

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Literary Researches
29
2008

ლიტერატურული ძიებანი
29
2008

ედღვნება შალვა ნუცუბიძის 120 წლისთავს
Is dedicated to 120th anniversary of Shalva Nutsubidze

რედაქტორი

მაკა ელბაკიძე

Editor

Maka Elbakidze

სარედაქციო კოლეგია

Editorial Board

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

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

სარედაქციო საბჭო

Editorial Council

მანანა კვაჭანტირაძე
ჰელენ კუპერი (კემბრიჯი, საპატიო წევრი)
გაგა ლომიძე
ირმა რატიანი (თავმჯდომარე)
რევაზ სირაძე
გაგა შურგაია (რომი, საპატიო წევრი)
რუსუდან ჩოლოყაშვილი
როსტომ ჩხეიძე
ელგუჯა ხინთიბიძე

Manana Kvachantiradze
Helen Cooper (Cambridge, Honorary member)
Gaga Lomidze
Irma Ratiani
Revaz Siradze
Gaga Shurgaia (Rome, Honorary member)
Rusudan Cholokashvili
Rostom Chkheidze
Elguja Khintibidze

პასუხისმგებელი მდივანი
სოსო ტაბუცაძე

Responsible Editor
Soso Tabutsadze

ლიტერატურული ძიებანი, 29, 2008
რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,
მერაბ კოსტავას ქ. 5.
ტელეფონი: 99-63-84
ფაქსი: 99-53-00
E-mail: litinst@litinstituti.ge

Literary Researches 29, 2008
Address: 0108, Tbilisi
5, M. Kostava str.
Tel.: 99-63-84
Fax: 99-53-00
E-mail: litinst@litinstituti.ge

ISSN 15123-0732

ქართული სასულიერო-საეკლესიო მწერლობა	Georgian Religious Literature
ნანა გონჯილაშვილი „წმ. ნინოს ცხოვრების“ ორი ხილვა-ჩვენების სიმბოლური მნიშვნელობა და სახისმეტყველება	8 Nana Gonjilashvili The Symbolic Meaning and Metaphorical Language of Two Visions from “The Life of St. Nino”
ლელა ხაჩიძე იოანე მინჩხი და იოანე ბოლნელი	22 Lela Khachidze Ioanne Minchkhi and Ioanne Bolneli
ქართული საერო და საკარო მწერლობა	Georgian Courtly and Secular Literature
ხეთისო ზარიძე „დაგვიხოს შენი მასა“ თუ „დაგვიხოს შენი იმასა“?	27 Khvtiso Zaridze დაგვიხოს შენი მასა“ or „დაგვიხოს შენი იმასა“?
მაია ნაჭყებია სამყაროს სურათი არჩილის „გაბაასება კაცისა და სოფლისას“ მიხედვით	31 Maia Nachkebia The Image of the Universe in Archil’s The “Debates of the Man and the World”
რუსთველოლოგიური კვლევანი	Rustaveli Studies
მარიამ კარბელაშვილი რენესანსული ჰუმანიზმის ინტეგრალები: რუსთველი და შექსპირი რუსთველის ესთეტიკის საკითხისათვის	37 Mariam Karbelashvili The Integrals of the Renaissance Humanism: Rustaveli and Shakespeare (On the Aesthetics of Rustaveli)
მაკა ელბაქიძე ვეფხისტყაოსნის მოლი	48 Maka Elbakidze The Meaning of the Moli in the Knight in the Panther’s Skin
ლია კარიჭაშვილი ძილია თუ უძილობა	56 Lia Karichashvili Sleep or Sleeplessness
XIX საუკუნე: ეპოქა და ლიტერატურა	XIX Century: Epoch and Literature
შალვა რატიანი საქართველო-პოლონეთის ურთიერთობის ისტორიიდან. აკაკი წერეთლის ერთი უცნობი წერილის გამო	60 Shalva Ratiani From the History of Georgian-Polish Relation. Akaki Tsereteli’s One Unknown Letter
ნათელა ჩიტაური ილია ჭავჭავაძის უცნობი პროზაული თარგმანები და მათი ადგილი მწერლის შემოქმედებაში	62 Natela Chitauri Iliia Chavchavadze’s Unknown Prosaic Translations and their Role in Writer’s Works
თამარ შარაბიძე ინიციალთა მიღმა (გრიგოლ ორბელიანის სატრფიალო ლირიკა)	71 Tamar Sharabidze Beyond the Initials (from Grigol Orbeliani’s Lyric Poetry)
საბა-ფირუზ მებრეველი ილია და ქართული თეატრი	78 Saba-Piruz Metreveli Iliia Chavchavadze and Georgian Theatre
XX საუკუნის მწერლობა	XX Century Literature
ინგა მილორავა სიკვდილი — ესთეტიკური ფენომენი	88 Inga Milorava Death – The Aesthetical Phenomenon
ლალი ავალიანი მიხეილ ჯავახიშვილი დღევანდელი თვალსაზრისიდან	95 Lali Avaliani Mikheil Javakhishvili from Today’s Viewpoint

მანანა კვატაია „ევროპის უდიდესი პიროვნება“ გრიგოლ რობაქიძის თვალთახედვით	102	Manana Kvataia “An Eminent Personality of Europe” from Grigol Robakidze’s Viewpoint
ზოია ცხადაია ქართული პოეზიის ირონიულ-პაროდიული შენაკადი (ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჯავახაძე)	109	Zoia Tskhadaia Ironic-Parodic Stream of Georgian Poetry (Tariel Chanturia, Vakhtang Javakhadze)
ლალი დათაშვილი „ძე შეცდომილი“ და „სამოსელი პირველი“	114	Lali Datashvili “Tempted Son” and “Clothing the First”
სოსო სიგუა ვინ იყო „ჰოლლრაიტი“?	119	Soso Sigua Who is „ჰოლლრაიტი“ (Holrayath)?
თანამედროვე ლიტერატურული პროცესები		Contemporary Literary Processes
მაია ჯალიაშვილი თხრობითი დისკურსის ასპექტები (ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობის „ანტონიო და დავითის“ მიხედვით)	122	Maia Jaliashvili Aspects of Narration (according to the story by Jemal Karchkhadze “Antonio and David”)
მითოსი. რიტუალი. სიმბოლო		Mythology. Ritual. Symbol
ნესტან რატიანი ასტრონომია, ასტროლოგია თუ მითოლოგია	129	Nestan Ratiani Astronomy, Astrology or Mythology
გორჩა კუჭუხიძე გამოგონილი პერსონაჟის გენეზისისათვის	135	Gocha Kuchukhidze For Genesis of Invented Character
ელენე გოგიაშვილი ქართული მითოსურ-ზღაპრული მოტივების პარალელები ძველევგვიპტურ „ორი ძმის ზღაპარში“	143	Elene Gogiashvili The Parallels of the Georgian Mythical and Fairy Tale Motifs in the Egyptian Tale of the "Two Brothers"
რუსუდან ჩოლოყაშვილი ფუძეგაორმაგებული სიტყვები ზღაპრულ ეპოსში	151	Rusudan Cholokashvili Double-Stem Words in Fairy Tales
თამარ დოლიძე რიტუალებში შემორჩენილი მაგიური ელემენტები	156	Tamar Dolidze Magic Elements Preserved in Rituals
პოეტიკური კვლევანი		Poetical Studies
თამარ ბარბაქაძე ლექსმცოდნეობის საკითხები მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების პრესაში	160	Tamar Barbakadze Some Problems about Versification in Periodics of 90-ies of 20th Century
ქეთევან ელაშვილი ეროტიზმის დიაპაზონი ქართულ სიტყვაში	165	Ketevan Elashvili The Range of Eroticism in Georgian Literature
თეიმურაზ ქურდოვანიძე მეზღაპრის მხატვრული მეტყველება	167	Teimuraz Kurdovanidze Artistic Speech of a Narrator
ლიტერატურული მერიდიანები		Literary Meridians
ჰელენ კუპერი ჰამლეტი და ტრაგედიის გამოგონება	173	Helen Cooper Hamlet and the Invention of Tragedy
რუსუდან თურნავა მწერალი და სამყარო (ისტორიულ-ლიტერატურული ორიენტირები გასტონ ბუაჩიძის შემოქმედებაში)	182	Rusudan Turnava Writer and the Universe (Historical and literary reference points in Gaston Buachidze's works)
პოლემიკა		Polemics
ეკა ჩიკვაიძე	190	Eka Chikvaidze

„უბრალოდ ქართველობის გამაერთიანებელი ფასეულობების ჩამონათვალი“?		"Only the List of Values Which Unite Georgians"?	
რეცენზია		Review	
<i>მერაბ ლაღანიძე</i>	192	<i>Merab GhaGhanidze</i>	
ძველი ქართული ჰაგიოგრაფიის ახალი კრებული		The New Collection of Old Georgian Hagiography	
ლიტერატურათმცოდნეობა — 2008		Literary Studies - 2008	
<i>ირინა ნაცვლიშვილი, მანანა შამილიშვილი</i>	195	<i>Irina nacvlishvili, Manana Shamilishvili</i>	
2007 წლის სამეცნიერო პუბლიკაციათა მიმოხილვა		Review of the Academic Publications (2007)	
ამაგდარნი		Honoured	
<i>გივი ლომიძე</i>	206	<i>Givi Lomidze</i>	
ნიჭიერი მკვლევარი		A Talented Researcher	
ახალი წიგნები	208	New Books	
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი	210	Style of Academic Publications in Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature	

ქართული სასულიერო-საეკლესიო მწერლობა

ნანა გონჯილაშვილი

„წმ. ნინოს ცხოვრების“ ორი ხილვა-ჩვენების სიმბოლური მნიშვნელობა და სახისმეტყველება

„წმინდა ნინოს ცხოვრება“, ქართლის მოქცევის ამსახველი თხზულება, რელიგიურ სახისმეტყველებასა და ისტორიულ თხრობასთან ერთად მხატვრული განსახოვნების მნიშვნელოვან და საყურადღებო სისტემას ქმნის. სიმბოლური მნიშვნელობით დატვირთული სახეები და მოვლენათა უწყვეტობა აქ საფეხურებად ლაგდება და ერთი საერთო ნერტილის, მიზნობრივი ცენტრისკენაა მიმართული, რომელიც თხზულებაში ზენათლის ხატს უკავია. „წმ. ნინოს ცხოვრება“ ცხადყოფაა იმისა, თუ როგორ იღვიძებს წმ. ნინოს სულში „ჩრდილოა ქვეყნის“ მოქცევის სურვილი, თუ რა საშუალებებით და როგორი ძალისხმევით ხდება ქრისტიანული სიყვარულისა და მისი ნათლის განფენა მეფე-დედოფლისა და ქართლის მკვიდრთა სულიერ მრწამსად. თხზულებაში ეს გზა წარმოჩენილია სიმბოლოთა მთელი ანსამბლით. აქ სიმბოლო წარმოადგენს სხვადასხვა სტრუქტურულ-სემანტიკურ ოდენობათა განუყოფელ მთლიანობას. „წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ მოცემული მხატვრული სახე-სიმბოლოები ერთიანი მიზნით, ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირით და ტრადიციათა ახლებური გადააზრებით ხდებიან საცნაურნი.

„წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ ძველისა და ახლის ბრძოლა ბევრ ღვთაებრივ ნიშან-სასწაულს წარმოაჩენს, რაც, ძირითადად, ახალი რელიგიის საფუძვლად იქცევა, ძველის შენარჩუნებითა და ტრანსფორმირებით. აღნიშნული სასწაულებისადმი მატყინეთა დამოკიდებულების სათავე იმ ეპოქის თავისებურებათა გათვალისწინებით უნდა განისაზღვროს.

უნდა აღინიშნოს, რომ „მოქცევა ქართლისაჲს“ და „წმ. ნინოს ცხოვრების“ რედაქციებში ზეგარდმო ნიშნებით აღბეჭდილი სასწაულები სახისმეტყველების უმთავრეს ნაწილს ქმნიან. ესენია: ნინოს მიერ აღვლენილი ლოცვით არმაზის მსხვრევა, მაცყოფანი და სასწაულებრივი კრნებანი, მზის დაბნელება, „სვეტი-ცხოვლისა“ თუ ჯვართა აღმართვის ეპიზოდები და მრავალი სხვა.

ამ მრავალსახეობიდან გამოვყოფთ „სვეტი-ცხოვლის“ „ადგილიდან შეძრვისა“ და აღმართვის დაბრკოლებასთან დაკავშირებულ წმ. ნინოსა და „ათორმეტ“ დედათა ორ ხილვა-ჩვენებას.* „წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ არაერთი ხილვა-ჩვენებაა, რომელთაც ღვთაებრივი ნებისა და ძალმოსილების გამოვლინების ფუნქცია ენიჭებათ. თხზულებათა ავტორები ქართლის მოქცევის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს და წმ. ნინოს მოღვაწეობას სწორედ ხილვა-ჩვენებათა ეპიზოდებით წარმოაჩენენ, რითაც ამონიშნავენ ამბის ჭეშმარიტებას, ქრისტიანული სარწმუნოების ყოვლისშემძლეობასა და სიყვარულს, გადმოსულს ქართლის ერზე. ამგვარ ეპიზოდს განუყოფნება ეკლესიის საფუძვლის დასადგენად მოკვეთილი ნაძვისაგან „შემზადებული“ სვეტის „ვერ აღმართება“, რომელიც ვერც ხურობმა დაძრეს, ვერც მეფემ და ურიცხვმა ერისკაცებმა „ფერად-ფერადთა ღონეთა და მანქანათა...“; „წმ. ნინოს ცხოვრების“ შატბერდული რედაქციის ავტორი კი დასძენს: „...არა თუ აღმართებად ოდენ ვერ შეუძლეს, არამედ შეძრვადცა. და უქმ იქმნა ყოველი სიბრძნე და ღონისძ-ძიებაჲ კაცთაჲ...“ (C 138).** ავტორი თითქოს წინასწარ ამზადებს მკითხველს თხრობის შემდგომი მსვლელობისათვის და ერთგვარად გვიმხელს მომავალი სასწაულის აღსრულების შესახებ, საცნაურს ხდის და განმარტავს მის მიზანს: „...რამაჲთა სუეტისა მის აღმართებითა საკვირველად ღმერთი იდიდოს და კაცნი უმეტესად დაემტკიცნენ სარწმუნოებასა“ (C 138); მით უფრო, რომ წარუმატებელი, „უმარჯუ“ საქმის შემდეგ დამწუხრებული მეფე და მთელი ერი „გულგდებულია ურვისაგან“. ჭელიშური რედაქცია მიჰყვება შატბერდულს, აქაც აღნიშნულია, რომ „...მეფე ფრიად ზარგანბდილ იქმნა და დაბრკოლდა სუეტისა მის ვერ აღმართებასა, და დიდითა მწუხარებითა აღსავსე წარვიდა პალატად და გულკლებული იგი და მისი ერი ფრიად“ (C 138). ეს ფაქტი განსაკუთრებით მეფისათვის იქნებოდა მტკივნეული; ტექსტიდან ჩანს, რომ ღვთის სახლის ადგილის განსაზღვრისას, მირიანს წმ. ნინო ურჩევს, ეკლესია ააგოს იქ, „სადაც მეფეთა გონებაჲ მტკიცე არს“ (C 137). სწორედ მირიანის მიერაა შერჩეული წმ. ნინოს მაცყოფანი და სწორედ იქ სურს მის გონებას სალოცველად და სამარადჟამოდ ტაძრის აღშენება — „მიყუარან მაცყოფანი ეგე შენნი და მუნ მინებს გონებითა“ (C 137). ამიტომაც აღნიშნავს სიდონია, რომ მირიანი „დიდითა მწუხარებითა აღივსო“, თითქოს, „მტკიცე გონების“ მეფეს არ გაუმართლდა ზრახვა, დიდი მონდომებით დანყებულნი საქმე შეფერხდა. ამ მოვლენას, შესაძლოა, თავად მეფის სული დაებრკოლებინა ნათლისაკენ სავალ გზაზე. ახლადმოქცეულთათვის, რომელთაც უარყვეს კერპთა ბრმა მორჩილება და ირწმუნეს წმ. ნინოს

* სვეტიცხოვლის აღმართვის სიმბოლური მნიშვნელობა და სახისმეტყველებითი გააზრება მოცემულია რევაზ სირაძის ნიგნში — ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, I, თბ., 1992; ქართული აგიოგრაფია, თბ., 1987; „წმ. ნინოს ცხოვრება“ და დასაწყისი ქართული აგიოგრაფიისა, თბ., 1997

** „წმ. ნინოს ცხოვრების“ ტექსტს ვიმოწმებთ ნიგნიდან — ძვ. ქართული აგიოგრაფიული ძეგლები, I, ილ. აბულაძის რედ., თბ., 1963 (C აღნიშნავს შატბერდულ რედაქციას, 9 — ჭელიშურს).

ღმერთის ყოვლისშემძლეობა, ეჭვს აღძრავს ქრისტიანული ტაძრის მშენებლობისთვის დიდი შემართებით დანეჭეული საქმის პირველი წარუმატებლობა, სვეტი-ცხოვლის ადგილიდან „ვერ შეძვრამ“ შესაძლოა შეარყიოს მათი რწმენა, ადვილად მიდრიკოს ძველი სარწმუნოებისაკენ; წმ.ნინომ კარგად უწყის ეს და გაცნობიერებული აქვს მათი სულისათვის მოსალოდნელი საფრთხე. კაბადოკიელი ქალწულის შიში უსაფუძვლო არ არის, რადგან მის ხსოვნას შემოუნახავს კერპთა მსხვერვის შემდგომ მირიანის თქმული — „მისი (არმაზის — ნ.გ.) ადგილი შეუძრავ არს“ (C 132). არმაზი რეალურად აღარ არსებობს, მაგრამ მისი ადგილი შეუძრავია, რადგან ურყევად დგანან არმაზ-ზადენის მთები. მათი სიმტკიცე წარმართული რწმენის ლიბოს სიმყარეა. ამდენად, არსებობს შესაძლებლობა არმაზის ლიბოს, არმაზ-ზადენის მათა ურყეობის რწმენისა ხალხის ცნობიერებაშიც. სვეტიცხოვლის აღმართის შეფერხება წარმართობიდან მომდინარედ შეიძლება გაეგოთ. თუ არ აღიმართება სვეტიცხოველი, არ აშენდება ეკლესია და ამით ხელი შეეშლება ქრისტესმიერი მოძღვრების გამარჯვებას; ქრისტიანული ტაძრის საძირკველი კი ვერ ჩაიყრება, სანამ მტკიცედ დგას არმაზის კერპის ლიბო — არმაზ-ზადენის მთები. ამიტომაც წმ. ნინო და თორმეტი დედა (რაც სიმბოლური დატვირთვის შემცველია — ქრისტე და თორმეტი მოციქული) დარჩნენ ეკლესიისთვის მომზადებული საფუძვლის ადგილას. წმ.ნინო გოდებდა და ღვრიდა ცრემლებს, — აღნიშნავს ავტორი, — და ამ ერთი ფრაზით მინიშნებულია მგლოვიარე ქალწულის სულიერი მდგომარეობა, ახლადმოქცეულთა რწმენის შეურყევლობისათვის ზრუნვა და მათი ხსენისათვის ღვთისადმი ლოცვა-ვედრებაში სვეტის აღმართებისათვის შემწეობის თხოვნა.

წმ. ნინოს ლოცვა-ვედრებას მოჰყვა I ხილვა — შუალამისას „წარმოიქცეოდეს ორნი ესე მთანი, არმაზ და ზადენ, რეცა თუ ესრეთ ჩამოირღუევიდეს, და დაეყენეს ორთავე წყალნი იგი. და მტკუარმან გარდმოხეთქა და წარჰქონდა საშინელად ქალაქი. და მიერ შეიქმნეს კმანი საშინელნი და საზარელნი ტყებისა და სივლტოლისანი. ეგრევე არაგვ გარდამობდა ციხესა ზემოთ და იქმნებოდეს საშინელნი გრგვწვანი. და შექმნდეს დედანი იგი და ივლტოდეს...“ (C 139). წმ.ნინოს ვედრება და ბუნების რისხვის გამოვლენა ეხმიანება ფსალმუნის სიტყვებს: „ჭირსა ჩემსა ვხადე უფალსა და ღმერთისა ჩემისა მიმართ ღალად-დევყავ; შეისმინა ტაძრით წმიდით მისით კმისა ჩემისა და ღალადება ჩემი მის წინაშე მიინიოს ყურთა მისთა. და იძრა და შეძრწუნდა ქუეყანა და საფუძველნი მათათანი შემოფოთნეს და შეიძრნეს, რამეთუ შეჰრისხდა მათ ღმერთი“ (ფსალმ. 17, 7-8). იმდენად ცხადი და თვალნათელია არმაზ-ზადენის მათა რღვევა, მტკვარ-არაგვის წყლის შეგუბება, შემდეგ „გარდამოხეთქა“ და ქალაქის წალკვა, რომ სიღონის აღწერით, თავად მას და დედებს შეეშინდათ და გარბოდნენ („შერისხვითა შენითა ივლტოდან და კმითა ქუხილითა შენისათა შეძრწუნდიან“ — ფსალმ. 103,7); მათ ნანახის ჭეშმარიტებაში ეჭვი არ ეპარებათ, იმდენად რეალურია წარღვნის სურათი, „საშინელი გრგვწვანი“ და „კმანი საშინელნი“ („საკვრველ არს მალალთა შინა უფალი. წამებანი შენი სარწმუნო იქმნეს ფრიად“ — ფსალმ. 92,4). მხოლოდ წმ. ნინოა სიმშვიდით „შეუძრავი“ („ღმერთი მის შორის და იგი არა შეიძრას...“ — ფსალმ. 45,6). იგი, დედათაგან განსხვავებით, სხვა სულიერ სიმაღლეს მინეწვული და ნაზიარებია, ამიტომაც მან ღვთის სიტყვა — ხილვა-ზმანება — სულიერი ხედვით ამოიცნო და ამოიკითხა.

თ. გრძელიძის აზრით, „ის, რაც მოხდა — ღმრთივგამოცხადებული სასწაულია, მთების დარღვევა წინოს ნათელხილვაა, რომელშიც მან ჭეშმარიტება განჭვრიტა. ზეციდან მოსული „სინამდვილე“ ჭეშმარიტებადაა გაგებული“ (გრძელიძე 1987: 306).

I ხილვის სიმბოლური მნიშვნელობა — წმ.ნინო ამჟღავნებს დედებს: „ნუ გეშინინ, დანო ჩემნო...“ (C 139). და რადგან უფალია მათი შესავედრებელი და შემწე ყოველგვარ ჭირში, ამდენადაა შეჭურვილი და უშფოთველი მოციქულთა სწორი („ამისთვის არა მეშინოდის ჩუენ ძრვასა ქუეყანისასა და ცვალებასა მათასა, გულსა ზღუათასა. ოხრიდეს და შეძრწუნდეს წყალნი მათნი, შეძრწუნდეს მათნი ძლიერებითა მისითა“ — ფსალმ. 45,3-4). ახლადმოქცეულ დედათათვის საჭირო გახდა ნანახის განმარტება. და როგორც იესო თავის მოწაფეებს „გამოუთარგმანებს“ იგავთა შინაარსს („...აღვალო იგავით პირი ჩემი და ვიტყვი დაფარულთა დასაბამითგან სოფლისა“ — მათ. 13,35), წმ. ნინო უფლის სიტყვას გააცხადებს შეშინებულ ათორმეტ დედათა წინაშე, უხსნის და განუმარტავს, რომ რეალურად არაფერი შეცვლილა, „მთანი ჰვიან და წყალნი იგი მუნვე დიან“ (C 139), და როგორც დავით წინასწარმეტყველი ამბობს: „აღვლენან მთანი და შთავლენან ველნი ადგილსა მას, რომელსაცა დააფუძნენ იგინი“ (ფსალმ. 103, 8). ხილვა-ჩვენების მიხედვით, მოციქული ქალისათვის არმაზ-ზადენის მთების რღვევა ქართლში ურწმუნოების მათა ნგრევას აღნიშნავს, „ხოლო ესე, რომელ რეცა მთანი დაირღუეს, სამართლად გუაჩუენებს, რამეთუ ურწმუნოებისა მთანი დაირღუეს ქართლსა შინა“ (C 139). მიუხედავად იმისა, რომ წარმართთა მთავარი კერპ-ღვთაება არმაზი ღვთიური ძალით შეიმუსრა, წარმართობას ქართლში ღრმად აქვს ფესვები გამდგარი და დიდი ძალისხმევაა საჭირო ქრისტიანობის დასაფუძნებლად. ამ მონაკვეთის მიხედვით, მათა რღვევა გააზრებულია როგორც წარმართული სარწმუნოების საბოლოო დამარცხების სიმბოლო. კერპთა ფიზიკურ ნგრევას წმ.ნინოსა და ათორმეტ დედათა ხილვებში მოჰყვა მათი „სულიერი“ განადგურება. რაც შეეხება წყლის „დაყენებას“, ეს მოვლენა კერპთა, ანუ ეშმაკთათვის შეწირული ყრმათა სისხლის „დაყენებას“ გულისხმობს — „... წყალნი, რომელ დაეყენნეს, დაეყენა სისხლი იგი ყრმათა ეშმაკთა შეწირვისა...“ (C 139). ჩვენებაში კერპთათვის ყრმათა შეწირული სისხლის — ამ შემზარავი მოვლენის ხსენება არაა შემთხვევითი. „წმ. ნინოს ცხოვრების“ ერთ-ერთ წინარე თავში, რომლის სათაური გვაუწყებს, რომ იგი აბიათარ მღვდლის ასულის, სიღონისა აღწერილია, წარმართ ქართველთა სარწმუნოებრივ აღმსარებლობასთან დაკავშირებით საგანგებოდ აღნიშნულია: „ხოლო ამას ქუეყანასა ქართლისასა იყვნეს ორნი მთანი და მათ ზედა ორნი კერპნი, არმაზ და ზადენ, რომელნი იყნოსდეს სულმყარობით ათასსა სულსა ყრმისა პირმშობისასა, არმაზ და ზადენ, და შესანიშნავად უჩნდეს მშობელთა მათთა მსხუერპლად... და ესე იყო მოაქამომდე. ხოლო იყვნეს კერპნი

სხუანიცა სამეფონი: გაცი და გა. და შეინიროდა მათა ერთი სეფენული ცეცხლითა დაწუვად და მტუერი გარდაბნევად თავსა კერპისასა“ (C 125-6).*

ამ ეპიზოდში საგანგებოდაა აღნიშნული პირმშოთა მსხვერპლშენიერვა არმაზ-ზადენისათვის, ხოლო სამეფო კერპებისათვის (გაცისა და გასათვის) სეფენული ცეცხლში დაწვით შეინიროდა. სიდონიას მონათხრობში ისიცაა ხაზგასმული, რომ ნმ.ნინოს ქართლად მოსვლისა და დამკვიდრების შემდგომ ეს ჩვეულება შეწყდა („და ესე იყო მოაქამდე“ — C 126). ბიბლიის მიხედვით, ღმერთისათვის არაა სასურველი პირმშოს მსხვერპლად გაღება (გაეიხსენოთ აბრაამისაგან ისააკის მსხვერპლად გაღების ეპიზოდი). ქრისტიანული მოძღვრებით, მიუღებელია ადამიანის სისხლის დაღვრა; „...შესანირაჲ არა გონდა“ (ფსალმ. 39,7), — ამბობს დავით მეფსალმუნე, რადგან „მსხუერპლი ღმრთისაჲ არს სული შემუსრვილი...“ (ფსალმ. 50,19). ამდენად, ნმ.ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვაში არმაზ-ზადენის მთების დაქცევა, მტკვარ-არაგვის წყალთა გადმოხეთქა და მოციქული ქალის მიერ მათი სიმბოლური დატვირთვის წარმოჩენა სწორედ იმ რეალურ ფაქტზე მიუთითებს, რასაც სიდონიას თხრობაში ვხვდებით. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სეფეტი-ცხოვლის „ვერ აღმართებასთან“ დაკავშირებული ხილვები სიდონიასვე მიერაა აღწერილი. ამდენად, თხზულების ეს ორი ეპიზოდი მსჭვალავს ერთმანეთს, რეალური ირეალურში იჩენს თავს, რაც საბოლოოდ ყრმათა მსხვერპლშენიერვის შემზარავი რიტუალის დასამარების მაჩვენებელია. ამასვე მოწმობს ხილვაში ეშმაკთა სიმრავლისა და გლოვის მიმანიშნებელი „ჴმანი ტყებისანი“, და ეს გლოვა, როგორც აღნიშნულია, გამოწვეულია იმით, რომ ბოროტი სულები ზეგარდმო ძალითა და ქრისტეს ჯვრით განიღვენენ იმ ადგილებიდან.

I ხილვის სახისმეტყველება და პარადიგმული შინაარსი — ნმ.ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვაში გადმოცემულ მოვლენებთან მიმართებით საყურადღებოა თხზულების კიდევ ერთი ეპიზოდი, რომელიც სიდონიას მიერ აღწერილ იმავე თავშია, სადაც ქართლში ყრმათა მსხვერპლშენიერვაზეა საუბარი. კერძოდ, სახარებისეულ თხრობაზე დაყრდნობით აქ გადმოცემულია სპარსთა 12 მეფის მიერ იერუსალიმში ახალშობილის ძიებისა და თავყვანების, ჰეროდეს ბრძანების — 2 წლის და უდარეს ყრმათა მოწყვლის — შესახებ; შემდგომ სიდონია აღნიშნავს, რომ 30 წლის შემდეგ მის მამის მამას, ოზიას ანა მღვდელმა იერუსალიმიდან მიწერა, რომ ის ყრმა, რომლის გამოც სპარსთა მეფენი ძღვნით იყვნენ მისულები, გაზრდილა, „საზომსა ჴასაკისსა მონვენულ არს“ (C 127), რომ იგი ზაქარიას ძისგან იორდანეში მოინათლა. იქ გაემართნენ „ყოველნი ნათესავნი ისრაჴლისანი“, მათ შორის სიდონიას დედის ძმა, ელიოსი. სწორედ ამ ეპიზოდს მოჰყვება ბუნების კანონზომიერ მოვლენათა სასწაულებრივად გარდასახვის სურათი: „და აჴა ესერა ცაჲ ქუხდა და ქუეყანაჲ იძრვოდა, მთანი ჴკრთებოდეს, ბორცუნი იმღერდეს, ზღუაჲ დგა, წყალნი აღმართ დიოდეს, ზაქარიაჲს ძჴ ივლტოდა და ჩუენ ყოველთა ჴარი შეძრუნებისაჲ დაგუეცა“ (C 127), რომელიც სინამდვილეში მარადიული ღმერთისაგან იყო აღსრულებული — „რომელი იყო სამე ცხად საუკუნითგან ღმრთისა თანა“ (C 127). ბუნების აღნიშნული სახეცვლა ეხიანება ფსალმუნის სიტყვებს: „იხარებდინ ცანი და გალობდინ ქუეყანაჲ, აღიძრან ზღუაჲ და სავსებაჲ მისი. იხარებდინ ველნი და ყოველნი, რაჲ არს მათ შინა; უფალი სუფევს, იხარებდინ ქუეყანაჲ, და იშუებდედ ჴალაკნი მრავალნი“ (ფსალმ. 95,12; 96,1).

სიდონიას მიერ აღწერილ ამ თავში (ქართლის სარწმუნოებასთან დაკავშირებით) კერპთათვის ყრმათა შენიერვის რიტუალის წარმოჩენა და აქვე ჰეროდეს მიერ ყრმათა მოწყვლაზე თხრობა, ჩვენი აზრით, შემთხვევითი არაა; ამას უკავშირდება სიდონიას მიერვე აღწერილი ნმ. ნინოსა და დედათა I ხილვა (ყრმათა სისხლის დაყენება). ეს ერთი რიგის მოვლენებია, რომელთა წარმოჩენით ავტორს სურს მიგვანიშნოს, რომ სისხლის წილ — ნათლით შემოსვა, ესაა მთავარი სათქმელი და დამაკავშირებელი ამ ეპიზოდებს შორის, რომ ქართლს ნმ. ნინოს ძალისხმევით მოეფინება ღვთის მადლი; „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ერთ-ერთ თავში აღნიშნულია: „წარისწრაფდის ნინოს თანა, ნათლისა დიდისა და ნათლისა მომცემლისა, სულიერად დედისა მათისა...“ (C 102). ჰეროდესაგან ყრმათა მოწყვლის შემდგომად იესოს ნათლობის ეპიზოდი ხსნის და პასუხს სცემს ქართლში კერპებისადმი ყრმათა შენიერვის შესახებ შეწყვეტილ თხრობას. აქ ავტორის მიერ წინასწარვეა მოსწავებული, რომ წარმართ ქართველთა ბნელში მკვიდრობა („რამეთუ მკედრ ვიყვნით ბნელსა“ — C 127) ნათლობით დაგვირგვინდება („ნათლის-ღებითა ქრისტე შევიმოსიეს, და ქუეშე ფრთეთა მისთა საგრილსა განისუენებ“, — წერს ნმ. ნინო მირიანს — C 101).

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ სიდონიას მიერ სახარებისეული ამბის თხრობა ზუსტად არ მიჰყვება ახალი აღთქმის შესაბამის მონაკვეთს, ბუნების ზემოაღნიშნული სასწაულებრივი სახეცვლის მსგავსი სურათი აქ არაა აღწერილი. სახარებაში იესოს იოანესაგან ნათლისცემის ეპიზოდში ნათქვამია: „და ნათელ-ილო იესო, და მეყსეულად აღმოვიდა რაჲ წყლისა მისგან, და აჴა განეხუნეს მას ცანი, და იხილა სული ღმრთისაჲ, გარდამომავალი ვითარცა ტრედი, და დაადგრა მას ზედა. და ჴმაჲ იყო ზეცით და თქუა: ესე არს ძე ჩემი საყუარელი, რომელი მე სათნო-ვიყავ“ (მათ. 3,16-17). ამდენად, სიდონიას მიერ ამ მონაკვეთის შეთხზვა-ჩართვას გარკვეული მიზანი აქვს. აბიათარის ასულის მონათხრობის მიხედვით, ებრაელთა მიერ აღწერილ ბუნების სასწაულებრივი გარდასახვის სურათს თუ დავაკვირდებით, შევამჩნევთ, რომ ნმ.ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვაში მსგავსი მოვლენებია წარმოჩენილი. კერძოდ, ცის ქუხილი, „ქვეყნის ძვრა“, „ზღვის დადგომა“, „მთათა კრთომა“. ამ ორი მოვლენის მსგავსება მათ სიმბოლურ დატვირთვაზე მეტყველებს. სიდონიას თვალთახედვით, იესოს

* ყრმათა მსხვერპლშენიერვის შესახებ საგანგებოდ ვსაუბრობთ ჩვენს წიგნში — „ნმ.ნინოს ცხოვრების“ პარადიგმული სახეები, თბ., 2006.

იორდანეში ნათლობისას ბუნების სასწაულებრივი სახეცვლა (ამღერებელი ბორცვები, აღმართ მდინარი წყალი და სხვ.) სამყაროში უდიდესი მოვლენის, ახალი სულიერი ცხოვრების, ნათელთან ზიარების მაუწყებელია; ამ მიმართებით, წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ზმანებაში აღნიშნული სტიქიური მოვლენები ახალი სულიერი ცხოვრების, ქართლის ნათლობის — სვეტის აღმართვის („ნათელი ცხოველი“ — „სვეტიცხოველი“), ეკლესიის აგებისა და ქრისტიანული ღვთისმსახურების დაფუძნების სიმბოლური სახე-ნიშნებია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ რეალური მოვლენა იქნება თუ ჭეშმარიტებად აღქმული ხილვა-ჩვენება, იმდენად დიდი ზემოქმედება აქვს მათ ადამიანებზე, რომ შიშის ზარს, შეძრწუნებას იწვევს და ისინი „სივლტოლით“ შველიან თავს („ეშინოდეს მკედრთა კიდეთასა სასწაულთა შენთაგან“ — ფსალმ. 64,9); სიდონიას აღწერილი I ხილვა, რომლის მიხედვით, დედანი და თავად სიდონიაც შეშინდნენ და გაიქცნენ, გარკვეულწილად მიჰყება იესოს იორდანეში ნათლობის შესახებ ამავე ავტორის თხრობას, სადაც აღნიშნულია, რომ „ზაქარიას ძე ივლტოდა და ჩუენ ყოველთა ზარი შეძრწუნებისა დაგუეცა“ (C 127). ეპიზოდთა ამგვარი მსგავსება და „ფარული“ კავშირი ამთლიანებს და კრავს თხზულებას, სტრუქტურულად ანესრიგებს თითქოსდა დანაწევრებულ თხრობას, იმავედროულად სახისმეტყველებითი დატივრთვის ამოცნობის საშუალებას იძლევა.

ყოველივე ზემოაღნიშნული ცხადყოფს, რომ სიდონიას მიერ აღწერილი თავების ცალკეული ეპიზოდები არა მარტო დამოუკიდებელი ფუნქციური დატივრთვის მქონეა (ქართლის მოქცევის გზაზე მნიშვნელოვან მოვლენას დამარწმუნებლად, ჭეშმარიტად გადმოგვცემს), ეს მონაკვეთები შინაარსობრივად და სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით მჭიდროდ არიან დაკავშირებული, განმარტავენ ერთერთს და ერთიან სააზროვნო სისტემას ქმნიან.

ტექსტზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ წმ. ნინოს მიერ ზმანების თითოეული მოვლენა ახსნილი და განმარტებულია სიმბოლური თვალთახედვით, რათა იგი სულით შესაგრძნობი და საცნაური გახდეს იქ მყოფი დედეებისათვის; კაბადოკიელი ქალწულის სიტყვების ჭეშმარიტებას კი ამონიშნებს ხილვა-ჩვენების სურათის დასრულება — „და მეცსეულად დასცხრეს ჳმანი იგი, და იყო არარაა“ (C 139). ეს უკანასკნელი სიტყვა („არარაა“) თითქოს ერთიანად მოკვეთს ჩვენებას და აღადგენს რეალობას, შეგვაგრძნობინებს ირგვლივ გამეფებულ ღამის სიმშვიდეს, თითქოს არაფერი არ მომხდარა და თითქოს ყველაფერი იყო („და იყო არარაა“ — ქართული ზღაპრის დასაწყისის დარაღ, „იყო და არა იყო რა...“). რეალურისა და ირელურის ერთად მყოფობის ამ ფაქტს ამონიშნებს მირიან მეფე, როდესაც სვეტიცხოვლის ეკლესიის აგების შესახებ ამბობს: „და აღვაშენე ეკლესია მაცულოვანსა მას შინა ნინოსსა, და ვქმენ მას შინა საქმე, ქმნული უჩინოა და ცხადი, დიდება მაცულოვანთა მათ“ (C 159). „და იყო არარაა“ — ამბობს ხილვის შემდეგ სიდონია და თხრობის დაძაბული რიტმიც ქრება, ერთი ფრაზით აღდგება ნონასწორობა, თითქოს დედათა სულიერი სიმშვიდე ბუნების ჰარმონიას შეუერთდა. წმ. ნინო ამ ხილვა-ჩვენებაში წარმართობიდან მომდინარე მტრობას ხედავს და განაგრძობს ლოცვას ღვთისადმი, „რათა არა დააბრკოლოს საქმე ესე სარწმუნოვებისა მტერმან, რომელსა ნადიერებით წარმართებულ არის მეფე და ყოველი ერი“ (C 139).

წმ. ნინოს ჩვენების შესახებ მ.ბროსე აღნიშნავს: „ეს ჩვენება მოასწავებს კერპების დამხობას და აგრეთვე უწმინდურ სულების განრისხებას და სიძულვილს ახლადმოქცეული ერის წინააღმდეგ“ (ბროსე 1835: 58).

წმ. ნინოს, ათორმეტ დედათა სიმბოლური მიმართება მარიამ მაგდალინელთან, მენელსაცხებლე დედებთან — სამეფო ბაღში, „სამოთხეში“ სვეტის „ვერ აღმართების“ შემდგომ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა მაცულოვანში დარჩენას, როდესაც „გულკლებული“ მეფე და ერი უკან გაბრუნდა, ჩვენი აზრით, სიმბოლური დატივრთვა აქვს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წმ. ნინო და ათორმეტნი დედანი გარკვეულწილად ქრისტესა და 12 მოციქულის რემინისცენციას აღძრავს, მით უფრო, რომ ხილვა-ზმანებები კაბადოკიელი ქალწულის მიერ დედათათვის იგაფურად განიმარტება, ქრისტესაგან მონაფეთა მიმართ იგავის „გადმოთარგმანების“ მსგავსად. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ღვთის სახლი 12 მოციქულის სახელზე შენდება; მაგრამ ეს არ უშლის ხელს, რომ ზემოაღნიშნულ ეპიზოდში სხვადასხვაგვარი წარმოდგენა მოიაზრებოდეს.

რ. სირაძის აზრით, იქვე არის არაევენგელური, თუმცა იკონიგრაფიული ტრადიციებით დამკვიდრებული წარმოდგენა, რომ ამალღების კომპოზიციებაში გამოისახოს მლოცველი ღვთისმშობელი („ორანტა“). სწორედ მის ადგილს აქ იჭერს ნინო. ევანგელური წარმოდგენით კი აღდგომის პირველმონაშენი იყვნენ მენელსაცხებლე ქალები, რაიც ერთგვარად აქაცაა არეკლილი“ (სირაძე 1987: 120).

სვეტი-ცხოვლის „ვერ აღმართების“ შემდეგ მოვლენილ I ხილვა-ზმანებას თუ დავაკვირდებით, წმ. ნინოს, ათორმეტ დედასა და მენელსაცხებლე დედებთან დაკავშირებულ ეპიზოდთა შორის სიმბოლურ მიმართებას შევნიშნავთ. სახარებისეული თხრობის მიხედვით, მარიამ მაგდალინელი და კეთილმორწმუნე დედეები ესწრებოდნენ ქრისტეს ჯვარცმას („ხოლო დგეს ჯუარსა მას თანა იესოქსა დედა მისი და და დედისა მისისა, მარიამ კლეოპასი, და მარიამ მაგდალენელი“ — იოან. 19,25), „იხილეს საფლავი და ვითარ დასდებდეს გუამსა მისსა“ (ლ. 23,55), კვირის პირველ დღეს კი ნელსაცხებლები მივიდნენ მის სამარხთან; სწორედ მათ (იოანე მახარებლის მიხედვით, მხოლოდ მარიამ მაგდალინელმა) იესოს საფლავთან იხილეს უფლის ანგელოზი (მარკ. — ჭაბუკი, ლუკ. — ორი კაცი, იოან. — ორი ანგელოზი) და ეხარათ ჯვარცმულის აღდგომა; პირველებმა მათ იხილეს (მათ., იოან — მარიამ მაგდალინელმა) აღმდგარი უფალი და მის მონაფეებს აუწყეს ეს სასიხარულო ამბავი. „წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ სვეტი-ცხოვლის აღმართვასთან დაკავშირებული მოვლენები, მართალია, ზუსტი ანალოგია არაა სახარების ზემოაღნიშნული ეპიზოდებისა, მაგრამ სიმბოლური თვალთახედვით

შესაძლოა საერთო რეალიების დაძვინა. იესოს საფლავთან მისული მარიამ მაგდალინელისა და დედათა მსგავსად, წმ. ნინო და დედები რჩებიან მოკვეთილ, მაგრამ ვერ „აღმდგარ“ ცხოველმყოფელ სვეტთან; მარიამ მაგდალინელის შესატყვისად, რომელიც „და გაარეშე საფლავსა მას თანა და ტიროდა“ (ი. 20, 11), წმ. ნინო „გოდებდა და დაადენდა ცრემლთა სუეტსა მას ზედა“ (C 139); სვეტი-ცხოველი კი უფლის კვართის საფლავს ემყარება, რაც მაცხოვრის საფლავს გულისხმობს და სიმბოლურად უფლის აღდგომის მიმანიშნებელია. მენელსაცხებლე დედათა მსგავსად, მხოლოდ კაბადოკიელ ქალწულსა და დედებს ეუწყებათ ღვთის სიტყვა — ორი ხილვა-ზმანება; სწორედ ისინი იხილავენ სასწაულს — სვეტს „ზედა-მოადგა ჭაბუკი ერთი ყოლადვე ნათლითა შემოსილი, და მოებლარდნა ცეცხლის სახედ ზენარი“ (C 141) (მდრ. მ. 27,3 — „ხოლო იყო ხილვაჲ მისი, ვითარცა ელვაჲ და სამოსელი მისი სპეტაკ ვითარცა თოვლი“). წმ. ნინო მირიანთან გაგზავნილ წერილში (სოჯი დედოფალთან დაკავშირებით) აღნიშნავს, რომ სვეტი-ცხოველი ღმრთის მკლავმა აღმართა: „და ხილვაჲ სუეტისა მას წმიდასა, რომელი მკლავმან ღმრთისამან აღიღო და ცით ჩამო თუთ დაამყარა ხარისხსა ზედა“ (C 101).

ნიკოლოზ გულაბერისძის „საკითხავი სვეტისა ცხოველისაჲ, კუართისა საუფლოისი და კათოლიკე ეკლესიისაჲ“ ამსთანავე გვაუწყებს, რომ სვეტი-ცხოველი აღმართა მაცხოვარმა: „სუეტო წმიდაო ცხოველო, ცხოველს მყოფელო, რომელი ნათელმან უსაზღვრომან ნათელ მფლობელმან ძემან ღვთისამან ნათლად ელვარედ და სუეტად ცხოველად აღმართა ნათელ მყოფელად გულებსა ქართველთა ერისა“ (გულაბერისძე 1882: 113).

რ. სირაძე აღნიშნავს, რომ „ამ ნათელმოსილი ჭაბუკის სახეში ზეციური „სასიძოს“ სახე ჩანს (აქვე შემოდის სიმბოლიკა: ქალწული ნინო — ზეციური სასძლო. სამოთხე ასპარეზია სულიერი ქორწინებისა“ (სირაძე 1987: 121).

და როგორც აღმდგარმა იესომ მიმართა მარიამ მაგდალინელს, „ყოლადვე ნათლით შემოსილმა“ ჭაბუკმა „არქუნა სამნი რამე სიტყუანი ნეტარსა ნინოს“ (C 141) და აღმართა სვეტი-ცხოველი, „... და ახედვიდა ყოველი კაცი სვეტსა მას, ვითარცა ძალსა ღმრთისასა“ (C 160). უფლის აღდგომის მახარებელ მენელსაცხებლე დედათა მსგავსად, სწორედ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედას უნდა ეხარებინათ მირიან მეფისა და ქართლის ერისათვის სვეტი-ცხოველის სასწაული. მირიანმა „იხილა მუნ ნათელი, ვითარცა ელვაჲ ზეცადმდე აღწევნული სამოთხესა მას შინა. იწყო სრბად, მკვრცხლ მოსვლად, და ყოვლისა ერისა სიმრავლჳ მის თანა“ (C 142), აღესრულა შემდგომი სასწაულიც — სვეტი ხელშეუხებლად დაეშვა და დაადგა თავის სადგომელს, „შიშითა და სიხარულით აღივსო მცხეთაჲ ქალაქი, დამოსდიოდეს მდინარენი ცრემლთანი მეფისა და მთავართა და ყოველსა ერსა სულ-თქუმითა სულისა მათისაჲთა, და აღიდებდეს ღმერთსა და ჰნატირდეს ნეტარსა ნინოს“ (C 142), ნინოს, „მახარებელ გულთა ჩუენთა, და ემბაზ სულთა და კორცთა ჩუენთა“ (C 98).

სიკვდილის წინ დაწერილ წიგნში მირიან მეფე სვეტის აღმართებაზე საუბრობს, რომელიც წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა ნახარებ ხილვას ემყარება: „ღმერთმან მაღალმან მოავლინა ერთი მსახურთა მისთაგანი და წამის-ყოფითა მისითა ქუეყნით ცად აღინია“ (C 161). „ქუეყნით ცად აღწევნულ“ და კვლავაც თავის „ხარისხზე“ დაფუძნებული სვეტი (რომელიც შესაძლოა, ძველი და ახალი აღთქმის კავშირს გამოხატავდეს) მიწიერების ზეციერებასთან დამაკავშირებელი სახე-იდეაა. მცხეთის „სამოთხეში“ ცხოველმყოფელი სვეტის აღმართვის მიმართებას აღდგომის იდეასთან, მენელსაცხებლე დედათა მსგავსად წმ. ნინოსა და დედათა მახარებლებად წარმოდგენას თვალსაჩინოს ხდის მირიან მეფის სიტყვები, რომ წმ. ნინომ „აღასრულა ყოველივე მცნებაჲ ღმრთისაჲ და სწავლაჲ წმიდისა მის დედის ძმისა მისისა, მამისა ჩუენისა პატრიარქისაჲ“ (C 161); ტექსტში კი ნათქვამია, რომ ქართლში წამოსვლის წინ იობენალ პატრიარქი ლოცავს ნინოს და ევედრება ღმერთს, რომ დაიფაროს, „რათა (ნინომ — ნ.გ.) ახაროს აღდგომაჲ შენი“ (C 114). ზემოაღნიშნული მიმართების სისწორეს კი ადასტურებს წმ. ნინოს მონათხრობი თავისი ცხოვრების შესახებ, როდესაც ის იხსენებს, როგორ ემშვიდობება და მოძღვრავს მას იორდანეში მიმავალი მამა: „შენ მაგდანელისა მარიამის შური აღიღე სიყუარულისათჳს ქრისტესისა და დათა მათ ლაზარესითა, და თუ შენ ესრწთ გეშინოდის მისა, ვითარცა მათ, მან ეგრწთ მოგცეს ყოველი, რასა სთხოვო მას, ოდეს რა გინდეს მისგან“ (C 110). წმ. ნინომ აღასრულა მამის დამოძღვრა და ქრისტეს სიყვარულით აღსავსე სულით ექმნა ქართლს დედოფლად, „შესავედრებელ ყოველთა“, ქადაგად და მოძღვრად. აღსანიშნავია, რომ თავად წმ. ნინო სიკვდილის წინ მასთან მისულებს ასე მიმართავს: „ასულნო სარწმუნოვებისანო, მახლობლნო ღმრთისანო, დედოფალნო ჩემნო“ (C 105), რაც, ჩვენი აზრით, კეთილმორწმუნე დედებს მენელსაცხებლე დედებთან აკავშირებს.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის (მარიამ მაგდალინელისა და წმ. ნინოს სახეთა ურთიერთმიმართების) ამოსავალი და განმსაზღვრელია ფარავანის ტბაზე კაბადოკიელი ქალწულისათვის ღვთისაგან ბოძებული ათი სიტყვა (დეკალოგი), რომელიც „დაწერილი იყო ჰრომაელურ და დაბეჭდული იყო იესუსი“ (C 117). ამ ათი სიტყვიდან — ორი მარიამ მაგდალინელს უკავშირდება. მეშვიდე სიტყვა გვამცნობს უფლის სიყვარულს მარიამისადმი: „ფრიად უყვარდა მარიამ უფალსა, რამეთუ მარადის ისმენს მისსა სიბრძნესა ჭეშმარიტსა“; მეცხრე სიტყვაში კი იესოს მიმართვაა მარიამისადმი: „რქუა მარიამ მაგდალინელსა იესუ: „წარვედ, დედაკაცო, და ახარე ძმათა ჩემთა“. როგორც ცნობილია, ეს დეკალოგი წარმართულ ქართლში ქრისტიანობის „ნათლის გამობრწყინების“ მახსენებელია, წმ. ნინოს მოციქულებრივი ღვაწლის დამამონებელია. ამდენად, აქ წარმოდგენილი მცნებები განსაზღვრავს წმ. ნინოს მისიას; იგი ერთგვარი გზისმკვლევეა მოციქულთა სწორის სახე-ხატისა. აქედან გამომდინარე, ზემომოხმობილი ორი სიტყვა წმ. ნინოს მიემართება ვითარცა მარიამ მაგდალინელის სულიერ დასა და მემკვიდრეს. სწორედ წმ. ნინო გამოარჩია უფალმა, რამეთუ მის

სიყვარულსა და სიბრძნეს მიჰყვებოდა სიყრმიდანვე, სწორედ წმ.ნინოს უნდა ეხარებინა ქართლის ერისთვისთვის „მიახლება ღმრთისა“, რომ „გამობრწყინდა ნათელი სამხრისა და მზე სიმაართლისა“.

თხზულებიდან ირკვევა, რომ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა მისიას სიმბოლურად აგრძელებენ დედოფალი და „დედანი იგი მთავარი“, რომლებიც არ განემორებინ სვეტი-ცხოველსა და პატიოსან ჯვარს: „ხოლო დედოფალი და სხუანი იგი მთავარი დედანი არასადა განემორებოდეს ეკლესიასა სუეტისა მის ცხოველისასა და ნათლისასა, რამეთუ ხედვიდეს სასწაულთა და კურნებათა მიუთხრობელთა“ (ღ 152).

ზოგადი დასკვნა — ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე ცხადი ხდება სიმბოლური მიმართება მარიამ მაგდალინელს, მართლმორწმუნე დედებსა და წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედასთან დაკავშირებულ რეალიებთან. იესოს ჯვარცმის, მისი საფლავის, ანგელოზის ხილვის, მენელსაცხებლე დედებისგან უფლის აღდგომისა და გამოცხადების ხილვის, მათ მიმართ უფლის სიტყვა-მიმართვის, მონაფეთათვის ხარების ანარეკლი იხილვება უფლის კვართზე (საფლავზე) დაყრდნობილი სვეტი-ცხოველის მოკვეთის, „ვერ-აღმართების“, საყოველთაო მწუხარების, კეთილმორწმუნე დედების ქმედებების, უფლის სიტყვის — ხილვა-ზმანებების, ნათელმოსილი ჭაბუკის ჩვენებისა და წმ. ნინოსადმი სიტყვა-უნყების, სვეტის „აღდგომისა“ და სასწაულის ხარების ეპიზოდებში; პარადიგმული შინაარსი ამოიკითხება მცხეთის, მეორე იერუსალიმის „სამოთხეში“, მაყვლოვანში აღსრულებულ სვეტი-ცხოველის სასწაულსა და მასთან დაკავშირებულ სიმბოლოებში, სვეტიცხოველის სახელდებამში.

სვეტიცხოველის ტაძარი — „წმიდა წმიდათა“ — უფლის გამოცხადების ადგილი — სვეტიცხოველის ტაძარს, როგორც მოსეს კარავსა და სოლომონის ტაძარს, „წმიდა წმიდათა“ ეწოდა, რადგან იგი ღვთის გამოცხადების ადგილი იყო — „... ქუემოსა ეკლესიასა ერქუა „წმიდა წმიდათა“ (ღ 160). ნიკოლოზ გულაბერისძის „საკითხავი“ არაერთგზის განმარტავს სვეტიცხოველის მნიშვნელობასა და საზრისს ქართველთათვის: „... პირმოება შენ შორის საცნაურ იქმნების მორწმუნეთა ერისაგან, რამეთუ შენ შორის შემოსულ ვიქნებით ნათელსა მას ქრისტეს მიერსა და ღმერთი მარადის შენ შორის მკუდრ არს, ვითარცა ინოდებიცა საყდარ ღვთისა და წმიდა წმიდათა, რომელი მხოლოდ ესოდენ უკუშ უეჭუწლად ყოველთა მიერ კმა არს შესხმად და ქებად დიდებისა შენისა სანატრელისა, რაჟამს უკუშ ღმერთი შენ შორის განსუწნებულობდეს, მიმადლებულ“ (გულაბერისძე 1882: 113). უფლის კვართის დაფლვის ადგილი, სვეტის აღმართვასთან დაკავშირებული სასწაულები ღმერთის გამოცხადების, იქ მყოფობის მაჩვენებელად მოიხსენიებოდა, ამიტომაც მცხეთის „სამოთხე“, ცხოველმყოფელი სვეტიცხოველი სვეტიცხოველის ეკლესიით, ქართლის ერისათვის უდიდესი მნიშვნელობისა და დატვირთვის მქონე ადგილად იქცა. „მოქცევა ქართლისა“ მრავალგზის აღნიშნავს სვეტისა და სვეტიცხოველის (ჯვართა აღმართვასთან ერთად) საზრისს ქართლის გაქრისტიანების გზაზე, ვითარცა უდიდესი სინმინდისა და ცხოველმყოფელობის, ღვთის ძლევამოსილების, დიდებისა და მადლის ცხადყოფას. თავად წმ.ნინო აღსასრულის წინ მასთან მისულ სალომე უფარმელს, პეროჟავრ სივნიელს და მთავრებს უამბობს თავისი ცხოვრების შესახებ და ღვთის ერთ-ერთ სასწაულად სვეტის აღმართვას ასახელებს: „... სასწაულნი ღმრთისანი, რომელნი გიხილვან მცირედნი მათა მათ ზედა, მაყვლოვანსა მას შინა, სუეტისა აღმართებასა...“ (ღ 106). გავიხსენოთ ისიც, რომ წმ. ნინო მირიანს წერილით აუწყებს სოჯი დედოფლის მცხეთაში მისვლის მიზეზს და ამ შემთხვევაშიც სხვა სინმინდეებთან ერთად გამოკვეთილად სვეტიცხოველის, წმინდა სვეტისა და მაყვლოვანის ხილვა სახელდება: „დიდებითა სავესესა მას ტაძარსა ღმრთისასა, რომელი აღუშენა ღმერთსა სახლად საუკუნოდ ქუეყანასა ზედა სადიდებლად სახელისა მისისა, და ხილვა სუეტისა მას წმიდასა, რომელი მკლავმან ღმრთისამან აღილო და ცით ჩამო თუთ დაემყარა ხარისხსა ზედა“ (ღ 101). ამ მიმართებით, საყურადღებოა ურიადყოფილი აბიათარ მღვდლის აზრი ქრისტიანული რწმენისა და სინმინდეების მიმართ. ასტრიონ მთავრის შეკითხვის პასუხად, თუ რატომ შეიცვალა სარწმუნოება, იგი წმ.ნინოს კურნებებსა და ჯვართა აღმართვასთან ერთად სვეტის აღმართვის სასწაულსა და საკვირველებას ასახელებს: „მისგან ვიხილენ საკურველებანი კურნებათანი და ნიშნი საზარელნი და სასწაულნი საშინელნი ამის სუეტისა აღმართებასა და ჯვარისა აღდგომასა და კუალად მაყუალთა მათ მისთა საუცხუეთა...“ (ღ 98). სვეტი-ცხოველისა და მაყვლოვანის სასწაულის დიდება და საკვირველება გასცდა ქართლის საზღვრებს და ქრისტიანულ სამყაროსაც ეხარა. აბიათარის მიერვე აღწერილ ერთ-ერთ თავში მოთხრობილია, რომ ქართლში „მოინია ნიგნები ჰრომით წმინდისა პატრეარქისა“, ჩამოვიდა „ბრანჯი“ მთავარდიაკონი ფრანგთა მეფის წერილებით წმ. ნინოსადმი, რომ იერუსალიმში, რომსა და კონსტანტინეპოლში ყველამ იცოდა ქართლის მოქცევის ამბავი, „რათამცა ეუწყნეს საქმენი იგი და სასწაულნი სუეტისა მის და მაყვლოვანისა მის საკვირველებანი“ (ღ 147).

ამ თვალთახედვით განსაკუთრებით საყურადღებოა მირიან მეფის სიკვდილის წინ დაწერილი ნიგნი, რომელშიც თავმოყრილი და შეფასებულია ქრისტიანული ქართლისა და თავად მისი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ეპიზოდები. ამ წერილში გამორჩეული ყურადღება ეთმობა ცხოველმყოფელ სვეტსა და სვეტიცხოველის ეკლესიას, ყველაზე ვრცლად მათზე საუბრობს მეფე, რაც მათ მნიშვნელოვნებაზე მეტყველებს. სწორედ აქ მჟღავნდება მეფის პირადი შეხედულება სვეტის აღმართვის სასწაულისადმი, ცნობიერი დამოკიდებულება ამ მოვლენის მიმართ: „მე ვიქმენ მორჩილ ბრძანებათა მისთა (წმ. ნინოს — ნ.გ.), რომელიც მასწავა და აღვაშენე ეკლესიამ სალოცველად სამოთხესა მას მამათა ჩემთასა, და მას შინა სუეტი ესე ნათლისაა, რომელიც მე ყოლად ვერ შეუძლე ყოვლითა ძალითა და ცნობითა კაცობრივითა, ხოლო ღმერთმან მაღალმან მოავლინა ერთი მსახურთა მისთაგანი და წამის-ყოფითა მისითა ქუეყნით ცად აღინია. და თუთ თუალნი თქუენნი ხედვენ საშინელებასა მისა და მერმე კურნებათა მათ მისთა“ (ღ 161). აქ მირიანი ღვთის ყოვლისშემძლეობის გვერდით საკუთარ, ადამიანური ბუნების უძლურებას წარმოაჩენს („ვერ შეუძლე ყოვლითა ძალითა და ცნობითა კაცობრივითა“); სვეტიცხოველის

აღმართვზე საუბრისას იგი კვლავაც ცხოველმყოფელ სვეტზე ამახვილებს ყურადღებას: „და აღვაშენე ეკლესია მაყულოვანსა მას შინა ნინოსსა, და ვქმენ მას შინა საქმს, ქმნული უჩინოდ და ცხადი, დიდებაა მაყულოვანთა მათ“ (C 159).

ექვთიმე თაყაიშვილის „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ რუსული თარგმანის შესაბამის ადგილას (თაყაიშვილი 1900: 114) „უჩინოდ და ცხადი“ საქმე მაყულოვანს უკავშირდება, სადაც აღესრულა უჩინოდ, რომელიც ცხადად განადიდებდა მაყულოვანს. „უჩინოდ და ცხადი“ საქმის ქმნა, ჩვენი აზრით, მინიშნებაა სვეტის აღმართვის სასწაულზე, რომელიც უჩინოდ — ღვთაებრივი ძალით აღიმართა მათთვის საჩინოდ — ცხადად. სვეტი-ცხოველი მეფისა და ერისაგან მოიაზრება ვითარცა „ძალი ღმრთისაჲ“ და შიში აქვთ ამ ღვთაებრივი სვეტის მიმართ: „რამეთუ შიში დიდი და ცემულ იყო ყოველსა ზედა კაცსა სუეტისა მისგან ცხოველისა და ახედვიდა ყოველი კაცი მას ვითარცა ძალსა ღმრთისაჲს“ (C 160). იმდენად დიდია სვეტი-ცხოველისადმი შიში და კრძალვა, რომ მეფემ საკუთარი ცოდვების გამო ვერ გაბედა მის წინაშე მინის ამოკვეთა თავისი საფლავისათვის; იმდენად დიდია ცხოველმყოფელი სვეტისა და პატიოსანი ჯვრისადმი რწმენა, ვითარცა ღვთის ძალის გამოხატულებისა („ვითარცა ძალსა ღმრთისაჲს“), რომ მირიან მეფე ანდერძად უბარებს რევს, ფრთხილად იყოს, დაიმარხოს წმ. ნინოს მცნებანი და ურჩევს: „და თავი შენი შეჰვედრე სუეტსა მას ზეგარდამო დიდებულსა და ჯუარსა პატიოსანსა...“ (PL 163).

კ. კეკელიძე „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ წყაროების კვლევისას ნაძვის მოკვეთისა და მის სვეტად შემზადების ეპიზოდთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში გამოყენებულია საქრისტიანო მწერლობაში ფართოდ გამოყენებული აპოკრიფი. მასში მოთხრობილია, რომ დავითს რჯულის კიდობანი იერუსალიმში როცა მიჰქონდა, ლიბანის მთიდან მოტანილი სამი მორჩი ეპყრა ხელთ: საროსი, ფიჭვისა და ნაძვისა. დავითმა ისინი ერთ ადგილას დარგო „და საღმრთოძთა წამისყოფითა ერთად შეერთნეს და აღიზარდეს და იქმნეს ხე მაღალ და შუენიერ“. როდესაც სოლომონის ტაძარს აშენებდნენ, მისთვის მოკვეთეს ეს ხე, მაგრამ ღვთის განგებით ის ტაძრისათვის ვერ გამოუყენებიათ. შემდგომში სწორედ ამ მოკვეთილ ხეზე ჯვარს აცვეს უფალი. კ. კეკელიძის აზრით, მცხეთის ნაძვს, რომელიც აგიოგრაფის ცნობით ლიბანიდან ყოფილა მოტანილი, ქრისტეს ჯვარად ვერ გამოიყენებდნენ, ამიტომაც მას დარჩა ის დანიშნულება, რომელიც ჰქონდა სოლომონის ტაძარში ლიბანიდან მოტანილ დავითის ხეს: მცხეთის ტაძრის მთავარ ბურჯად იქცა“ (კეკელიძე 1956: 72).

ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიხედვით, ცხადი ხდება სვეტიცხოველის სახელდების — „წმიდაა წმიდათაჲ“ — საზრისი და მისი მნიშვნელობა ქართველთათვის. იგი ღვთის გამოცხადების ადგილია და მასში სვეტი-ცხოველის აღმართების სასწაული დედაბოძადაა „ზეცად აღწევნული“. ამ მიმართებით საინტერესოა ნიკოლოზ გულაბერისძის „საკითხავში“ სვეტისა და სვეტიცხოველის ერთობის სახისმეტყველებითი გააზრება: „გიხაროდენ ჟოი! ეკლესია წმიდაო, რომელსა შიგან საშოსა გიპყრიეს ძუძუდ სუჭტი წმიდა ნათლისა მანოვნებელი არა ვიდრემე სძესა, არამედ მირონსა წმიდასა, უკუდავმყოფელსა სულთასა, რომელიცა უშურველად უწყარობს ნეკტარსა მას უკუდავებისასა მაგემებელსა ყოველთა ქრისტე შემოსილთა ერთა სულებისასა“ (გულაბერისძე 1882: 115).

ამდენად, გასაკვირი არაა, „მეორედ იერისალჴმად“ მოაზრებულ მცხეთაში, „სამოთხის“ მაყულოვანში აგებული ღვთის სახლი, სვეტიცხოველი თავისი სინმინდებით — უფლის კვართის საფლავითა და მასზე დაყრდნობილი ცხოველმყოფელი ნათლის სვეტით — მოსეს კარვის, რჯულის კიდობნისა და სოლომონის ტაძრის ანალოგიით „წმიდაა წმიდათაჲს“ სახელს რომ ატარებს.

რ. სირაძის აზრით, სვეტი-ცხოველსა და სვეტიცხოველის ტაძარს სიმბოლურად უკავშირდება: მამა ღმერთი, წმინდა სამება, კვართი უფლისა და აღდგომის იდეა, ღვთისმშობელი, 12 მოციქული და წმ. ნინო, რომლის ლოცვის წყალობითაც აღიმართა სვეტიცხოველი და რომელიც იყო ჩვენი „ახალი მოციქული“ (სირაძე 1992: 119).

„მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ტექსტში ყურადღებას იპყრობს სამი ეპიზოდი (ერთი მათგანი სვეტი-ცხოველს უკავშირდება), რომლებიც ერთმანეთს მსგავსობენ და ეს მსგავსება მხოლოდ და მხოლოდ ღვთიურობასა და სულიერებას ეფუძნება. სიდონიას მონათხრობიდან ვიგებთ, რომ ელიოზის მიერ ჩამოტანილი უფლის კვართი მისმა დამ „მეიტკბო მკერდსა თუხსა ზედა“ და სული განუტევა. ავტორი აღნიშნავს მისი მიცვალების სამ „სიმნარეს“: „სიკუდილითა დედისაჲთა, და უმეტეს ტკივილითა სიკუდილსა ზედა ქრისტესსა და სურვილითა მის სამოსლისაჲთა“ (C 129). ჩვენი აზრით, ამ ეპიზოდს მიემართება სვეტი-ცხოველის აღმართვასა და წმ. ნინოს აღსასრულთან დაკავშირებული მოვლენები; და როგორც ელიოზის დას ხელთაგან მეფე ამაზაერმა ვერ გამოულო იესოს კვართი, ვერც სვეტის აღმართვისას მეფემ და ერმა „ფერად-ფერადთა ღონეთა და მანქანათა“ მეშვეობით ვერ შეძლო არათუ მისი აღმართვა, არამედ შეძერაც კი და „უქმ იქმნა ყოველი სიბრძნჴ და ღონისძიებაჲ კაცთაჲ“ (C 138), და ბოლოს, წმ. ნინოს ცხედარი, რომლის წაღება სურდა მეფეს ნათლით შემოსილ სვეტთან, ვერ დაძრეს ადგილიდან; „და არა ვპოვე ღონე ყოლადვე, რამეთუ ვერ განძრეს ორასთა კაცთა მცირე იგი ცხედარი, რომელსა ზედა შესიუენა წმიდამან და სანატრელმან ნინო“ (C 161) — ამბობს მირიანი; ვერ შეძრეს წმინდანის „გუამი“, რადგან იგი — დედოფალი, დედა და „შესავედრებელ ყოველთა“ — ზეცად აღწევნულ ნათლის სვეტის დარად „განანათლებს ყოველთა“ (C 161), ღმრთის ძის მოციქული, მოძღვარი და მახარებელი, ემბაზი, „ნათელი დიდი და ნათლისა მომცემელი“ (C 102). კვართს — სვეტი-ცხოველს — წმ. ნინოს — ქართველთა ამ სინმინდებებსა და ნათელმოსილებას ვერ შეძრავს „ყოვლითა ძალითა და ცნობითა კაცობრივითა“ (C 159) შეჭურვილი მეფეც კი, მხოლოდ ღვთაებრივი სულიერებაა მათი მამოძრავებელი.

წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვის (მთათა ჩამორღვევის, წყალთა დაყენების და გადმოხეთქის, საშინელი გრგვინვის) მიმართება არმაზის მსხვრევის ეპიზოდთან — სვეტის „ვერ

აღმართების“ შემდგომ მოვლენილი ხილვა-ჩვენება ერთგვარად ეხმიანება არმაზის მსხვერვის ეპიზოდს და თითქოს მის გაგრძელებას წარმოადგენს. არმაზ-ზადენის მათა დაქცევის, გრგვინის, საშინელი ხმების, „საზარელი ტყების“, „სივლტოლის“ მხატვრული სურათი ჰგავს არმაზობის დროს აღწერილ ზეცით მოვლენილ ბუნების რისხვის სურათს, წმ. ნინოს ლოცვის შედეგად რომ დააწყდა „გამობერვით განჭედელ“ კერპს და გააცამტვერა „მტურნი ეგე და ნაცარნი ქუეყანისანი“ — „დასავალით ჰაერნი და ქარნი შეიძრნეს და ჳმა-სცეს ქუხილითა ჳმითა საზარელითა. და აჩნდა ღრუბელი მონრაფჳ, ნიშან-საშინელი. და მოილო ნიავმან მზის დასავალისამან სული ჯერკუალი სიმნარისა და სიმყრალისა. მაშინ ივლტოდა ყოველი კაცნი სოფლად და ქალაქად... მეყს მოინია რისხვისა იგი ღრუბელი და მოილო სეტყუა ლიტრისა სნორი... და დალენა კერპნი იგი“ (C 121).

არმაზის მსხვერვეს, წმ.ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვის მსგავსად, საშინელი, მრისხანე, შემადრწუნებელი გრგვინვა და ქუხილი ახლავს, „ჳმითა საზარელითა“, „ნიშან-საშინელი“; ორივე შემთხვევაში, რეალურშიც და ირეალურშიც, წარღვნის, განადგურების სურათია წარმოდგენილი, რომელიც შიშის განცდას იწვევს როგორც ქართლის მკვიდრთა, ისე დედათა შორის და რომელიც თავის გადასარჩენად „სივლტოლას“ ესწრაფვიან. არმაზის მსხვერვისას და ხილვა-ჩვენების შემთხვევაშიც ღვთაებრივი ნება აღესრულება, ქრისტიანული სარწმუნოების ყოვლისშემძლეობა ცხადდება „წრდილო ქართლის“ მკვიდრთათვის, მათი სულთა ხსნისა და გადარჩენისათვის გამიზნული, „რამეთუ ცოცხლივ მთაენთქნეს ეშმაკსა, ვითარცა მკუდარნი ჯოჯოხეთსა“ (C 121). ორივე სასწაული წმ.ნინოს ლოცვას მოჰყვება და ამ ვედრებაში ღვთის მიმართ თხოვნა ისმის, რათა ბოროტ ძალთა, „სულთა ამთა უჩინოთა...“, მთავართა ამის ბნელისათა“ და „სარწმუნოებებისა მტერმან“ არ გაიხაროს, არამედ სრულად იძლიოს ყველას დასანახად, ახალი რწმენის დასამკვიდრებლად და შემდგომ განსამტკიცებლად.

არმაზის მსხვერვის სასწაულიც და სვეტის „ვერ აღმართების“ დაბრკოლების შემდეგ მოვლენილი ჩვენებაც განიმარტება კაბადოკიელი ქალწულის მეშვეობით — პირველ შემთხვევაში ადრესატი მირიან მეფეა („მეცნიერ გყავნ შენ ამას ყოვლისა ზედა მიწეებით“ — C 133), მეორეში — ათორმეტნი დედანი („ხოლო ნეტარი ნინო ლაღადებდა: „ნუ გეშინინ, დანო ჩემო...“ C 139). უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდანის მხრიდან ღვთაებრივ ნიშან-სასწაულთა, ხილვა-ჩვენებათა ახსნა-განმარტებებს გარკვეული დატვირთვა აქვს; უპირველეს ყოვლისა, ისინი ქრისტიანული ღმერთის, „ქუეყნის შემოქმედის“, „დამბადებლის ყოვლისა დაბადებულის“ დიდებისა და ყოვლისშემძლეობის ცხადყოფაა, ქართლის მკვიდრთათვის გულითა და გონებით შესამეცნებელი და გასათავისებელი; „რათა სცნა და გულისხმა-ჳყო“, — მიმართავს წმ. ნინო არმაზის მსხვერვის და სასწაულებრივი კურნებების შემდგომ მეფე მირიანს. წმ. ნინოს თქმით, ღვთაებრივი გამოვლინებები ადამიანებმა უნდა მიიღონ „დიდისა დიდებისა მისისაგან და აურაცხელისა მოწყალებისა მისისაგან, ვითარცა საჳუმლისაგან ნაბერწყალი ერთი მადლისა მისისა...“ (C 133). სწორედ ამის, ქართლის უმაღლეს ნათელთან მიახლოების იდეის, ახსნას ცდილობს მოციქული ქალი მირიანისთვის და განმანათლებლის საუბარი ქადაგების სახეს იღებს და ეს პირველი ქადაგებაა მირიანისადმი ქრისტიანული მოძღვრების არსის, ხილული და უხილავი სამყაროს შემოქმედის, განკაცებული ძე ღმერთის შესახებ: „...ღმერთი არს ცათა შინა და უხილავ არს თავადი იგი ყოვლისაგან დაბადებულისა, თუნიერ მისა, რომელი-იგი მისგან გამოვიდა. ესე მოივლინა ქუეყანასა ზედა ვითარცა კაცი რომელმან აღასრულა, რომლისათვისცა მოსრულ იყო, და აღჳდა მათვე სიმაღლეთა მამისა თანა. მან მხოლომან იხილა დაუსაბამო იგი, და იგი მხოლომის თანა არს, რომელი — იგი დაუსაბამო იგი, და იგი მხოლომის თანა არს, რომელი — იგი მდაბალთა ჰხედავს და მალალნი იგი შორით იცნის. ხოლო ან მეფე, ახლოს არს მიახლებამა შენი ღმრთისა...“ (C 133).

აქ ყურადღებას იქცევს ერთი მონაკვეთი; კერძოდ, წმ.ნინო მოძღვრავს მეფეს და არმაზის მსხვერვის პირველმიზეზის შესახებ აუწყებს: „...რათა უწყებულ იყო შენ, მეფე, თუ ვინ შემოსნა ცანი ღრუბლითა და ქუხილინი ჳმითა ჰაერისათა და იძვრვინ ქუეყანა სიმძაფრითა მისითა და რბიოდიან მეხის-ტყხანი, კუალსა მისსა ეგზებინ ცეცხლი გულის წყრომითა მისითა...“ (C 133).

თუ დავუკვირდებით, ამ ეპიზოდში არმაზობისას წმ.ნინოს ლოცვით ღვთით მოვლენილი ბუნების რისხვის სურათი იხილვება: „დასავალით ჰაერნი და ქარნი შეიძრნეს და ჳმა-სცეს ქუხილითა ჳმითა საზარელითა. და აჩნდა ღრუბელი მონრაფჳ, ნიშან-საშინელი... და მეყს მოინია რისხვისა იგი ღრუბელი და მოილო სეტყუა ლიტრისა სნორი...“ (C 121).

მირიანისათვის არმაზის მსხვერვის მიღმა ღვთაებრივი ძალის მყოფობის უკეთ შესამეცნებლად, მოციქული ქალი ზედმიწევნითი სიზუსტით იმეორებს კერპთა დაქცევის დროს ბუნების რისხვის თითოეულ მოვლენას. ერთხელ უკვე ნანახი, მტკივნეულად განცდილი და თავზარდამცემი სურათის აღწერა მეფის არსებაში ალბათ ხელახლა იწვევს ემოციათა და შეგრძნებათა გამძაფრებას. მიუხედავად იმისა, რომ არმაზი დაიმსხვრა, მირიანისათვის „მისი ადგილი შეუძრავ არს“ (C 132). ამდენად, ფიზიკურად აღარ არსებობს არმაზ ღვთაება, მაგრამ წარმართათვის მისი რწმენა ურყევია, გულით, გონებითა და სულით ატარებენ მის ერთგულებას, მორჩილებასა და შიშს. ამიტომაც „ქადაგი ჳუმმარტებისა ნინო“ დეტალურად, გამოწვლილვით უხსნის მეფეს (როგორც სვეტის „ვერ აღმართების“ შემდგომ ათორმეტ დედას განუმარტავს I ჳმანებას) მომხდარს და ცდილობს, მირიანის სულში აღძრას ჳუმმარტების ნვდომის სურვილი, „სიმართლჳ ცისა და სინათლჳ მზისა, სიღრმჳ ზღუსა და საძირკველნი მისნი ...“ (C 133) და ნათლად წარმოუჩინოს მირიანს ბუნების ძალთა წარმომშობი პირველმიზეზის არსი. წმ.ნინო მირიანისათვის ყოველგვარი მოვლენის ზედმიწევნით გაცნობიერებას ერთი მიზნით სახელსდებს: „და მეცნიერ გყავნ შენ ამას ყოველსა ზედმიწევნით, რამეთუ ღმერთი არს ცათა შინა...“ (C 133); ჳელიშური რედაქციით კი — ყოველივე არსებულის,

ბუნებრივი მოვლენისა თუ სტიქიის მეფისათვის შემეცნება იესო ქრისტეს ძალისხმევით მოხდება: „ხოლო ამას ყოველსა ზედამინევნით მეცნიერ გყოს შენ იესო...“ (ღ 133).

ამრიგად, წმ. ნინოსათვის არმაზის მსხვერველ არის მირიანზე ღვთით გადმოსული მადლის სიმბოლო და მასთან მიახლების საწინდარი („ხოლო ან მეფე, ახლოს არს მიახლება შენი ღმრთისა“ — ტ 133), რომლის საშუალებითაც მეფემ უნდა შეიცნოს ხილული სამყაროს კანონზომიერებანი და ამ კანონზომიერებათა შემომქმედი, „უხილავი... თავადი იგი“ (ტ 133).

ბუნების ზემოდასახელებულ მოვლენათა გარდა, ამ ქადაგებაში ყურადღებას იქცევს წმ. ნინოს მიერ ზენაარის ნების გამოვლინებად მიჩნეული კიდევ სტიქია — მინისძვრა: „ოდეს შეიძრის ვეშაპი იგი დიდი, რომელი არს ზღუასა შინა და შეიძრის ყოველი ქუეყანაჲ, ვიდრემდის დაირღვან მთანი მყარნი და კლდენი“ (ტ 133).

„წმ. ნინოს ცხოვრების“ ამ ეპიზოდის ახსნას ცდილობს მ. ჯანაშვილი ერთი ძველი გადმოცემის მეშვეობით, რომლის მიხედვითაც, „ზღვა, ოკეანეები, დედამინა და მასზე დაყრდნობილი ცა ვარსკვლავებითურთ უკავიაო ვეშაპს და ეს ვეშაპი რომ შეინძრევა, ირყევაო მთელი დედამინაც“ (ჯანაშვილი 1906: 80).

მინისძვრა, ვეშაპის შეძვრითა და მათა დაქცევით, არაა ცნობილი მირიან მეფისათვის, რადგან მას არმაზის მსხვერვისას ადგილი არ ჰქონია. წმ. ნინოს სიტყვებში თითქოს ნაწინასწარმეტყველება მინისძვრა, რომელიც შემდგომ მართლაც მოხდა სვეტის „ვერ აღმართების“ შემდგომ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვაში, ისევე უმტკივნეულოდ და უსისხლოდ, როგორც არმაზის მსხვერველ („წარმოიქცეოდეს ორნი ესე მთანი, არმაზ და ზადენ, რეცა თუ ესრც ჩამოირღუეოდის...“ — ტ 139).

მინისძვრა და მზის დაბნელება ის მოვლენა-სასწაულებია, სიმბოლური დატვირთვის შემცველი სახე-იდებია, ქრისტეს ჯვარცმისას რომ მოხდა („ხოლო მეექუსით ჟამითგან დაბნელდა ყოველი ქუეყანა, ვიდრე მეცხრედ ჟამადმდე“ — მათ. 27,45; „...და ქუეყანა შეიძრა, და კლდენი განსქდეს“ — მათ. 27,51). „წმ. ნინოს ცხოვრების“ მიხედვით, მზის დაბნელება მირიან მეფისათვის (შემდგომ მთელი ერისათვის) მარადიულ ნათელთან ზიარების საწინდარი გახდა („...შუვა ღამეს ოდენ მეჩუენა მე მზს მზნყინვალს, ქრისტე ღმერთი“, — ამბობს მირიანი — ტ 158). ავტორთა მიერ თხოთის მთაზე შუალამის მზის ბრწყინვალეობისა და სიბნელის გზით სულიერი ნათლის დამკვიდრების გამოწვევილივით აღწერა ისტორიული სინამდვილისა და სახისმეტყველებითი დატვირთვის წარმომარჩენელია. ხილვაში აღსრულებული მინისძვრა და არმაზ-ზადენის მათა დაქცევა ძველის საბოლოო დამარცხებისა და ახალი სულიერი ცხოვრების დასაწყისის — სვეტის აღმართებისა და ეკლესიის აგების — დამამონებელია: „... გიხაროდენ სუჭტო ნათელო, რომელი ძისა ღუთისა დიდებასა ღუთაებისა საკურულობით მწამებელ ექმენ...“ (გულაბერისძე 1882: 115).

წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვა და მცხეთის პატიოსანი ჯვრის აღმართება — თხზულებაში ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან დაკავშირებულ ყოველ მნიშვნელოვან მოვლენას სასწაული ან ხილვა-ჩვენება წინ უსწრებს, ან მოჰყვება, რომელიც ამონებებს მომხდარის ღვთიურობას და რეალურად არსებულის ჭეშმარიტებას უცილობელს ხდის. ასეთსავე სასწაულზეა საუბარი მცხეთის პატიოსანი ჯვრის აღმართებასთან დაკავშირებულ თხრობაში, რომელსაც დამოუკიდებელი საკითხავის სახე აქვს. პატიოსანი ჯვრის ერთ-ერთი სასწაული გარკვეულწილად ემსგავსება წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვას. აღწერილია, რომ ჯვარი ცეცხლის მსგავსად იდგა და მის თავზე სამგზის მზებზე ბრწყინვალე ალი „ეგზებოდა“, „...და ყოველი ქუეყანაჲ იძრვოდა, და მათა და ბორცუთა და ღელეთა არმური სულნელებისა ადიდოდა ცამდს, და კლდენი შეიმუსრვოდეს და სულნელებაჲ დიდძალი მიეფინებოდა ყოველსა ქუეყანასა... და კმანი დიდნი ისმოდეს და ყოველი იგი ერი ჰხედვიდა მას და ესმოდა ოხრაჲ იგი გალობისა“ (ტ 155), შეშინებულნი, შეძრწუნებულნი და გაკვირვებულნი ადამიანები თაყვანს სცემდნენ პატიოსან ჯვარს და ადიდებდნენ ღმერთს. აღდგომის დღესასწაულზე („დღესა კურიაკესა, აღვსებისა ზატიკის-ზატიკსა“ — ტ 154) მცხეთის ბორცვზე აღმართული პატიოსანი ჯვარი, ავტორის თქმით, „ძღვეისმყოფელ“ ჯვრად მოევიდნა ქართლის ქვეყანას და საკვირველი საქმე და სასწაული იხილა ერმა: „და ვითარცა აღმართა ნიში ჯუარისაჲ ქუეყანასა მას ქართლისასა, მეყსეულად მას ჟამსა დაეცნეს ყოველნი კერპნი, რომელნი იყვნეს. საზღვართა ქართლისათა, და შეიმუსრნეს, და საკერპონი დაირღუეს“ (ფ 154).

ჯვრის აღმართების საკითხავში ისევე, როგორც სვეტის „ვერ აღმართებასთან“ დაკავშირებულ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვაში, იმუსრება კლდენი, ქვეყანა იძვრის, დიდი ხმები ისმის. ამასთანავე, საოცარი სურნელი და გალობის ხმა ეფინება ქვეყანას, რაც განსხვავებულ დატვირთვას სძენს სასწაულს, ღვთაებრიობის მინაზე დავანებისა („თვალშეუდგამითა ნათლითა ზეცით ქუეყანად შთამომავალსა ნიშსა ჯუარისასა“ — ტ 149) და მინიერების ღვთაებრივი სურნელებისაკენ სწრაფვის („და კუალად ქუეყანით ზეცადვე ამალღებულსა“ — ტ 149) განსახოვნებად აღიქმება („... სურნელებასა ნელსაცხებელთა შენთასა ვრბიოდით“ — ქებ. 1,3).

რ. სირაძის აზრით, „ჯვარი რომ შემაერთებელია ზეცისა და მიწის (ჯვარი „იაკობის კიბეა“), ეს იდეა მჟღავნდება თვით ადგილის შერჩევითაც კი მცხეთის ჯვრის ტაძრისათვის, და იმითაც, რომ მასზე ცენტრალური ადგილი უჭირავს ჯვრის ამალღების კომპოზიციას“ (სირაძე 1987: 119).

საინტერესოა ისიც, რომ როგორც ზმანებებში ურწმუნოების მთები — არმაზ და ზადენ — დაირღვა, ასევე — მცხეთის ჯვრის აღმართების საკითხავში ქართლის საზღვარზე არსებული ყველა კერპი და საკერპო. სვეტისა და ჯვრის სასწაულბრივმა აღმართვამ ბოლო მოუღო წარმართულ რწმენას და ქრისტიანობა ერთადერთ ჭეშმარიტ რელიგიად დამკვიდრდა ქართლში.

წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა I ხილვის (მთათა ჩამორღვევის, წყალთა დაყენების და გადმოხეთქის, საშინელი გრგვინის) სიმბოლური მნიშვნელობისა და სახისმეტყველების შესწავლის

შედეგად მიღებული დასკვნები: სვეტი-ცხოვლის „ვერ აღმართების“ შემდგომ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათათვის მოვლენილი I ხილვა სიმბოლური დატივრთვის შემცველი სახე-იდეაა. იგი, ერთგვარად, ღვთის სიტყვაა, იგავურად ნათქვამი, რომელიც სულიერებითაა შესაგრძობი და ამოსაცნობი. წმ. ნინომ, თავად ღვთის სიტყვის მატარებელმა და ქადაგმა, განჭვრიტა რეალობადქცეული არარსებულის ფარული შინაარსი, და როგორც იესო განუმარტავს თავის თორმეტ მონაფეს იგავთა შინაარსს, კაბადოკიელი ქალწული ზმანების თითოეული მოვლენის სიმბოლურ დატივრთვას უხსნის ათორმეტ დედას (ანალოგია: იესო და 12 მოციქული — წმ. ნინო და 12 დედა). I ხილვა-ზმანებაში აღწერილი ბუნების რისხვის გამოვლენა, რომელიც წარღვის სურათის განცდას ბადებს, წარმართობის დამარცხების სიმბოლოდ აღიქმება, სადაც თითოეულ მოვლენას გარკვეული დატივრთვა აქვს, რაც ერთგვარად მოასწავებს სვეტი-ცხოვლის აღმართვასა და ეკლესიის აგებას. I ხილვა ამონებს ქართლის ცხოვრებაში კერპთაყვანისმცემლობისა და მისი შემზარავი რიტუალების ამოძიკვას; წარმართობის ფუძის მოშლით საფუძველს ამზადებს სვეტიცხოვლის ტაძრისათვის, ღვთისმსახურებისა და ეკლესიური ცხოვრებისათვის; კერპების წილ — ერთარსება სამება და სვეტიცხოველი, ბომონთა წილ — სვეტი-ცხოველი, სისხლისა და მსხვერპლის წილ — მირონი (ნათლისღება) და „სული შემეუსრვილი“, „მსხუერპლი ქებისა“, ბოროტებისა და შიშის წილ — სიკეთე და სიყვარული.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ „მოქცევა ქართლისაჲს“ ფაბულა ერთიანი არაა. თხზულების გამონვლილვით შესწავლა წარმოაჩენს, რომ ამგვარ დანაწევრებულ თხრობაში (განსაკუთრებით, სიდონიას მიერ აღწერილ თავებში) ერთგვარი კავშირი წარმოჩინდება. თხზულების ესა თუ ის მონაკვეთი (დამოუკიდებელ ფუნქციურ დატივრთვასთან ერთად) გარკვეულწილად საფუძველს უმზადებს მომდენო ეპიზოდებს და მათი სიმბოლური საზრისის, სახისმეტყველებითი დატივრთვის ამოცნობის საშუალებას იძლევა (კერძოდ, არმაზის მსხვერვის, ყრმათა მსხვერპლშენივრის, წმ. ნინოს ქადაგების, პატიოსანი ჯვრის აღმართვის, სიდონიას — სვეტი-ცხოვლის — წმ. ნინოს ცხედრის ადგილიდან „ვერ შეძვრის“ ეპიზოდები). ამგვარი სააზროვნო სისტემის ძირითად ბირთვს, ამოსავალს და დამაკავშირებელ რგოლს ბიბლიური პარადიგმები წარმოადგენს. ავტორთა მიერ თხრობის ამ მიმართებით წარმართვას გარკვეული მიზანი აქვს — ქართლის მოქცევა ბიბლიურ ამბებს დაუკავშირდეს და ისტორიული სინამდვილის საფუძველზე მისი ერთგვარი ანალოგი და მოდელი შეიქმნას, პარადიგმული სახისმეტყველების განმსაზღვრელი. ამ სისტემამაია მოქცეული წმ. ნინოსა და დედათა სიმბოლური მიმართება მარიამ მაგდალინელსა და მართლმორწმუნე ქალებთან, სვეტი-ცხოვლის „ვერ აღმართების“, აღმართვისა და თავის „ხარისხზე“ დამყარების სასწაულის დაკავშირება აღდგომის, გამოცხადებისა და ხარების ეპიზოდებთან, „მეორედ იერისალსმად“ მოაზრებულ მცხეთაში მოსეს კარვისა და სოლომონის ტაძრის ანალოგიით სვეტიცხოვლის „წმიდა წმიდათაჲთ“ სახელდება; ცხოველმყოფელი სვეტისა და სვეტიცხოვლის, ვითარცა უფლის გამოცხადების („წმიდა წმიდათაჲს“) ადგილად მიჩნევას კი ამონებს „მოქცევა ქართლისაჲს“ არაერთი ეპიზოდი, სადაც ამ სინამდვილეთა მნიშვნელოვნება და დიდებულებაა გაცხადებული. აღსანიშნავია ისიც, რომ თხზულებაში ცალკეული თავებისა თუ ამბების ურთიერთკავშირის წარმოსაჩენად ჩართულია ისეთი მონაკვეთი, რომელიც ახალ აღთქმაში, კერძოდ, იესოს ნათლობის ეპიზოდში (რომელიც თხზულებაში მოყვანილია პარაფრაზის სახით) არ მოიხილება. ამ შეთხვევაში, ჩვენი აზრით, ავტორის ჩანაფიქრი ისაა, რომ „წმ. ნინოს ცხოვრების“ აღნიშნული სასწაული (წმ. ნინოსა და თორმეტ დედათა I ზმანებაში აღწერილი მოვლენები) ევანგელურ თხრობას დაუკავშირდეს და სიმბოლური დატივრთვით წარმოჩინდეს.

წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა პირველ ხილვას მოჰყვება მეორე ხილვა, რომელიც იმდენად მეყსეულად შემოდის თხრობაში, ისეთი მოულოდნელობითა და დინამიკურობით გამოირჩევა, რომ, ერთი შეხედვით, ძნელდება მისი ხილვა-ჩვენებად აღქმა და რეალური, მინიერი ამბებისგან განსხვავება. ავტორის მიზანიც ალბათ სწორედ ამაში მდგომარეობს — მკითხველი ისე შეიყვანოს ზმანების სფეროში, ყოველგვარი წინათქმისა და თუნდაც ერთი შესავალი წინადადებისა გარეშე, რომ ჭეშმარიტებად განაცდევინოს მოვლენა. მხოლოდ თხრობის რალაც ეტაპზე ხდება გაცნობიერება იმისა, რომ ხილვა-ზმანებაშია ჩართული მკითხველი, მანამდე კი წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედასთან ერთად ხედავს და განიცდის მომხდარს. თხრობაში ხილვა-ჩვენების ამგვარი უეცარი შემოსვლა მოულოდნელობის ეფექტს აძლიერებს და ემოციურ ზეგავლენას ახდენს აღმქმელზე. თუ დავაკვირდებით, II ხილვის პირველი წინადადება — „და ვიდრე არღა ეყივნა ქათამსა...“ — I ხილვის შემდგომ კვლავაც მლოცველი დედების გარემოცვაში ყოფნის განცდას ბადებს, რომელთაც ღვთისადმი თხოვნა-ვედრებაში თავს ათენდებათ. ამავე დროს იგი რალაც ახლის დასაწყისის მაუწყებელია. და მართლაც, ამ დროს თხრობის წყნარი და მშვიდი რიტმი ირღვევა და ღვთისა და ყვილის ხმით იჭრება მცხეთაში სპარსთა ლაშქარი, რომელმაც ქალაქის სამივე კარი დალენა. წინარე თხრობაში I ხილვის დასასრულს აღწერილი გარემო — „და მეყსეულად დასცხრეს ბმანი იგი, და იყო არარაჲ“ (C 139) — უეცარი სისწრაფითა და შემადრწუნებელი სურათებით იცვლება: „და მეყსეულად შეიქმნნეს ზარის აღსაკდელნი ზრინვანი და ყვილნი და კვლავ ერისაჲ, ვითარმცა სისხლი დიოდა. და აღივსო ყოველი ადგილი“ (C 140). იმდენად ლაკონური და ტევადია ფრაზა, რომ ერთ წინადადებაში თავსდება სპარსთა შემოსევა და თარეში. თავბრუდამხვევი სისწრაფით განვითარებული მოვლენები, აოხრების, ხოცვა-ყლეტის შემზარავი სურათი კადრებადაა მონოდებული, რომლის მიღმა წარმოსადგენი მკითხველის აღქმასაა მიზნობილი. ამიტომაც სჭირდება ავტორს მკითხველის ჩართვა, თანამონაწილეობა და თანაგანცდა ამბისა; თხრობის დინამიკას კი ამძაფრებს შემადრწუნებელი ხმის გადმომცემი ლექსიკა („ზრინვა“, „ყვილი“, „ზარი“, „ყვილი“). ბოლო ფრაზა — „და აღივსო ყოველი ადგილი“ — ასრულებს შემზარავ სურათს, თითქოს მოკვეთს სათქმელს, დინამიკურ თხრობას სტატისკურობა ჩანაცვლებს, გაოგნებასა და შეძრწუნებას სიმძიმის განცდა ერთვის. სიდონია, რომელიც ამ ამბის მონაწილე და

აღმწერელია, გადმოგვცემს მათკენ მიმართულ სპარსთა „ზახილსა“ და მახვილთა სიმრავლეს. ამ ფრაზას მოსდევს სიდონიას სასონარკვეთილი სიტყვები: „და დადნეს ბორცნი ჩუენნი და განილია სული ჩუენი“ (C 140). ეს ადამიანური ჩივილია, ხორციელი ტკივილის, შიშის გამომხატველი, მოძალებული მტრისგან სიცოცხლის ხელყოფა რომ ემუქრება. აქ ნაკლებ იხილება ჭეშმარიტი მორწმუნის თავგანწირვისთვის მუდმივი მზაობა და სულიერი შეუძრაობა; ამის მიზეზი ალბათ ახლადმოქცეულთა მხრიდან პირველი დაბრკოლების, პირველი საფრთხის წინაშე ხორციელი სიფრთხილეა. ამას ცხადყოფს სიდონიას შემდეგი ფრაზა, რომელიც კიდევ უფრო მეტად გამოხატავს ადამიანურ ტკივილს, დარდს, რომელსაც მთხრობელი არ მალავს და თავის განცდებს გაშიშვლებულად წარმოაჩენს: „ხოლო მე ვტიროდე მამისათჳს და ნათესავთა ჩემთათჳს“ (C 140). სიდონია, როგორც თავად აღნიშნავს, გონს მოდის („მოვეგე გონებასა“) მაშინ, როცა სპარსეთის მეფის, ხუარასა და მეფეთ მეფის, ხუარან ხუარას ბრძანებას შეიტყობს: „ყოველი ჰურიია განარინეთ პირისაგან მახვილისა“ (C 140). მხოლოდ მაშინ „შეორგულდა“, განმხნევედა სიდონია და მასთან ერთად ათი დედა; მახვილოსანნი კი მათ ირგვლივ სპობდნენ და კლავდნენ ადამიანებს. წმ. ნინო ზემოაღნიშნულ მონაკვეთში არ ჩანს. ამ ფონზე ავტორი ერთგვარად ამზადებს საფუძველს მოციქულთა სწორის პიროვნული შეუდრეკელობის, მხედრული შემართების წარმოსაჩენად. და როდესაც გაისმა ხმა, მირიან მეფე შეიპყრესო, სწორედ აქ ამოიზიდება „მხნედ მოღვაწის“ სახე, რომელიც ამ დიდ შეჭირვებას სპარსთა წარწყმედისა და ქართლის ცხოვრების ნიშნად მოიაზრებს. ჩვეული სიმშვიდითა და ქრისტესმიერი სულიერი ძალისხმევით შეჭურვილი ამშვიდებს დედებს, „ვითარცა მოძღუარი ჰელოვანი, ნანდკლვე ჭეშმარიტად მოძღვარი, და მოციქული ქრისტესი“ (C 140).

სიდონიას ნათქვამ ფრაზას — „და დადნეს კორცნი ჩუენნი და განილია სული ჩუენი“ — სიმბოლურად ჩაენაცვლება დეკალოგის მერვე სიტყვა: „ნუ გეშინი მათგან, რომელთა მოსწყდნენ კორცნი თქუენნი, ხოლო სულისა ვერ შემძლებელ არიან მოწყუედად“ (P 117) და წმ. ნინო უშიშრად წარდგება სპარსთა ლაშქრის წინაშე. მის ხმაში სიდიხვე, სიმშვიდე და უმფოთველობა იგრძნობა: „სადა არიან მეფენი სპარსთანი ხუარა და ხუან ხუარა; საბასტანით გუშინ წარმოხუედითა? მალე მოხუედით. დიდად სამე არს ლაშქარი უზომო, ვიდრემდის ხართ“ (C 140). „ასპიტა და იქედნეთა“ შორის მდგარი წმ. ნინო ერთგვარად აჯამებს მათ ნამოქმედარს („ძლიერად დაჰლენეთ ქალაქი ესე, მახვილი დაეცით ქართა და ნიავთა“ — C 140), რათა შემდგომ ერთიანად „გაცუდდეს“, გაცამტვერდეს მათი ძალა და, საერთოდ, არსებობა. ამ ეპიზოდში ერთგვარად ახდება სომეხი მიაფორის მიერ წმ. ნინოს მიმართ ნათქვამი სიტყვები: „ვხედავ, შვილო ჩემო, ძალსა შენსა, ვითარცა ძალსა ლომისა ძუვისასა, რომელი იზახებნ ყოველსავე ზედა ოთხფერჳსა, გინა ვითარცა ორბი დედალი, რომელი აღვიდის სიმაღლესა აერთასა უფროსს მამლისა, და ყოველი ქუეყანაა გუგასა თუალისა მისისასა, მცირესა მარგალიტის სწორსა, შეაყენის და განიხილის, განიცადის საჭმელი მისი ცეცხლებრ, დაინახის, მოუტევენის ფრთენი შრიალებად და მიიმართის მის ზედა. ეგრეთ იყოს ცხოვრება შენი წინამძღურებითა სულისა წმიდისაათა“ (C 111). და მართლაც, ძუ ლომის უშიშრებით შემოსილი, დედალი ორბის ზედასვლიდან გადმომზრალი მოციქულთა სწორი გაისიგრძეგანებს („განიცადის“) და ამოიცნობს სპარსელთა მოსვლის ჭეშმარიტ მიზეზსა და მიზანს — ეს ბნელი ძალა არმაზის დამარცხებისათვის შურის საძიებლად და ქრისტიანობის სამტროდ იყო მოსული. ყოველივე ამის გაცნობიერების შედეგად წმ. ნინო მამაკაცთა ტოლფასი ძალისხმევის მქონე ქრისტეს უშიშარ მოციქულად იქცა (მიმართება დეკალოგის მეორე სიტყვასთან: „არცა მამაკაცებაა, არცა დედაკაცებაა, არამედ თქუენ ყოველნი ერთ ხართ“ — C 140; იოზეფალ პატრიარქის დამოძღვრასთან: „...ვითარცა მამაკაცსა სრულსა წარგავლინებ...“ — C 120), პირველი ზმანების — არმაზის ლიბოს მოსპობისა და ცხოველყოფელი სვეტის უცილობელი აღმართვის — ხილვით განმტკიცებული. ქრისტეს რჯულის გამარჯვების რწმენით აღვსილი წმ. ნინო წინ აღუდგა სპარსთ ურიცხვ ლაშქარს და უბრძანა მათ: „წარვედით ბნელთა ჩრდილოსათა, მათათა მათ კედარისათა. აქა მოვიდა იგი, რომელსა თქუენ ევლტოდეთ“ (C 140).

წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა II ხილვის (სპარსთა შემოსევის, ქართლის დარბევისა და წმ. ნინოს მიერ სპარსთა ლაშქრის განდევნის) სახისმეტყველება („ჩრდილო“ მხარე და კედარის მთები) — საინტერესო მიმართება იკვეთება წმ. ნინოს მიერ სპარსთა ლაშქრის ჩრდილოეთით, კედარის მთათა მხარეს გაგზავნის ეპიზოდსა და სიდონიას მიერვე აღწერილ ზემოაღნიშნულ თავში (რომელშიც სახარებისეული ამბავია გადმოცემული სპარსთა მეფეთა მიერ იერუსალიმში ახლადმობილი ყრმის ძიების შესახებ). თუ ამ შემთხვევაში სპარსელები ეძებდნენ ყრმას, მიაგნეს და „წარვიდეს მშუდობით“, II ხილვაში სპარსთა ლაშქარს, რომელიც წალეკვით ემუქრება მირიანის ქრისტიანულ სამეფოს, ქართლში დახვდა უფალი, რომელსაც ისინი გაურბოდნენ და რომლის ძალითაც განიდევნენ. ხილვაში სპარსთა ლაშქარი ქრისტეს სახელით იძლია („აქა მოვიდა იგი, რომელსა თქუენ ევლტოდეთ“ — C 140) ისევე, როგორც კერპ-ღვთაება არმაზი, „სოფლისა მპყრობელი იგი მთავარი, რომელი ქროდა ჰაერისა სულითა და შთააბნევედა ყოველთა სულთა კაცთასა ჯოჯოხეთად, რომელი განიოტა უფალმან სულთა პირისა მისისაათა ქუეყანით და სირცხულეული მიივლტის ადგილთა ბნელისათა“ (P 101). როგორც ცნობილია, წარმართულ ქართლს წმ. ნინო მოიხსენებდა როგორც „ნაპრალსა ერთსა ჩრდილოისასა“, რომლის მთანი „ჩრდილოისანი“ „დღეთა ზაფხულისათა სავსენი ჩნდეს... თოვლითა სასტიკისათა“ (P 116), რადგან იგი, მოციქულთა სწორის თქმით, ხილული მზისგან კი არ იყო მოკლებული, არამედ „იყო ქუეყანაა ესე ჩრდილო მზისაგან სიმართლისა, ძისა ღმრთისა მოსლვისათჳს და ცნობისა, ვითარცა სახელი ერქუა სამართლად ჩრდილოა“ (C 124); II ხილვაში კი წმ. ნინო სპარსთა ლაშქარს ჩრდილოეთის ბნელ მხარეში გზავნის, ჩრდილოეთის მხარეს მათ სამკვიდროდ თვლის, რადგან ქართლში „აღმო-ოდენ-სრულ იყო მზე სიმართლისა და მო-ოდენ-ფენილ იყო ჭეშმარიტი“ (C 161).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნმ.ნინო სპარსელებს ჩრდილოეთით, „მთათა მათ კედარისათა“ ადგილას გზავნის. ცნობილია, რომ კედარი აღმოსავლეთის ტყეების ერთ-ერთი ძვირფასი და დიდებული ხეა, წინვოვანთა ჯიშის, გამოირჩევა უზარმაზარი სიმაღლით, სიმეტრიით, სისქით და საოცარი კეთილსურნელებით. გრძელი ტოტები მას დიდებულ იერს აძლევს, არაჩვეულებრივი საჩრდილობელია და სიგრძელს ჰყენს გარემოს. ძველად ლიბანის მთები სახელგანთქმული იყო თავისი უმშვენიერესი კედრის ხეებით. კედარი, როგორც ძვირფასი, დიდებული და ამავე დროს გამძლე ხე, მთავარ სამშენებლო მასალად გამოიყენებოდა იერუსალიმის ტაძრებისათვის, დავითისა და სოლომონის სასახლეებისათვის (II მეფ. 5,11; 7,7; III მეფ. 5,6-10). ბიბლიაში კედრის სინონიმად იხმარება „ლიბანის ნაძვი“ (როგორც გამორჩეული და დიდებული ხე) მხატვრული შედარებისა და სიმბოლოს მნიშვნელობით (ეზეკ. 31,3-18, ფსალმ. 91,13, ოს. 14,6-7, ეს. 2,13, მსაჯ. 9,15 და სხვ.). იგი დიდებულების, ძლევამოსილების, გამორჩეულობის, სამართლიანობის, დღეგრძელობის სიმბოლოა, ამავე დროს სიამაყეს, მედიდურებასაც აღნიშნავს (ეს. 2,13, ეზეკ. 31 3-18). „ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა წიგნებში (იეზეკიელი) კედარი მესიას (მხსნელს განასახიერებდა. ეს სიმბოლიკა ქრისტიანულმა ტრადიციამ გაითავისა და „ღვთის ხე“ შემდგომ, უკვე თვით იესო ქრისტეს ერთ-ერთ სიმბოლოდაა მიჩნეული“ (აბზიანიძე, ელავილი 2006: 104). ბიბლიური ენციკლოპედიის მიხედვით, დღესაც ებრაელები თავისი ერის სასახელო შვილთა აღსანიშნად სიტყვა „კედარს“ ხმარობენ (არქიმანდრიტი ნიკიფორე 1891: 38).

უნდა აღვნიშნოს, რომ ბიბლიაში კედარის მთების „ჩრდილო“ მხარის მნიშვნელობით ხმარება, როგორც ეს „ნმ.ნინოს ცხოვრებაში“, არ შეგვგვდრია; საინტერესოა ერთი რამ, „ნმ.ნინოს ცხოვრებაში“ უფლის კვართის ადგილის მისანიშნებლად სიდონია სწორედ ლიბანის ნაძვს ახსენებს: „... მახლობელ არს ადგილი იგი ნაძუსა მას ლიბანით მოსრულსა და მცხეთას დანერგულსა“ (C 130). სვეტიცხოვლის ტაძრის ასაგებად ეს ნაძვი მოკვეთეს და სვეტად შეამზადეს: „და მოჰკუთუნეს ნაძუ იგი და შემზადეს სუეტად. და ძირთა მისთა ზედა დადევს საფუძველი ეკლესიისა“ (C 138). როგორც ვხედავთ, ამ ეპიზოდებში ლიბანის ნაძვი (ისევე როგორც ბიბლიის სხვადასხვა წიგნში) ღვთიურობით აღვსილი, გამორჩეულია და ღვთაებრივი მისია აკისრია. ნმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა II ხილვაში კი ნაძვის ნაცვლად კედარია დასახელებული და მას უარყოფითი დატვირთვა ენიჭება. ავტორს ხეთა სახელდებულების ჩანაცვლებით თითქოს სურს, მათი ფუნქციური დატვირთვა განასხვავოს. თუ რატომაა კედარი „ჩრდილოეთის“ (ვითარცა სიბნელის, არაღვთიურობის, „მზისაგან სიმართლისა დაკლებულ“) ადგილად მიჩნეული, რთული ასახსნელია. შესაძლოა, ერთი გაგებით, იგი როგორც უსიერი ტევრისა და მალნართა აღსანიშნად იყოს გამოყენებული, რომელსაც სიბნელე და წყვდიადი, უდაბურება და უგზობა ახასიათებს. თუ გავიხსენებთ ფსალმუნში უფლის დიდებასა და ძლიერებასთან დაკავშირებით ნათქვამს: „მამან უფლისამან შემუსრნეს ნაძუნი და შემუსრნეს უფალმან ნაძუნი იგი ლიბანისანი“ (ფსალმ. 28,5), მაშინ შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ უფლის სავანე მცხეთა თავისი ღვთაებრიობითა და სულიერი სიმაღლით ჩრდილავს და „ჩრდილოეთის“ დატვირთვას ანიჭებს ლიბანის კედრებსაც კი, ასე აღმატებულთ და განდიდებულთ (იხ. ეზეკ. 31).

ამ მიმართებით საყურადღებოა ნიკოლოზ გულაბერისძის „საკითხავი“, სადაც აღნიშნულია, რომ კათოლიკე ეკლესია, კვართი უფლისა და სვეტი-ცხოველი „სანოვაგედ წმიდა უკუდავებისად გუაგემებენ, კედრთაგან სიბნელისათა გამოსხნილთა, ნათელცისკროვან გუყოფენ, ხორციელებრთა უკუჴ სენთაგან და საეშმაკოთა ოცნებათა და მანქანებათაგან, მცუჴლად და მფარუჴლ გუჴქმნებინ და საუკუნესა ცხოვრებასა სასუფეველის მკუდრობისასა მოგუატყუჴბენ...“ (გულაბერისძე 1882: 70). როგორც ამ ეპიზოდთან ირკვევა, ნიკოლოზ გულაბერისძეც კედარს სიბნელის ნიალად მიიჩნევს, რაც ზოგადი სახელდება ნარმართული რწმენის სიბნელისა, რომლისგანაც დახსნა ნათელცისკროვანებასთან მიმაახლებელია. კედართა სიბნელეს აქ ხორციელი სენი და საეშმაკო „მანქანებანი“ მოჰყვება, რაც ერთგვარად ასრულებს ნარმართობის ბოროტებისა და უმეტერების სურათს; მათგან მცველად და მფარველად, ავტორის აზრით, ქართველ ერს სამი ქრისტიანული სინმინდე იცავს. „საკითხავში“ კიდევ ერთხელა ნახსენები კედარი ამგვარივე დატვირთვით. ნმ. ნინოს ქართლად შემოსვლასთან დაკავშირებით ავტორი აღნიშნავს: „რამეთუ ვითარცა მოინია პირუჴლად განგებულებთა ღუთისათა კედართა ჯავახეთისათა წმიდა ნინო პირსა დიდისა მის ტბისათა, რომელ არს ფარავნისა...“ (გულაბერისძე 1882: 73). ამ მონაკვეთის მიხედვით, „ჯავახეთის კედრები“, ჩვენი აზრით, ისეთივე შინაარსის შემცველია, როგორც „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ შესაბამის ეპიზოდში ნმ.ნინოს მიერ აღწერილი ჯავახეთის მთები: „მივხედენ მთათა ჩრდილოისათა, რამეთუ დღეთა ზაფხულისათა სავსენი ჩნდეს ჰირირითა და თოვლითა სასტიკთა“ (D 116). ამდენად, ჯავახეთის კედრები „ჩრდილოეთის“, სიმართლის მზეს მოკლებული მხარის შესატყვისი სახე-სიმბოლოა. შესაძლოა, „საკითხავში“ „ჯავახეთის კედართა“ და „კედართა სიბნელის“ აღნიშვნა „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ ზემოაღნიშნული ეპიზოდების ანარეკლი იყოს, მხატვრულად გადაზრებული და განსახოვნებული.

კედართა მსგავს სიმბოლოურ დატვირთვას ნარმოაჩენს „დაუჯდომელი წმიდისა და მოციქულისა ნინოსი“. აქ ნმ. ნინოს ღვანლი ქართლის კვიდრთათვის კერპთა მსხვერვის მოვლენითა და ნარმართობის ცდომისაგან გათავისუფლებითაა დაფასებული: „მქონებელი შენ შორის საღმრთოსა მაღლისა აღმოხუჴდ, ბნელთა კერპოვნებითთა მიმრუმებულსა შორის ჩრდილოეთით კერძო კედარსა, მყის აგრძნა რა მოხილუა შენი, მეყსეულად არმაზ დაეცა გოდებით და ზადენისნი გაიმ-გაციოთურთ მეხდატეხილ იქმნეს და ოხერ იქმნეს მათნი ცთომანი, რომლისა მონებისა და ცთომისაგან ჰხსნელნი ქართლოსიანი ჰხმობდეს ძნობით შენდამი“*. ამ ნაწყვეტის მიხედვითაც, „ჩრდილოეთით კერძო კედარი“

* ნაწყვეტი მოყვანილია წიგნიდან „საქართველოს სამოთხე“ (მ. საბინინის რედ.), პეტერ., 1882.

მიჩნეულია არმაზისა და მისი პანთეონის, როგორც ცთომის, მონების ადგილ-სამყოფლი. ამგვარი განსახილველია (როგორც სხვა მსგავს შემთხვევაში), ჩვენი აზრით, „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ შესაბამისი სახე-სიმბოლოებითაა განპირობებული.

ნმ. ნინოსა და კეთილმორწმუნე დედათა ხილვა სპარსელებისადმი მკაცრი მიმართვით — „ნარვედით ბნელთა ჩრდილოასათა, მათათა მათ კედარისათა“ (C 140) — არ მთავრდება; ამ სიტყვებისა და უფლის სხენების შემდგომ ნმ. ნინო ჯვარს გადასწერს იქაურობას „და მეყსეულად უჩინო იქმნა ყოველი იგი სიმრავლჳ ერისაჲ“ (C 140). მხოლოდ ეს ფრაზა ამცნობს მკითხველს, რომ თავად ზმანების სფეროში იყო მოქცეული და მხოლოდ ახლა დაუბრუნდა რეალობას, ისევე როგორც ათორმეტი დედა. II ხილვა სრულდება სიტყვებით — „და იქმნა დაყუდება დიდა“ (C 140), დიდმა სიმშვიდემ დაისადგურა არა მატო იმ გარემოში და იქ მყოფთა სულბში, — მკითხველშიც. ეს მყუდროება და სინყნარე კვლავაც აგრძელებს იმ ღვთაებრივ იდუმალებას და მეტად შესაგრძნობს ხდის ხილული-უხილავის ნინასწარმეტყველურ ნიშნად განცდას.

ნმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა II ხილვის (სპარსთა შემოსევის, ქართლის დარბევისა და ნმ. ნინოს მიერ სპარსთა ლაშქრის განდევნის) სიმბოლური დატვირთვა და პარადიგმული მნიშვნელობა — თუ I ხილვა (მთათა ჩამორღვევა, წყალთა დაყენება და გადმოხეთქვა, საშინელი გრგვინვა) ნმ. ნინოს მიერ სიმბოლურად ახსნილი და განმარტებულია დედათათვის, II ხილვა (სპარსთა შემოსევა, ქართლის დარბევა და ნმ. ნინოს მიერ სპარსთა ლაშქრის განდევნა) ნაწილობრივ გვახვედრებს მის საზრისს; სვეტის „ვერ აღმართების“ ჟამს მოვლენილი ამ ხილვის სიმბოლური დატვირთვის ამოცნობისათვის სხვადასხვა ფაქტორებია გასათვალისწინებელი, როგორც „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ტექსტში წარმოჩენილი, ისე მის მიღმა არსებული, რელიგიური თუ პოლიტიკური. აღსანიშნია, რომ „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ქრონიკაში მირიან მეფესთან დაკავშირებით არაფერია ნათქვამი სპარსეთზე, თავად „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ ტექსტში (II ხილვის გარდა) მხოლოდ ერთხელაა ნახსენები სპარსეთი, ისიც ბიბლიურ თხრობასთან დაკავშირებით (C 126), არმაზის მსხვერვის შემდეგ მირიანის მიერ ნათქვამი ერთი ფრაზაა დაცული ტექსტში ახალ სპარსულ ენაზე, ნახსენებია ზოროასტრიზმთან დაკავშირებული ცეცხლის მსახურება (ფ 118), მსხვერპლმწიფე კერპთან არსებული ცეცხლის გზით (ფ 126), მზის მსახური მოგვები (ფ 119) და მოგუება (ფ 118), სპარსი ხუარა, მოგვი მთავარი, ნანა დედოფლის დედის ძმა, რომელიც განკურნა ნმ.ნინომ (ფ 131) და ბოლოს, „კარი მოგუეთისა“ (ფ 146) და „წიალი მოგუთა“ (ფ 118). მიუხედავად ამისა, „ნმ. ნინოს ცხოვრებაში“, ძირითადად, აშკარა ბრძოლა არა ოდენ მაზდეანობის, არამედ საერთოდ წარმართობის წინააღმდეგაა მიმართული, ქართლის რელიგიად კერპთაყვანისმცემლობა სახელდება თავისი რიტუალებით. თხზულების სათაური — „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ — იმთავითვე გვამცნობს თავის შინაარსს, მიზანსა და დანიშნულებას; აქ ყოველი მოვლენა ქრისტიანული სულითაა გაჯერებული, ქრისტიანული ხედვით წარმოჩენილი თუ შეფასებული. ამდენად, მოსალოდნელი არცაა, რომ აქ იმ პერიოდის პოლიტიკურ მოვლენებზე იყოს საუბარი. რელიგიური თვალსაზრისით, როგორც აღვნიშნეთ, თხზულებაში მაზდეანობის მაჩვენებელი რეალებია წარმოჩენილი, თუმცა მათზე თითქოსდა დიდად არ მახვილდება ყურადღება და ისტორიული სურათის, რეალობის საჩვენებლადაა თხრობაში ჩართული. მთავარი ბოროტება და გასანადგურებელი არმაზ კერპია, რომელსაც, ერთი შეხედვით, სახელის გარდა ცოტა რამ აქვს საერთო ზოროასტრიზმთან, რადგან ქართველთა სამეფო კერპების, გაცისა და გას მსგავსად ანთროპომორფული სახე მიუღია;* თავისი არსით (როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული) კი იგი მზისა და ცეცხლის თაყვანებას გულისხმობს. თუ დავუკვირდებით, თხზულება შეფარვით სწორედ მზის დმერთობის განქიქებასა (როგორც ეს აღნიშნა რ. სირაძემ მზის დაბნელებასთან დაკავშირებით, წიგნში — ქართული აგიოგრაფია) და მაზდეანური სარწმუნოებისა და რიტუალების დაძლევის ისახავს მიზნად. ნმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა ზემოაღნიშნული II ხილვა ამ ფარულ ტენდენციას ააშკარავებს და უპირატესად სწორედ სპარსეთს წარმოაჩენს ქრისტიანობის მთავარ დაპირისპირებულ, მტრულ ძალად. მართალია, თხზულებაში არმაზი წარმართულ კერპ-ღვთაებადაა მიჩნეული, მაგრამ რეალურად იგი სპარსული მაზდეანობის გამომხატველი, ქართველთა სამეფო კერპებს დამსგავსებული ანთროპომორფული კერპია, რომელსაც მსახურებს მინაზე ცეცხლი და მზის თაყვანისმცემელი მოგვები, უმთავრესი ღვთაება კი მზეა. ამდენად, II ხილვა (სპარსთა შემოსევა, ქართლის დარბევა და ნმ. ნინოს მიერ სპარსთა ლაშქრის განდევნა) ერთგვარად აგრძელებს I ხილვას (მთათა ჩამორღვევას, წყალთა დაყენებასა და გადმოხეთქვას, საშინელი გრგვინვას), არმაზ-ზადენის მთათა (წარმართული სარწმუნოების ლიბოს) რღვევას მოსდევს მათ მიღმა რეალურად არსებული ძალის — სპარსეთისა და მისი რელიგიის სრული მარცხი. ამდენად, ეს ორი ხილვა-ჩვენება ერთგვარი წინაპირობაა, ღვთით მოვლენილი ნიშან-სასწაულია სვეტი-ცხოვლის აღმართებისა, რომელიც სვეტიცხოვლის ტაძრის აგებით დაგვირგვინდება და რითაც საფუძველი ჩაეყრება ღვთისმსახურებასა და ეკლესიური ცხოვრებას.

„ნმ.ნინოს ცხოვრების“ პარადიგმული სახისმეტყველება დაედო საფუძვლად ვასილ ბარნოვის რომანს „არმაზის მსხვერვა“. არმაზის მსხვერვის ეპიზოდი, რომელიც „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მიხედვით, რელიგიათა კონფლიქტისა და ქართლის მკვიდრთა გაქრისტიანების გზაზე პირველი საწყისი მოვლენაა, ვ. ბარნოვის რომანში იგი ფინალადაა მოწოდებული. არმაზის კერპ-ღვთაების მსხვერვა აგვირგვინებს ძველი რელიგიის წგნის პროცესს და გზას უხსნის ახალ სარწმუნოებას, განსხვავებით „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ რედაქციათაგან, სადაც კერპთა მსხვერვას არ გამოუწვევია სარწმუნოების

* კერპ-ღვთაება არმაზის შესახებ საგანგებოდ ვსაუბრობთ ჩვენს წიგნში — „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ პარადიგმული სახეები, თბ., 2006.

შეცვლა; მხოლოდ შემდგომ სასწაულს — მზის დაბნელების მოვლენას მოჰყვა მირიან მეფის და შემდეგ ქართლის გაქრისტიანება.

ვ. ბარნოვმა რომანში საქართველოს დასაპყრობად გამზადებული ორი სახელმწიფოს — სპარსეთისა და ბიზანტიის — პოლიტიკური ინტერესები მაზდეანობისა (მისი ქართულ-ლი კერპის — არმაზის) და ქრისტიანული რელიგიის ბრძოლის ფონზე წარმოგვისახა და მათ მამა-პაპური ღმერთები (ციშუბთარხუჯი, ითრუშანი, იალსარი, ილორი) დაუპირისპირა: „იარაღში ჩამსხდარიყვნენ: ძველისძველი ქართველთ ღმერთები, სპარსთ დიდი ღმერთის ანარეკლი, ქართველთ არმაზი, დასავლეთით მოვლენილი ჯვარცმული ღმერთი“ (ბარნოვი 1923-25: 507). რომანის მიხედვით, „ძველი ღმერთთ მოსაზნი ქართველნი უარს ჰყოფდნენ არმაზსაც, ჯვარსაც“ (ბარნოვი 1923-25: 484), რადგან ორივე უცხო იყო მათთვის და ორივეს ზურგს უკან მდგარი სახელმწიფოების პოლიტიკური გაბატონების სურვილი იმალებოდა. ვ. ბარნოვისათვის მთავარია ქართული ღმერთების მონანილეობა ეროვნული მეობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლაში, რადგან მის გარეშე არმაზისა და ქრისტეს ჭიდილი უცხოთა ბრძოლაა, მშობლიური ხალხის დასაპყრობად გამიზნული: „...ორივე სხვა არის, არმაზიც, ქრისტეც, სხვაგან მოსულან!“ (ბარნოვი 1923-25: 503), „ვერ შეითვისებს ქართველობა ღმერთს სხვიდან მოსულს“ (ბარნოვი 1923-25: 545).

ვ. ბარნოვმა ქართლის მოქცევის მოვლენა, რომელიც მრავალ კანონზომიერებათა შემცველი იყო, კიდევ უფრო გაამძაფრა, განაზოგადა, სიღრმისეული პლასტებით დატვირთვა და, შეიძლება ითქვას, პოლიტიკოსის თვალთაც შეაფასა ისტორიული მოვლენები. მან ქართლის გაქრისტიანების სასწაულებრივი საფუძველი სარწმუნოებათა ბრძოლის საინტერესო პასაჟებით შეავსო და სახესიმბოლოები ახლებური შინაარსით დატვირთა. რომანის სათაური — „არმაზის მსხვერვა“ — ერთ გვარი სიმბოლური ფორმაა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ვ. ბარნოვმა რომანის სათაურს შემდეგი აზრი დაუკავშირა: ქრისტიანობის შემოსვლა დიდი სიკეთე იყო, მაგრამ ის იწვევდა წინარე კულტურის მსხვერვას, რასაც უარყოფითი მომენტებიც ახლდა (ამიტომაც გაამკვეთრა მან მსხვერვის ტრაგიზმის შეგრძნება). ეს კი უნდა დაკავშირებოდა სოციალური რევოლუციის გააზრებას, რასაც ბევრი სიკეთის მოსაპოვებლად მოჰყვა. ასეთი ფართო სემანტიკის შემცველი იყო არმაზის მსხვერვა, ვითარცა პარადიგმული სახე.

ზოგადი დასკვნები — „წმ. ნინოს ცხოვრების“ განხილვის შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ სვეტის „ვერ აღმართების“ შემდგომ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათათვის ღვთის მოვლენილი ორი ხილვა სიმბოლური დატვირთვის შემცველი სახე-იდებია. I ხილვაში აღწერილი მოვლენები (მთათა ჩამორღვევა, წყალთა დაყენება და გადმოხეთქა, საშინელი გრგვინვა), როგორც ამას წმ. ნინო განმარტავს, ურწმუნოების რღვევის, მსხვერპლად გაღებულ ყრმათა სისხლის „დაყენების“ მაჩვენებელია. ქრისტიანული ტაძრის საძირკველი ვერ ჩაიყრება, სანამ მტკიცედ დგას არმაზის კერპის ლიბო — არმაზ-ზადენის მთები. ამიტომაც ხილვაში პირველად სწორედ ამ მთათა ჩამორღვევა ხდება. I ხილვაში წარმოჩენილი რეალიები თხზულების სხვადასხვა ეპიზოდებს უკავშირდება, რაც მათი სახისმეტყველების ამოცნობის საშუალებას იძლევა. აქვე წარმოჩინდება წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა მიმართება მარიათა მაგდალინელთან და, საერთოდ, მენელსაცხებულ ქალებთან, „წმიდათა წმიდათას“, სვეტიცხოვლისა — მოსეს კარავთან და სოლომონის ტაძართან (და მრავალი სხვა), რაც ავტორთა მიერ „წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ ქართლის მოქცევასთან დაკავშირებული ეპიზოდების ბიბლიურ ამბებთან კავშირის ცხადყოფისთვისაა მოხმობილი.

II ხილვა (სპარსთა შემოსევა, ქართლის დარბევა და წმ. ნინოს მიერ სპარსთა ლაშქრის განდევნა) სპარსული მაზდეანობის, მისი რიტუალებისა და ყოველგვარი აგრესიის დაძლევის წინასწარმეტყველური ნიშანია. სპარსეთი თხზულებაში აშკარა დაპირისპირებულ ძალად არ გამოიკვეთება, არც რელიგიური და არც პოლიტიკური თვალსაზრისით. რეალურში დაფარული რამ ხილვის სფეროში გაცხადდება და იქ დაიდლება ღვთაებრივი ძალისხმევით, რასაც სვეტის აღმართვა-დაფუძნება და სვეტისხოვლის აგება საბოლოოდ დაამონმებს.

ორივე ხილვა, სიმბოლურ დათვრთვასთან ერთად, ჩვენებაა იმისა, თუ როგორ იჭრება და თავსდება ჭეშმარიტებად აღქმული ირეალური რეალურში, როგორ ჩამოესვეტება ზეციური მინიერად და მიწიერებას ალამალებს ზეცად, ვითარცა — ცხოველმყოფელ ნათლის სვეტს. სვეტი-ცხოვლის „ვერ აღმართების“ შემდეგ წმ. ნინოსა და ათორმეტ დედათა ხილვები მრავლისმეტყველი სიმბოლური დატვირთვით გამოირჩევა. ირეალური რეალურში გააცხადებს ორ მთავარ საშიშროებასა და საფრთხეს, რომელიც სწორედ ხილვებში დაიდლება, რაც სვეტის აღმართვის და ტაძრის აგების მყარ საფუძველს ქმნის.

damowmebani:

არქიმანდრიტი ნიკიფორე 1891: არქიმანდრიტ ნიკიფორეს ბიბლიური ენციკლოპედია. მოსკოვი: ა. ი. სნეგირობას გამომცემლობა, 1891 (რუსულ ენაზე).

აზიანიძე, ელაშვილი 2006: აზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. I. გამომცემლობა „ბაკმი“, 2006.

ბარნოვი 1923-25: ბარნოვი ვ. „არმაზის მსხვერვა“. თხზ., ტ. 7. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1923-25.

ბროსე 1835: ბროსე მ. საქართველოს ისტორია, ნაწ. I. ტფილისი, 1835.

გრძელიძე 1987: გრძელიძე თ. სიმბოლიკის საკითხები ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში. ლიტერატურული ძიებანი, II (XVII), 1987.

გულაბერისძე 1882: გულაბერისძე ნ. საკითხავი სვეტისა ცხოველისაჲ, კუართისა საუფლოისი და კათოლიკე ეკლესიისაჲ. წიგნში — „საქართველოს სამოთხე“. შეკრებილი ხრონოლოგიურად და გამოცემული პეტერბურგის სასულიერო აკადემიის კანდიდატის ივერიელის გობრონ (მიხაილ) პავლის ძის საბინინის მიერ. პეტერბურგი: საიმპერატორო მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1882.

თაყაიშვილი 1900: თაყაიშვილი ე. ქართულ მატთანეთა წყაროები. სამი ქრონიკა. ტფილისი: კ.პ.კობლოვსკის გამომცემლობა, 1900 (რუსულ ენაზე).

კეკელიძე 1956: კეკელიძე კ. ვტიუდები. I. თბ.: გამომცემლობა სტალ. სახ. თბილისის სახ. უნივერსიტეტი, 1956.

„მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1963: „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“. წიგნში — ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. I. რედ. ილ.აბულაძე. თბ.: გამომცემლობა საქ.სსრ მეცნ. აკადემია, 1963.

სირაძე 1987: სირაძე რ. ქართული აგიოგრაფია. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987.

სირაძე 1992: სირაძე რ. ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა. I. თბ.: გამომცემლობა თბილისის უნივერსიტეტი, 1992.

სირაძე 1987: სირაძე რ. კულტურა და სახისმეტყველება. თბ.: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2008.

ჯანაშვილი 1906: ჯანაშვილი მ. საქართველოს ისტორია. I. თბ.: გამომცემლობა „შრომა“, 1906.

Nana Gonjilasvili

The Symbolic Meaning and Metaphorical Language of Two Visions from “The life of St. Nino”

Summary

In the study - The Symbolic Meaning and Metaphorical Language of Two Visions from *The Life of St. Nino* – two visions of St. Nino and twelve women, linked with the lifting and erection of *Sveti-tskhoveli* (the Life-Giving Pillar), are analyzed, which are image-ideas having a symbolic loading. The events described in the first vision (destruction of mountains, damming up and overflowing of waters, terrible thundering), as St. Nino explains, indicate the destruction of unbelief, “damming up” of the blood of the sacrificed children. The foundation of a Christian church cannot be laid at a place where the basis of the Armazi idol – the Armazi-Zaden mountains – stands firmly. Therefore, the first event in this vision is exactly the destruction of these mountains. The realia shown in the first vision are related with different episodes of the work, which allows understanding their metaphorical language. The relation of St. Nino and twelve women with Mary Magdalene and the Myrrh-bearing women in general, that of “the Holy of Holies”, *Sveti-tskhoveli* – with Moses’ Tent and Solomon’s Church (and many others) is manifested here too, which is offered by the present authors in order to illustrate the link of the episodes dealing with the conversion of Kartli from *The Life of St. Nino* with Biblical stories.

The second vision (invasion of the Persians, the ravaging of Kartli and driving out of the Persians by St. Nino) is the prophecy on the overcoming of Persian Mazdaism, its rituals and aggression of every kind. Persia is not shown openly in the work as an opposing power either from the religious or political viewpoint. What is hidden in reality is revealed in the sphere of vision and is overcome there by divine agency, which is finally confirmed by the erection of the Pillar and construction of the *Sveti-tskhoveli* church.

Both visions, along with the symbolic loading, demonstrate clearly how the unreal, perceived as truth, penetrates into and is contained in the real, how the heavenly descends to earth and elevates the earthly nature to heaven, like the life-giving pillar of light.

ლელა ხაჩიძე

იოანე მინჩხი და იოანე ბოლნელი

ქართული სასულიერო მწერლობა თავისი განვითარების მწვერვალს აღწევს X საუკუნეში. 951 წელს ხანძთის მონასტერში დაინერა აგიოგრაფიული მწერლობის შედევრი – გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“. ეს ნაწარმოები ერთგვარად აჯამებს ქართულ აგიოგრაფიას. ამავე დროს, გიორგი მერჩულეს ნაწარმოები, ფაქტიურად, განსაზღვრავს შემდგომდროინდელი (არა მხოლოდ სასულიერო) ქართული პროზის განვითარებას.

X საუკუნის პირველ ნახევარში მიაღწია თავისი განვითარების მწვერვალს ქართულმა ჰიმნოგრაფიამაც. იოანე მინჩხი, იოანე მტბევარი, მიქაელ მოდრეკილი და იოანე-ზოსიმე ცალკეულ ეპოქებს ქმნიან ქართული მწერლობის ისტორიაში. მათგან მონოგრაფიულად შესწავლილია იოანე მინჩხის შემოქმედება, რამაც ახლებურად განსაზღვრა არა მხოლოდ ამ ავტორის ადგილი ქართული მწერლობის ისტორიაში, არამედ თვით ორიგინალური ქართული ჰიმნოგრაფიის დონე და შესაძლებლობები (იოანე მინჩხის პოეზია 1987). იოანე მინჩხი ყველაზე დიდი სახელია რუსთაველის წინააღმდეგ ქართულ პოეზიაში.

ქართული ჰომილეტიკური მწერლობიდან, რომელიც ორიგინალური ნაწარმოებებით არ არის მდიდარი ამავე რანგის შემოქმედად უნდა მივიჩნიოთ იოანე ბოლნელი. მისი შემოქმედების კვლევას ახალი პერსპექტივა დაუსახა ხელნაწერთა ინსტიტუტის თანამშრომლების მიერ 1999 წელს გამოქვეყნებულმა ნაშრომმა „ათონის მრავალთავი“. იოანე ბოლნელის ქადაგებებიც ქართული კლასიკური მწერლობის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენს.

ამავე რანგში უნდა განვიხილოთ იოანე-ზოსიმეს მოღვაწეობა. მიუხედავად იმისა, რომ მისი მემკვიდრეობის შესახებ უკვე არსებობს რამდენიმე საინტერესო გამოკვლევა, იოანე-ზოსიმეს უნივერსალური მემკვიდრეობის კვლევა მომავლის საქმეა.

ამ ოთხი ავტორიდან მხოლოდ იოანე ბოლნელის მოღვაწეობის პერიოდის შესახებაა გამოთქმული განსხვავებული მოსაზრებები — X ან VI-VII საუკუნეები. ეს უკანასკნელი მოსაზრება ემყარება მიქელ თარხნიშვილის მიერ იოანე ბოლნელის ქადაგებების ლიტურგიკული თვალსაზრისით შესწავლას. მ. თარხნიშვილს მოყავს რამდენიმე არგუმენტი: რვაკვირიანი მარხვა, მარხვის კვირა დღეების სახარებისეულ საკითხავთა შინაარსი, ბოლნელის ქადაგებებში დადასტურებული ბიბლიური ციტატების სიძველე, პირველშენიერულის ლიტურგიის და ყველიერის მოუხსენიებლობა და ჟამისწიგნის მოკლე, არქაული სახე (თარხნიშვილი 1956: 90, 382).

მ. თარხნიშვილის მოსაზრებას იზიარებს მიშელ ვან ესბროკი, რომელიც აკონკრეტებს იოანე ბოლნელის მოღვაწეობის პერიოდს და უკავშირებს მას ჰერაკლე კეისრისა და ეპისკოპოს მოდესტოსის ეპოქას (VII ს). მანვე გამოთქვა მოსაზრება ზოგიერთი ფსევდო-ოქროპირისეული ტექსტის იოანე ბოლნელის სახელთან შესაძლო კავშირის შესახებ (ესბროკი 1975: 316).

სათანადო არგუმენტებზე დაყრდნობით X საუკუნის მოღვაწედ მიიჩნევს იოანე ბოლნელს თამილა მგალობლიშვილი (კლარჯული მრავალთავი 1991:).

„ათონის მრავალთავის“ გამომცემლებმა ისევე, როგორც თავის დროზე მ. თარხნიშვილმა, ყურადღება გაამახვილეს დიდმარხვის კვირიაკეების საკითხავების ლიტურგიკული თვალსაზრისით შესწავლაზე. მათი დაკვირვებით: „იოანე ბოლნელის ქადაგებები, სახარებისეულ საკითხავთა თემების თვალსაზრისით, ემყარებიან იმავე სისტემას, რაც დასტურდება იერუსალიმურ განჩინებაში, ასევე იერუსალიმური ტრადიციის რიგ ბერძნულ და ქართულ კრებულებში“. განსხვავებას ქმნის საკითხავთა გადანაცვლები და ხორციელის კვირა, სადაც ბოლნელის ქადაგება ემყარება ლუკას სახარებას (7,36-50), იერუსალიმური განჩინება კი – მათეს სახარებას (6,34-7,24) (ათონის მრავალთავი 1999: 76).

მკვლევართა უმეტესობა იზიარებს მიშელ ვან ესბროკის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ იოანე ბოლნელი იერუსალიმში მოღვაწე ბერია, ხოლო მისი ქადაგებები სამონასტრო წესისათვისაა განკუთვნილი.

იოანე ბოლნელის ჰომილიების უმეტესობა ეძღვნება დიდმარხვის პერიოდს და განკუთვნილია დიდმარხვის კვირა დღეებისათვის.

ამავე პერიოდს ეძღვნება მინჩხის მემკვიდრეობის ძირითადი ნაწილიც. იოანე მინჩხს მცირე ფორმის საგალობლები — სტიქარონები დაუწერია დიდმარხვის, ფაქტიურად, ყოველი დღისათვის. დიდმარხვის კვირიაკეებსა და განსაკუთრებით მნიშვნელოვან დღესასწაულებზე, როგორც წესი, დადებულია მინჩხის არა ერთი, არამედ რამდენიმე მცირე ფორმის საგალობელი. ბზობის კვირიაკესა და ვნების შვიდეულში კი ჩნდება მისი ჰიმნოგრაფიული კანონებიც.

ამრიგად, **ორივე ავტორისათვის დიდმარხვის პერიოდი განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენს.** შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ასახვა ზოგადი ტენდენციისა. კვლევამ ნათელყო, რომ X-XI სს-ების სინური კოლექციის ქართულ ხელნაწერებში ზატიკისათვის განკუთვნილი მასალა, მარხვის მასალასთან შედარებით, გაცილებით ნელა ვითარდება (იოანე მინჩხის პოეზია 1987: 21). დიდმარხვის პერიოდისადმი ეს ინტერესი დაგვირგვინდა კიდევ I ქართული „მარხვანის“ შედგენით, რომლის რედაქტორი და ერთ-ერთი ავტორი იყო იოანე მინჩხი.

მონოგრაფიაში „იოანე მინჩხის პოეზია“ ყურადღებაა გამახვილებული მინჩხის „მარხვანისათვის“ განკუთვნილი საგალობლების ლიტურგიკული თვალსაზრისით შესწავლაზე. დეტალურადაა განხილული მინჩხის სტიქარონების მიმართება შესაბამისი დღეების საკითხავებთან, რამაც ნათელყო, რომ იოანე მინჩხი ზედმინევით ასახავს იერუსალიმურ ტრადიციას. გაირკვა ისიც, რომ მისი შემოქმედება განსაკუთრებით ახლოსაა იერუსალიმის პატრიარქის – ელიას დიდმარხვის კვირიაკეებისათვის განკუთვნილ კანონებთან.

ამრიგად, **ამ მხრივაც ორივე ავტორი ერთ ტრადიციას მისდევს.** ეს ბუნებრივიცაა, რადგან იერუსალიმური ტრადიცია ქართულ ღვთისმსახურებაში X საუკუნის ბოლომდე გრძელდება.

საინტერესო სურათი მოგვცა ერთი და იმავე განგების — დიდმარხვის კვირიაკეებისათვის განკუთვნილი იოანე მინჩხის საგალობლებისა და იოანე ბოლნელის ქადაგებების შედარებამ. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში ჩვენს თვალწინაა კლასიკური მწერლობის ნიმუშები ამ ტერმინისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშნის მიხედვით.

მინჩხის საგალობლების კითხვისას ყურადღებას იქცევს მათი ენა — ბუნებრივი და აუღმრეველი ძველი ქართული. უცხო ენის გავლენის არავითარი კვალი, არც ერთი ხელოვნური კონსტრუქცია არ ჩრდილავს ამ დიდ პოეზიას.

ანალოგიური რამ შეიძლება ითქვას იოანე ბოლნელის ქადაგებების ენაზეც. მიუთითებენ, რომ ქადაგებებში შეიმჩნევა სპეციფიკური, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი პოეტური ექსპრესია. შენიშნულია ის გარემოებაც, რომ „ქადაგებაში გატარებული ძირითადი აზრის აქცენტებისათვის

იოანე ბოლნელი სვამს რიტორიკულ კითხვას და შემდეგ მის გასამტკიცებლად მოჰყავს ცალკეული ფრაზები თუ ამ აზრის შემცველი ბიბლიური პასაჟები“ (ათონის მრავალთავი 1999: 86).

ყურადღებას იქცევს ბოლნელის ქადაგებებისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი მხატვრული ხერხი: იოანე საბანისძის მსგავსად, მსმენელებს ის ჯერ სათანადოდ ამზადებს და მხოლოდ ამის შემდეგ მიაპყრობს მათ ყურადღებას ქადაგების ძირითად თემას.

„მოვედით, საყურადღებო, და ისმინეთ სიტყუათა ჩემთაჲ, რომელი მეგულების მე თხრობად თქუენდა, და მომიპყრენით მე სასმენელნი თქუენნი. დაუტევეთ ყოველივე ზრუნვაჲ ამის სოფლისაჲ, გულისკმა-ყვენით ზრახვანი ესე ჩემნი, განიწმინდენით გულნი თქუენნი და გონებანი და ისმინეთ წადიერად იგავი ესე...“ (ათონის მრავალთავი 1999: 211-212). ალბათ ზედმეტია მტკიცება იმისა, თუ როგორი მსგავსებაა ბოლნელის ამ (დ კვირიაკისათვის განკუთვნილი საკითხავის) სიტყვებსა და „აბოს წამების“ სათანადო მონაკვეთს შორის.

ვფიქრობთ, ყურადღებას იმსახურებს იოანე ბოლნელის ქადაგებებისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი თავისებურება — შესაბამისი თემების ორიგინალური, ფრიად საყურადღებო განმარტებანი. ამის დასტურია მისი თითქმის ყველა ქადაგება, რომელთა მნიშვნელოვან ნაწილს „თარგმანები“ წარმოადგენს. **იოანე ბოლნელი, როგორც ეგზეგეტი, უდავოდ იმსახურებს ყურადღებას და ვფიქრობთ, ცალკე კვლევასაც.**

აქვე გვინდა შევეხოთ კიდევ ერთ საკითხს — ამ ორი ავტორის დიდმარხვის კვირიაკებისათვის განკუთვნილი თხზულებების ლიტურგიკული თვალსაზრისით კვლევას, რამაც საინტერესო სურათი მოგვცა.

ასე მაგალითად, ყველიერის კვირიაკეზე „ათონის მრავალთავში“ დადებულია შემდეგი საკითხავი: „კურიაკე დღესა ყველითა აღებასა სახარებაჲ მათესი. თარგმანებაჲ სახარებისაჲ: „ეკრძალენით ქველის საქმესა“... თქუმული წმიდისა იოვანე ბოლნელისაჲ...“

საკითხავთა იერუსალიმურ სისტემაში დიდმარხვის I (და არა ყველიერის) კვირიაკეზე დადებულია ორი საკითხავი: მათე 7,13-29 (ინრო და ვრცელ ბჭეთა შესახებ) და მათე 6,1-15 (ქველისსაქმისა და ლოცვის შესახებ).

უნდა ითქვას, რომ როგორც მინჩხთან, ისე ბოლნელთან I საკითხავი ასახულია, მაგრამ მოკლედ. ორივე ავტორთან განსაკუთრებული ყურადღება მახვილდება II საკითხავზე. მოვიტანთ მცირე ნაწყვეტს იოანე ბოლნელის ქადაგებიდან: „ვიცი და მრწამს, რამეთუ ყოველთავე გესმინოს თქუენ, რასა — იგი წმიდაჲ სახარებაჲ გუასწავებდა და გკთხოვდა დღენდელსა ამას დღესა პირითა უფლისაჲთა, ვითარმედ: „ეკრძალენით ქველისსაქმესა თქუენსა, რაითა არა ჰყოთ წინაშე კაცთა სახილველად მათა...“ ხოლო შენ, რაჟამს იქმოდი ქველისსაქმესა შენსა, ნუ ჰქადაგებ წინაშე კაცთა, ვითარცა იგი ორგულთა და ფარისეველთა ყვიან, რამეთუ უყუარნ მათ, შორის ერსა და შორის უბანთა და შესაკრებელთა ზედა ყივიედ, რათამცა იდიდნეს კაცთაგან...“ (ათონის მრავალთავი 1999: 203).

იოანე მინჩხთან ყველიერის კვირიაკეზე დადებულია რამდენიმე საგალობელი — 2 ცისკრისა, 2 — მწუხრის და 1 „მოიხილესა“. ყველა მათგანი ისევე, როგორც იოანე ბოლნელის ქადაგება, ასახავს ამ დღესათვის განკუთვნილ II საკითხავს:

„წარმართთა ცხორებად მოსრული
სიტყუაჲ ი ღმრთისაჲ, სიბრძნე და ძალი მისი
აჰა ესერა, განგუაკრძალეს
და გუასწავებს ყოველთა უმჯობესსა:
„ეკრძალენით ქველის საქმესა თქუენსა,
და ნუ ჰყოფთ სახილველად კაცთა
და განსცხადნეთ თქუენ საუკუნესა!“
(ყველიერისა კვირიაკესა. ცისკრად)

„იქმოდეთ საქმეთა
კეთილთა ფარულად
და ნუ ჰყოფთ სახილველად წინაშე კაცთა,
არამედ იყავნ ყოველთა შორის
ქველის საქმე თქუენი უჩინო,
და მოგაგოს ცხადად დაფარულთა
მეცნიერმან მამამან მალალმან“
(ყველიერისა კვირიაკესა. მოიხილესა)

ვითარცა გონიერთა მნეთა
სინმდიით,
გულითა წადიერად
შევიწყნარნეთ დღენი ესე,
ვითარცა ორმეოცნი მთიებნი,
საღმრთოჲთა მით ნათლითა
კიდეთა სოფლისათა ბრწყინვალედ განმანათლებლნი,
და დავიცვნეთ მცნებანი ესე
მაცხოვრისა ჩუენისანი,
რომელნი-იგი დღეს ესმნეს სასმენელთა ჩუენთა:
„ეკრძალენით ქველისსაქმესა ჩუენსა
და ნუმცა რას ვჰყოფთ სახილველად წინაშე კაცთა,

მივსცეთ ფარულად დაფარულთა მხედველსა
და მოვუვაროს ჩუენ ცხადად საუკუნესა“
(ყველიერისა კვირიაკესა, მწუხრი).

ამავე დროს, შეინიშნება სხვაობაც. საქმე იმაშია, რომ როგორც მინჩხი, ისე ბოლნელი ეყრდნობა არა მათეს VI თავის მხოლოდ I ნაწილს (მათე, 6,1 — 15), როგორც ესაა საკითხავთა იერუსალიმურ სისტემაში, არამედ ამ თავს მთლიანად — მათე 6,1-34. ეს იმდენად აშკარაა, რომ, შესაძლოა, დავუშვათ იერუსალიმურ სისტემაში საკითხავის სწორედ ამ სახით არსებობა.

საინტერესოა, რომ “**იერუსალიმურ ლექციონარში**” ხორციელის კვირიაკეზე დადებულია სწორედ მთელი VI თავი მათეს სახარებიდან, რასაც მოწმობს მითითება საკითხავის დასასრულზე: „**ნუ ჰზრუნავთ ხვალისა, რამეთუ ხვალემან იზრუნოს თავისა თვისისა**“ (კეკელიძე 1912: 56), რომელიც მათეს ამ (VI) თავის უკანასკნელ (34-ე) მუხლს წარმოადგენს და ამდენად, კიდევ ერთხელ ადასტურებს ზემოთ გამოთქმულ ვარაუდს. ამრიგად, აღნიშნულ შემთხვევაში **საგალობელი, ქადაგება და „იერუსალიმის განჩინება“ ერთად დგება და აზუსტებს ძველ იერუსალიმურ საკითხავს.**

ანალოგიური სიტუაციაა დიდმარხვის III კვირიაკისათვის განკუთვნილ იოანე ბოლნელის ქადაგებასა და იოანე მინჩხის საგალობლებთანაც. ამ დღის ქადაგების სათაურში მითითებულია ლუკას სახარება: „**გ კვირიაკესა. სახარებაი ლუკასი: „და იყვნეს ყოველნი მეზუერენი და ცოდვილნი...“** თარგმანებაა წმიდისა სახარებისა. თქუმული წმიდისა იოვანე ბოლნელ ებისკოპოსისა“.

ადვილად შეიძლება მოინახოს ამ მითითების წყარო – ლუკა 15,1-7 – იგავი დაკარგული ცხვრის შესახებ. ეს თემა ვრცელადაა განხილული იოანე ბოლნელის მიერ. საინტერესოა, რომ ეს საკითხავი ასახულია ამ დღისათვის განკუთვნილ მინჩხის საგალობელშიც:

„რაჟამს შემოქმედი
მონყალე
ექმნა წყალობით თჳსთა დაბადებულთა,
მამინ სახიერმან თჳსსა მხოლოდმოზილსა
ძესა არაჲ ჰრიდა,
რომელმან დაუტევნა ოთხმეოცდაათცხრამეტნი
იგი ცხოვარნი
და გარდამობდა და ძიებად შეცთომილისა
მის კაცისა
და მამასა მიჰგუარა“.
(მესამესა კვირიაკესა. მწუხრი. უფ. ღალატყავასა)

საკითხავთა იერუსალიმურ სისტემაში ამ დღეს დადებულია ორი სხვა საკითხავი — მათე 20,1-16 (ვენახისმოქმედთა შესახებ) და ლუკა 18,9-14. იოანე მინჩხი და იოანე ბოლნელი აზუსტებენ იერუსალიმური საკითხების სისტემას. როგორც ჩანს, ამ დღეზე იერუსალიმურ სისტემაში დადებული იყო ლუკას სახარების 15-ე თავის დასაწყისი მუხლებიც.

ისევე, როგორც წინა შემთხვევაში, აქაც ჰომილეტიკისა და ჰიმნოგრაფიის მონაცემებს ადასტურებს “**იერუსალიმის განჩინება**”, რომელშიც II (და არა III) კვირიაკეზე მითითებულია ლუკას სწორედ ამ – მე-15 თავის 1-10-ე მუხლები (კეკელიძე 1912: 58).

იოანე მინჩხის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში, წყაროთა შეპირისპირების საფუძველზე, გამოვთქვით თვალსაზრისი დიდმარხვის ე.წ. მოსამზადებელი კვირიაკეების (მეზუერისა და ფარისევლის, უძღები შვილის) გენეზისის შესახებ. ჭილ-ეტრატის იადგარის, იოანე-ზოსიმეს და გიორგი მთაწმიდელის შენიშვნების, აგრეთვე “**მარხვანისათვის**” განკუთვნილი სახარების საკითხავების იერუსალიმური სისტემის შეპირისპირებით გამოიკვეთა ის გარემოება, რომ **დიდმარხვის IV — ე.წ. ჯვართაყვანისცემის შვიდეული თავდაპირველად არ იყო განკუთვნილი ჯვრის ხსენებისათვის. იგი შეიცავდა სულ სხვა - მეზუერისა და ფარისევლის ხსენებას.**ამავე ხსენებას ეძღვნება ელია პატრიარქის IV კვირიაკისათვის განკუთვნილი კანონი (იოანე მინჩხის პოეზია 1987: 33).

ელიასაგან განსხვავებით, თეოდორე სტუდიელის, იოსებ მგალობელისა და სტეფანე საბანმიდელის IV შვიდეულისათვის განკუთვნილ საგალობლებში უკვე ასახულია ჯვრის თემა.

იოანე მინჩხის ამ დღისათვის განკუთვნილი საგალობლები არ იცნობს ჯვრის თემას, ისინი მეზუერისა და ფარისევლის თემაზეა დაწერილი. ამრიგად, ეს საგალობლები კალენდრის თვალსაზრისით ძველ ტრადიციას მისდევს; კერძოდ, იმავე ტრადიციას, რასაც ელია პატრიარქის აღნიშნული კანონი.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი წყარო (ელიას საგალობლის ჩათვლით) **დიდმარხვის III კვირიაკისა და საერთოდ, III შვიდეულისათვის ადასტურებს უძღები შვილის ხსენებას.**

ანალოგიური ვითარებაა იოანე ბოლნელის ქადაგებებშიც. დიდმარხვის III (გ) კვირიაკის ქადაგებასთან მითითებულია მეზუერისა და ფარისევლის (ლუკა 18, 1-14), ხოლო IV (დ) კვირიაკის ქადაგებასთან — უძღები შვილის იგავი.

“**იერუსალიმის ლექციონარში**” IV კვირიაკეზე დადებულია ლუკას სახარების 18-ე თავის 1-14 მუხლები (კეკელიძე 1912: 60). იოანე ბოლნელსა და იოანე მინჩხთანაც ეს მონაკვეთია ასახული. დიდმარხვის საკითხავთა იერუსალიმურ სისტემაში კი დადებულია ლუკას სახარების 18-ე თავის 9-14-ე მუხლები. ამრიგად, ამ შემთხვევაში ქართული წყაროები ადასტურებს ამ საკითხავის უფრო ვრცელი (ლუკა 18, 1-14) სახით არსებობას.

იერუსალიმური სისტემით განწესებულ საკითხავთან ზუსტი თანხვედრაა იოანე ბოლნელის VI კვირიაკის ქადაგებასა და შესაბამისი შვიდეულის მინჩხის საგალობლებში, აგრეთვე “იერუსალიმურ ლექციონარში” — ლუკა 10, 25-37 (იგავი მოწყალე სამარიტელზე) (კეკელიძე 1912: 62).

ზუსტად თანხვედრა იერუსალიმურ სისტემას სამივე ქართული წყარო დიდმარხვის VII (ზ) კვირიაკის მასალაშიც (იგავი მდიდრისა და ლაზარეს შესახებ).

ამრიგად, იოანე ბოლნელისა და იოანე მინჩხის დიდმარხვის კვირიაკებისათვის განკუთვნილი თხზულებების ზედმინევით თანხვედრა ერთმანეთთან და “იერუსალიმურ ლექციონართან” საკითხავთა იერუსალიმური სისტემის დაზუსტების ან განსხვავებული ტრადიციის აღდგენის საშუალებას იძლევა.

Ddamowmebani:

ათონის მრავალთავი 1999: მაისურაძე მ., მამულაშვილი მ., ლამბაშიძე ა., ჩხენკელი მ. ათონის მრავალთავი. თბ.: 1999.

ესბროეკი 1975: Esbroeck M.van. Les plus anciens Homeliaires georgiens. Louven: 1975.

თარხნიშვილი 1956: Tarnischvili M. Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur. 1956.

კეკელიძე 1912: Кекелидзе К. Иерусалимский Канонарь VII века. Тифлис: 1912.

ხაჩიძე 1987: ხაჩიძე ლ. (რედაქტორი). იოანე მინჩხის პოეზია. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ლელა ხაჩიძემ. თბ.: 1987.

მგალობლიშვილი 1991: მგალობლიშვილი თ. (რედაქტორი). კლარჯული მრავალთავი. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო თამილა მგალობლიშვილმა. თბ.: 1991.

Lela Khachidze

Ioanne Minchkhi and Ioanne Bolneli

Summary

The comparative research of literary legacy of Ioanne Minchkhi and Ioanne Bolneli - the most famous representatives of Georgian Hymnography and Homiletics – is given in this issue.

Majority of homilies by Ioanne Bolneli are created for the Lent and are meant for the Sundays of this liturgical period.

The grate majority of the hymns by Ioanne Minchkhi are created for the same period. He has written Stichera for each day of the Lent. A group of hymns are written for the Sundays and Holidays of Lent by Ioanne Minchkhi. It's obvious that liturgical period of Lent is especially important for both of them.

This is a consequence of the general tendency – Georgian manuscripts dated by X-XIcc. make clear that hymnographical repertoire for the Lent is more developed than for other parts of liturgical year.

“Triodion” was the first collection which was separated from “Iadgari” (“Tropologion”). Ioanne Minchkhi was the compiler and one of the authors of this collection.

The comparative analyses of the lessons (hymns by Ioanne Minchkhi and homilies by Ioanne Bolneli) for Sundays of the Lent make clear that both of them follow Jerusalemite tradition. This tradition was widely spread in Georgian liturgy till the end of the X century.

The lessons for the Lent by Ioanne Minchkhi and Ioanne Bolneli represent the examples of classical legacy.

Homilies of Ioanne Bolneli usually explain the Holy Writ. Ioanne Bolneli and his “exegesis” should be studied.

In the issue the lessons for the Lent of these authors are studied as the liturgical texts in the context of Jerusalemite system of Biblical lessons and “Jerusalemite Lectionnaire”.

Lessons for the Lent created by Ioanne Minchkhi and Ioanne Bolneli and “Jerusalemite Lectionnaire” coincide with each other and in some cases reflect more archaic tradition than Jerusalemite system of Biblical lessons.

ხეთისო ზარიძე

„დაგიხიოს შენი მასა“ თუ „დაგიხიო შენი იმასა“?

არჩილ მეფის პოეტურმა მემკვიდრეობამ ისეთი ხელნაწერი კრებულებითაც მოაღწია ჩვენამდე, რომლებიც თავად არჩილისავე დავალებითა და უშუალო ხელმძღვანელობით გადაუნუსხავთ ამ საქმის მცოდნე პირებს (ბარამიძე 1936: IX; კეკელიძე... 1999: 550); ამან კი ალბათ, რაღაც შეცდომათაგან იხსნა კიდეც ეს ტექსტები, მაგრამ ირკვევა, რომ გადამწერთ მაინც მოსალოდნელზე მეტი გაპარვიათ ისინი (კეკელიძე... 1999: 553-570); სპეციალისტები გამოცემიდან გამოცემამდე ამცირებდნენ მათ რაოდენობას, მაგრამ ზოგიერთი ისეთი აღმოჩნდა, რომელსაც ამ პოეტის თხზულებათა პირველივე მეცნიერული პუბლიკაციიდან დღემდე არაფერი ეშველა თავისი რეზუსული ხასიათის გამო; ასეთია, მაგალითად, პოემა „გაბაასების“ 79-ე სტროფი (არჩილი 1999: 281, გამოკვლევაში ვიმონებთ ამ გამოცემას); ახლა რა წერია მასში ისეთი, რომ სხვადასხვა თაობის მკვლევართა ხელში გამოიარა და მაინც გაურკვეველი დარჩა მისი სათქმელი?

მის წინა, ე. ი. 78-ე სტროფში რუსთველი კიდევ ერთხელ შეახსენებს ჯობნისათვის მოძალებულ თეიმურაზს, რომ სრულიად ამაოდ ირჯება: „მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მელექსენი ჩემზე შენობს,“ ანუ, დღეს თუ რამეა კარგი ქართულ პოეზიაში, მისი მესაძირკვლე მე ვარ და მელექსენი ამაში მე მომდევნე; ამიტომ „ნუ ეჭვ მჯობდე“, დაცხრი და შენი ადგილი იცოდეო, შეაგონებს მოპაექრეს; თეიმურაზი კი უფრო მეტი პოლემიკური ჟინით ენთება და აქამდე თუ მარტო იმას უკიჟინებდა, შენი „ვეფხისტყაოსნით“ „ერთი ამბავი აინყე“ და რაკი ვერ დაამთავრე, „ბოლოც სხვათ შეგითავესაო“ (70), ახლა მკვეთრად აწყვეტინებს სიტყვას და რითაც ეს წუთია მისი მოგერიება სცადა რუსთველმა, *მასაც კი სხვისი დამსახურების მეტად საძრახის მითვისებად უთვლის მას:*

„ჩახრუხაქემ უნინ არ თქვა, რად იპარავ პირველ თქმასა?
რას მიერჩი მას რიტორსა, არ ანებებ მისსა მასა?
ვეჭვ, მას დარჩეს პირველობა, დაგიხიოს შენი მასა,
თორემ ვკითხოთ ქორანიკონს, გაგიჩნდების შენი ბასა“ (79).

ამ სტროფზე თვალის ერთი გადავლებითაც კი ჩანს, თუ რა ინვეს თურმე მის სირთულეს, რას უქცევია აქამდე ამოუხსნელ გამოცანად; ცხადია ეს არ არის მარტო მისი მესამე სტრიქონის ჩამკეტი *მასა*, რადგან მკვლევართა ინტერესი აქამდე მხოლოდ მას დასტრიალებდა მუდამ; არა, ასახსნელია მთელი, „დაგიხიოს შენი მასა“; ე. ი. სტრიქონის მეორე ნაწილი, რადგან *მასას* ამ ლექსიკური ვარიაციებით: *ნივთი, მასალა, სხეული, ბადე...* რომელთაც მისი განმარტებისთვის გვთავაზობენ მკვლევარნი, ეს ფრაზა და მთელი სტრიქონი — უფრო გასაგები ვერ ხდება, იგი თავის რეზუსულ ხასიათს მაინც ინარჩუნებს და მის გამოვე გაურკვეველი გვრჩება ამ სტროფის მეოთხე სტრიქონის ჩამკეტი *ბასაც*, რაც სწორედ ამ *მასას* დახვევამ უნდა თურმე გაუჩინოს რუსთველს; თანაც ეს ისეთი მუქარით არის ნათქვამი — „თორემ ვკითხოთ ქორანიკონს!“ რომ მასში წინასწარვე კარგს ვერაფერს ივარაუდებს მკითხველი...

ახლა, რაკი ეს *მასა* და *ბასა* ასე მიზეზ-შედეგობრივად ჩანან ერთიმეორესთან დაკავშირებულნი, ბუნებრივია, მათი კვლევაც ასევე უნდა წარმართულიყო, ანუ სტროფის შინაარსის შესაბამისად უნდა აგვეხსნა ორივე ხომ? რეალურად კი აი რა მოხდა, ბასა არჩილის ბოლო კრებულის გამოცემამდე თითქოს არც კი არსებულა „გაბაასების“ ტექსტში, მას არავინ შეხებია; იგი პირველად ამ გამოცემის ლექსიკონში მოხვდა, ოღონდ, აქაც აი რა სახით: „ბასა, 20, 79, 4“ „გაგიჩნდების შენი ბასა“ (არჩილი, 1999, 575), ეგაა და ეგ! აი *მასა* კი, როგორც ითქვა, თავიდანვე შენიშნეს და შემდეგაც რამდენიმე სპეციალისტმა სცადა მისი განმარტება, მაგრამ „არჩილიანის“ ამ ბოლო გამოცემის ლექსიკონში კი რატომღაც აღარ ჩანს; გ. კუჭუხიძის აზრით, ეს თურმე იმის ბრალია, რომ ამ გამოცემის ავტორებს ვერაფრით გაუზიარებიათ მისი ის განმარტებანი, რაც აქამდე მოეძებნა მას სხვადასხვა გამოცემათა ლექსიკონებში (კუჭუხიძე 2003: 123); ეს თუ მართლაც ასეა, მაშინ რა გამოდის? განა პრობლემისათვის თვალის არიდება, ან მისი მიჩუმადება რაიმე გამოსავალია? ცხადია, ავტორები ამ გზით არ ნავიდოდნენ; უფრო სავარაუდოა, რომ მათ რატომღაც გამორჩათ იგი, რაც თავისთავად მაინც დასანანი შეცდომაა.

არა და როგორც ითქვა, მან, ე. ი. *მასამ*, არჩილის თხზულებათა პირველივე მეცნიერულად მომზადებული კრებულის ავტორთა ყურადღება მიიპყრო, ოღონდ, მათ საკმაო სიფრთხილაც გამოუჩინიათ ამ სიტყვის მიმართ: რაკი ვერ აუხსნიათ, აი როგორ შეუტანიათ იგი ლექსიკონში: „მასა, 80₃?“ (ბერძენიშვილი 1937: 196); კითხვისა და ძახილის ნიშანი უზის მის სავარაუდო ლექსიკურ ვარიანტებს „ქართული პოეზიის“ თხუთმეტტომეულის მესამე ნიგნის სიტყვანშიც, რომლის ავტორიც ს. ცაიშვილია; „მასა (გ. თ. რ. 80, 3) „დაგიხიოს შენი მასა“; მასა — ნივთი, მასალა, სხეული (!)“ (ცაიშვილი 1975: 573); მაგრამ ამგვარი თავშეკავება აღარა ჩანს ამ სიტყვის ახსნაში „ქართული მწერლობის“ მეექვსე ტომის ლექსიკონში: მასა — ბადე („დაგიხიოს შენი მასა“, „გაბაასება“), ვკითხულობთ აქ; (სარჯველაძე 1989: 860); ახსნა მართლაც კატეგორიულია, მაგრამ უკვე აღნიშნული რომ გავიმეოროთ, განა რას

ცვლის იგი ამ სტრიქონის შინაარსში, რა სინათლე შეაქვს მის გაგებაში? „დაგიხიოს შენი ბაღე“ ხომ ისეთივე გამოცანაა, როგორც არის „დაგიხიოს შენი მასა“?! ცხადია ასეა!

სავარაუდოა, ეს შენიშნა და სწორედ ამის გამო გაუჩნდა ამ სიტყვისა და საერთოდ მთელი 79-ე სტროფისადმი ინტერესი გ. კუჭუხიძეს; ოღონდ, მასაც ტექსტში გარკვევის ნაცვლად ლექსიკონისათვის მიუმატავს, თანაც უცხო, კერძოდ, არაბული ენის ლექსიკონისათვის და იქ შემჩნეული, უღერადობით არჩილისეული მასას მსგავსი სიტყვისათვის, ვითარცა ლექსის მეტაფორისათვის, მოურავია ამ გატანჯული სტროფის შინაარსი; კერძოდ, იგი წერს: „ჩვენი ყურადღება მიიქცია იმ გარემოებამ, რომ არჩილი ხშირად მიმართავს აღმოსავლურ ლექსიკას, მასთან არაბული სიტყვებიც ბევრი გვხვდება... არაბული სიტყვა „მასა“ („მასათუნ“) ქართულად ნიშნავს აღმასის ნატეხს (кучаек алмаза, — 4, 739); ხოლო „მას“ ითარგმნება, როგორც „აღმასი“, (იქვე)... საფიქრებელია, რომ სწორედ ეს არის არჩილისეული სიტყვის მნიშვნელობა...“

ახლა რატომ ჰგონია გ. კუჭუხიძეს, რომ მაინცადამაინც ეს არის საფიქრებელი, რასაც იგი გვთავაზობს და როგორ უკავშირებს ამ არაბულ მასას, რომელიც თურმე აღმასს ნიშნავს, სადავო სტროფის შინაარსს? სიტყვათა აკუსტიკური მსგავსებით ხომ არაფერი იცვლება არჩილისეულ სტროფში და იგი ამით ხომ უფრო გასაგები ვერ ხდება?

როგორც ვთქვით, გ. კუჭუხიძე ფიქრობს, რომ არჩილისეულ ენაში ამ სიტყვას თითქოს ისეთივე მეტაფორული გაგება უნდა ჰქონდეს, როგორც აქვს, მაგალითად, „წყობილ მარგალიტს“ რუსთველის ენაში და შემდეგ ისე, რომ არაფრით ასაბუთებს ამ თვალსაზრისს, არაფრით ხსნის, მარტო არჩილის პოეტურ მეტყველებაში ეძებნება მას ასეთი ფუნქცია, თუ საერთოდ, იმ ხანის მხატვრული აზროვნების მონაპოვარია, განაგრძობს: „გაბაასების ავტორი თეიმურაზს მეტისმეტად აგრესიული კილოთი ალაპარაკებს; როგორც არჩილის პერსონაჟი ამბობს, თუ „ქორანიკონს“, ე. ი. ისტორიას ჩავხედავთ, ცხადი გახდება, რომ თამარის საქებარი პოემა რუსთველზე ადრე ჩახრუხადემ დაწერა და რუსთველი კი პირველობას იჩემებს, ჩახრუხადის საქმეში იჭრება; თეიმურაზი, როგორც ვთქვით, მიიჩნევს, რომ გამარჯვება საბოლოოდ „თამარიანის“ ავტორს დარჩება და აქ არჩილი თეიმურაზს, როგორც ჩანს, ათქმევინებს, რომ გამარჯვებული ჩახრუხადე დამარცხებულ რუსთველს მის „ძვირფას თვალს“ (ამ შემთხვევაში აღმასის ნატეხს) ე. ი. „ვეფხისტყაოსანს“ დაუხვეს („დაგიხიოს შენი მასა“); (კუჭუხიძე 2003: 123; ხაზი ჩვენია, ხ. ზ);

მთელ ამ ამონაწერში, რასაც სტროფის შინაარსში მართლაც რამე მოეკითხება და თანაც ძალზე პრინციპული, მხოლოდ „ქორანიკონია“; მას მკვლევარი სწორ გზაზე უნდა დაეყენებინა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ალღო ვერ აუღია მისი მინიშნებისათვის, რის გამოც, რასაც იგი აქ „თამარიანზე“ წერს, სრულიად უსაფუძვლო ფანტაზიის ნაყოფია, როგორც ბოლოს ვნახავთ, ამის მსგავსი არაფერია ამ სტროფში ნათქვამი;

იმისათვის, რომ არჩილის კონკრეტულ სათქმელს მივაგნოთ ამ სტროფში, გაიხსნას სინამდვილეში რას ეცილებოდა თურმე რუსთველი ჩახრუხადეს და შემდეგ კი გასაგები გახდეს ჯერ მასას, ხოლო მერე კი მასას რაობა, კვლევა უშუალოდ ამ სადავო სტროფიდან კი არა, მის წინა, ე. ი. 78-ე სტროფიდან მაინც უნდა დაიწყო; ამას ხომ, სხვა რომ არა იყოს რა, თავად ამ საანალიზო სტროფის ინტონაციური დინამიკაც მოითხოვს? აბა დავაკვირდეთ თუ ასე არ არის?

„ჩახრუხადემ უნინ არ თქვა, რად იპარავ პირველ თქმასა?
რას მიერჩი მას რიტორსა, არ ანებებ მისსა მასა?“

და ა. შ. ხოლო რა უთქვამს თეიმურაზის აზრით რუსთველზე უნინ ჩახრუხადეს და რა მიუთვისებია პირველს მეორისაგან. რას იჩემებს თურმე მისას რუსთველი, მშვენივრად ირკვევა ამ სტროფის წინა, ე. ი. 78-ე სტროფიდან, რომელიც ჩვენი წერილის დასაწყისში ნაწილობრივ უკვე დავიმონმეთ; უფრო სრულად კი აი რას ვიგებთ იქიდან; რუსთველი ბრძანებს:

„მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მელექსენი ჩემზე შენობს,
ამას ზედან რისთვის სწყრები, პირად მზეო, იკრავ შენ ობს,
ლექსი ჩემი საამოა, არ საწყინოდ მონაშენობს,
ნუ ეჭვ მჯობდემ, სიხარულით ცუდად იკრავ დაბდაბს, შენ ნობს“.

აქედან ნათელია, რომ ამ პაექრობაში მეცილეების საგანი იმ სასურველი სიახლის დაწერგვაა ქართულ პოეზიაში — სწორედ ამას ნიშნავს: „მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა“, რასაც ქართველ პოეტთა თაობები გატაცებით დასწაფებიან შემდგომ და არამც და არამც თამარის სათანადო განდიდებაში დაჩემება პირველობისა, როგორც ჰგონია ჩემს უმცროს კოლეგას;

გარდა ამისა, თუ აქ მაინცადამაინც თამარის ქებაში მეცილებას დავინახავთ, მაშინ როგორღა გავიგოთ სრულიად კონკრეტული: „მელექსენი ჩემზე შენობს“? რა ისინიც, ე. ი. მელექსეთა მთელი თაობები, თამარის ქებით ცდილობდნენ დამსგავსებოდნენ რუსთველს, თუ მისეული ლექსის გათავისებით, მისებურად თქმითა და გამოხატვით? ეს ხომ პირდაპირ დევიზი იყო მთელი აღორძინების ხანის პოეზიისა, თავად არჩილისგანვე დაკანონებული? ცხადია, სწორედ ამით და თეიმურაზიც სწორედ ამაში არ ეთანხმება მას, რადგან იცის, რომ ამ საყოველთაოდ აღიარებული სიახლის დამწერგავი ჩვენს

* ამ სტროფის მე-4 სტრიქონის დასასრული არჩილის თხზულებათა ბოლო პუბლიკაციაში ასეა დაბეჭდილი: „ცუდად იკრავ დაბდაბ, შენ ნობს“; უნდა იყოს: „ცუდად იკრავ დაბდაბს, შენ ნობს“, ანუ, როგორც მის პირველ მეცნიერულ გამოცემაშია.

პოეზიაში ჩახრუხაძეა და ამის საბუთად, რასაც მისი რწმენით რუსთველი ველარსად წაუვა, „ქორანიკონი“ მიაჩნია: „თორემ ვკითხოთ ქორანიკონს“... ეს კი ისეთი ინფორმაციაა, რაც საბოლოო დასკვნამდე უსათუოდ უნდა გაანალიზდეს. არჩილი ხომ უსაბუთოდ არაფერს ამბობდა!

როცა თეიმურაზისა და რუსთველის ამ პაექრობას მივყვებით და მათს თითოეულ სიტყვას ვწვინთ, უსათუოდ შემდეგიც უნდა გვახსოვდეს და დასკვნებსაც მხოლოდ მისი გათვალისწინებით ვაკეთებდეთ: ის, რასაც ამ პოემაში თავისი თავისა და თავისი პოეზიის შესახებ ბრძანებს რუსთველი, სინამდვილეში მართლაც მისი, ე. ი. თავად რუსთველის კი არა, ე. წ. ალორძინების ხანის მნიგნობართა თვალსაზრისი და განსჯაა, თუ რას წარმოადგენდა მაშინდელთა სულიერი ცხოვრებისათვის რუსთველი, ასევე უნდა შეფასდეს, რაც აქ ჩახრუხაძეზეა ნათქვამი და თეიმურაზის მცდელობაც კი სახელით დაჩრდილოს რუსთველი (ბარამიძე 1937: XX), მიუხედავად იმისა, რომ ამის მწველი სურვილი მას მართლაც ჰქონია და გაუმჟღავნებია კიდევ თავისი „მაჯამის“ ბოლოქმემაში:

„ლექსი ჩემი სჯობს გვარად და ტკბილად სასმენად ყურისა,
მაშინც რუსთველსა აქებენ, მე ამან გამაგულისაო“;
(თეიმურაზ პირველი 1934: 125)

„გაბაასებაში“ ისეა განდიდებული რუსთველი და მთელ ამ თხზულებაში მის უდავო ღირსებაზე ისეა გაშლილი სიტყვა, რომ მას თითქოს მეტოქე ვერც უნდა გამოსჩენოდა; თუ არა მართლაც ასეთი შეუდარებელი შემოქმედისაგან, აბა ვისგან რა უნდა განეცადა და ესწავლა ალორძინების გზაზე დამდგარ ქართულ მწრლობას, მაგრამ თეიმურაზის ასეთი პრინციპული და თანაც ისტორიულ საბუთს დაღირებული მხილებაც გვაფიქრებინებს, რომ იმ ხანებში მაინც ყველასთვის არ უნდა ყოფილიყო რუსთველის აბსოლუტური ერთადერთობა სარწმუნო, რომ არსებულა სხვა, ამის საპირისპირო აზრიც და თანაც ისტორიული საბუთით შემაგრებული; არჩილს კი, რაკი თავისი შემოქმედების პრინციპად მხოლოდ და მხოლოდ სიმართლის თქმა ჰქონდა არჩეული, არც ამის დავინწყება სურს; მისი რწმენით, მომავლისაკენ მზირალ ქართულ საზოგადებას ყველაფერი უნდა სცოდნოდა თავისი წინაპრების შესახებ, სარწმუნოცა და საეჭვოც, საყოველთაოდ მისაღებიცა და რამდენადმე სადავოც; მაგალითად, უნდა გაეთვალისწინებინა, რომ რუსთველს, რომელსაც, როგორც ითქვა, მთელ პოემაში ელვარე შარავანდედით მოსავს (იხ. სტროფები: 62-ე, 78-ე, 85-86-ე და სხვანი), „ვეფხისტყაოსანი“ კი მაინც დაუსრულებელი დარჩენია თურმე და იგი სხვებს მიუყვანიათ მისთვის ბოლომდე; ამას იგი ერთხელ კი არ აღნიშნავს, როგორც შემთხვევით გაგონილს, ინტენსიურად უტრიალებს და სხვადასხვანაირად ხუთჯერ უბრუნდება პოემაში (იხ. სტროფები: 64-ე, 73-ე, მე-80, 81-ე, 104-ე — დაწვრილებით ამ საკითხზე: ზარიძე 2002: 117-18); ამიტომ, როცა ქართული ლექსის განახლებას ეხება პაექრობა ამ ორ პირს შორის და იმის დადგენაზეა დავა, თუ მაინცადამაინც ვისი დამსახურებაა იგი, არჩილი შეახსენებს მკითხველს, რომ ამ საქმეში ყველაფერი ისე როდია, როგორც ზოგს წარმოუდგენია. ცხადია დიდია რუსთველი, მაგრამ ამ საქმეში მასზე ადრე ჩახრუხაძეს გამოუჩენია თავი და გარკვეული სიახლეც პირველს სწორედ მას შეუტანია პოეზიაში; ახლა რა სიახლეა იგი? ცხადია, არჩილი არც ამაზე მსჯელობს უსაბუთოდ; მას ეს საკითხი საკმაოდ მკაფიოდა აქვს დაკონკრეტებული როგორც „გაბაასების“ შესავალ ნაწილში, ასევე „მეფეთა საქებელსა და სამხილებელშიც“, რომელიც თავიდან ბოლომდე „ჩახრუხაულის“ რიტმით გაუმართავს და გაუნყვია.

