

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature**

III საერთაშორისო სიმპოზიუმი

ლიტერატურათმცოდნეობის  
თანამედროვე პრობლემები

**3<sup>rd</sup> International Symposium**

**Contemporary Issues of  
Literary Criticism**

მასალები Proceedings



თბილისი 2010 Tbilisi

**Institute of  
Literature Press**



UDC(უაკ)82.09(063)  
ლ-681

III საერთაშორისო სიმპოზიუმი  
ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები  
მასალები

3<sup>rd</sup> International Symposium  
**Contemporary Issues of Literary Criticism  
Proceedings**

რედაქტორი  
ირმა რატიანი

Editor  
**Irma Ratiani**

სარედაქციო კოლეგია  
მაკა ელბაქიძე  
ირინე მოდებაძე  
მარიამ ნებიერიძე  
მირანდა ტყეშელაშვილი

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

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2010  
© Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2010

ISBN 978-9941-0-2472-6

## ს ა რ ჩ ე ბ ა

**И.Л.БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ**

*Россия, Москва*

**Кавказский миф русской классической литературы.....13**

**IRINA BAGRATION-MUKHRANELI**

*Russia, Moscow*

**Caucasian Myth of the Russian Classic Literature.....13**

**Л.Х. БАЛАГОВА-КАНДУР**

*Россия, Москва*

**Историография этнокультурной и этнодуховной адыгской (черкесской) диаспоры в историко-культурном и литературном контексте.....25**

**L.KH. BALAGOVA-KANDUR**

*Russia, Moscow*

**The Historiography of the Ethnic-Cultural and Ethnic-Spiritual Adyge (Circassian) Diaspora: Historical, Cultural and Literary Aspects.....25**

**И.В.БАНАХ**

*Беларусь, Гродно*

**О том, как Пушкин спотыкался об Гоголя, а Гоголь переодевался в Пушкина: деконструкция писательских мифов в русской литературе XX-XXI вв.....35**

**IRYNA BANAKH**

*Belarus, Grodno*

**It's about How Pushkin Stumbled against Gogol, and Gogol Disguised as Pushkin: Deconstruction of the Writers' Myths in Russian XX-XXI -century Literature.....35**

**თამარ ბარბაკაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ოდისა და ჰიმნის ჟანრული ვარიაციები ქართულ მწერლობაში.....46**

**TAMAR BARBAKADZE**

**Genre Variations of the Ode and Hymn in Georgian Literature.....46**

**კონსტანტინე ბრეგაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ჰერმენევტიკა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია.....55**

**KONSTANTINE BREGADZE**

**Hermeneutics and Interpretation of Fiction.....55**

**ლევან ბრეგაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ანთროპონიმთა პოლისემია — ქვეტექსტის საფუძველი.....64**

**LEVAN BREGADZE**

**Polysemy of Anthroponyms – A Basis of Subtext.....64**

**ჯული გაბოძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ანთროპონიმთა პოლისემია — ქვეტექსტის საფუძველი.....72**

**JULI GABODZE**

**Akaki's Unknown Poem “Hundred Years’ Story”**

**Appeared Hundred Years Later.....72**

**ელენე გოგიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ხალხური ზღაპრის ალეგორიული განმარტებები**

**ქრისტიანული რელიგიის კონტექსტში.....82**

**ELENE GOGIASHVILI**

**Allegoric Explanations of Folk Tales in**

**Context of Christian Religion.....82**

**ნანა გონჯილაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**„ვეფხისტყაოსნის“ პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის**

**(„ტყვე“ — სიტყვის სემანტიკა და სიმბოლური მნიშვნელობა).....91**

**NANA GONJILASHVILI**

**On Paradigmatic Figurativeness of the *Vepkhistqaosani***

**(Binary semantics and symbolic meaning of the word “captive”).....91**

**ქეთევან ელაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი ანუ**

**„ნისლთამეტყველება“ ვაჟა-ფშაველასთან.....106**

<b>KETEVAN ELASHVILI</b> <b>Artistic Range of a Symbol or “Mist Phenomenon”</b> <b>in Vazha-Pshavela’s Works.....</b>	<b>106</b>
<b>მაკა ელბაკიძე</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>ვეფხისტყაოსნის ერთი მხატვრული სახის</b> <b>განმარტებისათვის.....</b>	<b>112</b>
<b>MAKA ELBAKIDZE</b> <b>Towards the Understanding of One</b> <b>Artistic Image of <i>Vepkhistkaosani</i>.....</b>	<b>112</b>
<b>Г.М. ВАСИЛЬЕВА</b> <i>Россия, Новосибирск</i> <b>Лингво-риторическая парадигма</b> <b>(из опыта перевода трагедии И.В. Гёте «Фауст»).....</b>	<b>124</b>
<b>GALINA VASILEVA</b> <b>Linguistic-Rhetorical Paradigm</b> <b>(from the Experience in Translation of the Tragedy</b> <b>“Faust” by Goethe).....</b>	<b>124</b>
<b>ხათუნა თუმანიშვილი</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>აბსტრაქტული და კონკრეტული პარემიის ორგანიზებაში.....</b>	<b>134</b>
<b>KHATUNA TUMANISHVILI</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> <b>The Process Of Formation Abstract And Concrete Paroimias.....</b>	<b>134</b>
<b>А.М. КАЗИЕВА</b> <i>Россия, Пятигорск</i> <b>К вопросу декодирования специфики</b> <b>ментальности носителей языка при переводе</b> <b>художественных текстов.....</b>	<b>142</b>
<b>ALMIRA KAZIEVA</b> <b>Toward the Problem of Decoding the Mentality</b> <b>of Native Speakers while Translating a Literary Text.....</b>	<b>142</b>

**მარიამ კარბელაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

რენესანსული ანთროპოცენტრიზმის ქრისტიანული

საფუძვლები რუსთაველი და პიკო დელა მირანდოლა.....157

**MARIAM KARBELASHVILI**

Christian Principles of Renaissance Anthropocentrism:

Rustaveli and Pico della Mirandola.....157

**მანანა კვატაია**

*საქართველო, თბილისი*

მწერალი-პროფეტები გრიგოლ რობაქიძის

„პორტრეტებიდან“ .....166

**MANANA KVATAIA**

Writer-Prophets from Grigol Robakidze’s “Portraits” .....166

**გოჩა კუჭუხიძე**

*საქართველო, თბილისი*

ქართული მწერლობის სათავეებთან.....176

**GOCHA KUCHUKHIDZE**

At the beginnings of Georgian Literature.....176

**ანა ლეთოდინი**

*საქართველო, თბილისი*

თამარ მეფის გვირგვინის სიმბოლიკა.....187

**ANNA LETODIANI**

The Symbolics of Queen Tamar’s Crown.....187

**Й.Д.ЛЮЦКАНОВ**

*Болгария, София*

Трагедия - внутренняя форма романа и истории.....195

**YORDAN LYUTSKANOV**

The ‘Inner Form’ of the Novel and of History.....195

**ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ**

*Грузия, Тбилиси*

«Высокое зло» как следствие экзистенциальной травмы.....205

**TATIANA MEGRELISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**“The high evil” as a consequence of existential trauma.....205**

**დარეჯან მენაბდე**

*საქართველო, თბილისი*

**ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები რუსულ ენაზე.....224**

**DAREJAN MENABDE**

**Russian Translations of the Old Georgian Compositions.....224**

**ინგა მილორავა**

*საქართველო, თბილისი*

**„გზის“ სივრცული მოდელი მოდერნისტულ ტექსტში.....230**

**INGA MILORAVA**

**The model of the “way” in the modernistic text.....230**

**И.И. МОДЕБАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

**Система маркеров «свой/чужой» в ранней прозе**

**Геоργია Харабадзе.....240**

**IRINA MODEBADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**The Marker System of “Native/Others” in**

**Giorgi Kharabadze’s Early Prose.....240**

**ნანა მრევლიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ჰენდიადისები და მათი თარგმნის თავისებურება**

**ძველ ქართულ მწერლობაში.....252**

**NANA MREVLISHVILI**

**Hendiadys and there translation peculiarities in**

**ancient Georgian writing.....252**

**სოფიო მუჯირი**

*საქართველო, თბილისი*

**ინტერრელიგიური შეხვედრები მულტიკულტურულ**

**ლიტერატურაში**

**(გერმანულ-თურქული ლიტერატურის მაგალითზე).....259**

<b>SOPHIE MUJIRI</b> <b>Interreligious Encounters in Multicultural Literature</b> <b>(On the example of German-Turkish literature).....</b>	<b>259</b>
<b>მაგდა მჭედლიძე</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>ბიზანტიის აღსასრულის ხანის ისტორიოგრაფიის</b> <b>პარადიგმულობისათვის.....</b>	<b>270</b>
<b>MAGDA MCHEDLIDZE</b> <b>The Paradigmatics of the Byzantine Historiography</b> <b>in the Period of Decline.....</b>	<b>270</b>
<b>მანია ნაჭყაბია</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>საქართველო და ქეთევან დედოფალი</b> <b>ევროპულ კონტექსტში.....</b>	<b>279</b>
<b>MAIA NACHKEBIA</b> <b>Georgia and Queen Ketevan in the European Context.....</b>	<b>279</b>
<b>მანია ნინიძე</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>ინტერტექსტულობის კვლევა სხვადასხვა ეპოქის</b> <b>მხატვრულ თხზულებებში.....</b>	<b>287</b>
<b>MAIA NINIDZE</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> <b>Intertextual Studies in the Fiction of Different Epochs.....</b>	<b>287</b>
<b>ქეთი ნინიძე</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>რამდენიმე ასპექტი XIX საუკუნის სალონური</b> <b>პრაქტიკიდან სამხედრო მოხელის სოციალურულ-კულტურული</b> <b>მოდელის გენეზისი და განვითარება.....</b>	<b>297</b>
<b>KATIE NINIDZE</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> <b>A few Aspects on the XIX century Saloon Practices</b> <b>The Genesis and Development of Military Servant's</b> <b>Socio-cultural Model.....</b>	<b>297</b>



**О.П. НОВИК**

*Украина, Харьков*

**Традицеобразующая роль Барокко.....305**

**OLGA NOVIK**

**Tradition-Forming Role of Baroque.....305**

**თამარ პაიჭაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**პაოლო იაშვილის ქალაქი და მისი**

**სახეცვლილების არგუმენტები.....314**

**TAMAR PAICHADZE**

**Paolo Iashvili's urban text and its modified arguments.....314**

**ნინო პოპიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ნეოლოგიზმები და ახალი პოეტური ლექსიკა,**

**როგორც ინტერკულტურული კომუნიკაცია**

**მხატვრულ ლიტერატურაში.....327**

**NINO POPIASHVILI**

**Neologisms and new poetical lexic, as intercultural**

**communications in the art text.....327**

**ირმა რატიანი**

*საქართველო, თბილისი*

**შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის**

**მეთოდოლოგიური შესაძლებლობები.....333**

**IRMA RATIANI**

*Georgia, Tbilisi*

**Methodological Possibilities of Comparative Literary Studies.....332**

**ნესტან რატიანი**

*საქართველო, თბილისი*

**მეფე – ფილოსოფოსი – მონადირე.....342**

**NESTAN RATIANI**

**The King-philosopher-hunter.....342**

**ქეთევან სინარულიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**შთამომავლობის გაცვლა ღვთაებებსა და ადამიანებს შორის.....350**

<b>KETEVAN SIKHARULIDZE</b> Exchange of descendants between deities and people.....	350
<b>С.Е.ТАРИВЕРДИЕВА</b> <i>Азербайджан, Баку</i> Литературные процессы в азербайджанской литературе начала XX века и освещение «женского вопроса» .....	356
<b>SABINA TARIVERDIEVA</b> Literary Processes in Azerbaijan Literature of the Beginnings of the 20 <sup>th</sup> Century and Illumination of “Women’s Issue” .....	356
<b>С.О.ФИЛОНЕНКО</b> <i>Украина, Тернополь</i> Изучение современной массовой литературы: гендерный подход.....	362
<b>SOFIA FILONENKO</b> Contemporary Popular Fiction Studies: Gender Approach.....	362
<b>А.А. ФРОММ</b> <i>Россия, Нижний Новгород</i> Ирония в немецкой концептосфере .....	372
<b>ANNA FROMM</b> Irony in the German Concept-Sphere.....	372
<b>ნინო ქავთარაძე</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> მეტაღეგსის პრობლემა მარსელ პრუსტის რომანში — „სვანის მხარეს“ .....	378
<b>NINO KAWTARDZE</b> Problem of the Metalepsis in Marcel Proust’s Novel “Swann’s Way” .....	378
<b>თეიმურაზ ქურდოვანიძე</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> ხალხური საყოფიერო ზღაპრისა და ნოველის ჩამოყალიბების წინამძღვრები შუა საუკუნეებში.....	385
<b>TEIMURAZ KURDOVANIDZE</b> Prerequisites for the Creation of Realistic Tales in the Middle Ages.....	385

**მერაბ ღაღანიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**რუსთველი — პოეტი ქართულ ფოლკლორულ**

**ცნობიერებაში.....393**

**MERAB GHAGHANIDZE**

**Rustveli – Poet in the Georgian Folklore Consciousness.....393**

**მანანა შამილიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**იდეოლოგიური დისკურსი მწერლის მედიატექსტში.....404**

**MANANA SHAMILISHVILI**

**Ideological discourse in writers' media text.....404**

**Ю.А. ШАНИНА**

*Россия, Уфа*

**Мифологические аспекты семантики символов**

**света и тьмы в романах У. Голдинга.....413**

**JULIA SHANINA**

**Mythological Aspects in the Meaning of the Symbols**

**Light and Darkness in William Golding's Novels.....413**

**К.И.ШАРАФАДИНА**

*Россия, Санкт-Петербург*

**Цветы у Чехова: поэтика и символика.....424**

**LARA SHARAFADINA**

**Flowers in Chekhov's Works: Poetics and Symbolism.....424**

**ეკატერინე ჩიკვაიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**სასულიერო მწერლობის დარგების თანამედროვე**

**მდგომარეობა და განვითარების ძირითადი ტენდენციები**

**(ზოგადი მიმოხილვა).....440**

**EKATERINE CHIKVAIDZE**

**Contemporary approach and major development**

**trends of religious writing.....440**

**რუსუდან ჩოლოყაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

კომიკური მოტივების გენეზისისათვის

მიტოსურ სამყაროში.....456

**RUSUDAN CHOLOKASHVILI**

**For the Genesis of Comic Motives in Mythic World.....456**

**ეკა ჩხეიძე**

*საქართველო, თბილისი*

ზომორფული წარმოდგენები ხარის სიმბოლიკა.....465

**EKA CHKHEIDZE**

**Zoomorphic Images Symbol of Ox.....465**

**რუსუდან ცანავა**

*საქართველო, თბილისი*

ჭორის ფუნქცია ანტიკურ ეპოსში.....471

**RUSUDAN TSANAVA**

**The Function of Gossip in Antique Epos.....471**

**თამარ ციციშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

იოსებ გრიშაშვილის „ეროტიკული ლირიკის“

კრიტიკული რეცეფცია, როგორც იმდროინდელი

სოციო-კულტურული პროცესების მაჩვენებელი

(10-იანი და 20-იანი წლები).....480

**TAMAR TSITSISHVILI**

**Critical Reception of Love Lyrics of Ioseb Grishashvili,  
as Reflection of Contemporary Socio-Cultural Processes.....480**

**მაია ჯალიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

რეალობის რეპრეზენტაცია თანამედროვე ქართულ რომანში

(ზაზა თვარაძის რომანი „სიტყვები“).....492

**MAIA JALIASHVILI**

**Representation of reality in the modern Georgian novel  
(According Zaza Tvaradzi's novel “Words”).....492**

## Кавказский миф русской классической литературы

В первой трети XIX века создается уникальная ситуация, когда начинает формироваться кавказский миф. Основа его двойственная и взаимоисключающая. Религиозный взгляд соседствует с политическим. В XVI-XVIII веках Кавказ вызывал у русских почтительное восхищение как пространство сакральное, библейское. Теперь к этому прибавляется негативное отношение как к месту реализации имперской политики – месту опасному, месту постоянных военных действий, месту депортаций и ссылки. На это накладывается собственно литературное идеализированное восприятие, *«Быть может, за стеной Кавказа / Сокроюсь от твоих пашей»* (Лермонтов 1954: 191).

Русская литература берет на себя функции культурологические и мистические, превышающие назначение литературы, не в последнюю очередь в силу отсутствия в России патриарха. (Не случайно Пушкин создаст концепцию поэта-пророка). Кавказ в романтической парадигме в начале XIX века начинает осмысливаться как место не тронутое цивилизацией, место абсолютной свободы. Конфликт «барабанного просвещения», связанного с политикой П. Цицианова, а затем А.П.Ермолова и свободолюбивых горцев становится темой лирики 20-х годов.

В поэме «Кавказский пленник» А.С.Пушкин передает двойственность русской позиции на Кавказе. С одной стороны – откровенно имперский эпилог, прославляющий войну: *«Смирись, Кавказ – идет Ермолов»* (Пушкин 1949:130). С другой – любовь. Героиня поэмы, Дева гор, Черкешенка любит русского. Без объяснений и мотиваций. И поколения русских читателей так и будут исходить из этой изначальной, немотивированной любви. Литература повлияет на жизнь. Любовь станет нормой ожиданий русско-кавказских отношений, украшенной любовной лирикой Пушкина. Однако вопрос этот упирается в биографию Пушкина, все еще имеющую «белые пятна».

Начиная с ранней лирики Пушкина, исследователей волнует вопрос об адресате стихов, «милом друге», «бедной деве», Эльви-

не, - Беатриче его поэзии. В элегиях 1817-1818 годов возникает мотив разлуки с любимой, невозможность счастья в связи с тем, что адресат лирики выше поэта по социальному статусу. В стихах «Не пой красавица при мне», «На холмах Грузии», во множестве произведений разных жанров находим ответ глубокого чувства поэта. Вопрос этот приводит нас к рассмотрению проблемы «утаенной любви» поэта, прототип которой, нам представляется, нужно искать в Грузии (см. Багратион-Мухранели 2005:7-11).

В пушкинском творчестве тридцатых годов мы находим целую программу истинного цивилизаторского присоединения Кавказа («Путешествие в Арзрум») с помощью мирных средств, торговли, миссионерства, распространения просвещения и роскоши среди горцев. Русско-турецкая война, завершившаяся Адрианопольским миром, не находит поддержки и должного отклика в русском обществе. Разочарование связано с тем, что Константинополь не был взят и проливы – одна из главных целей «греческого проекта» Екатерины не стали принадлежать России.

Характерно, что влияние Грузии на русскую литературу осуществляется не только в обращении русских писателей к кавказским реалиям. Мы считаем, что феномен поэтического языка комедии Грибоедова «Горе от ума» сложился в результате знакомства с грузинской просодией. Фактор звучания грузинской поэзии для композитора Грибоедова был значим, независимо от степени знания языка. Кроме того, важна литературная мода на Восток. Находившийся под большим обаянием немецкой литературы, и, в частности творчества И.-В.Гете, Грибоедов создает свой «малый» «западно-восточный диван». Комедия о невозможности составить счастье в Москве – бессмертное «Горе от ума», имеет польско-грузинское основание. Фамилия Чацкий принадлежит польскому националисту Фаддею (Тадеушу) Чацкому (см. Багратион-Мухранели 1994:158-171). Подвижность ударения в стихах комедии в таких репликах Репетилова, как «*Шумим, братѣц, шумим*» (Д.ІV, явл.4) или в последнем монологе Чацкого «*А вы, судѣрь отецъ*», не имеет другого объяснения, кроме восприятия звучания грузинской поэзии. Знакомство Грибоедова с грузинским фольклором, желание писать трагедию «Грузинская ночь», а также анализ текста, позволяют допустить существование подобной гипотезы, объясняющей, почему именно автор «Горя от ума» стал реформатором поэтического языка русской стихотворной комедии. Обращает также внима-

ние и тот факт, что ни для русской литературы, ни для русского фольклора не характерна смысловая пара «ума/чума»\*, как и для иранского и армянского фольклора. Тогда как «чуму» постоянно находим в формуле концовок грузинских сказок «*Siḡi – ik'a, Ixini – ak'a; k'ato – ik'a, p'k'vili – ak'a*». Грибоедову удалось сплавить воедино столь разнородные явления.

Непосредственные впечатления от Грузии и Кавказа обогащали русскую литературу XIX века.

В.Т.Нарежный, служивший в 1802-03 году в Грузии чиновником при правителе П.И.Коваленском, написал в 1818 году сатирически-утопический роман «Черный год или Горские князья» в традициях философски-сатирических романов Вольтера. Критика бесправия и беспорядков на Кавказе была столь резкой, что роман, несмотря на идеализированный образ просвещенного молодого героя, осетинского князя, не был напечатан при жизни автора и увидел свет, не вызвав читательского интереса, лишь в 1829 году, когда в русской литературе наступала эра романтических повестей А.Бестужева-Марлинского о Кавказе.

Сосланный в 1829 году на Кавказ Бестужев-Марлинский пишет свои произведения аффективно, педалируя восточный колорит, уснащая повествование каламбурами, используя прием рассказа в рассказе, всячески занимаясь украшательством текста. Это приводит к большому читательскому успеху. «Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев», «Амалат-бек», «Мулла-Нур», формировали отношение к кавказским реалиям и мотивам у русских читателей и предшествовали их осмыслению М.Ю.Лермонтовым, позже Л.Н.Толстым.

Интерес к востоку, возникший у Лермонтова под влиянием Байрона был развит и оплодотворен собственным опытом знакомства с Кавказом. Впервые попав сюда ребенком (в шестилетнем возрасте, затем в 1825 году) он обращается к впечатлениям от необыкновенной природы уже в раннем творчестве («Кавказ», 1830, «Синие горы Кавказа, приветствую вас...», 1832). Это восхищение будет только усиливаться с годами и в его лирике, и в прозе\*\*,

---

\* В.И.Даль в «Пословицах русского народа» приводит пары «радость-горе», «горе-беда», «горе-утешение», «горе-обида» (Даль 1957: 139-142, 142-149, 149-154, 154-160), причем «чуму» нам не удалось отыскать ни в одной из пословиц.

\*\* «Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад Бешту синее, как «последняя туча расеянной бури»; на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закры-

найдет высшее воплощение в поэме «Мцыри». Мцыри – «естественный человек», природа для него родная стихия, он мужествен и доверчив. Прекрасная родина, горячо любимая, которая неотделима от любви героя к свободе, воплощается как идеальное пространство, составляя разительный контраст по отношению к реальной родине поэта («Прощая, немая Россия», «Родина», 1841).

Лермонтов, обращаясь к распространенной в романтизме теме «влюбленного беса», в окончательных редакциях поэмы (6-й, 7 и 8) помещает историю Демона на Кавказ. Монастырь в горах венчает саму природу, выше – только небесный океан, мир лежит далеко внизу. Лермонтов смотрит на мир через призму библейских легенд. «Общее тяготение Байрона и Лермонтова к первым страницам Библии: они пережили оба до-Христово состояние религиозного человечества и оба поэтому принадлежат гораздо более истории религии, чем истории русской литературы и вообще литератур» (Пумпянский 2000:603). Кавказ продолжает осознаваться в творчестве М.Ю.Лермонтова как рай на земле, прекраснейшее и сакральное пространство.

Но эта линия, линия любви и высокой оценки Кавказа (назовем ее библейской) вступает в противоречие с линией имперской – линией войны и наказания. Начиная с 1830 года политика России на Кавказе меняется. Николай I и до того использовал «незамирный Кавказ» как «теплую Сибирь» - место ссылки. Но теперь сюда начинают депортировать разного рода сектантов – духоборов, молокан и т.д. Сложность заключается также в непростых межцерковных взаимоотношениях русской православной церкви и грузинского экзархата РПЦ (См. Багратион-Мухранели 2007: 125-148). Единство православия разрабатывается не столько на государственном уровне, сколько усилиями отдельных церковных деятелей и писателей (Митрополита Филарета Московского, А.Н.Муравьева, о. Игнатия Брянчанинова, А.В.Марсова\*). Кроме того, в XIX веке грузинская церковь становится хранителем глубинных православ-

---

вает всю эту часть небосклона... а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльбрусом. – Весело жить в такой земле! Какое-то оградное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка» (Лермонтов 1957:261).

\* А.В.Марсов – с 1833 года преподаватель Тифлисской духовной семинарии, автор трудов по грузинской истории, поэмы «Святая Нина, просветительница Грузии», «Праздник во Мцхете».



ных афонских традиций, исихазма, что приведет к осознанию расширения возможностей православной традиции XX века.

Л.Н.Толстой рассматривает столкновение свободы цельной сильной личности и кавказской войны, которая представляется ему губительной и античеловечной («Казачи», «Хаджи-Мурат»). Религиозная доктрина Л.Н.Толстого («непротивление злу насилием») во многом совпадает со взглядами духоборов, выселенных на Кавказ. Руссоизм, восхищение естественным человеком, природа противопоставлены бюрократическому и антигуманному проявлению имперской политики на Кавказе. Для него не существует единства православия

К началу XX века религиозно-романтический взгляд на кавказские горы сходит на нет, и в литературном, и в политическом отношении. Однако в символизме вновь начинает фигурировать миф о Кавказе, теперь это миф об Аргонавтах, отправившихся за золотым руном в Колхиду. И одновременно с ним – миф о Прометее, в котором Кавказ является местом казни.

«Прометеевский» миф включает в себя память имперскую - о Кавказских войнах, постоянной угрозе и опасности, которые таили в себе Кавказская линия, набегах Шамиля и его мюридов.

Последний расцвет Кавказского мифа происходит в начале тридцатых годов XX века. Андрей Белый в книге «Ветер с Кавказа» описывает маршрут своего путешествия, пребывание в Тбилиси. Вся атрибутика аргонавтов присутствует в его восприятии гор, описанных изысканно-метафорически. Единственная новизна книги в том, что А.Белый выступает пропагандистом Кавказа как прекрасной здравницы, дешевой и живописной, не уступающей европейским курортам.

О.Мандельштам проезжает, практически, по тем же местам, что и А.Белый: Батум, военно-грузинская дорога, Тифлис многобалконный. Но в результате его путешествия в Армению и пребывания на Кавказе, русская литература обогащается новой гранью восприятия, новым кавказским мифом.

«Путешествие в Армению» Мандельштама как бы написано поверх «Путешествия в Арзрум». Библейский подтекст поэтов является стилеобразующим фактором для обоих, оба оставляют лирические циклы как бы обрамляющие оба «Путешествия».

В путевых заметках Пушкина Грузия и Армения рассматриваются как российские Иудея и Палестина, места священные и арха-

ические, описание которых переплетены с современными картинами – встречи с телом Грибоеда, сценами турецкой войны, взятого войсками Арзума. Мир ислама противопоставляется миру библейскому, символизм пронизывает обычные на первый взгляд вещи. Ливень, в результате которого путешественник вымок до нитки – уподобляется библейскому потопу, горячий источник, в котором можно искупаться – крещению и т.д.

«Путешествие в Армению» содержит пушкинский контраст – разворачивается на фоне «городов бородатых Востока», библейского, и имперского чиновника, воруящего первоценности – свободу, воздух, целебную («колючую») воду Арзни.

У Мандельштама государство, в котором из водопроводного крана «хлещут казни», в буддийской Москве «татарский, некрещеный позвоночник, с которым проживем не год, не два» обступают поэта, лишают его жизненного пространства. Им противостоит «страна субботняя», страна, осознающая свою связь с началом цивилизации, зарождения христианства.

Но самый резкий, трагический контраст сохраняется между «поэтом и царем». Главный антагонист, главный враг – (*«а чуть хватит на пол разговорца, Так припомнят кремлевского горца»*) – Сталин, «лицо кавказской национальности», как сказали бы сегодня.

Этот образ «кавказского горца» не самоочевиден. Кавказ у Мандельштама разный. Поэтический, библейский и имперский.

Знакомство с грузинской поэзией по собственному признанию поэта оставило «в крови Колхиды колыханье».

Но как оно проявилось, как повлияло на «состав крови» поэзии Мандельштама после 1921 года, до сих пор не очень-то ясно. Дэвид Рейфилд в статье «Полный брожения и аромата сосуд». Грузинская поэзия в переводах Мандельштама справедливо отмечает влияние на стихи 1921-23 годов в основном грузинской фонетики, находит сходство с поэзией Нико Мицишвили и осторожно выделяет мотив совести, «который можно попробовать приписать влиянию Важа Пшавела» (Рейфилд 1995:289).

Мы считаем, что есть еще один мотив, который перешел в творчество Мандельштама в результате знакомства с грузинской поэзией. Это тема разбоя и единоборства героев, которая имеет отношение не только к поэзии, но и к жизни Мандельштама.

Попробуем ответить на вопрос, почему Мандельштам обратился к ранней поэме Важа Пшавела «Гоготур и Апшина», а не стал переводить, например, поэмы «Гость и хозяин» или же «Змеед», более зрелые, гуманистические и совершенные.

Вероятно, если б Мандельштам обращался к поэзии Важа Пшавела в мирное, дореволюционное время, он мог бы остановиться на поздних и более зрелых произведениях. Революция («грабь награбленное») неожиданно актуализировала новый смысл произведения выбранной Мандельштамом поэмы. В поэме «Гоготур и Апшина» (1887) рассказывается о встрече в горах двух героев, их единоборстве и победе более нравственного, Гоготура. С первых строк у Важа Пшавелы звучит мотив осуждения разбоя, сравнение лжегероя и героя подлинного

Говорят, из Блоя Апшина,  
Из семейства Минтотаури,  
Без помехи крал, разбойничал  
Под защитой брони кованой.  
Он добром наполнил горницу,  
Словно хан, казной-поборами.

Мандельштам усиливает осуждение разбоя. Он отказывается от указания Пшавелы (в подлиннике: «кстати, говорят, что с Гоготуром он силой не сравнится») и дает описание превосходства без каких бы то ни было оговорок.

Гоготур сильнее Апшины,  
С ним и Апшина не справится,-  
Он мизинцем сбросит Апшину  
Через скалы островерхие.

(Н.Заболоцкий это место переводит ближе к подлиннику, ослабляя, однако, энергию выразительности противопоставления героев.

Но нам известно и другое:  
Сильней Апшины – Гоготур,  
Чуть только двинет он рукою –  
На землю падает хевсур.)

Однако нас в данном случае интересует не столько вопрос адекватности перевода, сколько место перевода поэмы «Гоготур и Апшина» в творчестве Мандельштама.

То, что добыто разбоями,  
Никогда не тешит досыта,  
И никто не помнит в Пшавии  
Громовых раскатов голоса,  
Чтобы от прямым разбойником  
На дороге стал кому-нибудь.

Мандельштам настойчиво повторяет слово «разбой» и производные. Между Гоготуром и женой происходит следующий диалог. Жена побуждает героя:

Вспомни о разбойном промысле  
И промысли жизнь счастливую,

После встречи героев и единоборства в эпилоге мы видим Апшину, который, как бывший разбойник Влас\* у Некрасова, перерождается.

Мандельштам первый в русской литературе обращается к переводам Важа Пшавела, называя его творчество «явлением современного грузинского искусства, представляющего европейскую ценность». «Образность его поэм, почти средневековых в своем эпическом величии, стихийна», (О.Мандельштам, т.2, 1993:235) писал он. Не лежит на поверхности объяснение, чем был вызван выбор этой ранней поэмы, близкой к фольклору и весьма далекой по своей стилистике от лирики петербургского акмеиста. Мощный эпический размах отличает ее метафорическую природу.

В творчестве Мандельштама, пожалуй, единственного крупного русского поэта XX века, нет произведений большой формы, нет ни поэм, ни романов в стихах. Тем интереснее его обращение к мощному трагическому началу эпоса Пшавелы. Обращение к эпическому тексту, который Мандельштам переводит целиком, рассматривали А.Цыбулевский и Н.Абесадзе, но эта проблема еще ждет осмысления.

---

\* Помета «читал «Влас» и «Жил на свете рыцарь бедный» 2 мая 1931 (Мандельштам. т.2.:376).

Ученику Гумилева в области перевода нужно было искать русскую поэтическую традицию. Мандельштам отказывается от гладкописи и легкости перевода ради высокого косноязычия, затрудненности, которые сохраняют «исполнительский порыв» подлинника. Он выбирает нестрофический белый стих, восходящий к незавершенной «Сказке о медведихе» А.С. Пушкина. Характерно, что Н.Заболоцкий, переведивший эту поэму в 50-х годах, прибегает к более традиционным способам – рифме, строфике (которой нет у Важа Пшавела), расхожим оборотам романтической поэзии, типа «с глубокой думой на челе», тогда как Мандельштам стремится к поискам передачи на русском самобытного «эпического сказа»\*.

Мандельштам передает интонацию и метафоричность Пшавелы. В дальнейшем в его собственных стихах найдет отражение фонетический строй грузинской поэзии, как это убедительно показал Доналд Рейфилд: он «не походил на других русских грузинофилов – от Бальмонта до Заболоцкого: его интересовало не застолье, а общение с языком, его звучание и скрытые возможности» (Рейфилд 1995:289).

Но мы считаем, что Мандельштам ставил перед собой не только чисто стиховедческие задачи. След от общения с творчеством Важа Пшавелы оказался более глубоким. «Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу. Гиератический характер поэзии обусловлен тем, что человек тверже всего остального в мире» (О.Мандельштам, т.1, 1993:230). Героическое начало бытия Мандельштам развивает после отъезда из Грузии: в стихотворении «Умывался ночью на дворе» лирический герой взрослеет, обретает ответственность. В стихотворении происходит поворот к корням, к онтологическим понятиям. Средневековая общинная мудрость горцев как бы становится фоном и к рассуждениям статьи «Пшеница человеческая», где поэт говорит о новой народности Европы. Знакомство с Грузией будет многократно находить

---

\* Эту же поэму переводила в 40-х годах и Марина Цветаева. По мнению Н. Абесадзе, (в отличие от А.Цыбулевского. Высокие уроки. Поэмы Важа Пшавела в переводе русских поэтов. Тб., 1980) перевод О.Мандельштама ближе других стоит к оригиналу (Абесадзе 1966:343-348).

отклик в его творчестве, как в образе пира жизни, так и в эпической незыблемости противостояния добра со злом «Кому зима – арак и пунш голубоглазый» (1922), «За гремучую доблесть грядущих веков» (1931).

Мотивы похищения и противостояния героев, их противоборства, получают дальнейшее развитие в прозе Мандельштама «Египетская марка», где один из героев – ротмистр Кржижановский – похититель визитки – ассоциативно связан с образом Сталина. Повесть была напечатана в журнале «Звезда» в 1928 году и послание поэта было направлено лично против Сталина.

Звонок Сталина Пастернаку с повторяющимся вопросом вождя, является ли Мандельштам мастером, также свидетельствует о том, что вызов поэта был замечен.

В последний период Мандельштам обращается к кавказским реалиям, к символике горы. В ноябре 1933 года Мандельштам пишет стихи о Сталине «Мы живем под собою не чужа страны», направленные непосредственно против всесильного вождя. «Кремлевский» горец – горец фальшивый, ряженный. В эпиграмме подчеркивается мнимость, ложь – не грузин, а «широкая грудь осетина». Цену Сталину-человеку и революционеру на Кавказе знали многие современники, соратники по партии, интеллигенция. За пределами Грузии разглядеть его суть было сложнее. Для Мандельштама дело не в этнической принадлежности Джугашвили – грузин, осетин или кто-либо другой. Это дьявольски ряженный, «чумный председатель», человек, не имеющий права быть в центре исторических событий. Образ Сталина и Кремля в разном освящении появляется в стихах последних лет.

В январе 1934 года умирает Андрей Белый. Мандельштам пишет «Он дирижировал кавказскими горами». Это не только намек на очерки А.Белого «Ветер с Кавказа» (январь 1934). Главное – противопоставление поэта и тирана, подлинного и ложного хозяина Кавказа. Кавказ поэтический, Грузия Руставели и Кавказ языческий, дьявольский, жестокий, «городов бородатых Востока».

Двойственность в восприятии Кавказа как губительного места ярко выражена в стихотворении, как «Внутри горы бездействует кумир». Подробный анализ этого стихотворения, сделанный М. Мейлахом (Мейлах 1990: 416-427), а также М.Л.Гаспаровым (Гаспаров 1996:90-91), Д.И.Черашней (Черашняя 1996:250-276) на фоне кавказской мифологии, указания Н.Я. Мандельштам и мотивы

окаменения, бездействия, свойственные кумиру (идолу), оживающему для того, чтоб губить, несомненно, позволяют его отнести к сталинскому циклу. Древние Кавказские горы – символ горного в поэзии Мандельштама – стали местом обретения нового поэтического мастерства, «ворованного воздуха», местом знакомства с древними христианскими культурами Грузии, Армении, возможностью передышки, которая обогатила русскую поэзию новым кавказским мифом, в сердцевине которого Кавказ – место действия Библии и место казни.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Абесадзе 1966:** Абесадзе Н. «Гоготур и Апшина», в переводе О. Мандельштама – Сб., посвященный памяти Важа Пшавела. Тб.: 1966, с.343-348 (на груз. яз).

**Багратион-Мухранели 2007:** И.Л. Багратион-Мухранели. Сила предания. Грузинский Экзархат РПЦ и русская культура - Вестник Московского Университета. Серия 13 Востоковедение. 2007, № 4. С. 125-148.

**Багратион-Мухранели 2005:** И.Л. Багратион-Мухранели Пушкин и Грузия. К вопросу об «утаенной любви» поэта. М.: МГУ, Ломоносовские чтения ИСАА при МГУ, Востоковедение, Академия гуманитарных исследований, 2005, с.7-11.

**Багратион-Мухранели 1994:** И.Л. Багратион-Мухранели Грибоедовский западно-восточный диван - «Современная драматургия», 1994, № 4, с. 158-171.

**Гаспаров 1996:** М.Л. Гаспаров О.Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М. 1996.

**Даль 1957:** В.И.Даль. Пословицы русского народа. М.ГИХЛ, 1957.

**Лермонтов 1954:** М.Ю.Лермонтов. Сочинения в шести томах, Т. 2. М.-Л.: Изд. АН СССР, 1954.

**Лермонтов 1957:** М.Ю.Лермонтов. Сочинения в шести томах, Т. 6. М.-Л.: Изд. АН СССР, 1957.

**Мандельштам, т.1, 1993:** О.Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Арт-Бизнес-Центр, т.1, 1993.

**Мандельштам, т.2, 1993:** О.Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Арт-Бизнес-Центр, т.2, 1993.

**Мейлах 1990:** М.Б. Мейлах «Внутри горы бездействует кумир...» (К сталинской теме в поэзии Мандельштама) - Сб. Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. Новые стихи. Комментарии. Исследования. Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1990.

**Пушкин 1949:** А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, М.-Л.: Изд. АН СССР, т.4, 1949.

**Пумпянский 2000:** Л.В. Пумпянский Лермонтов. Классическая традиция // Собрание трудов по истории русской литературы. М. 2000.

**Рейфилд 1995:** Доналд Рейфилд. «Полный брожения и аромата сосуд». Грузинская поэзия в переводах Мандельштама // Сб. «Отдай меня, Воронеж...». Третьи Международные Мандельштамовские чтения. Воронеж: ВГУ, 1995.

**Черашняя 1996:** Черашняя. О.Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М. 1996.

**Irina Bagration-Mukhraneli**

*Russia, Moscow*

## **Caucasian Myth of the Russian Classic Literature**

### **Summary**

Georgia and Caucasus had a sacral halo through their early relationships to Russia (we call it a biblical attitude in the high Russian consciousness). Between the XVIII and the first part of the XIX century they were in progress. Russian writers had a profound respect for early Christian countries and for the places mentioned in the Bible (*Gen. 8:4*). The Caucasus was also attractive from the romantic point of view as a land of freedom. Griboedov was interested in the Georgian folklore, Pushkin devoted a lot of his best lyric verses, poems (*The Captive of the Caucasus*), and prose (*A Journey to Arzrum*) to Georgia, Caucasus and Transcaucasia. For Lermontov these places were a kind of a lost Paradise. He loved them deeply and frankly.

From 1830 Nicolai I had started a campaign of moving different kinds of religious sectarians to the Caucasus. Constant wars between Russian Imperial troops and autochthonous Caucasian peoples turned Caucasus into place of punishment, “the warm Siberia”. In his story *The Cossacks* L. Tolstoy showed with a great sympathy whole-hearted people of Caucasus and dissembled, insincere people of the Russian Empire.

The symbolism carried away the myth of Argonauts and Prometheus, but the Caucasian Mountains in their paradigm, reserved with negative connotations.

Mandelstam joined biblical and imperial attitudes in *A Journey to Armenia*, translations from Pshavela and verses to Stalin. He attained absolute completeness of myth in representing cultural tradition of Russian Literature and Caucasus.



Л.Х. БАЛАГОВА-КАНДУР

Россия, Москва

## Историография этнокультурной и этнодуховной адыгской (черкесской) диаспоры в историко-культурном и литературном контексте

Художественный канон литературной диаспоры не отличается в общем своем подходе к основам литературы от принятого в мировой литературе. Однако существует его исторически обусловленная зависимость от сформировавшей ее ситуации. Это, главным образом, зависимость от определенных (совершенно конкретных) доминант в исторической памяти народа, определяющих основную тему и мотив: русско-кавказская война, и как результат ее – исход (махаджирство)\* народа со своей исторической родины, включая опыт проживания в «иной» среде.

«В поэзии северокавказской диаспоры последовательно и целенаправленно звучит мотив, суть которого выражена в названии известной книги Р. Гуля “Я унес Россию”. Ощущение своей духовной правоты уходит корнями в это миропонимание: наши предки унесли с собой Кавказ», – пишет К. Султанов (Султанов 2000:46). Соглашаясь с этим, можно лишь дополнить, что не только поэзия несет в себе этот мотив, но и проза (исторические романы и короткие рассказы), а также публицистическая литература. Последняя пытается зафиксировать достижения не только литературы и искусства в целом, но каждого отдельного индивидуума, проявившего себя в различных сферах: науки, военной карьеры и т. д. По-видимому, это тоже свойство «диаспорного» пути к самосохранению и самоутверждению в ином мире.

Этот мотив проходит главной линией всей этнодуховной культуры диаспоры (литературы, живописи, музыкальных произведений, кино, театра, СМИ) середины XIX–XX вв. В то же время определение своего места в мире, выделение себя как «не похожей» этнической единицы, «заявление» о себе, как об «ином» в вечной

---

\* Махаджир от арабского слова хиджра – бежать. Махаджир, соответственно, означает бежавший. Термин впервые употреблен в арабской культуре в том значении, в каком и сейчас функционирует, во времена пророка Мухамеда, в связи с его бегством от преследователей из Мекки в Медину. Он несет особую смысловую окраску: махаджир с тех пор означает не только «беженец», но тот, кто несправедливо был преследован, изгнан.

антитезе «мы» и «они», звучащей в диаспорной литературе, являет собой принципиально новую сторону в национальной литературе.

Думается, творчество Фесала К'ата (род.1943) подтверждает сказанное. Приведем лишь несколько строк из его стихов:

Имя тебе *Адиге*,  
Или, может быть, *Азия*,  
Или цветок, росший (когда-то) на подножьях Кавказа  
(гор, имеется в виду)  
Или, может, ты голубая звезда,  
*Передвигающаяся* в поднебесье,  
Или горский танцор,  
Вырисовывающий *трагедию и боль*  
пальцами ног своих (в танце)...  
Или, может, ты *всадник*,  
Потерявший коня...\*

Перекликаясь с лермонтовской строкой из «Валерика» («Как на трагический балет»), Фейсал К'ат в стихотворении «У ворот Краснодарара» видит *трагедию и боль* в танце черкеса (вспомним пируэты, танцы на носках), подчеркивая при этом менталитет (архетипический и фольклорный) адыга: выражать свою боль исключительно иносказанием, в том числе в танце.

Вечно «передвигающаяся звезда» также точно выражает махаджирскую судьбу, продолжающуюся в том еще смысле, что реэмиграция адыгов в другие страны не прекращается и поныне (заметим, что в течение XX столетия адыги из Османской империи рассеялись в более чем 40 странах мира (Адыгская ... 2006:405).

*Всадник* – наиболее заметный фольклорный архетип, характеризующий образ адыга, цельного и самодостаточного. Конь играл огромную роль в судьбе нартов: в нем были сосредоточены мистические силы, спасающие своего героя. «Всадник, потерявший коня» был подобен человеку (народу), сбившемуся с пути, или потерявшему свой путь.

Поэт характеризует эту потерю пути еще одним образом: «*девочка, не обладающая своим местом во времени...*» Известна и роль девочки – матери в мировидении адыгов: это – начало жизни, прежде всего. А в Нартском эпосе – это еще и мудрость (сознание). Поэт изображает «историю» как «безбрежную реку, цвета крови»;

---

\* Стихотворение приводится из сборника «Стихи» Фейсал К'ат (Амман 1998: 2). Тексты переведены с арабского нами совместно с автором стихов (Л. Б-К.).

«пшеницу» – как «вне сезона»; «шаги Майкопа и Кубани» – представляет «дождливо-мокрыми»; а «плач в книге – болезненная память».

Доминанта исторической памяти не может не формировать психологический подтекст диаспорной литературы; в поэзии это видно особенно отчетливо.

Преобладающий цвет в поэзии и прозе – цвет крови; а цвет надежды и высоты над болью – белый (цвет снега на вершинах Эльбруса и Кавказских гор). И еще одна важная деталь в поэзии К'ата – это *вода–слезы* – то есть всеобщий символ *Адыгской Души*.

*Псэ – псы – нэпс* – душа – вода – слезы – в адыгском языке однокоренные (*пс*), а имя главной героини Нартского эпоса начинается также с главной буквы этого корня *с* – *Сэтэней*. Здесь мы имеем дело с образом «всеобщей матери нартов», ассоциирующимся в мировидении адыгов с их землей – родиной.

В следующем стихотворении, которое поэт называет «В память о черкесской трагедии», присутствие символического образа воды *воды* и психологический архетипический подтекст, еще более очевидно; оно формирует и настроение и звучание.

Тяжелый дождь льется с неба,  
Мать сжимает своего ребенка,  
Земля плачет.  
Где надежда живет?  
.....  
Страх перед завтрашним днем  
В этом плаче материнском...  
И море раскрывает свои уста  
Словно тысячи волков смотрят оттуда,  
Готовые разорвать (Амман 1998: 2).

Исторические аллюзии проявляются в последних строках, когда поэт рисует образ Черного моря, употребленного раскрытой пасти тысяч волков: напоминание истории гибели шапсугов (1864–1865), утонувших в море при переправе в Османскую империю и на Балканы.

В поэзии и коротких рассказах диаспорных авторов (большинство из них помещены на страницах названных журналов), актуализированы те существенные стороны адыгской памяти и настроения, смысл которых выражает К'ат своим поэтическим творчеством. В его стихотворении «Песня потерянного кавказца» (1970), опубликованном в журнале «*Аль-Икхаа – Зэк'уэшыныгъ*» («Братство»),

действуют многие сущностные символы и смыслы, обозначающие для адыга, и шире – для кавказца, историческую родину (и белый снег на вершинах гор, и родной адыгский язык, и мотивы леса – отголоски адыгской мифологии – и национальная музыка, танцы, добрые сказки, знакомые с детства и др.).

В сердце поэта глубинно переосмысливаются вечные ценности адыга, понятия свободы (*Я был как цыган...*), несмирения (*Мы не сдадимся*), гордости (*я никогда не кланялся*)... И впервые звучат несвойственные кавказской (диаспорной) поэзии 70-х гг. новые ноты – ноты самокритики, и даже самоуничижения (*я – тот, кто сбежал от тебя, пренебрегая историей...*).

Вечная, бессмертная любовь к исторической родине – как боль, которую нельзя излечить, потому что она в сердце, а родина далеко. Перекликаясь с испанским поэтом Лоркой (*как мое лицо на зеркале*), К'ат соединяет неизмеримое расстояние от родины до своего сердца: *«Ты так близко, как пульс мой на запястье моей руки и так далеко, как лицо мое на зеркале»*. (*Весь путь от меня до тебя усеян слезами моими*) – путь потерявшегося кавказца, который пытается найти дорогу домой, на историческую родину, но *«нет дороги для меня, нет правды, нет земли...»* Поэт не находит выхода (вспомним, что стихотворение написано в 70-х), его душа будет вечно страдать, как *раненая кинжалом*, потому что он потерял свою родину навсегда. Мотив неразрешимости этой дилеммы: он знает, что его душа принадлежит родине, а сам он вынужденно живет за границей (потому что родился там) – главенствует во всей поэзии К'ата, как и многих диаспорных поэтов XX в.

Еще одна немаловажная проблема для поэта – тема утери родного языка. Но в стихах К'ата она обретает особое звучание, возможно еще и потому, что он из тех редких поэтов, кто еще сохранил родной язык на уровне литературном:

Соединяя день с ночью  
И ночь с днем  
Я говорю на всех языках  
в совершенстве.  
В совершенстве...  
Но, когда я пытаюсь петь на своем родном языке,  
Моя гортань путает звуки...  
О как горька эта истина...  
«Песня потерянного кавказца»...

К'ат вводит в свою поэзию еще и другие знаки, символизирующие его идентичность: *Я одет в одежды мира иного...* Одежда, по видимому, носит и прямой, и иносказательный характер, потому что принятие иной культуры – это тоже своего рода «одежда».

Мы пытались здесь говорить о стихах, которые не переведены на родной язык и не опубликованы на материке. Однако К'ат – один из наиболее «удачливых» поэтов, чьи стихи чаще остальных появляются в газетах и журналах на материке. (См.: газеты. «Адыгэ псалъэ» – «Адыгское слово». Нальчик. № 2/19.712/; «Адыгэ макъ» – «Адыгский голос». Майкоп и др. Также сборник сокращенных произведений и стихов диаспорных авторов «Дуней хэхэсхэр» – «Мировая диаспора». Нальчик, 2005. С. 200).

В беседе с нами К'ат говорил: «Наша трагедия в том, что в России нас воспринимают как арабских поэтов. Мы никогда себя таковыми не считали и не считаем. Сердце мое принадлежит моей исторической родине, и все что я пишу, я возлагаю к стопам ее...»\*.

Эти слова, думается, подытоживают сказанное. Адыгские поэты и писатели диаспоры, несмотря ни на место их проживания, ни на язык, на котором он пишут, осмысливают себя адыгскими авторами и осознают свою принадлежность к всеобщей национальной литературе адыгов как части целого.

Говоря о диаспорной литературе, представленной в журналах, необходимо назвать еще одно имя – Джамиль Исхак'ат (род. в 1946).

Он также, как и Фейсал К'ат, стоит у истоков «журнального» творчества, формируя жанр короткого рассказа.

Один из самых удачных, на наш взгляд, его рассказов – «Кавказский мужчина»\*\*, опубликованный в «Аль-Икхаа – Зэк'уэшыныгъ» («Братство». – № 121. – 2002. – С. 27), в котором писатель четко формулирует свое отношение к исторической родине как к некоторой данности, отсутствие коей подобно концу жизни или «вырытой могиле».

Сюжет рассказа прост. Каждое утро молодой человек по дороге в город, или на обратном пути непременно сталкивается с восьмидесятилетним черкесом Абу Ахмедом. Несмотря на то, что он в чужой стране, и что адыгов там немного, молодой человек не сомневается в том, что этот старик – черкес (контуры его лица, выра-

---

\* Мое интервью с поэтом. Амман, 2005 (Л.-Б-К).

\*\* Подстрочный перевод с арабского языка осуществлен нами совместно с автором рассказа (Л. Б-К.)

жение его глаз, сильный лоб с множеством линий на нем не могли затеряться на коже старика, «прожженной» солнцем иорданской пустыни...) и испытывает к нему странное чувство симпатии. Он с ним заговаривает, и старик постепенно становится для него одним из самых родных людей. Старик рассказывает ему истории, связанные с родиной. Слушая рассказы старика, молодой человек вглядывается в его лицо: «Бусинки пота собираются на его лбу, пытаюсь опередить друг друга в падении. Одна из них, наиболее крупная, медленно сползает и направляется вниз по его широкому носу, задержавшись там, на мгновение, словно прощаясь со старым лицом».

Однажды молодой человек не встретил старика. Забеспокоившись, он стал его искать, забрел на кладбище, где думал, что обнаружит последний покой своего странного друга. И, действительно, он находит его там, но не в могиле, а сидящим над свежевырытой ямой и вглядывающимся в нее...

«Лоб» и «прощание» – эти темы пересекаются у писателя. Психологический же подтекст этого литературного значения следующий. «Гъуэгур нсори наИэм тетц» – вся жизнь расписана на лбу – верят адыги. «НамIэрым» – означает буквально «написанное на лбу», а смысл этого слова – *судьба*.

Таким образом, описывая лоб старика, на котором множество линий, Д.Исхак'ат указывает на его судьбу, на множество пройденных им дорог, на его поиски. «Прощание» же – капли пота – это заданный мотив, который в конце рассказа откликнется *прощанием* с «надеждой» старика о возвращении на историческую родину...

«Ты когда-нибудь видел в своей жизни могилу? – спрашивает старик.

– Да, – нервно отвечает молодой человек.

– Что потом... это всего лишь пустая яма... Вот тебе моя жизнь... И жизнь тех, у кого нет родины и шанса вернуться туда. Всего лишь пустая яма. ...Не только адыгов... Всех, всех людей, кто когда-то решил эмигрировать...

Сказав так, старик еще раз наклонился над вырытой могилкой, над которой он сидел, и снова вгляделся вовнутрь, словно ища там ответ.

– Это может понять только эмигрант. Какие могут быть цели в жизни?.. Какие достижения? ...Если ты эмигрант...

Я понимал, о чем он говорил, и слезы невольно покатались по моим щекам. Я ведь тоже, как и этот старик, без родины...».

«Безысходность» и «опустошенность» – понятия, вводимые автором, нужны для характеристики экспрессии душевного (диаспорного) состояния адыга, они звучат из уст пожилого черкеса как факт, как бытие диаспорного адыга. Однако молодой человек сам по себе за продолжение жизни народа, хотя точка и не поставлена в ответе на вопрос: *«так ли оно будет всегда»*.

В 90-х гг. авторы диаспоры уже начинают издавать свои книги и на родине и публиковать свои стихи и короткие рассказы в журналах и газетах на материке: («Ошхамахо», «Адыгэ псалъэ», «Адыгэ макъ» и др.). Поэтические произведения (их проще напечатать в газетах и журналах) многих поэтов часто можно прочитать в газете «Адыгэ псалъэ». В числе этих авторов – Сами Аль Баруди (Египет), Джабаги Цей (Сирия), Хунагу Гияса (Сирия), Гунок Пыко (Турция), Надия Хунаг (Иордания), Рафик Тхагазитов (Иордания), Самиха Шифакуж (Иордания), Эльдар Цурмит (Турция), Авджи Дженк (Турция), Фейсал К’ат (Иордания), Фейсал Хаптош (Иордания), Эрген Гунджер (Турция) и др. Это свидетельствует о том, что естественный процесс «воссоединения» литератур материка и диаспоры осуществляется.

Также чаще начинают публиковать и материковых поэтов (А. Кешоков, И.Машбаш и др.) на страницах диаспорных журналов; становится возможным такой литературный взаимообмен.

В 1991 г. в Иордании начинает выходить журнал «*Ди макъ*» («Наш голос») (издается по настоящее время). В отличие от предыдущих, журнал обращен больше к отечеству, нередко здесь появляются интервью с деятелями культуры и искусства материка, с президентами нынешних российских республик – Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии и Адыгеи.

Помимо журналов, в Иордании выходит еще множество газет, календарей, приуроченных к каким-либо праздникам или событиям. Они имеют большое значение в освоении литературной и культурной диаспоры. СМИ, издание научно-публицистической литературы в Иордании в течение XX века можно охарактеризовать как обширное. Наряду с научными трудами, выходили и псевдонаучные издания. Сыграло свою роль отсутствие Института, или, по крайней мере, научного отдела в многочисленных университетах

Иордании. Во многих странах Европы и в России такая практика существует давно\*.

В качестве отрицательного примера назовем книгу М.К. Хагондоко «Черкесы» («The Circassians». Amman, 1985), которая дает спорную информацию, скажем, об истории переселения адыгов в Трансиорданию, о жизни и деятельности выдающихся адыгов диаспоры и т. д. Автор в главе «Первые черкесские эмигранты в Иордании» пишет, что «шапсуги прибыли в Амман впервые в 1868 году из Турции, через Сирию». Факт же состоит в том, что шапсуги прибыли сюда из Балкан через Кипр и Палестину и поселились в Римских развалинах (Амман).

В другом месте книги автор к «выдающимся» личностям относит черкесов, которые занимали не столь уж высокие посты и не были известны. Генерал Иззат Хасан Кандур назван ассистентом начальника Военного штаба На самом деле, в указываемое автором время он занимал высокую должность Начальника Военного штаба и носил уникальное звание *эмир алиуа* – принца военной службы\*\* (Ординия 2001:166).

Важно, чтобы исторический материал не искажался. Диаспорная литература учитывает все детали своей истории.

Итак, подводя итоги, подчеркнем важность изучения историографии этнокультурной и этнодуховной адыгской (черкесской) диаспоры в широком историко-культурном и литературном контексте, где учитываются преемственность традиций и типология литератур материковой и диаспорной. При таком подходе выявляется, что современная адыгская диаспорная литература, достигшая более чем за столетие весомых успехов и внесшая свой вклад в мировую культуру и литературу, является результатом длительного исторического и этнодуховного развития народа.

---

\* В Англии при Лондонском университете (SOAS) работает отдел по изучению культуры адыгских народов. Возглавляет отдел профессор Джордж Хюитт; в Голландии в Лейденском Университете также есть отдел черкесского языка и культуры под руководством профессора Рикса Смитса. У Р. Смитса в настоящее время 12 студентов, специализирующихся по культуре и языку черкесов. Существуют специальные отделы по Кавказу в университетах Парижа, Будапешта, Берлина и Мюнхена. Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН (отдел литератур народов РФ и СНГ) выпустил и выпускает кандидатов и докторов наук, специалистов по Кавказу.

\*\* Это уникальное звание давалось лично королем Иордании Хусейном и за всю историю правления короля Хусейна его получили только два генерала, одним из которых был адыгский генерал И.Х. Кандур.



Адыгская диаспора – уязвимая часть адыгского народа, находившаяся в отрыве от материка на протяжении столетий, не имевшая права открыто предпринимать шаги к сохранению своей культуры и развивать литературу на родном языке, все же не исчезла, не растворилась в чужой этнокультурной среде в Турции, Иордании, Сирии, Израиля, США и др.

Адыги постоянно находились в гуще исторических процессов, происходивших в тех странах, где они проживали.

Вместе с тем, национальная культура адыгов, открытая к диалогу, в разное время контактировавшая с культурами Греции, Египта, Турции, народами Ближнего Востока, впитала разный культурный и духовный опыт, способствовавший становлению ее художественной литературы и философии.

Диаспорная литература уже в конце XIX – начале XX в. (в Османской империи – Ахмет Мидхат, Омер Сейффеддин, Ахмет Нури Цаго и др.; в Иордании – Расим Рушди, позже Куба Шабан и др.) обратилась к исторической и этнодуховной тематике, тем самым формируя традиции отражения жизни, быта и судьбы адыгов в прошлые века, которые впоследствии стали основами формирования поэзии и прозы, в частности исторического романа, первым автором которого стал Мухадин Кандур.

Исторически так сложилось, что народ оказался в 44-х странах мира, и литература, которую составляют адыги, не находясь в диаспоре, компактно проживающей, как на Ближнем Востоке, например, разбросана по всему миру. Однако эти имена тоже не растворились, не исчезли, потому что их произведения также посвящены адыгской тематике, их вдохновляет тема «исторической родины», и они осмысливают мир через философию и концепцию адыгского мировидения и мироосознания. Типологически эти явления близки культурной диаспоре Израиля, Сирии, Палестины, США, Германии, Франции и др. стран. Среди авторов, представляющих адыгские диаспоры этих стран и продолжающих историографию, этнодуховную и культурную диаспорную жизнь Мухадин Кандур, Кадир Натхо, Захра Омар, Самир Харатоко и др.

Рамки исторического времени, к которому обращается диаспорная литература адыгов не ограничиваются XIX в., хотя этот период (переломный) и определяет главное ее направление. Это объясняется тем, что у народа, оказавшегося вне своей исторической родины по причине трагических событий XIX в., сопровождавших-

ся гибелью несметного количества адыгов, в самой национальной памяти более важной темы нет и по сути быть не может. Эта память является руслом историко-философского и литературного мышления заново формирующейся в XX в. этнодуховной культуры адыгского народа. Диаспорная мысль возвращается к своим фольклорно-героическим и эпико-мифологическим истокам и проходит путь к литературе, сохраняя свои этнодуховные истоки, обогащая их новым духовным опытом, обретенном в «ином» мире.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Адыгская... 2006:** Адыгская (Черкесская) Энциклопедия / Гл. редактор М.А. Кумахов. М.: 2006. 1248 с.

**Ординия 2001:** Ординия Шахсият. Важные Иорданские персоналии. Amman: Jordan Press. 273 с. – На арабском языке.

**Султанов 2000:** Султанов К.К. Поэзия северокавказской эмиграции: мотив «исторической родины» - Сб.: Литературное зарубежье: проблема национальной идентичности. М.: Наследие. 2000. Вып. 1.

**L.Kh. Balagova-Kandur**

*Russia, Moscow*

### **The Historiography of the Ethnic-Cultural and Ethnic-Spiritual Adyge (Circassian) Diaspora: Historical, Cultural and Literary Aspects**

#### **Symmary**

The general literary tradition of a diaspora does not differ from the customary approaches established in the world literature. However, any ethnic literary tradition has recourse to its historical roots that influenced its development. Such dependence is first of all shown by certain (and quite concrete) dominant events in the historical memory of certain people that determine the main literary topic and motives: the war with Russia in the Caucasus, which resulted in abandoning the native lands and acquiring the experience of living in a "foreign" environment.

The people finding themselves separated from their native land due to the tragic events of the 19<sup>th</sup> century that led to the death of hundreds of Adyge people cannot have a more important theme in their national consciousness. Such motives shape the historical, philosophical and literary mentality and the ethnic-spiritual culture of the Adyge people. The ethnic thought goes back to its heroic roots manifested in its folklore, epic mythology and literature, enriching them with a new spiritual experience acquired in a "foreign" land.

**И.В.БАНАХ**

*Беларусь, Гродно*

**О том, как Пушкин спотыкался об Гоголя,  
а Гоголь переодевался в Пушкина: деконструкция  
писательских мифов в русской литературе XX-XXI вв.**

В обыденном читательском сознании по мере утверждения литературных репутаций могут складываться искаженные представления о фигурах историко-литературного процесса, о перипетиях их биографии и творческой судьбы, результатом чего становится формирование писательских мифов. Подобная деформация действительности есть точка приложения разнонаправленных мифотворческих стратегий. С одной стороны, формирование ложных представлений может быть частью автомифологизации – имиджевой стратегии самого писателя, утверждающего в сознании читателей свой желаемый образ, который может существенно отличаться от истинного «лица» автора. С другой стороны, возникновение писательского мифа может стать результатом воздействия на массовое читательское сознание различных институтов власти – политической и интеллектуальной (недаром Е.М. Мелетинский назвал миф «первичной моделью всякой идеологии»). В таком случае писательский миф становится разновидностью идеологического, который, подражая архаическим моделям познания и презентации действительности, является мощным «инструментом политической демагогии» (Р. Барт). И, наконец, массовое сознание, функционирующее с оглядкой на древние архетипы, также способствует переосмыслению личности писателя. Во всех трех случаях основой мифотворческой проекции становится «принцип “возведения в святыне” самого автора и провозглашения сакральными его текстов» (Загидуллина 2002:197). Вариации подобной «подгонки» под агиографический канон могут быть различны, но инвариантная суть ее остается неизменной на протяжении многовековой истории литературы.

По этой же схеме формировались и мифы о А.С. Пушкине и Н.В. Гоголе как культурных героях новой русской словесности. Уже в 1830-е гг. благодаря критическим обзорам В.Г. Белинского оба писателя оказались на вершине национального литературного пантеона и исторические факты их личной биографии в соответс-

твии с общими законами мифологизации стали подвергаться под житийную схему. Особенно мифогенной оказалась биография Пушкина, рассматриваемого и массовым сознанием, и официальными властями, и культурной элитой в качестве «первопредка-демиурга» русской литературы Нового времени, в связи с чем постепенно оформилась и ритуальная практика поклонения поэту – «культ Святого Пушкина» (Ю.И. Дружников)\*.

На общем фоне классикализации Пушкина и Гоголя возникает своеобразный пушкинско-гоголевский миф, основу которого составляют недостоверные представления о якобы существовавшей неразлучной дружбе и бесспорной литературной преемственности двух писателей. Этот словесно-идеологический конструкт начал формироваться еще в 1830-1840-е годы с легкой подачи самого Гоголя, для которого момент самосакрализации был особенно важен (Виролайнен 1999:337). Следы этого мифа можно обнаружить и в литературной критике (В.Г. Белинский, П.А. Кулиш), и в научной литературе (Г.П. Макогоненко, Д.Д. Благой, Б.В. Томашевский, В.В. Ермилов и др.). Генетическим прообразом его является близнецный миф, основанный на принципе дуальности, двойничества культурных героев, когда «на авансцену выступают два ...фигуранта, спаянных дружбой, единством мироощущения, бесконечным доверием друг к другу, наконец, общим делом» (Манн 1999:355).

Параллельно с формированием писательских мифов возникает противоположенная стратегия, которая затрагивает и область пушкинско-гоголевских отношений. В связи с этим Ю.В. Манн отмечает две «волны демифологизации»: первая – в начале XX века (В.В. Розанов, И.Ф. Анненский) – против академического и биографического литературоведения, в рамках которого дружба Пушкина и Гоголя была представлена по аналогии с отношениями Гете и Шиллера, и вторая – в конце столетия (Ю.И. Дружников, А.И. Солженицын) – против официального советского литературоведения. Парадоксальным результатом этой ревизии стало утверждение противоположной идеологемы – о ссоре двух писателей, произошедшей в результате столкновения светлой пушкинской натуры и «инфернального» гоголевского характера. Оспаривая миф с научных позиций, исследователь констатирует сложную диалектич-

---

\* Непростая история становления и упрочения мифа о «Первом Национальном Поэте» нашла отражение в научных исследованиях В.С. Непомнящего, П.Дебрецени, О.С. Муравьевой, М.В. Загидуллиной и др.

ность отношений между двумя писателями, не укладывающихся в редукционистскую схему мифа: «Отношения Пушкина и Гоголя ограничивались литературной сферой, но в рамках этого ограничения были достаточно определенными и стабильными» (Манн 1999:356). Исследователь Г.А. Гришин в смене мифологизирующей и демифологизирующей научных версий выявляет интересную закономерность: «Чем жестче и авторитарнее была государственная власть в России, тем более тесными и дружескими представляли в исследовательских работах взаимные отношения Пушкина и Гоголя. И наоборот, как только диктат ослабевал, вектор литературоведческого интереса поворачивался к поиску конфликтов и противоречий в совместной биографии писателей» (Гришин 2006:18). Тем самым миф о всеохватной дружбе писателей осмысливается в современном литературоведении как результат идеологического давления институтов власти.

Вместе с тем в литературной практике начало развенчанию пушкинско-гоголевского мифа было положено в самое «невегетарианское» время – в тоталитарные 1930-е гг., когда в преддверии столетнего юбилея со дня смерти поэта происходило оживление мифотворческих процессов\*, параллельно которым в неофициальной культуре возникали оппозиционные настроения. Начатая в творчестве Д. Хармса («Пушкин и Гоголь», «О Пушкине»), подхваченная в 1970-е гг. в «Веселых ребятах» Н. Доброхотовой-Майковой и В. Пятницкого, демифологизация оказывается актуальной и в XXI веке, проявляя себя в пьесе С.Коковкина «Пушкиногополь». Характерно, что сюжетной основой во всех случаях выступает конфликтная версия отношений двух классиков.

Для Хармса Пушкин и Гоголь были «истинными гениями», литературный авторитет которых не подвергался сомнению («О гениях»). Вместе с тем, защищая антимиметическую природу искусства и связанное с этим право писателя на изображение необычного, отклоняющегося от эстетической нормы, Хармс отрицает героический пафос, противопоставляя ему категории «чуда» и «чуши»: «Геройство, пафос, удаль, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт – ненавистные для меня слова и чувства» (Хармс 1988:501). Именно поэтому официальный миф оборачива-

---

\* П.Дебрецени связывает процесс актуализации мифа с внутренней потребностью страдающей нации в поэте, величие которого опиралось бы на мученичество (Дебрецени 1999:102).

ется в его творчестве своей комической стороной, а герои мифа больше напоминают незатейливых героев детской литературы, изображенных с точки зрения обывательского сознания. Так, в драматической миниатюре «Пушкин и Гоголь» (1934) оба писателя появляются на сцене лишь затем, чтобы одиннадцать раз споткнуться друг о друга, упасть и выругаться: «**Пушкин** (выходит, спотыкается об Гоголя и падает): Вот черт! Никак об Гоголя! <...> **Гоголь** (поднимаясь): Вечно во всем помеха! (Идет, спотыкается об Пушкина и падает): Вот мерзопакость! Опять об Пушкина» (Хармс 1999:555-556). В этой бесконечной череде падений и чертыханий персонифицируется и доводится до абсурда идеологема о противопоставленности пушкинского и гоголевского наследия, получившая широкое распространение со времен известной полемики 1850-х гг., в ходе которой представители «реального» искусства, избравшие в качестве «плодотворного направления» сатирическую поэтику Гоголя, вынесли приговор сторонникам «чистого» искусства с их упованием на пушкинскую ясность и гармоничность.

Эта же демифологизирующая тенденция проявляется и в прозаической псевдояubilейной миниатюре «О Пушкине» (1936). Как и в более поздних «Анекдотах о Пушкине» (1939), официальный образ «великого поэта» подвергается здесь комическому снижению и абсурдизации. Однако показательно не только пародическое использование образа поэта, но и контрастивный гоголевский «фон», возникающий при упоминании имени Пушкина. Сопоставляя поэта последовательно с Наполеоном, Бисмарком, российскими императорами «Александром I, II и III», повествователь приходит к выводу, что все они «просто пузыри» по сравнению с ним. «*Да и все люди по сравнению с Пушкиным пузыри, только по сравнению с Гоголем Пушкин сам пузырь*». Рассмотрение поэта в одном ряду с представителями верховной государственной власти, равно как и сам процесс выстраивания аксиологической иерархии, подчеркивает несостоятельность претензий литературного официоза на идеологическую власть над читателем, на превращение писателей в «чугунное политбюро» (А. Битов). Перечислительный ряд, в который поставлен поэт, доводит до абсурда идею величия поэта и обнаруживает ценностную пустоту официального мифа. Тем более комичным предстает упоминание фигуры Гоголя, парадоксальным образом разрушающей «дурную» серийность и знаменующей конец наррации: «*Но после Гоголя писать о Пушкине как-то обидно.*

*А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу»* (Хармс 1999: 704). Тем самым имя Гоголя становится той «смехотворной точкой», которая обнажает абсурдность подобных идеологических построений.

Традиция Хармса впоследствии отзовется в самиздатовском цикле анекдотов о русских писателях «Веселые ребята» (1971-1972) Н. Доброхотовой-Майковой и В. Пятницкого. М. Веллер в своей книге «Перпендикуляр» вспоминает о том, какой эмоциональный эффект произвел на студентов-филологов этот «апокрифический» цикл, появившийся в годы брежневского застоя: «И мы начинаем, все из себя помня эти анекдоты, час назад прочитанные, тыкать пальцами в фотографии почтенных классиков и хохотать совершенно как сумасшедшие. И прохожие, интеллигентные, культурные ленинградцы, смотрят на нас с негодованием праведным! Какие глумливые юнцы, которые тычут пальцами в светочей русской литературы, и при этом топают ногами, держатся за животы, взвизгивают и утирают слезы!..» (Веллер 2008:8-9) Принятая в официальной культуре формула Е.Евтушенко, согласно которой «поэт в России – больше, чем поэт», не допускала профанации и десакрализации литературных святых.

В соответствии с принципами народно-карнавальской культуры герои этих литературных анекдотов предстают в гротескно-сниженном, обытовленном виде: постоянным атрибутом чадолюбивого Толстого, к примеру, становится костыль, которым он кого-либо из литераторов «лупит» по голове, к Достоевскому прирастает речевое клише «царствие ему небесное», а упоминание Тургенева сопровождается мотивом бегства в Баден-Баден. Культурные герои русского литературного пантеона превращаются здесь в своих комических дублеров – трикстеров, нарушающих этикетные нормы поведения и достигающих своих целей с помощью хитроумных трюков и обмана.

Особенно это очевидно в применении к фигурам Пушкина и Гоголя, взаимоотношениям которых посвящены пятнадцать анекдотов. В большинстве из них повторяется один и тот же характерный мотив – мотив переодевания: Гоголь постоянно переодевается Пушкиным и пытается присвоить чужое «лицо», но его попытки, как правило, пресекаются более сообразительным и более «трикстерным» поэтом, что и создает эффект комического пуанта. Например: *«Гоголь переоделся Пушкиным, пришел к Пушкину и поз-*

вонил. Пушкин открыл ему и кричит: “Смотри, Арина Родионовна, я пришел!”». Или: «Пушкин шел по Тверскому бульвару и встретил красивую даму. Подмигнул ей, а она как захохочет: “Не обманывайте, – говорит, – Николай Васильевич, лучше отдайте три рубля, что давеча в буриме проиграли”. Пушкин сразу догадался, в чем дело. “Не отдам, – говорит, – дурра”. Показал язык и убежал. Что потом Гоголю было...» (Доброхотова-Майкова, Пятницкий 2004) и т.п. Этот устойчивый мотив, восходящий к архаике, в данном контексте приобретает смысловую глубину и множественность. С одной стороны, он пародийно обыгрывает сюжетную ситуацию оборотничества, связанную с близнечным мифом, по модели которого и создается этот писательский миф. С другой стороны, он отсылает к реальной биографии писателя: образ маски становится метафорой «хлестаковщины» юного Гоголя, позиционировавшего себя (прежде всего, перед лицом нежинских родственников и знакомых) как близкого приятеля известных петербургских литераторов, с которыми он якобы «на дружеской ноге». Кроме того, мотив переодевания переводит серьезную идею личной и творческой дружбы двух писателей в игровой регистр, вследствие чего идея литературной преемственности оборачивается идеей самозванства (которая, кстати, возникает на волне демифологизации в контексте споров о сюжетных «дарах» Пушкина Гоголю): «Однажды Гоголь переоделся Пушкиным и пришел в гости к Державину Гавриле Романовичу. Старик, уверенный, что перед ним и впрямь Пушкин, сходя в гроб, благословил его». Гротескная образность литературных анекдотов позволяет увидеть сложность и многогранность отношений двух писателей – отношений, располагающихся (в отличие от однозначной официальной версии) в широком диапазоне эмоциональных реакций: от восторга и пиетета перед бессмертным гением Пушкина («Гоголь читал драму Пушкина “Борис Годунов” и приговаривал: “Ай да Пушкин, действительно, сукин сын”») до полемики с ним, пародирования («Однажды Гоголю подарили канделябр. Он сразу нацепил на него бакенбарды и стал дразниться: “Эх ты, лира недоделанная!») и, наконец, несостоявшейся дуэли:

- «Однажды Пушкин стрелялся с Гоголем. Пушкин говорит:*  
– Стреляй первым ты.  
– Как я? Нет, ты.  
– Ах, я! Нет, ты!



*Так и не стали стреляться.*

Процесс демифологизации особенно актуализируется в постсоветское время, когда вследствие распада некогда великой державы ревизии подвергаются ее национальные святыни, утрачивается вера в гражданскую авторитетность слова и литература постепенно освобождается от идеологического диктата. В связи с этим непростые отношения двух русских гениев вновь становятся предметом художественной рефлексии в пьесе современного драматурга Сергея Коковкина «Пушкиногополь» (2007). Уже в каламбурном названии режиссер П.Н. Фоменко увидел «мощный контрапункт – противоборство и взаимопритяжение (равно, как и взаимоотторжение) двух русских гениев» (Фоменко 2007:74). Жанровой моделью пьесы «гротеска» (таково авторское жанрообозначение) служит исторический анекдот, который противопоставляет официально-идеализирующему конструкту мифа обытовленно-сниженную реальность, сотканную из исторических фактов, сплетен и слухов (например, об измене Натальи с Дантесом и Николаем I, о возможном отцовстве императора по отношению к младшей дочери Пушкина, о романах поэта со свояченицами, о службе Гоголя в III Охранном отделении и т.п.). Согласно альтернативной истории Коковкина, Пушкин не погибает во время дуэли с Дантесом, но по обвинению в шпионаже отправляется на каторгу, где завершает свои нереализованные замыслы, среди которых оказывается и «Ревизор» с «Мертвыми душами», сюжеты которых были ранее подарены Гоголю. Кульминационным событием становится ссора двух писателей по поводу авторства этих двух произведений, окончившаяся очередной дуэлью, невольным ранением Пушкина и финальным примирением. Так возникшая на волне демифологизации идеологема о ссоре писателей становится фабульной основой пьесы, главные герои которой, в отличие от официального мифа, вбирают в себя все типологические приметы двойничества.

С одной стороны, как и в канонической версии, оба героя – «зодчие поэзии», объединенные любовью к словесности; отношения их выстраиваются по модели культурного патронажа: Пушкин покровительствует начинающему писателю, в коем обнаруживает признаки пророка, а Гоголь всем своим преклонением перед «дивным поэтом» демонстрирует свою подчиненную роль. С другой стороны, отношения литературной преемственности осложняются соперничеством и противостоянием; герои пьесы представлены как

двойники-антагонисты, постоянно «спотыкающиеся» друг о друга. Убедившись в прозорливости Гоголя, Пушкин приглашает его в «Современник»; однако литературный патронаж приносит новоиспеченному редактору одни неприятности: новый сотрудник оказывается «плодовит, как нежинская свиноматка» (Коковкин 2007:85), вытесняет своими «пороссями с лужами» всех остальных сотрудников журнала и пишет доносы на самого поэта, осведомляя Охранное отделение о его неблагонамеренных произведениях. Даже состояние перемирия несет на себе черты перманентного конфликта, проявляющегося то в мелких размолвках (например, вокруг имени жены Пушкина), то в более глобальных творческих спорах, увенчавшихся финальной дуэлью. Антагонистичность героев объясняется разницей их темпераментов, заданной карамзинской оппозицией «чувствительного и холодного», по законам гротесковой реальности опрокинутой в сексуальную плоскость: страстность и сексуальная энергия Пушкина («А-а-фрика!!») противопоставляется рассудительности (вкуче с провидческим даром и прогрессирующей манией величия) и сексуальной пассивности Гоголя.

Принцип удвоения главных героев пьесы подчеркивается и двойничеством других персонажей, создающим в пьесе сложную систему карнавальных альянсов (каждый герой при этом является пародийным двойником своего исторического прототипа): триада Д'Антес (Ж.Ш. Дантес – убийца Пушкина), Д'Аршиак (О. д'Аршиак – секундант Дантеса), Д'Анзас (К.К. Данзас – друг и секундант Пушкина), к ней примыкает и Пушкин, лицейское прозвище которого (Француз) становится причиной комического недоразумения; Лоджио и Поджио (братья-декабристы И.В. и А.В. Поджио); Пушкин и Федор Кузьмич (благочестивый старец, под именем которого, согласно народной легенде, провел свои последние годы император Александр I) и т.п. Тотальное двойничество поддерживается общей ситуацией «театра в театре» с ее мотивами переодевания и узнавания, образами «маскерада» и карточной игры, которые обнажают условность разыгрываемого спектакля и проблематизируют вопрос экзистенциальной и национальной идентификации человека.

Наконец, всеобщий маскарад в финале пьесы оборачивается демонстрацией общей трагической судьбы близнечной пары, и фарсовый сюжет неожиданно приобретает трагические обертоны. Во-первых, диалектическая противоречивость дружбы-вражды

писателей возводится автором в ранг онтологического закона, в соответствии с которым моделируются жизнестроительные стратегии творческих личностей (недаром в последнем эпизоде пьесы вспоминается история дуэли Тургенева и Толстого). Во-вторых, в пьесе человек оказывается лишенным свободы воли. Как и в хармсовском художественном мире, жизнью повелевает слепой Случай, несущий в себе энтропийное начало. Метонимический образ России – это острог, в котором споры о свободе слова и гармоничном обществе ведут каторжане, способные беззаконию противопоставить лишь иллюзорную свободу (в виде нарушения запрета игры в карты). Это мир, которым правит насилие власти, персонифицированное в фигуре Надзирателя (аллюзия на щедринских градоначальников), выходящее как за сословные границы, так и за временные рамки конкретной эпохи. В-третьих, двойничество Пушкина и Гоголя отражает трагическую судьбу гениального человека в России, с легкостью замещаемого знаком. Живой Пушкин, не освященный аурой страдальческой смерти, не нужен читающей России: поколение детей увлекается «графом Толстым» и массовой литературой; живого поэта заменяет «Памятникпушкина» – бронзовая статуя, имя которой в реплике глухого слуги Никиты редуцируется до «Пампушкина». В равной степени оказался не нужным русскому читателю и Гоголь, проживающий в Риме лишенную смысла одинокую жизнь непризнанного гения. Не нужны России театр, упраздненный в ходе государственного «эксperiments», и – шире – вся русская культура, не удовлетворяющая запросам массового потребителя. Недаром в финале пьесы появляется символический образ горящего Пушкинополя – сжигаемых писателями рукописей: «Тут пожар пострашнее московского будет... Не Москва, не Рим. ПУШКИНОГОПОЛЬ горит!» (Коковкин 2007:101) Крушение империи, в представлении автора, не может сравниться с падением духовности и забвением истинных культурных ценностей. Кроме того, в мире абсолютной предрешенности только сознательный отказ от собственного «Я», как и от собственного творения, способен разорвать порочный круг безрассудности Случая.

Таким образом, развенчивая писательские мифы, авторы высмеивают не русских классиков (гениальность которых сомнению не подвергается), а догматизм официального мышления, превратившего их полную противоречий биографию в мертвый и обезличенный канон. Непредвзятая ревизия личных и творческих контактов писа-

телей\* демонстрирует сложные перипетии их взаимоотношений, где личная дружба или вражда осложняются творческим сотрудничеством или полемикой и где, как и в жизни, нет места схематичной условности и односторонней серьезности мифа.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Веллер 2008:** Веллер М. Перпендикуляр. М.: 2008.

**Виролайнен 1999:** Виролайнен М.Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: сб. ст. СПб., 1999.

**Гришин 2006:** Гришин Г.А. Пушкин и Гоголь: диалог исследовательских версий в литературоведческой науке XIX-XXI веков. Автореф. дис. .... к.ф.н. Саратов: 2006.

**Дебрецени 1999:** Дебрецени П. Житие Александра Болдинского // Современное американское пушкиноведение: сб. ст., СПб., 1999.

**Доброхотова-Майкова, Пятницкий 2004:** Доброхотова-Майкова Н., Пятницкий В. Веселые ребята. [online]: <http://veselyerebiata.narod.ru>.

**Загидуллина 2002:** Загидуллина М.В. Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема (творчество А.С. Пушкина в рецептивном аспекте). Дис. ... д.ф.н. Екатеринбург: 2002.

**Коковкин 2007:** Коковкин С. Пушкиногополь. Ж.: Современная драматургия. №1, 2007.

**Манн 1999:** Манн Ю. В. Пушкин и Гоголь в 1836 году: была ли ссора? // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М.: 2001.

**Назиров 2005:** Назиров Р.Г. Вражда как сотрудничество // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. Уфа: 2005.

**Фоменко 2007:** Фоменко П.Н. Притяжение и противоборство - Ж.: Современная драматургия. №1, 2007.

**Хармс 1988:** Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л.: 1988.

**Хармс 1999:** Хармс Д. Цирк Шардам. Собрание художественных произведений. СПб., 1999.

---

\* См., например, Назиров 2005.

**Iryna Banakh**  
*Belarus, Grodno*

**It's about How Pushkin Stumbled against Gogol,  
and Gogol Disguised as Pushkin: Deconstruction of the  
Writers' Myths in Russian XX-XXI -century Literature**

**Summary**

The report is devoted to the carnival discrediting of the myth about friendship and literature continuity of A. S. Pushkin and N. V. Gogol in Russian literature - the myth which was made up in 1830s under the influence of the critic essays by V. G. Belinskiy and consolidated after the poet's tragic death owing to Gogol's memoirs. Genetic prototype of the myth is a twinned myth, based on the double-natured principle, of the cultural heroes' twinness. In XX c. on the background of desacralization primarily of Pushkin's myth as a monomyth of the Russian culture the history of personal relationships of the both writers also underwent reconsideration. Begun in 1930s in D. Harms's works ("Pushkin and Gogol", 1934; "About Pushkin", 1936), picked up in 1970s in "Cheerful guys" (1971-1972) by N. Dobrokhotova-Majkova and V. Pyatnitskiy, demythologization turns out to be actual (relevant) up to the present, continued in the play "Pushkinogopol" (2007) by S. Kokovkin. Historical joke is selected as a genre model in all the cases, according to the laws of carnival logic opposing idealized construction of the myth life-decreased reality. Discrediting the biographic myths, the authors deride dogmatism of the official thinking, transmuted full of contradictions writers' life into dead and depersonalized canon.

## **ოდისა და ჰიმნის ჟანრული ვარიაციები ქართულ მწერლობაში**

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში ტერმინები: „ოდა“ და „ჰიმნი“ თითქმის გაუთანაბრდა ერთმანეთს ისევე, როგორც ევროპულ პოეზიაში, სადაც „ჰიმნი“, უპირატესად, „ოდის“ ხასიათის ლექსია (მაგ., პიერ რონსარის „ჰიმნი საფრანგეთს“).

ჰუმანიზმის ეპოქაში ჰიმნი ოდისაგან მხოლოდ რელიგიური მიზნით განსხვავდებოდა. ევროპაში „ჰიმნი“ თანდათან გადაიქცა ემოციურად ამალღებული შინაარსის გამომხატველ პოეტურ ფორმად, რომლის განსაკუთრებული სტრუქტურა კლოპშტოკის ოდებიდან მოკიდებული, ნოვალისის ჰიმნურ პროზამდე („ჰიმნები ლამეს“, 1799) არეალს მოიცავდა.

„ოდისაგან“ „ჰიმნის“ გასარჩევად ხშირად ამ უკანასკნელის ასახვის მეთოდებს მიიჩნევდნენ; ზოგჯერ ჰიმნს საკულტო ხასიათს უბრუნებდნენ (შტეფან გეორგეს „ჰიმნები“, „პილიგრიმის მოლოცვა“), ექსპრესიონისტებისათვის კი ჰიმნი იქცა ექსტატიური გამოხატვის საშუალებად (დობლერის „ჰიმნი იტალიას“).

ოდა, როგორც ლირიკულ-ორატორული ჟანრი, ფრანგული კლასიციზმის დროს გაბატონდა (ფ. მალერბი, ნ. ბუალო). „ოდა“ ბერძნულად „სიმღერას“ ნიშნავს, ამიტომ ოდას ხშირად ურჩევდნენ მელოდიას და მღეროდნენ. მნივნობრული სტილისა და ორატორული რიტორიკის ნაცვლად, XVIII-XIX ს.ს. ოდამ ლირიკული სიღრმე შეიძინა, პატრიოტულ ხასიათთან ერთად. „ოდა“, ანტიკური შინაარსით, ვ. ჟირმუნსკის აზრით, ისტორიის კუთვნილებაა და იგი დღეს ფორმის, სტრუქტურის სპეციფიკურობას კი არა, უპირატესად, საზეიმო, ამალღებულ შინაარსს გულისხმობს (ჟირმუნსკი 1996: 380). თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეები მიუთითებენ, აგრეთვე, რომ ოდათა ავტორები ემსგავსებიან კიდევ ერთმანეთს, ამ ლირიკული ჟანრის სპეციფიკის გამო (ბროიტმანი 1999: 143). ოდა, ანუ ხობა ძველ ქართულ პოეზიაში ჩაისახა (არსენ ბერი „მეფესა დავითს“), მისი კლასიკური ნიმუშები კი არის ჩახრუხაძის „თამარიანი“ და შავთელის „აბდულმესია“ (XII ს.). „თამარიანის“ მეშვეობით

მკვიდრდება ქართულ პოეზიაში უნიკალური საზომი, ე. წ. „ჩახრუხაული“ — ოცმარცვლიანი ლექსი წინაცეზურული შინაგანი რითმებით (ცაიშვილი 1979: 38). ნიკო მარი კი „თამარიანში“ ჩართული, რამდენიმე სიუჟეტური ხასიათის მცირე ზომის ლექსს ელევგებად მიიჩნევს და თავისი დროისათვის უნიკალურ მოვლენას უწოდებს ამ შემთხვევას (მარი 1902: 130). „თამარიანის“ 900 სტროფი 17 თავშია განაწილებული და თითოეული მათგანი დამოუკიდებელ ოდად შეიძლება მივიჩნიოთ.

შემდგომი აღორძინება ოდამ XVII-XVIII ს.ს. ქართულ პოეზიაში განიცადა. ამ დროს დაიწერა თეიმურაზ I-ის „გრემის სასახლეზედ“, თეიმურაზ II-ის „ქება სრისა“, ბესიკის „ქება სოლომონ მეფისა“, „ასპინძისათვის“. გაჩნდა ე. წ. „სამგლოვიარო ოდის“ ჟანრი: ბესიკის „სამძიმარი“ გამორჩეულია ამ ჟანრის თხზულებათა შორის: 34 ათტაეპედით დაწერილი, 340 სტრიქონიანი ლექსი მკაცრად იცავს ოდის სალექსო ფორმას: საზომი: 5/52, 5/43; სტროფიკა: ათტაეპედი, რითმა: aaaaaa...

ბესიკის II ოდა „ქება სოლომონ მეფისა“ ჩახრუხაულის სალექსო ფორმით არის შესრულებული – სავალდებულო შიდა-რიტმით (წინაცეზურული რითმით) და აერთიანებს შვიდ სტროფს:

ვსთხოვე ზენასა, მადლსა მფენასა, შენი შემკობა,  
მეფეთ-მეფეო!  
მომცა მე სიტყვა, ვინც ქრისტედ ითქვა, ვიპყარ კალამი,  
მელანს ვანოე,  
ჰკრთებიან ხელნი, კალმის შემხენი, მიირთვი ესე მცირე  
მწვლილო!  
სწორედ არა ვთხზა, რისხვა არ მითხზა, მვედრებელი ვარ  
დიდ ხელმწიფეო! (ბესიკი 1976: 488)

XX ს. 20-იან წლებში ოდამ, როგორც ლირიკის ჟანრმა, ქართულ პოეზიაში კვლავ მიიპყრო ყურადღება: 1924 წელს დაწერა კონსტანტინე ჭიჭინაძემ ოდა: „რიონის აპოლოგია“, რომელსაც ეპიგრაფად უძღვის აპოლონიოს როდოსელის სიტყვები: „ალკეოსმა სთქვა სიტყვა ასეთი: „ამგვარად, ჩვენ მივადექით კოლხეთის ნაპირს და ფაზისის დენას“. ოდის ეპიგრაფად წამდღვარებულ სიტყვებში ალკეოსის — ბერძნული ოდის სტროფის ერთ-ერთი შემქმნელის — მოხსენიება, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის. კ. ჭიჭინაძის ოდა „რიონის აპოლოგია“ ხუთი „ქებისაგან“, ხუთი მონაკვეთისაგან შედგება, ჯვარედინი რით-

მითა (abab) და თოთხმეტმარცვლიანი საზომით (5/4/5) არის შესრულებული:

შენი მქუხარე ამბოხების გავხდი მონამე  
და სტრიქონებიც დაგიმზადე სხვადასხვაგვარი:  
ხან ულბილესად მოხაზული, ხან წელმაგარი,  
ვით აბრეშუმი და ველური ტახის ჯაგარი.  
(ჭიჭინაძე 1982: 380)

ოდა განსკუთრებულ ადგილს იჭერს XIX ს. II ნახევრის ქართულ პოეტთა შემოქმედებაში. სახოტბო ლექსები ხშირად ინერებოდა საზეიმო თუ სამგლოვიარო ცერემონიალების დროს. საბჭოთა საქართველოში დიდად ფასობდა სადღესასწაულო, ბელადებისადმი, ომისა და შრომის გმირებისადმი მიძღვნილი ოდეები. გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ერთგვარი აღორძინებაა ძველი ქართული კლასიკური მწერლობის სახოტბო ჟანრისა. ამ ოდის, ქების დაწერისას (1947) გალაკტიონი ამკვიდრებს ახალ სალექსო ფორმას – გალაკტიონის სტროფს (რვატაეპედი, გართმვის სისტემა: ababcccb). აკ. ხინთიბიძეს მიაჩნია, რომ თუკი არსებობდა ალკეოსის სტროფი, საფოს სტროფი, რონსარის სტროფი, ჩაზრუხაული, მაშინ უნდა იყოს „გალაკტიონის სტროფიც“ (ხინთიბიძე 2000: 88). საყურადღებოა, რომ ზემოხსენებულ ავტორთა სახელები ლექსის თეორიას სწორედ სახოტბო თხზულებების სტროფის თავისებურების გამო შემორჩა. ეს „უცნაური დამთხვევა“ უნდა გავითვალისწინოთ, ალბათ, ლადო ასათიანის „ასათიანურის“ სახელწოდებაზე მსჯელობისას.

XX ს. ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთ საუკეთესო ოდად მიიჩნევენ პაოლო იაშვილის მიერ დაწერილ თბილისის აპოლოგიას: „URBI“ (1924: 23.IV):

მინდა, ავვარდე მამადავითზე,  
იქ აირჩიე, სულო, ბინა, შენ;  
მინდა უეცრად მუხლზე დავეცე  
ჩემი ტფილისის და მზის წინაშე.

.....  
შენს ალაყაფთან მსურს დავალაგო  
ლექსები, როგორც სისხლის წვეთები...  
მილიონ ხმებით სავსე ქალაქო,  
დიდი სატახტო ხარ პოეტების!  
(იაშვილი 2004: 70)



ქართულ პოეზიაში ჰიმნი, როგორც ლირიკული ჟანრი, ძველი ქართული ჰიმნოგრაფიის შემდეგ, XIX ს. II ნახევარში აღორძინდა და, უმთავრესად, დაუკავშირდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ახალ ეტაპს. ილიას „\*\*\*ჩემო კარგო ქვეყანავ“ და „ბედნიერი ერი“, შეიძლება, ჰეროიკული და ასტი-ნიზმური ჰიმნების ნიმუშებად მივიჩნიოთ; აკაკის პოეზიიდან კი ჰიმნების მაგალითებად შეიძლება მოვიხმოთ: „ნათელას სიმღერა“, „ამირანის სიმღერა“, „\*\*\*აღსდევ, გმირთ გმირო“, აგრეთვე, ჩვენი დღევანდელი სახელმწიფო ჰიმნის პირველწყარო, აკაკის „ხატის წინ“.

1917 წლის 5 დეკემბერს დაწერა აკაკი შანიძემ „ქართული ეროვნული ჰიმნი“, რომელიც 1918 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „პრომეთეში“:

აბა, ფხიზლად, ქართველებო! მივყვით მამა-პაპის კვალსა!  
წარსულს გრძნობით ვიგონებდეთ, ჩავუფიქრდეთ მომავალსა!  
ცალი თვალი პონტოსაკენ, ნუ ვაშორებთ გურგანს ცალსა,  
ყური ვუგდოთ გურჯი-ბოლახს და ნუ ვაღებთ დარიალსა!  
აბა, ფხიზლად, ქართველებო, ნუ, ნუ ვაღებთ დარიალსა!  
(შანიძე 1918: 3)

1918 წ. 26 მაისის შემდეგ, დამოუკიდებელი საქართველოს ჰიმნის გამო, უკმაყოფილო იყო გალაკტიონი: „ქართული ჰიმნი“ — უნდა დაგენერა შენ და არასგზით არავის სხვასო, — მითხრა ქუთაისში დომენტი თომაშვილმა. ეს განა მართლაც ასე არ უნდა ყოფილიყო?.. თაქთაქიშვილის ჰიმნი კი უფრო ელეგიაა, ვინემ — ჰიმნი. წინ წამოწეულია უფრო ძლიერი დისკანტი და ალტი, ვიდრე ტენორი და ბანი. ცოდვა არაა, „მუმლი მუხასა“ და „ლილეოს“ შემდეგ ასე რაფინირებული მუსიკალური „ჰიმნის“ მიჩენება ხალხისათვის?“ (ჯავახიძე 1991: 443).

1918 წელს უნდა დაეწერა გალაკტიონს თავისი „ჰიმნი“:

ერთი ნუგეში  
და მისწრაფება  
დეე, სხივს გვფენდეს,  
როგორც ღვთაება.  
დეე, ისმოდეს  
ამერ – იმიერ:  
„მრავალჟამიერ“,  
„მრავალჟამიერ!“

სიმტიციცე ძველი  
 და ძველი რწმენა.  
 წარსულ დიდების  
 კვლავად აღდგენა  
 ხატად შეიქმნას  
 ქართველთა მიერ,  
 მრავალ-ჟამიერ,  
 მრავალ ჟამიერ...  
 ღმერთო მფარველო,  
 ერთხელ ძლიერი  
 კვლავ აღადგინე  
 ქართველი ერი...  
 კვლავ განუახლე  
 ერთობა, ძმობა,  
 მტრის წინააღმდეგ  
 მიეც თანხმობა,  
 რომ კვლავ ისმოდეს  
 იმერ – ამიერ:  
 „მრავალჟამიერ“,  
 „მრავალჟამიერ!“  
 (ტაბიძე 2005: 33)

1947 წელს კი გალაკტიონმა დაწერა „ჰიმნი ქართულ ანბანს“.

ასტიეზმური (ასტიეზმი, ანტიფრაზისი – ხუმრობას, ურთი-  
 ერთგამომრიცხავს აღნიშნავს) ჰიმნის ნიმუშად შეიძლება მი-  
 ვიჩნიოთ პროზით შესრულებული „ჰიმნი ლობიოს“ (ე. წ. „ლობი-  
 ოს დაუჯდომელი“), რომელიც გიორგი ლეონიძემ „ნატვრის  
 ხეში“ შეიტანა (ლეონიძე 1990: 237). „ჰიმნს“ წარმოთქვამს ჭამ-  
 პურა: „ჰოჲ, ყოვლად ნოყიერო, გემოთი საამო, ყნოსვის დამტ-  
 კბობელო შეჭამანდო სამეფოო, ფასდაუდებელო, ლობიო ქარ-  
 თლისაო! დიდ არს ღვანლი შენი, წინაშე ერისა ქართველისა,  
 რამეთუ შენგან იზრდების და იკვებების ქართველი თვითეული,  
 უმეტეს სხვათა საზრდელთა შორის, სიყრმიდგან ვიდრე  
 სიბერემდე...“

ოდისაგან ჰიმნის გამიჯვნა, როგორც ითქვა, XIX ს. ევრო-  
 პულ ლიტერატურაში უკვე გაძნელდა. მაგალითად, უკვე ს.გ.ფ.  
 ჰოლდერლინთან ეს ორი ჟანრი ლირიკისა (ოდა და ჰიმნი) ძნე-  
 ლად თუ განირჩევა ერთმანეთისაგან; ისე კი, ჰიმნი ხშირად თა-  
 ვისუფალი მეტრით შექმნილი დითირამბების თანაბარი მნიშვნე-  
 ლობითაც გამოიყენებოდა. დაახლოებით ამგვარ ჰიმნებს  
 წერდნენ ინგლისელი რომანტიკოსები: უორდსვორთი, ბაირონი,

ასეა პ. კლოდელის ჰიმნებში, ნიცშეს „დიონისოს დითირამბებში“ (1883). ნიცშესა და უიტმენის („ბალახის ფოთლები“, 1853) მიერ, ბუნებისა და თანამედროვე ცივილიზაციის ურთიერთობის თემებზე დაწერილი ჰიმნები დიდ გავლენას ახდენს XX ს. 10-იანი წლების მსოფლიო პოეზიაზე. შესაბამისად, ქართული ლირიკა თავისუფლდება ჟანრობრივი შეზღუდვებისაგან და, თუ ვ. ბრიუსოვი წერს „ჰიმნს აფროდიტესადმი“, რომელიც ანტიკური ჰიმნების (საფოს) სტილიზაციის ნიმუშია (კვიციანი 1966: 87), „ცისფერყანწელები“ ჰიმნებს უძღვნიან ერთმანეთს, საქართველოს, ზღაპრულ ქალდეას, მიჯნურებს...

XX ს. 20-40-იან წლებში იწერება ლ. ასათიანის „ოდები“ თუ „ჰიმნები: „ოდა ვენახს“, „ჩემი ქვეყნის ოქროყანა“, „ჩემი სამშობლო“, „ლხინი კახეთში და სადღეგრძელოები“, „ქართული ენა“. განსაკუთრებული ადგილი უკავია ლადო ასათიანის პოეზიაში „სალალობოს“, რომელსაც „ასათიანურიც“ კი უწოდეს (ალ. საჯაია) თავისი გამორჩეული, ინდივიდუალური პოეტური ხელწერის გამო; ამ სათაურით არის იგი შესული პოეტის თხზულებათა ავტოგრაფიულ კრებულშიც. სალექსო პარამეტრების (საზომი, სტროფიკა, რითმა) მიხედვით, ამ სპეციფიკური ტერმინის მიკუთვნება „სალალობოსათვის“ უჭირთ ლექსის თეორეტიკოსებს (აკ. ხინთიბიძე); მაგრამ თუ „ასათიანურის“ დარქმევასაა ჟანრის სპეციფიკურობას, „ოდის“ სემანტიკურ, საზრისისეულ თავისებურებას გავითვალისწინებთ, შესაძლებელია, XX ს. I ნახევარში ლადო ასათიანის მიერ ქართულ ლირიკაში შემოტანილი „ოდის“, „ჰიმნის“ აღმნიშვნელ ტერმინად დამკვიდრდეს „ასათიანური“.

ვფიქრობთ, „სალალობო“ თავისებური მოდიფიცირება, ტრანსფორმაციაა გრიგოლ ორბელიანის „სადღეგრძელოს“ სტრუქტურისა: სადღეგრძელოებს, თამადის მიერ წარმოთქმულს ლხინში, იმეორებენ თანამესუფრენი. „სალალობოც“ ლხინში, ქეიფში წარმოსათქმელი თხზულებაა, თორმეტი სტროფისაგან შედგენილი, რომელთაგან I და XII იდენტურია, ხოლო ორი ციტირებაა ხალხური ლექს-სტროფისა, დარჩენილი 8 სტროფიდან 7 იწყება სიტყვით: „დაუკარით!“ — ეს სიტყვა, მონოდება კიდევ ერთხელ ადასტურებს „ასათიანურის“ ჟანრის სასიმღერო ხასიათს — იგი ოდაა, ჰიმნია, სადღეგრძელოა — ლხინში სათქმელი ლექსია.

## დამონხმუბანი:

**ბესიკი 1976:** ბესიკი. ქება სოლომონ მეფისა. ნიგნში: ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად. ტ. V, თბ.: „ნაკადული“, 1976.

**ბროიტმანი 1999:** Бройтман С. Н. Лирический субъект. В кн.: Введение в литературоведение. М.: издательство "Academia", 1999.

**იაშვილი 2004:** იაშვილი პ. საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ ნიგნად. ნ. I, თბ.: „სეზანი“, 2004.

**კვიატკოვსკი 1966:** Квятковский А. Поэтический словарь. М.: издательство "Советская энциклопедия", 1966.

**ლეონიდე 1990:** ლეონიდე გ. „ნატვრის ხე“. თბ.: „ნაკადული“, 1990.

**მარი 1902:** Марр Н. Древнегрузинские описцы. Тексты и разыскания по армяно-грузинский филологии. т. IV, СПб., 1902.

**ჟირმუნსკი 1996:** Жирмунский В. М. Проблема Жанра. В кн.: Введение в литературоведение. СПб., издательство С.-Петербургского университета, 1996.

**ტაბიდე 2005:** ტაბიდე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად. ნ. VIII, თბ.: „ლიტერატურის მატრიანე“, 2005.

**შანიდე 1918:** შანიდე აკ. ქართული ეროვნული პიშინი. ყ. „პრომეთე“, I, თბ.: 1918.

**ცაიშვილი 1979:** ცაიშვილი ს. ძველი ქართული პოეზია (V-XII ს.ს.). კრ.: ქართული პოეზია, ტ. I, თბ.: „ნაკადული“, 1979.

**ჭიჭინაძე 1982:** ჭიჭინაძე კ. რიონის აპოლოგია. ნიგნში: ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად. ტ. 12. თბ.: „ნაკადული“, 1982.

**ხინთიბიძე 2000:** ხინთიბიძე აკ. ქართული ლექსცმოდნეობა. ლექციების შემოკლებული კურსი. თბ.: თსუ-ს გამომცემლობა, 2000.

**ჯავახაძე 1991:** ჯავახაძე ვ. უცნობი. თბ.: „ნაკადული“, 1991.

**Tamar Barbakadze**

*Georgia, Tbilisi*

## Genre Variations of the Ode and Hymn in Georgian Literature

### Summary

In the nineteenth-century Georgian literature, the “ode” and “hymn” became almost equal to each other like in the European poetry where “hymn” was mainly the verse of the “ode” form (for instance, Pierre Ronsard’s “The Hymn to France”).

In the epoch of humanism hymns were differentiated from odes only for the religious purpose. In Europe a hymn gradually became a poetic form expressing lofty content. Its specific structure covered the area beginning with Klopstock’s *Odes* to Novalis’s hymn prose (“Hymns to Evening”, 1799).

In order to differentiate the “hymn” from the “ode” methods of reflection of the latter were often considered. Sometimes religious meaning was returned to hymns (Stefan George’s “Hymns”, “Pilgrim’s Prayer”), and for expressionists the hymn became means of ecstatic manifestation (Dobler’s “Hymn to Italy”).

Ode as literary and oratory genre, became dominant during French classicism (F.Malerbi, N.Bualo). The word “ode” derives from Greek meaning “song”, therefore musical accompaniment was often chosen for the ode to be sung. Instead of bookish style and oratory rhetoric, the ode of the 18<sup>th</sup> -19<sup>th</sup> centuries acquired lyrical depth along with patriotic mood. According to V.Zhirmundski, the “ode” by antique content is a historical property and today it implies not specifics of form or structure but mainly solemn, lofty content. Modern literary critics indicate that the authors of the odes even bear a resemblance with each other due to the specificity of this lyrical genre (S.Broitman). As an example of Georgian romantic ode, we can regard G.Orbeliani’s “Toast” which lyrism and pompousness were specifically resonated within the 20-th century Georgian lyrics (G.Tabidze, L.Asatiani, G.Leonidze, P.Iashvili, K.Chichinadze, O.Chelidze, etc.).

Beginning from the twenties of the 20<sup>th</sup> century the ode as lyrical genre had become well established in Georgian poetry (K.Chichinadze’s “Rioni’s Apology”, P.Yashvili’s “URBI”); in the 1920-40s there appeared L.Asatiani’s “Odes”: “Ode to Grape”, “My County’s Cornfield”, “My Homeland”, “Feast in Kakheti and Toasts”, “Georgian Language”. Special place in Lado Asatiani’s poetry is occupied by his work “Merry Drinking” (*Salaghobo*). It was even termed “Asatianuri” (A.Sajaia) because of its distinguished individual poetic style. According to verse parameters the verse theorists have difficulty in referring this specific term to “Merry Drinking” (A.Khintibidze). However, if we take into account the specifics of genre, structural and semantic peculiarities of the “ode” while naming “Asatianuri”, it is possible the “ode” denoting term “Asatianuri” introduced by Lado Asatiani in the first half of the 20<sup>th</sup> century be established in Georgian lyric poetry.

In our view “Merry Drinking” is a kind of modification, transformation of the structure of G.Orbeliani’s “A Toast”: the toasts said by toastmasters are pronounced by others; “Merry Drinking” is also a toast pronounced at the feast, composed of 12 stanzas of which the I and XII are identical and the two are citations of the verse stanza, of the rest 8 stanzas the 7<sup>th</sup> starts with words: “Play!” this word proves once more the song character of the “Asatianuri” genre – it is an “ode”, “a toast”, the verse said at the party.

In Georgian poetry a hymn as lyrical genre was revived in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Iliia’s works “My Sweet Land” and “Happy nation”

can be regarded as the specimens of heroic and asteismic (asteism, antiphrasis meaning gentle irony, the use of a word in a sense opposite to its proper meaning) hymns. On the 5<sup>th</sup> December, 1917 Ak.Shanidze wrote “Georgian National Hymn”; in 1918 Galaktion’s “Hymn” was created; in the 1940s Galaktion wrote “The Hymn to Georgian Alphabet” and “Praise to Nikortsinda”. The specimen of a hymn performed with asteism prose is Giorgi Leonidze’s “Hymn to the Beans” (“Beans Standing”) which is pronounced by Champura in “The Tree of Desire”.

In modern time numerous new forms of hymns have been created: following national anthems, the so-called corporative hymns (university, football teams, civil and public, medical services, etc) are popular.

## ჰერმენევტიკა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია

მეცლერის ფილოსოფიის ლექსიკონში (Metzler Philosophie Lexikon) ცნება *ჰერმენევტიკა* ამგვარადაა განმარტებული: „*ჰერმენევტიკა* (გერმ. *Hermeneutik*, ბერძ. *hermeneia*): *ტექსტების ინტერპრეტაციის ხელოვნება, ფართო გაგებით, ნებისმიერი სახის აზრითი წარმონაქმნების გაგების ხელოვნება, ასევე თეორიული განაზრებანი გაგების მეთოდებისა და წინაპირობების შესახებ*“ („*Kunst der Interpretation von Texten, im weiteren Sinn des Verstehens von Sinngebilden aller Art, sowie die theoretische Reflexion auf die Methoden und Bedingungen des Verstehens*“) (მეცლერი 1996: 210).

ამრიგად ირკვევა, რომ *ჰერმენევტიკა* ზოგადად არის გარკვეული საზრისის შემცველი მოცემულობების (Sinngebilden) *განმარტება-გაგების ხელოვნება*, ხოლო კონკრეტულად — *ტექსტების განმარტება-გაგების* (ინტერპრეტაციის) ხელოვნებაა. შესაბამისად, *განმარტება-გაგება* ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნის, რის საფუძველზეც წარმოიქმნება ე. წ. *ჰერმენევტიკული წრე* (Hermeneutischer Zirkel), ანუ *ჰერმენევტიკული სპირალი* (ფურცელაძე: 1998), რომლის უსასრულოდ გაფართოება იმთავითვეა დაშვებული: ე. ი. როდესაც *განმარტებისა და გაგების* შედეგად რაიმე ხდება *გაგებული*, ამის შემდგომ *გაგებული* საფუძველად ედება *განმარტება-გაგების* შემდგომ პროცესს და ასე დაუსრულებლად, ვიდრე არ მოხდება ტექსტის შინაგანი დაფარული პირველსაზრისის (*შინაგანი ლოგოსის*) საბოლოო წვდომა.

აქედან გამომდინარე, *ჰერმენევტიკა* როგორც ტექსტების განმარტება-გაგების ხელოვნება და მეცნიერება შეიმუშავებს განმარტება-გაგების უნივერსალურ მეთოდებს, რომლებიც ნებისმიერი ტიპის ტექსტის, და მათ შორის მხატვრული ტექსტის, ინტერპრეტაციის ამოცანებს გადაწყვეტდა.

ფრ. შლაიერმახერმა ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში გამოყო ორ ასპექტი — ტექსტის *გრამატიკული* და *ფსიქოლოგიური*, ანუ *ტექნიკური ინტერპრეტაცია*: „ფსიქოლოგიური [ინტერპრეტაცია] არის უფრო მაღალი ოდენობა, თუკი ენას გან-

ვიხილავთ იმ საშუალებად, რომლის საფუძველზეც ცალკეული ადამიანი საკუთარ აზრებს გადმოსცემს. გრამატიკული [ინტერპრეტაცია] არის უფრო მაღალი ოდენობა, თუკი ენას განვიხილავთ იმ მოცემულობად, რომელიც თითოეულის აზროვნებას განაპირობებს. ამ ორმაგობიდან თავისთავად გამომდინარეობს სრულყოფილი თანაფარდობა“ (შლაიერმახერი 1999: 79).

ამგვარად, შლაიერმახერის მიხედვით, ავტორი როგორც ენობრივი არსი ტექსტის შექმნის პროცესში ოპერირებს ენობრივი სისტემის მიერ შემოთავაზებული საერთო, ზოგადი სტრუქტურებით, რაც ვლინდება ენის სემანტიკურ, სინტაგმატურ და პრაგმატულ დონეებზე. ტექსტის *გრამატიკულმა ინტერპრეტაციამ* ტექსტში ენის სწორედ ეს კანონზომიერებანი უნდა დაადგინოს. ამ დიმენსიათა ბადეში ყალიბდება ტექსტის *გარეგანი ლოგოსი*, ანუ ტექსტის ობიექტური საზრისი, პირდაპირი აზრი.

მაგრამ ავტორი როგორც ინდივიდუალური არსი ამავედროულად ცდილობს ტექსტის შექმნის პროცესში ენობრივი სტრუქტურების ისე გამოყენებას, სადაც გამოჩნდება მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რაც ვლინდება ავტორის მსოფლხედვაში, სტილსა და სახისმეტყველებაში. ტექსტის ქმნის პროცესში ავტორი *გარდაისახება*, ანუ თავის თავს ავლენს კონკრეტულ ისტორიულ რეალობაში, რის შედეგადაც ის ქმნის კონკრეტული საზრისის (შინაგანი ლოგოსი) შემცველ ტექსტს. ამიტომაც, სწორედ ავტორისეული ინდივიდუალობაა ტექსტში შინაგანი ლოგოსის, ანუ ტექსტის დაფარული საზრისის წარმოქმნის წინაპირობა. *ფსიქოლოგიური*, ანუ *ტექნიკური ინტერპრეტაციის* მიზანიც სწორედ ტექსტში ამ ავტორისეული ინდივიდუალობის, მისი ტროპული მეტყველების დადგენაა; ანუ, *ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის* მიზანია ტექსტის შინაგანი ლოგოსის, ტექსტის დაფარული საზრისის წვდომა, რომელიც ტექსტის პირდაპირი აზრის მიღმა მოცემული. ხოლო ჰერმენევტიკულ პროცესში ტექსტის ინტერპრეტაციის ეს ორი სახეობა *a priori* ერთდროულად ხორციელდება, ისინი დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან და ურთიერთგამომდინარეობენ. შეიძლება ითქვას, რომ შლაიერმახერისეული *ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია* უახლოვდება სტოელთა, ალექსანდრიის სკოლისა და ეგზეგეტიკის *ალეგორიული ინტერპრეტაციის* მეთოდს, ტექსტის *ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია* ეს იგივე *ალეგორიული ინტერპრეტაცია*ა.



ფრ. შლაიერმახერის მიხედვით ტექსტის *გრამატიკული ინტერპრეტაცია* ეფუძნება *კომპარატიულ (შედარებით) მეთოდს* (Komparation), რომელიც ტექსტის ცალკეული ნაწილების – გრამატიკულ-ლექსიკური ერთეულების — ურთიერთთან შედარების საფუძველზე ადგენს ტექსტის ზედაპირულ შინაარსს, პირდაპირ აზრს, ტექსტის ფაბულარულ ხაზს. ტექსტის ეს ზედაპირული შინაარსი არის ენობრივი სისტემის გამოვლინება: „[ტექსტის] მოცემულ კონკრეტულ ადგილზე ყოველი ცალკეული სიტყვის საზრისი უნდა განისაზღვროს იმ სხვა სიტყვებთან თანაარსებობის („Zusammensein“) მიხედვით, რომლებიც მას გარემოიცავენ. [...] გრამატიკული განმარტება („grammatische Auslegung“) ნაწარმოების მთლიანობას განიხილავს ენობრივი კონსტრუქციის თვალსაზრისით, სადაც კომპოზიციის საფუძვლებს შეერთებათა კონსტრუქციები ქმნიან“ (შლაიერმახერი 1999: 116, 167).

*ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია* იყენებს *დივინატორულ მეთოდს* (Divination — *ამოცნობა*, Erraten), რაც გულისხმობს ტექსტის აგებულებაში „თავის თავის ჩასმას“, ტექსტის ზოგად მიმოხილვას („die allgemeine Übersicht“, შლაიერმახერი 1999: 167), ანუ იმ შემეცნებულის *ამოცნობას* (Erraten) (მ. ჰაიდეგერის თანახმად — *ადგილის მიჩენა*, *Erörtern*), რომელიც ჩადებულია ტექსტის მთლიანი კომპოზიციის ბირთვში. ამ შემთხვევაში ხდება ტექსტის ცენტრალური საზრისის, პირველსაზრისის ინტუიტიური წვდომა, რაც ინტერპრეტაციის პირველი ეტაპისთვისაა დამახასიათებელი. *კომპარატიული და დივინატორული მეთოდები* ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში ურთიერთგამომდინარეობენ და სინთეზურ მთლიანობას ქმნიან (შლაიერმახერი 1999: 169): „*მთელი ამ საქმიანობის* (ე. ი. ტექსტის ინტერპრეტაციის — კ. ბ.) *დასაწყისშივე მოცემულია ორი მეთოდი*, დივინატორული და კომპარატიული, რომლებიც, ვინაიდან ისინი ურთიერთზე არიან მიმართული, ერთმანეთისაგან არ უნდა განვაცალკეოთ. დივინატორული მეთოდი *იმთავითვე სხვადაგარდასახვის საფუძველზე* („indem man sich selbst gleichsam in den andern verwandelt“) *ცდილობს* ინდივიდუალურის („das Individuelle“) *უშუალოდ წვდომას*. კომპარატიული მეთოდი *განსაზღვრავს ზოგად მოცემულობას* („Allgemeines“) *როგორც გაგების საგანს და შემდეგ ამ ზოგადი მოცემულობიდან გამომდინარე მოიძიებს* ცალკეულ მოცემულობებს („das Eigentümliche“),

რომელთაც ადგენს სხვა ცალკეული მოცემულობების ურთიერთთან შედარების საფუძველზე“ (შლაიერმახერი 1999: 169).

ტექსტის გრამატიკული და ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციები, შესაბამისად დივინატორული და კომპარატიული მეთოდები, იმპლიციტურად გულისხმობენ ჰერმენევტიკულ წრეს, ანუ ინტერპრეტაციის პროცესს მთელიდან ნაწილისაკენ, და პირიქით, ნაწილიდან მთელისაკენ. აქ გვაქვს ტექსტის დაფარული პირველსაზრისისა (მთელი) და მისი ქვესაზრისების (ნაწილი) გამუდმებული დივინაცია (ამოცნობა, Erraten) და კომპარაცია (შედარება, Vergleichen): „ჰერმენევტიკული წრე წარმოიქმნება ტექსტის ეგზეგეზის წრიული მეთოდიდან. რომ გავიგოთ ტექსტი, ინტერპრეტმა უნდა განჭვრიტოს მთელი, ხოლო მთელის წვდომა ნაწილის გაგების საშუალებით ხორციელდება“ („Hermeneutischer Zirkel entsteht aus der textexegetischen Lehre und ihrer zirkulären Methode. Um einen Text zu verstehen, muss der Interpret auf das Ganze hineinschauen, andererseits darf er zum Ganzen nur durch das Verstehen des Einzelnen gelangen“)(მეცლერი 1996: 212).

ამგვარად, თუკი ჰერმენევტიკული წრის მეთოდს მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციისას გამოვიყენებთ, მაშინ ჰერმენევტიკა/ინტერპრეტმა ჯერ უნდა განჭვრიტოს („hineinschauen“) მოცემული ტექსტის პირველსაზრისი (მთელი), ხოლო აქედან გამომდინარე შემდგომ დაადგინოს ქვესაზრისები (ნაწილები). ამ ქვესაზრისთა განმარტება გაგების შემდგომ ჰერმენევტიკულად უზრუნველბა ტექსტის პირველსაზრისს. ამ პროცესში ტექსტის პირველსაზრისი თავდაპირველად დგინდება ინტუიტიურ დონეზე, ხოლო შემდგომ ეტაპზე, ნაწილების განმარტება-გაგების საფუძველზე (ინტელექტუალური ქმედება) ხდება მხატვრული ტექსტის პირველსაზრისის „საბოლოო“ შემეცნება.

მხატვრულ ტექსტში როგორც პირველსაზრისი, ისე ქვესაზრისები კოდირებულია კონკრეტული სახისმეტყველებითი პოეტური სემიოტური ნიშნებით: ერთი მხრივ ტექსტში მოცემულია მთავარი, ცენტრალური სიმბოლო, ხოლო მეორე მხრივ — ქვესიმბოლოები. მხატვრული ტექსტის პირველსაზრისი და ქვესიმბოლოები ურთიერთგამომდინარეობენ და მათი განმარტება, რა თქმა უნდა, იმთავითვე მოქცეულია ჰერმენევტიკულ წრეში.

ახლა კი ჩამოვთვლი იმ ხერხებსა და საშუალებებს, გადმოვცემ იმ აუცილებელ წინარეცოდნას (Vorurteil) [გადაამერი], ჰერმენევტიკულ გამოცდილებას, რაც საინტერპრეტაციო მხატვ-

რული ტექსტის *პირველსაზრისის*, ანუ *მთელის (das Ganze)* განსაზღვრას უწყობს ხელს ინტერპრეტაციის პირველ ფაზაზე. ეს საშუალებანია:

1. სახისმეტყველებითი გადმოცემა (აქ ვგულისხმობ კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე ჩამოყალიბებულ მითოლოგიურ და რელიგიურ სიმბოლოთა სისტემებს და საყოველთაოდ ცნობილ არქეტიპულ სიმბოლიკებს მაგ. მთის, მდინარის, ყვავილის, სარკის, მღვიმის სიმბოლიკა და სხვ.);

2. მხატვრულ ტექსტზე არსებული კრიტიკულ-მეცნიერული ლიტერატურა (დაგროვილი ჰერმენევტიკული ცოდნა);

3. ავტორის კომენტარები საკუთარ ტექსტზე (მაგ. თ. მანის ესსეები საკუთარ რომანებზე);

4. ავტორის პირადი წერილები, დღიურები;

5. ავტორის ლექციები ან საუბრები (მაგ. გოეთეს საუბრები ეკერმანთან);

6. მხატვრული ტექსტის სხვადასხვა ვარიანტები (მაგ. ნოვალისის *ღამის ჰიმნების* არსებული ორი ვარიანტი — ხელნაწერი და ბეჭდური ვარიანტები);

7. მხატვრული ტექსტის გეგმა (პარალიპომენა);

8. მხატვრული ტექსტის მაინსპირებული წყაროები (პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილება, ან კონკრეტული ტექსტი: მაგ. ნოვალისის *ღამის ჰიმნებისათვის* ასეთი წყაროა ნოვალისის პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილება — სატროფოს დაღუპვა, ხოლო გოეთეს *ფაუსტისათვის* მე-XVI საუკუნის ხალხურ თქმულებათა კრებული დოქტორ ფაუსტუსზე);

9. ავტორის ავტობიოგრაფიული თხზულება (მაგ. გოეთეს *პოეზია და სინამდვილე, Dichtung und Wahrheit*);

10. ავტორის თანამედროვეების გამონათქვამები ავტორის პიროვნებასა და მის თხზულებებზე.

საბოლოო ჯამში, ჩემი თვალთახედვით, მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია, და ზოგადად ჰერმენევტიკული პროცესი, შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ შემდეგ სამმხრივ ჰერმენევტიკულ სქემაში:

*გასაგები — გაგება — გაგებული:*

*გასაგები* გულისხმობს თავად მხატვრულ ტექსტს, რომელიც შედგება ორი ასპექტისაგან — *გარეგანი* და *შინაგანი* ლოგოსისაგან. *გარეგანი* ლოგოსი არის ტექსტის პირდაპირი საზ-

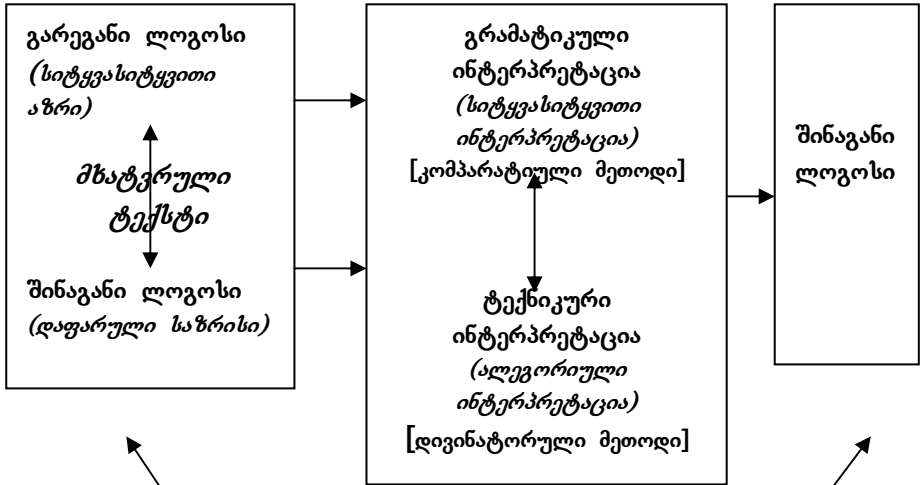
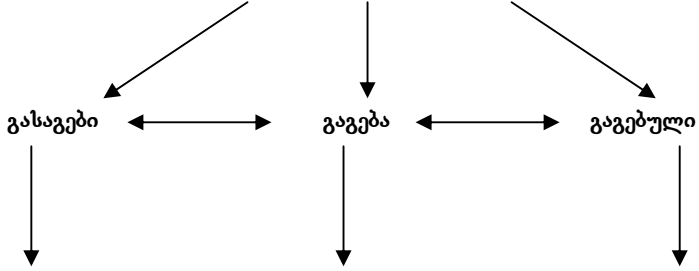
რისი, ხოლო *შინაგანი ლოგოსი* — ტექსტის დაფარული პირველსაზრისი, ანუ ტექსტის ჭეშმარიტი აზრი.

*გაგება* გულისხმობს ტექსტის განმარტების პროცესს, რომელიც ეფუძნება *გრამატიკულ და ტექნიკურ ინტერპრეტაციებს*, და შესაბამისად, *კომპარატიულ და დივინატორულ მეთოდებს*. *გრამატიკული ინტერპრეტაცია კომპარატიული მეთოდის* საფუძველზე ადგენს ტექსტის პირდაპირ აზრს, ტექსტის შიგნით ენის როგორც სისტემის მოქმედების კანონზომიერებებს (სინტაქტიკა, სემანტიკა, პრაგმატიკა). ხოლო *ტექნიკური ინტერპრეტაცია დივინატორული მეთოდის* საფუძველზე ადგენს ტექსტის დაფარულ საზრისს. ინტერპრეტაციის ეს ორი სახეობა, შესაბამისად *კომპარატიული და დივინატორული მეთოდები*, მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში ქმნიან დიალექტიკურ მთლიანობას და ურთიერთგამომდინარეობენ.

*გაგებული* არის ჰერმენევტიკის საბოლოო მიზანი, კერძოდ, მხატვრული ტექსტის შეცნობილი დაფარული პირველსაზრისი, ანუ ტექსტის ჭეშმარიტი აზრი (შინაგანი ლოგოსი).

თავის მხრივ ტექსტის გაგება-განმარტების პროცესი, შესაბამისად ზემოთხსენებული სამმხრივი ჰერმენევტიკული სქემა იმთავითვე გულისხმობს *ჰერმენევტიკული წრის მეთოდს*, რომლის საფუძველზეც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია ორმაგი მიმართულებით წარიმართება — *მთელიდან ნაწილ(ებ)ისაკენ* და *ნაწილ(ებ)იდან მთელისაკენ*. *მთელი* ამ შემთხვევაში გულისხმობს ტექსტის დაფარულ პირველსაზრისს, რომელიც მხატვრულ ტექსტში კოდირებულია ცენტრალური პოეტური სიმბოლოთი. *ნაწილ(ებ)ი* კი არის ტექსტის ქვესაზრისები, რომლებიც ტექსტში დაშიფრულია ქვესიმბოლოებით.

ჰერმენევტიკა



ჰერმენევტიკული წრე

## დამონმეგანი:

მეტლერი 1996: Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen; (Hrsg.) Peter Prechtl, Stuttgart/Weimar: 1996.

ფურცელაძე 1998: ფურცელაძე ვ. ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერიტი გაცხადება. ორ ნაწილად. თბ.: „სამშობლო“, 1998.

შლაიერმახერი 1999: Schleiermacher Fr. Hermeneutik und Kritik, (Hrsg.) M. Frank, 7. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1999.

**Konstantine Bregadze**

*Georgia, Tbilisi*

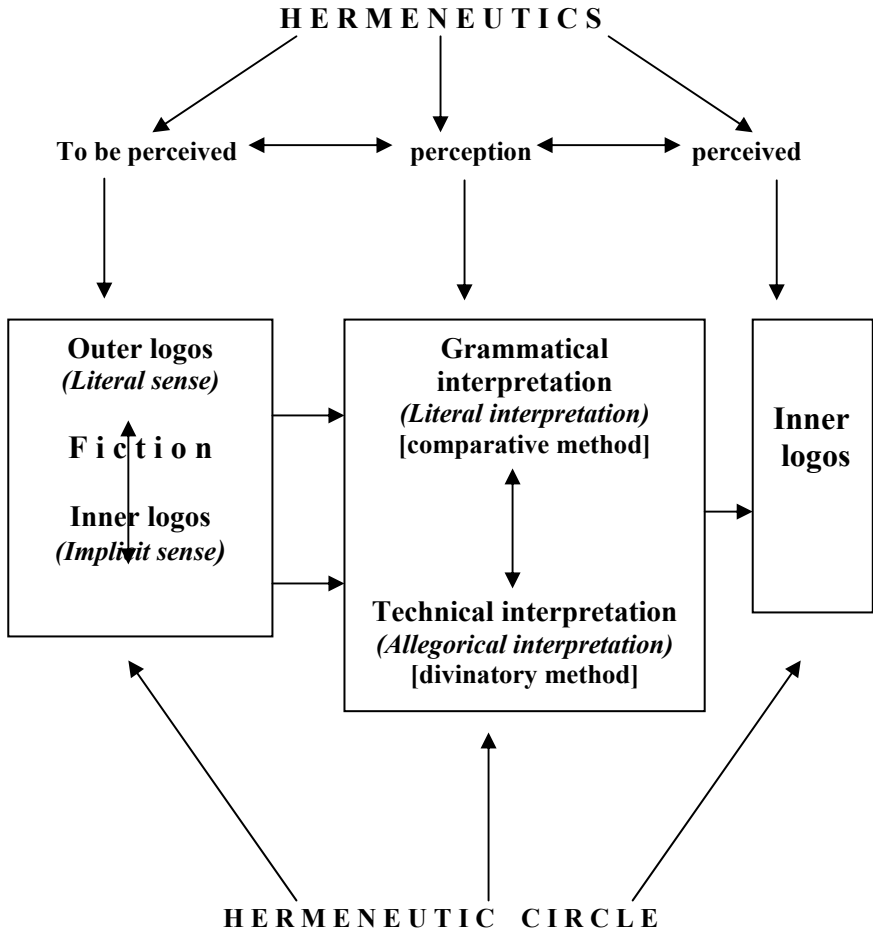
### **Hermeneutics and Interpretation of Fiction**

#### *Summary*

In general terms, hermeneutics is the art of explaining and understanding facts endowed with certain concept (Sinngelbilden), while in a narrower sense the term refers to the art of explaining and understanding (interpreting) texts (Fr. Schleiermacher). Consequently, explaining and understanding make up one dialectical unity generating the so-called hermeneutic circle, the potential for unrestricted expansion being its intrinsic property: that is, if something is perceived in the consequence of *explaining and understanding*, the *perceived* becomes the basis for the further process of *explaining and understanding*, which goes on continuously until the implicit concept (*the inner logos*) inherent with the text is ultimately perceived.

Interpretation of fiction implies the interaction of *essence* (Wesen) and *manifestation* (Erscheinung). That is, the implicit concept inherent with the text is the *essence* while its outer side, i.e. the literal sense, is the *manifestation*. Since a text is a priori a linguistic fact, a written expression of verbal activity, the *essence* of a text, i.e. the implicit concept of a text is rooted in language and is manifested as textualized language (die vertextete Sprache). This brings forth the following problem: how is the essence actualized, manifested in the language of a text – in a complete, absolute way or incompletely? Since due to its non-self-sufficient nature language is not capable of fully rendering the inner logos, beyond the uttered, expressed word (*manifestation*), i.e. beyond the immediate, literary word there always remains something *to be uttered* (das Aussagende), i.e. the inner, implicit concept of a text. At this point, the ultimate goal of hermeneutics becomes apparent: to *explain* and perceive, i.e. *understand* the implicit concept, the

inner logos of a text. On its part, the process of *explaining-understanding* is based on the method of the hermeneutic circle (Hermeneutischer Zirkel): from the whole to an individual and vice versa, from an individual to the whole. In this case, the *whole* (das Ganze) is the main, implicit concept (the original concept), while *individual* (das Einzelne) refers to a string of sub-concepts of a text. Thus, interpretation of fiction is an endless process of interaction of *the whole and individual* leading to the perception of the inner logos of a text.



## ანთროპონიმთა პოლისემია — ქვეტექსტის საფუძველი

ნაშრომში „ქვეტექსტის ფუნქციისა და ფუნქციონირებისათვის“ (თეზისები 2008: 41) ქვეტექსტის წარმოქმნის ხერხებზე საუბრისას სიტყვის პოლისემიაზეც ვილაპარაკეთ, მაგრამ არაფერი გვითქვამს სიტყვის პოლისემიის ერთ სახეობაზე — ანთროპონიმთა პოლისემიაზე, რომელიც აგრეთვე გვევლინება ქვეტექსტის შექმნის საშუალებად. ეს მოვლენა, მისი სპეციფიკური ბუნების გამო, საგანგებო მსჯელობას იმსახურებს.

ერთი და იგივე სახელი მრავალ პიროვნებას ჰქვია. ამას ვუნოდებთ ანთროპონიმთა პოლისემიას. მაგალითად, **დავითი** შეიძლება გულისხმობდეს ბიბლიურ დავით წინასწარმეტყველს, მეფე დავით აღმაშენებელს, „დავითიანის“ ავტორს დავით გურამიშვილს, ფეხბურთელ დავით ყიფიანს და ა. შ. ანთროპონიმთა პოლისემიას სიტყვის პოლისემიის სპეციფიკურ სახეობად მოვიაზრებთ (ანთროპონიმთა პოლისემიაში არ ვგულისხმობთ იმას, მრავალი ანთროპონიმი საზოგადო სახელიც რომ არის: მაგალითად, პეტრე — საკუთარი სახელი და ამავდროულად კლდე ბერძნულად, გუგული — საკუთარი სახელი და ამავდროულად ფრინველის სახეობა ქართულად და მისთ. ესენი სიტყვის „ჩვეულებრივი“ პოლისემიის მაგალითებია).

ანთროპონიმთა პოლისემია ზოგჯერ შესაძლოა გახდეს ქვეტექსტის საფუძველი. პეტრე I-მა მის მიერ ნევაზე აშენებულ ქალაქს წმინდა პეტრეს სახელი უწოდა, მაგრამ „პეტერბურგის“ გაგონებისას უმალ ამ ქალაქის დამაარსებელი გვახსენდება, ვიდრე მისი სეხნია წმინდანი, რაც უთუოდ სახელოვანი მეფის იდუმალი სურვილიც იქნებოდა.

ერთ რუსულ ინტერნეტგვერდზე ვკითხულობთ:

„[1703 წლის] 29 ივნისი (წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს დღე, როცა საფუძველი ჩაეყარა პეტრე-პავლეს ტაძარს ახალდაარსებულ ქალაქში. — ლ. ბ.), უნდა ჩაითვალოს ქალაქ პეტერბურგის, უფრო ზუსტად — სანკტ-პეტერბურგის, ნათლობის დღედ. ქალაქს ხომ წმ. პეტრეს სახელი დაერქვა და არა პეტრე დიდისა, როგორც მიაბიტურად ფიქრობს ბევრი ჩვენი თანამედროვე“ (ინტ. 1. ხაზგასმა ჩვენია. — ლ. ბ.).



როგორც მიამიტურად ფიქრობს ბევრი ჩვენი თანამედროვეო, — რაც იმას ნიშნავს, რომ პეტრე დიდის ჩაფიქრებელი ქვეტექსტი მუშაობს.

ამ პარადიგმაზე დაყრდნობით ქვემოთ რამდენიმე ავტორის თხზულებათა პერსონაჟების სახელებს განვიხილავთ.

\* \* \*

უპირველესი საბჭოთა ყურნალისტის, სტალინური რეპრესიის მსხვერპლის მიხაილ კოლცოვის, ძმა, მხატვარი-კარიკატურისტი ბორის ეფიმოვი, მოგვითხრობს იმ საუბრის შესახებ, რომელიც სტალინსა და ესპანეთიდან ცოტა ხნით დაბრუნებულ მიხაილ კოლცოვს შორის გაიმართა კრემლში 1937 წლის მაისს რამდენიმე სხვა საბჭოთა ლიდერის თანდასწრებით (მ. კოლცოვი ესპანეთში მივლინებული იყო როგორც „პრავდის“ სპეციალური კორესპონდენტი, იქიდან რეპორტაჟებს გზავნიდა ესპანეთში მიმდინარე სამოქალაქო ომის შესახებ. ამ რეპორტაჟებმა შემდეგ მისი განთქმული წიგნი „ესპანური დღიური“ შეადგინა, რომელიც 1938 წელს გამოვიდა). მოვუსმინოთ ბორის ეფიმოვს:

„საუბარი დასასრულს მიუახლოვდა.

— და უცებ, — მიყვება მიშა, — სტალინს უცნაურობა დაეცყო... წამოდგა, ხელი გულთან მიიტანა და თავი დამიკრა... „როგორ უნდა მოგმართოთ ესპანურად? მიგუეღი იქნება ესპანურად თქვენი სახელი?“ — „მიგელი, ამხანაგო სტალინ“, — მივუგე მე. — „მაშასადამე, დონ მიგელ. ჩვენ, კეთილშობილი ესპანელები, გულითად მადლობას გიცხადებთ საინტერესო მოხსენებისთვის. კარგად ბრძანდებოდეთ, დონ მიგელ! ნახვამდის“. — „ვემსახურები საბჭოთა კავშირს, ამხანაგო სტალინ!“ კარისკენ გავემურე, მაგრამ მომაბრუნა და ჩვენ შორის უცნაური საუბარი გაიმართა. — „გაქვთ თქვენ რევოლვერი, ამხანაგო კოლცოვ?“ — მკითხა მან. — „მაქვს, ამხანაგო სტალინ“, — ვუპასუხე გაკვირვებულმა. — „ხომ არ აპირებთ იმითი თავი მოიკლათ?“ — „რა თქმა უნდა, არა, — ვუპასუხე უფრო მეტად გოცებულმა, — ფიქრადაც არ მომსვლია“. — „ჩინებუღია! — მითხრა მან, — ჩინებუღია! კიდევ ერთხელ გმადლობთ, ამხანაგო კოლცოვ. ნახვამდის, დონ მიგელ!“ (კოლცოვი 1965: 66).

(1938 წლის 14 დეკემბერს მიხაილ კოლცოვი დააპატიმრეს, 1940 წლის თებერვალში დახვრიტეს).

ამ ენიგმური დიალოგის აზრის გასაგებად შემდეგი ექსტრალინგვისტური ვითარების ცოდნაა აუცილებელი:

„ესპანურ დღიურში“, რომელიც დოკუმენტური თხზულებაა ესპანეთის სამოქალაქო ომის (1936-1939) შესახებ, მიხაილ კოლცოვს გამოყვანილი ჰყავს ერთი გამოგონილი პერსონაჟი — მექსიკელი კომუნისტი ჟურნალისტი მიგელ მარტინესი, რომელიც თავისუფალი აზროვნებით გამოირჩევა, რაც მიუღწეველი ფუფუნება იყო საბჭოთა ჟურნალისტებისთვის (მაკარევიჩი 2004: 90). „ესპანური დღიურის“ კითხვისას ასეთი აზრი დაგებადებათ: დოკუმენტური წიგნის ეს გამოგონილი პერსონაჟი იმ აზრებს ხომ არ ახმოვანებს, რომელთა გამოთქმასაც მიხაილ კოლცოვი თვითონ ვერ გაბედავდა? თანაც სახელიც რომ თავისი დაურქმევია — მიგელი ხომ მიხაილის ესპანური შესატყვისია!

როგორც ჩანს, ასეა. მაგრამ „ესპანური დღიურის“ ავტორს ამგვარი ჩანაფიქრი რომც არ ჰქონოდა, უნებლიეთ გაჩენილი ქვეტექსტიც ქვეტექსტია.

ამრიგად, ბელადმა სნორად ნაიკითხა მ. კოლცოვის თხზულების ნებსითი თუ უნებლიე ქვეტექსტი, ანთროპონიმის პოლისემიაზე დამყარებული და სახელის რუსულ-ესპანურ ფორმათა ვარიაციული სხვაობით შენიღბული. (თუმცა მ. კოლცოვის ტრაგიკულ აღსასრულს მთლად ამ ქვეტექსტს ვერ დავაბრალებთ: ამ საუბრამდე სტალინს უკვე მიღებული ჰქონია ანდრე მარტის, ესპანეთში ინტერბრიგადის გენერალური კომისრის, ცილისმწამებლური „დანოსი“ მიხაილ კოლცოვზე როგორც „მტრის აგენტზე“. — სოპელნიაკი 2004).

\* \* \*

კონსტანტინე გამსახურდიას რომანს, რომელსაც „დიდოსტატის მარჯვენას“ ვუნოდებთ ხოლმე, სრულად „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“ ჰქვია. როცა ეს რომანი პირველად ვიხილე (ბავშვობაში), გამიკვირდა — ავტორი თავის თავს დიდოსტატს უწოდებს-მეთქი! დარწმუნებული ვარ, ყველა, ვინც ამ წიგნს პირველად აიღებს ხელში, ასე გაიფიქრებს, და მხოლოდ მოგვიანებით, რომანის კითხვისას მიხვდება: თავისი პერსონაჟისთვის, სვეტიცხოვლის ლეგენდარული არქიტექტორისთვის — არსაკიძისთვის (რომლის სახელი უცნობია) — დაურქმევია მწერალს თავისი სახელი. ვერ შეედავები: ხალხის მეხსიერებაში უსახელოდ დარჩენილ ხელოვანს შესაძლოა კონსტანტინეც რქმეოდა. მაგრამ ალბათ არ არსებობს მკითხველი (არამარტო ამ წიგნის პირველად ხელში ამღები, არამედ ისიც, ვინც იცის, რომ სათაურის კონსტანტინე სხვაა და ავტო-

რი-კონსტანტინე — სხვა), რომელიც ამ სათაურის ნაკითხვისას თუ მოსმენისას **დიდოსტატ** კონსტანტინეში ავტორსაც არ იგულისხმებს (არცთუ უსაფუძვლოდ!). მწერლის მიზანიც, ვფიქრობთ, ეს უნდა ყოფილიყო.

\* \* \*

სამ კონსტანტინეზე მოგვინევს საუბარი „დიონისოს ლიმილთან“ დაკავშირებით: ერთი კვლავაც ავტორია (კონსტანტინე გამსახურდია), მეორე — რომანის მთავარი პერსონაჟი კონსტანტინე სავარსამიძე, მესამე — არგვეთის მთავარი კონსტანტინე მხეიძე, რომანის პერსონაჟის იდეალი, რომელიც მე-8 საუკუნეში დავით მხეიძესთან ერთად წამებით მოაკვლევინა მურვან-ყრუმ, რაკი მაჰმადის რჯულზე ვერ მოაქცია.

ავტორის, პერსონაჟისა და ამ პერსონაჟის იდეალის სახელთა დამთხვევით წარმოქმნილი ქვეტექსტის ამოცნობისას სოსო სიგუა ასეთ კითხვას სვამს:

„საქართველოს მრავალი მარტვილი ჰყავდა და რატომ უყვარს ასე ფატალურად სავარსამიძეს არგვეთის მთავარი, იქნებ იმიტომ, რომ ორივეს კონსტანტინე ჰქვია, ისევე როგორც თავად ავტორს?“ (სიგუა 2001: 377).

ქვეტექსტის მართებულად წასაკითხად მკვლევარი ასეთ ექსტრალინგვიტურ ინფორმაციებს იშველიებს:

„არაგვის მთავრები — დავით და კონსტანტინე მხეიძეები არაბებმა აწამეს მეორედ შემოსევის დროს. ასევე მეორედ შემოესია რუსეთი 1921 წელს საქართველოს“ (სიგუა 2003: 105-106).

„1923 წელს კომკავშირლებმა დავითისა და კონსტანტინეს ძვლები ამოყარეს მონამეთის მონასტრიდან, ე. ი. უარყვეს სამშობლოს გმირული ისტორია.

1924 წლის აჯანყების ერთ-ერთი ხელმძღვანელი სამეგრელოში იყო თორმეტი საუკუნის შემდეგ მოვლენილი დავით მხეიძე (1897-1959)...

„დიონისოს ლიმილი“ ინერებოდა 1924 წლის სექტემბრიდან, დამარცხებული აჯანყების შთაგონებით. თავად მწერალსაც ბრალდებოდა აჯანყების მომზადებაში მონაწილეობა.

მეამბოხე დავით მხეიძის სახელმა მწერალი მიიყვანა მარტვილ კონსტანტინე მხეიძესთან. დავითი რომ გმირის არქეტიპად განესაზღვრა, სახელთა მაგია დაირღვეოდა, იღუმალების სამოსელი მოსცილდებოდა და სიმბოლიკაც მეტისმეტად გამჭვირვალე იქნებოდა.

გარდა ამისა, კონსტანტინე სავარსამიძის პროტოტიპი ხომ კონსტანტინე გამსახურდიაა. არქეტიპსაც თუ კონსტანტინე ერქმეოდა, მსგავსება და ნათესაობა უფრო თვალსაჩინო გახდებოდა“ (სიგუა 2001: 377-378).

ამ ექსტრალინგვისტური ინფორმაციის გაცნობის შემდეგ ანთროპონიმის პოლისემიაზე დაფუძნებული ასეთი ქვეტექსტი იკვეთება: „დიონისოს ღიმილის“ ავტორი თანაუგრძნობს 1924 წლის აჯანყებას, ბოლშევიკური იდეოლოგიის მონინალმდეგა, საბჭოთა რუსეთი დამპყრობლად მიაჩნია და არა განმათავისუფლებლად, მზად არის ისევე დადოს თავი სამშობლოსათვის, როგორც წმინდანებად შერაცხილმა დავითმა და კონსტანტინემ დადეს.

\* \* \*

მიხაილ სვერდლოვი სტატიაში „პოსტმოდერნიზმი: ეკოს „ვარდის სახელი“ წერს:

„[უმბერტო ეკოს რომანში] გამოძიებას წარმართავს ფრანცისკანელი ბერი უილიამ ბასკერვილელი, რომელიც თითქოს წიგნიდან მოგვევლინა, ოღონდ სულ სხვა ეპოქის წიგნიდან: სახელი „ბასკერვილელი“ შერლოკ ჰოლმსზე მიგვანიშნებს, ხოლო ადსონი მის გვერდით დოქტორ უოტსონის როლს ასრულებს (გვარების ფონეტიკურ მსგავსებაზე დამყარებული ალუზია. — ლ. ბ.). მკვლელი აღმოჩნდება ხორხე ბურგოსელი, რომელიც სახელით და რამდენიმე შტრიხით (სიბრმავე, ბიბლიოთეკის მცველის თანამდებობა) არგენტინელ მწერალს ხორხე ბორხესს მოგვაგონებს. ამგვარად, „ვარდის სახელის“ გმირები პაროდულიად მიემართებიან კარგად ცნობილი წიგნების გმირებსა და ავტორებს“ (ინტ. 2)

ქვეტექსტი (პაროდული მიმართება კონან დოილის გმირებსა და დიდ არგენტინელ მწერალთან) აქ ძირითადად ალუზიებით იქმნება, მაგრამ ერთ შემთხვევაში ანთროპონიმის პოლისემიაც არის მოშველიებული: არგენტინელ მწერალს ბორხესსა და უ. ეკოს რომანის პერსონაჟს ერთი და იგივე სახელი — ხორხე — ჰქვიათ. მარტო სიბრმავე და ბიბლიოთეკის მცველობა ალბათ არ იქნებოდა საკმარისი უ. ეკოს მიერ ჩაფიქრებული ასოციაციის გამოსაწვევად (სხვა საკითხია, რამდენად მართებულია ხორხე ბორხესის ხორხე ბურგოსელის მხატვრულ სახედ პაროდირება).

\* \* \*

არქეტიპი, რომელიც ანთროპონიმთა პოლისემიით ქვეტექსტის შექმნას უდევს საფუძვლად, არის პირველყოფილი ადამიანის წარმოდგენა, რომლის მიხედვით, ახალშობილის სახით რომელიღაც მიცვალებული ბრუნდება ამქვეყნად.

ალექსანდრე ლლონტი, ავტორი წიგნისა „ქართველური საკუთარი სახელები“, წერს:

„პირველყოფილი კულტურის ისტორიკოსები მოგვითხრობენ, რომ ეს რიტუალი (სახელის დარქმევის რიტუალი. — ლ. ბ.) უფრო ხშირად ბავშვის დაბადების თავისებურ გააზრებას უკავშირდებოდა: ახალშობილის სახით რომელიღაც მიცვალებული ბრუნდება ამ ქვეყნადო. ამიტომ ცდილობდნენ ამ მიცვალებულის ვინაობის ამოცნობას, რათა მისი სახელით მონათლათ ახალშობილი. ახალშელანდიის ტომებს ასეთი წეს-ჩვეულება ჰქონიათ: ახალშობილთან მიდიოდა ქურუმი და უკითხავდა წინაპართა სახელების გრძელ სიას, ხოლო ბავშვს არქმევდნენ იმ წინაპრის სახელს, რომლის ხსენებისას ცხვირს დააცემინებდა. ხონდები სახელის დარქმევას ზეიმობდნენ ბავშვის დაბადების მეშვიდე დღეს (...). სახელს არჩევდა ქურუმი, რომელიც წყლით სავსე ჭურჭელში ყრიდა ბრინჯის მარცვლებს და თითოეული მარცვლის ჩაგდებისას იმეორებდა რომელიმე წინაპრის სახელს. წყალში მარცვლის მოძრაობასა და ბავშვის მიმიკაზე დაკვირვებით ქურუმი არკვევდა იმ წინაპრის ვინაობას, რომელიც თითქოს ამ ბავშვის სახით დაბრუნდა სააქაოს და ბავშვსაც იმის სახელს არქმევდა“ (ლონტი 1967: 28).

ამავე არქეტიპის ძალით, თანამედროვე ადამიანიც ძალაუნებურად აიგივებს თავის თავს თავისივე ცნობილ სეხნიასთან (ან სეხნიებთან), რაც რამდენადმე გავლენას ახდენს მისი პიროვნების ფორმირებაზე.

ეგნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდში“ მთავარი პერსონაჟის, ტარიელ მკლავაძის, შესახებ ნათქვამია:

„როცა მონათლეს ერეკლეს ჩვილი ვაჟი, მღვდელმა ტიმოთე უწოდა სახელად, მაგრამ მშობლებმა საჩქაროდ გამოუცვალეს ეს სახელი: — „ტიმოთე, ნეტა, რა ვაჟკაცის სახელია! ბერად ხომ არ ვზდით, რომ ტიმოთე დავარქვათ სახელად“ —ო — და ტიმოთეს მაგივრად თავიანთ ვაჟს ტარიელი უწოდეს“ (ნინოშვილი 1932: 133).

ახლა ვნახოთ რა მოიტანა ამან:

„ის ეტრფილებოდა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ იმ ადგილებს, სადაც მოთხრობილია: „ტარიელმა კაცს თავი მათ-

რახით გადუფხრინა, კაცი კაცსა შემოსტყორცნა“... „თავი სვეტსა შევატაკე“... და სხვა ამგვარი. ამგვარი გმირული ამბების ტრფიალს ბავშვობიდანვე შეეჩვია ტარიელი (...). ეძებდა შემთხვევას, რომ თვითონაც ჩაედინა „ვეფხის-ტყაოსანში“ აღწერილი რაინდისებური გმრობა“ (ნინოშვილი 1932: 134-135).

და სეხნია-პერსონაჟის მხატვრული სახის არასწორმა, ცალმხრივმა ინტერპრეტაციამ სავალალო შედეგი გამოიღო: ტარიელ მკლავაძე მოძალადედ ჩამოყალიბდა. „ერთხელ მოქეიფე ყმანვილებში ტარიელიც ერია და ჩხუბი მოუვიდათ. ტარიელმა აიღო და ერთი მომცრო კაცი შემოსტყორცნა მონინააღმდეგეს (...). მეორეხელ ერთმა ყმანვილმა კაცმა ტარიელს გული მოაყვანინა. ცხენზე მჯდარმა ტარიელმა თავისი მსხვილი მათრახი დაჰკრა ყმანვილს და თავი მართლაც რომ „გადაუფხრინა“ (ნინოშვილი 1932: 135).

ასე რომ, ეგნატე ნინოშვილის ამ მოთხრობაში ანთროპო-ნიმის პოლისემია და მისი შედეგები ერთ-ერთი მთავარი მოტივთაგანია.

#### **დამოწმებანი:**

**თეზისები 2008:** II საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. თეზისები. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბ.: 2008.

**ინტ. 1:** <http://www.pmoney.ru/txt.asp?sec=1532&id=1177374> (05. 07. 2009).

**ინტ. 2:** <http://lit.lseptember.ru/articlef.php?ID=200402908> (05. 07. 2009).

**კოლცოვი 1965:** Михаил Кольцов, каким он был. М.: „Советский писатель“, 1965.

**მაკარევიჩი 2004:** Эдуард Макаревич. Журналисты и разведчики // „Журналист“ №9, 2004.

ინტერნეტვერსია: <http://www.journalist-virt.ru/mag.php?s=200409901&prn=1>

**ნინოშვილი 1932:** ეგნატე ნინოშვილი. თხზულებათა სრული კრებული, მეოთხე გამოცემა, ტ. II. ტფ.: „ფედერაცია“, 1932.

**სიგუა 2001:** სოსო სიგუა. მარტვილი და ალამდარი, ტ. 2. თბ.: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 2001.

**სიგუა 2003:** სოსო სიგუა. მარტვილი და ალამდარი, ტ. 1. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2003.

**სოპელნიაკი 2004:** Борис Сопельняк. „Вы не собираетесь застрелиться?“ // „Вечерняя Москва“, 15. 03. 2004, № 47 (23845);

ინტერნეტვერსია: <http://www.vmdaily.ru/article.php?aid=44070> (05.07. 2009).

**ღლონტი 1967:** ალექსანდრე ღლონტი. ქართველური საკუთარი სახელები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1967.

**Levan Bregadze**  
*Georgia, Tbilisi*

## **Polysemy of Anthroponims – A Basis of Subtext**

### **Summary**

Lots of persons have the same name. We call this phenomenon polysemy of anthroponims (for example **David** may mean the biblical prophet David, King of Georgia David the Builder, David Guramishvili, the author of “Davitiani”, David Kipiani, the football player, and so on). The polysemy of anthroponims we consider a specific variety of word polysemy.

The polysemy of anthroponims can sometimes become the basis of subtext (Peter the First called the city that he had built on the Neva, the name of Saint Peter, but when we hear the word “Petersburg”, we think immediately of the builder of the city, and not of his namesake saint, which could have been a secret wish of the famous king as well).

We are using this paradigm in the research in order to analyze the names of the characters in the works of Mikhail Koltsov, Konstantin Gamsakhurdia, Umberto Eco.

The archetype that lies at the basis of subtext creation by means of polysemy of anthroponims, is the primitive man’s idea that in the form of a newborn baby some dead person returns to this world. The people that believed in this, used to try using different magical means to identify the dead person and give the newborn baby his/her name.

By the power of this archetype, our contemporary man also identifies himself involuntarily with his/her namesake(s), which influences the formation of his/her personality in some way.

## ჯული ბაბოძე

საქართველო, თბილისი

### „ასი წლის ამბავი“ — ასი წლის შემდეგ (აკაკის უცნობი პოემა)

პოემა „ასი წლის ამბავი“ სრული სახით პოეტის თხზულებათა არც ერთ გამოცემაში არ გამოქვეყნებულა (არც სიცოცხლეში და არც შემდეგ). იოსებ გრიშაშვილმა აკაკის თხზულებათა შვიდტომეულის III ტომში დაბეჭდა პოემის I თავი — სათაურით „ასი წლის ამბავი“ — ტერმშოვანთ კეკელა“. გვ.271). შენიშვნებში წერია: იბეჭდება ავტოგრაფის მიხედვით (იხ. საქართველოს მუზ. პალ. განყ. ხელთ. ფონდი №1488). ამ პოემიდან ერთი ნაწყვეტი დაბეჭდილი იყო ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“: 1916, 24. (ვარდენ ყიფიანის პუბლიკაციით). ი. გრიშაშვილი ტომის შენიშვნებში მიუთითებდა: „ტერმშოვანთ კეკელა მთლიანად პირველად ქვეყნდება“ (წერეთელი 1940ბ:700). თუმცა, როგორც მოგვიანებით გაირკვა, ეს არ იყო პოემის სრული ტექსტი, სამწუხაროდ, აკაკის თხზულებათა თხუთმეტტომეულში პოემის ეს ნაწილიც კი ვეღარ გამოაქვეყნეს. მიზეზი იყო რუსიფიკატორული რეჟიმის ის მწვავე კრიტიკა, რომლითაც განმსჭვალულია პოემა.

პოემა „ასი წლის ამბავი“-ს სრული ტექსტი პირველად მხოლოდ 2001 წელს გამოაქვეყნა მკვლევარმა ნანა ფრუიძემ წგ-ში „უცნობი აკაკი“ (ეგვენიძე 2001:64). პოემის ხელნაწერი ინახება საქართველოს გიორგი ლეონიძის ქართული ლიტერატურის მუზეუმში (აკაკის ფონდი, 12 171—ხ, რეეული № 1, № 2, № 3). აღნიშნული ხელნაწერი არის კალიგრაფიული ხელით გადაწერილი ასლი პოემისა, და როგორც მუზეუმის საინვენტარო წიგნშია მითითებული, შექმნილია ეკ. ქავთარაძისგან 1941 წელს. როგორც ირკვევა, იოსებ გრიშაშვილმა ამ ხელნაწერის შესახებ არ იცოდა (შვიდტომეულის III ტომი 1940 წელს გამოიცა), თორემ შენიშვნებში მაინც ახსენებდა მას, თუმცა, ვინ იცის? იმდროინდელი კომუნისტურ-რუსიფიკატორული რეჟიმის გამო, შესაძლოა, ვერც ეს შეძლო. კონიუნქტურული მოსაზრებითვე (რელიგიური შინაარსის გამო) ვერ დაიბეჭდა თხუთმეტტომეულში აკაკის ორი პოემა: „ანდრია პირველწოდებული“, და „წინდაწინო“. თუმცა ისინი თხზულებათა შვიდტომეულში გამოქვეყნდა.



მაინც რა არის ისეთი, რის გამოც დღემდე ვერ დაიბეჭდა პოემა „სი წლის ამბავი?“ პოემაში გადმოცემულია საქართველოს ისტორია დასაწყისიდან და გრძელდება მისი სახელმწიფოებრიობის გაუქმების ჩათვლით. აღწერილია ის მძიმე შედეგები, რომლებიც რუსიფიკატორულმა რეჟიმმა დაამკვიდრა ქვეყანაში: ენის დაკარგვა, სარწმუნოებრივი დისკრიმინაცია, მიუხედავად ერთმორწმუნეობისა, გასლავიანების პოლიტიკა, გაუქმებული ავტოკეფალია და გაძარცვული მონასტრები, ძალის ენად გამოცხადებული ქართული და ქართველი გლეხებისათვის წართმეული მიწები, რომლებსაც ჩამოსახლებულ უცხოელებს ჩუქნიდნენ. ე. წ. „ჯვარის მამების“ თარეში და რწმენადაკარგული და გადაგვარებული ქართველები, ნახსენებია ყველა ის გამოსვლა და აჯანყება, რომლებიც მოეწყო საქართველოში რუსეთის წინააღმდეგ.

პოემაში გამოყვანილი ისტორიული პირები და დასახელებული ისტორიული მოვლენები ნაწარმოების დათარიღებისათვის მეტად კარგი წყაროა.

კვლევით დგინდება, რომ აკაკიმ ამ შინაარსის ნაწარმოების გამოქვეყნება ვერ შეძლო, არადა, სათქმელი მეტად მნიშვნელოვანი იყო, ტკივილი — გაუსაძლისი და მოუშუშებელი, პოეტი არა მხოლოდ მშალ ფაქტებს გადმოსცემს, არამედ იქვე გარკვეულ მორალსაც სთავაზობს ქართველობას და სამომავლო რჩევებსაც აძლევს. როგორც ჩანს, პოეტი იმდენად საჭიროდ მიიჩნევდა პოემის გამოქვეყნებას, რომ არც მის გადაკეთებას მოერიდა და ცენზურის თვალის ასახვევად „რუსი“ ყველგან „თათრით“ შეცვალა და პოემის ეს „გადაკეთებული“ ნაწილი რაჭა-ლეჩხუმის ბუნებისა და იქაური ხალხის ქება-დიდებას მიუძღვნა. შემდეგ ერთობ უწყინარი სათაურითაც („რაჭა-ლეჩხუმი“) შეამკო და რაჭაში მოგზაურობას დაუკავშირა,

პოემა „რაჭა-ლეჩხუმი“ რიონი ჰყვება საქართველოს წარსულის შესახებ, ცხადია, ავტორმა ამგვარ ხერხს ძირითადი სათქმელის შესანიღბად მიმართა, მაგრამ ვერც ამ პოემის გამოცემას ელირსა.

1912 წლის ივლისში რაჭა-ლეჩხუმიში აკაკი მოგზაურობის შემდეგ ქართული გაზეთები სიხარულით იუწყებოდნენ, რომ აკაკის დაუნერია შესანიშნავი პოემა „რაჭა-ლეჩხუმი“. გუცა ფარქოსაძის შეკითხვაზე: ასე მალე როგორ დაწერეთ პოემას, აკაკის მიუგია: „დედა რამდენიმე საათში შობს თავის პირმშოს, მუცლით კი ცხრა თვე ატარებსო. ასეა ჩემი ნაწერების ბედიც. მე მათ წლობით ვატარებ, წერით კი ერთ საათში ვწერო“. ეს

ნათქვამი კარგად მიაინიშნებს პოეტის შემოქმედებითი მუშაობის პრინციპზე. იგი თვეობით, ზოგჯერ წლობითაც კი ატარებდა ამა თუ იმ იდეას და შემდეგ წერდა. ამისი კარგი ნიმუშია აკაკის პოეზიის შედეგური „განთიადი“ (გაბოძე 2001: 364).

პოემის დაწერის შემოქმედებითი პროცესი ასე წარმოგვიდგება: აკაკიმ საქართველოს დამოუკიდებლობის ასი წლის თავზე, 1901 წელს, დაწერა მეტად მწვავე ხასიათის პუბლიცისტური ნერილი „სიმართლე“ (ზარდიაშვილი 2005: 65), თუმცა ვერც ის გამოაქვეყნა.

1909 წელს აკაკი პარიზში გაემგზავრა სამკურნალოდ. იქიდან გამოგზავნილ ნერილში სერგო ბახტაძეს სწერს: „წერას ვაყოლებ გულს.... ამ ოთხ-ხუთ წელიწადსაც ვერ დავწერდი იმდენს, რაც აქ ამ ერთ თვეში აქ დავწერე: პოემა „ვორონცოვი“, სტატია „ჩვენ და სომხები“ და სხვ.“ ამასვე სწერდა იაკობ გოგებაშვილსაც: „გუშინ გავათავე პოემა „ვორონცოვი“ და შევატყვეთავს, რომ ძალიან შორს ჩავგორებულვარ თავდაღმართში“. როგორც აკაკის თხზულებათა V-VI ტომების რადაქტორი და შემდგენელი იოსებ გრიშაშვილი ვარაუდობს, აკაკის ამ პოემის შესახებ უფრო ადრე უფიქრია, არა უადრეს, 1905 წლისა. აკაკის 1909 წელს მიუმართავს იონა მეუნარგიასთვის ფოთში; „მე უფრო შენი ნახვა მინდა, რომ ცოტა რამ მასალა გამოგტყუო ჩემი ახალი თხზულებისათვის „ვორონცოვი“. როგორც ცნობილია, აკაკის ეს პოემა იბეჭდებოდა „ჩემი ნაწერების“ II ნიგნში, რომელიც იაკობ მანსვეტაშვილის საფასით უნდა გამოცემულიყო. პირველი ნიგნი გამოვიდა 1912 წელს, მეორეც მზად იყო, მაგრამ ცენზურამ დააკავა და 2800 ეგზემპლარი გაანადგურა. ნიგნის დაბეჭდვის ნება კი მხოლოდ მას შემდეგ მისცეს, როცა იქიდან ამოჭრეს პოემა „ვორონცოვი“. ამის გამო, ეს პოემა კარგა ხანს დაკარგული იყო. იოსებ გრიშაშვილმა საკმაოდ გვიან მიაკვლია მას (გაბოძე, 2009:228).

ამრიგად, პოემა „ვორონცოვი“, სტატია „სიმართლე“, პოემა „ასი წლის ამბავი“ და პოემა „რაჭა-ლეჩხუმი“ ერთსა და იმავე პრობლემას — საქართველოში რუსიფიკატორული რეჟიმის გავრცელებასა და მის მძიმე შედეგებს ეხება. „ვორონცოვში“ ეს ამბავი დილოგის ფორმითაა გადმოცემული: დიმიტრი ყიფიანი მოუთხრობს მიხეილ ვორონცოვს რუსეთის დამპყრობლური პოლიტიკის შესახებ. როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოები არ დაბეჭდეს, როგორც ჩანს, ამის შემდეგ აკაკიმ ეს დრამატული პოემა გადააკეთა და სათაურად „ასი წლის ამბავი“ დაარქვა, თითქოს სათაურით მოვლენათა ხანდაზმულებზე მიაინიშნა. მასში

აქცენტი გადატანილია 1801 წლის 12 სექტემბრის მანიფესტზე, რომლითაც გაფორმდა ქართლ-კახეთის სამეფოს გაუქმება.

1801 წლის 12 სექტემბრის მანიფესტი დაგვიანებით, 1802 წლის 12 აპრილს, გამოცხადდა სიონის ტაძარში, სადაც მიწვეული იყვნენ ქართველი წარჩინებულები. როგორც ცნობილია, სიონი გარშემორტყმული იყო რუსის ჯარით. სწორედ ამ მოვლენის აღწერით იწყება პოემა „ასი წლის ამბავი“:

„თორმეტი ენკენის თვე  
შემოდგომის პირია,

.....

ღორმეუცელა გიორგი  
ცხენზე შეგოდრებულა;  
თითქო ლოქო ეჭამოს,  
გამხიარულებულა!

წინ მოუძღვის ამაყად  
რუსების ურდო ჯარებს,  
სურს საფიცრად მიადგეს  
წმინდა სიონის კარებს“.

ავტორი ამჯერადაც, ისტორიული ანაქრონიზმის ჩვეულ ხერხს მიმართავს. ამ დროს, რასაკვირველია, გიორგი XII უკვე გარდაცვლილია, მაგრამ რუსეთთან გარიგება მისი მეფობის დროს მოხდა. ამ ამბავს შორიდან უყურებენ სოლომონ ლეონიძე და ჭაბუა ორბელიანი, რომლებიც სინანულით ჰყვებიან საქართველოს დიდებული წარსული შესახებ. შემდეგ ლეონიძე სოლომონ იმერეთა მეფესა და დასავლეთ საქართველოს თავადებს მიმართავს დახმარებისათვის, ჭაბუა კი, აღმოსავლეთ საქართველოს ფეხდაფეხ მოვლას განიზრახავს აჯანყებისათვის, მაგრამ ამოდ:

„წავიდენ, მაგრამ მათმა ცდამ  
ვერ მოიტანა ნაყოფი!..  
რუსის ზარბაზანს ვერ შესწვდა  
ქართული ხმალი და თოფი.  
უბრალო სისხლით მოირწყა  
ქართლიც და იმერეთიცა“.

