

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

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
ინსტიტუტი

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Institute of General and Comparative Literary Studies

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია

თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)
ლევან ბრეგაძე (საქართველო)
რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)
მაია ბურიმა (ლატვია)
რაჰილა გეიბულაევა (აზერბაიჯანი)
თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)
მაკა ელბაქიძე (საქართველო)
ანეტა ვერბერგერი (გერმანია)
ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)
გაგა ლომიძე (საქართველო)
თამარ ლომიძე (საქართველო)
ჯესიკა პრესმანი (აშშ)
ალექსანდრე სტროევი (საფრანგეთი)
ჯერი უაითი (კანადა)
ჯენიფერ უალესი (ინგლისი)
მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
ბელა უაიტი (საქართველო)

პასუხისმგებელი მდივანი

მირანდა ტყეშელაშვილი

სჯანი 23, 2022, მაისი

რედაქციის მისამართი:
საქართველო,
თბილისი 0108,
მ. კოსტავას ქ. 5
ტელ.: (+995 32) 2 99-63-84
ფაქსი: (+995 32) 2 99-53-00
www.litinstitutu.ge
E-mail: litinstitutu@yahoo.com

Editor

Irma Ratiani

Editorial Board

Tamar Barbakadze (Georgia)
Levan Bregadze (Georgia)
Rūta Brūzgienė (Lithuania)
Maja Burima (Latvia)
Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)
Teimuraz Doiashvili (Georgia)
Maka Elbakidze (Georgia)
Annette Werberger (Germany)
Irakli Kenchoshvili (Georgia)
Rudolf Kreutner (Germany)
Gaga Lomidze (Georgia)
Tamar Lomidze (Georgia)
Jessica Pressman (USA)
Manfred Schmeling (Germany)
Alexandre Stroev (France)
Bela Tsipuria (Georgia)
Jennife Wallace r (UK)
Jerry White (Canada)

Responsible Editor

Miranda Tkeshelashvili

Sjani (*The Thoughts*) 23, 2022, May

Address:
Georgia,
Tbilisi 0108,
M. Kostava St. 5
Tel.: (+995 32) 2 99-63-84
Fax: (+995 32) 2 99-53-00
www.litinstitutu.ge
E-mail: litinstitutu@yahoo.com

ჟურნალი რეგისტრირებულია შემდეგ ბაზებში:

ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდი, VABB-SHW, ERIH PLUS, EBSCO.

Sjani is a member of e Central and Eastern European Online Library, VABB-SHW, ERIH PLUS, EBSCO.

© თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)

ISSN 1512-2514

**ლიტერატურის თეორიის
პრობლემები**

***Problems of Literary
Theory***

არჩილ წერეთელი

*ქალაქური ტექსტი ქართულ
მოდერნისტულ რომანში*

7 Archil Tserediani

*The Urban Text in the Georgian
Modernist Novel*

ევა ლუკაზიკი

*დახურვა და გამტარიანობა.
პნევმატური გამოცდილებიდან
კაიროსში ექსტრაკულტურულ
გააზრებამდე*

38 Ewa A. Lukaszuk

*Closure and Permeability
from Pneumatic Experience to
Extra-Cultural Insight in the
Kairós*

პოეტიკური პრაქტიკები

Poetical Practices

მანანა კვაჭანტირაძე

*პერსონაჟთა ქცევის
ფსიქოლოგიური მოტივაციები
ვაჟა-ფშაველას პოემაში
„სტუმარ-მასპინძელი“: ალაზა*

49 Manana Kvachantiradze

*Psychological Motivation
of Characters Actions
in Vazha-Pshavela's
“Host and Guest”: Agaza*

მაია კვირკველია

*ანტიკური სახე-სიმბოლოები
ლია სტურუას
პოეზიაში*

61 Maia Kvirvelia

*Ancient Icons and Symbols
in Lia Sturua's Poetry*

**ლიტერატურისმცოდნეობის
ქრესტომათია**

***Chrestomathy of
Literary Theory***

რობერტ მუზილი

*ლიტერატორი და
ლიტერატურა და ამასთან
დაკავშირებული განაზრებანი*

73 Robert Musil

Literati and Literature

ლექსმცოდნეობა

Theory of Poetry

თამარ ბარბაქაძე

ქართული პოეზიის „მთვარე“
და „მთვარეულები“
(ზოგიერთი დაკვირვება)

100

Tamar Barbakadze

*The “Moon” and
“Somnambulists” of
Georgian Poetry
(some observations)*

ფილოლოგიური ძიებანი

Philological Researches

თამთა ფარულავა

იბრაჰიმ ალ-ქუნის „ოქროს
ქვიშა“ და რომანი-გამოცდის
თავისებურებანი

119

Tamta Parulava

*Gold Dust by Ibrahim Al-Koni
and Features of Novel of Trial*

ინტერპრეტაცია

Interpretation

სალომე პატარიძე

რეპრესიული და თერაპიული
დავინყების მნიშვნელობა
ზაირა არსენიშვილის „ვა,
სოფელოში“

133

Salome Pataridze

*The Significance of
Therapeutic and Repressive
Forgetting in Zaira
Arsenishvili’s ‘Oh, Life...’*

კრიტიკული დისკურსი

Critical Discourse

თამარ ნამგლაძე

საბჭოთა იდენტობის
პოლიტიკა და საბავშვო
მხატვრული ლიტერატურა
(ლ. ლაგინის „მოხუცი
ხოტაბიჩის“ მაგალითზე)

148

Tamar Namgladze

*Soviet Identity Politics and
Children’s Literature
(Based on L. Lagin’s
“Old Man Khottabych”)*

ლიტერატურა და პანდემია

Literature and Pandemic

მერაბ ლალანიძე

ედვარდ მორგან ფორსტერის
„მანქანა ჩერდება“:
ადამიანი დისტოპიურ
იზოლაციაში

164

Merab Ghaghanidze

*“The Machine Stops” by
Edward Morgan Forster:
A Human in Dystopian
Isolation*

<p>ირინე მოდებაძე თამარ ციციშვილი <i>ემპათია – XXI საუკუნის</i> <i>თემატური ინოვაცია მსოფლიო</i> <i>პანდემიანაში: ეთგარ კერეტის</i> <i>„Stories in Times of Coronavirus“</i> <i>(„მოთხრობები</i> <i>კორონავირუსის ჟამს“)</i></p>	<p>185</p>	<p>Irine Modebadze Tamar Tsitsishvili <i>Empathy as the Twenty First</i> <i>Century Thematic Innovation</i> <i>in World Pandemic Literature</i> <i>(Etgar Keret’s „Stories in</i> <i>Times of Coronavirus“)</i></p>
<p>მარსელო პოტოკო <i>კოვიდ პანდემია</i> <i>და სლოვენური პოეზია</i></p>	<p>199</p>	<p>Marcello Potocco <i>The Covid Pandemic</i> <i>and the Slovenian Poetry</i></p>
<p>ჰაიატე სოტომე <i>გზა და კონტაქტი: მე-19</i> <i>საუკუნის პროზა და პანდემია</i></p>	<p>212</p>	<p>Hayate Sotome <i>Road and Contact:</i> <i>Chronotope of the Road in</i> <i>A. Pushkin’s, G. Orbeliani’s</i> <i>and I. Chavchavadze’s Travel</i> <i>Accounts</i></p>
<p>ნატალია ნიკორიაკი ალიონა ტიჩინინა <i>პანდემიის თემის</i> <i>აქტუალიზაცია ი. ბერგმანის</i> <i>კინემატოგრაფიულ თხრობაში</i> <i>(ფილმი-იგავის „მეშვიდე</i> <i>ბეჭედი“ შუალედური ჭრილი)</i></p>	<p>229</p>	<p>Nataliia Nikoriak, Alyona Tychinina <i>Actualization of the Pandemic</i> <i>Theme in I. Bergman</i> <i>Cinematic Narrative</i> <i>(intermedial cut of theparable</i> <i>film “The Seventh Seal”)</i></p>
<p>რუდოლფ სარდი <i>ნათანიელ ჰოთორნის</i> <i>„მინისტრის შავი ვუალი“</i> <i>თანამედროვე კონტექსტში</i></p>	<p>244</p>	<p>Rudolf Sárdi <i>„The Minister’s Black Veil“</i> <i>in a Contemporary Context</i></p>
<p>ოლენა გუსევა <i>როგორ გადაეურჩეთ სტიქიას:</i> <i>რამდენიმე რჩევა მსოფლიო</i> <i>ლიტერატურიდან</i></p>	<p>253</p>	<p>Olena Gusieva <i>How to Survive a Natural</i> <i>Disaster: Some Tips From</i> <i>World Literature</i></p>

იულია ისაპჩუკი

იზოლაციის ანთროპოლოგია
მარლენ ჰაუსჰოფერის
რომანში „კედელი“

კულტურის პარადიგმები

ოლჰა ჩერვინსკა

ალოტროპია,
როგორც ისტორიული
პოსტ-მდგომარეობების
იმანენტური ატრიბუტი

დებიუტი

თათია ობოლადე

ნარცისის მითის
სიმბოლისტური გააზრება

გამოხმაურება, რეცენზია

ნესტან კუტივაძე

ქართული მემარცხენე
მწერლობის ფორმირების
ევროპეისტული ასპექტები

Memoria

თეიმურაზ დოიაშვილი

ფერვალები
დავით ნერედიანის გახსენება

ახალი წიგნები

მოამზადა **გაგა ლომიძემ**

264

Yulia Isapchuk

„The Wall” by Marlen
Haushofer: the Austrian
Version of Isolation

Paradigms of Culture

283

Olha Chervinska

Allotropy as an Immanent
Attribute of Historical
Post-States

Debut

300

Tatia Oboladze

Symbolist Interpretation
of the Myth of Narcissus

Reviews, Comments

313

Nestan Kutivadze

European Aspects of Shaping
of the Georgian Leftist
Literature

Memoria

320

Teimuraz Doiashvili

Phervalebi
Remembering Davit Tseredian

New Books

330

Prepared by **Gaga Lomidze**

არჩილ წერეთელი
(საქართველო)

ქალაქური ტექსტი ქართულ მოდერნისტულ რომანში

ყოველი კულტურა, როგორც სემიოტიკური სივრცე, გარკვეული პრინციპით იყოფა, რათა ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს მის ფარგლებში არსებული დაპირისპირებული სტრუქტურები, რაც ამ სტრუქტურის ინდივიდუალობას განაპირობებს. „სემიოტიკური ინდივიდუალობის ერთ-ერთი ძირითადი მექანიზმი საზღვარია. ეს საზღვარი შეიძლება იმ მიჯნად განისაზღვროს, რომელზეც პერიოდული ფორმა მათვრდება. ეს სივრცე განისაზღვრება როგორც „ჩვენი“, „საკუთარი“, „კულტურული“, „უსაფრთხო“, „ჰარმონიულად ორგანიზებული“ და ა.შ. მას უპირისპირდება „მათი სივრცე“, „უცხო“, „მტრული“, „სახიფათო“, „ქაოსური“ (Лотман 2012: 175) ამგვარ ოპოზიციურ წყვილებად დაყოფას უნივერსალური ხასიათი გააჩნია, რაც იმ ბუნებრივ, ობიექტურ პირობებთან არის დაკავშირებული, რომელშიც ადამიანს უხდება ცხოვრება. ასეთი ოპოზიციური წყვილები შეიძლება არაერთი ჩამოითვალოს. მაგალითად: თეთრი / შავი, მაღალი / დაბალი, ცოცხალი / მკვდარი და ა.შ. აღნიშნული დაპირისპირებული წყვილები სხვადასხვა კულტურის ფარგლებში განსხვავებულად წარმოჩნდებიან და სხვადასხვანაირი კონტექსტის მატარებლები არიან, თუმცა უნივერსალურია ის ფაქტი, რომ ისინი ყოველთვის ერთმანეთთან დაპირისპირებულნი რჩებიან. სწორედ ასეთი წყვილის მაგალითია **ცენტრი და პერიფერია**, რომელიც ამ შემთხვევაში ჩვენი კვლევისთვის არის საინტერესო. ამ დიქტომიაში პირველ მათგანს შეესაბამება ქალაქი, ხოლო მეორეს – მისგან გეოგრაფიულად და ცივილიზაციურად მოშორებული სივრცე.

რას წარმოადგენს ქალაქი და რა არის მისი პერიფერია?

მაქს ვებერი ქალაქს ამავე სახელწოდების ნაშრომში უნივერსალურად განმარტავს: „ქალაქის განმარტება ერთმანეთისაგან სრულიად განსახვავებული ხასიათისა იყოს. თუმცა მათ ყველას ერთი რამ აერთიანებს: ქალაქი წარმოადგენს ჩაკეტილ დასახლებას“ (Weber 2017: 9) სწორედ ეს ჩაკეტვა საკუთარ თავში ორი სამყაროს საზღვრის არსებობასაც გულისხმობს (რაც ადრეულ ქალაქებში ხილული გალავნის სახით იყო წარმოდგენილი, რომელსაც უმთავრესად თავდაცვის ფუნქცია ჰქონდა). ერთმანეთს უპირისპირდება ერთი მხრივ ქალაქი, როგორც წესრიგის, ცივილიზაციის, პროგნოზირებადობის ნიშნის მატარებელი და მეორეს მხრივ მისთვის „უცხო“ და „სახიფათო“ სამყარო, რომელიც ამ წესრიგის საპირისპირო ნიშნით – არაპროგნოზირებადობით, გაუგებ-

რობით ხასიათდება და ამ წესრიგისთვის საფრთხეს წარმოადგენს. სწორედ ამას მიანიშნებს ბიბლიური ამბავიც, რომელიც ქალაქის პირველი დამაარსებლის ისტორიას მოგვითხრობს. ბიბლიური მითის თანახმად, პირველი ქალაქის დამაარსებლად საკუთარი ძმის მკვლეელი, კაენია მიჩნეული. იგი ღმერთის მიერაა დასჯილი და ქალაქს სწორედ საკუთარი უსაფრთხოების დასაცავად აფუძვნებს, რათა ღვთიური სასჯელისგან თავშესაფარი მოიპოვოს: „აჰა მაგდებ დღეს შენი პირისაგან და უნდა მი-ვეფარო შენს სახეს, დევნილი და მიუსაფრი ვიქნები ამქვეყნად და ყოველ შემხვედრს შეეძლება ჩემი მოკვლა... გააშენა კაენმა ქალაქი და უწოდა ამ ქალაქს შვილის სახელი ენოქი“ (ბიბლია 1990: 14; 17) ქალაქის მიჯნის გადაღახვა ყოველთვის დაკავშირებული იყო განსახვავებულ, უცხო სამყაროში აღმოჩენასთან, სხვა წესრიგში მოხვედრასთან, სადაც ბუნებას აქვს უპირატესობა და ცხოვრების წესიც უფრო მეტად მასზეა დაქვემდებარებული. აქ ცივილიზაციისთვის უცხო, საფრთხის შემცველ, არაპროგნოზირებად წესრიგს სწორედ ბუნება განსაზღვრავს.

რას წარმოადგენს ქალაქი გარდა იმისა, რომ ბუნებასთან დაპირისპირებული ცივილიზაციის აკვანია? იური ლოტმანის თვალსაზრისის მიხედვით, ქალაქი შეიძლება ორი ტიპისა იყოს: ერთი მხრივ ქალაქი, რომელიც კულტურული სივრცის განაპირას მდებარეობს (მაგალითად ზღვის პირას, ან მდინარის შესართავთან), რომელსაც მკვლევარი ექსცენტრულ ქალაქად მოიხსენიებს. მეორეს მხრივ კი მას უპირისპირდება „სამყაროს ცენტრში“ მდებარე ქალაქი, რომელსაც ლოტმანი კონცენტრულ ქალაქს უწოდებს. ექსცენტრული ქალაქებისთვის დამახასიათებელია ოპოზიცია: ბუნებრივი / ხელოვნური. ეს იმიტომ ხდება, რომ მას გამუდმებულად ბუნებრივი სტიქიების საფრთხის წინაშე უხდება არსებობა. იმის გამო რომ ბუნებრივი სტიქიები მუდმივად საფრთხეს უქმნის მის არსებობის, ასეთი ქალაქების შემთხვევაში აქტუალიზდება დასასრულზე, აპოკალიფსზე ორიენტირებული მითები. ექსცენტრული ქალაქები უფრო მეტად გახსნილობაზეა ორიენტირებული. კონცენტრული ქალაქი, თუმცა სამყაროს ცენტრის მოდელს წარმოადგენს, ის უფრო მეტად ჩაკეტილობისკენ, გარემოსგან გამოყოფისკენაა მიდრეკილი. ამ შემთხვევაში აქტუალიზდება ანტითეზა: მიწა / ზეცა. ხშირად ისინი გეოგრაფიული თვალსაზრისით შემალღებულ ადგილას – ბორცვზე, ან მთაზე მდებარეობენ. „ასეთი ქალაქი მიწისა და ზეცის შუამავლად გვევლინება, მის გარშემო კონცენტრირდება გენეტიკური სახის მითები... მას აქვს დასაწყისი მაგრამ არ გააჩნია დასასრული“ (Лотман 1996: 276). მის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითებად შეიძლება რომისა და იერუსალიმის დასახელება. თავის მხრივ ექსცენტრულ ქალაქებად ლოტმანის აზრით შეიძლება მივიჩნიოთ კონსტანტინეპოლი, ან პეტერბურგი. „იმ შემთხვე-

ვაში, როცა ქალაქი გარემომცველ სამყაროს ისე მიემართება, როგორც ქალაქის ცენტრში მდებარე ტაძარი – ქალაქს, ანუ, როცა ქალაქი სამყაროს იდეალიზებული მოდელია, იგი, როგორც წესი, დედამიწის ცენტრში მდებარეობს. უფრო სწორად, სადაც უნდა იყოს ის, მას ცენტრალური ადგილი მიენიჭება, ის ცენტრად არის მიჩნეული“ (Лютман 1996: 277).

ბუნებისა და ცივილიზაციის (ქალაქის) დაპირისპირების თემა უძველესია და ამ მხრივ ერთ-ერთი ფუნდამენტური მნიშვნელობის ლიტერატურული ძეგლი „გილგამეშის ეპოსია“, რომელიც, ამავე დროს, პირველი ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული ნაწარმოებია. შეძლება ითქვას, რომ ლიტერატურა, ისეთი როგორსაც ჩვენ ვიცნობთ მას, სწორედ ქალაქით იწყება. აქაც ქალაქი ურუქი სამყაროს ცენტრის მოდელს წარმოადგენს. ზურაბ კიკნაძე გილგამეშის ეპოსისადმი მიძღვნილ ნერილში ამ ქალაქის შესახებ წერს:

„ქალაქი, რომელსაც ამ ჩვენს ნარკვევში მიმოვიხილავთ, სახელდობრ – ურუქი, – ჩვენი ეპოსის გმირის სამშობლო, ზოგადიც არის და კერძოც. იგი, როგორც ყველა სხვა ქალაქი, მდინარისა და არხის ნაპირზეა გაშენებული (მამასადამე ლოტმანის დაყოფის მიხედვით კონცენტრულ ქალაქებს მიეკუთვნება – ა. ნ.) გარს არტყავს დაბა-სოფლები, ღია დახლებანი, რომლისთვისაც ქალაქი წარმოადგენს რელიგიურ, იდეოლოგიურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ცენტრს. ქალაქის სტრუქტურას, თუ მას თვალსაჩინოებისთვის კონცენტრული წრეების სახით წარმოვადგენთ, შედმეგი იქნება:

პირველი წრე – ეს არის საკუთრივ ქალაქი (ურუქი), რომელსაც რეალურადაც დაახლოებით წრის ფორმა აქვს: იგი შემოზღუდულია გალავნით, რომელიც მისი იმედი და სიამაყეა: იგი იცავს მას მომხდური მომთაბარე ტომების შემოსევისაგან და აძლევს მას ხილვად ფორმას, განასხვავებს რა და გამოჰყოფს მას უსაზღვრო გარესამყაროსგან. გალავანი ქალაქის ღირსშესანიშნაობაა... ის რაც მას ქალაქად აქცევს. გალავნის შიგნით და გალავნის გარეთ – განსხვავებული სივრცეებია. ერთ-ერთი შუმერული ქალაქის ორი ეპითეტი ორი სხვადასხვა კუთხით განსაზღვრავს მას, როგორც ქალაქს: „გალავნიანი ურუქი“ და „მოედნიანი ურუქი“. წრე ცენტრს მოითხოვს და ეს ცენტრი, თუმცა არა გეომეტრიული, ქალაქში ტაძრის სახით არის წარმოდგენილი...“ ისევე როგორც ბევრ სხვა ცივილიზაციაში, ქალაქი მდებარეობითი არქეტიპის გამომხატველია (ქალღმერთი ჰყავს მფარველად), მისი მკვიდრნი კი მისი შვილები არიან. ისინი თავისუფლებას სწორედ დედის წიაღში მოიპოვებენ. „ამიტომ ამ ენაში შესიტყვება „დედასთან დაბრუნება“ თავისუფლების აღმნიშვნელ იდიომად იქცა“. ქალაქი დასახლებულია თავისუფალი ადამიანებით და ამის პარალელურად სხვა არათავისუფალი ხალ-

ხითაც, რომლებიც ხვადასხვა მიზეზით კრგავენ მას ან ტყვეები არიან. თავისუფალი მოქალაქეობა დაბადებით მიენიჭებათ, თუმცა შეიძლება რიტუალის გამოყენებითაც მოხდეს გაქალაქელება.

ქალაქის მეორე წრე უშუალოდ ეკვრის გალავანს და წარმოადგენს სახნავ-სათეს მიწებს, რომელიც ქალაქს ამარაგებს. ვინაიდან ის გალავნით არ არის დაცული იგი ხშირად ხდება თავდასხმების სამიზნე უცხო მომხვედურებისგან. **მესამე წრე საძოვრებს** უჭირავს, რომელიც სახნავ-სათეს მიწებს ერტყმის გარს. აქ ძირითადად მწყემსები ცხოვრობენ. შემდეგი, **მეოთხე წრე სანადირო ადგილებია**, სადაც მონადირეები მახეებს აგებენ და ველურ ჯოგებზე ნადირობენ. ამის იქით კი **მეხუთე წრეა, რომელსაც უდაბნო** ეწოდება. აქ მთავრდება ქალაქური ცივილიზაციისთვის პროგნოზირებადი, ნაცნობი სამყარო. სწორედ აქედან მოდის საფრთხე, რომელიც ქალაქს ემუქრება. სწორედ აქედან „ბუნებას იერიში მოაქვს კულტურაზე, რომელსაც ქალაქი თავისი ზონებით იცავს თავს“ (კიკნაძე 2015: 117-122)

მიუხედავად იმისა, რომ „უდაბნო“ თითქოს ქალაქს ყველაზე მეტად არის მოშორებული, მისგან მთლიანად მოწყვეტილი და იზოლირებული არ არის. შეიძლება ითქვას, რომ ის მაინც „სამყაროს ცენტრისეული“ წესრიგის ნაწილია, ამ სისტემაში მასაც თავისი როლი, თავისი ადგილი აქვს მინიჭებული. „გარესამყარო, რომელშიც ადამიანია ჩაფლული, კულტურულ ფაქტორად გადაქცევად სემიოტიზებას ექვემდებარება: იყოფა იმ ობიექტების სფეროებად, რომლებიც რალაცას აღნიშნავენ, რალაცის სიმბოლოები არიან, რალაცაზე მიუთითებენ, ანუ აქვთ მნიშვნელობა, და იმ ობიექტთა სფეროებადაც, რომლებიც მხოლოდ საკუთარ თავს წარმოადგენენ... იმავე დროს, სემიოსფეროს სუბსტრუქტურების განსხვავების მიუხედავად, ისინი კოორდინატების საერთო სისტემაში არიან ორგანიზებული: დროით ღერძზე წარსული, აწმყო ან მომავალი; სივრცითზე კი – შიდა სივრცე, გარე სივრცე და მათ შორის არსებული საზღვარი. ამ კოორდინატთა სისტემაზე გარესემიოტიკური რეალობაც – მისი სივრცე და დრო ხელახლა კოდირდება, რათა გახდეს სემიოტიზაციის უნარის მქონე“ (Лотман 2012: 26).

როდესაც ცენტრისა და პერიფერიის დიქოტომიაზე ვსაუბრობთ, უნდა გავუსვათ ხაზი, რომ ჩვენი კვლევისთვის გამოვიყენებთ ერთგვარ მოდელად სწორედ ამგვარ დაყოფას: ქალაქი იმ მხატვრულ ტექსტებში, რომლებსაც ჩვენ განვიხილავთ – კონსტანტინე გამსახურდიას რომანი „დიონისოს ღიმილი“ და მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „თეთრი საყელო“ – წარმოადგენს სამყაროს ცენტრს, ხოლო მისი საპირისპირო უკიდურეს პერიფერიის აღსანიშნავად გამოვიყენებთ ტერმინს „უდაბნო“.

ვინაიდან ქალაქის ირგვლივ არსებული წრეების სტრუქტურის უკიდურესი არეალი სწორედ უდაბნოა, ეს არე წარმოადგენს ბუნებასთან ყველაზე ახლოს მდგომ სივრცეს, აქედან გამომდინარე, ცივილიზაციისთვის იგი გაუგებარ და მტრულ არეალად გაიაზრება. ასეთივე მტრულია „უდაბნოს“ მკვიდრთათვის ქალაქი და ქალაქური ცხოვრების წესი, რასთან ზიარებაც ბუნებასთან მოწყვეტად, დეგრადირების, სახის დაკარგვის წყაროდ განიხილება. პერსონაჟთა გადაადგილება, რასაც საკვლევ ტექსტებში ვაკვირდებით (მიუხედავად ამ ორ რომანში არსებული გარკვეული სახესხვაობებისა, რასაც მოგვიანებით დავუბრუნდებით) სწორედ ამ უკიდურეს წერტილებს შორის მოგზაურობაა: ქალაქიდან (ცენტრიდან) უდაბნოსაკენ (უკიდურესი პერიფერიული წერტილისკენ) და პირიქით, უდაბნოდან ქალაქის მიმართულებით.

მხატვრული სამყაროს ორ ურთიერთდაპირისპირებულ სივრცეში, ამ შემთხვევაში, ქალაქსა და უდაბნოს შორის გადაადგილება გულისხმობს **საზღვრის გადალახვას**, ეს კი გარკვეულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. იური ლოტმანი აღნიშნავს, რომ ამ თვალსაზრისით მხატვრულ ტექსტში ორგვარი პერსონაჟი შეიძლება შეგვხვდეს: ზოგიერთები ფლობენ ამ სტრუქტურაში გადაადგილების უნარს, ან პოტენციალს, მათ შეუძლიათ „მშობლიური“ სივრცის საპირისპირო ველში ინტეგრირდნენ და მისი ნაწილიც გახდნენ. სხვებს კი ეს არ ძალუძთ. ეს მეორენი მთლიანად ეკუთვნიან იმ სივრცეს, რომელშიც თავდაპირველად იმყოფებიან. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ამ სივრცეში არიან ჩაშენებულნი. უფრო მეტიც, ამ სივრცის ფუნქციებსაც კი წარმოადგენენ. „სემიოტიკური სისტემები მუდმივად მოძრაობენ. ცვალებადობა სემიოსფეროს არსებობის კანონია. ის მთლიანად იცვლება და მუდმივად იცვლის შინაგან სტრუქტურას. თუმცა ცვლილებების კიდევ ერთი სახე არსებობს: სემიოსფეროს ყოველი სუბსტრუქტურის ფარგლებში შესაძლებელია, გამოიყოს მის სივრცეში სტაბილურად გამაგრებული ელემენტებიც და ისინიც, რომლებიც გადაადგილების შედარებითი თავისუფლებით სარგებლობენ. ელემენტთა პირველი სახეობა ჩამაგრებულია სოციალურ, კულტურულ, რელიგიურ და სხვა სტრუქტურებში, მეორე კი, საკუთარი ქცევის არჩევანის თვალსაზრისით, თავის გარემოცვაზე უფრო მეტი თავისუფლებითაა დაჯილდოვებული. მეორე ტიპის გმირს „საქციელის ჩადენა“ ძალუძს, ანუ სხვებისთვის მიუღწეველ აკრძალვათა საზღვრების გადალახვა... არსებითი ის არის, რომ მას იმის გაკეთება ძალუძს რაც სხვისთვის აკრძალულია, მას ხელენიფება კულტურული სივრცის საზღვრების გადაკვეთა“ (Лотман 2012: 65).

იური ლოტმნი შუა საუკუნეების სასულიერო მწერლობის მაგალითზე აჩვენებს, რომ გეოგრაფიულ სივრცეში გადაადგილებას, იქნება

ეს საცხოვრებელი ადგილის შეცვლა თუ უბრალო მოგზაურობა, პარალელურად თან ახლავს შინაგანი მოგზაურობაც, რომელსაც ზნეობრივ-მორალური განზომილება გააჩნია. ყოველ გეოგრაფიულ წერტილს შინაგან-ზნეობრივ შკალაზე საკუთარი შესატყვისი დონე გააჩნია. აქედან გამომდინარე, არსებობს გეოგრაფიული წერტილები, რომლებიც „წმინდას“ სტატუსს ატარებენ, ამის საპირისპიროდ, არსებობენ ასევე „ცოდვით დაცემული“ ადგილებიც. სწორედ ასეთი პრინციპი ვრცელდება ქალაქებზეც: მაგალითად, თუკი იერუსალიმი „წმინდა ქალაქად“ მიიჩნევა, მას ჰყავს თავისი საპირისპირო, „ცოდვით დაცემული“ ორეული – ბაბილონი, რომელიც მეძავე ქალის სიმბოლიკით არის გამოხატული.

ჩვენს შემთხვევაშიც „საზღვრის გადალახვაში“ ნაგულისხმევია არა იმდენად პერსონაჟის მიერ ხილული საზღვრის გადაკვეთა, ან გეოგრაფიული თვალსაზრისით მისი ადგილმდებარეობის შეცვლა, არამედ, უპირველესად, იმ წესების გააზრებული უგულვებელყოფა და უცხო და საპირიპირო წესებით ცხოვრება. გეოგრაფიული არეალი კი, სადაც პერსონაჟები მოქმედებენ (ქალაქი და უდაბნო), მხოლოდ სიმბოლური ხასიათისაა, რომელიც საშუალებას წარმოადგენენ ამ ურთიერთსაპირისპირო წესრიგის, ღირებულებათა სისტემის გამოსავლენად და ერთმანეთისაგან გასამიჯნად. პერსონაჟები, რომელთაც არ ძალუძთ პირვანდელი სტრუქტურის დატოვება მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრი საყელოს“ პერსონაჟის – ჯურხას მაგალითზეც კარგად ჩანს, რომ გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის შეცვლა პერსონაჟის მიერ სრულებითაც არ ნიშნავს იმ სიმბოლური საზღვრის გადაკვეთას, რომელზეც ამ შემთხვევაში გვაქვს საუბარი: ნახსენები პერსონაჟი არაერთხელ არის ქალაქში ნამყოფი, მაგრამ იგი იქ ყოფნისას ქალაქურ ცხოვრებას კი არ იწყებს, კი არ იცვლის თავის ცხოვრების წესს, არამედ ისევ აბჯარასხმული დადის ქუჩებში, ტრანვაის გადაადგილების საშუალებად კი არ აღიქვამს, არამედ მასში ეშმაკს ხედავს და ა.შ. მოკლედ ის შუა საუკუნეებიდან მოვლენილ მოჩვენებას ჰგავს. ქალაქში ჯურხა დაახლოებით ისეა კონტექსტიდან ამოვარდნილი და გარშემო მყოფთაგან დაცინვის ობიექტად ქცეული, როგორც დონ კიხოტი, მისი თანამედროვეების თვალში.

სანამ უშუალოდ საკვლევი ტექსტების ანალიზზე გადავიდოდეთ, კიდევ რამდენიმე საკითხს უნდა გაესვას ხაზი: პირველ რიგში, გმირის მოგზაურობაზე უნდა ვისაუბროთ. მხატვრულ სამყაროში (მითში) გმირის გადაადგილებას (მოგზაურობას) თავისი საფეხურები გააჩნია, რომელთა თანმიმდევრობაც ლოგიკურ ჯაჭვს ქმნის, რომელსაც საკმაოდ მყარი სახე გააჩნია. აქ, უპირველეს ყოვლისა, ჯოზეფ კემპბელი და მისი ნაშრომი „გმირი ათასი სახით“ უნდა ვახსენოთ. ავტორს შემოაქვს ტერმინი „**მონომითი**“, რაც იმას გულისხმობს, რომ მითს ერთიანი სტრუქტურა

გააჩნია, მიუხედავად იმისა თუ საიდან, მსოფლიოს რომელი კუთხიდან მომდინარეობს ესა თუ ის მათგანი. აქ იმასთან ერთად, რომ იგულისხმება მითოლოგიები, არქეტიპები, რომლებიც მეორდებიან მითიდან მითამდე, ასევე ეს ტერმინი აერთიანებს სიუჟეტურ ხაზებსაც, რომლებიც ასევე მეორდება. ამგვარ სიუჟეტურ მოდელს ქმნის მითში გმირის მოგზაურობის სტრუქტურა. ავტორი გვთავაზობს ამ მოგზაურობის უნივერსალურ მოდელს და გამოყოფს ეტაპებს, რომლებსაც იგი გაივლის. აღნიშნულ მოგზაურობას ორმაგი განზომილება გააჩნია, როგორც ზევითაც აღვნიშნეთ, ერთი მხრივ, ჩვენს წინაშეა უშალოდ სივრცეში გადაადგილება, მოგზაურობა ერთი ადგილიდან მეორის მიმართულებით და მეორეს მხრივ, შინაგანი მოგზაურობა, რომელიც სულიერ გამოცდილებასთან არის დაკავშირებული. კემპბელის შემთხვევაშიც სივრცე, რომლის გავლითაც გმირი გადაადგილდება ორ ნაწილად არის გაყოფილი: გმირისთვის ცნობილი და უცნობი სამყაროები, რომლებსაც ერთმანეთისაგან პირობითად **საზღვარი** ჰყოფს. მოგზაურობა წრიულია. იგი სტაბილური, ნონასწორობის წერტილიდან (სახლიდან) იწყება და ინიციაციების გზის გავლის შემდგომ ისევ საწყის წერტილს უბრუნდება. მოგზაურობის ფაზები კი მოკლედ შემდეგნაირად გამოიყურება:

1. თავგადასავლისკენ მოხმობა: მოგზაურობის დაწყების წერტილი ეს ნაცნობი სამყაროა. აქ მკითხველი ეცნობა გმირს, მის ირგვლივ არსებული სივრცის ჩვეულ წესრიგს. თუმცა მოულოდნელად ამ სტაბილურობას რაღაც განსაკუთრებული მოვლენა არღვევს, გმირს ნიშანი ეძლევა, რაც მას მოგზაურობის დაწყებისკენ უბიძგებს და ისიც იძულებული ხდება გზას დაადგეს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი ინტერესები უკვე სცდება იმ გარემოს, რომელშიც ამ ხნის განმავლობაში იმყოფებოდა.

2. უარი მოგზაურობის დაწყებაზე: მას შემდეგ რაც გმირმა ნიშანი მიიღო, რომ ამ მოწოდებას გაჰყვეს და მოგზაურობა დაიწყოს, ის შეიძლება თავდაპირველად უარზე დადგეს. ამის მიზეზი შეიძლება შიში, რაიმე ვალდებულების ქონა, ან სხვა რამ დაბრკოლება იყოს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ის თავგადასავლებს „კულტურის“ ფარგლებში დარჩენას, ყოველდღიურ საზრუნავს და მძიმე შრომას არჩევს. ამგვარი არჩევანის შემთხვევაში მას ყოველგვარ ინტერესს მოკლებული ცხოვრება ელის. ყოველ შემთხვევაში, მას ამგვარი არჩევანის გაკეთების საშუალება გააჩნია, მაგრამ საბოლოო ჯამში მის თავს ისეთი მოვლენა ხდება, რაც გმირს უბიძგებს, რომ მოწოდებას გაჰყვეს და თავისი რეალური დანიშნულება შეასრულოს.

3. ზებუნებრივი დახმარება: როგორც კი გმირი გზას დაადგება, ის მალევე ხვდება მოძღვარს, რომელიც თილისმას, ან რაიმე არტეფაქტს/

ნივთს გადასცემს, ჩუქნის მას, რომელიც შემდგომში მოგზაურობისას უნდა დაეხმაროს.

4. პირველი საზღვრის გადაკვეთა: აქ გმირი იწყებს ნამდვილ მოგზაურობას. იგი ხვდება უცხო და საშიშ სივრცეში (ნაცნობი სამყაროს საზღვარს გადაკვეთს), სადაც განსხვავებული კანონები მოქმედებს. ძირითადად, იმის მერე, რაც გმირი ამ მიჯნას გაივლის და უცხო, არა მხოლოდ მისთვის, არამედ მთლიანად ნაცნობი სამყაროსთვის შეუცნობელ სივრცეში შეაბიჯებს, უკან დაბრუნების საშუალება აღარ გააჩნია. ამის მაგალითად, ჯოზეფ კემპბელს კოლუმბისა და მისი მეზღვაურების მაგალითი მოჰყავს, ვინც ღია ზღვაში გასვლით გადალახეს იმდროინდელი კაცობრიობისთვის ცნობილი სამყაროს საზღვარი და შეუსწავლელ, სრულიად უცნობ სივრცეში შეაბიჯეს. ამ სივრცეს თავისი შიშისმომგვრელი დამცველები ჰყავს, თუმცა მათ ამავე დროს შეუძლიათ საჩუქარიც უძღვნან მოგზაურს.

5. ვეშაპის მუცელი: საზღვრის გადაკვეთიდან რაღაც პერიოდში ის უზარმაზარი რისკის და საფრთხის წინაშე აღმოჩნდება. აქ გმირი ავლენს რომ ის მზადაა ყოველნაირი გარდასახვა გაიაროს. გმირი საზღვრის დამცველ ძალას (ვეშაპს) არ ემორჩილება, ის კი მას გადაყლაპავს. გმირი შეუცნობელ ადგილას აღმოჩნდება. იგი გარე სამყაროსთვის უკვე მკვდრადაც შეიძლება მიიჩნეოდეს. ეს იმაზე მეტყველებს რომ საზღვრის გადალახვა, გარკვეული გაგებით თვითგანადგურების აქტს წარმოადგენს. ამას მოსდევს გმირის ხელახლა დაბდება. კემპბელი ვეშაპის წიაღში ჩასვლასა და ტაძარში შესვლას აიგივებს, რაც თავის მხრივ, განასახიერებს გარეთ დარჩენილი სამყაროსთვის სიკვდილს.

6. გამოცდის გზა: ეს ის გამოცდაა, რომელიც გმირმა უნდა გაიაროს ვიდრე ტრანსფორმაციას დაიწყებდეს. მიჯნის გადალახვის შემდეგ, იგი ფანტასტიკურ სამყაროში ხვდება, სადაც მას მრავალი დაბრკოლების გადალახვა უხდება. ეს ყოველივე მის გარდასახვას ემსახურება.

7. ღვთაებასთან შეხვედრა: ეს ის ეტაპია როდესაც გმირი სიყვარულს გამოცდის. ყოველგვარი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ ხდება გამარჯვებული გმირის მისტიკური ქორწინება მინის ქალღმერთთან. გმირის გზაზე ეს არის გარდამტეხი მომენტი. სწორედ ეს ქალღმერთია ოცნებისა და სილამაზის ნიშანი და გმირიც მას ეძიებს. იგი დედაც არის, დაც, პატარძალიც, ყველაფერი იმის განსახიერებაა, რაც შვებას ჰგვრის. ასევე ქალღმერთი შეიძლება საფრთხის მატარებელიც იყოს, მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს არის გმირის ქალურ სანწყისთან შეხვედრა.

8. ქალი როგორც ცდუნება: ეს არის ცდუნება, რომელიც გმირს უბიძგებს უკან დაბრუნდეს, ან გზა აღარ განაგრძოს.

9. **მამასთან შერიგება:** სწორედ ეს არის მოგზაურობის ცენტრალური წერტილი, სადაც გმირი ხვდება ამა თუ იმ არსებას, რომელსაც დიდი ძალაუფლება აქვს მასზე, ან მის ბედზე. ხშირად ის მამის ხატით ვლინდება, სინამდვილეში კი რაღაც დიადის გამომხატველია, ვისი მონონებაც გმირმა უნდა დაიმსახუროს. გმირის მიზანია ღვთაება, რომელიც სასტიკი დამსჯელის სახით არის მის წინაშე წარმოდგენილი, გარდაიქმნას მონყალე და ლმობიერ ღმერთად. სწორედ ამ მონყალების იმედი აქვს გმირს. საამისოდ კი ის თავად უნდა შეიცვალოს. სწორედ ეს არის მთელი მოგზაურობის ერთ-ერთი უმთავრესი, ცენტრალური ნაწილი. ხშირად ეს გარდასახვა სიმბოლიზირდება გმირის სიკვდილითა და ხელახლა დაბადებით. „გმირისთვის, რომლის მიზანიც მამასთან შეხვედრაა, მთავარი პრობლემა შიშის დაძლევაა, მან სული იმდენად უნდა გააშიშვლოს, რომ შეიცნოს თუ როგორ ამართლებს ყოფიერების სიდიადე ყველაზე უფრო საშინელ და უაზრო ტრაგედიებს, ამ უზარმაზარ, დაუნდობელ სამყაროში. გმირი სიცოცხლის საზღვარს გადალახავს... და მოკლე დროით თვალს შეავლებს სინათლის წყაროს. ის მამის სახეს ხედავს, მისი ესმის და უზავდება მას“ (Campbell 2004: 119-120).

10. **აპოთეოზი:** გმირი აღწევს მიზანს და იმაზე უფრო აღმატებული ხდება ვიდრე აქამდე იყო. იგი ეზიარება სიბრძნეს, – შესაქმის საიდუმლოს: ეს არის მარადისობის გაცხადება დროში, ერთის ორად განყოფა და შემდგომ სიმრავლედ ქცევა; წყვილის შეერთებით ახალი სიცოცხლის დაბადება. ეს სახე მიანიშნებს როგორც კოსმოლოგიური ციკლის დასაწყისს, ასევე გმირზე დაკისრებული მისიის დასასრულსაც.

11. **ჯილდო გზის დასასრულს:** ეს არის ეტაპი როცა გმირი აღწევს თავის მიზანს და შესაფერის ჯილდოსაც მოიპოვებს.

12. **დაბრუნებაზე უარის თქმა:** როცა გმირმა მოგზაურობა დაასრულა, აღმოაჩინა ძლიერების წყარო, მამაკაცის ან ქალის, ადამიანის ან ცხოველის საშუალებით ღმერთის წყალობაც მიიღო, თავგადასავლების მაძიებელ გმირს გზა კიდევ წინ მოელის, იგი მონაპოვართან ერთად კვლავ უკან უნდა დაბრუნდეს. „მონომითის კანონებით გმირმა სრული წრე უნდა შეასრულოს და მას კიდევ ერთი მისია აკისრია – მან ბრძნული გამონათქვამებით სავსე რუნები, ოქროს სანმისი, თუ მოჯადოებული მძინარე პრინცესა, ადამიანთა იმ სამეფომდე უნდა მიიტანოს, საიდანაც თავად არის გამოსული და რომელ თემს, ერსა თუ მთლიან პლანეტას სწორედ ეს აალორძინებს...“ (Campbell 2004: 159) გმირმა, მას შემდეგ რაც სანადელს აისრულებს, შეიძლება ამ მოვალეობის შესრულებაზე, უკან დაბრუნებაზე, უარი განაცხადოს და მოისურვოს „სამოთხისეულ“ მდგომარეობაში სამუდამოდ დარჩენა. ეს საფეხური ჰგავს მოგზაურობის დაწყებაზე უარის თქმის თავდაპირველ ეტაპს.

13. **ჯადოსნური გაქცევა:** თუკი გმირმა თავისი მონაპოვარი უზენაესი ძალებისგან ჯილდოდ მიიღო, მაშინ მას წრიული მითოლოგიური მოგზაურობის დასრულებაში მათი მთელი ზებუნებრივი ძალები ეხმარებიან და ემსახურებიან. იმ შემთხვევაში კი, როცა გმირი ნადავლს მისი დამცველების ნების წინააღმდეგ მოიპოვებს, ან მისი ჩვეულ სამყაროში დაბრუნება ზებუნებრივ ძალებს არ სურთ, მაშინ მას მონაპოვართან ერთად გაქცევა უხდება.

14. **ხსნა გარედან:** ზოგჯერ გმირს სჭირდება გზის მაჩვენებელი, იმისთვის რომ ახლა უკვე ჩვეულებრივ, უწინდელ ცხოვრებას დაუბრუნდეს. ხშირად ეს ის ზებუნებრივი ძალები არიან, რომლებიც გმირს მთელი მოგზაურობის მანძილზე მფარველობენ. ისინი საქმეში მაშინ ერთვებიან, როდესაც მას აღარ შეუძლია საკუთარი ძალებით გაუმკლავდეს მის წინშე არსებულ სიძნელეებს.

15. **საზღვრის გადალახვა, უკან დაბრუნება:** ეს არის ეტაპი რომელიც იმ პუნქტის სარკისებურია, როცა გმირმა საზღვარი გადაკვეთა და შეუცნობელ სამყაროში გადაინაცვლა. ამ შემთხვევაში, პირიქით, ის უცხო სამყაროს ტოვებს და ნაცნობ, ადამიანურ სივრცეში გადმოინაცვლებს. მითის მთავარი საიდუმლო იმაში მდგომარეობს, რომ სინამდვილეში არავითარი ორი სამყარო არ არსებობს, არამედ ის მხოლოდ ერთია. უბრალოდ, მეორე სამყარო ეს ჩვენი სამყაროს ერთ-ერთი განზომილებაა, რომელსაც გმირი მოგზაურობისას აღმოაჩენს. განსხვავება ისაა, რომ სიბრძნე, რომელსაც გმირი სამყაროს მეორე ნაწილში მოიპოვებს, არ შეესატყვისება იმ კეთილგონიერებას, რომელიც ყოველდღიურ ყოფაშია ეფექტური. ამის გამო ხდება გახლეჩა უჩვეულო და ახალ სათნოებებსა და ძველ წესრიგს შორის. ამ პრობლემას აღმოფხვრის სწორედ გმირის მიერ მოპოვებული ძღვენი. გმირის მიზანი ახლა იმაში მდგომარეობს, რომ უბრალო ყველასთვის გასაგებ „კი“ და „არას“ ენაზე გადათარგმნოს ის ჭეშმარიტებები, რომლებსაც იგი ეზიარა. როგორ უნდა გადასცეს იგი ადამიანებს, მაშინ როცა ეს ჭეშმარიტებები შეიძლება საინტერესოც კი არ იყოს მათეული „სალი აზრისთვის“.

16. **ორი სამყაროს მბრძანებელი:** მიუხედავად იმისა რომ გმირმა მეორე სამყარო დატოვა, სიბრძნე და გამოცდილება, რომელსაც იმ სამყაროში მოიხვეჭს ისევ მასთანაა. ამის გამო იგი ორი სამყაროს მბრძანებლად გვევლინება. ამიერიდან მას საზღვრის უმტკივნეულოდ გადაკვეთა ძალუძს, ისე რომ არ დაარღვიოს არცერთი სამყაროს კანონები. აქ კემპბელს მაგალითად სახარებიდან იესო ქრისტეს ფერისცვალების ეპიზოდი მოჰყავს, სადაც იგი ამ მომენტში თანაბრად ეკუთვნის როგორც ღვთაებრივ, ისე მიწიერ სამყაროებს. ამ ეპიზოდში ის ავლენს

უნარს, რომ საკუთარი მონაფეებისთვის იყოს მათთვის უცნობი არამატერიალური სამყაროს განმცხადებელი. სწორედ ამ მომენტში გადაკვეთს იგი აღნიშნულ საზღვარს და შემდგომ ისევ უკან, თავის მონაფეებთან ბრუნდება, რათა ისევ იქადაგოს მათ წინაშე.

17. თავისუფალი ცხოვრება: გმირი იწყებს მოგზაურობას, იღებს ამისთვის ჯილდოს და შემდეგ ბრუნდება რათა იცხოვროს. იგი ამიერიდან შინაგანად ტრანსფორმირებული ინდივიდუალური ფსიქიკით ცხოვრებას იწყებს, რომელშიც გაერთიანებულია სამი „მე“: ისტორიული ადამიანი, ზედროული ადამიანი და „აბსოლუტი“ – მარადიული, ნამდვილი მე. ახლა უკვე იგი განახლებულ იდეებს აწვდის სოციუმს. სწორედ ეს არის ორი სამყაროს გაერთიანების რეალური გამოხატულება, ვინაიდან თუკი გმირი „განღმრთობას“ მიაღწევს, ეს მდგომარეობა მაინც არ იქნება სრულყოფილი. სწორედ მოპოვებული სიბრძნის გაზიარების შემთხვევაში წრე საბოლოოდ შეიკვრება და გმირის მოგზაურობის საბოლოო მიზანიც სწორედ ეს არის.

ჯოზეფ კემპბელის შემოთავაზებული ეს სტრუქტურა მართლაც ფუნდამენტური ხასიათისაა, ვინაიდან გმირის მოგზაურობის ეს სქემა არა მხოლოდ ზღაპრისა და მითოლოგიური სისტემებისთვისაა ნიშანდობლივი, არამედ მხატვრული ნაწარმოებებისთვისაც შეიძლება ამ მოდელის მისადაგება. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული მოდელი, მასში შემავალი 17 ელემენტი, ამ ელემენტთა თანმიმდევრულობა, არ წარმოადგენს შაბლონს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე მხატვრულ ლიტერატურას და მის პერსონაჟებს ეხება. თუმცა კემპბელისეული გმირის მოგზაურობა, ჩვენს შემთხვევაში, ხელს გვინყობს ორი ალტერნატიული ტექსტის – მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრი საყელოსა“ და კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მთავარ პერსონაჟთა მიერ განვლილი გზის მსგავსებებისა და განსხვავებების დასანახად.

ასე გამოიყურება ჯოზეფ კემპბელისეული „მონომითის“ მიხედვით გმირის მოგზაურობის სქემა:

ერთპლანიანობას, კომპოზიციის ტექტონიკურობას, ქრონოტოპის ცალმხრივობასა და მონოლითურობას, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიზებას, მწერლობის არაავტომატურ გაგებას, ე.წ. „დემოკრატიულობას“, ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიას, აუქტორიალობას, „იდეოლოგიურობას“, დეტერმინებულობას, სამყაროს ჰარმონიულობის ილუზიას, ტოტალურობაზე პრეტენზიას“ (ბრეგაძე 2018: 61-62). სწორედ ამ გზას ადგას ქართული მოდერნიზმიც. რეალიზმისა და მოდერნიზმის დაპირისპირების უნივერსალური ასპექტების გარდა, რაც XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობისთვისაც ნიშანდობლივია, კონსტანტინე გამსახურდია, როგორც მოდერნისტი (ექსპრესიონისტი) ავტორი კიდევ ერთ რამეს საყვებდებოდა ამჯერად უშუალოდ XIX საუკუნის ქართულ რეალისტურ მწერლობას. საქმე ისაა, რომ მისი მოსაზრებით ქართულმა რეალისტურმა მწერლობამ, ცალკეული მცდელობების მიუხედავად ვერ შექმნა ქართული რეალისტური რომანის მყარი ტრადიცია, (რაც დიდწილად სიმართლესთან ახლოს დგას) რასაც მოგვიანებით უნდა მოჰყოლოდა მოდერნისტული რომანიც. მისი მოსაზრებით ქართულ რეალისტურ პროზაში შედარებით უკანა პლანზეა ქალაქი და ქალაქური ცხოვრება. შედეგად აქ ჩვენ ვერ ვხედავთ მაღალი სულიერების მქონე, ინტელექტუალურ პერსონაჟებს, რომელთაც თვალსაწიერი გაფართოებული აქვთ და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკით ინტერესდებიან. აი რას წერს გამსახურდია „დიონისოს ღიმილის“ მეორე გამოცემისათვის დართულ პატარა წერილში: „ცნობილია გასული საუკუნის სიტყვაკაზმულ მწერლობას კულტურული რომანის ტრადიცია არ დაუტოვებია. ცალკეული ცდები რომანის დაწერისა მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობაში უპირატესად სოფლურ ყოფას ემყარებოდა, მემამულეთა წრეს, ხოლო პერსონაჟებს ამგვარი ყოფისას უკულტურო მემამულენი, თავადები, აზნაურები, მღვდლები და განუსწავლელი მასწავლებლები შეადგენდა... დიონისოს ღიმილში მე პირველად ვცაადე ქალაქური ყოფის ასახვა და ქართული რომანის პერსონაჟების გალერეაში პირველად შემოვიყვანე დიდი სულიერი კულტურის მატარებელი გმირი... გასული საუკუნის ქართველმა პროზაიკოსებმა მცონარე, უნიადაგო, უმამულო აზნაურების ტიპები მოგვცეს, ეს აზნაურებიც ხელით იხოცავდნენ ცხვირს, არტალას ხელით სჭამდნენ და „ყარამანიანის“ იქით არ წასულან“ (გამსახურდია 1991: 381-382).

თუ მაინცდამაინც XIX საუკუნის ქართულ მწერლობასთან უნდა დავაკავშიროთ ქართველი მოდერნისტული პროზის წარმომადგენლების, ამ შემთხვევაში კონსტანტინე გამსახურდიას მწერლობა და შემოქმედებითი პოზიცია, ის უფრო მეტად ქართულ რომანტიზმთან, განსაკუთრებით ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ მემკვიდრეობასთან დგანან

ახლოს. სწორედ ნიკოლოზ ბარათაშვილია ის ავტორი, რომელის პოეზიასაც არ აკლია ეგზისტენციური, მჭვრეტელობითი წიაღსვლები და ზოგადსაკაცობრიო მსმოფლგანცდა, ე.წ. „მსოფლიო სევდა“. მისი შემოქმედება არ არის მიჯაჭვული მხოლოდ იმ გარემომცველ სამყაროს, რომელიც ავტორს ირგვლივაა, მხოლოდ ქართულ, ვინრონაციონალურ თუ ადგილობრივ სოციალურ კონტექსტს. არამედ მჭიდრო კავშირშია რომანტიკული პოეზიის მსოფლიო ტრადიციასთან. სწორედ ამ უნივერსალიზმის დაკარგვას, ან უკანა პლანზე გადაწევას საყვედურობს გამსახურდია ქართულ რეალისტურ მწერლობას. ამ შეზღუდულობის დაძლევის ერთერთ მთავარ გზად ავტორს სწორედ დიდი ქალაქის ცხოვრებით დაინტერესება მიაჩნია. ეს მით უფრო არ არის გასაკვირი მოდერნისტულ შემოქმედებით პოზიციაზე მდგარი მწერლისგან, რადგან მოდერნიზმისთვის ჰაერივით აუცილებელი გარემო ურბანული სივრცეა. დიდი, მოდერნული ქალაქია სწორედ ის ადგილი, რამაც ეს თვალსაწიერი უნდა გააფართოვოს და ადამიანის სულიერ სამყაროში მომხდარი გარდატეხები, მისით განპირობებული სულიერი კრიზისი თუ ახალი გამონგვევები, რასაც თავისთავად უნივერსალური ხასიათი გააჩნია, ქართული ლიტერატურისთვისაც აქტუალური უნდა გახადოს. ამისთვის ქართული მოდერნისტული რომანის გმირისთვის თითქმის აუცილებელია ევროპულ დედაქალაქებში ყოფნა. ის ჯერ დიდ ქალაქში უნდა „დაიკარგოს“, რომ შემდგომ საკუთარი თავის, სამყაროში დასაყრდენი ორიენტირების ძიება დაიწყოს. ამისთვის სოფლური ყოფა უკვე აღარ არის საკმარისი, საამისოდ დიდი მასშტაბია საჭირო. „მოდერნისტულ მწერლობაში ადამიანი (შესაბამისად პერსონაჟი) უკვე აღარაა ყოფიერების აქსიოლოგიური და კოგნიტური ცენტრი, არამედ ადამიანი „ყალიბდება“, უფრო სწორად, იმთავითვე აღმოჩნდება ყოფიერების გარეგან ძალთა, ისტორიულ ძალთა (მაგ. პოლიტიკურ ან სოციოკულტურულ ძალთა და არაპროგნოზირებად პროცესთა) ურთიერთშეხლის, კონფლიქტის არეალში: ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანზე (პერსონაჟზე) მუდმივად ზემოქმედებს გარემო, გარესამყარო იქვემდებარებს მას და ის „აქციონალური“ პოზიციიდან გადაინაცვლებს „რე-აქციონერულ“ პოზიციაში – ანუ, ინიციატივა ადამიანისგან (პერსონაჟისგან) აღარ მოდის, იგი ვერანაირ მსოფლმხედველობრივ და ღირებულებით გავლენას ვეღარ ახდენს გარესამყაროზე, ისტორიულ პროცესზე, სოციალურ გარემოზე, არამედ ადამიანი (პერსონაჟი) მხოლოდ პოსტფაქტუმ რეაგირებს ყოფიერებაში მიმდინარე სტიქიურ, არათანმიმდევრულ პროცესებზე და ის მთლიანად ამ პროცესშია ჩართული“ (ბრეგაძე 2018: 41). სამყაროსთან ამგვარად გაუცხოვებული პერსონაჟის დახატვისთვის შესაფერისი გარემოა აუცილებელი. სწორედ ამგვარი სამყაროა, სამყაროს ცენტრია დიდი ქალაქი კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“.

რაც შეეხება მიხეილ ჯავახიშვილს, აქ საქმე ოდნავ განსხვავებულადაა: ავტორი არ უგულვებელყოფს XIX საუკუნის ქართულ რეალისტურ ტრადიციას. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ მისი სახით ეს ტრადიცია XX საუკუნეშიც გრძელდება. ჯავახიშვილის ტექსტებში ჩვენ შედარებით ნაკლებად შევხვდებით რომელიმე მოდერნისტული მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ წერის მანერას. მიუხედავად ამისა, მისი ტექსტები განზე არ დგას და მის თანამედროვე ლიტერატურაში დამკვიდრებულ მოდერნისტულ პრობლემატიკასაც ყურადღების მიღმა არ ტოვებს. ერთი მხრივ ჯავახიშვილის პროზაში (ამ შემთხვევაში საუბარი გვაქვს მის რომანზე „თეთრი საყელო“) ნაკლებად ვხედავთ მოდერნისტული პროზისათვის დამახასიათებელ ენობრივ ექსპერიმენტებს, აქ თხრობაც უმეტესად რეალისტურია, თითქოს ავტორი ცდილობს ზევით ნახსენები XIX საუკუნის რეალისტური რომანის ნიშაც შეავსოს. გარკვეულ ეპიზოდში ტექსტში აშკარად შემოდის რეალიზმის ილია ჭავჭავაძისეული პარადიგმა. რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ჯავახიშვილის პირდაპირ კავშის არა ზოგადად მსოფლიო ლიტერატურის რეალისტურ ტრადიციასთან, არამედ უშუალოდ ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ილია ჭავჭავაძისეულ კრიტიკული რეალიზმის მოდელთან. ილიასეული „განდეგილის“ პათოსი თვალსაჩინოა „თეთრი საყელოს“ ფინალში, როცა ჯურხა ეთხოვება მის ძმადნაფიც ელიზბარს, რომელიც ქალაქში დაბრუნებას საბოლოოდ გადაწყვეტს. ელიზბარი ასე მიმართავს მას: „–მთაში შეხიზვნა გაქცევაა და მეტი არაფერი – მიუგე მე – ბრძოლის ველი ქალაქშია და ომსაც იქ მოვიგებთ ან დავმარცხდებით. მომხვდურს დედაციხეში უნდა დაუხვდე, მე კი იქიდან გამოვიქეცი და დავიმალე“ (ჯავახიშვილი 1959: 574). ილიას პოემაშიც დაახლოებით იგივე საკითხი დგას: ცხოვრებისგან განდგომა თუ მასში აქტიური მონაწილეობა?... ჯურხასადმი ელიზბარის რჩევა ნუთისოფელს მოწყვეტილი მწიროსადმი უცხო ქალის შეგონებას წააგავს პოემა „განდეგილში“. ილიასთან რასაც „ნუთისოფელი“ ჰქვია ჯავახიშვილთან ეს არის „ქალაქი“. ამგვარი „შეგონება“ პერსონაჟის მხრიდან მოდერნისტ ავტორთან საკმაოდ მოულოდნელი იქნებოდა, რომ არა ჯავახიშვილისეული მიმართება რეალიზმთან. მოდერნისტული ტექსტის პერსონაჟი არ ფლობს რაიმე უნივერსალურ რეცეპტს „ჭეშმარიტებაზე“, ის თავადაც ეძიებს სამყაროში საზრისს, მაგრამ მზა პასუხებს არ ფლობს... კიდევ ერთი ფაქტორი რაც ქართულ რეალიზმთან აკავშირებს ამ რომანს, ეს არის თვითმყოფადობის შენარჩუნების საკითხი: ხვესურთა მიერ მთებში თვითიზოლაცია სწორედ იდენტობის შენარჩუნების მცდელობითაა განპირობებული; ქალაქი და ცივილიზაცია კი მისი დაკარგვის, გადაგვარების ნიშნით არის დალდასმული: „თეთრ საყელოში“ მკაფოდ დაუპირისპირდეს დიალოგით

კულტურა (გადაგვარება) და ეროვნება (პრიმიტივი, სოფელი, ჩამორჩენა). ჯურხა იცავს უკანასკნელს“ (ჯავახიშვილი 2014: 131). რა თქმა უნდა, აქ სიტყვაში „კულტურა“ – ქალაქია ნაგულისმები. თუმცა ამის პარალელურად, „თეთრ საყელოში“ (ასევე მის სხვა თხზულებებში) აშკარად ვხედავთ გარე სამყაროსგან გაუცხოვების თემასაც, რითაც ნაწარმოები უფრო მოდერნისტულ პრობლემატიკას უახლოვდება. ქალაქური ცხოვრებით გადალდა, მოყირჭება და მისგან თავის დაღწევის სურვილი ელიზბარის სახეს აშკარად აახლოვებს მოდერნისტული ტექსტის პერსონაჟთან.