არჩილის „გაბაასების“ შესავალში „ძველთა და ახალთა საქართველოს მელექსეთა“ შესახებ რომ მსჯელობს და იმას არკვევს, ვის რა სიკეთე და ღვაწლი გამოარჩევს ჩვენს მწერლობაში, აღნიშნავს, რომ ჩახრუხაძეს სრულიად ახალი, მანამდე არნახული რიტმის ლექსით შეუმკია მეფე თამარი; ამ ლექსს იგი „გაბაასებაში“ „სხვას ლექსს“, ხოლო „მეფეთაში...“ კი უკვე კონკრეტულ სახელს, „ჩახრუხაულს“ უწოდებს:

1. „სხვას ლექსით ჩახრუხაძემა შეამკო მეფე თამარი,
არ მებრალეების საქებრად თამარი მისი ამარი“ (24, 1-2);
2. „ჩახრუხაული, ვით რხეული
ძეგლად უნესა თავისა ლექსსა“ (3, 1-2);

თავის პირად სიმპატიას კი ამ პოეტისადმი, როგორც ითქვა, იმით ამჟღავნებს, რომ „მეფეთაში...“ ერთგულად მიჰყვება მისი ლექსის რიტმულ მიმოხვრას და ამას აღიარებს კიდევ:

„მო, ნახე: ვსური, მონა ხევსური,
სიყვარულითა მის ხმით ვთქვი მეცაო“ (4, 1-2);

ამას კი შემდეგაც იმეორებს და გულდანყვებილი მხოლოდ იმით არის, რომ ამ რჩეული წინაპრის ნიჭისა და შესაძლებლობის შესაფერის ვერაფერს აღწევს:

„ვითა აჩრდილად, არ თუ სადილად,
გარნა იქნების დღესთან ღამეცაო? (4, 3-4);

ახლა, დაკვირვებული თვალი, ალბათ, შენიშნავდა, რომ ჩახრუხაძისა და მისი პოეზიის ამ მოკლე დახასიათებაში ორ პრინციპულ პუნქტს გამოყოფს არჩილი; 1) ჩახრუხაძე ბრძენია — „ჩახრუხაძე ბრძენთ ვაბაძნეთ“ და მე-2: იგი ქართული სიტყვის ჯადოქარია, ჩვენში მანამდე არარსებული ხმისა და რიტმის ლექსთა შემოქმედი; ხოლო ყოველივე ეს კი არჩილის ეპოქის ქართულში უპირატესად ერთი

სიტყვით, კერძოდ, სიტყვა რიტორით გამოითქმებოდა ხოლმე; ძალზე მოსაწყენი რომ არ გაგვიხდეს მსჯელობა, ამის ცხადსაყოფად მხოლოდ ორიოდ სტრიქონს დავიმოწმებთ თეიმურაზ პირველის პოეზიიდან;

თეიმურაზი, როგორც ცნობილია, გადაჭარბებით აფასებდა თავის შესაძლებლობას პოეზიაში, იმდენად მოუზომავად, რომ რუსთველიც კი, როგორც ვნახეთ თავის ტოლად არ მიაჩნდა; ამასთანავე ეჭვიც საკმაოდ ღრღინდა თურმე, ანუ ხებდა, საბოლოოდ მაინც ვინ როგორ გაიგებდა მის სწრაფვას, რად ჩაუგდებდა მხატვრული სიტყვისათვის რომ დაეთმო ამდენი დრო; მაგალითად, სწორედ ამას წუხს და ჩივის იგი თავის „ვარდბუღბულიანის“ ბოლოთქმაში და იქვე ჩანს, თუ რას იტევდა მის განსჯაში ჩვენთვის საინტერესო სიტყვა რიტორი:

„თქვას თუ ვინმე: — რა არისო ცუდ საქმეზე სიტყვის გარჯა“?
ესეც მითხარ, რა დამაკლდა, ანუ რამცა დამეხარჯა?
რიტორი ვარ, მსურის სიბრძნე, თვარ მომადგა ვისგან ბარჯა?
რაც მასმოდა მათგან მეც ვთქვი, ლექსი არსად დამეხვანჯა!“ (93).

ახლა რას ვიგებთ აქედან? რატომ არ დახვანჯვია თურმე ლექსი თეიმურაზს, მისი აზრით, რატომ გამოსვლია ესოდენ მწყობრი და საამო? მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი რიტორია, ანუ ბრძენი და ამავე დროს სიტყვის შეუდარებელი ოსტატი; სწორედ ასეთივე გაგებით აქვს მას ეს სიტყვა ნახმარი „შამიფარვანიანის“ ოცდამეერთე სტროფის ბოლო და სამოცდამეექვსე სტროფის მეორე სტრიქონებში; „ლეილმაჯნუნიანის“ უკანასკნელი სტროფის მესამე სტრიქონში, სხვაგან და სხვაგან... ამიტომ, უეჭველია, რომ ზოგადად პოეზიას გულისხმობს არჩილიც საანალიზო სტროფში, როცა რუსთველისათვის ათქმევენებს თეიმურაზს: „რას მიერჩი მას რიტორსა, არ ანებებ მისსა მასაო?“ და არამც და არამც იმას, რასაც მასში გ. კუჭუხიძე ხედავს; ეს რომ სწორედ ასეა და იგი ვერც იტყოდა სხვაგვარად, უფრო პირდაპირაც ჩანს „გაბაასებაში“, როცა მის შესავალში, როგორც აღინიშნა კიდევ, წერს იგი: „სხვას ლექსით ჩახრუხადემა შეამკო მეფე თამარი“ და „არ მებრალება საქებრად თამარი მისი ამარიო“, ნუთუ ეს ამარი მხოლოდ ლექსის რიტმით ნაპოვნი სიტყვა გვგონია და უფრო კონკრეტულ სათქმელს კი ვედარაფერს ვხედავთ მასში? განა ამარი იმასაც არ გვეუბნება ეს პოეტი, რომ საგანგებო თხზულებით ჩახრუხადის გარდა თამარის სხვა მაქებარი არავინ სცოდნია მას ძველ საქართველოში?

ახლა კი იმის შესახებ, თუ რა უნდა გვექონოდა ამ, ე. ი. 79-ე სტროფის შინაარსის ლოგიკით მისი მესამე სტრიქონის მეორე ნაწილში, „დაგიხოს შენი მასა“, თუ სხვა რამ მისი მინამსგავსი, როცა ავტორის ხელიდან გამოვიდა? ეს საკმაოდ მარტივად ირკვევა, როცა ლექსიკონებიდან კი არა, ტექსტიდან მივიღვართ მისკენ.

როგორც უკვე გავერკვიეთ, 78-ე სტროფში რუსთველი შეაგონებს თეიმურაზს, რომ ის რიგითი კალმოსანი კი არ არის, „ძირია ლექსის თქმისა“, ანუ სრულიად ახალი, მეტად საამო და საკითხავად მიმზიდველ ლექსთა შემოქმედია ქართულ მწერლობაში; როგორც აღინიშნა, სწორედ ამას ნიშნავს: „ლექსი ჩემი საამოა, არ საწყინოდ მონამეობს“, ხოლო სხვანი და სხვანი, შემდგომ რომ გამოჩენილან სარბიელზე, მხოლოდ მისი მიმდევარნია, რადგან გამოსატყვის მის მიერ დამკვიდრებული საშუალებებით აღწევენ ცოტა რაღაცას, ანუ მასზე „შენობენ“, როგორც არჩილი წერს. საპასუხო, ე. ი. 79-ე სტროფში კი, რომელიც ჩვენი ანალიზის საგანია, თეიმურაზი პრინციპულად არ ეთანხმება მას და გამომწვევად აწყვეტინებს:

„ჩახრუხადემ უნინ არ თქვა, რად იპარავ პირველ თქმასა?
რას მიერჩი მას რიტორსა, არ ანებებ მისსა მასა?
ვეჭვ მას დარჩეს პირველობა...“

ახლა როგორ შეიძლებოდა დასრულებულიყო ეს „ვეჭვ მას დარჩეს პირველობა“, ამის ძიება უნდა დავინწყით ამავე სტროფის პირველივე სტრიქონიდან, სადაც პირდაპირ ყურს გჭრის „რად იპარავ პირველ თქმასა“; თუმცა ასეთ ბრალდებას პირველად როდი უყენებს თეიმურაზი რუსთველს, რაღაც ამის მსგავსს ადრეც აუბნება: „შინაგან მგელ-მტაცებელი, ცხვრისა გმოსია დაბასიო“ (75, 2); ოღონდ, მაშინ დაუკონკრეტებლობის გამო თუ პოლემიკური გაცხარების ცარიელ ანასხლეტს გავს ეს ბრალდება, ახლა შინაარსით ივსება: რუსთველი თურმე იმით იწონებს თავს, რაც მასზე ადრე ჩახრუხადეს შეუქმნია, ხოლო მას კი მიუტაცნია; ამიტომ მიიჩნევს თეიმურაზი, რომ პირველობა მაინც მას, ჩახრუხადეს უნდა დარჩეს, როგორც პირველმთქმელს, ხოლო შენ კი რუსთველო, მის შემდეგ უნდა დაგნო, ანუ არჩილისებურად „დაგიხოს“ იმას; ხოლო დახევა რომ მართლაც უკან დანევასა თუ გადაყვანას ნიშნავს ვინმესას ვინმეს შემდეგ, ვგონებ, ეს სადავო არავისთვის არ უნდა იყოს; მაშასადამე, უეჭველია, რომ ტექსტის ლოგიკით აქ თავიდან „დაგიხოს შენი მასა“ უნდა გვექონოდა და არა უაზრო „დაგიხოს შენი მასა“, რაც შემდეგითაც უდავო ჩანს; კერძოდ, ამ ტექსტში თეიმურაზი ქორანიკონს ხომ საბუთად იხმობს: რუსთველო, თუ არ გჯერა, რომ ეს ასეა და ჩახრუხადემ შენზე ადრე გამოიჩინა თავი, „ვკითხოთ ქორანიკონსო“, რაც, ცხადია ასევე ძალზე საგულისხმო საბუთია, მაგრამ არც ეს არის ყველაფერი; აღნიშნულის სრული უეჭველობა იმის ჩვენებითაც შეგვიძლია დავამტკიცოთ, თუ როგორ უნდა მიგველო სრულიად მარტივი და სტროფის შინაარსით აუცილებელი ამ „დაგიხოს შენი მასა“-დან ყოვლად უაზრო „დაგიხოს შენი მასა“.

სწრაფი წერისას, კალმის უნებლიე ნაცდენით, სტრიქონის ჩამკეტი იმასა ჩვენებითი ნაცვალსახელის საწყისი ო- მის წინ მდგომ შენ პირის ნაცვალსახელს მიერთებია და ამით იგი

კუთვნილებითად, ხოლო ამ ო-ს მოკლებული მისი ნაწილი კი უაზრო მასად ქცეულან; საბოლოოდ კი მიგვიღია *შენი მასა*, ანუ უფრო სრულიად: „*დაგიხიოს შენი მასა*“.

„გაბაასების“ ყველა გამოცემაში ახლა იგი სწორედ ასე იბეჭდება და ისე გამოდის, თითქოს ზმნა — „დაგიხიოს“ ჩახრუხადის მოქმედებას ასახავდეს; სინამდვილეში კი ამ ტექსტით სუბიექტი, რომელსაც სხენებული ზმნა-შემასმენელი ეთანხმება, როგორც მისი მოქმედების გამომხატველი, თეიმურაზია; აბა დავაკვირდეთ: თეიმურაზი ეუბნება რუსთველს: რადგან „ქორანიკონი“ გვიდასტურებს, რომ ჩახრუხადე შენზე ადრინდელი პოეტია და მან შენზე ადრე გააკეთა ის, რასაც დაუმსახურებლად იჩემებ, ფაქტია, რომ ის შენზე პირველია და ამიტომ *უნდა დაგიხიო იმასა*, ე. ი. *მე შენ იმას* და არა *მან შენ იმას*, რაც ტექსტის ლოგიკით შეუძლებელია; ამიტომ ამ ზმნა-შემასმენელს იმ არარსებული მესამე სუბიექტური პირის ნიშანი ს-ც უნდა ჩამოცილდეს და სტრიქონი საბოლოოდ ასე აღდგეს: „ვეჭვ, მას დარჩეს პირველობა, გადიხიო შენ იმასა“!

ახლა, რაკი ეს გაირკვა, როგორც მოსალოდნელი იყო, სინათლე მიადგა *ბასას* რაობასაც; იგი სიტყვა *ბასრობის* სარიტორულ შემოკლებული ფორმა ჩანს; ბასრობა კი ს. ს. ორბელიანის თანახმად კიცხვას ნიშნავს, ოღონდ ჩვეულებრივს კი არა, „გარდამეტებულს“ (ს. ს. ორბელიანი, 1965, გვ. 101); სტროფის შინაარსის შესაბამისად იგი ხომ მართლაც ასეთია მოსალოდნელი? თეიმურაზი იმუქრება: რუსთველო, როცა „ქორანიკონით“ დაგიმტკიცებ, რომ „ძირი ლექსის თქმისა“ შენ კი არა, ჩახრუხადეა, იცოდე, ეს მხილება საკუთარი თავის კიცხვად, ანუ ბასრობად გექცევაო.

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ: „გაბაასების“ 79-ე სტროფის მესამე სტრიქონი ამ პოემის მომავალ გამოცემებში ასე უნდა გაიმართოს:

„ვეჭვ მას დარჩეს პირველობა, დაგიხიო შენ იმასა“.

damowmebani:

არჩილი 1999: არჩილი. თხზულებათა სრული კრებული. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, ლექსიკონი, საძიებელი, გამოკვლევა დაურთეს ი. ლოლაშვილმა, ლ. კეკელიძემ, ლ. ძონენიძემ. თბ.: 1999.

ბარამიძე 1936: ბარამიძე ალ. არჩილი. თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად. ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტ. I, თბ.: 1936.

ბარამიძე 1937 ბარამიძე ალ. არჩილი. „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“. თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად. ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტ. II, თბ.: 1937..

ბერძენიშვილი 1937: ბერძენიშვილი ნ. არჩილი. „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“. თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად. ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტ. II, თბ.: 1937.

ზარიძე 2002: ზარიძე ნ. ვეფხისტყაოსნის კომპოზიცია. თბ.: 2002 წ.

თეიმურაზ პირველი 1934: თეიმურაზ პირველი. თხზულებათა სრული კრებული. ტექსტი, გამოკვლევა, ლექსიკონი ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ.; 1934.

კეკელიძე ლ... 1999: წიგნში: არჩილი. თხზულებათა სრული კრებული, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, ლექსიკონი, საძიებელი, გამოკვლევა დაურთეს ი. ლოლაშვილმა, ლ. კეკელიძემ, ლ. ძონენიძემ. თბ.: 1999.

კუჭუხიძე 2003: კუჭუხიძე გ. „რას ნიშნავს არჩილისეული მასა“. კრიტიკიუმი, № 8, თბ.: 2003.

ცაიშვილი 1975: ცაიშვილი ს. ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად. ტ. III, თეიმურაზ პირველი, არჩილი. ტომი შეადგინა დალექსიკონი დაურთო ს. ცაიშვილმა. თბ.: 1975.

სარჯველაძე 1989: სარჯველაძე ზ. ქართული მწერლობა ოცდაათ ტომად. ტ. მე-6. ბოლოსიტყვაობა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთეს რ. ბარამიძემ, რ. თვარაძემ და ზ. სარჯველაძემ. თბ.: 1989.

Khvtiso Zaridze

„დაგიხიოს შენი მასა“ or „დაგიხიო შენ იმასა“?

In the Archil's "conversation" ("Conversation of Teimuraz and Rustaveli") the phrase „დაგიხიოს შენი მასა“ /*dagikhios sheni masa*/ (take your place after him) in the third line of the 79th stanza the incorrect writing of the personal pronoun „შენ“ /*shen*/ and the demonstrative pronoun „იმასა“ /*imasa*/ makes the phrase an accepted nonsense. From the matter of the stanza here it must be: take your after Chakhruchadze, since he is the earlier poet; therefore there must be written phrase „დაგიხიოს შენ იმასა“ /*dagikhios shen imasa*/ (I place you after him).

მაია ნაჭყებია

სამყაროს სურათი არჩილის „გაბაასება კაცისა და სოფლისას“ მიხედვით

ჩემი დაინტერესება ადამიანის კონცეფციით არჩილის და გურამიშვილის შემოქმედებაში, რომელიც თავისი არსით ევროპულ ბაროკოს ეხმაურება, ბუნებრივად გადაიზარდა ინტერესში მათ მიერ ადამიანის გაგებისა და მასთან დაკავშირებით წარმოდგენილი სამყაროს სურათის მიმართ.

ბაროკოს ეპოქამ ადამიანის სრულიად ახალი გაგება შეიმუშავა: „ადამიანის პიროვნება ყოველთვის იყო და რჩება მხატვრული დაკვირვების საგნად, მაგრამ ბაროკოს ეპოქაში მის მიმართ მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა. წარსულს ჩაბარდა რენესანსული წარმოდგენები ადამიანის ბუნების ჰარმონიული სანყისის შესახებ. მხატვრებმა და პოეტებმა გაბედვს უფრო ღრმად ჩაეხედათ მის სულში და იქ ზეციურ და მიწიერ, სულიერ და ხორციელ სანყისთა შორის ბორცვა იხილეს. ადამიანის ეს გაორება ბაროკოს პოეზიის ლაიტმოტივად, მისი ხელოვნების უმთავრეს ანტინომიად იქცა“ (როგოვი 1979: 6).

აქ უნდა აღინიშნოს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება: საკითხთა ის რკალი, რომელსაც თავის შემოქმედებებში განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ არჩილი და დავით გურამიშვილი — ეს არის პირველ რიგში ადამიანის კონცეფცია, ადამიანის ადგილი სამყაროში, შეასაბამისად კი ამქვეყნიური ცხოვრების პრობლემა.

უნდა ითქვას, რომ მკვლევართა შორის არჩილის „გაბაასებას კაცისას და სოფლისას“ ყველაზე მეტი ყურადღება ალ. ბარამიძემ დაუთმო (ბარამიძე 1940: 204-208) და ჩვენთვის საინტერესო საკითხზეც გამოთქვა აზრი: „არჩილის საბოლოო დასკვნით, ერთ დროს სოფლის ბატონად შექმნილმა ადამიანმა ვერ შეიღირსა თავისი მდგომარეობა... ადამიანმა თვითონ დაიმსახურა თავისი საშინელი ხვედრი და თვითონვე უნდა გამოისყიდოს დანაშაული მორალური განსაპეტაკების გზით“; აღნიშნულია ისიც, რომ სოფელი კაცს „ვრცლად მოუთხრობს საყოფაცხოვრებო წესებს“ (ბარამიძე 1940: 207).

ადამიანის კონცეფციისა და სამყაროს სურათის თვალსაზრისით ქართულ ლიტერატურაში სრულიად ახალ მოვლენას წარმოადგენს არჩილის შემოქმედება, რადგან მან, როგორც ალ. ბარამიძე აღნიშნავს, „მოახდინა ადრინდელ შეხედულებათა სრული გადაფასება“ (ბარამიძე 1940: 181). ჩვენთვის საინტერესო პრობლემის შესასწავლად განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს არჩილის „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“ ([არჩილი: 1999]), რომელიც ადრე განვიხილეთ ბაროკოს ეპოქის ადამიანის კონცეფციის ასპექტში (ნაჭყეაძე 2006: 39-50). არჩილის ეს თხზულება შესანიშნავი ნიმუშია იმისა, რომ ადამიანის გაორებამ და ანტინომიამ კომპოზიციაშიც ჰპოვა გამოხატულება — ბაროკოს ეპოქაში კონტრასტის პრინციპი დომინანტური გახდა როგორც პოეტურ, ისე პროზაულ ნაწარმოებებში.

აქ კიდევ ერთი გარემოებაა გასათვალისწინებელი: არჩილი ასრულებს რა „კაცისა და სოფლის გაბაასებას“, მსჯელობას სხვა საკითხზე იწყებს, ეს არის დიდაქტიზმით გაჯერებული „წვრთნა სოფლისაგან კაცთათვის“ რომელიც ორგანულად არის დაკავშირებული თხზულების პირველ ნაწილთან.

იგივეს პრობლემას ეხება დავით გურამიშვილის „სწავლა მოსწავლეთა“, თუმც იგი გაცილებით უფრო კომპაქტურია, ვიდრე არჩილის „წვრთნა“. „კაცისა და სოფლის გაბაასების“ ეს ნაწილი მართლაც საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს, რადგან სრულიად ახალი თემა შემოაქვს: ესაა რეალურ ვითარებაზე დაკვირვებით მისი საპირისპირო „სამყაროს სურათის“ შექმნა, რომელიც არჩილის პოეზიის დიდაქტიკურ მხარეს წარმოადგენს. არჩილი იდეალური სამყაროს, იდეალური ქვეყნის სურათს ხატავს: ეს არის ქვეყანა, სადაც ყველა კარგად და პატიოსნად აკეთებს თავის საქმეს, ხოლო არჩევანი ადამიანის კეთილ ნებაზეა დამოკიდებული.

რით იყო გამოწვეული ამგვარი თემატიკის შემოჭრა ქართულ ლიტერატურაში? უაღრესად მძიმე ისტორიული პერიოდი, შიდა აშლილობა, დაშლილი და დასუსტებული ქვეყანა შემოქმედს აიძულებს გამოსავლის ძებნას, როგორც რეალობის ანტითეზისას, ამიტომაც ქმნის იგი იდეალური სამყაროს სურათს, ერთგვარ კოსმოსს ამყარებს დედამიწაზე, ყველას და ყველაფერს თავის სათანადო ადგილს მიუჩენს. როგორც ჩანს, ეს იყო არჩილისა და გურამიშვილის მიზანი: რეალურისაგან განსხვავებული იდეალური სამყაროს კონსტრუირება.

მართალია, წარმოსახვით შექმნილი, მაგრამ მაინც რაციონალური აზროვნებით განპირობებული ეპიზოდი თითქოს განმანათლებლობისთვის უფრო ორგანული უნდა იყოს, ვიდრე ბაროკოსთვის, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ ბაროკოს ეპოქის მოღვაწეთა განსაკუთრებული ინტერესი მეცნიერების მიმართ (კრეკოტენი 1982: 255-275) და არც ის, რომ „არ შეიძლება ბაროკოს იზოლირება რენესანსისა და განმანათლებლობისგან... ბაროკო ხშირად წარმოადგენდა ახალი განმანათლებლური იდეოლოგიის გამომხატვის ფორმას“ (როგოვი 1979: 11).

არჩილის „გაბაასებაში“ თეორიულად სწორედ ეს ვითარება გვაქვს, რაც კიდევ უფრო მეტად ზრდის ინტერესს არჩილის ამ თხზულების მიმართ.

„გაბაასებაში“ ისეა დეტალიზებული სხვადასხვა სოციალური წრის წარმომადგენელთა მოვალეობა-ურთიერთობები, რომ ჩანს, არჩილ მეფეს, რომელსაც ხანგრძლივი მეფობა არასოდეს დასცალდა ისტორიულ ვითარებათა გამო, ბევრი უფიქრია იმაზე, თუ როგორ უნდა ემართა სახელმწიფო. კაცის მწვრთნელი სოფელი, ფაქტიურად, თავად არჩილის „ემბლემა“. როგორია არჩილის მიერ წარმოსახული სოციუმი? რადგან უფლის მიერ „სოფელზე“ ბატონად დადგენილი ადამიანი მაინც მის მონად დარჩა, ადამიანი ისევ „სოფელს“ ადანაშაულებს მის ცდუნებაში და თავს იმით იმართლებს, რომ ადამიანს ყოველთვის იმაზე მეტი სიკეთე სურს, ვიდრე სოფელი აძლევს. კაცსა და სოფელს შორის ვრცელი საუბრის შემდეგ კაცი სოფელს მიმართავს თხოვნით ასწავლოს მას, თუ როგორ უნდა „მოიხმარონ“ სწორად სოფელი სხვადასხვა წოდების ადამიანებმა:

ვით უხამთ შენი ხმარება დიდთ ხელმწიფეთა მეფეთა,
მთავართ, დიდებულთ, სჯულის-თავთ, მღრდელთა, არ სისხლთა მჩქეფეთა,
მოლაშქრეთ-მონადირეთა, ვაჭართა, ლართა მკრეფეთა,

სოფელი ჯერ უარზე დგას, რადგან კაცი მას მუდამ აგინებს და არ სურს ამაოდ დაშვრეს, მაგრამ კაცსა და სოფელს შორის მაინც ხდება ერთგვარი დაზავება და სოფელი იწყებს კაცის „წვრთნას“, ანუ დამოძღვრას. აქ უკვე ჩვენს წინაშეა საინტერესო დაკონკრეტება, რომელშიც გადმოცემულია არჩილის მოსაზრებანი სხვადასხვა წოდებისა და საქმიანობის ადამიანთა მართებული ქცევის შესახებ. მაშასადამე, არჩილთან სოფელი ცხოვრების მასწავლებელია! „წვრთნის“ სურათი, რომელსაც არჩილი წარმოადგენს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ არჩილისათვის არის ამავე დროს იდეალური სამყაროს სურათი — იქ ყველას და ყველაფერს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი და თუ ისინი, ვისაც ეს შეგონებები ეხება, მიყვებიან მის რჩევებს, დამყარდება სრული ჰარმონია. უნდა აღინიშნოს, რომ „წვრთნის“ დიდაქტიზმი თავისი არსით ბაროკოულია. ამგვარი სწავლა-აღზრდის ნიმუში არის მაგალითად, სლოვაკურ ბაროკოს ლიტერატურაში, ეს არის ჰუგოლინ გავლოვიჩის „მწყემსების სკოლა ანუ ზნეობის ბელელი“ („Valašská škola, mrávův stodola“).

„წვრთნა სოფლისაგან კაცთათვის“ 55 სტროფს შეიცავს. იდეალური ცხოვრების წესის სურათს, რომელიც იდეალური სახელმწიფოს საწინდარი უნდა გახდეს, არჩილი ხატავს საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლისათვის იმის მითითებით, თუ როგორი უნდა იყოს თვითოეული მათგანი. „გაბაასების“ ამ თავში ცხადად იჩინა თავი არჩილის თანამედროვე ცხოვრებისეულმა რეალობამ, რასაც კ. კეკელიძე ამ ეპოქის პირობით რეალიზმის უწოდებს (კეკელიძე 1958: 317). წვრთნის მონაკვეთში შვიდი თავია გაერთიანებული და მოცულობით ისინი საგრძნობლად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ყოველ მათგანს შესაბამისი სათაური აქვს: „წვრთნა სოფლისაგან კაცთათვის“ (სტრ. 256-267), „სწავლა [სოფლისაგან] მღრღელთ-მოდღვართა“ (სტრ. 268-273), „სწავლა სოფლისაგან მხედართა“ (სტრ. 274-279), „სწავლა სოფლისაგან ვაჭართა“ (სტრ. 280), „სწავლა სოფლისაგან მუშაკთა“ (სტრ. 281), „სწავლა სათანადო სოფლისაგან ყოველთა კაცთა“ (სტრ. 282-301), „სწავლა სოფლისაგან კიდევ საერო“ (სტრ. 302-310). არჩილის მიხედვით სოციუმის შემადგენელი ნაწილებია: მეფე, სასულიერო პირები, დიდებულები, თავადები და აზნაურები, მხედრობა, ვაჭრები, გლეხები და მუშები. პირველ თავში არჩილი იდეალური მეფის სურათს ხატავს. რაში მდგომარეობს ეს? პოეტის წარმოდგენით მეფეს უპირველეს ყოვლისა ღვთის შიში უნდა ჰქონდეს, რადგანაც მეფე „არის მეუფე მაღალ-მდაბლისა ყოვლისა“ და „მხედველი დასავალ-აღმოსავლისა“. ამასთან, მეფე მტკიცედ უნდა იცავდეს სარწმუნოებას და უნდა იყოს სამართლიანი. ყველაზე დიდ ყურადღებას არჩილი სწორედ მეფის სამართლიანობას უთმობს და მიაჩნია, რომ დამნაშავენი ზომიერად უნდა დასაჯონ, ხოლო ერთგულთა მიმართ მონყალე იყოს. მეფე უნდა იყოს ბრძენი, გონიერი და შორსმჭვრეტელი, ქვრივ-ობოლთა მონყალე, ქვრივის ისე უნდა მოეპყროს, როგორც საკუთარ დედას, ობოლს კი — როგორც შვილს. მეფე უნდა იყოს „მართლისა ყურის მიმგდები, მოძულე ცუდ-მეჭორეთა“. მეფე არავის არ უნდა ჩაგრავედეს და „არცვის ამძლავრებდეს“. არჩილი მეფეს იმ ბრძენ მკურნალს ადარებს, რომელიც ყოველ სნეულებას შესაფერისად სხვადასხვაგვარად მკურნალობს. თუკი მოძღვარი ცოდვის ანუ სულის მკურნალია, ხოლო ექიმი — ხორცის, ბრძენ მეფეს ორივეგვარი წამლობა უნდა შეეძლოს. მეფეთა ამ „წვრთაში“ არჩილის დიდი ჰუმანიზმი ჩანს.

სასულიერო პირთა დამოძღვრაში არჩილი იმაზე ამახვილებს ყურადღებას, რომ სასულიერო პირთ მართებთ დიდი სინამდვილე, „მყუდროებითა ცხოვრება“ და კრძალვა არასასულიერო საქმეებისა. სასულიერო პირმა თანამდებობა არ უნდა დაიპყროს ქრთამით ან დიდგვაროვნებით, არ უნდა იჩინებდეს სინამდვილეს, უნდა იყოს მშვიდი და თავმდაბალი. თუ ვინმე სამწყსოს, რომელსაც უფალი ნდობით აბარებს სასულიერო პირს, ძალით დაიპყრობს, ასეთ შემთხვევაში მას ეს სამწყსო უნდა ჩამოერთვას. თუ მეფე უღირს „მწყემსს“, ანუ სასულიერო პირს დასავამს სამწყსოში, ეს ნიშნავს, რომ მან უტკოდინარ, უქმ მკურნალს უხმო სენის განსაკურნად და სიბნელეს აბატონებს ნათელზე: „სიბნელე დაუც ნათელზედ, სულ დაუფსია შუქნია“ (272,4). ამ თავის დაწერისათვის არჩილი შენდობას სთხოვს სასულიერო პირებს.

შემდეგ მოდის თავი **„სწავლა სოფლისაგან მხედართა“**. მხედრებს არჩილი მოუწოდებს, რომ პირველ ადგილზე სარწმუნოება დააყენონ, ხოლო უკვე შემდეგ თავიანთი პატრონების გულწრფელი ერთგულება და თავმდაბალი მსახურება. მხედრებს ერთმანეთი უნდა უყვარდეთ, ცხენ-აბჯარი სადა უნდა ჰქონდეთ, იგი არ უნდა იყოს მოპოვებული ტყვეთა გაყიდვითა და მოპარვით, არამედ „ისე შოვნით“ ან ბატონის მიერ ბოძებით. ჯარი ქვეყანაში მუდამ მზადყოფნაში უნდა იყოს და როდესაც ქვეყნის და სარწმუნოების მტერი გამოჩნდება, მხნედ უნდა შეებას და სამშობლოსათვის სიკვდილს სიხარულით შეეგებოს, „თუ მათგან მოჰკვდით, მიიღოთ ნაწილი თქვენ მონამეთა“. მოსაწონია ისეთი მხედარი, რომელიც მუდამ „ცხენ-განყობილია“ და სათანადოდ არის შეიარაღებული, მეფეთა ერთგულია. სანატრელია მოყმე, რომელიც შემდეგნაირად იქცევა: მტკიცედ იცავს თავის სარწმუნოებას, ქვეყანას არ აქცევს, კარგად არის შეიარაღებული, მამაცია, არ გარბის ბრძოლის ველიდან, სისხლს ღვრის თავისი სარწმუნოების მტრებთან ბრძოლაში.

შემდეგი **ვაჭრების** ფენაა, რომელთაც არიგებს, რომ თავად ბევრს ნუ მიითვლიან და მცირეს ნუ გასცემენ, დიდებას ის მოიხვეჭს, ვინც სწორი ზომით გასცემს; რადგან სხვებისაგან ტყუილით მოპოვებულს სხვა კვლავ სიცრუით წაართმევს. შემდეგ არჩილი **გლეხებს** მოძღვრავს: პატიოსან ნაშრომს მუშაკი „მრავალ-წილად“ მოიმკის, სიცრუით მოპოვებული ვენახი კი არ შეერგება.

მომდევნო თავის სათაურია **„სწავლა სათანადო სოფლისაგან ყოველთა კაცთა“**. აქ იგი მოუწოდებს ყველას, რომ თუ ისინი ღვთის წყალობით გამდიდრდებიან ან წინაპართაგან დარჩებათ ქონება, შეიმოსონ და ისიც შეიმოსონ, ვინც სიშიშვლით იტანჯება. ზომიერად სვან და ჭამონ. კარს მომდგარი მშვიერი ადამიანი არ უნდა გააბრუნონ, არამედ დაანაყრონ. მეგობარს ადამიანი უნდა დაეხმაროს, უკანასკნელის გაცემაც არ დაიშუროს, რადგანაც ნებისმიერ განძს სახელის მოხვეჭა

სჯობს. იგი ადამიანებს მოუწოდებს აღიჭურვონ სარწმუნოების ერთგულებით, მხნეობით, გულადობით, ქვეყნის უძლეველობის სურვილით და მეფეთა ერთგულებით. მზად იყვნენ სალაშქროდ და სანადიროდ და როდესაც პატრონს დასჭირდება, სიხარულით წაიხდნენ ომში და სისხლის დასაღვრელად ქვეყნისა და პატრონისათვის სიკვდილს არავინ შეუშინდეს, რადგანაც ვინც სარწმუნოებისათვის დაიღუპება, ის ცხონდება, ხოლო ვინც გადარჩება, დიდ სახელს მოიხვეჭს. თუკი ღვთის წყალობით ქვეყანაში მშვიდობა სუფევს, კარგია მეფეთა ხლება, ნადიმი და ნადირობა, ხანაც შინ ყოფნა და „აღერსი და-ძმობისა“. არჩილი ადამიანის გარეგნულ სახესაც აქცევს ყურადღებას და აღნიშნავს, რომ კარგ ადამიანს ძალზედ შვენის ლამაზი ჩაცმულობა, მაშინ, როდესაც ცუდმა კაცმა კარგადაც რომ ჩაიცვას, მას მაინც არავინ მიეკარება. შემდეგ კი დასძენს, რომ ადამიანის მარადიული სამოსი უნდა იყოს ზნე-კეთილობა, „სიბრძნე საეროს საქმისა, საერო კარგა ზრდილობა“, სიმშვიდე, მოსწრებული სიტყვა, „სიმართლის განკვეთილობა“, სამარცხვინო საქმის ჩადენის თავილობა. ეს თვისებები სჯობს ახალ-ახალ სამოსს, სტავრასა და ხარა-დობას, ლამაზ სასახლეებს, რადგანაც ასეთ ადამიანს ყველა აქებს და მეფეც სწორედ მას იახლებს. კარგ ჩაცმასთან შედარებით არჩილი უპირატესობას კეთილ ზნეს ანიჭებს და ამას იგაფურადაც გამოხატავს.

ამ ვრცელ სწავლას მოსდევს ერთი თავი, რომელიც ისევ ამავე თემას ეძღვნება. ეს არის შემაჯამებელი „სწავლა სოფლისაგან კიდევ საერო“, რომელსაც კონკრეტული ადრესატები ჰყავს, ესენი არიან თავადნი და დიდებულები, აზნაურები, მუშები, ნადი. სოფელი არიგებს მათ და ეუბნება, რომ მას მშვიდნი დაიმკვიდრებენ, ხოლო შფოთიანები და ანჩხლები თავად გაიმწარებენ სიცოცხლეს.

ბაროკოს პოეტიკაში ასახვის პრინციპი პერსონაჟთა სისტემაში გამოიხატება, რომელმაც ალეგორიულ პერსონაჟთა მდიდარი გალერეა შექმნა და დიდი ხანია მიიქცია ყურადღება. „გაბაასება“ და მორალიტე კ. კეკელიძემ ე.წ. „აღორძინების“ პერიოდის დროს გაჩენილ ახალ ჟანრთა შორის დაასახელა: „გაბაასება“ და მორალიტე, სადაც მოქმედ პირებად გამოყვანილია ალეგორიული ფიგურები, მაგალითად — სიცოცხლე, სიკვდილი, წუთისოფელი, გაჭირვება, სიღარიბე, ადამიანი ხომ თავისთავად. ეს გამონვლეულია ეპოქაში გაბატონებული დიდაქტიკურ-მორალური ტენდენციით, რომელსაც ბიზნად ჰქონდა ცხოვრების გარდაქმნა ამა თუ იმ მიმართულებით“ (კეკელიძე 1958: 318). სლავური ბაროკოს მკვლევარი ლ. ა. სოფრონოვა წერს: „რა არის მორალიტე? ესაა ადამიანთა ბედში ათასჯერ განმეორებულ მოვლენათა ასახვა სქემაში. . . მორალიტე სხვადასხვა ცხოვრებისეული გზის, სხვადასხვა ადამიანთა ბედის ასახვაა. ყოველი მათგანი ფოკუსირებას ადამიანურზე ახდენს. მათი რყევა ბოროტსა და კეთილს შორის, გზის ძიება — ყოველივე ეს აუარებელი კონკრეტული ბედის ანარეკლია, რამაც თავისებური ასახვის პრინციპი ჰპოვა პერსონაჟთა სისტემაში, რაც მათ დუბლირებაში გამოიხატა“ (სოფრონოვა 1982: 87-93). არჩილის „გაბაასებაში“ „ადამი“, „ადამის შვილნი“ და „კაცნი“ პირდაპირი ასახვის პრინციპით იმეორებენ ერთმანეთს, ჩამოთვლილი ხელობებიც ერთგვარი ასახვის პრინციპზეა დამყარებული, ისინი ცხოვრებისეული გზის მრავალჯერადი განმეორების საფუძველზეა განზოგადებული, ე.ი. ერთში აისახება მრავალი და ხდება კრებითი სახის შექმნა.

ამკარაა, რომ ამ წვრთნაში გამოთქმული მოსაზრებები არჩილს ცხოვრებისეული დაკვირვებების საფუძველზე შექმნილი, სოფლის „სწავლება“ იმ რეალობას ასახავს, რომელიც არჩილს ერტყა გარს და რომლის გამოსწორებაც სურდა: მან ცხოვრების იმ ასპექტებზე გაამახვილა ყურადღება, რომელიც ყველაზე საჭირობოტოდ ჩათვალა.

ბაროკოს რაციონალიზმი აღმზრდელიობითი მოტივის მიმართ ყურადღებაშიც გამოიხატა, რაც ქრისტიანული მორალის ფარგლებში მოიაზრება. „გაბაასებაში“ ყურადღებას იპყრობს ის, რომ ადამიანი იქ სამი იპოსტასით არის წარმოდგენილი — ესაა ადამი, ადამის შვილები და კაცი ანუ საერთოდ ადამიანთა მოდგმა. ეს, რა თქმა უნდა შემთხვევითი არ არის და მიუთითებს იმაზე, რომ არჩილი ადამიანს მისი ბიბლიური კონცეფციის ასპექტში განიხილავს. სწორედ ამ მიზეზით თხზულებაში ადამიანის სულიერი განვითარებისა და დაცემის ეტაპები დინამიკაშია მოცემული და ეფუძნება ადამიანის განვითარების ბიბლიურ წარმოდგენას, რაც შემდეგში მდგომარეობს: 1. ადამი სამოთხეში, 2. ადამის მიერ ღვთის ალთქმის დარღვევა და ცოდვის ჩადენა (დაბადება, 2, 7-25), 3. ადამის შვილნი და კაცნი, რომლებზეც გადავიდა ადამის ცოდვა და რომელნიც ქრისტემ თავისი ჯვარცმით გამოიხსნა, რითაც ადამიანებს ქვემარტივ ცხოვრების შესაძლებლობა უბოძა. ვფიქრობთ, რომ სწორედ ადამიანის მიერ განვლილი ამ გზის ზედმინეწით დახატვით, მთელი მისი უარყოფითი მხარეების ჩვენებითა და გაანალიზებით არჩილს მიაჩნია, რომ შეიძლება ძველი შეცდომების თავიდან აცილება და უკვე ამ შეცდომების გათვალისწინებით, ბიბლიურ სწავლებასთან დაბრუნება და მასთან სრული შესაბამისობით მოქცევის შედეგად იდეალური ადამიანების მიერ იდეალური ქვეყნის მოდელის შექმნა.

ამრიგად, „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“ მთლიანად ძველი და ახალი ალთქმისეულ სააზროვნო სისტემაზე არის აგებული. ადამიანის ძველი ალთქმისეული კონცეფცია ადამიანის ცოდვილიანობის შესახებ, ისევე, როგორც ბაროკოს ეპოქის ევროპაში, არჩილის ყურადღებასაც იპყრობს. იგი გამონვლეულია, რაც შეიძლება ღრმად, ცდილობს ჩასწვდეს ადამიანის ბუნებას, რათა მიაკვლიოს მიზეზთა მიზეზს, იმას, თუ რატომ ესახება პირველი ადამიანიდან მოყოლებული, მთელს მის შთამომავლობას ცხოვრება „ჭრელად“, უნდოდ, დაუნდობლად. ადამის მიერ ჩადენილ ცოდვას, რომელმაც მთელი მისი შთამომავლობა აღბეჭდა, ქრისტიანული რელიგიის თანახმად ხსნის იმით, რომ ადამს, რომელსაც კეთილი ბუნება ჰქონდა, უნდა სწორი არჩევანი გაეკეთებინა კეთილსა და ბოროტს შორის; არჩილის კონცეფციით მთავარი დანაშაული, რომელმაც სასჯელი გამოიწვია, არის არა აკრძალული ხილის ჭამა, არამედ თავისუფალი ნების ბოროტების სასარგებლოდ გადახრა. ადამიანის ბუნების საკითხს არჩილი დიდ ყურადღებას უთმობს და მრავალმხრივ საგულისხმოა, რომ ეს პრობლემა ერთ-ერთი კარდინალურია ბაროკოს ლიტერატურისათვის, რადგან სწორედ იგი განსაზღვრავს მისთვის

დამახასიათებელ პესიმისტურ — „სოფლის მდურვის“ — განწყობილებას. მაგრამ არჩილი ამით არ იფარგლება და ადამიანის კონცეფციის გაზრებისას იმიტომაც ავლებს მკვეთრ ზღვარს, როდესაც გაბაასების პირველ ნაწილში კაცს ხაზგასმით მოიხსენიებს როგორც „ადამს“, შემდეგ კამათში რთავს „ადამის შვილთ“ და ბოლოს, ყველაზე ვრცელ მონაკვეთში უკვე ფიგურირებს „კაცი“. არჩილი ქრისტეს მეორე ადამად რომ სახავს, ეს, რა თქმა უნდა, ქრისტიანული რელიგიის მიერ დადგენილი ცნებების საფუძველზე ხდება. აქ არჩილი საგანგებოდ ხაზს უსვამს, რომ თუკი ადამი დაისაჯა ურჩობისათვის და მისი ცოდვა მის შთამომავლობაზე გადავიდა, ქრისტეს მოსვლის შემდეგ ადამიანებს უკვე აღარ აქვთ უფლება შესცოდონ, რადგან ქრისტემ აღიქვა და გამოისყიდა ყველა მათი ცოდვა. ეს ჰუმანისტური კონცეფციაა. **არჩილის დიდაქტიკა მიმართულია თანამედროვე საზოგადოების აღზრდისაკენ, მაგრამ ეს საკმაოდ ოპტიმისტური მონაკვეთი, რომელიც არჩილს ლოგიკურად გადაჰყავს სასურველი სამყაროს მოწყობის ინსტრუქციაში, მაინც პესიმიზმით იცვლება, რადგან როგორი ოპტიმისტიც უნდა ყოფილიყო თავად არჩილი, ნათელია, რომ ეპოქა არ აძლევდა მას რეალურ საყრდენს იმისათვის, რომ ნაწარმოები ოპტიმისტურ ნოტაზე დაესრულებინა, რაც კარგად ჩანს შემდეგი სტრიქონებიდან:**

საღვთო წიგნი ბევრი ნახდა უყდოთა და უბუდობით;
საშაიროს ინახავდნენ სტავრის ბუდით, ან ნახლობით.
უმჯობესი დაივიწყეს წესის რამე ან ახლობით,
სიმართლესა მრუდზედ სცვლიან სიცრუისა მომზახლობით (355).

უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოტივი არჩილის გაბაასებისა, რომელიც საყურადღებოა, როგორც ავტორის მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით, ისე მისი თხზულების გარკვეულ ლიტერატურულ მიმდინარეობის ფარგლებში განსაზღვრისათვის: ეს ადამიანის „ზრდილობის“, „ზნექმილობის“ თემაა, რომელიც საბოლოოდ „სიბრძნეს“, კონკრეტულად კი „საღვთო-სასიბრძნო“ წვრთნას უკავშირდება, როგორც შეგნებულ სწავლას „სასიბრძნოდ დაწერილი“ წიგნებისას. ზოგადად სიბრძნის და სწავლის მიმართ ბაროკოს ეპოქა განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟღავნებს. ჩანს, არჩილს აფიქრებდა ახალი თაობის აღზრდისა და განათლების პრობლემა და ამიტომაც შეიტანა „გაბაასებაში“. ეს მოტივი ამბის სახით არის წარმოდგენილი, რომელშიც სამოსის „ემბლემატურობაც“ შეიძლება ამოვიკითხოთ. არჩილის მიერ მოთხრობილ ამბავში „საცმელის“, ტანისამოსის, როგორც ადამიანის გარეგნული სახის და ამ სამოსის მატარებლის შინაგანი ბუნების ანტითეზაა მოცემული (სტრ. 290-301). იგავის შინაარსი შემდეგია: მეფეს ესტუმრება ორი უცხო კაცი, რომლების არც სახელი იციან და არც „გვარის-გვარი“, ამასთან ერთი სადად არის ჩაცმული, მეორე კი მდიდრულად: „ერთი საიად, მეორე მორთული თვალ-გუარითა“ (292). გარეგნული შეხედულებების გამო პატივს პირველად იმას მიაგებენ, რომელსაც სტავრა მოსავს, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ მან არც სუფრასთან ჯდომის წესები იცის („გათითხნა რამე, შეჭამა, აჰყვა სულ პირის გემოსა“ (294) და არც რაიმე ცოდნა აქვს („ჰკითხეს და ვერა ეგეთი თქვა, რომ ვით გარე ემოსა“ (294), მეორემ კი, სადად ჩაცმულმა, არათუ ქცევის წესების ცოდნა გამოამჟღავნა, არამედ სიბრძნის ცოდნაც („მერმელა რა თქვა სასიბრძნო, ყური მიუპყრეს სრულადა“ (295); პირველი, მთვრალი, „ადგა, ავად ნაფორხილდა“ (296), მეორე კი მეფემ „დაუტევა მის ახლოს“, „დაუწყო მას ალერსი“, რადგან მისი ზნექეითობის მიხედვით შეაფასა. მორალი, რომელიც აღზრის თემას აღძრავს, შემდეგია:

მისიმც დედ-მამა ცხონდების, რა გინდ რომ იყოს ცოდვილი,
ვინც შვილი კარგი დააგდოს, ზნე-სრული, კარგა გაზრდილი (301).

ამ ამბავს მოსდევს იგავი, რომელიც კვლავ „სასიბრძნოდაა“ დაწერილი და „არეული ამბის“ შემცველ წიგნთა ანტითეზაზეა აგებული: „სასიბრძნო“, „მოყვითანო“ ქალაღღზეა გაურკვეველი ხელით დაწერილი, „ამბავარეული“ კი „მოთეთრო“, „ვარაყ-შეფრქვეულ“ ქალაღღზეა კარგი ხელწერით შესრულებული. მორალი ნათელია: გარეგნული სახე არ შეესაბამება შინაგანს, მთავარი კი სწორედ ისაა, რაც შიგნითაა, რითაც უნდა შეფასდეს იგი:

ერთი მოთეთრო ქალაღი და ვარაყ-შეფრქვეულია,
კარგ-ხელწანერი, მაგრამე ამბავი არეულია;
სხვა მოყვითანო, ფრჩხილ-ყვავად სასიბრძნოდ დაწერილია.
ბრძანეთ: რომელი სიკეთით ამათგან მორეულია? (299).

ამ საკითხს არჩილი კვლავ უბრუნდება „გაბაასების“ ეპილოგში, როგორც „საღვთო-სასიბრძნო“ წვრთის თემას და კონტრასტის წესით ერთმანეთს უპირისპირებს „საღვთო წიგნებსა“ და „საშაიროს“, რომელთაგან მისმა თანამედროვე საზოგადოებამ მეორეს მიანიჭა უპირატესობა. ცხადია, არჩილი რელიგიური აღზრდის საკითხს აყენებს, რაც საზოგადოებაში მორალის განმტკიცების საფუძველია.

არჩილის „გაბაასებაში“ რელიგიურად აისახა ადამიანის წვრთის, აღზრდის თემა, რომელიც, როგორც ამოცანა, პირველ პლანზე იდგა როგორც შუასაუკუნეებში, ისევე ბაროკოს ეპოქაში: ბიბლიური სიუჟეტი და მისი განვითარება მეფე-პოეტის მიერ თანამედროვე საერო ცხოვრების საჭირობოტო საკითხებს დღის წესრიგში დაყენებას ემსახურება.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ „გაბაასება“ მთლიანად მხატვრული გამონაგონია, არჩილის წარმოსახვის ნაყოფი, რაც საფუძველშივე უპირისპირდება მისსავე თეორიას „მართლის თქმის“ შესახებ. აქ ყურადღებას იქცევს თავად არჩილის მოსაზრება „გაბაასების“ მიმართებაზე „მართლის თქმასთან“: მისი

თქმით ისე გამოდის, რომ მან საღვთო წიგნი, ე.ი. „დაბადების“ პირველი თავები გალექსა, რის უფლებასაც სხვას არ მისცემს და არავინ არ უნდა ნაბადოს:

საღვთოს წიგნების გალექსვას მე არვის მივცემ დასტურსა,
ნურვინ ნამბაძავს ამაზედ, სიტყვას ისმენდეს დასტურსა (351).

საყურადღებოა, რომ ბიბლიური სიუჟეტების გალექსვა ბაროკოსათვის არია დამახასიათებელი. არჩილი „გაბაასებაში“ სამყაროში ადამიანის დანიშნულების საკითხს აყენებს და მას დიდაქტიზმით აჯერებს, რაც სავსებით შეესაბამება ბაროკოს ეპოქის სულიკვეთებას. დაბოლოს, უნდა შევნიშნოთ, რომ „მართლის თქმის“ თეორიის ავტორს მეტად მდიდარი ფანტაზია აღმოაჩნდა, რადგან მთელი „გაბაასება“ იმაგინაციის ნაყოფია, იმაგინაციის ნაყოფია ის „სამყაროს სურათიც“, რომელიც ისეთი მასშტაბურობითაა წარმოსახული, რომ ჩანს, მეფე-პოეტს ბევრი უფიქრია მის შესახებ. რაც შეეხება ფორმას, უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ ბაროკოს ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურება დრამატული ჟანრის განსაკუთრებული პოპულარობაა. გასაგები მიზეზების გამო ეს ჟანრი საქართველოში არ განვითარებულა, მაგრამ თეატრალურობის მთავარი ელემენტი — დილოგურობა — „გაბაასებაში“ ერთმანეთთან მოკამათე ორი პერსონაჟის — სოფლისა და კაცის მწვავე კამათში გამოიხატა.

damowmebani:

არჩილი 1999: არჩილი. თხზულებათა სრული კრებული. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, ლექსიკონი, საძიებელი და გამოკვლევა დაურთეს: ი. ლოლაშვილმა, ლ. კეკელიძემ, ლ. ძონენიძემ. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1999.

ბარამიძე 1940: ბარამიძე ალ. ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. II. XV-XVIII. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1940.

კეკელიძე 1958: კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. II. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1958.

კრეკოტენი 1982: Кректоень В. И.. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века. // Барокко в славянских культурах. Наука, М.: 1982.

ნაჭყებია 2006: ნაჭყებია მ. არჩილის „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“ ბაროკოს ეპოქის ადამიანის კონცეფციის ასპექტში. პერსპექტივა-XXI, VIII (2), თბ.: 2006.

როგოვი 1979: Рогов А. И. Проблемы славянского барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. Наука, М.: 1979.

სოფრონოვა 1982: Софронова Л. А. Принцип отраженя в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах, Наука, М.: 1982.

Maia Nachkebia

The Image of the Universe in Archil's The “Debates of the Man and the World”

King Archil paid a special attention to the conception of the human being, his place in the world and correspondingly to the problem of the arrangement of the Universe. In the “Debates of the Man and the World” King Archil examined an issue of the Original Sin and its ramifications on the entire life of humankind. The composition of the work and human being's predestination is based upon the Christian understanding. This is of particular importance, as attitude and interest with regard to this topic is common both for Georgian and for European Baroque.

The “Debates of the Man and the World” contains the part entitled “The Training of the Man by the World”. This section describes in detail relations and obligations of various social strata. It seems that King Vakhtang, whose kingship was extremely short-lived, was thinking a lot how to govern the state. He constructs an ideal state in his work, where people are properly conducting their obligations. The teacher - the world - teaches the following persons: the King, clergy, noblemen, knights, merchants, peasants, and workmen. Generalization of characters based on duplication is typical for Baroque.

მარიამ კარბელაშვილი

რენესანსული ჰუმანიზმის ინტეგრაცია:
რუსთველი და შექსპირი

რუსთველის ესთეტიკის საკითხისათვის

„ვინრო მოედანი მარტო პატარა ფალავნის
სარბიელია და არა იმისთანა გოლიათისა, როგორც
შექსპირია და თუნდაც ჩვენი რუსთველიცა“.
ილია ჭავჭავაძე

ილია ჭავჭავაძის უფროსი თანამედროვე, იტალიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთი იდეოლოგი და აქტიური მონაწილე, ლიტერატურის ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი ფრანჩესკო დე სანკტისი (1817-1883) ფუნდამენტურ ნაშრომში „იტალიური ლიტერატურის ისტორია“ იტალიის უპირველესი გენიის დანტეს სიდიადის წარმოსაჩენად მის შექსპირთან შედარებას მიმართავდა: „შექსპირთან მითითებით სავსეა დე სანკტისის ყველა თხზულება, რომელიც, როგორც კროჩე აღნიშნავს, შექსპირს კაცობრიობის უდიდეს პოეტად თვლიდა და კრიტიკულ შეპირისპირებათა დროს ეტალონად იყენებდა“ (სანკტისი 1963: 255-256).

შექსპირი ეტალონია.
დიდმა ილიამაც რუსთველის გოლიათობის საზომ ეტალონად შექსპირი დასახა.
ასოცი წლის წინ „ცნობითა ზემხედველითა“ მონიშნული ეს ევროპული ორიენტირი, ჩანს, ვეფხისტყაოსნის კვლევის მაგისტრალური გზაა და მხოლოდ ამგვარი პარალელებით შეიძლება გაცხადდეს და დასაბუთდეს რუსთველის ჭეშმარიტი სიდიადე, როგორც „მსოფლიო გენიოსისა“, რადგან „ყველამ, ნამეტნავად ჩვენის ენის უცოდინარმა, ... არ იცის — რითია ეს სახელოვანი ნაშთი ჩვენის სულის და გულის მოძრაობისა, შემკული, რომ დიდი და პატარა, სრა-სასახლე და ქოხი, ასე ერთნაირად, ერთპირად შეჰხაროდა უწინ და შეჰხარის დღესაც, როგორც დიდს რასმე საუნჯესა, საშვილიშვილოდ საპატიოსა და ამ რვა საუკუნის განმავლობაში არ დაჭკნობილსა, არ გაბათილებულსა, არ დავინწყებულსა“ (ჭავჭავაძე 1941: 67).

სწორედ იმიტომ, რომ ილიას ანდერძისამებრ, რუსთველს შექსპირის ეტალონით — „ამ საზომით და ამ საწყაოთი“ — უნდა მივუდგეთ, ხოლო შექსპიროლოგია დიდი ხანია მსოფლიო კულტურის არსებითი და უმნიშვნელოვანესი ინგრედიენტი, რუსთველოლოგიის დარგში მომუშავეთათვის სრულიად აუცილებელი ჩანს მსოფლიოში აღიარებული ამ კოლოსის შემოქმედებასთან დაკავშირებული პრობლემატიკისა და თანამედროვე მეცნიერული დონის გათვალისწინება — ამის გარეშე რუსთველოლოგიური მეცნიერება წინ ვერ წავა. საერთოდ კი თანამედროვე რუსთველოლოგია ისეთ გრძნობას აჩენს, რომ რუსთველის ფენომენი საერთოდ არ არის შეცნობილი...

პარალელი რუსთველისა შექსპირთან რუსთველოლოგიურ გამოკვლევებში ახალი არ არის. მაგალითად, ზოგიერთი მკვლევარი რუსთველის ავთანდილისა და შექსპირის ჰამლეტის მხატვრულ სახეთა ზოგად გააზრებაში მსგავსებას რომ ხედავს, იმაშიც მჟღავნდება, რომ ავთანდილის დახასიათებისას ცნობიერად თუ არაცნობიერად შექსპირის ჰამლეტის ლექსიკა იჩენს თავს: „ავთანდილი გზასაც გვიჩვენებს — როგორ შეიძლება **შეებრძოლოს** ადამიანი **მოზღვავებულ უბედურებას**“ (კაპანელი 1937: 258; ხაზი ჩემია — მ.კ.). მეორე მაგალითი: „ავთანდილი სიკვდილის შიმშეუვალაია. ეს შეგნება არაჩვეულებრივად უადვილებს მას **მოზღვავებული** ჭირის ატანას“ (ბერიძე 1961: 153; ხაზი ჩემია — მ.კ.). „შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას“, „მოზღვავებული ჭირის ატანა“ — ეს ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგის „ყოფნა-არყოფნის“ მაჩაბლისეული თარგმანის ლექსიკაა: „სულ-დიდ ქმნილებას რა შეჰფერის? ის, რომ **იბრძოლოს** და გაუმკლავდეს **მოზღვავებულ უბედურებას**, თუ...?“ (ჰამლეტი, მესამე მოქმედება, სცენა I).

მაგრამ კ. კაპანელის ნაშრომიდან მოყვანილი პარალელი შექსპირთან ამით არ ამოიწურება: შედარება სავსებით გააზრებულია ფსიქოლოგიზმის დონეზე. ანალიზებს რა ავთანდილისა და ასმათის პირველი შეხვედრის ეპიზოდს, იგი წერს: „**რუსთველი მეცნიერული თვალსაზრისით ფრიად საინტერესო მოვლენას ამჩნევს: იქ, სადაც აზრი ვერ აღწევს მიზანს, ემოცია გამოავლენს მიზნის მიღწევის საშუალებას. შექსპირი „ჰამლეტში“ მიმართავს მსგავს ხერხს: ჰამლეტს სურს შეიტყოს, მართლა არის თუ არა ბიძამისი მამამისის მკვლეელი: ლოგიკისა და აზროვნების გზებით ამის შეტყობა შეუძლებელია, მაშინ ჰამლეტი აწყობს სცენას სცენაზე, რომ ემოციების ინტენსიური ამოძრავებით მიაღწიოს ჭეშმარიტების შეგნებას — დამნაშავეს მონახვას... ავთანდილის სახის ემოციური გამომეტყველება იწვევს ასმათის სულიერ განწყობილებაში შესატყვის ემოციებს, რომლებიც აიძულებენ ასმათს თქვას ის, რის თქმაც მას არ სურს სრულებით... **რუსთველი ოთხი საუკუნით ადრე მეცნიერული სიზუსტით ჭრის იმ საკითხს, რომელიც შექსპირმა წამოაყენა და გადაჭრა რუსთველის****

გზით (თუმცა რუსთაველისგან დამოუკიდებლად) თავის „ჰამლეტში“, როდესაც ჰამლეტს აანცობინა სცენა სცენაზე მამამისის მკვლელობის საიდუმლოების გამოსარკვევად“ (კაპანელი 1937: 257-258; ხაზი ჩემია – მ.კ.).

* * *

ზემოთქმულის გათვალისწინებით საპროგრამო მნიშვნელობას იძენს ილიას მიერ დასმული კითხვა: „ნუთუ ამ გმირების ავ-კარგიანობა ისე ცხოვლად, ისე მთლად და ისე მართლად განსურათებული მათისავე მოქმედებით, ქცევით, სიტყვა-პასუხით, გულისთქმის და საქციელის ერთმანეთზედ დამოკიდებულობით, ეპიზოდების ერთმანეთისგან წარმომდინარეობით, არაფერს ზოგადს **საფსიხოლოგიოს, საესტეტიკო, საეტიკო, საფილოსოფიო საგანს** არ წარმოადგენს?“ (ჭავჭავაძე 1941: 63; ხაზი ჩემია — მ.კ.).

ამ სტატიაში სწორედ რუსთაველის ფსიქოლოგიზმის, ეთიკის და ესთეტიკის საკითხებს შევხებით და ანალიზისთვის აღიარებულ ეტალონს შექსპირს მივმართავთ, რომელთან პარალელი ადრეც გვქონდა მითითებული (კარბელაშვილი 1991: 131).

* * *

ავგუსტ შლეგელი — დიდი ესთეტი, შექსპირის ბრწყინვალე მცოდნე, დამფასებელი და მთარგმნელი — თვლიდა, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ეს გენიალური დრამატურგი ფლობდა იმ საიდუმლოებას, თუ როგორ დაეხატა საზარელი რამ საოცარი ძალით და თანაც ისე, რომ ესთეტიკურის საზღვრებს არ გასცდენოდა. შექსპირის ტრაგედიები და ისტორიული ქრონიკები სავსეა მკვლელობათა სცენებით, რომელთა შორის ერთ-ერთი უსაზარლესია მძინარე მეფე დუნკანის მკვლელობა მაკბეტის მიერ. ამგვარ სცენათა მაღალი ესთეტიკური ღირსებები ა. შლეგელის მიერ ასეა შეფასებული: „ეს სცენები უნიკალურია და მხოლოდ შექსპირთან გვხვდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ტრაგიკულ მუზას თავისი ნილაბი მედუზას თავზე უნდა გაეცვალა“ (შექსპირი 1909: 453).

რა დანიშნულება აქვს ტრაგიკულ მუზას? — არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად, მისი დანიშნულებაა შიშისა და სიბრალულის გრძნობათა აღძვრით მაყურებელში კათარზისი — მდაბალ ვნებათაგან განწმენდა გამოიწვიოს.

რა დანიშნულება აქვს ელინური მითოლოგიის უსაზარლეს პერსონაჟს — გორგონა მედუზას, თმების ნაცვლად თავზე ასპიტები რომ ახვევია? — მხილველის ადგილზე გაქვავება.

შლეგელისეული შედარება მედუზას თავისა ტრაგიკული მუზის ნილაბთან მრავალსმეტყველია: ერთის მხრივ — შიშისა და სიბრალულის აღძვრა, მეორე მხრივ — შიშით ადგილზე გაქვავება... აქედან ცხადია, რას გულისხმობდა ავგუსტ შლეგელი, როდესაც შექსპირის ტრაგიკულ გენიას უნიკალურ და განუმეორებელ მოვლენად თვლიდა.

მეორე მხრივ, საინტერესო და დამაფიქრებელია სხვა თვალსაზრისიც; მხედველობაში მყავს სახელგანთქმული რომანის „ულისეს“ (უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა „ოდისევის“, რადგან ულისე ოდისევის ლათინიზებული ფორმაა) ავტორი ჯეიმზ ჯოისი, რომლის შესახებაც უმბერტო ეკო წერს: „ბევრმა ხელოვანმა დაგვიტოვა შენიშვნები პოეტიკის შესახებ, საკუთარი შემოქმედებითი შრომის აღწერანი, მთელი ესეები ესთეტიკის საკითხებზე, მაგრამ არავინ, ჯოისის გარდა, არ აიძულებდა თავის პერსონაჟებს ემსჯელათ პოეტიკაზე და ესთეტიკაზე“ (ეკო 2003: 5).

შექსპირის შესახებ მსჯელობისას ჯოისის რომანში გვხვდება ასეთი ფრაზა: „მკვლელობის მაღალფარდოვანი და გაზვიადებული აღწერა“ (ჯოისი 1983: 25), ხოლო შენიშვნიდან ვიტყობთ, რომ ეს სიტყვები ფრანგ სიმბოლისტ მწერალს მაღარმეს ეკუთვნის და ამოღებულია მისი ესსედან „ჰამლეტი და ფორტინბრასი“ (ჯოისი 1983: 423). ეს არც არის გასაკვირი, რადგან „ულისეში“ ის პირდაპირ მიმართავს მაღარმეს პოეტიკის პრინციპებს“ (ეკო 2003: 273). შექსპირული თემა „ულისეში“, რომლის ჭეშმარიტი ფუნქციის დადგენა... თვით ჯოისის მხატვრული ჩანაფიქრის გათვალისწინებით ხდება“ (ჯოისი 1983: XXXVIII), ჩვენთვის საყურადღებოა გენიალური დრამატურგის ესთეტიკის აღქმის იმ ასპექტით, რომელიც ჯოისის რომანის პერსონაჟთა შემეცნებაში ირეკლება: „სულის ჯალათი უწოდა მას რობერტ გრინმა“ (ჯოისი 1983: 251-252; 423) – ამბობს „ულისეს“ მთავარი მოქმედი პირი და ამ ორ სიტყვაში კონდენსირებულია შექსპირის ესთეტიკის არსებითი ნიშანი — მაყურებლისა თუ მკითხველის შეძრწუნება ბოროტმოქმედებით, მასზე შეგნებული ემოციური ზემოქმედების მოხდენა, რაც სიტყვაკაზმული მწერლობის პრეროგატივაა არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად. რად ღირს თუნდაც შექსპირის ტრაგიკული მუზის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი — მკვლელის წინაშე მის მსხვერპლთა სისხლიანი აჩრდილების გამოჩენა („მაკბეტი“, მესამე მოქმედება, სცენა IV).

* * *

ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტი რუსთაველის პოეტური იმაგინაციით, წარმოსახვით, ფანტაზიით არის შექმნილი; შექსპირი თავისი პიესებისთვის სხვადასხვა წყაროებს იყენებდა, მათ შორის ისტორიულ წყაროებსაც, ისევე, როგორც მისი თანამედროვე დრამატურგები, მაგალითად, რობერტ გრინი. „მაკბეტის“ სიუჟეტი შექსპირმა ჰოლინშედის ქრონიკიდან აიღო. ისტორიის დრამატიზაციასთან დაკავშირებით ისმის კითხვა: რაგვარი ურთიერთმიმართებაა პოეზიასა და ისტორიას შორის?

ეს საკითხი დიდი ხნის წინათ, არისტოტელეს „პოეტიკაშია“ დაყენებული; პოეტიკის ფუნქციონირება სვამს კითხვას: რით განსხვავდება პოეზია ისტორიისგან (და არა — რით განსხვავდება ისტორია პოეზიისგან — ე. ი. პოეზიას პირველ ადგილზე აყენებს) და წერს: „... პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა და აუცილებლობის მიხედვით

შესაძლებელი. ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განირჩევიან არა იმით, ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან ჰეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლება გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არა ნაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი: **ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლება მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია.** პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“ (არისტოტელე 1979: 161).

აქედან ცხადია, რომ არისტოტელე ასაბუთებს ისტორიის არა მხატვრულ, არამედ მეცნიერულ კონცეფციას. ე. ი. მასთან მოცემულია კონცეფცია ისტორიისა, როგორც ზუსტად დამონმებული და მართლად აღწერილი ემპირიული ფაქტის მეცნიერებისა. არისტოტელე წერს: „ზოგადი, რომელიც პოეზიას თავისი გმირებისათვის სახელების მიცემის დროსაც კი უკვე მიზნად აქვს, ის არის, რომ წარმოადგინოს, თუ რომელ კაცს როგორი სიტყვა ან ქცევა შეეფერება ალბათობისა და აუცილებლობის კანონის მიხედვით. **ცალკეული კი, რომელიც ისტორიის საგანს შეადგენს, ისაა, თუ რა ქნა ან რა განიცადა (მაგალითად) ალკიბიადემ“** (არისტოტელე 1979: 161-162). ამრიგად, ისტორიის კვინტენციას, არისტოტელეს აზრით, შეადგენს ისტორიკოსის ორიენტაცია ამბის ფაქტიურ მხარეზე, თუნდაც ჭეშმარიტება იყოს ნაწილობრივი, მეზღუდული, მაგრამ ფაქტობრივად ზუსტი: — „ამით ისტორიკოსს ეკრძალებოდა შეგნებულად დაესახა მიზნად მკითხველზე ემოციური ზეგავლენის მოხდენა. ეს უკანასკნელი მთლიანად დამოკიდებული უნდა ყოფილიყო არა ისტორიკოსის „ხელოვნებაზე“, არამედ თვით გადმოცემული ფაქტის ხასიათზე“ (ბარგი 1976: 25); ხოლო ამის საპირისპიროდ, „... ვინაიდან პოეტი ვალდებულია მიბაძვის საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრალულისა და შიშისაგან გამომდინარეობს, ამიტომ, ცხადია, რომ ეს უნდა იყოს ჩანერგილი თვით ფაბულაში“ (არისტოტელე 1979: 172).

ისტორიის დრამატიზაციის ის მეთოდი, რომელიც შექსპირმა განახორციელა, სწორედ მაყურებელზე აქტიური ემოციური ზეგავლენის მოხდენას ისახავს მიზნად და მაღალი თეატრალობისათვის დიდ გასაქანს აძლევს წარმოსახვას, რისთვისაც მოქმედებაში შემოჰყავს მიცვალებულთა აჩრდილები, კუდიანები, მიმართავს წინასწარმეტყველურ ნიშნებს...

საყურადღებოა, რომ რუსთაველის ტარიელიც და შექსპირის მაკბეტიც არტისტული ბუნების პიროვნებები არიან, ასეთივე არტისტული ბუნება – მდიდარი წარმოსახვა — აქვს ფონ ემენბახის პარციფალსაც (სამი წვეთი სისხლი თოვლზე და მასთან დაკავშირებული ასოციაციები) – ეს ფრიად საყურადღებო მომენტია ამ ტიპაჟის ზოგადი შესწავლისათვის და გარკვეულწილად, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ახორციელებს არისტოტელეს ცნობილ გამოთქმას: იპილ ესტ ინ ინტელეცტუ ქუი პრემიუს ნონ ესტ ინ სენსუ — „არაფერი ისეთი არ არის გონებაში, თავდაპირველად გრძნობებში რომ არ არსებობდეს“; ამ დებულების ჭეშმარიტებაში ჩვენ ტარიელთან დაკავშირებით არაერთი მაგალითით დავრწმუნდით (კარბელაშვილი 1997: 32-45).

* * *

„მაკბეტი“ შექსპირის ყველაზე **სისხლიანი** ტრაგედიაა; როგორც შექსპიროლოგები აღნიშნავენ, სიტყვა **სისხლი** ყველაზე ხშირად ამ ტრაგედიაში ისმის და ყველაზე ხშირად აქ მეორდება სიტყვა **ტირანი** (მოროზოვი 1979: 132).

და ამ სისხლიანი ტრაგედიის კვანძს მძინარე სტუმრის — მეფე დუნკანის მკვლელობა წარმოადგენს...

შექსპიროლოგიაში დიდი ხანია გარკვეულია, რომ „მაკბეტის“ სიუჟეტი შექსპირმა ჰოლინშედის ქრონიკიდან აიღო; მაგრამ ისიც კარგადაა ცნობილი, რომ „ქრონიკიდან“ მკითხველისთვის უცნობი რჩება, სახელდობრ სად და რა ვითარებაში მოკლა მაკბეტმა მეფე დუნკანი, ტრაგედიაში კი შექსპირის მიერ დანაშაული იმითაა გამძაფრებული, რომ მკვლელმა ამავე დროს სტუმარ-მასპინძლობის წმინდათა-წმინდა წესიც შეზღაურა“ (შექსპირი 1909: 450). შექსპირის ამ გრანდიოზულ და ამასთანავე ყველაზე შემზარავ ტრაგედიაში მაქსიმალურად განხორციელდა ის უმთავრესი მოთხოვნები, რომელთაც არისტოტელე უყენებს ტრაგედიას, როგორც „შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელ საქმეთა ასახვას“ (არისტოტელე 1979: 168), რომელთა შესახებაც წერს: „თუ მტერი აკეთებს მტრულ საქმეს ან აპირებს ასეთის გაკეთებას, მაშინ არაფერია სიბრალულის აღმძვრელი, გარდა ამ მტრული განცდისა; ...საძიებელია, მაშასადამე, ისეთი შემთხვევები, როდესაც ვნებანი ჩნდებიან მოყვარეთა შორის: მაგალითად, ან ძმა ძმას, ან შვილი მამას, ან დედა შვილს, შვილი დედას ჰკლავს, ან აპირებს მოკვლას, ან აკეთებს ამის მსგავს სხვა რამეს“ (არისტოტელე 1979: 172). ამრიგად, ტრაგიკული გმირის ტანჯვამ მაღალი აზრი რომ შეიძინოს, სრულიადაც არაა საკმარისი, რომ ან მტრისგან ივნოს ან მტერს ავნოს: ჭეშმარიტი ტანჯვისთვის აუცილებელია, რომ „ტრაგიკულმა გმირმა გადალახოს უმაღლესი კანონი — კანონი, რომელიც ღმერთმა ადამიანებზე მაღლა დააყენა: მხოლოდ მაშინ მოხდება, რომ ტანჯვა, რომელიც ამ დანაშაულს ახლავს, უბრალოდ ტანჯვა კი აღარ იყოს, არამედ მიიღოს ახალი — ამაღლებული ტრაგიკული ხარისხი“ (დავიდოვი 1969: 233) — სწორედ ეს ინვეს ტრაგედიისთვის იმანენტურ შიშსა და სიბრალულს. შიშის ზარის დამცემია მაკბეტის ბოროტმოქმედება, მაგრამ მას სრულიად პარადოქსული შედეგი მოსდევს — იგი ამავე დროს თვით მაკბეტის მიმართ უღრმესი სიბრალულის გრძნობასაც აღძრავს, რომლის მექანიზმიც ზუსტადაა გახსნილი: „შექსპირის მაკბეტი ბოროტმოქმედია, მაგრამ ღრმა და ძლიერი სულის პატრონია და ამიტომ სიძულვილის ნაცვლად თანაგრძნობას ინვეს; მასში ვხედავთ ადამიანს, რომელშიც ისეთივე შესაძლებლობა იყო

გამარჯვებისა, როგორც მარცხისა და სხვა ვითარებაში ის სულ სხვა ადამიანი იქნებოდა“ (შექსპირი 1909: 455). ესაა უაღრესად მნიშვნელოვანი თვალსაზრისი, რომელიც საყურადღებო ინტერპრეტაციას პოულობს თანამედროვე შექსპიროლოგიურ ნაშრომებში, მათ შორის ისეთ სპეციალურ ნაშრომში, რომელიც ეძღვნება შექსპირის ისტორიულ ქრონიკათა კვლევას: ავტორი ნიგნისა „შექსპირი და ისტორია“ მ. ბარგი წერს: „რამი ხედავდა შექსპირი მისი თანამედროვე საზოგადოების ხრწნის მიზეზს? ქრისტიან მორალისტთაგან განსხვავებით, იგი არ თვლიდა ამ ხრწნას დასაბამიერად, ე. ი. ცოდვით დაცემის შედეგად ... სინამდვილეს, როგორც მას შექსპირი სჭვრეტდა, ადამიანში შეჭკონდა „ხრწნა“, მისი ბუნება „სნეული“ ხდებოდა (აქედან — „სნეული“, „ვნეზული სინდისი“)" (ბარგი 1976: 126-127).

ინდივიდი მთელის — სახელმწიფოს ნაწილია და მთელისა და ნაწილის ამ ურთიერთმიმართებამ თავისებური ასახვა ჰპოვა ნაწარმოების კომპოზიციაში: „მაკბეტი“ იწყება არა სცენაზე მაკბეტის გამოჩენით, არამედ შოტლანდიაში დიდებულთა ამბოხის სცენით, ხოლო კუდიანები ერთმანეთს ჰაემნად უნიშნავენ დროს, „არეულობა როცა დაცხრება და გამარჯვება ერთ-ერთს დარჩება“; ეს არის „მთელი“, ხოლო მაკბეტის — როგორც ამ მთელის ნაწილის — ბოროტმოქმედება კი ამ ფონზე წარმოგვიდგება ამ ლალატა, შეთქმულებათა და ამბოხებათა გრძელი ჯაჭვის ერთ-ერთ ლოგიკურ რგოლად. აქვე შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს, რომ ტარიელიც თავის ამბავს ინდოეთის სახელმწიფოს აღწერით იწყებს, რომ სამიჯნურო ეპიზოდებს საომარი თუ სახელმწიფოებრივი საქმეების შემცველი ეპიზოდები ჭარბობს, და რომ რუსთაველი თავის გმირებს უპირატესად, არისტოტელეს გამოთქმისებრ, „პოლიტიკოსის მსგავსად მოლაპარაკებებს“ (არისტოტელე 1979: 156) წარმოგვიდგენს.

არისტოტელე ტრაგიკოსს მიზნად უსახავდა მოქმედება ისეთი შემთხვევები, „როდესაც ვნებანი ჩნდებიან მოყვარეთა შორის“ — ამ პირობის რეალიზაციის შესაძლებლობა ჰოლინშედის ქრონიკაში უკვე თავისთავად არსებობდა — მხედართმთავარი მაკბეტი და მეფე დუნკანი სისხლით ნათესავეები არიან, ერთი სამეფო საგვარეულოს ჩამომავალი, და კეთილშობილი, უდანაშაულო დუნკანის მოკვლის ტრაგიზმი, როგორც ნათესავისა, უკვე ამ კოლოზიაშია თავისთავად, მაგრამ შექსპირთან კიდევ უფრო გამძაფრებულია იმით, რომ მაკბეტი კლავს ნათესავს, მეფეს, მოხუცს, მძინარეს, სტუმარს; ამრიგად, ამ ნასკვს ხუთი უმთავრესი შემადგენელი განსაზღვრავს, რომელთაგან თუნდაც ერთ-ერთის დარღვევა უკვე მძიმე დანაშაულია: დანაშაულია ნათესავის მოკვლა, დანაშაულია მეფის მოკვლა, დანაშაულია მოხუცის მოკვლა, დანაშაულია მძინარეს მოკვლა, დანაშაულია სტუმრის მოკვლა. ამათგან განსაკუთრებული აქცენტი შექსპირს მძინარეს მოკვლაზე აქვს გადატანილი და ქმნის ამ საზარელი ბოროტმოქმედების საოცარ მეტაფორას — „ძილის მოკვლას“, და ამ უნიკალურ მხატვრულ სახეზე აგებს მაკბეტის სულისშემძვრელ და შემადრწუნებელ მონოლოგს „ძილის მოკვლისა“ და „ძილის მკვლელისთვის“ სამარადუამოდ „ძილის გაქრობაზე“:

... მე მომესმა თითქოს რაღაც ხმა;
„ძილი გაგიქრა!“ მაკბეტმა მოჰკლაო ძილი,
მოჰკლაო ძილი, რაიც ზრუნვის დახვლანჯულს გორგალს
ხსნის, არკვევს! ძილი თვით უბინო, ძილი – სიკვდილი
ყოველდღიურის ცხოვრებისა; ტანჯულ სულთა ხსნა,
მწარე შრომისგან განმბანელი, დიდი ბუნების
დიადი შემწე; ამ ცხოვრების მონადიმეთა
მსაზრდოებელი ...
„ძილი გაგიქრა!“
ამბობდა მეტეი, და მთელ სახლში ეს გაისმოდა:
მოჰკლაო ძილი გლემისმაო, და დღეის იქით
ვერ დაიძინებს ველარც კავდორ, ველარც მაკბეტი!“
(მეორე მოქმედება, სცენა II).

შექსპირის საოცარი მეტაფორა — „ძილის მოკვლა“ და არა მძინარე პიროვნებისა — თავისთავში მოიცავს ამ მოქმედების ზნეობრივ შეფასებას. ვინც არ უნდა იყოს მოკლული, მკვლელი კლავს „უბინო ძილს“, ძილს — „ყოველდღიური ცხოვრების სიკვდილს“, „ტანჯულ სულთა ხსნას“, „დიდი ბუნების დიად შემწეს“, კლავს მას, ვისაც წინააღმდეგობის განწევა არ შეუძლია.

„ძილის მოკვლის“ ეს საზარელი ცოდვა, რომელიც ადამიანს მხოლოდ „მხეცმა“ შეიძლება ჩააგონოს („მამ, მითხარ აბა, რომელმა მხეცმა ეგ ამბავი გაგამხელინა“) — მაკბეტის ხატოვან წარმოსახვაში, ჯერ კიდევ დანაშაულის ჩადენამდე, ჰაერში მოლივლივე ხანჯლის „საბედშავო მოჩვენების“ სახით წარმოდგება:

„რას ვხედავ ამას?
აგერ ხანჯალი ტარით ჩემკენ გამომეცხადა!“
(მეორე მოქმედება, სცენა I)

რომელიც თითქოს უჩვენებს გზას, რომლის გავლასაც იგი აპირებს – ეს „ძილის მოკვლის“ გზაა, და უკვე აქ, მის აღგზნებულ გრძობებში, ხილვისებრ წარმოსახება ის „სისხლის წვეთები“, რომელნიც შემდგომ ამ შემზარავ დანაშაულს მხოლოდ წვეთი სისხლის ტრაგიზმამდე დაიყვანს ... მაკბეტი მიმართავს ხანჯალს:

თვალწინ მიდგახარ და შენს ტარსა და პირზე ვხედავ
სისხლის წვეთებსა, რასაც წელან ვერა ვხედავდი“;

რითაც შექსპირი ამზადებს ლედი მაკბეტის ხელზე „სისხლის წვეთების“ შემადრწუნებელ სცენას (მეხუთე მოქმედება, სცენა I).

შექსპირი — „სულის ჯალათი“... „მკვლელობის მაღალფარდოვანი და გაზვიადებული აღწერა“... რუსთაველთან მსგავსს ვერაფერს ვნახავთ. როგორც ერთ ადრინდელ სტატიამ ვწერდი, მკვლელობის სცენის ესთეტიკური წარმოსახვის თვალსაზრისით პირველობის პალმის რტოს მე რუსთაველს მივაკუთვნებდი (კარბელაშვილი 1993ა: 7). რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანშიც“ და შექსპირის „მაკბეტშიც“ ერთიდაიგივე — მძინარე კაცის მკვლელობაა აღწერილი, ოღონდ ემოციური განცდაა სხვადასხვა. თავად განსაჯეთ: აი, როგორ გადმოგვცემს იგი ხვარაზმელი — და იმავე დროს რატომღაც „სპარსელი“ — სასიძოს მკვლელობის ეპიზოდს:

„კარვის კარი ჩახლათული ჩაეჭერ, ჩავაკარაბაკე,
ყმასა ფერხთა მოვეკიდე, თავი სვეტსა შევუტაკე“ (558).

ეს სტროფი, რომელშიც კარავში მძინარე ხვარაზმას შვილის მკვლელობის სცენაა აღწერილი, რუსთაველის პოეტური ხელოვნების ქრესტომათიულ ნიმუშადაა აღიარებული პირველი ტაეპის მომჯადოებელი ალიტერაციულობის გამო, როგორც ბგერათა მუსიკალური ორგანიზების იშვიათი ნიმუში. აქ ლექსის საოცარი რიტმი და ალიტერაციულობა ატყვევებს მკითხველს: იგი **ისმენს** და მკვლელობის სურათი მასზე შთაბეჭდილებას სულაც არ ახდენს...

ანდა:

„უსისხლოდ მოვკალ იგი, გლახ, თუცა ხმდა სისხლთა დადენით“ (557,4).

საოცარია, როგორი პარადოქსული სახით დაისადგურა „სიბრალულისა და შიშის აღმძვრელმა“ ტრაგიკულმა მუზამ ვეფხისტყაოსანში: აქ უკვე მკითხველი კი აღარ **ისმენს**, არამედ **ხედავს**, რომ მკვლელობისას სისხლი არ დაღვრილა და არც ეს პასაჟი იწვევს უდანაულო მძინარე ადამიანის მკვლელობის ტრაგიკულ აღქმას...

საიდან გამომაქვს ასეთი დასკვნა? — რუსთაველოლოგიურ ნაშრომებში ხსენებულ სტროფთა შესახებ მსჯელობებიდან.

უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, საბჭოთა პერიოდის რუსთაველოლოგიაში ვერ შეხვდებით ვეფხისტყაოსანისადმი მიძღვნილ ვერც ერთ ნაშრომს, რომ 558-ე სტროფი, რომელშიც ხვარაზმას შვილის მკვლელობის სცენაა აღწერილი, რუსთაველის პოეტური ხელოვნების იდეალურ ნიმუშად არ იყოს დასახელებული თანმხლები კომენტარით, მაგალითად: „ვეფონის დარგში რუსთაველის ალიტერაცია იმავე როლს ასრულებს, რასაც მეტაფორა პოეტურ სემანტიკაში. ვეფხისტყაოსნის პოეტურ ფრაზებში ბგერა ბგერას, სიტყვა სიტყვას და აზრი აზრს ეჯიბრება მოქნილობითა და დახვეწილობით. რუსთაველმა დასძლია პოეტური გამომსახველობის მწვერვალი. ამ დებულების საილუსტრაციოდ საკმარისი იქნება რუსთაველის მხოლოდ ერთი პოეტური ფრაზის დამონება (558,1):

„კარვის კარი ჩახლათული ჩაეჭერ, ჩავაკარაბაკე“...

მოყვანილი ტაეპის ალიტერაციები და ასონანსები სიუხვით, სიმკვეთრით და სილამაზით უძლიერეს ემოციურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. რუსთაველი ბგერის საშუალებით ახერხებს გადმოსცეს **საძულველი გადამთიელის (ხვარაზმას ძის) კარვის ჩაჭრის, ჩაკაფვისა და ჩანგრევის კოლორიტული რეალისტური სურათი**, ბგერებში საუცხოოდაა ჩაქსოვილი აზრი“. ასევე: „პოეტური გამომსახველობის მწვერვალს აღწევს რუსთაველი ლექსების ბგერული ორგანიზაციით, კერძოდ, და განსაკუთრებით ალიტერაციებით. ბგერებისვე განმაცვიფრებელი შეხამებით **რუსთაველი ზოგჯერ ახერხებს ზუსტად გადმოსცეს ტექსტის შინაარსობრივ-აზრობრივი დინამიკა**. მოვიგონოთ უკვდავი სტროფი (558): „კარვის კარი ჩახლათული ჩაეჭერ, ჩავაკარაბაკე“ (ბარამიძე 1975: 342, 309; ხაზი ჩემია — მ. კ.).

„რუსთაველის ესთეტიკაშიც“ „ბგერათა მუსიკალური ორგანიზაციის“ ნიმუშად კვლავ ხსენებული სტროფია დასახელებული: „აი, მაგალითად, ძლიერი ინტენსივობის ორი, ერთმანეთისგან მუსიკალური ინსტრუმენტობით განსხვავებული სტრიქონი, რომელნიც ამოზრდილნი არიან სხვადასხვა რომელობის გრძნობათა ფესვებზე:

კარვის კალთა ჩახლათული ჩაეჭერ, ჩავაკარაბაკე (558,1).
მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად (820,4).

ბგერათა მუსიკალურ ორგანიზაციას, ჩემი აზრით, მართლაც საფუძვლად უნდა ედოს **პოეტის ემოციური განწყობა, რომელიც ბუნებრივად გადადის ამღერებაში და თავის მხრივ წარმოადგენს რეაქციას ობიექტურად მიღებულ შთაბეჭდილებაზე**“ (ნადირაძე 1958: 417; ხაზი ჩემია — მ. კ.).

ჭეშმარიტად, ამ სტროფს განსაკუთრებული ბედი ერგო რუსთაველის პოეტური ხელოვნების შეფასებაში და ამ თვალსაზრისით მისი დამონება ქრესტომათიულია: „არაიშვიათად, რუსთაველის

რითმის საყრდენი თანხმობანი გაჟღერებულია მთელ ტაეპსა და ზოგჯერ სტროფშიც, რისი მიზანიც უმთავრესად ის არის, რომ გაამახვილოს ყურადღება მთავარ თემაზე, მოქმედებაზე, მაგ.:

„კარვის კალთა ჩახლათული ჩაფქერ, ჩავაკარაბაკე“ (558,1),

სადაც ჩვენ უკვე ვგრძნობთ, რომ მომდევნო რითმები „შეკუტაკე“, „საარაკე“, „საკურტაკე“ „კ“-ს დემონსტრაციით გვამზადებენ სისხლიანი დრამის აღქმისათვის, რაც მეტად სადა სიტყვის თავშეკავებულ მხატვრობაში წყდება, ისე რომ, კარავში მომხდარი მკვლელობა უწყინარი შემთხვევის შთაბეჭდილებას ტოვებს, იმდენად არ განვიცდით მის საშინელებას. მოსალოდნელი კი თითქმის შემზარავი განცდა უნდა ყოფილიყო, რაც, რუსთაველის მხატვრული გააზრებით, იქცა ამბის ერთი დეტალის ილუსტრაციად, რომელიც არ გვაფიქრებს. შთაბეჭდილების ამ შემსუბუქებას ხელი შეუწყო რითმის აწყობამ, რუსთაველის ნეოლოგიზმთან შეთანამშებამ, როგორცაა „ჩავაკარაბაკე“, რომელშიც გაბატონებულია „კ“, ისე როგორც მთელ სტროფში“. დაკვირვებანი და მოსაზრებანი ამ სტროფის მხატვრულ თავისებურებათა შესახებ სხვაგანაცაა გამოთქმული: „მთელი პოემის გასწვრივ ტარიელი არ იგრძნობა, როგორც მკვლელი, სისხლის მსმელი, თუმცა მან მოკლა სტუმრად მყოფი ხვარაზმელი სასიძო, რომელზეც მის შეყვარებულს ათხოვედნენ. სასიძოს მუხანათური მოკვლის შთაბეჭდილება შემადრწუნებელი არ არის, რასაც რუსთაველი იმით აღწევს, რომ ამ ამბავს თვითონ ტარიელი ჰყვება, როგორც წარსულს — „უსისხლოდ მოვკალ იგი ყმა“-ო (557,4). ამავე დროს, განწყობილება დაძაბულია ეპიკური თხრობის მთავარი თემით — ტარიელი ავთანდილს ხომ თავისი ტრაგედიის ამბავს უყვება... ამ დიდი ამბის ფონზე ხვარაზმელი სასიძოს მოკვლა, ისიც „უსისხლოდ“, საგრძნობი აღარ არის, და, აქ მნიშვნელობა აქვს იმასაც, რომ მოკვლის სცენა რუსთაველმა მსუბუქი, მაღალი შაირის ჟღერადი სიტყვებით აგებული სტროფის მხოლოდ ორ ტაეპში დასტია, რომელიც ყურადღებას იპყრობს უფრო მეტად ლექსის მუსიკალობით და სურათოვნებით, ვიდრე მომხდარი უბედურებით“ (იდეაშვილი 1968: 355; 306; ხაზი ჩემია — მ. კ.).

ანალოგიური მსჯელობანი სხვაც უამრავია: მე მხოლოდ ავტორიტეტულ მკვლევართ მივმართე. თუ რამდენად ენინააღმდეგება ამგვარი განსჯა ქართულ ეროვნულ ხასიათს, კარგად ჩანს ჟამთააღმწერლის ქრონიკაში: ვგულისხმობ ალმუთის ეპიზოდს (ქართლის ცხოვრება 1959: 208-211).

ჭეშმარიტად, ავბედით 1937 წელს შექმნილი „ტარიელის რეაბილიტაციის“ თეორია — რომელმაც ხაზი გადაუსვა და უარყო მანამდე არსებული ტრადიციული და ერთსულოვანი ეთიკურ-ზნეობრივი შეფასება ტარიელის მიერ ჩადენილი დანაშაულისა — მეტად ძლიერი აღმოჩნდა ...

ზემოთ მოყვანილ მსჯელობათა შემდეგ ძნელია გავამტყუნოთ უცხოელი ქართველოლოგი გეორგ დეეტერსი, რომელიც წერს, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ არის „ნანარმოები, რომელიც თავის მომხიბლობას არსებითად ფორმას უმადლის, იმ დროს, როცა მისი იდეური შინაარსი ვერ შეედრება მის თანამედროვე ნანარმოებებს სხვა ლიტერატურებიდან“ (ციტირებულია: ნათაძე 1966: 180; ხაზი ჩემია — მ. კ.).

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ იყვნენ ისეთი ავტორებიც, რომლებიც სრულიად სხვაგვარად აფასებდნენ 558 სტროფს; ერთმა მათგანმა 558,1 ტაეპში ალიტერაციას კი არა, ასონანსს — „ა“ ხმოვნის მრავალჯერად განმეორებას — მიაქცია ყურადღება და აღნიშნა, რომ ტაეპში აღელვებული კაცის გახშირებული სუნთქვა ისმის, მეორემ კი — ვიკტორ ნოზაძემ — ხსენებულ ტაეპთა მართებულ ინტერპრეტაციაზე გაამახვილა ყურადღება და სათანადო კითხვებიც დასვა (ნოზაძე 1958: 220-222); მის მიერ დასმულ კითხვებზე პასუხი მოგვიანებით იქნა ნაპოვნი (კეკელია 1981: 106-109; კეკელია 1985: 12-13; კარბელაშვილი 1993ბ: 183-220).

* * *

რუსთაველთანაც და შექსპირთანაც ერთი და იგივე — მიძინარე ადამიანის მკვლელობა არის აღწერილი, ოღონდ აღქმას სხვადასხვაგვარი: შექსპირთან სცენა ისეთი ემოციური სიმძაფრითაა წარმოდგენილი, რომ მას თანამოკალმემ „სულის ჯალათი“ უწოდა, რუსთაველთან კი იმავე სცენის აღწერაში მხოლოდ და მხოლოდ ბგერწერის ეფექტი იქნა შენიშნული...

განა კანონზომიერი არ არის დავსვათ კითხვა: რა ხდება? ახლა კვლავ ავგუსტ შლეგელის მიერ ნახსენებ „მედუზას თავს“ დავუბრუნდეთ: პოლიდექტმა პერსევსს შეუძლებელი რამ — მედუზის თავის მოკვეთა დაავალა, რადგან პერსევსის დაღუპვა სურდა: მედუზას თავის დანახვა მას გააქვავებდა. მაგრამ ქალმერთმა ათინამ იხსნა პერსევსი: მისი რჩევით პერსევსი პრიალა სპილენძის ფარში უმზერდა მედუზას გამოსახულებას და ისე მოჰკვეთა თავი, რომ თავად გორგონასთვის არ შეუხადავს. სპილენძის ფარზე არეკლილი მედუზას გამოსახულება კი მხილველს არ აქვავებს...

ნითელი ატლასის კარავში მომხდარი მკვლელობისას ასეთივე „არეკილი“ სურათი დაუხატა რუსთაველმა თავის მკითხველს: საზარელი მკვლელობის აღწერისას ტრაგიკულ მუხას კი არ მიმართა, რათა შიშისა და სიბრალულის გრძნობა აღეძრა, არამედ ბოროტმოქმედების „მედუზას თავს“ პირისპირ „პერსევსის ფარი“ შეაგება და მკითხველს მხოლოდ დაბინდული „ანარეკლის“ სახით წარმოუდგინა, რითაც შექმნა ილუზია, რომ ვერაგული მკვლელობისას კარავში სისხლი არ დაღვრილა და შემზარავიც არაფერი მომხდარა...

და მაინც ისმის კითხვა: როგორ, რაგვარად, რა ხერხით შესძლო რუსთაველმა ისე გადმოეცა ეს სისხლიანი დრამა, რომ კარავში მომხდარ საზარელი მკვლელობის შთაბეჭდილება თურმე შემადრწუნებელი არ არის, და მხოლოდ ალიტერაციათა სიუხვით, სიმკვეთრით და სილამაზით ტოვებს უძლიერეს ემოციურ შთაბეჭდილებას? რომ არ იწვევს შემზარავ განცდას? არ იწვევს არც სიბრალულს?

ალიტერაციის ქრესტომათიული ტაეპი „კარვის კალთა ჩახლათული ჩავექერ, ჩავაკარაბაკე“ ზარივით რეკავს, მაგრამ რა ხდება შემდეგ?

„ყრმასა ფერხთა მოვეკიდე, თავი სვეტსა შევეუტაკე,
წინამწოლთა დაიზახნეს, გლოვა მიჰხვდა საარაკე,
ცხენსა შევეჯე, წამო-ცა-ვე, ჯაჭვი მეცვა საკურტაკე“ (558).

პირველი მაქსიმალურად პოეტური ტაეპის შემდეგ ამაზე მეტი პროზაიზმი, უბრალოდ, წარმოუდგენელია: სამ ტაეპში შვიდი უმოკლესი წინადადებაა, რომელთა მეშვეობით ტარიელი ძუნწად, ზუსტად და მკაცრი დროითი თანამიმდევრობით გადმოგვცემს თავის ყოველ მოქმედებას. თუკი შუასაუკუნეთა ლიტერატურაში რეალიზმზე ლაპარაკი მისაღებია, ეს რეალიზმი ამ სამ ტაეპშია კონდენსირებული; ყოველი მოქმედება აღწერილია ზუსტად და რეალისტურად: „ყრმასა ფერხთა მოვეკიდე“, „თავი სვეტსა შევეუტაკე“, „წინამწოლთა დაიზახნეს“, „გლოვა მიჰხვდა საარაკე“, „ცხენსა შევეჯე“, „წამო-ცა-ვე“, „ჯაჭვი მეცვა საკურტაკე“ — ესაა ოქმის ენა, ფაქტთა ზედმიწევნით ზუსტად გადმოცემა, ანუ რეალიზებულია არისტოტელეს ის მოთხოვნა, რომელიც მან ისტორიკოსს წაუყენა: მომხდარი ფაქტის აღწერა გამიზნული ემოციური ზემოქმედების გარეშე, რადგან ემოციური ზეგავლენა უნდა მოახდინოს თავად ფაქტმა და არა მისმა შეგნებულად ემოციურმა აღწერამ. გავიხსენოთ ადრე უკვე თქმული: არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად, მკითხველზე ემოციური ზეგავლენა მთლიანადაა დამოკიდებული არა ისტორიკოსის ხელოვნებაზე, არამედ მის მიერ გადმოცემული ფაქტის ხასიათზე.

ზუსტად ასე — ე. ი. მკითხველზე წინასწარ განზრახული და შეგნებული ემოციური ზემოქმედების გარეშე, „ფაქტობრივად ზუსტად“ ანუ სრულიად პარადოქსული ხერხით აქვს გადმოცემული რუსთაველს სასიძოს მოკვლის ეპიზოდი. ჩანს, არისტოტელეს პრინციპს ემყარება ის რუსთაველური ხერხიც, რომ მკითხველზე ემოციური ზემოქმედება უნდა მოახდინოს არა ისტორიკოსის ოსტატობამ, არამედ თავად მოთხრობილი ამბის ხასიათმა.

ამრიგად, ვეფხისტყაოსანში რუსთაველმა მიმართა პოეზიაში სრულიად მოულოდნელ და თითქოს წარმოუდგენელ ხერხს — მძინარე სასიძოს მკვლელობის ეპიზოდის გადმოცემისას მოიქცა, როგორც ისტორიკოსი — ე. ი. უარი თქვა მკითხველში „შიშისა და სიბრალულის“ გრძნობის აღძვრაზე და აღწერილის მორალური შეფასება, როგორც ობიექტურმა აღმწერმა, მთლიანად მკითხველს მიანდო.

როგორც ვხედავთ, ორმა გენიალურმა შემოქმედმა მიმართა ერთსა და იმავე მოტივს — უდანაშაულო მძინარე ადამიანის მკვლელობას — და დიამეტრულად კონტრასტული ესთეტიკური გადანწყვეტით წარმოგვიდგინა. რუსთაველმა მხატვრული წარმოსახვით შექმნილი ეპიზოდი აღწერა, როგორც ისტორიკოსმა, შექსპირმა კი ცნობილი ისტორიული ფაქტი ასახა, როგორც პოეტს მოეთხოვება.

და ახლა უნდა გავიმეორო ის, რაც დიდი ხნის წინ ვთქვი: „ მე ისე მეჩვენება, რომ კაცობრიობის სინდისად შერაცხული შექსპირი ბობოქრობს და მთელი ხმით გაჰყვირის: „ადამიანებო! ჩემნო მაყურებელნო! უდანაშაულო ადამიანს კლავენ — შეიბრალეთ მსხვერპლი!“ რუსთაველი კი ხმადაბლა, ძალიან ხმადაბლა მოგვემართავს და გვეკითხება: „ადამიანებო! ჩემნო მკითხველნო! უდანაშაულო ადამიანს კლავენ. გებრალეზათ მსხვერპლი?“ (კარბელაშვილი 1993: 7).

სოკრატესეული მავეტიკა რუსთაველის საყვარელი ხერხია: იგი ფსიქოლოგიურ ტესტთა სახით განუწყვეტლად გვისვამს კითხვებს პოემის მკითხველთ.

ნითელი ატლასის კარავში მომხდარი ვერაგული მკვლელობა უდახვენილესი ფსიქოლოგიური ტესტია: რუსთაველი — საქართველოს თანამდევნი უკვდავი სული — თავის მკითხველთ კაცთმოყვარეობაში ანუ ჭეშმარიტ ქრისტიანობაში გვცდის, ჩვენი სულის ზუსტ ანაბეჭდს იღებს და ჩვენი ჰუმანურობის ხარისხის მიხედვით ის დასკვნაც გამოაქვს, თუ როგორ სახელმწიფოში ვცხოვრობთ (კარბელაშვილი 1991: 126-127). რუსთაველოლოგიამ, როგორც ჭეშმარიტად ეროვნულმა მეცნიერებამ, „ტარიელის რეაბილიტაციის“ კონიუნქტურული თეორიის შექმნით, რუსთაველის ფანტასტიკური ფსიქოლოგიზმის წყალობით, საბჭოთა სახელმწიფოში ადამიანის სიცოცხლის გაუფასურება, თავისდაუნებლიედ, პურუთენელად ასახა. „არს ესე საცოდნარია“ (34,1): ანტიკური პოლიტიკური ფილოსოფიის თანახმად ფსიქოლოგია ეთიკის საფუძველია, ეთიკა კი — პოლიტიკის. Sapientia sat.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ისმის კითხვები: თუკი შექსპირი მაკბეტის მიერ ჩადენილ ვერაგულ მკვლელობას „ძილის მოკვლის“ შემადრწუნებელი მეტაფორით კოსმიური წესრიგის ტრაგიკულ დარღვევად აღიქვამს („მაკბეტი“, მეორე მოქმედება, სცენა III და IV), ნუთუ რუსთაველისთვის ისეთივე ვერაგული მკვლელობა მართლაც „უწყინარი შემთხვევაა“? ნუთუ სამართლიანია რუსთაველის პოემის მიმართ გეორგ დეიტერსის მიერ გამოტანილი ვერდიქტი? ნუთუ გენიოსი და ბოროტმოქმედება შეთავსებადი ცნებებია და რუსთაველი მართლაც ამართლებს ტარიელის მიერ ჩადენილ ზნეობრივ დანაშაულს, როგორც საბჭოური რუსთაველოლოგია გვარწმუნებს? და თუ რუსთაველი მართლაც უარყოფს ზოგადსაკაცობრიო მორალს, რა კრიტერიუმით შეიძლება მისი შექსპირთან — კაცობრიობის სინდისთან — შედარება?

რუსთაველი — მსოფლიოს ენიგმატურ შემოქმედთა შორის უენიგმატურესი — ყველა ამ კითხვაზე გვაძლევს პასუხს.

* * *

ფრიდრიხ ნიცშეს აფორისტული გამოთქმით, ფილოლოგია სწორად წაკითხვის ხელოვნებაა. არის კი 558,1 ტაეპი ვეფხისტყაოსნის ბექდურ გამოცემებში სწორად წაკითხული? არც ტრადიციული ტექსტი ბექდური გამოცემებისა:

კარვის კალთა ჩახლათული ჩავჭერ, ჩავაქარაბაკე.

არც სარგის კაკაბაძისეულ გამოცემათა ტექსტი

კარვის კალთა ჩახლათული ჩავჭერ, ჩავაქარაბაკე.

არ არის „სწორად წაკითხული“, ე. ი. არ არის ავთენტური. 558,1 ტაეპის ჭეშმარიტად რუსთველური ტექსტია

კარვის კალთა ჩახლათული ჩავჭერ, გავაქარაბაკე.¹

ფრაზის წყობა რთულია, რის გამოც ადრიდანვე გაუგებარი გახდა ზმნით გამოხატული სარიტმო სიტყვის კავშირი წინამავალ ფრაზასთან და ამიტომაც შეუცვალეს ზმნისწინი (გავა>ჩავა). ფრაზის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ აქ ნორმატიულ სინტაქსთან კი არა, პოეტური სინტაქსის ერთ-ერთ სახეობასთან – ელიფსთან – გვაქვს საქმე; ზმნასთან **გავაქარაბაკე** გამოტოვებულია ქვედებარე (**რა გავაქარაბაკე?**) **კარავი**, ე. ი. ტაეპი ორი წინდადებისაგან შედგება და მისი შინაარსია: კარვის კარი ჩახლათული ჩავჭერ, (კარავი) გავაქარაბაკე (კრავთა სადგომად ვაქციე).

* * *

ვეფხისტყაოსნის 552-ე („მოედანს დავდგი კარვები წითლისა ატლასებისა, მოვიდა სიძე, გარდახდა, დღე ჰგვანდა არ-ალვებისა“) სტროფზე მსჯელობისას ტარიელის არტისტულ წარმოსახვაში **კრავთან** დაკავშირებული ალუზიები სათანადო პარალელებით ვეფხისტყაოსანში ჩემს მიერ **გარედან**, განსჯით შეტანილი მოსაზრებაა (კარბელაშვილი 1997: 33-38). აქ უთუოდ დაისმის კითხვა: იქნებ მე სუბიექტური ვარ, პერსონაჟს ჩემ აზრს ვახვევ თავს და ტარიელი სულაც არ ფიქრობს ასე? იქნებ **კრავის** მეტაფორა მხოლოდ ჩემი სუბიექტური ფანტაზიის ნაყოფია და ვცდები (განა სუბიექტურობით ცოტა შეცდომებია დაშვებული ვეფხისტყაოსნის ინტერპრეტაციებში?) ამგვარი კითხვა მითუმეტეს ლოგიკურია, რომ არსებობს ამ ტაეპის სხვა საინტერესო ინტერპრეტაცია ახალი აღთქმის კონტექსტში (ხინთიბიძე 1985: 115-126).

თუ ჩემი მოსაზრება პოემის ტექსტით არ იქნება დამონმებული, მისი მეცნიერული ღირებულება საკამათოა.

ამიტომაც დავსვით შემდეგი კითხვა: ნუთუ რუსთაველს არ აქვს საკუთარი ეტიკურ-მორალური დამოკიდებულება კარავში მომხდარი მკვლელობის მიმართ? ანუ, სხვაგვარად: შეაფასებინა თუ არა რუსთველმა ტარიელს მისივე ნამოქმედარი?

წინასწარ ვიტყვი: შეაფასებინა, და ის, თუ რა მხატვრული ხერხით გააკეთა ეს რუსთაველმა, მართლაც ესთეტიკური სასწაულია.

* * *

ვიდრე ამ საკითხს შევხები, მანამდე შექსპირის გასაოცარი ფსიქოლოგიზმის ერთ მომენტზე უნდა შევაჩერო ყურადღება.

შექსპიროლოგიაში დიდი ხანია აღნიშნულია შექსპირის ერთი მხატვრული ხერხი, რომელსაც საფუძვლად ფსიქოლოგია უძევს და მცთარ ქმედებათა ერთ-ერთ სახეობად ითვლება: შემდგომში ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიტიკური ტერმინით მას *versprechen* ანუ წამოცდენა ეწოდა: როდესაც ადამიანი თავისდაუნებურად იტყვის რასმე, რისი თქმაც არ სურს. ეს შექსპირული ხერხი შემდეგ ბევრმა დიდმა მწერალმაც გამოიყენა: ზ. ფროიდს შექსპირისა და შილერის დრამებიდან მოაქვს სათანადო მაგალითები (ფროიდი 1922: 11-18). ამ შექსპირულ ხერხს ინგლისელი დრამატურგის დაუნდობელი კრიტიკოსი ლევ ტოლსტოიცი მიმართავს და სათანადო მაგალითს, როგორც წამოცდენის უმოკლეს ნიმუშს, მისი მოთხრობიდან მოვიყვან: სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე მყოფ ივან ილიჩს სიკვდილის წინ სურს ცოლს უთხრას — „**прости**“ — „**მაპატიე**“, მაგრამ წამოსცდება „**пропусти**“ — „**გამატარე**“ (ტოლსტოი 1964: 114); ქართულ თარგმანში ვერ ხერხდება ამ სიტყვათა უერთიერთანაგრამულობის გადმოცემა.

* * *

„... არა უწყია, რამეთუ გულის-სიტყუანი შენნი დაწერილნი არიან და შენმავე გონებაჲმან გამხილოს შენ?“

ეფრემ ასური, სინანულისათჳს

„რუსთაველი, სასწაულმოქმედსავით, ერთის კალმის მოსმით ჰქმნის... სასწაულსა“.

ილია ჭავჭავაძე

ამჯერად, კვლავ მაქსიმალურად მოკლედ რუსთველური სასწაულის შესახებ.

ფროიდისეული versprechen, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, მსოფლიო ლიტერატურაში პირველად რუსთაველთან გამოჩნდა: მისთვის იგი „მცთარი სიტყვაა“ და წინასწარ ამზადებს მკითხველს მის შესამეცნებლად, როდესაც ტარიელს ათქმევენებს: „**სიტყვა მცთარი ნამერია**“ (352,3).

558,1 ტაეპში ტარიელის მეტყველებაში არის „მცთარი სიტყვის“ უძლიერესი მომენტი, არისტოტელესეული „შიშისა და სიბრაღის გრძნობის აღმძვრელი“, როგორც გენიალური „სრულ-ქმნა სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა“ (16,2), მაგრამ ენიგმატური, „საჭირო გამოსაგები ენათა“ (20,2), რომელსაც მიგნება სჭირდება.

მინიშნება აქაც არის. ტაეპის სარიტომო სიტყვა **გავაქარაბაკე** სრულიად მოულოდნელი ჩანს ტარიელის მეტყველებაში; რამ განაპირობა მისი გაჩენა, როგორ და რატომ ამოსხლტა იგი მის ფრაზაში? კარავში ჩადენილ მკვლელობას რატომ უწოდა კარვის ქარაბაკად ანუ ბატკანთა სადგომად გადაქცევა?

გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ტაეპი შემთხვევით იწყება სიტყვით **კარვის**: რუსთველური ალიტერაციული ტაეპი

კარვის კარი ჩახლათული ჩაგჭერ გავაქარაბაკე

კ თანხმოვნით კი არა, **კრვ** თანხმოვანთა კომპლექსითაა გაჟღერებული (21 თანხმოვიდან 10: კ - 3, რ - 4, ვ - 3; არის სხვა ფონეტიკური ფაქტორებიც), რომელნიც არა მხოლოდ **კარავის**, არამედ **კრავის** საყრდენ თანხმოვანთა კომპლექსიც არის, და, რაც მთავარია, აღმოვაჩინეთ, რომ **კარვის** — **კრავის ურთიერთანაგრამული სიტყვებია**, ანუ, ქართული ტერმინოლოგიით **ზმა**.

ტარიელის არტისტულ წარმოსახვაში პირველი სიტყვა ანაგრამის სახით ასოციაციით განაპირობებს სარიტომო სიტყვას, ხოლო სარიტომო სიტყვა განმარტავს და ასაბუთებს პირველს, როგორც ანაგრამას: ჭეშმარიტად, „ფონეტიკა ბადებს აზრს“ და აქ „აზრებითად, საქმე გვაქვს ბგერიდან აზრის დაბადებასთან“ (გრიგორიევი 1979: 271).

აქ უთუოდ უნდა გავიხსენოთ ტარიელის ნაამბობიდან ფრაზა:

მეფემან ბრძანა: „**მოკაზმეთ კარვითა** მოედანია“ (551,1),

სადაც ნათლად ისმის: „**აზმეთ კარვითა!**“, ანუ: სიტყვა **კარვითა** აქციეთ **ზმად!**

ტარიელის ქვეცნობიერში **კარვის** რომ **კრავის** ანაგრამაა, გასცა უეცრად ამოსხლეტილმა „მცთარმა სიტყვამ“ — **გავაქარაბაკე**: ესაა ის **გულის-სიტყვა**, რომელსაც **ფარავს ტარიელი**, მაგრამ **გონებამ ამხილა!**

რუსთაველი, გენიოსთა შორის უენიგმატურესი, ასე გვიხატავს ტარიელის სულიერ ტანჯვა-ნამებას ჩადენილი მკვლელობის გამო, „ქვათაცა შესაძრნენ“ (850,2) სინდიის ქენჯნას – ეს ტაეპი ერთ-ერთი მაგალითია იმისა, რომ რუსთაველი, ილიას გამოთქმისებრ, „ერთი კალმის მოსმით ჰქმნის სასწაულსა“.

* * *

რუსთაველთანაც და შექსპირთანაც მძინარე ადამიანის (შექსპირთან — ნათესავის, რუსთაველთან — უცხოის: ეს ცალკე თემაა, საკითხები სხვაგვარია) ვერაგული მკვლელობის ეთიკურ-მორალური შეფასება მეტაფორებით არის გაფორმებული:

შექსპირთან — „**ძილის მოკვლა**“
რუსთაველთან — „**კრავის მოკვლა**“.

უძლიერესი, სნორუპოვარი მეტაფორაა: **კრავი** — „ტომი გვართა ზენათა“, Agnus Dei — მაცხოვრის სომბოლოა: „... და კრავისა კურთხევაჲ და პატივი და დიდებაჲ და სიმტკიცე უკუნისი უკუნისამდე. ამინ“ (გამოცხადება, 5:13). მოკლედ მოვჭრათ: რუსთაველისთვის ყოველი უდანამაულოდ მოკლული — კრავია ღმრთისა.

ყოველივე ის, რაც ზემოთ ლაპიდარულად, ლამის აპიდიქტიკრი სტილით ითქვა, რუსთველოლოგიის ურთულეს და უფართოეს პრობლემებს უკავშირდება: ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესაა ვეფხისტყაოსნის „საფსიხოლოგიო, საესტეტიკო, საეტიკო, საფილოსოფიო“ საკითხები, რაც — თუკი რუსთველოლოგია იარსებებს — ღრმა და სერიოზულ კვლევას განაპირობებს, რადგან ვეფხისტყაოსნის ცივილიზაცია ისევე უსასრულოა, როგორც ცივილიზაცია კაცობრიობისა.

* * *

ახლა რენესანსული ჰუმანიზმის, როგორც მსოფლალქმის, შესახებ.

შოთა რუსთაველის სახით თუ რა მასშტაბისა და გაქანების შემოქმედთან და მოაზროვნესთან გვაქვს საქმე, ჩანს თუნდაც იქიდან, რომ ვეფხისტყაოსნის კონფლიქტის შესაკრავად იგი მხატვრული იმაგინაციით ქმნის მოტივს, რომელსაც ოთხი საუკუნის შემდგომ დაეფუძნება მსოფლიოს უპირველესი ტრაგედია — შექსპირის „ჰამლეტი“, ხოლო „მაკბეტში“ კი თითქმის ზედმინევნით განმეორდება მძინარე სტუმრის – მეფე დუნკანის – მკვლელობის განზრახვისა და აღსრულების საზარელი სცენა, მაგრამ ახლა უკვე ამ მკვლელობის განმზრახავ პიროვნებათა არა სულიერი აღორძინების, არამედ პირიქით, ნგრევის შემზარავი ინტერპრეტაციით.

თავისთავად მრავალმხრივ საყურადღებო ფაქტია: რენესანსული ჰუმანიზმი იწყება და მთავრდება ერთიდაიგივე მოტივით – მძინარე სტუმრის მოკვლის მოტივით, თუმცა გადანწყვეტა ამ მოტივისა ავტორთა მიერ დიამეტრალურად საპირისპიროა: რენესანსის აისის ტიტანის რუსთაველის ჰუმანისტურ კონცეფციაში მისი განმზრახავნი და ჩამდენნი სულიერი წამების — და, შესაბამისად, კათარზისის — ფასად გამოისყიდინ თავის დანაშაულს მონანიებით, და ამის შემდგომ ხდება მათი ხელახალი დაბადება, როგორც პიროვნებებისა — ქრისტიანული კაცთმოყვარეობის დიად გრძნობაში სულიერი აღორძინება; რენესანსის დაისის ტიტანთან, შექსპირთან კი იგივე მოტივი “მაკბეტში” მრავალი პიროვნული ღირსებით აღბეჭდილი, ოდესღაც მამაცთ მამაცი ადამიანის სულიერი დეგრადაციისა და პიროვნების საზარელი ნგრევის ინტერპრეტაციით არის წარმოდგენილი რენესანსული ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის კრიზისის ტრაგიკული მსოფლალქმის შესაბამისად (კარბელაშვილი 1991: 137).

შენიშვნა:

1. 558,1 ტაეპის — „ქარვის კალთა ჩახლათული ჩავჭერ, ჩავკარაბაკე“ — შესახებ ვწერდი, არაერთხელ რომ რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში „გორდიას კვანძით მარტივად „ჩაჭრილ-ჩაკარაბაკებულ“ (მინც რა არის ეს „ჩავკარაბაკე?“) ანუ განმარტებულ ალიტერაციაში ჯერჯერობით სრულიად „ჩაუკარაბაკებელი“ შინაარსია „ჩახლათული“ (კარბელაშვილი 1993: 218), სადაც აშკარად ჩანს ირონიული დამოკიდებულება **ჩავკარაბაკე** სიტყვასა და მასთან ერთად მთელი ტაეპის მიმართ, რადგან დიდი ხანია ვთვლი, რომ ამ სახით წარმოდგენილი ტექსტი რუსთაველისა არ არის, რუსთაველს მსგავსი არაფერი დაუწერია. ამ კატეგორიული დასკვნის გამოსატანად სათანადო მასალა, ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერებზეც რომ არაფერი ვთქვათ, პოემის ვახტანგისეული და სარგის კაკაბაძის გამოცემებში უკვე არსებობდა. ჩემი დასკვნისთვის მყარი საბუთი მაქვს. ეს მყარი საბუთი ხელნაწერთა ტექსტოლოგიური ანალიზია — ფილოლოგიური მეცნიერების საფუძველთა საფუძველი. ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ობიექტური შესწავლის გარეშე 558,1 ტაეპის ჭეშმარიტად რუსთველური ტექსტის მიკვლევა და მის შინაარსში გარკვევა გამორიცხულია. ამ მიზნით გადავხედეთ ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ოქროს ფონდს (ვარიანტები 1961: 366-367) და ცნახოთ, რაგვარ ვარიანტულ ნაკითხვებს გვანდის (ნებისმიერ სტრიქონში ბრჭყალები აღნიშნავს, რომ ABFMX ტექსტის სიტყვა მეორდება; შინაარსისათვის უმნიშვნელო განსხვავებებს არ აღვნიშნავ):

ABFMX N	ქარვის	კარი კალთა	ჩახლათული	ჩავსჭერ	გავაქარაბაკე
E	“	“	“	“	ჩავაქარაბაკე
CL	“	“	“	“	ჩავაკარაბაკე
DGHIK ORUV	“	კალთა	“	“	ჩავაქარაბაკე
Z	“	კალთა	“	“	ჩავაკარაბაკე
T	“	კალთა	“	ჩავჭკარ	ჩავაქარაბაკე
J	“	კალთა	“	ჩავკარ	ჩავაკარაბაკე

„ჩაუკარაბაკებელი“ მნიშვნელობა სარიტომო სიტყვისა ხელნაწერებმა შემოგვინახა: სიტყვის ფუძეა **ქარაბაკე**-ი, რომელიც, სულხან-საბას „სიტყვის კონიდან“ მოყოლებული, ქართული ენის თითქმის ყველა ლექსიკონში ამომწურავადაა განმარტებული, მაგალითად: „**ქარაბაკე** — ნაყიდის ბაკი“ (სულხან-საბა); „... **ბაკი**, **ქარაბაკი** და **ტრუშული** — ხვასტავთ სადგურად მოვლელი ფიჩხისა და წნელისაგან“ (ჩუბინაშვილი 1961: 226). ნაირკითხვებს რაც შეეხება, კითხვაზე, თუ სარიტომო სიტყვის რომელი ნაკითხვაა სწორი, როგორც ბოლოდროინდელი რეალობა გვიჩვენებს, ყველაზე სწრაფი და ადვილი პასუხია **ჩავაქარაბაკე** — „ქარაბაკივით (წერილი წნელისაგან დაწული საბატკნე ბაკივით) ადვილად **ჩავჭერი**“ (რუსთაველი 1996: 188), მაგრამ ყველაზე სწრაფი და ადვილი პასუხი არ არის ყველაზე სწორი პასუხი. ტექსტოლოგიური მეცნიერების თანამედროვე დონისა (ლიხაჩოვი 1962: 166-180) და ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა რედაქციული სპეციფიკის (შანიძე 1966: 237) გათვალისწინებით 558,1 ტაეპის ვარიანტთა ანალიზი მეცნიერული სიზუსტით ადასტურებს, რომ lectio difficilior ანუ რთული ნაკითხვა, რომელმაც შემდგომ ნაირკითხვათა წარმოშობა განაპირობა, სამეფო სახლისა (ABMX) და ბებურიშვილის (F) ხელნაწერებში არის დაცული და სწორედ ისაა ჭეშმარიტად რუსთველური:

ქარვის კარი ჩახლათული ჩავჭერ, გავაქარაბაკე.

ამჯერად დეტალებს არ შევხები (ტარიელი კარავში **კარიდან** შედის თუ **კალთიდან**? **კალთა** რატომ არის **ჩახლათული**?), ვიტყვი მხოლოდ, რომ სარიტომო სიტყვის ვარიანტთა წარმოქმნის გზა ნათელია: **გავაქარაბაკე > ჩავაქარაბაკე > ჩავაკარაბაკე**.

ეს ვარიანტები შემთხვევით არ გაჩენილა. ტაეპის უცნაური ფერისცვალებანი იმან გამოიწვია, რომ ვეფხისტყაოსნის გადამწერ-„რედაქტორებისთვის“ (რუსთაველის „რედაქტორები“ ძველათაც მრავლად ჰყავდა!) რუსთაველის ფრაზის გრამატიკული წყობა და შინაარსი გაუგებარი დარჩა და მასთან ვერ დააკავშირეს მათთვის კარგად ცნობილი სიტყვა **ქარაბაკე**; ამიტომაც, ყალბი ესთეტიზმით გატაცებულმა, მოსურვეს ტაეპის ემენდაცია ანუ „გაუმჯობესება“, სადაც დომინანტად ფორმა — ბგერნერის ორნამენტული ხელოვნება — იქცა, ხელთ კი ვითომც ალიტერაციით „გამდიდრებული“ (კ ბგერის ხაზგასმული დემონსტრირება, **ლთ** და **ჩა** ბგერების დამატება) იმიტაცია შეგვრჩა, და, როგორც ყოველგვარი იმიტაცია — ყალბი.

ასე შეენირა შემოქმედის გენიალური ჩანაფიქრი — მართლაც ფსიქოლოგიზებული პოეტური სასწაული — პოემის გადამწერ-„რედაქტორთა“ ფორმალისტურ აპლომბს.

მინც რას ნიშნავს ეს **ჩავაკარაბაკე**? — სრულებით არაფერს! სიტყვა **ჩავაკარაბაკე** ქართულ ენაში არ არსებობს, იგი პოემის გადამწერის ფანტაზიის ნაყოფია, და, შესაბამისად, ის მოსაზრებანი, რომელნიც რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში ამ სიტყვასთან დაკავშირებითაა გამოთქმული, რუსთაველის ვეფხისტყაოსანში არარსებულ სიტყვაზეა დაწერილი, ვეფხისტყაოსანთან არავითარი კავშირი არ აქვს.

ქართულ ენაში ასევე არ არსებობს სიტყვა **ჩავაქარაბაკე**, რომელიც სარგის კაკაბაძისეულ გამოცემაშია — იგი ასევე გადამწერ-„რედაქტორის“ ნოვაციაა და ეჭვს აღძრავს სიტყვათწარმოების თვალსაზრისით: განა შეიძლება ნორმალურ წარმოებად ჩაითვალოს ფორმა ჩავა...ბაკე? — licentia poetica-საც აქვს თავისი საზღვრები. **ჩავაქარაბაკე**, „ნეოლოგიზმ“ არც

რაიმე მხატვრული და მეცნიერულ-შემეცნებითი ღირებულება გააჩნია: როგორც კვლავ ფაქტი გვიდასტურებს, 258,1 ტაეპის კონტექსტში გასარკვევად ამ სარიტომ სიტყვის გამინარსება-ინტერპრეტაცია სრულიად სუბიექტურია (შდრ.: რუსთაველი 1996. 188 და სულავა 2005-2006: 157-167), რადგან არაფერს გვეუბნება მკვლევლობისადმი თავად ტარიელის დამოკიდებულების შესახებ.

damowmebani:

არისტოტელე 1979: არისტოტელე. პოეტიკა. წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი. თბ.: „განათლება“, 1979.

ბარამიძე 1975: ბარამიძე ალ. შოთა რუსთაველი. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1975.

ბარგი 1976: Барг М. Н. Шекспир и история. М.: "Наука", 1976.

ბერიძე 1961: ბერიძე ვ. სიკვდილისა და თვითმკვლელობის საკითხისათვის „ვეფხისტყაოსანში“. რუსთველოლოგიური ეტიუდები. კრებული. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. 1961.

გრიგორიევი 1979: Григорьев А. П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979.

დავიდოვი 1969: Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. М.: "Наука", 1968.

ეკო 2003: Эко У. Поэтика Джойса. Перевод в итальянского и многих прочих Андрея Коваля. Санкт-Петербург: Simposium, 2003.

ვარიანტები 1961: ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ვარიანტები. ნაკვეთი მეორე. გამოსაცემად მოამზადა ლიანა კეკელიძე. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა: 1961.

იმედაშვილი 1968: იმედაშვილი გ. რუსთაველი და ქართული კულტურა. თბ.: „მეცნიერება“, 1968.

კაპანელი 1937: კაპანელი კ. შოთა რუსთაველის ესთეტიკური შეხედულებანი. — შოთა რუსთაველი სკოლაში. კრებული. თბ.: პედაგოგიკის სამეცნიერო-საკვლევო ინსტიტუტის გამოცემა. 1937.

კარბელაშვილი 1987: კარბელაშვილი მ. ორი ბიბლიური პარალელი „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი ეპიზოდისათვის. წიგნში: ლიტერატურული ძიებანი, I(XVI), თბ.: „მეცნიერება“, 1987.

კარბელაშვილი 1991: ევდოშვილი მ. „არ, უთქმეობა არ ვარგა...“ ჯ. „ლაშარი“, ქართველ მწერალთა მხატვრულ-ლიტერატურული ჟურნალი, 2, 1991.

კარბელაშვილი 1993ა: კარბელაშვილი მ. მედუზას თავი და პერსევსის ფარი. გაზ. „მამული“. სრულიად საქართველოს რუსთაველის საზოგადოება, 36 (111), ნოემბერი, 1993.

კარბელაშვილი 1993ბ: კარბელაშვილი მ. ვეფხისტყაოსნის „უსისხლოდ“ ტერმინის იურიდიული და ეთიკური ასპექტები. წიგნში: ქართული მწერლობის საკითხები. ეძღვნება გამოჩენილი ქართველი მეცნიერისა და საზოგადო მოღვაწის აკადემიკოს ალექსანდრე ბარამიძის დაბადების 90 წლისთავს. თბ.: „მეცნიერება“, 1993.

კარბელაშვილი 1997: კარბელაშვილი მ. ვეფხისტყაოსნის „დღე აღვსებისა“ ბიბლიური პარალელით და რამდენიმე შენიშვნით (რუსთაველის პოეტური ენის საკითხისათვის). მაცნე, ელს, 1-4, თბ.: 1997.

კეკელია 1981: კეკელია მ. იურიდიულ ტერმინ „სისხლის“ შემცველი ერთი სტროფის გაგებისათვის ვეფხისტყაოსანში. მაცნე, ელს, 4, 1981.

კეკელია 1985: კეკელია მ. „სისხლის დენით“ შინაარსისათვის ვეფხისტყაოსანში. მაცნე, ელს, 1; 1985.

ლისაჩოვი 1962: Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X-XVII вв. М.-Л.: Изд. Академии наук СССР, 1962.

მოროზოვი 1979: Морозов М. Избранное. М.: 1979.

ნადირაძე 1958: ნადირაძე გ. რუსთაველის ესთეტიკა. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

ნათაძე 1966: ნათაძე ნ. რუსთველური მიჯნურობა და რენესანსი. თბ.: 1966.

ნოზაძე 1958: ნოზაძე ვ. ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათმეტყველება. სანტ იაგო დე ჩილე: 1958.

რუსთაველი 1996: რუსთაველი შ. ვეფხისტყაოსანი. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, ამხსნელი მასალა და კომენტარი დაურთო ნ. ნათაძემ. თბ.: 1996.

სანკტისი 1963: Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Перевод с итальянского. Под редакцией Д. Е. Михальчи. М.: Издательство иностранной литературы, 1963.

სულავა 2005-2006: სულავა ნ. კარვის სიმბოლიკა „ვეფხისტყაოსანში“. რუსთველოლოგია, IV. თბ.: 2005-2006.

ტოლსტოი 1964: Толстой Л. "Смерть Ивана Ильича". – Толстой Л. Собрание сочинений в 20 томах, т. 17, М.: Художественная литература, 1964.

ფროიდი 1922: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. т. I, М.: 1922.

ქართლის ცხოვრება 1959: ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. ტ. II, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

შანიძე 1966: შანიძე ა. დღევანდელი ვითარება ვეფხისტყაოსნის ტექსტის დადგენის საქმეში. – აკაკი შანიძე. თხზულებანი, II, ვეფხისტყაოსნის საკითხები. I, თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1966.

შექსპირი 1909: Шекспир. т. III. Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Издание Брокгауз-Зфрон. С.-Петербург: 1909.

შექსპირი 1940: შექსპირი. ტრაგედიები. თარგმანი ივანე მაჩაბლისა. თბ., 1940.

ჩუბინაშვილი 1961: ჩუბინაშვილი ნ. ქართული ლექსიკონი. თბ.: 1961.

ჭავჭავაძე 1941: ჭავჭავაძე ი. თხზულებანი. პავლე ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1941.

ხინთიბიძე 1985: ხინთიბიძე ე. დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგვანდა. „ვეფხისტყაოსნის“ უკანასკნელ გამოცემათა ერთი კონიექტურის თაობაზე. ჟ. კრიტიკა, 5, 1985.

ჯოისი 1983: ჯოისი ჯ. ულისე. 1. ინგლისურიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ნიკო ყიასაშვილმა. თბ.: 1983.

Mariam Karbelashvili

The Integrals of the Renaissance Humanism: Rustaveli and Shakespeare (On the Aesthetics of Rustaveli)

Summary

The study depicts the humanism of Rustaveli in terms of the poet's aesthetics versus Shakespeare. The comparison is based on Aristotle's "Poetics".

Both in "The Knight in the Panther's Skin" and Shakespeare's "Macbeth", there is a motive of an innocent victim – a perfidious murder of a sleeping guest. The murder by Tariel of Khvarazmsha's son is a poetic image, created by the Georgian poet. As against this, in King Duncan's murder by Macbeth, Shakespeare relied on the Hollinshed chronicle, i.e. the English poet translated a historical fact into a tragedy, while his Georgian counterpart depicted the imaginary episode as if it were a historical fact – he provided the description, leaving the judgment to the readers.

Rustaveli is an enigmatic poet: his and his character Tariel's attitude to the treacherous murder was coded in the first line of 558 verse of the authentic text of "The Knight in the Panther's Skin". The complex code involves an anagram and a slip of the tongue, which is the first instance of Freud's "versprechen" in the world fiction. This "versprechen" is Tariel's voice of conscience, tormented by remorse.

The motive of an innocent victim marks the beginning and the end of the Renaissance humanism. In Rustaveli's poem the murder is remorseful, while in Shakespeare's "Macbeth" the murderer causes the destruction of Macbeth's personality, which symbolizes the crisis of the Renaissance humanistic weltanschauung.

მაკა ელბაქიძე

ვეფხისტყაოსნის მოლი

საკითხის დასმისთვის

ავთანდილის თხოვნით ფატმანმა წერილი მისწერა ქაჯეთის ციხეში გამომწყვდეულ ნესტან-დარეჯანს, შემდეგ კი თავის გრძნეულ, ყოვანივით შავ მონას უხმო და უბრძანა: „ქაჯეთს გაგზავნი, ნა, გზანი გისხენ შორანი“ (1256)¹. 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 გამოსადეგობა — „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 შეველო 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*. ბატონიშვილი თეიმურაზი *მოლს ამგვარად* განმარტავს: „მწვანე ღართსავით (ნაბადივით მ.ე.) გრძნეულთა წამოსასხამი“ (ბაგრატიონი 1960: 214). ამ განმარტებას იმეორებს იუსტინე აბულაძე *ვეფხისტყაოსნის* 1914 წლის და 1937 წლის გამოცემაში — „მოლი მწვანე, ბალახიანი ადგილი, მწვანე რამე, მწვანე წამოსასხამი“ (რუსთაველი 1914: 215)².

განსხვავებული მოსაზრება აქვს დავით ჩუბინაშვილს, რომელიც *ვეფხისტყაოსნის* 1265-ე სტროფზე დაყრდნობით („შევიდა ზანგი პირ-შავი, თმა-გრძელი, ტან-ნაბდიანი“) ვარაუდობს, რომ *მოლი* შავი წამოსასხამია (ჩუბინაშვილი 1984: 809).

აკაკი შანიძის მოსაზრებით მოლი არის „მწვანე ბალახი“³.

კორნელი კეკელიძე მიიჩნევს, რომ „*მოლი* არ შეიძლება წამოსასხამს ნიშნავდეს, ისიც მწვანე ფერისას, ვინაიდან ფატმანის ქაჯი, პოეტის ტენდენციით, ყოველგან და ყოველთვის არის „შავი“, „შავი მართ ვითა ყორანი“, „ზანგი პირ-შავი“. მეცნიერის მოსაზრებით, „თავდაპირველ ტექსტში იყო არა *მოლი* (გრამატიკული დამატება), არამედ *მოლიდ* (შეკვეცილი ფორმა მოთხრობითი ქვემდებარისა) — „მან

¹ ტექსტს ყველა შემთხვევაში ვიმონებთ: ვეფხისტყაოსანი 1966.

² იხ, ასევე: ი. აბულაძე 1967: 122.

³ ვეფხისტყაოსნის 1957 წლის გამოცემის შანიძისეულ ლექსიკონში ამ განმარტებას კითხვის ნიშანი ერთვის (რუსთაველი 1957: 371), რომელიც მოხსნილია ამავე ლექსიკონის მეორე გამოცემაში (შანიძე 1986: 421).

გრძნეულმან *მოლიდ* რამე წამოიხსა ზედა ტანსა“, ე.ი. მან, გრძნეულმა მოლიდმა, ტანზე რაღაც წამოიხსა. შემდეგი დროის უფიცმა გადამწერლებმა, რომელთაც ვერც *მოლიდ* სიტყვის მნიშვნელობა შეიგნეს, ვერც მისი შემცველი ტაეპის კონსტრუქციას აუღეს ალლო, *მოლიდისაგან* ნებსით თუ უნებლიეთ, გამოიყვანეს *მოლი* წამოსასხამის მნიშვნელობით“ (კეკელიძე 1973: 64).

ამ საკითხს საგანგებო ქვეთავი მიუძღვნა თავის „ფერთამეტყველებაში“ ვიკტორ ნოზაძემ, რომელმაც გააკრიტიკა კ. კეკელიძის მოსაზრება: „პროფესორ კეკელიძის განმარტება გრამატიკულადაც რომ მისაღები იყოს, ასეთი განმარტება თავისთავად მიუღებელია. რატომ? მხოლოდ იმიტომ, რომ ფაქტმანს არ შეეძლო „მოლიდ“ ჰყოლოდა. მოლიდთა ანუ მულიდთა ორგანიზაცია იყო სახელმწიფოებრივი, სამხედრო-პოლიტიკური და უმთავრესად რელიგიური და ეს მოლიდნი მხოლოდ ალმუთის ძლევამოსილ მბრძანებელს ემორჩილებოდნენ ბრმადა და განუკითხავად, მოსმენითა და შეუკითხავად, და სწორედ მეთორმეტე საუკუნეში მათი ძლიერება უდიდესი იყო... პროფ. კ. კეკელიძეს თვითონ მოაქვს ამონაწერი „ქართლის ცხოვრებიდან“ (მარიამ დედოფლისა, გვ. 624): „ალმუთელნი არიან კაცისა მკვლელნი მიპარვითა, რომელთა მულიდ უწოდებოდნო“. ეს მულიდები არც ქაჯები ყოფილან, არც გრძნეულნი. და ფაქტმანს ეს „მულიდ“ არაფრად ღწირდებოდა, კიდეც მისი ყოლა რომ შესძლებოდა...“ (ნოზაძე 2004: 246-247). ვიკტორ ნოზაძე ფიქრობს, რომ *მოლი* არის ნაბადი, გამომდინარე იქიდან, რომ მონა, რომელმაც ეს მოლი წამოიხსა, იყო „ტან-ნაბდიანი“. მეცნიერს მოჰყავს შესაბამისი პასაჟები *შაჰნამეს* სერაპიონ საბაშვილისეული თარგმანის ერთი თავიდან — „აქა ამბავი დასაწყისი რუსტამისა და ზურაბისა“, სადაც სანადიროდ გასული რუსტამი სადილობის შემდეგ:

„რაშა მისცა საძოვარი, ხმალ-კაპარჯი ედვა ნინა;
მან დაიგო მოლი ქვეშა, — არსად უწინა მტერი ვინა, —
სასთაულად უნაგირი, დანვა, ამოდ დაიძინა.“

ვიკტორ ნოზაძის აზრით, მოლი, რომელიც როსტომმა ქვეშ დაიგო, არის ნაბადი, რომელიც ნადირობაშიც თან მიაქვთ ხოლმე. რა ფერის იყო *ვეფხისტყაოსნის* გრძნეული მონის ნაბადი? მეცნიერის აზრით, „შეუძლებელი არ არის, რომ *ვეფხისტყაოსნის* მოლი მწვანე იყო, რადგან ამ ფერს „შავს ხელოვნებაში“ თავისი მნიშვნელობა აქვს. მწვანე ფერი მოგვობაში, ჯადოსნობაში, გრძნეულობაში იხმარებოდა. მაგალითად, კუდიანების ყრილობისას, ვალპურგიის ღამეს, პირველ მაისს, მწვანე ხეს რგავდნენ და მწვანე ტოტებით ხელში როკავდნენ. ეშმაკიც ხომ ხშირადაა მწვანე ფერით წარმოდგენილი; მეცხრე საუკუნეში ეშმაკს ხატავდნენ, ვით ბოროტ ანგელოზს, შიშველი კაცის სახით, ფრთებითა და მწვანე ფერით“ (ნოზაძე 2004: 248). მიუხედავად ამისა, ვიკტორ ნოზაძე მაინც დავით ჩუბინაშვილის მოსაზრებას უფრო იზიარებს, ვიდრე თეიმურაზ ბატონიშვილისას. მისი თქმით, „მწვანე ფერი ეშმაკის ფერიცაა, მაგრამ ეშმაკის ფერია, აგრეთვე, შავი ფერიც, — და საერთოდ, შავი ფერი „შავს ხელოვნებაში“, ანუ ნეგრომანტიაში ჩვეულებრივია, — და რადგანაც ნაბადიც შავი ფერისაა ჩვეულებრივად, ამიტომ *ვეფხისტყაოსნის მოლი*, ანუ ნაბადი, რომელიც გრძნეულ მონას, „შავი ხელოვნების“ წარმომადგენელს ეხურა, შავი უნდა ყოფილიყო. მაშასადამე, სიტყვით *მოლი*, რომელიც ჩვენ *ვეფხისტყაოსანში* გვხვდება, ნაგულისხმევია წამოსასხამი, ანუ ერთგვარი ნაბადი“ (ნოზაძე 2004: 248-249).

მოლი მოსასხამად არის განმარტებული *ვეფხისტყაოსნის* ნოდარ ნათაძისეულ სასკოლო გამოცემაშიც (რუსთაველი 1986: 406).

ვეფხისტყაოსნის ორ ნუსხაში (1646 წლისა და ოქსფორდის ხელნაწერში)¹ და, საფიქრებელია, რომ სწორედ მათზე დაყრდნობით ორ გამოცემაში² სიტყვა *მოლის* შემცველი ტაეპის განსხვავებული წაკითხვა გვხვდება: „მან, გრძნეულმან, მოლი რამე წამოიხსა ზედა ტანსა“. შესაბამისად, ზოგიერთი მკვლევარი³ *მოლს* მიიჩნევს ჯადოსური ძალის მქონე ბალახად და აკავშირებს ბერძნულ *μύλα*-სთან ჰომეროსის *ოდისეის* სასწაულმოქმედ მცენარესთან, რომელსაც კირკეს ჰასასახლესთან მიახლოებულ ოდისეესს ჰერმესი უბოძებს განსაცდელისგან დასახსნელად („მე მოგცემ ნამალს, იმის ჯადოს გამქარვებლას“. ჰომეროსი 1979: 219). მართალია, ჰომეროსი არც ბალახის სუბსტანციასაუ საუბრობს, არც მისი გამოყენების წესზე, არც მოქმედების მექანიზმზე, მაგრამ მკაფიოდ გამოკვეთს მის „ბუნებას“ („შავფეხებიანს ყვავილები რძისფერი ესხა“; „მოლს ეძახიან ღმერთნი, ძნელად შესძლებს მოკვდავი მის ამოგლეჯას, მხოლოდ ღმერთებს ძალუძთ ყოველი“. ჰომეროსი 1979: 218). *მოლის* შესახებ არაერთი მოსაზრებაა გამოთქმული როგორც ანტიკურ ეპოქაში, ისე თანამედროვეთა შორისაც: ა) მას რეალურ მცენარედ მიიჩნევენ და ბოტანიკურ პროტოტიპს უძებნიან; ბ) იგი მითიურ მცენარედ მიაჩნიათ და მასში ალგორიას ხედავენ. ფიქრობენ, რომ *მოლი* ზოგადი, პოეტური სახეა და ის ა) ეოდოსია მცენარისა, რომლის სახელიც მომდინარეობს მისი უნარიდან, შეარბილოს შხამთა მოქმედება ბ) „ფარმაკას ანტიდოტია“; გ) უწმინდურების სანინააღმდეგო აპოტროპული საშუალებაა. (ერქომიშვილი 2002: 28-29). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მცენარე ძირითადად არაბერძნული, აღმოსავლური წარმოშობისად მიაჩნიათ. *მოლს* აკავშირებენ მოლოქთან, ბალახთან, აიგვენენ ბალახსთან, ბოტანიკურ Malva-სთან (გაგუა 1984: 67-68), რომელსაც ქართულ დიალექტში შეესაბამება კორკოტა, კორკოტინა, ჩიტვიპურა. ივანე ჯავახიშვილის მიხედვით, ეს მცენარე გავრცელებული ყოფილა ამიერკავკასიაში. მისი ღეროსგან ქერელს ამზადებდნენ, ხოლო ბალახს რძითა და ფქვილით შემზადებულ ფაფას სამკურნალოდ

¹ იხ. ვარიანტები 1962: 782.

² იხ. შოთა რუსთაველი 1966: 421; შოთა რუსთაველი 1970: 357.

³ იხ. ლოლაშვილი 1960: 149; Гордезиани 1978: 208-209.

იყენებდნენ. ქართულში არსებობს ფორმალურად იმავე ძირიდან ნაწარმოები სიტყვა *კორკოტი*, რომელიც ხორბლის მრგვალი ფორმის მარცვალს და ამასთანავე მიცვალებულთა სულების მოსახსენებელ რიტუალურ კერძს აღნიშნავს (ერქომაიშვილი 2002: 56). თუკი გავითვალისწინებთ კირკეს კავშირს საიქიოსთან, ასევე იმ გარემოებას, რომ მისი (კირკეს) სამსალისა და გრძნეულების გასანიჭრალეობად („ჩემთვის სასმელი შეამზადა ოქროს სასმურში, / ავის მზრახველმა შეურია რაღაც ნამალიც... კვერთხიც თავს დამცა, მოაყოლა ტანაც ეს სიტყვა: / „აბა, ნა მალე შენს ძმობილებს გვერდით მიუნე!“ ჰომეროსი 1979: 219) ოდისევს ჯადოსნურ ბალახს, *მოლს*, ღმერთი (ჰერმესი) აძლევს („ნა, კირკეს სახლში, გასაოცარ რა ნამალს მოგცემ, / რომ განერიდო დაღუპვის დღეს აუცილებელს“ ჰომეროსი 1979: 218), ცხადია, რომ *მოლი ოდისეაძიც*, ისევე როგორც *ვეფხისტყაოსანში* მიღმურ სამყაროს, ზებუნებრივს, ჯადოსნურს, ეზოტერულ ცოდნას უკავშირდება, რომლის წვდომაც მოკვდავთ არ ძალუძთ (ს. ყაუხჩიშვილს ანგარიშგასანევად მიაჩნია ის მოსაზრება, რომ *ოდისეას მოლი* უკავშირდებოდა ქართულ სიტყვას ბალახის მნიშვნელობით, მით უფრო, რომ ჰომეროსი ამ სიტყვას კირკეს ეპიზოდში ხმარობს, რომელიც ქართული სამყაროს პერსონაჟია. გეორგიკა 1970: 9).

მიუხედავად ზემოთქმულისა, წარმო/ნამო- ზმნისწინის თავისებურებიდან გამომდინარე¹ ჩვენ უფრო სწორად მიგვაჩნია იკითხვისი „ნამოისხა“ (მით უფრო, რომ მას მხარს უჭერს *ვეფხისტყაოსნის* ყველა ხელნაწერი, გარდა ორისა), შესაბამისად, ვიზარებთ იმ მეცნიერთა მოსაზრებას, რომელნიც *მოლს* მოსახსნამად მიიჩნევენ და არა „გრძნეულ ბალახად“². გასარკვევი დარჩა, მაინც რა ფერის იყო ეს *მოლი*, ან რამ განაპირობა *ვეფხისტყაოსანში* ამგვარი მხატვრული სახის გაჩენა.

როგორც ზემოთ ვნახეთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში *მოლის* შესახებ რამდენიმე ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულება არსებობს. დივერგენცია, ძირითადად, დეფინიციური და ექსტერნალური ხასიათისაა:

- *მოლი* არის ნაბადი, მოსახამი ან ჯადოსნური ბალახი/ამ ბალახისგან დამზადებული მაგიური მალამო;
- ის არის მწვანე/შავი ფერისა;
- მისი ეტიმოლოგია და რაგვარობა გაურკვეველი რჩება.

რაკი საკითხის დეფინიციურ მხარესთან დაკავშირებით (მოსახამი/ბალახი) ჩვენი დამოკიდებულება ზემოთ უკვე გამოვხატეთ (მოლი — მოსახამი, მანტია), გადავიდეთ ექსტერნალურზე (მწვანე თუ შავი?).

მწვანე ფერი როგორც სიმბოლო

თუკი გადავხედავთ *ვეფხისტყაოსნის* თარგმანებს, თითქმის ყველა მათგანში *მოლი* მოიაზრება, როგორც მწვანე ფერის მოსახამი: „В плащ зеленый, как в горенье изумрудного свеченья./ Он облекся, и в мгновение улетел превыше крыш“ (რუსთაველი 1937:218); „И гонец стремглав унесся, развернувший в плащ зеленый“ (რუსთაველი 1953: 193); „Ткань зеленую накиннув, черный выпрыгнул в окно“ (რუსთაველი 1938: 208); „Вкруг себя свой плащ зеленый обвивая, как кольцо, Маг исчез, перелетая на крыльцо через крыльцо“ (რუსთაველი 1988: 187); „The wizard donned a certain green mantle over his form“ (რუსთაველი 1966: 281); „The wizard threw over his shoulders a long, green magic mantle“ (რუსთაველი 1968: 178); „Wrapping himself in a green mantle, he disappeared in an instant“ (რუსთაველი 1977: 153); „He wrapped himself in a short green cloak and vanished“ (რუსთაველი 1977: 168); „Le magicien s'enveloppa d'une mantle de couleur d'herbe“ (რუსთაველი 1966: 205); „Autour de son corps il jeta son long manteau couleur de l'herbe“ (რუსთაველი 1977: 167); „Einen mantel warf der kobold um sich wie ein grünes **ლიცპტ**“ (რუსთაველი 1955: 229). ამ თვალსაზრისით გამონაკლისად შეიძლება მივიჩნიოთ *ვეფხისტყაოსნის* გასტონ ბუაჩიძისეული ფრანგული თარგმანი, რომელშიც სიტყვა *მოლი* გაგებულა, როგორც შავი ფერის მოსახამი — „D'une cape noire aussitôt l'esclave devin se voila“ (რუსთაველი 1988: 241).

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 თმა³. 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 (რობერტსონი 1954: 472)⁴.

¹ წარმო/ნამო- ზმნისწინის შესახებ იხ: შანიძე 1980: 245; ვეშაპიძე 1967: 120-121.

² შდრ. ს. ყაუხჩიშვილის მოსაზრება: „...ფაქტანის შიკრიკმა...ტანზე წაისვა გრძნეული ბალახი მოლი და ამის წყალობით გადალახა ეს დაბრკოლება“ (გეორგიკა 1970: 10).

³ შდრ. ქართულ მითოლოგიურ პოეზიასა და ჯადოსნურ ზღაპარში (ისევე როგორც ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში) ძირითადად თეთრი, წითელი და შავი ფერები გვხვდება, რომლებიც სამყაროს სამ განზომილებას უკავშირდებიან: თეთრი ზესკნელის ფერია, წითელი — შუასი, შავი კი — ქვესკნელისა. შესაბამისად, ჯადოსნურ ზღაპარში ამ სამი ფერის არსებანიც არსებობენ და ისინი აკავშირებენ ზღაპრის სამ გმირს სამყაროს სამ სფეროსთან (ჩოლოყაშვილი 2004: 97-106).

⁴ იხ. ჩოსერის *კენტურბერიული მოთხრობების მნათეს ამბავი (რიარს თალე)*, რომელშიც იომენად გარდასახულ ეშმაკს „მწვანე მოსახამი ადგა მეფურად და თავზე ბენვის დღეებელი ქუდი ეხურა“ (ჩოსერი 1977: 222).

კელტურ ბალადაში *მართალი თომასი* (*True Thomas*) თომას რაიმერი მწვანე ფერის სამოსში გამონყობილი 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 დედამინაზე აღარავის უნახავს.)

მწვანე სამოსში არიან გამონყობილი 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* უპყრია.

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 გამოეწყოს, 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 შვილს¹; ბალადა *ორი დის* (*The Twa Sisters*) პერსონაჟის, დამხრჩვადი 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 ხრეშითა და კორდით შემკული საფლავი). დაკრძალვის დროს მიცვალებულის სხეული ამოჰქონდათ კუბოდან და მწვანე მცენარეებით შემკულ სარეცელში ათავსებდნენ. ეს ტრადიცია დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს პრეისტორიული და ანტიკური ეპოქის დაკრძალვის რიტუალებთან, რომლის დროსაც მიცვალებულს პირში უწყობდნენ მწვანე ქვებს ან კენჭებს, რომლებიც სიმბოლურად სიცოცხლის მარადიულობის პრინციპს გამოხატავდა (უიმბერლი 1928: 243).

ინგლისურ კულტურაში (ფერწერა, 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 უწინ 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 სახედ² თუ შუასაუკუნეების ინგლისური *რომანის სერ გოვენისა და მწვანე რაინდის* უჩვეულო პერსონაჟად.

მწვანე რაინდი

კამელოტში შობის დღესასწაულზე მეფე არტური მრგვალი მაგიდის რაინდებთან ერთად ლხინს ეძლევა, როცა მოულოდნელად დარბაზში ცხენით შემოიჭრება ვეება მწვანე მხედარი. მწვანე ფერისაა არა მარტო მისი სამოსი, საჭურველი და ცხენის აღკაზმულობა, არამედ კანი და თმაც³. უცხო რაინდის მდიდრული სამოსი ოქრომკედითაა შემკული, ოქროთივება მოოჭვილი მისი ცხენის ალვირი და უნაგირი. მწვანისა და ოქროსფერის 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 პირმშობია. თუმცა განსახილველი სცენის სიმბოლიკა მხოლოდ მწვანე ფერითა და ოქროსფერი სამშვენისებით არ

¹ ინგლისურ ფოლკლორში ძალზე ხშირად გვხვდება ეს პირქუში და ავბედითი პერსონაჟი. მაგალითად, ერთ თქმულებაში ის ყოველ საღამოს სისხლით სავსე ვარცლში ბანაობს.

² არაერთი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ რობინ ჰუდის ამბავი *მწვანე კაცის* მითოლოგიიდან იღებს სათავეს. იხ. G.R. Varner, *The mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature*, Algora Publishing, 2006; F.Doel, G. Doel, *The Green Man in Britain*, Tempus Publishing Ltd, 2001.

³ „Colossal, he was **bright green – Green all over**, the man and his garment as well“ (სერ გოვენი და მწვანე რაინდი 1998: 8).

ამონურება. რაინდს ცალ ხელში მწვანე ტოტი უჭირავს, მეორეში — მწვანე თვლებით მოოჭვილი ცული. უცნაურია მისი შემოთავაზება — უცნობი მზად არის, არტურის რომელიმე რაინდის მოქნეულ ცულს მორჩილად მოუდრიკოს ქედი, თუკი ზუსტად ერთი წლის შემდეგ მას მიეცემა რევანშის საშუალება. სტუმრის გამოწვევას მიიღებს სერ გოვენი, მოიქნევს ცულს და მწვანე რაინდს თავს გააგდებინებს. ამ სცენის გაოგნებულ მონმეთა თვალწინ 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 ნითელი ან შავი)*, მაგრამ მათ ზედწოდებაში ძირითადად აქცენტირებულია სამოსის, სამშენისებისა 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 ფეერული სამყაროსთვისაც კი. უდავოა, რომ „მწვანე რაინდის გარეგნობა მის ზებუნებრივ და ავისმომასწავებელ თვისებებს გამოკვეთს, მისი ჩაცმულობა და აღკაზმულობა კი ხაზს უსვამს კურტუაზულობას — მხიარულებას, უღარდულობას, ახალგაზრდობას. ამ უკანასკნელთან პარმონიაში მოდის მწვანე ტოტი, რომელიც რაინდს ხელში უჭყრია (სამშვიდობო მისიის სიმბოლო), თუმცა ტოტის კონტრასტია უზარმაზარი ცული, რომელიც მას ამაყად შეუშართავს. 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 გამოხატველია 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 ეუთვნოდეს იგი, მწვანე რაინდთან შეხვედრას ვერ გაექცევა. თუმცა თავად ის ფაქტი, რომ რომანის ბოლოს სერ გოვენი გადაურჩება მწვანე რაინდის მიერ მოქნეულ ცულს, გვაკარაუდებინებს, რომ სიმბოლოს ამგვარი ინტერპრეტაცია არ უნდა იყოს სწორი. 2. არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, რომ მწვანე რაინდი სიცოცხლის სიმბოლოა და რომ მთელი რომანი თავისი ნყარობითა და ფესვებით წარმართულ წარმოდგენებს უკავშირდება. მიუხედავად იმისა, რომ მწვანე ფერს შუასაუკუნეებში უკავშირდებოდა ძალზე ბევრი ნეგატიური ასოციაცია (სიკვდილი, ეშმაკი, ფერიები, ეჭვიანობა, ორგულობა, პირუტყვიცობა), ხშირად მწვანე ფერით სიმბოლიზირდებოდა სიცოცხლე, რაც, იმავდროულად, მორალურობაზე მინიშნებასაც შეიცავდა (კუპერი 1998: 28).¹

ვინაიდან მწვანე რაინდი ჩვენთვის სწორედ ფერთა სიმბოლიკის თვალსაზრისით არის საინტერესო, ორიოდე სიტყვით შევეხებით ამ პერსონაჟის (გოვენის მასპინძელი სერ ბერტილაკი/მწვანე რაინდი) მოდიფიკირების 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 განსწავლა² (ალარას ვამბობთ რომანის ფეერული დეკორის ისეთ ატრიბუტებზე, როგორებიცაა სერ გოვენის უცნაური მეგზური, მწვანე სამლოცველოსკენ მიმავალი უკაცრიელი გზა, თვით ეს სამლოცველო — პირდაღებული სამარხებით და აკლდამებით — რომლის პირქუშ კედლებში აღმოჩენილ სერ გოვენს ძარღვებში სისხლი ეყინება; უზარმაზარი სალესი ქვა, რომელზეც გოვენის მოსაკლავად გამიზნული ცული იღებს და ა.შ.), ცხადი ხდება, რომ მწვანე ფერი *გოვენის* ავტორთანაც მაგიას, ჯადოქრობას, მიღმა სამყაროს უკავშირდება.³

ვეფხისტყაოსნის მოლი

დავუბრუნდეთ *ვეფხისტყაოსანს*. შუასაუკუნეების რაინდული რომანებისაგან განსხვავებით, რომელთა სიუჟეტში ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტების სიჭარბე უწინრობრივი თუ სტრუქტურულ-კომპოზიციური სპეციფიკით არის დეტერმინირებული⁴, რუსთველთან მინიმუმამდეა დაყვანილი ამგვარ

¹ საყურადღებოა, რომ თანამედროვე ინგლისელ მედიევისტთა დიდი ნაწილი სწორედ მეორე მოსაზრებას უჭერს მხარს.

² საყურადღებოა, რომ ლეგენდის კლასიკური ვერსიით ჯადოქარი მერლინი დემონმა, არანმინდა სულმა შვა, მაგრამ, საბედნიეროდ, ბავშვი დაბადებისთანავე მონათლეს, ამიტომ ის ეშმაკულისგან განიწმინდა.

³ საყურადღებოა, რომ *მწვანე სამლოცველო* სერ გოვენში ეშმაკის სამყოფლის ასოციაციას აღძრავს: „ნუთუ ეს არის მწვანე სამლოცველო? — გაიფიქრა გოვენმა, — ეს ნამდვილად ის ადგილია, სადაც შუალამის წყვილად ეშმაკი დილის ლოცვას წარმოთქვამს, სავსებით შესაფერისი მწვანე კაცის დემონური საქმეების განსახორციელებლად. ამ ეშმაკულმა (ორიგინალში *ფიენდ* — მ.ე) აქ მოსაკლავად მომიხმო. ნამდვილი ბოროტების საუფლოა — მიტოვებული სამლოცველო, რომელსაც ეშმაკები დაეპატრონენ“ (სერ გოვენი და მწვანე რაინდი 1998: 78); შდრ. რობერტსონი 1954.

⁴ ამ რომანთა სიუჟეტის წარმართულ მოტივს — ფათერაკს — საფუძვლად სწორედ ზღაპრულ-ფანტასტიკური „ამბავი“ უდევს (მაგ. ბროსელანდის ტყე, სასწაულმოქმედი წყარო და „ფათერაკთა ციხესიმაგრე“ *ივენში*, Joie de la Cort *ერეკში*, სასწაულმოქმედი სასმელი *კლიტესში*, მწვანე რაინდი და მწვანე სამლოცველო *სერ გოვენში* და ა. შ)

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 სამთავან, რასაკვირველია, ქაჯეთს (ქაჯებს) აქვს (სწორედ ქაჯეთის სამეფოს დამხობით 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-დარეჯანის აღსაზრდელად მიიბარა ქაჯეთს გათხოვილი და დაქვრივებულ დას, დავარს. აქვე ხაზგასმითაა თქმული, რომ მეფემ „სიბრძნის სასწავლებლად“ მისცა დას თავისი ასული, რაც გვაგარაუდებინებს, რომ განსაკუთრებული (ეზოტერული) სიბრძნე დავარისა („ვინ გრძნებითა 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 („წამოდგეს 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 — ნესტანისა, და „ბნელეთის მოციქულთ“ — ქაჯებს შორის აქ ყველაზე აშკარადაა ნარმოდგენილი);

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 დაუბრმობენ,/ქართა აღძვრენ საშინელთა, ნავსა ზღვა-ზღვა დაამხოვენ,/ვითა ხმელსა გაირბენენ წყალსა, წმიდად დააპრობენ,/სწადდეს — დღესა ბნელად იქმან, სწადდეს — ბნელსა ანათობენ“ (1236); მათ სახელმწიფოებრივ წესრიგსა თუ ცხოვრების წესზე — (1208-1210; 1228-1231).¹

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-ნაბდიანი“ (1265), შდრ. „ამოძვრეს ორნი მონანი, შავნი მართ ვითა ფისანი“ (618), რომლის ზუსტი დეფინიციურება 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 მცოდნელნი, 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 დაამხოვენ,/ 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.

¹ 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 ნარმოდგენას („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 უნბობენ გარემომხონი ყველანი,/თვარა იგიცა კაცნია ჩვენებრვე ხორციელანი“ (1237).

როგორც ზემოთ მივუთითებდით, შუასაუკუნეების მწერლობაში — როგორც ბალადებში, ისე რაინდულ რომანებში — ზებუნებრივის, მაგიურის, მიღმა სამყაროს, ემბაკისეულის აღსანიშნავად ტრადიციულად **მწვანე ფერი** გამოიყენებოდა¹, საცხებით მოსალოდნელია, რომ ამავე ფერისა იყოს *ვეფხისტყაოსნის მოლიც*, რომელსაც ფატიმანის გრძნეული მონა „ტანზე ნამოისხამს“. მით უფრო, რომ მოცემულ კონტექსტში *მოლი*, უფრო სწორად მისი შეფერილობა, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთგვარი დიქტომია შავისა („მოლი ნამოისხა ზედა ტანსა“ — „მონა პირ-შავი, ტან-ნაბდანი“), რომელიც მწვანესთან ერთად მისტიკურ ფერად იყო მიჩნეული და, როგორც ზებუნებრივ (უფრო ნეგატიურ) ძალთა (სატანა, კუდიანები) აღმნიშვნელი, ჯადოქრობას, მისნობას უკავშირდებოდა. ეს დიქრომატიული მხატვრული სახე (მწვანე ნამოსასხამიანი შავი მონა) უთუოდ მიმეტურია 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 (და არა ანტიკურ) 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.

damowmebani:

აბულაძე 1967: აბულაძე ი. XII საუკუნის ქართული საერო მწერლობა და „ვეფხისტყაოსანი“. რუსთველოლოგიური ნაშრომები. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1967.

ბაგრატიონი 1960: ბაგრატიონი თ. განმარტება პოემა ვეფხისტყაოსნისა. გაიოზ იმედაშვილის რედაქციით, გამოკვლევითა და საძიებლით. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1960.

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

გაგუა 1984: Гагуа И. Овидий Назон и древняя Колхида. Тб.: Издательство Тбилисского государственного университета, 1980.

გეორგიკა 1970: გეორგიკა ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ. ტ. VIII, ტექსტები ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და განმარტებები დაურთო სიმონ ყაუხჩიშვილმა. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1970.

გორდეზიანი 1978: Гордезиани Р. Проблемы Гомеровского эпоса. Тб.: Издательство Тбилисского государственного университета, 1978.

ერქომაიშვილი 2002: ერქომაიშვილი მ. კირკეს მითი და მისი ინტერპრეტაცია ანტიკურ ლიტერატურაში. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2002.

ვეშაპიძე 1967: ვეშაპიძე ი. ზმნისნინი ძველ ქართულ ენაში. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1967.

ვარიანტი 1962: ვეფხისტყაოსნის ხელნაერთა ვარიანტები. ნაკვეთი მესამე, გამოსაცემად მოამზადა მერი გუგუშვილი. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1962.

კეკელიძე 1973: კეკელიძე კ. ავტორი ვეფხისტყაოსნისა და დრო მისი დაწერისა. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, XII, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1973.

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

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

ლოლაშვილი 1960: ლოლაშვილი ი. ჰომეროსი, შავთელი, რუსთაველი. ჟურ. „მნათობი“, № 2, 1960.

ნოზაძე 1953: ნოზაძე ვ. ვეფხისტყაოსანის ფერთამეტყველება. ბუენოს-აირესი: 1953.

ნოზაძე 2004: ნოზაძე ვ. თხზულებათა სრული კრებული 10 ტომად. გურამ შარაძის საერთო რედაქციით. ტომი I, თბ.: ვიკტორ ნოზაძის საზოგადოება, 2004.

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

რუსთაველი 1903: შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი. დ. კარიჭაშვილის წინასიტყვაობით, შენიშვნებით და ვრცელის ლექსიკონით. ტფ.: ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამომცემა, 1903.

რუსთაველი 1937: Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре. перевод с грузинского К.Д. Бальмонта, Academia, M.: 1937.

რუსთაველი 1938: Шота Руставели, Витязь в тигровой шкуре, перевод Пантелеймона Петренко, при участии и под редакцией Константина Чичинадзе, М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1938.

¹ 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 ქაშის კვანძების ჯადოსნურ თვისებებში და რომელიც ნელზე 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 **მარადმწვანე** ფიჭვზე დაკიდებული სურით აპკურებენ წყალს (კრეტიენ დე ტრუა 1974: 40)

- რუსთაველი 1953:** Шота Руставели, Витязь в тигровой шкуре, перевод с грузинского Георгия Цагарели, Государственное издательство художественной литературы, М.: 1953.
- რუსთაველი 1955:** Shota Rusthaveli, Der Recke im Tigerfell, Altgeogisches Poem, Deutsche Nachdichtung von Hugo Huppert, Rütten and Loening, Berlin: 1955.
- რუსთაველი 1957:** შოთა რუსთაველი, ვეფხის-ტყაოსანი, თბ.: სახელგამი, 1957.
- რუსთაველი 1966ა:** შოთა რუსთაველი, ვეფხის ტყაოსანი, ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით, კომენტარებითა და ლექსიკონითურთ 2 ტომად, აკ. შანიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით, ტ. I, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966.
- რუსთაველი 1966ბ:** შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სარედაქციო კოლეგია: ი. აბაშიძე, ა. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. ნერეთელი, თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.
- რუსთაველი 1966გ:** Shota Rustaveli, The Man in the Panther's Skin, A Romantic Epic. A Close Rendering from the Georgian Attempted by Margory Scott Wardrop, With a Preface by Sir Oliver Wardrop, Tbilisi: „Literatura da Khelovneba“, Georgia, 1966.
- რუსთაველი 1966დ:** Chota Roustaveli, Le Chevalier a'la Peau de Tigre, Traduit du Georgian, Avec Une Introduction Et Des Notes, Par Serge Tsouladze, Tbilisi: „Literatura da Khelovneba“, 1966.
- რუსთაველი 1968:** Shota Rustaveli, The Knight in the Panther's Skin, Translated from the Georgian by Venera Urushadze, Tbilisi: Publishing House „Sabchota Sakartvelo“, 1968.
- რუსთაველი 1970:** შოთა რუსთაველი, ვეფხის-ტყაოსანი. პავლე ინგოროყვას რედაქციითა და გამოკვლევით, წიგნი I, თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1970.
- რუსთაველი 1977ა:** Shota Rustaveli, The Lord of the Panther-Ski., A Georgian Romance of Chivalry, Translated by R.H.Stevenson, State University of New York Press, Albany: 1977.
- რუსთაველი 1977ბ:** Shota Rustaveli, The knight in Panther skin. A free translation in prose by Katherine Vivian, The Folio Society, London: 1977.
- რუსთაველი 1977გ:** Chota Roustaveli, Le Preux a la Peau de Tigre. texte français D'Elisabeth Orbeliani et de Solomon Iordanishvili, Editions “Sabtchota Sakartvelo”, Tbilisi: 1977.
- რუსთაველი 1986:** შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი. მესამე სასკოლო გამოცემა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი, კომენტარი და ბოლოსიტყვა დაურთო ნ. ნათაძემ. თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1986.
- რუსთაველი 1988ა:** Шота Руставели, Витязь в тигровой шкуре. перевод с грузинского Шалва Нуцубидзе, Издательство Мерани, Тб.: 1988
- რუსთაველი 1988ბ:** Chota Roustaveli, Le Chevalier A La Peau de Panthere. Traduit du Géorgien, Préfacé et Commenté par Gaston Bouatchidzé, Éditions “Radouga”, Moscou: 1988.
- სერ გოვენი 1998:** Sir Gawain and the Green Night. 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.
- შანიძე 1980:** შანიძე ა. ქართული ენის გრამატიკის საფუძვლები. თხზულებანი 12 ტომად, ტომი III, თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980.
- შანიძე 1986:** შანიძე ა. თხზულებანი 12 ტომად. ტომი V, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986.
- ჩოლოყაშვილი 2004:** ჩოლოყაშვილი რ. უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში. თბ.: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2004.
- ჩოსერი 1977:** ჩოსერი ჯ. კენტერბერიული მოთხრობები. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.
- ჩუბინაშვილი 1984:** ჩუბინაშვილი დ. ქართულ-რუსული ლექსიკონი. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984.
- ჰომეროსი 1979:** ჰომეროსი. ოდისეა. ძველბერძნულიდან თარგმნა პანტელეიმონ ბერაძემ. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

Maka Elbakidze

The Meaning of the Moli in the Knight in the Panther's Skin

Summary

In present paper, we consider one concrete episode from *the Knight in the Panther's Skin*, when by Avtandil's request Fatman wrote a letter to Nestan-Darejan, who had been put into Kajeti tower and then she called up her slave, "the cunning magician", black as a raven and ordered to penetrate into Kajeti to deliver the letter "to Nestan, the sunlike maiden":

“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 tower 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 mantle / magic herbal, miraculous ointment prepared from this herbal; 2. It is of green / black color; 3. The etymology and essence remains unclear.

If we look over the translations of *the Knight in the Panther's Skin*, 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 out 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 *the Knight in the Panther's Skin* the appearance of a symbol (denoting magic force) with similar functional loading, which naturally might have approximately similar meaning as the literary 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 *the Knight in the Panther's Skin*.

ლია კარიჭაშვილი

ძილია თუ უძილობა

უმიზეზო სევდა, რომელიც ფატმანს ნაეროზობა დღეს ეუფლება, გაცხადებულ ტანჯვად იქცევა მის ცხოვრებაში ნესტან-დარეჯანის გამოჩენის შემდეგ. ამის შესახებ იგი ავთანდილს უამბობს:

„სახლი და შვილი მომძულდეს, ვჯდო უგულოთა გულითა,
მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმეღულის ლულითა,
უსენ, გამტეხი ფიცისა, მიჩნს უსჯულოთა სჯულითა,
ვერ მიმიახლოს საახლოდ კრულმან პირითა კრულითა“.

(„ამბავი ნესტან-დარეჯანის ქაჯთაგან შეპყრობისა“, 1211)*

სტროფის მეორე ტაეპი ხელნაწერებსა და გამოცემებში რამდენიმე ვარიანტით იკითხება, მათ შორის ძირითადია:

1. „მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმეძინის ლულითა“.

2. „მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმეძინის რულითა“.

იმის გასარკვევად, თუ რომელი ვარიანტი გადმოსცემს უფრო ზუსტად ფატმანის სათქმელს, ჯერ დავადგინოთ ტაეპის მეორე ნაწილში მონაცვლე სიტყვათა ლექსიკური მნიშვნელობა. ეს სიტყვებია: მიღულვა („მიმეღულის“), ლული („ლულითა“), მიძინება („მიმეძინის“), რული („რულითა“). მიძინებას განმარტება არ სჭირდება. დავინყოთ რულით.

1. „რული – მცირე ძილი“ (ორბელიანი ს.-ს. 1991: 14).

„რული, რულ(ი)ლი — თვლენა, ძილი“ (აბულაძე 1973: 350).

„რული — მსუბუქი ძილი, თვლენა“ (ქართული ენის... 1986: 380).

„ვეფხისტყაოსნის“ ლექსიკონებში რული განმარტებულია, როგორც ძილი, თვლენა („ვეფ და მასვე ვიგონებდი, არ მიეცა თვალთა რული“).

2. ლული

„ლული — ძილის ლური, ლული — სადაოზე წარტაცებული რამ. ლული ეწოდების ტვიფსა, გინა რულსა ძილისასა, კვალად სადაოზე წარტაცებულსა რასამე“ (ორბელიანი ს.-ს. 1991: 424).

„ლული — სიცხის ლული — დიდი სიცხე, ცოდვის ლული — დიდი ცოდვა.“

ლული² — იგივეა, რაც რული“ (ქართული ენის... 1986: 278). (ამავე ლექსიკონის ანტონიმულში (ტ. VI, გვ. 462) ლული განმარტება რულთან ერთად, თუმცა დამონმებული ხუთი წინადადებიდან ხუთივეში იკითხება რული).

„ლული“ არ შედის ძველი ქართული ენის ლექსიკონში არც როგორც ცალკე ლექსიკური ერთეული და არც როგორც „რულის“ სინონიმი. თუმცა აქ განმარტებულია სიტყვა „ლულვა“ ზმნისწინიანი ფორმით „შელულვილ-ი“, რომელსაც ახლავს ერთი საილუსტრაციო წინადადება. „საქმისა მისგან

* ტექსტი დამონმებულია „ვეფხისტყაოსნის“ 1888 წლის გამოცემიდან.

გონებისა მღმდარისა შელულვილ საშუმინველისა მისგან პირუტყვებრისა“. გრ. ნოს. კაც. აგებ. 170,23 (გვ. 477).

ქართული ოთხთავის სიმფონია-ლექსიკონში (1986) არ იძებნება „ლული“ ან მისგან ნაწარმოები თუნდაც ერთი სიტყვა.

ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, მას არ იცნობს არც „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი, თუ არ ჩავთვლით გამონაკლისს — ერთადერთ ტაეპში ამოკითხულ „ლულს“, რომელიც ვარიანტულია და გამორიცხული არ არის იყოს დამახინჯებული ნაკითხვა „რულისა“. პოემის ლექსიკონებში „ლული“ განმარტებულია „რულთან“ ერთად, როგორც სინონიმი. „ვეფხისტყაოსნის“ სიმფონიაში სიტყვასთან „რული“ მითითებულია: „ნახე კიდევ ლული, მილულვა“ (გვ. 277). ეს იმას ნიშნავს, რომ „ლული“ და „რული“ მიჩნეულია იდენტური შინაარსის სიტყვებად, ხოლო „მილულვა“ „ლული“-დან ნაწარმოებ სიტყვად.

არის თუ არა „ლული“ „რულის“ სინონიმი ზემოწარმოდგენილ ლექსიკონთა მონაცემებით. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის და „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთი ლექსიკონის მიხედვით — არის. ერთი შეხედვით, ეს სიტყვები სინონიმებია სულხან-საბას განმარტებითაც, მაგრამ საყურადღებოა, რომ „ლულს“ იგი განმარტავს არა ტოლფარდი, დამოუკიდებელი ლექსიკური ერთეულებით (ვთქვათ: ძილი, რული), არამედ ამ ერთეულთა სინტაგმით: „ძილის რული“ (ერთ-ერთ ხელნაწერში (E) „რულს“ ენაცვლება „ლური“). ხომ არ მიანიშნებს ეს იმას, რომ „ლული“ შინაარსობრივად ძალზე ახლოა „რულთან“, მაგრამ მისი სინონიმი არ არის და ემიჯნება მას თუნდაც მცირე ნიუანსური სხვაობით. იმ შემთხვევაში თუ „ლული“ „რულის“ სინონიმია, ეს მინიშნებული უნდა ყოფილიყო „რულის“ განმარტებისას. ამდენად, ძნელია გადაჭრით ითქვას, რომ სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვით, ეს სიტყვები სინონიმებია.

3. მილულვა

„ვეფხისტყაოსნის“ რედაქტორ-გამომცემელთა ერთი ნაწილის აზრით, მილულვა იგივეა, რაც მიძინება, „მირულვა“. ამ მნიშვნელობით კითხულობენ სიტყვას ტაეპებში: „მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმელულის ლულითა“; „რა მილულნის, სიახლევე საყვარლისა ეოცების“.

ჩვენ მიერ ზემოდასახელებულ არც ერთ ლექსიკონსა და სიმფონია-ლექსიკონში არ არსებობს სიტყვა მილულვა, რომელიც განიმარტება მიძინებად, მითვლემად. ამავე ლექსიკონებში მიძინებას, თვლემას ცალსახად შეესატყვისება „მირულვა“, „მირულება“.

„მიერულა — მიეძინა“ (ქართული ენის... 1986: 480).

„მირულება — მითვლემა, მიძინება“ (აბულაძე 1986: 249).

„მირულვა, ექათვლემა, მიძინება“ (იმნაიშვილი : 345).

„რულვა — თვლემა, რული — რული ერევა, თვლემს“ (ქართული ენის... 1986: 463).

მაგრამ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის მონაცემით „ლული“ იგივეა, რაც „რული“. აქედან გამომდინარე, მილულვა (ანალოგიით მირულვა) უნდა ნიშნავდეს მიძინებას.

მილულვას აქვს მეორე ლექსიკური მნიშვნელობაც, ნიშნავს თვალების დახუჭვას. მილულული თვალები — ეს არის ოდნავ დახუჭული თვალები. „ლულავს. გრდმ. თვალებს ლულავს — თვალებს ოდნავ ხუჭავს, თვალებს ნაბავს. მდრ. ელულება“ (ქართული ენის... 1986: 27).

ადამიანს შესაძლოა თვალები მიეღულოს იმის გამო, რომ მას ეძინება, რული ეკიდება, მაგრამ ძილის სურვილი თვალების მილულვის ერთადერთი მიზეზი არ არის. შესაძლოა, ადამიანი თვალმილულული ფიქრობდეს, უსმენდეს (მუსიკას, საუბარს და სხვ.) ან, უბრალოდ, თვალს ასვენებდეს. ამ გაგებით სიტყვა აქტიურია სასაუბრო მეტყველებაშიც და სალიტერატურო ენაშიც:

„მის თვალებს წარმოუდგა მაცვალა სრულის თავის მშვენიერებით. მილულულს თვალებს დარაჯად მოხვეოდა გრძელი და გიჟერსავით შავი წამწამები“ (ალექსანდრე ყაზბეგი, „მოძღვარი“).

„შვილმა იგრძნო დედის ხელი თავის გულზედ, თუ ხმამ დედისამ გამოაბრუნა — ეს კი იყო, თვალი გაახილა და უღონოდ მოატარა გარშემო. მალე ისევ მიეღულა თვალი, ისევ დაეხუჭა და ტურქებსლა დაუნყო ტოკვა“ (ილია ჭავჭავაძე, „ოთარანთ ქვრივი“).

იმის გასარკვევად, თუ „მილულვის“ ორი ლექსიკური მნიშვნელობიდან (1. მიძინება, მითვლემა, 2. თვალების დახუჭვა) რომელია ზუსტი „ვეფხისტყაოსნის“ შესაბამის ტაეპებში, არსებობს ორი გზა: ამ სიტყვიდან წარმოებულ ზმნათა მორფოლოგიური ანალიზი და ტაეპთა კონტექსტი.

პოემაში „მილულვადან“ წარმოებული ორი ზმნა იკითხება: „მიმელულის“ („მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმელულის ლულითა“ — ამბობს ფატმანი) და „მილულნის“ (რა მილულნის, სიახლევე საყვარლისა ეოცების“ — ნათქვამია ავთანდილის შესახებ).

დავიწყოთ უკანასკნელით.

მილულნის. ზმნის საწყისია **ლულვა**. წარმოდგენილია II სერიის მწკრივით, წყვეტილის ხოლმეობითით (მი-ლულ-ნ-ი-ს. მი — ზმნისწინი, ლულ — ფუძე, ნ — პირდაპირი ობიექტის წარიანი მრავლობითის ნიშანი, ი — მწკრივის ნიშანი, ს — III სუბიექტური პირის ნიშანი).

პირდაპირი ობიექტი სახელობით ბრუნვაში დგას. ამავე მიუთითებს ზმნაში ასახული ნიშანი — ნ. ზმნა II სერიაშია, ესე იგი, მისი სუბიექტი მოთხრობით ბრუნვაში დგას. ზმნა გარდამავალია, მოქმედებითი გვარის. სუბიექტი, ცხადია, ავთანდილია. რა შეიძლება იყოს პირდაპირი ობიექტი თანაც წარიან მრავლობითში, თუ არა „თვალნი“.