.....

„მაშინ დაემხო ქვეყანა,  
გაქარწყლდა ბაგრატიონი.  
სოლომონ მოკვდა ტრაპიზონს,  
ჭაბუას კრძალავს სიონი“.

ამის შემდეგ მოთხრობილია იმ ძალმომრეობის შესახებ, რომელსაც რუსეთი ატარებდა საქართველოში. აღწერილია ის რეფორმები, რომლებმაც ხელი შეუწყო საბოლოოდ საქართველოს სახელმწიფოს გაქრობას. ამ ყველაფრის მიზეზად და შემოქმედად კი, აშკარად და შეუფარავად, მიჩნეულია რუსეთი. ქვეყანა, რომლის დრომოჭმულმა და რეაქციულმა რეფორმებმა არა თუ გუბერნიები, თვით ცენტრალური ნაწილიც კი გააპარტახა და ომამდე მიიყვანა. აღწერილია რუსეთ-იაპონიის ომი, 1905 წლის ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუცია, სახელმწიფო სათათბირო და სოციალ-ფედერალისტთა პარტიები, რომლებიც საქართველოშიც მომძლავრდნენ. აკაკი არიგებს ქართველებს, რომ ამ არეულობაში მაინც უშველონ თავს:

„ჩვენც, დრო მოგვეცა, ქართველებს  
დაჩაგრულს დედინაცვლობით,  
დაგვბრუნებოდა სუყველა,  
რაც ჩამოგვართვეს ას წლობით.

საჭირო იყო მხოლოდ-ღა  
ერთმანეთისა თანხმობა  
და ისე გასვლა საბრძოლოდ  
თუ არ გვინდოდა დამხობა.

კაცი როცა ზის ციხეში,  
ფეხში ბორკილი უყრია,  
მომცდარა, სხვაზე თუ ფიქრობს,  
ტყულა ცრემლები უღვრია.

ის უნდა იყოს იმისი  
გაუსხლეტელი სურვილი:  
ციხე როგორმე გასტეხოს  
და აიყაროს ბორკილი.

დღეს ჩვენ რაღა ვართ, თუ არა  
მონა ციხეში მჯდომარე?  
არ მრწამს ქართველად ქართველი  
მტრის მომხრე და მტრის მოყვარე!”

მაგრამ როგორც ირკვევა, ბოლშევიკური მოძრაობა უკვე გაშლილია და საქართველოშიც ძალიან გავრცელებული. ქართველი ბოლშევიკები არწმუნებენ ყველას, რომ

„რუსები ჩვენთვის კარგია:  
თუ გაიმარჯვეს მათაო,

აღგვიარებენ ქართველებს  
საქვეყნოდ თანსწორ ძმათაო“...

პოემა ერთგვარ პესიმისტურ ნოტზე მთავრდება:

ოჰ, რა კარგი ხარ, ოცნებაე!  
და თეორიით მტკიცეცა,  
მაგას ამბობდენ მოძღვრები  
და ქადაგებდა ქრისტიცა.

გულს ვერ გამიტეხს დღეის დღე,  
მაგვარ დროს მეცა მოველი,  
მაგრამ დრო უნდა ყოლიფერს,  
დროზე ჰკიდია ყოველი.

თუმცა აკაკის მაინც უჭირს დაჯერება:  
ვერ დავიჯერებ, შორს არის,  
**რუსმა რომ მითხრას: „ძამია“!**  
და „ჩქარებით სოფელი  
არა ვის მოუჭამია!“

როგორც ვხედავთ, ეს არის ნაწარმოები, რომელშიც ავტორი მხოლოდ ქვეყნის ისტორიული წარსულის თხრობით როდი კმაყოფილდება, იგი იმავდროულად ამ მოვლენათა ანალიზსაც სთავაზობს მკითხველს, პოემა ძალიან გაბედული და აშკარა მოწოდებაა მტრისაგან ქვეყნის თავდახსნისა, აქამდე თუ ქართველი მოღვაწენი ალევორიულად, სხვადასხვა მხატვრული ხერხით ცდილობდნენ ერის გამოფხიზლებას და ასე აშკარად ვერ ბედავდნენ მტრისათვის ნამდვილი სახელის წოდებას, აკაკიმ, ერთ-ერთმა პირველმა, მოურიდებლად გაილაშქრა რუსეთის დამპყრობელი პოლიტიკის წინააღმდეგ და მას „მოყვარე-მტერი“ უწოდა (სხვათა შორის, ამ მეტაფორას აკაკის ლირიკაში სრულიად განსაკუთრებული, მხატვრული მნიშვნელობა აქვს). პოემაში ნარატივის ანალიტიკური მსჯელობით განავრცობს და აშკარა მოწოდებებსაც არ ერიდება,

**XX** საუკუნის დასაწყისში თვითგაგამორკვევის იდეა მეტად აქტუალური იყო, ამის დასტურად საქართველოს ავტონომიის საკითხის დაყენებაც კმარა. ეს ყველაფერი აკაკის მხატვრულად ასე ჩამოაყალიბა:

„ჩვენც, დრო მოგვეცა, ქართველებს  
დაჩაგრულს დედინაცვლობით,  
დაგვბრუნებოდა სუყველა,  
რაც ჩამოგვართვეს ას წლობით“.

ცხადია, აკაკის ასეთ მწვავე აპოლიტიკური ხასიათის ნაწარმოებს არ დაუბეჭდავდნენ. თუმცა ამ ახალი პოემის შესახებ საზოგადოებაში უკვე არსებობდა ინფორმაცია. გაზ, „თემი“ იუწყებოდა: „1912 წ. 1 ივლისს აკაკიმ სხვიტორში უმასპინძლა ქუთაისის გიმნაზიის მოწაფეებს, რომლებსაც ნაუკითხა ერთი ახალი პოემა“. ამასვე იხსენებს მწერალი სერგო კლდიაშვილი, რომელიც იმ მოწაფეებს შორის ყოფილა, რომლებსაც ნაუკითხა აკაკიმ ახალი პოემა: „...შემდეგ თავისი პატარა საწოლიდან გამოიტანა დიდ ფურცლებზე დაწერილი საკუთარი პოემა და კითხვა დაიწყო. პოემა საკმაოდ გრძელი და მოსაწყენი გვეჩვენა, მაგრამ ვინ იტყოდა უარს დიდხანს ესმინა აკაკისათვის? მახსოვს ამ პოემაში დიდი სიძულვილით მიმართავდა პოეტი მეფის რუსეთის მესვეურთ. — **„ახლა ამ პოემას არ დაბეჭდავენ“ — თქვა ბოლოს აკაკიმ, — შთამომავლობას დარჩეს...**“ (ბარამიძე...: 270), როგორც მოგონების ავტორი იხსენებს, ისინი 1912 წლის ივლისში სწვევიან აკაკის.

მალევე, 12 ივლისს აკაკიმ რაჭა-ლეჩხუმში იმოგზაურა, იქიდან დიდი შთაბეჭდილებებით დაბრუნებული პოეტი წერს ახალ პოემას. ქართული გაზეთები სიხარულით იუწყებოდნენ, რომ აკაკის დაუწერია შესანიშნავი პოემა „რაჭა-ლეჩხუმი“.

ამრიგად, პოემა „ასი წლის ამბავი“-ს შემოქმედებითი ისტორია ასე წარმოგვიდგება: 1901 წელს აკაკიმ დაწერა პუბლიცისტური წერილი „სიმართლე“, რომელშიც საუბრობს საქართველოს გარუსების მიძიმე შედეგებზე, წერილი, ცხადია, არ დაუბეჭდეს; პოეტს არ ასვენებს პრობლემა და 1909 წელს, საფრანგეთში ყოფნისას, ამავე თემაზე წერს პოემას „ვორონცოვი“ (მუშაობის ამგვარი სტილი აკაკისთვის უცხო არაა. ზოგჯერ იგი ნაწარმოებს ჯერ პროზად წერდა და მერე გადააკეთებდა ხოლმე ლექსად, მაგალითად პოემა „მედეას დასახელება“ საკმარისია).

შემდეგ პოეტმა კვლავ გადააკეთა სიუჟეტი, კრიტიკა უფრო გაამძაფრა, და დაწერა პოემა „ასი წლის ამბავი“. როცა მიხვდა, რომ არც ამ პოემას ელირსებოდა დღის სინათლე, მცირეოდენი ცვლილებები შეიტანა და „რაჭა-ლეჩხუმის“ სახელს „ამოაფარა“: „რუსი“ — „თათრით“ შეცვალა, მაგრამ ვერც ამ ხერხმა გაჭრა, დაიბეჭდა მხოლოდ პოემის „უწყინარი“ ნაწილი: I და II თავი, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, გაზ. „თემის“ რედაქტორი მზად იყო, სრულად გამოექვეყნებინა პოემა, გამოაცხადა კიდეც ამის შესახებ, მაგრამ, როგორც ჩანს, ველარ შეძლო მისი დაბეჭდვა, რის შესახებ ძალიან ნუხდა კიდეც.

1914 წელს, როგორც ცნობილია, აკაკიმ დაწერა უკანასკნელი პოემა „ომი“. წერდა უმძიმეს პირობებში, ნახევრად მშვიერი, გაყინულ სასტუმროში, შეუსვენებლად, რადგან ერთი მხრივ, ავადმყოფობა და სიბერე — და მეორე მხრივ, შვილის ვალები უტევდნენ. მან ამჯერად თითქოს დათმო თავისი პრინციპული პოზიცია და რუსეთი ქართველთა მხსნელადაც კი მოიხსენია, მაგრამ თავად ყველაზე უკეთ იცოდა, რომ ეს იყო ერთგვარი ხარკი, რათა როგორმე გამოექვეყნებინა ნაწარმოები და შვილისათვის, რომელიც თავის მოკვლით იმუქრებოდა, ვალები გაესტუმრებინა და სათქმელი ირბად მაინც მიეტანა მკითხველამდე.

ლოგინად ჩავარდნილს ანეტა იურკევიჩისათვის უთხოვია, პოემა „ომი“ წამიკითხო, დასასრულს, მაინც უთქვამს სიმართლე; „ძალიან ბევრს ვეფერები, მაგრამ ვაითუ ამ მოფერებიდანაც არა გამოვიდეს რაო“ (ბარამიძე... 1990:248).

**ამრიგად, პოემაში მოხსენიებული ისტორიული რეალიები: რუსეთ-იაპონიის ომი, სოციალ-დემოკრატია მოძრაობები, ეროვნული სათათბირო, პოლიტიკური ავტონომიის საკითხი. საგაზეთო ინფორმაცია აკაკის ახალი პოემის შესახებ, სერგო კლდიაშვილის მოგონება, აგრეთვე, გამოუქვეყნებელი პუბლიცისტური წერილი „სიმართლე“ საშუალებას გვაძლევს, პოემა „ასი წლის ამბავი“ დავათარილოთ ფართო თარიღით: 1901-1911 წლებით.**

#### **დამოწმებანი:**

**წერეთელი 1940:** წერეთელი ა. აკაკი წერეთელი თხზულებანი სრული კრებული შვიდ ტომად. პოემები. ტომი III (რედაქტორი ი. გრიშაშვილი). თბ.: 1940.

**ბარამიძე...1990:** მოგონებები აკაკიზე შ. ბარამიძისა და ლომიძის რედაქტორობით. თბ.: 1990

**გაბოძე 2001:** გაბოძე ჯ. როდიას შეიქმნა და ვის მიეძღვნა აკაკის „განთიადი“. ლიტერატურული ძიებანი, XXII, თბ.: 2001.

**გაბოძე 2009:** გაბოძე ჯ. აკაკის თხზულებათა გამოცემები. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ.: 2009.

**ევგენიძე 2001:** ევგენიძე ი. (რედაქტორი). უცნობი აკაკი. თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, თბ.: 2001.

**ზარდიაშვილი 2005:** ზარდიაშვილი ე. აკაკის უცნობი ნაწერები. თბ.: 2005.

**თემი 1912:** სტუმრად დიდებულ მგოსანთან. გაზ. „თემი“. 1912.

**Juli Gabodze**  
*Georgia, Tbilisi*

**Akaki's Unknown Poem "Hundred Years' Story"  
Appeared Hundred Years Later**

**summary**

In July of 1912, Akaki traveled to Racha-Lechkhumi. Luckily this trip was shot in documentary film produced by Vasil Amashukeli.

Soon the Georgian newspaper informed with joy that Akaki wrote a remarkable poem "Racha-Lechkhumi". To Gutsa Parkosadze's question, how he managed to write the poem so quickly, Akaki replied: "Mother gives birth to a baby in several hours, but bears it for nine months. So do my writings. I nurture them for years but write for an hour."

This statement indicates the principles of the poet's creative work perfectly well. Akaki carried this or that idea for months, sometimes for years and then wrote. A good example of this is Akaki's masterpiece *Gantiadi* ("At Dawn") which was dedicated to commemoration of the patriot - Dimitri Kipiani, foully murdered. As it turned out, the poet lived with this pain in heart for years and only five years later he could finally express his bitterness.

In the conference theses, we present Akaki's newly found poem - "Hundred Years' Story" which has not been published in any editions of the poet's compositions so far (neither in his lifetime, nor after). The reason for this was a keen criticism of the Russian regime which runs through this poem.

The poem "Hundred Years' Story" was first published by Georgian scholar Nana Pruidze in her book "Unknown Akaki" in 2001. The manuscript of the poem is kept at the Museum of Georgian Literature. The poem is composed of five chapters. As is seen it was known to such publishers as Ioseb Grishashvili and Pavle Ingorokva. They included the first chapter titled "Hundred Years' Story"- Termshovaant Kekela" into the seven-volume edition of Akaki's compositions. Presumably, they were familiar with a complete version of the poem but due to the political situation at that time they could not manage to publish it in the volumes. By the same token two of Akaki's poems ("Andrew the First Called" and "St.Nino") failed to be published in fifteen-volume edition.

The above mentioned poem is of totally different content in terms of reflecting tough consequence of Russian policy in Georgia. It renders all that process which was traversed by Georgia after loosing the statehood up



to Russo-Japanese war and later. In the same place there is narrated about all those actions and uprisings which were arranged against the Russian oppression in Georgia.

Historical figures and mentioned historical events can serve as a good source for dating. It has been established that Akaki failed to publish the work with such content although it had very important message, the pain was unbearable and persistent. The poet renders not only bare listing of facts but he offers certain morale to Georgians. He also gives good counsel for the future. As is seen, Akaki considered the publication of the poem so significant that he did not wish to revise it and confused the censorship by substituting the word "Russian" with "Tatar" and linked this "revised" part of the poem to praising of Rach-Lechkhumi's nature and local people. In the poem "Racha-Lechkhumi", the Rioni tells about Georgia's past. Clearly, the writer used this means in order to express his main concerns and even titled it linking it to the trip in Racha though he did not live to see the publication of this poem.

The paper presents the whole creative process in succession; it is shown how the poem "Hundred Years' Story" was composed. Every historical reality which is important for dating of the poem has been testified. Akaki's newly found publicist letter, "The Truth", has been also studied. The similarity with the poem is presented and appropriate conclusion has been made.

Using the method of historical comparison there has been also studied Akaki's known poem "Vorontsov" which was banned and removed from the second volume of the poet's "My Records", and the book was arrested. Fortunately, Ioseb Grishashvili managed to find out the only saved copy of the poem and published it several decades later.

Thus, historical realities mentioned in the poem: Russo-Japanese war, social-democratic movements, national meeting, issues of political autonomy, newspaper information about Akaki's new poem, Sergo Kldiashvili's memories, as well as publicist letter "The Truth" make it possible to date the poem "Hundred Years' Story" with wide date: 1901-1912.

The poem "Hundred Years' Story" came out only hundred years later.

Akaki's newly found poem supplements poet's heritage came down to us and enriches new academic edition, the publication of the first ten volumes of which was kindly supported by the Rustaveli Foundation.

## **ხალხური ზღაპრის ალეგორიული განმარტებები ქრისტიანული რელიგიის კონტექსტში**

ხალხური ზღაპრის განხილვა რელიგიასთან, კერძოდ ქრისტიანობასთან მიმართებაში კვლევის უაღრესად საინტერესო სფეროა. ფოლკლორის ერთ-ერთი უძველესი ჟანრის დაკავშირება ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან პარადოქსულად გამოიყურება, მაგრამ ამ საკითხის შესწავლა არა მარტო ტიპოლოგიურ კავშირებს ავლენს, არამედ ლოგიკურსაც.

ქრისტიანობამდელი და ქრისტიანული კულტურების ურთიერთიმართების შესწავლას ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს. არა-ქრისტიანული ტექსტების ალეგორიული განმარტებები უძველესი დროიდან არსებობდა თეოლოგიურ ლიტერატურაში. ამგვარი განმარტებებით გახდა შესაძლებელი პლატონის, ჰომეროსის, ევრიპიდეს, ვერგილიუსის, ოვიდიუსისა და სხვა ავტორთა მსოფლმხედველობების ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან ინტეგრაცია.

უახლეს ევროპულ მეცნიერებაში ზღაპრისა და ქრისტიანული რელიგიის ურთიერთმიმართება ერთ-ერთი აქტუალური თემაა, საკითხთა მთელი კომპლექსი, რომელიც შემდეგ პრობლემებს მოიცავს:

- ქრისტიანული მოტივების მიგნება ჯადოსნურ ზღაპრებში და, პირიქით, ბიბლიურ ტექსტებში ზღაპრული მოტივების მოძიება;
- ზღაპრების რელიგიურ სიმბოლოებად მიჩნევა;
- ზღაპრის ეზოთერული ახსნის ცდები;
- „ახსნის“ ცნება ზღაპრებსა და ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში და სხვა.

ზღაპრის რელიგიური ასპექტების საფუძვლიანად შესწავლა ფოლკლორისტიკაში ძირითადად XX საუკუნეში დაიწყო, ხოლო თეოლოგიაში მითოსისა და ქრისტიანული რელიგიის ურთიერთმიმართების პრობლემა ბევრად ადრინდელია. ანტიკური მითოლოგია II საუკუნიდანვე პოპულარული თემა იყო თეოლოგიაში იმ მიზნით, რომ მითებისა და ზღაპრებისთვის შინაარსი გამოეცალა. ბერძენი ისტორიკოსი პლუტარქეც მკაცრად გა-

მიჯნავს ერთმანეთისგან ზღაპარსა და ისტორიას როგორც ჭორსა და სინამდვილეს (პლუტარქე 1975: 23).

მონაგონის, სიცრუის მნიშვნელობიდან მომდინარეობს სხვადასხვა ენაში სიტყვა „ზღაპრის“ ნეგატიური აზრით დატვირთვა. ქართულ ენაშიც „ზღაპარი“ სიცრუეს ნიშნავს. მ. ჩიქოვანისა და ე. ვირსალაძის გამოკვლევით ძველ ქართულ ლიტერატურაში სიტყვა „ზღაპარი“ ერთმნიშვნელოვნად არის გამოყენებული „მონაგონის“, „სიცრუის“ მნიშვნელობით, ასეა ბიბლიის ძველ თარგმანებში (ესაიას წინასწარმეტყველებაში, ბარუქის წიგნში), იოანე საბანისძის „აბო თბილელის წამებაში“, „ვეფხისტყაოსანში“, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში (ვირსალაძე 1960: 366-369; ჩიქოვანი 1946: 284).

მითოსის მნიშვნელობით „ზღაპარი“ გვხვდება ეფრემ მცირის თარგმანში — „ბასილ დიდის ზღაპრობანი“. „ზღაპარი“ სიცრუის სინონიმად გამოყენებულია ბასილი ეზოსმოდღვრის თხზულებაში „ცხოვრება მეფეთ-მეფისა თამარისი“:

*„და ამისი მონამე თვით იგი ღმერთი უტყუელი არს, და რათა არა ტყუილი ვისმე ეგონოს და ზღაპარი გიჩნდეს თქმულნი ესე მომავალთა ჟამთა“* (ქც II: 128).

ზღაპარი „საკვირველის“ ნეგატიური მნიშვნელობით არის ნახმარი ჟამთააღმწერელის მონათხრობში „ამბავი ჩინგიზ ყაენისა, თუ ვითარ გამოჩნდეს ქუეყანასა აღმოსავლეთისასა“: „...რომელთა გუარისა საქმენი განსაკვირვებელ არიან ვითა **ზღაპარნი**, და არიანცა ზღაპარ და ცუდ, ამისთვის უჯერო არს ან თქმა“ (ქც II: 162, 1-2).

შუა საუკუნეების ევროპაში მითოლოგია მეცნიერულად არ შესწავლილა, XVI საუკუნეში კი გაჩნდა სიახლე — თეოლოგებმა მითოლოგიური პარალელები ბიბლიურ ტრადიციაში დაინახეს და მის გამოძახილად მიიჩნიეს წარმართული მითები (ფრისი 1967: 67).

XVIII-XIX საუკუნეების გერმანელი თეოლოგების ნაშრომებში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქრისტიანული რელიგიის შედარებას პირველყოფილ რელიგიებთან.

კარლ ფილიპ მორიცის (1756-1793) მიერ დადგენილი ერთ-ერთი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი ქრისტიანულ და წარმართულ რელიგიებს შორის ის არის, რომ მითოლოგია „ღმერთებს ქმნის ადამიანის სახით და არა ადამიანს სახედ და ხატად ღვთისა“ (მორიცა 1809: 77). ფერდინანდ ქრისტიან ბაურმა (1792-1860) ერთმანეთს დაუკავშირა ძველი ბერძნული ეპოსის

ეთიკური მხარე, ქრისტიანული რელიგია და იუდაიზმის მესიის ცნება (ბაური 1825: 269-272).

XX საუკუნის თეოლოგიურ მეცნიერებაში ასევე ფართოდ არის გაშუქებული მითოლოგიური და ქრისტიანული აზროვნების ურთიერთმიმართების საკითხი, კერძოდ ვილჰელმ ვუნდტის (1832-1920), არნოლდ რადემახერის (1873-1939) შრომებში (რადემახერი 1935; ვუნდტი 1921), აგრეთვე ვიქტორ ვაიტის მონოგრაფიაში „ღმერთი და არაცნობიერი“ (უაიტი 1957).

ქრისტიანული რელიგიისა და ხალხური ზღაპრის ერთმანეთთან დაკავშირება გვიანდელი საფეხურია ზღაპარმცოდნეობასა და თეოლოგიაში, ასევე ფსიქოლოგიაშიც.

XX საუკუნის 20-იან წლებში გერმანელმა თეოლოგმა ჰერმან გუნკელმა (1862-1932) წამოაყენა კონცეფცია, რომლის მიხედვით უამრავი ზღაპარი, რასაც ძველ ისრაელში ჰყვებოდნენ, ისტორიულ პირებზე იქნა გადატანილი და იქცა თქმულებად, ან ფსალმუნებში და წინასწარმეტყველებებში პოეტურად ჩაექსოვა. გუნკელის მოსაზრების თანახმად ზღაპარმა ჩვენამდე მხოლოდ პარაბელების, იგავებისა და ალეგორიების ფორმით მოაღწია, ბევრი მოტივი კი უმალღესი რელიგიის სიმბოლო გახდა (გუნკელი 1987).

ეგზეგეტიკოსების ურთიერთშეთანხმებული აზრით, ბიბლიაში ზღაპრები არ გვხვდება, თუმცა არსებობს ზღაპრის მოტივთა მთელი რიგი, რომლის შესახებაც ბევრი გამოკვლევა დაინერა. დამტკიცდა, რომ აქ საქმე ეხება მხოლოდ და მხოლოდ თხრობის მოტივებს, რომელთა გამოყენებაც ზღაპარსა და ბიბლიაში სრულიად განსხვავებულია.

1985 წელს გერმანელმა თეოლოგმა ჰანს-იურგენ ჰერმისონმა ვრცელ სტატიაში „ძველი აღთქმა და ზღაპარი“ კრიტიკულად გაანალიზა ჰ. გუნკელისა და მისი შემდეგდროინდელი ავტორების შენიშვნები ზღაპარზე ძველ აღთქმაში (ჰერმისონი 1985: 299-322).

ჰ. ი. ჰერმისონი არ თვლის საკამათოდ იმას, რომ ძველ აღთქმაში უამრავი ზღაპრული მოტივია დაწყებული მოლაპარაკე ცხოველებიდან და დამთავრებული მოსეს და აარონის სასწაულებრივი მოღვაწეობით, მაგრამ ეს მოტივები სულ სხვაა, ვიდრე მაშინდელი ზღაპრის ნაკვალევი. ჰერმისონი სამართლიანად ვარაუდობს, რომ მოტივები მრავალმნიშვნელოვანია და სულ სხვადასხვა მოთხრობებში შეიძლება შეგვხვდეს. ამგვარ მოტივთა შესახებ სხვადასხვაგვარი თეორია შეიძლება ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ დამტკიცდეს. ეს მოტივები მაგიურ ან

მითოსურ მსოფლგაგებას ირეკლავენ და მათი ფესვები არქაულ დროსა და საზოგადოებაში მოიძებნება. ხოლო საიდან მომდინარეობს ის მოტივები, რომლებიც ძველალთქმისეულ მოტივებთან იდენტიფიცირდება, ცალკეულ შემთხვევებზე უნდა იქნას გამოკვლეული. საკმარისი არ არის მხოლოდ იმის თქმა, რომ მსგავსი ან იგივე მოტივი ზღაპარშიც არსებობს.

ჰანს-იურგენ ჰერმისონს ამ საკითხის განსახილველად მოცემული აქვს სამი მიმართულება:

1) შესწავლილ იქნას ზღაპრის ის მოტივები, რომლებსაც ჰერმან გუნკელი ისრაელის „მდიდარ ზღაპრულ კულტურას“ აკუთვნებს;

2) დაისვას კითხვა: თუ გვხვდება იქ მოთხრობები ან თხრობითი ელემენტები, რომლებიც ზღაპართან უფრო ახლოს დგანან, ვიდრე სხვა ხალხურ თხრობით ჟანრებთან. ამასთან, გათვალისწინებულ იქნეს მომიჯნავე ჟანრები: თქმულება, ლეგენდა, იგავი და ანექდოტი და მერე დავსვათ კითხვა, ხომ არ არიან ისინი კონტრასტული იმ ტექსტთან, რომელიც ზღაპრის „მონათესავეა“?

3) გამოსაკვლევია, თუ რატომ არ გვხვდება ძველ ალთქმაში ისეთი მოთხრობები, რომლებიც მთლიანად ზღაპრულია და შესაბამისი სახე აქვს (ჰერმისონი 1985: 301).

ჰ. ი. ჰერმისონი თავადვე იკვლევს ამ საკითხებს. ტიპიური ზღაპრის მოტივის, როგორც ასეთის, არსებობა ძველ ალთქმაში არ დასტურდება, იგივე მოტივი დანარჩენ ფოლკლორულ ჟანრებშიც შეიძლება შეგვხვდეს. ერთ-ერთი ყველაზე გახშირებული მაგალითი იმისა, რომ ძველ ალთქმაში ზღაპრებიც გვხვდება, არის მოლაპარაკე ცხოველები. ჰერმისონი ამ შემთხვევაში მეტად კრიტიკულია: “ზღაპარში ცხოველი მაშინ ლაპარაკობს, თუ ამას გარემოება მოითხოვს. ამ უნარს ზღაპრის გმირი ან ჩვეულებრივ ალიქვამს, ან უჩვეულოდ, მაგრამ ზღაპარში არსად არის ღვთის მცდელობა, ცხოველს მეტყველების უნარი მიანიჭოს. [...] აბსოლუტურად სხვადასხვანი არიან ბიბლიური შემწე ცხოველები (ლომი, რომელიც არ ჭამს წინასწარმეტყველის სხეულს; ყვავები, რომლებიც ელიაზე ზრუნავენ; იონა და ვეშაპი) და ზღაპრის შემწეები, რომლებსაც მოქმედების გარკვეული წრე აქვთ — ძირითადად გმირის დაჯილდოება. ბიბლიური ცხოველებისთვის ეს სრულიად უცხოა” (ჰერმისონი 1985: 305).

როგორც ჰ. გუნკელის, ისე ჰ. ი. ჰერმისონის სტატიებში ლაპარაკია ზღაპრის ცალკეულ მოტივებზე, რომლებიც სხვა

თხრობით ჟანრებშიც გვხვდება და, ცხადია, ზღაპრის ჟანრული თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე კვლევა უშედეგო იქნებოდა.

რუსმა მეცნიერმა ე. ტრუბეცკოიმ ზღაპარში დაინახა მისტიური გამოცხადება, რაც ასახულია მის სტატიაში „სხვა სამეფო და მისი ძიება რუსულ ხალხურ ზღაპრებში“: „ქრისტიანული მსოფლგანცდა ზღაპარში ცხადდება იქ, სადაც ერთი შეხედვით არ ჩანს. [...] ზღაპარი შეიცავს მდიდარ მისტიურ გამოცხადებას, მისი ზეალსვლა ყოფითობიდან სასწაულებრივისკენ, ძიება „სხვა სამეფოსი“, წარმოადგენს სულიერი ცხოვრების უდიდეს ფასეულობას და აუცილებელ საფეხურს იმ კიბეზე, რომელსაც ხალხური შეგნება წარმართობიდან ქრისტიანობამდე აჰყავს“ (ტრუბეცკოი 1991: 66).

ე. ტრუბეცკოის თვალსაზრისი განავითარა ზურაბ კიკნაძემ სტატიაში „ჯადოსნური ზღაპრის ესქატოლოგია“: „ზღაპრის საიდუმლო თვით მის დასასრულშია გაცხადებული. [...] ზღაპარი თავისი ბუნებით ესქატოლოგიურია, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი დროჟამი საბოლოო დასასრულისკენ არის მიმართული“ (კიკნაძე 1991: 15).

სახარებისა და ზღაპრის მორალის ურთიერთმიმართების საკითხს შეეხო ამერიკელი ფსიქოლოგი ბრუნო ბეტელჰაიმი ნიგნში “ბავშვებს ზღაპრები სჭირდებათ” (1980): “ზღაპარში ხშირად ჩნდება რელიგიური მომენტი, უამრავი ბიბლიური ამბავი ჰგავს ზღაპარს. ცნობიერი თუ არაცნობიერი ასოციაციები, რასაც ზღაპარი მსმენელში აღვიძებს, მის ზოგად გარემოსა და პირად მისწრაფებებზეა დამოკიდებული. ამის გამო რელიგიური ადამიანი ზღაპარში ბევრ რამეს საგულისხმოდ აღიქვამს” (ბეტელჰაიმი 1980: 20-21).

ქართული მითოსისა და ზღაპრის ქრისტიანულ რელიგიასთან ურთიერთმიმართების საკითხზე სტატიები აქვთ გამოქვეყნებული თეიმურაზ ქურდოვანიძესა და ქეთევან სიხარულიძეს. ნაშრომში „სტადიალური ცვლილებები რიტუალიდან ჰაგიოგრაფიამდე“ თ. ქურდოვანიძე მიმოიხილავს ცნობილ მითოსურ სიუჟეტს ურჩხულისგან ქალწულის განთავისუფლების შესახებ და აანალიზებს იმ სტადიალურ ცვლილებებს, რაც განიცადა ვეშაპისთვის ქალიშვილის მსხვერპლად შეწირვის რიტუალიდან მომდინარე მითმა, ვიდრე ზღაპარსა და ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში (ქურდოვანიძე 2001: 262).

ეპოსის ქრისტიანიზაციასთან დაკავშირებით ქ. სიხარულიძეს ხაზგასმული აქვს ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტი:

„ქრისტიანიზაცია არ ნიშნავს მარტო ღვთაებათა მონაცვლეობას და ტექსტში ქრისტეს სახელის შემოტანას. იგი ქრისტიანული მსოფლშეგრძნებისა და მორალის გამოვლენაა, რომელიც ნაწარმოების შინაარსს მსჭვალავს და მის ფორმაზეც ახდენს გავლენას, ე. ი. წარმართავს შემოქმედებით პროცესს“ (სიხარულიძე 2001: 210).

ტრადიციულ საზღაპრო რეპერტუარში გვხვდება ისეთი ზღაპრებიც, რომლებიც აშკარად ატარებენ ქრისტიანული რელიგიის ნიშნებს. ამ ტიპის ტექსტების შესწავლა აჩვენებს, რომ მათზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია საკვირაო ქადაგებებმა.

ბიბლიური მოთხრობები და ზღაპრები სრულიად განსხვავებულია ერთმანეთისგან. გერმანელი მეცნიერის გიუნტერ ლანგეს თქმით, „ბიბლიური ტექსტები სინამდვილეს შეესაბამება და ერთჯერადია. ბიბლიური მოთხრობები ღვთის სიტყვაა და არა ზღაპრები“ (ლანგე 1982: 40), მაგრამ გამოკვლევები აჩვენებს, რომ ზღაპრები მხოლოდ გასართობ ლიტერატურას არ წარმოადგენენ, „ისინი იმ ღირებულებებს შეიცავენ, რომლებიც შუამავალნი არიან სამყაროსა და ადამიანს შორის, გამოხატულებანი არიან სინამდვილის იმ გამოცდილებისა, რომელიც ან მისაღებია, ან დასამარცხებელი“ (ლანგე 1982, იქვე).

სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება და მათი ბრძოლის დასრულება სიკეთის გამარჯვებით ხალხური ზღაპრის პრინციპს წარმოადგენს. ზღაპარს აქვს ნათლად გამოხატული ხალხური მორალი, რომელიც უჯანსაღესი და უმარტივესია და გერმანელი ფსიქოლოგის შარლოტე ბიულერის თქმით, „ახლოს დგას ბავშვის ძლიერ ინსტიქტებთან, ძლიერ სიმპათიებთან და ანტიპათიებთან“ (ბიულერი 1971: 34).

ზღაპრის გმირის ეთიკური საქციელი ქრისტიანული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა. ქართულ ხალხურ ზღაპრებში ხშირია მოტივები, რომლებშიც გმირის საქციელი ახლოს დგას სახარებისეულ სწავლებასთან, მაგალითად:

„ხოლო შენ რაჟამს ჰყოფდე ქველის საქმესა, ნუ სცნობნ მარცხენე შენი, რასა იქმოდის მარჯუენე შენი“ (მათე 6, 3).

„უკუეთუ მარჯუენე ხელი გაცთუნებდეს შენ, მოიკუეთე იგი და განაგდე შენგან, რამეთუ უმჯობეს არს შენდა, რაითა წარწყმდეს ერთი ასოთა შენთაგანი, და არა ყოველი გუამი შენი შთავარდეს გეჰენიასა“ (მათე 5, 30).

„უფროსი ამისა სიყუარული არავის აქუს, რათა სული თვისი დასდუას მეგობართა თვისთა თვის“ (იოანე 15, 13)

„არა წინააღმდეგომად ბოროტისა, არამედ რომელმან გცეს შენ ყურიმაღსა შენსა მარჯუენესა, მიუპყარ მას ერთკერძოიცა. და რომელსა უნდეს სასჯელად და მიღებად კუართი შენი, მიუტევე მას სამოსელიცა შენი“ (მათე 5, 39-40).

„გიყუარდედ მტერნი თქუენი, და კეთილსა უყოფდით მოძულეთა თქუენტა; და აკურთხევდით მწყევართა თქუენტა, და ილოცევდით მათ თვის, რომელნი გამძღავრობდენ თქუენ“ (ლუკა 6, 27-28).

„ხოლო მრავალნი იყვნენ პირველნი უკუანაღსკნელ და უკუანაღსკნელნი პირველ“ (მარკოზ 10, 31).

ჯადოსნური ზღაპრის ეპიზოდთა თანმიმდევრობა ემთხვევა ადამიანის ცხოვრების ეტაპთა ქრისტიანულ ინტერპრეტაციას. ზღაპარი რომ მხოლოდ სტრუქტურაზე დავიყვანოთ, მივიღებთ სურათს, თუ როგორ იქცევა არასრულყოფილი პერსონაჟი სრულყოფილად.

ზღაპარი როგორც ჟანრი თავისი წარმოშობით „არაქრისტიანულია“, რომელსაც თავისი მტკიცე ადგილი აქვს ხალხისა და ბავშვის ცხოვრებაში. ამავე დროს ზღაპარი მუდმივად თანამედროვე და შეუცვლელია, რაც საფუძველს იძლევა, რომ ის ალევორიული მეთოდით პედაგოგიკაშიც იქნას გამოყენებული.

## **დამონებიანი:**

**ბაური 1825:** Baur, Ferdinand Christian, Symbolik und Mythologie oder die Naturreligion des Altertums, II. Stuttgart: 1825.

**ბეტელჰაიმი 1980:** Bettelheim, Bruno, Kinder brauchen Märchen. München, 1980.

**ბიულერი 1971:** Bühler, Charlotte, Das Märchen und die Phantasie des Kindes. München: 1971.

**გუნკელი 1987:** Gunkel, Hermann, Das Märchen im Alten Testament. Frankfurt am Main: 1987.

**ვირსალაძე 1960:** ვირსალაძე ე. ზღაპარი, — კრებული „ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება“. I, თბ.: 1960.

**ვუნდტი 1921:** Wundt, W. Probleme der Völkerpsychologie. Stuttgart: 1921.

**კიკნაძე 1991:** კიკნაძე ზ. ჯადოსნური ზღაპრის ესკატოლოგია. — ჟ. „სკოლა და ცხოვრება“, № 1, 1991.

**ლანგე 1982:** Lange G. Märchen aus der Sicht eines Religionspädagogen. In: Gott im Märchen. Herausgegeben von Jürgen Janning. Kassel: 1982.

**მორიცი 1809:** Moritz, K. P. Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Wien: 1809.

**პლუტარქე 1975:** პლუტარქე. რჩეული ბიოგრაფიები. თბ.: 1975.

**რადემახერი 1935:** Rademacher A. Religion und Bildung. Bonn: 1935.



**სიხარულიძე 2001:** სიხარულიძე ქ. ამირანის თქმულების ქრისტიანი-ზაციის საკითხისათვის. — ქართველური მემკვიდრეობა V. ქუთაისი: 2001.

**უაიტი 1957:** White V. Gott und das Unbewusste. Zürich: 1957.

**ფრისი 1967:** Vries Jan de. Forschungsgeschichte der Mythologie. Freiburg/München: 1967.

**ქურდოვანიძე 2001:** ქურდოვანიძე თ. სტადიალური ცვლილებები რიტუალიდან ჰაგიოგრაფიამდე, — ქართველური მემკვიდრეობა. V, ქუთაისი: 2001.

**ტრუბეცკოი 1991:** ტრუბეცკოი ე. „სხვა სამეფო“ და მისი ძიება რუსულ ხალხურ ზღაპრებში. — ჟ. „სკოლა და ცხოვრება“, № 8, 1991.

**ჩიქოვანი 1946:** ჩიქოვანი მ. ქართული ფოლკლორი. თბ.: 1946.

**ჰერმისონი 1985:** Hermisson H.-J. „Altes Testament und Märchen“. In: Evangelische Theologie. Zweimonatschrift: 1985 / 4.

## შემოკლების ახსნა

**ქც II:** ქართლის ცხოვრება, II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: 1959.

**Elene Gogiashvili**

*Georgia, Tbilisi*

## **Allegoric Explanations of Folk Tales in Context of Christian Religion**

### **Summary**

There has been a long tradition of studying of the connection between pre-Christian and Christian cultures. The allegorical explanations of pre-Christian texts existed in theological literature since age-old time.

The study of folk tales in relation to Christian religion is an interesting field of research. It seems paradox to connect the oldest genre of folklore with the Christian thoughts. However, consideration of this question shows in folk tales not only typological similarity with Christian thoughts but logical interactions too.

The interaction between fairy tales and Christian religion is one of the most actual themes in modern West European research studies which contain next problems:

- Discovery of Christian motifs in folk magic tales and finding the fairy tale motifs in biblical texts.
- Consideration of fairy tales as religious symbols.
- Esoteric explanations of the fairy tales.

- The term “Saving” in fairy tales and in Christian iconography etc.

The article contains the short review of following themes:

- The earliest explanations of the fairytales.
- The explanations of the fairytales in the Middle Age.
- The theological explanations of mythology.
- The theological explanations of fairytales.
- The philosophical explanations of fairytales.
- The psychological explanations of fairytales.
- The interaction between fairytales and the Christian religion in folk

epic.

- The Fight between “Good” and “Bad” and the folk moral.

On top of their mythical foundations, many characteristics common to Christian thought structures appear in magic fairytales. Because fairytales often include elements of the nature-based religions of the ancients, it stands to reason, that the Christian religion is also reflected in them.

The large numbers of Christian ideas and Christian names by no means indicate a Christianization of folktales. The names are not important in this regard, rather the behaviour of the heroes counts. The hero of the magic fairytale approaches the ideal, when he attains a close similarity with the form of a Christian as outlined in Christian teaching.

**„ვეფხისტყაოსნის“ პარადიგმული  
სახისმეტყველებისათვის  
(„ტყვე“ — სიტყვის სემანტიკა და სიმბოლური  
მნიშვნელობა)**

„ვეფხისტყაოსნის“ პარადიგმული სახეების შესწავლისათვის მნიშვნელოვნად გვესახება რუსთაველის ენობრივ სახისმეტყველებაში განსახოვნების უძველესი თავისებურებების გამოვლენა და გათვალისწინება. პოემის ტექსტზე დაკვირვება გამოკვეთს მეტად საინტერესო სახე-იდეას — „ტყვესა“ და „ტყვეობას“, რომელთაც, ჩვენი აზრით, სიმბოლური დატვირთვა აქვს და პარადიგმული შინაარსის შემცველია.

ძველი ქართული ორიგინალური აგიოგრაფიის, უძველეს იადგარში წარმოდგენილი ჰიმნოგრაფიის ნიმუშების, ქართული ოთხთავის ბოლო ორი რედაქციის, ძველი ქართველი მეხოტბეების თხზულებების, პირველი საერო ნაწარმოების — მოსე ხონელის „ამორანდარეჯანიანის“ განხილვის შედეგად „მონისა“ და „ტყვის“ ცნებათა შესწავლის საფუძველზე გამოიკვეთა შემდეგი: ზოგადად, „ტყვისა“ და „მონის“ შინაარსობრივი დატვირთვა, ისევე როგორც ბიბლიის ნიგნებში, ასეთია: „ტყვე“ — პირდაპირი მნიშვნელობით, ფიზიკური პატიმარი, სულიერი შინაარსით — „ცოდვის ტყვე“, რომელიც შემდგომ გადააზრებულია „უფლის ტყვედ“; „მონა“ — პირდაპირი მნიშვნელობით უუფლებო მსახური (შეიძლება ნაყიდი), სულიერი შინა-არსით — „ცოდვის მონა“, რომელიც შემდგომ იქცა „უფლის მონად“. განსხვავება ჩანს მხოლოდ მათს პირდაპირ და არა გადატანით მნიშვნელობებში. უნდა აღინიშნოს, რომ ძველ ქართულ აგიოგრაფიულ თხზულებებში უმეტესწილად გამოყენებულია „მონის“ გადატანითი, სულიერი შინა-არსით მოხმობა, „ღვთისა“ და „უფლის მონის“ სახელდებით, შედარებით ნაკლებად იხმარება „ცოდვის მონის“, „მონა“-მსახურის (სოციალური) და სხვა გადატანითი მნიშვნელობით. „უძველეს იადგარში“ მოთავსებულ ქართულ საგალობელთა მიხედვითაც, „მონასა“ და „მონობას“ ანალოგიური დატვირთვა აქვს. ძველ ქართველ მეხოტბებთან ორიოდვე შემთხვევაა, როცა გადატანითი მნიშვნელობით ხმარებისას შედარებით განსხვავებული შინაარსი წარმოჩინდება

(„თამარიანი“), რაც, სავარაუდოდ, ეპოქის სულისკვეთებით აიხსნება. მოსე ხონელის „ამირანდარეჯანიანშიც“ ვხვდებით „მონისა“ და „მონობის“ აღმნიშვნელ მაგალითებს, მხოლოდ და მხოლოდ სოციალური დატვირთვით. ძველი ქართული აგიოგრაფიული თხზულებების შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ „ტყვე“ და მისგან ნაწარმოები სიტყვები — „ტყვეობა“, „დატყვევება“, „ნარტყვევნა“, „ტყვედ-ყოფა“ და ა.შ. არცთუ ისე ხშირად იხმარება ესოდენ მრავალრიცხოვან ქართულ აგიოგრაფიულ თხზულებში. აღსანიშნია ის ფაქტიც, რომ „ტყვე“ და „დატყვევება“ ჩვენთვის კარგად ცნობილი გადატანითი მნიშვნელობით („გულის დატყვევება“, „სიყვარულით, სილამაზით დატყვევება“ და ა.შ.) არ იხმარება. უძველესი ქართული ჰიმნოგრაფიის ნიმუშების შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ სიტყვა „ტყვე“ მხოლოდ ორ საგალობელშია მოხმობილი („ტყუეთა გამათავისუფლებელი“ და „ტყუ სიონისა“) და გადატანითი მნიშვნელობით წარმოჩინდება (ბიბლიურ პარადიგმას მიჰყვება), უფრო ხშირადაა სიტყვა „ნარტყუენა“ ნახმარი („ნარმოტყუნა ჯოჯოხეთი“, „სიკუდილი წარმოსტყუენე“, „წარმოსტყუენე მტრისა ძლიერება“ და ა.შ.). „ტყვესა“ და „ტყვეობასთან“ დაკავშირებით მხოლოდ ორი შემთხვევა დაიძებნა ქართული ოთხთავის ორ ბოლო რედაქციაში. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჩვენთვის საინტერესო ლექსიკურ ერთეულებს მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვის პირდაპირი (სოციალური) დატვირთვა აქვთ. „ამირანდარეჯანიანის“ ტექსტის შესწავლა კი წარმოაჩენს, რომ „ტყვე“-„ტყვეობა“ ოთხივე შემთხვევაში პირდაპირი მნიშვნელობითაა გამოყენებული. შესაძლოა ეს აიხსნას საერო თხზულების ჟანრული სპეციფიკით, სადაც გამირობის იდეალია წამყვანი. ვფიქრობთ, საინტერესო იქნება „ვეფხისტყაოსნის“ ამ თვალსაზრისით შესწავლა.

პოემაში სიტყვა „მონა“ მრავალგზისაა გამოყენებული და იგი, ძირითადად, პირდაპირი (სოციალური) მნიშვნელობითაა გამოყენებული. მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს:

„წავიდა მონა საუბრად მის ყმისა გულ-მდულარისად“ (87);\*  
 „ვით მოიხმაროს მონამან პატრონსა ზედა ხრმალია“!  
 (1484);

\* შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“, ა. შანიძისა ა. ბარამიძის რედ., თბ., 1966. შემდგომში ციტატები მოყვანილი იქნება ამავე რედაქციიდან.

ავთანდილმა დაამარცხა მეკობრენი — „არ დახოცნა, დაა-  
მონნა, დაჰრომოდა რაცა წყლულსა“ (1045) და ა.შ.

პოემაში სიტყვა „მონა“ გადატანითი მნიშვნელობითაც იხ-  
მარება და სულიერ სფეროს მიემართება — ავთანდილი, რო-  
დესაც თინათინი გაუმხელს სიყვარულს და როგორც ყმასა და  
მიჯნურს უცხო მოყმის მოძებნას ავალებს, მოახსენებს  
სატროფოს:

„მე სიკვდილსა მოველოდი, შენ სიცოცხლე გამინამე,  
ვითა მონა, სამსახურად განალამცა ნავე, ნა-, მე!“ (135).

სიყვარულის ცნობით გაცოცხლებული არაბთა სპასპეტი  
მზადაა თინათინს ემსახუროს, დაემონოს; ეს კი სიყვარულის და  
სიყვარულით „მონობას“ გულისხმობს; ამ შემთხვევაში ავთან-  
დილის პასუხი მოიცავს თინათინის ნათქვამ სიტყვებს, მისი  
მოვალეობის განმსაზღვრელს: „პირველ, ყმა ხარ“ და „მერმე,  
ჩემი მიჯნური ხარ“. ამდენად, ამ ნათქვამში სიტყვის გარე ფორ-  
მა (მონასავით მსახურება) ამოსავალია მისი შინა ფორმისა  
(სიყვარულით მსახურება).

„მონისა“ და „მონობის“ მსგავსი შინაარსია ჩადებული იმ  
პასაჟში, როცა ავთანდილი განზილებულ ვაზირს ქრთამს უგ-  
ზავნის და შეუთვლის:

„თულა დავრჩე, შენთვის მოვკვდე, თავი ჩემი დაგამონო  
სიყვარული სიყვარულსა შეგიცალო, შეგინონო“ (744).

ამ შემთხვევაში პირდაპირაა დასახელებული „მონობის“  
განმსაზღვრელი ძალა — სიყვარული, რომელსაც უშურველად  
ჰპირდება ავთანდილი მისთვის თავდადებულ ვაზირს. „სიყვა-  
რულის შეწონება“ სიყვარულით დამონება-მსახურებას, უშურ-  
ველ გულსა და საქმეს გულისხმობს.

სიტყვა „მონობის“ ამგვარივე დატვირთვა გვხვდება შემდეგ  
ეპიზოდებშიც: ტარიელისა და ნესტანის ქორწილში ტარიელმა  
ავთანდილს ფრიდონი მიუგზავნა, შეუთვალა, რომ არაბეთში  
აპირებდა წასვლას და თუ მას თინათინს არ შერთავდა, ნესტანს  
არ ექმრებოდა. ავთანდილი ფრიდონს ტარიელთან აბარებს:

„ვარ მუცლითგანვე დედისათ თქვენად სამონოდ შობილი“.  
(1475)

ტარიელი თავის ქორწილში ასმათს სამეფოს ერთ მეშვი-  
დედს საპატრონოდ აძლევს და ეუბნება:

„ვინცა გნადდეს, ქმრად შეირთე, სამეფოსა ეპატრონე;  
მუნიდამლა გვმსახურებდი, თავი შენი დაგვამონე!“ (1584).

რუსთველურ „მონებას“, ვითარცა სიყვარულზე დანერგილი ადამიანური ურთიერთობის მახასიათებელს, ჭეშმარიტ მეგობართა სულთა კავშირის შინაარსს წარმოაჩენს პროლოგის ერთი ტაეპი:

„მათ სამთა გმირთა მნათობთა სჭირს ერთმანერთის  
მონება“ (6).

ამდენად, რუსთაველმა ლექსიკური ერთეულები — „მონა“ — „მონობა“ — რომელიც პარადიგმული სახისმეტყველების შემცველია და სახე-იდეებს წარმოადგენს, შინა ფორმა ახლებური შინაარსით დატვირთა, „ღვთის მონობა“ ანუ „სიყვარულის მონობა“ („ღმერთი სიყვარულ არს“) „ადამიანის მონობად“ მოიაზრა, რითაც სიყვარულზე დაფუძნებულ ადამიანურ ურთიერთობებს ესთეტიკური საზრისი მიანიჭა, მშვენიერი და ამაღლებული გახადა, რაც რენესანსული აზროვნების ერთ-ერთი გამოხატულებაა.

„ვეფხისტყაოსანში“ ერთადერთი შემთხვევაა, როცა „მონება“ სულიერი შინაარსით ბიბლიის „ღვთის მონებას“ აღნიშნავს. კერძოდ, ნესტანი ტარიელს ქაჯეთიდან სწერს, რომ იგი ცოცხალი არ ეგონა:

„ან რა მესმა, შემოქმედი ვადიდე და ღმერთსა ვჰმონე,  
ჩემი ყველა აქამდისი ჭირი ლხინსა შევანონე“ (1296).

მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველი „მონას“ ამ თვალსაზრისით მხოლოდ ერთხელ მოიხმობს, მისი გმირები „ღვთის მონობას“ ესწრაფვიან, სწამთ, რომ ამქვეყნიური ცხოვრების ქართვეხილებში უზენაესის ნებაა მათი ქმედების წარმმართველი და შესაბამისად, ცდილობენ მის წესსა და რიგს მიჰყვნენ. ავთანდილის ლოცვა ხომ ამის დამამონებელია:

„თულა დავრჩე, გამსახურებდე, შენდა მსხვერპლსა  
შევსწირვიდე“ (813).

ამავდროულად, გმირთა ამქვეყნიურ ცხოვრებას ადამიანური სიყვარული, ერთმანეთის „მონობა“-მსახურება ამოძრავებს და ეს უმნიშვნელოვანესი სიახლეა — ენობრივი სახისმეტყველების განსახორციელებაში რენესანსული იდეალების (ჰუმანიზმის, ესთეტიკის, მასშტაბურობის) შეჭრა, შემდგომ — დამკვიდრება.

„ვეფხისტყაოსანში“ „ტყვე“ ორგვარი შინაარსითაა ნახმარი; **კერძოდ, „ტყვე“ — პირდაპირი მნიშვნელობით — ტყვეობაში მყოფი, პატიმარი:**

ტარიელმა და ინდოთა ლაშქარმა დაამარცხა მოლაღატე რამაზ მეფე და მისი ჯარი —

„ტყვეთა მრთელთაცა არ აკლდა კენესა, მართ ვითა  
სნეულთა“ (455);

ფატმანი ოთხ მონას ავალებს ნესტანის შავ მონათაგან დახსნას —

„ვუჩვენე: „ჰხედავთ, ინდოთა ტყვედ ჰყვანან შუქნი  
რომელნი?“ (1133);

ფრიდონი ავთანდილს აჩვენებს იმ ადგილს „ზღვის კიდეზე“, სადაც ნესტანი ნახა, შავ მონათაგან ჰყრობილი:

„ფრიდონ უამბობს ამბავსა მის მნათობისა ტყვისასა“ (1022).

პოემაში გვხვდება სიტყვა „პატიმარი“, რომელიც ნესტანთან დაკავშირებითაა მოხმობილი და პირდაპირი მნიშვნელობით, ტყვის, დატყვევებულის აღმნიშვნელია (ქაჯეთის პატიმარი-ტყვე — 1320, 1332, 1285).

ავთანდილმა ფატმანის დახმარებით ნესტანის ქაჯეთში ტყვეობის ამბავი როცა შეიტყო, ფრიდონს მისწერა: „იგი მზე ქაჯთა მეფესა ჰყავს, ქაჯეთს პატიმარია“ (1320). ამავე წერილში ავთანდილი ებოდისება ძმადნაფიცს, რომ ვერ ახერხებს მის ნახვას:

„ან, შემინდევ, ვერა გნახე, შორს ამისთვის ნაგიარე,  
გზა-გზა ყოვნად აღარა მცალს, პატიმრად-ა იგი მთვარე“  
(1322).

როგორც ჩანს, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები (ფატმანი, ფრიდონი, ავთანდილი) ნესტანს სახელით არ მოიხსენებენ და მას ტყვეს, პატიმარს უწოდებენ, რომელიც ფიზიკურად დატყვევებულია.

თავად ნესტანიც საკუთარ თავს „ტყვეს“ უწოდებს ფატმანთან გაგზავნილ „ნიგში“:

„პირ-მზე ვნერ: აჰა, ხათუნო, დედისა მჯობო დედაო!  
მისგან ტყვე-ქმნილსა სოფელმან რა მიყო, ამას ჰხედაო?“  
(1285).

ამ ტაეპის მიხედვით ნესტანის „ტყვე-ქმნა“ შესაძლოა, ორგვარი დატვირთვით გავიაზროთ — სიტყვის გარე ფორმის შესატყვისად (პირდაპირი გაგებით) იგი ქაჯეთის ტყვეა, სიმბოლურად კი ნუთისოფლის „ტყვეა“, მრავალ „პატიჟთა“ და განსაცდელს გამოვლილი. რუსთაველი რამდენიმე ეპიზოდში, როდესაც ნესტანის პერობილებაზეა საუბარი, სიტყვა „ტყვეს“ არ იყენებს და მის ნაცვლად მეტაფორულ სურათს გვთავაზობს — „და დარჩა მთვარე გველისაგან გავსებული, ჩაუნთქმელი“ (1198); „და რა საბრალოა გავსილი მთვარე, ჩანთქმული გველისა!“ (1230). „და მზე ვეშაპსა დაებნელა, ზედა რათმცა გაგვიტენდა!“ — ამბობს ფატმანი (1158) და ბოლოს — „ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა“ (1414). რუსთაველი, როგორც ჩანს, ნესტანის ბედსა თუ უბედობას, ტყვეობასა და „აზატობას“, მეტაფორულად, „გავსებული მთვარის“ გველისაგან ჩანთქმა-ჩაუნთქმელობით წარმოაჩენს. ნესტანი ინდოეთიდან გადაკარგვის შემდეგ სულიერად უკვე „ტყვედქმნილია“, განურჩევლად იმისა, ჩანთქმულია თუ ჩაუნთქმელი გველისაგან.

ნესტანის ტყვეობასთან დაკავშირებით საინტერესოა კიდევ ერთი ეპიზოდი, როდესაც რუსთაველი ტარიელისა და ნესტანის შეყრას მუშთარ-ზუალის შეხვედრას ადარებს: „ამას ჰგვანდეს, ოდეს ერთგან მუშთარ, ზუალ შეიყარნეს“ (1420). ამ ტაეპის მიხედვით და ტექსტზე დაყრდნობით, თუ დავუშვებთ, რომ ტარიელი მუშთარს ემსგავსება და ნესტანი — ზუალს, შესაძლოა ნესტანის ტყვეობასთან დაკავშირებით კიდევ ერთი სიმბოლური მინიშნება დაიძებნოს.\* როგორც ასტროლოგიიდანაა ცნობილი, ზუალი-სატურნი შავი ვარსკვლავია და ძველთა წარმოდგენით — „უბედურების დიდი ვარსკვლავი“; „სატურნი ყველა სხვა ნიშნით დამხობილ ღმერთს მიაგავდა, რომელიც თითქოსდა ტყვეობაში იმყოფებოდა (ხინთიბიძე 1976 : 82).

„უბედო ბედის“ ნესტანი ქაჯეთის ტყვეა, ტყვეობა ხომ ზუალს მიენერება და მეფე-ქალიც ტრაგიკული სიყვარულის ტყვეა. ამდენად, ნესტანი ზუალის ასტროლოგიური ბუნების თანაზიარია.

„ტყვის“ სემანტიკაში სიტყვის გარე და შინა ფორმების თანაარსებობის გამომხატველად შესაძლოა ერთი ტაეპიც მივიჩინოთ. კერძოდ, ტარიელი ავთანდილს უყვება ფრიდონთან დამშვიდობების ამბავს :

---

\* ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ჩვენი ნაშრომი „ამას ჰგვანდეს ოდეს ერთგან მუშთარ, ზუალ შეიყარნეს“, ლიტერატურული ძიებანი, 2007, XXVIII, გვ.80-94.



„ჩემსა ტყვესა ვერ გავსწირავ, თქვენცა დია გებრალეზის,  
ნუვინ მიშლით, არ დავდგები, არცა ვისგან დამეშლეს!“ (649)

ამ სტროფში „ტყვე“ შესაძლოა, გავიაზროთ როგორც ყოფი-  
თი, სოციალური მნიშვნელობით, ისე — სიმბოლურად: ტარი-  
ელმა ფრიდონისგან შეიტყო, რომ ორ შავ მონას დატყვევებული  
ჰყავდა ნესტანი; ამავე დროს, ტარიელს ამ გამონათქვამში  
შესაძლოა, ეგულისხმა ნესტანი, როგორც მისი სიყვარულის  
ტყვე. ამ აზრს საფუძველს უმყარებს თავად ტარიელის სიტყ-  
ვები — „ჩემსა ტყვესა“, რაც სიყვარულის ტყვეობას გულისხმობს.

„ვეფხისტყაოსანში“, ამავედროულად, „ტყვე“ გვხვდება  
სხვაგვარი დატვირთვით. გავიხსენოთ ავთანდილისა და ასმა-  
თის „ქვაბშიგან“ საუბარი. როდესაც ავთანდილმა ვერც თხოვ-  
ნით და ვერც მუქარით სანადელს ვერ მიაღწია, სხვა ღონე  
იხმარა — ტირილი და „ცრემლთა ფრქვევა“ და ასმათისაგან  
მიჯნურის „შებრალეა“ ითხოვა, თავისი „გაჭრის“ მიზეზიც  
აცნობა:

„მისი სახე გულსა ჩემსა ხატად ასრე გამოვხატე  
მისთვის ხელმან, გამოჭრილმან, ლხინი ჩემი ვაალქატე.  
ორისაგან ერთი მიყავ: ტყვემქმენ, ანუ მათხატე,  
ან მაცოცხლე, ანუ მომკალ, ჭირი ჭირსა მომიმატე“ (252).

ამ სტროფის მიხედვით, ავთანდილისთვის „ტყვედ ქმნა“  
უცხო მოყმის (რომლისთვისაცაა გაჭრილი და გახელებული)  
ამბის გაგებას უკავშირდება; თუ ასმათი არ გაუმხელს მისთვის  
სასურველ საიდუმლოს, იგი „დატყვევებული“ იქნება, სიმბო-  
ლურად, სიტყვის „ტყვე“ გახდება. „სიტყვის ტყვე“ და „სიტყვის  
მონა“ მსგავსი შინაარსის სახე-იდევბია და მას სასულიერო  
ლიტერატურაში ვხვდებით, კერძოდ „სერაპიონ ზარზმელის  
ცხოვრებაში“ ბასილ ზარზმელი ქებას ასხამს სერაპიონს: „და  
ვითარცა ხარ მონა ღმრთისა სიტყუსა, მიემსგავსე ქრისტესა  
მეუფესა...“ (ძეგლები 1963:346). „ვეფხისტყაოსნის“ ზემოაღნიშ-  
ნულ სტროფში სიტყვის „ტყვეობა“ ადამიანის სიტყვასთან მი-  
მართებითაა გამოყენებული. „ტყვისა“ და „ტყვეობის“ ამგვარი  
გააზრება რუსთაველის ეპოქამდე შექმნილ თხზულებებში არ  
შეგვხვდებოდა. რუსთაველისთვის, როგორც ჩანს, არა მარტო  
ღვთის სიტყვის „მონობა-ტყვეობა“ შესაძლებელი, არამედ —  
ადამიანის სიტყვისაც და ესაა მნიშვნელოვანი — სიტყვის სე-  
მანტიკაში ახალი შინაარსის შეტანა, ასე ვთქვათ, რენესანსული  
სულის შეჭრა. ამავე სტროფში „ტყვე ქმნას“ უპირისპირდება  
„აზატობა“. ავთანდილი გათავისუფლდება შესაძლო ტყვეობი-

საგან, თუ ასმათისგან გაიგებს უცხო მოყმის ამბავს. ამდენად, გმირს სიტყვით ენიჭება ტყვეობაც და თავისუფლებაც. ამ მიმართებით აქვე ჩნდება წყვილი: სიცოცხლე და სიკვდილი. პირველი ავთანდილის გათავისუფლებას უკავშირდება, მეორე — დატყვევებას. ამდენად, იკვეთება მიმართებანი: სიტყვა — „ტყვედ ქმნა“—სიკვდილი — „აზატობა“—სიცოცხლე.

„ვეფხისტყაოსნის“ მომდევნო თავში, როდესაც ტარიელი მოულოდნელად ბრუნდება ქვაბში და ასმათი მალავს ავთანდილს, რომელიც მალულად უჭვრეტს უცხო მოყმეს, კვლავაც „ტყვისა“ და „აზატის“ სიმბოლური წყვილი ჩნდება:

„ავთანდილ სარკმლით უჭვრეტდა, ტყვე, საკნით  
ნააზატები“ (268).

ვახტანგ VI ამ ტაეპთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „ავთანდილ ტარიელის უპოვნელობით ტყვე იყო რომ იპოვნა განთავისუფლებული შეიქნა“ (ვახტანგ VI 1712: ტიბ).

ნ. ნათაძე ამ ტაეპს შემდეგნაირად განმარტავს: „მეტაფორის აზრია: გახარებული, უცხო მოყმის ნახვით ფრთაშესხმული“ (ნათაძე 1978: 89). ჩვენი აზრით, ეს ტაეპი ზემომოხმობილი სტროფის ერთგვარი გაგრძელებაა, თუმცა, სიტყვათა სემანტიკით განსხვავებაც შეინიშნება. კერძოდ, „ტყვე“ ამ შემთხვევაში ორგვარი დატვირთვის მქონეა: იგი პირდაპირი გაგებითაც მოიაზრება — ავთანდილი დამალულია, დაატყვევებულია და „საკნის“ სარკმლიდან „იჭვრიტება“. ამავდროულად იგი, სიმბოლური აზრით, შეუცნობლის ტყვეა, რომელსაც სასიხარულო მოვლენამ — ტარიელის ნახვამ — „საკნის“ ტყვეს, საკანშივე მოუტანა თავისუფლება. ავთანდილი-„ტყვე“ ტყვეობაშია თავისუფალი — „ნააზატები“.

პოემაში, ამავდროულად, სიტყვა „ტყვის“ შინა ფორმა სხვაგვარი დატვირთვისაც ითავსებს, კერძოდ, იგი აღნიშნავს გულის დატყვევებას, სიყვარულით ტყვეობას; ფატმანი ავთანდილს უყვება, რა გარძნობით იყვნენ შეპყრობილნი ნესტანის მიმართ:

„გულნი ჩვენნი გაუშვებლად დაეტყვევნეს მისით მახით“ (1162).

ამ სტროფის უკნასკნელ ტაეპთან დაკავშირებით თეიმურაზ ბაგრატიონი აღნიშნავს: „გაუშვებლად ესე იგი, მტკიცის შეპყრობით დაეტყვევებინა მისის მახით. მახესა მოლექსენი მშვენიერთა სილამაზეს უწოდებენ, როგორათაც მახე შეიპყრობს

მფრინველთა, გინა ნადირთა, ეგ სახედ მშვენიერება გულსა ტრფიალთასა შეიპყრობს“ (ბაგრატიონი 1960: 225).

„გულის დატყვევება“ პოემაში, რაც მთავარია, ჭეშმარიტი მიჯნურობის აღსანიშნად მოიხმობა; თინათინი, ავთანდილთან პირველი შეხვედრისას, ამირბარს უმხელს, რომ იცის მისი „შორით სიყვარულის“, „განუწყვედლად თვალთ ცრემლის“ დენის შესახებ —

„შეუპყრიხარ სიყვარულსა, გული შენი დაუტყვევა“ (130).

საინტერესოა ვახტანგ VI-ის მიერ ამ ტაეპის განმარტება: „დაუტყა დატყვევებას ჰქვიან და გულის სიტყუასავით დამძიმებასაც. უტყვება დამუნჯებადაც ითქმის“ (ვახტანგ VI 1712: ტკ). ჩვენი აზრით, აქ სიყვარულის ძალით გულის დამძიმება არ უნდა იგულისხმებოდეს. ამ შემთხვევაში ვახტანგ მეფის პირველი კომენტარია მართებული, რადგან „ვეფხისტყაოსნის“ სხვა ეპიზოდებში „დატყვევება“ სიყვარულით ტყვეობას აღნიშნავს. მსგავსი შინაარსი იკითხება პოემის იმ ეპიზოდში, როდესაც ტარიელი ავთანდილს უყვება ხატაეთის ომის შემდეგ გამართულ პურობაზე ნესტანის პირისპირ ჭვრეტის ამბავს. სახლში დაბრუნებული ტარიელის მდგომარეობა, როგორც თავად ამბობს, „ტყვე-ქმნას“ ედარება:

„სანოლს შემოვე, შემექმნა ცნობა მართ ვითა რეტისა.  
ძალი არ მქონდა ტყვე-ქმნილსა მე ამა ცეცხლთა შრეტისა“.  
(492)

ამდენად, გმირები სიყვარულის „ტყვეები“ არიან. ამგვარი „ტყვეობა“ მათთვის სიყვარულის ტანჯვასა და სიხარულს უკავშირდება და ეს სულიერი „ტყვეობა“ თავისუფლებას გულისხმობს, სიყვარულს რომ ეფუძნება — სიყვარულით ფრთაშესხმას.

ზემოაღნიშნული პასაჟების განხილვა ცხადყოფს, რომ რუსთაველი „ტყვესა“ და „ტყვეობის“ სახე-იდეებს (სიტყვის შინაფორმას), ქართველ აგიოგრაფთა, ჰიმნოგრაფთა, მეხოტბე იოანე შავთელისა და საერო მწერლის მოსე ხონელისაგან განსხვავებით, ახალი შინაარსით ტვირთავს და ეს პირველი შემთხვევაა ქართულ ლიტერატურაში, როდესაც ადამიანური ურთიერთობის აღსანიშნად გადატანითი მნიშვნელობითაა მონოდებული ეს სიტყვები, როგორც სიყვარულის „ტყვისა“ და „ტყვეობის“ გამომხატველნი (ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მხოლოდ ორი შემთხვევაა „თამარიანში“ „ტყვეობის“ გადატანით მნიშვნელობაში ახალი შინაარსის გამოყენებისა, რაც ადა-

მიანის სილამაზეს, მშვენიერებას უკავშირდება. იგი არ ემსგავსება რუსთაველის სიყვარულის ტყვეობას).

რუსთაველი პოემაში ჭეშმარიტ მიჯნურობასთან, მისთვის გაჭრასა და ხელობასთან ერთად ჭეშმარიტ მეგობრობას, მოყვასისადმი უშურველ სიყვარულსა და თავდადებას ქადაგებს, რასაც ქრისტიანული მცნებები უდევს საფუძვლად. რუსთაველის ლექსიკაში „სიყვარულის ტყვეობის“ შინაარსი კიდევ უფრო ფართოვდება და მეგობრობის იდეას უკავშირდება. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები ხორცს ასხამენ მეგობრობის რუსთველურ კონცეფციას. რუსთაველმა ავთანდილი არა მარტო მიჯნურობის, არამედ მეგობრისა და მეგობრობის „ტყვედ“ დასახა. ავთანდილი თავის ანდერძში როსტევეან მეფეს მეგობრისადმი სიყვარულის თავგანწირვაზე ესაუბრება:

„რაზომცა სწყრები, შემინდევ შეცვლა თქვენისა მცნებისა.  
ძალი არ მქონდა ტყვე-ქმნილსა მე მაგისისა თნებისა;  
ან წასვლა იყო წამალი ჩემთა სახმილთა გზნებისა,  
სადა გინდ ვიყო, რა მგამა, ყოფამცა მქონდა ნებისა!“ (802).

„ტყვის“ სულიერი სფეროს მნიშვნელობითა და სიმბოლური თვალსაზრისით მოხმობის საფუძველი რუსთაველის მიერ თავად პოემაშია გაცხადებული. ავთანდილის მეგობრისადმი უშურველი სიყვარული და თავდადება არაერთგზისაა აღნიშნული. ეს კარგად ჩანს ავთანდილის სიტყვებში, შერმადინს რომ აბარებს როსტევეან მეფესთან სათქმელად:

„გული მას აქვს, უგულოსა აქა ხელი რა მეხდების?...  
ვერას ვარგებ, გულსა დავსდებ, ჩემი ფიცი არ გატყდების“.  
(741)

არაბეთის სპასპეტი ტარიელის გარეშე ყოფნას „უგულოდ“, უსიყვარულოდ გახელების მდგომარეობას ადარებს; დარჩენა მას სიმბოლურად როსტევეანის ტყვედ აქცევს, ავთანდილს კი მოყვასისათვის „გულის დადება“ აქვს გადანყვეტილი და სხვაგვარად არ ძალუძს, ის მეგობრობის „ტყვეა“.

მოყვარე ტარიელისგან მონაშუქი სიყვარულით ავთანდილი დალდასმულია, დატყვევებულია მისი გული, ბადეშია გაბმული, რასაც ავთანდილის ვაზირთან საუბარი მონიშნობს:

„მისი ნახვა გულსა ჩემსა ვითა ბადე დაებადა,  
მუნვე დარჩა, დათმობაცა მასთანავე დაება, და...“ (736).

ამ მიმართებით კიდევ უამრავი მაგალითის მოხმობაა შესაძლებელი, თუმცა, ყოველივე ზემოთქმული სრულად წარმოაჩენს მეგობრის სიყვარულის იმ ძალას, რომლის ბორკილები ერთდროულად მძიმეა და იმავდროულად — უძვირფასესი ავთანდილისთვის, შინაგან თავისუფლებას რომ ანიჭებს „ტყვეს“.

ავთანდილის სულიერი შეჭირვება თინათინისა და ტარიელის სიყვარულისგან გაყრას უკავშირდება. ამ მდგომარეობაში ჩავარდნის მიზეზს საკუთარი „ცოდვის ტყვეობაში“ ეძებს:

„იტყვის: „ღმერთო, რა შეგცოდე შენ, უფალსა, არსთა მხედსა, რად გამყარე მოყვარეთა, რად შემასწარ ამა ბედსა? ერთი ორთა მგონებელი ვარ საქმესა წარსაწყმედსა, მოვკვდე, თავი არ მენყალვის, სისხლნი ჩემნი ჩემსა ქედსა!“ (862)

ავთანდილი, სულიერი მხედრობით აღჭურვილი მოყმე, მიჯნურისა და მოყვრისათვის მზადაა თავი განიროს, სისხლი დაღვაროს და საკუთარ „ქედზე“ იტვირტოს ამ სისხლის „სიმძიმე“.

ყველაზე უკეთ ავთანდილის პიროვნებას, ვითარცა მიჯნურობისა და მეგობრობის „ტყვეს“ და „ტყვეობაში“ მყოფს, წარმოაჩენს ის სტროფი, რომელიც ტარიელთან მეორედ შესაყრელად მიმავალი მოყმის სულიერ მდგომარეობას გვიხატავს. ავთანდილი მზეს მიმართავს:

„ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი, შენ მიშველე რა ტყვე-ქმნილსა, ჯაჭვი მაზიან რკინანი! ბროლ-ბალახშისა მძებნელმან სათნი დაკარგენ, მინანი...“ (838)

თეიმურაზ ბაგრატიონი ამ ტაეპს შემდეგნაირად განმარტავს: „ავთანდილი ილოცავს და სთხოვს შველას — სიყვარულის ჯაჭვით და რკინითა ვარ შეკრულიო, რადგან რკინის ჯაჭვით შეკვრა დიდის მწუხარებით შეკრვასა ნიშნავს. ტყვეობა, სიყვარულით დატყვევებას ნიშნავს“ (ბაგრატიონი 1960: 125), სხვაგან კი შენიშნავს: „მოყვრობა სიყვარულით შეკრულებას ნიშნავს“ (ბაგრატიონი 1960: 161).

რუსთაველმა სწორედ „ტყვის“ სახე-იდეა გამოიყენა ავთანდილის სულიერ სამყაროში მიმდინარე უმტკივნეულები განცდების ნათელსაყოფად. ეს ტყვე გულის „საკანშია“ გამომწყვდეული, იმ გულისა, რომელიც სიყვარულს „გზად და ხიდად“ გასდებს მიჯნურისა და მოყვრის გულებთან. ავთანდილი, მთელი არსებით ამ ორი უძვირფასესი ადამიანის სიყვარულს მი-

ჯაჭვული, სიყვარულის რკინის ჯაჭვით დაბორკილად მოიაზრებს თავს; მისთვის ძალიან მძიმეა ამ ტანჯვის ატანა და ტარება, მინაზე რომ მყარად დააბამს, დროებით რომ ბორკავს და არ აძლევს აღმაფრენის სიმსუბუქეს. მაგრამ ავთანდილმა, „ღვთის ტყვემ“, კარგად იცის, რომ რომ „მარგალიტი არვის მიჰხვდეს უსასყიდლოდ, უვაჭრელად“ (163). მისთვის ამგვარი ტანჯვა სიყვარულის ცეცხლში სულის გამონრთობაა, მისი „ტყვეობის“ თმენის გამოცდაა.

ამ მიმართებით გვახსენდება პავლე მოციქულის სიტყვები: იესო ქრისტესთვის „...ვევნები, თვით ბორკილებამდე; მაგრამ ღვთის სიტყვას ვერ დაადებ ბორკილს“ (2 ტიმ. 2.9). „ვეფხის-ტყაოსნის“ მინიერი, ადამიანური სიყვარული კი, რომელიც ზეციურობისაკენ ისწრაფვის, სიმბოლურად დაბორკილია ამქვეყნიური ჯაჭვებით, რათა გმირები ტანჯვის, შეჭირვების გზით „სიყვარულით ამაღლდნენ“ და „ღვთის ტყვეებად“ იქცნენ, თავისუფლების „ტყვეებად“.

პოემაში კიდევ ერთი საყურადღებო პასაჟი გვხვდება, რომელიც კვლავაც გმირთა სულიერ „ტყვეობას“ უკავშირდება და ავთანდილ-ტარიელისგან ერთურთის და სატრფოთა მიმართ სიყვარულისთვის თავდადებას გულისხმობს. ამ ეპიზოდს კი პოემაში გაბნეული სხვა მონაკვეთები უმზადებს საფუძველს. გავიხსენოთ ავთანდილისა და ტარიელის „ქვაბშიგან“ შეხვედრისა და ურთიერთ „შეყვარების“ ეპიზოდი:

„იაგუნდი ეგრეცა სჯობს, ათასჯერცა მინა მინდა,  
შენ გეახლო სიკვდილამდის, ამის მეტი არა მინდა!“ (300)

— ეუბნება ავთანდილი ტარიელს, რომელიც, გაკვირვებული ასეთი გულმხურვალეობით, მიუგებს:

„მიკვირს, თუ ნაცვლად მაგისად შენ ჩემი რა გევალების!  
მაგრა ნესია, მიჯნური მიჯნურსა შაებრალეების...“ (301).

გავიხსენოთ ავთანდილის სიტყვები, თინათინს რომ ეუბნება ტარიელთან დაკავშირებით:

„ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჭირსა არ დამრიდად,  
გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად;  
კვლა მიჯნურსა მიჯნურისა ჭირი უჩნდეს ჭირად დიდად“.  
(705)

ესაა ის დიდი ჰუმანიზმი მიჯნურთა და, ზოგადად, ადამიანისა და ადამიანურობის სიყვარულს რომ გულისხმობს, „უც-

ხოს უცხო“ რომ „შეუყვარდება“ და „გულის დადებას“, სიცოცხლის დათმობას რომ განაზრახვინებს. ტარიელი ღვთის ორ ნყალობად მიიჩნევს მასზე მონეულ ამბავს:

„პირველ, შეჰყრის მოყვარულთა ჩემით რათმე მიზეზითა,  
კვლა, ნუთუმცა სრულად დამნვა ცეცხლთა ცხელთა  
ანაგზითა“ (307).

— ამბობს ტარიელი და მოყვასისათვის მზადაა თავი განიროს. ავთანდილი მსგავსი სულიერი შემართებითა და სიცოცხლის უშურველი გაღებით „მიაშუქებს“ თავის ძმობილს სიყვარულს:

„მას ჩემთვის სულნი არ ჰშურდეს, შეზღვა ხამს  
შეუზღველისა;  
ხამს სიყვარული მოყვრისა უხვისა, უშურველისა“ (735).

სიყვარულში და სიყვარულით გაერთიანებული მეგობარი-„ტყვეების“ სულიერი სიდიადისა და მშვენიერების დამამონმბელია რუსთაველის სიტყვები:

„ამას ზედა შეიფიცნეს მოყვარენი გულ-სადაგნი,  
იაგუნდნი ქარვის ფერნი, სიტყვა-ბრძენნი, ცნობა-შმაგნი;  
შეუყვარდა ერთმანერთი, სწვიდის მიწყვი გულსა დაგნი,  
მას ლამესა ერთაგან იყენეს შვენიერნი ამხანაგნი“ (670).

ყოველივე ზემოაღნიშნულს რუსთაველი ერთი ფრაზით ამონურავს და „ტყვის ტყვესათვის“ სამსახურს უწოდებს; კერძოდ, ტარიელთან მეორედ შესაყრელად ქვაბს მისული ავთანდილი, რომელსაც პირობისამებრ მეგობარი დათქმულ ადგილას არ დახვდება, ასმათს შესჩივის:

„ყმამან უთხრა: „უმართლე ხარ, არ მამართლო მდურვად  
მისად.  
მაგრა გაბრჭე, რა მიქმნია სამსახური ტყვესა ტყვისად:  
გამოვჭრილვარ სახლით ჩემით, ვით ირემი ძებნად წყლისად,  
მას ვეძებ და მას ვიგონებ, ვიარები, ველთა ვლი სად“ (864).

რუსთაველი ამ სტროფში მეტად მნიშვნელოვან სახე-იდეებს მოიხმობს. ავთანდილი და ტარიელი, ორივე მოყმე აქ „ტყვედ“ იწოდება და როგორც სხვა ეპიზოდებში, აქაც ამ სახე-იდეას (სულიერი შინაარსით) ორმაგი დატვირთვა ენიჭება — მიჯნურობისა და მეგობრობის „ტყვეობის“. ამ მიმართებით, ორივე გმირი ერთ მდგომარეობაში არიან ჩავარდნილნი, სატ-

რფოთა და ერთმანეთის სიყვარულით არიან გამსჭვალულნი და იმავდროულად — შეჭირვებულნი. რუსთაველი „ტყვის“ სახეიდის აღნიშვნასთან ერთად, ავთანდილის სახლიდან „გაჭრას“ ფსალმუნის სიტყვებს უსადაგებს. ამდენად, ადამიანის ღმერთთან სასურველი კავშირი — უდაბნოდ გასვლა, სულის „უდაბნო“ „ქალაქყოფის“ წყურვილი, ღვთის „უკვდავების წყაროს წყლის“ დაუცხრომელი ძებნა და სწრაფვა, „ღვთის ტყვეობა“ ამ შემთხვევაში ადამიანური სიყვარულის წიაღში გადმოიტანება, აქ ვლინდება და აქ ისხამს ხორცს. სიყვარულის ძალით ყველაფრის დათმობა, „ველად გაჭრა“, ტანჯვათა დათმენა, სულიერი გამოცდა, მიჯნურისა და მეგობრის „ტყვეობა“ — ამგვარია „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა ცხოვრების გზა, რომელიც ღვთის სიყვარულს ეფუძნება. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ რუსთაველი მეგობრობის სიყვარულის გამოხატვისთვის კიდევ ერთხელ იმონმებს ფსალმუნის ამავე სიტყვებს, ამჯერად იგი ფრიდონს ეკუთვნის და ტარიელს მიემართება: „თქვენთვის ასრე მომსურდების, წყაროსათვის ვით ირემსა“ (1586). გმირთა ერთმანეთის მიმართ „ტყვეობა“ იმთავითვე პროლოგშია გაცხადებული — „მათ სამთა გმირთა მნათობთა სჭირს ერთმანეთის მონება“ (6); „ტყვის“ სულიერი სფეროს ახალი მნიშვნელობითა და სიმბოლური თვალსაზრისით მოხმობის საფუძველი კი თავად პოემაშია, ამბის თხრობაში. და რუსთაველიც არ იშურებს ენას, გულს, ოსტატობას, სიბრძნეს და ღვთის შენევნით, „სამთა გმირთა საქებელთა“ გულისგამგმირავ ლექსებს აღუვლენს. ყოველივე ზემოაღნიშნული სიტყვა „ტყვის“ ბინარული სემანტიკის შემცველობიდან მომდინარეობს; ერთი მხრივ, იგი ყოფითი ცხოვრების მოვლენას გამოხატავს, მეორე მხრივ — სულიერი სფეროს ფენომენს. ეს უკანასკნელი სულიერი „მონების“ აღმნიშვნელია და თავისი შინა-არსით ქრისტიანული იდეალის გამომხატველი (ქრისტეს მონა, ტყვე). „ვეფხისტყაოსანში“ ზეციერებისკენ მსწრაფი, მისი მბაძველი ამქვეყნიური სიყვარული ზეციურობიდან მიწიერებაში გადმოიტანს, ადამიანურ ურთიერთობაში დანერგავს, ხორცს შეასხამს „ღვთის მონებასა“ და „ტყვეობას“, როგორც რენესანსული აზროვნების, იდეალების დამკვიდრების მოწმობას. რუსთაველის სიტყვის ახლებურ სემანტიკურ დატვირთვაშიც მუდავნდება რენესანსული სული და ადამიანი არა მარტო „ღვთის მონად“ და „ტყვედ“ მოიაზრება, არამედ მიჯნურობისა და მეგობრობის ტყვედ. რუსთაველი ენის შინა ფორმის ამგვარი სახისმეტყველების შემოტანით, ძველ ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ



„მონა“-„მონებისა“ და „ტყვე“-„ტყვეობის“ სახე-იდეებს (რომლებიც ბიბლიურ პარადიგმებს, სახექმნადობებს მიჰყვება) ამკვიდრებს შემდეგი ეპოქების შემოქმედთა მხატვრულ სიტყვასა და სახისმეტყველებაში.

#### **დამოწმებანი:**

**ბაგრატიონი 1960:** ბაგრატიონი თ. განმარტება პოემა ვეფხისტყაოსნისა. თბ.: საქ სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1960.

**ვახტანგ VI 1712:** თარგმანი პირველი ნიგნისა ამის ვეფხისტყაოსნისა. ნიგნში — შოთა რუსთაველი. პირველი ბეჭდური (ვახტანგისეული) გამოცემა. 1712. აღდგენილი ა.შანიძის, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.

**ნათაძე 1976:** ნათაძე ნ. შოთა რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი“. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი და კომენტარი დაურთო ნ. ნათაძემ. თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1976.

**ხინთიბიძე 1975:** ხინთიბიძე ე. მსოფმხედველობითი პრობლემები ვეფხისტყაოსანში. თბ.: 1975.

**Nana Gonjilashvili**

*Georgia, Tbilisi*

### **On Paradigmatic Figurativeness of the *Vepkhistqaosani* (Binary semantics and symbolic meaning of the word “captive”)**

The present paper deals with one paradigmatic figure - idea of the poem *Vepkhistqaosani*: “captive” and “captivity”. For this purpose corresponding images and symbols have been studied from the Bible, hagiography, hymnography, praising poetry and secular compositions (*Amiran-Darejaniani*) where the word “captive” is used with binary semantic meaning, everyday (social) and figurative (spiritual sphere) meaning the “servant” of God and “captivity”. The poem *Vepkhistqaosani* follows this model, only with one difference while using it in a figurative sense (spiritual sphere) Rustaveli puts new sense into it. Particularly, the word “captivity” - “to captivate the heart” is loaded with double meaning: being in captivity of the beloved’s and friend’s love. The main characters of the *Vepkhistqaosani* are chained with “love” as the captives and these “iron chains” are rather heavy but at the same time they “give the possibility to move higher”. Thus, Rustaveli transfers from heaven to this world and in human relations adds new meaning to the service of the Lord and “captivity” as an evidence of establishing the Renaissance ideas and thinking.

## სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი ანუ „ნისლთამეტყველება“ ვაჟა-ფშაველასთან

სიმბოლოლოგიის თემატიკური სპექტრი უაღრესად მდიდარია და მისი სიღრმისეული კვლევის თავისთავადი მნიშვნელობა სულ უფრო და უფრო ამკარა ხდება. წმინდა ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით, — განსაკუთრებით საინტერესოა არქეტიპული სიმბოლოს ლიტერატურულ სიმბოლოდ გარდასახვის თვალმომდევნება, რითაც საცნაური ხდება სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი.

სახისმეტყველებითი ცნობიერება კონკრეტულ შემოქმედებას „ლიტერატურულ სივრცეში“ აბსოლუტურ თავისთავადობას იძენს და ამიტომაც, ლიტერატურული სიმბოლო საკუთარი „ქმნადობის“ მთელ სპექტრს გვთავაზობს. ამგვარადვეა ვაჟასთანაც — „ბუნების ჩვეულებისაებრ სვლის“ პოეტთან, რომლის უსაზღვრო და თავისუფალი ასოციაციური ხედვის საილუსტრაციოდ, ამჯერად მის ნისლთამეტყველებას გთავაზობთ.

საზოგადოდ, „ნისლი ერთგვარ „სასაზღვრო ზონად“ აღიქმებოდა რეალურისა და ირეალურს შორის. ამიტომაც მითოლოგიაში მას ერთგვარი „მისტიკური ფარდის“ როლი აქვს მინიჭებული... მისტიკურ რელიგიებში ნისლი ინიციაციის აუცილებელი ატრიბუტი გახლდათ. რადგან ნისლი იმ მდგომარეობის მიმანიშნებელი იყო, რომელშიც ადამიანი იბნევა და შეცდომებს უშვებს. სწორედ ინიციაციის შემდგომ განწმენდილ სულს უნდა გაეკვლია გზა „ბუნდოვანი წარსულიდან“ ნათელი მომავლისაკენ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 7).

ვაჟასთან კი ნისლი ერთგვარი „ზებუნებრივი ლაბირინთია“, სადაც წამიერად მაინც უნდა შესდგეს ცხოვრებისაგან გზააბნეული ადამიანი, გაითავისოს ნუთისოფლის საბედისწერო მუხბტი და იწყოს ფიქრი — ხანგრძლივი ფიქრი... და ეს „ფილოსოფიური შეყოვნება“ ნისლთამეტყველებით ხან საოცრად მძიმე, მრუმე ფერებით იჭრება პოეტის მხატვრულ დიაპაზონში, ხანაც სრულიად ჰაეროვანი, არაამქვეყნიური და სულისწამლებია... სწორედ ამიტომ, თუ „გავიხსენებთ ვაჟასეულ მხატვრულ სახეს: „ნისლი ფიქრია მთებისა“ ამ ფრაზას, ასე ცალკე აღებულსაც კი, დიდი მხატვრული ზემოქმედება ძალუძს“ (სირაძე 2000: 81).

ნისლთამეტყველების სანყისი, რაღა თქმა უნდა, „ბახტრიონ-შია“ საძიებელი. ოღონდ, ის აქ მარტოოდენ პოეტური წარმოსახვის სრულყოფილ მხატვრულ სახეს კი არ წარმოადგენს, არამედ — ქრესტომათიული სიმბოლოს ლიტერატურულ სიმბოლოდ სახეცვლილების უიშვიათესი ნიმუშია და, იმავდროულად, პიროვნული ღირსებისა და საკრალური მედიტაციის სიმბოლოცაა.

„ნეტავ ბუნების ქმნილება  
სხვა მათ რა შეადრება,  
მალ-მალე შავი ჯანღები  
თავზე რომ დაეფარება?  
ნისლი ფიქრია მთებისა,  
იმათ კაცობის გვირგვინი“.  
(„ბახტრიონი“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 440)

ვაჟასთან სახის მწერლობა მთელი სიცხადითა და სიღრმითაა ხოლმე წარმოდგენილი; კონკრეტული სიმბოლო ავტორის ფაქიზი და უნივერსალური ხელნერით ლიტერატურულ სიმბოლოდ გარდასახული სრულიად სხვა მასშტაბს იძენს. საკუთრივ „მთის შთამბეჭდაობამ — სიმალემ, ფორმამ, რაც საერთო ჯამში, სიდიადის შეგრძნებას ბადებს, — წარმოშვა მთის სიმბოლიზმის მთელი სისტემა, რომელიც აერთიანებს ზეანეულ სულიერებას, მადლმოსილებას, შთაგონებას, სიძლიერეს...“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 145).

ვაჟას პოეტური აზროვნების უნივერსალიზმის წყალობით, ნისლის სახისმეტყველებაც იმავ სიმბოლოგიური განზომილების სპექტრში მოექცა, რომელიც, მხოლოდ და მხოლოდ, მწვერვალებს ჰქონდათ დაპყრობილი. ვაჟასეული ნისლი გასცდა მარტოოდენ „გაურკვეველ სიტუაციასთან ასოცირებას (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 7) და, როგორც ბუნების სრულქმნილების ერთგვარი შედეგრი მოგვევლინა...

საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ ვაჟა-ფშაველას პოემებში ნისლთამეტყველება ეპიკურ ქარგაშია მოქცეული და ზოგჯერ სწორედ, ამ სიმბოლოური ენით გვამზადებს ავტორი საბედისწერო განსაცდელისათვის. ამის ლიტერატურული ილუსტრაციაა „ქისტის სოფელი“, რომელიც ძლიერი მამაკაცური ნებელობისა და პიროვნული ღირსების ერთგვარ საბედისწერო ასპარეზად გადაიქცევა: აქ ის „დიაცის უბესავით საამო საცქერელიცაა“ და, იმავდროულად, — „შავი ნისლის“ შემოჭრით იდუმალი საშიშიშროების შეგრძნებასაც ბადებს.

„გალმა სჩანს ქისტის სოფელი  
არწივის ბუდესავითა, —  
საამო არის საცქერლად  
დიაცის უბესავითა.  
სოფლის თავს სძინავს შავს ნისლსა  
დაფიქრებულის სახითა“.  
(„ისტუმარ-მასპინძელი“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 454)

ეს „შავი ნისლი“, როგორც მტრობის უხეში და ტლანქი საფრთხე, ჯერჯერობით დაგუბებულია და სავსებით ლოგიკურია, რომ ამგვარი ემოციის მატარებელი ნისლი მამრობითი სანყისის იყოს... მისი უკუყრა, განდევნა კი, მხოლოდ და მხოლოდ, მზეს შეუძლია;

„მზე რომ მოვალის, მაშინის  
შავს ნისლებს გადაიყრიან“...  
(„ბახტრიონი“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 439)

ანალოგიურადვეა „ალუდა ქეთელაურშიც“:

„მზემ აინია ცაზედა,  
ნისლებმ დანირეს ხევები“;  
(„ალუდა ქეთელაური“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 356).

„მაგრამ, ისევე, როგორც დანისლულ პეიზაჟში იკვეთება რელიეფის კონტურები „სიმბოლურ ნისლს“ მიღმაც, როგორც ნესი, რალაც კონკრეტული, თვისობრივი სიახლე იგულისხმება“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 7). ვაჟას წარმოსახვის სამყაროში ეს მზეა – ცხოველმყოფელობის უზენაესი მადლი... რაც შეეხება „გველის-მჭამელს“, ნისლთამეტყველება აქ ისევე ამბივალენტურია, როგორც თავად მინდიას სულიერ ტრანსფორმაცია:

„დილაზე ფრთა-დაკეცილთა,  
ნამტირალევთა ლამითა,  
მთებზე ეძინათ ნისლებსა  
მიტკლით შაკრულის თავითა;  
ზოგჯერ რო გაგვახარებენ  
მაცოცხლებელის ცვარითა,  
სხვა დროს ბედს გვანყევინებენ  
ჩანადინარის ავითა“.  
(„გველის-მჭამელი“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 585).

მიძინებული ნისლი ამ პოემაში ქალწულებრივად სევდიანი და ჰაეროვანია, მიუხედავად მისი მიწიერებისა — თუმცაღა, ამ უშფოთველ ძილშიაც იკვეთება ნისლის „აპოკალიფსური ძალა“, რომელიც, დრო და დრო, მრუმე და დაბინდულ ფერთამეტყველებას იძენს და ნისლი წარმოგვიდგება, როგორც „ზებუნებრივი ლაბირინთი“...

რაც შეეხება ლექსებს, ნისლი აქ გაცილებით უფრო კონკრეტული რეალიებითაა დახატული და მარტოოდენ სულიერი განცდის უნივერსალურ საბურველად გვევლინება.

ასე მაგალითად, მთის გაუსაძლისი ზამთრით დამძიმებული გული „ნისლითაა შებურვილი“ („გულო, რას დაჰლონებულხარ?“, — ლექსი დაწერილია 1887 წლის თებერვალში); ანდა, — ავიღოთ თუნდაც „ღამე მთაში“, სადაც ნისლი წყვდიადის, უკუნეთის განცდას ბადებს და უდიდესი განსაცდელის აღსაქმელად ნისლი „შავი ვეშაპის“ სახით გვევლინება — ანუ მამაკაცური ასპექტის დამანგრეველი სტიქიას განასახიერებს... ხანაც ნისლთამეტყველებით სრულიად „მიძინებული საფრთხის“ შინაგანი ბიძგებია ნაწინასწარმეტყველებული; ამგვარ ვითარებაში („მოლოდინი, ვაჟა 1960: 65) ნისლი ისეთივე ჰაეროვანი და მშვენიერია, როგორც „მინდორზე სუმბული“ და ეს უდრტვინველი ფიქრი იგივე ნისლია — ბუნების შეჩერებული წამი და ამიტომაც, პოეტისათვის გაუსაძლისია ამგვარი მოლოდინი:

„— რას უცდი, ნისლო პატარავ,  
დაკერებული მთაზედა?“  
(„მოლოდინი“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 65)

ეს „პატარა ნისლი“ მთასაა მიკედლებული და, რაღა თქმა უნდა, ამიტომაც, მასში არაა ჯერ ჩამდგარი მამაკაცური სისატიკე და დაუნდობლობა: ის ხომ თავისი უსუსურობის გამო მინდვრის ყვავილის ალუზიას ბადებს და თავისთავად, არაა შავი და მრუმე... ის ნეიტრალურია — „სასაზღვრო ზონაა“ თავისი გამჭვირვალობით, საიდანაც „ცოდვა-უცოდველობის“ გზაგასაყარი იწყება ამ წუთისოფელში.

ზოგჯერ კი ნისლი აბსოლუტური უმოქმედობის და უპერსპექტივობის — სრული უხედველობის მისტიური საბურველია ანუ „გულის მწარე ტკივილია“ („ზოგი დრო მოვა“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 109). მაგრამ გაცილებით შემზარავია ფეხადგმული, ხევდახვე მოსიარულე ამღერებული ნისლები („ხევზედ მიდიან ნისლები“), რომელთაც მხოლოდ ერთი საფიქრალი აქვთ — მიწა სიბნელით შესუდრონ. ამ უხედველ გარემოში კი აღარც პოეტს

უნდა არსებობა და ერთადერთ გამოსავალს „ნისლად დაფერფ-  
ვლაში“ ხედავს:

„ბარემ მეც ჩამთქით, ნისლებო,  
დამნაცრეთ, დამაფერფლეთო...“  
(„ხევზედ მიდიან ნისლები“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 12)

იმდენად ყოვლისმომცველია ნისლთამეტყველების მხატვ-  
რული დიაპაზონი ვაჟა-ფშაველას მასშტაბის შემოქმედთან,  
რომ პოეტს შეუძლია „კაი ყმის“ დატირებისას („გიგლია“, ვაჟა-  
ფშაველა 1960: 329 – იგულისხმება გოდერძიანთ ქალის ცრემლ-  
შეუშრობელი დატირება) ნაცრემლი ნისლად გარდაისახება და  
სულიერმა ტკივილმაც ნისლისდაგვარად შეიძლება კვალი არი-  
ოს... ამჯერადაც, ისევ ნისლის ქალური ასპექტია – ღრუბელი-  
ვით სიფრიფანა და ილუზიური...

ნისლთამეტყველების ერთგვარად შემაჯამებელი, საოცრად  
საცნაური და მეტყველი ნიმუშია „ბუნების სურათში“ ჩართუ-  
ლი; დინამიური და უჩვეულო, ერთი შეხედვით, არასაბედის-  
წერო ნისლები, — „მთის ყურებსაა შეკედლებულნი“ („ბუნების  
სურათი“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 96)... აქ რიჟრაჟი სწორედ ნისლ-  
თა გამოფხიზლებას მოასწავებს და „დაგუბებული ბუნების“,  
„დამქლევებული ზაფხულის“ ფრიად მეტყველი შტრიხია. ოღ-  
ონდ, მთელი მისი გამომსახველობა, ისევ და ისევ, მთის შთამ-  
ბეჭდაობაშია პოეტურად ჩაჩუქურთმებული...

ნისლთამეტყველება ვაჟას წარმოსახვით სივრცეში „შემოქ-  
მედებითი მისტიკის“ ელემენტებითაა ნაძერწი. ამიტომაც, აქ  
ნისლი სცილდება თავის ტრადიციულ სიმბოლოლოგიურ  
სპექტრს და იმ ღრმა ფილოსოფიურ და ეზოთერიულ პლასტს  
იძენს, რითიც მძაფრდება უკვე კონკრეტულ ლიტერატურულ  
სიმბოლოდ ქცეული სახისმეტყველებითი ფენომენის პოეტური  
ნიბლი.

#### **დამოწმებანი:**

**აბზიანიძე, ელაშვილი 2006:** სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპე-  
დია. I, თბ.: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2006.

**აბზიანიძე, ელაშვილი 2007:** სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპე-  
დია. II, თბ.: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2007.

**ვაჟა-ფშაველა 1960:** ვაჟა-ფშაველა. რჩეული. თბ.: გამომცემლობა „საბ-  
ჭოთა მწერალი“, 1960.

**სირაძე 2000:** სირაძე რ. სახისმეტყველება. თბ.: 2000.

**Ketevan Elashvili**  
*Georgia, Tbilisi*

**Artistic Range of a Symbol or “Mist Phenomenon” in  
Vazha-Pshavela’s Works**

**Summary**

The thematic spectrum of symbology is very rich and the importance of its research is getting more and more obvious and urgent. From the pure philological point of view, the most interesting is to observe the process of transforming archetype symbol into a philological one, when the artistic range of symbol appears to be very vivid.

Artistic consciousness in the literary works of various writers acquires absolutely original form, that’s why philological symbol offers us the whole spectrum of its urgency. This is wonderfully represented in Vazha-Pshavela’s works, who was the “bard of nature” and for illustrating his free and unlimited associative views, we want to draw your attention to “mist phenomenon” in his works.

“Mist is the thought of mountains” (“Bakhtrioni”) and strange puzzle of human imagination; sometimes it appears to be the symbol of transformation; sometimes it simply symbolizes a change or supernatural spirits. Generally mist is associated with obscurity and vagueness. But as in misty landscape we can still see the contours of the relief; something really innovative is always hidden behind the “symbolic mist“ (Zaza Abzianidze, Ketevan Elashvili, *Illustrated Encyclopedia of Symbols*, II, Tbilisi, 2007, “Bakmi”, p.7).

In some works by Vazha-Pshavela (“Bakhtrioni”) mist is the symbol of meditation and personal dignity. But in other works it undergoes some transformation and is presented either in dark colors or in light colors and is light and transparent. That’s why mist is sometimes of male origin and sometimes of female one and its chrestomathic symbolic spectrum has acquired refined philosophic layer in Vazha-Pshavela’s works.

## ვეფხისტყაოსნის ერთი მხატვრული სახის განმარტებისათვის

მოხსენებაში განხილულია *ვეფხისტყაოსნის* ერთი ცნობილი პასაჟი:

ავთანდილის თხოვნით ფატმანმა წერილი მისწერა ქაჯეთის ციხეში გამომწყვდეულ ნესტან-დარეჯანს, შემდეგ კი თავის გრძნეულ, ყოვანივით შავ მონას უხმო და უბრძანა: „ქაჯეთს გაგგზავნი, ნა, გზანი გისხენ შორანი“ (1256). გრძნეულმაც „მოლი რამე წამოისხა ზედა ტანსა,/მასვე წამსა დაიკარგა, გარდაფრინდა ბანის-ბანსა“ (1263).

მოცემულ მონაკვეთში გაურკვეველია სიტყვა *მოლის* მნიშვნელობა, რომელიც, კონტექსტიდან გამომდინარე, ჯადოსნურთან, ზებუნებრივთან კავშირზე მიუთითებს (ფატმანის თქმით, ამ დავალების შესრულების შედეგად გამოჩნდება მონის „გრძნეულების სახმრობა“, ანუ გამოსადევობა — „ან გამოჩნდების სახმრობა ჩემთვის შენისა გრძნებისა“ 1257); სწორედ *მოლის* წამოსხმის შემდეგ შეძლებს „ხელოვანი“ ჯადოსანი „ბანის-ბანის“ დაუბრკოლებლივ გადაფრენას, უმოკლეს დროში დიდი მანძილის დაფარვას („წავიდა ვითა ისარი კაცისა მშვილდ-ფიცხელისა“ 1264) და ქაჯეთის ციხეში უჩინრად შეღწევას („უჩინოდ შევლო სიმრავლე მოყმისა, კართა მცველისა“ 1264).

სიტყვა *მოლის* განმარტებას ვერ ვხვდებით ვერც *ვეფხისტყაოსნის* პირველი გამომცემლისა და კომენტატორის ვახტანგ მეექვსის *თარგმანებაში* და ვერც სულხან-საბა ორბელიანის *სიტყვის კონაში*. სამეცნიერო ლიტერატურაში *მოლის* შესახებ რამდენიმე ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულება არსებობს. დივერგენცია, ძირითადად, დეფინიციური და ექსტერნალური ხასიათისაა:

- *მოლი* არის ნაბადი, მოსასხამი (თეიმურაზ ბატონიშვილი, იუსტინე აბულაძე, ვიკტორ ნოზაძე, ნოდარ ნათაძე);
- ჯადოსნური ბალახი/ამ ბალახისგან დამზადებული მაგიური მალამო; (ივანე ლოლაშვილი, რისმაგ გორდეზიანი, სიმონ ყაუხჩიშვილი, ზაზა ხინთიბიძე) შდრ. ჰომეროსის *ოდისეის* **μῶλος**;



- ის არის მწვანე (თეიმურაზ ბატონიშვილი, ი. აბულაძე) / შავი ფერისა (დ. ჩუბინაშვილი, ვ. ნოზაძე);

- მისი ეტიმოლოგია და რაგვარობა გაურკვეველი რჩება.

თუკი გადავხედავთ *ვეფხისტყაოსნის* თარგმანებს, თითქმის ყველა მათგანში *მოლი* მოიაზრება, როგორც მწვანე ფერის მოსასხამი (გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ *ვეფხისტყაოსნის* გასტონ ბუაჩიძისეული ფრანგული თარგმანი, რომელშიც სიტყვა *მოლი* გაგებულია, როგორც შავი ფერის მოსასხამი).

ვფიქრობთ, ამ თარგმანებში ასახულია შუასაუკუნეობრივი ტრადიცია (რაც, უდავოდ, კელტური და ირლანდიური ფოლკლორიდან მომდინარეობს), რომლის მიხედვითაც მწვანე ფერი ზებუნებრივ არსებებს — ფერიებს, ელფებს, მიცვალებულებს ან ეშმაკებს უკავშირდება — მხოლოდ მათ შეიძლება ჰქონდეთ მწვანე კანი ან თმა. XIV საუკუნის დიდი ჰუმანისტი Pierre Bersuire აღნიშნავდა, რომ ფერს აქვს როგორც *ბონო* (პოზიტიური), ისე *მალო* (ნეგატიური) მნიშვნელობა. მწვანე არის ძალზე მიმზიდველი ფერი, განსაკუთრებით ცხოველებისთვის, ამიტომ მონადირენი ხშირად მწვანე ფერის სამოსს ატარებდნენ. მეორე მხრივ, ალბათ სწორედ ამ ფაქტორით არის დეტერმინირებული „ძველი მონადირის“ — ეშმაკის სამოსის მწვანე შეფერილობაც, რომლითაც იგი ცოდვილ სულთ ეცხადება ხოლმე (იხ. ჩოსერის კენტერბერიული მოთხრობების მნათეს ამბავი (*Friar's Tale*), რომელშიც იომენად გარდასახულ ეშმაკს „მწვანე მოსასხამი ადგა მეფურად და თავზე ბენვის დიდებული ქუდი ეხურა“. ჩოსერი 1977: 222).

კელტურ ბალადაში *მართალი თომასი* (*True Thomas*) თომას რაიმერი მწვანე ფერის სამოსში გამოწყობილი ეწვევა ფერიების სამეფოს. ელფებიც სტუმარს თავიანთი საზოგადოების წევრად აღიქვამენ და შესაბამისადვე ექცევიან:

"He has gotten a coat of the even cloth,  
and a pair of shoes of velvet green  
and till seven years were past and gone  
True Thomas on earth was never seen".

(მას მისცეს გლუვი ქსოვილისგან შეკერილი ქურთუკი, / მუქი მწვანე ფერის ფეხსაცმელი / და ვიდრე 7 წელი არ გავიდა, მართალი თომასი დედამიწაზე აღარავის უნახავს.)

მწვანე სამოსში არიან გამოწყობილი ქალი-ელფები ბალადიდან *პატარა, პატარა კაცი* (*Wee Wee Man*); მწვანე აბრეშუმის

სამოსი ამშვენებს *თომას რაიმერის* (Thomas Rymer) ფერიასაც; *ელისონ გროსის* (Allison Gross) ჯადოქარს ხელთ *ბალახივით მწვანე საყვირი* უჭყრია.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ უძველეს ბალადებში *მწვანე* არის ჯადოქრობის, გრძნეულების ფერი, რომელიც, უმრავლეს შემთხვევაში, დაკავშირებულია მაგიურ ძალებთან და მიღმა (მიცვალებულთა) სამყაროსთან. ალბათ აქედანვე მომდინარეობს ცრურწმენა, რომ მწვანე ფერი უბედურების მომტანია (უიმბერლი 1928: 175-178). საკმარისია, *ლორდ თომასისა და ფერია ანეტის* (Lord Thomas and Fair Annet) პერსონაჟი მწვანე ფერის კაბაში გამოენცოს, რომ მას უახლოესი ადამიანი უკვდება; სიკვდილის მომასწავებელია მწვანე ერიკას ან მწვანე ვაშლის მოკრეფა (*Braes o Yarrow*) (უიმბერლი 1928: 240-241). ინგლისურ ბალადას *სასტიკი დედა* (*The Cruel Mother*) წინ უძღვის სიმღერა მწვანე ქალბატონზე, რომელიც ტყეში დანით კლავს თავის მცირეწლოვან შვილს (ინგლისურ ფოლკლორში ძალზე ხშირად გვხვდება ეს პირქუში პერსონაჟი. მაგალითად, ერთ თქმულებაში ის ყოველ საღამოს სისხლით სავსე ვარცლში ბანაობს). ბალადა *ორი დის* (*The Twa Sisters*) პერსონაჟის, დამხრჩვალ გოგონას, მწვანე აჩრდილს ფერმკრთალ სახეზე მწვანე თმები აქვს ჩამოშლილი; ერთ-ერთი თქმულების მთავარი გმირი — კაპიტანი უედერბერნი — თავისი ქალბატონის გამოცანას პასუხად შეაგებებს, რომ „სიკვდილი ბალახზე უფრო მწვანეა“; ბალადაში *The Wife of Usher's Well* ვაჟიშვილების აჩრდილები მიუძღვებიან დედას მწვანე გზაზე, რომლის მსგავსიც დედამინაზე არავის უნახავს; მწვანე ტყეში გაუჩინარდება *ტკბილი უილიამის* აჩრდილიც (უიმბერლი 1928: 241-242).

ძველ ინგლისურ ბალადებში ხშირად არის მინიშნება მიცვალებულების სამარეზე (მის მკერდთან ან თავთან) აბიბინებულ მწვანე კორდზე (მაგალითად, რობინ ჰუდის ხრემითა და კორდით შემკული საფლავი). დაკრძალვის დროს მიცვალებულის სხეული ამოჰქონდათ კუბოდან და მწვანე მცენარეებით შემკულ სარეცელში ათავსებდნენ (შდრ. ფშაველი დედის ნატირალი შვილზე: "ჩემს შვილს რად უნდა სამოსელი?/ ჩოხა გახადეთ, გადააგდეთ./**მინის სამოსელ შაუკერეთ**, სარჩულად მოთქმა დაუდევით. ცრემლები ღილად დაუკერეთ, სამარეს პირი გაუკერეთ დედის ცრემლების ძაფებითა, **ხავერდოვანი ბალახითა**"). ეს ტრადიცია დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს პრეისტორიული და ანტიკური ეპოქის დაკრძალვის რიტუალებთან, რომლის დრო-

საც მიცვალებულებს პირში უწყობდნენ მწვანე ქვებს ან კენჭებს, რომლებიც სიმბოლურად სიცოცხლის მარადიულობის პრინციპს გამოხატავდა (უიმბერლი 1928: 243).

ინგლისურ კულტურაში (ფერნერა, არქიტექტურა, დეკორი) ძალზე პოპულარულია *მწვანე კაცის* გამოსახულება, რომელიც ამშვენებს არა მარტო საერო ნაგებობებს, არამედ ქრისტიანულ ეკლესიებს, სამლოცველოებს, სააბატოებსა და საკათედრო ტაძრებს. მცენარეთა ორნამენტით შემკული სახე (რომლის ნესტოებიდან და პირიდან სიმწვანე იფრქვევა), უთუოდ, წარმართული ეპოქიდან გადმოსული სიმბოლო უნდა იყოს, რომელიც უნინ ნაყოფიერების ღვთაებას ან ბუნების სულს გამოხატავდა, ქრისტიანობის ხანაში კი ოდენ დეკორის ფუნქცია შეინარჩუნა. *მწვანე კაცის* მრავალფეროვანი ვარიაციები დამახასიათებელია არა მარტო რენესანსული არქიტექტურის, არამედ ვიქტორიული სტილის ნეოგოთიკისთვისაც კი. ამ სიმბოლომ შეაღწია მითოსსა და ლიტერატურაში (არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა *მწვანე კაცისა* და კელტური ღვთაება ვირიდიოსისა თუ ეზოტერული სუფიზმის ქიდრს შორის იდენტიფიკაციას) და ტრანსფორმირდა რობინ ჰუდის ლეგენდურ სახედ თუ შუასაუკუნეების ინგლისური *რომანის სერ გოვენისა და მწვანე რაინდის* უჩვეულო პერსონაჟად.

შობის დღესასწაულზე კამელოტში მეფე არტურის სამეფო დარბაზში, ცხენით შემოჭრილ ვეება მხედარს არა მარტო მწვანე ფერის სამოსი ამშვენებს, არამედ მწვანეა მისი საჭურველი და ცხენის ალკაზმულობა, და, რაც ყველაზე უჩვეულოა, კანი და თმა („Colossal he was **bright green – Green all over**, the man and his garment as well“. *სერ გოვენი და მწვანე რაინდი* 1998: 8). უცხო რაინდის მდიდრული სამოსი ოქრომკედითაა შემკული, ოქროთივეა მოოჭვილი მისი ცხენის ალვირი და უნაგირი. მწვანისა და ოქროსფრის კომბინაციის სიმბოლური მნიშვნელობის ამოცნობა ძნელი არ არის. ამით მთელი მრგვალი მაგიდის ორდენის წინაშე ხდება ერთგვარი დეკლარირება რაინდის სოციალური კუთვნილებისა — იგი ბრწყინვალე და ლალი კურტუაზული სამყაროს ჭეშმარიტი პირმშოა. თუმცა განსახილველი სცენის სიმბოლიკა მხოლოდ მწვანე ფერთა და ოქროსფერი სამშვენისეებით არ ამოიწურება. რაინდს ცალ ხელში მწვანე ტოტი უჭირავს, მეორეში — მწვანე თვლებით მოოჭვილი ცული. უცნაურია მისი შემოთავაზებაც — უცნობი მზად არის, არტურის რომელიმე რაინდის მოქნეულ ცულს მორჩილად მოუდრიკოს ქედი, თუკი ზუსტად ერთი წლის შემდეგ მას მიეცემა რევანშის

საშუალება. სტუმრის გამოწვევას მიიღებს სერ გოვენის, მოიქნევს ცულს და მწვანე რაინდს თავს გააგდებინებს. ამ სცენის გაოგნებულ მოწმეთა თვალნი უცნობი ხელში აიღებს თავის მოჭრილ თავს, ცხენზე ამხედრდება, გაფითრებულ გოვენს ერთი წლის შემდეგ მწვანე სამლოცველოში დაუთქვამს შეხვედრას და სამეფო დარბაზს ამაყად დატოვებს.

უნდა ითქვას, რომ კურტუაზულ რომანებში მეორეხარისხოვან პერსონაჟებად არცთუ იშვიათად გვხვდებიან *მწვანე რაინდები* (ისევე როგორც *წითელი ან შავი*), მაგრამ მათ ზედწოდებაში ძირითადად აქცენტირებულია სამოსის, სამშვენისებისა და ცხენის აღკაზმულობის შეფერილობა და არა საკუთრივ რაინდის რომელიმე გარეგნული ნიშან-თვისება. რაც შეეხება *გოვენის* ავტორის პერსონაჟს, იგი სრულიად განსხვავებული ფენომენია, ვინაიდან მწვანე ფერის ცხენზე ამხედრებული მწვანე ადამიანი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური მოვლენაა რაინდული რომანების ფერიული სამყაროსთვისაც კი. უდავოა, რომ „მწვანე რაინდის გარეგნობა მის ზებუნებრივ და ავისმომასწავებელ თვისებებს გამოკვეთს, მისი ჩაცმულობა და აღკაზმულობა კი ხაზს უსვამს კურტუაზულობას — მხიარულებას, უდარდებლობას, ახალგაზრდობას. ამ უკანასკნელთან ჰარმონიაში მოდის მწვანე ტოტი, რომელიც რაინდს ხელში უჭყრია (სამშვიდობო მისიის სიმბოლო), თუმცა ტოტის კონტრასტია უზარმაზარი ცული, რომელიც მას ამაყად შეუმართავს. შეიძლება ითქვას, რომ მწვანე რაინდს ცალ ხელში ომი უჭირავს, მეორეში — მშვიდობა“ (ბაროუ 1965: 14-17).

მაინც რისი სიმბოლო შეიძლება იყოს მწვანე რაინდი? — ამ საკითხის გარშემო ორი ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრება არსებობს. 1. მწვანე რაინდი სიკვდილის პერსონიფიკაციაა (შდრ. ძველი კელტური და ირლანდიური ბალადები), სიკვდილისა, რომელიც ცხოვრების გზაზე ოდესმე ყოველ მოკვდავს შეეყრება. ალბათ ამის გამომხატველია სერ გოვენისადმი მიმართული მწვანე რაინდის სიტყვები, რომ დათქმულ დროს მათი პაემანი აუცილებლად შედგება; რომანის კიდევ ერთი პერსონაჟი — მეგზური — ამბობს, რომ ვერც ერთი ადამიანი, რომელ საზოგადოებრივ ფენასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს იგი, მწვანე რაინდთან შეხვედრას ვერ გაეჭევა. თუმცა თავად ის ფაქტი, რომ რომანის ბოლოს სერ გოვენი გადაურჩება მწვანე რაინდის მიერ მოქნეულ ცულს, გვაფარაუდებინებს, რომ სიმბოლოს ამგვარი ინტერპრეტაცია არ უნდა იყოს სწორი. 2. არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, რომ მწვანე რაინდი სიცოცხლის სიმბოლოა

და რომ მთელი რომანი თავისი წყაროებითა და ფესვებით წარმართულ წარმოდგენებს უკავშირდება. მიუხედავად იმისა, რომ მწვანე ფერს შუასაუკუნეებში უკავშირდებოდა ძალზე ბევრი ნეგატიური ასოციაცია (სიკვდილი, ეშმაკი, ფერიები, ეჭვიანობა, ორგულობა, პირუმტიციობა), ხშირად მწვანე ფერით სიმბოლიზირდებოდა სიცოცხლე, რაც, იმავდროულად, მორალურობაზე მინიშნებასაც შეიცავდა (კუპერი 1998: 28).

ვინაიდან მწვანე რაინდი ჩვენთვის სწორედ ფერთა სიმბოლიკის თვალსაზრისით არის საინტერესო, ორიოდ სიტყვით შევხებით ამ პერსონაჟის (გოვენის მასპინძელი სერ ბერტილაკი/მწვანე რაინდი) მოდიფიცირების მიზეზსაც. როგორც *გოვენის რომანიდან* ირკვევა, რაინდი ბერტილაკის გარეგნული ტრანსფორმაცია (თხზულების ფინალში მკითხველისთვის ცხადი ხდება, რომ მწვანე რაინდი გარეგნობაშეცვლილი სერ ბერტილაკია) ფერია მორგანას და მის მაგიურ უნარს უკავშირდება. ჯადოქრობაში დახელოვნებული მორგანა საგანგებოდ უცვლის რაინდს გარეგნობას და არტურის კარზე წარგზავნის, რათა თავად დარწმუნდეს მრგვალი მაგიდის ორდენის რაინდთა სიქველესა და კეთილშობილებაში. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ მორგანა, ლეგენდარული მეფე არტურის და, გრძნეულებაში ჯადოქარმა მერლინმა განსწავლა (ალარას ვამპობთ რომანის ფერიული დეკორის ისეთ ატრიბუტებზე, როგორებიცაა სერ გოვენის უცნაური მეგზური, მწვანე სამლოცველოსკენ მიმავალი უკაცრიელი გზა, თვით ეს სამლოცველო — პირდაღებული სამარხებით და აკლდამებით — რომლის პირქუშ კედლებში აღმორჩენილ სერ გოვენს ძარღვებში სისხლი ეყინება; უზარმაზარი სალესი ქვა, რომელზეც გოვენის მოსაკლავად გამიზნული ცული ილესება და ა.შ.), ცხადი ხდება, რომ მწვანე ფერი *გოვენის* ავტორთანაც მაგიას, ჯადოქრობას, მიღმა სამყაროს უკავშირდება.

დავუბრუნდეთ *ვეფხისტყაოსანს*. შუასაუკუნეების რაინდული რომანებისაგან განსხვავებით, რომელთა სიუჟეტში ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტების სიჭარბე ჟანრობრივი თუ სტრუქტურულ-კომპოზიციური სპეციფიკით არის დეტერმინირებული (ამ რომანთა სიუჟეტის წარმმართველ მოტივს — ფათერაკს — საფუძვლად სწორედ ზღაპრულ-ფანტასტიკური „ამბავი“ უდევს (მაგ. ბროსელანდის ტყე, სასწაულმოქმედი წყარო და ფათერაკთა ციხესიმაგრე *ივენში*, Joie de la Cort *ereksi*, სასწაულმოქმედი სასმელი *კლიჟესში*, მწვანე რაინდი და მწვანე სამლოცველო *სერ გოვენში* და ა. შ.), რუსთველთან მინიმუმამდეა დაყვანილი ამგვარ ელემენტთა წილი, უფრო სწორად,

მთელ რომანში მხოლოდ სამი ასეთი ელემენტის გამოყოფა შეიძლება. ესენია: 1. ქაჯები და ქაჯეთის სამეფო; 2. დევები და მათი ქვაბი; 3. ფატმანის გრძნეული მონა. მთავარი ფუნქციური დატვირთვა ამ სამთაგან, რასაკვირველია, ქაჯეთს (ქაჯებს) აქვს (სწორედ ქაჯეთის სამეფოს დამშობით უნდა განხორციელდეს რომანის ძირითადი იდეა — „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“), თუმცა დანარჩენები ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტის ცალკეულ ელემენტთა შემაკავშირებელი რგოლებია და დიდ როლს ასრულებს მის გადაჭრაში: ტარიელის დევებთან შერკინებით და მათ მიერ „შეკაფულ“ გამოქვაბულში დასახლებით კიდევ ერთხელ არის ხაზგასმული გმირის სწრაფვა იზოლირებისკენ და სიკვდილის წყურვილი (რასაც უკავშირდება რომანის მთავარი ფსიქოლოგიური ხაზი — ცნობა-სრული ავთანდილისა და ცნობა-შმაგი ტარიელის თვალსაზრისთა ჭიდილი — შესაბამისად, მთავარი პერსონაჟების ხასიათთა ინდივიდუალიზაციის პრობლემა და რომანის პოეტიკის უმთავრესი საკითხი — ტარიელის ვეფხისტყაოსნობა), რაც მხოლოდ მას შემდეგ „ამოიწურება“, რაც ტარიელს ნესტან-დარეჯანის პოვნის იმედი დაუბრუნდება. სწორედ ამ სივრცულ ლოკალში (ქვაბი) და ამ დროით განზომილებაში (იგულისხმება ტარიელისა და ავთანდილის პაემანი ვარდისფურცლობას) დაუკავშირდება ერთმანეთს *ვეფხისტყაოსნის* სამივე ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტი — ქაჯეთი (ნესტანის ადგილ-სამყოფელი), ფატმანის გრძნეული მონა (ნესტანის ადგილ-სამყოფლის მაცნე) და დევთა გამოქვაბული (ადგილი, სადაც „საკვირველი“ აბჯარ-მუზარადი ინახება და საიდანაც ახალი ფათერაკი — ქაჯეთზე ლაშქრობა — უნდა დაიწყოს).

ფატმანის მონათხრობით, რომელსაც რომანის ორი თავი უჭირავს („აქა ფატმანისაგან ნესტან-დარეჯანის ამბის მბობა“ და „ამბავი ნესტან-დარეჯანისა ქაჯთაგან შეპყრობისა“) იკვრება კიდევ ერთი წრე: ქაჯეთის მეფის მონა — ქაჯეთის ციხე — ფატმანის გრძნეული მონა (მონები), რომელსაც უკვე პირდაპირ და უშუალოდ უკავშირდება *მოლის* (კერძოდ კი მისი ფერის) პრობლემა.

დავინწყით იმით, თუ რა ინფორმაციას გვანვდის საკუთრივ ტექსტი ქაჯების (ქაჯეთის) შესახებ (საყურადღებოა, რომ ამ ინფორმაციას მკითხველი „მონათხრობის მონათხრობიდან“ იღებს, რითაც, ვფიქრობთ, მკვეთრად არის აქცენტირებული ამ სამყაროს მიუწვდომლობა):

1. ტარიელის ავთანდილისადმი მონათხრობიდან ვგებულობთ, რომ ფარსადან მეფემ ნესტან-დარეჯანი აღსაზრდელად მიაბარა ქაჯეთს გათხოვილ და დაქვრივებულ დას, დავარს. აქვე ხაზგასმითაა თქმული, რომ მეფემ „სიბრძნის სასწავლებლად“ მისცა დას თავისი ასული, რაც გვაფარაუდებინებს, რომ განსაკუთრებული (ეზოტერული) სიბრძნე დავარისა („ვინ გრძნებთა ცაცა იცის“ (568)) მომდინარეობს სწორედ ქაჯთა სამყაროსთან მისი კავშირის შედეგად. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ნესტანის მოტაცებასა და მის უგზო-უკვლოდ გადაკარგვას დავარი ქაჯეთიდან გამოყოლილ მონებს უბრძანებს („ნამოდგეს ორნი მონანი პირითა მით ქაჯებითა“ (573));

2. ფრიდონი მოუთხრობს ტარიელს კიდობანში მჯდომი „მთვარისა“ და მისი მცველი მონების შესახებ, რომლებიც არიან „შავნი მართ ვითა ფისანი“ (618). (კონტრასტი „ნათლის“ სიმბოლოს — ნესტანსა, და „ბნელეთის მოციქულთ“ — ქაჯებს შორის აქ ყველაზე აშკარადაა წარმოდგენილი);

3. ფატმანის ავთანდილისადმი მონათხრობში კიდევ ერთხელ ხდება მინიშნება ქაჯი მონების გარეგნულ ნიშნებზე — „ორთა კაცთა, ტანად შავთა, თვით პირიცა ედგა შავი“ (1117), ზებუნებრივ ძალასა და გრძნეულების უნარზე — „იქმან საქმეს საკვირველსა, მტერსა თვალსა დაუბრძობენ,/ქართა აღძვრენ საშინელთა, ნავსა ზღვა-ზღვა დაამხოვენ,/ვითა ხმელსა გაირბენენ წყალსა, წმიდად დააშრობენ,/სწადდეს — დღესა ბნელად იქმან, სწადდეს — ბნელსა ანათობენ“ (1236); მათ სახელმწიფოებრივ წესრიგსა თუ ცხოვრების წესზე — (1208-1210; 1228-1231). საყურადღებოა ის გარემოება, რომ *ვეფხისტყაოსნის* ქაჯებს ქართულ მითოლოგიასა თუ ფოლკლორში დამკვიდრებული სტერეოტიპისგან გამოარჩევს მათი ხორციელი ბუნება, რომელიც ერთგვარად არღვევს რაინდული რომანის (ამ შემთხვევაში *ვეფხისტყაოსნის*) ტრადიციულ წარმოდგენას („ქაჯნი ყველა უხორცოა, რამან შექმნა ხორციელად“ (1233) და გვისახავს მათ ხორციელ არსებებად, რომლებიც მხოლოდ გრძნეულების ცოდნით გამოირჩევიან ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან („არ ქაჯნია, კაცნიაო, მინდობიან კლდესა სალსა“ (1234); „ამისთვის (გრძნეულებისთვის მ.ე.) ქაჯად უხმობენ გარეშემონი ყველანი,/თვარა იგიცა კაცნია ჩვენებრვე ხორციელანი“ (1237).

როგორ უკავშირდება ფატმანის გრძნეული მონა/მონები ქაჯეთს/ქაჯებს? კონვერგენცია ამ შემთხვევაში სამ უმთავრეს დეტალთან დაკავშირებით ხორციელდება. ესენია: ა) კანის ფერი — „შევიდა ზანგი პირ-შავი, თმა-გრძელი; ტან-ნაბღიანი“

(1265), შდრ. „ამოძვრეს ორნი მონანი, შავნი მართ ვითა ფისანი“ (618), რომლის ზუსტი დეფინიცირება ხდება სიტყვით *ზანგი* („ზანგმან უთხრა: „ვინ გგონივარ, ანუ აგრე რად დაჰბნდები“ (1266); შდრ. „აქა მათ ზანგთა მონათა მზე მოიყვანეს ნავითა“ (1011); ბ) გრძნეულების ცოდნა („მე ორნი შავნი მონანი მყვანან სავსენი გრძნებითა“ (1226); „მოჰგვარა მონა გრძნეული, შავი მართ ვითა ყორანი“ (1256); შდრ. „კაცნი გრძნებისა მცოდნენ-ნი, ზედა გახელოვნებულნი“ (1235); გ) გრძნეულების უნარი („მე ორნი შავნი მონანი მყვანან სავსენი გრძნებითა: უჩინოდ მივლენ-წამოვლენ მათითა ხელოვნებითა“ (1226); „მასვე წამსა დაიკარგა, გარდაფრინდა ბანის ბანსა“ (1263); „უჩინოდ შევლო სიმრავლე მოყმისა, კართა მცველისა“ (1264); „ციხისა კარი დახშულნი შევლნა მართ ვითა ღიანი“ (1265); შდრ. „იქმან საქმეს საკვირველსა, მტერსა თვალსა დაუბრმობენ, /ქართა აღძვრენ საშინელთა, ნავსა ზღვა-ზღვა დაამხობენ, / ვითა ხმელსა გაირბენენ წყალსა, წმიდად დააპრობენ, / სწადდეს — დღესა ბნელად იქმან, სწადდეს — ბნელსა ანათობენ“ (1236). ბუნებრივია, რომ ქაჯეთის ციხეში შეღწევა მონას/მონებს მხოლოდ მაგიური უნარის გამოყენებით ძალუძს („უჩინოდ შევლო სიმრავლე მოყმისა, კართა მცველისა“ (1264); „ციხისა კარნი დახშულნი შევლნა მართ ვითა ღიანი“ (1265)), გრძნეულების „ხელოვნების“ გამოსავლენად კი იგი *მოლს* იყენებს, როგორც მაგიის აღსრულებისთვის აუცილებელ ატრიბუტს (შდრ. ქართული ფოლკლორული მასალა — „ქაჯეთში ქაჯის ქალები ისე ქსოვდნენ ნაღმა-უკულმა, რომ ნაქსოვი არ ჩანდა თურმე. ობობას (ბებერაის) ქსოვილითა ქსოვენო. ვინც იმათ ნაქსოვს მოისხამდა, უჩინარი ხდებოდა. იმას არც ტყვია ეკარებოდა, არც ისარი. ეს ნაქსოვი-მოსასხამი მზეზე ლივლივებდა გველის ჭარივითა (გველის პერანგივით მ.ე.). ამ მოსასხამის შოვნა, ხელში ჩაგდება ძალიან ძნელი ყოფილა. მისი შოვნა ნაწილიან კაცს შეეძლო“ (ქართული მითოლოგია 1992: 34).

როგორც ზემოთ მივუთითებდით, შუასაუკუნეების მწერლობაში — როგორც ბალადებში, ისე რაინდულ რომანებში — ზებუნებრივის, მაგიურის, მიღმა სამყაროს, ეშმაკისეულის აღსანიშნავად ტრადიციულად **მწვანე ფერი** გამოიყენებოდა (ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ გამოდგება ბერტილაკის ცოლის მიერ სერ გოვენისთვის მიძღვნილი ოქრომკედით ნაქარგი **მწვანე აბრეშუმის** სარტყელი, რომელიც განსაცდელის პირისპირ შესაყრელად მიმავალი რაინდისთვის ერთგვარი თილისმის ფუნქციას ასრულებს. ადამიანს, რომელიც განსწავლულია ამ



ქამრის კვანძების ჯადოსნურ თვისებებში და რომელიც წელზე მჭიდროდ შემოირტყამს მას, იარაღით მიყენებული ჭრილობა ვერაფერს დააკლებს (სერ გოვენი და მწვანე რაინდი 1998: 66); ან, თუნდაც, ბროსელანდის ტყის სასწაულმოქმედი წყარო, რომლის გარშემოც საშინელი ქარიშხალი მხოლოდ მაშინ ამოვარდება, რაც **მწვანედ** მოელვარე **ზურმუხტის** ქვას **მარად-მწვანე** ფიჭვზე დაკიდებული სურით აპკურებენ წყალს (კრეტინ დე ტრუა 1974: 40). სავსებით მოსალოდნელია, რომ ამავე ფერისა იყოს *ვეფხისტყაოსნის მოლიც*, რომელსაც ფატმანის გრძნეული მონა „ტანზე წამოისხამს“. მით უფრო, რომ მოცემულ კონტექსტში *მოლი*, უფრო სწორად მისი შეფერილობა, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთგვარი დიქოტომია შავისა („მოლი წამოისხა ზედა ტანსა“ — „მონა პირ-შავი, ტან-ნაბდია-ნი“), რომელიც მწვანესთან ერთად მისტიკურ ფერად იყო მიჩნეული და, როგორც ზებუნებრივ (უფრორე ნეგატიურ) ძალთა (სატანა, კუდიანები) აღმნიშვნელი, ჯადოქრობას, მისნობას უკავშირდებოდა. ეს დიქრომატული მხატვრული სახე (მწვანე წამოსასხამიანი შავი მონა) უთუოდ მიმეტყურია იმ ზებუნებრივი არსებებისა, რომელთაც უხვად ვაწყდებით შუასაუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაში, მით უფრო, რომ იმ ეპოქაში მწვანეს მაგიურის ფუნქციით თითქმის ყოველთვის მოიაზრებდნენ კანის/სამოსის შეფერილობად. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაშიც რუსთველი შუასაუკუნეების ტრადიციას მისდევს და იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ფერთა სიმბოლიკისა და დეფინიციათა გამოყენებით სიტყვაში *მოლი* ერთდროულად ორ მნიშვნელობას დებს — დესკრიფციული თვალსაზრისით *მოლი* მწვანე ფერისაა, ფუნქციურად კი ის არის ჯადოსნური თვისებების მატარებელი მოსასხამი, მაგიური „ხელოვნების“ აღსასრულებლად საჭირო რამ ნივთი.

#### **დამოწმებანი:**

**ბაროუ 1965:** Burrow J.A. A Reading of Sir Gawain and the Green Knight, Routledge and Kegan Paul, London: 1965.

**კრეტინ დე ტრუა 1974:** Кретьен Де Труа, Ивейн, или рыцарь со львом, Художественная литература, М.: 1974.

**კუპერი 1998:** Cooper H., Introduction to the "Sir Gawain and the Green Knight", Oxford University Press: 1998.

**რობერტსონი 1954:** Robertson D.W. Why the Devil Wears Green, Princeton University, Modern Language Notes, Vol. LXIX, N 7, November, 1954.

**რუსთაველი 1966:** შოთა რუსთაველი, ვეფხის ტყაოსანი, ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით, კომენტარებითა და ლექსიკონითურთ 2 ტომად, აკ. შანიდისა და ა. ბარამიძის რედაქციით, ტ. I, მეცნიერება, თბ.: 1966.

**სერ გოვინი 1998:** Sir Gawain and the Green Knight, A Verse Translation by Keith Harrison, With an Introduction and Notes by Helen Cooper, Oxford University Press: 1998.

**უიმბერლი 1928:** Wimberly L.C., Folklore in the English and Scottish Ballads, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois: 1928.

**ქართული მითოლოგია 1992:** ქართული მითოლოგია, შემდგენელი აპოლონ ცანავა, გამომცემლობა “მერანი”, თბ.: 1992

**ჩოსერი 1977:** ჩოსერი ჯ. კენტერბერიული მოთხრობები, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ.: 1977.

**Maka Elbakidze**

*Georgia, Tbilisi*

## **Towards the Understanding of One Artistic Image of *Vepkhistaosani***

### **Summary**

In present paper, we consider one concrete episode from *Vepkhistaosani* when by Avtandil’s request Fatman wrote a letter to Nestan-Darejan who had been put into Kajeti prison and then she called up her long-haired, black - skinned wizard-slave and ordered to penetrate into Kajeti prison to deliver the letter:

“The wizard threw over his shoulders a long, green magic mantle,  
And by its magic he vanished and flew over roofs and mountains.”

In the given extract, the meaning of the word *moli* (*მოლი-mantle*), which proceeding from the context, points out to the link with miraculous, supernatural (it is just after putting on the *moli* that “the magical” wizard manages to fly easily over *roofs and mountains*, to cover long distance within the shortest time and penetrate into the Kajeti’s prison unnoticed) is uncertain.

The present paper considers in succession various interpretations of the *moli* given in scientific literature according to which: 1. *Moli* is a felt cloak, pelerine or 2. magic herbal / miraculous ointment prepared from this herbal; 3. It is of green/black color; 4. The etymology and essence remains unclear.

If we look over the translations of *Vepkhistkaosani*, the word *moli* is considered as a green cloak almost by each of them. The author of the present paper also shares this opinion, moreover that according to the medieval tradition, which definitely comes from Celtic and Irish folklore where green color was associated with supernatural creatures – fairies, elves, dead men or devils; in English culture (painting, architecture, décor), the representation of a Green Man is rather popular which decorates not only secular buildings but Christian churches, chapels, abbeys and cathedrals too. The Green Man may take many forms. The simplest depict a man's face peering put of dense foliage. Some may have leaves for hair, often the leaves or leafy shoots are shown growing from his open mouth. This symbol penetrated to the myth and literature, and was transformed into unusual and mysterious personage of the medieval English romance *Sir Gawain and the Green Knight* – green knight – who is interesting for us from the viewpoint of a color symbolic (his complexion, hair, garments, and saddle are of green color), moreover that his external transformation is linked to Morgan le Fay and her magic.

Correspondingly, in *Vepkhistkaosani* the appearance of a symbol (denoting magic force) with similar functional loading, which naturally might have approximately similar meaning as the monuments of the same epoch (it should be mentioned that in the Middle Ages green with magic function was always referred to as a color of skin/clothes) is quite possible; moreover that *moli*, also according to the author's opinion expressed in the present paper, - as a carrier of magical properties green cloak/mantle – in this romance is first of all related to the most important elements of the composition – Kajeti/Patman's wizard slave – that has a decisive function in the structural and compositional arrangement of *Vepkhistkaosani*.

**Г.М. ВАСИЛЬЕВА**  
*Россия, Новосибирск*

### **Лингво-риторическая парадигма (из опыта перевода трагедии И.В. Гёте «Фауст»)**

Затем что стих чужой – что скользкий бог Протей:  
Не улучшить его охватом, ни отвагой.  
Ты держишь рыбий хвост, а он текучей влагой  
Струится и бежит из немощных сетей.

*Вяч. Иванов, «Переводчику».*

Парадигма – исходная концептуальная схема, модель постановки проблем и их решения, методов исследования. Употребляя термин «парадигма», мы имеем в виду господство некоторой идеи. Концепция Гёте не создавала новой парадигмы. Корни теории лежали в эпохе Просвещения; методы сбора и осмысления материала также были созвучны этой эпохе. Гёте подходил к языку как к «неисчерпаемо открытой возможности» (*unbegrenzt offene Möglichkeit*). Это отличает его воззрения от более поздних структуралистских концепций, действительно составивших новую парадигму, а именно от взгляда на язык как закрытую систему (Malmberg 1990: 28). Известно, что писатель проявлял интерес к учениям со сложной символической парадигмой (кабала, Нострадамус). В своем творчестве он не столько заимствовал их символику, сколько саму идею символической парадигматики. Так же художники, продолжая традицию Гёте, воспринимают (как нам представляется) не тексты Гёте в отдельности, но всю соответствующую каждому из микросюжетов парадигму.

Гёте в «Фаусте» приводит к систематическому единству все разнообразие проблем и их решений. Отсутствие композиционных пустот порождает эффект семантической «тесноты» – в том же смысле, в каком говорят о «тесноте стихового ряда» (Лотман 1972: 93). По сути дела, здесь обозначена ситуация герменевтического круга. Смысл как целое не дан читателю непосредственно, но определяется через соотнесение частей. Вместе с тем и каждая часть текста выявляет свою смысловую позицию только в отнесении к целому. Эта ситуация воспроизводится на разных уровнях рецепции, начиная с того, что само произведение может быть воспринято как «часть» (культуры, школы, творческого наследия Гёте и т.п.).

Таким образом, следует говорить о некотором множестве кругов, или «орбит», по которым движется восприятие, о перцептивном цикле<sup>1</sup>.

Трагедия открывается «Посвящением» («Zueignung»). На первый взгляд, это вариация на моралистическую тему «Где они ныне?». Подобно Персефоне, вступающей в «легкий круг» теней; его, поэта, душа вступает в круг воспоминаний об ушедших. В немецком языке (как и в русском) посвящение подразумевает присутствие. Заглавие ориентирует читателя не только на предмет, но и на принцип его репрезентации. Это призыв к присутствию, осуществляемый на трех уровнях: содержания, то есть посвящения; ориентира, направления; наконец, разоблачения в целях подтверждения истины. Вот почему самые важные художественные идеи в «Фаусте» связаны с осмыслением порога. Приведу подстрочник первых строк: «Вы снова приближаетесь, колеблющиеся образы, / Которые раньше некогда являлись печальному взору. / Попробую я, может быть, вас на этот раз удержать?» (Goethe 1962: 129). Гёте подчеркивает осязательную способность зрения. Язык настойчиво приписывает зрению подобное свойство: репертуар «тактильных предикатов» глаза весьма широк (zeigen, festhalten, aufsteigen, heraufkommen). Слово Zueignung в немецком языке имеет еще одно значение: присвоение (юридич.). Здесь ясно прочитывается то, что имели в виду древние атомисты, говоря об «эйдолох». Греческое эйдолон – маленький образ, используемый в гносеологии Демокрита и Эпикура. Они ассоциировали визуальную деятельность с охотой: как будто глазу присущ своего рода охотничий инстинкт и доступна возможность овладевать самой отдаленной добычей. Охота как символ визуальной деятельности – чрезвычайно устойчивый компонент мифопоэтических представлений. Соответствующий круг метафор в трагедии Гёте – поиск, обнаружение, преследование, ловля – воскрешает эту символику, актуализирует различные ее оттенки. Осязательно-двигательная способность, простираемая глазом на большие расстояния, станет основой образов речи трагедии.

Звуковой состав «Посвящения» более или менее безразличен, нейтрален. Однако есть в нем такое сочетание звуков, которое превращается в образ и должно быть осмыслено. В особенности это достигается сочетаниями согласных sch, st; они постоянно повторяются. Свойством слов, включающих данные звуки, является их выделенность в трагедии: Gestalten, erschüttern, Schatten, Stunden,

zerstreuen, hinweggeschwunden. Если говорить об изобразительном различии звуков, шипящие длительны. Они передают идею медленности движения, и медленность выражена самим построением фраз, которые охватывают даже три строки. Синтаксис становится образом медленности. Метафора, определяющая смысловое пространство книги: «Des Lebens labyrinthisch irren Lauf» («жизни лабиринтово блуждающий бег») (Goethe 1962:129). Эта ключевая метафора позволяет открыть перспективу текста и осветить его в духе символизма мифопоэтической мысли.

В следующем прологе, «Vorspiel auf dem Theater», театральность предстает как сложное качество. Оно выявляет принцип синтеза, лежащий в основе театрального действия. Размышления одного из героев, поэта, – типичный образец тех любовных lamentаций, которые легли в основу так называемого петраркизма. Поэт поет о небесном даре – непосредственном внутреннем видении, его прозрениях, о творце, который лелеет в себе законы гармонии. Подобного рода рассуждения можно найти в любом схоластическом сочинении, где идет речь о почитании Бога и божественной любви. Здесь есть переключки с развитым еще в поэзии Средних веков топосом «сладостных страданий», вызываемых созерцанием божественной красоты, отраженной в облике возлюбленной. Многие из слов-знаков поэта лишь по происхождению метафоры; они уже не воспринимаются как живые образы, стали чистой условностью (in herrlichen Akkorden, das Abendrot, alle schöne Frühlingsblüten). Все эти условные знаки и перифразы складываются в целостную картину, которая, конечно, тоже условна, но обладает своей завершенной композицией, внутренним сюжетом. Венок («почетный венок заслуг любого рода») – неременная принадлежность певца любви и радости. Эта общая мысль выражена в форме целой многофигурной композиции. Любимая метафора разрастается, становится разветвленным деревом. В мире поэта все общие понятия становятся физической реальностью. Известно, что понятие мимесис, несмотря на свой буквальный перевод, подразумевает не столько подражание действительности, сколько вымысел. «Правдоподобному» в деле «разыгрывания» реальности предпочитается «возможное», «внутренняя истина» художественного произведения. Речь идет не о внешних аналогиях и стилизации. «Театральный пролог» венчают слова директора обо всем «круге творении», который «вышагивает на узком дощатом помосте» (Goethe 1962: 136).

В третьем прологе, «Prolog im Himmel», Гёте открывает в опыте религиозную парадигму. Дискуссия Бога и Дьявола разыгрывается на сцене, приобретает инсценировочный характер. Это спор-эпиграмма<sup>2</sup>. Знаменателен диалог Бога и Мефистофеля о докторе Фаусте: «Der Herr. Kennst du den Faust? / Mephistopheles. Den Doktor? / Der Herr. Meinen Knecht!» (Goethe 1962: 138). Часто встречающийся в иконописи и западноевропейской религиозной живописи сюжет иллюстрирует евангельские стихи: «Через три дня нашли Его в храме, сидящего посреди учителей, слушающего их и спрашивающего их; Все слушавшие Его дивились разуму и ответам Его» (Лк 2:46-47). В западной традиции мудрецы храма («учители» в русском тексте) именуются «докторами». Ограничусь лишь одним из многих смысловых итогов «Пролога на небе». Это мотив обретения индивидуальности, в котором парадоксально объединены темы тяжести и движения. Буквальный перевод слов Господа, обращенных к Мефистофелю: «Хорошо, предоставляю это тебе! / Отвлеки эту душу от ее первоисточника, / И веди ее, сможешь ли ты ею овладеть / На твоём пути вниз, / И будь пристыженным, когда должен признать: / Хороший человек в его темном порыве / Отдает себе отчет в истинном пути» (Goethe 1962:139). В подобных словах, на наш взгляд, есть аллюзия на вопрос, интересовавший средневековых философов: может ли Бог создать камень, который Он не в силах поднять. Одним из многих возможных вариантов стал аллегорический ответ: таким камнем является человек, ибо он наделен свободой воли. В мире пребудет осуществленная свобода, всегда открытая возможность иного. Никто не обещал, что свободная возможность – непременно «хорошая», благосклонная к человеку, умудряющая и возвышающая его. Эффект сцены исходит от встречи двух крайностей – божественной любви, доведенной до возможного предела, и предательства, тоже доведенного до предела. «Последние слова» Бога опережают финал трагедии, определяют некий исходный сценарий, готовый ритуал. Они диктуют определенный маршрут, направление взгляда, мысли. Происходит своего рода «паломничество наоборот».

В начале первой сцены («Nacht») предстает склад ученого хлама (античный bric-à-brac, хлам), мертвый гербарий. В финале «глухой колокол» возвещает «Пасхи первый праздничный час» (Goethe 1962:154). Известно, что молитвенные часы не совпадают с общепринятыми (первый час – 15). Они имеют отношение к правилам со-

вершения Часов в Церкви и к содержанию молитв, изложенному в Часовниках. Отсюда довольно сложная игра и тема «бесед» часов между собой. Сквозным метасюжетом трагедии оказываются Страстная неделя и Пасха. Верующие переживают смысл Страстной Недели: в мире, где нет Бога, наступает царство Антихриста. Оппозиция плоти (предательской) и духа (ею предаваемого), обостряющаяся в покаянный великопостный период, обозначена евангельскими аналогиями. Она уподобляется обреченному на муки Христу и Иуде. В этом сакральном сюжете предатель и преданный связаны неразрывно. Ни один из предлагаемых христианством сюжетов так не подходит для трактовки в языческом духе, как сюжет об убиенном Боге, восстающем из могилы. Но Гёте представил Его как воплощение освобожденной жизни. Знание в трагедии становится темпоральным. Вопросы – когда делать что-то или быть кем-то – сводятся к проблеме соотношения господства и служения. Мыслящий рассудок стремится господствовать, предстоящая душа жаждет подчиняться и служить.

Фауст пытается разрешить вопрос, что было «в Начале». Четыре параллельных предложения стоят на сходных ритмических местах, обладают одинаковым началом (анафорой) и разными продолжениями. Нарастание динамики обеспечено продолжающимся нагнетанием несущих мощные акценты односложных слов. Их длина становится образом выражаемого ими смысла. Они отличаются мгновенностью, энергичностью произнесения. Слова Wort, Kraft, Tat обнаруживают общность слоговой, и вокалической структуры (глухие t). Слово Sinn образует фонемно-фонетический контраст. Слова имеют разную акцентно-ритмическую структуру (4-4-5-3 букв). Каждая выбивающаяся из единства форма становится ключом к категориальной семантике целого. Данные понятия представляют всю интеллектуальную сферу в универсуме фаустовской драмы. Мысль, высказанная Фаустом, сама по себе ясна. С точки зрения рассудка, она даже избыточно ясна: зачем четырежды повторять вопрос-утверждение, изменяя, по существу, только последнее слово. Однако смысл сказанного Гёте не исчерпывается ответом, сколь бы определенно он ни звучал. Рассудок, вычленивший в стихе только логическую связь, пожнет слишком мало. Смысл поэтической речи вообще не имеет очерченной локализации в тексте, но обнаруживает себя только в движении (или дыхании) целого. От звука к звуку, от слова к слову, от вопроса к вопросу, растет энер-



гия того, что, оставаясь названным, воплощает собой идею. Поэтические строки в данном рассуждении Фауста напоминают парадигмы склонения или спряжения. Это известный прием сведения языка к основам школьной грамматики и, следовательно, к элементарным частицам языка и существования. Они воплощены в опыте детства и первоначального освоения языка. Задолго до выдающегося лингвиста и культуролога 30-40-х годов Эдварда Сепира, Гёте верил, что грамматические структуры языка в значительной степени предопределяют мировосприятие человека, на данном языке говорящего (Сепир 1993:248-258).

Путешествие Фауста и Мефистофеля начинается с «Auerbachs Keller in Leipzig». Один из «веселых малых», Зибель, замечает хромоту Дьявола: «Was hinkt der Kerl auf einem Fuß?». Неупорядоченность дьявольского телостроения, нарушающего установленный Богом «чин» тела, превращает Дьявола в своего рода визуальную метафору беспорядка. «Винный» мотив становится знаком инициации. Трагедия Гёте оказывается особенно чувствительной к процессам «удвоения смыслов», происходящим в зонах описания и упоминания даже самой обычной еды. Продолжая традицию, текст являет разные аспекты экспансии пищевой риторики в духовные сферы. Грехопадение репрезентируется с помощью пищевых метафор: вкушение плодов запретных. Характерная черта житийной литературы – описание чудес, связанных с едой, ее трансформациями, возможностью накормить «всех». Можно наблюдать прямой перенос «физиологии питания» в сферу «чистого духа». Пища телесная начинает выступать в качестве метафоры пищи духовной. Происходит переключение аксиологических кодов.

Гёте акцентирует первоначальное значение в древнейшем типе образности – гротеске. В его художественной системе между понятиями орнамента – гротеск существует ассоциативная связь. Постоянным и значимым для поэта оказывается семантический комплекс, связанный с образом ткани. Эту образность конкретизируют индивидуально-авторские, окказиональные понятия – узор, пестрая ткань, ткань шедевра, орнамент, художник как искусный ткач<sup>3</sup>.

В европейской иконографии пары, чья любовь заканчивалась смертью, чаще всего изображались на тканях, на обратной стороне зеркал, на свадебных сундуках-кассоне, в гравюрах и миниатюрах. Этих изображений немало в искусстве Германии конца 15 – начала 16 в.: гравюры «танец смерти» Ганса Гольбейна 1524 – 1526 гг.,

«Смерть и влюбленные» Ганса Бургкмайера Старшего 1510 г., «Прогулка» Альбрехта Дюрера 1496 – 1497гг. Поэтому так важен образ ларца, спрятанного для Гретхен. «Мефистофель. Исчезни! Вижу я, она идет! / Фауст. Прочь! Прочь! Сюда я больше не вернусь! / Мефистофель. А вот ларец – из места в ином роде, / Давай поставим его в шкаф! / Увесистый какой! Клянусь, / Сойдет с ума девчонка, увидав, / Что в нем. Вещицу я достал такую, / Чтоб получить взамен другую / Дитя всегда дитя, игра всегда игра. / Фауст. Решиться ль мне? / Мефистофель. Что за сомненья? / Не для себя ль хотите серебра? / Что ж, сладострастного волненья / Желаю вашей скупости, веселья, / Впредь от таких хлопот меня уволь! / Не скуп же ты и в самом деле! / Чешу в затылке, на руках мозоль – / Он ставит ящичек в шкаф и запирает замок Ну, прочь! Здесь нужно время и покой, / Чтоб обратиться к вам душой / Могла по воле сердца детка, / Вы же в себя ушли так крепко, / Как если б в зал собрались лекционный, / Вдруг физика и метафизика! / Ну, прочь! Уходит. Маргарита с лампой. Так душно здесь, так тяжело. Она открывает окно. А на дворе не так тепло. / Не знаю, что со мной – / Скорей бы мать пришла домой. / Мне так не по себе, дрожь во всем теле – / Как я труслива, в самом деле! Она начинает петь, снимая одежду Король жил в Фуле верный / Возлюбленной одной, / Что кубок в час свой смертный / Дала ему золотой. / Он с ним не расставался, / Невольно, всякий раз, / Как кубок осушался, / Вдруг слезы шли из глаз. / Пред смертным он исходом / Владенья сосчитал, / Наследнику все отдал, / Но кубок он не дал. / На пир король в печали / Всех рыцарей созвал, / В высокой тронной зале. / В том замке, что у скал. / Он пил, гуляка старый, / Последний жизни жар, / И бросил в море чару – / Свой драгоценный дар. / Когда же кубок скрылся / В пучине вод из глаз, / Он с жизнью распростился / И умер в тот же час» (Перевод мой – Г.В.).

В словах Маргариты богатые, но не броские, не отвлекающие внимание на себя рифмы. В частности, таковы глагольные рифмы, когда в них вовлечены опорные (предударные) согласные (*lesengewesen*), а в *darüber* –*über* омофония приближается к полной. (Goethe1962:211). Некогда А. К. Толстой даже отстаивал право на «вечные рифмы"» типа сладость-радость, на рифму слабую, небрежную. Толстой иллюстрирует свою мысль строчками из «Фауста», когда Гретхен молится перед иконой и произносит: "Ach neige, Du Schmerzenreiche, / Dein Anlitz gnadig meiner Not!" В переводе Б.

Пастернака: «К молящей / свой лик скорбящий / Склони в неизреченной доброте». Толстой поясняет: «Может ли быть что-нибудь более жалкое и убогое, чем рифмы в этой великолепной молитве? А она единственная по непосредственности, наивности и правдивости. Но попробуйте изменить фактуру, сделать ее более правильной, более изящной – и все пропадет. Думаете, Гёте не мог лучше написать стихи? Он не захотел, и тут-то проявилось его изумительное поэтическое чутье». Алексей Толстой делает вывод: "Некоторые вещи должны быть чеканными, иные же имеют право [не быть] или даже не должны быть чеканными, иначе они покажутся холодными" (Толстой 1964:386).

Творческая вольность поэта против педантской строгости филолога. *Fidus interpres* (лат., честный переводчик) – *verändernde Übersetzung* (вольный перевод), в котором переводчик сам должен быть художником, свободно передающим идею целого. Еще в первой половине 20 в. большое внимание этой оппозиции уделил Н.М. Бахтин (Бахтин 2008:83-88). Это «разногласие в согласии» показывает нам всю сложность реального функционирования классификационных дихотомий. Переводы Н. Холодковского и Б. Пастернака составили основу того канонического русского Гёте, который был создан в 20 в. Считается, что перевод Н. Холодковского более точен. Б. Пастернак же был свободен по отношению к переводимому оригиналу и передавал его с той мерой точности и близости, какая была ему необходима для решения собственных поэтических задач. Однако эта мыслительная конструкция в применении к «Фаусту» держится на отсутствии серьезного текстологического анализа самих переводов и, значит, на сложившихся в устоявшиеся мнения и догмы случайных впечатлениях.

#### **ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. См. детальное рассмотрение этой проблемы в известной работе Х.-Г. Гадамера. Анализируя хайдеггеровское описание герменевтического круга, Гадамер раскрывает его содержание следующим образом: «Тот, кто хочет понять текст, постоянно осуществляет набрасывание смысла. Как только в тексте начинает проясняться какой-то смысл, он делает предварительный набросок смысла всего текста в целом. Но этот первый смысл проясняется в свою очередь лишь потому, что мы с самого начала читаем текст, ожидая найти в нем тот или иной определенный смысл. Понимание того, что содержится в тексте, и заключается в разработке такого предварительного

наброска, который, разумеется, подвергается постоянному пересмотру при дальнейшем углублении в смысл текста» (Гадамер 1988:318-319).

2. Igenik (от древнегреч. примирение) – термин, который возник в ходе конфессиональных конфликтов на раннем этапе Нового времени. Обозначает стремление представителей разных конфессий (а позже верующих и атеистов) найти общую основу
3. Эти образы напоминают так же об узоре ковра, когда-то искусно вышитом Мелисандой, графиней Триполийской. Она изобразила на нем себя и рыцаря Жоффруа Рюдель, того самого, которого «нашла умирающим на морском берегу. Рыцарь этот никогда ранее не видел Мелисанды, но он любил и пел только ей. И вот теперь по ночам из коврового узора выходят и бесшумно скользят по комнате, говорят друг другу о бессмертной любви эти странные любовники» (Анненский 1979:159) Когда поэты описывают волосы Маргариты, невольно вспоминаются похвалы, адресованные Балдуином Кентерберийским женским волосам, собранным в косу (Эко 2004:30).

На страницах «Поэзии и правды» Гёте вспоминает, как его память сохранила ощущение наслаждения бесконечным разнообразием вещей. Повествуя о своих юных годах в родном Франкфурте, писатель упоминает о большой фабрике клеенок. Она была основана Нотнагелем, умелым живописцем. Здесь вырабатывалась клеенка всех видов – от простой дерюги до трафаретных обоев и, наконец, «обоев изящных и тонких, пестревших фантастическими и натуральными цветами в китайском вкусе, фигурами и ландшафтами, которые наносила на них кисть искусных и опытных рабочих» (Гёте 1969:134).

## ЛИТЕРАТУРА:

**Анненский 1979:** Анненский И. Книги отражений. М.: 1979.

**Бахтин 2008:** Бахтин Н.М. Разговор о переводах // Бахтин Н.М. Философия как живой опыт. М., 2008.

**Гадамер 1988:** Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: 1988.

**Гёте 1969:** Гёте И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда. М.: 1969.

**Лотман 1972:** Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: 1972.

**Сепир 1993:** Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: 1993.

**Толстой 1964:** Толстой А.К. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: 1964.

**Эко 2004:** Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004.

**Goethe 1962:** Goethe I.W. Faust. Gesamtausgabe. Im Insel-Verlag. 1962.

**Malmberg 1990:** Malmberg B. Wilhelm von Humboldt und spätere Linguistik // Proceedings of the Fourteenth international Congress of Linguists: Berlin (GDR): August 10 – August 15 1987 / Hrsgn by Bahner W., Schildt J.V.D. Berlin: 1990.

**Galina Vasileva**  
*Russia, Novosibirsk*

**Linguistic-Rhetorical Paradigm**  
**(from the Experience in Translation of the Tragedy**  
**“Faust” by Goethe)**

**Summary**

Paradigm – the initial conceptual scheme, model of problem statement and its solution, research methods. Using the term “paradigm”, we mean domination of some idea, prevalence of some ("paradigmatic") vision of things. Goethe’s language concept did not create a new paradigm: roots of this concept lay in the age of Enlightenment. Methods of gathering and judgment of the material were also in accordance with that age. The approach to the language as to "inexhaustibly open possibility" differs Goethe’s theory from later concepts that have really created a new paradigm, mostly in seeing language as a closed system.

Goethe has showed an interest in teachings and systems with complicated symbolic paradigm. In his scientific works he has not only adopted its symbolism, but the idea of symbolic paradigm itself. Goethe believed - that grammatical structures of a language predetermine the speaker’s perception of the world to a great degree. Goethe’s reasoning about the language and translation is close in meaning to the word formation theory by Polish Slavist Witold Jan Doroszewski. The scholar has tried to solve the problem of finding the logical base of the word formation. He concluded that the affixes are constructed under the pattern of a simple sentence. At all levels the language structure unity remains unchanged. It is the predicate that conveys the meaning.

The deeper levels of the text are prosody, a “manipulation” of speech in the course of time. Meter implies different forms of time sequence violation. Metrics reminds of two contexts – where this plot evolves: monotonous, even time sequence that is inconsiderate of anything, and of character’s attempt to disturb the monotony, to strain, to reduce and reverse the time.

Artists, who follow the tradition of Goethe, are considered to conceive not every his text separately, but the whole paradigm of every plot.

## სათუნა თუმანიშვილი

საქართველო, თბილისი

### აბსტრაქტული და კონკრეტული პარემიის ორგანიზებაში

ცნობილია, რომ ისეთი პარემიული ჟანრების, როგორცაა იგავი, ანდაზა, ძირითადი დატვირთვა მოცემული სინამდვილის განზოგადებული ასახვაა. მათში ჩადებული *არსებითი* — ცხოვრებისეული სიბრძნე სამყაროს სიღრმისეული შემეცნებაა. მათი საშუალებით ფასდება და რეპრეზენტირდება არსებითი მოვლენათა კლასში. *კონკრეტულ (თვალსაჩინო) ფაქტებზე/ეპიზოდებზე დაყრდნობით რეალიზებულ ცნებით აზროვნებაში* კონცენტრირებულია ადამიანების მიერ სინამდვილის შემეცნების, *არათვალსაჩინო* მოვლენათა არსში წვდომის პროცესი, რომელიც საბოლოოდ მორალის სახით განზოგადებულ დასკვნას იძლევა. თითოეული, ზედაპირული აღქმისაგან განსხვავებით (თუმცა პრაქტიკულად მასზე დაყრდნობით), სცილდება სენსორული ასახვის ფარგლებს და უფრო ღრმა შემეცნებისაკენ მიისწრაფვის — სინამდვილის შემეცნების უფრო მაღალი (გაშუალებული), *აბსტრაგირებული* ფორმაა.

ნიშანდობლივია, რომ გერმანული სამეცნიერო ლიტერატურა იგავში განარჩევს „მორალს“ [Moral] და „ცხოვრებისეულ სიბრძნეს“ [Lebensklug] (გასპაროვი 1971: 232). როგორც ჩანს, „Lebensklug“ უნდა გავაიგივოთ ზოგად დასკვნასთან – განზოგადებულ სიბრძნესთან, ხოლო „Moral“ – შეფასებასთან, რომელიც გულისხმობს ვინმეს ან რაიმეს განსჯას, თანაგრძნობას, დარიგებას და ა. შ. შეფასება კი, ჩვეულებისამებრ, ეყრდნობა განზოგადებულ სიბრძნეს, რამდენადაც ხაზგასმით უნდა იყოს აღნიშნული, ნათქვამი, თუ რომელი საქციელია განსასჯელი ან, შესაბამისად, შესაქები. რაც შეეხება ანდაზას, ჯერ კიდევ ვ. დალი მიუთითებდა, რომ ანდაზა პატარა იგავია. ის ამბობს: «Голая речь не пословица». როგორც ნებისმიერი იგავი, ანდაზაც შედგება ორი ნაწილისაგან: ქარაგმულად ნათქვამი მსჯელობისაგან – ზოგადი დასკვნისაგან, და დარიგებისაგან – ახსნა-განმარტებისაგან (დალი 1984: 18). ორივე ერთეული დაკავშირებულია ცხოვრებისეული, ყოველდღიური რეალობის ამსახ-

ველ ფაქტებთან და მოვლენებთან.\* თითოეული „აფასებს რა სიტუაციას, იღებს გადაწყვეტილებას“ (ტიელორი 1962:72) და დასკვნის სახით გვთავაზობს რჩევას ყოფითსა თუ ზნეობის საკითხებზე. ანუ საუბარია მორალზე, რომელიც სიღრმისეულ დონეზე წარმოაჩენს მოცემული ეთნოსის ცნობიერებაში აბსტრაგირებულ ნორმას — სიბრძნისეულ ჭეშმარიტებას. პრაქტიკულად ამით განსხვავდებიან ისინი სპონტანურად შექმნილი მეტაფორისაგან ან გონებამახვილური შენიშვნისაგან. თუნდაც სხვა მცირე პარემიებისაგან (გამოცანა, ანდაზური თქმა), რომელთა სემანტიკა რეალიზებისას კონკრეტულ რეფერენტზეა ორიენტირებული.

დასმული პრობლემის ნათელსაყოფად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ყურადღება გამახვილდეს ერთ უდაოდ მნიშვნელოვან პლასტზე, რომელიც პრაქტიკულად მოცემული (ტრადიციული გაგებით მონათესავე) ჟანრების თვისობრივ, სემიოტურ პლანში გააზრებას მოითხოვს და (მსგავსების გარდა) მათ შორის არსებულ ერთ-ერთ ძირეულ განსხვავებას ავლენს.

როგორც ცნობილია, იგავი (ანდაზისგან განსხვავებით) აღწერს კონკრეტულ ეპიზოდს, ხოლო მორალი, რომლის მატარებელიც ის არის, განზოგადებული ჭეშმარიტებაა, რომლის ილუსტრირებაც მოცემული ეპიზოდით (ამბის თხრობით) ხდება. ანუ იგავს აქვს საკუთარი კონტექსტი, რომელიც პირდაპირი ორიენტირია მასში ჩადებული ქვეტექსტური მნიშვნელობის — დედაზრის ამოხსნაში. მორალის გამოტანა არ საჭიროებს აუცილებლად დამატებით კონტექსტს. ეს იგავის გამორჩეული სემიოტური მახასიათებელია. თუმცა, რალა თქმა უნდა, მას გააჩნია შესაბამის სიტუაციურ კონტექსტში ჩართვის პოტენციალიც (რაც ანდაზასთან შედარებით გაცილებით იშვიათად რეალიზდება).

არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმად, აღნიშნული ასპექტით ერთ დონეზე განიხილება ანდაზა და იგავი (პადუჩევა 1984:256). მითითებულ მოსაზრებას ვიზიარებთ მხოლოდ ნაწილობრივ, რადგან იგავის დამატებით კონტექსტში ჩართვის გზით აქტუალიზება იშვიათია. გარდა ამისა, როგორც აღინიშ-

---

\* ა. პოტენია იგავთან დაკავშირებით ამ საკითხზე ამგვარად მსჯელობს: „იგავი წარმოადგენს მუდმივ შემასმენელს ცვალებად ქვემდებარესთან... ამ შეკრულ ხატოვან ნიმუშებს შეუძლიათ პირველი მოთხოვნისთანავე იქცნენ ცხოვრებისეული აწინილი მოვლენების ზოგად სქემად და ემსახურონ მათ ახსნას... ეს ფორმა ორი ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან პირველი, ის, რაც ექვემდებარება ახსნას, სიტყვებით არ გადმოიცემა, უშუალოდ იგავში არ შედის“ (პოტენია 1976: 485).

ნა, მას აქვს საკუთარი კონტექსტი (მეტიც, ეპიზოდი), რომელიც პრაქტიკულად აფიქსირებს მის რელევანტურ ჩარჩოებს, შესაბამისად, ეს ფუნქცია უცილობლად ანდაზის პრეროგატივად მიგვაჩნია.