ასე რომ, შეიძლება თამამად ვთქვათ: ჩვენს წინაშე ორი სხვადასხვა ლიტერატურული გემოვნებისა და შემოქმედებითი პოზიციის მქონე ავტორი და შესაბამისად ორი განსხვავებული ტიპის ტექსტი დგას. ერთი მხრივ, კონსტანტინე გამსახურდია და მისი რომანი „დიონისოს ღიმილი“, – ექსპრესიონისტული ტექსტი, რომელიც სრულად მიჰყვება ევროპული მოდერნისტული პროზის პარადიგმას. ხოლო მეორეს მხრივ, მიხეილ ჯავახიშვილი და მისი „თეთრი საყელო“, სადაც სახეზე გვაქვს ორივე ლიტერატურული მიმართულების ტენდენციები. ავტორისთვის ცნობილია მოდერნისტული რომანისთვის ფუნდამენტური პრობლემატიკაც, თუმცა მასთან არც რეალისტური ტრადიციისა უგულვებელყოფილი. აქედან გამომდინარე, მიხეილ ჯავახიშვილი შეგვიძლია გარდამავალ რგოლად ჩავთვალოთ ქართული ლიტერატურის ორ მნიშვნელოვან ხაზს შორის.

* * *

რას წარმოადგენს, როგორია ქალაქი ზევით ნახსენებ ამ ორ ტექსტში?

„დიონისოს ღიმილში“ ქალაქი პარიზი თავად მთავარი გმირის მიერ გაიაზრება როგორც სამყაროს ცენტრი:

„პარიზში ყოველთვის ისე ვგრძნობ თავს, თითქოს დედამიწას ჭიპზე ვკოცნიდე.

სად უნდა იყოს იგი? მე ვამტკიცებ: დიდი ოპერის მოედანზე. ყოველ 12 საათზე აქ ადამიანებისა და ავტომობილების მოძრაობა ზენიტს აღწევს...

აქედან გზებია ყოველი მხრით. გზა მოკლე გზა გრძელი. გზა გაუთავებელი. სამყაროს უმთავრეს ელემენტებს ერთიჯ უნდა მიემატოს: **გზა.**

გზა ყველაფერია. და ყველა გზები პარიზს მიდიან, ყველა პარიზზე გადის. ყველა გზა პარიზიდან მიდის. **ყველა გზების ცენტრია პარიზი.**

ვისაც გზა დაუკარგავს, ვისაც სამშობლო დაუკარგავს, ყველა პარიზში მიდის“ (გამსახურდია 1992: 10).

დიდი ქალაქი ის ადგილია სადაც რომანის გმირი თავბრუდამხვევ „მორევშია“ ჩათრეული. „ფსიქოლოგიური საფუძველი რაზეც დიდქალაქელის ტიპი ყალიბდება, არის გამძაფრებული ნერვული ცხოვრება, რომელიც მიმდინარეობს, გარე და შინაგანი შთაბეჭდილებების მუდმივი და სწრაფი ცვლით. ადამიანი განმასხვავებელი არსებაა, რაც ნიშნავს, რომ მისი ცნობიერი სტიმულირდება იმ სხვაობით, რასაც მომენტალური და ჩავლილი შთაბეჭდილებებით იღებს. დამახსოვრებული შთაბეჭდილებები, მათი დიფერენცირების არასაჭიროობა, მათი ჩვეული, გეგმაზომერი დინება და კონტრასტები ნაკლებ აღქმას ითხოვს, ვიდრე სწრაფად შემოჭრილი სწრაფი სურათები, რომლებიც დიდადაა დაშორებული იმისგან, რასაც ადამიანი ერთი თვალის შევლებით იღებს. იმით, რომ დიდ ქალაქში მსგავსი სიტუაციები იქმნება ქუჩის ყოველი გადაკვეთისას, ქალაქის ტემპით და მრავალმხრივი ეკონომიკური, პროფესიული, საზოგადოებრივი ცხოვრებით, ეს ჩვენი ფსიქიკის სენსორულ საფუძვლებში, ჩვენს ცნობიერებაში, როგორც განმასხვავებელ არსებაში, იწვევს ღრმა დაპირისპირებას, პატარა ქალაქებსა და სოფლური ცხოვრების მიმართ, მათი ნყნარი, თანაბარი რიტმით მიმდინარე ემოციურ-სულიერი ცხოვრების მიმართ“ (Simmel 2015: 185; სემიოტიკა 2015) ყოველივე ეს რომანის მთავარ პერსონაჟ კონსტანტინე სავარსამიძეში, (რაც მოდერნისტული რომანისთვის სრულიად ბუნებრივია) გაუცხოვების გადაულახავ პრობლემას წარმოშობს. პარიზი ის ადგილია, რომლისგან თავის დაღწევაც სურს, თუმცა ამავე დროს იგი მიმზიდველობასაც არ კარგავს, თავისი ბოჰემითა და ინტელექტუალური სალონებით. „ახლა სტუმრები? ათასი ჯილაგი, ათასი ენა. მე არ გახლავართ ათას ენაზე მოლაპარაკე სტუმარი. ასე მგონია: ჩემი მარტოობა ირღვევა ადამიანებთან ლაპარაკისას. ატომზე უმცირესი არსებები მიდიან ჩემგან. სხვისი იდეების გაგონების – სხვისი სახეების დანახვისგან იზარება ჩემი სული. თუ ადამიანები დამაყენებენ, ვიქნები ჩემთვის, ჩემს გალიასავით ოთახში: ჩემს ყალიონს მოვწევ. ჩემს ფიქრებს მივეცემი. ნეტავ შემეძლოს ფიქრად გადავიქცე. უმტკივნეულოდ გადნეს ჩემი სხეული და გავქრე ყინულზე დავარდნილ ნაპერწკალივით. ქუჩაში გავდივარ. მილიონებს შორის დავეძებ მარტოობას.

უნაბნო! უდაბნო! დიდი ქალაქის დიდი ქუჩაა ჩემი უდაბნო! აქ არავინ მიხმობს. ჩირადაც არავინ მაგდებს“ (გამსახურდია 1991: 67).

„დიონისოს ღიმილში“ ტია შელიას ისლის სახლი ის ადგილია, სადაც მითოსური ცნობიერება ცოცხალია. ის არის სავარსამიძის ცნობიერებაში ქალაქის ანტიპოდი. ის მისთვის განასახიერებს ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან დაკავშირების შესაძლებლობას, მაშინ როცა დიდი მოდერნული ქალაქი მთლიანად დაცლილია მითოსისგან და რომელსაც

სრულად ავსებს უსულო მანქანური ცივილიზაცია. გამსახურდიას გმირი მაინც ნიცმესეულ „დიონისურობას“ ხედავს იმ დასაყრდენად, რაც დე-საკრალიზებულ ქალაქში ერთგვარ ორიენტირად ესახება (ეს ერთ-ერთი ცენტრალური ხაზია სავარსამიძის პერსონაჟის გასახსენებლად).

ამ დროს რა სურათს ვხედავთ თბილისის სახით, მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრ საყელოში“? იგი ისტორიული გადმოსახედიდან იმ დროს იმპერიის პერიფერიაზე მყოფი ქალაქია, რომლის თანამედროვე ევროპულ ქალაქად ქცევის პროცესი ახალი დაწყებულია. მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქში დამკვიდრებული ტექნიკური პროგრესის გამომხატველი სიახლეები ტექსტში საკმაოდ ზედაპირულად და გროტესკულად არის დახატული, ის მაინც ახერხებს ბუნებრივად გადმოსცეს რომანის მთავარი გმირში დაწყებული გაუცხოვების პროცესი. მისი შედარება „დიონისოს ღიმილისეულ“ ქალაქთან რთულია, ვინაიდან მამტაბები განსხვავებულია, თუმცა ორივე ქალაქი ცივილიზაციის ნიშნის მატარებელია და ორივე შემთვევაში პრობლემა, რომელიც პერსონაჟთა წინაშე დგას ამ მხრივ მსგავსია. ორივეგან არის მოყირჭება იმ ყოველდღიურობით, რომელსაც ქალაქი სთავაზობს მათ: ორივე შემთხვევაში ქალაქი უნაყოფო ადგილია, სადაც სიცოცხლისეული ენერჯია დაშრეტილია: ამას მიანიშნებს მთავარი პერსონაჟების უშვილობა. გამსახურდიასთან გმირს მამის წყევლა უსრულდება და ჟენეტს მუცელი მოეშლება, ხოლო „თეთრ საყელოში“ ელიზბარის ცოლი, ცუცქია ქმრის სანინალმდეგო სურვილის მიუხედავად, თავად მოიშორებს ნაყოფს. ეს „უნაყოფობა“ არის მთავარი ნიშანი იმისა, რომ საქმე მოდერნული ქალაქის პრობლემასთან გვაქვს და ტექსტში მოდერნისტული რომანის ქალაქზეა მოთხრობილი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორი ტექსტის ქალაქები დიდწილად განსხვავდება მასშტაბითა თუ განვითარების დონით, მათ მაინც ფუნდამენტური საერთო აქვთ. ჯავახიშვილი თბილისს გვთავაზობს არა როგორც კონკრეტული, ისტორიული ქალაქის სახით, არამედ როგორც **განზოგადებულ ქალაქის მოდელად წარმოაჩენს მას, რომელიც საკუთარ თავს სამყაროს ცენტრში აყენებს.** ისევ ლოტმანს თუ მივუბრუნდებით, „თეთრი საყელოს“ თბილისი, ისევე როგორც „დიონისოს ღიმილის“ პარიზი კონცენტრული ქალაქებია. ტექსტში ნაგულისხმევი ქალაქი თბილისი ერთდროულად ისტორიულიცაა, მაგრამ უფრო მეტად აქ მოდერნული ქალაქის მოდელია ნაგულისხმევი. ორივე ტექსტში მრავალეთნიკური ქალაქია წარმოდგენილი, რომელიც გადაგვარების, სიჭრელეში გათქვეფის საფრთხეს უქადის იქ მოხვედრილ ადამიანებს, ერთგვარად „მოინელებს“ მათ. ეს საფრთხე დგას როგორც „დიონისოს ღიმილის“ მთავარი გმირის წინაშე, ასევეა „თეთრი საყელოს“ პერსონაჟების შემთხვევაშიც.

ორივე რომანში ქალაქს, როგორც სამყაროს ცენტრის მოდელს უპირისპირდება მისგან მაქსიმალურად მოშორებული პერიფერია, რომელსაც ჩვენ პირობითად „უდაბნო“ ვუწოდებთ. რას წარმოადგენს ეს „უდაბნო“? ის ქალაქის ანტიპოდი, რომელიც მისგან არა მხოლოდ გეოგრაფიულად არის მოშორებული, არამედ ცხოვრების წესით, მსოფლმხედველობით, ირაციონალური, ზებუნებრივი ძალების რწმენით, მითოსური ცნობიერებით. აქ ჯერ რაციონალიზმს ფეხი არ შემოუდგამს. „დიონისოს ღიმილში“ „უდაბნოს“ მთავარი „მკვიდრი“, სავარსამიძის გამზრდელი ტაია შელიაა. „თეთრ საყელოში“ კი ამ ფუნქციას ჯურხა ასრულებს, სწორედ ის უწევს მასპინძლობას რომანის მთავარ გმირს და ის არის ხევსურთა მეთაური. ხევსურები განზრახ გაურბიან ცივილიზაციას და მაქსიმალურად თავს არიდებენ გარე სამყაროსთან, ცივილიზაციასთან კომუნიკაციას, რადგან მასში ხედავენ გადაგვარებასა და დაღუპვას. სამაგიეროდ ორივე რომანში „უდაბნოს“ ბუნებასთან, მის იდუმალ ენერგიასთან კავშირს სწორედ აქ გრძნობენ მთავარი გმირები. მითოსი ხევსურეთშიც ცოცხლობს, მთავარი პერსონაჟიც ნელ-ნელა ეზიარება მას, თუმცა მისთვის ბუნებასთან მისვლა უფრო სიცოცხლისეული ენერჯის მიღებით, ახალი ძალებით აღვსების ადგილია, ვიდრე ტრასცედენტულთან ზიარებისა. სწორედ ეს ვიტალურობა, სიცოცხლისეული ენერგეტიკა, რომელიც „უდაბნოში“ უხვადაა, აკლია ქალაქს. ბუნების საიდუმლოებას ფლობს ტაია შელიაც: რომანში ეს კარგად ჩანს... სწორედ მან იცის ის, რაც დასავლელმა სწავლულებმა და მეცნიერებმაც არ უწყიან: თუ „რატომ უვლის სარს ლობიო მარჯვნიდან და არა მარცხნიდან...“ „ტაია შელიამ ახია ჩემს თვალწინ ბუნების შვიდბეჭდიანი წიგნის პირველი ფურცელი. მან მასწავლა კვანძის გამოსკვნა, ანკესებზე ჭიების აგება. ქაშქვილის და ქასაგანის გამართვა (მშვილდ-ისარი). სასროლის გადაგდება. ნოთაობა და უბელო ცხენზე ჯდომა. პირველად მან მაჩვენა თუ სად იკეთებენ ფრინველები ბუდეს. მან მიმაგნებინა გველების, ხვლიკების, თხუნელების და ნავეების სოროებისთვის. მან მიმასწავლა კიბოების, ცხრაფეხების და თევზების დარანისთვის. მან მასწავლა შელოცვა, ფრინველების გამოჯავრება, გათვალვის, გათოფვის დანამსვის ძალა“ (გამსახურდია 1991: 41-42). რაც შეეხება „თეთრ საყელოს“, აქაც „უდაბნო“, იმავე ბუნებასთან სიახლოვის ნიშნით ხასიათდება, თუმცა აქ ბუნება სექსუალური ენერჯის სახით ვლინდება. (მდრ. ქალაქელი ციციქიას თხელი აღწავობა, ხევსური ხათუთას სისავსესა და ენერგეტიკასთან) ორივე რომანის მთავარი პერსონაჟს, შეიძლება ითქვას, რომ ერთი მისია აკისრია: მათი მოგზაურობის მიზანია ორი სამყარო შეახვედროს ერთმანეთს, საიდანაც ერთი სამყარო ქალაქია (სამყაროს ცენტრია), მეორე კი „უდაბნო“ (პერიფერიაა). მათ მიერ სწორედ ამ მისიის შესრულება-შეუსრულებლობა განასხვავებს

უპირველესად, ამ ორ რომანის პერსონაჟთა ბედს და ამის პარალელურად, ამართლებს კიდევ ავტორთა მხატვრულ-შემოქმედებითი პოზიციის არჩევასაც.

თუმცა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება პერსონაჟთა მოგზაურობის საწყისი ნერტილი და მოგზაურობის საპირისპირო მიმართულებაა: კონსტანტინე სავარსამიძე მოგზაურობას უდაბნოდან (პერიფერიიდან) – ტაია შელიას ისლის სახლიდან იწყებს და დიდი ქალაქისკენ (სამყაროს ცენტრისკენ) მიდის, შემდეგ კი უკან, ისევ „უდაბნოში“ ბრუნდება. ამის საპირისპიროდ, ელიზბარის „სახლი“ ქალაქია. ის თავის გზას ქალაქიდან (სამყაროს ცენტრიდან) იწყებს, „უდაბნოში“ მიდის და შემდეგ უკან ქალაქში ბრუნდება. შეიძლება ითქვას, რომ აქ საქმე გზის ერთსა და იმავე მოდელთან გვაქვს, რომელიც სარკისებურად არის შეტრიალებული.

როგორც უკვე მოვიხმეთ იური ლოტმანისეული მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც სემიოტიკური სტრუქტურა იყოფა ორ ურთიერთსაპირისპირო ნაწილად, რომელთაც ერთმანეთისგან საზღვარი ჰყოფს. ამ საზღვრის გადალახვა კი ყველა პერსონაჟს არ ხელეწიფება: მხოლოდ ზოგიერთი მათგანია ამ უნარით დაჯილდოვებული, ზოგიერთს აქვთ პოტენციალი რომ ერთი სივრციდან მეორეში გადავიდეს. გარკვეული კატეგორიის პერსონაჟები კი კონკრეტული სივრცის ფუნქციებს წარმოადგენენ. ასევეა საქმე ორივე ჩვენთვის საინტერესო ტექსტში: როგორც „დიონისოს ღიმილში“ ისე „თეთრ საყელოში“. უპირველესად, მთავარი გმირები კონსტანტინე სავარსამიძე და ელიზბარი არიან ისინი, ვისაც ტექსტებში სწორედ ამ საზღვრის გავლა და მეორე სამყაროში აღმოჩენა აქვთ დაკისრებული. ის პერსონაჟები რომლებიც „უდაბნოს“ (პერიფერიას) ეკუთვნიან და ბოლომდე მისი ერთგულნი რჩებიან და არა მხოლოდ ეკუთვნიან მას, არამედ მათი არსებობა დიდწილად განაპირობებს ტექსტებში ამ სივრცის არსებობას – არიან ტაია შელია და ჯურხა. სწორედ ეს ორივე დგანან „უდაბნოს“ ცენტრალურ ფიგურებად და სხვა დანარჩენი პერსონაჟები სწორედ მათ ირგვლივ არიან პოზიციონირებული. ის პერსონაჟები კი, რომლებიც ქალაქის სივრცეს ეკუთვნიან „დიონისოს ღიმილში“ არ კვებენ საზღვარს და შესაბამისად ეკუთვნიან სამყაროს ცენტრს. აქ მხოლოდ ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებიც შინ დაბრუნების გზაზე დამდგარ გმირს შემოხვდებიან. „თეთრი საყელოს“ ქალაქის ფუნქციის როლს კი მთავარი პერსონაჟის პირველი ცოლი ცუცქია წარმოადგენს, რომელიც იმდენად არის შეზრდილი „სამყაროს ცენტრს“ (მისი ახალი ფემინისტური აქტივიზმით გატაცება), რომ მის მიერ საზღვრის გადაკვეთა და „უდაბნოში“ მოხვედრა პრინციპულად შეუძლებელია. ისიც უკვე აღვნიშნეთ, რომ აქ საუბარი არ არის მხატ-

ვრული ნაწარმოების ამ ორი სივრცის ნაწილებში გეოგრაფიულ, ფიზიკურ გადაადგილებაზე. ისინი რომც მოსცილდნენ „მშობლიურ“ სივრცეს მაინც მის ნაწილად დარჩებიან, ვინაიდან არ მოხდება მათი ახალ სივრცეში ინტეგრირება. ამისი ნათელი დადასტურება ჯურხაა. ცალკე საუბრის თემაა ქალები, ჯენეტი და ხათუთა, ვისაც გმირები მოგზაურობისას „მოიპოვებენ“. ისინი ფლობენ პოტენციალს, რომ საზღვარი გადალახონ და „მშობლიური“ სამყაროდან მის საპირისპიროში სრულფასოვნად ინტეგრირდნენ. „თეთრი საყელოს“ შემთხვევაში ეს თითქმის უმტკივნეულოდ ხდება, რასაც ნაწარმოების ფინალში ვაკვირდებით. იგი ქალაქური ყოფას, ცხოვრების წესსა თუ ჩაცმულობას მალევე ეგუება და მოსწონს კიდევ ასეთი ცხოვრება. ჯენეტის შემთხვევაში კი საპირისპიროდ და ტრაგიკულად, სრული კატასტროფით სრულდება ყველაფერი. თუმცა ორივენი მაინც მთავარი პერსონაჟების „მონაპოვარს“ წარმოადგენენ და დიდწილად მთავარი პერსონაჟის ბედთან არიან გადაჯაჭვულნი.

სწორედ აქ, ამ ორი მთავარი პერსონაჟის მიერ განვლილი გზების შეპირისპირებისას გამოგვადგება ჯოზეფ კემპბელისეული „მონომითის“ ზემოთ აღწერილი გმირის მოგზაურობის მოდელი, რომელსაც უნივერსალური ხასიათი გააჩნია და წარმატებით შეიძლება მიესადაგოს როგორც მითოლოგიურ ან ზღაპრის გმირებს, ისევე ლიტერატურულ პერსონაჟებს ანტიკური პერიოდის ტექსტი იქნება ეს, მოდერნისტული, თუ პოსტმოდერნისტული. კიდევ ერთხელ უნდა ვთქვათ, რომ მონომითის ჩვიდმეტი საფეხურიდან, რომელიც გმირებმა წრიული მოგზაურობისას უნდა გაიარონ, ჩვენს შემთხვევაში ზოგიერთი მათგანი შესაძლოა უფრო მკაფიოდ გამოვლინდეს, ზოგიერთი ნაკლებად, თუმცა პრინციპულად ორივე რომანის მთავარი პერსონაჟი ამ გზაზე მოძრაობს, რის ჩვენებასაც ქვევით ვეცდებით. რა თქმა უნდა, ამ ორიდან არცერთი ტექსტის სიუჟეტი არ მიჰყვება საფეხურ-საფეხურ კემპბელისეული თანმიმდევრობით, რადგან ავტორები ლინიალურ თხრობას არ მიჰყვებიან. რადგან თავები, სადაც მათი წარსულია მოთხრობილი, მოგონებების მსგავსად არის ჩართული ტექსტში, თხრობის დაწყება ემთხვევა არა პერსონაჟის გზის დასაწყისს, არამედ შუა ნაწილს. ჩვენ ვეცდებით ტექსტებში გადმოცემული მოვლენები მონომითის სტრუქტურის მიხედვით დავალაგოთ:

წონასწორობა: როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საწყისი წონასწორობის წერტილი განსხვავებულია: კონსტანტინე სავარსამიძისთვის ეს წერტილი მკფიოდ მოსჩანს და ეს არის „უდაბნო“, ტაია შელიასეული ისლის სახლი. აქედან იწყება მისი მოგზაურობა. ელიზბარის გზა კი ქალაქიდან – სამყაროს ცენტრიდან იწყება. ის ქალაქური ცხოვრების წესს მისდევს.

თავგადასავლისკენ მოხმობა: კონსტანტინე სავარსამიძისთვის პირველი ბიძგის მიმცემი სამყაროს შემეცნებისაკენ მიმავალ გზაზე ტაია შელიაა. სწორედ ისაა მისთვის გზის მაჩვენებელი და მისი აჩრდილი

ბოლომდე თან სდევს მას: „ასე მგონია ჩემი ცხოვრების ბნელ გზებზე ანთებული ჩიჩილაკით ხელში – ახალი ცხოვრებისაკენ წინ მიმიძღოდეს ტაია შელია“ (გამსახურდია 1991: 43).

რაც შეეხება ელიზბარს ის ქალაქური ცხოვრებით მოყირჭებას, მისგან გაუცხოვებას მიჰყავს უდაბნოსკენ. ამ ყველაფრის მაპროვოცირებელი მისი ცოლია, რომელიც გროტესკულად განასახიერებს ქალაქურ ცხოვრებას დევალვირებული, დაკნინებული სახით, როგორადაც წარმონდება ქალაქი ელიზბარისთვის საწყის ეტაპზე. მოგვიანებით, ფინალურ ეტაპზე კი ვნახავთ, რომ ქალაქისა და ცივილიზაციისადმი მთავარი პერსონაჟის დამოკიდებულება იცვლება.

უარი მოგზაურობის დაწყებაზე: კონსტანტინე სავარსამიძის სამყაროს მოხილვის და მისი შეცნობის სურვილი ტაია შელიამ აუნთო გულში, მაგრამ იგი მოგზაურობას მხოლოდ იმის შემდეგ იწყებს, რაც მამამისის წყევლას მოისმენს. ეს წყევლა, სადაც მემამულე მშობელი შვილს ამუნათებს, უნაყოფობის წყევლით ემუქრება, რომ მან არ მიატოვოს საკუთარი კერა და მიწა. თუმცა ეს საპირისპირო ნაყოფს გამოიღებს. ის მამის სიკვდილის შემდეგ ყველაფერს ყიდის და ამ ფულით იწყებს მოგზაურობას დიდი ქალაქისკენ. სწორედ აქედან იწყება მისი ტრაგედია: მამის ანდერძის არშესრულება ერთერთი მთავარი განმაპირობებელია მისი სულიერი ცხოვრებისა და საბოლოო მარცხის პირველი მანიშნებელია.

„თეთრ სყელოშიც“ ვხვდებით მერყეობის ელემენტს: ელიზბარი ხედავს, რომ გროტესკული სახით შემოჭრილი იდეოლოგია და აქტივიზმი უბრალოდ მის გარშემო კი არ არის დამკვიდრებული, არამედ გროტესკული ფორმით შემოიჭრება მის ოჯახშიც, მისი ცოლი ცუცქიას სახით. ბოლო წვეთი, რაც აქ დარჩენის შესაძლებლობას ამოწურვს, ცუცქიას მიერ თავისთვის თავისუფლების შემზღუდავი ნაყოფის მოცილებაა. ამის მერე ცხადი ხდება, რომ ეს ქალაქი „უნაყოფო მიწაა“. მართალია ელიზბარი ცოლისგან გარბის, თუმცა ის პირდაპირ ხევსურეთისკენ („უდაბნოსკენ“) კი არ აიღებს გეზს, არამედ გეოლოგიურ დაზვერვებზე მიდის და ასე აღმოჩნდება მთაში „საზღვართან“ ახლოს. მას განზრახული არ აქვს ქალაქის დატოვება და საცხოვრებლად სხვაგან, პერიფერიაზე გადასვლა, არამედ ამას გარემოებები თუ მისი შინაგანი გაუცნობიერებელი სურვილი განაპირობებს, რომ მოსწყდეს ყოველდღიურ უღიმღამო, უნაყოფო რეალობას და სხვა სამყაროში გადაინაცვლოს.

ზეზუნებრივი დახმარება: „დიონისოს ღიმღიმში“ დიდ ქალაქში მყოფ კონსტანტინე სავარსამიძეს არავითარი გზის მაჩვენებელი არ ჰყავს. მისი ერთადერთი „მოძღვარი“ და მფარველი ისევ ტაია შელია და მისეული მითოსურობით აღსავსე სამყაროს ხსოვნაა, რასთანაც შორეული ძაფებით მაინც ბოლომდე რჩება დაკავშირებული და საბოლოოდ ისევ თავის-

კენ მიიზიდავს გმირს. სავარსამიძე ასევე ფლობს სმარაგდის ბეჭედსაც, რომელიც დიონისურობის სიმბოლოს წარმოადგენს, რომელსაც მთელი გზის მანძილზე საბოლოო კატასტროფამდე, (ფარვიზის – დიონისურობის სიმბოლოს დაღუპვამდე) ატარებს.

„თეთრ საყელოში“ კი ამ მეგზურის და მფარველის ფუნქციას ჯურხა კისრულობს. მას შეჰყავს ელიზბარი უცხო სამყაროში და ყველანაირად ხელს უწყობს რათა მასში მთლიანად ინტეგრირდეს. ისიც ფლობს თეთრ საყელოს, როგორც ცივილიზაციის, ქალაქის სიმბოლოს, რომელსაც „უდაბნოში“ არავითარი გამოყენება არ გააჩნია და მხოლოდ პერსონაჟის წარმომავლობის ნიშნადღაა ქცეული. თუმცა სწორედ ეს სიმბოლოა ცივილიზაციისადმი მისი მიკუთვნებულობის მანიშნებელი, საბოლოოდ სადაც უნდა დაბრუნდეს.

პირველი საზღვრის გადაკვეთა: მას შემდეგ რაც კონსტანტინე სავარსამიძემ მამის წყევლა მოისმინა, იგი ფაქტობრივად უკან მოუხედავად ტოვებს უწინდელ სამყოფელს და მყისიერად გარბის ევროპაში, მისთვის უცხო სამყაროს გასაცნობად და პერიფერიიდან ცენტრისკენ ევროპის დიდი ქლაქებისკენ გადაადგილდება. ის ცოდნას უნდა ეზიაროს, რომლით დატვირთულიც დაბრუნდება უკან. მის გარშემომყოფებსაც ამგვარი მოლოდინი აქვთ. ადრე თუ გვიან ის კვლავ შეხვდება ტაია შელიასეულ ისლის სახლს.

საზღვარი ორ სამყაროს შორის „თეთრ საყელოში“ პირდაპირ ხილული სახით არის ნაჩვენები: ეს ის მთებია, რომლის მიღმაც სახლობენ ხევსურები და რომლის მიჯნასაც საგულდაგულოდაც აკონტროლებენ, რომ უცხომ არ გადაკვეთოს იგი და ბარმა არ მიაგნოს მთებში შეხიზნულ თემს. ეს უცხო სამყარო სხვებისთვის რომ ჩაკეტლია, ამაზე ისიც მეტყველებს, რომ მთავარი გმირის საძებნელად წამოსულ ბარელებს ხევსურები სიცოცხლეს გამოასალმებენ. აქ არ ვრცელდება ბარის კანონები, აქ სხვა წესები მოქმედებს, რომელსაც მთავარი გმირიც იძულებულია დაემორჩილოს და შეეგუოს. საზღვრის გადაკვეთის შემდეგ მოგზაურობის გაგრძელებაზე განხილული ვერცერთი რომანის გმირი ვერ მოახერხებს, რაც ჯოზეფ კემპბელისეული მოდელშიც არის ნაგულისხმები.

ვეშაპის მუცელი: „დიონისოს ღიმილში“ სამყაროს ცენტრი, დიდი მოდერნული ქალაქი თავად არის ვეშაპის მუცლის სიმბოლიკის მატარებელი. ეს ის ადგილია, სადაც გმირი მთლიანად უარს ამბობს თავის პირვანდელ სტატუსსა და ცხოვრებაზე და ბოლომდე ინტეგრირდება ამ დესაკრალიზებულ სივრცეში. ქალაქია სწორედ ის ადგილი, რომელიც ყველანაირ ადამიანს მიიღებს და „მოინელებს“ მის ინდივიდუალობას. ის არის ასევე მითოსის სიკვდილის ადგილი... ანუ სავარსამიძისთვის „მშობლიური“ სამყარო სწორედ დიდ ქალაქში კვდება.

„თეთრი საყელოს“ მთავარი პერსონაჟიც, მას შემდეგ რაც გადალახავს საზღვარს უკან დახევა უკვე გვიანაა და ისიც ნელ-ნელა ეწერება მისთვის უცხო წესრიგში. ის რაც ქალაქელი, რაციონალური ადამიანისთვის აქამდე გაუგონარი იყო, აქ მნიშვნელობას იძენს. ელიზბარის ბოლომდე „განიკლაურებას“ მის ირგვლივ მყოფნი მთელი ძალით ცდილობენ და წარმატებასაც აღწევენ. ორივე შემთხვევაში გმირი „ვეშაპის მუცელში ხვდება და ახლა უკვე სხვა ადამიანად იქცევა ვიდრე წინადა იყო.

საყურადღებოა, რომ გარკვეულ ეტაპზე ორივე პერსონაჟი სიკვდილის პირას აღმოჩნდება, რაც „ვეშაპის მუცელში“ ყოფნასთან არის დაკავშირებული. ეს უკანასკნელი სწორედ სიკვდილს და ხელახლა შობას განასახიერებს.

გამოცდის გზა: ორივე ტექსტში მთავარი გმირის წინაშე მრავალი სულიერი წინააღმდეგობა იჩენს თავს, მაგრამ ისინი შინაგან გზას მაინც აგრძელებენ: ერთმაც და მეორემაც შესაბამისი სტატუსი უნდა მოიპოვოს რათა იმ ქალის ღირსი გახდეს, რომელთან ერთადაც გზა უნდა განაგრძოს და უკან მასთან ერთად დაბრუნდეს.

ქალღმერთთან შეხვედრა: გმირის მოგზაურობის გზაზე ეს უმნიშვნელოვანესი ეტაპია: ორივე ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი მოიპოვებს საყვარელ ქალს, რომელთან ერთადაც ისინი უკან უნდა დაბრუნდნენ. ჟენეტი კონსტანტინე სავარსამიძისთვის, ისევე როგორც ელიზბარისთვის ხათუთა ის, სიმბოლური ჯილდოა, რასაც განვლილი გზისთვის იღებენ. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი რაც მათთანაა დაკავშირებული იმაში მდგომარეობს, რომ ელიზბარისა და ხათუთას შეუღლება და მისი ქალაქში დამკვიდრება ორ ურთიერთისთვის უცხო სამყაროებს შორის ხიდის გადებას ემსახურება. რაც რომანის ფინალში მიღწეულია კიდევ. ჟენეტი კი თავადაც სამშობლოს მონყვეტილია, სავარსამიძის ფუნქცია კი მისი უკან დაბრუნებაა. სწორედ ამ ქალებს აქვთ უნარი მთავარი გმირების მსგავსად ჰქონდეთ საზღვრის გადალახვის უნარი.

ქალი, როგორც ცდუნება: აქ მას შემდეგ რაც მთავარი გმირები სანადელს ისრულებენ, შეხვდებიან „ქალღმერთს“ და დაეუფლებიან მათ, ჩნდება ცდუნება, რომ ამ იდილიაში დარჩნენ და გზა აღარ განაგრძონ, თუმცა ეს ასე არ ხდება... ორივე ტექსტის გმირი ცდილობს ბოლომდე შეასრულოს საკუთარი მისია და გზა განაგრძოს.

მამასთან შერიგება: ეს ეტაპი როგორც ვთქვთ ცენტრალურია კემპბელის მონომითში და იგი გმირის მოგზაურობის ზუსტად შუა წინა ნილს შეესაბამება. კონსტანტინე სავარსამიძის მოგზაურობის დაწყებისას ვხედავთ მამის სახეს, რომელიც განრისხებული შეაჩვენებს შვილს იმ შემთხვევაში თუ მიატოვებს მისეულ მინას და ადგილ-მამულებს. სწორედ

აქ, ქალაქში, „უნაყოფო მინაზე“ სრულდება მამის წყევლა და ორსულ ჯენეტს მუცელი მოეშლება. აქედან იწყება გმირის რეალური ტრაგედია და მისი სულიერი კატასტროფის პირველი მომასწავებელი ნიშანი ეს არის. მონომითის ამ პუნქტში წესით მამის ხატთან, უზენაესთან შერიგება უნდა მოხდეს, რათა მანაც მამის „თვალთ შეხედოს“ სამყაროს, შვილი მამად იქცეს. თუმცა ეს არ ხდება... აქედან წინასწარ ჩანს რომ სავარსამიძე გამარჯვებული გმირის შარავანდედით შემკული ვერ დაასრულებს თავის მოგზაურობას, თუმცა ის მაინც ბოლომდე გაივლის გზას და მივაკიდევ სულიერ კატასტროფამდე, რასაც „დიონისოს ღიმილის“ ბოლოს ხედავს მკითხველი. სავარსამიძის დაბრუნება არც მონანული „უძრები შვილის დაბრუნება“ არ არის. ის მთლიანად ემიჯნება მამისეულ იდეას: მას მხოლოდ გაუელვებს მამისეულ ნასახლარზე დაბრუნება და განიავებული ვენახის ისევ პატრონობა, მაგრამ ეს არ ხდება.

„თეთრ საყელოში“ ამის საპირისპიროდაა საქმე: ელიზბარი მამა ხდება და სწორედ ამის შემდეგ იწყებს ის – შვილის მომვალზე ზრუნვის გამო – უკან, ქალაქში დაბრუნებაზე ფიქრს. ქლაქის შინაარსდაკარგული, გამოშიგნული ცუცქიასეული ფემინიზმის ნაცვლად ელიზბარი ქალისადმი რეალურ თანაგრძობასაც აქ აღმოაჩენს, როდესაც ნახევრად ველურ პირობებში ყველასგან მიტოვებულ თავის მშობიარე მეუღლესთან მიდის მისაშველებლად და ქალისგანაც მადლიერებას იღებს ამ ნაბიჯის გამო. ელიზბარი ბოლომდე ამოწურავს „უდაბნოს“ ცხოვრებას და უკვე თამამად არღვევს თემისათვის საკრალურ წესებს. აქედან იწყება უკან დაბრუნების გზაც.

აპოთეოზი/ჯილდო გზის ბოლოს: დიდ ქალაქში კონსტანტინე სავარსამიძე ვერ დაძლევს მის წინაშე არსებულ სულიერ მარტოობასა და გაუცხოვების გრძნობას. დიონისურობის ახალი მითის ძიება მას აიძულებს დატოვოს დიდი ქალაქი და თავის სატრფოსთან ერთად ევროპაში მოგზაურობას განაგრძობს, თუმცა ვერც ომით განადგურებულ ბერლინში ჰპოვებს სიმშვიდეს და ვერც იტალიაში მოგზაურობისას. შეიძლება იმის თქმა, რომ სავარსამიძე ქალაქს დამარცხებული ტოვებს და ტრანსცედენტურობის, დიონისურობის ძიება ისევ უკან ტაია შელიასკენ აბრუნებს. ერთ დროს მისთვის საინტერესო და მიმზიდველობის მქონე „სამყაროს ცენტრი“ ერთგვარად თავს ამოწურავს, მაგრამ სულიერ საყრდენებს სავარსამიძე ვერ პოულობს. მას ჯენეტი საქართველოში მოჰყავს, თუმცა ვინაიდან საკუთარი მისია ვერ შეასრულა, ყველაფერი ტრაგიკულად შემობრუნდება.

რაც შეეხება მიხეილ ჯავახიშვილის რომანს, აქ მთავარი გმირი აღწევს გარკვეულ შინაგან ცვლილებას. ის ქმედით თანაგრძობას განიცდის ქალისადმი და გადაბრუნებულ აქტივისტურ ფემინიზმს, რომელსაც ქალაქში გროტესკული სახე მიუღია, ახლებურ შუქზე ხედავს.

ამის შემდეგ ის ველურობად აღიქვამს „უდაბნოსეულ“ ხევსურთა ცხოვრებას, ინტერესს კარგავს იქაური სამყაროს მიმართ და ქალაქისკენ ბავშვითა და ცოლით „დაჯილდოვებული“ გარბის. მას ქალაქში ჩამოაქვს სიცოცხლისეული ენერჯია და ცხოვრებას სიხარულით აგრძელებს. „თქვენი აღარა მჯერა, ჩემო უვინყარნო: აღარც კუდიანი ოჩოპინტე, აღარც თეიმურაზ ბატონიშვილი, არც ჯავშან-მუაზრაღი, არც ფარსმან მეფე, არც დაშნა-მუზარაღი... ყველას უღრმესი სალამი და მადლობა: თქვენც და ოჩოპინტესაც, თეიმურაზსაც და ხინკალსაც, ფარსმანსაც და ჩაფხუტსაც, კაჟიან თოფსაც და იაპონიიდან მომავალ ბატონიშვილსაც. ყველამ თავისი შეასრულა და წავიდა. წავიდა და აღარ დაბრუნდება. მე კი ბარში და ქალაქში მომელის ჩვენი მომავალი (ჯავახიშვილი 1959: 563-564).

დაბრუნებაზე უარის თქმა: ამ საფეხურის გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ ორივე ტექსტის მთავარ გმირთა მერყეობა. სავარსამიძე პარიზის დატოვების შემდეგ კარგა ხანს დახეტიალებს ჯენეტთან ერთად ევროპაში, ვიდრე საბოლოოდ გადაწყვეტდეს შინ დაბრუნებას. ელიზბარსაც აქვს ბოლო შანსი, მას შემდეგ რაც გაქცეულს ძმადნაფიცი ჯურხა ბოლოჯერ სთხოვს უკან ხევსურეთში დაბრუნებას. თუმცა ეს ველარ მოხდება, პირიქით, ელიზბარი იმ ხიდად იქცევა რომელიც ორ სამყაროს შორის არის გადებული, რაც დანარჩენ ხევსურთა გაქალაქელების პოტენციური შანსია.

ჯადოსნური გაქცევა: „თეთრი საყელოს“ შემთხვევაში ეს აშკარად ის ეპიზოდია, როცა ელიზბარი ხევსურებისგან იპარება და ქალაქისკენ გარბის. გზა აებნევა შემოალამდება ხიფათსაც გადაეყრება. თუმცა ფარხმალს არ ყრის და გზას განაგრძობს მისი მომავლისაკენ.

„დიონისოს ღიმილში“ ასეთ გაქცევად აბასთუმნიდან ფარვიზთან ერთად გაქცევა და მისი სახით დიონისურობის ხატის დაღუპვა მიგვაჩინია. რეალურად, სიმბოლური საზღვარი მითოსრობით აღსავსე სამყაროსა და ცივილიზაციას შორის სწორედ აქ გადის. აქ კარგავს საბოლოოდ ასეთი სამყაროს კვლავ მოპოვების იმედს სავარსამიძე რაც მისთვის სულიერი მარცხი და კატასტროფაა.

ხსნა გარედან: ამგვარი ხსნა ელიზბარისთვის სწორედ მისი მომავლის იმედია, რასაც გამოჰყავს ის „უდაბნოდან“ და კვლავ გააქალაქელებს მას. სავარსამიძისთვის კი ვერავითარი ხსნა ვერ იარსებებს, ვინაიდან მექანიკური, ანტიმითოსური, დესაკრალიზებული სინამდვილე ადგილს აღარ ტოვებს მითოსთვის, არ აქვს მნიშვნელობა გეოგრაფიულად მოსცილდები თუ მიუახლოვდები „სამყაროს ცენტრს“ – ადამიანი, რომელიც დესაკრალიზებულ სამყაროს ეზიარება ის დაკარგულ მითოსს უკან ველარ დაიბრუნებს. მისი „მფარველი“ ტაია შელიაა, თუმცა იმისთვის რომ მან იხსნას კონტაქტი უნდა შედგეს ამ ორ სამყაროს შორის, რასაც ის ვერ ახერხებს. „უდაბნოს“ სამყაროს მომავალი არ აქვს.

საზღვრის გადალახვა, უკან დასაბრუნებლად: ვინაიდან საზღვაზე გავლისას მან დაკარგა ის, რისთვისაც უკან დაბრუნებას აპირებდა (დიონისურობის დაკარგვა), ფარვიზის სიკვდილის შემდეგ მისი სულიერი მარცხი ლოგიკურ დასარულამდე მიდის: იგი კარგავს ჯენეტსაც. საბოლოოდ, ის სმარაგდის ბეჭედსაც, როგორც დიონისურობის სიმბოლოს ხელიდან იხსნის. მასაც უკვე მომავალი აღარ აქვს. სავარსამიძისეული გზა ტრაგედიით სრულდება.

ელიზბარი კი ქალაქს უბრუნდება, რომლისთვისაც ის აქამდე მკვდრად იყო მიჩნეული. ბრუნდება გამარჯვებული და განახლებული ენერგიით აღსავსე, რომელსაც აქვს პოტენციალი რომ იქ დარჩენილ ხევსურებისთვისაც ხიდად იქცეს. ის სავარსამიძის სმარაგდის ბეჭედივით კი არ კარგავს თეთრ საყელოს, რომელსაც მოგზაურობის დასაწყისში ფლობს, არამედ გზის დასასრულს ერთბაშად ბევრს მოიმარაგებს, როგორც ცივილურობის და მომავლის სიმბოლოს.

ორი სამყაროს მბრძანებელი / თავისუფალი ცხოვრება: კონსტანტინე სავარსამიძე ორივე სამყაროში დაკარგული და დამარცხებულია. ქალაქში მისი სიცოცხლისეული ენერგია იშრიტება და გარე სამყაროსგან გაუცხოვებული, დეზორიენტირებული რჩება, ტაია შელიასეული სამყარო კი მისთვის მიუწვდომელია. ის ვერ გახდება ამ ორ სივრცეს შორის ხიდის ფუნქციის შემსრულებელი. მცდელობა რომ მასში ეს ორი სამყარო ერთმანეთს მორიგებოდა კატასტროფით დასრულდა და მისმა დანარჩენმა ცხოვრებამ საზრისი დაკარგა. მას არც ის ძალუძს, რომ ქალაქში შექმნილი ცოდნა და გამოცდილება მიიტნოს პერიფერიის სამყაროსთან.

საპირისპირო ხდება „თეთრი საყელოს“ ფინალში, სადაც ელიზბარია სწორედ ასეთი ხიდი. აქაც „უდაბნოში“ ცხოვრებას მოავალი არ გააჩნია, მომავალი ქალაქსა და ცივილიზაციასთან ზიარებაშია: „მე ბარში და ქალაქში მომელის ჩვენი მომავალი. მომელის და თოკით მიმართევს, თოკით! ამ თოკის ბოლოს აქვე ვტოვებ. ყელზე გექნებათ მობმული. მე იქიდან მოვწევ თქვენ აქედან მომიზიდეთ, ვნახოთ ვინ გადსწევს, თქვენ თუ ქალაქი? თუ ჩაგითრიეთ, ვსცხონდებით. თუ მაჯობეთ, ვაი ჩვენი ბრალი! ვერც იაპონია გვიშველის მაშინ, ვერც ოჩოპინტე, ვერც ხინკალი გვაყენებს და ველარც ფარსმანი გაგვაცოცხლებს!“

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილისა“ და „თეთრი საყელოს“ სახით ჩვენს წინაშეა ორი განსხვავებული ავტორის ორი ტექსტი, რომელი ერთსა და იმავე პრობლემას უტრიალებან, თუმცა მათი მიდგომები ერთმენეთისაგან განსხვავდება. მიხეილ ჯავახიშვილიც და კონსტანტინე გამსახურდიაც ცენტრისა და პერიფერიის, ურბანული ცხოვრების წესისა და მითოსური ცნობიერების მატარებელი ადამიანის პრობლემას იკვლევენ. თუ გამსახურდია მოდერნისტული ლიტერატურის პერსპექტივიდან მითოსურობის ხელახლა მოპოვების

უშედეგო მცდელობის ტრაგედიას მოგვითხრობს, ჯავახიშვილი უფრო რეალისტური ტრადიციის გადმოსახედიდან ხედავს პრობლემას: მისთვის მხოლოდ ქალაქია, ცივილიზებულიობაა გამოსავალი. სწორედ აქედან გამომდინარე, სავარსამიძე პერიფერიიდან, მითოსური ცნობიერებიდან იწყებს საკუთარ გზას, ჩადის ქალაქში და შემდეგ უკან ბრუნდება, რათა დაკარგული ხელახლა მოიპოვოს. ზუსტად ასევეა ელიზბარიც, რომელიც ქალაქის მკვიდრია, აქედან იწყებს გზას, მიდის პერიფერიაზე და შემდეგ უკან ქალაქს უბრუნდება.

შესაბამისად ეს ორი პერსონაჟია ამ ორი სამყაროს შეხების, შეხვედრის წერტილია: „დიონისოს ღიმშილი“ მოდერნისტული პერსპექტივით ეს შეხვედრა ვერ ხდება, ვეღარ მყარდება კონტაქტი და სწორედ ესაა გმირის სულიერი დაღუპვის მიზეზი. „თეთრ საყელოში“ კი რეალისტური მიახლოებებიდანაა დანახული იგივე საკითხი: აქ ელიზბარი ასრულებს შემაკავშირებელი რგოლის ფუნქციას, სწორედ ის არის ვინც ხევსურებისთვის მომავლისკენ გზის მანიშნებელია.

დამონებანი:

- Beli, Maik'1. *Lit'erat'ura. Modernizmi da Miti*. Niu-iork'i: 1997 (ბელი, მაიკლ. *ლიტერატურა. მოდერნიზმი და მითი*. ნიუ იორკი: 1997).
- Bregadze, K'onst'ant'ine. *Moderni da Modenrizmi*. Tbilisi: 2018 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. *მოდერნი და მოდერნიზმი*. თბილისი: 2018).
- Campbell J. "The Hero with Thouthand Faces" New Worls Library Novato. Caliornia 2008.
- Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine. *Tkhzulebani 20 T'omad*. T'. 2. Tbilisi: gamomtsemloba "didost'at'i", 2015 (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 20 ტომად*. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 1991).
- K'ik'nadze Z. *Gilgameshiani*. Tbilisi: gamomcemloba "ochopintre" 2015 (კიკნაძე ზ. *გილგამეშიანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ოჩოპინტრე“, 2015).
- Javakhishvili, M. *Rcheuli Tkhzulebani 6 T'omad*. T'. 2. Tbilisi: gamomcemloba "sabchota saqartvelo", 1959 (ჯავახიშვილი, მ. *რჩეული თხზულებანი 6 ტომად*. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959).
- Javakhishvili, M. *Ubis Ts'ignak'idan*. Tbilisi: . gamomcemloba "inteleqti", 2015 (ჯავახიშვილი, მ. *უბის წიგნაკებიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2015).
- Chekurishvili Bela, "Didi Kalaki Rogorc P'irovnebis Gakrobis Sdgili". *Jurnali Semioti'k'a*, XV. Semiot'ik'is K'vleviti Tsentri, 2015 (ჩეკურიშვილი ბელა, „დიდი ქალაქი“, როგორც პიროვნების გაქრობის ადგილი. *ჟურნალი სემიოტიკა*, XV. სემიოტიკის კვლევის ცენტრი, 2015).
- Lotman Yu. "Vnutri Misliashikh Mirov". "Yaziki Russkoi Kulturi". Moskva: 1996 (Лотман Ю. "Внутри мыслящих миров". "Языки русской культуры". Москва 1996).
- Rat'iani, Irma. *Kartuli Mts'erloba da Msoplio Lit'erat'urulu P'rotsesi*. Tbilisi: Literatures institutis gamomcemloba, 2015 (რატიანი, ირმა. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015).

Archil Tserediani
(Georgia)

The Urban Text in the Georgian Modernist Novel

Summary

Key words: Modernist Novel, Urban Text, Yuri Lotman, “White Collar” by Mikheil Javakhishvili, “Smile of Dionysus” by Konstantine Gamsakhurdia.

Each culture, as a semiotic space, is divided according to certain principle, to distinguish the confronting structures existing within its scopes and this conditions individual nature of this structure. “One of the key mechanisms of semiotic individuality is the border. This border could be regarded as the limit ending the periodical form. This space is defined as “our”, “own”, “cultural”, “safe”, “harmonically organized” etc. and it is opposed by “their space”, “strange”, “hostile”, “dangerous”, “chaotic”. There are many such opposing pairs, though, for our research is confrontation between the center and the periphery. In the selected novels (“White Collar” by Mikheil Javakhishvili and “Smile of Dionysus” by Konstantine Gamsakhurdia) this is the dichotomy that plays the most significant role and our further observations over these texts are based on this givenness. The research is based on Yuri Lotman’s conception, according to which there are two kinds of cities, one that is located at the outskirts of the cultural field and the other is the model of the center of universe, symbolically. The cities described in both novels are such “centers of Universe”: in Smile of Dionysus such city is Paris and in White Collar – Tbilisi. The article emphasizes the role of two cities in these texts. In particular, while Paris is indeed one of the main cities of Modernism, cultural and civilization centers, where originated the “new life” of early twentieth century. While Tbilisi in the White Collar is not of the same scale, it performs the same function. In both novels, the “center of universe” is confronted by the periphery. In Gamsakhurdia’s novel this is Taia Shelia’s house of childhood, with which the main character, Konstantine Savarsamidze has deep ties. In Mikheil Javakhishvili’s novel, the similar role is played by the community in Khevsureti, isolated from the external world and living in the mountains. If we regard the city as the center of the universe, as the symbolic space, then we can consider the periphery as the “desert”. On the example of the city of Uruk, Zurab Kiknadze shows that the city is surrounded by several areas: the agricultural, grazing lands and hunting fields. The most remote and hostile to the urban civilization, unknown and dangerous area is referred to as the desert. Finally, we have identity confrontation: center vs periphery – city vs. desert.

The main characters of both studied novels move between the city and the desert. They pass the same ways but they move in the opposite directions. It could be said that the way of Konstantine Savarsamidze (Smile of Dionysus) is a mirror reflection of Elizbar’s

way (White Collar) and vice versa. The matter is that their starting points are different: Konstantine Savarsamidze starts from the desert and goes to the center of universe (city) and further, returns. And Elizbar is a child of the city and starts his way from there, moves to the periphery and finally he goes back as well. And this is the direction of the way that determines the fate of the main characters.

In both cases, we see the intellectual persons, though, in Savarsamidze's case, the process of looking for his place in the world [ego trip] ends with full fiasco, internal catastrophe, while Elizbar finds the internal harmony and returns home as a winner. The fact is that one of them fulfills the "imposed task", while the other fails to do so.

And Joseph Campbell and his famous "The Hero with a Thousand Faces" will help us to clarify, what is the task facing these characters. The author discusses the model of way that is of universal nature, suitable not only to the ways of the heroes of tales and mythology but also to the characters of the fiction. The mentioned model can be presented as the scheme of seventeen-step circular movement, where the hero comes out of his home, crosses the border of the known and usual world, finds himself in the unknown world, where he achieves his goals and gains new knowledge to return equipped with new wisdom. The hero crosses the border again, now to return to the known world. These 17 steps are as follows: 1. Call to journey; 2. Refusal to start the journey; 3. Supernatural help; 4. Crossing of the first border; 5. Whale stomach; 6. Way of the test; 7. Meeting with the divine; 8. Woman, as the temptation; 9. Conciliation with the father; 10. Apotheosis; 11. Award at the end of the way; 12. Refusal to return; 13. Miraculous escape; 14. Rescue from the outside; 15. Crossing of the border, returning; 16. Ruler of two worlds; 17. Free live. The article provides extended discussion of each of these steps.

This model is not a cliché. In the fiction texts some steps are more prominent than the others. The point is that it helps us to clarify the main character's way. Find the fatal deviation that turns Savarsamidze's fate to tragic while Elizbar, on the contrary, gains internal integrity and harmony.

One more aspect, discussed in the paper deals with the artistic positions of Mikheil Javakhishvili and Konstantine Gamsakhurdia, differences and similarities between these positions. It could be said that Konstantine Gamsakhurdia is an absolutely modernist (expressionist) author, with respect of both, stated problematics and chosen form and this is not even disputable. While Mikheil Javakhishvili combines modernist and realistic trends. With respect of writing style and dealing with the problem, Mikheil Javakhishvili is a realist author, originating from Georgian realism traditions, not rejecting the paradigm of the nineteenth century Georgian realism, in particular, Ilia Chavchavadze. But, at the same time, there can be seen the problems characteristic for the modernist literature: boredom of the city and urban lifestyle is the very cause, for which the main character escapes to the periphery, to get rid of the civilization pangs. These two different creative positions of the authors, as though, adds polemic nature to these two novels. Which of the ways is more

reasonable for the thinking, intelligent character engaged in self-reflections? Escaping or involvement?

Finally, we can state that we have two different texts of two authors, “Smile of Dionysus” and “White Collar”, dealing with one and the same problem, though their approaches are different. Both, Mikheil Javakhishvili and Konstantine Gamsakhurdia study the problem of the center and periphery, urban lifestyle and person with mythos mindset. While Gamsakhurdia tells us about the tragedy of vain attempts of regaining the mythos nature from the point of view of modernist literature, Javakhishvili considers the problem in the context of more realistic traditions: for him, the solution is only a city, civilization. And regarding this, Savarsamidze starts his way from the periphery, mythos mindset, arrives to the city and further returns, to regain what he has lost. Similar is Elizbar’s case, he is from the city, starts his way from there, goes to the periphery and later returns back to the city.

Hence, these two characters are the point of contact, meeting of these two worlds: in “Smile of Dionysus”, in the modernist perspective, this meeting does not occur, no contact is made and this is the cause of the main character’s spiritual collapse. And in “White Collar” the same issue is considered from the viewpoint of realism: here Elizbar performs the function of the connecting link, he is the one, who shows to the Khevsurians the way to the future.

Ewa A. Lukaszuk
(Poland)

Closure and Permeability
from Pneumatic Experience to Extra-cultural
Insight in the *Kairós*

The outbreak of a new disease, designated as COVID-19, brought about not only the consolidation of scientific methods of addressing the global crisis, but also the renaissance of religious patterns of imagination, and more generally, of the cultural heritage accumulated during similar events, such as plagues that periodically inundated the mankind since the Antiquity. No wonder thus that humanities, as well as medical sciences, are expected to address the issue of the disease and its lasting consequences, providing a “fuller story” than just that of the medical intervention and the invention of the vaccine (cf. Smith 2021). The aim of the present essay is to revisit and re-examine those inherited ways of facing the catastrophic events such as the current pandemic, that date back to the Antiquity, and to contrast them with the contribution provided by the present-day post-humanist philosophy.

The surge of the infection is an event that defies comprehension; it is unexpected, uncontrollable (in spite of our ever-expanding technical means), provoking incertitude and anxiety, putting man in a liminal situation: death, despair, forced isolation, dissolution of the usual bonds of solidarity. The liminality of the pandemic implies a return of irrationality, surges of unjustified stigmatisation and hostility (such as the attacks against medical personnel that were frequent in Poland and other countries in the first weeks of the pandemic; cf. Amnesty International 2020), episodes of dramatic competition for mingling resources, such as the access to intense care or supplies of medical oxygen.

Certainly, the liminal condition is experienced individually, by a patient who depends on the artificial supply of oxygen or an apparatus inducing respiration. It is a moment in which a human being relies, to an extreme degree, on artefacts, knowledge and skills that could be accumulated only due to the human ability of cultural transmission. Yet paradoxically, he or she is also thrown into an a-cultural condition, isolated from the community and its rituals; the risk of contagion excludes the usual rituals of human solidarity; the so called brain fog that often accompanies the disease attacks the specialised human organ that makes our cultural participation possible. At the same time, the novelty, the unprecedented aspect of the outbreak, the rapidity of the globalization of the new disease put on the brink of cultural normalcy not only

the contaminated individuals, but also societies, communities and the mankind as a whole. Searching the cultural archives for precedents and paradigms, it sinks, at the same time, in an a-cultural condition of rupture, despair and terror.

The return to pre-modern patterns of religious thought, and also to an ancient language that preserves useful categorisations, is thus almost instinctive under such circumstances. The humanity on the brink of a catastrophe tumbles out of “normal time” that might be designed by the Greek word *chronos* (χρόνος) and becomes immersed in a “special time” – *kairós* (καιρός). The Greek antonym of the term designating the “usual”, “everyday” chronology connotes a time of opportunity, a moment of a lucky chance, but also a crisis that may lead to some decisive breakthrough; the term *kairós* contains both a menace and a germ of promise. The pagans worshipped *Kairós* as a luck-bringing divinity; nonetheless, the term appears in Christian apocalyptic tradition to designate the eschatological time that enables the access to certain mysteries that remain hidden at all other times. The theological term *eschaton* (ἔσχατον) refers to the post-historical era of God’s overt reign, contrasting with the historical age dominated by the usual presence of adversity, evil and injustice as we experience them in the usual life as we know it.

The passage from *chronos* to *kairós* happens when the time is ripe for a revelation: in the Apocalypse of Saint John this passage is symbolised by the moment of breaking the Seven Seals of God and the opening of the Book of Secrets (Revelation 6-8). Each of the Seals corresponds to a new vision, such as that of the Four Riders (First to Fourth Seal), the cry for vindication of the Christian martyrs (Fifth Seal), a great earthquake and the rise of the black sun (Sixth Seal), and finally the great silence in heaven (Seventh Seal). The unveiling of those symbolic signs, interpreted in various ways during the subsequent development of Christian esoterica and exegetic tradition, were to be followed by the properly apocalyptic act of pouring “the vials of the wrath of God” upon the earth (Revelation 16:1). What is to be stressed here is the association of the catastrophe and the unveiling of secrets. The biblical Book of Revelation is the source of a lasting cultural tradition in which the expectation of novel wisdom accompanies the anxiety of catastrophe. Such an association determines the profound ambivalence of Christian eschatology, conceptualising the end of time (*chronos*, history, “life as we know it”) as a menace and a promise.

The couple of Greek terms to designate time may also resume two ways of conceptualising the pandemic. *Chronos* is the “normal time”, a time of sequences of events that occupy a given duration, shorter or longer, but never eternal. The defining characteristic of the epidemic/pandemic disease – as opposed to an endemic disease – is chronological, i.e. related to time; the difference lies precisely in the dynamics of the outbreak. An epidemic is a disease that appears suddenly on a certain territory; the number of cases climbs sharply, but also declines sharply over a period, a measurable

duration. This chronological conceptualisation corresponds to the pragmatic approach toward the predicament, and implies hope (any disease with epidemic/pandemic characteristics will considerably diminish or disappear after a certain time). On the other hand, human mind tends to experience the pandemic in a way that has to do with the “non-chronological” modality of thinking: *kairós* as a time of crisis, but also an end of times, a great, final catastrophe that may put an end to human history and “life as we know it”; it is a radical denial of all subsequent chronologies.

The cultural productivity of apocalyptic patterns of imagination is enormous; the apocalyptic scenarios return in a great variety of cinematographic and literary narrations, in visual arts and in computer games. No wonder that this way of thinking is also present in the popular way of facing real events. Only with time, our manner of facing the rise of the new disease returns to the normal, sequential way of experiencing the outbreak as a temporary, secular, not an eschatological event. Even if the number of cases, as well as the number of deaths, is still as high or higher than initially, the disease is no longer terrorizing us, because we stepped back from the apocalyptic *kairós* into the *chronos* of normalcy. In the “normal”, non-apocalyptic time, simple, repeatable, prescribable actions, such as vaccination and washing our hands, are supposed to improve our situation in the world, to increase our chances of survival, to protect us from the catastrophe conceptualised as an end of “life as we know it”. We are safely back in the cultural realm of paradigms and procedures. But what remains to do is to ask what kind of revelation the experience of *kairós* actually brought to us, what kind of novel thought or idea can be preserved from the apocalyptic time of trial that we believe to have lived. What novel cognition of ourselves can stay with us after the pandemic?

My starting point to reflect on this question and to search for a novel wisdom that might become available to the post-pandemic humanity (and humanities) is a recent essay *The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture* (2019) by Emanuele Coccia. Although the book was written some time before the pandemic, the author anticipated the importance of the pneumatic (i.e. connected to our physiology of breathing) immersion-in-the-world, epitomised in his text by plants rather than by humans. At the same time, he speaks of “universal transmissibility” and “perpetual contagion” (Coccia 2019: 68), inherent to the condition of immersion-in-the-world, common to all biological organisms. These words acquire quite a new resonance and importance when we are confronted with the pandemic of a disease attacking human respiratory system. Emanuele Coccia, as I believe, helps to verbalise a new perspective that appeared in the pandemic *kairós*.

The essayist’s approach is inscribed in the philosophical coordinates of post-humanism and its rethinking of the organic status of man in the context of other forms of existence. The key point of his approach is the physiology of breathing, common to

all living beings. The category of breathing organism is more encompassing than the concept of phylum, i.e. the identification of the physiological type of organism that we are, introduced in the 1980s by the post-modern philosopher Félix Guattari. Focusing on plants, Coccia invites us to abandon the usual anthropocentric or even zoo-centric way of thinking. Shortly speaking, if we abandon our anthropocentric stance, and we focus on plants and their modality of being-in-the-world, we can completely change our perspective. Just to give an example, instead of speaking of anthropocene, i.e. the epoch in which human activity creates a new geological period in the history of our planet, he speaks of fitocene, making us remember that the creation of an atmosphere rich in oxygen, which was the effect of the activity of plants, was even more crucial turnover in the history of the planet. Plants create themselves and transform the world in which they are immersed by their sheer breathing, the dynamic balance based on continuous exchange of gases. Photosynthesis, that Coccia qualifies as “one of the major cosmogonic phenomena” is “indistinguishable from the being itself of plants” (Coccia 2019: 40). The pandemic of COVID-19 as a respiratory disease puts in the limelight a forgotten aspect as a basis of a new definition of man: man is an aerobe (oxygen-breathing) organism. Stressing this aspect, the new definition of the human condition accentuates the dependence of man on other forms of existence. On the other hand, it obliterates the typically human distinction between passive “being” and active “doing” or “producing”. The sheer being of man is already a form of interaction, producing and shaping a world for other forms of being. Including the virus.