მეორე ხოლმეობითის (იგივე წყვეტილის ხოლმეობითის) მწკრივი, რომლითაც ზმნა არის წარმოდგენილი, ახალ ქართულ ენაში აღარ არსებობს. შემორჩენილია მხოლოდ მთის კილოებში. ამ მწკრივს უახლოვდება უწყვეტლის მწკრივი. ამიტომ II სერიის ზმნა „მილულნის“ (ავთანდილმა თვალნი)

გადანაცვლებს I სერიის უწყვეტელში, რათა შერჩეს ხოლმეობითის გაგება და „რა მილულნის“ თავისი აღდგენილი წევრებითურთ ახალი ქართულით გაიმართება ასე: ავთანდილი რომ თვალებს დახუჭავდა...

აქვე შევნიშნავთ, რომ „მილულნის“ ზოგიერთ გამოცემაში იკითხება მცირე სხვაობით „მიჰლულნის“. პირდაპირობიექტური პირის ნიშნად მიჩნეული ჰ ზმნაში სრულიად ზედმეტია, მით უფრო, რომ იგი II სერიისაა. „პირდაპირ-ობიექტური პირის ფორმას ძველად არაფერი ჰქონდა და დღესაც არაფერი აქვს. I სერიის ფორმებში ზოგ შემთხვევაში პირდაპირ-ობიექტურ პირსაც ჰქონდა ნიშანი“ (მანიძე 1980: 185).

ახლა ვნახოთ რამდენად მისაღებია მილულვა, როგორც თვალების დახუჭვა, კონტექსტის თვალსაზრისით:

თინათინთან საუბრის შემდეგ შინდაბრუნებულმა ავთანდილმა მღელვარე, ცრემლიანი ღამე გაატარა:

„სანოლსა დანვა, ტირს, მტირალსა ცრემლი ძნელად ეხოცების,
ვითა ვერხვი ქარისაგან, ირხევის და იკეცების,
რა მილულნის, სიახლევე საყვარლისა ეოცების,
შეკრთის, დიდნი დაიზახნის, მით პატიჟი ეოცების“.

(„თინათინისაგან ავთანდილის გაგზავნა მის ყმისა საძებრად“, 140)

III ტაეპში სიახლე იგივეა, რაც ახლოს ყოფნა, თან ყოფნა, ოცნება — [მო]ჩვენება, ლანდი. მოჩვენება შეიძლება იყოს სიზმრისეული, ე. ი. მას ძილში ხედავდეს ადამიანი („მაგრა მისი მნახავიცა სიზმრით კაცი არ მეოცა“) ან ცხადში ხედავდეს რამე წარმოსახვითს, არარეალურს, ან რეალურს, მაგრამ იმდენად უცნაურსა და დაუჯერებელს, რასაც მოჩვენებად მიიჩნევდა („ჯეროცა ესე არა ვიცი, ცხადი იყო თუ მეოცნა“).

ტაეპის აზრია: ავთანდილი რომ თვალებს დახუჭავდა, ისევე საყვარელი ელანდებოდა, მისი სახება ედგა თვალნი.

რა თქმა უნდა, ავთანდილი თვალებს ხუჭავდა დაძინების მიზნით („სანოლს დანვა“), მაგრამ კი არ ეძინა ან თვლემდა, როგორც ამას ნოდარ ნათაძე განმარტავს („რა მიჰლულნის – რომ მიერულეობდა ხოლმე“. „ვეფხისტყაოსანი“, 1992, გვ. 58, ტაეპი 145), არამედ საერთოდ ვერ ახერხებდა დაძინებას, რადგან მოხუჭავდა თუ არა თვალს, კვლავ საყვარლის ლანდი უდგებოდა თვალნი, შეკრთებოდა („შეკრთის“), წამოიყვირებდა („დიდნი დაიზახნის“) და ამით ტანჯვა უოცკეცდებოდა. რით? სწორედ იმით, რომ ძილის მცდელობა უარესი იყო. თვალდახუჭულს საყვარლის სახე უფრო მკაფიოდ ელანდებოდა. ამას მოსდევდა კვლავ ცრემლთა ფრქვევა („ცრემლსა ვითა მარგალიტსა სწვიმს ვარდისა დასანაზოდ“) და ამასობაში გათენდა („რა გათენდა, შეეკაზმა...“).

სტროფის შინაარსი, ორიოდ სიტყვით რომ გადმოვცეთ, ასეთია: ავთანდილმა იმ ღამეს ვერ დაიძინა.

როგორც ვხედავთ, ამჯერად ერთმანეთს დაემთხვა სამი ძირითადი ფაქტორი: სიტყვის ლექსიკური მნიშვნელობა, მილულვა — თვალების დახუჭვა, ზმნის („მილულნის“) მორფოლოგიური მონაცემები და კონტექსტი.

განვიხილოთ „მილულვადან“ წარმოებული მეორე ზმნა „მიმელულის“ ტაეპიდან „მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმელულის ლულითა“.

მიმელულის. ზმნის საწყისია მილულვა (შესაძლოა მილულება), წარმოდგენილია I სერიის I ხოლმეობითით. მი-მ-ე-ლულ-ი-ს [მი — ზმნისნინი, მ — I ობიექტური პირის ნიშანი, ე — ვნებითი გვარის ნიშანი, ლულ — ფუძე, ი — მწკრივის ნიშანი, ს — III სუბიექტური პირის ნიშანი]. ზმნა გარდაუვალია, ორპირიანი. იგი არ გამოირიცხავს „მილულვის“ არცერთ მნიშვნელობას, შესაძლოა გულისხმობდეს თვალების დახუჭვას (მიმელულა თვალები), ან მითვლემას, მიძინებას (იმ შემთხვევაში, თუ ლულს რულის სინონიმად მივიჩნევთ). ანალოგიურია წარმოება ზმნისა „მიმერულა“. თუ „მიმელულა“ იგივეა, რაც „მიმერულა“, მაშინ ზმნის ორპირიანობა ფორმალურია, რეალურად მას ერთი პირის გაგება აქვს (მიმელულა//მიმერულა მე).

ასეთ ვითარებაში სიტყვის მნიშვნელობის დასადგენად რჩება ერთადერთი გზა — კონტექსტი, რომლის მიხედვითაც ერთმნიშვნელოვანია აზრი იმის შესახებ, რომ მოცემულ ტაეპში „მიმელულის“ გულისხმობს არა თვალების დახუჭვას, არამედ მითვლემას, მიძინებას. მაგრამ რამდენად ზუსტია ნაკითხვა: „რა მიმელულის ლულითა“ და აქვს თუ არა მას უპირატესობა ვარიანტულ ნაკითხვებთან შედარებით („რა მიმეძინის რულითა“, „რა მიმეძინის ლულითა“).

ფატმანი ავთანდილს უამბობს, რა მძაფრ ტანჯვას განიცდის ნესტან-დარეჯანთან განშორების გამო. ტაეპი „მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმელულის ლულითა“ მჭიდრო ლოგიკური გაგრძელებაა წინა სტროფის ორი ტაეპისა:

„მას უკანით გაუნყვედლად დება მჭირდის ცეცხლთა ცხელთა,
ვერ გავახში ნყარო ცრემლთა, თვალთა ჩემთა გადმომღვრელთა“ (1210).

ეს ტაეპები მსგავსია შინაარსობრივი ტენდენციით — გამოკვეთონ, ხაზი გაუსვან ფატმანის ნუხილის მუდმივობას, შეუნყვეტლობას („...გაუნყვედლად...“, „ვერ გავახში ნყარო ცრემლთა...“), ამიტომ ტაეპის პირველ ნაწილში ნათქვამი „მღვიძარე“ („მას ვიგონებდი მღვიძარე“) — მოითხოვს თავის ანტონიმს მეორე ნაწილში, რათა გამთლიანდეს დრო ღვიძილისა და ძილისა. ე. ი. ტაეპში უნდა გამოჩნდეს ცნება ძილი. მართლაც, ტაეპის ერთ-ერთ ვარიანტში იკითხება „რა მიმეძინის“. შეიძლება თუ

არა მას ჩაენაცვლოს „მიმელულის“? რასაკვირველია, არა, რადგან ლული (რული) ძილის სინონიმი არ არის და მისი გამოყენება ლვიძილის („მღვიძარე“) საპირისპირო ცნებად მართებული არ იქნება. აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ „რა მიმელულის ლულითა“, ანალოგიით: „რა მიმერულის რულითა“ მაღალი სტილის ნიმუში არ არის. მაშასადამე, „რა მიმეძინის“ — ამბობს ფატმანი, მაგრამ იმის გამო, რომ იგი შინაგანად აფორიაქებულია, მუდმივად წუხს, დარდობს, მისი ძილი ვერ იქნება ღრმა, სრულფასოვანი. ესაა უფრო ზედაპირული, „მცირე“ ძილი, თვლენა. ესაა ის, რასაც ყველა ლექსიკონში ცალსახად შეესატყვისება „რული“ (და არა ლული). „მიმეძინის რულითა“ გულისხმობს ქვეტექსტს: მეძინა, მაგრამ ცუდად, ზედაპირულად. ვფიქრობთ, ტაეპის შინაარსის ამგვარი გაგება ზუსტად მიესადაგება კონტექსტს.

„რულითა“-ს გამოჩენა სტროფის სარიტმო სიტყვათა რკალში დისონანსს ვერ შეიტანს, რადგან მას IV ტაეპის სარიტმო სიტყვაში უკვე ხვდება თანხმოვანი რ (I — „გულითა“, II — „რულითა“, III — სჯულითა, IV — „კრულითა“).

„მიმეძინის“ (მომდინარეობს ხელნაწერთა უმრავლესობიდან იკითხება ყველა გამოცემაში დანყებული 1712 წლის ვახტანგისეული გამოცემიდან 1966 წლის გამოცემების ჩათვლით. მას შემდეგ კი გაზიარებულია 5 გამოცემაში (პ. ინგოროყვა — 1970; მ. წერეთელი — 1977; ნ. ნათაძე — 1974, 1996, 1992).

„რულითა“ (მომდინარეობს 4 ხელნაწერიდან) დაცულია მხოლოდ 4 გამოცემაში (გ. ქართველიშვილი — 1888, დ. კარიჭაშვილი — 1903, 1920; მ. წერეთელი — 1977).

ვფიქრობთ, „ვეფხისტყაოსნის“ მომავალი გამოცემები გზას გაუხსნიან ტაეპის წაკითხვის მართებულ ვარიანტს: „მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმეძინის რულითა“, ხოლო ტაეპი — „რა მილულნის, სიახლევე საყვარლისა ეოცების“ — ადეკვატურად იქნება განმარტებული.

damowmebani:

აბულაძე 1973: აბულაძე ი. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. თბ.: 1973.

იმნაიშვილი 1986: იმნაიშვილი ი. ქართული ოთხთავის სიმფონია-ლექსიკონი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1986.

ორბელიანი 1991: ორბელიანი ს.-ს. ლექსიკონი ქართული. ტ. II, თბ.: 1991.

რუსთაველი 1992: რუსთაველი შ. ვეფხისტყაოსანი. (სასკოლო გამოცემა ნ. ნათაძის რედაქციით და კომენტარებით). თბ.: 1992.

ქართული ენის... 1986: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ერთტომეული. თბ.: 1986.

შანიძე 1980: შანიძე ა. თხზულებანი. ტ. III, თბ.: 1980

Lia Karichashvili

Sleep or Sleeplessness

Summary

The work refers to the line “Waking, my thoughts were of her, and sleeping, she haunted my dreams” (translated by Venera Urushadze. 1968. p. 171) from the poem “The Knight in the Panther’s Skin”. The author of the research tries to find argumentation on the bases of the textual sources of the manuscripts and different editions. She gives lexical and morphological analysis of the words Luli (meaning sleep) and Ruli (light slumber) according to the context and suggests precise interpretation of another line “Till, falling asleep from exhaustion, he dreamed his beloved was hear him”(p. 31).

შალვა რატიანი

საქართველო-პოლონეთის ურთიერთობის ისტორიიდან
აკაკი წერეთლის ერთი უცნობი წერილის გამო

აკაკი წერეთლის მხატვრული და პუბლიცისტური მემკვიდრეობა იმავე დროს თავისებური ისტორიაა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა, ქართველი ხალხის ბრძოლისა და შრომის, მისი ალგუნებული ოცნებების და მრავალმხრივი ინტელექტუალური ინტერესებისა. ამიტომაც არის, რომ დიდი პოეტისა და მოაზროვნის ყოველი ახალი სიტყვა, თითოეული საბუთიანი გამონათქვამი ძვირფასია არა მხოლოდ მისი მსოფლმხედველობის უფრო სრულყოფილად შესწავლისათვის, არამედ ამ პერიოდის რიგი ისტორიული მოვლენების გაშუქების თვალსაზრისითაც.

უკანასკნელ ხანს ბევრი რამ გაკეთდა აკაკი წერეთლის ნაწარმოებთა შეკრებისა და გამოცემის მხრივ: უკვე დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის თხზულებათა სრული კრებული შვიდ ტომად, მალე მიიღებს მკითხველი პოეტის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის უკანასკნელ მე-13, მე-14 და მე-15 ტომებსაც. ეს გამოცემები მოიცავენ თითქმის ყველა იმ ცოტად თუ ბევრად საინტერესო მასალას, რომელიც კი აკაკის ხელიდან გამოსულა. მაგრამ, როგორც ჩანს, ზოგი რამ ჯერ კიდევ ჩვენს ხელთ არ არის და არქივსაცავებში ელის გამომზეურებას. ამის დასტურია ქართულ ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ერთი წერილი „პოლონეთს დავეხმაროთ!“ (იხ. აკაკის ფონდი, 195), რომელიც დღემდე უცნობი იყო როგორც აკაკის პუბლიცისტური ნააზრების მკვლევართათვის, ისე, ცხადია, ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის.

ძირითადი სათაურის ქვეშ „პოლონეთს დავეხმაროთ!“ პოეტს მიუწერია, „აკაკის მონოღება“, მაგრამ ეტყობა მიზანშეწონილად აღარ ჩაუთვლია ასეთი მინაწერი და გადაუშლია. ხელმოწერა წარმოდგენილია სახელით: აკაკი. თარიღი უცნობია.

თავისი ხასიათით და გამიზნულობით ეს წერილი მნიშვნელოვანი დოკუმენტია ქართველი და პოლონელი ხალხის მეგობრული ურთიერთობის განვითარების ისტორიაში. ყოველ სტრიქონში გამოსჭვივის გულისხმიერება და სიყვარული შოპენისა და მიცკევიჩის მშობელი ხალხისადმი, რომელმაც პატარა საქართველოს მსგავსად „ისტორიულ განცდას, ტანჯვასა და ქართველებს“ გაუძლო. პოლონელი ხალხისადმი, მისი ლიტერატურისა და კულტურისადმი პატივისცემა არაერთხელ დაუდასტურებია ჩვენს სასიქადულო მამულიშვილს აკაკი წერეთელს. მოვიგონოთ თუდაც მისი პასუხი პოლონელთა მილოცვაზე ბაქოში 1908 წლის 21 დეკემბერს გამართულ იუბილეზე: „12 წლისამ ვიგრძენ წყურვილი მწერლობისა. გაჩნდა ჩემში რაღაც ძალა, რომელიც მიმწევდა წინ წმინდა იდეალისაკენ. ეს გამომღვიძებელი ძალა ჩამიდგა ჯადოსანმა და ეს ჯადოსანი იყო თქვენი საყვარელი მწერალი მიცკევიჩი. ამის გამო მე პატივისცემით ვიგონებდი არა მარტო დიდებულ მწერალს, არამედ იმ ხალხსაც, რომელმაც ის აღზარდა. მე დიდად მოხარული ვარ, რომ ჩემს იუბილეს მილოცავს ამ ხალხის წარმომადგენელი და მიცკევიჩის თაყვანისმცემელი“ (გაზ. „ჩვენი ხმა“, 1909, 1).

ეჭვი არ არის, რომ სწორედ პოლონელი ხალხისადმი კეთილგანწყობილებამ დაანერინა აკაკის წინამდებარე „მონოღებაც“, მაგრამ გასარკვევია რა იყო უშუალო მიზეზი იმისა, რომ მან მონოღებით მიმართა ქართველ საზოგადოებას, მოითხოვა არა მარტო მორალური, არამედ მატერიალური დახმარების აღმოჩენა პოლონეთისათვის; ან როდის იყო პოლონეთი „უკანასკნელ განსაცდელში ჩარჩენილი“, როდის ესაჭიროებოდა მას ასეთი დახმარება და, თუ ესაჭიროებოდა, რეალურად რა გაკეთდა ამ მიმართულებით. დასმული კითხვების ამოხსნა საშუალებას მოგვცემს, იმავე დროს, დაახლოებით მაინც გავითვალისწინოთ აღნიშნული წერილის დანერის დროც.

როგორც ცნობილია, 1863 წლის დასაწყისში აჯანყებამ მოიცვა თითქმის მთელი პოლონეთი. ეს იყო გრანდიოზული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, გამოწვეული მეფის მთავრობის შოვინისტური პოლიტიკით. მიუხედავად თავგანწირული ბრძოლისა, პოლონელი ხალხის აჯანყება სასტიკი მარცხით დამთავრდა.

პოლონეთის 1863 წლის აჯანყებას უდიდეს შეფასებათა ტალღა მოჰყვა. ალექსანდრ გერცენი „კოლოკოლი“ ლიად ამათრახებდა ცარიზმს, ნიკოლაი ჩერნიშევსკი არ მალავდა სიმპატიებს პოლონელი ხალხისადმი, ხოლო „მინა და თავისუფლება“-ს ორგანიზაციამ გამოუშვა საგანგებო ფურცელი „რუსი ოფიცრებისა და ჯარისკაცებისადმი“, რომელშიც მოუწოდებდა მათ იარაღი შემოებრუნებინათ მეფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. გარდა ამისა პეტერბურგში, მოსკოვსა და რუსეთის სხვა დიდ ქალაქებში ფარულად ხდებოდა ფულადი სახსრების შეგროვება პოლონელი პატრიოტების დასახმარებლად, იგზავნებოდა იარაღი (ამის შესახებ იხ. Е. Лдукий. История СССР, 1861-1917. М., 1956 г. стр. 39).

ბოლო ხანებამდე ცნობილი იყო ერთადერთი ქართული მასალა, კერძოდ პ. ნაკაშიძის „სამგზავრო წერილები“, რომელიც დაიბეჭდა ილია ჭავჭავაძის ჟურნალში „საქართველოს მოამბე“ (ტ. II, 1863 წ., 45)

და რომელშიაც ლაპარაკია პოლონეთის აჯანყებაზე. ავტორი თვით იყო მომსწრე იმ დღეებისა. მან საკუთარი თვალთი ნახა პოლონელი ხალხის თავგანწირული შემართება. სამწუხაროდ, „სამგზავრო ნერილები“-ს მხოლოდ ერთი ნაწილი დაიბეჭდა. დანარჩენი გამოუქვეყნებელი დარჩა ყურნალის დახურვის გამო. გამორიცხული არ არის, რომ პ. ნაკაშიძის „სამგზავრო ნერილები“ „საქართველოს მოამბის“ დახურვის ერთ-ერთი მიზეზიც შეიქმნა. მაგრამ ამჯერად საინტერესოა თვით ფაქტი, რომელიც ამკარად გვიჩვენებს, რომ მონინავე ქართველი ინტელიგენცია და მისი ლიდერი ილია ჭავჭავაძე სოლიდარობას უცხადებდა პოლონეთს. თუმცა კონკრეტულად ჯერ კიდევ არ ჩანდა ქართველი საზოგადოების წვლილი პოლონელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის წარმატებისათვის ბრძოლაში. ამ საკითხს ნაწილობრივ ნათელი მოჰფინა გასულ წელს დოც. ი. ხუციშვილის მიერ გამოქვეყნებულმა დოკუმენტებმა, რომელიც აღმოჩნდა ოდესის საოლქო არქივსაცავში. ეს გახლავთ ნოვოროსიისა და ბესარაბიის გენერალ-გუბერნატორის კანცელარიის 1863 წლის საიდუმლო საქმე სახელწოდებით: „Дело о набиудении за менюю доктора Соболяшкова, прибывшую из Тифлиса в Одессу и привезшую значительную сумму денег для поляков“.

ამ „საიდუმლო საქმის“ საფუძველზე ეჭვიმუტანლად მტკიცდება, რომ თბილისში გროვებოდა ფული და ვინმე ექიმ სობოლშჩიკოვის მეუღლის მეშვეობით იგზავნებოდა ოდესაში, იქიდან კი პოლონეთში ცენტრალური ეროვნული რევოლუციის კომიტეტისათვის გადასაცემად (ამის შესახებ დანვრის დღით იხ. დოც. ი. ხუციშვილის ბროშურა „საქართველო-პოლონეთის ურთიერთობის ისტორიიდან“, თსუ გამომცემლობა, 1959 წ.).

ბროშურის ავტორი სამართლიანად ასკვნის, რომ სობოლშჩიკოვის მეუღლეს გარკვეული კავშირი ჰქონდა თბილისის საზოგადოებრიობასთან, მაგრამ მისთვის კვლავ გადაუჭრელ საკითხად რჩება უშუალოდ ქართველების მონაწილეობა მატერიალური სახსრების შეგროვების საქმეში (ყოველ შემთხვევაში ამავე პასუხს არ იძლევა მიკვლეული საბუთი). აკაკი წერეთლის წერილი კი, ჩვენი აზრით, ამტკიცებს, რომ პოლონელი პატრიოტების დასახმარებლად ფულის შეგროვების კამპანიაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ ქართველები, კერძოდ ქართველი „თერგალეულები“ და, მათ შორის, ქართული პოეზიის მშვენიერ აკაკი წერეთელი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ აკაკი წერეთელს „მონოდების“ დანერის აზრი გაუჩნდა სწორედ ამ საქმის რწმუნებულებთან ურთიერთშეხვედრების ვითარებაში მოქმედების საზღვრების გაფართოებისა და მისთვის საყოველთაო ხასიათის მიცემის მიზნით.

ყოველივე თქმული უნდა მომხდარიყო 1863 წლის ბოლოს ან 1864 წლის პირველ ნახევარში. შესაბამისად, აკაკის წერილიც, ვფიქრობთ, ამავე პერიოდში შეიქმნებოდა. მაგრამ ამ მოსაზრების საბუთიანობას აფერმკრთალებს ორი გარემოება, რომელიც უეჭველად უნდა იქნას გათვალისწინებული.

პირველი, როგორც აღვნიშნეთ, წერილი ხელმოწერილია სახელით: აკაკი. მაგრამ საქმე ის არის, რომ აკაკი წერეთელი თავის ნაწერებზე მარტო სახელით ხელის მოწერას უფრო მოგვიანებით – დაახლოებით 1871 წლიდან იწყებს. როგორ შეიძლება აიხსნას ეს თავისებური წინააღმდეგობა? ამ საკითხზე მსჯელობისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ჩვენს ხელთ არის არა ნაბეჭდი, საბოლოოდ დამუშავებული ტექსტი, რამაც მკითხველი თვითონ დარწმუნდება, არამედ ხელნაწერის შავი პირი. გამორიცხული არ არის შესაძლებლობა, რომ დასაბეჭდად გამზადებულ ტექსტში ხელის მოწერაც შეცვლილიყო, მაგრამ დიდი ცოდვა არც მისი შეუცვლელი იქნებოდა, ვინაიდან აკაკი წერეთელი 1864 წლისათვის საკმაოდ პოპულარული პიროვნება იყო და ჰქონდა მორალური უფლება, მარტო სახელი დაესვა თავისი ნაწერის ქვეშ. აქვე უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ ასეთ სპეციფიურ ვითარებაში, ჩვენი აზრით, ძირითადი და განმსაზღვრელია მაინც დოკუმენტის შინაარსობრივი მხარე. ე. ი. მთავარია თუ თავისი მიზანდასახულობით ეს „მონოდება“ პოლონელი ხალხის ისტორიის რომელ მონაკვთს შეესიჭევა.

მეორე, თარიღით საკითხს აბუნდოვანებს აგრეთვე წერილის ერთი ადგილიც. აღნიშნავს რა ქართველი და პოლონელი ხალხის მეგობრული ურთიერთობის მიზეზებს, აკაკი წერს: „ეს გრძნობა აქამდე გულში იდო დაფარული პლატონიკურად და დღეს კი, რადგანაც პოლონელებმა საუკუნოებითი მტრობა მეგობრობად გადააქციეს და როგორც ლავიან /.../, ამიტომ მიმართეს რუსეთის მფარველობას, ჩვენ აღარ ვფარავთ. მაგრამ მარტო პლატონიკური თანაგრძნობა არ კმარა, რითიმე რეალურადაც უნდა აღინიშნოს, რითაც კი შეეძლოთ“. ამ წინადადებას მოსდევს უშუალო მონოდება „უკანასკნელ განსაცდელში ჩარჩენილ პოლონეთისათვის“ მატერიალური დახმარების აღმოჩენის შესახებ. ბუნებრივად იბადება კითხვა: თუ პოლონელებმა რუსეთისადმი მტრობა მეგობრობად შეცვალეს და მას მფარველობა თხოვეს, მაშინ რაღა „უკანასკნელ განსაცდელზე“ უნდა იყოს ლაპარაკი? ან რომელი „მფარველობა“ იგულისხმება პოეტის სიტყვებში? ამის გაშიფვრა ძნელდება. დასაშვებია, რომ ეს ჩანართი, ხაზგასმა რუსეთისა და პოლონეთის დამეგობრებაზე, ერთგვარი პუბლიცისტური ხერხი, ან, თუ გნებავთ, გადახვევა იყოს მთავარი აზრის საფარად ცენზურის თვალში. ასევე შეიძლება, რომ აქ სულ სხვა ვითარებასთან გვეკონდეს საქმე, ვიდრე ჩვენ ვფიქრობთ, მაგრამ ამას, ალბათ, შემდგომი დაკვირვება გვიჩვენებს.

საბოლოოდ დადასტურდება თუ არა ჩვენს მიერ ნაგარაუდები თარიღის სისწორე, გადაჭრით ვერ ვიტყვი, მაგრამ ერთი რამ კი ამთავრებ ცხადია: ეს შესანიშნავი დოკუმენტი ახალი ნათელი შტრიხია აკაკის შემოქმედებაში. იგი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ ყურადღებას, სიყვარულსა და თანაგრძნობას ავლენდა ქართველი პოეტი ეროვნული და სოციალური ტანჯვის უღლის ქვეშ მოქცეული ხალხებისადმი, რაოდენ მასშტაბური და მომცველი იყო მისი ხედავ. აღნიშნული წერილი, ამავე დროს, ერთი ბრწყინვალე ფურცელია ქართული პოლიტიკური აზროვნების განვითარებისა და პოლონელ-ქართველი ხალხის მეგობრობის ისტორიიდან.

ქვემოთ მოგვყავს ამ წერილის სრული ტექსტი ყოველგვარი შესწორების გარეშე:

„სწეულს უფრო თანაუგრძნობს მისივე მსგავსი სწეული“ — გვასწავებს ქართული პოეზია და ეს უბნობა ზედ გამოჭრილია ქართველებზე და პოლონელებზე. საერთო ერთმანეთში არა აქვსთ რა, სხვადასხვა გზით მიდიან ისტორიულად, ერთმანეთის მოსაზღვრეები არ არიან და მაშ რაღა არის მიზეზი მათი დაახლოების? ის ისტორიული განცდა, რომელიც ორივემ ცალ-ცალკე გამოსცადეს და ტანჯვა და ქარ-ტეხილი აიტანეს! ეს გრძნობა აქამდე გულში იყო დაფარული პლატონიკურად და დღეს კი, რადგანაც პოლონელებმა საუკუნოებითი მტრობა მეგობრობად გადააქციეს და როგორც სლავიან /.../, ამიტომ მიმართეს რუსეთის მფარველობას, ჩვენც აღარა ვფარავთ. მაგრამ მარტო პლატონიკური თანაგრძნობა არა კმარა, რითიმე რეალურადაც უნდა აინიშნოს, რითაც კი შევძლოთ.

მართლაც ჩვენ თვითონ ქართველები ისეთ მდგომარეობაში ვართ, ბევრი არა შეგვიძლია რა; ჩვენი რეალური თანაგრძნობა მიკროსკოპულად გამოჩნდება... როგორც ზღვაში ერთი წვეთი და ქვრივ დედაბრის წვლილი, მაგრამ ნუ დავივინწყებთ ქართულ თქმულებას: „სულით და გულით მოძღვნილი მცირედიც შეინიერებს“. და მივეხმაროთ რითაც და როგორც შევძლოთ დღეს უკანასკნელ განსაცდელში ჩარჩენილ პოლონეთს.

აკაკი“.

P.S. შალვა რატიანის ეს სტატია 1960 წელს დაიბეჭდა „ლიტერატურულ გაზეთ“-ში, ხოლო კვლევის შედეგები გამოყენებულ იქნა აკაკი წერეთლის თხზულებათა მე-14 ტომში.

ნათელა ჩიტაური

ილია ჭავჭავაძის უცნობი პროზაული თარგმანები და მათი ადგილი მწერლის შემოქმედებაში

ჩვენი ინტერესი ილია ჭავჭავაძის პროზაული თარგმანების მიმართ რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა. უპირველესი ის არის, რომ ამ თარგმანთაგან ბევრი საზოგადოებისათვის უცნობია, არსად გამოქვეყნებულა. ილიამ, როგორც აღმოჩნდა, წლების მანძილზე თარგმნა, „დროებისა“ და „ივერიის“ ფურცლებზე გამოაქვეყნა რუსი, ფრანგი, გერმანელი, ესპანელი, სერბი მწერლებისა და პოეტების ნაწარმოებები. ამჯერად ჩვენ ატრიბუციის შესახებ არ ვისაუბრებთ, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ამ თარგმანთა ილიასეულობის დასამტკიცებლად ბევრი უტყუარი არგუმენტის მოტანა შეგვიძლია. ვიმედოვნებთ, რომ ილიას პროზაული თარგმანები აუცილებლად დაიბეჭდება მწერლის თხზულებათა სრული აკადემიური გამოცემის ოცტომეულში.

გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია, უფრო მეტიც, აუცილებელია ქართული ლიტერატურის კვლევა ტექსტის ანალიზის თანამედროვე მეთოდების კონტექსტში წარიმართოს. კომპარატივისტული, ინტერკულტურული კვლევები გულისხმობს „იმ უნივერსალური მეთოდის რეალიზებას, რომელიც ზოგად პერსპექტივაში გაიაზრებს კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს ანუ სცდება ნაციონალური მახასიათებლების საზღვრებს და ადგენს განსხვავებული ნაციონალური კულტურებისა და ლიტერატურების ინტეგრაციის ხარისხს მათი კულტურული იდენტობის შენარჩუნების პირობით“ (რატიანი 2006-2007: 8).

თავისთავად საინტერესოა ილიას თეორიული შეხედულებანი თარგმანის საკითხებზე.

რუსეთიდან დაბრუნებულმა ახალგაზრდა ილიამ მაშინ, როდესაც ჯერ კიდევ არ დაეწყო პრაქტიკული მოღვაწეობა სამშობლოში, მიაგნო საჭირობოროტო, აუცილებლად გადასაწყვეტ საკითხებს, ბევრი მათგანის სამომავლო პერსპექტივები თეორიულ დონეზე უცებ გაიაზრა. ამ პრობლემათა შორის თარგმანის საკითხიც იყო. ილიას მოსაზრებები გაბნეულია მის პუბლიცისტურ წერილებში. განსაკუთრებით ყურადსაღებია სწორედ პირველივე სტატია: „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის კოზლოვიტან „შეშლის“ თარგმანზედა“ (1861). ამ წერილში ილიამ გაბედულად გამოაცხადა: 1. რომელი ავტორი და ნაწარმოები უნდა ითარგმნოს; 2. რატომ უნდა ითარგმნოს ამჯერად ეს ნაწარმოები; 3. როგორ უნდა ითარგმნოს; 4. ვინ უნდა ითარგმნოს.

ილიას აზრით, მწერლის საზოგადოებაში მიღება არ ნიშნავს იმას, რომ ის ტალანტიანია. „ჩვენში, ქართველებში, დიდი მწერლის სახელი აქვს ჩაბრუნაძესა, მაგრამ არათუ დიდი, პატარაც არ ბრძანდება ის კურთხეული“ (ჭავჭავაძე 1991: 14). მთარგმნელმა სწორედ უნდა განსაზღვროს სათანამნი ავტორის ქვეშარბიტი რაობა, შედაროს მისი ნიჭიერება. ამავე დროს მთარგმნელმა მომენტი უნდა შეარჩიოს, თარგმნოს ის, რასაც ვითარება მოითხოვს. აღნიშნულ წერილში ილია სწორედ ამას საყვედურობს მთარგმნელს: „რა საჭიროა ეხლა ან ჩვენი ლიტერატურისათვის, ან ხალხისათვის სენტიმენტალური მწერლების გაცნობა. იქნებ ფიქრობენ, რომ ჩვენი ლიტერატურა არ აღზდგება, თუ არ განიიმეორა თავის განვითარებაში წარსულ დროთა სიცრუ და ცთომილება“ (ჭავჭავაძე 1991: 16). ცნობილია, რომ ილია სენტიმენტალიზმს მიიჩნევდა თანამედროვე ქართული საზოგადოებისათვის შეუფერებელ, მცდარად

ლიტერატურულ მიმართულებად. ამდენად, ილია მთარგმნელობით მოღვაწეობაში მკაცრად აყენებდა დედნის შერჩევის საკითხს.

ილიას აზრით, მთარგმნელმა არც ის უნდა დაივიწყოს, რომ „სიტყვა არის პირდაპირი გამომთქმელი სულის მდგომარეობისა... თუ კაცმა იკისრა გადმოთარგმნა, გულმოდგინედ და მსგავსად უნდა თარგმნოს“ (ჭავჭავაძე 1991: 19). რა თქმა უნდა, მთარგმნელი უნდა იყოს ნიჭიერი, უნარიანი, კარგად იცოდეს ორივე ენა: „ერთი ისა, რომლიდანაც თარგმნის და მეორე ისა, რომელზედაც თარგმნოს... უნდა ჰქონდეს განმედილი გემო და განათლებული გონება“ — წერდა ილია სტატიის „სფირიდონისა და თადეოზის ბაასი (ჭავჭავაძე 1991: 87).

როგორც ვხედავთ, სრულიად ახალგაზრდა ილიამ შეიმუშავა გარკვეული თეორიული კონცეფცია თარგმნის შესახებ. ცხადია, ამ შეხედულებებს ის პრაქტიკულადაც განახორციელებდა.

I. საიდან თარგმნიდა?

ილიას პროზაული თარგმანები შესრულებულია რუსული ტექსტებიდან. ჩანს, ილია მუდმივად კითხულობდა, ეცნობოდა რუსულ პერიოდიკას, ნიგნებს. „Вестник Европы“, „Отечественные записки“, „Пчела“... როგორც ირკვევა, ილიას ისინი თავადაც ჰქონდა გამოწერილი და სახლში ინახავდა. სულხან ბარათაშვილის „საქართველოს ისტორია“ რუსულად მწერლის პირად ბიბლიოთეკაში აღმოჩნდა (ქართული, ილიასეული თარგმანი 1863 წ. მოამბის პირველ ნომერში გამოქვეყნდა). დობროლიუბოვის ვრცელი სტატია „მამა ალექსანდრე გავაცცი და მისი თხზულება“ საცენზურო პრობების გამო „სოფრემენიკოში“ ვერ დაიბეჭდა. 1862 წ. დაისტამბა ცალკე ნიგნად. ჩანს, ილიამ მაშინვე თარგმნა და „საქართველოს მოამბის“ 1863 წ. პირველსავე ნომერში გამოაქვეყნა.

„ბელისსკის აზრი შვილების აღზრდაზე“ („საქართველოს მოამბე“, 1863 წ. მე-9, მე-10) არ არის რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოების ზუსტი თარგმანი: ტექსტი ამოკრეფილია სხვადასხვა წყაროდან. კერძოდ, ბელისსკის რეცენზიებიდან ჰოფმანისა და ოდოევსკის თხზულებების შესახებ (დაიბეჭდა 1840 წ. ჟურნალში „Отечественные записки“).

ზოგიერთი თარგმანის წყაროს მივაკვლიეთ, ზოგისას — ვერა. ორ მოთხრობას „შვილი მოხუცებულის ჰამზასი“ და „უბინაო კაცი ნიუ-იორკში“ არ აქვს მითითებული ორიგინალის ავტორი. პირველი მათგანის წარმომავლობაზე გარკვეული წარმოდგენა შეგვიქმნა სათაურის შემდეგ ფრჩხილებში მოთავსებულმა მითითებამ „სერბიული მოთხრობა“. ამის მიხედვით შესაძლებელი გახდა მიგვეკვლია ავტორის ვინაობისათვის. ის აღმოჩნდა XIX ს. სერბი მწერალი ჯურა იაკშიჩი.

რაც შეეხება მეორე მოთხრობას, ილიასეული თარგმანის წყარო ჟურნალ „Отечественные записки“-ს 1877 წ. მე-12 ნომერში დაბეჭდილი რუსული ტექსტია. თარგმნის ბოლოს მიწერილი ინიციალები А. П. აღმოჩნდა რუსი მთარგმნელის ალექსი პლეშჩევის (1825-1893) ფსევდონიმი. ჩვენი აზრით, მოთხრობის ავტორი ამერიკელი მწერალი უნდა იყოს, სავარაუდოდ, ბრეტ-ჰარტი. სხვა გასათვალისწინებელი რეალიების გარდა, საგულისხმო ისიცაა, რომ პლეშჩევმა თარგმნა ბრეტ-ჰარტის მოთხრობები, მისივე რედაქტორობით ცალკე ნიგნადაც დაბეჭდა (1874). მაია ნინიძემ ჩვენი მოსაზრება არ გაიზიარა (ნინიძე 2002: 273-274). მოთხრობის ავტორი ჩვენ მანაც ბრეტ-ჰარტი გვგონია. მით უმეტეს, რომ ილიას პირადი ბიბლიოთეკის კატალოგში ახლახან მივაკვლიეთ ბრეტ ჰარტის თხზულებათა კრებულს რუსულად.

II. როგორ თარგმნიდა?

ილია ცდილობს ყველა სიტყვა და საერთოდ ტექსტი გასაგები იყოს ქართველი მკითხველისათვის. ის რუსულ ტერმინებს უძებნის საზოგადოებაში ფართოდ გავრცელებულ ხალხურ შესატყვისს (მხედველობაში გვაქვს ამგვარი თარგმანები: записная книжка — სახსოვარი). ამ მიზნით ტექსტი შემოკლებულია: ილია ტოვებს ან ამცირებს იმას, რაც ნაწარმოებისათვის არარსებითია და რაც, შესაძლოა, უინტერესო იქნებოდა ქართველი მკითხველისათვის.

თხზულება „ბელისსკის აზრი შვილების აღზრდაზე“ ამოკრეფილია ბელისსკის რეცენზიებიდან. ესაა თავისუფალი თარგმანი სწორედ იმ გაგებით, რომ ტექსტი შემოკლებულია ზემოაღნიშნული პრინციპის მიხედვით. ამ თარგმნის ერთ-ერთ კომენტარში ილია წერს: „აქ დავტოვე გადმოთარგმნელად ცოტაოდენი ადგილი მუზიკის სწავლების შესახებ და ამაზედ ბაასი, რა უნდა იკითხოს ბავშვმა. რადგანაც ჩვენ, ქართველებს, არამცთუ ბავშვების წასაკითხი, არც არაფერი დიდებისთვის გვაქვს. ამის მიზეზით ვარჩიე იმ ადგილის თარგმნა, სადაც უფ. ბელისსკი ლაპარაკობს იმაზედ, როგორ უნდა დაინეროს ბავშვებისათვის წიგნები“ (ჭავჭავაძე 1863ა: 59).

მსგავს კომენტარს ვხვდებით დობროლიუბოვის თხზულებაშიც (ჭავჭავაძე 1863ბ: 102-103). იმავე თვალსაზრისით საინტერესოა ბასტიას თხზულების „მცარველობის ფისქოლოგია“ ქართული ტექსტის შენიშვნა.

„არის პატარა წიგნი... ბასტიასგან დაწერილი: ეკონომიური სოფიზმები, თუმც მთელი წიგნი ფრიად საგანგებო რამ არის... მაგრამ მე იქიდან ამოვიღე მარტო ერთი ნაწილი „მცარველობის ფისქოლოგია“, რომელიც უფრო მეტად მოედგმის ჩვენს ცხოვრებას“ (ჭავჭავაძე 1863გ: 61).

ტექსტის გავრცობა იშვიათია. ყოველ შემთხვევაში ასე შეიძლება ითქვას ჩვენთვის ხელმისაწვდომი წყაროების გაცნობის შემდეგ. მაგალითად, ებერსის რომანის ილიასეულ თარგმანში რუსული წყაროსაგან განსხვავებით ვრცლადაა მოთხრობილი განდეგილთა წუთისოფლისაგან გადგომის მიზეზებისა და მიზნების შესახებ. ჩვენი აზრით, „რამეთუ კაცი ვარ“ შესაძლოა მივიჩნიოთ „განდეგილის“ ლიტერატურულ წყაროდ, ამიტომ ეს განვრცობა გასაგებია და ადვილად ასახსნელი.

ილიასეულ ქართულ ტექსტებში მეტი კომენტარია: არსებული გავრცობილია ან სულაც ახალია დართული. სქოლიოში თითქმის ყველა გაუგებარი სიტყვაა ახსნილი. ეს განსაკუთრებით პუბლიცისტურ

თარგმანებს ეხება. მაგალითად, დობროლიუბოვის თხზულების „მამა ალექსანდრე გავაცცი და მისი ქადაგება“ რუსულ ტექსტში 10-მდე შენიშვნაა, ილიასეულ თარგმანი — 80 კომენტარი. განმარტებულია თითქმის ყველა უცნობი სიტყვა, შედგენილია პირთა, გეოგრაფიულ სახელთა საძიებლები. კომენტარები შეფარდებულია საქართველოს იმდროინდელ კონკრეტულ ვითარებასთან, მათი მიზანია ქართველი საზოგადოების უკეთ ინფორმირება, გათვითცნობიერება. განმარტებანი (ნაციონალური გვარდია, კონსტიტუცია, ლოზუნგი, იდეა, კონცეფცია, აგიტაცია, რესპუბლიკა, ობსკურანტი) ემსახურებოდა იმდროინდელი ქართული სინამდვილის განახლების, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მომზადების ძირეულ ინტერესებს.

ცხადია, ბევრი სიტყვა-ტერმინი პირველად ილიამ შემოიტანა, დაამკვიდრა ქართულ ენასა და საზოგადოებრივ ცნობიერებაში.

ილიას თარგმანის სტილის დანიშნულებაა ტექსტი რაც შეიძლება ადვილი გასაგები და ახლობელი გახადოს ქართველი მკითხველისათვის. ამიტომაც ზოგჯერ კომენტარს ცვლის უფრო გასაგები, თანამედროვე კომენტარით. მაგალითად, ებერსის რომანში რუსული კომენტარი ასეთია: „Арелас – город в южной Талии“. ილიასთან: „უხლანდელი არლი – საფრანგეთის ნაწილი“. XIX საუკუნეში ქ. არლი უკვე საფრანგეთის ნაწილი იყო. ილიამ აღარ დააბნია მკითხველი სამხრეთი გალიის ძიებით.

ქართულ თარგმანში ზოგჯერ დამატებულია ზოგადი შინაარსის კომენტარი ან თუნდაც კომენტარი ქართული მწერლობიდან. ეს, ცხადია, მთარგმნელის განათლებასა და ერუდიციასზე მიუთითებს და კიდევ ერთი არგუმენტია ამ ხელმოუწერელი თარგმანების ილიასეულობის დასამტკიცებლად. თარგმანში „ბელისკის აზრი შვილების აღზრდაზე“ ლაპარაკი ყმანვილებზედ, რომლებიც „ჩინებულად ლაპარაკობენ ფრანციზულსა, ღვიძლს ენაზედ კი ორი ფრაზის მიკერება ან ორის სტრიქონის დანერა შეუცთომლად ვერ მოუხერხებიათ“. მთარგმნელის კომენტარი: „ეს, ჩვენდა სამწუხაროდ, ბევრს ქართველებსაც შეეხებათ“ (ჭავჭავაძე 1863ა: 34).

ზოგჯერ ილია კომენტარში კრიტიკულ აზრსაც გამოთქვამს, სამომავლო გეგმასაც მოიაზრებს: სულხან ბარათაშვილის თხზულებაში „საქართველოს ისტორია“ გამოთქმულ ზოგიერთ შეხედულებას, ჩანს, ილია არ ეთანხმებოდა: „ყოველ პატივისცემასთან ამ შრომისადმი ჩვენ ვებედავთ ვსტყვათ, რომ არა ვართ თანახმა ავტორის ზოგიერთ კრიტიკულ შეხედულებაზე... ჩვენ იმედი გვაქვს თავის დროზედ წარმოვადგინოთ ჩვენი აზრი ... მით უფრო დიდი სიამოვნებით და გაბედვით, რომ ავტორს, როგორც ჩვენ შევიტყუეთ, ძლიერ სურს გაიგოს სხვისი აზრები თავის თხზულებაზედა...“ (ჭავჭავაძე 1863ბ: 194-195).

III. რა თარგმნა და რატომ?

ცნობილია: „ილია საზოგადოდ არაფერს წერდა გართობისათვის... მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი იყო გამიზნულობის სიცხადე...“ (კიკნაძე 1978: 235).

„გამიზნულობის სიცხადე“ ილიას პროზაულ თარგმანებთან დაკავშირებით რამდენიმე მიმართულებით ვლინდება.

როგორც ჩანს, ილია ყურადღებით ადევნებდა თვალს უცხოური ლიტერატურის განვითარების პროცესს. რამდენადაც შესაძლებელი იყო, ამ პროცესს საცნობელს ხდიდა ქართველი მკითხველისათვის, ცდილობდა მისი გაზეით თუ ჟურნალი მსოფლიო კულტურული პროცესების განვითარების „თვალყურმომდევარი“ ყოფილიყო. „სამშობლო ქვეყნის სიყვარული არ უნდა იყოს მკვდარი კმაყოფილება... სამშობლო ქვეყნის სიყვარული უნდა გამოდიოდეს კაცობრიობის სიყვარულიდან... სამშობლო მამულის სიყვარული არ არის ისა, რომ გულით გინდოდეს ნახო, რაც კაცობრიობას გონებაში გამოუხატავს“, წერდა ილია წერილში „სფირიდონისა და ლადეოზის ბაასი“ (ჭავჭავაძე 1991: 106-107).

ამიტომაც პროზაულმა თარგმანებმა დიდი ადგილი დაიკავა ილიას ჟურნალ-გაზეთებში. აუცილებელი იყო მკითხველის მოზიდვაც.

ცხადია, დიდ როლს თამაშობდა ილიას მიზნები ქართულ სალიტერატურო ენასთან დაკავშირებით. ქართულ ენას უნდა ჰქონოდა უნარი აესახა ევროპული ცხოვრება, მეცნიერების განვითარების პროცესი. საჭირო იყო ახალი ტერმინოლოგია, ახალი გამოთქმები. ენა მომავალი ცხოვრებისათვის მოქნილი უნდა ყოფილიყო. პროზაული და განსაკუთრებით კი პუბლიცისტური თარგმანები ამ მიზნის განხორციელებას ნამდვილად შეუწყობდა ხელს. ამდენად ილიასათვის თარგმანის ერთი უმთავრესი დანიშნულება მშობლიური ენის განვითარება და გამდიდრება იყო.

ილიას, ალბათ, არც ის გამორჩებოდა მხედველობიდან, რომ თარგმანი ხელს უწყობს ორიგინალური მწერლობის შინაარსის დახვეწასა და განვითარებას, თემატიკის გამრავალფეროვნებას.

რა თარგმნა ილიამ და რატომ? — ამ კითხვებზე პასუხს ყველაზე უკეთ თავად პროზაული თარგმანების გაცნობა-განხილვა მოგვცემს. ვფიქრობთ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც და საერთოდ, თეორიულ დონეზეც, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თანმხვედრი მომენტების დაფიქსირებას და წარმოჩენას (რასაკვირველია, თუკი არსებობს) მწერლის თარგმნილ და ორიგინალურ შემოქმედებას შორის.

ილია, როგორც ვთქვით, დაინტერესდა ესპანელი მწერლის მარიანო ხოსე დე ლარას (1809-1937 წ.წ.) შემოქმედებით, მისი სატირული პუბლიცისტით. თარგმნა და „ივერიის“ ფურცლებზე დაბეჭდა ლარას 3 მოთხრობის თარგმანი: 1. ვაქებ, ანუ: ამასაც ხომ არ დამიშლიან; 2. პოლიცია; 3. რა არის საზოგადოება და სად უნდა მოვძებნოთ იგი (ჟურნალი „ივერია“, 1978 წ., 7-8; 9-10).

ჩვენი აზრით, ილიამ არა მხოლოდ ლარას აღნიშნული მოთხრობები თარგმნა, არამედ გაეცნო მწერლის ბიოგრაფიასაც. ჟურნალ „Вестник Европы“-ს 1877-1878 წლების ნომრებში, საიდანაც ილიამ

ლარას მოთხრობები თარგმნა, დაბეჭდილია მიხეილ ვატსონის ვრცელი გამოკვლევა: „Лара — испанский сатирик“. ილია, ალბათ, გაეცნობოდა ამ ნარკვევს და დაინტერესდებოდა იმ სატირულ-პუბლიცისტური ნაწარმოებებით, რომელთა ავტორმაც ძალიან ახალგაზრდამ დააარსდა ჟურნალი „თანამედრვეობის სატირული მაქცია“ (1828 წ.) გამოსცა ჟურნალი „გულწრფელი მოლაყბე“ (1832 წ.) შესავალში ილიას წერდა: „ვილაპარაკოთ სიმართლე, ასეთია ჩვენი მეთოდი“. ლარამ იკისრა სატირიკოს-პუბლიცისტის მძიმე ტვირთი XIX ს. 30-40-იანი წლების ესპანეთში.

ესპანელმა მწერალმა საზოგადოებრივი გულგრილობის, განსაკუთრებით არისტოკრატიული ფენის ქარაფშუტული ცხოვრების მიზეზად გაუნათლებლობა მიიჩნია. „სწავლისადმი გულგრილობისაგან წარმოიშობა უვიცობა, უვიცობისაგან — სიძულვილი ნიგნისადმი. ამას კი ჩვენი ქვეყნისათვის მოაქვს „სარგებლობა“ და „სიმშვიდე“ (ლარა 1956: 145).

გავისხენოთ „კაცია-ადამიანის“ ირონიული ტონი, ლუარსაბის დამოკიდებულება სწავლასთან, ილიას აზრი კმაყოფილებაზე. ესპანელი მწერალი შეშინებულია ირგვლივ გამეფებული სიმშვიდით, უმოქმედობით, პასიურობით, ცდილობს ადამიანებს აღუძრას უკეთესისათვის ბრძოლის სურვილი, თუმცა ილიასი არ იყოს, ხანდახან ეჭვი ეპარება მისი და მშობელი ხალხის ურთიერთობის შესაძლო პერსპექტივაში: „მომისმენენ? გამიგებენ კი? იქნება ვინმე ისეთი ჩემს ქვეყანაში, რომელიც კარგად განეწყობა ჩემდამი ჩემი კეთილი განზრახვისა და იმ აშკარა რისკის გამო, რომელსაც მე ვენევი?“ — კითხულობს ის მოთხრობაში „ჩემი ფსევდონიმი და ჩემი განზრახვანი“ (ლარა 1956: 121-122).

ალბათ, ამ სტრიქონებმა მოგვავიწყა ილიას ცნობილი ფრაზები „მგზავრის წერილებიდან“ (1861 წ.). ცხადია, ილიასათვის მისაღები იქნებოდა ლარას აზრი პერიოდულ გამოცემათა შესახებ: „გაზეთის საქმიანობა შეუფასებელია. კითხულობ მას და იგებ, როდის იწყება თეატრი, რა წარმოდგენაა, გაზეთიდან ჩანს, რა ხდება ნავარაში... ერთი სიტყვით, გაზეთი — ესაა კაცობრიობის ცოდნის დიდი არქივი“, — ამბობს ლარა სტატიაში „ახალი გაზეთის გმოცემის გამო“ (ლარა 1877: 199).

ჩანს, ილიამ ლარას ის მოთხრობები აირჩია სათარგმნად, რომელნიც უკვე გამოხატავდნენ მისი, როგორც მწერლისა და მოღვაწის საზრუნავს.

მოთხრობაში „რა არის საზოგადოება და სად უნდა მოვძებნოთ იგი“ ლარა ასაბუთებს: „ქვეყანაში არ არსებობს საზოგადოება თავის ნამდვილი არსით (არც ქუჩაში, არც სასაქონლო ადგილებში, თეატრში, საყდრებში...). მწერალმა ვერ იპოვა ვერსად ნამდვილი პიროვნება: მოაზროვნე, გულწრფელი, საქმიანი, პატრიოტი... არ არსებობს ერთიანი, დადგომილი, უცვლელი საზოგადოება, ყოველი წრე ცალკე საზოგადოებაა ... ეს უკანასკნელი საზოგადოება კი ყოველთვის უსამართლოა და წინდაუხედავი, არაფრის შემწყნარებელი და ყოველისფერის ამტანი... უმიზეზოდ აპილპილდება და უსაბუთოდ სჯის... არც ის იცის, რად უყვარს, არც ის იცის, რად სძულს... მოსწონს მარტო გაიძვერა, ხერხიანი, მჩხვანა, შუათანა ყალიბის კაცი, არამყვირალა, ჩუმი, ნიჭით სავსე კაცი კი ან დავინწყებულა მისგან, ან ათვალწუნებულა... უმადურობით უხდის სამაგიეროს დიდ მოღვაწესა და კაი თვალთ უყურებს მას, ვინც ეფერება და ატყუებს... ერთმანეთში ნუ აურევთ საზოგადოებსს და შთამომავლობას: შთამომავლობა სულ სხვა არის: შთამომავლობა იგია, რომელიც თითქმის ყოველთვის არღვევს ხოლმე „საზოგადოების“ უსამართლო განაჩენსა“ (ლარა 1879: 134-138).

მოთხრობები „ვაქებ, ანუ: ამასთაჲ ხომ არ დამიშლიან“ და პოლიცია მძაფრი სატირაა ცენზურაზე, სახელმწიფო მოხელეებზე...

„მეფე დიმიტრი თავდადებულის“, „აჩრდილის“ ავტორისათვის საინტერესო იქნებოდა XIX ს. სერბი მწერლის ჯურა იაკშიჩის მოთხრობა „შვილი მოხუცებულის ჰამზასი“. მოთხრობის შესავალ ნაწილში დაპირისპირებულია ანწყო (სერბია-თურქეთის ხელში) და წარსული (სტეფანე ნემანიჩის მეფობის ხანა). თარგმნილი ნაწარმოების თემა პატრიოტულია, შინაარსი ემოციური, პერსონაჟები ხალხური შემოქმედებიდან, ფოლკლორული მასალებიდანაა მოხმობილი.

ილიამ უცხოურ მწერლობაში მოძებნა და ქართველ მკითხველს გააცნო სოციალური თემატიკა, გაჭირვებული, მიუსაფარი, საზოგადოებისაგან გარიყული კაცის ფსიქოლოგია. მხედველობაში გვაქვს ალფონს დოდეს მოთხრობები, ასევე უაგტორო „უბინაო კაცი ნიუ-იორკში“.

1863 წელს ილიამ თარგმნა და „საქართველოს მოამბის“ მე-8 ნომერში დაბეჭდა „სიკვდილით დასჯის გადაგდების საქმე და ამის თაობაზედ ვიქტორ ჰიუგოს წიგნი“. ამ ნარკვევში განხილულია ის დოკუმენტები, რომელთა საფუძველზეც უარყოფილია ადამიანის სიკვდილით დასჯა (დასჯა არაფერს გვაძლევს — ესაა მხოლოდ თეორია. პრაქტიკას სხვა შედეგი მოაქვს. საჭიროა არა დასჯა, არამედ განათლება. დასჯა — ესაა ბრბოს ფსიქოლოგიის ქმედება: ხალხს შეუძლია იცინოს სახრჩობელის გარშემო).

ასევე ჟურნალ „Вестник Европы“-ს იმ ნომერში (1878 წ. 5), საიდანაც ილიამ მარინო ხოსე დე ლარას აღნიშნული მოთხრობები თარგმნა, დაბეჭდილია კიდევ რამდენიმე ნაწარმოები. ერთ-ერთი „სასიკვდილოდ მსჯავრდადებული კაცი“. მასში საინტერესოდ იკვეთება ადამიანთა შეუბრალებლობა, საზოგადოებრივი გულგრილობა.

1879 წელს ილიამ დაწერა მოთხრობა „სარჩობელაზედ“...

ძალიან საინტერესოა გეორგ ებერსის რომანის „ომო სუმ“ და „განდეგილის“ ურთიერთმიმართება. ჩვენი აზრით, გერმანელი მწერლის ნაწარმოების ილიასეული თარგმანი სათაურით „რამეთუ კაცი ვარ“ შესაძლოა მივიჩნიოთ ილიას „განდეგილის“ ლიტერატურულ წყაროდ.

ამის შესახებ წერილებიც გამოვაქვეყნეთ (ჟურნალი „კრიტიკა“, 1984 წ., № 1, გვ. 129-142; „ლიტერატურული ძიებანი“, XXII, 2001 წ.) ეს თვალსაზრისი, ალბათ, იმის გამო, რომ ილიას პოემას რალაც ჩრდილი ადგებოდა, ძნელი მისაღები აღმოჩნდა. იგი არ გაიზიარა ქ-მა გულწარა კალანდარიშვილმა და ნანა არახამიამ (კალანდარიშვილი 2006: 108). ნანა არახამიამ მიიჩნია, რომ ილია

იცნობდა ლერმონტოვის „მწირს“, ემილ ზოლას „ასე მურეს შეცოდებას“, ფლობერის „წმინდა ანტონიას ცდუნებას“, ხალხურ თქმულებებს ... ეტყობა დიდ ქართველ მწერალს ... ერთგვარ შემოქმედებით გამდიდრებულად შეხვდა საკუთარ ჩანაფიქრთან დროით მანძილით ახლოს მყოფი გ. ებერსის თხზულება... (არახამია 2007: 147).

სავსებით სწორია ის, რომ ილია გაცნობდა ამ თემაზე შექმნილ სიტყვაკაზმული მწერლობის ნიმუშებს. ზოგადკაცობრიული ხასიათის თემატიკა, ილიას მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი საკითხი – ადამიანის, კონკრეტულ შემთხვევაში ბერის საზოგადოებასთან დამოკიდებულების ფსიქოლოგიური პრობლემა — შესაძლოა ნებისმიერი მწერლის ინტერესის საგანი ნებისმიერ დროს გახდეს, მაგრამ ჩვენს ოპონენტებს ის ავიწყდებათ, რომ ილიამ თარგმნა ებერსის რომანი. "Homo sum" 1878 წელს დაინერა, ნაწარმოები იმ წელსვე ითარგმნა რუსულად. ილიამ რომანი 1878 წელს გადმოაქართულა პეტერბურგში გამოცემული რუსული წყაროდან და ნაწილ-ნაწილ დაბეჭდა „ივერიის“ 1878-1879 წლების ნომრებში. რაც მთავარია, ილიასეულ თარგმანს და „განდევილს“ საერთო აქვს არა მხოლოდ თემა, იდეა, არამედ რამდენიმე ეპიზოდი, ზოგიერთი მომენტი; საერთოა ამ ნაწარმოებთა გმირების ფსიქოლოგიური პორტრეტები, სულიერი ბრძოლის სურათები. ცალკეულ და არაიშვიათ შემთხვევებში მსგავსი ენობრივი ქსოვილიც (ამის შესახებ დანვრილებით იხ. ჩვენი წერილი. ჟურნალი „კრიტიკა“, 1984 წ., № 1, გვ. 129-142). ასე რომ, ებერსის რომანს ილიას „განდევლისათვის“ მხოლოდ „შემოქმედებით გამდიდრებულად“ ვერ ჩავთვლით, გერმანელი მწერლის ეს რომანი ნამდვილად შეიძლება მივიჩნიოთ „განდევლის“ ლიტერატურულ წყაროდ. როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ამგვარ გავლენებს თავისი ახსნა მოუპოვებდა და ამით „განდევილს“ არაფერი აკლდება. მით უმეტეს, რომ ილიამ დაწერა არაჩვეულებრივი პოემა, რომელიც მდიდარია და ფასეული არა მხოლოდ ზოგადსაკაცობრიო, მსგავსი ნაწარმოებებისათვის საერთო თემატიკით, არამედ ქართულ სინამდვილესთან — ხალხურ სიტყვიერებასთან და ეთნოგრაფიასთან — კავშირით.

განდევლის სამყოფი მყინვარწვერის ბეთლეშია. ეთნოგრაფიული მასალით დასტურდება, რომ ბეთლეში ძველთაგანვე ითვლებოდა უწმიდეს ადგილად და იქ მართლაც ბინადრობდა განდევილთა კრებული. წმინდანობის სიმბოლოები (მზის სხივზე წიგნის დაყრდნობა და წმ. ჯაჭვი) საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა საქართველოს მთიანეთის, კერძოდ, ხევის ხალხურ სიტყვიერებაში. პოემის შემოქმედებითი ისტორია, გრ. ყიფშიძის მოგონებანი ცხარყოფს, რომ ილიას ბევრი უღვანია პოემის შესაქმნელად. მას რამდენჯერმე შეუცვლია სათაური. თავდაპირველად „მეუღაბნოე“ უწოდებია (ებერსის რომანი მოგვითხრობს სინას მთაზე, უღაბნოში მცხოვრები განდევილების შესახებ), შემდეგ — ბეთლეში, ბოლოს „განდევილი“ (ეს სიტყვა მომდინარეობს ძველი ქართული სიტყვიდან „განდგომილი“).

საყურდღებოა ერთიც: როგორც გრიგოლ ყიფშიძე გადმოგვცემს, „განდევლის“ პორტრეტი (V თავი) ილიას პოემის დასრულების შემდეგ ჩაუმატებია იონა მეუნარგიას რჩევის შემდეგ (შარაძე 1987: 270), ხოლო სარგის ცაიშვილის აზრით, განდევლის გარეგნობის აღწერა უკავშირდებოდა ძველ ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციას: „პოემაში სიმძიმის ცენტრი გადატანილია სულიერ მოთხრობებზე. გავიხსენოთ ანალოგიური სტილით ნაწერი ხანძთელის პორტრეტი...“ (ცაიშვილი 1982: 2).

„განდევლის“ ლიტერატურულ წყაროზე მსჯელობისას არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს საკითხები ანუ გენდევლობის თემა ილიას ყრმობიდანვე აინტერესებდა. გავიხსენოთ ილიას ახალგაზრდობისდროინდელი ოცნება ბერად შედგომაზე ან თუნდაც მწერლის ფრაგმენტული ჩანაწერები, რომელთაც გამომცემლებმა პირობითად „ირაკლი“ უწოდეს და ასევე პირობითად დაათარილეს (შესაძლოა, ეს ფრაგმენტებიც ებერსის რომანის თარგმნის მერე შეიქმნა).

მამასადამე, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის გაცნობით მიღებული შთაბეჭდილება, მის მიერვე თარგმნილი ებერსის რომანით გამოწვეული ზემოქმედება, თავისი, ადრეული ინტერესები 1879 წლიდან 1883 წლამდე ილიამ თანდათან შემოქმედებით ქურაში გადაადნო. გავლენა მან ქართულ ლიტერატურულ, ფოლკლორულ ტრადიციებს, ეთნოგრაფიულ მასალას დაუკავშირა და მის მხატვრულ წარმოსახვაში გამოიკვეთა „განდევლის“ სამყარო...

აღნიშნული ილიასეული პროზაული თარგმანის (გეორგ ებერსის „რამეთუ კაცი ვარ“) „განდევლის“ ლიტერატურულ წყაროდ მიჩნევა გარკვეულ გავლენას ახდენს ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გააზრებაზე: კერძოდ, ჩვენი აზრით, ეწინააღმდეგება ნაწარმოებში რაიმე *ალეგორიული სქემის* მოძიებას, რომელიც დაკავშირებული იქნება საქართველოს ცხოვრებასთან, კონკრეტულ ეპოქასთან; ეწინააღმდეგება ერთი კონკრეტული პიროვნების განცდების გაიგივებას მწერლის საზოგადოებრივი ხასიათის გულისტკივილთან ან პატრიოტულ სულისკვეთებასთან. ეს ლიტერატურული წყარო ადასტურებს იმას, რომ ილია დაინტერესდა ზოგადი პრობლემით: კონკრეტული პიროვნების, ამ შემთხვევაში ბერის, საზოგადოებასთან დამოკიდებულების საკითხით, ცხოვრებისაგან განდგომილი კაცის ფსიქოლოგიით, ამით ქართული მწერლობა ერთხელ კიდევ მოაქცია ევროპული ლიტერატურული პრობლემატიკის საინტერესო არეალში. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი და დასაფასებელია.

„საქართველოს მოამბის“ 1863 წლის პირველსავე ნომერში ილიამ ხელმოუწერლად დაბეჭდა დობროლიუბოვის „მამა ალექსანდრე გავაცცი და მისი ქადაგება“. როგორც ითქვა, ეს არ არის თარგმანი მისი პირდაპირი მნიშვნელობით. მას მოწმობს ქართულ ტექსტში მეტი კომენტარიც. აღნიშნული თარგმანი მნიშვნელოვანი დასტურია ილიას სათარგმნ ნაწარმოებებთან დამოკიდებულების განსაკუთრებულობისა. მწერალს აინტერესებს არა მხოლოდ ინფორმაციები, არამედ ხელიდან არ უშვებს შემთხვევას გაარკვიოს მკითხველი იმ დროისათვის მსოფლიოში მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებაში და, რაც მთავარია, მიეხმაროს მას სწორი პოზიციის არჩევამში.

ცნობილია ილიას ინტერესი იტალიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისა და მისი ლიდერის ჯუზეპე გარიბალდის მიმართ (1807-1882). ერთხანს, თურმე იტალიაში გამგზავრებას და გარიბალდის რაზმში ჩარიცხვასაც კი ფიქრობდა. ეკატერინე გაბაშვილი და იონა მეუნარგია გადმოგვცემენ, რომ ილიას კაბინეტში ჰქონდა ჯუზეპე გარიბალდის „მშვენიერი დიდი ბიუსტი“ (მეუნარგია 1957: 37). დაბოლოს ისიც ცნობილია, რომ ლექსი „მესმის, მესმის“, რომელიც 1860 წელს დაწერა, უძღვნა გარიბალდის (კუსრაშვილი 1987: 382).

მღვდელი გავაცცი გარიბალდის თანამოაზრე იყო. ის ქადაგებდა ნეაპოლში, XIX ს. 60-იან წლებში. „გავაცცის ქადაგებებში უმთავრესი გარეგანი ფორმა კი არ იყო, არამედ შიგ-მდებარეობა იმის ქადაგებებისა. შიგ-მდებარეობის არსი კიდევ იმისთანა არის, რომ იმას მოუხდებოდა ყოველი ადგილი და ყოველი დრო“ (ჭავჭავაძე 1863ბ: 94-95).

როგორც ჩანს, ილია სწორედ ამ „შიგ-მდებარეობის არსმა“ ანუ ზოგადად სასულიერო პირის პოლიტიკურ მოვლენებთან დამოკიდებულების საკითხმა დააინტერესა, რაც აქტუალურია ყოველი დროისა და სივრცისათვის.

თარგმანში აქცენტირებულია გავაცცის ქადაგებიდან შემდეგი საკითხები: მშვიდობიანობის, ერთიანობის, თავისუფლების იდეები, მონოღება განათლებისაკენ, მეცნიერული, ღირსეული ცოდნის შექმნისაკენ, მიტევებისა და კაცთმოყვარეობისაკენ. გავაცცი განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიიჩნევს ქალთა ადგილს მომავალ საზოგადოებაში. ჩანს, ილიას ყურადღება მიიქცია გავაცცის ქადაგების ერთმა ადგილმა, რომელშიც ის მიმართავს იტალიელ ჟურნალისტებს. ეს ეპიზოდი თარგმნილია მეტი მხატვრულობით, შეიძლება ითქვას, მეტი ემოციით. ჟურნალისა და ჟურნალისტის „პატიოსნური და მაღალი დანიშნულების“ გავაცცისეული ქადაგება — „იღვანონ მამულის სასარგებლოდ“, „მოიშორონ თავიდან ყვედრება, ცილისწამება, ერთმანეთის მტრობა. პირდაპირ ეხმიანებოდა რუსეთიდან სამშობლოში დაბრუნებული ილიას სულიერ სამყაროს. ის ხომ მაშინ ჟურნალისტური საქმიანობისათვის ემზადებოდა.

იტალიის მოძრაობა გარიბალდის მეთაურობით ებრძოდა ბურბონების დინასტიას. გავაცციმ ქადაგებაში განიხილა ასეთი საკითხი: რომელი ბურბონისტი შეიძლება დარჩეს თანამდებობაზე? როგორც ჩანს, ილიამ მნიშვნელოვნად მიიჩნია სასულიერო პირის მიერ მოვლენების შეფასების საღი უნარი, რომელიც ეყრდნობა სამართლიანობის პრინციპს. გავაცცი ურჩევს საზოგადოებას, რომ მან გამოარკვიოს თანამდებობის პირთა მოღვაწეობის რაობა, არ უნდა დაისაჯოს ის, ვისაც ბოროტება არაფერი ჩაუდენია და კანცელარიულ დონეზე მხოლოდ ბრძანების აღსრულება ევალებოდა. გავაცცის აზრით, ახალი მმართველობა კადრებს უნდა მოუფრთხილდეს. მათი გამოცვლა კადრების ხალხალი მომზადების აუცილებლობას მოითხოვს, რასაც მოჰყვება „საქმეების წარმოების შეყენება და დახლართა“ (ჭავჭავაძე 1863ბ: 124).

ქადაგებაში ჩანს თავად გავაცცის შეხედულება სარწმუნოებაზე. კონკრეტულად, გავაცცის აზრი იმის შესახებ, თუ რა ევალება, რისი უფლება აქვს სამღვდელოებას ამგვარ პოლიტიკურ სიტუაციაში, ეს ადგილზე თარგმანში გავრცობილია, კომენტარიც მეტია.

გავაცცის აზრით, ეკლესია იტალიაში დაშორდა ქრისტეს მცნებებს. ის მხარში ამოუდგა ბურბონების სისასტიკეს, ხალხი მიატოვა. სამღვდელოების ვალი იყო, ადამიანებისათვის ნელ-ნელა ჩაეგონებინა სიმართლე, მიეწოდებინა ჯანსაღი, გონიერი აზრი. სასულიერო პირი ხომ უფრო განათლებულია, უფრო ესმის ცხოვრების ავ-კარგი. „სამღვდელოებამ კი გააბოროტა ხალხი და გადაუშვა პირდაპირ რევოლუციის აღში“ (ჭავჭავაძე 1863ბ: 140). ჩანს, გავაცცის შეხედულებები სარწმუნოებაზე სამღვდელოების პოზიციაზე თავად მისი მოღვაწეობის საფუძველი და ამსახველია. როგორც ირკვევა, გავაცცის კიცხავდნენ იმის გამო, რომ ის საზოგადოებას ამხელდა, სამღვდელოების უმოქმედობას და უზნეობას ააშკარავებდა. მან „შეარცხვინა სამღვდელო და საეკლესიო კათედრა იმ საგანზედ ლაპარაკით, რომელიც სრულებით სარწმუნოებას არ შეეხება“ (ჭავჭავაძე 1863ბ: 142).

გავაცცი ცდილობდა არა მარტო თავისი მოღვაწეობისა და პიროვნული პოზიციის გამართლებას, არამედ მისაღები და მართლაც ჯანსაღი აზრის დამკვიდრებას. ის პირდაპირ და მკაცრად უარყოფს სამღვდელოების „უშინაარსო და უსიცოცხლო“ ყოფას, გაბედულად, კეთილმოსურნედ აცხადებს, რომ სწორედ საეკლესიო პირი, მღვდელი უნდა ტრიალებდეს ხალხში, მისი არსებობა და ქმედება არ უნდა იყოს დაცლილი ყოფიერებისაგან, არ უნდა იყოს განყენებულ დოგმატიკაზე, არარეალურ, უშინაარსო სქოლასტიკურ მოძღვრებაზე დაფუძნებული. „სამღვდელოებამ არ უნდა ილაპარაკოს აღმატებულ საგნებზედ, მხოლოდ დოგმატებზედ ... ეს სრულიად იკარგება უბრალო მსმენელთათვის იმიტომ, რომ სრულიად ზედ არ ერთვის იმათ ყოფა-ცხოვრებას ... ყოველ დღე აიღებენ ხოლმე საგანს, ცხოვრებისაგან წარტოლვილს, ლაპარაკობენ ეხლაც, როგორც ათასის წლის წინათ ილაპარაკებდნენ, ცხოვრების ახალ საჭიროებას კი სრულიად პირს არიდებენ ... მხოლოდ ლოცვა, მარხვა, მოთმინება, თავდაბლობა — აი, საყვარელი საგანი საკათოლიკე მქადაგებლისა, ხანდახან კი უფრო მაღალ საგნებზედ ლაპარაკობს. ბოლოს კინაღამ წყევლასაც კი წამოუჩურვს ხოლმე ქორწინებაზედ, ცოლქმრობაზედ, რომელიც იმათგან მიჩნეულია, როგორც ეშმაკის მაცდურება ... ეხლა ვიკითხამთ: შეიძლება მოელოდეს რაიმე ზნეობითს სარგებლობას ამგვარ სწავლისაგან, რომელნიც თავის თავს თვითონვე ართმევს ყოველს ცხოვრების აზრსა?“ (ჭავჭავაძე 1863ბ: 142-144).

ვფიქრობთ, კომენტარი ზედმეტია იმის შესახებ, რომ ეს თარგმნილი ნაწარმოები აშკარად ეხმიანება ილიას მსოფლმხედველობრივ პოზიციებს ზემოაღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებით. გავიხსენოთ: ამ დროს, 1863 წელს, დაიწყო ილიამ „გლახის ნაამბობის“ წერა. ამ მოთხრობის ერთი საინტერესო პერსონაჟი — მღვდელია, რომლის ხალხან ურთიერთობის ფორმები, საზოგადოებასთან დამოკიდებულება ილიასათვის არა მხოლოდ მისაღები, არამედ, ვფიქრობთ, *იდეალიცაა*. მწერალი

სწორედ სასულიერო პირს აკისრებს დიდ მისიას, სხვებზე მეტად ავალდებულებს: მისი გონება ხომ მეტს მისწვდა, მან მეტი შეიმეცნა. ეს ცოდნა კი არ უნდა ჩაკეტოს ინდივიდუალურ „მე“-ში, რწმენის აღმატებით გამოწვეულ ამპარტავნებაში, ადამიანებამდე უნდა მიიტანოს. ილია წერს: „მღვდელი თითქოს ცივად იყო ჩამოსული, რომ კაცს ქვეყანაზედ აჩვენოს კაცობა ... კაცი ის არის, რომელიც თავისი გონების ნამუშევარს ხიდად გასდებს“ (ჭავჭავაძე 1988: 157). გავიხსენოთ „განდეგილი“: პოემაში მთავარი ხომ პიროვნების, ამ შემთხვევაში ბერის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის საკითხია. გავიხსენოთ, როგორ აღიქვა განდეგილმა ეს ცხოვრება, ადამიანები, როგორი სულისკვეთებით დატოვა წუთისოფელი და ბოლოს, რატომ დაიღუპა.

ილიას აზრი სწორედ ისაა, რომ ერსაც და ბერსაც უნდა ჰქონდეს რეალური ცოდნა საზოგადოების, თანამედროვეობის შესახებ, სწორად უნდა შეაფასოს მოვლენები, საღად იაზროვნოს. მხოლოდ ამის შემდეგ შესძლებს სწორი ურთიერთობის დამყარებას საზოგადოებასთან, შესძლებს ადამიანების დახმარებას.

ილიას შემოქმედებიდან აშკარაა: მწერალს პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის თეოლოგიურ საფუძვლად ქრისტიანული ფასეულობანი მიჩანია, რომელთაგან მთავარია განთავისუფლება ეგოიზმისაგან, თვითკმაყოფილებისაგან, სულიერი უკონტაქტობისაგან, ამპარტავნებისაგან, საკუთარ „მე“-ში ჩაკეტულობისაგან. ილია სწორედ *ქრისტიანული მცნებების* საფუძველზე უპირისპირდება უკიდურეს ინდივიდუალიზმს და ამის დასტურია არა მხოლოდ „განდეგილი“, „გლახის ნაამბობი“, არამედ მის მიერ თარგმნილი დობროლიუბოვის „მამა ალექსანდრე გავაცცი და მისი თხზულება“.

IV

ილია ჭავჭავაძის მხატვრული პროზაული თარგმანების განხილვის შემდეგ ძალაუნებურად გამოიკვეთება რამდენიმე საინტერესო საკითხი, რომლებიც ძირითადად კონცენტრირდება ერთი პრობლემის გარშემო. უნდა ვილაპარაკოთ თუ არა გავლენებზე? ან რა სახის გავლენებზე შეიძლება მსჯელობა! (რა თქმა უნდა იმ შემთხვევებში, თუკი თარგმანი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ორიგინალური ნაწარმოების შექმნას) ან რას ნიშნავს გავლენა ან ზემოქმედება? იმას ხომ არა, რომ თარგმანი მივიჩნიოთ ამავე თემატიკის ორიგინალური ნაწარმოების შექმნის ერთადერთ მიზეზად? ეს საკითხები ძალიან რთულია და ლიტერატურული კრიტიკის ზოგადთეორიულ კვლევათა სფეროს განეკუთვნება.

მკვლევართა აზრით, არსებობს *პირდაპირი გავლენა*, სესხება, კონტაქტური მიბაძვა; მაგრამ არსებობს *ტიპოლოგიური* თანხვედრაც, „რათა დავამტკიცოთ ერთი მწერლის გავლენა მეორეზე, აუცილებლად უნდა გამოვარკვიოთ შედის თუ არა პირველი მეორის კითხვის არეში. ეს ხელს შეუწყობს გავიგოთ, ტიპოლოგიური თანხვედრის შედეგია მათი შემოქმედება თუ პირდაპირი კონტაქტისა“ (გოლბერგი 1973: 316).

ტიპოლოგიური თანხვედრები ხშირია ერთი ეპოქის სხვადასხვა ეროვნების მწერალთა შემოქმედებაში. მიზეზი მარტივია: საერთოა *მათი დროსივრცული* არეალი ანუ *ქრონოტოპული* მოდელები. სიტუაციათა მსგავსება ხშირად განაპირობებს ლიტერატურულ თანხვედრებსაც.

„ლიტერატურული სტრუქტურა მრავალმხრივია დაკავშირებული თავის ეპოქასთან... ვინაიდან ყველა ლიტერატურული სტრუქტურა იდეურ-მხატვრული მთლიანობაა ... ამიტომაც თითოეულ მათგანში და მათ ერთიანობაში იგულისხმება მათი მხატვრული სახის თავისებურებაც, მათი ისტორიულ-სოციალური ბუნება და კონკრეტულ-ისტორიული შინაარსი“ (ნეუპოკოვეა 1976: 128).

საინტერესოა იმგვარი ტიპოლოგიური თანხვედრები, როდესაც ჩანს მოვლენების მიმართ ორი შემოქმედის ერთნაირი დამოკიდებულება. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა გრ. კიკნაძის ნაშრომი „გოგოლისებური ქართულ ლიტერატურაში“: გოგოლისა და ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების მსგავსებაზე მსჯელობისას შესაძლებელია ილიას ნაწერებში ვილაპარაკოთ „მხოლოდ გოგოლისებურს მიდგომაზე და არა გოგოლის უშუალო მსგავსებაზე“ (კიკნაძე 1957: 200).

მაგრამ, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ქრონოტოპული მოდელები არ არის მსგავსებისა და გავლენების საფუძველი. რით ავხსნათ სხვადასხვა ეპოქის, თუნდაც სხვადასხვა სოციალ-პოლიტიკური წყობის პირმშო შემოქმედთა ტიპოლოგიური თანხვედრები?

ორი მწერლის, ორი ნაწარმოების მსგავსება, შესაძლოა, იყოს შედეგი იმ *სულიერი* ნათესაობისა, რომელმაც არც დრო იცის და არც სივრცე. შემოქმედნი ხომ ადამიანები არიან და ანუხებთ ადამიანური ფიქრები. სულიერი ნათესაობა ზოგჯერ თავისთავად ჩნდება მარადიულად არსებული პრობლემების გამო. „სულიერი ნათესაობა მარადიულობის იმ სფეროში დაჰქრის, რომლის ბილიკზეც გამუდმებით მიედინებოდა კაცობრიობის ბედზე ჩაფიქრებული მოაზროვნენი. დიდი გოეთესი არ იყოს, შეიძლება ერთფეროვნადაც მოგვეჩვენოს მათი თეორია, მაგრამ მარადმწვანეა ხე კაცობრიობის ცხოვრებისა და, ამდენად, მხვადასხვა ერის შვილთა ეს „თეორია“ სხვადასხვა შეფერილობას იღებს დროისა და საჭიროების შესაბამისად. სწორედ ესაა დიალექტიკა „ცხოვრების ხისა“, რომლის ფერადოვნებასაც ეპოქის ჰავასთან ერთად განაპირობებს შემოქმედთა შინაგანი „მე“, ფსიქიკა, კონცეფცია, კრედო, განწყობილება“ (გოეთეს სიტყვები მოტანილია ბურჯანაძის ნიგნიდან. ბურჯანაძე 1977: 69).

ავტორის თარგმნილ და ორიგინალურ ნაწარმოებებს შორის არსებული თანხვედრები ტიპოლოგიურ მსგავსებათა *განსაკუთრებული* და თავისთავად საინტერესო შემთხვევაა. ჩვენი აზრით, ამ დროს შესაძლოა, ამგვარი „აზრობრივი გზა“ წარმოვიდგინოთ: შემოქმედის მხატვრულ წარმოსახვაში არსებობს სათქმელი, რომელიც წარმოშვა ეპოქის ინტერესებმა; დროსივრცულმა არეულმა, ამავე დროს

თავად მწერლის სულიერმა სამყარომ, შემოქმედის უნარმა, ნიჭიერებამ, მოვლენათა წვდომის განსაკუთრებულობამ. მწერალი მოიძიებს ან შემთხვევით პოულობს ამ სათქმელს უცხოელი მწერლის ნაწარმოებში. ჩნდება სურვილი ამ სათქმელის მკითხველამდე მიტანისა ანუ თარგმნისა. ამ შემთხვევაში თარგმანი მწერლის შემოქმედებითი აქტივობის გაგრძელებაა. ოღონდ, ალბათ, მწერლისათვის გაუცნობიერებლად.

ეს „აზრობრივი გზა“ კი, შესაძლოა, კვლავ გაგრძელდეს: უცხოურმა ნაწარმოებმა ან სულაც უბრალოდ რაიმე ამბავმა, მით უმეტეს, თუ თავადვე თარგმნა ნაწარმოები, ბიძგი მისცეს მწერალს ახლის შექმნისაკენ. შესაძლოა, იყოს არა მხოლოდ ბიძგი, არამედ გარკვეული გავლენაც იმ დონეზე, რომ ეს თარგმნილი უცხოური ნაწარმოები მივიჩნიოთ ამ ორგინალური თხზულების ლიტერატურულ წყაროდ.

ღირებულ ორიგინალურ შემოქმედებას ამით არაფერი დააკლდება და არც იმას ნიშანვს, რომ ეს მწერალი ამ ნაწარმოებს **არ ან ვერ** დაწერდა, ეს უცხოური თხზულება რომ არ ყოფილიყო. ზოგადი საკითხები: ბრბოს ფსიქოლოგია თუ საზოგადოებრივი გულგრილობა, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის საკითხი და ა. შ., როგორც ითქვას, ყოველი ნამდვილი შემოქმედის ინტერესების სფერო და სათქმელია და ამიტომაც ნებისმიერ მომენტში შეიძლება მხატვრულ ნაწარმოებად ჩამოყალიბდეს (გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ დამაინტრიგებელი სტრიქონები: „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები, ვპოვე და ლექსად გარდავთქვი“... კიდევაც რომ აღმოჩენილიყო აღმოსავლურ სამყაროში რაიმე სიუჟეტი, თუნდაც ზუსტად მსგავსი პოემისა, განა რაიმე დააკლდება შოთას უკვდავ ქმნილებას?).

ბოლოს და ბოლოს ამქვეყნად ყველა და ყველაფერი განიცდის გავლენას. ერთი შეხედვით, ზედაპირულად, გავლენა გარეგანი ფაქტორია, სინამდვილეში კი ის უღრმეს ფსიქოლოგიურ შრეებს მოიცავს ანუ ეს საკითხი ფსიქოლოგიური მეცნიერების ძალიან საინტერესო სფეროა. ამ კონტექსტში გავიხსენებდით ჰაროლდ ბლუმის „გავლენის თეორიას“, რომელსაც ჩვენ სოსო ტაბუცაძის სტატიით გავიცანით (ტაბუცაძე 2007-2008: 11-24).

როგორც ამ წერილში ვკითხულობთ, ბლუმის თეორიაზე დიდი გავლენა მოახდინეს ნიცშემ და ფროიდმა. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან თავად ბლუმის თეორია ეფუძნება გაუცნობიერებელ ფსიქიკურ მომენტებს.

ფროიდის მიხედვით, ყმაწვილი ბაძავს მამას და მისი დაჯახნის სურვილი ამოძრავებს. ე. ი. ერთსა და იმავე დროს იგი აღფრთოვანებულია მამით და ეშუღლება კიდეც მას.

ბლუმის თეორიის მიხედვით, მსგავს გაუცნობიერებელ ფსიქიკურ გავლენას განიცდის შემოქმედიც: შემოქმედი, ე. წ. „გვიანი პოეტი“ (ბლუმის ტერმინით „ეფებოსი“) გაკვირვებულია, აღფრთოვანებულია წინაპრით, მაგრამ მიელტვის მის გადაჭარბებას, თანაც შურს, თანაც ეშინია მისი „გავლენისა“. ესაა „გავლენის შიში“. ეს „შიში“ ჩასახლებულია ახალ ტექსტში, რა თქმა უნდა, გაუაზრებლად. ამ „შიშის“ გამო „ახალ“ შემოქმედს („ეფებოსს“) „შემოქმედებითი ძალშემოსვისას“ სურს თავისი უპირატესობის ჩვენება, ასევე გაუაზრებლად. ამას იგი ცდილობს წინამორბედი ტექსტის ქვეცნობიერად „უსწორო წაკითხვით“, „ამ უსწორო წაკითხვის“ საკუთარ პრინციპებზე მორგებით. ასე ეუფლება ეფებოსი ხელოვნებას, ამით აფართოებს საკუთარ წარმოსახვას.

აღფრთოვანება, „უსწორო წაკითხვა“ უკვე გავლენაა. ბლუმის თეორიაში ფასეული შემდეგია: როგორც ვხედავთ, სწორედ გავლენა, უფრო ზუსტად „გავლენის შიში“ **განაპირობებს ორიგინალობას**, თუმც კი ყოველთვის ვერ უზრუნველყოფს სრულქმნილებას. ამ თეორიის საინტერესო შემდეგია: შემოქმედის გავლენა მეორეზე არაა **ნაკლებორიგინალობის მანიშნებელი**. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ გავლენის სიღრმეთა ძიება არ დაიყვანება წყაროებსა თუ იდეათა ისტორიაზე. გავლენები ანუ როგორც ხშირად უწოდებს ბლუმი, „პოეტური ნაირთქმა“ აუცილებლად გულისხმობს შემოქმედის ცხოვრებისეული ციკლის შესწავლას, ის აუცილებლად ფსიქოლოგიური ფაქტორია. „როდესაც ამგვარი შესწავლის ვექტორი იმ კონტექსტზეა მიმართული, სადაც ცხოვრების ეს ციკლი გათამამდება, მაშინ დაკვირვებისა და კვლევის არეში ექცევა პოეტთა შორის ურთიერთმიმართება, რაც ფროიდის ოჯახური რომანის ანალიზიურ შემთხვევადაც განიხილება და თანამედროვე ანუ პოსტგანმანათლებლობის ეპოქის ცალკეულ თავებდაც“ (ტაბუცაძე 2007-2008: 12-13).

ჩანს, შემოქმედის თვითგანხორციელების რთულ გზაზე პირველი ეტაპი წინაპრებით არა მხოლოდ გაკვირვებაა, არამედ მათგან სწავლა-გავლენაცაა. ანუ: შემოქმედი მხოლოდ წინამორბედებთან ინტეგრაციით ადგენს და პოულობს თავს, თვითდადგინებისაკენ სწრაფვით განახორციელებს წინაპარსაც. ამ პოეტური გავლენის აღსაწერად ჰაროლდ ბლუმი მოიხსენიებს სორენ კირკეგორის აქსიომას: „ის, ვინც შრომობს, საკუთარ მამას წარმოშობს“.

აღნიშნულ წერილში განხილულია შემოქმედის („ძლიერი პოეტის“) ცხოვრებისეული ციკლიდან აღებული ექვსი ნაბიჯი, რომლებიც სრულიად საკმარისია იმის გასარკვევად, თუ როგორ გადაიხრება გავლენის შემდეგ ერთი შემოქმედი მეორისაგან. ეს გადახრები უკვე განსხვავებანია, გავლენების გაუცნობიერებელი ფსიქოლოგიური შედეგებია, ისინი საფუძველია გავლენათა შემდგომი ორიგინალობისა.

ამდენად, როგორც ითქვას, ბლუმის თეორია ეფუძნება გავლენის გაუცნობიერებელ ფსიქიკურ მომენტებს. ეს ყველაფერი ძალიან საინტერესო, ორიგინალური, და ჩვენი აზრით, არგუმენტირებულია როგორც შემოქმედთა სულიერი ნათესაობის, მათ ნაწარმოებათა თანხვედრების მიზეზთა გასააზრებლად, ასევე ადამიანის სულიერი სამყაროს უღრმესი, ხშირად ძალზე დაფარული ფენების წარმოსაჩენად.

ამდენად, ზოგადად და ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ილია ჭავჭავაძის ორიგინალური და თარგმნილი ნაწერების თანხვედრათა მომენტები, პირიქით, ფასეულია, რადგან:

1. სწორედ ამ დროს იკვეთება მხატვრული ლიტერატურის ძირითადი სათქმელი, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები, ზოგჯერ სრულიად დამოუკიდებელი ეროვნული, სოციალური, ეპოქალური (ქრონოტოპული) თავისებურებებისაგან.

2. საშუალება გვეძლევა, უფრო სწორად, მეტი მასალა გროვდება იმისათვის, რომ გავიხედოთ ვინრო ეროვნული ჩარჩოებიდან (მაგალითად, როგორც ითქვა, „განდეგლის“ კავშირი გეორგი ებერსის რომანთან გარკვეულწილად ენინალმდეგება პოემაში რაიმე ისეთი ალევორიული სქემის მოძიებას, რომელიც დაკავშირებული იქნება საქართველოს ცხოვრებასთან, კონკრეტულ ეპოქასთან, ენინალმდეგება ერთი კონკრეტული პიროვნების განცდების გაიგივებას მწერლის პატრიოტულ სულისკვეთებასთან). ამგვარი თანხვედრები გვიბიძგებს მწერლის შემოქმედება ნავიკითხოთ ორი — ეროვნული კულტურისა და მსოფლიო კულტურის — კონტექსტში.

3. ამ თანხვედრათა წარმოჩენა ქართულ ლიტერატურას აქცევს თანამედროვე ფილოლოგიური (კომპარატივისტული, ინტერკულტურული) კვლევების, მსოფლიო კულტურული პროცესების არეალში; ჩვენი მწერლობა ნამდვილად გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ მისი თანამედროვე მეთოდებით კვლევა არ მივიჩნიოთ ხელოვნურად შექმნილ პრობლემად.

4. საინტერესო მომენტი ისიცაა, რომ ტიპოლოგიური კვლევა შემოქმედთა განსხვავებასაც ავლენს, რაც ასე მნიშვნელოვანია „თანხვედრების“ ფონზე. ეს თანხმედრები, მსგავსებანი უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს თითოეული შემოქმედის ინდივიდუალურ აზროვნებას. ეს „ინდივიდუმი“ კი ზოგადსაკაცობრიო და მასშტაბურ მოვლენად წარმოჩინდება, მისი სათქმელი კიდევ უფრო მეტად მოიაზრება მსოფლიო პრობლემად, ზოგად საკითხად.

5. ყოველივე ეს კი საშუალებას გვაძლევს გავარკვიოთ, თუ რა ადგილი უჭირავს კონკრეტულ მწერალს მსოფლიო კულტურის დიდ არენაზე, „მსოფლიო ისტორიული პროცესების ერთიან სისტემაში“ (ი. გ. ნეუპაკოევა) ანუ რამდენად ან საერთოდ თუ იქცევა ესა თუ ის მწერალი მხოლოდ ისტორიის კუთვნილებად.

ზემოთქმულის დასტურია ილია ჭავჭავაძის თარგმნილი პუბლიცისტიკაც, რომლის შესახებ ჩვენ სხვა სტატიაში გვექნება საუბარი.

damowmebani:

არახამია 2007: არახამია ნ. ილია ჭავჭავაძის პოემა „განდეგლის“ ტიპოლოგიურ-შედარებითი პარალელები მსოფლიო ლიტერატურიდან. კულტურათმორისი კომუნიკაციები. № 1, თბ.: 2007.

ბურჯანაძე 1977: ბურჯანაძე ქ. ილია ჭავჭავაძე და მხატვრული თარგმანი. თბ.: 1977.

გოლბერგი 1973: Гольберг М. Я. Взаимодействие литературы и некоторые вопросы психологии творчества. В книге: «Сравнительные изучения славянских литератур. М.: 1973.

კალანდარიშვილი 2006: კალანდარიშვილი გ. ტრადიცია და თანამედროვეობა ახალ ქართულ ლიტერატურაში. თბ.: 2006.

კიკნაძე 1978: კიკნაძე გრ. ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბ.: 1978.

კიკნაძე 1957: კიკნაძე გრ. მეტყველების სტილის საკითხები. თბ.: 1957.

კუსრაშვილი 1987: კუსრაშვილი რ. შენიშვნები და კომენტარები. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებები. ტ. I, თბ.: 1987.

ლარა 1877: Ларра М. Х. Рассказы. - "Вестник Европы"ю № 7, 1977.

ლარა 1877: ლარა მ. მოთხრობები. თარგმანი ილია ჭავჭავაძისა. გაზ. „ივერია“, № 9-10, 1879.

ლარა 1956: Ларра М. Х. Сатирические очерки. М.: 1956.

მეუნარგია 1957: მეუნარგია ი. ქართველი მწერლები. II, თბ.: 1957.

ნეუპაკოევა 1976: Неупокоева И. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М.: 1976.

ნინიძე 2002: ნინიძე მ. ილია ჭავჭავაძის მიერ ნათარგმნი ნოველისა და მისი უცნობი ავტორის შესახებ. ლიტერატურული ძიებანი, XXIII, 2002.

რატინი 2006-2007: რატინი ი. ქართული ლიტერატურა ტექტის კვლევის თანამედროვე მეთოდების კონტექსტში. სჯანი, 7, 2006-2007.

ტაბუცაძე 2007-2008: ტაბუცაძე ს. ჰაროლდ ბლუმის „გავლენის თეორია“. სჯანი, № 8, 2007-2008.

შარაძე 1987: შარაძე გ. ილია ჭავჭავაძე, ცხოვრება, მოღვაწეობა, შემოქმედება. წიგნი I. თბ.: 1987.

ცაიშვილი 1982: ცაიშვილი ს. ფილოლოგიური ეტიუდები. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 5, 1982.

ჭავჭავაძე 1991: ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. V, თბ.: 1991.

ჭავჭავაძე 1988: ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. II, თბ.: 1988.

ჭავჭავაძე 1863ა: ილია ჭავჭავაძის თარგმანი თხზულებისა „ბელინსკის აზრი შვილების აღზრდაზედ“. „საქართველოს მოამბე“. №10, 1863.

ჭავჭავაძე 1863ბ: ილია ჭავჭავაძის თარგმანი დობროლიუბოვის თხზულებისა „მამა ალექსანდრე გავაცცი და მისი ქადაგება“. ილიას თარგმანი სულხან ბარათაშვილის „საქართველოს ისტორიისა“. „საქართველოს მოამბე“. №1, 1863.

ჭავჭავაძე 1863გ: ილია ჭავჭავაძის თარგმანი ბასტიას თხზულებისა „მძარცველობის ფსიქოლოგია“. „საქართველოს მოამბე“. № 8, 1863.

Ilia Chavchavadze's Unknown Prosaic Translations and Their Role in Writer's Works

Summary

Our curiosity about Ilia Chavchavadze's prosaic translations was motivated by the following factors – first of all, many of those translations are unknown to the society and by all means they should be included in the new edition of Ilia Chavchavadze's writings.

Immediately after returning from Russia, at the age of 24, Ilia Chavchavadze introduced the distinctive translational theory to the society: 1) which author should be translated. 2) Why it should be translated. 3) How it should be translated.

What was translated by Ilia and why?

In this case we think it would be interesting to make evident the similarities between Ilia's original and translated writings. There is a lot of such kind of similarities. Furthermore, the novel of Georg Ebers "Homo Sum" can be regarded as a literary source of the poem "Gandegili" ("The Hermit").

It is interesting whether we should talk about influences or not? What does the influence itself mean? This topic certainly belongs to theoretical research sphere of literary writings. Many researchers provide interesting ideas and contentions. Especially impressive is Harold Bloom's "theory of influence" which is based on unconscious psychological moments of the influence.

We can conclude from the above mentioned that similarities between Ilia's original and translated works are valuable for the following reasons: 1) Exactly at this moment, the main idea of literary writings is reflected. 2) There is more material accumulated for going out from narrow national limits.

The search of such points makes Georgian literature in the area of modern philological (intercultural, comparativistic) researches and cultural processes.

თამარ შარაბიძე

ინიციალთა მიღმა

(გრიგოლ ორბელიანის სატრფიალო ლირიკა)

პოეტებს არ სჩვევიათ გრძნობების დაფარვა, განსაკუთრებით, რომანტიკოსებს, და, რაც არ უნდა თქვან,

„ნამდვილი ტრფობა გინა რა სიტყვით ეძებდეს, ვერ ჰპოვებს,
რათა გამოსთქვას თვის გრძნობა და მისთვის ოხვრით მდუმარებს“.
(„გამოსალმება“; ორბელიანი 1989: 125)

მიუხედავად ამისა, მათ არ ახასიათებთ მდუმარება; ზუსტად გამოიტყვიან, რისი თქმაც სურთ, და არ ფარავენ იმასაც კი, რაც „წესით“ არ უნდა გამოამჟღავნონ. ჩვენ ვერ გავარკვევთ, რატომ ხდება ასე და არა სხვაგვარად. ვფიქრობთ, ყოველივე პოეზიის ბუნებიდან, რომანტიკოსის სულიერი სამყაროდან გამომდინარეობს და ამ მხრივ გამონაკლისს არც გრიგოლ ორბელიანი წარმოადგენს. პირიქით, შეიძლება ითქვას, ის თანამედროვეებზე და თავის კრიტიკოსებზეც (რადგან ისინი კონკრეტულ შემთხვევაში ერიდებიან ლექსის ადრესატის დასახელებას) უფრო თამამია. გრიგოლ ორბელიანი დაუფარავად ამბობს, რომ ადამიანი უნდა მიელტვოდეს სიამოვნებისა და სიყვარულისაკენ, რისთვისაც ძირითადად ახალგაზრდობის პერიოდი ხელსაყრელი. სიბერე არის დრო თვლემისა, გულის გაგრილებისა, სიბნელისა, ამიტომაც პოეტი ოცნებობს, მხოლოდ იმდენ ხანს იცოცხლოს, სანამ ეს ლტოლვა ექნება, რომ სულის ხორცთან გაყრის ჟამს თქვას: „თუმცაღა ვკვდები, მარამა სიცოცხლე ჩემი იყო ესრეთ ნათელ, ვითარცა მშვენიერი განთიადი გაზაფხულისა“ / „ზამთრისა ქარი გრიალებს“ / (ორბელიანი 1989: 354). სიამისაკენ სწრაფვა არ უნდა გავიგოთ, როგორც გართობა. გრიგოლ ორბელიანისათვის სიამე სიყვარულისგან მოყენებულ ტანჯვასაც მოაქვს. ადამიანმა უსიყვარულოდ არ უნდა იცხოვროს! — აი, რა არის მთავარი. პოეტის ეს მტკიცე თვალთახედვა გრიგოლ ორბელიანის უკლებლივ ყველა ნაწარმოებში, თვით უსათაურო ლექსებშიც კი ჩანს:

„რა უნდა აქენდეს სულსა უკვდავი,
თუ მასში განჰქრეს კვლავ სიყვარული“ (ორბელიანი 1989: 137);

„ისმინე ჩემი, ჰე, სიყვარულო!
ტრფობისა ცეცხლი გულს არ განმიქრო,
გული სურვილით მარად დამითრო,
და ტრფობით მთვრალი არ განმაფხიზლო!“ (ორბელიანი 1989: 135).

გრიგოლ ორბელიანის სატრფიალო ლირიკა კიდევ უფრო მეტად საინტერესო ხდება მკითხველისათვის იმით, რომ პოეტი არ შემოიფარგლება სიყვარულის ზოგადი განმარტებით ან მის შესახებ ფილოსოფიური მსჯელობით. სატრფიალო ლექსების ინიციალების ქვეშ ყოველთვის ცოცხალი არსებანი იგულისხმებიან და მათი რიცხვი არაა არც ერთი და არც ორი. არის კიდევ სამი, ოთხი და, შეიძლება, ხუთიც. განა ეს კარგია? — იკითხავს მავანი. აბა, ის სჯობს, რომ უბედობის გამო ადამიანმა სამუდამოდ დაიხუროს, ჩაიკეტოს გულის კარები და იცხოვროს, როგორც უბედურმა? არა, გრიგოლ ორბელიანს, მიუხედავად სიყვარულში განცდილი უბედობისა, სიცოცხლე და სიყვარული სწყურია მუდამ:

„უსიხარულოდ,
უსიყვარულოდ
რა სანატრელ არს სიმრავლე დღეთა?
მაშ რამ გვახაროს,
რამ გვანუგეშოს,
ან ჭმუნვის ცრემლი ვინა მოგვხოცოს,
თუ სიყვარული,
ზე-გარდმო მადლი,
ღვთისა კურთხევად არ მოგვევლინოს!“
/„სადღეგრძელო“/ (ორბელიანი 1989: 155).

ცნობილია, რომ ყველაზე მეტად ძლიერი გრძნობა გრიგოლ ორბელიანს ნინო ჭავჭავაძისადმი ჰქონდა; ჰქონდა, სანამ ნინო გრიბოედოვზე გათხოვდებოდა, ჰქონდა ქვრივი ნინოსადმიც, ჰქონდა მაშინაც კი, როცა პარალელურად პოეტის გული სხვაზე გადაერთვებოდა და სხვას მიიჩნევდა სატრფოდ, ჰქონდა მაშინაც (უბედობის განცდის სახით), როცა ნინო უკვე ნასული იყო ამ ქვეყნიდან. ნინოსადმი მიძღვნილ ლექსებში არსად ჩანს ხორციელი სიყვარულის გამომხატველი თამამი ფრაზები, ისინი გამოირჩევა სატრფოსადმი უფაქიზესი დამოკიდებულებით, კრძალვით, მზადყოფნით — ნებისმიერ შემთხვევაში ყველაფერი გაიღოს სატრფოსთვის და პოეტის უდიდესი ტანჯვის რეალური წარმოსახით, მაგალითად:

„მრავალ ზის ვფუცავ გვიწყო, და ვჰქმნაცა ნება გონების;
მაგრამ რომ გხედავ, გონების რჩევა სრულიად არ მესმის ...
გული ხელმწიფებს და უფრო უძლიერესად შერ გეტრფის,
და გულის მონად შექმნილი გონებაც შენდა მოჰფრინვის.“
/„ნ...დმი“/ (ორბელიანი 1989: 117).

პოეტი იმისთვისაც კი მზადაა, რომ

„ნაცვლად შენსა მე ვიკვნესო, შენის ჭმუნვისა მიღებით“.
/„მტირალ ნ...ს...“/ (ორბელიანი 1989: 116).

ეს ლექსები 1829-1830 წლებშია დაწერილი. გადის კიდევ ხუთი წელი და პოეტის შემოქმედებაში კვლავ ჩნდება ინიციალი „ნ“, ამჯერად დაქვრივებული ნინოსადმი მიძღვნილი. ტრფობა უფრო გამყარებული და განმტკიცებულია ტანჯვით:

„ვჰსცან, ტანჯვით არა გამქრალა გულს შინა ტრფობა ნამდვილი,
თვარა აქამდის სიმწარის შემაშრობოდა მე ცრემლი!
ტანჯვა არს მზრდელი ტრფობისა, დამბერველ ეშყის ცეცხლისა.
ტანჯვა არს ვალი და მსხვერპლი უზომო სიყვარულისა.“
/„ნ...“/ (ორბელიანი 1989: 146)

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე მძაფრ განცდებს პოეტი ნინოსადმი ამჟღავნებს, მიუხედავად იმისა, რომ მის ცხოვრებაში ამ წლების განმავლობაში სხვა სატრფოებიც ჩნდებიან. ნინოსადმი გამოხატული გრძნობა იმდენად ნაზია, განმედილი სატრფოს ყოველგვარი ფიზიკური წარმოსახვისგან, რომ შეუძლებელია სხვა ქალისადმი გამოვლენილ გრძნობაში აგერიოს. ამიტომ ვეთანხმებით აკაკი განწერელის მოსაზრებას, რომ „სალამო გამოსალმებისა“ მასში გამოხატული ღრმა გრძნობების გამო ნინო ჭავჭავაძესთან გამოთხოვებას წარმოადგენს — „ამ ლირიკულ პიესაში შეუძლებელია ნაგულისხმევი იყოს სოფიო ორბელიანი, რადგან დიდი ხნით გათხოვილ ქალს იგი სატრფოს ვერ უწოდებდა, ხოლო პოეტის ღრმა ემოციური თრთოლვა, ამ ლექსში გადმოცემული, ოპერმანის მეუღლეს სრულიად არ შეეფერება. „სალამო გამოსალმებისა“ კი აგვიწერს გრ. ორბელიანის გამოთხოვებას საყვარელ არსებასთან, რომლის წინაშე იგი ღრმა გრძნობებით არის ანთებული ... ასეთი ფაქიზი, გულდაკოდის გრძნობითა და ყოვლისმიმტეველებელი ტონით გრ. ორბელიანი მარტო ნინო გრიბოედოვზე წერდა“, — წერს აკაკი განწერელი (ორბელიანი 1989: 66). ჩვენი აზრით, ნინოსადმი უნდა იყოს მიძღვნილი 1840 წელს დაწერილი „ვინცა განახოს“ და 1851 წელს დაწერილი „მოგონებაც“.

ნინოს გათხოვების შემდეგ გრიგოლ ორბელიანმა თავისი აკვანში დანიშნული სატრფო გაიხსენა და მასზე სცადა განცდების გადატანა. სოფიოსადმი გამოხატული გრძნობები წრფელია და ძლიერი, უფრო სწორად, პოეტს უნდა, რომ ეს ასე იყოს. ხანგრძლივი უიღბლო სიყვარულის შემდეგ გრიგოლ ორბელიანს აღეკვება სოფიოს თანაგრძნობა, განშორების დროს მის ღანვზე შენიშნული ცრემლი:

„მარგალიტ-ცრემლი ცრემლთა ჰსდევს ნიშნად ჭმუნვისა შენს ლანვთზე...
სატრფოვ! გშორდები და სიტყვა ვერ მიპოვნია სათქმელად“.
/„გამოსალმება“/ (ორბელიანი 1989: 125).

გრიგოლ ორბელიანი თავის დუმილს ჭეშმარიტ განცდას მიაწერს და სიყვარულის მუდმივობის გარანტიად სულიერად ძლიერ ადამიანს მიიჩვევს. მისი თქმით, „უძლურთ გულთ ტრფობა“ მიაგავს მთიდან დაქანებულ წყაროს, რომელიც ველზე გაშლისას თანდათან უძლურდება; მხოლოდ „კლდოვან გულს“ ვერ შემუსრავს სიძნელე, ამიტომაც პოეტი მზადაა, ვიდრე მზის შუქს უმზერს, სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ეტრფილოს მას, თავის სატრფოს. ლექსში არ ჩანს კონკრეტული ურთიერთობა, აქ უფრო მეტად მტკიცებაა იმისა, რომ თავად პოეტი სულიერად ძლიერი იქნება, რომ მისი გრძნობა არ მიემსგავსება „უძლურთ გულთ ტრფობას“. სხვა ლექსში კი, რომელიც სოფიოსადმი მიძღვნილი, პოეტი სატრფოს გარეგნობაზე ამახვილებს ყურადღებას და თუმცა ამბობს, რომ სატრფო ხან სიამით ავსებს და ხან ცრემლს აფრქვევინებს, ლექსი მაინც მსუბუქადაა ნათქვამი, მასში არ ჩანს ტანჯვით გამოწვეული ცრემლის ფრქვევა, რითაც აღსავსეა ნინო ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი ლექსები. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი — „ს“ — პეტერბურგში 1832 წლის ოქტომბერშია დაწერილი, სოფიოსთან გამოთხოვების შემდეგ, ამავე წელსაა დაწერილი ნინოსადმი მიძღვნილი ლექსიც — „დღესა ამას სიყვარულმან სოფელსა აღმოგაცენა...“ ლექსში კვლავ ჩნდება ის სიმწარე, რომელიც პოეტს ამ ქალის სიყვარულმა მოუტანა, და სურვილი ამ გრძნობიდან თავდაუღწელობისა:

„შენგან კოდლი, მწარედ გლახ გული, კვალად სურვილით
შენვე გამოვბედს,
თავისუფლებას შორს განაგებდეს და ტყვეობასა თვისსა
ჰხარობდეს“ (ორბელიანი 1989: 131).

სოფიო ორბელიანს კიდევ ერთ ლექსს უძღვნის უკვე გადასახლებაში მყოფი პოეტი. ლექსში კვლავ სატრფოს სილამაზე წარმოჩნდება და ამ სილამაზის დაუფლების სურვილი:

„ვინც დასუნოსა
თმა ლადანასა,
დაუდევნელად ბროლ მკერდზე გაშლილს;
ანუ შეეხოს
შენს წელს კიპაროზს,
სიყვარულისა სარტყელით მოვლილს,
სიცოცხლე მისი
ვითა მათის
ნეტარებითა აჰყვავდეს ახლად“.
/„სო...ორ...“/ (ორბელიანი 1989: 152).

ლექსში ისიც კარგად ჩანს, რომ პოეტს ეჭვი არ ეპარება სატრფოს ერთგულებაში — „ზოგჯერ გრისხავდე ჩემდამო ერთგულს“. ამავე წელს გრიგოლ ორბელიანი სწერდა სალომე ჭავჭავაძეს: „ახ! ჩემი სოფიკო სად არის, ნეტავ ვახსოვარ თუ შარშანდელს თოვლსავით არღა ვმყოფობ იმისთვის. — ბედს უყურეთ, მე ვარ დასავლეთს, ის აღმოსავლეთს, როდისღა უნდა შევიყარნეთ!“ რადგან ნინო თავისად არასდროს ეგულებოდა, გრიგოლ ორბელიანი სოფიოზე ამყარებდა იმედს, მაგრამ არც სოფიომ გაუმართლა. ის არ დაელოდა საქმროს დაბრუნებას და რუს მოხელე ნიკოლოზ ბეზაკს გაჰყვა ცოლად, 30-იან წლებში კავკასიის მთავარმართებლის კანცელარიის მმართველს, ხოლო 40-იანი წლების დასაწყისში — საქართველო-იმერეთის სახაზინო პალატის თავმჯდომარეს. „ვაპირებ საქართველოში წასვლას, მაგრამ სოფიო გამითხოვდა, ბეზაკმა შეირთო, რომელიც არის პრავიტელი კანცელარიისა“, — სწერს 1836 წლის 1 ოქტომბერს გრიგოლ ორბელიანი იმერეთის უკანასკნელ დედოფალ მარიამს, — „რაი ვჰყო? მეც ვანუგეშებ თავსა ჩემსა მით, რომ არა მარტო მე ვარ ამ სოფელში მოტყუებული“ (მეუნარგია 1941: 63). სოფიოს ამ საქციელით გამოწვეული დიდი გულისტკივილი არც პოეტის მხატვრულ შემოქმედებაში ჩანს. სამაგიეროდ, სოფიოს ტრფობის პერიოდშივეა პეტერბურგში დაწერილი გრიგოლ ორბელიანის არაჩვეულებრივი ლექსი „ლამე“, რომელზედაც აკაკი განწერელია წერს: „ლამე“ ირაციონალური ხილვის შემცველი ლირიკული ლექსია და მისი მსგავსი რამ არ მოიძებნება ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. პოეტის სასიყვარულო კოდექსის თანახმად სატრფოს სიშორე სრულიად არ ანელებს სიყვარულის გრძნობის ინტენსივობას, იგი ზოგჯერ თვალხილულ ზმანებასა და სულთა თანაზიარობაში გადადის“ (ორბელიანი 1989: 38). ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ლექსში არაფერია ირაციონალური. აქ სულიერი და ხორციელი ტრფობის რეალური სურათია დახატული და მკვეთრად წარმოჩნდება ხორციელი სიყვარულით მიღებული თავდავიწყება, გნებავეთ — აღმაფრენა. გრიგოლ ორბელიანი სხვათაგან, ქართველ რომანტიკოსთაგან, განსხვავებით თამამად აღწერს ამ სიამოვნებას:

„ჩვენ ორთა ჰაზრნი, თვით სულნი ერთად შეერთდნენ,
შედუღდნენ,
და სიტკბოების ზღვას შინა გრძნობით დამთვრალნი
შთაეფლნენ!
გულთ ძგერა არღა გვესმოდა, ვერცადას თვალნი
ხედვიდნენ,
უენოდ ქმნილნი, უგონოდ განვედით ამა სოფლით ჩვენ!..“

სადა ვიყავით მაშინა, რომელსა სასურველ მხარეს?
ცნობა გვეკარგა წამს, მარა სამოთხე იყო წამი ეს!..
ჰფრინვიდნენ ჟამნი და ჩვენ კი მათ ფრენა არა გვსმენიეს:
ესრეთ გონება მარადის ტრფობის აღს აღუხოციეს.
მთოვარე, ამიკო მონამე, სიამოვნებით დაგვმზერდა!“
/„ღამე“/ (ორბელიანი 1989: 126).

მართალია, ლექსში აზრთა და სულთა შედუღაბებაზეა საუბარი, მაგრამ აშკარად იგულისხმება ხორციელი სიტკბოებაც, რასაც ადასტურებს შეგრძნების ორგანოებზე ყურადღების გამახვილება — გულზე, თვალზე, ენაზე; კონკრეტული პეიზაჟი — მთვარე, ნიავი, ბულბული, ვარდის ბუჩქი და სიამოვნების დროში განსაზღვრულობა:

„მაშინ ვჰსცან, ჟამნი სამოთხის რომ ამა სოფელს არიან,
მაგრამ, ახ, ჟამნი მის ტუბილინს ესრედ მალიად რად ჰრბიან?
გულისა სურვილთ დაცხრომას რომ არ სრულებით გვაცლიან?
ეს არს სანუხარ, რომ ბოლო თვით სიხარულსაც ჰქონიან.“
/„ღამე“/ (ორბელიანი 1989: 127).

ლექსი ტიპობრივი ნიმუშია პოეტური, ულამაზესი ეროტიზმისა, როცა ხორციელი სიყვარულის დროსაც მხოლოდ და მხოლოდ გრძნობები და შეგრძნებები წარმოჩნდება, არ არის დავინწყებული სულთა ერთობა და თანამოაზრეობა. ეს საკმაოდ თამამი ნაბიჯია ქართული ლექსისა. აზრთა წყობითა და სტილით იგი აღმოსავლური პოეზიის გავლენის და ევროპულისაკენ სწრაფვის ზომიერების სინთეზია. ასეთივე სითამამე და სტილური მსგავსება (და არა ლექსიკური) წარმოჩნდება მუხამბაზებშიც, ქალაქის ყარაჩოღელთა ცხოვრებისა და ლექსიკის ამსახველ ნაწარმოებებში და რაც არ უნდა ვამტკიცოთ, რომ ეს ლექსები ყარაჩოღელის პირითაა ნათქვამი და პოეტი-ბულბული ასეთი ტრფობის შორიდან შემხედვარეა, მათში პირველ რიგში მაინც „ემზის“ მოთაყვანე პოეტი და მისი რეალისტური სურვილი წარმოჩნდება:

„მაგ ვარდის ნაცვლად მასუნე ვარდს, შენთ ღანვთზე
გაშლილს,
და მაშინ გინა სიხარულით შევსვამ თვით სიკვდილს!
რათ მიინდა ღვინო, თუ ვერ გეტყვი: გეტრფი მთვრალ
ემზით!
ნუ მასმევ ღვინოს, უღვინოდ ვარ მთვრალ შენის ემზით!“
/„მუხამბაზი“/ (ორბელიანი 1989: 117).

გრიგოლ ორბელიანს მოსწონდა ყარაჩოღელთა ცხოვრება, მათი ყოფა, ყარაჩოღელებთან მეგობრობდა და მათთან ერთად დროს ატარებდა. შესაძლებელია მას თავისი სოციალური მდგომარეობა ყოველთვის ახსოვდა, მაგრამ ყარაჩოღელებთან ვერ იმეგობრებდა მათთვის თავისი მდგომარეობის შესხენებითა და წინ წამოწევით. გრიგოლ ორბელიანის ლექსებში ჩვენ ვერც იმ „დარდიმანდულ ქედმაღლობასა“ და ირონიას ვხედავთ, რომელსაც იგი თითქოს, კრიტიკოსთა აზრით, თავისი ამ ტიპის ლექსების პერსონაჟთა მიმართ იჩენდა (იხ. ა. განერელია, კრებული „სალამო გამოსალმებისა, გვ. 60). პოეტი მხოლოდ და მხოლოდ რეალისტურად ახასიათებდა მათ, გამოჰყავდა ისე, როგორც სინამდვილეში იყვნენ. არც იმაში ვეთანხმებით პოეტის თანამედროვეებს, რომ მუხამბაზების შექმნით თითქოს მან ბაზრის კილო შემოიტანა ქართულ პოეზიაში. ცნობილია, რომ გრიგოლ ორბელიანის ამ ჟანრის ნაწარმოებებმა ილია ჭავჭავაძის დიდი მოწონება დაიმსახურა. მან ზოგიერთი მუხამბაზი ზეპირადაც იცოდა და საჯაროდ კითხულობდა.

სულიერებასთან შერწყმული ფიზიკური მშვენიერების ხოტბა და ამ მშვენიერების დაუფლების სურვილი იხატება გრაფ ოპერმანის, გორში მდგომ გრენადერთა პოლკის უფროსის, მეუღლისადმი მიძღვნილ ლექსში. გრიგოლ ორბელიანის გრაფინია ოპერმანისადმი ამ თავისებურ და თავისუფალ ტრფობას ლექსების მთელი ციკლი მიუძღვნა პოეტმა დავით მალრადემ. გრიგოლ ორბელიანი გრაფინიას წარმოგვიდგენს უმანკო და წრფელ, წმინდა გულის ადამიანად და მას „სიკეთით სრულს“ უწოდებს, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის პოეტს, ინატროს:

„ნეტა ვის მისცეს
ბედმან მხვედრი ეს,
რომ გადაშლიდეს მაგ გველთა-მცველთა,
და ზედ დაკვდომით,
სულ ამოხდომით
ვარდთ დაგეკონოს ღანვთზე გაშლილთა?“
/„ალბომში ღრ(აფინია) ოპ(ერმანისას)“/ (ორბელიანი 1989: 154).

ძნელი არაა დავინახოთ, რომ ამ ლექსში პოეტის ძლიერი განცდის ნატამალიც აღარ არის, სერიოზული გრძნობის გამომხატველი სახეებიდან და გამოთქმებიდან მხოლოდ მცირედილაა დარჩენილი. აღსანიშნავია, რომ ლექსი 1840 წელს გორშია დაწერილი. ამავე პერიოდში და ისევ გორში იქმნება მეორე ლექსიც — „ვინცა გნახოს“, რომელშიც უკვე მკვეთრად ჩანს განცდის სიღრმე:

„თუ მოგშორდეს, ცრემლით გძებნოს, და რა გპოვოს მან
გალმერთოს“;
„შენთან მის დღე ბრწყინვალეობდეს, უშენოდა დაებნელოს!“
(ორბელიანი 1989: 156).

ძნელია მტკიცება, თუ ვის მიუძღვნა პოეტმა ეს მეორე ლექსი, მაგრამ სწორედ გრძნობის გამოხატვის სიღრმის გამო მის ადრესატად ნინო ჭავჭავაძეს მიიჩნევენ.

ნინო ჭავჭავაძე, სოფიო ორბელიანი, გრაფინია ოპერმანისა, კიდევ ერთი ქალბატონი, „ღამის“ პერსონაჟი. არც ამით ამოიწურება გრიგოლ ორბელიანის სატრფოთა რიცხვი. მის შემოქმედებაში გვხვდება კიდევ ერთი ინიციალი — „მ...“. „მ“-სადმი მიძღვნილ ლექსში „გამშაგებული სიყვარულის ძალა“ გამოხატული. ვინ არის ეს „მ“, რომელსაც კრიტიკოსები უცნობად მოიხსენიებენ და რომელსაც, გრიგოლ ორბელიანის სიტყვებით, თავყვანისმცემელთა გუნდი ფარვანასაებრ ევლება, თვითონაც სურს ყველა თავყვანისმცემელს მშვენიერი ეჩვენოს, სიამოვნებით ისმენს მათ ქებას და ისინიც, შემცდარნი, ხარობენ იმედით. პოეტი ერთგვარი ნუხილით აღნიშნავს, რომ თვითონაც მათ შორისაა და თანაც ეჭვი უღრღნის გულს, რადგან სატრფო არც სიტყვით და არც შეხედვით არ თანაუგრძნობს, არც კი იცის, თუ ტრფობის რა ძლიერი ალი ეგზნება გულში, როგორ იტანჯება. პოეტს აღარ რჩება სხვა გამოსავალი, მხოლოდ შორიდან უმზერს სატრფოს და ეცინება:

„შორით ვზივარ, შორით გიმზერ, შემოგნატრი და მეცინის!“
/„მ...დმი“/ (ორბელიანი 1989: 119).

ამ სტროფის ვარიანტული სახესხვაობაა შემდეგი:

„დაცინებით ვუმზერ რაყიფთ, რომელთაგან არღა მეშიშვის“.
(ორბელიანი 1989: 418).

რატომ არ ეშინია პოეტს იმ თავყვანისმცემლების, რომლებიც სატრფოს თავს დასტრიალებენ ან, სხვა ვარიანტის მიხედვით, სატრფოსგან შორს მყოფს რატომ ეცინება თავის თავზე?! იქნებ იმიტომ, რომ კარგად იცის, ამაოა როგორც რაყიფთა ცდა, ასევე — მისი.

გვხვდება თუ არა კიდევ სადმე ინიციალი „მ“ გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებაში და ვის მიიჩნევენ მის ადრესატად კრიტიკოსები? რა თქმა უნდა, გვხვდება. ყველას გვახსენდება პოეტის პროზაული ესკიზი „ნ.ე.მ.“. ინიციალებში „ნ“ და „ე“ იგულისხმებიან ალექსანდრე ჭავჭავაძის ქალები — ნინო და ეკატერინე, ხოლო „მ“ შესაძლებელია იყოს, ან ივანე ერისთავის ასული მანანა, დავით ორბელიანის მეუღლე, ან ქაიხოსრო ორბელიანის ასული — მაიკო, თვით პოეტის ახლო ნათესავი. სოლომონ ხუციშვილი, რომელმაც 1947 წელს მეორედ გამოაქვეყნა ეს ტექსტი, ფიქრობს, რომ მესამე პირად უნდა ვიგულისხმოთ არა მანანა ორბელიანი, არამედ მაიკო ორბელიანი: „პირველი ორი სრულიად შეეფერება ნაწარმოებში მოცემულ დახასიათებას, მესამე კი იმ დროს უკვე დაქალბუღი და შვილის პატრონი მანანა ორბელიანი არ უნდა იყოს, არამედ მაიკო — ქაიხოსრო ორბელიანის ასული, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ასულთა ტოლი და მეგობარი“ (ხუციშვილი 1947: 92). მკვლევრის ამ მოსაზრებას არ იზიარებს აკაკი განერელია. ის თვლის, „რომ ეპისტოლარული პროზის ეს ნიმუში მეგობრული სიყვარულის აპოთეოზს შეიცავს და ის გარემოება, რომ მანანა ორბელიანი უკვე დაოჯახებული იყო, მნიშვნელობას მოკლებულია. მით უმეტეს, თუ გავიხსენებთ, რომ მანანა ამ დროს მხოლოდ 23 წლის ქალია, მაშინ ტექსტში მოცემული დახასიათება შეუფერებლად არ მოგვეჩვენება. და განა ნინო ჭავჭავაძეც ამ დროს უკვე არამც თუ „დაქალბუღი“, არამედ დაქვრივებულიც არ იყო? თანაც, როგორც ცნობილია, ა. ჭავჭავაძის ქალებთან და გრ. ორბელიანთან სწორედ მანანა იყო განსაკუთრებით დაახლოებული“ (ორბელიანი 1989: 485).

სწორედ ეს ახლობლობა გვაძლევს საფუძველს, რომ ესკიზში მესამე პერსონაჟად მანანა ორბელიანი ვიგულისხმოთ; ასევე ვიფიქროთ, ხომ არ არის მანანა ინიციალით აღნიშნული ლექსის — „მ...დმი“ — ადრესატიც. თუ ტრადიციული გაგებით პროზაულ ესკიზში „მ“ ინიციალის მიღმა მანანა ორბელიანი იგულისხმება, ლექსის ადრესატის დასახელებისაგან კრიტიკოსები თავს იკავებენ და მას „ვინმე მ-დ“ მოიხსენიებენ. რატომ? რატომ არ მოხდა თავიდანვე მანანა ორბელიანის ამოცნობა იმ ქალის სახეში, რომელსაც ფარვანასაებს ეხვევა თავყვანისმცემელთა გუნდი და ეს ფაქტი მას სიამოვნებას ჰგვრის; რასაც ვერაფრით ვერ ვიტყვით მაიკო ორბელიანზე მისი მორიდებული ხასიათისა და კარჩაკეტილი ცხოვრების გამო. საქმე ისაა, რომ გრიგოლ ორბელიანის გრძნობათა წარმოჩენა მანანასადმი კრიტიკოსებს მაინც უხერხულად მიაჩნდათ. პირველ გამოცემაში, 1862 წლის მარტის „ცისკარში“ ლექსი ინიციალის და თარიღის გარეშე დაიბეჭდა, მხოლოდ შემდგომ გამოცემებში მიეთითა ინიციალიცა და თარიღიც, როგორც ეს ავტოგრაფშია. ამ ერთგვარი მორიდების საფუძველი მანანას მეუღლე — „სოვეტნიკი“ დავით ორბელიანი — უნდა იყოს, გრიგოლის ახლო მეგობარი. შემონახულია დავით ორბელიანის მიერ 1829 წლის სექტემბერში გრიგოლ ორბელიანისადმი მიწერილი ბარათი, რომლის გაგზავნიდან დიდ ხანს არ გაუვლია, რომ დავითი გარდაიცვალა და მანანას დაუტოვა სამი მცირეწლოვანი შვილი: ივანე, ტასო და ალექსანდრე. გრიგოლ ორბელიანმა ასეთი ლექსით გამოიგლოვა მეგობარი:

„ორ გვამთა ტრფობა
ჭეშმარიტი არ არს ამ სოფლად;

მაშ არ ღირს ტრფობა
რომ სიცოცხლე შევწიროთ მსხვერპლად;
შენ ხარ ჰე დავით!
ამა ჰაზრის დასამტკიცებლად
ტრფობით დამინდი —
და ვისთვის ხარ მოსაგონებლად?
მახსოვს ვით გლეჯდნენ,
ოხვრა, კენესა გლახ შენსა გულსა
მახსოვს და ვსტირი
მეგობარსა, უდროდ გამქრალსა“.
/„დავით ორბელიანზე“, 1830 წ./ (ორბელიანი 1989: 118).

როგორც ლექსიდან ირკვევა, გრიგოლ ორბელიანი მონმე ყოფილა დავითის სიყვარულისა მანანასადმი და რადგან სიკვდილმა ამ „ორთა გვამთ ტრფობა“ ასე უდროოდ მოსპო, პოეტი პესიმისტურად სვამს კითხვას — ღირდა კი ეს ტრფობა სიცოცხლის შესანიშნავად, სიცოცხლის ფასად? პოეტი სიყვარულს ასახელებს მეგობრის სიკვდილის მიზეზად.

ქმრის საფლავთან მანანას აღქმა დაუდია, აღარ გავთხოვდებო, რაც შეასრულა კიდეც. მანანა საზოგადოებრივი ცხოვრების და დროსტარების (კარგი გაგებით) მოყვარული ქალი იყო. არც ერთი თავყრულობა არ ხდებოდა მის გარეშე. მანანას ლიტერატურულ სალონში იკითხებოდა ახალი ნაწარმოებები, იქვე ხდებოდა მათი შეფასება, რეცენზირება. ზოგიერთი ავტორი სპეციალურად აგზავნიდა სალონში თავის ნაწარმოებს სარეცენზიოდ. მანანაც დროს არ იშურებდა და დაწვრილებით ატყობინებდა ავტორებს, როგორ შეაფასა მაღალი გემოვნების საზოგადოებამ კონკრეტული ნაწარმოები, პირადად თავის აზრსაც გამოთქვამდა. მანანა ხშირად ავალეებდა კიდეც შემოქმედებს ამა თუ იმ უცხოური ნაწარმოების ქართულად თარგმნას; ხან სთხოვდა, ხანაც აძალეებდა დავალებს შესრულებას და თანაც საჩუქარს — თავისი ხელით შეკერილ ქსებს — პირდებოდა. მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანს სთხოვდა პუშკინის „რუსლან და ლუდმილას“ თარგმანს, რაც არ არის ცნობილი, შეასრულა თუ არა პოეტმა. დიმიტრი ყიფიანს შექსპირის ტრაგედია „რომეო და ჯულიეტა“ მანანას დაკვეთით უთარგნია (ერთ-ერთი, უცნობი ხელით შესრულებული, ხელნაწერის თავფურცელზე წარწერილია: „რუსულიდგან კნენია მანანა ორბელიანისათვის ქართულსა ენაზედ გარდმოღებული ყიფიანის მიერ ტფილისს აპრილის დღესა წელსა“ (ჯოლოგუა 2002: 161). მანანა იყო 1832 წლის შეთქმულების მონაწილეც, მაგრამ თავისი დიპლომატიური აღიარებისა და ქცევის წყალობით დაუსჯელად გადარჩა. მანანას უშუალო მონაწილეობით დაიბადა ქართული თეატრისა და ქართული ჟურნალის დაარსების იდეა და განხორციელდა მისი უშუალო ჩარევით. პირველ სპექტაკლში, რომელიც ქართულ სცენაზე დაიდგა, გიორგი ერისთავის „გაყრაში“, მანანა მოსამსახურე ქალის — ყარდაშვერდის — როლს თამაშობდა. ვორონცოვთან გამართულ სადილებზე მანანა ყოველთვის გრაფის გვერდით იჯდა. ვორონცოვმა მოიღო (თუ რატომ, ამის ანალიზი ამჯერად ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს), ქართველი ქალებისათვის ევროპული ცხოვრების წესი ესწავლებინა და ისინი ყირიმში გაგზავნა. რა თქმა უნდა, „გამგზავრებულ ქალთა მარაქაში იყო მანანაც“ (ბალახაშვილი 1941: 40). ამ ქალბატონს ბევრი შესტრფოდა უიმედოდ, ქართველებიც და უცხოელებიც. ის სიამოვნებით იღებდა მათ ტრფობას, მაგრამ გრძობას გრძობითვე არ პასუხობდა.

როგორც ლექსიდან „მ...დმი“ ვიგებთ, თავყანისმცემლებში გრიგოლ ორბელიანიც ერია. ამას გრიგოლ ორბელიანისადმი დავით ყორღანაშვილის წერილებიც ადასტურებს. 1831 წლის 25 ივნისს თბილისიდან შორს მყოფ გრიგოლ ორბელიანს მეგობარი ატყობინებს: „წურავის ნუ ეტყვი, შენ მომიკვდე, თუ ტყუილს გეუბნებოდე. მანანა გავიცან, სულ შენზედ ლაპარაკობს. გუშინინ ქართლში წავიდა, ანუ წასვენდა. ახ! მისი ლოყების და შავი კაბის ჭირიმე, გაცნობა როგორ იყო, იმას აღარ მოგწერ, ვაი თუ აქ ვინმეს მოსწერო და თავი მომჭრა, რა გინდა, მე იმისი თმა გამოგიგზავნო დღეისწორამდე“ (ბალახაშვილი 1941: 10).

წერილიდან ჩანს, რომ მეგობარი დაინტერესებულია მანანათი გრიგოლის გამო, ამიტომაც ატყობინებს მის შესახებ ყოველივეს; ისიც კარგად ჩანს, რომ გრიგოლისათვის მანანას თმა რელიქვიად ქცეულა და ამიტომ ცდილობს ყორღანაშვილი მისთვის ამ ძვირფასი განძის მოპოვებას. ასეთი სურვილი — თმის მოპოვებისა და შენახვის — ადამიანს შეიძლება გაუჩნდეს სატრფოს და არავითარ შემთხვევაში მეგობრის მიმართ. იმავე წლის 5 ნოემბერს დავით ყორღანაშვილი სწერს გრიგოლს: „შენი მანანა სოფელშია, აგერ ჩამოვა და მივალ ნარდის სათამაშოდ“ (ბალახაშვილი 1941: 11) კუთვნილებითი ნაცვალსახელი „შენი“ ამჯერადაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, გრიგოლის სიყვარულზე უნდა მიგვანიშნებდეს მანანასადმი და არა მეგობრობაზე (თუმცა იგივე ნაცვალსახელი მეგობარზეც ხშირად ითქმება). ერთ-ერთ წერილში დავით ყორღანაშვილი დაწვრილებით უყვება გრიგოლს ჭავჭავაძეების ოჯახში მანანასთან შეხვედრის შესახებ, მათ საუბარს გრიგოლზე. მანანას უთქვამს, რომ გრიგოლს წიგნი უნდა მივწერო. დავით ყორღანაშვილი აღნიშნავს, რომ მეორე დღეს საგანგებოდ მივიდა ჭავჭავაძეებთან, ილიკო შეაგზავნა მანანასთან, რომ მისი წინა დღით ნათქვამი შეემონებინა, მაგრამ მანანა შინ არ დაუხვდა. ამ წერილებში შეუძლებელია არ დავინახოთ ის დიდი ინტერესი, რომელსაც დავით ყორღანაშვილი იჩენს მანანასადმი, რაც გამოწვეულია მეგობრის — გრიგოლ ორბელიანის — დახმარების სურვილით, რომ მას დაწვრილებით შეატყობინოს ყოველივე: „მანანამ თქვა. ზაქათალაში ვწერდი წიგნებსაო გრიგოლს და ისიც კარგს ხუმრობის წიგნებსა მწერდაო — მეც უთხარი, რომ თქვენს წიგნებს მე ვწინჯავდი მეთქი, გრიგოლი რომ შეშაზე წავიდოდა მეთქი, მაშინ ვიპარავდი და

ვკითხულობდი, იმან მითხრა, რომ მე იმისთანა საიდუმლო არა მიმინერია რაო, კიდევ სხვა ლაპარაკი იყო, იმას კი ვერ გეტყვი, მერე გეტყვი“ (ბალახაშვილი 1941: 11).

დავით ყორღანაშვილს სჩვევია ამბის დანვრისგან გადმოცემა, მაგრამ სათქმელის ბოლომდე არ თქმა, რაც წესით გამაღიზიანებელი უნდა ყოფილიყო შეყვარებული კაცისთვის, მაგრამ მეგობრის წერის ეს მანერა, როგორც ჩანს, გრიგოლ ორბელიანის კიდევ უფრო დიდ ინტერესს იწვევდა. იგი მოუთმენლად ელოდებოდა დავით ყორღანაშვილის წერილებს, რასაც მისადმი მიძღვნილი პატარა ლექსიც მოწმობს:

„შენი წიგნი ისე მატკობს, მახარებს,
ვით ყიზილბაშს ყალიონი და ჰალვა.
ვამბობ — ნეტა ბედი როდის მაღირსებს,
რომ შენს გრიგოლს, ჩემო დავით, ეხილვა“.
/ტულა. 1831 წ. 26 სექტემბერი/ (ორბელიანი 1989: 119).

ერთი პერიოდი მანანასა და გრიგოლს შორის ურთიერთობა კინაღამ გაფუჭებულა ზაქარია ორბელიანის წყალობით, რომელიც მანანას გრიგოლთან გაგზავნილ წერილებს კითხულობდა. ამის შესახებ მანანა ატყობინებს გრიგოლს: „დანაშაულზედ თავს დავებ რომ დიდი ხანია შენთვის წიგნი არ მომინერია, მაგრამ მე მაქვს მიზეზი. ზაქარიას დაგაბეზლებ სულ იმისი დანაშაული არის, რამდენსაც წიგნს მოგწერ და მივცემ იმას შენთან გამოსაგზავნათ შეუძლებელი არის რომ არ გახსნას; მეც შავფიცე არას დროს აღარ მივწერ მეთქი“ (ბალახაშვილი 1941 : 12). მანანასა და გრიგოლის მიმონერა კვლავ აღდგა, მაგრამ შემდგომ მანანა ერიდებოდა ისეთი რამეების მინერას, რასაც მისი „გაცემა“ შეეძლო.

ცნობილია, რომ მანანა ატარებდა მძიმე ვერცხლის ბეჭედს წარწერით:

„უდროთ მზის დასვლით მახნელა
სოფელმან ანაზდეულად“ (დროება 1875: 105).

ბეჭედის წარწერით და მისი პატრონით მოხიბლული გრიგოლ ორბელიანი წლების განმავლობაში სთხოვდა მანანას, ეს ბეჭედი მისთვის ეჩუქებინა. ქერივი მას უწყინარი უარით პასუხობდა. საბოლოოდ ბეჭედი მაინც თავისი შვილის — ივანეს — მასწავლებლისთვის უბოძებია მანანას. ეტყობა, ეს ემბავი იმდენად მნიშვნელოვნად იქნა მიჩნეული, რომ ყაფლან ორბელიანმა გრიგოლს აუწყა, ხოლო შემდეგ თავად მანანამ სცადა აღშფოთებული თავყვანისმცემლის დანყნარება სანუგეშო ბარათით: „ჩემი ბეჭედი ივანეს ოსტატს მივცე. ნუ დამემდურები შენმა გაზრდამ შენ უფრო კარგს ბეჭედს გამოგიგზავნი თუ მალე არ მოხვალ აქ. ნეტავი შენი ნახვა მეღირსოს თორემ ბეჭდისა ადვილია, საძაგელი ყაფლან, ვიცი როგორც მოგწერდა... 1835 წ. 28 ოქტომბერი“ (ბალახაშვილი 194 : 22).

მანანა ისეთი ქალი იყო, ბუნებით პოლიტიკოსი, რომელსაც ადვილად შეეძლო მოფერებით, ტკბილი სიტყვით ადამიანისათვის წყენის განქარვება, დავინყება, აგრეთვე თავყვანისცემისა და ტროფობის მეგობრულ ურთიერთობაში გადატანა, რაც მოახერხა კიდევ, როგორც სხვებთან, ასევე გრიგოლ ორბელიანთან დამოკიდებულებაშიც. მათ შორის ურთიერთობა მტკიცე მეგობრობის გზით წარმართა. ეპისტოლარული მეგობრობიდან ჩანს, რომ ისინი ხშირად სცილდებოდნენ ოფიციალური ბარათისა და მოკითხვის საზღვრებს და ეოხუნჯებოდნენ, ეხუმრებოდნენ ერთმანეთს. მანანა გრიგოლს დანვრისგან უამბობდა ოჯახისა და სალონის ამბებს, სწერდა თავის შვილებზე, სწავლაში მათ წარმატებებზე; გრიგოლი შორიდან ანუგეშებდა და ამხნევებდა მას. შემონახულია გრიგოლ ორბელიანის წერილი მანანასადმი მანანას მზლის, ლუარსაბ ორბელიანის, გარდაცვალების გამო მისასამძიმრებლად გამოგზავნილი. გრიგოლი ღინჯად, დიდაქტიკური ტონით არიგებს მას, მწუხარებას არ აჰყვეს და შვილებისათვის იზრუნოს, დედის ვალს შეახსენებს. ხანდახან მანანა ჩვეული მედიდურობით შეუტევდა ხოლმე კიდევ გრიგოლს და დადანაშაულებდა არასამართლიანი აზრის გამო. აი, მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანმა, ეტყობა — ქალებისაგან კვლავ განწირულმა, ვილნოდან მისწერა ზაქარია ორბელიანს: „არცა ერთი დედაკაცი მრთელს ქვეყანაზე არა ღირს, რომ ნახევარ ნეკი მოიჭრას მისთვის“ (ბალახაშვილი 1941: 22). ზაქარიამ წერილის შინაარსი სხვებსაც გააცნო, რაც მაშინ ჩვეულებრივი ამბავი იყო. მანანა გამოესარჩლა ქალებს და გრიგოლ ორბელიანს უპასუხა: „რა ამბავია რომ თქვენ არა ხდით ქალს ღირსათ სიკეთისა და სიყვარულისა, ერთი ბენვიც არ უნდა დაჰკარგოს კაცმა დედაკაცისათვის. რათ, რათ ამცირებთ ასე უწყალოთ. თქვენთვის ხომ არა უწყენინებიათ რა და რათ ბრძანდებით აგრე ცუდის აზრით ქალებზედ, მიკვირს თქვენგან“ (ბალახაშვილი 1941: 23).

გრიგოლ ორბელიანი ქალებზე ცუდი აზრის არასოდეს ყოფილა, ამას მოწმობს მისი სატრფიალო ლირიკა, ქალებზე ნაწყენი კი, რა თქმა უნდა, იქნებოდა. საუკეთესო ოჯახიშვილი, საქართველოს მეფის შთამომავალი, რუსეთის არმიის გენერალი და უმაღლესი თანამდებობის პირი ვერ ეღირსა პირად ბედნიერებას. სიყვარულის გამოხატვაში მეტად თამამი, ქართულ პოეზიაში სიყვარულის გრძნობის უაღრესად რეალისტურად წარმომჩენი, უსიყვარულოდ დაბერდა, სატრფოთა სახელები კი უკვდავყო თავისი პოეზიით.

damowmebani:

ბალახაშვილი 1941: ბალახაშვილი ი. მანანა ორბელიანი. თბ.: გამომცემლობა „საქ. სსრსახელმწ. ლიტ. მუზეუმი“, 1941.

დროება 1875: გაზ. „დროება“. № 105, 1875.

- მეუნარგია 1941:** მეუნარგია ი. ქართველი მწერლები. I. თბ.: 1941.
- ორბელიანი 1989:** ორბელიანი გრ. საღამო გამოსაღმებისა. კრებული. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.
- ხუციშვილი 1947:** ხუციშვილი ს. გრ. ორბელიანის პროზაული თხზულებები. გორის სახელმწიფო პედინსტიტუტის შრომები, II, 1947.
- ჯოლოგუა 2002:** ჯოლოგუა თ. დიმიტრი ყიფიანი (1830—1860 წლები). თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2002.

Tamar Sharabidze

**Beyond the Initials
(from Grigol Orbeliani's Lyric Poetry)**

Summary

Grigol Orbeliani's lyric poetry is of particular interest for the readers due to the fact that the titles of the poems are represented as initials and beyond them are implied concrete and, at the same time, different people. According to the compositions, these personages are qualitatively unlike each other and the poet's approach towards each of them is also different. Most profound and strong feelings Grigol Orbeliani expresses to Nino Chavchavadze. This feeling continued throughout the poet's life: it started before Nino Chavchavadze married Griboedov, revived after Nino became a widow, it existed even when the poet periodically had other love affairs, and in our opinion, it existed after Nino's death as a disastrous feeling. The poems devoted to Nino are distinguished by the tenderest attitude to beloved, reverence, readiness to sacrifice himself for the sake of his sweetheart whatever happened to her, and poet's real imagination of the greatest torment; we fail to come across the phrases expressing free fleshly love.

The verses devoted to Sopia Orbeliani are given in a more light tone and strong torment caused by love which is vivid in the poems devoted to Nino Chavchavadze, are absent. Here the poet is focused more on the appearance of his beloved and the longing to possess this physical beauty is expressed; also there is evidence that poet's feelings would be permanent.

In the verses devoted to the countess Orbeliani, there is just a little left from expressions and images expressing strong feelings. The poem *Night* is a typical specimen of poetic eroticism when during fleshly love only feelings and sensations are displayed and the unity of souls and their identity are not forgotten. This poem was written in Saint Petersburg and its addressee is unknown. Stylistic similarity expressed with similar boldness is found in the verses of *mukhambazi* type too.

In Grigol Orbeliani's lyric poetry one more initial - "M" is found, the addressee of which is also considered unknown by literary critics. According to the personages described in it and letters sent to the poet by David Koganashvili, we have established that this verse is addressed to Manana Orbeliani among whose admirers was also Grigol Orbeliani and because of hopeless love he loved his sweetheart from the distance.

Manana by nature was a woman-politician. She could easily dispel the hurted people with careless sweet word; forget as well as transition of love and admiration into friendly relations which she managed well both with others and in relation to Grigol Orbeliani. Their interrelations developed on friendly terms.

From epistolary heritage it is evident that they often went beyond official card and greetings, and made fun of each other and joke. Grigol Orbeliani has only one amorous verse devoted to Manana; the initial "M" is not found in his verses any more.

By means of expressing feelings and artistic images in the works of art, it becomes possible to have a clear view of poet's private life; at the same time, utterly diverse perception of love.

საბა-ფირუზ მეტრეველი

ილია და ქართული თეატრი

ილია ჭავჭავაძის, როგორც ქართული თეატრის პატრონისა და ჭირისუფლის, ღვაწლი კარგადაა შესწავლილი და შეფასებული. მის დამოკიდებულებას ქართული თეატრის მიმართ ჩვენი გამოკვლევა რამდენიმე ასპექტით წარმოაჩენს:

1. ილია ჭავჭავაძის თეატრალური მოღვაწეობა (რეჟისორი, მსახიობი და დეკლამატორი);
2. ილიას ესთეტიკური თვალსაზრისი, ზოგადად, თეატრისა და, კერძოდ, მსახიობის ხელოვნების შესახებ;
3. ილია — თეატრალური კრიტიკოსი.

ჩვენი მიზანია ერთიან სისტემაში იქნეს გააზრებული, დანახული, შეფასებული და დაფასებული ილია ჭავჭავაძის თეატრალური მოღვაწეობა, გამოიკვეთოს ის უმთავრესი, რომელიც, მისი აზრით, ქართული თეატრალური ხელოვნების უპირველესი მისიაა — ზნეობის, ეთიკის, კეთილშობილების, ადამიანობის, პატიოსნების, მამულისა და მოყვასის სიყვარული, ქართული ენის სინამდის დაცვა! მთლიანობაში წარმოვადგენთ ილიას თეატრალურ მოღვაწეობას, მის სამსახიობო თუ რეჟისორულ

ძიებებს, მის თეატრალურ მრწამსსა და ესთეტიკას. ეს კი ხელს შეუწყობს ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების ერთიანი პროცესის აღქმას, მისი პიროვნების მრავალმხრივობისა და მრავალსახეობის წარმოჩენას.

შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ილია იყო განუხორციელებელი რეჟისორი და მსახიობი, მას სისხლში ჰქონდა გამჯდარი თეატრის, სცენის სიყვარული და ეს იყო ბიძგი იმისა, რომ მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დასაწყისში თავად მოგვევლინა რეჟისორის ამპლუაში.

1859 წლის ზაფხულში, პეტერბურგიდან ჩამოსული ილია დგამს ცოცხალ სურათებს უილიამ შექსპირის „მეფე ლირიდან“, ლირს თვითონ თამაშობს. საღამომ დიდი წარმატებით ჩაიარა. პ. უმიკაშვილის გადმოცემით, ცოცხალ სურათებს თბილისის საზოგადოება ინტერესით მიჰყვებოდა და დიდად კმაყოფილიც დარჩა (მახარაძე 1989: 141); (მახარაძე 1939: 21); (ჭელიძე 1963: 58). ამის შესახებ უფრო ვრცელ ცნობას გვანვდის იოსებ გრიშაშვილი:

„1859 წელს, 22 წლის ჭაბუკი ილია, ავადმყოფობის გამო დროებით თავს ანებებს სწავლას, პეტერბურგიდან მიემგზავრება თბილისს და რამდენიმე თვეს თავის სამშობლოში ატარებს... მას თან ჩამოჰყვა სურნელი ზანგი მსახიობის, ოლირჯის, გასტროლებისა, რომლის მეფე ლირზედაც 1858 წელს მთელი პეტერბურგი ლაპარაკობდა. ბიოგრაფების ცნობით, იმ ხანებში თბილისის ყოფილი პირველი გიმნაზიის დარბაზში, სადაც ერთ დროს გ. ერისთავმა პირველი ქართული წარმოდგენა გამართა, ილიას დაუდგამს ცოცხალი სურათები შექსპირის „მეფე ლირიდან“. ამ ცოცხალ სურათებში მონაწილეობა მიუღია თბილისის წარჩინებული ოჯახის წევრებს, მათ შორის ალ. ჭავჭავაძის შვილებს — სოფიოსა და დავითს, მეფე ლირი თავად ილია ყოფილა. ეს იყო პირველი ცოცხალი სურათების დადგმა საქართველოში“ (გრიშაშვილი 1952: 262-263).

ცოცხალი სურათების წარმოდგენა თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკური სანახაობაა, რომელიც არსებობდა რევოლუციამდელ თეატრში და, რომელსაც თანამედროვე თეატრი აღარ მიმართავს. ეს იყო სანახაობა, რომელიც პლასტიკურად გამოხატავდა ადამიანთა ცხოვრების ერთ რომელიმე მომენტს. ცოცხალი სურათი უტყვი, უძრავი და ხანმოკლე იყო (უფრო ვრცლად იხ. ურუშაძე 1967: 49-50).

იოსებ გრიშაშვილის ზემოთ მოყვანილი ცნობა იმის შესახებ, რომ ილიას უკავშირდება ცოცხალი სურათების პირველი დადგმა საქართველოში სინამდვილეს არ შეესაბამება. ჩვენში ცოცხალი სურათის გამართვის შესახებ პირველი ცნობა ეკუთვნის მ. თუმანიშვილს: „ამ საღამოს ჭეშმარიტი სიტკბოება განვიცადე აქაური თეატრის სცენაზე ცოცხალი სურათების ნახვით, რომლებიც დასდგა ხელოვნების გამოჩენილმა მცოდნემ თავადმა გაგარინმა“ (ხელთუბნელი 1937: 116). ეს ჩანაწერი დათარიღებულია 1849 წლის 20 მარტით და ათი წლით უსწრებს გრიშაშვილისეულ ცნობას, თუმცა ილია ჭავჭავაძე, გაგარინის შემდეგ, ცოცხალი სურათების ერთ-ერთი პირველი დამდგმელი რეჟისორია ქართულ თეატრში. იგი ამ ტიპის ხელოვნების სათავეებთან დგას და, ფაქტობრივად, ამზადებს ქართულ სცენას შემდგომში ასე ცნობილი ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსნისათვის“.

სრულიად გამორჩეული ღვაწლი მიუძღვის მას „მეფე ლირის“ ქართულ თეატრში დადგმის საქმეში. 1879 წლიდან, ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის პირველი დღიდანვე, ილია იწყებს ფიქრს „მეფე ლირის“ სცენურ ხორცშესხმაზე. ამ პიესის პირველი სცენური ვერსიის შექმნის საქმეში მან ჩართო მ. გურიელი, მ. ბებუთაშვილი, დ. ყიფიანი, ივ. მაჩაბელი, აკაკი და სხვები. „ილია უშუალოდ ხელმძღვანელობდა „ლირის“ სცენაზე განხორციელების პროცესს, მასთან შეთანხმების საფუძველზე წყდებოდა ნებისმიერი უმნიშვნელო დეტალიც კი“ (ჩხარტიშვილი 2007: 24). „მუდმივი სცენის“ 4 წლიანი ისტორიის მანძილზე უკვე განხორციელებულია შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ და „ჰამლეტი“. ეროვნული ინტერესებისათვის ბრძოლის საშუალებათა რკალში შექსპირი თავიდანვე მოექცა. ამ მხრივ კიდევ ერთი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო 1883 წელს „მეფე ლირის“ სცენაზე გაცოცხლება.

თარგმანის დასრულების შემდეგ, ჯერ კიდევ „მუდმივი სცენის“ დაარსებამდე, „მეფე ლირის“ დადგმის სურვილი გამოთქვეს მამია გურიელმა, დავით ერისთავმა და ნინო ორბელიანმა, მაგრამ მათს ჩანაფიქრს წინ აღუდგა ილია ჭავჭავაძე, რადგან იგი ფიქრობდა, რომ ასეთი რთული ნაწარმოების განხორციელებას განსაკუთრებული მომზადება სჭირდებოდა. ამასთანავე, „მეფე ლირი“ უნდა გამხდარიყო აღდგენილი ქართული თეატრის პერსპექტივის განმსაზღვრელი. „ლირს“ მაქიმალურად უნდა გამოეკვეთა ახალბედა ქართველ არტისტთა შემოქმედებითი პოტენცია.

კოტე ყიფიანის ცნობით, ილიას მოუწოდებია ლირის დიდ სცენაზე დადგმა ისე, რომ როლები უნდა შეესრულებინათ მხოლოდ მწერლებს: თავად ილიას, ივანე მაჩაბელს, მამია გურიელს, ნინო ორბელიანს, დავით ერისთავს, დიმიტრი ყიფიანსა და სხვებს, მაგრამ წარმოდგენა მწერალთა მონაწილეობით არ შემდგარა (გრიშაშვილი 1952: 271).

ცნობილია, რომ ლირის როლის განხორციელება ილიამ დიმიტრი ყიფიანს შესთავაზა, მაგრამ ყიფიანმა თავად მოითხოვა ლირის როლის თარგმნა. იგი 1879 წლის ოქტომბერში ქვიშხეთიდან ი. ჭავჭავაძეს წერილს სწერს: „შრომა გაგინევიათ დიდი, ნიჭი გამოგიჩნდათ შესანიშნავი, ერთი შეცდომაა, მხოლოდ ერთი: კილო — შექსპირის თხზულებებში, რომლებიც კარგა ძველია, ლექსიც ბევრი იპოვება დაძველებული, რასაც დიდი ხანია აღარ ხმარობენ, მაგრამ კილო არის სასაუბრო. თქვენ უფრო სამნიგნობრო კილოს გაჰყოლიხართ. მშვენიერება არის თქვენი თარგმანი, — ეს ყოველად უეჭველია, — მაგრამ ამ კილოზედ არსად ულაპარაკიათ, არსად ლაპარაკობენ... თუ მაინცდამაინც გნებავთ, ლირი მე წარმოვადგინო, — ნება მომეცით, ეს როლი მე ვთარგმნო ჩემებურად“ (არქივი 1951: VIII-XIV). (დ. ყიფიანის ასეთი სურვილი არაა შემთხვევითი, რადგან შექსპირის პიესის პირველი ქართული თარგმანი სწორედ მას ეკუთვნის: 1841 წელს ფრანგულიდან თარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“).

რა თქმა უნდა, ამას ილია არ დაეთანხმა. ამის შემდეგ ლირის როლის პირველი შემსრულებლის შერჩევის მიზნით გამოაცხადა კონკურსი. რომელიც ილიას სახლში ჩატარდა. ჟიურის შემადგენლობაში შედიოდნენ: ილია ჭავჭავაძე, რაფიელ ერისთავი, ივანე მაჩაბელი, მიხეილ ბებუთაშვილი, ალ. ჰალბი (თბილისის რუსული თეატრის ხელმძღვანელის მამა). კონკურსანტებს „მეფე ლირის“ III მოქმედების მე-3 სურათი — ნეველის სცენა — მხატვრულად უნდა წაეკითხათ. ილიას თანადგომითა და სურვილით, ლირის როლის შემსრულებლად დიმიტრი ყიფიანის ვაჟი, კოტე, შეარჩიეს. თავად კოტე ყიფიანი კი ლირის როლზე დანიშვნის ისტორიას ასე იგონებს: „ილიამ, 1879 წლის გიორგობისთვის დამიბარა თავის სახლში და მიიხრა, რომ შენ უნდა იკისრო მეფე ლირის როლის შესწავლა. შენ შეგნებული კაცი ხარ და მოამზადე როლი ისე, როგორც გესმის, ნურა კრიტიკოსის თხზულებას, ნურა რეცეზიას ლირზედ ნუ ნაიკითხავ, თორემ აგერევა გზა და კვალი, თვითონ შენით უნდა შექმნა ლირის ხასიათი და მერნმუნე, უკეთესად გამოგივა“ (ყიფიანი 1964: 27). დიმიტრი ყიფიანმა კი შვილს ურჩია: „აიღე წიგნები, გარს შემოიწყე და რაც სადმე წერია როლის ხასიათზე, სხვადასხვა არტისტების შეხედულებაზე ყოველი რეცეზია და კრიტიკა გადაიკითხე, რომ შენ თვითონ შეგეძლოს შექმნა ლირის ხასიათი“ (ყიფიანი 1909: 7).

მაშინდელ თეატრში სპექტაკლის დადგმას მაქსიმუმ ორ კვირას ანდომებდნენ, „ლირის“ პრემიერა კი კონკურსის შედეგის გამოცხადებიდან ოთხი წლის შემდეგ გაიმართა. ქართველი ინტელიგენცია დიდი ინტერესით ელოდა „მეფე ლირს“ სცენაზე, მით უფრო, რომ პრემიერა ასი რეპეტიციის შემდეგ შედგა (ზოგიერთი ცნობით, 60 რეპეტიციის შემდეგ). სპექტაკლი ჩავარდა, მწვავე იყო კრიტიკაც. მაინც რა ფაქტორებმა განაპიობა „მეფე ლირის“ მარცხი სცენაზე? ვფიქრობთ, მასში თავი იჩინა ყველა იმ პრობლემამ, რაც იმ პერიოდის ქართულ თეატრს ჰქონდა. კომედიური პლანის მსახიობებმა ვერ დასძლიეს შემოქმედებითი ამოცანები, მათ ვერ შესძლეს შეექმნათ ტრაგიკული და დრამატული სახეები. შექსპირის დრამებისათვის საჭირო იყო დიდი ტემპერამენტის და დიაპაზონის მქონე ტრაგიკოსი მსახიობები, რომელთა ნაკლებობას ქართული თეატრი იმ პერიოდში ძლიერ განიცდიდა (ჩხარტიშვილი 2007). გარდა ამისა, მსახიობებმა ვერ დაძლიეს გმირთა ხასიათები და ტექსტი ვერ გაითავისეს, სპექტაკლის წარმატებას ხელს უშლიდა რეჟისორ მ. ბებუთაშვილის „რეჟისორული პარტიტურა“, რაც, ძირითადად, პიესის არასწორ მონტაჟში გამოვლინდა. (იგი ინახება თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში), სარეჟისორო ეკზემპლიარში აღნიშნულია მთელი რიგი გამოტოვებული მნიშვნელოვანი ადგილები, რამაც დრამატურგიული ლოგიკა დაარღვია (უფრო ვრცლად იხ.: ჩხარტიშვილი 2007; გუგუნავა 1964; დავითაია 1975); თუმცა ილიას მიზანი, ქართული თეატრის სცენაზე ეხილა „ნამდვილი შექსპირი“, გვიან, მაგრამ მაინც ასრულდა. „პირველმა შექსპირულმა ცდებმა ახალი შემოქმედებითი სივრცეების გახსნეს თეატრის წინაშე, ახალი ამოცანები დაუსახეს მას“ (ურუშაძე 1986: 57). ამის სათავეებთანაც ილია ჭავჭავაძე იდგა.

* * *

ილია იყო განუხორციელებელი მსახიობი – ორი საბუთი არსებობს იმის საჩვენებლად, რომ ი. ჭავჭავაძეს ჰქონდა დაუოკებელი წყურვილი სცენაზე თამაშისა, პირველი: **ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილ „მეფე ლირში“ იგი თავად განასახიერებდა ლირს** და მეორე, გრ. ყიფიანის თქმით, მას შემდეგ, როცა მოენყო „მეფე ლირის“ საჯაროდ კითხვა, 1874 წელს, ილიას იმავე წლებში სცენაზე უთამაშია ამ პიესაში და **შეუსრულებია კენტის როლი** (გრიშაშვილი 1952: 269). საინტერესოა ისიც, რომ ივ. მაჩაბელთან ერთად დაწყებული „მეფე ლირის“ თარგმნის პერიოდში, მაშინ, როცა ცოცხალ სურათებად უკვე წარმოდგენილი და ნათამაშები ჰქონდა ლირი, სიცილით აღუთქვა ვანოს: შენს თარგმნილ ლირს პირველად მე ვითამაშებო (ჭელიძე 1963: 58).

ცალკე უნდა აღინიშნოს ილია ჭავჭავაძის, როგორც მკითხველის, მხატვრული კითხვის ოსტატის მოღვაწეობა. იგი ამ მხრივაც საეტაპო მნიშვნელობის შემოქმედებას გვთავაზობს. რუსეთიდან ჩამოსვლისთანავე ილია აწყობს „მეფე ლირის“ საჯაროდ კითხვას. გაზეთი „დროება“ წერდა: „ჩვენ დავესწარით „მეფე ლირის“ კითხვას და მართალია უნდა ვთქვათ, თარგმანი სწორედ სამაგალითოა“ (დროება 1874). ილიას განსაკუთრებით უყვარდა თურმე „მეფე ლირის“ ორი ეპიზოდის წაკითხვა: მარტოდ დარჩენილი ლირის მონოლოგისა („იზუზუნე და იქროლე“) და კორდელიას სიტყვა მამისადმი.

1874 წლის 18 აპრილს მას ქუთაისშიც წაუკითხავს „მეფე ლირის“ ნაწყვეტები (დროება 1874). „ილიას დინჯი ხმა ჰქონდა და მარჯვენა ხელის მალიმალ მალლა აწევა უყვარდა თურმე, როცა სალიტერატურო საღამოებზე გამოდიოდა, ქართველები ჯერ კიდევ არ იყვნენ შერეულნი საჯაროდ კითხვას. ილია კითხვის კულტურას ხელს უწყობდა თავისი მოხდენილი დეკლამაციით და ქართულ კაზმულ მწერლობას პოპულარიზაციას უქმნიდა (გრიშაშვილი 1952: 273).

ილიას განსაკუთრებით უყვარდა ნ. ბარათაშვილისა და გრიგოლ ორბელიანის ლექსების კითხვა. მისი დეკლამაცია იყო ბუნებრივი და შთამბეჭდავი (გრიშაშვილი 1952: 271).

არტურ ლაისტის გადმოცემით, ილია რომ ლაპარაკობდა, ცეცხლი და გატაცება თანდათან ემატებოდა.

მანსვეტაშვილის თქმით, ილია კარგი მკითხველი იყო, თუმცა ხმა ცოტა მოყრუო ჰქონდაო.

„ილიას დიდი ხმა არ ჰქონდა, არც ძალიან მჟღერი, მაგრამ მკაფიო, მკვეთრი და ნათლად გასაგონი. არ იცოდა კილოშეკიდებით ლაპარაკი, ხმის აკანკალება, არც ხელების წარამარა საყსავი. მასში იყო არტისტულობა და არა თეატრალობა“ — იგონებს ი. ელფთერძე (გრიშაშვილი 1952: 277).

როცა ილიამ „გლახის ნაამბობი“ წაუკითხა „დროების“ რედაქციის თანამშრომლებს, იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია, რომ კოტე მესხი იგონებს: „ასეთი ტკბილი, ძლიერი, მკაფიო ქართული კითხვა ან სიტყვა ჯერ არ მსმენოდა“ (გრიშაშვილი 1952: 272).

1889 წლის 25 მარტს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულ ლიტერატურულ საღამოზე ილიას ნაუკითხავს გიორგის სიკვდილის სცენა „ოთარანთ ქვრივიდან“. იაკობ გოგებაშვილი „ივერიაში“ (ი. სომნადის ფსევდონიმით) წერდა: „საქმე ი. ჭავჭავაძეზე მიდგა. იგი გამოვიდა დინჯად, გაშალა კათედრაზე რვეული და დაიწყო კითხვა. ისეთი სიჩუმე ჩამოვარდა, რომ დარბაზში ბუზის გაფრენას გაიგონებდა კაცი... ხმა აქვს მუსიკალური, კილო შესაფერისი, ლოგიკური ხმის ანეგ-დანევა რიგზე მიჰყავს, გამომეტყველება და მოძრაობა პირისახისა შეესაბამება ნაკითხვის შინაარსსა და საზოგადოდ მისი ხმა მკაფიოდ ჰხატავს ყოველ აზრსა და გრძნობას“ (ივერია 1889).

აღ. ყიფშიძის მოგონებით, „ილიამ ბევრი ილაპარაკა, მაგრამ დასვენებით, მოკლედ და მკაფიოდ. ან ვინ გადაურჩება დაუმონავებელ მის გონიერ ლაპარაკს, ახდომილ შუბლს და მშვენიერ, წყლიან თვალებს?!“ (მრეველიშვილი 2006: 16).

ცალკე უნდა აღინიშნოს ილია, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველი. რუსთაველის პოემა მთლიანად ნაუკითხავთ 1881 წლის თებერვლიდან თითქმის ერთი წლის განმავლობაში „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენ კომისიაში. თავმჯდომარეობდა გრიგოლ ორბელიანი. სავსე დარბაზის თანდასწრებით, სინათლის შუქით განათებული რუსთაველის პორტრეტის ქვეშ (მხატვარ მირიანაშვილის მიერ შესრულებული) 13 თებერვალს ილიას ნაუკითხავს „ამბავი როსტევეან არაბთა მეფისა“. აღტაცებული იონა მეუნარგია წერდა: „ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ამ საღამოს კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“, საზოგადოდ კარგი მკითხველია. იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა, ჩინებული კილო, მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმების ჟღერა ისმის, მაგრამ თვითონ კითხვაში კი იმას ხელოვნება აკლია. რაღაც გამოუთქმელ სიამოვნებას ვპოვებ მე ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც ის თავისი ხმის სასიამოვნო ტემპრით შემოსძახებს:

„მაგას ნუ ბრძანებ, მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგჭკნობია“

რაღაც დიდებული, რაღაც გრძნობისთვის სასიამოვნო რამ ისმის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდამ გამოსულ სიტყვების გამეორებაში. მაგრამ რა გინდა, რომ სულ გუნებით კილოთ, ამ გულის ხმას მისდევს ბატონი ილია და ყველა ადგილებს ერთი და იგივე გვარად ამბობს“ (დროება“ 1883).

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძის მხატვრული კითხვის თავისებურებათა განსაზღვრისას მისმა თანამედროვეებმა დაასახელეს თვისებები, რომლებიც ილიასთვის, როგორც საუკეთესო მკითხველისთვის იყო დამახასიათებელი. ხმის ბუნებრივი სასიამოვნო ტემპრი, სწორი ინტონაცია, მუსიკალობა, ძლიერი ემოცია, მკაფიო მეტყველება, ზომიერი შესტიკულაცია, ლოგიკა და აზრის წინ წამოწევა — ასეთი მონაცემები სასურველია დღესაც, როცა მხატვრული კითხვის ხელოვნება უკვე საერთო კრიზისს განიცდის. ილია ჭავჭავაძე ემიჯნება იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელ ნამღერებთან, ლილინით, პათოსით კითხვას და აზრისა და ემოციის ნაზავს გვთავაზობს. საინტერესოა მისი ერთი რეპლიკაც, პეტერბურგიდან „ლირის“ თარგმანის შესახებ თავის მეუღლეს სწერს და შენიშნავს: „მაგას კაი ნაკითხვა უნდა — როცა მოვალ, მე თვითონ ნავიკითხავ და ნახავ, როგორი თარგმანია“. ამ ფრაზაში არის განსაზღვრული უმთავრესი რამ კითხვისას — სწორი ინტონაცია „კაი ნაკითხვა, ანუ ის, რაც წასაკითხის მხატვრულ თავისებურებასაც გაგრძნობინებს, აზრისა და ლოგიკის ძალასაც წარმოაჩენს და ავტორის ღირსებასაც დაგანახვებს“. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ილია სწორედ კარგ მკითხველთა სათავეებთან დგას და მხატვრული კითხვის ცოცხალ მაგალითად გვევლინება.

* * *

ილია ჭავჭავაძის, როგორც ქართული თეატრის მესვეურისა და პატრონის ღვაწლი შეუფასებელია. თუ გიორგი ერისთავმა აღადგინა ძველი ქართული თეატრის ძირები, ილიამ განაახლა და ააყვავა ამ ფესვების რტოთა ლაშქარი — წერდა ი. გრიშაშვილი (გრიშაშვილი 1952: 262).

როცა ილია ქართულ თეატრს სათავეში ჩაუდგება, თავის გარშემო შემოიკრებს მამინდე თეატრალებს: გ. თუმანიშვილს, დ. ერისთავს, ნ. ავალიშვილს და ჩამოაყალიბებს მუდმივ დასს — ქართულ მსახიობთა კოლექტივს. სრულიად დაუფლავი და უანგარო იყო მისი შრომა, ბრძოლა ქართული თეატრის ფეხზე წამოსაყენებლად. მან საჯარო კრების მოწვევა განიზრახა და თავისი ხელმოწერით ბარათები დაუგზავნა იმ პირებს, რომელთა მხარდაჭერაც სჭირდებოდა, რათა შექმნილიყო ქართული თეატრი (თუმცა ყველამ როდი დაუჭირა მხარი, თუნდაც გრიგოლ ორბელიანმა, რომელმაც მაშინ ზედმეტად მოუმზადებლად მიიჩნია ქართული თეატრის აღორძინების ილიასეული მცდელობა-მონდომება (ბახტრიონი 1922). ილია თავის წერილებში არწმუნებდა საზოგადოებას, რომ მათი მხარდაჭერით თეატრი თავს შეინახავდა, რომ „წელიწადში სამასი თუმანი სულ ფეხზე დააყენებს ჩვენს თეატრს იმ მხრივ მაინც, რომ დასი ეყოლება“ (დანვრ. იხ. შალუტაშვილი 1969: 13).

ძალიან ნიშანდობლივია ილიას წერილი 1881 წელს ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი მიწერილი: „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს-რა! ეგ ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“.

ილია თავგამოდებით იცავდა მუდმივი დასის შექმნის იდეას და აღასრულა კიდეც 1881 წელს, რადგან მისთვის ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების ერთ — ერთი ტაძარი იყო. (იგი დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე გახდა, თავმჯდომარის ამხანაგი — აკაკი წერეთელი, ხაზინადარი — მ. თუმანიშვილი, მდივანი — კ. ყიფიანი). გამგეობამ მართლაც მუხლჩაუხრელად იბრძოლა 1879 წელს შექმნილი ქართული მუდმივი დასისთვის საჭირო პირობების შესაქმნელად. ამის დასტურია თუნდაც ის, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო წერილმანი, რომ ილია ბილეთებსაც კი

ავრცელებდა: „აქეთ ვეცი, იქიც ვეცი და, როგორც იყო, ძალით თუ ნებით აბონენტი დაურიგე... უსახსრობას მაინც არ ეშველა... ცოდვაა, მომაკვდინებელი ცოდვაა, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს (ჭავჭავაძე 1955: 25-26).

როგორი უცხოა ეს თანამედროვე ქართველი საზოგადოებისათვის, რომელიც ორ ნაწილადაა გაყოფილი: ერთნი, მდიდარნი, ბილეთის ფულს ვერ იმეტებენ და, მეორენი, უქონელნი — უფულობის გამო სხედან მოსაწვევების მოლოდინში.

ილია ცდილობდა ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების ერთ-ერთი მძლავრი კერა გამხდარიყო. გარდა ამისა, მან ქართულ თეატრს შეუქმნა მებრძოლი ხელოვნების ტრადიცია (კიკნაძე 1975: 40). როგორც შენიშნულია, ზოგადად, ილიას თეატრის ეროვნული მნიშვნელობა ორი პლანით წარმოუდგებოდა, როგორც:

- ა) ერთიანი ქართული ენის დამკვიდრების საქმე;
- ბ) ზნეობის განმასპეტაკებელი, ხალხის მწვრთნელი და გამზრდელი.

იგი წერდა: „ქართული თეატრი ქართველთათვის ბევრის სიკეთის მომასწავებელია... თეატრი ბევრს შემთხვევაში მარტო ხელოვნების მსახური არ არის. ადგილი, დრო და გარემოება მას ზოგჯერ სხვა სამსახურსაც კისრად სდებს და ამ მხრით თეატრი დაუფასებელი რამ არის და ჩვენ არ ვიცით სხვა მისებრ უებარი საშუალება, რომელიც ეგრე გამარჯვებულად, სასწრაფოდ და პირდაპირ მოქმედებდეს ადამიანის უკეთესთა გრძობათა გამოფხიზლებასა და მოძრაობაზედ“ (ჭავჭავაძე 1991: 241-242)

ილია სცენას ისეთ სკოლად თვლიდა, რომელიც სურათებით ელაპარაკება კაცის ქცევასა და გონებას. სწორედ თეატრის ის ადგილი, რომელიც „უკეთეს მხარეს ადამიანისას ფებს აადგმევინებს... თუ ეს ძვირფასი თვისება, როგორც ხალხის წვრთნა და ზრდა, სცენას ჩამოვაცილეთ, იგი მიკითხნანად გადაიქცევა და მაშინ სჯობს წარწყმდეს, ვიდრე სუფევდეს... ჩვენ სცენას ორ ღვანლს ვთხოვთ: პირველი, რომ მართლა განმწმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი და მეორე — იგი უნდა იქნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავის მშვენიერად და სიმდიდრით (შამელაშვილი 1986: 66).

იმ პერიოდის თეატრში სცენიდან ისმოდა აქანეი-მაქანეი, ბიჭი ვცემე, ფატიანი დამიძახე და სხვა — წერს ვ. კიკნაძე — ამიტომ თეატრში ენის სინამდის დაცვა დამოკიდებული იყო დრამატურგებსა და მსახიობებზე. ისინი ვალდებული იყვნენ ებრძოლათ ერთიანი სალიტერატურო ენის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის, განედევნათ რუსიციზმები, ქუჩური, ბაზარხანული კილოკავები, ხალხში დაენერგათ „სამური ქართული სიტყვის მიხრა-მოხრა“, ცოცხალი დარბაისლური ენა (კიკნაძე 1975: 39). „სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს, სულისა და გულის ამამალლებელი“. ამიტომ ილია სცენას სკოლად თვლიდა, წერდა კიდევ: „სცენა იგივე სკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას“ (1879 წლის თებერვლის „შინაური მიმოხილვიდან“).

ილიამ დრამატურგია და თეატრი გადააქცია ზნეობის, ეთიკის, პატრიოტიზმის, მამულის უანგარო სიყვარულის ნამდვილ სკოლად, სადაც ქართველი ხალხი, საზოგადოება ისმენდა სიმართლის, სიკეთის, სიყვარულისა და გამირობისათვის, სამშობლოს თავგანწირვისთვის მოწოდებას (შდრ. ვართაგავა 1958: 20).

თეატრი ადამიანობის, პატიოსნების, კაცადკაცობის უწმინდეს ტაძრად მიაჩნდათ, ამიტომაც ილია წინააღმდეგი იყო იმისა, რომ ქართულ სცენაზე დაედგათ „გულისა და ენის გამრყენელი“ პიესები. მაგალითად, ი. ლაზარევილის „მტარვალი“ მას ყალბ ისტორიულ დრამად, მყვირალა პატიოტიზმად მიაჩნდა. ილიას აზრით, ეს პიესა გრძობათა ჭეშმარიტ გზაზე დაყენებას კი არ ემსახურება, არამედ გრძობათა წაწყმედას, გაყალბებას, დაბრმავებას“ (შალუტაშვილი 1986: 65).

ილიამ ქართულ თეატრს ფრიად მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ბრძოლის ამოცანა დააკისრა. ი. გრიშაშვილის თქმით, სცენა უნდა გადაქცეულიყო ეროვნული კულტურისა და თვითმყოფობის მგზნებარე ტრიბუნად... ილიამ, აკაკისთან ერთად, ქართულ თეატრს ბრწყინვალე შემოქმედებითი ტრადიციები შეუქმნა, განავითარა მისი რეალისტური გზა და სცენა ხალხს დაუახლოვა (გრიშაშვილი 1952: 299).

ილია ჭავჭავაძეს კარგად ესმოდა, რომ თეატრის საფუძველი დრამატურგიაა, ამიტომ იგი სერიოზულად ფიქრობდა სარეპერტუარო პოლიტიკის შესახებ: „თეატრი მართლა თეატრი უნდა იყოს, ე. ი. კერძო პირთა მასხრად ასაგდები კი არა, არამედ საზოგადო ჭირისა და ლხინის თვალწინ წამომაცენებელი. ამისთვის საჭიროა რიგიანი რეპერტუარი“ (შინაური მიმოხილვა, 1881 წელი) ან „ჩვენი თეატრის ერთი დიდი ნაკლი ის არის, რომ სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს, რომ ჩვენი საკუთარი, ჩვენ მიერ ქმნილი, ჩვენის ცხოვრებიდან ამოღებული თხზულებანი არა გვაქვს“ (შალუტაშვილი 1986: 87). მაშინდელ რეპერტუარში დიდი ადგილი ფარსებსა და ვოდევილებს ეჭირა, ამიტომ იგი მოითხოვდა რეპერტუარის გადახედვასა და დახვეწას: „საჭიროა სულ სხვა რეპერტუარი იქონიოს ჩვენმა თეატრმა, სულ სხვა საფუძველი და მიმართულება მიეცეს ეხლანდელს მის მოქმედებას“ (ჭავჭავაძე 1991: 243).

აღსანიშნავია რამდენიმე ფაქტორი: ჯერ ერთი, ილიამ გაილაშქრა უიდეო, უხამსი პიესების თარგმნისა და ქართული ენის დამახინჯების წინააღმდეგ და, მეორეც, მიზნად დაისახა ეროვნული დრამატურგიისთვის შეენყო ხელი. მან გაზეთ „დროების“ სახელით კონკურსიც კი გამოაცხადა საუკეთესო ქართულ პიესაზე, „ივერიაში“ გააძლიერა პიესების ბეჭდვა, სულ რაღაც 2-3 წლის განმავლობაში დაბეჭდა ა. ცაგარელის „მათიკო“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. ყაზბეგის „ქეთევან ნამებული“, რ. ერისთავის „ადვოკატები“.

ძალიან საინტერესოა მ. საფაროვას ერთი ცნობა: „იმხანად ქართული პიესა ისე არ გაჭაჭანდებოდა, რომ ილიას არ წაეკითხა, არ შეენსორებინა, როგორც ენობრივად, ისე შინაარსის მხრივ“ (კიკნაძე 1975: 30). მაშინდელ რეპერტუარში დიდი ადგილი ფარსებსა და ვოდევილებს ეჭირა.