ანდაზა კომუნიკაციური ერთეულია და აქტუალიზაციისას უშუალოდ სამეცხველო აქტის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. ის მოცემული მსჯელობის ლოგიკური გაგრძელებაა, დასკვნაა.\* იგავისგან განსხვავებით, კონტექსტისგან დამოუკიდებელი მნიშვნელობის არსებობის მიუხედავად, აქტუალიზაციისას აუცილებლად საჭიროებს უფრო ფართე კონტექსტს — სიტუაციას. უფრო მეტიც, როგორც დაკვირვებამ გვაჩვენა, კონტექსტიდან გამომდინარე, ერთი და იგივე ანდაზა შეიძლება სხვადასხვა კუთხით იქნას გაგებული, ზოგჯერ ერთი ექსპლიციტური შინაარსის შემცველ გამონათქვამს შეიძლება ერთზე მეტი იმპლიციტური აზრობრივი სტრუქტურა ედოს საფუძვლად. ამიტომ მისი დედააზრის გახსნისას აუცილებელია განხილვა მოხდეს იმ კონკრეტულ კონტექსტთან, იმ სიტუაციასთან მიმართებით, რომელშიც ხდება მისი რეალიზება [С той ситуационной нишей, которую она заполняет] (ლევინი 1984:110). ანდაზის ერთ-ერთი სპეციფიკა იმაში ვლინდება, რომ ის ფიქსირებული სემანტიკის საფუძველზე ფიქსირებულ კონტექსტს აყალიბებს. ვიეტნამელი პარემიოლოგი ჰანგ ფე ამბობს, რომ თუმცა ანდაზა, როგორც ასეთი, მაქსიმალურად დეკონტექსტუალიზებულია, ყოველი კონკრეტული რეალიზაციის დროს იგი „კონტექსტუალიზდება“ და იძენს კონკრეტულ იმპლიციტურ შინაარსს (ჰანგ ფე 1985: 398). ამ თვალსაზრისით ანდაზა გაცილებით რთული ფენომენია იგავთან შედარებით. ამიტომ არის რთული უცხოენოვანი ანდაზების სიღრმისეული გაგება და ზოგადად აზრობრივი განფენილობის სპექტრის (გამოყენების სფეროს) დადგენა. ეს მოცემული მენტალობის, მოცემულ სივრცე-

---

\* თუმცა, აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ, ხშირ შემთხვევაში, ადამიანის მესხიერების სიღრმეებში ჩადებულია ამა თუ იმ იგავში გამოხატული მორალი და, როგორც წესი, შესაბამის დროსა და სიტუაციაში არც კი ხდება მთლიანად მისი თხრობა, კეთდება ერთგვარი მინიშნება, აქტიურდება „პასიური“ ცოდნა იგავში გამოხატული დედააზრის შესახებ. მთქმელი მხოლოდ მოიხსენიებს სიუჟეტში დასკვნის სახით მოცემულ ფრაზას (რიგ შემთხვევაში ანდაზად ქცეულს, მაგალითად, „სადაც შენი დაიკვებო, იქ ჩემიცა თქვიო“), ან მოქმედ პერსონაჟებს, როგორც ერთგვარ სიმბოლოებს. მაგალითად, „მგლისა“ და „კრავის“ ხსენებით მსმენელისთვის გასაგები ხდება, თუ რას გულისხმობს იგი. მსგავსი ქვეცნობიერი იმპულსების მიღების ხარჯზე მყისვე ამოტივტივდება საპასუხო სიღრმისეული ცოდნა მოცემული იგავისა და მასში გამოხატული მორალის შესახებ.



ში დადგენილი ღირებულებების შესწავლას გულისხმობს. შესაბამისად, ამ საკითხით დაინტერესებული მკვლევრისაგან ეთნოსის რაციონალურთან ერთად მისი ეთნოფსიქიკური მოცემულობის — ირაციონალური რესურსის ფლობას მოითხოვს.

მიუხედავად იმისა, რომ მენტალურად ჩამოყალიბებული ენის მატარებელის ცნობიერებაში საკუთარი პარემიული ფონდის აქტიური მარაგი კონტექსტიდან დამოუკიდებლადაც პრაქტიკულად მაქსიმალურად დეკონტექსტუალიზებულია, „პარემიული ძრავის“ სრულყოფილად ამუშავება შესაბამის სიტუაციურ კონტექსტში აქტუალიზაციისას ხორციელდება.\* მასალაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ის სინთეზური აზროვნების კომბინირებული ელემენტების ერთობლიობის პრინციპზეა დამყარებული და აქტუალიზაციისას სამეტყველო აქტის მონაწილეთა ქვეცნობიერზე გადის. ანუ, თავისთავად, ფსიქოლოგიურად მეტად რთული სააზროვნო პროცესია. რეალიზებისას ზედაპირული — ექსტერორეცეპტორული (I სასიგნალო სისტემა — ტექსტი, ფორმა) და სილრმისეული — ინტერორეცეპტორული (II სასიგნალო სისტემა — ქვეტექსტი, განზოგადებული მნიშვნელობა) სიგნალების მიღებით მოქმედებაში მოდის ობიექტის (ან ობიექტების) თანდაყოლილი შემეცნებით-წარმოსახვითი უნარჩვევები — განზოგადებული სიბრძნის გადატანა ტიპიურ სიტუაციაზე შესაბამისი ლოგიკური მიმართებების გამჟღავნების გზით.

დემიფირირების პროცესში ერთდროულად არის ჩართული აზროვნების ისეთი რთული ოპერაციები, როგორიცაა სამყაროში არსებულ საგანთა და მოვლენათა შორის ლოგიკური მიმართებების ასახვა, არსებითის წვდომა, განზოგადება და აბსტრაგირება, ანუ, ეს პროცესი პრაქტიკულად წარმოადგენს „ცნებითი აზროვნების“ დონეზე მიმდინარე აზრმდებლობის პროცესს, რომელიც მოცემული ეთნოსის ისტორიული გამოცდილების ფონზე ჩამოყალიბებულ განზოგადებულ აპრობირებულ სიბრძნეს ეფუძნება.

სხვა მკვლევართა კვალზე მ. რუსიემვილიც სწორად ფიქრობს, რომ ეს მდგომარეობა თავად მეტაფორული გამონათქვამების აგებულების სირთულით არის განპირობებული, რაც, ბუნებრივია, მათი დეკოდირების პროცესშიც იჩინს თავს და

---

\* კონტექსტი სიტუაციასთან შესაბამისობაში ანდაზის რეალიზების სფეროა. თავის მხრივ, ანდაზა ამდიდრებს კონტექსტს. რ. მილერის მართებული მითითებით, ანდაზა ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ ურთიერთობებში არსებულ მოტივებს მეტაფორულ თამაშში აბამს (მილერი 1968).

ანდაზის კონტექსტუალურ აქტუალიზაციაზეც აისახება (რუსიეშვილი 1999:35). აქ უდაოდ მნიშვნელოვანია ის ფაქტორი, რომ სასაუბრო აქტის მონაწილეებს აკავშირებთ „თანახმიური ცნობიერება“ — საერთო „მენტალური ენა“ (რ. ჰასკელი), რამდენადაც მოსაუბრეთა პირველადი რეცეპცია, ყველა შემთხვევაში, სტატიკურ დონეზე მოცემულ ინფორმაციასთან — კონკრეტულ „სენსორულ მასალასთან“ შეხებით ხორციელდება. ანალოგიაზე დაფუძნებული აზრობრივი ოპერირებისას ხორციელდება აღქმის მონაცემთა „გონებრივი გადამუშავება“, არსებითის განყენება — *აბსტრაგირება* (გამოდიფერენცირება არა-არსებითისაგან); ეს პროცესი მოცემულ საგანთა და მოვლენათა შორის იმ ლოგიკურ-ნარმოსახვით მიმართებათა ნვდომის საფუძველზე ხორციელდება, რომელიც დადგენილი და მიღებული ნორმა მოცემული ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში, მის სააზროვნო სივრცეში.

დასმული საკითხის გააზრებაში გამოგვადგა ტერმინი „იდეათა (ნარმოდგენათა) ასოციაცია“ (ჯ. ლოკი). ეს ცნება გულისხმობს პროცესს, რომლის საფუძველზეც ფსიქოლოგიური აღქმები და ნარმოდგენები ერთმანეთს უკავშირდებიან და ნარმოქმნიან რთულ, ფართე მნიშვნელობის იდეებს.

მსჯელობის ნათელსაყოფად მოვიხმობთ მაგალითებს არაბული პარემიული ფონდიდან (შესაბამისი ქართული შესატყვისებით), რათა პრაქტიკულად გავიაზროთ ზემოთ მითითებულ თეორიულ პლანში (მეტი თვალსაჩინოებისთვის დაძებნილ იქნა გენეტიკურ კავშირში მყოფი ერთეულები):\*

„ერთი ბედუინი მოწმედ იყო არაბის წინააღმდეგ სასამართლოში. მოსამართლემ ჰკითხა ბრალდებულს: ეთანხმები ჩვენებს, რომ შენ ხარ ამდენი და ამდენი ქონების პატრონი და ჰაჯის\*\* არ ასრულებო? ბრალდებულმა უპასუხა: ღმერთი მალაღია, შევასრულე პილიგრამი ასე და ასეო. ბედუინმა უთხრა მოსამართლეს: ერთი ჰკითხე ზამზამის\*\*\* ადგილმდებარეობის შესახებო. არაბმა უპასუხა: ჰაჯი მანამ შევასრულე, სანამ „ზამზამი“ ამოითხრებოდაო.“

\* არაბულენოვანი მასალა მოპოვებულია და თარგმნილი არაბული პირველწყაროდან, უშუალოდ ლიბანელი ინფორმანტებისაგან.

\*\* ჰაჯის შესრულება (პილიგრამი) მუსლიმების მიერ წმინდა ადგილის მონახულებას, სალოცავად წასვლას ნიშნავს. ის შეძლებული მუსლიმის მოვალეობად ითვლება.

\*\*\* „ზამზამი“ წმინდა ჭაა ქაბას ხრამში, ქალაქ მექაში, რომლის მოსანახულებლად და სალოცავად უძველესი დროიდან (ისლამის წარმოშობიდან) დადიან მუსლიმები.

ანდაზა: [hažž 'abel mā jühfer zamzam] حَجَّ قَبْلَ مَا يَحْفَرُ زَمْزَمَ

— ჰაჯი შეასრულა მანამ, სანამ ზემზემი ამოითხრებოდაო.

ამ ანდაზაში ექსპლიციტურ დონეზე მოწოდებული ინფორმაცია, „ჰაჯის“ შესრულება „ზამზამის“ ამოთხრამდე, აშკარა უფიცობასა და ტყუილზე მიუთითებს, იმპლიციტურ დონეზე კი ფიქსირდება, რომ ადამიანმა ისეთი ტყუილი არ უნდა თქვას, რომელიც თავად გამოააშკარავებს მის სიცრუეს. შესაბამის კონტექსტში გადატანითი მნიშვნელობით ეს ანდაზა გამოიყენება ყველა იმ პირის მისამართით, რომელსაც დანაშაულის ფაქტზე დაიჭერენ, მაგრამ ცდილობს თავი მაინც იმართლოს, თუმცა მის მიერვე მოტანილი ცრუ არგუმენტი თავად ააშკარავებს მის ტყუილს.

შდრ. ქართ.: ფიცი მწამს, ბოლო მაკვირვებსო.

ნიშანდობლივია, რომ ამ ანდაზის წარმოშობას ქართულშიც ცნობილი იგავი უდევს საფუძვლად:

„ქურდმა მამალი მოიპარა, კალათაში დამალა, მაგრამ მამალს ბოლო მოუჩანდა. პატრონს კი ეფიცება, არა ვიცი რაო. პატრონმა უპასუხა: ფიცი მწამს, ბოლო მაკვირვებსო.“

როგორც ვხედავთ, მოცემულ ანდაზებში, რომელთა გენეზისი გარკვეულ სიუჟეტს უკავშირდება, იგავისაგან განსხვავებით, გამოყენების სფერო ექსპლიციტურ დონეზე არ არის გამოხატული (მოხმობილი იგავის კონტექსტი გვეხმარება მათი სიღრმისეული მნიშვნელობის ამოხსნაში). მთქმელი ძირითად აზრს იმპლიციტურად აწვდის მსმენელს. ამდენად, კონტექსტისაგან დამოუკიდებელი მნიშვნელობის არსებობის მიუხედავად, აქტუალიზაციისას ის აუცილებლად საჭიროებს სიტუაციურ კონტექსტს, რომელიც, როგორც წესი, შინაარსობრივად მოცემული იგავის დენოტაციური მნიშვნელობის ლოგიკურ ანალოგს, პრაქტიკულად მის თემატურ პარალელს წარმოადგენს.

ამავდროულად, ყურადღებაამისაქცევია ისიც, რომ კონკრეტული პარემიის ყოველ ახალ კონტექსტში აქტუალიზაციისას ლოგიკური მიმართებების გზით მიღებული წარმოსახვის ყოველი ახალი წარმოდგენა, რომელიც მოცემულ შემთხვევაში შექმნილი ახალი „სემანტიკური მარკერების“ საშუალებით მიიღწევა, აიგება იმ კონკრეტული მასალისგან, რომელიც ფიქსირებულია მოცემული ეთნოსის „აღქმის სენსორულ მასალაში“, ე. ი. მის მიერ სამყაროს მოდელის ამ კონკრეტულ ნაწილთან დაკავშირებულ გამოცდილებაში.

როგორც ვხედავთ, პარემიის აქტუალიზაციისას მიმდინარე დეკოდირების პროცესი ფსიქოლოგიურად „შემოქმედებით აქტს“ (ალახვერდოვი 2001: 67) წარმოადგენს. თითოეულში გასაგნებული არსებითის წვდომა სამეტყველო აქტის მონაწილეთა ლოგიკური აზროვნებისა და ქვეცნობიერი აზრობრივი ოპერირების — ანალიზისა და სინთეზის კომბინირებით მიიღწევა. ანალიზი ამზადებს პირობებს არსებითში ჩასანვდომად; ახორციელებს ერთეულიდან გადასვლას ზოგადზე, წარმოდგენებიდან — ცნებებზე. ანალიზს მოცემული შემეცნება *კონკრეტულიდან* მიჰყავს *აბსტრაქტულისაკენ*. სინთეზის გზით ის *აბსტრაქტულიდან* კვლავ უბრუნდება *კონკრეტულ მთელს*, მაგრამ უკვე არა ქაოტურს, არამედ დიფერენცირებულს კონკრეტული სიტუაციის პირობებში. ე.ი. ყოველი რეალიზაციისას, როგორც აღინიშნა, იგი „კონტექსტუალიზდება“ (ჰანგ ფე) და მოცემულ კონტექსტში შესვლის დროს აბსტრაქტული წარმოგვიდგება, როგორც კონკრეტული წარმომადგენელი.

## **დამოწმებანი**

**ალახვერდოვი 2001:** Аллаxвердов В. М. Психология искусства, Эссе о тайне эмоционального оэдействия художественных произведений, «Психология и культура». Санкт-Петербург: 2001.

**გასპაროი 1971:** Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. М.: 1971.

**დალი 1984:** Даль В. И. Напутное. сб. «Пословицы русского народа». М.: 1984.

**ლევინი 1984:** Левин Ю. М. Провербиальное пространство, в: Паремиилогические исследования. М.: 1984.

**მილერი 1968:** Miller R. The Linguistic Relativity Principle and Humboldtian Ethnolinguistics. New-York: 1968.

**პადურევა 1984:** Падучева Е. В., О семиотических связях между басней и её моралью (На материале басен Эзопа), в: Паремиилогические исследования. М.: 1984.

**რუსიეშვილი 1999:** რუსიეშვილი მ. ანდაზის ფუნქციური არსი, სემანტიკური სტრუქტურა, პრაგმატული პარამეტრები (ინგლისურ და ქართულ მასალაზე). დისერტაცია ფმდ სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ.: 1999.

**ტელიორი 1962:** Taylor A. The Proverb. Hatboro, Pennsylvania: 1962.

**ჰანგ ფე 1985:** Хоанг Ф. Э. Семантика высказывания, в: Новое в зарубежной лингвистике. Прагматика, вып. XVI, М.: 1985

**Khatuna Tumanishvili**  
*Georgia, Tbilisi*

**The Process Of Formation Abstract And Concrete Paroimias**  
**Summary**

It is well known that main significance of such genres of paroimia as a fable and a proverb is to represent generalized reality. The substantial-vital wisdom they bear is the deep perception of universe. Based on concrete (visual) facts or episodes comprehensive conceptual thinking is concentrated on the perception of reality by human through the process of understanding of invisible occurrences and conclusions, they can evaluate and represent essential events as a set or single unit, unlike the superficial perception (practically based on it though) it is beyond the sensory perception aiming at more deep conception or it is much more higher form of perception of reality; it is an abstractedly used form. This is the main reason why they differ from spontaneously created metaphor or a riddle or a proverbial saying that is semantic realization directed toward the concrete subject.

While being actuated (possessing “mental language”) generally [R. Husckel] that concrete “sensory element” subconsciously becomes active between the participants of stated speech, that is settled by the given ethnos in connection with the experience of apprehension for the concrete part of particular model of the world.

Based on the principles of analogy, conceptual process performance can be implemented like “intellectual processing” of perceptive facts and substantial that is abstracted (differentiated from untrue). This process can be implemented on the basis of logical-imaginary relativity understanding, that is an established standard of conception for a given language group in itsceptive space.

In spite of everuthing an active store of the own paroimia resources in the conception of mentally formed language driving force regardless the context, that is maximum decontexted, to fully operate “the paroimia engine” can be implemented in case of activation of relevant situation in context, that is rather complicated process of conception psychologically.

In every single case of substantial subject comprehension can be reached by joining logical and subconscious thinking, that is obtained by combination of analysis and synthesis.

The analysis can prepare conditions to essential understanding. It can make transfer from unit to general, from imaginations to conceptions. That kind of analysis can take the given conception from concrete to abstract. By means of synthesis it can come back to concrete and this time not chaotically but differentiated in specific situation and that means that every time when it is used it should be “contextualized” – (Hanf-Fee) and by entering in to the specific context the abstract can appear as the representative of concrete.

**А.М. КАЗИЕВА**  
*Россия, Пятигорск*

## **К вопросу декодирования специфики ментальности носителей языка при переводе художественных текстов**

Базовым определением понятия ментальности является следующее: общее духовное настроение, относительно целостная совокупность мыслей, верований, навыков духа, которая создает картину мира и скрепляет единство культурной традиции или любого содружества.

При этом сложно определить элемент, который оказывает большее влияние. Исходя из того, что в данной работе ментальность исследуется как одна из категорий мышления, возьмем за основу тождественность ментальности, как национально или этнически маркирующего способа мышления, и мышление, как общепсихологической категории, а в целом можно говорить о наличии диалектической взаимозависимости и взаимовлияния между ментальностью и языком.

С точки зрения художественного перевода, этническая ментальность – это этнопсихологическая характеристика языкового и надязыкового бытия этноса, которая находится в диалектической взаимозависимости и взаимовлиянии с соответствующим языком. С целью адекватного перевода соответствующих этнических текстов она нуждается в особом внимании переводчика. Приведенная дефиниция освещает лингвистический и интерпретационный аспекты толкования понятия ментальности.

В результате изучения особенностей функционирования категорий «этническая идентичность» и «национальная идентичность», а также особенностей этнической самоидентификации групп и индивидов обоснованным видится введение в научное обращение понятия «ментальная идентичность». В нашем понимании «ментальная идентичность этноса» – это результат полной или частичной самоидентификации нации с чертами присущей ей этнической ментальности на сознательном или несознательном уровне в результате исторического развития. На наш взгляд, такой процесс идентификации (отождествление) может происходить на 1) сознательном и 2) несознательном уровнях. В первом случае представители нации сознательно отождествляют себя с определенным типом ментальности, с ее конкретными (возможно, только отдельными) чер-

тами и осознают совпадение (возможно, частичный) особенностей собственного психологического состава, характера, темперамента с соответствующими особенностями этих категорий всей нации (этноса). В случае необходимости индивид может сознательно отвечать установившимся национальным или этническим стереотипам. Во втором случае ментальная идентичность нации проявляется на уровне коллективного несознательного. Представители нации не соотносят эмоциональные особенности своего поведения и своего мировоззрения с чертами соответствующей национальной (этнической) ментальности, даже в случае их совпадения. Наличие этих ментальных черт в структуре своей личности они считают «вещью в себе», то есть урожденным качеством и признаком. Наличие определенных установившихся национальных или этнических стереотипов может вызывать у таких индивидов недоверие и скепсис. Необходимо отметить, что в данном случае употреблен «этнический» подход к трактовке понятия нации. До его определения в современной науке применяют два основного подхода: «этнический» и «гражданско-государственный», согласно с первым, нация – это либо любой этнос, либо этнос новейшей индустриальной эпохи развития человечества, а для поклонников второго, нация – не этнос, а государство.

Предложенная дефиниция расширяет теоретический аппарат переводческой деятельности в аспекте этнопсихолингвистики – маргинальной лингвистической дисциплины, которая появилась на грани психолингвистики, этнолингвистики и этнологии. В отличие от этнолингвистики, которая изучает связь языка с культурой народа, бытом, обычаями, мифологией, объектом этнопсихолингвистики становится этническое сознание и его отображение в языке и языковой деятельности. К предметам этнопсихолингвистики по определению относится практический материал исследования: языковые лакуны (безэквивалентная лексика) и мифологизованные языковые единицы (в первую очередь мифологемы), а также архетипы, обряды и поверья, ритуалы и обычаи, закрепленные в языке.

Ментальная идентичность нации занимает важное место в процессе перевода национально маркированных текстов, что предопределяется следующими факторами: 1) ментальность этноса содержит стойкие этнические компоненты, которые характеризуют его мировоззрение в диахроническом измерении, что дает основание для исследования этнической ментальности; 2) этническая менталь-

ность вербализуется в языке в результате диалектической взаимозависимости между данными формами бытия; 3) результатом самоидентификации нации с чертами соответствующей этнической ментальности выступает ментальная идентичность нации, что также подтверждает наличие этих черт; 4) при переводе национально маркированных этнических текстов не стоит оставлять вне поля зрения необходимость осознания и воссоздания ментальной идентичности нации-носителя языка оригинала и нации-носителя языка перевода, иначе это может привести к нарушению адекватности перевода.

Особое значение в достижении адекватности художественного перевода приобретает лингвопсихологический барьер – расхождение лингвоэтнической коммуникативной компетенции носителей языка оригинала и языка перевода. Он определяется рядом факторов, одним из которых является расхождение квазиинформационных запасов носителей языка оригинала и языка перевода (запас квазилингвистических знаний). К квазиинформационным запасам следует также отнести знание переводчика о специфике ментальности соответствующих этносов (наций).

Одним из основных вопросов современной парадигмы культуры является «невидимость переводчика» – та степень «присутствия» переводчика в переводе (например, вторжение, вмешательство), который допускается определенными традициями перевода. Учитывая понятие «невидимость переводчика» можно выделить следующие стратегии перевода: аутоадаптивные («адаптация к родному языку и культуре», то есть ориентация на создание прозрачного и плавного стиля языка перевода, и этноадекватные – переводческая стратегия, которая позволяет определенное нарушение лингвистических и культурных «обычаев» текста перевода за счет привносить некоторых элементов «чужого» из текста оригинала.

Применение любой из названных стратегий предусматривает определение степени интерпретации при переводе. Как правило под «художественным переводом» подразумевается модель, когда наблюдается доминирование переводчика в качестве творческой личности, которая реализует себя через выбор метода перевода. Анализ переводческой деятельности осуществляется на основе типологического подхода, который, кроме своей приближенности к переводческой практике, характеризуется учетом переводческих стратегий. В основе данной типологии лежит сочетание двух пара-



метров: этнически маркированных языковых кодов, и операций – собственно формальная (квазиязыковая) сторона.

С целью максимально полного декодирования специфики ментальности носителей языка оригинала стратегия перевода должна предусматривать сохранение элементов чужого языка и культуры. Одним из аспектов доминирования переводчика в качестве творческой личности есть осознание и учет им ментальной идентичности нации-носителя языка оригинала и нации-носителя языка перевода. Стратегия привнесения элементов чужого языка и культуры предусматривает, по крайней мере, ориентацию в базовых реалиях субстратной культуры оригинала. Конечной же целью является максимально адекватное декодирование специфики ментальности путем максимального воссоздания колорита языка оригинала, т.е. главным при этом представляется осознание переводчиком ментальной идентичности наций-носителей соответствующих языков, а функция перевода заключается в воссоздании этнолингвистического характера текста.

В процессе уяснения основных черт ментальности носителей трудно выявить более значимые детерминанты, чем этнически обозначенные модели художественного рефлексирования, в современных исследованиях зафиксированные такими определениями как «инонациональное мышление», «этническое сознание» и тому подобное. Признавая причастность художественных форм к интеллектуальным, и в то же время отмечая их принципиальное отличие от понятийных способов подачи информации, мы, тем самым формулируем одну из основных проблем переводческой деятельности – проблему адекватности передачи при трансляции визуальных, сенсорных, тактильных, чувственных ассоциаций, обусловленных прежде всего факторами ментального характера.

При этом очевидно, что базовой детерминантой адекватности перевода будет служить именно визуальная адекватность – как в силу преимуществ визуальной информации в общем ее объеме, перерабатываемом человеческим мозгом, так и в силу меньшей ее вариативности в национальных языковых системах. Сущностными вопросами при этом являются моменты, как уже говорилось, ментальных, точнее, этнопсихологических влияний на аксеологическое восприятие тех или иных визуальных картин, и менее, по всей видимости, значимым, но предваряющим фактором выступает сте-

пень тождества ретикальных проекций в тех или иных языковых картинах мира.

Анализ параметров визуальных представлений приводит к выводу о недостаточной изученности визуального мышления и, особенно, его связей с вербальными формами выражения сознания. Определенным взносом в заполнение этой лакуны может быть исследование визуальных моделей в переводах поэтических текстов.

Необходимо сразу отметить, что первоосновой адекватной передачи информации на уровне ощущений служит безусловная значимость самих фонем любого языка. Теория фоносемантического информационного обеспечения словесных картин в исходных своих вариантах была сформулирована еще в античности: «...звук г... показался присвоителю имен прекрасным средством выражения прекрасным средством выражения движения, порыва... Я думаю, законодатель видел, что во время произнесения этого звука, язык ... сильнейшим образом сотрясается... А звуком і он воспользовался для выражения всего тонкого, что могло бы проходить через вещи... Так же с помощью звуков ph, ps, s и dz (это как бы «дышащие» звуки) он,.. когда, давая имена,.. подражал чему-либо вспенившемуся, то всюду, как правило, вносил эти звуки... Так же, я думаю, и во всем остальном: он подбирал по буквам и слогам знак для каждой вещи и таким образом создавал имена» (Платон 1968: 472-473). Отсекая эволюционные наращения фоносемантических доктрин, мы можем видеть, что смыслонесущая функция звука была принципиально верно выражена Платоном и, в основном, совпадает с результатами новейших исследований в этой области, начало которым было положено работами И.Г.Гердера, В.Гумбольдта, В. Вундта и Г. Пауля (Газов-Гинзберг 1965: 4-9).

Весьма основательно синэстемическое качество звукового строя проанализировано С.В.Ворониным (Воронин 1982; 1974), вводящего в своих работах целый понятийный ряд кинем, включающих не только сугубо рефлекторные аналоговые реакции организма, так сказать, внутреннего плана – сенсоинтракинемы, эмоинтракинемы, ментаинтракинемы – существование которых можно предположить и чисто интуитивно, но и, так называемые, экстракинемы – согласно трактовке исследователя, артикуляционно-рефлекторные слепки внешних объектов: «...Под экстракинемами в работе понимаются «симпатические» движения, служащие мимически подражаниями «внешним» неакустическим объектам (их форме, размеру, движению). Такие движения рта и носа, не являющиеся

самостоятельными физиологическими актами, в большинстве языков не имеют специальных названий; однако эти движения нередко служат мимическими подражаниями процессам и формам внешней природы, и порождаемые такими движениями звуковые комплексы впоследствии становятся, замещая саму мимику, обозначениями изображаемых внешних процессов» (Воронин 1982: 76-77).

Анализ С.В. Воронина аргументирован обширным набором примеров, не позволяющим усомниться в высокой степени его соответствия действительности. Особое значение фоносемантических комплексов в поэтических произведениях подчеркивают и Р. Якобсон, и М. Панов, и целый ряд других ученых (Панов 1979: 237; Якобсон 1975Ж 221-225).

Информационная значимость звуков, их сочетаний, в принципе, может быть принята как очевидная, весь вопрос – в реальном гносеологическом качестве этой информации. Выяснение его и пределов формализуемости выраженной таким образом информации – дело будущего, пока же, мы можем лишь констатировать, что фоносемантический потенциал текста достаточно велик – видимо, настолько, насколько требуется для функционирования звукового строя в виде своеобразной корректирующей системы в общем комплексе обработки информации при восприятии образа.

К сожалению, мы не имеем возможности проверить фоносемантическое соответствие оригиналов стихов А.Кешокова их англоязычным переводам, так как последние были сделаны, в свою очередь, с русских переводов стихотворений поэта. Однако, чтобы просто проиллюстрировать работу механизмов фоносемантического соответствия, примеров вполне достаточно:

...И сумрак в пещеру убрался,  
Темна она, словно гроза.

**Порой в ней сверкают глаза.**

(Кешоков 1981: 24)

(Все произведения А.Кешокова даны в переводах Я. Козловского).

...Where nothing moves but the awesome  
Twin sparks of the eyes of a linx.

Трудно сказать, сознательно или бессознательно С.Сыроваткин заменил «барс» на «рысь», однако единственным аргументом в пользу подобной замены нам видится именно фоносемантическое родство русского «барс» и английского «lynx».

В любом случае, фоносемантический рисунок – вещь настолько устойчивая, что в большинстве случаев соответствие на этом уровне явно даже при поверхностном ознакомлении:

Потока рёв и шелест явора... (Кешоков 1981: 74) - понятно, что сочетания взрывных согласных с абсолютно «жесткой» «о» в первой части строки резко контрастирует с фрикативными и плавными ее второй части. В переводе на английский мы имеем ту же картину:

...To roaring streams and poplars toll... - с той лишь разницей, что в английском произношении сонорные выполняют обратную роль.

Это то, что касается потенциала неформализуемой информации. Понятно, что фоносемантика, ритм и прочие альтернативные каналы выполняют фоновую роль, задают общий пафосный вектор текста. Однако мы должны отметить, что рациональный уровень интерпретации выполняет функции асинхронические, понятийные представления используются скорее как реализаторы этнической специфики визуальных картин:

Два лезвия кинжала одного,  
Они спиной обращены друг к другу  
И меж собою делят оттого  
Одни позор или одну заслугу.  
(Кешоков 1981: 32)

Перевод на английский язык Ирины Железновой отмечен несколько более подробным описанием «физического» облика кинжала:

Two blades belonging to a single dagger  
Stand back to back...-

подобная трансляция в исполнении Железновой явно объясняется тем, что для нее кинжал как материальный объект требует дополнительной прорисовки и, в результате мы видим картину, нарисованную русским человеком с «поправкой» на средства английского языка. Яков Козловский гораздо более лаконичен по причине того, что для него кинжал (в силу значительной практики упоминания его в произведениях) так же знаком, как и для А. Кешокова. Эта ассоциативно-культурная неосвоенность кинжала приводит далее Железнову к диспергированию символического поля объекта:

...Together do they face  
One enemy, one risk, a single danger,  
And share between them triumph and disgrace.

Еще более показательна этническая понятийная специфика в переводах, сделанных английскими авторами:

Наверное, в силу причины  
Жестоким земной тесноты,  
Срослись молчаливо вершины  
На грани небесной черты...  
(Кешоков 1981: 98)

- неискушенному взгляду видно этническое образное зерно строфы – антропоморфизм третьей строки. Все остальные образы вполне вписываются в среднестатистический стандарт русскоязычной поэзии от Пушкина и до наших современников. Однако именно эта характеристика гор исчезает в переводе Уолтера Мэя:

Most likely its earths cruel pressure  
Which is the real reason why  
The mountain peaks stand in silence  
On the borderline of the sky... -

помимо отмеченного в переводе обозначены «горные вершины», что для адыгского оригинала, равным образом и для русского перевода Козловского абсолютно излишне.

Понятийная надстройка образных выражений, в принципе, и является основной причиной художественно-семантической вариативности переводных текстов. В некоторых случаях именно неадекватность понятийного содержания визуальной картины мешает адекватности перевода. Особенно ярко это проявляется в моментах колористических построений оригинала и перевода. Казалось бы – наиболее определенные и однозначные смысловые коннотации локализованы именно в этой сфере, однако контекстуальное содержание цветообозначений, как правило, выходят на иные более высокие уровни обобщения и отражения:

Я делаюсь чище, - лопата сказала, -  
От черной работы и дома, и в поле...  
(Кешоков 1981: 120)

- для читателя, находящегося в сфере действия русской и советской поэтических традиций выражение «черная работа» имеет четко выявленный оттенок социального плана – черная – не обязательно тяжелая, но однозначно монотонная, не дающая социальных перспектив, т.е. – производимая субъектом действия «неблагородного»

характера. Социальное содержание колоратива, обогащенное своей базовой цветовой семантикой полностью теряется в английском переводе:

«And I become cleaner,» the spade revealed,  
«From **dirty work** in the home and the field...»

- понятно, что в данном случае английское определение не имеет никакого отношения к понятию «черный». Более того, «dirty» имеет даже некоторый оттенок неприличия, когда это не касается именно работы.

В идентификации этноспецифических визуальных моделей восприятия цветообозначения все же находятся на особом положении. Случаи понятийной трактовки тех или иных колоративов в их общем объеме представляются скорее исключениями, в целом же и общем цвет имеет прямое отношение к ретикальным представлениям и, по идее, должен наиболее полно и точно транслироваться при переводах, составляя, тем самым значимый компонент выявляемой своеобразности национального мировосприятия. Все языки мира характеризуется национально-культурным своеобразием содержательной стороны цветовой номенклатуры, что, несомненно, является отражением особенного взаимодействия психофизического, социального и культурного опыта языкового коллектива с природными цветовыми сигналами, а также существующими цветовыми концептами. Проблема неоднократно привлекала внимание лингвистов и ученых (Воробьев 1996).

Поэтому интерес к цвету неслучаен. На протяжении всей истории человечества различные цвета выступали в функции идентификации разнообразных межгрупповых, национальных, классовых и других отношений. С определенными цветами ассоциируются практически все крупные перемены в жизни общества: красный-цвет революции; красно-бело-синяя гамма связана в нашем сознании с временами Великой Французской Революции; период бурной политизации переживает в настоящее время зеленый цвет. Связь цветообозначений с определенными, культурно закрепленными состояниями позволяет рассматривать цветообозначения, как своеобразные «концепты мировидения», значимые для конструирования национальных картин мира. В качестве центральных проблем, лежащих в основе исследования, является изучение способов языкового выражения культурной информации о цвете, которая обусловлена особенностями природных цветовых сигналов, а также их

образов в языковой картине мира. Таким образом, возникает необходимость осуществления комплексного анализа с учетом языковых и социокультурных сведений, связанных с представлениями о цвете в национальной культуре, поскольку особенности семантической структуры цветовых обозначений отражают специфику представлений человека о цветовой гамме.

Актуальным оказывается изучение информационного и коммуникативно-прагматического потенциала цветовых обозначений и семантические способы их реализации в языке, что позволит объяснить природу и характер коннотативных смысловых оттенков цветовых номинаций, выяснить семантический механизм переосмысления цветовых значений, который осуществляется под воздействием как языковых, так и лингвистических факторов. Цветовая номинация рассматривается как концептуально-языковая сущность, которая будучи элементом языковой картины мира характеризуется логическими, этническими, антропологическими, а также языковыми признаками.

Сравним, например, сочетание слов *black* и *white* со словом *man* в значении «человек». Социокультурная обусловленность словосочетания *white man* проявляется в его специфической семантике. *White man* – это не просто «человек с белой кожей, представитель белой расы». В следующем контексте *white man* предполагает только американцев, хотя с антропологической точки зрения испанцы и мексиканцы также являются представителями белых. Не случайно и то, что в обществе белых, заявляющих о превосходстве своей расы над другими, данное словосочетание приобрело значение «порядочный, приличный, благовоспитанный человек», в то время как словосочетание *black man* имеет определённый отрицательный оттенок и синонимично словам со значениями «дьявол», «злой дух», «сатана». Для английского языка (отражающего культуру и общественное сознание говорящего на нём коллектива) вообще характерна традиционное соотношение чёрного цвета с чем-то плохим, а белого – с хорошим, причём под влиянием американского варианта английского языка оно получило в британском дополнительную актуализацию.

Обращаясь к опыту адыгской этнической культуры, мы должны признать, что в традиционном цветовосприятии сочетания «белый человек» не существует, а черный цвет во многих случаях ощущается как общепозитивный, по крайней мере – как нейтраль-

ный. Это четко прослеживается в тех случаях, когда речь идет о цветовом определении конкретных объектов:

...Хранил он в сердце имя девичье,  
А черный порох – в газырях...  
(Кешоков 1981: 44)

- перед нами отнюдь не характеристика физического качества пороха, точнее, не только она. В данном случае черный цвет (как будет показано несколько ниже) является признаком такого свойства, как надежность.

Часто черный цвет подается не в прямой номинации, а при помощи косвенного описания. В этих случаях авторы могут пользоваться нагнетанием цветовых характеристик:

...И над косматой аспидною ратью,  
Когда играет громом вышина,  
Как сабля с обгоревшей рукоятью,  
Мне над скалою молния видна...  
(Кешоков 1981: 46)

Черный цвет может использоваться в строках для создания абсолютно неожиданного эффекта – обеспечения пафосного тона печали и сочувствия, правда, происходит это в традициях физиологического описания:

У каждой боли – горькие слова,  
У каждой боли – тихие шаги  
И вместо рук – пустые рукава,  
А взор венчают черные круги...  
(Кешоков 1981: 270)

- в любом случае, как мы видим, черный цвет для А.Кешокова совершенно не связан с отрицательным аксеологическим позиционированием. За счет чего это происходит?

Цвет - объективно дан в действительности. Однако разные языки сегментируют действительность по-разному. Каждый язык по-своему сегментирует цветовое пространство, как элемент действительности. В связи с этим возникает вопрос, в чем же заключаются различия в восприятии цвета носителями той или иной языковой культуры.

Специфика каждой этнической культуры, воплощающаяся в цветовых предпочтениях, дает основания говорить об определен-



ных цветовых ассоциативных связях и соответственно цветовых универсалиях, сформированных человеком. Следствием наличия человеческого фактора в языке является, таким образом, коммуникативная природа направленности языкового изображения простора. Из всего многообразного поля цветовых оттенков человеческое сознание выделило ряд обозначений, самых ярких по своей цветовой модели, которые и сформировали каркас понятий. Цвета закрепились как базовые составляющие цветовой номенклатуры английского языка. Выбор основных цветовых обозначений не является случайным: все они - следствие абстрагирования цветовых знаков от объективных реалий, которые проявляются как существенные в жизни и деятельности языкового коллектива, и про что свидетельствует функционирование цветоэталонного компонента в смысловой структуре базовых наименований. Анализ словарных дефиниций показал, что семантизация базовых цветовых знаков осуществляется с помощью типовых объектов – носителей соответствующих признаков цвета. Такие объекты присущи жизненному пространству человека.

Изложенные выше соображения подтверждают мысль о том, что язык фиксирует представление человека о цвете под влиянием психофизиологического и культурно-символического опыта. Эти направления (эмпирическое и семиотическое) стимулируют и накопление, и эволюцию представлений человека о цвете.

Созданная интеллектом человека языковая картина мира включает как свой фрагмент неоднозначную многообразную цветовую основу, элементы которой располагаются на ее первичных и вторичных условиях. Необходимо отметить то, что отличия языковой модели объективного цветового простора состоит в том, что она имеет коммуникативную природу и подчиняется коммуникативным потребностям языкового социума. Иными словами языковая картина есть национально-специфической коммуникативной интерпретацией с одной стороны, реального видимого цветового простора, а с другой – его репрезентацией в мышлении человека.

Цветовые фрагменты вторичной языковой картины мира есть еще более субъективными. Если первичный уровень языковой картины цвета представляет собой коммуникативно-ориентированную рациональную обработку информации о цвете, то вторичный уровень языковой картины вмещает в себя различные цветовые образы, которые являются следствием эмоционально-чувственного пре-

ломления соответствующих фрагментов из первичного яруса. Иными словами, вторичная языковая картина мира фиксирует национально-культурную специфику представлений языкового коллектива о цвете и его роли в жизни человека, а также специфику языковых ассоциаций, которые образуют основу формирования смысловых оттенков цветowych обозначений, какими оперирует данный языковой социум. Проиллюстрируем высказанные соображения на основе различных цветообозначений с включением их оттенков:

Цвет радости белым считался от века,  
Как вещий черешневый цвет.  
С вершины Эльбруса и гребня Казбека  
Течет незапятнанный свет.  
Звенит колокольчик над отчим пределом  
У ласточки в белой груди...

(Кешоков 1981: 36)

- мы воочию можем наблюдать процесс пошаговой атрибуции колоратива, уточнения его ассоциативных полей, и при такой подаче трансляция стихотворения дает нам полностью адекватное и точное понимание символики цвета:

... The color of joy has for ages been white,  
Like the cherry-tree blossom in spring.  
And the crests of Elbrus, and Kazbeks jagged height  
Pure light, spotless white, to us bring.  
The bell echoes over my dear native glade  
To the swallows with flashing white breasts...

- если не считать простое недопонимание переводчика (Уолтер Мэй спутал слова «вещий» и «вешний»), английский вариант полностью адекватен русскому переводу – по крайней мере в передаче семантики колоративов.

В целом, конечно же, необходимо различать ряд направлений изучения цветowych обозначений. Среди них можно отметить следующие:

1) Цветовые номинативные единицы рассматриваются как раскрывающие психологическое семантическое содержание универсальное для людей и культур. Например, по утверждению Вежбицкой red ассоциируется с цветом крови, white – с цветом молока, black – с цветом угля, blue – воспринимается как небо, green – как трава, yellow – как солнце и т.д. Интересным является то, что имен-

но эти понятия необходимо считать универсальными компонентами референции, а не снег или лимон или апельсин, как это часто предлагается, потому что последнее не является универсально признанным (Вежбицкая 1990: 125–136).

2) Цветовые обозначения могут быть изучены как метафоры, исторические или культурные. Англичане воспринимают лебедей, как неотъемлемую часть окружающей их жизни, и черный лебедь является редким явлением, в то время как русских наряду с лебедями неотъемлемым символом и городской реальности являются вороны, суетливые и агрессивные. Поэтому даже белая ворона сохраняет свое негативное психологическое содержание. Для кавказских же народов ворона сугубо ситуативна, как и ее цвет – эпос «Нарты» знает черных ворон и как спутников иной и эмегенов, но знает их и как носительниц тайного знания и мудрости.

3) Роль коннотации в словосочетаниях с названиями цветов чрезвычайно велика. Так, например, черный, зеленый, желтый, красный, белый – в некоторых случаях развивают негативные ассоциации, а золотой, розовый, серебряный, опять-таки – белый – позитивные ассоциации. Это проявляется в ограниченной сфере сочетаемости названных словесных единиц.

4) Восприятие цвета различается в различных культурах;

Мир цвета, представленный в языке широким спектром лексико-синтаксических единиц, основывается на интерпретации информации, которая поступает к человеку через зрительный канал связи.

Таким образом, в основе лежит определенная концептуальная система, которая вкладывается из элементарных цветовых ощущений, а также сложных многогранных понятий цвета. Цветовой образ, который строится языковыми способами, оказывает влияние на эмоциональную сферу человека, основанную на его способности вызывать у себя ощущение цвета и ассоциировать с ним испытываемые чувства и эмоции.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Газов-Гинзберг 1965:** Газов-Гинзберг А. М. Был ли язык изобразителен в своих истоках? М.: 1965.

**Вежбицкая 1990:** Вежбицкая А. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия // *The meaning of color terms: semantics, culture and cognition (Cognitive Linguistics)*. – London, 1990.

**Воробьев 1996:** Воробьев В.В. Лингвокультурологическая парадигма личности. М.: 1996.

**Воронин 1974а:** Воронин С.В. Словообразование и ономотопея. // Исследования по английской филологии. Л., 1974.

**Воронин 1974б:** Воронин С. В. Звукоизображения щелкающих и дентальных артикуляций и некоторые акустические ономотопы // Исследования по английской филологии. Л.: 1974.

**Воронин 1982:** Воронин С. В. Основы фоносемантики. Л.: 1982.

**Кешоков 1981а:** Кешоков А. Рассвет, сделав тени короче... В кн. Звездный час. М., 1981. С.24.

**Кешоков 1981б:** Кешоков А. Черкеска. В кн. Звездный час. М.: 1981. С. 44.

**Кешоков 1981г:** Кешоков А. В горах, как древней рукописи строки... Указ. изд. С. 46.

**Кешоков 1981в:** Кешоков А. Песня боли. Указ. изд. С. 270.

**Кешоков 1981е:** Кешоков А. Цвет радости. Указ. изд. С. 36.

**Панов 1979:** Платон. Кратил. Собр. соч. в 3 т., Т 1. М.: 1968.

**Платон 1968:** Платон. Кратил. Собр. соч. в 3 т. Т 1, М.: 1968. Сс.472-473.

**Якобсон 1975:** Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: 1975.

**Almira Kazieva**

*Russia, Pyatigorsk*

### **Toward the Problem of Decoding the Mentality of Native Speakers while Translating a Literary Text**

#### **Summary**

The basic definition of mentality runs as follows: it is the general spiritual paradigm, a relatively complete array of thoughts and beliefs that form the image of the world and ensure the integrity of a cultural tradition or any other culturally determined unity. Finding the element that exerts the most significant influence in this sphere presents a complex task. Due to the fact that in this article mentality is treated as one of the forms of thinking, our consideration will be based on the identity of mentality as an ethnically or nationally marked way of thinking and thinking as a general philosophical category.

From the view-point of literary translation, ethnic mentality is an ethno-psychological characteristic of the linguistic and extra-linguistic being of the nation, having a dual dialectic correlation with the corresponding language. If an adequate translation is to be given, the ethnic mentality has to enjoy the translator's special attention. The given definition highlights the linguistic and interpretative aspects.

## მარიამ კარბულაშვილი

საქართველო, თბილისი

### რენესანსული ანთროპოცენტრიზმის ქრისტიანული საფუძვლები: რუსთაველი და პიკო დელა მირანდოლა

რენესანსი, როგორც ტერმინი, პირველად დაფიქსირებულია 1550 წელს იტალიელი მხატვრის, არქიტექტორისა და ხელოვნების ისტორიკოსის ჯორჯო ვაზარის ნაშრომში „ყველაზე ცნობილ მხატვართა, მოქანდაკეთა და ხუროთმოძღვართა ცხოვრების აღწერა“. რენესანსი აღნიშნავს იმ ახალ ფაზას, რომელმაც შუა საუკუნეთა ხელოვნების ოფიციალური ასკეტური დოქტრინის შემდეგ ააღორძინა მშვენიერის ანტიკური იდეალი და ნორმები. XIX საუკუნეში ეს ტერმინი სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანეს ფრანგმა ისტორიკოსმა მიშლემ და აღორძინების კულტურის გერმანელმა მკვლევარმა ი. ბურკჰარდტმა, რომელმაც 1860 წელს გამოაქვეყნა ფრიად გახმაურებული ნაშრომი „იტალიის კულტურა რენესანსის ეპოქაში“, სადაც რენესანსს „სამყაროსა და ადამიანის აღმოჩენა“ უწოდა.

საქართველოში საკითხი XII საუკუნის ქართული რენესანსის შესახებ ივანე ჯავახიშვილმა თითქმის ერთი საუკუნის წინ – 1914 წელს – წამოაყენა; ამ მეცნიერული პრობლემის აღძვრაში პრიორიტეტი მას ეკუთვნის.

დიდმა ქართველმა ისტორიკოსმა „ქართველი ერის ისტორიის“ მეორე ნიგნში საგანგებო ყურადღება დაუთმო საკითხს „საქართველოს საზოგადო მდგომარეობა და კულტურული ვითარება ძლიერებისა და აყვავების ხანაში“ (ჯავახიშვილი 1965: 301) და იგი კერძო ფაქტთა გამოვლინებების მიხედვით კი არ განიხილა, არამედ ფართო კონტექსტში გადაიტანა, სადაც ცალკეული ფაქტები გარკვეულ ზოგად კანონზომიერებას ასახავენ: ასეთებად მან მიიჩნია იმდროინდელი ქართული საფილოლოგიო მწერლობის ხასიათი და ასევე – უფრო ზოგადად – პოეზია, როდესაც ქართველობამ „აზროვნების უმწვერვალეს ხარისხს მიაღწია“ და „დაენაფა ცხოველმყოფელს ელინიზმს“.

როდესაც ვამბობთ, რომ ივ. ჯავახიშვილმა XII საუკუნის ქართული კულტურის შეფასება ფართო კონტექსტში გადაიტანა, ეს ნიშნავს, რომ კულტურა მან დასავლეთ ევროპის „მონინავე ქრისტიანთა ერების“ ფონზე განიხილა, აღნიშნა ქართველთა

გარკვეული უპირატესობა ზოგიერთი თვალსაზრისით და, ამავე დროს, გაითვალისწინა ამ ერთა არა მხოლოდ თანადროული — XII საუკუნის — ვითარება, არამედ დასავლეთ ევროპის ისტორიის შემდგომი პერიოდიც: ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ ივ. ჯავახიშვილმა თავის მსჯელობაში „საფილოსოფიო ნეოპლატონურ მწერლობაზე“ გააკეთა აქცენტი. ეს მსჯელობა შემდეგნაირი ლოგიკით არის წარმართული: „საქართველოს ძლიერების ხანა იმ მხრივ არის განსაკუთრებით საყურადღებო, რომ ამ დროს მოწინავე ქართველთა გონებრივმა სამფლობელომ აზროვნების უმწვერვალეს ხარისხს მიაღწია და საფილოსოფიო მწერლობას დაენაფა... ამ დროს ქართული ორიგინალური საფილოსოფიო მწერლობაც ჩნდება... პეტრინი ნეპლატონური ფილოსოფიის მოძღვრების აღმსარებელი ყოფილა... მაშინდელ საქართველოში საფილოსოფიო ნეოპლატონური მწერლობა გაჩნდა. ქართველი მეცნიერები იმგვარივე რთული საფილოსოფიო საკითხებით იყვნენ გატაცებულნი, რომელიც მაშინდელ მოწინავე ქრისტიანთა ერებს აღელვებდა როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში, მაგრამ ამავე დროს ქართველებს... ის უპირატესობა ჰქონდათ, რომ ქართველები სხვებზე, მაგ., ევროპელებზე უფრო ადრე ენაფებოდნენ ხოლმე საფილოსოფიო აზრის ყოველს უახლესს მიმართულებას და იმ დროისათვის სამაგალითო სამეცნიერო მეთოდებით აღჭურვილნი პირდაპირ ბერძული დედნების შესწავლაზე ამყარებდნენ თავიანთ ნაყოფიერ მუშაობას... ამ საფილოსოფიო ნაწარმოებებს საწარმართო ელინური პოეზიაც მოჰყვა: ქართველებმა გაიცნეს ჰომეროსის დიდებული ქმნილებანი „ილიადა“ და „ოდისეა“; ამ საყურადღებო პროლეგომენას მოსდევს დასკვნა XII საუკუნეში ქართული რენესანსის დასაწყისის შესახებ: „ერთი სიტყვით, ქართველობამ ელინური შემოქმედების ნიმუშები იგემა და დაენაფა იმ ცხოველმყოფელს ელინიზმს, რომლის ღრმამა და საფუძვლიანმა შესწავლამ დასავლეთს ევროპაში ეგრეთწოდებული „**რენესანსი**“ წარმოშობა. საქართველომ ეს მოძრაობა უკვე XII საუკუნეში დაიწყო, მაგრამ მისი დასრულება მონღოლთა შემოსევამ შეაფერხა“ (ჯავახიშვილი 1965: 198-301).

ასეთია ივანე ჯავახიშვილის კონცეფცია ქართული რენესანსის შესახებ; რა თქმა უნდა, რენესანსის ეპოქის შექმნაში არა მხოლოდ ანტიკური, არამედ მრავალი სხვა ფაქტორი მონაწილეობდა, მაგრამ XX საუკუნის დასაწყისში რენესანსისათვის ანტიკურობას გადამწყვეტად თვლიდნენ, ამიტომაც აკუთვნებს მას ასეთ მნიშვნელობას კონცეფციის ავტორი.

ივანე ჯავახიშვილის ფორმულირების ტერმინოლოგია საკითხის არსებით ნიშნებს გამოყოფს და ზუსტია, მსჯელობა – მკაცრად ლოგიკური: მოყვანილი ფაქტები – ინტერესი ნეოპლატონიზმისა და ანტიკურობის მიმართ – რენესანსის ზოგად კანონებს ექვემდებარება, ხოლო ფაქტთა შორის კავშირი – ნეოპლატონიზმი-ანტიკურობა-რენესანსი – ასევე ისტორიული განვითარების ზოგადი კანონზომიერებით არის დადგენილი. თუკი სწორია დებულება, რომ რაც უფრო მარტივია თეორია, მით უფრო ახლოა ჭეშმარიტებასთან, მაშინ უნდა ითქვას, რომ ზემოთ მოყვანილი დებულება ივანე ჯავახიშვილისა, ფაქტობრივად, ქართული რენესანსის თეორიაა.

ქართული მეცნიერების ისტორიაში მოხდა ისე, რომ ივანე ჯავახიშვილის ეს ნაყოფიერი გნებავთ – დებულება, გნებავთ – თეორია, ძალიან დიდი ხნით – მთელი XX საუკუნის მანძილზე – აღმოჩნდა მივიწყებული.

\* \* \*

XX საუკუნის 40-იან წლებში საქართველოში რენესანსის საკითხი, ოღონდ სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში (თითქოს იგი არა ქრისტიანული კულტურის, არამედ მისტიკურ-ერეტიკულ ნიადაგზე აღმოცენდა), წამოჭრა შალვა ნუცუბიძემ ნაშრომში „რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი“, რომელიც თავისი არსით ევროპოცენტრიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ავტორის დიდ დამსახურებას რენესანსისთვის არეოპაგიტული კორპუსის მნიშვნელობის აქცენტირება წარმოადგენდა. საბჭოთა რეალობაში შ. ნუცუბიძის „აღმოსავლური რენესანსის“ თეორიისადმი დამოკიდებულება თავიდანვე არაერთგვაროვანი იყო (კეკელიძე 1967: 37-55; ჟირმუნსკი 1979: 174-184; კონრადი 1972: 2365-289; სირაძე 1973; ბარამიძე 1985: 127-130), XX საუკუნის 80-იან წლებში კი თავი იჩინა ქართული რენესანსის არსებობის მიმართ არათუ დაეჭვებამ, არამედ მისმა კატეგორიულმა ნეგაციამ. ფაქტობრივად, შ. ნუცუბიძის წიგნის სათაურიდან „რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი“ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ „აღმოსავლური რენესანსის“ იდეა მიითვისა და თავისთვის სასურველი შინაარსით აავსო („ევრაზიული“, „აზიური“, „მსოფლიო“ რენესანსი), ხოლო ვეფხისტყაოსნის ავტორის სახელი — და მასთან ერთად საქართველო — ამოშალა. შემდგომ კამათში ზოგიერთი დასავლეთ ევროპელი მკვლევარიც ჩაერთო, რომელთაც „აღმოსავლური რენესანსის“ მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება გა-

მოხატეს, მაგრამ პოზიტიური იყო ის, რომ მკვეთრად დაისვა საკითხი კულტურათა სისტემებში მსგავს ნიშანთა რეალური არსისა და მათი იმ დანარჩენ „ნიშნებთან“ გენეტიური და სინქრონული მიმართების საკითხი, რომელნიც ერთ სოციალურ და სულიერ მთლიანობას ქმნიან; ეს ფაქტორი პრობლემის ბირთვად იქნა მიჩნეული.

\* \* \*

მე სავსებით ვიზიარებ იმ მეცნიერთა აზრს, რომელნიც თვლიან, რომ ფილოლოგია – ე. ი. ლიტერატურადმცოდნეობაც – ზუსტი მეცნიერებაა; რენესანსის საკითხის კვლევაში მისი მნიშვნელობის გათვალისწინებით მომყავს შესაბამისი მსჯელობა: „როდესაც მეცნიერებათა ურთიერთქმედებაზე მსჯელობენ, როგორც წესი, ერთმანეთს უპირისპირებენ ე. წ. ზუსტ მეცნიერებებსა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს. ასეთი დაპირისპირება არათუ ყალბი, არამედ მცდარიც არის. იქმნება რწმენა, თითქოს ჰუმანიტარული მეცნიერებანი არაზუსტი მეცნიერებანია. ამასობაში, ყოველი მეცნიერება ფლობს სიზუსტის საკუთარ ცნებას, რაც სრულიად არ ეწინააღმდეგება მეცნიერებათა ურთიერთქმედების პრინციპს. სიზუსტის ცნება ყოველთვის არითმეტიკული ცნება არ არის, გაცილებით უფრო ხშირად იგი ფუნქციონალური ცნებაა. ელემენტარულ მათემატიკაში სიზუსტე შეიძლება ასოციაციით რიცხვის ცნებას უკავშირდებოდეს, ენათმეცნიერებაში კი, ისევე, როგორც ფილოლოგიაში, პირველ ყოვლისა, ფუნქციის ცნებას, შეუდარებლად უფრო რთულ ცნებას“ (საკითხები 1977: 136).

ჩემი აზრით, ამგვარი შესატყვისობანი ფუნქციის დონეზე მრავლადაა ვეფხისტყაოსანსა და დასავლეთ ევროპის რენესანსულ თხზულებათა შორის, რომელთა დადგენა ქართული რენესანსის პრობლემას მოფენს შუქს.

\* \* \*

რენესანსი ანტიკურობის აღორძინებაა, მაგრამ თავისი არსით ქრისტიანული კატეგორიებით აზროვნების შედეგია: რენესანსის ახალმა, ჰუმანისტურმა ორიენტაციამ ყველაზე ცხადი გამოხატულება ადამიანის შესახებ შექმნილ მოძღვრებაში ჰპოვა, როდესაც ბიბლიური ქრისტიანობის საფუძველზე ადამიანის ახალი კონცეფცია შექმნა – ეს რენესანსული ანთროპოცენტრიზმია, რენესანსული ჰუმანიზმის საფუძველი. სამყაროს თეოცენტრული შემეცნებიდან ანთროპოცენტრულ შემეცნება-



ზე გადასვლა – გრანდიოზული გადატრიალებაა ადამიანური ყოფიერების ყველა სფეროში, რის გამოც ჰეგელმა რენესანსს „ახალი დროის ცისკარი“ უწოდა.

როდესაც რენესანსული ანთროპოლოგიის შესახებ საუბრობენ, ყველაზე მეტყველ ნიმუშად მაღალი რენესანსის ეპოქის მოღვაწის, იტალიელი ჰუმანისტისა და ფილოსოფოსის ჯოვანი პიკო დელა მირანდოლას (1463-1495) ფართოდ ცნობილ ნაშრომს ასახელებენ, რომლის სათაურია „სიტყვა ადამიანის ღირსების შესახებ“ (1486). იგი რენესანსული ანთროპოცენტრიზმის ბრწყინვალე დემონსტრირებაა: ადამიანს სამყაროს ჰარმონიულ და, შესაბამისად, მშვენიერ იერარქიაში ცენტრალური ადგილი უკავია, როგორც არსებას, რომელსაც უფლის მიერ მინიჭებული თავისუფალი ნების წყალობით სრულყოფის უსაზღვრო შესაძლებლობები აქვს.

პიკო დელა მირანდოლას რენესანსული ანთროპოცენტრიზმის საფუძველი — ბიბლიაა, შესაქმის პირველი თავი. XV საუკუნის იტალიელი ჰუმანისტის ამ კონცეპტს რუსთველოლოგიისა და ქართული რენესანსის პრობლემატიკისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, ამიტომაც მომყავს სათანადო ტექსტი პიკო დელა მირანდოლას „სიტყვიდან“ ბიბლიური პარალელით: „დაასრულა რა შესაქმე, ოსტატმა მოისურვა ყოფილიყო ვინმე, ვინც დააფასებდა ასეთი დიდი შრომის მნიშვნელობას, შეიყვარებდა მის სილამაზეს, აღფრთოვანდებოდა მისი გაქანებით. ამიტომაც, დაასრულა რა ყველა საქმე, ... ბოლოს გადანყვიტა შექმნა ადამიანი. ... და ბოლოს, საუკეთესო შემოქმედმა დაადგინა, რომ მას, რომელსაც საკუთრად ვერაფერი უბოძა, სხვებთან ჰქონოდა საერთო ყველაფერი ის, რაც კი ცალკეული ქმნილებათათვის იყო ნიშანდობლივი. მაშინ ღმერთი შესჯერდა, რომ ადამიანი განსუსაზღვრელი სახის ქმნილებაა, და, **დააყენა რა იგი სამყაროს ცენტრში**, უთხრა: „არ გაძლევთ შენ, ო, ადამ, არც საკუთარ ადგილს, არც განსაზღვრულ სახეს, არც განსაკუთრებულ ვალდებულებას, რათა ადგილიც, სახეც და ვალდებულებაც საკუთარი სურვილისამებრ გქონდეს, შენი ნებისა და გადანყვიტილების თანახმად. სხვა ქმნილებათა სახე განსაზღვრულია ჩვენს მიერ დადგენილ კანონთა საზღვრებში, შენ კი, საზღვრებით სრულიად შეუზღუდავი, საკუთარ სახეს განისაზღვრავ შენივე გადანყვიტილებით, რის უფლებასაც გაძლევ. **მე შენ სამყაროს ცენტრში გაყენებ**, რათა იქიდან შენთვის ადვილი იყოს იხილო ყოველივე, რაც კი არის ქვეყნად. მე შენ არ შემიქმნიხარ არც ზეციურად, არც მიწიერად, არც

მოკვდავად, არც უკვდავად, რათა შენ, თავისუფალმა და კარგ-მა ოსტატმა, ჩამოიყალიბო თავი იმ სახით, რომელსაც ამჯობი-ნებ. შენ შეგიძლია გარდაიქმნა მდაბალ, უგუნურ არსებად, მაგ-რამ საკუთარი სულის მოწოდებით ასევე შეგიძლია გარდაიქმნა უმაღლესად, ღვთაებრივად“ (მირანდოლა 1981: 249).

შესაბამისი ბიბლიური ტექსტია „დაბადების“ ანუ „შესაქ-მის“ პირველი თავი: „შექმნა ღმერთმან სამყარო“ (1,7); „და თქუა ღმერთმან: ვქმნეთ კაცი ხატისაებრ ჩვენისა და მსგავსე-ბისაებრ და მთავრობდეს თევზთა ზღვსასა და მფრინველთა ცისათა და პირუტყუთა და მჭეცთა ყოვლისა ქუეყანისა ყო-ველთა ქუენარმავალთა მავალთა ქვეყანასა ზედა“ (1,26); „და შექმნა ღმერთმან კაცი სახედ თვსად და ხატად ღმრთისა შექმნა იგი, მამაკაცად და დედაკაცად ქმნა იგი“ (1,27), „და აკურთხა იგინი ღმერთმან და მეტყუელმან: აღორძინდით და განმრავ-ლდით, და აღავსეთ ქუეყანაჲ და ეუფლენით მას. და მთავრობ-დით თევზთა ზღვსათა, და მფრინველთა ცისათა, და ყოველთა პირუტყუთა, და ყოველსა ქვეყანასა და ყოველთა ქუენარმა-ვალთა, მავალთა ქვეყანასა ზედა“ (1,28); აღსანიშნავია, რომ ბიბლიის ამ მუხლს დასავლურ ქრისტიანულ ტრადიციაში უფ-ლის პირველ აღთქმას – ედემის აღთქმას – უწოდებენ.

აქ წარმოდგენილია არ გაგვახსენდეს ის, რითაც რუსთა-ველი იწყებს ვეფხისტყაოსანს: პროლოგის პირველი სტროფი, სადაც იგივე აზრი რუსთველური შაირის მკაცრ ფორმაშია ჩამოსხმული:

რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,  
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,  
ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა,  
მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერთა.

აქ წარმოდგენილია უმნიშვნელოვანესი ტრიადა: „ღმერთი-სამყარო-ადამიანი“ და აქცენტი გაკეთებულია ამქვეყნიური ცხოვრების უპირველეს ღირებულებაზე, რადგან ღმერთმა „ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა“: ასეთ ფორმულირებას XII საუ-კუნის ქრისტიანულ სამყაროში — აღმოსავლურშიც და დასავ-ლურშიც – პარალელი არ მოეპოვება და რენესანსული ანთრო-პოცენტრიზმის ეს ნიმუში სრულიად უნიკალურია.

რუსთველური ანთროპოლოგიის სრული დამთხვევა პიკო დელა მირანდოლას ანთროპოლოგიასთან ნაძალადევი პარალე-ლის მოძიების ცდა კი არ არის, არამედ სათანადო მეცნიერული ფაქტებით დადასტურებული რეალობა, დაფიქსირებული რუს-

თველოლოგიაში ამ მეცნიერების დაფუძნების დროიდან – 1712 წლიდან ვახტანგის კომენტარში, ხოლო მრავალი წლის შემდგომ მისგან დამოუკიდებლად განმეორებული კორნელი კეკელიძის მიერ ვეფხისტყაოსნის პირველი სტროფისთვის პარალელური ბიბლიური ტექსტის მოხმობითა და ციტირებით.

ვახტანგისეული კომენტარი ვეფხისტყაოსნის პირველი სტროფისა, ბუნებრივია, ბიბლიაზეა დამყარებული:

„რომელმან შექ: ღ~თნ შექმნა ქუეყანა: ქუეყანასა მისცა ძალი თვისით ძლიერებით და ზეციდამ სული ცხოველი მოჰბერა რომელ მყოფრი ვართ: ხოლო მრავლის ფერის შემკობით კაცთა მისცა სოფელი და ყოველი ჳელმწიფობა ვითარცა იტყვის ჰავლე ზეგარდმო არს: აგრევ ესეც ამას უბნობს რომე ღვთისაგან არის ყოველი ჳელმწიფება იმავ ღვთის მიმზავსებულობით“ (რუსთაველი 1712: 13წ).

დროით შემდგომი განმარტება ამ სტროფისა კორნელი კეკელიძეს ეკუთვნის:

„პროლოგის პირველი სტროფი აზრითა და ფრაზეოლოგიით გამეორებაა ბიბლიისა:

„რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერთა,

„შექმნა ღმერთმან სამყარო“ (შესაქ. 1,7)

ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეციით მონაბერითა,

„შთაბერა პირსა მისსა სული სიცოცხლისა და იქმნა კაცი სულად ცხოველად“ (შესაქ. 2-7)

ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა,

„აღავსეთ ქუეყანაჲ და ეუფლენით მას და მთავრობდით თევზთა ზღვისათა, და მხეცთა და ფრინველთა ცისათა და ყოველთა პირუტყვთა და ყოველთა ქვეყანასა და ყოველთა ქუენარმავალთა ქვეყანასა ზედა“ (შესაქ. 1,28)

მისგან არს ყოველი ხელმწიფე სახითა მის მიერთა“.

„არა არს ხელმწიფებაჲ, გარნა ღმრთისაგან, და რომელნი იგი არიან ხელმწიფენი, ღმრთისა მიერ განწესებულ არიან“ (რომ. 13,1) (კეკელიძე 1958: 196).

ამ სტროფის ვახტანგისეული და კ. კეკელიძისეული განმარტების აბსოლუტური ობიექტურობა იმითაა უზრუნველყოფილი, რომ ორივე მეცნიერთან სტროფის კომენტირება სავსებით გამორიცხავს რაიმე შეხებას რენესანსულ პრობლემატიკასთან.

თუ ფილოლოგიაში მეცნიერული სიზუსტის გარანტი ფუნქციური შესატყვისობის დონეზე დგინდება, მაშინ უნდა ითქვას, რომ ზემოთ მოყვანილი მაგალითები ადამიანის კონცეფციის შესახებ პიკო დელა მირანდოლასთან და რუსთაველთან ფუნქციურად აბსოლუტურად შეესატყვისებიან ერთმანეთს: XII საუკუნის საქართველოში რენესანსული ანთროპოლოგია რუსთაველის ვეფხისტყაოსანშია დაფიქსირებული, როგორც ნოვატორული იდეა. ეს საყურადღებო ფაქტი ქართულ მეცნიერებაში დღემდე აღნიშნული, მით უმეტეს, გაანალიზებული არ ყოფილა, თუმცა მისი მნიშვნელობა ქართული რენესანსის ივანე ჯავახიშვილისეული კონცეფციის დასასაბუთებლად სრულიად ცხადია.

## დამოწმებანი:

**ბარამიძე 1985:** Барамодзе А. Руствелология сегодня. – ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. VIII, თბ.: „მეცნიერება“, 1985.

**კეკელიძე 1957:** კეკელიძე კ. რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი. — კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. IV, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1957.

**კეკელიძე 1958:** კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ძველი ქართული ლიტერატურა. II. თბ.: სტალინის სახ. თსუ გამომცემლობა, 1958.

**კონრადი 1972:** Конрад Н. И. Запад и Восток. Главная редакция Восточной литературы. М.: 1972.

**მირანდოლა 1981:** Пико делла Мирандола. Речь о достоинстве человека. - Эстетика Возрождения. В 2-х томах. Т. I, М.: 1981.

**ჟირმუნსკი 1979:** Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л.: "Наука", 1979.

**რუსთაველი 1712:** რუსთაველი შ. ვეფხისტყაოსანი. პირველი ბეჭდური (ვახტანგისეული) გამოცემა. 1712 წ. აღდგენილი ა. შანიძის მიერ 1937 წ. ფოტორეპროდუქციული გამოცემა 1975 წ. თბ.: „მეცნიერება“, 1975.

**საკითხები 1977:** Вопросы философии. № 11, 1977.

**სირაძე 1973:** სირაძე რ. ერთი ლიტერატურათმცოდნეობითი მოსაზრების გამო. — გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1973, 27 თებერვალი, 30.

**ჯავახიშვილი 1965:** ჯავახიშვილი ი. ქართველი ერის ისტორია. წიგნი მეორე. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

**Mariam Karbelashvili**  
*Georgia, Tbilisi*

**Christian Principles of Renaissance Anthropocentrism:  
Rustaveli and Pico della Mirandola**

**Summary**

The issue of creation of the renaissance movement of the Western European type in Georgia of 12<sup>th</sup> century was offered by Ivane Javakhishvili, in 1914, though, at that time no proper research of the issue has taken place. After three decades the issue of Georgian Renaissance was mentioned in the different context, in Shalva Nutsubidze's work "Rustaveli and Oriental Renaissance", which, with its essence, was directed against Europe Centrism. In the Soviet reality attitude towards Shalva Nutsubidze's "Oriental Renaissance" theory was non-uniform from the outset and in the end of 20<sup>th</sup> century possibility of existence of Georgian Renaissance was not even doubted but fully rejected. Actually, Soviet literary criticism acquired the idea of Oriental Renaissance from the title of Sh. Nutsubidze's book and gave to it the desired contents ("Eurasian", "Asian", "World" renaissance) and the name of the author of the "Knight in the Leopard's Skin" was removed. In late 80-ies of the 20<sup>th</sup> century some Western European researchers joined the discussions about Georgian Renaissance and the issue of actual essence of similar signs in the system of cultures was offered, as well as the issue of genetic and synchronous relation to those other "signs", which comprise one social and mental entirety. This factor was regarded as the nucleus of the problem.

The nucleus of the renaissance problem, primarily, is renaissance anthropocentrism, which is based on Biblical anthropogony and anthropology. The most significant monument of the renaissance humanism is the Oration on the Dignity of Man by Pico della Mirandola, the philosopher of the renaissance period, which is based on the Biblical triad – "God – world – human": the human, created according to the image of Lord, is the highest creature, which has unlimited abilities of improvement, including the ability to become divine.

The first strophe of the "Knight in the Leopard's Skin" ("He who created the firmament"), which is the poetic expression of the Biblical triad (Vakhtang VI, K. Kekelidze) is the full analogy of Mirandola's program philosophic concept of anthropocentrism "To us men He has given the world, infinite in variety we possess it", apology of the life, what is the major sign of Mirandola's world view.

## მწერალი-პროფეტები გრიგოლ რობაქიძის „პორტრეტებიდან“

ქართულ, რუსულ და გერმანულ ენებზე შექმნილ გრიგოლ რობაქიძის მრავალნახნაგოვან ანალიტიკურ ესეისტიკაში სრულიად გამოვლინდა მწერლის ერუდიცია, ნიჭი და ინტელექტი. აქტუალურ თემატიკასთან ერთად გამორჩეულად ღირებულია საოცარი ოსტატობით შესრულებული ცნობილი ადამიანების ესეისტური პორტრეტები, სადაც მთავარი აქცენტი პიროვნების შინაგანი ხატის მხატვრულ კვლევაზეა გადატანილი. ინდივიდებით, პერსონალიებით გრ. რობაქიძის განსაკუთრებული დაინტერესება და, შესაბამისად, მისი მსოფლალქმის თუ შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებანი მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპაში დამკვიდრებული ეგზისტენციალიზმის, „სიცოცხლის ფილოსოფიის“, ფენომენოლოგიის, პერსონალიზმის და ამ რიგის სხვა მოძღვრებათა ანარეკლიცაა. დასავლურმა აზროვნებამ ადამიანი ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური პრობლემატიკის ცენტრში დააყენა, ახალმა დრომ მზერა ობიექტიდან სუბიექტზე გადაიტანა. კვლევის პროცესში უპირატესობა ინტროსპექციის (რეფლექსიის, თვითანალიზის), შთაგრძნობისა და ინტერპრეტაციის მეთოდებს მიენიჭა (კაკაბაძე 1985: 43).

ეგზისტენციალიზმის ცენტრალური ცნება ადამიანია, უმთავრესი პრობლემა ადამიანის ყოფიერების აბსოლუტურ უნიკალურობას უკავშირდება. ის, თავის მხრივ, „რაციონალურ შემეცნებასა და ახსნას არ ექვემდებარება“ (კონონენკო 2003: 488); „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ მიმდევრები სიცოცხლეს შემოქმედებით პროცესად, ქმნადობად თვლიდნენ და არა უცვლელ მიმართებებად; ფენომენოლოგიის ფუძემდებელმა ჰუსერლმა „სუბიექტის“ წმინდა ინტენციონალური ცხოვრების“ პროცესი სამყაროს წარმოქმნის პირველად ფუნდამენტურ ფაქტორად ცნო“ (კაკაბაძე 1985: 47). ამ თეორიის მიხედვით, სუბიექტი შეადგენს სამყაროს ცენტრს, მის პირველ საიდუმლოს, „ყველა ნივთის ზომას, მათს ყოფიერებასა და არაყოფიერებაში“. ჰუსერლის თეზა იყო: „უკან, თვით საგნებისაკენ“, მან მზერა თვით ცნობიერების შიგნით მიმართა. მისთვის ფენომენოლოგია ის მეთოდი, „რომელიც ავლენს ნებისმიერი ობიექტის შეცნობის პროცესში გამოკვეთილ სხვადასხვა მახასიათებელს და შესაძ-

ლებელს ხდის ობიექტის მართებულად აღქმას“ (რატიანი 2005: 83). პერსონალიზმის ცენტრალური პრობლემა ადამიანის, პიროვნების უნივერსალური განვითარების საკითხი იყო. ამასთან, „პიროვნების შინაგანი სამყაროს პერსონალისტურ კონცეფციაში დიდი ადგილი ენიჭება არაცნობიერის პრობლემას“ (მუნიე 1999: 7), განსაკუთრებით, შემოქმედებით არაცნობიერს.

გრიგოლ რობაქიძემ მზერა ადამიანთა, ისტორიის ცნობილი სუბიექტების, სულის კვლევისაკენ მიმართა. მის თხზულებებში შემოქმედებითად აისახა მეოცე საუკუნის დასავლური აზროვნების მთავარი პოსტულატები. წერილში, რომელსაც „ექსპრესიონიზმი“ ჰქვია, მწერალი ასე განსაზღვრავს საკუთარ შემოქმედებით გეზს: „მე მსურს ავსახო საგანი არა ისე, როგორც არსებობს საგანი თვითონ, მაგრამ არც ისე, როგორც ჩემს შთაბეჭდილებებშია იგი ასახული, არამედ ისე, როგორც არის იგი გარდაქმნილი ჩემს სულში.. ექსპრესიონიზმისათვის თავი და თავი საგნის გარდაქმნაა სულით და არა უბრალო ასახვა“ (რობაქიძე 1996: 341). ამგვარად გარდაქმნილმა საგნებმა და იდეებმა რობაქიძის შემოქმედებაში ახლებური ბრწყინვალეობა შეიძინა.

ნიგნი, რომელიც მწერალმა მთლიანად ცნობილ პიროვნებათა შინაგანი ხატის მხატვრულ-ესეისტურ კვლევას მიუძღვნა, 1919 წელს რუსულ ენაზე გამოცემული მცირე მოცულობის „პორტრეტებია“. ეპიგრაფის მიხედვით, ავტორმა იგი რუსეთს მიუძღვნა, ქვეყანას, რომლის „თვალუწვდენელ სტეპებში აპოკალიფსური ცხენების ფლოქვთა თქარათქური ისმის“. მასში ოთხი ესეა შეტანილი: „პეტრე ჩაადაევი“, „ლერმონტოვის ნიღაბი“, „ვასილი როზანოვი“ და „ანდრეი ბელი“. ჩანს, რომ სხვადასხვა ეპოქის ამ გამოჩენილი ადამიანების პორტრეტების სრულყოფილად წარმოდგენისათვის გრ. რობაქიძეს საფუძვლიანად აქვს შესწავლილი და გაანალიზებული მათი ცხოვრების გზა და შემოქმედება, კარგად იცნობს და შესაბამისად იყენებს ანალიტიკურ ლიტერატურას. მწერალი ესეების გმირთა პიროვნულ ენიგმას იკვლევს, ღრმად, ორიგინალურად გაიაზრებს მათ ფენომენს.

„ფენომენია მხოლოდ ყოველი. საგანი თავისთავად გამოუცნობია“, — კანტის ამ სიტყვებს რამდენჯერმე იმეორებს გრ. რობაქიძე დრამაში „მალშტრემ“, რომლის პირველ თავს „ფენომენოლოგია“ ჰქვია. პარალელურად აინშტაინის თეზაა მოტანილი: „რელატივიურია მხოლოდ — ყოველი. აბსოლუტური მოხსნილია იმთავით“ (რელატივიზმის თანახმად, სამყაროსათვის მოცემულ ყოველგვარ მნიშვნელობას აქვს წმინდად შემთხვევითი და აბსოლუტურად წარმავალი ხასიათი). დრამის ეს ფრაგმენტი

რობაქიდის შემეცნებით-მეთოდოლოგიური ძიების პროცესსაც ასახავს.

პიროვნების ფენომენის საფუძვლიანი კვლევა მის შინაგან ხატთან მიახლებაცაა. განსაკუთრებული ოსტატობაა საჭირო, რათა ჩანვდე კოსმოსის სუნთქვას მიყურადებულები მწერლის, ზემგრძნობიარე ნიჭიერი შემოქმედის სულის იდუმალ ხვეულებს, რადგან მისი შინაგანი სამყარო ცნობიერისა და არაცნობიერის, რეალურისა და წარმოსახვითის, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის იდუმალი კვინტესენციაა, რაც ხშირად პროფეტულ ხილვებშიც გამოვლინდება. გრ. რობაქიდის „პორტრეტების“ მიხედვით, წინასწარმეტყველების უნიკალური ნიჭით გამორჩეულნი ყოფილან მიხეილ ლერმონტოვი და ანდრეი ბელი, რომელთა სულის არქიტექტონიკა ზემოხსენებულ ესეებში ძალზე ორიგინალურადაა წარმოდგენილი.

„ლერმონტოვის ნილაბში“ ექსპრესიულად იკვეთება ტრაგიკული ხვედრის ნიჭიერი შემოქმედის გარეგნული თუ სულიერი პორტრეტი: ჩვენს წინაშეა ყველასაგან განდგომილი, მარტოსული, მაგრამ ამაყი ლერმონტოვი, რომლის ჭეშმარიტ სახეს იდუმალი და შეუვალი ნილაბი ფარავს (ნაშრომში გამოყენებულია „პორტრეტების“ 1919 წლის გამოცემის ჩვენეული თარგმანი — მ.კ.).

მოგონებათა მიხედვით, მ. ლერმონტოვი გამოუცნობი, გაორებული პიროვნება ყოფილა: უახლოესი ადამიანებისათვის — გულკეთილი, მრავალთათვის — ქედმაღალი და ფიცხი (ყველგან: გაორების ნილაბი, „სახე“ კი არ ჩანს, — წერს რობაქიძე). ესეში მითითებული, რომ მის ამგვარ დუალიზმს ვლ. სოლოვიოვი პოეტის დემონიზმით ხსნის (დემონიზმი დამახინჯებული ზეადამიანობაა). დ. მერეჟკოვსკის აზრით კი, „ყველაზე მძიმე, ყველაზე „საბედისწერო“ ლერმონტოვის ბედ-ილბალში უსასრულო გაორებაა, ნებელობის მერყეობა, ნათლისა და ბნელის აღრევა.. ეს კი, მისი თქმით, არის წინასამყაროეული მდგომარეობა ადამიანთა სულებისა, იმ მერყევი ანგელოზებისა, რომლებიც ღმერთის ეშმაკთან ბრძოლაში არ მიემხრნენ არც ერთ, არც მეორე მხარეს.

გრიგოლ რობაქიძე ლერმონტოვის ფენომენს ამგვარად ხსნის: მწერლის „საიდუმლო“ მისსავე „ნილაბში“ იმალება, რადგან „ჩვენი „სახეები“ — ჩვენივე ინდივიდუალობის შემთხვევითი ნიღბებია“. ყოველი ჩვენთაგანი — აჩრდილია, თავის ორიგინალს რომ დაეძებს. დასაბამისმიერი „მონადა“ და ემპირიული „სხეული“ — აი, სად არის გაორება. ამგვარად გაორებული პიროვნება საკუთარ თავს ვერ პოულობს (აქედან — მუდმივი ნი-



ლაბი), ის მარტოსული და ამაყია, მაგრამ ძლიერი და სასტიკი; იგი, ქაოსის ძე, მზადაა ქაოსის ფრთები შემოაჭდოს მთელ სამყაროს, რათა მასთან ერთად დამლუპველ უფსკრულში გადაეშვა. და, თუკი მას ვინმე ეტყვის: უკეთესია გახდე „სხვა“, ის, ერთადერთი, გამომწვევად განაცხადებს: უმჯობესია „სხვად“ დაიბადო. ამ შინაგანი განხეთქილების ტრაგიკული ფორმა სწორედ ლერმონტოვის ნილაბია, — შენიშნავს მწერალი.

ერთი შეხედვით, ეს ნილაბი შემზარავია. „ლერმონტოვის ბუნებაში იყო რალაც ავისმომასწავებელი და ტრაგიკული.. რალაც დაბინდული და უკეთური ძალა გამოკრთოდა მისი შავგვრემანი სახისაგან, მისი დიდი და უძრავი მუქი თვალებიდან“, — წერს ი. ტურგენევი. „დიახ, უძრავი მუქი თვალები! ხომ არაა ეს ლერმონტოვის დასამამისმიერი სული, მის ისტორიულ პიროვნებაში შემთხვევით განსხეულებული, თავდაპირველი სული, რომელიც რალაც შორეულ სამყაროთაგან გვიმზერს იდუმალად და მრისხანედ?“ — კითხულობს თავის მხრივ გრ. რობაქიძე და ამ წინააღმდეგობრივ ენიგმას ასე ხსნის: ჩვენთვის გასაგებია ლერმონტოვის „მკაცრი მზერა“, რომლის გაძლება არავის შეეძლო.. იცინის არა „ის“, არამედ „ვილაც“ მასში; საუბრობს არა „ის“, არამედ „ვილაც“ მისი მეშვეობით, მისი გარეგნობაც მისივე სხეულის ნილაბია.

გაორება იგრძნობა მწერლის შემოქმედებაშიც. ამასაც თავისი მიზეზი აქვს. ესეში ვკითხულობთ: „თითქოს ლერმონტოვი თავად ჭვრეტდა მარადიული სულის დროისმიერ სხეულში ხორცშესხმას, რადგან ის ამ განსხეულების ტრაგიკული შეცდომაა“. ამგვარმა მდგომარეობამ კი განაპირობა „მისი არაჩვეულებრივი შეგრძნება მარადიულობისა და ყოველივე იმისა, რაც მარადისობას უკავშირდება“.

ესეს მიხედვით, ლერმონტოვი-პროფეტი როგორღაც ისტორიის მიღმა დარჩა და, მის კიდეში უძრავად მდგარი, ის ოდენ მარადისობას შეიგრძნობს: „ჩემი წლების ანგარიში დაჯვარევა“, — უთქვამს პოეტს თავისი ცხოვრების მეთხუთმეტე წელს. დაბერებული თხუთმეტი წლის ბიჭი. — „არ არის ეს „სახე“ მარადისობიდან, რომელიც შემთხვევით მოხვდა ჩვენს პლანეტაზე?“ — კითხულობს გრ. რობაქიძე. ისტორიულ მოვლენათა ცვლის მიღმა დარჩენილი ლერმონტოვის მზერის წინაშე ოდენ მარადისობის ნათელი სარკე იშლება, — და, რა თქმა უნდა, გასაგებია, რომ მას არაფრის დავინყება ძალუძს. „ო, ნეტავ ოდესმე შემეძლოს დავივინყო, რაც დაუვინყარია!“, — ამოუკვნესია თხუთმეტი წლის პოეტს. „მე არაფერი მავიწყდება, არაფერი“,

— ამბობს პეჩორინი— ლერმონტოვი: „ღმერთმა არ დამავინცა“, — ჩივის მწერალი დემონის პირით. და „ასეა — ყველგან: ოდენ მარადისობა — ისტორიის წვეთები“, — ვკითხულობთ ესეში.

როგორ აიხსნება ეს ფენომენი? გრ. რობაქიძის შენიშვნით, „დასაბამისმიერმა სულმა ლერმონტოვის ნიღბიდან ვერ ჰპოვა თავისი ისტორიული „სხეული“. ალბათ ამიტომაა, რომ, ვლ. სოლოვიოვის თქმით, პოეტი „უმაღლეს ნებელობაზე რაღაც პირადი წყენით საუბრობს“, ის ვილაცისაგან გაბრაზებულია და ტიტანური ძალით ჯანყდება მის წინააღმდეგ: მან ხომ თავისი საშინელი პროტოტიპი — დემონი შექმნა. ის სრული განხეთქილებაა და ყველგან განხეთქილება მოაქვს; მისი ინდივიდუალური ნებელობა ერთი წამითაც არ შერწყმია ტაძრისმიერი ჰარმონიულობის ნებელობას. ის სტიქიის ფრთაა, ქაოსის ხმაურით მთვრალი და ნგრევით თავის „სასტიკ ავხორცობას“ იკმაყოფილებს“.

მწერლის ეს თვისება საპირისპირო სქესთან მის დამოკიდებულებაშიც გამოვლინდა: ლერმონტოვს არ სჭირდება სიყვარული, ის სიყვარული, რომელიც, დანტეს სიტყვებით, „მზესა და სხვა პლანეტებსაც ამოძრავებს“; მას ოდენ სიყვარულის ობიექტის დამორჩილება სურს და, რადგან პირადად განაწყენებულია უმაღლესი ძალების მიმართ, ის მზადაა, ეს წყენა სასტიკი ჟინით გადმოანთხიოს.

აქ კვლავ ნიღბის ფენომენი იკვეთება, რომლის რობაქიძისეული ახსნა ასეთია: მწერლის „მონადა“ ვერ შეიგრძნობს საკუთარ „სხეულს“: ის არ არის „ის“, არამედ ვილაც მესამე პირია; და ამიტომ იგი დაუნდობელია „მისადმი“: მისთვის ის სულ ერთია: ფეხქვეშ თელავს, ლანძღავს, ეზიზღება. მის ბაგეებზე კრთის არა მხოლოდ ბოროტი ჩაცინება სამყაროსადმი, არამედ — მსუბუქი ირონია საკუთარი თავის მიმართ — რადგან ის არ არის „ის“, არამედ „სხვაა“. გრ. რობაქიძის აზრით, აქ საკუთარი გაორების ტყუილი ზღვარს აღწევს.

მარადისობის სარკეში მომზირალი ლერმონტოვი განსაკუთრებული უნართაა დაჯილდოებული: იგი წინასწარ ჭვრეტს თავისი ისტორიული პიროვნების ხვედრს. აქედან მომდინარეობს ნათელხილვის მისეული ნიჭი, ფატუმისადმი მისი რწმენა.

გრიგოლ რობაქიძე იხსენებს პოეტის სიჭაბუკისდროინდელ ლექსებს, სადაც დიდი ხნით ადრე იყო ნაწინასწარმეტყველები მისი ტრაგიკული ხვედრი: „ამაყი, მაგრამ საძულველი, სიკვდილის ველზე აღვესრულები“; „გამოვიცანი ჩემი ხვედრი, ჩემი აღსასრული: მე სისხლიანი საფლავი მელის“; „ვუნყოფი, ჩემი თა-

ვი, შენ რომ გიყვარდა, შენი მკერდიდან ჯალათის კუნძზე გადაინაცვლებს“. შემადრწუნებლად ზუსტია მისი სიკვდილის სურათის წინასწარი ხილვა: „ჯერ კიდევ ორთქლი ასლიოდა ღრმა ქრილობას, ჩემი სისხლი წვეთწვეთად იღვენთებოდა“.

რწმენა განგებისადმი, ფატალიზმი — ლერმონტოვის სტიქიის განუყრელი ელემენტი, — შენიშნავს გრ. რობაქიძე და იხსენებს „ჩვენი დროის გმირის“ თავს, რომელიც ფატალიზმს ეძღვნება. მისი აზრით, აქედან უნდა მომდინარეობდეს მ. ლერმონტოვის ყველასათვის ცნობილი უშიშრობა. „არასოდეს დამავინწყდება ის მშვიდი, თითქმის მხიარული გამომეტყველება, მის სახეზე რომ კრთოდა მასზე უკვე დამიზნებული პისტოლეტის ლულის წინაშე“, — ჰყვება მწერლის სეკუნდანტი, თავადი ვასილჩიკოვი მისი ბოლო წუთების შესახებ.

მიხეილ ლერმონტოვის ზემგრძნობიარე პოეტურ ხილვებში წინასწარაა განჭვრეტილი თავად შემოქმედის ტრაგიკული ხვედრი. მეორე მწერალმა-პროფეტმა ანდრეი ბელიმ კი თავის თხზულებებში გლობალური, აპოკალიფსური კატასტროფები იწინასწარმეტყველა.

ეს მწერალიც მარადისობასთანაა წილნაყარი. მისი ერთ-ერთი თანამედროვის თქმით, „ბელის სამყაროში დრო არ იყო ის, რაც ჩვენთვისაა. იგი ეპოქებით აზროვნებდა“ (ჩეხოვი 1986: 195).

რობაქიძის ესე „ანდრეი ბელი“ შესანიშნავად ხსნის გმირის შინაგან ხატს, მის შემოქმედებით სამყაროს. თხზულება ასე იწყება: „ჩაწვდე პოეტის საიდუმლოს — ნიშნავს იპოვო მისი შემოქმედებითი სულის ინდივიდუალური რიტმი“. ეს რიტმი კი თურმე პოეტის მიწისადმი დამოკიდებულების მიხედვით შეიძლება გამოვლინდეს (ავტორის განმარტებით, მიწის ხატის ქვეშ იგულისხმება საგნები, დრო, ქაოსი.. საგნები დროში და მათ ქვემოთ ქაოსი). მიწაზე შეყვარებული პოეტებისათვის დედამინა — დიდი დედაა. თუმცა არსებობენ შემოქმედნი, რომელთაც არ უყვართ მიწა: მათი პირქუში მზერა ოდენ საგანთა ხრწნასა და დაშლას მიემართება. ესეს მიხედვით, ამგვარნი იყვნენ: გოგოლი, გოია, პიკასო, ნანილობრივი, ბოდლერი.

ზოგიერთი მწერალი საგნებს ხედავს, მაგრამ საგნებს იქით სხვა საგნებს განჭვრეტს — „ახალ ცას და ახალ მიწას“, — წერს გრ. რობაქიძე. — მათი ცნობიერებისათვის არსებული საგნები — ოდენ „უხილავი საგნების მხილება“. მათ უყვართ სხეული მიწისა, ოღონდ სახეშეცვლილი (გარდაქმნილი) მიწისა; მათთვის დედამინა — სამყაროს სულია, სოფია, მარადი ქალურობა, ის ელის მზისაგან განაყოფიერებას და დაბადებას მარადი-

სობისაგან. ეს შემოქმედნი ვერ ამჩნევენ დროის სიმძიმეს მისი არამინიერი მონყენილობით, მაგრამ დაძაბულად შეიგრძნობენ, რომ საცაა უეცრად დრო გაჩერდება. ამგვარ მწერალთა რიგს ეკუთვნიან: ვლადიმირ სოლოვიოვი, დოსტოევსკი, მერეჟკოვსკი, ბლოკი.

ესეს მიხედვით, აპოკალიფსური ტიპის პოეტების სულის რიტმი გადის არა სამყაროსადმი სიყვარულზე, არამედ მინის სხეულისადმი სიძულვილზე. ამგვარ შემოქმედს სურს, რომ „ახალი ცა და ახალი მიწა“ გაჩნდეს იმავე სამყაროს სხეულის დაფერფლვის მეშვეობით. გრ. რობაქიძე თვლის, რომ ასეთი პოეტია ანდრეი ბელი — რუსეთის ნამდვილი წინასწარმეტყველი, რომელმაც პეტერბურგის ხატში მინის აპოკალიფსური (—და, ამასთან, დაფერფლვის) გზით უარყოფა მოგვცა.

ფრ. ნიცშეს შეხედულებით, სამყაროს არსება — „მიწა“ უნდა ვიაზროთ, როგორც სიცოცხლე. „მიწა“, რომელიც ნიცშეს მოძღვრებაში იკავებს ღმერთის ადგილს, სწორედ რომ სიცოცხლის მომნიჭებელი ძალაა, თავად სიცოცხლეა, ე.ი. დროში და სივრცეში გაშლილი შემოქმედებითი პროცესია... „მიწა“ რაღაც პასიური, ინერტული ნივთიერი სანყისი კი არ არის, არამედ „სიცოცხლე“, „ცხოვრება“ ((ბუაჩიძე 1993: 259-260).

„ანდრეი ბელი — აპოკალიფსისის ნამდვილი ეპილეპტიკია“, — ამგვარი შთაბეჭდილება დარჩენია გრიგოლ რობაქიძეს ბელის ხილვისას პარიზში, 1907 წელს, მერეჟკოვსკის ლექციაზე. „მისი დაფერფლილი სული არამინიერი სევდით უფრთებოდ დაქრის საკუთარ მშობლიურ გამომწვარ სივრცეებზე“, — ასე აღიქვამს მწერალი ანდრეი ბელის პოეზიას, მის ფსევდონიმს კი ამგვარად ხსნის: „ანდრეი“ — უნებლიედ ჩნდება აზრი „პირველწოდებულობაზე“ (ანდრია პირველწოდებული); „ბელი“ — აპოკალიფსური ხატი: „ახალი სახელი, რომელიც არავინ უწყის, იმის გარდა, ვინც მას იღებს; ის სულის „თეთრ ქვაზე“ ამოტვიფრული“. ესეს ავტორი თვლის, რომ ანდრეი ბელი ამართლებს თავის ფსევდონიმს.

მწერლის თხზულებათაგან გრ. რობაქიძე გამოარჩევს და ვრცლად აანალიზებს მის წინასწარმეტყველურ რომანს „პეტერბურგი“ (1911-1912 წ.წ.). ანდრეი ბელის შემოქმედებით მანერაზე დაკვირვებისას რობაქიძე დაასკვნის: „თუ გოგოლმა ადამიანები დაშალა „მხეცებად“ და „თაღგამებად“ (ბელის სიტყვებია), ბელიმ ადამიანები ასტრალურ ფლუიდებად დაშალა: — ასევე საგნებიც. სხეულისადმი უსიყვარულობაში ის ისე შორს წავიდა, რომ ყოფიერების ფიზიკური პლანი მთლად და-

ანგრია და ყოფიერება ასტრალურ სფეროებში გადაიყვანა“. ამასთანავე, ანდრეი ბელისთან შეიმჩნევა რალაც მისწრაფება „სივრცისაგან“ დაშორებისა ფიზიკურ პლანში: თითქმის ყველა მისი გმირი სივრცის შიშისაგან იტანჯება. ეს შიში რუსეთის მოსახლეობაშიცაა: „რუსი ხალხი ჯერ კიდევ აქამდე სივრცეებში უწმინდურ ძალას ხედავს: სხვადასხვა ეშმაკები, ქაჯები ჩვენს ცივ, მშვიერ, უნაყოფო სტეპებში“, — ვკითხულობთ ესეში. ბელისი შეუქმნია საოცარი ხატი მანანნალასი, რომელიც „სივრცისაგან ნაშლილ მშობლიურ სოფელში ხეტილობს“.

ასტრალურის განცდას უკავშირდება ბელისთან დროის შეგრძნებაც. „პეტერბურგი“ ნიკ გვერდს მოიცავს და მის ფურცლებზე 24 საათზე მეტი ხნის განმავლობაში მოვლენათა უსასრულო რიგი მიედინება. გრ. რობაქიძის აზრით, დროის მძაფრი აღქმა ბელისთან „უდროობით“ აიხსნება, რადგან, თუ დავუშვებთ, რომ ერთიან ნაშში მარადისობა მიქრის, მაშინ გამოდის, რომ დრო მეტად უკვე აღარ არსებობს. ამ შტრიხს მწერალი აპოკალიფსური მსოფლშეგრძნების ნიშნად თვლის.

რობაქიძეს განსაკუთრებულად ეჩვენება ის ფაქტი, რომ „რომანის მთავარი გმირი თავად პეტერბურგია: პეტრეს მიერ ფინეთის ქაობიან ნისლთაგან მაგიურად გამოხმობილი ქალაქი.. დედამინის ზურგზე არსებულ ქალაქთაგან ყველაზე ფანტასტიკური“. ანდრეი ბელისი ამფოთებს ის ნიჰილიზმი, რომელიც ამ ქალაქმა მსოფლიოს უნდა მისცეს. მისი აზრით, პეტერბურგი „ტვინის ფუჭი თამაშია“: „ეს მხოლოდ ჩანს, რომ ის არსებობს“; მეტიც, ბელისი თქმით, პეტერბურგი — აჩრდილია, ამგვარი ბუნებისანი არიან მისი რომანის გმირებიც.

განსაკუთრებულია ანდრეი ბელისი დამოკიდებულება პეტერბურგის დამაარსებელთან, რომლის ბრინჯაოს აჩრდილი რომანში არანაკლებ აქტიური მოქმედი პირია, ვიდრე თავად პეტერბურგი. ესეში რომანის ვრცელი ფრაგმენტია მოხმობილი, სადაც ვკითხულობთ: „იმ ღირსსახსოვარი ხანიდან, რაც ნევის სანაპიროზე მეტალის მხედარი შემოჯირითდა, იმ ღირსშესანიშნავი დღეების დროიდან, რაც მან ცხენი ფინურ გრანიტზე შეაგდო, რუსეთი ორად გაიყო, ორად გაიყო მამულის თვით ბედისწერა“, — შენიშნავს ანდრეი ბელი.

მისი პროფეტული ხედვა მძაფრად იკვეთება რომანის მონაკვეთში: „სპილენძის რაში ყალყზე შემდგარა, თვალებით ზომავს ჰაერს და აღარ დაუშვებს ფლოქვებს: იქნება — ნახტომი ისტორიის თავზე; დიდი იქნება მღელვარება; მინა გაირღვევა.. იქნება — დიდი ბრძოლა, ბრძოლა, მსოფლიოში ჯერ არნახული.

ევროპის მინდვრებს სისხლის ოკეანეებით გადაწითლებენ: იქნება ცუსიმა, იქნება! იქნება — ახალი კალკა!.. კულიკოვოს ველო, გელოდები!“ რომანის ეს მრავლისმთქმელი ფრაგმენტი მრავალთა მიერაა ინტერპრეტირებული. ჯერ კიდევ 1917 წელს ტიცციან ტაბიძე წერდა: „ეს არის წინათგრძნობა თანამედროვე ომის. რომანი დაწერილია ომამდე“ (ტაბიძე 1917: 2). მეოცე საუკუნის შემდგომმა ისტორიამ აჩვენა, რომ ანდრეი ბელის წინასწარმეტყველება მხოლოდ მის დროს არ გულისხმობდა: სისხლის ოკეანეები ჯერ კიდევ წინ იყო.

გრიგოლ რობაქიძე სიღრმისეულად იაზრებს პეტრე დიდის მიერ დაარსებული ქალაქის სიმბოლიკას: „პეტერბურგი, როგორც რალაც უფრო მნიშვნელოვანის, სამყაროსეულის გამოვლენის იდუმალი საგანი, უბრალოდ აჩრდილი არ არის: ის იმავე დროს ქმედითი სიმბოლოა: — ამაშია მისი მნიშვნელობა“.

თანამედროვე რუსეთში ანდრეი ბელის რომანს ასე აფასებენ: „პეტერბურგი“ არა მხოლოდ წინასწარმეტყველებაა საშინელ სამსჯავროზე. ის რომანის ფურცლებზე ხდება“ (პისკუნოვი 1990: 28). ანდრეი ბელის ეს ვრცელი თხზულება დღესაც მრავალ ენიგმას ფარავს, რაც სათანადო ანალიზს ითხოვს.

აპოკალიფსის აჩრდილი საუკუნეთა მანძილზე შიშის ზარს სცემდა კაცობრიობას, გლობალური კატასტროფის მოლოდინი დღევანდელი მსოფლიოს ნიშანსვეტიცაა. უმბერტო ეკო წერს: „ჩვენ ჩვენებურად გვეშინია აღსასრულისა.. თითოეული ჩვენთაგანი აპოკალიფსის აჩრდილს ეთამაშება და თან გაურბის კიდევ მას, მით უფრო გაურბის, რაც უფრო ეშინია მისი არაცნობიერად“ (მარატინი, ეკო 2004: 15).

ამავე დროს, „იუდეო-ქრისტიანებისათვის სამყაროს აღსასრული მესიანური მისტერიის ნაწილს წარმოადგენს.. როგორც ერთთათვის, ისე მეორეთათვის, სამყაროს აღსასრულით გამოვლენილი საღვთო ისტორიის ტრიუმფი ერთგვარად შეიცავს სამოთხის აღდგენასაც. წინასწარმეტყველები აცხადებენ, რომ კოსმოსი განახლდება: გაჩნდება ახალი ცა და ახალი მიწა“ (ელაიდე 1993: 131).

დღეს, გლობალური ეგზისტენციალური შიშისა და საფრთხის ეპოქაში, მწერალი-პროფეტების წინასწარმეტყველური ხილვებისა და იდეების გათვალისწინება და მართებული ანალიზი მომავალ კატასტროფათა ერთგვარი პრევენციაც იქნება.

## **დამოწმებანი:**

**ბუაჩიძე 1993:** ბუაჩიძე თ. ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“. – ნიგნში: ნიცშე ფრ. ესე იტყოდა ზარატუსტრა. თბ.: 1993.

**ელიაძე 1993:** ელიაძე მ. ესხატოლოგია და კოსმოგონია. — „ივერია“ (ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი), № 3, თბილისი-ბრიუსელი: 1993.

**კაკაბაძე 1985:** კაკაბაძე ზ. „ექსისტენციური კრიზისის“ პრობლემატიკა და ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია. თბ.: „მეცნიერება“, 1985.

**მარატიანი... 2004:** კამილო მარია მარატიანი, უმბერტო ეკო. რა სწამს მას, ვისაც არ სწამს. თბ.: ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრი, 2004.

**მუნეი 1999:** მუნეი ე. პერსონალიზმის მანიფესტი. მოსკოვი: „რესპუბლიკა“, 1999. რუსულ ენაზე.

**პისკუნოვი 1990:** პისკუნოვი ვ. „დისონანსის ცეცხლში.“— ნიგნში: ა. ბელი. თხზულებები. ტ.1. მოსკოვი: „ხუდოჟესტვენაია ლიტერატურა“, 1990. რუსულ ენაზე.

**რატიანი 2008:** რატიანი ი. ფენომენოლოგიური კრიტიკა. — ნიგნში: ლიტერატურის თეორია. თბ.: „ლიტერატურის ინსტიტუტი“, 2008.

**რობაქიძე 1919:** რობაქიძე გრ. პორტრეტები. 1919. რუსულ ენაზე.

**რობაქიძე 1996:** რობაქიძე გრ. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. თბ.: „ჯეკ-სერვისი“, 1996.

**რობაქიძე 2003:** რობაქიძე გრ. დრამები. თბ.: 2003.

**ტაბიძე 1917:** ტაბიძე ტ. „პეტერბურგი“, რომანი ანდრეი ბელის. — გაზ. „საქართველო“, 1917 წ. 22 (4) თიბათვე, 134.

**ჩეხოვი 1986:** ჩეხოვი მ. ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ნაწილი 1. მოსკოვი: 1986. რუსულ ენაზე.

## **Manana Kvataia**

*Georgia, Tbilisi*

### **Writer-Prophets from Grigol Robakidze’s “Portraits”**

#### **Summary**

The essays “Lermontov’s Mask” and “Andrei Bely” are included in Grigol Robakidze’s “Portraits” which was published on Russian language in 1919. The book gives a deep and original interpretation of the personalities and creative works of the two great poets of different times, in addition emphasizes their prophetic vision. Mikheil Lermontov had precisely envisaged his own death in his work, while global, apocalyptic scene of the end of the world is predicted in Andrei Bely’s works. It is pointed out in the article, that the soul of the true creator is the mystical quintessence of conscious and unconscious, real and imaginary, past, present and future, which is frequently revealed in prophetic visions.

## **ქართული მწერლობის სათავეებთან**

ქართული მწერლობის ისტორიას ჯერაც „წმიდა შუშანიკის მარტვილობიდან“ ვიწყებთ. პროფ. რევაზ სირაძემ ოცზე მეტი წლის წინათ გამოთქვა მოსაზრება, რომ ქართული მწერლობის ისტორია „წმიდა ნინოს ცხოვრებიდან“ უნდა იწყებოდეს. ამ საკითხზე მან მოხსენება წარმოუდგინა ქართველ საზოგადოებას, ჯერ მოხსენებით გააცნო ეს საკითხი, შემდეგ ჟურნალ „განთიადში“ გამოქვეყნა სტატია „ნინოს ცხოვრება და დასაწყისი ქართული მწერლობისა“ (სირაძე 1989). შემდგომ ამ საკითხს ვრცელი ნარკვევი მიუძღვნა, რომლის სათაურია: „წმინდა ნინოს ცხოვრება და დასაწყისი ქართული აგიოგრაფიისა“ (სირაძე 1997). სათაურში ცვლილების შეტანა იმაზე მიანიშნებს, რომ, მკვლევარის აზრით, ჩანს, არ არის გამორიცხული, ქართულ მწერლობას გაცილებით ძველი ისტორია ჰქონდეს.

„წმიდა ნინოს ცხოვრება“ მეოთხე საუკუნით დაარღიდა მარინა ჩხარტიშვილმა, მკვლევარმა ამ საკითხს საკანდიდატო დისერტაციაც მიუძღვნა, რომელიც ცალკე წიგნად გამოსცა (ჩხარტიშვილი 1987).

შემდგომში სხვა არაერთი მკვლევარი გახდა აღნიშნული დებულების მხარდამჭერი...

როგორც მიჩნეულ იქნა, თავდაპირველად „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ორი — სალომე უჯარმელისა და პეროჟავრ სივნიელის მიერ ჩაწერილი რედაქცია შეიქმნა და სწორედ მათგან მომდინარეობს დღეს ჩვენს ხელთ არსებული რედაქციები, ორივე რედაქციიდან მომდინარე ტექსტები გვაქვს შემორჩენილი (ამ საკითხებზე იხ. კუჭუხიძე 2004).

ბიძინა ჩოლოყაშვილმა „ცხრა ყრმა კოლაელთა წამება“ უძველეს მარტიროლოგიურ ძეგლად მიიჩნია (ჩოლოყაშვილი 2003)...

1990 წელს რევაზ ბარამიძემ გამოაქვეყნა ნაშრომი — „ფარნავაზმან ძლიერჰყო ქუეყანა თვისი“, რომელშიც გამოთქვა მოსაზრება, რომ ქართლის ცხოვრებაში ჩართული „ფარნავაზიანი“ ჯერ კიდევ წარმართობის პერიოდში შექმნილი ძეგლი უნდა იყოს და ლეონტი მროველს შემდეგ აქვს იგი შეტანილი თავის „მეფეთა ცხოვრებაში“. ეს ნაშრომი პირადად მე ერთ-ერთ საუკეთესოდ მიმაჩნია სხვა მრავალს შორის, რაც პროფ. რევაზ



ბარამიძეს დაუწერია. მასში არაერთი არგუმენტია წარმოდგენილი, რომელიც გამოთქმული დებულების სასარგებლოდ მეტყველებს. დაინტერესებულ მკითხველს შეუძლია ამ ნაშრომის გაცნობა (ბარამიძე 1990).

„წმიდა ნინოს ცხოვრებაზე“ დავუბრუნდეთ საუბარს.

როგორც ვიცით, ამ ნაწარმოებში არის ეპიზოდი, რომელშიც ქართლის წარმართული კერპები: არმაზი, გაცი და გა (ზოგიერთი ხელნაწერის თანახმად, — გაიმი) არის აღწერილი.

ეს აღწერა „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ შემქმნელების ფანტაზიის ნაყოფი არ არის, — თითქმის ზუსტად ასეთი აღწერები შემონახულია ხეთურ ტექსტებში, რომლებიც ქართულად აკად. გრიგოლ გიორგაძემ თარგმნა (გიორგაძე 1985). გრიგოლ გიორგაძის მიერ გამოქვეყნებულმა მასალამ დიდი სიახლე შეიტანა ქართული წარმართობის კვლევის საქმეში, — ამ მასალიდან დოკუმენტურად დასტურდება, რომ ქართულ წარმართობას ხეთურ სამყაროსთან უნდა ჰქონდეს კავშირი, როგორც ეს გრიგოლ გიორგაძეს აქვს აღნიშნული.

ჩვენი აზრით, ხეთური და ქართული კერპების შესახებ შემონახული ტექსტები ბევრ სხვა გარემოებაზეც მეტყველებს, — აქედან დასტურდება, რომ ქართული წარმართული რელიგია მნიგნობრულ რელიგიებს უნდა მივაკუთვნოთ; ეს მასალა ერთ-ერთ დამატებით არგუმენტს გვაძლევს იმისათვის, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრება“ მე-10 საუკუნით არ დავათარილოთ, ამასთან, ხეთური და ქართული ტექსტების სიახლოვე ბადებს თვალსაზრისს, რომ ქართული მნიგნობრობის ისტორია ძალიან ადრეულ ეპოქაში უნდა იყოს დაწყებული. ვეცდებით ავხსნათ, რა მიგვანიშნებს ყოველივე ამისკენ.

გრიგოლ გიორგაძემ გვიჩვენა, თუ რას წარმოადგენდა ხეთური კერპების ტექსტები, რისთვის იყო ისინი საჭირო.

ამ ტექსტებში აღწერილია კერპები, მათი გარეგნობა, დასამზადებელი მასალა... ეს ყველაფერი იმისათვის იყო საჭირო, რომ კერპის დაზიანების შემთხვევაში ტექსტში დაცული ცნობების მიხედვით აღედგინათ ეს კერპი. ტექსტები წარმართულ ტაძარში ინახებოდა. ცხადია, იგივე დანიშნულება ექნებოდა მათ ქართლში, — თუ არმაზი, გაცი ან გა დროთა განმავლობაში დაზიანდებოდა, მათ ქართულ წარმართულ ტაძარში დაცული ტექსტების მიხედვით აღადგენდნენ.

გრიგოლ გიორგაძის აზრით, ის ფაქტი, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ ქართული კერპების თითქმის ზუსტად ისეთივე აღწერილობები გვხვდება, როგორიც ძველთაძველ ხეთურ ტექ-

სტებშია დაცული, იმით შეიძლება აიხსნას, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ შექმნის დროს, ე. ი., გრიგოლ გიორგაძის ნაშრომის დაწერისას გავრცელებული შეხედულების თანახმად, — მე-9 თუ მე-10 საუკუნეში, ქართლში ზეპირი ტრადიციის სახით შემონახულა ხსოვნა ამ კერპების შესახებ და ის, თუ როგორი იყო მათი აღწერები. გრიგოლ გიორგაძეს საეჭვოდ მიაჩნდა, რომ მე-10 საუკუნის ქართველთა შორის, შესაძლოა, შემონახული ყოფილიყო წარმართული ხეთური ტექსტები.

ჩვენც ძალიან საეჭვოდ მიგვაჩნია, რომ მე-9 თუ მე-10 საუკუნემდე შემონახულიყო ასეთი ტექსტები (საერთოდ, ქართული წარმართობის შესახებ ძველი ტექსტების შენახვის სურვილი რომ ჰქონოდათ, მაშინ ამ ტექსტებზე მნიშვნელოვან ხელნაწერებს შემოინახავდნენ).

ამასთან, ისიც საეჭვოდ გვეჩვენება, რომ ამ პერიოდამდე ვინმეს ასე ზედმინევნით ხსომებოდა ეს, თუ, შეიძლება ასე ითქვას, ტექნიკური დანიშნულების წარმართული ტექსტები. ეს არ არის თქმულბა ან ლეგენდა, ზღაპარი ან ლექსი, რომ ხალხში ზეპირი გზით თაობიდან თაობას გადასცემოდა.

ჩვენი აზრით, უფრო ის არის საფიქრებელი, რომ მე-4 საუკუნის ქართლში, მას შემდეგ, რაც აქ ქრისტიანობამ გაიმარჯვა და წარმართული ტაძარი გაუქმდა, „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ წერისას გაუქმებული წარმართული ტაძრიდან მასში დაცული ტექსტი გამოუტანიათ და ეს ტექსტი თითქმის პირდაპირ ჩაუსვამთ „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“.

გავიხსენოთ, როგორ არის შექმნილი „წმიდა ნინოს ცხოვრება“, — ქართველთა განმანათლებელს თხოვნით მიმართავენ, რომ თავისი ცხოვრება და ქართლის გაქრისტიანების ამბები მოყვეს. წმიდა ნინო ამ დროს სწეულია და მასთან მეფე და მრავალი დიდებული, წმიდა ნინოს მოწაფეები არიან შეკრებილნი. ნინო თხრობას იწყებს, — გვიამბობს ბავშვობას, — იმას, თუ როგორ გამოემართა ქართლისაკენ, როგორ ნახა აქ წარმართული კერპები, რომლებიც მოვარდნილმა ძლიერმა წვიმამ დაანგრია და სხვას. შემდეგ უეცრად მისი თხრობა წყდება და ქართლის გაქრისტიანების ამბავს მოწაფეები აგრძელებენ.

ამ პერიოდში, როგორც ჩანს, შექმნილა ერთგვარი მასალა ქართლის მოქცევის ისტორიისა და წმიდა ნინოს ცხოვრების საკითხავის დასაწერად. ქართლში სხვა ქვეყნიდან მოსული ქართველთა მომაქცეველი კერპებს მთელი სიზუსტით ვერ აღწერდა და ზემოხსენებული მასალის რედაქტირებისას, ნაწარმოებისათვის საბოლოო სახის მისაცემად, სიზუსტის დასა-

ცავად, ჩანს, იმ პერიოდში წარმართული ქართული ტაძრიდან კერპების აღსადგენად შენახული ტექსტები გამოუტანიათ და მათი საშუალებით გაუმართავთ „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ეს ადგილი. ვიმეორებთ, არმაზის, გაცისა და გას აღმწერი ტექსტების „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ არსებობის ფაქტი მხოლოდ ასე შეიძლება აიხსნას, — ჩანს, მე-4 საუკუნის გაუქმებული წარმართული ტაძრიდან გამოტანილი ტექსტი ჩაურთავთ ნაწარმოებში; „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ აღწერილობების არსებობის ფაქტი ერთ-ერთი დამადასტურებელი არგუმენტია ხსენებული ნაწარმოების სიძველისა.

როგორც ითქვა, ხსენებული ფაქტიდან ისიც ცხადი ხდება, რომ ქართული წარმართობა, მხედველობაში გვაქვს ქართლის ოფიციალური რელიგია — არმაზის თაყვანისცემა, მნიგნობრულ რელიგიებს მიეკუთვნებოდა, რაც, თავის მხრივ, გვაფიქრებინებს, რომ, საინვენტარო ტექსტების გარდა, ცხადია, ქართულ წარმართულ ტაძარში სხვა სახის რელიგიური ტექსტებიც იქნებოდა დაცული, რაც ვერ გადარჩა. ჩვენამდე მხოლოდ ხსენებული საინვენტარო ტექსტები ჩანს შემორჩენილი, რაც ასევე უმნიშვნელოვანესი ფაქტია.

მაშასადამე, თუ ჩვენი მსჯელობა სწორია, „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ IV საუკუნეზე გაცილებით ადრეული, წარმართული ხანის ტექსტი არის შემორჩენილი.

სანამ მსჯელობას განვაგრძობდეთ, საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ხეთური და ქართული აღწერილობების ტექსტებს. ხეთური ტექსტი გრიგოლ გიორგაძის მიერ არის ქართულად თარგმნილი. ისინი საკმაოდ დიდი რაოდენობითაა შემორჩენილი, ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს წარმოვადგენთ. ხეთური ტექსტი ჩვ. წლ-დე XIV-XIII საუკუნეებშია შექმნილი:

„ღვთაება იშთარი [ქალღვთაება], მჯდომარე. მხრებიდან [ფრთები გამოსდის]; მარჯვენა ხელში ოქროს თასი [უპყრია, მარცხენა ხელში] აქვს ოქროს „სიკეთე“. მის ქვემოთ საყრდენია, მოვერცხლილი, [რომლის ქვეშ] დევს ლომის გამოსახულება, მოვერცხლილი. ლომის ფრთების მარჯვნივ [და მარცხნივ] ქალღვთაება ნინათა (და) ქალღვთაება ქულითა დგანან. ისინი ვერცხლისაა, მათი თვალები მოოქრულია“ (გიორგაძე 1985: 149). გრიგოლ გიორგაძის ახსნით, ტექსტში ნახსენები ოქროს „სიკეთე“, რომელიც მარჯვენა ხელში უპყრია ღვთაებას, რომელიც სიმბოლოა (იქვე).

„ღვთაება იშთარი, „ძახილისა“: ოქროს ქანდაკება, მდგომარე მამაკაცი. მხრებიდან ფრთები გამოსდის. მარჯვენა ხელში ოქროს ცული უპყრია, მარცხენა ხელში კი ოქროს „სიკეთე“ აქვს; დგას კუდიან ლომზე, მოვერცხლილზე, რომლის მკერდი მოოქრულია. ფრთებიდან მარჯვნივ და მარცხნივ ქალღვთაება ნინათა და ქალღვთაება ქულითა დგანან“ (იქვე). სიტყვები „ძახილის ღვთაებაც“ ამ კერპის რომელიღაც განსაკუთრებულ დანიშნულებაზე მიანიშნებს.

შევადართ ეს აღწერილობები ქართულ კერპთა აღწერილობებს:

„კაცი ერთი სპილენძისაჲ და ტანსა მისსა ეცუა ჯაჭვ ოქროსაჲ და ჩაფხუტი ოქროსაჲ და სამკარნი ესხნეს: ფრცხილი და ბივრიტი და კელსა მისსა აქუნდა ჳრმალი ლესული, რომელი ბრწყინვიდა და იქცევოდა კელსა შინა [...]; და მარჯულ მისა დგა კერპი ოქროსა და სახელი მისი გაცი, და მარცხლ მისა კერპი ვეცხლისაჲ და სახელი მისი გა“ (ძეგლები 1964: 119).

„კაცი ერთი სპილენძისა, ტანსა მისსა ეცუა ჯაჭვ ოქროსი, და თავსა მისსა ჩაბალახი მყარი, და თუალნი ესხნეს ზურმუხტი და ბივრიტი, და კელთა მისთა აქუნდა ჳრმალი ბრწყინვალე, ვითარცა ელვა და იქცევოდა კელთა შინა [...], და კუალად იყო მარჯუენით მისსა კაცი ოქროსი და სახელი მისი გაცი და მარცხენით მისსა უდგა კაცი ვეცხლისა, და სახელი მისი გაიმ“ (ქ. ც. I: 89).

როგორც ვხედავთ, მსგავსება მართლაც აშკარაა. ჩანს, წარმართული ტაძრის საინვენტარო ტექსტში ზმნები ჩაუსვამთ, ისინი წარსულ დროში გადაუყვანიათ, რათა ნაწარმოებისეული თხრობის ქარგას მორგებოდა. რომ ამოვიღოთ ეს ზმნები ტექსტიდან, ჩვენს წინაშე ძვ. წლ-ის XIV ან XIII საუკუნეში შექმნილი ხეთური ტექსტის თითქმის იდენტურობა წარმოდგება.

როდის უნდა იყოს შექმნილი ეს ტექსტები, ანუ ქართული კერპების „აღწერილობები“? („აღწერილობები“ იაკობ-როსტმა და ბრანდენშტაინმა უწოდეს, ცხადია, — ხეთურ ტექსტებს)

გრიგოლ გიორგაძის აზრით, ხეთების სამეფოს განადგურების შემდეგ (დაახლ. ძვ. წლ-ის 1200 წ.) ჭოროხისა და ზემო ევფრატის ტერიტორიიდან მუშქების ნაწილი ჩრდილოეთისაკენ, ნაწილი სამხრეთისაკენ უნდა გადანაცვლებულიყო და მათ ისტორიულ ქართლში უნდა გადმოეტანათ ანატოლიასთან, ხეთების სამეფოსთან დაკავშირებული რელიგიური ტრადიციებიც (გიორგაძე 1985: 157). ცხადია, ეს ტრადიციები ძვ. წლ-ის III ს-

მდე, ე. ი. ფარნავაზის მიერ საკულტო რეფორმის გატარებამდე იარსებებდა.

ე. ი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ, როგორც ამაზე ქართული წყაროები მიგვანიშნებს და როგორც გრიგოლ გიორგაძე აღნიშნავს, ქართველთა ზოგიერთ ტომს, — „ყოველ ეჭვს გარეშე, ისტორიული ქართლის უფრო სამხრეთით მდებარე“ (გიორგაძე 1985:157) „არიან ქართლიდან“ მოუტანია კერპები, რომლებიც ხეთურ კერპებთან ამჟღავნებდა სიახლოვეს (იქვე).

თუ ამკარაა, რომ ქართული და ხეთური კერპები მსგავსი ყოფილა, მაშინ, ცხადია, საფიქრებელი ხდება, რომ ეს ტექსტები უძველესი პერიოდიდან იყო დაცული ქართველური ტომის საკულტო ტაძარში.

რა ენაზე უნდა ყოფილიყო ისინი შექმნილი?

ფარნავაზ მეფე აარსებს კერპ არმაზს, რომელიც ჰგავს როგორც ირანულ აპურამაზდას, ისე ბერძნულ-რომაულ ზევსსა და იუპიტერს, ოლონდ, მხოლოდ ჰგავს, მაგრამ დამოუკიდებელი, თავისთავადი სახის მქონეა. ჩანს, ფარნავაზის რეფორმამდე კერპთა ტრიადა უკვე არსებობდა, ოლონდ მასში არმაზის ადგილი ხეთურ-ლუვიურ არმას ეკავა. მის ადგილს არმაზი იკავებს, რომელიც ფარნავაზმა თავის სახელზე შექმნა (ამ საკითხებზე ვრცლად ვმსჯელობთ ნერილში — კუჭუხიძე 2000).

ფარნავაზის, როგორც რელიგიური რეფორმატორის, მოღვაწეობა კულტმსახურების ენობრივ მხარესთან მჭიდროდ ჩანს დაკავშირებული. ფარნავაზმა „განავრცო ენა ქართული“, მისი მოღვაწეობის შემდეგ „არლარა იზრახებოდა სხუა ენა ქართლსა შინა თჳნიერ ქართულისა“, მან „შექმნა მნიგნობრობა ქართული“; ფარნავაზის სახელმწიფოში იდეოლოგიის ცენტრი არმაზული ტაძარი იყო, — ძალიან ძნელი დასაჯერებელია, რომ იმ ქვეყანაში, სადაც, ქართულის გარდა, სხვა ენა არ „იზრახებოდა“, კულტმსახურების ენა ქართული არ ყოფილიყო, რომ ქართლის წარმართული ტაძარი არ იყო ქართულენოვანი.

ფარნავაზის ისტორიის შემომნახავ ლეონტი მროველს თავის „მეფეთა ცხოვრებაში“, როგორც ზემოთ რევაზ ბარამიძის ნაშრომზე დაყრდნობით ითქვა, „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ გარდა, ჩართული უნდა ჰქონდეს „ფარნავაზიანი“, ვფიქრობთ, რომ ასევე — „მირიანის ცხოვრება“ (ამ საკითხზე იხ. გოილაძე 2008: 158-168).

ლეონტი მროველის „მეფეთა ცხოვრებაში“ ფარნავაზ და მირიან მეფეებზე საუბრისას ამკარად იგრძნობა, რომ ფარნავაზის მიერ დაარსებული კერპი „ქართულენოვანი“ იყო და რომ

ქართველთა პირველი ქრისტიანი მეფე — მირიანიც ქრისტიანობაზე მოქცევამდე ქართულ ენასთან დაკავშირებულ კერპებს ემსახურებოდა. დავუკვირდეთ ლეონტი მროველისეულ ტექსტს:

ფარნავაზის შესახებ ჯერ ნათქვამია, რომ მან „განავრცო ენა ქართული“ და „შექმნა მნიგნობრობა ქართული“ და შემდეგ წერია: „მოკუდა ფარნავაზ და დაფლეს წინაშე არმაზისა კერპისა“. კონტექსტიდან აშკარად იგრძნობა, რომ არმაზი ქართულენოვან სამყაროსთან დაკავშირებული კერპია; ამ კონტექსტით, — ფარნავაზმა ქართული ენის განვრცობით, „ქართული მნიგნობრობის“ შექმნით, დიდი ღვაწლი გასწია და ამ დიდი ეროვნული ამაგის გამღები მეფე ბოლოს თავისი კერპის წინაშე ვალმოხდელი „დაემარხა“; როცა ნაჩვენებია, რომ „ქართული მნიგნობრობის“ შექმნით ქართველთა ღვთაების წინაშე აღესრულა ვალი, ეს იმას ნიშნავს, რომ ღვთაება ქართულენოვანი რელიგიური სამყაროს „ნარმომადგენელია“. საფიქრებელია, რომ ტექსტში კერპისადმი ერთგვარი სიმპათიის გამოვლენა ძველი წყაროდან მომდინარეობს, — ლეონტი მროველი, შესაძლოა, ოდნავ ცვლის ტექსტს, მაგრამ ამ წყაროს საერთო განწყობილება „მეფეთა ცხოვრებაშიც“ ისახება.

მირიანი „მეფეთა ცხოვრებაში“ წარმოშობით ირანელადაა წარმოჩენილი. ირანის შაჰი ქართლის დიდებულებს ამ პირობას უდებს: „იყოს შვილი ჩემი ორსავე სჯულსა ზედა, მამათა ჩუენთა ცეცხლისმსახურებასა და თქუენთა კერპთასა“. შემდეგ ნათქვამია, რომ მირიანი აღიზარდა „მსახურებასა შვიდთა მათ კერპთასა და ცეცხლისასა. ხოლო შეიყუარნა ქართუელნი და დაივიწყა ენა სპარსული და ისწავა ენა ქართული. და ჰმატა შემკობა კერპთა და ბომონთა, კეთილად იპყრნა ქურუმნი კერპთანი. და ყოველთა მეფეთა ქართლისათა უმეტეს აღასრულებდა მსახურებასა მას კერპთასა. და შეამკო საფლავი ფარნავაზისი. ხოლო ესე ყოველი ქართუელთა სათნოებისათვის ჰქმნა. და კეთილად იპყრნა ქართუელნი ნიჭითა და ყოვლითა დიდებითა. და შეიყუარნეს იგი ყოველთა ქართუელთა უმეტეს ყოველთა მეფეთასა“ (ქ. ც I: 62-65).

აქ აშკარად ერთმანეთთან არის დაპირისპირებული, ერთი მხრივ, ცეცხლისმსახურება და სპარსული ენა და, მეორე მხრივ, კერპები და ქართული ენა; მირიანი სპარსულ ენასა და მაზდეანობას შორდება, ქართულ ენასა და ქართველთა ღვთაებებს კი ითავისებს. კონტექსტიდან იგრძნობა, რომ, თუ ქართლში მაზდეანობის ენა სპარსულია, ქართული კერპებისა — ქართული. ჩვენ წინამდებარე წერილში მირიანის ეროვნებაზე არ ვმსჯე-

ლობთ, არ ვიკვლევთ, მართლა ირანელი შაჰის ძე იყო იგი თუ არა („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს მატიანეს თანახმად, იგი ქართველთა მეფის — ლევის ძეა), მაგრამ ვხედავთ, რომ განხილული ქართული წყაროების თანახმად, მირიანი ორ რელიგიურ სამყაროს შორის დგას და ბოლოს იგი ირჩევს ქართლის კერპებს, რომლებიც ქართულენოვან სამყაროსთან დაკავშირებულად აღიქმებიან.

მცხეთის კერპები ლეონტი მროველის მიერ „გაქართულებული“ არ არის. ქართლის წარმართული რელიგიის ქართულენოვნად წარმოჩენა მროველის ფანტაზიის ნაყოფს რომ წარმოადგენდეს, მას ყალბი ისტორიის შექმნის სურვილი რომ ჰქონდეს, მაშინ გარკვევით, მკაფიოდ, ცხადად იტყოდა, რომ ქართლში წარმართული კულტმსახურება ქართულ ენაზე აღევლინებოდა, რომ ამ კერპებზე ქართულად ლოცულობდნენ. მაგრამ ტექსტში ამგვარი რამ პირდაპირ ნათქვამი არ არის. წყაროები კი ამკარად მიგვანიშნებს, რომ ქართლში წარმართული კულტმსახურება ქართულ ენაზე სრულდებოდა.

აქ ყურადღებას შემდეგი გარემოებაც იქცევს, — ქართლის მთავარი კერპების „აღწერილობა“ ქართლის წარმართულ ტაძარში დაცული ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტექსტი იქნებოდა და საეჭვოა, რომ იგი რომელიმე სხვა ენაზე ყოფილიყო დაწერილი.

„მატიანე შემეცნებათა“-ს მიხედვით, ქართველ ქურუმებს ჯერ კიდევ ფარნავაზამდე ჰქონდათ ქართული ანბანი, რომელსაც წარმართულ ტაძარში იყენებდნენ. როგორც ცნობილია, „მატიანეთა შემეცნებათას“ შესახებ ცნობა თეიმურაზ ბატონიშვილს აქვს შემონახული. ეს წყარო დიდი ხნის განმავლობაში რატომღაც ყურადღების მიღმა იყო დარჩენილი, სანამ მას აკად. გურამ შარაძემ არ მიაქცია ყურადღება (შარაძე 1972: 122-127).

თუ ქართველი ქურუმები წარმართულ ტაძარში ფარნავაზამდე უკვე იყენებდნენ ქართულენოვან ტექსტებს, მაშინ უნდა მივიჩნიოთ, რომ ფარნავაზის რელიგიური რეფორმა მხოლოდ თავად კერპებს შეეხებოდა და ქართულ კერპთა „აღწერილობანი“ კი ქართულ ენაზე ფარნავაზამდე გაცილებით ადრეულ პერიოდში ჩამოყალიბებულა. ე. ი. უნდა მივიჩნიოთ, რომ ფარნავაზმა კი არ ათარგმნინა ეს ტექსტები ქართულ ენაზე, არამედ, ისინი მანამდე უკვე ქართულენოვანი იყო და ფარნავაზმა წარმართული ტაძრიდან საერო ხმარებისათვის ტაძრიდან გარეთ გამოიტანა ქურუმთა უძველესი ქართული ანბანი; რომ სწორედ

ამას ნიშნავს ფარნავაზის მიერ ქართული „მნიგნობრობის“ შემოღება.

ასევე უნდა ვიფიქროთ, რომ „აღწერილობებმა“, რომელთაც ანატოლიასთან დაკავშირებული ერთ-ერთი ქართველური ტომი ისტორიულ ქართლში მოსვლამდე იყენებდა, ფარნავაზის რეფორმის დროს მხოლოდ შინაარსობრივი ცვლილება განიცადა, შეიცვლებოდა კერპების იკონოგრაფია; იკონოგრაფიის შეცვლასთან ერთად გარკვეულწილად სახეს შეიცვლიდა „აღწერილობაც“, მესამე კერპის სახელი, თუმცა, „აღწერილობის“ ძირითადი სქემა უცვლელი დარჩებოდა.

თუ მივიჩნევთ, რომ ფარნავაზმა, როგორც რელიგიურმა და ეროვნულმა რეფორმატორმა, ენობრივი რეფორმები არა მხოლოდ საერო ცხოვრებაში, არამედ, — ტაძარშიც განახორციელა, რომ მან არა მხოლოდ საერო ცხოვრებაში, არამედ უპირველესად წარმართულ ტაძარში „განავრცო ენა ქართული“, რომ მასშიც დანერგვა „მნიგნობრობა ქართული“, რომ ქართული ანბანი შეიტანა იქ, მაშინ ქართულენოვანი ტექსტები ჩვ. წლ-მდე III ს-ით უნდა დათარიღდეს. ე. ი. უნდა მივიჩნიოთ, რომ ფარნავაზ მეფეს რელიგიური რეფორმისას წარმართულ ტაძარში ეროვნული რეფორმაც გაუტარებია, რაც, ცხადია, ძველი ტექსტების ქართულ ენაზე თარგმნას გულისხმობს.

სანამ ჩვენამდე მოაღწევდა, უძველესი ტექსტი, ცხადია, ცვლილებებს განიცდიდა, მაგრამ ეს გარემოება ხელს არ უშლის იმ მოსაზრების არსებობას, რომ ხეთური „აღწერილობების“ შესაბამისად შექმნილი ქართულენოვანი ტექსტის აღმოცენების სავარაუდო ზღვარად ჩვ. წლ-მდე III საუკუნე ან გაცილებით უფრო ადრეული პერიოდი მივიჩნიოთ. ყველა შემთხვევაში ჩვენს წინაშეა ტექსტი, რომელიც ქრისტიანულ ხანამდე ჩანს შექმნილი და იგი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ქართულენოვანი იყო.

ამ საკითხებზე ბევრი მსჯელობა შეიძლება, ამჯერად დასკვნის სახით დავსძენთ, — თუ ქართული წარმართული რელიგია მნიგნობრული იყო, თუ ქართულ ენაზე საინვენტარო ტექსტები იქმნებოდა, ცხადია, საფიქრებელია, რომ სხვა რელიგიური ტექსტებიც იქნებოდა ამ ტაძარში დაცული და ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქრისტიანობამდელი ქართული მწერლობის არსებობაზე უფრო თამამად შეიძლება ვილაპარაკოთ... მით უმეტეს, ამის მეტ საფუძველს პროფ. ლევან ჭილაშვილის არქეოლოგიური აღმოჩენა გვაძლევს (ჭილაშვილი 2000).



ქართული მწერლობა ქრისტიანობის შემოსვლამდე გაცილებით ადრე ჩანს დაწყებული და ვფიქრობთ, ამ მიმართებით მომავალში ინტენსიურად უნდა გაგრძელდეს კვლევა.

### **დამოწმებანი:**

**ბარამიძე 1990:** ბარამიძე რ. „ფარნავაზმა ძლიერჰყო ქუეყანა თვისი“. თბ.: 1990.

**გიორგაძე 1985:** გიორგაძე გრ. ხეთურ-არმაზული „ტრიალები“. „მნათობი“, № 5, 1985.

**გოილაძე 2008:** გოილაძე ვ. მოქცევა ქართლისაჲს „ქრონიკისა“ და „მეფეთა ცხოვრების“ ურთიერთმიმართების საკითხი. „მირიანის ქრონიკა“. სამეცნიერო კრებული „წმინდა ნინო“, პროექტის ავტორი და ხელმძღვანელი რევაზ სირაძე, შემდგენელ კოორდინატორი — მანანა ტუსკია, „არტანუჯი“, თბ.: 2008.

**კუჭუხიძე 2000:** კუჭუხიძე გ. ქართველი არმაზიანები ქრისტიანული ეპოქის ზღურბლზე. რელიგია, № 1-2-3, თბ.: 2000.

**კუჭუხიძე 2004:** კუჭუხიძე გ. ვინ იყო სუჯი დედოფალი? — „ლიტერატურული ძიებანი“, XXV, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ.: 2004.

**სირაძე 1989:** სირაძე რ. „ნინოს ცხოვრება“ და დასაწყისი ქართული მწერლობისა. „განთიადი“, № 2, ქუთაისი: 1989.

**სირაძე 1997:** სირაძე რ. „წმინდა ნინოს ცხოვრება“ და დასაწყისი ქართული აგიოგრაფიისა. თბ.: 1997.

**სირაძე 1998:** სირაძე რ. „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ სახისმეტყველება“. თბ.: 1998.

**ქ. ც. I:** ქართლის ცხოვრება, I, სიმონ ყაუხჩიშვილის გამოცემა, თბ., 1955.

**შარაძე 1972:** შარაძე გ. თეიმურაზ ბაგრატიონი, ცხოვრება, თბ.: 1972.

**ჩოლოყაშვილი 2003:** ჩოლოყაშვილი ბ. „უძველესი ქართული მარტიროლოგიური თხზულება“, თბ.: 2003.

**ჩხარტიშვილი 1987:** ჩხარტიშვილი მ. ქართული ჰაგიოგრაფიის წყაროთმცოდნეობითი შესწავლის პრობლემები. „ცხოვრება წმიდისა ნინოსი“, თბ.: 1987.

**ძველები 1964:** ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძველები. I, დასაბეჭდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანკიევმა ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ვ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, თბ.: 1964.

**ჭილაშვილი 2000:** ჭილაშვილი ლ. წინაქრისტიანული ხანის ქართული წარწერა ნეკრესიდან. — „ქართველოლოგი“, VII, თბ.: 2000.

**Gocha Kuchukhidze**  
*Georgia, Tbilisi*

## **At the beginnings of Georgian Literature**

### **Summary**

History of Georgian literature takes source from “Martyrdom of St. Shushanik” (V cent.), in spite of the fact, that in 80s of the last century, the important researches were written (Revaz Siradze, Marina Chkhartishvili), according to which “Life of St. Nino” is created not IX or X cent. but in IV cent. Bidzina Cholokashvili considered “Martyrdom of Nine St. Youths of Kola” as the ancient martyrological work. In opinion of R. Baramidze, “Life of Parnavaz” from the “Lives of the Kings” (X cent.) by Leonti Mroveli was created during the heathen period.

“Life of St. Nino” includes the episode, describing heathen idols of Kartli: Armazi, Gatsi and Ga.

Descriptions, almost similar to the above-mentioned, are preserved in Khet texts of XIV or XIII BC, which were translated into Georgian by Acad. Grigol Giorgadze. This material authentically confirms that Georgian literature should be related to Khet world.

Khet texts describe appearance, materials of idols, which was necessary for recovery of the idols according to the text in the event of their damage. Texts were kept in the heathen temple. Obviously, they were of the same designation in Kartli as well.

It can be supposed that in Kartli of IV cent. after Christianity has won in this area and heathen temple was abolished, - in the period, when “Life of St. Nino” was in the process of creation and idols were already destructed, for the purpose of detailed description of these idols, texts, kept in abolished heathen temple was obtained and included into “Life of St. Nino”. It is greatly suspicious that in IX or X cent. people remembered the facts by heart about what kind of technical character were texts kept in the heathen temple of IV cent; it is as well suspicious that the text itself was kept until IX or X cent. and then included into “Life of St. Nino” (if they had the will to keep ancient texts about Georgian heathenism, they would keep significant manuscripts on such technical character texts).

Definitely, other religious texts could be kept in Georgian heathen temple, which indicated to the existence of literacy in heathen era in Kartli (Iberia).

## თამარ მეფის გვირგვინის სიმბოლიკა

ქართული ისტორიული ძეგლები ნაკლებად, თითქმის არ გვანვდიან ინფორმაციას იმის შესახებ, მეფედ კურთხევის დროს თუ როგორ გვირგვინს ადგამდნენ თავზე მომავალ ხელმწიფეს. ამ მხრივ გამონაკლისია : დავით აღმაშენებლის ისტორია და თამარ მეფის პირველ მატთანად წოდებული „ისტორიანი და აზმანი შარვანდედთანი“. დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი გვამცნობს, რომ დავითმა „თუსთა ხელითა დასუა საყდართა თუსთა ძე თუსი დიმიტრი და დაადგა თავსა შუენიერსა გვირგვინი ქვათაგან პატიოსანთა“ (დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი 1955: 362). „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი კი გიორგი III-ის მიერ თავისი ასულის, თამარის თანამოსაყდრედ გამოცხადების ცერემონიალის აღწერისას, აღნიშნავს, გიორგი III-ემ „განგებითა და გაგონებითა ზენისა მის ხუედრისა, შარავანდთა მნებებელისა მეფე ყო თამარ... და დაადგა გურგუნი ოქროსა თავსა მისსა ოქროსა მის ოფაზისა, აღმკული იაკინთთა, ზმირთა და სმარაგდოთა მიერ“ (ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი 1959: 20).

მემატიანის გადმოცემით, გვირგვინი, რომელიც თამარს მეფედ პირველად კურთხევისას დაადგეს თავზე „ოქრო ოფაზის“ იყო. „ოქრო ოფაზი“ ყოველგვარი შერყვნილებისაგან უცხო, წმინდა, ბაჯალლო ოქროა (ორბელიანი 1991: 68).

საერთოდ, ოქრო მრავალფეროვანი სიმბოლური მნიშვნელობით გამოირჩევა. ის გამოხატავს ღირსებათა მთელ სპექტრს: სინმინდეს, სიმართლეს, ჰარმონიას, სიბრძნეს, ცოდნას, ამქვეყნიურ სიძლიერეს, დიდებას, სიმდიდრეს, სრულყოფილებას, სიმყარეს, არაჩვეულებრივობას (ტრესიდერი 1999: 122, 123; კუპერი 1986: 65,66). ქრისტიანობაში ოქროს ამბივალენტური მნიშვნელობა აქვს. ერთის მხრივ, ის განასახიერებს: მზეს, ნათელს, რაც ღვთის სიმბოლოებია (იოანე ღვთისმეტყველი, I ეპისტოლე, 5). მეორეს მხრივ, კი, კერპთაყვანისცემის ნიშანია (გავიხსენოთ, ოქროს ხბოს კერპი; გამოსვლათა 32) (ტრესიდერი 1999: 122, 123; კუპერი 1986: 65, 66). წმინდა ოქრო ანუ „ოქრო ოფაზი“ სიმბოლურად გამოხატავს ასევე ქალწულების სინმიდეს.

თეოფილაქტე ბულგარელი მათეს სახარების განმარტებისას, ყრმა იესოსათვის მოგვების მიერ საჩუქრების მიერთმევის ეპიზოდზე საუბრისას, აღნიშნავს, რომ საჩუქრებიდან: ოქრო, გუნდრუკი და მური, ოქრო იესო ქრისტეს, როგორც მეფეს ისე მიართვეს (თეოფილაქტე ბულგარელი 1989: 21). ზემოთქმული მიუთითებს იმაზე, რომ ოქრო სამეფო პატივის ატრიბუტს წარმოადგენს.

რაც შეეხება გვირგვინის სიმბოლიკას, ის: მაღალი მდგომარეობის, პატივის, გამარჯვების, წარმატების, ღირსეულობის, სასულიერო და საერო ხელისუფალთა რჩეულობის ნიშანია. ქრისტიანული ტრადიციით, ასევე ინდუიზმსა და ბუდიზმში, გვირგვინი სულიერი სინათლისა და მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოდ ითვლება (ტრესიდერი 1999: 163, 164; ლექსიკონები [www.lib.ru](http://www.lib.ru)).

გვირგვინის ისტორია შორეულ წარსულს უკავშირდება. თავიდან მას ძირითადად: დაფნის ან ზეთისხილის ტოტების, ბალახების, ლერწმის და სხვა მცენარეებისაგან ამზადებდნენ. გვირგვინი დაკავშირებული იყო ქორნილისა და დაკრძალვის რიტუალებთან. ასევე ცნობილია, რომ ძველად, ოლიმპიური თამაშების დროს გამარჯვებულს გვირგვინით აჯილდოვებდნენ. მმართველები სხვათაგან გამორჩეულ, უფრო თვალშისაცემ თავსამკაულს ატარებდნენ. მათთვის განკუთვნილ გვირგვინსა თუ დიადემას, ოქროს ან ვარდებისაგან ამზადებდნენ და ძვირფასი ქვების, ქსოვილების და ბუმბულების კომბინაციებით რთავდნენ.

ეს სხვადასხვა ფორმა თანდათან გაერთიანდა ძვირფასი მეტალებისა და თვლებისაგან დამზადებულ გვირგვინში (ტრესიდერი 1999: 163), რომელიც სამეფო ნიშანი გახდა (ნოზაძე 1963: 499, 500). დროთა განმავლობაში გვირგვინს სულ უფრო და უფრო მეტი სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდა (ლე გოფი 2001: 408).

შუა საუკუნეებმა, ეპოქამ, რომელშიც სიმბოლიზმი ერთ-ერთ ზოგად კულტურულ პრინციპს წარმოადგენდა საკრალურად აქცია პოლიტიკური სფეროც. ამ პერიოდში, სამეფო ძალაუფლების გამომხატველ რეგალიათაგან (გვირგვინი, ტახტი, სკიპტრა...) სიმბოლური თვალსაზრისით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა გვირგვინს, რადგან მან თავის თავში გააერთიანა შუა საუკუნეების მთელი პოლიტიკური პეიზაჟი გააერთიანა (ლე გოფი 2001: 408).

საქართველოში, — აღნიშნავს ივანე ჯავახიშვილი, — გვირგვინი, მეფობის ეს უმთავრესი ატრიბუტი, სხვადასხვა სახეობისა და მოყვანილობის არსებობდა. როგორც ჩვენი მეფეების ფრესკებიდან ჩანს, მათი გვირგვინი არაერთხელ უნდა შეცვლილიყო (ჯავახიშვილი 1984: 157). ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ასევე თამარ მეფის გვირგვინში მოთავსებულ ძვირფასი ქვების სიმბოლურ მნიშვნელობათა გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, შესაძლებელია, თამარისათვის სპეციალურად დაემზადებინათ გვირგვინი.

„ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ცნობით, თამარ მეფის „ოქრო ოფაზის“ გვირგვინი „აღმკული“ იყო იაკინთთა, ზმირთა და სმარაგდოთა მიერ.

თავიანთი ფერის, მოყვანილობისა თუ თვისებების გამო, ძვირფასი ქვები ძველთაგანვე სიმბოლოებს წარმოადგენდნენ. ნმ. დიონისე არეოპაგელის გადმოცემით, „ქვათა იგი ფერ-მრავალი თვისებაჲ გამომაჩინებელ საგონებელ არს... და თითოეულისა სახისაგან გეპოვოს სახისმეტყველებითი/გამონმედაჲ სახის მომასწავებელთა მიერ“ (პეტრე იბერიელი (ფსევდო დიონისე არეოპაგელი) 1961: 148).

IV ს-ის საეკლესიო მოღვაწის ეპიფანე კვიპრელის ეგზეგეტიკური ხასიათის ნაშრომში „თვალთაჲ“ სხვადასხვა ასპექტით განხილულია, ბიბლიური გადმოცემით, პირველმღვდელმთავრის, აარონის სამკერდულის შემამკობელი 12 ძვირფასი თვალი, რომელთაგან თითოეული იაკობის 12 ძეს, ისრაელის 12 ტომის პირველწინაპარს შეესაბამება. ამ 12 პატიოსან თვალს შორისაა ზემოხსენებული: იაკინთის და ზმირი/სმარაგდის ქვებიც. „თვალთაჲ“-ში მეტნაკლებად გათვალისწინებული უნდა იყოს ძველი მსოფლოს ხალხთა — ეგვიპტელების, შუმერების, ბაბილონელების, ინდოელების, ებრაელების, ანტიკური სამყაროს ის მინერალოგიური მონაცემები და კერძოდ, ძვირფას ქვებთან დაკავშირებული ტრადიციები ლეგენდები, თქმულებები, გადმოცემები, მითები, რომლებიც ფასეული იყო ამ ქვეყნების კულტურისათვის: გეოლოგიური, მინერალოგიური, სამედიცინო, საკულტო, ლიტურგიკული თუ სხვა თვალსაზრისით (ალიბეგაშვილი 1999: 5, 6).

თამარ მეფის გვირგვინში მოთავსებულ ძვირფას თვალთაგან, „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი პირველ რიგში ასახელებს იაკინთს. „თვალთაჲ“-ს მიხედვით, იაკინთი „მბრწყინვალე ცეცხლის ფერია, მენამულობით კი ფინიკს ჰგავს“. მასზე ამოტვიფრული იყო იაკობის მეოთხე ძის, იუდას სახელი. (ეპიფანე

კვიპრელი 1979: 141). 12 ძმიდან, იუდა მათ შორის აღმოჩნდა, ვისი შთამომავლობაც მამამ სიკვდილის წინ დალოცა. მის მოდგმას აკურთხებს მოსეც (იპოლიტე რომაელი 1979: 204, 207). იპოლიტე რომაელის განმარტებით, იუდას ტომი კურთხეულია, რადგან მისი შთამომავლობისაგან უნდა შობილიყო დავით მეფე, დავითისაგან კი ხორციელად—იესო ქრისტე (ამ საკითხს ზმირზე საუბრისას კვლავ დავუბრუნდებით (იპოლიტე რომაელი 1979: 305). იუდას ტომიდან იყვნენ: მეფეები, მთავრები, წინამძღვრები (ეპიფანე კვიპრელი 1979: 141). ცნობილია, რომ ქართული ისტორიული წყაროების მიხედვით, ბაგრატიონთა სამეფო დინასტია იწოდება: იესიან-დავითიან-სოლომონიანად (იესე დავით მეფის წინაპარი იყო, სოლომონი კი მისი — ძე) (ჯავახიშვილი 1984: 96; ლორთქიფანიძე 2003: 21). ქართულ სასულიერო ლიტერატურაში, იესო ქრისტეს კაცებრივი წარმომავლობის მისანიშნებლად ხშირად ვხვდებით გამოთქმებს: ძირი იესესი, ძე დავითისი, შტო სოლომონისი. შესაბამისად, ბაგრატიონები და მათ შორის, თამარიც დოკუმენტებში ასევე იხსენიებიან: იესიან-დავითიან-სოლომონიანი (ბაქრაძე 1983: 161).

„თვალთაჲ“-ს ცნობით, იაკინთის მისტიკური ძალა ასეთია, ვინც მის ნალესავს დაღვეს „განაღვიძის სული სამართალთა სიტყუათა მიმართ“, ხოლო ვინც მას პირში ჩაიდებს, სწორ, სამართლიან განაჩენს გამოიტანს (ეპიფანე კვიპრელი 1979: 132). იაკინთის ცეცხლისა და ნაკვერცხლის ფერს ეპიფანე კვიპრელი ძველ აღთქმისულ, კერძოდ, ესაის ხილვას უკავშირებს. ესაია წინასწარმეტყველი ამბობს: „და მოავლინა ჩემდამი ერთი სერაფიმთაგანი და ჰელსა შინა აქუნდა ნაკუერცხალი, რომელი მარნუხებითა მოილო საკურთხეველისაგან და შეახო პირსა ჩემსა და ცოდვანი შენნი განწმინდნეს“ (ესაია 6. 6-7) (ალიბეგაშვილი 1999: 142). ამ ხილვის შემდეგ ესაია წინასწარმეტყველი „მოგუასწავებდა ჩუენ ყოველთა დიდსა და საშინელსა ზრახვასა“ (ეპიფანე კვიპრელი 1979: 142). აქ ხაზგასმულია, რომ იაკინთის მისტიკური თვისება „სული სამართალთა სიტყუათა“ და „წრფელი და სამართალი სამჯელის აღწონვა“ ბიბლიურადაც დასტურდება (ალიბეგაშვილი 1999: 91).

თამარ მეფის ისტორიებში საგანგებოდაა აღნიშნული მისი სამართლისმოყვარეობა, მოსამართლეობრივი საქმიანობა. თამარის ტახტზე ასვლამდე მიღებული იყო სიკვდილით დასჯა, ასევე სახვადასხვა მკაცრი სასჯელი. გიორგი III-ის დროს სამეფოს წარმომადგენლების კრებამ ერთნებაობით, მეკობრეობისა და ავაზაკობის აღკვეთის მიზნით, დაანესა სიკვდილით დასჯა

ჩამოხრჩობით და ხელ-ფეხის მოკვეთა. ისტორიული წყაროების ცნობით, თამარი „მშუდი მშვიდობისა მყოფელი იყო“, მისი მეფობის პერიოდში არც სიკვდილით დასჯა, არც სხვა დამსახიჩრებელი სასჯელი არ ფუნქციონირებდა (ჯავახიშვილი 1983: 292; მეტრეველი 1991: 301). „ისტორიანი და აზმანი“ გადმოგვცემს, თამარმა „განგებასა ათორმეტსა წელიწადსა შინა არცა თუ ტაჯგანაგი უბრძანა სადმე კრვადო“ (ისტორიანი და აზმანი 1959:34). ბასილი ეზოსმოდღვარის უწყებით კი, „იყო დღეთა თამარისთა სიმართლე...“ (ბასილი ეზოსმოდღვარი 1959:141). „აბდულმესიანის“ მიხედვით, თამარ მეფე არის „სიმართლის მსაჯული“ (25.1,2), „მენდე სიტყვისა სიმართლისათა“ (47.3) (იოანე შავთელი 1964: 125, 132)

თამარ მეფის გვირგვინის შემამკობელ ძვირფას ქვათაგან „იაკინთთა“ შემდეგ „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი ასახელებს „ზმირთა და სმარაგდოთა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 20, 21).

მინერალოგიასა და შესაბამის სამეცნიერო ლიტერატურაში ბრწყინვალეების გამომცემელი მწვანე ფერის თვალი (ეპიფანე კვიპრელი 1979: 130; [www.jewels.ru](http://www.jewels.ru)): ზმირი//ზმური//ზურმუხტი //სმარაგდი ერთი და იმავე ქვის სინონიმური სახელწოდებებია, „ზმირი“ ღნიმწული ძვირფასი ქვის აღმოსავლური სახელდებაა (სპარსულად ამ ქვას „ზომმოროდ“, არაბულად „ზუმმურუდ“, თურქულად „ზუმურუთ“//„ზუმრუთ“ ეწოდება...), „სმარაგდი“ კი — დასავლური (ბერძნულად: „სმარაგდოს“, ლათინურად „ზერალდი“, გერმანულად „სმარაგდ“ და ა.შ) (ნოზაძე 1951:8, 11).

როდესაც მემატიანე თამარის გვირგვინში მოთავსებულ პატიოსან თვლებს ჩამოთვლის, შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს „სმარაგდა“ „ზმირისაგან“ განსხვავებულ ქვად წარმოუდგენია. თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ აღმოსავლური და დასავლური კულტურის იმ ზედმიწევნით ცოდნას, რომელიც „ისტორიანი და აზმანში“ ჩანს, აქ შეიძლება დავინახოთ არა ტერმინთა აღრევა, არამედ აზროვნებისა და მხატვრული სტილის ერთ-ერთი თვისება, რაც სინონიმთა უხვად ხმარებაში გამოიხატება. ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ ქართლის ცხოვრების სხვა რედაქციებში, გარდა მარიამისეული და მაჩაბლისეულისა „ზმური“ და „სმარაგდი“ სინონიმებია და ამდენად, საჭიროდ არ მიიჩნეეს ერთი ქვის ორი სახელწოდებით მოხსენიება (კეკელიძე 1957: 80).

ზმირზე, ეპიფანე კვიპრელის ცნობით, ამოტვიფრული იყო იაკობის მესამე ძის, ლევის სახელი.. მის შთამომავლებს „აქუნ-

და მღვდლობა“. ლევის ტომიდან იყვნენ: მოსე, მისი ძმა აარონი, იოანე ნათლისმცემელი. საგულისხმოა, რომ იესო ქრისტე ხორციელად იუდას და ლევის მოდგმის ერთმანეთთან შერევის შედეგად იშვა. ამის მიზანი იყო ის, რომ ორი ტომის ხაზით მაცხოვარს ერთდროულად მიელო მეუფებაც და მღვდლობაც (ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974: 1228; ალიბე-გაშვილი 1999: 215).

ზმირი: უკვდავების, რწმენის, იმედის, მისტიური ქალწულების სიმბოლოა (ტრესიდერი: [www.gumer.info](http://www.gumer.info)). მეხოტბეები და მემეტიანეები, განსაკუთრებით კი ეს უკანასკნელნი საკმაოდ ვრცლად საუბრობენ, რომ თავად ღვთისმოსავი თამარ მეფე ქვეყანაში ღვთის რწმენას განამტკიცებდა (ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი 1957: 28, 32, 79, 81, 147; ლაშა-გიორგის დროინდელი მემეტიანე 1955: 368; ბასილი ეზოსმოდღვარი 1957: 98, 127, 147, 149; ჩახრუხაძე 1959: 11, 139; იოანე შავთელი 1964: 118, 121, 122).

დასასრულ შევნიშნავთ, ძვირფას ქვათა სიმბოლიკას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არა მხოლოდ ხელოვნების სფეროში, არამედ რელიგიურ და სახელმწიფოებრივ ცხოვრებაში. ამას თამარ მეფის გვირგვინის შემამკობელ ძვირფას ქვათა სიმბოლური მნიშვნელობებიც მოწმობს. ამასთან თუ გავითვალისწინებთ ნაშრომის დასაწყისში ქართველ მეფეთა გვირგვინის ცვალების შესახებ მოხმობილ ივანე ჯავახიშვილის მოსაზრებას, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ გვირგვინში სიმბოლურად ამა თუ იმ მეფის დანიშნულება, მისი მისია უნდა განსახიერებულყოფ. აღნიშნული ეხება თამარ მეფესაც. მიგვაჩნია, რომ „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი, რომელსაც ივანე ჯავახიშვილის თქმით, „წინდანივე მოფიქრებული ჰქონია, სად, რა და როდის ეამბნა... მოუაზრებია რას და სად უნდა შეჰხებოდა მისი წინამდებარე სიტყვა“ (ჯავახიშვილი 1929: 237), თამარ მეფის გვირგვინზე ტყუილად არ ამახვილებს ყურადღებას.

თამარის სამეფო ტახტზე ასვლა XII საუკუნისათვის უპრეცედენტო მოვლენა იყო, ამ პერიოდში არც ერთ სხვა ქვეყნას ქალი არ მართავდა. ბუნებრივია, ამ ფაქტს ყველა აღტაცებით არ შეხვდებოდა და თამარს მოწინააღმდეგეებიც ეყოლებოდა. ქალი-მეფის პოზიციების გასამყარებლად, ვფიქრობთ, მემეტიანე ძვირფას ქვათა სიმბოლიკასაც მიმართავს. იაკინთისა და ზმირის სიმბოლიკის მეშვეობით ხაზგასმულია: თამარის, თუმცა ქალის, მაგრამ, რაც მთავარია, ბაგრატიონი მეფის ღვთიური წარმომავლობა, რაც მისი მეფობის უფლებას უდაოს ხდიდა,



ასევე აქცენტირებულია ის, რომ თამარი იყო: სამართლიანი მეფე, რომელიც გამოირჩეოდა ღვთისმოსაობითა, ქრისტიანული ცხოვრების წესით და თავის ქვეყანასაც ქრისტიანული პრინციპებით მართავდა( ჯავახიშვილი 1983: 292).

### **დამოწმებანი:**

**ალიბეგაშვილი 1999:** ალიბეგაშვილი გ. ეპიფანე კვიპრელის „თვალთა“ და ქრისტიანული ეგზეგეტიკის ტრადიციები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 1999

**ბასილი ეზოსმოდვარი 1957:** ბასილი ეზოსმოდვარი. ცხოვრება მეფეთ მეფისა თამარისი. ქართლის ცხოვრება. ტ. II. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“. 1957

**ბაქრაძე 1983:** ბაქრაძე ა. „ისევ ქებას გამო“. მნათობი. 1. თბ.: 1983

**ბიბლიის ენციკლოპედია 1990:** Библийская энциклопедия, труд и издание Архимандрита Никифора, М.:1990

**ბიბლიური ლექსიკონების ლექსიკონი 1974:** Словарь Библейского Богословия, под редакцией Ксаве Леон-Дюфура и Жана Люпласи, Августина Жоржа, Пьера Брело, Жака Гийе, Марка-Франсуа Лакана. Перевод со второго французского издания. Брюссель: 1974.

**დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი 1955:** დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი. ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი. ქართლის ცხოვრება. ტ. I. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. „საბჭოთა საქართველო“. თბ.: 1955

**ეპიფანე კვიპრელი 1979:** ეპიფანე კვიპრელი. „თვალთა“. შატბერდის კრებული. მეცნიერება. თბ.: 1979

**თეოფილაქტე ბულგარელი 1989:** თეოფილაქტე ბულგარელი. განმარტება წმ. მათეს სახარებისა. თარგმნა ელ. გიუნაშვილმა. თბილისის სასულიერო აკადემიისა და სემინარიის შრომები I. თბ.: 1989

**იოანე შავთელი 1964:** იოანე შავთელი. აბდულმესია. ძველი ქართველი მეხოტბენი. ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივ. ლოლაშვილმა. თბ.: 1964

**ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი 1959:** ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი. ქართლის ცხოვრება. ტ. II. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. „საბჭოთა საქართველო“. თბ.: 1959

**იპოლიტე რომაელი 1979:** იპოლიტე რომაელი. განმარტება კურთხევათა მათთვის მოსესთა. შატბერდის კრებული. მეცნიერება. თბ.: 1979

**კეკელიძე 1957:** კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. IV. თბ.: 1957

**კუპერი 1986:** Cooper I. C. Lexikon alter Symbole. VEB e. a. Seemann Verlag. Leipzig: 1986.

**ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე 1955:** ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე. ქართლის ცხოვრება. ტ. I. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი

თადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“. 1955.

**ლე გოფი 2001:** Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого, М.: 2001.

**ლექსიკონები:** <http://www.lib.ru>

**ლორთქიფანიძე 2003:** ლორთქიფანიძე მ. ბაგრატიონები საქართველოს სახელმწიფოებრიობის გარანტი-ბაგრატიონები. სამეცნიერო და კულტურული მემკვიდრეობა. თბ.: 2003.

**მეტრეველი 1991:** მეტრეველი რ. მეფე თამარი. თბ.: 1991.

**ნოზაძე 1951:** განკითხვანი ვეფხისტყაოსნისა. ვეფხისტყაოსნის სახის-მეტყველება. ბუენოს აირესი: 1951.

ორბელიანი 1991: ორბელიანი სულხან-საბა. ლექსიკონი ქართული. თბ.: „მერანი“. 1991.

**პეტრე იბერიელი (ფსევდო დიონისე არეოპაგელი) 1961:** პეტრე იბერიელი (ფსევდო დიონისე არეოპაგელი). ზეცათა მღვდელთ-მთავრობისათვის. შრომები გამოსცა და ლექსიკონი დაურთო ს.ენუქაშვილმა. თბ.: 1961.

**ტრესიდერი:**

[http://www.gomer.info/bibliotek\\_Buks/culture?JekTresidder/192/php](http://www.gomer.info/bibliotek_Buks/culture?JekTresidder/192/php)

**ჩახრუხაძე 1957:** ჩახრუხაძე. თამარიანი. ძველი ქართველი მეხოტბენი. თექსტი გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივ. ლოლაშვილმა. თბ.: 1957.

**ჯავახიშვილი 1929:** ჯავახიშვილი ქართული სამართლის ისტორია. წ. II. ნაკვეთი II. ტფ.: 1929.

**ჯავახიშვილი 1984:** ჯავახიშვილი ივ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. VII. თბ.: მეცნიერება. 1984.

[www.jewels.ru](http://www.jewels.ru)

**Anna Letodiani**

*Georgia, Tbilisi*

## **The Symbolics of Queen Tamar's Crown**

### **Summary**

Queen Tamar's crown was adorned with jacinths, emeralds and sardonyx. Jacinth is considered to be the symbol of wisdom and justice. Emerald, according to Epiphanius of Cyprus, grants its owner the talent of prophecy. Sardonyx is the symbol of revival and renewal. Generally, as Ivane Javakhishvili noted, the crown of Georgian kings often changed in the course of times. Hence, I think that Queen Tamar's crown may have been created personally for her. It is noteworthy that in none of the historical sources the royal crown is so meticulously described as in „The History and Eulogy“.

Й. Д. ЛЮЦКАНОВ

Болгария, София

## Трагедия - внутренняя форма романа и истории

1. В литературоведении русских символистов трагедия выступает фигурой преодоления *чужого*. Несмотря на свою эвристичность при характеристике столь *странного* романа, как роман Достоевского, данная фигура надевает сознанию познающего шоры, затрудняющие не только познание романа, но и самопознание, познание своих исторических, культурных, эстетических истоков. То же самое относительно применения данной фигуры в осмыслении истории: она помогает понять определенный культурный мир на большом временном протяжении, но ценою сужения кругозора. Вывод тривиальный: в сущности применение любой фигуры чревато такими, неоднозначными, последствиями.

Критикой взглядов заниматься не будем. Проведем несколько операций по “переводу” между авторами и между взглядами, которые мы считаем принадлежащими единой традиции. Общий знаменатель критики, от которой мы пока воздерживаемся, и операций по выявлению указанных связей, – исследование возможностей неэллиноцентрической литературной и литературоведческой традиции в России.

Нас здесь интересует то, что 1) “кристаллизация” данной фигуры как столь объемлющей сопровождается эллиноцентризмом мировосприятия и мировоззрения пользующегося ею мыслителя (Дмитрия Мережковского); 2) момент вхождения мысли в тотальную зависимость от этой фигуры совпадает с моментом, в котором раздвигаются новые горизонты, подрывающие общезначимость фигуры трагедии и одновременно с тем – сдвигающие центр интеллектуальной вселенной с Эллады (у Вячеслава Иванова). Мыслимы уже иные родословные духа, художества, культуры.

2. Исключительная ориентированность на трагедию была объектом критики уже у современников – у Льва Шестова, Льва Пумпянского; каждый с своей позиции расценил неадекватность этой фигуры для познания русского духа и русского мира, да и духа и мира вообще. Нас озадачивает, однако, факт, что сходство взглядов Иванова со взглядами Мережковского осталось как бы незамеченным (т.е. критика сосредоточилась на Иванове).

И Шестов (“Достоевский и Ницше (Опыт философии трагедии)”, 1902), и Пумпянский (“Достоевский и античность”, 1922) считают, что романов Достоевского нельзя свести к трагедии. Но подходят они с разных точек зрения, их критика располагается на разных эпистемических уровнях. Шестов отрицает такую форму эстетической законченности, как трагедию, считая ее художественным коррелятом спекулятивной философии (ее родоначальник – Платон). Спекулятивная философия откладывает решение проблем человеческого существования в мир, параллельный действительному, вымышленный ею же, и таким образом встает на путь принципиального не-решения проблем. Шестов выступает с принципиально анти-эллинистических позиций; в романах Достоевского он видит осуществленным тип художественной деятельности, принадлежащий типу культуры не-эллинистической. Этот тип художественной деятельности, в отличие от спекулятивной философии, плотно подходит к разрешению проблем человеческого существования. При этом принципиальная разница между романами Достоевского и спекулятивной философией НЕ покоится на различии между художественным и философским (образным и понятийным, и т.п.).