A widespread way of conceptualising the pandemic is that of an event in which the human is confronted with “an invisible enemy”, a radically different form of existence, i.e. the virus. Of course, men try to control this situation by such means as mask, social distance and vaccination, expecting to “eliminate the opponent”. Meanwhile, such a conceptualisation of a total victory is far from realistic. The outcome of the pandemic implies rather an interaction and mutual adaptation in which the other form of being, the virus, mutates and survives in spite of human actions, decisions and efforts. One of the possible final results of the pandemic may be the establishment of a sort of equilibrium, in which COVID-19 becomes a widespread, but usually not mortal disease, just as the common cold, a viral disease that has never been eliminated by the humanity. Philosophically speaking, the problem of the pandemic should be thus approached as a problem of coexistence, in which the physiological reality of breathing (and thus admitting alien elements such as viruses into the human body) is the defining factor in the relationship of man with other forms of existence. The human should be thus seen not as a closed fortress, but rather as a permeable being. It requires a very crucial shift of the dominant perspective concerning our way of being in the world.

Such a stance based on breathing leads to a philosophy of the organic that operates by a constant inversion of the container and the contained. Pneuma (πνεῦμα) – yet another Greek term that may refer not only to the physiology of breathing, but also to the spiritual and theological realm of Christianity, in reference to the “breath of life” insufflated by God into the human being at the moment of creation – is of crucial importance. Pneumatic character of human existence (in both physiological and theological sense) introduces a permanent overlap between the organism and the environment, and thus the principle of circulation, transmission and unavoidable contagion. Coccia’s conclusion is of paramount importance for the pandemic times, bringing an acute awareness of bodies being constantly penetrated by viruses: “The impenetrability we have often imagined as the paradigmatic form of space is an illusion: wherever there is an obstacle to transmission and interpenetration, a new plane is produced that allows bodies to reverse the inherence from one to the other, in a reciprocal interpenetration. (...) Everything enters and exists from everywhere: the world is an opening, an absolute freedom of circulation – not side by side with, but through bodies and others. To live, to experience, or to be in the world also means to let oneself be traversed by all things” (Coccia 2019: 68). This statement acquires a tragic resonance after the onset of the pandemic, yet becomes even more illuminating. As a pneumatic, i.e. breathing being, man cannot reject the essential condition of coexistence.

Coccia couldn’t predict such an event as the pandemic at the moment he wrote his essay, but it happens that the rethinking of the human condition he proposed is very productive in the present circumstances. In the secular time (not-kairos), the dominant physiological pattern that finds a cultural reflection, as suggested by Coccia, is ingestion (consumption, incorporation) that we experience through nourishment. Meanwhile, the respiratory character of the COVID-19 disease fosters the rethinking of human body, previously conceptualised as an interior, a bulk, a closed, intestinal reality. If the fear of contagion brings about the experience of absolute exposure, the actual disease, lived mainly as a breathing trouble, fosters the awareness that the human being is and must remain open to the world around him or her in a constant pneumatic exchange. Visceral closed-ness, creating a body as an inner, intimate space is nothing but an illusion. The onset of the illness forces the deconstruction of the human as an essentially claustrophiliac being. In secular, non-apocalyptic time, we build houses and offices, create interiors in which we spend most of our time; our culture is a way of transforming the world according to the same, claustrophiliac pattern. We construe intimacies, transforming portions of the world that are closest to us into the same sort of material extension of our closed, visceral bodies. This process of interior-making implies as well the symbolic activity, concept production, emotions. Our activity as cultural creators leads to the transformation of the world

into an inner space, an interior in which we try to keep all other beings in a tame, neutralized condition. The advent of uncontrollable virus forces a radical redefinition of the human as a maker of controllable interiors. The disease reveals our tragic oneness with the external environment derived from respiratory physiology that excludes any possibility of definite bodily closure.

Unexpectedly, the plant-like features shared by man enable what Coccia defines as the “cosmic contemplation” of complete, immersive being-in-the-world. Experiencing and developing a solidarity with plants may provide a novel insight, a wisdom to be learned from plants under the pressure of the *kairós*. As Coccia remarks, “plants do not run, they cannot fly; they are not capable of privileging a specific place in relation to the rest of space, they have to remain where they are. Space, for them, does not crumble into a heterogeneous chessboard of geographical difference; the world is condensed into the portion of ground and sky they occupy. Unlike most higher animals, they have no selective relation to what surrounds them: they are, and cannot be other than, constantly exposed to the world around them. Plant life is life as complete exposure, in absolute continuity and total communion with the environment” (Coccia 2019: 5). No human being is able to live on the surface of his or her skin as a plant does; we privilege the volume of our bodies over their surface. It is the other way around with plants. They epitomise absolute absorption, spreading in the environment, penetrating the space that surrounds them not only with their stems, branches, petioles and translucent leaf blades, but also with roots and root-hairs, curling tendrils, rhizomes and runners. They are the very figure of openness, as much as we are the very figure of a visceral closed-ness, creating an inner, intimate space that is vital to us. What is more, also our relationship with the outer world is shaped by this inner, visceral logic. We build houses and offices, create interiors in which we spend most of our time as essentially claustrophiliac beings. In the *chronos*, the non-apocalyptic time, we believe that our capacity of producing interiors may grant us safety. The *kairós* of the pandemic is a moment of *anagnorisis*, an “opening of the eyes” in which man passes from ignorance and delusion to knowledge, discovering his or her exposure to the environment, the essential impossibility of building a protective interior of any kind whatsoever, since our own bodies are not the paradigms of such safe, isolated interiors; rather to the contrary, our bodies speak of our permeability and oneness with the environment.

In the ultimate instance, culture is a way of transforming the world according to the same, claustrophilic pattern. Our activity as cultural creators is directed toward the transformation of the world into an inner space, an interior in which we keep all other beings in a tame, neutralized condition. All those premises of human culture reveal its shortcomings. Deluded by their world-transforming powers, the humans strive to furnish and control their own environment, while plants, that absorb the resources they

need for their growth, give an example of oneness and adhesion to their environment. As Coccia says, they are “the most intense, radical, and paradigmatic form of being in the world; [...] they embody the most direct and elementary connection that life can establish with the world” (Coccia 2019: 5), comparable to a “cosmic contemplation” in which any distinction of object and substance is totally absent. On the other way, in a suggestive chapter featuring *Tiktaalik rosae*, a species that palaeontologists regard as a fossil link between fishes and the earliest tetrapods coming out of the primordial ocean to colonise the dry land, Coccia claims that we have never ceased to live an existence of immersion: “The relation between a living being and the world can never be reduced to one of opposition (or objectification) or to one of incorporation (which we experience in nourishment). The most primal relation between the living being and the world is that of reciprocal projection: a movement through which the living being commissions the world with what it must make of its own body and whereby the world, on the contrary, entrusts the living being with the realization of a movement that should have been external to it. What we call technique is a movement of this type. Thanks to it, the soul [esprit] lives outside the living being’s body and makes itself soul [âme] of the world; conversely, a natural movement finds its origin and ultimate form in an idea of the living being. This mutual projection takes place also because the living being identifies itself with the world in which it is immersed” (Coccia 2019: 33-34). This is why we construe intimacies, transforming portions of the world that are closest to us into some sort of material extension of our bodily existence. This process of home-making implies both the manipulation of the physical matter and the symbolic activity of creating concepts, associations, emotional investments. Yet our way of living in the world, as Coccia claims, still does not differ from that of the primordial organic molecules in the fluid medium that fostered the beginnings of life on Earth.

Apocalypse may be defined as the onset of a specific time (*kairós* of Christian eschatology, yet also of Giorgio Agamben’s commentary on the St Paul’s Letter to the Romans; cf. Agamben 2005) in which the broadly accepted cultural distinctions, categorisations, as well as procedures, i.e. the usual ways of doing things, lose their validity; they belong to the secular time of *chronos*. Apocalypse may thus be seen as a suspension of culture and cultural distinctions, including those between man and animals, other living beings (cf. Agamben 2003). No ritual, no paradigm, no procedure corresponds to eschatological events. The human confronted with the pandemic as an immersion in the *kairós* lacks not only an efficient bodily cure, but also adequate strategies of fear management, solidarity, mourning, etc. Nonetheless, the *kairos*, i.e. the suspended, a-cultural time, offers an opportunity of novel insights, fostering the transgression of hitherto respected cultural limitations.

My reflection focuses on the individual experiencing the fear of contagion and the actual disease, rather than collective phenomena accompanying the pandemic. Its onset isolates human destinies, puts in the limelight the solitude as the central aspect of human condition. Alone with his or her body, human individual experiences what I call the trauma of permeability, in which the closed, subjectivised, culturally produced body becomes a space open to biological fluxes and viral replication. Certainly, the experience of being infected and the trauma of permeability are not positive in themselves, but they can lead to a post-traumatic growth, fostering a new awareness of an immersive being-in-the-world, the predominance of the pneumatic existence over ingestion and incorporation. This is how, in my reflection, the pandemic opens the boundaries of man's cultural condition and enables the search for extra-cultural modalities of being human.

The extra-cultural stance that I postulate may only be a momentary insight derived from the acute experience of our existence as pneumatic, i.e. open, permeable bodies that do not occupy space excluding other forms of existence, but rather create space that may be invaded by other forms of existence. The extra-cultural mode of human existence, complementary to the usual cultural condition, is related to apocalypse as a liminal time of exception and transition. Undoubtedly, culture will prevail. Apocalypse is characterised by suddenness rather than duration. Repetitive procedures, such as vaccination, will put an end to the pandemic, re-establishing full efficiency of cultural paradigms. Nevertheless, the extra-cultural insight achieved in the *kairos* may durably transform and enrich our awareness as humans.

My departure point is the understanding of culture as a repertory of transmissible (learnable) paradigms and procedures that constantly mediate the relations between the human and the world. Culture acts as an extra-organic integument, performs a protective closure, separating the body from its environment and fostering an exclusive, secluded subjectivity. Under normal circumstances, humanness is almost consubstantial with cultural condition. Only the extreme, liminal experiences and states, such as madness, senility or incurable disease reveal the denuded human, stripped of his or her cultural carapace. Also the current pandemic may be treated as a liminal event revealing the human stripped of the cultural. It offers an occasion of rethinking the secluding, encompassing character of the cultural, and in particular, the culturally produced illusion of closure of our bodies. As a consequence, it may lead to a new conceptualisation of human subjectivity as permeable, open, exposed to fluxes.

Bibliography

- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Agamben, Giorgio. *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Amnesty International. *Global: Health Workers Silenced, Exposed, and Attacked*. <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2020/07/health-workers-rights-covid-report/> (access: 5.12.2021).
- Coccia, Emanuele. *The Life of plants. A Metaphysics of Mixture*, trans. Dylan J. Montanari. Cambridge: Polity Press, 2019.
- Smith, Christopher. *Plagues and Classical History – What the humanities will tell us about COVID in years to come*. <https://www.weforum.org/agenda/2021/08/plagues-and-classical-history-what-the-humanities-will-tell-us-about-covid-in-years-to-come/> (access: 5.12.2021).

ევა ლუკაზიკი (პოლონეთი)

დახურვა და გამტარიანობა. პნევმატური გამოცდილებიდან კაიროსში ექსტრაკულტურულ გააზრებამდე

საკვანძო სიტყვები: კულტურული ანალიზი – აპოკალიფსი – ქრონოსი კაიროსის წინააღმდეგ – პანდემია – ემანუელ კოჩა.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია განიხილოს და გადააფასოს ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული, მემკვიდრეობით მიღებული კატასტროფული მოვლენების გააზრების ხერხები და დაუპირისპიროს ისინი თანამედროვე პოსტჰუმანისტური ფილოსოფიის მიღწევებს, რათა უპასუხოს შეკითხვას იმის შესახებ, რამდენად ხანგრძლივად აისახება Covid-19-ის პანდემიის შედეგები კულტურული ანალიზის პრიზმაში. ამ მიზნის მისაღწევად სტატიის ავტორი აანალიზებს ქრისტიანული ესქატოლოგიის მიერ დადგენილ კულტურულ პარადიგმებს. რელიგიური აზროვნების თანამედროვეობამდელ მაგალითებთან და, ასევე, იმ ძველ ენასთან დაბრუნება, რომელმაც შემოინახა სასარგებლო კლასიფიკაციები, არის განხეთქილების, სასონარკვეთისა და საშინელების მორევში ჩაძირული საზოგადოების რეაქცია. ქრისტიანული აპოკალიპტური და ესქატოლოგიური მემკვიდრეობის გადააზრება საშუალებას იძლევა არა მხოლოდ მოვიხელთოთ ისეთი კატასტროფული მოვლენების ამბივალენტური და პარადოქსული ასპექტები, როგორც Covid-19-ია, არამედ

სასონარკვეთის პირობებში ვიპოვოთ იმედი და შევძლოთ მომავალი განვითარების დაპირება.

რელიგიური ტრადიციის თანახმად, აპოკალიფსი შეიძლება განვიხილოთ როგორც გარკვეული ეპოქის დადგომა – ქრისტიანული ესქატოლოგიის კაიროსი, – განსხვავებული ქრონოსისგან, რომელიც ჩვეულებრივი, ისტორიული დროა და მასში ჩვეულებრივი მოვლენები მიმდინარეობს. ქრონოსიდან კაიროსში გადასვლა მაშინ ხდება, როდესაც დგება აღმოჩენების დრო: წმინდა იოანეს აპოკალიფსში ეს გადასვლა ღვთის შვიდი ბეჭდის ახსნისა და საიდუმლოებათა წიგნის აღმოჩენის სიმბოლოა (გამოცხადება 6-8). კონკრეტულ აპოკალიფსურ ეპოქაში სეკულარული დროისთვის დამახასიათებელი ჩვეული კულტურული განსხვავებები, კატეგორიები და საქმეთა წარმართვის ხერხები ძალას კარგავენ. ასე ვთქვათ, აპოკალიფსი არის კულტურის შეჩერება. არავითარი რიტუალი, არავითარი პარადიგმა ან პროცედურა არ შეესაბამება ესქატოლოგიური ღირებულების მქონე მოვლენების ლოგიკას. სწორედ ამიტომ არის რომ ადამიანს, რომელიც აპოკალიფსურ მოვლენად კონცეპტუალიზებული პანდემიის პირისპირ აღმოჩნდება, ძალა არ ჰყოფნის არა მხოლოდ სხეულის ეფექტური განკურნებისთვის, არამედ შიშის მართვის, თანაგრძნობის, გლოვისა და სხვ. ადეკვატური სტრატეგიების შესამუშავებლად. კრიზისული პერიოდის შეჩერებული, კულტურის გარეთ მდგომი დრო გვთავაზობს ახალი გაგების შესაძლებლობას, რომელიც არღვევს მანამდე აღიარებულ და პატივსაცემ კულტურულ შეზღუდვებს.

ამგვარად, პანდემია შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც აღმოჩენების დრო, როდესაც ძირეულად იცვლება რეალობისათვის თვალის გასწორების ძირითადი ხერხები. კატასტროფული მოვლენების შემდეგ კაცობრიობა საკმაოდ მომწიფებული ხდება საიმისოდ, რომ შეცვალოს შეხედულება ადამიანზე. კრიზისული ეპოქის მიერ მოტანილი აღმოჩენები შესაძლოა გაგებული იქნას არ მხოლოდ რელიგიური, არამედ საერო თვალსაზრისითაც. მისი მოხელთება შესაძლებელია კულტურული ანალიზისა და პოსტჰუმანისტური ფილოსოფიის დახმარებით. არცთუ დიდი ხნის წინანდელ, მაგრამ ჯერ კიდევ პანდემიამდელ ესეში „მცენარეთა ცხოვრება „ნარევის მეტაფიზიკა“ (2019) ემანუელ კოჩამ იწინასწარმეტყველა სამყაროში პნევმატური ჩაძირვის მნიშვნელობა, რომლის განსახიერებაც, ამ შემთხვევაში მცენარეები არიან. ის საუბრობს „საყოველთაო ინფექციასზე და „მუდმივ დაინფიცირებაზე“. მნიშვნელობას, რომელსაც ავტორი ყველა ცოცხალი არსებისათვის საერთო, სუნთქვის ფიზიოლოგიას ანიჭებს, მივყავართ ორგანულის ფილოსოფიამდე, რომელიც მოქმედებს ჭურჭლის/კონტინერის და მისი შიგთავსის მუდმივი ამოყირავების პრინციპით.

მეორე მხრივ, სეკულარული დრო (არა – კაიროსი, ქრონოსი) დომინანტი ფიზიოლოგიური პატერნით, რომელიც ასახვას ჰპოვებს კულტურაში, წარმოადგენს შთანთქმას (მოხმარებას, ჩართვას), რომელსაც განვიცდით კვების, ჭამის ფიზიოლოგიის საშუალებით. პანდემიამდე პერიოდში მოხმარების და წარმოების აქტი შეიძლებოდა განგვეხილა როგორც გასაღები თანამედროვე ადამიანისა და ადამიანთა საზოგადოების მდგომარეობის გასაგებად. ამასთან, Covid-19-ის დაავადების რესპირატორული ხასიათი ხელს უწყობს ადამიანის ხეულის გადააზრებას, რომელიც ადრე ითვლებოდა შინაგან, ვრცელ, მოცულობით, დახურულ, ნაწლავური რეალობად, რომელიც მუდმივად სავსე იყო მომხმარებელი ნივთიერებებით, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით. მოულოდნელად, Covid-19-თან ერთად, სუნთქვა კვებაზე გაცილებით მნიშვნელოვანი გახდა. თუკი დაინფიცირების შიში ინვეეს აბსოლუტური ზემოქმედების განცდას (ვირუსი ჰაერშია), რეალური ავადმყოფობა, რომელიც ძირითადად სუნთქვის პრობლემებს უკავშირდება, ხელს უწყობს იმის აღქმას, რომ ადამიანი ღიაა და ასეთად უნდა დარჩეს გარემომცველი სამყაროსთვის ან მასთან მუდმივ პნევმატური გაცვლის პროცესშია. ეს ახალი პერსპექტივა ადასტურებს, რომ ადამიანის სხეულის შინაგან, ინტიმურ, იზოლირებულ, პრივატიზებულ სივრცედ აღქმა სხვა არაფერი იყო, თუ არა ილუზია. ამგვარად, უნდა მოხდეს ამ იზოლირებულ, ყოვლისშთანთქმელი სხეულის ილუზიის გარშემო შექმნილი კულტურული წარმოდგენების მთელი ნაკრების დეკონსტრუირება.

ავადმყოფობის დასაწყისი ინვეეს კლაუსტროფობიით შეპყრობილი ადამიანის, როგორც არსების, დეკონსტრუქციას. საერო, არააპოკალიფსურ დროში ჩვენ ვაშენებდით სახლებსა და ოფისებს, ვქმნიდით ინტერიერებს, რომლებშიც დროის დიდ ნაწილს ვატარებდით, ვენეოდით მოთხოვნილებებით განსაზღვრულ ცხოვრების წესს. ჩვენი კულტურა იყო საშუალება შეგვეცვალა სამყარო იმავე კლაუსტროფობიური ნიმუშის მიხედვით. მიჩვეული ვიყავით სიახლოვის იმგვარი ინტერპრეტაციას, რომ სამყაროს ის ნაწილები, რომლებიც ჩვენთან ყველაზე ახლოს იყო, ჩვენი შიდა სხეულის მატერიალურ გაგრძელებად წარმოგვეჩინა. ინტერიერის შექმნის ეს პროცესი გულისხმობს სიმბოლურ საქმიანობასაც, კონცეფციის, ემოციის შექმნას. უკონტროლო ვირუსის გაჩენამ გამოიწვია ადამიანის, როგორც კონტროლირებადი ინტერიერების შემქმნელის, რადიკალური გადააზრება. ავადმყოფობამ გამოავლინა ჩვენი ტრაგიკული გამტარიანობა და ღიაობა გარესამყაროს მიმართ, რომელიც სუნთქვის ფიზიოლოგიიდან გამომდინარეობს. ეს კი გამორიცხავს სხეულის დახურვის ნებისმიერ შესაძლებლობას.

მანანა კვაჭანტირაძე
(საქართველო)

პერსონაჟთა ქცევის ფსიქოლოგიური მოტივაციები
ვაჟა-ფშაველას პოემაში „სტუმარ-მასპინძელი“:
ალაზა

ზვიადაურს ღვთის ბრძანებით მთელი ბუნება გლოვობს, მაგრამ ამ გლოვის ადამიანის ხმა აკლია და ისიც ჩნდება. მგლოვიარე ქალი ალაზაა.

ზვიადაურის ბრძოლა აუცილებლად უნდა შეაფასოს პიროვნებამ და არა ბრბომ, რომლის აღქმაც სტიქიურია და არ გააჩნია მორალური ასპექტი. ამ შეფასებას იძლევა ალაზას გლოვა – თითქოს აგრძელებს და ხსნის ჯოყოლაზე ზვიადაურის მაგიური ზემოქმედების, „მონუსხვის“ არსს.

ვაჟა არაერთხელ აღნიშნავს ალაზას სილამაზეს. მთელ პოემას გასდევს ალაზას სიტურფის, მისი თლილი თითების, სინაზისა და ქალურობის ხატები. ალაზას განუწყვეტლივ თან მიჰყვება ავტორის ცოცხალი, მოხიბლული მზერა. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ვაჟა თავს ვერ იკავებს ამ მშვენიერი ქალის აღწერისაგან და ენის ფარულ ესთეტიკურ და ეროგენულ შრეებს ამოსწევს მისი ხიბლის საჩვენებლად.

როგორც სილამაზის ცოცხალი ხატი – ბუნების მოვლენების მსგავსად – ვაჟასთვის ალაზაც სამყაროს ერთიანი მშვენიერების ნაწილია („არჩვი ყელ-გადაგდებული,/თმა-ხშირი, მთვარე პირადა“... „სხივ მიხდილს ვასკვლავს მაგონებს“...). სწორედ ამგვარ ქმნილებას დაადო კისრად ბუნებამ, და მასთან ერთად ტრადიციამ, „კაი ყმის“ გლოვა.

მაგრამ ვაჟა გვეუბნება, რომ ზვიადაურის სიბრალულით დაღვრილი ცრემლი ქალის ჩვეულებრივი ტირილი არაა, რომ ალაზას საკუთარი თემისა და ღმერთის რისხვისა ეხათრება, მაგრამ გრძნობა იმდენად ძლიერია, რომ მას გული მისდის. ვაჟა თავიდანვე გარკვევით ასახელებს გლოვის მიზეზს: „კაცის კაცურად სიკვდილი/ გულიდამ არა ჰქრებოდა.../ ქალის გულს იგი სურათი /შიგ გაეყარა ისრადა,/ იმან დაადვა ლამაზსა / დაკლულის გლოვა კისრადა“.

გლოვის ეს ვალდებულება ალაზას ქცევას სრულ და ცხად მოტივაციას სძენს, და მაინც: ვაჟა ღიად იწყებს ლაპარაკს იმაზე, რაც მკითხველის გონებაში კარგა ხანია კითხვას აჩენს: რა უნდა ჯოყოლას ცოლს ზვიადაურის „დაკვლის“ საყურებლად, რატომ არ დარჩა ხელფეხშეკრულ, დერეფანში დაგდებულ ქმართან? განა ჯოყოლას ამ დროს ნაკლებად სჭირდება თანაგრძნობა? „იმას აღარა ჰფიქრობდა,/ ჯოყოლა როგორ

არიო. /ვის ცოლი ვის ქმარსა სტირის? /რას სჩადის ჭკვაზე მცდარიო, / იქნება ჰკლავენ ჯოყოლას,/ სახლსაც შაუხსნეს კარიო“. დავაკვირდეთ: ავტორი გვეუბნება, რომ გლოვის მოვალეობა ალაზას სხვა ყველაფერს ავიწყებს: ქმარსაც, ქისტებსაც და თავის ღმერთსაც, მაგრამ გონების ხმა უძლურია გულის ხმასთან („...გული თავისას შვრებოდა, / კაცის კაცურად სიკვდილი გულიდამ არა ჰქრებოდა“). აპელაცია გულთან – ამ შემთხვევაშიც ვაჟას ხელწერაა. ერთი მხრივ, „პანის“ ხელწერა, რომელიც ადამიანში გულს (ბუნებას) უფრო აღიარებს, ვიდრე გონებას, მეორე მხრივ კი ესაა ქრისტიანული მოძღვრების „გული“ – თანაგრძნობისა და სიყვარულის ორგანო.

აქ მოულოდნელ, ერთი შეხედვით, აუხსნელ ქმედებათა მთელი რიგია: ჯერ ის, რომ ალაზა ჯოყოლას ტოვებს და ზვიადაურს მიჰყვება მსხვერპლშენიერვის ადგილას; შემდეგ: ალაზა, შინ დაბრუნების ნაცვლად, შეღამებას ელოდება, რათა ზვიადაური დაიტყოს („სიბნელეს უცდის, მივიდეს,/ღამით იტიროს მკვდარიო...“); კიდევ უფრო მოულოდნელია ზვიადაურის პირიდან უღვაშის აჭრა. დაბოლოს, ალაზა ქმრისგან მალულად მეორე დილასაც მიდის ზვიადაურის ცხედრისთვის ლეშიჭამია ფრინველების მოსაგერიებლად. ქმედებათა ამ რიგიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს უღვაშის აჭრის სცენა: ალაზა პირიდან თმის სამ ბენვს აჭრის ზვიადაურის ცხედარს და სახსოვრად ინახავს ჩიქილის ტოტში. ვაჟა საგანგებოდ უსვამს ხაზს ამ მოძრაობის სისათუთეს: „ჩიქილის ტოტში შეხვია /ბროლის თითებით თლილითა“.

გარდა იმისა, რომ ალაზას მოქმედება ზვიადაურის ხსოვნის სიმბოლური ნიშანია, ვაჟა უფრო აკონკრეტებს ამ სიბრალულის ემოციურ საფუძველს: ალაზა წარმოსახვით დგება ზვიადაურის ცოლის როლში: „ნეტავი იმას, ვინაცა/ მაგის მკლავზედა წვდებოდა,/ვისიცა მკერდი, ან კრული,/ მაგის გულ-მკერდსა სწვდებოდა!/ ნეტავი იმას ოდესმე/ ქმრის ტრფობა გაუცვდებოდა?“

უნდა აღინიშნოს, რომ პოემის ეს მონაკვეთი მოქმედებათა სამოტივაციო შრის უაღრესად ზუსტი ფსიქოლოგიური დამუშავებით ხასიათდება. ჩვენს წინაშეა ბუნდოვანი, გაურკვეველი ფიქრებითა და განცდებით შეპყრობილი ქალი, რომელსაც ამ გაურკვეველობის ახსნა ვერ მოუხერხებია. მას ენერგიას აცლის ბრძოლა საკუთარ თავთან. ერთი მნიშვნელოვანი დეტალიც ალაზას გლოვის მოტივაციისა და ზემოთ მოყვანილი დატირების დასაზუსტებლად: ზვიადაურს იგი პირდაპირ კი არ მიმართავს, ანუ პირველ-მეორე პირში, როგორც ეს მოსალოდნელი იქნებოდა უშუალო, ინტიმური დიალოგის შემთხვევაში, არამედ როგორც „სხვას“, „უცხოს“ – მესამე პირში, რისი ნიშნებიცაა მესამე პირის ნაცვალსახელები „იმას“ და „მაგის“. ეს იმას ნიშნავს, რომ ალაზა ცხადად

აცნობიერებს, რომ ცოლის რანგში მისი ტირილი მხოლოდ როლია და არა რეალობა. სამაგიეროდ, რეალურია მისი მწუხარება და თანაგრძნობა მარტოობაში მოკლული ვაჟკაცის მიმართ. მაგრამ რას ნიშნავს „სამდურავს ეუბნებიან ალაზას გიშრის თმანიცა“? სავარაუდოდ, ვაჟა გიშრის თმების სამდურავს შემთხვევით არ ახსენებს და რაღაც, ანაზდად გაჩენილი, ქალის ცნობიერებისთვისვე ბოლომდე აუხსნელი განცდის შესახებ გვატყობინებს. თმა არაერთი ხალხის მითოსსა და ფოლკლორში ეროტიული ენერჯის გამტარი არხის სიმბოლოა (ქართულში ამის მაგალითია დალი, რომელსაც მონადირე თავისი გრძელი თმით აპყავს გამოქვაბულში). ანალოგიურ როლს უნდა ასრულებდეს ამ ეპიზოდში ზვიადაურის უღვაშიც. სწორედ უშუალოდ „პირზე თმის აჭრის“ შემდეგ ეწყება ალაზას კომმარული ჩვენებები, ჩაესმის „საერთო წყრომის“ ხმები. ავტორის თხრობაში ასახული ეს აზრობრივ-ასოციაციური და კომპოზიციური ბმები, ცხადია, არაშემთხვევითია და დამატებით მნიშვნელობას სძენს ალაზას ქცევას ისევე, როგორც ის, რომ სასაფლაოდან გამოქცეულ ალაზაში სინდისის ხმა აღვიძებს არა ჯოყოლას, არამედ ძმის სახეს. სწორედ ძმა უფორიაქებს სინდისს, ეჭვქვეშ აყენებს მის ქალობას („შენი ქალობა ეგ არი?“).

ამ არეულობასა და რაღაც საიდუმლოს ალაზაში ჯოყოლაც ამჩნევს („ჩემს თვალებს ვერ დაემაღვის /იმ გრძნობის ნაკვალევია“), მაგრამ სავსებით ცხადია, რომ იმას, რასაც ამ „სხვა რამეზე“ („ჯოყოლა ეტყვის: დევს გარდა / სხვა რამ საქმეა კიდევ“) თვითონ ვაჟა ფიქრობს, სიცხადეს ჯოყოლას შეფასებით ანიჭებს და წერტილსაც უსვამს: „დიაცს მუდამაც უხდება გლოვა ვაჟკაცის კარგისა“. ისე ჩანს, რომ ამ სიტყვებს ჯოყოლასაც იგივე ძალა ათქმევინებს, რომელმაც ქალს დაკლულის ჭირისუფლობა და გლოვა დაადო კისრად. სწორედ ძმას ეპასუხება ჯოყოლას პირით ვაჟა, როცა ალაზას გლოვას ამართლებს, ჯოყოლა (ქმარი) წმენდს ნამუსს („უნამუსოვო! მისძახდნენ...“) ყველასგან (მათ შორის, საკუთარი თავისგანაც) ეჭვიმტანილ ქალს. ჯოყოლა, როგორც ქმარი, უარს ამბობს, ეჭვი შეიტანოს ამ ძალის მიერ გაჩენილ განცდაში. გავიხსენოთ: გლოვის მიზეზს ჯერ ასახელებს ალაზა („ძლიერ შემბრაღდა ბეჩავი/ რომ უცხოეთში კვდებოდა/ არც ნათესავი, არც მოძმე, რომ ვისმე შეჰბრაღებოდა...“), მერე კი ამ მიზეზს პასუხობს და ერთადერთ სიმართლედ აღიარებს ჯოყოლაც. მეტიც, ჯოყოლა არამხოლოდ ადასტურებს ამ, დროსივრცის გარეთ მდგომი, თანაგრძნობის მარადიული ძალის არსებობას („მუდამაც“), არამედ მაღლის რანგშიც გადააპყავს იგი („იტირე? მადლი გიქნია,/ მე რა გამგე ვარ მაგისა“). ამ სიტყვების თქმამდე ჯოყოლა, ჩიბუხით ხელში, ბუხართან მჯდომი ელოდება ცოლს. მისი უმოქმედობის მიღმა შინაგანი მღელვარება იფარება, რომელიც ჯერ დიალოგში გადმოიღვრება,

შემდეგ კი ზედროულ და, შესაბამისად, მითოსურ სიტყვაში. არისტოტელეს განმარტებით, მითი ნიშნავს ფაბულას, ქმედებას. თუ ვაჟას გმირებს ამ თვალთ შვეხედავთ, აუცილებლად აღმოვაჩინოთ, რომ მათ სიტყვა-საც, ფიქრსაც და სიზმარსაც მოქმედების ხასიათი აქვს, თანაც ეს ქმედება „სტუმარ-მასპინძლის“ სიუჟეტთან და პერსონაჟთა ხასიათებთან ერთად ყოველთვის აპელირებს ზედროულთან, მარადიულთან, მეტაფიზიკურთან და და შესაბამისად, მითოსურ სიტყვასთან.

ასე რომ, ჯოყოლას სიტყვებით ახსნილია ვაჟას საყვედურნარევი კილოც, რომელშიც არაპირდაპირ გაისმის თვით ალაზას სინდისის ხმა („იმას ალარა ჰფიქრობდა“...). აქ ჩვენს წინაშეა შემთხვევა, როცა ავტორი, მართალია, პირდაპირი დასკვნის სახით არ გვთავაზობს თავის შეფასებას მომხდარის მიმართ, მაგრამ ეს შეფასება უნდა ამოვიკითხოთ არაპირდაპირი გზით, პერსონაჟის სიტყვაში, ან თუნდაც, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალში. ვაჟას პოზიციის დადგენა მით უფრო აუცილებელია ალაზას სიკვდილისწინა აღსარების ფონზე. კიდევ ერთხელ: ჯოყოლას სიტყვები სხვა არაფერია, თუ არა ალაზას გლოვის მიზეზის სრული გაზიარება და გამართლება ჯოყოლას მხრიდან. სავარაუდოდ, ამ დასკვნას იზიარებს ავტორიც, რადგან: *ამას ამბობს ქმარი. ეს აუცილებლად უნდა თქვას ქმარმა*, რათა ამ გლოვის უმაღლესი ზნეობრივი დანიშნულება დაადასტუროს.

არსებობის უფლება უნდა ჰქონდეს, ვფიქრობ, იმ მოსაზრებასაც, რომ, „ძმისმკვლელით მეტისმეტი აღფრთოვანება დააზიანებდა ჯოყოლას სახეს და ზვიადაურთან მის დაძმობილებას – შემთხვევის წყალობით ასე დამაჯერებელს – საეჭვოდ აქცევდა. ამიტომ ვაჟამ ეს ხაზი ალაზაში განავითარა, ჯოყოლას კი საბოლოო შეფასების კომპეტენცია მიანიჭა იმის აღიარებით, რომ ზვიადაური „კარგი ვაჟკაცი“ ანუ „კაი ყმა“ იყო – ლაკონურად და ღრმად, სულ ერთი წინადადებით“ (კვაჭანტირაძე 2013: 74).

განვმარტოთ: ჯოყოლა ვერ იქნება საკუთარი ძმის მკვლელის დამცველი. სიმპათიამ (ყოველ შემთხვევაში, გაცხადებული სახით) აქ აუცილებლად უნდა გადაინიოს უკანა პლანზე და ასეც ხდება. ვაჟას რეალობის გრძნობა არ ღალატობს, ზედმეტად არ განადიდებს თავისი გმირის რომანტიკულ, გნებავთ, ჰუმანურ ბუნებას და ჯოყოლას ქცევის მეტი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობისათვის სხვა ხერხს მიმართავს, კერძოდ: გაკვრით ახსენებს, რომ ჯოყოლა ხელფენშეკრული დააგდეს წინაკარში („...დააგდეს, როგორც მკვდარია“) და სიუჟეტის მოქმედების განვითარების ხაზი ალაზაზე გადააქვს. ჯოყოლას ნაცვლად ალაზა მიჰყვება ზვიადაურს, დასტირის მას და მეორე დღეს ყველასგან მალულად ლემიჭამია ფრინველებსაც უგერიებს. ალაზა ჯოყოლას ქცევის პოტენ-

ციური განვითარების ვექტორს მიჰყვება, ჯოყოლა კი ცოლს საქციელს უწონებს. კიდევ ერთხელ: ის, რისი შესრულებაც ჯოყოლამ მეგობრის რანგში ვერ შეძლო, ვაჟა ალაზას ასრულებინებს ცოლის რანგში. ზვიადაურისადმი ალხასტაისძეების ერთგულების მაგისტრალური ხაზი ვაჟამ ორად გაყო და ჯოყოლასა და ალაზას შორის გაანაწილა. ჯოყოლას მიერ ზვიადაურის ვაჟკაცობის აღიარება და მის მიმართ მამაკაცური თანაგრძნობის გამოხატვა ქალის (ალაზას) მეშვეობითა და აქტიური თანამონაწილეობით ხდება: სწორედ ალაზა უწოდებს ზვიადაურს პირველად „კაი ყმას“ („ვინ გაჭმევს კაი ყმის ლეშსა...“). ალაზასავე სიტყვით ეძლევა პირდაპირი შეფასება ზვიადაურის მიმართ ჯოყოლაში აღძრულ გრძნობას: „ცრემლები შემინირია/ იმ შენი მეგობრისიდა“. სწორედ ალაზა გლოვობს ზვიადაურს, ალაზა პატრონობს ცხედარს, დაბოლოს, სწორედ ალაზა აღიარებს და შეფასებას აძლევს მომხდარს: „ორთავ შევცოდეთ ქისტებსა, /მათ შამიჩვენეს ქმარია.../მე უფრო დიდ ცოდვა მაქვს,/ უცხოსთვის ცრემლი ვღვარია.“

ალაზა ქალის რომანტიკული და იმავდროულად, ძალზე რეალისტური სახეა. ფსიქოლოგიურად უალრესად ზუსტი და მოტივირებულია ყველა მისი სიტყვა და ქცევა. ჯოყოლასნაირ ვაჟკაცს სწორედ ალაზასნაირი ქალი უნდა ჰყავდეს ცოლად, მაგრამ ვაჟას ფრთხილად გადააქვს ჩვენი განწყობა თუ აღქმა ზვიადაურზეც. ალაზა ცოლის რანგში დასტირის ზვიადაურს, ამდენად, იგი ზვიადაურის პროტენციური მენყვილცაა ცოლის რანგში. ამ მომენტში ალაზა, როგორც სხვაგან ვთქვით, „კაი ყმის“ მარადიული ცოლის როლს (ფუნქციას) ასრულებს პოემაში. ვაჟა ალაზას „დამდგარი მზის სხივების“ ფონზე, ბუნების საყოველთაო გლოვის ფონზე ხატავს. მისი ტირილი ისევე ბუნებრივად ეწერება „ღვთით ნაბრძანები“ ბუნების გლოვაში, როგორც „მთის ოხვრა“ და „წყლის ბორგვანა“, და ესაა ალაზას გლოვის მასშტაბის ერთი (გარე ბუნებასთან გაზიარებული) ასპექტი. რაც შეეხება მეორე ასპექტს – ზვიადაურისადმი თანაგრძნობის შინაგან მასშტაბს, მასზე საუბრისას თამაზ ჩხენკელის მოსაზრებას დავიმონებთ: „ასეთი „თანაგრძნობის“ ენერგიას პიროვნების შინაგანი არსების ყველა სფერო (! – მ.კ.) უნდა მოეცვა და „გულის“ უღრმეს და უძლიერეს განცდას უნდა დამყარებოდა“ (ჩხენკელი 1989: 182).

„მე უფრო დიდი ცოდვა მაქვს/ უცხოსთვის ცრემლი ვღვარია“ – ამ აღიარებას ფინალური სიტყვის სიხისტე და კატეგორიულობა ახლავს და წარმოგვიდგენს სიკვდილისათვის სავსებით მზადყოფ ადამიანს, რომელმაც იცის მიზეზი (სხვათა შორის, ზუსტად ასეთივე, სიკვდილისათვის მზადყოფი ადამიანის ქმედებაა ჯოყოლას მარტოხელა ომი ხევსურთა ლაშქართან). პოემის მე-13 თავში ვაჟა თითქოს ნიადაგს ამზადებს ალაზას ღრმა სასონარკვეთისა და საბოლოო გადანყვებილების

მიზეზის საჩვენებლად („უცხო კაცისა მოზარევ, / ხევსურთ მოგიკლეს ქმარია“). რჩება შთაბეჭდილება (დროში ერთგვარი ჩამორჩენის გამო: „ნადი, იტირე, ალაზავ...“ (ანწყო) „...საფლავიც გაუთხარია“ (წარსული)), რომ ამ სცენაში ალაზა საკუთარ შინაგან ხმას ესაუბრება და არა „სხვას“, თითქოს საკუთარ მეორე „მე“-ს, როგორც ანონიმურ თანამოსაუბრეს – უხსნის თავის სასონარკვეთილ მდგომარეობას.

და მაინც, რა იგლისხმება „უფრო დიდ ცოდვაში“, და რა განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება აქ ცრემლს? ვაჟასთან ცრემლი განსაკუთრებული ემოციური მღელვარების ნიშანი და გულის სიტყვის ყველაზე თვალსაჩინო განსახიერებაა (გავიხსენოთ ალუდას, მამაკაცის ცრემლი მუცალის ცხედართან) – ეს ერთი. თავისიანისგან მკვდრის დატირების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და შესაბამისად, ალაზას ქცევის მოტივაციისთვის დამატებით არგუმენტს ვაჟას სიტყვებიდან ვგებულობთ მას შემდეგ, რაც ქისტებთან ომგადახდილი ხევსურები საკუთარ მკვდარს სამშობლოში წამოასვენებენ: „...ძვირად ღირს დანადინარი / თავისის ცრემლი მკერდზედა“. მანამდე გვიხსენოთ ზვიადაურის დედის სასონარკვეთილი გოდებაც: „როგორ ვიგონო თავისძე /ურჯულოს არემარეთა?...“ (შეიძლება საზღვრების უფრო გაფართოებაც ქართული პოეტური ტრადიციის კონტექსტში, მაგ., ბარათაშვილი: „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში/ ჩემსა წინაპართ საფლავებს შორის“... „ნუ დამიტვიროს სატრფომ გულისა, ნათესავისა გლოვისა ნაცვლად, დამიტვირებენ სვავნი მყივანი“ და ა. შ. სადაც თავგანწირვის მასშტაბი განისაზღვრება უცხო მიწაზე დაუტირებლად სიკვდილისათვის მზაობით). აი, სწორედ ამ „თავისის“ როლს ასრულებს ალაზა ქისტეთში მოკლული ხევსურის წინაშე, ამ „ძვირად ღირებულ“ ცრემლს ღვრის ზვიადაურის ცხედარზე უფრო მაღალი სამართლის – მადლისა და სიბრალულის სახელით.

ალაზას ქმედებათა ამ რიგით ვაჟას სინათლე შეაქვს ზვიადაურის მიმართ ალაზას დამოკიდებულების სწორ შეფასებაში, რომელიც ეფუძნება ვაჟკაცობისა და ქალობის იდეა-ღირებულებათა საფუძვლიან და იმავდროულად ემოციურ აღქმას: ზვიადაური იმგვარი პიროვნული ძალის ემანაციაა, რომელიც მოსვენებას არ აძლევს ადამიანს არც სიცოცხლეში და არც სიკვდილის შემდეგ. რაც შეეხება ალაზას, ანტიკური ეპოსის პერსონაჟთა მსგავსად, იგი აქ ცხედარზე მზრუნველ, ნამდვილ და ერთგულ ჭირისუფალს განასახიერებს და ვინ შეიძლება ასეთად მივიჩნიოთ, თუ არა ცოლი ან დედა?

მაშინ რატომ იდანაშაულებს ალაზა თავს „უფრო დიდ ცოდვაში“? მთელი პოემის მანძილზე ვაჟა ცდილობს დამაჯერებელი ფსიქოლოგიური და მორალური მოტივაცია მოუძებნოს ზვიადაურისადმი გამორჩენილ თანაგრძნობას. მაშ, რატომ არ აღმოჩნდა საკმარისი საკუთარი გულის

სიმართლე ალაზასათვის? ნაწილობრივ ამის პასუხს უკვე სასაფლაოს სცენა იძლევა: „ერთ მხრივ ხათრი აქვს თემისა,/მეორით – ღმერთი ამინებს.../ ეს ფიქრი გონებისაა, გული თავისას შვრებოდა... და ა. შ.“ დიდი ფსიქოლოგიური სტრესისა და დანაკარგის შემდეგ – ჯოყოლას სიკვდილი, ომი, მსხვერპლი, სისხლისღვრა, თემისგან გარიყვა – ალაზაში ძალუმად იღვიძებს გონების ეჭვიანი ხმა და მთლიანად ანგრევს გულის ურყევ სიმართლეს. ალაზას, სავარაუდოდ, უჩნდება ეჭვი საკუთარი ვალდებულების მიმართ და ეს ეჭვი ასე ჟღერს: ვალდებული იყო თუ არა ალაზა ეგლოვა „უცხო“, როგორც ქმარი? (სწორედ ამ ეჭვის პასუხია ჯოყოლას სიტყვები „მუდამაც უხდება“ – ესე იგი, *ყოველთვის, ყველა სიტუაციაში, გამონაკლისის გარეშე, ანუ მარადიულ განზომილებაში*). ჯოყოლას მხარდაჭერა დროებით აქრობს ალაზას ეჭვს, მაგრამ მოგვიანებით, ქმრის თანადგომის გარეშე დარჩენილ ქალს იგი გამანადგურებელი ძალით ეუფლება და მთლიანად იპყრობს მისი ცნობიერების შიდა სივრცეს („გულს მიკლავს, გონებას მირევს/ ფიქრები გაუგებარი“). ზვიადაურთან საბედისწერო შეხვედრით გამოწვეული დანაკარგი ალაზას გონებაში მისი ცრემლის მადლს ცოდვად გარდაქმნის. ფინალურ სიტყვაში იგი უკვე „უცხო“ უწოდებს ზვიადაურს მაშინ, როცა ჯოყოლასთან ქმრის „მეგობრად“ მოიხსენიებს. ვფიქრობთ, „უფრო დიდი ცოდვის“ აღიარების მიღმა უნდა იგულისხმებოდეს ის სახსოვარიც, რომლის შესახებაც მხოლოდ ალაზამ იცის და რომელიც, შესაძლოა, ზვიადაურის გლოვის – და შესაბამისად, ცოდვის – დამატებით, ბოლომდე გაუცნობიერებელ მოტივაციას ქმნის ქალისთვის.

ის, რასაც ვაჟას გმირები აკეთებენ, პიროვნების პირადი ტვირთი და პასუხისმგებლობაა. თემი, როგორც უმაღლესი ერთობა, ხელშეუხებელია – ასეთია ალაზას სიკვდილისწინა აღიარების შინაარსი. აქაც ისევე, როგორც „ალუდა ქეთელურის“ ფინალში – „...თემს ნუ სწყევთ, ნუ გადიქცევით ცეცადა“...–ვაჟას შემოაქვს ელემენტი, რომელიც მომხდარის მიმართ არამხოლოდ ავტორის დამოკიდებულების ამბივალენტურობაზე მიგვითითებს, არამედ მის სურვილზეც, პერსონაჟთა მიმართ გაჩენილი ღრმა თანაგრძნობის ფონზე მკითხველმა ერთმნიშვნელოვნად არ აღიქვას მომხდარი. ეს გადაწყვეტილება ალაზასთვის ცოდვად აღქმული პირადი არჩევანის გამოსყიდვის გზაა, რომელსაც ჯოყოლა სიტყვით არ აღიარებს, მაგრამ ხვესურებთან მარტოხელა ბრძოლითა და სიკვდილით გამოისყიდის.

ორივე სიკვდილი – თვითმკვლელობა, ანუ საკუთარი თავის მიმართ გამოტანილი განაჩენია.

თემის, როგორც ერთობის წინაშე პერსონაჟთა პასუხისმგებლობის თამასა, როგორც ვხედავთ, ძალზე მაღალია. ვაჟა პირდაპირ არაფერს

ამბობს იმაზე, თუ როგორია ალაზას სიკვდილისწინა შეფასების მიმართ მისი, როგორც ავტორის დამოკიდებულება. შეიძლება თუ არა, ვივარაუდოთ, რომ აქ ალაზა ვაჟას პირით ლაპარაკობს? ვფიქრობთ, ეს შეფასება ალაზას ეკუთვნის, რადგან ვაჟა იქაა, სადაც გაბრაზებული ლაპარაკობს „საზარელად მყვირალ მდინარეზე“, „ლამდალრენილ, სასტიკ შავ ხეობაზე“, მოკლედ, ბუნებაზე, რომელიც თითქოს მზადაა ამ სასონარკვეთილი, მშვენიერი მსხვერპლის მისაღებად. ავტორის პოზიცია მხოლოდ ბოლო თავში გაცხადდება მითის, ლეგენდის სახით, მას შემდეგ, რაც ვაჟა მოქმედების განვითარების დასასრულს ციკლურ (განმეორებად, „მბრუნავ“, შექცევად) დროს ჩართავს და თავის გმირებს ირრეალურ მითოსურ დროსივრცეში „დააბინავებს“. ზედროული სიტყვით ვაჟა ერთგვარად „ასწორებს“ „წუთისოფლის სიმრუდეს“, მზერას არიდებს ადამიანური არსებობის უცნაურობასა და საიდუმლოს, მაგრამ ამ არიდებს ცხოვრების უსამართლობით, მოუწესრიგებლობითა და ქაოტურობით აღძრული, პოეტის „ჯანღივით მიძიმე“ სევდა ახლავს.

„დახუჭა ქალმა თვალები, მსწრაფლად მორევში ჩაიქცა“ – ვაჟა ხატავს სურათს, სადაც წყლის მბორგავ, მშფოთვარე მატერიალურ სტიქიას უერთდება ადამიანის სიცოცხლე, მისი მღელვარე სული. სარტრის აზრით, „სხეული განსაზღვრავს (მონიშნავს) ფსიქიკურ სივრცეს. ესაა ფსიქიკურის რეალური მახასიათებელი იმ აზრით, რომ ფსიქიკური დაკავშირებულია სხეულთან მელოდიური ორგანიზაციით. სხეული წარმოადგენს მის სუბსტანციას და მტკიცე პირობას, სწორედ ის იჩენს თავს ფსიქიკურის განსაზღვრისას. სწორედ იგი განთავსდება მექანიკურ და ქიმიურ მეტაფორათა საფუძველში, რომლითაც ჩვენ ვსარგებლობთ კლასიფიკაციისა და ფსიქიკური მოვლენების ახსნის დროს. სწორედ მას ვაყალიბებთ ხატებში, რომელთაც ვქმნით, რათა წარმოვიდგინოთ მოუხელთებელი გრძნობები (Captr 2000: 259-260).

აბორგებული, ამღვრეული მდინარისა და ალაზას აფორიაქებული, ტრაგიკული, პირქუში ფიქრები, მათი პლასტიკის საერთო ძირები კონოტაციურ მნიშვნელობათა დონეზე ქალის განწყობის, მისი გულისა და გონების მშფოთვარე მდგომარეობის, მისი აბორგებული სულის ხატს ქმნის. „ჩაიქცა“ მოძრაობის განსაკუთრებული პლასტიკაა, წყლის ნაკადის პლასტიკის მსგავსი, რომელიც ერთიდან მეორე ჭურჭელში გადაქცევას, გადაღვრას გულისხმობს (ოლონდ ვერტიკალურ განზომილებაში – ზემოდან ქვემოთ). ვაჟა ისე ხატავს ამ ეპიზოდს, რომ, ერთის მხრივ, მნიშვნელობათა ასოციაციური გადაძახილი ქმნის განცდას, თითქოს ალაზა წყლის სტიქიას ერევა როგორც მისი ნაწილი, ერთი შენაკადი, თავისივე ბუნებრივ საწყისს დაბრუნებული. მეორეს მხრივ კი გაბოროტებული, განრისხებული მდინარის ფონზე საგრძნობლად ემორდებით წყლის,

როგორც მაცოცხლებელი, განმმენდი და გარდამქმნელი ძალის მნიშვნელობებს და მის საპირისპირო გააზრებას ვუახლოვდებით, რომელიც არაერთი ხალხის მითოსშია დადასტურებული. ამ გააზრების თანახმად, წყალი ჯერაც „გაუფორმებელი სიცოცხლის სათავეა, მასში ჩაკარგვა არა თუ ადამიანობის, როგორც ასეთის, საზოგადოდ რაიმეგვარი ფორმის სახის მოშორებაა – ეს, ჩანს, თავისი ინდივიდუალობის ტყვეობიდან გაქცევის გზაც არის“ (თუმანიშვილი 2001: 375).

ფინალურ სცენაში წყლის სწორედ ეს არქაული, ქაოტური, ყოვლისნამღეკი, უარყოფითი მნიშვნელობებია შემოტანილი: „მდინარე მოჭქუხს, მრისხანებს,/ ზედ ასქდებოდა ლოდებსა, დღესაც ისევე ბოროტობს,/ არ იცის, რისთვის ჰგოდებსა. /არ ეშინიან ტანჯვისა,/იმან არ იცის სიკვდილი,/ ერთი რამ იცის მხოლოდა: /ცრემლის ღვრა, მალლა ყვირილი,/ მუდამ ჟამს უცინარობა,/ მარტო ტირილი, ტირილი“... „რა საზარლადა ხმაურობს,/ როგორ საზარლად მდინარებს!/ ლაშ-დაღრენილი, სასტიკი/ შავი ხეობა მძვინვარებს“. წყლის ამ მრისხანე, ველური სტიქიის ხატი საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ აქ ბუნების სიმპათიკურ განცდაზე კი არაა საუბარი, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს, არამედ „ჯერ გაუფორმებელ სიცოცხლის სათავეზე“. მასში დანთქმა ფარულად სწორედ ალაზას გაღვიძებული ინდივიდუალობის უკანდახევაზე, მარცხზე მიგვანიშნებს. ვაჟას აზრი დიდი ხელოვნებითაა „ჩანწული“ არამხოლოდ ალაზას სიკვდილისწინა აღიარებაში, არამედ აბორგენული წყლის სტიქიის მიმართ პოეტის აშკარად გამოხატულ გულისწყრომაში, ეს ორი ფაქტორი კი სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის უმწეობისა და პიროვნული არჩევანის უკიდურესი სირთულის აღიარება, რასაც ნიადაგს უმზადებს ვაჟას გოდების ხმა სცენის დასაწყისში, სადაც იგი ღმერთს ბეჩავის, ტანჯულის შეწყალებას, მათი სულების მიბარებას თხოვს. ეს ხმა ბუნებრივად ერწყმის ავდრისა და მდინარის, ზოგადად, ბუნების იმ ხატს, რომელსაც ვაჟა პოემის ბოლოს წარმოგვიდგენს და ალაზას თვითმკვლელობის სურათთან ერთად არამხოლოდ ყოფიერების მიმართ ვაჟას ღრმა იმედგაცრუებაზე მიგვითითებს, არამედ სწორუპოვარ ტრაგიკულ სცენას ქმნის.

ზვიადაურის სინათლემ მოხიბლა ჯოყოლა. მის სინათლეს გაჰყვა ალაზაც. ზვიადაურის სტუმრობა საბედისწერო აღმოჩნდა ქისტებისთვის.

დამონებანი:

- Vaja-Pshavela. *Leksebi, Motkhroebi, P'oemebi, P'iesebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota Mts'erali“, 1960 (ვაჟა ფშაველა. *ლექსები, პოემები, მოთხრობები, პიესები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1960).
- Kvach'ant'iradze, Manana. *Vektorebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “meridiani”, 2013 (კვაჭანტირაძე, მანანა. *ვექტორები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013).
- Sartre, Zh.P. *Bytie i Nichto*. Moskva: izdatel'stvo “respublika”, 2000 (Сартр, Ж.П. *Бытие и ничто*. Москва: издательство „республика“, 2000).
- Tumanishvili, Dimit'ri. *Ts'erilebi, Nark'vevebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “ts'minda nino”, 2001 (თუმანიშვილი, დიმიტრი. *წერილები, ნარკვევები*. თბილისი: გამომცემლობა „წმინდა ნინო“, 2001).
- Chkhenk'eli, Tamaz. *Mshvenieri Mdzlevari*. Tbilisi: gamomtsemloba “merani”, 1989 (ჩხენკელი, თამაზ. *მშვენიერი მძლევარი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).

**Manana Kvachantiradze
(Georgia)**

**Psychological Motivations of Characters Actions in Vazha-Pshavela's
„Host and Guest“: Agaza**

Summary

Key words: Agaza, motivation, mourning, compassion, personal responsibility.

In the article we analyze psychological motivation of woman character of Aghaza in Vazha Pshavela's poem „Host and guest“.

The battle with Zviadauri should be appraised by a person and not by a crowd as perception of crowd is spontaneous and lacks moral aspects. In the poem personal appraisal is given in the mourning of Agaza.

For Vazha Pshavela Agaza is an image of beauty, like natural phenomenon she is an organic part of world beauty. To such creation nature and tradition assigns obligation to mourn for „decent man“.

The obligation of mourning gives clear motivation to Aghaza's actions. Addressing heart is Vazha's style. On the one hand we can observe „Pan“ approach, when person prioritizes heart(nature) over mind, on the other hand - it is Christian concept of „heart“- the organ of compassion and love. Vazha Pshavela provides further emotional details of Agaza's compassion. Agaza adopts role of Zviadauri's wife. She represents symbolic function of eternal wife of „decent man“. In the poem

she does not directly approach Zviadauri as it is supposed during intimate dialogue, but instead she speaks in third person, as to other, as to stranger therefore indicating that her grief belongs to the role and not to reality.

Agaza's motivations in relation to Zviadauri are psychologically precisely elaborated by author. Special attention deserves the scene of cutting Zviadauri's moustache as a symbolic sign of his memory that is followed by Agaza's nightmares. She constantly hears voices of collective blaming. The reader can witness unclear, abstract thoughts and emotions of a woman that is stuck in her ambiguous condition. Consequently this internal battle drains all her energy.

Associations and compositional structures of the poem are built thoroughly. The voice of conscious revives face of Agaza's brother rather than of her husband. It is her brother that questions her as a woman; It is to her brother to whom Jokola justifies her mourning. Jokola (husband) validates the woman blamed by everyone, including himself: „it's always correct for woman to grieve for descent man”. These words had to be pronounced by a husband in order to defend the greater value of mourn. With these words Jokhola not only approves the highest force of compassion that exists beyond the time („always”) but he gives value of grace to Agaza's action („You have cried, its grace, who am I to judge you?”)

Vazha does not accentuate romantic, humanistic character of Jokola, instead he gives more realistic resolution: he divides Alkhastaidzes' devotion to Zviadauri between Agaza and Jokhola. Appraisal of his courage and masculine compassion is revealed by active incorporation of woman (Agaza). It's Agaza who first identifies him as a „decent man”. She is also the one who gives name to friendly feeling aroused in Jokhola towards Zviadauri. She mourns for Zviadauri, she takes care for his corpse and summerizes whole occurrence in the final scene of the poem.

Chain of actions explains Agaza's relation towards Zviadauri. Her perception of ideal man and ideal woman is at the same time value based and emotion-based. Like epic Greek characters Agaza represents authentic mourner that takes care of the corpse of the hero. But why the truth of her own heart is not enough for her?

After a huge psychological stress – death of Jokola, war, bloodshed, uncertain voice wakes up in Agaza's mind the and desstroys unshakable truth of her heart. Aghaza's doubt is probably related to her obligation.

The mind of a woman left without husband fully surrenders to a doubt („It kills my heart, muddles my mind with uncertain thoughts.”). The loss caused by fatal encounter with Zviadauri transforms grace of her tears into a sin. In her last words she mentions him as a „stranger” while talking to Jokhola she calls him „his friend”.

Every action of Vazha Pshavela's charcters is under their personal responsibility. Community as the higher unity is inviolable – this is the main idea of Agaza's final confession.

Turbulent river and tragic thoughts of a woman, her anxious state of mind and heart fully resonates with her turbulent state of soul. Unique plastic of her falling into the river is like streaming water plastic. The meaning of the word describing her movement is similar to action of pouring liquid from one vessel into another.

Whole picture represents fusion of Agaza with water as if she was one of its torrents returning to its original source. The same time observing cruel, angry river we get distanced from purifying connotation of water and come closer to its opposite idea that is common in mythology of various people.

Dissapearing in the water is the sign of death of her recently born individuality.

Author's position is manifested in the final chapter as a myth, legend. Vazha Pshavela introduces (cyclic) time therefore providing unreal, mythological time-space for his characters. This is an attempt to somehow balance unfair human existence, to avoid the mystery of human existence. However, this avoidance is accompanied by „heavy mist” of sadness caused by unfair, disorganized and chaotic human life.

მაია კვიციანი
(საქართველო)

ანტიკური სახე-სიმბოლოები ლია სტურუას
პოეზიაში

ანტიკური სამყარო მრავალშრიანია, მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების არაერთი ნიმუში სწორედ ამ მასალას იყენებს. მნიშვნელოვანია, როგორ ხდება უკვე არსებული მოტივების, სახეებისა და სიმბოლოების გადაზრება მწერლისა თუ ხელოვნების სხვა დარგის წარმომადგენლის მიერ. რა სიახლე შემოაქვს თანამედროვე ნიმუშს, რომელიც ქმნის ახალ სააზროვნო არეალს და, ამდენად, უკვე არსებულ წყაროსაც ინტერპრეტაციით ამდიდრებს.

ლია სტურუა მეოცე საუკუნის 70-იანელთა თაობის წარმომადგენელია, პოეტმა თავისი ადგილი უკვე დაიმკვიდრა ლიტერატურულ სივრცეში. მისი შემოქმედება არაერთი კუთხით არის საინტერესო და შეფასებული: „პოეტური ასოციაციები და მოულოდნელი მხატვრული სახეები მიმართულია იმ არაორდინალური შინაგანი ხილვის გადმოცემისაკენ, რომლის პოეტური რეალიზება სხვა ფორმით შეუძლებელი ჩანს“ (ბენაშვილი 1989:181); „ლია სტურუას პოეზია ზედმიწევნით განწმენდილია, როგორც დრომოჭმული პოეტიზმებისგან, ასევე ძველი ყაიდის მაღალფარდოვნებისაგანაც“ – (ასათიანი 2002:11); „ლია სტურუას პოეზიის ენა ნატიფი და გამჭვირვალეა...“ (ჯალიაშვილი 2007: 91) ლია სტურუა შეფასებულია როგორც ორიგინალური სტილის მქონე, ინტელექტუალური პოეზიის ავტორი, რომლის სამყაროსაც ლირიკული მე განსაზღვრავს. ის იმ პოეტთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც არა მხოლოდ ლექსის ფორმის მრავალფეროვნებით, არამედ სათქმელისა და იდეის განსხვავებულად აღქმით ამახსოვრებენ თავს მკითხველს. პოეტურ ნიმუშებში არსებული პარადიგმები გადააზრებულია და ხშირად თითქოს დაპირისპირებული სიტყვები ჰარმონიულად თანაარსებობენ. მის პოეზიაში ანტიკური სახე-სიმბოლოები ახალ შინაარსს იძენს. ეს სამყარო ავტორისთვის უჩვეულო და მუდმივი ფიქრისა და აღმოჩენის შესაძლებლობის მქონეა. სწორედ ამ ნიშნით (ჩემ მიერ) გაერთიანებული ლექსების განხილვის კვალდაკვალ დავაკვირდებით რა ნიშნები გამოარჩევს შერჩეულ ნიმუშებს და რა კონტექსტებით ამდიდრებს უკვე არსებულ წყაროებს. ამ თვალსაზრისით ერთ-ერთი საინტერესო ლექსია „ანტიკური სონეტი“, მხატვრული რემინისცენციების საშუალებით პოეტი გვახსენებს იმ სისასტიკესა და სიყვარულს, რომლითაც გამორჩეოდა აღნიშნული პე-

რიოდი: „თეთრი ჭირი“ „მარმარილოს ცხელი ელიტა“, „სისხლის ტბაში მობანავე ბრინჯაოს გმირი“, „მრუში გენები“... სინტაგმათა ეს ნიმუშები, მკითხველის მეხსიერებიდან გამოიხმობენ ანტიკური სამყაროს სახეებს, სონეტის მთავარი აზრი სწორედ მათი დეკოდირებით მიიღწევა, რომლის შედეგადაც ერთი მთლიანი ისტორია ცოცხლდება რეციპიენტის აზროვნებაში.