ილია მოითხოვდა რეპერტუარის გადახედვასა და დახვეწას, დრამატურგებისაგან კი — მეტ სერიოზულობასა და პროპესიონალიზმს, სოციალურ ჟღერადობას, „გულის საგრძნობელს“. კატეგორიულად უარყოფდა ე. წ. გასართობ დრამატურგიას და ამიტომაც აკრიტიკებდა ასე მძაფრად ზოგიერთ იდეურად და მხატვრულად სუსტ პიესას, თავის წერილებში მსჯელობდა პიესის სპეციფიკის შესახებ. იგი ა. ცაგარელის „ქართველის დედას“ სტატიკურობის გამო იწუნებდა, გაუგებრად, ადამიანის ბუნებისათვის უცხო მოვლენად მიაჩნდა გმირების დაყოფა „აბსოლუტურად დადებით და უარყოფით“ სახეებად.

ილია თავის წერილში „ახალი დრამების გამო“ საუბრობს ისტორიულ პიესაზე. დრამის ცნების საკითხზე, ჟანრზე და სხვა. ფაქტობრივად, მან ჩამოაყალიბა დრამის თეორიის უმნიშვნელოვანესი საკითხები (მდრ. კიკნაძე 1975: 35). ა. თავზარაშვილის აზრით, დრამის სპეციფიკურ ნიშანს ილია ხედავს სიტუაციებისა და მოქმედი პირების ხასიათების ისეთ განვითარებაში, როდესაც ისინი, ორგანული აუცილებლობის გამო, თავისთავად და არა ავტორის კარნახით, „იშლებიან და იხსნებიან“ მოქმედებაში. ე. ი. ილიას აზრით, დრამა წარმოადგენს მოქმედებას, რომელიც წარმოიშვა გარემოებებისა და ხასიათების ურთიერთზემოქმედების პროცესში, წარმოიშობა თავისთავად, ბუნებრივი აუცილებლობის გამო (თავზარაშვილი 1970: 50-51).

ილიას სურველი იყო, ქართულ თეატრს ეჩვენებინა თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება, ყოფა, ავ-კარგი ამქვეყნიური არსებობისა: „სამართლიანად ნატრულობენ ბევრნი ჩვენგანნი, რომ ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენი ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მომავალი ნუთისოფლისა“. გარდა ამისა, მისი აზრით, აუცილებელი იყო იმის გათვალისწინებაც, რომ საზღვარგარეთის მწერლობის კლასიკურ მემკვიდრეობას ქართველი მაყურებელი თეატრის საშუალებითაც გაეცნობოდა: „საჭიროა ჩვენმა საზოგადოებამ, თეატრის შემწეობით, უცხო ქვეყნების ცხოვრებაც გაიცნოს, კლასიკურ მწერლობის მაღალი აზრებიც შეიტყოს“ (ჭავჭავაძე 1991: 245).

თავის წერილებში ილია შეეხო მსახიობის ხელოვნების ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა: გარდასახვა, რიტმი, „მეორე პლანი“, ადამიანის „შიგნითი ბუნება“, მსახიობის ტემპერამენტი, მიმიკა, მეტყველების კულტურა, გრიმი და ა.შ.

ილია დაბეჯითებით მოითხოვდა მსახიობის ხელოვნების ზედმინევი დაუფლებას, გემოვნების დახვეწას (მაკო საფაროვს საბენეფისოდ შერჩეული პიესა დაუწუნა „ბ-ნ საფაროვისას ვერ მოგუწონებთ გემოვნებას“ (ჭავჭავაძე 1991: 295), მეტყველების, პლასტიკის სრულყოფას, განცდის სინრფელესა და სიღრმეს, „ადამიანის გულის ძგერის“ გადმოცემას (შალუტაშვილი 1986: 66). მსახიობის თამაში უნდა იყოს „გამომსახველი გულის მოძრაობისა“, ამით იგი მოითხოვდა როლის განცდას, ოღონდ არა მხოლოდ განცდის დონეზე, არამედ ინტელექტისა და პროფესიონალიზმის გათვალისწინებით (მდრ. თავზარაშვილი 1970: 53).

თეატრალურ ხელოვნებაში ვ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს მიერ დამკვიდრებული ტერმინია ე. წ. „მეორე პლანი“. ილია ერთგან წერს: „კაცმა უთქმელი საგულებლად გაჰხადოს მაყურებლისთვის“ — ეს არის სწორედ ზემოთ ხსენებული „მეორე პლანი“. წერილში „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“ ილიამ გადაჭრა მაშინდელი კამათი იმის თაობაზე, თუ რომელი სკოლის — განცდის თუ წარმოსახვის — მსახიობია ქვეშარტი შემოქმედი. ნ. გურაბანიძის აზრით, ამავე წერილში იგი „იძლევა რეალისტური აქტიორული ხელოვნების მთელ პროგრამას“ (ჭავჭავაძე 1955: 33).

ილია ბევრს საუბრობდა მსახიობის შინაგანი და გარეგნული გარდასახვის შესახებ: „არტისტი დიდი მცოდნე უნდა იყოს ადამიანის შიგნითის ბუნებისა, იმიტომ რომ ყოველ სიტყვაში მარტო სული და გული ადამიანისა მეტყველებს და ყოველს მოძრაობას სულისას და გულისას თავის კილო აქვს, თავის ჰანგი, თავისი მუსიკა“, ამით, ფაქტობრივად, იგი მსახიობისგან როლის დასრულებულ ანალიზს მოითხოვდა (მდრ. ჯიბლაძე 1966: 624).

გარდა ამისა, ილია კატეგორიულად ითხოვდა პროფესიონალიზმსა და არა მხოლოდ ნიჭიერებას: „მარტო ბუნებითი ნიჭი საკმაო არ არის... მეტი ცოდნა, გამოცდილება, ხელოვნება, გონების განვითარება, ხელმძღვანელობა უნდა, არტისტს თუ არ უნახავს, ჭიგნებიდან მაინც უნდა ჰქონდეს შესწავლილი სხვა ცხოვრება, ჩვეულება... თითქოს არტისტი მარტორადაც ზეგარდამო შთაგონებით ყველაფერის თამაშობას შეძლებსო, ეს, რასაკვირველია, დიდი მეცდომია (ჭავჭავაძე 1991:246).

თავის წერილებში ილია ეხება, აგრეთვე, მხატვრულობისა და ტიპობრივობის, კოლექტიურობისა და ანსამბლურობის, თეატრალური კრიტიკისა და მეტყველების საკითხებს. იგი დიდად აფასებდა მსახიობის „სახით მეტყველებას“, მოითხოვდა როლის ღრმა ფსიქოლოგიურ დამუშავებას „ჭკვიანურ, გრძნობიერ, უმეტნაკლებო აღსრულებას როლისას“ და, რაც მთავარია, ტიპის შექმნა მიაჩნდა მსახიობის შემოქმედებითი თვითმყოფადობის, თავისთავადობის დამამტკიცებლად: „ტიპი“ ყველასა ჰგავს ზოგადად და არც ერთსა ცალკე. ამიტომაც ტიპად გარდაქმნილი სახე გეცნობათ კიდეც და არც გეცნობათ ერთსა და იმავე დროს“ (ჭავჭავაძე 1991: 289)

ილიამ კარგად იცოდა, რომ მეტყველების კულტურის გარეშე მსახიობის ხელოვნებას ფასი დაეკარგებოდა: „არტისტისთვის დიქცია, სიტყვების მკაფიოდ და სრულად გამოთქმა ერთი უმთავრესი ღირსებათაგანია“ (ჭავჭავაძე 1991: 259). სიტყვისა და ფრაზის მკაფიოდ, გასაგებად გამოთქმის გარდა, იგი მოითხოვდა „სიტყვის სითბოსა და სიტკბოს“. როგორ უნდა ესმოდეს ადამიანს კითხვის სპეციფიკა, რომ ასეთი მოთხოვნა გაუჩნდეს! ილია ილაშქრებდა გაზეპირებული მეტყველების წინააღმდეგ, არ მოსწონდა ა. ცაგარელის მეტყველებაში ნაბორძიკება, სიტყვების ჩაყლაპვა, არც ვ. აბაშიძისა და მ. საფაროვას სხაპასხუპით ლაპარაკი. მისთვის ერთობ მნიშვნელოვანი იყო „ქართული მართლსიტყვიერება“. სცენაზე გაცოცხლებულ ნაწარმოებებში მთავარია „სიტყვის თქმის კილოს

პოვნა“. ეს არის ინტონაციის საკითხი – ასე მნიშვნელოვანი ყოველ დროსა და ეპოქაში: „როლის ცოდნა მარტო სიტყვების გაზეიერება კი არ არის, ეგ თუთიყუშსაც შეუძლიან. საქმე სიტყვის თქმის კილოს პოვნაა. ყოველს ფრაზაში შუაგული სიტყვა უნდა უსათუოდ იპოვოს არტისტმა და ყოველს ხანში შუაგული ფრაზა“ (ჭავჭავაძე 1991: 350). ილია თავგამოდებული დამცველია თეატრში აზრისა და გრძნობის სინთეზისა. კარგად ნაკითხვაც მისთვის ისეთ ხელოვნებას გულისხმობს, როცა გრძნობა, ემოცია ხელს არ უშლის აზრსა და ლოგიკას, ესაა უმთავრესი დღესაც მხატვრული კითხვის დროს — აზროვნება და ფსიქოლოგიზმი: „კარგად ნაკითხული სიტყვა ერთი ათად აძლიერებს აზრსაც, გრძნობასაც, რადგან ერთსაც და მეორესაც მეტისმეტად ამშვენებებს და ამკობს, აცხოველებს და აფერადებს... მარტო შეწყობილს, შეფერებულს ხმას ადამიანისას ანუ, უკედ ვსთქვათ, ნაკითხვას შეუძლიან გაუჩინოს სიტყვას იგი სამსახური, რომ საიდუმლო გამოთქმული ბგერა, ბგერა და მოძრაობა გულისა გამომეტყველდეს და მთქმელისაგან მსმენელს გადაეცეს საესე და უნაკლულად“ (ჭავჭავაძე 1991: 482-483).

მსახიობი უნდა ერიდოს უადგილო პაუზებს, რასაც ილია „დუმილს“ ეძახის. მას აინტერესებდა ისიც კი, რით არის დაკავშირებული მეტყველება მუსიკასთან, რა როლს ასრულებს მუსიკა ენაში. „გარკვეულნილად ამ საკითხს ეხება ნერილში „ქართული ხალხური მუსიკა“. მას მოჰყავს ლესინგის „ლაოკოონიდან“ სიტყვები: „მუსიკა არის უტყვე პოეზია და პოეზია მეტყველი მუსიკაა“ (მამელაშვილი 1986: 71).

ლექსის კითხვა ბევრ სირთულესთანაა დაკავშირებული. ილია წერს: „ლექსების კითხვას სცენიდან საზოგადოდ დიდი ხელოვნება და გამოცდილება უნდა. არტისტმა ლექსთა-წყობისა და კითხვის წესი უნდა იცოდეს... მშვენივრად, მკაფიოდ, გარკვევით, რითმის დაცვით“... საინტერესოა მისი დაკვირვება იმის შესახებაც, რომ „ადამიანის სიტყვა თავისთავად ხშირად უღონოა სულისა და გულის მოძრაობის გამოსატქმელად და რაც ბუნებითად აკლია სიტყვას, ის კილომ, ხმამ, თქმის მუსიკამ უნდა შუამთავროს, შეავსოს“. სრულიად მოულოდნელი იყო ჩვენთვის ისიც, რომ ილია ყურადღებას ამახვილებს სუნთქვის სწორად აღების აუცილებლობაზეც კი: „გრძელის სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ე. ი. ჰაერი იმოდენა ჩაიბრუნოს, რომ მთელს ფრაზას განვდეს და ეყოს გამოსათქმელად. უამისოდ, გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უალაგო ალაგას განვდება და ფრაზა ნახდება“ (ჭავჭავაძე 1991: 298). როგორც ჩანს, მას თავად კარგად ჰქონდა შესწავლილი მეტყველების კულტურასთან დაკავშირებული საკითხები, თორემ ისე წარმოუდგენელია ასეთ სიღრმეებს ჩასწვდომოდა. სხვათა შორის, თავადაც შენიშნავს, როცა სუნთქვის პრობლემის შესახებ საუბრობს: „ამ საგანზედ მთელი სწავლაა და ამ სწავლას დასწავლა უნდა“ (ჭავჭავაძე 1991: 298). ამით, ფაქტობრივად, ილია აყენებს მეტყველების კულტურის სწავლების, ამ ტიპის სკოლის არსებობის აუცილებლობას, რაც შემდეგში აკაკი ფაღავას სტუდიაში და, ბოლოს, თეატრალურ ინსტიტუტში მალიკო მრეკლიშვილის ძალისხმევით დამკვიდრდა.

სრულიად ახალი ეტაპი იყო ქართული თეატრისათვის აკაკის „თამარ ცბიერის“ დადგმა, როგორც ლექსად დანერგილი პიესისა, რადგანაც მსახიობებს ამ სირთულისთვის უნდა გაერთვათ თავი. ილია წერს: „ლექსების კითხვას სცენიდან საზოგადოდ დიდი ხელოვნება და გამოცდილება უნდა. არტისტმა ლექსთა წყობისა და კითხვის წესი უნდა იცოდეს, რომ ლექსის თქმის წესი და რიგი თამაშობას შეურჩიოს და შეუნონოს“ (ჭავჭავაძე 1991: 339), ილიას გენიალურმა კალამმა ისიც განსაზღვრა, რომ ამ ტიპის პიესაში ორი რამ არის მთავარი „ლექსს ფერი არ ეკარგებოდა და ლექსის კითხვაც თამაშობას არ უშლიდა“ (ჭავჭავაძე 1991: 339). როგორ უნდა ესმოდეს ადამიანს თეატრის ენა და როგორ უნდა გრძნობდეს იგი თამაშის სპეციფიკას, რომ ასეთ დასკვნამდე მივიდეს. ილიას ხომ სპეციალური თეატრალური განათლება არ ჰქონია!

* * *

ილია თავის ნერილებში დიდი გულისტკივილით საუბრობს იმის შესახებ, თუ რატომ აღარ დადის მაცურებელი თეატრში: „ნუთუ ჩვენ ქართულ საზოგადოებას ცნობისმოყვარეობა სრულად დაეხმო“ (ჭავჭავაძე 1991: 236) — სვამს შეკითხვას და იწყებს მიზეზების ძებნას. უმთავრესია, ზოგადად, გულგრილობა თეატრის მიმართ, ესთეტიკური მოთხოვნილების დაბალი დონე. გულისტკივილით წერს: „ჩვენი ე. წ. მაღალი საზოგადოება როგორღაც ჰთაკილობს ქართულს თეატრს და მეტისმეტად გულგრილად ექცევა... ჩვენს თეატრს მარტო ღარიბი ხალხი ინახავს, მარტო ე. წ. მდაბიო ხალხი, რომელიც ამ შემთხვევაში, როგორც ბევრს სხვაში, უფრო გულშემატკივარია, უფრო მგრძნობიარეა“ (ჭავჭავაძე 1991: 242). ილიას არ დარჩენია შეუმჩნეველი უმნიშვნელო ნერილიდან კი, რომელსაც, შესაძლოა, ხელი შეეშალა ამ პრობლემის გადაწყვეტაში. მათ შორის, „თვითონ ფასები თეატრში შესვლისათვის უფრო შემცირებულ იქნას; ბოლო ხანებში მეტად აჭიანურებენ ანტრაქტებს; თუმცა იმასაც აღნიშნავდა, რომ ბოლო დროს ძალიან ბევრი რამ სასიკეთოდ შეიცვალა, მაგ., „დაბნაზი თეატრისა უფრო ფაქიზად და თვალთა სასიამოვნოდ იყურება, ვიდრე უწინ, სცენის მოწყობილობა და მორთულობა ლაზათიანია, არტისტები სცენაზედ კარგად და მართებულად იცვამენ“ (ჭავჭავაძე 1991:241) და, მიუხედავად ამისა, ძლიერნი ამა ქვეყნისანი მაინც ვერ იცლიან თეატრისათვის, ქართველთა გულგრილობით შემფოთებული ილია წერს: „ბევრი გაოცებული იკითხება; როცა ჩვენი თეატრი ასე გამოკეთდა, რას უნდა მიენეროს იმათი თეატრში არყოფნა? იმათს მართლად „არაყოფნას“ და სხვას არაფერს“ (ჭავჭავაძე 1991: 242). ეს სიტყვები განსაკუთრებულად ჟღერს დღეს...

აქვე ყურადღება უნდა მივაქციოთ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს, რომლის შესახებაც ილიას გამძაფრებული რეაქცია ჰქონდა. საქმე ეხება მაცურებლის დამოკიდებულებას კომედიისა და ტრაგედიისადმი: „არ ვიცით რა საბუთით და ამბობენ კი: ჩვენს საზოგადოებას სასაცილო წარმოდგენანი

უფრო იზიდავს, ვიდრე ნაღვლიანნი და ჩამაფიქრებელნიო. ჩვენ არ გვესმის ამისთანა ლაპარაკი” (ჭავჭავაძე 1991: 311). მსგავსი დამოკიდებულება ძალზე დამახასიათებელია დღევანდელი საქართველოსთვის. ბოლო ოცი წელია გაისმის გასართობი და იუმორისტული ტიპის სანახაობებისაკენ მონოდება იმ მოტივით, აქაოდა ისედაც მძიმე სოციალური ფონია ქვეყანაში და ხალხს ნულარ დაუემძიმებთ ყოფასო, ამიტომაც მუდმივი ტამ-ფანდურა ისმის ესტრადიდანაც და თეატრიდანაც. უხამსი, შავი იუმორით შეიმოსა სასცენო ხელოვნება, გაუფასურდა ყველაფერი და უესთეტიკო გარემოს მსხვერპლნი აღმოვჩნდით. ილიაც შემოფოთებულია იმ ტენდენციით, რომელიც მაშინ სუფევდა და სიცილისა და ტირილის ესთეტიკას ასე განსაზღვრავს: „უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზღანდარობაა და მთელი სამი-ოთხი საათი, რომელსაც ჩვენ თეატრში ვატარებთ... მოსანყენია და ტვინის გამოლაყება... მეტისმეტი ჭირია. ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესთეტიური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეინყნარებს. სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდიქმნეს ლაზღანდარობად და ტირილი კიდევ უგემურ კნავილად” (ჭავჭავაძე 1991: 314).

* * *

ილია იყო თეატრალური რეცენზენტი და კრიტიკოსი. მან მრავალი ქართველი მსახიობის სცენური პორტრეტი შექმნა (გაბუნია, საფაროვა, აბაშიძე, ყიფიანი, გამყრელიძე, სვიმონიძე...) და ამით შთამომავლობას შემოუნახა მათი სახელები.

„ილიას ღრმა რწმენით, თეატრალური კრიტიკოსი უნდა იყოს გულწრფელი, სინდისიერი, უშიშარი, განვითარებულ-განათლებული ხელოვნების, განსაკუთრებით მეცნიერების იმ დარგის კარგი მცოდნე, რომელსაც ესთეტიკას უწოდებენ“ (ვართაგავა 1958: 44).

ილიას აზრით, რეცენზენტს უნდა შეეძლოს სპექტაკლის სწორი შეფასება, ავ-კარგის დანახვა და არა წრეგადასული ქება ან დაგება. „ტყუილად ქებულმა კაცმა იხე უნდა იწყინოს, როგორც ტყუილად დაწუნებულმა“ – წერდა პოეტი. იგი, როგორც თეატრალური კრიტიკოსი, მისთვის ჩვეული სიღრმითა და პრინციპულობით განიხილავდა თეატრის განვითარების ძირითად პრობლემებს. მას კარგად ესმოდა შემოქმედი ადამიანის მგრძნობიარე ბუნებისა, ამის გამო შეფარული იუმორით შენიშნავს: „ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი, ოღონდ ავტორობას, არტისტობას კი ნუ დაუწუნებთ“ (ჭავჭავაძე 1991: 293)

თუმცა მისი კალამი სათქმელს მაინც შეუფერადებლად და მთელი სიმართლით ამბობდა. თავის რეცენზიებში სასცენო ხელოვნების სპეციფიკის გათვალისწინებით ავ-კარგით წარმოაჩინა მსახიობთა შემოქმედება. როგორც თეატრის კრიტიკოსს შეუმჩნეველი არ რჩებოდა მსახიობთა წვრილმანი ნაკლიც კი. მაგ., ცაგარელის თამაშით უკმაყოფილო ილია გულახდილად წერდა: „ბ-ნი ცაგარელი... როლებს კიარ თამაშობს, კითხულობს და იქაც კი ხშირად ნაიბორძიკებს ხოლმე: სიტყვები შეეშლება და ხან სრულიადაც ჰყლაპავს... ბ-ნი ცაგარელი გრძნობას ვერ აღვიძებს, გულს ვერ შესძრავს ხოლმე“ (ჭავჭავაძე 1991: 256-257). ილია საკმაოდ მწვავედ აყენებდა ზომიერების განცდისა და დაცვის აუცილებლობას, ჟესტ-მიმიკის მოზომილსა და სათქმელის შესატყვის გამოყენებას: „ბ-ნმა ყოფიანმა მეტად ხშირად და უადგილო ადგილას იცის ხელებისა და თითების უთავბოლო მოძრაობა. ე. წ. მიმიკა სახსარია მხოლოდ სიტყვით გამოთქმულის აზრის შემავსებელი... თუ მიმიკა ან სიტყვიერის აზრის სამატად არ არის ხმარებული, ან ცალკესი და თვითმყოფის აზრის გამოსახატავად, იგი მაყურებლისათვის მეტი ბარგია და ადამიანს ეხამუშება, სიამოვნებას უფრთხობს, უკარგავს“ (ჭავჭავაძე 1991: 269). ასეთივე თავდაჭერისაკენ მოუწოდებდა ლევან ხიმშიაშვილის როლის შემსრულებელ სვიმონიძეს: „მეტისმეტი გრეხა და პრანჭვა არ უხდება ლევან ხიმშიაშვილის სათამაშოს. კლაკვნა მწუხარებისაგან და აქეთ-იქით თავის ხრა ვაჟაკს არ შეშვენის“ (ჭავჭავაძე 1991: 518).

თავის წერილებში იგი ეხება გრძნობის საკითხსაც და შენიშნავს, რომ სახის კარგად გაკეთება ე. ი. როლის შესაფერად და შესაფერადვე მოკმაზულობა დიდი რამ არის თვითონ თამაშობის სიკეთისათვის (ჭავჭავაძე 1991: 260), სპექტაკლში პარტნიორის შესახებ ამბობენ ორმოცი წლის მახინჯი ქალიო და „ჩვენ კი მაყურებლები არც ისე მახინჯს და არც ისე ხნიერს ვხედავდით. ამისთანა შეუფერებლობაში, როცა ყური ერთს გვეუბნება და თვალი სხვას ჰხედავს, მაყურებელს ილუზია ეკარგება და, მამსადადამე, სიამოვნება უფუჭდება“ (ჭავჭავაძე 1991: 260).

ილია ილაშქრებს სიყალბის წინააღმდეგ და მოითხოვს სცენურ სიმართლეს, მეტ დამაჯერებლობას. მაგ., იმავე სვიმონიძეზე წერს: „მეტისმეტად დიდი ქშენა იცის სცენაზე, მითომდა გრძნობათა აფორიაქების ნიშნად, ვერაფერი ნიშანია და მეტისმეტად წამხდენია მაყურებლის გუნებისა“ (ჭავჭავაძე 1991: 518). საოცრად ფაქიზი და სულის ნიუანსების წვდომით მიგნებული დაკვირვებები აქვს მსახიობთა თამაშის შესახებ. აწყურელს მოუწონა ნათამაშევი და ასე შეაქო: „იქ, სადაც სიტყვა სწყდება და სრულ შთაბეჭდილებას არ გიხატავთ, სახის მოძრაობა, გამომეტყველება გეუბნებათ დანარჩენს“ (ჭავჭავაძე 1991: 261). ძლიერი ემოცია ყოველთვის დიდი იმპიათობას წარმოადგენდა, თუმცა ილია ზომიერების მომხრე იყო, რადგან დიდი გრძნობის გამოხატვას აქვს თავისი კრიტერიუმი – დიდი თავდაჭერა. საგანგებო აქცენტებით აღნიშნავს, რომ: „გაბუნია-ცაგარელმა ერთგვარის ხელოვნებით და ნიჭიერებით გაატარა თავისი როლი, არსად არც გადაუმეტებია, არც არა დაუკლია რა“ (ჭავჭავაძე 1991: 291). გამყრელიძის მეტყველების კულტურით მოხიბლული კი სიამოვნებით მოგვითხრობს; „მის ლაპარაკში თითქმის ყოველი სიტყვა თავის ადგილას ისეთის შესაფერის კილოთი იყო თქმული, როგორც ეკუთვნოდა, აუჩქარებლივ, დინჯად, მშვიდობიანად. მოლაპარაკემ ისთი სიმხურვალე და მნიშვნელობა აძლია სიტყვას, რომ არა ერთსა და ორს მოჰგვარა ცრემლი“ (ჭავჭავაძე 1991: 557).

ილიას წერილებში სამდურავი გაისმის რეჟისორების მიმართაც. მართალია, ამ დროისათვის არ არის ძლიერი რეჟისორული სკოლა, ზოგადად, მაგრამ მისი კალამი მაინც მისწვდა მათ და ტიპაჟის

შერჩევისას მეტი სიფრთხილისაკენ მოუწოდა: „დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ ცოტად თუ ბევრად სადრამო როლს აკისრებენ ხოლმე იმისთანა არტისტს, რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია, როგორც კომიკსა“ (ჭავჭავაძე 1991: 287).

რაზეც უნდა წერდეს, ილიას უმთავრესი ამოსავალი მინც ეთიკა, კაცადკაცობა და ღირსების გამძაფრებელი შეგრძნება რჩება. მსახიობი მხოლოდ კარგად მოთამაშე კი არა, საინტერესო და მაღალზნეობრივი პიროვნება, დიდი მოქალაქე უნდა იყოს, ილიაც ისეთ თეატრზე ოცნებობს, რომელსაც შეუძლია ადამიანში ყველაზე ადამიანურის გამოღვიძება, პიროვნებად სრულქმნა. ერთგან ასე წერს; „ოლონდ ადამიანურმა ღირსებამ დუღაბსავით შეჰკრას ჩვენი სცენა და მაგარს საფუძველზე დაამყაროს“ (ჭავჭავაძე 1991: 410). შესაძლოა, ძალზე საჭირო და აუცილებელი იყოს რომელიმე მსახიობი თეატრისთვის, სპექტაკლისა და როლისათვის, მაგრამ, თუ ის ზნეობრივი და კეთილშობილი ადამიანი არ იქნა, სჯობს, თეატრმა უარი თქვას მასზე: „ნიჭიერი არტისტი დიდი რამ არის სცენისთვის, მაგრამ, თუ სხვაფრივ ყოვლად აუტანელია, ისევ უმისობა სჯობია“ (ჭავჭავაძე 1991: 409). ასეთი შეუვალი და უკომპრომისო იყო ილია, ერის ზნეობის სადარაჯოზე მდგომი, რომლის ყველა ეროვნული ნამოწყება კეთილშობილების ნიშნით გახლდათ დალდასმული და აღბეჭდილი.

ილიას, როგორც ქართული თეატრის პატრონისა და გულშემოტივირის ღვანლს თავის დროზე იკვლევდნენ იბ. ვართაგავა, გ. ჯიბლაძე, ი. გრიშაშვილი, ა. მახარაძე, ა. ხახანაშვილი, ს. ხუნდაძე, დ. გამეზარაშვილი, კ. მეძველია, ა. გაჩეჩილაძე, მ. დუდუჩავა, ს. ხუციშვილი, ბ. ნიკოლაიშვილი, ა. თავზარაშვილი, ნ. შალუტაშვილი, ვ. კიკნაძე, რ. შამელაშვილი, ნ. გურაბანიძე, ლ. ჩხარტიშვილი და სხვები. ჩვენ მათს განზოგადებასა და მთლიანობაში წარმოდგენას შევეცადეთ, რათა კიდევ ერთხელ მიგვედევნებინა თვალი ილიას თეატრალური მოღვაწეობის, მისი სამსახიობო თუ რეჟისორული ძიებანის, მისი თეატრალური მრწამსისა და ესთეტიკისათვის, რომ წარმოგვეჩინა ის, თუ როგორ უყვარდა ქარველ ადამიანს თეატრი, რომელიც ყოველთვის უკავშირდებოდა ყველაზე ეროვნულს, მშვენიერსა და ამაღლებულს.

Ddamowmebani:

- არქივი 1951:** დ. ყიფიანის არქივი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია. თბ.: 1951.
- ბახტრიონი 1922:** ბახტრიონი. № 21, თბ.: 1922.
- გრიშაშვილი 1952:** გრიშაშვილი ი. ლიტერატურული ნარკვევები. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1952.
- გუგუნავა 1964:** გუგუნავა ლ. შექსპირი საქართველოში. „ქართული შექსპირიანა“. ტ. 2, თბ.: 1964.
- დავითაია 1975:** დავითაია ე. კოტე ყიფიანი. თბ.: 1975.
- დროება 1874:** გაზ. დროება. № 420, თბ.: 1874.
- დროება 1883:** გაზ. „დროება“. № 36, თბ.: 1883.
- ვართაგავა 1958:** ვართაგავა იბ. ილია ჭავჭავაძე თეატრალური კრიტიკოსი ხელოვნება, თბ.: 1958.
- თავზარაშვილი 1970:** თავზარაშვილი ა. მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკის შუქზე, თეატრალური ინსტიტუტის შრომები, ტ. II, თბ.: 1970.
- ივერია 1889:** გაზ. ივერია. № 76, თბ.: 1889.
- კიკნაძე 1975:** კიკნაძე ვ. სივრცე თეატრისა. საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ.: 1975.
- მახარაძე 1939:** მახარაძე ა. ლიტერატურული შეკრება-სალამოები საქართველოში. XIX ს-ის II ნახევარი. გამომცემლობა საბლიტგამი, თბ.: 1939.
- მახარაძე 1989:** მახარაძე ა. ი. ჭავჭავაძის ცხოვრება თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ.: 1989.
- მრევლიშვილი 2006:** მრევლიშვილი მ. მხატვრული კითხვის ხელოვნება. კენტავრი, თბ.: 2006.
- ურუშაძე 1967:** ურუშაძე ნ. ვეფხისტყაოსანი და ქართული სასცენო ხელოვნება. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ.: 1967.
- ურუშაძე 1986:** ურუშაძე პ. შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები. თეატრალური მოამბე, თბ.: 1986.
- ყიფიანი 1909:** ყიფიანი კ. ჩემი არტისტული თავგადასავალი. ჟურნალი „ფასკუნჯი“, 14, თბ.: 1909.
- ყიფიანი 1964:** ყიფიანი კ. მოგონებები, წერილები. თბ.: 1964.
- შალუტაშვილი 1969:** შალუტაშვილი ნ. ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ. გამომც. ხელოვნება, თბ.: 1969.
- შალუტაშვილი 1986:** შალუტაშვილი ნ. ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. ჟ. თეატრალური მოამბე, 1, თბ.: 1986.
- შამელაშვილი 1986:** შამელაშვილი რ. ილია ჭავჭავაძე და სასცენო მეტყველების საკითხები. ჟ. თეატრალური მოამბე, 3, თბ.: 1986.
- ჩხარტიშვილი 2007:** ჩხარტიშვილი ლ. მეფე ლიონის სცენური ინტერპრეტაციის პირველი ცდები ქართულ თეატრში. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, №3, თბ.: 2007.
- ჭავჭავაძე 1955:** ჭავჭავაძე ი. თეატრის შესახებ. ხელოვნება, თბ., 1955.
- ჭავჭავაძე 1991:** ჭავჭავაძე ი. თხზულებანი. ტომი V, კრიტიკა, მეცნიერება, თბ.: 1991.
- ჭელიძე 1963:** ჭელიძე ვ. ცხოვრება ივანე მარჩბლისა. თბ.: 1963.
- ხელითუბნელი 1937:** ხელითუბნელი მ. სალიტერატურო საზოგადოებრივი წარსულიდან. თბ.: 1937.
- ჯიბლაძე 1966:** ჯიბლაძე გ. ილია ჭავჭავაძე. განათლება, თბ.: 1966.

Ilia Chavchavadze and Georgian Theatre

Summary

Our research represents Ilia's attitude towards Georgian Theatre in several aspects:

Ilia Chavchavadze's theatrical activities (he as a director, an actor and a declamatory);

Ilia's aesthetical viewpoint about theatre in general and acting art - in particular;

Ilia as a theatrical critic;

Ilia regarded Georgian Theater as one of the temples of self-consciousness. In his letters he refers to such theatrical problems as repertory politics, actor's skill, standard of speech, contemporary original dramatic composition and etc. Il. Chavchavadze's activities are completely realized, evaluated and appraised in the work. The main is put forward – love of plural morals, plural ethics, nobility, humanism, honesty, patriotism and defence of Georgian Language purity! Such attitude generates creativeness of life new reality for Georgian Theatre.

Presented Ilia's theatrical merit gives us an opportunity to follow writer's life, creative works and show variety and diversity of his personality.

ინგა მილორავა

სიკვდილი – ესთეტიკური ფენომენი

მოდერნისტული პროზის მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებად ჩამოყალიბებას ხელს უწყობს სინამდვილის ტრანსფორმაციის სხვადასხვა გზა და შედეგად მიღებული განსხვავებული ფორმები. „პირველი ხატება“ წმინდა მხატვრულობის პრინციპის გათვალისწინებით მხატვრულ ქსოვილში ტრანსფორმირდება, როგორც ზმანება, სიზმარი, ხილვა, ლეგენდა, ზღაპარი, რადგან მოდერნისტული პროზის მსოფლმხედველობრივი და მხატვრულ-ესთეტიკური საფუძველი ცხოვრების ზმანებად, ილუზიად და მიღმურ რეალობის ანარეკლად გააზრებაა. ბუნებრივია, დგება ამ მიღმური სამყაროს არა მარტო შეგრძნების, ინტუიციური წვდომის, არამედ მასთან შეერთების გამოსახვის აუცილებლობისა და ორი სამყაროს კავშირის ფორმების მხატვრული გარდასახვის საკითხი. კავშირის ერთ-ერთი მთავარი ფორმაა სიკვდილი. სიკვდილი ყოფიერების, არსებობის ილუზიიდან თავდასხნის საშუალებაა და წარმოდგენილი. იგი სიცოცხლისგან სიცოცხლისგან „გამოღვიძება“, ხორცის ბორკილებიდან თავდასხნის სული გადაჰყავს მისთვის ნამდვილ და ბუნებრივ სამყოფელში — სასუფეველში. ზოგადად ასეთია მოდერნისტული ასახვის და გამოსახვის კონცეფციის ეს ერთი ასპექტი, ვნახოთ როგორ აირეკლა იგი ქართულმა მოდერნისტულმა მოთხრობამ.

მოდერნისტული აზროვნება, როგორც ევროპული, ქრისტიანული კულტურის წიაღში წარმოქმნილი მოვლენა, ითვალისწინებს და, მიუხედავად ფასეულობა ძირეული გადაფასებისა, გარკვეულწილად ეყრდნობა კიდევ ქრისტიანულ დოგმებს, მაგრამ თვალსაჩინო გაფართოების შედეგად მას იმდენი რელიგიურ-ფილოსოფიური შენაკადი გაუჩნდა, რომ ვერასგზით შეინარჩუნებდა მტკიცე, უხინჯო რწმენას. მხატვრული გააზრების პროცესზე სხვადასხვა ფილოსოფიურ-რელიგიური დებულებების ზეგავლენა უპირველეს ყოვლისა ღვთაებრივი სამყაროს, ტრადიციული სქემის მიხედვით მოწყობილი საიქიოს არსებობა-არაარსებობის საკითხში გამოიხატა. იგი XX საუკუნის რწმენაშერყეული ადამიანის სკეპსისით, მტკიცე საყრდენის უქონლობის მტკივნეული განცდით, გაქრობის, არარსებობის შიშითაა შეფერილი — „თუ გინდა ჯვარს ეცივი, საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“ (გალაკტიონ ტაბიძე). მაგრამ მოდერნისტული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივია მხოლოდ დაეჭვება და არა რაიმეს, თუნდაც, „საიქიოს“ საპირისპიროდ სრული გაქრობის, არარსებობის რწმენა. სწორედ ეს ორჭოფობა, გაორება მისი დამახასიათებელი თვისება, საკუთარი გამოცდილების, ცდის, პრაქტიკის და შემოწმების თვალსაჩინო შედეგების გარეშე მას არც საიქიოს, ღვთის საუფლოს გარკვეული ფორმით არსებობის მტკიცება შეუძლია და არც მისი სრული უარყოფა. ამ შემთხვევაში იგი უფრო გრძნობას და სურვილს ეყრდნობა. უმთავრესი აქ არა რაციონალური, არამედ გრძნობად-ინტუიტიური აღქმაა: ინტუიციის, ხილვის, შეგრძნების დონეზე მოცემული მიღმური სამყაროს არსებობის სურვილი და ცხოვრების ილუზორულობის შეგრძნება აშკარად და რელიგიურად იკვეთება მოდერნისტულ ხელოვნებაში. ამ ურთულესი მხატვრულ-ფილოსოფიურ-რელიგიური პრობლემის საბოლოოდ გადაჭრას და სრულყოფილად გამოსახვას მხოლოდ მწერლობა და ისიც მისი ერთი ყანრი — მოთხრობა, რა თქმა უნდა, ვერაფრით იტვირთავდა, მაგრამ ინტენსიური მცდელობა XX საუკუნის I ნახევრის ქართულ მწერლობაში, განსაკუთრებით კი მის წმინდა მოდერნისტულ ნაკადში, ნათლად ჩანს.

ქრისტიანობის საფუძველი ჯერ კიდევ განმანათლებლობამ შეარყია. აზროვნების საბოლოო მოდერნიზაციას კი ბიძგი ნიკუმეს ღმერთის გარეშე დარჩენილი სამყაროს გააზრებამ მისცა. მაგრამ მოდერნიზაცია არ გაუტოლდა სრულ ურწმუნობას, უღმერთობას, რელიგიური გრძნობა უცვლელი დარჩა, მოხდა მხოლოდ მისი განახლება, ფილოსოფიასთან განზავება (სიორენ კირჯეგორი, რუდოლფ შტაინერი)/ მოდერნისტულ აზროვნებაში ერთმანეთს შეერწყა ღმერთის გაქრობის, თვალთახედვის არიდან დაკარგვის შემდეგ სიცარიელის განცდა, ღმერთის ძიება (დ. მერეჟკოვსკი, ვ. როზანოვი, ნ. ბერდიაევი, ს. ბულგაკოვი) და ღმერთთან საკუთარი მიმართების გარკვევის სურვილი (ვლ. სოლოვიოვი). ფილოსოფიურ-რელიგიური შეხედულებების მხატვრულად ტრანსფორმირებისას წინა პლანზე იწევს ინტუიციის და გააქტივებული პოეტური მგრძნობელობა, მეტაფიზიკური სამყაროს მისტიური წვდომა ასოციაციებში, ალუზიებში, პარაბოლებში, რემინისცენციებში და პირობით მხატვრულ სახეებში ისხამს ხორცს. მიუხედავად სკეპსისისა, მოდერნისტული ნაწარმოების „შიდაქვეყანაში“ მარადიული ხმები ისმის. იგრძნობა მიღმური „პირველი ხატების“ არსებობა. ხოლო უშუალოდ ტექსტში „ნივთები აითვისებია, როგორც ნიშნები გამოუთქმელის“ (ქართული ... 1986: 147). მიღმური და ხორციელი სამყაროების ურღვევი კავშირის გამოსახვისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სიკვდილს, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს.

მიუხედავად ყველაფრისა, მოდერნისტულ მწერლობას მაინც არ გააჩნდა რელიგიური თუ ფილოსოფიური პრობლემების არც საბოლოოდ განსჯის, არც რაიმე კატეგორიული დასკვნის გამოტანის სურვილი თუ პრეტენზია. მისთვის მთავარი იყო გარკვეული მიგნებების, ინტუიციისა და გამოცდილებაზე აღმოცენებული უშუალო, ხარისი შეგრძნებების მხატვრული ტრანსფორმაცია და ესთეტიზება, ფილოსოფიური იდეა ასრულებდა საყრდენის, მხატვრული ქსოვილების, ტექსტუალური კომუნიკაციების ხერხემლის ფუნქციას. ურთულესი პრობლემა, როგორცაა ამქვეყნიურ და იმქვეყნიურ სამყაროთა, ცხადისა და ზამნების ურთიერთმიმართება და მათი შემაკავშირებელი რგოლი — სიკვდილი

ესთეტიკურად გამოისახება და პოეტური განცდის აქტივიზაციით, ზუსტი მხატვრული სახეებიდან მძაფრი ემოციის აღძვრით აღწევს მიზანს.

როგორც მოთხრობის ანაზილიდან ჩანს, სიკვდილს აქ რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება:

- ა) სიკვდილი — ტრაგიკული, მაგრამ მშვენიერი მოვლენა;
- ბ) სიკვდილი, როგორც სულთა სამუდამო კავშირის აღდგენის საშუალება;
- გ) სიკვდილი — მიღმა სამყაროში გადასვლის საშუალება;
- დ) სიკვდილი — გაუსაძლისი ცხოვრებისგან თავის დაღწევის საშუალება.

ეს ფუნქციები მსჭვალავენ ერთმანეთს და მხოლოდ მათი მთლიანობაში დანახვის, პერსპექტივაში განჭვრეტის შემთხვევაში ხდება თვალსაჩინო ნაწარმოების მხატვრული მიზანდასახულობა და ესთეტიკური ღირებულება.

ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობა „ცხოვრება სალომიკასი“ არ არის წმინდა მოდერნისტული ნაწარმოები. თემატიკით — „პატარა ადამიანი“ — იგი ნეორეალისტური მოთხრობის რკალს მიეკუთვნება, მაგრამ გამომსახველობითი თვალსაზრისით ბევრი რამ აკავშირებს ასახვის მოდერნისტურ სისტემასთან (ეს ბუნებრივია, რადგან ნეორელიზმმა შეითვისა, გაითვალისწინა, შერჩევით გამოიყენა კიდევ და თავისებურად გაიაზრა მოდერნისტული მხატვრული ხერხები და სახეები). უპირველეს ყოვლისა, თვალშისაცემია მოძრაობის ტრაექტორიის — მოცემულ შემთხვევაში სალომიკას ცხოვრების გზა — სპირალურობა, გამეორებადობა, მხოლოდ ახალ დონეზე. „დღენი სალომიკას ცხოვრებისა საკვირველის კანონიერებით მისდევენ ერთმანეთს. სწორედ მაშინ, როცა იმედი ებადებოდა, ახლა მოვისვენე, ნეტარი თუ არა, სანუგეშო წამები დამიდგებაო, რაღაცაგვარად შეტრიალდებოდა ბედისა ჩარხი და წლობით და თვეობით წვალებაში შექცნილი მხოლოდ იმედი უკეთესის მომავლისა, წლობით და თვეობით წარსულის ტკბილად მოგონებით თავდებოდა. ბედისწერით გაპირობებული გზა მიემართება ცენტრისკენ, რომელიც ათვლის წერტილაცაა და ბოლო პუნქტიც. ესაა სიკვდილი. სურათები სალომიკას ცხოვრებიდან ისეა შერჩეული, რომ თითოეულ სურათს აქვს ქვეტექსტი, ფარული აზრი, რომლის გარანდდა და მზის სინათლეზე გამოტანა არ არის მწერლის მიზანი. ხელოვნება, მწერლობა ეყრდნობა ნახევატონებს და შუქ-ჩრდილის თამაშს. მათგან აღძრული ემოცია განსაზღვრავს ნაწარმოების აზრსა და ესთეტიკურ ღირებულებას და არა შავისა და თეთრის მარტივი და სწორხაზოვანი დაპირისპირება. ადამიანის შესახებ ხაზგასმულად დაუმუსხვებელი ინფორმაციის ჩანერით იქმნება შესაბამისი განწყობილება.

ინფორმაციის ამ ნაკადსი მნიშვნელობას იძენს ნებისმიერი მცირედი ცვლილება, მოძღაობა, გადაადგილება (სალომიკა გადადის ბატონისას, იქიდან პატარა ქალბატონის მეუღლის მამულში, ბოლოს კი თავისი ხნიერი ქმრის სახლში). სურათები ერთ-ორი შტრიხითაა მოხაზული და თითქოს ნისლია გახვეული, მაგრამ სწორედ ქვეტექსტები, ნახევარტონები და შუქ-ჩრდილის თამაში (შდრ. ალბერ მარკე) აბათილებს დეტალების საერთო დაუმუშავებლობით შექმნილ ბუნდოვანებას და გამოკვეთს სათქმელს. იქმნება ერთიანი, ობიექტური შთაბეჭდილება, მაგრამ სპირალის ბოლო წერტილიდან, ცენტრთან, სიკვდილთან მიახლოებისას მწერალი ვეღარ ინარჩუნებს გულგრილ დისტანციას და საკუთარი გაშიშვლებული გრძობით ერთვება თხრობის ნაკადში. ლირიკული პლანი გარკვეულწილად განმარტავს შთაბეჭდილებების მწარე და მძიმე შინაარსს.

ვასილ ბარნოვი სიცოცხლის, სინათლის, სიყვარულის და სითბოს მეხოტბეა და სანამ სიკვდილის, როგორც არსის მთლიანობის აღდგენის ერთადერთი საშუალების პოზიტიურ კონცეფციას შეიმუშავებდა და მასაც ღვთის მიერ სამართლიანობის, სიყვარულის და მშვენიერების პრინციპზე აგებულ ჰარმონიულ სამყაროში მიუჩენდა კუთვნილ ადგილს. სიკვდილს უარყოფითად აღიქვამდა. მის ადრეულ მოთხრობებში სიკვდილი ჯერ კიდევ შემზარავი და საშიშია, ბოროტებად და უსამართლობად აღიქმება. ერთმანეთის მოყვარულ ადამიანებს განაშორებს და თანაც სამუდამოდ („მრუდე მსხალი“, „დაენაფა სურვილით“, „საფლავის ქვაზე“). მოთხრობა „საფლავის ქვაზე“ სიუჟეტითა და განზომილებით ეხმიანება გალაკტიონ ტაბიძის „მესაფლავეს“. სიყვარული და სიხარული მხოლოდ სიცოცხელშია. სასაფლაოზე, სიკვდილის საფულში იბადება ახალი სიყვარული. სიკვდილი მხოლოდ განშორება, დაინყება და არარაობაა. „მეც ჩვეულებისამებრ გამოვედი სასაფლაოზე, მაგრამ ვხედავ, არარაობა სუფევს აქ. ჩვენ კიდევ რაღაცა გვეგულება მიწაში, მაგრამ როცა კი აქ ამოვალ, ყოველთვის ცხადადა ვგრზნობ არარაობას“ (ბარნოვი, 1961: 93). მაგრამ მწერალს არ განუვითარებია ეს ხაზი. მან სიკვდილი გაიაზრა, როგორც ტრაგიკული, მაგრამ მშვენიერი მოვლენა, მარადიული სიყვარულის, „ზესთასოფელში“ ჯუფთ სულთა კავშირის განმტკიცების საშუალება. მოთხრობა „ტკბილი დუდუკი“ ამ დებულების ნათელი დადასტურებაა მისი ესთეტიკური და ეთიკური იდეალების თავისებური სისტემა მტკიცე თვალსაჩინო და გასაგებია. ფილოსოფიური დოქტრინა სახეთა და ხასიათთა შხამებით შექმნილ გამჭვირვალე მხატვრული ქსოვილის სიღრმეში დევს. მიხაკოს და ქეთათოს — ერთიანი სრულყოფილი არსის გახლენილი ნაწილების შეერთება ამქვეყნად შეუძლებელი გამხდარა, მაგრამ სიკვდილი აღადგენს ჰარმონიას. მას ჯუფთი სულები გადაჰყავს იმ სამყაროში, სადაც მათ ერთობას აღარაფერი შეუშლის ხელს. ყოველი ახალი განსხვავება ხანმოკლე და წარმავალია, ხორცი კვდება და ქრება, მაგრამ უკვდავია სული, მან არ იცის არც დრო და არც სივრცე. უკვდავი სულები ერთდებიან მარადიულ სიყვარულში და მიეახლებიან ღმერთს — სიყვარულს.

„სიკვდილს არ ძალუძს განაშოროს მოყვარულთ გული. განა სიყვარული ისევე საუკუნო არ არის და დაუსრულებელი, როგორც შემოქმედი სახიერი, რომელი თვით არის სიყვარული სამარადისო (ბარნოვი 1916: 201) სიყვარული ღმერთია, შეყვარებული სული, ვ. ბარნოვის თანახმად, თავისთავში ატარებს სამყაროს შექმნისა და განვითარების პირველმიზეზის — ღვთაების ნაწილს, ღვთაებრივ

მარცვალს, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე ღვივდება და აღმოცენდება მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ, ცოდვათაგან განწმენდა და სასუფეველში განსვენებაც ამ ძალისმოსილებას უკავშირდება. შესაბამისად, შეუძლებელია სიკვდილი, რომელსაც ასეთი ზეციურ ნეტარებამდე მიჰყავს ადამიანები, აღიქმებოდეს და გამოსახებოდეს, როგორც უბედურება ან ბოროტება. გლოვა მხოლოდ ინერციაა ვ. ბარნოვის მოთხრობაში ერთმანეთს შეერწყა სიკვდილის პოზიტიური გაგება და მისი ესთეტიკურად გამოსახვის პრინციპი. მწერალი მუსიკის ჰანგით, დუდუკის ტკბილი ხმით „რთავს“ და ამშვენებებს სიკვდილს. სიკვდილის ესთეტიზების პრინციპი ნათლად გამოვლინდა ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობაში „პატარა კაცი“. მწერალი აქ უკვე აღარ სვამს კითხვას: რას უმზადებს საიქიო გრიგოლას ან არის კი საიქიო? ამ ნეორეალისტური მოთხრობის მოდერნისტული ხერხებით დახატულ ფინალში ხდება თვით სიკვდილის ესთეტიზება. მოთხრობაში მხატვრულად ტრანსფორმირებულია გამოკვეთილი სოციალური მოვლენა — დიდ სამყაროში ჩაკარგული პატარა კაცის უბადრუკი სიცოცხლე. მთელმა ცხოვრებამ უაზროდ გაიზინა, სიცოცხლე ისახურმა, უინტერესო სამსახურმა შეინოვა.

მაგრამ სიკვდილი მოდის როგორც რაფინირებული სილამაზე. სიკვდილს გრიგოლა მშვენიერი საგნებით და ლამაზი ადამიანებით გარშემორტყმული ხვდება. სიკვდილი მისთვის მხოლოდ შვება და უსახური სიცოცხლის ხუნდებისაგან თავდახსნის საშუალებაა. ამიტომ ხვდება იგი მას ასეთი სიხარულით. ამაზე შორს გრიგოლა ველარ მიდის, ვერ გრძობს მიღმა სამყაროს, მაგრამ სიკვდილის მშვენიერებას კი სრულად აღიქვამს. უბადრუკი, უფერული წვრილი მოხელე შეიგრძნობს მტანჯველი სიცოცხლისგან მომავალი გამოღვიძების, ამაღლების და მარადიული ნეტარების მოახლოებას და ეგებება მას ღიმილით, ყვავილებით, სასმელებით, გვერდით ჰყავს ბავსვი — მშვენიერი, უმანკო არსება, მხოლოდ სიკვდილის წინ გაამყდუნა მან დაფარული სიყვარულსი ამბავი. მხიარული და ლამაზი სტუმრები ახვევიან გარს მომაკვდავ გრიგოლას, უკრავენ, მღერიან და ამ ნათელ, მშვენიერ, სურნელოვან გარემოში მოდის სიკვდილი — შვება. მწერალი უფრო შორსაც მიდის, მშვენიერების, ხელოვნების ერთ-ერთ მშობლად სიკვდილი მიაჩნია. „ხელოვნება შვილია ქარიშხლის, შიმშილის, სიყვარულის პირველი წამის, სიკვდილის და უთვალავი სიმდიდრის!“ (ლორთქიფანიძე 1958: 149). ნიკო ლორთქიფანიძეს, ღვიძ შვილს საუკუნისას, რომელმაც წარმოსთქვა საშინელი ფრაზა — „ღმერთი მოკვდა!“, არა აქვს მტკიცე და გრაკვეული რელიგიური კრედო, რომელიც პასუხს გასცემდა კითხვას, რას უმზადებს ადამიანას საიქიო, ვერც მიღმა სამყაროს აგებულებასა და შინაარსს მოჰფენდა ნათელს, მაგრამ მას რჩება სიკვდილის როგორც ხსნის, შვების შეგრძნება, აქედან აღძრული ემოცია და პროცესის ესთეტიზებულად გამოსახვა. ნიკო ლორთქიფანიძე ვერ გადმოსცემს მიღმა სამყაროს ნათელ სურათს, ვასილ ბარნოვის მსგავს მწყობრ სისტემას, მაგრამ იმპრესიონისტის ფუნჯის ერთი მოსმით შექმნილი სიკვდილის ექსპრესიული, დინამიური, პარადოქსულად ნათელი, მშვენიერი ხატი განზოგადების, მსჯელობის გაგრძელების და საკუთარი დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა.

ნიკო ლორთქიფანიძის და ვასილ ბარნოვის მოდერნისტულ რეალში მოქცეულ მოთხრობებსა და ცალკეულ პასაჟებში შეერთდა სიკვდილის პოზიტიური შინაარსი და მისი ესთეტიკურად ასახვისა და გამოსახვის პრინციპი. გამოსახვის მოდერნისტულ ხერხებს თავისუფლად იყენებს ლეო ქიაჩელიც. მისი აზროვნების ნესია მოდერნისტული. მასთან მინიმუმაც აღარაა ჯუფთი სულთა შეერთებაზე, ნათელი, სიყვარულით გაბრწყინებულ სასუფეველზე. მისი მიღმური სამყარო არაკონკრეტული, ბუნდოვანი და იდუმალია.

მაგრამ მოქუფრული, მუქი ფერებისა და ფორმათა სიმკაცრის მიუხედავად ლეო ქიაჩელის სიკვდილის ხატი მაინც მშვენიერია. მწერალი მას ესთეტიკურ ფენომენად გაიაზრებს. მოთხრობაში „თავადის ქალი მაია“ გამოვლინდა სიკვდილის ძირითადი ფუნქცია: აუტანელი ცხოვრებისაგან, ცოდვით დამძიმებული სხეულისაგან თავის დაღწევის საშუალება. სიკვდილი ამ შემთხვევაში სრული თვითუარყოფა, თვითმკვლელობაა, მაგრამ მასთან მიახლოების პროცესი უაღრესად ესთეტიკურადაა გამოსახული. უბედური, სასომიხდილი, ტანჯული ქალის თვითმკვლელობის მხატვრული ინტერპრეტაცია ქმნის მშვენიერების განცდას. ლეო ქიაჩელი ვასილ ბარნოვის გზას არ მიჰყვება და სიკვდილს არ უკავშირებს რაიმე კონკრეტული საკრავის ტკბილ ხმას, მაგრამ მხოლოდაა აქ ზღვის ხმაური ჩაენაცვლა. მაია მიდის ლურჯ ზღვასთან, რომელიც ზმანებასავით ღრმა და უსაზღვროა. ფერწერული პეიზაჟი ქმნის შესაბამის განწყობილებას.

როგორც ჩანს, ლეო ქიაჩელის წარმოსახვაში ზღვამ მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი, როგორც სიკვდილის ესთეტიკურმა სიმბოლოურმა სახემ. „ადმასგირ კიბულანში“ კიდევ უფრო ფერადოვანი სურათი იქმნება. ზღვის ლურჯ მთრთოლავ სხეულს დაემატა მთვარის ვერცხლის დისკოს ათინათები. იმავდროულად მთვარე გააზრებულია როგორც ქალღმერთი დალი, რაც იდუმალების შეგრძნებას ბადებს და მისტიურ ელფერს ანიჭებს მოქმედებას. „მთვარემ პასუხად უცებ ოქროს დალალები გადმოშალა და დალის სახე მიიღო. მერე დაირხა, მონყდა და ძირს დაემვა აღმასგირის პირდაპირ, საკვირველად ახლოს (ქიაჩელი 1985: 288) დალად გარდაქმნილი მთვარის დალალებს თან მოჰყვება იდუმალი საოცრება, რომელიც აერთებს მიწას და ზეცას და ეს არის ზღვა. „... თვალწინ გაუგებარი საკვირველება გადაეშალა. — ჰაერისა და წყლის უსაზღვროება ერთმანეთში არეულიყო და უსახეობას ქვეყნიერება ჩაენთქა. ის იყო ზღვა ინგურის შესართავთან. (ქიაჩელი 1985: 289) ზღვამ შთანთქა მთელი ქვეყანა. დალის ოქროს თმები უერთდება ცისა და ზღვის სილურჯეს და ვერცხლისფერს. ამ იდუმალ სამყაროში თავისუფლად დასრიალებენ აჩრდილები, ზმანებანი და მოდის სიკვდილი, აღმასგირის შვება.

„წინ აციალებული ზღვის სიღრმეში მან მართლა დაინახა მთვარის შუქმფენი სახე, რომელიც თიტქოს ზედაპირისკენ მოისწრაფოდა. (ეს გირვეგილას მფარველი დალი იყო, რომელიც ამას წინ ზეციდან ძირს დაემვა, სადღაც ახლოს, ოქროს თმებში თვალგახილული, მომღიმარი გივერგოლა გაეხვია და აღერსით გულში ჩახუტებული უფსკრულიდან ამოჰყავდა.

— გივერგილ! — არაადამიანური გახარებით შესძახა ალმასგირმა, მძიმე ტანი აიშრატა, ჰაერში შემართული ხელების დიდრონი, კაუჭა თითები მოლანდებული შვილისკენ გააშვირა, წყალი შეაპო და ზღვაში შეიჭრა.

მაგრამ მას ზღვა არ უგრძენია.

და არც სიკვდილი უგრძენია სიკვდილის წინ, რადგანაც თვალგახელილი შვილის მომღიმარი სახე თვალთაგან არ მოშორებია (ქიაჩელი 1985: 289).

ალმასგირ კიბულანის სიკვდილი ზღვასავით მშვენიერია, შვების მომგვრელი და მიღმა რეალობაში გარდაცვლილი შვილის სულთან შეერთების შესაძლებლობაზე მინიშნებასაც შეიცავს. „ჰაკი აძბაში“ მოდერნისტული პროზის ტენდენციები უკვე საკმაოდ განეიტრალებულია და მხოლოდ შიგადაშიგ, მხატვრულსი ქსოვილის წმინდა ტექნიკური დამუშავების დონეზე გამოკრთის. შესაბამისად, სიკვდილიც აღარაა იმდენად ესთეტიკური მოვლენა, მაგრამ ზღვის, როგორც სიკვდილის სიმბოლური სახე ინარჩუნებს თავის მხატვრულ მიზანდასახულობას. ჯერ ერთი, თვით ზღვაა ცოცხალი, ქმედითი „პერსონაჟი“. ზღვიდან მოდის საფრთხე — გემი. ზღვა აირეკლავს მოახლოებულ ტრაგიკულ მოვლენებს და უშაულოდაც ერთვება მოქმედების გაშლაში. იგი ხელს უწყობს მოვლენათა შორის ფარული კავშირის გაბმას. ზღვა ერთმანეთთან აერთებს სხვადასხვა სურათებს (გემის მოახლოება; პრეზიდენტის გაერთიანებული სხდომა; დახვედრისათვის მზადება, უჯუშის პორტრეტი; გემის შემოსვლა ქალაქში; კუზმა-მრისხანეს პორტრეტი; ვასკა-პირატის მკვლელობა; უჯუშის ძებნა; ჰაკი აძბას თავგანწირვა; გემი გაშლილ ზღვაში; უჯუშის და ჰაკის სიკვდილი) და სხვადასხვა პერსონაჟების დამახასიათებელ მუსიკალურ თემებს (კუზმა-მრისხანეს მგრგვინავი, მჭექარე თემა; ვასკა-პირატის „სკომპოზიტი“ მელოდია; უჯუშ ემხას მჟღერი, კეთილშობილური, არისტოკრატიული ქედმადლობითა და თავმჯივებულობით დაფარული მღელვარებით სავსე თემა, რომლის თავისებური ექო, მელოდიკური თვალსაზრისით ბევრად უფრო გამრტივებული ვარიანტია ჰაკი აძბას თემა, რომელიც სიკვდილის მჟღერი აკოპრდით ბოლოვდება, სამსონ დავანაძის შემპარავი მელოდია; კეთილშობილ ქალთა სევედიანი, მოახლოებული საფრთხის შეგრძნებით ოდნავ შემღვრეული, მაგრა სათნოებით, სიამაყითა და სინაზით აღსავსე თემა და ა.შ.) შედეგად მიიღება ერთიანი, კომპოზიტიციურად შეკრული სურათი, რომლის პოლიფონიურობა ერთფეროვანი ზღვის ფონზე თვალმისაცემი არ არის, მაგრამ ანგარიშგასასწავია. შემაერთებული სუბსტანციის გარდა ზღვას კდივე ერთი ფუნქცია აქვს — იგი სიმბოლოა კარსმომდგარი პირქუში, სასტიკი ეპოქისა, რომელიც წაღვეკავს მშვიდ და წყნარ ცხოვრებას. პეიზაჟი აირეკლავს მომავალ ცვლილებებს.

სტიქიის მრისხანება აირეკლავს ადამიანთა სამყაროს მღელვარებას. სულ მალე ტალღების ნაცვლად ნამდვილ ყუმბარებს დაუშენენ ამ ნაპირებს, ნამდვილი ტანკები გადავლენ იერიშზე. ზღვაში განივთადა მომავალი ქაოსი, მოთხრობის ჩარჩოში იგი ასრულებს ყოვლისშთანმთქმელი სიკვდილის ფუნქციას, ერთდროულად არის ტრაგიკული მომავლის ხატიც და ანმყოში დატრიალებული ტრაგიკული მოვლენების ასპარეზიც. მან უნდა შთანთქმას გარდასული ეპოქის ნაშთები — განწირული ადამიანები, მათი ურთიერთობები, გრძნობები, წეს-ჩვეულებანი. უჯუშ ემხა ახალ სამყაროში ვერ ოიარსებებს, არც აძღვევენ უფლებას განაგრძოს არსებობა. ზღვას მიაქვს ბოლშევიკებისაგან დახვერტილი ახალგაზრდა არისტოკრატის, ამაყი და სასტიკი, ვეფხვივით მოქნილი და შეუპოვარი თავადის სიცოცხლე. ჰაკი აძბასთვის ძუძუმტის ერთგულება ცხოვრების საზრისია, მასთან განშორება კი — სიცოცხელსთან განშორების ტოლფასი. „ჰაკი აძბაში“ არ არის, ყოველ შემთხვევაში არსად ჩანს, მიღმა სამყაროს ანარეკლი, არც სიკვდილია გააზრებული აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან ან მშვენიერებასთან შეერთების ბოლო საფეხურად. იგი რჩება მიწიერ ჩარჩოებში. მას არც განსაკუთრებულად ესთეტიკური გარეგნული სახე აქვს, არ არის „მორთული“, გამშვენიერებული არც მუსიკით, არც უხვი ფერებით, არც ძვირფასი თვლების ციმციმით, არც ნატიფი და მოხდენილი სახეებითა და სხეულებით. ჰაკი აძბას ზღვაში გადავარდნის სცენა ექსპრესიულად, მაგრამ ზედმინუნით სადად და უბრალოდაა „დადგმული“.

როგორც გამოცნდა, მშვენიერი კი არა, მახინჯი ადამიანებიც კი ახვევია სიკვდილის წინ ჰაკი აძბას გარს. სურათს ზედმინუნით მარტივი კომპოზიცია აქვს: პირქუში გემი, მეზღვაურები და ყოვლისმომცველი ზღვა, მაგრამ თვით მოვლენის არსია მშვენიერ. კუზმა-მრისხანეს თვალსაზრისით ჰაკი აძბას სიკვდილი სიმდაბლე და სიმახინჯეა.

„— სულ ერთია, ეს მონა ადამიანად მაინც არ გამოდგებოდა...“

ნაღვლიანი ხმით წარმოთქვა კუზმამ და მოკლე, მაგრამ ბეჯითი ნაბიჯით თავისი კაბინეტისაკენ გაემართა“ (ქიაჩელი 1985: 347).

მოდერნისტული მწერლობის საფუძველთა საფუძველი გამოგონება, ფანტაზია, თხზვის პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა არც მოტივს ენიჭება და არც სიუჟეტს. მოდერნისტული ასახვის და გამოსახვის კონცეფციის ესთეტიკური უნივერსალიზმი უპირველეს ყოვლისა სამოქმედო გარემოს პოეტიზირებაში გამოვლინდა. პოეტურ მხატვრულ ქსოვილში სიკვდილი სიყვარულს უთანაბდრდება, ეროსის და თანატოსის ურთიერთმიმართება ნათლად გამოკვეთა სოსო სიგუამ ნიგნში „კონსტანტინე გამსახურდიას პროზის სტრუქტურა“, სიყვარულის და სიკვდილის განუყოფელი კავშირი ყველაზე სრულყოფილად ვასილ ბარნოვმა გაიაზრა და, რაც მთავარია, თვალსაჩინოდ გამოსახა — სიყვარული სიკვდილზედ მწვაეი“ აერთებს სულებს, მარადიულობაში ადუღაბებს სიყვარულით ანთებული ერთი არსის გაყოფილ ნაწილებს. ბარნოვისეულ სამყაროს მოდელს ეს ორი განუყოფელი მოვლენა უდევს საფუძველად. კონსტანტინე გამსახურდიაც აიგივეებს ამ მოვლენებს, რადგან „ვისაც ოდესმე სიყვარული გამოუცდია, მას უგემნია თავად სიკვდილი“. მის მსოფლმხედველობაში აირეკლა ნიცშეს დებულება, რომ სიყვარული და სიკვდილი სამყაროს გაჩემის დღიდან ემთხვევა ერთმანეთს. ეს არქაული კავშირი გამოსჭვივის მოთხრობის არც თუ ისე ფართო დრო-სივრცულ ლოკალში. „ქალის რძემი“ ერთმანეთს

გადაეწა ეროსი და თანატოსი და საბოლოოდ, მოვლენა წარმოსდგა არა როგორც ბოროტება, ბოროტმოქმედება, არამედ გარკვეული ფარული კაემნებით გაპირობებული მოქმედების წმინდა ესთეტიკური მოდელი, აქ ნადირობის დროს თავგადახდენილი ფათერაკი კი არ არის მნიშვნელოვანი, არც „ოიდიპოსის კომპლექსის“ მხატვრული ტრანსფორმაცია თვითმიზანი, არამედ გამოვლენა ეკზისტენციისა (კირკეგორია: თამაზ ვარდანიძის ეკზისტენცია გამოსახულია ემპირიული ქმედების საბურველით შებურული და ადასტურებს პრინციპს, რომ არსებობა ადამიანის გაუცნობიერებელი შინაგანი „ყოფიერება“, ხოლო ემპირიული სამყარო არ არის ნამდვილი, ეკზისტენცია, როგორც არსებობის შესაძლებლობა თვით ადამიანის მიერ განისაზღვრება, უპირველესად მისი სურვილით, მაგრამ აქვს თავისი ფესვებიც რალაც იდუმალ ტრანსცენდენციაში (იასპერსი). ეკზისტენცია არ შეიცნობა, არამედ „გმონათდება“ ან „გამოსჭვივის“ „კრიტიკულ მომენტებში“: ატარაქსია, გმირული საქციელი, სიკვდილი. ეკზისტენციალიზმისათვის ეს კატეგორია ირაციონალიზმისა და ზნეობრივი რელატივიზმის საფუძველი ხდება. სიკვდილში „გამოსჭვივიშ“, ეკზისტენცია, რომელიც თამაზ ვარდანიძის ჭეშმარიტი „ყოფიერებაა“. ერთი შეხედვით, მის მიერ თათრის მოკვდინება, ხოლო შემდეგ თათრის ცოლის გაუპატიურების მცდელობა, ქალის რძის გემოს გასინჯვის სურათი ნატურალისტურადაა გამოსახული, მაგრამ ნაწარმოებში აღძრავს იდუმალების მძაფრ შეგრძნებას, ძლიერ შთაბეჭდილებას, ემოციას. ძნელი სათქმელია, რა არის გამოსახული ემპირიული სამყარო თუ სულის შიდაპეიზაჟი, მხოლოდ ადამიანის სულის სიღრმეში შობილი „ყოფიერება“. ირაციონალურობის განცდა ძლიერია, მაგრამ ანალიზისას უმთავრესი ხდება ესთეტიკური გრძნობა. მისი განცდისას აღარა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, რა არის აქ სიკვდილი — ეკზისტენციის „გამონათება“, ეთნიკური კონფლიქტი, ქვეცნობიერი იმპულსით აღძრული რეალური ქმედება თუ სხვა რამ. მთავარია ეროსისა და თანატოსის შეჯახების და შეერთების მხატვრულ სახეებში ტრანსფორმირებისგან აღძრული ერშეტიკური ტკბობა. „ქალის რძეში“, რა თქმა უნდა, არ ჩანს ამაღლებული, სულიერებით გაჯერებული ეროსი, რომლითაც გაბრწყინებულია ვასილ ბარნოვის მხატვრული სამყარო, მაგრამ მძაფრ ხორციელ ლტოლვაში ჩანს უმდაბლესი, მაგრამ მაინც სიყვარულის გამოვლინება, პირველი, ხორციელი საფეხური, რომელზეც მაინც შემდეგ იგება მინიერი სიყვარულის კომი. თამაზ ვარდანიძე ამ პირველ საფეხურზე სიკვდილიდან ადის. მას სურს მის მიერ მოკლული თათრის ცოლი, მაგრამ შეიგრძნობს თუ არა ქალის რძეს — დედის რძეს — სიცოცხლის დასაწყისის სიმბოლოს გემოს, შეიგრძნობს სიკვდილსაც. მან თვითონაც არ იცის, რომ მასში წამით შეერთდა დასაწყისი და დასასრული — შეგრძნება იმ მშვენიერი, ჰარმონიული სამყაროსი, საიდანაც მოვიდა დაბადებისას და სადაც წავა სიკვდილის შემდეგ. ქალის რძე ერთმანეთთან აერთებს სიკვდილს და სიცოცხლეს, სიკვდილს და სიყვარულს. მოქმედება, კონფლიქტი სხვა განზომილებაში ინაცვლებს. სიკვდილი და სიყვარული, ეროსი და თანატოსი სულიერი „ყოფიერების“ გამონათებას უწყობენ ხელს. მოთხრობის ტრაგიკული კოლიზიის მხატვრულ-ფსიქოლოგიური მოტივაცია საშუალებას აძლევს მწერალს ეროსი და თანატოსი გააერთიანოს, როგორც „კრიტიკული მომენტის“ შემადგენელი ნაწილები და გამოსახოს ერთიან ესთეტიკურ ფენომენად. თავდაპირველად თამაზ ვარდანიძეს თითქოს მართლაც მხოლოდ ცხოვრებული ინსტიქტი ამოძრავებდა, მაგრამ ქალის რძის მიღების შემდეგ ელვისებური სისწრაფით გაბმული ასოციაციების ჯაჭვი მისი ქვეცნობიერებიდან წამით ამოიტაცებს იმ ცოდნას, რაც ადამიანს პირველსაწყისთან, ზერეალობასთან აკავშირებს. მიხედვით, მიგნების, შეცნობის ელდა ცვლის განწყობას, თხრობის რიტმს, ამსხვრევს „ზეკაცს“. ამბავი ზედროული და ზესივრცული ხდება. ერთი შეხედვით წარმოუდგენლად სწრაფი გარდაქმნა დამაჯერებლობას იძენს არა იმდენად ქვეცნობიერ შრეებში ჩაღრმავებით, არამედ პოეტური მგრძნობელობის გააქტივებით; მოთხრობის ქსოვილში მოქცეული ამბავი პოეზიის დონემდე მალდება და მსჯელობის, დეტალური დამუშავების გარეშეც ხდება მხატვრულად დამაჯერებელი. წინა პლანზე იწვევს გრზნობა.

ვნებათაღელვა თავის თავში იმთავითვე მოიცავს სიკვდილს. თომას მანმა „ჯადოსნური მთის“ მისტიურ სივრცეში უდროობაში ნათლად გამოხატა სიყვარულის და სიკვდილის ერთიანობა. ისინი წარმომოშენ და შემდეგ ავსებენ ერთმანეთს, რადგან ორივენი მგრძნობიარენი არიან, სიკვდილიცა და სიყვარულიც. ყოველწიარ მძაფრ გრძნობას, ვნებას თიტქმის ყოველთვის თან სდევს სიკვდილი, დემნა შენგელიას „გურამ ბარამანდიაში“ უცხო ქალისადმი ტრაგიკულმა ლტოლვამ ახალგაზრდა თავადი ემუხვარი და გურამ ბარამანდია სიკვდილს აზიარა. ტავისთავად მოვლენამ თითქოს მწერლის თვალწინ გაიღვდა და ცნობერებაზე დაიღეჟა, როგორც ტრაგიკული, მძიმე, მტანჯველი, ხოლო მხატვრულ სახეებში ესთეტიკურად გამოისახა. სწორედ ამ დიაპაზონში ვლინდება მოდერნისტული ასახვის და გამოსახვის კომცეფციის თავისებურება. ყველაზე უფრო ამაღლებული, განწმენდილი ეროსისა და თანატოსის ერთიანი სახე, რა თქმა უნდა, ვასილ ბარნოვის მოდერნისტული რკალის მოთხრობებშია მოცემული, მაგრამ თავისთავად გრძნობა, თუნდაც უფრო მინიერი და ნეგატიურიც კი (სიძულვილი — კ. გამსახურდია, „ქოსა ვახუ“) თავის თავში შეიცავს სიკვდილის ფარულ თესლს. მძაფრი გრძნობა აჩქარებს „კრიტიკული მომენტის“ დადგომას. გრძნობიერების გაძლიერების, ვნების გამწვავების, დაძაბულობის მატებასთან ერთად სიკვდილიც იკრებს ძალას. დემნა შენგელიას მოთხრობა „ლაფშა“ უპირველეს ყოვლისა თავისი კოლორიტით იქცევს ყურადღებას. სამოქმედო გარემო ნახევარტონებშია გადმოცემული. თითქმის მხოლოდ ესკიზურ დონეზე დარჩენილ სურათებში შექმნილი დროისა და ადგილის კოლორიტი განსაზღვრავს ასეთივე კოლორიტული გმირის — თენგიზ ფაცაცის ხასიათს, მისი ქმედების ფარულ იმპულსებს, მხატვრულ დამაჯერებლობას, ესთეტიკურ ღირებულებას და ძლიერ ემოციურ გამოსხივებას ეს მოქნილი, რელიეფური და მიძრავი ფიგურა მხოლოდ პოეტიზირებულ გარემოსთან, ფონთან შეხამებით იძენს. მაგრამ მოთხრობის რეალისტურ პლანს — ქალაქის ცხოვრებალ თენგიზ ფაცაცის ავანტურისტული თავგადასავლები; მისი შინაგანი წინააღმდეგობების აღსავსე,

რთული და შემთხვევებზე დამოკიდებული ხასიათი — თავიდანვე აქვს შენაკადი — ცხენისადმი დაუოკებელი სწრაფვა, სიყვარული. პირველ სურათებში იგი შედარებით სუსტია, არც იმდენად იდუმალებით მოცულად გამოიყურება და ვერაფრით სჯაბნის რეალისტური პლანის კონკრეტული ადგილისა და დროის კოლორიტის შესატყვის ლოგიკურ განვითარებას. ცხენისადმი თავდაუზოგავი სიყვარულიც ამ კოლორიტული, დამახასიათებელი გარემოდან გამომდინარე ნმოვლენად აღიქმება (სამეგრელოში ოდითგანვე უყვართ ცხენი და არც ცხენის წურდობაა უცხო ხილი) და ჯერ კიდევ იმ სიმძაფრისაა, რაც ლირიკული პლანი — მეკუბოვე ოლიფანრე (ჯანაყას ნაზი ქალიშვილის ტასიასადმი სიყვარული, მაგრამ თენგიზის მღელვარე სულისთვის რაღაც ზერეალურის მაცნის, მისი მისწრაფებების განივთებული დანურული სახე-სიმბოლოს, ლაგმას, გამოჩენასთან ერთად მძაფრი გრძნობის შენაკადიც იკრებს ძალას, მოდიდდება, აზვირთდება და საბოლოოდ გადაკელავს, გადაფარავს მოთხრობის რეალურ-ავანტურისტულ და ლირიკულ პლანებს. თენგიზი ტოვებს თავის ბუნებრივ საცხოვრისს, ასპარეზს, ტოვებს ტასიას და უმძაფრესი გრძნობით დაბრმავებული, სადღაც უცხო მხარეში მისდევს ცხენს — სიყვარულს — სიკვდილს, უცხო ქალაქში მან მიაგნო ლაფმას.

„... (თენგიზი — ი. მ.) ფრთხილად, გველივით უჩუმრად ბაგისკენ გასრიალდა. ლაფმას შუბლი ნაზად მოფხანა. ცხენმა ალერსიანი ხელი იგრძნო თუ არა, ტკბილად ახვიხვინდა და სიყვარულით გულატკეულმა ვაჟკაცმა მისი თავი გულში სათუთად ჩაიხსუტა.

— შენთვის მოკვდები, სულს შენთვის დავლევ, — ყურში ალერსით ჩასჩურჩულა, მაგრამ ცხენმა თვი გაიქნია და ქერი ისევ აახრამუნა“ (შენგელია 1960: 172).

ცხენისადმი სიყვარულში თენგიზ ფაცაციათ სიკვდილისაკენ ლტოლვაა გაცხადებული. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მისი სატრფო ტასია მეკუბოვის ქალიშვილია, კუბოების სიახლოვე, სიკვდილის სურნელი იზიდავს მას ოლიფანტე მეკუბოვის კარ-მიდამოსკენ. თენგიზის სტუმრობისას ოლიფანტე კუბოში წევს. „იქვე, ოდის ნინ, ფიჭვის სურნელით გაჟღენთილსა და ჯერ გაუსაღებელ კუბოში წვერგაბურძნული, მადერით მთვრალი ოლიფანრე გრილად იწვა, ახალგარდებს თვალყურს იქიდან ჩუმი ქირქილით ადევნებდა. (შენგელია 1960: 163), თენგიზის ეს ლტოლვა გაუცნობიერებელია, მაგრამ სიკვდილისკენ მისწრაფება ქვეტექსტებში, შეფარვითაა გამოსახული. მას არც მწერალი იუსვამს ხაზს. ტასიამ ვერ აღძრა თენგიზ ფაცაციაში ისეთი მძაფრი გრძნობა, რომელიც თავის მხრივ გამოიწვევდა სიკვდილს. აქ ვერ შეიკრა ეროსი და თანატოსი, სამაგიეროდ ლაფმამ იტვირთა ეს ფუნქცია, თენგიზის უმძაფრესი გრძნობა ეკუთვნის ცხენს. ცხენი ხდება თვით სიკვდილი.

„ჩაფრები თვალის მომჭრელ ვაჟკაცს გამოცეხულნი შესცქეროდნენ.

ზიპო ძმადყოფილს პირში წასდგდომოდა და ჩაფრების იმედით დედას, ცოლ-შვილსა და ჯიგარს აგინებდა. თენგიზი ისე იყო გაოგნებული, რომ არ ესმოდა ეს ლანძღვა-გინება, წამოდგა, არეული თვალებით ლურჯ ცას ახედა და მერე თვალი ლურჯას შეავლო. უცებ ხანჯალი იშოშვლა და, სანამ ჩაფრები ეცემოდნენ, ყელში გამოისვა... თბილი სისხლი ლორთქო ბალახს წითლად შეესხა.

ცხენმა ტითქოს არაფერიო, კუდიტ ბუზი მოიგერია, მერე თავი მალა აილო და ყელმოღერებული, ყურდაცქვეტილი თიტქოს გაოცებით დააცქერდა სასიკვდილოდ აფართხალებულ ვაჟკაცს“ (შენგელია 1960: 174).

ფინალურ სიკვდილის სცენაში რეალურ პლანიდან მხოლოდ ზიპო და ჩაფრები არიან შემორჩენილი. ცხენი და თენგიზი მთლიანად სიკვდილ-სიცოცხლის წამიერ ორთაბრძოლაში ჩაბმულან. წამში იგრძნობა მარადისობა, მიღმა სამყაროს ლურჯი „გამონათება“. სიკვდილის სცენა ესთეტიკურია. თენგიზი მშვენიერი სახით წარსდგება სიკვდილის პირისპირ — „ჩაფრები თვალისმომჭრელ ვაჟკაცს გაოცებულნი შესცქეროდნენ“. თენგიზი თიტქოს აიგივებს ლურჯ ზეცას, ლურჯ ცხენს და სიკვდილს (სიკვდილის ფერი ამ შემთხვევაშიც ლურჯია). სიკვდილში ჰპოვებს შვებას მძაფრი ვნებებით დაწვნილი სული.

გრძნობის სიმძაფრე, სულიერი ინტენსივობა შობს სიკვდილს დემნა შენგელიასა „მორდუშიც“. „კრიტიკულ მომენტში“ — სიკვდილში „გამოსჭვივის“ ეკზისტენცია, შეიცნობა ტოჩი კონჯარიას არსებობის ნამდვილი სახე, ფარული მხარე. მორდუს, „ტოჩი კონჯარიას, მძაფრმა გრძნობამ, გაზრდისადმი სიყვარულმა გადალახა რალური დრო-სივრცული ზღვარი, წაშალა მყიფე მიჯნა ცხადსა და ზმანებას შორის. ტოჩი კონჯარია უცნაური, სხვათაგან გამორჩეული კაცია (მდრ. ტაგუ — ლ. ქიაჩელი, ჯადოსანი; სტეფანე და ძოკო, ლ. ქიაჩელი, „სტეფანე“, ჯვებე — ლ. ქიაჩელი, „ცოდვის შვილები“. ტაგუ — კ. გამსახურდია, „ქოსა გახუ“; ხოგაის მინდია — კ. გამსახურდია, „ხოგაის მინდია“; თურმანი — ბ. მელიქიშვილი, „თურმანი“) იგი წინაპრების ბნელი, ცოდვიანი სისხლითაა დამძიმებული, გაორებული, შინაგანი წინააღმდეგობებით ამღვრეული სული რელიგიურ ექტაზში ეძიებს საყრდენს. ტოჩი კონჯარია ძველთაძველი სასტიკი რელიგიის ქურუმთა შთამომავალია, თავადაც წილნაყარია მიღმა, ფარული სამყაროს ბნელ ძალებთან. მასში ფარულად განუწყვეტილ ებრძვის ბოროტება და სიკეთე, სინათლე, სიკეთეგაზრდილის, გურამისადმი სიყვარულია. ტოჩი გარიყულია სოფლიდან, მას სძულს ადამიანები, არავინაა მისთვის მისანდობელი, ახლობელი, არ ჰყავს შვილი, მაგრამ მის სულში შემორჩენილია სიყვარულის სურვილი, ნათელი ურთიერთობების მოთხოვნილება. მას შესწევს მძაფრი გრძნობის წარმოქმნის, ტარებისა და შენახვის შინაგანი ძალა. საქმე ისაა, რაზე დაიხარჯება ეს მძლავრი გრძნობადი ენერჯია — სიყვარულზე თუ სიძულვილზე, სიკეთეზე თუ ბოროტებაზე. გაზრდილზე, გურამზე, გადაიტანა ტოჩი კონჯარიამ სიყვარულის მთელი დაუხარჯავი მარაგი. მისთვის მთელი სამყარო გურამშია მოქცეული და ერთ წამს, კერძის — სარიტუალო საკურთხეველის პირისპირ მარტოდ დარჩენილმა და სრული თვითმოსპობის სურვილით შეპყრობილმა მან კინალამ მოსპო ეს სამყარო — კინალამ მსხვერპლად შესწირა გურამი. მაგრამ მძფრი გრძნობა ბადებს მის საკუთარ სიკვდილს. ტოჩი კონჯარიას მამასთან მიჰყავს გურამი. მწერალმა არაჩვეულებრივი ექსპრესიით გამოსახა გზა,

რომელიმაც ირიბად გაკვეთა, გაფხრინა რეალური, მინიერი საფარველი და მიღმურ სამყაროში გაიწლა, თეთრ ცხენოსანთან ჭიდილში კოცონივით აელვარდა ტოჩის გრძნობა. მწერალი მოვლენის დრამატიზმს, მოქმედების დაძაბულობას, შინაგან განცდებს უხამებს დინამიურ გარემოს, ჭექა-ქუხილს, ქარშხლის შხულის, ქროლვას. ეს უკვე ფონიც აღარაა, არამედ სიკვდილთან შერწყმული ტოჩი კონჯარიას ბობოქარი სულის ინტროსპრექტული სურათი.

მხატვრულად გადამუშავებული პრობლემა მოთხრობის თავიდან ბოლომდე უწყვეტადაა გადაჭიმული, როგორც საყრდენი ხერხემალი და როგორი ესთეტიკური სახეებით, შთაბეჭდილებებით, ხმებითა და ფერადი წერტილებით შევსებული არ უნდა იყოს ტექსტი, როგორი ფრაგმენტული, წყვეტილი, ექსპრესიულიც არ უნდა იყოს მწერლის სტილი, გააქტივებული პოეტური მგრძობელობის პირობებშიც კი, პრობლემა, იდეა არასოდეს იკარგება თვალსაწიერიდან. ზმანებისა და ცხადის, ჭეშმარიტად რეალურისა და ირეალურის მყოფე მიკნის საბოლოოდგადალახვის ერთადერთი რეალური საშუალება — სიკვდილიც ერთ-ერთი ასეთი საყრდენ პრობლემათაგანია, რომლის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პლანში გააზრება და გამოსახვა ხელს უწყობს ნაწარმოების სხვა შრეების და დონეების გააქტივებას. მინიატურისაგან განსხვავებით, სიკვდილი მოთხრობაში მთლიანად ვერასოდეს ავსებს სამოქმედო სივრცეს. გარკვეულ შემთხვევებში იგი შეიძლება მართლაც ერთადერთი და ძირითადი საყრდენი იყოს, მაგრამ მოთხრობის სიუჟეტის ქარგა ითვალისწინებს ძირითად თემასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ისეთი ვარიაციების, განმტოვებების და შენაკადების არსებობას, რომლებიც ქმნიან მოთხრობებისთვის დამახასიათებელ ზომიერ მრავალპლანაინობას, რამდენიმე აუცილებელ შრეს, არც თუ ისე მრავალრიცხოვან, მაგრამ შტამბეჭდავ ხანსათა ურთიერთგადაჯაჭვულ კონსტრუქციებს. რომანში, განსაკუთრებით კი მოდერნისტულ რომანში შეიძლება რამდენიმე საყრდენი, ერთმანეთთან შეერთებული პრობლემური „ძელებისაგან“ აგებული, რომანის ცოცხალი სხეულის შიგნით მოქცეული მთელი ჩონჩხიც კი დაიძერწოს თავისი უთვალავი განმტოვებებით, ერთმანეთთან სუსტად დაკავშირებული სურათებით და პლანებით (კ. გამსახურდია, „დიონისოს ღიმილი“; დ. შენგელია „სანავარდო“; გრ. რობაქიძე „გველის პერანგი“). ეს მოვლენა ქმნის მოდერნისტული რომანის ეკლექტიურობასა და ფართო ემოციურ დიაპაზონს. მოთხრობა ასეთ მასშტაბურობასა და პრობლემათა, იდეათა თუ თემათა სიუხვეს ვერ იგუებს და სქემატურობის, კონსპექტიურობის საფრთხე დაემუქრება. მინიერის და მიღმურის შემაერთებული რგოლის — სიკვდილის — მოდერნისტული აზროვნებისათვის მნიშვნელოვანი პრობლემის მხატვრული დამუშავების პროცესში ნათლად გამოვლინდა მოთხრობის, როგორც შუალედური ზომიერი ფორმისათვის ორგანული ასახვისა და გამოსახვის ესთეტიკური კრედო და მისგან „ამოზრდილი“ გრაფიკული მონახაზი;

ა) სახეებით საკმაოდ მდიდარი, მაგრამ გადაუტვირთავი მხატვრული ქსოვილი, რომელიც რამდენიმე ერთმანეთთან მტკიცედ დაკავშირებულ, ზოგ შემთხვევაში კი ურთიერთგამსჭვალავ პლანს მოიცავს;

ბ) მისი ბსაყრდენი მტკიცე პრობლემური ხერხემალი (ცალკე სიკვდილი ან ერთად: სიკვდილი — სიყვარული; სიკვდილი-სიყვარული-ღმერთი; მძაფრი გრძნობა — სიკვდილი და ა.შ.)

გ) სიუჟეტის განვითარებისა და ნაწარმოების შიდასივრცის ესთეტიზებისთვის აუცილებელი განმტოვებები, შენაკადები, მოტივები და მხატვრული სამკაულები, რომლებიც ქმნიან ცოცხალ ქსოვილს (ქვეცნობიერი იმპულსები; ლირიკული ნაკადი; მითოსური შრეები; ზეკაცი; დემონი; სევდა, მელანქოლია, მარტოობა სხვადასხვა სივრცული მოდელების მკაცრად განსაზღვრული მხატვრული მიზანდასახულობა; ბგერა, ხმაური, მუსიკა; ფერი და ა.შ.). მათი მეშვეობით იგება ურთიერთგამსჭვალავი საშუალო მოცულობის პლანები, რომლებიც წარმოაჩენენ ნაწარმოების მთლიან სახეს და ძირითადი იდეის, პრობლემის გააზრებას, მკვეთრად გამოყოფას და ესთეტიზებულად გამოსახვას ემსახურებიან.

აქვე გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ ქართული მოდერნისტული მოთხრობა არ ასახავს და გამოსახავს იმ სიკვდილის ინსტიქტს, რომელმაც მოგვიანებით, XX ს-ის 50-იანი წლებისათვის დიდი მისივნელობა მოიპოვა დასავლულ მწერლობაში. ალბერ კამიუ წერდა: „ასე მოუხდათ შეეთვისებინათ იმ ეპოქაში ცხოვრების ხელოვნება, რომელსაც მსოფლიო კატასტროფა წალეკვით ემუქრება, რათა აღორძინდნენ და შეუპოვარი ბრძოლა გაუმართონ სიკვდილის ინსტიქტს, ჩვენს ისტორიაში ბატონკაცურად რომ მოკალათებულა“ (კამიუ 1996:12) ამ ტერმინით — სიკვდილის ინსტიქტი ზ. ფროიდი დესტრუქციულობისაკენ ლტოლვას აღნიშნავდა და სწორედ მას მიანერდა ადამიანთა მიერ ჩადენილ აგრესიულ, დამანგრეველ ქმედებათა უმეტეს ნაწილს, ქართულ მოდერნისტულ (ან მოდერნისტულთან უფრო ახლო მდგომ ნეორელისტურ) მოთხრობაში სიკვდილი, განსაკუთრებით თვითუარყოფა და თვითმოსპობა გარკვეულწილად უკავშირდება ცხოვრების აბსურდულობის, ამოების შეგრძნებას, მაგრამ გამოირიცხავს აგრესიას და დესტრუქციას. სიკვდილი გამოისახება როგორც ესთეტიკური მოვლენა, რომელიც შლის ზღვარს ზმანებასა და ცხადს შორის, ხაზს უსვამს ცხოვრების ილუზორულობას. კალდერონისეიული ფორმულა „ცხოვრება სიზმარია“ მხოლოდ მისი სიგიზმონდოსათვის არ არის შევების მომტანი. მოდერნისტულმა აზროვნებამ მთლიანად მიიღო იგი, სიკვდილი კი გამოღვიძებდა ჩათვალა, ბუნებრივია, რომ უაზრო სიზმრისგან გამოფხიზლება სასიამოვნო, შევების მომგვრელი მოვლენაა და წარმოსახვაში შობილ მხატვრულ სახეებშიც ესთეტიკურად გამოისახება. სიკვდილის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის, შეცნობა ინტუიციით ხდება ხდება და მხოლოდ მისი მთლიანი სახის გრძნობად-ემოციური განჭვრეტის შემდეგ იწყება მისი მხატვრულ სახეებში გაცოცხლება, რადგან „სიჯიუტე და ნათელხილვა პრივილეგიური მაცურებლები არიან ამ არაადამიანური თამაშებისათვის, სადაც აბსურდი, იმედი და სიკვდილი ეპაექრებიან ერთმანეთს, გონებას უკვე ძალუძს გაანალიზოს ამ ერთსა და იმავე დროს უმარტივესი და ნატიფი

ცეკვის ფიგურები და მერე მიჰყოს ხელი მათ დახასიათებასა და გაცოცხლებას.“ (კამიუ 1996: 14) თუ ამ თვალესაზრისით მივუდგებით, ქართულმა მოდერნიზმმა აზროვნებამ საკმაოდ ადრე (XX საუკუნის I ნახევარი) გაანალიზა ამ „უმარტივესი და ნატიფი ცეკვის ფიგურები“ და მათ დახასიათებას და გაცოცხლებასაც მიჰყო ხელი. აბსურდის, იმედის და სიკვდილის ჭიდილისა და როკვის სცენაში მან ინტუიციის კარნახით აირჩია და წინა პლანზე გადმოსწია სიკვდილი, მაგრამ გაიაზრა და გამოსახა არა სიკვდილის ინსტიტუტი, თავისი აბსურდულობით, აგრესიულობით და ფარული სიმახინჯით, არამედ სიკვდილის ფარული აზრი და მშვენიერება!

damowmebani:

ბარნოვი 1916: ბარნოვი ვ. სევდის საგუბარი. სალიტერატურო კრებული „გრდემლი“. 1916.

ბარნოვი 1961: ბარნოვი ვ. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. II, თბ.: 1961.

კამიუ 1996: კამიუ ა. სიზიფეს მითი. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1996.

ლორთქიფანიძე 1958: ლორთქიფანიძე ნ. თხზულებანი. ტ. I, თბ.: 1958.

ქართული... 1986: ქართული ლიტერატურული ესსე. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

ქიაჩელი 1985: ქიაჩელი ლ. თხზულებანი ოთხ ტომად. ტ. II, თბ.: 1985.

შენგელია 1960: შენგელია დ. თხზულებანი. თბ.: ტ. II, 1960.

Inga Milorava

Death – The Aesthetical Phenomenon

Summary

The modernistic artistic works contain some images which show the aesthetical essence of the death. The death has some functions in the Georgian story: a) tragical, but beautiful occurrence; b) the death, as means for restoring eternal connection of souls; c) the quite right way to other world; d) the mode of only salvation from earthly life.

The analysis of V. Barnov's, L. Kiacheli's, K. Gamsaxurdia's, D. Shengelia's short stories leads us to the conclusion, that the basis of modern style are different aspects of life, including the most important event-the death. V. Barnov created the positive conception of the death. He came step by step to the aesthetical conception of the death. Consideration of the question gives some results: a) we can see the beautiful artistic text, which contains some intercommunicated plans. b) The strong problematic backbone, (the death separately or the write: death-love; death – love- God; the strong sense – death and etc.)

ლალი ავალიანი

მიხეილ ჯავახიშვილი დღევანდელი თვალსაზრისიდან

თავადაზნაურობა მოკვდა, იქნებ სულის
არისტოკრატია მაინც გადარჩეს.
მ. ჯავახიშვილი

მწერლების უბედობით, ფათერაკებითა თუ ხიფათიანი ტანჯული ცხოვრებით ვერავის გააკვირვებ: გავიხსენოთ თუნდაც „დანყველილი პოეტების“ ფრანგული ფენომენი; ფრანსუა ვიიონის, ქრისტოფერ მარლოს, ედგარ პოს, არტურ რემბოს, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ალექსანდრე ყაზბეგის, ეგნატე ნინოშვილის, ტერენტი გრანელის, ტიცვიან ტაბიძის, ლადო ასათიანის, გურამ რჩეულიშვილის და სხვათა მრავალთა ხვედრი, — რომ აღარაფერი ვთქვათ თვითმკვლელ მწერლებზე (თომას ჩატერტონი, ჟერარ დე ნერვალი, ვირჯინია ვულფი, აკუტაგავა რიუნოსკე, ესენინი, მაიაკოვსკი, მარინა ცვეტაევა, პაოლო იაშვილი, გალაკტიონი...) ზემოხსენებულ მწერალთა ბედს ესადაგება მიხეილ ჯავახიშვილის „ცხოვრების დრამაც“: სიყმანვილეში ბედისწერამ არნახული განსაცდელი მოუვლინა, — დედისა და დის უმონყოლო ამოხოცვა, დარდისაგან მალევე გარდაცვლილი მამა; მოგვიანებით, — ციხე, გადასახლება, დევნა, მორალური ტერორი... 1937 წელს რკალი შეიკრა: დიდ მწერალს უღმობელი წამებით ამოჰხადეს სული.

მეორეს მხრით, იგი იყო ბედნიერი და ილბიანი, ოჯახშიც და შემოქმედებაშიც. მრავლისმეტყველ სამწერლო დებიუტს და ეროვნულ-რევოლუციური მოღვაწეობის გამო დევნას, მრავალწლიანი დუმილის შემდეგ, — ჩაენაცვლა ერთობ ნაყოფიერი, წარმატებული ლიტერატურული საქმიანობა უკვე გასაბჭოებულ საქართველოში. მუდამდღე აკრიტიკებდნენ, თუმცა მწერლობაში მარადიულ ნონკონფორმისტად და დისიდენტად დარჩა. ამასთან, პარადოქსია, რომ კომუნისტური

ტოტალიტარიზმის მძლავრობის ჟამს, სხვა მწერალთაგან განსხვავებით, მიხეილ ჯავახიშვილს რეკორდული რაოდენობის ნიგნები (მათ შორის თხზულებათა ოთხტომეულიც) ჰქონდა გამოცემული (ჯავახიშვილი... 1989: 32-49). ამას, ალბათ, სახელმწიფო გამომცემლობათა მატერიალური დაინტერესების გარდა, მწერლის, — ნამდვილი ევროპელის, — თვითდისციპლინასა და მონესრიგებულ ყოფასაც უნდა ვუმაძღლოდეთ.

მიხეილ ჯავახიშვილს, როგორც მწერალს, 1937 წელსაც გაუმართლა, რადგან შინაურებმა არქივის დიდი ნაწილი შეინარჩუნეს; უფროსმა ქალიშვილმა ქეთევან ჯავახიშვილმა მამის ხსოვნას, მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის კვლევისა და გამოცემის საქმეს, გადაუჭარბებლად, მთელი სიცოცხლე შეაღია. მასვე ეკუთვნის ვრცელი ბიოგრაფიულ-დოკუმენტური თხზულება „მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრება“. ქეთევან ჯავახიშვილის დიდი მისია მისი გარდაცვალების შემდეგ მისმა ვაჟმა, ან განსვენებულმა რამაზ შიშინაშვილმა იტვირთა. ეს ტრადიცია დღემდე გრძელდება მწერლის უმცროსი ქალიშვილის რუსუდანის და მიხეილ ჯავახიშვილის შვილიშვილების ძალისხმევით. სწორედ მათი და ქართული ლიტერატურის მუზეუმის ერთობლივი თავდაუზოგავი შრომის შედეგია კრებული „ლელვარი“ (თბ., 2005 წ.).

„ლელვარი“ — მრავალფეროვანი და მრავალმხრივი ინტერესის აღმძვრელი კრებულია. ფორმალურად ის მიხეილ ჯავახიშვილის დაბადებიდან 125 წლისთავს ეძღვნება, ფაქტობრივად კი, გაცხადება იმისა, „რას იტყვის შთამომავლობა“ XX საუკუნის ერთ-ერთ უსაჩინოეს მწერალზე. ჩვენი ბედკრულობის და, ნაწილობრივ, ბედოვლათობის ამბავია, რომ დიდმა ქართულმა მწერლობამ რუსულ ჯებირს ვერ გადააბიჯა.

კრებულის სულისჩამდგმელი, შემდგენელ-რედაქტორი, ექსპრესიული წინათქმისა და ბოლოთქმის ავტორი, მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების დიდი მოამაგე, 1980 წლიდან — წერაქვისა და სიონის ერთ-ერთი ამაღორძინებელი, პოეტი, მკვლევარი, გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორი იზა ორჯონიკიძეა.

კრებული სინთეზური ხასიათისაა: მასში წარმოდგენილია მიხეილ ჯავახიშვილის „ცხოვრების დრამა“, ავტობიოგრაფია, მემუარები, გამოკვლევები, მწერლის პირადი მიმონერა, მუზეუმებისა თუ შიშროების სამსახურის საარქივო დოკუმენტები, ძველი თუ ახალი იშვიათი ფოტოები; მწერლის ბავშვობის გეოგრაფიული არეალი და გენეალოგია, მის სიცოცხლეშივე გამოცემულ ნიგნთა გარეკანები და მხატვრობა, ახლად მოძიებული პირადი ნივთების, ხელნაწერთა ფოტოილუსტრაციები და სხვ.

უწინარესად, მკითხველის ყურადღებას მივაპყრობ მდიდრულად ილუსტრირებული ნიგნის გარეკანს: სახელწოდებას — „ლელვარი“ (მთა, რომლის ძირას, სოფელ წერაქვში დაიბადა მწერალი) და მიხეილ ჯავახიშვილის უცნაურზე უცნაურ, ეკლექტიკურ პორტრეტს (სოსო გაბაშვილი, 1925 წ.), ეგერეტივად რომ ეხმაურება ჩვენს თანამედროვეობასაც.

ძალზე საყურადღებოა ნონა კუპრეიშვილის ვიზუალური მასალით გამყარებული გამოკვლევა „სოსო გაბაშვილი მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვარი-ინტერპრეტატორი“. მანვე მოძია სრულიად ახალგაზრდა (17 წლის!) სოსო გაბაშვილის ზემოხსენებული უნიკალური პორტრეტი.

იოსებ (სოსო) გაბაშვილი (1908-1971 წწ.) — ფერმწერი, გრაფიკოსი, თეატრალური მხატვარი, ნიგნების ილუსტრატორი, — რომელსაც ხატვა თბილისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში იაკობ ნიკოლაძემ დააწყებინა, 1925-30 წლებში სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა, გ. გაბაშვილის, ი. შარლემანის და ე. ლანსერეს ხელმძღვანელობით; იყო სამხატვრო აკადემიის პროფესორი (1936 წლიდან).

ნონა კუპრეიშვილის მიერ გამოწვლილვით არის გაანალიზებული ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებითი კავშირი მიხეილ ჯავახიშვილთან, პირველ რიგში კი მისი „თამამი კომპოზიცია“ — მწერლის პორტრეტი: „იგი ... ქაოტური და საშიში დროის დინამიკაში მოქცეული ხელოვანის, როგორც საეტაპო ფიგურის, მხატვრული ინტერპრეტაციაც გახლავთ. ნახატი საკმაოდ რთული, კოლაჟური პრინციპითაა აგებული. კომპოზიციის ცენტრში მ. ჯავახიშვილის პორტრეტიცაა მოთავსებული, რომელშიც შავი ფერი სჭარბობს. შავი აქ, აბსოლუტური სისავსის გადმომცემია. ამავე დროს იგი თეთრი ფერის ანალოგად უნდა მივიჩნიოთ, რასაც ქურთუკის საყელოზე მიბნეული გვირილაც ადასტურებს. ვინაიდან საქმე მ. ჯავახიშვილის (სავსებით მეტყველ სულს) ეხება, ყვავილი (ისევე როგორც აღმოსავლურ რელიგიებში) სულიერი სრულყოფის, სულიერი ცხოვრების აყვავების სიმბოლოდ აღიქმება.

... ოდესღაც ფერადოვანი, ამჟამად კი დანგრეული სამყაროს ნამსხვრევებია ნახატის სიღრმიდან ამოზრდილ სხვადასხვა პლასტებში გაბნეული ნარინჯისფერი პატარა რომბები და სამკუთხედები... მწერლის ზურგსუკან არეკლილი კითხვის ნიშანი, როგორც ჩანს, აქ წარმოსახულ ენერგო-სიმბოლურ კონტექსტში გაურკვეველობის, დაბნეულობის განცდის გამძაფრებას ემსახურება. შემთხვევითი არ უნდა იყოს არც ცირკის შენობის (წარწერით „цирк не-Гур“) აქცენტირება. იგი უთუოდ საციკო სანახაობად ქცეული ცხოვრების ახალ სტილზე უნდა მიგვანიშნებდეს... განსაკუთრებით თვალშისაცემია უცნაურად გარინდული თუ ჩასაფრებული დემონის (მართლაც რომ, აპოკალიფსური მხეცის) თავი... კიდევ ერთი გრაფიკული ნიშანი, ნაცნობი კაბალისტიკა — „21“... საქართველოს გასაბჭოების თარიღს და ამ თარიღთან დაკავშირებულ დიდ მარცხსა და მწუხარებას გვახსენებს“... (კუპრეიშვილი 2005: 309-310).

აქ ვწყვეტ ციტირებას, თუმცა შემდეგშიც არანაკლებ საინტერესო მიგნებებია გადმოცემული. შეიძლება ვივარაუდო კუბიზმისა და კონსტრუქტივიზმის (რაც იმ დროის საქართველოშიც იყო გავრცელებული) ზეგავლენა ახალგაზრდა მხატვარზე (თუმც იგი დიდი რეალისტის გიგო გაბაშვილის

ძმისშვილი გახლდათ); ისიც სათქმელია, რომ მართლაც საგანგებოდ აქცენტირებულ ცირკის შენობას „ნ-Гур“ კი არა (იქნებ კორექტურაც იყოს), გარკვევით აწერია „ნ. Тагт“... ეს ის „ძმები ტანტებია“, რომელთა სახელი 1924 წელს ტიცინ ტაბიძის „უქმურ კვირამი“ ჩნდება:

... კოტე მარჯანიშვილი,
სანდრო ახმეტელი,
შალვა დადიანი
და უშანგი ჩხეიძე
ზიან ტანტების ცირკში —
კულა გლდანელის იუბილეზე... (ტაბიძე 1966: 150).

სოსო გაბაშვილს ეკუთვნის აგრეთვე „ჯაყოს ხიზნების“ II გამოცემის (1926 წ.) გარეკანის ძალზე ეფექტური მხატვრობა: ორი საზარელი შავ-წითელი აყმუვლებული ძაღლი. ავტორი საქმის ცოდნით მიმოიხილავს ნახატის სიმბოლიკას, ძაღლის სახისმეტყველებას ქრისტიანულ კულტურაში, გალაკტიონთან, „ჯაყოს ხიზნებშიც“ („ძაღლის ლემი“ — თეიმურაზისაგან შეზიზღებული ცხოვრება). სიტყვა გამიგრძელდა, მაგრამ გავითვალისწინოთ, რომ მწერლის გაბაშვილისეული პორტრეტი პირველად სწორედ „ლეღვარში“ გამოქვეყნდა, ხოლო სახელოვანი მწერლისა და ჭაბუკი მხატვრის „ტანდემმა“ ჯაყოში ახალი სიმბოლიკით დატვირთა.

* * *

კრებულში პირველად ქვეყნდება ზოგიერთი იშვიათი ფოტოსურათი საოჯახო არქივიდან თუ ლიტერატურის მუზეუმიდან, მიხეილ ჯავახიშვილის შთამომავალთა ფოტოები, მირიან კილაძის მიერ საგანგებოდ „ლეღვარისათვის“ დამზადებული რეპროდუქციები, დღევანდელი წერაქვისა და სიონის, მწერლის მუზეუმის, მისი ნივთების, ხელნაწერების ფოტოები და სხვ.

2005 წლის აგვისტოთი დათარიღებულ ერთ ფოტოზე აღბეჭდილნი არიან ამაგდარი ლიტერატურათმცოდნე ცისანა გენძეხაძე, რუსუდან ჯავახიშვილი და მუზეუმის დირექტორის მოადგილე თეა თვალავაძე „ლეღვარზე“ მუშაობის პროცესში.

გარდა იმისა, რომ წლების მანძილზე იკვლევს მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებას, ცისანა გენძეხაძეს ეკუთვნის „მიხეილ ჯავახიშვილის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია“ (ქეთევან ჯავახიშვილთან ერთად, თბ., 1989 წ.), აგრეთვე, მიხეილ ჯავახიშვილის „უბის ნიგნაკიდან“, 1924-35 წწ. (მარინე შიშნიაშვილთან ერთად მომზადებული უნიკალური ნიგნი, თბ., 2005 წ.); „ლეღვარში“ შესულია გამოკრებილი ადგილები მწერლის უბის ნიგნაკებიდან.

კრებულში ცისანა გენძეხაძე წარმოდგენილია აგრეთვე გამოკვლევით — „პიროვნების თავისუფლების პრობლემა მ. ჯავახიშვილის ადრეულ მოთხრობებში“.

ავტორი, სრულიად მართებულად, „პატარა ადამიანის“ თემის პრიორიტეტულობის უწინარეს, პიროვნების თავისუფლებისა და თვითრეალიზაციის პრობლემას უღრმავდება: „პიროვნების თვითრეალიზაციის, გნებავთ, მისი გადარჩენის, განვითარებისა და სრულყოფის უპირველესი პირობა თვით საზოგადოებისა და საზოგადოებრივ ინსტიტუტთა სრულყოფაა; შეუძლებელია იბრძოლო ერის თავისუფლებისათვის, თუ პიროვნების, როგორც ნ. ბერდიაევი განმარტავს, „სუბიექტური უფლება“ დაუცველია, თუკი არსებობს ხელისშემშლელი ობიექტური პირობები ნებისმიერი ადამიანის თავისუფლების ნებისა და სურვილთა ჰარმონიული შეთავსებისათვის“ (გენძეხაძე 2005: 336).

ლიტერატურის ისტორიკოსის მიუკერძოებელი ხედვის წყალობით, ცისანა გენძეხაძეს კარგად მოეხსენება, რა წარმოდგენილი ბრალდებების სამიზნე იყო მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება 20-30-იან წლებში; ისიც, რომ რეაბილიტაციის შემდგომ მხოლოდ „ნახევარსიმართლე“ იყო ნებადართული. მკვლევარი საქმის ცოდნით, სხარტად აყალიბებს მწერლის მემკვიდრეობის შესწავლის უეჭველ პროგრესს და საგანგებოდ მიანიშნებს ახალი თაობის ღვაწლზე: „ის ფაქტი, რომ მ. ჯავახიშვილის შემოქმედება არა ფრაგმენტული მიგნებების, ერთმანეთთან სუსტად დაკავშირებული ასოციაციური მოტივაციების, არამედ ღრმად გააზრებული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პრობლემების, გამჭოლი თემებისა და ინტერესების, არქეტიპული სახე-სიმბოლოების მაღალმხატვრული ტრანსფორმაციის შედეგია, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში უკანასკნელ პერიოდში წარმოებული მნიშვნელოვანი სამეცნიერო კვლევების (თ. დოიაშვილი, თ. ვასაძე, ლ. ნიქარიშვილი) შედეგად დადასტურდა. სწორედ ამ მთლიანობის წარმოჩენამ გახადა შესაძლებელი მ. ჯავახიშვილის არა მხოლოდ როგორც დიდი მწერლის, არამედ როგორც დიდი მოაზროვნის მხატვრული სამყაროს შინაგან კანონზომიერებათა აღმოჩენა“ (გენძეხაძე 2005: 338).

ცისანა გენძეხაძის ოპტიმიზმი ნაწილობრივ გასაზიარებელია, თუმცა, ჩვენდა სავალალოდ და სამარცხვინოდ, დღემდე არ არსებობს მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი სრულყოფილი მონოგრაფია.

* * *

„ლეღვარში“ დასტამბულ ნაშრომთაგან საგანგებოდ მინდა გამოვყო ლელა ნიქარიშვილის შესანიშნავი გამოკვლევა „მიხეილ ჯავახიშვილის „გივი შადურის“ სახისმეტყველებისათვის“. ავტორს, მრავალმხრივ ერუდიციასთან ერთად, დიდად წაადგა გამძაფრებული ალლო და ქვეტექსტებში წვდომის ჩინებული უნარი.

„გივი შადური“ ინერებოდა სამი ურთულესი წლის (1926, 1927, 1928 წწ.) მანძილზე, როგორც ჩანს, — ძნელად, წვალებით, თავდაპირველად — დანაწევრებით: მოთხრობების სახით; მხოლოდ 1928 წელს

გამთლიანდა. შესაძლოა ამითაც აიხსნას რომანის გარკვეული ქოტურობა და მკვეთრი კომპოზიციის უქონლობა.

1924-1927 წლების უბის ნიგნაკის ჩანაწერები თითქოს შეგვამზადებს დიდი ფიქრისა და ტანჯვის, თვითგვემისა თუ იმედგაცრუების ფასად შექმნილი ამ ურთულესი რომანის აღსაქმელად (გავითვალისწინოთ ავტოპსიის ხერხი, რაც მწერალს რომანის „თანამონაწილედ“ ხდის):

„რეკოლუცია გრძელდება და არავინ არ იცის როდის გათავდება...“

ბნელ ღამეს მამადავითის სასაფლაოზე ავედი. ლანდი მომეჩვენა. ილია ჭავჭავაძე გაცოცხლებულიყო. წამომყვა. საქართველო დავატარე. ყველაფერი ნახა. მესაუბრა. ველარ გაუძლო — ვიღუპებითო — და ისევ საფლავში ჩავიდა...
ისე დავდივარ ჩემს დედაქალაქში, როგორც სასაფლაოდან დაბრუნებული ქვრივი...
დეკადანსი იქ არის, სადაც მთელი ქუცმაცდება და ქუცმაცი — ნაწილი მთლიანობს...
დღევანდელ ეპოქას სული არა აქვს, და თუ აქვს, მძულვარებაა მისი სახელი“...
„არიფიონის“ შექმნის სინრფელითა და საუკეთესო სურვილებით ნაკარნახევი, მაგრამ დონკიხოტური მცდელობა ხომ იმთავითვე „იდუერი“ მარცხისათვის იყო განწირული (რომანის გმირის დარად).

ავტორი გადმოგვცემს რომანისა და „არიფიონის“ ერთგვარ პარალელიზმს: „გივი შადური“ კორპორაცია „არიფიონის“ თანამოსაყვა (1926-1927 წწ.) „გივი შადურის“ ტექსტში ...მიხეილ ჯავახიშვილს საკუთარი თავიც შემოჰყავს“ „მეგობრებო, თავი მოგაბეზრეთ... კიდევ შეგხვდებით და გიამბობთ. ბატონ მიხეილსაც მასალა მიეცემა, აი, ახლაც გაიკრა ხელი უბის ნიგნაკზე, ჩამწერს, ვიღუპები“. ესაა თვითირონია, შეხუმრება საკუთარ თავთან და თანამოკალმებთან, რომლებთანაც იმხანად მიხეილ ჯავახიშვილს აკავშირებდა ახალი ლიტერატურული გაერთიანების მესვეურობა, თუმცა, ამ სალაღობო ინტონაციების მიღმა რომანში მწერალმა გაამჟღავნა ეპოქის დრამა — ღვთის საფარველის ახდა.

აღნიშნული მოტივი ვლინდება, როგორც დასანანი და სამწუხარო რეალობა: „ქრისტე ღმერთი ცაში აფრინდა, ყმანვილებო, ნულარ ელით, აღარ დაგვიბრუნდება. აფრინდა და თავისი მძიმე ჯვარი ჩვენ, უბრალო კაცუნებს დაგვიტოვა“ (ნიქარიშვილი 2005: 283-284).

მკვლევრის აზრით, თვითირონიის მატარებელია არა მხოლოდ ავტოპსია, არამედ, გივი შადურის მონოლოგებში კლასიკოსთა ფრაგმენტების ციტირება თუ „გადმონერა“. ავტორს ზოგჯერ ლამის დეტექტივის გუმანი და გეში დასჭირვებია სხვადასხვა დროის ტექსტების (ბიბლიიდან — დოსტოევსკიმდე) ალუზიათა ამოსაცნობად, კლასიკური თუ თანამედროვე ქართული მწერლობის ციტაცია-პაროდირების ამოსახსნელად...

გამოკვლევაში გაშიფრულია მრავალი სახე-სიმბოლო, უაღრესად ზუსტია სახელების (გვარების) სემანტიკა; სკრუპულოზურად არის წარმოჩენილი გამჭოლი მოტივები თუ სიუჟეტური რკალები. მისაღებია ავტორისეული მცდელობა „ქუცმაცების“ (იხ. უბის ნიგნაკიდან) გამთლიანებისა: „სახეთა და მოტივთა ურთიერთგადაღინების, ერთგვარი განწვალულობის მიუხედავად, ნაწარმოების პრობლემემატიკა ერთიან ჩანაფიქრს ეფუძნება. „გივი შადური“ ასახავს ერის გადარჩენის გზების ძიებას საბჭოური უსახურობისა და ტერორის პირობებში, მიწა-სამშობლოს, როგორც უზენაესი ფასეულობის მოვლა-პატრონობისა და დაცვის იდეას“...

„უღმერთოდ“ დარჩენილი სამშობლოს ქუფრ სურათს კიდევ უფრო ამძაფრებს სულიერებისაგან დაცლილი მიწა — სასაფლაო, რომელსაც „ისეთივე უსახურობა და უმადლობა ელის, როგორც ცოცხალთა სამყოფელს: წესის აგება და პანაშვიდები გაუქმდა, ანუ უარყოფილია ნაკურთხ მიწაში განსვენება. ღმერთი მიწის ნიალიდანაც განიდევენება“ (ნიქარიშვილი 2005: 285-286).

მოგეხსენებათ, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი ფილიგრანული ოსტატობით უხამებდა ერთმანეთს ემპირიულს და გამონაგონს, როგორც ყველა დიდი მწერალი, ისიც ხშირად იყენებდა ცხოვრებისეულ „ნედლ“ მასალას. საფიქრებელია, რომ ე. წ. სასაფლაოს ეპიზოდების ტერენტი გრანელის პიროვნებით და შემოქმედებით იყოს შთაგონებული: ამ დროისათვის ტერენტი გრანელი უკვე „თბილისური ლეგენდაა“, სასაფლაოს ხშირი სტუმარი, უცნობ მიცვალებულთა უკანასკნელ გზაზე გამცილებელი, ავტორი ნიგნებისა, — „პანაშვიდები“ (1920 წ.), „სულიდან საფლავები“ (1922 წ.), „ემენტო მორი“ (1924 წ.) და სხვ.

მძაფრი უიმედობა, ტოტალური უღმერთობა, რომელიც მსჭვალავს „გივი შადურს“, აბსოლუტის რანგში მაინც არ არის აყვანილი. სტატიის ავტორი სახარების ალუზიების მოხმობით, რთული სახე-სიმბოლოების ამოხსნით თუ გვარ-სახელთა სემანტიკური ფესვების მოძიებით, — წარმოაჩენს მწერლის კრედოს (ილიას გზა, — რწმენა, ზნეობა, სიყვარული, მამულის მსახურება, შრომა...).

ლელა ნიქარიშვილის განმარტებით, „სამშობლოს ერთგულება და უპირობო მსახურება „გივი შადურის“ არიფთა და თვით აღმანახ „არიფიონის“ დევიზია. მიწა-სამშობლო, დედა — ნიალი, თუნდაც „ფენმოსხლეტილი“, შებღალული და გათელილი (მარადი თაველიძე), უზენაესი ფასეულობა, სულის თასიდან მისი დაპურება („არიფიონის“ ემბლემა: ნიგნზე შემოდგმული თავი და მასზე შემომსხდარი ხობბები); „მგოსან-მისანთა“, „ჭაბუკ“ მწერალთა უპირველესი საზრუნავია. ამ გზაზე ცოცხლდება მამის არქეტიპი (ილია) და აღდგება პატერნალური მისია“ (ნიქარიშვილი 2005: 289).

* * *

ერთ საყურნალო წერილში, ცხადია, არ მოხერხდება „ლელვარის“ ყველა პუბლიკაციის ანალიზი; ამიტომ რამდენიმე მათგანის მოკლე მიმოხილვას დავჯერდები.

საინტერესო საკითხებია აღძრული მაია ყანაშვილის ნაშრომში „ცოდოსა“ და „განგების ეთიკის“ კონცეფცია მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში: მართებულია „ცოდვისა“ და ფატალიზმის

დაკავშირება მწერლის ოჯახურ ტრადიციასთან, რამაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა შიშველი ნატურალიზმისა და სისასტიკის ელფერის არსებობა მიხეილ ჯავახიშვილთან. „ცოდვისა“ და „განგების“ მოტივები მეტ-ნაკლებად თითქმის ყველა თხზულებაში გვხვდება. მაია ყანჩაშვილს მონოგრაფიული სისავის პრეტენზია არ აქვს, იგი მხოლოდ რამდენიმე ნაწარმოებით იფარგლება, ეს კი რამდენადმე აფერმკრთალებს მის დასკვნებს (ყანჩაშვილი 2005: 363-370).

ლია წერეთელი სტატიაში „ნითელი გველემში ბროლის კომპლექსი“, მიზანდასახულად, ლიტერატურის ისტორიკოსის სიდინჯით იკვლევს „ქალის ტვირთთან“ დაკავშირებულ პერიპეტებს: შემოქმედებით პროცესს, პარტიული მეთვალყურეებისა და თვით სტალინის ინტერესს ამ რომანისადმი, დაუმსახურებელ კრიტიკას, სრულ გაუგებრობას და ინსინუაციებს, ზოგჯერ ბეზღობისა და დასმენის ელფერიც რომ აქვს.

მკვლევარი გამოავლენს რომანის შეფარულ ჩანაფიქრს, რასაც ბევრი არაფერი აქვს საერთო ავტორის მიერვე დეკლარირებულ მიზანთან (იხ. მიხეილ ჯავახიშვილის წერილი საბჭოთა ჩინოსან თათარაშვილისადმი); მიგვანიშნებს ზურაბ გურგენიძის (რომლის პროტოტიპი სტალინია) სახის გროტესკულობაზე; ოჯახის სიმრთელისა და ნათესაური კავშირების რღვევის ტენდენციებზე („თუ ერთობის ნამდვილი წევრი ხარ და მშობელმა გზა გადაგიღობა, არც ის უნდა დაინდო და მოსისხლესავით მოიშორო“). ბუნებრივია, რომ პარალელისათვის ავტორმა „სახელგანთქმული“ ლექსი მოიხმო, თუმცა კარგი იქნებოდა, არ „ჩაესწორებინა“:

„მე მოვკლავ დედას და მამას,
თუ რევოლუცია მომთხოვს ამას“.
(წერეთელი 2005: 354).

ღმერთმანი, არ ღირდა ამ „შედეგისათვის“ („ალბათ, გახსოვთ ფრიდონ ნაროუშვილის გახმაურებული ლექსი, ბრმა ფანატიზმის გამომხატველი“... წერეთელი 2005: 353) თავის შენუხება, მით უმეტეს, რომ ის ნაროუშვილს კი არა, კალე ფეოდოსიშვილს ეკუთვნის:

„არ გაგიკვირდეს დღეს ეს ცვლილება,
არ გაგიკვირდეს, ნუ შეტყვი ჯალათს,
მე მამას მოვკლავ, დავახრჩობ დედას,
რევოლუციამ თუ კი მიბრძანა!“ (ფეოდოსიშვილი 1926: 13).

ეკა ცხადაძე „ჯანსაღი ველურობის“ განწირულობაში „თეთრ საყელოსა“ და გრიგოლ რობაქიძის „ენგადის“ პარალელიზმზე მიუთითებს, თუმცა მკვლევრის დასკვნას — „ძალიან საინტერესოა ორი დიდი ქართველი მწერლის თვალსაზრისის დიდად განსხვავებული საშუალებითა და მანერით გამოთქმული ერთიანობა“ (ცხადაძე 2005: 315) — მეტი საბუთიანობა ესაჭიროება: მასალისადმი მიმართება, მიზანდასახულობათა ნაირგვარობა „ერთიანობას“ საფუძველს გვარიანად ურყევს. თუნდაც ის ფაქტი, რომ სწორფრობა მიხეილ ჯავახიშვილს „პროზაულად“ დაუმინებია, ხოლო გრიგოლ რობაქიძე „ერთადერთი ქართველი მწერალია, რომელიც ჩანვდა სწორფრული ურთიერთობის ეკზისტენციალურ სიღრმეს“ (ზურაბ კიკნაძე), მრავლისმთქმელია. სასურველი იყო ვაჟა-ფშაველას წერილის გახსენებაც ამის თაობაზე (ვაჟა-ფშაველა 1964: 99-101).

მაია ძიგუას ნაშრომში „ინტელიგენციის პრობლემა მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში“ უმნიშვნელოვანესი საკითხია ნამოჭრილი, მით უმეტეს ღირსსაცნობი, რომ, ჩემი აზრით, საქართველოს უახლეს ისტორიაში ინტელიგენცია განტყვევის მარადიული ვაცია და ამ პრობლემას დღემდე არ დაუკარგავს აქტუალურობა. სიტყვას აღარ გვაგარძელებ იმის თაობაზე, რომ XX საუკუნის ბოლო ოცნლეულში ზოგმა მკვლევარმა, მახვილგონივრულად და გარკვეული წარმატებითაც განახორციელა თეიმურაზ ხევისთავის „რეაბილიტაცია“; ვიტყვი მხოლოდ, რომ სტატიის ავტორს უთუოდ ევალებოდა განსხვავებული პოზიციის გათვალისწინება.

მაია ძიგუა მიიჩნევს, რომ „მწერალი თეიმურაზზე არანაკლებ იტანჯება, განიცდის, სწუხს და ამ წუხილს სიბრალულიც თან ახლავს, მაგრამ ამ სიბრალულს არავითარი კავშირი არა აქვს თანაგრძნობასთან. მწერალს ებრალება, მაგრამ არ თანაუგრძნობს — ეს ნიუანსი ფრიად მნიშვნელოვანია!“ (ძიგუა 2005: 322-323).

მაინც ზღვარგადასულად მიმაჩნია, ცოტა არ იყოს, სწორხაზოვანი დამოკიდებულება თეიმურაზისა თუ ელიზბარის მიმართ. ამ „ინერტულ და ცხოვრებით მოყრჩეულ“ პერსონაჟებში მწერალმა, თუნდაც მცირე „ულუფით“, — ხომ საკუთარი თავიც „შეურია“. სხვაგვარად ის ვერც იქნებოდა დიდი მწერალი.

მიმაჩნია, რომ ამბივალენტურობა, რადიკალური გადახრების გარეშე, ერთადერთი გასაღებია ინტელიგენტი პერსონაჟების შეფასებისათვის. მიხეილ ჯავახიშვილი ძირითადად მაინც ინტელიგენციაზე წერს, იგი თვით არის ამ ინტელიგენციის სული სულთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი. ავსული და ავხორცი ჯაყო, — მოძალადის განსახიერება, — ადამიანია, მაგრამ ის ძალადობის ბესტიური მანქანის სიმბოლოდაც აღიქმება. გამოხდება ხანი და 1937 წელი სხვაგვარად წარმოგვიჩენს აღზევებული ძალადობის ძალმოსილებას.

უბის ნიგნაკიდან: „ნითლების მიზანია ყველანი ერთმანეთს შეაძულონ და თავისთავიც შეაძულდებიონ (ანტისქრისტეს ოცნებაც ეს არის)“ — ამის დამწერი განა ვინმეს შეგვაძულებდა თუ არ ანტიქრისტეს?)

თეიმურაზ ხევისთავი რომ „ურემში შებმული პეპელა“ (უბის წიგნაკიდან) და მის მიმართ მკითხველის სულში აღძრული ამბივალენტური გრძნობები (შეცოდება-სიყვარული — ზიზღი-შეურიგებლობა) არ არის გასაკვირი.

* * *

დასასრულისათვის შემოვიხაზე თემურ დოიაშვილის ვრცელი სტატია, რომელიც უთუოდ გამონვლილვით უნდა განვიხილოთ.

თემურ დოიაშვილის „კრიტიკული დიპტიქის“ („მიხეილ ჯავახიშვილი და ფსიქოანალიზი“) პირველი ნაკვეთი „ოქროს კბილის“ გამო“ 1969 წლით თარიღდება, მეორე, „ერთი ისტერიის ისტორია“, — 2005 წლით. მიუხედავად ამისა, ნაშრომი თითქმის თანაბარი ინტერესით იკითხება. კრიტიკოსის მსჯელობის კვალობაზე, უეჭველად გვესახება ფსიქოანალიტიკური თვალთახედვის არსებობა „ოქროს კბილსა“ და „თეთრ კურდღელში“. 36 წლის წინანდელ სტატიაში ზოგი კრიტიკოსის მოსაზრებათა უკომენტაროდ ციტირება, ალბათ მეცნიერული კეთილსინდისიერებით არის ნაკარნახევი, მაგრამ ჩვენი თვალსაწიერიდან ერთგვარად ოდიოზურია. „ოქროს კბილი“, ერთობ ტრაგიკული და სევდიანი მოთხრობა, ცოტა არ იყოს, — მელოდრამატულიც, — მაშინ სრულიად ახალგაზრდა კრიტიკოსის მიერ ფროიდისტული კონცეფციის მისადაგებით, — ახალი, მოულოდნელი შტრიხებით წარმოგვიდგება. ავტორის ოპონენტის 2005 წელს გამოთქმულ მოსაზრებას („...არადა, ფროიდი აქ არაფერ შუაშია“) თუნდაც იმიტომ ვერ გავიზიარებ, რომ თომას ბავშვობასა და ახალგაზრდობაში განცდილი სექსუალური „მარცხის“ ამბები ძალდაუტანებლად თავსდება ფსიქოანალიტიკური „ანამნეზის“ ჩარჩოში.

„ტაბუახსნილი“ დღევანდლობა ვერც ბავშვობაში დათრგუნულ თომასა და ვერც უკურნებელი სენით შეპყრობილ ვნებააშლილ თამროს (შდრ. თუნდაც თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ პაციენტთა სექსუალურ მისწრაფებებს) „ანომალურ“ პიროვნებად ვერ მიიჩნევს. ორივე მათგანს აქვს რეალური მიზეზი, რის გამოც სწორედ ამგვარად იქცევიან და არა სხვაგვარად. მართებულება მოსაზრება, რომ „მ. ჯავახიშვილის მიერ დახატულ სიყვარულში იგრძნობა ერთგვარი სინთეზი ტრადიციულისა და იმ სიახლისა, რომელიც ეპოქამ მოიტანა“... (დოიაშვილი 2005: 372). ისიც სათქმელია, რომ მოთხრობის ფინალი (ან: ხორციელი და სულიერი ლტოლვის სიმბიოზი) ფროიდისტული კონცეფციის საწინააღმდეგოდ უფრო გამოდგება და არა დასტურად.

სხვა საქმეა „თეთრი კურდღელი“. „ერთი ისტერიის ისტორია“ მიხეილ ჯავახიშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო მოთხრობის ასევე საუკეთესო ანალიზად მესახება.

ცნობილი ფაქტია, რომ დიდი მწერლის ზოგი მოთხრობა სხვათა ნაამბობის (პ. იაშვილი, ს. შანშიაშვილი, შ. დადიანი, ს. ყიფიანი) საფუძველზეა შექმნილი, მაგრამ მხოლოდ „თეთრ კურდღელს“ აქვს საგანგებო მიძღვნა — „პროფესორ მიხეილ ასათიანს, რომლის ნაამბობმა დამაწერინა ეს მოთხრობა“.

თემურ დოიაშვილი მართებულად ასკვნის, რომ ავტორმა თავი დაიზღვია, რადგან „გამორიცხული არ იყო, რომ ვულგარიატორებს „კურდღელი“ რეალიზმისა და მისი პრინციპებისაგან განდგომად შეეფასებინათ, რაც არცთუ მცირე ხიფათს უქადდა ხელისუფლების თვალში ისედაც არასაიმედო რეპუტაციის მქონე მწერალს. ასეთ ვითარებაში მიხეილ ასათიანის სამეცნიერო ავტორიტეტს, როგორც ჩანს, დამცავის, ფარის ფუნქცია ეკისრებოდა: მწერალი რეალურ ფაქტს და აღიარებული სწავლულის კლინიკურ პრაქტიკას ეყრდნობოდა“ (დოიაშვილი 2005: 383).

გაუგებრობის თავიდან აცილებისათვის (მკითხველის დასაკვალიანებლადაც) უპრიანი იყო „ოქროს კბილისა“ და „თეთრი კურდღლის“ პირველ პუბლიკაციათა თარიღის მითითება: „ოქროს კბილი“, 1925 წ., „მნათობი“, 8-9; „თეთრი კურდღელი“, 1927 წ., „მნათობი“, 1.

ეს ის დროა, როცა ბოლშევიკებმა შეწყვიტეს „თავის მოკატუნება“ (აკაკი ბაქრაძე), რაც 1924 წლის შეთქმულების უღმობელი ჩახშობით „დაგვირგვინდა“; როცა მიხეილ ჯავახიშვილმა ამჯერად უკვე საბჭოთა ციხის „სიამენი“ იგემა; როცა არნახულად გაავდა პროლეტარული კრიტიკა და რეპრესიები ჩვეულებრივი საქმე გახდა.

ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ავტორის მიერ კვლავ უთარილოდ დასახელებული მიხეილ ასათიანის წიგნი „ფსიქონევროზები“, რომელშიც აღწერილია სიდონიას პროტოტიპის ანამნეზი, 1932 წელს გამოქვეყნდა; ცხადია, 1927 წელს დასტამბული „თეთრი კურდღლის“ წყაროდ ეს წიგნი ვერ გამოდგებოდა. ყოველივე ზემოთქმული თარიღების უგულვებელყოფის შედეგია და მხოლოდ ეს გვაქვს სასაყვედურო, თორემ კრიტიკოსის ნათქვამი, — „კურდღელში“ ისეთი სიზუსტეა ისტერიული ფსიქოზისა და ფსიქოანალიტიკური სეანსების აღწერაში, რაც მხოლოდ „ნაამბობით“, ზეპირი ინფორმაციით ძნელად თუ მიიღწევა. ამიტომ სავარაუდო იყო, რომ მიხეილ ჯავახიშვილს ხელთ ჰქონდა ამბის წერილობითი ვერსიაც, რომელიც მოთხრობელისაგან უნდა მიეღო“ (დოიაშვილი 2005: 402) — გამორიცხავს ანაქრონიზმის ბრალდებას.

ეს „ვერსია“, შესაძლოა, რომელიმე რუსულ სამეცნიერო ჟურნალშიც ყოფილიყო გამოქვეყნებული, რადგან სიდონიას მოსკოველი პროტოტიპის ავადმყოფობის ჩანაწერი 1912 წელს განეკუთვნება. მეორეს მხრით, არც ის არის გამორიცხული, რომ „წერილობითი ვერსიის“ გარეშე, ფროიდით ფრიად დაინტერესებულ მწერალს ექიმის ნაამბობი საკუთარი გუჟამისა თუ ინტუიციის წყალობით, სრულყოფილად გადმოეცა.

კრიტიკოსს გამორჩა ერთი თვალსაჩინო „წვრილმანი“: სიდონიას ექიმის ადვილად ამოსაცნობი „ჩაქარაგმებული“ სახელი და გვარი: ფრიდონ დორაშვილი — ფრ-ო-ი-დ-ი.

კლინიკური სურათისა და მხატვრული გამონაგონის პარალელიზმი, ერთიანობა თუ სხვაობა, თემურ დოიაშვილის მიერ სკრუპულოზურად არის მოტივირებული. ავტორისეული განსჯა, საოცრად შთამბეჭდავი და საფუძვლიანი, ჩემი აზრით, ფსიქოლოგ-ფსიქიატრებისათვისაც საინტერესოა.

თემურ დოიაშვილის გამოკვლევის კონტექსტში უთუოდ ღირსსაცნობი იქნებოდა 30-იანი წლების დისკუსიის ერთი კრიტიკული გამოხდომა, რომელშიც მიხეილ ჯავახიშვილს ფსიქოანალიზის უცოდინარობაში დასდეს ბრალი: „ავტორი არ იცნობს ფსიქო-ნევროზს, როგორც მოვლენას და არც ტიპის ფსიქოლოგიურ სიღრმეს... დოსტოევსკი სწერდა ეპილეფსიაზე, ცვაიგი პედერასტიზე სწერს, მაგრამ მათ იციან ანომალიის საიდუმლოება. ჯავახიშვილმა კი ხსენებული მოთხრობის წერის დროს არ იცოდა ფსიქო-ნევროზის საიდუმლოება“ (ჯავახიშვილი 1991: 260).

როგორც ჩანს, „თეთრი კურდღელი“ ფსიქიატრთა საზოგადოებისათვის მუდამ ყურადღების საგანი იყო. უკვე ღრმად მოხუცებული ავლივი ზურაბიშვილის თხოვნით, ქეთევან ჯავახიშვილს მისი კარნახით ჩაუწერია მოსაზრებანი მიხეილ ჯავახიშვილზე (80-იანი წლების დამდეგს): „მიხეილ ასათიანი მეგობრულ დამოკიდებულებაში იყო მიხეილთან და თავის დროზე უამბო ერთ-ერთი ავადმყოფის შესახებ (მოსკოვში იყო ეს ამბავი), რომელიც ისტერიული ფსიქოზით შეპყრობილი იყო. ამ სიუჟეტზე მწერალმა ჩვენ ჩინებული მოთხრობა დაგვიტოვა. ეს არის „თეთრი კურდღელი“. დღეს ბატონ მიხეილ ჯავახიშვილისაგან ფსიქოპათოლოგიაში შემორჩა ტერმინი: შმაგი სული და ცვივი სისხლი. ამგვარად, ისტერიული პიროვნების ფსიქიკაში, აი, ამ ფენომენს, დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს“ (ჯავახიშვილი 1991: 262).

იგივე ჩანაწერში ფსიქიატრი საუბრობდა მიხეილ ჯავახიშვილის „გენიალურ ფსიქოლოგიზმზე“ და მას დოსტოევსკის ადარებდა. ცნობისათვის: დოსტოევსკის შემოქმედება „ფროიდისტ“ ლიტერატურათმცოდნეთათვის ნამდვილი ოქროს საბადო აღმოჩნდა...

მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე გამოცემული, 424-გვერდიანი ფართოფორმატიანი კრებული „ლეღვარი“, არაკომერციული, მეცენატების მიერ დაფინანსებული გამოცემა (მთელი ტირაჟი უსასყიდლოდ დარიგდა). მას, მიხეილ ჯავახიშვილის ოჯახისა და ლიტერატურის მუზეუმის თანამშრომლების, აგრეთვე, გამოკვლევათა ავტორების გარდა, მრავალმა ადამიანმა დასდო ამაგი.

იზა ორჯონიკიძე „ბოლოთქმაში“ სამადლობელ გრძელ ნუსხას აქვეყნებს; ჩვენ კი ისლა დაგვრჩენია, უღრმესი მადლობა მოვახსენოთ ყველა იმ პიროვნებას, რომელსაც წვლილი მიუძღვის „ლეღვარის“ გამოცემაში, უწინარეს ყოვლისა კი, არა მარტო შესანიშნავ პოეტს, არამედ ჩინებულ ორგანიზატორს — იზა ორჯონიკიძეს.

მიხეილ ჯავახიშვილის აკადემიური მრავალტომეულის გამოცემა მომავლის საქმეა. ეს დიდი მისია ლიტერატურათმცოდნეთა ყველა თაობის ერთობლივი ძალისხმევით თუ შესრულდება. საქართველოს პრესტიჟს საერთაშორისო კულტურულ სივრცეში ერთობ ნაადგებოდა XX საუკუნის კლასიკოსების, მათ შორის მიხეილ ჯავახიშვილის ხელახალი თარგმნა (თავის დროზე, ზოგი თხზულება გამოქვეყნდა რუსულ, ფრანგულ, თურქულ ენებზე) ძირითადად ევროპულ ენებზე, რაც ჯერჯერობით, ოცნების სფეროს განეკუთვნება.

damowmebani:

დოიაშვილი 2005: დოიაშვილი თ. მიხეილ ჯავახიშვილი და ფსიქოანალიზი. კრიტიკული დიპტიქი. კრებული „ლეღვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

გენძეხაძე 2005: გენძეხაძე ც. პიროვნების თავისუფლების პრობლემა მ. ჯავახიშვილის ადრეულ მოთხრობებში. კრებული „ლეღვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. ფშაველი დედაკაცის მდგომარეობა და იდეალი ფშაურის პოეზიის გამოხატულებით. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. IX. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

კუპრეიშვილი 2005: კუპრეიშვილი ნ. სოსო გაბაშვილი მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვარი — ინტერპრეტატორი. კრებული „ლეღვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე ტ. უფმური კვირა. თხზულებანი სამ ტომად. ტ. 1. თბ.: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.

ფეოდოსიშვილი 1926: ფეოდოსიშვილი კ. ქალაქის ბაღში. ჟ. „მერცხალი“, № 4, 1926.

ქსე 1977: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 2 მთავარი სამეცნიერო რედაქცია. თბ.: 1977.

ყანჩაშვილი 2005: ყანჩაშვილი მ. „ცოდოსა“ და „განგების ეთიკის“ კონცეფცია მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში. კრებული „ლეღვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

ცხადაძე 2005: ცხადაძე ე. „ჯანსალი ველურობის“ განწირულობა. კრებული „ლეღვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

ძიგუა 2005: ძიგუა მ. ინტელიგენციის პრობლემა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანებში. კრებული „ლეღვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

წერეთელი 2005: წერეთელი ლ. „ნითელი გველემპაი ბროლის კომქს მოჭხვევია“. კრებული „ლეღვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

ნიქარიშვილი 2005: ნიქარიშვილი ლ. მიხეილ ჯავახიშვილის „გივი შადურის“ სახისმეტყველებისათვის. კრებული „ლელვარი“. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2005.

ჯავახიშვილი 1991: ჯავახიშვილი ქ. მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრება. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1991.

ჯავახიშვილი... 1989: ჯავახიშვილი ქ. გენძეხაძე ე. მიხეილ ჯავახიშვილი. ანოტირებული ბიბლიოგრაფია. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1989.

Lali Avaliani

Mikheil Javakhishvili from Today's Viewpoint

Summary

It is nearly impossible to find an analogue to Javakhishvili's tragic life in the history of Georgian literature: Robbers killed his mother and sister, and his father died shortly afterwards. After the annexation of Tsarist Georgia the young writer was arrested and sent to Soviet prison. The Communists persecuted and criticized him. In 1937 he was arrested, tortured and shot dead. It is a paradox that in the 20-30s Javakhishvili, a dissident and nonconformist had already managed to publish a vast number of books and had gained fame. Some of his novels were translated into Russian, French and Turkish languages.

From 1937 his books were banned. He remained censored until the late 50s, when it became possible to publish and research his works. Still, there does not exist a complete monograph about him. This gap is partially filled by a collection "Lelvari" (Tbilisi, 2005), its authors display Javakhishvili's writings from different angles. Researchers represent M. Javakhishvili in the aspect of our contemporaries (L. Tsikarishvili, T. Doiashvili, N. Kupreishvili and others).

Translating Javakhishvili's novels in European languages would be of great assistance for the integration of Georgian culture in European area. It is vitally important to publish new and complete academic books of author's novels, implemented with the help of literary critics of all generations.

მანანა კვატაია

„ევროპის უდიდესი პიროვნება“ გრიგოლ რობაქიძის თვალთახედვით

ამ უბრალო წარმომავლობის კაცმა საკუთარი მითოსი თავადვე შექმნა. ევროპაში გასულ საუკუნეში საბედისწეროდ გაჟღერდა მორ ფატი-თ შეპყრობილი იტალიელთა ამბიციური ბელადის, ბენიტო მუსოლინის სახელი. ფაშიზმის ამ ერთ-ერთი მამამთავრის ტრიუმფალური აღმასვლა 1922 წლის 25 ოქტომბრის შემდეგ დაიწყო, როცა ის სამხედრო გადატრიალების შედეგად ქვეყნის პრემიერ-მინისტრი გახდა. მუსოლინის ზეობა ოც წელზე მეტხანს გრძელდებოდა. 1923 წელს ის ევროპაში ცნობილი პიროვნება გახდა, 1926 წლის შემდეგ კი მსოფლიოში გავრცელდა ლეგენდა ყოვლისშემძლე, ბრძენ დუჩეზე, რომლის კულტი იტალიური ფაშიზმის ყველაზე შთამბეჭდავი გამოხატულება იყო.

ზეკაცის ნიქვესეული იდეით შთაგონებული და თავადაც ზეკაცობის მოსურნე მუსოლინის შესახებ ირეალურ, ჰიპერტროფირებულ მითს გულმოდგინედ ქმნიდნენ მისი ახლობლები, პარტიული თანამოაზრენი, ჟურნალისტები.. ისინი მას არისტოტელეს, კანტის, თომა აქვინელის გვერდით აყენებდნენ, განუმეორებელ გენიად თვლიდნენ, რომელიც თვით დანტეზე, მიქელანჯელოზე, ვაშინგტონზე, ლინკოლნზე, ნაპოლეონზე მაღლა იდგა. ქარიზმატული ლიდერის ბიოგრაფიას სკოლებში ასწავლიდნენ, ქვეყანა მისი პორტრეტებით იყო მოფენილი. მუსოლინის ეგზალტირებული, ენერგიული საჯარო გამოსვლები მილიონებს ალაფრთოვანებდა.. და მაინც, დიქტატორის ეს არნახული ტრიუმფი კატასტროფით დამთავრდა: „ის, რაც მუსოლინის ეგოიზმისათვის კარგი იყო, იტალიისათვის დამღუპველი აღმოჩნდა“ (სმიტი 1995: 152).

სწორედ ამგვარ, ერთი შეხედვით ლეგენდარულ, სინამდვილეში კი წინააღმდეგობებით აღსავსე პიროვნებაზე 1939 წელს წიგნი დაბეჭდა ემიგრაციაში მყოფმა გრიგოლ რობაქიძემ და ამით, ისევე, 1938 წელს გერმანულ ენაზე „ადოლფ ჰიტლერის“ გამოქვეყნებით, მან შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი რისკიც გასწია. მართლაც, ამ გაბედულებამ მის შემდგომ ცხოვრებას საბედისწერო დალი დაასვა.

გრიგოლ რობაქიძე გერმანიაში ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე დაძაბულ მონაკვეთში აღმოჩნდა. მწერალს ურთულეს კატაკლიზმათა ეპიცენტრში მოუხდა ცხოვრება და, ბუნებრივია, მისი შემოქმედებითი ინტერესის არეალში მოექცნენ 1930-40-იანი წლების მსოფლიოს მითიური საჭეთმპყრობელნი: სტალინი, ჰიტლერი, მუსოლინი. ამ დიქტატორთა გრ. რობაქიძისეულ გაღერებაში პირველი პორტრეტი საბჭოეთის ბელადს ეკუთვნის. 1932 წელს გერმანულ ენაზე გამოქვეყნებულ „ჩაკლულ სულში“ შეტანილი „სტალინის ჰოროსკოპი“ მკითხველის შოკირებას იწვევდა (ის მცირედი სახეცვლილებით მწერალმა ესეს სახით შეიტანა კრებულში „დემონი და მითოსი“ (იენა, 1935 წ.) სათაურით „სტალინი, ვითარცა არიმანული ძალმოსილება“). ნოდარ კაკაბაძე წერს: „როგორც

შატობრიანი თავს ნაპოლეონის მეტაფიზიკურ მონინალმდეგედ გრძნობდა, ისევე ესმოდა თავისი დანიშნულება რობაქიძეს ჯულაშვილის მიმართ, რომლის ნარუმლელი პორტრეტი დაგვიხატა მან წიგნში „ჩაკლული სული“ (კაკაბაძე 1992: 223).

ევროპაში უკვე აღიარებული მწერლის შემოქმედებითი ტალანტით ჩანს, გერმანიის უმაღლესი წრეებიც დაინტერესდნენ. სავარაუდოა, რომ „ადოლფ ჰიტლერისა“ და „მუსოლინის“ დაწერა გრ. რობაქიძეს სწორედ მათ დაუკვეთეს (ასეთ შემთხვევაში მას პირადი არჩევანის უფლება არც ექნებოდა). ამის საფუძველს გვაძლევს მისი ახლო ნაცნობის, გერმანელი ნიკოლაუს ზომბარტის მოგონებების ერთი ფრაგმენტი: „მწერლის ამ წიგნს (იგულისხმება „ადოლფ ჰიტლერი“ – მ.კ.) მოულოდნელი, ჩვენთვის კი არასასურველი წარმატება ჰქონდა. გიობელსმა ეს წიგნი შეიტანა პარტიის მიერ რეკომენდებულ წიგნთა სიაში. გაიყიდა წიგნის ასი-ათასობით ეგზემპლარი. გავიგეთ, რომ გიობელსმა „უცხო მწერალი“ პროპაგანდის სამინისტროში მიიწვია და ახლა რობაქიძე დარჩა აღტაცებული იოზეფ გიობელსის დიდი თვალებით. უფრო მეტიც, მან მიიღო დავალება მსგავსი წიგნი მუსოლინიზე დაეწერა, რაც მან შეასრულა კიდეც. რობაქიძეს რომში აუდიენცია გაუმართეს, ომის დროს კვირების განმავლობაში ცხოვრობდა კაპრიზე, იტალიის მთავრობის ხარჯზე. აქ მან დაწერა მუსოლინიზე წიგნი. მუსოლინი ყოფილა „მზის კაცი“ (Sonnenmensch). ეს წიგნიც შევიდა პარტიის ბიბლიოგრაფიაში. რობაქიძე ამით წელში გაიმართა“ (კაკაბაძე 1992: 227).

ამ სკანდალური წიგნების გამოქვეყნებით გრიგოლ რობაქიძემ ბენვის ხიდზე გაიარა, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ იგი არ ყოფილა ფაშისტთა ბელადების ბრმა პანეგირიკოსი, არც მათი „საგმირო საქმეებით“ აღფრთოვანებულა სხვათა მსგავსად, რომ არაფერი ვთქვათ მათ ჰიპერტროფირებულ, უკიდევანო, ამაზრუნ ქება-დიდებაზე, რაც არაერთ სხვა ავტორთან გვხვდება. მწერალმა სხვა გზა აირჩია: მიზნად დაისახა შემოქმედებითად, ინტროსპექციულად გამოეკვლია ამ ქარიზმატული ლიდერების პიროვნული არსი, ჩანვდომოდა მათ სულიერ სამყაროს, ეჩვენებინა მათი ბიოგრაფიის თუ მოღვაწეობის მთავარი შტრიხები, წარმოეჩინა მათი შინაგანი, მისტიკური ხატი. დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობა ხშირ შემთხვევაში მან თავად მკითხველს დაუტოვა. საკუთარი პოზიცია, ნამდვილი სათქმელი გრ. რობაქიძემ სიმბოლური, მეტაფორული, ფილოსოფიური თუ მითოლოგიური სახეებითა და პარალელებით შენიღბა, რომელთა წვდომა ოდენ მომზადებულ, ერუდირებულ, ელიტარულ მკითხველს თუ შეეძლო. აქ კიდევ ერთი გარემოებაა გასათვალისწინებელი: ეს წიგნები მეორე მსოფლიო ომამდე შეიქმნა. ამ დროს წინასწარ არავის შეეძლო განეჭვრიტა ფაშისტებისა და მის მამამთავართა „საქმენი საგმირონი“.

იტალიელთა აღიარებულ წინამძღოლზე ყველასათვის მისაღები წიგნის დაწერა რობაქიძისათვის ალბათ არც ისე იოლი იქნებოდა, რადგან თავის ქვეყანაში „მუსოლინი ფაქტობრივად ღმერთთან იყო გათანაბრებული, რომლის ქურუმებად და მორჩილებად სხვა ფაშისტური ლიდერები ითვლებოდნენ“ (სმიტი 1995: 148). მის ირგვლივ უამრავი პანეგირიკული ტექსტი იქმნებოდა. 1925 წელს მარგერიტა სარფატმა ინგლისურად გამოსცა ბელადის ბიოგრაფია, რომელიც 1926 წელს იტალიაშიც დაუბეჭდავთ და მსოფლიოს მრავალ ენაზე უთარგმნიათ. უფრო „ოფიციალური“ ვერსია ჟურნალისტ ჯორჯო პინის წიგნი იყო, რომლის პათოსზე მისი შემდეგი სიტყვებიც მეტყველებს: „როცა დღე სიტყვით გამოდის, მთელი მსოფლიო შიშითა და აღტაცებით ირინდება“. უფრო აღიარებული ყოფილა თავად მუსოლინის „ავტობიოგრაფია“, სადაც შედიოდა სხვადასხვა პირის მიერ მასზე დაწერილი მასალები, რომლებიც ბელადის ძმას, არნალდოს, ლუიჯი ბარცინის დახმარებით შეუგროვებია. ჩანს, გრიგოლ რობაქიძის „მუსოლინი“ ამ წიგნებსაც ემყარება, თუმცა ავტორი მათ პირდაპირ არ ასახელებს.

მართალია, მუსოლინი ირწმუნებოდა, რომ მისთვის სულ ერთი იყო, რას წერდნენ მასზე უცხოეთში, სინამდვილეში ის პრესაში მის შესახებ გამოქვეყნებულ მასალებს საგულდაგულოდ აკონტროლებდა. „დღეისთან შეხვედრის შემდეგ ყოველი ადამიანი ამტკიცებდა, რომ ის „ევროპის უდიდესი პიროვნებაა“ (სმიტი 1995: 149), — ამგვარი იყო დღეის პანეგირიკოსთა პათოსი..

ვერ ვიტყვით, რომ „მუსოლინი“ გრ. რობაქიძის საუკეთესო თხზულებათაგანია. ის მწერლის სხვა ტექსტებისაგან როგორც კომპოზიციურად, ისე სტილურად გამოირჩევა. მისი დიდი ნაწილი იტალიაში მოგზაურობის უშუალო შთაბეჭდილებებს ასახავს და ქვეყნის ბუნებისა და საუცხოო სანახების მხატვრულ აღწერას ეძღვნება. ცხოველ ინტერესს იწვევს თხზულების ის მონაკვეთი, რომელიც მითიურ ატლანტიდას ეხება. გვინდა შევნიშნოთ, რომ ევროპაში ემიგრირების შემდეგ გრ. რობაქიძეს განუმტკიცდა რწმენა ქართველთა ატლანტურ წარმომავლობაზე. მისი ეს ვარაუდი მსოფლიო სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ მოსაზრებებს ემყარებოდა. არსებობს ცნობა, რომ 1930-იან წლებში მას ამ მითიურ ქვეყანაზე რომანიც კი დაუწერია, რომელსაც ბერლინის ლიტერატურულ წრეებში კითხულობდა.

„მუსოლინის“ ტექსტში ჩართულია მითოლოგიური თუ ფილოსოფიური წიაღსვლები, უშუალოდაა დაფიქსირებული თავად ავტორის იმდროინდელი განცდები და განწყობილებანი. რა თქმა უნდა, თხზულების ძირითადი ნაწილი მთავარი გმირის სახის კვლევასა და წარმოჩენას ეძღვნება, რისთვისაც, როგორც ჩანს, გრ. რობაქიძეს დიდალი მასალა შეუგროვებია და გადაუშუშავებია. მწერალი კომპლექსურად სწავლობს მუსოლინის სახეს, მისი სრულყოფილი წარმოჩენისათვის საგულდაგულოდ იაზრებს ყოველ არსებით დეტალს. მ. ბახტინი წერს: „წარმოების ყოველი მომენტი გვეძლევა, როგორც ავტორის რეაქცია მასზე, რომელიც მოიცავს როგორც საგანს, ისე გმირის რეაქციას მასზე.. ამ აზრით ავტორი ხაზს უსვამს თავისი გმირის ყოველ წვრილმანს, მის ყოველ შტრიხს, მისი ცხოვრების ყოველ მომენტს, მის ყოველ ქმედებას, მის აზრებს, გრძნობებს“ (ბახტინი 1986: 9). მკვლევარი ამას ავტორის ტოტალურ რეაქციას უწოდებს. გმირისადმი ამგვარი მიდგომა ახასიათებს ამ შემთხვევაში გრ. რობაქიძესაც.

„მუსოლინის“ პირველ თავს „დედა იტალია“ ჰქვია და ის ცოტა უცნაურად იწყება: კუნძულ კაპრიზე საპარის უდაბნოდან მოვარდნილი საშინელი ქარი — სიროკო დათარეშობს „ყოველი სულდგმული უთანაზიარო მოუსვენრობას შეუპყრია. ცხოველები ჯიქურ ჩერდებიან ადგილზე, მერე კი, თითქოს მუქარით იზომრებიან და ამთქნარებენ: მათი ყნოსვა აშკარად აწყდება რალაცას, რაც ამ ყნოსვას, თავის მხრივ, მუქარას უთვლის. თვით ფოთლებიც კი ოცნებებში ჩაძირულან და ისე უჩვეულოდ თრთიან, თითქოს ზედ მყავა მოუპკურებიან და ჩანასახშივე ჩაუკლავთო. დაბნეული ადამიანები ერთმანეთს ნაზად შეჰყურებენ და ყოველი მზერა მეორე ადამიანის მზერაში შიშით აირეკლება. უსახური ჩანს თაურსამყაროს ცინცხალი სხივისაგან განძარცული კუნძული. ქარი სუნთქვას აძნელებს. სევდა მიჰპრობს და ვგრძნობ, როგორ დამძიმებული მაქვს გული“ (რობაქიძე 2006: 34).

როგორც ვხედავთ, „მუსოლინის“ დასაწყისი საკმაოდ მძიმე შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ სტრიქონებში, შესაძლოა, იმ დროს მსოფლიოს დამუქრებული მიხაკისფერი ჭირის მოახლოებული საფრთხის მწერლისეული ალგორითული აღქმაც იგულისხმებოდეს, რაზეც, ბუნებრივია, თხზულებაში ის პირდაპირ ვერ მიუთითებდა.

აღსანიშნავია, რომ ამ ნიგნში ავტორი მუსოლინის პიროვნებას საკმაოდ თავისუფლად და გაბედულად ეპყრობა. იგი არ ერიდება მისი როგორც ძლიერი, ისე სუსტი მხარეების წარმონიქნას. რობაქიძე ეხება მომავალი ბელადის დაბადებას, ბავშვობის წლებს, მის გარეგნობასა და თვისებებს, თუმცა არაფერს ამბობს დუჩეს „ისტორიულ დამსახურებებზე“, „მსოფლიო მისიაზე“ და ა.შ. მწერალი არ ლაღატობს თავის შემოქმედებით მრწამსს. მისთვის „ლენინი, სტალინი, ჰიტლერი, მუსოლინი უფრო მითოლოგიური პერსონაჟები იყვნენ, ვიდრე მეოცე საუკუნის რეალური ადამიანები“ (ბაქრაძე 2004: 178).

უფრო მეტიც, ვფიქრობთ, ამ თხზულებაში მუსოლინის შესახებ არსებული მითის დესაკრალიზებაც კი ხდება, როცა მწერალი ძლევაგამოსილი ბელადის არც თუ საამაყო თვისებებზე ჩერდება. კერძოდ, დახშული სივრცის მიმართ მისეული შიში ერთგვარ ირონიასაც კი იწვევს. ნიგნში ჩართულია ფრაგმენტი მარგერიტა სარფატის მოგონებიდან, სადაც გადმოცემულია მუსოლინის აფორიაქება მილანის ბალის ჩაკეტვის გამო. მეტიც, ამავე მიზეზით ის თურმე სამხედრო ბრძანებას არღვევდა და სანგარში, ან თავშესაფარში არ შედიოდა, არც კაპრიზე ყოფილა ლეგენდარული მღვიმის მოსანახულებლად, გვირაბში მატარებლის შესვლისას მას სახე ეღუშებოდა. „ეს არის უჰაეროდ სიკვდილის შიში; თანდაყოლილი შიში მზიურნიშნეული ადამიანისა“, — უთითებს მწერალი და ამ ფობიას მისი თერთმეტგზის პატიმრობით ხსნის.

თხზულების ტექსტში შეტანილია ასევე არც მთლად სასახელო ეპიზოდი ბელადის ცხოვრებიდან: ის ძალზე შეუშინებია ნაჩუქარ ფარაონის მუმიას, რადგან გაზეთებიდან შეუტყვია, რომ ტუტანჰამონის მუმის აღმოჩენი ლორდი რომელიღაც მწერს სასიკვდილოდ დაუკბენია. ამგვარი დეტალები მუსოლინის რეალურ ადამიანურ სახეს აჩვენებდა. ამავე დროს, „მუსოლინი“ მთავარი გმირის ზეადამიანური ამტანობისა და გამძლეობის მაგალითებსაც წარმოადგენს. ვფიქრობთ, ამგვარი ფრაგმენტებით მწერალი ხაზს უსვამს მის წინააღმდეგობრივ, რადიკალურად პოლარიზებულ ბუნებას, რაშიც ის საფრთხესაც ხედავს, თუმცა ამაზე მინიშნება ტექსტში ხშირად სიმბოლოთა მეშვეობით ხდება.

„ადამიანის პიროვნებას ვერც შექმნი და ვერც წარსულში დააბრუნებ. ბურუსითაა მოცული, თუ როგორ „შეიქმნა“ იგი ღვთიური თაურხატებისაგან. შეიძლება მხოლოდ გვეცადა და გამოგვეკვლია, როგორ „იშვა“ იგი სივრცესა და დროში“, — წერს გრ. რობაქიძე და მუსოლინის ადამიანური მხარეების კვლევას მისი დაბადებიდან იწყებს. აქ მას თავად გმირის სიტყვები ახსენდება: ჩემი დაბადებისას „მზე ლომის ნიშანში უკვე რვა დღის შესული იყო“. თავის მხრივ, მზისა და ლომის პლანეტარულ-რუნული ნიშანი გმირის სიძლიერისა და პიროვნული შტრიხების განმსაზღვრელიც გამხდარა. მზის სიმბოლიკა პეროიკულ საწყისს განასახიერებს, ლომის სახეში კი პერსონიფიცირებულია მზის ცხოველმყოფელი ძალა, სიმამაცე, შეუპოვრობა, ტრიუმფი, მაგრამ, ამავე დროს, მას სისასტიკე და მძვინვარებაც ახასიათებს. მასში გაერთიანებულია შექმნისა და ნგრევის მისტერია (ენციკლოპედია 2006: 125)

მომავალი ბელადი მდინარე პოს ვრცელ დაბლობში, ალპებს, ადრიატიკასა და აპენინებს შორის მდებარე რომანიაში მოვლენია ამ ქვეყანას, იქ, სადაც ვულკანური ნიადაგი ადამიანს ამოუცნობი მშფოთვარებით ამაგნიტებს. „ნიადაგი ნოყიერია, მაგრამ აქ დაუოკებელი ადამიანები ცხოვრობენ“, — უთქვამს კარდინალის ერთ-ერთ ლეგატს. ეს თვისებებიც ჭარბად ახასიათებდა მჭედლის ოჯახში დაბადებულ „ელვითშეპყრობილ“ დუჩეს. რობაქიძე მის მკაცრ, გაუხარელ ბავშვობასაც იხსენებს: პატარა ბიჭი მამას სამჭედლოში უნდა დახმარებოდა, თანაც ისე, რომ უფლება არ ჰქონდა, თვლები ცეცხლის ნაპერკვლებისაგან დაეცვა. ამ დროს პატარა ბენიტო მჭედლის სახელოსნოში ფოლადით ინრთობდა, ნელ-ნელა თავადაც რკინის თვისებებს იძენდა, — დასძენს მწერალი.

თავისივე მოგონებების მიხედვით, მუსოლინი მოუსვენარი და ონავარი ბავშვი ყოფილა, სახლში თავგაჩეხილიც ხშირად დაბრუნებულა, „მაგრამ შურისძიებაც მშვენივრად შეემძლო. მომთაბარის ინსტინქტი მქონდა, დილიდან საღამომდე მდინარის ნაპირზე დავრბოდი, ხილს ვიპარავდი და ჩიტის ბუდეებს ვანადგურებდი“, — წერდა მოგვიანებით დუჩე. გრ. რობაქიძეს ეს ფრაგმენტიც შეტანია თავის თხზულებაში, რითაც მუსოლინის გამძლეობას, მოხეტიალე, დაუნდობელ, შურისმაძიებელ ბუნებასაც უსვამს ხაზს.

მამასთან ბენიტოს დამოკიდებულების საჩვენებლად ნიგნში ჩართულია მასთან ერთად სურნელოვანი ღვინის მომზადების ლირიკული სურათი, საიდანაც ჩანს, რომ წინაპართა ტრადიციებს მას მამა აზიარებდა. ძმა, არნალდო, ბენიტოსათვის სიკეთის განსახიერება ყოფილა. ის 1931 წელს გარდაცვლილა, რაც დუჩეს ძალზე განუცდია (ძმის ხსოვნისადმი მას ნიგნიც მიუძღვნია). გრ. რობაქიძე

მკითხველს აცნობს იდუმალებით მოცულ ჯოჯანას, ახალგაზრდა ბენიტოს მეგობარ მოხუც, გრძნეულ ქალს, ნარსულის ანწყობი გამოხმობის საიდუმლოს რომ ფლობდა.

ლაკონურად, მაგრამ ექსპრესიულად გადმოსცემს გრიგოლ რობაქიძე მუსოლინის გარეგნულ შტრიხებს (ამ თავს „ქვაშიშობილი“ ჰქვია). ქარიზმატული ბელადი მწერალს „გრაალის მცველის“ გმირს ახსენებს. ორივე მათგანი მას მინდორზე უჩვეულოდ მშვიდად დაგდებულ მეტეორის ნამსხვრევს აგონებს, რომელშიც ცეცხლი მთლიანად უკვალოდ ჩამქრალა, თუმცა ყოველ წამს შესაძლოა, ქვის შავი ნამსხვრევი უეცრად კვლავ ცეცხლის ენებად აინთოს. დუჩეს სხვა გარეგნული დეტალებიც მისი გმირისას ემთხვევა: უზარმაზარი მუქი თვალები რვალივით ელავს, ბინდ-ბუნდში მათ მუქციისფერიც ერევა. თვალებში სევდაა, მაშინ, როდესაც ტუჩის კუთხეები მხნეობას გამოხატავს. გარეგნულად თითქოს მშრალია, მაგრამ, სახეზე ღიმილი თუ ეფინება, მისი გულის სირბილესაც გრძნობ (ვფიქრობთ, მუსოლინის პიროვნული დუალიზმი აქაც იკვეთება). „მიუხედავად ამისა, ისეთი გრძნობა გქონდა, ეს-ესაა ცეცხლს ამოაფრქვევს; სადაც არ უნდა გამოჩენილიყო, ყველგან სახიფათო დაძაბულობის ველს ქმნიდა, და ეს ველი თავად მისთვისაც და გარშემომყოფთათვისაც საშიში ხდებოდა“. ამგვარი იყო „გრაალის მცველის“ გმირი, იმავე შთაბეჭდილებას ახდენდა მწერალზე მუსოლინი. არ შეიძლება არ გაგვაოცოს რობაქიძის გაბედულებამ: ამ კუშტი კაციდან მომდინარე საფრთხეზე ის პირდაპირ მიანიშნებს.

მუსოლინის ფოტოსურათების თვალთვლებისას მწერალს კვლავ თავისივე რომანის ზემოხსენებული გმირი ახსენდება. „იგივე მშფოთვარება სიმშვიდის ქვეშ, ცეცხლოვან მგზნებარებასთან გაჯერებული იგივე პირქუშობა, სანვავ მასალად გამოყენებული იგივე ცხელი და მშრალი ნივთიერება და, ისეთივე სახიფათო ველის შექმნა საკუთარი თავის გარშემო“. მასში არაა ოდენ „გრაალის მცველის“ რობაქიძისეული გმირის სევდა, ამის ნაცვლად მისი ტუჩის კუთხეებში ბრძოლის ჟინი იკვეთება.

მწერალი დიქტატორის სხვა თვისებებსაც ხატოვნად გამოკვეთს: „მზერა მწველ სხივად ქცეულა და თითქოს მატერიალურად განჭოლავს საგნებს; ასე გგონია, თავისი ძლიერი ყბებით რკინასაც კი გაკვნეტსო. ეს კაცი ხიფათს თითქოს ანდე-გუმანით გრძნობს; დიახ, იგი იმ საფრთხესაც კი შეიგრძნობს, როდესაც, თავდასხმის დროს, მონინააღმდეგის მოსახრჩობად შემზადებული, თავდაპირველ, ალბათ მხოლოდ იდუმალ სურვილს აყოლილი, ცდილობს მის კისერზე სიკვდილის ქამანდი გამოსდოს. რა არის ეს, ციდან ჩამოვარდნილი დემონი?“ ვფიქრობთ, ამ სტრიქონების გაბედულება ყოველგვარ ზღვარს სცილდება.

გმირზე სრული შთაბეჭდილების შესაქმნელად მწერალს დოკუმენტური კინემატოგრაფიული კადრებიც დაუთვალა (ეს მასალა მაყურებელზე დღესაც შოკისმომგვრელ ზეგავლენას ახდენს). კვირის ქრონიკაში წარმოდგენილი დუჩე მას ტომის ბელადს აგონებს, ეს-ესაა ბრძოლა რომ მოიგო. „მსუბუქად და ლაღად დააბიჯებს და მის სიარულში ნიშან-კვალი არ იგრძნობა ელემენტების „მთლიანობის შინაგანი შემკვრივებისა“. მწერლის დაკვირვებით, ეს კაცი ამქვეყნიურ ყოფას სიცოცხლით ავსებს და მასში სიხარული შემოაქვს: ნაცნობებს გაცისკროვნებული სახით ესალმება, დარდიანდულად იღიმება და ადამიანთა გულებს ინადირებს. „მისი ხელის ჩამორთმევა საჩუქარს ჰგავს; მოძრაობს მკვეთრად და სწრაფად, მაგრამ არა გამალებით, და ამ დროს თითქოს ნაპერწკლებს ყრის“. მწერალს დიქტატორი სფერულ ელვას აგონებს, რომელიც, „ვიდრე მას აფეთქების ძალა არ განმუხტავს, ოთახში წრეებს უვლის და არამინიერად მოთეთრო-მოიისფრო შუქს ასხივებს. მუსოლინის სახეზე ნაპერწკლებს ტკაცა-ტკუცი გაუდით დიუნებზე არეკლილი მზის სხივების მსგავსად, და ამ ნაპერწკლების ნაკვალევი ფილმში განსაკუთრებით ხილული ხდება. უყურებ დუჩეს და ანაზღად ჰერაკლიტეს სიტყვები გახსენდება: „ელვა მართავს სამყაროს“-ო. ამ წუთში ადამიანი მბრძანებლის ნინაშე დგას“.

აქ მწერალი ელვის ნიშნის სიმბოლიკას იხსენებს. ზევსი კიბელეს ჭეჭა-ქუხილის დროს უკავშირდება. რატომ? — იქნებ იმიტომ, რომ მან ელვა შვას? ელვის დარტყმა რობაქიძისათვის განსაკუთრებული მოვლენაა. ის ბევრ ადამიანს საკუთარ თავზეც გამოუცდია, თუმცა შედეგი სხვადასხვაა: „ზოგს იგი სასიკვდილოდ დასცემს ხოლმე, ზოგიც, შემთხვევისა და მტკიცე თვითდისციპლინის წყალობით, უძლებს ამ დარტყმას; და მისთვის, ვინც ამას გადაურჩება, ელვა უჩვეულო ძალად გადაიქცევა“. გრ რობაქიძეს მოყავს მაგალითი დოსტოევსკისა, რომელიც სიკვდილით დასჯის წინ შეინყალებს. „სიკვდილის წამთან შეხებამ კი შემოქმედებითად ალაზევა იგი“, — შენიშნავს მწერალი. მსგავსი შეგრძნება აქვს რობაქიძეს მუსოლინისთან მიმართებაში: მას რომ უყურებ, გგონია, მან საკუთარ თავზე გამოსცადა ელვის ეს გამანადგურებელი დარტყმაო. ელვადაკრული ახლა ელვითშეპყრობილად იქცა და ელვა, დაპირისპირებულ ძალთა თანხვედრის ეს წერტილი, მწერლის აზრით, მისი სტიქიონია. სწორედ ამის შედეგი უნდა იყოს დუჩეს არსების უჩვეულო პოლარიზება, — თვლის იგი. სიმბოლოთა ენციკლოპედიის მიხედვით, ელვა ღვთაებრივი ამოძახილია, მონინებასა და შიშს რომ ბადებს. ეს ამბივალენტური სიმბოლო საწინააღმდეგო მიმართულებების მქონე ვერტიკალს განასახიერებს, ის „ითავსებდა შექმნასაც და განადგურების პოლარულ სანყისებს“ (ენციკლოპედია 2007: 149).

ვფიქრობთ, მრავლისმთქმელია თხზულების ის მონაკვეთი, რომელიც ბუქნაოჭებით მუსოლინის გატაცებას გადმოგვცემს. მათ დიქტატორი ყოველწლიურად, განსაზღვრულ დროს, ერთ-ერთი ხიდის თაღებზევმ წებონასმული წიკვლით თავადვე იჭერდა, შემდეგ ერთი ბარტყი სახლში მიჰყავდა, საწოლთან, პატარა სკამზე სვამდა და, ღამლამობით გაღვიძებულს, ფრინველის მრგვალი, ყვითელი თვალების ხილვა ამშვიდებდა: „ეს თვალები მომჩერებოდნენ და მდარაჯობდნენ“, — წერდა ის.

მწერალი განმარტავს, რომ ამ პატარა ბუს ხალხი ხან სიბრძნის, ხანაც უბედურების სიმბოლოდ მიიჩნევენ (თავად რობაქიძეს ის პალიმფსესტსაც აგონებს). ღამით, მარტოდმარტოდ სვლისას, ბუს

კვილის უეცარი გაგონებისას „შენთვის დრო და სივრცე აღარ არსებობს.. სწორედ მაშინ დგება ის წუთი, როდესაც საკუთარი სულის ჭვრეტას იწყებ“. მაგრამ, „თუ ბუს ძახილს გაფრთხილებად არ შეისმენ, მაშასადამე, უბედურებასთან შეხვედრას ელტვი“. გრ. რობაქიძისათვის მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ბუ ლამის წყვილადმი ჩაბუდებული ვირთხაა, რომელიც ერთდროულად რეალურსაც განასახიერებს და მოჩვენებითსაც. ყველასათვის ახლობელიცაა და შორეულიც, იდუმალიც და ბოროტიც. ის, როგორც სიმბოლო, ცხოვრების რიტმში იმ მოფარფარატი ცეზურას ქმნის, როდესაც ორი ურთიერთდაპირისპირებული ნაკადი ჯერ გამოეყოფა ერთმანეთს, მერე კი კვლავ ალადგენს წონასწორობას და ისევ შეუერთდება. მწერლის მითითებით, ამ ცეზურის შესახებ ყველაზე უკეთ ძველმა ეგვიპტელებმა იცოდნენ, რომლებიც ვირთხას წმინდა ცხოველად თვლიდნენ. ისინი ჰყვარებია მუსოლინის, რომელიც თავადაც გამუდმებით იდგა ორ დაპირისპირებულ მხარეს შორის და სიმშვიდის შენარჩუნებას ცდილობდა. თხზულებაში ვკითხულობთ: „მისი არსება მიილტვოდა არსებობის დამცავი ცეზურისკენ და ეს უკანასკნელი ბუ-ვირთხის სახით შეუმჩნევლად მოეველინებოდა ხოლმე. „მდარაჯობენო“, — ეს სიტყვა ქვეცნობიერის მრავლისმთქმელ ფსიქოგრამას წარმოადგენს“, — ასე ხსნის ბუ-ვირთხით მუსოლინის გატაცების ენიგმას გრ. რობაქიძე.

სიმბოლოთა ენციკლოპედიის მიხედვით, ბუ გონიერების, გამჭრიახობისა და გონიერების სიმბოლოა, მეორე მხრივ, ის სიკვდილს, სიცივეს, პასიურობას განასახიერებს. ვირთხის სიმბოლიკა უმეტეს შემთხვევაში ასოცირებულია მინისქვეშეთან, ავადმყოფობასთან, სიკვდილთან, უწმინდურებასთან, თუმცა სამხრეთისა და აღმოსავლეთის ქვეყნებში მას წმინდა ცხოველადაც თვლიან. ბუსა და ვირთხის სიმბოლოებიც ამბივალენტურია. ამბივალენტური ბუნებისა იყო მუსოლინიც.

წიგნის იმ თავში, რომელსაც „დადით“ აღბეჭდილი კაცი“ ჰქვია, გრ. რობაქიძე არაბულ გამონათქვამს იხსენებს: „თუ ცეცხლს სანვავს არ ჩაუმატებ, იგი თავის თავში შთაინთქმევით“ და დასძენს: „არავის ისე არ სჭირდება საკუთარი შინაგანი ცეცხლის გაღვივება, როგორც მზით ხელდასმულ ადამიანს, ამიტომაც იგი გამუდმებით და მიზანდასახულად უნდა ცდილობდეს, ცეცხლს სანვავი არ მოაკლოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ცეცხლის წყაროსა და სანვავს შორის შეიქმნება ვაკუუმი, რომელიც, შეიძლება, ბევრად უფრო შემუსვრელი გამოდგეს, ვიდრე „შინაგანი შემკვრივება“. ეს კი თვითდაფერფლის ტოლფასია. გრ. რობაქიძის დაკვირვებით, მუსოლინი ქვეცნობიერად ცდილობს, თავიდან აიცილოს ეს საფრთხე და საკუთარი ქმედითობისათვის საჭირო სანვავს გამუდმებით ცვლის. ამით ხსნის მწერალი ფაშისტების ლიდერის მრავალმხრივ საქმიანობას: ეს ადამიანი მხოლოდ სახელმწიფო მოღვაწე არაა. ის ვიოლინოზე იმპროვიზაციებს ასრულებს, დრამებს, ნოველებს, კრიტიკულ წერილებსა და მოგონებებს წერს, მოტოციკლეტსაც აწყობს და მანქანასაც მართავს, როგორც დიპლომირებულ მფრინავს, უამრავი ფრენა აქვს შესრულებული, ვაჟთან ერთად თხილამურებზეც დადის, კარგი მოფარევეა, შუადღისას ცხენითაც ჯირითობს, სალაშქროდ მთებსაც ეწვევა ხოლმე.. მწერალი თვლის, რომ საქმიანობის ამგვარი მრავალმხრივი მონაცვლეობა მის პიროვნულ შინაგან, თვალთუხილავ ორთაბრძოლას სანვავით ამარაგებს.

„მოუსვენრობა სიმშვიდის მიღმა“, — ამ თვისებასაც ხედავს რობაქიძე მუსოლინის არსებაში და შენიშნავს, რომ რაც უფრო მეტს მოძრაობს იგი, მით უფრო მშვიდია. „ეს არის უცვლელად დარჩენა იმის შუაგულში, სადაც არსებობს ღირსება; მაგრამ ადამიანები ამ შუაგულში იშვიათად ჰგებენ“, — ამბობს ჩინური სიბრძნე. აქ მწერალს პოლ ვალერი ახსენდება, რომელმაც თავის ერთ-ერთ ლექსში გამოძერწილ სურათ-ხატს „ატომის დუმილი“ უწოდა, რაც ატომის ბირთვში იმ სიმშვიდის არსებობას გვაუწყებს, რომელიც, შესაძლოა, ქარტეხილისთვის ემზადება. რობაქიძის აზრით, შუაგულში უცვლელად დარჩენა ადამიანს ღვთიურობის ხარისხში აღავლენს და სიმტკიცეს ანიჭებს. უძველესი გადმოცემების თანახმად, იულიუს ევოლა ამ მოვლენას „დადს“ უწოდებსო (აქ მწერალს ახსენდება ქართული წარჩინებული გვარი დადიანი=დადით შეპყრობილს). რას უნდა ნიშნავდეს ეს საკრალური სიტყვა? რობაქიძის შენიშვნით, მას ციხე-სიმაგრესთან აკავშირებდნენ, მაგრამ, შესაძლებელია, „დად“ თავდაპირველად „მაგარს“, „მტკიცეს“ ნიშნავდა.