Пумпянский рассматривает романы Достоевского как продукты “позднего Ренессанса” и кризиса трагической, т.е. классической (т.е. эллинской после Эллады, значит и эллинистической) культуры. По Пумпянскому, трагическая культура ориентирована на воспоминание и эстетическое воссоздание бывшего, тогда как русская литература, начиная с Пушкина, ориентирована на будущее, на пророчествование. Он определяет романы Достоевского как сочетание неудавшейся комедии и неудавшейся трагедии, в нейтральных рамках романа. В одном из них (в “Идиоте”) он рассматривает образ совершенно иного культурного мира (основанного на нравственности, а не на эстетике). (Здесь мы упрощаем мысль Пумпянского и опускаем некоторые терминологические различия, весьма существенные для него. Упомянем лишь, что Пумпянский избегает употребления слова “культура”, говоря о том состоянии человечества, которое он видит предзнаменованным в образе князя Мышкина, говорит и о конце эстетики, эстетического.)

В самом деле у Шестова в силе символистская установка на употребление слова “трагедия” в расширенном смысле. Неразрешимый методом спекулятивной философии и трагедийного жанра

трагизм человеческого существования – все же “трагизм”, он не назван как-нибудь по-иному. Не то у Пумпянского. Трагедия у Шестова – (неизбежный) способ, энергия существования; у символистов – форма существования, символически переносимая на весь мыслимый путь людей (человечества). У Пумпянского трагедия не имеет отношения к той целостности; она остается художественной формой, а также ‘внутренней формой’ культуры трагического типа, но формой истории человечества не становится; не становится, похоже, и ее энергией. Русское философствующее литературоведение, однако, от фигуры трагедии не отказалось. См. статью Петра Бицилли 30-х гг. “Трагедия русской культуры”. Отход от доверия к всеохватывающей познавательной силе понятия-символа “трагедия” не значило, однако, отход от эллино-центризма в познании культуры. Христианство Руси, колонизированной культурой Ренессанса, остается где-то “за скобки”, неупомянутым; русская литература оказывается, если опираться только на высказанное Пумпянским, бесхристианской. (Мы не считаем выбранную Пумпянским в той или иной работе, скажем, в статье “Достоевский и античность”, точку зрения, за его принципиальный взгляд по данному вопросу; но указанное умолчание, во всяком случае, знаменательно).

3. Обращаемся к изложению взглядов Мережковского и Иванова, имеющих отношение к внутренней форме романа Достоевского и к внутренней форме истории русской литературы, т.е. к трагедии (но не как к жанру драматического рода).

3. 1. 1. **Основной литературно-исторический миф в “Вечных спутниках” Мережковского.** Русская литература XIX века выступает у Мережковского как ряд художественных выступлений (именно: скорее выступлений, нежели произведений), в котором нарастает дисгармония между классической традицией (“эллинизмом”) и не-классическим началом (христианством). В некоторых из этих “выступлений” названные “начала” совмещены без видимого конфликта: одному из них отдается решительное предпочтение, но другое как-нибудь тоже присутствует; а в одном из случаев они согласованы. Этот особый случай – творчество Пушкина; знаменательно то, что он отмечает не конец и не середину, но начало исторического ряда. История русской литературы XIX века оказывается историей отпадения от классической традиции, но это “гребное падение” вводит в сферу опыта и мира, не менее важных и истинных, чем оставленные. Эта история разворачивается на фоне рас-

сказа о пути (жизни) классической традиции в ее первом переименованном “лоне” (во всяком случае, на него указывает Мережковский) – римском и западноевропейском Нового времени. И основной “драматургический” мотив, и основная драматургическая линия здесь – та же (“диссонанс” кульминирует в творчестве Ибсена, см. соответствующий очерк). В изложении двух исторических рядов (русского и римско-европейского) проступает, однако, различие: новое, современное, дух XIX столетия и *fin de siècle* выступает третьим самостоятельным участником “драматургического действия” на Западе, и его нельзя охарактеризовать как дух обнажения всех начал и [дух] во имя согласования “эллинского” и “христианского”. Дух декаданса не выявлен номинативно как третья содействующая сила в той части “Вечных спутников”, которая посвящена русской литературе, – он оставлен “за скобки” (но не выявлен даже в предисловии к книге).\* И все таки пути и западноевропейской, и русской литературы можно свести к одной и той же модели: отпадение от классической традиции и придерживание к ней, отпадение и от нее и от христианства, и поиск их глубочайших начал. Но между двумя частями сборника наблюдается очевидная разница, она же и “зеркальная симметрия”: в первой части “векторы” “фабульного” и “сюжетного” времени совпадают, во второй они противоположной направленности. “Русская” часть начинается с очерка о Достоевском и заканчивается очерком о Пушкине. Нам кажется, что эта “правильная неправильность” кодирует конкретное, “содержательное”, идеологическое ожидание, заданное в книге: русская литература последует общей модели исторического пути литературы – и, вместе с тем, ей не последует. “Дурная бесконечность” (коей подвластна была европейская над-национальная литература и, наверное, национальные литературы Европы) приостановится, русская литература будет не только отпадать и искать, но и *найдет*. Творчество Пушкина и он сам являются прообразом ожидаемого, чаемого Мережковским.

У мифа – и свой актуальный момент; “отпадение” и поиск – в настоящем. Потенциальная форма современности, понимаемой как

---

\* В издании 1914 г. (17 и 18 тт. Собрания сочинений) указанный композиционный “пробел”, или же ассиметрия, “восполнен”. Присутствие третьего начала, силы, мироощущения – современного, декадентского, – определено. В рамках 18-го тома помещено сочинение, современное очеркам “Вечных спутников”, “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (1893).

общественную и культурную насущность и наличность, есть трагедия. Основное интеллектуальное усилие Мережковского направлено на избежание трагедии, к изготовлению интеллектуальных рецептов и риторически-оформленных заклинаний во ее предупреждение. То явствует из “Вечных спутниках”, очевидно и в его публицистике 1900-х гг.

3. 1. 2. **Основной литературно-исторический символ в “Вечных спутниках”.** Очерк “Тургенев” (написан в 1909 г.) включен в книгу “Вечные спутники” в ее издании 1914 г. Символ литературной традиции, пока что лишь интуитивно ощущаемый Мережковским, находит в этом очерке концентрированное и видимое выражение, здесь сказано до тех пор недоговоренное.

Чтение данного очерка внушает мысль, что о “трагедии” заходит речь потому, что о ней *следует* зайти речь: у каждого писателя Мережковский находит какую-то (то ли влюбленности, то ли пошлости и т.д.) ему присущую “трагедию”. Это и есть норма в книге “Вечные спутники”, которая при этом не превращается в типологию трагедии.

“Вечные спутники” оказывается дискурсивно-развернутым символом, основывающийся на продуктивном противопоставлении, не-созвучии между “эллинством” и “христианством” и находящий свою оформленность в трагедии. К символу следует отнести как “историософствующую” мысль Мережковского, так и таким же способом осмысляемую последовательность литературных произведений.

Очерк о Тургеневе оставляет при впечатлении о риторическом упражнении. И уже налицо опыт написания “Толстого и Достоевского” – еще во втором предложении: “Тургенев, говорят, устарел. Две исполинские кариатиды русской литературы – Лев Толстой и Достоевский – действительно заслонили от нас Тургенева” (Мережковский 1914, 18: 58).

“Кариатиды” заслуживают особого внимания. Будто русская литература – архитектурная конструкция, очевидно классическая или классицизирующая, а в силу фразеологической инерции (“храм муз” и т.п.) – храм, по всей вероятности *эллинский*. И в этом храме, как мы уже знаем, протекает действие символической или же непреднамеренно-символистской трагедии – трагедии русской классической литературы. Знаменательно, что у столь сильной антиэллинской, христианской психологической и идеологической струи в русской литературе (представляемой и Достоевским) нет *своего*,

ее репрезентирующего, художественного элемента в этом театрално-архитектурном символе. И кариатида, и трагедия устойчиво и подчеркнута ассоциируемы с миром эллинизма – и в конце XX, и (тем более) в конце XIX века. Мережковский не готов прямо и недвусмысленно отождествить “эллиническое” и “художественное” – или же не сознает факт совершенной им ассимиляции.

С целью дать своему мнению более четкий характер, приводим мысль Михаила Бахтина, возражающего против Вячеслав-Ивановской концепции о романе Достоевского как о романе-трагедии: драма есть монолог, выводящий на сцену диалог (а роман Достоевского диалогический)'. *Историософия (и культурфилософия) Мережковского представляет собой монолог эллинизма, выведший на сцену (что-то вроде) диалога между дистилатом самого себя и христианством.*

В ранней статье о “Преступлении и наказании” (1890; включена в “Вечных спутниках”) “ино-эллиническая” художественность еще не подверглась эллинизации. Поэтому, во-первых, категоричность вышеприведенного вывода следует смягчить и, во-вторых, я считаю этот ранний текст более важным некоторых более поздних и куда более известных.

И все-таки, основной *статический* символ литературной традиции и творчества, т.е. литературы, – *античный храм* или античное общественное здание. Основной *динамический* символ литературы у Мережковского *трагедия*.

3. 1. 3. Сила философии истории, культуры и искусства, исповедуемой Мережковским, в ее двухначалии. Мережковский однако сам нейтрализует эту силу: у него культурные начала в диалоге не участвуют, а тем менее в диалектике. Одно из них опредмечено как эстетически неполноценное в горизонте другого. Динамическая неравнопоставленность “эллинизма” и “христианства” приближается к качественно разной по расстановке сил (поскольку начала здесь в принципе по-иному расставлены) диалектике “эллинизма” и “варварства”.

Эллинизация истории, культуры и искусства у Мережковского не безусловна и не окончательна. Остается вопрос: может ли *второй* участник трагедии, “христианство”, из “оно, он” стать “ты” или “я”? Поскольку у него есть возможность выразить себя художественностью, несводимой к классической (т.е. эллинической), ограничивание и отвержение эллинизации представляется возмож-



ным. Положительный ответ можно рассмотреть уже у самого Мережковского, написавшего, что роман “Преступление и наказание” есть “сумма пятых действий нескольких трагедий”.

3. 2. Трагедия у Иванова (Мы основываем свои выводы на анализе, прежде всего, ивановской статьи “О существе трагедии”, 1916 г.; на основе публ. лекции 1911 г.; по изданию Иванов 1995), во-первых, есть художественная форма с словесно-мело-пластической выразительностью и выраженностью, определенного типа художественное произведение в традиционном смысле последнего словосочетания. Трагедия в рассматриваемом смысле есть символическая форма-образец, являющая в одно и то же время и сущностный, и энергетический (насущенный) “характер” бытия.

Иванов мыслит трагедию и как форму исторического существования общества – как раз скорее общества, нежели культуры. Трагедия является и динамической формой, динамикой – космологической и космогонической, на микро- и на макроструктурном уровнях.

Трагедия в полноте своей осуществленности является и художественной, и обрядовой формой. Эта двухъединность есть форма выявления двухъединного характера знаменуемого трагедией бытия.

Трагедия как художественная форма репрезентабельна для художественной формы в принципе и для *эллинизма*, мислемого как коллективную личность, которая исповедует определенные мировоззренческие интуиции и стиль. Наличная здесь возможность (косвенного) отождествления “эллинского” искусства (или, теснее, искусства) и искусства вообще входит в силу, поскольку присутствие искусства и художественности, отличающихся от эллинских, у Иванова не обозначено. В культурной вселенной выступает одна сила, “эллинизм”, равно как и одна внешняя, “оплодотворяющая”, сила, “варварство”. Динамика так поименованной культуры совпадает с внутренней динамикой эллинизма. “Христианство” и “эллинизм” (тот, чей сгусток явлен в “дионисизме”) суть моменты (образ и первообраз) одной и той же динамики духа, эллинизм есть и ритмически-длящийся *единственный* момент в эстетической динамике. Однако “эллинизм” этот и духовно, и эстетически не противостоит “христианству”, здесь нет двух дисгармонирующих между собой движений и “или”, как оно есть у Мережковского, а лишь одно – и “и”. Мережковский противопоставляет

христианство и эллинизм типологически, Иванов связывает их “генеалогически”.

Не имена собственные, которыми обклеивает свои высказывания Иванов (у него они принадлежат эллино-центрической вселенной), а способ предпринятого либо вознамеряемого им философствования, направленного и на “ряд” “сущностей”, и на ряд “энергий”, приближает Иванова к адекватному (т.е. на ее собственном “языке”) восприятию культурной реальности, разнящейся от “эллинской” и несводимой к диалектическому взаимодействию “эллинизма” и “варварства” – византийской.

Вопрос о характере границы между художественным миром и миром воспринимающего составляет собой одну из частей двухъединного вопроса, являющегося у Иванова основным, единственным и всеобъемлющим – часть о судьбе “Диониса”. Другая часть Ивановского вопроса – о соборной и об индивидуальной личности – дает возможность разрабатывать понятийный аппарат, при помощи которого можно будет понимать духовную реальность, разнящуюся от эллинской: узнаваемой как православную либо византийскую. Качественное эллинизма культуры предзнаменовать христианскую эту разницу не стирает.

В 1910-ых гг. Павел Флоренский выдвигает другой образец художественности в ее полноте и разнообразии – динамическое множественное единство литургии и православного храма. А Лев Шестов развернул философию трагедии, с точки зрения которой сам метод Иванов бессилён решить, перебороть проблему синтеза эстетического и экзистенциального, поскольку, по Шестову, совершенно опускает из виду экзистенциальное.

У Иванова трагедия есть прежде всего фигура эллинизации *художества*; на этом фоне тускнеет ее эллинизирующий эффект на восприятие истории.

4. Невельская школа философии (1918-26 гг.; Михаил Бахтин, Лев Пумпянский, Матвей Каган и др.) критически постигает значение эллинизма классики для русской культуры, отталкиваясь от “тотальной завершенности культурно-политической утопии” Третьего (славянского) Возрождения, развиваемую Вячеславом Ивановым, Фаддеем Зелинским, Иннокентием Анненским. Георгий Флоровский, в своем “неопатристическом синтезе”, сходным образом отталкиваясь от идеологического абсолютизма евразийства, постигает меру значения классики патристической (Пумпянский 2000: 752).

“С Вячеслава Иванова началась новая эпоха изучения Достоевского, но сразу же было произнесено ошибочное слово – *трагедия*” (“Достоевский и античность”; Пумпянский 2000: 507). **Пумпянский отталкивается от символистского момента в теории Иванова, не от эллинистического.** Т.е. он продолжает оперировать эллиноцентрическими понятиями, но сумеет рассмотреть полосы кризиса соответствующих этим понятиям явлений. Конкретнее: романы Достоевского нельзя истолковать вне классической традиции, но сами по себе они являют конечную точку ее кризиса.

Принципиальное сходство между Пумпянским и Флоровским состоит в том, что трагедия не мыслится как внутренняя форма истории. У Флоровского недвусмысленно сказано (1921), что у истории нет смысла (была б она трагедией, смысл был бы).

*Разительное сходство между некоторыми высказываниями Пумпянского и всемирно-известными идеями Михаила Бахтина не отрекается современным комментарием,* но им указывается на существенное, чуть ли не принципиальное различие между двумя мыслителями: если Пумпянский доходит до идеи героя, оспаривающего первенство своего автора, то Бахтин (не без воздействия Вяч. Иванова) сформулировал концепцию полифонического романа (Пумпянский 2000: 756).

Пумпянский не указывает на этап развертывания взглядов о романах Достоевского и о русской литературе, непосредственно предшествующий (во времени, а может, и генетически) этапу, явленному у Иванова: замалчивает Мережковского, его “Вечных спутников”. Позиция Мережковского содержит в неразвернутом виде Ивановскую, но вместе с тем и, хотя и в меньшей мере, позицию, критическую к Ивановской – Пумпянского. Пред-содержит она и росток еще одной – но уже радикально – критической к Ивановской позиции: Льва Шестова. Следует отметить, что **Шестов отрицает не символистский, но эллинистический момент в теории Иванова.**

Высказывание Мережковского, пред-содержущее, по-нашему, и ивановский эллинизирующе-символистский абсолютизм, и обе критические к нему позиции (контр-символистскую и контр-эллинизирующую), следующее: “роман Достоевского есть собрание пятих актов многих трагедий” (Мережковский 1914: XVIII, 11).

*Позицию Пумпянского можно понять, если рассмотреть ее как контр-символистскую редукцию и развитие Ивановской, что и*

предлагается современным комментарием. *Позицию Бахтина, думается нам, можно понять, осознав, вдобавок, ее контр-эллинизирующий момент* (при сравнении с Ивановской; с Пумпянским): безразлично к тому, связываем ли мы этот момент с влиянием Шестовским, или нет.

И Пумпянский, и Шестов спорят с Ивановым, с его тяготеющим к монолитности образом мира; точки зрения и первого, и последнего содержатся уже у Мережковского. Снова тривиальный вывод: Прошлое стилизуется под антипода, чтоб основательнее звучала собственная позиция, собственное возражение прошлому.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Иванов 1995:** Иванов В.И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995.

**Мережковский 1914:** Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений [в 24 т.]. Т. XVII, XVIII, М.: Изд-во Сытина, 1914.

**Пумпянский 2000:** Пумпянский Л.П. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. Языки русской культуры. М.: 2000.

**Флоровский 1921:** Флоровский Г.В. Смысл истории и смысл жизни. – В: Русская мысль (София), VIII-IX, 1921.

**Шестов 1902:** Шестов Л.И. Достоевский и Ницше (Опыт философии трагедии). Paris: YMCA-Press, 1971 (репринт).

**Yordan Lyutskanov**

*Bulgaria, Sofia*

### The 'Inner Form' of the Novel and of History

#### Summary

This article is a part of an investigation concerning the potential of Russian modernist literary criticism to produce mental patterns avoiding Hellenocentrism. It concentrates on literary critics' dependence on the category of 'tragedy' and the use of it in a rather broad sense, on the verge of a symbol. It undergoes a brief analysis of Dmitry Merezhkovsky's *Vechnyye sputniki* (Eternal Companions; 1897) showing that tragedy is the main operative concept in his literary criticism, symbolization being the dominant *modus operandi* here. It argues that some important (and more or less popular) writings on the novels of Fyodor Dostoevsky from the 1900-ies-1920-ies – Vyacheslav Ivanov's, Leo Shestov's, Leo Pumpyansky's, Mihail Bahtin's – are not only interdependent, but are in a strong conceptual and may be genealogical relation with what Merezhkovsky has written.

**ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ**

*Грузия, Тбилиси*

## **«Высокое зло» как следствие экзистенциальной травмы**

XIX столетие легитимировало, то есть оправдало и узаконило, «великие истории» (главные идеи человечества) Нового времени, вербально организовав их в виде специального дискурса-повествования, придавшего «знанию» как бы законченную форму [Лиотар 2000]. Литература отреагировала на этот процесс интересом к сюжетам, задачей которых было сформулировать свой метадискурс о «знании».

Одной из знаковых особенностей метадискурса Нового времени стала его экзистенциальная (от лат. *exsistentia* — существование) окраска<sup>1</sup>. Возникший в эпоху Ренессанса культ человеческой индивидуальности был противовесом коллективному мышлению Средневековья [Гачев 2007]. Ренессанс выдвинул идею обожения человека, увидев в последнем черты *гения*, который впитал в себя многое от сократовского *даймона*<sup>2</sup>. Знаменитый гамлетовский вопрос «*Быть или не быть?*» фиксирует факт осознания человеком Ренессанса собственной экзистенции. Осознание происходит в пограничной ситуации – перед лицом смерти («*Умереть. Забыться/И знать, что этим обрываешь цепь сердечных мук и тысячи лишений, / присущих телу <...> Какие сны в том смертном сне приснятся, / Когда покров земного чувства снят?*») [Шекспир 1975: 78].

Эпоха просвещения выдвигает идею гениальности человека как внутреннюю, имманентную душе видовую способность. В конце XVIII в. (особенно в “гениальную” эпоху “*Sturm und Drang*” 1770-х гг. в Германии) в связи с усилением антириторических тенденций в творчестве и актуализацией эстетических теорий возникает представление об индивидуальном и оригинальном (первозданном) человеке-гении, который сам создает правила бытия, а затем следует им, т.е. *самовластно* творит особый, изначально художественный мир<sup>3</sup>. Ренессансная идея идеального человека, который «*благороден разумом, точен и чудесен в действиях*» [Шекспир 1975: 80] и призван переустроить мир на основе разума, становится чаемым достижимым идеалом.

Великая французская революция с последовавшими за ней наполеоновскими войнами потрясли мировоззренческие основы и привели к выводу, что «великая надежда» на установление идеального мироустройства не осуществилась. Здесь коренится исток романтического противоречия «идеал-действительность», одной из сторон которого явился художественный метадискурс о романтическом герое – личности одинокой, с мятущимся сознанием, утратившей Бога, понимаемого как абсолют (идеал), и ставшей в противовес ему носителем «высокого зла» [Эйхенбаум 1986]. Романтический герой становится, таким образом, закономерной формой развития заложенных в основании парадигмы идей об изначальной гениальности человека. Своеобразная трансформация понимания гениальности в этот культурный период декларирует гения как чуть ли не соперника Творца в вопросах творения. Экзистенция человека начинает мыслиться в антиномичном модусе «человек-Бог», где оба компонента выступают как равноправные в решении вопроса о праве на свободу самореализации. Формула «звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас», предложенная И.Кантом, фиксирует такую экзистенцию, антиномично сопрягая Творца и индивидуальное творческое «я» творения.

На протяжении всего XIX столетия такая личность стала тотализирующим фактором романтических произведений, затем позитивизм зафиксировал процесс драматизации кризиса сознания подобного типа, а философская мысль последней четверти века констатировала новую стадию понимания человеческой экзистенции (и гениальности в том числе) в знаменитой карамазовской формуле «*Коли Бога нет, то все дозволено*». Герои модернизма продвинули эту идею, эстетизируя зло (ср. «*Цветы зла*» Ш.Бодлера, «*De profundis*» С.Пшибышевского, «*При свете совести*» Н.Минского<sup>4</sup>). Так в пределах парадигмы метадискурс замкнулся.

Однако наиболее активной фазой актуализации и развития метадискурса стал XIX век. Именно в метадискурсе XIX столетия наблюдается сложнейший процесс постепенного сопряжения идей гениальности и зла. Экзистенция необыкновенной (гениальной, по терминологии романтиков) личности предстает как составляющая разнонаправленных векторов – творческого начала и исключительного права на зло, – и оба вектора вызывают в сознании индивида напряжение огромной силы, делающее носителя такого типа сознания драматической фигурой, в пределе своего развития входя-

щей до саморазрушения. Именно в этот период можно говорить о первичном оформлении экзистенциального метадискурса в самостоятельный культурный факт.

Литература XX столетия оформила экзистенциальный метадискурс в литературное течение, выявляемое с достаточной отчетливостью, главным образом, во Франции накануне, во время и сразу после Второй мировой войны. Экзистенциализм был представлен писателями, выступавшими одновременно и как философы-экзистенциалисты. Это Г.Марсель, Ж.П.Сартр, А.Камю. Но в творчестве этих авторов находит свое воплощение «поздний» вариант метадискурса, в котором осознание обезбоженности мира приводит героя к столкновению с такими формами проявления зла, которые несут миру гибель<sup>5</sup>. Знаменитая формула И.Бродского «*После Освенцима поэзия невозможна*» констатирует завершение парадигматического движения и является рубежом новой культурной парадигмы постмодерности.

Таким образом, на протяжении всей культурной парадигмы Нового времени постижение человеком его экзистенции стало неотъемлемой составляющей художественного метадискурса. Это напрямую связано с осмыслением философских категорий добра, зла, любви и т.д., значимость которых колеблется в пределах парадигмы, двигаясь по своеобразной спирали, где верхний виток повторяет начальный на качественно ином уровне: от восторженного гимна человеку – «*мастерскому созданию*» Бога, через равенство с Богом, а затем через попытку противопоставить себя последнему к признанию необходимости отказа от зла как единственной возможности бытия человечества. На последнем витке спирали человек мыслится как субстанция, признающая необходимость добра вопреки царящему в мире, оставленном Богом, злу. Следовательно, парадигматический метадискурс центральным вопросом осмысления экзистенции человека видит вопрос о зле, понимаемом в его «*высоком*», а отнюдь не в банальном проявлении. Таким образом, метадискурс развивается в модусе «противостояние злу (в начале формирования парадигмы) – констатация зла как неизбежной составляющей выдающейся личности – поэтизация «высокого зла» - осмысления зла как фактора саморазрушения личности – воспевание саморазрушения как неотъемлемой черты яркой индивидуальности (в модернизме) – отказ от зла и признание его пагубности в обезбоженном мире».

На современном этапе научного познания гуманитарная мысль обращается к этому вопросу, отнюдь не новому в науке, но требующему качественно иного осмысления. Обзор научной литературы вокруг данной темы демонстрирует множественность точек зрения и оставляет открытым вопрос не только о природе «высокого зла» в сознании литературного героя на протяжении всего метадискурса в пределах парадигмы, но и вообще о правомочности такой постановки вопроса<sup>6</sup>. Последняя точка зрения озвучена недавно, так как требует для разрешения поставленной задачи рассмотрения проблемы в рамках новых методологий общегуманитарного типа<sup>7</sup>. Разумеется, разрешение всего спектра вопросов представленной проблемы требует целого цикла исследований, поэтому в данной работе остановимся на проблеме «высокого зла» и его трансформации в русской литературе XIX столетия.

Вопрос о природе «высокого зла» в характере героя, в основном, рассматривался в рамках традиций определенных литературных школ (Б.Эйхенбаум). При этом как-то упускалось из виду, что воплощение такого психотипа наблюдается в пределах всей парадигмы модерна: от зарождения в период Реформации, через становление в эпоху просвещения и романтизма, развитие в рамках позитивистских литературных практик к логическому завершению в эпоху модернизма (в новой культурной парадигме постмодерности подобный психотип также присутствует, что позволяет отнести акторов подобного типа к литературным «сверхтипам» - надэпохальным и интернациональным). Таким образом, вопрос о родственности типов сознания, основополагающим фактором которых является «высокое зло», следует рассматривать как единое явление, на каждой стадии развития которого метадискурс актуализировал те или иные стороны психотипа. Более того, не лишено оснований утверждение, что указанный психотип не есть порождение культуры Нового времени, а сам является разновидностью надэпохального и интернационального типов изображения человека.

Как отмечали еще М.М. Бахтин [Бахтин 1992: 138] и позднее Е.М. Мелетинский [Мелетинский 1994], на протяжении многих веков и даже тысячелетий в художественной словесности доминировал человек авантюрно-героический, который твердо верит в свои силы, в свою инициативу, в способность добиться поставленной цели. Он проявляет личностную сущность в активных поисках и решительной борьбе, в приключениях и свершениях<sup>8</sup> и живет



представлением о своей особой миссии, о собственной исключительности и неуязвимости. Достаточно вспомнить декларации жизненных позиций героев подобного типа, которые мы находим в литературных произведениях на протяжении всей культурной парадигмы модерности. И если эту череду начинает шекспировский герой («Когда помочь себе ты можешь сам,/ Зачем взывать с мольбою к небесам?/ Нам выбор дан. Те правы, что посмели;/ Кто духом слаб, тот не достигнет цели./ «Несбыточно!» — так говорит лишь тот,/ Кто мешкает, колеблется и ждет» (У. Шекспир. «Конец — делу венец». Пер. М. Донского), то пушкинский Григорий Отрепьев выглядит носителем той же ценностной ориентации («Под клобуком свой замысел отважный/ Обдумал я, готовил миру чудо» (А.Пушкин. «Борис Годунов»). А в романе «Братья Карамазовы» черт так выразил сокровенные помыслы Ивана: «Где стану я, там сейчас же будет первое место».

Культурный архетип, к которому сводятся акторы, совмещающие в пределах образа авантюрное и бунтарское начала, породил в литературе сверхтипического героя, в котором каждая культурная эпоха выдвигала на передний план разные стороны дуалистического сознания, зафиксированные в архетипе. Так, боги исторически ранних мифов и более поздние эпические герои (Арджунда в «Махабхарате», Ахиллес и Одиссей у Гомера, русский былинный богатырь Илья Муромец) сродни Тиллю Уленшпигелю и романтическому Тарасу Бульбе именно поэтизацией *героического начала* в них. Также неизменно возвышаются и герои рыцарских средневековых романов, и рыцарственные персонажи литературы модерности (пушкинские Руслан и Дубровский, Сирано де Бержерак у Ростана, Ланцелот в пьесе Е.Шварца «Дракон») и даже постмодернистский Фандорин Б.Акунина.

Второй стороной архетип отразился в образах романтических бунтарей и духовных скитальцев литературы XIX-XX веков. Однако тут на первое место в образной типизации выдвигаются такие стороны архетипа, как «*демоническое*» начало в личности; в пределах всемирного литературного ряда обнаруживается тщета интеллектуального и прочего авантюризма, лишённого связей с нравственностью и культурной традицией большого исторического времени. Таковы гетевский Фауст, байроновский Каин и лермонтовский Демон, «*лишние люди*» русской литературы XIX столетия, а также Раскольников и его художественные модификации (Иван

Карамазов, Николай Ставрогин)<sup>9</sup> в «романах-идеях» Достоевского. Не исключение из ряда и ницшевский Заратустра [Мегрелишвили 2000]. Ряд этот находит свое продолжение в постмодернистской литературе («Мухи» Ж.-П.Сартра, Орест). Это как бы *полугерои*, а то и откровенные *антигерои*.

Однако обе стороны архетипа не могут быть рассматриваемы в отдельности, потому что культурный архетип фиксирует их дуалистическое единство. Каково же общее пространство, где пересекаются оба этих разновекторных подмножества, образуя таким путем антиномичное множество? Думается, этим пространством является экзистенциальное начало, придающее любому из указанных образов черты родственности. Ведь сама попытка человека осознать собственную экзистенцию проявляется внутри личности при условии сомнения во всеорганизующем божественном начале мироздания. То есть, попытка осознания экзистенции в каком-то смысле бунт против «мира Божьего»; творение усомнилось в примате Создателя и его праве на знание абсолютной истины, а значит и на единовластное право знать, что есть для индивида – его создания – добро, а что – зло. Во всяком случае, именно в таком виде этот культурный архетип интересует русскую литературу XIX столетия.

В русской культуре именно романтики подняли вопрос об осмыслении личностью экзистенциальной структуры бытия. «Сквозь завораживающий трагический ритм гордости и страдания проступает суть образа (романтического героя - *Т.М.*) – гиперболически выраженная драма «бессменного» одиночества и вынужденного бездействия...» [Хихадзе 1986: 42]. Исследователь, вслед за В.Белинским и А.Герценом, выводит природу романтического героя – носителя «высокого зла», из исторической ситуации, сложившейся в России в последекабрьский период. Это, с точки зрения истории литературы в ее классическом виде, безусловно, так. Однако сам факт констатации еще не объясняет самой природы возникновения такого сознания. Интересно, что автор цитируемых строк безусловно ощущала экзистенциальную основу конфликта, организующего образную структуру романтического героя русской литературы, но не зафиксировала этого факта. Отталкиваясь от тезиса Хихадзе, можно предложить следующую гипотезу.

Романтический герой предстает мыслителем, который не может выйти за рамки своего сложившегося исторически противоре-

чия «идеал-действительность» и вынужден свыкаться с ним. Здесь, думается, следует искать причину того, что русский романтизм, едва лишь возникнув, переходит, повторяя в этом плане путь немецкого романтизма, в такие формы, которые исследователи обычно рассматривают как «поздние»<sup>10</sup>. Русский романтический герой изначально ставит перед собой экзистенциальные вопросы, и этим авторы русской литературы опережают общий ход развития культурной парадигмы, сразу же перескакивая как бы к ее финалу. Познающий свою экзистенцию русский герой романтического толка для максимального ускорения самоидентификации через процесс саморефлексии изначально помещается в лиминальную зону. Такой лиминальной зоной на философском уровне становится порог жизни и смерти, а на нарративном уровне - дуэль (вариант для бессмертного героя – Демона – борьба с таким же бессмертным Ангелом). Именно этим объясняется своеобразная «игра со смертью» Вулича и Печорина в «Герое нашего времени» М.Лермонтова [Мегрелишвили 2000: 82-86], то же самое просматривается в бретерстве графа в «Выстреле» А.Пушкина и толстовского Долохова (описанная реалистическим способом одна из разновидностей романтического сознания начала XIX века). В результате мир становится для человека (героя) «интимно близким».

Представляется возможным отметить, что указанный характер, найдя свое вершинное воплощение в творчестве М.Лермонтова, стал продуктом экзистенциальных размышлений поэта: Лермонтова интересовали общие драматические противоречия культуры, цивилизации и естественности. И на перекрестке этих противоречий в его произведениях оказывается личность «ума зрелого», осознавшая себя. Таковы Арбенин, Печорин и, конечно, Демон. У лермонтовского героя все «демонические» проявления являются следствием его единоличного суда над миром [Мегрелишвили 2000: 78]; зло, несомое в мир, выступает как ответ на людскую несправедливость, а в высшем своем проявлении – на несправедливость Бога («...если б все меня любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви. Зло порождает зло; первое страдание дает понятие об удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в сознание человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности: идеи – создания органические, сказал кто-то; их рождение дает им форму, и эта форма есть действие...» [Лермонтов 1979: IV, 92]).

Морально-нравственная концепция современного человека у Лермонтова представлена в виде ниспровержения потерявших свою актуальность ценностей, ниспровержения путем отрицания и признания главенствующей роли личности с ее эгоцентрическими и эгоистическими проявлениями. Однако в зрелый период творчества эта романтическая концепция проявляет свою полную несостоятельность, и лермонтовский герой терпит крах не только в начале своего жизненного пути, когда он готов был принять на веру позиции старой морали, но и крах новой, им проповедуемой философии эгоизма и эгоцентризма, с ее культом «я» и «свободы воли». Более того, Лермонтов определяет особенности «демонического» начала в характере своего героя как «идею», завладевающую сознанием и требующую реализации («... *идеи* – создания органические, сказал кто-то; их рождение дает им форму, и эта форма есть *действие*...») [Мегрелишвили 2000: 54]. Эту же линию продолжают Л.Толстой и Ф.Достоевский.

Принимая за доказанную точку зрения Л.Д.Хихадзе о том, что психологическая модель таких героев Достоевского, как Раскольников и Иван Карамазов - модель воссоздания трагического героя, а образ Ставрогина строится по модели русской модификации байронической личности в интерпретации Достоевского [Хихадзе 1986: 43], хочется акцентировать внимание на факте: Достоевский-художник не просто ощущал свое время как преддверие глобальной катастрофы, как пишет исследователь, но это его ощущение не было субъективной интерпретацией хода истории. Всем известные факты биографии Достоевского (участие в кружке Петрашевского, а затем каторга) способствовали обретению этим художником изначально устойчивой мировоззренческой основы, базирующейся на православии. В такой мировоззренческой системе бунтарское сознание никак не могло быть изображено сочувственно, как, к примеру, изображались те же романтические бунтари и «*лишние люди*» у предшественников писателя. Для воцерковленной личности, каким стал Достоевский к моменту создания своих «*романов-идей*», бунтарское сознание непременно должно было восприниматься как отражение во всемирно-исторической перспективе вечных образов. На эти образы указывает Библия, и они отражаются в творческом сознании как образы-символы, которые каждая эпоха наполняет исторически конкретным содержанием. При этом основа символа остается неизменной.

В таком прочтении Ставрогин предстает как предельная модификация люциферианской личности, приход которой в мир (а писатель имел все основания говорить о реальности своего героя в историко-культурной ситуации последней четверти XIX века в России) повлечет за собой глобальное вторжение зла в сознание людей, тем более разрушительное, что окрашено это зло в идеи всеобщего блага.

Если лермонтовский Демон провозглашает *«с миром гордую вражду»*, то эта вражда является его личным счетом к Богу - перед читателем предстает от века данный архетип бунтаря в его космическом масштабе. Иное дело герои Достоевского.

Противоречие между глубоким, искренним протестом Раскольникова против социальной несправедливости и утверждаемым самим героем в теории правом сильной личности на *«кровь по совести»* составляет основу трагической коллизии *«Преступления и наказания»*. Раскольников ошибся, полагая, во-первых, что все обстоятельства преступления могут быть вычислены рассудком (диктат рассудка в православии расценивается как одна из сторон проявления люциферианского сознания), а во-вторых, в том, что ему казалось, будто за свои действия он ответственен только перед самим собой и что суд других ему безразличен (ср.: *«Явился ты, защитник, поздно/ И ей, как мне, ты не судья»*, «Демон» Лермонтова). Однако даже после совершения убийства Раскольников абсолютно честен с собой и окружающими. Гибель его мрачной *«идеи»* становится источником глубоких размышлений героя, и, несмотря на то, что в пределах художественного пространства романа Раскольников так и не раскаивается, в его личности ощущается возможность прорастания новых живительных ростков, что позволяет воспринимать его историю не как историю падения, а как историю сложного и мучительного нравственного роста героя. Таким образом, поставленная еще Пушкиным проблема судьбы человека наполеоновского склада *«с его озлобленной душой»* и *«безмерными мечтаниями»*, который не остановится перед преступлением, предстает у Достоевского в новом, более широком аспекте и напрямую сопрягается с лермонтовскими размышлениями о вреде тотального господства в сознании человека *«идеи»*.

Осмысливая наполеонизм как проявление в культурной жизни России черт отвергнутого писателем «западничества», зрелый Достоевский внимательно вглядывается в русскую молодежь, одержи-

мую революционными идеями в их самых крайних – террористических – формах. Высоко оценивая глубину и искреннюю страстность исканий, нравственную бескомпромиссность и способность многих из них к самопожертвованию, Достоевский тем не менее отвергает революционное направление исканий молодежи. Для него неприятие «*новых людей*» - продолжение тезиса, согласно которому преимущество России перед западом заключается в том, что широкие слои русского народа сохранили живые ростки братского чувства, утраченного на Западе вследствие всеобщего отчуждения и обособленности каждого - характерных черт современной цивилизации, по Достоевскому. «*Бесы*» стали кульминационной точкой в этом споре писателя с ведущими тенденциями его эпохи.

В двух эпиграфах к роману (эпизод об исцелении бесноватого и гибели стада свиней в Евангелии от Луки и отрывок из стихотворения А.Пушкина «*Бесы*») фиксируется мысль о том, что потомки нигилистически настроенных рационалистов 1840-х годов, чье сознание было пропитано западной верой во всемогущество человека и его воли, характеризуются писателем как «*бесы*», «*кружащие*» Россию (ср. «*В поле бес на кружит, видно*» у Пушкина) и сбивающие ее с истинного пути.

Поколение «*бесов*» в романе представлено фигурами нескольких психологически несходных между собой героев. Со снисходительной усмешкой слушает восторженно-идеалистические тирады отца, Степана Трофимовича, невежественный и циничный, полностью лишенный совести Петруша Верховенский («*мошенник, а не социалист*») [Достоевский 1972-1976: X, 324]. Но даже у этого циника есть потребность преклониться перед высшим существом. Таким существом для него становится воспитанник отца Николай Ставрогин, по отношению к которому Верховенский испытывает чувство восхищения и, если можно так выразиться, собачьей преданности.

Именно Ставрогин, как уже отмечалось выше, явился одним из последних в литературе XIX века трагических выразителей метадискурса «*высокого зла*». Достоевский наделяет своего героя острым, аналитическим умом, большой внутренней силой, бурными страстями, направленными в первую очередь на отрицание устоев современного ему общества, в котором вырос герой. Это отрицание, в котором прочитываются черты анархической идеологии М.Бакунина, привело Ставрогина к своеобразному «*бунту*» против

всех устоев столь ненавидимого им общества, «бунту», который проявился в открыто декларируемом разврате. В главе «У Тихона» описаны отвратительный поступок Ставрогина по отношению к малолетней Матреше и вызванные им муки совести. После совершенного преступления Ставрогин ни на минуту не обретет покоя. Он, стремясь искупить этот поступок, женится на хромоножке и юривой Марии Лебядкиной, чистота души которой кажется ему средством к искуплению своего греха (ср. евангельский тезис о том, что неверующий муж спасется верой своей жены). Однако брак этот не только не приносит ему покоя, а сам по себе становится очередным вызовом обществу со стороны Ставрогина. Став виновником гибели Матрешы, Марии Лебядкиной, искалечив жизнь Лизы Дроздовой и Марьи Шатовой, Ставрогин кончает с собой.

Обозревая все отмеченные персонажи в пределах литературного ряда, нельзя не обратить внимание на идентичность построения моделей этих столь несхожих между собой героев. Все они ищут смысла бытия, и поиск этого смысла имеет свои ступени, одну за другой которые и проходят все эти герои. Изначальной точкой их *экзистенциальных исканий* становится признание порочности бытия (у Демона – как такового, у более поздних героев – современной им общественной жизни). Следующей ступенью становится «бунт» против основных устоев мироздания или общества. Однако подобные попытки оказываются обреченными на провал. Так возникает мысль о неизбежности порока как одной из составляющих бытия.

Однако подобный вывод не может удовлетворить героев. В сознании каждого из них возникает эффект «*фундаментального непонимания процесса понимания*» [Хайдеггер 1987: 297]. Поясним эту мысль. В. Дильтей пишет: «Для всякого (истолкования - *Т.М.*) характерно такое продвижение вперед, которое переходит от восприятия определенно-неопределенных частей к попытке захватить смысл их целого, точнее определить и сами части. Неудача этого метода обнаруживается в том случае, когда отдельные части не становятся при этом понятнее. Это побуждает к новому определению (их общего – *Т.М.*) смысла до тех пор, пока он не станет достаточным. Эти попытки продолжаются настолько долго, пока не исчерпывается целиком весь смысл, который заключается в данных проявлениях жизни» [Dilthey 1958: 227]. В нашем случае под понятием «целого» следует понимать единый исторический период,

который парадигма описывает в социо-культурном плане. Бытие ставит перед личностью (в том числе и литературным персонажем как порождением художественного метадискурса в пределах парадигмы) определенные вопросы, типичные для социо-культурного поля парадигмы. Коммуникативная гармония, таким образом, возможна только для такой личности (или персонажа), которая умеет *согласовать* постигаемую в процессе восприятия жизни истину и собственную предвзятость мнений. Личность, открытая к смыслам, предлагаемым эпохой, устанавливает связь между тем, что говорит социо-культурный контекст эпохи, со всей совокупностью собственных интерпретаций этих смыслов. Так достигается понимание (коммуникативная гармония) со своим временем.

Напротив, если внутри личности *«смысл целого»* парадоксально не гармонирует с собственными интерпретациями этого *«целого»*, понимание не достигается, и личность входит в противоречие со своим временем. Возникает вопрос, что является причиной такого положения?

Думается, что одной конкретной причиной такое явление не объясняется. В числе прочих следует отметить как наиболее важное в нашем случае состояние личности, которое возникает при невозможности понять мир в рамках непротиворечивого алгоритма. Это состояние условно можно назвать экзистенциальным «взрывом». При таком психологическом состоянии герой, как правило, должен пережить сильную психологическую травму, которая должна поколебать изначально имеющиеся личностные ориентиры. Эти ориентиры образуют в психике индивида своеобразную семиотическую ось, на которой означающее и означаемое изначально находятся в гармонии. Колебания оси приводят к тому, что травмированное сознание не в силах осмыслить парадоксального несоответствия означающего с означаемым. После осознания этого факта внутри личности происходит подмена самого понятия означаемого, как правило, на противоположное. Так рушится коммуникативная гармония и возникает эффект отрицания бытия (*«Мира Божьего не принимаю!»*).

Романические герои – носители *«высокого зла»* – Арбенин, Демон, Печорин изначально обладали гармоничными жизненными установками (ср.: *«в первой молодости моей я был мечтателем»*, *«чистый херувим»*). Спусковым механизмом начала процесса колебаний личностных ориентиров героя в лермонтовской поэтике слу-



жит первое столкновение с фактом необходимости доказательства героем своего права на то, чтобы стать «своим» в кругу тех, кто изначально кажется «своими» («наше поколение», сонм ангелов в «Демоне»). Доказательство предполагает не только усилие со стороны доказывающего, но и внутреннее принятие им законов избранной среды. Но именно эти законы кажутся герою неприемлемыми. Реакция общества, проявляющаяся в отторжении героя как чужеродного элемента, вызывает либо с «миром гордую вражду», либо замкнутость героя в пределах собственного «я» с недоумением «За что они все меня ненавидят?».

Философской вершиной воплощения нравственной дилеммы между социальной свободой и нравственной свободой в творчестве Достоевского является «Легенда о великом инквизиторе» - вставная новелла в романе «Братья Карамазовы». И все же думается, что и в ней проявляется накал свойственных писателю бунтарских, протестных настроений. В ней под «смыслом целого» предстают все известные писателю формы политической и церковной власти, начиная с Римской империи и до современной автору эпохи. И все эти формы власти Достоевский рассматривает как родственные друг другу формы насилия над человеческой свободой и совестью. В этом аспекте они практически не отличаются, по мысли писателя, от средневековой инквизиции.

Носителем «высокого зла» в легенде становится Великий Инквизитор. Он признает себя не слугой Христа, а слугой искушавшего Христа дьявола. И в то же время Инквизитор глубоко несчастен. По мысли Достоевского, несчастье Инквизитора – естественное следствие того, что он строит свою власть над людьми на «чуде», «тайне» и «авторитете» - на насилии. Несчастье Инквизитора проистекает из того, что подобная власть, по мысли Достоевского, не только бесчеловечна и несправедлива, но и обрекает ее проводника на муки одиночества и страдания, отделяя его от всего остального человечества. Как видим, нарративная структура образа Инквизитора содержит все те же элементы общей парадигматической направленности.

Здесь нет необходимости подробно рассматривать каждого персонажа русской литературы, в образе которого проявляются отмеченные тенденции. Хотелось бы отметить только, что построение их в единый ряд возможно лишь на основе признания факта поиска ими смысла бытия в модусе «признание порочности бытия» -

попытки бунта - примирение с порочностью как с неизбежностью бытия в целом». Таким образом, вновь обращаясь к труду Хихадзе «От Демона к Ставрогину», можно с уверенностью сказать, что дело не только в том, что существуют моменты схождения между романтическим героем и героем Достоевского. В первую очередь следует осознать, что все разновидности персонажей, о которых говорит исследователь, возможно и следует рассматривать в контексте единого парадигматического метадискурса Нового времени, тем более что и на последнем этапе функционирования парадигмы мы вновь обнаруживаем подобные характеры.

«Пограничная ситуация» - перед лицом смерти – вновь оказывается центральной коллизией образов, доводя героев до самоубийства. И если герой Достоевского Кириллов доведет эту точку зрения до логического предела, покончив с собой во имя самой идеи «права» человека на свободу выбора вплоть до самоубийства, то Серебряный век зафиксирует право на самоубийство как единственный выход невротически настроенной природы из сложнейшего тупика экзистенциальных исканий. Конфликт «непонимания процесса понимания» достигает своей вершины, приводя героя к саморазрушению.

Интересно, что именно авторы Русского Зарубежья, многие из которых «вышли» из Серебряного века, станут осмыслять самоубийство как трагическую моду эпохи «*между двух революций*» в России и во многом увидят в этой моде символ неизбежности гибели «петербургской культуры» [Мегрелишвили 2005: 106]. «Закат» этой культуры будет окрашен в апокалипсические тона, и это не случайно. Экзистенциальный «взрыв» как бы материализуется в революционном вихре, унося в пучину глобальной деконструкции сам «*смысл целого*». Травмированное сознание как психологическая доминанта эпохи достигает критической точки в своей референции, осуществлявшейся на протяжении всего столетия либо прямо (романтизм), либо не как прямая репрезентация реальности (реализм), либо как символическая репрезентация (модернизм). В любом случае личность (литературный герой) теряет референтную связь с реальностью. При таком прочтении становится очевидным, что центральной причиной «*высокого зла*» является кризис коммуникации с окружающим героя миром, бытием в целом. Это позволяет предположить, что «демонизация» личности героя XIX века –

своеобразное предвосхищение литературой психотипа, воплощение в реальности которого обнаружил XX век.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Философия экзистенциализма — иррациональная реакция на рационализм Просвещения и немецкой классической философии. По утверждениям философов-экзистенциалистов, основной порок рационального мышления состоит в том, что оно исходит из принципа противоположности субъекта и объекта, то есть разделяет мир на две сферы — объективную и субъективную. Всю действительность, в том числе и человека, рациональное мышление рассматривает только как предмет, «сущность», познанием которой можно манипулировать в терминах субъекта-объекта. Подлинная философия, с точки зрения экзистенциализма, должна исходить из единства объекта и субъекта. Это единство воплощено в «экзистенции», то есть некой иррациональной реальности. *Экзистенция* в философском понимании трактуется как противоположность *эссенции* (сущности). Если судьба вещей и животных предопределена, то есть они обладают сущностью прежде существования, то человек обретает свою сущность в процессе своего существования. Основным проявлением экзистенции является *свобода*, которая подразумевает *тревогу* за результат своего выбора. Значительное место в философии экзистенциализма занимает постановка и решение проблемы свободы, которая определяется как «выбор» личностью одной из бесчисленных возможностей. Предметы и животные не обладают свободой, поскольку сразу обладают «сущим», эссенцией. Человек же постигает своё сущее в течение всей жизни и несёт ответственность за каждое совершённое им действие, не может объяснять свои ошибки «обстоятельствами». Таким образом, человек мыслится экзистенциалистами как строящий себя «проект». В конечном итоге, идеальная свобода человека — это свобода личности от общества.
2. По учению Диотимы в «Пире» Платона (202 е), духи — «даймоны» суть «среднее между богом и смертным» и имеют силу «быть истолкователями и передатчиками человеческих дел богам, а божеских — людям, просьб и жертвоприношений одним, наказов и вознаграждений за жертвы — другим», благодаря чему целое бытие связывается воедино. Платон подчеркивает связь с «даймоном» творческой функции — всего относящегося к «жертвоприношениям, таинствам, заклинаниям, прорицанию, волхованию». В «Федре» (242 с) Сократ рассказывает о своем «даймонионе», подающем ему знамения. Действия «даймона» сказываются прежде всего в прорицаниях, а способность прорицания сопрягается также и с душой так, что подаваемые извне божественные знаки оказываются одновременно и «внутренним голосом» личности. Таким образом, представления о «даймоне» и соответственно римском «гении» (сами по себе крайне разнообразны в народных верованиях и литературных свидетельствах на протяжении веков) в своем философском истолковании, в качестве своих основных импликаций предполагают: творческую природу Гения как силы вдохновения, озарения; осу-

ществление взаимосвязи целого, обеспечивающей его бытие; не просто закрепленность Гения за индивидом, но сопряженность Гения с «душой» как внутренним началом человека, личности. Все эти моменты сохранены и отражены в новоевропейском понятии Гения, в иных отношениях порывающем с традицией. Все они получили развитие лишь в возрастании индивидуализма в новоевропейской культуре, через ренессансную идею обожения человека и представление о художнике как «втором боге».

3. Кант определял гениальность как *«талант (природный дар), который дает правило искусству»*, или, иначе, как *«прирожденные задатки души»*, посредством которых природа дает правило искусству (Кант. И. Критика способности суждения). Таким образом, между внешним и внутренним источниками гениальности устанавливается равновесие. Соответственно, у Шеллинга в «Философии искусства»: *«... вечное понятие человека в Боге как непосредственная причина его (человеческого) продуцирования (творчества) есть то, что называют гением, это как бы genius, обитающее в человеке божественное»*. В понятии гения у Канта, обобщающего долгий процесс нового осмысления гениальности, входит и *«оригинальность»* творчества, и его бессознательность, нерелективность (откуда и у Шиллера связь Г. с *«наивной»*, т.е. не рефлектирующей себя поэзией), и его величественность (сама природа говорит в художнике). Гений относится у Канта лишь к *«изящному искусству»*, которое единственно не подчиняется заведомому правилу.
4. Основная идея Н.Минского - мысль об относительности всего сущего, всех нравственных понятий - добра, зла, лжи, правды. Истинным признавалось только чувство любви человека к самому себе. Исходя из этого, Минский формулировал первый и основной принцип «новой морали», свое понимание отношения человека к миру и обществу: *«Я создан так, что любить должен только себя, но эту любовь к себе я могу проявлять не иначе, как первенствуя над ближним своим, - таким же, как я, себялюбом и жаждущим первенства...»* (Н.Минский. При свете совести. СПб., 1890, с. 1). Показателен призыв, которым автор заканчивает свою книгу: *«... Да будут они благословенны, страдания несовершенного мира! Да будет благословенно отсутствие любви, истины, свободы!»*, ибо перед лицом смерти все равны.
5. Французский экзистенциализм осмысливает экзистенцию как своеобразный способ познания мира человеком, утратившем Бога. Истинным способом познания, способом проникновения в мир «экзистенции» объявляется интуиция (*«экзистенциальный опыт»* у Марселя, *«понимание»* у Хайдеггера, *«экзистенциальное озарение»* у Ясперса), которая являет собой иррационалистически истолкованный феноменологический метод Гуссерля. «Согласно Мальро, одному из первых провозвестников экзистенциалистского умонастроения во Франции, трагическое мирозерцание XX века имеет своим главным источником выветривание христианства, «смерть бога» в душах; взамен повсюду утверждается первая на земле безрелигиозная цивилизация. Предоставленной лишь самой себе, осаждаемой отовсюду пустотой

- «небытия» личности тем не менее надлежит «действовать без надежды на успех - (*курсив мой - Т.М.*)» («Миф о Сизифе» Камю)» [Великовский]
6. «...Г.П. Макогоненко показывает, как низко пали нравы в гвардейской и светской среде. Вместо гражданских интересов - палачество против «Свободы» и «Гения», вместо любви, «науки страсти нежной» - интрижки и разврат, эротизм и порнография. Нравственно одичавшее общество и выдвинуло Арбенина, лжегероя, срывателя масок, но старательно прячущего свое подлинное лицо под своей особой фальшивой маской. Он по собственному произволу убивает Нину, которая ни в чем не виновна. Г.П. Макогоненко, вслед за Д.Б. Максимовым, справедливо оспаривает концепцию Б.М. Эйхенбаума, явно героизировавшего Арбенина, отстаивавшего якобы идею «высокого зла». По строгому разбору, все высокие демонические самохарактеристики и претензии Арбенина в «Маскараде» быстро линяют в ходе разоблачений: «Зло, разъедающее общественную среду, проникло в душу героя. Он благородный шулер и авантюрист, но все-таки шулер и авантюрист, потерявший над собой моральный контроль и готовый поверить в плохое (в «измену» Нины) скорее, чем в хорошее (в ее невиновность)». Наиболее полно и объективно суждение В.А. Мануйлова: «Вступаясь за поруганное добро, он считает себя вправе быть безжалостным судьей отдельных виновников зла. И в этом его ошибка, преступление и вместе с тем глубочайшее несчастье» (Кулешов 2008: 45).
  7. Примером такой новой методологии может служить гуманитарная культурология. Гуманитарная культурология – условное название направления в науке о культуре, по преимуществу занимающегося ценностно-смысловыми, «человековедческими» аспектами. Гуманитарная культурология принципиально близка другим гуманитарным дисциплинам, смежным с нею: искусствоведению и литературоведению, лингвистике и семиотике, философии и исторической антропологии; она активно привлекает методы и принципы этих и иных гуманитарных наук, использует их достижения и результаты, интерпретируя и реинтерпретируя их, анализируя и обобщая, осмысляя и оценивая. Однако при этом гуманитарная культурология, пребывая в смыслеловом пространстве гуманитаристики как таковой, не просто находится в одном ряду с перечисленными и иными гуманитарными дисциплинами как одна из них, но предстает как своеобразная «метанаука», обобщающая эмпирические данные и теоретические обобщения своих гуманитарных «контрагентов» и не сводимая к ним ([www/wikipedia.ru](http://www.wikipedia.ru)).
  8. Н. Фрай, видный представитель ритуально-мифологической школы, утверждал, что центральным в фольклоре и литературе является миф поисков-приключений героя, стремящегося к достижению своей цели (См.: *Frye N.H. The archetypes of literature // Myth and literature: Theory and practice. London, 1966.*)
  9. О чертах сходства между Онегиным и Ставрогиным как симптоматически значимых в составе русской жизни и литературы XIX в. см.: *Бочаров С.Г. Французский эпитаф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист. 1. М., 1995.*

10. «Поздний романтизм» - это романтизм мыслителей, перестающих явно ощущать ту историческую конкретность конца XVIII века, которая в сознании эпохи преломлялась в виде основного противоречия» [Эстетика немецких романтиков 1987: 12]. Романтический мыслитель, пока он не стал «поздним», воплощает в себе борьбу, спор и единство старого и нового. Для него Великая французская революция – призыв к человеческому и общечеловеческому совершенству. Недаром Ф.Шлегель рассматривает свою эпоху как революцию и притом революцию такого масштаба, что революция, совершающаяся «материально», - только эпизод в ней, только одно из отражений высоты, достигнутой в истории человечества: социальная революция – момент культурной революции [Дмитриев 1972: 39-40].

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Бахтин 1992:** Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: 1992.
- Великовский:** С.И.Великовский. Экзистенциализм. – ЛЭС // www. les.ru
- Гачев 2007:** Гачев Г. Д. Италия. Опыт экзистенциальной культурологии / В авт. редакции. — М.: Воскресенье, 2007. — 416 с. — (Миры Европы. Взгляд из России).
- Dilthey 1958:** Dilthey W. Gesammelte Schriften. – Dtuttgart, 1958. – Bd. 7
- Дмитриев 1972:** Дмитриев А.С. Концепция личности у иенских романтиков и философские идеи Фихте. //Вестник Московского государственного университета. Серия: Филология. М.: 1972, № 1.
- Достоевский 1972-1976:** Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. I-XVII. – Л.: 1972-1976.
- Кулешов2008:** В.И.Кулешов. История русской литературы XIX века. – М.: 2008.
- Лермонтов 1979:** Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х тт. – М.: 1979.
- Мегрелишвили 2000:** Мегрелишвили Т.Г. Антиномии Михаила Лермонтова. – Часть II. Глава II. Тб.: 2000.
- Мегрелишвили 2005:** Мегрелишвили Т.Г. Проблемы поэтики мемуаров русского зарубежья. – Тб.: 2005.
- Мелетинский 1994:** Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М.: 1994.
- Хайдеггер 1987:** Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: 1987.
- Хихадзе 1986:** Хихадзе Л.Д. От Демона к Ставрогину (трансформация индивидуалистического типа сознания) // თბილისის შრომის წითელი დროშის ორდენის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები. 1986, № 261, (რუსულ ენაზე).
- Шекспир 1975:** В.Шекспир. Гамлет, принц Датский. – М.: 1975 (пер. Б.Пастернака).
- Эйхенбаум 1986:** Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сб. научных статей. – Л.: 1986.
- Эстетика немецких романтиков 1987:** Эстетика немецких романтиков. Под ред. М.Ф.Овсянникова, А.А.Аникст. М.: . Искусство, 1987.

TATIANA MEGRELISHVILI

Georgia, Tbilisi

## “The high evil” as a consequence of existential trauma

### Summary

The XIX century had legitimated the “*great histories*” – the main ideas of humanity – New Time, verbally organized them as a special discourse-narration (*J.F. Liotar*). Literature reflected this process in existential meta-discourse. Existentially orientated heroes are in works of romantics, positivists and modernists. As a rule all of them have an idea of “*high evil*” (*B. Eihenbaum*).

A question about the nature of “*high evil*” in character of existentially orientated hero is mainly considered in frames of concrete literary schools traditions (*B. Eihenbaum, G. Fridlender*). In the same time there was not paid attention to fact, that incarnation of this psycho type we can observe in whole paradigm of modernism: from the beginning in Reformation period, through the formation in Age of the Enlightenment and romanticism, through the development in frames of positivistic literary practices to logical end in epoch of modernism.

The analysis of sense of whole (*H. G. Gadamar*), it means the analysis of existential structure of being, and its part – process of life understanding by the high subjects of “*high evil*” in Russian literature, lets to constant: a search of being sense is in modus “the understanding viciousness of being – try of riot – a conciliation of viciousness as an important part of being”. The wandering in circle provokes “*the fundamental non-understanding the understanding process*” (*M. Hidegger*). Hero goes through a special existential explosion. The traumatized conciseness goes out from its semiotic axes “meaning-signified” and runs to deep of global deconstruction. Such a reference is realized in straight way (romanticism), or as a symbolic representation (modernism). In every cause hero loses a referent connection with reality.

In the time of this perusal we understand, that a central cause of “*high evil*” is hero’s a crisis of communication with outstanding world, whole being. It lets us to suppose that “demonizing” of hero’s personality – is a special prescience by the literature the psycho type, which incarnation in reality was founded by XX century.

## დარეჯან მინაზღე

საქართველო, თბილისი

### ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები რუსულ ენაზე

ძველი ქართული მწერლობის ძეგლების რუსულ ენაზე თარგმნას დიდ ყურადღებას უთმობდნენ რუსეთში გადახვენილი, იქაურ ქართულ ახალშენებში (მოსკოვი, სანქტ-პეტერბურგი და სხვ.) დასახლებული ქართველი მწიგნობრები. XVIII საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო ქართული თხზულებების რუსული თარგმანების პუბლიკაცია. მართალია, ადრეული თარგმანების მეცნიერული დონე არ იყო მაღალი, მაგრამ იმ დროისათვის ეს ბუნებრივი იყო, რადგან ქართული ენიდან რუსულად თარგმნის ტრადიცია ჯერ კიდევ არ არსებობდა.

რუსულ ენაზე გამოქვეყნებული პირველი ქართული წიგნებია: „ბარამგულანდამიანი“ (1773), ა. ამილახვრის „გეორგიანული ისტორია“ (1779), დ. ჩოლოყაშვილის „ივერიის მუზათა საბრძოლო სიმღერები“ (1791), დ. ბაგრატიონის „ახალი შიხი“ (1804) და „საქართველოს მოკლე ისტორია“ (1805), ვ. ბაგრატიონის „წერილები“ (1812) და „ქართველი ხალხის ისტორიის მიმოხილვა“ (1814), რ. დანიბეგაშვილის „მოგზაურობა ინდოეთში“ (1815). როგორც ირკვევა, ეს ავტორები თავდაპირველად ქართულად წერდნენ და შემდეგ თვითონვე თარგმნიდნენ (პნკარედის დონეზე), ან კიდევ რუსულ ენაზე საკუთარი ინიციატივითვე ათარგმნინებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს.

ზოგჯერ ქართული წიგნი რუსულად ქართველ მთარგმნელს გადაჰქონდა. მაგალითად, ს. იგნატიევს (ეგნატაშვილს) უთარგმნია რუსულად „ბარამგულანდამიანი“ და ა. ამილახვრის „გეორგიანული ისტორია“, ხოლო გ. ჩილიაევს (ჭილაშვილს) კი – ვ. ბაგრატიონის „წერილები“ და „ქართველი ხალხის ისტორიის მიმოხილვა“. ხანაც ანალოგიურ სამუშაოს (ივარაუდება ქართველთა დახმარებით) რუსი მთარგმნელი ასრულებდა. მაგალითად, დ. ბაგრატიონის „ახალი შიხი“ თარგმნა ს. მიტროპოლსკიმ. ზოგიერთ გამოცემაში საერთოდ არ არის მითითებული მთარგმნელის ვინაობა. დავიმონუმებთ ორიოდ მაგალითს: დ. ჩოლოყაშვილის „ივერიის მუზათა საბრძოლო სიმღერების“ თავფურცელზე აღნიშნულია, რომ ეს არის „რუსული პროზაული თარგმანი“, მაგრამ მთარგმნელი არ არის მითითებული; რ. დანიბეგაშვილის წიგნზე „მოგზაურობა ინდოეთში“ არის მინაწერი „თარგმანი ქართულიდან“, მაგრამ უცნობია, ვინ არის



მთარგმნელი: თხზულების ავტორი, თუ — ვინმე სხვა. სავარაუდოდ, აღნიშნული თხზულებები რუსულ ენაზე თავად ავტორების მიერვეა თარგმნილი.

ნიშანდობლივია, რომ ქართველები, აქცევდნენ რა განსაკუთრებულ ყურადღებას ქართული წიგნების რუსულად თარგმნას, ხშირად თვითონვე იყვნენ თარგმნის ინიციატორები და ყოველმხრივ ეხმარებოდნენ რუს მთარგმნელებს. ცნობილია მთარგმნელობით საქმიანობაში რუს-ქართველ მოღვაწეთა თანამშრომლობის არაერთი ფაქტი: რუსი მწერალი და სწავლული ე. ბოლხოვიტინოვი, რომელმაც პირველმა გამოაქვეყნა „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი სტროფის რუსული თარგმანი (1802), სარგებლობდა ქართველი კონსულტანტების დახმარებით; დ. ჩუბინაშვილი და გრ. დადიანი ეხმარებოდნენ ი. ბარტდინსკის „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნაში (1845); ალარ შევჩერდებით იმ საყოველთაოდ ცნობილ შემოქმედებით ურთიერთობაზე, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნისას დამყარდა კ. ბალმონტსა და ცისფერყანწელთა შორის.

თუ ადრეულ პერიოდში ქართული წიგნების რუსულად თარგმნა, როგორც ითქვა, უპირატესად ავტორთა თუ მთარგმნელთა პირადი ინიციატივით განისაზღვრებოდა, XIX საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედიდან ამ საქმეს მეტი ყურადღება დაეთმო. მთარგმნელობით საქმიანობაში ჩაებნენ გამოჩენილი ქართველი მეცნიერები: ა. ცაგარელი (თარგმნა „სიბრძნე სიცრუისა“ — 1878), ნ. მარი („პეტრე იბერის ცხოვრება“ — 1896; „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ — 1911), ივ. ჯავახიშვილი („სიბრძნე ბალავარისი“ — 1899), ე. თაყაიშვილი („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ — 1900), მ. ჯანაშვილი (ვახუშტი ბაგრატიონის „საქართველოს გეოგრაფია“ — 1904) და სხვ.

XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან ძველი ქართული ლიტერატურის რუსულად თარგმნას შეუდგნენ კ. კეკელიძე („ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ — 1954; „შუმანიკის წამება“ — 1955; „აბო თბილელის წამება“, „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“ — 1956), შ. ნუცუბიძე („ვეფხისტყაოსანი“ — 1941; „აბდულმესიანი“ — 1942; „თამარიანი“ — 1942), ვ. დონდუა („ცხოვრება მეფეთ-მეფე თამარისი“ — 1938; „კალმასობა“ — 1945; „შუმანიკის წამება“ — 1954), გ. ცაგარელი („ვეფხისტყაოსანი“ — 1937; „დიდმოურავიანი“ — 1944), ე. ლოლობერიძე („სიბრძნე სიცრუისა“ — 1948), ს. იორდანიშვილი („ვისრამიანი“ — 1949), ბ. აბულაძე („სიბრძნე ბალავარისი“ — 1962; „ამირან-დარეჯანიანი“ — 1965), ფ. თვალთვაძე („მოგზაურობა ევროპა-

ში“ — 1969), ა. ბესტავაშვილი („რუსუდანია“ — 1971) და სხვ. თანდათანობით გაიზარდა არაქართველ მთარგმნელთა ინტერესიც. თარგმნიდნენ: ბ. რუდენკო („ვისრამიანი“ — 1938; „შვიდი მთიები“ — 1942), პ. პეტრენკო („ვეფხისტყაოსანი“ — 1938), ნ. ზაბოლოცკი („ვეფხისტყაოსანი“ — 1937, 1957; დ. გურამიშვილი — 1953).

გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან ეს პროცესი კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა — ითარგმნა „კონსტანტი კახის წამება“ (ნ. ვაჩნაძე, კ. კუცია — 1978), მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ (გ. ნიბახაშვილი — 1981), საისტორიო ნყაროები (მ. ლორთქიფანიძე, ნ. ნაკაშიძე, გ. წულაია), სამართლის ძეგლები (ვ. დონდუა, ი. დოლიძე, დ. ფურცელაძე), ვ. ორბელიანის — „ამბავნი პეტერლოფისა“ (1985) და გ. რატიშვილის „მცირედი რაიმე მოთხრობა როსიისა“ (1987) (ი. ბახტაძე, ნ. დიმიტრიადი), აგრეთვე, თეიმურაზ I-ის, არჩილის, ვახტანგ VI-ის, იოსებ თბილელისა და დიმიტრი სააკაძის თხზულებათა ნაწყვეტები (გ. ამკინაძე — 1985-1992) (აქ არ ვეხებით „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ თარგმანებს. ეს ცალკე მსჯელობის საგანია).

განსაკუთრებული ნაყოფიერებით გამოირჩევა 1980-1992 წლები, როდესაც განმეორებით გამოქვეყნდა ადრე თარგმნილი თხზულებები („შუშანიკის წამება“, „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“, „ვეფხისტყაოსანი“, „რუსუდანია“, „დავითიანი“ და მრავალი სხვა). ხელახლა ითარგმნა რამდენიმე ძეგლი: „შუშანიკის წამება“ (ვ. სოლოუხინი — 1983), „მატიანე ქართლისა“ (გ. წულაია — 1982) და სხვ. პირველად ითარგმნა რუსულ ენაზე ჯუანშერ ჯუანშერიანის „ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა“ (გ. წულაია — 1986), დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულიანი“ (ლ. გრიგოლაშვილი — 1989), ფარსადან გორგიჯანიძის „საქართველოს ისტორია“ (რ. კიკნაძე — 1990). ახალ თარგმანებში, რომლებიც შესრულებულია დედნიდან (ან, გამონაკლის შემთხვევაში, სპეციალისტთა მიერ საგანგებოდ მომზადებული პნკარედის საფუძველზე), უკეთაა დაცული ავტორთა სტილი, შენარჩუნებულია მათი სულისკვეთება, შეძლებისდაგვარად წარმოჩენილია მათი მხატვრული ხელოვნება, თუმცა შეინიშნება ცალკეული შეცდომები თუ უზუსტობანი.

რუსულ ენაზე გამოიცა არაერთი კრებული: „ქართული პატრიოტული პოეზიის ანთოლოგია“ (1945), „ქართული პროზა“ (1955), „ქართული პოეზია“ (1949), „ქართული პოეზიის ანთოლოგია“ (1958), „ძველი ქართული ლიტერატურა“ (1982; 1987) და სხვ., რომლებშიც დაიბეჭდა ძველ ქართულ თხზულებათა

როგორც სრული თარგმანები, ისე ცალკეული მონაკვეთები. ეს თარგმანები სხვადასხვა დროს შესრულებულია როგორც ქართველ (ნ. მარი, კ. კეკელიძე, შ. ნუცუბიძე, ვ. დონდუა, გ. ცაგარელი, ე. ლოლობერიძე და სხვ.), ისე რუს (კ. ბალმონტი, პ. ანტოკოლსკი, ს. შერვინსკი, ვ. დერჟავინი, კ. ლიპსკეროვი და სხვ.) მწერალთა და მეცნიერთა მიერ.

ძველი ქართული მწერლობის ზოგიერთი ძეგლი რამდენჯერმე ითარგმნა რუსულად: „სიბრძნე სიცრუისა“ (ა. ცაგარელი — 1878; ე. ლოლობერიძე — 1948), „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ (ნ. მარი — 1911; დეკანოზი ი. ზეთეიშვილი — 1999), „შუშანიკის წამება“ (ვ. დონდუა — 1954; კ. კეკელიძე — 1955; ვ. სოლოუხინი — 1983) და ა. შ. ზოგიერთი თარგმანი კი რამდენჯერმე გამოიცა: „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ (1954; 1974), „დიდმოურავიანი“ (1944; 1945), „ბარამგულანდამიანი“ (1773; 1883), „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ (1911; 1982; 1987, 1999), „ვისრამიანი“ (1949; 1960; 1966); „აბო თბილელის წამება“ (1956; 1974; 1982; 1987), „შუშანიკის წამება“ (1955; 1956; 1974; 1978; 1982; 1983; 1986; 1987...), „სიბრძნე სიცრუისა“ (1878; 1939; 1948; 1951; 1959; 1975...), „დავითიანი“ (1953; 1954; 1955; 1956...), აღარაფერს ვამბობთ „ვეფხისტყაოსანზე“, რომლის რუსული გამოცემები სამოცზე მეტია.

ის, რაც გაკეთდა, რასაკვირველია, არ არის საკმარისი. თარგმნილი მასალა რუსულენოვან მკითხველს ჯერ კიდევ ვერ უქმნის სრულ წარმოდგენას ძველ ქართულ ლიტერატურაზე. არ არის თარგმნილი ძველი ქართული მხატვრული პროზის ბევრი საყურადღებო ძეგლი (მაგალითად, „იოანე და ექვთიმე ათონელების ცხოვრება“, „გიორგი ათონელის ცხოვრება“ და სხვ.), რუსულენოვანი მკითხველისათვის სრულიად უცნობია ძველი ქართული სასულიერო-საეკლესიო მწერლობის ისეთი მნიშვნელოვანი დარგი, როგორიცაა ჰიმნოგრაფია, არასრულადაა თარგმნილი თეიმურაზ პირველის, არჩილის, ვახტანგ მეექვსისა და სხვათა პოეზია. ეს ჩვენი მთარგმნელობითი სკოლის ნაკლია. მწერალთა და მეცნიერთა ერთობლივი მუშაობით სათარგმნია ძველი ქართული ლიტერატურის ყველა მნიშვნელოვანი ძეგლი, რათა რუსულენოვან მკითხველს მეტ-ნაკლებად სრული წარმოდგენა შეექმნას ძველ ქართულ მწერლობაზე. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ არცთუ იშვიათად ქართული ლიტერატურა საერთაშორისო ასპარეზზე სწორედ რუსული ენის მეშვეობით გადის. საილუსტრაციოდ მხოლოდ ერთ მაგალითს დავასახელებთ: ე. ლოლობერიძისეული თარგმანის სა-

ფუძველზე სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“ ითარგმნა ლიტვურ, პოლონურ, უნგრულ და ყაზახურ ენებზე.

ცალკე მსჯელობის საგანია ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლთა რუსული თარგმანების ხარისხი. ჯერ კიდევ არ არის შესწავლილი ბევრი მათგანი და არ არის გამოვლენილი მათი ღირსება-ნაკლოვანებანი. არადა, აუცილებელია თითოეული თარგმანის შესწავლა და მისი ავკარგიანობის გარკვევა, რისი ერთ-ერთი წინაპირობაცაა თარგმანის დედანთან შეჯერება. ზოგჯერ მთარგმნელი სცოდავს, მეცნიერება კი დუმს. საკმარისია ითქვას, რომ ათეული წლების განმავლობაში საკითხის გარშემო მხოლოდ რამდენიმე რეცენზიაა გამოქვეყნებული (ა. ბარამიძე, „აბდულმესიანის“ რუსული თარგმანის შესახებ“ — 1943; ქ. ჩხატარაიშვილი, „სულხან-საბა ორბელიანის „მოგზაურობის“ რუსული თარგმანის შესახებ“ — 1972 და სხვ.). 1980-იან წლებში აღმანახ „კრიტიკაში“ გამოქვეყნდა ნ. მდივნის წერილი ბესიკის სამიჯნურო ლირიკის რუსულ თარგმანებზე, რომლებიც პნკარედების საფუძველზე დაუმზადებიათ რუს მთარგმნელებს. შენიშნული ზოგიერთი ტექსტობრივი ლაფსუსი, კუროიზი თუ უზუსტობა შემფოთებას იწვევს. როგორც ჩანს, რუსული თარგმანების მომზადებისას და, ბუნებრივია, მათი პუბლიკაციის დროს მეტი სიფხიზლის გამოჩენაა საჭირო. მწერლის თხზულების სწორად გაგება-გააზრებისათვის, ავტორის სულისკვეთების, მისი მხატვრული ხელოვნების მეტ-ნაკლებად ზუსტად გადმოცემისათვის, თანამედროვე მეცნიერულ-ლიტერატურული დონის შესაფერი თარგმანის მომზადებისათვის აუცილებელია დედნიდან თარგმნა. მართალია, ზოგიერთი შეცდომა და უზუსტობა დედნიდან უშუალოდ თარგმნილ ტექსტებშიც გვხვდება (სამწუხაროდ, შეცდომებისაგან დაზღვეული არავინაა), მაგრამ იქ, — პნკარედის საფუძველზე შესრულებულ თარგმანებში, — ამ შეცდომათა რიცხვი გაცილებით მეტია.

საჭიროა აგრეთვე გამოჩენილ მთარგმნელთა გამოცდილების განზოგადება. ყოველივე ეს უნდა დაინეროს და დაიბეჭდოს, რათა მომავალ მთარგმნელებს შეექმნათ წინაპირობა მთარგმნელობითი საქმიანობის უფრო მაღალ დონეზე წარმართვისათვის. ვიმეორებთ, ეს ყოველივე ორმაგად მნიშვნელოვანია, რადგან ზოგ შემთხვევაში სწორედ რუსული თარგმანები უდევს საფუძვლად ძველი ქართული მწერლობის ძეგლების სხვა უცხოენოვან თარგმანებს.

საკითხის კვლევის მოცემულ ეტაპზე საჭიროა ძველი ქართული მწერლობის ძეგლთა რუსული თარგმანების აღნუსხვა-კლასიფიკაცია, მომავალი კვლევის საგნად კი უნდა იქცეს ამ თარგმანთა შესწავლა ხარისხობრივი თვალსაზრისით (მთარგმნელობითი პრინციპები, მსოფლმხედველობრივი, მხატვრული და ფაქტობრივი ადეკვატურობა და სხვ.).<sup>•</sup>

**Darejan Menabde**

*Georgia, Tbilisi*

## **Russian Translations of the Old Georgian Compositions**

### **Summary**

Publication of Russian translations of old Georgian compositions has been started since seventies of the 18<sup>th</sup> century. However, earlier translations were not of high quality because translating tradition from Georgian into Russian had not been existed yet.

If in the earlier period translation of Georgian books into Russian was mainly conditioned by private interests of the authors or translators, from the last quarter of the 19<sup>th</sup> century translation activity attracted more attention. Prominent Georgian scholars (A.Tsagareli, N.Marr, I.Javakhishvili, E.Takaishvili, etc.) were involved in translation work. From the tenth of the 20<sup>th</sup> century the translations of the Old Georgian literature into Russian were performed by K.Kekelidze, Sh.Nutsbidze, V.Dondua, G.Tsagareli, S.Iordanishvili, etc. Gradually the interest of non-Georgian translators increased (B.Rudenko, P.Petrenko, N.Zabolotski) and since the 1970s this process has become more intense.

At the current stage of the problem research it is necessary to make the indexation and classification of Russian translations of the old Georgian compositions. The subject of the future research should become translation studies in terms of quality (translation principles, vision, artistic competence and adequacy, etc.).

---

<sup>•</sup> საკითხთან დაკავშირებული ბიბლიოგრაფია ცალკე გამოქვეყნდება.

## ინბა მილორავა

საქართველო, თბილისი

### „გზის“ სივრცული მოდელი მოდერნისტულ ტექსტში

„გზის“ მოდელს ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ხელოვნებაში. შეიძლება ითქვას, რომ გზა თავისი არსით სინესთეზიური, გამოყენების თვალსაზრისით კი სინკრეტულია. ჰორიზონტისაკენ მიმავალი გზა, ნანარმოების მიზანდასახულობის და განწყობილების მიხედვით, ღამეული თუ მზით გაბრწყინებული, უკაცური თუ ნელ-ნელა სივრცესთან შესარწყმელად მოძრავი ფიგურით ან ფიგურებით, შესაძლოა, ნებისმიერი სხვა კომპოზიციით, მოქმედების დაუსრულებლობის, მიღმა სამყაროსთან კავშირის და მომავლის გამჭვირვალე მეტაფორაა და ხშირად იკავებს კუთვნილ ადგილს ფერწერულ ტილოებზე, განსაკუთრებით კი კინოფილმების ფინალურ სცენებში. გზა სიუჟეტური ქარგის გაშლის საშუალებაა ხდება. „გზის“ მოდელი ფაბულის, ღერძის, თხრობის ხერხემლის როლში გამოდის, მაგრამ უშუალოდ გმირის სახესთან მიმართებაში უმნიშვნელოვანესია მისი, როგორც დარღვეული მთლიანობის აღდგენის საკრალური გზის ფუნქცია.

ანტიკურობიდან მოყოლებული „გზა“ მხატვრული ლიტერატურის ყურადღების ცენტრშია მოქცეული. „გზის“ სიმბოლიკა რთულია და ტრანსფორმირდება ეპოქათა სააზროვნო ტენდენციების ცვალებადობის კვალობაზე. „გზა“ ხდება ნანარმოების სიუჟეტური ღერძი (ანტიკური მითები, „ოდისეა“, „ენეიდა“; ანტიკური სათავგადასავლო, ბიზანტიური რომანი, შუა საუკუნეების ბედის უკუღმართობის რომანი; ნაწილობრივ ბიოგრაფიული რომანი, თანამედროვე სათავგადასავლო და ფანტასტიკური ბელეტრისტიკა). „გზა“ განსაზღვრავს ნანარმოების კომპოზიციას, სტრუქტურას და გავლენას ახდენს მხატვრული სახის აგების პრინციპებზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „გზაზე“ ახალი ფორმით გასვლისა და სამყაროს შიგნიდან, უცხო რაკურსით ხილვის შესაძლებლობა (აპულეუსი, „ოქროს ვირი“). გვაქვს „გზის“ მისტიური გაშიფვრის მცდელობაც. „გზის“ სიმბოლიკა უკავშირდება ღმერთთან, კოსმოსთან ადამიანის კავშირის პრობლემას. ყველა წინააღმდეგობის აღმოფხვრა და დასასრულისა და დასაწყისის დაკავშირება ბუნებრივად სპობს წინააღმდეგობას შინაგანსა და უხილავს, საკრალურსა და პი-

როვნულს შორის, ასეთი ბოლომდე განვლილი, „ამოხსნილი“ და დაძლეული „გზა“ უკავშირდება აბსოლუტური ჭეშმარიტების შეცნობას და შინაგანი მთლიანობის აღდგენას.

ნაწარმოების „გზას“ აქვს ჰორიზონტალური (ფიზიკური) და ვერტიკალური (სულიერი) ფორმა. მხოლოდ მითოლოგიურ პერსონაჟს ან გამორჩეული თვისებების მქონე კულტის მსახურთ ძალუძთ აღასრულონ ვერტიკალური მოგზაურობა ზევით ან ქვევით, ე.ი. გადასერონ სამყარო ვერტიკალურად. ხოლო ქვეყნიერების კიდით კიდემდე სვლა ჰორიზონტალურად, როგორც ნესი, უკავშირდება „ზეკაცს“, გმირებს, მოღვაწეთა კლასს ან განსაკუთრებულ მდგომარეობას (მაგალითად, რიტუალში მონაწილეობას ან წმინდა ადგილების მოსანახულებლად მოგზაურობას). ცხადია სხვაობა: უბრალო მოკვდავს შეუძლია რეალურად გაუდგეს ჰორიზონტალურ გზას და განსაკუთრებული ძალისხმევის მეშვეობით გაასრულოს იგი, ხოლო ვერტიკალური გზა შეიძლება გადაილახოს მხოლოდ ფიგურალურად — სულით (ტოპოროვი 1983: 127) ასეთი ვერტიკალური სტრუქტურაა მოცემული დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“, სადაც სხვადასხვა სიბრტყეები (ჯოჯოხეთი, სალხინებელი, სამოთხე) ვერტიკალურ ღერძზეა განლაგებული და გმირიც ამ „გზას“ სულის მეშვეობით გადის.

„გზის“ მნიშვნელობა თუ არ იზრდება, ყოველ შემთხვევაში, არც იკლებს თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებაში. როგორც „ზეკაცის“ სახესთან მიმართებაში ჩანს, იგი თვალსაჩინო როლს ასრულებს მოდერნისტულ ქართულ მოთხრობაშიც. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ნიკო ლორთქიფანიძის პროზა.

ნიკო ლორთქიფანიძის „გზის“ სივრცული მოდელი ძირითადად ჰორიზონტალურია და ემსახურება გმირის როგორც გამარჯვების, ისე დამარცხების ჩვენებას. პარადოქსულია, მაგრამ ორივე შემთხვევაში აღსდგება დარღვეული მთლიანობა და სრულად იკვეთება გმირის მიმართება გარე სამყაროსადმი, მხატვრული სახის მიზანდასახულობა. ელი („შელოცვა რადიოთი“) ვერ სძლევს მის „გზაზე“ არსებულ ყველა წინააღმდეგობას. ელის „გზა“ არ შედგება თვალსაჩინოდ გამიჯნული მონაკვეთებისაგან, იგი პირდაპირია, ჰორიზონტალური და დასაშვებზე უფრო გრძელი, ელის თავიდანვე არაბუნებრივი ტემპი აქვს, როგორც „ნაპტკვენი ბუმბული“ მიჰქრის „გზაზე“. ეს „გზა“ ცალმხარეს გახსნილია, მიჰყავს ადამიანი სამშობლოდან შორს, უცხო სამყაროში, მაგრამ უბრუნებს საკუთარ თავს. თავის სამ-

შობლოში ელი გაუცხოებული იყო საკუთარ თავთან, ვერ გრძობდა მინას, ფესვებს, მაგრამ „გზაზე“, რომელმაც დაამორა მშობლიურ მინას, მან გააცნობიერა თავისი განუყრელი კავშირი სამშობლოსთან. მთლიანობა აღსდგა, მხოლოდ სულიერ პლანში. ელი შეეცადა, როგორმე დაკავშირებოდა სამშობლოს, რადიოთი გადმოცემული მშობლიური სიტყვები, ხმა მთლიანობის აღდგენის კიდეც ერთი იმპულსი სდება, „გზის“ ბოლოს, სიკვდილში უერთდება ცხოვრებისაგან დამარცხებული ელი საკუთარ თავს, მშობლიურ წიაღს და ასეთი სრულქმნილი სახით წარმოსდგება. ეს გამთლიანება მხოლოდ სულიერ პლანში ხდება, ხოლო რაც შეეხება „გზის“ ფიზიკურ პლანს, მისი სრული ათვისება მხოლოდ ზემძლავარ გმირთა ხვედრია. ნიკო ლორთქიფანიძის „ზეკაცი“ ან „პირობითი წარსულის“ გმირი ყოველთვის პერიფერიიდან ცენტრისაკენ მოძრაობს და ახდენს მის შემოსაზღვრას. საპირისპიროდ, ანმყოს „პატარა ადამიანი“ ფიზიკურად ვერ გადალახავს „გზას“, მაგრამ სულიერ პლანში ისიც შემოკრებს საკრალურ სიბრტყეს და არ რჩება შინაგანად დარღვეული, პერიფერიაზე გარიყული.

ზემძლავრი ადამიანის მიერ „გზის“ გადალახვის ყველაზე თვალსაჩინო მოდელია მოცემული ნიკო ლორთქიფანიძის „ქედუხრელში“. ზურაბ ჯიშკარიანი იღებს გადაწყვეტილებას თავისი ნებით ჩაეკიროს ციხის კედელში. „ზეკაცის შექმნას“ სწორედ „გზამ“ შეუწყო ხელი. „გზა“, რომელზედაც თანამიმდევრულად ლაგდება ძირითადი მოვლენები, ჯერ ფიზიკურად დაიძლევა გმირის მიერ, შემდეგ კი გადადის სულიერ პლანში და სიმბოლოდ გარდაიქმნება. „გზამ“ გააერთიანა ერი და გმირი და აღადგინა დარღვეული მთლიანობა. გმირი გამოდის მშობლიური სახლიდან (სანყისი წერტილი) და მიემართება ციხის კედლისკენ (ბოლო წერტილი). „გზაზე“ ხდება ზურაბის სახის ათვისება და თანდათანობით შევსება, ყოველი ახალი მონაკვეთის გავლის შემდეგ იგი ადის უფრო მაღალ საფეხურზე და ჩვეულებრივი მოკვდავიდან ეროვნული ძლიერების სიმბოლომდე მალდება. ზურაბ ჯიშკარიანი — „ზეკაცი“ მიუყვება მითოპოეტური სამყაროს „გზას“, გადალახავს მას ფიზიკურადაც და სულიერადაც და შემოკრებს საკრალურ ველს, რომელშიც აღმოფხვრილია ძირითადი წინააღმდეგობანი, ცენტრი შეულწევა-დია და დაცულია მისი ზნეობრივი მთლიანობა.

ზეცისაკენ მიმავალი სულიერი ტრანსფორმაციის „გზა“ გამოსახული ბასილ მელიქიშვილის მოთხრობაშიც „თურმანი“. ნაწარმოების მითოპოეტური ქსოვილი გართულებულია ლი-



რიზმით, რემინისცენციებით, შინაგანი მონოლოგებითა და უჩვეულო ექსპრესიით, რაც თითქმის ნერვიული აშლილობის, სიგიჟის ზღვრამდე მიდის. ყოველივე ეს ოდნავ აბუნდოვნებს ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროს, ართულებს მის აღქმას, მაგრამ იმავედროულად აღძრავს იდუმალების მისტიურ განცდას. მოქმედება აქ მუდმივად მერყეობს ცხადისა და ზმანების მიჯნაზე და ზოგჯერ ძნელი სათქმელია, რას ასახავს და გამოსახავს მწერალი, — მძაფრი ვნებებისაგან შეძრული გმირის შინაგან სამყაროს, თუ მის გარეთ განვლილ მოვლენებს. ამ შემთხვევაშიც ერთმანეთს გადაეწნა „გზის“ მოდელი, „ზეკაცი“ და მისი მისია, ამ მისიის აღსრულების „გზაზე“ ხდება თურმანის სახის გამთლიანება, სრულქმნა და ზეცად ამალეება. მისტიკურ-სიმბოლური პლასტები მეტ გამომსახველობას ანიჭებს გმირის ხასიათსაც და მის სამოქმედო სივრცესაც. ღვარძლი, დალიჯა, რომელიც მოსდებია შუქართ და ადამიანების დასწეულებას, გადაგვარებას იწვევს, სრულიად გამჭვირვალე სიმბოლოა და ერის სულიერ დეგრადაციაზე მიაჩნდება. ასეთივე სიმბოლურია ჯათი. მახინჯი, ფავნის ან ეშმაკის გარეგნობის ჯათი, — ბოროტის, ბნელის სიმბოლო, — უპირისპირდება თურმანს — სიკეთის მატარებელს. თურმანის მიერ წმინდა თესლის ძებნაც სიმბოლური და მისტიური მნიშვნელობითაა დატვირთული და ზემძლავრი სულის ადამიანის მიერ თანამოძმეთა მიმართ თავისი მოვალეობის სრულიად რეალურ შეგრძნებამდე, მათი ფიზიკური და სულიერი გადარჩენის საშუალებათა გამალებულ ძიებამდე დადის.

თავდაპირველად თურმანი თითქოს ჩვეულებრივი ადამიანია, სრულიად გარკვეული მიზნით ლასტიციხეს ამოსული ცოტათი კუმტი უცნობი — „უცხო“. თუ რომელინე სახეს უკავშირდება იგი ამ ეტაპზე, ისევე „ზეკაცს“. თურმანის პორტრეტში ირეკლება მთლიანად გაუცხოებული, მარტოსული, სამყაროს მიმართ თითქმის ზიზლით განწყობილი კაცი. ამ თვალსაზრისით ეხმიანება იგი ნიცშეს „ზეკაცს“; პორტრეტში არსად ჩანს მისი ძალა, მითუმეტეს, ზეძლიერება. „ლელიან და დაჩაღულ ტბასთან ჩამოჯექი და დაინახე შენი სახე: ვინრო, გამხდარი და მკაცრი. მხოლოდ მაშინ დაინახე შენი თვალები — ღვარძლითა და გესლით სავსენი; შენი თვალები ქვეყანას დაცინვით რომ უმზერენ“. (მელიქიშვილი 1987: 55) ლასტიციხეში ამოსული თურმანი ჯერ მხოლოდ „უცხოა“, მხოლოდ ესაა გარკვეული და აქედან ირთვება ნაწარმოების შინაგანი ქრონომეტრი. ამ შემთხვევაშიც თავი იჩინა იმავე „უცხოს“ მომენტმა, რომელიც ასეთ

მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა გრიგოლ რობაქიძის მოთხრობაში „ენგადი“. თურმანი ადგება „გზას“, როგორც „უცხო“, თანდათან ივსება, მთლიანდება და „გზის“ დასასრულს უერთდება პირდაპირ ზეცას, უსასრულობას.

ზეცის და უსასრულობის შეგრძნება „გზის“ დასაწყისშივე, პირველივე ნაბიჯიდან ჩანს. დახატულია „გზა“ სივრცეში, მთელი მისი პერსპექტივა. უპირველესი, რასაც ამ „გზაზე“ შემდგარი ადამიანი გრძნობს, არის შიში, შიში იღუმალის, შეუცნობელის, თვით ცხოვრების, საკუთარ თავთან პირისპირ მარტო დარჩენის. თურმანის შიში თითქოს გარემოსაც გადაედო, გარინდდა და მიიზნოდა. თვალნათლივ იკვეთება გმირის და გარემომცველი პეიზაჟის შინაგანი ერთიანობა. მეტიც, მწერალმა პეიზაჟი თვით თურმანის სულის მოძრაობის გამოსახატავად გამოიყენა. გარემო ფიზიკურიდან ნაწილობრივ მაინც „გადაიზიდა“ სულიერ პლანში. გარემოდან აღძრული იღუმალების შეგრძნება ამზადებს გმირს რალაც ახლის, ჯერ უნახავის შესაცნობად და, იმავდროულად, გარემო თურმანის სულის შიდა პეიზაჟის ფუნქციასაც ასრულებს. სიახლე სიკვდილის სახით შემოდის მოთხრობაში: თურმანის თვალწინ კვდება ქალი. სიკვდილის შეცნობით და გათავისებით ეყრება საფუძველი „ზეკაცს“, მაგრამ „ზეკაცმა“ (არც ნიცშესეულმა, არც პირობითმა) არ იცის შიში. თურმანში კი კვლავ ბატონობს შიში. მან მხოლოდ ერთი ნაბიჯი გადადგა თავის საკრალურ „გზაზე“ და შიშს, კერძოდ, მიცვალებულისადმი შიშს ჯერ ვერ მორევია. მწერალი ნაბიჯ-ნაბიჯ აღწერს გმირის სულიერ ტრანფორმაციას. პირველ რიგში, ითრგუნება შიში.

სიკვდილის შეცნობითა და შიშის დამორჩილებით იწყება თურმანის ტანჯვითა და ტკივილით სავსე აღმასვლა. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაშიც „გზა“ ბარიდან მთისკენ მოემართება. „მთის“ სიმბოლიკამ (დასაბამს იღებს ბიბლიიდან, მოსეს აღმასვლა მთაზე) თავისი როლი შეასრულა XX ს-ის I ნახევრის ქართულ პროზაში (გრ. რობაქიძე. „ენგადი“; ბ. მელიქიშვილი „თურმანი“, „მოკვეთილი თითი“; მ. ჯავახიშვილი „თეთრი საყელო“). „მთაში“, ლასტიციხეში ასული თურმანი პოულობს მეზისს, დაღუპული ხორეშანის ასულს, რომელსაც სიყვარული მოაქვს მისთვის. კვლავ გადაეჯაჭვა ერთმანეთს სიყვარული და სიკვდილი. თურმანი — „უცხო“ ძლიერი გრძნობის მეშვეობით უკავშირდება ქალს და თანდათან სცილდება „უცხოს“. დაღმა, ლასტიციხეში ეცნობა იგი სალთუჯს — იღუმალებით მოცულ მოხუცს, რომელსაც წინასწარმეტყველის და პატრიარქის ფუნ-

ქციები აქვს შეთავსებული. სალთუჯთან ურთიერთობით ჩასწვდება თურმანი დალიჯას, წმინდა თესლის თესვის და სამსხვერპლოდ განწირული მთესველი ბაღლის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას. „...ბაღლი ღვთიურია და წმინდა, მაგრამ, ხალხმა მოითხოვა ხელუხლებელი“. (მელიქიშვილი 1987: 69).

თურმანის „გზა“ ბევრად უფრო რთულია, ვიდრე ქართულ მოთხრობაში ასახული რომელიმე „ზეკაცის“ ან სულიერი ადამიანის „გზები“. ეს სირთულე ყველაზე მარტივ, გრაფიკულ დონეზეც თვალნათლივ ჩანს. სხვა შემთხვევაში, „გზა“ ერთი მიმართულებით მიდის, „თურმანში“ კი იგი რამდენჯერმე შემობრუნდება, უბრუნდება საწყის წერტილს — შუქართს, შემდეგ ისევ იწყებს აღმასვლას მთისაკენ. „გზის“ ასეთი კონფულსიური მოძრაობა ნაწარმოების მხატვრულ სივრცეზე ზუსტად ასახავს თურმანის მტანჯველ შინაგან წინააღმდეგობებს, სულიერ ტკივილებს, ჭიდილს საკუთარ თავთან, ძლივს შეკონინებული მთლიანობის ხელახალ დაშლას და ყველაფრის თავიდან დაწყებას, გაუსაძლის მიუსაფრობას. აპოკალიფსურ ხილვებში ეძიებს თურმანი საკუთარ თავს. ლასტიციხეში ეგულება შვება, მაგრამ გული კვლავ დამძიმებული აქვს. მისთვის მთავარი თავისი „ზეკაცური“ მისიის აღსრულება, ერის, სულის გადარჩენაა. ვერც მხოლოდ ქალის — მეზისის სიყვარული, ვერც ძმადნაფიცის — სოლოს მეგობრობა, ვერც ბრძენის — სალთუჯის საუბარი ვერ შეავსებს თურმანს, ვერ გაამთლიანებს მის სულს, რომელიც ეჭვებმა და საკუთარი მისიის სიმძიმემ დაფლითა. თურმანი ხედავს, რომ ბაღლის მოკვდინებით აზრი ეკარგება მის აღმასვლას შუქართიდან ლასტიციხისაკენ. თურმანმა იცის, რომ ბაღლი მოკვდება, მსხვერპლად შეენილება, მაშინ შუქართსაც დაღუპვა ელის, რადგან ძალადობით, მკვლევლობით მოპოვებულს, არა აქვს უნარი შეინარჩუნოს სიცოცხლე.

თურმანი აფრთხილებს ხალხს, არ გადალახონ მიწა, არ მოკლან ხელუხლებელი ბაღლი, ანუ არ ჩაკლან საკუთარ სულში სინმინდე, თორემ ყველაფერი დაიღუპება: „—ხორობალი ველარას გიშველით, გაგიქრებათ სიცოცხლე და ხალისი. გაიმიჯნეთ და შესდექით!... (მელიქიშვილი 1987: 55).

თურმანი წინასწარმეტყველის დონემდე მალღდება. მისმა „გზამ“, რომელიც თანდათან რეალურიდან მისტიკურ-სიმბოლურ პლანში გადავიდა, შეასრულა თავისი მისია, გარესამყაროსთან, ხალხთან უმჭიდროესი შინაგანი კავშირით აღსდგა თურმანის შინაგანი „მეს“ მთლიანობა და როცა იგი გაემიჯნა მხოლოდ საკუთარი თავის გადარჩენის და სისხლის წყურვი-

ლით დაბრმავებულ ხალხს, ეს მთლიანობა მაინც შეურყვნელი დარჩა. ასე რომ, მწერლისათვის გმირის მიერ საკუთარი არსის პოვნა ის თვითმიზანია, რომლის აღსრულებას ეწირება ყოველივე და მისი დაშლა, დანგრევა უკვე აღარაფერს — არც განმარტობას, არც დამარცხებას აღარ შეუძლია.

თურმანის გამთლიანებული სახე მთლიანად მისტიურ პლანში მკვიდრდება. მას ჰყავს მეგობარი — „კეთილი მწყემსი“, — ხოლო „კეთილი მწყემსი“ ქრისტეს ერთ-ერთი ცნობილი ეპითეტია. თურმანის მსხვერპლთშენიერვასთან დაპირისპირება, სხვების ცოდვებისათვის უდანაშაულო ბაღლის დასჯა, ჯათი — ბანჯგვლიანი, ეშმაკისებური არსება, „კეთილი მწყემსი“, — სოლო, რომელიც, შესაძლოა, თავისივე ცხვარმა გადათელოს — „რა იცის სოლომ, რომ ცხვარი არ მოჰკლავს? რა იცის, ადამიანი, რომ ცხვარი არ გასთელავს კეთილ მწყემსის ცხედარს?!“ (მელიქიშვილი 1987: 69). — ბიბლიურ ასოციაციებს აღძრავს. თურმანს არ სურდა ეხილა, როგორ შეინირავდა სისხლისმიერი წარმართული ცივილიზაცია უმანკო ბაღლს (ჯვარცმა), მას სჯეროდა სალთუჯის (წინასწარმეტყველი, პატრიარქი, მსაჯული) და მისდევდა „კეთილ მწყემსს“ — სოლოს (ქრისტეს). მას არ შეეძლო ეცხოვრა სამყაროში, სადაც გაბატონდებოდა ჯათი (ეშმაკი) და ამიტომ შესთხოვდა წმინდა ბაღლის დაცვას, გადარჩენას ჯათის საუფლოდან. იგი თავს გრძნობს უდაბნოში, აქ ეწვევა ხილვა — ბაღლი ტბაში. ბაღლისადმი აღვლენილი ლოცვა თავისი მხატვრული სახეებით, მიმართვის ფორმით, შინაგანი დინამიკითა და რიტმით რელიგიურ ჰიმნს ენათესავება და კიდევ უფრო განამტკიცებს ბაღლის, როგორც ზეარსების პოზიციას: მას მიმართავენ, ხოტბას ასხამენ, შველას შესთხოვენ, გულს უშლიან.

ბაღლის მოვლინებამ გამოააშკარავა და ზედაპირზე ამოატივტივა აპოკალიფსური სამყაროს მახინჯი სახეები და ფარული ცოდვები. თურმანის ხილვებში, ფაქტობრივად, გადაიშალა კაცობრიობის დაღუპვის მთელი მისტიური სურათი. აპოკალიფსური მხედრების როლს აქ უმანკო სისხლით პირმოთხვრილი შუქართელები ასრულებენ წინას მეთაურობით. თურმანმა ბოლომდე შეიგრძნო მინიერი, ამქვეყნიური ყოფის აბსურდულობა. შუქართიდან ლასტიციხამდე, ბარიდან მთამდე მიმავალი „გზის“ რამდენჯერმე გადალახვით მან შეიცნო ჭეშმარიტება, მოიპოვა რწმენა, შინაგანი მთლიანობა და მისი ზეკაცურად მძლავრი სული, პირველმონამეთა მსგავსად, სიყვარულითა და სინანულით აივსო და მოემზადა თავგანწირვისათვის. თურმანი

დამარცხდა. დამარცხებასთან ერთად ეჭვებიც განქარდა. მან მოიპოვა უფრო მეტი, ვიდრე მინიერ საქმეებში გამარჯვებაა. იგი მთლიანად გარდაიქმნა, გამთლიანდა, შეივსო, შეიცნო საკუთარი სული. ამის შემდეგ თურმანი უკვე აღარ ეკუთვნის ცოდვილ და ბოროტ მინას. მის სიკვდილს მწერალი მისტიურ საბურველში ხვევს და ზეცაში შთანთქმად, მიღმასამყაროში გადასვლად გამოსახავს. „ღიახ, თურმანი შთაინთქა და სივრცეში გაიღია, თურმანი სალთუჯისფერი და ბალღი, ცამ თუ ჩაძირა?!“ (მელიქიშვილი 1987: 77).

როგორც გამოჩნდა, გმირის დამარცხება არ ნიშნავს იმას, რომ იგი ვერ შეივსო, ვერ გამთლიანდა. და არც დარღვეული მთლიანობის აღდგენას მოაქვს ბედნიერება. მიზნის მიღწევა არ ნიშნავს ჭეშმარიტებასთან ზიარებას თავისთავად, თვით ძიების პროცესი უფრო საინტერესო და ესთეტიკურია. „გზის“ მოდელი ასეთ მექანიზმსაც ითვალისწინებს. „გზაზე“ დადგომა ძალზე მნიშვნელოვანია გმირის სახის გახსნისათვის. მოძრაობა თავისთავად გულისხმობს მოქმედებას და სამოქმედო გარემოს ათვისების აქტიურ მცდელობას. ნიკო ლორთქიფანიძის „ცხოვრების მეფეში“ ნანარმოების პოეტიზებულ სივრცეს შემოფარგლავს მეფეთმეფის ვაჟის „გზა“, რომელზეც „დამაგრებულია“ ძირითადი მოვლენები. მეფეთმეფის ვაჟის ფიზიკური „გზა“ ოქრომჭედლის სულიერი „გზის“ პარარელურად მიედინება. ოქრომჭედელს აქვს ორი მიზანი, რომლის მიღწევისათვისაც იბრძვის, ესაა სიყვარული და ხელოვნება. მხოლოდ მათთან შეერთებით გამთლიანდება ოქრომჭედელი, მაგრამ მოუტანს კი ეს მისწრაფება მას სულის სიმალღეს, სამყაროს აგებულების შეცნობას? სიყვარულისა და ხელოვნების გათავისების მძაფრი სურვილი თანდათან აქტიურ ქმედებაში გადადის და ინტენსიური მცდელობით სინამდვილედ იქცევა. სწორედ ამ ორ წერტილს შუა (სურვილი და მიღწეული მიზანი) გადის ოქრომჭედლის სულიერი გარდაქმნის „გზა“. იგი მოიცავს ყველა საკვანძო მომენტს — სურვილს, შემოქმედის ტანჯვას, უიმედო სიყვარულს, გაზიარებულ გრძნობას, მშვენიერების წვდომას, დაპყრობას. მეფეთმეფის ვაჟის „გზა“ პარარელურად მიჰყვება ოქრომჭედლისას. იგი ხედავს როგორც შეიერთა ოქრომჭედელმა ხელოვნება და სიყვარული. მან დაიპყრო რასაც ეწრაფოდა — სრულყო ოსტატობა და მოიპოვა მეფის ასულის სიყვარული. ასევე აუხდა ყველა ოცნება მეფის ასულსაც. ოქრომჭედელი შინაგანად გამთლიანდა, „გზა“ ჩაიკეტა და დრო შეჩერდა. მეფითმეფის ვაჟი, ახლა უკვე თავად მეფეთმეფე, გაოცებულია ასეთი

გარდაქმნით. იგი ხედავს შეწყვეტილ მოძრაობას, „გაყინულ“ სამყაროს, შეჩერებულ, უძრავ დროს. მას აოცებს ქანდაკებებით გახევებული, ოცნებაახდენილი ადამიანები. იგი შესაბამისად აფასებს სიტუაციას: „რა მშვენიერები იყვნენ, სანამ მიისწრაფოდნენ! ხელის შეშლაც კი მენანებოდა, თუმცა აქეთკენ მქონდა მუდამ გული, — ფიქრობდა გზაზე მეფეთმეფე. — დაკმაყოფილებულან და რას ჰგვანან? ნუთუ ნატყორცნი ისარია მხოლოდ ლამაზი და არა მიზანში მოხვედრილი? მხოლოდ ტალღათა შორის მებრძოლ ხომალდს აქვს მიმზიდველობა, ნავსაყუდელში კი უღიმღამო სახლია? განა კაციც, სანამ ისწრაფვის, მანამდის აქვს მას შნო, ლაზათი და როცა აისრულებს წადილს, მაშინ ეკარგება სულს სულს ძალა?“ (ლორთქიფანიძე 1953: 308). ადამიანმა განვლო სულიერი ტრანსპორმაციის „გზა“, გამთლიანდა, შეივსო, მაგრამ დაკარგა უმთავრესი — სულის სიცოცხლე. ასე, რომ დარღვეული მთლიანობის აღდგენას ყოველთვის არა აქვს პოზიტიური მნიშვნელობა, თუმცა მისი განხორციელების „გზა“ იგივეა. რაოდენობრივი თვალსაზრისით ასეთი გადაწყვეტა იშვიათია, მაგრამ არანაკლები ესთეტიკური ღირებულება აქვს.

დარღვეული მთლიანობის აღდგენის „გზა“ ორგანული აღმორჩნდება მოდერნისტული მხატვრული აზროვნებისათვის, რომლისთვისაც სწორედ შინაგანი ეკლექტიურობაა დამახასიათებელი. ქართულ მოდერნისტულ მოთხრობაში აისახა დაქსაქსულობის, ფრაგმენტულობის დაძლევისაკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯები, რაც მოდერნისტული აზროვნებისათვის, ერთი შეხედვით, პარადოქსულ — დარღვეული მთლიანობის აღდგენის „გზის“ მოდელში გამოიხატა.

#### **დამოწმებანი:**

**მელიქიშვილი 1987:** მელიქიშვილი ბ. მკერდშეპოლილი მერცხალი. თბ.: „მერანი“, 1987.

**ლორთქიფანიძე 1953:** ლორთქიფანიძე ნ. რჩეული თხზულებანი. ტ. II. თბ.: 1953.

**ტოპოროვი 1983:** Топоров В. Н. Пространство и текст, в кн.: Текст, семантика и структура 1983.

**Inga Milorava**  
*Georgia, Tbilisi*

## **The model of the “way” in the modernistic text**

### **Summary**

It is very important to study the time and the space model “way” which brings a person to his own face. The article has a very concrete aim and it concerns some aspects of destroyed integrity and the ways of its restoration. When we speak about the destroyed integrity and about the ways of its restoration we must bring the clear examples.

There is expressed the way of spiritual transformation in Basil Melikishvili’s story “Turmani”. It has the several layers. We can see the different stages of the complex structure. The Hero pass the stages and step by step approaches the point in which the process of reconstruction of destroyed personality is finished. We can see some complete images in this story. Turmani was a “strange man” when he went out into the way and step by step his image became perfect, absolute, his action acquire sence and at the end of the way he joined to the heaven and the eternity. The “way” of Turman is more complicated than the ways of the other personages of the modernistic texts. This complication is expressed by graphical devices.

**И.И. МОДЕБАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

## **Система маркеров «свой/чужой» в ранней прозе Георгия Харабадзе**

Дебют на литературном поприще Народного артиста Грузии, лауреата Руставелевской, Квдиашвилевской и Государственной Премий, актера театра им. Ш.Руставели, телевидения, и кино (более 30-ти ролей в кинофильмах, последняя из которых – 2004 г. к/ф «Прогулка в Карабах»), человека, чьим именем названа звезда («Народный артист Георгий Харабадзе» в созвездии Рака), состоялся относительно недавно. В 2004 году были изданы сразу четыре его книги (три на грузинском языке - «Воспоминания и посвящения», «Спокойно, прошлое, спокойно», «Коксартроз» и одна на русском - «Воспоминания актера, посвящения и рассказы тоже», М.-СПб.). В отличие от написанных позже романов («Кровавый двадцатый» - Тб., 2005г., «Пирвели» - Тб., 2007г., «Тамада» - Тб., 2009г. и др.), по своей жанровой и художественной специфике, они составляют единый цикл, условно обозначенный нами как «ранняя проза».

Все произведения этого цикла отличает единый, совершенно особый, авторский стиль. Проза Г. Харабадзе не ограничивается временем-пространством исключительно лишь национальной культуры. Метатекст – гораздо шире. Вернее, он не ограничен никакими рамками. Мир писателя – это вся вселенная, безмерная, бесконечная... Страны, города, улицы, площади, лица – множество реальных лиц и художественных образов – вот далеко не полный перечень составляющих художественной ткани повествования, а также своеобразного «лого» авторского стиля прозаика, его личного авторского почерка. И вся эта личностная вселенная, собственный художественный мир, находится в постоянном движении, со скоростью космического вихря, осью которого является человеческая память, постоянно перемещается в пространстве – времени, оставляя ощущение красочного калейдоскопа. Эту ассоциацию рождает яркость картин, зарисовок, быстро сменяющиеся сцены, диалоги, краткие, точные характеристики, динамичность, казалось бы более присущая сценарию документального (или короткометражного фильма). Однако – это всего лишь кажущаяся пестрота.



Все, абсолютно все, даже само это постоянное движение, концентрируется вокруг одного центра и, благодаря этому, сливается в функционально - органическое единство. Более того, он же выполняет и структурно-организующую функцию даже самого этого как бы реального, но на самом деле - виртуально-художественного, субъективного, времени-пространства. Этот центр - авторское «Я» и, одновременно, главный герой – художественный аналог, художественная проекция самого писателя, носитель в высшей степени концентрированного субъективного начала, и, по большей части - носитель того же имени, которое стоит на обложке его книг – Георгий Харабадзе. Писатель постоянно сравнивает, оценивает и переоценивает все виденное, пережитое, даже самого себя, с позиции «сегодняшнего дня», ведь проходит «...время... меняются времена; и человек, и его отношение к вещам, да и к явлениям тоже...» («Старинные часы» - Харабадзе 2004а:75).

Множество зарисовок, встреч с представителями различных национальных культур, которыми так богата жизнь известного актера составили сюжетную основу большинства его рассказов. При первом же прочтении любого, даже самого небольшого из них, бросается в глаза тот факт, что национальная принадлежность того или иного персонажа, или даже просто прохожего, имеет для автора далеко не последнее значение. А галерея лиц, портретов, зарисовок, разбросанных в художественной ткани сочинений Харабадзе более чем обширна и чрезвычайно разнообразна. Однако, при этом, не менее явно бросается в глаза и отсутствие привычных при создании «образа иностранца» художественных приемов: описания характерной внешности, манеры одеваться, варваризмов в речевых характеристиках и т.д. Как известно, образ иностранца - носителя наиболее типичных черт национального характера, реципированных и репродуцированных представителем инонациональной культуры, традиционно считается одним из интереснейших объектов компаративистических исследований. Интерес вызывает не только «литературный портрет» той или иной страны и ее представителей, но и выбор объекта, и способ его художественного воплощения, поскольку анализ тех или иных специфических черт мировосприятия и поведенческих моделей, попадающих в сферу внимания писателя, позволяет вскрыть глубинные межкультурные различия, объективно существующие между субъектом и объектом изображения. И

именно в этом качестве – носителей того или иного менталитета – выступают персонажи Г.Харабадзе.

Таким образом, целью прозаика отнюдь не является создание «портрета иностранца» в его традиционном значении. Указание национальной принадлежности - это один из наиболее действенных способов маркировки, к которым он прибегает для краткости художественной характеристики своих героев: писатель апеллирует непосредственно к сознанию читателя, вызывая у него ту или иную цепочку наиболее типичных ассоциаций – стереотипов того или иного национального характера. «Понять другого» непросто. Человек понимает только то, что уже сумел понять, узнавание легче, «комфортнее», нежели познание нового», - пишет В.Б.Кашкин, отмечая, что «стереотип этнокультурной и лингвокультурной группы стирает границы между индивидами, но проводит, закрепляет и поддерживает границы между самими группами» (Кашкин 2004). При этом «за словами *русский, англичанин, француз, немец, итальянец* и др., - утверждает исследователь, - всегда стоит нечто большее, чем некоторая группа людей. Употребление этнонима вызывает в сознании <...> свернутые в единый образ воспоминания о предшествующих контекстах его употребления, оценки соответствующих этнических групп, эмоциональное отношение к ним и т.п. То есть, этноним в межкультурном дискурсе скрывает за собой миф как свернутое руководство к действию» (Кашкин 2004). И Г.Харабадзе мастерски пользуется этим: порой обыгрывая, а иногда разрушая сложившиеся мифы и стереотипы, писатель не только достигает занимательности повествования, но и привносит в него тонкий юмор.

Этимология слова *чужой* связана со словом *чуждой*, т.е. «необычный, странный». Авторская позиция Г.Харабадзе по т.н. «национальному вопросу» совершенно однозначна – ни на одну минуту писатель/главный герой не отождествляет себя ни с одним представителем инонациональной среды. Он - грузин, всегда и во всем, и не устает это подчеркивать (правда, с различной интонацией, но «я - грузин», звучит почти в каждом из его произведений, или четко следует из контекста. Впоследствии, в повести “Тамада”, писатель признается: “Сколько раз в жизни я произносил эти два слова: ”Я Грузин“ как бы в порядке вещей – не задумываясь, что это мое «Я», мое достоинство, мое лицо, моя гордость – так же как при виде восходящего солнца не каждый раз вникаешь в величие и уни-

кальность этого явления» – (Харабадзе 2009а:41). Прозаик тонко ощущает особенности менталитета того или иного народа, сравнивает различные поведенческие модели и комментирует их с позиции носителя грузинского национального сознания. Достаточно показателен в этом смысле следующий отрывок из повести «Soxathrosis»: *«В полдень, с 12 до 2 часов без конца слышно «малцайт». Это то же самое, что «бон апетите», но только именно в полдень. Хоть умри, но опередить немцев в произнесении этой фразы не сумеешь. Я, вроде, стараюсь, но никак не получается. Как странно, в Грузии такого пожелания не существует... Почему? Может, много времени проводим за столом и потому? А, может, когда человек с удовольствием вкушает пищу, твое бесконечное пожелание приятного аппетита - лишнее?! <...> Может, уместней было бы желать друг другу лучшего пищеварения?!»* (Харабадзе 2004б:54-55). А в рассказе «Астория» читаем: *«В России - прекрасный обычай. В Грузии пригласишь гостя... дашь ему попробовать 3 – 4 сорта вина, предложишь выбрать... Пьешь за его здоровье – чувствуешь... хвалишь... превозносишь... А уходит всё равно недовольный, и тебя же потом осуждает. А тут, в России, пригласишь... Приходят со своей водкой, пьют. Витиеватые тосты провозглашать не принято. Так, ничем не обеспокоив, и уходят. Разве так не лучше?»* (Харабадзе 2004в:68).

Как отмечает Ю.М.Лотман, «...одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница... Это пространство определяется как 'наше', 'свое', 'культурное', 'безопасное', 'гармонически организованное' и т.д. Ему противопоставит 'их-пространство', 'чужое', 'враждебное', 'опасное', 'хаотическое'» (Лотман 1996:175). Однако в прозе Г.Харабадзе при описании контактов с инонациональными культурными пространствами отнюдь не возникает ощущения враждебности чужого, какой-либо опасности 'их-пространства', в ней четко прочитывается стремление автора/героя понять иного, опасность кроется лишь в недостаточном знании обычаев, норм поведения, т.е. законов организации этих культурных пространств. Огромный коммуникативный опыт автора выражается в осмыслении «инаковости» инонационального, очень точно обозначаемым английским термином *awareness* (см.: Hawkins 1991; Van Lier L. 1994), в попытках понять и преодолеть (по мере возможности) семиотические (поведенческие) границы. Соответственно, подводя итог, можно констатировать, что указание

национальной принадлежности того или иного персонажа является также и маркером его принадлежности к иному (негрузинскому) культурному пространству, причем размежевание культурных пространств (семиотическая – поведенческая - граница) происходит именно на уровне коммуникативного поведения («своя» - «чужая» модель поведения), а комизм описываемых ситуаций основывается на межкультурных контрастах («Акула я»? Акула?), «Старинные часы», «London», «В Авиньон» и др).

Следует особо отметить, что понятие семиотической границы никак не соотносится с объективной (природной, географической) реальностью, но является некоей культурной условностью. Как пишет Ю.С.Степанов, «...эта сфера, «Свои» – «Чужие», как раз такая, где само противопоставление создается не только объективными данными, но и их субъективным отражением в сознании» (Степанов 2001:127). В то же время «пусть границы классификационной сетки эфемерны, но именно они создают мир, в котором живет человеческий индивид и этническая группа» (Кашкин 2004). И это положение четко иллюстрируется наличием в художественной системе прозы Г.Харабадзе нескольких особых групп-общностей персонажей.

Первая, четко выделяющаяся на общем фоне подобная группа-общность, это – тбилисцы. Независимо от своего этнического происхождения и исходной лингвокультурной принадлежности (а при создании речевых характеристик Г. Харабадзе часто использует специфические возгласы, слова и выражения, выдающие принадлежность персонажа к той или иной этно-лингвистической группе населения Тбилиси), и последующего места жительства, все уроженцы Тбилиси четко воспринимаются как свои. \* Многочисленное «тбилисский» (армянин, еврей, русский и т.д.) – это маркировка, которая выражает менталитет этого исторически многонационального и многоязычного города и отношение его жителей друг к другу, а также их принадлежность к общему (грузинскому) культурному пространству.

---

\* Так, например, в повести «СОХНАТРОСЕ» встречаем живущего в Америке Гарика Паровяна. Этот тбилисский армянин - «отличный парень, родом из Тбилиси» - свой человек в малознакомой стране: «Сам Гарик вместе с родителями покинул Тбилиси в возрасте шести лет, теперь ему уже под сорок. Хорошим парнем оказался! Много раз потом проявлялись положительные качества его натуры» (Харабадзе 2004б:17).

Однако, еще более явственно эфемерность любого рода семиотических границ, вернее, их полное отсутствие в личной вселенной автора подтверждает наличие другой группы персонажей. Эта обширная группа резко выделяется на общем фоне «маркированных» портретов отсутствием какой бы то ни было маркировки. Они стоят *над* национальными различиями, не властен над ними и возраст. Это все – люди искусства! «Я с ума схожу от таких людей!» (Харабадзе 2004б:110) - констатирует автор. Тут и: *Фаина Раневская* - «фантастическая личность» (Харабадзе 2004б:110), «величайшая актриса двадцатого века», «неповторимая и незабываемая» («Поцелуй» - Харабадзе 2004а:71); «гений» *Чарли Чаплин*; «гениальная *Анна Ахматова*» (Харабадзе 2004б:11); «волшебник» *Лучано Паваротти* (Харабадзе 2004б:110); «гора, или скала, или поток лавы... точно гром с молнией поражающий весь зал - наши души, сердца, сознание» - *Хорава* (Харабадзе 2004б:82); «великий мавр» *Лоуренс Оливье* (Харабадзе 2004б:82); «Замечательный музыкант!..» *Андрей Болконский* («Бесаме мучо» - Харабадзе 2004а:85); «праздник из праздников» - *Чабукиани*, которого «даже на ум не придет сравнивать его с кем бы то ни было» (Харабадзе 2004б:83); овеянный славой «отец солдата» *Закариадзе* («Отец солдата» - Харабадзе 2004а:126); «божественная *Сесилия Такашвили* – «великая бабушка театра и кино» (Харабадзе 2004б:84); «прекрасная, талантливая, популярная звезда русской эстрады» («Буклированный пиджак» - Харабадзе 2004а:84) и многие, многие другие. К ним примыкают и звезды советского футбола - «...нашими я называю всех советских футболистов: грузин, русских, украинцев – Яшина, Стрельцова, Метревели... И кто знает, скольких еще?» («Что-то кончилось»- Харабадзе 2004а:63). Для писателя не имеет никакого значения национальная принадлежность «великих», если это – истинные звезды. В одном ряду стоят Важа-Пшавела, Акакий Церетели, Константин Гамсахурдиа, А.Пушкин, А.Тургенев, А. Дюма, Гюго и др. Они принадлежат *всему человечеству*.

Особую группу составляет также и галерея образов личных друзей и знакомых писателя - их образы (а это – всегда портреты реальных людей!) также не имеют маркировки по национальной принадлежности, о ней можно догадаться лишь по приводимым именам и фамилиям. К этой же, условно выделенной группе, можно причислить и всех тех реальных лиц, с которыми сталкивала писателя жизнь. Таким образом, можно утверждать, что конкрет-

ные лица, реально существующие в действительности и сыгравшие ту или иную роль в жизни писателя, будучи включены в художественную ткань повествования, не нуждаются в подобного рода маркировке - по глубокому убеждению автора, дружба стирает национальные различия, они как бы находятся за пределами национальных границ. Однако границы все же есть, и писатель прекрасно отдаёт себе в этом отчет: «Что происходит с людьми, почему не могут жить в любви, понимании... Что за агрессия охватывает землю?!» (Харабадзе 2004б:69).

Существует давно уже отработанная методология определения отношения автора к иностранцам – для того чтобы определить истинную природу его симпатий-антипатий достаточно провести анализ текста, подсчитать и сравнить в каком процентном соотношении находятся положительные – отрицательные герои, какими дополнительными эпитетами они характеризуются и т.д. Однако подобный анализ прозы Г.Харабадзе приводит к совершенно неординарным показателям. Среди множества имен и фамилий, а также безымянных персонажей нет ни одного отрицательного. Ни одного! Так где же все-таки проходит граница своего и чужого (враждебного) пространства в художественном мире прозы Г.Харабадзе?

Позиция автора достаточно негативна по отношению к тем, кто не способен понять, вернее, даже не дает себе труда задуматься над существованием иной, в данном конкретном случае – грузинской, культуры, судит о ней (также как и о других) свысока, или полностью игнорирует ее право на существование. В таких случаях прорывается особая концентрация переходящей в сарказм иронию по поводу определенных моделей поведения, что представляется выражением защитной реакции - отголоском пережитых обид. В частности, в рассказе («Авиатор») читаем: «мы-то и не догадывались, даже представить себе не могли, что он нас не различает и принимает за одно лицо! ...Хотя, что тут такого? Вам разве легко (если честно) различить по лицам японцев, китайцев, эстонцев, литовцев? Так и для русских – практически все жители Кавказа и Закавказья – «лица кавказской национальности» и не больше!.. Кстати сказать, меня в ранней молодости часто спрашивали: «Вы еврей или азербайджанец?» (*«Авиатор» - Харабадзе 2004а:37*). *Хотя, как видим, речь идет о некоей, как бы переходной (пограничной) модели поведения между приемлемой и неприемлемой: автор/герой*

пытается понять и даже оправдать ее. Аналогично и некоторые другие инаковости: ведь «здесь не Грузия – Россия. <...> другие законы» («Буклированный пиджак» - Харабадзе 2004а:83).

Отношение автора к представителям русского народа, которое гораздо сложнее, чем любого иного, заслуживает особого внимания. Прежде всего следует отметить сложную *систему дифференциации* образов (портретов, зарисовок) «русских». Во-первых, они делятся на две четкие группы: «наших, тбилисских (читай – *грузинских*) русских» и «русских русских». Русские персонажи составляют также значительную часть не маркированных групп «великих» и личных друзей и знакомых писателя. В общем контексте достаточно четко прочитывается уважение и восхищение /талантом/, любовь, привязанность и личная симпатия /к друзьям и знакомым/ (см.: Модебадзе 2005а и Модебадзе 2005б). Отрицательные эмоции автора вызывают любые проявления «имперского мышления» («вы обращали внимание на то, какие душевные люди – русские? Все, что им нравится они называют ласкательными словами. Например? Минералочка, икорочка, водочка, хлебушка, солёные огурчики, грибочки. И ко мне мои друзья обращаются также: Г о г и ч к а! А когда в них пробуждается имперский дух, то исключительно лишь по фамилии: - Харабадзе! И все!») (Харабадзе 2004б:24). Следует особо подчеркнуть, что во всех отрывках подобного рода речь идет не о конкретных персонажах – носителях /представителях русской культуры, но исключительно лишь об определенной модели поведения неких чрезвычайно обобщенных, лишенных каких бы то ни было личностных черт *русских вообще*.

Горький сарказм вызывает у автора не принадлежность к определенной культуре, а ее отсутствие. *Безкультурие*, независимо от национальной принадлежности его носителя, пренебрежительное поведение, унижающее человеческое достоинство по национальному признаку в любой форме (т.е. несоблюдение норм того, что мы привыкли обозначать как политкорректность) вызывают у любого уважающего себя, свой народ, свою национальную культуру, свои корни человека вполне закономерный, в той или иной форме выражаемый протест. И в данном случае это - форма отчуждения.

Вот тут-то и проходит семиотическая граница *своего* и *чужого* миров. В этом смысле привлекает внимание одна, мягко говоря, малосимпатичная автору группа персонажей. И хотя она маркирована не по национальному признаку, это однозначно *чужие*. Речь идет о

представителях властных, административных или иных государственных структур советского государства. Это – та самая группа персонажей-анонимов, которые являются людьми-символами советских должностных лиц. Следует особо оговорить, что автор не только не скрывает, но можно даже сказать, что афиширует, тот факт, что всю жизнь отличался устойчивыми антисоветскими, т.н. «диссидентскими», взглядами. Отношение писателя к СССР, КГБ и Сталину – предмет совершенно особого разговора, выходящего за рамки данного исследования. Отметим только, что «анти-коммунизм» наиболее ярко проявляется именно в связи с национальным вопросом (имперской политикой по отношению к Грузии), и нарушениями прав человека (лимитированностью свободы передвижения, внутрифинансовой политикой и т.д.). И вот целая галерея малосимпатичных лиц и характеристик. «*Советский посол*, специально вызванный в Афинскую полицию из-за меня, вряд ли будет после этого меня успокаивать и гладить по головке?!» («100\$» - Харабадзе 2004в:103); «Полковник КГБ, товарищ Н.» («Шаушпи-лер» - Харабадзе 2004а:56); «курировавший путан *офицер КГБ*» («Буклированный пиджак» - Харабадзе 2004а:83), который отталкивает и чем-то отпугивает, скорее всего, самой своей принадлежностью к могущественной организации, в жесткой оппозиции к которой постоянно пребывает герой, ведь КГБ – организация, повсеместно вызывающая всеобщий страх («Накажут только заказчиков или и исполнителей тоже, а могут, ведь, и весь обслуживающий персонал с клиентами в придачу! - «Коксартроз») (Харабадзе 2004б: 54); резко негативно-сатирический образ/зарисовка: «от этой организации нас в поездке сопровождал молодой человек» без какой бы то ни было маркировки – более чем прозрачный намек на *вездесущность* КГБ, агентов которого, постоянно контролировавших советских артистов за рубежом, *можно и нужно* обманывать, хотя бы для того, чтобы сохранить чувство человеческого достоинства (См.: «В Авиньон» - Харабадзе 2004а:89); «советские БТР-ы» и совершенно безликие «солдаты в касках и масках» на Руставели 9 апреля («Акелдама – «земля крови», земля предательства»-Харабадзе 2004а:121). Абсолютно все персонажи этой, условно выделенной нами группы – безликие: без имен, фамилий, внешности, возраста! К ним примыкают и представители аналогичных служб иных государств, выполняющие аналогичные функции, как скажем «не знаю, таможенник ли, или местный немецкий КГБ-шник» из



рассказа «Шаушпилер», который сразу распознает своего советского «коллегу» и проявляет по отношению к нему т.н. корпоративную солидарность (Харабадзе 2004а:56).

Именно здесь проходит личная граница автора/героя между «своим» и «чужим» пространством, четко ощущается не вызывающая желаний *понять, враждебность чужого*. Привлекает внимание тот факт, что чаще всего, представители этой группы персонажей, в силу своих служебных обязанностей, выполняют в повествовании функцию *преграды* ознакомлению с иными культурными мирами и свободному общению с его представителями. Напрашивается вывод: для Г.Харабадзе, человека Вселенной не существует политических, географических, культурных и иных границ. Он всегда открыт к познанию нового, поискам путей взаимопонимания. Однако, однозначно *чужим* в его личностной вселенной являются модели поведения, основанные на неуважении к *инаковости* различных национальных культур, законы и установки (персонифицированные в чиновниках различного ранга), препятствующие свободному общению. Авторская позиция однозначна, четко выражена и совершенно последовательна. Позднее к галлерее «чиновников» автор всего лишь добавит «политиков»: *«Твой день рождения. Если раньше не пускали в гостиницы, сегодня не пускают в саму страну, в Россию, не пускают. Закрыты границы, посольства, нет виз, разрешения ехать к близким. Не положено! - говорят политики. Но есть, оказывается, одна лазейка. Граждане России могут получить грузинскую визу, приехав к нам, прямо в аэропорту. Так что, собери наших друзей, и летите... Отметим День рождения здесь. Такой праздник устроим, что наш «Мравал-жамieri» перекроет звон Кремлевских колоколов...»* (Харабадзе 2009б).

Проблема дифференциации «своего» и «чужого» всегда тесно связана с проблемой культурной самоидентификации и национальной идентичности. Если основной вопрос, который пытается решить писатель - каково место нашей культуры в современном культурном пространстве, вернее, каким мы хотели бы его видеть, то ответ на него однозначно следует из самого текста. Культурное пространство в прозе Г.Харабадзе, также как и художественное время-пространство его произведений, ничем не ограничено. Сколько искренней радости и гордости за соотечественников звучит в его произведениях: *«И надорвав голос кричал итальянский коммента-*

*тор: «Кипиани – фантастико, фантастико, браво!»* От радости, от гордости – подогнулись колени! Ноги подкосились, отнялись – в прямом смысле...» («Кипиани Fantastico!») - Харабадзе 2004а:132); *«Один французский грузин, а, может, грузинский француз сказал: «Во Франции висел огромный плакат с изображением тебя и Рамаза Гиоргобиани. Очень приятно было вас видеть!» Ему приятно было, а мне? Вы меня спросите, что я при этом чувствовал?!»* («Ушел, а голос мой в нем так и остался...») - Харабадзе 2004а:138). И вот показательный отрывок, обращенный к Чабуа Амираджиби и полностью раскрывающий внутреннее кредо писателя: *«Спасибо тебе, Чабуа, за то, что ты есть... За то, что такие как ты есть у нашей небольшой нации. Благодаря вам наша Грузия – волшебный, фантастический край! Именно вы и ваш талант делают ее такой...»* («Мучас грациас, великий Чабуа!»)- Харабадзе 2004а: 141).

Суммируя результаты проведенного анализа, полагаем, что можно утверждать, что писатель отнюдь не ставит своей целью создание «образа иностранца» или «портрета» той или иной страны. Он старательно избегает литературных клише, а маркировкой героев по национальному признаку преследует совершенно иные – чисто художественные - цели. Весь мир для него – единое открытое культурное пространство, в котором есть место *иному*. Его необходимо осознать, сравнить и понять. *Чужое* же лишь то, что препятствует процессу понимания и сближения, и оно не имеет маркера - оно близко и вездесуще, так же как и стереотипы массового сознания, ярым противником которых является автор/герой.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Кашкин 2004:** В.Б.Кашкин. Маркеры своего и чужого в межкультурном диалоге - «Взаимопонимание в диалоге культур: условия успешности». Часть 2. Воронеж: ВГУ, 2004. С.49-62; [online]: <http://kachkine.narod.ru/Articles2006/2004KashkineGlavaNR.htm>;

**Лотман 1996:** Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996, 464 с.

**Модебадзе 2005а:** ი. მოდებაძე. რუს პერსონაჟთა სახეები გიორგი ხარაბაძის პროზაში (Образы русских персонажей в прозе Георгия Харабадзе) – «ლიტერატურული ძიებანი» («Литературные разыскания»), XXVI, 2005, с. 390-395 (на груз.яз.).

**Модебадзе 2005б:** И.И.Модебадзе. Поиск национальной идентичности: русские в современной грузинской прозе – «Литературные разыскания» («ლიტერატურული ძიებანი»), XXVI, 2005, с. 589-594.

**Степанов 2001:** Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2001, 990 с.

**Харабадзе 2004а:** Гоги Харабадзе. Воспоминания актера, посвящения и рассказы тоже. М.- СПб., 2004.

**Харабадзе 2004б:** ხარაბაძე გ. Сохарthrosis (Гоги Харабадзе. Сохарthrosis). Тб., 2004 (на груз.яз.).

**Харабадзе 2004в:** ხარაბაძე გ. წყნარად წარსულო წყნარად (Гоги Харабадзе. «Спокойно, прошлое, спокойно»). Тб., 2004 (на груз.яз.).

**Харабадзе 2009а:** Харабадзе Георгий. Тамада. Тбилиси. 2009. – 114 с.

**Харабадзе 2009б:** Гоги Харабадзе. Человек рядом - «Новая газета» № 12, 6 Февраля 2009 г.; [online]: <http://www.novayagazeta.ru/data/2009/012/11.html>

**Hawkins 1991:** Hawkins E. Awareness of Language: An Introduction. Cambridge: CUP, 1991.

**Van Lier L. 1994:** Lier L. van. Language Awareness, Contingency, and Interaction // AILA Review. 1994, 11. Pp. 69-82.

**Irina Modebadze**

*Georgia, Tbilisi*

### **The Marker System of “Native/Others” in Giorgi Kharabadze’s Early Prose**

The article deals with the Marker System of “Native/Others” in the early prose of a contemporary Georgian writer Giorgi Kharabadze. The author makes emphasis on the national identity of his personages, heroes and simple passers-by. However, the absence of artistic means peculiar for the creation of the ‘the image of a foreigner’ gives us a chance to prove that the creation of “the image of a foreigner” in its traditional sense does not represent the prosaic’s main objective.

By referring to the national identity, Giorgi Kharabadze directly appeals to the reader’s consciousness, evoking in him one or another chain of more or less typical associations, commonplaces etc., what makes it possible for the writer to create the image of the bearer of ‘typical traits’ of a particular national identity.

The textual analysis enables us to establish the boundaries of subjective reality of his creative works. For the writer the whole world represents an open cultural space, where there is the place for something *different*. One has to realize, compare and comprehend it. “Others” (stranger) is only that which prevents the process of understanding and rapprochement. It does not have a marker - it is faceless, just as the stereotypes of the mass consciousness, ardent enemy of which is the author/hero.

## ჰენდიადისები და მათი თარგმნის თავისებურება ძველ ქართულ მწერლობაში

ქართული ფილოსოფიურ-თეოლოგიური ტერმინოლოგიის ფორმირების პროცესი ტერმინთწარმოების სხვადასხვა ასპექტს ეფუძნებოდა. ქართველი მთარგმნელ-მოღვაწეები ქმნიდნენ ფილოსოფიურ ტერმინთა სტრუქტურულ ტიპებსა და მოდელებს, რომლებისთვისაც იყენებდნენ წარმოების ამა თუ იმ საშუალებებს (ადვერბიალური, თანდებულიანი, ატრიბუტულმსაზღვრელიანი, კომპოზიტური და ა. შ.). მაგრამ ფილოსოფიურ-თეოლოგიური აზრობრივი პარადიგმების ზუსტად გადმოცემა არსებული ტერმინოლოგიური სისტემით ხშირად მაინც ვერ ხერხდებოდა, რასაც ზოგჯერ პოლისემიის პრობლემა, ზოგჯერ კი ტერმინის ცნებასთან შეუსაბამობა ან უზუსტობა განაპირობებდა. ცნების უფრო მკაფიოდ გამოსახატავად და უზუსტობის თავიდან ასაცილებლად ხშირად მთარგმნელ-მოღვაწეები მიმართავდნენ ჰენდიადისებს, სინონიმურ წყვილებს. ვრცელი სემანტიკური ველის მქონე ტერმინი თარგმანში მეტი სიზუსტისათვის სინონიმური ლექსემებით გადმოიცემოდა. ხოლო მოგვიანებით აზრის გამოკვეთის ეს მეთოდი სტილურ მახასიათებლად ყალიბდება. მოხსენებაში საილუსტრაციო მასალა ძირითადად წარმოდგენილია **ეკლესიასტეს განმარტებათა** გელათური რედაქციიდან, რომლის ავტორებიც მიტროფანე სმირნელი მიტროპოლიტი და ოლიმპიოდორე ალექსანდრიელი დიაკონი არიან. ამ ძეგლის შესახებ სხვადასხვა დროს ვაქვეყნებდით ნაშრომებს ავტორების, მთარგმნელის, ბერძნულ დედანთან სტრუქტურულ-ტექსტუალური მიმართების, ენობრივ და ტერმინოლოგიურ საკითხებზე. ამჯერად ჩვენი ყურადღება სინონიმური წყვილების, ე. წ. ჰენდიადისების გადმოცემის თავისებურებამ მიიქცია. ჰენდიადისების გამოყენება ძველ ქართულ მწერლობაში ფართოდ გავრცელებული სინტაქსური ხერხი იყო. განსაკუთრებით ხშირად მიმართავდა მას იოანე პეტრიწი, რომელიც ამ მეთოდით ერთგვარად აზუსტებდა კიდევ აზრს და, რაც მთავარია, თხრობას მხატვრულ-ესთეტიკურ ხიზლს სძენდა. აზრის გადმოცემის ეს სინტაქსური ხერხი გავრცელებული იყო ბიზანტიურ მწერლობაშიც, მაგრამ პეტრიწთან

ნერის ამგვარი მანერა ორიგინალურია, მთარგმნელისეული და არა — სათარგმნი დედნის სტილის გავლენით განპირობებული, რადგან ძირითადად პეტრინი ერთი ბერძნული ტერმინის შენატყვისად ორ ქართულ ტერმინს იყენებდა:

6,24 უკუანა და შემდგომად (uſteron)

7,1 თან შეკრებოდის და იზიარებოდის (suna, getai)

7,2 შეიყრებოდინ და ეზიარებოდინ (suna,gei)

8,9 უქმა და მოკლებულ (adrane,joh)

10,21 უმოქენეო და სრული (to. autarke)

12,3 ზედმინევენულება და ჰელოვნებაჲ (episth,mh)

12,6 განსაზღვრებულ და განყოფილ არიან (diw,ristai)

75,12 ასქეტოდ და მიუნაქუსად (asce,tw)

13,3 არიან მეტრფე და ნადიერ (efi,etai)

115,9-10 ქმნადი და აღგებადი არს (genhto,n estin)

(ყაუხჩიშვილი 1940: XV)

მიჩნეულია, რომ პეტრინის მიერ ჰენდიადისების გამოყენება უფრო სტილური მახასიათებელია, ვიდრე - უცხო ტერმინთა თუ ლექსემეთა ახსნის აუცილებლობით განპირობებული მეთოდი: „შეიძლებოდა ადამიანს ეფიქრა, რომ იოანე პეტრინი ამ ხერხს მიმართავს იმ მიზნით, რომ ერთი უცნობი სიტყვა მეორით განმარტოს; ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში არის მართლაც, ერთი, სადაც ნახმარი ორი სიტყვიდან ერთი უცხოა, ხოლო მეორე მის განსამარტავად განკუთვნილი (75,12 ასქეტოდ და მიუნაქუსად [asce,twj]), მაგრამ ეს შემთხვევა გამონაკლისად უნდა ჩაითვალოს, ვერც იმით ავხსნით ამ ხერხის გამოყენებას, თითქოს მოცემული ბერძნული სიტყვის გადმოსაცემად საკმარისი არ იყოს ერთი ქართული სიტყვა: იგივე ბერძნული სიტყვები სხვა ადგილებში თითო ქართული სიტყვით არის წარმოდგენილი“ (ყაუხჩიშვილი 1940: LXV- LXVI).

ამდენად, მკვლევარის დასკვნით, ეს პეტრინის სტილური თავისებურებაა, რომლის ჩამოყალიბება, თავის მხრივ, ეპოქის ლიტერატურულ-ენობრივმა და სტილურმა მახასიათებლებმა განაპირობა. ამის თვალსაჩინო დასტურია პეტრინის ორიგინალური თხზულება, რომელშიც აზრის გადმოსაცემად პეტრინი ხშირად მიმართავს ჰენდიადისებს:

4,5 უძრავად და შეურყეველად

31,17 უშუ და უნაყოფო

60,30 ზედსა და ხუედრებასა

ზედსა და სვესა

36,18 მრუმედ და ბინდის სახედ

34,7 მოიროთ და იმკო

მოჰრთეს და ალაძკვეს (181, 17

მოჰრთნა და ამკვნა (211, 20)

მორთულად და აღკაზმულად (229, 28)...

(ყაუხჩიშვილი 1940: LXVI).

ვნახოთ, რა ვითარებაა ჩვენს საკვლევ ძეგლში. ამ თვალ-საზრისით ტექსტზე ზერელე დაკვირვებაც კი ცხადყოფს, რომ ძეგლი იმდენად მდიდარია ჰენდიადისებით, რომ აქაც, ისევე, როგორ პეტრინთან, ეს უკვე სტილურ მახასიათებლად გვევლინება. საინტერესოა, რამდენად ორიგინალურია, მთარგმნელისეულია გადმოცემის ამგვარი მეთოდი, თუ ის დედნისეული სინტაქსური კონსტრუქციების გავლენითაა განპირობებული? საკითხის ნათელსაყოფად მოვიხმოთ საილუსტრაციო მასალა:

და ფრიად უფროსლა ქადაგებენ და მიუთხრობენ დამბადებელისა მათისა დიდებასა და ძლიერებასა (მიტროფანე. [8. II]) — και πολλὰ μᾶλλον ἐκδιηγούνται και καταγγέλλουσι τὸν πεποιηκός τῆν μεγαλειύτην και δόξαν [753A].

და განავრცე გონებაჲ შენი შარავანდედთა მიმართ მზისა სიმართლისათა, რაითა ხიარებითა და შეერთებითა მისითა გან-ჰნათლდე და ელვარე-იქმნე (მიტროფანე; [9. I]) - και παράτεινόσ σου τὸν νοῦν πρὸς τὰς ἀκτίνας τοῦ ἡλίου τῆς δόξης ἵνα ταῖς ἐκείνου μεθῆξαι και ματουσίαις φωτισθῆς και λαμπροσθῆς [757B].

და სხუად ყოვლად ბოროტისმოქმედება უკუეთუმცა გარე-შეინერებოდეს და თუსთა მოქმედებათა აღსასრულსა თანა გარეშეიზღვრებოდეს ესენი და არა თანანარჰყვებოდეს მათ მუნასა მის ცხორებისა მიმართ (მიტროფანე; [11. I]) - και τῆν ἄλλην πᾶσαν κακοπραγίαν περιορίσθαι και περιγεγράφθαι τῶν ἰδίων ἐνεργειῶν μόνοις τοῖς πέρασιν [760C].

უგუხურებით აღმრჩეველთამან კმასაყოფელად შეჰრაცხა მხოლოდ მარტოისა ამაოებისა მიერ ოდენ მხილებაჲ და გან-ქიქებაჲ მათი [მიტროფანე; 11. II] — διὰ μόνην αὐτοῦς ἐξελέγξαι και στηλιτεῖσθαι τῆς ματαιότητος ἵνα διεθμηθῶσι και μάθωσι τέως [761A].

ამათსა უკუჲ ესრეთ განჩინებულობასა სიტყვსა მიერ ქემ-მარიტისა სათანადოდ შევჰრაცხეთ შენსავებაჲ და თქუმაჲ, ვითარმედ ცუდად და ამაოდ მოლებულ იქმნა ჩუენსა უპირატესთა თარგმანთა მიერ ამაოებაჲ ამაოთა მყოფთაჲ შორისისა ზედსა-ჩინოისათუს თქუმიულად [მიტროფანე; 12. I] - Ἄλλα γὰρ τούτων ὅστων ἀποδοθῆντων ὑπὸ τοῦ λόγου τῆς ἀληθείας χρῆται και κλιῶν ᾠήθημεν

παρασημῆνασθαι καὶ εἶπειν ὡς εἰκῆ καὶ μάτην ἕνισι τῶν προγευσετέρων ἐξηγητῶν ἐξείληφασιν τὸ ματαιότης ματαιότητιον καὶ περὶ τῶν ὄντων καὶ φαινομένων λεξέσιν αὐταῖς εἰπόντες [761B]

გარნა გრძელ და საჭირო არს ესევითართათჳს ნამებათა შემოხუმად და თქუმად (მიტროფანე; [13. I]) - καὶ μακρὴν ἄν εἴη καὶ φορτικὸν τὰς περὶ τῶν τοιοῦτων μαρτυρίας ἀνεκίτειν καὶ φάσκειν [764B]

რამეთუ ყოველთა შორის ცხად არს წინააღდგომად ამათსა თქუმული ბრალობაა უქმთა და მცონართაჲ [მიტროფანე; 13. I] - δῆλον γάρ ἐστι πᾶσι καὶ τα κατ' ἕναυτίωσιν εἰς μέψιν εἰρημέα τῶν ἄεργων καὶ ὀκνηρῶν [764B]

მოხმობილი ნიმუშების მიხედვით დავინახეთ, რომ ყველა შემთხვევაში ჰენდიადისების გამოყენების საფუძველს ბერძნული დედანი წარმოადგენს. მთარგმნელი სიტყვა-სიტყვით იმეორებს დედნისეულ სინტაქსურ კონსტრუქციებს.

გვხვდება შინაარსობლივად აბსოლუტურად იდენტური ჰენდიადისები, მაგ: რამეთუ მომრგულებითი სრბაჲ წელიწადისაჲ ყოვლისაჲვე თავსა შორის თჳსსა შემსაზღვრებელი და შემომწერელი, ვითარცა ურმის თუალი რამე დაუცხრომელისა მქონებელი მოძრაობისაჲ (მიტროფანე; [31. II]); ხოლო უფროჲსლა და ფრიად უფროჲსლა ზეშთა ბუნებითი ზედა დასდვა ყოველთა, რომელსა იგი ჰმარხვენცა და ყოვლითურთ შეუწყვევლად და უცვალებულად სცვენ, ვიდრე განკჳრვებამდეცა და განცჳბრებად ყოველთა გულისჴმისმყოფელთა ამისთა და დიდებისმეტყუყლებისა მიმართ საღმრთოჲსა აღძრვად გულისა და ენისა მათისა (მიტროფანე; [26. I]); და ყოვლითურთ მოსანყინელად მაქუს მოსლვაჲ და მოახლება შენი, ვითარცა ბოროტისა აღსასრულისა მიმართ მიმყვანებელისაჲ (მიტროფანე; [43. II])

ზოგჯერ ავტორები სინონიმურ წყვილში წარმოადგენენ საპირისპირო ცნების უარყოფით ფორმას. მაგ.: ცნება — ბოროტება და სიკეთე, სახიერება, ხოლო სინონიმურ წყვილში — სიკეთის, სახიერების ნაკლებევენება: არამედ ბოროტთა და უსახურთა კაცთა მიერ ქმნილთა და წარმოჩინებულთათჳს, ვითარ იგი ვიტყოდით, რამეთუ კრძალულებით გარეშენერა ესე და სიძულითა სიტყუათაჲთა თქუა რაჲ... [მიტროფანე; 13. I];

სინონიმური წყვილის სახით შეიძლება წარმოდგენილი იყოს კონოტაციის მიხედვით გაიგივებული ცნებები. მაგ.: მინა, ქვეყანა და საწუთო ცხოვრება, რომლებსაც სხვა შემთხვევაში შესაძლოა სულ სხვადასხვაგვარი მნიშვნელობები ჰქონდეთ, აქ

ავტორისა და შესაბამისად — მთარგმნელის მიერ ჰენდიადისებად არიან წარმოდგენილები: ვითარმედ ამაოება ამაოთაა ყოველივე ამაო, რამეთუ, უკუეთუ არსებითითა და ბუნებითითა მყოფლობითა ყოფად მოსრულნი და მყოფნი დამტევებელ-იქმნეს სანუთოსა ამის ცხორებისა და მინისა მიმართ და ქუყყანისა, რომლისაგან მიღებულ-იქმნეს, კუალად დაიკსნეს და იქმნეს, ვითარცა არასადა ყოფილნი... (მიტროფანე; [15. I])

სინონიმური წყვილი შესაძლოა წარმოდგენილი იყოს მეტყველების სხვადასხვა ნაწილებით:

ზედსართავი სახელით: უქმთა და მცონართა (მიტროფანე; [13. I]) - τὰν ἀέρῳα καὶ ὀκνηρῶν [764B]; უღმრთონიცა და ბოროტადმსახურნი და უსახურნი და ბილნნი (მიტროფანე; [90. II]) — . οἱ ἄθεοι καὶ δυσσεβεῖς καὶ οἱ φανῖλοι καὶ βέσηλοι [880AB]

ზმნური ფორმებით: ქადაგებენ და მიუთხრობენ (მიტროფანე. [8. II]) — ἐκδιηγῶνται καὶ καταγγέλλουσι [753A]; განჰნათლდე და ელვარე-იქმნე (მიტროფანე; [9. I]) - φανισθῆς καὶ λαμπροισθῆς [757B]

კომპოზიტი-ზმნებით: გარეშეინერებოდეს და გარეშეიზღვრებოდეს (მიტროფანე; [11. I]) — περιορίσθαι καὶ περιεγυράφθαι [760C]

წარმოქმნილი აბსტრაქტული სახელებით: უდიდებლობად და სიმდაბლედ (მიტროფანე; [10. I]) - ἀδοξίαν καὶ ταπεινότητα [760A].

განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება სანყისით გადმოცემული ჰენდიადისები: შესწავება და თქუმა (მიტროფანე; [12. I]) — ἀφήμεν παρασημῆσθαι"761B შემოხუმა და თქუმა (მიტროფანე; [13. I]) — ἀνελίττειν καὶ φάσκειν [764B]; მხილება და განქიქება (მიტროფანე; [11. II]) - διεθμηθῶσι καὶ μάθωσι [761A]

შესაძლოა სინონიმური წყვილი სამი და მეტი კომპონენტისგანაც შედგებოდეს:

ხოლო შემდგომად მცირედისა უდიდებლობად და სიმდაბლედ და უკუანაღსკნელად ნაკლულევანებად მიიწევის (მიტროფანე; [10. I]) - καὶ φλεγμαινουσας ἔχει καὶ καταφραττομέσῳ πάντων τὰν ἄλλων μετὰβραχὺ δὲ πρὸς ἀδοξίαν καὶ ταπεινότητα καὶ τῆν ἐσχάτην ἀπορίαν μετήθε [760A]; ხოლო გინა თუ ჰაერსა უწოდს სულად, ვინათგან მხოლოდ ჰაერისა ამის ოდენ მიმართ მფშენველად იპოვნეს უღმრთონიცა და ბოროტადმსახურნი და უსახურნი და ბილნნი (მიტროფანე; [90. II]) — Ἐἴτε γὰρ τὸν ἄερα πνεῦμά φησι δέικνυσιν ὡς τοῦτον μόνον εὐρέθησαν ἀναπνεόντες τὸν



ἀέρα καὶ οἱ ἄθροι καὶ δυσσεῖς καὶ οἱ φάνλοι καὶ βῆτοι [880AB]. ამ შემთხვევაშიც ქართული თარგმანი ზუსტად იმეორებს დედნისეულ ვერსიას.

ზოგჯერ ჰენდიადისებად შეიძლება შეგვხვდეს ორ ან სამსიტყვიანი კონსტრუქციები, წინადადებები: რამეთუ ნუსადა მონაცვალეობით დამპყრობელი იგი სიმდიდრისაჲ მონყალება-თა და გლახაკთა მიმართთა ქველისმოქმედებათა და საკმარად უღლონთა იპოების წარმგებელად (მიტროფანე; [97. II]).

ამდენად, ჰენდიადისები, რომელთა გამოყენების თავდაპირველი დანიშნულება აზრისა და სათქმელის გამოკვეთა, აზრობრივი ბუნდოვანების თავიდან აცილება უნდა ყოფილიყო, ერთგვარ სტილურ მახასითებლად იქცა შემდგომ ეტაპებზე და მხატვრულ-ესთეტიკური დატვირთვა შეიძინა. ჩვენს საკვლევ ძეგლზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ანონიმი გელათელი მთარგმნელი თავად არ ქმნის ამგვარ სინონიმურ წყვილებს. ამგვარი ვითარება მოსალოდნელიც იყო ამ სკოლის ზუსტი, ადექვატური მთარგმნელობითი მეთოდიდან გამომდინარე. ეკლესიასტეს განმარტების გელათური ვერსიის ენა, მსგავსად სხვა გელათური ტექსტების ენისა, იმდენად არის დაახლოებული სათარგმნ ორიგინალთან, რომ სინტაქსური კონსტრუქციებიც კი აქ მაქსიმალური სიზუსტით არის გადმოცემული.

#### **დამოწმებანი:**

**ყაუხჩიშვილი 1940:** იოანე პეტრინის შრომები, ტ. I, პროკლე დიადოხოსისა, პლატონური ფილოსოფოსისა კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი, ქართული ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო სიმ. ყაუხჩიშვილმა. თბ.: 1940

**ხელნაწერი A 61** - ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდი.

**Nana Mrevlishvili**  
*Georgia, Tbilisi*

## **Hendiadys and there translation peculiarities in ancient Georgian writing**

### **Summary**

The formation process of Georgian philosophical - theological terms is based on different term formation aspects. Georgian translators used to create structural types and models of philosophical terms by different derivation means (adverbial, prepositional, attributive, compositional and etc). But exact expression of philosophical – theological conceptual paradigms through existing term system used to be complicated very often that in its turn is caused by polysemic problems, irrelevance or imprecise correspondence of term and concept. For precise expression of concept translators apply to hendiadys, synonymic pair. Term having wide semantic field was translated through synonymic lexeme to be precise. In this kind of synonymic pair both terms were Georgian or Georgian and Greek term with Georgian transcript. This method was most frequently applied by Johan Petrits. Using hendiadys with the primary goal to well express the meaning of the text emerged into stylistic trait and acquired artistic and esthetic value in the works of some authors and translators. In the paper we will discuss the cases of using hendiadys, its function and designation in Byzantine writing and will report over peculiarities of using hendiadys in ancient Georgian literature.

**ინტერრელიგიური შეხვედრები მულტიკულტურულ  
ლიტერატურაში  
(გერმანულ-თურქული ლიტერატურის მაგალითზე)**

21-ე საუკუნის დასაწყისისათვის ქრისტიანულ და მუსულმანურ რელიგიათა შორის დიალოგის აუცილებლობა ისეთი სიმწვავეით დადგა ევროპის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების დღის წესრიგში, როგორც არასდროს. თუმცა, ამ დიალოგის ინიციატორები იყვნენ არა იმდენად რელიგიის წარმომადგენლები, რამდენადაც აღმოსავლური სამყაროთი დაინტერესებული გერმანელი, ავსტრიელი ან სხვადასხვა მიზეზით სამშობლოს მოწყვეტილი თურქი მწერლები, რომლებიც მუდმივად ცხოვრობენ ევროპაში. ევროპაში თურქი ემიგრანტების მოზღვავებამ განსაკუთრებული სიმწვავეით წამოჭრა მათი ევროპულ საზოგადოებასთან თანაცხოვრებისა და ინტეგრაციის პრობლემა, ევროპელთა დიდი ნაწილი უნდობლობითაა გამსჭვალული ისლამის მიმართ და დისტანციურ ურთიერთობას არჩევს თურქ ემიგრანტებთან და მათ მომდევნო თაობებთან. დასავლური სამყარო მუსულმანთა რელიგიას უმთავრესად აიგივებს ორთოდოქსულ ისლამთან, გარკვეულ წრეებში კი — ფუნდამენტალისტურ-ტერორისტულ საფრთხესთან. ბევრი ევროპელისათვის თურქების მომთაბარე ცხოვრების სტილი, რელიგიური ერთობა და ურთიერთთანადგომა შემაშფოთებელი და საშიშია. ევროპელთა მენტალიტეტში ჯერ კიდევ ზის ანტი-ისლამური მტრის ხატი, ნეგატიური სტერეოტიპები, რომლებიც ისლამში ფანატიზმსა და აგრესიულობას ხედავენ. მოვლენათა ამ კონტექსტში ინტერკულტურული ლიტერატურა ინტერრელიგიური დიალოგისა და „საკუთარისა“ და „უცხო“ დიქტომიის განხილვის ცენტრალურ ფორუმად იქცა. ეს ლიტერატურა მკითხველს საშუალებას აძლევს უცხო თვალთ შეხედოს ევროპულ სინამდვილეს და ევროპელებს, რომელთა იდენტობის მახასიათებლები კონფრონტაციაშია ისლამურად ინსპირირებული კულტურის წარმომადგენელთა აღქმასთან. ეს უკანასკნელნი ევროპის ანთროპოლოგიურ კონსტანტებს უპირისპირებენ ისეთ ღირებულებებს, როგორიცაა ცხოვრების აზრის ძიება, ჭირსა და ლხინში თანადგომა, ბუნების ჰარმონიასთან

შერწყმა, რისი მიღწევაც მხოლოდ სიყვარულითა და რელიგიით არის შესაძლებელი. მათი ნაწარმოებების პერსონაჟები ხაზს უსვამენ სწორედ თურქული სუფიზმისა და ალევიტური ტრადიციების ტოლერანტულ ხასიათს, რომელიც მათი აზრით, ხელახლა უნდა გააცნობიერონ და გაიაზრონ როგორც თურქებმა, ასევე ევროპელებმა.

ავსტრიელი მწერალი ქალი, ბარბარა ფრიშმუტი წერს: „ყველაზე საუკეთესო, რისი გაკეთებაც შეუძლია ლიტერატურას, არის „უცხოთაგან“ შემობრუნება და „უცხოთაგან“ აღქმა ჩვენს საკუთარ ნაწილად, საკუთარი მედლის მეორე მხარედ“ (ფრიშმუტი 1999: 62). ბარბარა ფრიშმუტს ახალგაზრდობიდანვე აინტერესებდა „უცხოთაგან“ პერსპექტივა, რომელიც მას „საკუთარის“ დანახვაში დაეხმარებოდა. ეს მწერალი ქალი გრაცში სწავლობდა თურქულსა და უნგრულს, ვენაში კი – თურქოლოგიას, ირანისტიკასა და ისლამს. ერზრუმში ერთწლიანი სასწავლო სტიპენდიით ჩასული ბ. ფრიშმუტი დიდი ინტერესით შეუდგა მუშაობას სადიერტაციო თემაზე „ბექთაშ დერვიშის ორდენისა და ალევიტთა საიდუმლო სწავლების ურთიერთმიმართების შესახებ“, რაც მის სამწერლო მოღვაწეობაშიც აისახა.

ბექთაშ დერვიშთა საძმო ანატოლიური სუფიზმის მრავალნახნაგოვანი ისლამური მისტიკის ტრადიციებს აგრძელებს. მათი ორდენი მე-13 საუკუნეში დააარსა ჰაჯი ბექთაშ ველმა, რომელიც ისევე როგორც მრავალი სხვა თურქმენი ცენტრალური აზიიდან შემოჭრილ მონღოლებს ხელთ დაუსხლტა და ანატოლიაში დაფუძნდა. ბექთაშთა ორდენის გავლენა მალე მთელ დღევანდელ თურქეთში, ბალკანეთში და ოსმანთა ყოფილი იმპერიის სხვა პროვინციებშიც გავრცელდა. ბექთაშები, ანატოლიური ალევიზმის სულიერ ლიდერებად იქცნენ, ალევიზმისა, რომლის წარმოშობა უკავშირდება მუჰამედ წინასწარმეტყველის სიძეს — ალის. ალევიტური სახალხო ისლამი, რომელიც თურქეთში 1925 წელს აკრძალეს, აერთიანებს მომთაბარულ-შამანურ და ქრისტიანულ ტრადიციებს და წარმოადგენს თურქეთის მესამე რელიგიურ კულტურას ქემალისტურ და სუნიტურ ისლამთან ერთად. მისი მხარდამჭერები ძირითადად ღარიბები და დაჩაგრულები არიან. თურქეთში ალევიტები და ბექთაშები თითქმის ყველა სოციალური აჯანყების მოთავეები იყვნენ. ისინი ებრძოდნენ, მაგრამ ვერ უგებდნენ ომს თავის ორ-

თოდოქს მოწინააღმდეგეს.\* „დასავლეთ ევროპაში ალექვიტიზმი ორთოდოქსული ისლამისა და ფუნდამენტალიზმის ალტერნატივას წარმოადგენს, თუმცა მას თავყვანისმცელმღები სუნიტური წარმოშობის ინტელექტუალებშიც ყავს“ (ფრიშმუტი 2002: 182). ალექვიტი ქალები და კაცები ყველა შეხვედრასა და ზეიმში ერთობლივად მონაწილეობენ. მათ არც ღვინის გასინჯვა ეკრძალებათ და არც მუსიკითა და ცეკვით გართობა. ალექვიტთა სარწმუნოების ცენტრში ადამიანია, რადგან ის ღმერთის მიერ შექმნილი ყველაზე სრულყოფილი არსებაა. ყოველ ადამიანში ღმერთია მანიფესტირებული, მიუხედავად მისი სქესისა, ეთნოსისა და სოციალური ფენისა (ფრიშმუტი 2002:302). ალექვიტები მხარს უჭერენ დემოკრატიას, აზრისა და რელიგიის თავისუფლებას. ისინი იბრძვიან არაჯანსაღი ფანატიზმისა და რადიკალ ისლამისტთა იმ ძალმომრეობის წინააღმდეგ, რომლის სამიზნეც, როგორც თურქეთში, ასევე ევროპაში, ხშირად თავადვე ხდებიან.

ბარბარა ფრიშმუტისათვის, როგორც მწერლისათვის უაღრესად ნაყოფიერი აღმოჩნდა შეხვედრა თურქულ-ისლამურ აღმოსავლეთთან, განსაკუთრებით კი ალექვიტების მისტიკასთან, პოეზიასა და ხელოვნებასთან. როგორც ბარბარა ფრიშმუტმა კარლ-იოზეფ კუშელთან საუბარში აღიარა, იგი მოიხიბლა ბექთაშთა მისტიკური ნაწერებით, მათი დამწერლობითა და ასოთა და სურათებით, რომლებიც „ღვთიურის უმაღლეს მანიფესტაციას და ღმერთთან მიახლოების სრულიად უჩვეულო გზას წარმოადგენენ. მე მხიბლავდა მათი პიროვნული რელიგიური გრძნობები... რელიგიური პოეზია და სურათ-ხატების ძალა რელიგიაში“ (კუშელი 1985:113-126). ბარბარა ფრიშმუტის 1998 წელს გამოსულ რომანში: „მეგობრის ნაწერი,“ თურქი ალექვიტი

---

\* 1993 წელს სასტუმროში მყოფ 37 ახალგაზრდა ალექვიტს (მომღერლებს, პოეტებსა და მხატვრებს) ცეცხლი წაუკიდეს და დაწვეს. ისლამისტების დაახლოებით 1000 – კაციანი გააგებული და ქვებით შეიარაღებული ბრბო ცოცხალს არც ერთ ალექვიტს არ ტოვებდა. პოლიციელები და სამხედროები მეტად გვიან ჩაერივნენ ამ მკვლელობაში, რადგან როგორც ჩანს ეს აქცია წინასწარ იყო დაგეგმილი. განტევების ვაცად ოფიციალურმა პირებმა თურქი იუმორისტი, 80 წლის აზიზ ნეზინი აირჩიეს, რომელიც თავად არ იყო ალექვიტი, მაგრამ მათთან საპატიო სტუმრად იყო მიწვეული. ალექვიტებს დღემდე დევნიან, როგორც ერეტიკულ სექტას. ის, რომ ალექვიტებში, ნაცვლად ისლამისა და შარიათის „ხუთი დედაბოდისა“, მხოლოდ ისეთი მარტივი მუსულმანური ვალდებულებები ფასობს, როგორცაა ღვთისადმი სიყვარულით მორჩილება, სიყვარული მოყვასისადმი, დღემდე მიუღებელია სუნიტთა თუ შიიტთა უმრავლესობისათვის. ვარაუდობენ, რომ ალექვიტები თურქეთის მოსახლეობის დაახლოებით 25 პროცენტს შეადგენენ. ემიგრაციაში მყოფ ალექვიტთა რიცხვი გაცილებით დიდია.

ემიგრანტების კულტურას უკვე შუა ევროპაში, ვენაში ვეცნობით. თუკი 60-იან წლებში ეგონათ, რომ ალვეიზში ალგვილი იყო პირისაგან მიწისა, 80-იან წლებში იგი კვლავ გამოცოცხლდა როგორც თურქთ და ქურთ ემიგრანტთა რწმენის ფორმა და ცხოვრების წესი დასავლეთ ევროპაში. დასაბამიდან სოფლური, მომთაბარული ნიშნით აღბეჭდილი ალვეიზში, გადაიქცა უცხოეთის მეტროპოლიებს მისადაგებულ ალტერნატივად როგორც ფუნდამენტალისტური ისლამისათვის, ასევე სეკულარულ-ლაიცისტური, თურქულ-სუნიტური თუ ქურთული წარმომავლობის ნაციონალიზმისათვისაც. ბარბარა ფრიშმუტი ცდილობს თავის რომანებში, ამ განსაკუთრებული ტრადიციების მქონე ისლამური უმცირესობის მაგალითზე, აღწეროს დასავლეთის ქვეყნებში ხელახლა აღორძინებული ალვეიტური ემიგრანტული კულტურა და „აგიტაცია გაუწიოს იმ ტოლერანტულ ტრადიციებს, რომლებიც დღევანდელმა ისლამისტებმა და ფუნდამენტალისტებმა, როგორც ჩანს, უკვე დიდი ხანია დაივიწყეს“ (ფრიშმუტი 1996: 26). ბარბარა ფრიშმუტის რომანის სათაური „მეგობრის წანაწერი“, რომელიც ალვეიტებს ეძღვნება, შეიძლება გავიგოთ, როგორც „მეგობრის ბედი“, რადგან ყველა ისლამურ ქვეყანაში „შუბლზე წარწერა“ — ბედის სიმბოლოა. „მეგობარი „ალის“ სინონიმია, რომელსაც საიდუმლო სწავლებაში ალაჰის რეინკარნაციად მიიჩნევენ“ (ფრიშმუტი 2002: 352).