ზღვა იყო ღმერთი, მიწაცა და ჰაერიც ღმერთი,
ერთს რომ უყვარდა ჩვენი გმირი, მეორე კლავდა
ხან ქუსლი ჰქონდა მას უმწეო და ხანაც მკლავი,
რომელზეც ქალი დაენვეთა – მდინარე თეთრი,
ისიც გაზრდილი ბედისწერის ურძეო ხსენით,
ფუთ ბრინჯაოში ერთი სუსტი ქუსლის მჩხრეკავი,
სისხლის აღრევა, სისასტიკე, მრუში გენები
გველის წინილებს – მარმარილოს ტორსებს ჩეკავდნენ,
მერე, ყველაფრის პოეზიით გადამლეკავი,
თვალეზდათხრილი ჰეგზამეტრი იდგამდა ენას.

(სტურუა 2013: 440)

„თვალეზდათხრილი“ ასოციაციურად შეიძლება დავაკავშიროთ ჰომეროსთან (რომელიც გადმოცემის თანახმად ბრმა იყო) და ოიდოპოსთანაც (რომელიც თავისი დანაშაულის გაცნობიერების შემდეგ თვალეზდათხრის), თუმცა, ვფიქრობ, ალბათ ბევრად მართებული იქნება თუ ვიტყვით, რომ ძირითადი კონცეპტი მაინც ხედვისა და მეტყველების აქტუალიზებით გამოხატა ავტორმა. „თვალეზდათხრილი“ იდგამს „ენას“, ენა ანუ პოეზია ხდება ყველაფრის „გადამლეკავი“, მოცემული სიტყვა „გადამლეკავი“ კარგავს თავის მნიშვნელობას და „მომწესრიგებლის“ „ჰარმონიაში მომყვანის“ ფუნქციით გამოიყენება, რაც ექსპრესიას აძლიერებს და ანტიკური პერიოდის კონტრასტებით აღსავსე სურათს უფრო ადვილად აღსაქმელს ხდის. ასევე ხაზგასმულია, რამხელა მნიშვნელობა აქვს პოეზიას ამ მრავალი განსხვავებული ღმერთისა და გრძნობის სამყაროში.

ამავე პერიოდს აღწერს თავისუფალი ლექსი „მითის გახსენება“, რომელიც ზეესისა და მისი შვილების ისტორიას ეხება, რომლებმაც ციხე – ოლიმპო გატეხეს და „ზეცის თვალი დატოვეს ღია“, რის შედეგადაც „ცრემლივით აკრიალდა ახალი ღმერთი“. კონტრასტი იქმნება ცნებების „ციხისა“ და „ღიას“ შეპირისპირებით, ახალი ღმერთის ცრემლთან შედარება კი გვანიშნებს, რომ აქამდე უჩვეულო, – გრძნობისმიერი ელემენტები იწყებენ მოქმედებას, რაც დიდი ცვლილების ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ. აღსანიშნავია, ავტორის დამოკიდებულება, მისი ტექსტები

ყოველთვის გულისხმობს ადრესატს, რომელმაც უნდა დაინახოს არამხოლოდ მითოსური სამყაროს მრავალშრიანობა და საზრისი იმ კონკრეტულ არეალში, არამედ მათი თანამედროვეობა და სიცოცხლისუნარიანობა, რაც გამოიხატება იმის გააზრებით, რომ ცვლილებები მარადიულია და ეს სამყარო, რომელიც მითის სახით არსებობს ანმყოფი სხვადასხვაგვარად ტრანსფორმირდება. ასეთი დამოკიდებულება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა თავისუფალ ლექსში „კენტავრი“. – ბერძნული მითოლოგიის ამ უჩვეულო არსების გახსენება, ერთი შეხედვით უცნაურ – ურბანულ გარემოს უკავშირდება. „კენტავრები – ცხენკაცთა მძლავრი მოდგმა, ტყისა და გამოქვაბულთა დემონები, ტყიურები, ურჩხულები („ფერეს“) ურჩხი და უხეში ქმნილებანი, რომელთაც ცხენის ტანი ადამიანის თავ-მკერდი, ხელები და გონება აქვთ“ (გელოვანი 1983: 245) თუმცა, ისინი მხოლოდ მახინჯი და უარყოფითი თვისებების მქონე არსებები არ არიან. ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი კენტავრი ქირონია, რომელიც თავს სწირავს პრომეთესთვის. სწორედ ეს მითოლოგიური არსება გახდა შთაგონების წყარო არაერთი მწერლისა და ხელოვანისთვის. მეოცე საუკუნის ამერიკელი კლასიკოსი მწერალი ჯონ აპდაიკი საკუთარ რომანში („კენტავრი“) ერთ-ერთ მთავარ შრედ სწორედ ამ მითს იყენებს: „ნაწარმოებში ცენტრალურია მითი ქირონზე – კეთილშობილ კენტავრზე, მაგრამ „კენტავრს“ ერთი რომელიმე კერძო მითოლოგიური სიუჟეტი კი არ უდევს საფუძვლად, არამედ რამდენიმე მნიშვნელოვანი მითის გამაერთიანებელი მითოსური სიტუაცია, რომელთა მხატვრული დამუშავებით ავტორმა ნაწარმოებს მრავალი ასოციაციური პლანი შესძინა. თავად აპდაიკი ამბობდა, რომ ნიგნის იდეა დაებადა კენტავრის მითის ნაკითხვის შემდეგ. „იგი შეძრა ქირონის უანგარო თავგანწირვამ პრომეთეს გადასარჩენად. სწორედ ამ სიუჟეტმა მისცა ბიძგი ავტორის ჩანაფიქრს, დაენერა რომანი კაცზე, რომლის ცხოვრების თითოეული დღე სწორედ უანგარო თავგანწირვის ნიმუშია“ (ჩომახიძე 2001: 134). ქართველი პოეტიც ამერიკელი მწერლის მსგავსად კენტავრს დადებით არსებად წარმოგვიდგენს, აქცენტი კი ძალიან ყოფითი თემისკენაა მიმართული. როგორც აღვნიშნეთ, ღია სტურუა ურბანულ სივრცეს – ქალაქს აღწერს, ლექსის ლირიკული გმირი აკვირდება ვიწრო ქუჩებს და ამჩნევს „დამწვარ ელსადგურებს“, ადამიანთა შორის გაუცხოებას, „ოცნებას გადაჩვეულ“ ხალხს და ერთ უჩვეულო კაცს, რომელიც სხვებმა განირეს:

...ოცნებას გადაჩვეული ადამიანები
 თუ ბადაგის სიტკბოთი
 ღვიძლატიკივებულები,
 საკუთარ ნაღველში ამონობილ
 ისარს ესვრიან კაცს,

რომელიც წელს ქვემოთ ცხენია,
რადგან მანქანით ვერ იარა
ამ ვინო და დამხრჩვალ ქუჩებში,
ვერ დაჯაბნა სანყლები,
ხალხიც შეეცოდა,
მაძლარი, კმაყოფილი, ამპარტავანი,
მაგრამ შიშველი ბარტყივით უმწეო
დროის წინაშე
და შხამიანი ენებისა და ისრების
სამიზნედ გადაიქცა,
როცა ისედაც ტკიოდა ზურგი
მაგიდასთან ჯდომისგან და წერისგან
და ახლა მთელი ტკივილი
ხერხემალში დაუგროვდა,
მაგრამ არც ხმა ამოუღია,
არც წიგნი აუფარებია,
ისე კვდებოდა...

(სტურუა 1987: 47)

ეს თანამედროვე კენტავრია – ნახევრად ცხენი და ნახევრად კაცი, რომელსაც გააზრებული აქვს ეკოლოგიური პრობლემა – ის ვერ უგულებელყოფს „კმაყოფილ და ამპარტავან ადამიანებს“ და მანქანით არ ივლის „ვინო და დამხრჩვალ ქუჩებში“, თუმცა თავად განწირულია. შესაძლოა აქ იყოს ალუზია ქირონთან, რომელიც საკუთარი ნებით წირავს თავს. ვფიქრობ, კენტავრის სახის აპდაიკისა და ლია სტურუასეული გააზრება ერთმანეთს ჰგავს. ლირიკულ ნიმუშშიც სწორედ უანგარო თავგანწირვაა ასახული. „თანამედროვე კენტავრი“ არ თმობს საკუთარ პრინციპებს და იღუპება სწორედ იმ ადამიანების ხელით, რომლებიც თავად ვერ გაიმეტა. კენტავრის სახე მსგავსადაა წარმოდგენილი ლია სტურუას პოემაშიც, სახელწოდებით „არანის წრეში“: „...შუა ქალაქში... ცხენს კი არა/ მანქანის მეტალს მიხორცებული კენტავრები/ მისდევენ სალოსს...“ (სტურუა 1977: 57) – იგივე სივრცე და იგივე სახე, სათქმელიც მკაფიოა, ცხენისა და კაცის ჰარმონია დარღვეულია, „მანქანის მეტალს მიხორცებული ადამიანები“ – კენტავრის სახით გვევლინებიან. ავტორი ქალაქურ დისჰარმონიას გვიჩვენებს და მითოსური არსების ამ სივრცეში შემოყვანით, თანამედროვე ყოფის ამსახველ, მკითხველისთვის სრულიად გასაგებ კონცეპტს ქმნის, ნაცნობ პრობლემატიკას გამოკვეთს. კენტავრის სახე მოცემულ გარემოში თითქოს მოულოდნელია, მაგრამ სათქმელის ერთიან კონტექსტში გააზრება, არანაირ გაუგებრობას არ იწვევს, პირიქით ექსპრესიას მატებს სათქმელს. „ღია სტურუა საერთოდ დაპი-

რისპირების პოეტია, უფრო სწორად, ისეთ კონტრასტულ ცნებებს უყრის თავს ერთ ჭერქვეშ, შეიძლება, მისი პოეტური სამყარო ვინმეს „ზამთრის ბაღად“ მოეჩვენოს, მაგრამ ამ ბაღში იმდენი ცხოვრებისეული ეკალია, ძნელი წარმოსადგენია, განყენებული მსჯელობისთვის მოიცალოს მკითხველმა“ (ჭილაძე 1980: 3). ეს შეფასება, ვფიქრობთ, ზედმინევენით გამოხატავს ლია სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთ ასპექტს, რადგან ფაქტია, რომ ჩვენ წინაშეა არა მარტივად გასაგები, არამედ სიმბოლოებით, ასოციაციებით დატვირთული, ღრმად ინდივიდუალური და ორიგინალური პოეზია.

ბერძნული მითოლოგიის ასევე ძალიან ცნობილი პერსონაჟია ორფეოსი, რომელიც მრავალი მუსიკალური, ლიტერატურული თუ ფერწერული ნიმუშის წყარო გახდა (იხ. გუსტავ მოროსა და ემილ ბენის ტილოები სახელწოდებით „ორფეოსის სიკვდილი“). პოეტური ნიმუშის ერთ-ერთ მაგალითად განვიხილოთ მეცხრამეტე საუკუნის ინგლისელი მწერლის პერსი ბიში შელლის „ორფეოსი“, გთავაზობთ გივი გაჩეჩილაძის თარგმანს:

ადამიანთა ქმედებისგან განსხვავებული,
იგი აროდეს ჰკარგავს ძალას და ხმათა ცვლაში
შეთანხმებულად ცხოვრობს სიბრძნე და სილამაზე,
შეხმატკბილებულ აკორდებში შეერთებული.

(Shelli 1942:104)

ორფეოსი მარადიული სახეა, მისი ძალა მისსავე მუსიკაშია განხორციელებული. ლია სტურუას ლექსში „ორფეოსი“ „ნახევრად ქნარი და ნახევრად კაცი“ მარადიულ რაინდად არის წარმოდგენილი. გვახსენებს მითს, უჩვეულო ადამიანის შესახებ, რომელიც მუსიკის მეშვეობით არგონავტებს დაიხსნის, ხოლო ევრიდიკეს, საკუთარი მეუღლის გამოსახსნელად ჰადესში ჩადის. „მინისქვეშეთში მიდის ოპერა“, – წერს პოეტი და მკითხველს მუსიკალურ პაროლს აძლევს (ალიტერაციას – „გ“ და „კ“ თანხმოვნები ქმნის, ხოლო ასონანსს – „უ“-სა და „ი“ ხმოვნების გამეორება). „ეკალი გულში – სახელი გლუკი“ და ამ სახელის ხსენებით მკითხველს ახსენდება გერმანელი რეფორმატორი კომპოზიტორის კრისტოფ ვილიბალდ გლუკის ოპერა, სახელწოდებით „ორფეოსი და ევრიდიკე“ https://www.youtube.com/watch?v=vuFA5_Kq7Tg), რომლის მეშვეობითაც შეგიძლია მივხვდეთ ლირიკული სუბიექტის განცდებს, იმ ტკივილს, რომელიც აიძულებს მას, მოუხმოს ორფეოსს:

სანამ ღმერთები გადამთელავენ,
უნდა მოვიდეს, უნდა მიშველოს,

გამომიგზავნოს ბროლის ყელიდან
ხმა ობოლი და სულმთლად შიშველი...
(სტურუა 2013: 148)

ორფეოსი – მუსიკა მხსნელია მოცემულ შემთხვევაში. მუსიკა – ხელოვნება ამ ფუნქციით ხშირად გვევლინება ღია სტურუას შემოქმედებაში.¹

„ხელოვნების მაგიურ ძალას სასწაულების მოხდენა შეუძლია, ღამის მიცვალებული მკვდრეთით აღადგინოს, გვეუბნება მითი.

ასეთი რწმენა ჰქონდათ ელინელებს.

...მაგრამ კათარზისი დროებითი მოვლენაა, როგორც ევრიდიკეს ჰადესისაგან გამოხსნა.

ილუზია იფანტება და ცხოვრება თავისი გზით მიედინება. მოდის ახალი ხელოვანი და ყველაფერი თავიდან იწყება, რათა ხელახლა მოხდეს ბიოლოგიურ ძალთა ჰუმანიზება.

თითქოს გრძელდება სიზიფეს შრომა“ – (სიგუა 2005:4) ასე განიხილავს ორფეოსის მითს ლიტერატურის კრიტიკოსი სოსო სიგუა. ვფიქრობ, სამივე ავტორის ნააზრევში საერთო ნიშანი ორფეოსის მარადიულობაა, ის მხსნელადაც შეგვიძლია გავიაზროთ, სიყვარულისა და თავდადების მაგალითადაც წარმოვადგინოთ. ღია სტურუას სასარგებლოდ კი იმის თქმა შეიძლება, რომ ამ სახე-სიმბოლოების გამოყენებისას არ იქმნება ბანალურობისა და განმეორების განცდა, მიუხედავად იმისა, რომ მითოლოგიური მასალით სარგებლობაში არაფერია ნოვატორული. მითები ყველა დროსა და ეპოქაში სხვადასხვა იდეით იტვირთება და სწორედ ესაა მათი უნიკალურობისა და თანამედროვეობის საიდუმლო, ხოლო თუ როგორ დაამუშავებს მწერალი უკვე ყველასთვის ცნობილ მასალას, მის ნიჭიერებასა და პოეტურ ოსტატობაზეა დამოკიდებული.

მითოლოგიური სახე-სიმბოლოები გვხვდება ლექსებში: „პენელოპე“ „სიზიფეს ლოდი“, „ოდა სიზიფეს“, „პლატონის მოტივებზე“, „მედეა“... თავისუფალი ლექსი „პენელოპე“ რემინისცენციებისაგანაა აგებული, მკითხველი ხვდება ვინ არის ნაგულისხმევი სტრიქონებში: „ზღავაზე დასრიალებს /ანუ ორ ხმელეთს შორის/ განოლილ ჰომეროსზე/ მის სიბრმავეს აპატიე/ ქალების ღამეები და პროჟექტორები.../ (სტურუა 2013:1 07) პოეტი ოდისევსის მოგზაურობის კიდევ ერთ ეპიზოდზე შეაჩერებს მკითხველის ყურადღებას: „ყურებს ცვილით კი არ დაიხშობს, მოიჭრის და სიგიჟის საბუთებივით / მიუგდება იმ დროებით ქალებს...“ (სტურუა 2013:107) პენელოპეს მოლოდინის პარალელურად ოდისევსის თავგადასავალი, ნიმფა კალიფსოსთან თუ სირინოზებთან შეხვედრაა

1 იხ. კვიციანი მაია : „მუსიკა და ღია სტურუას რემინისცენციები“ „სტუდენტური კვლევები“, ლიტერატურათმცოდნეობა 2018 – 6.

მინიშნებული. ლექსი არ გამოირჩევა კომპოზიციური ერთიანობით, თითქოს ფრაგმენტებისგანაა აგებული, თუმცა პოეტური სახეების, მინიშნებების, ერთგვარი პაროლების ამოცნობა ამთლიანებს სურათს, ამასთან, პოეტურ ნიმუშში დასმული კითხვების მეშვეობით ნაცნობი მითი ახალი ნიუანსებით წარმოგვიდგება: „ვის უნახავს პრიალა სიყვარული?“ „რამდენიმე ნორმალური კაცი რომ განასკვო, ერთი სიგიჟე არ გამოვა?“ „რა მოგცა მოთმინებამ?“ ეს შეკითხვები იმთავითვე პასუხებს კი არ მოითხოვს, არამედ ამ ისტორიის დაფარული შრეების ამოცნობისა და მასზე ფიქრისთვის განაწყობს მკითხველს. ასევე, აღსანიშნავია ლექსში გამოყენებული სინესთეზიის ნიმუშიც:

ბრმა რომ იკითხავს: – რა არის ლურჯი?
და შოპენის ეტიუდში ჩააყოფინებენ ხელებს...
(სტურუა 2013:107)

ლექსი ამ უჩვეულო სტრიქონებით მთავრდება, რთულია ამგვარი პოეტური წარმოსახვის ინტერპრეტაცია, თუმცა, ვფიქრობ, ავტორმა ძალიან ზუსტად, დაკვირვებითა და საოცარი სიცხადით გვიჩვენა ადამიანის ადქმის უჩვეულობა, სამყაროს უნიკალურობა, მრავალფეროვნება თუ მრავალხმიანობა.

ლექსები „ოდა სიზიფეს“ და „სიზიფეს ლოდი“ ერთსა და იმავე თემას ეხება, თუმცა საკითხი სხვადასხვაგვარადაა მოწოდებული (სიზიფეს მითი საყოველთაოდაა ცნობილი და მის განხილვას არ შევუდგები), „სიზიფეს ლოდი“ გამორჩეულია ტროპული სახეებით, წვიმა სიმძიმის გამო მკვდარ ფრინველთან არის შედარებული, „ხერხემლიანი ჰაერი“ ცას უფრო მღვრიედ აჩენს. გმირი მოხრილია ტვირთისაგან – მძიმე ლოდისაგან, რომელიც „აბრეშუმით ნატიფია“. აბრეშუმთან ლოდის შედარება და მათ შორის არსებული შინაარსობრივი კონტრასტი გვაფიქრებს „ლოდის“ – ტვირთის მრავალგვარობასა და უჩვეულობაზე; ამავე თემას ეხება ლია სტურუას სონეტი „ოდა სიზიფეს“. როგორც აღვნიშნეთ, ავტორისთვის არ აქვს მნიშვნელობა ვერსიფიკაციის რომელ საშუალებას მიმართავს, მისთვის სათქმელი განაპირობებს გამოხატვის ფორმას და არა პირიქით. ამიტომაც მკაცრად განსაზღვრული ფორმის მქონე სონეტშიც კარგად წარმოჩინდება პოეტური ოსტატობის ხარისხი:

არ დაიჯერო რომ დაკარგა ცამ მნიშვნელობა,
რომ უაზროა სილურჯეში ხელის ფათური.
ნეტა, ღვთაებრივ სისადავეს რატომ ვართულებთ,
როცა აქვეა მწვერვალებიც და ქვესკნელებიც,
რომელთა შორის მითიური სიზიფე დადის,
კაცი შვეული, უძინარი და ბედნიერი,

რადგან სათავე უფსკრულში აქვს, მწვერვალზე – ვარდი, ჩემს წვალებასაც რომ დაჰკრავდეს მისი იერი. ჩემს ფიქრს, რომელიც კანონიერ ჩარჩოში არ დევს, ლექსს კი არ უნდა წარეკვეთოს თავი და ზომა. არ გაუფრინდეს ქარში თმები, ფესვი არ მოკვდეს, ამაზე ფიქრი, შეუმჩნეველად დღეებს ამოკლებს, რომლებსაც მაინც ავივსებდი სიზიფეს შრომით, თუ შეფასების ერთეულად მივიჩნევთ ვარდებს... (სტურუა 1999: 9)

საინტერესო და მართებულია ლიტერატურის კრიტიკოს დალილა ბედიანიძის მოსაზრება, რომელსაც სრულიად ვიზიარებ და ამიტომაც ვრცლად გთავაზობთ: „არსად არ არის ლოდი ნახსენები, რომელსაც სიზიფე მწვერვალისაკენ მიაგორებს. ლოდს აქ ცვლის ვარდი, რომელიც ღია სტურუას ლექსში ღვთაებრივი ტვირთის მეტაფორად უნდა მივიჩნიოთ. პოეტის შრომა ამ ლექსში გაიგივებულია სიზიფეს შრომასთან, რომლის მიზანიც ამაოებასთან ბრძოლაა. სტრიქონში „ლექსს კი არ უნდა წარეკვეთოს თავი და ზომა“ გვხვდება გამოძახილი ყაჩაღი პროკრუსტეს მითისა და ამ სტრიქონში შემოქმედებითი თავისუფლებისაკენ მოწოდებაც ამოიკითხება. ამაოებას შეჭიდებულ პოეტს, როგორც მითოსურ სიზიფეს ლოდი, ისე აქვს მინიჭებული ვარდი უფლისაგან ჯილდოდ იმისათვის, რომ მიუხედავად ყოველდღიური ამაოებისა, არ ეშვება საყვარელ საქმეს, რადგან ეს მისი არსებობის ერთადერთი გამართლებაა“ (ბედიანიძე 2009: 151).

ამდენად, მოცემული ლექსების განხილვის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ანტიკური სამყარო ქართველი პოსტისთვის მუდმივი ფიქრის საგანია; მითებისა თუ „ჰეგზამეტრის“ საშუალებით შემონახული ისტორიები იმთავითვე ამტკიცებენ საკუთარ მარადიულობას. ეს ამბები, რომლებშიც ადამიანური გრძნობები და მდიდარი გამოცდილება ინახება, მრავალგვარი ფიქრისა და მსჯელობის საშუალებას იძლევა. ყოველ ავტორს, რომელიც იყენებს ამ უნიკალურ მასალას ინტერპრეტაციაში საკუთარი ხედვა და დამოკიდებულება შეაქვს, ხოლო თუ რისი მეშვეობით, რა ფორმითა და ესთეტიკით ხდება ამ ნააზრევის მოწოდება, მათ ოსტატობაზეა დამოკიდებული. „ეტყობა, სისხლი ქართული მქონდა, სულიერი მდგომარეობა – ელინურად ჰარმონიული.“ ნერს ღია სტურუა რომანში „რძეში ჩავარდნილი ქვა“ – ვფიქრობთ, მისი დამოკიდებულება აღნიშნულ სამყაროსთან ამ სიტყვებში ცხადად არის გადმოცემული, ხოლო ლირიკულ ნიმუშებში ეს კავშირი სხვადასხვა რაკურსითა და მხატვრული სახეების მეშვეობით ხორციელდება. მითოლოგიის გამოყენებით ავტორმა პოეტურად გადმოსცა თავისი დამოკიდებულება ისეთი თემების მიმართ,

როგორცაა: ბერძნული მითოლოგიის მრავალფეროვნება და სიბრძნე, მუსიკის ძალა, ეკოლოგიური პრობლემა, ადამიანთა შორის გაუცხოება, ხელოვანის შრომა თუ პიროვნების მიერ სამყაროს მრავალგვარად აღქმის შესაძლებლობა. ამდენად, ლია სტურუას შემოქმედების ამ მცირე ნაწილის განხილვაც ცხადყოფს უწყვეტ კავშირს ანტიკურობასა და თანამედროვეობას შორის, ორიგინალური ინტერპრეტაციები კი მკითხველს კიდევ ერთხელ აფიქრებს ანტიკური სამყაროს მარადიულობაზე.

დამონშებანი:

- Asatiani, Guram. „Dinozavrebis Nak’valeyze Siaruli Ak’rdzalulia“. *Uk’etes Drotatvis*. Tbilisi: gamomtsemloba “Neost’udia”, 2002 (ასათიანი, გურამ. „დინოზავრების ნაკვალევზე სიარული აკრძალულია“. *უკეთეს დროათვის*. თბილისი: გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, 2002).
- Bedianidze, Dalila. „Lia St’uruas Shemokmedeba da Polk’lori“. *Semiot’ik’a*, №6, 2009 (ბედიანიძე, დალილა. „ლია სტურუას შემოქმედება და ფოლკლორი“. *სემიოტიკა*, №6, 2009).
- Benashvili, Guram. „Pikrebi Tanamdrove P’oeziaze“. *Lit’erat’urul-k’rit’ik’uli Et’iudebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “Merani”, 1989 (ბენაშვილი, გურამ „ფიქრები თანამედროვე პოეზიაზე“. *ლიტერატურულ-კრიტიკული ეტიუდები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).
- Ch’iladze, Otari. „Ts’inasit’q’vaoba Lia St’uruas Ts’ignze“. *Leksebi. Ori P’oema*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch’ota sakartvelo”, 1980 (ჭილაძე, ოთარი. „წინასიტყვაობა ლია სტურუას წიგნზე“. *ლექსები ორი პოემა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1980).
- Chomakhidze, Maia. „Ap’daik’is” K’ent’avri “ – Miti da Realoba”. *Tsisk’ari*, №8, 2001 (ჩომახიძე, მაია. „აპდაიკის „კენტავრი“ – მითი და რეალობა“. *ცისკარი* №8, 2001).
- Gelovani, Ak’ak’i. *Mitologiuri Leksik’oni*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch’ota sakartvelo”, 1983 (გელოვანი, აკაკი. *მითოლოგიური ლექსიკონი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983).
- Jaliashvili, Maia. „T’k’ivilis Met’apizik’a“. *K’rit’ik’a*. №2. Tbilisi: gamomtsemloba “universal”, 2007 (ჯალიაშვილი, მაია. „ტკივილის მეტაფიზიკა“. *კრიტიკა*, №2. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2007).
- Shelli. „Orpeosi“. *Mnatobi*, №11-12, 1942 (შელი. „ორფეოსი“. *მნათობი*, №11-12, 1942).
- Sigua, Soso. *Orpeosi: Shemokmedi da Sulis Arkaik’a*. Tbilisi: gamomtsemloba “didost’at’i”, 2005 (სიგუა, სოსო. *ორფეოსი: შემოქმედი და სულის არქაიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 2005).
- St’urua, Lia. „Arenis Ts’reshi“. *Leksebi. P’oema*. Tbilisi: gamomtsemloba “merani”, 1977 (სტურუა, ლია. „არენის წრეში“. *ლექსები. პოემა*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1977).
- St’urua Lia. „K’ent’avri“. *Mnatobi. Sakartvelos Sabch’ota Ts’evrebi K’avshiris 10 Organo*, №6-47, 1987 (სტურუა, ლია. „კენტავრი“. *მნათობი. საქართველოს საბჭოთა წევრების კავშირის 10 ორგანო*, № 6 – 47, 1987).
- St’urua, Lia. „Oda Sizipes“. *Asi Sonet’i da Skhva*. Tbilisi: gamomtsemloba “merani”, 1999 (სტურუა, ლია. „ოდა სიზიფეს“. *ასი სონეტი და სხვა*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1999).
- St’urua, Lia. *Rcheuli*. Tbilisi: gamomtsemloba “diogene”, 2013 (სტურუა, ლია. *რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2013).

Maia Kvirkvelia
(Georgia)

Ancient Icons and Symbols in Lia Sturua's Poetry

Summary

Key words: Lia Sturua, reminiscence, antique, mythical symbols.

The ancient world is multi-layered and many works of art are based on it. It is compelling how the existing motifs, faces and symbols can be redefined by a writer or someone from the literary world. Modern art pieces create a brand-new space for a manner of thought and interpretation as well as enrich the piece itself.

Lia Sturua is one of the 70s acclaimed poets. Her work is interesting and highly appreciated. Her poems are not just diverse because of their unique form, but the ideas are expressed in a way that is memorable for the readers. Paradigms in poetic pieces are reexamined and often it seems that opposing words coexist harmoniously. In her poetry, ancient symbols acquire a new meaning. This world is unusual for the author and has the possibility of constant thought and discovery. I will observe what features distinguish the selected samples and what contexts enrich the already existing sources. One of the most interesting poems is "Ancient Sonnet", through artistic reminiscences, the poet reminds us of the cruelty and love that characterized the period mentioned above: "White Plague", "Hot elite of marble", "Bronze hero swimming in a lake of blood"... These patterns of syntagms evoke the faces of the ancient world from the reader's memory and the main meaning of the sonnet is achieved precisely by decoding them. Then, a whole story comes alive in the recipient's mind.

The same period is described by the free verse "Remembering the myth", which refers to the story of Zeus and his children, who broke the Olympus fortress and "left the eye of heaven open". The contrast is created by comparing the concepts of "prison" and "open", and the comparison with the tears of the new God indicates that unusual, moving elements start emerging, which can be considered a sign of a great change. The attitude of the author is worth noting. Her texts always imply an addressee, someone who needs to be aware of how multi-layered the mythical world is, as well as its novelty and spirit. This can be achieved by understanding that changes are eternal and this world exists in the form of a myth and is transformed in different ways in the present.

Such attitude is well-shown in the free verse "Centaur". - the recollection of this unusual creature of Greek mythology is connected with a seemingly strange - urban environment. "Centaur is a powerful race of horsemen, demons of forests

and caves, forest-dwellings, monsters, beasts and brutes, having the body of a horse with the head, chest, arms, and mind of a man.” However, they are not just ugly and negative creatures. One of the most famous centaurs is Chiron, who sacrifices himself for Prometheus. This mythological creature has become a source of inspiration for many writers and artists. The American classic writer of the twentieth century, John Updike, uses this myth as one of the main layers of his novel, “The Centaur”: “The myth of Chiron, the noble centaur, is central in his work, but the “Centaur” is not based on one separate mythological plot but on several mythical stories unified by an important myth. By processing the myth, the author added many associative backgrounds to his work. Updike himself said that the idea for the book came to him after reading the myth about the centaur. “He was moved by Chiron’s selfless sacrifice to save Prometheus. It was this story that gave the author the idea to write a novel about a man whose everyday life is an example of selflessness (Chomakhidze 2001: 134).

The Georgian poet, like the American writer, presents the centaur as a positive being, and the emphasis is on a very existential theme. As we mentioned, Lia Sturua describes the urban space – a city. The lyrical hero of the poem observes the narrow streets and notices “burnt electricity stations”, alienation between people, humans “who grew out of the habit of dreaming” and one unusual man who was doomed by others. This modern centaur - half-horse and half-man, who understands the ecological problems - cannot ignore “satisfied and arrogant people” and does not drive in “narrow and stifling streets” is doomed anyway. Perhaps there is an allusion here to Chiron and his selflessness. I think Updike’s and Lia Stourois’ understanding of the notion of a centaur is similar and it is reflected in the lyrical sample as well. The “modern centaur” does not give up his principles and dies at the hands of the very people he could not condemn to death. The face of the centaur is also presented in this way in Lia Sturua’s poem called “In the circle of Aran”: “...in the middle of the city...not a horse/ Centaurs attached to the metal of a car/ chase Salos...” (Sturua 1977:57) – We can see the same space and the same face in this poem. It is manifested that the harmony between horse and man is broken and “people who are embodied in the metal of the car” - appear to us in the form of a centaur. The author shows the urban disharmony and by introducing a mythical creature into this space, she creates a concept that is completely understandable for the reader, reflecting the modern existence and outlining a familiar problem. The centaur’s face seems unexpected in the given environment, but understanding what is being said in a single context does not cause any confusion, on the contrary, it adds expression to what is being conveyed. “Lia Sturua is generally a poet of contradictions, or rather, she puts such contrasting concepts under one roof, her poetic world may seem like a “winter garden” to someone, but there are so many thorns of life in this garden, it is hard to imagine that the reader

will have time for abstract reasoning” (Chiladze 1980: 3). This assessment, I think, accurately expresses one of the aspects of Lia Sturua’s work, because the fact is that her poetry is not easily understandable, but loaded with symbols, associations, deeply individual and original verses.

Based on the analysis of the poems, we can say that the ancient world is a subject of constant thought for the Georgian poet; Stories preserved through myth or “hexameter” assert their eternity. These stories, in which human feelings and rich experiences are stored, allow for many kinds of thinking and reasoning. Each author, who uses this unique material, brings his vision and attitude to the interpretation. It is a matter of their skills through what form and aesthetics these ideas are communicated.

Employing mythology, the author poetically demonstrated her attitude towards such topics: the diversity and wisdom of Greek mythology, the power of music, the ecological problems, alienation between people, the work of an artist, and the ability of a person to perceive the world in many ways. Thus, the discussion of this small part of Lia Sturua’s work reveals a continuous connection between antiquity and modernity, and the original interpretations make the reader think once again about the eternity of the ancient world.

რობერტ მუზილი
(ავსტრია)

ლიტერატორი და ლიტერატურა
და ამასთან დაკავშირებული განაზრებანი

(სექტემბერი, 1931 წელი)

წინათქმა

ამ შენიშვნებს არც თეორიის შექმნის პრეტენზია აქვთ და არც – აღმოჩენის, და სხვას არაფერს წარმოადგენენ, თუ არა ლიტერატურისა და ლიტერატორობის რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებული მოვლენის მიმოხილვას. ამოსავალი შეიძლება გახდეს საკითხი, თუ რატომ ითვლება ჩვენში „ლიტერატორი“ არა მხოლოდ სალანძღავ, არამედ ისეთ სალანძღავ სიტყვად, რომელიც არც თუ მთლად უმნიშვნელო ლიტერატორების მიერ გამოიყენება იმათ მიმართ, ვინც სწორედაც, რომ უმნიშვნელო ლიტერატორად გახდომას ესწრაფვიან. რამეთუ ადამიანს, რომელიც ლიტერატურით ირჩენს თავს და რომლისთვისაც ლიტერატურა შემოსავლის წყაროა ჩვენში, როგორც წესი, ლიტერატორს კი არ უწოდებენ, არამედ, შემოსავლის ბუნებიდან გამომდინარე, ეს ადამიანი ამა თუ იმ პროფესიის, ვთქვათ, ქვესათაურთა მთხზველის, ლამაზ სახელწოდებას ატარებს; ლიტერატორს კი უპირატესად იმას უწოდებენ, ვინც მხოლოდ ლიტერატურაზე დამოკიდებულებით ხელმძღვანელობს; მხოლოდ ისაა ლიტერატორი, და ის, რომ აქედან შეიძლებოდა განვითარებულიყო აბუჩად ამგდები სახელწოდება, „კაფის“ და „ბოჰემის“ ცნებებისგან არც თუ მთლად განზე მდგომი, მიუთითებს სწორედ ლიტერატურის შიგნით ან ლიტერატურასა და ადამიანურ მთელს შორის არსებულ კავშირებზე, რომლებიც, როგორც ჩანს, ყურადღებას იმსახურებენ. ლიტერატურა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, სიტყვა „ლიტერატორს“ ასეთი მნიშვნელობა დავუკავშიროთ, გვაგონებს იმ ვაშლის ხეს, რომელსაც ბლით და საზამთროთი მსხმოიარობა მოუხდებოდა, ოღონდ კი არა – ვაშლით. მაინც რა არ ყოფნის ამ ხეს? ჩვენ, ყველანი, უპირველესად, და ყველაზე მეტად, ლიტერატორები ვართ. ლიტერატორი, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ლიტერატურის ჯერაც განუკერძოებელ მოღვაწეს გულისხმობს, – პირველსახეს, რომლისგანაც სხვა დანარჩენი აღმოცენდება. ახალგაზრდა კაცი იწყებს, როგორც ლიტერატორი, და არა როგორც მწერალი, და მით უმეტეს, არა მაშინვე,

როგორც – დრამატურგი, ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი და ა.შ., რომელიმე ამათგანის გარკვეულ „თანდაყოლილობითობაზე“ რომ შევთანხმდეთ, და როცა აღარ იგრძნობა ეს თანაფარდობა, ლიტერატურის არსი მახინჯდება. მაშინ საკითხავია, რა სახის დარღვევები უწყობს ხელს იმას, რომ ფორმის გარეთ იკარგება პირველდანიყებითი საყოველთაო მნიშვნელობა. და ეს საკითხი, თუმცა არა ყოვლისმომცველად, არამედ მხოლოდ გარკვეულ ცნებათა შუქზე, წარმოჩნდება ქვემოთ მოცემულ განაზრებებში.

ლიტერატორი, როგორც ყველაზე უფრო ზოგადი მოვლენა

დასახელებასთან „ლიტერატორი“ – იქ, სადაც იგი საძრახისი მნიშვნელობით გამოიყენება – არამც და არამც დაკავშირებული არაა არასებითი წარმოდგენა, რომელიც დაახლოებით ასე შეიძლება გამოიხატოს: ლიტერატორი ის ადამიანია, რომელიც დაკავებულია მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურით და „სრულფასოვანი ადამიანურობის“ საზიანოდ, ესე იგი – არა თაურწყაროსთან დაკავშირებული ადამიანი, დაკავშირებული არა ცხოვრების ფაქტებთან (ვითომ როგორც მწერალი), არამედ – მასზე ცოდნასთან. სხვა სიტყვებით, ამ წარმოდგენის მთავარი ნიშნები ისეთივეა, როგორც – თავად ცნების: სქოლასტიკოსის, კომენტატორის ან კომპილატორის ცნების, და, ამ თვალსაზრისით, ლიტერატორი იყო ფამულუსი ვაგნერი, რომელიც გოეთემ სამუდამო სასაცილოდ აქცია. სულის ისტორიაში, ანტიკურობიდან ჩვენს დღეებამდე, ადამიანთა ეს ნაირსახეობაც დიახაც თამაშობდა თავის, არა ყოველთვის სანუგეშო, როლს. მასწავლებლის მიმყოლი, მაგრამ სხვათა მიღწევების დიდი ცოდნის მიუხედავად, საკუთარ, პიროვნულ მიღწევათა სიმწირით ნიშანდებული ადამიანი თითქმის გამოსადეგი იქნებოდა, როგორც ლიტერატორის კნინი სახესხვაობის განსაზღვრება, ეს აღწერა საშუალო პროფესორსაც რომ არ მიეყენებოდეს. ის გამოდგება სტრატეგის დასახსიათებლადაც, რომელიც უმწეოა გადაწყვეტილებათა მიღების დროს, მაგრამ სრულიად გამოდგება, როგორც სკოლაში სამხედრო საქმის მასწავლებელი; მას შეიძლება სამხედრო ხელოვნების ლიტერატორი ვუნოდოთ. იგი ისეთივე წარმატებით მიეყენება მორალში რიგორისტს, ვისი სულიც მითითებებითაა გამოტენილი, როგორც – მორალში ლიბერტინისტს, ვისი სულიც თავისუფლებათა სამახსოვროა. ერთიც და მეორეც, რიგორიზმიც და ლიბერტინიზმიც, ლიტერატორის არსებითი ნიშნებია. პირად მიღწევებსა და სხვათა მიღწევების შესახებ ცოდნას შორის ასეთი შეუსაბამობა ყველგან გვხვდება, გარემოებათა მიხედვით სხვადასხვაგვარად გამოხატული. სადაც უნარია საჭირო, შეუსაბამობა მას

ცოდნით ცვლის; სადაც უმჯობესია გადანყვეტილების მიღება, იქ ეჭვებს დაახვავებს; სადაც ამოცანა თეორიულ მიღწევაში მდგომარეობს, იგი კომპილაციას მოგვცემს, მაგრამ ასეთივე წარმატებით ნათელყოფს თავის თავს უსასრულოდ ექსპერიმენტულ მრავალეჭვიანობაში გაქცევით... – ყველა შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ის მაინც რაღაც ძვრის გამომწვევია, რომლის შედეგადაც საკუთარი მიღწევიდან, სარომლისოდაც ნიჭი, ნებისყოფა ან გარემოებები არასაკმარისია, ძალისხმევის გადატანა ხდება გაცილებით მსუბუქ და მეორეხარისხოვან მიღწევაზე, რაც სრულიად აკმაყოფილებს პატივმოყვარეობას. ამ პროცესის თვისება ისაა, რომ არანაყოფიერი და არათვითმყოფადი, შემთხვევის ძალით მიღწევაზე მიზანმიმართულ ცნობილ პატივმოყვარეობას რომ უერთდება, უცვლელად იქნება დაკავშირებული ტრადიციასთან, თუმცაღა იგი ფუძემდებლური ელემენტებიდან – იქნება ეს იდეური, ემპირიული, ემოციონალური წარმონაქმნი თუ გადანყვეტილების პრაქტიკული აღმოცენება – არ გამოდინარეობს, და თუ გამოდინარეობს კიდევ, მხოლოდ – არამნიშვნელოვანწილად, და ლიტერატორი, ჩვეულებრივი აზრით, სხვა არავინაა, თუ არა კერძო შემთხვევა იმ მოვლენისა, რომელიც გაცილებით დიდ სფეროებს მოიცავს.

ლიტერატორი და ლიტერატურა

მონათესავე მოვლენების წრეში ლიტერატორის მოვლენის ჩართვის ასეთი მცდელობა, ბუნებრივია, ღიად ტოვებს საკითხს იმის შესახებ, ბოლოს და ბოლოს რა ქმნის ამ წრეში მის თავისებურებას, და რა განსაკუთრებული თვისებები გამოარჩევს მხატვრული ლიტერატურის ლიტერატორს ნებისმიერი (ასე ვთქვათ) ლიტერატორისგან. ამ ხარვეზის შესავსებად მას თუ განვიხილავთ, როგორც სოციალურად სპეციფიკურ ფიგურას, მაშინ, ხედვის კუთხის შესაბამისად, ლიტერატორ-მხატვარი წარმოგვიდგება ან როგორც ეგრეთ წოდებული ინტელექტუალი ან როგორც მომიჯნავე ტიპებისგან გამოცალკევებული, ეგრეთ წოდებული ემოციური ადამიანი. ესე იგი, ნამდვილ ინტელექტზე – ვთქვათ, საშუალო სწავლულზე – ის, ჩვეულებრივ, ერთობ მცირე ინტელექტუალობის შთაბეჭდილებას ახდენს, თუმცა, როგორც წესი, ემოციური მიღწევის სიჭარბესთან ერთად, იმასთან ერთად, რომ ჭეშმარიტად ემოციური ადამიანი, რომელსაც უჭირს თავისი აზრების გამოხატვა, რომელსაც არ შეუძლია გადანყვეტილებათა სწრაფად მიღება და ამიტომ მტკიცედ სწამს თავისი სიტყვების, გადანყვეტილებების და გრძნობების, წარმოგვიდგება, როგორც „ინტელექტუალი“, რომლის გრძნობები სუსტი, ცვალებადი და მოჩვენებითია. თუ შევკრებთ ორივე ამ მხარეს და გამოცდილების რეზულტატს დავუმატებთ, მივიღებთ

სახეს ადამიანისას, რომლის ინტელექტიც გრძნობებით თამაშობს ან რომლის გრძნობებიც ინტელექტით თამაშობენ – ამის გარჩევა შეუძლებელია, – რომლის მრწამსიც არამტიკიცია, რომლის ლოგიკური დასკვნებიც ნაკლებად საიმედოა და რომლის შემეცნებაც განუსაზღვრელად შეზღუდულია, მაგრამ რომელიც ამ ნაკლოვანებებს განსაცვიფრებლად ავსებს ლალი, მოქნილი, ფართო რადიუსის მქონე მოქმედებით, ზოგჯერ – ძლიერ განმსჭვალავი სულიერებით, აგრეთვე – უცხო ცხოვრებისეულ და სააზროვნო სფეროთა მიმიკის განცდით გაშინაგანებისთვის მზადყოფნის მსახიობისებური უნარით.

ალბათ, მწერლის პროფესიის დამცირების გარეშე შეიძლება დავუშვათ, რომ საეჭვოა, მისთვის თავგადადებულთაგან, რომელიმე ამ გაორებისგან სრულიად თავისუფალი იყოს. მაგრამ შეიძლება დავემყაროთ განხილვას და ლიტერატურას(რამეთუ მოღვაწეობა და მოღვაწე ერთმანეთს ასახავენ), და ამ შემთხვევაში გამომჟღავნდება – რაც, უდავოა, შეუდარებლად მნიშვნელოვანია – სფერო, აღსავსე თავისებურებებით, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად ეხმიანებიან ლიტერატორის თავისებურებებს. მხატვრული ლიტერატურისთვის – როგორც მთლიანად, ისე მისი ყოველი ნაწილისთვის – ნიშანდობლივია რაღაც უსასრულო და დაუმთავრებელი, იგი გაჭიმულია დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე, და მის სახეობრივ ფიგურათაგან¹ ნებისმიერი ერთადერთია და სხვა რომელიმე ფიგურით შეუცვლელი, თუ შესაძლებელია სახეობრივი ფიგურები საერთოდ დაექვემდებარონ შედარებას. მხატვრულ ლიტერატურას სხვა არავითარი წესრიგი არ გააჩნია, გარდა ისტორიულისა, ხოლო მის ცალკეულ ფრაგმენტებს – გარდა კრიტიკულ-ესთეტიკურისა. მას არა აქვს ლოგიკა, იგი შედგება მხოლოდ ფარული კანონის თუ ქაოსის ნიმუშებისგან. შეიძლება ითქვას, რომ მისი სულიერი ბუნება შედგება გაგებით შეცნობადი ურთიერთკავშირის გარეშე მოგონებებისგან, და ამ სფეროსთვის კონსტიტუციურია ციტირება(მნიშვნელობის გამონაწევრების ნაცვლად ოსტატთა მომრგვალებულ სიტყვაზე მითითება), რომელიც არ გამოხატავს მხოლოდ მორთულობის რიტორიკულ მოთხოვნილებას. ჰუმანისტის ისტორიული ტიპი ხომ კლასიკოსებიდან და ბიბლიიდან ციტატებით დაიწყო, და, შესაძლოა, დღეს გარეგნულად ეს ციტირება არც თუ მთლად მოდურია, მაგრამ სინამდვილეში იგი მხოლოდ სიღრმეში შეიხიზნა, და მხატვრული ლიტერატურის მთელი მსგავსია ციტატების ოკეანისა, სადაც ყველა დინება მხოლოდ გარეგნულად კი არაა უწყვეტი, არამედ სიღრმეში ეშვება და შემდეგ კვლავ ზედაპირზე ამოიზიდება.

იმავედროულად, უსათუოდ იზადებიან ფრიად ღირშესანიშნავი ურთიერთობები. ასე, როგორც ჩანს, შესაძლებელია რომელიმე მწერლის უსასრულოდ „დაშლა“ (როგორც გნებავთ – ფორმალურადაც და შინაარ-

სობრივადაც; აზრობრივადაც კი, რომლისკენაც ის ისწრაფის) და მასში არაფრის აღმოჩენა გარდა მისი დანაწევრებული წინამორბედებისა, ოღონდ რომლებიც „დახლეჩილნი“ და „ხელახლა ასიმილირებულნი“ არიან არავითარ შემთხვევაში მთლიანად, არამედ დარჩენილნი არიან არაერთნაირ ფრაგმენტებად. ასეთი გამოთქმებისთვის, ცხადია, უნდა მოვიზოდიშოთ, მაგრამ სათანადო ახსნა და აღწერა არ არსებობს ლიტერატურული ტრადიციის ამ პროცესისა, რომლის შესახებაც გარკვევით მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე უფრო დამოუკიდებელი მწერალიც კი არ ქმნის არაფერს ისეთს, რისი ამომწურავად წარმოდგენაც არ იქნებოდა შესაძლებელი, როგორც იმ ფორმისა და შინაარსის ტრადიციაზე დამოკიდებულის, რომლებიც მან თავის თავში მოიცვა, მაგრამ რაც, მეორეს მხრივ, როგორც ჩანს, ზიანს არ აყენებს მის ორიგინალობასა და პიროვნულ მნიშვნელობას. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს ფენომენი ლირიკულ ლექსში მჟღავნდება, რომელიც ყოველთვის, თუ იგი მშვენიერია, ერთ-ერთ შეუდარებელ წარმატებას წარმოადგენს ლიტერატურაში, თუმცა, მიუხედავად ამისა, როგორც არც ერთი სხვა სახეობრივი ფიგურა, შეიძლება „არაორიგინალური“ აღმოჩნდეს, და იგი, – თუ მის „ფორმასა“ და „შინაარსს“ ტრადიციულ ფორმებსა და შინაარსებს შევადარებთ, რომლებშიც იგი გარეგნულად უსაზღვრო, მაგრამ მაინც მკვეთრად დასაზღვრულია, – მოთავსებულია, როგორც გამჭვირვალე კრისტალი თავის გამჭვირვალე საშვილოსნოს ხსნარში.

ასე წარმოჩნდება მხატვრულ ლიტერატურაში ის განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომლის დროსაც საყოველთაო, განფენილი და ცალკეული მწერლის პირადი წვლილი ერთმანეთისგან განუყოფელია, თანაც, განფენილი იზრდება მხოლოდ მოცულობით, პირადი ვერ პოულობს მტკიცე ადგილს, ხოლო მთლიანი შედგება ერთმანეთზე უმიზნოდ დალაგებული ვარიაციებისგან.

კომპენსაციის მოთხოვნილება: ორიგინალობა, განცდა, რეპორტაჟი და სიდიადე

ამასთან, კვლავ დგება საკითხი (როგორც ეს არა ერთხელ მოხდა მტკიცებისას, რომ ლიტერატორი არ მიმართავს საფუძვლადმდებარე ელემენტებს) ორიგინალობისა, თავისი ექვივალენტებით რომლის აღნიშვნამაც ლიტერატურაში მრავალი გაუგებრობა გამოიწვია. ოდესღაც ამტკიცებდნენ, რომ გერმანული სიტყვიერება მხოლოდ ორიგინალური გენიოსებისგან შედგება, მაგრამ დიდხანს ჩხრეკა არ დაგვჭირდება, თანამედროვე ლიტერატურაშიც რომ აღმოვაჩინოთ პიროვნებები და სიტუაციები, რომლებიც რენტაბელურად სარგებლობენ იმ შარავანდით,

რომელიც, თავდაპირველად გაძლიანებული საზოგადოებრიობის თვალში, ბოლოსდაბოლოს, ყველაფერს ისე მოსავს, როგორც აქამდე ადგილის არმქონეს და სრულიად ახალს. ამ ვითარების გაპროტესტება შეიძლება ძალიან მოკლედ: ორიგინალობის შესახებ, ცხადია, მაშინ შეიძლება საუბარი, როცა სახეზეა ტრადიცია. ბუნებისმეცნიერული და მათემატიკური მიღწევის თვითმყოფადობისა და მნიშვნელოვნებისთვის არსებობს ობიექტური საზომი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, ვიმსჯელოთ იმ მიღწევებისგან მისი განსხვავების შესახებ, რომელთაგანაც იგი წარმოიშვა, და რამდენადაც უფრო რაციონალური და რაციონალიზებადია პირველი სფერო, მით მეტად ნათესაური იქნება მისი მეორე სფერო; მაგრამ რაც უფრო არასაკმარისია ასეთი ურთიერთობები, მით მეტად თვითნებური და შეუზღუდავია ორიგინალურის ცნება. ეს ცნება პროპორციიდან აღმოცენდება. მხოლოდ ორიგინალური ნაწარმოებებისგან შემდგარი ლიტერატურა არ იქნებოდა ლიტერატურა, მაგრამ მაშინ არც ორიგინალური ნაწარმოებები იქნებოდნენ ორიგინალური, რადგან მათ მოუწევდათ გაერთიანება რაღაც ლიტერატურის მსგავსში, თუმცა კი ბუნდოვანი, გაურკვეველი სახით.

ასეთია ლიტერატურის სისტემატური სისუსტე, ყოველი მოცემული ლიტერატურული სისტემის სისუსტე, ორიგინალობის განსაკუთრებულ, მდიდრულ ყვავილობაში გამჟღავნებული, რაც, ბუნებრივია, იმ ზეინდივიდუალურ და კოლექტიურ ორიგინალობასაც ეხება, რომელიც უკანასკნელ ხანებში ისე ხშირად იჩენდა თავს, როგორც არაფერი სხვა, და „თაობის“ თუ „იზმის“ სახით ყველა ცნებას ერთმანეთში ურევდა.

ნათელია, რომ სისუსტის ასეთმა ვითარებამ, ამავე დროს, უნდა გამოიწვიოს ყოველნაირი არევ-დარევა იმ წამოწყებებსა და წარდგომებში, რომლებიც ან იყენებენ ამ ვითარებას, ან ცდილობენ მის აღკვეთას. ასე, მაგალითად, საკმარისია განვიხილოთ ორიგინალობა, არა როგორც მიღწევის მახასიათებელი, არამედ – მხოლოდ როგორც მიღწევის შესატყვისი მახასიათებელი ავტორისა, რომ მაშინვე აღმოვჩნდეთ იმ გარედან შემოზღუდულ ცნობიერებაში (თუ არა ინდივიდუალობის უარყოფაში), რომელსაც ამჟამად ყველა პოლიტიკური პარტიის ხელოვნებათა განვითარების პროგრამა გულისხმობს და დაკავშირებულია მზამზარეული „მსოფლმხედველობისადმი“ ლიტერატურის დაქვემდებარებასთან. ასეთი ხელყოფის შემთხვევაში ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი ყველა პოლიტიკური ბანაკი ერთსულოვანია, და თუ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ამაში, როგორც მთავარში, მხოლოდ მბრძანებლობაზე უფლების ბუნებრივი პოლიტიკური განაცხადი გამოიხატება, – ისე, როგორც ზუსტად ამგვარად შეიძლება აიხსნას მრავალი რამ განათლების შესახებ გარყვნილი ლიბერალისტური წარმოდგენის საპასუხო, სათუოდ დასა-

ბუთებულის, რეაქციით, – მაშინ ამ „პოლიტიზაციის“ ბუნებრივ გაფართოებაში არაფერი ისეთი სისავსით არ წარმოჩნდება, როგორც სისუსტე და მოწყვლადობა თავად ლიტერატურის ცნებისა, რომელიც თითქმის ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე ან პოლიტიკის ძალადობის ობიექტი ხდება ან არანაირ ობიექტურობას თავის თავში არ შეიცავს.

ესთეტიკურად ეს უერთდება იმის შესახებ საკითხს, თუ რა დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან მხატვრული მიღწევის ინდივიდუალური და კოლექტიური ნაწილები, და, ამ შემთხვევაში, საეჭვოა ვინმემ დაინყოს მტკიცება, რომ ეს საკითხი სათანადოდაა შესწავლილი. მაგრამ, სამაგიეროდ, მხატვრული ლიტერატურით მტკიცედაა დაკავებული მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი პოზიციებისა, რამაც უკანასკნელ ათწლეულებში არა ერთხელ ჩაუხერგა გზა სწორ შემეცნებას. აქ, უმთავრესად, უნდა გამოიყოს ის მისწრაფებები, რომლებიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ანტიინტელექტუალური, რადგან ყველა ისინი, ასე თუ ისე, დაიყვანება იმაზე, რომ მწერლის მოღვაწეობის გამართლების მოთხოვნით ისინი მწერალს უჩვეულო და თითქმის ოკულტურ უნარს მიაწერენ. რამდენადაც გონება, – ფიქრობენ ისინი, – თანამედროვე ადამიანის ჩვეულებრივი უნარია, ამიტომ „ინტელექტუალი“, საბოლოო ჯამში, შეიძლება გახდეს მხოლოდ „ლიტერატორი“, ხოლო მწერალი, რომელსაც ამ დროს ანტაგონისტურ გამოხატულებად მიიჩნევენ, უნდა იყოს ადამიანი, რომელიც თავის საქმეებს იმის დახმარებით აწესრიგებს, რომ მისთვის ასერიგად საჭირო ინტელექტუალიზმს არ ფლობს: დაახლოებით ასე გამოიყურება სქემა ყველა ასეთ შემთხვევაში. თუმცა ყოველთვის როდი შედიან ხოლმე ამ დროს ისე ღრმად, როგორც ლიტერატურული აკადემიის ერთი ყოფილი პრეზიდენტი, რომელიც ავტო-აპოლოგეტური განზრახვით თავის თავს ერთგვარ წინასწარმჭვრეტად წარმოადგენდა, რომელსაც შემოქმედებაში თითქოს დემონები უწევდნენ დახმარებას;² ჩვეულებრივ კი კმაყოფილდებიან გავრცელებული სიტყვით „ინტუიცია“, და ისტორიულად უმნიშვნელოვანესნი გახდნენ ის ცრურწმენანი, რომელნიც მხოლოდ სანახაობრივად არიან მკვიდრ ნი-ადაგზე დაფუძნებულნი და მწერალს განმარტავენ, როგორც ადამიანის განსაკუთრებით სრულყოფილ ნაირსახეობას, რომელიც არაჩვეულებრივი სიმდიდრით ითვისებს „ცხოვრების ფაქტებს,“ და რომელიც მოკლედ ხასიათდება როგორც „ნატურა“, ძლიერი და თვითმყოფადი, – თავისი თავის მიხედვით, რაღაცნაირად, ადამიანის დიადი ბუნების საცნაურმყოფელი, იმავდროულად კი უშუალოდ ცხოვრების ცურიდან საარსებო საკვების მიმღები. ის, რაც სინამდვილეში საფუძვლად უდევს ამ წარმოდგენას, და რაც დღესაც ყოველნაირი შეცდომის გამომწვევია, არის, ალბათ, მხოლოდ და მხოლოდ, ლიტერატურაში თხრობის იმ ორი სახის –

თვალსაჩინოს და სააზროვნოს – არსებობის ფაქტი, რომლებსაც მუდმივად უწევთ გაერთიანება, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში – გაყრაც. ძნელი არაა მსოფლიო ლიტერატურაში ძლიერ, მაგრამ შედარებით გულუბრყვილო მთხრობელთა მაგალითების მოძებნა; მეორეს მხრივ, არსებობს „გადამმუშავებლების“ მაგალითები, რომლებსაც მიეკუთვნებიან ფორმის ის ასკეტური ოსტატებიც, რომლებიც გამოსახულების სასარგებლოდ სრულიად უარყოფენ პირადულ-სააზროვნოს, და, შესაბამისად, არსებობს უშუალოდ ორი სახე; პირველი ხასიათდება განცდით, ხოლო მეორე – ამ განცდის სულიერი გადამმუშავებით; შეიძლება მრავალი მაგალითით ამ განსხვავების ჩვენება, რაც, ამ შემთხვევაში, უადგილოა. ეს სურათი სრულიად და მთლიანად მსგავსია იმისა, რასაც ბუნებისმეტყველება წარმოგვიდგენს, სადაც არსებობენ ექსპერიმენტატორული და თეორიული ტალანტები; ერთიც და მეორეც საჭიროა ერთსა და იმავე დროს, მაგრამ ერთსა და იგივე პიროვნებაში ისინი თანაბარი პროპორციით პრაქტიკულად არასოდეს გვხვდება. ასეთია ფაქტები, და საბედისწერო გაზვიადებას წარმოადგენდა, როცა დაახლოებით ერთი თაობის წინ და თითქმის დღემდე, იდეის ხელოვნების მიერ ათასჯერადი ექოთი გამომხაურების წინააღმდეგ პროტესტის დროს – „ნატურალიზმისა“ და „იმპრესიონიზმის“ დროს, – „ფაქტებისა“ და ეგრეთ წოდებული „ადამიანური დოკუმენტების“ (petits faits,³ რომლებიც ნიცმეს ალფოთებას იწვევდა) ღირებულებას ცალმხრივ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რადგან ამასთან ერთად ჩვენს ლიტერატურაში ფეხი მოიკიდა შეხედულებამ, რომ მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს „ბარაქით სავსე“ ადამიანი, რომელშიც დულს და გადმოდულს ხელოვნება, და არავის უჭყლეტია ტვინი იმაზე ფიქრით, როგორ მოხდა, რომ ღმერთს შეიძლებოდა თავში აზრად მოსვლოდა ასეთი მაღალწველადობის მქონე მწერლის შექმნა იმ კანონთა დაურღვევლად, რომლებიც ადამიანურ სულს მანვე მიანიჭა. ასეთმა პატარა შეცდომამ კი, სულ მცირე, ის მოგვცა შედეგად, რომ მას მერე ლიტერატურის ცნება ჩვენში მთლიანად დაიკარგა, რადგან იგი, თავად მწერლის ცნებისგან განსხვავებით, გაცილებით მეტის – სულის შემაკავშირებელი და, მაშასადამე, მაღალრაციონალური ელემენტების არსებობის – წინაპირობაა.