„მუსოლინის“ მიხედვით, „დად“ დუჩეს მეფური თვისებაა. მის ასახსნელად რობაქიძეს მოაქვს გოეთეს მიერ ეკერმანისათვის ნაპოლეონის შესახებ ნათქვამი სიტყვები: მისი სიძლიერე იმაშია, რომ ის ყოველ წამს ერთი და იგივე რჩებაო. მსგავსი სიმტკიცე („დად“) თურმე წმინდანებს ახასიათებს. თხზულებაში დამონმებულია ერთი თქმულება მუსოლინიზე: თითქოს მას დუელამდე ცოტა ხნით ადრე და დუელის ცოტა ხნის შემდეგ თანაბრად მიმდინარე გულისცემა ჰქონდა (მწერალი ამას „დადისაგან“ მომავალ ძლიერებად მიიჩნევს).

„დადის“ ენიგმის ასახსნელად გრიგოლ რობაქიძე მიმართავს ჩინური წიგნის „ოქროს ყვავილის საიდუმლოს“ სიბრძნეს: „წი-წი-წი“-ს (ქმედებაში არაქმედება, ანუ კეთება კეთების გარეშე). ამას, მისი მითითებით, უძრავი ცენტრის არსებობა განაპირობებს. მწერალი განმარტავს: ქმედებაში არაქმედება ნიშნავს: ნამიერ ქმედებას (საქმიანობას) საკუთარი თავის არა მთლად გასაცემად, უფრო მეტად, მასში უკან, საკუთარ თავსაწინააღმდეგად. მუსოლინის ცხოვრების სინკოპე შემოქმედს ამ „წი-წი-წი“-ს ახსენებს: იგი მუდამ ისე მოქმედებს, თითქოს შინაგანად რაღაც უსასრულოდ გადაშლილ „უსასრულო ცენტრს“ აღვიძებდეს, განცდილი ცხოვრება კი მას მარადიულობაში სრულად დაბრუნებულ დროის ხანგრძლივობად ესახება. ეს დასკვნა გრ. რობაქიძეს დუჩეს ნააზრევის ანალიზის შედეგად გამოაქვს. „მე ადამიანებს მარადისობის თვალსაზრისით ვუყურებ“, — წერს მუსოლინი და საკუთარ თავს სუბ სპეციე აეტერნი მოიაზრებს. ამ მონუმენტური თვისების საფუძველს მწერალი მის ატლანტიურ ფესვებს უკავშირებს.

შესაბამისად, თავში, რომელსაც „ატლანტიდიდან მონაბერი სიო“ ჰქვია, გრ. რობაქიძე მკითხველს ახსენებს პლატონის საოცარ მონათხრობს მითიურ ატლანტიდაზე, რომლის ტაძარს ოქროსა და

სპილენძის მადნის განსაკუთრებული ფერი ამშვენებდა. მისი მეფეები, „ლიბის შიდა ზღვის ქვეყნებიდან მოყოლებული, ეგვიპტეზე, ევროპაზე და ტირენიზეც“ ბატონობდნენ. მწერლის ინფორმაციით, ატლანტის ოკეანის სიღრმეში უპოვიათ უცნობი ლითონისაგან ჩამოსხმული დაფა „ატლანტიდის კანონთა სჯული“, რომელზეც რვაქიმიანი ჯვარია ამოტყიდრული, მეცნიერების მიერ ამოკითხული საოცარი წარწერა კი გვამცნობს: „ღვთის ძე ადამიანებისათვის მოკვდაო“. განა ეს ღმერთის თავგანწირულობაზე არ მიგვანიშნებს?“ — კითხულობს მწერალი. საყურადღებოა მისი აზრი: „პლატონს სურს დაფარულად მიგვანიშნოს იმაზე, რომ ადამიანი ორი შესაქმეს შებოძირზე დგას: საკუთრივ ადამიანურისა და ღვთაებრივისა; ამ კვეთის არსებობა ადამიანს ყოველ წუთს უნდა ახსოვდეს.. როდესაც ატლანტიდის მცხოვრებლებმა ადამიანურს მიანიჭეს უპირატესობა, მათ არსებაში ამ ზღვრულ კვეთს საფრთხე დაემუქრა: მათ დაკარგეს არსებულ მდგომარეობაში ყოფნის უნარი და გადაგვარდნენ“.

ატლანტთა შთამომავლად აღიქვამს მწერალი ღვთაებრივ მიქელანჯელოს, რომელიც თითქოს ათასწლეულების წინ გაუჩინარებული ამ უცხო სივრცედან კვლავ მოველინა ამ ქვეყანას. სწორედ ამ ატლანტიდური ნიშნით გამოირჩევა მუსოლინი, — შენიშნავს გრ. რობაქიძე. ამგვარი რეცეფცია შემთხვევითი არ არის.

ცნობილია, რომ ფაშისტებმა თავიანთი რასიული მისტიკა შექმნეს და საკუთარ აგრესიულ მიზნებს დაუქვემდებარეს. მათ გამოიყენეს თეოსოფიური მოძღვრება შვიდი მარადიული რასის (ან ეპოქის) შესახებ, რომელთაგან ადამიანის წარმოსახვა მხოლოდ სამს წვდება: ლემურელების, ატლანტების და არიელებისას (ეს რუდოლფ შტაინერის „კამის ქრონიკებშიც“ გვხვდება). ფაშისტები ამ მისტიკურ სამყაროში თავიანთ სულიერ წინაპრებს ეძებდნენ, იქედანვე მოელოდნენ „დიდი მოგვის“ გამოცხადებას. ცნობილ მკვლევარს, მიხეილ კვესელავას მოყავს რაუმინგის სიტყვები: „არსებითად ყოველ გერმანელს ცალი ფეხი ატლანტიდაში უდგას. იქ ეძებს იგი უკეთეს ბედს და მემკვიდრეობას. ეს გერმანული ორგვარობა, თვითგაყოფის უნარი — იცხოვროს რეალურ სამყაროში და, ამას გარდა, დარჩეს წარმოსახულ ქვეყანაში, განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ჰიტლერის პიროვნებაში,“ (კვესელავა 1991: 184). როგორც ვხედავთ, ატლანტიდა ფაშისტების მითიური, ალტექმული ქვეყანაც იყო.

შვიდი მარადიული რასის თეორიის მიხედვით, მესამე რასის, ლემურელების, შემდეგ ატლანტების ეპოქა დამდგარა. არსებობს ვარაუდი, რომ ოდესღაც ევროპასა და ამერიკას შორის ოკეანის ნაცვლად უძველესი ცივილიზაციის ქვეყანა, ატლანტიდა არსებობდა, რომელიც 10 ათასი წლის წინ ოკეანემ შთანთქა. ხოლო ატლანტები, ლემურელთა მსგავსად, თანამედროვე ადამიანებისაგან როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად ძალზე განსხვავდებოდნენ (ატლანტიდის გამოცანას კაცობრიობა მრავალი საუკუნის მანძილზე იკვლევდა. ამ მითიური ქვეყნის სავარაუდო ადგილმდებარეობის გამოც აზრთა სხვადასხვაობა იყო).

გრიგოლ რობაქიძე ამ ჩაძირული კუნძულის უკანასკნელ სუნთქვას ტირენის ზღვის სანაპიროზე, მზის გამჭვირვალე ნისლში შეიგრძნობს. აქ უზენაესი ძალაუფლება ატლასის, ანუ ღმერთის პირმშოს, მოდგმას ეკუთვნის.

ატლანტიდელთა არსის შემეცნებისათვის მწერალი პლატონის ნააზრევს ანალიზებს და დასკვნის, რომ ატლანტიური ნიშნითაა აღბეჭდილი მუსოლინიც. ამის დასტურად მას მოყავს ერთ ეპიზოდი მისი ცხოვრებიდან, როცა მან ერთ ნაცნობ ქალს მის ოჯახში ღამის გათევზე უარი უთხრა და ღია ცის ქვეშ, ეკლესიის ქვის კიბეზე თავმიდებულმა დაიძინა. „მე ჯარისკაცი ვარო“, — უთქვამს მას. რობაქიძე აქ იმ სიფრიფანა წყალგამყოფის შეგრძნების უნარს ხედავს, რომლის გადაბიჯების უფლება ადამიანს არასოდეს აქვს. მწერალი თვლის, რომ ამ საქციელით მუსოლინი თავის ატლანტიდურ ჯიშსაც უფრთხილდება. ამავე დროს, მან იცის, რომ ძალაუფლება ძალაა, მაგრამ ისიც უწყის, სად გადის ამ ძალის ზღვარი.

დუჩეს მბრძანებლად წარმოდგენისას გრ. რობაქიძეს ახსენდება ქართული სიტყვა „ხელმწიფე“. ის თვლის, რომ მას, მზესთან და ლომივით კაცს, „მწიფე ხელი“ აქვს: ეს ის ხელია, რომს რომ განაახლებს და ააღორძინებს. „რომი ჩვენი მითოსია“, — უთქვამს მუსოლინის. ამ მარადიულ ქალაქთან დიქტატორს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონია. „მას ოცნებად ჰქონდა აქმენებინა „მუსოლინის რომი“, სრულიად ახალი იერ-სახის ქალაქი, რაც იმპერატორთა და პაპთა თავისებური გამოწვევა იყო. მას სურდა დაეწრდილა ყველაფერი, რაც ბოლო ორიათასი წლის მანძილზე იყოშექმნილი“ (სმიტი 1995: 162). ამ გეგმის მიხედვით, დედაქალაქი დიდი მეტროპოლია უნდა გამხდარიყო, მოსახლეობა ორჯერ უნდა გაზრდილიყო, გაფართოებულიყო მისი საზღვრები. დიქტატორს სურდა დაენგრია „დაცემის პერიოდის“ შენობები და ისინი იმპერიის შესაფერი შთამბეჭდავი ნაგებობებით შეეცვალა, რათა ისტორიაში შესულიყო როგორც „დიდი ხუროთმოძღვრის“, ისე „დიდი დამანგრეველის“ სახელით. მუსოლინი მალე მიმხვდარა, რომ მის ამგვარ ოცნებებს ახდენა არ ეწერა.

თხზულების ტექსტიდან ჩანს, რომ გრიგოლ რობაქიძეს რომშიც უმოგზაურია. „აქ წარსული კვლავ განაგრძობს სიცოცხლეს“, — წერს იგი. მწერალი იხსენებს, რომ მარადიული ქალაქის სახელრქმეული ნიშანი არნივია, რომელსაც მზესთან განსაკუთრებული კავშირი აქვს. არნივის მზერა მზესაა მიჯაჭვული, ის ღია თვალებით უცქერის მნათობს. რომაული გადმოცემის მიხედვით, სიკვდილის შემდეგ კეისართა სულები არნივის სახით ევლინებიან ამ ქვეყანას. „ძველი ალტემის მიხედვით, არნივს ორსახოვანი სახისმეტყველება აქვს: ერთი მხრივ, ის სიმბოლოა სიამაყის, ქედმაღლობისა და თვითდაჯერებულობის, ხოლო მეორე მხრივ კი — მინაზე დანარცხებისა და გაქრობის“ (ენციკლოპედია 2006: 23). ანტიკურ რომში ის კეისრებისა და მათი ძლევაგამოსილი ლეგიონების სიმბოლო იყო. ზეცაში არნივი იგივეა, რაც ლომი მინაზე. მას აგრეთვე ჰქონია „იუპიტერისეული“ უნარი მეხის ტყორცნით ყოველივე უწმინდურის განადგურებისა.

აქვე გააზრებულია რომის მეორე სიმბოლო — მგელი. ამ ცხოველის ბრმა, შიშველი და თავანწყვეტილი ძალა არსებითად ცეცხლის ძალის შესაგვანია. მგელი ბოროტების, ძალმომრეობის, დემონურ ძალთა სიმბოლოცაა, თუმცა ანტიკურ ეპოქაში ის მხედრულ სიმამაცესა და თავდადებასაც განასახიერებდა. „მგლის მითოლოგიური სიმბოლოს კავშირი ქვენა სამყაროსთან, ბნელეთთან, მკვდართა საუფლოსთან განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიხატა სკანდინავიურ მითში, რომელშიც გიგანტური მგელი — ფერნირი, ქაოსის სიმბოლო, გადაყლაპავს მზეს, რაც ქვეყნის დასასრულს მოასწავებს“ (ენციკლოპედია 2006: 138). ამ ლეგენდის გამოდახილი რობაქიძის თხზულებაშიც გვხვდება. მწერალი თვლის, რომ მარადიული ქალაქის ნიშანია: საშუალო არწივისა და მგლისა. არ გამოვრიცხავთ, რომ ის მუსოლინის პიროვნულ ნიშნადაც იგულისხმებოდეს, თუმცა ამაზე ტექსტში პირდაპირ არაფერია ნათქვამი.

არწივი და მგელი — დაჭიმული მშვილდის ეს ორი ლარი, რომში თავად ბედისწერამ ამოტვიფრა, — ხატოვნად წერს მწერალი, ხოლო „მუსოლინი, — ეს თავად დაჭიმული მშვილდი, — ატლანტიდის მბრძანებელთა მსგავსად, ოსტატურად წარმართავს დაპირისპირებულთა მდინარებას. იგი თავისი „დადით“ მთლიანად მშვილდის შუაგულში დგება, ძალიან ბევრს და ძალიან ცოტას შორის, ისე, რომ ორივე თანაბრად იჭიმება, ნატყორცნი ისარი კი კვლავ ახერხებს დაპირისპირებულთა გაერთიანებას, როდესაც მსხვილდრისას ისინი თანახმობენბაში მოყავს.“ მწერალი ამ თვისებაშიც მუსოლინის ატლანტიური არსების გამოვლენას ხედავს.

მუსოლინის სულიერი პორტრეტის სრულყოფისათვის გრიგოლ რობაქიძეს თხზულების დასასრულს მისი ერთი გამონათქვამიც მოყავს. დიქტატორს კერძო საუბარში უთქვამს: „ინდა საკუთარი ნებისყოფის ძალით, ვითარცა ლომის ბრჭყალებით, ამ დროებაში ორნატი ამოვტვიფრო: აი, ასე!“ მ ფრაზის კომენტირებისას გრ. რობაქიძე ერთგვარი ირონიით შენიშნავს: „ეს ორმარცვლიანი „ასე“, მოკლე პაუზის შემდეგ, ვულკანის ნაპრალიდან აღმომხდარ სუნთქვასავით გაისმის და, მართლაც წარმოიდგენ, როგორ ჩაასობს ლომი ბრჭყალებს თავის ნადავლს“. ეს მართლაც შთაბამეჭდავი დეტალია!

დღეს ნაკლებად საკამათოა, საბოლოოდ როგორი ორნატი ამოატვიფრა მუსოლინიმ თავის დროებას, არც ისაა სადავო, იყო თუ არა ის „ევროპის უდიდესი ადამიანი“. დიდების შარავანდედით დაბრმავებული ყოვლისშემძლე რომაელი დიქტატორი მაშინ ალბათ ნაკლებად წარმოიდგენდა, რომ ისტორია მისსა და მისი თანამედროვე „ზეკაცების“ მითს ასე დაუნდობლად დაამსხვრევდა.

დიქტატორებზე კარგად დანერგილი თხზულებები ინტერესით იკითხება. ძალაუფლების ანატომიის მხატვრული კვლევა მომავალი შესაძლო საფრთხეების პრევენციაცაა, რადგან ყველა დროის მბრძანებლებსა და ბელადებს მრავალი საერთო შტრიხი აქვთ. ამგვარ თხზულებებს მიეკუთვნება გრიგოლ რობაქიძის „მუსოლინი“, რომელშიც ავტორი წარმოადგენს ჯერ კიდევ დიდების მწვერვალზე მყოფი ქარიზმატული ლიდერის შინაგან ხატს, კომპლექსურად, შემოქმედებითად სწავლობს მის პიროვნებას, აჩვენებს მის რთულ, წინააღმდეგობრივ ბუნებას და, მიუხედავად იმისა, რომ წიგნი იმდროინდელი კონიუნქტურისაგან მთლად თავისუფალი არაა, მასში ის საშიშროებაც იკვეთება, რასაც ფაშიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი უქადავო კაცობრიობას. ვფიქრობთ, სხვა დროსა და ვითარებაში მუსოლინის მწერლისეული შეფასება კიდევ უფრო მძაფრი და ყოვლისმომცველი იქნებოდა.

damowmebani:

- ბაქრაძე 2004:** ბაქრაძე ა. თხზულებანი. ტ.2. თბ.: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2004.
- ბახტინი 1986:** ბახტინი მ. სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკა. მოსკოვი: „ისკუსტო“, 1986. რუსულ ენაზე.
- ენციკლოპედია 2006:** აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ნ.1. თბ.: „ბაკმი“, 2006.
- ენციკლოპედია 2007:** აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ნ.2. თბ.: „ბაკმი“, 2007.
- კაკაბაძე 1992:** კაკაბაძე ნ. გრიგოლ რობაქიძის გერმანული პორტრეტი. ჟ. ლიტერატურა და ხელოვნება, № 5-6. თბ.: 1992.
- კვესელავა 1991:** კვესელავა მ. ასერგასის დღ., ნ.2. თბ.: კოოპერატიული ფირმა „დიდოსტატი“, 1991.
- რობაქიძე 2006:** რობაქიძე გრ. მუსოლინი (გერმანული ენიდან თარგმნა ნანა გოგოლაშვილმა). ჟ. ქართული მწერლობა, №18-19. თბ.: 2006..
- სმიტი 1995:** დენის მეკ სმიტი. მუსოლინი. მოსკოვი: „ინტერ-დაიჯესტ“, 1995. რუსულ ენაზე.

Manana Kvataia

“An Eminent Personality of Europe” from Grigol Robakidze’s Viewpoint

Summary

The present paper deals with Georgian writer (lived as an émigré in Germany since 1931) Grigol Robakidze’s scandalous book “Mussolini” which was ordered and published in Jena in 1939. In spite of this, the writer is not represented as a blind panegyric of one of the fascist leaders who was even hypocritically called “an eminent personality of Europe” by his contemporaries. The author of the paper states that G.Robakidze’s purpose was to study creatively, introspectively the personal essence of this charismatic leader, to reveal his positive or negative traits, though what the writer really wants to say

in the novel is often hidden beyond symbolic, mythological or philosophical parallels. A conclusion is made up that G.Robakidze's "Mussolini" is also of particular interest because it represents multifaceted inner nature of the Italian dictator still being at the top of his fame to a contemporary reader, shows his complex contradictory character, and at the same time, indicates disguised threat which is to be expected proceeding from his personal traits. In this respect, Robakidze's "Mussolini" gives warning to a reader because such profound research of dictators' personality is also a kind of prevention against threats coming from all despots.

ზოია ცხადაია

ქართული პოეზიის ირონიულ-პაროდიული შენაკადი (ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჯავახაძე)

70-იანი წლების პოეზია თემატურად მრავალფეროვანი, სახეობრივად — მეტყველი, ხატოვანი იყო, მაგრამ „დღის წესრიგში“ მაინც იდგა პრობლემა, რომ უკვე „ასე წერა არ შეიძლება“. შექმნილ ღირებულებათა ფონზე იქმნებოდა განმეორების საშიშროება, განახლებისა და ნოვაციისათვის აუცილებელი იყო „ყოველდღიურობის ერთფეროვნებაში მთვლემარე „მშვენიერების“ ... (დოიაშვილი 1987: 98) რეალიზება ახალ თემებში, ყოფიერების ხილვა ახალ, არაორდინალურ ფოკუსში. გარდავლილი იყო წინარე წარსული — მძიმე სულიერი თუ ფიზიკური ტანჯვით გაჯერებული ხანა: საგანგებო ჰეროიკის, პათეტიკის, მაღალ რეგისტრში აყვანილი რიტორიკის (ალაგ, მაინც — საოცრად მშვეთხიერი პოეზიის ნათელი, „სავსე ქართული პატიოსნებით“, ნიჭიერებით)... 60-იანი წლების თაობამ კი პოსტგალაკტიონისეული პოეტური სივრცის სარეანიმაციო ცდები წარმატებულად გაიარა... და მაინც — ამავე თაობის ორი თვალსაჩინო წარმომადგენლები, ტ. ჭანტურია და ვ. ჯავახაძე, უკმარისობის გრძნობით იტყვიან:

თოთხმეტმარცვლიანი მწუხარება...
ათმარცვლიანი ღიმილი.
მაგრამ ყველაფერი ეს —
ჩვენი პოეზიის წარსულია.
მშურს თავისუფალი ლექსის!
მშურს თავისუფალი ლექსის!
თუ რამ კაცს ოცნება ჰქონია,
იგი ოცნებების ასულია.
(ტ. ჭანტურია, „შირი თავისუფალი ლექსის შესახებ“)

ან: როგორც კარნიზი უარყო რიტმა,
ჩვენც
ისე
უნდა
უარყყოთ
რითმა.
(ტ. ჭანტურია, „მეგობარ პოეტს“ — ლალობით“)

მეორე პოეტი:

დამშვიდებული დამხვდა ცხოვრება,
უკვე ეძინათ მძიმე იარებს,
სახელგანთქმულმა დიდმა ბრძოლებმა
ქვეყნად უჩემოდ გადაიარეს.
(ვ. ჯავახაძე)

გადავლილი „დიდი ბრძოლებისადმი“ პატივის მიგება კი მის დარად და მის კვალდაკვალ სვლას კი არ გულისხმობდა, არამედ საკუთარ არსში ჩაღრმავებას ისე, როგორც არასდროს, ყოფიერების ცნობადი თუ შეუცნობელი სირთულით და სისასტიკით შეცბუნებული და ნირნამხდარი თანამედროვე ადამიანის მართალი სულის ამოხშიანებას, მაგრამ თავისთავად ესეც არახალი იყო, თუ მას სტილური ნოვაცია არ დაამშვენებდა. ირონია, როგორც ერთგვარი ამოსავალი იმისგან, რასაც ცხოვრების აბსურდულობა ჰქვია, აძლებინებს ადამიანს სიცოცხლეში თუ სიკვდილის პირისპირ — ბრძოლაში, გარჯაში, პრაგმატულ ყოფაში თუ შემოქმედებითი წვის ჟამს. ირონიულ-პაროდიული ნაკადი, რომელიც ახალ პოეტურ ტალღად შემოიჭრა 60-იანელთა პოეზიაში, ტ. ჭანტურიასა და ვ. ჯავახაძის პოეზიის მდინარებისთვის პრინციპულ და სასიცოცხლო წყაროდ იქცა. „ირონიულ-პაროდიული მსოფლმეგრძნობის ესთეტიკამ ქართულ პოეზიაში (ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჯავახაძე), ქართულ

თეატრში (რობერტ სტურუა) თითქოს ერთდროულად მოიკიდა ფეხი და წინათ თუ მეჩვენებოდა, რომ ეს იყო მხოლოდ პროტესტის ფორმა არსებული რეჟიმის წინააღმდეგ, ნაწილობრივ ვცდებოდი, რადგან ირონიულ-პაროდიული ესთეტიკა იყო პროტესტიც, იმ უმთავრესთან ერთად, რასაც ცხოვრების აბსურდულობა ჰქვია და რომელიც პოლიტიკურ საზღვრებს არ ექვემდებარება“ (ალხაზიშვილი 2003: 3).

ამ ორი პოეტის შემოქმედებამ ახალი სიცოცხლით შეავსო საუკუნის ბოლო ათწლეულების ქართული პოეზია. თამამ-თამამ, სიცილ-ლიმილში (თითქოს მხოლოდ...) ტკივილებით დანაღმული ფიქრები ჩადეს და მკითხველის ნება გახადეს, როდის, სად და ვისთვის როგორ იფეთქებს ეს ტკივილი. ვინ მკითხველი იქნება და ვინ — მხოლოდ „გადამკითხველი“... „ირონიულ-პაროდიული“ სტილი საშუალებას აძლევს მათ, იოლად დაძლიონ სამყაროს უსიერ სირთულეში ჩაკარგვის შიში თუ გარშემო არსებული ყოფითი ნონსენსები, ამათა ამაობა და ყველაფერი, რაც გაჩენის დღიდან არ ასვენებს მოკვდავს. ირონია, როგორც საუკეთესო გამოსავალი, მათთვის (ამ ორი პოეტისთვის) შემოქმედებით „იარაღად“ იქცა).

„ყველაზე გაბედულად და ყველაზე დიდი რისკით ქართული პოეტის გადასახლისებლად დღეს ტარიელ ჭანტურია იღვწის“, — იტყვის გ. ასათიანი და მას ირონიულ-ანალიტიკური სტილის დამამაკვიდრებლად მიიჩნევს. საგულისხმოა კრიტიკოსის მიერ იმის აღნიშვნაც, რომ „პოეტი, რომელიც გუშინ (რამდენიმე წლის წინ) შეუწყნარებელი სისატიკით ეკვეთა ტრადიციული „პოეტურობის“ ხელმყოფთ (გურამ პეტრიაშვილი), დღეს თვითონ ქვას ქვაზე არ ტოვებს ამ „პოეტურობიდან“. კრიტიკოსს მხედველობაში აქვს ტ. ჭანტურიას 70-იანი წლების ორი ბოლო კრებული „დანყვეტილი სერპანტინი“ „აუწყობელი გიტარები“. მართალია, გ. ასათიანს ამ მხრივ პიონერის როლში გამოჰყავს ტ. ჭანტურია, არ უარყოფს მის არჩეულ მანერას და იმ დროისათვის ამგვარ ლექსს ქართული პოეზიისთვის გამართლებულად და კანონზომიერად მიიჩნევს, მაგრამ ყოველივე ამას პოეტის შემოქმედებაში მცდელობის დონეზე აყენებს. მისი დასკვნით, ამ „მცდელობის“ ნაწილი პოზიტიურია, ნაწილი კი „ანტიპოეზიად“ გამოიყურება (ასათიანი 1985). კრიტიკოსი ამაში არ გულისხმობს საზოგადოდ „ანტიპოეზიის“ უარყოფას. იგი ამ მხრივ სკეპტიკურია ტ. ჭანტურიას პოეტური ძიებისადმი და თავის „ულმობელობას“ პოეტის ნიჭიერებისადმი ღრმა პატივისცემას მიაწერს.

ყოველივე ეს უთუოდ იმაზე მიგვანიშნებს, თუ რამდენად მამოკირებული და მოულოდნელი იყო ტარიელ ჭანტურიას გზიდან გადახვევის ეფექტი კრიტიკისათვის. მართებული დასკვნების გაკეთებას დროის დისტანცია დასჭირდა. დღევანდელი გადასახედიდან, გავლილი წლების პოეტური გამოცდილებით — 70-იანი წლებიდან დღემდე, ტ. ჭანტურიას ლირიკა ირონიულ-პაროდიული სტილის მნიშვნელოვან გამოვლინებად რჩება და ამართლებს ჩინებული კრიტიკოსისა და შემფასებლის — გურამ ასათიანის ზოგად-თეორიულ დასკვნას „ანტიპოეზიის“ შესახებ, რომ მას, ანტიპოეზიას, ამართლებს ტრადიციული პოეტური უარყოფის გზით ახალი პოეტური ფასეულობის შექმნა. ეს ფასეულობა შეიქმნა ტ. ჭანტურიას პოეზიის სახით. დღეს უკვე შეიძლება ვთქვათ, რომ მხოლოდ სტერეოტიპების დაძლევის მიზანმიმართული სურვილი არ ყოფილა პოეტის ცდების წარმმართველი, უმთავრესი მაინც ის შინაგანი იმპულსი იყო უთუოდ, რაც მის ნატურაში იდო სისხლხორცეულად. პოეტი, რომელიც ხშირად არაფერს ერიდება, „ვარდის“ და „შარდის“ გარიომფასაც „ბედავს“ და ა. შ. და ა. შ... საბოლოოდ მაინც ის პოეტია, რომელთანაც თითქმის „არც ერთი სტრიქონი ცრემლის გარეშე! არც ერთი წვეთი ცრემლი — სიხარულის გამო! მხოლოდ სევდა! მხოლოდ სინანული: ანმყოსთვის, წარსულისთვის, მომავლისთვის“... სევდითა და წუხილით, ღიმილით, ირონიით, პაროდიით... სევდიანი ღიმილის პოეტია იგი, ან პირიქით — ღიმილიანი სევდის.

„აუწყობელი გიტარების“ მკითხველი იფიქრებს, რომ რაღაც, მართლაც აუწყობელ, დაშლილ ფიქრებთან ექნება საქმე... რა თქმა უნდა, სათაურის სიმბოლიკაშიც ეს დევს, რომ პოეტის სათქმელი ტკბილი, მწარე ირონია, სევდა და უსევდობაა, პირზე მომდგარი, გულში ვერ ჩატეული სიტყვაა, თითქოს მოუხელთებელი, საგანგებო ზრუნვას მოკლებული გაქცევია კალმის მონასმს... მაგრამ ფაქტია და იმთავითვე ნათელი, რომ ამით არაფერი აკლდებათ, უფრო — პირიქით: გაუნებევრებელი, პირველი შთაბეჭდილებით — მამოკირებელიც; ძალზე ჩვეულებრივი, ყოველდღიური, ყოველწამიერი, ყველასმიერი ფიქრის და განცდის ურევერანსოდ შემოთავაზებაა, მწარეა, მაგრამ რეალობაა და ისიც, „უფლის ფუთაში გამოკრული“, წერს (ჩურჩულებს, როგორც თავად ამბობს) ლექსებს. მკითხველისთვის შეიძლება სულაც არ ჰგავდეს ჩურჩულს ეს ლექსები, მაგრამ ის ჭეშმარიტად ფიქრის და მხოლოდ ფიქრის ნაყოფია. ფიქრს კი, რაგინდ „ხმამალაღი“ არ უნდა იყოს, მაინც ჩურჩული უხდება და პოეტის ნებაა დაარქმევს ამ პროცესს: „ამოვარდნილ მენყერს“ (ტ. ტაბიძე), „ჩურჩულს“ (ტ. ჭანტურია), „ტანჯვის ხელოვნებას“ (ტ. ხარანაული) თუ სხვ. მისთვის მთავარია ამ ფიქრის შედეგი: „რად მიწა ჩრდილი საკუთარი, ო, ღმერთო, თუკი საკუთარ ჩრდილქვეშ... ნამონოლაც არ შეიძლება“ („ლომი გალიაში“, გალაკტიონის მიმბაძველებს). ირონიულ-პაროდიურული ხედვით არაერთი მწარე ფიქრი აიშლება, მაგრამ ისე, თითქოს სხვათა შორის, სიტყვასთან თამაშით (თუ უკიდევანო სამყაროს მარადისობის არსში ჩაკარგული თანამედროვე ადამიანის ქვეცნობიერი შიშით?) — სიკვდილ-სიცოცხლის თემა სხვადასხვა ასპექტში და სხვადასხვა სიტუაციაში ისახება. **„კარგია ჩაი, ქართული ჩაი. ცუდია ფიქრი, სიკვდილზე ფიქრი. ზუზუნი ჩალის. არჩილ ჩალის! თხა ბალახს კიკნის. კურდღელიც კიკნს“** („გზაში“).

აქ მარტო სიკვდილი არ არის ცუდი განწყობის აღმძვრელი... არანაკლებია „ზუზუნი ჩალის“, სურათის სიმბოლიკისათვის: „თხა ბალახს კიკნის. კურდღელიც კიკნის“, ხან კი: „ჭრიჭინასავით იყო სიკვდილი — მიმალული სადღაც კუნჭულში და დიდი ცაცხვის დაბზარულ ქერქში ისმოდა მისი მომქანცველი და გულის გამანვრილებელი ჭრიჭინი. თვითონ კი არსად ჩანდა“ („ჭრრრ...ჭრრრ). სათაურის სიმბოლიკა როგორც სმენით, ისე ვიზუალურადაც წარმოაჩენს სიკვდილის ჰაბიტუსს.

„გალაკტიონი თიხაში“ სიკვდილის აღქმას უფრო აიოლებს. თიხა, როგორც გარდა-ცვალებული (გარდა-ცვლილებული) სიცოცხლის მარადიული სიმბოლო: „ვაქებ თიხას — მხოლოდ თიხას, — თუ არ თიხამ, მაშინ ვილამ! საფლავშიაც, აქაც, იქაც — შეგვინახოს უნდა თიხამ!“ ხან კი — „ცხოვრება აუქციონია“, სადაც „პაოლო სიტყვას... უსათუოდ სიკვდილი ამბობს“...

ლექსი „სალალობა“, სათაური-ირონიული, იმ სიმძიმის მოსახსნელად, რომელსაც „სამოცდაათი მილიარდი მიცვალებულით დამძიმებული დედამინის“ ბრუნვაზე, ცოდვა-მადლით დამძიმებული პლანეტის ბრუნვაზე ფიქრს მიდევნებული პოეტი და მკითხველი განიცდიან. დასაბამიდან აქამდე – მკვდრეთით აღდგომისაკენ პოეტის მონოდება ვითომ სალალობა, პარადოქსულიც, მაგრამ მთლიანობაში საცნაური და ჩვეულებრივიც კი... **„ადექით ფეხზე! მე გაპატიებთ ისევ! თავიდან! მე ყოველ თქვენგანს ვაპატიე დანაშაული! ადექით-მეთქი! და აავსეთ ისევ, თავიდან! ქალაქი! დაბა, სრა! სასახლე! ციხე! აული! ჩემო ბიჭებო! გოგოებო! ჩემო ბავშვებო! დამლაღეთ ისევ, გამაბრაზეთ თქენი ხმაურით! გრენადერებო! რაინდებო! კობტა პაყებო! თქვენც, თქვენც მკვლელებსაც, გაპატიათ დანაშაული!“**...

სიკვდილ-სიცოცხლის ირონიულ-პარადიული გააზრება პოეტის არაერთ ლექსში, ყველგან ახალი ნიუანსით და შტრიხით („სიკვდილი“, „ყვავილობა“, „წინაპრები“, „ახირებული კოლექციონერი“, „პროცესიაზე“, „პაოლო იაშვილი“ და სხვ.). ოთხსტრიქონიან ლექსში „ქართული ზმნის ბუნებისათვის, დანერილი დიდი მეცნიერის გასაღიმებლად“ სიკვდილის თემა სალალობოდ, თამაშად წარმოჩნდება: **„პანთეონი, ბატონო, გადასარევი გაქვთ ღვთით, თქვენ რა გენაღვლებათ, რა! მოდექით და კვდით და კვდით!“**...

ტ. ჭანტურია, კრიტიკოს თ. დოიაშვილთან დიალოგში „ჯერი ახლა პოეტებზე“, აღნიშნავს: „პოეზია მარადისობის ძნელ გზაზე მიმავალი მარტოხელა კაცის საგზალია, რითმა კი — მისი მუდმივი თანამგზავრი.

„ძირს რითმა!“ , ხშირად მაქვს პირადად მე ასეთი განწყობა, მაგრამ ასევე ხშირად მეუფლება სხვა განწყობილება: „გაუმარჯოს რითმას“. ამიტომაც ვწერ ხან რითმიან, ხან ურითმო ლექსებს...

იმის დამტკიცება, რომ რითმას არავითარი პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს, შიშველი დეკლარაციით არ მოხერხდება. ეს რომ დაამტკიცო, ამისთვის, სულ ცოტა, ორი რამ არის საჭირო: ან თავად უნდა გაგაჩნდეს ბრწყინვალე რითმები და მხოლოდ ამის შემდეგ ლაპარაკობდე რითმაზე აგდებულად, ან არადა, საერთოდ უნდა თქვა უარი რითმაზე და მოახერხო ურითმოდაც პოეზია იყოს შენი ნახელავი“. ტ. ჭანტურია ორივე შემთხვევაში ჩინებული შემსრულებელია. სამართლიანი იყო მისი შენიშვნა კრიტიკის მისამართით: „მე მხოლოდ იმიტომ არ ვიხსენიებ ვერლიბრისტებში, რომ სხვაგვარადაც ვწერ“... (დოიაშვილი 1987: 105).

ტ. ჭანტურიას მრავალი ურითმო ლექსი (დავარქმევთ მას თავისუფალ ლექსს თუ ვერლიბრს) პოეზიაა, რომელსაც მტკიცება არ სჭირდება. რამდენიმესტრიქონიანი ურითმო ლექსი „მანძილი“ თითქოს ერთი ცხოვრების დრამატიზებული ნიგნია.

რა შორს ჰქონიათ სასაფლაო! — ბუზღუნებდა შორებელი.
რა მალე მოველით, ჩემო გოგო, შენს სამუდამო
სამყოფელთან! —
მოთქვამდა დედა.
„ვისთვის — შორსაა, ვისთვის — ახლოს“ — ფიქრობდა ბიჭი.

ისევ ნაცნობი სევდა – ამსოფლიური რეალობით, ძუნწი და ტევადი შტრიხებით... გამოსავალი — ისევ მწარე ირონია. „არყიან ბოთლით წინ მრისხანედ გადავუდექი სოფლის შარაზე ჩამოვლილ სევდას: — იარაღი დაყარე, ბრიყვო!“ (უსათაურო).

ირონიული ლიბილის მომგვრელია სევდა ლექსში „ხევსურეთი – 76“, სევდა რალაც დიდი დანაკარგის გამო (გალაკტიონის „სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიაშის“ ასოციაციით): **„აქ სხვა ხალხი ცხოვრობდა, სხვა სისხლის და გორისა. ახლა გორდას იშოვი პაჩკა“** **„ფილიპ მორისად“ (იქნებ, თანამედროვე ლელთ ლუნისას სანუხარი?..)**

რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის მტკივნეული თემა, 70-იანი წლებისათვის ჯერ კიდევ ტაბუდადებული („ვერა და ვერა“... უსათაურო), ირონიულ-ანალიტიკური ხედვა პარადირებული ემოციებით: „ალტრუსტის ბლოკნოტიდან“, „ტელეფონი“, „პერიფრაზი“, „ეპიტაფია აბსურდის თემაზე“, „გული სპირტიან ქილაში“, „ტრანს-საოცნებო ლიანდაგები“ და სხვ. — ეს არის ზოგადი სურათი ტ. ჭანტურიას 70-იანი წლების პოეზიისა.

მიუხედავად მრავალი წინააღმდეგობისა და უსაფუძვლო კრიტიკისა, იგი ბოლომდე ერთგული დარჩა ერთხელ არჩეული გზისა. ამ პრინციპების ერთგულებას შინაგანად შემზადებული, სისხლხორცეული მოთხოვნისა და არაორდინარული პოეტური ნატურა განაპირობებდა. სიტყვისა და რითმის ოსტატურად მფლობელი, სტილური მრავალფეროვნებით და არასტანდარტული, - არამაბლონური ტროპული მეტყველების სრულყოფით ქმნის ახალ პოეტურ ინტონაციას. იგი არა მხოლოდ პირველია, როგორც ირონიულ-პარადიული ნაკადის შემოქმედი, არამედ მისი სრულმქმნელია. მის მიერ დაწყებული ღირებულებათა „ნგრევის“ პროცესი სრულიად „ახლის აშენებით“ გასრულდა (პოეტის მთელი შემოქმედების გათვალისწინებით).

პოეზიის ე. წ. „ყოფითი რეფორმის“ განხორციელებაში მნიშვნელოვანია ვ. ჯავახიძის წვლილი. „საით არ უნდა წავიდე – ვიცი, და ვიცი, საით უნდა წავიდე“ , - წერდა პოეტი, მაგრამ მთავარი მაინც ის იყო, როგორ წავიდოდა ამ არჩეული გზისკენ. მისი ლექსები იმთავითვე გამოირჩეოდა მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო ყოფითი დეტალებისადმი განსაკუთრებული მიმართებით, განსხვავებული

დამოკიდებულებით, ნრფელი გრძნობით და „სიმართლესავით წმინდა სინათლით“. მთავარი მისთვის გამოთქმის სტილი და ინტონაციაა — უფრო თხრობითი, მაგრამ უდავოდ პოეტური, ორიგინალური, გადამწყვეტი ფუნქცია მასთან სიტყვას აკისრია.

შემოქმედების პირველი ათწლეული ძიების ნლები იყო პოეტისთვის — საკმაოდ მიღწევინი, საიდანაც კარგად გამოიკვეთა უფრო წარმატებული მომავალი. ჭეშმარიტად პოეტური ცხოვრება თავისთავად გულისხმობს მარად ძიების გზაზე ყოფნას, მუდმივი ძიების წყურვილით ბოლომდე აღუვსებელ სურვილს. **ვახტანგ ჯავახაძე** 70-იან წლებში რამდენიმე პოეტური კრებულის ავტორია: „მეშვიდე“ (1974), „ანაბეჭდი“ (1975), „მარტი, აპრილი, მაისი“ (1977), „წეროების სამკუთხედი/ (1978), „შედარება“ (1980).

სიტყვებით თამაში, როგორც ირონიულ-პაროდიული ხერხი ყოფითი მოვლენებისა და ფაქტების გადმოსაცემად, განსაკუთრებულად იჩენს თავს კრებულებში „წეროების სამკუთხედი“ და „შედარება“. „თამაშის“ წესით პოეტი ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს მისთვის უმთავრესს, სიტყვას. იგი წარმატებულად აღწევს მიზანს. ვ. ჯავახაძე, როგორც თავად ამბობს, „უკიდურესად აუცილებელი სიტყვების“ მომხმარებელი პოეტია, შეუძლია, განაახლოს „წინქვილის ქვასავით გაცვეთილი სიტყვა“. მისთვის ხშირია სიტყვების განმეორება, მრავალჯერადი და მრავალი ნიუანსით გამოყენება, შედეგად — ლექსიკის ეკონომიურობა, უსათაურო ლექსი „ტყეში ამოდი, ბალახო“ ოცდაოთხსიტყვიანია. აქედან 10 სიტყვაა ძირითადი (დამხმარე თუ სრულმნიშვნელოვანია), დანარჩენი განმეორებაა. ასევე უსათაურო „სადაც შემხვდება ქუთაისის მატარებელი“ ორმოცდაოთხი სიტყვისაგან შედგება, მათგან 11 სიტყვაა ძირითადი, დანარჩენები განმეორებაა, არსებითი სახელები მეორდება სხვადასხვა ბრუნვებში, ზმნები იცვლება დროის კატეგორიით. ხშირია ფრაზების განმეორებაც (გალაკტიონისადმი მიძღვნილი „უსათაურო“, „მარტო არ ხარ“, „ორი მეგობარი ერთმანეთს შორდება“ და სხვ.). ყველაფერი ეს ხდება აუცილებლობის გრძნობით, პათეტიკის და ხელოვნურობის გარეშე, ანალიტიკური ხედვით, უკომენტარო ფაქტებით, რომელიც თავისთავად მრავალ ტკივილიან და დამაფიქრებელ კომენტარს მოიცავს.

ვახტანგ ჯავახაძის პოეტური თამაშის ერთ-ერთი ექსპერიმენტული და საყვარელი ხერხია აგრეთვე „ციფრებით თამაში“ — ეს განსაკუთრებით გამოარჩევს მის ლექსებს. თამაშის შედეგი ეფექტური და შთამბეჭდავია. ლექსში „გაჩენის დღიდან“ ფიგურირებს ციფრები ერთეულიდან — მილიარდამდე... „ხალხი იჩქარის ათასობით ზღვამდე და მზეზე, ზღვასთან სხვა ხალხი იხმაურებს ასი წლის შემდეგ, ათი ათასი ედავება დარდებს და სევდებს — ათი ათასი არ იქნება ასი წლის შემდეგ. მოდის პარადზე მილიონი ბრძენი და შეთე, სხვები გაშლიან ბაირალებს ასი წლის შემდეგ“... უსათაურო ლექსში „ცხრაასსამოცდათხუთმეტში“ ციფრებით იქმნება კონკრეტული დროის ღირსსახსოვარი ხატი — ნელთაღრიცხვა, ნელინადი, თვე, რიცხვი, სადამო... კონკრეტული ფიგურალურად ვინროვდება, მსგავსი შემთხვევები ხშირია ვ. ჯავახაძის ამ წლების ლექსებში. „თამაშის“ ხელოვნება ორგანულად წარმართავს პოეტის სამყაროს. ეს მისი ხელწერაა, ვიზუალურად თვალშისაცემი, სმენისთვის — ეფექტური და, რაც მთავარია, ეს ციფრები მოიცავენ აზრობრივ დატვირთვას (ხსოვნას, ტკივილს, წარმავლობის განცდას, სიცოცხლის აბსურდულობის შეგრძნებას). ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა მ7 ღმ1 (მშვიდი ღმერთი). ციფრების ამ პრინციპით გამოყენება უდევს საფუძვლად მთელ ლექსს.

მ. ჯავახაძის ექსპერიმენტული ძიებანი გამოჩნდა „ფიგურულ ლექსებშიც“. „გრაფიკული ლირიკა“ პოეტის 1980 წელს გამოცემული ლექსების კრებულის ერთ-ერთი ციკლია. ლექსში „შესავალი“ ნათქვამია: „მე ლექსს არ ვწერ, მე ლექსს ვხატავ“. ასე „იხატება“ გრაფიკულ ლექსებში „ავტოპორტრეტი“ (საოცრად მიახლოებული რეალურ ხატს), „პირამიდა“, „სამკუთხედი“, „რაკეტა“, „აღმართი და დაღმართი“, „შადრევანი“, „ქარ-წვიმა“, „მდინარე“, „ხიდი“, „საფეხურები“ და სხვ. აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვებით თამაშს, რომელიც უმეტესად ოსტატური დახვეწილობით გამოირჩევა. გრაფიკული ფორმა განსაზღვრავს თემას, თემას კი — სიტყვა.

ვ. ჯავახაძე, ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში, 70-იან წლებშივე შეფასდა, როგორც ქართველ პოეტთა შორის ერთი პირველთაგანი, ვინც თანამედროვეობის ურთულესი პრობლემები პოეზიად აქცია. „ატომისა და ნეილონის საუკუნეში“ როცა **„ადამიანი შეუმჩნეველად გახდა უხეში“, ოცნებისა და რომანტიკისთვის ადგილი აღარ რჩება** ცისქვეშეთში: **„თანდათან კარგავს მოთმინების უნარს იობი, ძალაინ ხშირად ედავება ტყუილი მართალს, გულგრილად ცხოვრობს უფრო მკაცრი კაცობრიობა, მღებავი — ლებავს, მხატვარი — ხატავს“.**

თუმცა, ამ გულგრილობის ზღვარიც ირღვევა და მარადიული კითხვაც არ ასვენებს ადამიანს: „რა იქნება ასი წლის შემდეგ?... ერთი მათგანიც არ იქნება... სხვები გაშლიან ბაირალებს ასი წლის შემდეგ!.. ასეა „გაჩენის დღიდან“ დაწყებული დღევანდელ დღემდე“... ტექნიკური რევოლუციის ნოვაციებმა კიდევ უფრო გაამკაცრეს ადამიანის მეოცნებე სამყარო, უფრო თვალნათლივ წარმოჩნდა „წუთისოფლის კორიდა“. პოეტის კი ამ „კორიდაზე“ ბედისწერასთან და ყოფიერებასთან შეჭიდებული ჩვეულებრივი ადამიანია, ჩვეულებრივი ადამიანური სევდით, ტკივილით, მეტ-ნაკლები რწმენით, გამძლეობის ნიჭით... ვ. ჯავახაძეს, როგორც პოეტს, შეუძლია ჩაუფიქრდეს ყოველივეს — ბალახის ღეროდან ვარსკვლავიან ცამდე. მოაქციოს ის პოეზიის ორბიტაში, სიტყვების თამაშით, ირონიულ-პაროდიული საშუალებებით წარმოსახოს ყოფითი სურათები, დეტალები. ასეთ შემთხვევაში მისი ლექსის არქიტექტურა მწყობრი და მომხიბვლელია, გარეგნული ეფექტი — უდავო, მაგრამ კიდევ უფრო მიმზიდველი ინტერიერი, ტექსტში ქვე-ქვე ჩადებული ფიქრები, თითქოს მეორეხარისხოვანი, ფაქტიურად კი — უმთავრესი. „ფრთხილად! ხარაჩოებზე ბევრი გადაიჩეხა, ფეხაკრებით იარე, ვიდრე კარგად დაცხრები, შენ არც იფეული ხარ, შენ არც არსაკიდე ხარ, ღრუბლის პედესტალებზე დგანან შენი ტაძრები... შენს ქალაქებს მიხედვე, შენ დაბზარულ ფრაგმენტებს... მაგრამ წვიმს და ჭალაში კვნესის ბიჭო გოგია, მოდერნისტულ ალიზში

ჩამალულან ველები, ტიკტიკებს და ტიკტიკებს წვიმის ტავტოლოგია და ეზოში ქვა-ლორღი ყრია, როგორც ვერლიბრი („სახლს აშენებს პოეტი“).

ირონიას ამძაფრებს ეიფელის, არსაკიძის, პედეტალის, „მოდერნისტული ალიზის“ და სხვ. სახელთა, სიტყვათა, სინტაგმათა აღნიშვნა.

ურბანისტული გარემო, მშობლიური ქალაქი, ვახტანგ ჯავახაძისთვის ადგილის დედაა — მისი სამყაროს ნაწილია და არა სულისშემზოველი გეოგრაფიული სივრცე ქვის კედლებით, საიდანაც გაქცევის სურვილმა განსაკუთრებით მოიცვა 70-იანი და შემდგომი ათწლეულის ქართული პოეზია... მისთვის აქ ყველაფერი ახლობელია — ავტომობილის სოლო და ქორო“, „სამოქალაქო ტრანსპორტის პარადი“, **„დისონანსივით ჩაივლის ხოლმე კინოსტუდიის ნაცნობი ეტლი, ზოგჯერ სახარძრო რაზმის სირენა მთელ სიმფონიას დაუსვამს წერტილს. ხოლო ჭადრების ბანი და კრინი ქვედა სართულებს ამშვიდებს მხოლოდ, მე კი თბილისის მიწის დონიდან ზუსტად მეექვსე სართულზე ვცხოვრობ“.**

მწარე ირონია მთელ ტექსტში, რამეთუ მიწის დონიდან მეექვსე სართულზე ცხოვრება არ ნიშნავს სიმშვიდეს. უფრო მეტიც, არ არსებობს მიუწვდომელი სიმაღლე ფიქრისთვის. იგი, სადაც არ უნდა იყოს, იქ მოუნახავს გულს პოეტს. **„გულს მომინახავს, გამომაფხიზლებს და სინდისივით მანუხებს დიდხანს მოულოდნელად დამუხრუჭებულ მანქანის მიერ დასმული კითხვა“...**

ფიქრს პოეტის ლექსებში ხშირად კითხვები მოყვება. კითხვები ყველგან და ყველაფრის გამო — შინ, გარეთ, ქუჩაში, კონკრეტულ დროში და კონკრეტულ გარემოში თუ წარმოსახვებში... კითხვები ცნობისმოყვარე ადამიანის — რატომ, როგორ, რისთვის, როდემდე... კითხვები მიმართული ანმყოფიდან — წარსულისაკენ, მომავლისაკენ. კითხვები დიალოგში, საკუთარ თავთან, ზოგჯერ უფალთან, განსაკუთრებული კითხვა „რატომ?“ ამავე სახელწოდების ლექსში (მინანერით — ჰემატოლოგიისა და სისხლის გადასხმის ინსტიტუტში). ეს კითხვები ძალზე მტკივნეულია და შემზარავი, თანაც — უპასუხო. ირონია და სიტყვებით თამაში რომ პოეტისთვის უბრალო ექსპერიმენტი და თავმესაქცევი არ არის, ამ ლექსშიც კარგად ჩანს. სულით ხორცამდე შეძრული ადამიანის ნუხილია მთელი ტექსტი. **„ღმერთო, / შენ რომ ღმერთი იყო, / ამათ აქ რა უნდათ მაშინ? / ესენი რომ აქ არიან, / შენ როგორ ხარ, / ღმერთო, ღმერთო? / სათვალავი აგრევიან / პირველის და მეთორმეტის. / ორი კვირის გაზაფხული, / თითქოს გარეთ დარჩა ბავშვი, / დგება ფეხის წვერებზე და / იფყიტება ფანჯარაში“...**

სიტყვების გათამაშებაში ამ საშინელი სენის ერთ-ერთი მიზეზის (ატომის) ქარაგმაც დეცს:

სიტყვასიტყვით ვიმეორებ
ამ ხუთწინა სიტყვას (რატომ?).
წვეთწვეთობით შევავროვე,
მარცვალ-მარცვალ.
ატომ-ატომ.
(რატომ?) ორი ხმოვანი და
სამი თანხმოვანი (რატომ?).
ვეკითხები აინშტაინს,
ვეკითხები ბატონ პლატონს
და რუსთაველს ვეკითხები:
რატომ? (რატომ?).
რატომ? (რატომ?).

ვ. ჯავახაძის ამ წლების ლექსებში თანდათან მატულობს ფიქრი და განსჯა, მატულობს ტკივილი, მაგრამ პოეტს მაინც ერთგვარი უკმაყოფილების გრძნობა არ ტოვებს, რადგან, მისი წარმოდგენით, „არ ითარგმნება ტკივილი“ ისე, როგორც ტკივა, თუმცა, ამაში შეიძლება არ დავეთანხმოთ პოეტს, რადგან მისი პოეზია ადამიანის ტკივილის „თარგმანია“ — ზუსტი და გულწრფელი, გულშიჩამწვდომი.

დამონებანი:

ალხაზიშვილი 2003: ალხაზიშვილი გ. სივრცე ღიმილსა და ცრმელს შორის. გაზ. „ჩვენი მწერლობა“, 26. II. 2003.

ასათიანი 1985: ასათიანი გ. დინოზავრის ნაკვალევზე სიარული აკრძალულია. წიგნიდან: უკეთეს დროთათვის. თბ.: 1985.

დოიაშვილი 1987: დოიაშვილი თ. გუშინ, დღეს, ხვალ. თბ.: 1987.

Zoia Tskhadaia

**Ironic-Parodic Stream of Georgian Poetry
(Tariel Chanturia, Vakhtang Javakhadze)**

Summary

Ironic-parodic stream appeared in the works of Georgian poets from the sixties of the twentieth century. It became the principle style for Tariel Chanturia's and Vakhtang Javakhadze's lyrics. They consider irony as a protest against absurd. Tariel Chanturia is the first as the instilling of ironic-parodic style, while this style was not strange for Georgian poetry in general.

Despite the numerous contradiction and groundless criticism, Taniel Chanturia stayed devoted to the way he had chosen once and for all. Devotedness of those principles was caused by the internally prepared, extraordinary poetic character. The skilful manager of a word and a rhythm; by means of variety of style and with non-standard, unique tropological completing of speech, he creates the new poetic intonation.

The contribution made by Vakhtang Javakhadze in realization of the so called “reality reform” of poetry is very essential. His poems, from then on, were preferable in particular connection with significant or insignificant lifestyle details and by different attitude to them. Playing by words as the ironic-parodic technique for saying lifestyle developments and truth is the most important characteristic of Vakhtang Javakhadze poetry and one of his poetic playing experimental and much loved method is “figure playing”, “figure poems” (graphic lyrics).

ლალი დათაშვილი

„ძე შეცდომილი“ და „სამოსელი პირველი“

გურამ დოჩანაშვილი სათაურითვე მიგვნიშნებს, რომ მისი რომანი „სამოსელი პირველი“ „ძე შეცდომილის იგავს“ (ლუკა 15, 11-32) ეფუძნება. ამით ავტორი რომანს ქრისტიანულ საფუძველს აყრდნობს და კიდევ ერთხელ მიახედებს მკითხველს ბიბლიური სწავლებისაკენ.

„ძე შეცდომილი“ (ანუ „უძღები შვილი“) იგავს ყველა დროისა და ხალხის უდიდეს მონათხრობს უწოდებენ, რადგან ეს, მართლაც, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანესი იგავი მთელი კაცობრიობისა და მაცხოვრის, თუ თითოეული ადამიანისა და უფლის ურთიერთდამოკიდებულების პარადიგმაა. პირველქმნილი ცოდვიდან მოყოლებული ადამიანი (ანუ ვინც ადამს „დაატარებს“ საკუთარი სულით) — უძღები შვილი, მამისაგან განმდგარი და დაკარგული, თავისი სახლის, სულისა თუ სამოთხის გზის ძიებაშია.

„ძე შეცდომილი“ რამდენიმე უმნიშვნელოვანეს ასპექტს შეიცავს: მამისა და შვილის, ადამიანისა და საწუთროს, უფლისა და კაცის, ძმების ურთიერთობის თემები; გამოღვიძების, საკუთარი თავის „მოგება-გაცნობიერების“, სინანულისა და სიყვარულის, დაკარგულის მოძიებით აღძრული სიხარულის მოტივები; სამოსელი პირველის, ბეჭდის, ხამლის, „ჭამებული ზვარაკის“ სიმბოლური სახეები. ამდენად, ფართოა სპექტრი, რასაც იგავი სთავაზობს მწერალს.

ჩვენი მიზანი „სამოსელი პირველისა“ და „ძე შეცდომილის“ ურთიერთმიმართების ჩვენებაა.

გურამ დოჩანაშვილი თითქმის მთელ იგავს (ნაწილ-ნაწილ) იმონებს რომანის შესაბამის ადგილებში: სახლიდან წასვლისას დომენიკო თავისი პარადიგმის — უმცროსი ძის სიტყვებით მიმართავს მამას: „მამაო, მომეც მე, რომელი მხედების ნაწილი სამკვიდრებელისაი“ (დოჩანაშვილი 1990: 104); როდესაც დაბრუნებაზე ფიქრობს, მწერალი ისევ ლუკა მახარებლის ტექსტით გადმოსცემს პერსონაჟის განცდას: „რომ აღვდგე და წარვიდე მამისა ჩემისა და ვჰრქუა მას: მამაო, ვცოდე ცად მიმართ და წინაშე შენსა და არლარა ვარ მე ღირს წოდებად ძედ შენდა, არამედ მყავ მე ვითარცა ერთი მუშაკთაგანი“ (დოჩანაშვილი 1990: 688).

რომანის პერსონაჟიც იგავის მამის მსგავსად სულ გასცქერის შვილის გზას, შეუწყვეტლად ელოდება, იმედოვნებს, რომ ოდესმე დაუბრუნდება დაკარგული ძე, შორიდანვე მოჰკრავს თვალს მუხლებზე დამდგარს და გარბის შვილის შესახვედრად, ზურგზე ეფერება მის წინ დაჩოქილს. გულისშემძვრელად გადმოსცემს მწერალი მამის განცდას: „ყვრიმალებდაბერილი“ რომ გარბის „შებრალებული“ შვილისკენ:

„დომენიკოსკენ გარბოდა მამა და მის მორკალულ — ნეკნებ, ხერხემალამობურცულ ზურგზე დავარდა, ეხვეოდა და ეფერებოდა, გაზინტლულ თმაზე ნაზად და ხარბად უსვამდა გრილ, ხემემ თითებს, ძალიან გამხდარ, სიფრიფანა, საცოდავ მხრებზე ეამბორებოდა მას“ (დოჩანაშვილი 1990: 694).

რომანის მამაც არ ამთავრებინებს დომენიკოს მსახურად მიღების თხოვნას და მისი სამოსელი პირველით შემოსვას ბრძანებს.

გვეგვე, თავისი პარადიგმის — იგავის უფროსი ძმის — მსგავსად, ეჭვითა და შურით ამბობს: „მამა შეჭამა საცხოვრებელი შენი მეძავთა თანა“.

იგავის ისეთი უმნიშვნელოვანესი მოტივები, როგორებიცაა: „თავსა თვისსა მოგება“ და დაკარგულის დაბრუნებით აღძრული სიხარული — მთელი რომანის ქვეტექსტია, თუმცა „სამოსელ პირველში“ არ გვხვდება ჭამებული ზვარაკის დაკვლის, ბეჭდისა და ხამლის შვილისთვის გადაცემის ეპიზოდები. იგავის ფინალური ნაწილის ტექსტსაც არ იმონებს მწერალი.

მამისა და შვილის ურთიერთობის თემა, შვილისაგან დამოუკიდებლობის მოპოვების სურვილი, მამა-ბატონის მფარველობისა და ზეგავლენისაგან განთავისუფლების მოტივი სამყაროსავით ძველია. ისევე, როგორც ძველია მამისა (და, შესაბამისად, მამაღმერთის) სიყვარული ძისადმი.

პირველად ადამი განუდგა მამას, როცა მოისურვა დამოუკიდებლად გარკვეულიყო კეთილ-ბოროტის ლაბირინთებში, ცხოვრების „მეცნიერებაში“ და მშვიდ, იდილიურ ყოფას დაბრკოლებებთან ჭიდილი, ტყივილი და დაძაბულობა არჩია. დომენიკო — ახალი ადამიც ტოვებს მაღალსოფლის იდილიას და ცხოვრებასთან დასაპირისპირებლად მიდის. საწუთროს გაცნობასა და მისი „გამოცანების ამოხსნას“

ცდილობს თავადაც ლტოლვილად გადაქცეული ლტოლვილის გზას იმეორებს: „მამის წიაღში“ მშვიდ და უბინო არსებობას დამოუკიდებლობას, პრობლემების თავისი მრწამსის შესაბამისად გადაწყვეტას არჩევს, რათა გახდეს „მეცნიერი კეთილისა და ბოროტისა“. ამით კიდევ ერთხელ იმეორებს ადამის შეცდომას, შორდება სამოთხის ნეტარებას, თავის საკუთარი სისხლითა და ოფლით გატანას ცდილობს.

„ძე შეცდომილის“ იგავი დაკარგულის, შეცდომილის, წარწყმედილის მოძიების მოტივს აგვირგვინებს ლუკას სახარებაში. დაკარგული ცხვრისა და დაკარგული დრაქმის ამბავი დაკარგული ძის თემად გადაიზრდება. ოღონდ, თუ ცხვარს თავისი გულუბრყვილობითა და უმეცრებით ებნევა გზა და შორდება ფარას, დრაქმას კი დედაკაცი კარგავს, სხვათა დაუდევრობის გამოა იგი მოსაძიებელი, ძე სრულიად გააზრებულად ტოვებს მამის სახლს, თვითონვე განსაზღვრავს საკუთარ ბედსა თუ უბედობას. ცხვარი და დრაქმა მსხვერპლნი არიან, ძე — ცოდვილია. ამიტომ მას მამა არ ეძებს, მხოლოდ ელოდება. სახლსაც დამოუკიდებლად უნდა მიაგნოს, ძეობის პატივის საკუთარი ნებით უარყოფელმა თვითონვე უნდა მოიძიოს დაკარგული, მოახერხოს მამის სახლისკენ გზის გაკვლევა.

მამა არ ეწინააღმდეგება ძის სურვილს. აძლევს თავის წილს და უშვებს სახლიდან. ნმ. მამების სწავლებით, იმაში უცნაური არაფერია, მამა შვილებს ქონებას რომ უნანილებს, თუმცა წასვლაში ხელს იმიტომ არ უშლის ძეს, რომ ბრძნულად განჭვრეტს, მხოლოდ განსაცდელსა და მარტოობაში განისწავლება მისი ვაჟი, „გამოიხურება, როგორც ოქრო - ბრძმედში“, სოლომონ ბრძენის სწავლების თანახმად.

რომანის მამაც ამავე მიზნით უშვებს უმცროს ძეს, თუმცა მწერალი ჩაამატებს ორიგინალურ დეტალს — მამის ბრძანებით კოჭლი ყმა სილას გააწნავს დომენიკოს. ეს ერთგვარი პროტესტია მამის მხრიდან შვილის წასვლისა და მამის სიტბოს, მისი ტკივილის არად ჩაგდების გამო. მამა უყურებს ამ სცენას. ამით გურამ დორანაშვილი ამძაფრებს პერსონაჟის მოლოდინს, გვიჩვენებს, რომ მამა იმ წამიდან ელის შვილს, როგორც კი სახლის ზღურბლს გადააბიჯა, იმ წამიდან შესთხოვს უფალს ძის შინ მშვიდობით დაბრუნებას.

მწერალი უნარჩუნებს თავის პერსონაჟს იმ დიდ სიყვარულს, რაც იგავის მამას უმცროსი ძისადმი გააჩნია და რაც სიმბოლურად უფლის საოცარ სიყვარულს გულისხმობს კაცობრიობის მიმართ, მის ყოვლისმომტყვებლობას და დაკარგული ძის მარადიულ ლოდინს.

მამის სიტბო და სიყვარული იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ შოტლანდიელი პროფესორი უილიამ ბარკლი (+1978წ.) აღნიშნავს: „ეს არის მოსიყვარულე მამის იგავი“ და არა — „ძე შეცდომილის“, რადგან მამის სიყვარულზე უფრო ბევრია ნათქვამი, ვიდრე შვილის ცოდვებზე“ (ბარკლი 1984: 230).

რომანის მამას გულზე ლოდად ჰკიდია დაკარგული ძის დარდი, როგორც ერთი გლეხი ამბობს მის შესახებ.

ყოველწლიურად აღნიშნავენ გაზაფხულის დღესასწაულს, რომელიც ღამისთევით სრულდება და სიმბოლურად აღდგომას მიანიშნებს. მამა ამ დღესასწაულზე ელოდება ადამიანებს, ელოდება იმედით, რომ მათ შორის დომენიკოც გამოჩნდება, დომენიკო — მკვდრეთით აღმდგარი, გამოღვიძებული, როგორც გაზაფხული, აღდგომა ან მკვდრეთით აღმდგარი მაცხოვრის მიერ ჯოჯოხეთიდან გამოსხნილი კაცობრიობა.

მამა სოფელს მოივლის, მარტოდ დარჩენილი. ყველაფერს ნახავს, ანთებული კვარით დადის (ეს კვარი იმედად გვესახება, გზის მაჩვენებლად, რომელიც ბნელში მომავალთ გზას გააკვლევინებს და თანაც მაცხოვრის სიტყვებს გვახსენებს „ნათელი იგი ბნელსა შინა ჩანს და ბნელი იგი მას ვერ ენია“). შემდეგ კი ლოდზე მდგომარე მოელის ხალხს და ამონმებს, ხომ არაეინ დააკლდათ, ყველა თუ დაბრუნდა. ჩვენი აზრით, რომანის ეს ეპიზოდი სიმბოლურ ქვეტექსტს შეიცავს. ეს ლოდი „ლოდი საკიდურის“ ასოციაციას ქმნის, ხოლო, რადგან მამას მოლოდინის ქვა აწევს გულზე, სიმბოლურად მაცხოვრის ლოდინი იგულისხმება, ლოდინი და იმედი, რომ კაცობრიობა გამოსწორდება და ყოვლისმომტყვებელი, უკიდევანო სიყვარულით სავსე უფლისკენ წარემართება. ეს მოლოდინიც იგავისეულია. უწმიდესი და უნეტარესი ილია მეორე ბრძანებს: „როგორც ეს მამა უნახავდა თავის შეცდომილ ძეს სამოსელ პირველს, ბეჭედსა და ზვარაკს და მის შინ დაბრუნებას ელოდებოდა, ასევე ელოდება უფალი ყოველი ადამიანის და, საერთოდ, მთელი კაცობრიობის დაბრუნებას მასთან“ (იგავნი 2004: 36).

მხოლოდ მამის წიაღში მალდება დომენიკო და მამის სიტყვებით, მისი ხელისა და გულის სიტბოთი სწვდება სიცოცხლის საიდუმლოს — დედამიწას სიყვარული ატრიალებს: სიყვარული მოყვასისა და სიყვარული უფლისა.

იგავისა და რომანის უმთავრესი თემა, ცხადია, ძე შეცდომილის ნუთისოფლის ტყვეობაში აღმოჩენა და კვლავ მამის სახლში დაბრუნებაა.

საწუთრო მამის მზრუნველობისა და მფარველობის გარეშე იოლად უსწორდება და ანადგურებს ადამიანს. მუდამ საჭიროა მამა, რომელიც განსაცდელისგან დაგისხნის. ამიტომაცაა, რომ რომანში ლტოლვილი ერთ ტანდაკორძილ ხეს მამას ეძახის, რადგან იგი ზღვის მოქცევისა თუ ქარიშხლისაგან იცავს. დომენიკოსაც მუდამ საჭირდება მამა, კოჭლი ყმა, მამობლით თუ მამობილის ძმა, რომ მუხანათ ნუთისოფელსა და გაიძვერა ადამიანებს გადაურჩეს. უმამოდ ტკივილისა და გახრწნილების მორევში ინთქმება, მაგრამ მამის ფასი რომ გაიგოს, სწორედ ამიტომაც სცილდება მას, შორიდან უკეთ ჩანს მამის სახლის სამოთხისეული ატმოსფერო.

მაღალსოფლიდან, ანუ სასუფეველის იდილიური, მშვიდი და ნეტარი ყოფიდან, ქვევით ეშვება დომენიკო. ცხოვრება შემპარავია: ჯერ ლამაზ-ქალაქი უღებს კარს, რომ სიკეთე-ბოროტების დაპირისპირება აშკარად არ გამოჩნდეს, შემდეგ „ნაცრისფერი და გლუვი“ ქალაქი კამორა, შემდეგ კი — კანუდოსი: დაცემა, გადაგვარება, ცოდვა, ტკივილი სდევს თან უფსკრულისკენ მიმავალ დომენიკოს...

„სიკეთე თუ ხართ, იქ, იმ ქალაქში რა გაძლებინებთ?!“ — სულშეხუთული ეკითხება დომენიკო მიჩინიოს. უკვე ესმის თავისი შეცდომა, უკვე ყველაფერი გააზრებული აქვს, მაგრამ მიჩინიოს მრისხანე ტონით ნათქვამი, რომ ერთი დრაჰკანი მაინც უნდა დაეტოვებინა ექვსი ათასიდან, რაც მაღალ სოფელში დაბრუნების უფლებას მისცემდა, თავს ახრევიანებს, მძიმე ხვედრთან შეგუებას აიძულებს. მაღალსოფელი, რაც სამოთხის, ზესთასოფლის ასოციაციას ქმნის, „არვის მიხედვს უსასყიდლოდ, უვაჭრელად.“ ხოლო მისი ნებით უარმყოფელი მინიერ მწვირეს — საღორეს იღებს. ამიტომ როგორც ძე შეცდომილი, დომენიკოც ღორების მომვლელი ხდება, ებრაული კანონის მიხედვით, ყველაზე უკადრისი საქმით ირჩენს თავს. ტალახში ამოსვრილი დომენიკო უფსკრულის ფსკერზეა... შიმშილი და ტკივილი აიძულებს, გამოფხიზლდეს.

დომენიკოს გამოღვიძება საკუთარ ხორცთან, სხეულებრივ მიდრეკილებებთან დაპირისპირებით იწყება. ღორების მოვლა და „რქის“ საჭმელი საკუთარი თავის, ცოდვისა და ცოდვაზე დაფუძნებული სამყაროს ზიზღს უღვივებს მას. მწერალი ოსტატურად გვიჩვენებს, რომ მის პერსონაჟს შიმშილი უკვე იმდენად აღარ აწუხებს, რამდენადაც სულის ტკივილი. ამიტომ „ეშმა ლმოხიერდება“, იბრძვის, რომ ხელიდან არ დაუსხლტეს მსხვერპლი. ცხელ, ხორციან საჭმელს ახვედრებს დალილ-დაქანცულ, საღორეში დაბრუნებულ დომენიკოს. სურს აცდუნოს, ერთი ჯამი საჭმლით მოისყიდოს. თუმცა ამ ვნებასთან დაპირისპირება ყველაზე უფრო მეტად აძლიერებს დომენიკოს და სოფლის გზასაც მიაგნებინებს. საოცარი ოსტატობით ასრულებს და დრამატიზმით ტვირთავს მწერალი რომანის ამ პასაჟს: „და მის დროებით, მცირე პატრონსაც, ძუნწს, ხარბს, ნუნურაქს, რა ჭირი ეტაკა, რა იყო, რა მოეჩვენა მაინც. ბოლო დროს შინ, საღორეში მობრუნებულს, ცხელ კერძს, ხორციანს, უხვედრებდა. და სპილენძის ჯამი ნაკელიან სოხანეზე კი იდო, მაგრამ მაინც დულდა, მძიმედ თუხთუხებდა და დამატყვევებელ, რკინის აბლაბუდასავით სუნს გამოსცემდა. აჟრიალებდა დომენიკოს, მოიკუნტებოდა, ნერწყვი სდიოდა, აძაგდაგებდა, მაგრამ იცოდა, კერძის შეთქველვა და — სოფლად ასვლაზე ფიქრი მოშორდებოდა; და ამა ფიქრის ასარიდებლად თუმც ზამთარ-ზაფხულ თავს იწამებდა, აიქ ასვლაზე მტანჯველ ოცნებას მაინც, მაინც რომ ელოლიაგებოდა, ამ ავაზაკურად აორთქლებულ კერძზელა მიხვდა... რალაც სხვა იყო მაღალსოფლად, ისეთი რალაც, საჭმელზე ვმეტად რომ ეზიდებოდა“ (დოჩანაშვილი 1990: 688)...

გაძლიერდა, განიბრძნო დომენიკო და „მოეგო თავსა თვისსა“, თავისი პარადიგმის მსგავსად, შინ დაბრუნება გადაწყვიტა. „თავსა თვისსა მოგება“, წმ. მამების განმარტებით, უპირველეს ყოვლისა, რწმენის დაბრუნებას, უფალთან დაკარგული ერთობის კვლავ აღდგენას გულისხმობს (რადგან საკუთარი „მეს“ გაცნობიერება ქრისტიანისთვის აუცილებელ ასპექტად უფალთან დამოკიდებულებას მოიაზრებს).

აქედან იწყება აღმართი — სულიერი აღდგომა და აღმასვლა, მეტად მძიმე გზა ზესთასოფლისკენ. მიდის დომენიკო და გრძნობს დიდი გველის გაყინულ თვალებს, შორიახლოს რომ მისდევს და უთვალთვალებს. „კეფაზე გველის მზერა ენვის დომენიკოს“. მან იცის, რომ საკუთარ თავში უნდა დასძლიოს „მონაცრისრო გველის გაყინული თვალი და სხეულში დარწეული სუსხი,“ ანუ უნდა განდევნოს ეშმა საკუთარი სულიდან.

სინანული და ცოდვის სიძულვილი სულისა და გონების მწვირეს ჩამოაცილებს დომენიკოს და იგი გაზაფხულის დღესასწაულზე (ანუ აღდგომას) ბრუნდება სოფელში, მკვდარი ცოცხლდება აღდგომის მაძლით, დაკარგული ძე მამის სახლის გზას პოულობს, სინანულით განწმენდილი „აღდგება და აღმართება“, მამის სახლს იბრუნებს, თუმცა გრძნობს, რომ რალაც აკლია, სასუფევლის ნეტარებას ვერ სწვდება, რალაცას ელის მისგან მამაც.

დომენიკო წვალობს, ცოდვილობს, მიწისგან ადამიანის გამოძერწვას ცდილობს, მაგრამ არაფერი გამოსდის, ხელებს ისვრის მხოლოდ. მწერალი ამით მიგვანიშნებს, როგორ ცდილობს დომენიკო საკუთარი თავის შეცნობა-გადაკეთებას, საუფლო საქმის გამეორებას, უსახური ქმნილების დახვეწას. წმ. მამების სწავლებით, როდესაც ადამიანი მიწას ამუშავებს, საკუთარ თავს იხვეწს და იუმჯოღესებს, რადგან მიწისგანაა შექმნილი. თუმცა თიხის ქმნილებისთვის სულის შთაბერვა მხოლოდ უფალს ძალუძს. ხელმოცარულ დომენიკოს შიში იპყრობს, შიშით უსუსურქმნილს სამყარო „გადაყლაპვას“ უპირებს, მამის შეწვევა რომ არა. დომენიკოს ამაღლება მწერლის მიერ მაცხოვრის წმ. სისხლის მიღებასა და მამის ხელის სითბოს უკავშირდება. „ორიოდ ყლუპი წყალგარეული ნითელი ღვინო ფრთხილად შეასვეს... შვებით გმინავდა საბრალო მგზავრი“... მაცხოვრის წმ. სისხლთან ზიარების საიდუმლოს აღსრულებას მოჰყვება ცოდვებისგან განწმენდა, „მათი ცეცხლში დანვა,“ „ზურგითაც ცეცხლი მიაქვს“ დომენიკოს, დასტირის ანა-მარიას, თავის ნამდვილ სიყვარულს, და მხარზე მამის თბილი ხელის შეხება მიახვედრებს, რომ ეშმას ხრიკების შიში კი არა, უფლისა და კაცის ურთიერთსიყვარული მართავს სამყაროს. ეს ის დიდი ჭეშმარიტებაა, ის მარადიული სიბრძნეა, რომლიდანაც უნდა ამაღლდეს ნანამები, სანუთროსგან ნაცემი მგზავრი. ის ამეთვისტოა, მკერდზე ჩამოკიდებული რომ უნდა ატაროს და ამ ერთ პატარა, ხელთუქმნელ ქვას ყველა ლოდზე მეტი წონა აქვს. ეს კაცობრიობის ცხოვრების უმთავრესი არსის წვდომაა, „ბაღლამნარე თაფლად რომ აცხია დომენიკოს ტურზე“. ეს არის ის მაცხოვრებელი სიბრძნე, რითაც სასუფევლის ნეტარება უნდა დაიმკვიდროს კაცობრიობამ, რაც უნდა დაგვირგვინდეს დაკარგულის, შეცდომილის, წარწყმედილის პოვნისა და სასუფეველში დაბრუნების სიხარულით. ამიტომ სწავლება „ნუ გეშინია“ იცვლება სწავლებით „გიყვარდეს“. ეს ის სიბრძნეა, რომელსაც ჯერ ლტოლვილი იღებს მამისგან ნანარმოების დასაწყისში, სანთელზე ხელგამთბარი, ბოლოს კი — დომენიკო. შიში მამის (მამა უფლის) სიყვარულით უნდა დაიდლოს და მამისგანაც სიყვარულის ღირსი გახდეს ძე — ესაა სანუთროში გზის გაკვლევის, სასუფევლის მოპოვების საიდუმლო.

„ძე შეცდომილის იგავში“ საგულისხმოა ძმობის თემა: უფროსი ძმა ეჭვიანობს უმცროსზე. შენიშნულია, რომ უფროს ძმას არც მამა უყვარს და არც უმცროსი ძმა. იგი მამას მოვალეობის მოხდის მიზნით ემსახურება და არა — სიყვარულით. ხოლო შინ დაბრუნებულ, მკვდრეთით აღმდგარ მრწემს კი არ მოიხსენიებს, როგორც „ძმა ჩემი“, არამედ — „ძეი ესე შენი“. იგი ძმას მეძავობაში ადანაშაულებს, თუმცა მანამდე იგავში ამ ცოდვის შესახებ არაფერია ნათქვამი (ზოგადად აღნიშნულია, რომ უძლები შვილი უწმინდურად ცხოვრობდა).

იგავის მამა ცდილობს, ძმებს შორის სიყვარულის გაღვივებას შეუწყოს ხელი. იგი ლოცავს უფროს შვილს, ვიდრე რამეს ეტყვის. შემდეგ კი ხაზს უსვამს მათ ძმობას. მისი სიტყვები „ძმაი ესე შენი“ ძმის სიყვარულის, უფროსის უმცროსისადმი მოვალეობის, მისი მფარველობის მონოდებაა. მამა დიდი სიყვარულით ეპყრობა უფროს ვაჟსაც.

გვეგვესა და დომენიკოს სახეები კაენისა და აბელის, ესავისა და იაკობის ასოციაციას აღძრავს. გვეგვე კაენით მინათობქმედია, ძმა არ უყვარს და ეჭვიანობს მამა-უფლის „აბელთან“ (დომენიკოსთან) განსაკუთრებით კეთილი დამოკიდებულების გამო.

გვეგვე ესავივით უსულო, მძიმედ მოაზროვნე ადამიანია, ისიც ერთი ჯამი შეჭამანდისთვის ცვლის ძეობისა და უფროსი შვილობის პატივს, არაფერი აღელვებს, თუ მადლარია. მწერალი რამდენიმე შტრიხით ხატავს გვეგვეს — თითქმის უსულო, სხეულგრივ ადამიანს. როდესაც ვეცნობით, კოჭლ მსახურს სახეში მიათხლემს კარებს და „პატრონი დედას“ ავინებს სისხლის მობანვის მსურველს, ბოდვის მოხდის ნაცვლად. შემდეგ კი ლტოლვილის შეფარება აღიზიანებს, მამას განიკითხავს: „რალა მიჭირს! ერთი მუქთამჭამელით მეტი გვეყოლება“, აღმური მოედება, „მაგრამ უცებ ჩაიფერულა — გამაძლარი იყო“, — შენიშნავს მწერალი.

ძმების ურთიერთობის ასახვისას გურამ დოჩანაშვილი სახარებისეულ იგავს მისდევს, თუმცა ზოგიერთ დეტალს თავისი ინტერპრეტაციით გვანვდის. შენიშნება მამის მკაცრი დამოკიდებულება გვეგვესადმი, თითქოს არც უყვარს იგი. ბზარი მამა-შვილის სიყვარულში მაშინ ჩნდება, როცა უპატრონო ძალს კლავს გვეგვე. ამ უგულო არსებას მუშაობას უსჯის მამა და მიუხედავად იმისა, რომ, მისივე შენიშვნისამებრ, თოხნისა თუ მკის დროს წლების მანძილზე უამრავი მოძრაობა გააკეთა, მაგრამ მაინც ვერ გამოიხსივდა მამის თვალში ის ერთი მოძრაობა, უზარმაზარი ლოდი რომ ასწია და ძალს თავი გაუჭყტყა. ამით გ. დოჩანაშვილი იგავის თავისებურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. შლის უფროსი ძმის სახეს და მისი სულის უხემ ხვეულებს წარმოაჩენს, რომლებიც სახარების მკითხველის თვალში აკნინებს მას.

გვეგვეს იმიტომ სძულს დომენიკო, რომ მამამ მისგან შეიტყო ძალის მოკვლის ამბავი, თანაც გვეგვე სულ მუშაობდა, დომენიკო კი ჩრდილში იწვა და არ იცოდა, დრო როგორ მოეკლა.

მამას მზერა უმკაცრდება გვეგვეს სიტყვების გაგონებისას უმცროსი ძმის მიერ ფულის მეძავებში დახარჯვის შესახებ და პასუხის ღირსადაც არ მიიჩნევს უფროს ვაჟს.

რომანში ისიც არ ჩანს, რომ მამა ცდილობდეს გვეგვესა და დომენიკოს დაახლოებას, გვეგვე ზედმეტად „მინის კაცია“, ის ვერ გაუგებს „ზეცის კაცებს“. როგორც ჩანს, ამიტომაც მიიჩნევს მამა ზედმეტად, ფიზიკური ჯაფის გარდა, სხვა რაიმეც ასწავლოს და რალაც სხვაგვარი ფორმითაც აღზარდოს გვეგვე.

ისევე, როგორც ლუკა მახარებლისეულ იგავში, „სამოსელ პირველშიც“ არ ჩანს დედის სახე, როგორც სახარება გვიჩვენებს მამაშვილური ურთიერთობის არსს — ერთ-ერთ კონკრეტულ ასპექტს, ასევე წერს გ. დოჩანაშვილიც.

მწერალი განსაკუთრებულ ორიგინალობას სამოსელი პირველის მხატვრულ სახესთან მიმართებით იჩენს. იგავში მხოლოდ ერთხელაა სამოსელი პირველი ნახსენები, როგორც შეცდომილის ძეობის პატივის აღმდგენელი და მამის მზრუნველობის დასტური. გარდა ამ ფუნქციებისა, მრავალმხრივ „ტვირთავს“ გ. დოჩანაშვილი სამოსელს, შეიძლება ითქვას, რომ სამოსელი პირველი რომანის მთავარი გმირია.

ბიბლიის მიხედვით, შესაძლოა გამოიყოს სამი ტიპის სამოსელი: სამოსელი პირველი, ტყავისა და სულიერი.

სამოსელი პირველი, ანუ ნათლის სამოსელი, უბინოების დასტურია. მისით შემოსილია კაცი პირველქმნილ ცოდვამდე, ცოდვით დაცემის შემდეგ ამ სამოსელს კარგავს, მის ნაცვლად კი „შეიმოსავს“ შიშსა და სირცხვილს. „სამოსლის დაკარგვით ადამი და ევა ღმერთთან მამაშვილური სიახლოვის განცდას კარგავენ, შიშვლდებიან, რადგან აღარ აისახება მათი ხატება ღმერთთან“ (ლექსიკონი 1998: 707). დომენიკოც კარგავს ამ სამოსელს, საკუთარი ნებით ყიდის მას, ამით ადამზე მეტ ცოდვას ჩადის. ადამს სამოსელი შემოეძარცვა ცოდვის გამო, თუმცა ამის შესახებ მან არც კი იცოდა. ადამმა შეჭამა აკრძალული ნაყოფი, დომენიკომ კი უარი თქვა სამოსელზე.

ტყავის სამოსელი, ანუ, პირობითად, სამოსელი მეორე, უფალმა მისცა ადამსა და ევას — განშიშვლებსა და დაცემულს. „აგრძენს, რამეთუ შიშველ იყვნენ... და უქმნა ღმერთმან ადამს და ცოლსა მისსა სამოსელნი ტყავისანი და შეჰმოსნა მათ“ (დაბ. 3, 7...21).

როცა უფალი ადამსა და ევას ტყავის სამოსლით მოსავს, „ამით ორმაგი შინაარსით ტვირთავს სამოსს. ტყავის სამოსელი ადასტურებს დაცემული ადამიანის ღირსებებს და დაკარგული ხატება-მსგავსების კვლავ დაბრუნების შესაძლებლობას“ (ლექსიკონი 1998: 707).

რამდენადაც სამოსელი და საზრდელი ადამიანური ყოფიერების უმთავრესი აუცილებლობაა, ძველი აღთქმის მიხედვით, საუფლო კურთხევა გულისხმობს დაპურებულობასა და შემოსილობას (იხ. შეს. 28, 20), ხოლო ღვთის რისხვა — შიმშილსა და სიშიშვლეს (იხ. II სჯ. 28, 48). ეგვიპტიდან გამოსვლისა და უდაბნოში ორმოცწლიანი სიარულისას სამოსელი არ შემოჰკლებიათ ებრაელებს. წმ. მამათა

სწავლებით, უფალი მოსავდა მათ და ამით აკურთხებდა ალექსანდრე კვეციანიძის მსვლელობის აუცილებლობას.

„სამოსელი იცავს ადამიანის სხეულს იმ ძალთაგან, რომელთაც შეუძლიათ მისი ქაოსში დაბრუნება, საიდანაც გამოიყვანა უფალმა სამყაროული წესრიგის შექმნისას. ამიტომ არ შეიძლება სიმშველეს გამოჩენა“ (ლექსიკონი 1998: 708). გამიშვებულ ნოეს მიაფარეს მისმა შვილებმა (შეს. 9, 20-24), ზღვაში გადახტა პეტრე, რომ უფალს მისი სიმშველე არ დაენახა (იოანე 21, 7), ხოლო ჯვარცმისას მაცხოვრის შეურაცხყოფა იმითაც გამოხატეს, რომ თითქმის გაამიშველეს იგი.

„შემოსვა დაკარგული სამოთხისეული ნეტარების კვლავ დაბრუნებას გულისხმობს“ (ლექსიკონი 1998: 707), მარკოზ მახარებელი საგანგებოდ გამოკვეთს, რომ ლადარინელი სწული, მაცხოვრის წყალობით, „შემოსილი და გონიერია“; იაკობ მოციქული გვასწავლის, რომ სულისთვის სამარგებლოა, როცა სხვას ვაჭმევთ და ვაცმევთ (იაკ. 3, 15-16), თანაც ეს ადამიანის „საზოგადოების წევრად ქცევისა და მაცხოვრისთვის მიბაძვის გამოხატულებაა“ (ლექსიკონი 1998: 708).

„ტყავის სამოსელი“ სხვა ფუნქციითაც გამოიყენება, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ იმას გამოვყოფთ, რაც იგავში და, შესაბამისად, რომანში იკითხება.

სულიერი სამოსელი, ანუ მესამე სამოსელი, სამოსელი პირველის კვლავ დაბრუნებას ნიშნავს. ის კაცმა თავისი კეთილშობილებითა და ღვთისთვის სათნო ცხოვრებით უნდა მოიპოვოს. ამ სულიერი სამოსლის ბრწყინვალეობა აცხონებს მას და, თუ იქნება „საქორწინე“, მხოლოდ მაშინ დაიმკვიდრებს ცათა სასუფეველს.

მაცხოვარმა ფერისცვალებისას სამოსის განსპეტაკებით („სამოსელი მისი იქმნა სპეტაკი, ვითარცა ნათელი“ — მათე 17, 2) მიგვანიშნა, რომ ცხონება შესაძლებელია განწმენდითა და სულიერი ფერისცვალებით.

სულიერი სამოსელი ნათლისღების მაღლით ქრისტეს შემოსვას გულისხმობს (გალ. 3, 27), ეს არის „ხატი ზეცისაგანისაი“ (1 კორ. 15, 49), რომელიც უნდა მოვიპოვოთ ძველი, ანუ ცოდვით დაცემული კაცის მოკვდინებითა და ახალი, „ღმრთისა მიერ დაბადებული“ კაცის შემოსვით (ეფეს. 4, 24). ეს არის მარადიული სამოსელი „ზეცით გამო, რომელი-იგი შე-თუ-ვიმოსოთ, არღარა შიშველ ვიპოვნეთ“ (2 კორ. 5, 2-3). ამ სამოსლის შესამოსად უნდა მოვიპოვოთ საქმენი ბნელისანი“ (პრომ. 13, 12) და ვიცხოვროთ „სიმართლითა და სინმიდითა ჭეშმარიტებისაითა“ (ეფეს. 4, 24).

უფლის სწავლებით, სასუფეველს დამკვიდრებულნი მათი სპეტაკი სამოსლით იცნობიან (გამოცხ. 3, 4-5), წმინდანთა დასს სპეტაკი სამოსლით იხილავს იოანე ღვთისმეტყველი (გამოცხ. 7, 9-15), „ელვარე სამოსლით“ არიან შემოსილნი ანგელოზებიც (ლუკა 24, 4).

გურამ დოჩინაშვილი რომანში სიუჟეტის განვითარების უმთავრეს ხაზს დომენიკოსა და სამოსელი პირველის ურთიერთმიმართებას აყრდნობს.

დომენიკოს სახლიდან წასვლა, მისი ქონება სამოსლის გაყიდვას, მისთვის ძვირფასი თვლების ჩამოცლას ეფუძნება. მის სახლში დაბრუნებას მამის მიერ სამოსლის დაბრუნება მოსდევს, ხოლო სულიერი ახალშობა, განწმენდა, „გამოხურება“ სამოსლის ცეცხლში დანვით გამოიხატება. ამის შემდეგ კი, უკვე მესამედ, დომენიკო მამისაგან იღებს ახალ „სამოსელს“ — სიტყვას.

სამოსელი დომენიკოს სულიერ მდგომარეობას, მის ღირსებას, მამასთან მყოფობის უფლებას უკავშირდება. „სამოსელი პირველი“ სპეტაკი და ციურია, მეორე — ქვებდაცლილი, გაყიდული, დომენიკოს გაუხეშებას, წუთისოფლით შესვარულ, ცოვებით დამძიმებულ, უწმინდურ ყოფას გულისხმობს, ხოლო სამოსლის მესამედ ბოძება — მაცხოვრის კვლავ მოპოვებას და მასთან დაკარგული ერთობის აღდგენას.

„ორჯერ გიბოძე სამოსელი პირველი, დომენიკო, — თქვა მამამ, დინჯად ჩამოსცქეროდა, — და მესამედაც გინყალობებ — მე მოგცემ სიტყვას შენ, დომენიკო“.

მეორე სამოსელი, ანუ „ტყავის“, „პატივყარილი“ (რამდენადაც ქვების ჩამოცლით გაუბრალოვდა) დომენიკოს გატლანქებული სულის ანალოგია. მისი დანვით პერსონაჟი სულიერ ფერისცვალებასა და განსპეტაკებას ცდილობს, „შემოსილი“ შიში და სირცხვილი უნდა ჩამოიცილოს.

გაზაფხულის დღესასწაულს დიდი კოცონის დანთება მოსდევს, რომელშიც ადამიანები თავისი სამოსის მონაჭრებს ყრიან. „ასე ამბობდნენ, თითქოს ისინი, ამსოფლენები, დიდი ხნის წინათ ციდან ჩამოვიდნენ და წინაპრები იქ დარჩნენ და ტანსაცმლის ნაგლეჯს აქაური ამბები სხეულიდან შეჰყვებო, ასე ეგონათ, ასე ამბობდნენ და სხეულის სითბოშეყოლილი ნაგლეჯის კვამლიც ხომ მაღლა ადიოდა, ცაში, და ცადდარჩენილებს მათი ამბავიც ვითომ კვამლად აუვიდოდათ, ასე ამბობდნენ, სჯეროდათ ასე და განათებული ცისკენ მიფარფატებდა ამბავი.“

დომენიკო „ცეცხლით განწმენდილი“ წვავს სამოსელს, ცაში დარჩენილ სულს უგზავნის თავისი ცხოვრების გრძელ ამბავს, ხალხი კი „ამ უცხოოდ ამაღლებულ, აღზევებულ სეირს თვალდახუჭული შესცქერის“. წვავს დომენიკო თავის ცოდვებს, სულიც ეწვის, მაგრამ მკითხველისთვის გასაგებია, რომ დიდი განწმენდა სხვანაირად შეუძლებელია, თვინიერ ამისა კი, დომენიკო ვერ „მოეგება თავსა თვისსა“. იგი საბოლოოდ მხოლოდ კოცონთან გამოფხიზლდება კოცონის იქით მდგომარე, დაძაბული, შვილისგან რალაცის მომლოდინე მამის შემხედვარე...

„წამოიშრათა სამოსელი პირველი... შუაგულ ცეცხლში იდგა, ეკიდა და ნელა იფერფლებოდა. ეს სურათი ნაწარმოების კულმინაცია — მკითხველს ჯვარცმულ მაცხოვარს წარმოადგენინებს და ჩვენს თვალწინ იწვის სამოსელი ტკივილით, საშინელი ტკივილით ისევე, როგორც მაცხოვრის კაცობრივი სხეული კვდებოდა ჯვარზე...“

იწვის სამოსელი, თვითონ იღებს დომენიკოს ცოდვებს, საკუთარი ტანჯვით ათავისუფლებს განვლილისა თუ უკვე ჩადენილისგან, მაგრამ რჩება ხვალისდელი დღე, დიდი მომავალი. არდილთა

ტყეში გარბის დომენიკო, ემინია, რადგან ახალი, ჭეშმარიტი საყრდენი სჭირდება მერმისისთვის. ეს საყრდენი კაცთათვის უფლის რწმენა, მისი სწავლებაა. მამის თბილი ხელის შეხება ამჟღავნებს ბედმავე მგზავრს და მის დამოძღვრასაც ისმენს:

„კარგად იცოდე, დომენიკო, სამოსელი პირველია სიტყვა“.
ამას მამის კურთხევა-დარიგება მოსდევს: „ბევრი ყმა თუმცა კი გეყოლება, შენ მაინც ყველას მონა იქნები... განამდები და გაიხარებ... უბედნიერესი უბედური იქნები... და დატანჯული“ (გვახსენდება ვაჟა-ფშაველას სიტყვები: „მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერი, როცა ვარ შეწუხებული“ — „ჩემი ვედრება“).

დომენიკო ირწმუნებს, რომ „დედამიწას სიყვარული ატრიალებს“. ასე შეაერთებს მწერალი სახარებისეულ ცნობილ სწავლებებს: უფალია სიტყვა და უფალია სიყვარული. ბეჩავი მგზავრიც მაღლდება, რადგან „იღებს“ ღმერთს, როგორც სიყვარულსა და პირველითგანვე არსებულ სიტყვას — ჭეშმარიტ სამოსელ პირველს. ეს სიტყვა უსასრულო, მარადიული ამბავია, რომელიც მუდამ იწყება და არასოდეს მთავრდება, იგი მარადიულია, როგორც თვით უფალი ან როგორც სამოთხის მდინარე...

მარადიულია მამისა და ძის ურთიერთობის თემაც. ამიტომ მწერალი იგავს პარალელურად ხან ძველ ქართულად იმონებს, ხან — ახალ ქართულად, განმეორებადობის წარმოსაჩენად.

მუდამ იყო და მუდამ იქნება კაცის ეშმასთან დაპირისპირებაც. ამ წუთისოფელში მცხოვრები ყველა ამ მტრობას შეეჩეხება. ეს წინააღმდეგობაც სამყაროსავით ძველია, ამიტომ უსახელოდ ტოვებს მწერალი მოძალადე ეშმას და პერსონაჟის უკიდურეს დაცემას ასე გადმოსცემს: „იმან კი დომენიკო ღორების მწყემსად წარავლინა“. მკითხველისთვის ცხადია, რომ „იმან“ — დაცემულ ანგელოზს მოიაზრებს, უბედურებათა თავსა და თავს.

გურამ დოჩანაშვილი ოსტატურად ასრულებს რომანს. მარადიულობის, განმეორებადობის შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე ფინალური ფრაზა: „ნუთუ ყოველივე, — გაიფიქრა დომენიკომ, მარადიული მდინარის პირას იჯდა, — ნუთუ ყოველივე ეს?..“ (დოჩანაშვილი 1990: 718).

მკითხველი კიდევ ერთხელ ხედავს დაცემულ ადამს, მობოროილეს სამყაროულ ლაბირინთებში, უძღები კაცობრიობის კიდევ ერთ შვილს... სამყაროს მეუფედ შექმნილს — დომენიკოს („სიტყვებიდან დომინუს, დომინიონ და დომენ“ — ასე ხსნის თვით მწერალი ამ სახელს), ანუ ხელისუფალს, საკუთარი ნებითვე ამ სამყაროს ტყვედ გარდაქმნილს...

და ჩვენც გურამ დოჩანაშვილთან ერთად ვკითხულობთ: „ნუთუ ყოველივე, ნუთუ ყოველივე ეს...?“

damowmebani:

დოჩანაშვილი 1990: დოჩანაშვილი გ. სამოსელი პირველი. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1990.

იგავნი 2004: იგავნი უფლისა ჩუენისა იესო ქრისტესნი — 2. თბ.: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 2004.

ბარკლი 1984: ბარკლი უ. ლუკას სახარების განმარტება. ედინბურგი: ბსბ, 1984 (რუსულ ენაზე).

ლექსიკონი 1998: ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი. კიევი-მოსკოვი: გამომცემლობა „კაიროსი“, 1998 (რუსულ ენაზე).

Lali Datashvili

“Tempted Son“ and “Clothing the First“

Summary

Guram Dochanashvili points out with the help of the title that “Clothing the First“ is based on the fable “Tempted Son“. Domenic is tempted son who willingly abandons his father’s house. He is later trying to come back and restore the honour of being a son - in other words tries to wear pure clothing.

Domenic’s awakening begins with the feeling of love towards his father. This love gives him power to draw devil out of his soul and convince that love is basic on the earth.

According to the Bible we know three types of clothing. The first, leather clothing_ Adam before temptation. The second - tempted Adam and the third is Adam’s return to paradise.

In the novel Domenic also gets clothing from his father three times. This clothing expresses a spiritual condition of Domenic. The first clothing is Domenic’s childish purity. The second clothing, stripped with precious stones, sold is a sinful Domenic. Only after burning this clothing and after confessing his own sins father gives him the third clothing, the word - a symbol of trust and Lord.

სოსო სიგუა

ვინ იყო „ჰოლლრაიტ“?

ჰოლლანდიის ხელმოწერით ქართულ პრესაში რამდენიმე ესსე დაბეჭდილი:

1. „ნაპოლეონი და ჰინდენბურგი“, „ჯარისკაცი“, 1917, 27 აგვისტო.
2. „ხალხური სიმღერებისათვის (ძუკუ ლოლუას კონცენტების გამო)“, „სახალხო საქმე“, 1917, №1 სექტემბერი.

3. „დაუპატიჟებელი ვორიაგები“, „ხალხის მეგობარი“, 1918, 18 ივლისი.
ფიქრობ, ჰოლლანდი არის კონსტანტინე გამსახურდიას კიდევ ერთი, აქამდე უცნობი ფსევდონიმი, რომელსაც მიმართა მაშინ, როცა „აბაშისპირელს“ გამოეთხოვა.

1. „სახალხო საქმე“ და „ხალხის მეგობარი“, იყო სოციალისტ-ფედერალისტური პარტიის გაზეთები.

კონსტანტინე გამსახურდია ამ პარტიის წევრი იყო და თანამშრომლობდა „ჯარისკაცშიც“ (მაგ., „იარაღს მიაშურეთ“, 1918, 4 თებერვალი, შდრ. ი. გრიშაშვილი, ფსევდონიმების ლექსიკონი, თბ., 1987, გვ. 41).

ჟურნალ „ჯარისკაცის“ რედაქცია მესამე ნომერში (1917 წ.) განმარტავდა, რომ პირველ ნომერში დაბეჭდილი მიმართვა „ქართველი ჯარისკაცებისადმი“ ეკუთვნოდა არა კ. აბაშისპირელს, არამედ — კ. აბაშიძეს, რომელიც მეგობრობდა კ. გამსახურდიასთან (დახვრიტეს 1937 წელს).

ასე რომ, მწერლის სახელი თავიდანვე დაუკავშირდა ამ გამოცემას.

2. „ნაპოლეონი და ჰინდენბურგი“ დაწერილია ანალოგიებისა და პარალელების ხერხით, რომელთაც ახლავს მწერლის სპეციფიკური ლექსიკა და გამოთქმები — „კორსიკელი გენიოსი“, „რასა“, „ბერლინერ ტაგებლათი“, „ეროსივით ტრაბახა“, „გერმანელივით მართალი“.

ამ ესსეში ავტორი ასახელებს ჰინდენბურგის 30 მეტრიან ძეგლს, რომელშიც ერთი ლურსმნის ჩარჭობა ათასობით მარკა ღირებულა.

ეს სახე მეორდება „დიონისოს ღიმილში“:

„ჰინდენბურგის უშველებელი, დაღურსმული ხის ძეგლი რაღაც ზღაპრულ ბაყბაყ მდევს მაგონებს“ (გამსახურდია 1961: 844).

ესსე დაწერილია გერმანული ენის მცოდნის მიერ, გერმანიისადმი სიყვარულით, მაგრამ ავტორი განადიდებს ნაპოლეონს, რომელსაც კ. გამსახურდია უდიდეს მოვლენად მიიჩნევდა.

ავტორი ერთმანეთს ადარებს ნაპოლეონსა და ჰინდენბურგს, რომელიც ასრულებს ფრანგების იმპერატორის დანაქადებს, ყაზახ რუსთა ურდოები და მათი თეთრი მეფე უნდა გავანადგუროვო.

ფელდმარშალი პაულ ფონ ჰინდენბურგი პირველ მსოფლიო ომში იყო ჯერ აღმოსავლეთის ფრონტის მთავარსარდალი, შემდეგ — გენშტაბის უფროსი (მოგვიანებით — გერმანიის პრეზიდენტი).

ეს ის დროა, როცა გერმანია და მისი მოკავშირეები თითქოს ამარცხებდნენ ანტანტას, ფაქტიურად — მთელ მსოფლიოს.

ერთი უზუსტობა: ჰინდენბურგი, რომლის სახელი ომამდე არც ავტორს სმენოდა, 1917 წელს იყო არა 55, არამედ — 70 წლისა.

3. ახლა გადავხედოთ ესსეს — „ხალხური სიმღერებისათვის“, რომლის ეპიგრაფი აღებულია ფრ. ნიცშეს „ზარატუსტრადან“:

„სიმღერით, გალობით და ცეკვით ადიდეთ თქვენ თქვენი ღვთაება“.

კ. გამსახურდიამ რამდენიმე წლის შემდეგ ესსეები დაწერა ფილიმონ ქორიძესა და ვანო სარაჯიშვილზე. ერთ-ერთ მათგანში გაიმეორა ადრე დამონმებული ზარატუსტრას სიტყვები:

„სიმღერით, ცეკვით და მუსიკით ადიდეთ თქვენ თქვენი ღმერთი“.

ნახსენებია ოდისეიც — მწერლის ერთ-ერთი გატაცება, რომელსაც მოჰყვება ხოლმე ზღვის მოტივი (შდრ. — მოგზაურობის დღიური „რომში“, ჟურნ. „ცისარტყელა“, 1920, №7).

4. როგორც სხვა ესსეებში, აქაც ახსენებს 1871 წელს, როცა საფრანგეთის წინააღმდეგ ომში ნიბელუნგების ჰანგებს ზარბაზნებზე ნაკლები მნიშვნელობა როდი ჰქონდა.

როგორც ვხედავთ, ავტორი არის სოციალისტ-ფედერალისტი, გერმანოფილი, გერმანული ენის მცოდნე, ძლიერ და განსაკუთრებულ პიროვნებათა მადიდებელი. მაგრამ ამკარაა კოლხური წარმომავლობაც:

1. ავტორი კარგად იცნობს მეგრული გარემოს კოლორიტს, კილოსა და სევდას. მაგრამ აფხაზურშიც ერკვევა.

ამიტომ ურჩევს მომღერალს, იმღეროს „აყშ“ — „საომარი ჰიმნი აფხაზებისა“ (გავიხსენოთ აფხაზური „ერგეაშვა“ „მთვარის მოტაცებაში“).

როგორც ვიცით, კ. გამსახურდიას ბებია დედის ხაზით აფხაზი იყო — ჯარამხან მაანი (შდრ. — აფხაზ თარაშ ემხვარის ბებია ჯარამხანი).

2. „დაუპატიჟებელი ვორიაგები“ დაბეჭდილია ქუთაისში გამომავალ გაზეთ „ხალხის მეგობარში“.

კ. გამსახურდია ამ პერიოდში (1918 წლის ივლისი) იმყოფებოდა ქუთაისსა და ჭიათურაში, სადაც ცხოვრობდა მისი მეუღლე რებეკა ვაშაძე.

3. „დაუპატიჟებელი ვორიაგების“ ანტირუსული პათოსი შეესაბამება კ. გამსახურდიას ნაციონალისტურ პოზიციას. მაგრამ თითქოს გაუგებარია „ნაპოლეონსა და ჰინდენბურგში“ დ. მერეჟკოვსკის მოხსენიება. მაგრამ, ჯერ ერთი, მერეჟკოვსკის აზრის უარყოფა არის ეს ესსე, მეორე — მწერალი ერთი თვით ადრე მიუთითებდა მერეჟკოვსკის სტატიაზე — „რუსეთი და ევროპა“, რომელიც 1916 წლის ოქტომბერში დაუბეჭდავს „მერკიურ დე ფრანსს“ (გამსახურდია 1917).

რას ნიშნავს თავად ფსევდონიმი „ჰოლლანდი“?

„ჰოლრაიტი“ გერმანული აბრევიატურაა — „ჰოლ(ერ)“, ლეიტ(ერ) და ნიშნავს „ჯოჯოხეთის მხედარს“, ე. ი. იგულისხმება აპოკალიპსი, რომლის „მწვანე ცხენი“ გასდევდა მწერლის პროზას სიჭაბუკიდან სიბერემდე.

შეიძლება „ჰოლრაიტი“ გვეგონოს ინგლისური „ლო რიგჰტ“ (საკმარისია, ყველაფერი რიგზეა), რომელიც ანალოგიურად წარმოითქმის, მაგრამ არ შეეფერება ტექსტების სემანტიკას, გერმანოფილურ სულისკვეთებას და განსხვავებულადაც იწერება.

ასე რომ, „ჰოლრაიტი“ არის კონსტანტინე გამსახურდია, ისევე როგორც ქარონი, ჰექტორი და ზიგფრიდი, კ. კავკასიელი და კოლხოსი.

დამონშებანი:

გამსახურდია 1917: გამსახურდია კ. „სპილენძის მხედარი“ განსაცდელშია. „სახალხო ფურცელი“, 15 ივლისი, თბ.: 1917.

გამსახურდია 1961: გამსახურდია კ. რვატომეული. V, თბ.: 1961.

Soso Sigua

Who is „ჰოლრაიტი“?

Summary

Under the pseudonym of „ჰოლრაიტი“ (“Holrayath”) there were published a number of political and literary essays in Georgian press of 1917-1918s.

Comparing various materials, Konstantine Gamsakhurdia was identified as an author of above essays.

“Holrayath” represents a German abbreviation of “Holl(er) Reit(er)” and its meaning is “Raider of Hell”, and implies apocalypse, “green horse” of which parallels whole prose of the writer.

მაია ჯალიაშვილი

თხრობითი დისკურსის ასპექტები

(ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობის „ანტონიო და დავითის“ მიხედვით)

ჯემალ ქარჩხაძის პროზა მრავალფეროვანია თხრობითი დისკურსის თვალსაზრისით. XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში გამორჩეულია მისი სტილი, რასაც სწორედ თხრობის გარკვეული მანერა ქმნის. მის მონათხრობში ოსტატურად სინთეზირდება ისტორიული თუ გამოგონილი ამბები. ავტორის საინტერესოდ მიგნებული ნიღბები მკითხველს მოთხრობილი ამბების შუაგულში მოაქცევენ და ფიქციური თამაშების აქტიურ მონაწილედ აქცევენ.

მწერალი, არსებითად, ლიტერატურულ მითებს გადაათამაშებს ამ მოთხრობაშიც, „ანტონიო და დავითის“ სახელწოდებით. მოთხრობაში გამოიკვეთება თხრობითი დისკურსის სამი ძირითადი პლანი. ერთს წარმართავს ბართოლომეო — მთავარი მთხრობელი, მეორეს — ანტონიო, მესამეს — დავითი. მოთხრობის სამოქმედო არეალი ზეისტორიულია. ავტორის ჩანაფიქრით, აღწერილი დრამა ნებისმიერ დრო-სივრცულ არეალში, ნებისმიერ სცენაზე შეიძლება გადაამაშდეს. უფრო მეტიც, ეს პირობითი დრო — სივრცეა, რადგან, რეალურად, წარმორჩენილია მოგზაურობა სულის ლაბირინთებში. ადამიანური ვნება-განცდანი მატერიალიზებულია, ხორცმესხმულია, რომ თხრობამ მიმზიდველობა არ დაკარგოს.

მწერალი იყენებს კლასიკური ყაიდის თხრობით სტრატეგიებს, მაგრამ თავისებური, განუმეორებელი ელფერით მოსავს. მათ შორის, შეიძლება გამოვყოთ: 1. სადა, მაგრამ საინტერესო სიუჟეტი; 2. უცხოელის თვალთა აღწერილი საქართველოს ზნე-ჩვეულებანი; 3. ზომიერად ჩართული დეტექტიური ელემენტები, რომლებიც ამალაგებენ მკითხველის მოლოდინის დაძაბულობის ხარისხს; 4. მარადიულად აქტუალური რელიგიური თემატიკა — სულისა და ხორცის ჭიდილი; 5. სხარტი, „სოკრატესული“ დიალოგები, რომელთაც, ერთი მხრივ, ახალი თვალსაზრისის შექმნა და, მეორე მხრივ, ამბის განვითარება მოსდევს. 6. ბუნებრივად, არათვალშისაცემად მოხმობილი ტროპები, უპირველესად: მეტაფორები, შედარებები, ეპითეტები; 7. ლალი, გამილილი, ექსპრესიული, მსუბუქი თხრობა. 8. ინტელექტუალიზმის ნიშნით აღბეჭდილი მსჯელობანი.

თხრობის ტონის მისაცემად უმნიშვნელოვანესია სათაურის შერჩევა და მისი ესთეტიკა. ჯემალ ქარჩხაძის სათაურები ყოველთვის კონცეპტუალურია, არა განწყობილებისა თუ ზედაპირული ემოციურობის, არამედ მოთხრობის კონტექსტის ღრმა შინაგანი არსის გამომხატველი. „ანტონიო და დავითი“ იმგვარ სათაურთა რიგს განეკუთვნებიან, რომლებიც სამყაროულ წონაღმდეგობებს წარმოაჩენენ. ეს არის სინათლისა და სიბნელის, სიკეთისა და ბოროტების, ცოდვა-მადლისა და სხვა ამ რიგის მოვლენების დაპირისპირება. თუმცა, სათაური ორმაგად არის კოდირებული. ერთი მხრივ, ზემოთ ნათქვამი შინაარსია ჩადებული, მეორე მხრივ, ეს არის წინააღმდეგობრივ ძალთა შერწყმა-სინთეზირების პროცესის ამსახველი, ე.ი. ბოროტების სიკეთედ გარდაქმნა ხდება გარკვეული მსხვერპლშენიშვნის გზით.

მოთხრობაში ანტონიოსა და დავითის „ხმები“ აბსოლუტურად განსხვავდება. შეიძლება თუ არა მათი მორიგება და რა გზით? ეს აინტერესებს მწერალს და მკითხველსაც სიბნელის სინათლედ გარდაქმნის თავისებურ მხატვრულ ვერსიას სთავაზობს. მოთხრობის რთული რელიგიურ-ფილოსოფიური პრობლემატიკა ნათლად და გამჭვირვალედ მიეწოდება მკითხველს. როგორ ახერხებს ამას მწერალი? მას ტექსტი კარგად მოფიქრებული სტრუქტურით აქვს შექმნილი, სადაც ყოველ დეტალს, ზედაპირულსა თუ სიღრმისეულს, თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი. ჯემალ ქარჩხაძე ფიქრობდა, რომ შემოქმედებით პროცესში ორივე საწყისი მონაწილეობდა, ცნობიერიც და არაცნობიერიც. მისი აზრით, ხელოვნება დიდი სულიერი რხევის შუა წელში იყო, იქ, სადაც რელიგია და ფილოსოფია ერთმანეთში გადადის: „სრული ჰარმონია — პოლუსების წონასწორობა და დოზების თანაფარდობა — ცენტრშია და პირადად მე სწორედ ეს მგონია შემოქმედისთვის საუკეთესო ადგილი“ (ქარჩხაძე 2000ბ: 1). მწერალი ინტუიციისა და ალღოს წყალობით შესანიშნავად ახერხებს ამ „ოქროს შუალედის“ მოძებნას და ქმნის თხრობის მწყობრ სისტემას. თვითონ მწერალი იმასაც არ მალავდა, რომ მასში ცნობიერი ჭარბობდა არაცნობიერს, თუმცა ნიჭისა და ოსტატობის წყალობით ხელოვნურობის კვალი მითხრობას არ ატყვია.

მნიშვნელოვანია მოთხრობის დასაწყისი, თუ ვის ან რას გვაცნობს მწერალი, რა მხატვრულ ინფორმაციას გვანდის იმისთვის, რომ შემდგომი მოვლენები არსებითად გავიაზროთ. მიხეილ ჯავახიშვილი წერს: „როგორ ვმუშაობ“ წერს: „ყველაზე უფრო ძნელი მოთხრობის დაწყებაა. დასაწყისი მთელ მოთხრობას აძლევს რიტმს, კოლორიტს, სტილს. უნდოდა დაწყებული ამბავი უნდოდადვე წავა. ძნელია შემდეგში ცეცხლის გაღვივება. სტილისა და რიტმის შეცვლა ძნელიც არის და სახიფათოც, ამიტომ მე დიდხანს ვეძებ ხოლმე დასაწყისს. რუსები ამბობენ, მოზვერს ერთბაშად სტაცე ხელი რქებშიო. მეც კარგახანს ვუტრიალებ მოზვერს და როცა დროს ვიხელთებ, ცვდილობ უცბად დავწვდე რქებში და აღარ მოვადუნო. დასასრული სიმძნელის მხრივ დასაწყისს არ ჩამოუვარდება. ადვილი არ არის უკანასკნელი წერტილის დასმა. ეს ლურსმანი ყველაზე უფრო ღრმად უნდა იქნეს

ჩარჭობილი. ავტორი ყველა მკითხველზე უფრო უღმობელი და ჟინიანი მკითხველია და ამიტომ ის თვითონვე უნდა იყოს დასასრულით კმაყოფილი“ (ჯავახიშვილი 1980: 183).

ამ თვალსაზრისით, „ანტონიო და დავითის“ დასაწყისიცა და დასასრულიც ოსტატურადაა შექმნილი. დასაწყისშივე იქმნება გარკვეული სტილი და რიტმი, რომელიც შემდეგ ვარიაციულად ვითარდება, მონოდებული მხატვრული ინფორმაციის შესაბამისად. მთავარმა მთხრობელმა ერთი გულისმომცველი ამბავი დაასრულა და ახლა მეორესთვის, მესამესთვის და ა.შ. უსასრულო თხრობისთვისაა მზად, რადგან ეს ამბები მისი ცხოვრებაა, თვითონაა თანამონანილე ამ დრამატული მოვლენებისა. ამგვარი ტიპის მონათხრობისთვის ერთ-ერთი ყველაზე შესაფერისი მოგზაურობის ჟანრი იქნებოდა და მწერალს ალღომ არც ამჯერად უღალატა. მთავარი მთხრობელი მოგზაურია. მწერალი იცავს ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელ წეს-კანონებს. დაწვრილებით, დეტალურად იხსენებს ნანახ-გაგონილს, ოღონდ, რა თქმა უნდა, საამბობელ მასალას საგანგებოდ არჩევს. ამბების ჯაჭვი ემოციურად და აზრობრივად მწყობრი ლოგიკითაა წარმოდგენილი. დროის სტრუქტურული მოდელი კლასიკურია, ყოველივე ეს მკითხველისგან არანაირ ძალისხმევას არ მოითხოვს, რომ ჩაერთოს მწერლისაგან ინსპირირებულ ფიქრის მდინარეებში.

ჯემალ ქარჩხაძის მთხრობაში, რა თქმა უნდა, არის გადაძახილი მოგზაურობის ჟანრის ცნობილ ლიტერატურულსა თუ ფილოსოფიურ-რელიგიურ ტექსტებთან, მაგრამ დისკურსის სტილი სავსებით რეალისტურია, თუმცა, ალბათ, იყო ცდუნება და თემატიკაც იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ მწერალს ერთგვარი დისტანცია შეექმნა მკითხველთან, მოდერნისტული ან პოსტმოდერნისტული თხრობითი დისკურსის ელემენტები შემოეტანა (ამგვარი რამ შეიმჩნევა არა მხოლოდ ჯემალ ქარჩხაძის, არამედ XX საუკუნის მეორე ნახევრის, განსაკუთრებით, 70-იანი და 80-იანი წლების ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში). მწერალმა ძველი, ტრადიციული, გამოცდილი გზა აირჩია, რათა გაეიოლებინა მკითხველის იდენტიფიკაცია პერსონაჟებთან. რთული, ეგზისტენციური საკითხები კი ზემოთ ნახსენები „სოკრატისეული“ დიალოგური ფორმით შედარებით იოლად აღსაქმელი გახადა. ნიშანდობლივი აღმოჩნდა ის, რომ მწერალს თურმე განსაკუთრებით ჰყვარებია პლატონის კითხვა. „ვინც მოგზაურობის წიგნსა წერს, უეჭველად უნდა გაითვალისწინოს ადამიანთა ნაირნაირი მიდრეკილება და ჭრელი გემოვნება... მოგზაურობის წიგნი ისე უნდა დაიწეროს, რა ჯურისა და ყაიდის კაცმაც არ უნდა გადაძალოს, რაღაც ჰჰოვოს შიგ საინტერესო-ან სგულისხმო, ან თავშესაქცევი. მე სწორედ ამ წესის დაცვას ვცდილობ... დღეს ანტონიოსა და დავითის ამბავს აღვწერ და ვინც წაიკითხავს, თუ ისევე დანაღვლიანდება და ჩაფიქრდება, როგორც წუხელ ჩემი სტუმრები დანაღვლიანდნენ და ჩაფიქრდნენ, ეს იმის ნიშანი იქნება, რომ საქმისთვის თავი რიგიანად გამირთვია“ (ქარჩხაძე 1987ა: 242). ამგვარი თხრობითი დისკურსი ილიასეულია, ან მისას ჰგავს. „კაცია-ადამიანი“ რომ წერს: „მე მინდა, რომ მკითხველმა იმიტომ კი არ მოიწყინოს, რომ გასართველი არ არი, არამედ იმიტომ, რომ ჩამაფიქრებელია. თუ ამოდენა იხერხა და შესძლო ამ უხეირო წერილმა, მე ამის მეტი არა მინდა-რა და არც მდომებია“ (ჭავჭავაძე 1985: 276)

უმბერტო ეკო ლიტერატურული ნაწარმოების ნაკითხვას ადარებს გარკვეულ თამაშში მონაწილეობას, რომელიც მკითხველს საშუალებას აძლევს, რომ გაიაზროს მოვლენათა უსასრულო მრავალფეროვნება, რომელიც მოხდა, ხდება ან მოხდება რეალურ სამყაროში. „ლიტერატურული ტექსტის კითხვისას ჩვენ გავურბივართ უხერხულობასა და შიშს, რომელიც მაშინ გვეუფლება ხოლმე, როცა ვცდილობთ რაღაც ჭეშმარიტი ვთქვათ გარესამყაროს შესახებ. სწორედ ამაში მდგომარეობს ლიტერატურის მანუქემებელი ფუნქცია. სწორედ ამიტომ ყველიან ადამიანები ისტორიებს და ყვებოდნენ მუდამ, უძველესი დროიდან მოყოლებული დღემდე“, — ასე ახასიათებს ნარატივის ზემოქმედებას უმბერტო ეკო თავის წიგნში „გასეირნება ლიტერატურულ ტყეებში“ (ხარბედია 2008: 199)

ყურადღებას იქცევს, რა თქმა უნდა, მთავარი მთხრობელის, ბართოლომეოს დისკურსი. მჭევრმეტყველების ბეჭდით აღბეჭდილი, თანვე ორნამენტულობას მოკლებული. მჭევრმეტყველებას აზროვნების ფართო დიაპაზონი, განსჯის ხილრმე, მოვლენების მისეული ორიგინალური აღქმისა და ანალიზის უნარი განაპირობებს. ბართოლომეოს მრავალი ქვეყანა მოუვლია, მრავალი ენაც შეუსწავლია. ასაკში შესული კი განმარტობულა და ნანახის აღსაწერად მომზადებულა. მის სახლში იმდენი ოთახია, რამდენი ქვეყანაც მოუვლია. „თითო ოთახი თითო უცხო ქვეყანას განასახიერებს, იქაურ წესსზეა მოწყობილი და იქაური ნივთებითაა მორთული“ (ქარჩხაძე 1987ა: 241)

მრავალქვეყანაშემოვლილ პერსონაჟებს კარგად იცნობს მკითხველი. ბართოლომეო ჰგავს და განსხვავდება კიდევაც მათგან. მას კალამი არ გაურბის უცხო ქვეყნებში ნანახ-გაგონილის დაწვრილებით აღწერაზე, რაც სავსებით მოსალოდნელი და ბუნებრივი იქნებოდა, არამედ აინტერესებს ერთი ამბავი, თანაც კოლხეთში, საქართველოში მომხდარი. მწერალი ბართოლომეოს სწორედ საქართველოში ამოგზაურებს და ამ გზით, უცხოთ თვალთ, ხატავს ქართველთა ზნე—ჩვეულებებს. არც ამგვარი ხერხია ლიტერატურისთვის უცხო, მაგრამ ჯემალ ქარჩხაძე ახერხებს, არავის მიებაძოს და იყოს თავისებური.

მწერალი მთავარ მთხრობელ-მოგზაურს თავიდანვე მოუპოვებს მკითხველის კეთილგანწყობას. მართალია, ის პირველ პირში ჰყვება ამბავს, მაგრამ საკუთარი თავის განსჯისას არ არის ნარცისული და ყოველგვარი მიკერძოების გარეშე წარმოაჩენს ნაკლსა და ღირსებას. რატომ წერს მოგზაურობის წიგნს? პირველ რიგში, მას არ უნდა, ცოდნა-გამოცდილება სხვათათვის გაუზიარებელი დარჩეს, სახელი და დიდება კი არად მიაჩნია: „წიგნის დაწერა მხოლოდ მოვალეობაა, რადგან ადრეც მწამდა და ახლაც მწამს, თუ კაცმა რამე ცოდნა შეიძინა, იგი ვინმეს უნდა დაუტოვოს, თან თუ წაიღო, ცოდვად ჩაეთვლება და იმ ქვეყნად მოეკითხება“ (ქარჩხაძე 1987ა: 241)

მწერალს კარგად მოეხსენება, რა ძალა აქვს უცხოთვალს, მშობლიურის უცხოთვალს შეფასებას, ამიტომაც მთავარ მთხრობელად სწორედ უცხოთვალს ირჩევს, იტალიური უღერადობის სახელით. თუმცა მის ქვეყანას არ აკონკრეტებს, მიაწინებს ევროპაზე. რატომ? უპირველესად, ალბათ, იმიტომ, რომ ჩვენში კარგად არიან ცნობილი იტალიელი მოგზაურები: ქრისტეფორე კასტელი, არქანჯელო ლამბერტი, იოსაფატი ბარბარო, ჯოვანი არიო ანჯიოლოლო, ჯაკობო გასტალი, ავიტაბილე პიეტრო, რომელთაც საქართველო მართლაც აღწერეს თავიანთ ნიგნებში და, მეორეც, უცხოელის მიუკერძოებელი თვალთ დანახული ქართველთა ზნეობის ღირსება-ნაკლოვანებათა შეფასება უფრო უმტკივნეულოდ აღსაქმელი, დამაფიქრებელი და საგულისხმო იქნებოდა.

ქართველთა ზნეობის შესახებ არაერთ ქართველსა თუ უცხოელ მწერლებს, მოგზაურებსა თუ მეცნიერებს დაუწერიათ. ქარჩხაძისეული შეფასებები გაგვახსენებს იმ დისკუსიას, რომელიც გურამ ასათიანის წიგნის „სათავეები“ გამოქვეყნებას მოჰყვა. მაშინ აკაკი ბაქრაძე „მკვახე შეძახილით“ გამოეხმაურა და საყურადღებო დასკვნები შემოგვთავაზა. ჯემალ ქარჩხაძის მოგზაურს ჯერ კიდევ მანამდე მოუწონება და შეუყვარდება საქართველო, სანამ იქ წავა. მისი აზრით, ქართულ სახელებს „ტკბილი და სევდიანი სურნელი ასდით“. საქართველოში წამოსვლამდე ბართოლომეომ იმ ორიოდ ქართველის გაცნობა გადაწყვიტა, მის ქვეყანაში რომ გადახვეწილიყვნენ. მწერლისთვის ეს „გაცნობა“ საშუალებაა, თანამოძმეთა ღირსება-ნაკლი დაგვანახვოს. ქართველებს მალაღი თანამდებობები უჭირავთ, მაგრამ საკუთარი წარმომავლობის გამხელას უფრთხიან, ეშინიათ თანამდებობა არ დაკარგონ. ამ თვალსაზრისით, უფრო გულგია აღმოჩნდა მეკუბოვე, რომელმაც ენაც კი შეასწავლა ბართოლომეოს. საგულისხმოა, რომ ეს კაცი სულ საქართველოში დაბრუნებაზე ლაპარაკობს და ოცნებობს, სამშობლოს გახსენებაზე ცრემლებსაც აღვარღვარებს, მაგრამ დაბრუნებას მაინც ვერ „ახერხებს“. საქართველოში ჩამოსული ბართოლომეო ყურადღებას ამახვილებს ქართველთა თვალტანადობაზე, ქალების სილამაზეზე, განსაკუთრებით ბავშვების ანგელოზურ მშვენიერ სახეებზე. შეუნიშნავი არ დარჩება ქართველთა ხელმოკლეობა. თვალში მოხვდება ის, რომ აქ უცხოელებს რაღაც განსაკუთრებული მოწინებით უყურებენ. ერთი უცხოელის აზრს მეტ ფასს სდებენ, ვიდრე ასი თავისიანისას, თუნდაც ასივე ბრძენი და საქმეში კარგად ჩახედული იყოს. რაც ყველაზე საოცრად მიაჩნია, ის არის, რომ ქართველი ამგვარად სწორედ ისეთ საკითხებში იქცევია, რაც მათ აშკარად უკეთ იციათ. ბართოლომეომ ისიც შეამჩნია, რომ აქ განსაკვირვებლად მღერიან და ისე არიან განაფული მელექსეობაში, მგონი თვით ჰომეროსაც ტოლს არ დაუდებენო. ქართველი მთავარი ბართოლომეოს თანამემამულეთა გაუტანლობაზე გულახდილად უყვება: „შიშანობამ სიძულვილი მოიტანა თან, გაუტანლები და დაუნდობლები გავხდით, ძმა არ ვიცით და ნათესავი, ყოველი კაცი იმას ფიქრობს, ოღონდ მე გადავრჩე და თუნდა ქვა ქვაზე ნუ დარჩენილაო... ერთმანეთსა ვჭამთ“ (ქარჩხაძე 1987ა: 272). საგულისხმოა მისი ეს დაკვირვება: „ამ ხალხში რაღაც გაუგებარ ძალას ერთ მუშტში უჭირავს ისეთი საპირისპირო თვისებები, როგორიცაა ლალატი და თავდადება, სიძულვილი და სიყვარული, ლაჩრობა და სიმამაცე, ბოროტება და სიკეთე“ (ქარჩხაძე 1987ა: 247).

მწერალი, რა თქმა უნდა, თანამედროვეობას ეხმიანება. სხვადასხვა დიალოგში ის დაუფარავად საუბრობდა საქართველოს კრიზისულ „ზნეობრივ ეკოლოგიაზე“: „ჩვენი განთქმული პატრიოტიზმი ფარსად იქცა, ჩვენი ცნობილი თავმომწონეობა-თვალთმაქცობად, ჩვენი მომხიბლავი არტისტიზმი—ტაკიმახსრობად, ჩვენი ღირსეული სიამაყე ბაქიაობად. ჩვენ კვლავ მივაღიქვით პროვინციალიზმის ჭაობს, საიდანაც მეცხრამეტე საუკუნის ტიტანური მეცადინეობის წყალობით ამოვედით. ჩვენმა ცრუმხატვრობამ, ცრუპათეტიკამ, ცრუეროვნულობამ, ცრუპუბლიცისტიკამ, ცრუმორალმა ჩვენვე წაგვლეკა“ (ქარჩხაძე 1987ბ: 3). ეს ციტატა თავისი ტონალობითა და რიტორიკით ძალიან ჰგავს ბართოლომეოს დისკურსს, ასე რომ ეს პერსონაჟი მწერლის ალტერ ეგოა.

განსაკუთრებით საგულისხმოა მოთხრობის ერთი დეტალი. სოფელში, რომელთა მცხოვრებნი ავაზაკ დავითს შიშით მონურად ემორჩილებიან, არ მღერიან, არადა, ქართველებს სიმღერა უყვართ ჭრისა და ლხინში, მამ რა ხდება? რისთვის დასჭირდა თხრობაში ამგვარი დეტალის შემოტანა ავტორს. აი, აქ გამოჩნდა მისი ორიგინალურობა. მისი აზრით, „დანაშაულის გრძნობა ლოდევით ანვით და სინდისი ქენჯნიდათ. ეს ხალხი ყველგან და ყოველთვის მღერის, დამარცხებულნიც მღერის, მშიერ-მწყურვალნიც მღერის, შიშველ-ტიტველიც მღერის, ობოლ-ოხერიც მღერის, სიკვდილისჯილიც კი მღერის. მხოლოდ ის ვერ მღერის, ვისაც სინდისი სუფთა არა აქვს“ (ქარჩხაძე 1987ა: 293) მაგრამ როდესაც ტყუილი ხმა გავრცელდა დავითის სიკვდილისა და სოფელმა შეება იგრძნო, სიმღერაც მაშინვე გაისმა.

მოთხრობაში, აღწერილი მოვლენების შესაბამისად, გახსენებულია ბართოლომეოს დაკვირვებანი. იგი არა მხოლოდ ქვეყნის ზნე-ჩვეულებებით ინტერესდება, არამედ უპირველესად ადამიანის სულის ბნელი ხვეულებით: „ადამიანის არსებობის ღრმა ფენებში, როგორც ფარული წყაროები მინის გულში, ისეა ჩაბუდებული იმედის ამოწურვა მარაგი, რომელიც იმითაც ჰგავს მინისქვეშა წყაროებს, რომ არაფერ იცის, როდის სად გაიჩენს სადინარს და როდის სად ამოხეთქავს გვალვისაგან გადახრუკულ უდაბნოში“ (ქარჩხაძე 1987ა: 318). მიუხედავად იმისა, რომ ბართოლომეოს და, უპირატესად, ანტონიოს განსჯანი ინტელექტუალიზმით არის აღბეჭდილი, ეს არანაირად არ ანელებს თხრობის საოცრად დინამიურ რიტმს, იმიტომ, რომ მწერლის ენა ნებისმიერ თემაზე საუბრისას ცხადი და გამჭვირვალეა. ის თავის პერსონაჟებს მკითხველის წინაშე არ აკეკლუცებს ცოდნითა თუ გამოცდილებით, პირიქით, ცდილობს, სისადავე და სინათლე არ მოაკლოს ნებისმიერ ეპიზოდს. ამიტომაც შეიძლება ვისაუბროთ ჯემალ ქარჩხაძის პროზის განსაკუთრებულ რიტმზე, რომელიც ამ მოთხრობაშიც შთამბეჭდავია და მას ყოველი მხატვრული კომპონენტის აუხსნელი ერთობლიობა ქმნის.

დასაწყისშივე მწერალი მიათითებს თავის მიერვე შექმნილ ლიტერატურულ მითზე. ეს არის მისტიფიკაცია წიგნისა, შეიძლება ითქვას, რომ მითისა. ეს იმიტომ, რომ მხოლოდ მოთხრობის დრო-სივრცეში არსებობს და უპირველესად დამაჯერებლობის ხარისხის გაზრდის ფუნქცია აკისრია. დოკუმენტალობის ილუზია მნიშვნელოვანია მკითხველის გულისყურის დასაპყრობად. ეს არის ვითომ ნაწყვეტი მთავარი მოთხრობელის მიერ დაწერილი წიგნიდან, რომელსაც ჰქვია: „ისტორიები და ზნევეულებანი, ანუ აღწერა ქვეყნებისა, რომლებიც ღვთის შეწევნით მშვიდობიანად მოიარა მოგზაურმა და ვაჭარმა ბართოლომეო დ' ანიტიმ, მოთხრობილი ხსენებული დ'ანიტის მიერ დაწვრილებით და შეულამაზებლად“.

ეს შეიძლება, სიმბოლურად მიანიშნებდეს ჯემალ ქარჩხაძის მთელ შემოქმედებაზე, რომლის გაცნობის და მთლიანად წაკითხვა-შეცნობის წადილი მკითხველს სწორედ ამ ნაწყვეტის წაკითხვამ უნდა გაუჩინოს. ეს არის ერთი ამბავი იმ უამრავ სხვა ამბავთაგან, რომლებიც მის შემოქმედებაშია გაბნეული. სხვაგან სხვა პერსონაჟები და სხვა დრო-სივრცული გარემო იქნება, მაგრამ მოთხრობელი იქნება იგივე, ოღონდ სხვა სახელით. მთავარია, რომ ასახვის მანერა იგივე იქნება, იქაც ნანახ-გაგონილს შეხვდება მკითხველი და მწერალს მინდობილი აღარაფერში დაეჭვდება. ეს დაუეჭვებლობა აუცილებელია იმისთვის, რომ მკითხველმა გულში დაიმარხოს და დაიცვას ხშირად საკამათოდ ან აბურჩად აგდებული ზნეობრივი ღირებულებები: „ამქვეყნად ცოდვილს ისე არ დევნიან, როგორც უცოდველს“ (ქარჩხაძე 1987ა: 367)

ჯემალ ქარჩხაძე როგორც მოთხრობელი, ჩანს თვითონვე ტკბება მონაყოლით, ე. ი. მოსწონს, რომ ჰყვება, როგორც მარკესი წერდა, იცხოვრო, რათა მოჰყვე. ეს მისთვისაც მნიშვნელოვანია, მაგრამ, ამავე დროს, მუდმივად ახსოვს, რომ მწერლობა ადამიანს უნდა შეენიოს. ამ თვალსაზრისით, მხატვრული ლიტერატურა ადამიანური სულის გადამრჩენის, მისი მხსნელის როლში გამოდის. აქ თითქოს, მართლაც, იკვეთება ლიტერატურისა და რელიგიის გზები, მაგრამ მწერალს არასოდეს ღალატობს ალლო, ზომიერების გრძნობა, „ახსოვს“ თავისი ვინაობა და არ ირგებს მქადაგებლის როლს. ფოლკნერი წერდა: „მწერლობის დანიშნულებაა, შეენიოს ადამიანს, გული გაუმავროს, კვლავაც მოაგონებდეს სიმამაცეს, პატიოსნებას, იმედს, სიამაყეს, თანაგრძნობას, ლმობიერებას, თავგანწირვას... მწრლის ხმა უსარგებლოდ არ უნდა იხარჯებოდეს, საყრდენად, ბურჯად უნდა ედგეს ადამიანს, შეეშველოს და გააძღვინოს“ (ფოლკნერი 1999: 17)

ჯემალ ქარჩხაძის ხმა ამ მოთხრობაში, მართლაც, ფუჭად არ იხარჯება და მწერალი მოთხრობილი ამბებით ადამიანს მოაგონებს ყოველივე იმას, რისთვისაც თავგანწირვა ღირს, ჩააგონებს სიმამაცეს: „სიცოცხლე იმად არ ღირს, მისი გულისთვის კაცი შიშს მონად გაუხდეს“ (ქარჩხაძე 1987ა: 337)

მოთხრობაში ხშირად ჩნდებოდა საშიშროება დიდაქტიკური ტონის მომძლავრებისა, რომელსაც შეეძლო სისადავე და სიმსუბუქე, მხატვრულობა დაეჩრდილა, მაგრამ მწერალი იოლად გადალახავდა ამ ბარიერებს, თანაც ისე, რომ მსხვერპლად არ მიჰქონდა სწორედაც რომ მქადაგებლური ინტონაციებით სავესე მონოლოგები. განსაკუთრებით ეს ითქმის ანტონიოზე, რომელმაც არა გონების, არამედ გულის ძალით და უჩინარის (ღმერთი იგულისხმება, რა თქმა უნდა) ავაზაკი დავითის „მოქცევა“ გადაწყვიტა. მაგალითად: „გგონია, რომ თუ შენს საცოდავ შიშს ზემოდან სხვათა სიცოცხლე დააყარე, სხვათა ტანჯვაში, სხვათა ცრემლებში, სხვათა შეურაცხყოფაში, სხვათა უბედურებაში გაახვიე, რაკი ვეღარ დაინახავ, თავსაც მოიტყუებ, ვითომ აღარც არსებობს. მაგრამ შენი მცდელობა მხოლოდ შენს უსუსურობას ადასტურებს. შენ ხომ არაფერი ისეთი არ ჩაგიდენია, რასაც შეგიძლია სიმამაცე უწოდო! შენ ხომ მხოლოდ იმას ჩაგრავედი, იმას ძარცვავედი და იმას კლავდი, ვისი დაჩაგვრაც, ვისი გაძარცვაც და ვისი მოკვლაც ადვილი იყო!... შენზე უფრო ძლიერს რომ გადაეყარო, ხომ მაშინვე სამალავს დაუწყებ ძებნას! შენი შიში ცოცხალია!“ (ქარჩხაძე 1987ა: 336). „მე ჩემი ბუნებით მორალისტი ვარ და ამას არაფერი ეშველებაო“, — ამბობს მწერალი ერთ დიალოგში და იმასაც დასძენს, რო ხელოვნებას აღმზრდელითი დანიშნულება არა აქვს, ასე რომ ყოფილიყო, კაცობრიობას მარტო სერვანტესიც ეყოფოდაო. მის აღიარებს ხელოვნების ჰუმანისტურობას. როცა მკითხველი კარგ ნაწარმოებს კითხულობს, იგი კათარზისის შეგრძნება უჩნდება და მის სულში სამუდამოდ აღიბეჭდება ზნეობრივი ღირებულებები.

მოთხრობაში ამგვარი „ჰუმანისტური მისიის“ აღმსრულებელი ანტონიოა. იგი თავიდანვე განმარტობული, ჩაკეტილი, იდუმალი პიროვნების შთაბეჭდილებას ახდენს. მოთხრობელი მის ლაბირინთულ ბუნებაში თანდათან გზას მიგვიკვალავს და ნელ-ნელა ხსნის მისი ღუმლისა და უღიმელობის ფარულ მოტივებს. საინტერესო ადგილია შერჩეული ბართოლომეოსა და ანტონიოს შესახვედრად და გასაცნობად. ეს არის გემი, (ერთგვარი ჩაკეტილი სივრცე), რომელიც გაშლილ (ღია სივრცეში) ზღვაში მიცურავს. ეს ფონი კარგად წარმოაჩენს პერსონაჟთა გულის ჭიდილს, განსაკუთრებით ანტონიოსას, რომელიც სწორედ ხომალდით ებრძვის ცხოვრების ტალღებს და ცდილობს ინდივიდუალურობის შენარჩუნებას. სწორედ აქედან იბადება მისი პროტესტი საეკლესიო დოგმების მიმართ. მას სწამს სახარებისეული ცოდნისა, მაგრამ ეჭვი ეპარება ზოგიერთი რიტუალის ღირებულებაში, ამ თვალსაზრისით, ის მეამბოხე ლუთერს ნააგავს, პაპის წინააღმდეგ ამხედრებულს. ანტონიოს ეშმაკულად მიიჩნევენ და ინკვიზიციას გადასცემენ. ჯემალ ქარჩხაძეს მიაჩნდა, რომ „სწორედ პიროვნული თავისუფლებაა მთელი, ხოლო ეროვნული თავისუფლება-ნაწილი და ამის არგუმენტად საკმარისია ითქვას, რომ თავისუფალი ადამიანი ღვთის ნებაა. პიროვნული თავისუფლებაა ის სხივი, რომლითაც ადამიანი ღმერთს შეიგრძნობს“ (ქარჩხაძე 1987ბ: 4). მოთხრობაში გმირის ცხოვრების ყოველი ეპიზოდი იმგვარადაა შერჩეული, რომ მაქსიმალური დრამატიზმით წარმოჩნდეს სულისა და ხორცის ჭიდილი. ანტონიო ახლობელთა დახმარებით გადაურჩება დასჯას, მაგრამ სინდისი სტანჯავს, რადგან მისი სამი მეგობარი ჩამოახრჩეს. ამიტომაც, როდესაც კვლავ დადგება იმგვარივე

საფრთხის წინაშე და ახლა მის მიერ „მოქცეული“ დავითი დაუპირებს გადარჩენას, მისჯილ სანამლავს დალევს და ამგვარად გამოისყიდის ადრე ჩადენილ შეცდომას.

მწერალი ანტონიოსა და დავითის სახით ერთმანეთს ორ დიდ ძალას შეახვედრებს, ოღონდ ერთი სიკეთეა, მეორე ბოროტება. კვლავაც გადათამაშდება პარადიგმად ქცეული „ბოროტსა სძლია კეთილმან“, ოღონდ ოდნავ განსხვავებულად. ბოროტი არ კვდება, ის სიკეთედ იქცევა და სინათლის სამსახურში დგება. ეს მეტყველებს მწერლის ჰუმანიზმზე, რომ მას სჯეროდა დაცემული ადამიანის აღდგენისა და სწორედ ამ რწმენას გამოხატავდა ამ მოთხრობითაც.

ამ მოთხრობის თხრობითი დისკურსის თავისებურებაა აფორისტული გამონათქვამები. სენტენციებით გაჯერებულია, საზოგადოდ, ქარჩხადის პროზა, ეს მისი თხრობითი დისკურსის ერთი ასპექტია. ეს მეტყველებს მწერლის სხარტ გონებაზე, რომელსაც შეეძლო გაცვეთილსა და შაბლონურ აზრებს მიღმა რაღაც ორიგინალურისთვის მიეგნო და ასევე მოსხლეტილად, აფორისტული ფორმით შეეთავაზებინა მკითხველისთვის.

სენტენციებით გაჯერებულია, საზოგადოდ, ქარჩხადის პროზა, ეს მისი თხრობითი დისკურსის ერთი ასპექტია. ეს მეტყველებს მწერლის სხარტ გონებაზე, რომელსაც შეეძლო გაცვეთილსა და შაბლონურ აზრებს მიღმა რაღაც ორიგინალურისთვის მიეგნო და ასევე მოსხლეტილად, აფორისტული ფორმით შეეთავაზებინა მკითხველისთვის. მაგ. „კაცი კაცს მხოლოდ იმიტომ სჭრის ყელს, რომ ემინია“, „ბოროტებას ბოროტი კაციც ისევე თვლის უსამართლობად, როგორც კეთილი“, „ლაჩარი და ბოროტი ერთი და იგივეა“, „თანდაყოლილი შიში სიკვდილის შიშია და ვინც შიშს ბატონად გაიხდის, მას ყველაზე მოსაფრთხილებელი ამქვეყნად თავისი სიცოცხლე ჰგონია“, „სიძულვილი უფრო ადვილია, ვიდრე სიყვარული“. „პოლიტიკა უანგარობასა და წმინდა კაცთმოყვარეობას არ ცნობს“, „სახელმწიფოსთვის მთავარია საკუთარი სარგებლობა“, „სანამ ბოროტებას სიძულვილი არ განელებია, მანამ სიკეთე ცოცხალია“, „ქვეყანა მაშინ იღუპება, როცა იქ ტანჯვის უნარი აღარავის შერჩება“, „სიმართლეს ისევე მოითხოვს სისხლს, როგორც უსამართლობა“, „ავისა და კარგის გარჩევა ადვილია, არჩევაა ძნელი“, „იმის მიხედვით, გულში რა გვიდევს, უფალი სჯის, მართლმსაჯულება კი იმის მიხედვით სჯის, თუ რას ჩავდივართ“.

მოთხრობაში ყურადღებას იქცევს, შეიძლება ითქვას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „სოკრატესული“ სტილის დიალოგები. როდესაც, დიალოგში მონაწილე ერთი მხარე, ანტონიო ცდილობს მეორე მხარის-დავითის განვითარებას და ამას ახერხებს მსუბუქი სიტყვა—პასუხით. „მოსწავლე“ ნაბიჯ-ნაბიჯ იკვალავს სწორ გზას, მოძღვარი მას ჭეშმარიტების მიგნებაში ეხმარება გონებამახვილური კითხვებით. ეს დიალოგი იმდენად ექსპრესიული და შთამბეჭდავია. მასში შესანიშნავად იხატება ანტონიოს ჭკუა-გონების სიღრმე, იმავდროულად, თანდათან, მისდა უნებურად, იზარება და იმსხვრევა დავითის თვადჯერებულობა, რომელსაც თან მიჰყვება, ქედმაღლობა, ამპარტავნობა და ამ ჯურის სხვა ვნებანი, მისი სულის საფრთხედ რომ ქცეულან. დავითი დაცინვით ეკითხება ანტონიოს, მითხარი, სული რა ადგილას მაქვსო. ანტონიო კითხვით უპასუხებს, სახელი ხომ გაქვს, მითხარი რა ადგილას, იქნებ მარჯვენო? ვიცი, რისი თქმაც გინდაო, დავითმა. მაშინ ისიც გეცოდნება, ცოდნა რა ადგილას გაქვსო. სითამამეს ვიქებო, დავითმა. მაგრამ ის აღარ იცო, სითამამე რა ადგილას მაქვსო. ასეთი გონებამახვილობით დაჯაბნა ანტონიომ დავითის ქედმაღლური უგუნურება და ურწმუნოება, თუმცა, ეს მხოლოდ საუბრით. ანტონიოსა და დავითის მეორედ შეხვედრისას ამ თემაზე დიალოგი ისევ გაგრძელდა, ამჯერად დავითის ინიციატივით:

„— ცოდნა რა ადგილას მაქვს?

— გონებაში, — წყნარად მიუგო ანტონიომ.

— გონება?

— სულში.

— სული?

— ღმერთში.

— ღმერთი სადღაა?

— ღმერთია ყველაფერი, რაც არის და რაც არ არის“ (ქარჩხადე 1987ა: 340)

ანტონიომ თავისი სიმამაცით დავითის ნდობა მოიპოვა და შემდეგ კი შეძლო ამ ავაზაკის სულიერი გარდაქმნა და შინ დაბრუნებულ „უძღებ შვილად აქცია“. ადამიანის სიკეთისკენ მოქცევის რწმენითაა ეს მოთხრობა გაჟღერებული.

მწერალი კონტრასტებს ხშირად იყენებს, განსაკუთრებით პერსონაჟთა ხორციელი და სულიერი პორტრეტების ხატვისას. ის არ გამოედევნება ტრადიციულ სახე-ნიშნებს, რომელთაც გარკვეული მნიშვნელობები აქვთ და ხელს უწყობენ ერთ რომელიმე ინტერპრეტაციას. მაგალითად, დავითი მომწესხველად ლამაზია, გამორჩეულად ჯიშინანაკეთიანი (სილამაზით „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებს ჰგავს), თერთ ცხენზე ზის, ერთი შეხედვით წმინდა გიორგის გვახსენებს, სინამდვილეში მისი ანტიპოდი. წმინდა გიორგის სახე ბუნებრივად ჩნდება, რადგან რელიგიური თემატიკა მოთხრობაში მძლავრი და წარმმართველია. თუმცა, სადღაც მაინც უკრთის მკითხველს იმედი, რომ რაღაც წმინდა გიორგისეული მაინც ბუფტავს ამ ავაზაკში. მწერალი, ბართოლომეოს ნიდაბს ამოფარებული, საგანგებოდ ქმნის, რა თქმა უნდა, ამ მოლოდინს და ამგვარად ამბავს მეტ ექსპრესიულობას ანიჭებს.

თხრობითი დისკურსის ნაირგვარობას, რა თქმა უნდა, თემატიკა თავის დაღს ასვამს. ამჯერადაც, შესაფერის-შესაბამისია მთხრობელის ტონი და პერსონაჟთა საუბრის ფარული თუ ზედაპირული მოდულაციები. განსაკუთრებით საინტერესოა ჩართული ამბები, რომელიც დროში ჩალმავების გზითაა წარმოჩენილი.

მწერალი საფიქრელად ირჩევს თემას: რა განცდას წარმოშობს პატიება, ოღონდ არ მპატიებელში, არამედ მასში, ვისაც აპატიეს. ეს შედარებით ნაკლებად დამუშავებული თემაა და ამიტომაც საგულისხმოა მწერლისეული განსჯანი. საერთოდ, ქარჩხაძის ფიქრი მუდმივად სიღრმისკენ მიემართება და ყოველთვის ფილოსოფიურად განზოგადდება. ასეა ამ მოთხრობაშიც.

თხრობითი დისკურსის თავისებურებას ქმნიან პეიზაჟები, რომლებიც საგანგებოდ არ არის აქცენტირებული, მაგრამ ზუსტი და ხატოვანი შტრიხებით მოხატულნი იქცევენ მკითხველის ყურადღებას. მაგ. „მზე ჯერ უფსკრულიდან არ ამოსულიყო, მაგრამ თვალი უკვე გახელილი ჰქონდა. ცა ძალიან მონათლო იყო და მიწა ცოცხა მონათლო“ (ქარჩხაძე 1987ა: 330) აქ სისადავე და ხატოვანება ზომიერად არის შერწყმული, არც ერთი არ გადასწონის და იქმნება ზედმინევენით ცოცხალი განცდა გათენებისა, სუფთა ჰაერით იჟღინთება ყოველივე. ბუნების ამ „სისუფთავეს“ კი მოჰყვება ანტონიოსა და დავითის შეხვედრა და საუბარი, რომელიც იწვევს დავითის განწმენდას, მის კათარზისს. ასევე, საინტერესოა შედარებები, რომლებიც გამოირჩევიან სისადავეთა და ბუნებრიობით. მაგალითად, ეკლესიაში მოულოდნელად გამოჩენილ დავითზე ამბობს: „ქამანდის ბოლო შუაგულ ეკლესიაში მარჯვენა ხელით ეჭირა მხედარს, რომელიც სპარსულ მინიატურაზე გამოსახულ ნახატს ჰგავდა“. ყურადღებას იქცევს ერთი ვრცელი შედარება, როდესაც დავითის სახეზე აღბეჭდილ გრძნობათა ცვალებადობაზე წერს, შესადარებლად მოიხმობს ხალიჩას, რომელზედაც მაყურებლის მხერის შესაბამისად გამოიკვეთება ეს თუ ის ფერი.

საინტერესოა ერთი ამგვარი ვიზუალურ ეფექტზე გათვლილი დეტალი. მწერალს უნდა წარმოაჩინოს შეშინებული მღვდელი. ამას ამგვარად ახერხებს: „ხელი, რომელშიც ზეალმართული ჯვარი ეჭირა, ისე უცახცახებდა, რომ რამდენიმე ხელი და რამდენიმე ჯვარი მოჩანდა“ (ქარჩხაძე 1987ა: 302).

თხრობითი დისკურსის საინტერესო სახეა მოთხრობაში ჩართული ერთი ამბის ორი პერსონაჟისეული მონათხრობის ვერსია. რამდენიმე ადამიანის მიერ სხვადასხვაგვარად მოყოლილი ერთი ამბის წარმატებული ნიმუშია აკუტაგავა რიუნოსკეს „უსიერ ტყეში“. მაგრამ ამჯერად ორი პერსონაჟი ერთსა და იმავე ამბავს ჰყვება დინამიკაში. ე.ი. თან ამბავი ვითარდება. ჩვენ არ ვისმენთ ერთი ამბის ორ განსხვავებულ ვერსიას, არამედ განსხვავებული ემოციებით, გრძნობითა და განსჯით აღქმულ ერთ ამბავს გვთავაზობენ. მწერალი ამ მონაკვეთში დავითსა და ანტონიოს მონათხრობინებს მათივე შეხვედრის ამბავს. ამგვარი, ცალკე გამოყოფილი მინიშნებებით: „დავითმა თქვა“, „ანტონიომ თქვა“ და ამას იმეორებს. ამ გამეორებულ „თქმას“ რაღაც დიდი ძალა დაჰყვება თან. ორივეს ნათქვამი თითქოს მათივე სისხლით არის დაბეჭდილი და უეჭველია.

ასევე, მნიშვნელოვანია, როგორ შემოჰყავს ცალკეული პერსონაჟი, მათი სხეულისა თუ სულის რომელ ნიაუნსებს გამოკვეთს. საგულისხმოა, რომ მოთხრობის ყველა პერსონაჟი, მთავარიცა და მეორეხარისხოვანიც, სახიერად გამოიკვეთება.

ასე რომ, ამ მოთხრობაში შესანიშნავად წარმოჩნდა ჯემალ ქარჩხაძის, როგორც მოთხრობელის ოსტატობა. იგი ტრადიციულ, კლასიკურ ხერხებს ინდივიდუალიზმის ნიშნით აღბეჭდავს და ქმნის თხრობის ფერადოვან პალიტრას. ზუსტად მოძებნილი თხრობის რიტმის ნყალობით კი მკითხველს ატყვევებს და წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

დამონშებანი:

ფოლკნერი 1999: ფოლკნერი. გულის ჭიდილი საკუთარ თავთან (საუბრები). თბ.: გამომცემლობა „ლომისი“, 1999.

ქარჩხაძე 1987ა: ქარჩხაძე ჯ. ანტონიო და დავითი. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1987.

ქარჩხაძე 2000ბ: ქარჩხაძე ჯ. ზნეობის ეკოლოგია (ფრაგმენტები დიალოგებიდან). უ. „არილი“, №16, თბ.: 2000.

ჭავჭავაძე 1985: ჭავჭავაძე ი. თხზულებანი. ტ.4. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1985.

ხარბედია 2008: ხარბედია მ. ნარატოლოგია. ლიტერატურის თეორია. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

ჯავახიშვილი 1980: ჯავახიშვილი მ. წერილები. ტ. VI. თბ.: გამომცემლობა „საჭოთა საქართველო“, 1980.

Maia Jaliashvili

Aspects of Narration (according to the story by Jemal Karchkhadze “Antonio and David”)

Summary

The Prose of Jemal Karchkhadze is diverse from narrative point of view. His style of narration makes particularly different manners and is very distinguished in the XX century Georgian literature. In his stories one can notice a skillful synthesis of historical and invented facts. The reader is immediately influenced by the facts and becomes an active member of Fiction plays.

In the story the author replays literary myths by the name. He emphasizes three plans of narration. One is done by a main narrator - Bartolomeo, the second-by Antonio and the third by David.

The area of narration is super historical. Drama described by the author can be performed in any area and time and at any stage. This relating time is a space, as in reality traveling is shown as the maze of soul. Personal passion, feelings are materialized, in order to make narration much more attractive.

Writer uses classical strategies of narration and gives it extraordinary colors. Among them are: 1. simple, plain but very interesting plot. 2. Georgian habits and customs described from the view point of a foreigner. 3. Detective elements that increase the level of expectation of readers. 4. Eternal and actual religious themes of struggling soul and corporal feelings. 5. Laconic "Socrates" like dialogues which are followed by new ideas and development of events. 6. Naturally given tropes such as: metaphor, comparable elements, epithet. 7. Expressive, light narration. 8. Discussion full of intellectuality.

ნესტან რატიანი

ასტრონომია, ასტროლოგია თუ მითოლოგია

„ვეფხისტყაოსანში“ არის ერთი სტროფი, რომელიც მეცნიერთა მიერ ასტროლოგიით არის ახსნილი. ვგულისხმობ იმ პასაჟს, როდესაც ტარიელი ნესტანს გაათავისუფლებს ქაჯეთიდან და მათი სანატრელი შეხვედრა რუსთველს შედარებული აქვს მუშთარისა და ზუალის შეყრასთან:

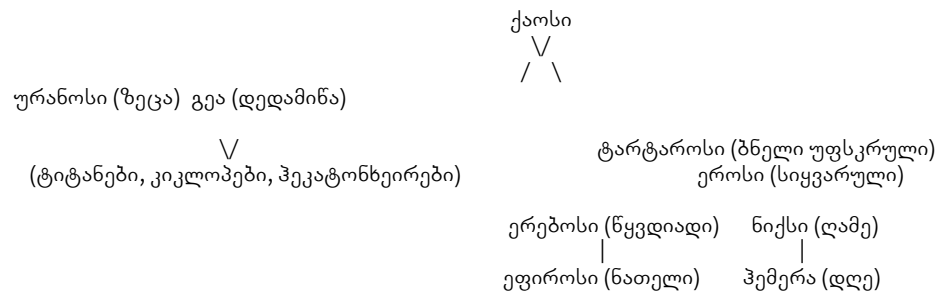
„ვეფოდეს ერთმანერთსა, აკოცეს და ცრემლნი ღვარნეს;
ამას ჰგვანდეს, ოდეს ერთგან მუშთარ, ზუალ შეიყარნეს“.
(რუსთველი 2003: 1429)

თუკი ამ ორი მნათობის სახელებს ჩავანაცვლებთ რომაულ ან ბერძნულ სახელებს, გამოვა, რომ ნესტანისა და ტარიელის შეხვედრა ზევსის/იუპიტერისა და კრონოსის/სატურნის შეხვედრის მსგავსი იყო. მინდა, აქვე აღვნიშნო, რომ მათ, ვინც კარგად იცნობს ანტიკურ მითოლოგიას, ეს სტროფი სრულ გაუგებრობაში ჩააგდებს. ზევსი არის კრონოსის მეექვსე ვაჟიშვილი და მან დაამხო მამის ძალაუფლება, რის შემდეგაც თავად გაბატონდა. ზევსმა მრავალწლიანი ომის შედეგად დამარცხებული მამამისი სამუდამოდ გამოამწყვდია უკუნეთ სიბნელეში. შესაბამისად, მითოლოგიიდან დამომდინარე, ისეთი ჟამი, როდესაც ზევსი და კრონოსი შეიყრებიან არათუ არ დამდგარა, არამედ რომც დადგეს, ეს არ იქნება საუკეთესო ხანა და არანაირად არ შეიძლება მისი სიხარულთან და ბედნიერებასთან დაკავშირება. ერთადერთი, რაც მათმა ხელმეორე შეხვედრამ შეიძლება მოიტანოს, ესაა უდიდესი უბედურება. ამას გვეუბნება მითოლოგია. ნუთუ რუსთველმა, რომელმაც არაჩვეულებრივად იცის ანტიკური ფილოსოფიაც და ლიტერატურაც, შეიძლება ასეთი სერიოზული, მე ვიტყვოდი, მიუტევებელიც კი, შეცდომა დაუშვას? რა თქმა უნდა, წარმოუდგენელია. მაშ, დავსვათ ასე საკითხი: საერთოდ იცნობს კი რუსთველი მითოლოგიას? საიდან შეიძლება იმის კატეგორიული მტკიცება, რომ რუსთველი არათუ ფლობს მითოლოგიურ ცოდნას, არამედ მიუტევებელ შეცდომებსაც არ უშვებს? ამისათვის განვიხილოთ ის რამდენიმე სტროფი, სადაც ყველაზე მეტად სჭირდება ავტორს მითოლოგიის ცოდნა. ესაა ავთანდილის ლოცვა მნათობთა მიმართ. ამ სტროფებს არაერთი მკვლევარი განიხილავს. ვ. ნოზაძე თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში მათ ასტროლოგიურ ახსნას უძებნის. ჩემი აზრით, ეს გარკვეულწილად სიმართლეს შეესაბამება. მაგრამ მხოლოდ გარკვეულწილად, რადგან ავთანდილის ლოცვაში ასტროლოგიის გარდა მითოლოგიის კვალიც იკითხება. შევეცდები, თანმიმდევრულად განვიხილო ის სტროფები, სადაც ამ კვალის დანახვა შეიძლება.

მზე — ჰელიოსი

„აჰა, მზო, გეაჯები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა,
ვინ მდაბალთა გაამაღლებ, მეფობასა მისცემ სვესა,
მე ნუ გამყრი საყვარელსა, ნუ შემიცვლი ღამედ დღესა!“
(რუსთველი 2003: 966)

მზეს ბერძნულ ენაზე ჰელიოსი ჰქვია, ასევე იწოდება მისი ღვთაებაც. უცნაურია, რომ ისევე, როგორც ძველ აღთქმაში (ძველი აღთქმის მიხედვით, უფალი მზეს, როგორც დღის განმგებელ დიდ მნათობს მეოთხე დღეს ქმნის; ხოლო ნათელსა და ბნელს, შესაბამისად, დღესა და ღამეს, უფალი პირველივე დღეს ქმნის), ბერძნულ მითოლოგიაშიც ერთმანეთისგან გამიჯნულია და ეტაპობრივად ხდება წყვილადის, ღამის, დღის, სინათლის წარმოშობა. ჰესიოდეს მიხედვით, მზე და სხვა მნათობები მხოლოდ მოგვიანებით ჩნდებიან. განსხვავებით ბნელისა და ნათლისაგან, რომელთა გაჩენაც ქაოსიდან ხდება, ციურ მნათობებს ჰყავთ დედ-მამა.



ტიტანი ჰიპერიონი თვია

V
ჰელიოსი (მზე), სელენე (მთვარე), ეოსი (განთიადი)

მას შემდეგ, რაც ქაოსიდან, ე. ი. უნესრიგობიდან, ნათელი და ბნელი ჩნდება, ზეცა/ურანოსი და დედამიწა/გეა შეუღლებიან და შობენ შვილებს, რომელთა შორის არიან ძღვევამოსილი ტიტანები. ტიტანებიც, თავის მხრივ, მრავლებიან და შობენ მდინარეებს, მნათობებს. სწორედ ტიტან ჰიპერიონისა და თეიას ვაჟიშვილი იყო ჰელიოსი. ოკეანის აღმოსავლეთ ნაპირიდან ადის ზეცაზე ოთხრაშშებმული ეტლით ყოვლისმცოდნე ჰელიოსი. გასხვივონებულ ღმერთს მოეღვარე ტანისამოსი აცვია, მისი გვირგვინიც ბრწყინავს და ანათებს. გადაივლის ცის თაღს და ოკეანის დასავლეთ ნაპირს მიადგება მზე, დღე მიიწურება და ღამეს დაუთმობს ადგილს. ჰელიოსს სელენე შეცვლის ვარსკვლავებთან ერთად.

მოსეირნე ჰელიოსს ვერავინ გამოაპარებს რამეს, ვერც მოკვდავი ადამიანები და ვერც უკვდავი ყოვლისშემძლე ღმერთები. აი, ერთ ასეთ ამბავს გვიაზრობს დიდი ბერძენი მწერალი ჰომეროსი თავის პოემაში „ოდისეა“: ცამრგვალზე გადავლისას ჰელიოსმა მჭედელი ღმერთის — კოჭლი ჰეფესტოს სახლში შეიხედა. ჰეფესტო შინ არ იყო, ხოლო მისი ულამაზესი და ყველასთვის სასურველი ცოლი აფროდიტე ომის ღმერთ არესთან დროს ატარებდა. ალერსში გართულებმა ვერც კი შენიშნეს, როგორ შეცბა ჰელიოსი. მისი ნყალობით, იმავე დღეს ყველაფერი გაიგო ჰეფესტომ, ჯერ განრისხდა, მაგრამ მალევე მოთოკა ვნებები და ერთი ხრიკი მოიგონა. თავის სამჭედლოში უხილავი ძაფებისგან ბანრები გააკეთა, ბადე მოქსოვა, შინ მიიტანა, ჭერიდან ჩამოუშვა აბლაბუდას მსგავსად და მოლაღატე ცოლის სარეცელსაც გარს შემოავლო. მეორე დღეს კი, ვითომ უდარდელად და აუღელვებლად, სახლი სასწრაფოდ დატოვა. ომის ღმერთი არესი ისევე ესტუმრა უმშვენიერეს ქალღმერთ აფროდიტეს. მაშინ, როდესაც სატროფონი სარეცელზე მინვნი, ჭერიდან ბადე ჩამოემვა და საყვარლები შებოჭა. შერცხვენილ აფროდიტესა და არესს თავს წაადგა მჭედელი ღმერთი, თან სხვა ღვთაებანიც მოეყვანა (ჰომეროსი 1979: 8. 266 – 366). ასე ასწავლა ჭკუა კოჭლმა, მაგრამ გონიერმა ჰეფესტომ ახოვან და ძლიერ არესს, ხოლო დანარჩენებმა ის ისწავლეს, რომ ჰელიოსს ვერავინ ვერაფერს გამოაპარებს, ჰელიოსი ის ღმერთია, რომელსაც შეყვარებულების დაშორებაც კი შეუძლია, საყვარლების გაყრა და მათთვის დღის ღამედ გადაქცევა ძალიან იოლად აღსასრულებელი საქმეა. ასე რომ, ჩემი აზრით, ამ სტროფში შესანიშნავად არის არეკლილი რუსთველის მიერ მითოლოგიის (რომელიც ცალკე სახით არ არსებობდა და ასახულია ძველ ბერძნულ ლიტერატურაში) საფუძვლიანი ცოდნა.

ზუალი — სატურნი — კრონოსი

„მო, ზუალო, მომიმატე ცრემლი ცრემლსა, ჭირი ჭირსა,
გული შავად შემიღებე, სიბნელესა მიმეც ხშირსა,
შემომყარე კაეშანი, ტვირთი მიმე, ვითა ვირსა,
მას უთხარ, თუ: “ნუ გასწირავ, შენია და შენთვის ტირსა“.
(რუსთველი 2003: 967)

რომში კრონოსს სატურნს ეძახდნენ. ღმერთთა ბერძნული პანთეონის სასტიკი მეუფე კრონოსი ღმერთების მეორე თაობას ეკუთვნოდა. მისი მშობლები გეა და ურანოსი იყვნენ, ხოლო ძმები — ცალთვალა ბუმბერაზი კიკლოპები და საშინელი შესახედაობის ასხელა ჰეკატონხეირები. ურანოსს ეზიზღებოდა საკუთარი მახინჯი შვილები, ასხელა გოლიათები და ამის გამო დედამიწის სიღრმეებში გამოამწყვდია. იტანჯებოდა გეა, კვნესოდა და გმინავდა, რა ვეღარ გაუძლო ტკივილს, დახმარებისთვის შვილებს მიმართა. მხოლოდ კრონოსმა გაბედა, აიღო ცელი, მამას ასო მოაკვეთა; კასტრიების შედეგად გაყო ზეცა მიწისგან და თავად გაბატონდა.

ურანოსი (ზეცა) გეა (დედამიწა)



ტიტანები, ცალთვალა კიკლოპები, ასხელა ჰეკატონხეირები

ღამის ღვთაება ნიქსმა კრონოსის დასასჯელად შობა თანატოსი (სიკვდილი), ერისი (განხეთქილება), აპატე (ტყუილი), კერა (განადგურება), ჰიპნოსი (ძილი), ნემესისი (შურისძიება) და სხვა მრავალი სასტიკი ღმერთი, რომელთაც უბედურება, ჭირი და ვარამი, შავბნელი ხვედრი მოუტანეს სამყაროს, კრონოსი რომ მართავდა.

კრონოსმა ცოლად რეა მოიყვანა და შვილებიც შეეძინა. ბუნებრივია, რომ მემკვიდრეებისგან იმავეს ელოდა, რაც თავად დამართა მამას, ამიტომაც, გაჩნდებოდა თუ არა ერთი, ცოლს არ ენდობოდა და თვითონვე ყლაპავდა ბავშვებს. ასე გადაყლაპა ხუთი შვილი. მეექვსე შვილი ზევსი იყო. დედას ჩვილი შეებრაღა და პატარას ნაცვლად კრონოსს ჩვრებში გახვეული მოგრძო ქვა გადააყლაპა.

ტიტანი კრონოსი რეა



ჰესტია, დემეტრე, ჰერა, ჰადესი, პოსეიდონი, ზევსი

მოტყუებული კრონოსის ძალაუფლება კი მრავალი წლის შემდეგ დაამხო დავაჟაკებულმა ზევსმა. მან გაათავისუფლა გადაყლაპული და-ძმა და სამყარო მათთან ერთად დაინანია. მესამე, ზევსის თაობის ღმერთები, იგივე ოლიმპოელები, რამეთუ მათ სამყოფელი ოლიმპოსის მთაზე დაიდეს, ძალიან დიდხანს, უსასრულოდ დიდხანს მართავდნენ ყველაფერს. ხოლო მეორე თაობის ღმერთები შებოჭეს და ტარტაროსის უკუნეთ სიბნელებში გამოკეტეს. აი, ასეთი შავი ბედი ერგო კრონოსს, მინისქვეშეთის შავ და უსინათლო გარემოში გამოკეტვის ყველაფერი სამუდამოდ დასრულდა. სწორედ ამ შავხვედრიანი კრონოსის, იგივე სატურნის სახელი, დაარქვეს რომაელებმა პლანეტა ზუალს.

ჩემი აზრით, ამ სტროფში ჩანს მითოლოგიის კარგი ცოდნა, რადგან რეალურად პლანეტა ზუალი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო კაშკაშა მნათობია და რომ არა მითოლოგია, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნება, თუ რატომ უწოდებს რუსთველი ზუალს სიბნელის მომცემს, რატომ უკავშირებს მას შავ ფერს და რატომ ახსენებს მასთან მიმართებაში ცრემლს, უმძიმეს ტვირთ კაემანსა და ჭირს. ამ სტროფის მითოლოგიური ახსნის შემდეგ სავსებით გასაგებია, რომ ზუალს იგივე კრონოსს, რომელიც ზევსის მიერ მისი ძალაუფლების დამხობის შემდეგ გამოკეტულია უკუნეთ სიბნელებში, ველარაფერი გაახარებს, შესაბამისად მასთან ასოცირდება არათუ ცრემლი და უმძიმესი კაემანი, არამედ ჭირს დამატებული ჭირიც.

მუშთარი — იუპიტერი — ზევსი

„ჰე, მუშთარო, გეაჯები შენ, მართალსა ბრჭესა ღმრთულსა,
მო და უყავ სამართალი, გაებრჭობის გული გულსა;
ნუ ამრუდებ უმართლესსა, ნუ წაიწყმედ ამით სულსა!
მართალი ვარ, გამიკითხე! რად მანყლულებ მისთვის წყლულსა?“
(რუსთველი 2003: 968)

ოლიმპოსის მთაზეა ბერძნული პანთეონის მესამე თაობის ღმერთების ზევსის სამყოფელი. ზევსს რომაელები იუპიტერს უწოდებდნენ. ოლიმპოსის მთაზე არც წვიმაა, არც თოვლი, სულ მუდამ ნათელი, ხალისიანი ზაფხულია. ოქროს სასახლეში ოქროს ტახტზე დაბრძანებული უზენაესი უძლეველი ამაყი ღმერთი სამართლიანად მართავს ყველას და ყველაფერს. მას ემორჩილებიან დაუნდობელი უკვდავნიც და ბედსმეგუებული მოკვდავნიც. ოლიმპოსის სამბრძანებლოდან განაგებს კაცობრიობას დიდებული მეხთამპყრობელი ზევსი, აქედან უწესებს ადამიანებს წესრიგს და უბოძებს კანონებს. მის ხელთაა სიკეთეც და ბოროტებაც, სასჯელიც და ჯილდოც; ზევსის ტახტთან თემისი დგას, იგი დარაჯობს და იცავს წესრიგსა და დანებსულ კანონებს, ინვესტორებს კრებებზე ღმერთებს, რათა მათ ადამიანთა ბედი გადანყვიტონ. თემისი მოკვდავთა სამსჯავროებსაც ესწრება. მასთანაა სამართლიანობის ქალღმერთი დიკეც. ვერანაირ უსამართლობას ვერ იტანს მუდამ სიმართლის დამცველი ღმერთი, როგორც კი უკანონობას იხილავს მაშინვე ზევსს მიუტანს ამბავს და ერთად წყვეტენ, როგორ დასაჯონ კანონიერების დამრღვევნი. სასახლის კარიბჭესთან ორი ჭურჭელი დგას, ერთიდან თავის რჩეულებს ასაჩუქრებს ღმერთი, მეორედან კი საძულველ ადამიანებს უგზავნის ათასგვარ ჭირსა და უბედურებას. ვაი მას, ვისაც გაუნანყენდება ბობოქარი ზევსი! მის მრისხანებას ვერც ვერავინ აღუდგება წინ და ვერც ვერავინ გადაურჩება. ყველა, უკვდავიც და მოკვდავიც ზევსისგან მოელის სამართალს. ზევსს მიმართავს ათენა, როდესაც მას ოდისევსის დახმარება სურს, რადგან იცის, რომ ოდისევსზე განანყენებული მძლეთამძლე პოსეიდონი ვერ აღუდგება წინ ზევსის სამართლიან გადანყვეტილებას (ჰომეროსი 1979: 1. 45 – 62.). ასევე ზევსის სამართლიანობის იმედი აქვს ჰეფესტოსს, როდესაც აფროდიტეს გამოიჭერს არესთან ღალატის დროს (იდ. 8. 318 – 319). ზევსის სამართლიანი გადანყვეტილების შედეგი იყო სამი ულამაზესი ქალღმერთის გაგზავნა პარისთან. ჰერას, ათენას და აფროდიტეს ბედს ვერ გადაწყვეტდა ღმერთებს შორის ყველაზე უფრო სამართლიან ღმერთად აღიარებული ზევსი, რადგან თუკი ჰერა მისი მეუღლე იყო, ათენა და აფროდიტე მას ქალიშვილებად ერგებოდნენ. აბა, როგორ უნდა მიეღო ასეთ დროს სამართლიანი გადანყვეტილება უზენაესს? ნებისმიერი პასუხი მიკერძოებული იქნებოდა. ამიტომაც ბრძნული იყო მის მიერ ღმერთების გაგზავნა მოკვდავთან. სამართლიანი იყო ზევსის მიღებული გადანყვეტილება, მოკვდავ პარისს გაეკეთებინა არჩევანი და ეთქვა, ვინ იყო ქალღმერთთ შორის ულამაზესი. პარისს ხომ არცერთ მათგანთან არ ჰქონდა არანაირი ნათესაური კავშირი, განსხვავებით ყველა უკვდავისაგან*.

აი, ასე სამართლიანად განაგებს სამყაროს ზევსი, იგივე იუპიტერი, რომლის სახელიც უწოდეს რომაელებმა პლანეტა მუშთარს. ბუნებრივია, რომ რუსთველის მიერ გამოყენებული ეპითეტები ამ მნათობის მიმართ პოეტის არაჩვეულებრივ მითოლოგიურ ცოდნას ასახავს.

მარიხი — მარსი — არესი

„მოდი, მარიხო, უწყალოდ დამჭერ ლახვრითა შენითა,
შე-ცა-მღებე და შემსვარე ნითლად სისხლისა დენითა,
მას უთხრეს ჩემნი პატიჟნი, მას გააგონენ ენითა,
რაგვარ გასრულვარ, შენ იცი, გული აღარას ლხენითა-ა“.
(რუსთველი 2003: 069).

* ამ მითის შესახებ უფრო დანვირღებით ვისაუბრებ სტატიის იმ ნაწილში, სადაც აფროდიტეს შესახებ მითებს შევხვები.

ზევისა და ჰერას შვილია ომის შეუნყალებელი ღმერთი არესი, რომელთათვის მარსი. არა, არ უყვარს ვაჟი მამას, რადგან უღმობელია და დაუნდობელია სისხლისღვრის მოყვარული არესი. მხოლოდ ბრძოლა, დაღვრილი წითელი სისხლი ახარებს დაულალავ ღმერთს. შეუსვენებლად დაძრწის ელვარე სამოსით მოსილი, ვეებერთელა ფარით ხელში ომის ველზე იარაღის ჟღარუნის, საომარი ყიჟინისა და დაჭრილთა გულისმომაკვდინებელი კვნესის ქვეშ. მას მხარში ვაჟიშვილები უდგანან, დეიმოსი და ფობოსი. დეიმოსიც და ფობოსიც შიშსა და ძრწოლას თესავენ მებრძოლებში. არესი კი ხარობს, განურჩევლად ხოცავს ადამიანებს, არ ასხვავებს სამართლიანთ უსამართლოთაგან, არც ვაჟკაცებსა და გაბედულებს აფასებს დიდად. ვერც გარეგნობით მოხიბლავს მებრძოლი და ვერც ჭკუა-გონებით. არ ეცოდება არც ცოლშვილიანი, არც უწვერული ჭაბუკი, არც დედისერთა და არც ნაბოლარა. მისთვის სულერთია, თუკი მოინდომებს, არცერთს არ ასცდება სასტიკი ხვედრი.

თუმცა დაუმარცხებელი არავინაა. ჰოდა, არესის დამარცხებაც კი შეიძლება, თუკი ამას ბრძენი ათენა პალასი მოინადინებს. მუზარადიანი ქალღმერთი შუბითა და ფარით ხელში გამოჩნდება ხოლმე ყველაზე სასტიკი შეტაკებისას. მის გულს შიში არ ეკარება, სურს, რომ რჩეული გმირები გადაარჩინოს. ბერძენმა ბრმა მგოსანმა ჰომეროსმა “ილიადა”-ში გვიამბო, როგორ დაჭრა ათენას საყვარელმა მებრძოლმა დიომედემ ტროას კედლებთან სპილენძის შუბით თავად ომის ღმერთი. შემზარავი იყო არესის ყვირილი; ყველა გაოგნებული შეჩერდა, ტროელიცა და ბერძენიც; ათასი მეომარი იერიშზე რომ გადავა და საბრძოლო ყიჟინას დასცემს, ისეთი ხმით აზანზარებდა გარემოს დაჭრილი ღვთაება. დასისხლიანებული გაეხვია ღრუბელში და საჩივლელად მამას ეახლა. თუმც არ დასაჯა ათენა ზევსმა, რადგან არ უყვარდა სისხლსმონყურებული და უსამართლო შვილი არესი.

ასეთია არესი, იგივე მარსი, რომლის სახელიც უწოდეს რომაელებმა ყველაზე წითელ პლანეტა მარსს, რადგან, ალბათ, სისხლისფერი მნათობი ომსა და ბრძოლებს, სისასტიკესა და დაუნდობლობას აგონებდა მათ. რა თქმა უნდა, შეიძლება ითქვას, რომ ამ სტროფში, პლანეტა მარსის რეალური ფერიდან გამომდინარე, რუსთველი მხოლოდ ასტრონომიულ ცოდნას ეყრდნობა, მაგრამ მის მიერ პირველივე სტრიქონში ლახვრით უმონყალოდ დაჭრის გახსენება უდავოდ მის მიერ მითების შესანიშნავ ცოდნას არეკლავს.

ასპიროზი — ვენერა — აფროდიტე

„მოდი, ასპიროზ, მარგე რა, მან დამწვა ცეცხლთა დაგითა,
ვინ მარგალიტსა გარეშე მოსცავს ძონისა ბაგითა;
ვინ დაამევენებ კეკლუცთა დამევენებითა მაგითა,
ვისმე, გლახ, ჩემებრ დააგდებ, გაჰხდი ცნობითა შმაგითა“.
(რუსთველი 2003: 970).