რომანის ცენტრალური თემაა სასიყვარულო ისტორია კიბერსივრცის თავგადაკლულ მომხმარებელს 23 წლის ანა მარგოტსა და ახალგაზრდა ალვეიტ ემიგრანტ — ჰიქმეთ აივერდის შორის, ასევე ის ისლამური კალიგრაფია, რომელიც რომანში განსაზღვრავს ალვეიტ ემიგრანტთა ცხოვრების წესს და მათი რეალური და მისტიკური მოქმედებების ათვლის წერტილად გვევლინება. შინაგან საქმეთა სამინისტროს ქვეგანყოფილების უფროსის — ჰაუგსდორფის საყვარელი, ანა მარგოტი, იხიბლება მის ოთახში შემოჭრილი უცნობი თურქი მამაკაცით და მისი მომაჯადოებელი სამყაროთი, რომელიც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს თავად ანას სამყაროს. ჰიქმეთის და მისი ოჯახის წევრების მეშვეობით ანა ეცნობა ალვეიტური ცხოვრების სტილს და ისლამურ კალიგრაფიას, რომლის შესახებ მანამდე არაფერი სმენის. ჰიქმეთისადმი სიყვარულმა ანაში გააღვიძა ინტერესი მუსულმანური რელიგიისა და კულტურისადმი. თურქეთში დაბადებული და ვენაში გაზრდილი ჰიქმეთი, ალვეიტური პრინციპებით ცხოვრობს და ისევე როგორც მისი გარდაცვლილი მამა,

გამუდმებით ეხმარება თავის ალევიტელ თანმომძეებს. ანას მეზობელ კალიგრაფთან იგი სწავლობს არაბული ასოების გამოსახვას, მათი ლამაზად წერის ხელოვნებას. კალიგრაფია შემთხვევით არ მიიჩნევა ისლამური ხელოვნების ყველაზე ტიპური გამოხატულების ფორმად, რომელშიც ყველაზე მეტად სუფის ზეგავლენა ვლინდება. თითქმის ყველა თურქი კალიგრაფი, ბექთაშ-დერვიშთა საზოგადოების წევრი იყო, რომელთათვის ღვთიური სიტყვის არაბულად ლამაზად გამოსახვას, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მუსულმანისათვის ყველაზე სანუკვარი ღვთიური სიტყვაა, რომელიც წინსწარმეტყველის მიერ გაჟღერდა და გაცხადდა არაბულ ენაზე. მუჰამედის მოცხადება მის სიცოცხლეშივე ჩაინერეს და ხელნაწერების სახით გავრცელდა. მისი გადაწერა დღემდე გძელდება, მას ხმამაღლა კითხულობენ და მღერიან მეჩეთებში და ითავისებენ ყურანის სკოლებში. მუსულმანური გაგებით, ღმერთმა ადამიანებთან სასაუბროდ, ყველა სხვა ენებიდან მხოლოდ არაბული ენა ამოარჩია, ამიტომაც არაბული, ისლამური გამოცხადების და მუსულმანთა საერთო კულტურის წმიდათანმიდა ენად ითვლება. თუკი აქამდე დამწერლობა ანასათვის წარმოადგენდა კომიუტერულ სისტემაში განთავსებულ ერთმნიშვნელოვნად გაშიფვრად ინფორმაციას, ჰიქმეთის მეშვეობით მან გაიცნო სრულიად განსხვავებული წერის კულტურა, რომლის სრულყოფილი დაუფლების გზით მუსულმანი ღმერთის და მისი მარადიული სიტყვის გამოცხადებას უახლოვდება.

ჰიქმეთის ძმა აბდალა – ღვთის გლახა, რომელსაც თავი და წარბები მოხეტიალე დერვიშების მსგავსად აქვს გადაპარსული და ღმერთთან მეგობრობას იჩემებს, კალიგრაფიაში გაცნობიერებულია (ფრიშმუტი 2002: 97,216). ანასთან სტუმრად მისული, მეზობელი კალიგრაფის წიგნში ის პოულობს „მეგობრის ნაწერს“ — ლომის გამოსახულებას ადამიანის სახით. ეს ალის გამოსახულებაა, რომელიც ნახატების მიმართ მტრულად განწყობილ ისლამში გამოკვეთილია მისივე წმინდა სახელის ასოებისაგან: აინი, ლამი და იე. ალი — ღვთის ლომი (ჰაიდარი) და სრულყოფილი ადამიანია. ალის თავზე გამოსახულია ზულფიკარის ორენიანი მახვილი. ალი ორ თევზზე დგას. ერთ ხელში მას ლომი, მეორეში კი გველეშაპი უჭირავს. სრულყოფილი ადამიანი თავიდან ფეხებამდე მოხატულია ასოებით, რომლებიც გამოსახავენ ღმერთისა და მუჰამედის, ალისა და მისი შვილების: ჰასანისა და ჰუსეინის სახეებს (ფრიშმუტი 2002: 292-293). ალის – ალაჰის ლომს, ალევიტები განსაკუთრებით ეთაყ-

ვანებიან. ალი იყო დისნული და სიძე მუჰამედისა, რომელმაც მას ზულფიკარის მახვილი აჩუქა. მუჰამედის სიკვდილის შემდეგ ხალიფებმა: ებუ ბექირმა, ომერმა და ოსმანმა, ალი და მისი შვილები: ჰასანი და ჰუსეინი დახოცეს, რადგან ისინი ღარიბების მხარეზე იყვნენ და მათი დახმარება სურდათ. „დაჩაგრულმა ხალხმა ალი მეგობრად გაიხადა და ისიც მიდის მათ დასახმარებლად სტუმრის სახით. თუ მეტისმეტად გსურს ალის მოსვლა, ალი მხოლოდ მაშინ გესტუმრება: „ისეთ დიდ ლტოლვას უნდა გრძნობდე ალის მიმართ, რომ მან წინააღმდეგობა ვერ გაგინიოს, სწორედ მაშინ მოვა ალი სტუმრად შენთან. მისი სული უამრავ სხეულში მოგზაურობს, „მისი სახე ირეკლავს ღმერთს, და თქვენ ირეკლავთ მის სახეს. თქვენ არ გჭირდებათ მეჩეთი იმისთვის, რომ მას ელაპარაკოთ. ამისათვის საკმარისია მხოლოდ კარი გაუღოთ მას. თქვენ არც მექაში მომლოცველობა გჭირდებათ, რადგან თქვენი გული არის ქააბა და თუკი ეს ასე არ არის, მაშინ ვერც მექაში ჰპოვებთ ქააბას. თქვენ არც მარხულობა გჭირდებათ, რადგან, თქვენი ფიქრები თავად გიჩვენებენ, თუ რამდენად წმინდა ხართ თქვენ სინამდვილეში“. ღმერთი, ალევიტური მსოფლმხედველობის მიხედვით, მჟღავნდება თითოეულ ადამიანში, მიუხედავად სქესისა, ეთნიკური წარმომავლობისა თუ სოციალური მდგომარეობისა. „ადამიანი — ქააბაა, ღვთიური ბუნებისაა და როგორც ასეთი იმსახურებს პატივისცემას“ (ფრიშმუტი 2002: 286). ასე შეჰყავს აბდალას ანა თავის სამყაროში. ანა, რომელსაც რელიგია განსაკუთრებულად არასდროს აინტერესებდა, რომლისთვისაც „სიტყვას *„ღვთისმომშიში“* მძალე გემო დაჰკრავდა, აბდალას მონაყოლით სრულიად გაოგნებული და მონუსხულია: მას ერთი მხრივ, ყველაფერი საკმაოდ აბსურდულად ეჩვენება, მეორე მხრივ კი, ვერ ძლება მისი მონოლოგის მოსმენით. *„ღვთისმომშიში* ჩვენთან სრულიად სხვა რამეს ნიშნავს, რა თქმა უნდა, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ლოცულობ და რელიგიურ კანონებს იცავ, მაგრამ ეს არ არის იმდენად მნიშვნელოვანი“ — უხსნის მას აბდალა. კალიგრაფიის წიგნში არაბული ასოების მეშვეობით გამოსახულია: საგნები, მცენარეები, ცხოველები. კალიგრაფიაში ჩართულია ყურანის სურათები, ხალიფათა ბეჭდები, ლეგენდები ალის შესახებ. მათი ამოკითხვა ძალიან რთულია, რადგან ემპირიულ არაბულ დამწერლობაში ხმოვნები ამოღებულია. კალიგრაფიაში მსხვილი შავი ხაზებით ასოებია გამოსახული, წვრილი ხაზებით კი — თანხმლები ტექსტი (ფრიშმუტი 2002: 323,242). ზოგი არაბული ასო მხოლოდ განსაზღვრულ ასოებს და არა ყველა ასოს უკავ-



შირდება. ალევიტების სიყვარული ღმერთისა და ადამიანისადმი ალბათ არსად არ არის ისე თვალსაჩინოდ გამოხატული, როგორც იმადუდინ ნეზიმის ერთ ლექსში, რომელიც ბ. ფრიშმუტმა თავადვე თარგმნა გერმანულად. ნეზიმი ითვლება ერთ-ერთ უდიდეს პოეტად, შვიდ თურქ ალევიტ და ბექთამ პოეტს შორის. ის იმ მისტიკურ-ეზოთერული დაჯგუფების- ჰურუფის წევრი იყო, რომელიც ჰურუფის ასოების მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულებით გამოირჩეოდა. სუფის ეს დიდოსტატი მართაც რომ დიდი ენთუზიაზმით აღწერს ღვთისადმი მიმავალ გზას, როგორც მოგზაურობას საკუთარ გულში, გულის ბირთვამდე, სადაც დავანებულია ღვთიური სატრფო – მისტიკური „მეგობარი“ და რომელიც, როგორც ეს ყურანის მე-16 და 50-ე სურაშია ნათქვამი: „ადამიანთან უფრო ახლოა, ვიდრე საკუთარი საძილე არტერია,“. ნეზიმის ლირიკული ტექსტი დამაჯერებლად აღწერს ისლამის და მისი ვალდებულებების მისტიკური გათავისების გზას: „ვინც თავის წყურვილს ერთარსთან შერწყმის სურვილით იკლავს, კმაყოფილია. მას სხვა რამ აღარ სწყურია. ის ვინც დაეძებს ჭეშმარიტების საიდუმლოს საკუთარ გულში და სატრფოს იპოვის, მას სალოცავი ნიშა აღარ სჭირდება. ის ვინც გულის ქააბას შეიცნობს, ამ გზას აირჩევს“... „ჭკვიანი ისაა, ვინც წმიდა წერილებიდან საზრდოობს, ვინც თორასა და ბიბლიის ყოველ ასოს იცნობს“. „როდესაც რელიგიისადმი ასეთ დამოკიდებულებას ვხედავთ“, განმარტავს ბარბარა ფრიშმუტი, „გაოცებას აღარ იწვევს ალევიტების უმთავრესი მახასიათებლები: ურთიერთსიყვარული, შემწყნარებლობა და კაცთმოყვარეობა“ (ფრიშმუტი 1998:40-48).

ანასთან შეხვედრების შემდეგ ჰიქმეთი გაუგებარი მიზეზით უცბათ ქრება. როგორც შემდეგ ირკვევა, იგი იმიტომ იმალებოდა, რომ თურქეთიდან არალეგალურად გადმოსული ალევითი მეგობრებისათვის თავისი პასპორტი ეთხოვებინა, რითაც ალევიტებისათვის ძვირადღირებული მეგობრული ვალი მოიხადა.\* ანა კონსპირაციულად ხვდება ჰიქმეთს უცხო ბინაში იმაზე

---

\* მუდმივი დევნის გამო, ალევიტებმა სიცოცხლის გადარჩენის ხელოვნება გამოიმუშავეს. საჭიროების შემთხვევაში ისინი მხედველობის არედან ქრებიან, თუმცა ინარჩუნებენ კავშირს თავისიანებთან. ურთიერთკავშირის ამ სტრუქტურას ისინი მუსაჰიპლიკს ეძახიან. ორი ძმადნაფიცი მამაკაცი თავისი ცოლებითურთ ვალდებულებას იღებენ, საჭიროების შემთხვევაში სიცოცხლის მანძილზე გაინაწილონ ერთმანეთის ჭირი, ლხინი და ქონება. „ოთხი გულის გაერთიანება მთებს გადადგამს“. მუსაჰიპი – პარტნიორის მიერ ცოდვის ჩადენის ან მისი სიკვდილის შემთხვევაში, ძმადნაფიცი თავდებად უნდა დაუდგეს და უპატრონოს მის ოჯახს. მუსაჰიპი

ცოტა ხნით ადრე, ვიდრე იგი პოლიციელთა ალყაში მოხვდებოდა. მისტიკური სასიყვარულო პოეზიის სტილის შესაბამისად, რომელიც მუდამ მერყეობს ზეციურ და მიწიერ სიყვარულს შორის, რომანის სიუჟეტი კულმინაციას აღწევს სიზმრის ეპიზოდში, რომელშიც განზრახაა ნაშლილი ზღვარი რეალობასა და ფიქციას შორის. ანას ლტოლვა ჰიქმეთისადმი იმდენად ძლიერია, რომ იგი თავად გამოიხმობს მას თავის წარმოდგენაში, იგი ჰიქმეთს დაიბრუნებს „საკუთარი სურვილისა და „მეგობრის ხელნაწერის“ ძალით: „ჰიქმეთი სქელი შავი წარბებით როგორც ელიფი, რომელიც შეიძლება იყოს „A“ „Ali“-ში... ამ ორივე ელიფიდანმას ჰიქმეთის სახე უმზერს... ჩრდილს, რომელსაც მისი ხშირი წვერი ქმნის, ქვია ლამი და იე (ამ, ე)... ჰიქმეთი, რომელსაც მისთვის არასოდეს უკოცნია,... საჩვენებელი თითებით ელამუნება მას ყელის ღრმულეებში, ორივე მიმართულებით ლავინის ძვალს მიუყვება, მხრებზე ყოველ ჯერზე პატარა მარყუჟივით წრეს ახატავს... ხელის ერთი მოსმით ძუძუს თავებზე წარწერას უკეთებს... ანას მთელი სხეული კალიგრაფიის ნიმუშად იქცევა... ჰიქმეთს უეცრად ენა უშავდება და ამ ენით მიათრევს ასოთა ნიმუშებს... ის ანას სთხოვს ნაიკითხოს ლექსი, რომლის წარმოთქმასაც თავად ჰიქმეთის სხეული ასწავლის\*:

„ნუ იტყვი, რომ მე ვარ ჩემ თავთან. ეს მე არა ვარ/ჩემში უფრო ღრმადაა შემოჭრილი „შენ“/რასაც კი ვხედავ, ყველაფერი შენითაა სავსე/შენმა სიყვარულმა საკუთარი თავი წამართვა...“ არაბული წარწერები ჰიქმეთის სხეულზეც ისევე შავდება, როგორც ანას სხეულზე, ერთმანეთში ჩანერილი ანა და ჰიქმეთი „მიწიდან ამალღებთან. ერთი მეორის ფრთაა“. „კალიგრაფიის ოსტატები“, განმარტავს მთხრობელი, „ათასწიარ ხერხს მიმართავენ, რომ ასოები ერთმანეთს დაუკავშირონ. ყველა ასოსთან მათ ეს არ გამოსდით. ზოგიერთები სამუდამოდ ცალ-ცალკე რჩებიან. ისინი კი, რომლებიც ერთმანეთში არიან „ჩანერილები“, ქმნიან სიტყვას — რაღაც განსაზღვრულ სიტყვას, რომელიც აქამდე მათში ჩამალული იყო როგორც რაღაც განუსაზღვრელი. ეხლა კი ის გამოჩნდა ... და სიტყვა იქცა ხორცად სწორედ მისი გაქრობის მომენტში“ (ფრიშმუტი 2002: 305, 306, 307). სიზმრები, სახეები და ადამიანები, რომლებიც ერთმანეთს ასო-

---

– პარტნიორების მომდევნო ორ თაობას ერთმანეთზე ქორწინების უფლება არა აქვთ, რადგან ისინი ერთმანეთის და-ძმად ითვლებიან (ფრიშმუტი 2002:303, 259).

\* ეს ლექსი, თურქულ-ბექთაშური პოეზიის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის-იუნუს ამრის ერთ-ერთი მორიგი მისტიკურ-რელიგიური ლექსია.

ებივით უკავშირდებიან და დამწერლობის ნიშნებივით იკითხებიან, ეს რომანი მართლაც, რომ სიზმრების ენითაა დაწერილი.

ბ. ფრიშმუთის რომანში რეფლექტირებულია უცხოელთა მიმართ მტრული დამოკიდებულების ზრდა, პოლიციური ზომების გამკაცრება „პოტენციურად საშიში მარგინალური ჯგუფების“ მიმართ. ბ. ფრიშმუთი თავის რომანში აღნიშნავს, რომ 800.000 უცხოელიდან, რომელიც ავსტრიაში ცხოვრობს, მხოლოდ 200.600 უცხოელს აქვს სამსახური (ფრიშმუთი 2002: 257). გავლენიან და მდიდარ მუსულმანებს პოლიცია ერჩის. პოლიციამ თავიდან მოიცილა ჰიქმეთის მამა – გავლენიანი ალევითი. მაგრამ, ვინმეს ეჭვი რომ არ აელო, წინასწარ გათვლილ მკვლევლობას ისეთი სახე მისცა, თითქოს ეს ეჭვიანობის ნიადაგზე მომხდარი დრამა ყოფილიყო. საქმე, ისე მოაწყვეს, რომ ჰიქმეთის მამაც დაიღუპა და მასზე თავდამსხმელიც, რათა სახელმწიფოს ხარჯზე არავინ გაეშვათ ციხეში (ფრიშმუთი 2002: 329-330).

ჰიქმეთთან ბოლო შეხვედრის შემდეგ, საიდუმლო ბინიდან გამოსული ანა, თავის ყოფილ საყვარელს—ჰაუგსდოფს და მისდამი დაქვემდებარებულ პოლიციელებს გადააწყდება, რომლებიც ჰიქმეთის სამყოფელს ალყას არტყავენ. ანა მიხვდება, რომ იგი გამოიყენეს ჰიქმეთის დასაჭერად. „მესამე სართულის ფანჯარა ღია იყო. ფანჯარაზე გადმოკიდებულ გადასაფარებელს დერვიშივით თავ-წვერგადაპარსული მამაკაცი ჩამოხაუჭებოდა და ქვედა სართულის ფანჯრის რაფაზე დაშვებას ლამობდა სროლის ხმა გაისმა. ფანჯრიდან უნიფორმაში ჩაცმული პოლიციელის სახე გამოჩნდა, რომელსაც ერთ ხელში პისტოლეტი, მეორეში კი გადასაფარებელი ეჭირა ქვემოთ, მანქანის სახურაზე ჩამოვარდნილი ჰიქმეთი იწვა. მისი ხელი მანქანის წინა მინასთან ქანაობდა, თითებზე შუშის მტვერზე ხაზები გამოჰყავდა, თითქოს რაღაცას წერდა.“ საღამოს ტელევიზორში გამოაცხადეს, რომ პოლიციის მისვლისას, ყალბი დოკუმენტების მქონე, პანიკაში ჩავარდნილი თურქი ფანჯრიდან გადახტა. ამტკიცებდნენ, რომ ეს უბედური შემთხვევა იყო (ფრიშმუთი 2002: 343, 344).

## **დამოწმებაანი:**

**კუშელი 1985:** Kuschel K.-J. Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur, München: 1985.

**ფრიშმუთი 1996:** Frischmuth B. Der Blick über den Zaun. In: Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. (Hrsg.): P.M.Lützel. Frankfurt/M: 1996.

**ფრიშმუტი 1998:** Frischmuth B. Ich fand meinen Mond auf Erden, was soll ich im Himmel. In: Wie der Phönix aus der Asche. Renaissance des Alevismus. (Hrsg.):Föderation der Alevitengemeinden in Europa, Köln: 1998.

**ფრიშმუტი 1999:** Frischmuth B. Das Heimliche und Unheimliche. Drei Reden, Berlin: 1999.

**ფრიშმუტი 2001:** Frischmuth B. Fremdgänge, (Hrsg): Bartem und I. Spörk. Salzburg: 2001.

**ფრიშმუტი 2002:** Frischmuth B. Das Verschwinden des Schattens in der Sonne. Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH.

**ვირლახერი 1993:** Wierlacher A. Kulturwissenschaftliche Xenologie. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder. In: WIERLACHER, Alois (Hrsg.): Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeitsforschung. München: 1993.

**Sofie Mujiri**

*Georgia, Tbilisi*

## **Interreligious Encounters in Multicultural Literature**

### **(On the example of German-Turkish literature)**

#### **Summary**

The newest German-Turkish literature plays the part of a kind of a “distorting mirror” whose aim is expressing the anthropological and identity traits of the German society that are in confrontation with the perception of the representatives of the culture inspired by Islam. This literature fights against the dichotomous point of view which says that Christian Europe is the embodiment of progress, tolerance and enlightenment while the Mohameddan partner represents fanaticism, despotism and irrationalism. The writers oppose Europe’s universalist constants with the following values: seeking the essence of life and merging into the harmony of nature which can be achieved only with love and religion. They and the characters of their mostly autobiographical works try to popularize enlightening and humane traditions of Islam, assist strengthening European Islam, against the powerful current of fundamentalism. In their works Turkish-German literacy authors emphasize the tolerant character of Turkish Sufism and Alavitic, Bektash-dervishes’ mystic traditions, which, in their opinion, should be comprehended and mastered not only by Turks, but by Germans as well.

The young characters of the intercultural stories, written in German, obediently perform religious rites and find ignoring the Islamic way of life sacrilegious. They try to preserve the mainstay of their identity – Arabic writing and prayer. However, adult protagonists connect the subject of religion with erotism, presented as a model of overcoming the strict Turkish – Muslim dogmas does not aim at eradicating their traditions from their memories; on the contrary, its purpose is their constructive integration into the present, both in the eastern and western worlds.

We get acquainted with the literarily dramatized phenomena of the “Islam” and “alien” on the example of the Turk Alevits, living in Vienna, in Barbara Prismut’s novel “A Friend’s Writing”. B. Prismut describes the newly revived tolerant traditions of the Alevit culture, the beauty of the Islamic calligraphy and the mystic poetry and opposes to this the distrust and hostile attitude to this Muslim minority of the Austrian police. The author tries to interpret this alien phenomenon positively and lay a connecting bridge between the Austrian and Turk Alevits’ cultures.

## მაგდა მჭედლიძე

საქართველო, თბილისი

### ბიზანტიის აღსასრულის ხანის ისტორიოგრაფიის პარადიგმულობისათვის

აზიისა და ევროპის გასაყარზე რომის იმპერიის ახალი დედაქალაქის — კონსტანტინოპოლის დაარსების მიზანი სახელმწიფოს აღმოსავლეთ და დასავლეთ რეგიონების ერთიანობის შენარჩუნება და კულტურული დაახლოება იყო. იმპერიის დაშლის შემდეგ მისი ნაწილი, მოგვიანებით ბიზანტიად წოდებული, დედაქალაქით — კონსტანტინოპოლი, სწორედ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კულტურათა ერთგვარი სინთეზის შედეგად თვითმყოფად და ძლიერ ქრისტიანული ცივილიზაციის ქვეყნად ყალიბდება. პარადოქსია: ბიზანტიის კულტურა მისი ათასწლოვანი არსებობის ყველა ეტაპზე ყვავის, ვითარდება და მეზობელი ხალხების კულტურაზე ზემოქმედებს, თვით სახელმწიფოს აღსასრულის მომენტშიც კი, მაგრამ ქვეყნის ისტორია თითქმის დასაწყისიდანვე თავისი დასასრულისაკენ მიემართება: საუკუნეების განმავლობაში იგი კარგავს როგორც დასავლეთის, ისე აღმოსავლეთის ტერიტორიებს (X ს-ში გარკვეული წარმატებების მიუხედავად), საბოლოოდ კი, იმპერიას, რომელიც XV საუკუნისათვის მხოლოდ კონსტანტინოპოლსა და მის შემოგარენს, ასევე სულ რამდენიმე კუნძულსღა მოიცავს, ოსმალები მოუღებენ ბოლოს.

თავისი არსებობის ბოლო პერიოდში ბერძნულ-ქრისტიანული იმპერია დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის საბედისწერო პოლიტიკური ორიენტაციის არჩევანის წინაშე აღმოჩნდა: საეკლესიო უნიის გზით კათოლიკური სამყაროს პროტექტორატის მიღება თუ თურქულ ჰეგემონიას დამორჩილება აღმსარებლობის შენარჩუნების პირობით. უნიის საკითხი ბიზანტიაში სამოქალაქო დაპირისპირების, რელიგიური ერთობის რღვევის და, რაც მთავარია, სახელმწიფო იდეოლოგიის დისკრედიტაციის კატალიზატორი ხდება. იმპერია ასეთ ვითარებაში განწირულია.

საინტერესოა, რა თავისებურებებით ხასიათდება ამ პერიოდის ბიზანტიური ისტორიოგრაფია, შეიძლება თუ არა, მისი მახასიათებლები განხილულ იქნას როგორც პარადიგმული ზოგადად ისტორიის მიერ განწირული ქვეყნის მენტალობისა თუ სულისკვეთებისათვის?

როგორც აღნიშნავენ, ბიზანტიის ისტორია ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ დაღუპა შინაგანხეთქილებებმა მსოფლიო მნიშვნელობის იმპერია (კურბატოვი 1991: 223). მისი პოლიტიკური აგონია უთუოდ 1203 წელს იწყება, როდესაც ტახტიდან ჩამოგდებული და თვალვდათხრილი ისააკ ანგელოსის ძე, ალექსი, თავისი კანონიერი უფლებების დასაცავად ვენეციელებს მიმართავს და მათ სანატრელ საბაბს აძლევს ჯვაროსანთა ლაშქრობა ბიზანტიისაკენ მიმართონ. მათი წყალობით მოპოვებული ისააკისა და ალექსის რამდენიმეთვიანი მეფობის შედეგი სახალხო აჯანყება, შემდეგ კი — ჯვაროსანთა მიერ კონსტანტინოპოლის ხელახალი აღება, გაძარცვა და იმპერიის სამფლობელოს დიდი ნაწილის ერთმანეთში გადანაწილება იყო. ლათინთა მიერ ბერძნული სახელმწიფოსათვის მიყენებულ ამ „გამანადგურებელ დარტყმას“ (დილი 1998: 139), რომლის ინიციატორი სამართლის მაძებარი უფლისწული გახდა (შემდგომში მან თურქებსაც მიმართა, რათა ნიკეაში გამეფებაში დახმარებოდნენ), ბერძნების მიერ კონსტანტინოპოლის დაბრუნების (1261) შემდეგაც, ისევ და ისევ სამართლიანობის მოტივებით, სხვა არანაკლებ გამანადგურებელი რყევები მოჰყვა: მაგალითად, ანდრონიკე II-ს წინააღმდეგ შვილიშვილის მიერ წამოწყებული ბრძოლის შედეგად შექმნილ ვითარებას ნიკიფორე გრიგორა ამგვარად აღწერს (I, 9, 426): „ორი ბასილევსის უთანხმოება ქვეშევრდომთა შორის უთანხმოებასაც განაპირობებდა და ერთმანეთის წინააღმდეგ ამხედრებდა: შვილებს მშობელთა და მშობლებს შვილების წინააღმდეგ, ძმებს ძმების და მეზობლებს მეზობელთა წინააღმდეგ; მეტიც, ეპისკოპოსებსა და პრესვიტერებს ეპისკოპოსთა და პრესვიტერთა, ხოლო მონაზონებს მონაზონთა წინააღმდეგ“. იოანე V პალეოლოგსა და იოანე კანტაკუზენს შორის ბრძოლა უფრო ხანგრძლივ და უფრო სერიოზულ სამოქალაქო დაპირისპირებაში გადაიზარდა. გარდა იმისა, რომ „რომაელთა მოდგმა ორ ნაწილად გაიყო ყველა ქალაქში, ყველა სოფელში“ (ნიკიფორე გრიგორა: II, 12, 613), დედაქალაქისათვის თესალონიკისა და სხვა ქალაქების დაპირისპირების პროვოცირებაც კი ხდებოდა. მოწინააღმდეგე მხარეები ერთმანეთის დასამარცხებლად მეზობლების, უპირველეს ყოვლისა კი თურქების მოხმობასაც არ ერიდებოდნენ (ანუ უშუალოდ ექსპანსიონისტების): იოანე V-მ ტახტის დაბრუნებაში დახმარების სანაცვლოდ თურქებს ქ. ფილადელფია დაუთმო, კანტაკუზენმა კი, რათა მუდმივი სამხედრო ძალა ჰყოლოდა, ბალკანეთში თურქი-ოსმალების დასახლება დაიწყო. სწორედ

მას მიენერება მონინალმდეგის მისამართით თქმული სიტყვები: „თუ მე არა, ნურც ის იმეფებს, დაე, ნულარავინ იქნება, ვისზეც ის იმეფებს!“ (კურბატოვი 1991: 212-216). იგივე ხდებოდა იოანე V-სა და მის შვილს შორის დაპირისპირებისას: ჯერ ერთმა აიღო თურქების დახმარებით კონსტანტინოპოლი, მერე — მეორემ. „დაპირისპირებულთაგან გამარჯვებული ის იქნება, ვისაც ბარბაროსი დაუჭერს მხარსო“ – აცხადებდა დიმიტრი კიდონისი (Ep. 442).

ამავე დროს, პატრიოტიზმი, მამულის განდიდება დამახასიათებელია ყველა დროის ბიზანტიელებისათვის (პოლიაკოვსკაია... 1991: 272), რაც დამპყრობლების წინააღმდეგ ბრძოლისას პრაქტიკულადაც ვლინდებოდა (ბიზანტიის უკანასკნელმა იმპერატორმა კონსტანტინოპოლის ერთ-ერთ კარიბჭესთან გმირულად დაასრულა სიცოცხლე, როდესაც თავის ხალხთან ერთად 20-ჯერ უფრო მრავალრიცხოვანი თურქების ლაშქრისაგან ქალაქის დაცვას ცდილობდა).

რა გასაკვირია, რომ დასუსტებული და გაუთავებელი შიდა-დაპირისპირებებისაგან საკუთარი თავის მიმართ რწმენადაკარგული ბიზანტია ხსნას გარედან მოვლოდა; ამასთან, იძულებული იყო მოკავშირე ისევე იმათგან აერჩია, რომელთაც მის მიწებზე ეჭირათ თვალი.

ჯვაროსნული დაპყრობების შემდეგ ბიზანტიურ საზოგადოებაში ანტილათინური და ანტიუნიატური განწყობები დომინირებდა, რაც ისტორიოგრაფიაშიც აისახა: გიორგი პახიმერე (†1310) და ნიკიფორე გრიგორა (†1360) ბერძნული პატრიოტიზმის პოზიციიდან უპირისპირდებოდნენ კათოლიკურ დასავლეთს. მაგრამ მუსულმანური აგრესიის მომძლავრებასთან ერთად ძლიერდება ლათინოფილური ორიენტაციაც: თურქების წინააღმდეგ ბალკანეთის მართლმადიდებლურ სახელმწიფოებთან გაერთიანებაზე მნიშვნელოვანი ბიზანტიის ინტელექტუალური ელიტისათვის ლათინურ დასავლეთთან კავშირია, რომელიც ძველი რომის მემკვიდრედ და, შესაბამისად, ახალ რომთან საერთო კულტურული ტრადიციების მქონედ მოიაზრება (ბერძენ სწავლულებს იტალიური ქალაქების სიმდიდრე და აღმავლობა, კარგად ანაზღაურებადი საუნივერსიტეტო თანამდებობებიც ხიბლავთ, რაც გაღატაკებული კონსტანტინოპოლიდან ინტელექტის გადინებას განაპირობებს).

პროლათინური და პროუნიატური ორიენტაციის გააქტიურება, თავის მხრივ, ამძაფრებს პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ბატონობის გამო ლათინების მიმართ აგრესიულად განწყობილი



ბერძნების ნაციონალურ თვითშეგნებას, რაც ორი ფორმით ვლინდება: ერთი მხრივ, ადგილი აქვს ძველ ელადასთან სულიერი ნათესაობის განცდის გაძლიერებას, რაც, ზოგიერთ შემთხვევაში ლამის წარმართობის აღორძინების მცდელობამდე მიდის. ნაცვლად „რომაელისა“ (ჰრომი), ბევრ ბიზანტიელს ურჩევნია „ელინად“ იხსენიებოდეს (თუმცა ეს სიტყვა ეკლესიისათვის კვლავაც „წარმართობის“ სინონიმად რჩება. — გრიგოლ პალამა: 173-194). მეორე მხრივ, კათოლიციზმთან დაპირისპირებაში მართლმადიდებლობას ეროვნული რელიგიის ფუნქცია ენიჭება: უნიატი ბერძნები „ფრანგებად“ იწოდებიან (გეანაკოპლოსი 1989: 197); კონსტანტინოპოლის საპატრიარქოს თურქების მიერ დაპყრობილი ბერძნული მოსახლეობის ერთიანობის უზრუნველყოფის მისია ეკისრება. ასეთ ვითარებაში ხელისუფლების მიერ პოლიტიკური მოსაზრებებით გაფორმებული ფლორენციის უნია (1438) ბიზანტიის არსებობის ბოლო წლებში ახალი საზოგადოებრივი უთანხმოების მიზეზი ხდება და განხეთქილება აია-სოფიას სამღვდელობაშიც შეაქვს.

თვითმყოფადობის შენარჩუნების იმედით ზოგიერთი თურქების ბატონობასაც კი ამჯობინებდა: მიიჩნეოდა, რომ თურქები ბერძენთა რწმენას არ ხელყოფდნენ. ისინიც კი, ვინც აქტიურ ანტიისლამურ დისკუსიებში იყო ჩართული (იოანე კანტაკუზენი, ალექსი მაკრემვოლიტი), ადამიანური თვისებებით თურქებს ლათინებზე უკეთესებად მიიჩნევდნენ.

ქვეყნის გამოუვალი მდგომარეობის გაცნობიერებამ (რაზეც თესალონიკის ვენეციელებისათვის მიყიდვაც მეტყველებს; ასევე — ემიგრაციის მასშტაბები) განაპირობა ე. წ. მესამე პოზიციის — ნეიტრალურის გაძლიერებაც, რომლის ლოგიკა შეიძლება ამგვარად იქნას ჩამოყალიბებული: ჩვენ დავიმსახურეთ, რაც გვჭირს; ღმერთს მივენდოთ; ჩვენი ყურადღება არა ამ ქვეყნის საქმეებს, არამედ იმ ქვეყანაში ჩვენი სულის ხსნას დაუეთმეთ (პალამიზმი ამგვარად მართლმადიდებლობის შენარჩუნებას ესწრაფოდა).

კონსტანტინოპოლის დაცემამდე და მის შემდგომ განვითარებული მოვლენების მიმართ ბიზანტიელი ისტორიკოსების დამოკიდებულება გვიჩვენებს, რომ როგორც ცხოვრება არის წინააღმდეგობრივი (მაგალითად, პატრიოტიზმის სახელით ქვეყნის მტრებთან კავშირი), ასევე წინააღმდეგობრივია მისი ასახვა და გააზრება ისტორიოგრაფიაში: პესიმიზმი და განგაშის შეგრძნება კონსტანტინოპოლის კატასტროფამდე კარგა ხნით ადრე იჩენს თავს და დროთა განმავლობაში სულ უფრო და

უფრო ძლიერდება. ამავე დროს, მიუხედავად ყველაფრისა, კვლავაც სახეზეა მსოფლიო იმპერიის იდეალების ერთგულება და ბერძენთა გამორჩეულობის რწმენა. თავიანთი შორეული წინაპრების მსგავსად, ბიზანტიელები იმპერიის არსებობის ბოლო დღეებამდე კვლავაც ბარბაროსებად მოიხსენიებენ მეზობლებს. ნიკიფორე გრიგორა ბრძენს უწოდებს იმ ძველ ბერძენ ავტორს, რომელმაც თავი ნეტარად შერაცხა იმის გამო, რომ არა ბარბაროსად, არამედ ელინად დაიბადა (I, 8, 383). სილვესტროს სიროპულოსი „გაუნათლებელ ბარბაროსად“ მოიხსენიებს ფლორენციის კრების მონაწილე ერთ ქართველ არქონტს, რომელიც თეოლოგიური მსჯელობების დროს არისტოტელეს დამონმებას არ იწონებს (სილვესტროს სიროპულოსი: IX, 28). საინტერესოა, რომ ლათინოფილები კრიტიკულად არიან განწყობილნი თანამემამულეთა ამ პოზიციის მიმართ: ბერძენები ძველებურად აგრძელებენ ადამიანების ბერძენებად და ბარბაროსებად დაყოფას და არაფრად აგდებენ მეზობლებს, მსგავსად ვირებისა და ხარებისაო — ნერდა დიმიტრი კიდონისი (Apol. I, 365, 77-80) (რომელიც თავად, როგორც ვნახეთ, თურქებს იხსენიებდა ბარბაროსებად). ამასვე აცხადებდა დუკა (36, 6): ბრბო, ქედმაღლობისა და პატივმოყვარეობის თავი და თავი, ელინთა მოდგმის ეს ნალექი, არად აგდებს სხვა მოდგმის ადამიანებსო.

თუმცა, დუკა, რომელიც კონსტანტინოპოლის დაცემის შემდეგ უნიატური პოზიციიდან აანალიზებს მოვლენებს, ამ შემთხვევაში ბერძენების მხრიდან უნიის მიუღებლობას აპროტესტებს. მისი მონათხრობის მიხედვით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რამდენად ეწინააღმდეგებოდნენ ბერძენები შინაგანად ლათინებთან ერთობას. აია-სოფიას, სადაც ერეტიკოსებად მიჩნეული უნიატები ატარებდნენ ღვთისმსახურებას, ხალხი ისე ერიდებოდა, როგორც წარმართულ ტაძარსა თუ ებრაულ სინაგოგას (დუკა: 36, 6; 36, 9). კონსტანტინოპოლის ალყის დროსაც კი, როდესაც აია-სოფიაში კათოლიკებთან ერთად ლიტურგია უნდა აღსრულებულიყო, ხალხი ქუჩაში გაჰყვიროდა: არც ლათინების დახმარება გვინდა და არც მათთან ერთობაო (36, 4); თვით ეკლესიაში შეკრებილთაგანაც კი ბევრს თავი აურიდებია ზიარებისათვის (36, 5). ქალაქის დაცემამდე რამდენიმე დღით ადრე აცხადებდნენ: ფრანკების ხელში ჩავარდნას თურქების ხელში ჩავარდნა გვირჩევნიაო (39, 19). მეგადუკა ნოტარასს ისიც კი უთქვამს: სჯობს ქალაქში თურქების ჩალმა მეფობდეს, ვინემ ლათინური კალიპტრაო (37, 10). როდესაც თურქების ქალაქში

შემოჭრის შემდეგ დიდ ეკლესიას თავმეფარებული ბერძნების მდგომარეობას აღწერს, დუკა პათეტიურად შესძახებს: „ასეთ ვითარებაშიც კი, ციდან ანგელოზი რომ დაშვებულიყო და ეკითხა თქვენთვის: მიიღებთ უნიას და ეკლესიის მშვიდობიან მდგომარეობას, თუკი მტერს განვდევნი ქალაქიდანო? — არ დათანხმდებოდით და, თუ დათანხმდებოდით, ეს ყალბი თანხმობა იქნებოდა!“ (39, 19). როგორც ჩანს, სწორედ ბერძენთა ამგვარი განწყობა ჰქონდა მხედველობაში გენადი სქოლარიოსს (ერისკაცობაში გიორგის, რომელიც ფლორენციის უნიის თავგამოდებული მხარდამჭერი იყო, მაგრამ მას შემდეგ, რაც მიხვდა, რომ ევროპა ბიზანტიას ვერაფერს უშველიდა, მის შეურიგებელ მონინალმდეგედ იქცა), როდესაც პოლიტიკური მოტივებით უნიის მომხრე თანამემამულეებს მიმართავდა: „უნყით კი, რას სჩადით, საბრალო მოქალაქენო? ტყვეობასთან ერთად, რომელიც მოგელით, მამა-პაპათა ტრადიციით ღვთის თაყვანისცემასაც განუდექით და უღმერთობა აღიარეთ!“ (36, 3).

დუკასაგან განსხვავებით, გიორგი სფრანძქისისათვის მართლმადიდებლობა ძვირფასია ტრადიციულობის გამო (23, 1-2); თავიდან ის წინააღმდეგი ჩანს ფლორენციის კრებისა და თვლის, რომ მან თურქების გალიზიანება და განსაკუთრებული აგრესია გამოიწვია (23, 4-12), მაგრამ კონსტანტინოპოლის არსებობის ბოლო თვეებში, რაკი სხვა საშველს ვერ ხედავს, პოლიტიკური მოსაზრებებით უნიის გამყარებაში იღებს მონაწილეობას (36, 5).

პროვიდენციალიზმი ბიზანტიის აღსასრულის პერიოდშიც დამახასიათებელია ისტორიოგრაფიისათვის: ბიზანტია ცოდვების გამო ისჯება. მაგრამ თუკი ანტიუნიატები უმთავრეს ცოდვად უნიის გაფორმებას მიიჩნევენ (გენადი სქოლარიოსი ამბობდა: უბადრუკმა რომაელებმა ღვთის ნაცვლად იმედი ფრანგებზე დაამყარესო. — დუკა: 36,3), უნიატი დუკა თვლის, რომ ქვეყანას ღვთის რისხვა წმიდა სამების წინაშე პაპისათვის მიცემული ფიცის დარღვევის გამო დაატყდა (36,6; 39,10; 39,19; 39,29). მეჭმედ II-ს იგი ნაბუქუდონოსორს ადარებს, კონსტანტინოპოლს კი — იერუსალიმს (36,1; 37,8). წინასწარმეტყველთა — ესაიას, ეზეკიელის, იერემიას, ამოსის (37,9-10; 38,10; 39,10; 39,22 და სხვ.) სიტყვებს, რომლებიც ებრაელებს ცოდვათა გამო მოსალოდნელ განსაცდელებს უწინასწარმეტყველებდნენ, დუკა ბიზანტიელთა თავს დატყუილი უბედურების პერიპეტიებს მიუსადაგებს.

სფრანძქი მიიჩნევს, რომ ღმერთმა ბერძნები ურთიერთქიშპობის გამო მოიძულა, რადგან საცოდავებმა დაივიწყეს ღვთის სიტყვა, რომ ყოველი სახლი, საკუთარი თავის წინააღ-

მდეგ დაყოფილი, მოოხრდება (შდრ. მთ. 12, 25). მისი თქმით, ბერძნები ისე იქცეოდნენ, როგორც ბადეში მოხვედრილი თევზები იქცევიან, რომლებიც ვერ მიმხვდარან, რომ ყველას ერთიანად მიწაზე მიათრევენ და ამიტომ დიდები კვლავაც პატარების დევნას, დაჭერას და ჭამას აგრძელებენ (გიორგი სფრანძესი: 39, 3-4). ერთმანეთს, რაც შეეძლოთ, ბოროტებას უკეთებდნენო — აღნიშნავს იგი — ერთნი სულთნის დახმარებით უსამართლობაზე უსამართლობითვე პასუხად, მეორენი — ურჯულეობთან ბრძოლის საბაბითო (39, 15); თურქები კი დასცინოდნენ ბერძნებს, როდესაც ესენი ერთმანეთს მახვილს უღერებდნენო (39, 9). საინტერესოა, რომ სფრანძესი ყოველგვარი ემოციების გარეშე, როგორც ერთ რიგით მოვლენას, ისე გადმოსცემს იოანე VIII-ს ძმის — დიმიტრის მიერ (რომელიც იმპერატორს პროლათინურ ორიენტაციაში ადანაშაულებდა) 1442 წელს თურქების ჯარის მეშვეობით კონსტანტინოპოლზე გალაშქრებასა და მისი მიდამოების აოხრებას (26, 3).

მიუხედავად იმისა, რომ თურქების მიერ ქალაქის აღება დუკას მიერ „ბერძენთა მოდგმის დაღუპვადაც“ კი აღიქმება (დუკა: 42, 14; 40, 5 და 7), იგი ერთგვარად თვითდამშვიდებას ეძლევა იმ იმედით, რომ მომავალში არც თურქებს დაადგებათ კარგი დღე, მათაც განადგურება ელით (42, 14). ამავე დროს, დუკა გადმოგვცემს კონსტანტინოპოლის კატასტროფის ამგვარ ახსნასაც: ბერძნების მიერ გაღებული მსხვერპლი გამოისყიდის სხვა დანარჩენ ქრისტიანთა ცოდვებსაც და იხსნის მათ (38, 13).

ბიზანტიურ ისტორიოგრაფიაში აღსანიშნავია ასევე კონფორმისტული ტენდენციები: ყველაფერი წარმავალია; სახელმწიფოები, ხალხები მიდიან და მოდიან; თურქების ბატონობა, მათი ღირსებების გათვალისწინებით, კანონზომიერია (ბიბიკოვი 1991: 293). მეჰმედის საქმეთა განმადიდებელი ისტორიაც კი ინერება კრიტიკულს მის მიერ. უთუოდ ამ ასპექტით უნდა იქნას განხილული იტალიაში გავრცელებული მოსაზრებები თურქების ტევკრებად ანუ ტროელებად მიჩნევასთან დაკავშირებით (რანსიმენი 1983: 149), რითაც ოსმანთა დაპყრობებს ისტორიულ სამშობლოში დაბრუნების ინტერპრეტაცია ეძლეოდა.

ამის საპირისპიროდ, ბერძნულ სახელმწიფოებრივ გაერთიანებათა სრული განადგურებისა და საყოველთაო დათრგუნულობის ფონზე ისტორიოგრაფიაში ჩნდება ოპტიმისტური პროგნოსტიციზმი: ლაონიკე ხალკოკონდილე დარწმუნებულია, რომ ბერძნები მომავალში დამოუკიდებლობას მოიპოვებენ და ძველ დიდებას დაიბრუნებენ.

ამრიგად, ბიზანტიის აღსასრულის ხანის ისტორიოგრაფიის ხასიათი ზოგადად შეიძლება ასე განისაზღვროს: საკუთარი ქვეყნის შესაძლებლობების მიმართ რწმენის დაკარგვა; მხსნელის ძიება გარეშე ძალებს შორის; თავს დატყევილი უბედურებებისათვის პროვიდენციული დატვირთვის მინიჭებით ერთგვარი თვითკმაყოფილება; საკუთარი ქვეყნის კატასტროფის მსოფლიოს სახსნელად გაღებულ მსხვერპლად მოაზრება; დიდებული იმედების განუსაზღვრელ მომავალზე დამყარება...

ეს ნიშნები თეორიულად უთუოდ შეიძლება იქნას განხილული როგორც პარადიგმული ისტორიულად უპერსპექტივო ქვეყნისათვის, მაგრამ ჩვენი მხრიდან ამ თეორიის უფრო დეტალურად დასაბუთებაზე რეფლექსია მხოლოდ იმ უკეთესი დროისათვის გვესახება შესაძლებლად, როდესაც ანმყო ანალოგიებისაგან აღძრული ემოციები მეცნიერულ მსჯელობაზე გავლენას აღარ მოახდენენ.

#### **დამოწმებები:**

**ბიბიკოვი... 1991:** Бибииков М. В., Красавина С. К. Некоторые особенности исторической мысли поздней Византии, В книге: Культура Византии, XIII – первая половина XV в.. Ред. Г. Г. Литаврин. М.: “Наука”, 1991

**გენაკოპლოსი 1989:** Geanakoplos, D. J. Constantinople and the West. Madison: 1989.

**გიორგი პახიმერე:** Georgii Pachymeris De Micaele et andronico Palaeologis Libri tredecim. Ed. I. Bekker, 2 v. Bonn: CSHB, 1835.

**გიორგი სფრანძესი:** George Sphrantzes, Chronicon Minus. Ed. I. Bekker, Bonn: CSHB, 1838.

**გრიგოლ პალამა:** Grégoire Palamas. Défense des saints hésychastes. Éd. J. Meyendorff, 2 vol. Louvain : 1973.

**დილი 1998:** დილი შ. ბიზანტიის იმპერიის ისტორია. ფრანგულ. თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ. თბ.: გამომცემლობა “ნეკერი”, 1998.

**დიმიტრი კიდონისი 1931:** Démétrius Cydonès, Correspondance. Ed. R.-J. Loenertz, 2 v. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1956-60; Mercatti G. Notizie di Procoro e Demetrio Cydone, Manuele Caleca e Teodoro Meliteniota ed altri appunti per la storia della teologia e della letteratura byzantina del secolo XIV. Città del Vaticano: 1931.

**დუკა 1834:** Duca. Historia Byzantina. Ed. I. Bekker, Bonn: CSHB, 1834.

**კურბატოვი 1991:** Курбатов Г. Л. Византия во второй половине XIII – середине XV вв. В книге: Культура Византии, XIII – первая половина XV в.. Ред. Г. Г. Литаврин, М.: “Наука”, 1991.

**ლაონიკე ხალკონდელიე 1843:** Laonici Chalcocondylae Atheinsis historiarum libri decem. Ed. I. Bekker Bonn: CSHB, 1843.

**ნიკიფორე გრიგორა 1829-55:** Nicephori Gregorae Bizantina historia. Ed. L. Schopen, I. Bekker, 3 vols. Bonn: Weber, 1829-55.

**პოლიაკოვსკაია... 1991:** Поляковская М. А., Медведев И. П. Развитие политических идей в поздней Византии, В книге: Культура Византии, XIII – первая половина XV в. Ред. Г. Г. Литаврин. М.: “Наука”, 1991.

**რანსიმენი 1983:** Рансимен С. Падение Константинополя в 1453 году. Пер. с англ., Предисл. И.Е. Петросян и К.Н. Юзбашяна. Москва: 1983.

**სილვესტროს სიროპულოსი 1971:** Laurent V. Les « Mémoires » de Grand Ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438-1439). Paris: 1971.

**Magda Mchedlidze**

*Georgia, Tbilisi*

## **The Paradigmatics of the Byzantine Historiography in the Period of Decline**

### **Summary**

At the end of its thousand-year-long history, the Greek Christian Byzantine Empire, which divided the East and West territorially and culturally and, at the same time, united them, found itself facing the fatal choice of political orientation between precisely the East and West: a religious union with Catholicism or subordination to Turkish hegemony under the condition of preserving the faith. The problem of union became a catalyst of civil confrontation, loss of religious unity, and compromised state ideology.

The article considers the characteristic features of the Byzantine historiography of the period and the possibility of generalising them into a paradigm consistent with the mindset of a historically doomed country.

The following is characteristic of historians prior to the fall of Constantinople: 1. Pessimism and the sentiment of alarm on the one hand, and persisting adherence to the ideals of the World Empire and belief in the Greek people's superiority over others. 2. Reflection of two simultaneous processes under way within the society: the strengthening of Latinophilia on the one hand, and intensified Greek national feelings on the other.

The following is characteristic of the Byzantine historiography after the fall of Constantinople: 1. Conformist trends: everything is transient and Turkish dominance is natural, given their merits. At the same time, this is accompanied with certain complacency and hopes that the Turkish state will also collapse in the future; 2. Traditional providentialism: the Byzantine Empire is being punished for its sins. However, the anti-unionists regard the union as the most important sin, while the pro-unionists believe that the country came under divine rage because of the violation of the holy oath given to the Pope; At the same time, the following explanation is found to the disaster that happened in Constantinople: the sacrifice made by the Greeks will expiate the sins of other Christians and save them.

Optimistic prognostics emerge in the historiography against the background of full annihilation of Greek states and overall oppression: the Greeks will regain independence and glory in the future.

## **საქართველო და ქეთევან დედოფალი ევროპულ კონტექსტში**

საქართველსა და ევროპის ლიტერატურულ ურთიერთობათა შესწავლა ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი კარდინალური პრობლემაა. დღეს, როდესაც რეალური ისტორიული ვითარების პირობებში საქართველო ევროპული სივრცის შემადგენლობაში მოიაზრება, ეს საკითხი განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს. ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან საუკუნეთა მანძილზე საქართველო დასავლეთთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საბერძნეთის, შემდეგ კი ბიზანტიის მეშვეობით, სამწუხაროდ კონსტანტინეპოლის დაცემის შემდეგ ეს კავშირი შეწყდა, მაგრამ, „როგორც არაერთგზის აღინიშნა, ისტორიული ავბედობით საქართველო თუმცა დიდი ხნით იყო მოწყვეტილი ევროპის ცივილიზაციას და კულტურას, მაგრამ არასოდეს ყოფილა მთლიანად მისგან იზოლირებული“ (ლაშქარაძე 1977: 3). ის, რომ საქართველო ევროპისგან მთლიანად იზოლირებული არ ყოფილა, დაბეჭდვით შეიძლება ითქვას განსაკუთრებით XVII საუკუნიდან მოყოლებული, რადგან სწორედ ამ ისტორიულ მონაკვეთში — XVII საუკუნეში — გამოჩნდა ევროპის დიდი დაინტერესება საქართველოთი. ეს დაინტერესება თავის ფაქტიურ დადასტურებას პოულობს როგორც ევროპელ დიპლომატთა, მისიონერთა, თუ მოგზაურთა ნაწერებში, ასევე მხატვრულ ლიტერატურაში. ამ ისტორიული ვითარების გამო, ბუნებრივია, ახალი დროის ქართულ-ევროპულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა შესწავლაში ათვლის წერტილად თეიმურაზ პირველის დრო ითვლება (ლაშქარაძე 1977: 29-34).

ევროპის მხატვრულ ლიტერატურაში ქართული თემის შექცრა, პირველ ყოვლისა, ისეთ დიად ისტორიულ პიროვნებასთან არის დაკავშირებული, როგორიც ქეთევან დედოფალია, დედა თეიმურაზ პირველისა. 1624 წელს სპარსეთის შაჰის კარზე ქართველი დედოფლის მონამებრივი აღსასრულის ისტორიულმა ფაქტმა ფართო გამოხმაურება ჰპოვა დასავლეთ ევროპის წამყვანი ქვეყნების როგორც ისტორიული ხასიათის, ასევე მხატვრულ თხზულებებში. ესაა ქვეყნები, რომლებიც ამ ეპოქაში განსაკუთრებით დაინტერესდნენ აღმოსავლეთით: იტალია,

პორტუგალია, საფრანგეთი, ესპანეთი, გერმანია, ინგლისი. განსაკუთრებული მეცნიერული ინტერესი გამოიწვია ისეთმა ნაშრომებმა, როგორებიცაა პორტუგალიელი ავგუსტინელი ბერის ამბროზიო დუშ ანჟუშის „ნამდვილი ცნობები საქართველოს შესახებ“ — 1625 წ, დომინიკანელი ბერის გრეგორი ორსინოს ვრცელი მოხსენება საქართველოში ქრისტიანული სარწმუნოების შესახებ — 1626 წ, იტალიელი მოგზაურისა და მწერლის პიეტრო დელა ვალეს თხზულებები — 1626-29 წწ, ფრანგი ისტორიკოსისა და მწერლის კლოდ მალენგრის „ჩვენი დროის ტრაგიკული ისტორიები“ — 1625 წ, ჰოლმტიანელი მწერლისა და დიპლომატის ადამ ოლეარიუსის მოგზაურობა. მთავარი ისაა, რომ დასავლეთ ევროპელი ავტორების მიერ გადმოცემულ ისტორიულ მასალას პირველწყაროს მნიშვნელობა ენიჭება მთელი რიგი საკითხების გარკვევაში.

ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ქეთევანის თემამ მხატვრულ ლიტერატურაშიც ნახა გამოძახილი, თანაც ისეთი ცნობილი მწერლის შემოქმედებაში, როგორიც გერმანული დრამატურგიის ფუძემდებელი, „გერმანულ შექსპირად“ წოდებული ანდრეას გრიფიუსია. ამასთან აღსანიშნავია, რომ მისი ტრაგედია საქართველოს თანადროული ისტორიიდან ისეთი სათაურით მოეკლინა ევროპულ ლიტერატურას, როგორიცაა „კატერინა (ქეთევან) ქართველი, ანუ გაუტეხელი სიმტკიცე“. ეს სათაური უკვე შეიცავდა იმ ზნეობრივ პოტენციალს, რომელიც ზოგადად საქართველოს მიმართ მწერლის დამოკიდებულებას გამოხატავდა.

ქართულ სინამდვილეში პირველი ცნობა გრიფიუსის ტრაგედიის შესახებ 1904 წელს გამოქვეყნდა გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ (რამიშვილი: 1904). ეს იყო ივანე რამიშვილის კორესპონდენცია, რომელიც მან გერმანიის ქალაქ ფრაიბურგიდან გამოუგზავნა გაზეთის რედაქციას. ამ საკმაოდ ვრცელ კორესპონდენციას მეტყველი სათაური აქვს: „ქართველი ქალი გერმანულ დრამატიულ ხელოვნებაში“. XVII საუკუნის გერმანელი დრამატურგის ქართული თემით, კერძოდ კი ქეთევან დედოფლის მონამებრივი სიკვდილით დაინტერესება ეროვნული თვითმეგნებით გამსჭვალული და თავისუფლებისათვის მებრძოლი ქართველი საზოგადოებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა. ამ სულისკვეთებითაა დაწერილი ივ. რამიშვილის კორესპონდენციაც.

ანდრეას გრიფიუსის ტრაგედია — „ქეთევან (კატერინა) ქართველი, ანუ გაუტეხელი სიმტკიცე“ (1654) — ისტორიული სინამდვილის ამსახველ წყაროთა საფუძველზეა დაწერილი და



ისტორიული ქრონიკის ტიპის დრამატულ ნაწარმოებს წარმოადგენს, რომელშიც ზედმინვენით არის წარმოდგენილი საქართველოს იმდროინდელი პოლიტიკური ვითარება იმ წყაროთა თანახმად, რითაც გრიფიუსი, გერმანული ბაროკოს ეს ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი, ხელმძღვანელობდა.

როგორ ხატავს გრიფიუსი მთავარ გმირს და რაზე აკეთებს აქცენტს ავტორი? განსაკუთრებით მკვეთრად ქეთევან დედოფლის მტკიცე ხასიათი მეოთხე მოქმედებაშია წარმოდგენილი, როდესაც იმამყულიხანი შაჰის ბრძანებით ცდილობს ათასნაირი ამქვეყნიური სიამის დაპირებით აცთუნოს დედოფალი, რათა მან უარჰყოს ქრისტე, ირწმუნოს მუჰამედი და სპარსეთის დედოფალი გახდეს. გვირგვინი ან წამება, ბედნიერი სიცოცხლე ან ტანჯვით სიკვდილი — ასეთია ალტერნატივა, რომელსაც შაჰის ბრძანება შეიცავს. ქეთევან დედოფლისა და იმამყულიხანის დიალოგი ორი სხვადასხვა მსოფლმხედველობის, ორი სხვადასხვა ეთიკური პოზიციის შეჯახებაა, სადაც გამარჯვება სუსტი არსების მხარეზეა: დედოფალი მარადიულ ციურ დიდებას არჩევს ამქვეყნიურ წარმავალ დიდებას, რომელიც რწმენის ღალატის ფასად მოიპოვება. სპარსელი ტირანი ქართველმა დედოფალმა თავისი ზნეობრივი სიმტკიცით დაამარცხა.

1938 წელს პარიზში ცნობილმა იურისტმა, დიპლომატმა, ისტორიკოსმა და ლიტერატურათმცოდნემ, ზურაბ ავალიშვილმა (1876-1944) გამოაქვეყნა წიგნი „თეიმურაზ I და მისი პოემა „წამება ქეთევან დედოფლისა“ (ავალიშვილი ზურაბ: 1938). ამ ნაშრომში გრიფიუსის ტრაგედიის წყაროების საკითხი განიხილება და ერთ-ერთ წყაროდ სახელდება ფრანგი მწერლის — კლოდ მალენგრის წიგნი „ჩვენი დროის ტრაგიკული ისტორიები“. წიგნი პირველად 1635 წელს დაიბეჭდა პარიზში და იგი განსაკუთრებით იმით არის საინტერესო, რომ ამ კრებულში იმდროინდელი სენსაციური და საზარელი ამბების მთელი გალერეა არის წარმოდგენილი. მაგალითად, საფრანგეთის მეფის ანრი ანუ ჰენრიხ მეოთხის მკვლელობა (1610), ცრუ-დიმიტრის ცნობილი ისტორია, რომელიც 1606 წელს დაიღუპა მოსკოვში, ვალენშტაინის ტრაგიკული სიკვდილი 1634 წელს და სხვა. ამ წიგნიშვეა წარმოდგენილი ქეთევან დედოფლის ამბავიც შემდეგი სათაურით: „საქართველოს დედოფლის ეკატერინესი და სხვა ქართველ მეფეთა, შაჰ აბასის სპარსეთის მეფის ბრძანებით დახოცილთ ამბავი“, საიდანაც ჩანს, რომ ამ ეპოქაში ევროპაში იყო დაინტერესება აღმოსავლეთის ისტორიით და იქ მიმდინარე პროცესებით. აქ მეორე საკითხიც არის აღსანიშ-

ნავი, XVII საუკუნის საფრანგეთში, რომლის პირველი ნახევარიც ბაროკოს კულტურით იყო აღბეჭდილი, განსაკუთრებით ძლიერი იყო ინტერესი „სისხლიანი“, სულისშემძვრელი, ტრაგიკული ისტორიების მიმართ და ასეთ ისტორიებს საკმაოდ ბევრი მკითხველი ჰყავდა. ეს ძირითადად კომპილაციური ტიპის ნაწარმოებები იყო და საზოგადოებაში გაჩენილი ინტერესის დაკმაყოფილებას ემსახურებოდა. მალენგრის ნაშრომი შეიცავს 20-30 წლის განმავლობაში ქართლში მომხდარი ამბების ზერეულე მიმოხილვას. აქ ლაპარაკია შემდეგზე: ალექსანდრე კახელის მიერ თავისი ვაჟის — დავითისა და ქეთევანის დაქორწინება; თეიმურაზის — მათი შვილის ალზრდა შაჰ-აბასის კარზე, ალექსანდრესა და გიორგის მკვლელობა; კონსტანტინეს ცდა, ხელში ჩაეგდო მათი სამეფო. მისი დამარცხება და სიკვდილი და თეიმურაზის დაბრუნება თავის დედასთან. შემდგომში მოთხრობილია ლუარსაბისა და თეიმურაზის კავშირის შესახებ, შაჰ-აბასის მტრული განზრახვა, მათი ცდა ხონთქართან დაახლოებისა, შაჰ-აბასის მიერ სიყვარულის გამჟღავნება ქეთევანისათვის, ორმოცდაათი კეთილშობილის დახოცვა შაჰ აბასის მიერ, დედოფლის ტყვედ წაყვანა, მოურავის გამაჰმადიანება, რითაც იგი ხდება ყაენის იარაღი ქართველების წინააღმდეგ. მოურავის მიერ მონყობილი აჯანყების ისტორია, ქეთევანის წამება. ამ უკანასკნელი მუხლების სათაურია: „37. (ყენი) მოითხოვს რათა უარყოს სარწმუნოება, 38. მისი ქველი პასუხი, 39. სპარსეთის მეფე უბრძანებს პრინც იმამ-ყული ხანს მოაკვლევინოს იგი, 40. დედოფლის უკანასკნელი ტანჯვა, 41. მისი გვამის დანვა ხორაზე, 42. მისი ძვლების შეგროვება ქრისტიანთა მიერ, 43. თეიმურაზის მიერ წმინდა ნაწილების ოქროს ლუსკუმში მოთავსება“ (ავალიშვილი 1938: 26-27). თავების სათაურებიდანაც ჩანს, თუ რამდენად დაწვრილებით არის აღწერილი საქართველოს და ქართველი დედოფლის ისტორია, იმის გათვალისწინებით, რომ ავტორი არა თვითმხილველი, არამედ კომპილატორია.

XVII საუკუნის ევროპული მასალები ქეთევან დედოფლის შესახებ ფაქტობრივად ოციან-ორმოცდაათიან წლებს განეკუთვნებიან. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ XVII –XVIII საუკუნეთა მიჯნაზე ეს თემა კვლავ მოექცა ევროპის ყურადღების არეში: 1701 წელს სლოვაკიეთის ქალაქ სკალიცაში, რომელიც იეზუიტთა ერთ-ერთ ცენტრს წარმოადგენდა, დაიდგა ანონიმი სკალიცელი იეზუიტის პიესა ქეთევან დედოფლის შესახებ სათაურით „კატერინა [ქეთევან], ქართველთა დედოფალი, თავისივე სისხლით შემკული, სცენაზე წარმოდგენილი, რომლის სათაურიც

უკვე მიუთითებს იმაზე, რომ ნანარმოების მთავარი გმირი მონამეა“ (ანთოლოგია 1981: 605-610). ეს თხზულება ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქამდე უცნობი იყო. ეს ნანარმოები ე.წ. „სასკოლო პიესათა“ ჟანრს მიეკუთვნება, რომელსაც განსაკუთრებული ზნეობრივ-აღმზრდელობითი ფუნქცია ეკისრებოდა.

პიესის სრული ტექსტი შემონახული არ არის, არსებობს მისი სინოფსისი, რომელსაც წინ უძღვის მოკლე ისტორიული წინათქმა და იგი ერთგვარ ექსპოზიციას წარმოადგენს. მასში აღწერილია ის ისტორიული მოვლენები, რომელთა ფონზეც შემდეგ პიესაში მიმდინარეობს მოქმედება. წინათქმა მაყურებელს აცნობს მთავარ გმირებსა და მათ დახასიათებას იძლევა რამოდენიმე შტრიხით და რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, ქმნის ზოგად წარმოდგენას მაყურებლისათვის იმ შორეული ქვეყნების, ანუ საქართველოსა და სპარსეთის შესახებ, სადაც მოქმედება ვითარდება ან საიდანაც არიან პიესის გმირები. ექსპოზიციიდან მკითხველი თუ მაყურებელი იგებს, რომ იმ დროს სპარსეთში მეფობდა შაჰ-აბასი, ხოლო მისი ერთ-ერთი ცოლი ქრისტიანი იყო. აქვეა დახატული შაჰის ცბიერი სახე, რომელიც თავს აჩვენებდა, თითქოს ქრისტიანულ მოძღვრებას პატივს სცემდა, სინამდვილეში კი საშინლად სდევნიდა და ავიწროვებდა ქრისტიანებს. სანამ საქართველოს ამბებზე გადავა, ავტორი საჭიროდ მიიჩნევს აღნიშნოს, რომ შაჰმა კუნძული ორმუზი იმიტომ წაართვა ესპანეთის მეფეს, რომ იქ მუჰამედი არ დაევიწყებინათ. აქ ავტორი უკვე ნელ-ნელა უახლოვდება თავისი ნანარმოების მთავარ თემას და ეხება საქართველოს. იგი წერს, რომ შაჰი ხშირად ავიწროვებდა ომებით ქართველებს, დაამარცხა მათი მეფე თეიმურაზი, გაანადგურა ქვეყანა და მრავალი შებორკილი ქართველი ისპაჰანს გარეკა. ექსპოზიციაში იხატება მთავარი გმირის — ქეთევანის სახე. ავტორი წერს, რომ სხვა ნადავლთან ერთად იყო ქეთევანი, „ნარჩინებული და დიდი სილამაზის ქალი, მეტად კეთილშობილი და ქრისტიანული სარწმუნოების ერთგული“ და როგორც სკალიცელი იეზიუტი წერს: „კატერინა შაჰ-აბაზს ცოლად, მეოთხე დედოფლად უნდოდა (სხვა სამი უკვე ჰყავდა), ხოლო რადგან კატერინას წმინდა ცხოვრების, უმნიკვლო ქცევისა და ასევე ქრისტიანული მოძღვრების სახით, რომელიც მხოლოდ ერთი ცოლის ყოლის ნებას რთავს, დიდ წინააღმდეგობას და დაბრკოლებას ხვდებოდა, ყოველგვარ ხერხს მიმართავდა, რათა ამ წარმართს ჭეშმარიტი ქრისტიანის გონებიდან ქრისტე განედევნა და მის ადგილას ურჯულო მუჰა-

მედი დაეყენებინა. მაგრამ ყველა ცდა ამაო აღმოჩნდა, რადგან დედოფლის სიმტკიცე კლდესავით უტეხი რჩებოდა. შაჰმა ვერანაირი მუქარით, მზაკვრობითა და პირმოთნეობით ვერ დაიმორჩილა კატერინა, რათა თავის მხსნელ სარწმუნოებაზე უარი ეთქმევინებინა. დედოფალმა სასტიკი სიკვდილი ამჯობინა სისხლის სამოსით და გამარჯვებულის ტრიუმფით წარუდგა თავის მხსნელს — ქრისტეს“. სასკოლო პიესის ავტორი ზუსტად მიუთითებს იმ წყაროებს, რომლებითაც მან ისარგებლა ნაწარმოებზე მუშაობისას და წერს: „ასე წერს ბისელიუსი, *Illustres ruinae, Decas IV*, და ოლეარიუსი *De rebus gestis Schach-Abae*, გვ. 645“ და ბოლოს დასძენს, რომ “სხვა ყველაფერი, რაც ამის გარდა არის ტექსტში, პოეტური ფანტაზიის ნაყოფია“. როგორც გავარკვიეთ, გერმანელი იეზუიტის იოჰანეს ბისელიუსის ნაშრომი — „*Illustres Ruinae*“ 1654-1664 წწ გამოსულა ამბერგში, ხოლო მისი მეორე გამოცემა 1679 წელს განხორციელებულა. თავისთავად ეს მოწმობს, რომ წიგნი საზოგადოებაში პოპულარობით სარგებლობდა და აღმოსავლეთის ქვეყნებითა და ისტორიით დაინტერესებული მკითხველისთვის საინტერესო მასალას შეიცავდა.

ბისელიუსის კომპილაციური ნაშრომი შემდეგ ცნობებს შეიცავს იმდროინდელ საქართველოსა და სპარსეთის შესახებ: 1. შაჰის ბრძანებით მისი ვაჟის — სეფი-მირზას მკვლელობა, რომელიც მას ქრისტიანი ცოლოსგან ჰყავდა; 2. შაჰ აბაზის სამი ლაშქრობა საქართველოზე და ქვეყნის აოხრება; 3. შაჰის ბრძანებით სპარსელი დიდებულების მოწამვლა და მათი ამოხოცვა; 4. შაჰ-აბაზის მიერ ფიცის დადება ქართველ ტყვეთა გაყიდვის თაობაზე; 5. ქართველების ისპაჰანში გადასახლება;

ბისელიუსს გვანჯდის ცნობებს უშუალოდ ქეთევან დედოფლის სარწმუნოებრივი აღმსარებლობის შესახებაც. ეს ცნობები ასეთი თანამიმდევრობით გვხვდება: ერთგან იგი აღნიშნავს, რომ ქეთევანი არის „ქრისტიანული კულტის მტკიცე მიმდევარი, უფრო ზუსტად — ორთოდოქსულია“ (გვ. 1062), მანამდე კი წერს, რომ „შაჰ-აბასი „კეთილმოსურნედ ექცეოდა თავის ქრისტიან საცოლეს, რომელიც ჩვენს წმინდანთა თანაა შერაცხილი“ (გვ. 1060). რასაკვირველია ეს უკანასკნელი მტკიცება სინამდვილეს არ შეესაბამება, ამ ვერსიის გავრცელების საკითხს ჩვენ საგანგებო სტატია მივუძღვენით (ნაჭყებია 1998: 15-33) და ახლა აღარ შევხებით. როგორც ჩანს, იმ დროს გარკვეულ წრეებში გავრცელებული ხმების მიხედვით ბისელიუსი თვლიდა, რომ ქეთევანი კათოლიკური ეკლესიის წმინდანად იყო შერაცხილი და სწორედ ეს ამბავი დაუდო საფუძვლად თავის პიესას

სკალიცელმა იეზუიტმაც. მაგრამ ფაქტი ისაა, რომ ავტორის-თვის და შესაბამისად მისი მკითხველისთვისაც მნიშვნელოვანი იყო ინფორმაცია ქეთევანის აღმსარებლობის შესახებ.

**XVII საუკუნე** ევროპაში არსებითად ბაროკოს სტილით არის აღბეჭდილი, რომლის ერთ-ერთ თავისებურებას ის შეადგენს, რომ მან წინ წამოსწია მორალური გმირის ძიების თემა. ქეთევან დედოფლის თემა სწორედ ამ თვალთახედვით იქცა ევროპული მწერლობის საგანგებო ყურადღების საგნად, როგორც ზნეობრივი გმირის განსახიერებასა. იგი მთელი თავისი არსებით უპირისპირდება ტირანიას, რომელიც ისტორიულ მასალათა შესაბამისად შაჰ-აბასის სახით არის განსახიერებული. ქართველი დედოფალი მოწამებრივ სიკვდილს ეზიარა მტარვალის ნებით, მაგრამ მის მიერ გამოვლენილმა გაუტყეხელმა სიმტკიცემ, ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი ერთგულებამ, პატრიოტიზმმა, საკუთარი მეობის დაცვამ ალამაღლა იგი სპარსეთის უძლიერეს შაჰზე; მტარვალი დამარცხდა, მსხვერპლმა მარადიული გამარჯვება მოიპოვა.

შეიძლება ითქვას, რომ **XVII საუკუნე**ში ევროპამ ხელახლა, მრავალი საუკუნის შემდეგ, კვლავ „აღმოაჩინა“ საქართველო. ამიტომ მნიშვნელოვანია, რა სახითაა წარმოდგენილი და აღქმული საქართველო და ქართველი ამ უცხოურ მასალაში.

#### **დამოწმებანი:**

**ავალიშვილი 1938:** ავალიშვილი ზ. თეიმურაზ პირველი და მისი პოემა „წამება ქეთევან დედოფლისა“. პარიზი: 1938.

**ანთოლოგია 1981:** Antológia Staršej Slovenskej Literatúry, Bratislava: 1981.

**ლაშქარაძე 1977:** ლაშქარაძე დ. ევროპეიზმის პრობლემა ქართულ ლიტერატურაში. თეიმურაზ პირველიდან ნიკოლოზ ბარათაშვილამდე. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

**ნაჭყებია 1998:** ნაჭყებია მ. ქეთევან დედოფლის აღმსარებლობა უცხოური წყაროთა შუქზე. რელიგია, № 3-4, 1998.

**რამიშვილი ივანე 1904:** რამიშვილი ი. ქართველი ქალი გერმანულ დრამატულ ხელოვნებაში. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, № 2654, 1904.

**Maia Nachkebia**  
*Georgia, Tbilisi*

## **Georgia and Queen Ketevan in the European Context**

### **Summary**

In the seventeenth century the Europe showed its great interest towards Georgia and this is expressed by means of various works created by European diplomats, missionaries and travelers. Moreover, Georgia and Queen Ketevan became topics for the works of European writers. To the theme of Georgia and Queen Ketevan, who was martyred on shah Abaz's request in 1624 were dedicated the following works: Claud Malingre's work "The Tragic Histories of our Times", (1635), Andreas Gryphius' dramatical piece "Katarina of Georgia..." (1647), anonymous Slovak Jesuits' school play "Katarina, Queen of Georgia..." (1701). It is worthy to note, that German Jesuit, Johannes Bisselius included the story of Queen Ketevan and historical events related to Georgia into his huge work "Illustrus Ruinae" (1663). It can be said, that in the seventeenth century, after a long time Georgia was "rediscovered" by Europe. For this reason, it is very important, how Georgia and Georgian are represented in this material.

## **ინტერტექსტუალობის კვლევა სხვადასხვა ეპოქის მხატვრულ თხზულებებში**

ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩამოყალიბებას ხშირად თან ახლავს შესაბამისი კრიტიკული თეორიის წარმოშობაც და, მიუხედავად მისი დამოკიდებულებისა იმ კონკრეტული მიმდინარეობების პრინციპებზე, ამ თეორიის ცალკეული მეთოდები გარკვეულწილად სხვა მიმდინარეობათა ტექსტების საკვლევადაც შეგვიძლია გამოვიყენოთ. პოსტმოდერნიზმის განვითარების შედეგად წარმოქმნილმა ინტერტექსტუალობის თეორიამ გააძლიერა მეცნიერთა ინტერესი ინტერტექსტების მიმართ და აღჭურვა ისინი კვლევის ისეთი მექანიზმებით, მიდგომებითა და მეთოდებით, რომლებიც პოსტმოდერნიზმის წარმოშობამდე საუკუნეებით ადრე შექმნილ ტექსტებსაც შეგვიძლია მივუსადაგოთ.

საქმეს ართულებს ტერმინთა განმარტებებისა და მიდგომების სიჭრელე, მაგრამ თუ ეს, თუნდაც ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისები პრაქტიკულად არ იქნა გამოყენებული, თეორიის ჩამოყალიბების პროცესი კიდევ უფრო გაჭიანურდება. ამიტომ გადავწყვიტეთ, რომ იმ სხვადასხვაგვარი შეხედულებებიდან, რომლებიც დღეისათვის არსებობს ინტერტექსტუალობასთან დაკავშირებით, მოგვესინჯა, რომლები უფრო მოერგებოდა ჩვენს საკვლევ ამოცანებს. თეორიის მიზანი ხომ პრაქტიკის ხელშეწყობა, მოვლენებისათვის სახელის ზუსტი დარქმევა და მათი მონესრიგებაა.

ინტერტექსტუალობის კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენთვის ყველაზე მისაღები აღმოჩნდა როლან ბარტის თეორიის გამგრძელებლის ლორენ ჟენის და გარკვეულ სამეცნიერო წრეებში „ინტერტექსტუალობის პაპად“ წოდებული მაიკლ რიფატერის თვალსაზრისები. ჟენის აზრით, ინტერტექსტუალობის თეორია ორიენტირებული უნდა იყოს არა აზრთა სუბიექტურ-ასოციაციური გადაძახილების გამოვლინებაზე, არამედ ტექსტებს შორის არსებული უშუალო, სარწმუნო კავშირების შესწავლაზე. ინტერტექსტუალობა არის არა სხვადასხვა სახის გავლენების მოუწესრიგებელი და ნაკლებადგააზრებული ჯამი, არამედ ტრანსფორმაციისა და ასიმილაციის ხაზით ჩატარებული სერიოზული

სამუშაო, რომელსაც ტექსტი-ცენტრატორი წარმართავს “. ინტერტექსტის ამოკითხვისას საქმე გვაქვს არა ორი ტექსტის მექანიკურ შეჯამებასთან, არამედ მათ აქტიურ გადაამუშავებასთან ისე, რომ ტექსტებმა არ დაჩრდილოს ერთმანეთი და თან არ დაირღვეს თხზულების ერთიანი სტრუქტურა. საინტერესო და პრაქტიკული თვალსაზრისით მოსახერხებელი იყო ჟენის კონცეფცია ლინეარულობის რღვევაზე (ჟენი 1976: 262-267) და რიფატერისეული დაკვირვებები ინტერტექსტუალობის იდენტიფიკაციის ისეთ ინდიკატორებზე, როგორებიცაა: რაიმე ტიპის შეუსაბამობა, ენობრივი ან დისკურსიული ანომალია, მოულოდნელი ცვლილება, განმეორება და სხვ. (რიფატერი 1994: 25, 782)

მოხსენება მიზნად არ ისახავს ინტერტექსტებთან დაკავშირებით მკითხველის „თავისუფალი ასოციაციების ამორფული ქსელის“ კვლევას (რიფატერისეული ჰიპერტექსტუალობა). მოხსენების ფარგლებში ვერ ვიტვირთებთ ვერც იმის გარკვევას, თუ რა არის განხილულ მაგალითებში რეფლექსირებული და სად გვაქვს საქმე არაკონტროლირებად ქვეტექსტთან. ძირითადად დავაკვირდეთ მოვლენას ორი კუთხით — როგორ შეიძლება მოვახდინოთ ინტერტექსტის იდენტიფიცირება და ამოკითხვა.

მართალია, საგანგებო კვლევა არ ჩავგიტარებია, მაგრამ ჩვენი ლიტერატურული მემკვიდრეობის უბრალო გახსენებითაც ცხადია, რომ ქართულ მწერლობაში ყველაზე ხშირი ციტირებები, ალუზიები და ნებისმიერი დონის ინტერტექსტუალური გამოვლინებები წმინდა წერილს უკავშირდება (და უნდა ითქვას, რომ არა მხოლოდ ჩვენთან, როლან ბარტი ბიბლიას მუდმივ ინტერტექსტს უწოდებს). ამიტომ გადავწყვიტეთ დიაქრონულ ჭრილში ინტერტექსტუალობაზე დასაკვირვებლად აგვეჩინა სახარებისეული იგავური სახე — „ვენახი“ („მევენახეობა“) და თვალის მიგვედევნებია, როგორ იჭრება ეს ინტერტექსტი სხვადასხვა ეპოქის ტექსტებში. ჩვენი მიზანი იყო კვლევისას ჟანრის, მიმდინარეობისა და ინდივიდუალური სტილის თავისებურებათა სპეციფიკის გათვალისწინება.

ვიდრე დაკვირვებებს შევუდგებოდით, შევეცადეთ, მოკლედ ჩამოგვეყალიბებინა „ვენახის“ და „მევენახის“ სახეებთან დაკავშირებული ახალი აღთქმისეული სწავლებები. იოანეს სახარებაში (თ. 15) იმის წარმოსაჩენად, თუ რამდენად აუცილებელია ადამიანის ღმერთთან განუშორებლობა, უფალი საკუთარ თავს ვენახს ადარებს, ადამიანებს — რტოებს, მამას კი — მევენახეს, რომელიც მას უნაყოფო რტოებს აჭრის. რადგან ნასხლე-



ვი ვერასოდეს გამოიღებს ნაყოფს ვენახის გარეშე, მასთან განუშორებლობა აუცილებელია.

მათეს სახარების 20-21-ე თავებში გადმოცემულ იგავებში უფალი ვენახის მფლობელად წარმოგვიდგება, მის ვენახში მუშაობა კი, თეოფილაქტე ბულგარელის განმარტებით, საკუთარი სულის სრულყოფისათვის აუცილებელ სათნოებებად (იგავნი... 2004: 58). პირველი იგავი გვასწავლის, რომ ვენახის ყველა მუშაკი, ადრე მისულიც და გვიან ხმობილიც თანაბრად ჯილდოვდება (მათთვის მიცემული თითო დრაჰკანი კომენტატორთა განმარტებით სულიწმინდის მადლს განასახიერებს). მეორე იგავის მიხედვით, ჩანს, რომ უფლის ნების აღსასრულებლად მხოლოდ განზრახვა და დაპირება საკმარისი არ არის, მთავარი საქმის განხორციელებაა. მესამე იგავი კი გვაფრთხილებს, რომ ის, ვინც ვენახში სამუშაოდ არის დადგენილი, მაგრამ მის ბოროტად დასაკუთრებას მოინადინებს, განიდევენება და დაისჯება.

სამივე იგავის არსი რომ შევაჯეროთ, ადამიანები წუთისოფელში ღვთის მიერ დადგენილი მუშაკები ვართ, თუ ჩვენს მოვალეობას არა მხოლოდ დაპირებით, არამედ საქმიანად აღვასრულებთ, თუ საქმეს არა ბოროტად, არამედ კეთილსინდისიერად წარვმართავთ, მადლით აღვივლებით და საუკუნო ცხოვრებას დავიმკვიდრებთ.

ამ იგავების საფუძველზე სხვადასხვა ქრისტიანული ქვეყნების კულტურებში მოხდა „ვენახის“, როგორც მაცხოვართან ასოცირებული სახის საკრალიზაცია და „მევენახეობის“ ასოცირება ღვთივ სათნო ღვანლთან. მართალია, საქართველოში ოდითგანვე იყო ვენახის კულტურა და წარმართობის ხანაში იყო ვაზის კულტიც, მაგრამ სავარაუდოა, რომ უკანასკნელი თექვსმეტი საუკუნის მანძილზე ქართველთა ცნობიერებაში ვენახის სახის საკრალიზება მაინც უშუალოდ ქრისტიანულ მოძღვრებას უკავშირდება.

ვენახით, როგორი სახით შემოდის ხსენებული სახეები და სწავლებები სხვადასხვა ეპოქის ტექსტებში. რამდენადაც წმინდანები საკუთარი ცხოვრების ხატად უფალს სახავენ, საკუთარი მსოფლმხედველობის საფუძველად კი ქრისტიანულ მოძღვრებას, აგიოგრაფიულ თხზულებებში იმთავითვე არის წმინდა წერილისეული ინტერტექსტების მოლოდინი. „შუშანიკის წამების“ დასასრულს წმინდანის მიერ თავისი პიროვნული ღვანლის შესაფასებლად გამოყენებულია სახე: „უკანასკნელი ესე მეთერთმეტი მოქმედი ვენახისაი“. კონტექსტის მიხედვით მეთერთმეტი წამის ვენახის მუშაკობაში უნდა იგულისხმებოდეს

საღვთო საქმისთვის გვიან შედგომა და სხვებზე ნაკლები ჯაფის განწევა. წმინდა შუშანიკს, როგორც დედოფალს, მეუღლის მიერ სარწმუნოებისგან განდგომამდე და მასთან დაპირისპირებამდე, ანუ გარკვეულ ასაკამდე, არ მოუხდებოდა დიდი შეჭირვებების გადატანა და მის მიერ ნათქვამ ფრაზას ნეტარი იერონიმესა და იოანე ოქროპირისეული ამგვარი განმარტება სავსებით ესადაგება.

იგივე სახე „მეათერთმეტე მუშაკისა“ გამოყენებულია „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაშიც“. თუ წმ. შუშანიკი თავად უწოდებს თავს მეთერთმეტე ჟამის მუშაკს და ამით საკუთარ ღვანლს მოკრძალებულად წარმოაჩინეს, გრიგოლ ხანძთელს და მის თანამოსაგრეებს მეთერთმეტე ჟამის მუშაკებად თხზულების ავტორი მოიხსენიებს; „...და დღითი დღე აღორძინებოდეს ძმანი, რამეთუ შეეძინებოდეს უფალსა მუშაკნი მეათერთმეტისა ჟამისანი მოქმედად ჭეშმარიტსა მას ვენახსა და თანაზიარ იქმნებოდეს პირველთა მათ მართალთა და მონაწილე წმიდათა მონაშეთა“. გიორგი მერჩულე იმდენად დიდად აფასებს ამ სასულიერო პირთა ღვანლს, რომ მისგან მათი შრომის დამცრობა გამორიცხებულია. მიუხედავად ამისა, აქ წინააღმდეგობრივი არაფერია, რადგან ცნების განმარტება ამ შემთხვევაში ესადაგება იგავის სხვა, ასევე კანონიკურად აღიარებულ კომენტარს (იგავნი... 2004: 59). ავტორი გულისხმობს, რომ მამა გრიგოლი და მისი ძმები ქრონოლოგიური თვალსაზრისით არიან „მეათერთმეტე ჟამისანი“. მათ ისტორიულად მოუხდათ თავიანთ წინამორბედებზე (ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველებზე) გვიან შედგომოდნენ საღვთო საქმეს. იმას, რომ ავტორი აშკარად არ გულისხმობს ამ მამათა სხვებზე, თუნდაც წმინდა მოწამეებზე ნაკლებ ღვანლს, მოწმობს მისი სიტყვები: „მარტივლინ ერთსა ხოლო შინა ჟამსა იწამნეს, ხოლო ესენი ყოველსა ჟამსა იწამებოდეს სახელისათვის ქრისტესისა“.

როგორც ვხედავთ, აგიოგრაფიულ ლიტერატურაში სახარებისეული ინტერტექსტის იდენტიფიცირება სირთულეს არ წარმოადგენს, სასულიერო ლიტერატურაში მისი არსებობის დიდი ალბათობის და, შესაბამისად, მკითხველის მხრიდან მუდმივი მოლოდინის გამო. მის ამოცნობაში გვეხმარება სიტყვის ან ფრაზის იდენტიფიკაცია წყაროსთან, ხოლო აღქმა-გააზრებაში — სახარების კომენტარები.

მსგავსი ვითარებაა ჰიმნოგრაფიაშიც. ამის საუკეთესო მაგალითია მთლიანად სახარებისეულ ინტერტექსტუალურ სახეზე და შინაარსზე აგებული, ღვთისმშობლის დემეტრე მეფისე-

ული საგალობელი: „შენ ხარ ვენახი, ახლად აღყუავებული, მორჩი, კეთილი, ედემში დანერგული...“

სახარებისეული ინტერტექსტები გვხვდება „დავითიანის“ სიუჟეტის განვითარების ყოველ ეტაპზე. ავტორი ითვალისწინებს შუასაუკუნეების მკითხველის სულიერ განათლებას, ენდობა მას და სამართლიანად მოელის სახეთა შინაარსის სწორ გააზრებას. „ვენახი“, „ვაზი“, „ღვინო“ წმინდა წერილისეული შინაარსობრივი დატვირთვით აქ ხშირია და მკაფიოდ ჩანს მათი სულიერი მნიშვნელობა: „ძირ-კეთილი ვაზის შრტო“ თავად უფალია, „ნაყოფიერი ვენახი და „ვაზი მორჩ-უჭკნობელი“ — ღვთისმშობელი, „ახალ მორჩი ვაზისა“ — ყრმა, რომელიც წვრთნას იოლად ემორჩილება, „მსხმო ვენახი“ — მადლმოსილი კაცი.

გარდა სულიერი და ზნეობრივი იდეალების წარმოჩენისა, გურამიშვილი ამავე სახეთა კონტრასტული ვარიაციებით საინტერესოდ ახერხებს ერის ზნეობრივი დაცემის აღწერასაც: წყალი ღვინოდ იქ ფასობს, სადაც წყლის ღვინოდ გარდამქცეველი მადლია დაკარგული. „ვენახის ღვინის დაძვირება“ (ანუ გაიშვიათება) და ის, რომ აღარავინაა „ღვინითა აღმავსებელი ჭურისა“, მადლის მოკლების ნიშანია, „ტიალი ვენახი“, რომელსაც მოსჭამენ დათვ-ძალღ-ლორები — მიტოვებული სათნოება, „ღვინო კეთილის“ ანუ სულის გაუნმენდელ საღვინეში, შემნიკვლულ ხორცში შენახვა — სულის ნახდენა, ვაზის ნაცვლად „ძეძვის რგვა“ — ბოროტების გამრავლება და სხვ.

ამ სახეების არა მხოლოდ დადებითი, არამედ უარყოფითი მნიშვნელობით გამოყენების მაგალითებსაც თვით წმინდა წერილი იძლევა. იქაც არის როგორც კეთილი მევენახე, ისე ბოროტი, არა როგორც მოვლილი, ისე გავერანებული ვენახი და სხვ. (შესაბამისი ორგვარი მნიშვნელობებით).

ინტერტექსტუალობის ამ დონეზე გურამიშვილის მიერ გამოყენებული იგავური სახეების მნიშვნელობათა წვდომისათვისაც სავსებით საკმარისია სახარების კომენტატორთა განმარტებებზე დაყრდნობა, მაგრამ ინტერტექსტუალობის გამოყენების მხრივ მწერალი სიახლესაც გვთავაზობს — ცალკეული დეტალები, რომლებიც თავდაპირველად სრულიად რეალური სახით ჩნდება სიუჟეტში, შემდეგ სიმბოლურ დატვირთვას და სულიერ გააზრებას იძენს. ორი კიტრი, რომლებსაც ტყვეობიდან გამოქცევისას იპოვის ლირიკული გმირი და რომელთა დაკარგვის გამოც ღვთისადმი საყვედური წამოსცდება, თავდაპირველად ჩვეულებრივი საკვებია, მაგრამ როდესაც პოეტი მათი დაკარგვის გამო გაჩენილ ნუხილში წუთისოფლის ამო-

ებათა გამოდევნებას დაინახავს, მის წინ გადაშლილ ვენახში კი, სადაც სრულად შეუძლია შიმშილის დაკმაყოფილება, სასუფეველს, უცებ აცნობიერებს, წუთისოფლის — ამ წყალწყალა, უყუათო კიტრის სანაცვლოდ რას გვიმზადებს მაცხოვარი თავის საუფლოში. აქ მოწმენი ვხდებით იმისა, თუ კონკრეტულ, ერთმნიშვნელოვან სახეებს, როგორ გამოებმება ინტერტექსტები ალუზიის სახით, როგორ შემოჰყვება სრულიად ახლებური გააზრება და შეცვლის განწყობას.

ინტერტექსტი, რომელიც კიტრის სახის ტრანსფორმაციას იწვევს, უნდა იყოს ვეფხისტყაოსნისეული“ ფრაზა: „მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვჰკრეფ კიტრად ბერად“. სავარაუდოდ, როცა ლირიკულმა გმირმა გააცნობიერა, როგორ ჩაადგო უბრალო კიტრის დაკარგვამ ღვთის სამღურავში და მოხდა დაკავშირება კიტრისა წუთისოფლის ამოებასთან, იქვე გაჩნდა ალუზია „ვეფხისტყაოსანთან“ და მოხდა ძირეული გარდატეხა.

სავარაუდოდ ასევე იქნებოდა ვენახის შემთხვევაშიც. იგი ჩვეულებრივი, მატერიალური დაბურული ვენახიდან, სადაც ლირიკული გმირი თავდალუნული შეძვრა, „აღმოირეხვა ყურძნით“ და მოიკლა ხორციელი შიმშილ-წყურვილი, პოეტის გულში გაჩენილი მადლიერების გამო, უცებ დაუკავშირდა წმინდა წერილისეული „ვენახის“ სახეს და განიცადა გარდასახვა, სუბლიმაცია. ამგვარი ალუზიების იდენტიფიკაციისათვის ტექსტის ქსოვილზე, მის თითოეულ დეტალსა და ცვლილებაზე ღრმა დაკვირვებაა საჭირო.

ინტერტექსტუალური სახეები ფართოდ არის წარმოდგენილი ილია ჭავჭავაძის „ოთარანთ ქვრივში“, მაგრამ რეალისტური პროზის პრინციპებიდან გამომდინარე, მათი გამოყენების სპეციფიკა განსხვავებულია. ტექსტის ზედაპირულ შრეს არა-დამაჯერებლობისა და ხელოვნურობის არავითარი ნიშანი არ ეტყობა. როდესაც აქ იმპლიციტურად ჩნდება ინტერტექსტი, თხზულება თითქოს ორ ფენად იყოფა და პარალელურად მიედინება. ორივე პლანი — ზედაპირულიც და ქვეტექსტურიც, ძირითადი ტექსტისაც და ინტერტექსტისაც, დამაჯერებელი, მყარად შეკრული და უზადოა. ქვეტექსტში ყალიბდება და სისტემურ სახეს იძენს შინაარსის მეორე ფენა. ამ ორი შრის არსებობაზე მიგვანიშნებს თავად ილია ავჭავაძეც, როდესაც მხატვრულ ნაწარმოებში ცალ-ცალკე გამოყოფს აზრს და ამბავს, როგორც მის სულსა და ხორცს და გვთხოვს, რომ განსაკუთრებული გულისყური პირველს მივადევნოთ.

განვიხილოთ ამ თვალსაზრისით ხუთი ქისის ეპიზოდი: ზედაპირული პლანიდან ვიგებთ, როგორი შრომისმოყვარე და მონესრიგებულია ქვრივი. ამ დონეზე მკითხველი არ აქცევს ყურადღებას, რომ მისი სამუშაოები ძირითადად პურის და ღვინის მოსავლის მოყვანს უკავშირდება და რომ მეხუთე ქისას ორი რადიკალურად განსხვავებული დანიშნულება და სახელი აქვს „ფარსილას ქარვასლა“ და „შიოს მარანი“.

რამდენადაც ეს რეალისტური პროზაა, საგანგებოდ არ გვხვდება ისეთი სიტყვაფორმა, რომელიც პირდაპირ მიგვანიშნებდა ინტერტექსტზე, მაგალითად „მუშაკი“, „ვენახის მოქმედი“ ან რაიმე მსგავსი. მაგრამ ის, რომ ზედაპირის ქვეშ მწერალი ქვეტექსტების უზარმაზარი ქსელს ქმნის და მას სისტემის სახეს აძლევს, გარკვეულ კვალს ზედაპირზეც ტოვებს. დაკვირვებულმა მკითხველმა უნდა შეამჩნიოს, „ვენახის“ ხშირი გამეორება, ოთარაანთ ოჯახის საქმიანობაში პურის და ღვინის მოყვანაზე განსაკუთრებული ზრუნვა, ის, რომ მათ, ოჯახის შეძლებულობის მიუხედავად, საკვებადაც და ღარიბთა გასაკითხადაც, ყველგან მხოლოდ პური და ღვინო აქვთ და სხვ.

თუ მკითხველი ყოველივე ამაში სახარებისეული „მევენახის“ და „მუშაკის“ ინტერტექსტების კვალს დაინახავს, მაშინ ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი აღწერილობების მიღმა გააცნობიერებს შემდეგ სათქმელს: ქვრივი და გიორგი უფლის მუშაკები, მისი მევენახეები არიან. მათი მთელი არსება, ხუთივე გრძნობა უფლისმიერი მადლის მიღება-გამრავლებას ემსახურება, ისინი საკუთარ თავსა და გლახაკებს თანაბრად ემსახურებიან ანუ უყვართ მოყვასი „ვითარცა თავი თვისი“ და მათი მადლი მამა შიოს სასწაულებრივი მარანივით ამოუნწურავია.

არანაკლებ საინტერესოდ შემოდის „მევენახეობის“ ინტერტექსტი მეორე ეპიზოდში. განათლებულ და შრომისმოყვარე არჩილსაც უნდა „უფლის მევენახეობა“, მაგრამ ჰგონია, რომ ნიგნებიდან მიღებული ცოდნა ამისთვის საკმარისია. არჩილს ავიწყდება „მადლის“ მნიშვნელობა. მისი ცოდნა უმადლოა რადგან თვითდაჯერებულია. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ის თავის ვენახს ამუშავებს და არა უფლისას. მის მიერ ასეთი მონდომებით ჩაყრილი ვაზი ნაყოფს ვერ გამოიღებს იმიტომ, რომ მას ნყალი, „სულიწმინდის მადლი“ ვერ მიუდგება მოსარწყავად. მაგრამ არჩილი თავის ნაკლს აცნობიერებს. როდესაც იგი შინ უგუნებოდ ბრუნდება და კესო ეკითხება, რა მოგსვლიაო, ფიზიკურ მევენახეობაში წარუმატებლობას კი არ ახსენებს, არამედ მის „სულიერ მევენახეობაში“ არსებულ ხარვეზებს —

„ტყუილ ბრძნობას“ და „უვიცობის ცუდმედიდობას“. არჩილის პასუხიდან გამომდინარე სხვა დასკვნას ვერ გამოვიტანთ. ეს არის ლინეარულობის ის რღვევა, რომელიც ინტერტექსტზე მიგვანიშნებს.

ამრიგად, რეალისტური პროზის განხილული ეპიზოდები ზედაპირულ პლანში ჩვეულებრივი, ყოფითი ამბების შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ თუ აღუზიებს შევნიშნავთ და სახარებისეულ იმპლიციტურ ინტერტექსტს გავითვალისწინებთ, მნიშვნელოვან სულიერ სწავლებას ამოვიკითხავთ.

ვენახის და მევენახეობის სახარებისეული ინტერტექსტი თან გასდევს მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებსაც“, მაგრამ აქაც პრეტექსტს გადაფარებული აქვს რეციპიენტი ტექსტის შრე. თეიმურაზი ბალ-ვენახის პატრონია. მათ მოვლილობას აღტაცებაში მოჰყავს ქმრის მამულში პირველად ჩასული მარგო. მაგრამ ამ საუნჯეს ნელ-ნელა ეპატრონება ბოროტი ძალა. დილიდანვე ისმის მასში ჯაყოს „ჭექა და გრგვინვა“, მოგვიანებით კი იგი „გაცოფებული ურბენს გარშემო“ ამ ვენახს და გაჰყვირის: „ღმერთმა გაკურთხოს ბალშენიკების მთავრობაი, რომელმაცა საწყალ ჯაყოს სახლიც მოგცა, ბალიც, ვენახიცა და კარგი ზაკონიცა“.

„მევენახეობის“ ცნების პროფანაციაა ჯაყოს ნათესავების მუშაობა თეიმურაზის ყოფილ ვენახში. ამ ეპიზოდს ავტორი საოცარი ექსპრესიით აღწერს: „ისევ დააძგერა თავისი ნათესავები იმ მიწას და ბალ-ვენახს, როგორც მოსისხლე მტერს; რიჟრაჟიდან ბინდამდე ჰხნავდნენ, სთესავდნენ, ჰბარავდნენ, სხლავდნენ, მკიდნენ, და ჩუმად ვაჭრობდნენ და უღვთოდ ვახშობდნენ.“ ვენახში მუშაობას აქ არაფერი აქვს საერთო „უფლის მევენახეობასთან“. ვენახის სახის დესაკრალიზებაზე კიდევ უფრო მკაფიოდ მიაწინებს ის, რომ ამ ვენახში „მოურიდებლად“ „იმწყვდევს“ და „ეტანება“ ნათლიდედას ველური ჯაყო.

საგულისხმოა, რომ ვენახის დაკარგვას ბოლომდე ვერ ეგუება თეიმურაზი. რომანში ნათქვამია, რომ მან „სახნავ-სათესი გულიდან ამოიყარა, მაგრამ... სახლ-კარისა და ბალ-ვენახის დაბრუნებას დღითი-დღე ელოდებოდა“. ამ ვენახზე პრეტენზია სხვებსაც აქვთ. ნინიკა ამბობს, „მამაჩემი იმ ვენახში დაბერდა და ჯაყო კი ზედ დააჯდა, სამართალი სად არისო“. ავტორი ფარული სატირით წარმოგვიჩენს, როგორ ხდება ბოლშევიკების მიერ „სამართლიანობის“ აღდგენა: „ეს დიდი ბალ-ვენახი სკოლას უნდა დაულოცოს. სკოლისათვის უფრო უპრიანია. თქვენი შვილები ბალ-ვენახის მოვლა-მოშენებას ისწავლიან“. ამკარაა,

რომ სახარებისეული მევენახეობის ინტერტექსტი აქაც უფრო კონტრასტულ ხასიათს ატარებს და შეუფერებლობაზე მინიშნებას ემსახურება. „ჯაყოს ხიზნებთან“ დაკავშირებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში საინტერესო დაკვირვებებია გამოთქმული მსგავსი ინტერტექსტუალური სახეების შესახებ (ნიქარიშვილი 2003)

სახარებისეული ალუზიებისადმი უფრო თავისუფალ, მაგრამ არსობრივად იდენტურ დამოკიდებულებას ვხვდებით გრიგოლ რობაქიძის ტექსტში „წმინდა ნინო“. აქ ღვთისმშობლის წილხვდომილი, გაქრისტიანებული საქართველო „დედულ ვენახად“ არის სახელდებული, („შენ გეალერდება დედული ვენახი / ღვთიურ ანთებული ჩვენს მინას ევნები“) და წმინდა ნინოს მოციქულებრივი ღვანლის აღწერისას იკვეთება ვენახის მუშაკობასთან დაკავშირებული სახეები: „ზვარში რომ გაივლი, ჩაყრილი მტევნების / მზის თვალით ივსება ყოველი მარცვალი“, „ნათელო ნინო! ვით მინის ხნულები შენ წინ გადახსნილან ან ჩვენი გულები“ და სხვ.

საკრალურ პრეტექსტთან მიმართებას შეიძლება მივანეროთ ვენახის სახესთან დაკავშირებული ნარატივი აკა მორჩილაძის რომანში „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“: „კუნძული ამოზრდილია შუა მდინარეში, ზედ არის ყოვლად ბინძური და უინტერესო საამქრო... იქ არის ნაგავსაყრელიც... კუნძულის ერთი ადგილი მთლიანად ვენახს უჭირავს... სულ ვფიქრობ, რას უნდა ნიშნავდეს ეს მყრალი ადგილი ქალაქის შუაგულში? ანდა რას უნდა ნიშნავდეს ვენახი ნაგავსაყრელზე?“ პოსტმოდერნიზმის სპეციფიკიდან გამომდინარე ავტორი არც ცდილობს ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას, მაგრამ თავისთავად კითხვის გაჩენის მიზეზი „ვენახის“ ტრადიციული ინტერტექსტუალური გაგებით უნდა იყოს გამოწვეული.

თანამედროვე პოეზიაში ინტერტექსტუალობისადმი პოსტმოდერნისტული, თავისუფალი და ღია დამოკიდებულების შესაბამისად ინტერტექსტის იდენტიფიკაცია ბევრად უფრო გაიოლებულია, მაგრამ ძნელია საუბარი ავტორისეულ ნაკითხვაზე. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ზურაბ რთველიაშვილის ლექსი „მე ვარ ვენახი“, (ყური დამიგდე, / შენ კი არა მე ვარ ვენახი / ფოლადის მტევნებს ვაჩხრიალებ მჩატე სხეულზე... / ყურძნის მტევანი ვარ სანახელში გამომწყვდეული“ და სხვ.), სადაც დემეტრე მეფის საგალობლის და უფრო შორეული პრეტექსტის სახით სახარების გამოყენებასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ სახეთა ტრადიციული გააზრება კონტექსტს არ ერგება.

როგორც ვნახეთ, ინტერტექსტუალური დეკონსტრუქცია ყველა ეპოქის ტექსტების მიმართ შეგვიძლია გამოვიყენოთ, მაგრამ ლიტერატურული მიმდინარეობიდან, ჟანრიდან და ინდივიდუალური სტილიდან გამომდინარე, თითოეულ ცალკეულ შემთხვევაში სრულიად სხვადასხვაგვარი მიდგომებია საჭირო.

#### **დამონეგაბანი:**

**იგავნი... 2004:** იგავნი უფლისა ჩუენისა იესო ქრისტესნი. ნან. 2. თბ.: 2004.

**ნიქარიშვილი 2003:** ნიქარიშვილი ლ. პურისმტეობისათვის: გრიგოლ რობაქიძე და მიხეილ ჯავახიშვილი. თბ.: 2003.

**ჟენი 1976:** Jenny L. La stratégie de la forme // Poétique, № 27, 1976. ვისარგებლეთ თხზულების რუსული თარგმანით ნიგინიდან Натали Пьер-Гро, Введение в теорию интертекстуальности, Перевод с французского Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова, Москв., 2007.

**რიფატერი 1994:** Riffaterre, M. "Intertextuality vs. Hypertextuality." New Literary History. 1994

**Maia Ninidze**

*Georgia, Tbilisi*

## **Intertextual Studies in the Fiction of Different Epochs**

### **Summary**

The report is an attempt to use modern methods of intertextuality in the studies of the texts belonging to different epochs, literary directions and genres. For this purpose was chosen one particular image from Gospel parable – “vineyard workers” and was studied its use in diachronic line.

The results revealed that in the old, spiritual literature intertexts are easily recognizable because they are represented by exactly the same forms of words. David Guramishvili, besides such use of allusions, introduces a new technique too. Some ordinary things like cucumbers and vineyard, as a result of the author’s reflections to some events and behaviors, become associated with the Gospel intertext and undergo sublimation.

From this viewpoint quite different is realistic fiction. Here we have two equally important layers. The surface layer tells us the plot (as Ilia Chavchavadze calls it – the “flesh” of the story) and the intertextual one shows the spiritual aspects of the events (He calls it the “soul” of the story and asks the readers to pay greater attention to it”). These allusions are more complicated than the previous ones and for their identification it is of great importance to pay attention to linearity disruption.



**რამდენიმე ასპექტი XIX საუკუნის სალონური  
პრაქტიკიდან**

**სამხედრო მოხელის სოციოკულტურული მოდელის  
გენეზისი და განვითარება**

XVII-XVIII საუკუნეებში რუსეთში პეტრე პირველის მმართველობას უკავშირდება სამხედრო რეფორმა, რომლის შედეგადაც მოსკოვის რუსეთის საშუალო კლასს სამხედრო სამსახურში ჩადგომით შესაძლებლობა ეძლევა გახდეს მემამულე მისი კლასობრივი მიკუთვნებულობის მიუხედავად. კაპიტალის მემკვიდრეობით გადაცემის ფორმას ჩაენაცვლება სამსახურეობრივი დამსახურებებით მისი მოპოვების საშუალება. წოდებათა უფლებებისა და ძალაუფლების შესაბამისობის თვალსაზრისით დაბალი სამხედრო მოხელე (ობერ-ოფიცერი) მასთან გაცილებით მაღალ იერარქიულ საფეხურზე მდგომი სამოქალაქო მოსამსახურის რანგს უთანაბრდება. მიუხედავად იმისა, რომ სამხედრო სამსახური არ არის სარფიანი, იგი კარიერაში ავანტურის და სიახლეების გამონვევის შესაძლებლობებს იძლევა. ამდენად, მილიტარული საქმე პრივილეგირებული ხდება და სამხედრო ფენა მაღალ კლასებთან ინტეგრირდება.

ამავე პოლიტიკური კურსის გაგრძელებაა XIX საუკუნის რუსეთისა და მისი შემადგენელი ადმინისტრაციული ნაწილების, მათ შორის საქართველოს არისტოკრატისა და საშუალო კლასების წარმომადგენელთა სამხედრო სამსახურში ჩადგომა. იმდენად, რამდენადაც მონარქიული რეჟიმის უშუალო დასაყრდენი, უმთავრესად, სამხედრო და პოლიციური ორგანოებია, XIX საუკუნეში საქართველოში მემარჯვენე იდეოლოგიის გამტარებელი არისტოკრატის უდიდესი უმრავლესობა სწორედ სამხედრო სამსახურშია და/ან მიმართავს ნერგავს მილიტარულ რიტორიკას. ამდენად, სოციოკულტურული კონტექსტის სამაგალითო პერსონა, ტიპი სოციალური გარანტიის სწორედ ამ იარაღს ფლობს პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით.

საქართველოში XIX საუკუნეში იმპერიის კულტურული კონტაქტების გავლენით ვითარდება სალონური პრაქტიკები, რასაც ყოველდღიური, ყოფითი პრაქტიკების ორგანიზებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. სალონები დაკომპლექტებულია,

ძირითადად, არისტოკრატიული და, ასევე, ბურჟუაზიული კლასების წარმომადგენლებით და გარდა იმისა, რომ მათ ამთლიანებს გარკვეული იდეოლოგია\*, ისინი, ასევე, ფლობენ სტილთა ერთიანობას, რისი „ამოცნობაც“ უხდებათ „ახალმოქცეული“ ბურჟუაზიის ზოგიერთ წარმომადგენლებს.

ინდივიდის ჰაბიტუსში სოციალური და კულტურული ანთროპოლოგიის თეორეტიკოსები გულისხმობენ აზროვნების, ქცევისა და გემოვნების მოდელთა კომპლექსს (ბურდიე 1990: 58-60). კეთილშობილთა კლასს აქვს განსაზღვრული ნიშანთა სისტემა (ენების ცოდნა, სპეციალური ეთოსი, მეტყველების მანერა, ჩაცმისა და ვარცხნილობის სტილი, ლიტერატურაზე მსჯელობით გატაცება და ა.შ.), რაც, ერთგვარ, სიმბოლურ ღირებულებას იძენს და წარმოადგენს მათი კლასობრივი იდენტობის ფორმალურ კოდებს, კოლექტიურ მარკერებს. ამის დამამტკიცებელი მაგალითები XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში მრავლად მოიძებნება. ლავრენტი არდაზიანის ერთ-ერთი გმირი (თამარი, „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“) დაიჩვილებს, რომ ევროპულად სახლს მოაწყობს არა საკუთარი გემოვნების მიხედვით, არამედ მაღალი საზოგადოებისთვის თავის მოსაწონებლად. ჩემი აზრით, ეს არის სწორედ კეთილშობილთა რიგებში ბურჟუაზიული კლასის მიკუთვნების, „ჩარიცხვისადმი“ მიმართული აქტი ისევე როგორც საოპერო სპექტაკლებზე სიარული, რომელიც არა ხელოვნების ნაწარმოების დაუინტერესებელ აღქმას ნიშნავს, არამედ მის, როგორც ბილეთის, საშვის, „ფლობას“. ეს აქტი მაღალი კლასებისათვის, როგორც ჩანს, სიმპტომატურია. მიხეილ თუმანიშვილი საკუთარი ვაჟიშვილისადმი მიწერილ ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავს, რომ თბილისში სტუმრად ჩამოსული მევიოლინე ვენიავსკის პირველი ხალხმრავალი კონცერტის შემდეგ პუბლიკა აღარ იკრიბება, რა მიზეზითაც დაგეგმილ ღონისძიებებს მევიოლინე წყვეტს და ტოვებს დედაქალაქს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მაღალი კლასების იდენტიფიკაციის, ან მათ მიერ საშუალო კლასების გათავისების პროცესი სწორედ ამ სიმბოლური კაპიტალის ფლობასაც მოითხოვს.

---

\* ვგულისხმობთ როგორც კონსერვატიულ იდეოლოგიას, რომელიც ვრცელდებოდა არისტოკრატთა / სამხედროთა / სასულიეროთა კლასებზე, ასევე მათს ყოველდღიურ პრაქტიკებში რეალიზებულ ეთიკური და მორალური ღირებულებების სისტემებს.

არისტოკრატიული კლასის ეთოსი ვრცელდება სწორედ სალონურ პირობებში. იგი ცოცხლდება ერთი მხრივ, მემუარებსა და პირად წერილებში, მეორე მხრივ, მხატვრულ ლიტერატურაში, რომელიც ამ პერიოდის ლიტერატურული მეთოდოლოგიიდან (მაგ. ტიპიზაციის მეთოდი რეალიზმში) გამომდინარე, უმეტეს შემთხვევებში, რეპრეზენტატიულია. შესაბამისად, ის სოციოკულტურული ხატები, რომლებიც უკავშირდება სამხედრო მოხელის ძირითად მოდელს რუსულ და ქართულ ლიტერატურაში XIX საუკუნეში, სწორედ ამ წყაროებზე დაყრდნობით უნდა გავაანალიზოთ.

რუსი სამხედრო მოხელის ერთ-ერთი პროპაგანდირებული სოციოკულტურული ხატი, რომელიც წარმოდგენილია XIX საუკუნის რუსულ ლიტერატურაში, არაბუნებრივად აერთიანებს წინააღმდეგობრივ და ურთიერთშეუთავსებელ თვისებებს; აგრეთვე, მსოფლგაგებას, რომელიც მერყევობს ჰეროიკულ და კეთილშობილურ რიტორიკებს შორის. საბრძოლო პრაქტიკა და სამხედრო ცხოვრების თავისებური წესებისა და იდეალების სისტემა (სპეციფიკური იმპლიციტური (ქცევა) და ექსპლიციტური (დეკლარაცია) ეთოსით) ერწყმის ჰუმანურ და კეთილშობილურ პათოსს, განანათლოს ველური კავკასია როგორც ნიგნიერი, ასევე ღირებულებითი განათლებით\*. რამდენადაც სამხედრო მოხელის ეს ხატი (ვერხოვსკი ბესტუჟევის მოთხრობაში „ამალათ-ბეგი“) იდეოლოგიზირებულია და ინსპირირებული იმპერიული პოლიტიკის თუ კონკრეტული სამხედრო მოხელეების მიერ\*\*, იმდენად მომდევნო პერიოდის რუსულ ლიტერატურაში მისი არარეალურობა თავს იჩენს და წინააღმდეგობრივობა სიტუაციურად უფრო მძაფრი ხდება. ამ სამხედრო ტიპის ერთგვარი უტრირებული სახეა პორუჩიკი ტოლსტოის მოთხრობაში „თარეში“. მას ვერხოვსკის იდენტური ისტორია და მსგავსი განწყობები აქვს. მისი ცხოვრების ფილოსოფია ნიჰილიზმსა და ურწმუნოებაზეა დამყარებული, რაც, როგორც წესი, გამოწვეულია ფაქიზი და კეთილშობილი გმირის იმედგაცრუებითა და ღალატის ტრაგიკული განცდით.

---

\* ლოკალური და გარე სისტემების ლიტერატურული ვერსიები წარმოგვიდგება შემდეგი სიმბოლოებით: ირემი (კავკასია) / მონადირე (იმპერია) (ლევ ტოლსტოი „კავკასიის ტყვე“, „კაზაკები“), მინდვრის ყვავილი (კავკასია) / თაიგული (იმპერია) (მისივე „ჰაჯი მურატი“).

\*\* შესაძლოა, ვერხოვსკის პერსონაჟი იყოს ერმოლოვის, როგორც მარლინსკის პოლიტიკური და სამხედრო ავტორიტეტის, იდეებისა და თვისებების ერთობლოვობის ლიტერატურული ვერსია.

უნდობლობითა და ურწმუნოებით გამოფიტული გმირი სისასტიკესა და დაუნდობლობას ესთეტიკურად განიცდის და ეს ვნება სწორედ მისი ხასიათის განუყოფელი ნაწილი ხდება. ბესტუჟევისა და ტოლსტოისეული სამხედრო მოხელის ეს ხატი სახეა განმანათლებლობისა და მილიტარიზმის ეკლექტური პოლიტიკისა, რომელსაც იმ პერიოდში კავკასიის რეგიონში განახორციელებდა იმპერატორი და მის მიერ დანიშნული ადგილობრივი მეფისნაცვლები / მთავარმართებლები.

ლევ ტოლსტოის კავკასიური ციკლის მოთხრობებში სამხედრო მოსამსახურის რამდენიმე ტიპია მოცემული. ისინი ტექსტში („ტყის ჭრა“) არა მხოლოდ ლიტერატურული პერსონაჟების სახით არიან წარმოდგენილები, არამედ ავტორის წარატივში, როგორც სოცოკულტურული ხატები, არიან რეფლექსირებული და სტრუქტურირებული. ეს ტიპებია:

1. მორჩილები
2. უფროსები
3. თავზეხელაღებულები

თითოეულ მოდელს აქვს ქვეტიპი, მაგ. მოუსვენარი/გულგრილი მორჩილები, მკაცრი/პოლიტიკოსი უფროსები, გამართობი/გარყვნილი თავზეხელაღებულები (ტოლსტოი 1968: 36) შესაბამისად ავტორი გვაძლევს შესაძლებლობას, მოთხრობაში წარმოდგენილი გმირები გავაიგივოთ თითოეულ მოდელთან. მაგ. ველენჩუკი მოუსვენარი მორჩილია, მაქსიმოვი პოლიტიკოსი უფროსი, ჩიკინი გამართობი, ხოლო ანტონოვი — გარყვნილი თავზეხელაღებული. თუ ჩამოთვლილი გმირების თვისობრივი კვალიფიკაცია მეტ-ნაკლებად აღწერით ხასიათს ატარებს, სამხედრო მოხელის სახე, რომელიც ავტორმა ჟდანოვის გმირში გააერთიანა, სამაგალითო და აღიარებული ტიპის სახით წარმოდგენილია. ეს უკანასკნელი *მკაცრი* სამხედრო მოხელის ხატთან იდენტიფიცირდება, რომელიც ბესტუჟევის ვერხოვსკისა („ამალათ-ბეგი“) და ტოლსტოისავე ოლენინის („კაზაკები“) გმირების ოპოზიციის მენყვილეა. ოპოზიცია შემდეგნაირად გამოსახება: მკაცრი / გულჩვილი; თავშეკავებული / სენტიმენტალური; პრაგმატული / რომანტიკული.

სამხედრო მოხელეს XIX საუკუნის რუსი პოეტები რაინდის პარადიგმას არგებენ, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როდესაც მას ორმაგი მოვალეობა აკისრია: მილიტარული და საგანმანათლებლო. „არაცივილიზებული,“ საზოგადოების ჯვართა და მახვილით „მორჯულება“ მათს უშუალო მისიად აღიქმება. ეს აზრი მანიფესტირდება XIX საუკუნის რუსულ და ქართულ

ლიტერატურაში. გიორგი ერისთავის ადრეული პერიოდის ლექსში „კავკაზი და უხანები“ იმპერია ძლიერ მფარველად, მშვიდობის გარანტად და განათლების წყაროდაა წარმოდგენილი. რუსის ხიშტი კავკასიელ ხალხებს დაიცავს ოსმალთა ველური ძალისაგან და იხსნის „ურჯულოთა“ დაპყრობისაგან. ტოლსტოის „კაზაკებში“ კავკასიაში მომსახურე ახალგაზრდა სამხედრო ოლენინი ოცნებობს ჩერქეზ მონა ქალზე, რომელსაც შეიყვარებს წრფელი სიყვარულით, დაიმორჩილებს და მოცალებობის ჟამს ფრანგულ წიგნებს წაუკითხავს. ველურის მოთვინიერების მოდელი ვრცელდება ისეთ კულტურალურ დონეზე, როგორც არის ძალმოსილი იმპერიის მიერ არაგავლენიანი ეთნიკური ჯგუფებისა თუ სახელმწიფოების ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული ასიმილაცია.

რანდის კულტურული პარადიგმის გაიგივებას რუს/იმპერიის სამხედრო მოსამსახურესთან თანმიმდევრულად მოჰყვება ამ სოციოკულტურული მოდელის რომანტიზება. მილიტარისტული გზავნილები, თუ მხედველობაში მივიღებთ ლიტერატურის გავლენის ხარისხს XIX საუკუნეში, აისახება და მნიშვნელოვან კვალს ტოვებს საზოგადოებრივ აზრზე. თანამედროვე რუსი ყმანვილების დიდი უმრავლესობა ინფანტილური აღტაცებით, სამხედრო რიტორიკით ეგზალტირებული ენერება კავკასიის სამხედროთა რიგებში და ხშირ შემთხვევაში მათი თავგადასავალი ფატალურად სრულდება. მაგ. ლევ ტოლსტოის მოთხრობაში „თარეში“ ახალგაზრდა პროპორშიკი, რომელიც ბრძოლისადმი საკუთარ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას ვერ მალავს, ამავე ბრძოლის მსხვერპლი ხდება. გმირების მიერ ომის ესთეტიზაციას ვხვდებით „ჰაჯი-მურატშიც“, სადაც ერთ-ერთ ბატალურ სცენაში სამხედროები ესთეტიკურ ტკბობას განიცდიან საბრძოლო იარაღის ხმაურით, თუმცა, კონტრასტულად, რეალობა არ არის მშვენიერი. ახალგაზრდა უმნიშვარი ჯარისკაცების ფსიქოლოგიური მზაობა და საბრძოლო მოტივაცია რეალობას სცილდება და არაადეკვატურია, რაც ხდის გმირებს ტრაგიკულებს, ცინიკურებსა და დაუნდობლებს (მაგ. ზემოხსენებული ახალგაზრდა პორუჩიკი მოთხრობაში „თარეში“).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საზოგადოებრივი აზრის გავრცელება და სოციალური კონტროლის მექანიზმების განვითარება ლიტერატურული სალონების პრაქტიკასთან არის დაკავშირებული. იგი წარმოადგენს „მამათა“ თაობისათვის იმ ტოპოსს, სადაც ვრცელდება მათი კულტურული იდენტობის მნიშვნელოვანი პროდუქტი — ლიტერატურა. თუ შემარცხენე სამო-

ციანელებისათვის ლიტერატურული პროდუქციის გავრცელების უმთავრესი საშუალებაა საზოგადოებრივ-ლიტერატურული პერიოდიკა, „მამებისათვის“ წამყვან ადგილს იკავებს სალონები, გინაზიები და კეთილშობილთა სასწავლებლები. მათი სასკოლო კაპიტალი აერთიანებს არა მხოლოდ განსაზღვრულ ჰუმანიტარულ და ტექნიკურ დისციპლინებს, არამედ ეთოსსაც, რამდენადაც საგანმანათლებლო დანესებულებებში დიდი ადგილი ეთმობა ქცევის წესების სწავლასა და ეტიკეტის დაუფლებას. არისტოკრატთა კლასისათვის, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს კოდები, როგორცაა მამაკაცთათვის რუსული და ფრანგული ენების ცოდნა, გალანტურობა, ცეკვები, სამხედრო სამსახური და სამხედრო სამოსი, რომლის გლამურულ შესახედაობას ალტაცებაში მოჰყავს გასათხოვარ ქალთა ანგარიშგასანევი საზოგადოება (ლოტმანი 1997: 15).

რაინდის მოდელი სალონურ პრაქტიკაში ასოციაციურად ებმის სამხედრო მოხელეს, რომელიც გამოირჩევა ზომიერი მანერულობითა და ჯენტლმენური ჰაბიტუსით. ყოფითი მოდარეფლექსირებულია ლიტერატურაში, სადაც „სასურველი სასიძოს“ გამოგონილი პერსონაჟი ყოველთვის სამხედრო სამსახურით არის დაკავებული, მაგ. მიხაკო ლ. არდაზიანის მოთხრობიდან „მორჩილი“, ალექსანდრე მოთხრობიდან „სოლომონ ისაკირ მეჯღანუაშვილი“, ტასოს მთხოვნელები გ. ერისთავის კომედიიდან „შეშლილი“, ივანე დიდებულიძე კომედიიდან „გაყრა“ და სხვ.

„მამათა“ დაჯგუფებისგან განსხვავებით თერგდალეულთათვის განათლება მოიცავს დისციპლინურ ცოდნასა და სამოქალაქო თვითშეგნებას. იგი ნაკლებად გულისხმობს სპეციალური სოციალური კლასის ეთოსის ობიექტურ ეთიკურ სისტემად მიჩნევასა და ამ პრაქტიკათა ეკონომიკას. სხვადასხვა ლიტერატურული მეთოდების საშუალებით სამოციანელებმა მოახდინეს სამხედრო არისტოკრატისა და სამხედრო იდეოლოგიის გამტარებელი „მამების“ რიტორიკის პროფანიზაცია. რუსული სამხედრო სამოსელი მეტაფორა გახდა იმპერიული პოლიტიკისა, რომელიც მათ არაერთ პროზაულ თუ პოეტურ ტექსტში უარყოფით კონტექსტში მოიხსენიეს. გარდა ამისა, ილია ჭავჭავაძემ „მგზავრის წერილებში“ შექმნა სამხედრო მოხელის ანტიგმირი, რომლის სიუჟეტური და ნარატიული აქსესუარია გროტესკი. ლიტერატურული პერსონაჟი დაფუძნებულია კავკასიელი სამხედრო მოხელის სტერეოტიპზე და მასში ჰიპერბოლიზირებულია ის მითები, რომლებიც წარმოადგენს ანექსირებულ

ტერიტორიებზე გავრცელებულ იმპერიულ იდეოლოგიას (დაუმარცხებელი უღვაშიანი გენერალი, რუსეთის საგანმანათლებლო მისია საქართველოში და ა.შ.). მწერალი ამ (ძველი) სისტემის უარყოფით ერთგვარ სამანიფესტაციო მოთხრობაში დეკლარირებს ახალი ეთოსისა და ღირებულებების შესახებ.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საუკუნის პირველ ნახევარში რუსეთის იმპერიული ლიტერატურული პოლიტიკის შედეგად ჩამოყალიბდა სამხედრო მოხელის პროპაგანდირებული სოციოკულტურული მოდელი, რომელიც, მიუხედავად სხვადასხვაგვარი ვარიაციებისა, მყარად ინარჩუნებდა ძირითად გზავნილს იმპერიის მიერ კავკასიის ხალხთა ხსნისა და განმანათლებლობის შესახებ. თერგდალეულთა უმთავრესი დასაყრდენი კი იყო არა სამხედრო თუ პოლიციური ინსტიტუციები, არამედ სამოქალაქო საზოგადოება რის გამოც მათი ლიტერატურული პროდუქციის ცენტრში ფოკუსირებულია არა სამხედრო მოხელე, არამედ კანონმორჩილი მოქალაქე.

#### **დამონებიანი:**

**ბურდიე 1990:** Bourdieu P. The Logic of Practice. Polity Press. 1990.

**ლოტმანი 1997:** Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века): Букинистическое издание М. : 1997.

**ტოლსტოი 1968:** ტოლსტოი ლ. კავკასიური მოთხრობები. 1968.

**ჰაბერმასი 2000:** Habermas J. The structural Transformation of the public Sphere. 2000.

**Katie Ninidze**

*Georgia, Tbilisi*

### **A few Aspects on the XIX century Saloon Practices**

#### **The Genesis and Development of Military Servant's Socio-cultural Model**

#### **Summary**

Military service was perceived as the most privileged and superior occupation among the emperor's court circles. From Peter the Great's kingdom up to the XIX century there was a great gap between the military and civil services and merits. Military service, unlike civil one, was recognized as a contribution to the king and was considered to be a noble enterprise. Russian Emperors were military men themselves. Therefore army service was understood not as a profession but as a sign of power. It inspired excitement among women and interest and aspiration among men.

Even when choosing employees for the state service positions preference was given not to the specialists of the field but to the energetic guardian officers, who possessed potential of governing, were enthusiastic and smart. For the flexible functionary a military order had practical value. It was a kind of social feature-instrument, confirming their noble parentage and giving them a free pass to the elite membership.

In general, attitude of literary field to the power field is the same as of the microcosm to macrocosm. Therefore in order to study political influence of literature, we must evaluate position of the literary field in the power field, determine internal rules and regularities of its functioning, study the field agents habituses and, in particular, dispositions.

Personal dispositions that are organized by the following rhetoric: “The Savior Empire”, “The Tamed Caucasus”, “The Defended Caucasus” are conditioned by the stereotypes functioning in everyday life and literature. Value imperatives moulded in the period of 1840s among Georgian aristocracy (producing literature) become the subject of intensive discussions in the following years by the leftist “Tergdaleulis”. The Social dispositions are spread on the saloon and military practices – in folk and literary discourses by the agents who are military servants and writers at the same time. These imperatives are the products of the power field and correspond to the political conjuncture.



**О.П. НОВИК**

*Украина, Харьков*

## **Традицеобразующая роль Барокко**

Традиция на современном этапе изучается на стыке разных гуманитарных наук, но, несмотря на интерес к проблеме, литературная традиция еще нуждается в углубленном исследовании. Современное литературоведение очень часто пользуется понятиями «традиция», «традиционный сюжет», «традиционный мотив» и т. п. при исследовании текстов разных эпох, но сами стили этих эпох можно исследовать как продуцирующие традицию.

А. Нямцу считает, что во все времена проблема традиции в широком и узком ее значении была принципиально значимой и актуальной для каждой национальной литературы во всём разнообразии её художественно-публицистического, философского и морально-психологического воплощения и переосмысления (Нямцу 2007:13). Важно рассматривать традицию литературную в её взаимосвязи с культурной традицией, в частности, В.Чистов считает термины «культура» и «традиция» практически синонимическими. Ученый говорит о том, что термин «культура» обозначает сам феномен, а «традиция» - механизм его функционирования, а значит, «традиция – это сеть связей прошлого с настоящим, причём с помощью этой сети происходит определённый отбор, стереотипизация опыта и передача стереотипов, которые потом снова воспроизводятся» (Чистов 1981:106). Важно вспомнить и высказывание Р. Веймана, что традиция не может быть ни исключительно историческим, ни исключительно современным литературным явлением, поскольку она охватывает и то, и другое, устанавливает взаимосвязи современного читателя с полученным вместе с традицией результатом творчества прошлых эпох и современным переосмыслением (История ... 1975:48).

Д. Лихачев выделял группы стилей, относя барокко к группе так называемых «вторичных» стилей. По поводу «вторичности» ученый говорил, что она создает определённый отрыв стиля от строгих идеологических систем и взаимосвязана с появлением иррационализма, развитием декоративных элементов и, в частности, с дроблением стиля. Эти и ряд других признаков «вторичности» уче-

ный видел и в барокко, и в романтизме с его разными идеологическими разновидностями (Лихачев 1973:5).

А. Макаров говорил, что понятие барочности со временем стало практически синонимом украинского в искусстве (Від... 1996:6). В. Коптилов (Коптілов 1997) также говорит о том, что изучение Барокко для Украины имеет особенную важность, поскольку прояснение сути стиля, который выявил себя в украинской архитектуре, литературе, живописи на протяжении почти двух столетий, непосредственно касается понимания духовности нашего народа, становления его культурных традиций и определения тенденций, которые раскрывались в послебарочную эпоху истории украинской культуры. Как справедливо отметил А. Михайлов, «суть того, что именуется «барокко» или «эпохой барокко», совершенно сопряжена с историей его изучения» (Михайлов 1994:332). Две главных волны увлеченных занятий барокко, которые называет ученый, это 1920-е и 1960-е годы. В украинском литературоведении вторая волна началась несколько позже, барокко начали активно изучать с 1980-х годов.

Предложенная в диссертации М. Ольховик транскультурная концепция развития эстетического дискурса украинского искусства («от барокко до барокко») предусматривает выделение феномена барочности как такого, что приобретает универсальные, метаисторические измерения с точки зрения «универсализма», как одной из наиболее новых философско-мировоззренческих парадигм панъевропейского характера (Ольховик 2005:3). Д. Чижевский двояко относится к идеям В. Державина относительно вневременной характеристики стилей. Еще в XIX веке говорилось о «барочном» характере искусства поздней античности, о «реализме» как вечном течении, которое как стилевая тенденция проявлялась в разные эпохи развития искусства, о «барочной готике» (готические элементы в рамках барокко) и т. п. (Чижевський 2003:356).

Эжен Д'Орс предположил, что барокко — это перманентное состояние истории искусств, ее регулярно возвращающаяся парадигма, и насчитал 22 разных барокко — от пещерного до александрийского, древнеримского, готического, усмотрел признаки барокко у сентименталистов, в модерне и в послевоенном искусстве. Ю. Випер (Виппер 1990:149) довольно критически высказался относительно переноса понятия «барокко» из среды искусства непосредственно в область философии, истории экономики. Ученый считает,

что требуют тщательной проверки попытки увидеть признаки барокко в художественной культуре других континентов и стремление Э. д'Орса превратить барокко в обозначение некоего извечного творческого начала, сопутствующего всему художественному развитию человечества. При этом одним из источников, которым питается недоверие к научно-познавательной значимости понятия «барокко», является то, что заключено в одной из самых характерных черт этого стиля, черта, которую принято называть «протеистичностью», многоликостью, а зачастую и прямой противоречивостью отдельных вариантов барочного стиля. Ю. Виппер приводит высказывание музыковеда Ф. Блуме, который, анализируя «многоязычие» выразительных средств, присущих барочному стилю в музыке, сделал удачное обобщение: «Постижение барокко как единства больше всего затрудняет то обстоятельство, что оно представляет собой единство, которое состоит из сплошных противоречий» (Der Literarische...1975:457).

Дмитрий Чижевский, рассматривая сущность барокко, обращается к его происхождению, которое ученый видит в синтезе ренессанса, средневековья, античности и противоречий: «Оплодотворение культуры Ренессанса влияниями античности (хотя эту античность эпоха понимала, конечно, на свой манер) делало невозможным изъять «языческую» культуру античности с духовного обихода. Поэтому вопрос нового культурного стиля был изначально не вопросом о возвращении к средневековью, а проблемой синтеза, объединения средневековых и ренессансных элементов <...>. И эта внутренняя противоречивость, парадоксальность, противостояние разнообразного в пределах единства, стало, как мы видели, одной из наиболее характерных черт культурного синтеза барокко (Перевод мой – О.Н.)» (Чижевский 2003:364).

Этапы рассмотрения барокко в разных ракурсах поданы и в работах А. Михайлова «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи» (Михайлов 1994) и М.Кагана (Каган 2001), Л. Ушкалова (Ушкалов 1994, Ушкалов 2006) и в работах других ученых.

Барочные традиции ярко проявились в постмодернизме. Это было закономерным, поскольку общество создавшее необарокко, отличалось отсутствием авторитетного теоретического обоснования, оно склонно кдробному и фрагментированному восприятию, к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации – все эти признаки являются типичными «морфологическими парами»,

которые в свое время выделил в качестве типологических характеристик барокко Э. Д'Орс (Ильин 1998:178). Удачной кажется мысль, что барочными по своей сути являются, как подчеркивает Кармен Видаль, те определения, которые дали 80-м годам Ж. Бодрийар («система симулякров», т. е. кажимостей, не обладающих никакими референтами, фантомных миров самореференциальных знаков), Г.Дебор («Общество спектакля») или Ж. Баландье («театрократия»). Омар Калабрезе назвал этот период «эрой необарокко», Жиль Липовецкий – «империей эфемерного» и «эрой вакуума» (Ильин 1998:178).

Семнадцатый век вошел в историю европейской культуры, как отмечает М. С. Каган (Каган 2001), трагическим осознанием кризиса ренессансной веры в возможность разрешения противоречий между реальным и идеальным, человеком и Богом, природой и духом, разумом и чувством, что сделало его временем «утраченных иллюзий». Идеологическая и социально-психологическая ситуация барокко и маньеризма повторилась и в романтизме: «казавшаяся обретенной, или хотя бы возможной, гармоничная целостность бытия не выдержала проверки реальностью, политические, религиозные, этические, эстетические, гносеологические конфликты оказались неразрешимыми, и основной психологической, идеологической и эстетической «краской» эпохи стал драматизм» (Каган 2001:25).

Христианская традиция является сквозной в украинской культуре. Библейские образы использовались и в средневековье, и в барокко, и в романтизме, но независимо от эпохи и от цели применения, могли использоваться и в смысле literalном, и в смысле символическом. В барочной культуре риторики и поэтики предусматривали своеобразные комплексы общих мест, топосов, сакральных значений определенной системы символов, которые использовали писатели. Например, символ «великих вод», как и разные маринистические символы (корабль, челн, волна, пристань, гавань, весло и т.п.), постепенно переходил с одной символической системы в другую. То же можем сказать и об образе сада.

Среди традиций, которые образовались в истории украинской литературы благодаря барочной культуре, можем говорить о метафорическом стиле. Можем вспомнить, что впоследствии романтизм активно использует именно метафору (Д.Чижевский назвал романтизм «метафорическим стилем»).

В барочную эпоху появились новые для русской культуры ритмы времени, и, как отмечает М.Красильникова, барокко прививало новое «времяпонимание», новую историософию, в соответствии с которой определялось предназначение человека. «Искусство, литература барокко отражают новое понимание истории, ее цели и ценности, понимание места человека в ней – между временем и Вечностью» (Красильникова 2006). А.Михайлов утверждал, что в семнадцатом веке сосуществовали два различных способа истолкования знания – один, восходящий к традиции, хотя, возможно, и не к традиции во всей ее полноте, и другой, - новый, связанный с последующими достижениями науки. Д.Чижевский относительно украинской культуры тоже писал, что «антитетика, «диалектика» создания совершенно нового и возрождения старого <...> проходит сквозь все украинское культурное творчество XVII века (Перевод мой – О.Н.)» (Чижевский 2003:359).

Кордоцентризм как философия, и как одна из важных черт барочной эстетики, также нашел свое отображение в украинском романтизме, а в российской литературе влияние кордоцентрической традиции проявилось, прежде всего, в произведениях русских писателей-носителей украинской традиции (Николай Гоголь, Орест Сомов).

Многие мотивы барочной литературы (мотив бренности, быстротечности и суетности человеческой жизни; мотив греха и расплаты; мотив смерти и др.) находят воплощение и в текстах последующих эпох. Сюжеты и образы барочной историографии стали основой для многих произведений писателей-романтиков, которые искали идеальных героев в истории казацкой эпохи. Особенно велика роль барочной историографии, поскольку, как справедливо отмечал Д.Чижевский (Чижевский 2003: 317–318), вся украинская историческая поэзия и беллетристика использует барочных историографов как источники (Тарас Шевченко «Гайдамаки» - «История русов», Пантелеймон Кулиш «Чорна рада» – летопись Грабянки и т. д.).

Д. Чижевский писал, что барочная литература, в частности поэзия и драматургия, имела большое влияние на развитие народной поэзии: «Не говоря уже о полумифических авторах (С.Климовский], Маруся Чураивна) народных песен со времен барокко, можем конкретно видеть, как народная песня перенимает элементы стилистики барочного стиха, хотя, с одной стороны, барокко само имеет определенную склонность к барочной поэзии и черпает из ее

сокровищницы уже потому, что одной из ценностей поэзии для барочного автора является ее разнообразие: одну из красок и дает народная традиция» (Чижевский 2003:325). Г. Мельников считает, что можно говорить о возникновении на Украине единой метакультуры барокко, которая объединила западный барочный компонент, местный православный и местный народный компоненты. Как и Д.Чижевский, Г.Мельников утверждает, что важен тут народный компонент, обеспечивший глубокое проникновение барочности в украинскую народную культуру и «валоризация элементов народной культуры в сакральном искусстве, интеграция «наива» в систему барочных ценностей и форм, что придало этому искусству неповторимое обаяние синтеза «высокого» и простонародного, что наглядно проявилось, например, в архитектуре и убранстве униатских храмов Пряшевской Руси (ныне в Словацкой Республике)» (Мельников 2006). Говоря об аналогичном «барочном наиве», возникшем в русском искусстве конца XVII - XVIII в., Г.Мельников считает, что это явление позволяет поставить вопрос и о влиянии украинского барокко не только на культуру московской элиты, но и на более демократические слои (Мельников 2006).

Многие жанры, распространенные в барочную эпоху, продолжали использоваться и в эпоху романтизма (элегии, послания, псалмы, мистерии и др.). Характерно, что барочное искусство распространяло свое влияние на межнациональном уровне (сарматизм польского барокко в украинской культуре, барочная риторика Киево-Могилянской академии в России). Показательным в этом плане является и существование так называемой «украинской школы» в польской литературе барочной эпохи (украинские интермедии в польской драме Якуба Гаватовича, польские стихотворения Данила Братковского и много других примеров).

Еще один аспект, заслуживающий внимания при исследовании традициеобразующей роли Барокко – это создание грамматик, поэтик и риторик, которые повлияли на последующее развитие языка и литературы во многих славянских странах (грамматика Мелетия Смотрицкого, поэтика Митрофана Довгалевского и др.). Народный язык начинает использоваться в разных шарах литературы уже в барочную эпоху. Нельзя обойти вниманием и обновление христианской философии, характерное для барочной эпохи, в православной церкви связанное с именами Петра Могилы, Епифания Слав-

нецкого и других, в частности, Феофана Прокоповича, катехизисная система которого имела влияние до конца девятнадцатого века.

Барокко как стиль, охватывающий европейскую культуру, отразился не только на своеобразии произведений искусства, мировоззрении людей эпохи, в которую барочные взгляды доминировали, но и продуцировало ряд явлений, которые впоследствии стали традиционными для культур разных народов, и повлияли на развитие историй литератур. Теоретики волнообразного развития искусства, говорят о связи барочной эпохи с предыдущими и последующими эпохами. Для отдельных культур, таких как украинская культура, искусство барокко было настолько судьбоносным, что можем говорить и о серьезном влиянии на менталитет нации и о проявлении барочных традиций в литературе последующих эпох. Исследование традиций барокко в других стилях дает возможность изучения непрерывности литературного процесса, сравнительного исследования стилевого своеобразия как разно национальных литератур, так и преемственности литературной традиции между эпохами истории одной культуры.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Виппер 1990:** Виппер Ю.Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века) М., 1990, с. 147-158.

**Від... 1996:** Від бароко до бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій літературі XVII-XVIII століть і необароковим течіям XX століття: Тези доповідей конференції. К., 1996.

**Ильин 1998:** Ильин И. П. Эра необарокко: постмодернизм восьмидесятых и девяностых годов // Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998, с. 170–183.

**История... 1975:** История литературы и мифология. М., 1975.

**Каган 2001:** Каган М.С. Проблема барокко в искусствоведении и культуре // Барокко и классицизм в истории мировой культуры : Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 17. СПб., с. 23–28.

**Коптілов 1997:** Коптілов В. Від Тібору до Дніпра: Шляхами поезії українського Бароко - Ж.: Сучасність №3–4, 1997.

**Красильникова 2006:** Красильникова М. Б. Человек в историософии барокко: между временем и Вечностью// Электронное издание. Человек в культуре русского барокко. Материалы международной конференции. М., 2006: <http://barocco2006.narod.ru/krasilnikova.htm>

**Лихачев 1973:** Лихачев Д. Развитие русской литературы X – XVII вв.: Эпохи и стили. Л., 1973.

**Мельников 2006:** Мельников Г.П. Украина XVII в. как центр культурного диалога в Европе // Электронное издание. Человек в культуре русского барокко. Материалы международной конференции. М., 2006: <http://barocco2006.narod.ru/melnikov.htm>

**Михайлов 1994:** Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 326–391.

**Нямцу 2007:** Нямцу . Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. Черновцы, 2007.

**Ольховик 2005:** Ольховик М. „Бароковий універсалізм” в українському художньому мисленні. Автореф. на здобуття н.с. к.філос.н. К., 2005.

**Ушкалов 2006:** Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. К., 2006.

**Ушкалов1994:** Ушкалов Л.В. Світ українського барокко: Філологічні етюди. Харків, 1994.

**Чижевський 2003:** Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури. К., 2003.

**Чистов 1981:** Чистов К. Традиция, “традиционное общество” и проблема варьирования - Ж.: Советская этнография. N 2, 1981.

**Der Literarische... 1975:** Der Literarische Barockbegriff (Hrag. von W. Barner). Darmstadt, 1975.

**Olga Novik**

*Ukraine, Kharkov*

## **Tradition-Forming Role of Baroque**

### **Summary**

Baroque as a style that was present in European culture, reflected not only on peculiarity works of art, peoples outlooks of epoch, where baroque mind was dominating, but produced a ranges of phenomena, which became traditional in different national literary histories.

Theorists of wave-generating art development speak of the Baroque epoch connection with previous and following periods. For some cultures such, as Ukrainian, the baroque art was so fortunated, that we can talk about following influences on features of nation and baroque traditions which became apparent in literature of following epochs.

Among traditions, which appeared in history of Ukrainian literature because of Baroque literature, we can talk about as metaphorical stile, afterwards Romantism used just metaphor (D. Tchiszevsky named Romantism “metaphorical style”). Cordocentrism as a philosophy and one



of important features of baroque aesthetics, was also reflected on Ukrainian Romanticism, while in Russian literature its role reflected more in carriers of writers, connected with Ukrainian traditions. Some motives in baroque literature (motive of minority, promptitude, vanity of human's life, motive of sin and requital, motive of death) are present in the texts of following epochs. Subjects and images of Baroque historiography became a basis for many works of romantic writers, who have been searching ideal heroes in history of kozack's epoch. Many genres, which were popular in baroque epoch, were used loped using in epoch of Romanticism (elegies, epistles, psalms, mysteries and others). It's typical that Baroque art developed its influence on international level (sarmatism of Polish Baroque in Ukrainian culture, baroque rhetoric of Kiev-Mohila academy in Russia). Investigation of Baroque traditions in other styles gives a possibility to study the continuity of literature process.

## თამარ პაიჭაძე

საქართველო, თბილისი

### პაოლო იაშვილის ქალაქი და მისი სახეცვლილების არგუმენტები

პაოლო იაშვილის პოეტური ბიოგრაფია და პიროვნული ბედისწერის პროზაული ისტორია ლეგენდად შემორჩა XX საუკუნის ქართულ მწერლობას. მის სახელთან დღესაც კლასიკური არსით ასოცირდება არაორდინალურობის, რომანტიკულობის, ესთეტიზმის, არტისტიზმის ცნებები. ის ოციანი წლების არა მხოლოდ ლიტერატურული ცხოვრების, არამედ ინტელიგენციის ისტორიისა და თბილისური ყოფის განუყოფელ ნაწილად და კოლორიტულ სიმბოლოდ იქცა. ბუნებრივია, პაოლო იაშვილის ამგვარი პოეტური თუ პიროვნული რენომე მის პიროვნულ თვისებებსა და გავლილი ცხოვრების გზაში უნდა ვეძიოთ. ყოველივე ჯერ კიდევ ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლის წლებიდან დაიწყო, ხოლო ევროპაში ცხოვრების პერიოდში სისტემური სახე მიიღო.

დიდი სულიერი საზრდოს, ემოციის და შემოქმედებითი გარემოს მიუხედავად პაოლო იაშვილის პარიზული ვოიაჟის ხანა სრულიადაც არ ყოფილა ნაყოფიერი, პირიქით, ეს დრო შემოქმედებითი პაუზად უნდა ჩაითვალოს. როგორც ჩანს, სწორედ მაშინ ხდებოდა შთაბეჭდილებათა და აზრთა დუღილი, დამოკიდებულებათა გადაფასება, პოეტის შინასამყაროს ელექტობა, მის გონებაში აკუმულირდებოდა დიდი და მნიშვნელოვანი სათქმელი; ამ დაკვირვებათა და სწავლათა შედეგი კი მოგვიანებით გამოჩნდა, მაშინ, როცა პაოლო იაშვილი საქართველოში დაბრუნდა – რათა პირველი მსოფლიო ომის გამო ევროპის ქალაქებში დანყებული არეულობებისათვის თავი გაერიდებინა:

„გახდა პარიზი უსიცოცხლო და უსიმღერო,  
ლუქსემბურგში  
იდგა ვერლენი ცრემლიანი და თოვლის ქურქში...  
... გამოვექეცი ევროპის ქაოსს, სისხლს,  
დანგრეულ რეიმის ტაძარს  
და უზარმაზარ ტანკების ქშენას...  
რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას.  
ვიგონებ მართლა ჟრუანტელად ლამანშის სრუტეს,

იქ ჩალაგებულ ატლანტიკის ანთებულ გემებს.  
შოტლანდიაში ვნახე თეთრი ძროხების ჯოგი  
და გავიღიე ვით ნახევრად გაგიჟებულმა,  
გამოვექეცი ევროპის წარღვნას“.  
(„ევროპა“)

ეს ლექსი პაოლო იაშვილის ქალაქური პოეზიის პირველი ანალოგია. ამ დროიდან იწყება მისი პროფესიონალური პოეტური ბიოგრაფიაც. არჩევანი გაკეთებული იყო, პაოლო იაშვილი და მისი მეგობრები ქუთაისს დაუბრუნდნენ და კვლავ ერთად დადგნენ პოეზიის ავანსცენაზე, იწყებოდა მაშინდელი საზოგადოებისაგან არტისტულ ავანტიურად სახელდებული, სინამდვილეში კი დიდი პოეზიის დიდი დღესასწაული

ცნობილი ფაქტია, საქართველოში სიმბოლისტური ისტორიის, თუ ქართული მოდერნისტული ესთეტიკის ნელთალრიცხვა 1916 წლით იწყება, მაშინ, როდესაც ქუთაისში „ცისფერი ყანწები“ დაიბეჭდა. ალმანახის გაზაფხულისა და ზამთრის ორად-ორმა ნომერმა განმსაზღვრავი, საეტაპო და უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ქართული პოეტური სიტყვის ისტორიაში. რაც განუყოფლად არის დაკავშირებული მისი რედაქტორისა და გამომცემელის, პაოლო იაშვილის შემოქმედებით, მსოფლმხედველობრივ თუ მხატვრულ არჩევანთან. მის პოეტურ სტრიქონებში გამოცხადებულმა უკომპრომისო საბრძოლო მზადყოფნამ ლოგოსის გადარჩენისათვის, და ახალი ბომონის თაყვანისცემამ ქართველი მკითხველი ერთდროულად განაცვიფრა, დაინტერესა და გააღიზიანა. განცვიფრებას სენსაციის მსგავსი ატმოსფერო და რეაქცია მოჰყვა, მხოლოდ მხატვრულად განზოგადებულ და შემოქმედებითად რაფინირებულ ახალი ესთეტიკის ნორმებზე ყურადღების გამახვილება არ იყო ალმანახ „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლის მიზანი. თეორიული მოსაზრებების და მიზნების შემოქმედებით-პრაქტიკულ დასაბუთებას კი ლიტერატურული პროდუქცია წარმოადგენდა, შერჩევა, ცხადია, რედაქტორის მიერ ხდებოდა, რაც მის გემოვნებასა და მხატვრულ ორიენტაციას კიდევ ერთხელ ააშკარავებდა.

სწორედ „ცისფერ ყანწებში“ დაბეჭდა პაოლო იაშვილმა თავისი ცნობილი სიმბოლისტური ლექსი „ფარშევანგები ქალაქში“, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობაში სიმბოლისტური კლასიკის დამკვიდრების მცდელობად მოიაზრება, რამეთუ მასში ურბანისტული თემატიკის „ქართული ვარიანტია“ წარმოდგენილი. სწორედ ქალაქის თემა იქცა სიმბოლისტური აზროვნების მეტრთა: ბოდლერის, ვერჰარნის, ბრიუსოვის, ბელის თუ

ბლოკის პოეტური დისკურსების მნიშვნელოვან ნაწილად; ქალაქი – ერთი მხრივ პიროვნების დამთრგუნველი, დამძაბველი, ინდივიდუალიზმის წამშლელი უზარმაზარი მექანიზმი და მეორე მხრივ, მარტოობის, მისტიკის, გაუცხოების წარმომშობი სოციალური ფაქტორი, „ფარშევანგები ქალაქში“ ამ მსოფლმხედველობისა და განწყობის თანამიმდევრული ამსახველია:

„ქალაქში სიცხე იყო. რეტიან ფიქრებს  
მზე აწვალებდა და ახრჩობდა ცხელ ნიაღვარში;  
(ავია, როცა წითელ გველებს მზე შემოიკრებს  
და დაიქცევა მკბენარ სისხლად ქუჩების ღარში)“.

მოგვიანებით სალიტერატურო კრიტიკამ „ფარშევანგების“ პოეტურ ინსტალაციებში წითელი ურჩხულების და ქარტეხილების სიმბოლური განსახოვნება წითელი რევოლუციის კალიდოსკოპურ გამოხატვად და წინასწარმეტყველებად აღიქვა. ფაქტია, რომ ამ ლექსის მდიდარი სახეობრიობა და მრავალფეროვანი მხატვრული პასაჟები, ამგვარი დასკვნის საშუალებასაც იძლევა.

„აინთენ სახლები აღმურის მოდებით,  
ხალხი ირეოდა კენესით და ვაებით,  
ყვირილით მიჰქროდნენ ჩქარი ტრამვაები,  
და ფარშევანგები ჰკიოდნენ, ჰკიოდნენ.  
მაღალ სახლებიდან კატები ცვიოდნენ  
და გიჟი ცხენები ხედვაახვეული  
მოჩანდნენ სვეტებზე მკერდგადახვეული,  
ოხრავდნენ ჰაერში მზისგან დევნილები,  
სისხლით ატლასობდნენ ძირს ქვაფენილები.  
წითელ ქარში ზართა რეკა  
შემომესმა ყრუ და ჩქარი,  
ყველა შიშმა გადარეკა  
მხოლოდ მკვდართან მოჩანს მკვდარი.  
ცხელი ორთქლი, ცრემლისფერი,  
მდულარე ცას ეფინება  
ჩუმად არის ყველაფერი  
ქალაქს წითლად ეძინება“.

როგორც ჩანს, „ცისფერ ყანებში“ პაოლო იაშვილი განსაკუთრებით ეცადა ხაზი გაესვა საკუთარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი არჩევანისათვის, რადგან სწორედ ამ აღმანახისა და მისი რედაქტორის პოზიციით უნდა გაცხადებულიყო პოეტურ სავალ გზათა ორიენტირები არა მხოლოდ ფართო საზოგადოებისათვის, არამედ უპირველესად თავად ახალგაზრდა „ყანწელებისათვის“.

ასე დაიწყო სვლა პოეზიის ციტადელისკენ, — „ჯერ ჩუმად დამალული აღლევებით მეგობრულ სუფრაზე ვთქვათ საყვარელი სიტყვა პოეზიის დიდებისათვის და გვჯეროდეს, რომ პოეზია მართალია და პოეტი ბედნიერი“ („პოეზიის დღე“). ბედნიერების ცნებაში პოეტი საკუთარი თავის პოეზიისათვის მიძღვნას გულისხმობდა და ამ მიზნისათვის თავის გასაწირად, ბოლომდე დასახარჯად და მსხვერპლის გაღებისთვისაც ყოველთვის მზად იყო.

1916–1922 წლები პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში ერთ-მნიშვნელოვნად შეიძლება მივიჩნიოთ „სიმბოლისტურ კლასიკის“ მიმდევრობის ხანად, თუმცა ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ მიუხედავად ევროპული და რუსული (პაოლოს შემთხვევაში განსაკუთრებით ფრანგული) სიმბოლისტური აზროვნების ერთგვარი „გაფეტიშებისა“, პაოლო იაშვილი და მისი თანამოკალმენი არასოდეს ყოფილან „სიმბოლისტური რელიგიის ფანატიკოსები“ და რაც არ უნდა პარადოქსული იყოს, ეს განსაკუთრებით სწორედ პაოლო იაშვილზე ითქმის.

ცალსახად შეიძლება გაცხადდეს, რომ „ცისფერყანწელთა ლიდერი სიმბოლისტური ორთოდოქსალიზმისა და მსოფლმხედველობრივი მემარცხენეობის ტყვე შემოქმედებითი ყოფის არცერთ ეტაპზე არ გამხდარა, სხვათაშორის განსხვავებით თავისივე უმრწემესი ლიტერატურული თანამებრძოლებისაგან-ტიციან ტაბიძისა და ვალერიან გაფრინდაშვილისაგან, რომელთა შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე მსოფლმხედველობრივ – ფორმალური რადიკალიზმი გარკვეულწილად აშკარად ცნობიერდება. მიუხედავად „ელისეს მინდვრებზე ცისფერ ყვავილთა გატაცებით გროვებისა“, პაოლო იაშვილის შემოქმედებისთვის სიმბოლიზმს მხატვრული მეთოდისა და ლიტერატურული განწყობილების სახე უფრო გააჩნდა, ვიდრე მკაცრად რეგლამენტირებულ დოგმათა მიმდევრობისა, ქართული ლიტერატურული ტრადიციების ფონზე კი — ავანგარდისტული იდეების ფორმების მაძიებლობისა. „...მიუხედავად მისი სიმბოლისტობისა, მიუხედავად ფრანგი დეკადენტებისადმი მიძღვნილი ლექსების სერიისა, თავისი პოეტური მიდრეკილებით და მეტყველების კულტურით ამ სკოლას არ ეკუთვნოდა, იგი რადიკალურად უპირისპირდებოდა სიტყვიერი მასალის შინაარსის ლექსიკურ მერყეობას, საგნობრივ ბუნდოვანებას, ირეალური წარმოდგენებისადმი ლტოლვას...“ (2,68).

რაც შეეხება თემატურ და ჟანრობრივ მიმართულებებს, უნდა ითქვას, რომ ლექსის წერის დაწყებიდან მრავალი წლის

განმავლობაში პაოლო იაშვილს ერთხელ გაკეთებული არჩევანისათვის არ უღალატია, ამდენად მისი ლექსების თემატიკად ქალაქი და მისი სოციალურ-მხატვრული გარემო, მიძღვნილი პოეზია, სატრფიალო ლირიკა, ხოლო გამოხატვის ფორმად – სონეტი და ტრიოლეტი ბოლომდე დარჩა.

ამდენად, ქალაქის თემის მხატვრულმა განსახოვნებამ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა პაოლო იაშვილის პოეზიაში იმთავითვე შეიძინა, ამასთან ერთად, მისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე იგი სრულიად განსხვავებული პოეტური პარამეტრებით არის აღქმული. სიმბოლისტური ლექსთამთხაზველობის ხანაში პოეტმა ქალაქური ნაცრისფერი ყოველდღიურობის ხაზგასასმელად სოფლის რომანტიკული კოლორიტი და ამ ორი სამყაროს კონტრასტი მოიშველია:

„დავტოვე სოფელი – მყუდრო სამყოფელი,  
ქვითკირის მარნები და კატის კნუტები,  
სიმინდის ყანა!  
ჰა, კინტოს პროფილი,  
საეჭვო ტარნები,  
და დავიკუნტები  
ქალაქის ქუჩებში მე – სალახანა.  
ტირილი, ტირილი, ტირილი ბევრი!  
ბზის განიავება, კალო და კევრი,  
და სოფლის სინმიინდე, მართალი ბათმანი,  
როცა მე ქალაქში მანუხებს, მახელებს  
ყველა ყელსახვევი, შავი ხელთათმანი“.

ლირიკული გმირის მონატრება და ლტოლვა პირველქმნადობისა და ბუნებრივობისაკენ სოფლის სურათების ფონზე ლექსში დედის სახის შემოტანით ხორციელდება. ვერ ვიტყვით, რომ ეს განწყობა სიმბოლისტური შეგირდობის შედეგია, დედისა და მის სიმბოლურ სახელთან მარადიული ღირებულებათა გულისხმევა უფრო ქართული ლიტერატურული ტრადიციების მიმკვიდრეობის დამლაა, თუმცა ლექსი 1916 წელს არის დაწერილი:

„დედა! ინახულე შენ წმინდა ხახული!  
ნადი ფეხშიშველი,  
ქალაქში დაკარგულ შვილისთვის ღამე გაათიე,  
ღმერთო! აპატიე, –  
თუ მე ვერ გიშველი –  
დედას, რომ დაგინთო ჩემსიგრძე სანთელი,  
მისთვის, რომ ჩემს გულში  
დაყუჩდეს გრიგალი და კორიანტელი“.

საერთოდ, პაოლო იაშვილის ამ პერიოდის პოეზიის ქალაქი „რჩეულ სიმბოლისტურ შეხედულებათა“ პირდაპირი ანალოგია, ურბანისტული ყოფისათვის დამახასიათებელი მარტოსულობა, სიცვიე, გაუტანლობა და ამასთან ერთად, მძიმე ყოველდღიურობა, ყოველგვარი ესთეტიზმისაგან განრიდებული რუხი ლანდშაფტი, ჭუჭყიანი ამორალური გარემო, ადამიანურ გრძნობათა გადაგვარება – ამ პეიზაჟების მაგალითად „ფარშევანგები“ და „ევროპა“ მიიჩნევა, მოგვიანებით ქალაქის თემა პაოლო იაშვილის პოეზიაში სრულიად სხვაგვარად გახშიანდა, მაგრამ ეს პროცესი სულ სხვა გეოგრაფიულ გარემოში განხორციელდა. პაოლოს შემოქმედებაში თბილისი გამოჩნდა. თბილისი რომელიც, პაოლოსათვის არასოდეს ყოფილა პროვინციიდან ჩამოსულის თვალთ აღქმული მეტროპოლია, პირიქით თბილისი მისთვის ისეთივე მშობლიური იყო, როგორც ქუთაისი... და გაჩნდა პაოლო იაშვილის ლექსებში ტფილისის ტრუბადურთა საყვარელი ძველი სამშვენისები: მტკვარი, მამადავითი, მთანმინდა...

1918 წლის 26 მაისის შემდეგ თბილისმა ფერი იცვლა, საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის გამოცხადება არა მხოლოდ ადმინისტრაციული ცენტრის არსებობას გულისხმობდა; თბილისი ამ დრომდე ხელოსანთა, კინტოთა, ამქართა, დახლთა და ბაზართა ქალაქად მოიაზრებოდა, სადაც ქართველი მოსახლეობის წილი ერთი მესამედი იყო. ეს იყო სომეხ სოფდაგართა და რუს ვაჭართა საცხოვრებლებით მიმოფენილი ქუჩები, რომელთა გვერდზე აქა-იქ ქართველ თავადაზნაურთა სახლებიც ერია, ამ დროიდან კი თბილისი კვლავ ხდებოდა კულტურის მექა, ამ წელს გაიხსნა თბილისის უნივერსიტეტი, სომეხი და რუსი ვაჭრები ტოვებდნენ დამოუკიდებელი საქართველოს დედაქალაქს, სამაგიეროდ თბილისში გამოჩნდნენ წითელ რევოლუციას გამოქცეული რუსი მწერლები და მხატვრები. სწორედ ამ დროს ერთბაშად დაიძრა თბილისისაკენ ქუთაურთა ლიტერატურული ბომონდიც. მათ შორის, „ცისფერყანწელთა“ ორდენის მთელი შემადგენლობა. „ტფილისი გახდა პოეტების ქალაქი... იგი კიდევ გამოაცხადეს პოეტების ქალაქად. კიდევ მეტი: გაიძახოდნენ პოეზია მარტო თბილისშიაო. პაოლო იაშვილიც სწორედ იმ ხანებში დაეცა ტფილისს, როგორც არტურ რემბო პარიზს მაშინ ჯერ კიდევ არ იცოდა, რომ ტფილისის აღება ბოჰემით და ლექსით უფრო ძნელია, ვიდრე პარიზის...“ — წერდა გრიგოლ რობაქიძე (2,78).

...მაგრამ პაოლო იაშვილისა და მისი მეგობრების გადანყვეტილებას და მიზანს ვერაფერი შეცვლიდა. ბარიერი „ძლეულ

იქნა“, „ცისფერყანწლებმა“ თბილისი დაიპყრეს, მათი პოეტური სიტყვა ეპიდემიასავით მოედო მის ქუჩებს და პაოლო იაშვილიცა და მისი უმრწემესი ძმებიც უცებ გაიცნო თბილისმა. იგი სულ ყურადღების ცენტრში იყო: შეკრებები, შეხვედრები, საუბრები, პოლემიკა, წერილები — თავს არაფერს არიდებდა. პაოლო იაშვილს ყველა ცნობდა, ჯგუფ-ჯგუფად დადიოდნენ თბილისის ქუჩებში, ის და მისი მეგობრები და ყველამ იცოდა, რომ საკუთარ სიმართლეს ისინი არავის დაუთმობდნენ.

„ცისფერყანწელთა“ თბილისური ყოფის უმნიშვნელოვანეს შტრიხს პაოლო იაშვილის თაოსნობით, თბილისურ კაფეებში მოწყობილი საღამოები წარმოადგენდა. სტუმართა შორის სხვადასხვა დროს ვლადიმერ მაიაკოვსკი, ვასილი კამენსკი, სერგეი გოროდეცკი, ანდრეი ბელი, ნიკოლოზ ზაბოლოცკი, სერგეი ესენინი, ბორის პასტერნაკი, ანა ახმატოვა, მიკოლა ბაჟანი იყვნენ. ცისფერყანწელთა თბილისური მოღვაწეობის ემბლემად იქცა კაფე „ქიმერიონი“, რომელიც პაოლოს ინიციატივით და ხელშეწყობით რუსთაველის თეატრის ფოიეში გაიხსნა და ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედებით არენად იქცა. თბილისში დაუახლოვდნენ პაოლო იაშვილი და ტიცციან ტაბიძე ქართველ თეატრის მოღვაწეებს. ამგვარი იყო პაოლო იაშვილის ოციანი წლების თბილისური ცხოვრება.

მოგვიანებით პაოლო იაშვილის პოეზიაში ქალაქის თემა სრულიად სხვაგვარად გახშიანდა, მაშინდელ პოეტურ შთაბეჭდილებებზე მსჯელობა კვლავ მისი ლირიკული სტრიქონებით ცხადდება 1925 წლის შემდეგ დაწერილ „ქალაქურ“ ლექსებში პანორამულობა, აღწერითობა და პეიზაჟურობა უფრო გამოიკვეთა, მათში პოეტის განწყობილებათა და ემოციათა რევიზიაც აშკარად დაჩნდა. ამ ლექსებში ცალსახად იჩინა თავი პოეტის შემოქმედებითა ფერისცვალებაც და მსოფლმხედველობრივმა სახეცვლილებამაც, რასაც პაოლო იაშვილის პოეტური ბიოგრაფიის თუნდაც მცირე ქრონოლოგიური ექსკურსიც ადასტურებს:

1924 წელი —

„მინდა ავვარდე მამადავიდზე,  
იქ აირჩიე, სულო ბინა შენ.  
მინდა უეცრად მუხლზე დავეცე,  
ჩემი თბილისის და მზის წინაშე.  
ჩემო ქალაქო! არ დამაკელი  
შენ სიხარული მზისგან ფერილი,  
თავზე გადგია, როგორც კანკელი  
ცა მოელვარე და აჟღერილი...“  
(„თბილისი“)



1934 წელი —

„როგორც ზეციდან მტრედების ჯოგი  
მინდორზე ჰფანტავს უნაზეს ჩეროს,  
როგორც ურმული გადადის ბოგირს  
და ოდნავ არხევს ნაძვების წვეროს.  
როგორც დასტოვებს კოლხიდის ლოგინს  
და ცაში ისრად შესცურავს წერო, —  
ასეთი მინდა სტრიქონი ზოგი  
შენთვის გამართულ ლექსებში ვწერო.  
...არ ჰგაგებარ ჩემი ბავშვობის ქალაქს,  
ხარ უფრო მთელი და ჭიშკრიანი,  
შენს შესანიშნავ ხავერდის ბალახს  
ესმის ათასჯერ მეტი შრიალი“.  
(„ქუთაისისთვის“)

ამ ფონზე კი სოფლის რომანტიკული პეიზაჟები მხატვრული გაანალიზების, პოეტური აღქმის მშვენიერ ნიმუშებად გვევლინება და მას ქალაქთან კონტრასტულობისათვის წარმოჩენის მიზანიც აღარ გააჩნია.