ყალბად განმარტებულმა თვითმყოფადობამ, ლიტერატურის წინააღმდეგ ლიტერატორის პროტესტმა, რასაც თავის თავში შეიცავდა იმპრესიონიზმი, შეიწირა ეს უკანასკნელი. თუ ამის მშვენიერი, უახლესი მაგალითია საჭირო, სრულიად საკმარისია, მივუთითოთ რეაქციის ამ გამომყვანებაზე – მნიშვნელობა არა აქვს, ეპიზოდია იგი თუ არა – რომელიც მისი ავტორების მიერ მოინათლა, როგორც რეპორტაჟული ხელოვნება, რაც ყველაფერ იმის უარყოფის ტოლფასია, რასაც უფრო

მეტად ყოფნაზე აქვს პრეტენზია, ვიდრე რეპორტაჟია.⁴ განსხვავებით იმპრესიონიზმისგან ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი ზემოქმედებისგან, ეს ობიექტურად ყოფითი რეპორტაჟი – ინტელექტუალიზმისთვის სრულლიად უვნებელი და, პირიქით, თავადვე გაზეთურად ინტელექტუალური, სრულლიად არა სუბიექტური და არა პიროვნების გამნებვირბელი, არამედ, პირიქით, მთელი თავისი არსებით მიუკერძოებლობის გამომხატველი – იმავდროულად არ ითვალისწინებს სწორედ იმას, რაც ერთხელ უკვე იგნორირებულჰყო განცდის სუბიექტურმა იმპრესიონისტულმა რეპორტაჟმა, კერძოდ – ის, რომ არ არსებობს ფაქტოლოგიური თხრობა, რომელიც არ გვთავაზობდეს ისეთ სულიერ სისტემას, რომლის დახმარებითაც თხრობა „ამოიხაპება“ ფაქტებიდან. მაშინ ეს სულიერი სისტემა პიროვნების გაურკვეველი ცნებით შეცვალეს, ახლა კი ის შეიძლება გაზეთის სახით იყოს წარმოდგენილი, შეიძლება პოლიტიკურ მისწრაფებას გულისხმობდეს, ან შეიძლება სულაც თავისივე უშმაკო ეთიკური პრინციპებით დაკმაყოფილდეს, როგორც ამას ერთ დროს აკეთებდა „ნატურალისტების“ ჯგუფი, – ყოველ შემთხვევაში, დღეს იგი სულიერი სისტემის სახით ლიტერატურას იმაზე უფრო მეტად როდი ემსახურება, ვიდრე აქამდე, და მისადმი ურწმუნობა წლიდან წლამდე მხოლოდ გამომეტყველებას იცვლის.

სიმართლეს თუ ვიტყვით, ჩვენ გამუდმებით ერთგვარი ეჭვით ვუმზერთ ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეულ არეულ-დარეულობას, და ეს წარმოშობს მიდრეკილებას, – ცხოვრებას საშუალება მივცეთ, ისე გადმოიღვაროს, როგორც თავად სურს, და – იმ სახით, როგორითაც ის არსებობს, – მიდრეკილებას, რომელიც ცოდნით მომარაგების ნიღბით, უმარტივესი გზით, საფუძვლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ, ამასთან, არსებობს ლიტერატურის პრობლემატიკაში გაცილებით რთული, ღრმად განლაგებული გამოვლინებები ისეთივე მდგომარეობისა, როგორიცაა, მაგალითად, ლოგიკურად ჩაკეტილი თხრობითი ფორმის გაფხვიერება ლოგიკურ და თითქმის ფსიქიკურ ასინტაქსურობამდე, – გაფხვიერება, რომელმაც მნიშვნელობა შეიძინა ჯოისის და, ალბათ, პრუსტის წყალობითაც, და კარგი იქნებოდა ამის შესახებაც გვემსჯელა, აუცილებელი რომ არ იყოს უფრო საჭირო და უფრო უნივერსალური სხვა სახის დამატება. ცნობილია, რომ გაუბედაობის მდგომარეობაში ნივთის გაუფასურებისკენ მიდრეკილება და მისი გადაფასებისკენ მიდრეკილება თითქმის ურთიერთს ეხებიან, და, აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ სიბერნე, რომელიც აბეჩავებს ლიტერატურას – არა როგორც კერძო საქმიანობას, არამედ, ეტყობა, როგორც მთელს – ყოველთვის ინვევდა მისწრაფებებს, საპირისპიროს ყოველივე იმისა, რაც აქ აღინიშნა, კერძოდ – საპირისპიროს ლიტერატურული ტრადიციისა და ლიტერატურის, რო-

გორც იმ სფეროს ამალღების არსებითი პროცესების უგულებელყოფისა, სადაც ადამიანი ჩვეულებრივი კანონებისგან სრულიად განსხვავებული კანონების მიხედვით იქცევა. სამყაროზე ეს იგივეობრივი ზეამალღება და დროის მოცემულ მონაკვეთში მისგან განდგომა წარმოადგენდა ჭეშმარიტად უფრო სუფთა და უფრო გამბედავი სულიერების ემიგრაციას, და თუ წარმოსახვით ამ სულიერების წარმომადგენელთა სახელებს გამოვიწვევთ, რომლებიც უდიდეს სიმკაცრეს და უბრალოებას უკავშირდებიან, გავიგებთ, რომ ჩატარებული ოპერაცია ამ მიჯნაზე მხოლოდ დიდი სიფრთხილით შეიძლება გაგრძელდეს. აქ იბადება ჰუმანიზმის თავისებური, ოდნავ ქედმაღლური ბინდბუნდი, ნაწილობრივ ჭეშმარიტებით, ნაწილობრივ ამაოებით აღვსილი, უიდუმალესი სუვერენული ზონა, და ეს უკანასკნელი პრობლემა, რომელშიც საკითხთა თავისუფალი ინტერპრეტაციების უზომოდ გაზრდილმა წრებრუნვამ ჩაგვითრია, ამგვარად ჟღერს: ლიტერატურა, როგორც რეაქცია იმაზე, რაც ლიტერატურა არაა. ეს პრობლემაც ვარიაციაა დამოკიდებულებისა და დამოუკიდებლობის ურთიერთით გამსჭვალვის თემაზე, მაგრამ ურიგო არ იქნება, ამ პუნქტში, განხილვის მანერის შეცვლა.

ლექსის სული

არასოდეს უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველგვარი ლიტერატურის უძვირფასესი ნყარო მისი ლირიკაა, მაშინაც კი, თუ ითვლება, რომ არასწორია ამისგან მხატვრული რანგის პრობლემის შექმნა; არსად, ლექსზე უფრო მკაფიოდ, არ მჟღავნდება, რომ მწერალი ის არსებაა, ვისი ცხოვრებაც ჩვეულებრივი პირობებისგან განსხვავებულ პირობებში მიედინება.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც არ ვიცით, რას წარმოადგენს ლექსი საერთოდ. ზემოქმედების გარეზონაზეც კი, სადაც რითმის, რიტმის და სტროფის ცნებები ბატონობენ, არ გაგვანჩნია მონაცემები, რომლებიც გაგვიადვილებდნენ განცდის მიღწევას; აღარაფერს ვამბობ იმის შესახებ, რომ მათი ფლობის შემთხვევაში მრავალი რამ გვეცოდინებოდა ზემოქმედების შინაგანი ბუნების შესახებაც. ის, რომ წარმოდგენების შერწყმის განსაზღვრული, ჩვეულებრივისგან განსხვავებული სახე – ლექსი – ფხიზლად ჟღერს, მაგრამ ის, რომ უპირველეს ყოვლისა, ამას თვალის დახამხამებაში ჩვენი უფრო შორს ნაყვანა შეეძლო, როგორც ჩანს, ყველაზე უეჭველია. წარმოდგენისგან (არა იმაზე ლამაზისგან, ვიდრე ათობით სხვაა), რომ ბავშვები სიმღერით გადადიან ხიდზე, ხოლო ქვემოთ განათებული ნავები ცურავენ და ნაპირთა ანარეკლები ლივლივებენ (რაც ჯერ კიდევ განუზომლად შორსაა ნახევრადმზა წარმოდგენისგან:

ხიდებზე ბავშვები მღერიან, წყლებზე სინათლის ნაკადია), გადაადგილების ხერხით გოეთე ორ მშვენიერ სტრიქონს ქმნის: „წყლებზე სინათლის ნაკადია, ხიდებზე ბავშვები მღერიან“. რიტმს, რომელსაც ისინი შეიცავენ და რომელიც მაგიდაზე ხელის კაკუნითაც კი შეგვიძლია გამოვსახოთ, იმაზე დიდი მნიშვნელობა როდი აქვს, ვიდრე – მის თანმხლებ ფონს; მიუხედავად ამისა, ხმოვანი ხატი, ეფექტის შეცვლაში რომლის მონაწილეობაც საგრძნობია, არანაკლებ განუყრელია ამ რიტმისგან და დამოუკიდებლობის ისეთსავე უმნიშვნელო ხარისხს ფლობს, როგორ-საც – რომელიმე ფიგურის ერთი მხარე; ანალოგიურად შეგვიძლო გვეკვლია ასეთი ლექსი სხვა ცვლილებებით, მაგრამ მაშინ მხოლოდ დეტალები თუ გამჟღავნებოდა, რომლებიც, თავისთავად, პრაქტიკულად არაფერს ნიშნავენ, ამიტომ შეიძლება მხოლოდ ის განვაცხადოთ, რომ ერთად აღებული ყველა დეტალისგან და მათი ურთიერთგამსჭვალვის საშუალებით მთელი იზადება რალაც ისეთი ხერხით, რომელიც გამოცანად რჩება. რა თქმა უნდა, მრავლად არიან ადამიანები, რომლებსაც სიამოვნებათ პოეზიაში იდუმალის ხილვა, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებსაც სიცხადე მოსწონთ, და ეს სიცხადე, მოცემულ შემთხვევაში, შესაძლოა, არც იყოს ჩვენთვის მიუღწეველი. თუ სანიმუშოდ აღებულ ორ სტრიქონს ნავიკითხავთ ჯერ წინასწარ, ხოლო შემდეგ მზა მდგომარეობაში მოცემული სახით, მაშინ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ისიც შესამჩნევი გახდება, რომ წინადადებების ფორმალურად თვალსაჩინო სიმტკიცე სიტყვების სწორი განლაგების მომენტში და დიფუზიური წინარემდგომარეობიდან მაშინვე აღმოცენებული ამობურცული მთლიანობა და ფორმა წარმოადგენენ არა იმდენად გრძნობად განცდას, რამდენადაც ლოგიკიდან თავდაღწეულ ცვლილებას საზრისისას. მაგრამ განა სიტყვები იმისთვის არ არსებობენ, რომ საზრისი გამოთქვან? ლექსის ენაც ხომ, ბოლოს და ბოლოს, ენაა, ესე იგი – შეტყობინება, და, უბრალოდ, შესაძლებელი რომ ყოფილიყო ამ პროცესის არსისთვის თვალის მიდევნება ასე შეცვლილ, მხოლოდ ლექსის საშუალებებით ცვალებად, საზრისში, მაშინ, ალბათ, დეტალები, რომლებიც ჩვენს თვალწინ ლექსს ფორმას აძლევენ, მაგრამ რომელთა თავმოყრაც არ შეგვიძლია, შეიძენდნენ ლერძს, რომელიც გასაგებს გახდიდა ამ დეტალთა ურთიერთკავშირს.⁵

ვფიქრობ, ბევრი რამ მეტყველებს ასეთი მიდგომის სასარგებლოდ. სიტყვა არც თუ იმდენადაა ცნების მატარებელი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ჰგონიათ, მოტყუებულთ იმით, რომ მოცემულ პირობებში ცნების შინაარსი განსაზღვრებას ექვემდებარება; პირიქით, – თუ განსაზღვრების მიზნით სიტყვა ვერ ეთვისება ტერმინს, ის მხოლოდ ანაბეჭდია წარმოდგენების ფხვიერ კონაზე. ისეთ უბრალო და მკაფიო სიტყვათშენწყობაშიც კი, როგორიცაა „სიმხურვალე ძლიერი იყო“, შინაარსები წარ-

მოდგენებისა „სიმხურვალე“ და „ძლიერი“, და აგრეთვე წარმოდგენისა „იყო“, სრულიად განსხვავებულია იმის მიხედვით, თუ რას გულისხმობს ფრაზა: საბესემერო კონვერტიორს თუ ოთახის რადიატორს; მაგრამ, მეორეს მხრივ, არის რაღაც საერთო აგრეთვე ოთახის რადიატორების ძლიერ სიმხურვალესა და გულს შორის. არა მხოლოდ ფრაზა იძენს თავის მნიშვნელობას სიტყვებისგან, არამედ სიტყვებიც თავიანთ მნიშვნელობებს ხაპავენ ფრაზებიდან, ასეთივეა ურთიერთობა გვერდსა და ფრაზას შორის, მთელსა და გვერდს შორის; გარკვეულ დონემდე სამეცნიერო ენაშიც კი – ხოლო ერთობ ფართო გაგებით, არასამეცნიეროშიც – ერთურთის მნიშვნელობებს ფორმას აძლევენ მომჩარჩოებელი და მოჩარჩოებული, კარგი პროზის გვერდის გამართულობა ლოგიკური ანალიზის შემთხვევაში წარმოდგენს არა რაღაც უძრავს, არამედ ხიდის მსგავსად მოქანავეს, და რაც უფრო ხანგრძლივია მისი რხევა, მით მეტად იცვლება. ამასთან, როგორც ცნობილია, მეცნიერული თუ ლოგიკური, დისკურსიული თუ – როგორც შეიძლება ითქვას, საპირისპიროდ ლიტერატურისა – რეალური აზროვნების თავისებურება და ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ წარმოდგენების ნაკადს შეძლებისდაგვარად ერთიანი მიმართულება მისცეს, ერთმნიშვნელოვანი და აუცილებელი გახადოს; ლოგიკური წესებით ეს მხოლოდ კონტროლირდება, ხოლო ფსიქოლოგიურად საკმაოდ მონოტონურ ჩვევად იქცევა. მაგრამ თუ ამ ყოველივეს უარვეყოფთ და სიტყვებს თავისუფლებას დავუბრუნებთ, ისინი ამ შემთხვევაშიც ქაოსურად როდი განლაგდებიან, რამეთუ ამ დროს სიტყვები დიახაც მრავალმნიშვნელოვანნი გახდებიან, მათი მნიშვნელობები ერთმანეთის მსგავსნი იქნებიან, და თუ ერთს გამოწვევ, მის ქვემოთ მეორე გამოყოფს თავს, მაგრამ ისინი მაინც არასოდეს დაიფანტებიან სრულ უთავბოლობამდე. ჩვეულებრივ მოხმარებაში გაგებადი იგივეობა მწერლობაში ადგილს უთმობს თავის თავთან სიტყვის ცნობილ მსგავსებას, ხოლო აზრის ლოგიკური მდინარების მარეგულირებელ კანონთა ნაცვლად აქ მოჯადოების კანონი მოქმედებს; ლიტერატურის სიტყვა მსგავსია ადამიანისა, რომელიც იქით მიდის, საითაც გული გაუწევს, რომელიც დროს თავგადასავლებში ატარებს, მაგრამ არა უაზროდ, არამედ – უდიდესი ძალისხმევის ფასად, რადგან ნახევრადმყარის შეკავება მყარის შეკავებაზე იოლი სულაც არაა.

მაშასადამე, ლექსის წარმოდგენათა ნაკადის დროს უმაღლესი წარმოდგენების მადეტერმინირებელი ლოგიკური აზროვნება ადგილს უთმობს აფექტს; სწორი უნდა იყოს ისიც, რომ ლექსი ერთიანი აფექტური თაურგანწყობის უცვლელი მონანილეობის დროს იბადება; მაგრამ სიტყვების ამორჩევის დროს რომ ეს თაურგანწყობა გადამწყვეტი ფაქტორი არაა, ამაზე მეტყველებს, როგორც მწერლები იტყვიან, გონების საგრ-

დნობლად დიდი შრომა. სწორედ ასე, განსხვავება სიტყვის ლოგიკურ და სიტყვის მხატვრულ გამოყენებას შორის იმითაც განიმარტებოდა (მეხსიერება თუ არ მალატობს, ერნსტ კრეჩმერის⁶ მიერ 1922 წელს გამოცემულ მის „სამედიცინო ფსიქოლოგიაში“), რომ პირველ შემთხვევაში სიტყვა მთლიანად ცნობიერებით შუქდება, ხოლო მეორეში თითქოსდა ზღვარზე იმყოფება, ნახევრადრაციონალურ და ნახევრადემოციურ მიდამოში, რომელსაც კრეჩმერი „სფეროს“ უწოდებს. მაგრამ ეს თვალსაზრისი – რომელიც, სხვათაშორის, ისე, როგორც ფსიქოანალიზის ერთობ გამლილად სახელდებული „ქვეცნობიერი“, მხოლოდ მეტაფორაა, რადგან ცნობიერება მდგომარეობაა და არა მიდამო, და სულის თითქმის ერთადერთი მდგომარეობაც კი – უნდა შეივსოს იმის გააზრებით, რომ ჩვენი წარმოდგენების კავშირები, გამონვეული როგორც მდგომარეობით, ისე – საგნით, გადაჭიმულია „სფერულსა“ და ერთმნიშვნელოვნად გაგებადის ყველა გრადაციას შორის. არსებობს სიტყვები, რომელთა საზრისი მოთავსებულია მთლიანად განცდაში, რომელსაც უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ამ სიტყვებს ვიცნობთ, და ამ სიტყვებითაა აღნიშნული დიდი ნაწილი ზნეობრივი და ესთეტიკური წარმოდგენებისა, რომელთა შინაარსი ერთი ადამიანიდან მეორემდე, ცხოვრების ერთი მონაკვეთიდან მეორემდე იმდენად იცვლება, რომ შეუძლებელია ცნებით ასეთი შინაარსის მოხელთება მისი ორგანიზმის საუკეთესო ნაწილის დაკარგვის გარეშე. დიდი ხნის წინ გამოქვეყნებულ ერთ ჩემს ნაშრომში მე ამას არარაციონიდული აზროვნება ვუწოდე, როგორც მეცნიერული – რაციონიდური – აზროვნებისგან, რომლის შინაარსებსაც შეესატყვისება გონების შესაძლებლობა, მისი გამიჯვნის მიზნით, ისე – ესესე სფეროსა და საერთოდ ხელოვნების სფეროსთვის სააზროვნო დამოუკიდებლობის მინიჭების სურვილით.⁷ მეცნიერული განსჯა ხომ, ცნობილი სახით, დიდ მიდრეკილებას ამჟღავნებს, ინტელექტთან დაკავშირებით, მხატვრულ შემოქმედებაში აფექტურ-თამაშისმიერი სანყისის გადაფასებისკენ, რის შედეგადაც აზრის, რწმენის, განჭვრეტის, ემოციის სული, ლიტერატურის სულს რომ წარმოადგენს, იოლად იქცევა ნაცნობი განსაზღვრულობის უმდაბლეს საფეხურად მაშინ, როცა სინამდვილეში სულის ორივე ამ სახის საფუძვლად ორი ავტონომიური საგნობრივი სფეროა საგულვებელი, განცდის და შემეცნების, რომელთა ლოგიკებიც სრულიად არაერთგვაროვანია. ერთმნიშვნელოვნად და არაერთმნიშვნელოვნად აღნიშნულ საგნებად ასეთი დაყოფა არათუ არ ეწინააღმდეგება იმას, რომ უწყებადობისა და ადამიანური შეტყობინების სფერო გამუდმებული გადასვლებით იშლება, არამედ, სავარაუდოა, მათემატიკური ენიდან სულიერად დაავადებულების მიერ აფექტის თითქმის სრულიად გაუგებარ გამოხატვამდე, განმტკიცდება კიდევ ამით.

თუ გამოვრიცხავთ პათოლოგიას და დავჯერდებით იმას, რაც, რალაც ზომით, ადამიანთა გარკვეული წრისთვის ჯერ კიდევ ფლობს საუნყებო ღირებულებას, მაშინ, უწყვეტი გრადაციის ამ პროცესში, წმინდა გაგებადობის საპირისპირო ზღვარზე, ურიგო არ იქნება, ეგრეთ წოდებულ „უაზრო ლექსებს“ თუ მოვათავსებთ; უაზრო ან უსაგნო ლექსები, რომლებსაც ჟამიდან ჟამზე მოითხოვენ მწერალთა დაჯგუფებები, ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმით, რომ ისინი შეიძლება მართლაც მშვენიერი იყონ. ასე, მაგალითად, ჰოფმანსთალის⁸ სტრიქონები: „დაე, ვაჟიშვილმა სიძუნწის გარეშე მიმოასხუროს// არწივს, კრავს, ფარშავანგს// პირველმიზეზი ცოლის// გვამის ხელთა ზეთი“, – ბევრისთვის, უთოდ, უაზრო ლექსის თვისებებით ხასიათდება, რადგან, თუმცა დამხმარე საშუალებების გარეშე სრულიად შეუძლებელია გამოცნობა, მაინც რისი თქმა უნდოდა პოეტს, მაგრამ მაინც უცილობლად განიცდი სულიერ რეზონანსს, და, როგორც ჩანს, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ, სულ მცირე – ნაწილობრივ მაინც, ასე ემართება მრავალ ადამიანს მრავალ ლექსთან დაკავშირებით. ამ თვალთა თუ შევხედავთ, ეს ლექსი არაა მშვენიერი, ჰოფმანსთალი ხომ რალაცას იაზრებდა, როცა მას წერდა, და მაინც, ის მშვენიერია, მიუხედავად იმისა, რომ მისი კითხვის დროს შეუძლებელია რაიმე მოიაზრო, და რომ გვცოდნოდა, კონკრეტულად რა უნდა მოგვეაზრებინა, ის, ალბათ, უფრო მშვენიერი გახდებოდა, მაგრამ არც საპირისპირო ეფექტია გამორიცხული, რადგან თანშერთული აზრი და ცოდნა უკვე რაციონალურ აზროვნებას განეკუთვნებიან და მისგან იღებენ თავიანთ მნიშვნელობებს. რა თქმა უნდა, შეიძლება ტკბობა განვიცადოთ იმით, რომ ამ ლექსს შევხედოთ არა როგორც ნიმუშს პოეტის ხელოვნებისა, არამედ როგორც მკითხველის არახელოვნებას; მაგრამ ამ შემთხვევაში საჭირო გახდებოდა დამატებითი მცდელობა: მრავალმნიშვნელოვანი ლირიკოსების – ვთქვათ, გოეთეს – ლექსებისთვის ამოსაშიფრი გასაღების თანხლება ან რაიმე სხვა მექანიკური ხერხით უბრალოდ რიგ-რიგობით გამოცალკეება ყოველი სიტყვისა ან ყოველი სტრიქონისა, და მაშინ განვცვიფრდებოდით იმით, თუ როგორი სიძლიერის ნახევარხატები წარმოგვიდგებოდნენ, ათიდან რვა შემთხვევაში. აქ დახასიათებული მიდგომის სასარგებლოდ მეტყველებს ის, რომ ლექსში მთავარ მოვლენას წარმოადგენს საზრისის ფიგურის შექმნის მომენტი, და რომ საზრისის ფიგურის შექმნა იმ კანონთა ძალით ხდება, რომლებიც არ ემორჩილებიან რეალური აზროვნების კანონებს, თუმცა კი მათთან კავშირებს არ წყვეტენ.

ამ ნესით შეიძლება ნათელვყოთ პრობლემა პროტესტისა, რომელსაც პოეტის გრძნობა უცხადებს ჩვეულებრივ აზროვნებას. პოეტის გრძნობა მართლაც რომ მტერია ჩვეულებრივი აზროვნების; იგი სულიერი მოძრა-

ობის ფორმაა, რომელიც ისეთივე შეუსაბამობაშია ჩვეულებრივი აზროვნების ფორმასთან, როგორც ორი სხვადასხვა რიტმია სხეულის მოძრაობისას შეუსაბამო. ეს, ალბათ, ყველაზე მკაფიოდ მჟღავნდება მეორე უკიდურესობის მაგალითზე, რომელიც ლირიკაში უაზრო ლექსს უპირისპირდება, სახელდობრ – დიდაქტიკური ლექსის უჩვეულო ფიგურის მაგალითზე; იგი ლექსის ყველა ესთეტიკური ნიშნის მატარებელია, მაგრამ არ შეიცავს მისხალ გრძნობასაც კი, მაშასადამე, ერთდერთ წარმოდგენასაც კი არა, რომელიც დამორჩილებული არ იქნებოდა წარმოდგენათა რაციონალური მოძრაობის კანონებს. იბადება შეგრძნება, ყოველ შემთხვევაში – სადღეისოდ, რომ მსგავსი ლექსი ლექსი არაა; მაგრამ ეს შეგრძნება ყოველთვის როდი არსებობდა, და ორივე უკიდურესობას შორის, ერთობ გააზრებულსა და ერთობ უაზროს შორის, განიშლება ერთის და მეორის ყველა დონის შერწყმულობის პოეზია, რაც უფლებას გვაძლევს, შევხედოთ მას, როგორც ამ დონეთა სამტრო-სამეგობრო ურთიერთგამსჭვალვას, ამასთან, „ჩვეულებრივი“ აზროვნება პოეზიაში ერწყმის „ირაციონალურ“ აზროვნებას ისე, რომ საბოლოო ჯამში მისთვის დამახასიათებელი აღმოჩნდება ხოლმე არც ერთი და არც მეორე, არამედ მხოლოდ ამ ორის ერთობა. აქ შეიძლება დაიძებნოს ყველაზე ამომწურავი განმარტებაც ყოველივე იმისა, რის შესახებაც დღემდე საუბარი იყო, როგორც ანტიინტელექტუალიზმზე თავისი ამაღლებულობით და ცხოვრებისგან რომანტიკულ-კლასიციისტური განდგომით.

საჭიროა, რა თქმა უნდა, განკერძოებით ამის განხილვა. იშვიათად როდი ვხვდებით თვალსაზრისს – და ასეთი თვალსაზრისი ეკუთვნის ყოველთვის იმას, ვისაც დიახაც აქვს სათქმელი, – რომ დიდი ლიტერატურა, საოცარი ბედითი ძალმოსილებით ნიშანდებული, ყოველთვის გულსხმობს წანამძღვრად ამა თუ იმ მოძღვრებას, იდეოლოგიურ შეთანხმებას, საყოველთაობის განმტკიცებულ რწმენას (რასაც ხშირად ერთვის თანამდევნი აზრი: თითქოს, ამიტომაც არ არსებობს დღეს დიდი ლიტერატურა), და ეს მრავალმხრივ სარფიანი პოზიციაა. აშკარაა, რომ დიდი ენერჯის გამოთავისუფლება და გამონათქვამში ჩამოყალიბებაა შესაძლებელი, თუ რაიმე „საყრდენით“ შევამცირებთ დანახარჯებს იმაზე, რის გამოთქმასაც ვაპირებთ; ალბათ, ამ შემთხვევაში, მართებული იქნება, თუ მოვუხმობთ ფსიქოლოგიურ კანონს იმის შესახებ, რომ ამბივალენტური ემოციური მისწრაფებები, ჩვეულებრივ, ერთმანეთს ავინროებენ. მაგალითად, ყველა მწერალ ადამიანს შეუძლია თავის თავს სამართლიანად შენიშნოს, რომ მასთან ფორმა სრულ თავისუფლებას მხოლოდ მაშინ აღწევს, როცა ის მთლიანად ფლობს შინაარსს; ხოლო მტკიცებას, რომ ეს ეხება საერთოდ ლიტერატურის განვითარებასაც, მხოლოდ იმ აზრით შეგვიძლია დავეთანხმოთ, რომ ლექსის სილამაზის განსაკუთრებით მაცდური და წმინდა ტიპი იბადება დროის მხოლოდ ისეთ

მონაკვეთებში, რომლებიც იდეოლოგიურ სიმაღლეს ფლობენ და სიმშვიდის განცდას ბადებენ. ფრანც ბლაი,⁹ რომელსაც უკვე მრავალ შინაარსიან კრიტიკულ შენიშვნას უნდა ვუმაღლოდეთ, თავის „ერთი ცხოვრების ისტორიაში“, ხელმძღვანელობს რა ამ თვალსაზრისით, „ფილოსოფიის ჩასახვაში თავისი მონაწილეობით ლიტერატურის თვითდასახიჩრებაზე“¹⁰ კი საუბრობს. ეს რომ უპირობო ჭეშმარიტება ყოფილიყო, მაშინ, ცხადია, საკმაოდ უხეირო მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა ნებისმიერი კონცეპცია, რომელიც ყველაფერს, ამაღლებულის სულიერად შესაძლებელს, ლექსის სულად მიიჩნევს; მაგრამ ასეთი „რადიკალური კლასიციზმი“, როგორც ჩანს, წარმოშვა მხოლოდ მოთხოვნილებამ – ჩვეულებრივი გადახვევის გზით, – უკვე თემატურად ფრიად გაურკვევლად ქცეულ პოლემიკაში მკაფიოდ აღნიშნულიყო, უკიდურეს შემთხვევაში, პირადი თვალსაზრისი. ლიტერატურაში ფიგურალობის სრულყოფილება, მოჩვენებითად აბსოლუტურად განვითარებული ფიგურალობის და შეჩერებული დროის შემთხვევაშიც კი, უმთავრესი რომ ყოფილიყო, მაშინ თვით მოცემულ შინაარსთა ფიგურების შექმნა ამ ფიგურების ცვლილების ნიშანი იქნებოდა. მაგალითად, არ არსებობს ხელოვნების ისეთი ჭეშმარიტად კათოლიკური ნაწარმოები, რომელიც თავისი ერეტიკულობის გამო არ გამოიწვევდა ავტორის ჯოჯოხეთურ დევნას სულ მცირე რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში და რომელშიც გვიანდელი იდეოლოგები არ აღნიშნავდნენ დოგმებიდან გადახრას, თავიანთი კათოლიკურობის შედეგად, ოღონდ არა მკაფიოდ იმიტომ, რომ ეს იდეოლოგიები თავად არიან გაურკვეველნი. აქედან გამომდინარე, კლასიკურ სილამაზესა და სულიერ მღელვარებას შორის თანაფარდობისას საქმე გვაქვს რალაც პროპორციასთან, და ეს პროპორცია, როგორც ჩანს, იგივეობრივია იმისა, რაც ზემოთ აღნიშნული იყო, როგორც წილადი, რომელშიც გააზრებული გამოიხატება უაზროს საშუალებით. ბლაი, რომელიც მსჯელობს სვინბერნის „და არა მხოლოდ მის შესახებ“, ამას ისე ნათლად გვიჩვენებს, რომ მინდა სიტყვასიტყვით მისი ციტირება: „ზოგჯერ ბუზლუნა, ზოგჯერ კი უკუღმართი განაზრებანი შესაძლებლობას გვაძლევენ გავიგოთ, ზღვრულად მოაზრებად რომელ დონეზეა აუცილებელი პოეტის დიქცია: გამოთქმა მთლიანად ჩრდილავს გამოთქმულს, რომელიც ძლივს აღიქმება, რომელიც პოეტს, შესაძლოა, თავადვე ავიწყდება. ამასთან, სვინბერნის სტილი არა მხოლოდ მუსიკალური ან გრძნობადია. ოსტატურად გამართულ სტრიქონთა (მთელი მათი სპონტანობის მიუხედავად) ამ იმპროვიზატორისთვის დამახასიათებელია გამოთქმის დიდებული განსაზღვრულობა და ხატის სიმტკიცე. ის, რომ ყველა შემთხვევაში ხატი უნდა იყოს სწორედ ასეთი, ხოლო სხვაგვარი უბრალოდ შეუძლებელია, ისეთ თვითკმარ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ მათზე მუშაობა წარმოუდგენელი გვეჩვენება: სტრიქონი, თითქოს, უეცრად გაჩნდა“. აქ ლაკონური

სისავსითაა აღწერილი უაზროდან აზრის შესაძლებელი დაბადების ფენომენი სწორედ კლასიკურ ლექსში ისე, რომ საბოლოო ჯამში ის აღმოჩნდება არა მხოლოდ გრძნობადი განცდის, არამედ „უკულმართი განაზრებებიდან“ აღმოცენებული „დიდებული განსაზღვრულობის“, მნიშვნელობის შემცველიც. არაფერი არ გვაძლევს საბაბს ვივარაუდოთ, რომ აზროვნების უნარი ან ხელოვნებას შეზრდილი უნარი გრძნობისა, განჭვრეტისა, ეწინააღმდეგება ხატოვან-ენობრივ შემოქმედებას; თუმცა, ეტყობა, ეს შესაძლებლობები სხვადასხვა წარმომავლობის არიან და სრულიად კულმინირდებიან სხვადასხვა ხალხებში და დროებში, და ის, რომ უმეტესწილად სწორედ განსაკუთრებული ენობრივი მონაცემებით დაჯილდოებული პოეტები კმაყოფილდებიან სამყაროს დემოკრატიულ-ეკლექტიკური სურათის შექმნით, ალბათ, აქედან გამომდინარე, დაკავშირებულია მათ ენობრივ გაპირობებულობასთან. მაგრამ ამგვარად აღმოცენებადი ლექსი, ყველაზე ხშირად, უაზროდ გამოიყურება მხოლოდ საზრისის როგორღაც ერთმანეთზე დალაგებული სარკობრივი ანარექსლების ფონზე, საიდანაც სულაც არ შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა პოეტის თავხედობის შესახებ, რადგან დიდ ნიჭთა რარიტეტული ღირებულება პრაქტიკულად უმინაარსოს ხდის ყველა სხვა ღირებულებისმიერ განსხვავებას. და მაინც, საჭიროა ამ ყველაფრის კრიტიკულ-თეორიულად გარკვევა, რადგან ცალკეული ადამიანების ნება მხოლოდ საყოველთაობის დანაწევრებით წარმოიშობა, და თუ ლექსის საზრისი რაციონალური და ირაციონალური ელემენტების ურთიერთგამსჭვალვის შედეგად ისე იქმნება, როგორც აქ ითქვა, მაშინ აუცილებელია, ორივე მხარეს თანაბარი სიდიდის მოთხოვნები წავუყენოთ.

ფორმის მნიშვნელობა

ამ დაქსაქსულ განაზრებათა მიზანი რომ მთლიანობა და სისრულე ყოფილიყო, ისინი მხოლოდ შეცდომაში შეგვიყვანდნენ; იმდენად, რამდენადაც მათ შორის მაინც არსებობს რაღაც კავშირი, დაე, ამ კავშირმა თავად იმეტყველოს თავის თავზე, მაგრამ საამისოდ ეს განაზრებანი უნდა შეივსოს ფორმისა და ფიგურალობის აქ გამოყენებული ცნებების შესახებ რამდენიმე სიტყვით. ხელოვნების ანალიზის ამ ძველისძველ დამხმარე ცნებებს ადრე მიმართავდნენ – განსაკუთრებით, პოპულარულ-კრიტიკულ მიმოხილვებში – ყველაზე ხშირად მაშინ, როცა ამტკიცებდნენ, რომ მშვენიერი ფორმა წარმოადგენს რაღაც ისეთს, რაც გააჩნია ან არ გააჩნია მშვენიერ შინაარსს (ან შინაარსის არმქონე ფორმა, თუ ერთიც და მეორეც არამშვენიერად ცხადდებოდა). მაგალითად, ამის შესახებ ფრიად გონებამახვილურად ითქვა გასული საუკუნის სამოციანი

თუ ოთხმოციანი წლების გერმანული ლირიკის ფართოდ ცნობილი იმ ანთოლოგიის წინასიტყვაობაში, რომელშიც მოცემულ გამძლე პრინციპთა სადემონსტრაციო მასალასთან ერთად წარმოდგენილი იყო განსაცვიფრებლად მდარე ლექსები. მაგრამ მოგვიანებითაც ისევ და ისევ დაასკვნინდნენ, რომ ფორმა და შინაარსი ქმნიან მთლიანობას, რომელიც არ ექვემდებარება სრულ გაყოფას; ამჟამინდელი თვალსაზრისი, როგორც ჩანს, იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნების ანალიზის საგანს შეადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ფორმისეული შინაარსები; არ არსებობს ფორმა, რომელიც არ მჟღავნებოდეს შინაარსში, არ არსებობს შინაარსი, რომელიც არ მჟღავნებოდეს ფორმის საშუალებით; ფორმისა და შინაარსის ასეთი ამაღლამები წარმოქმნიან ელემენტებს, და სწორედ ამ ელემენტებით იქმნება ხელოვნების ნაწარმოები.

ფორმისა და შინაარსის ამ ურთიერთგამსჭვალვის მეცნიერული საფუძველია „ფიგურის“ ცნება. ის აღნიშნავს, რომ სენსორულად მოცემულ ელემენტთა შეერთებისგან ან თანმიმდევრობისგან, ამ ელემენტთა მეშვეობით, შეიძლება აღმოცენდეს რაღაც გამოუთქმელი და განუსაზღვრელი. უმარტივეს ნიმუშს მოვუხმობთ: თუმცა სწორკუთხედი ოთხი გვერდისგან შედგება, მელოდია კი – ბგერებისგან, მაგრამ ერთმანეთის მიმართ მათი განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომელიც სწორედ ფიგურას ქმნის და აქვს გამოხატულება, შეუძლებელია აიხსნას შემადგენელ ნაწილთა გამომსახველობითი შესაძლებლობებით. ფიგურები, ამ მაგალითის ანალიზს თუ განვავრდობთ, არც თუ მთლიანად ირაციონალურნი არიან, რადგან უშვებენ შედარებებსა და კლასიფიკაციებს, თუმცაღა, მათში მოიძიება რაღაც ერთობ ინდივიდუალური, რაღაც აბსოლუტურად განუმეორებელი „ასე“. ძველი აღნიშვნით თუ ვისარგებლებთ, რომელიც შემდგომაც იქნება გამოყენებული, შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურა – ესაა მთელი, მაგრამ უნდა დავძინოთ, რომ იგი შეკრების რეზულტატი როდია, არამედ უკვე თავისი გაჩენის მომენტში განსაკუთრებულ, თავისი შემადგენელი ელემენტების ხარისხთაგან განსხვავებულ, ხარისხს გვიჩვენებს; და, ალბათ, დასაშვებია დავძინოთ – ეს აუცილებელია შემდგომი მსჯელობებისთვის, – რომ მთელი გაცილებით უფრო სრულ სულიერ გამოხატვას განაპირობებს, ვიდრე მისი საწყისის ელემენტები, რადგან ფიგურას ფიზიოგნომია უფრო მეტი აქვს, ვიდრე – ხაზს, და ხუთი ბგერის კონფიგურაცია სულს გაცილებით მეტს აუნყებს, ვიდრე მათი ამორფული თანმიმდევრობა. ამასთან, სამეცნიერო პრობლემა, თუ სად მივუჩინოთ ადგილი ფიგურის ფენომენს ფსიქოლოგიურ ცნებათა იერარქიაში, საკამათოა, – აქ განსხვავებული თვალსაზრისები უპირისპირდებიან ერთმანეთს; მაგრამ გარდაუვალია, რომ ეს ფენომენი არსებობს და რომ მხატვრული გამომსახველობის

მნიშვნელოვანი თავისებურებები, რიტმი, მაგალითად, და ენობრივი მელოდია მისეულ თავისებურებებს ენათესავება.

ამ შენიშვნის საფარქვეშ, დაე, ახლა მაინც გაბედულად გაისმას მტკიცება, რომ ყველაფერ აღქმულის და შესწავლილის, უმარტივეს ფიგურათა წარმოქმნის დროს ფსიქიკური მსგავსებით გამოიმყვანებადის მთელში გაერთიანების ინსტინქტი ყოველთვის უზარმაზარ როლს თამაშობს ცხოვრებისეულ პრობლემათა სწორი გადაწყვეტის საქმეში. ეს ეხება დიდ წრეს გონით-შემნახველი ღონისძიებებისა, რომლებიც მრავალრიცხოვანი საშუალებებით ორიენტირებულნი არიან მიღწევათა უბრალოებასა და ეკონომიურობაზე და ფსიქოლოგიურ სფეროშივე იწყებიან. ეს „ერთი-ორი-სამი“, რომლის დახმარებითაც სხეულებრივი მიღწევის რეკრუტი – მიღწევა კი ყოველთვის სხეულებრივია – პროცესის ცალკეულ მხარეებს ითვისებს, ჩვევის გამომუშავებასთან ერთად ყალიბდება ერთგვარ სხეულებრივ ფორმულად, რომელიც შეუფერხებელ და დაუნანვერებელ აღდგენას ექვემდებარება; მცირედით თუ განსხვავდება სულიერი ათვისების პროცესი. ფორმულების ასეთი წარმოქმნა სრულიად ნათელია ენის ცხოვრებაშიც, სადაც მუდმივად შეინიშნება მდგომარეობა, როცა ადამიანი, სიტყვებს და სიტყვათშეთანხმებებს მათ მნიშვნელობასთან და საზრისთან სრული შესატყვისობით რომ იყენებს, გაუგებარი აღმოჩნდება ხოლმე იმავე ენაზე მოსაუბრე სხვა ხალხისთვის მხოლოდ იმიტომ, რომ უმრავლესობა მეტყველებს არა ისე მკაფიოდ, როგორც ეს ადამიანი, არამედ – სიტყვების კარგად დაკონსერვებული მარაგით. ფორმულების ასეთი წარმოქმნა ინტელექტუალური თუ ემოციური ქმედების, ან კერძო მანერების დროს, არანაკლებ აქტუალურია, ვიდრე ცალკეულ შემთხვევებში. უხემ-თვალსაჩინო მაგალითს თუ არ შევუშინდებით და წარმოვიდგენთ კბილის სამკურნალო ჩვეულებრივ ჩარევას ყველა მისი დეტალითა და წვრილმანიითურთ, გადაულახავ საშინელებებს შევეჩხებით: ჩვენს წინაშეა სხეულის ძვლოვან ნაწილთა ამოგდებაც, მჭრელი კაუჭებით წვალეზაც, შხამიანი ნივთიერებებით რწყაც, ღრძილებში ნემსების ჩხვლელაც, შიდა არხების გაფხეკაც, დაბოლოს, ე. ი. ყველაფერ აქ ჩამოთვლილის მერე, ნერვის – სულის ნაწილის – ამოგლეჯა! მაგრამ ხერხი, რომლის მეოხებითაც ამ სულიერ ნაშემებს თავს ვაღწევთ, იმაში მდგომარეობს, რომ მას წარმოდგენაში კი არ ვანანვერებთ, არამედ გავარჯიშებული პაციენტის გულგრილობით ვცვლით წარმოდგენის დეტალებს „კბილის ფესვის მკურნალობის“ გლუვი, მომრგვალებული, კარგად ცნობილი მთლიანობით, რომელთანაც, უარეს შემთხვევაში, მხოლოდ მცირე უკმაყოფილებაა დაკავშირებული. იგივე ხდება, როცა კედელზე ახალ სურათს ვკიდებთ; რამდენიმე დღის განმავლობაში ის „თვალში გვეცემა ხოლმე“, ხოლო შემდგომ, კედლის მიერ შთანთქმული, შეუმჩნეველი ხდება, თუმცაღა კედელი, ალბათ, უკვე

ოდნავ სხვაგვარად აღიქმება. თანამედროვე ლიტერატურაში მიღებული სიტყვებით ამის გამოთქმას თუ მოვინდომებთ, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ კედელი სინთეზურ ზემოქმედებას ახდენს, ხოლო სურათი, გარკვეულ მომენტამდე, – დამანანევრებელს ანუ ანალიზურს, და პროცესი იმაში მდგომარებს, რომ ოთახის კედლის მთელი, რომელიც გაცილებით დიდია, თავის თავში თითქმის უკვალოდ ისრუტავს და განაქრობს სურათის ნაკლებად მთელს. სიტყვა „ჩვევა“, რომლითაც, ჩვეულებრივ, კმაყოფილებიან და რომლის მნიშვნელობაც, პროცესის მოქმედი საზრისის არგამომხატველი, მხოლოდ იმაში მდგომარებს, რომ ადამიანი ყოველთვის „თავის ოთხ კედელში ცხოვრობს, აქ საკმარისი არაა საიმისოდ, რომ შენარჩუნებულ იქნას მთელის მდგრადობა და ერთიანი აქტით შესაძლებელი გახდეს იმის გაკეთება, რაც სწორედ ამოცანის თავისებურებას შეადგენს. ეს პროცესი, ალბათ, შეიძლება მოვიაზროთ, როგორც მაქსიმალურად განელილიც კი, რადგან სიცოცხლის გრძნობის გაბმულობად წოდებული უცნაური ილუზიაც, როგორც ჩანს, სულის დამცველი ზედაპირის გაბმულობისგან მიღებული შთაბეჭდილების მსგავსია. როგორც ეს მაგალითები გვიჩვენებენ, ასეთი მთლიანობების წარმოქმნა, ცხადია, მხოლოდ ინტელექტის ამოცანა როდია; მის გადასაწყვეტად მიმართულ-ღია ჩვენს მფლობელობაში არსებული ყველა საშუალება. ამიტომ, სწორედ ეს მნიშვნელობა აქვს იმ ეგრეთ წოდებულ „სრულიად კერძო გამონათქვამებს“, რომელთა საზრისიც გადაჭიმულია მხრების აჩეჩვით არასასიამოვნო სიტუაციისთვის ბოლოს მოღების მანერიდან წერილების წერის და ხალხში მოქცევის მანერამდე, და გარდაუვალია, რომ ქცევების, აზროვნების და იმ შემორჩენილი მიდრეკილების გვერდით, რომელსაც, ჩვეულებრივ, გრძნობას უწოდებენ, ცხოვრებისეული მასალის ამ „ფორმირებას“, საკუთრივ, დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანისთვის, როგორც მისივე ცხოვრებისეული ამოცანების გადაწყვეტის საშუალებას. თუ ადამიანი ამას ვერ ახერხებს, მაშინ ის, მაგალითად, ნევროზიანი, როგორც ამჟამად უწოდებენ, და მისი გადახრები – მერყეობის, ეჭვის, სინდისიერი იძულების, შიშის, დავინწყების ვერშემძლეობის და ბევრი სხვა სახით გამჟღავნებული – თითქმის ყოველთვის განიმარტება, აგრეთვე, როგორც ცხოვრების შემსუბუქების ფორმებისა და ფორმულების მომზადების ვერშემძლეობა. და თუ ისევ ლიტერატურას მივმართავთ, მაშინ გარკვეულ ზომამდე გასაგები გახდება ის დიდი უკმაყოფილება, რომელსაც აწყდება, მისი სახით, „ანალიზური სული“. ადამიანი და მთელი კაცობრიობა, უპირისპირდება რა აზროვნებისა და გრძნობადობის ფორმულების დაშლას (რომელთა შეცვლა გარდუვალი სულაც არა ჩანს), ინარჩუნებს უკმაყოფილების ასეთსავე უფლებას, მსგავსად ღამით ძილის უფლებისა. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ფაქტების „მთლიანობებისადმი“ გადაჭარბებული ნდობა დამახასიათებელია სიბრიყვისთვის, განსაკუთრებით – სულიერის-

თვის, სწორედ ისე, როგორც დებილისთვის დანანეგრების ზედმეტობაა დამახასიათებელი; ცხადია, აქ საუბარია ერთის და მეორის სწორი პროპორციით შერევაზე, ასეთ ნარევს კი ცხოვრებაში იმაზე ხშირად როდი ვხვდებით, ვიდრე ლიტერატურაში – გონებით გამოკვლეულისა და ნდობით აღწერილის სწორ ნარევს, რომლის ხიბლიც გულუბრყვილობაშია.

ბუნებრივია, ამ მიმართულებით მთელის, ფიგურის, ფორმის, ფორმულარობის ცნებები დღემდე ისე გამოიყენებოდა, თითქოს ისინი იდენტურნი ყოფილიყვნენ, რაც სინამდვილეში ასე არაა; ისინი სხვადასხვა ანალიზური სფეროებიდან წარმომავლობენ და განსხვავდებიან იმით, რომ ნაწილობრივ ერთსა და იმავე მოვლენას აღნიშნავენ სხვადასხვა კუთხით, ნაწილობრივ – ნათესაურ მოვლენებს. მაგრამ რამდენადაც მათი გამოყენების მიზანი ისაა, რომ მოძიებულ და აღნიშნულ იქნას საფუძველი ხელოვნებაში ირაციონალურის ცნებისთვის, იმ კითხვაზე პასუხის გზით, თუ რატომ არ იქმნება წინააღმდეგობა რაციონალურთან მისი დამოკიდებულებით, ამიტომ უკვე არსებული საგნობრივი მთლიანობა, რომლის უფრო მეტად დამრგვალებაც უპრიანი იქნებოდა, დეტალებში ჩაუღრმავებლად საკმარისია; მე-ს ფსიქოლოგიის უკანასკნელ თაობაში ხომ – სხვადასხვა გავლენათა შედეგად – მემკვიდრეობით მიღებული ფსიქიკური სქემების, ერთობ რაციონალისტურის და ლოგიკური აზროვნების უნებლიეთ აღმბეჭდავის (ის, რაც ამჟამად ნაწილობრივ ჯერაც შენარჩუნებულია აზროვნების იურიდიულ და თეოლოგიურ წესში, და რასაც შეიძლება ცენტრალისტური მედიდური ფსიქოლოგია ვუნოდოთ), ნაცვლად სახეზეა, სულ მცირე, დეცენტრალიზაციის მდგომარეობა, როცა ყოველი ცალკეული ადამიანი თავისი გადანყვეტილებების უმრავლესობას ასრულებს არა რაციონალურად, არა მიზანდასახულად და, ბოლოს და ბოლოს, თითქმის გაუცნობიერებლად; კონკრეტულ სიტუაციებზე ორიენტირებული, იგი რეაგირებს, ასე ვთქვათ, გადაბმული ნაწილებით ანუ, როგორც მას უწოდეს, „სამუშაო კომპლექსებით“,* ან სულაც მთელი თავისი არსებობით ისე მოქმედებს, რომ ცნობიერება მხოლოდ კუდში მოჩანჩალის როლს სჯერდება. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, როგორც „თავის მოკვეთა“, პირიქით – ცნობიერების, გონების, პიროვნების და მათი მსგავსის მნიშვნელობა, ამის შედეგად, ძლიერდება; და მაინც, მდგომარეობა ისეთია, რომ მრავალ, სწორედ მეტ-ნაკლებად პიროვნულ, ქმედებათა დროს მე ადამიანს კი არ მიუძღვის წინ, არამედ – იმას, რასაც ცხოვრებად სახელდებული მოგზაურობისას მხოლოდ კა-

* არ უნდა ავუროთ ისინი ფსიქონალიზის კომპლექსებში. ფსიქონალიზის ცნებები ამ ესსეში არ გამოიყენება სხვადასხვა მიზეზთა გამო; სხვათაშორის, იმის გამოც, რომ მხატვრულმა ლიტერატურამ ისინი ფრიად არაკრიტიკულად აიტაცა, ხოლო „სასკოლო ფსიქოლოგიამ“ „დასაჯა“ ისინი – უპირატესად, მათი გამოყენების შესაძლებლობათა არცოდნის გამო – იმით, რომ უგულვებელყო ისინი (ავტორის შენიშვნა).

პიტანსა და მგზავრს შორის შუალედური ადგილი უკავია. სხეულებრიობა-სა და სულს შორის სწორედ ასეთ თავისებურ მდგომარეობაზე მიუთითებენ აგრეთვე ფიგურა და ფორმა. რამდენიმე მეტყველ გეომეტრიულ ხაზს განჭვრეტ თუ – ძველი ეგვიპტური მზეურის მრავალმნიშვნელოვან სიმშვიდეს, ის, რაც ამ დროს, როგორც ფორმა, თითქოს მოცემული მასალიდან გამორღვევას ცდილობს, უკვე არაა მხოლოდ გრძნობადი შთაბეჭდილება, მაგრამ ჯერ არც მკაფიო ცნებების შინაარსია. მინდა ვთქვა, ესაა სხეულებრივი, რომელიც ჯერ არ გამხდარა მთლიანად სულიერი, და, ეტყობა, სწორედ ეს ალაგზნებს სამშინველს, რადგან სხვათა შორის, ფსიქიკური თითქმის გამოირიცხება იმით, რომ აღქმისა და შეგრძნების ელემენტარული განცდებიც კი, მსგავსად წმინდა აზროვნების აბსტრაქტული განცდებისა, გარესამყაროსთანაა დაკავშირებული. ამგვარადვე აცხადებენ სულიერ მნიშვნელოვნებაზე თავიანთ უფლებას რიტმი და მელოდია, მაგრამ ამასთან ერთად ისინი შეიცავენ რაღაც ისეთსაც, რაც უშუალოდ სხეულთან შეხებაში მოდის. ცეკვის დროს ისევ სხეული მბრძანებლობს, სულიერი კი, როგორც ჩრდილების თეატრში, მხოლოდ მკრთალად ბჟუტავს. სპექტაკლის ინსცენირების საზრისიც მხოლოდ იმაშია, რომ სიტყვა ახლად განვასახიეროთ, – იმ მნიშვნელობით მისი აღვსების გზით, რომელიც ცალკე არ გააჩნია. მაგრამ ამ მცდელობის რეზიუმე, ალბათ, იმით გამოიხატება, რომ ჭკვიანი ადამიანები, ხელოვნების ვერგამგებლები, ისევე მრავლად არიან, როგორც – ჭკუასუსტნი, მაგრამ, ამასთანავე, არსებობენ ადამიანები, რომელთაც უნარი აქვთ ზუსტად განსაზღვრონ ლექსის სილამაზე თუ სისუსტე და თავიანთ ქმედებაში ამით იხელმძღვანელონ, მაგრამ არ ძალუძთ ლოგიკურად, სიტყვებით გამოთქვან ეს ყველაფერი. ამის აღნიშვნა, როგორც საგანგებო ესთეტიკური უნარისა, თემიდან გადაგვახვევინებს, რადგან ის, რისგანაც ასეთი უნარი შეიძლებოდა შემდგარიყო, საბოლოო ჯამში, ისევ მხოლოდ და მხოლოდ აზროვნების სამედიცინო ფუნქცია იქნებოდა, მასთან უმტკიცესი ძალით დაკავშირებული იმის მიუხედავადაც კი, რომ ექსტრემუმები განშტოვდებიან.

ბოლოთქმა

ცხადია, გაუგებრობა იქნებოდა ლიტერატურასა და ფორმას შორის ტოლობის ნიშნის დასმა, რადგან ფორმა გააჩნია მეცნიერულ აზრსაც – და სრულიადაც არა დამამშვენებელი, – რომელსაც მეტ-ნაკლებად მშვენიერი მონოდების შემთხვევაში უმეტესწილად უსამართლოდ ადიდებენ, თვით მონოდებისთვის დამახასიათებელი ფორმა კი კონსტრუქციულ ფორმას წარმოადგენს, რაც ყველაზე უფრო მკაფიოდ იმაში მჟღავნდება,

რომ თვით განსაკუთრებული ობიექტურობით გამოხატვის დროს არასოდეს აღიქმება მოწოდებული ზუსტად ისეთად, როგორც ჩაიფიქრა ავტორმა, რომელიც განიცდის ფორმის გარდასახვას, ხოლო მოწოდებას პირად გაგებას უთანადებს. და მაინც, სამეცნიერო მოხსენებაში ფორმა ძლიერ იზღუდება ინვარიანტული, წმინდა რაციონალური შევსებით. მაგრამ ესეში, „განჭვრეტაში“, „ჩაფიქრებაში“ აზრი უკვე მთლიანად საკუთარ ფორმაზეა დამოკიდებული, და როგორც მითითებული იყო, ეს დაკავშირებულია შინაარსთან; ეს უკანასკნელი თვითგამოხატვას ნამდვილ ესეში აღწევს, რომელიც არ წარმოადგენს მხოლოდ ფლოსტებში ფეხებზეაყოფილ მეცნიერებას. რაც შეეხება ლექსებს, აქ საკუთარი და ოდენ საკუთარი გამოხატულების ფორმით მათში გამოხატვას დაქვემდებარებული მთლიანად მხოლოდ ისაა, რასაც ეს დაქვემდებარებული თავად წარმოადგენს. აქ აზრი ოკაზიონალურია ისეთივე მაღალი საზომით, როგორითაც – ყესტი, და გრძნობები აღიგზნებიან არა იმდენად მისით, რამდენადაც მისი მნიშვნელობის თითქმის მხოლოდ გრძნობების შემცველი შედგენილობით. რომანსა და დრამაში კი, აგრეთვე შერეულ ფორმებში – ესეიდან ტრაქტატამდე შუალედში (რადგან „წმინდა ესეი“ აბსტრაქციაა, სარომლისოდ მაგალითის შერჩევა თითქმის შეუძლებელია), – აზრი, როგორც დისკურსიული კავშირი, კვლავ შიშველი სახით წარმოსდგება. მაგრამ თხრობაში თუ ისეთ ადგილებს ფორმისგან განუყრელობაც არ ახასიათებთ, მაშინ ისინი განუწყვეტლივ ქმნიან იმპროვიზაციის, როლიდან ამოვარდნის და გამოხატვის სივრცის მთხზველის კერძო ცხოვრებისეული სივრცით უნებლიეთ შეცვლის უსიამო შთაბეჭდილებას. ამიტომ სწორედ რომანში, – რომელიც, როგორც სხვა არც ერთი მხატვრული ფორმა, მოწოდებულია დროის ინტელექტუალური აღვსების აღსაქმელად, – საჩინოვდება ფიგურათა აღბეჭდვის სიძნელეები, აგრეთვე – ამ სიძნელეთა დაძლევის მცდელობები, რაც ნაწილობრივ თავს ამჟღავნებს რთული ურთიერთქმედებებითა და სიბრტყეთა გადაკვეთებით.

როგორც ჩანს, აქედან გამომდინარეობს ანბანური ქვეშარიტება, რომ მწერლის სიტყვას „ამაღლებული“ აზრი აქვს, მაგრამ, ამასთან, – არა ანბანური ქვეშარიტებაც, რომ ასეთი ამაღლებულობით იგი თავს აღწევს ჩვეულებრიობას, ხდება ახალი, არ შეესაბამება თავის პირვანდელ მნიშვნელობას, მაგრამ არც მისგან დამოუკიდებლად გადაიქცევა. იგივეა დამახასიათებელი ლიტერატურის სხვა, ვინრო აზრით – ფორმალური, გამომხატველობითი საშუალებებისთვის: რაღაცას ისინიც გვატყობინებენ, ოღონდ მათი გამოყენებისას იცვლება პროპორცია იმისა, რასაც ისინი ესტაფეტურად გადასცემენ შემდეგ და იმას შორის, რაც მოვლენაზე მიჯაჭვული რჩება, ასე ვთქვათ, გადაუცემლად. ეს პროცესი შეიძლება, აგრეთვე, განვიხილოთ, როგორც სულის შეგუება გონებისთვის ისეთივე

წარმოდგენელ სფეროებთან, როგორც გონებასთან ამ სფეროების შეგუება; ასერიგად შესატყვისი ანუ ამაღლებული გამოყენებისას სიტყვა მსგავსია შუბისა, რომელიც, მიზნის მისაღწევად, ხელმა უნდა გატყორცნოს, და რომელიც, გატყორცნილი, უკან აღარ ბრუნდება. ბუნებრივია, იბადება კითხვა, რა მიზანს ემსახურება შუბის ასეთი ტყორცნა, ანუ, ხატოვანების გარეშე თუ ვიტყვით, რა მიზანი აქვს ლიტერატურას. ამ კითხვასთან დაკავშირებით პოზიციის ფორმულირება ჩემი განაზრებების ჩანაფიქრს სცილდება, მაგრამ ეს განაზრებანი გულისხმობენ, რომ მათ მხედველობაში აქვთ ადამიანსა და ნივთებს შორის დამოკიდებულებათა განსაზღვრული სფერო, სწორედ რომელსაც ადასტურებს ლიტერატურა და რომლისთვისაც ნიშანდობლივია მისივე საშუალებები. ამასთან, ასეთი „დადასტურება“ საგანგებოდ იყო წარმოდგენილი არა როგორც თავისთავადი სუბიექტური გამოხატულება, არამედ – ნაგულისხმევ საგნობრიობასთან და ობიექტურობასთან მისი მიმართების მიხედვით; სხვა სიტყვებით: აქცევს რა გამოხატვას საშუალებად, ამით ლიტერატურა საშუალებად აქცევს შემეცნებას; მართალია, შემეცნება სულაც არაა ქვემარტების რაციონალური შემეცნება (იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი ამ ქვემარტებისგან მოუცილებადია), მაგრამ როგორც პირველი, ისე მეორე სახის შემეცნება ერთნაირად მიმართული პროცესების შედეგია, რადგან არ არსებობს რაციონალური სამყარო და მის გარეთ – ირაციონალური, არამედ არის მხოლოდ თავის თავში ორივე მათგანის შემცველი ერთი სამყარო.

მე მინდა დავასრულო არა ზოგადი სიტყვებით, არამედ ლიტერატურის წინარე ფორმების მაგალითით,* ფრიად მნიშვნელოვანი მაგალითით. პრიმიტიულ ჰიმნებთან და რიტუალებთან არქაულის შედარებამ სრულიად ნათელყო, რომ, წინარედროიდან მოყოლებული, ჩვენი ლირიკის ისეთ ძირითად თავისებურებებს, როგორიცაა სტროფებად და სტრიქონებად ლექსის დაყოფის მანერა, როგორიცაა სიმეტრიულად განლაგება – პარალელიზაცია იმ სახით, რომლითაც ის დღესაც გამოიხატება რეფრენსა და რითმაში, – როგორიცაა გამეორების და გნებავთ პლეონაზმის გამოყენება ამგზნები საშუალების სახით, როგორიცაა უსაზრისო (ესე იგი, იდუმალი, ჯადოსნური) სიტყვების, მარცვლების და ხმოვანბგერითი მწკრივების ჩასმა, დაბოლოს, როგორიცაა კერძოს, წინადადების და წინადადების ნაწილების თვისება, მნიშვნელობა აქვთ არა თავისთავად და თავისი თავისთვის, არამედ მხოლოდ მთლიან ლექსში მათი ადგილის წყალობით (ორიგინალობის საჩოთირო მნიშვნელობამაც კი სარკისებური ასახვა ჰპოვა, რადგან არქაული საგალობლები და ცეკვები ნაწილობრივ

* რისთვისაც მადლობას ვუხდით პროფესორ ე. ფ. ფონ ჰორნბოშტელს¹⁰ (ავტორის შენიშვნა).