ის ქალღმერთი, რომელსაც ბერძნები აფროდიტეს უწოდებდნენ, რომაელებისთვის ვენერა/ვენუსი იყო. ყველაზე ლამაზ ღვთაებას სიამოვნებით ძერწავდნენ მოქანდაკეები, ხოტბას ასხამდნენ პოეტები. გარეგნული მშვენიერებით სრულყოფილი იყო ძონისბაგისანი აფროდიტე, მაგრამ ერთგული არ იყო კოჭლი მეუღლის, მჭედელი ღმერთის ჰეფესტოსი; ქალღმერთი ვერ იტანდა, როდესაც სიყვარულს ვინმე უარყოფდა და სასტიკად სჯიდა ამ გრძნობის უგულვებელმყოფთ. აფროდიტეს უნარი ჰქონდა გაეშმაგებინა, ჭკუიდან გადაეყვანა მანმადე გონიერი და საღ აზრზე მყოფი ადამიანი. ამის მაგალითია მითი, რომელიც ნარკისის/ნარკისოსის ამბავს მოგვითხრობს. ნარკისოსი, რომელმაც უარი უთხრა ნიმფა ექოს სიყვარულზე აფროდიტემ ჭკუიდან გადაიყვანა და ტბის ზედაპირზე არეკლილი საკუთარი ანარეკლი უიმედოდ შეაყვარა.

მაგრამ განსხვავებული იყო ქალღმერთის დამოკიდებულება მათ მიმართ, ვინც მას ეთაყვანებოდა, მის მიერ მონიჭებულ გრძნობას არ გაურბოდა, ბოლომდე უძღვნიდა თავს სიყვარულს. ასეთ ადამიანებს აფროდიტე გულუხვად ასაჩუქრებდა (გაიხსენე მოქანდაკე ჰიგმალიონი, რომელმაც თავისი ნამუშევარი, გალატეას ქანდაკება შეიყვარა, მაგრამ აფროდიტემ დააფასა ხელოვანის მისდამი თაყვანისცემა და სკულპტურა გააცოცხლა).

ყველაზე საინტერესო მაინც ის ამბავია, თუ როგორ აღიარეს ქალღმერთი აფროდიტე ღვთაებათა შორის ულამაზესად: თეტისისა და პელევსის ქორწილში (თეტისი წყლის ნიმფა იყო, ამიტომ მის ქორწილს ღმერთებიც ესწრებოდნენ) შუღლისა და ქიშპობის ქალღმერთი ერისი არ მიუწვევიათ. განაწყენებულმა უხილავმა ერისმა უკვდავებს შორის განხეთქილების ჩამოგდება გადაწყვიტა; ოქროს ვაშლზე ამოტივთრა „უმშვენიერესს“ და იმ სუფრაზე შეაგორა, რომელსაც მონადიმე ღმერთები უსხდნენ. სამმა ულამაზესმა ქალღმერთმა ისურვა, ამ ვაშლის მფლობელი გამხდარიყო, ამიტომაც მათ შორის ქიშპობა დაიწყო. ერთმანეთს ეს სამი ქალღმერთი ეცილებოდა — ჰერა, ათენა და აფროდიტე. უზენაესი ზევსი ქალღმერთთა დავაში ვერ ჩაერეოდა, რადგან ერთი მათგანი მისი მეუღლე, მეორე კი მისი ქალიშვილი იყო. ამიტომაც, დავა ჩვეულებრივი მოკვდავის გადასაწყვეტი შეიქნა. სამი მშვენიერი ქალღმერთისთვის „განაჩენი“ ერთმა მწყემსმა ბიჭმა, პარისმა, გამოიტანა. პარისი სინამდვილეში ტროას უფლისწული იყო. მისმა მშობლებმა შვილი დაბადებისთანავე მოიშორეს, რადგან, ნამისნვეის თანახმად, იგი გახდებოდა ტროას დაქცევის მიზეზი. ერთ კეთილ უშვილო მწყემსს შეეცოდა გადაგდებული ჩვილი და სახლში წაიყვანა. გაიზარდა ბიჭუნა, სილამაზე და გამბედაობა არ აკლდა მას. მაგრამ რა იცოდა პარისმა, რომ ერთ ჩვეულებრივ დღეს შეიცვლებოდა მისი ბედი, რომ ასრულდებოდა ნამისნვეი და იგი გახდებოდა ტროას დაქცევის მიზეზი.

პარისის სამსჯავროზე გამარჯვება აფროდიტეს ერგო, რადგან სიყვარულის ქალღმერთმა მწყემსს ყველაზე ლამაზი ქალის ცოლად მოყვანაში დახმარება აღუთქვა. შესაბამისად, ოქროს ვაშლის მფლობელადაც აფროდიტე გამოცხადდა. სწორედ ეს ვაშლი იქცა სამი ქალღმერთის განხეთქილების მიზეზად. მისი "წყალობით" გაჩაღდა ბერძენთა ათწლიანი სისხლისღვრა ტროას დასაპყრობად, თუმცა კი, ომის უშუალო მატაბი აფროდიტეს დაპირებით შეგულიანებული პარისის მიერ მოტაცებული მშვენიერი ელენეს მოტაცება გახდა.

აი, ეს ამბავი უძლოდა წინ აფროდიტეს ულამაზეს ქალღმერთად აღიარებას, კეკლუცი ქალღმერთისას, რომლის რომაული სახელი ვენუსი/ვენერა დაარქვეს პლანეტა ასპიროზს. რუსთველის მიერ პლანეტის დასახასიათებლად გამოყენებული ყველა სიტყვა შესანიშნავად ასახავს ავტორის ღრმა მითოლოგიურ ცოდნას. მიუხედავად იმისა, რომ არაა მოთხრობილი არც ნარკისოსის და არც პიგმალიონის მითი, მეოთხე სტრიქონი აშკარად აფროდიტეს ისეთ მახასიათებლებზე მიუთითებს, რომლებიც ამ მითებიდან გამომდინარეობს. ამ სტრიქონის ახსნა და შესაბამისად მასში ასახული აზრის გაშიფვრა მხოლოდდამხოლოდ მითოლოგიიდან არის შესაძლებელი. თუკი პირველი სამი სტრიქონის ნაკითხვისას შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რუსთველი მათში ასტროლოგიას და ასტრონომიას მიმართავს, პლანეტის მახასიათებლად მოტანილი სიტყვები კი ოდენ ამ პლანეტის რეალურ სიკაშკაშესა და მშვენიერებაზე მიუთითებს, ბოლო სტრიქონში აღწერილი თვისება — ასპიროზის ანუ აფროდიტეს უნარი გონიერი შმაგად გადააქციოს — უდავოდ მითებიდანაა აღებული.

ოტარიდი — მერკური — ჰერმესი

„ოტარიდო, შენგან კიდევ არვის მიგავს საქმე სხვასა:
მზე მახრუნებს, არ გამოშვებს, შემყრის და მიმცემს წვასა;
დაჯეწერად ჭირთა ჩემთა, მელნად მოგცემ ცრემლთა ტბასა,
კალმად გიკვეთ განლობილსა ტანსა ჩემსა, ვითა თმასა“.
(რუსთველი 2003: 971).

მერკური ჰერმესის რომაული სახელია. ზევსისა და ნიმფა მაიას შვილს ვაჭართა და მოგზაურთა მფარველად მიიჩნევენ, თუმცა იგი ფსიქოპომპოსიც ანუ სულელების საიქიოში გამცილებელიც იყო. ე სკი იმას ნიშნავს, რომ ჰერმესი მარტო სიცოცხლეში კი არ უწევდა მეგზურობას ადამიანებს, გარდაცვალების შემდეგაც მიუძღოდა მათ სულელებს საიქიოსკენ. ღმერთთა შიკრიკს ფრთიანი სანდლები ჰქონდა და ჯოხით ხელში უსწრაფესად გადაადგილდებოდა ერთი ადგილიდან მეორისკენ. ბერძენები გზებსა და გზაჯვარედინებზე, სახლის შესასვლელებთან აღმართავდნენ ე. წ. ჰერმებს, ქვის სვეტებს, რომლის თავზეც ჰერმესის თავი იყო გამოკვეთილი.

ჰერმესი ქურდებსაც უწევდა შემწეობას, რადგან თვითონაც შეპყრობილი იყო ამ მანკიერი თვისებით. სულ პატარა იყო, როდესაც სარწვევლადან გადმოძვრა, დედას გამოეპარა და ძლევამოსილი ღმერთის აპოლონის ნახირიდან ძროხები მოიპარა. ცბიერ ქურდს არცთუ ისე მალე მიაგნეს, აბა, ვინ წარმოადგენდა, რომ დანაშაული სარწვევლაში მიაშიტად ჩანოლილი ბავშვის ჩადენილი იყო.

ჰერმესი საკმაოდ გაქნილი და მოხერხებული იყო, მას საუკეთესოდ შეეძლო სიტყვის აგება, ამიტომაც დიდ პატივს სცემს მჭევრმეტყველებს და ორატორთა მფარველადაც ითვლება. მან არა მარტო საზომები და ციფრები გამოიგონა, არამედ პირველი ანბანიც შექმნა და ადამიანებს ასწავლა, როგორ უნდა ესარგებლათ.

ჰერმესის რომაული სახელი მერკური, ღმერთის, რომელსაც თავყვანს სცემენ ორატორებიც, ათლეტებიც და ქურდებიც, უწოდეს პლანეტა ოტარიდს. თანაც ეს პლანეტა ხან მზის მარჯვნივ და ხანაც მარცხნივ ჩანს, როდესაც მზეს წინ მოექცევა, მზისგან დაჩრდილული და დალონებულია, შესაბამისად, ჩვენთვისაც უხილავი ხდება, ხოლო სხვა შემთხვევაში ისე კიაფობს, რომ ყველაზე უფრო კაშკაშა სირიუსსაც არ ჩამოუვარდება. აი, ასეთია ოტარიდი, ჰერმესივით მოხერხებული და უცნაური. ბუნებრივია, რომ ამ სტროფში, როგორც გ. თევზაძემ შენიშნა, ძალიან კარგად ჩანს რუსთველის მიერ ასტრონომიის არაჩვეულებრივი ცოდნა; მაგრამ ამასთან ერთად, როგორც ვ. ნოზაძე შენიშნავს, პოეტს ასტროლოგიური ცოდნის ნიუანსებიც აქვს გამოყენებული. მამ, სადაა აქ მითოლოგიის ცოდნა? ჩემი აზრით, მითოლოგია უდევს საფუძვლად ოტარიდის უნარს, დაჯდეს, შეთხზას წერილი და შესაბამისად ჰერმესის უმთავრესი ფუნქცია შესარულოს. ჰერმესის უმთავრესი ფუნქცია კი შიკრიკობაა. ჰომეროსის მიხედვით, ჰერმესია ის ერთადერთი ღმერთი, რომელიც თანახმაა მარილიანი, უნაყოფო ზღვები გადალახოს. ასევე მას აძლევენ ღმერთები დავალებას, ადამიანებს უკვდავთა სურვილების შესახებ ინფორმაცია მიანოდოს. ამიტომაც, ბუნებრივად მიმაჩნია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ამ სტროფში, სხვა დანარჩენთან ერთად, მითოლოგიური ცოდნაც არის არეკლილი.

ოტარიდს რუსთველი სხვაგანაც ახსენებს. 973-ე სტროფში, როდესაც ავთანდილი შვიდ მნათობს დაიმონმებს, ოტარიდს ადგილს მიუჩენს მუშთარის წინ.¹ თუკი გავიზიარებთ გ. თევზაძის შეხედულებას და დავუშვებთ, რომ ავთანდილის მნათობებისადმი მიმართვა დროის ისეთ მონაკვეთს წარმოგიდგენს, როდესაც ცაზე ყველა პლანეტა ჩანს, ვედრების დამთავრების შემდეგ ასეთი სურათი უნდა გადაიშალოს: მზის ამოსვლამდე მერკური, იუპიტერი და სატურნი ყველაზე მკრთალად გამოიყურება, ე. ი. ბნდებათ,

¹ „აჰა, მმონმობენ ვარსკვლავნი, შვიდნივე მემონმებიან:
მზე, ოტარიდი, მუშთარი და ზუალ ჩემთვის ბნდებათ,
მთვარე, ასპიროზ, მარიხი მოვლენ და მონმად მყვებიან,
მას გაავგონენ, რანიცა ცეცხლნი უშრეტნი მდებიან“.

ხოლო მთვარე, ვენერა და მარსი აღმოსავლეთით ჯერ კიდევ ძლიერად კიაფობენ, ხოლო დაბნედილი პლანეტების ციდან გაქრობის შემდეგ, თეთრ ცაზე წინ წამოინეცს, თითქოს მოგვიახლოვდება მარტოდ დარჩენილი სამი პლანეტა, ახლოს მოვლენ და მოწმედ დადგებიან. ე. ი. აქ სახეზე გვაქვს ასტრონომიის არაჩვეულებრივი ცოდნა. ამავდროულად საინტერესოა, რომ ასტროლოგიაში მზე, იუპიტერი და სატურნი დღის პლანეტების ერთ ჯგუფადაა წარმოდგენილი, ხოლო მთვარე, ვენერა და მარსი ღამის პლანეტების მეორე ჯგუფად. მერკური იგივე ჰერმესი, როგორც მითოლოგიაში ცნობილი შიკრიკი, ხან ერთ ჯგუფს მიეკუთვნება და ხანაც მეორეს. რუსთველთან იგი პირველშია მოთავსებული. ამის ახსნა კი, შესაძლოა, ისევე მითოლოგიაში ვეძებოთ, რადგან შვილი (ჰერმესი/მერკური/ოტარიდი), მით უმეტეს, თუკი იგი მსტოვრის ფუნქციითაა აღჭურვილი, მამის (ზევისი/იუპიტერი/მუშთარი) სიახლოვეს უნდა ყოფილიყო. ზევისი იმ მითებში, სადაც შიკრიკის ფუნქციით აღჭურვავს ჰერმესს, მასთან ახლოსაა, ჰერმესი გვერდიდან არ შორდება მამას. მაშინვე, როგორც კი ზევისი ჰერმესის უმთავრეს ფუნქციას საჭიროებს, ჰერმესი მასთან ჩნდება, რადგან იქვე ახლოსა აქვს მიჩენილი ადგილი. ასე რომ, ამ სტროფებში კარგადაა ასახული არა მარტო ასტრონომიული და ასტროლოგიური, არამედ მითოლოგიური ცოდნაც.

მთვარე — სელენე

„მო, მთვარეო, შემობრალე, ვილევო და შენებრ ვმჭლდები,
მზე გამავსებს, მზევე გამლევს, ზოგჯერ ვსხვდები, ზოგჯერ ვწვლდები,
მას უამბენ სჯანი ჩემნი, რა მჭირს ანუ რაგვარ ვზნდები,
მიდი, უთხარ, ნუ გამწირავს, მისი ვარ და მისთვის ვკვდები“.
(რუსთველი 2003: 972).

როდესაც ამ სტროფს წავიკითხავთ, პირველი, რაც თავში აზრად მოგვივა, ესაა რუსთველის მიერ მთვარის ასტრონომიული დახასიათება მისი უმთავრესი თვისების მიხედვით: მთვარე ხომ ილევა და ივსება, შესაბამისად მსხვილდება და წვრილდება. თითქოს რა კავშირი უნდა ჰქონდეს ამ სტროფში გადმოცემულ აზრს მითოლოგიასთან; მაგრამ მან, ვინც კარგად იცის მითოლოგია, რაც ანტიკური ლიტერატურის ცოდნას გულისხმობს, მიხვდება, რომ მთვარის მოხმობა შეეყვარებულის მიერ სწორედ მთვარის მითოლოგიური ფუნქციის ცოდნიდან გამომდინარეობს. მთვარის ანუ სელენეს შესახებ ძალიან ცოტა მითია შემორჩენილი. ერთ-ერთი მითი, რომელიც მას უკავშირდება, მის უიღბლო და გაუხარელ სიყვარულზე გვიამბობს: სელენეს ენდიმიონი უყვარს და ხარებშემბული ეტლით ცაზე გადავლის შემდეგ მასთან ჩადის ქალღმერთი მლვიმეში. მის სატოფოს მარადიული ძილით დასძინებია, ამიტომაც არის მთვარე მუდმივად მოწყენილი, ამიტომაც არის მისგან გამონადენი შუქი ასე მკრთალად მოკიაფე. დიას, თითქოს არაფერია საერთო ამ მითსა და ზემოთ მოხმობილ სტროფს შორის. მაგრამ, თუკი გავიხსენებთ ბერძნულ ლიტერატურას, თუკი გავიხსენებთ იმ ამბებს, სადაც სიყვარულის მკურნალნი, სიყვარულის გრძნობის გამომწვევი ჯადოსანნი მიმართავენ თავიანთ უნარებს, ვნახავთ, რომ მათი საქმიანობა მთვარის დამორჩილებას, მთვარის გაგზავნას სატოფოსთან უკავშირდება. მედეაც, როდესაც იასონისთვის ბალახს აგროვებდა, მთვარეს მიმართავდა, მთვარეს უშვებდა ენდიმიონთან, რათა მას სიბნელეში დაეკრიფა სასურველი მცენარეები. მთვარეა მედეას შემწე, ისევე როგორც ყველა იმ ჯადოსანის, რომლებიც სიყვარულის გამომწვევ ნამალს ამზადებენ. ჯადოსანების მსგავსად ჯადოქრებსაც შეუძლიათ მთვარის დამორჩილება და მისი ზეციდან ჩამოყვანა. ამდენად, შესაძლოა, რომ ამ სტროფში მითოლოგიის (რომელიც ძველი ბერძნული ლიტერატურის განუყოფელი ნაწილია) ცოდნა იყო დაფიქსირებული, თუმცა ვიმეორებ, რომ აქ ასტრონომიული კუთხით განხილვა უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე სხვა რამ.

ამდენად, რამდენადაც ვხედავთ, მითოლოგიის ცოდნა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისთვის ისეთივე ჩვეულებრივი რამაა, როგორც სხვა უზარმაზარი ინფორმაციის ფლობა. და, რა თქმა უნდა, ამაში არაფერია გასაკვირი. გასაკვირი და უცნაური ის უფრო იქნებოდა, მითოლოგიის მცოდნეს მიუტყვევებელი შეცდომა რომ დაეშვა და ისეთი რამ დაენერა, რაც მკითხველს საგონებელში ჩააგდებდა. მაგრამ, სტროფში, სადაც რუსთველი ნესტანისა და ტარიელის შეხვედრას მუშთარისა და ზუალის, ე. ი. ზევისისა და კრონოსის შეყვარებას აღარებს, მითოლოგია უგულვებელყოფილია და მხოლოდ ასტროლოგიური ცოდნა ჩანს. ამ სტროფში აღნიშნული მოვლენა, ორი მითოლოგიურად სანინაალმდეგო პერსონაჟის შეხვედრა, თუმცა ასტრონომიულად ორი დიდი პლანეტის შეყვარება, ასტროლოგიურად უბედნიერესი ჟამის დადგომას მოასწავებდა. იმ მოძღვრების თანახმად, რომელიც მოგვებმა შესანიშნავად უწყოდნენ და რომლის ნაწილობრივი გადამუშავებაც მოახდინა პტოლემეაოსმა, მუშთარისა და ზუალის თანხვედრა თევზების ზოდიაქოში იუდეაში უძლეველი მეფის, ბრძენი წინასწარმეტყველის ან ძლევამოსილი ვაჭრის დაბადებას მოასწავებდა. ბუნებრივია, რომ ეს ამბავი რუსთველმა იცოდა და მისთვის ეს ცოდნა იმაზე მეტი იყო, ვიდრე მითოლოგიის ცოდნა. იესოს დაბადება ორი ზემოთ ხსენებული მნათობის შეყვარებას იმაზე დიდი მოვლენა იყო და მნიშვნელობით იმდენად აჭარბებდა მითოლოგიურ ცთომილებას, რომ მითოლოგიის არაჩვეულებრივმა მცოდნე პოეტმა იგნორირება მოახდინა ამ ცოდნის და სხვა, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ცოდნა დააყენა წინა პლანზე.

damowmebani:

თეზაძე 1990: თეზაძე გ. ვეფხისტყაოსნის კოსმოგონია. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1990.
ნოზაძე 2005: ნოზაძე ვ. ვეფხისტყაოსნის ვარსკვლავთმეტყველება. სანტიაგო-თბილისი: 2005.

რუსთველი 2003: რუსთველი შ. ვეფხისტყაოსანი. თბ.: სასკოლო გამოცემა. ნ. ნათაძის კომენტარებით, განმარტებებით და ლიტერატურული გარჩევით. 2003.

ხინთიბიძე 1975: ხინთიბიძე ე. მსოფლმხედველობითი პრობლემები ვეფხისტყაოსანში. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.

ჰომეროსი 1979: ჰომეროსი: ოდისეა. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

Nestan Ratiani

Astronomy, Astrology or Mythology

Summary

The passage in Rustaveli's "The Knight in the Panther's Skin" describes the meeting of Nestan and Tariel after many years of separation. The happiest moment in the lives of the main characters is compared with the meeting of two planets – Jupiter and Saturn. If Rustaveli had known some ancient Mythology, he would have been able to understand that the happiest moment in the life cannot be compared with this mythological event. Is it a mistake in the poem or does Rustaveli know the Greek mythology?

In the following article I try to research the popular passage - the prayer of Avtandil to the planets and to understand whether the author was familiar with the Greek mythology or not. Many Georgian scholars had paid their attention to this prayer and they have mentioned that it is quite clear that from this passage one can see Rustaveli's great knowledge of astronomy. Viktor Nozadze outlines that this passage is also based on the knowledge of astrology. The scholars do not pay an adequate attention to the aspects of mythology in the text. It is true that Rustaveli never mentions the proper names from the ancient Greek mythology. But an accurate research of the following passage shows us that Rustaveli had a detailed knowledge of mythology as well as the knowledge of astronomy and astrology.

გორა კუჭუხიძე

გამოგონილი პერსონაჟის გენეზისისათვის

ჩვენი მიზანია, გავარკვიოთ, როგორ იცვლებოდა ადამიანის ცნობიერება, როგორ ემზადებოდა იმისათვის, რომ რეალობაში არარსებული, გამოგონილი გმირი შეექმნა და, როგორც მკითხველს, მიეღო იგი.

ცნობიერების განვითარების ადრეულ ეტაპებზე ადამიანისათვის სრულიად რეალურ პერსონებად აღიქმებიან ზევსიც და ათინაც, ვიშნუც და კრიშნაც, და, შორს რომ არ წავიდეთ, თუნდ, — კვირია, კოპალა, დალი (ზოგი სულიერ საუფლოში ცხოვრობს, ზოგს ამქვეყნად უცხოვრია, ზოგის სამყოფელი სულეთშიცაა და ამსოფლადაც)... თუ დავუკვირდებით მითებს, შევამჩნივთ, რომ სწორედ ამგვარად არის აღქმული ყველა მითიური პერსონაჟი.

განვითარების პროცესის ის ეტაპი, რომელზედაც აქ ვსაუბრობთ (მხედველობაში გვაქვს ყველა პერსონის რეალურობაში დარწმუნებულობა), გარკვეულწილად ანტიკურ ლიტერატურაშიც გრძელდება (შემდგომში სიტყვა „ანტიკურში“ მკვლევართა მიერ დროის მხოლოდ კონკრეტულ ჩარჩოებში მოქცეულ პერიოდს არ ვიგულისხმებთ, — ცნობიერების განვითარების ერთ-ერთი ადრეული ეტაპი გვექნება მხედველობაში; საერთოდ, შესასწავლი და გამოსაყოფია ცნობიერების განვითარების ეტაპები, ეს ისტორია, რამდენადაც ვიცით, ეტაპებად დიფერენცირებული და სახელდებული არ არის). ცალკეულ ეპოქებსა და ქვეყნებზე არ გვექნება საუბარი, ზოგადად გვაინტერესებს, თუ როგორი უნდა გახდეს ცნობიერება, რომ გამოგონილი პერსონაჟის მიღება შეძლოს, განვითარების რა ეტაპი, ცნობიერების რა თავისებურებებია ამისათვის საჭირო. ამა თუ იმ ეპოქის ქვეყანასთან დაკავშირებით მსჯელობისას საჭირო იქნება განისაზღვროს, განვითარების რა ეტაპზე იმყოფებოდა ლიტერატურისა და ფოლკლორის შემქმნელი და მიმღები, რა თავისებურებებმა განაპირობა წერილობით ლიტერატურასა და ფოლკლორში გამოგონილი პერსონაჟის აღმოცენება. ადამიანის ცნობიერება ვითარდება და მას თავისი ისტორია უნდა ჰქონდეს.

ცხადია, ეს განვითარება მსოფლიოს ყველა რეგიონში ერთნაირი არ არის, — ამა თუ იმ რეგიონში სხვადასხვა პერიოდში აღწევს იგი განვითარების ერთ-ერთ დონეს; ერთი რეგიონის ლიტერატურა ზემოქმედებს მეორეზე და იმის გამო, რომ მეორე შინაგანად უკვე მზად არის ახლის მისაღებად, ზეგავლენას ახდენს მასზე. ზოგჯერ რომელსამე ქვეყანაში საერთოდ არ არის განვითარებული ლიტერატურული შემოქმედება, მაგრამ, სხვა ქვეყნის კულტურულ ზეგავლენათა თუ სხვა მიზეზთა გამო, ეს ქვეყანა მაინც ადვილად ავითარებს იმ პერიოდის მიღწევებს, რომელიც სხვა რეგიონში ცნობიერების განვითარების შესაბამისად ვითარდებოდა. ჩვენ ცალკეულ ქვეყნებსა და პერიოდებზე არ ვსაუბრობთ, მხოლოდ იმის შესახებ ვმსჯელობთ, თუ დაახლოებით რა დონეზე უნდა იყოს მიღწეული ადამიანის ცნობიერება, რომ გამოგონილი, არარსებულად მიჩნეული პერსონაჟის მიღება შეძლოს.

ცნობიერების განვითარების ადრეული პერიოდები მთხრობელისაგან ითხოვდა, რომ ამ უკანასკნელს ნათელმხილველური ნიჭის მეოხებით **ზუსტად დაენახებინა მსმენელისა და მკითხველისათვის ოდესღაც მცხოვრები ამა თუ იმ პიროვნებისა თუ სულიერი სამყაროს მკვიდრი რომელიმე სულის სახე**. უმეტეს შემთხვევაში მიიჩნეოდა, რომ, რაც უფრო დიდი იყო პოეტი, მით უფრო ნათლად გვიხატავდა ერთ დროს მცხოვრები ადამიანის პიროვნებას; ხოლო, თუ სუსტად ითვლებოდა პოეტი, მწერალი, მაშინ, როგორც ამას ანტიკური (ამ სიტყვას ამჯერად ჩვეული გაგებით ვხმარობთ) ადამიანის ცნობიერებაზე დაკვირვება გვაფიქრებინებს, მკითხველი და მსმენელი მიიჩნევდა, რომ მთხრობელი არა ჭეშმარიტი მუზეუმის, არამედ, მაცდური სულების ზეგავლენაში იყო მოქცეული და აღწერდა არა იმ პიროვნებას, ვისი აღწერაც ჰქონდა მიზნად დასახული, არამედ, — სულ სხვას.

ხსენებულ და გაცილებით ადრეულ პერიოდებში დიდ პოეტს ევალება, რომ არარსებული პერსონა კი არ გამოიგონოს, არამედ, ღირსეულად შეაქოს, განადიდოს გმირი, ბრწყინვალედ აღწეროს ქალის მშვენიერება; დიდმა პოეტმა უნდა გამოკვეთოს აღსანიშნავი ღირსებანი, მოხერხებულად შეარჩიოს სიტყვები, სწორედ ამაშია შემოქმედის სიდიადე (როცა ძველი ბერძნები თავიანთ სიმპოზიუმზე ერთმანეთს ხვდებოდნენ, ყველამ იცის, რომ ამა თუ იმ გმირისათვის ხოტბის შესხმისას არარსებულ ადამიანზე კი არ არის ლაპარაკი, არამედ, რეალურად არსებულს აქებენ, ეპაექრებიან ერთმანეთს, ვინ უკეთ შეაქებს გმირს...); მიჩნეულია, რომ **ჭეშმარიტი მუზეუმის მსახური მთხრობელი სიცრუის მეტყველი არ უნდა გახდეს, მაცდური სულის ზეგავლენაში არ უნდა ჩავარდეს, მაცდური სული არ უნდა წარმოესახოს**, — ის, ვინც, მაგალითად, ოდისევსად ან ჰერაკლედ მოეჩვენება პოეტს... მას **ჭეშმარიტი ნათელმხილველობა მოეთხოვება** და, თუ მართლა დიდია, მაშინ ნათლად უნდა წარმოადგინოს, რომელი სულები არსებობენ სულეთში; ფიზიკურად ბრმაც რომ იყოს, სულიერად დიდ ნათელმხილველს უნდა ძალუძდეს, გვიამბოს, თუ როგორია ქალღმერთი ათინა, სულიერი მზერით უნდა დაინახოს, თუ როგორი იყო ოდისევსი, მისი პენელოპას ერთგული და მომთმენი სახე უნდა წარმოაჩინოს.

მან არც ამბავი არ უნდა მოყვეს ტყუილი, — უტყუარი ფაქტები უნდა გადმოგვცეს, გვამცნოს, რომ ერთ დროს ტროაში ელენე მშვენიერის გამო ომი გაიმართა, ტყუილი არ უნდა გვითხრას. ავტორს შეუძლია თავისებური ფორმით გადმოსცეს მომხდარის შინაარსი, სიუჟეტი; ამბის გადმოცემისას შეუძლია, რომ ზოგჯერ ალევგორიას მიმართოს, — თხრობის ამ თავისებურებაში ვლინდება ლიტერატურული თხზვის ფაქტი; სხვადასხვაგვარად მოთხრობილი სიუჟეტი, ამბავი, მკითხველისა და მსმენელისაგან ასევე აღიქმება არა გამოგონილ, არამედ, — **რეალურად მომხდარის თავისებურ ასახვად...**

პოეტი სუსტია და მაცდურ სულთა ზეგავლენის ქვეშ არის, თუ, მაგალითად, ქალღმერთი ათინას სახე სწორად ვერ დაინახა, თუ, ვთქვათ, ქალღმერთ ათინას ნაცვლად, რომელიმე მაცდური სული წარმოუდგა იმ ქვეყანიდან და ათინად კი მიაჩნევინა თავი; სუსტია პოეტი, თუ სულიერი სამყაროდან ერთდროს ნამდვილად მომხდარის სურათები არ წარმოუდგა თვალწინ, თუ ოდისევსის ნაცვლად სხვა ადამიანის სული დახატა და არ მოყვა ის ამბავი, რაც ოდისევსს მართლა გარდახდა.

ამრიგად, არის პერიოდები, როცა **მსმენელს და მკითხველს არც კი შეუძლია იმისი წარმოდგენა, რომ ავტორმა შეიძლება რომელიმე არარსებული გმირის პიროვნული სახე შექმნას; რომც განაცხადოს მთხრობელმა, რომ ამა თუ იმ გმირის სახე თავისი ფანტაზიით დახატა, შემქმნელის ნამოქმედარში მაინც რომელიღაც არაამქვეყნიური სულის, ღვთაების ზეგავლენის ფაქტს დაინახავენ**, — მიიჩნევენ, რომ რომელიმე იმქვეყნიურმა სულმა დაახატვინა მხატვარს თავი, მის **გმირს მაინც რეალურად არსებულ სულად აღიქვამენ**; ყველა პერსონაჟს რეალურ სულად აღიქვამენ... „ფრანკენშტეინი“ ანტიკურ პერიოდში რომ დაენერათ, ფიზიკურ ნაწილთა ამ უცნაურ კონგლომერატში სულიერი სამყაროდან გამოსხეულებულ ისეთ სულს დაინახავდნენ, რომელიც უცნაურ სხეულს, კარგად თუ ცუდად, მაგრამ მაინც, — მოერგო, ანტიკურ პერიოდში ფრანკენშტეინი არ დასვამდა შეკითხვას — „ვინ ვარ მე?“ — მას ეცოდინებოდა, რომ სულია, — ადამიანის მიერ შეკონინებულ სხეულში ჩასახლებული, სულიერი სამყაროდან მოსული...

ზემოთ თხზვის ფაქტზე დავინწყეთ საუბარი... **მთხრობელს თხზვის საშუალება ალევგორიის გამოყენებისას აქვს** (თხზვა ხდება მაშინაც, როცა, პირობითად თუ ვიტყვით, „სამოდლო ალევგორიას“, ანუ — იგავს წერს მწერალი. იგავის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი). მთხრობელის მიერ ალევგორიული ფორმით მოთხრობილი ამბავი იმ რეალობად აღიქმება, რომელიც ალევგორიული ასპექტიდან აღიწერება. მაგ. პოეტს სურს გვითხრას, რომ ადამიანი ზეამალეების, თეოზისის დროს, ფრთხილად უნდა იყოს, არ უნდა ზეადვიდეს იმაზე უფრო მაღლა, ვიდრე ეს ძალუძს (ჩვენ ქრისტიანობამდელ პერიოდზე გვაქვს საუბარი, — ქრისტიანობა ადამიანს საშუალებას აძლევს თავად მამა ღმერთამდე ამაღლდეს), თორემ შეიძლება მისმა პიროვნულობამ ჟამიერი კატასტროფა განიცადოს; ე. ი. ძველი ფასეულობების ერთბაშად დათმობისას და ახალ, ზეადამიანურ ფასეულობებთან ზიარებისას, სულიერი ცვლილებისას, ადამიანში შესაძლოა ისეთი ძლიერი პიროვნული მეტამორფოზა მოხდეს, რომ ახალ ფასეულობებში ვეღარ გაერკვას და ძველიც აღარ შერჩეს ხელთ, ამ დროს შესაძლოა დეგრადირდეს და კატასტროფა დაემართოს მის სულს, პიროვნულობას. დაფუძვით, და ვფიქრობთ, რომ, სწორედ ამის თქმა სურდა პოეტს, როცა მოყვა ამბავი ფაეტონის შესახებ, რომელმაც მამას, — ჰელიოსს (ოვიდიუსთან — ფებუსს... ამ შემთხვევაში ჰელიოსისა და აპოლონ-ფებუსის სახე გაიგივებულია, — ოვიდიუსი 1980: 63-71) ცეცხლის რაშებში შებმული ცეცხლოვანი ეტლი სთხოვა, როცა ცაში აიჭრა, ეტლის მართვა კი ვეღარ შეძლო და მიწისაკენ გადმოექანა. ოვიდიუსი გვიამბობს ამ ამბავს ალევგორიულად („მეტამორფოზებში“ ხომ სწორედ სულიერ ცვლილებებზეა ალევგორიულად ლაპარაკი, ადამიანის სულის ისტორიაა მოყოლილი...) და მკითხველი მონათხრობში რეალურ ამბავს ხედავს, იცის, თუ რა დაემართა ერთ პიროვნებას — ფაეტონს; ამგვარმა

მკითხველმა იცის, რომ ეს პერსონაჟი, ფაეტონი, ერთ დროს რეალურად არსებული პიროვნებაა, რომელიც სულიერად ცისაკენ, მზისკენ მიიწვედა, მაგრამ ისე ერთბაშად ეზიარა ახალ, ზეადამიანურ ფასეულობებს, რომ მაღალსულიერად დარჩენა ვეღარ შეძლო და ძველი პიროვნულობაც დაუზიანდა, ანუ, ვიტყვით სხვაგვარად, ფსიქიკურად შეექმნა რეალური პრობლემები. ოვიდიუსთან ამ ამბავს, შეიძლება, ალეგორიულად მოთხრობილი დავარქვათ, მაგრამ, ვინც პირველად მოჰყვა მითიური ფორმით, მისთვის, შესაძლოა, გადმოცემის ამგვარი სტილი არაჩვეულებრივს არაფერსაც არ შეიცავდა და იგი, უბრალოდ, ყვებოდა ამბავს ისე, როგორც ხედავდა; მისთვის, შესაძლოა, ეს იყო ამბის ჩვეულებრივი გამოსახვა. ოვიდიუსის დროს და მასზე გაცილებით ადრე კი უკვე მკვეთრად განიჩქევა ერთმანეთისაგან გადმოცემის ფორმები, ოვიდიუსისათვის ერთმანეთში ყოველთვის მკვეთრად განიჩქევა სათქმელი და სათქმელის გადმოცემის ალეგორიული ფორმა. მითის შინაარსი სხვადასხვაგვარად შეიძლება აღექვას მსმენელსა თუ მკითხველს, — ცნობილია ასეთი მითი, — ზევსს თავი სტკივდება და შემდეგ მისი თავიდან ქალღმერთი ათინა იბადება; ერთს შეიძლება ეს ამბავი მეტად უცნაურ, მაგრამ ღმერთთა სამყაროსათვის მისაღებ ჩვეულებრივ მოვლენად აღექვას; მეორეს შეიძლება ალეგორიულ ფორმებში გადმოცემული უფრო ყოფითი მოვლენა დაენახა მომხდარში, — ნახევრად განღმრთობილი ადამიანს — ზევსს შეეძინა ასული, რომელიც დიდ სიბრძნესთან აზიარა; მესამე, ამბის ასევე ალეგორიულად აღმქმელი, ალბათ, ნათქვამს ისე გაიგებდა, რომ დიდი სიბრძნე ტკივილით იბადება, რომ ამის თქმა უნდათ ათინას დაბადების ფაქტის ამგვარად გადმოცემით...

მითი სხვადასხვაგვარად შეიძლება გაგებულყო; მითის მომთხრობელს ჰქონდა საშუალება ალეგორიით (ანუ, ზოგჯერ, უბრალოდ, — აზროვნების ასეთი წესის მეშვეობით) გადმოეცა სათქმელი (ზევისც და ათინაც რამდენიმე სიმბოლოს გამოსახატავად შეიძლება გამოიყენოს მოთხრობელმა) და სხვადასხვა სათქმელის გამოხატვისას მას ისიც შეეძლო, რომ ახლებური სიუჟეტით, ახალი ალეგორიული ამბის გამოგონებით გადმოეცა სათქმელი; მაგალითად, ფაეტონი, არა ეტლის მართვის მოსურნე, არამედ, — ცეცხლოვან რაშზე ამხედრებულად დაეხატა... მაგრამ, როგორი სიუჟეტიც არ უნდა შეექმნა მოთხრობელს, მთავარი სათქმელი უცვლელი დარჩებოდა, პიროვნება კი, ვისაც ის აღწერდა, გამოგონილად, არარსებულად არავითარ შემთხვევაში არ იქნებოდა აღქმული.

ზემით ქართულთა წარმართული ღვთაებები და გმირები ვახსენეთ და ამჯერად ქართულ სამყაროზე გადმოვიტანთ სიტყვას.

თუ რაიმე ინერებოდა ჩვენში ქართულ ან სხვა ენებზე, ანდა, თუ რაიმე თქმულება ვრცელდებოდა ზეპირად, ყველაფერი, ალბათ, ასევე რეალურ პიროვნებებზე მოთხრობილად აღიქმებოდა. ამირანი თუ პრომეთე, შესაძლოა, არაერთი მსმენელისა თუ მკითხველის ცნობიერებაში აღქმული ყოფილიყო პიროვნებად, რომელიც სიმშვიდის ნაკლებობისა და მოუთმენლობის გამო სულიერი თავისუფლების ღირსი ვერ ხდება... თავისებურად შეიძლება აღექვათ აბესალომისა და ეთერის მითი (არსებობს სარწმუნო მოსაზრება, რომ „ეთერიანი“ მითოსური წარმომავლობის ზღაპარია; იხ. დონდუა 1932: 175-176; ხუხუნიანი 1998: 37-43; ზღაპარში მითოსური გენეზისის ნიშნების შესახებ იხ. ჭელიძე 2008: 12-15...), — ეთერისაკენ აბესალომის სწრაფვაში, შესაძლოა, დაენახათ სულის სწრაფვა ეთერულ სამყაროში განსხეულებისა (ზვიად გამსახურდია)... ძნელია სრული დაზუსტებით ითქვას, რა შინაგანი მითოსური საზრისი იკითხება ხსენებულ სიუჟეტებში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს ხელს არ გვიშლის მივიჩნიოთ, რომ ეთერიცა და აბესალომიც, ამირანიც, ერთ დროს რეალურად არსებულ, ცოცხალ პიროვნებებად აღიქმებოდნენ. როგორც ზემოთ ითქვა, რეალურ პიროვნებებად იყვნენ აღქმულნი მზექალიცა და მზეჭაბუკიც, კვირიაცა და კოპალეც, ამქვეყნად მცხოვრებიცა და სულეთის მკვიდრიც.

ბერძნულ სიმპოზიებზე, ნადიმებზე, როგორც ზემოთაც ითქვა, აქებდნენ გმირებს; მათში მონაწილეობდნენ ფილოსოფოსები, სინამდვილის ხილვის უნარის მქონე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჯანსაღი სულის მქონე პოეტები, რომელნიც ტყუილის გავლენაში არ ექცეოდნენ. **საფიქრებელია, რომ ეს იყო ერთგვარი რიტუალი, ერთგვარი (არა — კლასიკური) მისტერია, — ღვთაებრივ სფეროებთან ზიარებას ამ ნადიმებზე წარმოთქმული ლექსისა და მუსიკის საშუალებით ცდილობდნენ.** შემდგომში ამ ნადიმებმა თავისი ნამდვილი მნიშვნელობა დაკარგა; როგორც ცნობილია, გარკვეულ პერიოდში სიმპოზიების ტრადიციას უარყოფითად უყურებდა ბევრი (სიმპოზიებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების შესახებ იხ. ნერეთელი 1993: 115-130); თუ მივიჩნევთ, რომ ქართული ნადიმი ბერძნული სიმპოზიის მსგავსი შეკრების ტრადიციიდან იღებს სათავეს, რომ ეს ნადიმი უბრალოდ გართობა კი არა, არამედ, სიმპოზიის მსგავსი ის მოვლენა გახლდათ, სადაც ყველა მონაწილეს კონკრეტულად განსაზღვრული მოვალეობა ჰქონდა დაკისრებული, მაშინ საფიქრებელია, რომ ქართველთა ღვთაებებსა და გმირებს ამ ნადიმებზეც აქებდნენ... თუ მივიჩნევთ, რომ ღვთაებისა თუ გმირის ნამდვილი სახის უტყუარად დახატვის შემძლე (ისე, რომ აღსანერი ღვთაებისა თუ გმირის ნაცვლად რომელიღაც სხვა, უცხო სული არ დახატულიყო მთქმელის მიერ) მხოლოდ ძლიერი სულის მქონე პიროვნება აღიქმებოდა, მაშინ ისიც უნდა ვიფიქროთ, რომ **რომელიღაც პერიოდებსა და რეგიონებში პოეტის საქმიანობა ნათელმხილველისა თუ ერთგვარი ქურუმობის საქმიანობასთანაც იყო მიმსგავსებული.**

პოეტმა შეიძლება ისეთ სულზე დაწეროს, რომელსაც მანამდე არც იცნობდა ხალხი და რომელიც სულეთის აქამდე უცნობ მკვიდრად მიიჩნევა, **მაშინ ახალი მითიური გმირი იბადება ხალხში.** ჩანს, ახალი ღვთაებაც, ფაქტიურად, ასე შემოდიოდა ხალხის ცნობიერებაში (**ქურუმის წინაშე მისი წარმოცხადების შემდეგ**), — ღვთაება, რომლისთვისაც შემდეგ შესაძლო იყო კერპიც დაედგათ, თუ ქურუმები დარწმუნდებოდნენ, რომ კეთილი ძალა იყო მათ წინაშე წარმოცხადებული (ბოროტ ძალასაც უდგამდნენ კერპს გამიზნულად...).

ამრიგად, ვფიქრობთ, ადრეულ პერიოდებში, არსებობს ადამიანის ცნობიერების ისეთი მდგომარეობა, როცა იგი საერთოდ ვერ აღიქვამს გამოგონილ პერსონაჟს. **ზოგიერთ შემთხვევაში ამა თუ იმ რეგიონსა და პერიოდში ცნობიერების განვითარების დონე, ჩანს, ორივე შესაძლებლობას უშვებს.** თუ კორინაზე ვიმსჯელებთ, უნდა ითქვას, — გადაჭრით ვერ ვიტყვი, კორინა რეალური პიროვნებაა თუ გამოგონილი (არსებობს შეხედულება, რომ ეს გამოგონილი სახეა; — ამ საკითხებზე იხ. ოვიდიუსის 1987: 29), მაგრამ ოვიდიუსს პერსონაჟის გამოგონება თავისუფლად ხელენიფება. კორინასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, — ცნობილია, რომ ოვიდიუსი თვითონ ცდილობდა დაერწმუნებინა რომის ხელისუფლება, რომ ის, რასაც აღწერდა, სინამდვილე არ იყო (თუმც, გამოგონილს მაინც არ ჰგავს კორინა... ალბათ, მაინც დასაზუსტებელია, რას ამტკიცებდა ოვიდიუსი, — კორინა არის გამოგონილი, თუ — ის, რასაც კორინაზე წერდა?).

სანამ ადამიანის ცნობიერება გამოგონილ პერსონაჟს (ამ სიტყვის დღევანდელი გაგებით, ე. ი. როცა დახატული პირი არა იმქვეყნიდან გამოცხადებულ სულად, ან სადმე მცხოვრებ რეალურ ადამიანად, არამედ, — სინამდვილეში არარსებულად აღიქმება) შეეგუებოდეს, მიუხედავად იმისა, რომ, ვიმეორებ, ადამიანის ცნობიერება სხვადასხვა დროსა და რეგიონში სხვადასხვაგვარად ვითარდება, თუ მთავარ ყურადღებას ცნობიერების განვითარების ძირითად საზზე გადავიტანთ, შეიძლება ითქვას, რომ განვითარების ერთ-ერთ ადრეულ ეტაპზე ადამიანის ცნობიერებაში დაბადებული ყველა გმირი რეალურ პერსონად აღიქმება. ადამიანის ცნობიერების განვითარების საერთო საზზე დაკვირვება სწორედ ასეთი დასკვნების გაკეთების საშუალებას გვაძლევს.

ცნობიერების განვითარების ერთ-ერთ ეტაპზე მწერალს უდგება ხანა, როცა იგი გმირის გამოგონებას იწყებს, — მწერალი ქმნის იგავის გმირს. იგავის გმირს არა აქვს ინდივიდუალიზმი, ცოცხალი, პიროვნული სახე, ის ჯერ მხოლოდ ალეგორიაა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, — რეალურად არსებულის პრეტენზია არ გააჩნია (იგავისა და მითის გმირთა ურთიერთშედარების შესახებ იხ. — ლოსევი 1999: 235-256). მსმენელთა დასამოძღვრად იგავურ ჟანრს მიმართავენ, ცხადია, ვიცით, რომ თვით იესო იყენებდა ადამიანთა დასამოძღვრად იგავს.

მომხდარი დაახლოებით ამგვარად წარმომიდგება, — ვითარდება იგავი, მოძღვრავს ადამიანებს. ერთი იგავი სხვადასხვა ხალხში შედის, თავისებურად ტრანსფორმირდება. იგავი აადვილებს ხალხის დამოძღვრას, კონკრეტული მაგალითი უნდა გამოუგონო ადამიანს იმის ასახსნელად, რომ მას, ვინც შენი მშველელია, მორიელივით არ უნდა უკბინო... რომ ღმერთი, ყველა იმ ადამიანს, ვინც მოინანიებს, თანაბრად დააჯილდოვებს, თუნდა, ზოგიერთები მოგვიანებით მიხვდნენ, რომ საჭიროა მონანიება, ღმერთთან მისვლა... იგავის გმირები დამოუკიდებელი პიროვნული ცხოვრებით არ ცხოვრობენ, ისინი არ არიან „სულჩადგმულნი“, მხოლოდ სხვათა განმასახიერებელი ალეგორიები არიან, მაგრამ, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ისინი გამოგონილი პერსონაჟის შესაქმნელად მშვენიერ საშუალებას წარმოადგენენ, ვნახავთ, რომ ეს არის ერთგვარი „სხეულები“, რომლებშიც მწერლის ფანტაზია შემდგომში პერსონებს „ჩაასახლებს“.

ქრისტიანი მწერალი ადრეული ქრისტიანობის პერიოდშიც და ყოველთვის ისევ რეალურ ადამიანებზე წერს, — **საეკლესიო მწერალი არასოდეს არ დაწერს გამოგონილ გმირზე**, — აღწერს იმ პიროვნებას, ვისაც ან თვითონ იცნობდა, ან ვისზეც სარწმუნო ადამიანთაგან თუ წერილობით წყაროთაგან სმენია; ღვთისმშობელზე ან ანგელოზებზე რომ წერდეს, მაშინაც პიროვნული სულის დასახატავად აუცილებლად სარწმუნოდ მიჩნეულ ზეპირ გადმოცემას მიმართავს, ან — წერილობით წყაროს; თუ დიდი ბერია, მაშინ მის მიერ გამოცხადებით დაწერილსაც ენდობიან, მაგრამ გამოცხადებისას აღწერილი ღვთისმშობელი, ან ანგელოზი, ან წმიდანი აუცილებლად უნდა შეესაბამებოდეს იმ პიროვნულ იკონოგრაფიას, რომელსაც იცნობს ეკლესია; საეკლესიო მწერალი ისევ რეალურად არსებულთ აღწერს, გამოგონილ გმირს იგი არ იცნობს; შესაძლოა, ზოგს ძნელად დასაჯერებელი მოეჩვენოს, მაგრამ **გამოგონილად მიჩნეულ გმირს ვერ ვიპოვით თვით აპოკრიფშიც**, რადგან აპოკრიფიც გადმოცემას ეყრდნობა; თუმც, შეიძლებოდა მიეჩნიათ, რომ აპოკრიფის დაწერისას ამა თუ იმ პერსონაჟის პიროვნულმა სახემ არასწორი ცვლილება განიცადა; ასეთი პერსონაჟის პიროვნული სახე ეკლესიისათვის, ცხადია, არ იქნებოდა მისაღები.

დავუბრუნდეთ იგავის ჟანრს. ვითარდება იგი, იბადებიან იგავის ახალ-ახალი გმირები, ხალხში ყვებიან იგავებს, ახსენებენ მის გმირებს...

და მოვა ის დრო, როცა რომელიღაც მთხრობელი ისე მოყვება იგავს, რომ მისი გმირი პირადულ ნიშან-წყალს გამოავლენს, ერთი კონკრეტული ადამიანის სახეს შეიძენს, პერსონად იქცევა, პერსონაჟად ჩამოყალიბდება. ხალხი ისმენს იგავს, იგავის გმირის მცირე ისტორიასა თუ თავგადასავალს... და ზოგჯერ იმდენად მოსწონს იგავის უსიცოცხლო, ალეგორიული გმირის ესა თუ ის საქციელი, რომ უკვე სიყვარულს გრძნობს მისდამი, უნდა, რომ უფრო ცოცხლად, უფრო ნათლად იხილოს მისი სახე და, შესაძლოა, ზოგს ესეც დაუჯერებელი ეჩვენოს, მაგრამ, — ამ შემთხვევაში სწორედ **სიყვარული ხდება იგავის გმირის „გაცოცხლების“ საწინდარი.** წარმოვიდგინოთ ამგვარი რამ: ხალხში იცნობენ იგავის გმირს, რომელმაც გაჭირვებაში მყოფს გვერდი არ აუარა... ანდა იციან იგავი უძლები შვილისა, რომელმაც მამა მიატოვა, ბევრი წვალეა ნახა და ბოლოს მიხვდა, რომ მამასთან დაბრუნება იყო საჭირო... ხალხის წარმოდგებაში არსებობს **სქემატური სახე** მამისაგან წამოსული და უბედურებათა ნახვის შემდეგ მასთან დაბრუნებული შვილისა, — სახე შვილის უზომოდ მოყვარული მამისა. **იგავის მცოდნემ შეიძლება გმირში, რომელმაც გაჭირვებული არ მიატოვა, რომელიმე კონკრეტული ადამიანი წარმოადგინოს**, — ის, ვინც ძალიან უყვარს და ამბავი ისე მოყვეს, რომ გმირში სწორედ ის კონკრეტული სული წარმოსახოს; იგავის მცოდნემ მამისაგან მარტოდ დარჩენილ შვილში, საერთოდ, ადამიანი, იქნებ საკუთარი თავიც დაინახოს; და მან შეიძლება ეს ამბავი ისე მოყვეს, რომ საკუთარი „სული ჩადოს“,

საკუთარი სული დახატოს თხრობისას, შეიძლება სხვა კონკრეტული ადამიანის სული დაიხატოს მისეულ თხრობაში; მას, საერთოდ, მამისაგან მოწყვეტილი ადამიანის სიყვარული, მასში დანახული რომელიმე კონკრეტული ადამიანის მიმართ სიყვარული, მისდამი თანაგრძნობის უნარი ალაპარაკებს; შესაძლოა, იმ ადამიანის ადგილას წარმოიდგინოს თავი, ვინც ბედნიერებისა და უკვდავების მამისეულ სახლში ბრუნდება, ანდა რომელიც სიკეთეს უკეთებს გაჭირვებულს; ზოგჯერ იმ გაჭირვებულის ადგილას წარმოიდგენს თავს, ზოგჯერაც შეეცდება იმგვარ სიტუაციაში წარმოიდგინოს თავი, რომელშიც ბოროტი კაცი მოექცა, იგი სულს ჩაუდგამს გმირს და **იგავის გმირის სქემატური სახე სიცოცხლეს, პიროვნულობას, პერსონალურობას შეიძენს, პერსონა გახდება...** მთხრობელმა შეიძლება არა ერთი კონკრეტული, არამედ, — **რამდენიმე ადამიანი** წარმოიდგინოს ამა თუ იმ გმირის ადგილას, **სხვადასხვა ადამიანის ნიშან-თვისებები** მიაწეროს იმ გმირს, შეეცდება გააგებინოს მსმენელს, თუ როგორი შეიძლება იყოს ადამიანი.

და მაშინ მსმენელისათვის გასაგები გახდება, რომ **მთხრობელი აქ ერთ რომელიმე რეალურად არსებულ სულზე კი არ საუბრობს, — არამედ, ადამიანის ზოგადი თვისებების დახატვას ცდილობს**, იმ ქვეყნიდან გამომდინარე სულზე კი არა, არც იგავის უპიროვნო სახეზე, არამედ, **სინამდვილეში არარსებულ ადამიანზე ლაპარაკობს**. მსმენელი ნელ-ნელა მიეჩვენება, რომ უყურებს სულიერ პორტრეტს ისეთი ადამიანისა, რომელიც ფანტაზიით არის შექმნილი, რომელიც არ არსებობს არც ამქვეყნად და არც სულეთში.

ზემოთ სახარებისეულ იგავებზე ვლაპარაკობდით, — მაგალითები პირობითი იყო, — ჩვენ ძალიან კარგად უნდა გავიცნობიეროთ, რომ **იგავის გმირი გაცილებით ადრეულ პერიოდებში იდგამს სულს**, ვიდრე აქ წარმოდგენილ მაგალითებში იყო ნაჩვენები; თუმცა, ეს „სულჩადგმა“ შემდგომაც გრძელდება. მაგალითად, რემბრანდტის სურათზე იმ იგავის გმირთა სქემატურ, ზოგად სახეებს, რომლებიც ბიბლიაშია გადმოცემული (ლაპარაკია „უძღვები შვილის დაბრუნებაზე“), კონკრეტულობა, ინდივიდუალობა აქვს შექმნილი... ჩვენ კარგად უნდა გავიაზროთ ერთი გარემოება, — **ადამიანის ცნობიერებაში ძალიან დიდი ცვლილება უნდა მომხდარიყო, სანამ შეძლებდა ადამიანი, რომ გამოგონილი პერსონაჟი მიეღო**. ძველმა მისტმა იქნებ გამოგონილი პერსონაჟი მთხრობელთან იმქვეყნიდან გამოცხადებულ სულად წარმოიდგინოს, მაგრამ მსმენელი, რომლის ყურადღებაც მხოლოდ მისტიურ მსოფლალქმას აღარ ემორჩილება და ყველაფერში ამქვეყნიურსა თუ იმქვეყნიურ რეალობას აღარ ხედავს, უკვე იმგვარი მსოფლალქმის მქონეა, რაც საშუალებას აძლევს, გააცნობიერებინოს, რომ **მთხრობელის მიერ აღწერილი პერსონაჟი სინამდვილეში არ არსებობს** და იგი მთხრობელის წარმოსახვამ, მისმა ფანტაზიამ დაბადა. **ცნობიერების იმგვარი მდგომარეობა, როცა სამყაროსეული მოვლენების მიღმა პიროვნულ სიცოცხლეს აღარ ხედავენ, კარგ საფუძველს ქმნის იმისათვის, რომ გამოგონილად აღქმულმა პერსონაჟმა დაბადება დაიწყო**.

ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ეპოქაზე გადავიტანთ მსჯელობას, — შემდგომში ამგვარი ფანტაზიის შედეგს მეზღაპრეობა დაერქმევა და ჰაგიოგრაფიული მწერლობის შემქმნელთა და, საერთოდ, „მართლის თქმის“ პრინციპის ერთგულთა მიერ არცთუ დიდ ლიტერატურად იქნება მიჩნეული. ადამიანი შეეგუება ისეთ პერსონაჟს, რომელსაც რეალურად არსებულის „პრეტენზია არ გააჩნია“, რაც, ვიმეორებთ, **ადრეული ცნობიერებისათვის, ვფიქრობთ, რომ, სრულიად გაუგებარი იყო**, და ლიტერატურაში ასე დაიბადება ფანტაზიის მიერ წარმოქმნილი გმირი... ტყუილის თქმა უზნეობად რომ არ იქნას ხალხში აღქმული, ამას, ალბათ, თავისი ძლიერი გამამართლებელი მიზეზი უნდა ჰქონოდა; **მსმენელმა იცის, რომ ადამიანისადმი თანაგრძნობითა და, საერთოდ, სიყვარულით არის შექმნილი სინამდვილეში არარსებული, — გამოგონილი პერსონაჟის სახე და, ალბათ, ესეც არის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ ნელ-ნელა ეგუება მას...**

როგორც ეს საგნებით მართებულად არის მიჩნეული, ზღაპრის პერსონაჟის ჩამოყალიბებას მითიური გმირი უდებს სათავეს (ვ. პროპი...), ცხადია, ეს მართლაც ასეა; მითიური პერსონაჟი უყვარს ადამიანს, თანაუგრძნობს მას, ყველა მასზე თავისებურად და, ჩანს, პირველწყაროსაგან უფროდაუფრო განსხვავებულ სახე ასე იქმნება ხალხში, ნელ-ნელა ყალიბდება ასეთი სახე, და ხშირ შემთხვევაში რეალურ ადამიანად აღარ აღიქმება ასეთი გმირი... მითიური გმირი მეტ-ნაკლებად განსხვავებულ პიროვნულობას იძენს, განსხვავებულ გარემოში ხვდება და იწყება მისი გაზღაპრულება... ამ საკითხს ქვემოთაც მივუბრუნდებით...

ოლონდ, ჩვენ არც იგავის გმირის „როლი“ არ უნდა დავივიწყოთ, — ჩვენი აზრით, **გამოგონილი პერსონაჟის ერთ-ერთი ნინასახე იგავის გმირშიც არის საგულისხმებელი; ზღაპარში შეიძლება ამოვიცნოთ არა მხოლოდ მითიური, არამედ, — ისეთი პერსონაჟი, რომელიც აშკარად იგავური წარმოშობისაა; ზღაპარ „სიზმარას“ პერსონაჟის სახე აშკარად ბიბლიური იოსებისაგან მომდინარეობს** (კუჭუხიძე 2002: 55); შესაძლოა, როგორც ზემოთაც ითქვა, მითებიდან არიან გადმოსულნი აბესალომ და ეთერი, სხვანი და სხვანი... მაგრამ, ვთქვათ, სახე ისეთი პერსონაჟისა, როგორიცაა არის მატყუარა მელა, გენეზისით, შესაძლოა, უფრო იგავთან იყოს დაკავშირებული; საინტერესოა ისიც, — იგავ-არაკის პერსონაჟები ზღაპარში იგავიდან შესული, ოდესღაც სქემატური, ხოლო შემდეგ, — პერსონის სახემიღებელი გმირები ხომ არ არიან? (ცხადია, იგავი და იგავ-არაკი იმით განსხვავდება ერთმანეთისგან, რომ, პირველისაგან განსხვავებით, მეორეში პერსონაჟები, ინდივიდუალობის, პერსონალობის მეტ ნიშანს ავლენენ) ამ საკითხებზე აღარ გავაგრძელებთ მსჯელობას, — ამჯერად ძირითად ყურადღებას იმ გარემოებაზე ვამახვილებთ, რომ, როგორც ითქვა, **ცნობიერების ისტორიაში უნდა გამოიკვეთოს ერთი ეტაპი, — ეტაპი, როცა ცნობიერება ეგუება იმგვარი პერსონაჟის არსებობას, რომელსაც არარეალურად აღიქვამს**, რომ ეს საფეხური ცნობიერების განვითარებისა ამა თუ იმ ხალხის ცხოვრებაში სხვადასხვა პერიოდში დგება. აქვე უნდა ითქვას, — **გამოგონილი პერსონაჟი, პირველად,**

ალბათ, მაინც ზღაპარში იბადება, — ქართულ ლიტერატურაში „მეზღაპრეობად“, ალბათ, შემთხვევით არ იქნა სახელდებული ისეთი ამბავი, რომელიც სინამდვილეში არ მომხდარა, რომელიც სინამდვილეში არარსებულ ადამიანზეა ლაპარაკი; ზემოთ ითქვა და ახლაც გავიმეორებთ: — წარმართულ ეპოქაში და შემდგომაც ზოგიერთი მისტი თუ მისტიური განწყობილებების მქონე ადამიანი გამოგონილ პერსონაჟს, შესაძლოა, იმ რეალურ სულად წარმოიდგენდა, რომელიც მთხრობელს სულიერი სამყაროდან ეცხადება და საკუთარ თავს აღანერინებს, მაგრამ, **რადგან შემდგომში ამგვარი მისტიური ალქმის განწყობილებები ხალხში დასუსტდა, ხალხში ფანტაზიით შექმნილის მიღმა რეალურ სული ვეღარ დანახეს; მისტიური განწყობილების შესუსტება კი ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი გახდა, რამაც გამოგონილი პერსონაჟის დაბადებას შეუწყო ხელი.** მისტიური ალქმის შესუსტების შემდეგ მითიური პერსონაჟი სულიერ სამყაროში რეალურად მცხოვრებ პერსონად კი აღარ წარმოგდა, სინამდვილეში არარსებულ პერსონად იქნა აღქმული. ეს უკვე გაზღაპრულებული ყოფილი მითიური პერსონაჟია. აქვე უნდა ითქვას, — მითიური პერსონაჟები არ უნდა ავურიოთ რელიგიურ რწმენაში, ზებუნებრივ ძალებსა თუ წმიდანებში, — მისტიური მსოფლალქმის შესუსტების მიუხედავად, ცნობიერებამ შემოინახა ადგილი რწმენისათვის, ადამიანს აღარ ეჩვენება სიცოცხლე სამყაროსეულ მოვლენებში, მაგრამ სწამს, ან უნდა, რომ სწამდეს იმისი არსებობა, რასაც ვერ ხედავს...

გამოგონილი პერსონაჟის დაბადებაში, ვფიქრობთ, წარმართულ მისტიურებსაც შეაქვს თავისი წილი. გავიხსენოთ დიონისუის მსვლელობები ან, თუნდაც, — ქართული „ბერიკაობა“; „ბერიკაობაში“ მონაწილე ყველა „მსახიობი“ რომელიმე პერსონაჟს განასახიერებს, — სახელმწიფო მოხელეს, ყაენს... ჩანს, უმეტეს შემთხვევაში იგი ანსახიერებს არა რომელიმე კონკრეტულ მოხელეს (თუმც, ალბათ, ასეც ხდება), არამედ, ქმნის რომელიღაც ახალ სახეს; **წარმართობის დროინდელი მისტის მსგავსი ცნობიერების მქონე ადამიანი ამ დროს უთუოდ იტყვის, რომ მსახიობის არსებაში სულიერი სამყაროდან შემოდის რომელიღაც სული, რომელიც ნაწილობრივ იპყრობს მსახიობს და რომელიღაც სხვა პიროვნებას გამოახატვინებს ამ ქვეყანაში;** სულეთიდან შემოსული სული ღებულობს ამა თუ იმ სახეს, რასაც „მსახიობის“ მეშვეობით ამ ქვეყანაში წარმოაჩენს...

ძალზე ადრეულ ეპოქაში, — მაშინ, როცა მისტიერია თავის დანიშნულებას ასრულებდა, ჩანს, ხდებოდა ისე, რომ მისტიერიის მონაწილე ადამიანი მისტიერიისას თავის ინდივიდუალობას კარგავდა და ამა თუ იმ სულთან (ზოგჯერ ნიღბის დახმარებით) შერწყმულად, ერთგვარ მედიუმად იყო ხალხის ცნობიერებაში აღქმული; მიჩნეული იყო, რომ შერწყმისას ადამიანი იცვლებოდა, ღვთაებრივი ხდებოდა, **მისი საშუალებით წარმართულ ნახევარღმერთს ხედავდნენ წარმართები ამ სამყაროში...** შემდგომ და შემდგომ პერიოდებში კი, და ეს უმეტესწილად არა კლასიკურ მისტიერებში, არამედ, სწორედ — მოგვიანო პერიოდის მსვლელობებში ხდება (ეს შესაძლოა იყოს დიონისუის მსგავსი, — ხშირ შემთხვევაში — ორგიული მსვლელობები), მისტიური განწყობილება სუსტდება; თავად დიონისურ მისტიერიას დიდი მეტამორფოზა უნდა ჰქონდეს განცდილი; საფიქრებელია, რომ დასაწყისში ისიც უფრო კლასიკური მისტიერია იყო, — ადამიანი ღვთაებრივ სიხალისეს ერწყმოდა... მოგვიანებით ამ მისტიერიაში უფრო თამამისმიერი, ისიც უნდა ითქვას, რომ, უფრო მეტად არანმიდა სულიერება შეიჭრა... **მოგვიანო პერიოდის მისტიერებს, როგორც ჩანს, უფრო ის განასხვავებს ძველ მისტიერიათაგან, რომ „მსახიობა“ ბოლომდე კი არ ერწყმის ამა თუ იმ სულს, უშუალოდ კი არ გამოჰყავს რომელიმე სული ამ ქვეყანაში, არამედ, ამ სულის შთაგონებით, მისი ზეგავლენით ახალ სახეს ქმნის რომელიღაც პერსონაჟისა, ასე აღიქვამს მის მიერ შექმნილ პერსონაჟს მყურებელი...** მისტიერებზე საუბარს აღარ გავაგრძელებთ, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ, ჩვენი აზრით, **გამოგონილი პერსონაჟის დაბადებაში მისტიურებსაც შეაქვს თავისი წვლილი.**

მთხრობელი აღწერს გამოგონილ პერსონაჟს, რაც დრო გადის, მით მეტ თავისუფლებას აძლევს ფანტაზიას, უფრო და უფრო ეჩვევა მსმენელი ამ წარმოსახულ, სინამდვილეში არარსებულ გმირებს, უფრო და უფრო ნათლად ხედავს მთხრობელი თუ მწერალი ასეთ გმირს, მის სულსა და სახეს, იგონებს, თუ რა შეიძლებოდა გარდახდენოდა მას თავს, თვითონაც რეალურებად ეჩვენება თავისი გმირები. **თუ მოგვიანო პერიოდში მისტიური უნარის მქონედ მიჩნეულ ადამიანს ჰკითხავენ, რა ხდება ამ დროს შემოქმედი კაცის სულში, იგი იტყვის, რომ შემოქმედს მუზა ეხმარება მუშაობაში, რომ მის წინაშე იმქვეყნიდან წარმომდგარია რომელიმე მუზა, ან ანგელოზი, რომელსაც მთხრობელი ამა თუ იმ სახეს აღებინებს და ისე ამოქმედებს, როგორც თავად უნდა;** ასეთ ავტორზე, ჩვეულებრივ, ამბობენ, რომ საკუთარმა გმირებმა და ფანტაზიამ ისე გაიტაცეს, რომ თვითონვე აწერინებენ, რაც სურთ.

აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ **გამოგონილი პერსონაჟი, ზღაპართან შედარებით, მწერლობაში უფრო გამოკვეთილია როგორც ინდივიდი, პერსონა.**

ცნობილია, რომ ქართულ ლიტერატურაში საკმაო ხანს უპირისპირდებოდა ერთმანეთს „მართლის თქმა“ და „მეზღაპრეობა“ (კეკელიძე 1981: 16-19), რუსთველსაც „მეზღაპრეობის“ გამო სდებდა ბრალს ანტონი „ამაოდ დამურომაში“ (თვარაძე 1997: 154-155). თუ გავითვალისწინებთ დაკვირვებებს, რომელიც „ფარნავაზიანზე“ მსჯელობისას რევაზ ბარამიძემ გამოთქვა (ბარამიძე 1991), თუ, ვთქვათ, „ვახტანგის ცხოვრება“ XI ს-ში კი არ შეიქმნა, არამედ, მწერალმა ადრეული პერიოდის ძველი გამოიყენა, როგორც ეს, ვთქვათ, „მოქცევა ქართლისაჲ“-ს შემთხვევაში მოხდა, მაშინ ქართულ ლიტერატურაში ე. წ. საერო მწერლობის აღმოცენება XI ს-ზე გაცილებით ადრეა სავარაუდო; მაშინ ვარაუდად შეიძლება ისიც დავუშვათ, რომ ქართულ მწერლობაში გამოგონილი პერსონაჟი XI ს-ზე გაცილებით ადრეც ჩნდება, მაგრამ, რადგან დამადასტურებელი ფაქტები არ გვაქვს, მეტის თქმა ჯერჯერობით არ შეიძლება; თუ ქართული არმაზიანობა ე. წ. მწიგნობრულ რელიგიებს მიეკუთვნებოდა (კუჭუხიძე 2001: 67-68), აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ქართველთა რელიგიურ გმირებზე არა მხოლოდ ზეპირად, არამედ, — წერილობითაც ინახებოდა ამბები, რაც ფაქტიურად ქრისტიანობამდელი ქართული

მწერლობის არსებობას ნიშნავს, ეს მწერლობა ბერძნულ-რომაულ და სხვა კულტურულ სამყაროებთან მჭიდრო ურთიერთობაში იარსებებდა; ამ შემთხვევაში ის შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ არსებობდა მითები, ჩანაწერები ამ გმირთა შესახებ, მაგრამ არსებობდა თუ არა ქართულ მწერლობაში ამ დროს გამოგონილი პერსონაჟი, ჯერჯერობით ბევრს ვერაფერს ვიტყვი...

ე. ნ. საერო მწერლობის წარმოშობას პავლე ინგოროყვა, როგორც ვიცით, ქრისტიანობამდელი ლიტერატურის ზეგავლენის ფაქტით. ალბათ, საკამათო უფრო ის არის, რომელი ტრადიციის ელემენტები გამოჩნდა ჭარბად; ქართველებს მითები, მითიურ პერსონაჟებთან დაკავშირებული ისტორიები რომ საკმაოდ ექნებოდათ, ეს, ალბათ, საეჭვო არ არის; შემდგომში, როცა ცნობიერებაში მისტიური ჭვრეტის შესუსტებასთან ერთად მითიური პერსონაჟების გაზღაპრულება მოხდა და ძველი მითები მხოლოდ ზღაპრების სახითა შემორჩა, ეს ზღაპრები ზეგავლენას უთუოდ მოახდენდა რენესანსის დროის ქართულ მწერლობასა და პოეზიაზე; სანამ წერილობითი სახით არსებული ქართული მითები არ არის აღმოჩენილი, — ისეთები, რომლებიც გვაფიქრებინებდა, რომ მათ უშუალო ზეგავლენა მოახდინეს ქართული საერო მწერლობის აღმოცენებაზე, მხოლოდ ამგვარად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ძველი ქართული ლიტერატურული ტრადიციების აღდგენაზე (ლიტერატურაში მითოსური სამყაროს ასახვის ფაქტების შესახებ იხ. — ხვედელიანი 2007); ქართულ საერო მწერლობას, ცხადია, თავის თანამედროვე სპარსულ ლიტერატურასთანაც ჰქონდა კავშირი და თავისებურად, ე. ი. არა მისტიურად, არამედ, „ზღაპრულად“ აღქმულ ანტიკურ სამყაროსთანაც („ვეფხისტყაოსანს“ თანადროულ სპარსულ სამყაროსთანაც აქვს საერთო, მომდევნო დროის დანტესეულთანაც და გაცილებით ადრეულ — ჰომეროსისეულთანაც... მაგრამ ეს მხატვრულ-ესთეტიკური სამყარო აბსოლუტურად თავისთავადია)... ქართულ საერო მწერლობაზე ზღაპრად გარდაქმნილი ქართული მითოსიც იქონიებდა გავლენას, — არამითოსური წარმოშობის ზღაპარიც; ეს, ალბათ, საკამათო არც უნდა იყოს... სხვა საკითხების შესწავლა არანაკლებ მნიშვნელოვანია: — ჯერჯერობით ძნელია ისეთი მეთოდის მონახვა, რაც იმაზე მიგვანიშნებდა, აშკარად მითიური წარმოშობის ზღაპარი (მაგ. „ამირანი“, „აბესალომ და ეთერი“) წარმართულ ეპოქაში წერილობითი სახით არსებობდა, თუ ზეპირი გზით ვრცელდებოდა, ისიც არ არის ადვილი დასადგენი, თუ დაახლოებით მაინც როდის და საიდან მოხდა ქართველთა ცნობიერებაში იმისი დაშვება, რომ ადამიანები შეიძლება წერდნენ ან ყვებოდნენ სინამდვილეში არარსებული პერსონაჟების შესახებ, ამ საკითხების დადგენა მხოლოდ კომპლექსურად, სხვა კულტურებთან მიმართებაში შესწავლისას იქნება შესაძლებელი... ამ ყოველივეზე ცნობიერების განვითარებაზე დაკვირვებამ უნდა მიგვანიშნოს; ამ ეტაპზე ერთის თქმა შეიძლება, — ქართულ ზღაპარში აშკარად არსებობს მითოსიდან მომდინარე გამოგონილი, ზღაპრული პერსონაჟი და საერო მწერლობაზე ისიც ახდენს ზეგავლენას (ამირანი — ამირანდარეჯანიანი) და სხვადასხვა დროის ქვეყნების კულტურაც. ნიკო. მარისა და პავლე ინგოროყვას თეორიები ერთმანეთს არ ეწინააღმდეგება.

კორნელი კეკელიძეს კარგად აქვს წარმოჩენილი ის წვლილი, რაც ქართული საერო მწერლობის ჩამოყალიბებაში საეკლესიო მწერლობის განვითარებამ შეიტანა (კეკელიძე 1981: 5-25). მისი აღნიშვნით, — „საერო ლიტერატურას ამზადებდა შინაარსობრივად უძველესი აგიოგრაფია, რომლითაც ასე მდიდარია პირველი პერიოდის მწერლობა, როგორც ნათარგმნი, ისე ორიგინალური. აგიოგრაფიულმა ბელეტრისტიკამ ქართველი მკითხველი საზოგადოება მიიყვანა საერო მხატვრული „რომანის“ საღარომდე (კეკელიძე 1981: 10). კორნელი კეკელიძე წერს, რომ ის მკითხველი, რომელიც იცნობდა წმიდა მხედრების: გიორგი ძლევათაძის, თეოდორიტე სტრატოლატის, ანდრია სტრატოლატისა და სხვათა თავგადასავალს, „ადვილად მოკიდებდა ხელს ამირანდარეჯანისებურ სადევემრო მოთხრობებს“; ვინც იცნობდა „აგიოგრაფიული ბელეტრისტიკიდან წმიდა მავრას, იუსტინას, ფებრონიას, მარინას, თეოდორას, პელაგიას, მარიამ მეგვიპტელს, ტაისია მეგვიპტელს, ევდოკიას, მეორე მარიამს (ძმისწულს აბრაამისა), მარგარიტა ანტიოქელსა და სხვ., არ ეუცხოებათ საერო მხატვრული ლიტერატურის მიჯნურობა“ (კეკელიძე 1981: 10).

ჰაგიოგრაფია მართლაც ახდენს ზეგავლენას საეროდ წოდებულ მწერლობაზე, „წმიდა გრიგოლ ხანცთელის ცხოვრებაში“ მართლაც აშკარად ჩანს საერო მწერლობის მოტივები (თუ კონკრეტულად რომელია ეს მოტივები, იხ. — კეკელიძე 1981: 11-12); თუ ქართული საისტორიო მწერლობა, მეფეთა და გმირთა „ცხოვრებანი“, XI ს-მდე მართლაც იწერებოდა, ჰაგიოგრაფიაზე საერო მწერლობის ზეგავლენა გაცილებით ადრე დაწყებულა... ჰაგიოგრაფიას მართლაც შეაქვს საეროდ წოდებული ქართული მწერლობის აღმოცენებაში წვლილი; მაგრამ საეკლესიო მწერლობაში გამოგონილად მიჩნეული პერსონაჟი არ ჩანს („სიბრძნე ბალაჰვარისა“-ს პერსონაჟებიც რეალურ ადამიანებად არიან აღქმულნი), ამიტომ საერო მწერლობაში გამოგონილი პერსონაჟის გაჩენა უფრო ძველი ქართული თუ არაქართული მითის ახლებურად გადააზრების, ანუ — გაზღაპრულების, ქართული ზღაპრის, ან ძველი და იმდროინდელი არაქართული ლიტერატურის გავლენით უნდა აიხსნას; ამ პერიოდებში მითიური პერსონაჟის გაზღაპრულება და იგავის გმირის პერსონიფიკირებაც შესაძლოა ისევე ხდებოდეს (ქართულ საერო მწერლობაზე ზღაპრისა და მწერლობის სხვადასხვა დარგის გავლენა რომ ძლიერია, ეს აღნიშნული აქვს კორნელი კეკელიძეს, — კეკელიძე 1981: 8-14 და სხვა)... ჰაგიოგრაფიულმა მწერლობამ საერთო ზეგავლენა მართლაც მოახდინა საერო მწერლებზე, მათ აზროვნებაზე, განწყობილებაზე და საერო მწერლობის აღმოცენებაში მისი როლი მართლაც დიდია, ოღონდ, გამოგონილი პერსონაჟის აღმოცენებაში ჰაგიოგრაფიას ნაკლებად უნდა მიუძღოდეს წვლილი... საეროდ წოდებული მწერლობა მხოლოდ ჰაგიოგრაფიიდან არ ამოზრდილა და, როგორც ზემოთაც გამოჩნდა, არც კორნელი კეკელიძეს მიუჩნევია ასე... ვფიქრობთ, ნ. მარის, კ. კეკელიძისა და პ. ინგოროყვას თეორიები ერთმანეთს არ უპირისპირდება, — საერო მწერლობის აღმოცენებაში სამივე ფაქტორმა შეასრულა თავისი

განსაზღვრული როლი... თავად ჰაგიოგრაფიაში საერო მოტივების გაჩენის ძირითადი მიზეზი, შესაძლოა, მხოლოდ და მხოლოდ განვითარების შინაგანი მოთხოვნილებებია.

ნუ გადავიტანთ სიტყვას მხოლოდ ქართულ ლიტერატურაზე... დავუბრუნდეთ ზემორე ნათქვამს, — **გამოგონილი, რეალურად არარსებულად აღქმული პერსონაჟი არა მხოლოდ უშუალოდ მითებიდან, არამედ, ვფიქრობთ, — იგავიდან და, ასევე, — მისტიკრიებიდან უნდა იყოს შესული ზღაპრულ ჟანრსა და მწერლობაში**; ალორძინების ხანაში თავისებური სახით ვითარდება ეს პერსონაჟი, დროის შესაბამის სახეს ლეზულობს და ვითარდება შემდგომ და შემდგომ პერიოდებში... ადამიანი ეჩვევა ისეთი პერსონაჟის არსებობას, რომლის არარეალურობაში ეჭვიც არ ეპარება, რაც, ვფიქრობთ, სრულიად **წარმოუდგენელი იქნებოდა უძველესი მისტიკრიების დროს მცხოვრები ადამიანისათვის**, — იგი ვერც წარმოიდგენდა, რომ შეიძლება წერა ისეთ პერსონაჟზე, ვინც სინამდვილეში არ არსებობს. როგორც ზემოთაც ითქვა, იმ დროს პოეტს შეიძლება დააბრალონ ის, რომ არასწორად აღწერა ესა თუ ის პერსონაჟი, რომ მაცდური სულის ზეგავლენაში მოექცა და აღწერა არა მართლა ის პერსონა, ვის დახატვასაც აპირებდა, არამედ, — სულ სხვა, მაგრამ მას ვერავინ დაადანაშაულებს იმაში, რომ აღწერა ისეთი სული, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს. ცხადია, ჩვენ ამ შემთხვევაში კატეგორიულობისაგან თავს შევიკავებთ, მაგრამ, ვფიქრობთ, არ არის გამორიცხული, დადგეს დრო, როცა რომელიმე მორწმუნე მკითხველი, რეალურად არსებულ სულელებად აღიქვამს ყველა იმ პერსონაჟს, ვისზეც კი რაიმე იწერება, — **წარმოიდგენს, რომ მწერალი („მედიუმი“) რომელიმე არაამქვეყნიურ სულს თუ მუზას ხატავს, — მას, ვინც ამა თუ იმ გმირის სახით წარმოესახა მწერალს, ვინც თავად ცდილობს „მწერალი-მედიუმის“ საშუალებით სულეთიდან რომელიმე კონკრეტული სახით წარმოდგეს ამ ფიზიკურ ქვეყანაში**, ასეთი ხედვა შეიძლება ჰქონდეს ისეთ მორწმუნე მკითხველს, რომელიც ყველაფრის მიღმა, ყველაფერში სიცოცხლეს ხედავს. მსგავსი ადამიანები (დღეს ამგვარი მოვლენა უფრო ერთგვარ მიაბიტი მკითხველებში ჩანს) ჩვენს დროშიაც გვხვდებიან ხოლმე, — ალბათ, ზოგს შეხვედრია ისეთი მკითხველი, ვისაც თინათინი თუ ავთანდილი „ჩვენს წმიდანებად“, — რეალურად არსებულ ადამიანებად ჰყავს წარმოდგენილი. ზემოთ უკვე წარმოჩნდა და ფორმულირებულად ახლა ვიტყვი, — **როცა სამყაროში ყველგან და ყველაფერში, ყველაფრის მიღმა, სულიერ მოვლენას ხედავდნენ, სწორედ მაშინ აღიქმებოდა ლიტერატურის გმირი რეალურ სულად, სწორედ ეს არის ძირითადი მიზეზი, რომ ცნობიერების ისტორიის ადრეულ ეტაპზე ადამიანს სინამდვილეში არარსებული პერსონაჟის წარმოდგენა არც კი შეეძლო**. ცხადია, ეს არ ეხება მხოლოდ ლიტერატურის გმირს, — რეალური სულის გამოხატულებად, სახედ, ხატად ხედავდნენ ქანდაკებას, სურათს... მათ შორის ხომ წარმართთა ღმერთებიც იყვნენ. ცნობიერების განვითარების ადრეულ ეტაპზე ადამიანი ცოცხლად არსებულად აღიქვამდა მთელ სამყაროს; როცა ბუნების ყველა მოვლენაში სიცოცხლის გამოხატვას ხედავდნენ, როცა მცენარეებშიც თავისებურ ხასიათს ჭვრეტდნენ და სულიერ სამყაროში ამ მცენარეთა სულთან შეეძლოთ ლაპარაკი, მაშინ მწერლისა თუ პოეტის, მხატვრის მიერ აღწერილ პერსონაჟსაც რეალობად აღიქვამდნენ. თუკი ადამიანი მომავალში სამყაროსეულ მოვლენების მიღმა გონის ქმედებას, გონისმიერ სიცოცხლეს, კინახავს, სწორედ მაშინ შეიძლება, რომ მწერალი სულიერი სამყაროს ერთგვარ „მედიუმსაც“ კი დაემსგავსოს...

მაშასადამე, იყო დრო, როცა ადამიანს გამოგონილი პერსონაჟის აღქმაც კი არ შეეძლო; შემდგომში კი დგება ცნობიერების განვითარების ის ეტაპები, როცა სამყაროსეული მოვლენები, თავად სამყარო, არამორწმუნისა და მორწმუნის მიერაც უმეტეს შემთხვევაში პიროვნულად ცოცხლად აღარ აღიქმება, ამ პერიოდში ადამიანს აღარ სჯერა, რომ ზღვის ღელვა სულიერ სამყაროში მცხოვრები რომელიმე სულის ღელვას ნიშნავს, რაც ფიზიკურ სამყაროში ამგვარი სახით, — ზღვის ბობოქრობაში ვლინდება; ზღვის მიღმა აღარც პოსეიდონი ელანდებათ და არც მეხის ჭექაში არ ეჩვენებათ ზევსის მრისხანება (სამყაროს ამგვარად ხედვა მხოლოდ პოეტურ აღქმად გაიაზრება), — აღარ არის ის ეპოქა, როცა ცნობიერების ისტორიის ადრეულ ეტაპზე ზევსიცა და პოსეიდონიც, ყველა სული, რომელსაც ადამიანი წარმოიდგენდა და ზეპირი თუ წერილობითი თხრობით, ქანდაკებითა თუ ნახატით განსახოვნებულად გვიხატავდა, რეალურად არსებულად იყო აღქმული; ცნობიერების განვითარების მომდევნო ეტაპზე, რაც სხვადასხვა ხალხის შემთხვევაში, როგორც ჩანს, სხვადასხვა პერიოდში დგება (და, როგორც ზემოთაც გამოჩნდა, ამ პერიოდების დიფერენცირება არის საჭირო), სამყაროსეულ მოვლენებში პიროვნულ სიცოცხლეს ვეღარ ხედავენ... **ცნობიერების განვითარების ერთ ეტაპზე პიროვნულად არაცოცხლად აღიქმება სამყარო, სამყაროსეული საგნების მიღმა მათი არსებობის საფუძველი — პიროვნული სიცოცხლე აღარ მოჩანს, იქმნება ახალი კონკრეტული სახე, მიღმიურობის ვერაქმის გამო ამ სახეში რეალურ სულს ვეღარ ხედავენ და ხალხის ცნობიერებაში გამოგონილი პერსონაჟი ასე იწყებს დაბადებას**.

კომპარატივისტულად თუ შევისწავლით მსოფლიოს ხალხთა შემოქმედებას, დავრწმუნდებით, რომ **ცნობიერება უნდა ყოფილიყო ყველგან შეცვლილი, რომ ასეთი გმირის დაბადების შესაძლებლობა დამდგარიყო; ცნობიერების არამზაობის შემთხვევაში ამგვარ პერსონაჟს ვერცერთი ხალხის შემოქმედება ვერ მიიღებდა, ასეთი პერსონაჟი ერთი ხალხის შემოქმედებიდან მეორეში მექანიკურად ვერსად ვერ გადავიდოდა**.

როგორც ითქვა, მომავალში საკვლევი ის არის, თუ რომელ ხალხსა თუ რეგიონში როდის შეიქმნა ასეთი გმირის მიღების შესაძლებლობა. მანამდე კი უნდა ჩამოყალიბდეს ცნობიერების ისტორია და გამოიყოს მისი ძირითადი ცალკეული ეტაპები.

გამოგონილი პერსონაჟის, კერძოდ, — ზღაპრის გმირის გენეზისის კვლევისას, ვფიქრობთ, ყურადღებას იმსახურებს იგავისა და მისტიკრიების როლი. ზღაპრის გმირის გენეზისი, მითების გარდა, იგავსა და მისტიკრიებშიც არის საძებნელი.

ზღაპრის გენეზისში იგავისა და მისტერიების როლის წარმოჩენის გარდა, წინამდებარე სტატია ცნობიერების განვითარების ისტორიაზე ყურადღების გამახვილებას ისახავს ერთ-ერთ მიზნად.

damowmebani:

- ბარამიძე 1992:** ბარამიძე რ. „ფარნავაზმან ძლიერჰყო ქვეყანა თვისი“. თბ.: 1992.
გამსახურდია 1990: გამსახურდია ზ. „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება“. თბ.: 1990.
დონდუა 1932: Дондуа К. Д. Абесалом и Этер, Тристан и Изолда. - Труды института и мышления, II, 1932.
თვარაძე 1997: თვარაძე რ. გადასახედი, თბ., 1997.
კეკელიძე 1981: კეკელიძე კ. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. II, თბ.: 1981.
კუჭუხიძე 2001: კუჭუხიძე გ. არმაზიანობა — მნიგნობრული რელიგია? — კრიტიკიუმი, № 4, 2001.
კუჭუხიძე 2002: კუჭუხიძე გ. „ბიბლიური იოსები და „სიზმარას“ ზღაპარი“. ჟ. რელიგია, № 1-2-3, თბ.: 2002.
ლოსევი 1999: Лосев А. Самое само. М.: 1999.
ოვიდიუსი 1980: პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი. მეტამორფოზები. ლათინურიდან თარგმნეს: ნ. თბ.: მელაშვილმა, ნ. ტონიამ, ი. გარაყანიძემ; რედაქცია, შესავალი წერილი და კომენტარები აკაკი ურუშაძისა. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 1980
ოვიდიუსი 1987: პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი. ტრფობანი. ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი, შენიშვნები და სახელთა საძიებელი დაურთო მანანა ლარიბაშვილმა. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.
ჭელიძე 2008: ჭელიძე გ. ქართული მითოპოეზია. თბ.: 2008.
ხვედელიანი 2007: ხვედელიანი თ. „ვეფხისტყაოსნის“ მითოსურ-ფოლკლორული სამყარო. თბ.: 2007.
ხუხუნაიშვილი 1998: ხუხუნაიშვილი-ნიკლაური მ. „ეთერიანის“ მითოსური ძირების შესწავლის საკითხისათვის. — ლიტერატურული ძიებანი, XIX, თბ.: 1998.
წერეთელი 1993: Церетели Г. Ф. Труды по истории античной литературы. Тб.: 1993.

Gocha Kuchukhidze

For Genesis of Invented Character

Summary

In the work it is learnt how human consciousness had been changing, how its world perception had been developing, if it could be possible to create a non-existent character in the artificial literature.

In the early epoch human could perceive the character of myth as a real. In one concrete period of the consciousness development (in history of different people this period comes in different time) a human doesn't perceive the character of myth as a real, which becomes the preliminary condition of creating fairytale character. It's the period where behind the physical appearance (inundation, drought, any physical phenomenon. . .) they can't see the activity of alive souls and these souls can't be considered as real. In human consciousness there should have happened a sudden change, that caused the acceptance of non-existent character.

In the genesis of fairytale the allegory did its bit. The concrete character mustn't be visible in the hero of classic allegory, human fantasy "settled the concrete soul" in this schematic feature, which became one of the pre-conditions of arising the fairytale.

In the article there is put forward an opinion that in arising the fairytale character the heathen mysteries did its bit. . .

In the science there exist viewpoints that Georgian secular (non-parish) writing originated from Georgian hagiography. All characters of hagiographic writings are perceived as really existing (the same way is perceived the character of apocrypha genre), so, despite historical writing, the fairytale, also old myths and literature, cultural relations with neighboring countries made its great bit in arising Georgian secular writing. Arising the Georgian secular writing, creating secular motives in it assisted as it is considered in the science, but as far as Georgian secular writing (certainly, we don't consider historical writing) mainly is "inhabited with invented characters", hagiography can't be considered as the main source of secular writing.

In the article there is set a question that in future we should try differentiation, when the conditions arose in human consciousness which assisted creating invented character.

ელენე გოგიაშვილი

ქართული მითოსურ-ზღაპრული მოტივების პარალელები

ძველევგვიპტურ „ორი ძმის ზღაპარში“

ძველევგვიპტური ზღაპარი ორი ძმის შესახებ ზღაპრის უძველესი, სრულად შემორჩენილი ჩანაწერია მსოფლიოში. ორი ძმის ზღაპარი 1852 წელს აღმოაჩინეს. იერატიკული ხელნაწერი ეკუთვნის ძველი წელთაღრიცხვის მე-13 საუკუნეს (მე-19 დინასტიის პერიოდი) და მეცნიერთა წრეში აპყრუს დ'რბინეცის სახელწოდებით არის ცნობილი. ამ ზღაპარმა მაშინვე გამოიწვია დაინტერესება ფოლკლორისტიკასა და რელიგიის ისტორიაში.

ძველევგვიპტური ზღაპარი ორი ძმის შესახებ მითი-ზღაპრის კლასიკური მაგალითია, რომელსაც ქართულ ზღაპრებში პარალელი ეძებნება არაერთი მოტივის სახით. გარდა ამისა, ძველევგვიპტური ტექსტი იმითაც არის საყურადღებო, რომ გარკვეულ მიმართებაშია იმ ზღაპრებთან, რომლებშიც ქრისტიანული რელიგიის გავლენა იგრძნობა.

იყო ორი ძმა – ანუპუ და ბატა. უფროსი ანუპუ ცოლიანი იყო და უმცროსი ძმა ბატა შვილივით ჰყავდა. ბატა დღისით საქონელს აძოვებდა, საღამოს კი ძმასა და რძალს ვახშამს უმზადებდა. ერთხელ ძმები ყანაში მუშაობდნენ. ანუპუმ ბატა შინ გაგზავნა თესლის მოსატანად. რძალს თვალში მოუვიდა ახალგაზრდა, ლამაზი მამული და თავისთან დარჩენა სთხოვა. ბატამ უარი უთხრა, ტვირთი აიღო და ყანაში დაბრუნდა. ღამით ანუპუს ცოლმა ამბავი დაახვედრა, შენმა ძმამ შეურაცხყოფა მომაყენაო. ანუპუმ დანა აიღო და ბოსლის კარის უკან ჩაუსაფრდა ძმას. ბატამ საქონელი მორეკა. ის იყო ბოსელში უნდა შეჰყოლოდა ჯოგს, რომ ორი ძროხა უკან გამოვიდა და გააფრთხილა, ძმა მოკვლას გიპირებსო. ბატამ ტომარა დააგდო და გაიქცა. ანუპუ დაეღვენა.

ბატამ შველა შესთხოვა სიმართლის ღმერთ რა-ხორახტის. რა-ხორახტის ბრძანებით ძმებს შორის ნიანგებით სავსე მდინარე გაჩნდა. ბატა მდინარეზე გადავიდა და ძმას გამოსძახა: „შენ არც მომისმინე, ისე გამომეკიდე მოსაკლავად. ამის მერე შენთან ვედარ ვიცხოვრებ, კედრის ველზე წავალ“. მერე უამბო, რაც მოხდა სინამდვილეში, ასო მოიკვთა და წყალში ჩააგდო. ანუპუმ მწარედ იხანა, მაგრამ გვიანდა იყო. ბატამ უთხრა: „ნადი, თვითონ მწყემსე ჯოგი. ჩემი თხოვნა მხოლოდ ეს არის, რომ განსაცდელის დროს დამეხმარო. გულს ამოვიჭრი და კედრის ყვავილის კენწეროში შევიწინახავ. თუ კედარს მოჭრიან და გული გადმოვარდება, მოდი ჩემი გულის საპოვნელად. არ შედრკე, შვიდი წელიც რომ გავიდეს ძებნაში. გულს რომ იპოვი, წყლიან თასში ჩადე. მე გავცოცხლდები და შურს ვიძიებ. ჩემს განსაცდელს მაშინ გაიგებ, როცა ჯამიდან ლუდი გადმოგვლვრება“.

ანუპუ შინ დაბრუნდა, ცოლი მოკლა და ძმის გლოვა დაიწყო. ბატა კი კედრის ველზე დარჩა, ამოიჭრა გული და კედრის ხის კენწეროში დადო. თავს ნადირობით ირჩენდა, აიშენა სასახლე და ცოლის შერთვა მოისურვა. რა-ხორახტიმ ღმერთ ხნუმს სთხოვა, ბატასთვის ქალი შეექმნა. ღმერთმა ხნუმ შექმნა ქალი. ბატა დაქორწინდა.

ერთხელ ბატას ცოლი ზღვის ნაპირზე სეირნობდა. ზღვას ქალი მოეწონა და დასაჭერად სწვდა, მაგრამ ქალი სასახლეში გაიქცა. ზღვამ სთხოვა კედარს, რომ ქალის მოპოვებაში დახმარებოდა. კედრის ხემ ქალის რამდენიმე ღერი თმა ზღვაზე გაიტაცა. ზღვამ თმა ეგვიპტეში გარიყა. ოქროს თმა ფარაონს მიუტანეს. ფარაონმა თმის პატრონის ცოლად შერთვა მოინდომა და მის მოსატაცებლად ჯარი გაგზავნა. ბატამ ფარაონის გაგზავნილი ხალხი დახოცა. მაშინ ფარაონმა გრძნეულ ქალს მიმართა, რომელმაც მოტყუებით ნამოიყვანა ბატას ცოლი.

ბატას ცოლმა ფარაონს ქმრის საიდუმლო გაუმხილა: თუ კედარს მოჭრიდნენ, ბატა მოკვდებოდა. ფარაონმა მაშინვე მოაჭრევინა კედრის ხე, რომლის კენწეროშიც ბატას გული იდო. ბატა მაშინვე მოკვდა. იმ დროს ანუპუ ხელ-პირს იბანდა. როცა ლუდით სავსე ჯამი მიანოდეს, ლუდი გადმოიღვარა. ანუპუ ძმის საშველად გაეშურა. ბატა უსულოდ ეგდო. ანუპუმ მისი გულის ძებნა დაიწყო. ოთხი წლის შემდეგ იპოვა მუხუდოს მარვლისოდენად დაპატარავებული. ანუპუმ მარცვალი წყლიან ჯამში ჩადო, გული წყლით გაიჟღინთა და ბატა გაცოცხლდა. ბატამ ძმას უთხრა: „მე ხარად გადავიქცევი. შენ ზურგზე შემაჯექი და მზის ამოსვლამდე მივალთ იქ, სადაც ჩემი ცოლია. შური უნდა ვიძიო“.

ბატა იქცა ლამაზ ხარად. ანუპუმ ხარი ფარაონს მიუყვანა. ფარაონმა დიდი მსხვერპლშენიერა მოაწყო სასახლეში ხარის საპატივსაცემოდ. ხარი სასახლეში დარჩა. ერთხელ ხარი ფარაონის ცოლთან მივიდა და უთხრა: „შემომხედე, ცოცხალი ვარ, შენი ქმარი ბატა“. ქალს შეეშინდა და ფარაონს სთხოვა, ხარი დაეკლათ და მისი გულ-ღვიძლი მიერთმიათ. ხარი მართლაც დაკლეს. მისი სისხლის წვეთები ჭიმკართან დაეცა და ორივე მხარეს ლამაზი ხეები ამოვიდა. ფარაონის ცოლი ამ ხეების ჩრდილში ისვენებდა ხოლმე. ერთხელაც ხემ უთხრა: „მე ბატა ვარ და ცოცხალი ვარ“. ფარაონის ცოლმა ამ ხეების მოჭრა უბრძანა მსახურებს. ხე მოჭრეს, მაგრამ ერთი ბურბუშელა ქალს პირში შეუფრინდა. ქალმა გადაყლაპა თუ არა, დაორსულდა. გავიდა ხანი და შობა ვაჟი – ფარაონის მემკვიდრე.

როცა ფარაონი გარდაიცვალა, ტახტზე ბატა ავიდა. მან მოიწვია დიდებულები და ყველას უამბო თავისი თავგადასავალი. მერე მოიყვანა თავისი ძმა ანუპუ და გამოაცხადა თავის მემკვიდრედ. ბატამ ოცდაათ წელს იმეფა, მის მერე ქვეყანას ანუპუ მართავდა (ძველი აღმოსავლეთის... 1973).

ტომპსონის საძიებლის მიხედვით ორი ძმის ზღაპარი შეიცავს ცალკეულ მოტივებსა (K2111, B211, D672, E710, T11.4.1, K2213.4, E761.6.4, E30, E670, E607.2) და მოტივთა კომპლექსებს. მოტივთა მთელი რიგი სხვადასხვა იდენტური ხაზებით მეტაფორულ შესატყვისებს პოულობენ ხალხურ ზღაპრებში. ეს ეხება განსაკუთრებით ზღაპრის სამ ტიპს: AaTh 870 C* (დედინაცვლისა და გერის რომანი), AaTh 302 B (გმირის სიცოცხლე დამოკიდებულია რაიმე ნივთზე), AaTh 318 (ორგული ცოლი).

მკვლევართა უმრავლესობა ერთმანეთს ეთანხმებოდა იმის შესახებ, რომ ზღაპარი რამდენიმე ხალხური გადმოცემის ლიტერატურული გადაამუშავების შედეგი იყო. ადრე მხოლოდ ცალკეულ მოტივებს ექცეოდა ყურადღება, მკაფიო სიუჟეტურ პარალელებზე კი პირველად 1878 წელს მიუთითა ე. კოსკენმა (ჰორალეკი 1979: 938). 1930 წელს კარლ ფონ სიდოვმა სცადა რამდენიმე ვარიანტის საფუძველზე ორი ძმის ზღაპრის ორი ძირითადი შემადგენელი ნაწილის ინდოევროპული

წარმომავლობის დასაბუთება. მართლაც, თვალში მოსახვედრია, რომ ზღაპრის უმთავრესი კომპონენტი თითქმის მთელ ევროპაშია (განსაკუთრებით აღმოსავლეთ ევროპაში) გავრცელებული.

ცალკეული მოტივების პარალელურად საკითხი საფუძვლიანად არის შესწავლილი ფოლკლორისტულ სამეცნიერო ლიტერატურაში, დანყებული იოსების ამბიდან და დამთავრებული „პანჩატანტრას“ იგავით, სადაც მაიმუნს თავისი გული ბატას გულივით ხის კენწეროზე აქვს შენახული (პორალეკი 1979: 926-939). ინდური ზღაპრის მოკლე შინაარსი შემდეგია:

ერთხელ მაიმუნი ნიანგს ბანანით გაუმასპინძლდა და ნაყოფი ცოლთანაც გაატანა. ნიანგის ცოლს ბანანი ძალიან მოეწონა და გაიფიქრა, მაიმუნი თუ ასეთ ტკბილ ნაყოფს მიირთმევს, მისი გული კიდევ უფრო გემრიელი იქნებაო და ქმარს მაიმუნის გულის მოტანა მოსთხოვა. ნიანგმა მაიმუნი შინ დაპატიჟა. მაიმუნი ზურგზე შეაჯდა და გაჰყვა. შუა წყალში რომ იყვნენ, ნიანგმა გადაიხარხარა: რა კარგად გაგაცურე, შენი ნებით მომდეგ შესაჭმელადო. მაიმუნს ჯერ შეეშინდა, მაგრამ უეცრად თავში გაუელვა: მხოლოდ სულელებს უკვირთ, როცა საკუთარი ჭკუით რამეს მოახერხებენ, ნიანგიც ალბათ ასეთი სულელიაო და გამოსავალიც იპოვა. „რატომ ადრე არ მითხარი, რასაც აპირებდი, — უთხრა მაიმუნმა ნიანგს, — გული ბანანის ხის კენწეროზე დავტოვე, არ დამისველდეს-მეთქი. გულის გარეშე კი ჩემს შეჭმას რა გემო ექნება. უნდა დავბრუნდეთ, გულს წამოვიღებ და შენს ცოლს ისე ვესტუმრებო“. ნიანგმა მაიმუნე დაუფერა და ხმელეთზე გადასვა. მაიმუნი სწრაფად აცოცდა ხეზე და გადმოსძახა: „თუ მაიმუნის გულის შეჭმა გინდა, ჯერ უთავო მაიმუნი იპოვეო“. კარგი, ნავალ და მოვძებნიო, — თქვა ნიანგმა და წავიდა. დღესაც ასე ეძებს უთავო მაიმუნს (ინდური... 1970: 35-36).

თანამედროვე ევროპულ ზღაპარმცოდნეობაში დამტკიცებულად ითვლება, რომ ძველევგვიპტური ზღაპარი ჯადოსნურია და წარმოდგენს სამი სხვადასხვა სიუჟეტის ლიტერატურულად გადამუშავების შედეგს. არ გამოირიცხება სხვა ზღაპართა ტიპების გავლენა და მეორადი მითოლოგიზაცია (პორალეკი 1979: 926-939).

სხვადასხვა გამოკვლევის მიხედვით, ამ ზღაპრის მითოსური საფუძველია ოსირისის მისტერიები, ხოლო გმირების სახელების მიღმა ღვთაებების დეტერმინაციებია (რუბინშტეინი 1991: 164).

ვ. მ. ვინკენტიევმა ორიგინალიდან თარგმნილ ტექსტს დაურთო ვრცელი გამოკვლევა, რომელშიც განიხილა ზღაპრის სტილისტიკური და შინაარსობრივი კონსტრუქცია, მთავარი და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები მათი ღვთაებრივი პროტოტიპებით, ზღაპრის უძველესი წარმოშობა და მოგვიანო გავლენები, ფოლკლორულ-მითოლოგიური პარალელები: სამყაროს ხე, სიკვდილის ნიშნები, უკვდავების წყალი, ბედთან დამოკიდებულება და სხვა (ვინკენტიევი 1917).

ქართულ ფოლკლორისტიკაში იოსების ბატასთან ტიპოლოგიურ მსგავსებას და ასევე შორეულ ასოციაციებს თამუზთან, ოსირისთან და გილგამეშთან ვრცლად განიხილავს რ. ჩხეიძე მონოგრაფიაში „იოსების ბიბლიური მოთხრობა“ (ჩხეიძე 1993: 61-91).

იმის მიუხედავად, რომ მთავარი პერსონაჟები ყოველგვარი ზღაპრული საბურველის გარეშე წარმოდგენენ ძველევგვიპტურ ღვთაებებს — ბატას და ანუბისს, ტექსტი არ არის მხოლოდ მითოსური. ლიტერატურული ფორმით წარმოდგენა მითოსურ ამბავს დიდად აზარალებს (მალინოვსკი 1954: 101). „ორი ძმა“ უკვე გაზღაპრებულია. ძველევგვიპტური ტექსტი თავისუფლად თავსდება ჯადოსნური ზღაპრის ვ. პროპისეულ შეიღპერსონაჟიან სქემაში.

ძველევგვიპტური „ორი ძმის ზღაპრის“ სტრუქტურა

ვ. პროპის მიხედვით, ჯადოსნური ზღაპარი შეიძლება ეწოდოს ყოველგვარ მოთხრობას, რომელიც რალაცის ნაკლებობით ან ზიანის მიყენებით იწყება და მთავრდება ქორწინებით ან პრობლემის გადანყვევით. ვ. პროპმა ზღაპარმცოდნეობაში შემოიღო ტერმინი „ფუნქცია“, რომელიც მის ნაშრომში პერსონაჟის მოქმედებას აღნიშნავს (პროპი 1984: 33).

ვ. პროპის სქემის მიხედვით ორი ძმის ზღაპარში ყველა პერსონაჟია ცრუგმირის გარდა:

- 1) **გმირი** — ბატა. ფუნქციები: სახლიდან წასვლა, მჩუქებლის მოთხოვნაზე რეაქცია და ქორწილი;
- 2) **ანტაგონისტები** — რძალი, ძმა, ბატას ცოლი, ფარაონი. ფუნქციები: დევნა, ბრძოლის სხვა ფორმები (ვერაგობა);
- 3) **შემწე** — ანუპუ. ფუნქცია: გმირის ტრანსფორმაცია;
- 4) **მჩუქებელი** — ძროხა. ფუნქცია: ჯადოსნური საშუალების გადაცემა (რჩევა);
- 5) **გამგზავნი** — ანუპუ. ფუნქცია: გაგზავნა (დევნა);
- 6) **მეფის ასული** — ბატას ცოლი. ფუნქცია: ქორწილი.

ძველევგვიპტური „ორი ძმის ზღაპრის“ მოტივები

ორი ძმის ზღაპრის მოტივებიდან მსოფლიოს ხალხთა ზღაპრებში, მათ შორის ქართულშიც, ყველაზე ხშირად სამი მოტივი გვხვდება.

1) **კონტაქტური მაგია** — ძმები დამორებადნენ ნიშანს უტოვებენ ერთმანეთს, რის მიხედვითაც ერთ-ერთმა უნდა შეიტყოს, რა შეემთხვა მეორეს და საშველად გაეშუროს.

ზღაპრებში ამ მოტივს გერმანელი ზღაპარმცოდნე ლეანდერ პეცოლდტი მაგიას უკავშირებს და აერთიანებს დაფარული ძალებისადმი რწმენასთან, რომ ადამიანი და ბუნება არსებითად საფუძველში იდენტურნი არიან და ბუნებაში ყველაფერი ყველაფერს უკავშირდება (პეცოლდტი 1982: 28). კარლ

იუსტუს ობენაუერი ამგვარი ზღაპრებისთვის იყენებს ტერმინს „სიმბოლური ზღაპარი“ — „Symbolmärchen“ (ობენაუერი 1959).

ძველევგვიპტურ ზღაპარში ბატას სიცოცხლის სიმბოლო მისი გულია. ქართულ ზღაპრებში გმირის სიცოცხლე სხვა სიმბოლოებით არის გამოხატული.

როდესაც ბატა იღუპება კედრის მოჭრის და გულის დაკარგვის შემდეგ, ანუპუს თასის ნაპირებიდან ლუდი იღვრება და ღვინო იმღვრება. უფროსი ძმა მიდის უმცროსის მოსაძებნად, პოულობს მის გულს და აცოცხლებს. ქართულ ზღაპრებში იგივე მოტივი — ძმების შეთანხმება ბევრგან გვხვდება.

ძველევგვიპტურ ზღაპარში უმცროსი ძმა ბატა უფროსს ეუბნება: “უბედურება თუ შემემთხვევა, გაიგებ, როცა ლუდს მოგანვდიან და უცებ თასიდან გადმოიღვრება. მაშინ კი არ დააყოვნო!” (ძველი აღმოსავლეთის... 1973: 56).

ქართულ ზღაპრებში კონტაქტური მაგია ძმებს (ძმადნაფიცებს) შორის შემდეგნაირად არის გამოხატული:

- „მე თუ რამე გამიჭირდა, პირს რომ დაიბან, ხელზე სისხლად გექცევა წყალი“ — „ორი ძმა“ (უმეიკაშვილი 1964: 65-66);
- „როდესაც რამე გაგიჭირდეს, რითი გავიგოვო? იმითი გაიგებო, — უფროსმა უთხრა, — რომა, თუ გამიჭირდეს რამე, ეგ ჩვენი წყარო სისხლათ მაიქცესო“ — „თავიგლეჯია“ (უმეიკაშვილი 1964: 139);
- ხეზე დარჭობილ დანას პირი უჟანგდება — „ორი ძმა“ (ჩიქოვანი 1956: 210-211);
- ჯაყვის პირი სისხლისფრად იქცევა — „ხრისტაგანი და ბელთაგანი გმირების ზღაპარი“ (დანელია 1991: 69);
- ძმის სიკვდილის მერე მეორე ძმას ნეკა თითი გაუშვდება — „ორი ძმაკაცი“ (ჩიქოვანი 1952: 84);
- ერთი ძმა ნახავს, რომ რძის სარაგი „სულ სისხლად ქცეულა“ — „ორი ძმა“ (ცინდელიანი 1991: 45);
- „როდესაც ეს ალვის ხე გადაიქცესო, იცოდეთო, რომა მაშინ მოკვდებიო“ — „ღვეის სანახევრო“ (უმეიკაშვილი 1964: 144);
- „მივიდნენ ერთ ჯვარედინ გზაზე, დადგეს ერთი ჯამი წყლით სამსეი. — მე ამ გზაზე წავალ და შენ ამაზე, სამი დღი შემდეგა მოვნახოთ ეგ წყალი, თუ სისხლით იყვეს სამსე, ერთი ჩვენთაგანი მკვდარი იქნებაო“ — „ორი ობოლი“ (ღლონტი 1948: 154);
- „გამეშვიდონენ ერთმანეთ, აიღეს და ბეჭდები გაცვალეს. ერთმა თქვა: — თუ შენ გაგიჭირდება, ეს ბეჭედი ისე მაგიჭერს, რო სისხლ გამომადენს, თუ მე გამიჭირდება, შენ მაგიჭერს და სისხლ გამოგადენსო“ — „გედარ-გელმაზი“ (ღლონტი 1948: 158);
- „— ეხლა ეს კლდე გადავაბრუნოთ ჩვენაო, ამის ძირს შევინახოთ ჩვენი დანები და თავ-თავის ამხანაგობაზე წავიდეთო. თვის თავზე მოიდეთ და ვნახოთ ჩვენი დანები. ვისაც უჭირდეს საქმე, იმას სისხლი არ გამოუვიდეს ხორციელში, გამოუვიდეს რძე... უხეიროს ამხანაგები მივიდნენ მთაზედა, ასწივეს ქვასა და გადააბრუნეს. თავისი დანები ამაიღეს, დაიჭირეს ხელშია, გამედინა იმ ამხანაგებს რძე სისხლის მაგივრად. მაშინ თქვეს: — ჩვენს ძმად განაფიცს საქმე უჭირსო“ — „უხეირო“ (გიგინეიშვილი 1961: 75-76).
- „როსტომს ამავე დროს ნათქვამი ჰქონდა ტარიელისთვის, თუ გაჭირვებაში ჩავვარდი, დილით მუჭაზე წყალს რო დაისხამ, სისხლად გექცესო, და ამით გავიგებთ ერთმანეთის ავად ყოფნასაო. ტარიელმა დილით რო წყალი დაისხა, ექცა სისხლათ. მიხვდა, რო როსტომის საქმე ცუდად იყო და გაეშურა ქაჯეთისაყენ“ (სფსც არქივი 2516 ზ/8).

ქართული ზღაპრების გარდა ამგვარი მოტივი (ჭერიდან წვეთის ჩამოვარდნა) გვხვდება სერბულ, რუსულ და თურქმენულ ზღაპრებშიც (იუგოსლავიური... 1974, რუსული... 1982, თურქმენული... 1975). ჩვეულებრივ, ამ მოტივის გამოძახილია ზღაპრის ბოლოს გაცოცხლებული ძმის ეჭვი (ჩემს ცოლთან ხომ არ ინექიო) და მშველელი ძმის ფიცი, რაც ძველევგვიპტური ზღაპრის თვითკასტრაციის ეპიზოდს მოგვაგონებს:

- „არა, არაფერს ბოროტს ჩემს გულში არ გაუვლიაო, — უთხრა ძმამ, — აიო, ისარს ავისვრიო და რაზედაც დამეცემა, ის იქნება შენს ცოლთან მიკარებულიო. აისროლა ისარი და დაეცა ფეხის ცერზე და მოსწყვიტა“ — „ორი ძმა“ (უმეიკაშვილი 1964: 67);
- „თუ რამე შენ დედაკაცს შეხებოდეს, ეს ტყვია სწორედ იქ დამეცესო და მომკლასო. შეისროლა ტყვია და ჩამოვარდა და ნეკა თითში დაეცა და მოწყვიტა“ — „ორი ძმაკაცი“ (ჩიქოვანი 1952: 85).

2) გმირის მეტამორფოზული ციკლი: ადამიანი — ცხოველი — მცენარე — ადამიანი.

როგორც წესი, ამგვარი გარდასახვა მდებარეობითი სქესის პერსონაჟებისთვისაა ქართულ ზღაპრებში. ქართული მასალის მიხედვით, ეს მეტამორფოზა ძირითადად ქალისთვის არის დამახასიათებელი.

ბატა იქცევა ხარად. ხარს დაკლავენ. სისხლის ორი წვეთიდან ფარაონის სასახლის კარიბჭესთან ამოიზრდება ორი დიდი ხე. ხეებს ჭრიან. ბატას ცოლს პირში ბურბუშელა ჩაუფრინდება, დაფეხმძიმდება და შობს ფარაონის მემკვიდრეს — კვლავ ბატას.

ქართულ ზღაპრებში „ცხრა ძმა და ბაყაყი“ (უმეიკაშვილი 1964: 67-69), „ხელმწიფის შვილი და ლერწამი“ (უმეიკაშვილი 1964: 97-102), „სანყალი კაცი და მისი შვილი“ (ჩიქოვანი 1952: 19-27), „ლერწმის

ქალი“ (ჩიქოვანი 1956: 1-9), „გერისა და დედინაცვლისა“ (უმიკაშვილი 1964: 109-115) მზეთუნახავი წყალში ჩაგდებისას თევზად იქცევა, თევზის ფხიდან — ალვის ხედ, ალვის ხის ნაფოტიდან კი ქალად.

ინდურ ზღაპარში „არწივების შვილი“ მთავარ გმირ ქალს, სურისას წყალში აგდებენ; იქ ოქროსფერ ყვავილად იშლება, ყვავილს წვავენ და მის ადგილას მანგოს ხე ამოდის. მანგოს ნაყოფი დოქში ვარდება და კვლავ თავის პირვანდელ სახეს უბრუნდება (ინდური... 1974, 136-142).

ბულგარულ ზღაპარში „ვერცხლის ირემი“ მთავარ გმირს თევზი გადაყლაპავს და ნაპირზე ამოაგდებს, სადაც ჯერ ხვლიკად იქცევა, მერე — ქურანა ცხენად. ცხენს მოკლავენ, მაგრამ მის წინა კბილს მოახლე მინაში ჩაფლავს და ამოდის ხე. ხის ნაფოტი ვარდება წყალში, გადაიქცევა ოქროს იხვად და ბოლოს ისევ კაცად (ბულგარული... 1975: 116-122).

ერთ ჩეხურ ზღაპარში წყალში ჩაგდებული ქალი იხვად და მერე ისევ ქალად იქცევა (ჩეხური... 1969: 264-274).

ბატას მეორე სიკვდილის შემდეგ აღდგომა ხელახლა დაბადებით ხორციელდება. იგი ახალშობილად ევლინება ქვეყანას.

ზღაპრის პერსონაჟი ქალი არ იბადება ხელახლა იმიტომ, რომ ის თვითონ ატარებს თავის ბუნებაში ხელახლა წარმოქმნის უნარს. იგი თავად შობს შვილს, რომელიც მას გააცოცხლებს. ეს ისეთივე მსგავსება უნდა იყოს ბატას კვლავ დაბადებასთან, როგორც ზღაპრის მეტამორფოზა (თევზი — ალვის ხე — ქალი) ბატას მეტამორფოზებთან (ხარი — ხე — ბატა).

3) ოქროსთმიანი ქალის მოტაცება.

ბატას ცოლის თმის ბულულს ზღვა ეგვიპტეში გარიყავს. ფარაონი გრძნეული ქალის მემკვიდრით მოატაცებინებს ბატას ცოლს, ბატა კი მისივე ცოლის მუხტლობით ილუპება — კედარს მოჭრიან და მის გულს გადააგდებენ.

ქართულ ზღაპრებში „უსეინა და ბაირამა“ (უმიკაშვილი 1964: 69-74), „სასწაულმოქმედი პერანგი“ (ჩიქოვანი 1956: 62-70), „და-ძმის ამბავი“ (ჩიქოვანი 1956: 305-321) უბედურება მოაქვს მზეთუნახავის პერანგს, რომელსაც ჩიტი (ან ყვავი) მოიტაცებს. ქალს იტაცებენ, გმირს კლავენ. მეგრულ ზღაპარში „ხრისტავანი და ბელთავანი გმირების ზღაპარი“ (დანელია 1991: 57-93) პერანგის ნაცვლად ოქროს თმის ღერია.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ის ზღაპრები, რომლებშიც ზემოთ განხილული მოტივები გვხვდება, სიუჟეტურად მხოლოდ ეს მოტივები აქვთ საერთო ძველევგვიპტურ ზღაპართან. ორი ძმის ზღაპარი სტრუქტურულად ისევე გამოიყურება, როგორც ყველა ჯადოსნური ზღაპარი.

ძველევგვიპტური „ორი ძმის ზღაპრის“ ქრისტიანული ინტერპრეტაცია

ხალხურ ჯადოსნურ ზღაპართა უმრავლესობა ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ არის დაფიქსირებული ევროპაში და თანაც არა უადრეს მე-16 საუკუნისა, ბუნებრივია, მათზე ძლიერ მსოფლმხედველობრივ გავლენას იქონიებდა ქრისტიანული რელიგია. ორი ძმის ძველევგვიპტური ზღაპარი უნიკალურია იმ მხრივ, რომ ქრისტიანობაზე ადრინდელია და ამავე დროს ჯადოსნური ზღაპრების გვერდით დგას იმავე სტრუქტურითა და მოტივებით. ყველა ჯადოსნური ზღაპრის მსგავსად იწყება ვნებით და საშუალოდ ფუნქციების გავლით მთავრდება გამეფებით.

იმის მიუხედავად, რომ ორი ძმის ზღაპარში ძველევგვიპტური ღვთაებები მონაწილეობენ, მთავარი გმირის სახეში ის ელემენტებიც შეინიშნება, რაც შემდგომ ქრისტიანულ რელიგიაში გაცხადდა.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია მთავარი გმირის დამოკიდებულება ბედთან, სრულიად გააზრებული და გაცნობიერებული, როგორც სახარებისეული „იყავნ ნება შენი“. ბატა არათუ არ უწევს ბედს წინააღმდეგობას, პირიქით, ეხმარება აღსრულებაში სიკვდილის საიდუმლოს ღრმა წვდომით. ვინკენტიევის ინტერპრეტაციით, „ხელმეორე სიკვდილის შემდეგ ის (ბატა — ე. გ.) წარსდგება წმინდა კუროს, ღვთაებრივი ხის, ყრმა უფლისწულის და მინიერი ღმერთის — ფარაონის სახით, რომელიც ოცდაათწლოვანი ზეობის მერე ცად აღევლინება. ბატამ ეს იცის და თავის ცოლს თავისი გულის საიდუმლოს უმხელს, რომ მან უფრო კარგად უმუხტლოს, ელაპარაკება ხარისა და ორი ხის პირით, რომ მისი ქმარია — იმავე მიზნით, და წინასწარ აფრთხილებს ძმას, რა უნდა გააკეთოს მის გასაცოცხლებლად, როცა მოკვდება“ (ვინკენტიევი 1917: 74).

ქართულ ზღაპრებში გვხვდება მოტივი, სადაც გმირი საიდუმლოს გათქვამს და გაქვავდება. ისიც ბატასავით იბარებს, რა სჭირდება გასაცოცხლებლად (ხშირად მზის პირისნაბანი), მაგრამ ჯადოსნური ზღაპრის გმირი იძულებით გათქვამს საიდუმლოს, ბატას მოქმედება კი უფრო ახლოს დგას სახარებასთან: „მაშინ ჰრქუა მათ იესო: შენუხებულ არს სული ჩემი ვიდრე სიკუდილმდე; დაადგერიო აქ და იღვიძებდით ჩემ თანა. და წარვიდა მცირედ და დავარდა პირსა ზედა თვისსა, ილოცვიდა და იტყოდა: მამაო ჩემო, უკუეთუ შესაძლებელ არს, თანაწარმხედინ ჩემგან სასუმელი ესე; ხოლო არა ვითარ მე მნებავს, არამედ ვითარცა შენ“ (მათე 26, 38-39); „აჰა, ესერა მოახლებულ არს ჟამი, და ძე კაცისაი მიეცემის ხელთა ცოდვილთასა“ (მათე 25, 45).

სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს მინიშნებები ძველევგვიპტური რელიგიის მონოთეისტურ ხასიათზე, მაგალითად, ფარაონ ეხნატონის ჰიმნს 103-ე ფსალმუნს ადარებენ (ელიადე 1978: 107).

ბედთან დამოკიდებულებით ძველევგვიპტური ზღაპარი უფრო ჰგავს ქრისტიანიზმულს, ვიდრე თვით ქრისტიან ხალხთა ზღაპრები. ორი ძმის ზღაპარი იმდენად ესადაგება ჯადოსნური ზღაპრის ფორმას, რამდენადაც არსებობს კავშირი ქრისტიანობამდელ და ქრისტიანულ სიმბოლიკებს შორის.

ბიბლიური იოსები, ბატა და ზღაპრის უმცროსი ძმა

იოსების ამბის ზოგიერთი ეპიზოდის მიმართებას ძველევგეიპტურ „ორი ძმის ზღაპართან“ მაშინვე მიაქციეს ყურადღება მკვლევრებმა, როგორც კი მისი შესწავლა დაიწყო XIX საუკუნეში. მსოფლიო ლიტერატურასა და ფოლკლორში ფოტიფარის ცოლის სიუჟეტის უამრავი გადამუშავება არსებობს, ისინი ზოგჯერ ძალიან არიან დაცილებული პირველწყაროს, მაგრამ გენეტიკური ჯაჭვის აღდგენა მაინც ხერხდება.

მ. ჩაჩავა ვარაუდობს, რომ „იუსუფ და ზელიხას“ სიუჟეტის გავლენით არის შექმნილი ქართული ზღაპარი „სიზმარა“ (ჩაჩავა 1980). არსებობს აგრეთვე განსხვავებული მოსაზრება რ. ჩხეიძისა, რომ „სიზმარას“ არც „იუსუფ და ზელიხასთან“ და არც ბიბლიურ ქრონიკასთან არაფერი აქვს საერთო გარდა ზოგადი მსგავსებისა და რომ ეს ზღაპარი დამოუკიდებელი წარმოშობისაა (ჩხეიძე 1993).

ქართულ ზღაპრებში იოსების იდენტური პერსონაჟი არ ჩანს, მაგრამ გვაქვს ირიბი სიუჟეტური პარალელები. ძმებს შორის მსგავსი ურთიერთდამოკიდებულება უამრავ ზღაპარში იჩენს თავს. როგორც წესი, უფროსი ძმების ლაღატი უმცროსის მიმართ ყველა სამი ძმის ზღაპარს ახასიათებს. ძმებს შორის უმცროსის წარმატება. იმისათვის, რომ თვითონ მოიწონონ თავი მამის წინაშე, ითვისებენ მის მონაპოვარს და უღმობლად განირავენ.

ჯადოსნურ ზღაპრებში მამის განსაკუთრებული სიყვარული უმცროსი ვაჟის მიმართ არ ფიქსირდება იოსებისგან განსხვავებით, ყოველ შემთხვევაში, ზღაპრის დასაწყისში (ზოგჯერ უმცროსს აბუჩადაც იგდებენ). ძმების შური იმითია გამონეწული, რომ თვითონ ვერ მოიპოვეს ის, რაც მათმა უმცროსმა ძმამ მოიპოვა იმ გზის ფასად, რომელიც მანვე აირჩია.

ბიბლიური იოსებისა და ზღაპრის გმირის რჩეულობა იმით განსხვავდება ერთმანეთისგან, რომ იოსები თავიდანვე რჩეულია, უმცროსი ძმა კი თავისი საქციელით დაიმსახურებს მამის სიყვარულს და სამეფო ტახტს. ის თვითონ მიაღწევს იმას, რომ რჩეული გახდეს.

განსხვავდება ძმებთან ურთიერთობის მომენტები ფინალურ ეპიზოდებში. ზოგ ზღაპარში გმირი მიუტევებს თავის ძმებს დანაშაულს, ზოგ ზღაპარში კი სჯის. ჯადოსნურ ზღაპრებში ეს მოტივი ცვალებადია. ზოგჯერ უფროს ძმებს მამა-ხელმწიფე გამოუტანს განაჩენს, ზოგჯერ ხალხი ასამართლებს და ქვეყნიდან აძევებს და სხვ. ქართულ ზღაპრებში ისევე, როგორც ევროპულში და აღმოსავლურში, დაახლოებით ერთნაირი ვითარებაა. უფრო ხშირია უფროსი ძმების დასჯა, ვიდრე პატიება.

ყველა ზღაპარში უცვლელი ეპიზოდი, რომელიც ზღაპრის მთავარ გმირს იოსებთან აახლოებს, ძმების მტრობა და წინასწარმეტყველური სიზმარია, მაგრამ ეს ორი მოტივი ერთსა და იმავე ზღაპარში, ჩემი მასალის მიხედვით, არასოდეს გვხვდება. თუნდაც ასე ყოფილიყო, იოსებთან შედარებისთვის საკმარისი მაინც არ იქნებოდა. ზღაპრის გმირის ბიბლიურ იოსებთან დაკავშირება იმ შემთხვევაში შეიძლება, თუ რელიგიურ მომენტს გავითვალისწინებთ.

იოანე ოქრობირი იოსების შესახებ წერს, რომ ის გულმოდგინედ ასრულებს იმ სიბრძნეს, რაც ახალ აღთქმამაია გაცხადებული (იოანე ოქრობირი: 695). რაც ქრისტემ უქადაგა მოციქულებს: „*გიყუარდეთ მტერნი თქუენნი და აკურთხედით მწყევართა თქუენთა და ულოცევდით მათ, რომელნი გმძღაურობენ თქუენ და გდევნიდენ თქუენ*“ (მათე 5, 44) — ეს და ამაზე უფრო მეტიც გააკეთა იოსებმა. მან არა მარტო უდიდესი სიყვარული გამამაჟღერა მათ მიმართ, ვინც მზად იყო მის მოსაკლავად, არამედ საერთოდაც ცდილობდა დაერწმუნებინა ისინი, რომ მათ არავითარი ცოდვა არ მიუძღოდათ მისი მიმართ. „ზოლო ან ნუ სძრნით, — ეუბნება ძმებს იოსები, — ნუცა ფიცხელ-გირს თქუენ, რამეთუ მომყიდეთ მე აქა, რამეთუ ცხორებისა თქუენისათვის მომავლინა მე ღმერთმან წინაშე თქუენსა“ — შესაქმისაი XV, 5 (წიგნი... 1989).

იოსები ქრისტეს გამოხატავს ტიპოლოგიურად. შუასაუკუნეებში, „დაბადების“ კომენტარებში იოსების ცხოვრება ხშირად ქრისტეს ცხოვრებაზეა გადატანილი. იოსების ცხოვრების მაგალითზე ნაჩვენები იყო იესოს ამქვეყნიური ცხოვრების არსებითი მოვლენები. ეს საკითხი საფუძვლიანად არის განხილული მანფრედ დერჰმანის ნაშრომში „იოსების ისტორიის გააზრება და ასახვა შუასაუკუნეებში“ (დერჰმანი 1974). ეგზეგესამ ქრისტეს განკაცება ტიპოლოგიურად სამოსელში დაინახა, რომელიც იოსებმა მამისგან მიიღო. ქრისტემ კაცობრიობის სამოსელი ღვთაებრიობას შემოავლო („Christus hat mit dem Kleid der Menschlichkeit die Göttlichkeit umkleidet“). როცა ეს მოხდა, სამყარო უკვე ასაკოვანი იყო, ისევე, როგორც იაკობს შეეძინა შვილი მოხუცებულობაში. იაკობის სიყვარულს იოსების მიმართ ადარებენ უფლის სიყვარულს განკაცებული ძის მიმართ. სიყვარულის საპირისპიროდ დგას სიძულვილი, რომელიც შურიდან წარმოიშვა. იოსების ძმები განასახიერებენ იუდეველებს, რომელთა სიძულვილიც ქრისტეზე გადავიდა. მათ არ სურთ დაჯერება, რომ ქრისტეში სრულ იქმნა მესიის ძალა, როგორც ეს იოსების სიზმარში წინასწარ გაცხადდა. ქრისტეს დიდება ხდება ერთი მხრივ მარიამისგან, იოსებისგან და თორმეტი მოციქულისგან, მეორე მხრივ კი წმინდანებისგან, ეკლესიისგან და კაცობრიობისგან. თავიანთ სცემენ აგრეთვე მეფეს, ეკლესიას და ქრისტიანობას. გამონაკლისია იუდაიზმი, რომლის განრისხება პრეფიგურირდება იაკობით, იოსებს რომ სიზმრის გამო კიცხავს. როცა მამა იოსებს ძმების სამეთვალყურეოდ გაგზავნის, ეგზეგესას ეს დავალება ესმის, როგორც ქრისტეს ინკარნაცია, რომელიც თავისი ღვთაებრივი მამისაგან კაცობრიობას მხსნელად მოეწვინა. იოსების დამყოლი ბუნება სრულ იქმნა ჯვარცმამში. როგორც იოსებმა მოძებნა თავისი ძმები, ასევე განსაზღვრული ქრისტეს მოღვაწეობა ღვთის ერის მუდმივი ძებნით. როგორც ძმებს სურთ იოსების მოკვლა, ასევე გეგმავენ ებრაელები ქრისტეს სიკვდილით დასჯას.

ჯვარცმაზე სიკვდილი ეგზეგესამ ტიპოლოგიურად დაინახა კვართის შემოძარცვაში, რადგან ქრისტე სიკვდილით იხდის ადამიანურ სამოსელს, რომლითაც მისი ღვთაებრივი ბუნება იყო შემოსილი. ღვთაებრიობა არ შეიძლება მოკლულ იქნას ისევე, როგორც არ მოკვდა იოსები, არამედ ჭაში ჩავარდა, რაც ისევ და ისევ ქრისტეს მიერ ჯოჯოხეთის მოხილვად არის დანახული. დამშრალი ჭა იმაზე მიანიშნებს, რომ უკვდავების წყლის სათავე დამშრალია. როგორც თხა იცლება სისხლისგან, ისეა ქრისტე კაცობრიობისთვის შენირული ზვარაკად. იოსების გაყიდვა, რაც ტიპოლოგიურად ქრისტეს გაცემას უკავშირდება, გადაინაცვლებს ეგვიპტის მოვლენებში, რომლებიც ქრისტეს მხსნელობაშია მოაზრებული. ფოტიფარის ცოლი იუდაიზმს განასახიერებს, კვართის დაფლეთა მოაზრებულია კვლავ და კვლავ ჯვარცმად, ტყვეობა კი სიკვდილად, რომელსაც დათრგუნავს ქრისტე. იოსების აღზევება, მისი ზრუნვა ეგვიპტეზე და ძმების მიმართ მიმტევებლობა აჩვენებს, როგორ ამალდებდა ქრისტე აღდგომის შემდეგ, როგორ აწყნარებს სულიერ შიმშილს და უნაწილებს მადლს მათ, ვისაც მისი სწამს.

ზღაპრის გმირის ცხოვრება ერთგვარად იოსების თავგადასავალსაც მოგვაგონებს, მაგრამ იოსებისგან განსხვავებით, ზღაპრის უმცროსი ძმა ძმებს სასტიკ განაჩენს გამოუტანს. ეს ზღაპრის კანონზომიერებაა, როცა უსამართლობას ამხილებენ („*არა არს დაფარული, რომელი არა გამოჩნდეს და არცა საიდუმლო, რომელი არა გამოცხადნეს*“, მათე 10, 26) და ბოროტებას სჯიან („*ნუ ჰგონებთ, ვითარმედ მოვედ მე მიფენად მშვიდობისა, არამედ მახვილისა*“, მათე 10, 34). პარალელის გავლენა შეიძლება თეზესთან და ჰერაკლესთან — „თეზესი ჰერაკლეს ჰბაძავდა. ჰერაკლე თავის მტერს იმითვე უსწორდებოდა, რა სასჯელსაც მას უმზადებდნენ... თეზესიც ჰერაკლესავით სჯიდა ბოროტმოქმედთ; როგორც ძალადობასაც იყენებდნენ სხვებზე, ისეთივე ძალადობას იჩენდა მათდამი და ბოროტმოქმედნი თავიანთი უსამართლო საქციელის საზღაურად სამართლიან სასჯელს ღებულობდნენ“ (პლუტარქე 1975: 30).

შუასაუკუნეების ეგზეგეტიკოსების მიერ იოსების გაყიდვა გააზრებულია ქრისტეს გაცემად, კვართის დაფლეთა — ჯვარცმად, ტყვეობა — სიკვდილად, რომელიც დათრგუნა ქრისტემ და იოსების აღზევება — ამალდებდა. ამასვე ემთხვევა ზღაპრის უმცროსი ძმის თავგადასავალი, მისი ამბის თანმიმდევრობა. ზღაპარი ამგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებასაც გვაძლევს: უფროსი ძმების მიერ უმცროსის განირვა ჯვარცმაა, ქვესკნელის გამოვლა და გველემპაის დამარცხება — სიკვდილის დათრგუნვა, შინ დაბრუნება — აღდგომა, მამისაგან გვირგვინის დადგმა და გამეფება — ცად ამალდება. ზღაპრის გმირის ცხოვრების გზა თავისი ყველა ეტაპით ესადაგება ბიბლიური იოსების, ძველევგვიპტური ზღაპრის გმირის ბატას ცხოვრებას და ასევე ასოცირდება ქრისტეს ჯვარცმა-აღდგომასთან.

დასკვნა

ქრისტიანული დატირთვა ადვილად შეიძლება მიიღოს იმ ტექსტმა, რომელიც ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურაზეა აგებული. ასეთი მითი უფრო „გაზღაპრებული მითია“ როგორც ძველევგვიპტური „ორი ძმის ზღაპარი“. მითოსური ამბავი, რომელიც ჯადოსნური ზღაპრის სქემას ირგებს, თავის თავში ატარებს უკვე იმ მარცვალს, რაც ქრისტიანულ რელიგიაში პოულობს შესატყვისს.

ყველა ზემოთდამონებული ხალხური ტექსტი, რომლებსაც საერთო მოტივები აქვს ძველევგვიპტურ ორი ძმის ზღაპართან, ტიპობრივად ჯადოსნური ზღაპრებია, მათ სტრუქტურაზე მითოსური ელემენტები ცვლილებას ვერ ახდენენ, არ ცვლიან ზღაპრის ტრადიციულ დასასრულს და გმირებიც არა ბედისწერის, არამედ საკუთარი ძალით მოქმედებენ. „ორი ძმის ზღაპრის“ გმირი გარდა იმისა, რომ ძველევგვიპტური ღმერთია, თავის სახეში შეიცავს იმ ელემენტებს, რაც ქრისტიანულ რელიგიასთანაც ახლოს დგას. თუ ამ ტექსტს ჯადოსნურ ზღაპრად მივიჩნევთ, ბატა თავისი თვისებებით, რა თქმა უნდა, მაინც მითოსურ გმირად დარჩება, მაგრამ მისი ფუნქციები ასევე ყოველმხრივ შეესაბამება ზღაპრის გმირისას.

damowmebani:

- ბულგარული... 1975:** ბულგარული ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.
- გიგინეიშვილი... 1961:** გიგინეიშვილი ი., თოფურია ვ., ქავთარაძე ი. ქართული დიალექტოლოგია. I. თბ.: გამომცემლობა „თსუ გამომცემლობა“, 1961.
- დანელია 1991:** დანელია კ. (რედ.). ქართული ხალხური სიტყვიერება. II. მეგრული ტექსტები. თბ.: გამომცემლობა „თსუ გამომცემლობა“, 1991.
- დერპმანი 1974:** Derpmann M. Die Josephgeschichte. Auffassung und Darstellung im Mittelalter. Düsseldorf: Kastellaun, 1974.
- ელიადე 1978:** Eliade M. Geschichte der religiösen Ideen. Bd. 1. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder, 1978.
- ვინკენტიევი 1917:** Винкентьевъ В. М. Древне-египетская повесть о двухъ братьяхъ. М.: 1917.
- თურქმენული... 1975:** თურქმენული ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.
- იოანე ოქროპირი 1993:** Иже во святыхъ отца нашего Иоанна Златоустаго архиепископа Константинопольскаго. Избранные творения. Беседы на книгу Бытия. Том II. Издательский отдел Московскаго Патриархата. 1993.
- ინდური... 1970:** ინდური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1970.
- იუგოსლავიური... 1974:** იუგოსლავიური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1974.
- მალინოვსკი 1954:** Malinowski B. Magic, Science and Religion and other Essays. New York: Garden City, 1954.
- ობენაუერი 1959:** Obenauer K. J. Das Märchen. Frankfurt am Main, 1959.

პეტოლდტი 1982: Petzoldt L. Märchen und Magie. Zur Phänomenologie und Funktion magischer Elemente im Märchen. In: Jahrbuch für Volksliedforschung. Festschrift für Lütz Röhrich zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Rolf Wilhelm Brednich und Jürgen Dittmar. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982.

პლუტარქე 1975: პლუტარქე. რჩეული ბიოგრაფიები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

პროპი 1984: პროპი ვ. ზღაპრის მორფოლოგია. თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო მარიამ კარბელაშვილმა. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1984.

რუბინშტეინი... 1991: Рубинштейн Р. И. Бата. В. Мифы народов мира. I. М.: «Советская Энциклопедия», 1991.

რუსული... 1982: Народные русские сказки. М.: «Правда», 1982.

უმიკაშვილი 1964: უმიკაშვილი პ. ხალხური სიტყვიერება. III. თბ.: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

ლლონტი 1948: ლლონტი ა. ქართლური ზღაპრები და ლეგენდები. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1948.

ჩაჩავა 1980: ჩაჩავა მ. „იუსუფ და ზელიხას“ ქართული ხალხური ვერსია. კრებული „ფოლკლორი და ლიტერატურა“ (ქართული ფოლკლორი, X). თბ.: „მეცნიერება“, 1980.

ჩეხური... 1969: ჩეხური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1969.

ჩიქოვანი 1952: ჩიქოვანი მ. (რედ.). ხალხური სიტყვიერება. II. თბ.: გამომცემლობა „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1952.

ჩიქოვანი 1956: ჩიქოვანი მ. (რედ.). ხალხური სიტყვიერება. V. თბ.: გამომცემლობა „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1956.

ჩხეიძე 1993: ჩხეიძე რ. იოსების ბიბლიური მოთხრობა. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1993.

ცინდელიანი 1991: ცინდელიანი უ. (რედ.). სვანური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1991.

ძველი აღმოსავლეთის... 1973: Пoesия и проза Древнего Востока. М.: «Художественная литература», 1973.

ნიგნნი... 1989: ნიგნნი ძუელისა ალთქუმისანი (შესაქმნისაი. გამოსლვათაი). ბ. გიგინიშვილისა და ც. კიკვიძის რედ. I. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1989.

ჰორალეკი 1979: Horalek K. Brüdermärchen. Das ägyptische Brüdermärchen. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 2. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1979.

შემოკლებათა ახსნა

AaTh: Aarne, A., Thompson, St.: The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Second Revision, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1961.

სფსც არქივი: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი.

Elene Gogishvili

The Parallels of Georgian Mythical and Fairytale Motifs in the Egyptian Tale of the Two Brothers

Summary

The Egyptian *Tale of the Two Brothers* is the oldest complete survived fairytale dated back to the 13th Century BC, the epoch of the 19th dynasty. The Papyrus has often been perceived as a folk tale and has been interpreted as such. However, because of its setting in divine and royal sphere, folklorists doubted that the text can be called an early folk tale.

The Egyptian *Tale of the Two Brothers* is a classical example of the mixed genre of the myth and the magic tale. It includes some motifs which are common in the Georgian magic tales too. On the other hand the Egyptian tale is remarkable because it shows some paradigms characteristic for those folk tales which are strongly influenced by the Christian religion.

According to the *Types of the Folktale* by Antti Aarne and Stith Thompson, the Egyptian *Tale of the Two Brothers* includes several motifs and motif-complexes: K 2111, B 211, D 672, E 710, T 11. 4. 1, K 2213.4, E 761-6-4, E 30, E 670, E 607-2. The essential similarities between the Egyptian *Two Brother's* motifs and the motifs of folk tales are demonstrated in the following types:

- AaTh 870 C* – Stepmother falls in love with her Stepson;
- AaTh 302 B – Hero with life dependent of his sword. A neighboring king covets the hero's wife and sends an old woman to secure her for him. The emissary steals the sword, burns it, and escapes with the wife. The hero's friend discovers what has happened, recovers the sword, restores it to its original condition, resuscitates the hero, and rescues the wife.
- AaTh 318 – The faithless wife. The hero marries the princess but she falls in love with another man. She deceives her husband into giving up his magic weapons and plots against his life.

Various types of Georgian traditional stories include mythical motifs but there is a question of the interaction between myths and fairytales: when do the mythic motifs influence the plot of magic tales and when are they completely dependent upon the structure of the magic tales. In Georgian folk literature there exist numerous examples which demonstrate that the plot of the fairy tale is based upon myth, but the myth has not been transformed into a fairytale. Characteristics common to both magic tale and mythic-epic heroes are an amazing birth and the possession of some supernatural power. However there is an important difference between magic tale and mythic-epic heroes. A mythic hero cannot fight against fate (or can only fight in vain), but a magic tale hero has the freedom of decision and with it, he can determine his own fate. At the same time, his behaviour meets completely the demands of the Christian ethic.

Each Georgian folktale that contains the motifs of the Egyptian *Tale of the Two Brothers* is a usual magic tale. Moreover, each story that follows the structure of the magic tale, can be interpreted from the perspective of the Christian religion, although the structure itself comes from a pre-Christian period. This fact suggests that the ideas revealed in the Christian religion exist as germ within the fairytale structure.

რუსუდან ჩოლოყაშვილი

ფუძეგაორმაგებული სიტყვები ზღაპრულ ეპოსში

ფუძეგაორმაგებული სიტყვები ზღაპრულ ეპოსში ძირითადად მისი პერსონაჟების საკუთარი სახელებია. ამგვარი სახელებით იწოდებიან:

ა) ჯადოსნური ზღაპრების გმირები, რომლებიც არაჩვეულებრივი, არამინიერი შესაძლებლობებით გამოირჩევიან. მაგალითად: *ანანას* გვარი აქვს პრასისა და კამის სარტყელი არტყია; „დაიბარა მთიდან ირმები ანანამ, დანველა, ჩაასხა ქვაბში, ჩაჯდა შინ თვითონ, დულს რძე და იბანება შიგ ანანა“ (რაზიკაშვილი 1951: 114); თითისტარის ხმარებაც მხოლოდ გამორჩეულთ ხელენიფებათ, მათ შორის არის ანანაც: „დაჯდა მალლა სართულზე, აიტანა ტარი და დაუნყო აბრეშუმს რთვა. უცებ კვირისტავი გადმოუვარდა, მოიჭრა ანანამ ცხვირი, ჩააგზავნა და ამოატანინა კვირისტავი და ცხვირი ისევ მოიბა“ (რაზიკაშვილი 1951: 115). სხვა მხრივაც ჩანს ანანას გამორჩეულობა. მან შესძახა:

მზეო — დედავ, მამავ — მთვარევ,
ვარსკვლავებო — ჩემო ძმებო?
ჩამოუშვით ოქროს სკამი,
აღარ არის ხელმწიფეო!

გაათავა თუ არა ეს სიტყვები, გაიხსნა ცა და იქიდან ჩამოეშვა ოქროს სკამი. ადგა ხელმწიფის შვილი და მოეხვია ანანას... გახდნენ ცოლი და ქმარი და დასხდნენ ოქროს სკამზე“ (რაზიკაშვილი 1951: 116).

გამორჩეულია ზღაპარში *ისრის-მასრის-სანდლის* ქალიც, რომელიც ხან ოქროს თევზად იქცევა, ხან ხედ და ბოლოს ისევ იბრუნებს თავის პირვანდელ სახეს. ის ძალიან ძნელი მოსაპოვებელია — თვალმიწვდომელ კოშკში ზის და მამამისს მისი ხელის მთხოვნილების თავებით გალავანი აუგია (ცანავა 1994ბ: 206-210). არაჩვეულებრივია *ნანულიც*: მის „სათხოვნილად ბევრი წასულა, მაგრამ უკან არავინ დაბრუნებულა“ (ცინდელიანი 1975: 49); ვაჟს უთხრა ძიძამ: „...ეზოში რომ შეხვალ, მესერზე ჩამოცმულ კაცის თავებს დაინახავ... როგორც კი ჭიშკარს გადააბიჯებ, მაშინვე ნოხებს დაგიგებენ. შენ ის ჯოხით განზე გასწიე და მიწაზე გაიარე... ოქროს სკამს დაგიდგამენ, შენ კი ადექი და ხის სავარძელში ჩაჯექი. სუფრას რომ გაგიშლიან, შუაში ჩაგისვამენ და ბანგს მოგართმევენ. შენ კი ვითომ სვამ, ადექი და ჩუმად საკინძეში ჩაისხი. მერე სამჯერ ზარს დარეკავენ. შენ მაშინვე უკან გადავარდი. ამასობაში მზეთუნახავი ნანული შენი თავის მოსაჭრელად მაკრატელს აიღებს... როგორც კი მზეთუნახავი მოგიახლოვდება, იმ წუთში წამოხტი, მაკრატელი წაართვი... თუ ამას გააკეთებ, მზეთუნახავი ნანული შენი იქნება, თუ არადა, არაო“ (ცინდელიანი 1975: 49). „დები იყვნენ *ლალი* და ვარსკვლავა. ლალმა მოაყვანიხა დალაქი, ნეკში სისხლი გამოაშვებინა, წყლით სავსე ოქროს თასში თორმეტი წვეთი ჩააგდო — ლალის თვლებად გადაიქცა“ (ვირსალაძე 1958: 147). ერთ მზეთუნახავს *დიდა* ჰქვია (ვირსალაძე 1958ა: 249), სხვას — სულასახარი (ცინდელიანი 1975: 65); დღისით ბაყაყს, ღამით ქალად ქცეულს კი — *ლალო*: „იმისთანა მშვენიერი იყო, რომ, როდესაც გაიხდიდა და გამოვიდოდა ბაყაყის ტყავიდან, მაშინ იმისთანა სინათლე და ბრწყინვალეობა მზესაც არა ჰქონდა (ვირსალაძე 1958ა: 282). „ვაჟი ფოლადისა იყო... სახელად *შამშიათი* დაარქვეს“ (ცინდელიანი 1975: 82). „ამირანიანის“ ერთ-ერთ ვარიანტში თვით ამირანი მოიხსენიება გაორმაგებული ფუძის მქონე სახელით. მაგალითად: გველემშაჰმა ამირანი რომ გალაყლაჰა „ამირანის შუბს ძალიან ეწყინათ და ხმამაღლა უყვიროდნენ ზღვაში: *ამირანო-თამირმულო, ამირელ-თამირელ, ამირან-თამირან*, ჩექმიდან დანა ამოიღო“ (ონიანი 2006: 437). ამ მითშივე გვხვდება *ცამცუმიც* (ონიანი 2006: 434). სხვა ვარიანტის მიხედვით „ხელმწიფე ივას ჰყავდა სამი ვაჟი: ვისიპ, ბადრი და *ჩალამ-კალამ*“ (ონიანი 2006: 402). სხვაგან კი ერთი დევი მეორე დევს ეუბნება: „ამირანი შენ გყავს დამალული და დამიბრუნე, თორემ მადლს ვფიცავ შავ ღამეს დაგაყენებო“ (ონიანი 2006: 440). ასევე არამინიერი არსებაა *ბაყბაყდევი* — მითოსური „ამირანიანისა“ და ზღაპრის მთავარი გმირის მეტოქე: „უკვდავების წყალს ბატონობდა ბაყბაყდევი“ (ცანავა 1994ა: 196); „ამირან, დევი ბაყბაყი ჩასაუბრობენ მტრულადა“ (რაზიკაშვილი 1951: 354). დევის სახელებია აგრეთვე *ქერქუა* და *კიკო* (ცანავა 1994ა: 97). *კიკო* უმცროს ძმასაც ჰქვია (ცანავა 1994ა: 196). ხევსურულ პოეზიაში კი დევის სახელებად გვხვდება: *ბაჭიჭაური, ბენინური* (შანიძე 1931: 226-227).

გაორმაგებული ფუძის მქონე სახელებით იწოდებიან აგრეთვე ქართული ჯადოსნური ზღაპრების მთავარი გმირები: *წინოლა* მეფე, რომელიც იქვე *კიკოლადაც* იხსენიება (ფ. არქ. ქ. 171, გვ. 52), *ბოხობუნა* (ფ. არქ. 290), *ბარბახანა* (ს. XXIVა, გვ. 141-142), *ვახვახა* (ფ.არქ.კ. 42, გვ. 176), *გიგო* ღონიერი (ჩიქოვანი 1952. 261); *ანანია* (ლხცს არქივი, ფ. 171; აღ. 1, საქ. 67, გვ. 2), *ჩაქუჩა* (ჩიქოვანი 1952), *ნანათ* მონადირე,

ბოჭორჩინა (ალავიძე 1951: 69), გვხვდება **ჟუჟუნა** მეფეც (თაყაიშვილი 1918: 41), ყირიმციხის უფლისწული (კარტოზია 1995).

სმირია ასევე მსგავსი ფუძეების მქონე საკუთარი სახელები: **კოროია** და **ბოროია** (№ 155), **გველჭაბუკი** და **მზეჭაბუკი** (ვირსალაძე 1958ა: 196), **ბეჟანი** და **მანიუა** (ცანავა 1991: 261), **ხრისტაგანი** და **ბელთაგანი** (ცანავა 1991: 57). „მგელმა და-ძმა ციხე-კოშკში შეიყვანა, მონათლა, სახელად ვაჟს **მამა-მურზა** დაარქვა, ქალს – **დედე-დედოფალი**“ (ცინდელიანი 1975: 75); **ეჭეი**, **ვაჰაი** და ღვამიჩა (ცანავა 1994ა: 78). ლეჩხუმში შემორჩენილი თქმულება მოგვითხრობს მამა-შვილ **ჟიჟიასა** და **ვაჟინას** გმირობაზე, რომლებმაც მოკლეს წყალს დაპატრონებული გველეშაპი, მაგრამ თვითონაც დაიხოცნენ მისი შხამით (სიხარულიძე 2006: 194).

ბ) ფუძეგაორებული სახელებით ინოვებთან ნოველისტური ზღაპრების გმირები: ლამაზი **ფოფოღია** (ლონგი 1948: 221), **ხახუტა** (ქეთელაური 1977: 319), **ჭინჭრაქა** (ვირსალაძე 1958ა: 381; ფ. არქ. ქ. 86, გვ. 10), **ჭანჭრაქელა** (ფ. არქ. ქ. 110, გვ. 226), **ჭინჭრახა** (რაზიკაშვილი 1951: 94).

გ) გაორმაგებული ფუძის მქონე სახელები ჰქვიათ გარდამავალი ტიპის ზღაპრების მთავარ გმირებს: **კოკროჭინა** (ფ. არქ. 285, გვ. 235), **კუკრუჭი** (ფ. არქ. კ. 34, გვ. 450), **კუკრუჭინა** კოლა (ფ. არქ. კ. 1, გვ. 272), **გოგნიჭი** (ფ. არქ. კ. 65, გვ. 225), **ჭიჭია** (ცანავა 1991: 340), **რახ-რახ** (ფ. არქ. 194, III, გვ. 118), **ჩახ-ჩახ** (ფ. არქ. კ. 42, გვ. 132), **რაკ-რაკ** (გაჩეილაძე 1876: 173), **რინი-რინის** (ფ. არქ. კ. 65, გვ. 252), **არახრახე** (თსუ ფ.ა. 2589, გვ. 1), **ჩაქჩაქეთის** (ფ. არქ. 458), **ურინმაჩინეთის** (ვირსალაძე 1958ა: 210) ხელმწიფეები. ამ ტიპის ზღაპრებში კარგად ჩანს, რომ ისინი ეტლით, ურმით, ფაეტონით გადაადგილდებოდნენ და მათი სახელებიც ამ ტრანსპორტით მოძრაობის ხმაბადვითი სიტყვებია. მაგალითად, „კეისარმა მოაყვანინა ოქროს ფაეტონი, ჩაჯდა და ნავიდა“ (მსხალაძე 1973: 97). „**ჩაქჩაქეთის** ხელმწიფე ქალსა გთხოვსო... იმაზე ძლიერი ხელმწიფე დედამინის ზურგზე არ არისო“.

„დაიჭირეს ორი ფაეტონი და ნავიდნენ. ერთი გუდა ნაცარი წაიღო მელიამ. ერთ ფაეტონში მელია ჩაჯდა, მეორე ფაეტონში — მენისქვილე. მიდიან ახლა დასავლეთის ხელმწიფესთან. რო მიატანეს დასავლეთის სახენწიფოსა, დააყენა ბურიაცი ამ ნაცრისა ამ მელიამ... ჩაქჩაქეთის ხენწიფე მოდის თავის ჯარითაო და აბა როგორი მტვერი აჰდის გზასაო!“

დიდი მტვერი და კორიანტელი გმირის და მისი ტრანსპორტის უსწრაფესობაზე მიანიშნებს. ამავე ტიპის სხვა ზღაპარშიც „მელიამ და მერე ნაცარქექიამ დაინახეს თუ არა კეისრის ეზოში შეკრებილი ხალხი, გუდებს პირი მოხსნეს და ნაცრის კორიანტელი დააყენეს. კეისარმა ეს რომ დაინახა, თქვა: — ახლა კი ნამდვილად მოვიდა სიძე თავისი მაყრებითო“ (ცინდელიანი 1975: 33). ან კიდევ: „გამოვარდა მელიკო, წამოიყვანა ჩახჩახ ხელმწიფე, მოვიდნენ იმ მთასთან, სადაც ნაცარი ეყარა და იქაურიობა აამტვერა. აქედან ხელმწიფემ შეხედა და ჩემი სიძე ურიგო კაცი არ უნდა იყოსო!“ (ფ. არქ. 23087).

გმირის უსწრაფესობა მის გამორჩეულობაზე მეტყველებს. ნაცარქექიამაც ხომ ნაცრის ამტვერებით დაუმტკიცა დევს თავისი განსაკუთრებულობა, რაც იმ მომენტში მის უსწრაფესობაში გამოიხატა. თვით **ნაცარქექიას** სახელშიც გაორმაგებული ფუძე ჩანს, რაც ასევე მის არაჩვეულებრივობაზე მიუთითებს.

ზღაპარში ეპიზოდურ როლში გვხვდება **ქექიეზ** კეისარი (ფ. არქ. 644; ცინდელიანი 1975: 91), რომელსაც მზეთუნახავი ქალი ჰყავს; აგრეთვე — **ხუსხუს** ხელმწიფე (რაზიკაშვილი 1951: 41). ასევე **ჩახ-ჩახ** მეფის გოგო უნდა შერთოს მელიამ მენისქვილეს (ფ. არქ. კ. 185). სხვაგან მიუშვა ელთუქვარმა „**მშია-მშია**“. ისიც მიადგა საჭმელს და ისე შესანსლა, რომ ერთი ნამცეციც არ დატოვა. ახლა „**მწყურია-მწყურია**“ მოიყვანა (ცინდელიანი 1975: 112). განუზომლად ბევრის ჭამა თუ სმა ასევე გმირის არაჩვეულებრივობაზე მეტყველებს.

სმირად მსგავსი ფუძის მქონე სახელები ჰქვიათ ჯადოსნური ზღაპრების მთავარ გმირებს, რომლებიც ან ძმები არიან, ან ძმობილები და ზღაპარში იგივე რიტმული ინტონაცია შეაქვთ, რაც გაორმაგებული ფუძის მქონე სახელებს. ამ სახელთა მსგავსი ფუძეები დღეს ჩვენთვის ზოგჯერ გაუგებარია, მაგალითად: **ხრისტაგან** და **ბელთაგან** ტარიელები, **დედიბი** და **ბადიბი** (ცანავა 1994ა: 187), **ეჭეი**, **ვაჰაი** და ღვამიჩა, **აჯამი ჯილაგარი** და **ჯიუშთი ჯინჯარი** (ცანავა 1994ა: 140). „ძმობა შეპოვაცეს ერთმანეთს და გასწია ოთხივემ ერთად: **ყაბათურმა**, **ჯეხათურმა**, **ყველბათურმა** და **შეშაბათურმა**“ (ცინდელიანი 1975: 58), მზეთუნახავის ხელის მთხოვნელს რთულ შეკითხვას აძლევენ: „მითხარი, **გულამბარა** და **სულამბარა** ვინ არიანო?“ ხელმწიფის შვილმა „იცოდა კი რომ გულამბარა და სულამბარა ყვავილებს ერქვათ, მაგრამ ის კი თავის დღეში არ გაეგონა, თუ ეს სახელები ადამიანსაც ერქმეოდა“. მათი ამბის გასაგებად ზღაპრის გმირი „ბებერს გადააჯდა ზურგზე. ბებერი აფრინდა მალლა და მერე ერთი თვალის დახამხამებაზე ქვესკნელს ჩააფრინა“. ასევეა **იასამანისა** და **გიულისამანის** შემთხვევაში (ფ. არქ. ქ. 86, გვ. 58). ზოგჯერ ეს მსგავსი ფუძიანი სახელები ჩვენთვის კარგად ნაცნობი საკუთარი სახელებია: **შავ-თეიმურაზი**, **მზე-თეიმურაზი**, **მთვარე-თეიმურაზი** (ცანავა 1994ბ: 83); **ივანე სალამოსი**, **ივანე შუაღამისა**, **ივანე ცისკარი** (ჩიქოვანი 1938: 98); ცნობილი ქურდები არიან **ურა** და **გურა** (ცანავა 1994ა: 178). „ცხრა თვის შემდეგ მიეცა დედოფალს ქალი მსგავსი მზისა და სახელად უწოდა მზექალა. ცხენსაც ეყოლა კვიცი და უწოდა მზევარდა (ლონგი 1986: 69). მსგავსი ფუძის მქონე სახელებით ამირანიანშიც გვხვდებიან ეპიზოდური პერსონაჟები:

„ამირან გვალე-გვალესა, მუხლად გაქებენ მალესა.
ამბრნი, **უმბრნი** და არაბნი ცხენს შესხდებიან ჩქარესა,
მალედვე მოგენევიან, ომს გაგინევენ ცხარესა“.

დ) ფუძეგაორებული სახელებით იხსენიებიან ჯადოსნური ზღაპრის მთავარი გმირების ქომაგი არსებები, როგორებიც არიან: **ხასან-ხუსანა** – ადამიანის მსგავსნი, რომლებიც დევების შვილები არიან

(ცანავა 1994ბ: 113), *კვიკვილაში* – უცნაური ცხოველი, რომელიც ტბაში ცხოვრობს და ასრულებს მზეთუნახავის ბრძანებებს – ზღვის გაღმიდან მას ტახს მოჰყვრის, გმირს ბატონის მამასთან საიქიოში გაჰყვება და ა. შ. (ცანავა 1994ა: 117). ასევე ქომაგი ძაღლები: *ასალ-მასალები* (ვირსალაძე 1958ა: 109) და *ასარა-ბასარა* (ფ. არქ. კ. 9, გვ. 157-161), *ჰარამ-ჰურუმ* გიშერა (ცანავა 1994ა: 64), *ურაურა* მოზვრები (ალნიაშვილი 1979: 24) და სხვა.

მას შემდეგ რაც ჯადოსნური ზღაპრის ქომაგ არსებებს მთავარი გმირის მეტამორფოზულ სახესხვაობებზე გავიხარებთ, გამოვა, რომ ეს სახელებიც მთავარი გმირის საკუთარი სახელებია. სწორედ ეს ფუძეგაორკეცებული საკუთარი სახელები მატებენ საკრალურ დატირთვას ზღაპრული ეპოსის მთავარ გმირს, რომლებიც გენეტიკურად ღვთაებრივი წარმოშობისანი არიან.

ქართული ეთნოგრაფიული სამყაროსთვისაც არ არის უცხო ღვთაებათა თუ ანგელოზთა სახელებად გაორმაგებული ფუძის მქონე სიტყვები. მაგალითად, ქალღვთაებაა დიდი დედა *ნანა*; *ბარბოლიკა-ბარბალიკა* იგივე ბარბალეა, რომელსაც სირიელებიც ქართველებისა და სომხების ანალოგიურად მოსავლის მფარველობას შესთხოვდნენ. ქართველებთან ბარბალეს ბუნება სხვადასხვა ფუნქციის მატარებელია: სვანეთში ნაყოფიერების მფარველად გვევლინება (ვ. ბარდაველიძე); ქართლში — ბავშვთა მფარველია ფუნქციის შემსრულებლად, ის ბატონების მამიდაა. აქ მისი ფუნქციები გაფართოებულია — მას ნაყოფიერებასა და ბავშვების მფარველობას შესთხოვდნენ (ჯალაბაძე 1986: 214). მესხეთ-ჯავახეთში გვალვის დროს იკრიბებოდნენ ქალები და ბავშვები, დადიოდნენ და კარი-კარ მღეროდნენ:

„ბარბალიკ ეკელე,
შალე-შაპიკ ჰაქელე“ (ჯალაბაძე 1986: 214).

ოჯახის მფარველი ანგელოზი ზესტაფონის რაიონის მასალების მიხედვით არის *კაკაჩია* (პროგრამა 2007: 40); „თხებს პატრონობდა ტყის კაცი — კიბილ *საჩეჩელი*“ (მსხალაძე 1973: 93); სამონადირეო მითოსური პერსონაჟი კი *ოჩოკოჩია*. ამ ტიპის სახელები საერთოდ დამახასიათებელია ეთნოგრაფიული სამყაროსთვის: ძველი რიტუალია *ჭიაკოკონობა*, აგრეთვე — *კირუ-კარუ* (კვირტია 1973); მესხეთ-ჯავახეთში დადასტურებულია ლაზარობის სახელი *კოტი-კოტი* (ჯალაბაძე 1986: 214), რომელიც დ. ჯანელიძეს წარმართული რიტუალის ნაშთად მიაჩნია (ჯანელიძე 1948: 91); სამეგრელოში გვხვდება რიტუალები: *ჭეჭეთობა* (ცანავა 1990: 98) და *კვირიკობა* (ცანავა 1990: 101); სამეგრელოშივე გვალვის სალოცავი იყო — *ძიძავა* (ცანავა 1990: 101). საახალწლო რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტია *ჩიჩილაკი* (სურგულაძე 1974: 53); ლაზური საფერხულო ცეკვაა *ლიტიტი* (თანდილაძე 1974: 233); ასევე ცეკვაა *განდაგანა*; საკულტო შეჭამანდი იყო — *კორკოტი*, *ფაფა* (ბრეგაძე 1969); ძეობის დროს აჭარაში შესასრულებელი საფერხულო სიმღერებია: „*ნაი-ნაი*“, „*ნანაინა*“ (მსხალაძე 1965: 85); სვანური საგალობელია *ლილე*, რომელიც შუამდინარულ კულტს უკავშირდება, მსგავსად სვანურში შემორჩენილი *შამაშ*-ისა (მიბჩუანი 1988: 201-205); ქართული ხალხური თამაშობებია: *ბორა-ბორა*, *ლელო*, *შარა-შარა*, *კუკუმალულობა*, *ჭიტა-კუკუ*; *მელაკორკოტაობა*, *ძიძვი-ძიძვი მამალა*, *ბორბალა* (შერაზადაშვილი 1965: 5-116); *ნიშა-ნიშა* (ზანდუკელი 1975: 53); ბერიკაობის რიტუალის წამყვანი პერსონაჟია *ეკელეა*; დემონოლოგიური კი — სვანური *ქალბაბარი* — კუდიანი დედაბერი ანუ როკაპი (ლეკიაშვილი 1976).

ზღაპრებში ჩვეულებრივი საგნებიც საკრალურ ელფერს იძენს ფუძის გაორკეცებისა, თუ მსგავსი ფუძის მქონე სიტყვების თავმოყრისას. მაგალითად: „— როგორ შენ და შენი ძეო? — *ჩულას* მე და *ჩალას* — ძეო“ (რაზიკაშვილი 1951: 256); „— რა არის შენი საჭმელი? — ბატონო, ღვთის წყალობით *კულ-მატი*“ (რაზიკაშვილი 1951: 268). ასევეა: *ურინმარინის* ქუდი თუ სამშენებლო ხელსაწყო — *უმართ-მართი* (ვირსალაძე 1958ა: 264). ან კიდევ: „გმირი გადაჯდა თეთრ ცხვარზე და გასწია ქვეცას: *ბებრის ბანი ბამბიანი*! ბებრის ბანი ბამბიანი! და გმირის ბებრის ბამბიანი ბანზე დაეცა“ (რაზიკაშვილი 1951: 278). ამგვარ გამეორებებს და ალიტერაციის ნიმუშებს ვხვდებით „ეთერიანში“:

„გავიხდი ქამხა-ატლასსა,
ჩავიცვამ *ბამბა-ბუმბასა*“ (რაზიკაშვილი 1951: 216).

„მე *ბანიბან* დაგეძებდი,
შენ *ბაღის ბოლოს* გეძინა“ (რაზიკაშვილი 1951: 217).

მითუმეტეს ასეა, როცა ეს საგნები ფუძეგაორმაგებული გაუგებარი სიტყვებით არის გადმოცემული. მაგალითად: „— რა არის შენი საგებო? — *ფიჩვი*, *ფიჩ-მარჩო*. — სად არის შენი საგები *დორი-დოშაკი*?“ (რაზიკაშვილი 1951: 268); „საბატეში მე და ჩემი ძე, *ფანტი-ფუნტი* ქვეშ გვიძევსო!“ (რაზიკაშვილი 1951: 227); ან „*ჩალა-ფურჩერი*“ (ლოლონტი 1986: 52); „*კაკა-ბაბას* არ აკლებდნენ, სულ გარს ევლებოდნენ“ (ვირსალაძე 1958ა: 87); სხვაგან დედა-შვილს „ერთი *ფილი-ფილთაქვის* მეტი ქვეყანაზე არაფერი ებადათ“ (ცინდელიანი 1979: 79).

ბორბალივით მოძრაობის სიმბოლოა ზღაპარში *გორგალი*, რომელიც „იმ“ ქვეყნისაკენ მიმავალი გზის მაჩვენებელია: „ერთი გორგალი მისცა: — აი ამ გორგალს მიჰყევი და მზეთუნახავი ნანულის სახლთან მიგიყვანს“ (ცინდელიანი 1975: 49).

ფუძეგაორმაგებული სიტყვები ზღაპრის დასაწყისისა და დასასრულის ფორმულებშიც გვხვდება. ეს ის ფორმულებია, რომლებმაც უძველესი ზღაპრის პოეტური სახე შეინარჩუნეს და მეტი არქაიკის მატარებლები არიან. მაგალითად ზღაპრის დასაწყისია:

„თქმა იყოს და გაგონება,
გორგოლაჭის გაგონება“.

ეს ფუძეგაორკეცებული სიტყვაც საგნის დანიშნულებაზე მიუთითებს, რაც მოძრაობაში მდგომარეობს. ზღაპარ „გაუცინარი ხელმწიფის“ დასაწყისი ასეთია:

„ყამარ-ყამარელი,
ყამარ-ყაზიელი,
დიასამიძე, სავარსამიძე,
თავუტყელი აბაიძე.
ალუზ-მალუზი,
დიდი ზამთარი,
ასი ტყუილი,
ერთი მართალი.“

(ფ. არქ. ქ. 110, გვ. 71-73. მთქმელი გ. არჯევანიძე).

იმავე ლექსით იწყება ზღაპარი „კურკა კაცი“ (ფ. არქ. ქ. 125, გვ. 32-38; მთქმელი ო. გ. ხორბალაძე) ასევე იწყება ო. გ. ხორბალაძის ნათქვამი სხვა ზღაპარიც (ფ. არქ. ქ. 125, გვ. 39-44).

იშვიათად მაგრამ მაინც სიუჟეტის განვითარებისას გვხვდება ჩართული ლექსები ალიტერაციის ნიმუშებით:

„დაო, დაო ძუძუძალო,
ნუ მიტირებ ნულსა ყრმასა“ (ლლონტი 1986: 22).

ასევე ჩანს სიტყვის გამეორება და მსგავსი ფუძის მქონე სიტყვები სხვა შემთხვევაშიც:

„სტვირო, სტვირო,
რასა ტირო?
მე დედაშენი ვშავდები
შენ ჩემი შვილი ბრძანდები“ (ლლონტი 1986: 23).

ზღაპრის დასასრულის ფორმულებში გაცილებით ხშირია ფუძეგაორმაგებული სიტყვების ხმარება:

„აი ელასა, მელასა,
ჭიქა მეკიდა ყელასა“ (ვირსალაძე 1958: 54);

„ალი — ართალი, მალი — მართალი“.

ან კიდევ:

„აინთარი — ბაინთარი,
წყეული იყოს ფულის ყანთარი.
გამგონემ გასძლოს ასი ზამთარი,
როგორც არ მითქვამს ყველა მართალი“ (ლლონტი 1964).

ფუძეგაორმაგებული და მსგავსი ფუძეების მქონე საკუთარი თუ საზოგადო სახელები, ზღაპრის დასაწყისისა და დასასრულის ფორმულებში ფუძეგაორმაგებული სიტყვების ხმარება, ცალკეული მოტივების, თემებისა თუ სიუჟეტების გამეორებებთან ერთად მუდმივი აქტიურობის — მოძრაობის, მოქმედების სიმბოლური გამოხატულებაა ზღაპარში, რაც საბოლოო ჯამში სიცოცხლეს, ცხოვრებას, მარადიულობას ესადაგება. ყოველივე ეს მიმართულია უმოძრაობის — სიკვდილის, გარდაცვალების, მოჭრილი თავების, გაქვავების, გაშეშების, ძილის წინააღმდეგ.

ხალხური სიტყვიერების ნაწარმოებთა, კერძოდ ზღაპრის დინამიზმით გამსჭვალული რიტმის ჩამოყალიბებაში ამგვარ გამეორებებს, გაორკეცებულ და მსგავსი ფუძის მქონე სიტყვებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. რიტმი კი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია ნაწარმოებისათვის, რამეთუ ის, როგორც მისტერიულ სიბრძნეთა ადეპტები თვლიდნენ, სამყაროში არსებული ყველაზე ძლიერი მოქმედი ძალაა, რომელიც გავლენას ახდენს ადამიანის შინაგან გრძნობებზე (სურგულაძე 2000: 36). გაორმაგებული ფუძის მქონე ეს სიტყვები ჩვენთვის უმეტესად გაუგებარია, რაც ხელს უწყობს ტექსტის ბუნდოვანებას. ეს კი გამორჩეულ რიტმთან ერთად ზრდის ზღაპრის საკრალურ და მაგიურ ფუნქციას.

damowmebani

ალავიძე 1951: ალავიძე მ. ლეჩხუმური ზეპირსიტყვიერება. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1951.

აღნიშვილი 1979: აღნიშვილი (შემკრები). ქართული ხალხური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1979.

ბრეგაძე 1969: ბრეგაძე ნ. მიწათმოქმედება დასავლეთ საქართველოში. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1969.

გაჩეჩილაძე 1976: გაჩეჩილაძე ამბ. (შემკრები). ქართული ზეპირსიტყვიერება. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1976.

ვირსალაძე 1958ა: ვირსალაძე ე. (შემდგენელი). რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1958.

ვირსალაძე 1958ბ: ვირსალაძე ე. (შემდგენელი). ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, მთიულეთ-გუდამაყარი. თბ.: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1958.

ზანდუკელი 1975: ზანდუკელი ფ. ნიშხა-ნიშხა. ქართული ფოლკლორი. V, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.

თანდილავა 1974: თანდილავა ზ. ლიტტი. ქართული ფოლკლორი. IV, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1974.

თაყაიშვილი 1918: თაყაიშვილი ექ. (რედაქტორი). ხალხური სიტყვიერება, ზღაპრები. II, ტფილისი: საქართველოს საისტორიო და ეთნოგრაფიული საზოგადოება, 1918.

თსუფა — ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორული არქივი.

კარტოზია 1995: ფილოლოგიური ძიებანი. მოძღვნილი გ. კარტოზიას 60 წლისთავისადმი. თბ.: 1995.

კვირტია 1973: კვირტია მ. კირუ-კარუ. გაზ. „ნაპერწკალი“, 29 მარტი, 1973.

ლეკიაშვილი 1976: ლეკიაშვილი ა. სვანური ქალბაბარის ბუნებისათვის. ივ. ჯავახიშვილისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1976.

მიზრუანი 1988: მიზრუანი თ. სვანეთში შემორჩენილი ძველი შუამდინარული კულტურის საკითხისათვის. ა. გორკის სახ. აფხაზეთის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, VI, 1988.

მსხალაძე 1965: მსხალაძე ა. ძეობის ლექს-სიმღერები. ჟ. ლიტერატურული აჭარა“, № 5, 1965.

მსხალაძე 1973: მსხალაძე ა. (რედაქტორი). ქართული (აჭარული) ზღაპრები. ბათუმი: გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“, 1973.

ონიანი 2006: ონიანი ო. კულტურული გმირის პრობლემა ქართულ ფოლკლორში. I, თბ.: 2006.

პროგრამა 2007: მოსწავლეთა 61-ე რესპუბლიკური სასწავლო-შემოქმედებითი კონფერენციის პროგრამა. თბ.: 2007.

რაზიკაშვილი 1951: რაზიკაშვილი თ. (შემკრები). ქართული ხალხური ზღაპრები. I, თბ.: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.

სიხარულიძე 2006: სიხარულიძე ქ. კავკასიური მითოლოგია. თბ.: გამომცემლობა „კავკასიური სახლი“, 2006.

სურგულაძე 1974: სურგულაძე ი. ჩიჩილაკი. ჟ. ძეგლის მეგობარი, № 6, 1974.

სურგულაძე 2000: სურგულაძე მზ. შელოცვათა რიტმული მოდელები. ჟ. ამირანი, კავკასიოლოგიის საერთაშორისო სამეცნიერო-კვლევითი საზოგადოებრივი ინსტიტუტის მოამბე, № 2, თბილისი-მონრეალი: 2000.

ფ. არქ. — შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების არქივი.

ქეთელაური 1977: ქეთელაური ს. (შემდგენელი). იყო და არა იყო რა. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1977.

ლლონტი 1964: ლლონტი ალ. (შემდგენელი). ხალხური სიბრძნე. II, თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1964.

ლლონტი 1986: ლლონტი ალ. (შემდგენელი). ქართული ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

შანიძე 1931: შანიძე აკ. (შემდგენელი). ქართული ხალხური პოეზია. ხევსურული. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1931.

შერაზადაშვილი 1965: შერაზადაშვილი ზ. ლახტი, ქართული ხალხური თამაშობა. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1965.

ჩიქოვანი 1938: ჩიქოვანი მ. (შემდგენელი). ქართული ხალხური ზღაპრები. I, თბ.: გამომცემლობა. 1938.

ცანავა 1990: ცანავა ა. ქართული ფოლკლორის საკითხები (მეგრული მასალების მიხედვით). თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1990.

ცანავა 1991: ცანავა ა. (შემდგენელი). მეგრული ტექსტები (ქართული თარგმანით). II, შემდგენლები ცანავა ა., დანელია კ. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1991.

ცანავა 1994ა: ცანავა ა. (შემდგენელი). მეგრული ზღაპრები და მითები. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1994.

ცანავა 1994ბ: ცანავა ა. (შემდგენელი). მიწა თავისას მოითხოვს. ქართული ხალხური ზღაპრები და მითები. თბ.: გამომცემლობა „ლომისი“, 1994.

ცინდელიანი 1975: ცინდელიანი უ. (შემდგენელი). სვანური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.

ჯალაბაძე 1986: ჯალაბაძე გ. მემინდვრეობის კულტურა აღმოსავლეთ საქართველოში. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

ჯანელიძე 1948: ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. თბ.: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1948.

Rusudan Cholokashvili

Summary

Double-stem and similar-stem personal and common nouns, usage of double-stem words in the formulae at the beginning and prologue of fairy tales, together with the specific motives, themes and plots symbolize eternal action and movement in fairy tales, what in its turn reflects the eternity of life and existence and opposes the immobility, slumber and death.

Such reiterations, double-stem and similar-stem words are of the utmost importance for creating the rhythm inspired by the fairy tale dynamism. Double-stem words are in most cases rather difficult for us to understand and cause the vagueness of the texts. This latter together with the extraordinary rhythm intensifies the magic and sacral function of fairy tales.

თამარ დოლიძე

რიტუალებში შემორჩენილი მაგიური ელემენტები

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების ხალხთა უძველესი რწმენა-წარმოდგენები, რელიგიურ-სანახაობრივი რიტუალები საკმაოდ მრავალფეროვანია და განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მათ გააჩნიათ შესრულების საკუთარი ტრადიციები, სპეციფიკური ფონი და კავშირი ბუნების ამა თუ იმ მოვლენასთან.

იყო დრო, როცა საზღვარი არ არსებობდა ყოფა-ცხოვრებასა და რელიგიას შორის, ცხოვრებასა და კულტურას შორის. ეს იყო ერთიანი, განუყოფელი უნივერსუმი, სადაც ნებისმიერი რიტუალური ქმედება ხალხის სულიერი და ფიზიკური ცხოვრების მუდმივ თანამგზავრად მიიჩნეოდა.