„ცაზე ვერცხლის მერცხლები,  
სხედან ლურჯ ბუდეებში,  
მთვარე ცივად ეცემა  
შქერის ტყეში გამართულ ტოტების ბადეებში.  
მთვარე — თეთრი ხოხობი  
გაეხირა ტოტებში,  
ძალდი მცველი ორლობის  
ღამეს ათევს ყეფაში და ძალღურად ბოდვეებში  
აღვის ხეებს აცვია  
სარმიანი ნაბდები,  
ტკბილი სიზარმაცეა  
და მდინარეც სავსეა თითქოს თეთრი ბატებით.  
ღამეში დაფარფატებს  
უბედური ღამურა,  
ნეტავ არვინ დაჰფანტოს  
ხმები იდუმალების ქცეული საღამურად“.  
(„არგვეთის ღამეები“ 1926 წ.)

თუმცა ქალაქის თემა პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში მხოლოდ ზემოთაღნიშნულ განწყობილებათა ვარიანტებისა და პოეტურ მსოფლმხედველობათა ცვლილებების ამსახველი არ ყოფილა სწორედ ამ სურათთა ფონზე მისი პოეტური მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი საფიქრალი — პატრიოტული თემატიკა იკვეთება.

„წითელი ქარტახილის“ ხილვამ „ფარშევანგებიდან“ ცნობილ პოეტურ მონოლოგში „წითელ ხარში“ გადმოინაცვლა, 1917 წლით დათარიღებულ ამ ლექსში სიმბოლური პერსონალიების ფონზე „აკვნესებული ჰაერისა“ და „ცეცხლის ფრთებით დაფარული“ გარემოც გამოჩნდა.

„ცეცხლიან ყვავილებში მოჩვენება წითელი  
ცხელი ცახცახით ელის,  
რომ ქვეყნის ამღერება  
იქნება მზის ნადიმი შუადღის მშვენიერება.  
ქვეყნის ცეცხლი რკალში სახლობს,  
ის, რაც ცოცხალს შავად ახმოებს  
რაც ტყეების დასანგრევად  
ცხელ ზაფხულში ჩვენსკენ ილტვის,  
სანადიმოდ, მოსანვევად ჩვენ გვიგზავნის ყვითელ  
სიკვდილს“.

ამავე ლექსში საბოლოოდ გაცხადდა უძირითადესი მხატვრული სახის, მზის აღქმა, როგორც პერსონიფიცირებული ხატისა და მისი სიმბოლოების: ნათელის – ცეცხლის – წითელის – მხურვალეების მნიშვნელოვნება პაოლო იაშვილის შემოქმედებისათვის. მზის ხატება შემდეგაც, არაერთ პოეტურ სტრიქონში ძირითადი მხატვრული დატვირთვის შემცველად იქცა.

თუკი „წითელ ხარში“ ეპოქალური ვნებათაღელვანი მხოლოდ სიმბოლოთა გახსნის დონეზე მოიაზრება, ერთი წლის შემდეგ შექმნილ ლექსებში პოეტის პატრიოტული ტკივილები უკვე „დაკონკრეტებული და დასახელებულია“. მხედველობაში გვაქვს ოციანი წლების დამდეგს აჭარაში განხორციელებული პოლიტიკური მეტამორფოზა, რასაც პაოლოს და მისი მეგობრების ცხოვრებაშიც და შემოქმედებაშიც განსაკუთრებული რეაქცია გამოუწვევია. გარდა იმისა, რომ პაოლომაც და ტიცციანმაც ამ ფაქტს ტკივილით აღსავსე სტრიქონები უძღვნეს, ალი არსენიშვილთან ერთად თავადაც მონაწილეობდნენ აწყურთან გამართულ ბრძოლებში საქართველოს ძირძველი ნაწილის თურქი ასკერებისაგან დასაცავად:

„ცხვრის ქონით უნდა ფერადი ნოხი  
რომ გადალაგოს ჟანგისფერ მტერმა;  
მას უკან დაროჩა უკვე ჭოროხი  
და მოაღწია საზღვრებთან მტერმა.  
უკვე იწყება მრისხანე წამი,  
წამი, რომელიც ძვლებს დაახვავებს,  
უკვე შეირხა ზღვასთან ლერწამი, –

ბათომის ცაზე მე ვუმზერ ყვავებს.  
ბრძანება ისმის და სმენა ჩქარა,  
გაშალეთ მზეზე კრიალა ხმლები  
ან დავიბრუნოთ ჩვენი აჭარა  
ანდა ბათომთან დავტოვოთ ძვლები“.  
(„დაცემულ ბათომს“)

პატრიოტული ორატორია პაოლო იაშვილმა შემდგომ პერიოდში კიდევ უფრო გაამძაფრა და მას სამოქალაქო ელფერიც შესძინა. ეს განწყობა განსაკუთრებით მძაფრად საქართველოში „წითელ ფარშევანგთა“ ხელისუფლების ხანაში გამოიკვეთა. საერთოდ ამ საკითხზე პაოლოს პოზიციასთან დაკავშირებით რამდენიმე ორაზროვანი და ურთიერთგამომრიცხავი „ლეგენდა“ დადის. ზოგიერთი მათგანი არა მხოლოდ სინამდვილისგან, არამედ კორექტულობისგანაც საკმაოდ მოშორებულია და საბჭოთა ფუნქციონერებისაგან იმხანად ახლადრეაბილიტირებული პოეტის „გამართლების თუ პოზიციის გამაგრების“ სუნიც ასდის. ალბათ „არ ახალია“ ის ფაქტი, რომ პაოლო იაშვილის „თეთრადმოსილი ელჩობის ისტორია“ ორჯონიკიძის მხედრონთან ამბად დადიოდა, თუმცა კონკრეტული თანმხლები და მოწმე ამ ამბისა დღემდე „არსად იპოების“. სამაგიეროდ არსებობს შავით თეთრზე მოთხრობილი ამბები, თუ როგორ ჩანერა პაოლო თბილისის დამცველთა რაზმში, რათა მეგობრებთან ერთად, თავზე წითელდროშააფრიალებული ქალაქის მაცხოვრებლებისათვის წითელარმიელ მარადიორთა თარეში და დარბევა აერიდებინა და თავად შეესრულებინა ქალაქში წესრიგის გარანტიის ფუნქცია, არსებობს მოგონებანი, თუ რა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა პაოლო იაშვილმა 1921 წელს საქართველოს მწერალთა კავშირის შექმნის (მის თავკაცად პავლე ინგოროყვას არჩევაც „სწორედ პაოლოს თაოსნობით მოხდა“) და მისთვის სარაჯიშვილის ცნობილი სასახლის გადაცემის საქმეში. „სწორედ პაოლო იაშვილმა, საქართველოს ახალ მთავრობასთან მოლაპარაკების შემდეგ, 1921 წლის მარტშივე ამცნო თბილისის ინტელიგენციას ხელისუფლების გადაწყვეტილება სარაჯიშვილ-ხომტარის სახლის „ხელოვანთან სასახლედ“ გამოცხადების შესახებ“ (2,8).

თებერვლის წითელი ტერორის დღეებში კი ჯერ ქართველ ფედერალისტთა თანამოაზრე, ხოლო შემდეგ ქართველ სოციალ-დემოკრატთა-მენშევიკთა თანამოსანგრე და თანამებრძოლი (ბათუმის დასაცავად) „ცისფერყანწელები“, ლოგიკის ყველა კანონით, იმთავითვე ანტიბოლშევიკური პოზიციის აშკარა

გამომხატველები უნდა ყოფილიყვნენ და დამარცხებულ ქართველ მთავრობასთან ერთად ემიგრანტული ყოფის სიმძიმეც გაეზიარებინათ, მაგრამ სწორედ პირიქით მოხდა, სამშობლოზე ფიქრმა დაპირისპირებასა და პოზიციურ შეურთებლობას სძლია და პაოლო იაშვილიც ფოთიდან გამავალი თეთრდროშოსანი გემის მგზავრი კი არ აღმოჩნდა, არამედ თებერვლის ცივ ღამეებში ქალაქში დარჩა, სიმშვიდისა და ნესრიგის დამცველ ცხენოსან რაზმელებს შორის, ნაბადმოსხმული, სანადირო თოფით ხელში.

ამდენად, პაოლო იაშვილს აშკარა პოლიტიკური პროტესტი არც სოციალ-დემოკრატებისა და არც განსაკუთრებით თებერვლის ანექსიის შემდეგ არ გამოუხატავს, თუმცა იყო მის ლექსებში „სისხლიანი მზეებიც, წითელი ომებიც და სისხლისფერი გველმეაპებიც...“ რევოლუცია, ოციანი წლების შემოქმედებით-მა აქტივმა, როგორც ჩანს, მიიღო, როგორც ცნება ამ სიტყვის შინაარსობლივი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, რითაც მას განახლების ოპტიმიზმის, ცხოვრებასა და არსებულ ყოფაში სასიკეთო ცვლილებების ცნებასთან აიგივებდა და მისი პოლიტიკური მიზანი და არსი ნაკლებად ჰქონდა გააზრებული. თუ რა მოხდა მაშინ, ამაზე ფიქრი და მითუმეტეს წერა გვიან დაიწყო ქართულმა შემოქმედებთმა ბომონდმა. ვგონებთ, პაოლოც მათ შორის იყო და თუკი მის შემდგომ პოეტურ ბიოგრაფიასაც გავითვალისწინებთ, უნდა ითქვას, რომ ეს მხოლოდ თავაზიანი ან იძულებითი რევერანსი არ ყოფილა, პირიქით, ამ განწყობილებებს თითქოს სათავე აქედან დაედო და შემდეგ კიდევ უფრო გამძაფრდა და რა დასამალია, რომ პაოლოს სამოქალაქო ჰეროიკის ამსახველ სტრიქონებს ოპტიმიზმი თუ დემონსტრაციულობა არასოდეს მოკლებია, შორს ვართ იმ აზრისგან, რომ პოეტის ოპტიმიზმს გულუბრყვილო დაჯერებისა და რწმენის შეგრძნებები ასაზრდოებდნენ და კიდევ უფრო შორს იმისაგან, რომ პაოლოს საკუთარი ტყავის გადარჩენის შიშმა “სხვაგვარი” პოეტური შთაგონება მიჰგვარა. როგორც ჩანს, საკუთარი პოეტური სათქმელისთვის დღევანაკლულობა რომ აერიდებინა, პაოლო იაშვილიმა (და მისმა მეგობრებმაც) „მკაცრი საბჭოთა ადმინისტრატორებისათვის“ საკუთარი „სალი მოქალაქეობრივი პოზიციის“ გაცხადება განიძრახეს, რადგან ეს იყო ერთადერთი გზა გადარჩენისაკენ, ადამიანებისაგან იზოლაციის და ქვეყნის მოღალატის დამლის ასაცილებლად, თუმცა ამ ხვედრს პაოლო და მისი თანამოაზრენი მაინც ვერ აცდნენ... აღნიშნული შემოქმედებითი კრიზისი მხოლოდ პაოლოს არ შეეხება, ეს ხანა

მთლიანად სიმბოლისტური მოძრაობის პასივის პერიოდი იყო. „ცისფერყანწლები“ შემოქმედებითი გარდაქმნის გზაზე ერთ-მანეთის მიყოლებით დგებოდნენ და პაოლოც ბუნებრივია, მათ შორის იყო. ეს პროცესი პაოლო იაშვილის შემოქმედებასა და ყოფაში სწორედ ხაზგასმული განზეგადგომით, პასიურობით ხასიათდება. იგი დიდი ხანია გულგრილად უყურებდა „სიბოლისტური ყვავილის ხელახლა გახარების“ ხელოვნურ მეთოდებს, მაგრამ ვერც მისი ლიკვიდაციის მონაწილე გახდებოდა. ამ დროს თბილისსაც ხშირად და დიდი ხნით ტოვებდა ხოლმე.

30-იანი წლების ქალაქური ლექსები, მიუხედავად პაოლოსათვის ჩვეული ოსტატური ხელწერისა, მაინც ვერ იქცნენ მისი პოეტური სტიქიის ამსახველ ნაწილად; ჯერ ერთი, ოციანი წლების „რევოლუციური რომანტიკა“ მალე ჩაცხრა, პაოლო იაშვილი 1925–1930 წლებში თითქმის დადუმდა; მით უმეტეს, ამ თემაზე, გაკვრითაც არაფერი უთქვამს. ამის მიზეზად 1924 წლის აჯანყების მონაწილეთა შორის დაპატიმრებული 22 წლის ვასილ იაშვილის დახვრეტაც იქცა – იგი პაოლოს დაძმებში ყველაზე უმცროსი იყო. მყისიერად დაცხრა პაოლოს ოპტიმიზმიც და ხმამაღლა გამოცხადებული რწმენაც.

პაოლოს პოეტური სტიქიაც და ბუნებრივი მდგომარეობა ამ პერიოდშიც სრულიად ცხადი იყო, იგი შინაგანად კვლავ „ცისაფერს“ ელტვოდა, და ჩვეულ შემოქმედებით ფორმაშიც ზუსტად ისეთივე სიტყვაკაზმულობით გამოირჩეოდა, როგორც წლების წინ.

...ერთი შეხედვით, თითქოს ყოველივე თავის ადილზე დადგა. პაოლო იაშვილმა საკუთარი შემოქმედებით სტატუსი გამოძებნა, ახალგაზრდულ ვნებებსაც გუგულგრილდა და საბჭოთა ხელისუფლებასაც თანადგომა ხმამაღლა აუწყა. მათაც მიიღეს „სახეცვლილი და გამოფხიზლებული“ პაოლო იაშვილი, რომელსაც ბუნტარობის ნატამალიც კი აღარ შერჩენოდა და აღტაცებით მიჰყვებოდა სოციალისტური ყოფის ისტორიულ გზას. მაგრამ არცერთი არ იყო გულწრფელი: არც მიღება და არც აღტაცება. ხელისუფლების მესვეურებს კარგად ახსოვდათ პაოლოს პარიზული ურთიერთობები, მისი განცხადებანი პოეტურ ორიენტაციაზე, მისი ბუნტარული ხასიათი, მისი „ხმაური“ და ვერ ენდობოდნენ მის ახლებურ სულისკვეთებას. თავად პაოლო კი დაფიქრებული მიჰყვებოდა თბილისის ქუჩებს და ნელ–ნელა ცნაურდებოდა მის არსებაში, რომ მალე კიდევ ერთი არჩევანი ელოდა, ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი.

## **დამონებიანი:**

**ბელი 1999:** Белый А. «Символизм, как мировоззрение». М.: 1999.

**ბლოკი 1971:** Блок А. Собр. соч. М.: 1971.

**იაშვილი 1975:** იაშვილი პ. „პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები“. თბ.: 1975.

**ისტორია 1968:** История Французской Литературы. М.: 1968.

**ლოსევი 1978:** Лосев А. «Проблемы символизма реалистическое искусство». М.: 1978.

**მზიური... 1995:** მზიური პაოლო – კრებული (შემდგენელი ლ. ავალიანი), თბ.: 1995.

**მოდერნიზმი... 1978:** Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930 by Malcolm Bradbury and James Mcfarlane. 1978.

**რუსული... 1967:** რუსული ლიტერატურის ისტორია. თბ.: 1967.

## **Tamar Paichadze**

*Georgia, Tbilisi*

### **Paolo Iashvili's urban text and its modified arguments**

#### **Summary**

From begin write poetry, during many year, Paolo Iashvili dont treason once thematic and genre done election. As much as, town with his social and artistic environment stayed till the end his verses theme. Though various stageof his creative work, it perceived different poetry parameters. In symbolist epoch, for testify urban daily, poet performed country's romantic, picturesque landscape and contrast among this two world. Altogether the town of this period in Paolo Iashvili's verses are the straight analogue of classical sumbolocal appearance: Typical for the urban existence loneliness, cold, unreliability, heavy daily round, deliver from aesthetism, dirty and amoral environment, degeneracy of human senses. Lately, this thematic appeared in a different way, but this process realized in other geographical environment. In Paolo Iashvili's creation appeared Tbilisi, which never were countryman's perception metropolia for poet.

Aftar 1925 year written "urban verses" more exposed description, panoramation and viewation, appear poet's public sentiments, emotion inspection, ideology and creation changeability.

Urban verses after 1930 year in spite of artistic forms, all that, not transmuted reflection of Paolo Iashvili's poetical renome, distinguished "revolutionary romance" soon repressed and Paolo Iashvili almost fell silent...

Though urban themes in Paolo Iashvili's poetry was't only designation moods and poetical exteriors changes- in this fond expressed important problem of his poetical biography: national plural subjects.

**ნეოლოგიზმები და ახალი პოეტური ლექსიკა,  
როგორც ინტერკულტურული კომუნიკაცია  
მხატვრულ ლიტერატურაში**

კულტურა მთლიანი, თვითორგანიზებადი სისტემაა. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ კულტურა ღია სისტემაა როგორც „შემოსვლის“, ისე „გასვლისათვის“. კულტურა კომუნიკაციაზე დაყრდნობით ფუნქციონირებს.

პოეტური ლექსიკა ხშირად ამა თუ იმ კონკრეტული კულტურის, კულტურული იდენტობის სახეა, თუმცა კულტურული კომუნიკაცია თავის თავში მოიცავს კულტურულ დიალოგს, მათ შორის პოეტურ ენაში.

ნეოლოგიზმები, როგორც ფართო კომუნიკაციური ელემენტი ხშირად არის ენათა „გაცვლის“ ობიექტი. აღსანიშნავია, რომ ნეოლოგიზმად ხშირად მოიაზრება როგორც სხვა ენიდან შემოსული უცხო სიტყვა, ისე თვით ენაში ნაწარმოები სიტყვები, კალკები, პოეტიზმები, ოკაზიონალიზმები და სხვა.

ნეოლოგიზმები გვევლინება ენის ახლებური გააზრების ერთ-ერთ რგოლად. მხატვრულ ლიტერატურაში გარკვეული მიზეზების გამო მწერალი არა მხოლოდ იყენებს ენაში ახლად შემოსულ თუ გაჩენილ სიტყვებს, არამედ თვითონაც ქმნის, აწარმოებს, თხზავს გარკვეულ ლექსიკურ ერთეულებს. პოეტური ლექსიკისათვის ასეთი სიტყვები განსაკუთრებით საინტერესოა. მიჩნეულია, რომ რაც უნდა მდიდარი იყოს ენა ლექსიკური ერთეულებით და გრამატიკული ფორმებით, მწერალს მაინც უხდება ახალი სიტყვების შექმნა ან რომელიმე უკვე არსებული სიტყვის გააზრება ახალი სემანტიკური მნიშვნელობით.

სიტყვაზე მუშაობა მწერლის შემოქმედებითი ძიების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარეა. მწერალი გარკვეული შემოქმედებითი მიზანდასახულობით უდგება სიტყვას, არჩევს ლექსიკურად, გრამატიკულად. მაღალმხატვრულ ლიტერატურულ ტექსტში არ გვხვდება შემთხვევითი სიტყვათშეთანხმებები ან ნებისმიერი სიტყვათწარმოება. პოეტური ლექსიკის დანიშნულება ისაა, რომ ნათქვამი მხატვრულად წარმოაჩინოს, ემოციური შეფერილობით დატვირთოს, შესძინოს ექსპრესია და სიმკვეთრე.

ნეოლოგიზმის განმარტების მიხედვით ცხადი ხდება, რომ ნეოლოგიზმის გაგება დროში შემოსაზღვრული და შედარები-

თია. ნეოლოგიზმად სიტყვა რჩება მანამ, სანამ მოსაუბრეები მას სიახლედ აღიქვამენ. ნეოლოგიზმები ხშირად ფართო მოხმარების სიტყვები ხდება. მაგ. ინტერნეტი, მობილური, მენეჯერი, ოფისი და ა.შ. ასევე ტერმინები: „მწვანე“ — აშშ დოლარი, ნაციონალები — ნაციონალური მოძრაობა და ა. შ. სიტყვათა ჯგუფი: „ცხელი ხაზი“, „ნალდი ფული“, „ჩრდილოვანი ეკონომიკა“, სადაც სიახლე მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვათა დაკავშირებაა. თუ ნეოლოგიზმად გამოიყენება უკვე ფართოდ გამოყენებადი სიტყვა, მაგრამ მას სხვა მნიშვნელობით ხმარობენ, აქ საქმე გვაქვს სემანტიკურ ნეოლოგიზმებთან „მწვანე“, „ნაციონალები“...

ნეოლოგიზმები გვევლინება ენის ახლებური გააზრების ერთ-ერთ რგოლად ჯაჭვში: „პოტენციური სიტყვა — ოკაზიონალიზმი — ნეოლოგიზმი“. მას შემდეგ, რაც ენა ბოლომდე გაითავისებს, სიტყვა უკვე აღარ ითვლება ნეოლოგიზმად.

მხატვრულ ლიტერატურაში გარკვეული მიზეზების გამო მწერალი არა მხოლოდ იყენებს ენაში ახლად შემოსულ თუ გაჩენილ სიტყვებს, არამედ თვითონაც ქმნის, აწარმოებს, თხზავს გარკვეულ ლექსიკურ ერთეულებს. პოეტური ლექსიკისათვის ასეთი სიტყვები განსაკუთრებით საინტერესოა. მიჩნეულია, რომ რაც უნდა მდიდარი იყოს ენა ლექსიკური ერთეულებით და გრამატიკული ფორმებით, მწერალს მაინც უხდება ახალი სიტყვების შექმნა ან რომელიმე უკვე არსებული სიტყვის გააზრება ახალი სემანტიკური მნიშვნელობით.

საერთოენობრივი ნეოლოგიზმების გვერდით შეიძლება შეგვხვდეს ავტორისეული (ინდივიდუალური, ინდივიდუალურ-სტილისტიკური) ნეოლოგიზმები, რომლებიც იქმნება ავტორების მიერ განსაზღვრული მხატვრული მიზნებით. მათ **პოეტიზმებსაც** უწოდებენ. ასეთი ნეოლოგიზმები იშვიათად სცილდება მხატვრული ტექსტის კონტექსტის საზღვრებს, არ არის ფართოდ გავრცელებული და, როგორც წესი, ინდივიდუალური სტილის კუთვნილება ხდება. ასე რომ, შენარჩუნებულია მათი სიახლე და უჩვეულობა. მაგ. „დალაქი ბუნბულა ფარსმანიშვილი მეტად ჩვილი, **გულნაზუქი** მახსოვს, — მოსიყვარულე, უწყინარი, **ძვირუხსენებელი**, **მეგულკეთილე**, თან გაგებული, შესმენილი კაცი“.

— არავის აწყენინო, მოშიშება უნდა გქონდეს, ჩვენი ბოლო სამი ფიცარია! — ზედ დააყოლებდა ამ სიტყვებს, სამართებელს რომ ღვედზე ლესვას დაუწყებდა. კარგი მემუსაიფე იყო, ხალ-



ხის შემაქცევარი. სიტყვის თავზე „ჩემი ხარ ბატონი“ არ და-  
ავინყდებოდა“ (გ. ლეონიძე)

„ტაშმეიკერი“ — ზ. ბურჭულაძე („რა საჭირო იყო, ისედაც  
დოყელა იყვნენ ტაშმეიკერები“).

თუმცაღა გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ესა თუ ის ავ-  
ტორისეული ნეოლოგიზმი საერთო ლექსიკის შემადგენელი  
ხდება. ამის თვალსაჩინო მაგალითებია დღეისათვის საყოველ-  
თაოდ ცნობილი სიტყვები: უტოპია (ტ. მორი, XVI ს.), რობოტი  
(კ. ჩაპეკი, XX ს.) ქართულ ლიტერატურაში: ზოგჯერ ავტორი-  
სეული ნეოლოგიზმები იმდენად გათავისებულია სალიტერატურ-  
ო ენის მიერ, რომ მხოლოდ სპეციალისტებს შეუძლიათ მათი  
ამოცნობა. მაგ. შინაარსი (ი. ჭავჭავაძე), „მშვიდი იყო ბუნებით  
გიორგი, ენამზეობას მოკლებული, მაგრამ ამოდ მოუბარი და  
სახით სათნო“ (კ. გამსახურდია, „დიდოსტატის მარჯვენა“).  
„პრეზიდენტის კატა მოიძია. ოთახის ერთ-ერთი კუთხიდან  
ფორთოხლისფერი შემოეფეთა — იქ პრეზიდენტის კატა მინ-  
მანნილიყო“ (გ. ოდიშარია, „პრეზიდენტის კატა“)

განსაკუთრებულ ჯგუფს ნეოლოგიზმებში ქმნის ლექსიკურ-  
რი და ფრაზეოლოგიური კალკები, სიტყვები და სიტყვათა  
შეთანხმებები, რომლებიც უცხო ენის გავლენით იქმნება.

ნეოლოგიზმები კულტურათა დიალოგის, ინტერკულტურუ-  
ლი კომუნიკაციის ერთ-ერთი აქტიური ელემენტია. მხატვრულ  
ლიტერატურაში ნეოლოგიზმები გამოიყენება პერსონაჟის და-  
სახასიათებლად, სოციალური გარემოს დასახატავად, კომიკურ  
ეფექტის მიღწევის მიზნით, როგორც სხვა ხალხთა ყოფის  
რეალიების, ისე ადგილობრივი კოლორიტის ცოულეურ ლოცა-  
ლე საჩვენებლად.

## დამონშებანი:

ბრაგინა 1973: Брагина А. А. Неологизмы в русском языке. М.: 1973.

ვულფინგი 1982: Wülfing W: Schlagworte des Jungen Deutschland. Mit einer  
Einführung in die Schlagwortforschung. Erich Schmidt Verlag. Berlin: 1982.

კვაჭაძე 1969: კვაჭაძე ლ. ქართული ენა. ნაწ. I, თბ.: 1969.

ლექსიკონი...: Словарь литературоведческих терминов на сайте Культура пись-  
менной речи [www.Gramma.ru](http://www.Gramma.ru) URL: <http://www.gramma.ru/1.php?ir=2&ip=3&id=0>

ლიტერატურის... 1978: ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები (მეორე  
გამოცემა). თბ.: 1978.

ლოპატინი 1973: Лопатин В. В. Рождение слова. Неологизмы и оккази-  
ональные образования. М.: 1973.

პერცოვა 1995: Перцова Н. Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова.  
Вена; М.: 1995.

**ლლონტი 1972:** ლლონტი ალ. ქართული ლექსიკოლოგიის საფუძვლები. თბ.: 1972.

**შამელაშვილი 1988:** შამელაშვილი რ. თანამედროვე ქართული ენის ლექსიკა. ნაკვეთი IV, თბ.: 1988.

**ჩიქობავა 1952:** ჩიქობავა ა. ენათმეცნიერების შესავალი. თბ.: 1952.

**ჭილაია... 1984:** ჭილაია ა., ჭილაია რ. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები. თბ.: 1984.

**Nino Popiashvili**

*Georgia, Tbilisi*

## **Neologisms and new poetical lexic, as intercultural communications in the art text**

### **Summary**

Language neologisms are created mainly for a designation of a new subject, concept. They enter into a passive lexicon and are marked in Russian dictionaries. A neologism is the word until it keeps a freshness touch. So, words which have recently entered into Russian the bulldozer, the helicopter, the cosmonaut, nylon, a supermarket are completely mastered and actively used, and the neologisms which were in 20th years an educational program, the people's commissar, the New Economic Policy had time to enter into an active lexicon, but then became a historicism. If the concept is actual, and a word naming it is well connected with in other words the word soon ceases to be a neologism.

Now, in prompt development of a science and technics, expansion of intercultural contacts, the considerable sociopolitical transformations occurring in the modern world, more and more linguists addresses to problems of rather recently arisen direction in domestic linguistics. Similar interest speaks that word-formation processes constantly demand the further scientific research, theoretical judgement, classification.

The language lexicon constantly replenishes, however in due course new words accustom and pass from a passive lexicon in the active. And as soon as the new word starts to be used often, becomes habitual, it assimilates and *стилистически* any more is not allocated against other lexicon. Therefore the new words mastered by language cannot be enlisted in structure of neologisms. Thus, the term narrows "neologism" and concretises concept "a new word": at allocation of new words time of their occurrence in language is taken into consideration only, reference of words

to neologisms underlines their special stylistic properties connected with perception of these words as unusual names.

The phenomenon of intercultural communications though the phenomenon exists since formation of national cultures and languages. The main reasons intercultural communications is an establishment of the international contacts in the field of diplomatic and economic relations, cultures and arts. Obvious results of such contacts as a part of language are layers of the borrowed lexicon which, adapting to grammatical laws of language-recipient, further already cease to be perceived by native speakers as "alien" elements.

The history of a world civilisation from the point of view of intercultural communications as social and cultural and linguistic phenomenon has passed some stages: on the basis of a uniform parent language during long historical development separate national languages were formed, and intensive dialogue of languages and cultures in the conditions of multinational communicative space today takes place.

Speaking about features of intercultural communications at level of the art text, it will be lawful to tell that problems arising thus represent at all the sum, and product of problems of communications in general and problems of transition from one national-cultural code on another. Well-known, what even at daily dialogue in one language apprehended practically never happens equally told. This problem was repeatedly discussed in connection with «linguistics speaking» and «linguistics listening» B.Uorfa. In application to different languages the situation is aggravated also with intercultural distinctions in which result formally identical statements can be perceived differently.

## **შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის მეთოდოლოგიური შესაძლებლობები**

თანამედროვე მსოფლიოს საზოგადოება საზღვრების მინიმალიზების ეპოქაში ცხოვრობს, როდესაც დროისა და სივრცის ცნება თითქმის პირობით მნიშვნელობას იძენს, ხოლო ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ და ხშირად ციტირებად ტერმინად გლობალიზაცია გვევლინება.

დღესდღეობით, მოიცვა რა ცხოვრების პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული სფეროები, გლობალიზაცია სხვადასხვა სამეცნიერო დებატების ცენტრალურ პრობლემად ჩამოყალიბდა: მეცნიერთა ავტორიტეტულ თავყრილობებზე მუდმივ რეჟიმში განიხილება გლობალიზაციისა და გლობალურობის, ექსტრემალური და ზომიერი გლობალიზმის და, ცხადია, ანტიგლობალისტური მოძრაობის საკითხები.

პრობლემა, რომელიც ამ თვალსაზრისით ჩვენს ინტერესს იწვევს შეეხება ნაციონალური ლიტერატურებისა და ლიტერატურული პროცესის თეორიული ანალიზის მიმართებას გლობალიზაციის პროცესთან. შეიძლება თუ არა, სამეცნიერო მიმოქცევაში დავენერგოთ ტერმინი „ლიტერატურა საზღვრებს გარეშე“, ან რას გულისხმობს განსაზღვრება „საზღვრებს გარეშე“ და როგორია ლიტერატურის თეორიის მიმართება „საზღვრებს გარეშე“ დისკურსთან?

თუკი თვალს გადავავლებთ ლიტერატურული დისკურსის განვითარების ისტორიას, ადრეული ანტიკურობიდან ვიდრე თანამედროვე ლიტერატურულ აზროვნებამდე, დავრწმუნდებით, რომ იგი მუდმივად იცვლის თავის დამოკიდებულებას „საზღვრის“ ცნებისადმი. ამ ცვლილების მიმართულებად ცალსახად მოსჩანს გაფართოების დინამიკური ტენდენცია. ლიტერატურული კომუნიკაციის საზღვრები ფართოვდება არამარტო საბაზისო ესთეტიკური პრინციპების, არამედ ცალკეული ტექსტური სტრუქტურების დონეზეც, როგორცაა: ფაბულა, სიუჟეტი, კომპოზიცია და სხვა. ლიტერატურის განვითარების აღნიშნული ტენდენცია, თვის მხრივ, სრულყოფილ ასახვას პოულობს მეთოდოლოგიურ სიბრტყეზე: „ლიტერატურული საზღვრის“ თეორიული გააზრება ლიტერატურის განვითარების

სხვადასხვა საფეხურზე არის სხვადასხვა, ცხადია, განსაზღვრული მიმდინარე ლიტერატურული პროცესის სპეციფიკით.

ამ თვალსაზრისით, ტექსტის ანალიზმა, რაც ქმნიდა და ქმნის ლიტერატურის თეორიული კვლევის განსხვავებულ მოდელებს, დასაბამიდან ვიდრე მე-20 საუკუნის თეორიულ სკოლებამდე, განვითარების არაერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი განვლო.

ათვლის ნერტილს, ცხადია, კლასიკური პერიოდის ნორმატიული და რიტორიკული კრიტიკა წარმოადგენს. კლასიკური აზროვნების ნიაღში შემუშავებულმა ინტერპრეტაციულმა პოზიციამ მოწესრიგებული თეორიული სისტემის სახე მიიღო: არისტოტელეს, ჰორაციუსის, კვინტილიანეს, ციცერონის და სხვათა მიერ შეიქმნა ტექსტის ანალიზის თვალსაზრისით საეტაპო მნიშვნელობის მქონე ნაშრომები. „საზღვრის ცნება“ იმ დროისათვის საკმაოდ მკაცრად არის დაცული, ვინაიდან ლიტერატურის ტიპოლოგიური გაზრება, ისევე როგორც ლიტერატურული ჟანრისა, სინქრონულია და ეფუძნება ფორმულირებულ ლიტერატურულ კონვენციებს. თ. კენტი მიუთითებს: „ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციები პრესკრიფციული და დაკანონებულია... იგი შეესაბამება ტექსტის სტატიკურ ან სინქრონულ ელემენტებს, რომლებმაც შეიძლება კოდიფიცირებული სახე მიიღონ“ (კენტი 1986: 37,38). ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციების ფუნქციაა, მონიშნოს კონკრეტული ტექსტი კონკრეტული ჟანრისა და კონკრეტული ლიტერატურული სისტემის ფარგლებში. ამგვარი მარკერები საშუალებას იძლევა, დავადგინოთ ამა თუ იმ ჟანრის პოეტიკური კანონები, ხოლო კანონიდან გადახვევის შემთხვევაში, თვალი გავადევნოთ ლიტერატურული პროცესის ცვლილებებსა და განვითარებას. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციები აირეკლავს ლიტერატურული პროცესის ცვლილებებს, საკმარისი არ არის იმისათვის, რომ აღწეროს ამ ცვლილებათა გამომწვევი მიზეზები. მიზეზების ძიება არაფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციების პრეროგატივაა.

განსხვავებით ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციებისაგან, არაფორმულირებული კონვენციები შორს დგას პრესკრიფციულობისგან. იგი ნიშანდობლივად უკავშირდება ცვლილების პროცესს და ფართო კულტურულ პერსპექტივას, ანუ, შეესაბამება ტექსტის დინამიკურ, დიაქრონულ გაგებას: ყოველი ლიტერატურული მოვლენა იძენს ისტორიულ მნიშვნე-

ლობას მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის ასოცირდება კონკრეტულ დროსა და სივრცეში მომხდარ ხვა მნიშვნელოვან მოვლენებთან და პროცესებთან. შესაბამისად, მიზანშეწონილია, ცვლილებების მიზეზები ვეძიოთ ფართო ისტორიულ და კულტურულ კონტექსტში, რომელთან მიმართებაშიც ხორციელდება ესა თუ ის ცვლილება. პრობლემისადმი ამგვარი, დიაქრონული მიმართება თავისთავად აღიარებს ლიტერატურული დისკურსის საზღვრების გაფართოების ტენდენციას.

ლიტერატურული დისკურსის საზღვრების გაფართოების ტენდენციას ბიძგი მიეცა შუა საუკუნეების წიაღში და ქმედი-თად იქნა დანერგული რენესანსის ეპოქაში.

კლასიკური ხანის კრიტიკის კანონიკურ ტონს შუა საუკუნეებში ალევორიული ეგზეგეტიკის მეთოდი ჩაენაცვლა. ქრისტიანული აზროვნების წიაღში ჩამოყალიბებული „სხვაგვარად თქმის“ ინტერპრეტაციული თეორია ნინაალმდეგობაში აღმოჩნდა კლასიკური პოეტიკის ძირითად დებულებებთან, განსაკუთრებით კი — ფალსიფიცირებული ფაბულის თეორიასთან. ალევორიული ეგზეგეტიკის ინტერპრეტაციული სტრატეგია გამოვლინდა ტექსტის, ძირითადად ბიბლიური ტექსტის, ინვარიანტული ნაკითხვის მეთოდოლოგიაში, რაც, ცხადია, სამოქმედო არეალად ევროპული ქრისტიანული სამყაროს ფართო კონტექსტს მონიშნავდა. ტექსტის ინვარიანტული ნაკითხვის დანერგვამ გამოიწვია ინტერპრეტაციული მრავალფეროვნების კულტურის ჩამოყალიბება. მაგრამ პროცესი თვალსაჩინო იყო როგორც საერთოევროპული ქრისტიანული საზოგადოების ფარგლებში, ისე მის ფარგლებს გარეთაც: მთარგმნელობითი კომუნიკაციების მეშვეობით იგი ხელმისაწვდომი გახდა სხვადასხვა ისტორიული, გეოგრაფიული, კულტურული და სოციალური სისტემების დონეზე, რამაც მნიშვნელოვნად მოქნილი გახადა ნაციონალური ლიტერატურების საზღვრები.

„ლიტერატურული საზღვრის“ ცნება კიდევ უფრო მეტად ფერმკრთალდება რენესანსის ეპოქაში, რაც ცალსახად უკავშირდება ლიტერატურული პროცესის გააზრებას დიაქრონულ ჭრილში. ლიტერატურამ თანდათან გადაინაცვლა განსხვავებული ესთეტიკური, ისტორიული, კულტურული და სოციალური ცვლილებების გზაჯვარედინისაკენ. საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს ჰიზერ დიუბროუ: „რენესანსის ეპოქის საზოგადოების უკიდურესმა სოციალურმა მობილურობამ გამოიწვია მისი თანმხლები ჟანრული მობილურობის დანერგვა ლიტერატურაში“ (დუბროუ 1982:60). ჩვენ ვიზიარებთ კრიტიკოსის პოზიციას

და მიგვაჩნია, რომ რენესანსის ეპოქის პოეტიკამ (კრიტიკის იტალიური და ინგლისური სკოლები), ვერ დააღწია რა თავი გააქტიურებული საზოგადოებრივ-სოციალური მოვლენების შეღწევას ლიტერატურულ სისტემაში, ცხადყო გარელიტერატურული ფაქტორების მნიშვნელობა შიდალიტერატურული პროცესების რეგულირების საქმეში: ლიტერატურა ისტორიული მოვლენებისა და მოდელების მხატვრულ ბმულს წარმოადგენდა. შედეგად, განხორციელდა რენესანსული დისკურსის გავრცობა ევროპის მასშტაბით და სხვადასხვა ისტორიული მოდელების ნიაღში მოქმედი ნაციონალური ლიტერატურების ფასეული ჩართვა რენესანსის კულტურულ კონცეპტში.

მაგრამ რენესანსის ეპოქის ლიტერატურული აზროვნების ნოვატორული მიმართულება კონსერვატორულ კალაპოტში, ამასთან, სრულიად ხელოვნურად, დააბრუნა ნეოკლასიკური ეპოქის პოეტიკამ, რომლის უმთავრეს მახასიათებელსაც წარმოადგენდა მიზაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი და, შესაბამისად, ხედვის სინქრონული პრინციპებისადმი.

რომანტიზმის ეპოქის კრიტიკული აზრი (ჰერდერი, ჰეგელი, გოეთე, შილერი, შელი, ჰიუგო), ისევე როგორც თავად რომანტიკული ლიტერატურა, თითქმის რევოლუციურ სიახლეებს ნერგავს ლიტერატურულ-თეორიულ აზროვნებაში. განმსაზღვრელ როლს ასრულებს, ერთი მხრივ, ინტერპრეტაციის სულიერ-ფსიქოლოგიური მოდელის დანერგვა, მეორე მხრივ კი, გარელიტერატურული ინტერპრეტაციული მეთოდის აღორძინება. შესაბამისად, რომანტიზმის ეპოქის ლიტერატურულ-თეორიულმა აზროვნებამ გამოავლინა ლიტერატურული კატეგორიების გააზრების არა მარტო სინქრონული, არამედ დიაქრონული შესაძლებლობები, რაც, თავის მხრივ, ზედმინევენით კარგად შეითვისეს პოსტრომანტიკული პერიოდის კრიტიკოსებმა.

პოსტრომანტიკული პერიოდის კრიტიკამ ლიტერატურული კატეგორიებისა და პროცესების დეფინიციის პრობლემა მჭიდროდ დაუკავშირა ისტორიულ-სოციალური და კულტურული დეფინიციის საკითხს. ლიტერატურული დისკურსი და ლიტერატურული ჟანრი გაზრებულ იქნა როგორც მუდმივად განვითარებადი სისტემა, დამოკიდებული ისტორიული და კულტურული კონტექსტის ფართო სპექტრზე. კვლავაც სახეზე იყო სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურების ერთმანეთთან კონცეპტუალური დაახლოების პროცესი.

მაგრამ ლიტერატურული დისკურსისა და ტექსტის ანალიზის გაფართოებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი მე-20 საუკუნეში დადგა. გართულდა სამყარო და გართულდა ლიტერატურული დისკურსი. ახლა უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ლიტერატურული ხედვის პერსპექტივაში განხორციელდა ძირეული ცვლილება: გარეხედვის პოზიციას ჩაენაცვლა შიგახედვის პოზიცია. ამ ფუნდამენტურ ცვლილებას მჭიდროდ დაუკავშირდა მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიული აზრის მოჭარბებული სიჭრელე, სიუხვე და მრავალფეროვნება. ერთმანეთის გვერდით აღმოცენდა თეორიული სკოლები, რომლებიც განსხვავებულ კონცეპტუალურ საფუძველს ეყრდნობოდნენ: ნეოკრიტიკა, რუსული ფორმალური სკოლა, მ. ბახტინის დიალოგიური კრიტიკა, ჩეხური სტრუქტურალიზმი, სემიოტიკური სკოლა, მოგვიანებით — ამერიკული „ახალი კრიტიკა“, ფსიქოანალიზი და სხვა. გამომდინარე აქედან, შეიქმნა ერთგვარი მულტიინტერპრეტაციული სივრცე, რომელსაც, ერთი შეხედვით, განსხვავებები უფრო მეტი მოეპოვებოდა, ვიდრე მსგავსებები. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ტერმინი, რომელიც უდაოდ აერთიანებდა მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სკოლებსა და მიმდინარეობებს და, ასე ვთქვათ, ერთი ქუდის ქვეშ განათავსებდა მათ, იყო ინტერდისციპლინური კვლევები. მართალია, ყველა თეორიულ სკოლას თავისი მონათესავე დისციპლინა მოეპოვებოდა, ზოგს — ფილოსოფია, ზოგს — ესთეტიკა, ზოგს — ლინგვისტიკა, ეთიკა ან მათემატიკა, ზოგსაც კი — რამდენიმე მათგანი ერთდროულად, მაგრამ პრინციპი იყო საერთო: ლიტერატურის თეორია სრულიად ცხადად დაადგა ინტერდისციპლინური კვლევების გზას. ინტერდისციპლინური კვლევების უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს წარმოადგენდა კვლევა მომიჯნავე დისციპლინებთან აქტიურ კავშირში, რაც ლიტერატურის თეორიის შემთხვევაში ნიშნავდა ანალიზს კონცეპტუალურ პარალელებზე დაყრდნობით, ანუ ზოგადჰუმანიტარული კვლევითი სივრცის შექმნას. ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში შემუშავებული მულტიინტერპრეტაციული და ინტერდისციპლინარული მეთოდები სწრაფად გავრცელდა სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურების დონეზე, ხოლო პროცესის მეთოდოლოგიური რეგულირება კომპარატივისტული კვლევების პრეროგატივად იქცა. კომპარატივიზმის მეთოდის გააქტიურებამ ხელი შეუწყო ნაციონალური ლიტერატურების დაახლოებასა და ინტეგრაციას,



მიმდინარე გლობალიზაციის კონტექსტში კი გამოიწვია დღეს უკვე აქტუალური შეკითხვის პროვოცირება: აქვს კი ლიტერატურას ნაციონალური საზღვრები?

ყოველი ნაციონალური ლიტერატურა მომდინარეობს ნაციონალური მეხსიერების გამყარებული მოდელიდან, რომელიც სპეციფიკური არქეტიპების ფორმითაა გამოხატული. მხოლოდ ენა, გეოგრაფიული ლოკაცია ან მოქალაქეობა ვერ ჩაითვლება მწერლის იდენტობის დომინანტურ კრიტერიუმებად, არამედ მხოლოდ მეხსიერება, რომლის ფარგლებშიც ყალიბდება და ვითარდება მწერლის ცნობიერება. საინტერესო სურათს ამ თვალსაზრისით გვთავაზობს ემიგრანტი მწერლების ლიტერატურა\*.

ემიგრანტი მწერლების ლიტერატურა, განსხვავებით იმ მწერლებისაგან, რომლებიც მუშაობენ თავიანთ ნაციონალურ გარემოში, იქმნება ნაციონალურ საზღვრებს მიღმა. საზღვრის ცნება უკიდურესად ფლექსიურია. მწერალი ტოვებს მისთვის ნაცნობ ტოპოსს და შემოქმედებით ცხოვრებას განაგრძობს უცხო ტოპოსის პირობებში. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ მწერლობისათვის საშუალებას ენა წარმოადგენს, ადვილად გავაცნობიერებთ, თუ რა ლინგვისტური დილემის წინაშე დგება ემიგრანტი მწერალი: ერთი გზა მშობლიურ ენაზე წერის გაგრძელებაა (ბუნინი, ადრეული ნაბოკოვი და სხვა), მეორე გზა — გადანაცვლება სხვა ენობრივ სიბრტყეზე (გვიანი ნაბოკოვი, ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი, ჩინგიზ აითმათოვი, და სხვა). პირველ შემთხვევაში, ის რისკავს, გაუუცხოვოს საკუთარი შემოქმედება ახალ საზოგადოებრივ გარემოს, მაგრამ შეინარჩუნოს მშობლიურ ლიტერატურასთან ენობრივი ინტეგრაციის ტენდენცია. მეორე შემთხვევაში, მწერალი ახდენს ადაპტირებას ახალ საზოგადოებრივ გარემოსთან, მაგრამ იქმნის ლინგვისტურ დისტანციას მშობლიურ ლიტერატურულ დისკურსთან. რამდენად განსაზღვრავს მხოლოდ გეოგრაფიული ლოკაცია ან მხოლოდ ლინგვისტური მოდელი მწერლის ნაციონალურ იდენტობას? საცხოვრებელი ადგილისა და ენობრივი მოდელის შეცვლასთან ერთად, იქცევა თუ არა მწერალი სხვა ნაციონალური ლიტერატურის წარმომადგენლად?

---

\* ჩვენ ვერ გავიზიარებთ ტერმინს „ემიგრანტული ლიტერატურა“, ვინაიდან მიგვაჩნია, რომ ლიტერატურა თავისთავად არ შეიძლება იყოს დიფერენცირებული ამ ნიშნით. ემიგრანტის სტატუსი შეიძლება მიენიჭოს მწერალს.

ვლადიმერ ნაბოკოვი, ერთ-ერთი ყველაზე გლობალური ავტორი, უაღრესად ფრთხილ დამოკიდებულებას იჩენდა აღნიშნული საკითხებისადმი.

„ექვგვარეშეა, რომ ნაბოკოვი ტრაგიკულ დანაკლისად განიცდის ისტორიის უკუღმართობას, რომელმაც მოწყვიტა ის მშობლიურ რუსეთს და, მისი ცხოვრების შუანელში, იძულებული გახადა, თავისი ცხოვრების საქმე აღესრულებინა ენაზე, რომელიც ნამდვილად არ წარმოადგენდა მისი ოცნების საგანს“, აღნიშნავს ჰერბერტ გოლდი, რომელმაც 1967 წელს ვრცელი ინტერვიუ ჩამოართვა ნაბოკოვს (პარიზის მიმოხილვა 1967:2). ამავე ინტერვიუში კითხვაზე, „მიიჩნევთ თქვენს თავს ამერიკელად?“, ნაბოკოვი პასუხობს: „მე ისეთივე ამერიკელი ვარ, როგორც აპრილი არიზონაში. დასავლური შტატების ფლორა, ფაუნა, ჰაერი წარმოადგენს ჩემს ბმულებს აზიურ და არქტიკულ რუსეთთან. ცხადია, მე საკმარისად ვარ დავალებული რუსული ენისა და ლანდშაფტისაგან, რომ ემოციურად, სულიერ დონეზე, ვიყო ჩართული, მაგალითად, ამერიკულ რეგიონალურ ლიტერატურაში, ან ინდიელების ცეკვაში, ან კვახის ნამცხვარში; მაგრამ ნამდვილად განვიცდი თბილ, აღმატებულ სიამაყეს, როდესაც ევროპის საზღვრებთან ჩემს მწვანე ამერიკულ პასპორტს ვაჩვენებ“ (პარიზის მიმოხილვა 1967:9). ერთი წლით ადრე კი, ალფრედ აპელისათვის მიცემულ ინტერვიუში, ნაბოკოვი ამტკიცებდა: „მწერლის ხელოვნება — აი, მისი ჭეშმარიტი პასპორტი“ (ლიტერატურის საკითხები 1988:163). მიუხედავად უნივერსალიზმისა, ნაბოკოვის ხელოვნება, როგორც Catalogue Raisonnee მისი ძირებისა და ფესვებისა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რუსეთთან და რუსულ ლიტერატურულ ტრადიციასთან, თუმცა, უხვად შეიცავდა „მრავალ სხვა შენაკადებსაც“ (ნაბოკოვის ტერმინი).

თუ განვავრცობთ მსჯელობას, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მხოლოდ ენა ან გარემო ვერ იქნება მწერლის იდენტობის მსაზღვრელი.\* იდენტობას გაცილებით ღრმა ფესვები აქვს: ტექსტი წარმოადგენს არა მხოლოდ ენობრივ ან გეოგრაფიულ ფრაგმენტს, არამედ ნაციონალური მეხსიერების ფასეულ რეკონსტრუქციას. სწორედ ნაციონალური მეხსიერების რეკონსტრუქცია არის ყველა, უცხო თუ მშობლიურ ენაზე მომუშავე

---

\* ისევე როგორც მხოლოდ გვარი ვერ იქნება იდენტობის მსაზღვრელი. მოგეხსენებათ, ავტორი შეიძლება ატარებდეს ერთი ნაციონალობის კუთვნილ გვარს, მაგრამ არაფერი საერთო არ ჰქონდეს ამ ნაციონალობასთან.

ემიგრანტი მწერლის იდენტობის უპირველესი მსაზღვრელი: ტექსტი განიხილება როგორც რეფლექსია საკუთარ არქეტიპებზე. „საზღვარი“ ამ შემთხვევაში კარგავს მატერიალურ მნიშვნელობას და კონცეპტუალურ სიბტყეზე ინაცვლებს. თუმცა, იდენტობის განსაზღვრა არ გულისხმობს იზოლაციას ან თვით-იზოლაციას. ეს შეუძლებელიც კია თანამედროვე გლობალურ სამყაროში, სადაც ძირები და ფესვები მნიშვნელობს სხვა შენაკადებთან ერთად, ხოლო ლიტერატურული და კულტურული სისტემები გამჭვირვალე და ერთმანეთზე კონცეპტუალურად და სტრუქტურულად გადაჯაჭვულია. ვფიქრობთ, ერთადერთი მეთოდოლოგია, რომელიც თეორიულად სწორად ასახავს ამ ურთულეს პროცესებს და ცდილობს, მეთოდოლოგიურად სწორად გადაჭრას „ლიტერატურული საზღვრების“ პრობლემა არის კომპარატივისტიკა.

შედარებითი კვლევები გულისხმობს არა ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურების შეპირისპირებით ანალიზს, არამედ იმ უნივერსალური მეთოდის რეალიზებას, რომელიც ზოგად პერსპექტივაში გაიაზრებს კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ანუ ცდება ნაციონალური მახასიათებლების საზღვრებს და ადგენს განსხვავებული ნაციონალური კულტურებისა და ლიტერატურების ინტეგრაციის ხარისხს, მხოლოდ — მათი კულტურული იდენტობის შენარჩუნების პირობით. ამ პროცესის ესთეტიკური პერსპექტივა შეიძლება განისაზღვროს როგორც ერთმანეთთან დაახლოება. ანალოგიები კონტაქტის გარეშე უზრუნველყოფენ კონკრეტული ტექსტების სინთეზირებას სპეციალურ შემოქმედებით მოდელში. ასეთ შემთხვევაში ლიტერატურულ-თეორიული ანალიტიკური აზრის გლობალურ მიმართულებას წარმოადგენს შემოქმედების ლიტერატურული საფუძვლების გამოვლენა.

ლიტერატურათაშორისი დიალოგი ლოგიკურად ტრანსფორმირდება კულტურათაშორის დიალოგში. შესაბამისად, ლიტერატურის თეორიული კვლევისათვის უკვე მეტ-ნაკლებად დაძლეულ ეტაპს წარმოადგენს:

1. განსხვავებული პოეტიკური პრობლემების ანალიზი ერთი ტექსტის დონეზე;
2. განსხვავებული ტექსტების ანალიზი ერთი მეთოდოლოგიის დონეზე;
3. განსხვავებული მეთოდოლოგიების ანალიზი ერთი ლიტერატურული სისტემის დონეზე.

დღეს, გლობალიზაციის ეპოქაში, თეორიული აზრისათვის აქტუალური თემაა ლიტერატურული სისტემის გააზრება კულტურულ პერსპექტივაში, ანუ:

1. ლიტერატურული სისტემის ანალიზი ეპოქისათვის ნიშანდობლივი ზოგადკულტურული კანონზომიერებების დონეზე;

2. სხვადასხვა ლიტერატურული სისტემის ანალიზი ერთი რომელიმე კულტურული მოდელის დონეზე;

3. ლიტერატურული სისტემის ანალიზი სხვადასხვა კულტურული მოდელების კვეთის დონეზე.

გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ: კომპარატივისტიკა, ანუ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, რომელსაც თავისთავად არ გააჩნია საზღვრები, მოქმედებს ნაციონალური ლიტერატურების საზღვრების დაცვის პირობით. საზღვრები მაინც არსებობს, უფრო კონცეპტუალური, ვიდრე ვიზუალური, მაგრამ — არსებითად მნიშვნელოვანი. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ გლობალიზაციის ეპოქაში ნაციონალური ლიტერატურის არსებობის ეჭვქვეშ დაყენება მხოლოდ ექსტრემალური გლობალიზმის შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ. ნაციონალური ლიტერატურა მანამდე ინარჩუნებს საკუთარ ინდივიუალობას, ვიდრე ინარჩუნებს მეხსიერებას. შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა მაქსიმალური სიზუსტით აირეკლავს ამ ურთულეს პროცესს, თავისუფლად მოძრაობს ნაციონალური მახასიათებლების საზღვრებშიც და მის საზღვრებს გარეთაც, ადგენს განსხვავებული ნაციონალური კულტურებისა და ლიტერატურების ურთიერთკომუნიკაციისა და ინტეგრაციის შესაძლებლობებს, მხოლოდ — კულტურული იდენტობის შენარჩუნების პირობით.

#### **დამოწმებანი:**

**დუბროუ 1982:** Dubrow H. Genre. Methuen: London and New-York: 1982.

**კენტი 1986:** Kent T. Interpretation and Genre. Lewisburg: Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Press. 1986.

**ლიტერატურის საკითხები 1988:** Вопросы литературы. 10, 1988.

**პარიზის მიმოხილვა 1967:** The Paris Review. Issue 41, Summer-Fall, 1967.

**Irma Ratiani**  
*Georgia, Tbilisi*

## **Methodological Possibilities of Comparative Literary Studies**

### **Key words**

Comparative Studies, Globalization, Intercultural dialogue, National novel

Comparative studies imply the realization of that universal method which interprets the concrete literary text in a wide general perspective.

A brief overview of the development of literary studies confirms that literary theory, from Aristotle to Bakhtin, step by step was expanding the frontiers of text analyses. In the beginning of the 20<sup>th</sup> century literary discourse faced the fundamental changes and was linked with the excess of diversity of theoretical schools. A multi-interpretational space was created, which was reunited by the principle of interdisciplinary studies. The most important achievement of interdisciplinary researches was the creation of a general humanitarian research space. Multi-interpretational and interdisciplinary methods were spread on the level of various national literatures. This process has brought an output of European and world scale significance: rise of comparative studies.

An aesthetic principle of comparative literature can be defined as the rapprochement to each other. Analogies without contact provide synthesis of concrete texts in the special creative pattern - inter-literature dialogue. In the epoch of globalization inter-literature dialogue has prolonged its frontiers and is logically transformed into the intercultural dialogue. Thus, the most topical theme of contemporary comparative researches is the understanding of a literary system in a wide cultural perspective.

Even though, the process due with the epoch of globalization, national novel is not avoided. Comparative studies go beyond the boundaries of national characteristics and establish the rate of integration of different national cultures and literatures on the condition to preserve their cultural identity.

## მეფე – ფილოსოფოსი – მონადირე

ჩემთვის, როგორც ფილოლოგისთვის, ნამდვილად აღმოჩენა იყო, როდესაც პლატონის „სახელმწიფოში“ ისეთი ეპიზოდები გამოიკვეთა, რომლებიც ჯადოსნურ ზღაპართან ასოცირდება. ამ კავშირების ძიება ხელოვნურ პარალელებად რომ არ ჩაითვალოს, შევეცდები, ერთი სტატიის ფარგლებში თანმიმდევრულად ავხსნა, თუ რას ვგულისხმობ ჩემს ნათქვამში.

დიალოგი „სახელმწიფოს“ მთავარი პერსონაჟი სოკრატეა, ფილოსოფოსი, რომელიც არაფრად დაგიდევდათ, რას ჩაიცივამდა, რას მიართმევდნენ სუფრასთან. ძალიან სასაცილოდ და უბადრუკადაც გამოიყურებოდა სოკრატე ათენელ თანამოქალაქეებთან შედარებით არა მარტო გარეგნობის – გაბუმტული ცხვირის, მელოტი თავისა და მსხვილი ტუჩების ნყალობით, არამედ იმ ერთი ჩამოკონკილ-ჩამოძონძილი მოსასხამის გამოც, რომელიც სიცოცხლის ბოლო წუთსაც არ გამოუცვლია. მას შემდეგ, რაც სოკრატეს სასამართლომ სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა, მოსწავლეები მასთან საკანში შეიკრიბნენ გამოსამშვიდობებლად. ერთ-ერთმა ახალი სამოსიც მოუტანა. ფილოსოფოსი ამ ამბავმა გულიანად გაახალისა: მთელი ცხოვრება ერთი მოსასხამით დავდიოდი და რაღა აზრი აქვს, სიკვდილს რა ტანსაცმლით შევეგებებიო. ქსანტიპაც, მისი მეორე ცოლიც, მუდმივად საყვედურობდა, ხალხს თვალს ვერ ვუსწორებ, ისეთი ღატაკები ვართო. სოკრატე კი პასუხობდა, თუ ეს ხალხი ჭკვიანია, მათთვის სულერთია, ჩვენ რა გვაცვია, ხოლო თუ ჭკვიანი არაა, მაშინ ჩვენთვისაა სულერთი მათი აზრი. ყოფილა ისეთი შემთხვევაც, როდესაც მეგობრებთან ერთად ნაუცბადევად და ხელმოკლედ გაშლილ სუფრასთან მისთვის საინტერესო და მნიშვნელოვან საკითხზე კამათობდა. ქსანტიპა კი მაგიდას აუყირავებდა ან წყალს გადაასხამდა საუბარში გართულ თანამეინახეებს. ფილოსოფოსი არ იმჩნევდა წყენას და განმარტავდა, ასეთია ქსანტიპა, ჯერ ჭექს და ქუხს, გრუხუნის შემდეგ კი ნვიმასავით ასხამსო.

ბუნებრივია, რომ ამ ყველაფრის გამო თანამოქალაქეებს სოკრატეს მიმართ გარკვეული უნდობლობაც ჰქონდათ. ისინი ყოველდღიურად ხვდებოდნენ სოკრატეს, ერთ მოსასხამში გახვეულ ფილოსოფოსს და მათ მაინც ანუხებდათ, რომ ეს კაცი

ასე უბადრუკად იყო შემოსილი; ამიტომაც, დიალოგში მონაწილეები ერთგვარ შოკშიც კი ვარდებიან, როდესაც სოკრატე ამბობს, რომ ქალაქს უნდა მართავდეს სხვა არავინ, თუ არა ფილოსოფოსი. დამსწრეებისთვის ფილოსოფოსი, იმას, რასაც სოკრატე დებდა ამ სიტყვაში, არის თავად სოკრატე და ალბათ ამიტომაც ძალიან უჭირთ მმართველის თანამდებობაზე ასეთი იერსახის კაცის წარმოდგენაც კი.

აქვე ისიც უნდა შევნიშნო, რომ დიალოგი მიმდინარეობს ქალაქ პირეოსში. ეს არის ქალაქი, რომელიც ათენიდან სულ ახლოს, რამდენიმე კილომეტრიც მოშორებით მდებარეობდა და პორტის ფუნქცია ჰქონდა. თანაც, ისიც საინტერესოა, რომ, როგორც ყველა საპორტო ქალაქში, აქაც უხვად შემოედინებოდა არა მხოლოდ უცხოური საქონელი, არამედ სიახლეები, შემოდინოდა ახალი კულტები\*, ახალი შეხედულებები, ზოგჯერ კი მავნე ჩვევები თუ გავლენებიც. ყველაფერთან ერთად, პირეოსი იყო დემოკრატიული პარტიის ცენტრი. დიალოგის გამართვიდან (411 წ.) მალევე, 404 წელს პირეოსი წინ აღუდგა ათენის მმართველ დესპოტთა იმ ჯგუფს, რომელიც ხელისუფლებაში „ოცდაათი ტირანის“ სახელით მოვიდა. წინააღმდეგობის ჯგუფში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა კეფალოსის ოჯახს, ოჯახს, სადაც დაშინებით მიიყვანეს სოკრატე, რათა სახელმწიფოს მონყობის საკითხებზე გაემართათ მასთან საუბარი\*\*. მეორე დღეს სოკრატემ პლატონს უამბო ყველაფერი დანვრილებით და სწორედ ეს საუბარი გახდა „სახელმწიფოს“ დაწერის მიზეზი. ხალხი, რომელიც ამ ჯერ კიდევ ბედნიერ დღეებში შეიკრიბა კეფალოსის ოჯახში თეორიული საკითხების განსახილველად, მალევე პრაქტიკულად, საკუთარ თავზე გამოსცდის დევნის სახით იმას, რაზეც მანამდე კამათობდნენ. ათი კაცი, რომელიც დიალოგის მონაწილეა და თეორიული სახელმწიფოს მმართველი გუნდი, რეალურ ცხოვრებაში მალევე შეიცვლება იმ ათკაციანი კომიტეტით, რომელიც ოცდაათის

\* სწორედ ერთი ასეთი ახალი ღვთაების საპატივცემულოდ გამართული დღესასწაულის სანახავად იყო ჩასული სოკრატე პირეოსში პლატონის ძმასთან ერთად.

\*\* ნაწარმოების პირველივე გვერდებიდან ჩანს, რომ სოკრატეს ძალით ეშუქებიან, თუკი არ გაჰყვება დანიშნულების ადგილას. როგორც არ უნდა ეცადოს სოკრატე გადაარწმუნოს მოძალადეები, არაფერი გამოუვა, რადგან შემდგომში გამოჩნდება, რომ იქ, სადაც ფილოსოფოსი მიჰყავთ, ხალხი შეკრებილია და სოკრატეს ელიან. სამწუხაროდ, ეს რომ კარგი მასპინძლობის საუკეთესო ნიმუში არაა, იქიდანაც ჩანს, რომ მთელი დიალოგის მანძილზე (და ეს დიალოგი რამდენიმე საათს გაგრძელდა, სოკრატეს არავინ გამასპინძლებია საკვებით. ალბათ, სწორედ დასაწყისშივე წარმოქმნილმა ძალადობამ წარმოშვა საუბრის თემა.

სახელით მართავდა და დევნას გამოუცხადებს მშვიდობიან მოქალაქეებს. სოკრატე ათ მსმენელთან საუკეთესო რეჟიმს განიხილავს, თუმცა პრაქტიკაში ამ საუკეთესო რეჟიმის ნაცვლად ისინი ერთ-ერთი ყველაზე უარესი რეჟიმის მსხვერპლნი აღმოჩნდებიან.

კეფალოსთან ოჯახში თითქმის ძალით მიყვანილი სოკრატე იდეალურ სახელმწიფოსთან ერთად იდეალური მმართველის დახატვასაც ცდილობს. იდეალური მმართველის ცნება რომ გადაჯაჭვულია სიბრძნის სიყვარულთან, ამაში არაფერია ახალი და უცხო. მაგრამ ის, რომ იდეალური მმართველი უბრალოდ სიბრძნის მოყვარული კი არა, პროფესიით ფილოსოფოსი უნდა იყოს, ეს აგდება მსმენელს შოკში. დიახ, შოკში ვარდებიან დიალოგის მონაწილეები, მაგრამ მათ გონებაში მეფე-მმართველი მონადირეც უნდა იყოს. როგორ დაიძვრენს თავს სოკრატე ამ მოსაზრებისგან, მას ხომ ალბათ ბევრი არაფერი აკავშირებს ნადირობასთან. სოკრატემ წინასწარ განჭვრიტა მსმენელთა რეაქცია და წინასწარვე შეეცადა მათ გონებაში რამდენიმე სახე ჩაეხატა. თანმიმდევრულად მივყვით ტექსტს.

ის, რომ მეფე კარგი მონადირეც უნდა იყოს, ზღაპრისა და ლეგენდის მოტივია, მაგრამ მსმენელთა გონებაში ამ აზრს ფესვები ისე აქვს გამდგარი, რომ, თუკი იდეალურ მეფე-მმართველზეა საუბარი, მათ ის არგუმენტიც სჭირდებათ, რომ ფილოსოფოსი სოკრატე ამ იდეალურ თანამდებობაზე გამოდგება, რადგან ის კარგი მონადირეცაა. კარგი მეფე კარგი მონადირეა. ეს თითქმის აქსიომაა ნებისმიერი ძველი ხალხისათვის. ნებისმიერი ლეგენდა თუ მითი იდეალური მეფეების იმ საუკეთესო უნარების შესახებ ძალიან ბევრს მოგვითხრობს, რომლებიც მათ ნადირობის პროცესში გამოიჩინეს. შორს რომ არ წავიდეთ, გავიხსენოთ თუნდაც „ოდისეა“, ტექსტი, რომელიც თითქმის ყველა ბერძენმა ზედმინევნით კარგად იცოდა.

ოდისევსი ორჯერ გამოდის სანადიროდ. ერთხელ მაშინ, როდესაც დავაჟკაცების დრო დაუდგა და პაპამისთან, ავტოლიკოსთან ჩავიდა. აქ მას ბიძები და პაპა სანადიროდ წაიყვანენ მდუმარე ტყით დაბურულ პარნასში. ოდისევსი გრძელი შუბით შეიარაღებული ძაღლებს მოჰყვება. ამ დროს ვეება ტახტი ხშირ ბუჩქნარში განოლილა. მას არც ძლიერი ქარის ქროლვა, არც მზის მცხუნვარე, მწველი სხივები, არც წვიმის წვეთები აკრთობდა ისე გახვეულიყო მშვიდად ხშირსა და რბილ ფოთლებში. ძაღლების ყუფის გაგონებისთანავე ზე წამოიჭრა და გამოვარდა თავშესაფრიდან, ეცა ოდისევსს და ბასრი ეშვი მუხლს ზემოთ



ატაკა, თუმცა ოდისევსი არ შეუშინდა, წვერგამახული შუბი ჩასცა და უსულო ტახი ძირს დაენარცხა. ამ ნადირობის შემდეგ ოდისევსს იარა შერჩება, რომელიც მისი ამოსაცნობი ნიშანი ხდება, ნადირობა მას ისეთ ნიშანს უტოვებს, რომელიც მას მეორედ გამეფებაში დაეხმარება. რომ არა ეს ნიშანი, მას გაუჭირდებოდა, დაემტკიცებინა, თუ ვინ იყო სინამდვილეში, რადგან მისი დაბრუნებისას ოცი წელია გასული.

ამ ნადირობის გარდა პოემაში მეორე ნადირობის ეპიზოდსაც ვხვდებით. ეს სცენა ოდისევსის ხელმეორედ გამეფებას უძღვის წინ. ფეაკთა კუნძულზე ოდისევსი ზღვასთან ჭიდილის ორი დღის შემდეგ მოხვდება. დაღლილ-დაქანცული ერთ ადგილს მოძებნის, რომელიც სიტყვიერი აღწერით ზუსტად იმეორებს იმ ბუჩქნარის აღწერას, პირველი ნადირობისას ტახი რომ იმალებოდა. ოდისევსი ტყეში ორ ხეს მოძებნის, მათ ვერ გაუვლიდა ვერც ნოტიო, ცივი ქარები, ვერც თუ მზის სხივთა მცხუნვარება შიგ ჩაატანდა, ვერც წვიმის თქეში შეაღწევდა მის სიხშირეში. ჩაძინებულს კი ფეაკთა მეფის ასულის ნავსიკაას და მისი მოახლეების ყიჟინა გააღვიძებს, და გამოხტება ველურ მხეცივით ოდისევსი თავშესაფრიდან. ჰომეროსი აქ შიშველ ოდისევსს სანადიროდ გამოსულ ლომს ადარებს, რომელიც თითქოს ქარ-თქეშში სანადიროდ გამოვარდნილა, რომ თავს დაესხას ხართა ჯოგსა, ან ცხვრების ფარას, ან დამფრთხალ ირმებს, შიმშილისაგან იძულებული; არ ერიდება არც ბოსელსა, არც კაცთა ბინას. მეექვსე სიმღერაში აღწერილი ეს სცენა და მეხუთე თავის ბოლოს გამოყენებული სიტყვები ზუსტად ემთხვევა მეცხრამეტე სიმღერის იმ ადგილს, სადაც ოდისევსი ტახზე ნადირობს. ერთ შემთხვევაში ტახია ველური, ოდისევსი კი გამოუცდელი მონადირე, მეორე შემთხვევაში კი გამოუცდელ ნავსიკაას თავს ესხმის ველური ცხოველივით ოდისევსი.

ბევრი სხვა ისეთი მაგალითის გახსენებაც შეიძლება, სადაც გამეფებას ნადირობა უძღვის წინ, თუმცა არა მგონია, ამის საჭიროება არსებობდეს, რადგან მკითხველისთვის ისედაც კარგადაა ცნობილი ამ არგუმენტის უტყუარობა. ამ მხრივ სხვა ქვეყნების მასალაც მდიდარ მაგალითებს იძლევა. ქართველი ლეგენდარული მეფეების მნიშვნელოვანი წარმატებებიც ხომ ნადირობას უკავშირდება, მხოლოდ ფარნავაზის, მირიანისა და ვახტანგ გორგასლის და მათ ნადირობასთან დაკავშირებული ამბების გახსენებაც საკმარისი უნდა იყოს ქართველი მკითხველისთვის. მეფეები მხატვრული ლიტერატურიდანაც ნადირობის საოცარი უნარით არიან დაჯილდოებულნი. დადარდიანე-

ბული როსტევანი შემცვლელზე ფიქრობს, და სწორედ მის უკანასკნელ (გარკვეულ რანგში) ნადირობასთანაა დაკავშირებული ის, რომ მომავალი მეფე ავთანდილი ამ ნადირობიდან იწყებს თავის გამოჩენას.

დავუბრუნდეთ სოკრატეს. სოკრატე პირდაპირ არსად ლაპარაკობს მომავალი მმართველის იმ ღირსებაზე, რომელიც მშვილდის მოზიდვას ან სხვა იარაღის გამოყენებას უკავშირდება. სამაგიეროდ, სოკრატეს ორჯერ მიჰყავს თხრობა ისე, რომ ერთხელ თვითონაა ნადირის მსხვერპლი, მეორეჯერ კი – მონადირე. პირველად მონადირე-ნადირთან ასოციაცია გვიჩნდება, როდესაც თრასიმაქოსი, სოფისტი ფილოსოფოსი, უპირებს შეშინებულ სოკრატეს განადგურებას. თუმცა სოკრატე მალევე მიუჩენს ადგილს ამ ცუდ მონადირეს (რომელიც ხელცარიელი დარჩა) და ვაი-ფილოსოფოსს, ე. ი. ცუდ მმართველს. ტყუილად არ იყენებს სოკრატე პლატონთან თხრობისას ისეთ სიტყვებს, რომ ჩვენ ნადირობის სცენა წარმოგვიდგეს თვალწინ. იმ ათეულისთვის, რომელმაც სოკრატე დიალოგისთვის კეფალოსის სახლში ძალით წაიყვანა, თრასიმაქოსია თითქმის ერთადერთი შეუცვლელი ავტორიტეტი. შესაბამისად, ამ მიკროხელისუფლების სრულუფლებიანი მმართველიც. სწორედ მისი „ჩამოგდება“ საჭირო და ამ ვაი-ფილოსოფოსისთვის კუთვნილი ადგილის მიჩენა, რათა სოკრატემ დაარწმუნოს მსმენელი, რომ მხოლოდ მას შეუძლია იდეალური სახელმწიფოს მართვა.

ნიგნში პირველი ნადირობის სცენა შემდეგნაირადაა დახატული: პირველივე თავში, როდესაც სოკრატემ კეფალოსს აჯობა არგუმენტებით და მოხუცს ოთახი დაატოვებინა, მაშინ, როდესაც საუბარში მასპინძლის ვაჟიშვილები ჩაერთვნენ, დაიწყეს რა სამართლიანი კაცის ცნების განხილვა, თრასიმაქოსს რამდენჯერმე მოუნდა შუა საუბარში თავისი არგუმენტის გამოყენება. მაგრამ მას ყოველთვის ვილაც აჩერებდა და არ აძლევდა აზრის გამოთქმის საშუალებას. მაგრამ, როგორც კი საუბარი შეეხო იმას, რომ სამართალი ისაა, დაიცვა მეგობარი და ავნო მტერს, სოფისტმა ფილოსოფოსმა თავი ველარ მოთოკა, წელში მოიზნიქა როგორც გარეული ნადირი და ეტაკა მოსაუბრეებს ნაწილ-ნაწილ დასაგლეჯად. პოლემარქოსი და სოკრატე შიშისგან აკანკალდნენ. აი, ამის შემდეგ კი დაიღრიალა თრასიმაქოსმა, რითაც კიდევ უფრო მეტად შეაშინა სოკრატე. სოკრატე იმასაც კი აღნიშნავდა მეორე დღეს პლატონთან თხრობაში, რომ მე მისთვის თვალი იქამდე რომ არ გამესწორებინა, სანამ თავად არ გამისწორებდა, მეტყველების უნარსაც კი დავკარგავდიო. აქ

სოკრატე ეყრდნობა იმ გამონათქვამს, რომლის მიხედვითაც, ძველ ხალხთა წარმოდგენით, მგელი ადამიანს მეტყველების უნარს წაართმევს, თუკი მხეცი დაასწრებს შეხედვას. თრასიმაქოსის საუბარში ჩართვიდან მალევე თრაქსიმაქოსი დამარცხდება სოკრატეს არგუმენტებით, ეს კი ჯერ საბრალო მონადირე-სოფისტს ფეხის უმიზნო ქნევას დაანუბნებს, შემდეგ კი უცხელესი ზაფხულის ოფლის სახით გამოიხატება მის სხეულზე. მალე თრასიმაქოსი აღარც არავის ახსოვს და სოკრატე ლიდერის პოზიციას დაიკავებს.

კონკურენტი მოშორებულია. ახლა უკვე მწყობრი მსჯელობით სოკრატე ყველას აიძულებს დაეთანხმონ მის არგუმენტებს, შესაბამისად, ამ ადგილიდან სოკრატე ხდება იდეალური ფილოსოფოსი, რომელიც მონაწილეებს დაარწმუნებს, რომ ფილოსოფოსი უნდა იყოს მეფე-მმართველი. მაგრამ მანამდე, სანამ ამ აზრს განავითარებს, სოკრატე გლავკონს სთხოვს, რომ თავი მონადირედ წარმოიდგინოს და მასთან ერთად ინადიროს სამართალზე.

„მოდი, გლავკონ, მონადირეების მსგავსად გარს შემოვერტყათ ჩირგვნარს და მივაყურადოთ, ისე, რომ სამართალი არ გაგვისხლტეს და არ გაქრეს სიბნელეში. ნამდვილად სადღაც აქ უნდა იყოს. შეხედე და ყველანაირი ძალ-ღონე გამოიყენე, რომ თვალი მოკრა მის ლანდს. ეგებ რამენაირად ჩემამდე დაინახო და გამაგებინო“.

გლავკონი მონოდებულ პასს აიღებს და სოკრატეს სიტყვიერ თამაშში აჰყვება:

„ნეტავი შემეძლოს! თუმცა გამცილებლად მაინც გამოგადგები და ისეთ კაცად, რომელსაც დაანახებ იმას, რასაც უნდა ხედავდეს“.

„გამომყევი და ილოცე!“

„მიდი, მხოლოდ წინ გამიძეხ!“

„მართლაც რა ცუდი სასიარულო ადგილია და ჩრდილებითაა დაბურული, როგორ ბნელა და რა რთული მოსაძებნია. თუმცა რას ვიზამთ, წინ უნდა ვიაროთ!“

„ასეც არის, უნდა ვიაროთ“.

ამ დროს სოკრატე ყვირილს ატეხავს, თითქოს რაღაც დაინახა:

„გლავკონ, აქეთ! მგონი, კვალს ვხედავ! ახლა კი ძნელად გაგვექცევა!“

„კარგი ამბის მაუწყებელი ხარ!“

ნადირობა დასრულდა. მონადირეებმა სიმართლე-სიტყვა დაიჭირეს. ბერძნულ ენაზე სიტყვა ლოგოსია, ხოლო კურდღე-

ლი, ყველაზე უფრო სხარტი ცხოველი – ლაგოსი. სწორედ ამ ორი სიტყვის ჟღერადობის მსგავსებაზეა აგებული ეს ეპიზოდი. თრასიმაქოსისაგან განსხვავებით, სოკრატეს აღარ გაექცევა ლოგოსი-ლაგოსი და, პირველი ეპიზოდის საწინააღმდეგოდ, მაშინ როცა თრასიმაქოსის ნადირობა წარუმატებელი გამოდგა, ხელმოცარული მონადირის ნაცვლად ვიღებთ ნანადირევით ხელდამშვენებულ მონადირე-ფილოსოფოსს.

ეს ნადირობა მეოთხე წიგნში იმართება, ხოლო მეხუთე წიგნში, როდესაც სოკრატე გამოაცხადებს, რომ სახელმწიფოს მმართველი, არც მეტი და არც ნაკლები, ფილოსოფოსი უნდა იყოს, მსმენელთა გონებაში იგი უკავშირდება მონადირე-ფილოსოფოს-მმართველს. მეხუთე წიგნში გამოტანილი დასკვნის სახე მოერგო მეოთხე წიგნში დატოვებულ კვალს, რომელიც მსმენელთა გონებაში ჩაბეჭდილიყო.

ვფიქრობ, მკითხველისთვის ცხადი გახდა, რომ სოკრატე არცერთ სიტყვას არ ისვრის ტყუილუბრალოდ. მისთვის არცერთი შედარება არ არის გაუთვლელად გაკეთებული. თუკი გულუბრყვილო ანდა გამოცდილ მოსაუბრეებს ჰგონიათ, რომ ეს კაცი, ასე სასაცილოდ და უბადრუკად ჩაცმული, თავს იგდებს, გასართობად და ყურადღების მოსადუნებლად სხვადასხვა ხერხებს მიმართავს, ძალიანაც ცდებიან. ისინი მალევე რწმუნდებიან, რომ სათქმელს თავის სამიზნე აქვს, სიტყვები არ გვანან კურდღლებს, უმიზნოდ დარბოდნენ ბუჩქიდან ბუჩქისკენ. სიტყვები იმისთვისაა, რომ დაგვარწმუნოს, პირველი მოსმენით თუ არა, მიზანში მორტყმის შემდეგ მაინც ისეთი კვალი დატოვონ, რომ სათქმელის დასრულების შემდეგ ამ კვალში მოთავსდეს დასკვნა.

მიმაჩნია, რომ სოკრატე, ფილოსოფოსი, რომელიც არცერთ ხვრელს არ ტოვებდა ამოუვსებელს, თავის „იდეალურ მეფე-მმართველს“ ყველა იმ ღირსებით შეამკობდა, რომელიც ნებისმიერი „ჩასაფრებული“ ადამიანისთვისაც არ დატოვებდა კითხვის ნიშანს.

### **დამოწმებანი:**

**ლაერტელი 1960:** Diogenis Laertii De Vitis, Dogmatibus et Apophthegmatibus Clarorum Philosophorum. Amstelaedami, 1960.

**პლატო 1991:** Plato. The Republic. Translated, with notes, an interpretive essay, and a new introduction by Allan Bloom. USA: Basic Books, 1991.

**ჰომეროსი 1979:** ჰომეროსი. „ოდისეა“. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

**Nestan Ratiani**  
*Georgia, Tbilisi*

## **The King-philosopher-hunter**

### **Summary**

The Piraeus is the port of Athens. Socrates visited this town in order to observe the certain festival. But he was invited to Cephalus's house where the drama of the Republic took its place. The problems of justice, the ideal state and ideal ruler were here discussed. Later these problems were to be revealed in deed. For the listeners the myths and the legends were connecting the ideal ruler, i.e. the king with the hunter. The ruler should be the hunter in their opinions. Socrates tries to show them that the ideal ruler should be the philosopher. Who is the philosopher? Socrates. How can he be a ruler if he is not a hunter? In the following article I try to discuss two passages from the chapter 1 and chapter 4 from The Republic and to reveal that Socrates tries to show his listeners that his enemy Trasymachus is a bad hunter while he is a good one. This argument will help him in the book 5 to prove to his listeners that he can be the ruler who is the philosopher as well as the hunter.

## **შთამომავლობის გაცვლა ღვთაებებსა და ადამიანებს შორის**

აკაკასიაში მცხოვრებ ხალხთა ფოლკლორში არის გადმოცემები, რომლებშიც მოთხრობილია ღვთაებათა მიერ ჩვილი ბავშვების მოტაცების ამბები. საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მათ ცოცხლად მიჰყავთ ჩვილი, აკვნის ბავშვები და არა მოზრდილები ან ზრდასრული ადამიანები. უფრო მეტიც, ღვთაებები (ან სხვა ზებუნებრივი არსებები) დაბადებამდე დედის მუცლიდან აქრობენ ნაყოფს. ძალიან საინტერესო და დამაფიქრებელია ამგვარ ქმედებათა მოტივაცია. ხალხის თქმით, ღვთაებები ადამიანთა შვილებს იტაცებენ თავიანთი რიგების შესავსებად (!). უპირატესად ესენი არიან ნადირობის ღვთაებები და ფუძის ანგელოზები. აღინიშნებოდა საპირისპირო მოვლენებიც, როცა ადამიანს უჩნდებოდა შვილი, რომელსაც ღვთაებრივი ნიშნები ჰქონდა (თუმცა ამგვარ გადმოცემათა რიცხვი ძალზე მცირეა).

დალესტნელთა მითოლოგიაში ნადირობის ღვთაებაა ავდალი, რომელიც თეთრებში გამოწყობილი მოხუცი კაცის სახით ჩნდება ხოლმე ირმებსა და ჯიხვებს შორის. მას ახლავს ქალი, რომელსაც გრძელი თმა მთელ ტანს უფარავს (როგორც დალს ქართულ მითოლოგიაში). ისინი წველიან ირმებსა და ჯიხვებს, უვლიან ახალშობილ ნადირს. ავდალი დედის მუცლიდან იტაცებს ბავშვებს და ისინი მისი ჯოგის მწყემსები ხდებიან (ხალილოვი 1984:79).

მსგავს ამბავს ქართველები დალის შესახებაც ყვებიან. თურმე დალი აკვანში მწოლიარე ბავშვს მოიპარავდა, სანაცვლოდ კი იმ აკვანში სხვა ბავშვს დატოვებდა. დალი მოპარულ ბავშვს თვითონ ზრდიდა, მაგრამ უკან აღარ აბრუნებდა (თსუ ფოლკლორული არქივი, ტექსტი 25280).

როგორც ვხედავთ, ავდალი და დალი მარტო ნადირთმფარველის ფუნქციებით კი არ ჰგვანან ერთმანეთს, არამედ ორივე იტაცებს ბავშვებს და თავისთან მიჰყავს. გარდა ამისა, ამ ორ სახეს სახელის ეტიმოლოგიაც აკავშირებს. ავდალის სახელში პირველი კომპონენტი „ავ“ ნიშნავს ჯიხვს, ხოლო მეორე ნაწილი „დალ“ ზოგადაკაკასიური სახელია ღმერთისა (ხალილოვი 1984:79), რომელიც ნადირობის ღვთაების სვანურ სახელშიც ჩანს. დალიც ხშირად იღებს ჯიხვის სახეს და ასე ეცხადება მონადირეს.

გადმოცემების მიხედვით, ბავშვებს იტაცებენ აგრეთვე ოჯახის მფარველი ღვთაებები, ფუძის ანგელოზები. კაკასი-ელთა რწმენით, ყოველ ოჯახს ჰყავდა თავისი მფარველი სული, რომელსაც სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა სახელით იხსენიებდნენ: ფუძის ანგელოზი, მეზირი, ნერჩი პატენი... (ქართვ), აჟაჰარა (აფხ.), ბინათი ხიცაუ (ოსურ.), კიუნე, კარჟი (დაღესტ.) და სხვ. ოჯახის მფარველი ღვთაების სახე არ ყოფილა ერთგვაროვანი. სახეობრივი განვითარების ადრეულ საფეხურზე მას ზოომორფული გამოხატულება ჰქონდა. ეს იყო განსაკუთრებული ნიშნების მქონე გველი, რომელსაც მამულის გველს, ფუძის გველსაც უწოდებდნენ. დაღესტანში ოჯახის მფარველს კიუნე ერქვა. ხალხის რწმენით, კიუნეები დროდადრო დედის მუცლიდან იტაცებენ ბავშვებს, თვითონ ზრდიან და ასე ივსებენ თავიანთ რიგებს. ამით ხსნიან დაღესტნელები ე.წ. ცრუ ორსულობას. მსგავსი წარმოდგენები გვხვდება საქართველოშიც.

ოჯახის მფარველს განსაკუთრებული პატივით ეპყრობოდნენ. მისთვის რიტუალებს უმთავრესად ოჯახის დიასახლისი ატარებდა და ჩურჩულით ლოცულობდა, ესაუბრებოდა ღვთაებას და სხვებისთვის (თვით ოჯახის წევრებისთვისაც) საიდუმლოდ რჩებოდა მათი „საუბრის“ თუ „შეთანხმების“ საგანი. ამ კულტის ყველა დეტალის შესწავლა გვაფიქრებინებს, რომ ხალხის წარმოდგენით, ფუძის ანგელოზსა და ოჯახის წევრებს შორის არსებობდა ნათესაური კავშირი (ეს გარკვეულწილად წინაპართა კულტსაც უკავშირდება). ამას ადასტურებს კერის მფარველის აფხაზური სახელი „აჟაჰარა“. ამ სიტყვის პირველი ნაწილი „აჟ“ ითარგმნება, როგორც „ხორცი“ სხეულის გაგებით (და არა საკვები პროდუქტის), რომელიც აფხაზურ ენაში სისხლით ნათესაობის აღსანიშნად იხმარება (ლომთათიძე 1983). ამის საფუძველზე უნდა ითქვას, რომ ოჯახის მფარველის აფხაზურ სახელში პირდაპირაა მითითება ადამიანებთან მის სისხლით ნათესაობაზე. შესაძლოა, ამავე შინაარსის მატარებელი იყოს ის ტექსტი, რომელსაც შინაური გველის დანახვაზე წარმოთქვამდნენ ოჯახის წევრები: „წადი, წადი! არც არას განყენ, ნურც არას გვანყენ, ბიჭი ხარ — ძმა იყავი, ქალი ხარ — და იყავი“.

ოჯახის მფარველებს არა მარტო თავისთან მიჰყავდათ ჩვილი ბავშვები, ხანდახან თვითონაც განხორციელებოდნენ ხოლმე რომელიმე წევრის სახით, ე.ი. ნათესაობის, დაძმობის გამოვლენა ორმხრივი იყო. თიანეთის რაიონის სოფელ წიკვლიანთკარში ცხოვრობდა მკითხავი ქალი ბაბაღე თადიაური. ამბობდნენ, რომ იგი გველთან ერთად დაიბადა. მას ერთი გვერ-

დი ქერცლით ჰქონდა დაფარული (გველის ტყავის მსგავსად). აკვანში რომ იწვა, მისი ტყუპისცალი გველი აკვნის სახელურზე იყო შემოხვეული და „დასთან“ ერთად ეძინა (ეს ცნობა მომანოდა თსუ-ს თანამშრომელმა ტ. მახაურმა). ეს მაგალითი შეიძლება ფუძის ანგელოზისა და ოჯახის წევრის დაძმობის მაგალითად მივიჩნიოთ. აქედან გამომდინარე, ნაწილობრივ გასაგები ხდება, თუ რა უფლებითა და მოტივაციით მიჰყავთ ფუძის ანგელოზებს ბავშვები.

ქართველური მასალის მიხედვით, ბავშვების გამოცვლაში უფრო აქტიურნი ავსულები არიან. ამგვარი გადმოცემებით განსაკუთრებით მდიდარია თუშური ფოლკლორი. ავსულები ჩვილ ბავშვებს მტრობენ და აკვანში ცვლიან მათ. ამას იმ დროს აკეთებენ, როცა მათ ვერავინ ხედავს, თუმცა სამწუხარო შედეგი ყველასთვის თვალსაჩინო ხდება. იტყვიან, უფრო მეტად გამორჩეულ ბავშვებს ეტანებიანო. ლამაზი და ნორმალური შვილების ნაცვლად დედები აკვანში ნახულობენ სახეცვლილ ბავშვებს — დიდთავიანებს, გრძელი და უღონო ხელ-ფეხით. ახალმომშობიარებულს შიშით მარტოს ვერ ტოვებდნენ, რომ ავსულებს ზიანი არ მიეყენებინათ ქალისა და ბავშვისათვის. მთქმელი მოგვითხრობს: „ნატოს ბიჭი ჩვეულებრივი ბავშვი დაიბადა, ლამაზი. მერე კი მარტო თავი ეზრდებოდა, ხელ-ფეხი — არა, სახე დაუგრძელდა. ხალხში ამბობდნენ, გამოცვლილიაო“ (მასალა აღებულია ეთ. თათარაიძის სადისერტაციო ნაშრომიდან „დემონური პერსონაჟები“).

სამეგრელოში ამგვარი ქმედებები ჭინკებს მიეწერებათ. ისინი ქალის სხეულში შედიან და აქრობენ ნაყოფს, მაგრამ ამის კონკრეტული მიზეზი არ ჩანს. დღეს ხალხი ამას იმით ხსნის, რომ მათ უბრალოდ ზიანის მიყენება უნდათ ადამიანებისთვის. თუ გავითვალისწინებთ, რომ რელიგიური სისტემების შეცვლას ხშირად მოჰყვება ძველი ღვთაებების დემონურ სფეროში გადასვლა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ხსენებული ავსულები თავის დროზე ღვთაებები იყვნენ და ბავშვების მოტაცების ჩვევა მათ ძველი მითოსიდან გადმოჰყვათ. ავსულებთან ადამიანების ნათესაობა თითქოს არ ჩანს, მაგრამ ამ კონტექსტში საყურადღებოა იმერული გადმოცემა ჭინკების გაჩენის შესახებ: „ქალს ბევრი შვილი ჰყოლია. მონყალეს ჩამოუვლია. დედამ მარტო სამი შვილი აჩვენა, დანარჩენები კი ძარაში (შემოლობილში) დამალა. მონყალეს უთქვამს, ეგ სამი ღმერთმა გაგიზარდოს და ის დანარჩენი დაფარულები იყვნენ, კაცმა არ ნახოსო. გადააძრეს თურმე ძარა და ეს ბავშვები ჭინკებად გამქრალან“ (ნადარაია 1979:138).



როგორც ვხედავთ, ამ გადმოცემის მიხედვით, ჭინკები ადამიანებისგან წარმოიშვნენ, რაც შეიძლება ფუძის ანგელოზთან ოჯახის ნათესაობის შორეულ მსგავსებად მივიჩნიოთ. ავსულთა სახეებში ხშირად შეინიშნება ძველი ღვთაებების ნიშნები, ოღონდ შებრუნებული სახით (სიხარულიძე 2006:178). მართალია, ერთ შემთხვევაში ვსაუბრობთ ღვთაებებზე, მეორე შემთხვევაში — ავსულებზე, მაგრამ პერსონაჟთა ხასიათის განსხვავების მიუხედავად, ისინი თითქმის ერთნაირად მოქმედებენ და ერთნაირი მოტივაცია გააჩნიათ: ადამიანთა შთამომავლებით ივსებენ თავიანთ რიგებს. ამ ერთგვაროვნებიდან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ ეს ავსულები სხვა, უფრო არქაულ მითორელიგიურ სისტემაში ღვთაებები იყვნენ. ჩვილებს ალბათ იმიტომ იტაცებდნენ, რომ თავიანთი შეხედულებისამებრ აღეზარდათ და დაეკისრებინათ ის ფუნქცია, რისთვისაც მიჰყავდათ თავიანთ სამყაროში. თუმცა, რას აკეთებდნენ იქ მოხვედრილები, ჩვენთვის უცნობია. რაც შეეხება მიწიერ სამყაროში მოვლენილ ღვთაებრივი ბუნების მქონე ადამიანებს, გვიანდელი ანალოგიების გათვალისწინებით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მათი მისია ადამიანთა დახმარებაში, დემონურ არსებებთან ბრძოლასა და ღვთის ნების აღსრულებაში მდგომარეობდა (რასაკვირველია, აქ არ იგულისხმებიან ავსულების მიერ დატოვებული მახინჯი ბავშვები, რომლებიც გამოუსადეგარნი არიან ამ სამყაროსთვის და, როგორც წესი, იღუპებიან). ამგვარ სახეებთან, მართალია, არა პირდაპირი, მაგრამ სემანტიკური ნათესაობა ნამდვილად აკავშირებთ განსაკუთრებული შესაძლებლობების მქონე ნახევრად ღვთაებრივ ადამიანებს, რომელთა ერთერთი მშობელი ღმერთია, ხოლო მეორე — ჩვეულებრივი მოკვდავი (მაგალითად, ამ ტიპის პერსონაჟთა დიდი ნაწილი გმირების სახელით შევიდა ძველბერძნულ ეპოსში). ასეთებად უნდა ვიგულისხმოთ კავკასიური ეპოსების პერსონაჟები — დალის ვაჟი ამირანი და ღვთაებრივი სათანეის ვაჟი სოსრიყვა. მათი დედები ქალღმერთები არიან, მამები კი — უბრალო მოკვდავები (ეს უფრო არქაული გაფორმებაა ამ მოტივისა), თუმცა ორივე „უშობელი“ გმირია, რადგან არც ერთი არ არის დაბადებული ბუნებრივად და ალბათ ესეც მათი ღვთაებრიობის ნიშანია. ერთსაც და მეორესაც მოძმეთა დახმარება, უწმინდურთაგან მინის გათავისუფლება და საღვთო საქმის კეთება ევალებოდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში ამირანი ჩამოყალიბდა გაბუდაყებულ გმირად, ხოლო სოსრიყვამ თავისი განსაკუთრებული შესაძლებლობები ეშმაკობასა და ოინბაზურ ხრიკებს შეაღია.

ღვთაებებსა და ადამიანებს შორის შთამომავლობის გაცვლა ზოგადკავკასიური მოტივია, რომელსაც ანალოგი არ აქვს სხვა ხალხთა მითოლოგიებში. სავარაუდოდ, იგი იბერიულ-კავკასიური მითოლოგიის უფრო დიდი თემის ბირთვს წარმოადგენდა. მასში მოთხრობილი იქნებოდა ღმერთებისა და ადამიანების ერთიან გენეზისზე, თუ როგორ ავსებდნენ თავიანთ რიგებს გაცვლილი ბავშვებით ღვთაებები და ადამიანები და რა მისია ეკისრებოდათ სხვა სკნელში მოხვედრილ მათ მემკვიდრეებს. აღნიშნული გადმოცემები რუდიმენტებია არქაული მითოსისა, რომელიც ეფუძნებოდა სამყაროს ერთიანობისა და მისი ნაწილების (სკნელების) ურთიერთგამსჭვალვის იდეას და რაც ამ ნაწილებს შორის შთამომავლობის პირდაპირი გაცვლით გამოიხატებოდა. ეს ამბები დიდი ხნის წინ მიეცა დავიწყებას, მაგრამ მისი ყველაზე უფრო დრამატული ეპიზოდი – ბავშვების გაცვლა — ფრაგმენტების სახით შემორჩა ფოლკლორს. მითოსურ სისტემას მონყვეტილი ეს ნაწილები ხალხისთვისაც გაუგებარია. ავსულების შემთხვევაში უფრო მარტივადაა საქმე, რადგან ყველაფერი მათი უსაზღვრო ბოროტების გამოვლენას მიენერება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბავშვების გაცვლაში ადამიანები არ მონაწილეობენ. ამ პროცესს ღვთაებები წარმართავენ და საამისოდ მშობლებს არ უთანხმდებიან, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი მათთვის მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს, რამდენადაც მისი შთამომავალი ადგილს იმკვიდრებს ღვთაებათა შორის. მასალის უქონლობის გამო ვერ ვიტყვით, როგორ აღიქვამდა ამას ოჯახი, იყო თუ არა ეს განსაკუთრებული პატივი ისევე, როგორც მეხით მოკლული მიაჩნდათ გამორჩეულად, რომელიც ჭექა-ქუხილის ღვთაებამ წაიყვანა. ან იქნებ ეს არის გამოძახილი იმ უძველესი წარმოდგენებისა, რომელთა თანახმად, ადამიანები უფრო ახლოს იდგნენ ღმერთებთან და მათთან თანამონაწილეობდნენ კოსმოგონიურ პროცესებში. ერთი გადმოცემის მიხედვით, ადრე ცა არ იყო ამ სიმაღლეზე. ზოგჯერ საქონლისათვის მოქნეული მათრახიც კი წამოედებოდა. მაშინ ადამიანსა და ღმერთს ერთმანეთის ლაპარაკიც ესმოდათ და კაციც ადიოდა ღმერთთან სასაუბროდ. საკუთრივ ეს ჩანაწერი შედარებით გვიანდელია, მაგრამ შინაარსით ეხმიანება ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას. რელიგიური ცნობიერებისთვის ეს არ არის უცხო მოვლენა, რადგან სწორედ პასუხისმგებლობათა გადანაწილება უდევს საფუძვლად ბევრად უფრო განვითარებული რელიგიების წიაღში (თუნდაც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში მოქმედ ღვთისშვილთა კულტში) ჩამოყალიბე-

ბულ ისეთ სახეებს, როგორებიც არიან გაღმრთობილი ადამიანები და განკაცებული ღვთაებები, „ზეცისა კაცნი და ქვეყანისა ანგელოზნი“, რომლებიც იმისთვის ევლინებიან ქვეყანას, რომ სამყაროული ჰარმონიის შენარჩუნებას შეუწყონ ხელი.

#### **დამოწმებანი:**

**ლომთათიძე 1983:** ლომთათიძე ქ. ნათესაური ურთიერთობების განსაზღვრა ენობრივი მონაცემების საფუძველზე. „მაცნე“, № 3, 1983.

**ნადარაია 1979:** ნადარაია მ. წვიმის პატარა ღვთაებები — მესეფენი და ჭინკები. კრებ. „სამეგრელო“. 1979.

**სიხარულიძე 2006:** სიხარულიძე ქ. კავკასიური მითოლოგია. თბ.: 2006.

**შელინგი 1936:** Шеллинг. Ингуши и чеченцы в кн. Религиозные верования Народов СССР, 2, 1936.

**ხალილოვი 1984:** Халилов Х. Отражение языческих представлений в обрядах и фольклоре лакцев в кн. Мифология народов Дагестана. Махачкала: 1984.

### **Ketevan Sikharulidze**

*Georgia, Tbilisi*

## **Exchange of descendants between deities and people**

### **Summary**

The article introduces such issue of Caucasian mythology which has no analogs in the mythologies of the world's people. That is exchange of descendants between deities and people. By people legends children are kidnapped by family guardian deities and hunting guardian deities to which they are taken alive and they raise them themselves. There were also contradictory phenomena when people gave birth to a child having divine signs.

In these legends it is not shown what function the people got in the underworld were charged with. As for the demigods, who came on earth, according to late analogies (according to heroes of the heroic epoch) one can conclude that they have to perform divine mission here! They had to fight monsters and to help people.

According to Caucasian folklore in children exchange participated also evil spirits who had the same motivation as deities – they recruited people to join them. On breakup of the religious system it happens often that old deities pass to demonology. it is possible that those evil spirits had belonged to the deities who participated in exchange of descendants.

One should think that the notions of children exchange were based on integrated genesis of people and deities (their relationship) and expressed the idea of unity of the world. This motive represented the part of a larger theme of the very old Iberian-Caucasian mythology. In more developed religions the bearers of this idea are deified people (i.e. those who turned into deities) and humanized deities.

**С.Е.ТАРИВЕРДИЕВА**

*Азербайджан, Баку*

## **Литературные процессы в азербайджанской литературе начала XX века и освещение «женского вопроса»**

Современные литературные процессы в своих истоках, конечно же, отражают многовековую историю литературы. Однако следует отметить, что границы литературного произведения значительно шире и глубже, чем только помыслы и выдумки автора. Это своеобразная мозаика общественно-политических, нравственно-этических и духовных ценностей времени. Поэтому, говоря о литературных процессах, мы обязаны учитывать все эти факторы. А при анализе отдельных литературоведческих аспектов внутри национальных литератур разных народов, нужно также учитывать ментальность, обычаи и обряды, специфику исторического развития, особенности литературного наследия на фоне общемирового литературного контекста. Р.Гейбуллаева в своей книге «Литературная компаративистика и литературные типы» отмечает: «Как выглядят общие особенности литературного процесса на конкретных примерах азербайджанской литературы? Как и любая литература, она свидетельствует об исторической судьбе народа, уровне его развития на различных этапах истории» (Гейбуллаева 2007: 82).

Однако следует отметить и тот факт, что, отражая и раскрывая национальное сознание и восприятие, азербайджанская литература является составной частью общемирового литературного процесса и мировой культуры. Но она интересна еще и с тех позиций, что стоит на границе двух культур: восточной и западной. Р.Гейбуллаева пишет: «Она (азербайджанская литература – С.Т.) исторически оказалась в зоне влияния мусульманской культуры; сохраняя национальную самобытность, она оказалась частью советской литературы (в диахронии – частью иранской, генетически – частью общетюркской литературы); как и любая литература, она является частью мировой литературы, т.к. имеет общие литературные традиции, образы, типы, приемы и т.п.; азербайджанская литература является продуктом своей эпохи как в мировом, так и национальном масштабе» (Гейбуллаева 2007: 83).

XX веку предшествовала азербайджанская литература XIX века, когда были известны литературные меджлисы (общества), наподобие литературных салонов Европы. Были широко известны карабахские, шекинские, бакинские, шемахинские, нахичеванские меджлисы, где помимо вопросов поэзии и литературы, поднимались проблемы социально-общественного направления. Несмотря на тот факт, что эти меджлисы вели между собой полемику, они сотрудничали и вместе разрабатывали новые литературные формы, тенденции.

В меджлисах активно участвовали такие женские авторы как Хейран-ханум (1756 – 1838), Ашуг Пери (1801 – 1833), Хуршудбану Натаван (1830 – 1897), Фатъма ханум Кемине (1840 – 1888). Хуршудбану Натаван, известная как Хан гызы (она была внучкой Ибрагим-Халил хана Джеваншира, уроженкой Шушы, и первой азербайджанкой, которая получила образование на русском языке) являлась руководителем «Меджлиса-унс» (общество общения).

В творчестве еще одной поэтессы, творившей в начале XIX века, Хейран-ханум также поднимались вопросы бесправия и свобод женщин, протест против социальной несправедливости и гнета. Но в основном творчество этих поэтесс было посвящено любовной тематике и больше уделяло внимание раскрытию проблем с социальными мотивами. В целом литературные, общественно-социальные и политические процессы XIX века подготовили благоприятную почву для дальнейшей эволюции. Э.Герайзаде пишет: «XIX век в Азербайджане – период формирования в литературе реалистических тенденций, проходивший исторически параллельно с возрождением национального самосознания. Становясь национальной (азербайджанской), литература этого времени не перестает в то же время оставаться «общевосточной» в смысле широты содержания проблематики» (Герайзаде 2006: 6).

Учмиваемая вышеперечисленные тенденции, особый интерес представляет раскрытие «женского вопроса» в азербайджанской литературе XX века, которая отражает все эти факторы с позиций исторического времени и особенностей национальной культуры. Так как именно в этом вопросе следует учесть особенности восточного восприятия проблемы. В данном контексте образ женщины в азербайджанской литературе имеет свою особенную трактовку. Она одновременно представляется и как хранительница исторической памяти, и как образ, олицетворяющий красоту, доброту и мило-

сердие. Но в то же самое время в начале XX века в азербайджанской литературе освещаются также проблемы женской свободы в вопросах образования, создания семьи и проблемы внутрисемейных отношений. Например, пьеса известного азербайджанского драматурга, поэта, переводчика Дж. Джаббарлы «Севиль», написанная в 1927 году (Джаббарлы 1958). Здесь перед нами образ любящей жены и матери Севиль, которая, слепо доверяя своему мужу, остается одна перед реалиями жизни. Не имея образования и, естественно, работы, она вступает в борьбу за выживание и выходит победительницей. В начале пьесы для своего мужа Балаша она всего лишь служанка. Она не соответствует ни его окружению, ни его уровню. Его привлекает светская женщина Дилбер, которая по представлениям Балаша является олицетворением настоящей женщины. Он еще не знает, в какую западню его заманили, хотя он особо и не сопротивлялся. Севиль вышла замуж в тринадцать лет и ее единственным пристанищем была ее семья, из которой ее выгнали. Севиль и Балаш еще раз встретятся, когда Севиль предстанет перед ним в образе образованной женщины, которая написала книгу о путях освобождения азербайджанской женщины. Они словно поменялись местами: побежденный и победитель. Перед сильной и образованной Севиль стоит сломленный и униженный Балаш.

А в пьесе «Алмаз» Дж. Джаббарлы создает образ женщины, которая приехала в деревню работать учительницей и стала руководителем и главным путеводителем женщин деревни в борьбе за становление личности. В результате Алмаз становится объектом нападок и клеветы. В этой пьесе раскрывается восприятие обществом роли женщин в социально-общественных процессах. Все ее начинания встречают отчаянное сопротивление, однако она тоже победитель, как и Севиль. Но если Севиль вела борьбу только за себя, то Алмаз борется за всех.

Хотелось бы отметить еще одно произведение, созданное в начале XX века, которое обращается к освещению «женского вопроса». Это пьеса известного азербайджанского драматурга и прозаика Дж. Мамедкулизаде «Мертвецы», которую он написал в 1903 году. В этом произведении на первый план выдвигается проблема нравственности и невежества. Казалось бы в этой пьесе такой ярко выраженной постановки «женского вопроса», как в пьесах Дж. Джаббарлы, нет. Это будет позднее. Однако, прочитав произведение, мы видим, что автор рассматривает среди проблем нравственности и

невежества и проблему прав женщин. Сюжетом пьесы служит рассказ о том, как в деревню приезжает Шейх Насрулла, который обещает воскресить всех мертвецов. Сельчане, чтобы угодить этому «святому» готовы на все мыслимые и немыслимые услуги. Они спешат породниться с ним, выдавая своих девочек замуж за него. Таким образом, Шейх Насрулла женится на четырех девочках в возрасте 10 – 12 лет. Ни эти девочки, ни их матери не имеют право голоса, чтобы противиться этому позору. Единственный, кто с самого начала высмеивает весь этот фарс с воскресением – это Кефли Искендер (пьяница Искендер). Образованный Искендер никак не может вписаться в эту галерею «метрецов». Он высмеивает односельчан, которые искренне верят обещаниям Шейха Насрулла. А когда очередь доходит и до сестры Искендера - Назлы, ее отец говорит: «Девочки- народ глупый, что они понимают в собственной пользе? К тому же, чего можно ожидать от девушки, если у нее брат пьяница?! Вечно бога молить должна, что такой почтенный человек берет ее в жены. Не всякий удостоится чести породниться со святым мужем! Всевышний нам великое благо посылает. И потом, сама понимать должна... Нельзя же обидеть шейха». (Мамедкулизаде 1989: 330).

А когда в третьем действии пьесы, в сцене на кладбище, где дело непосредственно доходит до воскрешения родных, то никто не хочет воскрешать своих усопших жен, которых они избивали до смерти, унижали и оскорбляли. Таким образом, Дж Мамедкулизаде изображает общество, в котором властвует аморальность и невежество. Когда открывается афера Шейха (к тому времени уже благополучно сбежавшего), на сцену выходят испуганные, плачущие дети – жены Шейха, судьбами которых, не спросив, распределились невежественные «отцы»!

Следует отметить, что Дж.Мамедкулизаде был также издателем журнала «Молла Насреддин», в котором находили отображение многие проблемы эпохи. Он издавался с 1906 года и был известен не только в Азербайджане, но и на Кавказе и на Ближнем Востоке. На страницах этого журнала лаконичными анекдотами и карикатурами изображались злободневные проблемы и изъяны общества, в числе которых были невежество, отсталость, религиозный фанатизм и т.д. Дж.Мамедкулизаде утверждал, что пока народ не проснется, он не сможет отличить добро от зла, и, понятное дело, использовать ни одну из свобод (Герайзаде 2006:109)

В творчестве таких авторов как Дж. Мамедкулизаде, Сабир, Дж. Джаббарлы и др. находят отражение такие проблемы свободы женщин как образование, работа, семья и брак. Обращаясь к творчеству этих авторов, мы видим критику восприятия роли женщины в обществе и в семье, как рабыни. Если в пьесах «Мертвецы» (Дж. Мамедкулизаде) и «Севи́ль» (Дж. Джаббарлы) авторы еще рассматривают проблемы во взаимоотношениях внутри семьи (правильно полагая, что в первую очередь следует изменить отношение к женщине внутри семьи, а потом уже в обществе), то в пьесе «Алмаз» границы уже расширяются и ставятся проблемы борьбы женщин за свои права.

Мы рассмотрели произведения азербайджанской литературы, созданные в XX веке, в которых авторы обращались к теме женских прав и свобод. Во всех трех произведениях эта тема раскрывается через призму национального и религиозного подсознания и восприятия. Во всех трех произведениях рассматривается восприятие роли и места женщин в мире мужчин, с мужскими правилами игры. И в этом плане эти произведения можно считать предтечей феминистических тенденций азербайджанской литературы XX века.

Следует отметить, что тенденция обращения авторами к теме женских прав и свобод усиливается и в дальнейшем, продолжая предыдущие этапы развития литературных процессов. Это обуславливается особенностями исторического момента, когда настает время обсуждения прав человека вообще, и женских, в частности. Во временном отношении эти пьесы создавались в разные исторические моменты. Если произведение Дж. Мамедкулизаде относится к началу XX века, то пьесы Дж. Джаббарлы появились уже после Октябрьской революции и внедрения в Азербайджан Советской диктатуры. Исторические процессы шли в ускоренном темпе, и политический заказ сопутствовал появлению произведений, в которых ставились вопросы прав и свобод. Учитывая этот аспект, мы можем подчеркнуть фактор исторической обусловленности литературных процессов. В подтверждении этой мысли хотелось бы отметить слова Р.Гейбуллаевой: «По воле истории азербайджанская литература в разное время входила в различные художественные системы с различными доминантами, образуя литературные типы в составе единой национальной литературы» (Гейбуллаева 2007:9). Полагаем, что эта тенденция присуща всем национальным литературам, которые в той или иной форме отражают реальную жизнь своего народа.



#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Гейбуллаева 2007:** Р.Гейбуллаева. Литературная компаративистика и литературные типы. Баку: 2007.

**Герайзаде 2006:** Э. Герайзаде. История азербайджанской литературы. Баку: 2006.

**Джаббарлы 1958:** Дж. Джаббарлы. Пьесы. Баку: 1958.

**Мамедкулизаде 1989:** Дж. Мамедкулизаде. Мертвецы. М.: 1989.

**Sabina Tariverdieva**

*Azerbaijan, Baku*

### **Literary Processes in Azerbaijan Literature of the Beginnings of the 20<sup>th</sup> Century and Illumination of “Women’s Issue”**

#### **Summary**

Modern literary processes in the sources reflect a centuries-old literary history. It is an original mosaic socially-political, moral-ethical and spiritual values of time. The Azerbaijan literature of the beginning of the 20<sup>th</sup> century reflects all these factors from positions of historical time and features of national culture. In this context the image of the woman in the Azerbaijan literature bears the especial treatment. In creativity of such authors as J. Mamedquluzade, Sabir, J.Jabbarli and others reflection finds such problems of woman as formation, work, a family and marriage.

**С.О.ФИЛОНЕНКО**

*Украина, Тернополь*

## **Изучение современной массовой литературы: гендерный подход**

Массовая литература является неотъемлемой частью современного литературного процесса, и без ее глубокого и полного исследования невозможно воссоздать целостную картину последнего. В течение почти всего минувшего столетия в науке доминировал оценочный, «обвинительный» подход к популярной культуре, в частности, к беллетристике как маргинальному явлению, обслуживающему низменные вкусы толпы. Лишь изредка звучали голоса ученых и деятелей искусства, находивших в масскульте определенную ценность и оправдывавших его существование. Однако в конце XX – начале XXI века литературоведение постепенно преодолевает негативизм по отношению к популярной беллетристике, выработывая более объективный взгляд на нее как составляющую одновременно литературы и массовой культуры. Об усиленном интересе украинских и российских ученых к массовой литературе, проблеме литературного успеха, развлекательному началу в искусстве слова свидетельствует появление ряда монографий, учебных пособий, программ, проведение международных конференций.

Зарубежная культурология и литературоведение выработали целый спектр теорий и концепций, призванных объяснить сущность популярной культуры и литературы, механизмы их функционирования, производства и рецепции. Среди наиболее авторитетных отметим структурализм, семиотику и постструктурализм, теории Франкфуртской школы, марксистские, психоаналитические и неомифологические концепции, идеи рецептивной эстетики, постмодернистские и медиа-ориентированные теории. Одним из наиболее продуктивных подходов к массовой культуре и литературе является гендерный, утвердившийся в науке в конце XX века. В современных исследованиях гендер уже не рассматривают как случайную или «дополнительную» категорию анализа явлений масскультуры. Тания Модлески утверждает, что гендер – это ключевое, центральное понятие для ее изучения. В статье «Женственность как мас(с)карад: феминистический подход к массовой культуре» ученая доказывает, что «...наши способы рационального и чувствен-

ного постижения массовой культуры настолько увязаны с представлениями о феминности, что необходимость феминистической критики становится очевидной на любом уровне дискуссии» (Modleski 1986:38).

Актуальность гендерно-ориентированных, феминистических подходов к массовой литературе Т.Модлески обосновывает исходя из идеи о «мизогинистской позиции», заложенной в самой «оппозиции культуры / массовой культуры» (Studies 1986:xiv). Ученая отсылает читателей к известной статье Андреаса Гюйссена «Массовая культура как женщина: Иной в модернизме». В ней проанализирована ассоциация между массовой культурой и женским началом и, соответственно, высокой, модернистской культурой и творчеством мужчин. Это представление закрепилось в политическом, психологическом и эстетическом дискурсах с конца XIX века и было связано с приписыванием массе, толпе, традиционных «женских» характеристик (аффективность, манипулируемость и т.д.). Гюйссен считает, что именно «массовая культура всегда была скрытым подтекстом модернистского проекта» (Huysssen 1984:46), что последний утверждал себя, отмежевываясь от масскультовских – «женских» – ценностей.

Таня Модлески акцентирует, что феминистической критике должна быть подвергнута базовая система противопоставлений:

**Высокая культура  
(искусство)**

мужественность  
производство  
работа  
интеллект  
активность  
письмо

**Массовая культура  
(популярная культура)**

женственность  
потребление  
досуг  
эмоция  
пассивность  
чтение

(Strinati 1995:178).

Источником гендерных исследований популярной беллетристики послужил феминистический анализ разнообразных культурных практик и современных медиа. Массовую литературу изучали в одном ряду с кино и телевидением, популярной музыкой и рекламой, как одно из проявлений массовой культуры. Следуя этой традиции, даже новейшие филологические исследования детектива, триллера, «хоррора», «романса» и других жанров не ограничивают-

ся рамками литературоведения, а привлекают данные и методы других дисциплин: культурной антропологии, социологии, истории и т.д.

Гендерный подход к изучению массовой литературы приобрел известность лишь в последние десятилетия XX века. Ученые утверждают, что исследования феминистической направленности появлялись и ранее, еще в начале минувшего столетия, однако не попадали в канон академической науки. Так, например, Лана Ф. Раков в статье «Феминистические подходы к популярной культуре: отдавая должное патриархату» справедливо замечает следующее: обеспокоенность критиков-феминисток вызывает тот факт, что в дискуссии о популярной культуре не слышен женский голос, поскольку женщины-исследовательницы исключались из канонического списка участников дискуссии вследствие предвзятого отношения к женщинам-теоретикам (Rakow 2000:200). Тем не менее, женщины также участвовали в формировании теоретического дискурса: например, Шарлотта Перкинс Гилман в книге «Мир, созданный мужчинами: наша андроцентрическая культура» (1911) писала о том, что мир досуга монополизирован мужчинами, и о существовании двух секторов досуга – женского и мужского, причем оба сформированы мужчинами. В исследовании Беатрис Форбс-Робертсон Гейл «Чего хотят женщины: интерпретация феминистического движения» (1914) рассматривался контроль мужчин над сферой культуры, в которой женщине оставалось молчать и исполнять роль мужской фантазии. Именно эти две книги, по мнению Ланы Ф. Раков, демонстрируют новый подход к популярной культуре, анализируют ее с женской точки зрения, утверждают, что популярная женская культура часто создавалась мужчинами (Rakow 2000:201-202).

Отметив, что феминистическое направление в исследовании популярной культуры еще должно реконструировать собственную историю, Лана Ф. Раков проследила, как развивались четыре основных феминистических подхода к анализу масскультуры:

1. Подход «Образы и репрезентации» («Images and Representations»).

2. Подход «Реконструкция и переоценка» («Recovery and Reappraisal»).

3. Подход «Рецепция и опыт» («Reception and Experience»).

4. Подход «Культурологические исследования» («Cultural Theory»).

Феминистические исследования массовой культуры начались с изучения «образов и репрезентаций» женщин, созданных преимущественно мужчинами-авторами. Был зафиксирован разрыв между ролями женщин в жизни и их отражением в кино, литературе, масс-медиа: оказалось, что реальный опыт женщин, трансформация гендерных ролей после второй мировой войны, после завоеваний эмансипационного движения не нашли отображения в этих сферах. Женщину все так же продолжали описывать как «жену и мать, домохозяйку» (Бетти Фридан, «Загадка женственности»). Гей Тачмен выдвинула продуктивную идею «символической аннигиляции» (уничтожения) женщины. Этот термин «...раскрывает, каким образом культурное производство исключает, маргинализует, тривиализует или игнорирует женщину, которая представлена в форме стереотипа, основанного на сексуальной привлекательности и занятости домашним трудом» (Шапинская 2008:40).

Источниками второго подхода «Реконструкции и переоценки» были исследования искусства, литературы и социальной истории. Ученые реконструировали особую женскую культуру, которая существовала в условиях мужского доминирования, писали о различиях двух гендерных типов культуры, о причинах дискриминации женского творчества. Представители этого подхода: Элисон Адбургем, Энн Даглас, Джозефин Донован, Мадонна Майнер, Глория Т. Галл и Барбара Смит, Лилиан Робертсон, Таня Модлески – интересовались способами описания женщинами собственного опыта, преследовали цель восстановить «утраченные женские голоса», женское культурное наследие. Женщину рассматривали и как производителя, и как потребителя массовой культуры. Особая роль отводилась изучению романа, популярной женской беллетристики и периодики. В рамках этого подхода речь шла и об изменении литературного канона: в него не предлагалось механически включить женщин-авторов, а скорее выявить и пересмотреть эстетические и социальные критерии, по которым он создавался.

Тенденция больше доверять женщине как потребительнице массовой культуры нашла отражение в третьем подходе – «Рецепции и опыта». Рассматривая традиционные женские жанры («мыльная опера», «дамский роман», «журналы для девушек»), Мишель Мателар, Анжела МакРобби, Дороти Хобсон и Дженис Рэдвей уделяли особое внимание процессам восприятия их аудиторией. При этом выяснилось, что рецепция этих жанров далеко не такая

пассивная и некритичная, как это предполагалось ранее. Интервьюируя непосредственно потребителей масскульта, феминистки учились уважать их вкусы и глубже осознавать, как именно женщина адаптируется к культуре патриархального общества.

Четвертый подход к феминистическому анализу популярной культуры сформировался благодаря взаимодействию с культурологическими исследованиями (Cultural Studies). Их перспектива не предполагала жесткой критики социальных структур и отношений, а скорее объективное и непредвзятое изучение женской культуры как субкультуры. Этот подход представлен в работах Элизабет Джейнвей, Джесси Бернард, Мэри Дэйл, Шерри Ортнер, Элизабет Кови.

Лана Ф. Раков пришла к выводу, что феминистический анализ «...не означает просто критики культурного продукта – будь то дамский роман, рекламное объявление или музыкальный хит – как сексистского или несексистского. Феминистки в подходах к популярной культуре используют разнообразные теоретические позиции» (Rakow 2000:212). Ученая отмечает, что «в академической дискуссии о масскультуре нужно сделать паузу, чтобы услышать, что говорят феминистки» (Rakow 2000:212).

Мысль о продуктивности гендерного подхода к анализу популярной культуры и литературы прозвучала не только в зарубежных исследованиях. Так, российские социологи Виктория Шмидт и Константин Шуршин указывают, что «соотнесение проблем массовой и элитарной культуры с современными тенденциями развития концепции гендера становится... приемом, эвристичным для исследования данных проблем. Рассмотрение гендера как социокультурного феномена затрагивает вопрос о том, какие его характеристики и каким образом отражаются в массовой и элитарной культурах» (Шмидт, Шуршин 2000).

Гендерно-ориентированное изучение массовой литературы соотносимо с формированием так называемой «гендерной поэтики», развитием гендерного (гендерологического) направления в современном литературоведении. По словам Светланы Охотниковой, его объектом «являются зафиксированные в литературе социально-психологические стереотипы фемининности и маскулинности, которые воплощаются в особой картине мира, особой точке зрения автора и героя, особой системе персонажей, в особом характере авторского сознания, объектно-субъектной системе, реализуются в особом типе женской-мужской литературы (речевых жанрах), реп-

резентирующихся в особенностях речевого поведения мужчин и женщин, особом стиле женской и мужской поэзии и прозы, а также в жанровой системе, имеющей также гендерное измерение» (Охотникова 2002).

Жанры массовой литературы и культуры в целом являются гендерно-ориентированными, традиционно идентифицируются как «женские» («романс») либо «мужские» («экшн», триллер, «хоррор»). Более того, категория «гендер» действует и при выстраивании иерархии жанров популярной беллетристики, в которой «мужские» жанры традиционно имели более высокий статус, чем «женские». На это указывала, например, Альмира Усманова в статье «Гендерная проблематика в истории культуры» (Усманова 2001:454-455).

В последнее время в поле зрения гендерного литературоведения оказался такой жанр, как детектив – один из трех «китов» популярной беллетристики. Это связано как с поиском путей обновления традиционных подходов к анализу жанра (структурного, социально-исторического, феноменологического, рецептивного), так и с тем, что в детективной литературе отражаются актуальные социальные и культурные явления, в частности, усиление роли женщин в обществе, ревизия традиционных гендерных стереотипов. Женщина, выступающая в произведении как активное, действующее лицо (следователь, полицейский, частный детектив), а не только как объект расследования (преступник или жертва), требует пересмотра жанрового канона, в том числе с точки зрения репрезентации гендера.

Зарубежным литературоведением на сегодня накоплен значительный опыт подобных исследований. Для примера назовем работы Кэтлин Грегори Кляйн «Женщина-детектив. Гендер и жанр» (Kathleen Gregory Klein, «The Woman Detective. Gender and Genre»); Мишель Б. Сланг «Преступление у нее на уме: пятнадцать рассказов о женщинах-детективах от викторианской эпохи до сороковых» (Michele B. Slung, «Crime on Her Mind: Fifteen Stories of Female Sleuths from the Victorian Era to the Forties»); Салли Ровены Мант «Убийство с помощью книги? Феминизм и детективный роман» (Sally Rowena Munt, «Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel»); Кэтрин Никерсон «Паутина беззакония: ранняя детективная проза американских писательниц» (Catherine Nickerson, «The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women»); Джозефа А. Кестнера «Сестры Шерлока: британский женский детектив,

1864-1913» (Joseph A. Kestner, «Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864-1913»); Карлы Терезы Кунгл «Создавая образ женщины-детектива: героини-следователи в книгах британских женщин-писателей, 1890-1940» (Carla Teresa Kungl, «Creating the Fictional Female Detective: The Sleuth heroines of British Women Writers, 1890-1940»). В этих и многих других исследованиях анализируется своеобразие творчества женщин – авторов детективов, прослеживается ранняя история женского детектива (XIX – начало XX века), развитие образа женщины-сыщика, взаимодействие детективного жанра и феминистической идеологии в ее разнообразных версиях.

Начиная с 90-х годов XX века, гендерный подход к массовой литературе актуализировался в российском и украинском литературоведении, очевидно, в связи с бурным развитием жанра женского детектива (романы Александры Марининой, Дарьи Донцовой, Полины Дашковой, Татьяны Устиновой, Виктории Платовой, Юлии Шиловой; Аллы Серовой, Ирэн Роздобудько, Наталки Шевченко, Марины Медниковой, Евгении Кононенко). В значительном числе публикаций детективный жанр рассматривался сквозь призму категории гендера: в российской критике – в работах Ирины Савкиной, Елены Трофимовой, Галины Пономаревой, Анны Оксенчук, Марии Черняк, Ирины Гавриковой, в украинской – Анны Улюры, Анны Тарановой.

Традиционным объектом для гендерных исследований является такой популярный жанр массовой беллетристики, как «романс» (дамский роман, женский, любовный, розовый роман). Феминистически настроенные критики выступали с осуждением патриархальных гендерных моделей, стереотипов женственности и мужественности, заложенных в этом жанре. Если женщины и писали о «женских романах», то, как отметила Таня Модлески, с одной из трех позиций: «презрения», «враждебности», «бездумного высмеивания» (Modleski 1982:14). Ученая призвала не осуждать, а изучать жанр в теоретическом аспекте.

Современные гендерные исследования исходят из большего доверия к женской аудитории, подключают такие методы, как самоанализ, самонаблюдение (Розалинда Ковард), анкетирование, интервью и групповые дискуссии с читательницами (Дженис Рэдвей). Акцент в таких работах делается на одновременном стремительном развитии феминизма и распространении «романса». При этом уче-



ные отрицают, что чтение женских романов свидетельствует о приращении патриархальным ценностям – скорее, в акте чтения они видят элементарный протест, выражение неудовлетворенности положением женщины, преодоление боли и страдания. Феминистическая критика привлекает психоаналитический инструментарий для анализа «романса». Признавая этот жанр «регрессивным», ученые утверждают, что он заставляет читательницу вновь пережить драму эдипового комплекса, переносит ее в мир детской сексуальности. В «любовном романе» находят отражение тревоги и страхи женщины (страх перед мужским насилием и перед собственной сексуальностью). Жанр моделирует безопасный мир, где женщина одновременно и зависима, и обладает властью над мужчиной. Дженнис Рэдвей отмечает, что «романтическая фантазия – это не фантазия об успешных поисках необычайно интересного спутника жизни, а ритуальное желание чувствовать заботу, любовь и собственную значимость» (Radway 1984:83).

Среди наиболее интересных исследований жанра «романса» в гендерном аспекте следует упомянуть работы Тани Модлески «Любовь с избытком: массовые фантазии для женщин» (Tania Modleski, «Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women»), Розалинды Ковард «Женское желание: женская сексуальность сегодня» (Rosalind Coward, «Female Desire: Women's Sexuality Today»), Дженнис Рэдвей «Прочтение романса: женщины, патриархат и популярная литература» (Janice Radway, «Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature»), Дианы Холмс «Романс и читатели во Франции XX века» («Diana Holmes, Romance and Readership in Twentieth-Century France»), Джоанн Холлоуз «Феминизм, женственность и популярная культура» (Joanne Hollows, «Feminism, Femininity and Popular Culture»), Дженнифер МакНайт-Тронц «Взгляд любви: искусство любовного романа» (Jennifer McKnight-Trontz, «The Look of Love: the Art of the Romance Novel»), Кэрол Торстон «Революция романса: эротические романы для женщин и поиск новой сексуальной идентичности» (Carol Thurston, «The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity») и др.

Среди российских исследований жанра любовного романа в гендерном аспекте следует особо отметить статьи Ольги Вайнштейн «Розовый роман как машина желаний», Владимира Березина «Лавбургер как он есть: самое сокровенное знание», Ольги Бочаровой «Формула женского счастья. Заметки о женском любовном

романе», Татьяны Максимовой «Женские романы и журналы на фоне постмодернистского пейзажа, или «каждая маленькая девочка мечтает о большой любви». Исследованию современного состояния жанра посвящены специальные главы монографии Марии Черняк «Массовая литература XX века», учебного пособия Наталии Купиной, Марии Литовской и Наталии Николиной «Массовая литература сегодня». В этих исследованиях «романс» подвергается структурно-семиотическому и психоаналитическому рассмотрению, содержание «женских романов» соотносится с процессами гендерных трансформаций в современном обществе. Интерес представляют наблюдения о национальной специфике российского «романса», о попытках перенести на российскую почву интернациональную «формулу» популярной беллетристики, сопоставления женского романа и детектива, глянцевого журнала.

Таким образом, гендерная парадигма является чрезвычайно продуктивной при исследовании массовой литературы. Она охватывает вопросы «производства», авторства, издательских стратегий, рецепции как отдельных артефактов, так и целых жанров. По нашему мнению, объектом изучения должен стать именно гендерный дискурс популярной беллетристики, то есть способ символической организации художественного мира в бинарных оппозициях, части которых ассоциируются с мужским и женским полом. Рассмотрение современной массовой литературы в гендерном аспекте дает возможность описать способы конструирования феминности / маскулинности в тексте, их связи с разнообразными культурными и социальными практиками, раскрыть влияние жанра на воссоздание гендерных стереотипов.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Охотникова 2002:** Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч.2. Иваново: 2002. [online]: [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/gender\\_issledovaniya\\_v\\_literature.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovaniya_v_literature.htm).

**Усманова 2001:** Усманова А. Гендерная проблематика в теории культуры // Введение в гендерные исследования: Учебное пособие / Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: 2001. с.427-465.

**Шапинская 2008:** Шапинская Е.Н. Очерки популярной культуры. М.: 2008.

**Шмидт... 2000:** Шмидт В.Р., Шуршин К.В. Массовая и элитарная культуры в зеркале гендерного похода. Ж.: Социс. №7, 2000. [online]: <http://old.msses.ru/win/faculty/socialwork/shmidt-gender-2000.doc>.

**Huysen 1984:** Huysen, Andreas. *Mass Culture as Woman: Modernism's Other // After the Great Divide*. Bloomington: 1984. pp. 44-62.

**Modleski 1982:** Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. Hamden, Conn: 1982.

**Modleski 1986:** Modleski, Tania. *Femininity as mas(s)querade: a feminist approach to mass culture // High Theory / Low Culture / C. MacCabe (ed.)*. Manchester: 1986. pp. 37-52.

**Radway 1984:** Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill, 1984.

**Rakow 2000:** Rakow, Lana F. *Feminist Approaches to Popular Culture: Giving Patriarchy its Due // Cultural Theory and Popular Culture: a Reader / Ed. and introduced by John Storey*. Third Edition. London: 2000. pp. 199-214.

**Strinati 1995:** Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London-New York: 1995.

**Studies 1986:** *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture / Ed. by T.Modleski*. Bloomington; Indianapolis: 1986.

**Sofia Filonenko**

*Ukraine, Ternopil*

## **Contemporary Popular Fiction Studies: Gender Approach**

### **Summary**

Popular fiction is an integral part of the contemporary literary process. In literary criticism the negativism towards it is being overcome step by step, the more objective view on popular fiction to be developed as it is the component of both literature and popular culture. The gender approach that is wide-spread in literature theory of the late XX – beginning of the XXI centuries can be very productive here. A considerable experience of gender analysis of popular culture and fiction was accumulated in European and American studies (works by Tania Modleski, Janice Radway, Joan Hermes, Joan Hollows and others). The gender studies of popular fiction developed from the feminist analysis of modern media. Four scientific approaches, after Lana F. Rakow, were formed gradually: studies of “Images and Representations”, “Recovery and Reappraisal”, “Reception and Experience” and Cultural Theory. We should study the gender discourse of contemporary popular fiction that is the way of symbolic organization of the artistic world in binary oppositions whose parts are associated with male and female gender. The gender approach towards contemporary popular fiction makes it possible to describe the ways of femininity and masculinity textual construction, its connections with different social and cultural practices, to consider the genre influence upon gender stereotypes reproduction.

**А.А. ФРОММ**

*Россия, Нижний Новгород*

## **Ирония в немецкой концептосфере**

Оформление иронии как философско-эстетической категории уходит своими корнями в традицию античной риторики. Именно античная ирония дала рождение европейской иронической традиции нового времени, получившей особое развитие в XIX-XX вв. Ирония, как средство комической подачи материала, является мощным инструментом формирования литературного стиля, построенного на противопоставлении буквального смысла слов и высказываний их истинному значению. В XX веке понимание иронии и сама ее техника существенно изменились и усложнились. Многие исследователи отмечают, что ирония - это не только стилистический прием, но и способ мировосприятия, состояние духа, способ мышления, возникший как общая тенденция нашего времени.

В концепциях современных немецких ученых на первый план выходит коммуникативно-прагматический подход, который занимается не только рассмотрением строения языковых единиц, но и процессами их непосредственного участия в текстовой коммуникации. С точки зрения данного подхода иронию рассматривают П. фон Поленц, Х. Кохвакка, У.П. Энгелер, Х. Плетт и др. О наличии подтекста в высказывании говорит П. фон Поленц: слова имеют не только определенное значение, но и значение, обусловленное актуализацией в тексте – ситуативное значение в тексте. Оно варьируется под воздействием многих факторов: интенции автора, точки зрения говорящего субъекта, восприятия, интересов, знания автора/читателя. (Polenz 1985:308-309). Такой же точки зрения в своем исследовании придерживается Х. Плетт, который утверждает, что наряду с «обозначаемым» и «думаемым» языковое высказывания содержат имплицитные значения, которые Х. Плетт обозначает как «со-значения» или коннотации. Эти коннотации понимаются читателем на основе предположений, которые, в свою очередь, базируются на знаниях контекста, ситуации, партнера и т.д. Под коннотациями Х. Плетт понимает сопутствующее значение языковой единицы или дополнительные семантические или стилистические элементы, устойчиво связанные с основным значением в сознании носителей языка (Plett 1975:101-102). Таким образом, упомянутые

исследователи рассматривают феномен иронии не только как троп или фигуру, но и как результат воздействия на него многих факторов в коммуникации. Рассмотрение феномена иронии сквозь призму теории коммуникации стало основной тенденцией в трудах современных ученых. Так, например, сторонником прагматического подхода является У. П. Энгелер, который в своих исследованиях затрагивает не только строение языковых единиц, но и процессы их непосредственного участия в коммуникации. У.П. Энгелер исходит в своем исследовании из коммуникативно-теоретических предпосылок или оснований. Он говорит о том, что базу понимания иронии в акте коммуникации образует коммуникативная компетенция говорящих. Исходя из того, что ирония имеет своими основаниями прагматическую и семантическую стороны, он рассматривает её как условное (общепринятое) нарушение правил или как относительное нарушение норм.

У. П. Энгелер разграничивает средства образования иронии (противоречие, несогласование, противопоставление, оппозиция в различных плоскостях языка) и сигналы иронии, т.е. средствами выражения иронии. Выражающие иронию противоречия могут выступать как семантико-логические оппозиции, как противоречия в прагматической логике, как противоречия между высказыванием и ситуацией, между высказыванием и поступком (внеязыковым опытом), как противоречия по отношению к нормам поведения, форме и содержанию при акте коммуникации, семантическому и коммуникативному значению высказывания, логике, знанию партнера и т.д. Противоречия не являются константными величинами, речь идет о динамичном процессе, развитие которого зависит от ситуации. Сигналы иронии, под которыми понимается маркирование иронии, определяют направление, вносят понятность и определяют отправную точку высказывания. К ним относятся жесты, мимика, интонация, стиль и средства пунктуации. Для исследования письменных высказываний, утверждает автор, релевантными являются прежде всего средства пунктуации (восклицательный и вопросительный знаки, кавычки, скобки, наклонный шрифт и т.д.) и стилистические средства (преувеличения, несогласования, подражания, преуменьшения, архаизмы, цитаты, повторы и т.д.). Эти сигналы лишь привлекают внимание слушающего к высказыванию, ирония же достигается путем сложения всей ситуации, контекста и языковой структуры. (Engeler 1980:213-215).

К похожим выводам в своих трудах пришел Х. Лёффлер. Его модель иронии основывается на лингвистике текста. По его мнению, особую роль при реализации иронии играют грамматические категории, которые переворачивают значение или имеют переносное значение: омонимы, вопросы, утверждения, приказы и запрещения. По Х. Лёффлеру, сигналы иронии влияют на переверот ироничного высказывания, при этом возникают несоответствия. Такие сигналы могут появляться в речи в совершенно неожиданном, нарушающем ожидания сочетании, при этом и возникает семантическая несогласованность. Такие иронические несоответствия могут проявляться между невербальным контекстом и вербальным высказыванием. Несогласования встречаются, с одной стороны, между ситуацией и вербальным высказыванием и, с другой стороны, между говорящим и вербальным высказыванием. При упоминании говорящего речь идет о том, как его психические, интеллектуальные и социальные качества будут оценены по отношению к высказыванию. Также несоответствия могут возникать между невербальными знаками (жесты и мимика) и вербальным высказыванием, внутри самого вербального высказывания. Сюда относятся такие фигуры, как гипербола, литота и эмпфаза. (Löffler 1975:125-126).

Интересная теория рассмотрения феномена иронии представлена в трудах таких немецких ученых, как Э. Лэпп и М. Клайн (Lapp 1992:1). М. Клайн предлагает трехкомпонентную структуру ироничного высказывания: иронизирующий-высказывание-слушающий. Определяющим в понимании иронии в тексте выступают партнеры, расстановка ролей. Поэтому, утверждает М. Клайн, для того чтобы понять иронию автора, читатель должен уметь оценивать ситуацию, автора как собеседника, его намерение. М. Клайн приводит следующие примеры, относящиеся к маркерам иронии: несогласования, преувеличения, смешение социалектизмов, архаизмы, композиты, преуменьшение, игра слов. К наиболее выразительным маркерам иронии, по мнению автора, относятся лексические средства (которые можно понять из контекста). При этом создается нарушение в «двуслойности» высказывания. Эти нарушения могут проявляться в графической, лексической и синтаксической плоскостях, а также на фонетическом уровне как паралингвистические сигналы (паузы, интонация, мимика, жесты). Поэтому, утверждает автор, для того чтобы понять иронию говорящего, слушающий дол-

жен уметь хорошо оценивать ситуацию и собеседника (Слупе 1974: 343-355).

Э. Лэпп в своей работе «Лингвистика иронии» указывает на то, что употребление иронии в речи относится к языковой компетенции говорящего, а ироническое намерение говорящего влияет на акт коммуникации. Отличие его теории от всех указанных состоит в том, что он выстраивает свою концепцию на противопоставлении иронии и лжи. Ирония, в отличие от лжи, которая выступает, в свою очередь, как моделирование искренности в речи, является имитацией неискренности. Автор приводит пример разграничения этих понятий в теории речевых актов. Лжец симулирует не утверждение, а делает утверждение при дополнительных обстоятельствах, которые он выдумал. Он имитирует не сам речевой акт, а симулирует связанное с данным речевым актом пропозициональное отношение, точку зрения. В случае с ложью мы не можем говорить об имитации иллокутивного акта. В случае же иронии процесс происходит по-другому. Независимо от того, что именно симулирует говорящий (неправдоподобное утверждение, пустое обещание или ненатуральное чувство), речь идет об имитации иллокутивного акта. Э. Лэпп утверждает, что главной предпосылкой в понимании и распознавании иронии выступает коммуникативная и культурная компетенция говорящего/слушающего. Кроме того при анализе ироничного текста должны учитываться субъективное восприятие ироничного текста и относительность природы феномена иронии, что в свою очередь осложняет лингвистический анализ ироничного текста (Lapp 1992:135-146).

О негативной составляющей данного явления в своей работе говорит Х. Кохвакка. Ирония представляет собой «многослойное» явление: ироничное высказывание всегда содержит буквальное и контекстуальное значение. Ироничная похвала – означает упрек, ироничное осуждение напротив – похвалу. Похвала через ироничный упрек содержит дополнительный косвенный критичный компонент. В противоположном случае, в упреке через ироничную похвалу, похвалу ослабляет критика. В любом из перечисленных примеров существенным свойством иронии выступает тот факт, что ирония связана с неким критичным замечанием. Х. Кохвакка приходит к выводу, что при выражении иронии автором подразумевается противоположность сказанному. При этом смысл, заложенный в ироничном высказывании всегда в той или иной степени

носит негативный оттенок. Таким образом, ирония в любом ее проявлении содержит в себе критическую оценку или замечание на какое-либо обстоятельство, поступок или персоналию (Kohvakka 1992: 20-22).

Таким образом, рассмотрение иронии позволяет обнаружить и раскрыть еще неизученные стороны данного явления. Ирония ситуативна, зависима от контекста, базируется на ожиданиях, нарушениях и несоответствиях в логике, возникает в системе отношений автор-произведение-читатель и базируется на их текстовой и – шире – коммуникативной компетенции. Многие исследователи концентрируют свое внимание на иронии не только в рамках стилистики, но и теории коммуникации. Общие черты всех данных теорий обнаруживаются также при определении основного свойства иронии и выделении ее базовой функции. Во всех работах отмечается, что ирония характеризуется наличием выраженного и скрытого смыслов, связанных отношением противоположности или отрицания. Ирония представляет собой не только форму проявления бытия человека, но и особую картину мира, которая находит свое выражение в языке при помощи языковых средств различной сложности и конфигурации.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Clyne 1974:** Clyne, M. Einige Überlegungen zu einer Linguistik der Ironie/ M. Clyne // Zeitschrift für deutsche Philologie.- Berlin: Schmidt, 1974.

**Engeler 1980:** Engeler, U.P. Sprachwissenschaftliche Untersuchung zur ironischen Rede: Dissertation/ U.P.Engeler.- Zürich: Universität Zürich, 1980.

**Kohvakka 1992:** Kohvakka, H. Ironie und Text: Dissertation/ H. Kohvakka.- Frankfurt am Main: Lang, 1997.

**Lapp 1992:** Lapp, E. Linguistik der Ironie/ E. Lapp. - Tübingen: Narr, 1992.

**Löffler 1975:** Löffler, H. Die sprachliche Ironie - ein Problem der pragmatischen Textanalyse/ H. Löffler //Deutsche Sprache 2.- Berlin: Schmidt, 1975.

**Plett 1975:** Plett, H.F. Textwissenschaft und Textanalyse/ H.F. Plett.- Heidelberg: Quelle und Meyer, 1975.

**Polenz 1985:** Polenz, von. P. Deutsche Satzsemantik/ P. von Polenz.- Berlin, New York: de Gruyter, 1985.



**Anna Fromm**

*Russia, Nizhny Novgorod*

## **Irony in the German Concept-Sphere**

### **Summary**

Irony as philosophic aesthetic category is rooted in antique rhetoric. The ancient irony gave birth to European irony tradition of post Renaissance period, which got its development in XIX-XX centuries. Irony as a comic means is a significant component of composition of literary style, which is based on the opposition of literary and situational meaning.

In the actual concepts of German scientists communicative-pragmatic approach comes to the foreground. This approach doesn't only deal with the problem of structure of unit of the language but also with their участие functioning in text communication. P. von Polenz, H. Plett and U. Engeler speak about the underlying message in the statement: word has not only fixed meaning but the meaning, determined by text actualization–situational meaning in the text. This meaning can vary under the influence of a lot of factors: the author's intension, the speaker's viewpoint, perception, interests, of an author/reader. E. Lapp refers using of irony in the text to the linguistic competence of the author and the author's intention to employ irony influences the relationship author-artifact-reader. M. Clyne suggests three-component model of ironical utterance: (irony) sender-message-perceptor. The determinative factors of irony in comprehension in the text are succession of roles and partners themselves. That's why, according to M. Clyne, to comprehend the author's irony the reader should be able to estimate the situation, to accept the author as a partner and to understand his intention.

Thus, irony studies disclose new and not yet researched features of this phenomenon. The irony is situational, it depends on the context and appears in the system author-artifact-reader and is based on their communicative competence. Irony is not only a form of human objective reality it is also a feature of the author's world perception, which is represented by the linguistic means of different configuration.

## მეტაღეფსისის პრობლემა მარსელ პრუსტის რომანში — „სვანის მხარეს“

მეტაღეფსისი რიტორიკაში მეტონიმიის ნაირსახეობაა (ორმაგი მეტონიმია). ჟერარ ჟენეტის ნაშრომებში („ფიგურები III“) მეტაღეფსისი სულ სხვა დატვირთვას იძენს. ფრანგი მეცნიერის აზრით, მეტაღეფსის დროს ხდება ფიქციონალური სამყაროს გარღვევა: მთხრობელის ან ექსტრადიეგეტური ადრესატის დიეგეტურ სამყაროში, ან დიეგეტური პერსონაჟების მეტადიეგეტურ სამყაროში შეჭრა. ამიტომ, ჟენეტი მეტაღეფსისს ტრანსგრესიულს უწოდებს (ჟენეტი 1972: 285).

მეტაღეფსის პრობლემას ბევრი სამეცნიერო კვლევა მიეძღვნა. აღნიშვნის ღირსია 2002 წლის პარიზის გოეთეს საზოგადოების მიერ ორგანიზებული სამეცნიერო კონფერენციის მასალები („მეტაღეფსისის დღეს“). კონფერენციის მონაწილეები (ამერიკელი, გერმანელი და ფრანგი მეცნიერები) მეტაღეფსისს, როგორც მრავალფეროვან მოვლენას, განიხილავენ და თავიანთ კვლევებში მის კონკრეტულ მაგალითებსა თუ ნაირსახეობებზე კამათობენ. კონფერენცია თავად ჟერარ ჟენეტმა გახსნა და მისმა გამოსვლამ მეტაღეფსისის შესახებ ცნობილი მკვლევარის ახალ ნაშრომს („მეტაღეფსი. სტილისტიკური ხერხიდან ფიქციამდე“) ჩაუყარა საფუძველი. კონფერენციას თავისი კრიტიკული შეფასება მიუძღვნა რუსმა ფილოლოგმა ს. ზენკინმა.

განარჩევნ რიტორიკულ (ვერბალურ დონეზე) და ონტოლოგიურ (ახალი ამბის სახით) მეტაღეფსისს. ვერტიკალურ მეტაღეფსისში შიდა და გარეფიქციონალური სამყაროების თხრობითი კომუნიკაციის ინსტანციების ცვლა ნაგულისხმევი. ჰორიზონტალური მეტაღეფსისის შემთხვევაში ირღვევა არა ონტოლოგიური, არამედ სივრცისმიერი საზღვრები. შესაბამისად, მეტაღეფსისი თხრობითი კომუნიკაციის დონეების ჩანაცვლებაზეა აგებული. ამიტომ, მეტაღეფსისის პრობლემის შესწავლა თხრობითი კომუნიკაციების დონეებისა და ინსტანციების საკითხის შესწავლას უკავშირდება.

ნარატიულ ტექსტებში თხრობითი კომუნიკაციის თამაშის (le jeu sur les niveaux) სამი შემთხვევა გამოიყოფა: ჩარჩოიანი მოთხრობები, ტექსტი ტექსტში (mise en abime) და მეტაღეფსისი

(Ives Reuter). ამ უკანასკნელს განმარტავენ როგორც თხრობისა და ფიქციის ურთიერთჩანაცვლებას. ეს ურთიერთჩანაცვლება მოულოდნელი ხასიათისაა და ინვეეს მკითხველის გაკვირვებას ან ირონიას (რეტერი 2005: 57)

XIX საუკუნის მწერლები მეტაღეფსისს ხშირად მიმართავდნენ თავიანთი მონაყოლისთვის მეტი დამაჯერებლობისა და ასახული მოვლენებისთვის სარწმუნოების მისანიჭებლად. თანამედროვე ავტორები (ჟაკ რულო, კლოდ კლოტზი) იგივე ხერხის გამოყენებით, თხრობისა და ფიქციის ჩანაცვლების ილუზიის შექმნით, ნაწარმოებებს იუმორისტულ ელფერს სძენენ. ხორხე ლუის ბორხესი და ხულიო კორტასარი მეტაღეფსისს გზით ფანტასტიკურ სამყაროს აგებენ. იგივე მიზანი ახალი რომანის წარმომადგენლებსაც ამოძრავებთ. მეტაღეფსისი წარმატებით გამოიყენება კინემატოგრაში (რეტერი 2005: 58).

ვინაიდან მეტაღეფსი შიდა და გარაფიქციონალურ სამყაროთა საკითხს და თხრობითი კომუნიკაციის ინსტანციებს უკავშირდება, მეტაღეფსისის მექანიზმების წვდომა მათ განხილვას საჭიროებს.

ვ. შმიდის თხრობითი კომუნიკაციის დონეების მოდელის მიხედვით, კონკრეტული ავტორი და კონკრეტული მკითხველი გარე საკომუნიკაციო სიტუაციის მონაწილენი არიან. ლიტერატურული ნაწარმოების ფიქციონალურ სამყაროში ფიგურირებს აბსტრაქტული ავტორი და აბსტრაქტული მკითხველი, რომელშიც ხან სავარაუდო ადრესატი, ხან იდეალური რეციპიენტია ნაგულისხმევი. შიდა საკომუნიკაციო სიტუაციის კიდევ ორი ინსტანცია, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების ასახულ სამყაროს ეკუთვნის, ფიქტიური მთხრობელი და, შესაბამისად, ფიქტიური მკითხველიცაა. პერსონაჟები თხრობითი კომუნიკაციის მომდევნო დონეს — მოთხრობილ სამყაროს განეკუთვნებიან. ვ. შმიდის მოდელის ბოლო საფეხურს ციტირებული სამყარო წარმოადგენს (შმიდი 2003: 42)

ზოგიერთი მკვლევარი მეტაღეფსისს ფიქციის სინონიმად განიხილავს. მხატვრული ნაწარმოები ფიქციაა, შესაბამისად იგი მეტაღეფსისთან არის გაიგივებული, რადგან ემპირიული სამყაროს საზღვრებს არღვევს. ნებისმიერი ფიქციონალური სამყარო ობიექტური სინამდვილის გარღვევად აღიქმება — ტრანსგრესიად.

კონკრეტული ავტორი გარაფიქციონალურ სამყაროს ეკუთვნის. იგი გარე საკომუნიკაციო სიტუაციის კონსტრუქტივია. ფიქციონალური სამყაროს საზღვრების გადალახვით კონკრეტული ავტორი ამ უკანასკნელის კუთვნილებად იქცევა. ტრანს-

გრესია ფიზიკურად განუხორციელებელია ემპირიული და ფიქციონალური სამყაროების ურთიერჩანაცვლების შეუძლებლობის გამო, ამიტომ, როდესაც კონკრეტული ავტორის მიერ ლიტერატურული ნაწარმოების საზღვრების გადალახვას ლოგიკურად ვუშვებთ, ტრანსგრესიის ფიზიკური შეუძლებლობაც უნდა ვაღიაროთ. აქედან გამომდინარე, მეტალეფსისი კონკრეტული ავტორის ლიტერატურულ ქმნილებაში ყოფნის ილუზიაა, რადგან მეტალეფსისის განხორციელება მხოლოდ ფიქციონალურ სამყაროშია შესაძლებელი.

ნარატოლოგიური ანალიზის დროს ბევრი მკვლევარი დაობს აბსტრაქტული (იმპლიციტური) ავტორის სტატუსის შესახებ: ზოგი მას თხრობითი კომუნიკაციის დონის ინსტანციად არ მიიჩნევს. აბსტრაქტული ავტორი შიდა საკომუნიკაციო სიტუაციის კონსტრუქტივია. იგი ფიქტიურ მთხრობელს ემიჯნება და ინსტანციას კი არა, სემანტიკურ სიდიდეს წარმოადგენს. აბსტრაქტული (იმპლიციტური) ავტორი ინტერპრეტაციის პოეტიკის ნაწილია, რომელიც მკითხველის მხრიდან კონკრეტიზაციას საჭიროებს. ჟ. ჟენეტი აბსტრაქტულ ავტორს ავტორის შესახებ იდეას უწოდებს (*idée de l'auteur*) (შმიდი 2003 :48).

ვ. შმიდი იმპლიციტური ავტორის უგელვებლყოფის წინააღმდეგია. მისი აზრით, აბსტრაქტული ავტორის ფუნქციას თხრობითი კომუნიკაციის დონეების ვერც ერთი სხვა ინსტანცია ვერ შეითავსებს, მით უფრო, როდესაც საქმე მეტალეფსისს ეხება. ჩვენი აზრით, კონკრეტული ავტორის მიერ გარეფიქციონალური საზღვრის გარღვევით იგი ფიქციის ნაწილი ხდება და მის ფუნქციას აბსტრაქტული ავტორი იტვირთავს, ანუ მკითხველის მიერ კონკრეტიზირებული „წარმოდგენა ავტორზე“.

მეტალეფსისის შედეგად კონკრეტული ავტორი პერსონაჟადაც შეიძლება მოგვევლინოს. ასეთი ტრანსგრესიის მაგალითს მიგელ დე უნამუნოს რომანი — „ბურუსი“ — წარმოადგენს, სადაც მიგელ დე უნამუნო თავისივე ნაწარმოების პერსონაჟია.

მარსელ პრუსტის რომანი — „დაკარგული დროის ძიებაში“ — სუბიექტური ეპოპეაა. ფრანგი მწერლის ვრცელი მხატვრული ტილო „სელიბატური რომანია“ და პოსტნიმბოლისტურ მიმართულებას განეკუთვნება. რომანში მოთხრობილი ამბავი მეტწილად ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა, თუმცა პრუსტის ნაწარმოების მთხრობელი არ შეიძლება კონკრეტულ ავტორთან გაიგივდეს“ (რაბატე 1998:27).

პრუსტის რომანის პირველი ნაწილი — „სვანის მხარეს“ — ოთხასამდე გვერდს მოიცავს. ტექსტის პირველსა და მესამე ნა-

ნილში ჰომოდირეგეტური მთხრობელი ფიგურირებს, მეორეში მთხრობელის სტატიუსი იცვლება: იგი ყოვლისმცოდნეა, მაგრამ მოთხრობილი ამბის დირეგეზისში არ მონაწილეობს.

რომანში მრავლადაა კომენტარი, ჩანართი. ასამდე ჩანართიდან ნაწილი ჰეტეროდირეგეტურ მთხრობელს ეკუთვნის, ნაწილი — პერსონაჟებს. პრუსტის სტილისა და ტექსტის ავტორულ-ლექსიურობიდან გამომდინარე, რომანში მცირე რაოდენობით არსებული დიალოგებიც ჩანართად შეიძლება აღვიქვად ისევე, როგორც ნაწარობის მეორე ნაწილი, რომლის დროსა და სივრცეში მთხრობელი არ მონაწილეობს.

რომანში („სვანის მხარეს“) ყველასგან გამორჩეული ორი ჩანართია: პირველი — ნაწარმოების მეორე ნაწილში, მეორე — ტექსტის ბოლოს. ორივე დანარჩენი ჩანართისგან იმით განსხვავდება, რომ ერთში ნახსენებია სიტყვა — „თხზულება“ (*ouvrage*), მეორეში კი — ნაწარმოები (*écrit*). რომანში მთხრობელის ან რომელიმე პერსონაჟის მიერ ლიტერატურული ნაწარმოების წერის შესახებ არაფერია ნათქვამი. შესაბამისად, საუბარი თავად იმ რომანზეა, რომელსაც ვკითხულობთ — მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“.

პირველი ჩართულის საშუალებით — („*comme on verra dans la deuxième partie de cet ouvrage*“) როგორც ამას თხზულების მეორე ნაწილში ვიხილავთ) მკითხველს აუწყებენ, რომ ნაწარმოების გაგრძელების ნაკითხვის შემთხვევაში, იგი გაიგებს, თუ რით დასრულდა ოდეს და კრესის და შარლ სვანის ახლადწამოწყებული რომანი, რომელზეც ვარაუდს გამოთქვამენ ნაწარმოების პირველ ნაწილში („სვანის მხარეს“, მეორე ნაწილი — „სვანის სიყვარული“) (პრუსტი 1976 : 305).

პროლეგის ამ მაგალითს, რომელიც ელიფსის სახით არის გადმოცემული, ფიქტიურ მთხრობელს (ნაწარმოების ამ ნაწილში — ჰეტეროდირეგეტურს) მივანერდით, რომ არა სიტყვა — „თხზულება“. ეს სიტყვა ამ ჩართულს კონკრეტული ავტორის კომენტარად აქცევს. იგივე სიტყვა ტრანსგრესიაზე მიუთითებს, რომელიც კონკრეტული ავტორის მიერ ფიქციის მოულოდნელ გარღვევას ასახავს, რაც იდეალური რეციპიენტის ან სავარაუდო მკითხველის მიერ კონკრეტიზირებული აბსტრაქტული ავტორის (იმპლიციტური ავტორი) ხარჯზე ხორციელდება.

ანალოგიური სიტუაცია რომანის („სვანის მხარეს“) ბოლოს მეორდება. ამჯერად ოდესზე და მის ქორწინებაზეა საუბარი, რომლის შესახებ ნაწარმოების გაგრძელებაში, ვრცელი ეპოპეის

მეორე ნიგნში — „აყვავებული ქალიშვილების ჩრდილქვეშ“ — ნავიკითხავთ. კონკრეტული ავტორის ნაწარმოების დიეგეზისში ყოფნას ორი ჩანართიდან ვიგებთ: „comme on le verra plus tard“ („როგორც ამას მოგვიანებით ვნახავთ“) (პრუსტი 1976:404). ეს კომენტარი მეტაღეფსის მაგალითად სრულებითაც არ ჩაითვლებოდა, რომ არა იქვე, რამდენიმე სტრიქონის წინ მოთავსებული მეორე ჩანართი: „l’année après... où se termine la première partie de ce récit“ („ერთი წლის შემდეგ, სადაც ამ ნაწარმოების პირველი ნაწილი სრულდება“) (პრუსტი 1976: 404). მარსელ პრუსტის მთხრობელი იმ საოცარ სამყაროზე საუბრობს, რომლითაც ბავშვობაში იხიბლებოდა. მისი სიტყვებით, ეს ხიბლი რამდენიმე ქალს დღესაც შერჩა: ოდეს და კრესის ქორწინების შემდეგაც. ნაწარმოების ამ ნაწილში მთხრობელი ამბის დროსა და სივრცეში მონაწილეობს, ჰომოდიეგეტურია. მეტაღეფსისი აქაც კონკრეტული ავტორის მიერ ლიტერატურული ნაწარმოების ფიქციონალური სამყაროს საზღვრის გარღვევით ხორციელდება, რაც აბსტრაქტული ავტორის კონკრეტიზაციას იწვევს.

კონკრეტული ავტორის ლიტერატურულ ნაწარმოებში შექმრას სიტყვა — „თხზულება“ — განაპირობებს. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს პრუსტი თავისი ნაწარმოების — „დაკარგული დროის ძიებაში“ — არქიტექტონიკაზე თავის ნიგნშივე მსჯელობს: ნაწარმოების ერთ ნაწილს, სადაც სვანის სიყვარულზეა საუბარი, „თხზულებას“ უწოდებს, რომანთა ციკლის მომდევნო ნაწილს — „აყვავებული ქალიშვილების ჩრდილქვეშ“ კი — ნაწარმოებად ნათლავს. მართალია, პრუსტის ეპოპეის დასაწყისში მთხრობელი ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნას არ აპირებს, მაგრამ რომანის — „დაკარგული დროის ძიება“ — დასასრულს იგი ეს ესაა ნაკითხული ნაწარმოების მსგავსის შექმნის აუცილებლობას აღიარებს (რაბატე 1998: 33).

მეტაღეფსისი, ტრანსგრესია, თხრობასა და ფიქციას შორის შიდა ფიქციონალურ სამყაროში ხორციელდება, გარე საკომუნიკაციო სიტუაციის ინსტანციის — კონკრეტული ავტორის მიერ აბსტრაქტული ავტორის კონკრეტიზაციის ხარჯზე. მეტაღეფსისი თხრობითი კომუნიკაციის დონეების მონაცვლეობის სხვა შემთხვევებისგან განსხვავდება. ჩარჩოიან მოთხრობებში ყოველი ახალი ამბის გამოჩენა ახალი დიეგეზისის წარმოქმნას უკავშირდება. თანაც, მეორეული, მესამე და ა. შ. მთხრობელი მოთხრობილ სამყაროში რჩება, იცვლება მისი სტატუსი (ექსტრა/ინტრადიეგეტური), ხოლო თხრობითი კომუნიკაციის დო-

ნე უცვლელი რჩება. მეტალეფსისისგან განსხვავებით, „ტექტ-სტის ტექსტში“ (mise en abyme) შემთხვევაში, ეს უკანასკნელი მეტაფორულად გადმოგვცემს მთელი ნაწარმოების (ან მისი ნაწილის) თემას, იდეას და ა.შ. მეტალეფსისი მოულოდნელობის ეფექტს ემყარება, რასაც ფანტასტიკური სამყაროს შექმნა, შოკი ან მკითხველის (მაყურებლის) ღიმილი მოჰყვება.

ამრიგად, მარსელ პრუსტის რომანში — „სვანის მხარეს“ — შემდეგი სახის მეტალეფსისი აღინიშნება: რიტორიკული (ჩანართების სახით), ონტოლოგიური (ჩართული ამბის — „სვანის სიყვარული“ სახით), ვერტიკალური, რაც მთხრობელის ინსტანციის შეცვლაში, კონკრეტული ავტორის ინსტანციის შიდაფიქციონალურ სამყაროში „შეჭრასა“ და აბსტრაქტული ავტორის კონკრეტიზაციაში ვლინდება.

#### **ღამონწიბანი:**

**ზენკინი 2006:** <http://magazine.russ.ru/nlo/2006/78/ze30.html>

**პრუსტი 1976:** Proust M. Du côté de chez Swann. Moscou : Édition du Progrès. 1976.

**უენეტი 1972:** Genette G. Figures III. Paris : Édition du Seuil. 1972.

**რაბატე 1998:** რაბატე დ. ფრანგული რომანი 1990 წლიდან. თბ.: გამომცემლობა „ჯისიაი“, 1998.

**რეტერი 2005:** Reuter I. L'analyse du récit. Paris: Édition Armand Colin. 2005.

**შიმილი 2003:** Шмид В. Нарратология. М.: Издательство «Языки славянской культуры», 2003.

**Nino Kawtardze**

*Georgia, Tbilisi*

### **Problem of the Metalepsis in Marcel Proust's Novel “Swann’s Way”**

#### **Summary**

Metalepsis is a type of metonymy in rhetoric (double metonymy). In the works of Gerard Genette (“Figures III”) metalepsis acquires the different load. In opinion of the French scientist, at a time of metalepsis, the narrator or extradiegetic addressee „intrudes” into diegesis, or into the time and space of the fictional world. Genette calls metalepsis the transgressive one, as it is the breakthrough of the story. E. g. revealing of the writer’s identity (specific author) in the fictional world of the specific piece of art is

directed towards demonstration of persuasion of the story. This is justified by the desire of achievement of equivalence of empirical and fictional worlds at maximal extent, promoting adoption of the fictional world of the piece of art by the reader. On the contrary, in some cases, intrusion of the narrator into the diegesis or meta-diegetic world, creates weird, comic or fantastic effect. Problem of metalepsis is related to the issue of communication level models of the narrator's status (G. Genette) and narration instances. Relevantly, metalepsis may be used not only in relation with the specific or fictitious author but towards any hero as well. There are distinguished rhetoric metalepsis (at verbal level) and ontologicistic metalepsis (in a form of the told story). In the vertical metalepsis there is implied the interrelation between the narrator and the hero, or there is considered inter-subjective relation between the participants of the creative act (M. Bakhtin) and the issue of change of the narrator status (homo/heterodiegetic, extra/intra-diegetic – G. Genette). In case of horizontal metalepsis there are broken not ontologicistic but rather space borders.

In the novel by Marcel Proust "Swann's Way" the storyteller notifies the narrator about continuation of the story. This is the example of metalepsis. Hence, in the Proust's novel there is ontologicistic, verbal and vertical metalepsis.



## **ხალხური საყოფიერო ზღაპრისა და ნოველის ჩამოყალიბების წანამძღვრები შუა საუკუნეებში**

საყოფიერო-ნოველისტური ზღაპრის ყველაზე ადრინდელი ძველგვიპტური წარმომავლობის სიუჟეტი ჰეროდოტეს ისტორიაში არის შესული. ნოველისტური ხასიათისაა ეგვიპტეშივე ჩანერილი ზღაპარი „სოლევარის ჩივილები“, რომელშიც არაჩვეულებრივი სახეობრიობით ყოფილა მოთხრობილი სოლივერზე თავდასხმის, ცემისა და გაძარცვის ამბები (პროპი 1984: 294). მაგრამ ყოველივე ეს კერძო შემთხვევებია. ცბიერი მატყუარებისა და მოხერხებული მძარცველების შესახებ საყოფიერო ზღაპრების მოტივებს გენეტიკური კავშირი უდასტურდებათ არქაული და კლასიკური მითების მოტივებთან. მ. ბახტინი საყოფიერო ზღაპრის მხატვრული სახეების – თაღლითის, მასხარასა და სულელის — წარმოშობის დროდ კლასობრიობამდე ეპოქას ასახელებს (ბახტინი 1975: 314).

ადრე შუასაუკუნეებიდანვე იქცა საქართველო აღმოსავლური და ბიზანტიური ცივილიზაციების შეხვედრის ადგილად. ქართული ქრისტიანული კულტურა ჯერ ირანული მოძალადეობის პირობებში ყალიბდებოდა, შემდეგ არაბულით შეიცვალა და თან მათი კულტურის შემოჭრის ობიექტი გახდა. ჩვენში ქრისტიანული და მუსლიმური კულტურების დამკვიდრებისათვის ბრძოლამ, ბუნებრივია, უკვალოდ არ ჩაიარა. მათ თავთავისი გავლენა მოახდინეს ქართულ სულიერ ცხოვრებაზე, მაგრამ რადგან ქართულ საზოგადოებაში ეროვნულის შესანარჩუნებლად არ ცხრებოდა ბრძოლა, მოხერხდა ქართული აზროვნებისა და მსოფლმხედველობის ტიპის ფორმირებისათვის წანამძღვრების შემუშავება და საფუძველი შემზადდა გვიანი შუასაუკუნეების კულტურული და მსოფლმხედველობრივი აღმავლობისათვის, რაც „ვეფხისტყაოსნით“ დაგვირგვინდა.