ცალკეულ ადამიანებს ან ერთობებს ეკუთვნოდათ, დაფარული იყო, როგორც საიდუმლო რამ, და ძვირად თუ გაიცემოდა!). მაგრამ ეს უძველესი საცეკვაო საგალობლები ბუნების მოვლენათა მსვლელობის დაცვისა და ღმერთებზე ზემოქმედების სახელმძღვანელოს წარმოადგენდა, ესე იგი ისინი მეტყველებდნენ იმაზე, თუ რა უნდა გაკეთებულიყო ამ მიზნის მისაღწევად, ხოლო მათი ფორმა ზუსტი თანმიმდევრობით განსაზღვრავდა, თუ როგორ უნდა გაკეთებულიყო, ფორმა დაისახებოდა იმ მოვლენის დინებით, რომელიც მათ შინაარსს წარმოადგენდა; როგორც ცნობილია, პრიმიტიული ხალხები ფორმისეულ შეცდომებს დღესაც გაურბიან შესაძლო არასასიკეთო შედეგების შიშით. ეს მაგალითი, მოკლედ აღდგენილი მისი განმარტებითურთ, გვიჩვენებს, რომ ხელოვნების თავდაპირველი მდგომარეობის მეცნიერულ გამოკვლევებს იმ შედეგთა სრულიად ნათესაურ შედეგებამდე მივყავართ, რომლებიც ხელოვნების ამჟამინდელი მდგომარეობის განხილვისგან დამოუკიდებლადაა მიღებული, მაგრამ შედარების სარგებლიანობა იმაშია, რომ ის თვალსაჩინოდ – უფრო თვალსაჩინოდ, ვიდრე ლიტერატურული ანალიზი – ცხადყოფს ფორმისა და შინაარსის არსებით ურთიერთკავშირს, რომლის დროსაც ყველა „როგორ“ აღნიშნავს ერთადერთ „რა“-ს. ლიტერატურა დღესაც ისეთი პროცესია, რომელიც მიმართულია „დამზადებისკენ“, „ნიმუშის მკითხაობისკენ“, და არა იმ ცხოვრების ან ცხოვრებაზე შეხედულებების უკეთ შესრულებისკენ, ამ პროცესის დახმარების გარეშეც რომ არანაკლებად გამოიხატება. მაგრამ მაშინ, როცა პირვანდელი, საყოველთაო „გრძნობით წვიმის შეკვრიდან“ ათასწლეულთა მანძილზე „რა“-ის მხარე მეცნიერებამდე და ტექნიკამდე განვითარდა და, დიდი ხანია, წარმოშვა საკუთრივ თავისი „ეს–როგორ–უნდა–გაკეთდეს“, „როგორ“-ის მხრიდან, თუმცა კი საზრისშეცვლილისგან და სანყისი მაგიიდან გამოცალკეებულისგან, ახალი მკაფიო „რა“ არ აღმოცენებულა. ის, რის კეთებაც მართებს ლიტერატურას, არის ჯერაც მეტად თუ ნაკლებად ძველი „მას–ეს–როგორ–უნდა–გაეკეთებინა“; და თუ მაინც ეს „როგორ“ კერძოში, შესაძლოა, დაკავშირებული იქნება მიზანთა მრავალნაირ ცვლილებასთან, სალიტერატურო ხელოვნების ამოცანას ამჟამადაც მხოლოდ ორფეოსის დროიდან დაკარგული იმ რწმენის თანამედროვე ფორმის ძიება წარმოადგენს, რომ ეს ხელოვნება ჯადოსნური ძალით ზემოქმედებს სამყაროზე.

შენიშვნები:

1. „ფიგურის“ ცნება, რომელიც ფუნდამენტურია მუზილის შემოქმედებაში, სათავეს იღებს გეშტალტფსიქოლოგიის წარმომადგენლებთან. ეს სკოლა XX საუკუნის პირველ მეოთხედში აღმოცენდა გერმანიაში და წამოაყენა პროგრამა, ფსიქიკა განხილულიყო მთლიანი სტრუქტურების(გეშტალტების) სახით, საპირისპიროდ სტრუქტურული ფსიქოლოგიის მეთოდისა, რომელიც მდგომარეობდა ელემენტებად ცნობიერების დანაწევრებასა და მათგან ასოციაციის კანონის ან შემოქმედებითი სინთეზის მიხედვით ფსიქიკური ფენომენების აგებაში. მუზილისთვის ახლობელი აღმოჩნდა იდეა, რომ მთელის შინაგანი, სისტემური ორგანიზაცია განსაზღვრავს მისი ნაწილების თვისებებსა და ფუნქციებს. გეშტალტფსიქოლოგიის მიხედვით, საგნის ხატი(„ფიგურა“) დამოკიდებულია მის გარემომცველ ფონზე. აქედან ერთი ნაბიჯია მუზილის პრობლემამდე: რა დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან ფიგურა და ფორმა? მუზილის მიხედვით, ფორმა კრავს და ამთლიანებს ყოფიერების ფიგურებს; ამის შედეგად სინამდვილის შემეცნების მეცნიერულ-ფიგურალური ფრაგმენტები მხატვრულ-ფიგურალური შემეცნების მთლიანობებად იქცევიან, აქედან კი მიიღება სამყაროს ადეკვატური დინამიკური სტრუქტურა, რომლის შინაგანი ძალებიც მაქსიმალური წონასწორობის დამყარებას ესწრაფვიან, რაც ხასიათდება ორგანიზაციის სიზუსტით. ასეთ სიზუსტეს მოითხოვს მუზილი, როცა საუბარია იდეალურისა და მატერიალურის, ესთეტიკურისა და ეთიკურის, ორიგინალურისა და ტრადიციულის ურთიერთგამსჭვალვაზე. ამ ვითომდა დაპირისპირებულ მხარეებს შორის ხომ რეალურ ცხოვრებაში არავითარი ანტაგონიზმი არ არსებობს.

2. 1926 წლის მარტში პრუსიის ხელოვნებათა აკადემიის საზღვრებში დაარსდა ლიტერატურული შემოქმედების სექცია (რომელმაც გერმანული ლიტერატურული აკადემიის სახელი მიიღო). ამ სექციისადმი მუზილის დამოკიდებულება პოლემიკური იყო: მუზილი ილაშქრებდა მის წინააღმდეგ, რადგან აქ აქცენტი გადატანილი იყო „დიდ მწერლებზე“; მუზილის აზრით, ასეთ ორგანიზაციაში ყველა მწერალი უნდა შესულიყო ან იგი საერთოდ არ უნდა არსებულიყო.

3. მცირე ფაქტების (ფრანგ.)

4. მუზილი ეკამათება არა მხოლოდ იმპრესიონისტებს და ექსპრესიონისტებს, რომლებთანაც ხედავს ადამიანის უმიზნო და უმიზეზო შერწყმას ნივთებთან, გონებისგან ადამიანის გათავისუფლებას და ხელახლა მის უშუალო ჩართვას შესაქმეში, არამედ აგრეთვე – „ახალი საგნობრიობის“ ლიტერატურას, 20-იანი წლების მიმდინარეობას, რომლის მრავალი წარმომადგენელი შემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის დამამკვიდრებელი და დამცველი გახდა.

5. ნაგულისხმევია შედარება იოჰანეს ფონ ალექსისთვის (1882-1967) მუზილის მიერ დამზადებულ ვარიაციულ ჰიროსკოპთან (ტაჰისტოსკოპთან), რომელიც გამოიყენებოდა ოპტიკურ აღქმაზე ექსპერიმენტების ჩასატარებლად: ორი სხვადასხვა ფერის ფირფიტა დამაგრებული იყო ჰიროსკოპის ლერძზე, რომლის ბრუნვის დროს შერეული ფერადოვნება იქმნებოდა; ლიტერატურულ ნაწარმოებს მუზილი განიხილავს, როგორც სისტემას, რომელიც მთლიანობას იძენს მხოლოდ მწერლის, და, შესაბამისად, მკითხველის, პიროვნული ლერძის ირგვლივ ბრუნვით; საზრისი სიტყვებში კი არაა, არამედ ცნების წარმომქმნელი სიტყვების მიქშირებად მოძრაობაში.

6. ერნსტ კრემერი (1888-1964) გერმანელი ფსიქოლოგი და ფსიქიატრი იყო. საფუძველი ჩაუყარა თეორიას, რომლის მიხედვითაც ადამიანის ფსიქიკური თვისებები მისი ორგანიზმის კონსტიტუციითაა გაპირობებული. კრემერს ეკუთვნის კონცეფცია სხეულბრივი ორგანიზაციის სამი ძირითადი ტიპის – პიკნიურის, ასთენიურის და ათლეტურის – შესახებ. კრემერი ფიქრობდა, რომ კონსტიტუციური აგებულების პირველი ტიპი მანიაკურ-დეპრესიული ფსიქოზისკენ იხრება, მეორე და მესამე ტიპი კი – შიზოფრენიისკენ.

7. მუზილს მხედველობაში აქვს თავისი ესეე „მწერლის შემეცნების ესკიზი“ (1918), რომელშიც საუბარია სწორედ ამ ცნებების შესახებ. „რაციონიდურის“ ცნებით მუზილი განსაზღვრავს მეცნიერული შემეცნების სფეროს, ე. ი. იმას, რაც ამოუწურავი სახით ეძლევა გონებას. იგი მოიცავს, უპირატესად, ფიზიკურ ბუნებას, სადაც ფაქტები ერთჯერად აღწერას ექვემდებარებიან. რაციონიდურ სფეროში გაბატონებული ადგილი უკავია იმას, რაც უცვლელი და მყარია, რაც არ შეადგენს გამონაკლისს. რაც შეეხება „არარაციონიდურის“ ცნებას, იგი, უპირველესად, მხატვრულ შემეცნებას გულისხმობს. აქ, პირიქით, გამონაკლისი ბატონობს წესებზე, ფაქტები არ ემორჩილებიან შემეცნებელს, ისინი „უსაზღვროდ ვერბალურნი და ინდივიდუალურნი“ არიან. ესაა, მუზილის მიხედვით, ღირებულებებისა და შეფასებების, ეთიკური და ესთეტიკური დამოკიდებულებების, იდეების სფერო. ეს ორი სფერო ერთმანეთში ისეა გადახლართული, რომ არარაციონიდურ სფეროში ფიგურების აგება შეუძლებელია რაციონიდური სფეროს გამოცდილების გამოყენების გარეშე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც „არარაციონიდურსა“ და „ირაციონალურს“ შორის არსებობს. ირაციონალური ისაა, რაც გონებისთვის მიუწვდომელია, ხოლო არარაციონიდური ისაა, რაც, მართალია, გონების კომპეტენციაში არ შედის და არ ემორჩილება მის მასქემატიზებელ ლოგიკას, მაგრამ რაც, უკიდურეს შემთხვევაში, პოეტურ გამოხატვას ექვემდებარება. პოეზია, მუზილის აზრით, სწორედ ამ ზღვარზე იწყება.

8. ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი (1874-1929) – ავსტრიელი პოეტი და დრამატურგი, სიმბოლიზმის და ნეორომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი.

9. ფრანც ბლაი (1871-1924) – ცნობილი მწერალი და ესსეისტი, ინტელექტუალური პროზის წარმომადგენელი; მუზილის მეგობარი და თანამოაზრე. ბლაი, მსგავსად მუზილისა, თვლიდა, რომ ლიტერატურა ამთლიანებს მატერიალურს და სულიერს, ისაა შეგრძნებათა კომპლექსი, – შემდგარი ელემენტებისგან, რომლებიც ეკონომიურს ხდიან აზროვნებას.

10. ჰორნბოშთელი ე. ფ. ფონ (1877-1935) – ავსტრიელი მუსიკათმცოდნე, შედარებით მუსიკათმცოდნეობაში ფუნდამენტური შრომების ავტორი, მუზილის მეგობარი.

თარგმნა **დათო ბარბაქაძემ**

რობერტ მუზილი. „ლიტერატორი და ლიტერატურა“
ნიგინდან: ოქროს კვება. Neue Rundschau-ის დიდი ესსეისტები.
1890-1960. მაინის ფრანკფურტი, 1960, გვ. 400-420.
Robert Musil. “Literati and Literature”.

From: The Golden ratio. Great essayists of the ‘Neue Rundschau’. 1890-1960.
Frankfurt on Main, 1960, pp. 400-420.

თამარ ბარბაქაძე
(საქართველო)

**ქართული პოეზიის „მთვარე“ და „მთვარეულები“
(ზოგიერთი დაკვირვება)**

ქართული ხალხური და სალიტერატურო ლექსის გენეზისი უძველეს საუკუნეებშია საძიებელი. პოეტური ფოლკლორი ეროვნული მნიშვნელობის ლექსის ენერგიას დღესაც კვებავს და სიცოცხლისუნარიანობას მატებს; მიუხედავად იმისა, რომ კონვენციური ლექსი XXI ს. 10-იანი წლებიდან ლამის ტოტალურად ჩანაცვლა ე.წ. „ლექსმა პროზად“. ვერლიბრიც კი სანატრელი გახდა ქართველი მკითხველისათვის, რომელიც შიდა თუ გარე, ომონიმური, ეგზოტიკური რითმისა და კანონზომიერი რიტმის (მეტრის) მოლოდინს კი გადაეჩვია, მაგრამ ლექსის ტაეპებად აწყობილი, ლაკონიურად გამოთქმული ნაკვესები, სხარტულები, აფორიზმები ვერა და ვერ გადაიყვარა, ვერ მოიძულა. ასეა თუ ისე, „გაცრუებული მოლოდინი“, ლექსის ფორმის ყველა პარამეტრის – მეტრის, სტროფისა და რითმის – უარყოფამ რომ მოიტანა, ტროპული მეტყველების უკვდავებად უნდა აანაზღაუროს მაინც, თუკი ლექსმა „პოეზიის შვილის“ სახელი უნდა შეინარჩუნოს (ი. ჭავჭავაძე).

მაინც გვგონია, რომ პოეზიამ ის იდუმალეობა არ დაკარგა, რაც კანონიკური ლექსის მეტრისა და რითმის გარეშეც, მკითხველს მხატვრული აზროვნების თავისებურების ამოცნობის, მხატვრული სახეების გამოცნობის სურვილს უტოვებს: ეს კავშირი მელექსეს, ხალხურ „მათქვამსა“ („მეენე“ – ბ. ხარანაული) და ისტორიულსა თუ თანამედროვე მკითხველს შორის, საბედნიეროდ, დაურღვეველია; ზარის ენასავით, პოეტის ენაც, ხმიანობს და მსმენელს უხმობს! ამ თანაარსებობას დღემდე განსაზღვრავს მეტაფორები, რომლებიც ი. ჰოიზინგას აზრით, უხსოვარ დროში თამაშის, გამოცნობის სიხარულის აღმაფრენას განაცდევინებდა ლექსის მსმენელს: „პოეტი ისაა, ვისაც შეუძლია პირობით ენაზე საუბარი. პოეტური ენა იმით განსხვავდება ჩვეულებრივისაგან, რომ შეგნებულად იყენებს განსაკუთრებულ, არც თუ ყველასათვის გასაგებ სახეებს, რასაც პოეზიის ენა სახეების მეშვეობით სჩადის, თამაშია. ასე რომ, ყოველი სახე სხვა არაფერია, თუ არა გამოცანაზე პასუხი თამაშის გზით“ (ჰოიზინგა 2004: 174).

ცნობილია, რომ ქართული დამწერლობის უძველესი სახეობა – ასომთავრული – მთვარის კალენდართან არის დაკავშირებული; ეროვნული

ანბანის პირველი ასო-ბგერა – ანი – მთვარის, უფრო სწორად, ნახევარ-მთვარის, გამოსახულების აღმნიშვნელი, მისი სიმბოლოა.

ერთი უძველესი ქართული ხალხური, მითოლოგიური ლექსი, მთვარეს წერასთან აკავშირებს:

ნათელმა მთვარემა ბრძანა:	3/3/2
ბევრით მე ვჯობივარ მზესა,	2/4/2
ადგა, დანერა წიგნები –	5/3
ზენა ქარი მიართმევსა!	4/4

ბატონი აკაკი ხინთიბიძის დაკვირვებით, ამ კატრენში თავს იჩენს ლექსწყობის არქაული სტრუქტურა, როდესაც ტაეპები ჯერ კიდევ მუხლებად არ იყოფოდა: ტაეპი აღიქმება, როგორც ერთიანი მთლიანი მეტრული სიდიდე, მის დანაწევრებას ჰანგი ახდენს. ამ სტროფში რვა-მარცვლედის ოთხივე ფორმა (5/3, 4/4, 3/3/2, 2/4/2) არის წარმოდგენილი (ხინთიბიძე 2000: 50). ქართული პოეზიის დასაბამი მეტაფორით ნათქვამი, „გადმოენებული“, „გამოთარგმანებული“ ნაწერით შემოენახა შთამომავლობას. „წიგნები“ კი მთვარემ დანერა, ანუ მთვარე, „ღამის თვალი“ (ჯ. ქარჩხაძე) უხსოვარი დროიდან შემოქმედებით პროცესს ღამის წყვილადში, მთვარის ნათელში თამაშს დაუკავშირდა: პოეტი, ლექსის მწერალი, მთვარეს გაუთანაბრდა, რომელიც სხვებს აცნობს თავის შინაურ ცხოვრებას, შინაარსს; გავიხსენოთ ნესტან-დარეჯანი, რომლის მეტაფორა მთვარეა, ზის ქაჯეთის ციხეში და იქიდან წერს წიგნს ტარიელს (მზეს).

საინტერესო ფაქტია, რომ გალაკტიონ ტაბიძის დებიუტი, მისი ერთ-ერთი პირველი დაბეჭდილი ლექსი პრესაში (გაზ. „ამირანი“, 1908, №169, 28 სექტემბერი) არის „***მთვარე კაშკაშებს“:

მთვარე კაშკაშებს... ცა მოქარგული
მოციმციმეთა ვარსკვლავთა გუნდით,
მშვიდად დაჰყურებს ძირს დედამიწას
გარსშემოხვეულს სქელი ბინდ-ბუნდით.
(ტაბიძე 2016: 295)

1914 წელს ლექსების I ტომში (გვ. 116) გალაკტიონს შეტანილი აქვს ლექსი „მთვარე მთის ხრიოკს ამოეფარა“, რომლის მთვარე ილია ჭავჭავაძის რეალისტური მთვარის ალუზიასაც აღძრავს და ედგარ პოს ლექსთან შესაძლო კავშირზეც მიგვანიშნებს (ტაბიძე 2016: 358):

მთვარე მთის ხრიოკს ამოეფარა,
სიცხე მინელდა, მტვერს მიეძინა,
მეურმე მღერის და მოგონებით
აჩრდილს სურს მისცეს ტრფობათა ბინა.

.....
მე ვდგევარ, როგორც ტყვე უცხოეთში
როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი.

(ტაბიძე 2016: 180)

რეალისტური და სიმბოლისტური („...სიზმარში უცხო სიზმარი“) მსოფლგანცდის შერწყმა ამ ერთი ლექსის შინაარსში ავტორის ახალ მხატვრულ სააზროვნო სისტემას უმორჩილებს უძველესსა და უკვე შაბლონად ქცეულ მეტაფორებს: „მთვარეს“, „აჩრდილს“, „სიზმარს“. „უცხო სიზმარი“ უნდა გაცხადდეს 1916 წელს დაწერილ ლექსში „სიკვდილი მთვარისგან“. იგი 1916 წელს უნდა იყოს დაწერილი. დაიბეჭდა 1919 წელს (გაზ. „სახალხო საქმე“, №12, 9 აგვისტო), შეტანილია „არტისტულ ყვავილებში“ (XXVII):

წაკითხულ წიგნთა საღამოსის მსუბუქი ბინდი
არეებს მშვიდად, უდარდელად კვლავ ეფარება,
მდინარეთ ლურჯი, ქაფიანი და მძიმე ზვირთი
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიეჩქარება.

(ტაბიძე 2016: 89)

ტრადიციული, რომანტიკული აღქმა მწუხარე საღამოს დამსხვრეული ხომალდებისა ორ ზღვას შორის მოქცეული საქართველოს ცის ქვეშ კვდება და იბადება სრულიად ახალი ღამე – „ყვავილივით გახსნილი მთვარის“ შუქით განათებული:

მაგრამ უეცრად ყვავილივით გაიხსნა მთვარე:
საამო, ნაზი, უხავერდო და უვნებელი,
ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი
და გადაღვარა ვით სირიის ნელსაცხებელი.

(ტაბიძე 2016: 89)

ამ კატრენის ტროპულ მეტყველებას, ძირითადად, ორი შედარება და ეპითეტები განსაზღვრავს; თუმცა აქ მთავარი მთვარის მეტაფორა და „იების ღვარია“ – მთვარის მიერ ღრუბლებში დაგროვილი ჯადოსნური სურნელი – სულიწმინდის ძალაა, მან კი უნდა გააერთიანოს პოეტი და მკითხველი.

„მეტაფორის თეორიების ერთ-ერთი საკვანძო და საკამათო საკითხია „მსგავსების“, „იგივეობის“, „ანალოგიის“ ცნებების ფუნქციების გარკვევა, მათი გამიჯვნა. არისტოტელიდან მოკიდებული რიკიორამდე მეცნიერები კამათობენ ზემოთ ჩამოთვლილი ცნებებიდან რომელი (ან იქნებ სამივე) „მონანილეობს“ მეტაფორის წარმოშობაში“, – აღნიშნავს რუსუდან ცანავა ნიგნში „მეტაფორა“ (ცანავა 2009: 77). პოლ რიკიორი ერთ-ერთ სტატიაში განიხილავს მეტაფორის სემანტიკური თეორიის მიმართებას ფსიქოლოგიურ ასპექტებთან: მეტაფორა გამოცანა კი არ არის, არამედ გამოცანის ამოხსნა. რიკიორის მტკიცებით, წარმოსახვის ერთ-ერთი ფუნქცია არის ის, რომ შეყოვნებას – რომელიც ახასიათებს დახლეჩილ რეფერენციას – მიანიჭოს კონკრეტული განზომილება.

შეიძლება ითქვას, რომ წარმოსახვის პროცესი აუცილებლად ითხოვს შეყოვნებას. პ. რიკიორი იმონმებს სარტრის ნათქვამს: „წარმოიდგინო, ნიშნავს მიემისამართო რამეს (იმას), რაც არ არის“. რიკიორის აზრით, შეყოვნებასა და ახალი შესაძლებლობების დაგეგმვას შორის ბევრია საერთო. „სახე, როგორც „არმყოფი“, არის უარყოფითი ასპექტი სახისა, როგორც გამონაგონისა. სახის სწორედ ამ ასპექტთან არის დაკავშირებული სიმბოლური სისტემების უნარი „ხელახლა შექმნას, ააგოს“ რეალობა.

„პოეტი არის ის გენიოსი, რომელიც ქმნის დახლეჩილ რეფერენციებს გამონაგონის შექმნის საშუალებით. სწორედ გამონაგონშია „არყოფნა“, რომელიც დამახასიათებელია იმის შესაყოვნებლად, რასაც ყოველდღიურ ენაში „ყოფნას“ (რეალობას) ვუნოდებთ (ცანავა 2009: 87).

„მთვარე – ყვავილი“, გალაკტიონის „მთანმინდის მთვარის“ ზამბახის „შუქთა მკრთალი მძივის“ მსგავსად, ქრისტეს სიმბოლოდაც არის (ქრისტე – ყვავილი) მოაზრებული და ღვთისმშობლის, სულიწმინდის ძალით ამეტყველებული ლექსისაც. მეტაფორების ამოხსნის გზა ამ ლექსში („სიკვდილი მთვარისგან“) სიმბოლისტი პოეტის მიერ ლექსის წერის საიდუმლო პროცესთან ზიარების ცდაა: როგორც „მთანმინდის მთვარეში“, ისევე ამ ლექსშიც, გ. ტაბიძე რეალობის „ყოფნის“ სიკვდილის ფონზე „არყოფნისაკენ“ – იდუმალი, წარმოსახვითი სამყაროსაკენ – „მიგვასამართებს“, მიგვიძღვება წაკითხული ნიგნების ალუზიებით და მსუბუქი ბინდის, „მწუხარებათა ფიქრის“ თანხლებით.

წარმოსახვა და შეგრძნება, როგორც აღნიშნავენ, მეტაფორის კლასიკურ თეორიებში ყოველთვის მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული. რიტორიკა განიმარტებოდა, როგორც მეტყველების სტრატეგია, რომლის მიზანია დარწმუნება. კანტის ესთეტიკაში ცენტრალური როლს თამაშობს სიამოვნება. შეგრძნება, ისევე როგორც წარმოსახვა, პროცესის არსებითად ჭეშმარიტი კომპონენტია. ეს მეტაფორის თეორიაში

აღწერილია, როგორც ურთიერთზემოქმედება. ორივე მათგანი აისახება მეტაფორის სემანტიკურ ასპექტზე.

პოეტური სახისა და პოეტური შეგრძნების ცნებები, პ. რიკიორის აზრით, უნდა აიხსნას კოგნიტური თეორიის შესაბამისად, როგორც დასახული კავშირი შეთანხმებასა და შეუთანხმებლობას შორის აზრის დონეზე; შეყოვნებასა და აუცილებლობას შორის – რეფერენციის დონეზე (ცანავა 2009: 80).

ვფიქრობთ, რომ გალაკტიონის ამ ორივე ლექსს: „მთანმინდის მთვარესა“ და „სიკვდილი მთვარისგან“ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „შემოღამება მთანმინდაზედ“ ამდიდრებს ალუზიებით. ზამბახისფერი მთვარე ლურჯი მდინარეების ფონზე ვიზუალურად აღქმული და ლოცვით დაღლილი უმანკო სულის (მთვარის) შეგრძნება სურნელის (სალამოს ბინდის, ყვავილიანი ველის) მეშვეობით (გავიხსენოთ ქაჯეთში მყოფი ნესტანდარეჯანი, მიჯნურთან წერილის წერა რომ დაამთავრა, რიდეს ერთი წვერი მოჰკვეთა: „თავ-მოხდილსა დაუშვენა სისხო, სიგრძე, თმათა ფერი, / აღვისაგან სული მოჰქრის, ყორნის ფრთათათ მონაბერი“). ნესტანი მთვარეც არის და პოეტიც, რომლის სული წერის დროს სულიწმინდით არის მოცული, ხოლო ქალის შავი თმა, როგორც ყორანი, წარმავალი ცხოვრების მუდმივი ხსოვნის ალეგორია, კვებავს წერილის პათოსს: სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე მდგომი პოეტი-ქალი იწყებს თავისი აღსარების წერას. აქვე გავიხსენებთ ნესტანის მუდმივ სამოსს – მწვანე კაბას; „მწვანე, ტრადიციულად, იმედის, რწმენის სიმბოლოა. აქ ნესტანის მუდმივად განახლებადი იმედი და რწმენა სიყვარულისა“ (ბარბაქაძე 1993: 85).

„ლოცვით დაღლილი უმანკო სული“ და „აღვისაგან სული მოჰქრის“ – მთვარისაგან მომავალ ნელსურნელებას – უძველეს ქრისტიან მამათა, ღვთისმშობლის სამშობლოს, სირიას, მიემართება. მარიამი და სულიწმინდა, სიზმარი და სიტყვა, ერთმანეთს უკავშირდება და ახალი მთვარის შუქზე ლექსი იბადება:

მაგრამ უეცრად ყვავილივით გაიხსნა მთვარე:
საამო, ნაზი, უხავერდო და უვნებელი,
ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი
და გადაღვარა ვით სირიის ნელსაცხებელი.

ალიტერირებული სიტყვები – კონსონანსური რითმის ცალები, სახელი და ზმნა: „ღვარი“ და „გადაღვარა“ უძველეს მითს აცოცხლებს: დედის (ღვთისმშობლის) ცრემლზე ამოსული ყვავილია ია, რომელსაც მთვარე თეთრ ღრუბლებში უფროვებს ჯადოსნურ ცვარს (ცრემლებს): ამ „მისტიკურ, იდუმალ ლექსს“ (ვახტანგ ჯავახიანი) ირაკლი კენჭოშვილი პარნასიზმს, თეოფილ გოტიეს უკავშირებს: „ავტორი მთლიანად გასულია

ტექსტიდან, მისი ხმა არსად არ ისმის. ეს არაა არც რომანტიკული და არც იმპრესიონისტული ფერწერა; ცხადია, ეს არც „აღსარებაა“.

„სიკვდილი მთვარისაგან“, თითქოს პარნასული, გოტიესებური ლექსია, მაგრამ „მასში ირღვევა მასალის რაციონალურად მონესრიგების პრინციპი. ეს პოეტიკა უფრო ახლოსაა არა XIX, არამედ XX ს. დასაწყისის ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების პრინციპებთან“ (კენჭოშვილი 1999: 167).

გალაკტიონის სათქმელი ლექსში „სიკვდილი მთვარისაგან“ სიზმარ-ცხადის შერწყმის, ბუნდოვანების, მწუხრის შერეული ფერების, ბინდუნდის სტატიკით, უძრაობით, მყუდროებითა და მუდმივობით იწყება (I კატრენის I-II ტაეპები) და მდინარეთა ლურჯი ზვირთების დინამიკით, ორი ზღვისაკენ – შავი და კასპიის – მიეშურება (ამავე კატრენის III-IV ტაეპები):

მდინარეთ ლურჯი, ქაფიანი და მძიმე ზვირთი
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიეჩქარება.

I კატრენის ფინალური ორტაეპედით არის დასრულებული მთელი ლექსიც, რომლის უკანასკნელი, IV კატრენის I-II ტაეპები, I კატრენის ბუნდოვანების ნაცვლად, იცვლება: „ნითელი, თეთრი და ყვითელი ფერების ტვირთით“, რომელთა წარმომშობია: „ერატოს მარად გაფითრება და მღუმარება“.

ვფიქრობ, „მდინარეთ ლურჯი ზვირთი“... ამ უცნაური, „იდუმალი“ ლექსისა (ვახტანგ ჯავახიძე, „უცნობში“ აღნიშნავს, რომ გალაკტიონი „დაინტერესებულ ცნობისმოყვარეს გაუბრაზდა: „მე თვითონ არ ვიცი და შენ როგორ აგისხნა?“ (ტაბიძე 2016: 226) უნდა იყოს გაცოცხლებული ბესიკ ხარანაულის ლირიკულ შედეგში „თებერვალი, ივრის ჭალები“:

მიშველე რამე,
ნაქცეული ვარ
და მთვარის შუქი
მაბიჯებს გულზე...
ანათებს მთვარე
საქართველოს ლურჯ მდინარეებს.
(ხარანაული 1984: 8)

„ლურჯი მდინარეები“ ციდან გადმოღვრილი „იისფერი ღვარით“ უნდა იყოს შეფერილი: ს იმბოლურად, ეს მეტაფორა ცისა და მიწის კავშირს, კერძოდ, საქართველოსთვის ზეციური, ღვთისმშობლის ცრემლებით სავსე მდინარეების, მეტაფორული ფერწერით შექმნილი სახეა.

წითელი, თეთრი და ყვითელი ფერები, რუსუდან ბარბაქაძის აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ ფერთა ორი სამეულიდან მეორეა: „საუკეთესო სიმბოლური მნიშვნელობების (სოციალური, ყოფითი სდიმბოლიკა) მარეალიზებული თეთრი, წითელი და ყვითელი ფერები (ბარბაქაძე 1993: 177).

გალაკტიონ ტაბიძის მთვარე – ყვავილივით გახსნილი – ყველაზე ხშირად ზამბახისფერია, ლურჯია

...აღმოხდა მთვარე! გაანათა უსივრცო ბალი
მაღალ ღეროზე გაიშალა გრძელი ზამბახი,
მაგრამ მის გაშლას სიხარულით არ ვეგებები:
ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები
თეთრი ძეგლები და იმათ ქვეშ ობლად მარხია
გული, უგონო სიყვარულმა რომ შეარყია...
(ტაბიძე 2016: 79)

გალაკტიონის ამ ცნობილი სონეტის – „გულის“ – ციტირებულმა ტერცეტებმა „ერატოს მარად გაფითრება“ („სიკვდილი მთვარისაგან“) – სიყვარულისაგან გონწასული და ძლივს მოსულიერებული ტარიელი შეიძლება გაგვახსენოს, ავთანდილმა რომ ლომის სისხლი დაასხა (წითელი – თეთრი – ყვითელი – ლურჯი ფერები ერთმანეთს ენაცვლება გონსანული და ახალმოსულიერებული ტარიელის სახეზე):

ავთანდილ მკერდსა დაასხა მას ლომსა სისხლი ლომისა,
ტარიელ შედრკა, შეინძრა რაზმი ინდოთა ტომისა
თვალნი ალახვნა, მიეცა ძალი ზე-წამოჯდომისა
ლურჯად ჩანს შუქი მთვარისა, მზისაგან შუქ-წამკრთალისა.

ტარიელის გაფითრებული სახე მზისაგან ძლეული, ფერწასული, მთვარის ლურჯ შუქს შეადარა პოეტმა. მთვარის **ლურჯი** შუქი და ლომის სისხლი (**წითელი**) გალაკტიონის ზემოხსენებულ ლექსებშიც დომინირებს.

„არტისტულ ყვავილებში“, „გულის“ გარდა, კიდევ ერთი სონეტია: „გობელენი“ (XXXV), რომელშიც მთვარის შუქზე იქსოვება სიყვარულის, ღამისა და სულამითის მოლოდინით აღსავსე ზღაპარი:

ტბის პირად, როცა ხეების ხელებს
დაეკიდება მთვარე და ცვარი,
დამთვრალი ბალი გაშლის გობელენს...
(ტაბიძე 2016: 99)

„ხეების ხელები“ ცისკენ აპყრობილი მიწის მეტაფორაა, ხოლო „დამთვრალი ბალი“ (ციური სასმელით) ჭრელ გობელენს – მიწის, ქვეყ-

ნის, მრავალფეროვნებას განასახიერებს: ღვთისგან შექმნილი უთვალავი ფერის სამყარო დახვდება ღამის ზეცას: შავი ღამე და ყვითელი მთვარე ულამაზეს სანახაობას (გობელენს) სთავაზობს რეციპიენტს.

მთვარის ლურჯი შუქით შეფერილი მდინარეების სწრაფვა ზღვებისაკენ ინდივიდისა და მარადიულობის, ეროვნულისა და ზოგადსაკაცობრიოს, ქართული კულტურის მსოფლიოსთან ზიარების, შერწყმის მუდმივი, დაუსრულებელი განვითარებაა: სიკვდილი მთვარისაგან – სიყვარულისაგან ხელახლა, ახალშობის, აღორძინების – მარადიულთან ზიარების სურათად წარმოგვიდგება გალაკტიონის ამ იდუმალ ლექსში: იგი, ერთდროულად, ტარიელიც (star – მზე, ვარსკვლავი) არის და ნესტან-დარეჯანიც (მთვარე და პოეტი), რომლის წერილმა და „რიდის წვერმა“ სიკვდილის პირას მიიყვანა ინდოთა ამირბარი. მთვარე ერთმანეთს უახლოებს: სიყვარულს (ზოგადს) და მიჯნურებს (კონკრეტულს), ლექსებსა (ამა თუ იმ პოეტის შედეგებს) და მდინარეებს, ზღვებს (მსოფლიო პოეზიის), რომელთაც ამ მიჯნურობის ამბავი (აქ: „ვეფხისტყაოსანი“) შავი და კასპიის ზღვებით მსოფლიოში მიაქვთ.

რაც შეეხება ამ ლექსის („სიკვდილი მთვარისაგან“) პოეტიკას, მიმაჩნია, რომ იგი ესთეტიზმის პრინციპებით უფრო უნდა აიხსნას: „ესთეტიკაში არის თანხვედრა რეფლექსირებული შთაგონებისა და შთაგონებაში წარმოსახვისა (ანუ ფიქციურობისა): მთვარეული შემეცნება ფორმირდება ან მოგონებად, რომელიც ქმნის იმას, რაც უკვე აღარ არსებობს, ან მოლოდინს, რომელიც არასოდეს აცხადდება. არცერთ შემთხვევაში არ გვხვდება უშუალო Hic et nunc-ს განცდა. ეს განცდა სოლარული ყოფიერების პრეროგატივაა, შექმნილი სახეთა საგანძურის სისავსით, რომელიც მოგონებაში ინახება – მთვარეული ესთეტიზმის „მკაფიოობა“, ანუ მისი ბასრი გაურკვევლობა, თავისთავად წარმოადგენს პირდაპირ წინააღმდეგობრიობას დიდებული ბრწყინვალეებისა („დიდებული და გამარჯვებული მზე“) (Ханзен-Лёве 1999: 105).

ყვითელი და შავი ფერების ერთობლიობა მიჩნეულია ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ხილვად კომბინაციად. გ. ცოიგნერის მიერ შედგენილ ცხრილში იგი პირველ ადგილზეა მოთავსებული.

თამაშის კონცეფციის განხილვისას, ვ. ბრიუსოვი მიუთითებს იმ გარემოებებზე, რომლებიც აღნიშნა შილერმა და ფილოსოფიურად დაამუშავა სპენსერმა: ხელოვნებისა და თამაშის გაიგივება ემყარება ინტრანზიტულობასა და კონკრეტული მიზნისაგან განთავისუფლებას. ვ. ბრიუსოვი ამ იგივეობრიობას ძალიან მნიშვნელოვნად მიიჩნევს; „თუკი ყველანაირი ხელოვნება – თამაშია, მაშინ რატომ არ არის ყველანაირი თამაში ხელოვნება?“ (Брюсов 1975: 6. 90). ფრანგული სიმბოლიზმის მკვლევარი ხენზინგ-ლევე მართებულად მიიჩნევს, რომ ესთეტიზმის ნა-

წარმოებს აქვს პირადული, ან საგნობრივი ხასიათი, რომელიც წინააღმდეგობრივია მთელი არამხატვრული (მიწიერი, ემპირიული) სამყაროს მიმართ. პანესთეტიზმში კი, პირიქით, ცხოვრების ტექსტის სტრუქტურები წარმოადგენენ თემატურ მასალასა და „ხერხებს“ მხატვრული ტექსტებისათვის: მხატვარს სიცოცხლე იმიტომ აქვს ბოძებული, რომ გარდაისახოს ხელოვნებაში და, პირიქით, ხელოვნება იმისთვის არის საჭირო, რომ ცხოვრებად იქცეს. ამასთანავე, ჭეშმარიტ ცხოვრებად ითვლება მხოლოდ შემოქმედთა, პოეტთა ცხოვრება. თვითგამოხატვის კულტი და „ცხოვრების თეატრალიზება“. „არტისტული ყვავილების“ ავტორისათვის რეალობა „ნაკითხულ წიგნთა“ „არეებსა“ და „საქართველოს მდინარეების ლურჯ ზვირთებთან“ თამაშით დამკვიდრების სურვილი და შესაძლებლობაა: ნაკითხულ წიგნთა გმირები – „ვეფხისტყაოსნის“ მთვარე – ნესტანი და მისი მიჯნური – ახალი პოეტური ცნობიერების ფერებით მკვიდრდებიან სიმბოლოებად ქცეული მეტაფორებით.

შარლ ბოდლერი, გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტული ყვავილების“ ერთ-ერთი ინსპირატორი, „ბოროტების ყვავილების“ ავტორი, თავის ცნობილ კრებულში „ლექსები პროზად“ მთვარესა და მთვარეულების ურთიერთობას უძღვნის მინიატურას: „მთვარის ქველმოქმედებანი“; შ. ბოდლერის მთვარე თავის პოეტებს ასე მიმართავს: „...ჩემებრ მშვენიერი იქნები შენ, შეიყვარებ ყოველივე იმას, რაც მე მიყვარს, და რასაც ვუყვარვარ მე: წყალს, ღრუბლებს, სიჩუმეს, ღამეს; ზღვას – მწვანეს და უკიდევანოს; წყალს – უსახოს და ფერადმრავალს ქვეყანას, რომელსაც ვერსადროს იხილავ, მიჯნურს, რომელსაც ვერასოდროს გაიცნობ, ჯოჯოხეთურ ყვავილებს, ბოდვის აღმგზნებ არომატებს...“ „...ამადაც ვწევარ მე შენს ფერხით, ჩემო საყვარელო, გათვალულო პატარავ, და ვეძებ მთელ შენს არსებაში იმ ვერავი ღვთაების არილს, ამ გრძნეული ნათლიდედის, ამ მომწამვლედი დედამძუძისას, რომელიც შხამავს ყველა მთვარეულს“ (ბოდლერი 1991: 126-127).

გალაკტიონის „სირიის ნელსაცხებელი“ ზოგჯერ „ნაკითხულ წიგნთა“ მხატვრული სახეების რესიმბოლიზაციით, რემინისცენციებით შეიძლება აიხსნას:

მთვარე – შეყვარებულთ მესაიდუმლე, მიჯნურთა თანამზრახველი მსოფლიო პოეზიის მეტაფორაა: მარადიული სიმწვანით, სიახლით მოცული და მთვარეულთა მწვანე თვალეზივით ღამაზი და იღუმალი; მსოფლიო პოეზიისათვის საერთო, თანაზიარი ხატია მთვარეულის მწვანე თვალეზი და ღამის მნათობის მფარველობა თავისი რჩეულების მიმართ: ღვთისმშობლის სამშობლის ხატი, სახარებისეულ აღუზიათა კავშირი მშობლიური მდინარეების ხმასა და მთვარის შუქთან ასოცირდება.

მწვანე მომნატრდები, მწვანე,
საგნების ავლია მზერა
ბოშური მთვარისქვეშ მდგარი
ხედავს და ვერ ხედავს ვერას
მთვარეს არ ეჭიროს მალლა,
ფსკერზე ჩაიტანდა წყალი,
იდგა მოალერსე ღამე,
ღამის შუკასავით წყნარი. –
(ლორკა 2020: 18, 22)

– ვკითხულობთ ფედერიკო გარსია ლორკას „სომნამბულურ რომანსში“, რომელიც დავით წერედიანმა თარგმნა ქართულად. „ბოშური რომანსერო“ სომნამბულურ პოეზიას მიჯნურ-მთვარესთან, მსოფლიო და ქართული პოეზიის უკვდავ მეტაფორასთან (გრიგოლ რჩეულიშვილი: „ახ, მთვარევ, მთვარევ, დამწვართ იმედო!“) მთვარე – მიჯნურთა მფარველი, აკავშირებს. დავით წერედიანი აღნიშნავს, რომ ფედერიკო გარსია ლორკას პოეტური ბიოგრაფია ავანგარდიზმისაკენ განუწყვეტელი სწრაფვაა: „...უცნაური საქმეა. ისევ და ისევ მელოდიური ლექსითა და ძველებური მასალით – ჩიტებითა და ყვავილებით, ქარებითა და ვარსკვლავებით, გიტარებითა და ტორეროებით ღამობდა ახალი მეტაფორისტიკისა და, შესაბამისად, ახალი პოეზიის შექმნას... მოხდა უიშვიათესი რამ, როცა ავანგარდიზმი და მალალი კლასიკა ჰარმონიულად შეერწყა ერთმანეთს და ხმაშენყობით აჟღერდა“ (ლორკა 2020: 6). ბოდლერისეული მწვანე შეერწყა ლორკას ესპანურ სატრფიალო ლირიკას „სომნამბულურ რომანსეროში“, რომელიც სახე-სიმბოლოების; „მინიშნებათა პოეტიკის“ მეშვეობით, ახსნასაც გულისხმობს და ტრადიციულ, კლასიკურ, მიჯნურთა მთვარესაც ეხმიანება. რეალისტური წარმოდგენით ნასაზრდოები მთვარე – მიჯნური, ღამის დარაჯი, მიჯნურთა მფარველი, „ფოთლებიდან დანახული“ (ტერენტი გრანელი) – მინიდან ზემოთ, მალაა, ცისაკენ თვალაპყრობილი პოეტისათვის „ოდნავ მოსჩანს ფოთლებიდან მთვარე“ („მთვარე ფოთლებიდან“. გრანელი 1979: 257). საინტერესოა, რომ ტერენტი გრანელი ე.წ. „ლექსში პროზად“ („ბარათი“) მაისს „ფოთლების თვეს“ უწოდებს. „...მაისია, მიმაქვს ცრემლი, ფოთლებით სავსეა ბალი. პირველი მაისია, ფოთლების თვე“ (გრანელი 1979: 246). ტერენტი გრანელის „ფოთლებიდან დანახული“ „მაისის მთვარე“ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსს „შემოღამება მთანმინდაზედ“ გაგვახსენებს და სულთმოფენობის დღესასწაულის მყუდრო საღამოს ფიქრებს გვაზიარებს. „მინის ცქერით დაიღალა მთვარე“ – ამ ცნობილ ტაეპშიც ის კოსმიური წესრიგი და სიმშვიდე იგრძნობა, რაც მხოლოდ ზეცაშია და არა – მიწაზე: უბრალო-

ება და მარადიულობა მიწაზე მხოლოდ ჩიტის ხიდან ხეზე გადაფრენას – პირველქმნილ, „შესაქმის“ ჭეშმარიტების აღიარებას – მოაქვს.

„მთვარეული“, სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონის“ // „ლექსიკონი ქართულის“ განმარტებით, არის „მთვარეზედ დაბნედა ეშმაკეულთა“ და მას, მათეს სახარების (4,24) მიხედვით „ცისად – ცისადი“ ჰქვია. დავით გურამიშვილი „მთვარეულს“ ეშმაკიერს, „ცისცისადს“, ცისად – ცისად გვემულს, მთვარის ავადმყოფს, უწოდებს თავის ცნობილ ლექსში „მოთქმა ხმითა თავ-ბოლო ერთი“:

ვაჟ, რა კარგი საჩინო, რა ავად მიგიჩნიესო!
არ ვიცი, რად ქმნეს უგბილთა, ავი რა შეგამჩნიესო?
მკვდარს აღუდგენდი, კურნავდი კეთროანს, წყალმანკიერსო;
ბრმას თვალთ უხელდი, **ცისცისად** არჩენდი ეშმაკიერსო!
(გურამიშვილი 1975: 4. 69)

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, სულ შვიდი „ცთომილია“, რომელთაგან მთვარე ცნობილია „ყამარის“, „ლუნას“ სახელით. აქვე ავტორი დანვრილებით გვაცნობს მთვარის მოძრაობას მზესთან მიმართებით და აღნიშნავს: „...მთვარესა არა აქვს თავით თვისით ნათელი, არამედ ვითარცა სარკე არს ქმნულებაჲ მისი და რაოდენსა ხედავს მზე, ეგეოდენსა აქვს ნათელი (სინათლე)“ (ორბელიანი 1993: 336).

სიმბოლისტიკა, საზოგადოდ, აღიარეს პოეტ-დემიურგის დემონური პოზიცია, რომელიც, ერთგვარად, უპირისპირდება ღმერთ-შემოქმედის აბსოლუტურ ზეობას. ამ წარმოსახვით სიღრმეში სიმბოლისტი პოეტ-დემიურგი თავს ყველაზე მაღლა, საკუთარი შინაგანი სამყაროს (ოცნების სფეროს) მბრძანებლად მიიჩნევს. „თანატოსი“ და „ეროსი“ თავისებურად გადაიკვეთება პოეტ-მთვარეულის არსის გახსნისას.

„ცისფერყანწელთაგან“ მთვარეულების, „სომნამბულების“ მხატვრული სამყაროს არტიფაქტი პირველმა ვალერიან გაფრინდაშვილმა შემოგვთავაზა ლექსში „სომნამბულა“ და თავისი ლექსების კრებულსაც, შესაბამისად, „დაისები“ უწოდა; სალამოს თოვლი, ქუჩის ფარნის ელექტრონით განათებული ფიფქების ნაკადი, თოვა, პირბადეს შეადარა და ორი სამყარო გამიჯნა ერთმანეთისაგან: ნატურალური, ვიტალური და პოეტ-დემიურგის მიერ შექმნილი ახალი, წიგნების გმირებით, პოეტისათვის იდეალური პერსონაჟებით, ზოგჯერ დემონური სახეებით დასახლებული:

სალამოს თოვლი – პირბადეა ამარსიფალი –
სცვივა და ფარჩავს შებინდებულ ჰაერს ლანდებით.
გამოგინოდებთ დაისიდან ხელს პარსიფალი
და ფრთამარადი სხვა უფსკრულში გადაბრძანდებით.
(გაფრინდაშვილი 1990: 75)

ვახტანგ კოტეტიშვილი „1922 წლის მწერლობის მიმოხილვაში“ საგანგებოდ აღნიშნავს ვალერიან გაფრინდაშვილის სომნამბულიზმს: „ყანწელეებში“ იგი ყველაზე დიდი ფანტაზიის პოეტია. ის საიდუმლოებით უცქერის მოვლენებს და არჩევს თავისებურად... იგი არ ჰვალაატობს თავის მიერ შექმნილ ქიმერებს და იმდენად შეუთვისდა საკუთარ ფანტასტიკას, რომ სომნამბულივით დადის ქართულ მწერლობაში...“ (კოტეტიშვილი 2016: 214).

ვალერიან გაფრინდაშვილი და მისი „დაისები“ გადაიქცა საბჭოთა რეჟიმის მიერ დევნილი პოეტის, ივანე ბაბუაძის, ფსევდონიმისა და პოეტური ინსპირაციის წყაროდ. მან დააარსა ლიტერატურული ორდენი „სომნამბულები“ და ვანლერ დაისელის სახელით გამოაქვეყნა ლექსების კრებულები: „მზის სისხლი“ (1926), „გული და დღეები“ (1927), „გუშინ და ხვალ“ (1928); ცალკე წიგნად გამოვიდა მისი მოთხრობა „ლივილა“. ვანლერ დაისელის კვალი 1932 წელს, არხანგელსკში, ქრება. სავარაუდოდ, ის 1932 წელს შეენირა რეჟიმს, იმსხვერპლა პოლიტიკურმა რეპრესიებმა.

2018 წელს ხელახლა გამოიცა ვანლერ დაისელის წიგნი „მზის სისხლი“.

რეპრესირებული და მივიწყებული პოეტის, „სომნამბულების“ ლიტერატურული ჯგუფის (დაფუძნდა 1925 წ. 27 იანვარს, წევრები: შანგო პოლიუსი, კლიმენტი თევზაძე, დავით ფერაძე) ხელმძღვანელის, ვანლერ დაისელის (ივანე ბაბუაძის) შემოქმედების თაობაზე ლალი ავალიანის საინტერესო წერილი გამოქვეყნდა (ავალიანი 2020). მთვარე, როგორც მეტაფორა, ვანლერ დაისელის ლექსებში, ძირითადად, როგორც ვთქვით, ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისებით“, გალაკტიონის პოეზიით, „ცისფერყანწელთა“ და ტერენტი გრანელის შემოქმედებით არის ნასაზრდოები.

ავანგარდისტული პოეზიის წარმომადგენლებმა, ქართველმა ფუტურისტებმა ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“ (1924-25, №1), მთვარეულების თემატიკა თავისებურად გაიაზრეს. მაგალითად, აქ დაიბეჭდა ნიკოლოზ ჩაჩავას „შელოცვა მთვარისეულებს“ ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“, 1924-1925, №1):

ალთა
ბალთა.
ბარიბართუბართა
ჯაჭვი ჯაჭვნადური
ქალდინადური
დარი ნატყუბარი
ხრა ნაგუბარი.
სულადი უწმინდური
ხარდინადური.

(ჩაჩავა 2011, IV: 297)

ამ ლექს-ლოცვას მთვარისეულს („მთვარეულს“) უძღვნის პოეტ-ფუტურისტი. უფრო ადრე კი, 1918 წელს ქართულ პრესაში იბეჭდება დ. ცვარნამის (დავით მეზუკის) მიძღვნა „მთვარეულს“ (ყურნ. „აისი“, 1918, თებერვალი, №1):

ზოგჯერ ალისფრთა მომიქროლებს, შემომედება,
დამკოცნის, დამწვავს ძილმღვიძარა აღტაცებაში,
ათასთა შორის თვალი ისევ შენ მოგედება,
ათასთა შორის შენ ერთს გამჩნევ პირველ წყებაში...

(ცვარნამი 2011, I: 407)

„სომნამბულიზმსა“ და სომნამბულებზე//მთვარეულებზე საუბრისას, აუცილებელია, ვახსენოთ შალვა კარმელი და სანდრო ცირეკიძე.

შალვა კარმელის „ინფანტას მთვარეულს“ მთვარის ასულს, მიჯნურის იძღვნება:

თქვენ ხართ ინფანტა ესკურიალის
და მე აზიის ავი თავადი.
გაკრთობთ ხმაური ქვების კრიალის
და შორს ვერცხლივით ბრწყენს ირავადი.

(კარმელი 2000: 33)

სანდრო ცირეკიძის მინიატურა (ლირიკული პროზა) „მთვარეული“ კი გიჟისა და მთვარეულის იდენტიფიკაციას გვთავაზობს: „ქალაქის ბაღის ჭლექიანი ხეები ინაზებთან მთვარის ნათელში. ხან ავადმყოფური თამაშით შუქს ტოტით დაუფარავენ გიჟს, ნარვალში რომ კოლოფებს აგროვებს. ნახავს კოლოფს, გადაშლის და მთვარეს შეუშვერს. სავსეა სალარო სიზმართა დედოფლის და უხვად აბნევს ოქროს შუქს მტვრიან კოლოფში.

...ტაძრის გუმბათიც მოოქრულია, სიკვდილის წინ თავის სიმდიდრეს ანიაგებს მთვარე“... (ცირეკიძე 1992: 173). სანდრო ცირეკიძის მთვარეული, მთვარის გამონაშუქის შემგროვებელი, ხელცარიელი გიჟია, რომელიც ვეღარ პოულობს ღამით მოპოვებულ განძს – მთვარის სხივებს.

ცნობილია, რომ მარინეტი სიმბოლისტებს „მთვარის უკანასკნელ მიჯნურებს“ უწოდებდა; თუმცა XX-XXI სს. ქართული პოეზია სანინალ-მდეგოს ამტკიცებს. მთვარე კვლავ არის უკვდავი მეტაფორა: პოეტისა, სამშობლოზე ფიქრით მისი რეალური და ირეალური პარადიგმებით შექმნილი სახე-იდეისა, მარადიული მიჯნურისა. მრავალთაგან მხოლოდ ორიოდ ნიმუშს დავიმონებთ.

ოთარ ჭილაძე ლექსში „ფიქრს შეუძლია“ სწორედ მთვარესთან აკავშირებს შთაგონებას, ლექსის ქმნადობის პროცესს:

მე ჩემი წილი ყვითელი მთვარე
ჩამოვაფარე ფანჯრებს ფარდებად...
(ჭილაძე <https://poetry.ge>poets.poems>)

ელა გოჩიაშვილის „გიჟები და მთვარეულები“ აწყვილებს პოეტისა და მთვარეულის ცნებებს „შეპყრობილის“ მეტაფორასთან: წარმოსახვი-თი კავშირი ყოფნასა და არყოფნას შორის აღდგება სიტყვის მემშვეობით.

დამონშებანი:

- Avaliani, L. *Kartuli Avangardizmis Ist'oriidan. Vanler Daiseli. Alm. "Mts'ignobari"*, №40, 2020 (ავალიანი, ლ. *ქართული ავანგარდიზმის ისტორიიდან. ვანლერ დაისელი*. აღმ. „მნიგნობარი“, №40, 2020).
- Barbakadze, R. *Peris Mkhav'ruli Punktisia "Vepkhist'aosanshi"*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1993 (ბარბაქაძე, რ. *ფერის მხატვრული ფუნქცია „ვეფხისტყაოსანში“*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1993).
- Bryusov, V. Ya. *Sobranie Sochineniy. T. VI. Statii I Retsenzii 1893-1923*. M.: 1975 (Брюсов, В. Я. *Собрание сочинений. Т. VI. Статьи и рецензии 1893-1923*. М.: 1975).
- Bodleri, Sh. *Leksebi P'rozad*. Tbilisi: gamomtsemloba "Sakartvelo", 1991 (ბოდლერი, შ. *ლექსები პროზად*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1991).
- Chachava. *"Lit'erat'ura da Skhva", 1924-1925, №1. 1910-1920-iani Ts'lebis Jurnalibi. I-IV Ts'ignebi*. Tbilisi: Giorgi Leonidzis Sakhelobis Kartuli Lit'erat'uris Muzeumi, 2011 (ჩაჩავა. „ლიტერატურა და სხვა“. 1924-1925. №1. 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები. I-IV წიგნები. თბილისი: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმი, 2011).
- Daiseli, Vanler. *"Mzis Siskhli"*. Tbilisi: Tbilisis meria, 2018 (დაისელი, ვანლერ. „მზის სისხლი“. თბილისი: თბილისის მერია, 2018).
- Gaprindashvili, V. *Leksebi. P'oema. Targmanebi...* Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1990 (გაპრინდაშვილი, ვ. *ლექსები. პოემა. თარგმანები...* თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990).
- Gochiashvili, E. *Tskhovrebagaumt'ari*. Tbilisi: gamomtsemloba "saunje", 2013 (გოჩიაშვილი, ე. *ცხოვრებაგაუმტარი*. თბილისი: გამომცემლობა „საუნჯე“, 2013).
- Guramishvili, D. *"Davitiani". Kartuli P'oedia Tkhutmet' T'omad. T'. 4*. Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1975 (გურამიშვილი, დ. „დავითიანი“. *ქართული პროზა თხუთმეტ ტომად*. ტ. 4. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1974).
- Hoizinga, I. *Homo Ludens*. Tbilisi: 2004 (ჰოიზინგა, ი. *Homo Ludens*. თბილისი: 2004).
- K'armeli, Sh. *Babiloni*. Tbilisi: gamomtsemloba "dedaena", 2000 (კარმელი, შ. *ბაბილონი*. თბილისი: გამომცემლობა „დედაენა“, 2000).
- Khanzen-Lyove, A. *Pusskoy Simvolizm*. Sankt-Peterburg: akademicheskii proekt, 1999 (Ханзен-Лёве, А. *Русской Символизм*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999).
- Kharanauli, B. *Leksebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1984 (ხარანაული, ბ. *ლექსები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984).

- Kharanauli, B. Targmani Amerik'ulidan. Met'ap'oet'uri Nats'eri. *Arili*, №1 (Mart'i), 2014 (ხარანაული, ბ. თარგმანი ამერიკულიდან. მეტაპოეტური ნაწერი. *არილი*, №1 (მარტი), 2014).
- Khintibidze, A. *Kartuli Leksmtsodneoba*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2000 (ხინთიბიძე, ა. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2000).
- K'ot'et'ishvili, V. *Ts'erilebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "art'anuji", 2016 (კოტეტიშვილი, ვ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016).
- Lork'a, Federik'o Garsia. *Boshuri Romansero*. Tbilisi: gamomtsemloba "int'elekt'i", 2020 (ლორკა, ფედერიკო გარსია. *ბოშური რომანსერო*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2020).
- Orbeliani, Sul Khan-Saba. *Leksik'oni Kartuli*. II. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1993 (ორბელიანი, სულხან-საბა. *ლექსიკონი ქართული*. II. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1993).
- T'abidze, G. *Tkhzulebani Tkhutmet' T'omad*. T'. II. *Kartuli Lit'erat'uris Inst'it'ut'i*, Tbilisi: 2016 (ტაბიძე, გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. *ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*. თბილისი: 2016).
- Tsanava, R. *Met'apora*. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2009 (ცანავა, რ. *მეტაფორა*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009).
- Tsirek'idze, S. Ts'ignshi: *Kartuli Miniat'uruli P'roza*. Tbilisi: gamomtsemloba "lomisi", 1992 (ცირეკიძე, ს. წიგნში: *ქართული მინიატურული პროზა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1992).
- Tsvarnami (DaviT Mebuk'e). *Aisi*, 1918, №1: *1910-1920-iani Ts'lebis Zhurnalebi*. I-IV Ts'ignebi. Ts'. I. Tbilisi: Giorgi Leonidzis Sakhelobis Kartuli Lit'erat'uris Muzeumi, 2011 (ცვარნამი (დავით მეზუკე), აისი, 1918, №1: *1910-1920-იანი წლების ჟურნალები*, I-IV წიგნები. ნ. I. თბილისი: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმი, 2011).
- Ch'iladze, T. <https://poetry.ge>poets.poems> (ჭილაძე თ. <https://poetry.ge>poets.poems>)
- Ch'iladze, O. <https://poetry.ge>poets.poems> (ჭილაძე თ. <https://poetry.ge>poets.poems>)

Tamar Barbakadze
(Georgia)

The “Moon” and “Somnambulists” of Georgian Poetry (some observations)

Summary

Key words: somnambulism, Vanler Daiseli, metaphor, symbol.

The paper deals with the genesis and transformation of the moon metaphor in Georgian poetry. Popularity of unconventional verse, ignoring of basic poetic parameters (meter, rhyme, stanza) enhanced the depth and meaning of figurative speech in poetry. The moon metaphor took shape especially in Georgian modernist literature of the early twentieth century and modern metapoetry.

J. Huizinga considers poetry within a game framework. The mystery of the poetry, the function of a riddle, game unites modern reader and the poet best of all. Every image contains the answer to an enigma through the game. In poetry this game is especially tense and excitable.

The mystery of the origin of the Georgian alphabet is connected with the metaphor-symbol of the moon, and in one of the oldest Georgian folk mythological verse, the moon is presented as a writer (“the bright moon ...” “wrote letters with the sun”). In Georgian folk poetry, a poet is on a par with the moon. In the same way, a female protagonist of the *Vephistkaosani*, Nestan-Darejan whose constant metaphor in the poem is the moon, is also connected with writing. She writes a letter to Tariel (the sun) from the fort of Kajeti. Similar to the ancient Georgian mythological verse, in *Vephistkaosani* the moon also represents a poet who writes poems to the sun.

This study pays special attention to the interpretation of the moon paradigm in Galaktion Tabidze’s poem “Death from the Moon”. When interpreting the moon metaphor, we rely on the Paul Ricoeur’s metaphorical theory and psychological aspects: in the process of imagination, a delay acquires particular importance as a stage to produce new reality, invention. The poet is this genius who generates split references by creating fictions.

It is suggested that the allusions of Nikoloz Baratashvili’s poem “Twilight over Mtatsminda” unite G. Tabidze’s two poems: “The Moon over Mtatsminda” and “Death by the Moonlight”. The iris-blue moon against the background of dark-blue rivers is visually perceived. The feeling of an innocent soul tired of prayer (moon) is perceived through the fragrance (flower field). Here we should also mention the connection of this artistic image with the *Vephistkaosani*; a letter sent from the fort of Kajeti has the scent of Nestan-Darejan’s hair.

In conclusion, it is mentioned that we rely on Paul Ricoeur's view of the relationship between the concepts of poetic image and poetic sensations, i.e., in this case, it determines the relationship between agreement and disagreement – at the level of thought (delay) and necessity (reference).

The way of conceiving the symbol of the moon metaphor in G.Tabidze's mystical poem ("Death by the Moonlight") is related to the joining with mystical process of writing the verse by a symbolist poet.

The way of unraveling the metaphor-symbol of the moon in G.Tabidze's mystical poem ("Death by the Moonlight") is related to the communion with the mystical process of writing the verse by a symbolist poet. Both in "The Moon over Mtatsminda" and the "Death by the Moonlight", G. Tabidze leads us to the mysterious, imaginary world of "nonbeing" against the background of the death of reality ("being"). The poem "Death by the Moonlight" is written using allusions to the read books (imagination) and accompanied by twilight (perception). The recognition of the moon paradigm in analyzed verse is explained by the close connection between imagination and perception when comprehending the semantic side of the metaphor. When imagining the "read books", first of all, "Vepkhistqaosani" and Nikoloz Baratashvili's "The Moon of Mtatsminda" are meant, and a "stream of violets" pouring from the moon, "myrrh-bearing women of Syria" are explained by the perception of the Holy Spirit, the patron of poetic inspiration. "Blue, foamy waves of rivers rush towards the Black Sea and the Caspian Sea" – this metaphor underlines a connection between heaven and earth.