საერთოდ, კულტურის მრავალგვარი დეფინიცია არსებობს. ზოგადად ასეც შეიძლება ითქვას: კულტურა არის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ელემენტების მდგრადი სისტემა. მასში წამყვან როლს თამაშობს ენის ერთიანობა, სულიერი წყობა, ხალხში გაბატონებული წეს-ჩვეულებები. როდესაც ამ დალაგებულ სისტემაში უცხო ქვეყნის კულტურის ელემენტები ხვდება, ისინი აუცილებლად გადამუშავდებიან მოცემული სისტემის პრინციპებისა და მოთხოვნილებების შესაბამისად.

თუ ევროპაში „კულტურის“ გაგება ეტიმოლოგიურად მიწის დამუშავებას, კულტივირებას უკავშირდება, შორეულ აღმოსავლეთში ეს სიტყვა სხეულის მორთვა-შემკობასთან არის გაიგივებული. მაგალითად, ძველ ჩინურ ენაში სიტყვა „კულტურა“—„ვენ“ „ტატირებისაგან“ მომდინარეობს, რაზეც მეტყველებს იეროგლიფ „ვენ“-ის უძველესი პიკტოგრაფიული მოხაზულობა, რომელიც მკერდზე ტატირებულ ადამიანს გამოსახავს (ცხი იუანი 1955: 34). შემდგომში ამ სიტყვას („ვენ“) ახალი მნიშვნელობები (ფერი, დახვეწილობა, სილამაზე, ლიტერატურა და, საბოლოოდ, კულტურა) დაემატა. ჩინელები კულტურაში, უწინარესად, ადამიანის სხეულისა და გონების მიერ შექმნილ ეთიკურ და ესთეტიკურ ელემენტებს ხედავდნენ.

ტრადიციის მნიშვნელობის გაგება-გააზრება თანამედროვეობასთან კონტექსტში უნდა განიხილებოდეს, ვინაიდან უახლეს ხანას მონყვეტილი ტრადიცია კარგავს თავისუფლებას, კვდება და თანდათანობით დავიწყებას ეძლევა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლომდე გარკვეული არ არის კავშირი ხალხურ რწმენასა და პირველყოფილ საზოგადოებაში დამკვიდრებულ მაგიურ რიტუალებს შორის. ზოგი ტრადიცია კი ახალ წეს-ჩვეულებასთან შერწყმული სახეშეცვლილი მაგიაა, რომელსაც, არც თუ ისე იშვიათად, დიდი სოციალური ერთეული ასრულებს.

რიგ არგუმენტებზე დაყრდნობით ჩვენთვის საინტერესო იყო სხვადასხვა ხალხისთვის დამახასიათებელი მსგავსი რელიგიური მოტივების და ასპექტების წარმორჩენა.

მაგით შეზავებული რიტუალები ხშირად სიტყვის, მელოდიის და ექსტაზური ჟესტების ერთობლიობას წარმოადგენდა. მაგალითად, ინდიელების ტრადიციული საზაფხულო რიტუალის ნაწილია „გველების ცეკვა“. მის შესასრულებლად დაჭერილ გველებს რამდენიმე დღე ამყოფებენ „კივამი“ (შენობა, სადაც რელიგიური ცერემონიები და უზუცესთა კრებები იმართება). ბოლო დღეს ინდიელი მამაკაცები პირით გველებს დაატარებენ, თან ცეკვავენ და გრძელი ბუმბულებით აჰიპნოზებენ მათ. აღსანიშნავია, როს ეს რიტუალი ცეკვა წვიმის გამოსათხოვად სრულდება (ნამუშევრები 1989: 68).

უხსენებელთან დაკავშირებული მსგავსი რიტუალია აღწერილი კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებაში“: „ტაია შელია გველის მგეშავია. გველს შეულოცავს, გათვალავს და ჯიბეში ჩაისვამს. მოცეკვავე ხალხში გაერევა, ცხვირსახოცის სანაცვლოდ გველს დააგდებს მინაზე და ისე როკავს, როგორც სუფუნის წმინდა გიორგის მონა. ტაიას ლოგინქვეშ დღენიადაგ წევს „ანგელოზთ-ბატონი“, რმელიც მორდუს ისლის სახლის მფარველი გენიაა“ (სიგუა 1990: 101).

გველის შესალოც ტექსტებში მაგიური დატვირთვა სიტყვებზეც მოდიოდა (ცნობისათვის: მამაკაცის საკუთარი სახელი ლაშა - ინდოეთში გველ-ღმერთებს ჰრქმევიათ).

ზოგიერთი დაბალი მითოლოგიური პერსონაჟის (ქაჯი, ჭინკა, ალი, ეშმაკი) მავნებლობის შეზღუდვას ასევე მაგიური ლოცვებით ცდილობდნენ. ეშმაკისაგან თავდაცვის მიზნით შავტარიანი დანით ჭრიდნენ ნახშირს, კარზე ამაგრებდნენ ნალს ან გახვრეტილ ქვას.

„წარმართული რიტუალები იმეორებენ მითიურ შემთხვევებს, ანუ „გადმოაქვთ“ მოქმედება სივრცეში, რომელიც იმ მოქმედებამ გამოიწვია. რიტუალის მიზანი იყო ან რაღაცისათვის ხელის შეწყობა, ან რაღაცის დესტრუქცია, დანგრევა. მაგიური რიტუალები, რომელთაც ჩვენს დრომდე მოაღწიეს და რომელთა დღეს განხორციელებას წინ აღარაფერი დაუდგება, ორივე ამ ფუნქციას ატარებენ (თევზაძე 1998: 140).

ახლო წარსულში თანამედროვე იაპონური საზოგადოება ატომური ცენტრის შენობის საძირკვლის გათხრისას შესრულებული მიწის დანყნარების, დაშოშმინების უძველესი მაგიური რიტუალის მონმე გახდა (იენაგა 1972: 27).

ასეთი ცერემონიები იაპონური ეროვნული რელიგიის (სინტოიზმი) უხსოვარი დროის გამოძახილია.

ცალკე მსჯელობის თემაა ზოგიერთი ქრისტიანული საეკლესიო წეს-ჩვეულებისა და წარმართული რელიგიის ურთიერთკავშირი. რელიგიური თემატიკის შემცველი წარმოდგენების მხატვრული გამოსახვა პირველ ქრისტიანებს ეკრძალებოდათ. თავის დახვეწილ ასკეტიზმს ახალმა რელიგიამ წარმართული ხანის გრძნობად-გამომსახველობითი ფორმები მიუსადაგა. ასე, მაგალითად, მაგიურია ჯვრისწერის ცერემონიის დასასრულს ანალოის (საქადაგებლის) ირგვლივ ნეფე-პატარძლის სამჯერ შემოტარება, ბექდნობის სამჯერ გაცვლა. ჯვრისწერის დასაწყისში ანთებული სანთლებით სამჯერ ჯვარის დანერა ებრაელებს, ხოლო მოგვიანებით წარმართ რომაელებსაც ჰქონიათ წესად, მაგიური ქმედების კომპლექსია აგრეთვე ნათლობის დროს თმის მოჭრა და ემბაზში ჩაგდება, ეშმაკის განდევნა და ა.შ.

„სამი“ წარმართულ ხანაში ჯადოსნური ძალის იყო. ქართველების რწმენით, ნაყოფიერების სულები ძირითადად სამ ნაწილად ჯგუფდებოდა: ერთნი მფარველობდნენ პირუტყვს, მეორენი - ცხვარს, მესამენი - ნათესებს. მათ რიცხვში იყვნენ აგრეთვე მშობიარობის, დედობის მფარველები. „ხევსურეთში დედამთილი პატარძალს მარჯვენა ხელს დაუჭერს და კერის გარშემო სამჯერ წაღმა შემოატარებს“ (მაკალათია 1935: 12). ამ მაგალითებიდან ნათლად ჩანს, რომ ერთი და იმავე მოქმედების სამჯერ შესრულებით (გამეორებით) ადამიანი ერთგვარად „დაზღვეულია“ ყოველგვარი უბედურებისგან.

ჰერაკლიტეს გამოუთქვამს მოსაზრება, რომ „დაფარული ჰარმონია ამკარაზე უფრო ძლიერია“. ამ სიტყვებზე დაყრდნობით იქნებ უფრო თვალნათელი გახდეს რელიგიურ წეს-ჩვეულებათა მიღმა არსებული მაგიური ელემენტების შთამბეჭდავი ძალა. ხშირად ხალხი თაყვანს სცემდა შიშისმომგვრელ, პირქუმ ღმერთებს, რომლებსაც ადამიანი ძრწოლით უყურებდა და უსიტყვოდ ემორჩილებოდა.

როგორც რ. ჩოლოყაშვილი შენიშნავს, „რწმენა, რომლის მსახურებითაც იყო გაჟღენთილი უძველესი ადამიანის ცხოვრება, ასაზრდოებდა მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებსაც. სულერთია, რა სახით ვლინდებოდა ეს: მხატვრობა იყო, პლასტიკა თუ სიტყვიერება. შემდგომში კი ეს ქმნილება თავისი მაგიური ძალით თავის შემქმნელზე ახდენდა დადებით ზემოქმედებას (ჩოლოყაშვილი 2004: 13).

ი. ჯავახიშვილი წერს: „უეჭველია, ხალხურ მესხიერებასა და ზეპირსიტყვაობას უძველესი ხანის ზნე-ჩვეულებანი, მსოფლმხედველობა და რწმენა, ზღაპრები და თქმულებანი, ლოცვა-სავედრებლებით წარსათქმელები და წარმართული ხანის სიმღერა-ლექსები შემონახული აქვს, მაგრამ თუ წერილობითი ძეგლებიც - კი დროის გავლენის სიდუხჭირეს ვერ გადაურჩა, წარმოუდგენელია, რომ ზეპირსიტყვაობის სახით დაცულ გადმოცემასა და ტექსტს საუკუნეთა განმავლობაში ჩვენამდე უცვლელად მოედნია და სხვადასხვა დროის და წრის შენაერთი, ადგილების არაერთი ფენით არ იყოს აჭრელებულ-შეცვლილი (ჯავახიშვილი 1950: 171).

საზოგადოების შემადგენელი თაობები იცვლებიან, შესაბამისად კულტურათა მონაცვლეობაც გარდაუვალია. მაგრამ უძველესი ტრადიციები გაგრძელებას ჰპოვებენ უახლესი ეპოქების კულტურულ მემკვიდრეობაში.

ზეპირი შემოქმედების ტრადიციებს ძალზე ღრმად ჰქონდათ ფესვები გადგმული ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებშიც. ასე, მაგალითად, მთელი ძველი ირანულენოვანი ლიტერატურა არსებითად ზეპირი ლიტერატურა იყო. ავესტის ტექსტის ძველი ნაწილები შემსრულებელთა თაობებში გადადიოდა ალბათ 1000-ზე მეტი წლის განმავლობაში, ვიდრე არ მოხდა მისი საბოლოო ჩანერა (გორდეზიანი 1993: 68).

უეჭველია, რომ არქაული პლასტიკა უცვლელი სახით ჩვენამდე ვერ მოაღწევდა. ცეკვა გამომსახველობით ხელოვნებებსა და პოეზიას შორის დგას, ვინაიდან ყოველ მათგანთან აქვს შეხების წერტილი. პლუტარქე თვლიდა, რომ ფერწერა და ცეკვა უშუალო კავშირშია ერთმანეთთან, ვიდრე ფერწერა და პოეზია. დროთა განმავლობაში ესა თუ ის ცეკვა გარკვეული იდეის მატარებელი იყო, მოგვიანებით მათ მხოლოდ მხატვრული სამკაულის ფუნქცია დაეკისრა, თუმცა ზოგიერთ რეგიონში შენარჩუნებული აქვს მითოლოგიური აზროვნების კვალი. „გავიხსენოთ „ზემყრელოსა“ და „ლილეს“ ის ორიგინალური შესრულება, როდესაც ხალხი სხეულით ლოცულობდა“ (კოტიტიშვილი 1967: 306).

აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ქართულ ცეკვებში ყოველ გამომსახველობით უესტს თავისი დატვირთვა აქვს. მაგალითად, „წრეები, რომლებიც ასე დამახასიათებელია სვანურისათვის, სრულებითაც არაა წარმართული ხასიათის. ეს ნიშნავს, რომ ქართველები დღენიადაგ დედაბოდის ირგვლივ ტრიალებდნენ. გურული ფერხული ომიდან დაბრუნებული ვაჟაკების გმირობებს ასახავს. მაგალითად, ერთმანეთის მხრებზე შედგომა ციხის ალების იმიტაციაა. მოცეკვავე რომ ფეხის თითს მოავლებს წინ, იქადნება, ხელი რომ არ მქონდეს, აი, ამით გამოვშლი ჩახმახს და გესვრიო. ბუქნებით ამბობენ, რომ ჩაჩოქილსაც შემოძლია შენი მორევაო და ა.შ. საერთოდ გურულ ფერხულში მამაკაცის ბიოლოგიური ორგანიზმია ნამყვანი. მიიჩნევა, რომ იგი ადამიანთა მოდგმის გამრავლების თავი და თავია. ამიტომაც, რომ დღემდე ამ ცეკვას წარმოსადეგი, ბრგე ვაჟაკები ასრულებენ (სდასუ 2005: 8).

ძველ დროში, ყველაფერი, რასაც ოდნავი შეხება მაინც ჰქონდა განაყოფიერებასა და დაბადებასთან, მართებული და მისაღები იყო. მოგვიანებით მათ უხამსი ეროტიკული ფუნქცია და გასართობი ხასიათი შეითვისეს.

განსხვავებული ტოტემის მემკვიდრე უძველეს ტომებს განსხვავებული ცეკვები და სიმღერები ჰქონდათ. „უძველესი ადამიანი უცხო ტომის წარმომადგენელს ეკითხებოდა, შენ რას ცეკვავო, რომ გაეგო, რომელი ტომის წარმომადგენელი იყო. შენიანი იყო ის, ვინც შენი ტოტემის შვილი იყო, ვინც მისი ცეკვა და სიმღერა იცოდა (ჩოლოყაშვილი 2004: 13).

ერთ-ერთ ქართულ ზღაპარში („ეშმაკი მელას ზღაპარი“) მუხა (საკულტო მნიშვნელობის ხე) თვითონ მოითხოვს გოგონებისაგან მის ირგვლივ რიტუალური ცეკვის შესრულებას, რომლის დამთავრების შემდეგაც გასცემს სათხოვარს (ჩოლოყაშვილი 2004: 21).

ხშირ შემთხვევაში მაგიური ცეკვები ახალ წეს-ჩვეულებებს შეერწყა და ან სახე იცვალა ან საერთოდ გაქრა.

მაგიური მოქმედებები სრულდებოდა ამინდის შეცვლის მიზნითაც. მაგალითად, ძველად სამეგრელოში გვალვით შეწუხებული მოსახლეობა ყოველდღე წყალში დგამდა ყველაზე პატივსაცემი წმინდანის ქანდაკებას. ეს რიტუალი კოკისპირული წვიმის მოსვლამდე გრძელდებოდა (ფრეზერი 1986: 79).

აჭარაში ცნობილი იყო წყლის მოხვნის წესი, რომელიც შემდეგში მდგომარეობდა: ქალები შეებმებოდნენ უღელში და იწყებდნენ გუთნის ტარებას მდინარეში, ისე, რომ გუთანიც და თვითონაც დასველებულიყვნენ (აბაკელია... 1991: 98).

ეს თითქოსდა ყოველგვარ აზრს მოკლებული ქმედება სინამდვილეში ღრმა ფესვების მქონე საკრალური მნიშვნელობის მაგიური რიტუალია.

საკულტო მნიშვნელობის იყო ძველი გერმანელების რელიგიაში მუხა. ის, შესაძლოა ჭექა-ქუხილის ღვთაების დონარის ან ტურანისადმი იყო მიძღვნილი.

როგორც ვიცით, დიონისეს კულტისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტები იყო ყურძნის მტევნებით მორთული ვაზის ღერწი. საინტერესოა აგრეთვე დიონისე - ხეების ღმერთი. ასე, მაგალითად, ბეოტიელები ამ ღმერთს ხშირად გამოსახავდნენ უბრალო ვერტიკალური ბოძის სახით, რომელსაც მოხურული ჰქონდა ლაბადა, ხოლო თავის მაგივრად წვერებიანი ნილაბი და ფოთლებიანი ყლორტები ჰქონდა მიმაგრებული.

აქვე გავიხსენოთ ერთი ქართული ტრადიცია: ელიობის (20 ივლისი) წინა დღით დასავლეთ საქართველოში მოჭრიდნენ ლუკუმხას, გააკეთებდნენ მალალ სარს, ააჭრებდნენ დანით ალაგ-ალაგ კანის მოჭრით. ამ სარს თავში ჯვარს უკეთებდნენ და შემოახვედნენ ეკლის რგოლს, ზედ დაჰკიდებდნენ პატარა ქვებს. ამგვარად გაკეთებულ ჯვარს პაპაჯვარს უწოდებდნენ. პაპაჯვარს დაასობდნენ ყოველ ეზოში თვალსაჩინო ადგილას, აგრეთვე ყანაში შუა ადგილას. პატარ-პატარა პაპაჯვარს ბავშვებიც იკეთებდნენ სახლისა და სახლის წინ თითქოსდა კუდიანების საწინააღმდეგოდ (გურული... 1938: 25).

ანალოგიისათვის გავიხსენოთ აგრეთვე საყე-ნაკრძალ მინაში ჩარჭობილი ჩამოთლილი სარი ამ ადგილის შეუვალობის აღსანიშნავად. „რავა გაჩერებულხარ საყესავით“, „ავდგები — საყეს მიძახის, დავჯდები - სამყარს მიძახის“... („ავი დედამთილის“ ლექსიდან) (გურული... 1938: 58).

damowmebani:

აბაკელია... 1991: აბაკელია ნ., ალავერდაშვილი ქ., ლამბაშიძე ნ. ქართულ ხალხურ დღეობათა კალენდარი. თბ.: 1991.

გორდეზიანი 1993: გორდეზიანი რ. ქართული თვითშეგნების ჩამოყალიბების პრობლემა. თბ.: 1993.

ლექსიკონები 1938: გურული, ზემოიმერული და ლეჩხუმური ლექსიკონები. თბ.: 1938.

თევზაძე 1998: თევზაძე გ. პარადიგმა და ურჩხული. სალიტერატურო, რელიგიურ-ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი ჟურნალი „აფრა“, V, თბ.: 1998.

იენაგა 1972: Иенага Сабуро, История японской культуры, М., 1972.

კოტეტიშვილი 1967: კოტეტიშვილი ვ. რჩეული ნაწერები. თბ.: 1967.

მაკალათია 1935: მაკალათია ს. ხევსურეთი. ტფ.: 1935.

ნამუშევრები 1989: „Запад, запад, зарад“, Работа американских художников XIX и XX веков из коллекции Аншуща, 1989, США.

სდასუ 2005: „სდასუ“, დეკემბერი, ინტერვიუ ჯ. ჭყუასელთან. 2005.

სიგუა 1990: სიგუა ს. კ. გამსახურდიას პროზის სტრუქტურა. თბ.: 1990.

ფრეზერი 1986: Фрезер Дж. Золотая ветвь. М.: 1986.

ჩოლოყაშვილი 2004: ჩოლოყაშვილი რ. უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში. თბ.: 2004.

ცზი იუანი 1955: „Цзы юань“, Шанхай, 1955.

ჯავახიშვილი 1950: ჯავახიშვილი ი. ქართველი ერის ისტორიის შესავალი. წიგნი I, თბ.: 1950.

Tamar Dolidze

Magic Elements Preserved in Rituals

Summary

The oldest faith notion, religious rituals of the peoples from different countries of the world are quite varied and differ from each other.

Understanding and comprehending the importance of tradition in the context with contemporaneity must be examined, as the tradition alienated from the recent epoch loses the freedom, dies and is gradually consigned to oblivion.

It should be noted that the connection between the people's faith and magic rituals inculcated in the primitive society has not been completely found out. Some traditions are a modified magic conjugated with new ceremonies, which is ordinary realized by a large social unit.

Based on a whole number of arguments it was interesting for us to distinguish different typical religious motives and aspects.

Interconnection of some Christian church ceremonies and directed religion is a theme for a definite discussion.

The society constituent generations have been varying and correspondingly the culture alteration is unavoidable. But the oldest traditions find their continuation in the cultural heritage of the newest epochs.

თამარ ბარბაქაძე

ლექსმცოდნეობის საკითხები მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების პრესაში*

ბ) „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსნობის საკითხები

„რუსთველის პოეტური საიდუმლო – მაღალი და დაბალი შაირების ცვალებადობა — გამოცანად რჩება დღემდე“, — აღნიშნავდა ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევარი გრიგოლ აბაშიძე (აბაშიძე 1937: 54), რომელიც ერთ-ერთი პირველი დაინტერესდა ამ პრობლემით. პანტელეიმონ ბერაძემაც გამოაქვეყნა წერილი „შაირისა“ და „გრძელი შაირის“ (ანუ „მაღალი“ და „დაბალი“ შაირის) გამოყენების კანონზომიერების შესახებ „ვეფხისტყაოსანში“. როგორც ცნობილია, პანტ. ბერაძე მოითხოვდა აღდგენას მამუკა ბარათაშვილისეული ტერმინებისა: „შაირისა“ და „გრძელი შაირისა“ (დაბალი და მაღალი შაირის ნაცვლად) და აღნიშნავდა, რომ მათი მეშვეობით პოემაში გადმოცემულია განწყობილებათა მონაცვლეობა (ბერაძე 1936: 310. ასევე ფიქრობდა ვუკ. ბერიძე, რომელიც პანტ. ბერაძისაგან განსხვავებით, მაღალ შაირს „ჩქარ შაირს“ უწოდებდა, ხოლო დაბალ შაირს — „ნელ შაირს“ (ბერიძე 1938: 196).

ამავე კუთხით განიხილა დაბალი და მაღალი შაირის მონაცვლეობა დიმ. სლივნიაკმა, რომელმაც 1985 წელს მოხსენება წაიკითხა ლექსმცოდნეობის სემინარზე: „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრული და ნარატიული სტრუქტურა“. დიმ სლივნიაკმა აღნიშნა, რომ პოემისათვის დამახასიათებელია ე. წ. ბიმეტრული კომპოზიცია, რომელიც ემყარება დაბალი და მაღალი შაირის მონაცვლეობას. ეს მოხსენება შემდეგ ჟურნ. „მაცნეში“ (სლივნიაკი 1985) გამოქვეყნდა და მის შესახებ დაწვრილებით ვისაუბრეთ ნაშრომის თავში: „ლექსმცოდნეობის საკითხები 80-იანი წლების პრესაში. ვეფხისტყაოსნის ლექსნობა“. ამჯერად მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ 90-იანი წლების პრესაში კვლავ იგრძნობა ინტერესი, „ვეფხისტყაოსნის“ შაირის კვლევისა მეტრისა და სემანტიკის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით. „დაბალი შაირიდან მაღალზე გადასვლის ხელოვნება ვეფხისტყაოსანში“, — ასეთია გაზ. „კალმასობაში“ გამოქვეყნებული აკ. ხინთიბიძის წერილის სათაური (ხინთიბიძე 1998). მკვლევარი საანალიზოდ იღებს „ვეფხისტყაოსნის“ 568-569-ე სტროფებს (აკ. შანიძისა და აღ. ბარამიძის 1966 წლის გამოცემის მიხედვით), სადაც დაბალ შაირს მაღალი მოსდევს და ამ ორი სტროფის ურთიერთშედარების საფუძველზე დაასკვნის: შინაარსობრივად მაღალი შაირი მჭიდრო კავშირშია დაბალთან, მაგრამ მუსიკალურად (რიტმი, რითმა, ალიტერაცია) მას უპირისპირდება. საგულისხმოა, რომ ამგვარი ოპოზიცია ავტორს შემთხვევით ფაქტად კი არა, პოემისათვის ნიშანდობლივ მოვლენად მიაჩნია, უფრო მეტიც: ზოგან ამგვარად დაწყვილებული სტროფები სახეობრივადაც უპირისპირდებიან ერთმანეთს. ავტორი აქვე საუბრობს: დაბალ შაირში არსებულ გადატანაზე, შიდარიტმებზე, რომლებიც დაბალსმენაცვლებულ მაღალ შაირში 52-ს აღწევს, ხოლო მაღალრუსთველურიდან დაბალზე გადასვლისას მხოლოდ 4-ჯერ იჩენს თავს; „ვეფხისტყაოსანში“ ენაში ორი, ურთიერთისაგან მკვეთრად განსხვავებულ მეტყველების სტილს (მეტაფორულსა და სასაუბროს), აფორიზმებს, რომლებიც მხატვრული სახის ცნებაში შედის, აკ. ხინთიბიძე სასაუბრო მეტყველების პრინციპზე აგებულად მიიჩნევს.

მკვლევარის აზრით, დაბალსმენაცვლებული მაღალი შაირი შინაარსობრივად მასზეა დამოკიდებული. გადასვლას მკაცრად ორგანიზებული ხასიათი აქვს: მაღალი შაირის პირველი სტრიქონი დაბალი შაირის ბოლო სტრიქონის დაზუსტებას, განვრცობას, განმარტებას წარმოადგენს; შაირთა ეს ოპოზიცია სრულყოფილად წარმოგვიჩენს პერსონაჟთა ხასიათებს, სიტუაციებს და, რამდენადაც ბოლომდე აუხსნელია, მით უფრო საინტერესოა და მიმზიდველი.

„ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთი სადავო სტროფის დადგენისას მკვლევარები არაერთხელ მიმართავენ ვერსიოციკლურ პარამეტრებს. ასე აღსდგა ზოგიერთი სტროფი „ვეფხისტყაოსნისა“, როდესაც რითმა გასწორდა, ან მეტრულ გადახვევად მიჩნეულ სტრიქონში, ფაქტობრივად, მცდარი დეკლამაციის ნიადაგზე დამკვიდრებული ობიექტური ტემპიდან სუბიექტური გადახვევის შედეგად იყო წარმოშობილი. ხშირად ცეზურის გაუთვალისწინებლობა მიაჩნია რ. ბერიძეს სტრიქონის დამახინჯების უმთავრეს მიზეზად. ჯერ კიდევ 1988 წელს შეეხო ამ მხრივ იგი სადავო სტრიქონს. „შევხედენ, დავჰკრთი ელვასა ღანვთა მზეებერ ნათელთასა“. ამჯერად კი გაზ. „კალმასობაში“ (1998, №11-15) გამოქვეყნებულ ვრცელ წერილში „დიდი ცეზურის ინტონაციური ძალდატანება“, რ. ბერიძე ეხება პოემის სტრიქონში: „მითხრეს, თუ: ხარო ყმანვილი, ბრძენნი მით გკადრებთ გლახ ენით“, სიტყვა „ბრძენის“ უმართებულობას და მიაჩნია, რომ დიდი, ანუ მთავარი, მედიანური ცეზურის ფონზე, მართებულია, აღდგეს ამ ადგილის ინვარიანტული ნაკითხვა: **ბრძენი**, რომელიც ტარიელს უკავშირდება (ბერიძე 1988). მსაზღვრელ-საზღვრულის პოსტპოზიციური ნყოფით ამგვარად წარმოგვიდგენს ზემოთაღნიშნულ ტაქსს:

* წერილი II. I წერილი იხ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 2007, XXVIII, გვ. 219-232.

„მითხრეს, თუ: „ხარო ყმანვილი // ბრძენი, მით გკადრებთ გლახ ენით“.

სავსებით სწორად აღნიშნავს მკვლევარი, რომ პოემაში მეტრული ნორმით, რიტმულ-სინტაქსური პაუზა თანხვედრა დიდ ცეზურას რვა მარცვლის შემდეგ: მაგ. „ტაიჭი მიუქს მერანსა // მიეფინების მზე ველად“, მაგრამ როგორც აკ. განერელია შენიშნავს, ზოგჯერ ცეზიურა სინტაქსურად დამთავრებულ ნევრებს შორის კი არ არის მოქცეული, არამედ იგი „ინტონაციური ძალდატანების როლს ასრულებს“, თუმცა ამ შემთხვევას აკ. განერელია კანონზომიერ მოვლენად თვლის და სტრიქონის ზადად არ აღიქვამს.

როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსნის“ ინტონაციას საგანგებოდ შეეხო ჯერ კიდევ 30-იან წლებში აკ. განერელია, როდესაც მან 1931 წლის 19 დეკემბერს მწერალთა სასახლეში წაიკითხა მოხსენება „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის საკითხებზე. მისი აზრით, პოემა ხოტბითი ჟანრის ელემენტებისა და სიუჟეტური კონსტრუქციის სინთეზს წარმოადგენს, ამის გამო ინტონაციურ გადახვევებს მასში თვალსაჩინო ადგილი უკავია. 1937 წელს ჟურნ. „მნათობში“ გამოქვეყნებულ წერილში აკ. განერელიამ საგანგებოდ განიხილა „ვეფხისტყაოსნის“ სტილურ თავისებურებათაგან ინტონაცია (განერელია 1937).

რ. ბერიძის ზემოაღნიშნულ წერილში ყურადღებას იქცევს ცეზურის საკითხი. ცეზურის დიფერენცირება ცეზურად და მცირე ცეზურად ქართული ლექსისათვის, ჩვენი აზრით, აუცილებელია.

როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრის კვლევისას გ. წერეთელი გამოჰყოფს „მთავარცეზურას“ და „მცირე ცეზურას“, რასაც იგი „პოტენციალურ პაუზას“ უწოდებს. ვ. ბრიუსოვი ცეზურაზე საუბარს „დიდი“ და „მცირე“ ცეზურების ანალიზით იწყებს.

დღეს ქართულ ლექსმცოდნეობაში დამკვიდრებულია ტერმინები: „მთავარცეზურა“ და „მცირე ცეზურა“ (აკ. განერელია, გ. წერეთელი, აკ. ხინთიბიძე), დაიკარგა თვით ტერმინი „ცეზურა“, რომელიც მრავალი საუკუნის განმავლობაში მოჰყვებოდა პოეტიკას.

ფვიქრობთ, ტერმინი „ცეზურა“ უნდა დარჩეს არა მხოლოდ როგორც ამ ცნების ზოგადი აღმნიშვნელი, არამედ, ამავე დროს, როგორც კონკრეტული ტერმინი. იქნებ უმჯობესი იყოს, ტერმინის **„დიდი ცეზურის“** ნაცვლად აღვადგინოთ ტერმინი „ცეზურა“, რადგან, როგორც ვთქვით, „დიდი ცეზურისა“ და „მცირე ცეზურის“ ხმარების შემთხვევაში იკარგება თვით ტერმინი „ცეზურა“. რაც შეეხება „დიდი ცეზურის ინტონაციურ ძალდატანებას“, მიგვაჩნია, რომ ამგვარი მოვლენა XX ს. ქართულ წყობილსიტყვაობაში ძალიან ხშირია, თანაც ყოველგვარი საზომით შესრულებულ სტრიქონებში.

როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსანში“ არის ერთადერთი ოცმარცვლიანი, ე. წ. ფისტიკაური სტროფი, რომელსაც მკვლევართა უმრავლესობა (ვახტანგ VI, ალ. ბარამიძე, ბ. დარჩია და სხვ.), რუსთველისეულად მიიჩნევს; თუმცა არცთუ მცირეა იმ მკვლევართა რიცხვი, რომლებიც ამ სტროფს ჩანართად თვლიან (ალ. სარაჯიშვილი, აკ. შანიძე, გ. ლეონიძე, ალ. ჭინჭარაული და სხვ.).

პოემის ცალკეულ გადამწერლებს, გამომცემლებსა და მკვლევართ (მამუკა თავაქარაშვილი, სარგის კაკაბაძე, კონსტ. ჭიჭინაძე, მიხაკო წერეთელი, ვუკ. ბერიძე, რ. ფირცხალაიშვილი და სხვ.) მიაჩნიათ, რომ პოემის ეს სტროფი თავდაპირველად 16 მარცვლიანი უნდა ყოფილიყო.

აკ. ხინთიბიძის წერილის „ოცმარცვლიანი სტროფი ვეფხისტყაოსანში?“ მიზანია, გაარკვიოს, რომ პოემის ერთადერთი ოცმარცვლიანი სტროფი არ არის რუსთველისეული და რა გზით უნდა მოხვედრილიყო იგი პოემის ხელნაწერებსა და გამოცემებში (ხინთიბიძე 1998).

ავტორი ემხრობა იმ მკვლევართა მოსაზრებებს, რომელთაც უმართებულოდ მიაჩნიათ ამ სტროფის პოემიდან გაძევება, ოღონდ გასარკვევია, როგორი ფორმით უნდა დარჩეს იგი „ვეფხისტყაოსანში“ — შაირით თუ ფისტიკაურით? საინტერესო მსჯელობის შემდეგ მკვლევარი დაასკვნის, რომ განსახილველი სტროფი 16-მარცვლიანის გადაკეთების შედეგი უნდა იყოს და იგი არც ავტორისეულია და არც გადამწერლისეული (ხინთიბიძე 1998). აკ. ხინთიბიძე აქვე გვთავაზობს სრულიად ახალ მოსაზრებას მის შესახებ: ეს ამ სტროფზე შექმნილი ციციშვილების ძველისძველი საგვარეულო სიმღერა უნდა იყოს, რომელიც პოემის 16-მარცვლიანი სტროფის ოცმარცვლიანად გადაკეთების გზით არის მიღებული. ავტორის აზრით, რუსთველისეული 16-მარცვლიანი შაირის 20-მარცვლიანად გადაკეთება არა რომელიმე ინტერპოლატორის, არამედ სიმღერის ჰანგის მეშვეობით უნდა მომხდარიყო. ციციანთ მომღერლებს პოემის ამ ადგილას შაირის ტექსტი უნდა დახვედროდათ. შაირი უნდა ექციათ ფისტიკაურად.

ფისტიკაურის ადგილას, მკვლევარის აზრით, თავდაპირველად დაბალი შაირი უნდა ყოფილიყო, რადგან მისი კენტმარცვლიანი მუხლები (53/53) რიტმული სტრუქტურით ახლოს არის, ასევე, კენტმარცვლიანი მუხლებით შედგენილ ფისტიკაურთან (55/55). აქვე აკ. ხინთიბიძე ბეჭდავს შაირის სავარაუდო სტროფს:

ასი ათასი წითელი, პირ-მზემან, ტანად სარომან
სამასი სტავრა ატლასი, უხვმან და მიუმცთარომან
სამოცი ლალ-იაგუნდი, ფერად მართ მიუმხდარომან, — /
/ ფერად არ მათგან საუარო, — მან.
(ბ. დარჩიას გასწორება)
კაცი გაგ ზავნა ვაზირთან – ეს ყველა მისთვის არო მან.

ფისტიკაურის არსებობის ფაქტს ჯერ კიდევ 80-იან წლებში საინტერესო ინტერპრეტაცია მისცა აპოლონ სილაგაძემ, რომლის აზრითაც, „თამარიანი“ წარმოადგენს ჩახრუხადის ეპოქისათვის ცნობილი ქართული საზომებისა და გართიმთვის სისტემების ქრესტომათიასაც. კერძოდ, აქ დადასტურებულია

სამივე არსებული საზომი – ფისტიკაური, მაღალი შაირი და დაბალი შაირი. აპ. სილაგადის ვარაუდით, XII ს. საერო პოეზიაში არსებობდა ნორმა, რომელიც გულისხმობდა ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ყველა უკვე არსებული საზომისა და ფორმის რეალიზებას.

აპ. სილაგადის აზრით, პოემაში ფისტიკაურის ერთდართი სტროფის შეტანით რუსთაველი იმდროინდელი ქართული მეტრული რეპერტუარის სრულ რეალიზებას ახდენს. შიდარიტმა „ათასი-ატლასი“ გართიმვის სახეობაზე მინიშნებაა (სილაგაძე 1984: 135).

თეიმურაზ დოიაშვილი კი აღნიშნავს: „მე არალოგიკური მგონია აზრი, რომ ფისტიკაური „ვეფხისტყაოსანში“ გვიანდელ ინტერპოლაციას წარმოადგენს. განა გაბედავდა ინტერპოლატორი ვერსიფიკაციული ცვლილება (!) შეეტანა პოემაში?! ხოლო თუ ეს სტროფი რუსთაველურია, მისი არსებობის ყველაზე უფრო დამაჯერებელ არგუმენტაციას აპოლონ სილაგაძე გვანვდის...“ (დოიაშვილი 2003: 98).

გ) მყარი სალექსო ფორმების პოეტიკა

გასული საუკუნის 90-იანი წლების ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია გამდიდრდა აღმოსავლური და ევროპული მყარი სალექსო ფორმების თაობაზე დაწერილი გამოკვლევებით.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ცნობილი ქართველი მეცნიერის, არაბისტის, ლექსმცოდნის აპოლონ სილაგადის ნაშრომი „სასულიერო პოეზიის რიტმული ორგანიზაციის ზოგიერთი საკითხი“, რომელიც 1997 წელს დაისტამბა. გამოკვლევაში განხილულია ძველი ქართული სასულიერო პოეზიის ის ფორმები, რომელთაც, როგორც წესი, პროზაულად მიიჩნევენ. გამოვლენილია მათთვის დამახასიათებელი მწყობრი შინაგანი რიტმული ორგანიზაცია, რომელიც სპეციფიკურია, კერძოდ — არა აქვს რეპროდუქციის უნარი.

მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ძველი ქართული სასულიერო პოეზია ფორმათა საოცარი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. პ. ინგოროყვას გამოთვლით, მარტო ე. წ. „მარცვლედისათვის“ არსებობს 1200-ზე მეტი ფორმა, რომელთაგან გალობათა ძლისპირნი 893-ს გვაძლევს, სტიქარანთა ძლისპირნი – 324-ს.

აპ. სილაგადის აზრით, ლექსმცოდნეობის, ზოგადად — პოეტიკის თვალსაზრისით, პრობლემას წარმოადგენს, ერთი მხრივ, „პროზაულ“ ფორმებში შინაგანი რიტმული ორგანიზაციის გამოვლენა და შესაბამისი მექანიზმის აღდგენა, მეორე მხრივ „სალექსო“ ფორმების რაობის დადგენა და მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა ერთი გარკვეული ფორმალური კრიტერიუმის საფუძველზე.

აპ. სილაგაძემ ჯერ კიდევ XX ს. 70-იანი წლების დამლევს, თითქმის 30 წლის წინათ, განსაზღვრა, სალექსო ფორმათა ტიპოლოგიური კვალიფიკაცია (თუ რა ადგილი უკავია ამა თუ იმ სახეობას ფორმათა ერთობლიობაში) და ფუნქციონალური დახასიათებაც (თუ რა ადგილი უკავია ამა თუ იმ ფორმას ლიტერატურულ პროცესებში, საბოლოოდ — ლიტერატურის ისტორიაში. მკვლევარი ასკვნის, რომ ლექსის დონეზე „სემანტიკური ფუნქცია შეიძლება მულაგნდებოდეს ვერსიფიკაციულ ტრანსფორმაციათა და განახლებათა მიმართებაში ლიტერატურულ მოვლენებთან, როდესაც ვერსიფიკაციული სიახლე შეიძლება, გამოხატავდეს ლიტერატურულ სიახლეს, ან მისი სიგანალი იყოს“ (სილაგაძე 1977: 92-94).

აპ. სილაგაძე განიხილავს იოანე საბანისძის (VIII ს.) „აბოს მარტივობის“ ფინალს „ქება ნმიდისა მონამისა ჰაბოასი“ და იოანე მტბევარის (X ს.) „გალობანი ნმიდისა ბასილისანი“ ტექსტს, რომელთა ანალიზის საფუძველზე დაასკვნის: 1) რიტმული სტრუქტურა ვლინდება მხოლოდ კონკრეტულად მოცემულ ტექსტში და განეკუთვნება მხოლოდ მოცემულ კონკრეტულ ტექსტს – ეს არის მთავარი, სპეციფიკური ნიშანი ამგვარი რიტმული ორგანიზაციისა; 2) გარდა ამისა, მისი არსებობისათვის სამი ნიშნის ქონაა საჭირო: ა) ელემენტთა სისტემა (სია), ბ) რეალიზაციის სინტაგმატური წესები; გ) სტრუქტურის ზოგადი შინაგანი პრინციპი; შეიძლება ასეთი ფორმულირებაც: პირველი ორი ნიშანი აუცილებელია, მაგრამ მესამის გარეშე რიტმულ პოეტურ სტრუქტურაზე ლაპარაკი, მკაცრი მიდგომით, არ შეიძლება (სილაგაძე 1997: 26).

აპ. სილაგადის მიერ განხილულ ზემოხსენებულ ორ ნიმუშს, მეცნიერთა აზრით, არა აქვს არავითარი კავშირი ლექსთწყობის სისტემასთან: მათ, კერძოდ, არ გააჩნიათ და არც შეიძლება ჰქონდეთ რეპროდუქციისუნარიანობის თვისება, რაც ლექსთწყობის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია.

ასეთი ტიპის ნიმუშებში გამოვლენილი შინაგანი რიტმული პრინციპი არის მხოლოდ მოცემული ნაწარმოების პრინციპი; ეს არ არის სისტემის პრინციპი.

აპოლონ სილაგადის დასკვნით, ამგვარ ტექსტებში ქართული ლექსწყობის საწყისი საფეხურის ძიება გამოირიცხება, რადგან ისინი არ შეესაბამებიან ლექსწყობის, როგორც სისტემის, კანონებს (სილაგაძე 1997: 27).

XX ს. 90-იანი წლების ქართული ლექსმცოდნეობისათვის მნიშვნელოვანი შენაძენია, აგრეთვე, აპ. სილაგადის გამოკვლევა: „უნიკალური არაბული სალექსო ფორმის შესახებ“ (1992).

ნაშრომი ეძღვნება ნაკლებად ცნობილ არაბულ სალექსო ფორმას — ბანდს. კერძოდ, მისი რიტმული სტრუქტურის განსაზღვრას, სათანადო სისტემური ანალიზის საფუძველზე.

მკვლევარი გვაცნობს, რომ ერაყული ბანდი უცნობი იყო არა მარტო ევროპული ორიენტალისტიკისათვის, არამედ მთელი არაბული ფილოლოგიისათვისაც ერაყულის გამოკლებით; თუმცა ბანდი არანაკლებ საინტერესოა, ისეთ პოპულარ ფორმებთან ერთად, როგორებიც არის: მუვამშაჰი და ზაჯალი.

ბანდი მე-17 ს. ერაყში შეიქმნა და რელიგიური თემატიკით განისაზღვრა – მუჰამადისა და მისი სახლელის ხოტბა უნდა გამოეხატა. მკვლევარი იმონებს XX ს. დამდეგის ერაყელი პოეტის აზ-ზაჰაკის განსაზღვრას: „ბანდი არის შუალედური რგოლი ლექსსა და პროზას შორის“ და ეყრდნობა ნაზიქ ალ-მალაიქას მოსაზრებას, რომ ბანდი არის ლექსი და ძირითადი ფაქტორი ამ განცხადებისათვის არის რითმა.

ქართველი მეცნიერი განიხილავს ერაყელი კოლეგების არგუმენტაციას ბანდის სალექსო ფორმის თაობაზე და მისი კონკრეტული ნიმუშების გამოწვლილვითი ანალიზის საფუძველზე დაასკვნის: ერთი მხრივ, ბანდი კოდირებულია უნიკალური ორპლანანი სტრუქტურა, რომელიც არ არის განმეორებადი ფუნქციონალური მხარის გათვალისწინებით. მეორე მხრივ, ბანდის სტრუქტურაში რეალიზებულია ოთხი მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ნესი, რომელთაგან სამი მთლიანად რეალიზებულია მოდერნიზებულ ლექსწყობაში. განახლებული ლექსწყობის დამუშავებისას ერაყში, XX ს. 40-იანი წლების დასასრულიდან, ბანდი, ფაქტიურად, ემთხვევა ახალი ლექსწყობის ნიმუშებს (სილაგაძე 1992: 29).

1990 წელს დაისტამბა ნინელი თარგამაძის წიგნი: „სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები“. ნაშრომში ვერსიფიკაციის თანამედროვე მიღწევების გათვალისწინებით მონოგრაფიულად არის შესწავლილი მყარი სალექსო ფორმები: სპარსული მუსამმათი, ქართული მუხამბაზი, სპარსული და ქართული მუსთაზადები. გაანალიზებულია მყარი სალექსო ფორმების ძირითადი პროსოდიული ნიშნები: ინვარიანტული პროსოდიული სიდიდეები, ვარიაციების წარმომქმნელი ფაქტორები და ვარიანტები. აღნიშნული სალექსო ფორმებს შორის გამოვლენილია მსგავსი და განმასხვავებელი პროსოდიული მონაცემები და დაძვნილია საერთო ნიშნები სხვა მონათესავე სალექსო ფორმებთან.

ნ. თარგამაძის დასკვნით: თანამედროვე ვერსიფიკაციის მონაცემებით, სპარსულ მუსამმათებში ინვარიანტული პროსოდიული სიდიდეა სტროფებში კარედთა რაოდენობის მკაცრი კანონიზება.

ვარიაციების წარმომქმნელი ფაქტორებია: რითმის განლაგება და რეფრენი. რითმის სამგვარი განლაგება და რეფრენი მუსამმათის ყველა სახეობაში გვაძლევს ექვს ვარიაციულ სახესხვაობას.

XVIII-XIX ს.ს. ქართულ ხელნაწერებში მუხამბაზად დასათაურებული ლექსებიდან მუხამბაზის სალექსო ფორმა გამოიყოფა ლექსში რითმის ა ბა ცა... განლაგების მიხედვით სტროფებში კარედთა რაოდენობის მიუხედავად. ქართული მუხამბაზის სალექსო ფორმის ძირითადი პროსოდიული მონაცემებია: ინვარიანტული პროსოდიული სიდიდე – ლექსში რითმის განლაგება ა ბა ცა... კანონზომიერებით.

ვარიაციების გამომწვევი ფაქტორია რეფრენი. მუხამბაზის სალექსო ფორმები დაწერილია ათი, თერთმეტი და თოთხმეტმარცვლიანი კარედით, ეს უკანასკნელი კი ყოველთვის სიმეტრიული რიტმული დაყოფისაა (7/7).

მუხამბაზის სალექსო ფორმაში პროსოდიული სიჭარბის მოვლენაა ლექსის ხუთსტროფიანობა.

ქართული მუხამბაზი და სპარსული მუხამბასი განსხვავებული სალექსო ფორმებია განსხვავებული ინვარიანტული პროსოდიული სიდიდეების გამო.

ქართული მუხამბაზის სალექსო ფორმა ემსგავსება სპარსულ ლაზელის მუსამმათებს...

ქართული მუხამბაზი და მუსთაზადი (მუსთაზადი-მუხამბაზი) განსხვავებული სალექსო ფორმებია (თარგამაძე 1990: 79-80).

ნინელი თარგამაძის ნაშრომის 17-პუნქტიანი დასკვნის ბოლო მუხლი ამგვარია: „ქართულ პოეზიაში მუხამბაზისა და მუსთაზადის (მუსთაზადი-მუხამბაზი) სალექსო ფორმები სპარსული ლაზელის მუსამმათებისა და მათი მუსთაზადების გავლენით წარმოქმნილი, მაგრამ მათგან თვისობრივად განსხვავებული სალექსო ფორმებია“ (თარგამაძე 1990: 81).

1998 წლის 18 დეკემბერს თამარ ბარბაქაძემ სადისერტაციო ნაშრომით „სონეტი ქართულ მწერლობაში“ მოიპოვა ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი.

მკვლევარის აზრით, ქართული ლექსის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე გავრცელებულ მყარ სალექსო ფორმათაგან სონეტი დღეს ყველაზე პოპულარულია. მყარი სალექსო ფორმის კომპოზიციური სტრუქტურა წინასწარ განსაზღვრულია და მისი სტროფიკა, რითმა და საზომიც კანონიზებულია, მაგრამ ცნობილია ისიც, რომ ყოველი კონკრეტული ერის მწერლობაში უცხოური მყარი სალექსო ფორმა ყალიბდება მოცემული ენის პროსოდიისა და ლექსწყობის ტრადიციული კანონების გათვალისწინებით.

სონეტის თეორიისა და ისტორიის პრობლემებს ქართულ მწერლობაში მეცნიერმა 90-იანი წლების პერიოდიკაში რამდენიმე წერილი და გამოკვლევა მიუძღვნა.

„სონეტების გვირგვინის“ თაობაზე თ. ბარბაქაძე აღნიშნავს, რომ XX ს. 80-90-იანი წლების ქართულ მწერლობაში მათი სიმრავლე „გვაფიქრებინებს: გაიზარდა ინტერესი პოეტური ტექსნიკის დაუფლების მიმართ, ამასთანავე, ტრაგიზმის გამოხატვის მარჯვე ფორმად ქართველმა პოეტებმა „სონეტების გვირგვინი“ მიიჩნიეს“ (ბარბაქაძე 1997: 7-8).

მკვლევარმა საგანგებოდ შეისწავლა ამ ევროპული მყარი სალექსო ფორმის ისტორია XX ს. 40-90-იანი წლების ქართულ პოეზიაში; მიმოიხილა ამ მყარი სალექსო ფორმის განვითარების ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი, როდესაც ეროვნულ მწერლობაში სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურული მეთოდის გაბატონებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა პოეტების დამოკიდებულება სალექსო ფორმებისადმი. მაშინ, როდესაც ფორმის მიმართ გამოჩენილი სულ მცირე ყურადღებაც კი „ფორმალიზმად“ ინათლებოდა და ხშირად ისჯებოდა კიდევ, პერიოდიკაშიც ნაკლებად ჩნდებოდა მყარი სალექსო ფორმები. პოეზიის ძირითად ამოცანად იმ დროს სამოქალაქო მოტივების გამოხატვა იქცა, რაც შეიძლება სადა, უბრალო, ხალხის ფართო მასებისათვის გასაგები ენით.

მიუხედავად ამისა, 40-50-იანი წლების ქართულ პოეზიაში მაინც გვხვდება სონეტები. თ. ბარბაქაძე განიხილავს გრ. აბაშიძის, ი. ნონევილის, მ. აბულაძის, ხ. ვარდოშვილის, თ. ჩხენკელის, მ.

ლებანიძის, ჯ. ინჯიას, მიხ. ქვლივიძის, ზ. გამსახურდიას, მ. კოსტავას, ო. ჭელიძის, ტ. მეზურიშვილის, შ. ფორჩხიძისა და სხვათა სონეტებს (ბარბაქაძე 1998: 30-38).

ჩვენი აზრით, XIX ს. 90-იან წლებში მყარი სალექსო ფორმებისადმი ქართველ პოეტთა და მკვლევართა ყურადღების გამახვილება დაკავშირებულია ქართული პოეზიის განახლებისა და მსოფლიო პოეზიასთან მისი ორგანული ერთიანობის დაცვის სურვილთან. 60-70-იან წლებში ვერლიბრით გატაცებული ქართველი პოეტები, მოულოდნელად, მყარი სალექსო ფორმებისაკენ მობრუნდნენ, ეს ერთგვარი კრიზისის მაუწყებელიც იყო და „მესამე გზის“ ძიების სურვილიც.

damowmebani:

- აბაშიძე 1937:** აბაშიძე გრ. შაირის გარშემო. ჟურნ. „ჩვენი თაობა“, № 8, 1937.
- ბარბაქაძე 1997:** ბარბაქაძე თ. „სონეტების გვირგვინი“ XX ს. ქართულ პოეზიაში. ჟურნ. „მაცნე“, № 1-4, 1997.
- ბარბაქაძე 1998:** ბარბაქაძე თ. სონეტი XX ს. 40-90-იანი წლების ქართულ პოეზიაში. ჟურნ. „მაცნე“, № 1, 1998.
- ბერაძე 1936:** ბერაძე პ. დაბალი შაირის ბუნებისათვის. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 3, 1936.
- ბერიძე 1938:** ბერიძე ვუკ. შოთას პორტრეტისათვის. ენიმკის მოამბე, III, 1938.
- ბერიძე 1988:** ბერიძე რ. პოეტური ლიცენცია თუ ენობრივი ნორმა. კრ. „რუსთავის ჩირაღდნები“. 1988.
- ბერიძე 1998:** ბერიძე რ. დიდი ცეზურის ინტონაციური ძალდატანება. გაზ. „კალმასობა“, № 11-15, 1998.
- განერელია 1937:** განერელია აკ. რუსთაველის პოეტიკის საკითხები. ჟურნ. „მნათობი“, № 12, 1937.
- დოიაშვილი 2003:** დოიაშვილი თ. სისტემა — პროცესი — ნორმა. კრ. „სჯანი“, IV, თბ.: 2003.
- სილაგაძე 1984:** სილაგაძე აბ. პოეტიკური თეორიის ტრადიციების შესახებ ძველ საქართველოში. კრ. „ჭაშნიკი“. 1984.
- თარგამაძე 1990:** თარგამაძე ნ. სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები. თბ. 'გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1990.
- სილაგაძე 1997:** სილაგაძე აბ. სასულიერო პოეზიის რიტმული ორგანიზაციის ზოგიერთი საკითხი. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997.
- სილაგაძე 1992:** სილაგაძე აბ. უნიკალური არაბული სალექსო ფორმის შესახებ. თბ.: გამომცემლობა „სიურპრიზი“, 1992.
- სილაგაძე 1977:** Силагадзе А. Система стихосложения и фактор содержания. Тезисы докладов Всесоюзной конференции семитологов, посв. памяти акад. Г. В. Церетели. Тб.: 1977.
- სლივნიაკი 1985:** სლივნიაკი დ. დაბალი და მაღალი შაირის დაპირისპირების ფუნქციისათვის „ვეფხისტყაოსანში“. „მაცნე“, № 4, 1985.
- ხინთიბიძე 1998:** ხინთიბიძე აკ. დაბალი შაირიდან მაღალზე გადასვლის ხელოვნება „ვეფხისტყაოსანში“. გაზ. „კალმასობა“, № 2, 1998.
- ხინთიბიძე 1998:** ხინთიბიძე აკ. ოცმარცვლიანი სტროფი „ვეფხისტყაოსანში“. ჟურნ. „მნათობი“, № 5-6, 1998.

Tamar Barbakadze

Some Problems about Versification in Periodics of 90-ies of 20th Century

(Summary)

First part of the article (subchapters: A; B) is published in the Collection of "Literaturuli Dziebani" ("Literary Researches"), 28th, 2007. Now last two subchapters are being published.

In subchapter: G) Some problems of versification of the "Vepkhistaosani" ("The Knight in the Panther's Skin") show that in the given period researches were provided in three directions: establish the regulatory of the alternation of the high and low verses; elucidate the role of the caesura in the line of "Vepkhistaosani"; to learn a secret of 20-syllable strophe (so called "Phistikauri").

The alternation of the high and low verses remains one of the secrets of versification of "Vepkhistaosani", which passed interchange of the sentiments in the Poem. In 1990s there was expressed an opinion (Akaki Khintibidze) that high verse with its musicality (rhyme, rhythm, alliteration) opposes low verse. Internal rhyme, transfer, style of metaphoric and verbal speech subordinate to the regulatory of alternation of high and low verses. Oppose of verses is also introducing the temper of characters.

This subchapter also analyses the role of the caesura during the research of intonation and metre (R. beridze, A. Khintibidze). The fact of not that foreseeing of caesura is often a reason of disfiguring the lines of the poem. Right here is examined the correctness of the new opinion about unique 20-syllable strophe, so called "Phistikauri", of "Vepkhistaosani". A. Khintibidze was concerned that strophe written by the 16-syllable verse later was altered by the 20-syllable strophe for the sake of the song's rhythm.

Last subchapter: "D) Poetry of the traditional poetic forms" reveals that in 90s of 20th century Georgian versification was enriched with new researches about oriental and European traditional poetic forms. Researches of A. Silagadze, N. Targamadze, T. Barbakadze, and others about oriental and European traditional poetic forms, such as Bandi, Mukhambazi, Sonnet, etc. are analyzed in this subchapter.

In this article there is expressed an opinion that high attention of the Georgian poets and researchers to the traditional poetic forms in 90s of 20th century was conditioned by the wish to renovate Georgian poetry and to protect unity with the world poetry.

It is a Fact that in 60s-70s Georgian poets, who were charmed by free verse (verse libre) suddenly turned to the traditional poetic forms. It was the indicator of the start of the crisis and at the same time the wish to find "third way".

ქეთევან ელაშვილი

ეროტიზმის დიაპაზონი ქართულ სიტყვაში

ქართული სიტყვის მასშტაბი და დიაპაზონი, მისი ფილოსოფიურ-ეპოთერიული პლასტიკა თუ ემოციურ-ნარმოსახვითი ბუნება რატომღაც „დაჩრდილულია“, ანდა ეგებ საგანგებოდ ტაბუირებული მხოლოდ ერთი მიმართულებით — ესაა სიტყვის ეროტიული ასპექტი... ბუნებრივია, ეს არაერთ თავსატეხს გვიჩენს. ფრიად საინტერესოა იმის დადგენა, თუ რამ განაპირობა ამ სახის „სემანტიკური ვაკუუმის“ წარმოშობა ქართულ ეთნოფსიქოლოგიაში და როგორ აისახა ეს ჩვენს მწერლობაში.

გრძნობის ფენომენი, სიტყვაში გაცხადებული, საოცარ ექსპრესიას იძენს და სიტყვიერი ხატის მეშვეობით დისტანციური ტკბობისა თუ თრობის ემოციურ ეფექტს ბადებს. ამიტომაც განსაკუთრებული სისათუთე და სიფაქიზეა საჭირო სულიერი გამოშვლების ჟამს, რომ ეს ამოთქმა არ იქცეს ბანალურ „სიტყვათა თამაშად“... მით უფრო სარისკოა, როცა მარტოდენ ხორციელი სიმიშვლის ასახვის ტენდენციას მიიჩნევენ ეროტიზმის უმთავრეს წინარეხატად და ავინყდებთ, რომ ეროტიზმი, უპირველეს ყოვლისა, გრძნობადი სპექტრის თავისუფალი გამომსახველობითა და მინიშნებებით უნდა იყოს მოწოდებული. ძალზედ რთულია ამ შეგრძნებათა ასოციაციური გაცხადება სიტყვაში ისე, რომ უხამსობის ნაკადი არ შემოიჭრას... ეს საცალფეხო ბილიკია და ყველა ეთნოკულტურაში განსხვავებული სახითაა წარმოდგენილი.

საქართველოში, ერთი შეხედვით, ტაბუირებულია ეს თემატიკა (როგორც წინარე, ასევე ქრისტიანული ცნობიერების ჩრილში) და შესატყვისად არ ხდება ქართული სიტყვის დეფინიციაც ამ მიმართულებით. არადა, სწორედ ეროტიზმის სიღრმისეული გააზრება დაედო საფუძვლად რენესანსს — ადამიანური ანუ მიწიერი ქმედებების „მშვენიერი თვალით“ აღქმა... „კლასიკური ეპოქის ფილოსოფოსებთან ერთსი განასახიერებდა ადამიანურ სწრაფვას სიკეთის შეცნობისა და ღვთაებრივი მშვენიერებისადმი“ (კიკნაძე... 2003: 20) რენესანსული აზროვნება ჩვენში გაცილებით ადრე აღმოცენდა, ვიდრე მთელს ევროპაში, ოღონდ ქართული ბუნებიდან გამომდინარე, მიწიერი ვნებანი გაცილებით შეფარვით ამოითქმებოდა — „სურვილით თმობითა“ თუ „სულისთქმის დაოკებით“, მაგრამ ემოციათა ამ ჩრილში მაინც გამოკრთება ხოლმე გარეშე თვალთაგან დაფარული ძალზედ ინტიმური განცდებით... ოღონდ ქართული სიტყვის შინაგანმა ბუნებამ ვერ იგუა ეროტიზმის შესატყვისი ლექსიკა — ანუ არ შექმნა ამ ნაკადის მეტყველი სისტემა და, შესაბამისად, მკვეთრად აქცენტირებული ეროტიული მწერლობა.

მიუხედავად ამისა, ქართული სიტყვის „გამსიტყველობითი ძალის მადლი და თვინიერ შინაგანი ბუნება“ (სულხან-საბასეული განმარტების პერიფრაზი) შეგრძნებათა ამ ემოციურ პიკსაც აფიქრებინებს და შესაბამისად ასახავს კიდევ. ეროტიზმის სიტყვიერი დიაპაზონი ქართულ მწერლობაშიცაა საძიებელი, ოღონდ ეს ნაკადი არაა იმგვარად თვალშისაცემი, როგორც ესაა განსხვავებულ ეთნოკულტურულ ტრადიციებში: „თავად რომაული კომედია, ისევე, როგორც საზოგადოდ ლიტერატურა და სახვითი ხელოვნება, ქმნის ეროტიული კულტურის იმ საწყის შრეს, რომელზედაც შემდგომ აღორძინების ხანის „გრძნობადი“ შედეგები შეიქმნება მინიშნებებითა და სიმბოლოთა მდიდარი მწკრივით. თავის მხრივ, ბოკაჩოს „დეკამერონის“ „ხალისიანი ეროტიზმის“ ტრადიციას აგრძელებს ფრანსუა რაბლეს „გარგანტიუა პანტაგრიუველი“ — სიცოცხლის მძაფრი და ჯანსაღი აღქმით, რუსოს „აღსარება“... ყოვლივე ის, რაც საბოლოო ჯამში, განაპირობებს დახვეწილი ეროტიული პლასტიკის არსებობას.

მსგავსი პლასტიკა ისლამურ კულტურაშიც არსებობს, ამას „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრებიც მოწმობენ; ის მინიატურებიც, რომლებიც მოგოლთა ისლამური დინასტიის დროს იქმნებოდა ინდოეთში; ის გრძნობადი შრეც, რომელიც სუფიზმში არსებობს და რომელიც ესოდენ ხატოვნად აისახა შუასაუკუნოვან სპარსულ პოეზიაში.

თავისი დახვეწილი ეროტიული კულტურა ჰქონდა იაპონიასაც; საკმარისია გავისხენოთ თუნდაც გამორჩეული ლიტერატურული ნიჭით დაჯილდოებული სეფე-ქალების სეი-სენაგონისა ან მურასაკი სიკიბუს ინტიმური ლირიზმით გამსჭვალული დღიურები, სიკუბუსავე პროზაული შედეგები — რომანის „ამბავი მეფისწულ გენძისა“ ჰარუნობისა თუ უტამაროს ნატიფი გრაფიკის გაბედული მიზანსცენები სწორედ იმიტომ არ გეხამუშებათ, რომ თავად იაპონურ მენტალობაში არ არის ევროპელთათვის ჩვეული „ტაბუ“... უხამსობას გამორიცხავს საუკუნოვანი იაპონური ტრადიცია „ეროტიზმის ესთეტიკისა“ (აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. 2007: 72).

ქართული მწერლობის უძველესი ტრადიციის მიუხედავად, ნაყოფიერების საწინააღმდეგო რიტუალებმა არ აღმოაცენეს ის კულტურულ-ესთეტიკური პლასტიკა, რომელიც ფრიად მეტყველ და

დახვეწილ ეროტიულ ნაკადს წარმოშობდა ქართული ლიტერატურის წიაღში. თუმცაღა, მთელი რიგი პარადოქსები შეიმჩრევა: საკმაოდ ძნელი წარმოსადგენია, რომ სწორედ სასულიერო მწერლობის ძეგლში ფიქსირდება გრძნობის საოცარი სიღრმე და იმავდროულად უდიდესი ტრაგიზმით... არ მეგულება ემოციურად იმაზე უფრო ტევადი და გამომსახველი საბედისწერო განცდა, როგორცაა აშოტ კურაპალატის მიერ ამოთქმული — „ნეტარ მას კაცსაა, რომელიც ცოცხალ არღარ არს“ (ძეგლები 1963 237), ანდა უმშვენიერესი სეფექალის ე. წ. „სიძვის დიაცის“ აღსარება — „ვერ თავისუფლება სიყვარულზე“... და გრძნობის საბედისწერო ზეობა თვით მეფე-მიჯნურზე...

რენესანსული ცნობიერების არქტიპი შეიმჩრევა სწორედ ამ ჰაგიოგრაფიულ ძეგლში („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“), რომელიც უკვე დახვეწილი და სრულყოფილი სახით გვევლინება „ვეფხისტყაოსანში“, სადაც „გრძნობის ზნეობის“ პოეტურ-ფილოსოფიური ინტერპრეტაციებია ზოგადადამიანური ტენდენციებით ნასაზრდოები.

სრულიად განსხვავებული შტრიხები იკვეთება ქართული მთის პოეზიაში, რომელიც თამამ იმპულსებზეა აღმოცენებული — თვითმყოფადია და თავისუფალი. მთის ჟღერადობაში ბუნებრივი და არაუხამსი, მაგრამ ბარის მკვიდრთათვის სრულიად გაუგებარი, წარმოუდგენელი და, რაც მთავარია, ამოუცნობია უძველესი წესჩვეულობანი — „ნაწლობა“ თუ „სწორფრობა“ (მიხეილ ჯავახიშვილთან და გრიგოლ რობაქიძესთან შესატყვისი მხატვრული მეტამორფიზით მოწოდებული...) „არც ის ყოფილა შემთხვევითი, რომ ორივე მწერალი თანაბრად იყო დაინტერესებული სწორფრობის ჩვეულებით. ორივეს უნდოდა ამოეცნო, თუ რა იყო ეს უცნაური ჩვეულება. „სასტიკი, საამური მავნე სწორფრობა-ნაწლობა — უზენაური ძმური სიყვარულის მკაცრი ადათი — დღესაც არ ვიცი, ველური თუ ზეკაცური, ღვთიური თუ სატანური („თეთრი საყელო“). რასაც „თეთრი საყელოს“ ელიზბარი განიცდის ზუსტად იმასვე განიცდის გრიგოლ რობაქიძის „ენგადის“ გიორგი ვალუევი“ (ბაქრაძე 1999: 105). ამ უჩვეულო

ქმედებას გარეშეთათვის — „იქ დაბლა“ მარტოოდენ ეროტიული ელფერი დაჰკრავთ და დაკარგული აქვთ თავისი პირვანდელი — სიღრმისეული გააზრება; მამაკაცური ზნის ერთგვარი გამოცდა თუ ტკბილი ტანჯვა — „სურვილთ თმობის“ დაოკებით. ამ დამანულ იმპულსთა მეტყველი ამოსუნთქვაა სწორედ კაფიებში გაცხადებული, მაგრამ ისიც საგულისხმოა, რომ ამ შეგრძნების სწორი აღქმისათვის მთის მიზანსცენებია გასათვალისწინებელი (კოტეტიშვილი 2006).

თუმცაღა ამგვარი ხედვა ერთგვარად ატროფირებული იყო საზოგადოდ ქართულ ეთნოფსიქოლოგიაში და ამიტომაც ქართული მწერლობის წიაღში არ განვითარდა „ეროტიზმის ესთეტიკა“. მაგრამ ერთგვარად შენიღბული, არაგამომწვევად თვალშისაცემი სახით, მაინც გამოკრთა სწორედ ძველ მწერლობაში — აღმოსავლური ბანგნარევი, მედიტაციურ პოეზიის ზეობის ჟამს და ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში ევროპული იმპულსის მცირედ შემოჭრისას, — და სავსებით ბუნებრივია, რომ ეს იყო XVIII საუკუნე და კერძოდ კი, დახვეწილი ხიბლის მქონე პოეტის — ბესიკის პოეზია. ოღონდ, ამ ლიტერატურულ სივრცეში ეროტიული ასოციაციას და ძლიერ იმპულსს ქმნის თითოეული ბგერის საოცარი ხმოვანება და სიტყვათა იმგვარი თანაშეზრდა თუ პლასტიკა, რომ ჩნდება მეტყველი, ვიზუალური განცდა და გაქვს შეგრძნება, რომ თითქოს ჩვენს ეროვნულ სამოსში საგულდაგულოდ დაგმანული ქართველი ქალის ნატიფი სხეული აღმოსავლური როკვით უზადოდ ირწევა და ტყდება... და ამიტომაც ეს ცეცხლოვანი გზნება და აბსოლუტურად ზუსტი ემოციური აქცენტი საოცრად დახვეწილ ეროტიულ ელფერს სძენს ბესიკის მთელ პოეზიას და ერთგვარად აქარწყლებს ჩემს მიერ ზემოთქმულ მოსაზრებას — ქართულ ცნობიერებაში „ეროტიზმის ესთეტიკის“ არარსებობის შესახებ. აქ უთუოდ გასათვალისწინებელია მისი ბობოქარი, მაგრამ იმავდროულად საოცრად რომანტიული პირადი პერიპეტეიებიც...

„ტანო ტატანო, გულნამტანო, უცხოდ მარებო!
ზილფო-კავები, მომკლავებო, ვერ საკარებო!
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო!
ძონლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთ ნამარებო!
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!“
(„ტანო ტატანო“, ბესიკი, თბ., 1948,
გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, გვ. 12)

ანდა „მე შენი მგონე, ჭირს შემკონე, დამწვი მალ ალო,
ზილფო ნაშალო, მემაშალო, მკვლელო დალალო...
(„მე შენი მგონე“, ბესიკი, თბ., 1948,
გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, გვ. 20)

„რა გული დავაგე შენად სარებლად,
მუნითგან ვარდს მიფერ მითამ არებით“.
(„რა გული დავაგე შენად სარებლად“,
ბესიკი, თბ., 1948, გამომცემლობა
„საბჭოთა მწერალი“, გვ. 28)

ბესიკს სულ სხვა ყაიდაზე, ერთი შეხედვით, არატრადიციულ ქართულ ლექსწყობაზე აქვს აწყობილი არამარტო თითოეული სიტყვა, არამედ ბგერაც კი და ამით აღწევს შეგრძნებათა სრულყოფას. ალბათ, ამიტომაც სწყალობდნენ აგრე რიგად ჩვენი „ცისფერყანწელები“ მას. ბესიკს ისინი თავის დიდწინაპრად მიიჩნევდნენ და თანამედროვე სიმბოლურ ჟღერადობასაც სწორედ მის ლექსებს მიანერდნენ (ლიტერატურული გემოვნების თვალსაზრისით) საკმაოდ პრეტენზიული ჩვენი

სიმბოლისტები — „ბესიკის ბალში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებსო“ — წერდა ტიცინი... ამ მარადიულმა ტაბუირებამ თავისი დამლა დაამჩნია ქართული სიტყვის ბუნებრივ დიაპაზონს, ერთგვარად ჩაკეტა კიდევ. „ეს დაემჩნა შესაბამისი ლექსიკის სიმწირესაც, რაც ესოდენ ართულებს ხოლმე შესაბამისი სამეცნიერო თუ მხატვრული ლიტერატურის თარგმანს, სადაც ან წმინდა სამედიცინო ტერმინოლოგიას მიმართავენ ან ჟარგონს. საუკუნოვანი ტაბუირება ეროტიული თემატიკისა, რაღა თქმა უნდა, დაემჩნა ჩვენს მწერლობასაც, სადაც მიხეილ ჯავახიშვილის გარდა, ჩვენი საუკუნის დასაწყისამდე ფაქტობრივად ვერავინ გაბედა შეხებოდა ამ ერთობ სარისკო საკითხს. თავის მხრივ, ეროტიული კულტურის სიმწირემ განაპირობა შინაგანი ატროფირებული ცენზურის ოფიცოზური ცენზურით შენაცვლება და როდესაც ეს „ოფიცოზი“ მოიშალა, ჩვენ სრულიად დეზორიენტირებულნი აღმოვჩნდით, რაც ესოდენ სავალალოდ დაემჩნა ქართულ „ეროტიულ პროზას“ (ორიოდე გამონაკლისი არ ცვლის საერთო სურათს)“. (აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. 2007: 72).

და დასასრულ, კიდევ ერთი, — თავად ეროტიული კულტურა არ წარმოშობს საჩოთირო და უხერხული სიტუაციებს, ამას განაპირობებს იმ შემოქმედთა დაინტერესება ამ თემატიკით, რომელთაც ლალატობთ ტაქტი ან საერთოდ არ გააჩნიათ შინაგანი კულტურა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იჭრება უხამსობის ნაკადი და ამიტომაც არაერთგვანოვანი აზრი ჩნდება საზოგადოებაშიც.

damowmebani:

აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. 2007: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. გამომცემლობა „ბაკმი“, II, თბ.: 2007.

ბაქრაძე 1999: ბაქრაძე ა. კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვანლი. თბ.: „ლომისი“, 1999.

ბესიკი 1948: ბესიკი. გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, თბ.: 1948.

კიკნაძე... 2003: კიკნაძე ზ., ნ. ტონია. საყმანვილო მითოლოგიური ენციკლოპედია. I, ბონდო მაცაბერიძის გამომცემლობა, თბ.: 2003.

კოტეტიშვილი 2006: კოტეტიშვილი ვ. მოუკრეაფენი (ქართული სკაბრეზული ფოლკლორის ნიმუშები). თბ.: „დიოგენე“, 2006.

ძეგლები 1963: ძეგლი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. I (V-X სს.), ილ აბულაძის (რედაქტორობით), „მეცნიერება“, თბ.: 1963.

Ketevan Elashvili

The Range of Eroticism in Georgian Literature

Summary

For some reason the scope and range of Georgian literature, its philosophical and esoteric layer or emotional and expressional nature seems to be “shaded” or, maybe intently tabooed only in one direction - it is the erotic aspect of a word... Naturally, this situation causes a real puzzlement. It is extremely interesting to establish what fact conditioned the origin of such “semantic vacuum” in Georgian thinking and how it is reflected in Georgian literature. We should take into account that “repressive background” existed in this layer in Georgian literature for today often creates embarrassing and delicate situation. These tendencies are traced in the so-called contemporary “erotic prose” written in a great deal with the mixture of author’s epatage and the absence of complexes.

It is due to this fact, namely that this time the comprehension of Georgian literature, i.e. new perception has been performed in this context, because according to the classic epoch philosophers, Eros was personified with human aspiration for knowledge of good and divine beauty.

Therefore it is quite impossible to link the notion of eroticism only with the name of Mikhail Javakhishvili. It is difficult to imagine his archetypes (sometimes in transformed and veiled form) not to be fixed in Georgian literature.

თეიმურაზ ქურდოვანიძე

მეზღაპრის მხატვრული მეტყველება

1. ეპითეტი ჯადოსნურ ზღაპარში

ეპითეტი პოეტური მეტყველების ის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია, რომელსაც დიდი ხანია იკვლევენ. აღ. ვესელოვსკი ეპითეტთა პირველ ტიპად გამოყოფდა ტავტოლოგიურ ეპითეტებს, ხოლო მეორე ტიპში აერთიანებდა განმარტებით ეპითეტებს, რომელთა საფუძველში იდო ან „საგანში არსებითად მიჩნეული“ ნიშანი, ან ის ნიშანი, რომელიც საგანს „პრაქტიკული მიზნით და

იდელური სრულყოფილების მიმართებით ახასიათებდა“ (ვესელოვსკი 1940:76). ფაქტობრივად, დღესაც საგნის არსებით ნიშანს გამოყოფენ მკვლევარები ეპითეტის განსაზღვრისას.

ეპითეტთან მიმართებაში განიხილება სიტყვის „შინაგანი ფორმის“, ანუ სიტყვის შინაარსის საკითხი. ა. პოტებნია თვლიდა, რომ სიტყვას ორი შინაარსი გააჩნდა: ერთი ობიექტური, რომელიც სიტყვის ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობას უტოლდება, მეორე — სუბიექტური, რომელიც აერთიანებს მრავალნაირ პირად ასოციაციას, დაკავშირებულს ამა თუ იმ სიტყვასთან. სიტყვის შინაგანი ფორმა წარმოადგენს „აზრის შინაარსის მიმართებას ცნობიერებასთან: იგი გვიჩვენებს, როგორ წარმოადგენს ადამიანი თავის საკუთარ აზრს. პოეზიაში შინაგანი ფორმა არის ხასიათის ცენტრი, ერთი იმ ნიშანთაგანი, რომელიც ყველა დანარჩენზე წინ არის წამოწეული“ (პოტებნია 1976: 115). მეცნიერმა ამ განმარტებით ჩამოაყალიბა ეპითეტისადმი მიდგომის პრინციპი.

ფოლკლორულ ტექსტებში ეპითეტი პოეტური სახეობრიობის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა. მიუხედავად ეპითეტთა საერთოფოლკლორული საკუთრებისა, რაც არც მათ ხმარებასა და არც გავრცელებას არ ზღუდავს, განსხვავებულია მათი მიმართება პოეზიასა და პროზაში.. ლირიკულ პოეზიას, როგორც ჟანრს, საერთოფოლკლორულის პარალელურად, ეპითეტების თავისი საკუთარი მარაგი გააჩნია. ლირიკას ეპითეტების გამოიყენება გმირთა გრძნობებისა და განწყობილებათა გადმოსაცემად სჭირდება, რომელიც ვითარებათა ცვლის მიხედვით ხშირად იცვლება. შესაბამისად, ეპითეტთა მრავალფეროვნებაზე ლექსში უფრო ზრუნავენ. ზღაპარი კი უპირატესად კონფლიქტის, ანუ მოქმედების განვითარებას ადევნებს თვალს, მისი გმირები ერთი სტატიკური მოცემულობით წარმოდგებიან და რაკი ხასიათები არ ვითარდება, მეზღაპრეებიც ეპითეტებს ლირიკისაგან განსხვავებით ნაკლებად მიმართავენ. როგორც წესი, ზღაპარშიც ეპითეტად სიტყვას მის შინაარსზე დასმული აქცენტი აქცევს.

ჯადოსნურ ზღაპარში, საზღაპრო ეპოსის ძირითადი სახეში, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბდა პოეტური სახეობრიობის მთელი სისტემა. ზღაპრის იდეურ-ესთეტიკური საფუძველი ემყარება ხალხის ცხოვრებასა და მასზე წარმოდგენების ერთგვარობას. სწორედ ეს ერთგვარობა განაპირობებს ზღაპრის სტილის გარკვეულ ტიპობრიობასაც. ჯადოსნური ზღაპრის ჟანრული სპეციფიკით არის განსაზღვრული მეზღაპრის მხატვრული მეტყველება და მასთან დაკავშირებული თხრობის რიტმი, ტემპი, ტონი, ინტონაცია და გამომსახველობის სხვა საშუალებები.

ცნობილია ის სირთულეები, რომლებიც ადამიანის ზეპირი მეტყველების წინაშე დგას აზრის შესატყვისი გამოხატულების პოვნისა და მისი გამოყენების, აზრის ნათლად და ზუსტად გადმოცემის პროცესში (კიკნაძე 1957: 137). ერთი შეხედვით, ზღაპრის ზეპირი გადმოცემა მთქმელს საერთოდ ზეპირი მეტყველებისათვის ჩვეული დაბრკოლებების წინაშე უნდა აყენებდეს, მაგრამ წარმატებულ თხრობას ფოლკლორში, და განსაკუთრებით ზღაპარში, ხელს უწყობს გადმოსაცემი მასალის ტრადიციულობა, მისი საფუძვლიანი ცოდნა. იმასაც აქვს მნიშვნელობა, რომ, ჩვეულებრივ, მთქმელი ის პიროვნება ხდება, რომელსაც სიტყვა უჭრის. გარდა ამისა, მეზღაპრის საქმიანობას წინ უძღვის ფსიქოლოგიური შემზადების პერიოდი. მან წინასწარ იცის, რა უნდა მოგვითხროს თავისი რეპერტუარიდან. და, თუმცა ზღაპრის თქმის ცოცხალ ტრადიციას მუდამ თან ახლავს იმპროვიზაცია, ეს არ არის აბსოლუტურად თავისუფალი თხზვა. მეზღაპრეს ამ დროს ჩარჩოები ზღუდავს, რადგან იგი მოგვითხრობს გარკვეული ტიპის ზღაპარს, ანუ ამ ტიპის ტრადიციული სიუჟეტისთვის აუცილებელ კომპოზიციურ ნაწილებს აბამს (რასაკვირველია, არა მექანიკურად) ერთმანეთთან.

ჯადოსნური ზღაპრის მხატვრულ სისტემაში ენობრივი გამოსახვის საშუალებებს შორის ეპითეტზე ყველაზე მეტი დატვირთვა მოდის. გვხვდება როგორც მუდმივი ეპითეტები, ასევე ინდივიდუალური განსაზღვრებები. **მუდმივ ეპითეტებში**, როგორც ტრადიციულად დამკვიდრებულ მხატვრულ განსაზღვრებებში, გარესამყაროსა თუ რომელიმე კერძო საგნის დახასიათებისას იგრძნობა მეზღაპრეთა მიერ მათი ერთგვარად აღქმის ტენდენცია. ამ დროს ზედსართავი სახელი მთლიანად არის შერწყმული არსებით სახელთან და გარკვეული თვალსაზრისით, აღარც კი გვანდის ახალ ცოდნას საგნის შესახებ. *ტრიალი მინდორი, მწვანე ველი, უსიერი ტყე, მშვენიერი ბაღი, უჩინაჩინის ქუდი, ცისმარე დღე, კუდიანი დედაბერი, ცხრათავიანი დევი* და მრავალი სხვა ჯადოსნური ზღაპრისათვის ყველაზე ნიშანდობლივი ეპითეტები არიან, რომლებიც ზღაპრიდან ზღაპარში მეორდებიან, საერთო ფოლკლორულ საკუთრებასაც წარმოადგენენ და კონკრეტულ ჟანრშიც აქვთ დამკვიდრებული ადგილი.

ცალკე არსებითი სახელის ხმარება ხშირად ადამიანს უჩენს მასთან ტრადიციულად დაკავშირებული ზედსართავი სახელის ასოციაციას. ჯადოსნურ ზღაპარში ხალიჩა „მფრინავის“ გარდა, თითქმის წარმოდგენილია, თუმცა გვხვდება. ეს კი იმაზე მიგვითითებს, რომ ობიექტი თავისკენ იზიდავს მასთან ტრადიციულად დაკავშირებულ შესაბამის ზედსართავ სახელს. ბ. უსპენსკის აზრით, ასეთ შემთხვევებში ანგარიში უნდა გაენიოს ავტორის [ჩვენს შემთხვევაში მეზღაპრის — თ.ქ.] თვალსაზრისს (უსპენსკი 1973: 163)..

ქართული ჯადოსნური ზღაპრის ნიმუშებში ენის ტრადიციული (XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და მისი მახლობელი დროის) მდგომარეობის გათვალისწინების მიზნით დავაკვირდით ადრეულ ჩანაწერებს (უმიკაშვილი 1964 და რაზიკაშვილი 1909). დასახელებულ კრებულებში ძირითადად წარმოდგენილია ქართლური, კახური და ფშაური მეტყველება. გაირკვა, რომ ქართველი მეზღაპრეები მუდმივ ეპითეტებს იყენებენ იმ შემთხვევებში, როცა სურთ საგანში შენიშონ რაიმე თვისება (მდგომარეობა), მიაპყრონ მსმენელის ყურადღება საგანს (მოვლენას).

ეპითეტებში აქცენტირებულია **ფერი**: *თეთრი წვერი, თეთრტარა ხმალი, კუდათეთრი ხარები, შავი კაცი (კლდე, რაში, იარაღი, ტანისამოსი), ნითელი ხარი, ლურჯი თევზი, ჭრელი ფრინველი, ათასნაირად აყვავებული ფროთოსანი* და სხვ.

საგნის ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობა გამოხატული: ხმელი ხარი, ქალი თვალმდათხრილი (სულელი, გააღმასებული), დღისით მკვდარი ვაჟი, ფრთამოტეხილი ფრინველი, გალომებული დეკაკი, სისხლიანი ხმალი, ნაისრალი მინა, მოკრუნხული ბებერი, უბადრუკი ბერიკაცი, გასამზებელი ფული და სხვ.

ასაკა და გარეგნობა ზეა მინიშნებული: ნვერზე ხავსმოკიდებული კაცი, კოჭლი დევი, სიბერისაკენ გაბრუნებული ცოლ-ქმარი, ქაჩალი მეფანდურე, ჯანდავი ცხვარი, გონჯი ქალი, კუტი მოხუცი, საღსალამათი კაცი, სამფეხა ზღვის ცხენი და სხვ.

საგნის რაოდენობა, სიგრძე-სიდიდე, მასალა აქცენტირებული: შვიდნაირი ტანისამოსი, უსაზომო ღვინო, ურიცხვი ფრინველი, ცხრა ჯორტირთული ოქრო და ვერცხლი, თითო სინი მარგალიტი, ერთი საპალნე ბამბა და ერთი საპალნე ბანგი, თვალუნვდენელი კლდე, უძირო უფსკრული, ალმასის ნაჯახი (დანა, წყალი), სანთლის ცული, რკინის ყავარჯენი (ტანისამოსი, ჯოხი, პალო), ვერცხლის ხონჩა, ოქროს კუნწული (თასი), მანათობელი ფრთის დედალ-მამალი ფრინველი, კაბა ედემყავილის (მტრედის ბუმბულის) და სხვ.

ტრადიციის ძალით, მეზღაპრე თხრობის დასაწყისშივე მიჯნავს რეალურ და ფანტასტიკურ სამყაროებს. ამისთვის იგი ფორმულებს იშველიებს და მსმენელი საზღაპრო სივრცეში გადაჰყავს, სადაც გმირს ფანტასტიკური გარემო და გასაოცარი თავგადასავალი ელოდება. გმირის მოქმედების დროცა და სივრცეც პირობითია: „ძველ დროში ერთ სახელმწიფოში იყო ერთი დიდებული ხელმწიფე“, — ეუბნება მთქმელი მსმენელს და ისიც დრო-სივრცის კონკრეტიზაციას არ მოითხოვს, რადგან იცის, რომ ნათქვამი პირობითია, ამბავი კი — გამონაგონი.

გმირის მოქმედების ადგილის განმსაზღვრელი ეპითეტები. შინიდან სხვადასხვა მიზნით ნამოსული გმირი ვიდრე უცნობი სამყაროს გზას დაადგება, ისეთ სივრცეში გადის, რომელშიც დასაბამი ეძლევა სასწაულებრივ ქმედებებს (პროპი 1984: 82). ამ სივრცეს მეზღაპრეები სხვადასხვა ეპითეტებით მოიხსენიებენ: *თვალუნვდენელი მინდორი, ტრიალი ველი, უღლანი ტყე, ზღვის ნაპირი* და სხვ. ზღაპრის გმირს ამ მნიშვნელოვან ადგილზე გადაეცემა სასწაულებრივი საგანი ან რამი. ამ პროცესის აღწერისას მეზღაპრე ეპითეტებს იყენებს: *ტრიალ მინდორზე ერთი ხე იდგა, ფასკუნჯი ბუდობდა... შვილებს გადაარჩენისათვის ფასკუნჯმა ვაჟს ერთი ფრთა მისცა და უთხრა: „ეს ფრთა დახრუკე და შენთან გავჩნდებით“* ან *„ბევრი იარა... ერთ ტრიალ მინდორზედ ნახა: ერთი სახლი დგას და ცეცხლის შუქი გამოდის. იფიქრა, ამაღამ აქ დავდგებიო. გადახტა რაშიდან, რაში ხეზე მიაბა და შევიდა სახლში. ძლიერ გაუკვირდა, მშვენიერი ცეცხლი ენთო, თავისით სამი შამფური მწვადი ინვოდა, თითონ ტრიალებდა; ცალ კუთხეზე ტახტი, დაფენილი; კედელზე ერთი ხმალი, ერთი ქუდი და ერთი ხელსახოცი ეკიდა“.*

აქ დასახელებული სასწაულებრივი საგნებითა თუ დამხმარით შეიარაღებული გმირისთვის მოქმედების ნამდვილი ასპარეზი ახლა იწყება. მეზღაპრე გვიყვება: *„ამა და ამ ქვეყანაში დევებს გატაცებული მზეთუნახავები ჰყავთ...“* ან *„ერთ უცხო მთაში...“*

ეს ადგილები აუცილებლად „სხვაგან“ არის, სხვათა სამეფოა. გმირის სივრცეში არ იძიება ის, რისი „ნაკლებობაც“ მას აწუხებს, ან ვის დახსნასაც ავალბენ. იქ, სხვა სამყაროში შეღწევა მხოლოდ გმირს შეუძლია. „გმირის ნამოქმედარის მნიშვნელობა ფასდება „სივრცით“, — წერს დ. ლიხაჩოვი (ლიხაჩოვი 1971: 386).

ქართული ტრადიციით, ამ უცნობ, სხვა სამყაროზე ყველაზე ხშირად მუდმივი ეპითეტით — *„ცხრა მთას იქით“* — მიგვითითებენ. სხვა შემთხვევაში მეზღაპრეებს არც იმის მინიშნება ავინყდებათ, რომ გმირი *„გავიდა სხვა სახელმწიფოში“*.

ქართულ ჯადოსნურ ზღაპარში „სხვა“ სამეფოზე მისათითებლად ფერებითაც აპელირებენ. გმირი, როგორც წესი, არღვევს მიცემულ აკრძალვას. შავ მთაზე ასულმა ვაჟმა დაინახა: *„ერთი შავი მეცხვარე გამოვიდა, შავი კომბალი უჭირავს, შავი ნაბადი ასხია, შავი ცხვარი ჰყავს და შავი ძაღლები“.*

ნითელ მთაზე უკვე სხვა სამეფო მდებარეობს. მეზღაპრე ახლა ნითელ ფერებში გამოწყობილ მეცხვარესა და მის ატრიბუტებზე ლაპარაკობს, ბოლოს კი თეთრი მთა და მისი თეთრებში ჩაცმული მეცხვარე ჩნდება (ზღ. „მეცხვარე ბრმა დევი და ფეიქრის შეგირდი“).

„სხვა“ სამეფოზე განსხვავებულ მინიშნებას ვხვდებით ზღაპარში „ალალა ბედისყვავილი“. დაკარგული საქმროს საძებნელად წასული ქალი სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას შეხვდება რკინის, ვერცხლის და ოქროს ქალებს. საინტერესოა მათდამი მიმართვა: *„ვერცხლის ქალო, ვერცხლის კოკა გიდგია, ვერცხლის წყალზე მიდიხარ...“* და ა.შ.

ქართულ ჯადოსნურ ზღაპარში გმირი ვაჟისა და ქალისთვის შემუშავებულია უნივერსალური (შესაძლოა, უნიკალურიც) ტერმინები **მზეჭაბუკი და მზეთუნახავი**, რომელთა ხმარება აღარ საჭიროებს არავითარ დამატებით განმარტებას.

პარალელურად ვაჟთან დაკავშირებით ზღაპარში ჩნდება მუდმივი ეპითეტები: *მშვენიერი ვაჟკაცი, მძლავრი ვაჟი* და სხვ. ეპითეტთა სიმცირის მიზეზი ისიცაა, რომ ზღაპარში ვაჟს ახასიათებს არა სიტყვა, არამედ საქმე. მთავარია, რას და როგორ აკეთებს ის. ამას გარდა, ზღაპარში გმირის განსაკუთრებულობა ხაზგასმულია მისი სასწაულებრივად დაბადებით (გავიხსენოთ სამი ძმის — ივანე საღამოს, ივანე შუალამისა და ივანე ცისკრის დაბადებისა და მონათლისთანავე ცაში გაფრენა). ვაჟის სწრაფ ზრდაზე მისათითებლად კი ეპითეტებით შექმნილია ფორმულები, როგორიცაა: *„სამი დღისა სამი წლისას ჰგავდა“* ან *„დღეში მათრახის ტოლი იზრდებოდა“* და სხვ.

ქალის გამორჩეულობის აქცენტირება ასევე ტრადიციული ფორმულა-ფრაზებით მიიღწევა: ქალის *„პირისნაბანი ოქროდა და ვერცხლად იქცევა“* ან *„ტირის, მარგალიტის ცრემლი იფრქვევა, იცინის, სურნელოვანი ია და ვარდი გადმოსდის პირიდან“* და სხვ. ქალის მშვენიერება მზის თვალისმომჭრელობასთან ან ბადრი მთვარის სიკამკაშესთან არის შეტოლებული. ზოგჯერ ქალის

გარეგნობის აღწერას ენაცვლება ფრაზა, რომ მათი მნახველი ვაჟები „გულწასულები დაეცნენ მინაზე“ ან „ხელმწიფე გაოცდა ქალის ელვარებაზე“, ან „ნახეს იმისი ცოლი და სულ ჭკუაზე შეიშალნენ...“

მრავალფეროვნება არ აკლია **დედაბრის** გარეგნობასა და მეტყველებას. მითურ დედაბერს (იგი ხშირად დევთდედადაა სახელდებული) „ერთი კბილი ცაში ჰქონდა ნასული, მეორე — ქვეცას“. როცა გმირი მას ტყეში საქმეში გართულს ხვდება, ხედავს, რომ დევთდედაბერს „ძუძუები ზურგზე აქვს გადაგდებული“. ზღაპარში „ხელმწიფის შვილი და დევთმეფე“ ვკითხულობთ: „დევთდედა ზის... ცხრილის ოდენა თვალები უყრია, ნისქვილის დოლაბის ოდენა კვირისტავი უჭირამს და მატყლს ართამს“. ზღაპარში „დედაბრის შვილი“ დევების დედა ასე უწყობს გმირებს: „თქვენ რა ხალხი ხართ, რომ ჩვენს ბაღში შემოსულხართო? ჩემი შვილების შიშით ცაზე ფრინველი ვერ გადაივლის, მინაზე — ჭიანჭველა, და თქვენ ხილსაც ჰხილობთ, ჩრდილსაც ჩრდილობთ და ვაშლსაც ამტვრევთო?“

მითური დედაბრები ცხოვრობენ ბნელ ღელეში, კლდეთა გამოქვაბულებში. მათი ქოხი დგას ტყითა და მიუვალი კლდეებით გარშემორტყმულ ადგილებში. მათგან განსხვავებით, ზღაპარში მოქმედი კუდიანი დედაბერი ახლოსაა რეალურ ბოროტ დედაბერთან. მისი საცხოვრებელი დასახლებულ პუნქტში ან მის სიახლოვესაა, ფუნქცია კი — ადამიანის მტრობა.

ზღაპრული **დევის** სიძლიერე მისი თავების რაოდენობით იზომება. დევის თავების რაოდენობა სამიდან იწყება და იმის მიხედვით მატულობს, რას მიაწერს მას მეზღაპრე. თავების რაოდენობაზე მიმანიშნებელი ეპითეტი გამომსახველობითი ფუნქციის გარდა, პერსონაჟის დახასიათების ამოცანასაც ასრულებს, მითუმეტეს, როცა მისი და ადამიანის ბრძოლის ან შეჯიბრის ამბავი გადმოიცემა. საზოგადოდ, დევებთან მიმართებაში არაიშვიათად იხმარება ეპითეტები: *უზარმაზარი, უშველებელი*. დევი, როგორც ზღაპარში მითიდან გადმოსული არსება, ცეცხლთან არის დაკავშირებული: „ასთავიანი დევი, რაც უნდა მხიარული იყოს და იცინოდეს, პირიდან ცეცხლსა ჰყრის და რომ გაანჩხლდება, ხომ სულ ცეცხლი ამოსდის“. დევთხელმწიფის სიმტკიცისა და ძლიერების გასახაზად მეზღაპრე მას რკინასთან აკავშირებს. ზემოხსენებული ზღაპრიდან ვიგებთ, რომ მას „რკინის სამი სახლი და რკინის კალო აქვს ცაში“. დევს ვერც გემოვნებას დაუნუნებს კაცი: მოსწონს მზეთუნახავი ქალები, თანაც ხელმწიფის ქალიშვილები ან ცოლები და არც მათი მოტაცება უჭირს. მეზღაპრეები ჰიპერბოლიტიკოსის გამოყენებით ხატავენ დევის მადას: დევმა „ერთი ურემი ღვინო დედას შემოუტანა, ერთი ურემი სამივე ძმებსა და ერთი ურემი თავისთვისა“. მოკლული დევის მასიურობაზე ეპითეტით მინიშნება ზღაპარში მასთან დაპირისპირებული გმირის დახასიათების ფუნქციასაც ასრულებს დევის „სისხლის რუწვიდა, ღელის გორა დადგა“.

ზღაპარში განსაკუთრებით პოპულარულია **გმირის დამხმარე პერსონაჟი — რაში**. რაშს, ანუ „ბედაურს ცხენს, ფრთებიანს“ (ჩუბინაშვილი 1961: 334) თავად სახელი გამოყოფს სხვა ცხენებისაგან. ამას გარდა, მას ზღაპარში მრავალი სხვა ეპითეტიც მიემართება. ყველაზე მეტად ფასობს *გულთმისანი რაში*, რომელიც ლაპარაკობს კიდევაც. ზოგიერთი *ხელმწიფის რაშების ბავაში* ჩინებული რაშების მთელი არმიაა. ესენია: *შავი, თეთრი, ნითელი, ლურჯი და სხვ. ფერისა*. შესახედაობის გარდა, ასეთი რაშები ფრენის უნართაც არიან დაჯილდოებული. ზღაპარში ჩნდება ხოლმე ეპითეტები: *მფრინავი, მალი, ფრთოსანი, ნიაკურის, ქარის, მერანი, ქარიშხლის, გრივალის*.

ქართული ზღაპრის რაშებს მეზღაპრეები მიაწერენ „სიფიცხეს, დაუოკებელ ტემპერამენტს, ფეხცეცხლობას“ (ოქროშიძე 1968: 158)..

საზღაპრო ტრადიციის მიხედვით, ნამდვილი გმირი ყოველთვის იცავს თამაშის წესს. გმირის გამოცდისას დამსაჩუქრებლის მიერ თავლაში ცხენის ასარჩევად შემვებულმა ვაჟმა ის ცხენი კი არ უნდა აირჩიოს, რომელიც „თვალებიდან სულ ცეცხლსა ჰყრის“ ან „ვარსკვლავებს ეთამაშება“, არამედ შეუხედავი. მეზღაპრე ასეთი ეპიზოდის გამართვისას ანტითეზის ხერხს მიმართავს და როცა ხატავს „საძაგელ ბანჯგელიან“, „გაკანაჭულ“ ან „კოჭლ ცხენებს“, გვიჩვენებს, რომ სინამდვილეში ასეთად მხოლოდ გრძნეული დამსაჩუქრებელი მოაჩვენებს მათ გმირს, თორემ ისინიც ნამდვილი რაშის თვისებებით არიან დაჯილდოებული. სწორედ ასეთ რაშებს სჭირდებათ უნარის

სრულად გამოსაჩენად მათრახის ისე ღონივრად დარტყმა, რომ „ზურგიდან სამი წყვილი საქალამნე ტყავი ასძვრეს“ და გაფრინდეს, „ერთ გაფრენაზე ცხრა მთა გადაიაროს“.

ქართველი მეზღაპრეები რაშების განსაკუთრებულობაზე მინიშნებას ეპითეტების რიტმულ წყობაში მოქცევით ახერხებენ. რაში ასწავლის გმირს: „სამი მათრახი დამკარ, სამი პირი ტყავი ამძვრება, სამი ლიტრა მარლი დამაყარე, გაფვოფინდები, გაფვრინდები...“ ვაჟს ცხრაკლიტულში დამწყვედული რაშის ადგილსამყოფელს მიასწავლიან და თან არიგებენ: „რაშს ზურგზედ ერთი მტკაველი ობი აქვს მოკიდებული. ბამბის საურველი გადაუსვი, ბამბის მათრახი გადაჰკარ, ისე გამოიყვანე, თორე დაგვლეჯს, ცოცხალს არ გაავიშვებსო“.

არაჩვეულებრივი ნიჭით დაჯილდოებული **სასწაულებრივი დამხმარეები**, რომელთა სახელები მოქმედების შესაბამისად ეპითეტებით არის გამართული, გმირს რთული დავალებების შესრულებაში ეხმარებიან. ესენი არიან: *ბელტისყლაპია, გორისგლეჯია, ზღვისხვრეპია, ქვეცენელში ჭიანჭველების მომრიგებელი, ცაში ისრების მტყორცნელი, ფეხებზე დოლაბებით მორბენალი*. საზღაპრო სიუჟეტში გამოჩენილი რთული დავალებები, როგორც წესი, თითოეული დამხმარის შესაძლებლობას არის მორგებული.

ამავე გზით არის შექმნილი იმ **ფანტასტიკური საგნების** სახელები — *ნატვრის სუფრა, მფრინავი ხალიჩა, უჩიმმარინის ქუდი* — რომელთა ხელში ჩაგდება გმირის გამარჯვებას უზრუნველყოფს.

ვაჟთა გმირობაში გამოცდას ემსახურება ეპითეტებით განყოფილი სასწაულებრივი საგნების — უკვდავების წყალი, ირმის რძე, ტახის ხორცი, უცხო ფრინველი, უკვდავების ხელსახოცი, გამაახალგაზრდავებელი ვაშლი და სხვ. — მოპოვება.

ზღაპრის სათაურების ეპითეტებით განყოფილ ტრადიცია მსმენელის ინტერესის აღძვრის ფუნქციით უნდა იყოს გამართლებული. საქართველოში ბევრია ასეთი გზით შექმნილი სათაური: „უკვდავების წყლის ზღაპარი“, „ზღაპარი საკვირველი ქალისა“, „გველედქეული მზეთუნახავი“, „ზღაპარი მინდორთ ქალისა“, „ზღაპარი ველის ყვავილისა“, „უწინმაჩინის ქუდი“, „გაუცინარი ხელმწიფე“, „ელენე მშვენიერის ზღაპარი“, „ისრის-მასრის სანდლის ქალი“, „მარგალიტის ცრემლი“, „ემმაკის ლაგამი“, „დღისით მკვდარი“ და სხვ.

მუდმივი ეპითეტების სიმყარე, მათი „გაქვავებული ფორმა“ სინამდვილეში გარკვეული თვალსაზრისით „მოჩვენებითია“. მიზეზი ამისა მდგომარეობს ცალკეულ მეზღაპრეთა შესაძლებლობაში — დაუკავშიროს არსებით სახელებს სხვადასხვა ზედსართავები. ვაჟკაცი, მაგალითად, გარდა მშვენიერისა, შეიძლება იყოს უშიშარი, კეთილი, სამართლიანი, ფეხმარდი, ლომგული, პატიოსანი, გულთმისანი, მძლავრი და სხვ. ამ ეპითეტთაგან ზოგიერთი გვხვდება კიდევ ცალკეულ მეზღაპრეთან, რაც უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ ორი სახის ეპითეტებზე: მუდმივსა და ცვალებადზე. ჩვეულებრივ, ცვალებადი ეპითეტები ჩნდება ხოლმე კონკრეტულ შემთხვევებში და ხსნის სიტუაციიდან გამომდინარე გარკვეულ თემას, დაკავშირებულს ამა თუ იმ პერსონაჟთან.

შენიშნულია, რომ ზღაპრის მუდმივი ეპითეტები სასიმღერო ფოლკლორში გავრცელებული მუდმივი ეპითეტების მსგავსია (ბარაგი 1972: 25). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამის მიზეზი ისაა, რომ ეს ეპითეტები საერთოფოლკლორულ მარაგშია დაუნჯებული და ზოგ სიმღერას შინაარსობრივად უდგება. ზღაპარში კი ისეთი „ნეიტრალური მუდმივი ეპითეტები მკვიდრდება, რომლებშიც საგნისა თუ მოვლენის მხოლოდ ზოგადი დახასიათებაა მოცემული, ყველაზე უფრო ტიპობრივი ნიშანია გახაზული“ (ვედერნიკოვა 1980: 120). საგნის სწორედ ეს ყველაზე დამახასიათებელი თვისება, გამოყოფილი კონკრეტულ სიტუაციაში, ხდება მისთვის სახეობრიობის ამაღლებისა და თხრობის ემოციური გამომსახველობის დონის. ზრდის წყარო.

მეცნიერთა ძველი პლყადა ეპითეტს უმნიშვნელო ფუნქციის კომპონენტად მიიჩნევდა. სხვანი მას უწოდებენ მხატვრულ სამკაულს. ეპითეტი მართლაც ასრულებს ამ ფუნქციას, მაგრამ ამავე დროს სხვა მნიშვნელოვანი დატვირთვაც გააჩნია. კერძოდ, ეპითეტის გამოყენება საგანს ანიჭებს ახლებურ ჟღერადობას, ხდის მას უფრო ხილულს. ბ. ტომაშვესკი მიიჩნევს, რომ ეპითეტს არ შემოაქვს ისეთი ახალი ნიშანი, რომელიც არ დევს საზღვრულ სიტყვაში. ეპითეტი მხოლოდ

იმეორებს ამ ნიშანს. ამაშია ეპითეტის, როგორც „პოეტური განსაზღვრების“ განსხვავება „ლოგიკური“, „ტერმინის მოცულობის დამაფინროებელი“ განსაზღვრებისაგან (ტომაშვესკი 1927: 33). ეპითეტის ამოცანაა დამახასიათებელი თვისების გამოყოფა, ცალკეული ნიშნის პირველ პლანზე წამოწევა მასზე ყურადღების გამახვილების მიზნით (ტომაშვესკი 1959: 203).

ზღაპრის თქმისას ეპითეტის გამოჩენის ადგილის განსაზღვრისთვის მშვენიერ მაგალითს ვხვდებით „უკვდავების მადიებელი ჭაბუკის“ ხალხურ მოთხრობაში: ვაჟს გზად შეხვდება ყორანი, რომელიც პირობას იძლევა, რომ მანამდე იცოცხლებს, ვიდრე სკლინტით ამოავსებს *უძირო უფსკრულს*. ამ შთაბეჭდავი ეპითეტით მეზღაპრე ცდილობს შექმნას ჭაბუკის ყორანთან დარჩენის პირობა. ამ არაორდინარული ეპითეტის შემოტანა მსმენელს უდაოდ უძლიერებს ემოციას. დასკვნა ერთია: მეზღაპრე მას მიმართავს მაშინ, როცა სურს საგანში შენიშნოს რაიმე ისეთი თვისება, რომელიც ამჟამად წინ უნდა წამოსწიოს (ქურდოვანიძე 2002: 128)

ამა თუ იმ ეპიზოდში მუდმივი ეპითეტის გამოჩენასთან არის დაკავშირებული მისი მეორე ფუნქცია, რომელიც „სტილური ფუნქციის“ სახელითაა ცნობილი (ელეონსკაია 1907: 49). მისი მიზანია გამოავლინოს ის საერთო იდეალი, „საზეიმო“ პლანი, რომელშიც მიმდინარეობს ეპიური თხრობა, თუმცა თვით ეპითეტის როლი მოქმედების განვითარებაში ძალიან უმნიშვნელოა.

ინდივიდუალური განსაზღვრება-ეპითეტი, მუდმივი ეპითეტისაგან განსხვავებით, წარმოადგენს პირადი შთაბეჭდილების შედეგად წარმოქმნილ მხატვრულ განსაზღვრებას. ასეთი ეპითეტების შექმნის ახსნა ხერხდება მხოლოდ ზღაპრის შემქმნელთა შემფასებლობითი კრიტერიუმის გათვალისწინებით. მეზღაპრის გმირისადმი დამოკიდებულება ხშირად ინდივიდუალურ ეპითეტებში ვლინდება.

გმირის სახელი — ოქროკაცა — ინდივიდუალური განსაზღვრებაა, რომელიც მიგვანიშნებს მთქმელის მისდამი დამოკიდებულებაზე. იგი ოქროს (კარგი) კაცია. „უხეირო“, „ქაჩალმებატე“, „არვიცია“ — ეპითეტი-ზედმეტი სახელებაა, შერქმეული გმირის ნამდვილი ბუნებისა და შესაძლებლობის დაფარვის მიზნით.

ზღაპრის გმირის ინდივიდუალური დახასიათებისათვის მეზღაპრეები ქმნიან გმირთა სასწაულებრივად დაბადების ან განსაკუთრებული წარმოშობის ისტორიებს. გმირს ჰქვია შავდათუაშვილი — იგი დევისა და ქალის შვილია. ასეთი წარმომავლობის ვაჟის გამორჩეულობას მეზღაპრე ნაცადი ტრადიციული ფორმულით იწყებს: „ვინც წლით იზრდებოდა, ის დღით იზრდებოდა“, რომელსაც მიაბამს თავის შეთხზულს: „ისეთი რამ იზრდება, რომ თითო ყმანვილს აიყვანს და მხალივით გასწურავს“; დედაბრის შვილი ხელმწიფის შვილთან ერთად დაიბადა: დედოფალი თევზის ჭამის შემდეგ დაორსულდა, დედაბერისა — თევზის კუდისა; ლერწმის მზეთუნახავი ქალი ზღვიდან გამოტანილი ლერწმის ხიდან გამოვიდა; ასფურცელა ას ნაჭრად დაჭრილი ვაშლის შეჭმის შედეგად გაჩნდა. მეზღაპრე ამით ზრდის ინტერესს მათი თავგადასავლებისადმი. ამავე რიგისაა ეპითეტები: დალაღანა, ლომკაცა, ხუთკუნჭულა, ალიფოლადა და სხვ.

ქართულ ზღაპარში გვხვდება ტავტოლოგიური ეპითეტის ნიმუშები: „ლონიერი და ყოჩალი ბიჭი“, „მშვენიერი ლამაზი ქალი“, „გულუზარი — მეტად ლამაზი, მიმზიდველი, გამტაცებელი“, „ავი და აშარი დედინაცვალი“, „სუფთა და ფაქიზი ქალი“ და სხვ.

მეზღაპრეს ეპითეტი ხან სიუჟეტში შექმნილი სიტუაციის შესაბამისად ზეანეული განწყობილების გადმოცემაში ეხმარება, არაიშვიათად ეპიკური თხრობითი მოკაზმისთვის იყენებს. ეპითეტი მეზღაპრეს ხელს უწყობს ზღაპრის იდეურ-ესთეტიკური შინაარსის გამოხატვაში, რადგან ფოლკლორული ნაწარმოების ენას, გაცხადებულს სიტყვაში, ბელეტრისტიკის მსგავსად, მარტო აზრი კი არა აქვს გადმოსაცემი, არამედ მსმენელ-მკითხველზე ზემოქმედების მოხდენის ფუნქციაც აკისრია.

ეპითეტთა ტრადიციული მარაგი ახალ სიცოცხლეს იძენს, თუმცა არააქტიურად. ახალი ეპითეტების შექმნა ძირითადად ძველის ხარჯზე ხდება საგნის საზოგადო მნიშვნელობის განახლების გზით.

damowmebani:

ბარაგი 1972: Барак Л.Г. Традиционное и новое в художественной лексике волшебной белорусской сказки. – О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве. Уфа: БГУ, 1972.

ელენსკაია 1907: Елеонская Е.К. К вопросу о возникновении и сложении сказки.- Этнографическое обозрение, М.: МГУ, 1907, № 1-2.

ვედერნიკოვა 1980: Ведерникова Н.М. Эпитет в волшебной сказке. – Фольклор как искусство слова, М.: МГУ, вып. 4. 1980.

ვესელოვსკი 1940: Веселовский А.Н. Из лекций по истории эпоса. – Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: «Гослитиздат», 1940.

კიკნაძე 1957: კიკნაძე გრ. მეტყველების სტილის საკითხები. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1957.

ლიხაჩოვი 1971: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: “Наука”, 1971.

ოქროშიძე 1968: ოქროშიძე თ. რაში ქართული ზღაპრისა. „მნათობი“, თბ., 1968, № 12.

რაზიკაშვილი 1909: ხალხური ზღაპრები. შეკრებილი თედო რაზიკაშვილის მიერ ქართლში (I ნ.), კახეთსა და ფშავში (II ნ.), ტფ.: „ამხანაგობა“, 1909.

პოტებნია 1976: Потебня А.А. Мысль и язык. – Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: «Искусство», 1976.

პროპი 1984: პროპი ვ. ი. ზღაპრის მორფოლოგია. თბ.: „მეცნიერება“, 1984.

ტომაშევსკი 1927: Томашевский Б.В. Теория литературы. Л.: Гиз, 1927. omTomашевский

ტომაშევსკი 1959: Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Л.: Учпедгиз, 1959.

უმიკაშვილი 1964: უმიკაშვილი პ. ხალხური სიტყვიერება. III, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

უსპენსკი 1973: Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: “Искусство”, 1973.

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

ჩუბინაშვილი 1961: ჩუბინაშვილი ნ. ქართული ლექსიკონი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

Teimuraz Kurdovanidze

Artistic Speech of a Narrator

1. Epithet in a Fairy-tale

Summary

On the bases of the study of epithets in Kartlian, Kakhetian and Pschavian records of the second half of XIX century, traditional state of fairy-tale speech was shown. In fairy-tales there are found constant epithets of common folklore use, as well as the individual ones. One uses constant epithets for description of color, physical and emotional state, age, appearance, amount, size, stuff etc.

A narrator directs attention of listener using epithets (e.g. “wide field”) to the place of heroes action where he must find magic means or helper. Search object of the hero in Georgian tale is situated “after nine mountains” etc. And showing this places narrator uses epithets: colors (black, white, red) or metals (iron, silver, gold).

To characterize a man and a woman in Georgian fairy-tales narrators use epithets “Mzethunakhavi” (sungirl) and “Mzechabuki” (sunyouth), which do not need additional concretization.

Narrators define old women using epithets created on the basis of details, noticed in her appearance (teeth, breast). Davi is described by the use of epithets “grandiose” (with variations) and eruption of fire from the mouth. Rashi (horse) is characterized by the use of coat, by the ability to fly and for eruption of fire from ayes or “play with stars”.

The abilities of wonderful helpers are determined by the use of epithets: “who swallows rocks”, “who drinks plenty of water” etc. Epithets are used for the description of magic objects – flying carpet, self-laid tablecloth, a cap of invisibility etc.

Narrators use individual epithets, which appeared on the basis of their own impressions and which raise the emotional level of the narration and reveals the main ideal-aesthetic point of the tale.

Epithets help the narrator to intensify picturesqueness and expressiveness of narration.

Helen Cooper

Professor of Medieval and Renaissance English, University of Cambridge
Faculty of English

HAMLET AND THE INVENTION OF TRAGEDY

The first thing that should be said about Hamlet is that he is a serial killer. He kills off a higher proportion of the speaking cast list, either directly with his own hand or indirectly, than any other Shakespearean character, including Richard III and Macbeth.

To begin with, his victims include the entire Polonius family. He kills Polonius deliberately, though it is true that he believes him to be someone else at the time; but such an instance of mistaken identity, of killing B when one had set out with the intention of killing A, is not acceptable as an excuse for murder in a court of law. Laertes he kills with his own hand, though inadvertently; the text leaves open the opportunity, taken up in many productions, to have Hamlet engineer the change of swords deliberately as a result of realizing that Laertes' is unbated, but he cannot know that it is poisoned. Ophelia's death he causes indirectly, but there can be no question but that he carries total moral responsibility for it, first showing her affection, then proceeding through public humiliation to private violent abuse, and finally murdering her father. The earliest surviving text of the play, the First Quarto, has Laertes make the double accusation of responsibility for the catastrophes to both Polonius and Ophelia explicit:

Griefe upon grieffe, my father murdered,
My sister thus distracted:
Cursed be his soule that wrought this wicked act^[1]

At no point, however, does Hamlet acknowledge his own role in bringing about her death, nor does he show any compunction over it. The only apology he feels he owes is to Laertes, and that is more because he 'forgot [him]self' than because he caused the death of Laertes' sister^[2].

Hamlet also engineers the deaths of his two fellow-students, Rosencrantz and Guildenstern -- not killing them with own hands, but he certainly wills and arranges their deaths, without bothering to check, and apparently without minding, whether or not they are aware of Claudius's own plot to murder him. Even Horatio is taken aback by Hamlet's casualness over the murder:

Hor. So Guildenstern and Rosencrantz go to't.

Ham. Why, man, they did make love to this employment.
They are not near my conscience. 5.2.7-9

His assertion that they died because they came between 'the fell incensed points / Of mighty opposites' almost makes it sound as if their murder is something he can be proud of, by reason of having concerns so far above it. And finally, of course, he kills Claudius, both with his own hand and deliberately: Claudius who is the murderer of his own father, but also his mother's husband, therefore his own stepfather, and, given that Denmark is an elective monarchy, the rightful king. Claudius may have 'popped in between th'election and my hopes' (5.2.66), but he has none the less been duly elected, and so the killing is a full-scale regicide.

Claudius's own tally of corpses is rather lower. Before the play starts, he has killed old Hamlet, with own hand and on purpose. He kills the Queen, with his own hand but accidentally: like Hamlet with Polonius, he means to kill *somebody*. And he kills Hamlet himself, intentionally but indirectly (in his first failed attempt, by means of the King of England; in the second, successful, attempt, using Laertes actually to strike the blow). His own tally of corpses in the play is therefore only half of Hamlet's -- three against six.

Macbeth disposes of a mere four characters with speaking parts: Duncan, Banquo, and Lady Macduff and one of her children. (Young Siward admittedly makes a fifth, but he kills him in fair combat, so he constitutes a rather different case.) Other bloodshed is spoken of, but, except for whatever a director may do with the Macduff household, it does not happen in front of our eyes as it does in *Hamlet*; yet we think of *Macbeth* as a bloody play, and *Hamlet* as an intellectual one. Hamlet himself, notoriously, is the character that people are most likely to identify with, especially intellectuals, and therefore especially also critics; and since they do the writing about the play, it is easy to get the sense that almost everyone finds their alter ego in Hamlet -- 'I have a smack of Hamlet about me, if I may say so,' as Coleridge put it.^[3] If he had said instead that he had a smack of Macbeth about him, everyone would have been very worried indeed. Hamlet, despite his bloody hands, is held to be a man of thought rather than action; Macbeth, despite his much greater agonizing at least over his initial murder, is regarded as a man of blood. The Laurence Olivier film of *Hamlet* goes so far as to describe the play, in its initial voiceover, as the tragedy of a man who could not make up his mind -- and who presumably just happened to kill half a dozen people along the way while he was trying to do so.

Hamlet must be the most extreme instance of where the action within a play – what *happens* – and the perception of what happens by readers and audience are at odds with each other. (Actors, who have to experience the pragmatics of the role rather than just the idea of it, are more likely to get it right: one National Theatre actor recently commented, ‘You can’t do *Hamlet* like you are living it, otherwise you go around killing people.’^[4]) It is as if Shakespeare were creating some giant optical illusion: he draws a mass murderer, and makes us see an indecisive intellectual. How does he do it? more particularly, *why* does he do it?

This paper will attempt to offer a possible answer to those questions. The answer I shall put forward suggests that *Hamlet* actually creates the modern understanding of tragedy, at least for the whole anglophone tradition – that it marks the moment when *tragedy* as a literary structure that can be defined and described gives way to the larger idea of *the tragic* as, precisely, something that goes beyond definition and description. It is therefore an argument, ultimately, about the whole English critical tradition, as well as about tragedy; and also an argument about the play as a work that marks the point of transition from a medieval to a Romantic and post-Romantic understanding of the individual within the world, and how that can be expressed in literary form.

Why Shakespeare should have written the play in the way he does is not altogether answerable: the question in that form is in effect asking what was going on in Shakespeare’s mind, and for that the only evidence we have is the text of *Hamlet* itself. We cannot get beyond that to any of Shakespeare’s more covert thoughts and intentions, certainly not to any subconscious desires or fears that are not contained in the text and therefore already transformed and controlled by their dramatic context. And we can no more safely take Hamlet as representing Shakespeare’s own mind than we can take Macbeth, or indeed Claudius. To imagine Shakespeare himself drawing Hamlet as a kind of self-portrait (I have a smack of Hamlet about me myself) is a sentimental fantasy, however seductive a one it may be – not least to us intellectuals and critics. But it is possible to see something of *why* in relation to the play itself and how it is written; and most particularly, in the contrast between what the original audience might have been expecting as against what Shakespeare actually gave them. A reconstruction of the horizon of expectation of a playgoer arriving at the first performance of *Hamlet* will, at the very least, show up what Shakespeare is not doing, and so help to define what he does.^[5]

That paragraph, however, begs a crucial question before one looks at audience expectation: the question of what text ‘the first performance of *Hamlet*’ might have staged. The three texts preserved in the first and second Quartos (Q1 and Q2) and the First Folio (F1) are very different from each other, and give different results in any analysis. Without wishing to rehearse all the arguments, I would accept the conclusion of the editors of the *Oxford Shakespeare* that the Folio text, ‘whether at one or more removes, reflects a theatrical manuscript of 1600-3’,^[6] and can therefore be taken as the best witness to that first performance; that is accordingly the basis of what follows. If, as seems likely, Q1 represents a memorial version of staged performances, it gives a unique insight into how an actor’s set of conventional expectations can override Shakespeare’s own rather different text. Its explicit emphasis on Hamlet’s responsibility for Ophelia’s death, quoted above – on Hamlet as mass murderer – is one example of that process in action.^[7]

To return to the playgoers, with their blissful ignorance of textual complications. Foremost among their expectations would be those raised by the fact that the play is a tragedy. It seems from the start to have announced itself as such in its title, either as a ‘tragicall historie’ as in the first two quartos, or as ‘tragedy’ in the Folio. Presumably it carried some similar designation for its staged form, but in any case it would have been known as a tragedy from the earlier dramatization of the story.

We probably believe that we know what a tragedy is, or at least what one looks like; and for most people that notion would probably be a kind of abstraction or amalgamation of *Oedipus Rex* and *Hamlet*. That, however, will not do for the Elizabethans coming to see *Hamlet* for the first time: they did not have *Hamlet* to set their expectations, and the great majority of them did not have *Oedipus* either. There is no evidence for its being known outside the universities at this date in England, and very little evidence for its being known there. If we were in a similar position to those early playgoers, without access to those key examples of the genre, we would probably fall back on the definition of tragedy as given in Aristotle’s *Poetics*: tragedy as the fall of a moderately good man because of some fatal flaw. But the *Poetics* too constituted esoteric knowledge in England at this date. The work had only resurfaced a century or so earlier, and had not excited much interest before 1549, when the first commentary on it was published, in Italy; and the Italians indeed then proceeded to give it a lot of attention, with three further Latin commentaries and two in Italian by 1579. The English did not follow suit. Sidney, who had probably read Castelvetro’s translation and commentary, alludes to the *Poetics*, but we know of few other Englishmen who were familiar with it; certainly it was not at all easy of access to the theatregoing world or to playwrights without a university education.^[8] Furthermore, the concept of the fatal flaw received little stress from anyone in the Renaissance – or, it has to be said, from Aristotle himself. Scaliger, who knows his Aristotle and writes his own *Poetics* in seven long books, never mentions it; Castelvetro spends several pages denying that the tragic hero should be moderately good (he prefers villains or tyrants), and devotes a mere two lines to *αμαρτία*, which he translates simply as ‘errore’^[9]: the ‘fatal flaw’ sense of the word only emerges much later. The speech in *Hamlet* that looks a bit similar, on the ‘vicious mole of nature’ (itself missing from the Folio), has abundant sources and analogues much nearer home, as any modern edition will testify; and Hamlet himself thinks he is talking about the Danes’ drinking habits.^[10] There seems to be no conceivable means of transmission by which Shakespeare could have known of the ‘fatal flaw’ definition of the tragic hero. Our own ideas of Aristotelian tragedy would not have been part of the mental equipment of a typical member of the audience at the first performance of *Hamlet*, nor part of Shakespeare’s.

So if in 1600 such an Elizabethan playgoer had been asked what ‘tragedy’ meant, and what examples he knew, what answer might he have given?

First, the definitions; and there were several available. Perhaps the least academic of those current at the time *Hamlet* was written identifies tragedy as a spectacle of blood: the principle that when the blood flows, the tragedy is good. Shakespeare had himself written tragedy of that sort, most notably in *Titus Andronicus*, a revenge tragedy of the bloodiest variety – which is very bloody indeed. The plot, notoriously, includes a heroine who is raped and has her tongue cut out and her hands cut off by the sons of the villainess; and they in turn are murdered and served to their mother in a pie -- or rather *as* a pie, since, as we are informed twice in case we missed it the first time, even their bones are ground up to make the pastry. Killing the children as an element of revenge and serving them up to the parent was quite a popular motif: it also occurs in *Thyestes*, the play of Seneca's that seems to have been best known to the Elizabethans, and in Marston's *Antonio's Revenge*. *Hamlet* does not, of course, go that far, yet the 'spectacle of blood' definition fits the play very accurately, both in terms of gore along the way and, most particularly, in the size of the heap of corpses on stage at the end: there are four of them, those of Claudius, Gertrude, Laertes, and Hamlet himself. The Q1 redactor makes just this point when he has Horatio call attention to the 'tragicke spectacle' of the bodies. *Titus* itself only manages four actual dead bodies in its last scene, though also on stage is Aaron, whose imminent execution is described in some detail, and also of course the pie – so, in a manner of speaking, seven corpses. *King Lear* also manages four, if the stage direction is followed that stipulates that the bodies of the evil sisters should be brought on stage – a stage direction that has little point except to underline the 'spectacle of blood' element in this tragedy too (though Edmund's off-stage death spoils the chance for a still bloodier spectacle). Only one death (Lear's own) actually takes place in front of the audience in the last scene of *Lear*, whereas all four killings occur on stage in the last scenes of both *Titus* and *Hamlet*. None of Shakespeare's other works matches the spectacle of blood offered at the end of these plays; but the bloodiness of the conclusion is something we would be least likely to mention in explaining why we think of *Hamlet* as something like quintessential tragedy. 'Real' tragedy, to us, lies precisely in what distinguishes *Hamlet* from *Titus Andronicus*, not in what they have in common.

One suspects that a good many Elizabethan playgoers measured the tragicness of the tragedies they saw by the quantity of the blood spilt; but there were less gory definitions around too. One of the best known defines tragedy in terms of its unhappy ending, making it the antitype of comedy. 'Comedies begin in trouble, and end in peace; tragedies begin in calm, and end in tempest' – that formulation is in fact slightly later, from Thomas Heywood's *Apologie for Actors* of 1612 (sig. F1v, translating Donatus), but the idea was familiar enough; it goes back at least 250 years, as far as the *Epistle to Can Grande* ascribed to Dante, and had been around in England since the early fifteenth century. Shakespeare had himself written tragedies that conform to that definition too, most obviously in *Romeo and Juliet*. This starts in calm to the point where it looks indeed much more as if it is going to be a comedy; indeed the first three acts of the play could allow it to go either way. It is only at the end of the third act that Fortune, here presented solely as chance, the stars, with no element of poetic justice or retribution about it, makes things go wrong. This kind of tragedy is given an early dramatic definition in *Lochrine*:

O fickle fortune, O unstable world,
 What else are all things that this globe contains,
 But a confused chaos of mishaps?
 Wherein as in a glasse we plainly see,
 That all our life is but as a Tragedie.^[11]

Hamlet conforms to this definition in so far as it has an unhappy ending, but in other respects it is much more problematic. It hardly begins in calm: its story is initiated by the sudden death of the previous king, and its first scene offers one of the jumpiest openings in all Renaissance drama. And whatever happens in *Hamlet*, chance does not have very much to do with it, nor, despite our tendency to identify with the hero, do we think of 'all things that this globe contains' as being tragedies on the *Hamlet* model. Coleridge did not ascribe a smack of Hamlet to himself on the grounds that he illustrated a commonplace.

The third major definition of tragedy familiar to Elizabethan playgoers refers not just to the ending but to structure and content: tragedy as the fall of a great man from the top of Fortune's wheel -- the story of the man who reaches the peak of earthly prosperity and comes to a miserable end. This may sound rather like Aristotle's principle of the prosperous or great man undone by a fatal flaw, or indeed of Fortune's governing of all things by chance, but there are key differences from both. In this kind of tragedy of Fortune, the protagonist is great in the most direct political sense: by rank, not by mind or personality. One can thus measure the tragic fall almost in the literal terms of height: greatest for an emperor, almost as great for a king. More importantly, the Elizabethan definition says nothing about the fatal flaw of an essentially good man. The central characters in some Renaissance tragedies, in which Fortune functions purely as chance, may be completely innocent; but in this kind of tragedy as fall, in which Fortune takes on a much more retributive role, they are much more commonly very bad. Their badness is indeed the point of tragedy of this kind, for their falls give direct moral warnings about how kings should act. Sidney, despite his acquaintance with Aristotle – or because of his acquaintance with Castelvetro – speaks of tragedy as the genre 'that maketh Kinges feare to be Tyrants, and... teacheth vpon how weake foundations guilden roofes are builded'; the *Revenger's Tragedy* comments that 'heaven likes the tragedy' when a lustful prince dies.^[12] This definition of tragedy as the retribution visited on a tyrant brings the form much closer to being a tragedy of state than the tragedy of an individual.

This is the most analysed of the Renaissance definitions, so a brief summary of its history should be given. It goes back as far as the *Consolation of Philosophy* of the early-sixth-century writer Boethius, familiar to the

Elizabethans both in Latin (the Queen herself produced a translation in the 1590s) and in Chaucer's translation. It is given its formulation in one of the speeches of Philosophy, when she is impersonating how Fortune herself would describe her own activities: in Chaucer's version, 'What other thyng bywaylen the crynges of tragedyes but oonly the dedes of Fortune, that with an unwar strook overturneth the realmes of greet nobleye?'^[13] This is tragedy as tragedy of state, not of an individual. This definition of Boethius's dominated medieval ideas of tragedy, but not the least interesting thing about it is that it makes no mention of the stage – it separates the notion of tragedy from the notion of drama, and opens the way to a whole tradition of narrative tragedies that feed into Elizabethan ideas of the genre in a very specific way. That process was set in motion in the mid-fourteenth century, when Boccaccio wrote his great Latin compilation *De casibus virorum illustrium*, 'of the falls' (or, alternatively and significantly, 'of exemplary stories') 'of great men'. This is a collection of non-dramatic tragedies, though he does not use the term 'tragedy' to describe his own work. They take the form of first-person narratives (told by the ghosts of the people concerned) of the disasters that befall the great – almost all male, and almost all in some way wicked – and that hurl them from the top of Fortune's wheel. Chaucer imitated the form (though without making retribution a necessary element) in the 'Monk's Tale', with the addition of the generic term and an explanation, since 'tragedy' was not at this date a recognized English word:

Tragedie is to seyn a certeyn storie...
 Of hym that stood in greet prosperitee,
 And is yfallen out of heigh degree
 Into myserie, and endeth wrecchedly. CT VII.1973-7

Inspired by that, the early-fifteenth-century poet John Lydgate set out to translate Boccaccio's *De casibus* (or at least, a French translation of it) into English, as the *Fall of Princes*; and in the mid-1550s, an enterprising publisher hit on the idea of updating Lydgate's work with a new series of tragedies – falls of great men – from English history, to bring it more closely up to date. The result was the work entitled *The Mirror for Magistrates* – one of the smash hits of Elizabeth's reign. The first part appeared in 1559, but further supplements appeared every few years over the next three decades, and further editions for another three decades after that. The first version consisted of a compilation of verse histories from recent English history, from the time of Richard II through the Wars of the Roses to the advent of the Tudors. A later supplement added tragedies from the legendary history of Britain, 'from the coming of Brute to the Incarnation', and included figures such as Cordelia. The full title of the work offers an effective definition of tragedy of this type: 'The Mirror for Magistrates. Wherein may be seen by example of other, with how grievous plagues vices are punished: and how frail and unstable worldly prosperity is found, even of those whom Fortune seemeth most highly to favour.'

The tragedies of the *Mirror* may not have been dramatic, but they very soon became so. It has been calculated that the work provided the plots for at least thirty Elizabethan plays, and it served as the model for many more. If you asked had asked an Elizabethan in 1580 what tragedies he knew, then the answer might well have been, the *Mirror for Magistrates*; if you had asked the same question fifteen years later, perhaps even ten, then the answer would probably have come in the form of a list of plays – but a good number of the plays named might well be based or at least modelled on the *Mirror*.

This definition of tragedy as the fall of the great was backed by Seneca, who also tends to stress the retribution element, not least in that Elizabethan favourite *Thyestes*. One couplet from that play could indeed almost serve as an epigraph to Elizabethan tragedy of this kind:

Quem dies vidit veniens superbum
 Hunc dies vidit fugiens iacentem.^[14]

It is quoted verbatim by Marlowe in *Edward II* (IV.vi.53-4), alluded to by a number of other playwrights, and translated literally by Ben Jonson, as the closing couplet of *Sejanus*:

For whom the morning saw so great and high,
 Thus low and little 'fore the even doth lie.

The couplet maps the rise and fall of the tragic protagonist onto the movement of the sun, in an image taken up again and again by Shakespeare and most other Elizabethan tragedians: the tragic fall is imaged as the descent from midday to night, from summer to winter. It is so commonplace as almost to serve as a defining image for this kind of tragedy.

Again, Shakespeare himself had written tragedies that conform to this fall-of-princes didactic model, most notably the plays that appeared in quarto under the titles of 'The Tragedy of King Richard the Third' and 'The Tragedy of King Richard the Second'. It was the innovation made by the editors of the First Folio, in their decision to create a distinct category of 'histories', that has led to Shakespeare's own classification of these plays as tragedies being so often downplayed or overlooked. Three of his five early histories were indeed originally cast as tragedies, if one accepts the quarto of 'The True Tragedy of Richard Duke of York' as representing *Henry VI Part 3*; and they are indeed much closer to the Elizabethan idea of tragedy than *Hamlet* is. They share, for instance, in that rhetoric of the cycle of the sun – in the opening lines of *Richard III*,

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York,

a statement that invokes by irony the continued turning of the cycle. Richard II falls from the height of his power to a miserable death to the accompaniment of just such imagery: he had once had a 'face/That like the sun did make beholders wink' (4.1.281-2); and he envisages his descent into the base court of Flint Castle as a metaphorical fall,

Down, down I come like glist'ring Phaeton. 3.3.178

Richard III was explicitly a tyrant; Richard II is never described as such in the play, but he certainly represents seriously flawed kingship. As the *Mirror for Magistrates* has its ghost of Richard point out,

Woe to him whose will hath wisdom's place.

Macbeth is another tyrant, and Shakespeare's play again comes close to fulfilling this Elizabethan definition of tragedy. We think of it as being less of a quintessential tragedy than *Hamlet*, largely because Macbeth comes too close to being evil; but for the first audience of *Macbeth*, that was precisely the point: tragedy is the genre that maketh kings fear to be tyrants.

Hamlet has the potential for being this kind of tragedy; but if it were, its title would be the *Tragedy of Claudius*, not of Hamlet. As the *Tragedy of Claudius*, it would have fitted Elizabethan tragic expectations very nicely; as the tragedy of Hamlet, it does not. Hamlet has no significant political power, for a start – at best, he is heir presumptive, the man who is likely but not certain to be the next king; and his career does not give any clear moral teaching to anybody, least of all tyrants, because of his lack of any kind of public or political role.

So – Shakespeare had already written three different kinds of tragedy that fitted recognized Elizabethan definitions and models; then he wrote *Hamlet*, which does not. Whatever is going on in the play, it is clearly something new; something different enough, and powerful enough, for it to have changed our own notions of tragedy sufficiently to make *Hamlet* the archetype in our minds.

The most useful starting-point for understanding what that was is this idea of tragedy as fall: the fall of a great man off Fortune's wheel. That definition locates tragedy in the *event*, in what happens *to* you. In *Richard II*, however, Shakespeare doubles that movement with something else: with what happens *in the mind* of the tragic protagonist. Richard is great in the sense of being politically powerful at the start of the play; he becomes great as a dramatic protagonist -- as what we would recognize as a tragic hero -- in proportion as he loses that outward power. His political fall is paralleled by his rise within the play. To the Elizabethans, Richard is tragic because he falls; to us, it is his capacity for mental and emotional growth that makes him so, his capacity for suffering that increases as his outward power falls away.

Hamlet takes this same process a large step further. His fall in any political sense is not an issue here (though it is of course still important that things don't work out, that Hamlet should die): tragic action is now decisively relocated *in the mind* of the hero, and it is precisely that interiority that makes him so centrally a tragic hero in our own eyes. The interiority can indeed be brought out even more unequivocally in modern media than on the Elizabethan stage: film and television versions regularly present the soliloquies as voice-overs, words spoken not in any sense aloud for the audience to overhear, but within the mind. Even in a stage production – and presumably in Elizabethan productions as in modern ones – Hamlet is likely to spend much of the play downstage, in closer communication with the audience than the other actors even if he is not directly addressing them. Many productions will thus tend to have the action going on literally in the background, behind the prince, as if the events were secondary to the currents of his own mind. It is this phenomenon that Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* exploits so brilliantly, when it turns the action inside out, to put Hamlet himself in the background – an effect that is seriously disorienting precisely because we take the opposite phenomenon for granted. It isn't just the story that is inverted; it is like having your mind turned inside out too. We know very little about how the Elizabethans staged *Hamlet*; but it is at least possible that the actor would have come forward on the great apron stage of the Globe, inviting association with the audience, while the court action proceeded further back. The existence of the reconstructed Globe may help to illuminate such stage practices. But however it is done, the first court scene isolates Hamlet sharply: socially, because he is dressed in black, a misfit, not playing the polite games prescribed by etiquette; and theatrically, in his first soliloquy, when he is left alone on stage to reveal the inside of his mind.

If you were to play the psychoanalysts' word-association game in which you are given one word and instantly have to produce the next word that comes to mind, then I would guess that the word 'Hamlet' might elicit 'ghost' as a first response, but the second might well be 'soliloquy'. Soliloquies do of course have a long history in drama before Shakespeare, right back to the earliest layers of Greek drama with its single character and a chorus; and they also had a well-established function, most commonly to inform the audience about the action of the play as well as about the speaker. Richard III's opening soliloquy at once tells you the action so far, what you need to know to understand what happens next; informs you as to the nature of Richard himself, that he is 'determined to prove a villain'; and outlines the action to come, in the shape of a list of those who stand in the way of his ambition to take the crown. A more sophisticated use of the soliloquy is for speaking thoughts aloud, thoughts intended as private rather than being designed for the benefit of the audience: this is the kind that Shakespeare gives to Brutus as he wonders whether to kill Caesar. Here it is a moral, largely intellectual debate – a soliloquy almost in the technical, academic sense, of a *soliloquium*, a debate with one's self rather than with an opponent.^[15]

Hamlet's first soliloquy, however, is about his feelings, not about the action of the play, nor representing structured thought; or at least it is set up that way:

O that this too too solid flesh would melt. 1.2.129

It does contain information that we have not been given by any other source; but its facts are framed within passionate feeling –

But two months dead – nay not so much, not two – 1.2.138

– so that we get the sense of individual response, of the inside of Hamlet's mind, as the foremost thing, while the information being conveyed about the appalling speed of his mother's remarriage again gets mentally upstaged, just as the activities of the court are likely to have been literally upstaged in the earlier part of the scene. In this play, the inside of the protagonist's mind consistently takes precedence over outward event; and that shift is clearly marked in the shift in the function of the first soliloquy, from *telling* – the direct giving of information, 'this is what has happened', or even 'this is what I think' – to *showing*, the display of a mind on edge that expresses itself not in the traditional fashion of formal exposition but in broken syntax and exclamations. The information it conveys is enclosed and coloured by the intensity of the speaker's response to it: 'Heaven and earth, / Must I remember?' And so the information – the facts that initiate the action of the play – come to us as already deeply unsettling; we never get them objectively. We know from the start why Hamlet is so troubled because we never see the reasons for it independently of the emotional suffering they have caused him.

At the start of this paper I described the optical illusion created by the play – that we don't think of Hamlet as a mass murderer, that we are quite prepared to think of ourselves as having a smack of Hamlet when we wouldn't dream of having a smack of Macbeth. That, I think, is largely to do with that readjustment of focus: that our view and our understanding of the action are Hamlet's own. This is of course a critical commonplace – you cannot see the play at all without realizing how closely it follows the movement of his mind; but it is not so often observed that Hamlet is a fallible narrator. This is an effect that should be impossible in drama, where the actions take place in front of our eyes: they should appear as objective fact, without any possibility of colouring by a partial point of view or an unreliable narrative voice. But the reception history of *Hamlet* shows that that is not true even of the actions we do see on stage, and certainly not of actions that take place offstage. I would guess that most of you who have followed my arguments so far will also have been making excuses for Hamlet to remove some of the blood from his hands: that Ophelia did not give him the support he needed (but what did she need from him?); or that Polonius or Rosencrantz and Guildenstern deserved it (but would we think that of such victims if they were murdered by anyone else?). Productions may on occasion try to gesture towards such qualifications, but there is no continuing stage tradition that opposes Hamlet's own reading of events.

Hamlet replaces dramatic objectivity precisely with subjectivity, in both senses: of giving a personal angle on things, taking sides, not offering an impartial study of the facts; and in the more recent critical sense of being based within the individual mind – the premises of the play as Shakespeare writes it lie entirely in what Hamlet calls 'this distracted globe', his own head. Almost his very first words mark his difference from earlier tragic protagonists: 'I am too much i'th' sun.' It is, of course, a pun on 'sun' and 'son'; but it insists on Hamlet's discontent with the position assigned to him, and so makes an immediate contrast with that image deeply familiar to the first audience of the play, of the sun as representing the hero at his highest point. The dominant images of this play establish themselves in the first soliloquy: images of corruption and sickness, for the condition of Denmark and of the world. Such images, though, are perceptions rather than statements, as Hamlet himself will point out:

This brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire – why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. 2.2.298-301

What is happening here is a radical recentring of drama inwards; and with that goes the radical recentring of tragic experience.

The degree to which Shakespeare succeeds in this can be measured by the critical history of the play: by all those studies that present Hamlet as thinker, as Romantic, as an idealist betrayed by his society; studies that show him as being every age's icon. It was an editorial decision that triggered such readings, when in 1773 Theobald published a composite text of the play that first time incorporated material preserved only in the Second Quarto into the Folio text that had been used as the basis for all earlier editions: material that included the final soliloquy, 'How all occasions do inform against me', the one speech in which Hamlet himself accuses himself of delay.^[16] The rest of the play does not, however, support a reading of Hamlet as indecisive: he does indeed, as he momentarily believes, kill Claudius in Act III, in his mother's chamber, within minutes of the play that confirms the king's guilt, but it turns out to have been the wrong man. And since then, he has been under arrest. The belief in the Hamlet who cannot act results only from the readers' and audiences' acceptance of the optical illusion of the play; for the objective unfolding of events that contradicts such readings does happen too – Hamlet's unhesitating stabbing of Polonius, his callous account of dispatching his fellow-students to their deaths, Ophelia's madness, the whole trail of blood that he leaves.

And even the soliloquies are not what they seem. The first does give essential information about the plot as well as revealing Hamlet's state of mind. The final one, 'How all occasions do inform against me', is the passage that is largely responsible for creating the reading of Hamlet as having the fatal flaw of hesitancy, but its textual status is nothing like so central: it appears only in Q2, so presumably Shakespeare did not see it as the key passage of the play it

has tended to become. Even the most famous of the soliloquies, ‘To be or not to be’, is not the great piece of introverted psychological realism often assumed: that it is so often taken as such is perhaps the biggest optical illusion of all. Hamlet never says ‘I’ in it, or uses any form of the first person, until the very end when he sees Ophelia and stops soliloquizing. Hamlet moreover is a student, a trained intellectual; and this soliloquy is a soliloquy in the precise technical sense, an argument in which one person takes the parts normally divided between disputants. It is a one-man debate, moreover, on a specific *quaestio*, the technical term for the doubtful proposition that constitutes a debate topic; and the soliloquy is set up precisely as such: ‘To be or not to be: that is the question’, the *quaestio*, the issue for debate. The formula was, moreover, a familiar one: an understanding of when *being* and *not being* are absolute contradictories and when they are merely contingent is one of the basic steps in all Renaissance logic, whether in the schemes of Aristotle or Melanchthon or Ramus. So Marlowe’s Dr Faustus’ farewell to the whole study of logic epitomised as *ov kai mh ov*, being and not being;^[17] ‘To be, and not to be, are terms of contradiction which never fall together into one and the same thing’ (Hooker, in a casual statement of the obvious in manuscript notes^[18]); or Melanchthon, the great Reformation scholar of Hamlet’s university of Wittenberg, writing a logic textbook that went through forty-six editions before 1600, and noting that God has set in our minds the principle *Quodlibet est, aut non est*, and that resistance to this law is madly to bear arms against Heaven.^[19] For an actor now, the first line of that famous soliloquy is a difficult one because it is too well known, and there is a risk that the audience will start singing along. Many in that first audience would also have recognised it, but for entirely different reasons. The line sets Hamlet up, not as an individual agonizing over whether to commit suicide, but as the pattern of the intellectual; it spells a rationalizing detachment from his emotional situation rather than passionate involvement.

The logical modelling continues throughout the speech, with the divisions of the main *quaestio*: is it nobler to suffer, or to put an end to suffering? The crucial moment of the argument is framed as a syllogism: death is like sleep; sleep may bring nightmares; therefore death may bring nightmares -- and therefore may be worse than real waking life. And when Hamlet lists the evils of real life, once again the key mood is one of rationalizing detachment: they relate not to his own present state but to broader social injustices that mostly have nothing to do with his own condition -- the oppressor’s wrong, the proud man’s contumely, the insolence of office and so on. If ‘dispriz’d love’ might be thought to bring in a personal note, Hamlet himself does not seem to notice.

Hamlet, and Shakespeare, are getting into deep philosophical waters. The age of Shakespeare’s *Hamlet* is also the age of Descartes, who hadn’t quite yet said *Cogito ergo sum*, ‘I think, therefore I am’; but it was in any case not a new proposition – St Augustine, for instance, had made the same point on several occasions, it appears in some of the logic textbooks, and in any case Shakespeare was probably quite capable of thinking it up for himself. The way in which the initial *quaestio* is set up, with its opposition of *to be* and *not to be*, also implies a Cartesian *to think* or *not to think*: ceasing to be implies a cessation of consciousness. As the *soliloquium* progresses, however, being and thinking turn out not to be commensurable after all, for ceasing to be in the sense of living is no guarantee of ceasing to be in the sense of thinking or feeling. There may be something after death – dreams, a continuing consciousness; and so thinking itself, the condition that according to Descartes and Augustine proves one’s being, becomes an agent to maintain an unwanted existence. One can’t opt out of *being* by suicide; conscience, the pale cast of thought, interposes between those options of to be or not to be, rendering them not incompatible contradictories but a non-existence of nightmare consciousness. If the whole play is an optical illusion to suggest the sensitive thinker rather than the cold-blooded murderer, then its most famous speech is perhaps the greatest optical illusion of all, in that it has fooled generations of playgoers into thinking they are seeing someone’s inmost heart when the method, at least, is a textbook model of scholastic disputation.

But to go back to the original question of this paper: why did Shakespeare write *Hamlet* like this, with that extraordinary disjunction between the events of the play and their effect on the audience? Presumably not just to get the pleasure of a conjuring trick successfully performed. We can’t second-guess Shakespeare’s mind, but the answer may be in the play itself. If tragedy is to be located inwards, in the mind rather than the world, in response rather than event, then there needs to be set up a measurable difference between the mind and the world, between response and event; otherwise the play would come over as simply a tragedy of event, only a rather more thoughtful one than usual – as perhaps had already happened with *Richard II*. An Elizabethan audience, however, expecting a tragedy of event or a spectacle of blood, would have been much more alert to those aspects of the play than we are: it would have been its deep subjectivity, which we take for granted, that to them would have been unexpected and startling. They, in fact, would see both sides of the optical illusion -- both what is ‘really’ there in terms of action and event and bloodiness, and the new perspective through which they are invited to view such things. Our own expectations of subjectivity have tended to blind us to what is ‘really’ there, to the point where we are not able to see it any more.

I called this paper ‘Hamlet and the Invention of Tragedy’. ‘Invention’ does of course have different meanings in the Renaissance and now. Now, it is a matter of making things up -- of originality, of creating something that did not exist before. In Renaissance (and indeed Classical) rhetoric, it is a term that indicates rather some skilful variation on what is already established: the recasting of a subject or a convention, even of a genre. In *Hamlet*, I would suggest, Shakespeare is doing both. He takes the established parameters of tragedy and bends them to new shapes; and he invents, in the modern sense, a form and definition of tragedy so convincing that it is easy to believe it to be archetypal, something so deeply representative of human nature and human understanding that it never needed to be invented at all.

NOTES:

1. See sig. H2r of the First Quarto (online, or in *Shakespeare's Plays in Quarto*, ed. Michael J.B. Allen and Kenneth Muir (Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1981, p. 605). The best edition is *The First Quarto of Hamlet*, ed. Kathleen O. Irace, New Cambridge Shakespeare (Cambridge: Cambridge University Press, 1998)
2. Hamlet goes on to acknowledge that Laertes' cause is the 'portraiture' of his own (5.2.78-9), but this must refer to the fact that he killed Laertes' father just as Claudius killed Hamlet's; Hamlet has no dead sister to offer as portraiture of Laertes'. Unless otherwise specified, quotations from *Hamlet* are from the edition by G.R. Hibbard (Oxford, 1987; reprinted in the World's Classics series, 1994), since it is based on the Folio text; for reasons given in the paper, I have avoided using as evidence for my arguments passages that do not appear in the Folio.
3. Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk recorded by Henry Nelson Coleridge* ed. Carl Woodring (London and Princeton, NJ, 1990), II.61.
4. National Theatre: unnamed actor quoted in *The Independent Magazine* issue 347, 13 May 1995, p. 16 (Garry Jenkins et al, 'Disparate Dan').
5. My enterprise is therefore rather different from that of Roland Mushat Frye, *The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600* (Princeton, NJ, 1984), who looks at the contemporary context for individual motifs in the play but not at the larger issues raised by the nature of the play as a whole.
6. Stanley Wells and Gary Taylor, *William Shakespeare: A Textual Companion* (Oxford, 1987), p. 400.
7. The argument that follows needs to be displaced sideways if, as has alternatively (and vigorously) been argued, Q1 represents the staged version of the play more closely than the Folio: Q1 would then show even more sharply the contrast between the play written or adapted to meet the set of audience expectations discussed below, and the fuller conception, represented by the later texts, that breaks with those expectations. If that were so, the contrast between playgoers' expectations and the Q2 text would first have been evident to readers of Q2 rather than to the theatre audience. For discussion, see Irace's edition. Giorgio Melchiori argues that Q1 represents a cut-down version of the full text, 'Hamlet: The Acting Version and the Wiser Sort', in Thomas Clayton (ed.), *The 'Hamlet' first published (Q1: 1603)*, (Newark, Delaware, 1992), pp. 195-210. Wells and Taylor accept the case for the memorial reconstruction of the Q1 text, *Textual Companion*, pp. 398-401. On Q2 as a text for reading, see Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
8. See Lane Cooper, *The Poetics of Aristotle: Its Meaning and Influence* (London, 1923), pp. 99-118 (Italy), 129-35 (Renaissance England); and Marvin Theodore Herrick, *The Poetics of Aristotle in England* (New Haven, 1930), pp. 14-33.
9. *Julius Caesar Scaliger: Poetices Libri Septem* (Lyon: 1561), facsimile intro. August Buck (Stuttgart, 1964), I.vi, viii-xi, xvi (pp. 11, 24-5); *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Ludouico Casteluetro* (Vienna, 1570), 146v-167v, esp. 157v.
10. The Olivier film uses the passage as voiceover-cum-epigraph, concluding with the definition of Hamlet's vicious mole of nature as indecision. The 'fatal flaw' definition of the tragedy of *Hamlet*, like the 'thinker' model, is more popular with academics than actors: cf. the short review by 'RS' of the actor Michael Pennington's *Hamlet: A User's Guide*, in the *Times Literary Supplement* for 22 March 1966, which castigates Pennington for being 'untroubled by Hamlet's apparent lack of a tragic flaw' and his ascription to him of cleverness – that is, of acting deliberately rather than accidentally.
11. *Lochrine* (Malone Society Reprints) 2116-20.
12. Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry* in G. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays* (Oxford, 1904), I.177; *Revenge's Tragedy* V.iii.47-8 (formerly ascribed to Cyril Tourneur, the play has now been re-ascribed to Christopher Middleton, and can be found in editions of both playwrights).
13. *The Riverside Chaucer*, general ed. Larry D. Benson (Boston, 1987; Oxford, 1988), *Boece* II pr. 2.
14. *Thyestes* lines 613-4 in vol. 2 of *Seneca's Tragedies* ed. Frank Justus Miller, Loeb Classical Library (London and Cambridge, Mass., 1961).
15. The term in this sense goes back to St Augustine; for a concise history, see Raymond Williams, 'On Dramatic Dialogue and Monologue (particularly in Shakespeare)', in his *Writing in Society* (London, [1983]), pp. 40-50, and, on *Hamlet*, pp. 57-60.
16. The soliloquy appears in Act 4 scene 4 in composite texts; Hibbard's F1-based text provides it in an appendix. For a useful summary of the effect of the soliloquy's incorporation on the critical reception, see John Jones, *Shakespeare at Work* (Oxford, 1995), pp. 126-35; and for the Romantic reaction, from both critics and actors (notably Edmund Kean), *Critical Responses to Hamlet 1790-1838*, ed. David Farley-Hills (New York, 1996), e.g. pp. 54-9, 61-3 (Coleridge), p. 111 (Hazlitt on Kean).
17. *Faustus* 1.12, 'Bid Oncaymaeon farewell, Galen come'; see R.W. Dent, 'Ramist Faustus or Ramist Marlowe?', *Neuphilologische Mitteilungen* 73 (1972), 63-74; the formula is widely found in both Latin and Greek logic texts.
18. Dublin Fragments #22, p. 126 in *The Folger Library Edition of the Works of Richard Hooker* vol 4: *Of the Laws of Ecclesiastical Polity: Attack and Response*, ed John E. Booty (Cambridge, Mass., 1982) (general ed W Speed Hill, 4 vols 1977-82).
19. *Philippi Melanthonis Opera quae supersunt omnia* ed Carolus Gottlieb Bretschneider (Corpus Reformatorum XIII, Halis Saxonum, 1846), *Erotemata Dialectices* II, cols. 585-6: 'Deus. . . inseruit nostris mentibus hoc principium: Quodlibet est, aut non est. Et pugnare cum hac divina lege. . . ut si quis furiosus arma coelo inferret.' On the number of editions, see Peter Mack, *Renaissance Argument: Valla and Agricola in the Traditions of Rhetoric and Dialectic* (Leiden, 1993) p 320, citing W. Risse, *Bibliographica Logica I: 1472-1800* (Hildesheim, 1965). The overlap between the soliloquy and the logic texts has been remarked by e.g. Frye, *The Renaissance Hamlet*, p. 188; and by Henry Chadwick in a letter to the *TLS*, December 1993.

შელენ კუპერი

შუასაუკუნეებისა და რენესანსული ინგლისური
ლიტერატურის პროფესორი, კემბრიჯი,
დიდი ბრიტანეთი

ჰამლეტი და ტრაგედიის გამოგონება

ჰამლეტი შექსპირის ერთ-ერთი ყველაზე „უცნაური“ ტრაგედიაა. ამ პიესის მთავარი პერსონაჟი — დანიის პრინცი — საკუთარი ხელით თუ სხვების მეშვეობით ხოცავს ადამიანთა იმდენად დიდ რაოდენობას (პოლონიუსის მთელი ოჯახი, კლავდიუსი, როზენკრაცი და გილდესტერნი), რომ ამ თვალსაზრისით აჭარბებს შექსპირის სხვა პერსონაჟებს, მათ შორის რინარდ მესამესა და მაკბეტსაც კი. არადა რატომღაც *მაკბეტი* დღემდე მიჩნეულია სისხლიან პიესად, *ჰამლეტი* კი — ინტელექტუალურად. რჩება შთაბეჭდილება, რომ შექსპირმა შექმნა გარკვეული ოპტიკური ილუზია — ჰამლეტის სახით მან დახატა მკვლელი (დღევანდელი გაგებით სერიული მკვლელიც კი), მკითხველი და მაყურებელი კი აიძულა, მასში გაუბედავი ინტელექტუალი

დაენახათ. წინამდებარე სტატიის მიზანია, გაარკვიოს, როგორ შეძლო მან თავისი ჩანაფიქრის განხორციელება ან, უფრო სწორად, რაში დასჭირდა ამის გაკეთება?

იმთავითვე შეიძლება ითქვას, რომ *ჰამლეტი* შექსპირმა საფუძველი ჩაუყარა ტრაგედიის ახლებურ, ე.წ. თანამედროვე გაგებას. საქმე ისაა, რომ შექსპირის ეპოქაში ტრაგედიად მიჩნეული იყო სისხლიანი სანახაობა და ამ ჟანრის პიესის ავ-კარგიც დაღვრილი სისხლის რაოდენობით განისაზღვრებოდა. შექსპირს თავად ჰქონდა დაწერილი ამ ტიპის ტრაგედია, *ტიტუს ანდრონიკუსი*, რომელიც უხვად იყო სისასტიკითა და სისხლით გაჯერებული შურისძიების სცენები. მართალია, *ჰამლეტში* იგი ასე შორს არ წასულა, როგორც *ტიტუსში* (ყოველ შემთხვევაში, *ჰამლეტის* პერსონაჟებისთვის შეიღებების ხორციით დაზაბებული ღვეზელი არავის შეუთავაზებია), მაგრამ *სისხლიანი სანახაობის* განსაზღვრება ამ პიესასაც ზედმიწევნით მიესადაგება თუნდაც ფინალურ სცენაში ფიცარნაგზე გართხმული ოთხი გვამის (კლავდიუსი, ჰერტრუდა, ლაერტი, ჰამლეტი) გამო. შექსპირის არც ერთ სხვა ტრაგედიაში (*ტიტუსის* გარდა) გვამების ასეთ სიმრავლეს სცენაზე, მით უფრო ფინალში, ვერ ვხედავთ, თუმცა დაღვრილი სისხლი ყველაზე ნაკლებად გამოვადგება იმის გამოსარკვევად, რატომ მიაჩნიათ *ჰამლეტი* ერთგვარ კვინტესენციალურ ტრაგედიად.

მეორე დეფინიცია, რომელიც ელისაბედის ხანაში ტრაგედიას ჰქონდა, იყო მისი ცუდი დასასრული, რაც კომედიის ანტიპოდად იყო მიჩნეული. 1612 წელს დაწერილი თომას ჰეივუდის „აპოლოგიაში მსახიობებისათვის“ განსაზღვრულია, რომ „კომედიები იწყება მღელვარედ, მაგრამ მათ ბედნიერი დასასრული აქვს, ტრაგედია კი, პირიქით, მშვიდად იწყება და მშფოთვარედ მთავრდება“. შექსპირის არაერთი ტრაგედია, კერძოდ, *რომეო და ჯულიეტა*, სავსებით მიესადაგება ამ განსაზღვრებას. რაც შეეხება *ჰამლეტს*, მიუხედავად იმისა, რომ მას ტრაგიკული დასასრული აქვს, ის გაცილებით პრობლემატური პიესაა, ვიდრე ეს მეორე დეფინიციის მიხედვით არის განსაზღვრული: ის „მშვიდად“ ნამდვილად არ იწყება (მხედველობაში გვაქვს მეფის უცარი სიკვდილი) და პიესის პირველივე სცენა რენესანსული დრამის დასაწყისს მოგვაგონებს.

მესამე მთავარი დეფინიცია ტრაგედიისა, ასე მახლობელი ელისაბედის ეპოქის თეატრალებისთვის, უკავშირდება არა იმდენად პიესის დასასრულს, რამდენადაც მის სტრუქტურასა და შინაარსს: ტრაგედიად მოიაზრებოდა ძლევამოსილი ადამიანის „ვარდნა“ წარმატების მწვერვალთან — ეს იყო ამბავი კაცისა, რომელიც, მინიორი აღზევების მწვერვალზე მყოფი, სავალალოდ ასრულებდა სიცოცხლეს. ამგვარი დეფინიცია, რა თქმა უნდა, საკმაო მსგავსებას ამჟღავნებს არისტოტელეს პრინციპთან, რომლის მიხედვითაც ყოველმხრივ აღზევებული ადამიანი იღუპება ბედისწერის უკუღმართობით ან ბედისწერა წარმართავს ამქვეყნად ყოველივეს, მათ შორის დიდებული ადამიანების ხვედრსაც. თუმცა ელისაბედის ეპოქის ეს დეფინიცია მნიშვნელოვნად განსხვავდება არისტოტელეს განმარტებიდან. არისტოტელეს ეპოქის ტრაგედიაში პროტაგონისტი აღზევებულია პოლიტიკური თვალსაზრისით, ვთქვათ, საზოგადოებრივი მდგომარეობით, და არა პიროვნული თვისებებით (მათ შორის გონებრივი შესაძლებლობებით), თანაც ელისაბედის ხანის ტრაგედიაში ფატალურ განადგურებას განიცდიან, როგორც წესი, ცუდი ადამიანები, რომელთა უარყოფითი თვისებებიც არის საუკეთესო მინიშნება სწორედ ამ ტიპის (ე.წ. „დაცემის“) ტრაგედიაზე, შესაბამისად მათი სავალალო დასასრული შეიცავს გარკვეულ დიდაქტიკურ-მორალურ მინიშნებას, ვთქვათ, როგორ უნდა/არ უნდა მოქცეს მეფე. სიმბოლურად კი პიროვნების ტრაგიკული დაცემა დღის ღამედ და ზაფხულის ზამთრად შეცვლით იყო გამოხატული. შექსპირმაც თავის პიესებში იმეკვიდრა როგორც „პრინციის დაცემის“ დიდაქტიკური მოდელი, ისევე ზემოთ ხსენებული მხატვრული სახე (მეფე რიჩარდ II-ის მიერ ძალაუფლების დაკარგვა შედარებულია ფრთხილად მწვერვალზე ფაქტონის ვარდნასთან) და ელისაბედის ეპოქის ტრაგედიის ამგვარი (მესამე) დეფინიცია გამოიყენა *რიჩარდ III-სა და მაკბეტში*. *ჰამლეტიც* შეიძლება ითქვას, რომელიც ყოფილიყო მსგავსი ტიპის ტრაგედია, ოღონდ მისი სახელწოდება იქნებოდა „კლავდიუსის ტრაგედია“ და არა *ჰამლეტისა*. პირველ ყოვლისა, დავინყოთ იმით, რომ *ჰამლეტს* არა აქვს არავითარი პოლიტიკური ძალაუფლება. ის ჰიპოთეტური მემკვიდრეა და საეჭვოა, რომ ოდესმე მეფე გახდეს; მისი კარიერაც მორალურ გაკვეთილად ვერავის გამოადგება, მით უფრო რომელიმე ტირანს, რადგანაც მას არა აქვს არც საზოგადოებრივი და არც პოლიტიკური როლი.

ასე რომ, შექსპირმა მართლაც დაწერა სამი სხვადასხვა ტიპის ტრაგედია, რომლებიც მიესადაგება ელისაბედის ეპოქის დეფინიციებსა და მოდელს, შემდეგ კი დაწერა *ჰამლეტი* — მათგან რადიკალურად განსხვავებული პიესა. საქმე ისაა, რომ ამავ ავტორის სხვა ტრაგედიებისგან განსხვავებით „ტრაგიკული“ ლოკალიზებულია *ჰამლეტის* გონებაში და არა გარემოში, პასუხებში და არა მოვლენათა მიმდინარეობაში. შეიძლება ითქვას, რომ *ჰამლეტი* შექსპირის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც წარმოდგენის მსვლელობისას დროის უმეტეს ნაწილს სცენის ქვემოთ, მაყურებელთან უშუალო სიახლოვეში ატარებს, მაშინაც კი, როცა იგი უშუალოდ არ მიმართავს მას. მიუხედავად ამისა, პიესის პირველივე სცენაში ის ექცევა როგორც სოციალურ (შავ ტანსაცმელს ატარებს, საკარო ეტიკეტით განსაზღვრულ პოლიტიკურ თამაშებში არ ებმება), ისე თეატრალურ იზოლაციაში (პირველი მონოლოგისას იგი მარტო რჩება სცენაზე, რათა თავისი შინაგანი ფიქრები და განცდები გაამჟავნოს). თუმცა *ჰამლეტი* ე.წ. „მცდარი ნარატორია“. ეს არის ავტორის მიერ გამოყენებული ხერხი, რომელიც, წესით, დაუშვებელია დრამაში, სადაც მოქმედება მაყურებლის თვალწინ ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი მოქმედება პიესაში ისე უნდა იყოს აღქმული, როგორც ობიექტური ფაქტი, ყოველგვარი სუბიექტური შელამაზების გარეშე, *ჰამლეტში* ყველაფერი ირეალურია — ისიც, რასაც მაყურებელი სცენაზე ხედავს და ისიც, რაც სცენის მიღმა ხდება (თუნდაც, კლავდიუსისა თუ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მკვლელობა ან ოფელიას თვითმკვლელობა). ამ პიესაში დრამატული ობიექტურობა ჩანაცვლებულია სუბიექტურობით — საგნები და მოვლენები აქ შეფასებულია პერსონალური კუთხით, ანუ ეს შეფასება ეყრდნობა არა რეალურად არსებულ ფაქტებს, არამედ ინდივიდის გონებაში „დაბადებულ“ იდეებს. აქედან გამომდინარე, *ჰამლეტის* მონოლოგები სრულებითაც არ არის ის, რაც ერთი შეხედვით ჩანს. უკანასკნელი, ყველაზე ცნობილი მონოლოგიც კი („ყოფნა-არყოფნა“) ნამდვილად არ არის მიჩნეული ინტროვერტირებულ ფსიქოლოგიურ რეალიზმად, როგორც ეს საყოველთაოდ მიჩნეულია. ის წარმოგვიდგენს *ჰამლეტს* არა პიროვნებად, რომელიც აგონიაშია, ვინაიდან ვერ გადაუწყვეტია, ჩაიდინოს თუ არა თვითმკვლელობა, არამედ ერთგვარ მოდელად ინტელექტუალისა, რომელიც გამუდმებულ ყოყმანშია: ვერ გადაუწყვეტია, რა უფრო კეთილშობილური საქციელია: ტანჯვა თუ ამ ტანჯვისთვის ბოლოს მოლება? არგუმენტის საკვანძო მომენტი მოქცეულია სილოგიზმში: სიკვდილი ძილის მსგავსია, ძილს კი შეუძლია

კომმარების გამოწვევა, ასე რომ, ეს კომმარები სიკვდილის შემთხვევაშიც „არ დაგვანებებენ თავს“ — შესაბამისად, სიკვდილი შეიძლება უარესიც კი აღმოჩნდეს, ვიდრე რეალური, „ფხიზელი“ ცხოვრება. ამიტომ როდესაც ჰამლეტი ჩამოთვლის რეალური ცხოვრების კომმარებს, მთავარ ტონალობად აქ კიდევ ერთხელ გაჟღერდება რაციონალიზებული გაუცხოება: ეს კომმარები უკავშირდება არა ჰამლეტის ამჟამინდელ მდგომარეობას, არამედ ფართო სოციალურ უსამართლობებს, რომელთაც არაფერი აქვს საერთო მის პიროვნებასთან.

არადა ელისაბედის ეპოქის აუდიტორია შექსპირისგან ელოდა ენ „მოქმედების ტრაგედიას“, სისხლიან წარმოდგენას, თანაც უდავოა, რომ ის ადვილად შეამჩნევდა ოპტიკური ილუზიის ორივე მხარეს — იმას, რასაც გულისხმობს ტერმინები „მოქმედება“, „მოვლენა“ თუ „სისხლიანი“ და ახალ რაკურსს, რომელიც მას შესთავაზეს ამგვარი ამბების საცქერლად.

რატომ ჰქვია ამ სტატიას „ტრაგედიის გამოგონება“? რა თქმა უნდა, სიტყვა „გამოგონებას“ განსხვავებული მნიშვნელობა ჰქონდა რენესანსის ეპოქაში და აქვს ახლა. დღესდღეობით ეს სიტყვა აღნიშნავს რაღაც ისეთს შექმნას, რაც ადრე არ არსებობდა. რენესანსის ეპოქის რიტორიკაში კი ამ ტერმინის ქვეშ იგულისხმებოდა უკვე არსებულის, უკვე შექმნილის უფრო უკეთესი, უფრო ოსტატური ვარიაცია: თემის ან კონვენციის, ზოგჯერ ჟანრის გადამუშავებაც კი. ჰამლეტში, ჩემი აზრით, შექსპირი ერთდროულად ორივე გზას ირჩევს: ის სარგებლობს ტრაგედიის უკვე არსებული პარამეტრებით და თავის პიესას ახალ ყალიბში აქცევს, ახალ ფორმას ანიჭებს; თანამედროვე გაგებით ის თხზავს ტრაგედიის ფორმასა და დეფინიციას და თანაც ისე დამაჯერებლად, რომ სულაც არ არის ძნელი მისი არქექტივად მიჩნევა; იმავდროულად იგი ისე სიღრმისეულად წარმოგვიჩენს ადამიანურ ბუნებასა და მის ზრახვებს, რომ თითქოს ამ ყოველივეს გამოგონება სრულებითაც არ იყო საჭირო.

რუსულან თურნავა

მწერალი და სამყარო (ისტორიულ-ლიტერატურული ორიენტირები გასტონ ბუაჩიძის შემოქმედებაში)

ქართულ-ფრანგულ ლიტერატურულ ურთიერთობას იშვიათად თუ ჰყოლია ისეთი ნაყოფიერი მკვლევარი და შემოქმედი, როგორც გასტონ ბუაჩიძეა. ნათელი აზრი და საინტერესო მიგნებები თანმიმდევრულად გასდევს მის გამოკვლევებს, რომლებსაც მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში გადავყავართ. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ქართველი პოეტების შემოქმედების შედარებითი ანალიზი, სადაც გამოკვეთილია მათი ადგილი მსოფლიო ლიტერატურის არეალში. გასტონ ბუაჩიძის მიერ შესრულებული თარგმანები უდიდეს როლს ასრულებს ქართულ-ფრანგული კულტურული დიალოგის განვითარებაში.

ორ ნაწილად გამოცემულ ნიგნში — „ნახნაგები“ (1983, 1986) მკითხველი თვალს ადევნებს ფრანგი მწერლების შთამბეჭდავ პორტრეტებს. აქ ღრმად იგრძნობა მათი შემოქმედების არსი და სულისკვეთება.

ვხედავთ პიერ დე რონსარს, განონასნორებული კომპოზიციების დიდოსტატს, რომელიც „კვლავ და კვლავ სიყვარულის მეშვეობით უახლოვდება არსებობის სიბრძნეს“. „სიყვარულის შუქურა“ უნათებს პოეტს სავალ გზას. „... მე ავაშენებდი ტაძარს ლუარის პირას და მას დაერქმეოდა რონსარისა და მისი მარიონის ტაძარი“, — რონსარის ეს ტაქები (ელეგიიდან „მარის“) გასტონ ბუაჩიძეს აღუძრავს ფიქრებს შემოქმედის მისწრაფებების შესახებ: „შემოქმედი თავისი ბუნებით მშენებელია. ფათერაკების მიღმა მას თავისი საოცნებო შენობა ელანდება: რაბლეს — თელემის სააბატო, რონსარს — ლუარისპირა ტაძარი, ფიროსმანს — თბილისის შუაგულში აგებული უბრალო სახლი მხატვართა შეხვედრებისათვის. თითოეული ოცნება ძვირფასია ჩვენთვის, მათ შორის რონსარის სიყვარულის ტაძარი“ (ბუაჩიძე 1986: 54-55).

მკვლევარი განიხილავს „პოეტების მეფის“, ჟან კოკტოს მრავალმხრივი ნიჭის გამოვლინებას პოეზიაში, პროზაში, თეატრსა და ფერწერაში. ის ხაზგასმით მიუთითებს კოკტოს „ლირიკის ნათელ, სიცოცხლის სიხარულით აღბეჭდილ ხატოვანებაზე“, რაც უფრო მკვეთრად ჩანს სევდიანი მოტივების, მონტენისებური „სიკვდილისათვის მზადების“ ფონზე.

ასევე თანმიმდევრული ანალიზის საფუძველზე შეჰყავს გასტონ ბუაჩიძეს მკითხველი ჟაკ პრევერის საოცარი ასოციაციების სამყაროში, რომელიც კონკრეტულ-ნივთობრივ და ანტიემფატიკურ ლერძს ეყრდნობა. წარმოჩენილია პრევერის უჩვეულო შედარებები, მოულოდნელი ეპითეტები, სიტყვათა თამაში. „სიტყვა, — წერს გასტონ ბუაჩიძე, — მისი ლექსების გასაღებია; იგი არა მარტო სამშენებლო მასალაა, არამედ მრჩეველიც. რომელიმე სიტყვით გატაცებული პოეტი ჯერ კიდევ ვერ ხედავს იმ გაუთვალისწინებელ ასოციაციებს, რომლებსაც ეს სიტყვა გამოინვევს. მკითხველი ამ ასოციაციებით მუდამ გაოცებული რჩება და იქნებ ეს გაოცებაა ის ძირითადი და განუმეორებელი გრძნობა, რასაც ჩვენ განვიცდით პრევერის ლექსების კითხვისას“.

გასტონ ბუაჩიძეს მიაჩნია, რომ „შექსპირისეული ტირილის ღირსეული მოპასუხე, სხვაზე უფრო, რაბლეს სიცილი გახლავთ“. რაბლეს კომიზმის, როგორც მხატვრული ხერხის, გასტონ ბუაჩიძისეული ანალიზი ლაკონური და იმავდროულად არსებითი ხასიათისაა: „იციინან გოლიათები და მათი ხარხარი —

მადიანი და გამანადგურებელი – ქარიშხალივით განაახლებს სამყაროს. დიახ, რაბლეს სიცილი მაღალი სიცილია, ეს სიცილი არა მხოლოდ ინახავს და განამტკიცებს ადამიანის ღირსებას, არამედ განასახიერებს მას“ (ბუაჩიძე 1986: 128).

საგულისხმოა დაკვირვება, რომელიც ეხება გარგანტუას სიტყვებს პანტაგრუელის მიმართ: „ცოდნა შეგნების გარეშე მხოლოდ ნგრევაა სულისა“. გასტონ ბუაჩიძე ამბობს: „თუკი გავისხენებთ, რომ ფრანგული სიტყვა „შეგნება“ ეტიმოლოგიურად „ცოდნის თანმხლებს“ ნიშნავს, შეიძლება ითქვას, რომ რაბლემ ენის ნიაღში მთვლემარე ჭეშმარიტება გააცხადა“ (ბუაჩიძე 1986: 138).

მკვლევარი გვიჩვენებს აგრეთვე მიჭდრო კავშირს რაბლეს შემოქმედების ზოგადსაკაცობრიო ხასიათსა და საფრანგეთისადმი სიყვარულის გამოვლინებას შორის პეიზაჟებსა თუ პერსონაჟების ხასიათებში.

XX საუკუნის მწერლებს შორის გამოვყოფთ ჟან-პოლ სარტრს, რომლის „მნიგნობრულ სამყაროს“ გასტონ ბუაჩიძე დანვრისებრ სწავლობს. დაძაბული მიყვებით მას „ადამიანის შიდა სამყაროს გადამშლელი ჯერ არნახული მოგზაურობის სარტრისეულ გზებზე“, რომელიც მთავრდება მრავალმნიშვნელოვანი დასკვნით: „სარტრი ნგრევის, ქმნადობისა და გადაფასების პროცესში ჩაბმულ ფასეულობათა, ცვალებად და არასაბოლოო ღირებულებათა მორალისტია“ (ბუაჩიძე 1986: 146).

სტატიაში „ევროპა საქართველოს მისადგომებთან: ისტორიულ-ლიტერატურული ორიენტაციები“ მნიშვნელოვან ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობითაა ნაჩვენები, თუ როგორ ეძებდა საქართველო მხარდამჭერს ერთმონაწილს და კულტურულად მონათესავე ევროპაში მუსულმანური ფანატიზმის წინააღმდეგ: XII საუკუნეში საქართველოდან იგზავნება შესანიერი პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრისთვის და ეს არის ჯვარი, რომელზედაც ევნო იესო. XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე პაპი მის ქადაგებაში მოუწოდებს ქართველებს, დაეხმარონ ჯვაროსნებს. ერთი ქართველი ჟამთაღმწერლის თანახმად „ფრანკები და ბერძნები, რომლებიც ზღვაზე დაცურავდნენ, ხოტბას ასხამდნენ თამარს იმ სასიკეთო დროში“ (ბუაჩიძე 2000: 111-115).

XIV-XV საუკუნეებში 150 წლის განმავლობაში წმინდა მინაზე განლაგებულ სხვადასხვა მონასტერს, გოლგოთას და უფლის საფლავის მონასტერს ქართველი სამღვდელთა განაგებს.

1821 წლიდან საქართველოში არსებობს საფრანგეთის საკონსულო; ალექსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახში იქმნება პირველი ევროპული ტიპის სალონი, რომლის პატრონი თარგმნის ვოლტერს, ჟან-ბატისტ რუსოს, ლაფონტენს, რასინს და ვიქტორ ჰიუგოს; XIX საუკუნის შუა წლებში აკაკი თარგმნის მოლიერის „სკაპენის ცულლუტობას“.

მე-20 საუკუნის ქართულ აზროვნებაში საფრანგეთის გამოძახილის ერთ-ერთ გამოვლინებად გასტონ ბუაჩიძე ასახელებს მერაბ მამარდაშვილის ნაშრომებს ადამიანის ღირსებისა და თავისუფლების საკითხებზე, რომელიც ეყრდნობა რენე დეკარტისა და პრუსტის შეხედულებებს.

გასტონ ბუაჩიძეს ბუნებრივ მოვლენად მიაჩნია ის ფაქტი, რომ დღეს „ისტორიული შემობრუნების მომენტში საქართველო საკუთარ გულსა და გონებაში არაერთგზის აღმოაჩენს ევროპას. განა ეს გასაკვირია? რამეთუ ნაწილი უბრუნდება მთელს“.

გამოკვლევაში „ქართული სახე ბალზაკის შემოქმედებაში“ განხილულია რომანი „ოქროსთვალე ქალიშვილი“ (ტირილოვის — „ცამეტა თავგადასავალი“ მესამე ნიგნი), რომელშიც ქართველი ქალი დახატულია როგორც აღმოსავლური სრულყოფილი სილამაზის ნიმუში.

როგორც გატონ ბუაჩიძე გვეუბნება, ბალზაკის მიერ შექმნილი აბსოლუტების მდიდარ ინსტრუმენტზე ერთი სიმი შემონახულია აღმოსავლური მისტიკისთვის. მართალია, „დიდი ფრანგი რომანისტი კარგად არ იცნობდა ამ ქვეყანას, მაგრამ მაინც შექმნა საქართველოს განუმეორებელი სახე, რამეთუ ის იყო ბალზაკი“.

მკვლევარი მკითხველს ურჩევს ქართული თემა განიხილოს ბალზაკის მიერ აბსოლუტის ძიებათა კონტექსტში, რამდენადაც აქ აბსოლუტური სილამაზის ძიება უნდა ვიგულისხმოთ.

გასტონ ბუაჩიძის თარგმანები ქართულიდან ფრანგულად და პირიქით, დიდხანია იქცა როგორც ფრანგული ასევე ქართული ლიტერატურის სიმდიდრედ: ჟიულ ვერნი, სარტრი, რუსთაველი, მოსე ხონელი, ქართული ხალხური ზღაპრები, სულხან-საბა, ილია, აკაკი, ვაჟა, გალაკტიონი და ა. შ.

ლექსის პროზაული თარგმანის მომხრეები მიუთითებენ, რომ პოეტურ თარგმანში სალექსო ფორმას ენიერება მხატვრული სახეები, მაგრამ ფრანგი კრიტიკოსების აზრით გასტონ ბუაჩიძემ „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანში შეძლო რუსთაველის მდიდარი რითმების, თექვსმეტმარცვლოვანი საზომისა და სიუჟეტის ჰარმონიულად გადმოცემა, რასაც ხელი შეუწყო ქართული და ფრანგული ლექსთწყობის გარკვეულმა სიახლოვემ.

ცნობილი ფრანგი ქართველოლოგი ბერნარ უტიე აღნიშნავს, რომ „გასტონ ბუაჩიძემ კატრენები გართმა თანამედროვე ფრანგულ პოეზიაში მიღებულ რითმათა სახესხვაობის გათვალისწინებით და თანაც რარიგ ვირტუოზულად! ადვილი წარმოსადგენია თუ როგორ შრომას მოითხოვს ასეთი შედეგის მიღწევა, მაგრამ ამაოდ როდი დამშვრალა მთარგმნელი: გარდა იმ სიმდიდრისა, რომელიც თარგმანს დედანთან აახლოებს, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ რითმა რიტმის ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია, მისი ერთგვარი — პუნქტუაცია“ (უტიე 1979).