გვიანი შუასაუკუნეების დასავლური და აღმოსავლური ლიტერატურების ტრადიციები ადასტურებს, რომ საყოფიერო-ნოველისტური ზღაპრის განვითარება გაპირობებული იყო თავად საზოგადოებრივი ცხოვრების ხასიათის შეცვლით. ამისი პირობები შუა საუკუნეებში მომხდარმა ძვრებმა შექმნა. შუა საუკუნეების ევროპაში ხალხური ზღაპრებისა და ნოველების ფართო გავრცელებაზე მიგვანიშნებს ფრანგული ალორძინე-

ბამდელი (XV ს.) ანონიმი ავტორის სახუმარო ნოველების კრებული „ქორწინების თხუთმეტი სიხარული...“, რომელშიც თავმოყრილი იყო ქალაქური ამბები. იტალიური ტრეჩენტოს უდიდესი წარმომადგენლის, ჯოვანი ბოკაჩიოს „დეკამერონი“, სავსეა შუა საუკუნეების ხალხური ფორმებით, ქალაქური ფოლკლორით, ძირითადად ანეკდოტებითა და აღმოსავლური ზღაპრებით, აპულეუსის „მეტამორფოზებიდან“ აღებული სიუჟეტებითა და ფლორენციელი მოსახლეობის ზეპირი მოთხრობებით (ხლოდოვსკი 1982: 82).

„დეკამერონის“ გავლენით საფრანგეთში ანონიმი ავტორი ქმნის „ას ახალ ნოველას“, რომელშიც შეტანილია ფრანგული ფაბლიოები და ქალაქური ცხოვრების რეალური ისტორიები (მიხაილოვი 1985: 225)

ამავე პერიოდში ნატიფი ზღაპრული ელფერით მოსილ სარაინდო ეპოსთან დაპირისპირების მიზნით შექმნილა მხიარული გასართობი მოთხრობები, გერმანული შვანკები. ეს ნაწარმოებები რეალისტურ მანერაში მოგვითხრობს უბრალო ადამიანების ცხოვრებაზე, რომლებსაც უყვართ გართობა და ხუმრობა. მთავარი ყურადღება მათში გადატანილია პერსონაჟთა გონებასახბვილობასა და მოხერხებულობაზე. მოგვიანებით ეს გმირები შეერწყნენ გაქნილი მატყუარის სახეს (პურიშევი 1955: 176).

მსგავსი ვითარება დასტურდება აღმოსავლეთის ქვეყნებშიც, სადაც დანინაურდა ქალაქური ყოფა და გაძლიერდა პუმანისტური ტენდენციები. თურქული ანეკდოტ-ლათიფებისა და ქალაქური მოთხრობების კრებულებში წარმმართველი ყოფილა მოხეტიალე ანეკდოტური სიუჟეტები.

მეცნიერები დიდ მსგავსებას პოულობენ ამ ტიპის აღმოსავლურ და დასავლურ კრებულებს შორის (ბოროლინა 1985: 573).

გვიანი შუა საუკუნეების ევროპაში ფეოდალური ნყობილების დაშლამ და კაპიტალიზმის ჩასახვამ (ფლორენციაში კაპიტალიზმის ნიშნები უკვე XIII საუკუნეში გამოჩენილა) საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ცვლილებები გამოიწვია. ეკლესიის დიქტატურის შესუსტებამ ადამიანის განთავისუფლებას ჩაუყარა საფუძველი (ალექსევი 1978: 45), ხოლო დიდმა გეოგრაფიულმა აღმოჩენებმა, ეკონომიკის აღმავლობამ და აღორძინების ხანამ შექმნა პირობები იმისა, რომ ელაპარაკათ „სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთკავშირის აღმოჩენაზე“. ამან კი ლიტერატურაში (საერთოდ, ხელოვნებაში) რეალიზმის დამკვიდრების საფუძველი შექმნა (პინსკი 1961: 176).

საყოფიერო ზღაპრის უმთავრესი მახასიათებელი არის ძალასთან შედარებით გონების და მოსაზრებულობის აღიარების დამადასტურებელი მოტივების დამკვიდრება, რაც ჯადოსნური ზღაპრის ესთეტიკის საპირისპირო მოვლენაა. თუ ჯადოსნურ ზღაპარში მოქმედება ირეალურ სამყაროში ვითარდება, გმირთა სასწაულებრიობა და ფიზიკური ძალა წყვეტს პრობლემებს, ამ ახალი ტიპის ზღაპრის მოქმედება სოფლის რეალურ გარემოში ხდება, სადაც ჩვეულებრივი ადამიანები ცხოვრობენ და შრომობენ. საყოფიერო ზღაპრის ტიპობრივი გმირია ქართველი ნაცარქექია (სხვათა შორის, ამ ზღაპარს ანალოგი არ მოეპოვება, თუმცა მასში წარმოდგენილი ზოგი მოტივი ცნობილია კავკასიაში), რომლის შესახებაც აკაკი წერეთელი წერდა: „ფიზიკურად უძლურია: სული რომ შეუბერო, ცხრა მთას იქით გადავარდება, ამას თვითონაც კარგად გრძნობს, და პირიქით არავის ეტანება, მაგრამ ფარს კი დროზე ხმარობს და ეს ფარი არის მისი ჭკუა-გონება. მოსწრებული ხერხიანობით არა თუ იგერიებს დევებს, ამ საოცარი ფიზიკური ძალის წარმომადგენლებს, არამედ კიდევ იმორჩილებს (წერეთელი 1961: 125).

IX საუკუნიდან საქართველოს სოციალურ წყობაში პატრონყმობის სისტემის გაფორმებამ (ჯავახიშვილი 1965: 165), ხელოსნობა-ვაჭრობის განვითარებამ სოციალურ ურთიერთობათა დემოკრატიზაციის საფუძველი შექმნა და ადამიანის ფენომენი დაანინაურა, ანგარიში გაუწია მის ნიჭსა და პიროვნულ ღირსებებს. ჩვენში ხელი შეუწყო საერო ლიტერატურის ჩასახვა-განვითარებასა და ფოლკლორული საყოფიერო ზღაპრისა და ნოველის, როგორც ჟანრული სახესხვაობის, საბოლოო გაფორმებას.

შუა საუკუნეების ქალაქისა და სოფლის ერთმანეთისაგან საგრძნობი განსხვავების მიუხედავად, საუბრობენ ამ დროის ადამიანთა ცნობიერების ტიპოლოგიურობაზე, რამაც საფუძველი ჩაუყარა საყოფიერო ზღაპრის პრობლემებისა და ასახვის ობიექტებისადმი დამოკიდებულების ერთგვარობას. აღიარებულია, რომ შუა საუკუნეებმა ძველი მოვლენების ახალი ხედვა დაამკვიდრა, ეს მოვლენები სხვა ხარისხში აიყვანა (ჩიჩეროვი 1959: 277). ისიც შენიშნულია, რომ საყოფიერო ზღაპარი ყოველთვის ვერ ემიჯნება ჯადოსნურ ზღაპარს, რომ მათ შორის საზღვარი შეიძლება პირობითი იყოს, თუმცა არა ფორმალური, არამედ ისტორიულ ზღუდედ განსახილველი, როგორც ერთი სახის მეორეში გადასვლის ხანგრძლივი პროცესის შედეგი (პროპი 1984: 294). საყოფიერო ზღაპრის ხასიათი იმით არის

განსაზღვრული, რომ მას აქვს „სინამდვილისადმი თავისი მხატვრული და იდეოლოგიური დამოკიდებულება, ცხოვრების, სოციალური ურთიერთობებისა და ადამიანის მისეული გაგება“ (იუდინი 1979: 50). თუ ჯადოსნური ზღაპრის მხატვრული გამონაგონი შეგნებულად იყო დაფუძნებული სასწაულებრიობაზე, არაბუნებრივზე, არაყოფითზე, რეალურ ცხოვრებაში შეუძლებელზე, საყოფიერო ზღაპრის მხატვრული გამონაგონის ნიშანია ცხოვრებისეული, ყოფითი მოვლენების საგანგებო ჰიპერბოლიზება ფანტასტიკურამდე. ამ ტიპის ზღაპარში ჩნდება გმირი — წყალნაღებული სულელი, რომლის ყოველი მოქმედება უარყოფითი ნიშნით ხასიათდება, ვიდრე ზღაპრის ფინალში „მოულოდნელობის ეფექტის“ ხერხი არ ამოქმედდება ხოლმე: რაკი კლდემ სულელს არ დაუბრუნა მიბარებული თხა და არც პასუხი გასცა, გამწარებულმა სულელმა კლდეს ლოდი ესროლა. კლდე ჩამოინგრა და ოქრო-ვერცხლით სავსე ქილა გადმოვარდა... და სულელიც გამდიდრდა. საზოგადოდ, ზღაპრის ესთეტიკა მოითხოვს ფინალური ვითარების შეცვლას. მაგრამ საყოფიერო ზღაპრის გმირი ჯადოსნური ზღაპრის „სულელივით“ ნამდვილ გმირად ვერ გადაიქცევა. ის ისევ სულელად რჩება და ეს არის საყოფიერო ზღაპრის მხატვრული გამონაგონის კიდევ ერთი თავისებურება.

მრავალი საყოფიერო ზღაპრის შინაარსში შესაძლოა დავინახოთ საზოგადოებრივ ფორმაციათა ცვლის შედეგად მომხდარი მსოფლმხედველობრივი ცვლილებების გამოძახილი. როგორც ცნობილია, კლასობრივ საზოგადოებაში ექსპლოატატორთა და ექსპლოატირებულთა ინტერესების დაპირისპირებამ წარმოშვა კონფლიქტი. მისი გაღრმავება აურეკლავი არც ფოლკლორში, კერძოდ, საყოფიერო ზღაპარში დარჩა. ხალხური შემოქმედების იდეოლოგიური მიმართულება დროსთან მიმართებაში იცვლება. ძველი სიუჟეტები კი პარალელურად განაგრძობენ სიცოცხლეს ან გადახალისდებიან ხოლმე.

ჯადოსნური ზღაპრისაგან განსხვავებით, საყოფიერო-რეალისტურ ზღაპარში ბრძოლა-დაპირისპირების ამსახველი მოტივი (სიუჟეტი) ხალხის მიერ შემუშავებულ შეხედულებებს ეფუძნება. იგი უცხო თვალისთვის, შესაძლოა, ტენდენციურობით იყოს აღბეჭდილი, თუმცა თავად ხალხს ცხოვრებისეული სინამდვილის ობიექტურად ასახვის პრეტენზია აქვს. იგი მოვლენებს თავისი გადასახედიდან აფასებს, საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, შრომაზე, პატიოსნებასა და საერთოდ, ზნეობაზე თავის წრეში დამკვიდრებულ წარმოდგენებს იშველიებს. ჩვეუ-

ლებრივ, ეს შეხედულებები შეუსაბამობაშია გაბატონებული კლასის წარმომადგენელთა ცნობიერებასთან და კონფლიქტიც ამის საფუძველზე იბადება.

ზოგჯერ სხვადასხვა თვალსაზრისზე მდგარი პერსონაჟების დაპირისპირება მძაფრი სოციალური ხასიათის კონფლიქტის სახეს იღებს. სხვისი შრომის მიმთვისებელი, მატყუარა, ავი და მოძალადე საყოფიერო ზღაპარსა თუ ნოველაში მუდამ დამარცხებული გამოდის. მშრომელი კაცის მსოფლხედვას კვებავს თვალსაზრისი ალალი გარჯით მოპოვებულ ცხოვრების სახსარზე და როცა ზღაპრის გმირი ებრძვის ამის საპირისპირო აზრის მატარებელს, კლასობრივი ტენდენციურობაც ამაში ვლინდება.

საყოფიერო-ნოველისტურ ზღაპარს თემათა დამუშავების საკუთარი მანერა აქვს და იგი არ გამოდგება ჯადოსნური ზღაპრისთვის.

თუ გვიანი შუასაუკუნეების საქართველოს პოლიტიკურ-კულტურულ ვითარებას გავითვალისწინებთ (მხედველობაში გვაქვს დაცემის ხანა), შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ ჩვენში საყოფიერო ზღაპრისა და ნოველის ინტენსიური განვითარების ერთი ეტაპი XII საუკუნეში დასრულებულა (მანამდე აღმავლობით აღინიშნებოდა ქართული კულტურის, ლიტერატურისა და ფილოსოფიის განვითარება), ხოლო მეორე — XVI საუკუნის გასულიდან დაწყებულა, როცა კულტურული კონტაქტები ადრინდელზე უფრო გაადვილდა. დაცემის ხანაში თუ არაფერი იქმნებოდა ახალი, ეს არ ნიშნავს, რომ დამპყრობთა ექსპანსიის დროს მათი ფოლკლორული სიუჟეტები არ მკვიდრდებოდა ჩვენში, განსაკუთრებით, ქართლსა და საქართველოს სამხრეთ რეგიონში. ახალციხის რაიონის სოფლებში მოსახლეობა ორენოვანი იყო და ქართველთა მიერ მეზობელთა ენის ათვისების პროცესი შეუწყვეტლად გრძელდებოდა. ამის მომსწრე გასულ საუკუნეში ფოლკლორული ექსპედიციის დროს თავად ვყოფილვართ, როდესაც „ქოროლის“ ეპოსის თხრობისას მთქმელები პროზაული ნაწილის შინაარსს ქართულად თარგმნიდნენ, ლექსით ფრაგმენტებს კი თურქულად ამბობდნენ. ამ შემთხვევაში სიუჟეტის სესხების ფაქტზე ვერ ვისაუბრებთ, რადგან ეპიკური ძეგლების სესხება არ ხდება ფოლკლორში, საზღაპრო სიუჟეტებთან დაკავშირებით კი ნასესხობის ფაქტები მრავლად გვხვდება ორივე მხრიდან.

საქართველოში დღესაც გვიყვებიან ზღაპრებს, რომლებიც უძველესი დროიდან არიან დაფიქსირებული წერილობით ძეგლებში. ასე, მაგალითად, ტიპოლოგიური სიუჟეტის „ხელმწიფის

ასულის ნიშნები“ (ATU 850) უძველესი ლიტერატურულად დამუშავებული ვერსია გვხვდება დ. ბაზილეს „პენტამერონში“ (III, 5). სიუჟეტური ტიპი „ფულს ყველაფერი შეუძლია“ (ATU 854) აღმოსავლური წარმოშობისაა. იქიდან გადასულა დასავლეთში. იტალიაში დაუმუშავებიათ XV-XVII საუკუნეებში ფრანჩესკო ბელოს (1494 წ.) და ფრანჩესკო სანსანივოს (1556 წ.). ამ ტიპის ბადალი ქართული ზღაპრები იციან დასავლეთშიცა (გურია) და აღმოსავლეთშიც (ქართლი). სიუჟეტური ტიპის „ბრძენი ქალწული“ (ATU 875 E\*) მოტივები მეფის მიერ ქალწულის გონებამახვილობაში გამოცდისა და მასზე დაქორწინების შესახებ ცნობილია უძველესი ინდური ძეგლებიდან „მაჰაბჰარატა“ და „იაგაკეში“. XV საუკუნიდან ეს თემა აისახა ევროპულ და აღმოსავლურ ლიტერატურაში — „რაგნარ-საგაში“, ინდოელი ფადიშაჰის აკბარის მრჩეველის მოთხრობებში, აპოკრიფულ თხზულებებში „მეფე სოლომონის საუბარი მოროლფთან“. ლეგენდები და გადმოცემები ისტორიული სოლომონ ბრძენის გონიერების შესახებ ბიბლიური წიგნებისა და ბერძნულ-ლათინური აპოკრიფული ლიტერატურის მეშვეობით არის გავრცელებული მსოფლიოში (ბარაგი, 1990: 441). ჩანს, ამ გზითვეა მოხვედრილი ჩვენში. ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში მისი მრავალი ვარიანტია გამოქვეყნებული, რომლებშიც სოლომონის ნაცვლად ზოგჯერ უცნობ მოხუცზე მოგვითხრობენ. სიუჟეტთა წარმომადობის პრობლემა უაღრესად საინტერესო სურათს გადაგვიშლის, განსაკუთრებით საინტერესოა ზეპირ ბრუნვაში მყოფი ქართული ტექსტების შედარებითი კვლევა. ასევე არ არის ინტერესმოკლებული მოხვედრის ქართული ტრადიციაც, რომელიც აღმოსავლური და ევროპული ტრადიციების გავლენით დამკვიდრდა. სულხან-საბა ორბელიანს „სიბრძნე სიცრუისათვის“ საგანგებოდ შერჩეული ქართული ზღაპრების გარდა, გადაუმუშავებია უცხოური – ირანული (გვახარია, 1995: 226; ჩაჩავა, 2000: 447) ნოველები და საყოფიერო ზღაპრები, რომელთაგან ზოგიერთის წიგნური ვარიანტი არის უკვე გადასული ხალხში. უცნობი ავტორის თხზულებაში „რუსუდანიანი“ მეექვსე და მეთერთმეტე ზღაპრებად შეტანილია საყოფაცხოვრებო შინაარსის ტექსტები (სიხარულიძე, 1966: 43; გვახარია, 1988: 15).

საყოფიერო ზღაპრის ჟანრულ სახეობაში აარნე-ტომპსონ-უტერის კლასიფიკაციის მიხედვით გაერთიანებულია ტიპოლოგიური და ორიგინალური ზღაპარი-ნოველები (ATU 850-

893), ქუთის სასწავლებელი ზღაპარი-იგავები ( ATU 901-945), ზღაპრები ყაჩაღებსა და ქურდებზე (ATU 950-970), გასულელებულ ეშმაკებზე (ATU 1000-1199), ასევე მრავალფეროვანი ანექლოტები (ATU 1200-2400). ქართული საზღაპრო ეპოსი იცნობს ყველა ზემოხსენებულ ბუდეში გაერთიანებულ ზღაპრებს (ქურდოვანიძე, 2000: 70-105). ეს ზღაპრები სხვადასხვა დროსაა შექმნილი, განსხვავებულია მათი წყაროებიც — ზოგი მათგანი უძველესი რიტუალებისა თუ წეს-ჩვეულებებიდან მომდინარეობს. ყოფით სინამდვილეს უნდა წარმოექმნა ზღაპრები ყაჩაღებსა და ქურდებზე, აგრეთვე სულელ ადამიანებზე. სოციალურ დაპირისპირებაში უნდა ვეძიოთ სასულიერო პირთა შესახებ სატირული სარკაზმით შექმნილი ზღაპრების საფუძველი და ა.შ.

### **დამოწმებანი:**

**აარნე-ტომპსონ-უტერი 2004:** The types of international folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson By Hans-Jorg Uther. Helsinki: Academia scientiarum fennica, 2004.

**ალექსეევი 1978:** Алексеев М.П. Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А.История зарубежной литературы: Средние века. Возрождение. М.: «Наука», 1978.

**ბარაგი 1990:** Барга Л. Г. Комментарии – Башкирское народное творчество, т.5, Уфа: Башкирское книжное издательство, 1990, стр.441.

**ბახტინი 1975:** Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: «Наука», 1975.

**ბოროლინა 1985:** Боролина И.В. Турецкая литература. – История всемирной литературы, т. 3,»Наука», М.: 1985, стр. 573.

**გვახარია 1988:** Гвахария А.А. Слово о «Русуданиани» - Русуданиани. М.: «Наука», 1988.

**გვახარია 1995:** გვახარია ალ. ნარკვევები ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან. I, თსუ გამომცემლობა, თბ.: 1995.

**იუდინი 1979:** Юдин Ю.И. Типология героев бытового сказки – Русский фольклор. т. 19. Л.: «Наука», 979.

**მიხაილოვი 1985:** Михайлов А.Д. Французская литература. . – История всемирной литературы, т. 3, М.: «Наука», 1985, стр. 225.

**პინსკი 1961:** Пинский Л.Е. Реализм эпохи возрождения. М.: «Наука», 1961.

**პროპი 1984:** Пропп В.Я. Русская сказка. Л.: «Наука», 1984.

**პურიშევი 1955:** Пуришев Б.И. Немецкая литература. – История всемирной литературы, т. 3, М.: «Наука», 1985, стр. 176.

**სიხარულიძე 1966:** სიხარულიძე ქს. ქართველი მწერლები და ხალხური შემოქმედება. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**ქურდოვანიძე 2000:** The index of georgian folktale plot types. Systematic directory, according to the system of Aarne-Thompson. Compiler T. Kurdovanidze. “Merani”, Tb.: 2000.

- ჩაჩავა 2000:** ჩაჩავა მ. ს.-ს. ორბელიანის იგავთა ხალხური პარალელები. — ლიტერატურული ძიებანი, ტ. 21, თბ.: „მეცნიერება“, 2000.
- ჩიჩეროვი 1959:** Чичеров В.И. Русское народное творчество. М.: изд. МГУ, 1959.
- წერეთელი 1961:** წერეთელი ა. თხზულებათა კრებული. ტ. 13, თბ.: „სახელგამი“, 1961.
- ხლოდოვსკი 1982:** Хлодовский Р.И. Декамерон: Поэтика и стиль. М.: »Наука«, 1982.
- ჯავახიშვილი 1965:** ჯავახიშვილი ი. ქართველი ერის ისტორია. II, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1965.

**Teimuraz Kurdovanidze**

*Georgia, Tbilisi*

### **Prerequisites for the Creation of Realistic Tales in the Middle Ages**

#### **Summary**

Georgia from the early times became the area of the crossing of the oriental (Iranian, Arabic) and Bizantine civilizations, which had influence on the georgian spiritual life. However the original georgian thought and world outlook were formed and in XII century were completed by the poem “Vepchistkaosani”.

Traditions of the oriental and occidental literature confirmed, that the creation of the realistic tales were conditioned by the social and ideologic displacements in the public life in the middle ages. In cities advanced the workmanship with the following realistic perception of the life. On the miracle based artistic fable acquired realistic features.

Personages of the fabliaus and swanks in this period became witty and smart fellows.

The Georgian realistic tales are based on the same principles, as the realistic tales of the another peoples in the world; they reflect the same realistic and moral problems.

Appearance of some signs of democracy in georgian social system conditioned transfer of attention to the personal abilities and honour of common people which became heroes of the new type of tales.

According to “the Types of International Folktales” in Georgia are distributed following types of realistic tales: ATU 850-893 - (15 plot); ATU 901 – 992 – (32 plot); ATU 1000- 1199 – (22 plot); ATU 1200 – 2400 – (122 plot), among them original georgian ones.



## რუსთველი — პოეტი ქართულ ფოლკლორულ ცნობიერებაში

ქართული საისტორიო და რამდენადმე სალიტერატურო წყაროებისაგან განსხვავებით, ქართული ფოლკლორული მემკვიდრეობის კორპუსში შენახულია საკმაოდ ვრცელი ტექსტები რუსთველის ვინაობისა და ცხოვრების შესახებ, თუმცა მათი უმრავლესობა ჩანერილია XX საუკუნის განმავლობაში, განსაკუთრებით, პოეტის პირველი იუბილეს დღეებში, 1930-იანი წლების შუახანს. ჩანერის მხრივ, ქრონოლოგიურად ადრეულ გამონაკლისს წარმოადგენს ანტონ ფურცელაძის „შოთა რუსთაველი და მისი ცოლი: ძველადგან ამბათ დარჩენილი“ (1886; მეორე გამოცემა — სათაურით: „შოთა რუსთაველი და მისი ცოლი (ლეგენდა)“, 1899), მაგრამ ამ ჩანანერის წყარო უცნობია, ხოლო ჩანერის სანდოობა — განუსაზღვრელი<sup>1</sup>.

თავად ეს ტექსტები, რომლებიც პროზაულ მონათხრობთა სახით იქნა მოპოვებული, კარგა ხანია ქართული ლიტერატურისა თუ ფოლკლორის მკვლევართა შეკრებისა და შესწავლის საგანი გახდა. ისინი, ძირითადად, მოთავსებულია ოთხ გამოცემაში: ა) მიხეილ ჩიქოვანის „ხალხური ვეფხისტყაოსანი“ (1936, 1937); ბ) იოსებ მეგრელიძის „რუსთაველი და ფოლკლორი“ (რუსულად; 1960); გ) ქსენია სიხარულიძის მიერ გამოცემული „ქართული ხალხური საისტორიო სიტყვიერება, I“ (1961); დ) მიხეილ ჩიქოვანის „შოთა რუსთაველი და ქართული ფოლკლორი“ (1966).

საყურადღებოა, რომ რუსთველის ბიოგრაფიის მკვლევარ-მადიებელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი, — თუნდაც არა იმპლიციტურად, — თავიანთ კონსტრუქციებში ხშირად დაფუძნებია ხალხურ გადმოცემებს (განსაკუთრებით — პავლე ინგოროყვა, სარგის კაკაბაძე, შალვა ნუცუბიძე)<sup>2</sup>, თუმცა დიდად სავარაუდოა, რომ თავად ამ გადმოცემებს ისევ ლიტერატურული წარმოშობა და წყაროები ჰქონდეს („ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგ-ეპილოგი, „შაჰნამეს“ ქართული თარგმანები, თეიმურაზ I, არჩილი, თეიმურაზ II, ტიმოთე გაბაშვილი, თეიმურაზ ზაგრატიონი, აკაკი წერეთელი, ანტონ ფურცელაძე). არაა გამორიცხული, რომ ფოლკლორული ტექსტების რამდენიმე მონაცემი რუსთველის კვლევათა (XIX-XX სს.) გამოძახილიც კი იყოს. რაც შე-

ეხება ამ ტექსტების ავთენტიკურობას თუ ისტორიულ მემკვიდრეობითობას, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მათი განხილვა ამ განზომილებაში სრულიად უსაფუძვლო და სრულიად უნაყოფო იქნება, — სხვა თუ არაფერი, ზეპირი ფოლკლორული ტექსტები ამდენად ხანგრძლივი დროის განმავლობაში სიმყარესა და მთლიანობას ვერ ინარჩუნებს და, შესაბამისად, ვერ ახერხებს ისტორიულ ცნობათა თუ ეპოქისეულ უწყებათა სანდო შენახვასა და გადაცემას.

ღირსშესანიშნავია, რომ ქართული ხალხური სიტყვიერების მითოსურ-ფოლკლორულ გმირთა შორის დადასტურებულია ერთადერთი პერსონაჟი პოეტი: რუსთველი. ამდენად, ფოლკლორული ტექსტები რუსთველის შესახებ წარმოაჩენს, ერთი მხრივ, ქართული ფოლკლორული ცნობიერების მიერ დანახულ “ვეფხისტყაოსნის” კონკრეტულ ავტორს — ეროვნული ტრადიციისა და კულტურის ცენტრალური ტექსტის შემქმნელს და, მეორე მხრივ, იმას, თუ ეს ცნობიერება როგორ ხედავს და გაიზრება, ზოგადად, პოეტს, ხელოვანს, შემოქმედს<sup>3</sup>.

კვლევის შედეგად, შესაძლებლად ჩანს, ამ მონათხრობთა ერთობლიობა — მრავალრიცხოვან ვარიანტულ სახეცვლილებათა გათვალისწინებით — წარმოჩნდეს ტექსტობრივ მთლიანობად, რომლიდანაც ხერხდება, ერთი მხრივ, ცალკეული მაკონსტრუირებელი ერთეულების — მითოლოგემების პოვნა და გამოყოფა და, ამავე დროს, მეორე მხრივ, იმ მთლიანობის აღდგენა და აგება, რომლის სახითაც საქმე გვექნება ერთიან მითოლოგიურ ტექსტთან და რომელსაც უპირიანი იქნება ენოდოს **რუსთველის მითოსი**. ეს ტექსტი დღეს საგანგებო შესწავლას იმსახურებს.

\* \* \*

რუსთველის შესახებ ხალხურ გადმოცემათა, — რუსთველის მითოსის, — ძირითადი შინაარსი, უმეტეს წყაროთა თანახმად, ამგვარად შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

დიდგვაროვანი წარმოშობის ოჯახისშვილი, მამით დაობლებული მცირეწლოვანი შოთა რუსთველი ბიძის კარზე იზრდება. შემდგომ იგი განათლებას შეიძენს საქართველოსა და ათენში, სამშობლოში დაბრუნების შემდგომ კი მეფის წყალობასა და მის კარზე თანამდებობას მოიპოვებს. ამ დროს პოეტი დაუცხრომლად წერს “ვეფხისტყაოსანს”. მას შემდეგ, რაც წიგნი საჯაროდ გახდება ცნობილი, რუსთველის შემოქმედება მოიპოვებს საყოველთაო აღიარებასა და განდიდებას როგორც ხელისუფლების,

ისე საზოგადოების მხრივ. მაგრამ პიროვნულ სიყვარულში რუსთველი უიღბლო გამოდგება: მეფე-ქალ თამართან მისი ტრფიალის კანონიერი დაგვირგვინება შეუძლებელი აღმოჩნდება; მისი პირველი სატრფო, საბედისწერო გაუგებრობის მსხვერპლი, თავს მოიკლავს; მისი ცოლი კი არაბ მსახურთან უღალატებს ქმარს. მას შემდეგ, რაც შურისძიებით აღსავსე პოეტი მოკლავს თავისი ცოლის საყვარელს, იგი სამშობლოს მიატოვებს და წმიდა მიწაზე ბერად აღიკვეცება.

ბუნებრივია, რომ ეს ფოლკლორულ-მითოლოგიური მოთხრობა (— მისი რეკონსტრუქციის რამდენიმე მცდელობიდან უკანასკნელი ეკუთვნის მიხეილ ჩიქოვანს, 1966) არაერთ ვარიანტს მოიცავს, რომელთაგან ზოგიერთი სრულიად ცვლის ტექსტის მოტივსაც და მოტივაციასაც. შემონახულ-ჩანერილ ტექსტთა სიმრავლიდან გამომდინარე, ეს ვარიანტები უმთავრესად ასე მოიხაზება: დიდგვაროვანი/ღარიბი, ბიძა/მეფე, ბიძისეული კარი/ბიძისეული მონასტერი, ათენი/ათონი, მეფის წყალობა/მეფის რისხვა, აღიარება/მარტოობა, მკვლელობა/შენდობა, უცხოეთში გადახვეწა/მამულში განმარტოება.

და მაინც, შესაძლებელი ხდება, განისაზღვროს გადმოცემული მთლიანი ამბის განმაპირობებელ-ჩამომყალიბებელი ნაწილები ან, — კონცეფციურად ამგვარად მიდგომის შემთხვევაში, — რუსთველის მითოსის უმთავრესი, საყრდენი მითოლოგემები:

**1. პოეტის წარმოშობა.** მოპოვებულ ტექსტებში პოეტი უმამოდ, ობლად იზრდება, — ზოგ ტექსტში მამა კვდება მაშინვე, როგორც კი ჩვილი იბადება, ზოგან რუსთველი, საერთოდ, უდედმამოდ რჩება, — რითაც საცნაური ხდება, რომ იგი მოწყვეტილია ჩვეულებრივ, ოჯახურ, მამაშვილურ (თუ, საერთოდ, მამაშვილურ-დედაშვილურ) გარემოს. თუკი ყოფით განზომილებაში ამით წინასწარმინიშნებით გამოიკვეთება პოეტის მნიშვნელოვანწილად მძიმე, გაუხარელი და ტანჯული ხვედრი, მითოლოგიურად ეს მის გამორჩეულობაზე, მის ნიშანდებულობაზე მეტყველებს. სხვათა შორის, ამგვარი გამორჩეულობა, შესაძლებელია, რამდენადმე მის — პოეტის — საზოგადოებრივ მარგინალურობასაც აღნიშნავდეს, მაგრამ ეს მარგინალურობა საქვეყნო განდიდებით გვირგვინდება. გავრცელებული მითოლოგიური მოდელით, გარკვეულ დაბრკოლებათა დაძლევის შემდეგ, თავდაპირველად დაკნინებული გმირი საბოლოოდ აღზევებული აღმოჩნდება.

პოეტი უშუალო წინაპრის ბუნებრივი გარემოს გარეშე დარჩება, მისი აღმზრდელი გახდება მხოლოდ ირიბი წინაპარი, რო-

მელიც საკუთარ თავზე აიღებს ყმანვილის პატრონობა-მეურვეობას. მითოლოგიურ კონტექსტში ამგვარი უმამობა თუ ობლობა გამოხატავს ნიადაგთან შემბოჭველი მიჯაჭვულობისაგან თავისუფლებას, რაც გმირს ქმედებათა შეუზღუდაობას ანიჭებს. აღსანიშნავია, რომ ქართულ კულტურულ ტრადიციაშიც რუსთველი ხშირად მიჩნეულია უწინაპრო, გამორჩეულ გამოწკლისად და მისი ფიზიკური თუ სულიერ-კულტურული წინამორბედნი ნაკლებად ივარაუდებიან, უშუალოდ არ შეიმჩნევიან, ცხადად არ აღინიშნებიან.

პოეტი იზრდება ბიძის კარზე, ან ბიძის მონასტერში, სადაც იგი პიროვნულად ყალიბდება. ბიძა განსაკუთრებულ მზრუნველობას იჩენს ძმისშვილის აღზრდაზე. როგორც ტექსტებიდან ჩანს, იმ დროსვე და იქვე ცნაურდება ყმანვილი რუსთველის თვალშისაცემი გონიერება და ნიჭი. რუსთველი მშობლის თუ მშობლების გარეშე იზრდება, მაგრამ ბიძა მისთვის არა მარტო აღმზრდელია, არამედ კულტურული მეგზურიც: ზოგიერთ ტექსტში რუსთველის ბიძა პოეტია. ამ ტექსტების თანახმად, სწორედ იგი აღმოჩნდება მომავალი პოეტის საქმიანობის განმაპირობელიცა და განმსაზღვრელიც, შესაბამისად, სწორედ ბიძა უნდა იგულისხმებოდეს რუსთველის პირველ მოძღვრად და ხელდამსხმელად (თუმცა ერთ ტექსტში რუსთველს ორი პოეტური წინაპარი ჰყავს: მამა და ბიძა, რომელთაგან პირველი „სოფლის ამბებს“ თხზავს ლექსებად, მეორე კი საკუთარ პოეზიას სარწმუნოებრივ შინაარსს უდებს საფუძვლად).

საგანგებო ციკლში ერთიანდება ტექსტები, სადაც რუსთველი მეფის კარზე იზრდება, რაც, ბუნებრივია, ისევ პოეტის გამორჩეულობაზე მეტყველებს, — ღმრთივკურთხეულ ძალაუფლებასთან ზიარება-სიახლოვის გამო. მაგრამ ეს ციკლი, როგორც ჩანს, რუსთველის მითოსის განტოტვილ, საგანგებო ვერსიას წარმოადგენს.

**2. პოეტის აღზრდა.** რუსთველი მონიფულ და ზრდასრულ პიროვნებად ყალიბდება სახლისაგან მოშორებით: უფრო ახლოს — რომელიმე ქართულ მონასტერში, უფრო მოშორებით — უცხოეთში, სადაც მას, გამორჩეულს ნიჭითა და მისწრაფებით, ან ბიძა აგზავნის, ან — სამეფო კარი. ეს უცხოეთი კი, ტექსტების ბევრ შემთხვევაში, ათენია, რომელიც, — თუკი ის არაა აღრეული ათონთან, — წარმართულ-ანტიკური ცოდნისა და სიბრძნის დაუნჯების ადგილია (შდრ. გელათი — „სხუა ათინა“), რომელსაც მხოლოდ ნიშნეული გამოხატულება შეიძლება ჰქონდეს, რადგან რეალურად, საშუალო საუკუნეების განმავ-

ლობაში ათენში, როგორც ცნობილია, კულტურისა და განათლების არავითარი კერა არ არსებობდა. შესაძლოა, სწორედ ამ ცოდნის გამოხატულებაა, რომ ზოგიერთ ტექსტში პოეტის მიერ ცოდნის მოპოვების ადგილად დასახელებულია ან ბიზანტია/საბერძნეთი, ან აღმოსავლური ქვეყნები: სპარსეთი ანდა არაბეთი („*მაშინდელს ათინაში სწავლას ბევრით სჯობდა არაბების სწავლა და არაბების სასწავლებლები, თვით ბერძნულს სწავლას უფრო ადვილად და კარგად შეისწავლიდა არაბების სასწავლებლებში*“ — ანტონ ფურცელაძე), მაგრამ ეს აღმოსავლური ლოკალიზაცია, როგორც სავარაუდოა, უფრო განპირობებულია მეზობელი კულტურული სამყაროს სურათის გათვალისწინებითა და თავად „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსით.

მითოსისათვის არსებითია, რომ პოეტი ტოვებს თავის სამყოფელს განსაკუთრებული ცოდნის მოსაპოვებლად. იგი სულიერად და გონებრივად სახლისაგან შორს — უცხო სამყაროში — გამოიწრთობა და ისევ თავის სამკვიდროში ბრუნდება (შდრ. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა გარეთ გასვლა, უცხოობაში მათი გამოცდა-გამონრთობა და შინ ძლევამოსილი დაბრუნება).

ყოფით განზომილებაში აღსანიშნავია, რომ პოეტის ჩამოყალიბებისათვის ხალხური ცნობიერება აუცილებლად მიიჩნევს ღრმა და საგანგებო ცოდნის შექმნას. სხვათა შორის, ტექსტებში ყურადღება მახვილდება რუსთველის დაუღალავ გარჯასა და თავდადებულ მონდომებაზე „ვეფხისტყაოსნის“ შესაქმნელად მუშაობისას, მაგრამ მეტად მწირად ითქმება პოეტის ღმრთაებრივი მონოდების ან შთაგონების (ზეშთაგონების) შესახებ (ამგვარი გამოწაკლისია, მაგალითად, მინიშნება: „*რუსთაველი იმისთანა პოეტი იყო, რომ ჰაერიდანაც ესმოდა*“).

**3. პოეტის დაბრუნება.** უცხო ქვეყნად მყოფი, ხანგრძლივად გაუჩინარებული პოეტის სამშობლოში დაბრუნება ტექსტებში წარმოჩენილია საყოველთაო დღესასწაულად, რომელშიც მთელი ქვეყანა მონაწილეობს. რამდენადაც ამ საგანგებო დახვედრაში წინასწარი საგანგებო მოლოდინი იგულისხმება, პოეტის საზოგადო როლი, როგორც ჩანს, ნამდვილად განსაკუთრებულია: მას ელიან როგორც რჩეული მისიით აღსავსე გმირს და ეგებებიან კიდევ როგორც ასეთ გმირს. თავის სამკვიდროში რუსთველის შემოსვლის ამბავი ჯაჭყურად გადაეცემა მომლოდინეებს და დაბრუნების დღესასწაულში თანდათანობით ერთვება სულ უფრო მეტი ადამიანი. პოეტის ხელახლა გამოჩენით აღფრთოვანებულ დამხვედურთა საგანგებო მსვლელობებს ამ-

კარად რიტუალური ხასიათი აქვს. ეს დღესასწაული იმდენად შეუზღუდავია, რომ სამყაროს ზეიმს ემსგავსება და უტოლდება.

**4. პოეტის ტრფობა.** პოეტის სიყვარული ორგვაროვანია, ამბივალენტურია: ერთი მხრივ, იგი სიყვარულის (სატრფოს) ძიებაშია, მაგრამ, მეორე მხრივ, განმდგარია ჩვეულებრივი, ყოფითი გრძნობებისაგან და გულგრილია როგორც საცოლის, ისე, ზოგადად, ცოლქმრული სიყვარულის მიმართ. შესაძლოა, მიწიერ სატრფიალო ურთიერთობებში პოეტის ამ ჩაურთველობას ასახავდეს ტექსტების ის მონაცემებიც, სადაც მისი სატრფოს საბედისწერო შეცდომა ამ ახალგაზრდა ქალისათვის ტრაგიკულად მთავრდება: პოეტის საქმიანობისას (როცა იგი, სავარაუდოდ, ან „ვეფხისტყაოსანს“, ან, ზოგადად, პოეტურ ქმნილებას წერს) მისი სატრფო თუ საცოლე იჭრება მის სამყაროში და სასტიკად ისჯება. ერთი მხრივ, — მითოსურად, — ნიშანდებულთან უნებართვო შეხების, ხოლო მეორე მხრივ, — ყოფითად, — გაუგებრობიდან გამომდინარე, ლალატში პოეტის უსამართლო ბრალდების გამო ეს ქალი დალდასმული აღმოჩნდება მკრეხელობის დანაშაულით და სიცოცხლეს საკუთარი ხელით ამთავრებს: თავს იკლავს.

ირიბად, მაგრამ მაინც ამ შემთხვევაში პოეტის საქმე (— წერა) და სატრფიალო გრძნობა ერთმანეთს შეეჯახა და ტრაგიკულად დამთავრდა: შემოქმედებას სიყვარული შეენირა.

რამდენიმე ვერსიის მიხედვით, რუსთველი მართლაც უგულოდ მიატოვებს მის მომლოდინე სატრფოს, რასაც შედეგად, ასევე, ქალის სიკვდილი მოჰყვება.

მაგრამ რუსთველს ნამდვილი მუხანათობა და ლალატი ხვდება საკუთარ ოჯახში და აქ მის პირისპირ აღმოჩნდება მის საკუთარ სამკვიდროში შემოჭრილი უცხო: მისი მსახური არაბი, — უცხო როგორც ეთნიკური, ისე საზოგადოებრივი წარმოშობითაც, — მიითვისებს მისი არაერთგული მეუღლის სიყვარულს, რისი შემსწრეც ხდება პოეტი. ზოგ ვარიანტში რუსთველის შურისძიება სასტიკია და სიცოცხლეს მოუსწრაფებს მსახურს, მეუღლეს კი შერცხვენას არგუნებს, ხოლო იმ ვარიანტებში კი, სადაც პოეტი მიმტევებელია, მოლალატი ქალი და მისი მოტრფიალე არაბი მაინც სასტიკად ისჯებიან: ამ შემთხვევაში შურისმაძიებელი მკვლელია ცოლისძმა და სასჯელიც ისევ დაუნდობელია.

პოეტის ტრფობის მითოლოგიის განსხვავებული, ტექსტების უხვად გამსჭვალავი ნაკადია ტრაგიკული სიყვარული მეფე-ქალსა და პოეტს, თამარსა და რუსთველს, შორის, რომელიც

ზოგ შემთხვევაში უარყოფილია თვით პოეტის მიერ, ზოგან — მეფის მიერ (თავად ამ მოტივის ერთადერთი წყარო, რა თქმა უნდა, „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგია). პოეტი არა მხოლოდ იტანჯება შეუძლებელი ტრფობის გამო, არამედ ისჯება კიდეც: მისთვის გამოტანილ განაჩენს აღასრულებს ან თამარი, ან მისი მეუღლე, დავითი, ზოგიერთ ვარიანტში კი სასჯელი, — თუმცა გამორჩეულობის დალდასმაც, — სანყისიდანვე იმთავითვე იგულისხმება, რადან თამარი და შოთა არა მარტო ერთად იზრდებიან, არამედ ღვიძლი და-ძმაა (ამჯერად აქ გაკრთება მითოლოგიური ინცესტის თემა).

**5. პოეტის მეტოქეობა.** მოპოვებულ ტექსტებში პოეტის მეტოქეობასა და შეჯიბრს მოქიშპესთან არ მიეპყრობა საგულდაგულო ყურადღება, — მონათხრობებში ეს მოტივი მწირი და გაუშლელია. მაინც, ყველაზე მკვეთრად საგანგებო შეჯიბრი მჟღავნდება იმ ეგრეთ წოდებულ საზეიმო „ტურნირში“, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ დასრულების აღსანიშნავად გაიმართება. აქ, — სადაც მსაჯული თვით მეფეა, — რუსთველი თავს გამოიჩინებს ძალითაც, ნიჭიერებითაც, გონიერებითაც, რითაც თავის შეუვალ უპირატესობასა და პირველობას დაამტკიცებს.

კიდეც უფრო მოკლედ და ფერმკრთალადაა ნახსენები პოეტის მეტოქეობა ძმასთან, რომელიც ზოგან ასევე პოეტად და გამორჩეული გონების ადამიანადაა წარმოსახული (სხვათა შორის, გამოჩნდება მისი სახელი — ავთანდილი, ხოლო სახელის ეს არჩევანი, როგორც ჩანს, ტარიელის პროტოტიპად თავად პოეტს გულისხმობს; შდრ. ქართული ლიტერატურული ტრადიცია, პავლე ინგოროყვას ბიოგრაფიული კონცეფცია და სხვ.). მაგრამ მეტოქეობა ძმებს შორის არა იმდენად საქმიანობის, რამდენადაც თამარის მიმართ ტრფიალების გამო აღმოცენდება. აღსანიშნავია, რომ ამ ვერსიით, რუსთველის ძმა პოეტის მეტოქეთა წყებაში აღმოჩნდება, მეფე-ქალის საქმროებთან თუ ქმართან ერთად (თუმცა ამ შემთხვევაში რუსთველი დიდსულოვანი დამთმობია და უარს ამბობს, ძმასთან შეჯიბრში ჩაერთოს).

და კიდეც, არსებობს ვერსია, სადაც რუსთველის მონინაღმდეგედ წარმოდგენილია ვაჟად გადაცმული მისი ცოლი, რომელთან სასიკვდილო შერკინებისას ორივე იღუპება.

**6. პოეტი და ძალაუფლება.** პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ თითქმის ყველა მოპოვებულ ტექსტში პოეტი მეფის კარის მოხელეა და, შესაბამისად, იგი ღმრთივკურთხეული ძალაუფლებით აღჭურვილ სივრცეში იმყოფება. სამეფო კართან პოე-

ტის სიახლოვე, ზოგი ტექსტის მიხედვით, ღრმა სიყმანვილიდან ინყება (— მეფეს მიჰყავს ობოლი ყმანვილი აღსაზრდელად, რუსთველი და თამარი ერთად იზრდებიან), მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, რუსთველის დაკავშირება უზენაესი ხელისუფლის გარემოსთან მსჭვალავს თითქმის ყველა ტექსტს.

ამავე დროს, აღსანიშნავია ორმხრივი ლეგიტიმაცია: თუ, ერთი მხრივ, სამეფო კარი ანიჭებს ლეგიტიმაციას პოეტს (მზრუნველობა ჭაბუკი პოეტის აღსაზრდელად; გამორჩეული ნიჭის შემოქმედის მიწვევა კარზე; “ვეფხისტყაოსნის” გასრულებისთანავე პოემის წარდგენა მეფის წინაშე და მეფის მიერ მისი მიღება-აღიარება; ამ უკანასკნელ შემთხვევაში — შდრ. აკაკი წერეთლის “სიზმარი“, რომელიც, ასევე, შესამჩნევი მითოლოგიურობითაა აღბეჭდილი), მეორე მხრივ, პოეტის დასტური განამტკიცებს მემკვიდრეობის მართლზომიერების გამო მეფე-ქალის საჭოჭმად ქცეულ ლეგიტიმურობას. ამ ლეგიტიმურობის მოპოვება და სახალხო აღიარება არაერთ ტექსტში საბოლოოდ პოეტის დამსახურებადაა მიჩნეული — „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი გამონათქვამის საფუძველზე: „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია!“.

ძალაუფლებასთან პოეტის მიმართების თვალსაზრისით, საყურადღებოა, რომ რუსთველი ისევ მეფის გვერდით, მისი მხარდამჭერი აღმოჩნდება, როცა დიდგვაროვანთა წარმოშობის მიერი პრივილეგია იქნება შესარყეველი. სწორედ მეფის თანდასწრებითა და გამხნევებით წარმოთქვამს პოეტი მრავალ ფოლკლორულ ტექსტში რუსთველისეულად მიჩნეულ გახმაურებულ სტრიქონებს: „ათასად კაცი დაფასდა...“. ამ შემთხვევაში პოეტი, ერთი მხრივ, სამეფო ძალაუფლების გაძლიერების მომხრეა, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი მიესალმება სისხლის განახლებას დიდებულთა შორის.

მაგრამ, ამავე დროს, ტექსტებს შორის დაცულია მონათხრობები, სადაც ძალაუფლების დაპირისპირება პოეტთან სასტიკი და უშელავათოა. ამგვარ შემთხვევებს ასახავს ის ვერსიები, სადაც განდევნილ პოეტს მუხანათურად მოაკვლევინებს თამარი და მის მოჭრილ თავს ითხოვს, ანდა ის ტექსტი, სადაც თამარი ანადგურებს „ვეფხისტყაოსანს“ — ცეცხლში წვავს ნიგნის გამოტაცებულ ხელნაწერს.

**7. პოეტის გამოცდა.** გამოცდას უზენაესი ხელისუფალი ატარებს: თამარის ბრძანებით, ვაშლს ისარი უნდა დაუმიზნონ და ესროლონ, ვაშლი კი თავად მეფე-ქალს უჭირავს ხელში, თავსზემოთ. სინამდვილეში პოეტის გამოცდა არა სიჩაუქის,



არამედ მისი გამჭრიახობისა და მიხვედრილობის გამოცდაა, და აქ, — სადაც გამოჩენილი ფალავნები ასპარეზს გაეცლებიან, — რუსთველი გამარჯვებას მოიპოვებს (მითოსური გმირი უმთავრესად სწორედ გონიერებით იმარჯვებს და არა ძალით!). პოეტი სიტყვის ოსტატიცა და იდუმალთმცოდნეცაა, — ის, რაც სხვათათვის გაუგებარი და მიუწვდომელი აღმოჩნდა, პოეტმა გაიგო, პოეტი ჩასწვდა: მეფე-ქალის სიტყვები არ განსაზღვრავდა მანძილს, საიდანაც ისარი მიზნისათვის უნდა მოეხვედრებინათ, რის გამოც რუსთველმა, სიტყვის მართებული და სასურველი მნიშვნელობის მოხელთებისას, მანძილის არჩევანის თავისუფლებით ისარგებლა.

**8. პოეტის განდიდება.** პოეტის შემოქმედება და, კერძოდ, „ვეფხისტყაოსნის“ გასრულება აღინიშნება საგანგებო ზეიმით, რომლის მსგავსი ქვეყანაში არასოდეს გამართულა (ტექსტების მიხედვით, თვით თამარის გამეფების დროსაც კი). პოემის საჯაროდ წაკითხვას მოჰყვება ჯერ სამეფო კარის მიერ აღიარება, ხოლო შემდგომ — პოეტის საყოველთაო განდიდება. ამ დღესასწაულში მონაწილეობენ პოეტისათვის პატივის მისაგებად მოსული თუ ჩამოსული სხვადასხვა ფენისა და სხვადასხვა მხარის ადამიანები.

ზოგიერთ ტექსტში ლოკალიზებულია ზეიმის სივრცე — დიდუბე, რაც, იმას მეტყველებს, რომ, როგორც ჩანს, რუსთველის განსაადიდებელი ზეიმის აღწერილობა რამდენადმე ირეკლავს ისტორიულ ცნობასა და ფოლკლორულ გადმოცემას თამარის ქორნილის შესახებ, რომელიც, ასევე, დიდუბეში გამართულა. მაგრამ, ამასთანავე, სამეფო ადგილის ამ გამოკვეთითაც, სავარაუდოა, ყურადღება მიეპყრობა პოეტისა და მისი საქმის საქვეყნო ნიშნეულობას.

ზეიმისა და, ამავე დროს, შეჯიბრის დამთავრების შემდეგ, — როცა რუსთველი არამხოლოდ პოეტურ განზომილებაში აღმოჩნდება გამარჯვებული, — პოეტის პირველობას ველარავინ შეეცილება. შედეგად, ტრიუმფატორი პოეტი თამარის ხელთაგან სამეფო გვირგვინსაც კი მიიღებს (ასევე, თამარის მეუღლისაგან — სამეფო ხმალს; ზოგ ვარიანტში თამარი პოეტს საკუთარ სამეფო ბეჭედს უძღვნის), რაც რუსთველის არა მარტო საზოგადოებრივ აღზევებას უნდა აღნიშნავდეს, არამედ, აგრეთვე, მის კურთხევას მეფე-პოეტად, მისთვის უმაღლესი ძალაუფლების მინიჭებას.

ზეიმი, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ გასრულებისა და გაცხადების გამო აღინიშნება, შეესატყვისება ზეიმს რუსთველის დაბრუნების გამო.

**9. პოეტის განდევნა.** ტექსტებში რუსთველი მამულიდან განიდევნება ჩადენილი დანაშაულის ან მეფის — უმთავრესად გაუმართლებელი და უსამართლო — ნება-სურვილის გამო. მისი განდევნა გამოავლენს, რომ პოეტის შეთვისება გარშემო მყოფ ადამიანებთან, საზოგადოებასთან, ხელისუფლებასთან საბოლოოდ მაინც შეუძლებელი აღმოჩნდა. ტექსტების იმ ნაწილში, სადაც პოეტი მონანიე ცოდვილადაა აღწერილი, განდევნა თვითგანდევნადაა წარმოდგენილი. ხშირად პოეტის საბოლოო განდევნა — ადგილობრივადაც კი — ირეკლავს ხოლმე პოეტის სიყმაწვილისდროინდელ ობლობასა და სიჭაბუკისდროინდელ უცხოობას.

**10. პოეტის სიკვდილი.** საზოგადოებისაგან განდგომილი რუსთველი მარტო აღმოჩნდება. უმთავრეს ტექსტებში მისი უკანასკნელი სამყოფელი ყოველივე ამქვეყნიურისაგან განშორებული სივრცეა — უცხოური მონასტერი, სადაც პოეტი უდრტვინველად ეგებება თავის ბოლო წუთებს. თუმცა ვარიანტთა მოზრდილ ნყებაში რუსთველს ძალადობრივი სიკვდილი აქვს განჩენილი — ხან ეს ხელისუფალთა მიერ გადანყვეტილი სასტიკი სასჯელია: პოეტს დაუნდობლად განგმირავენ ან თავს მოჰკვეთენ. ქვეყანამ მაინც არ მიიღო და არ იგუა ცოცხალი პოეტი! აღსანიშნავია, რომ, თითქმის ყველა ტექსტის თანახმად, პოეტის საფლავი გაუჩინარებულია.

\* \* \*

საგანგებო ანალიზის შედეგად, ნათლად გამოჩნდა, თუ როგორ ხედავს ქართული ფოლკლორული ცნობიერება ეროვნული კულტურულ-ლიტერატურული ტრადიციის უმთავრეს წარმომადგენელს, ასევე, ამავე დროს, როგორ წარმოსახავს ის პოეტ-შემოქმედის სახესა და ხვედრს.

ამასთანავე, ხალხურ თქმულება-გადმოცემათა მთლიანი, ერთიანი განხილვა საშუალებას იძლევა, მსჯელობა წარიმართოს **რუსთველის მითოსის** შესახებ, რომლის ტექსტის რეკონსტრუირება მოპოვებული ფოლკლორული მასალის შესწავლითა და გამოყენებით დაუბრკოლებლად ხერხდება. ამ ტექსტს, როგორც მოსალოდნელი იყო, განსაკუთრებული — მითოსური — სტრუქტურა აღმოაჩნდა, სადაც ცალკეული მითოლოგემები ცხადად ვლინდება და მწყობრად ლაგდება. თუმცა, ისიცაა შე-

საძლებელია, რომ ეს მითოსი რამდენიმე პარალელური ვერსიის სახით არსებობდეს, რომელთა ერთმანეთისაგან გამიჯვნა საგანგებო კვლევას მოითხოვს. ასევე, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ცალკე ყურადღება დასჭირდება იმის გარკვევას, თუ როგორ აღიბეჭდა ქრისტიანული გარემო ან ქრისტიანული შეხედულებანი როგორც თითოეულ გამოყოფილ და განხილულ მითოლოგიკურ გეგმაზე, ისე, საერთოდ, მითოსური ტექსტის მთლიანობაზე.

### **შენიშვნები:**

1. „ა. ფურცელაძე თავის წინასიტყვაობაში არ უთითებს თუ საიდან, როდის, ვისგან გაიგონა ეს ლეგენდა შოთა რუსთველისა და მისი ცოლის შესახებ“ (მიხეილ ჩიქოვანი).

2. სხვათა შორის, გამოთქმულია თვალსაზრისი, რომ „ამ ხალხურ თქმულებებსა და ლეგენდებში შეერთებული უნდა იყოს თამარის ეპოქაში მცხოვრები ორი შემოქმედის, ორი დიდი პოეტის, შოთა რუსთველის და ჩახრუხაძის ცხოვრებისა და თავგადასავლის მომენტები“ (გიორგი არაბული).

3. შდრ., აგრეთვე, ფოლკლორული ტექსტები სვეტიცხოვლის ამგებების, ისევე ხელოვანისა და შემოქმედის, შესახებ. მათი მეტად მცირე მოცულობის მიუხედავად, მოტივთა გადაძახილი მაინც შესამჩნევია.

### **Merab Ghaghanidze**

*Georgia, Tbilisi*

### **Rustveli – Poet in the Georgian Folklore Consciousness**

#### **Summary**

There is no historical and there is rare literal information on the identity or biography of Rustveli, but there is the complex of the Georgian folklore texts on the biography of Rustveli. The majority of them were selected and published during the 20<sup>th</sup> century (the editors of the texts: M. Tchikovani, I. Megreliidze, K. Sikharulidze), only one of them was published in 19<sup>th</sup> century (editor: A. Purtseladze). The texts talk about life and love, youth and education, relatives and poetical triumph of Rustveli. The central hero of the texts is the poet and he is the only hero-poet in the Georgian folklore texts. The source of the narrative are unknown and it is very difficult to say something about the authenticity of the texts, but we can talk on mythological structure of the whole text, which can be described as the Rustveli Myth. The elements of the narrative or the mythologemas of the Rustveli Myth are: 1. Poet's Origin; 2. Poet's Education; 3. Poet's Return; 4. Poet's Love; 5. Competition; 6. Poet and Power; 7. Examination; 8. Poet's Triumph; 9. Poet in Exile; 10. Poet's Death. Evidently we can talk about some different parallel versions of the Rustveli Myth.

## **იდეოლოგიური დისკურსი მწერლის მედიატექსტში**

დღეს მრავალი უარყოფითი და დესტრუქციული კომპონენტების მატარებელი მასმედია პოპკულტურის ტრანსპლანტატორად გვევლინება და საზოგადოებისათვის მიღებულ თუ მიუღებელ ფასეულობებზე ზემოქმედებს. თუკი ადრე მიმდინარე კონტექსტი — გაბატონებული იდეოლოგია, მორალი, კანონები — შეფასებათა იერარქიის ფორმირების ორიენტირები სოციალური შეკვეთით განისაზღვრებოდა, ამ ეტაპზე სწორედ მედიამ აიღო თავის თავზე ეს ფუნქცია. მეტიც, იგი თავად მონაწილეობს ფასეულობათა ფორმირების ხშირად კონტროლ-მოკლებულ პროცესში, ანგრევს საზოგადოების მორალურ ყოფას და აყალიბებს „მდარე გემოვნებას“. შექმნილ ვითარებაში განსაკუთრებულ დატვირთვას მწერლის მედიაგამოსვლა იძენს.

ამგვარი მედიატექსტის, ერთის მხრივ, იდეურ, პუბლიცისტურ გამიზნულობას, მეორე მხრივ კი, მის მაღალმხატვრულ ღირსებებს ძალზე დიდი როლი ეკისრება მკითხველი საზოგადოების კულტურულ-ესთეტიკური და ზნეობრივი ფორმირების პროცესში; შეახსენებს, რომ ისევე, როგორც ნებისმიერ ადამიანურ საზოგადოებას, მასაც გააჩნია თავისი ფასეულობათა სისტემა, რომელიც ჩამოყალიბებულია ისტორიულად, ქვეყნის მენტალობიდან გამომდინარე, გამომუშავებულია წინა თაობების გამოცდილებით და არსებობის მოქნილ და მიზანმიმართულ ფორმას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, მწერლური მედიატექსტი „მედია-კულტურის“, ასე ვთქვათ, ელიტური კულტურით ჩანაცვლების მცდელობადაც შეიძლება მოვხატოთ.

თანამედროვე მწერლის დროის მაკრიტიკებელი პუბლიცისტური გამოსვლების გაანალიზებით საშუალება გვეძლევა მთლიანობაში შევიმეცნოთ მწერლის შემოქმედება, როგორც ლიტერატურული იარაღი პოლიტიკურ ცვლილებათა იდეალების შეცნობა — გაგებისათვის და სულის ემანსიპაციისათვის. აქედან გამომდინარე, გამოვავლინოთ ლიტერატურაზე იდეოლოგიური ზენოლის ფაქტები და ფორმები და მათი ზეგავლენა ზოგადად ლიტერატურაში მიმდინარე იმანენტურ პროცესებზე. ასევე, განვსაზღვროთ, თავის მხრივ, ლიტერატურის დამოკი-

დებულება იდეოლოგიური კონიუნქტურის, სოციალური პრობლემების მიმართ.

არაერთი შესანიშნავი პუბლიცისტური წერილის ავტორი, ნობელის პრემიის ლაურეატი გაბრიელ გარსია მარკესი, რომელიც მწერლობაში სხვა დიდ შემოქმედთა დარად ჟურნალისტიკიდან მოვიდა, საპირისპიროდ სკეპტიკოსთა დაჟინებული მტკიცებისა, ერთ-ერთ ინტერვიუში ჟურნალისტიკისა და ლიტერატურის თანხმეობაზე, მათ „მშვიდობიან“ თანაარსებობაზე საუბრობს. მისი თქმით, ჟურნალისტიკა მწერალს რეალობასთან მუდმივ კონტაქტში ეხმარება. ეს მაშინ, როცა ლიტერატურული სამუშაო მას აშორებს, ხოლო „სახელ-დიდება საერთოდაც წყვეტს უკანასკნელ ძაფებს“. ასეთ დროს ჟურნალისტიკა საუკეთესო საშუალებაა, გაიძულოს „დატოვო სპილოს ძვლის კოშკი და შეხედო სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობ“.

მიუხედავად ამისა, მარკესის თქმით, ჟურნალისტიკა მის ლიტერატურულ შემოქმედებას საუკეთესო საათებს აცლიდა, ძირითადი ლიტერატურული თემებიდან გადაჰქონდა მწერლის ყურადღება და ამის გამო თავის დროზე საყვარელი საქმიანობის მიტოვება მოუხდა. მაგრამ საბოლოოდ მაინც უერთგულა და აკეთებს იმას, რასაც „იდეალურ ჟურნალისტიკას“ უწოდებს: „ვნერ, როცა ამის სურვილი მაქვს, თანაც საკუთარი შეხედულებისამებრ ვირჩევ თემებსა და ფორმას. თუკი რამეს არ მიბეჭდავენ, ეს სრულიადაც არ მალეღვებს. ისე, რომ ვთქვათ, — ხომ კიდევ მიბეჭდავენ...“ (დღეს მას არც ამის პრობლემა უდგას, რადგან საკუთარ გამოცემას ფლობს. თუმცა, იმის წარმოდგენაც კი გვიჭირს, ვის შეიძლებოდა უარი ეთქვა მარკესის დაბეჭდვაზე) (მარკესი 2009: 38)

ცხადია, სახელგანთქმული კოლუმბიელის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას მთელ სამწერლო გამოცდილებაზე ვერ განვავრცობთ, მაგრამ ერთი ნათელია: პუბლიცისტიკა აფართოებს მწერლის მიერ რეალობის მხატვრულ-ესთეტიკური აღქმის არეალს. იგი განსაკუთრებული დიალოგურობის მატარებელია, — შეიცავს შინამონოლოგიური დიალოგიუბის შესაძლებლობას, პოლემიკურ პოტენციალს (ბახტინი 2000). თეორეტიკოსთათვის პუბლიცისტური დისკურსი საინტერესოა არა მხოლოდ როგორც გარკვეული ტენდენცია ლიტერატურულ პროცესში, არამედ, როგორც შემოქმედების მნიშვნელოვანი მხარე: მწერლური პუბლიცისტიკა და პუბლიცისტურობა მხატვრულ პროზაში. მწერლის პუბლიცისტიკაზე გავლენას ახდენს მასმედიის საშუალებათა მეტატექსტის თავისებურებანი. ამგვარი ნაწარ-

მოების გავრცელების ფორმები მკვლევრების მიერ შეფასებულია როგორც განსაკუთრებული მეტატექსტი: საგაზეთო ნარკვევი განცალკევებულად კი არ განიხილება, არამედ გაზეთის პოლიტიკურ კონცეპტში (უჩონოვა 1989: 271).

ინფორმაციული საზოგადოების პირობებში, როდესაც რეალობის განსაკუთრებული ტიპი – ყოვლისმომცველი ვირტუალური სოციოკულტურული რეალობა ყალიბდება, თანამედროვე მწერალიც ცდილობს მოძებნოს შესაბამისი ფორმა სოციუმთან ურთიერთობისათვის. ვითარებისდა გამო, იგი სულ უფრო აქტიურად მიმართავს პუბლიცისტური გამოსვლის ისეთ მოქნილ ფორმას, როგორცაა პოლემისტურ-პოლიტიკური ჟურნალისტიკა, მისთვის დამახასიათებელი ჟანრული თუ სტილური თავისებურებებით; მათ შორის, დასავლურ მედიაში დამკვიდრებულ და ჩვენთანაც წარმატებით ათვისებულ „**Colum-nist**“-ის ანუ ჟურნალისტური საავტორო სვეტების პრაქტიკას, როგორც მკითხველთან დიალოგის ეფექტურ საშუალებას.

ამ თვალსაზრისით მრავალმხრივ საყურადღებოა ცნობილი მწერლისა და მეცნიერის უმბერტო ეკოს ჟურნალისტური გამოცდილება. იგი არაერთ მნიშვნელოვან გამოცემაში „მესვეტეობს“ და საკუთარ თვალთახედვას გვთავაზობს თანამედროვეობის საჭირობოროტო პრობლემებზე (მრავალთაგან მხოლოდ რამდენიმე საყურადღებო პუბლიკაციას დავასახელებთ: „მობილურიდან ქვშმარიტებამდე“ გაზ. „La nacion“, ჩილე; „რეგრესული პროგრესი“, „EL Espectador“, კოლუმბია; „ტრაგიკულად არააქტუალური“, „Rebellion“, ესპანეთი და ა.შ.). მისი მხატვრული ხელრთვა სრულად გადმოდის პუბლიცისტურ ტექსტშიც.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ეკოს პუბლიცისტურ წერილებში ინტელექტუალური ტემპერატურა ისევე მაღალია, როგორც მის, ასე ვთქვათ, „საფირმო ნიშანს“ ეკადრება: ჭკვიანური თემები, დაფარულის ცოდნა, ფილოსოფიისა და ისტორიის ზიგზაგები, გრანდიოზული ინტელექტუალური პერსპექტივები, თამაშის შეგრძნება. მას უყვარს მკითხველზე შთაბეჭდილების მოხდენა და მისი დაბნევა. თუკი ეკოს მხატვრული შემოქმედება პეპელას ფარფატს შეიძლება შევადაროთ, მისი პუბლიცისტიკა მიმინოსებრ გაჭრას მოგვაგონებს. კიდევ ერთი საგულისხმო ნიუანსი, რომლითაც გამოირჩევა მწერლის ხელწერა და რომელიც სრულად გადმოდის ჟურნალისტურ ნაღვანშიც, იუმორისტული პასაჟებია, სადაც მისი გონებამახვილობა ისეთ თემებთანაა გადაჭდობილი, რომლებიც სასაცილო სულაც არ გახლავთ.

შინაგანი ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური და გარეგანი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფაქტორების ურთიერთქმედების შედეგად ამგვარ მედიაგამოსვლაში თვალსაჩინოვდება მწერლის მოქალაქეობრივი პოზიცია, ჩართულობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, და რაც მთავარია, მედიატექსტის პოლიტიკურ კონტექსტში გამოკვეთილი მისი არაკონტექსტუალობა.

მწერლური მედიატექსტი (დეფინიცია „მედიატექსტი“ მრავალმიმართებიანია, მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ბეჭდურ მედიატექსტებზე ვამახვილებთ ყურადღებას), ისევე როგორც ზოგადად პუბლიცისტიკა, შეიძლება განვიხილოთ შემოქმედებითი მოღვაწეობის განსაკუთრებულ სახესხვაობად, რომელიც ხორციელდება შემოქმედებითი მეთოდებითა და მასობრივი კომუნიკაციის არხებით. სიტყვიერი გამოხატულების ფორმა საშუალებას გვაძლევს პუბლიცისტიკის ფენომენი სემიოლოგიური კუთხით ვიკვლიოთ. ამ შემთხვევაში იგი განიხილება როგორც კომუნიკაციის ფაქტი და განსაზღვრული ნიშნობრივი სისტემა. კომუნიკაციის აქტის დროს მოსაუბრე იმ ნიშანთა პროდუცირებას ახდენს, რომლებიც აზრის ტრანსლირებას გარედან ეწევიან (ეკო 1998: 432). პუბლიცისტიკური სახეების შესაქმნელად მედიატექსტის ავტორი — მწერალი ნიშანთა სხვადასხვა სისტემას მოიშველიებს, რაც, საბოლოოდ, საზოგადოებაში ამა თუ იმ იდეოლოგიის აქტუალიზებას ემსახურება.

უნდა შევნიშნოთ, რომ პუბლიცისტიკა მონაწილეობს პოლიტიკური კულტურის ფორმირებაში და ასევე მძლავრ გავლენას ახდენს სოციალური რეგულირებისა და პოლიტიკური სოციალიზაციის პროცესებზე. ის არსებობს პოლიტიკის სფეროში და გენეტიკურადაა დაკავშირებული იდეოლოგიასთან. მასობრივი კომუნიკაციის პროცესში პუბლიცისტიკის მიერ პროდუცირდება და ტრანსლირდება სოციალური იდეალები.

მწერლური მედიატექსტები, ოთარ ჭილაძის შეფასებისა არ იყოს, „მებრძოლი ბუნებისაა“, თუმცა „პოლიტიკური თვალსაზრისით ძალიან სცოდავს თავიანთი წმინდა ლიტერატურული ემოციურობითა და პირდაპირობით“ (ჭილაძე 2003: 299). აქვე ისმის კითხვა მწერლის ფუნქციასთან დაკავშირებით: შესაძლებელია თუ არა, იგი საერთოდ რომელიმე იდეოლოგიის მსახური იყოს ან კიდევ „დუმდეს“, „გვერდზე იდგეს“ და არ იყოს ჩართული საზოგადოებრივ ცხოვრებაში? ამაზე ერთი პასუხი არსებობს: მწერალი არასდროს დუმს, რადგან მუდმივად თავისი ტექსტებით გვესაუბრება, ხოლო „გვერდზე დგომას“ რაც შეეხება, ამგვარი დაეჭვების საბაბს, ჩვენი უნებლიე მიჯაჭვულო-

ბით, მწერლის ფუნქციის საბჭოურ ინტერპრეტაციასთან მივყავართ (კუპრეიშვილი 2008: 84).

რაც შეეხება იდეოლოგიას, ზოგადად და მწერლობაში, ერთი რამ „მნიშვნელობათა შემნახველი“ მწერლისთვის უეჭველია, — თავისთავად იდეოლოგია კი არ არის სახიფათო, არამედ მისი შესაძლებელი პერსპექტივა. რადიკალური იდეოლოგიების მწარე ისტორიული გამოცდილების შიშით, დღევანდელი მსოფლიო კონიუნქტურა ნაციონალიზმის ლამის ნებისმიერ გამოვლინებას სახიფათოდ და დაუშვებლად მიიჩნევს. ამიტომაც ევროპელებს ხშირად „ემფატიკურ ტონად“ ესმით ეროვნულ სატიკივარზე საუბარი (თუმცა, ამ საკითხზე მწერალს საკუთარი თვალსაზრისი არ გამოუხატავს). როდესაც უკან ფაშიზმის სასტიკი ზეობის ხანა მოვიტოვეთ, თითქოს ეს არც უნდა იყოს გასაკვირი. მაგრამ დიდი და პატარა ქვეყნების ეროვნულობას შორის თვისობრივი სხვაობაა (აქ შეუძლებელია ილია ჭავჭავაძის წერილი „ევროპის დიდი და პატარა ონავრები“ არ გავგახსენდე: აფრიკის კოლონიისთვის მოდავე ინგლისი და პორტუგალია არც კი ფიქრობენ, რომ სხვის „ტაბლაზე ჰჩხუბობენ“. ილიას სარკასტული დასკვნით, „ერთი მუჭა ქვეყანა და ერთი მუჭა ხალხი რა სათვალავსა და ანგარიშში მოსატანია ეროპისათვის, საცა მარტო დიდს მუშტსა და გრძელს მკლავსა აქვს ხმა და პატივი“ (ჭავჭავაძე 1957:60)). თუკი დიდი სახელმწიფოებისთვის, როგორც გერმანიაა, ნაციონალიზმი თავისუფლად შეიძლება ისევ მსოფლიო პრობლემად იქცეს, „ქართული ნაციონალიზმი დახმარების მორიდებული თხოვნაა და მეტი არაფერი...“ (ჭილაძე 2003: 300).

საერთოდ, იდეოლოგია ყველაფერს სჭირდება: „სახელმწიფოს კი არა, ნებისმიერ ნორმალურ ოჯახს აქვს თავისი იდეოლოგია — იცის, რატომ არსებობს, რითი არსებობს, რისთვის არსებობს“. ის, რაც აერთიანებს მსოფლიო ხალხებს, „მხოლოდ სამშობლოს სიყვარულია — თავისთავადობის, თვითმყოფადობის, ბუნებრივი და ამდენად აუცილებელი განსხვავებულობის შეგრძნება. (...) ღვინისფერი ზღვა თავისთავად მომხიბვლელი ფონია, მაგრამ მნიშვნელოვანი მაშინ ხდება, როცა ოდისევსის მონანნალე სული იტვიფრება ზედ“ (ჭილაძე 2003: 301). თვითიდენტობის გამომხატველი ეს იდეა-მეტაფორა ზოგადად მთელ მსოფლიო ლიტერატურაზეც ვრცელდება.

და მაინც, ეროვნულ სატიკივარზე ლაპარაკი ევროპელებს „ემფატიკურ ტონად“ რომ ესმით, ამას ერთი ლიტერატურული მოვლენაც ადასტურებს. ცნობილმა გერმანელმა მწერალმა



გიუნტერ გრასმა თავის ერთ-ერთ ბოლოდრონდელ მემუარულ რომანში „ხახვის ფცქენისას“ („Beim Häuten der Zwiebel“), სიყმანვილის ცოდვები მოინანია. სკანდალურ ავტობიოგრაფიულ რომანში „თუნუქის დოლის“ ავტორი პირველად ამჟღავნებს სიმართლეს თავისი ნაციისტური წარსულის შესახებ, რომ 17 წლის ჭაბუკი, მეორე მსოფლიო ომის დასასრულს, ესესის (საიდუმლო სამსახურის) ჯარებში გადაიბირეს (აქვე დავძენთ, რომ თანამემამულეებმა დაგვიანებული „აღსარება“ გრასს უფროსე დროისადმი ხარკის გაღებად ჩაუთვალეს, ვიდრე გულწრფელ სინანულად).

ფაშიზმს, როგორც კაციჭამიურ იდეოლოგიას, დაუნდობლად ამხელდა ერნესტ ჰემინგუეი. მისი აზრით, ის მმართველობის არსებული ფორმებიდან ერთადერთია, რომელიც ლიტერატურული უნაყოფობისთვისაა განწირული. ეს სიბერნე მწერლურ ასპარეზზეც გადმოდის, რადგან სიცრუეზე დამყარებული იდეოლოგია ვერ შობს კარგ მწერალს, ხოლო „მწერალი, რომელსაც არ სურს იცრუოს, ვერ შეძლებს იცხოვროს და იმუშაოს ფაშიზმში“ და როდესაც ის წარსულს ჩაბარდება, „მას არ ექნება სხვა ისტორია, გარდა მკვლევლობათა სისხლიანი ისტორიისა“ (ჰემინგუეი 1959: 553).

მკვლევლობათა ამ სისხლიან ისტორიას სტატიაში „ტოტალიტარიზმის ფსიქოლოგიური მიმზიდველობის შესახებ“ ცნობილი ამერიკელი ფსიქოანალიტიკოსი ბრუნო ბეტელჰეიმი (1903-1990), რომლის სამეცნიერო ნაშრომთა უმეტესობა ნაციზმისა და ტოტალიტარული რეჟიმის დესტრუქციული ზემოქმედების ანალიზს მიეძღვნა, მდიდარ ემპირიული მასალაზე დაყრდნობით წარმოგვიდგენს. თავადაც დაჰაუსა და ბუჰენვალდის საკონცენტრაციო ბანაკების პატიმარმა, სიკვდილს სასწაულებრივად რომ გადაურჩა, ტყვეობაში ყოფნის ტრაგიკული გამოცდილება საკუთარ შრომებში გადმოიტანა და თითქმის დოკუმენტურად წარმოაჩინა ფსიქოლოგიურად ჯანსაღი ადამიანის ფსიქიკის განადგურება ნაციზმის პირობებში (ბეტელჰეიმი 2008).

მიუხედავად იმისა, რომ დღევანდელ სამყაროში ძალადობაზე დაფუძნებული რადიკალური ტრანსფორმაციები წარსულს ჩაბარდა, ბეტელჰეიმის აზრით, ჩვენი დროის ტოტალიტარული რეჟიმები თანამედროვე ტექნოლოგიების დახმარებით ბევრად ეფექტურად ზემოქმედებენ ინდივიდის აზროვნებაზე და რიგითი ადამიანის ნებისმიერ ნაბიჯს აკონტროლებენ. მეტიც, თუკი წარსული პერიოდის დიქტატურების დროს შესაძლებელი იყო სისტემის შიგნით არსებობა და ამავე დროს, დამოუკიდებლად აზროვნება, ზოგჯერ დამოუკიდებელი ნაბიჯე-

ბის გადადგმაც და ამით საკუთარი თავის პატივისცემის შენარჩუნება, „ნეოტოტალიტარული“ რეჟიმის პირობებში ეს შეუძლებელია: „პრაქტიკულად, ყოველი თანამედროვე ნონკონფორმისტი არჩევნის წინაშე დგას: ან ღიად დაუპირისპირდეს ხელისუფლებას — პასუხად მიიღოს დევნა და ხშირად ფიზიკური განადგურებაც ან საჯაროდ გამოხატავდეს ისეთ იდეებს, რომლებიც გულში უსაზღვროდ სძულს და ეზიზღება“ (ბეტელჰაიმ 2008: 2).

მართლაც, ჩვენს დროში ძველი რეჟიმების ადგილს ახალთაობის რადიკალიზმი იკავებს, რომელიც თანამედროვე ტექნოლოგიებს ემყარება. საინფორმაციო საშუალებები, ცნობიერების მანიპულირებისა და მასობრივი პროპაგანდის მეთოდები უმთავრეს როლს ასრულებს რევოლუციურ ტექნოლოგიებში და პოლიტოლოგთა მოსაზრებით, ეს ტენდენცია უახლოეს მომავალში მხოლოდ გაძლიერდება.

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა უმბერტო ეკოს პუბლიცისტური „ექსპერიმენტი“. იგი მე-20 საუკუნის პოლიტიკური თეორიების ავტორი ფილოსოფოსების მსგავსად (ოსვალდ შპენგლერი, მაქს ვებერი, კარლ გუსტავ იუნგი და ა.შ.) მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების ამსახველ ემპირიულ მასალას, ისტორიულ პარალელებს იყენებს საკუთარი პოლიტიკური მსოფლგაგების ძირითად პრინციპთა ჩამოსაყალიბებლად და თანამედროვე რეალობის ფაშისტურ რეჟიმთან შეპირისპირების ფონზე დღევანდელი ინფორმაციული პოლიტიკის არსს წარმოაჩენს. მისი დასკვნით, თუკი ადრე მითოლოგიური პერსონაჟები პოლიტიკოსები იყვნენ, დღეს, ინფორმაციული საზოგადოების პირობებში, მითოსის გმირები ე.წ. ტელესახეები არიან და „თუკი ჩვენს დროში მაინც შეიძლება დიქტატურა აღმოცენდეს, ის პოლიტიკური კი არა, ინფორმაციული დიქტატურა იქნება“ (ეკო 2004: 3).

იტალიელი მედიევისტის პერიფრაზს თუ მოვახდენთ, შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელი საინფორმაციო პოლიტიკა ვიზუალური ეფექტებით შეფუთული მზაკვრული პროექტია „პრესის თავისუფლებისა“, უფრო სწორად, პაროდიაა „პრესის თავისუფლებაზე“, რომელშიც ტელევიზია ისეთ რიტორიკულ ფიგურებს მოიშველიებს, ეკო „დათმობას“ რომ უწოდებს. ამ საინფორმაციო ტაქტიკას თანამედროვე მედიაშეფუთვები იმ მარტივ ფორმულაზე აგებენ, რომ ყოველთვის ისაა მართალი, ვისაც საბოლოო სიტყვა ეკუთვნის. აქედან გამომდინარე, ეკოს მრავლისმეტყველი დასკვნით, „საინფორმაციო რეჟიმში არ არ-

სებობს ოპოზიციონერთა ციხეში ჩაყრის აუცილებლობა. საკმარისია, აიძულო ისინი გაჩუმდნენ, ამასთან არა ცენზურის მეშვეობით, არამედ იმ უბრალო ხერხით, რომ ყოველთვის პირველად მისცე აზრის გამოთქმის საშუალება და არასოდეს აცალო უპასუხონ მთავრობის მომხრეთა გამოთქმულ აზრს“ (ეკო 2004: იქვე).

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ იდეოლოგიური დისკურსი მწერლურ მედიატექსტებში უმეტესად იდეა-მეტაფორების სახით ვლინდება. დღევანდელ ე.წ. „ემპირიულ ავტორთა“ ნაღვანისაგან განსხვავებით, მხატვრული სიტყვით „დანაღმულ“ ამგვარ მედიაგამოსვლას, ლიტერატურული ტექსტებისდაგვარად, ახასიათებს ინტერპრეტაციის სინატიფე, ექსპრესიულობა, ღრმა ფსიქოლოგიზმი, მოვლენათა მთლიანობაში ერთეულის მნიშვნელობისა და როლის გააზრება, ეპოქის სულისკვეთებით განმსჭვალვა, პროფესიის ეთიკურ ორიენტირთა გამოკვეთა, გროტესკულობა. ამ ხერხებით ცდილობს მწერალი სულიერი ტრაგიზმით აღბეჭდილი თანამედროვე სამყაროს არსში ნვდომას, თვალშეუდგამ სიშორეთა მოხელთებას და საბოლოოდ, მნიშვნელობათა ერთგვარ თანხმობას - **civitas** -ს\* აღწევს.

მრავალგვარი გამომსახველობითი საშუალებებით შესაბამის სიტყვიერ ყალიბში მოქცეული მედიატექსტის ავტორი-მწერალი მაღალი მოქალაქეობრივი თვითშეგნებით, საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემათა შესახებ აქტიური მსჯელობით, შეიძლება ითქვას, ჟამთააღმწერის ფუნქციასაც ითავსებს, მოვლენებს კვალში უდგას და ახორციელებს მწერლობისა და ჟურნალისტიკის თანაზიარობის ერთგვარ ინტერაქციას.

#### **დამონეშებანი:**

**ბახტინი 2000:** Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.

**ბეტელჰეიმი 2008:** ბეტელჰეიმი ბ. ტოტალიტარიზმის ფსიქოლოგიური მიმზიდველობის შესახებ. თბ.: 2008 (თარგმანი ვასილ კობახიძისა).

**ეკო 1998:** Эко.У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998.

**ეკო 2004:** ეკო უ. დურეს თვალეხი. გაზეთი „ელ მუნდო“, 2004წ., გამოქვეყნებულია საიტზე [www.inosmi.ru](http://www.inosmi.ru) (თარგმანი მირანდა ტყეშელაშვილისა).

---

\* **civitas** - ლათ. - რამდენიმე მნიშვნელობის გამაერთიანებელი ცნება.

**კუპრეიშვილი 2008:** კუპრეიშვილი ნ. რამდენს იწონის ფარატიანა ფურცელი? (ოთარ ქილაძის ესეისტურ-პუბლიცისტური კრებულის „ბედნიერი ტანჯულის“ გამო). „კრიტიკა“, № 3, თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

**მარკესი 2009:** მარკესი გაბრიელ გარსია. საუკეთესო საქმე ამქვეყნად. ჟ. „დრომიკოსი“, № 1, 2009 (ჩვენი თარგმანი).

**უჩონოვა 1989:** Ученова В.В. Публицистика и политика. 2-ое изд., доп. М.: Политиздат, 1989.

**ჭავჭავაძე 1957:** ჭავჭავაძე ი. ევროპის დიდი და პატარა ონავრები. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. IX, 1957.

**ჭილაძე 2003:** ჭილაძე ო. ბედნიერი ტანჯული. ესე პუბლიცისტისტიკა ინტერვიუ. თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2003.

**ჰემინგუეი 1959:** Хемингуэй Э. Писатель и Война// „Избранные произведения в двух томах“ М.: 1959 (ჩვენი თარგმანი).

**Manana Shamilishvili**

*Georgia, Tbilisi*

## **Ideological discourse in writers' media text**

### **Summary**

Analysis of critical publications of time by the modern writer, gives us the opportunity to entirely study the writers creation, as a literal weapon for understanding the ideals of political changes and the soul emancipation. Consequently, to reveal the facts and forms of ideological pressure on literature and in general their effect on the ongoing immanent processes of literature, Also, to determine the dependence of literature on ideological conjunctures, social problems.

By interaction of internal individualistic-psychological and external social-political factors in this kind of publication civil position of the writer is being identified, involvement in social life, and the most important, revealed political context in media text with its noncontextuality.

**Ю.А. ШАНИНА**

*Россия, Уфа*

## **Мифологические аспекты семантики символов света и тьмы в романах У. Голдинга**

Романы классика английской литературы XX века Уильяма Голдинга (1911-1993) отличаются мифологическим подтекстом, который создается благодаря введению мифологических сюжетных мотивов, сравнению персонажей произведений с мифологическими героями. В результате повторяющиеся мотивы также приобретают архетипическую значимость. Главное место среди них занимает мотив света и тьмы, присутствующий во всех романах писателя, поскольку он связан с раскрытием основной проблемы его творчества: в чем сущность человеческой природы.

Бинарная оппозиция «свет-тьма» лежит в основе любой мифологии, хотя многозначность этих символов в художественной системе романов Голдинга не бесконечна. Поэтому представляется актуальным выяснение тех мифологических традиций, к которым обращается английский прозаик. В качестве примера обратимся к анализу оригинальных текстов ранних притч писателя «Повелитель мух» (1954), «Хапуга Мартин» (1956), в которых находят отражение основные художественные принципы автора, характерные и для последующих его произведений.

Необходимо отметить, что мифологические сюжетные мотивы в рассматриваемых романах восходят к древнегреческой и библейской традиции. В их сюжетах обнаруживаются элементы античных мифов об Одиссее, Пенфее, Прометее и христианских сказаний о сотворении мира, всемирном потопе, Апокалипсисе, святом Христофоре. Кроме того, в беседах с Д. Байлсом (1970), Дж. Кери (1986), М.Л. Скотт (1990), эссе «Горячие врата» (1965), «Мое представление о Египте» (1965), «Египет извне» (1977), «Дельфы» (1967) Голдинг неоднократно подчеркивал то огромное влияние, которое оказало на него искусство Древнего Египта и Древней Греции. Эти факты позволяют сделать вывод о том, что символы света и тьмы трактуются в русле культурных традиций Древнего Египта, Древней Греции и христианства. Это находит подтверждение и при анализе контекстного употребления символов.

В первом романе У. Голдинга «Повелитель мух» мотив света и

тьмы является важной характеристикой пространства острова, на котором оказывается группа английских школьников, а также внутреннего мира героев, он сопровождает отдельных персонажей и символические образы. В каждом из этих случаев помимо прямого значения актуализируются различные аспекты семантики этих символов, которые восходят к мифологической традиции.

На острове дети оказываются выключенными из социального, исторического времени и погружены в природные циклы смены тьмы и света, холода и тепла. *«Первый ритм, к которому они начали привыкать, был медленный переход от рассвета к быстрым сумеркам. Они воспринимали удовольствия утра ...как время, когда хорошо играть, жизнь так полна, что в надежде нет необходимости и поэтому она забыта. В конце дня... было другое время относительной прохлады, но угрожающее приходящей темнотой»* (107)\*. Новый ритм жизни, на первый взгляд, обусловлен объективными обстоятельствами: из мира цивилизации дети попадают в мир природы — но в то же время он содержит и иносказание. На острове герои погружены в бытийное течение жизни, которое было неведомо им в обыденной повседневности. Окружающий мир открывается для них как таинственное, непонятное единство противоположных начал. При этом строгое и постоянное чередование дня и ночи, света и тьмы не становится источником упорядоченности. Часто полуденная жара сопровождается миражами, а блики солнца создают в окружающем мире еще большую путаницу. *«Ральф мог видеть, как брызги солнца расплескались по земле площадью около 50 ярдов от места, где он лежал. И когда он смотрел на солнечный свет, в каждом клочке он подмигивал ему. Это было подобно занавесу, колышавшемуся в его мозгу, так что на мгновение ему показалось, что это мигание внутри него»* (291). Солнечный свет не является залогом существования некоего вселенского разума или нравственного абсолюта. Как в египетской мифологии солнце не только ассоциируется с оком Ра, но и с Сехмет — «богиней войны и палящего солнца», «в мифе о наказании Ра человеческого рода за грехи она истребляет людей» (Мелетинский 2003:670), так и в притче Голдинга восход солнца сулит детям не только тепло, комфорт, ясность окружающего — его свет постепенно становился *«свирепым»* (57). *«Полуденное солнце пускало вниз невидимые*

---

\* Здесь и далее цит. подстрочный перевод по Golding 1984.

стрелы» (111) и вызывало «жгучую боль от солнечных ожогов» (73). В характеристике внешнего мира символика света и тьмы имеет амбивалентный смысл, свойственный древним мифологическим образам. Сосуществование света и тьмы представляется законом окружающего человека бытия, где противоположные начала, противоборствующие стихии в неразрывном единстве, уравновешивая друг друга.

Со светом и тьмой соотносятся отдельные образы-символы. С мотивом света связано описание раковины («*Ральф положил рог в руки Хрюше. Он осторожно держал сияющую вещь, которая отбрасывала свет на Ральфа*» (254)), лагуны («*Блестящий отрезок лагуны лежал под ними и рядом длинное белое пятно, которое было рифом*» (192)), очков Хрюши («*очки вспыхивали, когда он смотрел на что-то*» (115)). Ряд этих символов объединяют идеи разумности, здравомыслия и порядка. Им противопоставлены лес («*Они бросились по лесной свиной тропе, но лес был слишком темным и запутанным*» (208)), танец («*Рассеянные фигуры собирались вместе на песке, и были густой черной массой, которая вращалась*» (152)), различные ипостаси зверя («*У зверя зубы и большие черные глаза*» (195). «*Голова осталась там, с туманными глазами, неотчетливо ухмыляющаяся, с кровью, чернеющей между зубов*» (212)). Общим для этих символов является мотив тьмы, в этом случае связанный с бессознательным, инстинктивным, вызывающим страх и смятение. В данном контексте оппозиция «свет-тьма» приобретает новые оттенки смысла, которые восходят к древнегреческой мифологической традиции, согласно которой свет — торжество космоса над хаосом, солнце — «космический разум, который светит и управляет таинствами» (Бенуас 2006:53). Богом света почитался Аполлон — бог-прорицатель, исцелитель, покровитель муз и вдохновения, «победитель тьмы и злых духов, бог света и жизни, друг и покровитель всего прекрасного и доброго, он ненавидит все нравственно скверное, все нечистое и безобразное в природе» (Менар 1993:112). Тьма же ассоциируется с первозданным хаосом, бессознательным, сферой страстей и эмоций.

Именно в свете такого противоречия воспринимают мир юные герои романа Голдинга. День для мальчиков — это время игры, удовольствий, построения планов, собраний и охоты, когда все вокруг кажется вполне понятным и объяснимым. «*Вечный рассвет обесцветил звезды, и наконец свет, печальный и серый, проник в*

шалаша. Они начали нарушать тишину, мир вне шалаша не мог быть опасным» (161). «Солнце было ярким, и опасность исчезла с темнотой» (173). «Край леса и утес были близки, рядом с раковинной, и достаточно дружелюбны в дневном свете» (202). Вместе с закатом детей охватывали необъяснимые чувства, с которыми не могли совладать ни малыши, ни подростки: это страх, тревога, предощущение опасности. «Малыши испытывали непередаваемый ужас в темноте и грудились вместе для уюта» (108). «Ральф встал, чувствуя необычную беззащитность перед давящей темнотой» (247). «Страхи глубокой ночи выходили из засады» (275). Ночью они утрачивали веру в возможность спасения и вспоминали о существовании загадочного зверя, который властвует над островом. Бывшие английские школьники – наследники рационалистической европейской цивилизации, которая обращена лишь к светлой стороне бытия и совершенно игнорирует все то, что связано с тьмой, расценивая его как низкое и недостойное. Поэтому наступление ночи и связанные с ней переживания оказываются для них полной неожиданностью.

Мотивы света и тьмы являются и частой характеристикой героев, их состояния. Уже в зачине появление церковных хористов под предводительством Джека, будущих охотников, сопровождается мрачными элементами в описании. «Из-за бриллиантового тумана отменили что-то черное тянулось по берегу. <...> Затем существо вышло из миража на чистый песок, и они увидели, что темнота была не только тенью, но и одеждой. Это существо было группой мальчиков» (56—57). По мере развития сюжета и постепенного нравственного падения героев эпитет «темный» в описании бывших школьников будет встречаться все чаще и, по словам В. Тайгер, будет «центральным символом для измерения духовного» (Tiger 1974:16). «Джек был счастлив и носил влажную темноту леса, подобно своей старой одежде. Опыт сделал Джека тихим, как тени» (207—208). «Темная фигура (Роджер) двигалась против течения» (189). «Темные фигуры (Джек, Морис, Роджер) вытянулись из обломков и бесшумно убежали» (257). «Ральф мельком увидел темное лицо Роджера на вершине» (260). «Племя танцевало. Где-то по другую сторону этой каменной стены был темный круг» (275). По контрасту с этими героями фигура Ральфа ассоциируется со светом. «Темный, безумный взгляд снова появился в глазах Джека. Ральф посмотрел на него критически сквозь путаницу светлых во-



лос» (101). Светлое начало в герое получает прямое истолкование в тексте: «была мягкость между его ртом и глазами, которая свидетельствовала об отсутствии дьявола» (44). Характеризуя персонажей, автор актуализирует христианское понимание символики света и тьмы, которое переносит конфликт романа из области окружающего мира в сферу духовного, нравственного. Так, в христианской мифологии «темнота и черный цвет почти всегда ассоциируются со злом» (Рассел 2001:78), тьма - «атрибут хаоса и преисподней: в аду царит „кромешная тьма” - адский огонь не дает света» (Мелетинский 2003:669). Свет же, напротив, ассоциируется с Богом: «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы» (Ин 1:5). В Нагорной проповеди Иисус говорит ученикам: «И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного» (Мф 5:15-16). В Евангелии свет - символ добра, духовного просвещения, святости, нравственной чистоты. В этом же значении символы света и тьмы в притче Голдинга становятся средством передачи авторской позиции, его нравственной оценки героев.

Таким образом, свет и тьма становятся одной из тематических символических оппозиций в романе, с помощью которой раскрывается авторская концепция окружающего мира и человека. Благодаря этому мотиву мироздание предстает как гармоничное равновесие между хаосом и порядком, жизнью и смертью. Внутренний мир человека оказывается подчинен тому же закону неизбежности сосуществования тьмы и света, а значит, разума, здравого смысла и инстинкта, чувства, бессознательного. Но если в окружающем мире эти начала находятся в гармоничном равновесии, то жизнь человека - это постоянное противоборство тьмы и света, которое не допускает компромисса. Прозаик стремится подчеркнуть, что в отличие от природного мира человек - существо нравственное, поэтому символы света и тьмы по отношению к нему приобретают этический смысл и оценочный характер. Они воплощают полюса духовных устремлений человека: добро и зло, дьявольское и божественное, грех и добродетель. В этом смысле Голдинг остается приверженцем христианской трактовки человеческой личности: для него по-прежнему актуальна идея иерархии духовных ценностей, ориентируясь на которую должен делать свой жизненный выбор и современный человек.

Вторая робинзонада Уильяма Голдинга «Хапуга Мартин» посвящена раскрытию внутреннего мира одного героя Кристофера Мартина, который отказался принять факт собственной смерти и силой разума создал альтернативный мир для существования своей личности – необитаемый остров посреди океана. Фактически же события разворачиваются в Чистилище, где решается вопрос о судьбе души Мартина: достойна ли она спасения, воскресения либо обречена на вечное небытие, проклятие.

Этот роман был задуман, по словам самого писателя, как «ответ от имени мира обыкновенных людей», написанный «так живо, так точно и с такой определенной программой, что никто не сможет ошибиться в том, что я имел в виду» (Johnston 1978:103). Предполагался ответ на ту ожесточенную полемику, которую вызвал роман «Повелитель мух» среди многочисленных критиков и читателей. Отчасти роман «Хапуга Мартин» можно рассматривать как разъяснение того, что есть *«тьма человеческого сердца»*, которую открыл для себя Ральф.

С одной стороны, многие сюжетные мотивы, принципы организации времени и пространства, трактовка символов будут общими для этих произведений. Так, течение жизни Мартина на острове организуется как привычное чередование дня и ночи, что создает иллюзию продолжения привычного существования. Как и для героев романа «Повелитель мух», свет возвращает Кристоферу разумное осознание и ощущение тепла жизни: *«Он повернулся к свечению, потому что оно разрушало бесформенность круга и потому что выглядело более теплым, чем все остальное»* (193). *«Тусклый свет укрепил его личность, придал ей границы и здравомыслие»* (218). *«В солнечном свете и при отсутствии холода все могло быть изучено не только глазами, но и с помощью разумного понимания»* (233). *«Свет пригасил костры в некоторой мере, потому что рассудок наконец мог от них отвлечься»* (264). Дневной свет придает герою уверенности в себе и своем неизбежном спасении. Но вместе с заходом солнца его вновь мучает ужас смерти. Ночь пугает Мартина: он лишается возможностей определения реальности своей личности, происходящего. *«Он напрягал зрение, чтобы увидеть что-то сквозь тьму, но она лежала прямо напротив глазных яблок. Он провел рукой перед глазами, но ничего не увидел. Тотчас же ужас перед слепотой добавился к страху одиночества и смерти»* (188). Это время голосов и видений прошлого, вызы-

вающих в нем бурю эмоций, с которыми он не в силах совладать, поскольку всю свою жизнь руководствовался лишь голосом своего рассудка.

С этой точки зрения, противопоставление света и тьмы символизирует жизнь и смерть. Этот смысл возникает в произведениях английского прозаика под влиянием древнеегипетского искусства. Сам автор признавался, что «открыл в их реликвиях мой собственный печальный и пристальный взгляд во тьму, мою собственную дикую хватку к жизни» (Golding 1965:81). Голдинг вспоминал о том впечатлении, которое произвела на него маска Тутанхамона еще в детстве: «Это лицо, готовое постигнуть тайны, предстать чистым и бесстрашным в чертоге, где сорок два судьи задают свои вопросы мертвому и бог сравнивает его сердце с пером. Это лицо, готовое идти вниз и насквозь, в темноту» (Golding 1965:79). Таким образом, под тьмой писатель подразумевал оборотную сторону бытия, тайну смерти, к разрешению загадки которой и была обращена культура и мифология древних египтян. Мартин как рационалист, наследник европейской цивилизации воспринимает смерть, прежде всего, как уничтожение собственной личности, которая представляется ему высшей ценностью в мире. Поэтому, как и предвидел друг Кристофера Натаниэль, небеса стали для него *«абсолютным отрицанием. Без формы или пустоты. Подобие черной молнии, разрушающей все, что мы называем жизнью»* (228). Отрицая возможность собственной смерти, Мартин отказывается принять существование вечного мира, соотносит свою жизнь со смыслом всего бытия. Поставив свою индивидуальность во главу угла, не признавая ценности вечного мироздания по сравнению с ценностью отдельной личности, он обречен на бессмысленное уничтожение перед лицом смерти.

В то же время символика света и тьмы сопровождается и дополнительными смыслами. Поскольку Мартин находится в Чистилище, то борьба между светом и тьмой является воплощением противостояния между божественным и дьявольским. Итог этой борьбы напрямую зависит от того, какие силы восторжествуют в душе самого героя. Для Кристофера свет означает лишь земное существование и безграничные возможности его разума. Герой стремится самоопределиваться через разум, размышление. Им управляет *«ум внутри темного черепа»* (191), *«машина внутри головы»* (186), именно так определяется его внутреннее я, в котором доминирует

рационалистическое начало. Все надежды на спасение Мартин связывает только с силой своего интеллекта: *«У меня есть здоровье, образование и рассудок. Я одержу победу»* (233). Духовные же устремления лишены, с его точки зрения, положительного потенциала, они не могут способствовать спасению в его понимании. Поэтому тьмой оказывается сфера эмоционального, суть его личности, средоточием которой становится *«темный центр»*. *«Там был центр всех картин, болей, голосов, факт, подобный стальному стержню, реальность, которая была очевидным центром всего, чего он даже не мог изучить. Во тьме его черепа она существовала, темнее тьмы, самодостаточная и нерушимая»* (210). Сам Голдинг давал достаточно отвлеченное толкование этому символическому образу. В письме Джону Питеру он говорил: *«Подполье в „Хапуге Мартине” представляет больше, чем детские страхи; суть философии в том, что, предполагая Бога как вещь, от которой мы отказываемся и поэтому ненавидим и боимся его, мы создаем на его месте тьму»* (Subbarao 1987:45). При этом сам автор был далек от ортодоксальной трактовки божественного в рамках той или иной религиозной идеологии. Под Богом он скорее подразумевает духовные ценности и законы мироздания, то, что абсолютно игнорирует герой его романа на протяжении всей своей жизни. Мартина не интересует все то, что непостижимо разумом, поэтому бессознательное, эмоции и страсти остаются для него хаосом, тьмой на протяжении всего его существования. Но столкновение со смертью – это момент, когда нельзя уйти от самого себя, и Крис оказывается один на один с непроницаемой тьмой своего внутреннего мира. И поскольку герой не представляет никакой другой цели бытия, кроме сохранения собственной личности, в финале торжествует тьма, олицетворяющая бесконечный хаос его бессознательного *«Полосы кромешной тьмы склонились к скале, и она оказалась ненастоящей, как и нарисованная вода. Она распалась на куски, и теперь подле клешней лежал всего-навсего бумажный остров, а его окружало со всех сторон то самое, что центр назвал словом „ничто“»*. В море, сотворенным воображением Мартина, разверзается *«черная трещина»*, его скалу прорезывают *«черные линии»*, которые разрастаются в *«полосы абсолютной тьмы»* (319). Пребывание в Чистилище не завершается для Кристофера спасением вследствие его крайнего эгоцентризма и отказа признать духовную подоплеку окружающего мира.

Подводя итог, на основе проведенного анализа можно сделать обобщение концептуального содержания символов света и тьмы и представить результат исследования в виде следующей таблицы:

Мифологическая традиция	Актуализированные смыслы символов	
	Свет	Тьма
Древнеегипетская мифология	Жизнь очевидное успокоение спасение	смерть тайна страх гибель
Древнегреческая мифология	порядок рациональное разум	хаос бессознательное безумие
Христианская мифология	божественное добродетель воскресение духовное	дьявольское зло проклятие материальное

Обращение к мотиву света и тьмы, лежащему в основе любой мифологической модели, позволило писателю соединить в романах несколько культурных традиций. В результате явлениями одного порядка оказываются разумность, здравомыслие и ясность духа, внутренняя гармония человека с самим собой. Источником же безумия, безрассудства, которые ведут к социальным катастрофам и возрождению варварства, является игнорирование духовных проблем, нравственных устремлений личности. Голдинг заостряет внимание на актуальной проблеме современной западной цивилизации: культе бессознательного и инстинктивного. Объединив же различные символы этим мотивом, писатель ставит знак равенства между инстинктом, внутренним хаосом, игнорированием тайны смерти, страхов и нравственными изъянами, злом, проявление которого кажется часто столь неожиданным в современном мире.

Кроме того, писатель не разделяет библейской утопии о конечном торжестве света над тьмой, а скорее возвращается к концепции, отраженной в древнеегипетской мифологии. В масштабах бытия конфликт между этими началами неразрешим. Смерть, как и тайна, хаос и бессознательное, неистребимы, а значит, извечно и то, что мы называем злом, порождением дьявола. Но из этого утверждения отнюдь не следует представление о неизбежной гре-

ховности человека. Осознание правды о сущности человека прежде всего заставляет переоценить цели его духовной жизни. В разговорах с Дж. Байлсом Голдинг определяет ее следующим образом: «Единственный вид прогресса — это прогресс индивида к некому виду — я назову его этическим» (Biles 1970:41). В своих романах Голдинг подчеркивает, сколь хрупко равновесие между светом и тьмой во внутреннем мире человека, и поэтому вся человеческая жизнь — это постоянное преодоление в себе страха и негативных инстинктов. Как бог Ра каждую ночь сражается с Апопом, чтобы наступил рассвет, так и человек должен вести извечную борьбу со Зверем, готовым захватить его душу.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

- Бенуас 2006:** Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. М.: 2006.
- Мелетинский 2003:** Мифология. Энциклопедия/Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: 2003.
- Менап 1993:** Мифы в искусстве старом и новом. Историко-художественная монография по Рене Менапу. СПб., 1993.
- Рассел 2001:** Рассел Д. Б. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства. СПб., 2001.
- Biles 1970:** Biles, Jack I. Talk: Conversation with William Golding. New York: 1970.
- Golding 1984:** Golding W. Lord of Flies. Pincher Martin. Rites of Passage. London: Boston, 1984.
- Golding 1965:** Golding W. The Hot Gates and other occasional pieces. London: Boston, 1965.
- Johnston 1978:** Johnston, Arnold. Miscasting of Pincher Martin//William Golding: some critical consideration. Ed. By Jack Biles and Robert O. Evans. Lexington: 1978.
- Subbarao 1987:** Subbarao V.V. William Golding: A Study. London: 1987.
- Tiger 1974:** Tiger, Virginia. William Golding. The Dark Fields of Discovery. London: 1974.

**Julia Shanina**

*Russia, Ufa*

### **Mythological Aspects in the Meaning of the Symbols Light and Darkness in William Golding's Novels**

Mythological implication distinguishes the novels of William Golding (1911-1993), the classic Twentieth century literature in Britain. It is created by using the archetypal symbols. The symbols light and darkness are represented in all Golding's novels, because they are connected with the main question of his fiction: what is the human nature.

Binary opposition "light/darkness" presents in any mythology that helps the author to join some cultural traditions, but it is not meaning the infinite versions of interpretations of these terms in Golding's fables. Comparative analysis of Golding's early novels ("Lord of the Flies" (1954), "Pincher Martin" (1956)) and essays, memoirs, interviews show that the writer uses the symbols light and darkness guiding by traditions of Ancient Egyptian, Greek and Christian culture. The author implies not only biblical conception of the terms light and darkness which symbolize the opposition of God and Devil, good and evil, spiritual and material, but also he implies the meanings, which are reflected in the Egyptian (light and darkness associate with life and death, clearness and mystery, salvation and destruction) and Greek mythology (light symbolizes order and reason, darkness means chaos and instinct).

Generalizing experience of ancient cultures W. Golding concludes that the reason of evil in human nature is the cult of instinct, unconsciousness, ignoring the mystery of death and spiritual problems. He contests the biblical utopia, where light triumphs over darkness in the end of history and shares the views of ancient Egyptians who suppose that the conflict between light and darkness is insoluble. As Ra fights with Apep every night to make the sun rises thus the man must struggle with the Beast in his soul all his life long.

**К.И.ШАРАФАДИНА**

*Россия, Санкт-Петербург*

## **Цветы у Чехова: поэтика и символика**

Когда однажды Ольга Леонардовна Книппер-Чехова в письме к Антону Павловичу Чехову из Москвы в Ялту уподобила его «южному цветку»\*, она могла рассчитывать на одобрение и понимание адресата.

О садоводческих (в том числе цветоводческих) пристрастиях А. П. Чехова известно и написано немало (Лакшин 1998, Шестаченко 2007).

В то же время художественному цветнику Чехова, в отличие от садов и деревьев (Громов 1989, Рэйфилд 1995), внимания уделено значительно меньше. Собственно, из специальных исследований можно назвать статью Доналда Рэйфилда «Orchards and Gardens in Chekhov»/«Фруктовые сады и цветники у Чехова» (Rayfild 1989) и заметку-комментарий В. В. Цоффки «Ирисы: опыт комментария художественного мотива в творчестве А.С.Пушкина и А.П.Чехова» (Цоффка 2001).

Сопоставив цветочный ассортимент ялтинского и меликовского садов и флористический репертуар в произведениях Чехова, Рэйфилд пришел к выводу об их «поразительном различии и взаимоисключающем противоречии» (Rayfild 1989: 531). Так, если Чехов-цветовод отдавал предпочтение экзотическим растениям, новинкам, то в его произведениях преобладают стандартные для вкусов его времени цветы: «Мы снова и снова встречаем у него растения, которые являлись типичной рассадой для Европы 19 в. – резеду и гелиотроп, кричаще-яркие и приторные» (Rayfild 1989: 532). Интерпретации семантики чеховской флорообразности, предлагаемые далее исследователем, субъективны и необидительны, так как он не привлекает для этой цели контексты, родственные эстетической природе чеховских растительных деталей. Рэйфилд усматривает в флоризмах Чехова семантику «лживого цвета и лживого запаха, подчеркивающих уловки и притворство персонажей»: с навязчивостью женщины ассоциируется запах резеды из «Княгини», с атмосферой лени – гелиотропа, резеды и душистого табака

---

\* «Здравствуй, дорогой мой, южный мой цветок!» (27.11.1901, ночь, Москва).



из рассказа «Верочка», а запах ландышей и таволги в «Соседях» – с безвыходной ситуацией» (Rayfiled 1989:533, 534, 535).

Художественные цветники Чехова намного разнообразнее и по ассортименту, и по поэтологии, чем это представляется исследователю.

Если довериться материалам «Частотного словаря рассказов Чехова»\* (Гребенников 1999), то можно выявить достаточно широкий спектр флоронимов – около тридцати. Это и садовые цветы, и полевые травы, и комнатные растения: роза и герань, сирень и георгин, камелия и мак, резеда и повилка, ландыш и болиголов, гвоздика и жасмин, хмель и подорожник, папоротник и осока, гиацинт и олеандр, кислица и кашка, колокольчик и шавель. Добавим левкой и душистый табак, ирис и ялаппу, сурепу и васильки, таволгу и свинячью цибульку, репейник и шиповник, тюльпаны и медовую кашку, ночные красавицы и георгины, плющ и лебеду, дикую коноплю и серебристый ковыль, терновник и крапиву, лилии, камыш и осоку из других произведений Чехова. Судя по этой амплитуде, Чехов может вступить в «соревнование» даже с Фетом, известным своей поэтической флороманией.

Чехову принадлежат мимолетные мини-портреты отдельных цветов и растений, выполненные с точным знанием их природных и иных особенностей – цвета, запаха, внешнего вида, лекарственного применения:

- *«Серебристая полынь и голубые цветы свинячей цибульки, желтая сурепка, васильки - всё это радостно запестрело»* («Счастье»);

- *«Чай пили в садике, где цвели резеда, левкой, табак и уже распускались ранние шпажники»* («Три года»);

- *«...на окнах и в палисаднике показались цветы с красными глазками ...<в которых> было что-то веселое и легкое»* («В овраге»);

- *«...сквозь кисейные занавески...краснеют блекнущие цветы герани»* («Лишние люди»);

- *«Другой берег густо порос камышом, золотился на солнце, и камышовые цветы красивыми кистями наклонились к воде»* («Степь»);

- *«...темная, неподвижная, молчаливая зелень пальм... надоедает в десять минут»* («Ариадна»);

---

\* Словарь базируется на 150-ти рассказах, представляющих разные творческие периоды.

-«лаская ... взор своей нежной белизной и блеском алмазных росинок, наперегонку цветут ландыши и ночные красавицы» («Соседи»);

-«Воздух, сладострастно знойный и душный от запаха гелиотропа, еще более раскаляется от слов любви и песен» («Отвергнутая любовь (Перевод с испанского)»);

- «...ясная луна глядела с неба, как умытая... Помнит Огнев свои осторожные шаги, темные окна, густой запах гелиотропа и резеды\*» («Верочка»);

- «Солнце уже село. От монастырского цветника повеяло на княгиню душистой влагой только что политой резеды\*\*, из церкви донеслось тихое пение мужских голосов, которое издали казалось очень приятным и грустным. Шла всенощная» («Княгиня»);

- «Для меня ...эти летние праздничные утра в наших усадьбах всегда были необыкновенно привлекательны. Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет на солнце и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром... то хочется, чтобы вся жизнь была такою» («Дом с мезонином»);

-«...очутился в просторной квадратной комнате, где с первого шага его поразило изобилие цветущих растений и сладковатый, густой до отращения запах жасмина» («Тина»);

- «Был седьмой час вечера – время, когда белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стынут от своего запаха» («Учитель словесности»);

- «Солнце показывается из-за облаков и заливают лес, поле и наших путников греющим светом Темная, грозовая туча ушла уже далеко и унесла с собою грозу. Воздух становился тепел и пахуч. Пахнет черемухой, медовой кашкой и ландышами» («День за городом (Сценка)»);

- «Прошло около часа. Зеленый огонь погас, и не стало видно теней. Луна уже стояла высоко над домом и освещала спящий сад,

---

\* Цветочные руководства XIX в. утверждали, что резеда, высаженная рядом с гелиотропом, усиливает его «ванильное» благоухание.

\*\* Невзрачные, очень мелкие зеленоватые, желтоватые или белые цветки резеды, собранные в верхушечные соцветия в виде колоса или кисти, наделены интенсивным мускусно-пряным ароматом, который М.Метерлинк сравнивал с воздухом, который праведники вдохнут на пороге рая, а К.Линней ассоциировал с мифической пищей богов Олимпа – амброзией. Как писали пособия по цветоводству, резеда значительно усиливает свой аромат вечером, после поливки.

дорожки; георгины и розы в цветнике перед домом были отчетливо видны и казались все одного цвета» («Дом с мезонином»);

-«Им пришлось продираться сквозь густую чащу репейника, дикой конопли, болиголова и крапивы. Крапива безжалостно кусала им руки, шеи и лица, а тяжелый запах конопли и болиголова не давал им дышать» («Ненужная победа»);

- «Душное июньское утро. В воздухе висит зной, от которого клонится лист... Вероятно, и будет гроза. ...Охотник и рад бы шмыгнуть в сторону, в лес, но нельзя: по краю стеной тянется густой колючий терновник, а за терновником высокий душистый болиголов с крапивой» («Он понял!»);

- «- Это зелье дают, когда из носа кровь идет, - говорит Терентий, указывая на мохнатый цветок. – Помогает...» («День за городом (Сценка)»);

- «Я тихо побрел в рощу, а оттуда спустился к реке, где стояли наши рыболовные снасти. Река спала. **Какой-то мягкий, махровый цветок на высоком стебле нежно коснулся моей щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что не спит.**» («Агафья»).

Характеристика цветка может меняться в зависимости от предписываемой ему контекстуальной семантики. Яркий пример – комнатная герань, которая у писателя становится то веселенькой («на окнах по-прежнему цветет **веселенькая герань**»), то жалкой («стояли **жалкие цветы... пахло геранью и карболкой**»), то сентиментальной («комнатные сумерки, **швейцарские виды на сторах, герань, тонко порезанная колбаса на тарелках – глядели наивно, девически сентиментально**»).

Отдельные цветы получают у писателя выразительные олицетворяющие характеристики:

- «Несколько в стороне от него (дома - К. Ш.) темнел жалкий вишневый садик с плетнем, да под окнами, **склонив свои тяжелые головы, стояли спавшие подсолнечники**» («Степь»);

- «В большое старое окно виден сад, **дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть ее**» («Невеста»);

- «Степь обливалась золотом первых солнечных лучей и, **покрытая росой, сверкала, точно усыпанная бриллиантовой пылью. Туман прогнал утренним ветром, и он остановился за рекой свицовой стеной. Ржаные колосья, головки репейника и шиповника**

*стояли тихо, смиренно, только изредка покланиваясь друг другу и пошептывая»* («Рассказ охотника, никогда в цель не попадающего»);

- *«На одном месте камыш вздрагивал, кланялся своими цветами и издавал треск - то Степка и Кирюха "драли" раков»* («Степь»).

- *«...из темной травы, слабо освещенной полумесяцем, тянулись сонные тюльпаны и ирисы, точно прося, чтобы и с ними объяснились в любви»* («Учитель словесности»);

- *«У этого цветка <георгина – К. Ш. > наружность аристократическая, баронская, но содержания никакого... Так и хочется сбить простью его надменную, но скучную головку»* (из письма Н. А. Лейкину, 27 июня 1884 г.).

Запоминающаяся мини-новелла посвящена **перекати-поле**: *«По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекати-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу и, обратившись там в черную точку, исчезло из виду. За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекати-поле столкнулись в голубой вышине и сцепились друг в друга, как на поединке»* («Степь»).

Флоризмы нередко используются писателем для «экспозиции» персонажей, внося дополнительный акцент в их «репутацию»:

- *«На другой день утром ... все вышли на крыльцо проводить его. Лиза была по-праздничному в белом платье, с цветком в волосах, бледная, томная; она смотрела на него, как вчера, грустно и умно, улыбалась, говорила, и все с таким выражением, как будто хотела сказать ему что-то особенное, важное, - только ему одному»* («Случай из практики»);

- *«Войдя к себе в комнату, Гвоздиков на своем столе нашел маленькое письмецо с розовой облаточкой. Письмецо пахло резедой <...> “Будьте ровно в 8 часов около канавы, в которую вчера упала с головы ваша шляпа. Я буду сидеть под деревом на скамеечке. И я вас люблю <...> Жду вечера с нетерпением. Я вас ужасно люблю. Ваша С.”»* («Свидание хотя и состоялось, но...»);

- *«...в маленькую комнату, где все стены были увешаны юбками и платьями и пахло васильками и укропом, и в углу около печи стояла чья-то кровать с целою горюю подушек; тут, должно быть, жила старуха, Любкина мать»* («Воры»);

- *«В углу, в приемной, стоит большой образ в киоте, с тяжелою лампадой, возле - ставник в белом чехле; на стенах висят пор-*

*треты архиереев, вид Святогорского монастыря и венки из сухих васильков. Сергей Сергеич религиозен и любит благолепие» («Палата № 6»);*

*- «Ему нашли за тридцать верст от Уклеева девушку Варвару Николаевну из хорошего семейства, уже пожилую, но красивую, видную. Едва она поселилась в комнатке в верхнем этаже, как всё просветлело в доме, точно во все окна были вставлены новые стекла. Засветились лампы, столы покрылись белыми как снег скатертями, на окнах и в палисаднике показались цветы с красными глазами, и уж за обедом ели не из одной миски, а перед каждым ставилась тарелка. ... В том, что она подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадах и красных цветочках» («В овраге»);*

*- «В номерке было прибрано, светло, уютно и пахло о. Христором, который всегда издавал запах кипариса и сухих васильков (дома он делал из васильков кропила и украшения для киотов, отчего и пропах ими насквозь)» («Степь»);*

*- «...я привык к бедности. Мне она ничего. Я в состоянии неделю не обедать... Но вы! Вы! Неужели вы, которая не в состоянии пройти двух шагов, чтобы не нанять извозчика, надевающая каждый день новое платье, бросающая в стороны деньги, не знавшая никогда нужды, вы, для которой не модный цветок есть уже большое несчастье, - неужели вы согласитесь расстаться для меня с земными благами?» («Пропащее дело»);*

*- «N. долго ухаживал за Z. Она была очень религиозна и, когда он сделал ей предложение, положила сухой, когда-то им подаренный цветок в молитвенник». («Записная книжка 1»).*

Разнообразен спектр и широка амплитуда контекстов, в которые вписаны цветочные детали и с которыми соотнесена флорообразность:

*- интерьерно, социально-бытовой: «Кирьяков снимает шинель и входит в залу. Зеленый свет лампочки скудно ложится на дешевую мебель в белых заплатанных чехлах, на жалкие цветы, на косяки, по которым вьется плющ... Пахнет геранью и карболкой. Стенные часики тикают робко, точно конфузясь перед посторонним мужчиной» («Необыкновенный»); «Окна завешены кисейными занавесочками, сквозь которые краснеют блекнущие цветы герани. На деревянных, некрашеных стенах, около олеографий, дремлют мухи» («Лишние люди»); «Был новогодний полдень.*

Вдова бывшего ...вице-губернатора ...сидела у себя в гостиной и принимала визитеров. ...пока явился поздравить с Новым годом только один – старший советник губернского правления Окуркин... Он сидел в углу около бочонка с олеандром и, осторожно нюхая табак, рассказывал “благодетельнице” городские новости» («Праздничная повинность»);

- культурно-бытовой: «... карета останавливается у подъезда Благородного собрания. Он, нахмутив лоб, сдает свое платье и с важностью идет вверх по богато убранной, освещенной лестнице. **Тропические растения, цветы из Ниццы, костюмы, стоящие тысячи. ... Петр Семеныч берет цветок и бросает сто рублей. ... Навстречу ему идет дамочка с роскошными льняными волосами и голубыми глазами. Костюм у нее замечательный, выше всякой критики. За ней толпа. - Кто это? - спрашивает репортер. - А это одна знатная француженка. Выписана из Ниццы вместе с цветами**» («Сон репортера»); «Воздух великолепен. Московские запахи отсутствуют. **Пахнет лесом, ландышами, дегтем и как будто бы чуточку хлебом**» («Ярмарка»); «Тут было все мягко, изячно. ...из гостиной дверь ведет прямо в сад, на балкон, **видна сирень, виден стол, накрытый для завтрака, много бутылок, букет из роз, пахнет весной и дорогою сигарой, пахнет счастьем...**» («Моя жизнь»);

- пейзажно-природный: «Окруженное легкою мутью, показалось громадное багровое солнце. Широкие полосы света, еще холодные, купаясь в росистой траве, потягиваясь и с веселым видом, как будто стараясь показать, что это не надоело им, стали ложиться по земле. **Серебристая полынь, голубые цветы свинячей цибульки, желтая сурена, васильки - всё это радостно запестрело, принимая свет солнца за свою собственную улыбку**» («Счастье»); «Им пришлось продирааться сквозь густую чащу репейника, дикой конопли, болиголова и крапивы. Крапива безжалостно кусала им руки, шеи и лица, а тяжелый запах конопли и болиголова не давал им дышать. ... Часовня стояла на поляне, поросшей высокой травой, на четвертичасовом расстоянии от аллеи. Это была робко высившаяся над травой, облупившаяся, **поросшая мохом, лебедой и плющом, церковочка**» («Ненужная победа»); «...Первый утренний ветерок без шороха, осторожно шевеля молочаем и бурными стеблями прошлогоднего бурьяна, пробежал вдоль дороги» («Счастье»);

- садово-парковый: *«Графский сад ... достоин особого, специального описания. Главная, так называемая "генеральная" аллея, вся прелесть которой состояла в ее старых, широких липах и в массе тюльпанов, тянувшихся двумя пестрыми полосами во всю ее длину, оканчивалась вдали желтым пятном. То была желтая каменная беседка, в которой когда-то был буфет с бильярдом, кеглями и китайской игрой. Мы бесцельно направилась к этой беседке...»* («Драма на охоте»); *«...клумб, розовых кустов, голубых из гелиотропа вензелей V и M (то есть Вера и Михаил) и ... множества чудесных цветов, которые в этой усадьбе никому не доставляли удовольствия, а росли и цвели, вероятно, тоже "по традиции"»* («Расстройство компенсации»);

- эмблемно-аллегорический: *«Прошел поэтический май... Отцвели сирень и тюльпаны, а с ними суждено было отцвести и восторгам любви»* («Драма на охоте»); *«Как сказал кто-то до потопа, что соловей любовник розы, что дуб могуч, а повилика нежна, ну, мы и верим... А почему верим?»* («Письмо»); *«Артур сел за стол и принялся карандашом рисовать на портрете большой тюльпан. Карандаш был зачищен с обоих концов. Один конец был красный, другой синий. Ни тот ни другой цвет не ложились на эмаль карточки. Ильку не удалось посадить в тюльпане, несмотря на то, что Артур просидел за рисованием до тех пор, пока стало темно...»* («Ненужная победа»); *«Соловьи, розы, лунные ночи, душистые записочки, романы... все это ушло далеко-далеко... Шептаться в темных аллеях, страдать, жаждать первого поцелуя и проч. Теперь также несвоевременно, как одеваться в латы и похищать сабинянок. Все совершенствуется!»* («Брак через 10-15 лет»); *«Секретарь провинциальной газеты "Гусиный вестник"...шел в дом фабриканта ...Блудыхина, где в этот вечер имел быть любительский спектакль. ..."Ну, погоди же, поднесу я тебе в завтрашнем номере звездику!"»* («Тряпка (Сценка)»);.

При очевидном разнообразии прецедентных контекстов и функциональности чеховской флорообразности, ее особенностью является цитомный характер, когда иносказательная семантика перемещена и рассредоточена в тематических контекстах, что не исключает перспективу актуализации ассоциаций.

Докажем это на примере цветочного дуэта «гиацинт и ландыш» из рассказа «Супруга» (1895), семантика которого до сих пор игнорировалась комментаторами. Он из разряда тех «ненужных под-

робностей», которые А. П. Чудаков определил оксюмороном «*подбор случайного*» (Чудаков 1986:150), когда *отобранные* автором детали выглядят как свободно-непреднамеренные, и это ослабляет порой внимание исследователей.

Младший брат Чехова, Михаил Павлович Чехов, в своих воспоминаниях свидетельствует: «...сюжет для его рассказа "Супруга" привез ему из Ярославля я, где один знакомый посвятил меня в тайну своей жизни» (Вокруг Чехова 1990:275). Этим знакомым был Ал. Ал. Саблин, управляющий ярославской казенной палатой, в рассказе ставший хирургом.

Намеренность выбора конкретных цветов для эстетического оформления «документального» сюжета для нас очевидна.

По нашим наблюдениям, иносказательные ресурсы семантики созданных писателем флоронимов актуализируются в интерпретирующем тематическом контексте «переписки», сквозном для рассказа.

Сюжетообразующая деталь – обнаруженная героем телеграмма от любовника его супруги. Она утверждает его в ревнивых подозрениях и дает повод для попытки выяснения отношений, которая, впрочем, ни к чему не приводит: жена признается в неверности, но не желает уходить из семьи, понимая бесперспективность адультера с молодым любовником.

Мотив переписки - ключевой для фабулы рассказа: завязка состоит в том, что герой поздно ночью начинает вместе с горничной искать пришедшую накануне Нового года праздничную телеграмму от брата из Казани. Но это - лишь ширма. Даже от самого себя Николай Евграфович пытается скрыть истинную причину – он догадывается, что молодая супруга ему изменяет, и хочет найти изобличающие ее и подтверждающие неверность доказательства: *«Он не верил ей и, когда она долго не возвращалась, не спал, томился, и в то же время презирал и жену, и ее постель, и зеркало, и ее бонбоньерки, и эти ландыши и гиацинты, которые кто-то каждый день присылал ей и которые распространяли по всему дому приторный запах цветочной лавки».*

По ходу сюжета выясняется, что молодой любовник Ольги Дмитриевны, оказывается, знаком супругу: *«...он тотчас же вспомнил, как года полтора назад он был с женой в Петербурге и завтракал у Кюба с одним своим школьным товарищем, инженером путей сообщения, и как этот инженер представил ему и его*



*жене молодого человека лет 22 — 23. <...> потом он раза два встречал его самого у своей тещи...»*

Любовники вынуждены скрывать свои отношения, поэтому прибегают к разного рода уловкам и к испытанному арсеналу любовной тайнописи. Обнаруженная героем телеграмма *«была адресована на имя тещи, для передачи Ольге Дмитриевне, из Монте-Карло, подпись: Michel... Из текста доктор не понял ни одного слова, так как это был какой-то иностранный, по-видимому, английский язык. <...> Он взял английско-русский словарь и, переводя слова и угадывая их значение, мало-помалу составил такую фразу: “Пью здоровье моей дорогой возлюбленной, тысячу раз целую маленькую ножку, Нетерпеливо жду приезда”*. Вспомнил супруг и о появившейся недавно в альбоме жены фотографии этого молодого человека с надписью по-французски *«на память о настоящем и в надежде на будущее»*.

В любовный эпистолярый вписываются и цветы, так как представляют собой ни что иное, как вариант тайнописного общения, «благоуханной» почты (напомним, что возрождение интереса к «языку цветов» в культурном обиходе приходится именно на конец XIX в.). Николай Евграфович смутно догадывается о подоплеке цветочных посылок: *«эти ландыши и гиацинты», «каждый день»* настойчиво присылаемые *«кем-то»* (то есть анонимно, без приложения визитной карточки, как это полагалось по этикету), начинают раздражать его, хотя герой списывает свою реакцию на назойливый, приторный запах. Цветочный дуэт поставлен под акцент и ближайшим контекстом: он завершает атрибутивную экспозицию героини, в которую входит ее постель и зеркало, а также своего рода «улики», намекающие на ее неверность, - бонбоньерки и цветы. Недаром все это вызывает у супруга «презрение».

Из текста телеграммы ясно, что любовники надеются на встречу за границей, поэтому оправданно предположение, что букеты-послания могут быть цветочным дублером откровенных телеграмм: Этикетные пособия XIX в. подтверждают эту догадку: согласно им, гиацинту приписывается в языке цветов обещание *«Ты получишь все, что я могу тебе дать»* и признание *«Скромный страдалец ожидает счастливого удела»* (Ознобишин 1830: 67). Более того, гиацинт мог выполнять роль «сводника», так как числом его цветов рекомендовалось *«назначать день недели»* для свидания (Ознобишин 1830: 67).

Ландыш удачно аккомпанирует гиацинту, так как ему в цветочном наречии предписаны концепты «счастье в любви» и «тайное чувство» (Ознобишин 1830:81; Жизнь в свете, дома и при Дворе 1890:78).

На фоновую семантику этих флорообразов могла оказать влияние и актуальная для чеховской эпохи цветоводческая репутацию растений.

Гиацинт и ландыш во времена Чехова ценили за возможность преждевременного цветения посредством выгонки. Благодаря этому они стали цветочными атрибутами зимних и весенних праздников – их выращивали к Новому году, Рождеству, к Пасхе.

Если верить мемуаристам, Чехов выделял ландыши и гиацинты из цветочного разнообразия, относясь к ним с особой симпатией. Так, Л. Авилова, описывая свое посещение писателя в больничной палате, вспоминает о букете из сирени и ландышей: «Он взял букет в обе руки и спрятал в нем лицо.- Все мои любимые, - прошептал он. - Как хороши розы и ландыши... Сестра сказала: - Но этого, Антон Павлович, никак нельзя: доктор не позволит. - Я сам доктор, - сказал Чехов. - Можно! Поставьте, пожалуйста, в воду» (Чехов 1990:XIII). Когда друзья провожали Чехова за границу, его больше всего порадовал букетик желтых тюльпанов и голубых гиацинтов, который был подарен Т.Л. Щепкиной-Куперник. Он настолько запомнился ему, что много позже Чехов дарит ей книгу со своими пьесами с шутивно-трогательной надписью: «Тюльпану души моей, гиацинту моего сердца...» (7 июля 1898 г., Мелихово).

Гиацинт упоминается несколько раз в письмах Чехова из Мелихова и Ялты – при описании его цветников: «Я посадил в саду около сотни тюльпанов, лилий, нарциссов, гиацинтов, жонкильи, ирис...» (Ал. П. Чехову, 21 октября 1893 г., Мелихово); «Гиацинты и тюльпаны уже лезут из земли». (М. П. Чеховой, 14 апреля 1896 г., Мелихово); «Весна у нас в разгаре, гиацинты цветут. Пруды полны» (И. П. Чехову, 23 апреля 1896 г., Мелихово); «Погода у нас чудесная, жаркая, изредка перепадают дожди; цветут гиацинты, тюльпаны ... Береза уже зеленеет» (Н. А. Лейкину, 4 апреля 1897 г., Мелихово); «Лилии, ирисы, тюльпаны, туберозы, гиацинты — всё это ползет из земли. Верба уже позеленела; около той скамьи, что в углу, уже давно пышная травка. Цветет миндаль. < > Сажая пальмы. Вообще новостей много, так много, что Вы не

*узнаете ни дома, ни сада, ни улицы» (О. Л. Книппер, 14 февраля 1900 г., Ялта).*

На фоне симпатии Чехова-садовника к гиацинту нельзя не обратить внимания на тот факт, что как флороним писатель использовал его единожды, «точечно» – в «Супруге». Показательно, что в рассказе это зимний цветок – скорее всего полученный искусственно, с помощью выгонки. Гиацинт наделен явной негативной семантикой: он вписан в атрибутивное пространство молодой супруги, которую муж подозревает в адюльтере, как почти открытая «улика». Французские названия сортов гиацинта, приводимые в брошюре 1898 г. «Комнатная выгонка гиацинтов» (Фугельзанг 1898), своим ассоциативным рядом вполне корреспондируют с тематическими мотивами адюльтера и ревности и вполне могут быть вписаны в фоновую семантику чеховского флоронима: *Bouquet Tendre* (Букет Нежности) и *L'amie du Coeur* (Подруга Сердца), *La Favorite* (Фаворит, Любимый) и *Heroine* (Героиня), *Acteur* (Актер) и, наконец, *Othello* (Отелло) – «ранний сорт с черно-синими цветами».

Теперь обратимся к мифопоэтической и фольклорно-обрядовой репутации ландыша и гиацинта. Эти контексты, в свою очередь, также могли быть прецедентными для эксплицитной и имплицитной семантики цветочного дуэта из «Супруги».

Мифопоэтическая ассоциация эксплицирована в самом названии гиацинта, отсылающего к его этиологии: как бы обгаренный кровью цветок вырос из крови Гиацинта, убитого его другом Аполлоном во время состязания в метании диска (Мифы народов мира 1980:300-301). Но настоящим виновником гибели юноши был Зефир: ревность заставила его направить диск в голову Гиацинта. Именно этот мифологический сюжет послужил основанием для этикетных концептов гиацинта в «языке цветов» – «любовь», «благосклонность», «игра», «ревность», «огорчение». Предписываемая ему цветочным наречием реплика «Вы любите меня и губите / убиваете» также обоснована мифологическим контекстом.

Добавим, что этикетный концепт «игра/играть», восходящий к мифологии, породил целую парадигму дополнительных смысловых референций галантного свойства, а именно: играть, забавляться, вести двойную игру, поступать, действовать, разыгрывать, требовать внимания, подыгрывать (театр.), играть в азартные игры.

Кстати, мифология также связывала этот цветок с письмом и шифрами: в форме цветка мифографы склонны были видеть вензель, соединяющий разлученных - с одной стороны он напоминает букву А, а с другой - У (инициалы Аполлона и Гиацинта). По другой версии, отраженной в «Метаморфозах» Овидия, на лепестках гиацинта запечатлен (в виде штрихов) крик боли умирающего юноши «Аи, Аи».

Теперь напомним обрядово-фольклорную репутацию ландыша. Именно она определила как семантику кодификации цветка в языке цветов, так и его символику в искусстве и культурном обиходе, а именно «счастье», «тайная любовь», «первое чувство».

Ландыш в народном восприятии давно и прочно ассоциировался с понятиями любви и счастья, поэтому именно ему была предписана роль посредника при любовном общении молодежи во время традиционных (со времени Средневековья) весенних праздников в Германии и во Франции (Золотницкий 1913:67-69). Один раз в год с помощью обмена букетиками ландышей в ходе танцев можно было «обнародовать» свои тайные любовные симпатии и получить прилюдный ответ: если букетик прикрепляли к сердцу, это говорило о благосклонности, если его бросали под ноги и топтали – об антипатии. Ландышевая «помолвка» заменяла и объявление о будущей свадьбе. Этой традицией был подсказан этикетный концепт ландыша, выражаемый понятиями «счастье», «тайная любовь», «первое чувство».

В отличие от гиацинта, ландыш использовался Чеховым как флороним в нескольких произведениях, и почти во всех случаях акцентным признаком цветка у Чехова выступает аромат, отсылающий к позитивному ассоциативному ряду тематических мотивов «весны» и «любви»: *«Если вы хотите пожить, то садитесь в вагон и отправляйтесь туда, где воздух пропитан запахом сирени и черемухи, где, лаская ваш взор своей нежной белизной и блеском алмазных росинок, наперегонку цветут ландыши и ночные красавицы»* (Из воспоминаний идеалиста); *«Солнце показывается из-за облаков и заливают лес, поле и наших путников греющим светом. Темная, грозная туча ушла уже далеко и унесла с собою грозу. Воздух становится тепел и пахуч. Пахнет черемухой, медовой кашкой и ландышами»* («День за городом»); *«Из рожи и усадьбы Колтовича сильно потянуло ландышами и медовыми травами. Петр Михайлыч ехал: по берегу пруда и печально глядел на воду и,*

*вспоминая свою жизнь, убеждался, что до сих пор говорил он и делал не то, что думал, и люди платили ему тем же, и оттого вся жизнь представлялась ему теперь такую же темной, как эта вода, в которой отражалось ночное небо и перепутались водоросли. И казалось ему, что этого нельзя поправить» («Соседи»).*

Самым близким - по этикетному акценту семантики – нам представляется имплицитный флороним («ландышевый» запах духов) из повести «Моя жизнь»: *«Когда наступили морозы, мне таким же образом, в мое отсутствие, с солдатом прислали мягкий вязаный шарф, от которого шел нежный, едва уловимый запах духов, и я угадал, кто была моя добрая фея. От шарфа пахло ландышами, любимыми духами Анюты Благово» («Моя жизнь»).* Тайно влюбленная в Мисаила Анюта Благово стыдится и стесняется своей симпатии к герою, но духи-ландыши выдают герою ее прямое отношение к посылке, а попутно – робкую, вольно-невольную попытку намека на свои чувства\*.

В «Супруге» ландыш, как мы отметили выше, использован Чеховым также с отсылкой к концепту «тайночувствия». В то же время символично-этикетная репутация ландыша как эмблемы чистых чувств, первой любви и надежды на счастье профанируется ситуацией адюльтера, супружеской измены. Недаром он, как и гиацинт, представлен не как традиционно весенний, с соответствующим спектром ассоциаций, цветов, а зимний, принужденный к цветению искусственно. Цветоводческие руководства конца XIX века предлагали эксперименты с первой выгонкой именно к Новому году. Но у зимних ландышей и аромат не такой нежно-изысканный, как у природных, весенних: недаром и в восприятии героя «букет» запахов гиацинта и ландыша - «приторный», всепроникающее-раздражающий, напоминающий атмосферу «цветочной лавки».

Пару «ландыш и гиацинт» объединяла еще одна традиция, в цветочную атрибутику которой они входили, а именно свадебная. Гиацинт еще со времен античности был цветком невесты и ее подружек, со свадебной коннотацией он вошел и в итальянскую живопись эпохи Возрождения, к примеру. Ландыш этикетными руководствами XIX века предписывался невесте как подарок от жениха

---

\* О том, что герой искушен в подобных цветочных дарах, косвенно свидетельствует его следующее признание-воспоминание: «Помните, Наталья Степановна, - спросил я, - как я однажды в саду поднес вам букет с записочкой? Вы прочли мою записочку и по вашему лицу разлилось такое недоумение».

в день свадьбы. Правда, ландышевый букет получала невеста-вдова, а невесте-девице приличествовал букет из мирта или цветов померанца, или флердоранжа (Правила 1889:93). В контексте общей коллизии рассказа такая аллюзия цветочных подарков, демонстративно присылаемых замужней женщине, могла быть трагически-роковой перелицовкой свадебной семантики.

В заключение обозначим основную стратегию чеховской поэтики цветов. Она выражается в цитомно-интегрированном характере семантики иносказательной флорописи, восходящей к широкому спектру культурогенных прецедентных контекстов разных уровней культуры и быта, вступающих между собой в диалог и взаимодействие.

Л. Н. Толстой считал, что у Чехова не бывает лишних подробностей: «Он странный писатель, бросает слова как будто некстати, а между тем всё у него живёт. И сколько ума! Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна» (Гольденвейзер 1955:98). Поэтика цветов у Чехова такова, что «нужность» и «прекрасность» не исключают друг друга.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Вокруг Чехова 1990:** Вокруг Чехова: [Сборник / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.М. Сахаровой]. - М.: Правда, 1990. (Литературные воспоминания).

**Гольденвейзер 1955:** Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1955.

**Гребенников 1999:** Частотный словарь рассказов А. П. Чехова / С.-Петерб. гос. ун-т; Авт.-сост. А. О. Гребенников; Под ред. Г. Я. Мартыненко. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999.

**Громов 1989:** Громов М. П. Сады и степи Антона Чехова // Громов М. П. Книга о Чехове. М., 1989. С. 310-323.

**Жизнь 1890:** Жизнь в свете, дома и при Дворе. Репринт. воспроизведение изд. 1890 г. - М.: СП "Интербук": Ассоц. "Экомак", 1990.

**Золотницкий 1913:** Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. СПб., [1913].

**Лакшин 1998:** Лакшин В. Я. Сад: [О Чеховском саде в Ялте] // Лакшин В. Я. Пять великих имен. - М., 1998. - с.414-423.

**Мифы народов мира 1980:** <А. Т.-Г.> Гиакинф // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Том первый: А – К. С. 300-301.

**Ознобишин 1830:** Ознобишин Д. П. Селам, или Язык цветов. СПб., 1830.

**Правила 1889** Правила светской жизни и этикета. Хороший тон. СПб., 1889.

**Рейфилд 1995:** Рейфилд Доналд Патрик. Чеховские дендрофилы и дендрофобы // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 76-81.

**Фугельзанг 1898:** Фугельзанг Эр. Комнатная выгонка гиацинтов. М., 1898.

**Цоффка 2001:** Цоффка В. В. Ирисы: опыт комментария художественного мотива в творчестве А.С.Пушкина и А.П.Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 10. От Пушкина до Чехова. Симферополь: Таврия-Плюс, 2001. С. 117-122.

**Чехов 1986:** Авилова Л. А. Чехов в моей жизни // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 121-208.

**Чудаков 1986:** Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986.

**Шестаченко 2007:** Шестаченко Г. Н. Чеховский сад: вчера и сегодня // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 11. Белая дача: первое столетие. Сб. науч. тр. Дом-музей А.П.Чехова в Ялте. – Симферополь: ДОЛЯ, 2007. С. 336-344.

**Rayfield 1989:** Rayfield D. Orchards and gardens in Chekhov // Slavonic a. East Europ. rev. - L., 1989. - Vol. 67, N 4. - P. 530-545.

**Klara Sharafadina**

*Russia, St-Petersburg*

## **Flowers in Chekhov's Works: Poetics and Symbolism**

### **Summary**

In this article motifs of flowers and plants in Chekhov's works are explored both as a wide range of species (garden and room plants, field and water plants) and as a variety of correlated contexts of: mythic, folklore, literature: allusions and reminiscences referring to texts as cultural metaphors; domestic etiquette in ritualized forms of everyday life; referring to traditions of cultural practices, particularly the so-called flower language and the flower post, semantizing such individual cases as meetings and exchange of letters; referring to the stylistics of landscape architecture and its cultural genesis.

Poetology of flowers in Chekhov's works is notable for synesthesia in depicting them, cyto-integrated characters of semantics.

სასულიერო მწერლობის დარგების თანამედროვე  
მდგომარეობა და განვითარების ძირითადი  
ტენდენციები

(ზოგადი მიმოხილვა)

სასულიერო მწერლობა არ არსებობს ეკლესიის გარეშე. ის უშუალოდ მიბმული და მჭიდროდ დაკავშირებულია საღვთისმსახურო ტრადიციებთან. სწორედ ღვთისმსახურებას უკავშირდება სასულიერო მწერლობის სხვადასხვა ჟანრის ჩამოყალიბება და განვითარება. ქართული სასულიერო მწერლობის განვითარება და ძირითადი ტენდენციები XVIII საუკუნის ჩათვლით საფუძვლიანად არის გამოკვლეული და მას არაერთი მკვლევარი შეისწავლის. თუმცაღა, სასულიერო მწერლობა ვითარდებოდა და ვითარდება დღემდე. ე.ი. იგი არა მხოლოდ ძველი ქართული ლიტერატურის თუ ისტორიის კუთვნილებაა. ეს სფერო შეუსწავლელი ან ნაკლებად შესწავლილია XIX-XX საუკუნეების ლიტერატურული პროცესების განვითარების თვალსაზრისით. შესაძლოა, წინასწარი ვარაუდი გამოვთქვათ, რომ XX საუკუნის 80-იან წლებამდე ქართული სასულიერო მწერლობა მწირად (კონკრეტულ ისტორიულ ხანაში კი — საერთოდაც ვერ) ვითარდებოდა. სასულიერო მწერლობის განვითარებას მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი საბჭოთა სისტემის შლის, ავტოკეფალიის აღდგენის პროცესებმა, რომლებიც განაპირობა ტოტალიტარული რეჟიმის შემსუბუქებამ. ცხადია, აღსანიშნავია, რომ როგორც ყველა ლიტერატურული პროცესი და მოვლენა, ისე სასულიერო მწერლობაც, დამოკიდებული, განპირობებული და დაკავშირებულია ისტორიულ პერიპეტიებთან: ეპოქა და ეპოქის სულისკვეთება აქაც ისე, როგორც ისტორიულად, კვლავ ქმედითი და განმაპირობებელი ფაქტორებია.

ეკლესია ცოცხალი ორგანიზმია, ე.ი. ის ცოცხალია მთელი თავისი კომპონენტებით: მრევლით, მსახურებით და რაკილა ცოცხალია, შესაბამისად, — ვითარდება. ეკლესიასთან ერთად ცოცხლობს და ვითარდება სასულიერო მწერლობაც სხვადასხვა დარგით.



სასულიერო მწერლობის სხვადასხვა დარგის გადარჩენას და ახლად სულის ჩადგმას განსაკუთრებით მიეშველა ის პერიოდული გამოცემები, რომელთა აღდგენა, ძირითადად, 80-იანი წლების დამლევს გახდა შესაძლებელი. ეს გამოცემებია ჟურნალი „ჯგვარი ვაზისა“, ბროშურა „გზა სამეუფო“, გაზეთები „მადლი“ და „საპატრიარქოს უწყებანი“, ყოველწლიური საეკლესიო კალენდარი (რომელშიც ერთი ან რამდენიმე ეგზეგეტიკური ან ლიტურგიკული თხზულება იბეჭდებოდა) და სერიული გამოცემა „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“.

სასულიერო მწერლობა, როგორც ითქვა, უშუალოდ უკავშირდება ეკლესიისა და მრევლის მოთხოვნა-მოთხოვნილებებს, საეკლესიო ცხოვრებას და ყოველთვის ასახავს თუ ეხმიანება იმ დაკვეთას, რომელსაც ეკლესია, მრევლი ითხოვს მისგან (თავისთავად ამ მიდგომაში ახალი არაფერია. გავიხსენოთ ექვთიმე ათონელის მთარგმნელობითი პოზიცია, რომელიც მთლიანად ქართველი მრევლის სიჩჩოებით იყო ნაკარნახევი და განპირობებული). თუკი, ერთი მხრივ, ორთოდოქსული ეკლესია დოგმატური თვალსაზრისით სტატიკურია და ტრადიციულობიდან გამომდინარე, ძნელად იღებს რეფორმებს, მეორე მხრივ, მწერლობა და ღვთისმსახურება ეკლესიის ცხოვრების ის ასპექტებია, რომლებიც, ერთი მხრივ, უშუალოდ და მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს, მეორე მხრივ, — დამოკიდებულია გარემო ფაქტორებზე, ობიექტურ პირობებზე (რაშიც, თუნდაც, პოლიტიკური აურა, ან ინტელექტუალურად მომზადებული მრევლი იგულისხმება); რომლებიც განაპირობებს საეკლესიო ცხოვრების სახეს, რაგვარობას. ამავე დროს, თუკი ღვთისმსახურება სრულიად არ ექვემდებარება დინამიკურ განვითარებას და ისტორიულად შემუშავებული თუ საეკლესიო კრებებით განმტკიცებული ლიტურგიკული კანონი უცვლელია, იცვლება მისი შემადგენელი კომპონენტები (მაგ.: მსახურების განგება, პარაკლისი თუ დაუჯდომელი, ტროპარ-კონდაკები, რომლებიც სხვადასხვა წმინდანის მსახურების შესრულებისას სხვადასხვაა). შესაბამისად, საეკლესიო მწერლობა დროთა განმავლობაში ვითარდება, იცვლება დანიშნულების, ფორმის, მხატვრულ-ენობრივი მახასიათებლების თუ სხვა კრიტერიუმების მიხედვით. ე.ი. რეალურად მდგომარეობა ამგვარია: როგორც კი დგება ეკლესია ფაქტის წინაშე (ფაქტი კი ამ შემთხვევაში უთანაბრდება მრევლისა თუ ეკლესიის მოთხოვნას), იწყება ზრუნვა ამ საკითხის გადანყვეტაზე. 70-წლიანმა წყვეტამ და აკრძალვამ, საეკლესიო რეპრესიებმა და სხვა ფაქტორებმა განაპირობა ეკლე-

სიაში, ერთი მხრივ, ახალ წმინდანთა დასის წარმოქმნა, მეორე მხრივ, — წამოჭრა მთელი რიგი კითხვებისა, რომლებზეც პასუხის გაცემა უსათუო და გარდაუვალი იყო. შედეგად მივიღეთ ახალ წმინდანთა სახელზე შექმნილი ტროპარ-კონდაკები, საგალობლები, დაუჯდომელები, წეს-განგებანი (ჰიმნოგრაფია, ლიტურგიკა); ამავე წმინდანების ცხოვრებანი (ისტორიულ-დოკუმენტური ტექსტები, მემუარები, ბიოგრაფიები და ბიოგრაფიული ტექსტები); ამ წმინდანთა ცხოვრებიდან განსაკუთრებით საინტერესო და ღვანლის წარმომჩენი ეპიზოდები (რომელთაც, ფაქტობრივად, პატერიკ-მატერიკების ფუნქცია უნდა ეტვირთათ); ამონარიდ-შეგონებანი (მაგ.: წმინდა ილია მართლისა, ჩამოჰგავს აპოფთეგმებს ფუნქციურად); ქადაგებანი (ჰომილეტიკა, რომლებშიც სასულიერო პირებს არა მხოლოდ ყოველდღიური რჩევა-დარიგებანი უნდა მიეცათ მრევლისთვის, არამედ განემართათ სახარება, ე.ი. ეგზეგეტიკური ჩანართებით წარემართათ ქადაგება; გაეცათ პასუხი წამოჭრილ, დროით ნაკარნახევ კითხვებზე) და ა.შ. როგორც ვხედავთ მასალა ძალზე შთამბეჭდავია.

რა მიმართულება შეიძინა სასულიერო მწერლობამ XX საუკუნეში? როგორია სასულიერო მწერლობის დარგების თანამედროვე მდგომარეობა და განვითარების ძირითადი ტენდენციები? როგორ არის მორიგებული ერთმანეთთან ტრადიციული ხაზი და თანამედროვე მრევლის მოთხოვნილებები?

ამთავითვე ვიტყვით, რომ სასულიერო მწერლობის თანამედროვე წარმომადგენლები რამდენიმე მნიშვნელოვანი პრობლემის წინაშე დგანან. მათ უნდა გადაჭრან საკითხი თხზულებათა ა. ენობრივი, ტერმინოლოგიური, სტილური, ბ. ფორმოზრივ-კომპოზიციური რაგვარობისა და გ. თემატურ-სემანტიკური (მასალის შინაარსის) და ჟანრობრივი რაობის შესახებ. ის, რაც ბუნებრივი და მისაღები იყო გუშინ, შესაძლოა პრობლემური და უცხო გახდეს დღეს.

ცნობილია, რომ საეკლესიო ლიტერატურამ მრავალი ჟანრი შესძინა მწერლობას. ზოგი მათგანი დღესაც ვითარდება, ზოგი კი — აღარ. სასულიერო მწერლობის რომელი დარგებია ქმედითი დღეს და რა მიმართულება შეიძინეს მათ?

ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის მიმოხილვისას კ. კეკელიძე გამოყოფს სასულიერო მწერლობის შემდეგ ჟანრებს: ბიბლიოლოგია, აპოკრიფები, ეგზეგეტიკა, დოგმატიკა, პოლემიკა, აგიოგრაფია, ასკეტიკა და მისტიკა, ჰომილეტიკა, კანონიკა, ლიტურგიკა, პოეზია. როგორც ძველი, ისე თანამედ-

როვე ქართული ლიტერატურა ორ დიდ ნაკადად იყოფა: ორიგინალური და ნათარგმნი. როგორც ძველ, ისე თანამედროვე სასულიერო მწერლობაში ძალზე მოცულობითი და მნიშვნელოვანია თარგმანის წილი.

### *ენობრივი საკითხები.*

ეკლესია და ღვთისმსახურება ის სფეროა, რომელმაც არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელ ორთოდოქსულ (აღმოსავლურ) სამყაროში ძველი ენით შეინარჩუნა მსახურება (სხვათა შორის, ასევე მოხდა კათოლიკურ სამყაროში, მხოლოდ იქ ცალსახად უპირატესი ლათინურია). ენის ნორმების განვითარება დროთა განმავლობაში სხვადასხვაგვარ პრობლემას უქმნის როგორც მთარგმნელებს, ისე ორიგინალურ მწერლებს. წყვეტამ განვითარებაში ქართული ეკლესია და სასულიერო მწერლობა ხელახლა დააყენა ა. ტერმინოლოგიური პრობლემების; ბ. თარგმანის რაგვარობის (მთარგმნელობითი პოზიციის არჩევის); გ. სტილური რაობის განსაზღვრის წინაშე. საქმე ის არის, რომ ენობრივი პრობლემა ჯერჯერობით მოუგვარებელ საკითხად რჩება როგორც ერთი (ორიგინალური ავტორებისთვის), ისე მეორე (მთარგმნელები) მხარისთვის. თუკი მთარგმნელების წინაშე ტერმინოლოგიური საკითხები უპირატესი და უფრო მძიმე გადასაჭრელია, ორიგინალური მწერლების წინაშე განსხვავებული პრობლემა იჩენს თავს: მათ უნდა შეძლონ, ერთი მხრივ, ეკლესიისთვის შესაბამისი ენით, მეორე მხრივ, სათანადო სტილით გაართვან თავი დასახულ ამოცანას, ისე, რომ თავი აარიდონ როგორც ნეოლოგიზმების საფრთხეს (რადგან ტერიმინთშესატყვისობები დასადგენია), ისე არქაიზმების სიყალბეს. მისაღები და კარგად აღსაქმელი ორიგინალური ან ნათარგმნი ძეგლების წილი ძალზე მცირეა ახალი ქართული სასულიერო მწერლობის ძეგლების დღესდღეობით ასე ძალუმად მოზღვავებულ ნაკადში (საუკეთესო მაგალითად დავასახელებდი მამა მიქაელ გალდავას და დედა ნინოს (გრიგოლძე) თხზულებებს).

ენობრივ-სტილური თვალსაზრისით თხზულების სულიერი დატვირთვის მნიშვნელობა იზრდება, თუკი ავტორი ზუსტად გრძნობს სათქმელის შინაარსს და არჩევს სათანადო ლექსიკას, საჭირო სტილს. საბოლოოდ, ეს ყოველივე ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობამდე დაიყვანება. ცნობილია, რომ სასულიერო ლიტერატურა ფორმოზრივ-გამომსახველობითი საშუალებე-

ბების განვითარების თვალსაზრისით უფრო სტატიკურია, ვიდრე საერო. როგორც წესი, სასულიერო თხზულებათა ავტორნი მეტი სიფრთხილით ეპყრობოდნენ ლექსიკურ-სტილურ მხარეს. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ დღეს განსხვავებული ვითარებაა: იმატა მდარე ხარისხის თხზულებათა რიცხვმა. ეს კი რამდენიმე მიზეზითაა განპირობებული. ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი გახლავთ კადნიერი მიდგომა, რადგან სათანადო ცოდნის გარეშე ჰკიდებენ ხელს ნებისმიერი სირთულის მასალას. მეორე ფაქტორია წყვეტა, ე.ი. ტრადიციის დარღვევა, რაც ენობრივ და ლექსიკურ მახასიათებლებზეც ისახება. შეუძლებელია ლოცვითი განწყობა შეგიქმნას ამგვარი შინაარსის ფრაზამ: „თვითმფრინავით ჩამოგაბრძანეს...“ (ღვთისმშობლის ხატის ერთ-ერთი ახლად შექმნილი პარაკლისიდან), ან კიდევ „ვეფხისტყაოსანი წმინდა გიორგის“ პარაკლისმა, რომელიც არა მხოლოდ ენობრივ-სტილური თუ კომპოზიციური თვალსაზრისით არის მდარე ხარისხის თხზულება, არამედ საეკლესიო თვალთახედვით მიუღებელი და არაკვალიფიციური, დილეტანტური მიდგომის შედეგი. სამწუხაროდ, ასეთი რამ არცთუ იშვიათია. როგორია თანამედროვე ძეგლების ენა და სტილი? ცხადია, ენობრივ-სტილურ ანალიზს არ შევუდგებით და მოკლედ შევნიშნავთ, რით აღწევს საუკეთესო შემთხვევაში თანამედროვე სასულიერო ავტორი სასურველ მიზანს: მსუბუქი არქაიზმი და ლექსიკის სიღრმისეული შეგრძნება-აღქმა (მსაზღვრელ-საზღვრულის სრული ბრუნება, პოსტპოზიციური წყობა, სავრცობიანი ფორმები, ფუნქციააღდგენილი ნაწევარი, თანდებულთა, ზმნისწინთა, წევრ-კავშირთა და კავშირთა არქაული ფორმები, ძველი ქართული სალიტერატურო ენის გაცოცხლებული ლექსიკური ფონდი); ებიანი მრავლობითის პარალელურად ნარ-თანინანი მრავლობითი, რაც პოეტურ-მანერულ სტილს გამოკვეთს, სახარებისეული პარადიგმები თუ ტიპური ანტინომიები, ლოცვითი განწყობის მისაღწევად და ხატის შესაქმნელად ზოგიერთი ავტორი მიმართავს სემანტიკურ, აზრობრივ სინონიმიასაც (ჰენდიადისებს). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სტილისა და ლექსიკის ხარჯზე სათანადო რაკურსი ძალზე ფაქიზად შემოდის (მაგ, ქებაში ტლანქ ბიოგრაფიულ აქცენტებად აღარ აღიქმება და ლოცვით განწყობას უწყობს ხელს, რაც, თუნდაც, წმინდანის ხატის შექმნისას, მისი სულიერი ზეაღსვლის ან ღვანლის წაემოჩენისას უმნიშვნელოვანესია). მიუხედავად ზემოთქმულისა, მნიშვნელოვანია ზომიერება არქაულ ფორმათა თუ ლექსემათა, სინტაქსური წყობისა თუ ტროპთა მოხმობისას,

რაც საზეიმო, აღმატებულ განწყობას ყვალასთვის მისანვდომს გახდის. საუკეთესო შემთხვევაში, ეს არის ენა, რომელიც გასაგებია ყველასთვის, ვისაც ნაუკითხავს ლოცვა, ფსალმუნი, დასწრებია ღვთისმსახურებას და არა ზოგიერთი ახალგაძმოქართულეული ძეგლივით მძიმე და გაუგებარი. თუმცაღა გამოიწვევს ისი საკმაოდ იშვიათია.

ბოლო ხანებში შეინიშნება თხზულებათა ერთი ნაკადი, რომელიც ძეგლების ძველიდან ახალ ქართულზე გადმოტანას ისახავს მიზნად. ზოგჯერ ამ მოვლენას შეუსაბამო ტერმინითაც მოიხსენიებენ ხოლმე და *თარგმნას* არქმევენ. პროცესი შეეხო როგორც აგიოგრაფიულ, ისე კანონიკურ დოგმატურ (გარდამოცემა) და ბიბლიურ ტექსტებს. ახალი ვერსიების წყება ერთმანეთისგან პრინციპებით მნიშვნელოვნად განსხვავდება და ხშირად უფრო რთულად აღსაქმელია, ვიდრე ძველი ქართული ენის ნორმებით შესრულებული ძეგლები. ცხადი და გასაგებია მიზეზი, რომელმაც ამ პროცესს დაუდო სათავე: საუკუნეთა განმავლობაში ძველი ქართული სალიტერატურო ენის ნორმები, ცხადია, შეიცვალა, მაგრამ რამდენად მართებულია, ერთი მხრივ, ტერმინი და, მეორე მხრივ, თვით ეს ლიტერატურული მოვლენა? ამ მოვლენას ვერ შევადარებთ გარდაკაზმვას (ლიტონი კიმენების გამეტაფრასებას), რადგან, მართალია, ერთი მხრივ, ეს იყო სტილურ-ენობრივი ცვლილება, მაგრამ, მეორე მხრივ, სტილი და ენა ძირითადი მიზნის — ძეგლების რევიზიის — თანმხლები პროცესი იყო. შესაბამისად, ეს იყო განსხვავებული მოვლენაც. ვფიქრობ, დასმულ კითხვაზე პასუხი ცალსახაა. ამგვარმა დამოკიდებულებამ, შესაძლოა, ერის კულტურული მემკვიდრეობისთვის მძიმე შედეგი გამოიღოს და საღვთისმსახურო ტრადიციების სიცოცხლისუნარიანობას მნიშვნელოვანი ზარალი მიაყენოს (მრევლის დიდ ნაწილს ძველქართულად აღვლენილი ლოცვების შინაარსის აღქმაში შეუშალოს ხელი).

სხვა საქმეა, თუკი ავტორი ტერმინთშესატყვისობების დადგენას შეეცდება. პრობლემა ძალზე საფრთხილოა და ფაქიზად გადასაჭრელი, რადგან ხშირად საქმე დოგმატურ ტერმინებთანაც გვაქვს. ასეთ შემთხვევაში ჩვენი წინაპრები უკიდურესი სიფრთხილით, შიშითა და კრძალვით ჰკიდებდნენ ხელს საქმეს, რომ უნებლიეთ არ დაეშვათ დოგმატური ცდომილება.

## *ფორმობრივ-კომპოზიციური საკითხი.*

თარგმანისაგან განსხვავებით ორიგინალური თხზულების ავტორი კიდეც ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემის წინაშე დგას. ესაა ძეგლის ფორმობრივ-კომპოზიციური რაგვარობა, რომელიც ენობრივ-ტერმინოლოგიური და სტილური საკითხის გვერდით უსათუოდ უნდა გადაჭრას ავტორმა. კვლავაც მნიშვნელოვანია ისტორიული ფაქტორები, კერძოდ, წყვეტა განვითარებაში და იმ ბუნებრივი სვლის შეჩერება, რაც ისევ და ისევ ცნობილმა ფაქტორებმა განსაზღვრა. მხედველობაში გვაქვს ტრადიციის დაკარგვა და განვითარების იმ კანონებისა თუ კანონზომიერებების არცოდნა, რომლებიც ბუნებრივი იყო ახალი ავტორების წინამორბედებისთვის, ხოლო ჩვენთვის მხოლოდ ფილოლოგიური დაკვირვებებითა და კვლევა-ძიების შედეგებით არის ცნობილი. მაგალითისთვის სასულიერო პოეზიას მოვიხმობთ, რომელიც ქართული მწერლობის ორგანული ნაწილია. სასულიერო საგალობლებში გამოიკვეთა ჩვენი ერის შემოქმედებითი პოტენციალი, დაიხვეწა და განვითარდა ქართველ პოეტთა გემოვნება თუ სტილი. ჰიმნოგრაფია არის სასულიერო პოეზია, სადაც პოეტური ტექსტი, ჩვეულებრივ, გალობით სრულდება. მიუთითებენ, რომ „სიმღერის ის გვარი, რომელიც ღვთაებისადმი მიმართული ლოცვა იყო, ინოდებოდა ჰიმნად. ჰიმნებით ღვთაებას სცემდნენ თაყვანს“. სასულიერო პოეზია ღვთისმსახურებას უკავშირდება. ამიტომ ყველა ქრისტიან ერს თავისი ნაციონალური ჰიმნოგრაფია აქვს. XVIII საუკუნიდან სასულიერო ჰიმნები, ისე, როგორც სასულიერო მწერლობის სხვა ჟანრის თხზულებები, მწირად იქმნება. თუმცაღა, XX საუკუნის ბოლოს ქართულ საეკლესიო მწერლობაში ამ თვალსაზრისითაც დიდი გამოცოცხლება იგრძნობა. სასულიერო ხასიათის თხზულებები არა მხოლოდ იქმნება ქართულ ენაზე, არამედ ინტენსიურად ითარგმნება. ამ პროცესს ისიც უწყობს ხელს, რომ საქართველოს ეკლესიის წმინდა სინოდის დადგენილებით, ქართულმა ეკლესიამ შეიმატა ახალ წმინდანთა დასი. ამიტომ ბუნებრივად გაჩნდა საჭიროება ტროპარ-კონდაკთა და საგალობელთა შექმნისა (თუმცაღა, არის მეორე გზაც, საზოგადო ტროპარ-კონდაკთა და საგალობელთა მოშველიება, რადგან წმინდანის მსახურება განსაზღვრულია მისი რანგით). საგალობელთა შექმნა-თარგმნის პროცესს ცალსახად დადებითად ვერ შევაფასებთ, რადგან დაგროვდა ხელალებით, სამწუხაროდ, ხშირად უგემოვნოდ, არასათანადო ცოდნით, სიფრთხილით,

სტილით, ენითა და ლექსიკით შესრულებული მდარე ხარისხის ჰიმნები და საკითხავები. სწორედ ამიტომ საქართველოს საპატრიარქომ საგანგებო კომისიაც შექმნა, რომელსაც ახალთარგმნილ და ახლად შექმნილ თხზულებათა ცენზირება ევალებოდა. საგალობელთა ავტორმა თავი უნდა გაართვას იმ პრობლემებს, რომელთა უმეტესობაც, უპირატესად, XVIII-XX საუკუნეებში თავჩენილი სირთულეებით არის განპირობებული. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანი იყო სამი ძირითადი საკითხის გადაწყვეტა: 1. კომპოზიცია, რადგან საგალობლის სპეციფიკა რთულია, ხოლო იმ წყვეტის ფონზე პრობლემად წარმოჩნდება როგორც ტექნიკური მხარე საგალობლისა, ისე ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების საკითხი; 2. ენობრივ-სტილური საკითხები, რადგან საგალობელი სრულიად ახალ ენობრივ-ლიტერატურულ სივრცეში იქმნება, მრევლისთვის, რომელსაც ძეგლმა სათანადო ლოცვითი განწყობა უნდა შეუქმნას, ამიტომ, ერთი მხრივ, ლექსიკური ქსოვილი, ენობრივი საშუალებები არ უნდა იყოს ხელოვნური (რისი ბუნებრივი საშიშროებაც არის), მძიმე და არქაული, მეორე მხრივ, უნდა შეინარჩუნოს განწყობის აღმატებულობა, ზეანეული ინტონაცია და, რაც მთავარია, საეკლესიო სტილი (რაც არაბუნებრივია დღევანდელი სალიტერატურო ენისთვის), ე.ი. სათქმელი სტილურად და ფორმობრივად ზუსტად, სათანადო ენითა და ადეკვატური სტილით უნდა გადმოიცეს, ისე, რომ არ დაირღვეს მთავარი — (3), წარმოჩნდეს წმინდანის ხატი, რის სირთულეც სხვადასხვა შემთხვევაში სხვადასხვა ფაქტორით არის განპირობებული, რადგან უნდა მოხდეს ზოგჯერ ნაცნობი, ზოგჯერ კი — უცნობი წმინდანის აღქმა, ტრანსფორმაცია წმინდანად, ხატის შექმნა. შეასბამისად, უნდა გამოიკვეთოს წმინდანის სულიერი პორტრეტი, ცხოვნების გზა, ღვანლის ის სახე, რომლითაც დაიმკვიდრა სასუფეველი.