G. Tabidze's moon unfolding like a flower, most often is of iris blue, dark blue ("The Moon over Mtatsminda", "The Heart", "The Death by the Moonlight", etc.). Imagining the colors in the "Vepkhistqaosani", we recall deadly pale Taniel, restored at the sight of lion's blood against the background of red, yellow, blue colors. These colors also dominate in the analyzed poem of Galaktion Tabidze.

Striving of the rivers illuminated by blue moonlight towards the Black and Caspian Seas is an eternal strive for merging the individual and eternity, the national (Georgian) and the universal (world). G. Tabidze's "Death by the Moonlight" is inspired with anti-solar, somnambulistic aesthetics: it is an expectation stored in memory, different from solar existence. According to the analyzed poem, the poet-moon Nestan and her beloved sun – Taniel (blue river) – the sun forms a new poetic consciousness through the eternal union of the moon and the sun.

The paper shows that the metaphor "blue rivers" in G. Tabidze's poem "Death by the Moonlight" determines the artistic image of the lyrical masterpiece of the well-known modern Georgian poet Besik Kharanauri's "February". Iori Floodplains": "The moon illuminates the blue rivers of Georgia." The "dark blue wave" (G. Tabidze) and the "dark blue rivers" (B. Kharanauli) are perceived as the union of heaven and earth.

Striving of the rivers illuminated by dark blue moonlight towards the seas is a symbol of merging of the individual, the personality with the eternal, the way of endless development of the national and universal, Georgian and world culture.

The moon brings together: love (general) and beloved (specific), poems (masterpieces of this or that poet) and rivers, the seas (world poetry). The national poetry joins the world literature and becomes eternal under the moonlight.

The moon – a friend to lovers is the oldest and most eternal metaphor of the world poetry. The paper analyzes Federico Garcia Lorca’s “Romance sonambulo”. In “Gypsy Ballads” there is a blend of new metaphors, avant-garde and high classics (David Tserediani). In this study, Baudelairean, Lorca’s metaphor of “green moon” is associated with Terenti Graneli’s poem “The Moon from the Leaves”.

The paper also deals with V. Bryusov’s game theory and the principle of panestheticism: the structures of the life text represent thematic material and “tools” for literary texts: life is given to a poet to be transformed into art, and vice versa, art is necessary for it to become life. At the same time, only the life of a poet, the cult of self-expression and the “theatricalization of life” are considered real life.

For Galaktion Tabidze, the author of “Artistic Flowers”, the opportunity to be established in the reality is metaphorization of feeling created by visual image of “read books” and “Georgia’s blue rivers”. The inspiration source of G.Tabidze’s “moon” is considered to be one of the miniatures of Charles Baudelaire’s collection “Poems in Prose”.

The paper analyzes the semantics of the word “somnambule” according to interpretations of Sulikhan-Saba Orbeliani and David Guramishvili. In the epoch of Renaissance (18th century), a somnambulist was considered a “devil”, “demon”, sick person. David Guramishvili calls somnambulist martyr by sky.

Symbolists as is known recognized demonic position of a poet-demiurge who is opposed to absolute supremacy of God-creator. “Tanatos” (death) and “eros” (love) peculiarly intersect during understanding of the essence of a poet-somnambulist.

The artifacts of “somnambulist” are for the first time found in Valerian Gaprindashvili’s “Daisi” in the poem “Somnambula”. This collection and its author became a source of inspiration for the poet Ivane Babuadze, persecuted by Soviet regime, who chose the pseudonym Vanler Daiseli by poetic inspiration. The moon metaphor in Vanler Daiseli’s poems is nourished by the poems of Valerian Gaprindashvili, G. Tabidze, Terenti Graneli.

On January 27, 1925, Vanler Daiseli (Ivane Babuadze) founded the Somnambulist group of modernist poets, whose members were: Shango Polius, Klimenti Tevzadze, David Peradze.

In the journal “Literatura da Skhva” (1924-25, #1), Avant-gardists, Georgian futurists linked the theme of the somnambulist with ancient spells and riddles in a new

way, applied to Georgian mythology and folklore, through sound and euphony. The paper deals with the poems and miniatures about somnambulists by representatives of the Georgian avant-garde, futurism: Nikoloz Chachava, Tsvart-Nami (David Mebuki), symbolist group “Blue Horns” (Shalva Karmeli), Sandro Tsirekidze.

Marinetti is known to have referred to the Symbolists as “the last lovers of the moon”; However, Georgian poetry on the verge of the 20th-21st centuries proves quite the opposite: the moon is still an immortal metaphor: of a poet, an eternal sweetheart, pondering about the homeland (Otar Chiladze, Tamaz Chiladze, Zviad Gamsakhurdia, Ella Gochiashvili).

თამთა ფარულავა
(საქართველო)

**იბრაჰიმ ალ-ქუნის „ოქროს ქვიშა“ და რომანი-გამოცდის
თავისებურებანი**

თანამედროვე ლიბიელი მწერლის იბრაჰიმ ალ-ქუნის „ოქროს ქვიშა“ ახალი დროის რომანია. ამ თხზულების შექმნის ეპოქისათვის რომანს, როგორც ჟანრს, უკვე გავლილი აქვს განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა და მრავალი საფეხური. ალ-ქუნის თხზულება მემკვიდრეა რომანული სიტყვის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილებისა და თავის თავში ამთლიანებს ტრადიციული თუ ახალი რომანის ნიშნებს. ჰეგელის მოსაზრებით, ზოგადად, რომანის მთავარი კოლიზია უკავშირდება კონფლიქტს გულის პოეზიასა და ცხოვრებისეული ურთიერთობის პროზას შორის (Hegel 1975: 1092). რაც უფრო შორდება ეს ორი პოლუსი ერთმანეთს, მით შეუძლებელი ხდება მათი მორიგება. „ოქროს ქვიშის“ მხატვრული რეალობა ისეთ სურათს გვთავაზობს, რომელზეც „გულის პოეზია“ უცვლელი მოცემულობაა, „ცხოვრებისეული ურთიერთობის პროზა“ კი – ზრდადი. შესაბამისად, კონფლიქტი გარდაუვალია, კოლიზია კი – რთული და მრავალმხრივი.

მთავარი გმირის სახის კონსტრუირების თვალსაზრისით, რომანული ჟანრის მრავალგვარობაში რამდენიმე სახეობას გამოყოფენ; მათ შორისაა რომანი გამოცდა გმირისა და რომანი აღზრდა. იბრაჰიმ ალ-ქუნის „ოქროს ქვიშა“ რომანი გამოცდაა. ფიქრობენ, რომ ახალსაც და ტრადიციულ რომანსაც ახასიათებს ადამიანის (კერძო ადამიანისა და არა უნივერსალურის) გარემოებებთან და გამოცდის იდეასთან შეჯახების კონცეფცია. გამოცდის ეს იდეა ტრადიციულ რომანში განსხვავდება მეტ-ნაკლებად მყარ, მოვლენებით დატვირთულ სიუჟეტში, ხოლო ახალ რომანში – სულიერი ძიების ფორმას იღებს (Гринцер 1983: 226). რომელ გზას მიჰყვება „ოქროს ქვიშის“ ავტორი? მთავარი გმირის რომელი თვისებანი გამოიცდება?

მიუთითებენ, რომ რომანი გამოცდა ანტიკურ ნიადაგზე იქმნება, გამოივლის ბერძნული რომანისა და ადრექრისტიანული ეპოქის ცხოვრებათა (თუ წამებათა) სახეობებს, შუა საუკუნეების სარაინდო რომანისა და ბაროკოს რომანის ეტაპებს და მოაღწევს თანამედროვეობამდე (Бахтин 1979: 190-192). როგორც მიხეილ ბახტინი წერს, ამ ტიპის რომანებში სამყარო მთავარი გმირის ბრძოლისა და გამოცდის ასპარეზია; ალ-

წერილი მოვლენები, თავგადასავალი მთავარი გმირის საჯილდაო ქვაა. გამოიცდება არა მხოლოდ გმირთა ქალწულობა თუ ერთგულება, არამედ კეთილშობილება, ვაჟკაცობა, ძალა, უშიშარება, იშვიათად – ჭკუა. შემთხვევითობათა წყალობით მათს გზაზე არა მხოლოდ საფრთხეა ჩასაფრებული, არამედ - ყოველგვარი საცდურიც (Бахтин 1979: 190).

რომანი გამოცდა სამყაროს ასახვის თავისებურ მოდელს გვთავაზობს. აქ მამოძრავებელი ღერძი მთავარი გმირია. გარემო და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები მხოლოდ ფონი და დეკორაციაა მისთვის. იბრაჰიმ ალ-ქუნის თხზულების ფოკუსშიც მოქცეულია ოჯახს, ტომს, საზოგადოებას განაპირებული გმირის შინაგანი სამყარო, მისი სულიერი თავგადასავალი. აქ ტუარეგების მომთაბარე ტომის ერთ-ერთი ნაშიერი – უხაიადი გამოიცდება. გამოიცდება მისი ფიზიკური გამძლეობა, ტკივილის დათმენის უნარი, გაუტეხელობა, თავისუფლება, სიყვარული, ერთგულება. გამოცდის მარტივი შინაარსი მთავარი გმირისა და მისი ამლაცის აქლემის ერთმანეთისადმი ერთგულებისა და სიყვარულის ამბავზე დაიყვანება; თუმცა საგამოცდო თემატიკა პირველმიზეზის სიყვარულისა და ერთგულების, თავისუფლებისა და მონობის, მარადიულისა და წარმავლის, დროისა და წუთისოფლის, სიცოცხლისა და სიკვდილის ფილოსოფიურ კატეგორიებს უკავშირდება. გამოცდის დრო კალენდარულად არაა დაზუსტებული; გამოცდის ადგილია უდაბნო.

ლიტერატურული კლიშე გვკარნახობს, რომ ამ ტიპის რომანის სიუჟეტური პერიპეტიები უჩვეულო, არაორდინარულ სიტუაციებს გვიხატავს, ისეთ ამბებს, რომელიც ტიპობრივი და ჩვეულებრივი არაა (Бахтин 1979: 192). ამლაცი მაჰრული აქლემი მართლაც გამორჩეული და იშვიათია უდაბნოში, არაორდინარული და უჩვეულოა ტუარეგი უხაიადის მიჯაჭვულობა თავის ოთხფეხა მეგობართან. უჩვეულოა მათი თავგადასავალი. აქ ჩვეული და უცვლელი მხოლოდ უდაბნოს მარადიული პეიზაჟია, რომელსაც ათასგვარი მახე აქვს გამზადებული რომანის მთავარი გმირისათვის.

ცხოვრების უდაბნო, მართლაც, საცდურებითა და შეჭირვების „ნაღმებითა“ მოფენილი: „ადამიანი დედის მუცლიდან გამოვა თუ არა, წამით მოსვენება და განცხრომა არა აქვს! ერთ უბედურებას რომ უკან მოიგოვებს, მეორეს ეგებება. გვალვასთან ომიდან იტალიელებთან ომამდე!.. წყურვილით წამებიდან შიმშილით ტანჯვამდე!.. მამის შეჩვენებიდან ცოლის ზიზღამდე, უდაბნოს სისასტიკიდან კუჭის წყლულამდე და ასე ერთმანეთის მონაცვლეობით წუთისოფლის რიგი განსაცდელისა ჩაცხრება თუ არა, სხვა არანაკლები გაჭირვება იწყება“ (ალ-ქუნი 2016: 116).

უჩვეულოა და გამორჩეულად მრავალგვარი მთავარი გმირის გამოცდის ეტაპები, რომანი რომ გვიხატავს. ისინი ქრონოლოგიური

თანმიმდევრობით ასე წარმოგვიდგება. ამავე ჩონჩხზე შეიძლება აიგოს რომანის მხატვრული შინაარსიც:

1. ფიზიკური ტკივილი, სნეული აქლემის განკურნებისას რომ ირ-გუნებს მთავარი გმირი („ტკივილი! ტკივილი იყო გაუსაძლისი! იმატებდა და სულ უფრო ძლიერდებოდა“ (ალ-ქუნი 2016: 66);

2. წყურვილი („ახლა მან უნდა იფიქროს იმაზე, თუ როგორ გაუწიოს წინააღმდეგობა დიდი უდაბნოს (საჰარას) ყველაზე საშიშ მტერს – წყურვილს!.. ეს იქნება მისი ძალის საზომი და გამოცდა“ (ალ-ქუნი 2016: 68);

3. ლტოლვილობა, ცოლის მოყვანას რომ სდევს თან;

4. შიმშილის პერიოდი უდაბნოში;

5. სულიერი ტკივილები, როცა აღმოაჩინა, რომ აქლემსა და ცოლ-შვილს შორის არჩევანის წინაშე იდგა („სხეულის ტკივილები გულის ტკივილის გადაფარვის საშუალება რომ ყოფილიყო, ხომ აღარავინ და-იტანჯებოდა! გაელვიდა თუ არა, გაახსენდა, რაც მოხდა, თავის ტკივილიც გაუქრა და სხეულის ტკივილიც! გულის ტკივილმა ყველა ტკივილი შეჭა-მა“ (ალ-ქუნი 2016: 155);

6. სამარცხვინო ცილისწამებით გამოწვეული შინაგანი ბრძოლა, რო-დესაც გაიგო, რომ ცოლ-შვილის ოქროზე გადაცვლას აბრალებდნენ;

7. შინაგანი ბრძოლა რომელიც კვლავ არჩევანის აუცილებლობი-თაა განპირობებული: ან მაჰრული აქლემი უნდა განიროს წამებისა და სიკვდილისათვის, ან სიცოცხლე უნდა დათმოს.

გამოცდის ეპიზოდები ეტაპობრივად იცვლება – შედარებით მარ-ტივიდან რთულისაკენ. ფიზიკური შეჭირვების სტადიებს სულიერი ტკი-ვილი – შინაგანი გაორება და გარდაუვალი არჩევანის მტანჯველი გაცდა მოსდევს. გამოცდის ამ უწყვეტი პროცესის უკანასკნელ ეტაპს უხაიადი თავგანწირვით უპასუხებს. იგი თმობს სიცოცხლეს ამლაცი აქლემის გა-დასარჩენად. რას ენირება რომანის მთავარი გმირი? რაში მდგომარეობს გამოცდის იდეა? აქ კი მივადექით ალ-ქუნის რომანის თემატიკაში ერთ-ერთ წარმმართველ პრობლემას - თავისუფლების თემას. თავისუფლების გაგება მრავალგვარია, ზოგჯერ ერთმანეთის გამომრიცხავიც და რომანის ავტორიც ამ ცნებას სხვადასხვა პერსპექტივიდან წარმოგვიდგენს: მთა-ვარი გმირისა თუ მის გარშემო მყოფი საზოგადოების თვალთ დანახულს; შესაბამისად, მისი მნიშვნელობაც მოუხელთებელი და ეფემერული შეიძ-ლება მოგვეჩვენოს. უხაიადის ფიქრებში გაჩენილი დილემა: ცოლ-შვილი თუ მაჰრული აქლემი, სწორედ თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის ცნებათა შეჯახებას თუ მათ სპეციფიკურ გაგებას უკავშირდება. მეორე მხრივ კი, ეს ორი ცნება არათუ არ უნდა უპირისპირდებოდეს, არამედ, პირიქით, უნდა ავსებდეს და გულისხმობდეს ერთმანეთს. „თუ სირცხვილი ესაა, მაშ ღირსება და კეთილშობილება თავისუფლება ყოფილა! ღირსება

და კეთილშობილებაა, იხსნას მეგობარი და თანამგზავრი, რომელსაც ჯერ კიდევ არყოფნაში იცნობდა“ (ალ-ქუნი 2016: 142), – მსჯელობს უხაიადი. აქ ავტორი პასუხისმგებლობის საკითხს ბედისწერას უპირისპირებს: „ეს უზენაესი ბედისწერის თვისებაა, როცა წყვეტს, რომ პასუხისმგებლობა ყველას აჰკიდოს მხრებზე, რათა არ არსებობდეს ერთი დამნაშავე. როცა დანაშაულის თანამონაწილეა ყველა, მაშინ არ არსებობს დამნაშავე“ (ალ-ქუნი 2016: 143).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ოქროს ქვიშა“ სხვადასხვა ეპოქის რომანის ტრადიციებითაა ნასაზრდოები (შუა საუკუნეების ევროპული სარაინდო რომანი¹, აღმოსავლური რომანული პოემები, ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურა...). ამ თხზულებაში ისევე, როგორც შუა საუკუნეების რომანში პრობლემად წამოიჭრება პიროვნებისა და სოციალური ურთიერთობა; რომანის გმირი უპირისპირდება საზოგადოებას, უგულბელყოფს სოციალურ ვალდებულებებს, მის სახეში უკვე საგულისხმო ხდება „შინაგანი ადამიანი“, მისი გამორჩეული ემოციურობა (Мелетинский 1982: 259-261). უხაიადის პორტრეტშიც, ცხადია, ფოკუსის ცენტრში მოქცეულია ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ემოციური მიჯაჭვულობა მეგობართან; კურტუაზიული რომანის გმირის მსგავსად ისიც გადის გამოცდის ეტაპებს².

თუმცა ვფიქრობთ, რომ „ოქროს ქვიშა“, როგორც რომანი გამოცდა, ყველაზე სიღრმისეულ მსგავსებას მაინც ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურასთან ამჟღავნებს. ქრისტიანულ სასულიერო მწერლობაში იდეალის წვდომის გზად სწორედ წუთისოფლის გამოცდათა გავლა, მარტვილობაა დასახული. მარტვილობის შინაარსად კი საცდურთა დაძლევა, სულიერი თუ ფიზიკური ტანჯვა, სიკვდილთან შერიგება მოიაზრება. ტანჯვა თუ სიკვდილი ჰაგიოგრაფიის გმირისათვის თვითმიზანი არ არის. „ტანჯვა უნდა გავიგოთ, როგორც გამოცდა, კეთილი განზრახვით რომ მოუვლენს უფალი ადამიანს მისივე რწმენისა და კეთილდღეობის, კეთილსინდისიერების შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის (იაკ. 1. 2-4; 1 პავლე 1. 6-7). ასეთი განზრახვით, კეთილგანწყობით შეამთხვევს უფალი განსაცდელს აბრაამს (შესაქ. 22), იობს (1. 11; 2. 5), ტობს (12-13). შეჭირვებათა გამოტარების გზით წვრთნის უფალი მათს სულებს კეთილმოქმედების, მადლის გზაზე“ (ფარულავა 1992: 106-107).

1 შუა საუკუნეების სარაინდო რომანის გენეტიკურ ფესვებს კი, ჯადოსნური ზღაპრის იმ ტიპთან მიეყვანართ, რომელიც, თავის მხრივ, ინიციაციის შესახებ მითებს უკავშირდება. ასეთი ზღაპარი გმირის პიროვნულ ბედისწერაზე ორიენტირებული, მისი თავგადასავალიც გამოცდათა სერიაზე გადის (Косиков 1994: 57).

2 ფიქრობენ, რომ თავად შუა საუკუნეების სარაინდო რომანში გამოცდის იდეა ბერძნული რომანისა (სიყვარულისა და მამაცობის გამოცდა) და ქრისტიანული ლიტერატურის (ტანჯვითა და საცდურით გამოცდა) სპეციფიკის ერთგვარ სინთეზზეა აგებული (Бахтин 1975: 200).

„წამების ქრისტიანული იდეა (ტანჯვითა და სიკვდილით გამოცდა), ერთი მხრივ, და ცდუნების იდეა (საცდურებით გამოცდა), მეორე მხრივ, მასალის ორგანიზების თვალსაზრისით, სპეციფიკურ შინაარს ანიჭებს გამოცდის იდეას ვრცელ ადრექრისტიანულ, შემდეგ კი შუა საუკუნეების ცხოვრებათა ჟანრის ლიტერატურაში“ (Бахтин 1975: 200). ყველა ეს იდეა ანესრიგებს, ლოგიკურად ამთლიანებს და ჟანრულ კალაპოტში აქცევს „ოქროს ქვიშის“ მხატვრულ შინაარსსაც.

გარკვეული თვალსაზრისით, ქრისტიანული „წამების“ გმირი სტატიკურია, მყარი; გადატანილი შეჭირვება და ტანჯვა მასშიც არაფერს ცვლის. ის გარემოება, რომ მთავარი გმირი ზოგჯერ დაღლილობის, დაეჭვების, უიმედობის განცდას ვერ მალავს, კვლავ რომანი გამოცდის თავისებურებით აიხსნება. აქ რწმენის სიმყარე სწორედ ეჭვთა შემოტევით გამოიცდება (Бахтин, 191). უხაიადიც გადის ამგვარი საცდურების ლაბირინთს. უფრო მეტიც, ფასეულობათა სამყარო მისთვის ზოგჯერ თავდაყირა დგება: „გაქრა შთაგონება და დადგა რეალობა. გაქრა თავისუფლება და მოვიდა ბორკილები. მოეჩვენა, რომ ყველაფერი, რაც კი უფიქრია ხსნისკენ თავგანწირულ სრბოლაში, ილუზია იყო. ილუზია კი ილუზიაა ახლა, ხოლო ცოლი – თავშესაფარი და ნავსაყუდელი, შვილი კი – ნანატრი და ნალოდინარი მესია! სასწაული წამში ყირაზე დადგა“ (ალ-ქუნი 2016: 167). მაგრამ „ოქროს ქვიშის“ მთავარი გმირის შინაგან სამყაროში თუ მის სოციალურ გარემოში მიმდინარე დაპირისპირებათა, გარდაუვალი შემთხვევითობისა თუ დანაშაულებრივი არჩევანის მიუხედავად, იგი უმეტესად მაინც უცვლელი და მზა სახით წარმოგვიდგება. სიუჟეტური პერიპეტეხები მის ხასიათს ვერ ცვლის, მხოლოდ ამყარებს და აწრთობს მას. ტანჯვა და მოთმინება რომ მისგან არჩეული გზის აუცილებელი თანამგზავრია, რომანის მთავარმა გმირმა თავიდანვე იცის და ამ ჭეშმარიტებას ხშირ-ხშირად ახსენებს თავის ოთხფეხა მეგობარსაც და საკუთარ თავსაც: „მოითმინე! მოითმინე!.. ცხოვრება თმენაა!.. ხომ შევთანხმდით, თუ მოითმენ, მიაღწევ იმას, რომ განიკურნები“ (ალ-ქუნი 2016: 56); „შესაძლებელი ყოფილა საშინელი უმწეობის მოთმინებით დამარცხება“ (ალ-ქუნი 2016: 62); თუმცა იშვიათად მის ხმაში საყვედურიც ისმის: „ნუთუ ხსნა უკიდურესი ტკივილის გარეშე არ არსებობს?!“ (ალ-ქუნი 2016: 63).

გმირი აქ უცვლელი სიდიდეა. რომანში აღწერილი მოვლენები კვალს ტოვებს მის ფიზიკურ მდგომარეობაზე (უდაბნოში თავგანწირული ქროლისას მის დაგლეჯილ სხეულს სიცოცხლის ნიშანწყალიც აღარ ეტყობა), გადაადგილებს მას სივრცეში – თვალუწვდენელი უდაბნოს სხვადასხვა მხარეს, ცვლის მის სოციალურ სტატუსს (ის ხან ოჯახის თავია, ხანაც – ხალხს განაპირებული, დევნილი მარტოკაცი). მაგრამ უცვლელი,

სტატიკური და მყარია გმირის შინაგანი სახე, რომლის ირგვლივ ტრი-
ალებს და მოძრაობს სამყარო.

სიმბოლოები იბრაჰიმ ალ-ქუნის რომანის სახეობრივი სისტემის ერთი საგულისხმო მხარეა. ისინი გვეხმარებიან, დავინახოთ იმაზე გაცი-
ლებით მეტი, ვიდრე უშუალოდ ამ სიტყვებისა თუ საგნების შინაარსი
წარმოგვადგენინებს.

რას გვეუბნება რომანის სათაური „ოქროს ქვიშა“? რეალურად,
მთავარი გმირის გამოცდის არც ერთი ეტაპი მატერიალური ქონების
დაგროვებას არ უკავშირდება. ჯადოსნური ნიშნებით მოხატული ტყა-
ვის ის ტომსიკა, შიგ ოქროს ქვიშა რომ ეყარა, დრამატული სცენის ნაკ-
ლებმნიშვნელოვანი დეკორაციაა. რომანის პერიპეტეების ფონზე ეს
უმნიშვნელო დეტალი მთავარი გმირისა თუ მკითხველის მეხსიერებაში
იკარგება კიდევ. თუმცა მატერიალურ სამყაროში მცხოვრები უხაიადი
მუდმივად ეჯახება მატერიის კანონებს: ჯერ დგას საკითხი, როგორ
გაყიდოს აქლემი ცოლ-შვილისა და შიმშილის გამო, შემდეგ ამის საპი-
რისპიროდ: როგორ გაყიდოს ცოლ-შვილი აქლემის გამო. უხაიადის წინა-
შე წამოჭრილი ეს დილემა სინამდვილეში თავისუფლების საკითხს უნდა
უკავშირდებოდეს. **ოქროს ქვიშა** არის სიმბოლო-გასაღები რომანისა;
პირდაპირი მნიშვნელობით, იგი გამოცდის იმ ეტაპს უკავშირდება, რომ-
ლის „ჩაბარებისას“ უხაიადი მკვლელი ხდება. რომანის გმირი აქაც მორიგ
უჩვეულო სიტუაციაში აღმოჩნდება - მას ჰგონია, ცოლ-შვილზე უარის
თქმით მატერიალური ხუნდებისაგან საბოლოოდ გათავისუფლდება და
წანატრ თავისუფლებას მოიპოვებს. შემთხვევის წყალობით კი, ხელში
თავისდაუნებურად ოქროს ქვიშა შერჩება, რომელიც არც მოუთხოვია;
იმდენად უმნიშვნელოდ მიაჩნდა, რომ მასზე უარიც კი არ უთქვამს.
ფართო მნიშვნელობით, **ოქროს ქვიშა** არის ყველაფერი ის, რაც სასწორ-
ზე თავისუფლების საპირწონედ შეიძლება დაიდოს წუთისოფელში: ცოლ-
შვილი, ნათესაობა, სირცხვილი, საზოგადოების აზრი, სპილოს ძვალი
თუ სირაქლემას ბუმბული, ქერისა თუ ფინიკის ტომრები. **ოქროს ქვიშა**
სიმბოლოა იმისა, რასაც ადამიანი წუთისოფელში ფლობს და რომლისა-
გან გათავისუფლება უდაბნოს მარტოობაში ჩაკარგული კაცისთვისაც კი
შეუძლებელი ხდება.

რას განასახიერებს **ამლაცი აქლემის** მხატვრული სახე?

ვფიქრობთ, უხაიადისა და მისი აქლემის მეგობრობის, განშორები-
სა თუ კვლავ შეხვედრის ისტორიებში პიროვნების შინაგანი გაორება-
დაპირისპირების სურათი უნდა იკითხებოდეს. ხოლო ეს დაპირისპირე-
ბა, თავის მხრივ, ადამიანის ღმერთთან განშორების, პირველსაწყისთან

ოდინდელი კავშირის დარღვევის სევდიან ამბავზე მიგვანიშნებს. ამ კავშირის აღდგენის გზად კი რომანში შეჭირვებისა და ტკივილის დათმენა, საჭიროების შემთხვევაში, სიცოცხლის დათმობაა დასახული.

ავტორი ამ პერსონაჟს მთავარი გმირის მხატვრულ სახეში ამთლიანებს – ამლაცი აქლემი თავად უხაიადია, მისი საუკეთესო თუ განუყრელი „მე“, მისი დაბადებისუნინარესი წილი, რომელიც მხოლოდ დროებით განესხვისა თუ გამოეყო მას („ისინი ერთნი იყვნენ, სანამ რამედ იქცეოდნენ“ (ალ-ქუნი 2016: 141). „გადატანილმა უბედურებამ ჩვენ ერთ არსებად გვაქცია“ (ალ-ქუნი 2016: 131),- ამბობს უხაიადი თავის ოთხფეხა მეგობარზე. აქლემი მისი უკეთესი ნახევარია: „როგორ აიღოს ხელი თავის ღვთაებრივ ნახევარზე და ამქვეყნიურ ილუზიაზე გადაცვალოს“?! (ალ-ქუნი 2016: 141).

უხაიადი და მისი აქლემი რომ ერთი პიროვნების ორ იპოსტასად დავინახოთ, ამას პერსონაჟის სიტყვაზე დაკვირვებაც უნყობს ხელს. თხრობა ისეა აგებული, რომ მთავარი გმირის მეტყველება უმეტესად დიალოგისა და მონოლოგის მიჯნაზე დგას. ღრმა ფილოსოფიურ საკითხებზე უხაიადის მსჯელობა, რომელიც მის ოთხფეხა მეგობარს მიემართება, ცხადია, შინაგანი მონოლოგის სახეს წარმოგვიდგენს („შორს ავადმყოფობისაგან, ჩემი ამლაციო!.. შეიხი მუსა ამბობს, რომ სრულყოფილება მხოლოდ უფალს აქვს! სრულყოფილი და დაღბნიებული ცხოვრება არ არსებობს! არც სამოთხეა და არც წალკოტი დედამინაზე! სამოთხე მხოლოდ იმქვეყნადაა! აქ კი, მინაზე, განკურნებას იპოვი და სილამაზეს დაკარგავ! ჯანმრთელობას დაიბრუნებ და სრულქმნილება გაგიფრინდება ხელიდან! სრულყოფილება მხოლოდ ღმერთთა ხვედრია!“ (ალ-ქუნი 2016: 69-70).

მეორე მხრივ კი, ეს ერთობა, ეს უცნაური მთლიანობა (უხაიადი – აქლემი) შემოქმედისა და ადამიანის ოდინდელ მისტიკურ კავშირს უნდა გულისხმობდეს („თვალწინ დაუდგა თავიანთი მეგობრობა ჯერ კიდევ იმ დროიდან, სანამ დაიბადებოდნენ, სანამ ჩაისახებოდნენ დედის მუცლებში, სანამ მამების გულელებში ფიქრსა და გრძნობას აღძრავდნენ, სანამ სურვილად იქცეოდნენ, სხეულზე რომ ბატონობს, სანამ მარადიულ კოსმოსში მტვრის ნამცეცხად მოვიდოდნენ“ (ალ-ქუნი 2016: 141). უფრო მეტიც, თავისი ოთხფეხა მეგობარი უხაიადს წუთისოფლის მორვეიდან ამოსვლის, თავისუფლების, გადარჩენის გზად წარმოუდგება: „ამლაცი ხსნის მაცნეა, ხსნის ხომალდი, თავისუფლების გემი“ (ალ-ქუნი 2016: 163). ისაა გზა, რომელმაც დასახულ იდეალთან უნდა მიიყვანოს.

ამ სიმბოლოთა ამოხსნის მცდელობის გარეშეც იბრაჰიმ ალ-ქუნის რომანი სრულყოფილი მხატვრულ-ესთეტიკურ მთლიანობად წარმოგვიდგება. თხზულება შუა საუკუნეების სპარსულ-არაბული მწერლობის ჭეშმარიტი მემკვიდრეცაა. აქ თავს გვახსენებს კლასიკური სუფიური (მისტიკური) ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ორშრიანობის (ზოგჯერ სამშრიანობის) ფენომენი. სუფიური მისტიკური მწერლობა საღმრთო მიჯნურობაზე სასაუბროდ ჩვეულებრივ სალხინო თუ სატრფიალო პოეზიისათვის ნიშნულ ლექსიკას იყენებს. როგორც ვიცით, სპარსული თუ არაბული მისტიკური ლიტერატურისათვის „ტიპობრივია, რომ გარკვეული რელიგიური იდეები, რომლებიც ისლამური თეოლოგიის არსს წარმოადგენს, ყურანიდან მოხმობილი გარკვეული სახეები ... შეიძლება წმინდა ესთეტიკური ხასიათის სიმბოლოებად წარმოგვიდგეს. ამგვარად, პოეზია საერო და საკრალური იდეების ახალი კავშირების შექმნისათვის სრულიად შეუზღუდავ შესაძლებლობას უზრუნველყოფს. ნიჭიერ პოეტს შეუძლია ამ თამაშში სრულყოფილებას მიაღწიოს ორივე დონეზე და ისე მოაწყოს საქმე, რომ ყველაზე „მინიერ“ ლექსსაც მისცეს მკაფიო რელიგიური ელფერი“ (Шиммель 2000: 225). ამგვარი ალფეგორიულობის წყალობით, ქალ-ვაჟის სიყვარულის ტრაგიკული ისტორია შეიძლება საღვთო მიჯნურობის ამბავსაც გვიცხადებდეს. ამგვარადვე ორსახოვანია „ოქროს ქვიშის“ მხატვრული სამყარო; ერთი მხრივ, აქ მოთხრობილია მომთაბარე უხაიადისა და მისი აქლემის ჭეშმარიტი, თავგანწირული მეგობრობის ამბავი და, მეორე მხრივ – ადამიანის პირველსაწყისთან დაბრუნებისა და თავისუფლების მოპოვების ისტორია.

უხაიადის გამოცდის ბოლო ორი ეტაპი ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს, უფრო ზუსტად, ერთი მეორეს განაპირობებს. აქამდე გმირი ახერხებდა ცხოვრების მახისაგან თავის დახნას, მაგრამ ახლა გამოცდის თემა მის თავმოყვარეობას დაუკავშირდება (მას დააბრალებენ, რომ ცოლ-შვილი ერთი მუჭა ოქროს ქვიშის სანაცვლოდ გაყიდა) და უხაიადის მსჯელობაც ჩვეულ სიდინჯესა და გონივრულ ემოციურობას დაკარგავს: „როგორ გაუძლოს ამ ყველაფერს, როგორ მოითმინოს?! ეს ხომ სირცხვილზე მეტია!.. ეს სიკვდილზე უარესია!.. ნეტავ მომკვდარიყო!.. არა, არა, სიკვდილი არ ეგების, სანამ ამ შეცდომას არ გამოასწორებს! ხალხი უნდა დაარწმუნოს იმაში, რაც სინამდვილეში მოხდა. მას არავინ გაუყიდა, მხოლოდ ბორკილები მოიშორა, გათავისუფლდა მათგან თავისი ნებით, რათა დაებრუნებინა სიცოცხლე ამლაცთან ერთად“ (ალ-ქუნი 2016: 173). უხაიადი შეცდომის „გამოსასწორებლად“ ცილისმწამებელს მოკლავს, ოქროსქვიშიან ქისას კი ოაზისის წყალში ჩაცლის.

„ოქროს ქვიშა“ მეოცე საუკუნის ბოლოს იწერება. შუა საუკუნეების სარაინდო რომანის გმირთან მებრძოლი „უნყინარი“ ურჩხულების ეპოქა ჩავლილია, მათ უხაიადი ჯერ კიდევ ბავშვობის სიზმრებში ხედავდა. ახალი დროის რაინდს აგიოგრაფიული თხზულების წმინდანის „ალჭურვილობაც“ გაუცვდა. ახლა ადამიანი კაცობრიობის მთავარ მტერთან – ამპარტავნებასთან – ბრძოლაში გაცილებით დაუცველია, ვიდრე ის ახალი ერის გარიჟრაჟზე იყო. ამიტომაც ლოგიკური იქნება, რომ რომანი გამოცდის მთავარი გმირი ამ ასპარეზზე დამარცხდეს. უხაიადიც მარცხდება, რათა გამოცდის შემდეგ ეტაპზე სიცოცხლის დათმობით გამოისყიდოს ეს შეცდომა.

ოღონდ სანამ მეგობრისათვის სიცოცხლეს გაიღებს, მის სიზმრებში უნდა განახლდეს ჯერ კიდევ ბავშვობისდროინდელი ხილვა, რომელსაც ავტორი მისტიკური საბურვლით მოსილ, რელიგიური შინაარსის სახეებით აღბეჭდილ სურათად წარმოგვიდგენს: „ესიზმრებოდა ჩაბნელებული, სევდიანი სახლი, თიხის ყალიბებზე ნაგები, ორსართულიანი... მინის სართული დანგრეული იყო, რამდენიმე ოთახის კედლები ჩამონგრეულიყო... ის მიტოვებული იყო, არც ფანჯრები ჰქონდა, არც კარები. უცნაური ის იყო, რომ საკუთარ თავს ამ სახლში გამომწყვდეულს ხედავდა, ისე, რომ არავინ იცოდა, საიდან მოხვდა შიგნით. თავს ყოველთვის მეორე სართულზე აღმოაჩენდა ხოლმე... დაცემისა ეშინოდა და უხილავი არსების ყოფნას გრძნობდა, რომელიც საერთოდ არ ჩანდა. ამასთან ერთი ჩრდილი და სილუეტიც კი არ დაუნახავს. მთელი მისი შიში ამ განმეორებად მოგზაურობაში ორი რამის გამო იყო – დაცემისა და უხილავი არსების გაბრაზების!“ (ალ-ქუნი 2016: 169-170). თუ მეტაფორა ენის სიზმარია, ეს სიზმარი მეტაფორაა ადამიანისა, რომელშიც თიხის მყიფე სხეული და იდუმალი მოლოდინით, შიშით აღსავსე სულია გამთლიანებული.

სიზმარი თავს გვახსენებს ფინალურ სცენაშიც, რომელიც მთავარი გმირის სიკვდილისა და ამ აკვიატებული სიზმრის დეტალებს ამთლიანებს: „წყვდიადი უცაბედმა ცეცხლოვანმა ალმა გააპო. ჩაბნელებული სახლი მინისძვრამ შეაზანზარა. შემზარავი კედელი ცეცხლოვანი ხმლის დაკვრამ ჩამოანგრია. გამოჩნდა იდუმალი, უხილავი არსება მაგრამ ახლა უკვე გვიან იყო, უხაიადი ახლა ველარასოდეს შეძლებდა, ვინმესთვის ეამბნა, რაც ნახა“ (ალ-ქუნი 2016: 202).

შეიძლება ასე ამოვიკითხოთ: მთავარი გმირი ამ სცენაში სიკვდილის გავლით ანგრევს სხეულის საპატიმროს და თავისუფლებას მოიპოვებს. აქ რეალური და მისტიკური გადაჯაჭვულია ერთმანეთს. უხაიადი რომანის ფინალში თავის მარადიულ სამშობლოს უბრუნდება, „მშობლიურ ოაზისს, რომელთან შედარებით მთელი ფეხანის ოაზისები მისი უბადრუკი ჩრდილია მხოლოდ“ (ალ-ქუნი 2016: 93). ის, რაც ამ „ოაზისში“, ამ ჩამონგრეული

კედლების მიღმა იხილა უხაიადმა, თხრობისას არ აღინერება, მისტიკური აზროვნება ამ სახილველს ადამიანის ნუთისოფლური თვალისათვის უხილავად წარმოგვიდგენს. ფინალური სცენა რომ რომანის მთავარი გმირის „სამშობლოში“, საკუთარ თავთან, საკუთარ საწყისთან დაბრუნებად დავინახოთ, ამას გვკარნახობს სუფიური ტრადიციაც („ყოველი, ვინაც განეშორა საკუთარ საწყისს, მთელი ცხოვრება ისევ ისე შერწყმას მიელტვის“ (რუმი 2020: 38) და რომანის ჟანრული ხასიათიც („რომანი არასრულფასოვნების თავგადასავალს გვიყვება, რომანის შინაარსი იმ სულის ისტორიაა, რომელიც საკუთარი თავის საპოვნელად მიდის, რომელიც ეძებს თავგადასავალს, რომლითაც საკუთარ თავს დაამტკიცებს და გამოცდის, საკუთარი თავის დამტკიცებით იპოვის საკუთარ არსს“ (Lukács 1971: 89). მომთაბარე უხაიადის თავგადასავალიც საკუთარი თავის, საკუთარი მარადიული „ბინის“ პოვნით და „ბინადარ“ ცხოვრებასთან დაბრუნებით, თავისუფლებასთან ზიარებით სრულდება.

რომანის ავტორი ხშირად ისე აყალიბებს სათქმელს, რომ საკმაოდ ბევრი რამ დეტალით, მინიშნებით, დაუსრულებელი აღწერით თუ დუმილით გადმოიცემა. ეს მკითხველის სივრცეა, რომელშიც ჩვენს კითხვებზე ზოგჯერ პასუხიც შეიძლება მოვიძიოთ. „ადამიანი მძევალია იმისა, რასაც ის ფლობს, ისევე, როგორც ის ტყვეა საკუთარი სხეულის“ (ალ-ქუნი 2016: 145), – ამბობს ავტორი ერთ-ერთი პერსონაჟის (შეიხ მუსას) ენით. შესაბამისად, ალ-ქუნის რომანის მთავარი გმირი საბოლოოდ ამ ორივე ტყვეობისაგან თავდახსნილი და თავისუფალია. ახალი დროის სხვა რომანთა მსგავსად (რომლებშიც მთავარი გმირი ნებაყოფლობითი სიკვდილით გაურბის ცხოვრების ტვირთს, ან სიცოცხლის გასაგრძელებლად იძულებულია, შეეგუოს გარემოს), ალ-ქუნის რომანიც დაგვანახვებს, რომ „არსებული სამყაროს საზღვრებში ... ყოფიერების სისავსის მოპოვება, პრინციპში, შეუძლებელია“ (Косиков 1994: 72). თუმცა, იმავდროულად, იგი იმ გზაზე მიგვანიშნებს, რომელიც სიყვარულზე, ერთგულებაზე, თავგანწირვაზე გადის და თავისუფლებისაკენ მიემართება.

და აქვე ერთი საკითხიც წამოიჭრება. დამაფიქრებელი ხდება ჩვენეული მტკიცება იმის შესახებ, რომ ავტორი პროტაგონისტს ბოლომდე უცვლელი და მზა ფორმით წარმოგვიდგენს. რომანის ფინალი უთუოდ გულისხმობს ადამიანის გარდაქმნას,¹ გარდასახვას, ცვლილებას. უხაიადი განსაცდელთა გრძელ ჯაჭვში გამოიცდება და საბოლოო გარდაქმნით, თავისუფლების უმაღლესი საფეხურის მიღწევით, უზენაესთან ოდინდელი პიროვნული ერთობის აღდგენით განამტკიცებს იდეალს. იქნებ უნდა ვიფიქროთ, რომ „ოქროს ქვიშაში“ გამოცდისა და აღზრდის, გარდაქმნა-

¹ აქ ისევ გვახსენებს თავს სასულიერო მწერლობა. მიიჩნევენ, რომ ჰაგიოგრაფიის გმირის სულიერი პორტრეტიც გარდაქმნილი ადამიანის პორტრეტიცაა.

გარდასახვის იდეები ერთიანდება?! მ. ბახტინის მითითებით, ახალი დროის რომანი გვაჩვენებს, რომ ალზრდის იდეა გამოცდის იდეასთან შეიძლება არა მხოლოდ თანაარსებობდეს, არამედ, მათ შეიძლება შექმნან „ღრმა და ორგანული ერთობა“ (Бахтин 1975: 204). ადვილი შესაძლებელია, „ოქროს ქვიშაზე“ სხვა პერსპექტივიდან დაკვირვებამ ამგვარი ორგანული მთლიანობა წარმოგვიჩინოს. ეს გარემოება კი იბრაჰიმ ალ-ქუნის ამ თხზულებას ევროპული რომანის გამორჩეული ნიმუშების გვერდით მიუჩინებს ადგილს.

დამონშებანი:

- Al-Kuni, Ibrahim. *Okros Kvisha*. Arabulidan targmna Darejan Gardavazdem. Tbilisi: gamomtsemloba “int’elekt’i”, 2016 (ალ-ქუნი, იბრაჰიმ. *ოქროს ქვიშა*. არაბულიდან თარგმნა დარეჯან გარდავაძემ. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2016).
- Bakhtin, M.M. *Estetika Slovestnogo Tvorchestva*. Moskva: izdatel’stvo “iskusstvo”, 1979 (Бахтин, М. М. *Эстетика словестного творчества*. Москва: издательство “искусство”, 1979).
- Bakhtin, M.M. *Voprosy Literatury i Estetiki*. Moskva: izdatel’stvo “khudozhestvennaya literatura”, 1975 (Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: издательство “художественная литература”, 1975).
- Grintser, P. *Tipologiya Srednevekovogo Romana* (E.M. Meletinskiy, *Srednevekovyy Roman*. Proiskhozhdenie I Klasicheskie Formy. M.: izdatel’stvo “nauka”, 1983, 304s.), *Voprosy literatury*, 7 (1984): 220-227 (Гринцер, П. „Типология средневекового романа (Е. М. Мелетинский, *Средневековый роман. Происхождение и классические формы*, М.: издательство “наука”, 1983, 304 с.)“, *Вопросы литературы*, 7 (1984): 220-227).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, v. II, Oxford: Clarendon press, 1975.
- Kosikov, G. K. “K teorii romana (roman srednevekovyy I roman novogo vremeni)”. *Problemy zhanra v literature srednevekov’ya, Literatura srednikh vekov, renessansa I barokko*, I, Moskva: izdatel’stvo “Nasledie” (1994): 45-87 (Косиков, Г. К. “К теории романа (роман средневековый и роман нового времени)” (Проблемы жанра в литературе средневековья, Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко, I. Москва: издательство “наследие” (1994): 45-87).
- Lukács, Georg. *The Theory of The Novel, A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.
- Meletinskiy, E.M. “Srednevekovyy roman, voprosy tipologii”, *Khudozhestvennyy yazyk srednevekov’ya*, Moskva: izdatel’stvo “Nauka” (1982): 250-265 (Мелетинский, Е. М. “Средневековый роман, вопросы типологии», *Художественный язык средневековья*, Москва: издательство “наука” (1982): 250-265).
- Parulava, Griver. “T’anjvis krist’ologiyuri Gageba da Erovnulli Mts’erloba”, *Tsiskari*, 3 (1992): 106-127 (ფარულავა, გრივერ. „ტანჯვის ქრისტოლოგიური გაგება და ეროვნული მწერლობა“, *ცისკარი*, 3 (1992): 106-127).
- Rumi, Jalal ed-din. *Arsta Mesveni*, Sp’arsulidan Targmna Giorgi lobzhanidzem, Ts’igni P’irveli, Tbilisi: Sulak’auris gamomtsemloba (2020) (რუმი, ჯალალ ედ-დინ. *არსთა მესნევი*, სპარსულიდან

თარგმნა, შესავალი და განმარტებანი დაურთო გიორგი ლობჯანიძემ, წიგნი პირველი, თბილისი: „სულაკაურის გამომცემლობა“, 2020).

Shimmel', Annemari. *Mir Islamskogo Mistitsizma*. Moskva: izdatel'stvo "enigma", 2000 (Шиммель, Аннемари. *Мир исламского мистицизма*. Москва: издательство "энигма", 2000).

Tamta Parulava
(Georgia)

***Gold Dust* by Ibrahim Al-Koni and Features of Novel of Trial**

Summary

Key words: Al-Koni, Gold Dust, novel, trial, Sufism, freedom.

Gold Dust by a contemporary Libyan writer, Ibrahim al-Koni is a modern novel. With regard to the construction of an image of a main character, Mikhail Bakhtin identifies several types within the variety of novelistic genre; they include the novel of trial of a hero in which the events described provide an arena for the protagonist's trial and struggle.

Here, the main character is the driving force of the plot, while the environment and minor characters merely serve as the protagonist's decoration and background. Ibrahim al-Koni's *Gold Dust* is the novel of trial as such. The inner world and the spiritual journey of the hero who remains isolated from his family as well as his tribe, and society fit into the focus of the novel. Here, Ukhayyad, one of the offsprings of the nomadic tribe of Tuareg is being tested. His resilience and the ability to endure pain, his perseverance, freedom, love and loyalty undergo a trial. Basic content of the trial boils down to the story of mutual love and devotion between the main character and his piebald camel; however, the trial themes pertain to the philosophical categories of love and devotion to the primary cause, and those of freedom and servitude, eternal and frail, time and transient world, and life and death. There is no precise indication of the time of trial; the desert is the place of trial.

A literary cliché suggests that the story-driven peripeties of this type of novel are supposed to portray uncommon and out-of-the-ordinary situations. A piebald Mahri camel is truly remarkable and rare in the desert; attachment of Ukhayyad, the Tuareg man to his four-legged friend is striking and unusual. Their adventure is unparalleled. The only thing that is usual and inalterable here is the desert landscape that has all kinds of pitfalls and traps prepared for the novel's protagonist.

Stages of the protagonist's trial depicted by the novel are unusual and remarkably diverse. They proceed from relatively simple to complex phases – those of physical suffering (physical pain, exile, thirst and hunger) are followed by emotional

pain – inner split, encountering slander, and a distressing feeling of an inescapable choice. Ukhayyad responds to the final stage of this uninterrupted process of the trial with self-sacrifice. He surrenders his life to rescue the piebald camel.

Gold Dust has absorbed novelistic genre traditions of various epochs (such as the chivalric romance of the medieval period, Oriental poems in the romance genre, hagiographic literature and so on). We believe that *Gold Dust* as a novel of trial manifests the most profound similarity to hagiography. It is the living through life's ordeals as well as martyrdom that is outlined as the only way of attaining the ideal in the Christian ecclesiastical literature, while the overcoming of temptations, undergoing emotional distress or physical suffering, and reconciliation with death are considered as the essence of martyrdom. The creative content of *Gold Dust* is organized, integrated in a logical manner and brought within the scope of the genre by means of temptations, suffering and the ideas of being tested through death.

In a way, the character of the Christian “Martyrdom” is static, firm. The experienced distress and suffering fail to change anything in him. Despite ongoing confrontations, unavoidable accidents or an unlawful choice within the inner world or the social setting of the protagonist in *Gold Dust*, most of the time, he remains unchanged and prepared. From the very beginning, the protagonist of the novel is well aware that suffering and endurance are inseparable companions throughout his chosen journey. That is why the twists and turns and vicissitudes within the plot ensure strengthening and tempering, rather than altering of his character.

Symbols represent a remarkable aspect of imagery in Ibrahim al-Konis's novel. Gold dust is a symbol and a key of the novel; it is tied to that particular phase of the trial where Ukhayyad commits murder. In a broad sense, gold dust is everything (i.e. wife and children, relatives, shame, collective opinion or material wealth) that can serve as a counterbalance to freedom in this life. Gold dust is a symbol of what a human possesses in this earthly life, and freeing himself from which becomes impossible even for a man who has vanished into the desert.

A literary image of the *piebald camel* must personify the protagonist's alter ego. Stories of friendship, separation or reunion of Ukhayyad and his camel are likely to depict the inner split and conflict within a person, while the very conflict, in its turn, implies man's separation from God, and the breaking of an original bond between a man and first principle.

Observation of the character discourse allows us to recognize Ukhayyad and his camel as two hypostases of the same person. The narration is structured the way that maintains the protagonist's account, for the most part, at the interface between a dialogue and a monologue.

A type of internal monologue is implied by Ukhayyad addressing deep philosophical questions as he is standing with his camel. On the other hand, such unity, such an unusual integrity (of Ukhayyad and his camel) is meant to signify man's earliest mystical union with the Creator. By virtue of allegoric nature intrinsic to the mystic literature of the Sufis, the story of true selfless friendship that unfolds in al-Konis's novel, on the other hand, presents itself as the story of a man returning to the source and attaining freedom ("Every one who is left far from his source / wishes back the time when he was united with it" (Rumi).

Like other novels of the modern period in which the main characters either voluntarily avoid the hurdles of life or are compelled to adapt themselves to the environment to continue to live, al-Konis's novel demonstrates that the ideal almost always remains unattainable in the world we live in, however, at the same time, it reminds us of the path leading to freedom through love and self-sacrifice.

In addition, another issue arises: while the main part of the plot portrays the protagonist in an unaltered and complete form, the ending of the novel certainly suggests human transformation, metamorphosis, and change (here again, the resemblance to the spiritual image of a hagiographic character). Ukhayyad is tested by proceeding through a long sequence of trials, empowering the ideal through final transformation – returning to the source. Perhaps we should consider that *Gold Dust* integrates the ideas of trial and nurture, transformation and metamorphosis. The very feature secures a position for Ibrahim al-Konis's literary work among distinguished European novels.

სალომე პატარიძე
(საქართველო)

რეპრესიული და თერაპიული დავინცების მნიშვნელობა
ზაირა არსენიშვილის „ვა, სოფელოში“¹

“Who controls the past, controls the future:
who controls the present, controls the past”.
George Orwell “1984”

კულტურულ ანთროპოლოგიაში, დისკურსის ანალიზში ან კულტურული მეხსიერების უახლეს კვლევებში ლიტერატურული ტექსტები სხვა კულტურულ არტეფაქტებთან ერთად, როგორებიცაა: ისტორიული და ფილოსოფიური შრომები, პოლიტიკური ტრაქტატები და სხვა, „დოკუმენტებად“ მიიჩნევა. მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული ტექსტები და საზოგადოებრივი რეალობა ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სფეროებს წარმოადგენენ, მიმეტურ-ანარეკლურ მიმართებებს ავლენენ ერთმანეთის მიმართ, რადგან ლიტერატურულ ტექსტებს შესწევთ ძალა, კოლექტიურ-რეალური გამოცდილებების არტიკულაცია და რეკონსტრუქცია მოახდინონ (Erl, Roggendorf 2002: 79).

ქართველი კინოდრამატურგი, მუსიკოსი და მწერალი, ზაირა არსენიშვილი, ინტერვიუში აღნიშნავს, ყოველთვის გაცემას იწვევდა მასში ის გარემოება, რომ მე-20 საუკუნის ქართული ლიტერატურის კითხვისას მათში ვერ პოულობდა საქართველოს ისტორიის შემზარავი პერიოდის – რეპრესიების – ამოძახილს, მიუხედავად იმისა, რომ რეპრესიებთან პირდაპირი ან ირიბი შემხებლობა ყველა ოჯახს ჰქონდა. ზაირა არსენიშვილმა რეპრესია ამ ეპოქის მთავარ თემად მიიჩნია, ხოლო მისი ასახვარეკონსტრუქცია მხატვრულ ტექსტებში-მოვალეობად.

ჩაგვრის პირობებში გახსენებას შეიძლება პროტესტის/წინააღმდეგობის ფორმა ჰქონდეს. ტოტალიტარული ჩაგვრის პირობებში კულტურულ მეხსიერებაში ბუდობს გამათავისუფლებელი ძალა და კოლექტიური იდენტობის ჩამოყალიბება მჩაგვრელისაგან გამიჯვნივით მიიღწევა, ლიტერატურა კი ამ პროცესში კოლექტიური მეხსიერების მედიუმის როლს ასრულებს. სამწლიანი დამოუკიდებლობის დაკარგვისა და ქართველი ინტელიგენციის ემიგრაციაში წასვლის შემდეგ ქართველი ერი საფრთხის წინაშე იდგა – საბჭოთა მრავალეროვან იმპერიაში გაუჩი-

¹ კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული ფონდის მხარდაჭერით: YS-21-2639.

ნარებულები. კომუნისტური რიტორიკა საბჭოთა სახელმწიფოს შესახებ ხატავდა მომავალ სამოთხის სურათს, რომელშიც ლოკალური ნაციონალიზმი საბჭოთა ნაციონალიზმით უნდა ჩანაცვლებულიყო. მოგონება წარსულზე, რომელზეც ქართული ნაციონალური იდენტობა უნდა დაფუძნებულიყო, ახალი ისტორიული განაწესის (კომუნისტური იმპერიის აშენება) მიხედვით, მოძველებული იყო, ხოლო გაბატონებულ დისკურსებში – უგულებელყოფილი (ცაგარელი 2019: 5).

კულტურა საბჭოთა რეალობაში საქართველოში ეროვნული იდენტიფიკაციის შესაძლებლობა იყო, რითაც განისაზღვრებოდა ნაციონალური იდენტობა და ამ აქტით ემიჯნებოდა იმპერიულ პოლიტიკურ-ნაციონალურ სივრცეს, ხოლო ქართული თვითმყოფადი კულტურული და ისტორიული მეხსიერება იქმნებოდა „ნაციონალური ნარატივის კულტურის ნიმუშების მეშვეობით“ (ნიფურია 2016: 80). კულტურული მეხსიერება, ის ფასეულობები, ღირებულებები, მოგონებები, ტრადიციები, მითები აერთიანებენ და ქმნიან მნიშვნელოვან მემკვიდრეობას, რომელიც ისტორიული მეხსიერების და ამით ეროვნული იდენტიფიკაციის წინაპირობას წარმოადგენდა: „ნაციონალური ნარატივის კულტურის ინდოქტრინაცია მიმდინარეობდა ადრეული ასაკიდან, როცა, თავდაპირველად, პატრიოტული ღირსებით... ისტორიული რომანებით... ხდებოდა ახალგაზრდებში ნაციონალური სულისკვეთების აღზრდა“ (ნიფურია 2016: 81).

აღვიდა ასმანის მიხედვით, ადამიანური მეხსიერების უძველესი აღწერა, რომელიც რელევანტურია, როგორც ინდივიდებისათვის, ასევე საზოგადოებისა და კულტურებისათვის, შემდეგია: ადამიანური მეხსიერების უდიდესი ნაწილი იკარგება (Assmann 2018: 67). მეხსიერება ყოველთვის შევიწროებულია, ვინაიდან ის მიემართება ცალკეული ინდივიდის ან ჯგუფის პერსპექტივებსა და გამოცდილებებს. იმისათვის, რომ რაიმე მეხსიერებაში მოათავსო, დიდი ძალისხმევაა საჭირო და ეს ღირებული პროცესია, ვინაიდან მეხსიერება ქმნის საზოგადოებას, თუმცა ასმანი აღნიშნავს, რომ ზემოთ ხსენებული პროცესი დავიწყების გარეშე წარმოუდგენელია. გახსენებაცა და დავიწყებაც ადამიანური მახასიათებლებია და ორივე მათგანი არც ცუდი და არც კარგია, მათი ფუნქცია უფრო მეტად ცხოვრების დამორჩილებაა. აღვიდა ასმანი გამოყოფს დავიწყების 7 ფორმას: პირველ სამ ფორმას (ავტომატური დავიწყება – *automatisches Vergessen*, გადანახვითი დავიწყება – *Verwahrensvergessen*, სელექციური დავიწყება – *selektives Vergessen*) მკვლევარი ნეიტრალურად აფასებს და მათ ფუნქციად მენტალურ ფილტრს ასახელებს. მეოთხე – რეპრესიული (*repressives Vergessen*) და მეხუთე – დაცვითი დავიწყება (*defenives Vergessen*) ნეგატიური კონოტაციის მატარებელია, ვინაიდან მათ შემთხვევაში დავიწყება აგრესიული ძალაუფლებრივი გა-

რემოსა და რეპრესიული სოციალური კლიმატის სტაბილურობის იარაღს წარმოადგენს. ბოლო მეექვსე და მეშვიდე დავიწყების ფორმები – კონსტრუქტიული (konstruktives) და თერაპიული (therapeutisches) დავიწყება ცალსახად პოზიტიურია და ტრამვული წარსულის დავიწყებას მიემართება (Assmann 2018: 67-68).

Demnatio memoriae (მეხსიერების დასჯა) არის რეპრესიული/სადამსჯელო დავიწყების ფორმა, რომელიც მოიაზრებს „მტრის“ სიმბოლურ განადგურებას, რითაც ის წაიბილნება. „ადამიანი მაშინ ცხოვრობს, როცა სახელი აქვს“ –ეს ძველი ეგვიპტური გამოთქმა, ალეიდა ასმანის მიხედვით, საყოველთაოდ რელევანტურია. ამით აცხადებს მკვლევარი სახელის გაქრობისა და მეხსიერების დასჯას მძიმე მსჯავრად, ვინაიდან პერსონის არსებობას ღრმად ურტყამს და ამით ანადგურებს. ისინი, ვისი სახელებიც ანალებიდან გააქრეს ან ქვის მონუმენტებზე წაშალეს, სიმბოლურად მეორედ კვდებიან. დავიწყების დასახელებული ფორმა პერფორმატიული წინააღმდეგობითაა სახასიათო: ყურადღების კონცენტრაცია იმას მიემართება, რაც, ამავე დროს, აღქმიდან გაძევებულია. თუ ისტორიული არქივები გადანახვითი დავიწყების შესაძლებლობაა და დემოკრატიული კულტურის ნაწილია-წარსულის სიძველეს კულტურული სამყაროს ნაწილად აღიარებს და ამ მიზეზით იცავს კიდევ, პოლიტიკური არქივები გასაიდუმლოებულია და წარმოადგენს ძალაუფლების კონტროლის ინსტრუმენტს. დიქტატურებში ტრანსფერენტულობის უფლება გამქრალია და ამიტომ არქივები ისტორიული კვლევებისათვის ხელმისაწვდომიც არ არის, ამით საჯაროობა გამოირიცხება და დიქტატურებს ეძლევა შესაძლებლობა იმისა, რომ წარსულის დანაშაულები ისტორიულად არ გაანალიზდეს, ძალადობრივი სისტემის მსხვერპლებს კი ერთმევათ უფლება, გახსენებისა და ისტორიების/ ამბების ამოთქმისა (Assmann 2018: 49-50). რეპრესიული დავიწყებით იქმნება ისტორიის ერთმნიშვნელოვნება და ძალაუფლების საწარმოება.