ვფიქრობთ, ასეთ წარმატებას საფუძვლად უდევს მითარგმნელის მიერ რუსთაველის მსოფლმხედველობის გათავისება და იმავდროულად ამ ფილოსოფიის ცხოვრებისეული, პრაქტიკული მნიშვნელობისადმი ღრმა რწმენა. გასტონ ბუაჩიძეს სჯერა, რომ ადამიანები ვერაფერს მიაღწევენ ერთმანეთისათვის თავგანწირვისა და ერთგულების გარეშე, თუ გულით არ ირწმუნებენ რუსთაველის სიტყვებს: „რასაცა გასცემ შენია, რაც არა დაკარგულია“.

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანის წინასიტყვაობაში — „მზიანი ღამე“ გასტონ ბუაჩიძე ამბობს, რომ სიყვარულის გარეშე ადამიანი იკარგება პირუტყვული არსებობის ღამეში, მაგრამ დიდი განსაცდელის წინაშე მდგარ რუსთაველის პერსონაჟებს უფალი სიყვარულთან ერთად უნანილებს პლატონის, არისტოტელეს, პლოტინის, ფსევდო დიონისე არეოპაგელის სიბრძნეს: „რუსთაველი, რომელიც არ ამორებს ერთმანეთს პოეზიას და სიბრძნეს, კარგი გამგონისათვის გამოხდის მათი მოძღვრების კვინტესენციას“.

გასტონ ბუაჩიძემ რუსთაველთან ერთად შუა საუკუნეებისა და XIX საუკუნის მრავალი ქართველი პოეტის ლექსები ააჟღერა ფრანგულად.

განსაკუთრებულია მისი დამოკიდებულება გალაკტიონისადმი, რომლის წვლილს ქართული ლექსის განახლებისა და ევროპულ პოეზიასთან დაახლოების თვალსაზრისით ფართოდ იკვლევს თავად. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს იმ სირთულეებს, რაც დაკავშირებულია გალაკტიონის მუსიკალურობისა და მხატვრული სახეების გადმოღებასთან სხვა ენაზე, განსაკუთრებით იმ სახეების, რომლებიც თვით სიტყვებში ვლნდება („სილაჟვარდე“, „სილაში ვარდი“, „ლოდინი ლოდის“, „ქარი ქრის“, „დავკრივარ“).

უცხოელებს მიეცათ შესაძლებლობა, გასტონ ბუაჩიძის მიერ კომპეტენტურად და სიყვარულით შექმნილი გალაკტიონის რჩეული ლექსების ფრანგული თარგმანებით გაეცნონ და დააფასონ ქართული პოეზია. ამ კრებულს მთარგმნელმა უწოდა „მე და ღამე“, რასაც ასე განმარტავს: „ამ გამოცემისათვის გალაკტიონის ერთ-ერთი ლექსის სათაური ავირჩიეთ, რადგან ნიშანდობლივი გვეჩვენა პოეტის სწრაფვა: ეძიოს ნათელი ღამის წიაღში. პოეტის, ისევე როგორც ნებისმიერი შემოქმედის, იდუმალი დრამის დაყვანა დროის სიბნელისა და სისასტიკესთან მისი ლირიზმის დაპირისპირებამდე გაზვიადება იქნებოდა, მაგრამ განა ეს ლირიზმი არ ნიშნავს ადამიანურობის დამკვიდრებას არაადამიანურობის წილ, სიყვარულისა — სიძულვილის წილ, ანდა დღისა — ღამის სანაცვლოდ?“ (ტაბიძე 1998: 11).

გასტონ ბუაჩიძე

ბიობიბლიოგრაფია

გასტონ სერგოს ძე ბუაჩიძე დაიბადა 1935 წლის 21 ოქტომბერს თბილისში. მამით ქართველია, დედით ფრანგი. წერს სამ ენაზე (ქართულად, ფრანგულად, რუსულად). განათლება მიიღო ლვოვსა (უკრაინა) და თბილისში. 1960-1990 წლებში ფრანგული და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორია თბილისის უნივერსიტეტში, შემდეგ კითხულობს ამავე კურსს ნანტის უნივერსიტეტში (1991-2000). 1990 წელს მიენიჭა თბილისის უნივერსიტეტის ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხი, 1985 წელს — შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხი სორბონის უნივერსიტეტში.

გამოქვეყნებული აქვს ასამდე სტატია და გამოკვლევა საბჭოთა კავშირში, საფრანგეთში, ბელგიაში, იტალიაში, ლუქსემბურგსა და გერმანიაში.

ქართულად თარგმნა ფრანგული ლიტერატურის ნიმუშები (ჟიულ ვერნი, ჟან-პოლ სარტრი, ალბერ კამიუ). ფრანგულად თარგმნა და პირველად გამოაქვეყნა ქართული ლიტერატურის „კოლექცია“ (გამოქვეყნდა ექვსი დასახელების თარგმანები, მათ შორის ზოგიერთი შედის „იუნესკოს კოლექციის“ რჩეულ ნაწარმოებებში).

ქვემოთ წარმოდგენილია გასტონ ბუაჩიძის ნაწარმოებების, ნაშრომებისა და მის მიერ შესრულებული თარგმანების ბიბლიოგრაფია.

წიგნები ქართულ ენაზე

1. ფრანგული ენის სახელმძღვანელო სპეციალური ფაკულტეტის I კურსისათვის. ავტორები: ტ. დობროვოლსკაია, თ. ნიჟარაძე, გ. ბუაჩიძე. თბ., უნტ-ის გამ-ბა, 1966, 436 გვ.
2. მონმარტრიდან მთანმინდამდე. თბ., ხელოვნება, 1972, 176 გვ.
3. წახნაგები (ბოდლერის, მალარმეს, ვაჟა-ფშაველას, აპოლინერის, გალაკტიონის, სენ-ჟონ პერსის, რუსოს, ჟიულ ვერნის, მარსელ პრუსტის, რომენ როლანის შემოქმედება). თბ., „საბჭ. საქართველო“, 1983, 240 გვ.
4. წახნაგები („როლანის სიმღერა“), ფრანსუა ვიიონის, პიერ/დე/რონსარის, ალფონს დე ლამარტინის, ვიქტორ ჰიუგოს, ალფრედ დე მიუსეს, ალფრედ დე ვინის, ფრანსუა კოპეს, თეოფილ გოტიეს, ბოდლერის, ჟან კოკტოს, ჟაკ პრევერის, კორნელის, რასინის, მოლიერის, იონესკოს, რაბლეს, მიშელ ფუკოს, ეტიამბლის შემოქმედება). თბ., მერანი, 1986, 210 გვ.
5. ქართულ-ფრანგული სასაუბრო. შეადგინა შ. ჭუბაბრიამ. რედაქტორი გ. ბუაჩიძე, რეც. თ. ნიჟარაძე. თბ., უნტ-ის გამ-ბა, 1987, 113 გვ.

Книги на Русском Языке

1. Ретиф де ла Бретонн в России. Тб., Изд-во ун-та, 1972, 242 с.
2. Пиромани или Прогулка Оленя. Тб., Хеловнеба, 1981, 216 с.
3. Мари Броссе. Страницы жизни. Тб., Мерани, 1983, 332 с.
4. Аполлинер и Пути Развития Французской Поэзии. Тб., Изд-во ун-та, 1989, 256 с.

წიგნები ფრანგულ ენაზე

1. Les Naissances Latentes. Les Couleurs chez Rimbaud. Nantes, Ed. Joca Seria, 1991, 94 pp.
ფარული დაბადებანი. რემბოს ფერები. ნანტი, ჟოკა სერია, 1991, 94 გვ.
2. Oranges, Or des Anges. Apollinaire Face aux Images des Mots. Nantes, Ed. Joca Seria, 1992, 77 pp.
ფორთოხალი, ანგელოზთა ოქრო. აპოლინერი სიტყვიერი სახეების პირისპირ. ნანტი, ჟოკა სერია, 1992, 77 გვ.
3. La Vie de Marie Brosset. Nantes, Ed. du Petit Véhicule, 1996, 198 pp.
მარი ბროსეს ცხოვრება. ნანტი, პეტი ვეიკიულ, 1996, 198 გვ.
4. Des Roses pour Marguerite. Nouvelle. Nantes, Ed. du petit Véhicule, 1999, 43 pp.
ვარდები მარგერიტისათვის. ნოველა. ნანტი. პეტი ვეიკიულ, 199, 43 გვ.
5. Trilogie – Les Pas dans les Pas.
ტრილოგია – კვალდაკვალ.
 - a) L'Anneau à Chiffre (Les Aventures d'Alexandre Dumas en Russie et au Caucase). Paris, Ed. Hermann, 2004, 205 pp.
ვენზელიანი ბეჭედი (ალექსანდრე დიუმას თავგადასავალი რუსეთსა და კავკასიაში). პარიზი, ერმანი, 2004, 205 გვ.
 - b) Retour en URSS avec André Gide (Touches et Retouches). (Et ses Compagnons de Voyage). Paris, Ed. Hermann, 255 pp.
საბჭოთა კავშირში დაბრუნება ანდრე ჟიდთან ერთად (კალმის რამდენიმე მოსმით) (და მისი თანამგზავრები). პარიზი, ერმანი, 2005, 225 გვ.
 - c) A paraître: L' As d" Astolphe (Le Marquis de Custine Voyage en Russie).
იბეჭდება: ასტოლფის ტუზი (მარკიზ დე კიუსტინი მოგზაურობს რუსეთში).

ესეები ფრანგულ ენაზე

1. La Réflexion de David Kakabadzé sur l' Art, dans: L' Avanguardia à Tiflis. Venezia, 1982, pp. 17-31.
დავით კაკაბაძის ფიქრები ხელოვნებაზე. ნგ-ში: ავანგარდიზმი თბილისში. ვენეცია, 1982, გვ. 17-31.
2. Introduction au Mythe de Sisyphe d' Albert Camus, en langue basque, dans: Albert Camus, Sisyforen Mitoa. Bilbao, Klasikoak, 1991, pp. 7-24.
ალბერ კამიუს „სიზიფეს მითის“ შესავალი, ბასკურ ენაზე. ნგ-ში: ალბერ კამიუ, სიზიფეს მითი. ბილბაო, 1991, გვ. 7-24.
3. Une Image Géorgienne chez Balzac, dans: Voix d' Ouest en Europe. Souffles d' Europe en Ouest. Angers, Presses de l' Université d' Angers, 1993. pp. 391-397.
ქართული სახე ბალზაკის შემოქმედებაში. ნგ-ში: დასავლეთის ხმა ევროპაში. ევროპის სუნთქვა დასავლეთში, ანჟერი, ანჟერის უნტ-ის გამ-ბა, 1993, გვ. 391-397.
4. Pirosmiani, Une Vie aux Couleurs de Légende, dans: Pirosmiani. Musée des Beaux – Atr de Nantes. Nantes, Ed. MeMo, 1990, pp. 12-31.
ფიროსმანი, ლეგენდისფერი ცხოვრება. ნგ-ში: ფიროსმანი. ნანტის ხელოვნების მუზეუმი. ნანტი, მემო, 1999, გვ. 12-31.
5. L' Azur ou la Rose dans le Sable, dans: Colloque International de Paris, Acts. Tbilissi, Ed. de l' Université, 2000, pp. 88-91.
სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში. ნგ-ში: პარიზის საერთაშორისო კოლოკვიუმი. აქტები. თბ., უნ-ტის გამ-ბა, 2000, გვ. 88-91.
6. L' Europe aux Détours de la Géorgie – Repères d' Histoire et d' Orientations Littéraires, dans: Patrimoine Littéraire Européen. Acts du Colloque, Namur, 26, 27 et 28 novembre. Bruxelles, De Boeck- Université, 2000, pp. 111-115.
ევროპა საქართველოს მისადგომებთან – ისტორიულ-ლიტერატურული ორიენტაციები. ნგ-ში: ევროპის ლიტერატურული მემკვიდრეობა. კოლოკვიუმის აქტები. ნანტი, 26,27 და 28 ნოემბერი. ბრიუსელი, დე ბოეკი — უნივერსიტეტი, 2000, გვ. 111-115.

ფრანგული ლიტერატურის ქართული თარგმანები

1. ჟან-პოლ სარტრი. სიტყვები. თარგ. ფრანგულიდან კოტე ჯავრიშვილისა და გასტონ ბუაჩიძისა. — მნათობი, 1965, № 6, 7, 8.
(Jean-Paul Sartre. Les Mots).
2. ჟიულ ვერნი.
მოგზაურობა დედამიწის ცენტრისაკენ. თბ., ნაკადული, 1973. ტ. 1.
(Jules Verne. Voyage au Centre de la Terre).
3. მიმო მორინა. ოქროს საწმისის საძებნელად. ლექსები. თბ., მერანი, 1989.
(Mimmo Morina. A la Recherche de la Toison d' Or).

ქართული ლიტერატურის ფრანგული თარგმანები

1. Nikoloz Baratachvili (traduction des poésies en prose). Paris, 1968.
ნიკოლოზ ბარათაშვილი (პროზაული თარგმანი). პარიზი, 1968.
2. Iachvili P. Les Ballons de Couleur. – Revue de Lettres Modernes, 1973.
იაშვილი პ. ფერადი ქუშტები. — რევიუ დე ლეტრ მოდერნ, 1973.
3. Vaja-Pchavela. Gogotour er Apchina. – Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris, 1974, vol. 32.

- ვაჟა-ფშაველა. გოგოთურ და აფშინა. — ბედი ქართლისა, ქართველოლოგიის ჟურნალი, პარიზი, 1974, ტ. 32.
4. Chota Roustaveli. Le Chevalier à la Peau de Panthère (Prologue). – Bedi Kartlisa, Revue de Kartvéologie, Paris, 1975, vol. 33.
 5. შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი (პროლოგი). — ბედი ქართლისა, ქართველოლოგიის ჟურნალი, პარიზი, 1975, ტ. 33.
 6. Chota Roustaveli. Le Chevalier à la Peau de Panthère (Extraits). - Bedi Kartlisa, Revue de Kartvéologie, Paris, 1976, 1977, 1978, vol. 34, 35, 36.
შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი (ნაწყვეტები). — ბედი ქართლისა, ქართველოლოგიის ჟურნალი, პარიზი, 1976, 1977, 1978. ტ. 34, 35, 36.
 7. Soukhkhan-Saba Orbeliani: La Vérité du Mensonge. Tbilissi, Nakadouli, 1978.
სულხან-საბა ორბელიანი. სიბრძნე სიცრუისა. თბ., ნაკადული, 1978.
 8. Soukhkhan-Saba Orbeliani: La Vérité du Mensonge. Publications Orientalistes de France, Paris, Unesco, 1984.
სულხან-საბა ორბელიანი. სიბრძნე სიცრუისა. საფრანგეთის აღმოსავლური გამოცემები. პარიზი, იუნესკო, 1984.
 9. Le Frère de Cendrillon. Contes Populaires. Publications Orientalistes de France. Paris-Moscou, Radouga, 1988.
ნაცარქექია. ხალხური ზღაპრები. საფრანგეთის აღმოსავლური გამოცემები. პარიზი-მოსკოვი, რადუგა, 1988.
 10. Chota Roustaveli. Le Chevalier à la Peau de Panthère. Publications Orientalistes de France. Paris-Moscou, Radouga, 1989.
შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. საფრანგეთის აღმოსავლური გამოცემები. პარიზი-მოსკოვი, რადუგა, 1989.
 11. Vaja-Pchavela. Le Mangeur de Serpent et Autres Poèmes. Publications Orientalistes de France. Paris-Moscou, Radouga, 1989.
ვაჟა-ფშაველა. გველის მჭამელი და სხვა პოემები. საფრანგეთის აღმოსავლური გამოცემები. პარიზი-მოსკოვი, რადუგა, 1989.
 12. Mosé Khonéli. Amiran-Darejaniani. Publications Orientalistes de France. Paris-Moscou, Radouga, 1990.
მოსე ხონელი. ამირან-დარეჯანიანი. საფრანგეთის აღმოსავლური გამოცემები. პარიზი-მოსკოვი, რადუგა, 1990.
 13. La Prose Géorgienne des Origines à Nos Jours. Paris, L' Esprit des Peninsules – Unesco, 1998.
ქართული პროზა დასაბამიდან დღემდე. პარიზი, ესპრი დე პენინსიულ-იუნესკო, 1998.
 14. Galaktion Tabidzé. Moi et la Nuit (Poésies). Nantes, Ed. du Petit Véhicule, 1998.
გალაკტიონ ტაბიძე. მე და ღამე (ლექსები). ნანტი, პეტი ვეიკიულ, 1998.

**ქართული ლიტერატურის ფრანგული თარგმანები
კოლექციაში — „ევროპის ლიტერატურული მემკვიდრეობა“**

1. Tome 4a. Le Moyen Age. De l' Oural à l' Atlantique. Bruxelles, De Boeck-Université, 1993.
 - a) Chota Roustaveli. Le Chevalier à la Peau de Panthère (Fragments).
 - b) Mosé Khonéli. Amiran-Darejaniani (Fragments).
 - c) Le Martyre de la Sainte Reine Chuchanik.
 - d) Mikael Modrékili. Iambes.
 - e) Sarghis Tmogveli. Visramiani (Fragments).
1. ტომი 4ა. შუა საუკუნეები. ურალიდან ატლანტის ოკეანემდე. ბრიუსელი, დე ბოეკი-უნივერსიტეტი, 1993.
 - ა) შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი (ფრანგმენტები).
 - ბ) მოსე ხონელი. ამირან დარეჯანიანი (ფრანგმენტები).
 - გ) წმინდა დედოფლის შუშანიკის წამება.
 - დ) მიქაელ მოდრეკილი. იამბები.
 - ე) სარგის თმოგველი. ვისრამიანი (ფრანგმენტები).
2. Tome 8. Avènement de l' Equilibre Européen. 1616-1720. Bruxelles, De Boeck – Université, 1996.
Theimouraz I^{er}. Le Martyre de la Reine Kéthévane (Fragments).
2. ტომი 8. ევროპული წონასწორობის დამკვიდრება. 1616-1720. ბრიუსელი, დე ბოეკი – უნივერსიტეტი, 1996.
თეიმურაზ პირველი. ქეთევან დედოფლის წამება (ნაწყვეტები).
3. Tome 9. Les Lumières. de l' Occident à l'Orient. 1720-1778. Bruxelles, De Boeck – Université, 1997.
 - a) Bessik. Poèmes.
 - b) David Gouramichvili. Le Livre de David (Fragments).
3. ტომი 9. განმანათლებლობა. დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ. 1720-1778. ბრიუსელი. დე ბოეკი – უნივერსიტეტი, 1997.
 - ა) ბესიკი. ლექსები.
 - ბ) დავით გურამიშვილი. დავითიანი (ნაწყვეტები).
4. Tome 10. Gestation du Romantisme. 1778-1832. Bruxelles, De Boeck – Université, 1998.
 - a) Alexandre Tchavtchavadzé. Poésies.
4. ტომი 10. რომანტიზმის წარმოშობა. 1778-1832. ბრიუსელი, დე ბოეკი – უნივერსიტეტი, 1998.
 - ა) ალექსანდრე ჭავჭავაძე. ლექსები.
5. Tome 11a. Renaissances Nationales et Conscience Universelle. 1832-1885. Romantismes Triomphants. Bruxelles, De Boeck – Université, 1999.
 - a) Nikoloz Baratachvili. Le Destin de la Géorgie (Fragments).

5. ტომი 11ა. ეროვნული რენესანსი და უნივერსალური შემეცნება. 1832-1885. რომანტიზმის ტრიუმფი. ბრიუსელი, დე ბოეკი-უნივერსიტეტი, 1999.
 - ა) ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ბედი ქართლისა (ნაწყვეტები).
6. Tome 11b. Renaissances Nationales et Conscience Universelle. 1832-1885. Romantismes Réfléchis. Bruxelles, De Boeck – Université, 1999.
 - a) Grigol Orbeliani. Poésies.
 - b) Alexandre Kazbégui. Nouvelles.
6. ტომი 11ბ. ეროვნული რენესანსი და უნივერსალური შემეცნება, 1832-1885. განვითარებული რომანტიზმი. ბრიუსელი, დე ბოეკი-უნივერსიტეტი, 1999.
 - ა) გრიგოლ ორბელიანი. ლექსები.
 - ბ) ალექსანდრე ყაზბეგი. ნოველები.
7. Tome 12. Mondialisation de l' Europe, 1885-1992. Bruxelles, De Boeck – Université, 2000.
 - a) Akaki Tséréтели, Poésies. Trois Amours.
 - b) Vaja-Pchavela. Le Mangeur de Serpent. Le Récit d'un Chevreuil.
 - c) Ilia Tchavtchavadzé. Poésies. Notes d' un Voyageur (Fragments).
7. ტომი 12. ევროპის გლობალიზაცია. 1885-1992. ბრიუსელი, დე ბოეკი-უნივერსიტეტი, 2000.
 - ა) აკაკი წერეთელი. ლექსები, სამგვარი სიყვარული.
 - ბ) ვაჟა-ფშაველა. გველის მჭამელი. შვლის ნუკრის ნაამბობი.
 - გ) ილია ჭავჭავაძე. ლექსები, მგზავრის წერილები (ნაწყვეტები).
8. Tome 13. Auteurs Europeens du 20^e Siècle. De la Drôle de Paix à la Drôle de Guerre. 1923-1939. Bruxelles, De Boeck – Université, 2002.
 - a) Michel Djavakhchvili. Histoire des Cinq.
8. ტომი 13. მე-20 საუკუნის ევროპელი ავტორები. უცნაური მშვიდობიდან უცნაურ ომამდე. ბრიუსელი, დე ბოეკი-უნივერსიტეტი, 2002.
 - ა) მიხეილ ჯავახიშვილი. ხუთის ამბავი.

Переводы на Русском Языке

1. Пьер де Ронсар. Сонет. – За Родянску Науку, 1956, 22 июня.
2. Мишель Дель Касилло. Путешествия Симона. – Лит. Грузия, 1959, № 8.
3. Александр Земны. "Мисс Красота". Юмористический Рассказ (Перевод с польского). – Лит. Грузия, 1959, № 10.
4. Веркор. Дети Помпея. – Молодежь Грузии, 1962, 31 марта.

სტატიები, ნარკვევები და წინასიტყვაობები ფრანგულ ენაზე

1. Apollinaire en Géorgie. – Europe, 1966, № 451-451; Bedi Kartlisa, Paris, 1967, vol. 23-24. აპოლინერი საქართველოში. — ეროპ., 1966, № 451-452; ბედი ქართლისა, პარიზი, 1967, ქ. 23-24.
2. L' Edition Russe d' Apollinaire. – Revue de Lettres Modernes, 1970, № 249-253. აპოლინერის რუსული გამოცემა – რევიუ დე ლეტრ მოდერნ, 1970, № 249-253.
3. La Critique Russe sur Proust. – Europe, 1971, № 502-503. რუსული კრიტიკა პრუსტის შესახებ. — ეროპ., 1971, № 502-503.
4. Le Rire Géorgien de Molière. – Europe, 1972, № 523-524. მოლიერის ქართული სიცილი. — ეროპ., 1972, № 523-524.
5. La Peinture de Natela Iankochvili. – Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris, 1974, vol. 32. ნათელა იანქოშვილის ფერწერა. — ბედი ქართლისა, პარიზი, 1974, ტ. 32.
6. La "Chanson de Roland" en Géorgien. - Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris, 1976, vol. 34. „როლანის სიმღერა“ ქართულ ენაზე. — ბედი ქართლისა, ქართველოლოგიის ჟურნალი, პარიზი, 1976, ტ. 34.
7. Quelques Poésies de Ronsard en Géorgien (A l' Occasion du 450^e Anniversaire de la Naissance du Poète). Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris, 1977, vol. 35. რონსარის რამდენიმე ლექსი ქართულად (პოეტის დაბადების 450 წლისთავის გამო). — ბედი ქართლისა, ქართველოლოგიის ჟურნალი, პარიზი, 1977, ტ. 35.
8. La Géorgie dans le Sous – Texte: Éléments du Subconscient dans les Traductions Géorgiennes de Poésie Française. – Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris, 1978, vol. 36. საქართველო ქვეტექსტში: ქვეცნობიერის ელემენტები ფრანგული პოეზიის ქართულ თარგმანებში. — ბედი ქართლისა, ქართველოლოგიის ჟურნალი, პარიზი, 1978, ტ. 36.
9. "Des Fleurs Poétiques" de G. Tabidzé. – La Dryade, 1978, № 12. გ. ტაბიძის „პოეტური ყვავილები“. — ლა დრიად, 1978, № 12.
10. Saba le Sage – dans: Soukhvan-Saba Orbeliani. La Sagesse du Mensonge. Tbilisi, Ganatleba, 1978. ბრძენი საბა. — წგ-ში: სულხან-საბა ორბელიანი. სიბრძნე სიცრუისა. თბ., განათლება, 1978.
11. David Kakabadzé. – Nouvelle Europe, 1979, № 26. დავით კაკაბაძე. — ნუველ ეროპ, 1979, № 26.
12. Lado Goudiachvili. - Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris, 1981, vol. 39. ლადო გუდიაშვილი. — ბედი ქართლისა, ქართველოლოგიის ჟურნალი, პარიზი, 1981, ტ. 39.
13. Le Frère de Cendrillon (En Guise d' Introduction). – dans: Le Frère de Cendrillon. Contes Populaires Géorgiens. Paris-Moscou, Radouga, 1988.

ნაცარქექია (შესავლის ნაცვლად). — ნგ-ში: ნაცარქექია. ქართული ხალხური ზღაპრები. პარიზი-მოსკოვი, რადუგა, 1988.

14. La Nuit Enssoleillée. — dans: Chota Roustaveli. Le Chevalier à la Peau de Panthère. Paris-Moscou, Radouga, 1989. მზიანი ღამე. — ნგ-ში: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი, მოსკოვი, რადუგა, 1989.
15. Préface pour la Traduction d' Amiran-Darejaniani de Mossé Khonéli. — dans: Mossé Khonéli. Amiran-Darejaniani. Roman de Chevalerie. Paris-Moscou, Radouga, 1990. წინასიტყვაობა მოსე ხონელის „ამირან-დარეჯანიანის“ თარგმანისათვის. — ნგ-ში: მოსე ხონელი. ამირან-დარეჯანიანი. სარაინდო რომანი. პარიზი- მოსკოვი, რადუგა. 1990.

Статьи на Русском и на Украинском Языках

1. მთარგმნელობითი მუშაობა უნივერსიტეტში (უკრაინულად) (ვ. კარადიმოვთან ერთად). ზა რუდიანსკუ ნაუკუ, 1956, 22 ივნისი.
2. კამენიარის ნაწარმოებები საქართველო (უკრაინულად). — ვილნა უკრაინა, 1956, 8 აგვისტო.
3. „სიმღერა ეთერზე“ (უკრაინულად). — ლენინსკა მოლოდეჟ, 1957, 8 თებერვალი.
4. Неизвестные Письма В. Гююю – Львовская Правда, 1958, 8 июня.
5. Анри Барбюс в Грузии. – Лит. Грузия, 1959, № 6.
6. Произведения Ретифа де ла Бретонна в России, - Труды Тбилисского Гос. Ун-та, Тб., 1965, т. 115.
7. Путь Поля Элюара. – Вопросы Литературы, 1969, № 7.
8. Греза Фрески. – Лит\ Грузия, 1977, № 96 10.
9. На Встречу Лафонтену. – Иностранная Литература, 1985. № 1.

სტატიები, ნარკვევები, წინასიტყვაობები ქართულ ენაზე

1. პროგრესული ფრანგული კინოხელოვნება. — საბჭ. ხელოვნება, 1960, № 3, გვ. 49-54.
2. სენ-ჟონ პერსის პოეზია. — მნათობი, 1961, № 6, გვ. 136-146.
3. ჟ.-ჟ. რუსო ქართულ მწერლობაში. — მნათობი, 1962, № 6, გვ. 123-132.
4. ჟან კოკტო – მნათობი, 1963, № 12, გვ. 140-150.
5. ფრანგული პროზის ოთხი ნაკადი. წინასიტყვაობა. — წიგნში: ფრანგული მოთხრობები. თარგმ. ირ. ქაფჯარაძისა. თბ., ლიტერატურა და ხელოვნება, 1964, გვ. 5-20; მეორე გამოცემა, თბ., საბჭ. საქართველო, 1979, გვ. 5-20.
6. ჟაკ პრევერის პოეზია. — ცისკარი, 1966, №12, გვ. 130-136.
7. ადრეული იონესკო. — ცისკარი, 1968, № 6, გვ. 116-125.
8. აპოლინერი. — ხომლი, 1969, № 2, გვ. 279-288.
9. ფრანგული ჩანაწერები. — მნათობი, 1969, № 5, გვ. 163-177; № 6, გვ. 178-188.
10. თავისუფალი ადამიანი. წინასიტყვაობა. — ნგ-ში: რ. როლანი. ჟან კრისტოფი. თარგმ. კ. ქილარჯიანისა, თბ., 1970, გვ. 5-15.
11. 11.ნათელა იანქოშვილი. წინასიტყვაობა (ქართულ, რუსულ, ფრანგულ ენებზე). — ნგ-ში: ნათელა იანქოშვილი. კატალოგი. ფერწერა. გრაფიკა, წიგნის გრაფიკა. თბ., 1970 გვ. 3-6.
12. ბოდლერის ცივი მზე. — ცისკარი, 1971, № 4, გვ. 145-154.
13. მ. პრუსტი ელისეს მინდვრებზე. — ცისკარი, 1971, № 8, გვ. 150-158.
14. აპოლინერი. წინასიტყვაობა. — ნგ-ში: გიომ აპოლინერი, ლექსები. თბ., საბჭ. საქართველო, 1972, გვ. 5-24.
15. ათასი სიცოცხლე. წინასიტყვაობა. — ნგ-ში: რ. როლანი. კოლა ბრონიონი. ბეთხოვენის ცხოვრება. მიქელანჯელოს ცხოვრება. თბ., საბჭ. საქართველო, 1973, გვ. 5-22.
16. ჟ. ვერნი მიემგზავრება. წინასიტყვაობა. — ნგ-ში: ჟ. ვერნი, მოგზაურობა დედამიწის ცენტრისაკენ. თარგმ. გ. ბუაჩიძისა, თბ., ნაკადული, 1973, გვ. 5-21.
17. რონსარის რამდენიმე ლექსი ქართულად. თსუ შრომები, თბ., უნ-ტის გამ-ბა, 1975, № 163, გვ. 145-160.
18. ვაჟა-ფშაველას პოემის კომპოზიცია („სტუმარ-მასპინძლის“ და „გოგოთურ და აფშინას“ მაგალითზე). ნგ-ში: ვაჟა-ფშაველას ხუთიო პოემა, თბ., უნ-ტის გამ-ბა, 1975, გვ. 199-213.
19. დავით კაკაბაძე. — საბჭ. ხელოვნება, 1975, № 10, გვ. 10-28; № 11, გვ. 36-51; № 12, გვ. 98-111.
20. შუქი სულისა. წინასიტყვაობა. ნგ-ში: ფრანგი პოეტები. თბ., ნაკადული, 1977, გვ. 5-28.
21. პოეზია ჯინსებში. — კრ-ში: პოეზია უპირველეს ყოვლისა. თბ., მერანი, 1978, გვ. 93-100.
22. ფიროსმანი ანუ ირმის განავარდება. — დროშა 1978, № 8, გვ. 6; № 9, გვ. 9-10.
23. საქართველო ქვეტექსტში. ქვეცნობიერის ელემენტები ფრანგული პოეზიის ქართულ თარგმანებში. — კრ-ში: არაცნობიერი, 2. თბ.,- უნ-ტის გამ-ბა, 1978.
24. გზახსნილი თელემი. ბოლოსიტყვაობა. ნგ-ში: რაბლე, გარგანტუა. თბ., საბჭ. საქართველო, 1979, გვ. 246-256.
25. თეთრი მალარმე. ბოლოსიტყვაობა. — ნგ-ში: მალარმე, ლექსები და პროზა. ქუთაისი, საბჭ. საქართველო, 1979, გვ. 184-217.
26. თავის ქალა, სამკაული და ყვავილები. — ნგ-ში: პოეზია უპირველეს ყოვლისა. თბ., მერანი, 1980 გვ. 92-98.
27. „მაღალი ჭმუნვა და მდაბალი სიცილი“. წინასიტყვაობა. — ნგ-ში: ფრანგული დრამა. პიერ კორნელი. ჟან რასინი. ჟან-ბატისტ მოლიერი. თბ., საბჭ. საქართველო 1982, გვ. 5-20.

28. აპრილის დილიდან მაისის ღამემდე. წინასიტყვაობა. — ნგ-ში: რონსარი. რჩეული ლექსები. თარგმ. გრ. აბაშიძისა. თბ., მერანი. 1983, გვ. 5-16.
29. „არც კოცონსა ვუფრთხი, ოლონდ სანამდისა დააგზნებდნენ...“ ბოლოსიტყვაობა. ნგ-ში: ფრანსუა რაბლე. პანტაგრუელი. თარგმ. გ. გოგიაშვილისა. თბ., საბჭ. საქართველო, 1984, გვ. 214-225.
30. ეტიამბლის საბედნიერო სხვაობანი. — კრიტიკა, 1985, № 2, გვ. 155-174.
31. ტ. ტაბიძე და ლოტრეამონი. — ცისკარი, 1985, № 7, გვ. 105-114.
32. ხვედრი პოეტად ყოფნისა. — ნგ-ში: გალაკტიონოლოგია — 2. თბ., გალაკტიონის კვლევის ცენტრი, 2003, გვ. 213-218.
33. „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. ნგ-ში: გალაკტიონოლოგია — 3. თბ., გალაკტიონის კვლევის ცენტრი, 2004, გვ. 244-248.
34. საქართველოს ევროპული ორიენტირები. — კრიტიკური, 2006, № 15, გვ. 46-50.
35. ქართული სახე ბალზაკის რომანში. — კრიტიკური, 2006, № 15, გვ. 171-177.

damowmebani:

- ბუაჩიძე 1983:** ბუაჩიძე გ. წახნაგები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1983.
- ბუაჩიძე 1986:** ბუაჩიძე გ. წახნაგები. თბ.: „მერანი“, 1986.
- ბუაჩიძე 1978:** Boatchidzé G. La Géorgie dans le sous-texte: Éléments du subconscient dans les Traductions Géorgiennes de Poésie Française. - Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris: 1978. vol. 36.
- ბუაჩიძე 1991:** Boatchidzé G. Les Naissances Latentes. Les Couleurs chez Rimbaud. Nantes. ed. Joca Seria, 1991.
- ბუაჩიძე 2000:** Boatchidzé G. L'Europe aux détours de la Géorgie, dans: Patrimoine littéraire européen. Actes du colloque. Namur. Bruxelles, De Boeck-Université, 2000.
- ვივიანი 1981:** Vivian K. Vepkistqaosani: Elements from Eastern and Western Cultures. – Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, Paris: 1981, vol. 39.
- დოიაშვილი 1981:** დოიაშვილი თ. ლექსის ევფონია. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1981.
- თვარაძე 2001:** თვარაძე რ. ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა. თბ.: საქართველოს მაცნე, 2001.
- კენჭოშვილი 1999:** კენჭოშვილი ი. გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში. თბ.: „კაბადონი“, 1999.
- რუსთაველი 1983:** Roustaveli Ch. L'Homme à la Peau de Léopard. Texte Français de M. Georges Gvazava. Paris, ed. la Culture hors Commerce. 1983.
- რუსთაველი 1989:** Roustaveli Ch. Le Chevalier à la Peau de Panthère. Publication orientalistes de France. Traduit du géorgien, préfacé et commenté par Gaston Bouatchidzé. Paris-Moscou, Radouga, 1989.
- სიგუა 2002:** სიგუა ს. ქართული მოდერნიზმი. თბ.: „დიდოსტატი“, 2002.
- ტაბიძე 1978:** Tabidzé G. Moi et la Nuit (Poésies). Nantes, Ed. du Petit Véhicule, 1978.
- ტადიე 1987:** Tadié J.-Y. La Critique Littéraire au XX siècle. ed. Pierre Belfond. Paris: 1987.
- უტიე 1978:** უტიე ბ. „ვეფხისტყაოსნის“ ფრანგული თარგმანები. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 26 მაისი, 1978.
- ჭილაძე 1984:** ჭილაძე თ. ვარდის ფურცლობის ნიშანი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1984.
- ხინთიბიძე 1987:** ხინთიბიძე ა. გალაკტიონის პოეტიკა. თბ.: 1987.
- ხინთიბიძე 2000:** ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსმცოდნეობა. თბ.: 2000.

Rusudan Turnava

Writer and the Universe (Historical and literary reference points in Gaston Buachidze's works)

Summary

The biobibliography of the famous Georgian writer and translator, the great specialist of Georgian-European literary relations professor Gaston Buachidzé contains the literature of 1956-2006: Scientific works, belles-lettres (novels, short stories, essays) and translations in Georgian, French and Russian.

The material is arranged chronologically. The biobibliography is preceded by the writer's short biography and a review of his creative work's.

ეკა ჩიკვაიძე

„უბრალოდ ქართველობის გამაერთიანებელი ფასეულობების ჩამონათვალი“?

„ლიტერატურული ძიებანის“ II (XXVII) ნომერი გვთავაზობს მერაბ ლაღანიძის სტატიას უაღრესად აქტუალურ თემაზე: „ილია ჭავჭავაძის „ოსმალოს საქართველო“: ეროვნული ერთიანობის კონცეფცია“. მ. ლაღანიძის დაკვირვებები საინტერესოა მკვლევართათვის, რადგან იგი ხშირად განსხვავებული ხედვით წარმოაჩენს საკვლევ მასალას. უაღრესად საინტერესოა „ძიებანში“ გამოქვეყნებული სტატიაც, რომელიც ზ. კიკნაძის ნააზრევსაც — „ილიას მამული. საქართველო ათასწლეულის გასაყარზე“ — ეხმიანება. ავტორი ილიას პირველი ბიოგრაფის — გრიგოლ ყიფშიძის — დაკვირვებათა, ამავე მოღვაწის მიერ ილიას შეხედულებათა რენანის ნააზრევთან, „რა არის ერი“, შედარებისა და თვით ილიას წერილის — „ოსმალოს საქართველო“ — ანალიზის საფუძველზე საყურადღებო, არატრადიციულ, თუმცა, საკამათო დასკვნებს გვთავაზობს ეროვნული ერთიანობის ილიასეული კონცეფციის შესახებ. საუბარია ილიას ცნობილ პოზიციაზე, რომელიც „ოსმალოს საქართველოში“ ამგვარად არის ფორმულირებული: „ყოველი ერი თვისის ისტორიით სულდგმულობს. იგია საგანძვე, საცა ერი პოულობს თვისის სულის ღონეს, თვისის სულის ბგერას, თვის ზნეობითს და გონებითს აღმატებულობას, თვის ვინაობას, თვის თვისებას. ჩვენის ფიქრით, **არც ერთობა ენისა, არც ერთობა სარწმუნოებისა და გვარ-ტომობისა ისე არ შეამსჭვალვს ხოლმე** ადამიანს ერთმანეთთან, როგორც ერთობა ისტორიისა. ერი, ერთის ღვანლის დამდები, ერთს ისტორიულს უღელში ბმული, ერთად მებრძოლი, ერთსა და იმავე ჭირსა და ღვინში გამოტარებული — ერთსულობით, ერთგულობით, ძლიერია“ (ილია, „ოსმალოს საქართველო“). ავტორი სავსებით ლოგიკურად ასკვნის, რომ „მართალია, ერის **დარღვეულ ნაწილთა შორის** მაინც ყოველთვის არსებობს მაკავშირებელი ირაციონალური სწრაფვა, მაგრამ ერთიანობის შესუსტებული გრძნობის გასაღვივებლად ისევ აუცილებელია, „რათა იფეთქოს, იჭექოს დაძინებულმა ისტორიამ“. შემდეგ მკვლევარი დანვრისებრ მიმოიხილავს ილიას სტატიის იმ მონაკვეთს, რომელშიც წარმოჩენილია სამცხე-ჯავახეთის, ანუ ოსმალოს საქართველოს, ისტორიული ფუნქცია და ღვანლი, რაც ამ მხარეს ქართული ცნობიერების, ეროვნული ტრადიციისა და კულტურის ჩამოყალიბებაში უტვირთავს. ე.ი. ილიას წერილი კონცეპტუალურად ამთლიანებს „ოსმალოს საქართველოს“ მრავალნაზნაგოვან მისიას ერთიანი ქართული სახელმწიფოებრივი ცნობიერების საქმეში და არ ივიწყებს მსჯელობას პოლიტიკურ, ენობრივ, სარწმუნოებრივ-კულტურულ ასპექტებზე, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ისტორიას. ამ მსჯელობას მოსდევს ლოგიკური დასკვნა, რომელიც ისტორიული ვითარების ანალიზის შედეგია: რადგანაც ოსმალოს საქართველო მოსწყდა ერთიან საქართველოს, პირველ ეტაპზე შენარჩუნებულმა სარწმუნოებრივმა ერთობამაც დაიწყო დაშლა. „მეტად მნიშვნელოვანია, რომ აქ ტექსტში გამოჩნდება თემა ისტორიული ხსოვნისა, რაც თაობებს შორის, წინაპრებთან, ტრადიციასთან კავშირს განაპირობებს და რაც მეხსიერებისმიერი აქტუალობის სახით ჯერ ისევ არსებობს. ამ ხსოვნას კი უჭეველი ღირებულება აქვს, რადგან **ის ეროვნული ერთიანობის არა მარტო წარსული საყრდენია, არამედ მომავალი მთლიანობის შესაძლო საძირკველიც**“ (მ. ლაღანიძე). ამ მსჯელობის ფონზე ბუნებრივად ისმის კითხვა: შეძლებს სახელმწიფოებრივად და სარწმუნოებრივად დაშორებული ერის ეს ორი გაყოფილი ნაწილი ერთმანეთთან ხელახალი შეერთების შემდეგ ეროვნული ერთიანობის საფუძვლის მოპოვებას? ილიას პასუხი დადებითია, რადგან დასაყრდენი ისტორიული ერთობა, ეროვნული ცნობიერების ხსოვნისმიერი მემკვიდრეობაა. მ. ლაღანიძის სტატიის ეს პირველი ნაწილი თითქოს არგუმენტირებული და ლოგიკურ მსჯელობაზე აგებულია, თუმცა ავტორი თანდათანობით მსჯელობითა და ილიას აზრის არასათანადო აქცენტებით წარმოჩენით საფუძველს უმზადებს ახალ მოსაზრებას, რომელიც, ერთმანეთთან დაპირისპირების შემთხვევაში, გავრცელებულ კონცეპტუალურ ტრადიციას: მამული, ენა, სარწმუნოება — ანაცვლებს ისტორიის ერთიანობით. ავტორი ყურადღების მიღმა ტოვებს ერთ ძალზე ფაქიზ და იმთავითვე თვალშისაცემ მიზეზს, რომელსაც ილია მსჯელობას უქვემდებარებს. ეს არის ის, რომ **ამ შემთხვევაში ილიას პოზიციას განაპირობებს ერის დარღვეულ ნაწილთა შეერთების შესაძლებლობა** (რასაც თავადაც აღნიშნავს, თუმცა პოზიციის განმაპირობებლად არ მიიჩნევს მ. ლაღანიძე). ამავე დროს, მას მხედველობიდან გამორჩენია, რომ ილია, რომელიც თავის წერილთა თუ თხზულებათა ენობრივი ქსოვილის სათქმელთან გამჭვირვალედ, იდეურად დაკავშირებას დიდ დროს ანდომებდა, შემთხვევით არც ერთ მახვილს არ დასვამდა. ჩვენ კი ვკითხულობთ: „**არც ერთობა ენისა, არც ერთობა სარწმუნოებისა და გვარ-ტომობისა ისე არ შეამსჭვალვს ხოლმე** ადამიანს ერთმანეთთან, როგორც ერთობა ისტორიისა“ — **ისე არ** არ გულისხმობს ამ მომენტთა გამორიცხვას, მხოლოდ უპირატესთან ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს მას ამ შემთხვევაში, რადგან ილიას მსჯელობა ეხება ქართველი ერის სარწმუნოებრივ და სახელმწიფოებრივ ერთობადარღვეულ ნაწილს (!). ამ საკითხთა ნებსით თუ უნებლიე გაუთვალისწინებლობის გამო მსჯელობა და დასკვნა, რომელიც მ. ლაღანიძის შემდგომ კითხვას მოსდევს, წინააღმდეგობრივი (ილიას შემოქმედების, ამ კონკრეტული წერილისა და თვით შემოთავაზებული სტატიის პირველი ნაწილის ფონზე) და არადაამაჯერებელია (ცხადია, ვერც ბატონ მერაბსა და ვერც უაღრესად პატივცემულ ზ. კიკნაძეს ვერ ვაკადრებ, რომ დასკვნათა არათანმიმდევრულობა არატრადიციულად და განსხვავებულად თქმის ან სწორი, ტრადიციული აზრის რღვევის შეგნებულად სურვილს მივანერო, რადგან ერთი ახალბედა მკვლევარებს, ხოლო მეორე

არაკეთილსინდისიერ მეცნიერებს სჩვევიათ). კითხვა ასე უღერს: „შეძლებს თუ არა ქართველობის ქრისტიანი უმრავლესობა ქართველობის იმ ნაწილის შეთავსებას, რომელიც ისლამს აღიარებს?“ პასუხი კი — ასე: „ილია ამ ერთიანობის საფუძველს ისტორიულ ერთობაში ხედავს და თვით იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ეროვნული მთლიანობა ნაწილებად დაიშალა, ხოლო ეს ნაწილები მოსწყდა ერთმანეთს და მათ შორის აღარ არსებობს აღარც სახელმწიფოებრივი, აღარც ენობრივი, აღარც სარწმუნოებრივი ერთობა, მაშინაც კი ის დულაბი, რაც ერის თვით ამ გახლეჩილ ნაწილებსაც აერთებს, არის ისტორიის საერთო გრძნობა. ხოლო თუ ამ ერთობლივი ისტორიული მსვლელობის ყუამს ამ ნაწილებს ერთი სარწმუნოება ჰქონიათ, ეს **ხელშემწყობი საფანელია საერთო ისტორიის განცდილობის**, მაგრამ შემდგომი ხანის მიერ მოტანილი სარწმუნოებრივი განსხვავება არამც და არამც არ იქცევა ხელისშემშლელ დაბრკოლებად ეროვნული ერთიანობის შესანარჩუნებლად. ამდენად, სარწმუნოებრივი ერთობის განმსაზღვრელი ძალა დანახულია ისევე ისტორიული და არა რელიგიური თვალსაწიერიდან“. მართალია, მხოლოდ **ავტორი კვლავ ივინყებს, რომ ილია საუბრობს სარწმუნოებრივად და სახელმწიფოებრივად დაშლილი ქართველობის მთლიანობის შესაძლებლობაზე**. აქ კი ჯერ უნდა მოხდეს სახელმწიფოებრივი გაერთიანება, ხოლო ამ გზაზე პირობა, ცხადია, ვერ იქნება სარწმუნოებრივი ერთობის მიღწევა. ამავე კონტექსტში მას მოჰყავს იმჟამინდელი პატრიარქის, კალისტრატე ცინცაძის, სიტყვა მცდარი ქვეტექსტით: „ალექსანდრე ვდებთ, გაბრიელის, ცდუხებით, მზაკვრობით არც ერთი მუსლიმანი არ იქნება რწმენის როლის დაკნინება ერთიანი ეროვნული კონცეფციის შემუშავებაში (მით უმეტეს, პატრიარქის, რწმენის საქმითა და სიტყვით ამ უპირველესი მქადაგებლის, პირით). ამავე მსჯელობას შედეგად ის მოჰყავს, რომ მ. ლალანძე ილიას სეკულარული პოზიციის ადამიანად მიიჩნევს და იმონებს ზ. კიკნაძეს, რომელიც ასკვნის, რომ **რელიგიური განცდა ნაკლებად იყო ილიასთვის აქტუალური (!?)**, „სარწმუნოება მისთვის იყო ისტორიული კატეგორია, როგორც განვითარების ერთ-ერთი ფაქტორი, მაგრამ არა **ეგზისტენციალური მომენტი ადამიანთა და ერის ცხოვრებაში**“ (ზ. კიკნაძე). უხერხულად მეჩვენება ილიას შემოქმედების მოხმობა საპირისპირო მოსაზრების დასადასტურებლად (ქართულ ეკლესიას ილია ჭაჭავაძე წმინდანის რანგშიც რომ არ აღეყვანა, ეს განაცხადი მისი პოზიციის, სულ მცირე, დამახინჯებელია მაინც იქნებოდა და არაფრით განსხვავებული იმისგან, რასაც კომუნისტები სწავლიდნენ მისი მისამართით). ვერც იმას დავდებთ ილიას ბრალად, რომ მისი პოზიცია ცვალებადია და არათანმიმდევრული. მისი შემოქმედება და მოღვაწეობა ცხადად მეტყველებს სარწმუნოებისა და ენის მნიშვნელობაზე ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებაში. ამის ფონზე ავტორი სვამს უჩვეულო კითხვას: „ხომ არ უპირისპირდება ეროვნული ერთიანობის ილიასეული ეს კონცეფცია ეროვნულ ფასეულობათა დღესდღეობით ფართოდ ცნობილ იმ სამწევრიან ნუსხას, რომელიც მწერალმა თავის ადრეულ კრიტიკულ გამოხმაურებაში შესთავაზა მკითხველს?“ უცნაურია ავტორის დასკვნაც: „ეს სამეული მას არათუ არ განუხილავს, აღარასოდეს აღარც მიჰბრუნებია მას თავის მრავალრიცხოვან ნაწერებში და მით უმეტეს, არასოდეს უქცევია ის ან საკუთარ, ან ერის სამოქმედო ღოზუნგად“ (მ. ლალანძე ამ შემთხვევაშიც ეთანხმება ბატონ ზ. კიკნაძეს, რომელიც ბრძანებს: „ეს ტრიადა სრულიად ახალგაზრდა ილია ჭაჭავაძემ მხოლოდ ერთხელ გაახშირნა და შემდგომში აღარასოდეს გაუმეორებია“, თუმცაღა თვითონვე დასძენს, რომ „ეს არის **უბრალოდ (?) ქართველობის გამაერთიანებელი ფასეულობების (!) ჩამონათვალი**“). მხოლოდ, ავტორს ავინყდება, რომ ილია წერს „ოსმალოს საქართველოზე“ (თავად სახელიც — ოსმალოს საქართველო — შეიცავს პრობლემას, არა მარტო ტერიტორიულ-სახელმწიფოებრივი, არამედ სარწმუნოებრივ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისითაც), სადაც მთლიანობა დარღვეულია. ამ შემთხვევაში უპირატესობას ანიჭებს ისტორიულ მახსოვრობას, ხოლო ტრიადას იმარჯვებს, თვით კიკნაძისავე სიტყვებით, **ქართველობის გამაერთიანებელ ფასეულობებზე მსჯელობისას**. ილია თანმიმდევრულია და მიზანს, სამოქმედო გეგმას, განხორციელების საშუალებებს ეტაპობრივად წარმოაჩენს (პარალელურად შეიძლება გამოგვადგეს ილიას მოსაზრება დამოუკიდებლობისა და ავტოკეფალიის შესახებ). ერთსაც და მეორესაც ილია ბრძანებს, ორივე მოსაზრება (ისტორიის უპირატესობისა და ტრიადის ფუნქციის შესახებ) ილიასეულია. მამ, ნუთუ დიდი მწერალი წინააღმდეგობაში ვარდება ან, თუნდაც, ახალგაზრდობაში ფიქსირებულ პოზიციას იცვლის? თუკი პასუხი ამ კითხვებზე იმგვარია, როგორც ბატონი მერაბის მოსაზრება, მაშინ ილიას შემოქმედება მისივე პუბლიცისტიკასთან წინააღმდეგობაში ყოფილა და ამაზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა (მისი შემოქმედება მისივე იდეათა ხორცშესხმაა, აქ კი ისტორიის როლსაც ვნახავთ და პრინციპსაც — მამული, ენა, სარწმუნოება). კითხვათა ეს ჯაჭვი არ დაისმებოდა, თუკი პატივცემული ავტორი გაითვალისწინებდა, რომ ერთმანეთისგან **უნდა გავმიჯნოთ** ორი რამ: **ა. რა ინარჩუნებს ეროვნული იდენტობას ეროვნული ერთიანობის დარღვევის შემთხვევაში და ბ. თუ ერთიანობა არ დარღვეულა, რა ამყარებს და განამტკიცებს მას**. პასუხი კი თავად მოცემულ სტატიამია, რომელსაც, რატომღაც, უგულვებლყოფს ავტორი (ამავე ასპექტით აიხსნება იაკობ გოგებაშვილის მოსაზრებაც, რომელსაც საკუთარი მსჯელობისა და XIX სკ.-ის მოღვაწეთა შეხედულებების განსაზოგადებლად თუ ერთიან კონტექსტში მოსაზრებლად მოიხმობს მ. ლალანძე).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, აღარ შეგვხები წერილის III ნაწილს, სადაც გრ. ყიფშიძის მოსაზრების ანალიზის საფუძველზე რენანის შეხედულებათა ილიასეულ პოზიციასთან თანხვედრაა წარმოჩენილი, რადგან მთელი შემდგომი მსჯელობა ზემოხსენებულ დასკვნას ემყარება.

მერაბ ლალანიძე

ძველი ქართული ჰაგიოგრაფიის ახალი კრებული

ძველი ქართული საეკლესიო ლიტერატურა, ძეგლები თარგმნა, გამოსაცემად მოამზადა და სქოლიოები დაურთო ედიშერ ჭელიძემ, I, თბილისი: ახალი ივირონი, 2005, 1152 გვ.

ეკლესიის წიაღში ადრიდანვე გაჩენილა კრებულები, რომლებშიც თავმოყრილი იყო ქრისტიან მონაშენთა და მოღვაწეთა წამების ან ცხოვრების ამსახველი ტექსტები. ამგვარი კრებულები — საუკუნეთა განმავლობაში — ქართულადაც მრავალგზის გადმოუღიათ ან ახლებურად შეუდგენიათ კიდევ (მაგალითად, საყოველთაო ეკლესიის წმიდათა შორის ჩაურთავთ ქართველი წმიდანებიც, თუმცა „ქართველი წმიდანი“ ბუნებრივია, ყოველთვის არ ნიშნავს წარმოშობით ქართველს და ის გულისხმობს ქართულ მიწაზე ანდა ქართული ადგილობრივი საეკლესიო საკრებულოს მიერ განდიდებულ წმიდანებს, რომელიც შემდგომში, რა თქმა უნდა, საყოველთაო ეკლესიის წმიდათა დასს მიეთვლებოდა).

რაც შეეხება უშუალოდ ქართველ წმიდანთა წამებებს ან ცხოვრებებს, რომლებიც, შესაბამისად, ქართულ ეროვნულ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურას განეკუთვნება, ამ ტექსტების გამოძიებამ და ცალკეულ კრებულებად გაერთიანება გვიანდელ ხანაში განხორციელდა (ამ სწრაფვის ერთ-ერთი გამოვლინებაა კათოლიკოს ანტონი I-ის „მარტირიკა“).

ახალ დროში პირველი ამგვარი ნაბეჭდი კრებული მიხაილ (გობრონ) საბინინმა გამოსცა 1882 წელს, სანქტპეტერბურგში, — „საქართველოს სამოთხის“ სახელწოდებით (თუმცა ამ ვებერთელა ნიგნში, ქართული ჰაგიოგრაფიული ტექსტების გარდა, სასულიერო-საეკლესიო შინაარსის სხვა ტექსტებიცაა მოთავსებული). შემდგომშიც არაერთხელ გამოქვეყნდა განსხვავებული დანიშნულების მქონე და განსხვავებული მკითხველისთვის გამიზნული ქართული ჰაგიოგრაფიის სხვადასხვა კრებული: ზოგს სამეცნიერო გამოცემის ხასიათი ჰქონდა, ზოგს — სასწავლო-პედაგოგიური დანიშნულება განსაზღვრავდა, ზოგი — საზოგადო საკითხავად იყო ჩაფიქრებული და არაპროფესიონალ მკითხველს გულისხმობდა.

აღსანიშნავია, რომ თუკი საზოგადო დანიშნულების კრებულები, — სხვადასხვა ცალკეულ გამოცემათა ანდა ნიგნების წყებათა შემადგენელ ნაწილთა სახით, — არაერთხელ დაბეჭდილა, ქართული ჰაგიოგრაფიის სრული აკადემიური გამოცემა, რომელიც 1963-1989 წლებში შესრულდა ექვს ტომად („ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები“), დღესდღეობით სპეციალისტთათვისაც კი ძნელადაა ხელმისაწვდომი. მით უმეტეს, გასაჭირში იმყოფებიან უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტები, ვისთვისაც გამიზნული ქრესტომათიები (თუნდაც, ზოგადად, ძველი ქართული მწერლობისა, თუნდაც, კერძოდ, ქართული ჰაგიოგრაფიული ტექსტებისა, რომელთა შესწავლა აუცილებელია, პირველ ყოვლისა, ფილოლოგიური, მაგრამ, უფრო ფართოდ, რამდენიმე ჰუმანიტარული მიმართულების სტუდენტთათვის), 1940-იანი წლების მეორე ნახევრის შემდეგ აღარ გამოქვეყნებულა, — სწორედ მაშინ გამოიცა სოლომონ ყუბანეიშვილის „ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია“ (ტომი I — 1946; ტომი II — 1949), რომელსაც ჩანაფიქრები ეკისრებოდა როგორც მეცნიერული (ბევრი ტექსტი დადგენილია ხელნაწერთა საფუძველზე თავად შემდგენლის მიერ), ისე პედაგოგიური დანიშნულება. მაგრამ ყველაზე დიდ დაბრკოლებას მკვლევართათვისაც, სტუდენტთათვისაც, ან თუნდაც სპეციალისტთა თუ არასპეციალისტთათვის ქმნიდა ჰაგიოგრაფიული კრებულის კომენტარული გამოცემის უქონლობა, — იმგვარი კომენტარების თანადართვით, სადაც ახსნილი იქნებოდა ტექსტის ძნელად გასაგები ან საკამათო ადგილები და ნაჩვენები იქნებოდა მისი ცალკეული მონაკვეთებისა თუ სახეთა და ცნებათა ლიტერატურული, ისტორიული, კულტურული, ფილოსოფიურ-თეოლოგიური კონტექსტი.

ამის გამოც და თავისთავადაც, ბუნებრივია, რომ ბოლო ხანებში ქართული ჰუმანიტარული საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო კრებულმა — „ძველი ქართული საეკლესიო ლიტერატურა“, რომელიც გამოსაცემად გაამზადა ედიშერ ჭელიძემ და რომლის პირველი ტომი მოიცავს „წმიდა შუშანიკ დედოფლის წამებას“, „წმიდა ევსტათი მცხეთელის წამებას“, „წმიდა გრიგოლ ხანცთელის ცხოვრებას“, „წმიდა სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებას“, დაბოლოს, „წმიდა აბო ტფილელის წამებას“.

ქართული ჰაგიოგრაფიის ამ კრებულის განსაკუთრებულობა და სიახლე განპირობებულია იმით, რომ:

ა) ტექსტები დადგენილია ხელახლა, ესე იგი, მხედველობაშია მიღებული ხელნაწერთა აქამდე გაუთვალისწინებელი ნაკითხვები თუ ბოლოდროინდელ გამოცემათა ახალი მონაცემები; ამგვარი სამუშაო მით უმეტეს მნიშვნელოვანია, რაკი, როგორც სავარაუდოა, უახლოეს ხანებში არაა მოსალოდნელი ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის აკადემიური კორპუსის ხელახალი გამოქვეყნება და, შესაბამისად, მისი განახლება, ხოლო ის არცთუ მცირერიცხოვანი გასწორებანი, რაც ტექსტოლოგიური კვლევების შედეგად ამ უკანასკნელი ოთხი ათეული წლის განმავლობაში იქნა შემოთავაზებული, ხშირად უნაყოფოდაა ჩაკარგული სხვადასხვა, გაფანტულ გამოცემებში, რადგან ამ ტექსტების მეცნიერული შესწავლისას მკვლევარნი, — ბუნებრივია, — ისევ და ისევ ქართული

ჰაგიოგრაფიის ფუნდამენტურ ექსტრემულს ემყარებიან; სხვათა შორის, ედიშერ ჭელიძის მიერ ახლად გამოცემულ ტექსტთაგან თვალშისაცემი სტრუქტურული სიახლეა „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ტრადიციული ვერსიიდან ოთხი ეპისტოლის გამოყოფა და მათი განკერძოებით დაბეჭდვა ცალკე ტექსტების სახით;

ბ) სამი ტექსტი — წმ. შუშანიკის, წმ. ევსტათის და წმ. აბოს წამებანი — წიგნში გამოქვეყნებულია მეორეჯერაც, დანართების სახით: ვარიანტებისა და დამონმებათა თანდართვით (დანარჩენი ორი ტექსტი — წმ. გრიგოლისა და წმ. სერაპიონის ცხოვრებანი — თითო ხელნაწერთაა მოღწეული, რის გამოც ვარიანტულ სხვაობებს არ შეიცავს); გამომცემლის მიერ ჩატარებული ეს სამუშაო ხელს შეუწყობს და საფუძველს გაუმაგრებს როგორც კონკრეტულად ამ ცალკეული ტექსტების, ისე ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის მომავალი აკადემიური კრებულის ტექსტოლოგიურ მომზადებას;

გ) ყველა ტექსტი თარგმნილია ახალ ქართულად და დაბეჭდილია გვერდობლივ, ორიგინალური ტექსტების გვერდით; თავად ეს საქმე — ძველი ტექსტების თარგმნა ახალ ქართულზე, — რა თქმა უნდა, სრულ მხარდაჭერას იმსახურებს, რადგან არა მარტო, ზოგადად, მკითხველს, არა მარტო სტუდენტს, არა მარტო არასპეციალისტ მკვლევარს, არამედ თვით ტექსტის საკმარისად მცოდნე პროფესიონალსაც ან უადვილებს ტექსტის აღქმას, ან წარმოუჩინს გამომცემლისეულ ნაკითხვას, გაგებას, პოზიციას (ხშირად — კომენტარებსა თუ სქოლიოებში არგუმენტირებულს); სხვათა შორის, ნებისმიერი სერიოზული თარგმანის სამეცნიერო სარგებლიანობას ირიბად ადასტურებს ამავე წიგნში არაერთხელ მოხმობილი ესა თუ ის მონაკვეთი ან ცნება „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ნიკო მარისეული რუსული თარგმანიდან; ამას გარდა, ამთავითვე ნათელია, რამდენად უწყობს ხელს ახალ ქართულზე შესრულებული ეს თარგმანები ქართული სულიერი ტრადიციის აღმქმელთა, მცოდნეთა, დამფასებელთა წრის გაფართოებას და, შესაბამისად, ტექსტების ცხოვრების განახლებასა და გახანგრძლივებას;

დ) ტექსტებს ერთვის ვრცელი კომენტარი, რისი მნიშვნელობა არავითარ ხაზგასმას არ საჭიროებს (შესაძლოა, მკითხველის ოდნავი გაკვირება გამოიწვიოს, რომ კომენტარები განეკუთვნება არა საკუთრივ ორიგინალურ, ძველ ქართულ ტექსტს, არამედ თარგმანს ახალ ქართულად, თუმცა ხანდახან ეს გარემოება მთარგმნელსა და, იმავდროულად, კომენტატორს საშუალებას აძლევს, კომენტარში დაასაბუთოს თარგმანისას არჩეული შესაძლებლობა). უბრალოდ, კიდევ ერთხელ სათქმელია, რომ ძველი თუ ახალი ქართული ლიტერატურის მკითხველი თუკი რასმე მოისაკლისებს, უპირველეს ყოვლისა, კლასიკური ტექსტების კომენტირებულ გამოცემებს, — სხვა რომ არაფერი, ისე დამთავრდა XIX და XX საუკუნეები და ისე დაიწყო XXI საუკუნე, რომ აქამდე არ არსებობს „ვეფხისტყაოსნის“ აკადემიურად კომენტირებული გამოცემა (თუ არ ჩავთვლით ნოდარ ნათაძისეულ სასკოლო გამოცემას, რომელიც მონაფეხისათვისაა განკუთვნილი)!

ბუნებრივია, ჰუმანიტარული აზროვნების განვითარების კვალობაზე, დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა და დამკვიდრდა კომენტირების მრავალგვარი მეთოდი და ხერხი. ყველა შემთხვევაში, მკითხველისათვის უპრიანი იქნება, მეცნიერულად გამოცემულ ტექსტს თან ახლდეს იმგვარი კომენტარი, რომელიც წარმოაჩინს ტექსტის ლიტერატურულ რაობას, ახსნის მის სიმბოლურ-სახეობრივ გამოვლენებებს, განმარტავს ისტორიულ რეალიტებს, აღწუსსავს წყაროებს, გავლენებსა და პარალელებს. ედიშერ ჭელიძემ არჩია, მკითხველისათვის მიენოდეზინა, პირველ ყოვლისა, ტექსტის ცნებით-ტერმინოლოგიური კომენტარი, რომელიც სტილურად და მეთოდურად გარკვეულ გადაძახილშია მისსავე მონოგრაფიასთან “ძველი ქართული საღვთისმეტყველო ტერმინოლოგია, I” (თბ., 1996).

ამდენად, ჰაგიოგრაფიული კრებულის კომენტატორი უმთავრეს ყურადღებას მიაპყრობს ტექსტის ამა თუ იმ ცნება-კონცეპტს, განმარტავს მას, მიმოიხილავს მის ისტორიას, აზუსტებს გამოყენების ველს, ეძებს პარალელებს ბიბლიურ, ეგზეგეტიკურ, ლიტურგიკულ, ჰომილეტიკურ, სხვა ჰაგიოგრაფიულ წყაროებში. ამ შემთხვევაში განმარტებათა მკვიდრი დასაყრდენია პატრისტიკული მემკვიდრეობა, ეკლესიის წმიდა მამათა ტექსტები, ხოლო დამონმებულ ავტორთა სულიერი ნიადაგი, რამდენიმე მკვირვ გამოთქმის გარდა, თითქმის ყოველთვის ქრისტიანული აღმოსავლეთითაა შემოსაზღვრული. შესაბამისად, კომენტატორის ყურადღება გულგრილია განსასჯელ საკითხებზე არა მარტო ქრისტიანული დასავლეთის ჩამოყალიბებულ და დადგენილ თეოლოგიურ პოზიციათა მიმართ, არამედ იმავე აღმოსავლეთის გვიანდელ (ან თანამედროვე) თეოლოგიურ ძიებათა მიმართაც, — საეკლესიო-თეოლოგიური ცხოვრებისა და განსჯის ყველა იმ ნაკადის მიმართ, რაც სცილდება წმიდა მამათა ქრონოლოგიურ ან სააზროვნო ფარგლებს. კომენტატორს მიზნად დაუსახავს, მკითხველს თვალი გაადევნებინოს და აჩვენოს რაც შეიძლება მეტი დადასტურება მამათა მოძღვრებიდან და, უნდა ითქვას, რომ საილუსტრაციო და პარალელური მასალა, — რომელსაც ხშირად რამდენიმე ათეული გვერდი უჭირავს ხოლმე, — მავანმა, შესაძლოა, არა მარტო შთამაგონებლად, არამედ ხანდახან ზეჭარბადაც კი აღიქვას (კომენტარების მოცულობის წარმოსადგენად იმის თქმაც კმარა, რომ, ვთქვათ, „წმ. შუშანიკის წამების“ ორათეულგვერდიან ტექსტს ერთვის 230 გვერდიანი კომენტარი). ხშირად არგუმენტი უკვე რამდენიმე პირველი დამონმებიდანვე აშკარავდება, მაგრამ მაინც საჭიროდაა მიჩნეული, ნაჩვენები იქნეს ის აზროვნებითი დიაპაზონი, სადაც ეს კონცეპტი თუ კონცეფცია წარმოიშვა და აგრძელებდა ცხოვრებას საუკუნეთა ნიადაგ, — არაერთი თაობის მანძილზე. კომენტატორისეული ამგვარი მიდგომის გამო კომენტარი მეტად ხშირ შემთხვევაში სწყდება ტექსტის გაგებისა და განმარტების აუცილებლობას და თავისთავად, დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს, — შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთი განმარტება, რომელიც საღვთისმეტყველო თუ ფილოლოგიური კვლევის ხასიათისაა, ცალკე ნაშრომის სახეს ფლობს. მაგრამ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ წყაროთა და დამონმებათა ეს სიჭარბე მასალის თავისებურებითაა განპირობებული: ქრისტიანული აღმოსავლეთი,

ქრისტიანული დასავლეთისაგან განსხვავებით, უარყოფს და ემიჯნება ეკლესიის ერთიან სამოძღვრო ავტორიტეტს (მაგისტერიუმს), (ა) რომელიც განსაზღვრავს ეკლესიის მოძღვრებას, (ბ) რომელსაც უფლება აქვს ასწავლოს და განმარტოს სარწმუნოების ჭეშმარიტებები და (გ) რაც უცდომლობის ნიშნითაა აღბეჭდილი. მისგან განსხვავებით, ქრისტიანული აღმოსავლეთის უმთავრესი დოგმატური საყრდენია მამათა სწავლებისაკენ ორიენტირებული გადმოცემა, თუმცა საქმე ისაა, რომ მამათა სწავლებაში არცთუ იშვიათად ძნელი გასამიჯნია რომელიმე წმიდა მამის კერძო თვალსაზრისი ზოგადეკლესიური, საყოველთაო სწავლებისაგან. სწორედ ამის გამო ბუნებრივი ხდება სწრაფვა წყაროთა სიმრავლისაკენ, რაც იმის საშუალებას იძლევა, რომ ამა თუ იმ საკამათო ანდა საბოლოოდ ჩამოუყალიბებელი დოგმატურ-სამოძღვრო საკითხის მიმართ მოპოვებული და დადასტურებული იქნეს საერთო, საზოგადო ხედვა, — იმგვარი, რომელიც უფრო მეტადაა მიღებული და გაზიარებული ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, სადაც ის — ამ ფართო თანხმობის საფუძველზე — მიჩნეული და აღიარებულია ეკლესიის სწავლებად. სხვათა შორის, ზოგიერთ დოგმატიკურ თუ სამოძღვრო საკითხზე ერთიანი, დადგენილი თვალსაზრისის უქონლობა განაპირობებს იმას, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიის კრებულის კომენტატორი ხანდახან თავად იკავებს მოკამათის პოზიციას, რის გამოც კომენტარების ესა თუ ის მონაკვეთი არცთუ იშვიათად იძენს პოლემიკურ ხასიათს და ჰომილეტიკურ პათოსს.

ამას გარდა, კომენტარებში ხშირად ჩართულია ფილოლოგიური (თუმცა არა იმდენად ლიტერატურისმცოდნეობითი) კვლევითი პრობლემატიკაც, რასაც მნიშვნელოვანწილად ასევე დიდი ადგილი ეთმობა, — მაგალითად, რამდენადაც ტექსტის ცნება-კონცეპტთა უმთავრესი წყარო მაინც წმიდა წერილია, კომენტატორი — სხვადასხვა განმარტებასთან დაკავშირებით — არაერთხელ მიაპყრობს გამახვილებულ ყურადღებას ბიბლიური ნიგნების ქართული თარგმანის სადავო საკითხებს, ამ თარგმანის წარმოშობასა და წყაროებს, განსაკუთრებით, მის მიმართებას ბიბლიის სომხურ ვერსიასთან (აღსანიშნავია, რომ თითქმის ყოველი ბიბლიური ციტატა ჭელიძისეულ კომენტარებში რამდენიმე ენაზეა დამოწმებული, მათ შორის, ძველ სლავურადაც).

კომენტარები უღრმავდება განსხვავებული მნიშვნელობისა და მოცულობის არაერთ საკითხს, — იმას, რასაც ტექსტის დაკვირვებული წაკითხვა და შინაარსის ამოკითხვის სურვილი წარმოშობს: მკითხველი ვრცელ კონტექსტურ განმარტებას იპოვის, თუ, მაგალითად, რას ნიშნავს „ქნარი“ („სულიერი ქნარი“) (გვ. 107-116) ან „ჭიჭნაუხტი“ (გვ. 129-137), რა ბიბლიურ-საღმრთისმეტყველო გაგება აქვს „ალთქმას“ (გვ. 116-125) ან „ღმრთის მსგავსებას“ (გვ. 711-760), „ზატისკ“ (გვ. 217-272) ან „გულისხმა“/„უგულისხმოებას“ (გვ. 182-213), რას გამოხატავს „ზეცისა საკურთხეველი“ და რაგვარი იერარქია სუფევს ანგელოზთა დასში (გვ. 876-883), ანდა რას მოასწავებს უფლის განხორციელება და ნათლისღება-განცხადება (გვ. 368-392). ამგვარ საკითხთა წყება კომენტარებში მრავალია...

ამასთანავე, კომენტატორი არაერთ უფრო მცირე საკითხსაც განიხილავს, რის მაგალითადაც გამოდგება, თუნდაც, ტერმინოლოგიური გამიჯვნა „დაყუდებულსა“ (ესე იგი განმარტებული) და „შეყენებულს“ (ესე იგი ჩაკეტილი) შორის (გვ. 93; 97-99); ანდა კომენტარში — რამდენიმე შემთხვევაში — წარმოდგენილია ამა თუ იმ კონცეპტისა თუ სახის მიგნებული საწყისი, — ამგვარ ძიებათა ერთ ნიმუშად გამოდგება „წმ. შუშანიკის წამების“ საკმაოდ უჩვეული ფრაზა: „*შუენიერებაჲ სიკეთისა ჩემისაჲ*“, რომლის უეჭველი წყარო მოძიებულია ადრეული ჰაგიოგრაფიის ისეთ ნიმუშში, როგორიცაა „წმ. ადრიანესა და წმ. ანატოლეს წამება“: „*წუ მიხედავ შუენიერებასა სიკეთისა შენისასა*“ (გვ. 214-215).

ასევე, დიდად საყურადღებოა კომენტატორისეული ლიტურგიკულ-ისტორიული კვლევა: ერთგან ვრცელადაა შესწავლილი გრიგოლისეული ნეს-განგების („განგება ეკლესიისა“) რაობა და მისი მიმართება „იერუსალემურ ლექციონართან“ (გვ. 765-808), მეორეგან კომენტარი შეიცავს, ფაქტობრივად, მოზრდილ დამოუკიდებელ გამოკვლევას, რომელიც განიხილავს ქართულ ფილოლოგიასა და ლიტურგიკაში კარგა ხნის მანძილზე განსასჯელ-საკამათოდ ქცეულ პრობლემას: გრიგოლ ხანცთელისეულ „სანელინდო იადგარს“ — მისი რაობის, ავტორობის, წარმოშობისა და შედგენილობის საკითხებს (813-873).

ედიშერ ჭელიძისეული კომენტარების წაკითხვა არა მარტო დიდად არგებს ადრეული ხანის აღმოსავლური ქრისტიანული მოძღვრების ჩაღრმავებული შესწავლის მსურველს, არამედ მნიშვნელოვან სულიერ-ინტელექტუალურ საზრდოს მისცემს ყველა იმ მკითხველს, რომელსაც ამ სფეროში თვალსაწიერის გაფართოების სურვილი ექნება.

კომენტარების თემატური მრავალფეროვნებისა და თავად ამ კომენტართა მოცულობის გამო, მათში გარკვევისა და სასურველ მონაკვეთთა მიგნების საჭიროების შემთხვევისათვის უთუოდ უმჯობესი იქნებოდა ნაშრომს თან დაჰრთვოდა ან თემატური საძიებელი, ან ლექსიკონი, ან მისათითებელი, რაც, — ესეც სათქმელია, — ამ უზარმაზარი ნიგნის ზომას კიდევ უფრო გაზრდიდა. თუმცა გამოტეხილად უნდა ითქვას, რომ საძიებლების უქონლობა მეტად ართულებს ნიგნით სარგებლობას.

ისევ სათქმელია, რომ „ძველი ქართული საეკლესიო ლიტერატურის“ I ტომი უეჭველად საჭირო ნიგნია ქართული ლიტერატურის ადრეული ხანის ყველა მკვლევრისა და მკითხველისათვის; ამიერიდან ქართული ჰაგიოგრაფიის ვერც ერთი შემსწავლელი გვერდს ვეღარ აუქცევს ამ კრებულს.

ირინა ნაცვლიშვილი,
მანანა შამილიშვილი

2007 წლის სამეცნიერო პუბლიკაციათა მიმოხილვა

ქართული ლიტერატურის ზნეობრივი და შემეცნებითი ღირებულება ბევრად სცილდება მისი წარმომშობი ისტორიული დროის მიჯნებს. იდეალები, რომლებისკენაც სწრაფვას ამკვიდრებენ მკითხველის სულსა და ცნობიერებაში სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი ლიტერატურული ძეგლები, აქტუალურია არა მხოლოდ კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტში, არამედ ეროვნული თუ ზოგადადამიანური მსოფლხედვის ახალ, სხვა პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი და კულტურულ-საზოგადოებრივი რეალობის შესატყვის საფეხურებზეც, ვინაიდან სწორედ ეს მარადიული იდეალები წარმოადგენენ აუცილებელ საზრდოს პიროვნული მეობის, მენტალობის ჩამოყალიბებისათვის ნებისმიერ ეპოქაში. ამიტომაც ქართული ლიტერატურის კვლევა ისტორიულ-ფილოლოგიური, ტექსტობრივი თუ სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით აქტუალურია დღესაც, როცა თითქოს ბევრი რამ გარკვეული და გააზრებულია, მაგრამ უფრო მეტი — ჯერ კიდევ ამოსაკითხი და ჯეროვნად გასაცნობიერებელი.

დავინწყით ძველი მწერლობით. მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდულ გამოცემათა უმრავლესობა, რომლებშიც იბეჭდებოდა გამოკვლევები ძველი ქართული ლიტერატურის საკითხების შესახებ (*მაცნე/ელს/*, *თსუ შრომები*, *სერიით ლიტერატურათმცოდნეობა*, *თანამედროვე და კლასიკური ქართული მწერლობა* და სხვ.) აღარ გამოდის, კმაყოფილებით შევნიშნავთ, რომ სტატიები და პუბლიკაციები, რომლებიც წარმოაჩენენ ამ პერიოდის ქართული მწერლობის აქტუალურ პრობლემებს, საკმაოდ სოლიდურად არის წარმოდგენილი 2007 წლის ბეჭდურ პროდუქციაში. ამ თვალსაზრისით ძველი ქართული მწერლობის მკვლევართათვის და ამ ლიტერატურით დაინტერესებულ პირთათვის უთუოდ დიდ მნიშვნელობას იძენს მაღალი აკადემიური დონის კრებული — შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის *ლიტერატურული ძიებანი*. უნდა შევნიშნოთ, რომ *ძიებანთან* ერთად ძველი ქართული ლიტერატურის საკითხებს ჯეროვან ყურადღებას უთმობს ქუთაისის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი *გელათი*, ზოგიერთი სხვა პერიოდული გამოცემა და სპეციალური კრებული.

გამოქვეყნებული მასალების გაცნობამ ცხადყო, რომ აგიოგრაფიული მწერლობა კვლავ რჩება ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევართა ინტერესის მნიშვნელოვან სფეროდ. ჟურნალ *გელათის* მე-11 ნომერში გამოქვეყნებულია გოჩა კუჭუხიძის სტატია „კაცი ოლარითა ნათლისაითა“, რომელშიც გამახვილებულია ყურადღება „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ იმ ეპიზოდზე, რომელშიც თრდატ მეფის მიერ მოკლული რიფსიმესა და მისი მეგობრების ცად აღმავალ სულებს ეგებება დიაკონი „ოლარითა ნათლისაითა“. აგიოგრაფიული ტექსტისა და „ქართლის ცხოვრების“ მონაცემებზე დაყრდნობით მკვლევარი აკეთებს დასკვნას, რომ ეს დიაკონი უნდა იყოს პირველმონამე სტეფანე. სტატიის ავტორი გამოკვეთს, აგრეთვე, „ნმ. ნინოს ცხოვრებაში“ იმ ეკალთა სიმბოლურ მნიშვნელობას, რომელთა შორისაც დაიმალა წმინდა ნინო რიფსიმეანთა დევნის დროს. სხვა მეცნიერთა გამოკვლევების გათვალისწინებით და „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ ტექსტზე დაკვირვებით, გ.კუჭუხიძე ავითარებს თვალსაზრისს, რომ ეკლები აღნიშნულ შემთხვევაში წარმართი ხალხის სიმბოლოა, ანუ წმინდა ნინო ქრისტიანთა დევნისას წარმართებმა დამალეს.

„ნმ. ნინოს ცხოვრების“ კიდევ ერთ ეპიზოდზე დაკვირვებაა წარმოდგენილი გიორგი ალიბეგაშვილის გამოკვლევაში „ბიბლიური მთები“ ნმ. ნინოს ცხოვრების“ მიხედვით“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები; ელექტრონული ჟურნალი *ლიტინფო*). მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს სიდონიას მონათხრობზე, რომელშიც მოხსენებულია ბიბლიური მთები — გებალი და გარიზინი და მთის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე საუბრის შემდგომ აღნიშნავს, რომ, ეპიფანე კვიპრელის თანახმად, ეს ორი მთა იოსების შტოს კუთვნილ ტერიტორიაზე მდებარეობს, ხოლო იოსებსა და მის შესატყვის ბივრილის ძვირფას ქვას „ნმ. ნინოს ცხოვრებაში“ კონკრეტული პარალელები ეძებნება.

ეპიფანე კვიპრელის „თვალთაის“ თემას აგრძელებს, გარკვეულწილად, გ. ალიბეგაშვილის სხვა სტატიაც — „ეკრჩხიბის თვლის დასახელება ნმ. ეპიფანე კვიპრელის „თვალთაიში“ და ქართულ და სლავურ-რუსულ ბიბლიათა თარგმანებში“ (*„Научные труды, серия филология“*, VIII). როგორც სათაურიდანვე ჩანს, ნაშრომში გათვალისწინებულია, ერთი მხრივ, ეპიფანე კვიპრელის „თვალთაის“, მეორე მხრივ კი, ქართულ-სლავურ-რუსულ ბიბლიათა თარგმანების მონაცემები პირველმთავრის — აარონის — შესამოსლის ერთ-ერთ ძვირფას ქვასთან დაკავშირებით, გამოკვეთილია არა მხოლოდ ტერმინოლოგიური მინიშნებანი, არამედ ამ ქვის მისტიკურ-სახისმეტყველებითი გააზრებანიც.

„ნმ. ნინოს ცხოვრების“ საინტერესო ასპექტებს მოიცავს მარიამ ჩხარტიშვილის გამოკვლევა „შტრინები შუა საუკუნეების ქართული საზოგადოების მენტალური პორტრეტისათვის: ჰიეროტოპია“ ნმ. ნინოს ცხოვრებაში“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები). რუსი მეცნიერის, ალექსეი ლიდოვის, კვლევებზე დაყრდნობით, მ. ჩხარტიშვილი საუბრობს ჰიეროტოპიაზე, როგორც ჰუმანიტარული შემეცნებისათვის უაღრესად მნიშვნელოვან მიგნებაზე და დიდ როლს ანიჭებს ამავე მეცნიერის მიერ სივრცულ-ლანდშაფტური ხატის ცნების გამოკვეთას, რაც ქრისტიანული

მსოფლალქმის სპეციფიკის უფრო ღრმად წვდომის საშუალებას იძლევა. გამოკვლევა წარმოადგენს ცდას „წმ. ნინოს ცხოვრების“ უძველეს რედაქციაზე, სხვა წყაროებზე დაყრდნობითა და ჰიეროტოპიული კვლევების უკვე დაგროვილი გამოცდილების გათვალისწინებით აღადგინოს ჰიეროტოპიული პროექტი, რომლის საფუძველზეც მოხდა მცხეთის, როგორც ახალი იერუსალიმის გააზრება.

„შუშანიკის წამების“ დასაწყისის პრობლემას ეხება გორა კუჭუხიძის სტატია „წმ. შუშანიკის მარტივლობის“ არქიტექტურის აღდგენისათვის“ (*ლიტერატურული ძიებანი*, XXVII). მკვლევარი ყურადღებას აქცევს ფრაზას — „რომლისათვის ესე მივწერე თქუენდა“ და მიაჩნია, რომ ამით იაკობ ხუცესი რომელიღაც საეკლესიო პირს მიმართავდა. გ. კუჭუხიძის აზრით, იაკობის ნაწარმოებს დართული უნდა ჰქონოდა ისეთი შესავალი, რომელშიც საუბარი იქნებოდა შუშანიკის ღვთისმომიშობაზე ბავშვობიდან. სტატიის ავტორი იხსენებს, რომ სხვა პირისადმი მიმართვით იწყება ლუკას სახარება, იოანე საბანისძის „აბოს წამება“ და ვარაუდობს, რომ სიმართლესთან ახლოს უნდა იყოს სერგი გორგაძე, რომელიც მიიჩნევდა, რომ „შუშანიკის წამებას“ წინ უძღოდა მიმონერა, თუმცა აღნიშნავს, რომ ეს შეიძლება არ იყო კლასიკური ეპისტოლეები ორ პირს შორის, არამედ მხოლოდ ისეთი შესავალი ნაწარმოებისა, რომელიც ერთ-ერთი საეკლესიო პირისადმი მიმართვას წარმოადგენდა.

*ლიტერატურული ძიებანი*ს ამავე ტომში დაბეჭდილია ლალი რუხაძის სტატია „სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთმიმართების პრობლემა და V-VIII საუკუნეების ქართული მწერლობა (სოფლის ბიბლიური პარადიგმა და „წმ. შუშანიკის წამების“ სახისმეტყველება)“, რომელშიც ავტორი ბიბლიური და საღვთისმეტყველო ტექსტობრივი მონაცემების საფუძველზე ცდილობს V-VIII სს. ქართული ლიტერატურის ნიმუშებში სოფლისა და ზესთასოფლის იდეოლოგიური და მხატვრული გააზრების „საინტერესო და დასაფიქრებელი სურათის“ წარმოჩენას.

კრებულში *ბიზანტინოლოგია საქართველოში* გამოქვეყნებულია მარინა გიორგაძის წერილი „არისტიდეს აპოლოგიის თემები ქართულ პაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში“. ავტორი გამოყოფს იმ ძეგლებს, რომლებშიც აშკარად იჩენს თავს არისტიდეს აპოლოგიის თემები და რომელთაც ეტყობათ ამ აპოლოგიის გავლენა. რასაკვირველია, განსაკვირვებულ ყურადღებას იგი „ევსტათი მცხეთელის მარტივლობაზე“ ამახვილებს.

პოლემიკური მწერლობის შესახებ მსჯელობა გრძელდება ამავე კრებულის სხვა სტატიაში — „ძველი ქართული დოგმატიკურ-პოლემიკური მწერლობა“, რომელშიც ავტორი, მაია რაფავა, გამოკვლევს რამდენიმე ძეგლს, კერძოდ, „ევსტათი მცხეთელის წამებას“, „იოანე ზედაზნელის ცხოვრებას“, არსენ საფარელის „განყოფისათვის“, აგრეთვე, საუბრობს მრავალთავებში წარმოდგენილ ნათარგმ ტექსტებზე.

კახა ოლაძის სტატიაში „ჰაბო თბილელის მარტივლობის“ ერთი ლიტერატურული წყარო“ (*ყურნალი რელიგია*, I) ავტორი საუბრობს იმის შესახებ, რომ აღნიშნული ტექსტის მთავარი ლიტერატურული წყარო საღმრთო წერილი და დოგმატური მწერლობაა; აღნიშნავს, აგრეთვე, რომ „ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლების“ აკადემიურ გამოცემაში მითითებული ბიბლიური პარალელები ბოლო ხანებში შეავსო და დააზუსტა ე. ჭელიძემ, თუმცა ამ უკანასკნელ გამოცემაშიც სრულად არ ასახულა „აბოს წამების“ ტექსტში გამოყენებულ ბიბლიურ ნასესხობათა „მთელი სავსება“. წერილის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს იოანე საბანისძის ერთ „ფრთოსან გამონათქვამზე“, კერძოდ, „...უფროსდა საცნობელნი ეგე ყურნი გულისა და გონებისანი განჰმარტენით სმენად და მასპინძელ ექმნენით სიტყუათა ამით ჩემთა“, პარალელს ავლებს იოანე ოქროპირის ნათლისღების დღესასწაულის საკითხავის ტექსტთან და გამოთქვამს ვარაუდს, რომ ეს საკითხავი ქართულ ენაზე უნდა არსებულიყო უკვე VIII საუკუნის მეორე ნახევარში.

აგიოგრაფიული ტექსტის, ოლონდ ამჯერად „წმ. გობრონის წამების“ ლიტერატურული წყაროს საკითხს ეხება ია გრიგალაშვილის სტატია „ლიმონარი — წმ. გობრონის წამების“ ლიტერატურული წყარო“ (*კრებული ბიზანტინოლოგია საქართველოში*), რომელშიც ავტორი კონკრეტული ტექსტობრივი მონაცემების საფუძველზე ვარაუდობს, რომ „კეთილ საქმეთაგან განსრულებულ სარწმუნოებაზე“ მსჯელობისას სტეფანე მტბევარი სწორედ იოანე მოსხის „ლიმონარს“ უნდა ეყრდნობოდეს. შესაბამისად, X საუკუნის საქართველოში ეს თხზულება ცნობილი უნდა ყოფილიყო.

სტეფანე მტბევარის თხზულება გახლავთ თემა საბა მეტრეველის სტატიისაც „წმ. გობრონის მარტივლობის“ სახისმეტყველების ზოგიერთი ასპექტი“ (*ლიტერატურული ძიებანი*, XXVII). ავტორი ყურადღებას ამახვილებს თხზულების პერსონაჟის სახეზე, რომელიც აბსტრაქტული მონუმენტალიზმის პრინციპითაა გამოკვეთილი, აგრეთვე, ტექსტში გამოვლენილ ანტიმონოფიზიტურ ტენდენციებზე, პროვიდენციალურ თვალსაზრისსა და ესქატოლოგიურ სულისკვეთებაზე. სტატიაში საგანგებოდაა გაშლილი მსჯელობა „წმ. გობრონის მარტივლობის“ არქიტექტონიკაზე, რომელიც, ავტორის თქმით, განსხვავებულია „წამებათა“ და „ცხოვრებათა“ ჟანრის სხვა ქმნილებათაგან.

I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალებში შეგვიძლია გავეცნოთ ელისო კალანდარიშვილის გამოკვლევის — „ასურელ მამათა სამქადაგებლო მისია“ — ძირითად ასპექტებს. კერძოდ, ავტორი აღნიშნავს, რომ სამონასტრო ცხოვრების დაფუძნებისა და აღორძინების ერთ-ერთი ასპექტია მქადაგებლობა; სწორედ ასურელ მამათა სამქადაგებლო მისიის აღსრულება უნდა გამხდარიყო ჩვენში ასკეტური იდეალების დამკვიდრების ერთ-ერთი წინაპირობა. მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს იმ ცნობაზე, რომ „შიო მღვიმელის ცხოვრების“ მიხედვით, წმ. შიომ თავის მონაფეებს დაუტოვა საგულდაგულოდ აღწერილი სწავლანი /60 თავი/, რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ თავად თხზულებაში ჩართულია ვრცელი ქადაგება, რომელიც, სტატიის ავტორის აზრით, ავთენტურ ტექსტს უნდა ემყარებოდეს და საინტერესოა როგორც ისტორიული, ისე ფილოლოგიური თვალ-საზრისით.

„ასურელ მამათა ცხოვრებების“ მიმართებაზე სვიმონ მესვეტისა (ჰალაიელის) და სვიმონ საკვირველმოქმედის (უმცროსის) „ცხოვრებებთან“ არის გამახვილებული ყურადღება ღია წერეთლის სტატიამი „ესე არს ნათესავი ქართველთაი“ (ასურელი მამების „ცხოვრებათა“ სახისმეტყველების პარადიგმები) (*ლიტერატურული ძიებანი*, XXVII), რომელშიც ავტორი ასკვნის, რომ ასურელ მამათა „ცხოვრებანი“ ორი სვიმონის — მესვეტისა და საკვირველმოქმედის — „ცხოვრებათა“ ქარგას ეფუძნება.

„ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ ზოგიერთ საკითხზე მსჯელობს სოსო მახარაშვილი სტატიებში „ბასილი პროტოასიკრიტის მსოფლმხედველობისათვის“ (კრებული *ბიზანტინოლოგია საქართველოში*) და „ნმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრების მეტაფრასული რედაქცია“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები). პირველ მათგანში ავტორი მიმოიხილავს საერთო ცნობებსა და მკვლევართა დასკვნებს ბასილი პროტოასიკრიტის შესახებ, რომელსაც უნიჭიერეს მწერლად მიიჩნევს და ტექსტის მონაცემთა საფუძველზე გამოაქვს დასკვნა, რომ „ილარიონ ქართველის ცხოვრებაში“ ჩაქსოვილი ქართველი ერის გამოფხიზლების იდეა ბასილის მეორე, ე.წ. ალგორიული, პლანით აქვს გადმოცემული. მეორე სტატიამი ს. მახარაშვილი განიხილავს „ნმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ მეტაფრასულ რედაქციას. მისი თვალსაზრისით, თეოფილი ხუცესმონაზონმა, რომელმაც ქართულ ენაზე გადმოიღო სვიმონ ლოლითეს მეტაფრასული კორპუსის ძირითადი ნაწილი, გადაამეტაფრასა ილარიონის „ცხოვრების“ მოკლე ათონური რედაქცია. სტატიის ავტორის დაკვირვებით, ქართული ტექსტის გადამმეტაფრასებელი მხატვრულ-სტილისტურად გარდაქმნის ტექსტს, რამეთუ შინაარსობრივ-იდეოლოგიურად ის სრულიად გამართული იყო. მეტაფრასული ტექსტის სტილი პათეტიკურია, ენა—მაღალფარდოვანი, თუმცა იგრძნობა ზომიერება რიტორიულ-პოეტური ფიგურების ხმარებისა და ბიბლიის ციტირებისას.

„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრების“ კონკრეტულ საკითხს ეძღვნება ქეთევან ჯერვალიძის წერილი „ძველი და ახალი აღთქმის ღმერთის იგივეობის საკითხი ბასილი ზარზმელის „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში“ (კრებული *ბიზანტინოლოგია საქართველოში*). ტექსტის მონაცემების საფუძველზე ავტორი აკეთებს დასკვნას, რომ „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“ მოგვითხრობს არა მარტო საქართველოს პროვინციებში მომხდარ ამბებს, არამედ კვალში მისდებს და ასახავს ბიზანტიის მიმდინარე პოლიტიკურ-რელიგიურ, სამართლებრივ და ლიტერატურულ პროცესებს. ამასთანავე, აღნიშნული თხზულება, მისი აზრით, ხატაყვანისცემის ჩინებული ძეგლია, მაგრამ აშკარა ანტიპავლიკიანური ძეგლიც არის.

„გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ გამოვლენილ ერთ მნიშვნელოვან საკითხზე მსჯელობს ეკა ჩიკვაიძე სტატიამი „პრეელინოფილური ტენდენციები და რწმენისა და ცოდნის ურთიერთმიმართების საკითხი „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ მიხედვით“ (ჟურნალი *გელათი*, XI), რომელშიც მკვლევარი სვამს კითხვას: ხომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ სწრაფვას რიტორიკა-გრამატიკა-ფილოსოფიისადმი ქართულ სინამდვილეში ჯერ კიდევ VIII-IX საუკუნეებში ჩაეყარა საფუძველი და ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მიზანშეწონილად მიიჩნევს, გაირკვეს, რა ითარგმნა და დაინერა ტაო-კლარჯეთში და შეიძლება თუ არა იმ საერთო სტატიკურ ნიშანთა გამოყოფა, რომლებიც ტაო-კლარჯეთს, როგორც სალიტერატურო სკოლას, ახასიათებს; ანალიზის შედეგად მკვლევარი ასკვნის, რომ ვერც განათლების სისტემასა და ვერც აკადემიის პრინციპთა გამიზნულ წინსწრებაზე ჩვენ ვერ ვისაუბრებთ.

„გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ მონაცემებზე დაყრდნობითა და ტაო-კლარჯეთში არაერთ-გზისი მოგზაურობის შედეგად საყურადღებო ინფორმაციას გვაცნობს მამია ფალავა ჟურნალ *მნათობის* I ნომერში დაბეჭდილ სტატიამი „ხანძთისა და შატბერდის ლოკალიზაციისათვის“. ამ სა-კითხზე სხვადასხვა თვალსაზრისის მიმოხილვის შემდეგ სტატიის ავტორი თავს უფლებას აძლევს, როგორც თვითონვე აღნიშნავს, არატრადიციული დასკვნები გამოიტანოს. კერძოდ, მისი დაკვირვებით, ისტორიული ხანძთა მერმინდელი ნუკას საყდარია (და არა ფორთა), რასაც თეგუდარის ლაშქრობის შესახებ ჟამთააღმწერლის თხზულების ცნობებიც ადასტურებს, ხოლო ძველი შატბერდი, სავარაუდოდ, ამჟამინდელი ენი რაბათია. ავტორი ცდილობს ამ ორი საყდრის სახელწოდებათა ეტიმოლოგიასაც ჩასწვდეს.

საზოგადოდ, აგიოგრაფიული განსახოვნების სისტემაზეა გაშლილი მსჯელობა საბა მეტრეველის სტატიამი „აგიოგრაფიის იკონოგრაფიული სახისმეტყველებისათვის“ (ჟურნალი *გელათი*, XII). მკვლევარი აანალიზებს იმ უმთავრეს სპეციფიკურ ნიშანს აგიოგრაფიული მწერლობისას, როგორც-ცაა ეიკონური განსახოვნება, იკონოგრაფიული სახისმეტყველება, რომელიც ამაღლებულის ესთეტიკას ემყარება. სტატიამი წარმოდგენილია საინტერესო მასალა ხატისა და აგიოგრაფიის სტრუქტურის შესახებ, აგრეთვე, აგიოგრაფიული მწერლობის კვლევის მეთოდოლოგია, რომელიც ეფუძნება ლიტურგიულ-ეორტალოგიურ პრინციპს, რაც განსაზღვრავს კიდევ ამ მწერლობის თავისებურებას. აქვე ნაჩვენებია აგიოგრაფიული სახეების ორი მხარე — რელიგიურ-მისტიკური და მხატვრულ-ესთეტიკური.

ნათარგმნი აგიოგრაფიისადმი ინტერესია გამოვლენილი მათა მატყვარაინის სტატიამი „ჰაგიოგრაფიული პარადიგმები ნმ. დიმიტრის წამებისა და შესხმის მიხედვით“ (*ლიტერატურული ძიებანი*, XXVIII). ავტორი საუბრობს ზოგადად ბიზანტიურ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაზე, მისი განვითარების ფაქტორებსა და იდეურ-მხატვრული სტილის ეპოქის შესაბამისად სახეცვლაზე. სტატიამი დასახელებულია ბერძნულ ლიტერატურაში გამოვლენილი სამი რედაქცია „დიმიტრის წამებისა“, რომლებიც წარმოადგენს როგორც მონამის სახის ჩამოყალიბების პროცესს, ასევე, გარკვეულწილად, ასახავს ბერძნული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის განვითარების ეტაპებსაც. ამისდაკვალად, მკვლევარი ასახელებს იმ მიზეზებს, რომლებმაც, მისი აზრით, განაპირობა ექვთიმე მთაწმინდელის მიერ

დიმიტრის ქართული ციკლის შესაქმნელად ბერძნულიდან ქართულად „დიმიტრის წამების“ შუალედური (XI ს-ის) რედაქციის გადმოღება. ექვთიმესვე აკუთვნებს მკვლევარი „დიმიტრის შესხმას“, რომელიც აქამდე მიჩნეული იყო გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებად, ხოლო მის ქართულად გადმომღებად სახელდებოდა X-XI სს-ების მოღვაწე — დავით ტბელი.

სტატიამ „დოგმატიკურ-სალვთისმეტყველო საკითხები და სალვთისმსახურო ტრადიციები „წმ. ბარბარეს წამებაში“ (ბიზანტინოლოგიის II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები) ეკა ჩიკვაძე ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ აღნიშნულ „წამებაში“ ჩართულია სამების დოგ-მატის ახსნა, მისი თვისებების, ჰიპოსტასთა ურთიერთობისა და ქრისტიანული მრწამსისთვის მნიშვნელოვანი სხვა ცნება-ტერმინები; აქვე იკვეთება ის სალვთისმეტყველო ტრადიციები, რომელთაც ქრისტიანულ ეკლესიაში დღემდე ასრულებენ. რა თქმა უნდა, ამგვარ ჩანარებს დიდი მნიშვნელობა აქვს დოგმატიკური თუ ტრადიციითა შესახებ გამართული პოლემიკის დროს.

ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის უცხო ენაზე თარგმანის საკითხებია განხილული დარეჯან მენაბდის წერილში „ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები გერმანულ ენაზე“ („მოქცევა ქართლისაი“ და „ნინოს ცხოვრება“) (ლიტერატურული ძიებანი, XXVIII). მკვლევარი დეტალურად წარმოაჩენს სათაურში აღნიშნული ტექსტების თარგმანების თავისებურებებს, ამასთანავე, გვაცნობს გერმანულ ენაზე გამოქვეყნებულ შესაბამის სამეცნიერო ლიტერატურას. დ. მენაბდე საგანგებოდ ეხება გ. პეჩის თარგმანებს, ნ. ჯანელიძის მიერ გამოცემულ „ნინოს ცხოვრებას“, მ. თარხნიშვილის, ჰ. ფენრიხისა და სხვათა გამოკვლევებს.

მნიშვნელოვან ინტერესს ამჟღავნებენ მკვლევარნი ძველი ქართული მწერლობის კიდევ ერთი საყურადღებო დარგის — ჰიმნოგრაფიის — მიმართაც. 2007 წელს გამოქვეყნდა ლალი ჯღამაიას მონოგრაფიული ნარკვევი — *გიორგი მთაწმინდელის „თთუნი“ (სექტემბერი)*, რომელსაც გამომცემელი ელენე მეტრეველის ხსოვნას უძღვნის. ტექსტს ერთვის ვრცელი გამოკვლევა, საძიებლები, ლექსიკონი, რეზიუმეები რუსულ და ფრანგულ ენებზე. წიგნი გამოვიდა *ძველი ქართული მწერლობის ძეგლების სერიით (IX ტ)* და წარმოადგენს ჰიმნოგრაფიული კრებულის I თვის — სექტემბრის — მასალის პუბლიკაციას XI-XII სს-თა რამდენიმე ნუსხის მიხედვით.

კრებულში *ბიზანტინოლოგია საქართველოში* დაბეჭდილია ექვთიმე კოჭლამაზაშვილისა და ანა ღამბაშიძის წერილი „რომანოზ მელოდოსის საშობაო კონდაკრიონის ძველი ქართული თარგმანი“. ავტორთა დასკვნით, ქართულ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში შეტანილია აღნიშნული ჰიმნის შესავალი მუხლი (პროიმონი), თუმცა ყველგან ანონიმურად. მათივე განმარტებით რომანოზ მელოდოსისეულ რამდენიმე სხვა ჰიმნს შეიცავს XII ს-ში არსენ იყალთოელის მიერ თარგმნილი შიომღვიმური ხელნაწერიც საბაწმინდური ტიპიკონისა. ამ შემთხვევაშიც ტექსტები ანონიმურია.

„ეკლესია გაენათისა იხარებს დღეს ჩუენთან“ (აკოლუთია დავით აღმაშენებლისა, შედგენილი ანტონ კათალიკოსის მიერ) — ასეთია სათაური ლ. გრიგოლაშვილის სტატიისა (გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შურნალი, II) რომელშიც გაანალიზებულია ანტონ კათალიკოსის ნაკლებად ცნობილი საგალობლები, მიძღვნილი დავით აღმაშენებლისადმი; ხაზგასმულია ანტონ კათალიკოსის ღვაწლი ქართველ წმინდანთა, კერძოდ, დავით აღმაშენებლის განგების შედგენასა და ხსენების დღის დაკანონებაში.

ლ. გრიგოლაშვილის სხვა სტატიამ „შუასაუკუნეობრივი მწერლობა და ჟანრის პოეტიკის საკითხები“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები) ყურადღება მახვილდება სასულიერო მწერლობის ჟანრთა იერარქიაზე, მათი გენეზისისა და განვითარების ტენდენციებზე, ამ ჟანრთა პოეტიკის კვლევის მნიშვნელობაზე ზოგადად ქართული მწერლობის ჟანრთა პრობლემატიკის შესწავლაში.

შურნალ *მნათობის VI* ნომერი აქვეყნებს რ. სირაძის სტატიას „ენათა სულიერი ყოფიერებისათვის“ (ინტერტექსტუალური გააზრებანი: ჩერნორიზეც ხრაბრის „ასოთათვის“ და იოანე-ზოსიმეს „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“). მკვლევრის აზრით, დღემდე წარმოჩენილ ნებისმიერ სხვა ნაწარმოებზე მეტად იოანე-ზოსიმეს „ქებაი“ შეიძლება შევუდაროთ ბულგარელი მწერლის — ჩერნორიზეც ხრაბრის (XI ს.) თხზულებას „ასოთათვის“, რომელიც სლავური დამწერლობის წარმოშობას ეხება. აქვე რ. სირაძე გვთავაზობს აღნიშნული თხზულების ძველბულგარულიდან შესრულებულ ქართულ თარგმანს.

ქართული ენის გენეზისის პრობლემას ეძღვნება მარიამ ნინიძის სტატია „ახალი თვალსაზრისი ქართული ანბანის წარმოშობის შესახებ“ (შურნალი „ქართველოლოგი“, № 14). გამოკვლევის ავტორი ცდილობს ქართული ანბანის გრაფიკული განვითარების სისტემური კვლევის საფუძველზე აღადგინოს მისი თავდაპირველი სახე. მ. ნინიძის მოსაზრებით, V ს-ის ქართულ ასომთავრულს ეტყობა ბერძნულის კვალი არა წარმომავლობის, არამედ სისტემური მახასიათებლების დონეზე.

2007 წლის სამეცნიერო პუბლიკაციებს შორის დიდი ადგილი ეთმობა ელინიზაციისა და ელინოფილობის ტერმინოლოგიურ თუ მეთოდოლოგიურ საკითხებს ძველ ქართულ მწერლობაში. ამ მხრივ აღსანიშნავია ე. ხინთიბიძის სტატია „ელინოფილობური თარგმანი და ელინიზაციის პერიოდი შუა საუკუნეების ქართულ მწერლობაში“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები), რომელშიც საუბარია იმის შესახებ, რომ პეტრინონულად სახელდება იმ სტილისა, რომელიც XII ს-ში არსენ იყალთოელისა და იოანე პეტრინის წრეში იყო დამკვიდრებული, თანდათან შეწყდა, ეს სტილი ძირითადად გელათის ლიტერატურულ სკოლას დაუკავშირდა და მთარგმნელობით მეთოდს ელინოფილობური თარგმანის სახელი დაერქვა. მკვლევრის აზრით, ეს ტერმინი კარგად ასახავს თარგმანის ტიპსა და მეთოდს, ხოლო თავად ელინოფილობური მიმართულება ქართულ სასულიერო მწერლობაში ათონის ლიტერატურული სკოლით იწყება. ე. ხინთიბიძე გამოთქვამს თვალსაზრისს, რომ უმჯობესი იქნება, ქართული სასულიერო მწერლობის შესაბამის პერიოდს ელინიზაციის (და არა ელინოფილობური) პერიოდი ვუწოდოთ.

გარკვეულწილად, ამავე თემას აგრძელებს ქეთევან ბეზარაშვილი სტატიაში „ელინოფილოზის მახასიათებლების განვითარება ქართულ მწერლობაში და ქართული საერო ლიტერატურის აღმოცენება“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები; ელექტრონული ჟურნალი *ლიტინფო*). მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ელინოფილური მიმართულება შავი მთის ლიტერატურულ სკოლაში ჩაისახა მთელი თავისი მახასიათებლებით და ასახავს იმ დროის კონსტანტინოპოლში მიმდინარე სააზროვნო პროცესებს. ამ მიმართულების ფუძემდებელი ქართულ მწერლობაში არის ეფრემ მცირე, რომლის ორიგინალურ კოლოფონებსა და კომენტარებში ცნებებმა „ელინური“ და „ელინურობა“ უარყოფითი შინაარსი დაკარგა და რიტორიკულ-ფილოსოფიური სტილისა და კარგი განათლების აღმნიშვნელი გახდა. „ელინური“ ენობრივ-კულტურული მნიშვნელობით საყოველთაოდ გავრცელებული გახდა გელათურ სკოლაში, სადაც შავი მთის მეთოდი ახალ სიმაღლეზე ავიდა.

თუ როგორ აისახა გელათის სალიტერატურო სკოლის ტრადიციები ქართული მწერლობის ერთ-ერთ საყურადღებო ტექსტში, ამის შესახებ მსჯელობა გაშლილია ეკა ჩიკვაიძის სტატიაში „გელათის სალიტერატურო სკოლის ტრადიციები ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავში“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები). ნიკოლოზ გულაბერისძე სწორედ გელათის სალიტერატურო სკოლის მოღვაწეა. სამეცნიერო ლიტერატურაში მის სახელს „სვეტიცხოვლის საკითხავის“ გარდა უკავშირებენ ათონის მთის რამდენიმე აღაპს, ხელნაწერს, რომელიც მაქსიმე აღმსარებლის თარგმანებს შეიცავს და გელათის კატენებიანი ბიბლიის ნაწილია. ამ თვალსაზრისით კვლევა-ძიებამ მკვლევარი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ქრონოლოგიურად მოულოდნელი არ არის გულაბერისძის მოღვაწეობის გადათარიღება, ხოლო რამდენად ერთიანია ამ ტექსტების სტატიკური მახასიათებლები, შემდგომი კვლევა გამოაჩენს.

გელათური ნუსხების საფუძველზე ეგზეგეტიკურ თხზულებათა სტილისა და მასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიის წარმოჩენის ცდაა ნ. მრეველიშვილის სტატია „ეგზეგეტიკურ თხზულებათა სტილისა და მასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიის საკითხები“ (ეკლესიასტეს განმარტებათა გელათური ვერსიის მიხედვით) (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები). ეგზეგეტიკურ თხზულებათა სტილის საკითხებს მკვლევარი განიხილავს ძირითადად ეკლესიასტეს განმარტებათა გელათური ვერსიის საფუძველზე, მსჯელობს ეგზეგეტიკური თხზულებებისათვის დამახასიათებელი კონკრეტულ-სტილური მახასიათებლებისა და შესაბამისი ტერმინების შესახებ.

XI-XIII სს-ების ეგზეგეტიკურ თხზულებათა ქართულ თარგმანებზე საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს ვიქტორია ჯუღელი სტატიაში „თეოდორიტე კვირელი ქართულ კატენებიან კრებულში“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები). ავტორი მსჯელობს იმის შესახებ, რომ გელათის კატენებიანი ბიბლიის I ნაწილში სხვა ავტორებთან ერთად წარმოდგენილია თეოდორიტე კვირელის ოქტატევექის განმარტებათა სრული ტექსტი ლევიტელთაგან რუთამდე, თარგმნილი ულ-ტრანელინოფილური ზედმინევილობით. აგრეთვე, ავტორის თქმით, ეფრემ მცირის მიერ თარგმნილი ფსალმუნთა უძველესი კატენური კრებულის შეიცავს თეოდორიტეს ფსალმუნთა არაერთ განმარტებას. ამავე კრებულს ერთვის XI საუკუნის ხელით ჩანერილი ფრაგმენტი, რომლის ავტორად თეოდორიტე კვირელია მითითებული და შესაბამეობა ამბაკუმის წინასწარმეტყველების განმარტებებს. საგარეუდოდ ის გადმონერილი უნდა იყოს სხვა კატენური კრებულიდან. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ თეოდორიტე კვირელის ეგზეგეტიკური ნაშრომები ბერძნულენოვან სამყაროში წმინდა წერილის ერთ-ერთ საუკეთესო განმარტებებად მიიჩნეოდა. ეს ადგილი მათ ქართულ კრებულებშიც შენარჩუნებული აქვთ.

ნათარგმნი ეგზეგეტიკური და პოლემიკური მწერლობის გავლენის შესახებ ქართულ ლიტერატურულ ძეგლებზე მსჯელობს ე. ხინთიბიძე სტატიაში „ფილოსოფიური აზრის პროცესის ძირითადი ეტაპები შუა საუკუნეების ქართულ მწერლობაში“ (კრებული *ფილოსოფია და თანამედროვეობა*). ავტორის დაკვირვებით, ქართულ ორიგინალურ აგიოგრაფიაში საკმაოდ გვხვდება საქრისტიანო ფილოსოფიის ანუ თეოლოგიური დებულებანი, თუმცა ადრინდელ ძეგლებში ის შედარებით ნაკლებია. ავტორი გამოყოფს „შუშანიკის წამებაში“, „ვესტათი მცხეთელის მარტივლობაში“, „აბოს წამებასა“ და „იოანე ზედაზნელის ცხოვრებაში“ საკმაოდ მკაფიო ფილოსოფიური ფორმულირებით ჩამოყალიბებულ თეოლოგიურ დოქტრინებს. საგანგებოდ მსჯელობს ავტორი ქართული ფილოსო-ფიური მწერლობის სამ დიდ წარმომადგენელზე — ეფრემ მცირეზე, არსენ იყალთოელსა და იოანე პეტრიწზე. მოტანილი მასალის საფუძველზე ე. ხინთიბიძე დასკვნის სახით გვამცნობს, რომ შუა საუკუნეების ქართული ფილოსოფია ვეროპული ცივილიზაციის ერთი თავისთავადი განშტოებაა.

ჟურნალ *გელათის* II ნომერში გამოქვეყნებულია ლ. წერეთლის სტატია „გელათი — კარიბჭე სასუფევლისა“, რომელშიც ავტორი დავით აღმაშენებლის მემკვიდრის თხრობის მიხედვით გადმოგვცემს გელათის მშენებლობის ისტორიას და ტექსტის მონაცემებს განიხილავს არა მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით, არამედ ბიბლიურ-სახისმეტყველებითი კუთხითაც. ავტორი სტატიაში საუბრობს, აგრეთვე, სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულ სხვადასხვა ვარაუდზე გელათის სახელწოდების (განათი) ეტიმოლოგიაზე და ეთანხმება ნ. მახარაძის აზრს, რომ ამის წყარო უნდა იყოს იოსებ ფლავიუსის თხზულება „იუდეველთა ომების შესახებ“. ეს ვერსია, მკვლევრის აზრით, მეფის კარიბჭესთან დამარხვის იერუსალიმურ წარმომავლობასაც, ანუ დავით წინასწარმეტყველთან მის „ღვთივსულიერ“ მიმართებასაც ადასტურებს.

დავით აღმაშენებლის ისტორიისა და რუის-ურბნისის კრების „ძეგლისწერის“ ტექსტებზე დაკვირვებით აზუსტებს ერთ დეტალს — მღვდელმთავრის პატივისცხვან განკვეთას — მზექალა შანიძე სტატიაში „ერთი დეტალი რუის-ურბნისის კრების დადგენილებათა ტექსტებში“ (*გელათი*, III). მ. შანიძე განიხილავს აღნიშნულ ტექსტებში განკვეთის სინონიმურ ტერმინოლოგიას და აღნიშნავს, რომ სწორედ განკვეთა იყო ამ კრების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება. მკვლევრის დაკვირვებით, რუის-

ურბნისის „ძეგლისწერის“ ტექსტი უფრო ადეკვატურად ასახავს ვითარებას, ვიდრე დავითის ისტორიკოსისა.

ქართული საისტორიო მწერლობის ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია წარმოჩენილი ირინა ნაცვლიშვილის სტატიამი „ჟამთააღმწერლის „ასწლოვანი მათიანის“ ბიბლიური წყაროებისათვის“ (ლიტერატურული ძიებანი, XXVII), რომელშიც ავტორი ჟამთააღმწერლის თხზულების საფუძ-ველზე გამოკვეთს შუა საუკუნეების ქართული საისტორიო მწერლობის სპეციფიკას, რომლის მი-ხედვითაც ისტორიული ფაქტები რელიგიურ ღირებულებას იძენენ. მინიერი ისტორია ექვემდებარება გამოსხნის ბიბლიურ ისტორიას და იმართება ტრანსცენდენტული ჩანაფიქრით. ავტორის თქმით, მინიერ ისტორიას შუა საუკუნეებში არა აქვს თავისთავადი ღირებულება, ის საკრალური ისტორიის ანარეკლია და საზრისს მხოლოდ მასში ჩართვით იძენს. ამ თვალსაზრისით ი. ნაცვლიშვილი იმონ-მებს „ასწლოვანი მათიანის“ რამდენიმე პასაჟს, რომლებშიც ავტორი კონკრეტული ისტორიული პირისა და მთელი ერის შეცოდებებს ზოგადბიბლიურ შეცოდებებთან აკავშირებს და „ამასთანავე, ამ შეცოდებათა შედეგებს ბიბლიურ წინასწარმეტყველებათა ფონზე მოიაზრებს. ისტორიის ამგვარად მოწოდების პრინციპი სტატიამი გააზრებულია, როგორც მემათიანის მცდელობა, საქართველოს ის-ტორია კონკრეტულ ეპოქაში მარადიულთან კავშირში წარმოადგინოს და ამით ცხადდეს მისი ჭეშმარიტი საზრისი.

2007 წელს ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევართათვის აქტუალურად რჩება ლიტე-რატურულ ურთიერთობათა საკითხები, რასაც ადასტურებს სხვადასხვა ჟურნალსა თუ კრებულში გამოქვეყნებული არაერთი გამოკვლევა.

ქართულ-რუსული ლიტერატურული თუ პოლიტიკური ურთიერთობის ასპექტებს განიხილავს დარეჯან მენაბდე სტატიებში „მოთხრობა დინარაზე, როგორც წყარო საქართველოს ღვთისმშობლი-სადმი ნილხვდომილობის შესახებ“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები; ელექტრონული ჟურნალში *ლიტინფო*) და „Милая повесть о России. Г. Ратишвили“ (*Научные труды*, XIII). პირველ მათგანში რუსული მწერლობის ძეგლი „მოთხრობა დინარაზე“, სრულიად ახლებური კუთხით არის შესწავლილი და გამოვლენილია ის საინტერესო მასალა, რომელსაც ძეგლი გვანჯდის საქართველოს ღვთისმშობლისადმი ნილხვდომილობის საკითხის შესწავლის თვალსაზრისით; ხოლო მეორეში წარმოდგენილია XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე მოღვაწე მწერლის — გაბრიელ რატიშვილის — „მცირედი რაიმე მოთხრობა როსსიისა“. ეს სამოგზაურო ჟანრის თხზულება საქართველოსა და რუსეთის იმდროინდელ ურთიერთობას გვაცნობს, გვანჯდის მდიდარ მასალას საკუთრივ რუსეთის ისტორიისათვის და მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ მასში ჩართულია ალექსანდრე I-ის მანიფესტი და მასთან დაკავშირებული მოვლენების შესახებ თხრობა.

ქართულ-ბიზანტიური ურთიერთობების ზოგიერთი დეტალია მიმოხილული ე. ხინთიბიძის სტატიამი „უახლესი ტენდენციები ქართულ-ბიზანტიური ლიტერატურული ურთიერთობების კვლევის მიმართულებით“ (კრებული *ბიზანტილოგია საქართველოში*). ავტორი გამოყოფს რამდენიმე თემას. ესენია: ქართულ-ბიზანტიური ლიტერატურული ურთიერთობების დასაწყისის პრობლემა; ექვთიმე ათონელის მთარგმნელობითი საქმიანობა; ელინოფილური თარგმანი და ელინიზაციის პერიოდი; პეტრე იბერის ბიოგრაფიის საკითხი.

რაც შეეხება კლასიკური და აღორძინების ხანის საერო მწერლობას, მის შესახებ 2007 წელს სულ რამდენიმე სტატიამ გამოქვეყნებული. ნათია სიხარულიძე წერილში „ამირანდარეჯანიანის კომპოზიციის შესახებ“ (*გელათი*, I) განიხილავს „აბესალომ ინდოთ მეფის ამბავში“ ამირანის ყმის — სავარსამიძის — სიტყვებს: „ათორემეტნი კარნი არიან პატრონისა ჩემისანი და სხუათა მრავალთა ჭაბუკთანი“, და გამოთქვამს ვარაუდს, რომ თხზულების ერთ-ერთმა გადამწერმა ზემოთ აღნიშნული ფრაზა არასწორად გაიგო და ამბავი 12 თავად გაყო. სინამდვილეში მოსე ხონელი 12 კარით ალბათ დარეჯანისძის შესახებ ულევო ამბის არსებობაზე მიგვანიშნებს, თვითონ კი მხოლოდ ერთი მონაკვეთის ლიტერატურულ ვარიანტს გვთავაზობს, რომელიც, გამოთქმულ მოსაზრებათა სანინააღმდეგოდ, სტატიის ავტორის აზრით, მკაცრად განსაზღვრული კომპოზიციური ერთიანობით ხასიათდება, რასაც ადასტურებს ნაწარმოების დასაწყის-დასასრულის ანალიზიც.

ჟურნალ *გელათის* V ნომერში დაბეჭდილია თამარ ლეკვეიშვილის სტატია „ვისრამიანის“ ოლივერ უორდროპისეული ინგლისური თარგმანის ტექსტისათვის“. ავტორის განცხადებით, იგი ამ სტატიამიც აგრძელებს აღნიშნული თარგმანის ალ. გვახარიასა და მ. თოდუუას მიერ დადგენილი „ვისრამიანის“ ტექსტთან შეჯერებას და ინგლისურ ტექსტში ქართულიდან გადაყოლილ უზუსტო-ბებს წარმოაჩენს. ამგვარი შეჯერების საფუძველზე მკვლევარი რეკომენდაციას იძლევა კონკრეტულ შემთხვევებში შესწორდეს უორდროპისეული თარგმანი.

რუბრიკით „ქართული საერო და საკარო ლიტერატურა“ *ლიტერატურული ძიებანი* XXVII ნომერში დაბეჭდილია მაია ნაჭყეიძის სტატია „მორალური გმირის ძიება ქართული და ევროპული ბაროკოს ლიტერატურაში“. სტატიამი საუბარია თეიმურაზ I-ის „ქეთევან დედოფლის წამების“ შესახებ, რომელსაც სტატიის ავტორი პარალელს უძებნის XVII ს-ში ესპანეთში შექნილ კალდერონის დრამა „მტიკიცე უფლისწულთან“. ავტორი, ამასთანავე, საუბრობს XVII ს-ის ევროპის დიდ დაინტერესებაზე საქართველოთი და იმაზე, რომ ევროპულ მხატვრულ ლიტერატურაში ქართული თემის შეჭრა, პირველ ყოვლისა, დაკავშირებული იყო სწორედ ქეთევან დედოფალთან. სტატიამი განხილულია გერმანელი დრამატურგის — ანდრიას გრიფიუსის — ტრაგედია „ქეთევან (კატარინა) ქართველი ანუ გაუტყეხელი სიმტიკიცე“ (1647 წ.) და ანონიმი სლოვაკი, სკალიცელი იეზუიტის პიესა — „კატერინა, ქართველი დედოფალი“, რომელიც 1701 წელს დაიდგა. მკვლევარი განსაზღვრავს ევროპელი ავტორების მიერ ამ თემის არჩევის მიზეზებს ყოფითსა თუ მხატვრულ-სააზროვნო კონტექსტში, აგრეთვე, მსჯელობს თეიმურაზისა და გრიფიუსის თხზულებათა ესთეტიკაზე.

გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალის V ნომერში გამოქვეყნებულია რუსუდან ცანავას სტატია „ლეონის თავგადასავლის მხატვრული ფუნქციისათვის „სიბრძნე სიცრუისაში“, რომელშიც ავტორი ცდილობს ახსნას ამ თავგადასავლის მხატვრული ფუნქცია ნაწარმოებში. მკვლევრის დაკვირვებით, ის, რომ ლეონმა ფინეზის ქვეყანაში მისვლამდე გაიარა ინიციაცია, მისი თავგადასავლიდან კარგად ჩანს. სტატიაში ავტორი საუბრობს საერთოდ ხელდასხმის, ინიციაციის რიტუალის სიძველეზე, რომლის შესახებ მასალები შემონახულია ანტიკურ წერილობით წყაროებში, ქართულ ფოლკლორსა და ლიტერატურაშიც, თუმცა ლეონივით არც ერთი პერსონაჟი არ ყვება, რა გზა გაიარა და როგორ ეზიარა სრულყოფილ ცოდნას. ამ თვალსაზრისით საინტერესო სურათს იძლევა ლეონის შედარება „ოდისეას“ გმირებთან. მკვლევრის დასკვნით, ლეონის ამბავში ტელემაკია-დის ელემენტებიც არის და ოდისეესის თავგადასავლისა.

ჩვენი მიმოხილვის დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, რომ ძველი ქართული მწერლობა აქტუალობას ინარჩუნებს თანამედროვე ეპოქაშიც. ამის დასტურია უცხოეთში მცხოვრებ ქართველთა პერიოდულ გამოცემა *თანამემამულეში* (იბეჭდება ლონდონში) გამოქვეყნებული ქეთევან გაფრინდაშვილის სტატიაც „ძველი ქართული მწერლობა და დღევანდელი“. მასში ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები („აბოს ნამება“, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“, ს. ს. ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“) გაანალიზებულია ერთი კონკრეტული კუთხით — თუ რა მნიშვნელობასა და ფუნქციას ანიჭებს ძველი ქართული მწერლობა მეფეებსა თუ ერისმთავართ, როგორც ხალხის წინამძღოლებს. ავტორი აღნიშნავს, რომ ძველი ქართული მწერლობის ღირსება დროთა მანძილზე არამცთუ უფერულდება, არამედ დღითიდღე აქტუალური ხდება, ვინაიდან ამ პერიოდის ქართულ მწერლობას ყურადღების მიღმა არ დაუტოვებია არც ერთი მოვლენა, რომელიც ერის გადარჩენას, განმტკიცება-გაძლიერებას, შემოქმედებით-ინტელექტუალურ თუ ყოფით ცხოვრებას შეეხებოდა.

არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ გასულ წელს ქართული მეცნიერული აზრი უპირატესად ილია ჭავჭავაძის მემკვიდრეობას დასტრიალებდა თავს. მწერლის საიუბილეო, 170-ე წლისთავს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი ხელხვავიანად შეხვდა. ამ თარიღთან დაკავშირებით გაიმართა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „ილია ჭავჭავაძე და მისი ეპოქა“; გამოიცა საიუბილეო კრებული *ილია ჭავჭავაძე — 170*, რომელშიც ნათლად გამოვლინდა ჩვენი თანადროული ქართული სააზროვნო სივრცის დამოკიდებულება ილიას ფენომენისადმი. როგორც რედაქტორის მიერ კრებულის წინათქმამია გაცხადებული, ილია ჭავჭავაძის „პიროვნული თუ შემოქმედებითი დამსახურებანი მუდმივად განახლებადი რეცეფციის კონტექსტშია მოქცეული“, შესაბამისად, ზემოსხენებული გამოცემის მახასიათებელიც სწორედ განსხვავებულ რეცეფციათა თავმოყრაა. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ კრებულს ერთვის მწერლის რჩეული ანოტირებული ბიბლიოგრაფია, ასე რომ, სამომავლოდ ის ილია ჭავჭავაძის შესახებ შექმნილ დიდძალ სამეცნიერო ლიტერატურაში გზამკვლევის ფუნქციას იტვირთებს.

კრებული ილია ჭავჭავაძის ლიტერატურული პორტრეტით იხსნება. ეპოქის ჭრილში დანახულ ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე თვალის გადავებით სტატიის ავტორი, ზაზა აბზიანიძე, მწერლის თანამედროვეთა მოვლენებითა და ბიოგრაფიული პასაჟებით ამდიდრებს თხრობას და ისე ძერწავს შემოქმედის რეალისტურ პორტრეტს. დავით წერედიანი სტატიაში „არა მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის..“ უმართებულოდ მიიჩნევს დამკვიდრებულ თვალსაზრისს, თითქოსდა, რაციონალურობა ლირიკისათვის ნაკლი იყოს. იგი მიიჩნევს, რომ ილია ჭავჭავაძე, მისი ლირიკისთვის დამახასიათებელი „არატკბილხმოვნებით“, გამოსატყუარი მენტალური ტიპის შემოქმედია. სწორედ ამ კუთხით არის ახსნილი ილიას ლექსის სპეციფიკა, გადმოცემულია პოეტური გარემო, გავლენებულია პარალელები ბარათაშვილის შემოქმედებასთან და ა.შ.

ილიას ლექსის — „ბედნიერი ერი“ — დეტალურ ანალიზს გვთავაზობს თეიმურაზ დოიაშვილი გამოკვლევაში „ბედნიერი ერი: სტრუქტურა და საზრისი“. მისი აზრით, ამ ლექსის სახით ილიამ „ანტი-თამარიანი“, ჩახრუხადის „თამარიანის“ ერთგვარი პაროდია შექმნა.

ირმა რატიაში სტატიაში „ილია და მისი მკითხველი“ აღნიშნავს, რომ რეალისტი მწერლების კვალობაზე ილიაც „ლიად იწვევს დიალოგში თავის მკითხველს: უყვება, უსაბუთებს, უხსნის, განუმარტავს, ეკითხება, პასუხობს, ანუ მოუღლედა და თავდაუზოგავად ესაუბრება თავის ერს“. ნაშრომში განსაზღვრულია ილიას ორატორული პრაგმატიკის თავისებურებები; მისი საეტაპო მნიშვნელობის მქონე თხზულებების ანალიზის ფონზე გამოკვეთილია ადრესატისა და ადრესანტის ურთიერთობის სპეციფიკა.

ნონა კუპრეიშვილის განსჯისა და დაკვირვების საგანი („ილიას ბანკი და სოციოცენტრიზმის დეფიციტი“) პირველი საადგილმამულო ბანკის ისტორია გამხდარა. ავტორი ილიას სწრაფვას ქართველთა ცნობიერებაში „თვითმოქმედი ქვეყნის“ დამკვიდრებისათვის იმდენად სერიოზულად მიიჩნევს, რომ მისი ფიზიკური განადგურების აუცილებლობას ამ მისწრაფების ჩახშობის მიზნით ხსნის. საინტერესოა დებულება, რომ ილიას მრწამსი ქართული კულტურის ტერნარული სტრუქტურის, ანუ, ლოტმანის მიხედვით, იდეალის რეალობაზე მორგების გამოვლინება იყო.

თამაზ ვასაძე სტატიაში „ორგვარი ცნობიერება“ ილიას პროზაში ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნობიერებას გამოკვეთს: „კაცია ადამიანის?!“ „აღმოსავლური ჰედონიზმის“ მოდელს იგი რაციონალიზმზე დაფუძნებულ „ევროპეისტულ“ მოდელს უპირისპირებს.

მწერლის პუბლიცისტიკის თავისებურებათა წარმოჩენას ემსახურება მარიამ ნინიძის წერილი „მხატვრული ნარატივი პუბლიცისტიკაში — ილიას კიდევ ერთი რეფორმა“, რომელშიც ავტორი მხატვრული და პუბლიცისტური ტექსტების ჟანრობრივ გამოვლინებებზე და მათ ურთიერთგავლენაზე გვესაუბრება.

2007 წლის სამეცნიერო პროდუქციას შეემატა ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის XI ტომი (მარიამ ნინიძე, ლამარა შავგულიძე, ლევან ჭრელაშვილი), რომელშიც შეტანილია 1889-90-იან წლებში გამოქვეყნებული წერილები, რომელთა უდიდესი ნაწილი აქამდე არ დაბეჭდილია და არც თხზულებათა ტომებში შესულა. მომზადდა, აგრეთვე, მწერლის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის XV ტომი (მარიამ ნინიძე, ნანა ფრუიძე, ლეილა სანაძე), რომელშიც, ორიოდ გამოაკლისის გარდა, შეტანილია დროებასა და ივერიაში ხელმოწერლად და ფსევდონიმებით გამოქვეყნებული ის სტატიები, რომელთა ავტორადაც ლევან ჭრელაშვილის ატრიბუციული კვლევებით ილია ჭავჭავაძე იქნა მიჩნეული.

ერთი კონცეფციის გააზრებასთან გვაქვს საქმე ლიტერატურული ძიებანის 28-ე ტომში დასტამბულ მერაბ ლალანიძის წერილში „ილია ჭავჭავაძის „ოსმალის საქართველო“: ეროვნული ერთიანობის კონცეფცია“. იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ ლიტერატურული ძიებანი ილიას საიუბილეო წერილების ციკლს ასევე საინტერესოდ აგრძელებს და მათ რუბრიკის — „ილია — 170“ — ქვეშ აერთიანებს. რუბრიკა მერაბ ლალანიძის დასახელებული წერილით იხსნება, რომელიც ილიას „ოსმალის საქართველო“ მიხედვით ეროვნული მთლიანობის კონცეფციის, ერნესტ რენანთან მიმართებაში, გრიგოლ ყიფშიძისეული ინტერპრეტაციის შეფასებას წარმოადგენს.

ილიასეული ხედვით, ერის განმსაზღვრელი ნიშანი არაა არც ტომობრივობა, არც სარწმუნოება და არც ენა, არამედ ისტორიის ერთობა. ეროვნული მთლიანობის ეს კონცეფცია მის მიერ რუსეთ-თურქეთის 1877-1878 წლების ომის შედეგად სამაჰმადიანო საქართველოს შემოერთების პერსპექტივით იყო ნაკარნახები. წერილის ავტორი ილიას ამ პუბლიკაციას სამართლიანად მიიჩნევს მწერლის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტექსტად, რომელშიც, მისივე თქმით, გაცხადებულია ეროვნული მთლიანობის ილიასეული კონცეფცია და შედარებით მცირე ღირებულებისადაა წარმოჩენილი ილია ჭავჭავაძის მიერვე ადრე შემოთავაზებული ეროვნულ ფასეულობათა დამკვიდრებული სამწვერიანი ნუსხა — „მამული, ენა, სარწმუნოება“, რომელთაგან ავტორი განსაკუთრებით სარწმუნოების ნაკლებმნიშვნელობაზე აკეთებს აქცენტს.

აღნიშნული მოსაზრების ოპოზიციურ კონტექტში შეიძლება განვიხილოთ გორა კუჭუხიძის სტატია „ილია ჭავჭავაძის „ტრიადის“ გენეზისისათვის“ (I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები). შესაბამის ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით ავტორი ასაბუთებს, რომ ილიას მიერ გაცხადებული ტრიადა „მამული, ენა, სარწმუნოება“ შემთხვევითობა არ იყო, „თეზა სამი საფუძვლის შესახებ საუკუნეთა განმავლობაში არსებობდა, ტრანსფორმირდებოდა, იხვეწებოდა, სანამ ილია ჭავჭავაძესთან მკაფიოდ ფორმულირებულ სახეს მიიღებდა“. ამ დასკვნამდე მკვლევარი მიიყვანა ვახუშტი ბატონიშვილის თვალსაზრისმა, რომლის მიხედვითაც ქვეყნის ერთიანობის სამი მთავარი საფუძველია ქვეყნის ტერიტორიული ერთიანობა, საერთო ენა და ერთი სჯული.

პოემა „აჩრდილის“ შექმნის პერიპეტიებს, სიტყვასთან ჭიდილის სირთულეებსა და მისი დათარიღების საკითხებს არკვევს რუსუდან კუსრაშვილი სტატიაში „პოემა „აჩრდილის“ შემოქმედებითი ისტორიისათვის“; ილიასეული ტექსტების დათარიღების პრობლემას ეხება მკვლევარი ჟურნალ მნათობის მეორე ნომერში გამოქვეყნებული წერილით „ილიას ტექსტის დათარიღებისათვის“.

გრძელდება ილიას თემა და ამჯერად ქეთევან ნინიძე მწერლის მიერ პუბლიცისტური ნაღვანით გაცხადებულ სამოქალაქო ფასეულობებზე გვესაუბრება. წერილიც ასევე დასათაურებული: „თანამედროვე სამოქალაქო ფასეულობები ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტურ ტექსტებში“. სამართლიანადაა შენიშნული, რომ „რეალისტურ დისკურსში იდეოლოგია მძლავრობს ესთეტიკურ თვითკმარობას“ და რომ ლიტერატურას სამოციანელთათვის კონკრეტული ამოცანა გააჩნია — საზოგადოების აღზრდა, მწერლის სამოქალაქო პოზიციის შესწავლა — რომელსაც ილია, ავტორის თქმით, გარკვეული „შიშველი“ იდეოლოგიის სახით იძლევა თავის პუბლიცისტულ კამპიაში, რაც დღევანდელი კონტექსტში კიდევ უფრო აქტუალური ხდება.

ყურადღებას გავამახვილებთ ნანა გონჯილაშვილის წერილზე „ბაზალეთის ტბის“ განმსაზღვრელი სამი სახე იდეა“ (საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის — „ილია ჭავჭავაძე და მისი ეპოქა“ — მასალები), რომელიც ბიბლიასთან ილიას „ბაზალეთის ტბის“ შემხვედრი პასაჟების დაძვინის სურვილითაა ნაკარნახევი. ნათქვამია, რომ ლექსის „...სახისმეტყველება, გარკვეულწილად, ზოგად შტრიხებში მიჰყვება ბიბლიურ სქემას, ისევე როგორც ლეგენდას, მაგრამ ორიგინალურ განსახოვნებას შეიცავს“. ქრისტიანული სიმბოლიკით დატვირთულ ტექსტთან რემინისციონდება ბიბლიური ნარღვნის ეპიზოდი; ლექსის სქემა უფრო მეტად უახლოვდება ბიბლიის თხრობას მოსეს შობასთან დაკავშირებით.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ განსახილველ ლიტერატურათმცოდნეობით პროდუქციაში მე-19 საუკუნე არაერთი საინტერესო კვლევითაა წარმოდგენილი. ჯულიეტა გაბოძე („ქართველი მეცენატები და აკაკის სიცოცხლის ბლოადროინდელი გამოცემები“, *ლიტერატურული ძიებანი*, XXVIII) აკაკის თხზულებათა საგამომცემლო პერიპეტიებზე მოგვითხრობს; ეკა ვარდოშვილის „თამარ მეფის ხატება XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში“ (*ლიტერატურული ძიებანი*, XXVIII) ამ პერიოდის პოეზიაში თამარ მეფის სახისმეტყველებითი პარადიგმის გააზრების მცდელობაა; ნინო კახაშვილის „ალ. ყაზბეგის „მთის თავისუფლების სიმბოლო“ (*ლიტერატურული ძიებანი*, XXVIII) მწერლის შემოქმედებაში ქართველ და კავკასიელ ხალხთა ერთობის იდეას წარმოაჩენს.

მეორე წყება ლიტერატურული წერილებისა, რომლებიც მეოცე საუკუნის მწერლობას მოიცავს, შეიძლება ერთი ნიშნით ქვეშ მოვაქციოთ და ზოგადად მწერლობის სიმბოლური გააზრება ვუნოდოთ. ამ თემატური ნიშნით ერთიანდება ლიტერატურული ძიებანის XXVIII ნომრის ფურცლებზე დასტამბული წერილები: ვენერა კავთიაშვილის „მუსიკა, როგორც გალაკტიონის მსოფლმხედველობა“, თეა ბერიძის

„მზის პარადიგმა ანა კალანდაძის შემოქმედებაში“, თინათინ გავაშელის „იულონი“ — სახარებისეული შთაგონებით ნასაზრდოები პიესა“. ამ თემატურ ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე ცირა ბარბაქაძის „სიტყვა აზრის ძიებაში ანუ „ვარსკვლავების პოეტიკა“ ანა კალანდაძის პოეზიაში“ (ჟურნალი *სემიოტიკა*, 2) და ინგა მილორაგას „სამყარო-სიტყვა — გვაქვს უთვალავი ფერითა“ (ჟურნალი *მნათობი*, 2).

ლალი ავალიანის შესავალი წერილი ბესიკ ხარანაულის პოეტურ კრებულზე „100 ლექსი“, სათაურით: „დაინერა, რომ არ დასრულდეს..“, პოეტის სამყაროს უღრმეს პლასტებში შეღწევის, მწერლისა და კრიტიკოსის თანამოაზრობისა და თანაგანცდის მკაფიო გამოვლინებაა. ავტორის მიერ წინათქმაში აქცენტირებულია ინდივიდუალური შემოქმედის თანამედროვე საზოგადოებასთან დაპირისპირების თემა, მისი საბრძოლო მზადყოფნა, სიტყვით აღადგინოს, მოაწესრიგოს დარღვეული ფასეულობითი სივრცე. ლალი ავალიანისვე ისტორიული ნარკვევი „პაოლო იაშვილი 1921 წლიდან 1937 წლამდე“ (*ლიტერატურული პალიტრა*, 12) მწერლის მონამეობრივ, ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით გზაზე თვალის მიდევნებით მთელი სიცხადით წარმოაჩენს იმ ქართველიანი ეპოქის სისასტიკეს, რომელმაც თვითმყოფად შემოქმედთა მთელი თაობა იმსხვერპლა და პაოლო იაშვილის თვითმკვლელობას პოლიტიკური პროტესტის უკიდურეს ფორმად — საჯარო თვითმკვლელობად აფასებს. ლალი ავალიანის ამ საინტერესო მეცნიერული და შემოქმედებითი ძიებების ნუსხას ემატება რეცენზია „მნივნობართა მემატიაზე“, რომელიც ლევან მენაბდის ნიგნზე: „ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლის ისტორია და თანამედროვე მდგომარეობა“, დაინერა და გასული წლის ალმანახ *მნივნობარში* გამოქვეყნდა.

უთუოდ გასაზიარებელ ექსპერიმენტს გვთავაზობს ჟურნალი *მნათობი*. გასული წლის მეორე ნომერში რუბრიკით „მრგვალი მაგიდა“ გაიმართა „საუბარი ლიტერატურაზე“, რომელიც „ლიტერატურული საფიზნოს“ ერთგვარ პრეცედენტად შეიძლება აღვიქვათ. დისკუსიაში მონაწილე ცნობილი მწერლები და ლიტერატორები (ანდრო ბუაჩიძე, მანანა კვაჭანტირაძე, ნუგზარ შატაიძე, ირაკლი სამსონაძე, მამუკა დოლიძე, შადიმან შამანაძე და ქეთევან შენგელია) თანამედროვე ქართულ სალიტერატურო პროცესს მიმოიხილავენ. მსჯელობა ეხება მწერლობის ფუნქციას ახალი დროის კონტექსტში, გლობალიზაციისა და ტექნიციზმის პირობებში ნიგნისა და ნიგნიერების გან დისტანცირებას, მასკულტურის სახიფათო ტენდენციებს, პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის გავლენით ლიტერატურის სახეცვლილებას და იმ საფრთხეს, რომელიც დღეს სულიერებას, ქართულ სიტყვიერებას ემუქრება. მოკამათეთ კრიზისის დაძლევის გზად ტრადიციისკენ, კლასიკური სულიერი კულტურისკენ მიბრუნება მიაჩნიათ, „ლიტერატურული სივრცის დასალაგებლად“, თეთრი ლაქების ამოსავსებად კი — თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის პირუთვნელი, ობიექტური შეფასება.

სწორედ ამ მისიას ემსახურება ჟურნალი *კრიტიკა*, რომლის გამოცემაც გასულ წელს განახლდა. იმთავითვე ვიტყვით, რომ ჟურნალი თემატური მრავალფეროვნებით წარსდგა მკითხველის წინაშე. წარმოდგენილია რუბრიკები: *თვალსაზრისი* (რომელშიც კრიტიკის მნიშვნელობაზე, მის ფუნქციაზეა საუბარი და იმ სკეფსისის გაქარწყლებას ისახავს მიზნად, მრავალი წელია კითხვის სახით რომ გამოიხატება: „გვაქვს თუ არა საქართველოში კრიტიკა?“ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ნუგზარ მუზაშვილმა იტიერთა წერილით „არსებობს, მაგრამ.. არ არსებობს“; თანამედროვე ქართული პოეზიის პრობლემებზე გვესაუბრება დავით ჩიხლაძე წერილით „დემითოლოგიზაციის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში“; უახლესი ქართული პოეზიაში შექმნილ კრიზისულ სიტუაციაზე ამახვილებს ყურადღებას და მის ფუნქციურ და ტიპოლოგიურ ანალიზს გვთავაზობს ივანე ამირხანაშვილი სტატიაში „საუბარი მძინარე ადამიანთან — სნობისტური რეფლექსიები თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე“).

ვეტორები კრიტიკული აზროვნების არაერთ შენაკადზე მიგვანიშნებს. ემზარ კვიციანიშვილის „გაუხუნარი წლები“ დავით წერეთლის მრავალმხრივი შემოქმედების მეცნიერულ-მხატვრულ ანალიზს ისახავს მიზნად; ლალი ავალიანი წერილით „ინტერტექსტუალური უღრმავდება, მის თეორიულ-მხატვრულ ასპექტებზე ამახვილებს ყურადღებას; ზაზა გოგიას სტატია „გიგი სულაკაურის პროზა ქართულ შიდაკულტურულ კონტექსტში“ მწერალთა იმ თაობის წარმომადგენლის შემოქმედებას ეძღვნება, რომელთაც საკუთარ თავზე ყველაზე მეტად ინვნიეს სოციალიზმიდან პოსტსოციალიზმზე ე.წ. „გადასვლის“ პერიოდის მთელი სიმძიმე.

მწერლობაში ჟანრთა მიგრაციის თემას ეხება მირანდა ტყეშელაშვილის წერილი „ბესიკ ხარანაულის „ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისთვის“, რომელშიც, ბესიკ ხარანაულის პროზაში დებიუტის შეფასებისას, ავტორი მოინიშნავს მწერლის შემოქმედების უმთავრეს შტრიხს — მოქალაქეობრივი და პოეტური დისკურსების შერწყმისკენ სწრაფვას და „ეპიგრაფებს“ ამ თვალსაზრისით ერთგვარ შემაჯამებელ ტექსტად მიიჩნევს; ინგა მილორაგას „თაობის პორტრეტი ბნელ ინტერიერში“ მწერალთა ახალთაობის გამოკვეთილი წარმომადგენლის ლაშა ბულაძის გახმაურებული რომანის „ბოლო ზარის“ კრიტიკული ანალიზია. განსაკუთრებით ხაზგასასმელია ავტორის მცდელობა, განსაზღვროს თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესზე საანალიზო ტექსტის გავლენის ხარისხი. ამ პროცესის სიღრმისეული ანალიზისას იკვეთება მწერალთა დაჯგუფებებისათვის ესოდენ ნიშნული ეკლექტურობა, იდეოსინკრეტიზმი, რაც, უპირველესად, თანადროულ ლიტერატურულ სივრცეში მასკულტურის დიდი დოზით შემოჭრამ განაპირობა. ფორმა დრომ მოიტანა და დღეს უკვე სხვა ტიპის ანგაჟირებული მწერლები არსებობენ, მათი, ასე ვთქვათ, ჯგუფობრივი დეფინიციისას ინგა მილორაგა „მედიაჯგუფს“ გამოყოფს, სწორედ მას მიაკუთვნებს „ბოლო ზარის“ ავტორს; რუბრიკას კრავს ადა ნემსაძის წერილი „იდეინტიფიკაციის პრობლემა თანამედროვე ქართულ

მწერლობაში“, რომელშიც ავტორი გასული საუკუნის 90-იანი წლებისა და მიმდინარე ეტაპის მწვავე სოციალ-პოლიტიკური პრობლემების ფონზე პიროვნების იდენტობის დადგენისა და „მე“-ს ფორმირების საკითხს უღრმავდება.

კრიტიკის კრიტიკა — მანანა კვატაია წერილით „ვიზიონერი, რომლის გამგებიც ჯერჯერობით არავინაა..“ გერმანულენოვანი მკვლევრის თომას ჰოიზერმანის ნიგნის — „ბედისწერის სიყვარულის“ — სიღრმისეულ ანალიზს გვთავაზობს, რომელშიც გრიგოლ რობაქიძის დრამატული ნაწარმოებებია განხილული; გააგა ლომიძე „ქრისტიანული ნარატივის აპოლოგიაში“ ზაზა შათირიშვილის ნიგნს „ნარატივის აპოლოგიას“ განიხილავს, გამოკვეთს ნიგნის კონცეფციას, რომელიც, მისი თქმით, სამი ნაწილისგან შემდგარი ნაშრომის მესამე, კონცეპტუალურ ნაწილს — ავტობიოგრაფიულ ნარატივს უკავშირდება. იგი პოსტმოდერნიზმის მკვლევრის ჟან ლიოტარის მიერ შემოთავაზებულ არქიტექტურის ცნებას, როგორც კულტურის პარადიგმათა ცვლის ვიზუალურ გამოსახულებას, აფართოვებს, ნიგნის ავტობიოგრაფიულ უსადაგებს და ამ პრინციპით განიხილავს ზაზა შათირიშვილის ნაშრომს).

სემიოტიკა, პუბლიცისტიკა, ახალი ნიგნები — სემიოლოგიური კვლევის საიტერესო პრეცედენცია მანანა კვატაიას „ჩარლზ პირსი და თანამედროვე სემიოტიკის პრობლემები“ (ყურნალი *სემიოტიკა*, 2), რომელშიც ავტორი ჩარლზ სანდერს პირსის თეორიაზე დაყრდნობით ვაჟას ცნობილი პოეტური გამოხატულების საინტერესო ინტერპრეტაციასა და ნაკითხვას გვთავაზობს: „ნისლი მთების ფიქრია, ანუ მთების აზროვნების ნიშანი. სამყარო, ბუნება ისევე აზროვნებს ნისლით, როგორც ადამიანი — ფიქრით. ადამიანის, როგორც ნიშნის ამოკითხვა აქ სამყაროს, როგორც ტექსტის უნივერსალურ კონტექსტში ხდება, შინაგანი პოეტური ხედვა სწორედ ამ უნივერსალურ კონტექსტზეა მიპყრობილი, ერთობასა და ერთიანობაზეა ორიენტირებული, პოეტური ენა კი ამ დარღვეული კონტექსტის აღდგენასა და გამთლიანებას ემსახურება“ (გვ. 193). სხვაგან მკვლევარი იმავე მეთოდოლოგიით არკვევს, თუ რისი ნიშანია ლიტერატურა და ასკვნის, რომ ლიტერატურაში ნიშან-სიმბოლო უფრო აბსტრაქციისკენ მიგვიძღვება, ვიდრე გრძობად-კონკრეტულისაკენ და სწორედ ამ ბუნების გამო კულტურის საკმაოდ დაშორებული სივრცეების ხსოვნასაც ინახავს.

სემიოლოგიური შტუდირების ერთობ ორიგინალურ მეთოდს გვთავაზობს ლევან ბრეგაძე ნაშრომში „როგორ ვასწავლი სემიოტიკას ორ საათში“ (ყურნალი *სემიოტიკა*, 2). ორი 50-წუთიანი ლექციის განმავლობაში, სემიოტიკის ანუ ნიშანთა თეორიის ფუძემდებლების — ჩარლზ პირსისა და ფერდინანდ სოსიურის მოძღვრებათა ურთიერთმედარებით და საილუსტრაციოდ მოხმობილი მახვილგონივრული და ეფექტური ნიმუშების მეშვეობით ავტორი გვიხსნის, თუ როგორ ხდება ენობრივ ნიშანთა იკონის თვისებებით აღჭურვის შედეგად ინფორმაციის ესთეტიზება და სტრუქტურალისტურ ანალიზზე დაყრდნობით, მხატვრულ ტექსტში ფორმის სემანტიზება.

ძალზე საყურადღებოა ამავე ყურნალში დასტამბული გივი ალხაზიშვილის „სამი სემიოტიკური ესსე“, თამარ ლომიძის „ფილოსოფია და პოეზია (ფიხტე და ბარათაშვილი)“, მერაბ ლალანიძის „ზევსური“ აკაკის პოეზიაში“, ცირა ბარბაქაძის „ვინც წვიმის საიდუმლო იცის..“ (გურჯა კვარაცხელიას ვერლიბრი)“, ამირან გომართელის „მერანის ქარაგმა“.

როგორც მწერლობაში, ასევე მეცნიერებაშიც წინ იწვევს ჟანრობრივი მიგრაციის თემა. ამ მხრივ აღსანიშნავია საბა მეტრეველის თეატრალური რეცენზია „პოეზიის დაბრუნება“ (ყურნალი *მნათობი*, № 5), რომელიც რუსთაველის აკადემიური თეატრის ლიტერატურული სპექტაკლის „სხვა საქართველოს“ ანალიზს წარმოადგენს. სპექტაკლი ქართული პოეზიის სცენაზე გაცოცხლების კიდევ ერთი მცდელობა გახლავთ, ხოლო თეატრალური კრიტიკის არარსებობის პირობებში, მით უფრო, პოეზიის თეატრისა, საბა მეტრეველის აღნიშნული წერილი, მართლაც დროული და საჭირო კრიტიკული გამოსვლაა.

ნანა მრეველიშვილის „კაი ყმის“ ორი მოდელი ალუდა ქეთელაურის მიხედვით“ (*გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ყურნალი*, № 10) ვაჟასეული ხედვის ორი მიმართულებაა წარმოდგენილი, რომელსაც „კაი ყმის“ ერთი მოდელიდან მეორე მოდელამდე მივყავართ. ის, რაც ნაწარმოების დასაწყისში, ერთი შეხედვით, უდავოდ ღირებულია, მოვლენათა განვითარების და ალტერნატიული ღირებულებების აღმოჩენის შედეგად, საგმობი ხდება. რაც ყველაზე საინტერესოა, ამას ვაჟა გვთავაზობს ერთი პერსონაჟის ხასიათის (და არა თაობათა ცვლის), მისი მეტამორფოზის ჩვენების საფუძველზე.

ირმა რატიანი სტატიაში „უძველესი იაპონური ლექსი და თარგმანის სირთულეები“ (ყურნალი *მნათობი*, 1) აღნიშნავს, რომ ტრადიციული იაპონური ლექსის უნატიფეს სტუქტურაზე დაკვირვებით, ცხადლივ წარმოჩნდება იაპონური კულტურის სიცოცხლისუნარიანობის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი — ნოვაციების კონტექსტში ტრადიციული ესთეტიკური სულისკვეთების შენარჩუნებისა და სულიერი თავისუფლების ღირებულებისკენ სწრაფვა. ტრადიციული კულტურული ფორმების შენარჩუნებასთან ერთად ამ კონტექსტში, რეალობის ინტუიტიურ-ემოციური აღქმით, ლიტერატურაც მოიაზრება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ იაპონური პოეზიის ნიმუშების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის.

ქეთევან შენგელიას წერილში „უცნობი და მახლობელი“ (*მნათობი*, № 6) ემილი დიკინსონის საინტერესო ცხოვრებისეულ გზასა და მისი პოეზიის ზოგიერთ ასპექტზეა გამახვილებული ყურადღება, იქნება ეს: სალექსო ფორმები, თემათა ორიგინალურობა, მხატვრულ ფერთა მნიშვნელობა თუ პოეტური ხელწერის სხვა საგულისხმო ნიუანსები.

მწერლის გაზეთში დაიბეჭდა ზოია ცხადაიას ორი წერილი: გიორგი ლეონიძის პოეზიისადმი მიძღვნილი „რაც უთქმელი დარჩა“ (უცნობი ფაქტი ლექსის — „შინმოუსვლელი სადა ხარ“ — შექმნის ისტორიის შესახებ) და „ვსულდგმულობ, როგორც განდევილი“ — რაულ ჩილაჩავას, უკრაინაში მოღვაწე ქართველი პოეტის შემოქმედებაზე.

გასულ წელს გამოვიდა სოსო სიგუას მრავალხრივ საყურადღებო ნიგნი „მხატვრული აზროვნება: გენეზისი და სრტუქტურა“ — შემოქმედის „არაცნობიერი ფსიქიკის სიღრმეში დანთქმის ანუ პრეისტორიაში მოგზაურობის“ წარმოსახვის ერთგვარი მცდელობა, რასაც ავტორი ალეგორიულად ორფეოსის ანუ შემოქმედის ჰადესში ჩასვლასთან აიგივებს. ნიგნი ორი ნაწილისგან შედგება: პირველი — „ორფეოსი“ — შემოქმედის სულის არქაიკაში ჩაღრმავება; ხოლო მეორე — „თეზევსი“ — მხატვრული ტექსტის არქიტექტონიკას, თხზვის მექანიზმებსა და ტექსტის კრიტიკის საკითხებს მოიცავს.

გასულ წელს ემზარ კვიციანიშვილის რედაქტორობით გამოიცა ფრიდონ ხალვაშის მემუარული ნიგნი „ომრი“, რომლის ბოლოთქმაშიც — „ნიგნი — ცხოვრება“ კრიტიკოსის მიერ სახიერადაა წარმოჩენილი ამ ტიპის ლიტერატურის მნიშვნელობა, შთამბეჭდავადაა დახატული მსცოვანი მწერლის რთული და მრავალქარტეხილიანი შემოქმედებითი გზა.

წარმოდგენილი მასალით თვალნათლივ გამოჩნდა, რომ 2007 წლის ლიტერატურათმცოდნეობითი პროდუქცია როგორც თემატური, ასევე ჟანრული მრავალგვარობით გამოირჩევა. ტრადიციული ჟანრული სახესხვაობების გვერდით (სამეცნიერო სტატია, რეცენზია, კრიტიკული წერილი, ლიტერატურული პორტრეტი, ესე), არცთუ იშვიათად გვხვდება ტრანსფორმირებული ფორმებიც, როდესაც ამა თუ იმ ჟანრის თვისებები სხვა ჟანრშიც თვალსაჩინოვდება. მაგალითად, ესეიზების, დიალოგური თხრობის ტენდენცია და ა. შ. საბედნიეროდ, ეს ის შემთხვევებია, როდესაც შინაარსმა თავად იპოვა ფორმა და მასთან წარმატებით ინტეგრირდა.

გივი ლომიძე

ნიჭიერი მკვლევარი

შალვა რატიანი 75 წლის გახდებოდა და, ალბათ, ღვანლით დამშვენებული გადახედავდა განვლილ ცხოვრებას, რომ არა ბედისწერა. არ დასცალდა. შუაგზაზე, 49 წლის ასაკში, მოულოდნელად უმუხტოლა წუთისოფელმა — სრულიად ახალგაზრდა კაცი 1982 წლის მარტის წვიმიან დღეს მივაბარეთ თბილისის მინას. მაგრამ რაც კი თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე მოასწრო, რაც კი დანერა და გამოაქვეყნა (თუვერ მოასწრო გამოქვეყნება), განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ამ უდავოდ ნიჭიერი მკვლევარის სახელს.

შალვა რატიანი 1957 წელს, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის დასრულების შემდგომ მოვიდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში, სადაც, როგორც აღმოჩნდა, ფართო ასპარეზი შეექმნა მის სამეცნიერო ნიჭსა და მისწრაფებას. იგი განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდა მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის პრობლემების კვლევას და შექმნა არაერთი საინტერესო ნაშრომი ამ პერიოდის ეროვნული მწერლობისა და ჟურნალისტიკის ისტორიის საკითხებზე, რასაც შედეგად მოჰყვა ცნობილი მონოგრაფია „აკაკი წერეთელი და რეალიზმის ზოგიერთი საკითხი“. ნაშრომი ცალკე წიგნად დაისტამბა 1963 წელს და საფუძვლად დაედო შალვა რატიანის მიერ 1964 წელს დაცულ საკანდიდატო დისერტაციას.

აღნიშნული მონოგრაფიის ინოვაციური (მეტადრე იმ დროისათვის) ხასიათი უფლებას არ გვაძლევს, ყურადღება არ შევაჩეროთ რიგ ასპექტებზე. მონოგრაფიაში საფუძვლიანად არის წარმოდგენილი აკაკი წერეთლის როგორც მხატვრული შემოქმედების მნიშვნელობა, ისე — მისი ლიტერატურულ-კრიტიკულ შეხედულებათა არანაკლები ღირებულება ქართული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში. ახალგაზრდა მკვლევარმა მკითხველის ყურადღება წარმართა არამარტო ლიტერატურული, არამედ ესთეტიკური და კულტუროლოგიური პრობლემების მიმართულებით — თუ როგორ ესმოდა აკაკის ლიტერატურის სინამდვილესთან დამოკიდებულების საკითხი, როგორ ქმნიდა შემოქმედებით მოდელებს, „ხატებსა და სურათებს“, რას უწოდებდა „რეალობას“ და რას „წარმოსახვას“, სად ავლებდა ზღვარს სინამდვილესა და მხატვრულ გამოხატონს შორის, როგორ ეძიებდა ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ადგილს ზოგადკულტურული პროცესების წიაღში. მონოგრაფიაში საგანგებოდაა მსჯელობა ისეთ მნიშვნელოვან ცნებებზე როგორცაა „ხასიათი და „ტიპი“, „ტიპი“ და „ტიპურობა“, ტიპურ სახეებში ეროვნულისა და ზოგადსაკაცობრიოს ურთიერთმიმართება. სრულიად ახალგაზრდა მკვლევარმა შეძლო, კონკრეტული მასალის ანალიზის გზით განეჭვრიტა აკაკის მეთოდოლოგიური ერთგულება რეალიზმის პრინციპებისადმი: რა როლს ანიჭებდა აკაკი ლიტერატურის საზოგადოებრივ ფუნქციას, როგორ მიიჩნდა ლიტერატურა ეროვნული, სოციალური და კულტურული პრობლემები გახმანების ტრიბუნად, როგორ აქტიურად ეხმაურებოდა იმდროინდელი ქართული საზოგადოების ინტერესებს ქართველი ხალხის ცხოვრების, მისი საჭირობოროტო პრობლემების რეალისტური ასახვის გზით. ამავე მონოგრაფიაში ავტორი საგანგებოდ განიხილავს აკაკის შეხედულებას ლიტერატურის ხალხურობისა და ტენდენციურობის შესახებ, ისტორიული თემატიკის ასახვის პრინციპების შესახებ და სხვა. მთლიანობაშია გააზრებული აკაკის ცალკეული გამოხატვამები მხატვრული ოსტატობის საკითხებზე, რაც კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩენს დიდი პოეტის თეორიული თვალსაზრისის მნიშვნელობას.

მონოგრაფიაში კარგად გამოჩნდა ლიტერატურის თეორიული პრობლემებისადმი შალვა რატიანის განსაკუთრებული ინტერესი და კვლევის ჩინებული უნარი. ამიტომაც შრომას მაღალი შეფასება მისცეს გიორგი აბზიანიძემ, შალვა რადიანმა, ჯუმბერ ჭუმბურიძემ, ალექსანდრე კალანდაძემ, ხოლო ნოდარ ალანია ჟურნალ „სკოლა და ცხოვრებაში“ რეცენზიითაც კი გამოეხმაურა ახალგაზრდა კოლეგას.

მოგვიანებით, შალვა რატიანმა სპეციალური გამოკვლევები მიუძღვნა ნიკოლოზ ბარათაშვილის, სოლომონ დოდაშვილის, ფილადელფოს კიკნაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. გარდა ამისა, შექმნა ნაშრომები: „ქართული სალიტერატურო კრიტიკა XIX ს. 50-იან წლებში“, „80-90 — იანი წლების ქართული სალიტერატურო კრიტიკის განვითარების ძირითადი მომენტები“, „ლიტერატურული კრიტიკა ჟურნალ „იმედში“ და სხვა. სიცოცხლის ბოლო ხანებში მის მიერ განეულმა მეცნიერულმა კვლევამ შემაჯამებელი სახე მიიღო 1983 წელს გამოცემულ მონოგრაფიაში — „XIX საუკუნის 60-იანი წლების ქართული პუბლიცისტიკის ისტორიიდან“, რომელიც ავტორს განზრახული ჰქონდა სადოქტორო დისერტაციად, მაგრამ, სამწუხაროდ, დაცვა ვეღარ მოასწრო, მეგობრის შრომის გამოცემას კი, მისი გარდაცვალების შემდეგ, დიდი ღვანლი დასდეს კოლეგებმა.

აღნიშნული მონოგრაფია წარმოადგენს უაღრესად საინტერესო გამოკვლევას, რომელშიც ახლებურადაა გააზრებული 1857-67 წლების ჟურნალ „ცისკრის“ როლი ქართული ლიტერატურის, ჟურნალისტიკისა და პუბლიცისტიკური აზროვნების ისტორიაში. ავტორი არგუმენტირებულად ასაბუთებს, რომ აღნიშნული ჟურნალი სრულიადაც არ იყო კონსერვატიული და ცხოვრებისაგან მონყვეტილი, როგორც ამას ზოგიერთი მკვლევარი ამტკიცებდა, პირიქით, მან, როგორც

საზოგადოებრივ ინიციატივაზე დაფუძნებულმა პირველმა პერიოდულმა გამოცემამ, რთულ ისტორიულ ვითარებაში, გარს შემოიკრიბა მამულის ყველა გულშემატკივარი ლიტერატორი და გააჩალა ფარული თუ აშკარა ბრძოლა სოციალური ჩაგვრისა და ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ. ეს იყო ბრძოლა პროგრესისათვის, ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისათვის, ამ პროცესში იბადებოდა, იზრდებოდა და იწრებოდა ქართული საზოგადოებრივი აზრი, ფართოვდებოდა რიგითი მკითხველის თვალსაწიერი. ავტორის აზრით, „ცისკრის“ ფურცლებზე მწვავედ იქნა დაყენებული ქართული ჟურნალისტიკის განვითარების, სალიტერატურო ენის გახალხურების, ხალხში განათლების გავრცელების, ერის ისტორიული მემკვიდრეობის ათვისებისა და გააზრების, ეროვნული მწერლობის და კულტურის აღმავლობის პრობლემები. რაც შეეხება ზოგიერთ კომპრომისს, ეს, მკვლევარის ფიქრით, გამონეული იყო იმ რთული პირობებით, რომელშიც ჩაყენებული იყო ჟურნალი, თუმცა ოდნავადაც არ ამცირებს მის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და ლიტერატურულ-კულტურულ მნიშვნელობას.

ნიგნმა იმთავითვე ჰპოვა ფართო გამომხატვრება და დღესაც წარმოადგენს საყურადღებო სახელმძღვანელოს ჟურნალისტიკის ისტორიით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

...უდროოდ შეწყდა შალვა რატიანის მეცნიერული საქმიანობა. ბევრი ჩანაფიქრი თან გაიყოლა. მოგვიანებით, მის პირად არქივში კიდევ არაერთი საინტერესო ნაშრომი აღმოჩნდა, ზოგი დასრულებული, მაგრამ დაუბეჭდავი, ზოგიც დაუსრულებელი თუ დასასრულებელი, მაგრამ ამ სახითაც კი მათი პუბლიკაცია უთუოდ მიუნიშნებს კვლევის მაღალ კულტურასა და პროფესიონალიზმზე.

მის უდროოდ წასვლას დიდხანს, მტკივნეულად განიცდიდნენ ლიტერატურის ინსტიტუტში, ნათელი კაცი იყო, ერთი მათთაგანი, ვისაც არავისთვის ენანებოდა კეთილი სიტყვა და უჩვეულოდ თბილი ღიმილი...

ახალი წიგნები

Bidzina Tcholakachvili
Le martyre des enfants de Kola
Histoire des religions
Mare & Martin, Paris, 2007

წინამდებარე წიგნის ავტორის მიზანია ფრანგულენოვან მკითხველს გააცნოს ქართული აგიოგრაფიული თხზულება „კოლაელ ყრმათა წამება“ და დაადგინოს ამ ნაწარმოების შექმნის დრო. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ წიგნის ავტორს აღნიშნული თხზულება ქართული მწერლობის უძველეს ძეგლად მიაჩნია და მისი დანერის თარიღად მე-4 საუკუნის დასაწყისს მიიჩნევს.

ბიძინა ჩოლოყაშვილი
ქართულენოვანი ეკლესია — ახალი იერუსალიმი
თავად ჩოლოყაშვილის სახლი, თბილისი, 2008

როგორც წიგნის დასასრულს თავად ავტორი მიუთითებს, „წინამდებარე ნაშრომი არა წარსულის განდიდების, არამედ ქართული იდეის — ქართულენოვანი ეკლესიის საგანგებო მოვალეობის წარმოჩენის მიზნით დაიწერა...“ ეს „მოვალეობა“ ავტორს ასე წარმოუდგენია — „ქართული ეკლესია ახალი იერუსალიმია... ახალი იერუსალიმი ის ადგილია, სადაც მეორედ მოსვლისას უფალი მოვა და უკანასკნელი სამსჯავრო გაიმართება“ — ამ ყოველივეს მტკიცების საფუძველს კი წმინდა ნინოს ცხოვრების წიგნთა რედაქციების განხილვა-გაანალიზება აძლევს.

წმინდა ნინო
სამეცნიერო კრებული I
გამომცემლობა „არტანუჯი“, თბილისი, 2008

სამეცნიერო კრებულში წარმოდგენილია სხვადასხვა თაობის მეცნიერთა სხვადასხვაგვარი და ხშირად ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებანიც წმიდა ნინოს ისტორიული მისიის, საქართველოს მოქცევისა და მისი შემდგომი ქრისტიანიზების და, საერთოდ, კულტურის ისტორიის საკითხებზე. აღნიშნულ საკითხებზე გამოკვლევათა და სათანადო ტექსტების, ორიგინალურისა და მათი თარგმანების შემცველი ერთიანი კრებული პირველად შეიქმნა, რაც საყურადღებოა არა მხოლოდ სპეციალისტებისათვის, არამედ ფართო მკითხველისთვისაც.

რევაზ სირაძე
კულტურა და სახისმეტყველება
გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბილისი 2008

წიგნი გაგრძელებაა რევაზ სირაძის წინარე ნაშრომებისა: „ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან“, „ქართული კულტურის საფუძვლები“ და სხვ. აქაც კულტურის საკითხები უკავშირდება სახისმეტყველებას მწერლობასა და მხატვრობაში, აგრეთვე ისტორიულსა და თანამედროვე ცნებათმეტყველებას. წიგნი გამიზნულია აღნიშნული საკითხებით დაინტერესებული სპეციალისტებისა და ფართო მკითხველისათვის.

მიმოსვლა ანდრია მოციქულისა
ძველი ქართული თარგმანის ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო
მალხაზ კობიაშვილმა
საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი,
თბილისი, 2008

ქართველთა პირველი განმანათლებლის ანდრია პირველწოდებულის სამისიონერო მოღვაწეობის ამსახველი თხზულება — „მიმოსვლა“, რომელიც უდიდეს ქართველ მთარგმნელ-ლვთისმეტყველს ეფთვიმე მთაწმიდელს უთარგმნია, ქართველი მკითხველის განსაკუთრებული ინტერესის საგანი იყო ყოველთვის, მაგრამ უძველეს ხელნაწერებზე დაყრდნობით დადგენილი მისი კრიტიკული ტექსტი ამჟამად პირველად ქვეყნდება. ტექსტს ერთვის ისტორიულ-ლიტერატურული გამოკვლევა, რომელშიც მრავალმხრივია შესწავლილი ესა მნიშვნელოვანი წერილობითი ძეგლი, გამოკვლეულია ქართული თარგმანის მიმართება ბერძნულ დედანთან, მისი სათვთისმეტყველო, ლიტერატურულ-მხატვრული და საისტორიო-წყაროთმცოდნეობითი ღირებულება, რეზონანსი ძველი ქართული კულტურის ისტორიაში, და სხვა საკითხები.

საბა მეტრეველი
ქართული აგიოგრაფიის იკონოგრაფიული სახისმეტყველება
გამომცემლობა „ნეკერი“, თბილისი, 2008

ნიგნში შესწავლილია ქართული აგიოგრაფიული მწერლობის ძეგლები იკონოგრაფიული სახისმეტყველების კვალობაზე, განსაზღვრულია მეთოდოლოგიური საფუძველი და სპეციფიკა, გაანალიზებულია აგიოგრაფიის პრინციპები და მათი განსახოვნების თავისებურებანი. ნიგნი დაეხმარება როგორც მოსწავლეებსა და მასწავლებლებს, ასევე სტუდენტებსა და სპეციალისტებს.

ლევან ბრეგაძე
მოთხრობები ლიტერატურაზე
ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2008

ნიგნი მოგვითხრობს... მოთხრობებზე, ნოველებზე, რომანებზე, ლექსებზე, მოგვითხრობს მათი ავტორების მწერლურ ოსტატობაზე, მხატვრული ტექსტების, მხატვრული შემოქმედების თავისებურებათა შესახებ. დიახაც, მოთხრობაზეც შეიძლება დაინეროს მოთხრობა, რომანზეც, ლექსზეც, ესეისტურ თხზულებაზეც... მოკლედ, რასაც აქ ნაიკითხავთ, არც კრიტიკული წერილებია, არც რეცენზიები და არს ესეები, ესენი მოთხრობებია იმის შესახებ, თუ რა გრძნობები ეუფლებოდა წინამდებარე ნიგნის ავტორს ამა თუ იმ ნაწარმოებების კითხვისას; ეს არის მცდელობა ამ გრძნობებში სიცხადის შეტანისა, მათში გარკვევისა; მცდელობა იმის ამოცნობისა, რასაც მკითხველზე მხატვრული ტექსტის ზემოქმედების საიდუმლო ჰქვია. ავტორს იმედი აქვს, რომ შეძლებს მკითხველის აყოლიებას და მოუწყენლად ტარებას მხატვრული ტექსტის საიდუმლოებათა შეცნობის გზაზე, ვინაიდან ხანგრძლივი გამოცდილებით იცის: მთხველთა ოსტატობის შესახებ თხრობა არავის ტოვებს გულგრილს, რისი მიზეზიც ის უნდა იყოს, რომ ყველა ჩვენგანი, მეტად თუ ნაკლებად, მთხველია.

თამარ ბარბაქაძე
სონეტი საქართველოში
გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2008

ნიგნში მონოგრაფიულად არის შესწავლილი სონეტის ისტორიის ეტაპები ქართულ მწერლობაში. ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ სონეტი ეროვნული პოეზიის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე გავრცელებულ მყარ სალექსო ფორმათაგან დღეს ყველაზე უფრო პოპულარულია. მონოგრაფიაში სონეტის ისტორიის და თეორიის საკითხები ურთიერთკავშირშია განხილული. ძირითადი ვერსიფიკაციული პარამეტრების შესწავლის საფუძველზე, გაანალიზებულია ქართველ პოეტთა სონეტები.

**შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის
სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი**

1. ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.
2. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით, დისკეტზე — floppy A:) და თან ახლდეს:
 - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
 - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენაზე (1 ნაბეჭდი გვერდი).
3. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში.
4. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **ფხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
5. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
 - ა) ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
 - ბ) ნაშრომის ტექსტი;
 - გ) დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
 - დ) ანოტაცია;
 - ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
 - ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი — 1;
6. ჟურნალში მიღებულია ევროპული სტანდარტების შესაბამისად შემუშავებული ციტირებისა და მითითების წესი **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ). მისი მოთხოვნებია:
 - ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ — ორნერტილი და გვერდი. მაგალითად: (აბაშიძე 1970:25). (იხ. **დანართში წარმოდგენილი ნიმუში**).
 - ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ინტერვალით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
 - გ) მე-6 პუნქტის მოთხოვნა არ ეხება რუბრიკებს „გამოხმაურება, რეცენზია“ და „ახალი წიგნები“, სადაც შრიფტის ზომებია:
 - ❖ ძირითადი ტექსტი — Lit.Nusx 10,
 - ❖ განმარტება-შენიშვნები (სქოლიოში ჩატანით) — Lit.Nusx 9.
7. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დანვრილებით იხ. დანართის ცხრილი**).
8. ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
- ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
9. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
10. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტს.
11. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
12. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიანთა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოამკარავდეს მეტონიმის როლი მეტაფორაში“ (ჟენეტი 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

cxrili

monacemis tipi	damowmebuli literaturis nusxis (damowmebani-s) forma indeqsis mixedviT Bibliography Form
ნიგნი, ერთი ავტორი Book, one authors	<p>აბაშიძე 1970: აბაშიძე კ. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970.</p> <p>ვაისი 1962: Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p>
ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი Book, two authors	<p>კეკელიძე ... 1975: კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.</p> <p>ნათაძე ... 1994: ნათაძე კ., პეტრიაშვილი ვ., ნაკაშიძე ბ. <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i>. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994.</p> <p>ჰიუტონი ... 1959: Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>
ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია Article in a journal or magazine published monthly	<p>ალექსიძე 1992: ალექსიძე ზ. <i>„ქართველ ებრაელთა“ საღმრთო მისია საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის თვალთახედვით</i>. ჟ. ივერია. ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, 1, 1992.</p> <p>სომერი 1988: Sommer, Robert. <i>The Personality of Vegetables: Botanical Metaphors for Human Characteristics</i>. Journal of Personality 56, no. 4 (December) 1988.</p>
ნიგნი, ავტორის გარეშე Book, no author given	<p>საბიბლიოთეკო ... 1989: <i>საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა</i>. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989.</p> <p>ცხოვრების ... 1976: <i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
დანებსებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით Institution, association, or the like, as "author"	<p>ამერიკის ... 1995: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია. <i>ორგანიზაციის სახელმძღვანელო ცნობარი და 1995/1996 წლის წევრთა ცნობარი</i>. ჩიკაგო: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია, 1995.</p> <p>ამერიკის ... 1995: American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>

<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as "author"</p>	<p>დუდუჩავა 1975: დუდუჩავა მ. (რედაქტორი). <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.</p> <p>ჰენდერსონი 1950: Henderson, J.N.D. (editor). <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document: From Internet</p>	<p>მიტჩელი 1995: მიტჩელი, უილიამ ჯ. <i>ბიტების ქალაქი: სივრცე, ადგილი და საინფორმაციო ნაკადი</i> [ონ-ლაინ ნიგნი] (კემბრიჯი: გამომც.: MIT Press, 1995, განთავსებულია 29 სექტემბრიდან, 1995); მის.: http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>მიტჩელი 1995: Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> [book on- line]. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, accessed 29 September 1995; available from http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p>
<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>ვებსტერი 1961: <i>ვებსტერის ახალი საუნივერსიტეტო ლექსიკონი</i>. სპრინგფილდი: MA: G. & C. Merriam, 1961</p> <p>ვებსტერი 1961: <i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p>
<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</p> <p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p>მორგანისი 1996: მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი</p> <p>მორგანისი 1996: Morganis, Nancy D. <i>Interview by author</i>, 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>საგაზეთო სტატია</p> <p>Newspaper article</p>	<p>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990: „მარიოტის კორპორაციის პროფილი“, გაზ. <i>ნიუ იორკ ტაიმსი</i>, 21 იანვარი 1990, ჩან. III, გვ. 5.</p> <p>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990: "Profile of Marriott Corp." <i>New York Times</i>, 21 January 1990, sec. III, p. 5.</p>
<p>ყოველკვირეული ჟურნალის სტატია</p> <p>Article in a magazine published weekly (or of general interest)</p>	<p>ნაითი 1990: ნაითი რ. <i>პოლანის შინაომები</i>. ჟ. აშშ-ის სიახლენი და მსოფლიოს ცნობები, 10-17 სექტემბერი, 1990.</p> <p>ნაითი 1990: Knight R. <i>Poland's Feud in the Family</i>. U.S. News and World Report, 10-17 September, 1990.</p>
<p>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</p> <p>Thesis or dissertation</p>	<p>ფილიპსი 1962: ფილიპსი, ო. <i>ოვიდიუსის ზეგავლენა ლუციანის ზეპურ საზოგადოებაზე</i>. სადოქტორო დისერტაცია, ჩიკაგოს უნივერსიტეტი, 1962.</p> <p>ფილიპსი 1962: Phillips, O. <i>The Influence of Ovid on Lucian's Bellum Civile</i>. Ph.D. diss., University of Chicago, 1962.</p>

*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).