ფორმობრივი თვალსაზრისით დამახასიათებელია კიდევ ერთი თავისებურება: თანამედროვე სასულიერო თხზულების ავტორი ფორმობრივ მხარეს უფრო თავისუფლად ეპყრობა. მაგალითად, ახალშექმნილ დაუჯდომელებში არ გვაქვს აკროსტიქული შესავალი, რომელიც წინ უძღვის ღვთისმშობლის აკათისტოს (აკათისტო არის საგალობელი, რომელიც სრულდება დაუჯდომლად. მისი ქართული სახელწოდება სწორედ დაუჯდომელია. იგი თავისი სპეციფიკით, სტრუქტურითა და შინაარსით განსხვავდება ჰიმნოგრაფიული კანონისგან, ფორმობრივად კი კონდაკს უახლოვდება. თავდაპირველად აკათისტო

ერქვა საღვთისმეტყველო-ქებითი ხასიათის თხზულებას, რომელიც ღვთისმშობელს ეძღვნება. სწორედ ღვთისმშობლის დაუჯდომელმა დაუდო სათავე ამ უანრს ჰიმნოგრაფიაში (დაუჯდომელს იკოსსა და ხაირეტიზმს/გიხაროდენსაც უწოდებენ). ბერძნული ენის შინაგანი სტრუქტურიდან და მელოდიურობიდან გამომდინარე, დაუჯდომლის (ღვთისმშობლის აკათისტოს) ყველა იკოსს ერთნაირი რიტმული მოდელი აქვს და ემყარება იზოსილაბიზმს, მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების რაოდენობას. გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება მისი მეტრული სტრუქტურაც: გიხაროდენის ექვსი წყვილიდან პირველი ათმარცვლიანია, მეორე ცამეტი, მესამე-თექვსმეტი, მეოთხე — თხუთმეტი, მეხუთე და მეექვსე — თერთმეტი. თანამედროვე საგალობელი შედგება 13 (და არა 12) კონდაკისა და 12 იკოსისგან, 1 კონდაკს მოსდევს გიხაროდენის მუხლი. დაუჯდომელი სრულდება ბოლო ლოცვით. როგორც მოსალოდნელიც იყო, როგორც წესი, თანამედროვე აკათისტოს არ ახასიათებს იზოსილაბური მეტრული სტრუქტურა და მარცვალთა კანონზომიერი მონაცვლეობა.

ახალშექმნილი სასულიერო ლიტურატურა ენობრივ-სტილური და კომპოზიციურ-ფორმობრივი თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარ მდგომარეობას წარმოაჩენს: ა. ძეგლი გაუმართავია ენობრივად (გვხვდება დოგმატური შეცდომები), ბ. გაუმართავია კომპოზიციურად (ლექსიკისა და კომპოზიციის სინთეზი არ ქმნის ლოცვით განწყობას, რადგან დარღვეულია, მაგალითად, დაუჯდომელისთვის დამახასიათებელი შინაგანი რიტმულობა, დარღვეულია კომპოზიცია, ფორმალურად მისდევს საგალობლების მკაცრად განსაზღვრულ კანონიკას, თუმცაღა ფორმობრივად არ ესადაგება მის შინაარსსა და არსს), გ. რაც უიშვიათესია, როცა ფორმა, შინაარსი და ენობრივ-ლექსიკური ქსოვილი ერთიან დასახულ მიზანს ემსახურება.

თანამედროვე სასულიერო ლიტურატურის მახასიათებელ სპეციფიკად შეიძლება ჩაითვალოს ის, რომ ახალი ავტორები, ერთი მხრივ, ტრადიციული ხაზის მიდევნას ცდილობენ და მეორე მხრივ, თავისუფლად და შეიძლება ითქვას, ზერეღედაც კი, ეპყრობიან ძეგლის ფორმობრივ-კომპოზიციურ მხარეს, რაც, ცხადია, ფორმობრივ ნოვაციად, მოდელირების, სტრუქტურულ სიახლედ ვერ აღიქმება.



## *თემატურ-სემანტიკური და ჟანრობრივი რობა.*

როგორც აღვნიშნეთ, ტრადიციულად ჩვენი წინაპრები სათარგმნ მასალას თუ ორიგინალური ძეგლების შინაარსს ეკლესიისა და მრევლის პრაქტიკულ საჭიროებებს უსადაგებდნენ. ამავე დროს, ცდილობდნენ იმ ვაკუუმის ამოვსებას, რომელიც ამა თუ იმ დარგში ჩნდებოდა. ასე, მაგალითად თავდაპირველად ეკლესიის საჭიროებისთვის ითარგმნა ბიბლია (გავიხსენოთ პალიმფსესტები, ან კიდევ „შუშანიკის ნამებაში“ დაცული ცნობები და ა. შ.). სრულიად განსაზღვრული იყო მთარგმნელთა თუ ორიგინალურ ავტორთა დამოკიდებულებაც. არც ერთი მათგანი არ კიდებდა ხელს მასალას, რომელიც მის წინამორბედს დამუშავებული, თარგმნილი თუ უკვე შექმნილი ჰქონდა. ცნობილია, რომ წლების განმავლობაში ათონელი მამები ეძებდნენ თარგმანს და თუ დაკარგული აღმოჩნდებოდა, ან ვერსად მიაკვლევდნენ მას, მხოლოდ მაშინ ჰკიდებდნენ ხელს. დღევანდელ ავტორთა დამოკიდებულება ხშირ შემთხვევაში სრულიად საპირისპიროა. ერთსა და იმავე სფეროში მოღვაწე ავტორები თითქმის არ ითვალისწინებენ მეორის შემოქმედებას. ნათქვამი, ძირითადად, მთარგმნელობით და ჰიმნოგრაფიულ ასპარეზზე მოღვაწე პირებს ეხება. ამის შედეგად გვაქვს ერთი და იმავე წმინდანის რამდენიმე დაუჯდომელი, ტროპარ-კონდაკი და ა.შ.

ძალზე ფართოა ჟანრობრივი სპეციფიკა XX საუკუნის ბოლოს შექმნილი თუ თარგმნილი სასულიერო ხასიათის თხზულებებისა. თუკი ჟანრობრივი სპეციფიკის მიხედვით დავაჯგუფებთ, შემდეგ სურათს მივიღებთ:

ენობრივი ნორმების ცვლამ წარმოშვა ერთი ახალი პრობლემა: ბიბლიის ტექსტის ახალი ქართულით გადმოტანისა. გადმოტანა ხდება არა მხოლოდ ძველიდან ახალ ქართულზე, არამედ ებრაულიდან, მასირეთული ტექსტიდან თუ სეპტუაგინტადან. ზოგჯერ მთარგმნელი თუ მთარგმნელთა ჯგუფი აჯერებს რამდენიმე რედაქციას და ამგვარად ცდილობს ახალი ქართული ვერსიის შემუშავებას. ბიბლიურ ტექსტებს სიზუსტე და ზედმინუნვნიობა (ანუ თარგმანის ადეკვატურობა) ყველაზე მეტად სჭირდება. შესაბამისად, იმთავითვე განსაზღვრულია მთარგმნელის პოზიცია. ის უნდა მიჰყვეს ტექსტს არა უბრალოდ სიტყვა-სიტყვით, არამედ უმცირეს სათარგმნ ელემენტებად სეგმენტაციით. მიუხედავად სპეციფიკურობისა, აქაც ძალიან დიდი არჩევანი გვაქვს. დღეს არ შევუდგებით თითოეული მათგანის განხილვას. ვიტყვით, რომ თარგმანთა სიმრავლემ გარკვეული

სიჭრელე გამოიწვია, რადგან ზოგჯერ არ ითვალისწინებენ ტრადიციულ ხაზს და ეს აისახება, თუნდაც, ტოპონიმთა თუ ანთროპონიმთა გადმოცემისას (დაიცავენ არა ბერძნულ, არამედ ებრაულ ტრადიციას და ა.შ). ხშირად ასეთ თარგმანებში ვაწყდებით დოგმატურ შეცდომებს. რაც მთავარია, ბიბლიური სტილი სრულიად განსხვავებულია. ის, ერთი მხრივ, ებრაულ ტრადიციებსაც ითვალისწინებს. ბიბლიას ყველაზე მეტად ეტყობა ხელაღებითი, უკრძალველი მიდგომა. მარტივ მაგალითად ფსალმუნი გამოგვადგება. მეორე მხრივ, ბიზანტინისტთა სამუშაო ჯგუფი ბიბლიის შუალედურ რედაქციაზე მუშაობს და გამოსცემს სახარებას (ახალი ქართული ენით და, შეძლები-სამებრ, შენარჩუნებული ტრადიციებით). ბიბლიის ახალი ქართული თარგმანები ცალკე შესწავლას და კვლევას მოითხოვს.

ბიბლიას უშუალოდ და მჭიდროდ უკავშირდება ბიბლიის განმარტებები, რომლებიც გვხვდება, ერთი მხრივ, ჰომილიებში, ხოლო მეორე მხრივ — ეგზეგეტიკურ თხზულებებში. *ჰომილიეტიკა* არის დარგი, რომელსაც მკვეთრი და მნიშვნელოვანი ცვლილება არ განუცდია. თანამედროვე მამების ქადაგებებზე დაკვირვებამ სემანტიკური ასპექტით სამი ძირითადი მიმართულება გამოკვეთა: განმარტებითი (ეგზეგეტიკური), სადღესასწაულო და ყოფითი (მრევლის პრაქტიკული საჭიროებებიდან გამომდინარე) შინაარსისა. ენა, ლექსიკა ზოგიერთ ავტორთან მეტად ამაღლებულია, რიგ შემთხვევაში — პირიქით. ჰომილიებში, რომელთაც, ძირითადად, საკვირაო ქადაგებებით არსებობს თანამედროვე ქართულ სასულიერო ლიტერატურაში, ვხვდებით წმინდა წერილის ეგზეგეზასაც. თანამედროვე ადამიანის პრობლემებმა საღვთო წერილის ახლებული გააზრების საჭიროება დააყენა დღის წესრიგში. თუმცაღა, *ქართული ეკლესიის წიაღში წმინდა წერილის ეგზეგეზა დამოუკიდებლად არ გვხვდება*, ეგზეგეტიკური ლიტერატურის აბსოლუტური უმრავლესობა თარგმნილია (მხედველობაში არ გვაქვს ეგზეგეტიკური ჩანართები ჰომილიებში და ეგზეგეტიკური ჰომილიები). თანამედროვე ქართული სინამდვილე ძველისგან განსხვავებულ ვითარებას ამ თვალსაზრისით არ გვიჩვენებს. ალბათ იმიტომ, რომ ბიბლიას, ცხადია, სასულიერო პირები განმარტავენ, ხოლო მათ კრძალულება ამ ჭეშმარიტების წინაშე, ცხადია, საგანგებო მოწინებას ავალებს. რა თქმა უნდა, ყოველი მათგანი განმარტავს სახარებას ან საკითხავებს მრევლის წინაშე, მაგრამ დამოუკიდებელი ეგზეგეტიკური განმარტება, ფაქტობრივად, არ გვხვდება. თანამედროვე ეგზეგეტიკურ ლიტერატურას

ან შემკრებლობითი და ტრადიციული კომპილაციური ხასიათი აქვთ, ან თარგმანია. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისია მეუფე იოანეს (ყოფილი პროტოპრესვიტერი გიორგი გამრეკელი) ეგზეგეტიკური განმარტებები ძველი და ახალი აღთქმისა, რომლებსაც, მართალია, ჯერ ბეჭდური გამოცემის სახე არა აქვს, მაგრამ უაღრესად პოპულარულია და ვრცელდება საპატრიარქოს ტელევიზიისა და რადიოგადაცემების საშუალებით.

ხშირად უსახური და გაურკვეველია მთარგმნელობითი ტენდენციები. არ ჩანს კონკრეტული პრინციპები არც მასალის შერჩევის, არც თარგმანის თეორიული ასპექტების განსაზღვრის თვალსაზრისით. იშვიათია გემოვნებით, მაღალმხატვრულად და ამავდროულად, დოგმატურად და ტერმინოლოგიურად გამართული თარგმანები. თარგმანს დღეს სპონტანური, თითქოს შემთხვევითი და არა მიზანმიმართული სახე აქვს. ცოტაა ავტორი, რომელიც თანმიმდევრულად ცდილობს ყველა კომპონენტის გათვალისწინებით თარგმნას. ისტორიული რეალობიდან გამომდინარე, ცხადია, სრულიად შეცვლილია სათარგმნი მასალის დედნის ენა. საკითხი ამგვარად დგას: რა ითარგმნება, რომელი ენიდან და როგორია თვით თარგმანის ღირებულება. შეიცვალა თარგმანის გეოგრაფია: უკვე XVIII საუკუნიდან თარგმნა ხდება, ძირითადად, რუსული სასულიერო ლიტერატურისა. დღეს შედარებით მცირე ოდენობის მასალა ითარგმნება ინგლისურიდან (ამერიკული ლიტერატურა, მაგ. სერაფიმ როუზის, ან რუსული ემიგრანტული ეკლესიის შრომები) და კიდევ უფრო მცირერიცხოვანი — ბერძნულიდან.

სასულიერო მწერლობის ერთ-ერთი ქმედითი და აქტუალური დარგია პოლემიკური მწერლობა. გარე სამყაროსთან ინტეგრირების პროცესმა ქართულ სივრცეში ძალუმად შემოჭრა და დაამკვიდრა სხვადასხვა სექტა თუ რელიგიური კონფესია. სასულიერო სივრცეში არა მხოლოდ ითარგმნა სათანადო სასულიერო ლიტერატურა, არამედ შეიქმნა კიდევც. პოლემიკური ლიტერატურა ძალზე სპეციფიკურია და მის მიმოხილვას, ცხადია, არ შეუვდგებით, მაგრამ აღვნიშნავ, რომ ენობრივ-სტილური და განსაკუთრებით, ტერმინოლოგიური დეფიციტი აქაც იგრძნობა.

ყველაზე მასშტაბურად თანამედროვე ქართულ სასულიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილია ეკლესიის ისტორიის ამსახველი დოკუმენტური ძეგლები. ეს არის არა მხოლოდ საკუთრივ ისტორიული თხზულებები (მაგ. საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ისტორია, ან „ეკლესიის ისტორია 1917-

1921 წლებში“ და მსგავსი ტიპის სხვა ძეგლები), არამედ ახლად შერაცხილი წმინდანების ბიოგრაფიები. როგორც ერთი, ისე მეორე თანამედროვე სასულიერო ლიტერატურის დიდ ნაკადს ქმნის. უსათუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ მათი უმეტესობა მაღალკვალიფიციურად არის შესრულებული, ფაქტების სიზუსტე და აკადემიურობა მეცნიერთა უდაო ღირსებაა. სწორედ ამგვარი გამოწვლილვითი კვლევის შედეგია ავტოკეფალიის აღდგენა-დასაბუთება კათოლიკოს პატრიარქის ინიციატივითა და უშუალო შუამდგომლობით (დიდი წილი ეკლესიის ისტორიის ამსახველი მასალისა შევიდა საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის აღსაყდრების საიუბილეო თარიღისადმი მიძღვნილ გამოცემაში „ნათელი ქრისტესი“).

ისტორიული მასალიდან ცალკე გამოვყოფთ წმინდანთა ცხოვრება-წამებების ამსახველ თხზულებებს, ცალკე, რადგან XX საუკუნის სასულიერო სივრცეში აღარ იქმნება საკუთრივ აგიოგრაფიული ლიტერატურა და მისი ფუნქცია ჟანრობრივად და იდეურად სრულიად განსხვავებული მიმართულების ძეგლებმა იტვირთა. აგიოგრაფიული ლიტერატურა, ფაქტობრივად, ჩაანაცვლა ბიოგრაფიამ (თუმცაღა, იდეური ასპექტით ბიოგრაფია აგიოგრაფიის დატვირთვას ვერ შეიძენს, რადგან სხვაა მიზანი აგიოგრაფიული თხზულებისა— შექმნას ხატი, გვაჩვენოს გზა იდეალის მსგავსება-წვდომისა და სხვა ბიოგრაფიისა, რომელიც მხოლოდ აღწერს ფაქტებს განურჩევლად დატვირთვისა). აგიოგრაფიული ძეგლის ფუნქცია რამდენიმე ჟანრის თხზულებამ გაინაწილა: ბიოგრაფია (ავტობიოგრაფია), ბიოგრაფიული ტექსტი (ავტობიოგრაფიული ტექსტი), მემუარები, დოკუმენტური თხზულებები, რომლებშიც ზედმინევენითი სიზუსტით არის აღდგენილი ფაქტებისა და მოვლენების თანმიმდევრობა. აგიოგრაფია ერთი იმ ჟანრთაგანია, რომელიც დღეს აღარ არსებობს. ამ ბოლო დროს შესაძლოა შევხვდეთ ცალკე გამოცემულ ეპიზოდებს წმინდანის ცხოვრებდან, რომელსაც პატერიკების დატვირთაც აქვს და ამონარიდებს წმინდანის შეგონებებიდან, რომლებიც აპოფთეგმებს მოგვაგონებს. თუმცა, როგორც აგიოგრაფიის ფუნქციასა და იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს ვერ ითავსებს თანამედროვე ბიოგრაფიული ტექსტი, ისე ვერ იტვირთავს პატერიკებისა და აპოფთეგმების ფუნქციას ხსენებული გამოცემები თუ თარგმნილი ძეგლები.

თანამედროვე სასულიერო მწერლობის დიდ წილს ჰიმნოგრაფიაც ქმნის. ჰიმნოგრაფიისა და ლიტურგიკის საზღვრები დღეს ძალზე მქრქალია. ამ მიმართულებით თანამედროვე ავ-

ტორები ყველაზე მეტად სცოდავენ, თუმცა თანამედროვე სასულიერო მწერლობის კარგი ნიმუშებიც სწორედ ჰიმნოგრაფიამ და ლიტურგიკამ მოგვცა. ზემოთ ნაწილობრივ შევეხეთ ჰიმნოგრაფიის თანამედროვე მდგომარეობას. კიდევ ერთხელ დავძენთ, რომ ერთი მხრივ, მისასაღმებელია თანამედროვე ავტორთა სურვილი, შექმნან ახალშეარაცხილ თუ იმ ძველ წმინდანთა დაუფდომელი გალობანი, რომელთა პრაქტიკული საჭიროებაც არსებობს (უნდა ითქვას, რომ ფუფუნებაა, როცა ყველა წმინდანს თავისი მსახურება აქვს). საგალობლის სპეციფიკას განსაზღვრავს ის, რომ იგი განადიდებს ახალ წმინდანს, რომლის მოღვაწეობისა და ცხოვრების დეტალები მეტ-ნაკლებად ცნობილია. პოზიცია განსაზღვრულია, შეფასებაც კი წმინდანისა — თითქოს უკვე განვლილი ეტაპი. საგალობლების ავტორები წმინდანის ცხოვრების პირველი შემფასებლები არ არიან. მაგრამ ჰიმნოგრაფი ქმნის მოწამის ზედროულ და ზესივრცულ მოდელს, ხატს. უნდა განაზოგადოს მარტვილის თუ წმინდანის სახე და მსმენელმა ლოცვითი მიმართება დაამყაროს მასთან. გარდა ამისა, ავტორმა უნდა გვიჩვენოს წმინდანის კონკრეტული ადგილი ზეციურ იერარქიასთან მიმართებაში. ამასთან დაკავშირებით, მის წინაშე დგება დროისა და სივრცის პრობლემაც (რაც საგალობელში სხვადასხვა კუთხით წარმოჩნდება). თანამედროვე სასულიერო მწერლობისა და საეკლესიო ცხოვრების თავისებურება ისიცაა, რომ დღეს დაუფდომელი (აკოლუთია, რომელიც, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, მხოლოდ ერთი იყო, ღვთისმშობლისა და შემდეგ რამდენიმე — სვეტიცხოვლისა და წმინდა ნინოსი მოგვიანებით შეიქმნა) პარაკლისის ფუნქციასაც ითავსებს.

ქართულმა ეკლესიამ შეიძინა და შეიმატა შედარებით ნაკლები მოცულობისა, თუმცაღა შინაარსობრივად, ფორმობრივად და ენობრივ-სტილური მახასიათებლებით დამშვენებული რამდენიმე ორიგინალური ლოცვა და ტროპარ-კონდაკები (მათ შორის, რამდენიმე კათოლიკოს-პატრიარქ ილია II-ისა, დღესასწაულის წეს-განგებანი იღუმენია დედა ნინოსი (გრიგოლაძე). წეს-განგება ლიტურგიკული კანონია, რომელიც ღვთისმსახურების განმართვას ემსახურება და შინაარსობრივად მისდევს მწუხრი-ცისკრის მსახურებას. ეს ლიტურგიკული სიახლეები სამივე ზემოაღნიშნული კომპონენტის ერთობლიობის შედეგად მიღებული საუცხოო ნიმუშებია. თუმცაღა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ძალზე ხშირად შევხვდებით, ძირითადად, რუსული ენიდან თარგმნილ ლოცვებს, რომელთაც ენობრივი თუ სტი-

ლური გაუმართავობისა თუ ზოგ შემთხვევაში შინაარსობრივი გაურკვევლობის გამო ლოცვითი განწყობის აღძვრა, ვფიქრობ, არ შეუძლია. ასეთ შემთხვევაში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მთარგმნელებს თუ კრებულის შემდგენლებს (რომელთა ვინაობაც ხშირად მითითებული არც არის), მხოლოდ კომერციული მიზნები და ავტორის ნოდების ამბიციები ამოძრავებთ.

ამგვარად, თანამედროვე სასულიერო მწერლობა ჯერ კიდევ თვითძიების ფაზაშია, რაზეც მეტყველებს ერთი დარგის ფარგლებში თავჩენილი სიჭრელე ხშირად ურთიერთსანინააღმდეგო ტენდენციებით.

**Ekaterine Chikvaidze**

*Georgia, Tbilisi*

### **Contemporary approach and major development trends of religious writing**

#### **Summary**

Religious writing is directly linked to the demands and requirements of church and parish. What is the direction religious writing acquired in the 20th century? What is the current state of religious writing and what are its major development trends? How well traditional line and contemporary demands of parish are integrated?

The most vivid change is that hagiographic literature is practically substituted by biography but certainly it could not ideologically encumber the function of hagiography.

The main development trends of hymnography are different. This field revived in the 80's of the 20th century, when akathist hymns were created. Therefore, we should apparently notice the trend that while creating a canon, modern hymnography authors are free in following its structural and formal (isosyllabic model) equivalent model. Consequently, there is a considerable number of low-grade works. Hymnography is connected to literature canon at the same time. Despite current practice to apply to high-grade public troparions dedicated to saints, they create troparions and book of liturgy for new saints.

Homiletics is a field that has not been changed significantly. According to semantic approach, three main directions have been revealed after the observation of preaching of current Fathers: exegetic, festive and practical (considering the practical needs of parish). Language and vocabulary of

some authors are very exalted, but in some cases it is vice versa. Homiletics is in its turn connected to exegetics. Problems of present-day human being raised an issue of new interpretation of Holy Communion. Therefore, there is no independent exegete of Holy Communion in the roots of Georgian church, the majority of exegetic literature is translated (We do not consider exegetic inserts in homilies and exegetic homilies.)

There is one more new trend observed: Transfer of old Georgian texts into modern Georgian language. This process affected not only hagiographic but canonic and biblical texts as well. The word order of new versions is significantly different and difficult to perceive rather than works created according to old Georgian language norms. The same can be said about translation developments. The need to translate in its turn is connected with the language development trends. This is the issue raised: what is translated from which language and what is the value of translation itself. The geographic area of translation has also changed (Greek space was substituted by Russian. Therefore there are translations from Jewish, Greek, English).

Contemporary religious writing is in the phase of self-identification, as mutually opposed trends observed in one field speak about it.

## კომიკური მოტივების გენეზისისათვის მითოსურ სამყაროში

ქართულ ფოლკლორში კომიკური მოტივების განხილვისას პირველ რიგში ყურადღებას გავამახვილებთ იმ ზღაპრებზე, სადაც ღვთაებათა მიმართ უდიერი დამოკიდებულება ჩანს – ისინი აბუჩად არიან აგდებულნი, გამასხარავებულნი და ზოგჯერ ნაცემნიც. მაგალითად, ზღაპარში „ელია, ქრისტე და წმინდა გიორგი“: „ელია, წმინდა გიორგი და ქრისტე ერთად მიდიოდნენ“, მივიდნენ მეცხვარესთან და რიგრიგობით ცხვარი სთხოვეს. მეცხვარემ რომ გაიგო, პირველი წვიმისა და სეტყვის მომყვანი ელია იყო, უთხრა:

„—შენ ცხვარს როგორ მოგცემ, სანყალ კაცს ჭირნახულს უტიალე, ავს არ არჩევ და კარგს. გადმოიღო ჩომბახი (კომბალი) და უდო და უდო“. ქრისტე ღმერთსაც უთხრა: „შენ ცხვარს როგორ მოგცემ, ავსა და კარგს ვერ ცდომილობ! – გამოაგდო ცარიელი ქრისტეც“ (ლლონტი 1956: 184).

ზღაპარში „მზის ქალი“ მზის სიძემ ელიას „დაუდო და დაუდო იმასაც, ჰჰრა კომბალი თვალეებში და გამოჩიჩქნა“ (რაზიკაშვილი 1951: 99). ან კიდევ: „წამოდგა უხეირო, გადააბრუნა ელია და დააჯდა ზევიდამ“ (ჩიქოვანი 1938: 165).

ამგვარად, ღმერთის ლანძღვა და ცემა ზღაპრებში არ არის იშვიათი, თუმცა ყოველივე ეს არ იწვევს საშინელების განცდას, პირიქით, ის ღმერთის მომგვრელია. თურმე ზღაპარში ამ მოტივებს უძველეს რწმენა-წარმოდგენებთან აქვს კავშირი და თავის დროზე ეს ქმედებანი რიტუალური დანიშნულებისანი იყო. მაგალითად, საქართველოს მთაში ელიას მსგავსად ამინდის შეცვლაში მონაწილე ყოფილა სატყეველა მილიონაი, რომელსაც გვალვის დროს შეეძლო წვიმის მოყვანა. მას წვიმის მოყვანას კი არ შესთხოვდნენ, არამედ უბრძანებდნენ, ალიზიანებდნენ, მასთან მოჰქონდათ ურჯულოს საფლავიდან აღებული ძვალი, ქალის სამოსის ჩითის ნაგლეჯი და სცემდნენ კიდევ (ჯალაბაძე 1986: 52). დარ-ავდრის მფარველისადმი ასეთი დამოკიდებულება დასტურდება ბარშიც. ანალოგიური დამოკიდებულება ყოფილა სხვა ხალხეთა ყოფაშიც (ჯალაბაძე 1986: 53).



ლანძღვისა და ცემის მითოსურ გააზრებაში მ. ბახტინი სიკვდილს ხედავს. „სცემენ და ლანძღავენ ძველის წარმომადგენელს, მაგრამ ახლის დამბადებელს“ (ბახტინი 1990: 229); „ლანძღვა არის სიკვდილი, დაბერებული ყოფილი ახალგაზრდობა, გვამად ქცეული ცოცხალი სხეული... რასაც მოსდევს ალორძინება, ახალი წელი, ახალგაზრდობა, გაზაფხული“ (ბახტინი 1990: 220). ე. ი. შემდგომი განახლების მიზნით ღვთაებას აღარ კლავენ, არამელ ლანძღავენ ან ცემენ. თუმცა მოგვიანებით დავინწყებულ იქნა რა ამ რიტუალის მნიშვნელობა, მოხდა რა მისი დესაკრალიზაცია, ყოველივე ამან უკვე კომიკური ელფერი შეიძინა.

ღვთაებას არა მარტო ლანძღავენ და ცემენ, დასცინიან კიდევ. როგორც ვ. პროპი აღნიშნავს, თუ მიცვალებულოთა სამეფოში შესვლით წყდება და იკრძალება სიცილი, პირიქით სიცოცხლეში გადასვლას თან ახლავს სიცილი. „იქ“ თუ სიცილის აკრძალვაა, აქ სავალდებულოა სიცილი. სიცილს მიენერება უნარი იყოს არა მხოლოდ თანმხლები სიცოცხლისა, არამედ მისი გამომწვევიც (პროპი 1976: 184). სიცილი გადააქცევს სიკვდილს ახალ დაბადებად, სპობს მკვლევლობას. ამით სიცილი არის ღვთისმოსაობის აქტი, სიკვდილის გარდამქმნელი დაბადებად (პროპი 1976: 188). სიცილი არის მაგიური საშუალება სიცოცხლის შექმნისა (პროპი 1976: 189).

ამდენად, ღვთაების გამასხარავებასაც მისი ალორძინება მოსდევს, ე. ი. ღვთაებათა გამასხარავება, ლანძღვა, ცემა ფოლკლორში არ არის მათი პროფანაცია, თუმცა დროთა განმავლობაში, ამ ქმედებათა საკრალური დანიშნულების დავინწყებას უკვე პროფანაციის პროცესიც მოსდევს. შესაბამისად კომიკურად გადააზრება ამ მოტივებისა ხდება უძველესი რწმენებისა და რიტუალების დავინწყების შედეგად, რასაც უკვე მოსდევს გარკვეულ დოგმებში დაეჭვება.

გრ. კიკნაძე ქართული სატირისა და იუმორის საკითხებზე მსჯელობისას იხილავს უძველეს სატირიკოსთა შემოქმედებას და აღნიშნავს, რომ „ჰიპონაქტე ეფესელი (VI ს. ჩვ. ერამდე) თავის იამბებში ჯერ ევედრება ღმერთებს, რომ მათ დაიხსნან იგი სიცივისაგან, მისცენ თბილი წამოსასხამი, ხალათი, ფეხსაცმელი და გამოიყვანონ გაჭირვებიდან, მაგრამ რაკი ღმერთები მის ამ ვედრებას არ ასრულებენ, სატირიკოსი მათ ბრმას, ჭკუიდან შემლილს და ბრყვს ეძახის. კიდევ უფრო მოგვიანებით ლუკიანე პირდაპირ დასცინის ღმერთს“ (კიკნაძე 1953: 45). ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ქართული ხალხური ლქის ფრაგმენტიც:

„ღმერთო, ღმერთო, დიდებულო,  
ფეხებჩამოკიდებულო“.

შესაბამისი მაგალითების საფუძველზე მეცნიერი სატირის წინა საფეხურად თვის წყევლას (კიკნაძე 1953: 64) და აღნიშნავს, რომ შელოცვის ზოგი ტექსტი იმდენად შემტევი ხასიათისაა, რომ უკომენტაროდაც ნათელია, ვედრების კავშირი წყევლასთან და ამ უკანასკნელის გადასვლა მძაფრ გაკიცხვაში (კიკნაძე 1953: 54).

ამ მოტივებზე საუბრისას ა. ცანავა აღნიშნავს, რომ თვით ღვთაებათა წინააღმდეგ მიმართული „სატირისა და იუმორის სიმკვეთრე და მასშტაბები შეპირობებულია, ასე ვთქვათ, უტილიტარული თვალთახედვით. სატირიკოს მთქმელს აინტერესებს, გაიგოს ესა თუ ის ღვთაება რა მონაწილეობას იღებს გლეხის ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესებისა თუ გაუარესების საქმეში. ამის და მიხედვით, სატირისა და იუმორის ობიექტად ხან ელია, ხან წმინდა გიორგი და ხან იესო ქრისტე გვევლინება“ (ცანავა 1960: 30).

კომიკური ღვთაებრივის, მითოსურის, ძალიან სერიოზულის გადაბრუნებული სახეა. რიტუალი, მას შემდეგ, რაც მნიშვნელობა ეკარგება, საღალბო ხდება; როცა უჩვეულო ჩვეულებრივის სახეს იღებს, კომიკურის ელფერი დაჰკრავს; აზრდაკარგული რიტუალი უკვე კომიკურია. გამომზეურებული საკრალური ადვილად ხდება კომიკური. საკრალურის კომიკურში გადასვლა გარკვეულად მის ახალ სტატუსში გადასვლას ნიშნავს. არსებითი და სერიოზული მნიშვნელობისა ადვილად იქცევა სახუმაროდ. ღვთაებასთან ფამილარული დამოკიდებულება, გაშინაურება კომიზმს იწვევს. ე. ი. კომიკური ელემენტების გაჩენა ფოლკლორში რაღაც არსებითის გადააზრების, მასთან ადამიანის დაახლოების ერთ-ერთი საფეხურია. კომიკურად გადააზრებით ის უკვე ხელშესახები, მინიერი და ახლობელი ხდება ადამიანისათვის, უკეთ შეცნობილი და გათავისებული. ყოველივე ეს ადამიანს საკუთარი თავის შეცნობაშიც ეხმარება – საკუთარი შესაძლებლობების უკეთ გაცნობიერებაში.

ღვთაების ლანძღვა და ცემა არ არის ერთადერთი დავიწყებული რიტუალი, რომელიც მოგვიანებით კომიკურ ელფერს იძენს ფოლკლორში. ის ფაქტიც, რომ ნოველისტური ზღაპრების გმირები სულელები, გიჟები, უნიათოები და ზარმაცები არიან, მათ რიტუალთან კავშირზე მიუთითებს. მ. ბახტინიც აღნიშნავს, რომ სულელისა და მასხარას სახეები ისტორიამდელ

ფოლკლორში იშვნენ (ბახტინი 1975: 314). კონკრეტულად ამ ტიპის პერსონაჟები გენეტიკურად ინიციაციის რიტუალს უკავშირდებიან, რომლის შესრულებასაც მასში მონაწილენი პროცედურათა სირთულის გამო, მართლაც, ზოგჯერ კი მოწვევებით შტერდებოდნენ და გარკვეული პერიოდის განმავლობაში გამოსულელებულები იყვნენ (იუდინი 1979: 53) და მათი ქმედებანი მთლიანად კომიკურად გამოიყურებოდა. ის ზღაპრები, რომელთა მთავარი გმირიც სულელია, გიჟი თუ ზარმაცი, ყველა კომიკური ელემენტების შემცველია. არადა თავის დროზე, სწორედ მათი სიგიჟე და სულელობა ითვლებოდა მათ ღირსებად და დასტურად აუცილებელ და უმნიშვნელოვანეს რიტუალგამოვლილობისა. დღეს კი აღარავის ახსოვს არც ეს რიტუალი, არც ის შედეგი, რასაც ის დროებით იწვევდა გმირთა ყოველი ქმედება უკვე უაზრობად არის აღქმული და კომიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა კი ის ზღაპრის დასასრულს საგანგებო მიზანდასახულობის გარეშე გამარჯვებას მოიპოვებს და ბედნიერებას აღწევს.

ნოველისტური ზღაპრების გმირთა სულელებად გააზრებას ისიც უწყობს ხელს, რომ მათ მიერ შესრულებული ტრადიციული კულტმსახურებისათვის განკუთვნილი ქმედებანი უკვე დავიწყებულა და მათი შემსრულებელი სულელის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგალითად, როდესაც ის ქვის, ხის კულტს სცემს თავყვანს, რისთვისაც ღვთის წყალობას უხვად მიიღებს – ოქროთი სავსე ქოთანს იპოვის და სხვა.

ზღაპარში სულელის შთაბეჭდილებას ტოვებს და კომიკურ სიტუაციაში ვარდება „იმ“ ქვეყნიდან მოსულის — ჯანდაბელის – მიცვალებულთა სულის დამსაჩუქრებელიც, როცა მის კარზე მოსულს „იქ“ ოჯახის გარდაცვლილ წევრთან ფულს, საკვებს თუ ტანისამოსს ატანს. ამ ტიპის ზღაპრებში მათი გმირების სულელობა თითქოს არ იყოს საკმარისი, ისინი ზარმაცებიც არიან.

აქვე ყურადღება უნდა შევაჩეროთ ზღაპრებზე: „ერთი ხელადის ამბავი“ და „ყურუსუდნა“, სადაც საუბარია ზედაშესა და ხარის მსხვერპლშენიერვის აუცილებლობაზე, როცა ტრადიციული ადათის დამცველი იმარჯვებს, წესის დამრღვევი კი – ვინც რიტუალს არ ასრულებს, საკადრისად ისჯება, რაც საკმაოდ კომიკურ ფერებშია გადმოცემული. მაგალითად, როცა პატრონმა გაიგო, ღვინოს მპარავენო, „მივიდა ბებერი ცეცხლთან, დაუნყო ანთება, გასკდა კვერცხი და თვალეში ეცა, თავში ფილთაქვა დაეცა. მალლა აიხედა და მამალმა თვალში ჩაასკინ-

ტლა; მახათი ბარძაყში შეერჭო. გამოვარდა ბებერი გარეთ, ვირმა წიხლი უტყუპა. თავგადაგლეჯილი ბებერი სულ გადაიკარგა“. რაც შეეხებათ დაუპატიჟებელ სტუმრებს: „დასხდნენ ძმობილები და ქუდი ჭერში ჰკრეს. სხედან ეხლაც იქა და ქეიფობენ“ (ჩიქოვანი 1938: 79).

ასევე მსხვერპლშენივრის აუცილებლობაზეა საუბარი ზღაპარში „სამი მოჯამაგირე“ (ცანავა 1994: 336-338).

ერთნი თუ იმიტომ იმარჯვებენ, რომ სულელები არიან, გიჟები, ჭკუასუსტები, ზარმაცები (სულერთია, ისინი ძმები არიან, ქმრები თუ ცოლები), ნაცარქექია სწორედ გონირებითა და საზრიანობით აღწევს მიზანს, თუმცა ზღაპრის დასაწყისში ისიც საოცრად ზარმაცია: „მაზლი საშინელი ზარმაცი და ზორბა ტანისა იყო. არაფრის გაკეთება არ შეეძლო, სულ ბუხართან იჯდა, ხელში ჩხირი ეჭირა და ნაცარს ქექავდა“ (ლონტი 1992: 25). ნაცარქექიას საბოლოო გამარჯვებას ძირითადად მაინც ის განაპირობებდა, რომ ის სახლიდან იყო გაგდებული, რაც რიტუალური ქმედების შემადგენელი ნაწილი იყო, როცა სახლიდან აგდებდნენ პირს, ვინც საკუთარ თავზე იღებდა ოჯახის ცოდვებს და ვინც თავისი ოჯახის შემდგომი კეთილდღეობის გარანტი უნდა ყოფილიყო. ყოველივე ეს კი გენეტიკურად უკავშირდებოდა რიტუალს, რომელსაც უძველესი ხალხები მართლაც ასრულებდნენ მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების შემდგომი განახლებისათვის (ჩოლოყაშვილი 2004: 164-166). ე. ი. ბუხართან მიმჯდარი ზარმაცი ნაცარქექიას სახლიდან გაგდება და ზღაპრის დასასრულს მისი სასურველი გამარჯვება – დიდძალი ქონებით დატვირთული რომ ბრუნდებოდა უკან, უძველესი რიტუალის ანალოგიური ქმედება ყოფილა, როცა ოჯახის უფროსს განტევების ვაცის ფუნქცია უნდა შეესრულებინა, რათა ყოველივე ცუდი თავის თავზე აეღო. მხოლოდ ამის შემდეგ ხდებოდა მისი განახლება და სიკეთით დახუნძვლა მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების მსგავსად.

ზღაპარ „მძლეთამძლეს“ მთავარი გმირიც სახლიდან გაგდებულია, რომელსაც უკვე ძმები აგდებენ, თვლიან რა ჭკუასუსტად და რომელიც შემდგომ, ნაცარქექიას მსგავსად, გადალახავს რა მრავალ ფათერაკს, რომელნიც საკმაოდ კომიკურ ფერებშია დახატული, ბედს ეწევა.

აქვე ყურადღებას შევაჩერებთ ე.წ. მოღალატე ცოლის მოტივზე ნოველისტურ ზღაპრებში, სადაც ცოლი საყვარელს გაიჩენს. ჯადოსნურ ზღაპრებსაც თუ გავიხსენებთ, იქ ჩვეუ-

ლებრივი ამბავია, ქალი ჯერ ჭაბუკის ცოლი იყოს, რომელსაც შემდეგ გველემაპი ან სხვა ქვეყნის ხელმწიფე მოიტაცებს, თუმცა ბოლოს, ისევ ჭაბუკი იბრუნებს. ე. ი. აქ ქალი ჯერ ერთის ცოლია, შემდეგ – მეორის და ბოლოს ისევ პირველი იბრუნებს. იგივე მოტივი გვხვდება მითოსურ ლექსშიც, სადაც მალლიდან გადმომდგარი თვალყუყუნა თეთრი ქალი საყვარელს სახლში ეპატიჟება, ქმარი შინ არ მყავსო:

„ციხის სანგრევად გავგზავნე, თავსამც სწოლია ქვანო...  
მახარობელი მოვიდა, ქალო, მოგიკვდა ქმარიო.  
სამახარობლოდ გაიღო სამასი სული ცხვარიო.

.....  
მერე მე მითხრა: ვინატრო, შენ დაგრჩეს ჩემი თავიო“.

ამ მოტივთან დაკავშირებით ადრეც გვქონდა საუბარი (ჩოლოყაშვილი 2004: 167-168) და ის მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების მარად განახლებად ბუნებას დავუკავშირეთ, რისთვისაც აუცილებელი იყო მეუღლის პერიოდულად შეცვლა.

შედარებით გვიანდელი პერიოდის მთელ რიგ ნოველისტურ ზღაპრებში ქმრის შინ არ ყოფნის დროს ცოლს, მართალია, სახლში ისევ დაუდიან მოარშიყე მღვდლები თუ სახელმწიფო მოხელეები, მაგრამ ზნეობის კანონთა გათვალისწინებით ისინი უკვე მოძალადის სახით არიან წარმოდგენილნი, მიზანს ვეღარ აღწევენ და გამასხარავებულნი ილუპებიათ.

მართალია, მითოსური გააზრებით, სიკვდილი ადრინდელი მეუღლისა აუცილებელია, მას სხვა უნდა ჩაენაცვლოს, მაგრამ ეს მოტივიც ზღაპარში თანდათან ფერს იცვლის და სხვისი ცოლის ხელის მსურველნი მოგვიანებით უკვე მხოლოდ თანამდებობებს კარგავენ. მაგალითად, ზღაპარში „ცოლ-ქმრის ამბავი“ (ცანავა 1994: 269-271).

ეს ამბები ზღაპრებში საკმაოდ კომიკურ ფერებშია დახატული. თუმცა ე. ნ. მოლალატე ცოლის მოტივის მქონე ზღაპრებიდან კომიზმი ზენიტს იმ ზღაპრებში აღწევს, სადაც მღვდელი თავის ცოლს სხვაზე საკუთარი ხელით სწერს ჯვარს. ამავე ტიპისაა ზღაპარი, სადაც ოქრომჭედელი თვითონ უკეთებს ქორწინების ბეჭედს თავის ცოლს სხვაზე დასაქორწინებლად და თავადვე მიჰყვება ნათლიად. ეს ზღაპრებია: „მღვდელი და იმისი ლამაზი ცოლი“ (ცანავა 1994: 330-332), „ოქრომჭედლის ცოლი“ (ცანავა 1994: 378-379) და სხვა. ამ ზღაპრების მიხედვით მღვდელი ბებერია, ოქრომჭედელი — ძალიან მოხუცი, თავიან-

თი ლამაზი ახალგაზრდა ცოლები ცხრაკლიტურში ჰყავთ გამოკეტილნი და ამდენად სიტუაციის განახლება აუცილებელია.

ასევე კომიკური ელემენტების შემცველია მითოსური მოტივები, როცა მელია გამოჭამს ვაზსა და ბოსტანს, ღორი ან კურდღელი ნამგლით მომკის ხორბალს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს ცხოველები უძველესი რწმენის მიხედვით ნაყოფიერების ღვთაების მეტამორფოზული სახესხვაობები არიან, დავინახავთ, რომ ამ ტიპის მოტივები გენეტიკურად დაკავშირებული იყო ამ მცენარეთა შემდგომი განახლებისათვის გამიზნულ რიტუალურ ქმედებებთან. ე. ი. მისი შესრულება იყო აუცილებელი პირობა მათი შემდგომი განახლებისა და უხვი მოსავლიანობისათვის. მას შემდეგ კი რაც ამ სასიკეთო ქმედების მაგიური დანიშნულება დაივიწყა ხალხმა, ამ მოტივების შემცველმა ფოლკლორმა ნაწარმოებმა კომიკური ელფერი შეიძინა.

ასევე უნდა ითქვას, რომ ადრე თუ კანონზომიერად და საკრალურად ითვლებოდა, „იქ“ რომ ყველაფერი გადაბრუნებული და სახეშეცვლილი იყო აქაურთან შედარებით და ყოველივე ეს რიდსა და შიშს იწვევდა ხალხში, დღეს ღიმილის მომგვრელი გამხდარა, კომიკურიც კი. „იქაური“ სინამდვილე, გამჟღავნებული დაფარული, აქ დაუფერებელი ამბავი ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის – მათი მნიშვნელობის დამვიწყებლათათვის უკვე კომიკური გამხდარა. ე. ი. ხდება რა ცალკეულ მოტივთა და სიუჟეტთა დესაკრალიზაცია, მათ მნიშვნელობა და არსი ეცვლება. „იქ“ გველემაპიცი კი სახეს იცვლის და ვაჟად იქცევა: „ნინ გველემაპი მოცურავს და უკან ქალი მოსდევს. იმ სოფელს რომ გასცდნენ, გადიძრო გველემაპმა ტყავი და ისეთი ვაჟკაცი გამოდგა, რომ უკეთესი აღარ იქნებოდა“. სხვა ყველაფერიც ხომ იქ სახეშეცვლილია და ლაპარაკიც უკუღმართი იციან, რასაც ქაჯურს ეძახიან. ქალს „ქმარმა უთხრა: ჩვენს ქვეყანაში ქაჯურად ლაპარაკობენ. ჩემმა დედამ რომ გითხრას, კოკა გატეხე, უნდა მოუტანო; რო გითხრას – წყალი დააქციეო, უნდა მოუტანო, რო გითხრას — თონე დაამტვრიეო, უნდა გაახურო; რო გითხრას — სუფრა აალაგეო, შენ გაშალე, რო გითხრას — ჯამები დაამტვრიეო, შენ მოიტანე“ (რაზიკაშვილი 1952: 47). არა მარტო ლაპარაკი, „იქ“ საქმიანობაც უკუღმართულად იციან, რისი მაგალითებიც აფრიკულ ზღაპრებში ჩანს. მაგალითად, პალმის ნაყოფს ფეხით წყვეტენ, წყალს კი ტბორიდან თავით იღებენ, ყოველივე ამაზე არ უნდა გაგეცინოს. იქ ბანანის ნაცვლად მის ქერქს წვავენ, თევზის ნაცვლად კი — ძვალსა და ქერცლს და ა. შ (კოტლიარი 1976: 374-378).

ეს წარმოუდგენელი ამბები ისეთი სერიოზულობითა და დამაჯერებლობით არის მოთხრობილი, რომ ღიმილსა და ინტერესს იწვევს. აშკარაა, რომ ეს მოტივები რაღაც დაფარული აზრის შემცველია, საკრალური სინამდვილეა და ხშირად ტყუილიც კი დარქმევია. ის ზღაპრებში „ნამდვილ ტყუილად“ იწოდება.

აქვე კიდევ ერთ მოტივზე შევჩერდებით ზღაპრიდან „მელიას ეშმაკობა“ (რაზიკაშვილი 1951: 341); როცა მელია გზაზე მხვნელებს შეხვდა, მათ ცხრილით წყლის მოტანა სთხოვეს. მელიაც ცდილობს და ცხრილს გასდის წყალი. ეს კომიკური სიტუაცია ციტირებულია რიტუალური ქმედებით იხსნება, რომლის ძალითაც მელია, როგორც ნაყოფიერების ღვთაება (ჩოლოყაშვილი 2009: 94-110) მხვნელებისათვის წვიმის მომყვანია.

ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე აღვნიშნავთ, რომ მითოსურ სამყაროში არსებული კომიკური მოტივების უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა ფონზე განხილვისას ნათელი ხდება, რომ ყოველი მათგანი ამ რწმენებით არის განპირობებული და საკმაოდ სერიოზულ რიტუალებს უკავშირდება, რომელთა მნიშვნელობის დაგინყებამაც ისინი კომიკურ მოტივებად აქცია. ესენია: ქვისა და წყლის ღვთაებებთან, წინაპრის კულტის თაყვანისცემასთან, ზედაშესა და ხარის მსხვერპლშენიშვასთან, მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების მარად განახლებად ბუნებასთან, ინიციაციასთან დაკავშირებული რიტუალები.

## **დამოწმებანი:**

**ბახტინი 1976:** Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике в кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: 19765.

**ბახტინი 1990:** Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: "Художественная литература", 1990.

**იუდინი 1979:** Юдин Ю. И. Типология героев бытовой сказки. Русский фольклор. XIX, Л.: 1979.

**კიკნაძე 1953:** კიკნაძე გრ. ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1953.

**კოტლიარი 1976:** Сказки народов Африки. Составители Жуков А. А. и Котляр К. С., предисловие Котляр К. С., М.: 1976.

**პროპი 1976:** Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмяне), в кн.: Фольклор и действительность. М.: "Главная редакция восточной литературы", 1976.

**რაზიკაშვილი 1951:** რაზიკაშვილი თ. (შემდგენელი). ქართული ხალხური ზღაპრები. I, თბ.: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.

**რაზიკაშვილი 1952:** რაზიკაშვილი თ. (შემდგენელი). ქართული ხალხური ზღაპრები. II, თბ.: „საბლიტგამი“, 1952.

**ლლონტი 1956:** ლლონტი ალ. ქართული ხალხური ნოველა. სტალინირი: 1956.

**ლლონტი 1992:** ლლონტი ალ. (შემდგენელი). ხალხური ზღაპრები. II, თბ.: „განათლება“, 1992.

**ჩიქოვანი 1938:** ჩიქოვანი მ. (შემდგენელი). ქართული ხალხური ზღაპრები. I, თბ.: თსუ გამომცემლობა. 1938.

**ჩოლოყაშვილი 2004:** ჩოლოყაშვილი რ. უძველესი რწმენა-წარმოდგენების კვალი ზღაპრულ ეპოსში. თბ.: „ნეკერი“, 2004.

**ჩოლოყაშვილი 2009:** ჩოლოყაშვილი რ. ზღაპრი და სინამდვილე. თბ.: „ნეკერი“, 2009.

**ცანავა 1960:** ცანავა ა. სატირა და იუმორი ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში. თბ.: საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა: 1960.

**ცანავა 1994:** ცანავა ა. (შემდგენელი). მინა თავისას მოითხოვს. ქართული ხალხური ზღაპრები და მითები. თბ.: „ლომისი“, 1994.

**ჯალაბაძე 1986:** ჯალაბაძე გ. მემინდვრეობის კულტურა აღმოსავლეთ საქართველოში. თბ.: „მეცნიერება“, 1986.

**Rusudan Cholokashvili**

*Georgia, Tbilisi*

## **For the Genesis of Comic Motives in Mythic World**

### **Summary**

In ancient works of folklore we often come across with the motives that are considered to be comic, as the personages frequently appear in absurd situations. For instance, the characters of short fairy tales, being lazy, fool and crazy, sell a stone to a goat; feed river inmates; make frogs knit and dolls do the housework; give the merchant gold money for the broken piece of a jug; insult and beat deities (Elias, Christ); the priests and clerks longing to rape women die in comic situations. Comic motives are also prevalent in mythological works, where the other upside-down world is presented in strange colors, what we call a vivid lie; in these works the animals play unusual roles: the fox is eating the grapes, a pig or a rabbit is cultivating wheat, etc.

If we consider these comic situations on the background of ancient faith and beliefs, we can observe that each of them is inspired with these beliefs and is connected to rather serious rituals. We have forgotten the real meaning and importance of these rituals and that's why they have now turned into comic motives for us. These are the rituals connected to stone and water deities, worshiping ancestor cults, sacrificing wine and oxen, permanently regenerating nature of mortal and resurrecting deity.



## ზოომორფული წარმოდგენები ხარის სიმბოლიკა

კაცობრიობის ისტორიის უდიდესი მონაკვეთის წარმოსახვა შეუძლებელია ტოტემურ-ფეტიშურ მითოლოგიურ წარმოდგენათა სისტემის გარეშე, ხოლო ზოომორფული სიმბოლოები ერთგვარი ანბანია ამ საუკუნოვანი საკრალური ენისა. არ არსებობს კულტურა, რომლის მითოლოგიაში, ფოლკლორსა და იკონოგრაფიაში არ დამკვიდრებულიყო ზოომორფული სიუჟეტები და სიმბოლოები.

უხსოვარი დროიდან მიწათმოქმედი ხალხების წარმოდგენებსა, მითოლოგიასა და რელიგიაში ერთ-ერთი მთავარი ზოომორფული სახეა ხარი. იგი დაკავშირებულია სასიცოცხლო ძალასთან, შესაქმესთან. მისი სიმბოლიკა, პირველ რიგში ნაყოფიერებას უკავშირდება.

„ქრისტიანობამდელ რელიგიებში ხარის კულტს ასტრალური განზომილება (ჰქონდა და ჯერ მთვარესთან და შემდგომ მზესთან იყო დაწყვილებული. ქართულ ფოლკლორში, ორნამენტკასა თუ ადათ-წესებში შემორჩენილია წინარე ქრისტიანული პლასტი, სადაც ხარი ხან მთვარის ხან კი მზის საკულტო რიტუალთან დაკავშირებული ცხოველია. კოლხეთის მითოლოგიური მეფის-აიეტის „ცეცხლისმფრქვეველი ხარები“ მისი „მზიური“ წარმომავლობის მიმანიშნებელ სიმბოლოდ აღიქმება“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 151).

საგულისხმოა საქართველოში დღემდე შემონახული დღეობა, რომელსაც სვანეთში „უფლიშიერს“ უწოდებენ. „ამ დღესასწაულს ორი, სამი ან ოთხი მოსახლე იხდის ერთად: ერთ წელიწადს რომ ერთისას იქნება გადახდილი, მეორე წელისას მეორისას და ა.შ... ის, რომლისასაც იქნება გადახდილი, შემოდგომაზე ჩამობოჭავს პურს იმ მეზობლებისაგან, რომელნიც მისას იქნებიან უფლიშიერზე; თითო კაცის სულზე თითო კარვა პურს აიღებს. მთელი შემოდგომის და ზამთრის განმავლობაში საგანგებოდ ასუქებს ერთ ხარს, რომელიც ორშაბათობით არ მუშაობს“ (კოტეტიშვილი 1961: 379). „უფლიშიერს“ შობისა და აღდგომის დღესასწაულებზე მეტ უპირატესობას ანიჭებენ. აღდგომას სვანები თანაფას ეძახიან, ხოლო ახალ კვირას, როცა

„უფლიშიერს“ იხდიან დიდ თანაფას, ანუ დიდ აღდგომას. ვახტანგ კოტეტიშვილი სვანურ „უფლიშიერს“ უკავშირებს „კვირაცხოველსაც“, რომლის დღეობას ემთხვევა სვანური უფლიშიერი. კოჯრის მახლობლად მდებარეობს სალოცავი „უძოს“ სახელწოდებით (წმინდა გიორგის სახელობისა), რომლის დღეობაც აღდგომის მეორე დღეს ორშაბათს მოდის“ (კოტეტიშვილი 1961: 380).

საყურადღებოა, რომ საქართველოში საკმაოდ ძლიერია წმინდა გიორგისთან ხარის დაკავშირების ტრადიცია. იგი ერთნაირადაა გავრცელებული როგორც აღმოსავლეთ ისე დასავლეთ საქართველოში. ხარი უკავშირდება გველეშაპთმებრძოლ წმინდა გიორგის, თანაც ხარის რქების საკრალიზაცია ხდება. ეს სხვადასხვა ფორმით ვლინდება: ზოგჯერ რქები თავისთავადაა საკრალური (აღმასისაა და მზესავით ბრწყინავს), სხვა შემთხვევაში რქებს ოქროთი და თვალმარგალიტით ამკობენ, ხოლო ზოგჯერ რქები ხატის გადაადგილების საშუალება ხდება. საქმე გვაქვს საკრალიზებულ ნაწილთან, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში ამბობენ-ეს ხარი ნაწილიანია (ტერმინი აღნიშნავს რაიმე ნივთს, ადამიანის ან მისი სხეულის ნაწილს, რომლის საკრალურობა საჯაროდ ცხადდება განსაკუთრებული მოვლენით, მაგალითად, საოცარი გამოშუქებით).

ცხინვალის რაიონის სოფელ აჩაბეთში ჩანერილ ერთ გადმოცემაში, „ძარწემის წმინდა გიორგი“ ვკითხულობთ: „წინათ ლეკები თარეშობდნენ საქართველოში და ყველაფერს იტაცებდნენ. ერთხელ ძარწემს დასცემიან, ეკლესია გაუძარცვავთ, დაუნვავეთ და ვერცხლით შეჭედილი წმინდა გიორგის ხატიც წაუღიათ. ხატის მომტაცებელ ლეკებში გაჩენილა ჭირი. ბუზე-ბივით იხოცებიან, განიავდა ხალხი.

იმათ მოლას დაესიზმრა ერთ ღამეს მოტაცებული წმინდა გიორგის ხატი და უთხრა:

— რაც გადამრჩა, იმასაც გავანადგურებ, თუ ისევ იქ არ წამიყვანთ, საიდანაც მომიყვანეთო!

— წაგიყვანთო, ოღონდაც ხალხს ნუღარ დახოცავთო!

— მე თქვენი წაყვანა არ მინდა. ერთი მოზვერი გამოიყვანეთ, იმის რქებზე მიმაკარით და გაგვანებეთ თავი, ჩვენ წავალთო!

გაიღვიძა მოლამ, შეყარა ხალხი და უთხრა სიზმარი. მოიყვანეს მოზვერი, მიაკრეს რქებზე ხატი და გაუშვეს.

მოდინა ხატი და მოზვერი. გზას ხატი უჩვენებს. მიდის მოზვერი, სად გაჩერდება-ბალახს შეჭამს, სად გაჩერდება-წყალს

დალევს. მოვიდა ისევ ძარწემში, ძველ ადგილზე, სადაც ახლაც ბრძანდება. ერთი ასკილის ძირზე დაისვენა.

ახლა ძარწმელ მღვდელს დაესმიზმრა ხატი და უთხრა:

— აქედან რომ ხატი წამიყვანეს ლეკებმა, მოვედი, წამოდით და საცა მიპოვნით, იმ ადგილზე ამიშენეთ ეკლესიაო.

მღვდელმა შეკრიბა ხალხი და უთხრა სიზმარი. გაგზავნეს ახალგაზრდები საძებნელად. ავიდნენ, ნახეს, მოკეცილია მოზვერი და რქებზე ხატი აქვს მიკრული. ჩამოუტანეს ამბავი ხალხს. მთელი ხალხი დაიძრა და წავიდა ამ სასწაულის სანახავად. მივიდნენ, შეხსნეს ხატი და დაასვენეს ძირს. ხატი მოხსნეს თუ არა, მოზვერი იმ წამში გასკდა თავისით და მოკვდა. იმ ადგილას ააშენეს ეკლესია და იქ დაასვენეს წმინდა გიორგის ხატი ცხოველი. იმ ასკილისგან გააკეთეს ჯვარი და ისიც იქ დაასვენეს“ (ხალხური სიბრძნე 1964: 212).

წმინდა გიორგის განსაკუთრებული თაყვანისცემის დამკვიდრების შემდეგ არაა შემთხვევითი ის რომ ქართულ ფოლკლორში შემორჩენილ გადმოცემებში, ხარი, როგორც გველეშაპთან მეზობელი არსება დაეკავშირებინათ გველეშაპის დამმარცხებელ წმინდანთან. მაგალითად, თიანეთის რაიონში ჩანერილ ერთ თქმულებაში ვკითხულობთ:

„ახლა, სადაც ერნოს სოფლებია გაშენებული, იქ ტბა იყო თურმე. ტბაში გველეშაპი ბუდობდა და ეს ტბაც მისი სამფლობელო იყო. როცა გველეშაპს ტბაში საჭმელი გამოეღია, ნაპირზე გამოვიდა და ახლომახლო სოფლებიდან დაიწყო საქონლის ტაცება. ხან კი, როცა ველარც საქონელს შეხვდებოდა, ადამიანებს იტაცებდა. შეწუხდა ხალხი. ყველას ეშინოდა გველეშაპისა და შეზღოვებასაც ვერ ბედავდნენ. გველეშაპი კი განაგრძობდა უწინდებურად: ათობითა და ოცობით იტაცებდა საქონელს და არც ხალხს ერიდებოდა. აწიოკდა მოსახლეობა: ზოგი შვილის დაკარგვას ჩიოდა, ზოგი-მამის, სხვა კი დედისა თუ ცოლისას და იდგა ერთი გაჭირვების ორომტრიალი. ტბის დაშორებით ერთი ძლიერზე ძლიერი ხატი იყო. შორს იყო მისი სახელი განთქმული. წმინდა გიორგის სამების ჯვარს ეძახდნენ ამ ხატს. ბევრი კეთილი საქმე მოიმოქმედა ხატმა: თვალები აუხილა ბევრ მლოცველს. ბევრმა კუტმა აიდგა ფეხი და გაჯანსაღდა. ხატს ყოველწლიურად ასობით და ორასობით კურატი მოსდიოდა (ხატისთვის ასახელებული ბულა), ნაწილს ჰკლავდნენ და ნაწილსაც ინახავდნენ შემდეგისათვის. ხატის კურატებში ერთი ძალიან გამოირჩეოდა ღონით. რქების წვერები აღმასისა აქვსო, ამბობდა ხალხი და მზის სხივებზე აღმასივით ელავდა კურატის

რქები. ღვთის ბრძანებით თუ ხდებოდა ალბათ, ღამლამობით კურატი ტოვებდა ნახირს და ტბისაკენ წამოვიდოდა, გადმოდგებოდა გორშევარდენის მთაზე და შეჰკვივლებდა ცამეტჯერ. მოჰკრავდა თუ არა ყურს კურატის კვილს, გველეშაპიც ინივლებდა ცამეტჯერ საპასუხოდ და დაიძვრებოდა გორშევარდენისკენ. პირველ ღამეში (დაღამებისას, ღამის პირველ ნახევარში) შებმულები იბრძოდნენ გათენებამდის, ვერც გველეშაპი ერეოდა და ვერც კურატი. თენებისას განშორდებოდნენ: გველეშაპი კვლავ თავის ტბას უბრუნდებოდა, კურატი კი კვლავ ხატის ეზოში შეაფარებდა თავს, დაღლილი და ოფლში განურული.

— ე რა ემართება ამ ტიალს, რა აოფლიანებს ამ ღამითო? — კვირობდა მწყემსი.

ცხრა დღე და ღამე ებრძოდა კურატი გველეშაპს და მეცხრე დღეს დაჯალთა (დაჯაბნა) კიდეც: ამოჰკრა ალმასის რქები და ამოუცია მუცელი. შეშინდა გველეშაპი. იბრუნა პირი აღმოსავლეთით. იმ ადგილას სადაც ახლა მდინარე აძები იორს უერთდება, მთა იყო თურმე მაშინ. ჰკრა ამ მთას თავი და გადაანგრიო. გადაანგრიო და წავიდა. გაჰყვა მდინარე იორს და კასპიის ზღვას შეაფარა თავი“ (ხალხური სიბრძნე 1964:246).

როგორც ვხედავთ, აქ განსაკუთრებული ნიშნით (ალმასისებრი, მზეზე მბზინავი რქებით) აღბეჭდილი ხარი, არც მეტი არც ნაკლები ჭექა ქუხილის ღვთაების გმირობას იმეორებს. სახელდობრ კლავს გველეშაპს, რასაც მთის დანგრევა და წყლების გამოთავისუფლება მოსდევს.

საინტერესოა გადმოცემა ხანის ხარზე: „წმინდა გიორგი რომ აწამეს, მისი სხეული სამას სამოცდახუთ ნაწილად დააქუცმაცეს. მარჯვენა ხელი ილორის ეკლესიას შეხვდა სამურზაყანოში, მარცხენა ხელი-ხანის ეკლესიას იმერეთში. ამის შემდეგ ამ ორ ეკლესიას შორის სულიერი ძმობა დამყარდა. ოცდაორ აპრილს, გიორგობის წინა დღით, ილორის წმ. გიორგის ეკლესია ხანის წმ. გიორგის ეკლესიას ყოველწლიურად ხარს უგზავნიდა. მოვიდოდა ხარი დოლაბინდზე, შევიდოდა ეკლესიის გალავანში და დასაკლავად თავისი ნებით დანებებოდა. ხარს დაკლავდნენ და ხორცს მთელ თემს უწაწილებდნენ. ერთხელ ხარს დააგვიანდა: იმ დროს მოვიდა, როცა წირვა უკვე გამოსული იყო და, ერთი მონაზონის გარდა, ეკლესიაში აღარავინ იყო დარჩენილი ისიც თავის სენაკში მიდიოდა. ნისლიანი დღე იყო და მომავალმა ხარმა ვერ გაარჩია მონაზონი, დაფრთხა და რქა მოუქნია. მონაზონი შეშინდა და წამოიძახა: დასწყევლოს ღმერთმა, ეს რა არისო! ხარის დაწყევლაზე წმინდა გიორგი

განყრა და წყევლა მონაზონს შეუბრუნდა: შენი მოგვარე ამ დაბაში არც მოშენდეს და არც გადაშენდესო! მონაზონი იქვე ქვად იქცა და ხარიც ამის შემდეგ ილორის წმინდა გიორგის აღარ გამოუგზავნია“ (კიკნაძე 2004:112).

ხარის ქცევის მიხედვით მეგრელები განსაზღვრავენ მომავალს. მაგალითად: თუ ხარი ირჩოლება, ეს ომის ნიშანია. ფშავური ლექსი ამბობს: „ფშავეთს ხარი ხნავს ცალარქა“. ერთ „ზღაპარ-გამოცანაში“ ხარი ორი დღის ჯეჯილს ორ-სამ ლუკმად ჭამს, ნაიქცევა და მოკვდება. მეტად საგულისხმოა აგრეთვე ზღაპარი „ნიქარა“, სადაც ამ სახელით მოქმედებს მისანი ხარი, რქებით კოშკს შეანგრევს და იხსნის დატყვევებულ ვაჟს. ლექსის „ორშაბათობით აშენდა“ ფაბულა თქმულების სახით არის დარჩენილი. „ღმერთმა ქვეყანა და ადამიანი რომ გააჩინა, დაიწყო იმაზე ფიქრი, თუ რომელი პირუტყვი გამოადგებოდა ადამიანს. დაუძახა ირემსა და ხარს, უბრძანა: გაიქეცი და ვინც უფრო მალე გადაურნებს ცას, იმას დავასაჩუქრებო. ირემმა დაჰკრა ქუსლი და გაფრინდა, უნდოდა ხარისთვის ეჯობნა, მაგრამ დიდი სირბილისაგან გაიბერა ირემი და მოკვდა. ცაზე მხოლოდ მისი ნაკვალევი დარჩა, რომელსაც ირმის ნახტომი ჰქვია. ხარი კი დინჯად წავიდა ცოხვით. გვიან მიაღწია, მაგრამ მაინც მივიდა. ხარის ნაკვალევიც დააჩნდა ცას, რომელსაც ხარის ნავალი ეწოდება. ამის შემდეგ აკურთხა ღმერთმა ხარი, დაულოცა ქედი და მას აქეთ ხარს აწევს ადამიანის შენახვის ტვირთი. ადამიანმაც დააფასა ეს პირუტყვი, რომელსაც დღესაც შეჰლიდინებს ხოლმე: „ხარო ხარი ვინ დაგარქვა, ხარო, სახე მშვენიერო“ (კოტეტიშვილი 1961:382).

ამრიგად, ხარის მნიშვნელოვანმა სახე-სიმბოლომ წარმართული მემკვიდრეობიდან ქრისტიანობაში გადმოინაცვლა. წარმართული და ქრისტიანული დანყვილების ეს ნუსხა უსასრულოა და ხარი — „ორთავ რქაზე დაკრული წყვილი სანთელით“ ქართული ფოლკლორის განუყოფელ ნაწილად იქცა.

### **დამოწმებანი:**

**აბზიანიძე, ელაშვილი 2007:** აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. II, თბ.: „ბაკმი“, 2007.

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

**კიკნაძე 2004:** კიკნაძე ზ. მითოლოგიური ენციკლოპედია ყმანვილათვის ქართული მითოლოგია. III, თბ.: „ბაკმი“, 2004.

**კოტეტიშვილი 1961:** კოტეტიშვილი ვ. ხალხური პოეზია. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

**ხალხური სიბრძნე 1964:** ხალხური სიბრძნე. ქართული ეპოსი. III, თბ.: „ნაკადული“, 1964.

**ელიადე 1999:** Элиаде М. Таинные общества. Обряды, инициаций и посвящения М.: Университетская книга, 1999.

**Eka Chkheidze**  
*Georgia, Tbilisi*

## **Zoomorphic Images Symbol of Ox**

### **Summary**

Since the ancient times ox has been one of the main zoomorphic symbols in beliefs, mythology and religions of farmer peoples. It is connected with life-giving force and symbolizes fertility.

In pre-Christian religions the ox cult had astral dimension and was paired firstly with the moon and later with then sun. In Georgian folklore, twiddle and customs we can still trace pre-Christian layer, where the ox is the animal connected with the cult ritual of either the moon or the sun.

Oxen of mythic King Ayety of Kolkheti throwing fire from their mouth are considered to be the symbol of the sun.

It must be noted that the tradition of associating St George with the ox is deep-rooted in Georgia and it is widely spread in both Eastern and Western parts of Georgia. Ox is associated with St. George, who has killed the dragon. We can observe that the ox has sacral horns and it can be revealed in different forms. The horns sometimes are sacral themselves (they are made of diamond and glitter). In other cases the horns are decorated with gold and jewelry, but sometimes the ox horns are the means for icon transportation. In Georgian mountainous regions people still celebrate the ritual “Pelishieri” connected with the sacral horns of the ox.

## რუსუდან ცანავა

საქართველო, თბილისი

### ჭორის ფუნქცია ანტიკურ ეპოსში

ჩვენი მოხსენების მიზანია გავარკვიოთ, რა ფუნქცია ეკისრება ჭორს ეპიკურ მხატვრულ ტექსტებში (ძველბერძნულ-რომაული მასალის ანალიზის საფუძველზე). ეპიკურ ტექსტებს მკითხველზე ზემოქმედების სპეციფიკური საშუალებები აქვთ. ისინი გადმოგვცემენ ვრცელ ამბებს, რომლებშიც ადამიანური ურთიერთობების საოცარი მრავალფეროვნება, ისტორიული თუ კვაზიისტორიული მოვლენები ქმნიან მხატვრულად მოდელირებულ რეალობას. როგორც ცნობილია, ძველბერძნულ-რომაული ეპოსი მითოსს ეფუძნება. ეს, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ ეპიკურ ნარატივში მხოლოდ მითოსური ინფორმაცია დომინირებს (ცნობილია დიდაქტიკური, ისტორიული, ფილოსოფიური, საბუნებისმეტყველო და სხვა შინაარსის ეპიკური თხზულებებიც), არამედ იმას, რომ ანტიკური ეპოსის მხატვრულ კონცეფციას განსაზღვრავს აზროვნების მითოსური წესი. საქმე ის არის, რომ მითსა და მითოსურ აზროვნებაში აისახა კაცობრიობის სულიერი და პრაქტიკული გამოცდილების დიდი მრავალფეროვნება. არქაული ადამიანის გონებაში დაგროვილი გამოცდილება დალაგდა და ჩამოყალიბდა გარკვეული სტრუქტურების ფორმით. ამ სტრუქტურების შიგნით და მათი გადაკვეთის წერტილებში „განლაგდნენ“ სიმბოლოები — პირველი მყარი საკრალური ინფორმაციის შემცველი ელემენტები, რომელთა გარშემოც „ტრიალებს“ მითი. მითი სიმბოლოა, უფრო სწორად, გაშლილი, განმარტებული სიმბოლო. ეპიკური ტექსტი იღებს მითს, როგორც ნარატივს და ქმნის ახალ მხატვრულ თხრობას. მხატვრული თხრობის შექმნაში (ანუ, როგორც ძველები იტყოდნენ eloquutio-ში) მთავარ როლს ასრულებენ მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები, რომელთაგან ყველაზე არქაულია მეტაფორა. მეტაფორა სიმბოლოსთან ერთად ჩნდება. მეტაფორა და მისი „ქვემდებარე“ მხატვრული საშუალებები ქმნიან ტექსტის მხატვრულ ქსოვილს, ხოლო „ნამდვილი“ ისტორია (ანუ მითი-სიმბოლო) ტექსტის მთავარ ღერძს წარმოადგენს. სწორედ ამ (ტექსტის სიმბოლური და მეტაფორული გაგების) მიჯნაზე ჩნდება საინტერესო ფენომენი — ჭორი.

ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქის მითოგრაფოსები და ისტორიკოსები (პავსანიასი, დიოდოროსი, ჰეროდოტე, სტრაბონი, პლუტარქე და სხვები) ცდილობდნენ „ნამდვილი“ მითები დაენ-

მინდათ ჭორებისგან. თუმცა ცხადი იყო ისიც, რომ ადამიანები ოდითგანვე დიდ ინტერესს ამჟღავნებდნენ მონაჭორის მიმართ და მასში რაციონალურის პოვნას ცდილობდნენ. ჩვენ, ცხადია, ჭორის გლობალურ ახსნას ვერ მოვახერხებთ (აქ საჭიროა ფსიქოლოგების და სოციოლოგების კომპეტენციაც), მაგრამ შევეცდებით წარმოვადგინოთ, რა მხატვრული ფუნქცია ეკისრება ჭორს ანტიკური ეპოსის რამდენიმე ნიმუშის ტექსტოლოგიური ანალიზის საფუძველზე.

ბერძნულ-ლათინურ წყაროებში ჭორს რამდენიმე ტერმინით აღნიშნავენ: *ὄσσα*, *φήμη* (*fama*), *fama*, *commentum*, *rumor*, *fictus*. ანტიკურ ტრადიციაში არსებობს ასეთი პრაქტიკაც — თუ საგნის, მოვლენის ან ცნების აღმნიშვნელი სიტყვა მთავრული ასოთი დაიწერება, ის ღვთაებას აღნიშნავს. ბერძნულ-რომაულ ტექსტებში გვერდიგვერდ გვხვდება ჭორი, როგორც ამბის აღმნიშვნელი ტერმინი და ღვთაება ჭორი.

უპირველეს ყოვლისა, შევეცდები სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით წარმოვადგინო ღვთაება ჭორის ვიზუალური სურათი, წარმომავლობა და ფუნქციები.

ჭორი შვა ღმერთებზე განაწყენებულმა დედამიწამ (ვერგილიუსი 1884. შემდგომში ამ ავტორის „ენეიდას“ მივუთითებ ანტიკური ავტორების მითითების საერთაშორისოდ მიღებული ნესით: ავტორი, ნაწარმოების სათაური, სიმღერა, ტაეპი — Verg. Aen. IV, 178). ქალღმერთმა დედამიწამ ჭორი (*Fama*) გააჩინა ურჩხულების — კეოს და ენკელადოსის დაბადების შემდეგ. ჭორს სწორედ ამ ორი გიგანტის დად უხმობენ (Aen. IV, 179). ჭორის მამას წყაროები ან არ ასახელებენ (ე. ი. იგი პართენოგენულად გაჩნდა რამდენიმე არქაული ღვთაების მსგავსად), ან მამად ტარტაროსი მოიაზრება.

ჭორს აქვს უსწრაფესი ფეხები და ფრთები (*pedibus celerem et perniciousis alis*. Aen. IV, 180). მისი სხეული დაფარულია იმდენი ბუმბულით, რამდენი დაუძინარი თვალიც აქვს (მათ) ქვეშ (*quot sunt corpore plumae, tot vigiles oculi subter*. Aen. IV, 181-2). აქვს იმდენივე ენა, იმდენივე მოლაპარაკე პირი და იმდენივე დაცქვეტილი ყური (*tot lingae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*. Aen. IV, 183. იგივე აღწერილობა იხ.: ფლაკუსი 1970, Flac. Arg. III, 25). ის არის საშინელი ურჩხული, ვეებერთელა (*monstrum horrendum, ingens*. Aen. IV, 181); საკვირველი სათქმელად; აუნერელი (*mirabile dictu*. Aen. IV, 182). სტაციუსის მიხედვით, იგი სუნთქვასავით სწრაფად დაფრინავს, ფეხებზე ფრთები აქვს; ხშირი ბუმ-



ბულითაა დაფარული (*alipedum trepidas denso cum murmure plumas*. სტაციუსი 1965. *Stat. Theb.* III, 428). ამ ბუბულებიდან გადმობერტყავს რაც თქმულა — მომხდარსა და არმომხდარს (*facta infecta Theb. III, 430*). ჭორი მარად ფხიზელია (*vigil omni Fama Theb. III, 425-6*), მისი თანმხლებია ხმაური და ალიაქოთი (*Theb. III, 426*). ვალერიუს ფლაკუსი დასძენს, რომ ჭორს ყოვლისმპყრობელი მამისგან ე.ი. ზევსისგან (*pater omnipotens. Arg. II, 116*) აქვს მინიჭებული უფლება, იმღეროს ღირსებასა და უღირსობაზე, შიშით მოზღუდოს ყოველი. იგი ავსიტყვაობითა და ცბიერებით სულდგმულობს *Flac. Arg. II, 123-4*).

ღვთაება ჭორი ცხოვრობს სამი სკნელის — ზღვის, ხმელის, ცის — გზაგასაყარზე, შუაში (ოვიდიუსი 1926. შემდგომ ამ ავტორს მივუთითებ ზემოთ წარმოდგენილი წესით: *triplicis confinia mundi. Ovid. Met. XII, 40. orbe locus medio est, inter terrasque ... coelestesque pelagos XII, 39-40*). სამი სკნელის ერთობა ანტიკურ ფილოსოფიაში დასაბამიერს, მარადიულს განსახიერებს. ამ ტრიადის ფუნქცია ახსნილია ლუკრეციუსის თხზულებაში „საგანთა ბუნებისათვის“ (V, 94 და შმდ.). მინისა და ზღვის შეერთების ადგილას ცისკენ აზიდული მთიდან ყველაფერი ჩანს, რაც კი არსებობს (*Ovid. Met. XII, 41*). ამ ადგილამდე აღწევს ყველა ხმა, უფრო სწორად, ქალღმერთის „გამომხმაურე“ ყურებად (cavas ad aures. *Met. XII, 42*). ზედსართავი სახელი *cavus* „გამოფულრული, ცარიელი“ და არსებითი სახელი *cavum* „ღრუ“ ფორმობრივადაც და შინაარსობრივადაც ახლოს დგანან ერთმანეთთან. თუ ამ მსგავსების სემანტიკას უფრო ღრმად ჩავეძიებთ, შესაძლოა, საკრალური მთის მითოლოგიამდე მივიდეთ. როგორც ცნობილია, საკრალური მთა თავისი გამოქვაბულით დიდი დედის კულტმსახურების ადგილად ითვლებოდა, წმინდა გამოქვაბული უდიდეს საიდუმლოს იტევდა. ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში“ აღწერილი ღვთაება ფამას სახლი, რომელიც მთაზე — საკრალურ ადგილას მდებარეობს და მრავალი ღრუ აქვს, ძალიან ჰგავს დიდი დედის კლასის ღვთაებათა საკულტო ადგილს. თუ ამას ზემოთ თქმულსაც დაეუმატებთ — რომ ფამა მდებარეობითი სქესის უძველესი ხთონური ღვთაებაა, ეს მსგავსება უფრო თვალსაჩინო ხდება.

ფამას სადგომს უთვალავი შესასვლელი, ჭერს კი ღიობი აქვს (*innumeros aditus; foramina tectis. Ovid. Met. XII, 44*). აქ კარები არც დღისით იკეტება, არც — ღამით. ყველაფერი ჟღერადი

სპილენძისგან (*aere sonanti. XII, 46*) არის დამზადებული; სახლს გუგუნი გაუდის. ნათქვამი მიდი-მოდის და მეორდება. სახლში სიმშვიდე არსად არის, თუმცა არც ყვირილი ისმის, არამედ სუსტი ხმების გურგურია (*parvae murmura vocis. XII,49*). ფამას სახლის ხმებს ოვიდიუსი ზღვის მოქცევის ხმას ადარებს, ოღონდ, თუ შორიდან დაუგდებ ყურს (*qualia de pelagi, si quis procul audiat. Met. XII,50*), ან ხმას, მეხის დაცემის შემდეგ რომ გაისმის, როდესაც იუპიტერი შავ ღრუბლებს „ააჭრიალებს“ (*XII,51-2*). ეს „ჩუმი ხმაური“ არაჩვეულებრივი პოეტური სახეა და ქალღმერთის „აფეთქების“ შემაშფოთებელი მოლოდინის განწყობას ქმნის.

ჭორის სახლის ატრიუმი ჩოჩქოლს მოუცავს. ხალხი (ბრბო *vulgus*), რომელიც სპილენძის სასახლეში მსუბუქად შემოდის, დაეხეტება და ერთმანეთში ურევს მართალსა და გამონაგონს (*mixtaque cum veris passim commenta. Met. XII, 54*). ოვიდიუსი სიმართლის საპირისპირო ცნების აღსანიშნად იყენებს ტერმინებს: *commentum* (გამონაგონი, ფიქცია, სიცრუე), *rumor* (მითქმა-მოთქმა, მოარული ხმა, ჭორი, საზოგადოებრივი აზრი), *fictus* (ფიქცია, წარმოსახული, მოგონილი). სწორედ ამ ტერმინებით გამოხატული ქმედებები ქმნიან დიდ ჭორებს. ამ პროცესს ოვიდიუსი ასე წარმოგვიდგენს: „ერთმანეთში შერეულად დაიარებიან მართალი და გამონაგონი, დაეხეტება ათასი მითქმა-მოთქმა; არეულ-დარეული (ბუნდოვანი) სიტყვები გამოიცემიან; ამ სიტყვებით ცარიელ ყურებს ავსებენ: მათ მონაყოლი (*narrata*) სხვაგან გადააქვთ და ფიქცია უფრო იზრდება; ყოველი მსმენელი ახალი სიცრუის ავტორია (*Ovid. Met. XII, 55-58*). დაეხეტებიან პერსონიფიცირებული (მთავრული ასოებით წერია) გულუბრყვილობა, შეცდომა, უსაფუძვლო სიხარული, თავზარდამცემი შიშები, განხეთქილება, ეჭვები — მითქმა-მოთქმის (ჩურჩულების) ავტორები (*Met. 59-61*). ჭორი ყველაფერს კრებს, რაც ცაში, ზღვასა და ხმელეთზე ხდება, ყველაფერს ჩაეძიება, რაც ქვეყანაზე ტრიალებს (*Met. XII, 62-3*).

ვერგილიუსი ფამას წარმოადგენს როგორც ჩიტს (ჩიტის მსგავს არსებას), რომელიც ღამით დაფრინავს, დღისით ქონგურზე ზის: „ხმაურით დაფრინავს ღამით სიბნელეში ცასა და მიწას შორის“ (*nocte volat caeli medio terraeque per umbram. Verg. Aen. IV, 184*). ის „შხუის (ზუზუნებს), ტკბილი ძილი არ უხუჭავს თვალებს (*stridens... nec dulci declinat lumina somno. Verg. Aen. IV, 185*). „დღისით

მცველივით ზის სახლების უმაღლეს ქონგურებზე ან მაღალ კოშკებზე და დიდ ქალაქებს შიშის ზარს სცემს“ (Aen. IV, 187).

ეპიკოსი პოეტების შეფასებით, ჭორი არის ბოროტება (უბედურება, ნაკლულევანება — *malum*), რომელზე სწრაფი სხვა არაფერია. იგი მოძრაობისას ძლიერდება (*Fama... mobilitate viget. Verg. Aen. IV, 174-5*), ძალას იკრებს მსვლელობის პროცესში (*viresque acquirit eundo. Verg. Aen. IV, 175*); თავიდან შიშით მოცუცქნული (პატარა) მალე ზეცამდე აიღერება, მინაზე მავალი თავს ღრუბლებში მალავს (Aen. IV, 176-7). ვერგილიუსი წერს, რომ ჭორი ხან სიცრუის (გამოგონილის, სიმდაბლის) მაუნყებელია, ხანაც სიმართლეს გვამცნობს. ტექსტში ეს დაპირისპირება გამოხატულია ტერმინებით: *fictus, pravus* (ამ სიტყვის სემანტიკური ველი ძალიან ფართოა: მრუდე, არასწორი, მახინჯი, მცდარი, უკუღმართი, ბოროტი, მდაბალი, ავბედი) და *verus*.

ჩვენ შევეცადეთ გარკვეული წარმოდგენა შეგვექმნა ჭორის პერსონიფიცირებულ ღვთაებაზე. ახლა ვნახოთ, რა მხატვრული ფუნქცია ეკისრება ჭორს „ენეიდაში“. *Fama*-ზე ვერგილიუსი IV სიმღერაში წერს და ამ ღვთაების აღწერას 25 ტაეპს უთმობს. IV სიმღერა ეძღვნება კართაგენის დედოფლის — დიდოს უიღბლო სიყვარულის ამბავს. შესაბამისად, *Fama*-ს პირდაპირი მიმართება აქვს დიდოსთან. აღვადგინოთ სურათი: მან (ჭორმა) იმ დღეებში სხვადასხვა ხმები მიმოფანტა ხალხებში (*populos*-ში სხვადასხვა ტომის ხალხი იგულისხმება), კერძოდ: თითქოს დიდომ ტროელი ენეასი ისტუმრა და მასთან სარეცელი გაიზიარა. ხანგრძლივ ზამთარს განცხრომაში ატარებენ, დაივიწყეს თავიანთი სამეფოებიც და მოვალეობაც. ქალღმერთმა (*dea foeda. Aen. IV, 195*) ეს სიტყვები „მიმოუბნია“ პირებში ადამიანებს (*virum diffundit in ora. Aen. IV, 195*). ამ ამბავმა მეფე იარბამდეც მიაღწია. ახლა ვთქვათ, რა არის აქ არასწორი: ტროელი ენეასი მართლაც მიადგა დიდოს სამეფოს. დიდოს მართლაც შეუყვარდა ენეასი და მასთან სარეცელი გაიზიარა. მართლაც შეწყდა (მინელდა) კართაგენის შენების პროცესი. ე.ი. ამბავი მართალია. მაშ, რატომ „გაჰყავს“ ვერგილიუსს ეს ამბავი ჭორის „კატეგორიაში“? ეს რომ ავხსნათ, ტექსტს უნდა მივუბრუნდეთ. საქმე ის არის, რომ პოეტი *ორ სიმართლეს* წარმოგვიდგენს. ერთია ის, რაც უკვე აღვნიშნეთ — ვულგარული (ვულგუს „ხალხი“) და მეორე ის, რაც არ იცის ხალხმა. ხალხმა არ იცის, რომ დიდოს ბედი ქალღმერთმა ვენუსმა გადწყვიტა. ენეასის დედამ — ვენუსმა — ერთადერთი სწორი გამოსავალი იპოვა

შვილის გამოსაყვანად საჩოთირო მდგომარეობიდან. დიდოს დახმარების გარეშე ენეასი ვერ შეასრულებდა ღვთაებრივ ნებას, ვერ მიაღწევდა იტალიამდე, ვერ დააარსებდა ახალ სამეფოს. ვენუსმა ამურის დახმარებით შეძლო შეუვალი დიდოს „დასწელება“ სიყვარულის უკურნებელი სენით და შეყვარებული ქალი ისევე გამოიყენა, როგორც იასონმა — მედეა, თეზევსმა — არიადნე. ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ეპიკური ტექსტები ეფუძნება მითოსურ კონცეფციას. ეს კონცეფცია გულისხმობს მითის მოდელირების კანონების გათვალისწინებას. ე.წ. *დამხმარე* მითოსური თხრობის აუცილებელი კომპონენტია. მას შემდეგ, რაც დამხმარე შეასრულებს თავის ფუნქციას (ე.ი. ხელს შეუწყობს გმირს რალაც სირთულის გადალახვაში), იგი გადის „თამაშიდან“. მითისა და ცხოვრების მკაცრი კანონების მიხედვით, დამხმარის დანდობა ან პროტაგონისტს დალუპავს, ან საქმეს ჩაშლის. გარდა ამისა: ადამიანებმა არ იციან, რომ კართაგენის ბედი უკვე გადაწყვეტილია — ის უნდა დაინგრეს. კართაგენი სწორედ რომმა (ენეასის შთამომავლების მიერ დაარსებულმა ქალაქმა) უნდა გადახნას (ამ სიტყვის პირდაპირი და ირიბი გაგებით) და გააცამტვეროს. მართალია, ეს ბევრი საუკუნის შემდეგ მოხდება, მაგრამ აუცილებლად მოხდება, — ასე გადაწყვიტეს ღმერთებმა. ენეასი დიდოსთან რომ დარჩეს, ისტორიის ბრუნვა შეიცვლება. ენეასი ვერ წავა ღმერთების ნების წინააღმდეგ, იგი ვალდებულია ისე მოიქცეს, როგორც „ზემოთ“ გადაწყდა. ამ ეპიკური გმირის ხვედრია იმოქმედოს არა ისე, როგორც სურს (იგი სიხარულით დაილუპებოდა მშობლიურ ტროაში საყვარელ მეუღლესთან და თანამოძმეებთან ერთად), არამედ ისე, როგორც დაადგინეს ღმერთებმა. დიდოს მიმართ ენეასსაც გაუჩნდა თბილი გრძნობები, მაგრამ მას უფლება არა აქვს ამ ემოციას გასაქანი მისცეს. რაც შეეხება დიდოს, თამამად შეიძლება ითქვას, მსოფლიო ლიტერატურაში ძნელად მოიძებნება შეყვარებული ქალის ასეთი მხატვრული სახე (Aen. IV,1-172). დიდომ დიდი ტრაგედია გადაიტანა (საყვარელი მეუღლე ძმამ მოუკლა, რის შემდეგაც იძულებული გახდა სამშობლოდან გადახვეწილიყო) და უქორწინობის პირობა დაედო. მან მთელი თავისი ენერგია ახალი ქვეყნის მშენებლობას მოახმარა, რასაც ენეასის გამოჩენამდე დიდი წარმატებით ახორციელებდა. ღვთაებრივმა ნებამ ერთ ნამში შეცვალა ყველაფერი. ამ სიმართლესთან მიმართებით ხალხში გავრცელებული ამბავი ვერგილიუსისთვის ჭორია. მოკვდავებმა არ იციან, რა დონეზე და როგორ გადაწყდა დიდოს ბედი, მათ არც თა-

ვიანთი დედოფლის სულიერი განცდების შესახებ იციან რამე. ტანჯვა, სინდისის ქენჯნა, გაორება — რაც დიდომ გადაიტანა საბედისწერო ნაბიჯის გადადგამამდე იმდენად ამაღლებს მას მკითხველის თვალში, რომ სხვა ყველაფერი (ვულგარულად — ენეასის საყვარლობა) ვერაფერს აკლებს დედოფალს. ვერგილიუსი ახერხებს მკითხველი თავის თანამოაზრედ აქციოს. მკითხველმა, ავტორის მსგავსად, იცის *ნამდვილი* სიმართლე (ღვთაებრივი ნება, რომელიც მოკვდავთა განსჯას არ ექვემდებარება), ამიტომ ხალხში გავრცელებული „მეორე სიმართლე“ ჭორის, დიდოსათვის ჩირქის მიცხობის განცდას იწვევს. მით უმეტეს, როდესაც მკითხველი იგებს, რომ, სხვა ფაქტორებთან ერთად, სწორედ გავრცელებულმა ჭორებმაც გადააწყვეტინა დიდოს თავის მოკვლა. როგორც ვხედავთ, ჭორის ფენომენის საშუალებით ვერგილიუსი ქმნის ტექსტის ორ განზომილებას; ე.წ. „ორი სიმართლის“ სტრუქტურულ მოდელს. თუ დღევანდელი ავტორები ამ საკითხზე წერისას სხვა საშუალებებს მიმართავენ, ვერგილიუსმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა მითის მხატვრული მოდელირების უსაზღვრო შესაძლებლობებში.

სხვა ფუნქციური დატვირთვა აქვს ჭორს ჰომეროსის „ოდისეაში“. ამ პოემაში ჭორის ფენომენი ჩართულია ტელემაქოსის ინიციაციაციის რიტუალში. ინიციაციის რიტუალის მიხედვით, ინიციანტი უნდა გამოვიდეს შინიდან, დაადგეს გზას, დაძლიოს წინააღმდეგობები და ცოდნით აღჭურვილი დაბრუნდეს შინ. აქ ყურადღება მიიპყრო ერთმა გარემოებამ: ათენა-მენტესი (ოდისევის ვაჟის დამხმარე) ტელემაქოსისგან მოითხოვს, ყური მიუგდოს და შეაგროვოს *ἴσσα* (ჭორები) ოდისევისზე. *ἴσσα* ბერძნულ მითოსში არის „ჭორის“, „მოარული ხმების“ პერსონიფიკაცია. ამ სიტყვის ეტიმოლოგია უკავშირდება სანსკრიტულ *vak-*-ს, ლათინურ *vox-*-ს „ხმა“. ოსა არის მაუნყებელი ზევსისგან. სწორედ ზევსის ნებით ალაგზნებს ოსა ტროაში მყოფ აქაველებს, რომ შეიკრიბონ და გადაწყვიტონ ჯარის ბედი (IL. II, 94); ოსას სწრაფად მოაქვს ამბავი ზევსისგან (ჰომეროსი 1961. Od. I, 281-3. II, 216). იგი ამცნობს ითაკელებს საქმროების ამოხოცვის ამბავს (Od. XXIV, 413-415). იგივე ფუნქცია აქვს „ფამას“ (*fama*). სოფოკლესთან „ფამა“ არის ამბავი, ღვთაებრივი ხმა, „ოქროს იმედის შვილი“. *ἴσσα*-ც და *μῦθος*“-იც ზევსისგან მოდიან, ოღონდ „მითოსს“ (ამბავს) მეხთამტყორცნელი ღვთაებრივ აედებს ათქმევინებს (ამლერინებს), „ოსას“ კი — ყარიბებსა და თვითმარქვია მისნებს. ამასთანავე მითოსი ნამდვილი ამბად მიიჩ-

ნევა, ოსა — არა. რაელურად კი მითოსში იმდენი სიმართლეა, რამდენიც სიცრუე — ოსაში. ასე რომ, მითოსი (ამბავი) და ოსა (ჭორი) რამდენადმე ავსებენ ერთმანეთს; საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებას, იდეალების შექმნას (ან პირიქით) ემსახურებიან. შეიძლება ითქვას, ოსა მითოსის ჩრდილია.

საქმე ისაა, რომ, მართლაც, ოდისევსზე მხოლოდ ჭორებს თუ შეაგროვებს ტელემაქოსი იმიტომ, რომ ტროას ომის შემდეგ იგი არავის უნახავს. ყველაზე სანდო წყარო პროტევსია, რომელმაც ოგიგიაზე თვალი მოჰკრა მტირალ ლაერტიდს. თუ შეიძლება ჭორების კლასიფიკაცია, პროტევსის ნათქვამი ყველაზე სანდო ჭორია. სხვა ჭორები სხვადასხვა წყაროს ეფუძნება: ზოგს ავანტიურისტი მანანნალები ავრცელებენ გამორჩენის მიზნით, ზოგს — მისნები (მათ შორის, პროტევსი. ალითერსე...); ზოგს — თავად ღმერთები (მაგალითად, ათენა, რომელმაც იცის, რომ ოდისევსი ცოცხალია, მაგრამ ამას დაბეჯითებით არ ამტკიცებს; უფრო სწორად, ხან ადასტურებს, ხან — არა. იგი ოდისევსსაც ურჩევს იცრუოს. კაცმა რომ თქვას, ოდისევსიც ავრცელებს ჭორებს საკუთარ თავზე). ერთი რამ ცხადია, ჭორი თავად ზევსისგან მოდის და გარკვეული მიზანი აქვს. რა მიზანი აქვს ჭორს ოდისევსის დაბრუნების შესახებ და რატომ უნდა „შეაგროვოს“ ტელემაქოსმა ეს ჭორები? ჩემი აზრით, ტელემაქოსის ინიციაციისთვის ამას კონკრეტული მიზანი აქვს. საქმე ისაა, რომ ჭორების შეგროვება და მათი ანალიზი გარკვეულ ინტელექტუალურ დონეს, გამოცდილებას და ცხოვრების ცოდნას მოითხოვს. თუ ტელემაქოსი გაარჩევს მტყუან-მართალს და დაგროვილ ჭორებში დაიჭერს იმ მარცვალს, რომელიც შეიძლება ახლოს იყოს ჭეშმარიტებასთან, იგი ამით თავის გონებრივ სიმწიფეს დაადასტურებს. ჭორი იმის თაობაზე, რომ ოდისევსი ცოცხალია და დაბრუნდება მართლაც ჭორადაც რომ დარჩეს (ე. ი. სინამდვილეში ოდისევსი მკვდარიც რომ იყოს), ტელემაქოსი უნდა მიხვდეს, რომ ოდისევსი სასიკვდილოდ არ ემეტებათ. ეს შეიძლება, უფრო მნიშვნელოვანი იყოს, ვიდრე ის, რომ ოდისევსი ცოცხალია.

ამ ფორმატში ველარ ვახერხებთ ჭორის სხვა ფუნქციების მიმოხილვას. ვფიქრობ, ეპიკური ტექსტების ანალიზი ამ კონტექსტში საინტერესოა თხზულებათა სტრუქტურის, ენისა და მეტაენის, ავტორისა და ტექსტის მიმართების კვლევის თვალსაზრისით.

#### **დამოწმებანი:**

**ვერგილიუსი 1884:** Verggili P. Maronis Opera with Commentary by J. Conington. Vol. II, London: 1884.

ოვიდიუსი 1926: Ovidii P. Nasonis Opera Metamorphoseon, Oxonii, Impensis Talboys et Wheeler; London: 1926.

სტაციუსი 1965: Papini P. Stati, Thebais et Achilleis, Oxonii E Typographeo Clarendoniano, 1965

ფლავიუსი 1970: Flaccus C. V. Argonauticon. ed. E. Courtney BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1970.

ჰომეროსი 1961: Homer. Odyssey, with Introduction. Notes, etc. by W.W. Merry. Oxford: At the Clarendon Press, 1961.

**Rusudan Tsanava**

*Georgia, Tbilisi*

## The Function of Gossip in Antique Epos

### Summary

Gossip has quite interesting overtones in all genres of antique Greek and Roman literature - epos, lyric poetry, drama, historiography, and novels. The analysis of the materials shows that gossip has the following clear-cut functions in artistic texts: 1. to prepare public opinion in support or against a specific view; 2. to study sentiments among the public; 3. to discredit or glorify someone; 4. to test a person's mental maturity by asking him to distinguish between gossip and truth in an initiation ritual; 5. to show that in separate cases, gossip (together with other factors) can ruin a person.

In this report, we analyse the following epic texts: *Odyssey* and *Iliad* by Homer, *Aeneid* by Vergil, *Metamorphoses* by Ovid, and *Thebaid* by Statius. In Greek texts, the word *ἄσσα* is used to denote gossip. It is often capitalised and in such cases, it has the functions of a deity. The Latin words for gossip are *fama* and *rumor*. In *Aeneid* by Vergil, *Fama* personifies a frightful winged creature, which penetrates every house as soon as it gets perched on a town's battlement.

Etymologically *ἄσσα* is linked to the Sanskrit *vāk* and Latin *vox* "voice". *Ἄσσα* is a messenger from Zeus. It is accordance with Zeus's will that *Ἄσσα* suggests to Achaeans in Troy to assemble and decide the fate of the army (*Iliad*, II, 94). *Ἄσσα* is quick in bringing messages from Zeus (*Odyssey*, I, 281-3; II, 216). It informs the Ithacans that suitors have been massacred (XXIV, 413-415). *Fama* (*Fama*) has the same function. With Sophocles, *Fama* is news, divine voice, "child of golden Hope". Both *ἄσσα* and *μῦθος* come from Zeus, but the Thunderer communicates *μῦθος* (news) through the speeches (songs) of divine aeds and *ἄσσα* through exiles and self-styled soothsayers. At the same time, *μῦθος* is believed to be true, but *ἄσσα* is not. In reality, there is as much truth in *μῦθος* as there is falsehood in *ἄσσα*. Correspondingly, *μῦθος* (news) and *ἄσσα* (gossip) compensate each other, shaping public opinion and creating ideals (or vice versa). It can be said that *ἄσσα* is the shadow of *μῦθος*. In this report, we consider what function gossip has in the initiation of Telemachos (*Odyssey*) and how gossip ruins Dido, Queen of Carthage (*Aeneid*).

## თამარ ციციშვილი

*საქართველო, თბილისი*

### იოსებ გრიშაშვილის „ეროტიკული ლირიკის“ კრიტიკული რეცეფცია, როგორც იმდროინდელი სოცო-კულტურული პროცესების მაჩვენებელი (10-იანი და 20-იანი წლები)

მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში ალბათ ცოტა იყო იმ ადამიანთა რიცხვი, რომლებმაც ზეპირად არ იცოდნენ იოსებ გრიშაშვილის სასიყვარულო თემაზე შექმნილი ლექსების თუნდაც ერთი სტროფი ან სიამოვნებას არ განიცდიდნენ მათი ხელმეორე გადაკითხვით. ვის არ სმენია მის ნაწარმოებებზე შექმნილი, ხოლო შემდგომ კლასიკურ რომანსებად ქცეული სიმღერები: „ლერნამი ხარ, ლერნამი“, „გენაცვალე“, „რა კარგი ხარ, რა კარგი“, „ჩემი აღმართი“ და მრავალი სხვა. ამ ლექსებში მკვლევარ გურამ კანკავას აზრით, „მრავალფეროვანი პოეტური პლასტიკის, მოულოდნელ გავლენათა გადაკვეთის, შერწყმისა და თითქოს ერთმანეთთან შეუთავსებელი პოეტური ხმების მკვეთრი ნიშნები ჩანდა“ (კანკავა 1985: 27). აკაკი წერეთელი ხშირად იღებდა მონაწილეობას იოსებ გრიშაშვილის მიერ თბილისში გამართულ „პოეტურ საღამოებში“. ერთერთ „პოეტურ საღამოზე“ აკაკიმ რამდენიმე ლექსი „ზეპირად წაიკითხა“, სადაც, მისი აზრით, იდეალური სიყვარული იყო გამოხატული. ეს ლექსები ეკუთვნოდა ალ. ჭავჭავაძეს, ნიკ. ბარათაშვილს, თვით აკაკისა და იოსებ გრიშაშვილს. „აკაკიმ ჩემი ლექსი — „შენ ხარ ღვთაება“... წაიკითხა — წერს აღფრთოვანებული პოეტი, ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა... იმ საღამოს ერთიორად გავიზარდე, თითქოს სიმაღლე მომემატა“. 1910 წელს ქუთაისში წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მიერ გამართულ ილია ჭავჭავაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ ტრადიციულ საღამოზე კი ორი პოეტი მიიწვიეს ერთი მათგანი ვაჟა ფშაველა იყო, მეორე 20 წლის იოსებ გრიშაშვილი. თუ დავუკვირდებით პოეტის იმ პერიოდის (იგულისხმება 1910-1922) წლების მხატვრულ მემკვიდრეობას, მასში ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი სასიყვარულო, იმ პერიოდში ეროტიკულად მიჩნეულ პოეზიას ეთმობა. საუბარია იოსებ გრიშაშვილის პირველ პოეტურ კრებულებზე: „ვარდის კონა“ (1906), „ფანტაზია“ (1907), „ოცნების კოცნა“ (1911). დასახელებული კრებულებიდან ავტორის მიერ საგულდაგულოდ შერჩეული ლექსები 1914 წელს



პირველ ტომში გაერთიანდა (გრიშაშვილი 1914:), მეორე ტომი კი 1922 წელს გამოვიდა (გრიშაშვილი 1922:).

მეოცე საუკუნის დასაწყისში, იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის გარშემო ატეხილი ცხარე კამათის მთავარი მიზეზი მისი „სასიყვარულო ლირიკა“ გახლდათ. მასში სხვადასხვა თაობისა და შეხედულების მქონე ლიტერატორები იღებდნენ მონაწილეობას. გრიშაშვილის პოეზიაში არსებულმა, „შედარებით თამამმა ეროტიულმა ნაკადმა“ ურთიერთსანინააღმდეგო, ხშირ შემთხვევაში ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისი დაამკვიდრა. ერთი მხარე, მის პოეზიას, როგორც წმინდა წყლის პორნოგრაფიას ისე უყურებდა, რადგან მის შემოქმედებაში მხოლოდ „ვნების ჟინს“ ხედავდა და „კოცნიდან კოცნამდე“ „მყოფ მგოსნად მიიჩნევდა“. „ჰაეროვან კოცნამ მშობა, კოცნამ მომცა ყოველივე“, ხოლო მეორე მხარე კი მას „მაღალი რანგის ეროტიულ პოეტად“ თვლიდა. ყოველივე ამის სანიმუშოდ მოვიყვანთ რამდენიმე ლექსს:

„ისევ ვუყვავარ... ვეხვევი... ვტკბები,  
კვლავ მკვდრეთით აღსდგა რწმენის სიმბოლო,  
ვლადობ, ვნავარდობ, ვეთამაშები  
და ჩემს სიყვარულს არა აქვს ბოლო“.  
(„ისევ ვუყვარვარ“)

„აგანთებ კოცნით, სიყვარულო, გიძღვნი სიყვარულს,  
მსურს, - შენი გრძნობა თაიგულად შევკრა, შევკონო,  
მსურს, შენის კოცნით აღვსდგე მკვდრეთით,  
ავმაღლდე ცამდე...“.  
(„წმინდა ხარ, წმინდა“)

„ქოჩორს გვარცხნიდა ნიავი ქურდი,  
ტკბილ ოცნებაში გაგეპო ბაგე, -  
ახ, რომ იცოდე, რა რიგ მომწყურდი,  
ახ, რომ იცოდე, რა რიგ დამდაგე“.  
(„შენი ჭირიმე“)

„ეს მიტომ, რომ ვითა რთვილი,  
მე ვადნები შენსა ტუჩებს...  
იცი, ეგრე სანთელივით  
ვნების ცეცხლზე რად დამდნარხარ?  
ეს მიტომ, რომ გმოსავ სხივით,  
ეს მიტომ, რომ მე მიყვარხარ“.  
(„ლერნამი ხარ ტბის ასული“)

გრიშაშვილის თანადროული ქართული კრიტიკა ხშირ შემთხვევაში ამ ორ ცნებას ეროტიზმსა და პორნოგრაფიას აიგივებდა, ერთნაირ მნიშვნელობას ანიჭებდა და მწერლისათვის სამარცხვინო და მიუღებელ მოვლენად ეჩვენებოდა. გრიშაშვილის სასიყვარულო ლირიკისადმი მიძღვნილი კრიტიკული წერილები ტიპიური მაგალითია იმისა, თუ რა აზრისა იყვნენ ეროტიზმსა და პორნოგრაფიას შორის სხვაობის შესახებ ქართულ ლიტერატურული კრიტიკის, ქართული ეკლესიის, მენშევიკური პრესისა და პროლეტარულ კრიტიკის წარმომადგენლები.

ქართული ლიტერატურულ — ესთეტიკური კრიტიკის ერთ-ერთი დამფუძნებელი კიტა აბაშიძე 1913 წელს დაბეჭდილ წერილში „ჩვენი ახალგაზრდა მწერლები“ (აბაშიძე 1971:435), ი.გრიშაშვილის პოეზიას მაღალ შეფასებას აძლევდა, უწინასწარმეტყველებდა რა მას დიდ მომავალს. ეს იყო მგოსნის ნიჭისა და უნარის პირველი საჯარო გამოცხადება და ისიც ყველაზე დიდი და ავტორიტეტული კრიტიკოსის მიერ. კიტა აბაშიძის აზრით, გრიშაშვილის ლექსები ეროტიული ხასიათის პოეზიის ნიმუშები იყვნენ და მას საერთო არაფერი ჰქონდათ პორნოგრაფიასთან. აბაშიძის შეხედულებით ეროტიზმი პოეტის შემოქმედებაში მხოლოდ მოსაზრონი იყო, რადგან მწერალი ამ დროს სრულად შეიგრძნობდა „მთელ ფატალიზმს სიყვარულისას“.

პლატონური გაგებით, ეროსი ის გრძნობაა, რომელიც მხოლოდ აღგვამალლებს, რადგან იგი სილამაზესა და ღვთაებრივი სრულყოფილებისადმი სიყვარულს გამოხატავს. რუსი ფილოსოფოსი ნიკოლაი ბერდიაევი „სიყვარულს პიროვნების რეალიზაციის საშუალებად“ მიიჩნევდა და ორგვარ სიყვარულს გამოჰყოფდა — ეროტიკულსა და ალაპურს. მამაკაცის ქალისადმი ეროტიკულ სწრაფვას იგი ამაღლებისა და დაკარგული პირველქმნილი სრულყოფილების დაკარგვით გამოწვეული სევდის გამოხატულებად თვლიდა, მაგრამ აღნიშნავდა, რომ: „ადამიანისთვის ამ ორი სახის სიყვარულის არსებობა აუცილებელი იყო“ (ბერდიაევი 1995: 33.)

საინტერესოდ მიგვაჩნია, რომ ჩვენი თანამედროვე პოლონელი ფსიქოლოგი კაზიმეჟ ობუხოვსკი, სექსუალური ენერჯიის ეროტიულ ლირიკაში სუბლიმაციაზე მსჯელობისას, ეროტიზმს „ამამალლებელ გრძნობად“ აღიარებს და ამ აზრის დამადასტურებლად მოყავს შემდეგი მაგალითები: „ეროტიზმი ხშირად თავისთავად იმდენად სუფთა და სუბლიმირებულია... რომ ეროტიულმა პოეზიამ თვით სასულიერო პირთა (ვინც უარი თქვა სქესობრივ ცხოვრებაზე) შემოქმედებამიც შეაღწია და თავისი

კუთვნილი ადგილი დაიკავა. ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ იეზუტი პოეტის მამა ოშაიციის მშვენიერი სტრიქონები, ანდა მოვიგონოთ ის, რომ შუასაუკუნეებში ეროტიული პოეზია და ტრუბადურების „პოეტური სიყვარული“, რაინდებს არა მარტო ეჭვინობის საბაზს არ აძლევდა, არამედ ამაღლებულობას მატებდა მათ (რაინდებს) (ობუხოვსკი 2003).

კიტა აბაშიძე ერთერთი პირველი ქართველი კრიტიკოსი იყო, ვინც ეროტიზმსა და პორნოგრაფიას შორის ზღვარი გაავლო. ის სიყვარულს უწოდებს იმ ტაძარს, სადაც სოციალური თუ პოლიტიკური უკულმართობით აღსავსე ქვეყნის შვილებს შეუძლიათ ბედნიერება ჰპოვონ. ეროტიზმის წინ წამოწევას ლირიკაში კრიტიკოსი იმანენტურ, შინაგან ცვლილებებს უკავშირებს, რომლებიც იმ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში შეიმჩნეოდა. იოსებ გრიშაშვილს კ. აბაშიძე „ეროტიულ პოეტად“ მიიჩნევს და სიტყვა ეროტიზმში იგი ვერავითარ სამარცხვინოსა ან დასაწუნებელს ვერ ხედავს: „საზოგადოდ სქესობრივი ლტოლვა, მადლით გაშუქებული, იმ კვარცხლებეკზე დამდგარი, რომელიც შეეფერება კულტუროსან ადამიანს, ფრიად დიდმნიშვნელოვანი ფაქტორია, მისგან ეძლევა ელფერი ადამიანის სულის და ხორცის ვითარებას. უკვდავი წყაროა მთელი ჩვენი ყოფისა, ჩვენი არსებისა“ (აბაშიძე 1971: 477). კრიტიკოსისათვის გაუგებარია თუ როგორ შეიძლებოდა ახალგაზრდა პოეტს ზურგი ექცია და თავი აერიდებინა ამ თემატიკისათვის. აბაშიძისათვის მთავარია, რომ ეს გრძნობა შემოსილი იყოს სრული სინრფელით და ქმნიდეს პოეტის „მე“-ს. „ეროტიული ე.ი. სიყვარულის, ტრფობის, მიჯნურობის მგალობელი პოეტი ყოველივე პატივისცემის ღირსია“.

კიტა აბაშიძემ ქართულ პოეზიაში განსაზღვრა გრიშაშვილის შემოქმედების ეთიკური ასპექტი და მასში ბინიერი ვერაფერი შენიშნა: „განა ელინთა მთელი კულტურა ამ გრძნობის გაღმერთებით არ იყო ძლიერი, მომხიბვლელი და წარმტაცი. განა გვექნებოდა „ილიადა“ ჰომეროსისა, რომ მისი შემქმნელი, გამსჭვალული არ ყოფილიყო ყოვლად ხორციელი, თავბრუდამხვევი, დამათრობელი გრძნობით“. კ. აბაშიძე ერთმანეთს უპირისპირებს ბიზანტიურსა და რენესანსის კულტურას: „დაღმეჭილი სახე ბიზანტიური მხატვრობისა, მოკრუნჩხული ტანი, თვალწინ გიყენებთ ადამიანს, რომელსაც ცოდვა კისრად დასწოლია და მისგან საცოდავად იკლაკნება, ხოლო იტალიური რენესანსის მხატვრობა მიქელანჯელოს, ტიციანის, კორეჯოს და სხვათა ხელში მოსჩანს ლაღი, თავისუფალი, წარმტაცი ხორცი

და მისი მომაჯადოვებელი ძალა. მათ ხელოვნებას პირუტყვუ-  
ლი არაფერი ეტყობა. მათი ნაწარმოებები ხორციელების სახით  
ავლენს ყოველივეს რაც არის ცხოვრებაში დიდებული და ზე-  
ალმტაცია“ (აბაშიძე 1971: 477). კრიტიკოსი ასაბუთებდა პოეზი-  
აში ეროტიზმის უფლებამოსილებას და იქვე აღნიშნავდა, რომ  
გრიშაშვილის პოეზია მთლიანადაც, რომ ეროტიული ყოფილი-  
ყო მას ნუნს ვერავინ დასდებდა, რადგან — „ეროტიულობა ე.ი.  
სიყვარულის, ტრფობის, მიჯნურობის მომღერალი პოეტი ყოვე-  
ლივე პატივისცემის ღირსია“. აბაშიძეს მაგალითისათვის შოთა  
რუსთაველი მოყავს: „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავების დამამტკი-  
ცებელია ის მაღალი გრძნობა სიყვარულისა, რომელიც აცის-  
კროვნებს, კაშკაშ მთვარესავით დანათის ამ საუკუნო ძეგლს  
ქართველი ერის გენიოსობისას“. პორნოგრაფია კი მას — „ერო-  
ტიზმის ჰიპერტროფიად, გადაჭარბებად და გადამლაშებლად“  
მიაჩნდა. კ. აბაშიძის შეხედულებით, პორნოგრაფიული ლიტე-  
რატურისათვის დამახასიათებელია „მგრძნობელობის უაღრესი  
გაშიშვლება, ფიზიოლოგიური ხორციელების დაუფარავი ჩვე-  
ნება და ვულგარულობა“. დღევანდელი განმარტება პორნოგ-  
რაფიისა კი რომელიც ინგლისური ენის განმარტებით ლექსი-  
კონშია მოცემული ზუსტად ემთხვევა კიტა აბაშიძის თვალ-  
საზრისს. „პორნოგრაფია არის გარყვნილებისა და აღვირახსნი-  
ლი ქცევის აღწერა...“ (გიდი 2009). კ. აბაშიძის აზრით, პორ-  
ნოგრაფია ჩნდება იქ, სადაც: „დასნეულებული საზოგადოება  
ეროტიული გრძნობის გამომხატველ პოეტს, აბუჩად იგდებს,  
მაგრამ ასეთი აბუჩად აგდების შემდეგ საზოგადოების განკურ-  
ნების ხანაში თითქმის სიმახინჯემდე მიდის მისი (იგულისხმება  
ეროტიულობა) დაკმაყოფილების სურვილი, რადგან დავადებუ-  
ლი საზოგადოება მხოლოდ და მხოლოდ თავის ტკივილზე ფიქ-  
რობს და ამიტომ სრულიად უყურადრებოდ სტოვებს საღ ნა-  
წილს თავისი სხეულისა, რომელიც შესაძლოა დროთა განმავ-  
ლობაში გადაგვარდეს ან არანორმალური სახე მიიღოს... სიჯან-  
სალეში შესული ორგანიზმი ითხოვს ავადმყოფობის დროს უყუ-  
რადღებობით მიგდებული ლტოლვების სავსებით დაკმაყოფი-  
ლებას, საზოგადოება გამოჯანსაღებისას წლებით დამშეული  
და მონყურებული ძალზედ ძლიერ დაეტანება საჭმელსა და საკ-  
ვებს“ (აბაშიძე 1971: 478). კიტა აბაშიძისათვის ეროტიზმი გან-  
ყენებული რამ კი არ იყო, არამედ ის „ცხოველმყოფელი ძალაა“  
დაკავშირებული ჩვენი ცხოვრების სხვა მოვლენებთან. კრიტი-  
კოსმა პოეტის ადრეულ ლირიკაში დიდი ზნეობრივი ძალა დაი-  
ნახა. ეს იყო იმ ფსიქოლოგიური ფაქტორის შემჩნევა, ხაზგასმა,

სიყვარულის ძალისა და მისი ამ ფორმით გამოხატვის როლის მნიშვნელობის აღიარება, რომელიც გრიშაშვილის პოეტურ სამყაროს ახასიათებდა. შემდგომში გრიშაშვილის „ეროტიული ლირიკის“ შესახებ კიტა აბაშიძის თვალსაზრისის იზიარებდნენ: იპოლიტე ვართაგავა, ვახტანგ კოტეტიშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, ალექსანდრე აბაშელი, სანდრო ცირეკიძე, აკაკი პაპავა, არჩილ ჯაჯანაშვილი, გერონტი ქიქოძე, სიმონ ჩიქოვანი. გრიგოლ რობაქიძე მას „პირნავარდნილ მოდერნისტად“ თვლიდა, პაოლო იაშვილისთვის კი მისი ლექსები, „საუცხოო ფორმისანი იყვნენ“.

ამ საკითხთან დაკავშირებით სრულიად საპირისპირო თვალსაზრისი ჰქონდა მღვდელ სვიმონ მჭედლიძეს. იგი ცნობილი პედაგოგი და პუბლიცისტი გახლდათ, რომელიც 1924 წელს წამების შემდეგ მიტროპოლიტ ნაზარისთან (ლეჟავა) ერთად დახვრიტეს. სვიმონ მჭედლიძე წმინდანად შერაცხა ქართულმა ეკლესიამ. ის 1908-15 წწ. რედაქტორობდა გაზეთ „შინაურ საქმეებს“, რომელიც აშუქებდა საეკლესიო და ზოგადად რელიგიურ საკითხებს. 1915 წელს „შინაურ საქმეებში“ იბეჭდებოდა ს. მჭედლიძის მიმოხილვა (მჭედლიძე 1915). მისი აზრით, ეროტიზმი და პორნოგრაფია ერთი და იგივე მოვლენა იყო, რადგან ის ყვრნიდა ქრისტიანული საზოგადოების მორალს და მათი არსებობა მწერლობაში დაუშვებლად მიაჩნდა. იოსებ გრიშაშვილი მისთვის საკმაოდ ცნობილი პოეტი იყო და ისიც მხოლოდ „პარნაგრაფიულ ასპარეზედ“, რომელიც მკითხველს წლების განმავლობაში „პარნაგრაფიული პრიანიკებით უმასპინძლდებოდა“. ის ბრალს სდებდა ქართულ კრიტიკას ახალგაზრდა მწერლების (მათ შორის პირველ რიგში იოსებ გრიშაშვილის) ამ კუთხით ნახალისებაში. მჭედლიძე იმედოვნებდა, რომ ქართული საზოგადოება „სურვილით ტლექას“ არ დაუნყებდა ამგვარ პოეზიას. სვიმონ მჭედლიძე, არამარტო ცნობილი საეკლესიო მოღვაწე იყო, არამედ ცნობილი პედაგოგი და პუბლიცისტი და ამდენად სავსებით გასაგებია მისი პოზიცია. ის რაც არ შეესაბამებოდა ქრისტიანულ ზნეობასა და „არ იმრუშოს“ პრინციპს, მისთვის ყოვლად მიუღებელი იყო. გრიშაშვილის „ეროტიული ხასიათის“ პოეზია კი ამგვარი კრიტიკის საუკეთესო საშუალებას იძლეოდა.

1915 წელს ქართველი მენშევიკების ცენტრალურ ორგანოში გაზეთ „თანამედროვე აზრში“ დაიბეჭდა ცნობილი სოციალ-დემოკრატიის ლეო ნათაძის წერილი „ქართული მწერლობის შესახებ“ (მენშევიკური პრესაც ზოგადად ნათაძის აზრს იზიარებ-

და) (ნათაძე 1915). მართალია, ლეო ნათაძე იძულებულია, აღნიშნოს გრიშაშვილის პოეტური ნიჭი, მაგრამ მას „გზააბნეულს“ უწოდებს და იქვე დასძენს, რომ: „სქესობრივ გრძნობას აღვირახსნილობამდე მიყავს პოეტი და ბოლოს სქესობრივი ავადმყოფობის, სქესობრივი დამახინჯების აშკარა პათოლოგიის ნიშნები ატყვია“. კრიტიკოსის აზრით, იქ სადაც იწყება პათოლოგია, პოეზია ქრება. ნათაძე საშინლად აკრიტიკებს გრიშაშვილს, მისი ეს კრიტიკა არის სრულიად დაშორებული ელემენტარული ჭეშმარიტებისაგან, რადგან ის თვლიდა, რომ პოეტმა უფრო მეტი ვნება მოუტანა ქართულ პოეზიას ვიდრე სარგებლობა და რომ მისი შეჩერება აუცილებელი იყო. ნათაძის ამ უკანასკნელი დებულებით შეიძლება განისაზღვროს მისი პოზიცია და კრიტიკის სრული უსაფუძვლობაც. გრიშაშვილმა იმ პერიოდში მრავალი მიმბაძველი გაიჩინა და ნათაძესაც ეს საკმაოდ აღელვებდა. კრიტიკოსის შეხედულებით „ეროტიზმი ანუ პორნოგრაფია“ საერთოდ არ უნდა ყოფილიყო მწერლობაში, რადგან ის საზოგადოების სწორ განვითარებასა და აზროვნებაზე მავნე ზემოქმედებას ახდენდა.

1916 წელს გაზეთ „სამშობლოში“ იბეჭდება იმდროისათვის საკმაოდ ცნობილი პოეტის, მთარგმნელისა და საზოგადო მოღვაწის კატო მიქელაძის ლექციის ანგარიში. (მიქელაძე 1916:) (კატო დავითის ასული მიქელაძე (1877-1943) სწავლობდა ჟენევის, პარიზის, ბრიუსელის უნივერსიტეტებში. იყო რედაქტორი პოლიტიკურ, სამეცნიერო და სალიტერატურო გაზეთისა „ხმა ქართველი ქალისა“ (1917-1918). კატო მიქელაძე „ცისფერყანწელებსა“ და იოსებ გრიშაშვილს ეროტომანებად მიიჩნევდა. „ქალის როლისა და დანიშნულების ვულგარიზაციასა და დაკნინებაში, ძალაუფლებისადმი სწრაფვაში ადანაშაულებდა“ მათ. (გაფრინდაშვილი 2009). კატო მიქელაძე იძულებული იყო ეღიარებინა, რომ იოსებ გრიშაშვილი „რითმების ნიჭიერი მქსოველია“, მაგრამ იქვე დასძენდა, რომ მისი მთელი პოეტური შემოქმედება მხოლოდ კოცნით იწყება და კოცნით მთავრდებაო. პოეტის შემოქმედებაში მიქელაძე მხოლოდ ეროტიზმისა და პორნოგრაფიის გაღმერთებას ხედავდა. მან გრიშაშვილი „ეროტომანობასა“ და „სქესობრივ აღვირახსნილობაში“ დაადანაშაულა. იმ პერიოდში კატო მიქელაძე ერთადერთი მწერალი ქალია, ვინც გრიშაშვილის შემოქმედებას გამოეხმაურა. კატო მიქელაძესაც ეროტიზმი პორნოგრაფიად მიაჩნდა და თვლიდა, რომ ყველა ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც ეროტიულია, უხამსიც იყო და აქედან გამომდინარე ქალის როლის დამამცი-

რებელი და დამაკნინებელი, ის „პროსტიტუციის დამკვიდრებას უწყობდა ხელს“ ეს გამოხმაურებაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს იმაზე, თუ როგორ მკვეთრად განსხვავებულ შეფასებას იღებდა პოეტის გარშემო მიმდინარე ცხარე კამათი. ჩვენი აზრით, გროშაშვილის სასიყვარულო ლირიკა დიდი სიფაქიზითა და სინატიფით გამოირჩევა. ვეთანხმებით ქეთევან ელაშვილის თვალსაზრის (ელაშვილი 2008), რომ: „თავად ეროტიული კულტურა არ წარმოშობს საჩოთირო და უხერხულ სიტუაციებს, ამას განაპირობებს იმ შემოქმედთა დაინტერესება ამ თემატიკით, რომელთაც ლალატობს ტაქტი ან საერთოდ არ გააჩნიათ შინაგანი კულტურა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იჭრება უხამსობის ნაკადი და ამიტომაც არაერთგვაროვანი აზრი ჩნდება საზოგადოებაშიც“.

ეროტიზმს ქართულ ლიტერატურაში თავისებურად განმარტავდა პროლეტარული მწერლობა. პროლეტარული მწერლობის წარმომადგენლები ლიტერატურულ ნაწარმოებს აფასებდნენ, არა მისი მხატვრული ღირებულების, არამედ მასში ასახული სოციალური თუ საზოგადოებრივი პრობლემების მარქსისტული გაგების თვალსაზრისით. საბჭოთა ლიტერატურის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე 20-იან წლებში მიმდინარე იდეურ-მხატვრულ პროცესებზე მსჯელობისას ირინე მოდებაძე (მოდებაძე 2001) მიიჩნევს, რომ: „ახალი ადამიანის“ — „ახალი საზოგადოების“ მშენებლის იდეალი, რომელიც 20-იანი წლების ბოლოდან აქტიურად იწერება მასობრივ ცნობიერებაში, მჭიდროდაა დაკავშირებული მორალსა და ზნეობასთან. ეს უკანასკნელი კი საზოგადოებისათვის თავგანწირულ მსახურებად იყო გაგებული. რაც შეეხება პირად ცხოვრებას, მისი ასახვა (მხატვრულ ლიტერატურაში) პურიტანიზმისა და სრული ასკეტიზმის ჩარჩოებით იყო შემოფარგლული, ანუ ხდებოდა რეალიზაცია იმისა, რაც მარქსა და ენგელსს მხოლოდ ნახსენები ჰქონდათ. იგულისხმება მათი სიტყვები, რომ: „უმარტივესი საქმე იყო, ქრისტიანული ასკეტიზმისათვის სოციალისტური ელფერის მინიჭება“. ის რაც 20-იან წლებში უკვე ცხადი გახდა, გაცილებით ადრე დაიწყო – ღირებულებათა სრული გადაფასების პროცესი თანდათან მიმდინარეობდა, რაც ნათლად გამოაჩინა „ეროტიული ლირიკისადმი“ პროლეტარული და მარქსისტული კრიტიკის განწყობამ. „რაპული“ კრიტიკა საკუთარი იდეურ-მხატვრული პოზიციებიდან გამომდინარე აგრესიულად ებრძოდა ყოველივე იმას, რაც მათ წარმოდგენას ეწინააღმდეგებოდა. ამ ტიპის კრიტიკას, მხოლოდ სადამსჯელო ფუნქცია ჰქონდა. ფ. მახარაძის,

ვ. ლუარსამიძის, ბ. ბუაჩიძის წერილები თავიანთი განწყობით საოცრად ემთხვევა ერთიმეორეს. ეროტიზმი ლირიკაში ადამიანის თავისუფალი სულის გამომხატველი იყო, ეს კი საოცრად აშინებდათ ბოლშევიკებს. მათთვის ადამიანი იდეოლოგიურ ჩარჩოში უნდა მჯდარიყო, მწერლობას მხოლოდ ერთი დანიშნულება უნდა ჰქონოდა, რათა ჩამოეყალიბებინა საბჭოთა მოქალაქის მორალური სახე, რომელიც პარტიული პრინციპისადმი მონურ ერთგულებას გამოიჩენდა. დანარჩენი ყველაფერი პიროვნების იდეოლოგიურ გახრწნას ემსახურებოდა.

1912 წელს ფილიპე მახარაძის რედაქტორობით გამოსულ ჟურნალ „წყაროში“ (მახარაძე 1912) იბეჭდება მისი განმაქიქებელი წერილი გრიშაშვილის შესახებ, რომელიც საოცარი ცალმხრივობითა და მცდარი რადიკალიზმით ხასიათდება: „არარაობის ქსელში გახლართული მანდილოსნების აღმგზნები, სქესობრივ ვაკუანალიაში გაბმული პოეტი.... მზე მალე ამოვა და ნათელი გაიმარჯვებს გრიშაშვილებმა, იაშვილებმა, გაფრინდაშვილებმა, ბნელი სოროები უნდა მოსძებნონ და იქ ჩაძვრენ“. ეს ჯერ გაფრთხილება იყო, რომელიც მალე მასობრივ რეპრესიებში გადაიზარდა. პროლეტარული მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლების ვლადიმერ ლუარსამიძისა და ბენიტო ბუაჩიძის (ბუაჩიძე 1927) თვალსაზრისით, ი. გრიშაშვილის შემოქმედება თავიდან ბოლომდე პორნოგრაფიულია: „ეროტიზმის წუმპეში მობანავე პოეტი“, „ოქროს ფეხის ცნობილი მოლაზღანდარე“ რევოლუციისათვის ხიფათის შემცველი იყო, რადგან მას საბჭოთა ადამიანის მორალური დაცემა შეეძლო გამოენვია: „იმის მაგივრად, რომ საბჭოთა ლიტერატურამ რევოლუციის მიზნები განახორციელოს, „ახალი ადამიანი,“ გაზარდოს, ამ დროს გრიშაშვილმა ლიტერატურა პარნაგრაფიად აქცია“. პროლეტარული კრიტიკისათვის ეროტიზმი და პორნოგრაფია ერთი და იგივე მნიშვნელობის ცნებებია: „ეროტიზმი ანუ პორნოგრაფია, სქესობრივად დაუძღურებული პოეტების კნავილი, მიუღებელია პროლეტარიატისათვის“ — წერდა ლუარსამიძე (ლუარსამიძე ვ. 1928;) რაპული კრიტიკის აზრით, ყველას ერთნაირად უნდა ეფიქრა და ერთნარი შეხედულება უნდა ჰქონოდა.

ახალი კლასი ქმნიდა თავის ახალ ხელოვნებას. მთავარი პრინციპი იყო „ჩვენთანისა და უცხოთა გამიჯვნა“. როგორც ცნობილია, საბჭოთა ხანაში ზოგი მწერალი ხელისუფლებასთან კომპრომისზე წავიდა და რეჟიმთან თანამშრომლობა დაიწყო გადმოობრებისა და მომხრობის გზით. ფსიქოლოგები ამ შემთხვევას „გეგმაზომიერ შეთვისებად“ თვლიან, როდესაც იდეას



ისე მიაწოდებ ადამიანს, რომ არწმუნებ დაიჯეროს, რომ ეს აზრი თვით მას ეკუთვნის ან ძალით აიძულებ მის მიღებას. ზოგმა ამ ვითარებას გაუძლო, საუკეთესო ნაწილი კი რეპრესიებს შეეწირა. იოსებ გრიშაშვილმაც შეცვალა თავისი პოეზიის მთავარი პრინციპი, თუმცა აქვე აუცილებელად უნდა გავიხსენოთ ის უმნიშვნელოვანესი ფაქტი, რომ მან თავისი ქვეშაირიტი დამოკიდებულება რეჟიმისადმი გამოხატა კრებულში „დაკარგული ლექსები“ (გრიშაშვილი 1992), რომელიც მწერალს თავის სიცოცხლეში არ გამოუქვეყნებია და მათ „მაგიდის უჯრაში“ ინახავდა. კრებულმა მხოლოდ 1992 წელს იხილა დღის სინათლე, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვასხენებთ მის შთამომავალ ნოდარ გრიგორაშვილს.

ი. გრიშაშვილი წარსულში მხოლოდ „ქალის სიყვარულს“ დასტრიალებდა და მრავალი შედეგრი უძღვნა ამ გრძნობას. გურამ კანკავას აზრით, ნაკლებად ინდივიდუალიზებული მხატვრულ-სასიყვარულო ინვენტარის ნაცვლად ი. გრიშაშვილმა ქართულ პოეზიაში სრულიად ახალი სასიყვარულო ინტიმი შემოიტანა (კანკავა 1925: 82). გიორგი მარგველაშვილი ფიქრობდა, რომ მომავალში ი. გრიშაშვილის „სასიყვარულო ლირიკის“ პოპულარობას უეჭველად დიდი აღორძინება ელოდა. პოეტი სიყვარულთან ერთად ძველი თბილისის რომანტიკული ტრფიალით გატაცებული მგოსანიც იყო („ძველმა თბილისის ლიტერატურულმა ბოჰემამ“ აღფრთოვანებაში მოიყვანა ნიკო მარი და კორნელი კეკელიძე). „მან პირველმა ქართველ მწერლებში წინა პლანზე წამოსწია პოეტური ქალაქური ლოკალი, თბილისი მისი პოეზიის დედაქალაქი იყო. პოეტური ლოკალის მხატვრული ღირებულება, ამ მხრივ, სწორედ მან დააკონკრეტა და თბილისური კოლორიტის გამოსახვა სრულყოფილებას მიუახლოვა“ (კანკავა 1985: 27). სამწუხაროდ, დრომ მოიტანა და მწერალი ახალი ეპოქის ტრუბადური გახდა. საბჭოთა მთავრობამ ის მიიღო, პოეტი-აკადემიკოსობა უბოძა. გრიშაშვილის მიერ გაღებული ხარკმა მის პოეზიას ადრინდელი ხიბლი დაუკარგა. პოეზიას, რომელიც ყოველთვის გამოირჩეოდა ვერსიფიკაციული ნოვაციებით, ლექსთწყობის ახალი ზომებით, სალექსო მეტრის მრავალფეროვნებითა და ერთი პოეტური ამოსუნთქვით შექმნილი სასიყვარულო ლირიკით. ათიან წლებში ოციანი წლების გარკვეულ პერიოდამდე ქართულ კრიტიკას აზრის თავისუფლად გამოთქმის შესაძლებლობა ჰქონდა. სამწუხაროდ, ეს გახდა უკანასკნელი ათწლეულები, როდესაც ჯერ კიდევ არსებობდა საშუალება საკუთარი შეხედულებების, პოზიციის, მსოფლ-

მხედველობის გამჟღავნებისა, რაც ტოტალიტარული რეჟიმის გაძლიერების გამო (ჩუმდება ქართული კრიტიკა, ქართული ეკლესია) სავსებით ალიკვეთა ოციანი წლების დასასრულისათვის. იოსებ გრიშაშვილი იმ მწერალთა რიცხვს ეკუთვნოდა, რომლებიც როგორც კი გამოდიოდნენ სამწერლო ასპარეზზე, იმთავითვე დიდ ყურადღებას იმსახურებდნენ. კრიტიკაც არაერთგვაროვანი იყო, ზოგიერთ მათგანს ცაში აყავდა პოეტი, დანარჩენი მის განქიქებას უნდებოდნენ. საუკუნის დასაწყისში შექმნილი იოსებ გრიშაშვილის სასიყვარულო ლირიკა, იქცა იმ სასინჯ ქვად, რომლის მეშვეობითაც, კიდევ უფრო ნათელი გახდა ქართულ კრიტიკაში XX საუკუნის ათიან და ოციან წლებში წლებში მიმდინარე სოციო-კულტურული პროცესები.

### **დამოწმებანი:**

- აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. ცხოვრება და ხელოვნება. თბ.: თსუ, 1971.
- ბერდიაევი 1995:** Бердяев Н. Царство Духа и Царство Кесаря. М.: 1995.
- ბუაჩიძე 1927:** ბუაჩიძე ბ. ოქროს ფეხის ცნობილი მოლაზღანდარე. ჟურ. „პროლეტარული მწერლობა“, 1927, № 9-10.
- გაფრინდაშვილი 2009:** გაფრინდაშვილი ლ. „ფრ/ლ/უსტრაცია“. ჟურ. „ცხელი შოკოლადი“, 2009, № 50.
- გიდი 2009:** Пол Дж. Мак Гиди (главный советник Morality in Media) 2009: Чем опасна порнография?, <http://www.vzov.ru/2009/05/02.html>.
- გრიშაშვილი 1914:** გრიშაშვილი ი. კრებული. ტ-1, გამ. თბ.: „ქართული სიტყვაკაზმული საზოგადოება“, 1914.
- გრიშაშვილი 1922ა:** გრიშაშვილი ი. კრებული, თბ.: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, ტ-11, 1922.
- გრიშაშვილი 1992ბ:** გრიშაშვილი ი. დაკარგული ლექსები. „ნობათი“, თბ.: 1992.
- ელაშვილი 2008:** ელაშვილი ქ. ეროტიზმის დიაპაზონი ქართულ მწერლობაში. ლიტერატურული ძიებანი, XXIX, 2008.
- კანკავა 1985:** კანკავა გ. ლიტერატურული წერილები. თბ.: „მერანი“, 1985.
- ლუარსამიძე 1928:** ლუარსამიძე ვლ. პროლეტარული მწერლობის მიმოხილვა. ჟურ. „პროლეტარული მწერლობა“, 1928, №10-11.
- მახარაძე 1912:** მახარაძე ფ. ჟურნალი „წყარო“, 1912, № 6.
- მიქელაძე 1916:** მიქელაძე კ. გაზ. „სამშობლო“, 1916, № 316.
- მჭედლიძე 1915:** მჭედლიძე ს. გაზეთი „შინაური საქმეები“, 1915, №11-12 (გამოდიოდა ქუთაისში).
- მოდებაძე 2001:** Модebaдзе И. «Процесс становления нравственного кодекса советского человека и седьмая заповедь(На материале русской и грузинской прозы 20-х годов XX века)», Журн. «Кавказский вестник», Тб.: 2001, № 3.
- ნათაძე 1915:** ნათაძე ლ. ქართული მწერლობის შესახებ. გაზ. „თანამედროვე აზრი“, 1915, 101-112.

ობიექტი 2003: Обуховский К. «Галактика потребностей. Психология влечений человека», СПб., Речь, 2003. <http://www.feona.ru/index.php?page=sexerotism>.

**Tamar Tsitsishvili**  
*Georgia, Tbilisi*

### **Critical Reception of Love Lyrics of Ioseb Grishashvili, as Reflection of Contemporary Socio-Cultural Processes**

#### **Summary**

Ioseb Grishashvili's love lyric was the main cause of fierce discussions dealing with the poet. Literary professionals of different generations and different views took part in those discussions. "Relatively daring erotic direction" in Grishashvili's poetry have caused contradicting, in many cases, mutually excluding opinions. One party regarded his poetry as pure pornography, as saw in it only "rush of passion" and regarded him as a "poet existing from kiss to kiss".

Grishashvili's contemporary Georgian critics, in many cases regarded these two concepts – eroticism and pornography as one – they gave one and the same meaning to them and considered them as shameful and unacceptable for the writer. Critical letters dedicated to the Grishashvili's love lyrics provide typical example of the opinion of the representatives of Georgian literary critics, Georgian church, Menshevik press and proletarian criticism, about difference between eroticism and pornography.

From 1910, before certain period of 20-ies, Georgian critics had opportunity of free expression of their opinion. Unfortunately, this was the last decade, when people had opportunity of free expression of their views, positions, opinions, what was completely eliminated by the end of 20-ies by the reason of strengthening of totalitarian regime (Georgian esthetic criticism, Georgian church became silent). Ioseb Grishashvili belonged to the writers, who become famous immediately, as soon as they come out to the arena. Critic was non-uniform; some critics chant the praises to the poet and the others – denounced him. Ioseb Grishashvili's love lyrics created in the beginning of the century became the touchstone, which showed more clearly the socio-cultural processes in Georgian literary criticism of the twenties.

## მანია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

### რეალობის რეპრეზენტაცია თანამედროვე ქართულ რომანში (ზაზა თვარაძის რომანი „სიტყვები“)

თანამედროვე ქართული რომანი გამოირჩევა რეალობის რეპრეზენტაციის საინტერესო ვარიაციებით. საყოველთაო პოსტმოდერნისტული ტენდენციები ქართულ პროზაშიც გამოვლინდება და, ამ თვალსაზრისით, ამ რომანშიც აირეკლება ნონსელექციის, ინტერტექსტუალობის, ირონიული მოდუსის და სხვა ნიშნები, მაგრამ, ეს რომანი ტიპოლოგიურად ენათესავება „ახალ რომანს“ („ანტი-რომანის“ სახელწოდებით რომაცნობილი დასავლეთ ევროპაში). ზაზა თვარაძე ამ რომანით ჩამოჰგავს ფრანგ ნატალი საროტს, რომელიც ცდილობდა ხელუხლებლად შეენარჩუნებინა ის საიდუმლოება, რომლითაც ადამიანი და მისი ქცევა იყო განპირობებული.

ზაზა თვარაძის რომანში მთავარია არა ამბავი, პერსონაჟები, ხასიათები, არამედ ერთგვარი მეტაფიზიკური რეალობა, რომელსაც ის სიტყვების „ხორცშესხმით“ ქმნის. რომანში სიტყვები დამოუკიდებელ ცოცხალ პერსონაჟებად შემოიჭრებიან, მთლიანად ცვლიან რეალობაზე ჩვეულებრივ წარმოდგენას და სამყაროს ერთგვარ „მეოთხე“, სიტყვიერ განზომილებას ქმნიან. ამ განზომილებაში ადამიანი სიტყვასთან, როგორც ცოცხალ ორგანიზმთან ერთად თანაარსებობს და თავის ქვეცნობიერ იმპულსებს ავლენს.

სიტყვა ამ რომანში აღარ არის მხოლოდ პროზის შენობის ასაგები „მასალა“, არამედ ის თვითონ არის ახალი რეალობა, რომელიც ჩაენაცვლება ჩვეულებრივს, ადამიანური გრძნობის ორგანოებით აღსაქმელს. მწერალი რომანში არ ქმნის ხაზგასმული მისტიკისა თუ ფანტასტიკის განცდას. მისი „ახალი რეალობა“ აქვე, ჩვენ გვერდით, ხელის განვდენაზეა, როგორც სიზმარი, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, ეს სიზმარი გამოდის წინა რიგში და იქმნება განცდა მისი ფიზიკურ რეალობაზე უპირატესობისა. ე. ი. გაღვიძებული ადამიანი სინამდვილეში მძინარეა, რადგან დაჩლუნგებული აქვს უხილავი სამყაროს შეცნობის უნარი, მწერალი ცდილობს ჩასწვდეს და დახატოს საუბრების, შესტების, განცდების, ერთი სიტყვით, გარეგნულად გამო-

ხატულის მიღმა დაფარული, არაცნობიერში ღრმად დამალული რეალობა.

ზაზა თვარაძის რომანისეული ალტერ-ეგო, ფსიქოლოგი მთხრობელი, ირონიულად უყურებს ფსიქოლოგიას და მის მცდელობას ახსნას ადამიანური არსებობის აზრი თუ სიცოცხლის მოტივაციები. ამიტომაც ის ხატავს არცნობიერის უმცირეს, შეუმჩნეველ მოძრაობებს, რათა დაინახოს გარეგნულად გამოვლენილი დრამის ფარული იმპულსები.

რომანის ცენტრალური სახე არის „სანეტარო კანტორა“ — ამ სინტაგმაში მწერალი ქმნის სიტყვების თამაშის ილუზიას, თანვე ერთმანეთს აპირისპირებს ნატიფ ზერეალობასა და უხემ სინამდვილეს. კანტორა — პრაგმატული თანამედროვეობის ანაბეჭდია, რომელიც რომანში გარკვეული ხნით, სამწუხაროდ, მხოლოდ დროებით, ნაიშლება, რათა ტრაგიკულად წარმოჩნდეს რომანტიკულისა და ყოფითის „შეჯახებაში“ ამ უკანასკნელის დამარცხება. მკითხველი იცხოვრებს სიტყვების მშვენიერ სამყაროში, როგორც თავისუფალი, ლალი შემოქმედი, მსგავსად ადამისა, რომელიც სამოთხეში თვითონ ქმნიდა სიტყვებს და ყოველივეს სახელდებდა. ეს გახსენება თუ მიბრუნება „სამოთხესთან“ მწერალს სჭირდება იმისთვის, რათა უფრო მძაფრად წარმოაჩინოს თანამედროვე, ტექნიკური ცივილიზაციის სამყაროში ადამიანის მარტოსულობის, გაუცხოებისა და დაკარგულობის ტკივილი.

რომანის გმირები აბსურდული ცნობიერების ადამიანები არიან. რა ინვეს აბსურდულობის განცდას? რეალობის შეცვლის შეუძლებლობა და მასთან შეუგუებლობის ტკივილი ინვეს გაქცევის ნადილს. პროტესტის რაიმე ფიზიკური ფორმით გამოვლენა პერსონაჟთა სულიერ ძალებს აღემატება, თანაც ისინი ვერ ხედავენ ამ პროტესტის აზრს, ამიტომ მათ ბრძოლა მატერიალური სამყაროდან გადააქვთ ახალ, წარმოსახულ, სიზმრისეულ განზომილებაში. აქ ისინი თავისუფლდებიან ყოფიერებაზე მიჯაჭვულობისაგან, წარმავლობისაგან, ამოებისაგან, რადგან ახალ განზომილებაში აღარ არის საჭირო ცხოვრების საზრისის ძიება. რას წარმოადგენს აბსურდული ადამიანი? — სვამს კითხვას ალბერ კამიუ და თვითონვე ასე პასუხობს: „ის არფერს აკეთებს მარადისობისთვის“... ამ თეზისს ვრცელ მსჯელობას მოაყოლებს და დაასკვნის: „ერთადერთი აზრი, რომელიც არ ცრუობს, უნაყოფო ფიქრია. აბსურდულ სამყაროში ცნების ან ცხოვრების ღირებულება უნაყოფობით იზომება“ (კამიუ 1996: 67). მთავარი გმირი შემოქმედი, მაგრამ მას აღარ აკმაყოფილებს ტრადიციული ღირებულებები, მას აღარ შეუძ-

ლია მათზე დაყრდნობით გაამართლოს თავისი არსებობა. ამიტომაც არის, რომ მუღღავნდება ერთგვარი ირონია კლასიკური ყაიდის მხატვრული ტექსტების მიმართ. იმ დროში, როცა ისინი იქმნებოდნენ, შეეფერებოდნენ იმ დროის ადამიანთა სულისკვეთებას, მაგრამ თანამედროვეობაში შეუძლებელია მწერალმა თხრობა დაიწყოს, მაგალითად, გმირთა ჩვეულებრივი აღწერით, რაღაც ამბავი შეთხზას და გულდაგულ მიჰყვეს სიუჟეტის განვითარებას გულუბრყვილო მკითხველის მისატყუებლად. ამიტომაც ზაზა თვარაძე ამ რომანს იწყებს სწორედ კლასიკური ტექსტების ერთგვარი პაროდირებით, აღწერს, გაზაფხულის ერთ მშვენიერ დღეს სოფელს მოჩარდახული ურემი მიადგება და ა.შ. მაგრამ მალე წყვეტს ამ ერთგვარ იდილიურ თხრობას და უნაცვლებს დღევანდლობას. ახლა მოქუფრული ცივი დილაა, ე. ი. სრული კონტრასტია იმ იდილიასთან, ეს კი თავის მოტყუებას ჰგავს. ამიტომ რაღაც უნდა შეიცვალოს, რაც მთლიანად შეძრავს გმირის ცხოვრებას. რეალური და წარმოსახული სივრცეები ერთმანეთს ჩაენაცვლება. პერსონაჟები იწყებენ საგნებისა და მოვლენებისთვის სახელების გადარქმევას. მაგ. ჩვეულებრივი სანოტარიუსო კანტორა გადაიქცევა სანეტარო კანტორად. ეს, ერთი შეხედვით, აბსურდული წარმოდგენა გმირებს შეაძლებინებს ახალი ცხოვრების დაწყებას, რაც გამოირჩევა მრავალფეროვნებით, განსხვავებულ ვნებათა ჭიდილით.

მწერალი გმირებს „სანეტარო კანტორაში“ შეაძენინებს ზარდახშებს, რომლებშიც ხორცშესხმული სიტყვებია. მთელი რომანი სწორედ ამ სიტყვებით თამაშია, ე. ი. სიტყვებით იქმნება ახალი რეალობები, თუმცა აბსურდულობის განცდა ბოლომდე მაინც ვერ დაიძლევა, რადგან სადღაც, მეხსიერების კუნჭულში ფუთფუთებს ეჭვი, რაც მატერიალურად ხელშესახებს ნონასწორობას უკარგავს. ნატალი საროტმა რომანით „ეჭვის ეპოქა“ ზუსტად გამოხატა თანამედროვეობის არსი. თანამედროვე ადამიანისთვის ეჭვი აზრის მამოძრავებელი ძალა კი აღარ არის, არამედ ყოველივესთვის აზრის გამომცლელი, დამთრგუნველი. სწორედ რეალობისგან დათრგუნული ადამიანები არიან ზაზა თვარაძის რომანში დახატული.

მწერალი ამ რომანით გამოხატავს შემოქმედი ადამიანის დაუმორჩილებლობასაც, აქ არის სიზიფესეული მძიმე, მტანჯველი სვლა მწვერვალისკენ, რომელიც მის გულს სიცოცხლის ძალით ავსებს. გმირს არ სურს, გარშემომყოფთა მსგავსად, შეეგუოს არსებულ ვითარებას. მთავრი გმირი სანეტარო კანტორის აღმოჩენამდე გარბოდა მისთვის სასურველ ტექსტებში,

უპირველესად „ვეფხისტყაოსანში“, გალაკტიონის „პოეზიაში“, მაგრამ ახლა სურს, რომ ეს ტექსტები იყოს არა რალაც მეორეული, არამედ პირველადი, ე.ი. სიტყვების სამყარო ჩაენაცვლოს რეალობას. ამიტომაც არის, რომ, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ რუსთველის, გალაკტიონის სიტყვებით თამაშობს. მათი სტრიქონებისგან მატერიალურ „საგნებს“ ქმნის. რომანში ამ სიტყვებს ფერიც აქვთ და სუნიც. მათი შეხება, ყნოსვა შეიძლება.

რეალობიდან ორიგინალური გაქცევის გზა დახატა ირაკლი ლომოურმა 80-იან წლებში გამოქვეყნებულ მოთხრობაში „შემთხვევა“, რომელშიც გმირი აბსურდულ სიტუაციაში, მეტროს გვირაბში გამოჩენილ აქლემთა ქარავანს მიჰყვება, აბსურდულობას ისიც აძლიერებს, რომ მოვლენის შემსწრე 19 მოქალაქიდან ამ გაქცევას მხოლოდ ერთი ადასტურებს. ამის შემდეგ ისიც ყოველდღე იწყებს მეტროში ჩასვლას იმავე სადგურზე და ელის, რას ან ვის, მწერალი ღიად ტოვებს ამ კითხვას, თუმცა მკითხველი თვითონვე ხვდება, ელის აქლემთა ქარავანს, რომ ისიც გაჰყვებს. ეს, რა თქმა უნდა, არ არის გაქცევის რეალური გზა, მაგრამ მწერალი ხატავს აბსურდის გარემოში შესაფერის აბსურდულ გამოსავალს, ისე რომ, მკითხველსაც გაუჩინოს ბუნდოვანებისა და გაურკვევლობის, თანვე უსაშველობის განცდა.

შესაძლებელია თუ არა, ე. ი. ადამიანს აქვს თუ არა უნარი ამგვარი მდგომარეობიდან თავდახსნისა, თუ ეს მხოლოდ ილუზიაა და აქლემთა ქარავანს გაყოლა თუ ზარდახშიდან ამოსული სიტყვებით თამაში მხოლოდ თავის მოტყუებაა და რეალურად არ შეუძლია ადამიანს თავის დააღწიოს ამ აბსურდს. გამოსავალი მხოლოდ ამ აბსურდის წესების აყოლაა, ე. ე. სიცოცხლის უსაზრისობის აღიარება. რაც, რა თქმა უნდა, მოაზროვნე ადამიანისთვის ძნელია. სწორედ ამიტომაც იგიჟიანებს თავს ჰამლეტი, როცა მამის აჩრდილი მკვლელობის ამბავს, დედის ღალტს შეატყობინებს და შურისძიებისკენ მოუწოდებს. მისთვის ცხოვრება თავდაყირა დგება, რადგან არჩევანის წინაშე აყენებეს მამა: ან შური იძიოს, ე.ი. მკვლელად იქცეს, ან მამის-მკვლელთან ერთად იცხოვროს. ამიტომაც როცა პოლონიუსი ეკითხება ბიბლიოთეკაში (წიგნების, ე. ეი. არარეალურ სამყაროში) განმარტოებულს თუ შეხიზნულს, რას კითხულობო: ეუბნება: სიტყვებს, სიტყვებს. ე.ი. არც ამ ირეალურ სამყაროშია ხსნა. ადამიანს სანამ ხორცი ასხია, მუდმივად აბსურდულ სიტუაციაში გახლართვისთვის, უსაშველო გაემოებათა ტყვეობისთვისაა განწირული. ერთადერთი გზა თვითირონიაა ან თავის მოგიჟიანება. ამგვარი ტიპის გმირებისთვის სიბრძნე, კით-

ხვა, აღარ არის ხსნა, რადგან ცხოვრების აბსურდს წიგნიერი სიბრძნე, გონიერება ველარ უპირისპირდება. ცოდნა ცალკე რჩება, სიტყვები ცარიელდებიან, რადგან უძლურები არიან, რომ რამე შეცვალონ. ზაზა თვარაძის რომანის გმირებისთვისაც, ცალკე რჩება „ვეფხისტყაოსანი“ თავისი სიბრძნით და ცალკე ამავე ტექსტის სიტყვები, რომლებიც მის ხელში აზრს კინარჩუნებენ, მაგრამ ცხოვრებასთან აღარ არიან დაკავშირებული, არამედ უტკივილო თამაშთან.

გაქცევის სურვილი ყველა დროის ლიტერატურაში სხვადასხვაგვარადაა ასახული, შეიძლება ითქვას, თვითონ მხატვრული ტექსტის შექმნა გულისხმობს გაქცევას, მაგრამ იცვლება და ვარიაციებით მეორდება მისი ფორმები. საინტერესო „გაქცევით“ ხასიათდება გიორგი მარგველაშვილის ალტერ-ეგო, მინიატურების მთხრობელი კრებულში „მე წიგნის გმირი ვარ“. არის თუ არა ამგვარი გაქცევა სრული გულგრილობის გამოვლენა რეალობის მიმართ, რაც დამახასიათებელია აბსურდული ცნობიერებს ადამიანისთვის. რა თქმა უნდა, ეს არის აპათიური მდგომარობა, რადგან ამ ტიპის ადამიანებს და ამ რომანის გმირებსაც აღარ აინტერესებთ ის ღირებულებები (ჭეშმარიტი თუ ყალბი), რომლებითაც ცხოვრობს და საზრდოობს საზოგადოების უმეტესი ნაწილი. ისინი გამოეყოფიან ამ ნაცრისფერ მასას და თავიანთ გამოგონილ სამყაროში იკეტებიან. ზაზა თვარაძე სწორედ ამ რეალობას ჩანაცვლებულ ორიგინალურ სამყაროს ხატავს, რომელშიც ადამიანები არ სვამენ კითხვებს, რისთვის ვარსებობ? რა არის სიცოცხლე? რა არის სიკვდილი? თუკი ეს სიტყვები ინვევენ ტკივილს, უსაშველობის განცდას, მაშინ უნდა შეიქმნას ახალი სიტყვათკავშირები, რომლებიც ადამიანს მტანჯველი ფიქრებისგან გაათავისუფლებენ.

აქამდე ქართული ლიტერატურიდან ცნობილი იყო სიტყვებთან ამგვარი დამოკიდებულება. სიტყვებს ასე ხორციელად განსაკუთრებით მოდერნისტები განიცდიდნენ. დემნა შენგელაია წერდა: „სიტყვები ჩემი საყვარლებიაო“. ეს იყო, რა თქმა უნდა, ფრანგ სიმბოლისტთა გამოძახილი. გურამ დოჩანაშვილის უცნაური ფოტოგრაფი („კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“) სწორედაც სიტყვებით: „მაშასადამე“, „იისფერი“, „გავძეხი“ — აღიქვამს სხვებს. „სიტყვების“ მთავარი გმირი ამ მოულოდნელ შემთხვევამდეც აცნობიერებდა, რომ ეჭვი ჰქონდა, სიტყვები ზღვის ფსკერზე იბადებოდნენ. ყოველი სიტყვა ეგონა რაღაც არსება, რომელსაც ჰქონდა საკუთარი სიმკვრივე, გემო, შეფერილობა, ყოველი მათგანი გამოირჩეოდა განუმეო-



რებელი თვისებებით. ამიტომაც არ გაჰკვირვებია ზარდახშის ხავერდოვან-მწვანე ფსკერიდან სიტყვა ჯერ „ნუგემის“ და მერე სხვა სიტყვების ლორწოვანი სხეულების ამოსვლა. ლევანს და ზაზას ერთგვარი ექსტაზი ეუფლებათ, ისინი ნეტარებენ, რადგან სადღაც ქრება ყოველდღიური ერთფეროვნება და სიტყვებით ახალ სხეულებს ქმნიან, ამ ნუთებში ისინი, მართლაც, აღიდგენენ „ხატებასა და მსგავსებას“ ღმერთთან, შემოქმედნი ხდებიან, შინაგანად კმაყოფილების განცდა ეუფლებათ, უხარიათ, სიამოვნებას განიცდიან, რადგან ნამდვილ ღვთის შვილებად იქცევიან, ღვთის მიერ დასრულებულ შემოქმედებით საქმიანობას აგრძელებენ. უფალს ხომ ადამიანის შემდეგ აღარაფერი შეუქმნია. ახლა „მათი“ ჯერია, მათ ამ შექმნით ეუფლებათ განცდა საკუთარი პიროვნების ღირებულებისა. რომანში აშკარად არის ხაზგასმია, რომ ეს ადამიანები (და ზოგადად, სხვა ადამიანებიც) არავის სჭირდება, მათ ფუნქცია აქვთ დაკარგული, ამიტომაც უბედურები და ათასგვარ ნეტარებას დანატრებულნი არიან.

იგრძნობა თუ არა რომანში კონკრეტული ეპოქის ხაზგასმია? რა თქმა უნდა, ეს ჩვენი დროა, (XX საუკუნის ბოლო წლების საქართველო, გაურკვევლობისა და სასონარკეტილების ბურუსით, მაგრამ, რომანი არღვევს კონკრეტულ დრო-სივრცის ჩარჩოებს. მასში ზოგადად, ადამიანის სევდაა გამოხატული, სევდა, რომელსაც წარმოშობს მოკვდავობისა და ამის გამო წარმოშობილი დროსთან შეჭიდების წინასწარგადაწყვეტილი დამარცხების განცდა. „სამუდამო სიკვდილმისჯილობით“ დადალულია ყოველი მოკვდავი, ეს სასჯელი არანაირად არ არის გამართლებული რწმენაგამოცლი კაცისთვის და ეს იწვევს მიუსაფრობისა და ტრაგიკულობის განცდას. ამ გაუცნობიერებელ-გაურკვეველი დანაშაულის გამო გამართული აბსურდული სასამართლო პროცესის მომსწრე ვხდებით კაფკას „პროცესშიც“, სადაც განაჩენსაც აღასრულებენ და გმირს სადღაც, ნანგრევებში ძალღივით დაკლავენ. მთელი სამყარო თითქოს გულგრილობით შესცქერის ამ დასჯას.

რომანში გმირთა მიერ თავდაპირველად სიტყვებთან თამაში უაზროა, ზარდახშიდან ამოსული სიტყვები უფრო ამძაფრებენ აბსურდულობის განცდას. „სოსო მუდმივად ივლის რეგისტრატურაში“ ამგვარი წინადადება გმირთა სულიერ სიცარიელეს ავლენს, ან კიდევ შემდეგი ირონიულ-პაროდიული მსჯელობა, რომელიც ფიქრის აბსურდულობას წარმოაჩენს: „ამხაბადი, ვითარცა ჭუპრი“ — „ეს სიტყვები დაახლოებით ისე უნდა იქნას ნაკითხული, როგორც „აქროლადი, ვითარცა ჭუპრი“, ან

„ჩახშობადი ვითარცა ჭუპრი“. რაც შემეხება მე, პირადად „აქროლადის“ მომხრე ვარ, რადგან მიმაჩნია, რომ საკმაოდ აქროლადი ბუნების ადამიანი გახლავართ, თუმცა... არც ჩახშობადობა მაკლია... აშხაბადში არასოდეს ვყოფილვარ და არც არავითარი სურვილი მაქვს იქ მოხვედრისა, თუკი, რა თქმა უნდა, აშხაბადი არ მოვა ჩემთან, როგორც მთა- მუჰამედთან. როგორც უნდა იყოს, იმ დღეს, აქროლად გუნებაზე მყოფმა მე შევექმენი ჩემი პირველი შედეგრი, და იგი ასე გამოიყურებოდა: „აშხაბადი, ვითარცა ჭუპრი“. აბსურდული მსჯელობა აქ არ მთავრდება და მწერალი ამვე სტილში განაგრძობს: „ეს სიტყვები ვინმეს შეიძლება არაესთეტიკურად მოეჩვენოს, ვინმემ შეიძლება თქვას, რომ ეს სტრიქონი რალაცნაირად მიღევადი ან უხეშად მოჭრილია, მაგრამ ვინ რა იცის რა არის ესთეტიკური? ვინ იტყვის რა არის მშვენიერება? განა შეიძლება უშვერად გამოვაცხადოთ სტრიქონი მხოლოდ იმის გამო, რომ შიგ „შხ“ და „პრ“ დიფთონგები ურევია?! თუკი მხოლოდ ბგერაზე მიდგა საქმე და აზრს სრულიად არა აქვს მნიშვნელობა, მაშინ რატომ უღერს ჩემს ქმნილებაზე გაცილებით უფრო უშვერად მისი სარკისებრი ანარეკლი: „ირპუჭ აცრათივ იდაბახშა?!“ (თვარაძე 2008: 30). მაგრამ თანდათან ყოველივეს აზრი ენიჭება და ამ აზრს არა დამოუკიდებლად, არამედ ისევ კლასიკოსთა დახმარებით მოიხელთებს, თუმცა, ეს „მოხელთებაც“ ილუზიურია. სიტყვებით თამაშს ამოჰყვება ლევანის მეგობარი—მაია, რომელიც ზარდახშასთან ერთად გაქრება, სწორედ ამიტომაც ჰქვია ეს სახელი, რომელიც ეტიმოლოგიურად მოჩვენებითობას უკავშირდება.

საგულისხმოა, რომ ზაზა უამრავ სიტყვებში ვერ პოულობს პირის ნაცვალსახელ „მეს“ და ამიტომაც ყველაფერი მესამე პირში გამოჰყავს. ეს დეტალიც კარგად ამხელს გმირის გაუცხოებას, მას ვერ უპოვია იდენტობა, ამიტომაც ღრმავდება ქვეცნობიერში და იქიდან „ამოაქვს“ სიურრეალისტური სხეულები სიტყვებისა. რომანი პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ მეტატექსტის ელემენტებსაც შეიცავს. ავტორი ირონიულ მინიშნებებსა და ახსნა-განმარტებებს სთავაზობს მკითხველს, რაც რომანისეული თამაშის გაგრძელებაა. ავტორი მკითხველს სწორედ მაშინ „ჩააჭიდებს“, როცა ის საღრმისეული სერიოზული დასკვნების გასაკეთებლად ემზადება. ამგვარად გამოვლენილი ირონიაც წარმოიშობა ყოველივეს აზრდაკარგულობის განცდიდან. აბსურდულია რომანის დასასრულიც: გმირს სანეტარო კანტორის ადგილას კვლავაც ჩვეულებრივი ნოტარიუსის კანტორა ხვდება და ეს ხდება სრულ სიცხადეში, ხაზგასმულ

მღვიძარებაში. ასე რომ, მწერლის დასკვნით, ამგვარი „მოჩვენებები“ სწორედაც რომ რეალური ცხოვრების თანმდევაა. მრავალმნიშვნელოვანია რომანის ბოლოს გაოგნებული პერსონაჟის სიტყვები: „როგორც ჩანს, ეზო შემეშალა... ეზოც შემეშალა, ქუჩაც და ქალაქიც“ (თვარაძე 2008: 194).

#### **დამოწმებანი:**

**თვარაძე 2008:** თვარაძე ზაზა. სიტყვები თბ.: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2008.

**კამიუ 1996:** კამიუ ა. სიზიფეს მითი. თბ.: „ლომისი“, 1996.

**Maia JaliaShvili**

*Georgia, Tbilisi*

### **Representation of reality in the modern Georgian novel (According Zaza Tvaradzi's novel "Words")**

#### **Summary**

The modern Georgian novel is distinguished with its interesting variation of reality. Global post modernistic tendencies are often displayed in Georgian prose and, to this view point, the marks of nonselection are reflected, intertextuality, ironic mode and others, but, typologically this novel is related with "new novel" (known as "Anti-novel" in the western Europe).

Zaza Tvaradze with this novel is like the French novelist Natalie Saroti, who wants to keep mystery inviolable, that was the main motive of human behavior.

The main thing in the novel of Zaza Tvaradze are not fiction, personages, characters, but some kind of metaphysics reality, that he creates with the help of the "personified" words. The words are used in the dimension of novel as alive personages and they entirely changes ordinary view of reality. The words create some kind new forth dimension of word. In this virtual space the man lives with the words, as with the live things. In this way he manifests his impulses of subconscious.

The word in this novel is not only a material to creation the material of narrative, but it itself is as a new reality, that replaces ordinary, human, that is perception by the way of sensitive organ.

Author does not underline mystic or fantastic feelings. His new reality is very closer to usual, like a dream, but with the difference that dream

going out in the first line in the first place and readers feels that imaginary world is the first-rate than usual world. so awakening man really is sleeping, because he is blunting to cognize the invisible world.

The writer is experimenting to penetrate the reality which is hidden beyond, in the deep unconscious by the way conversation, gesture, feelings.

The alter-ego of Zaza Tvaradze in the novel is psychologist- narrator. He looks ironically at psychology and its trying to explain the sense of human exist or the motivations of life. That is why he reflected slightest unnoticed manifests of subconscious with the purpose give evidence the hidden impulses of outward appearance drama.

The central artistic face in the novel is the " blissful office" - the author creates the illusion of words games in this syntagma, herewith against each other refined unreality and rough ordinary reality.

The office is the pragmatic representative of contemporaneity, which will erasing in the novel but unfortunately only temporarily with the purpose of appearance ones tragic defeat in the struggle of romantic and vital forces.

The reader will live in the beautiful world of words, as a free and gambler creator like an Adam, who creates the words himself in the paradise and gives the names for everything. This remembering or paradise turn in the Garden of Eden .The writer needs for that he could have been able to express more sharply the pain of loss, solitary and unknown of the man living in the world of contemporary technical civilization.

The heroes of the novel are absurd men. What cause the feeling absurd? The reason that

one can not change the reality and the pain of weakness unsociability with it causes the aspiration for escape. To express the same kind of protests is above the spiritual forces of personages, besides they can not see the sense of this protest, that is why they are going to fight from the material world in the new, imagination, dream dimension. Here the release from the chain to existence, from fleeting, vanity, because there are not necessity to searching for the sense of life.