თერაპიულ დავიწყებაში გახსენებაა სწორედ მკურნალი ხასიათის, რათა ისტორიის ტვირთი აღიარებითა და სინანულით გადაილახოს და უკან მოიტოვონ, ეს შერიგებისა და სოციალური ინტეგრაციისათვის მნიშვნელოვანია. უნდა გადაილახოს საერთო ძალადობრივი ისტორია, რაც შესაძლებელი გახდება გახსენებით. თერაპიული დავიწყება ორ ფაზად მიმდინარეობს: 1. გახსენება 2. დავიწყება , ამათგან გახსენება ნიშნავს წარსულის მოვლენების თავმოყრას, გადამუშავებასა და აღიარებას, ხოლო დავიწყება მოიაზრებს გადალახვას , დისტანცირებას სოციალური მშვიდობისა და ახლის დასაწყისისთვის. მხატვრულად თერაპიული დავიწყება ასე შეიძლება გავიაზროთ: წიგნის გვერდს სანამ გადაფურცლავ, ჯერ უნდა წაიკითხო. ქრისტიანულ კონტექსტშიც ცოდვა ჯერ უნდა ამო-

თქვა, რომ მიგეტევოს. კათარზისიც ამ პრინციპით ხორციელდება ხელოვნებაში – მტკივნეული მოვლენების რეინსცენირება სცენაზე საშუალებას იძლევა წარსულის ტკივილი კიდევ ერთხელ იყოს განცდილი და ამით დაძლეული. გახსენება და დავიწყება პოლიტიკურ გარდამავალ პროცესებს ეხმარება, რომ დიქტატურული რეჟიმები დემოკრატიად გარდაქმნან, სწორედ ასე შეიძლება იქცეს ტრავმული ისტორია წარსულად (Assmann 2018:66)

ზაირა არსენიშვილის რომანი „ვა, სოფელო“, რომელიც აღწერს 1920-50-იან წლებში საქართველოში მიმდინრე ისტორიულ-პოლიტიკურ მოვლენებს საქართველოს ერთი კუთხის, კერძოდ, კახეთის მაგალითზე, ნათლად გვიჩვენებს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს წარსულის დაუფლებას თვითგამორკვევასა და მომავლის ორიენტაციისათვის. ავტორი ტექსტში წარმოაჩენს ტოტალიტარულ რეჟიმში ადამიანის გაუფასურებისა და განადგურების შემზარავ სურათებს, ააშკარავებს ბოროტი რეჟიმის მოქმედების მიზნებსა და პრინციპებს პერსონაჟების მოგონებების, რეფლექსიისა და მისწრაფებების წარმოჩენის საფუძველზე. ტექსტის დასაწყისშივე მთხრობელი გადმოგვცემს ევას გარდაცვალებისა და დაკრძალვის ამბავს, თუ როგორ ავალდებულებს ბებია რუსუდანი მთხრობელს, იყოს ევას გაპატიოსნების თანაზიარი, რითაც ავტორი იმპლიციტურად მიგვანიშნებს ტექსტის დასაწყისშივე ტრაგედიის გათავისებისა და ანალიზის აუცილებლობაზე. რუსუდანის გმირი ნაწარმოებში გვევლინება შვილიშვილის, მომავალი თაობის, ხსნის გასაღებად, რომელიც აცნობიერებს იმას, თუ როგორ შეიძლება მოახერხოს მომავალმა თაობამ ხელახლა ღირსეული, განწმენდილი ცხოვრების დაწყება მოგონებების გაცოცხლებით, ისტორიის ანალიზით, რაც ფაქტობრივ სიზუსტესაც მოიცავს ემოციურ-მორალურ განცდებთან ერთად, ამიტომაც მიმართავს რუსუდანი შვილიშვილს: „რაკი ღმერთმა ჩვენ ერთმანეთის თავი გვარგუნა... ჩვენი ვალია, გავიგოთ ერთმანეთისა და ჩავუღრმავდეთ ერთმანეთს“ (არსენიშვილი 2019: 156). ჩაღრმავება და ერთიმეორის გაგება რუსუდანის პერსონაჟისთვის დიდ და მნიშვნელოვან სამუშაოებთან არის დაკავშირებული, განსაკუთრებით, ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, რომელიც ინდივიდის ნგრევისა და საბოლოო გაქრობისაკენ ილტვის და ამისათვის იარაღად „ახალი ადამიანის“ (ჰანა არენდტი) პროექტს იყენებს.

„ისტორიული ქარტახილების“ (არსენიშვილი 2019: 155) მომსწრე რუსდანი და ევა ტექსტში წარმოგვიდგებიან თვითმყოფად ინდივიდებად, რომლებიც ჩანასახშივე ამოიცნობენ „დიადი“ რევოლუციის ჭეშმარიტ არსს და მთელი ტექსტის განმავლობაში ილტვიან რევოლუციისა და მისი მოტანილი ტოტალიტარული რეჟიმის დეკონსტრუქცია შვილიშვილების

თაობას შეაძლებინონ: „რევოლუცია! – მკვახედ შესძახა ბებია და მუშტი შემართა, – ასე მგონია, არცერთი სიტყვა ასე არ მძულს!.. როცა უშუალოდ შენ გატყდება თავს რევოლუციის მეხი და მედგარი, როცა იფეთქებს ძალადობა და უმეცრება, მკვიდრი საყრდენები თუ არა გაქვს, – და ვისა აქვს ასეთი საყრდენები, ერთ-ორს, მეტს კი არა, – ნავიდა ალაოზე სინდის-ნამუსი და გაირყვნა სიტყვა...“ (არსენიშვილი 2019: 156). რუსუდანის ამ მიმართვაში შვილიშვილისადმი იკითხება ტოტალიტარიზმის დესტრუქციული ძალის საშიშროება, რომელიც ადამინის ზედმეტად ქცევას (ჰანა არენდტი) ემსახურება „მათი საშუალებად გამოყენება კი არა, რაც მათ ადამიანად ყოფნას ხელშეუხებლად დატოვებდა და მხოლოდ მათ ადამიანურ ღირსებას დააზიანებდა, არამედ მათი, როგორც ადამიანების (qua Menschen) ზედმეტად ქცევა“ (არენდტი 1993: 202).

პიროვნების ზედმეტ ადამიანად გადასაქცევად საბჭოთა კავშირში ე.წ. „ახალ ადამიანს“ იყენებდნენ, ეს იყო Homo Sovieticus, რომელსაც არ ჰქონდა ეროვნებისა და იდენტობის განცდა (რატიანი 2019: 246). ეროვნებისა და იდენტობის გამოსარიცხად ტოტალიტარულ რეჟიმში მიზანმიმართულად იყენებდნენ წარსულის დავინყებას, რითაც ნაციონალურ ფასეულობების გაუჩინარებასთან ერთად მორალურ-ეთიკურ საყრდენასაც აცლიდნენ ადამიანებს.

ზაირა არსენიშვილის ტექსტში მთხრობელისა და მისი მეგობრის, ჩიკოს, მაგალითზე, რომლებიც ჯერ კიდევ ბალის მოსწავლეები არიან, ნათლად იკვეთება ახალი იდეოლოგიისა და კულტურულ-ნაციონალური ღირებულებების ჭიდილი, რაც ბინარული ოპოზიციით – ილია-სტალინი, „დიდი კაცი“ – ეროვნული გმირი – ცხადდება ტექსტში. ბავშვებისათვის ჯერ კიდევ ბუნდოვანია, თუ ბინარულ ოპოზიციაში რომელი ცნებაა დაქვემდებარებული, რადგან იდეოლოგიამ, რომელიც საბავშვო ბაღშივე იწყებს წარსულის ისტორიის გაქრობასა და სტალინზე, რევოლუციაზე სიმღერებისა და ლექსების საშუალებით ახალი ფიქციური რეალობის კონსტრუირებას, რომელშიც გმირის ახალი ხატება გმირი – სტალინის სახით წარმოდგება (ის ჩაგრულ ხალხთა დამცველი და მზრუნველია), ჩაანაცვლა კულტურული არქეტიპები და მეტიც, ისინი მიზანმიმართულ დავინყებას მისცა. ამის მიზეზად შეგვიძლია დავასახელოთ საბჭოთა იდეოლოგიის მისწრაფება, რომ ახალი საბჭოთა კულტურა შეექმნათ, ხოლო კლასიკურ ტექსტებს, რომლებიც ეროვნული ფასეულობების რეპრეზენტატორებს წარმოადგენდნენ, გაცნობიერებულად ავინყებინებდნენ. ერთ-ერთი ასეთი ტექსტია „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც ქართული ეროვნული იდენტობის მატარებელია და 30-იანი წლების შუა პერიოდამდე დავინყებას მიეცა (რატიანი 2019: 246). მეორე მხრივ, მთხრობელის ოჯახი, ევა, მაკა წარმოგვიდგებიან საბჭოთა წინააღმდეგობრივ ძალად,

რომლებიც აცნობიერებენ თვითგანსაზღვრულობის შენარჩუნების აუცილებლობას ეროვნული და მორალური გადარჩენისათვის, ამისათვის კი ხშირად უამბობენ ბავშვებს ილიას ტექსტებს, „ვეფხისტყაოსანს“ და არ ანებებენ, დაივინყონ კულტურული იდენტობის განმსაზღვრელი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლები, კულტურული იდენტობა კი ხელს უწყობს ისტორიული მეხსიერების შენარჩუნებას, რომელიც ინდივიდში პირადობის ჩამოყალიბებას და კუთვნილების განცდას იწვევს. შედეგად, ჩიკოსთვის ილიად გადაქცევა საოცნებო მდგომარეობაა: „მე ილია უნდა გამოვიდე“, – გამოაცხადებს ჩიკო მას შემდეგ, რაც რუსუდანი „კაკო ყაჩაღს“ დაადგმევინებს სცენაზე ბავშვებს და მონუსხული ჩიკო შემდეგ ფრაზას ორჯერ გაიმეორებს: „ხოშგელდი, ძმაო, მე ვარ მდიდარი, ამ ტყეში მარტო მე მაქვს მეფობა, გაშლითა არის ჩემი სახლ-კარი და ვერას მაკლებს აქამდე მტრობა... (არსენიშვილი 2019: 250). მთხრობელი კი ყვება ილიას „ყვარლის მთებს“ ბებიას თხოვნით, რომელიც ამონმებს, ხომ არ დაავინყდა შვილშვილს ლექსი და ხაზს უსვამს თავის დაუოკებელ სურვილს, შვილიშვილისაგან გაიგოს სიტყვები: „სამშობლო მთებო, თქვენი შვილი განებებთ თავსა, მაგრამ თქვენ ხსოვნას ვერ მივცემ მე დავწყებასა...“. ბებია რუსუდანის ინიციატივით ლიტერატურული ტექსტების სცენაზე გადატანა, პერსონაჟების მდგომარეობის, მისწრაფებების, სურვილების გათავისება და არტიკულაცია საუკეთესო შესაძლებლობა იყო წარსულის სურათების გაცოცხლებისა და ამით წარსულისა და აწმყოს დაკავშირებისა (ისტორიული მეხსიერება), რაც ტოტალიტარულ, ფსევდოიდილიურ სამყაროში ავთენტური არსებობის/თვისობის აცნობიერების ერთ-ერთი საუკეთესო შესაძლებლობა იყო. დასახელებული აქტით რუსუდანის პერსონაჟი ქმნის საბჭოთა რეალობაში ალტერნატიულ, ნაციონალურ ნარატივზე დაფუძნებულ ანტისაბჭოთა სივრცეს, რომელიც ტიპოლოგიურ კავშირში იმყოფება სამოციანელთა სივრცესთან (წიფურია 2016: 72).

რეპრესიული დავიწყებისა და წარსულის საშუალებით ტოტალური კონტროლის საკითხები, რომლებიც ისტორიის ერთმნიშვნელოვნებას განსაზღვრავდა, გაანალიზებული აქვს ჯორჯ ორუელს თავის ძალიან ცნობილ რომანში „1984“. ორუელი აკვირდებოდა დავიწყების ძალადობრივ ფორმებს, რომლებიც ძალაუფლების ლეგიტიმაციას და სტაბილიზაციას ემსახურებოდა, ესენია: 1. პროპაგანდა 2. დამოკიდებულებების კონტროლი 3. ტვინის გამორეცხვა (Assmann 2018: 50).

ზაირა არსენიშვილის რომანში პროპაგანდა ბედნიერი ცხოვრების უალტერნატივო შესაძლებლობაზე – საბჭოთა კავშირზე – აპელირებს და არწმუნებს ადამიანებს, რომ ამ ბედნიერებისათვის მსხვერპლი გასაღებია, მტერი დასამარცხებელია: „ბრძოლის ყიჟინით ვეკვეთოთ მტრებს“ (არსენიშვილი 2019: 159). მტრის ცნება ტოტალიტარულ რეჟიმში

წარმოსახვით იდეალურ სამყაროში ფაქტობრივი რეალობის აღმქმელს მოიაზრებს, რომელიც ძალაუფლებით დამყარებულ სიმშვიდეს არღვევს. მტრის ხატის კონსტრუირება და დაგმობა ტექსტში საჯაროდ, საბავშვო ბაღის შენობაში ხორციელდება და პიროვნებების ზედმეტად ქცევის (ჰანა არენდტი) აქტს მათივე შვილებს ასწრებენ და ცდილობენ, მშობლების უარყოფის თანამონაწილეები გახადონ: „-მამაშენი მიხა შამანაური ხალხის მტერია! გმობ თუ არა მამაშენის საქციელს, აუწყე ხალხს!“ (არსენიშვილი 2019: 290) ასე მიმართავს „მტრის დამგმობი“ იამზე შამანაურს, რომელსაც ღრმად სწამს, რომ ვაჟა-ფშაველას მეგობარი მამამისი ქვეყნის მტერი ვერასოდეს იქნებოდა და მეგობრობის სადემონსტრაციოდ წარადგენს მამის დაწერილ მოგონებებს ვაჟაზე. წიგნი საჯაროდ დაიხევა და ამით მეხსიერების დასჯა (demnatio memoriae) განხორციელდება ბაღის შენობაში. საჯარო ადგილას ვაჟა-ფშაველაზე მოგონებების განადგურება ცხადია, მხოლოდ მატერიალური განადგურების აქტი არ არის, ის უფრო სიმბოლურ ოსტრაციზმს (ასმანი) ნიშნავს, რაც კონკრეტული სახელების/ავტორების განადგურებასთან არის დაკავშირებული. მთხრობელის მამის საჯარო გაკიცხვის მიზეზი ნაციონალური ღირებულებების გაღვივების მცდელობაა მუშათა კლასში: „იმის მაგივრად, კლასობრივი შეგნება აემალლებინა, მსოფლიო რევოლუციაზე მოეთხრო, ვინრო ნაციონალისტურ და შოვინისტურ განწყობილებებს უღვივებდა... ილია ჭავჭავაძეზე და ქართველ მეფეებზე მოუთხრობდა...“ (არსენიშვილი 2019: 279). მთხრობელის მამა ტექსტში წარმოჩნდება პერსონაჟად, რომლის გადაკეთება ურთულდება რეჟიმს, ამიტომ იწყებს კარგად ნაცადი და არაერთგზის გამოყენებული მიდგომის ამოქმედებას: „უფრო ადვილია, კაცი მოკლა, ვიდრე გადააკეთო“ (არსენიშვილი 2019: 416).

რეპრესიული დავიწყება ნაკლებ დრამატულად, მაგრამ უფრო მეტად ეფექტურად ხორციელდება „სტრუქტურული ძალადობით“, რაშიც ასმანი გულისხმობს ცენზურის ქვეცნობიერ ფორმებს და ასევე საზოგადოებრივ-კულტურულ წყაროებზე ხელმისაწვდომობის შეზღუდვას. სტრუქტურული ძალადობა იმაზე ზრუნავს, რომ მხოლოდ ერთი ხმა იყოს გასაგონი, დანარჩენი კი – არა. გაიატრი ჩაკრავორტი სპივაკი თავის ძალიან ცნობილ ესეში: „შეუძლია სუბალტერნს ლაპარაკი?“ (Can the subaltern speak?) (Spivak 1988) მსჯელობს რეპრეზენტაციის სხვადასხვა მნიშვნელობასა და ფორმაზე. სუბალტერნი, მკვლევრის მიხედვით, არის ის, ვინც სტრუქტურულად გარიყულია და ვისი ამბოხიც უჩინარია. ლაპარაკი, სპივაკის მიხედვით, ნიშნავს ლაპარაკის აქტი სოციო-ლინგვისტური თვალსაზრისით სრულყო, რაც მოიაზრებს იმას, რომ მოლაპარაკის გზავნილი ადრესატის მიერ აღქმული უნდა იყოს. ვინაიდან ამ შემთხვევაში საქმე არა მხოლოდ სანდო კომუნიკაციის პრობლემას, არა-

მედ პოლიტიკურ გავლენას ეხება, ასეთ ფენომენს სპივაკი უწოდებს „ეპისტემურ ძალადობას“ (epistemic violence) (Spivak 1988: 70). ზაირა არსენიშვილის ტექსტში ფაქტობრივი სინამდვილის აგების ძალაუფლება ტოტალიტარული რეჟიმის ხელშია, შესაბამისად, ისტორიის გაყალბებით, წარსულზე ხელმისაწვდომის გაუქმებითა და ტერორით კონტროლირდება, რომელი ჯგუფის ხმა შეიძლება იყოს გასაგონი – ამბოხის, უკმაყოფილო, ანალიზური ხმის გაუჩინარებისა და კონტროლის მექანიზმი ტოტალიტარიზმში „გულაგები“ და „ლაგერები“, სადაც პიროვნების სულიერ განადგურებასა და სამყაროსაგან მოწყვეტას მიმართავენ (ბრეგაძე 2019: 21). სუბალტერნი პერსონაჟები რომანში ან სხვის სახლში არიან შეკედლებულები, ან დახვრეტილები, ან გადასახლებულები. ჩიკო და რუსუდანი სტალინს წერილს წერენ იმ უსამართლობების შესახებ, რაც თავს დაატყდათ ოჯახებს. ჩიკოს გულით სჯერა, რომ ბელადმა არ იცის იმ უმსგავსობების შესახებ, რასაც ხელქვეითები სჩადიან, ამიტომაც წერილის მიწერა ბელადისათვის მშობლების გადარჩენის გზად ესახება. გმირი-ბელადი, რომლის შესახებაც პროპაგანდა ბაღში დიად ამბებს აწვევებდა, შეუმცდარია (ჰანა არენდტი), ის მომავალს ჭვრეტს და ბედნიერების საზომით აგებს, ამიტომაც სიკვდილის წინაც ჩიკო ძია სტალინის წერილს მოიკითხავს, იმ წერილზე პასუხს, რომელიც არასოდეს წაუკითხავს სტალინს. ბებია რუსუდანმა იცის, სტალინის სულისმხდელი ზრახვების შესახებ და მიზანმიმართულად ცდილობს, შვილიშვილს აცნობოს ისტორიის, ფსევდოგმირების რეალური საფუძველი: „გენაცვალოს ბებია, ... შენც ხომ აქედანვე უნდა იცოდე, ვინ ვინ არის“ (არსენიშვილი 2019: 333).

ბებია რუსუდანის პერსონაჟი ზაირა არსენიშვილის ტექსტში თერაპიული დავიწყების მნიშვნელობის გამცნობიერებელი და ამმოქმედებელია. ავტორი რუსუდანის როლსა და დანიშნულებაზე მიგვანიშნებს მაშინ, როდესაც ჯერ კიდევ ახალგარდა რუსუდანი მამა ლუკას თავისი ცხოვრების მიზანს ამცნობს: „ქვეყანას მინდა წავადგე, მამაო“ (არსენიშვილი 2019:114). რუსუდანმა იცის, თუ რამხელა მნიშვნელობა აქვს წარსულის გახსენებასა და გახსენების საფუძველზე მის ანალიზს/გადაფასებას, ამისათვის აუცილებელია, ერთი მხრივ, ღირებულებათა მყარი სისტემა, რომელზეც დროთა ცვალებადობა და ინდოქტრინაციის პერმანენტული თავდასხმები ვერ აისახება, მეორე მხრივ, ისტორიის ფაქტობრივი ცოდნა, რაც ტექსტში ინდივიდუალურ ტრაგედიებსა და განცდებსაც მოიცავს და სწორედ ამით იძენს არსენიშვილის ტექსტი ექსტრალიტერატურული სინამდვილის ავთენტურად ასახვის საოცარ ძალას.

მომავალი თაობის (ჩიკოს, მთხრობელის მაგალითზე) ღირებულებათა მყარი სისტემის ჩამოყალიბებაში რუსუდანს, ევას, მაკას საკუთარი

როლი გათავისებული აქვთ და ისიც კარგად იციან, რომ ტოტალიტარიზმში ძალისხმევის გაასმაგება გადამრჩენელ ძალად შეიძლება იქცეს – ტვინის გამორეცხვის სტრატეგიით „უჯრედის ნევრებად“ (არსენიშვილი 2019: 182) გადაქცევისაგან უნდა იხსნან თაობები, ამისათვის ცრუფსევდოს ნამდვილ ფასეულობებს უპირისპირებენ და ფიქციის ძალით წარმოადგენინებენ, თუ რატომ შეიძლება იყოს ჰამლეტი მარადიულად მორალური გმირი და სტალინი – დავიწყებას მიცემული სულთამმუსვრელი: „ჰ, ეს უხსენებელი შექსპირთან რა სახსენებელია!.. ძია სტალინიც ერთ მშვენიერ დღეს უეჭველად გარდაიცვლება და დამიჯვრე, სამასი წლის მერე მას ასეთი დიდებით არავინ მოიხსენიებს..“ (არსენიშვილი 2019: 493). ჰამლეტის გზით სვლა სიმართლის ნყურვილს მოიაზრებს, კაცობრიული გულისთქმა და სიმართლის მსახურება ბოროტების აღმოფხვრის იარაღადაა გაცხადებული ტექსტში, კლავდიუსი კი – სტალინთან გაიგივებული, რომელიც მომავლის სურათებში სიძულვილს და ბოროტებას დაუკავშირდება და ამით განიდევენება/დამარცხდება ისტორიასა თუ ლიტერატურაში. შექსპირის „ჰამლეტის“ მსგავსად „ვა, სოფელოში“ შეშლილი გიგო ამოთქვამს რეჟიმის საშიში ბუნების შემზარავ სურათს – „საკრალური მამის“ ხატებაში გაერთიანებულია სისტემის ყველა რგოლი, რომელიც ყველაზე დამამცირებელ ჩაგვრის ფორმებს იყენებს „მტრის“ გასანადგურებლად და ამ მდგომარობიდან თავის დაღწევის გზებს არ ტოვებს, ამიტომაც შეშლილი გიგო მამის გამკიცხავ მთხრობელს, რომელიც მამას „სამარცხვინო დაღაჩრებას“ ვერ პატიობდა, საყვედურობს და უხსნის იმას, რომ: „ჭიანჭველა რომ შემოვიდეს ჩეკისტის ფორმით, გესმიის, ჭიანჭველა, მღილი და არარაობა, უნდა თრთოდე და კანკალებდე, შესაძრომ კუნჭულს ეძებდე და მაინც ვერ დაიმალეები, მაინც გიპოვიან და შამფურზე აგაგებენ...“ (არსენიშვილი 2019: 306). გიგოს სჯერა, რომ აკუმულირებული ბოროტება ყოველთვის დროებითია, რადგან შიშით შექმნილი რეალობა უსაფუძვლოა, რომელიც დანგრევის წინაშე აუცილებლად დადგება და ამაში თავად ერთ დროს დამფრთხალი და ხმანართმეული ადამიანები მიიღებენ მონაწილეობას და სისტემაც „დაინ-გრევა...დაინ...გრევა...“ (არსენიშვილი 2019: 307).

მართალი სიტყვის მსახურებას ანდერძად უბარებს რუსუდანი შეილიშვილს, რადგან იცის, რომ „თუ სწრაფად დაივიწყე შენიანების ისტორია, კაი დახლიც დაგიდგება!“ (არსენიშვილი 2019: 155). რუსუდანმა იცის, თუ რა მნიშვნელობა აქვს შეულამაზებელი ისტორიის ცოდნას, რომელიც ანმყოს გაცნობიერებასა და მომავლის კონსტრუირებას შეაძლებინებს თაობებს, ამიტომაც აფრთხილებს მთხრობელს, „ნელი უთოთი“ გააუთოვოს პირველი რევოლუციისდროინდელი პროკლამაციები და მუზეუმს გადასცეს, რაც ნათელს ხდის რუსუდანის განზრახვას, წარსულის ფაქტე-

ბის ცოდნითა და ფლობით ანმცოს კონტროლის შესაძლებლობა არავის მისცენ მომავალმა თაობებმა. ტოტალიტარიზმის პერიოდის ანალები ცალკეული ადამიანის ტრაგედიის სიმძაფრეს ვერ შეაგრძნობინებს სხვა ეპოქის შვილებს, ამიტომაც უნდა იცოდეს შვილიშვილმა წვრილად, რომ შვილის ცხდერის მომპარავი და საკუთრი ხელებით დამმარხავი დედები, ბებების გარდა, სხვა ოჯახებსაც ჰყავს და ტანჯვის გაზიარება მნიშვნელოვანია ტრავმის გადასალახად. სხვების ტანჯვის რეალობის უარყოფით ადამიანები მხოლოდ სხვის ტანჯვაზე პასუხისმგებლობას კი არ ირიდებენ, არამედ უარს ამბობენ ასევე საკუთარი ტანჯვის სხვისთვის გაზიარებაზე, მაშასადამე, იმით, რომ უარს ამბობენ სხვის ტანჯვაში შემსუბუქების მიზნით მონაწილეობაზე, სოციალური ჯგუფები ზღუდავენ სოლიდარობის გამოვლენას და სხვებს წირავენ მარტო ტანჯვისთვის (Alexander 2004: 2). ეროვნული ტრავმები კი წარმოიქმნა ინდივიდუალური და კოლექტიური რეაქციით იმ დამანგრეველი მოვლენის მიმართ, რომელმაც სოციალური სამყაროს საფუძვლები შეარყია (Neal 1998). ტრავმული გამოცდილება არ უნდა იყოს უგულებელყოფილი, ამისათვის კი წარსულის რეფლექსიას გახსენების საფუძველზე უნდა მიმართონ: „მათ, ვისაც არ შეუძლია გაიხსენოს წარსული, დაგმობილია მისი ხელახლა განმეორებით“, მაშასადამე, თუ არ გაანალიზდება წარსულის მოვლენები და მათ არ მიაკუთვნებენ ისტორიასა და კულტურაში შესაბამის საიდენტიფიკაციო ნიშანს, რაც მოიაზრებს იმას, თუ წარსულის რომელი მოვლენები შეფასდა ერის თვითგანმსაზღვრელად და რომელი შემფერხებლად, ტრავმული წარსულის ხელახლა თავს დატყდომა შესაძლებელია.

თერაპიული და რეპრესიული დავიწყების კონტრასტი ზაირა არსენიშვილის რომანის დასასრულს მთხრობელისა და ჯონდოს შეხვედრით არის გადმოცემული – მთხრობელს გაცნობიერებული აქვს საბჭოთა სისტემის აბსურდულობა და დასრულების გარდაუვალობა, ის ინდიფერენტულია ბელადის სიკვდილის მიმართ და არ უერთდება საყოველთაო გლოვას, მგლოვიარე ჯგუფს გამოყოფილი ინდივიდია განსაზღვრული ღირებულებებით, რომელიც სტალინის რეჟიმმა ვერ გადააკეთა, ვერ გადაავარა და ბევრი ბოროტების მნახველს, მსმენელსა და მსხვერპლს არ დაუკარგავს ადამიანების რწმენა და ემპათიის განცდა, მას შეუძლია ეცოდებოდეს ალიოშა, საკუთარი სახლის, ბიძის საფლავის მიმტაცებელი, ადამიანების მკვლელი მანქანა: „შემეცოდა, ოჰ, როგორ შემეცოდა. უნებლიეთ გამახსენდა ის თოთხმეტი წლის ბიჭი, რომელიც, დაპატიმრების წინ მაგიდას ურბენდა... მაგრამ, ვფიცავ, არცერთი წუთით არ მქონია განცდა ნიშნისმოგებისა, პირიქით, სწორედ ამიტომ მეცოდებოდა, თავისი ცხოვრების გამო...“ (არსენიშვილი 2019: 596).

ჯონდოს პერსონაჟი რეპრესიულ დავიწყებას ისისხლხორცებს – დაბადებიდან ართმევენ მას ინდივიდალ ქცევის შესაძლებლობას და არქმევენ სახელს „დიდი რევოლუციისა“ და „დიდი ადამიანების“ პატივსაცემად. ართმევენ ნაციონალურ-კულტურული საფუძვლების ცოდნის უფლებას (ჯონდომ არ იცის „ვეფხისტყაოსანის“ შესახებ, რას შეიძლება ნიშნავდეს ავთანდილისა და ტარიელის საგმირო ამბები) და ამით ეროვნული იდენტიფიკაციას, ამიტომაც სტალინის სიკვდილით ჯონდოს ცხოვრებას არსი ეცლება, რადგან ის საკუთარ თავს სტალინთან ერთიანობად მოიაზრებდა: „ხედავ... ხედავ... როგორ ხვდებიან... არა, ჯერ არ შეწყდება... არა მის გარეშე როგორ უნდა ვიყოთ... შეიძლება?! განა ეს შეიძლება?!“ (არსენიშვილი 2019: 594)

ბებია რუსუდანის მიერ შექმნილი და დასათაურებული შემდეგი სამი ლოცვა: „ვედრების ლოცვა“, „შენდობის ლოცვა“ და „მადლობის“ ლოცვა ტოტალიტარული ყოფაგამოვლილი გადარჩენილი ინდივიდის ცხოვრების ფაზებს ასახავს – როგორ ეპატრონება „ბოგანო“ ქვეყანას და ლამობს ადამიანთა სულის დამცრობას დამონებისა და ერთპიროვნული გაბატონების მიზნით, ამიტომაც მიმართავს უზენაესს ბოროტებით თავზარდაცემული, რომ ნუ დაუშვებს მონაგარის გაპარტახებას:

უფალო კვლავაც გვედრები,
მესაჭეობას ნუ მიანდობ ბრიყვს და უმეცარს,
ვის ტვინშიაც ჩიტი ნისკარტს ვერ დაისველებს...
(არსენიშვილი 2019: 658)

მეორე ლოცვაში იკითხება სასონარკვეთა, რომელიც მოსდევს გაუთავებელ ტრაგედიებს, მოძმეთა დაცემას – ფიზიკურ, სულიერ, მორალურ კვდომას, რაც ნიჰილიზმის საფუძველს იძლევა და თავის დაღწევის გზა მომავლის ოცნებადაც არ ისახება:

შემინდე უფალო, თუ აღარ მსურს,
თვალხილული ვიარებოდე შენს მიერ შექმნილ ქვეყანაზე...
მაშ, დამიხუჭე თვალი, უფალო ...
(არსენიშვილი 2019: 659)

მესამე ლოცვა თერაპიის განმაკურნებელ შედეგს გვატყობინებს: მას შემდეგ, რაც ტანჯვის გაზიარება ამბების გაცხადების საფუძველზე შესაძლებელი გახდა, ამ აქტით ტრავმის გადალახვა მოხერხდა. საბჭოთა ბოროტებიდან სინდისხმაშენარჩუნებულ ინდივიდთა (შვილიშვილი-ყლორტი) მორალური გადარჩენა ამშვიდებს ტკივილიანი ცხოვრების მნახველ რუსუდანს და არწმუნებს იმაში, რომ ცხოვრების ახლიდან დაწყება უკვე მომავლის რეალობად შეიძლება იქცეს:

გმადლობ, უფალო,
არ გამწირე შენ საბოლოოდ და ფუტურო ხეს
შემარჩინე პატარა ყლორტი...
(არსენიშვილი 2019: 660)

დასკვნა

ზაირა არსენიშვილის რომანის „ვა, სოფელო“ ანალიზმა ალექსანდრის დაინყების, კერძოდ, რეპრესიული და თერაპიული დაინყების, ფორმების გამოყენებით ნათელი გახადა, თუ რა მიზნით მიმართავდნენ ტოტალიტარულ რეჟიმში წარსულის კონტროლის საშუალებებს და რატომ ჰქონდა წინააღმდეგობრივი ძალა ისტორიული მეხსიერების შენარჩუნებას. წარსულის დაინყება ერთდგვარ იარაღს წარმოადგენდა საბჭოთა სისტემისათვის, რათა დაპატრონებოდა აწმყოს და გაეთიშა ინდივიდების ერთიანობა, რომ ილუზიური კეთილდღეობის სურათების აგება შესძლებოდა და ეკონტროლებინა, რომელი ჯგუფის ხმა ექცია გასაგონად და რომელი ხმა გაექრო ტერორის, განადგურებისა და პროპაგანდის ძალით, რადგან წარსულის ამბების გახსენებით, ალიარებით თაობები ერთმანეთის გაგებასა და ტანჯვის გაზიარებას სწავლობენ, რაც სოციალური მშვიდობის წინაპირობად შეიძლება იქცეს.

დამონებანი:

- Arendt'i, Hana. *T'ot'alit'aruli Modzraoba*“. Mtargmneli Tamar Tsopurashvili. Shesavali Tanamedrove Azrovnebashi. Tbilisi: “Iliis sakhelmts'ipo universit'et'i” (არენდტი, ჰანა. *ტოტალიტარული მოძრაობა*. მთარგმნ. თამარ ცოფურაშვილი. შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2018).
- Arsenishvili, Zaira. *Va, Sopelo*. Tbilisi: “Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba”, 2019 (არსენიშვილი, ზაირა. *ვა, სოფელო*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2019).
- Assmann, Aleida. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2018.
- Bregadze, K'onst'ant'ine. „Hana Arendt'is T'ot'alit'arizmis Teoria (dziritadi asp'ekt'ebi)“. K'r-shi: *St'alinis Idiologema da Mitologema Kartul Sabch'ota da Emigrant'ul Lit'erat'urashi*. Tbilisi: gamomtsemloba „mts'ignobari“, 2019 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ჰანა არენდტის ტოტალიტარისმის თეორია (ძირითადი ასპექტები)“. კრ-ში: *სტალინის იდიოლოგემა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში*. თბილისი: გამომცემლობა „მნიგნობარი“. 2019)
- Erl, Astrid & Roggendorf Simone. “Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative“. Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2002.

- Rat'iani, Irma. „T'ot'alit'aruli Rezhimi da K'ult'uruli K'ont'ekst'is Maszed Damok'idebuleba“. K'r-shi: *St'alinis Idiologema da Mitologema Kartul Sabch'ota da Emigrant'ul Lit'erat'urashi*. Tbilisi: gamomtsemloba „mts'ignobari“. 2019 (რატიანი, ირმა. „ტოტალიტარული რეჟიმი და კულტურული კონტექსტის მასზედ დამოკიდებულება“. კრ-ში: *სტალინის იდიოლოგემა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში*. თბილისი: გამომცემლობა „მნიგნობარი“, 2019).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern speak?* http://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf (10.04.2021).
- Tsagareli, Levan. „*Remythisierung des Nationalen Grigol Robakidses Die Hüter des Grals als Gedächtnisroman*“. Arcadia. DOI: 10.1515/dmpt-2019-0005.
- Ts'ipuria, Bela. *Kartuli T'ekst'i Sabch'ota/P'ost'sabch'ota/P'ost'modernul K'ont'ekst'shi*. Tbilisi: „Ilias sakhelmts'ipo universit'et'i“, 2016 (წიფურია, ბელა. *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტ-საბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2016).

Salome Pataridze
(Georgia)

The Significance of Therapeutic and Repressive Forgetting in Zaira Arsenishvili's “Oh, Life...”

Summary

Key words: “Oh, Life...” by Zaira Arsenishvili, cultural memory, the era of totalitarianism.

Zaira Arsenishvili, a Georgian screenwriter, musician and writer, notes in one of her interviews that it always surprised her that when reading Georgian literature of the 20th century, she could not find echoes of the horrific period of Georgian history - repressions – despite the fact that nearly every family in Georgia was directly or indirectly affected by repressions. Zaira Arsenishvili considered that repressions were the main theme of this epoch, and the reflection and reconstruction of repressions in fictional texts was a duty. Under totalitarianism, liberating power is embedded in cultural memory, and in these conditions, a collective identity can only be formed by separation from the possible oppressor, while literature plays the role of a medium of a collective memory in this process. According to Aleida Assman memory is always contracted as it relates to the perspectives and experiences of an individual or group. Placing something in memory is a valuable process, because it is the memory that creates community, but this process is impossible without forgetting. The function of remembering and forgetting is to subdue life. Aleida Assman distinguishes 7 forms of

forgetting. The first three forms of these (automatic forgetting, kept forgetting, selective forgetting) are neutral, according to Assman, and serve as a mental filter. The fourth form - repressive forgetting (*repressive vergessen*) and the fifth one - defensive forgetting (*defensive vergessen*) have a negative connotation, because in their case, forgetting is an instrument to stabilize an aggressive totalitarian environment and repressive social climate. The last sixth and seventh forms of forgetting - constructive and therapeutic forgetting - are clearly positive and refer to forgetting the traumatic past (Assman 2018: 67-68). *Damnatio memoriae* (condemnation of memory) is a form of repressive punitive forgetting which implies the symbolic destruction of the “enemy”, thereby destroying it. According to Assman, the condemnation of memory is a severe punishment because this act strongly affects and destroys a person’s existence. Those whose names have disappeared from the annals or have been removed from stone monuments, symbolically die a second time. In therapeutic forgetting, remembering is the cure to overcome the burden of history with recognition and remorse, and to leave it behind. It is important for reconciliation and social integration. A common violent history must be overcome, which will be made possible by remembering. Therapeutic forgetting has two phases: 1. Remembering 2. Forgetting. Out of these, remembering means collecting, processing and recognizing past events, while forgetting implies overcoming and distancing oneself for social peace and new beginning.

Zaira Arsenishvili’s novel ‘Oh, life’ describes historical and political events in Georgia from 1920 to 1950ies. The text highlights the importance of recognition of the past for self-determination and future orientation. By telling the story of Eva’s death and burial at the very beginning of the text, the author implicitly refers to the need to grasp and analyze the tragedy. Rusudan’s character appears to be the salvation for the next generation, as she realizes how a generation of her grandchildren will be able to live a new/purified life based on the revival of memories and the analysis of history.

Rusudan and Eva, who witness the “historical vicissitudes”, are described as individuals who recognize the true essence of the “great” revolution in the bud and throughout the strive to enable the generation of grandchildren to deconstruct the revolution and the totalitarian regime. Rusudan recognizes the dangers of the destructive force of totalitarianism that aims to turn a human into an outsider, an unneeded one (Hannah Arendt). Rusudan knows how important it is to remember, analyze and re-evaluate the past based on remembering. This requires, on the one hand, a solid value system that is not affected by changing of time and permanent attacks of indoctrination, and on the other hand - factual knowledge of history including personal tragedies and experiences. Thus, Arsenishvili’s text acquires the amazing power of authentic reflection of extraliterary reality. Rusudan knows the importance of knowing unvarnished history that will enable generations to understand the present and

construct the future, so she warns the narrator to iron the early revolution proclamations on a “low setting” and hand them over to the museum. This highlights Rusudan’s desire for future generations not to let anyone control present with the knowledge of past events.

The annals of totalitarianism cannot tell the severity of the tragedy of an individual to next generations. So, the granddaughter should know in detail that there are mothers from other families who stole and buried their children with their own hands, like her grandmother, and that sharing suffering is important to overcome trauma. Rusudan, Eva, and Maka have realized their role in shaping values of next generation (for example, Chico, the narrator), and they know that strengthened effort can be salvation from totalitarianism – they should save generations from “being cell-members” by confronting the false with real values.

In Zaira Arsenishvili’s novel, propaganda about the Soviet Union – as the sole alternative to a happy life - appeals and argues that sacrifice should be made, the enemy must be defeated. The notion of the enemy in a totalitarian regime presupposes a perceiver of actual reality in an imaginary ideal world that disrupts peace exercised with power. The construction and condemnation of the icon of enemy in the text takes place in public, in the kindergarten and the act of turning individuals into unneeded outsiders (Hannah Arendt) takes place in presence of children and they try to make them complicit in the rejection of their parents. Iamze Shamanauri, who is called upon to condemn his father, deeply believes that his father - a friend of Vazha-Pshavela - could never be the enemy of the country and demonstrates his father’s memoirs about Vazha as a demonstration of the friendship. The book was publicly torn down and thus the punishment of memory (*Damnatio memoriae*) was carried out in the building of kindergarten. The destruction of memories on Vazha-Pshavela in a public place is not an act of material destruction, rather it represents symbolic ostracism (Assman), which is related to the destruction of specific names/ authors. The reason for the public condemnation of the narrator’s father is an attempt to stir up national values in the working class. The narrator’s father is described as a character who is difficult for the regime to transform, so the regime begins to activate a well-trying and repeatedly used approach - it is much easier to kill a man than to transform him.

In the article, the analysis of Zaira Arsenishvili’s novel ‘Oh, life’ based on Aleida Assman’s repressive and therapeutic forms of forgetting, made clear the purpose of the means of controlling the past by the totalitarian regime and the reason it resisted historical memory. Forgetting the past was a weapon for the Soviet system to seize the present and dismantle the unity of individuals, to build and control images of illusory well-being, to decide which group’s voice was to be heard, and which voice was to be extinguished by terror, destruction, and propaganda, because by confession generations learn how to understand each other and share suffering, which can become a precondition for social peace

თამარ ნამგლაძე
(საქართველო)

საბჭოთა იდენტობის პოლიტიკა და საბავშვო მხატვრული
ლიტერატურა
(ლ. ლაგინის „მოხუცი ხოტაბიჩის“ მაგალითზე)

შესავალი

საბჭოთა კავშირის იდენტობის პოლიტიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი საზრუნავი თვისობრივად ახალი ადამიანის – ჰომოსოვიეტიკუსის ჩამოყალიბება იყო. ამ კუთხით ზემოქმედებისთვის განსაკუთრებულ სამიზნე ჯგუფს ბავშვები წარმოადგენენ. შესაბამისად, შემუშავებული უნდა ყოფილიყო ამ კონკრეტულ ჯგუფზე ზეგავლენისა და იდენტობის ფორმირების ეფექტური მეთოდები.

საბჭოთა კავშირის არსებობის მანძილზე ჩამოყალიბდა საბჭოთა საბავშვო მხატვრული ლიტერატურა, როგორც გარკვეული სახის ტექსტების კორპუსი. ამ ლიტერატურას გარდა თავისი მხატვრული „დანიშნულებისა“, გააჩნდა სხვა მიზანიც – ნამდვილი საბჭოთა ადამიანის, ჰომოსოვიეტიკუსის, როგორც იდენტობის ფორმირება. ის თუ რა ხარისხით იქნებოდა საბავშვო მხატვრულ ნაწარმოებში გადმოცემული საბჭოთა ცხოვრება, საბჭოთა მოქალაქეები და მათი ღირებულებები დამოკიდებული იყო ნაწარმოების შინაარსსა და ავტორის მწერლურ უნარებზე. გარდა იმისა, რომ ნაწარმოებები თავიდანვე მოიაზრებდა და გადმოსცემდა იდეოლოგიურ სპეციფიკას, არცთუ იშვიათად ის რედაქტირებას ემორჩილებოდა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო და მრავლისმთქმელია ნაწარმოების ორიგინალისა და მისი რედაქტირებული ტექსტების შედარება. მოცემულ ნაშრომში სწორედ ამ კუთხით ვიკვლევთ ლ. ლაგინის „მოხუცი ხოტაბიჩს“. კვლევის ფარგლებში შედარებულია ამ ნაწარმოების ორი გამოცემა: პირველი – ორიგინალი და მეორე – ვრცელი, რედაქტირებული ვარიანტი.

ამ სახის კვლევა აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც მომავალი თაობის იდენტობის ჩამოყალიბება და მისთვის კონკრეტული ღირებულებების მიწოდება/ ჩანერგვა ყოველი საზოგადოებისა თუ სახელმწიფოს საზრუნავია, ამიტომ საინტერესოა ამ მიზნით უკვე შექმნილი და გამოყენებული ტექსტების გადააზრება (დანიშნულება შეიძლება იყოს როგორც თავიდან არიდება, ისე კვლავ გამოყენება). სტატიის მიზანია

გამოკვეთოს: საკითხები, რომლებზეც ხდება ზემოქმედება; განსხვავებები ორიგინალ და რედაქტირებულ ტექსტებს შორის საკითხებისა და მეთოდების კუთხით. ამ მიზნების მისაღწევად კვლევისას გამოყენებულია ნარატივის ანალიზის მეთოდი. სტრუქტურალიზმი, როგორც თეორიული ჩარჩო.

„მოხუცი ხოტაბიჩი“ – ზემოქმედების მეთოდი

ნაწარმოები „მოხუცი ხოტაბიჩი“ მოგვითხრობს ბიჭისა და ჯინის თავგადასავალს. პიონერი ვოლკა კოსტილკოვი მდინარეში იპოვის ძველებურ ჭურჭელს, რომელშიც მოხუცი ჯინი – ხოტაბიჩია ჩამწყვდეული. ნაწარმოების სამი რედაქცია არსებობს: პირველი, 1938 წლის ორიგინალი (ცალკე წიგნად დაიბეჭდა 1940 წელს), 1953 (პირველი რედაქცია) და 1955 (რედაქტირებული და გავრცობილი ვერსია). ის თუ კონკრეტულად ვის მიერაა რედაქტირებული და გავრცობილი ნაწარმოები, საკამათოა. მოცემული სტატიის ფარგლებში შესწავლილი და შედარებულია ნაწარმოების ორიგინალი (1938) და ვრცელი (1955 წლის) რედაქცია.

1938 წლის თავდაპირველი ტექსტთან შედარებით 1955 წლის რედაქციაში საგრძნობი ცვლილებებია – ორიგინალშია 56 თავი ეპილოგით, ხოლო 1955 წ. – 63 თავი ეპილოგით. განსხვავდება სათაურები და გადანაცვლებულია ტექსტი – ზოგიერთი აბზაცი ერთი თავიდან მეორე თავშია გადატანილი, რის შედეგადაც შეიცვალა სიუჟეტური ხაზიც. განსხვავებით თავდაპირველი ტექსტისგან, 1955 წლის რედაქციას წინ უძღვის შესავალი, რომელიც მთლიანად საბჭოთა კავშირისა და კაპიტალისტური ქვეყნების ღირებულებების შედარებას ეძღვნება. დამატებული ტექსტები შეეხება: საბჭოთა ცხოვრების აღწერას, ღირებულებების ხაზგასმას, რევოლუციამდელ პერიოდსა და საერთაშორისო ურთიერთობებს (ინდოეთი, პაკისტანი, ინგლისი, ამერიკა, იტალია). მთლიანად არის ამოღებული სამი თავი („საპარიკმახეროში“, „ცხრამეტი ცხვარი“ და „ორნი საპარიკმახეროში“).

შედარების შედეგად მიღებული ცვლილებები შეიძლება ორ ნაწილად გაიყოს: პერსონაჟები (პიონერის სახე; საბჭოთა მოქალაქეები და ღირებულებები; მტრის ხატი.) და სიუჟეტი (საბჭოთა ცხოვრება; დამოკიდებულება წარსულთან და რელიგიასთან; საერთაშორისო ურთიერთობები).

მოცემული სტატიის ფარგლებში მხოლოდ პირველს – პერსონაჟებთან დაკავშირებულ ცვლილებებს: პიონერის სახეს, საბჭოთა მოქალაქეებსა და მტრის ხატს განვიხილავთ.

პიონერის სახე

რედაქტირების შედეგად პირველ რიგში შეიცვალა მთავარი გმირის – ვოლკა კოსტილკოვის სახე – თუკი 1938 წლის გამოცემაში მას მეტი ბავშვურობა და სიცელქე მიენერებოდა, რედაქტირებულ ვარიანტში ის უფრო სწორხაზოვანი და სერიოზულია, აზროვნებს და მოქმედებს საბჭოთა ღირებულებების მიხედვით. ბუნებრივია, ორიგინალშიც არის საბჭოთა მოქალაქისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ფრაზები, მაგალითად თანასწორობასა და სიმდიდრესთან დაკავშირებით, მაგრამ 1955 წლის რედაქციაში ეს ყველაფერი უკიდურესობამდეა მიყვანილი.

პირველი, თვალშისაცემი განსხვავება არის ვოლკას დამოკიდებულება კარნახისადმი. თავდაპირველ ტექსტში, როდესაც ხოტაბიჩი გამოცდაზე დახმარებასა და კარნახს სთავაზობს, ვოლკას ძალიანაც უხარია და ამბობს – შესანიშნავია. ამის ნაცვლად რედაქტირებულ გამოცემაში ვკითხულობთ: „Спасибо, только никаких подсказок мне не надо. Мы – пионеры – принципиально против подсказок. Мы против них организовано боремся“¹ (Лагин 1955: 18-19).

მეორე განსხვავება – ასახულია პიონერისთვის „სწორი“ თავგადასავლები. თუკი ვოლკა პირველ შემთხვევაში წარმოიდგენს, თითქოს ამერიკაშია – პრერიებში, სადაც ნებისმიერ წუთს შეიძლება ინდიელები დაესხან თავს და ახადონ სკალპი, 1955 წლის გამოცემაში ვოლკა ციმბირშია, სადაც ბუნებასთან სასტიკი ბრძოლის პირობებში „საბჭოთა ინდუსტრიის გიგანტს“ აშენებს და მის ბრიგადას კოსტილკოვის საჩვენებელ ბრიგადას უწოდებენ. აქ შეიძლება ითქვას რომ საქმე გვაქვს საზოგადოებისთვის (ამ შემთხვევაში ბავშვებისთვის) მისაბაძი ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესთან, რომლის თვისებები და მახასიათებლები კონკრეტული კულტურისა და საზოგადოებისთვის ღირებული და სანიმუშოა. აღწერილი პროცესი გ. ჰოფსტედეს კულტურული განსხვავებების აღმნიშვნელი ცნებებიდან ერთ-ერთს: გმირებს მოგვაგონებს (Hofstede 2010: 8). განხილული მაგალითებიდან გამომდინარე აშკარაა მისაბაძი და სანიმუშო პიონერის სახის, გმირის შექმნის მცდელობა.

იმავე მიზეზით საყურადღებოა შემდეგი სიტუაცია: ხოტაბიჩი შემთხვევით ჭურვს იპოვის, თუმცა ვოლკა წაიკითხავს წარწერას ჭურვზე „Made in USA“, რითაც სიკვდილს გადაურჩებიან. ამის შემდეგ, თუკი ორიგინალში ვოლკა მეგობარს (ყენიას) უბრალოდ უხსნის, რომ ეს ჭურვი იყო, რედაქტირებულ ვარიანტში ამბობს – „Мина, а не бомба, – поправил его Волька. – Это понимать надо!“² (Лагин 1955: 258).

1 „გმადლობთ, მაგრამ არანაირი კარნახი არ მინდა. ჩვენ – პიონერები – კარნახის პრინციპულად წინააღმდეგნი ვართ. ჩვენ ამის წინააღმდეგ ორგანიზებულად ვიბრძვით“. (თარგმანი თ. ნ.)

2 „ჭურვი, და არა ბომბი, – შეუსწორა ვოლკამ – ეს უნდა გესმოდეს!“ (თარგმანი თ. ნ.).

ზემოთგანხილულ მონაკვეთებში იდენტობის კუთხით რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხია. პირველი, „მტრის ხატი“: თუკი 1938 წელს ამერიკისადმი დამოკიდებულება არ იყო ასეთი „მკვეთრი“, 1955-ში ამერიკა ცალსახა მტერია. ნარწერაც კი – „გაკვეთებულია ამერიკაში“ მტრისა და საფრთხის ნიშანია. ბუნებრივია, ამის გამო პიონერი თამაშითაც კი ვერ წარმოიდგენს თავს ამერიკაში ინდიელებთან მეზობლად. მაგრამ აქ მეორე საყურადღებო საკითხია: ვოლკას წარმოსახული თამაში არ არის ჩანაცვლებული შესაბამისი „თამაშის სიტუაციით“, რაც სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა ბავშვისთვის, არამედ ციმბირში „საბჭოთა ინდუსტრიის გიგანტის“ მშენებლობასა და მოწინავეთა შორის ყოფნის სურვილით. ანუ პირველ მაგალითში იდენტობის ერთდროულად ორი მარკერია შეცვლილი – პირველი, ამოღებულია „მტრის ხატი“ და მეორე, მოცემულია ახალი ღირებულებები: პიონერი „სულელურ“ თავგადასავლებს კი არ წარმოიდგენს, არამედ „ციმბირის დაპყრობასა“ და მუშაობაზე ოცნებობს. ამავედროულად უნდა შეეძლოს ჭურვისა და ბომბის განსხვავება.

გარკვეულ იდეოლოგიურ მახასიათებლებს, ბუნებრივია, ორიგინალშიც ვხვდებით, მაგალითად, როდესაც ხოტაბიჩი ვოლკას გაამდიდრებს და აღმოაჩენს რომ ბიჭისთვის ეს მიუღებელია, სთავაზობს ფული სხვაგვარად გამოიყენოს და მევახშე გახდეს. ეს ვოლკას საშინლად აღაშფოთებს, რადგან პიონერის მევახშეობა წარმოუდგენელია, თანაც საბჭოთა კავშირში დიდი ხანია აღარ არიან მევახშეები.

ამ მოკლე აღშფოთების ნაცვლად რედაქტირებულ გამოცემაში ვკითხულობთ: „Советский человек – и вдруг ростовщик! Да и кто к нему пошёл бы, даже если бы где-нибудь вдруг завёлся такой кровосос? Если нашему человеку требуются деньги, он может обратиться в кассу взаимопомощи или занять у товарища. А ростовщик – это ведь кровосос, паразит, мерзкий эксплуататор, вот кто! А эксплуататоров в нашей стране нет и никогда не будет. Баста! Попили нашей крови при капитализме!“¹ (Лагин 1955: 134).

როგორც მოყვანილი ციტატებიდან ჩანს, 1955 წლის ვარიანტში მასშტაბები გაზრდილია, საქმე ეხება ზოგადად საბჭოთა ადამიანის სახეს და არამხოლოდ პიონერს ანუ აზროვნება (და შესაბამისად – ზეგავლენა) ხდება უფრო დიდი ერთეულებით, რომელსაც ასევე მოჰყვება ემოციურად საკმაოდ დატვირთული პასაჟი „საძაგელ მევახშეებზე“. ამის მიზეზად ზემოქმედების გაძლიერების სურვილი შეიძლება ჩაითვალოს. ბუნებრი-

1 „საბჭოთა ადამიანი – და უცებ მევახშე! და ვინ წავიდოდა მასთან, გინდაც უეცრად გაჩენილიყო ასეთი სისხლისმწოველი? თუკი ჩვენს ადამიანს ფული სჭირდება, მას შეუძლია მიმართოს ურთიერთდახმარების სალაროს ან ამხანაგს ესესხოს. მევახშე კი – სისხლისმწოველი, პარაზიტი, საძაგელი ექსპლუატატორია, აი ვინ არის! ექსპლუატატორები კი ჩვენს ქვეყანაში არ არიან და არც არასდროს იქნებიან. ბასტა! დალიეს ჩვენი სისხლი კაპიტალიზმისას!“ (თარგმანი თ.წ.).

ვია, ბავშვის იდენტობის ჩამოყალიბების პროცესზე ზემოქმედებისას ემოციურ ფონს დამატებითი მნიშვნელობა ენიჭება – ცალსახად და მკაფიოდ კარგის და ცუდის გაყოფა, თითოეულის შესაბამისი ემოციური მახასიათებლით უზრუნველყოფა ხელს უწყობს მათ შორის გარკვეული ურთიერთკავშირის დამყარებას. ზემოთგანხილულ ციტატაში ამ მხრივ რამდენიმე მნიშვნელოვანი აქცენტი დასმული:

- რა საშინელებაა მევახშე და ზოგადად მევახშეობა.
- საბჭოთა მოქალაქე არათუ თვითონ არ იქნება მევახშე, მასთან შეხებაც არ შეიძლება ჰქონდეს.
- საბჭოთა მოქალაქეები თვითონვე ეხმარებიან ერთმანეთს გასაჭირის დროს.
- კაპიტალიზმის დროს არსებობდნენ მევახშეები (კიდევ ერთხელ კაპიტალიზმის სიავის ხაზგასმა)
- მევახშეებს უკვე ერთხელ (კაპიტალიზმისას) გაუნამებიათ ხალხი. (სამაგიეროდ საბჭოთა კავშირმა მოაშორა ხალხს ეს მნამებლები).

აღსანიშნავია, რომ ეს მონაკვეთი ვრცელი დიალოგის ნაწილია, რომელიც ზოგადად საბჭოთა ღირებულებებს ეხება.

პიონერის სახეზე საუბრისას აუცილებელია აღვნიშნოთ ვოლკას კლასელი გოგა – პერსონაჟი, რომელიც რედაქტირების შემდეგ არის ჩამატებული. გოგა პიონერის უარყოფით სახეს აყალიბებს: მაბეზლარა, მატყუარა და მშიშარა. დედა კი საშინლად ანებივრებს, საკუთარ თავს ყველაფერზე უარს ეუბნება; თუ საჭიროა, ურთიერთდახმარების საღაროდანაც კი გამოიტანს ფულს გოგასთვის საოცარი საჩუქრის საყიდლად. შექმნილია პიონერისთვის მიუღებელი თვისებებისა და მდგომარეობის ნიმუში – კლასელების ანუ საკუთარი კოლექტივის მოწინააღმდეგე, მატყუარა, მაბეზლარა და ამავედროულად პრივილეგირებულ მდგომარეობაში მყოფი – სახლში ყველა სურვილს უსრულებენ. ბუნებრივია, ბიჭი სამაგალითოდ ისჯება ხოტაბიჩის ხელით: გოგას მოუწდება ვოლკაზე ტყუილის თქმა (თუ როგორ სამარცხვინოდ ჩაიჭრა გამოცდაზე ვოლკა და როგორ გამოლანძღა მასწავლებელმა), თუმცა ამის ნაცვლად დაიწყებს ყეფას. აღსანიშნავია, რომ თვითონ გოგასთვის, თუკი გამოცდებს ჩააბარებდა, ლეკვი უნდა ეჩუქებინათ (ანუ ასაჩუქრებდნენ იმისთვის, რაც პიონერს ისედაც მოეთხოვებოდა). შესაბამისად, სასჯელი საჩუქრის საპირწონე აღმოჩნდა. შემდეგში ყოველთვის, როდესაც ვინმეზე რაიმე ცუდის თქმას დააპირებდა ბიჭი, საშინელ ყეფას იწყებდა. ამის გამო გოგას სახლიდან აღარ უშვებდნენ, მეზობლებს კი მუდმივად ძაღლის ყეფა ესმოდათ.

საყურადღებოა, რომ გოგას ამბის თხრობისას შემოყვანილია ვოლკას ამბავი, რომელშიც ვოლკაც სთხოვს ხოტაბიჩს ლეკვი აჩუქოს, რასაც

ჯინი დიდი სიხარულით უსრულებს. ამ დროს შემთხვევით შემოვა დედა და დაინტერესდება, თუ ვისი ლეკვი მიიყვანა შვილმა სახლში. საუბრის გართულების გამო, ხოტაბიჩი ძალს გააქრობს. ამ მონაკვეთში ერთი საინტერესო დეტალია – დედა ეკითხება ვოლკას, მათ სადარბაზოში ვისთან შეიძლება მისუღიყო ექიმი და ვოლკაც ვარაუდობს, რომ ალბათ გოგასთან. ამას მოჰყვება შემდეგი საუბარი:

„– Разве он заболел?

– Кажется.

– Кажется?.. Разве он не твой товарищ?

– Ну да, товарищ!..

– Мне стыдно за тебя, юный пионер Костыльков! – сказала Светлана Александровна, повернулась и вышла из комнаты с каменным лицом“¹ (Лагин 1955: 159).

დედასთან საუბრის შემდეგ ვოლკა სასწრაფოდ გადაწყვეტს გოგას მონახულებას.

ამ მონაკვეთში რამდენიმე საინტერესო შეპირისპირებაა:

- დედების დამოკიდებულება – გოგას, რომელსაც არ ეკუთვნის, ყველანაირად ანებივრებენ და ლეკვის ჩუქებას პირდებიან. ვოლკას კი მკაცრად ზრდიან და ძალღის ყოლის უფლებასაც არ აძლევენ, არათუ ასაჩუქრებენ.

- ვოლკას დედის შეხედულება პიონერებსა და მეგობრობაზე – დედა ბრაზდება იმაზე, რომ მისი შვილი პიონერისთვის შეუფერებლად იქცევა (ამხანაგის ჯანმრთელობის ამბავი ზუსტად არ იცის, მით უმეტეს რომ ერთ სადარბაზოში ცხოვრობენ.) პიონერი კი ნამდვილი მეგობარი უნდა იყოს. სწორედ ამის გამო არცხვენს დედა ვოლკას.

- ვოლკას სახე – გოგა და ვოლკა მეგობრები არ არიან, თუმცა ბიჭი დედის კითხვაზე მაინც პასუხობს: კი, ჩემი ამხანაგია. თავსაც არ იმართლებს და არ ამხელს, რომ გოგასთან ცუდი ურთიერთობა აქვს; მიუხედავად იმისა რომ ეს იქნებოდა უბრალოდ სიმართლე და არა დაბეზლება (შედარება გოგასთან, რომელიც მატყუარა და მაბეზლარაა). პირიქით, დედასთან ლაპარაკის შემდეგ გადაწყვეტს ექიმის წასვლისთანავე მონახულოს გოგა, ანუ გამოასწოროს შეცდომა.

საფიქრალია, რომ გოგას პერსონაჟის შემოყვანა სწორედ იმიტომ გახდა საჭირო, რომ ერთის მხრივ მკაფიოდ ეჩვენებინათ, თუ როგორი

1 „– განა ის ავად გახდა?

– მგონი.

– მგონი?.. განა ის შენი ამხანაგი არ არის?

– ნუ კი, ამხანაგია!..

– მე მრცხვენია შენს გამო, ნორჩო პიონერო კოსტილკოვო! – თქვა სვეტლანა ალექსანდროვნამ, შებრუნდა და გაქვავებული სახით გავიდა ოთახიდან“. (თარგმანი თ. ნ.).

არ უნდა იყოს პიონერი, ხოლო მეორეს მხრივ, უფრო გამოეკვეთათ და ჩამოეყალიბებინათ ვოლკას, როგორც სანიმუშო პიონერის სახე.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, 1938 წლისა და 1955 წლის რედაქციებში მოცემულ პიონერთა სახეებში მნიშვნელოვანი სხვაობებია. ორიგინალისგან განსხვავებით, ნაწარმოების რედაქტირებულ ვარიანტში პიონერი უფრო სწორხაზოვანი, ნაკლებად ბავშვურია; მოცემულია გაცილებით მეტი მახასიათებელი (მათ შორის პოლიტიკური). ასევე ჩამოყალიბებულია პიონერის უარყოფითი სახეც. ორიგინალში კი პიონერი პირველ რიგში ბავშვია, თავისი დადებით და უარყოფითი მხარეებით. ცხადია, ამ შემთხვევაშიც ბიჭების მსჯელობაში ასახულია საბჭოთა ღირებულებები, მაგრამ მათი სახეები ცოცხალია, ნაკლებია სტერეოტიპები და იდეოლოგიური აზროვნება.

საბჭოთა მოქალაქეები და მტრის ხატი

რედაქტირება მხოლოდ პერსონაჟების ხასიათების ცვლილებას არ მოიაზრებდა. განსაკუთრებით საყურადღებოა ის გმირები, რომლებიც ნაწარმოებიდან „გააქრეს“. სავარაუდოდ, ამ პერსონაჟებს შეეძლოთ ჩრდილი მიეყენებინათ საბჭოთა მოქალაქის სახისთვის. პირველ გამოცემაში ვოლკას ჰყავდა ორი უახლოესი მეგობარი – ჟენია და სერიოჟა. ისინი ვოლკასთან ერთად მონაწილეობდნენ ყველა თავგადასავალში. რედაქტირების შემდეგ კი სერიოჟა ნაწარმოებიდან გაქრა. აღსანიშნავია, რომ ჟენია და სერიოჟა საკმაოდ მსგავსი ხასიათებია, ამიტომაც მისი გაქრობა ძალიან საგრძნობი არ აღმოჩნდა. გაქრობის მიზეზი კი, შესაძლოა, სულ სხვა პერსონაჟი – ალექსანდრ ნიკიტინი კრუჟკინი (სერიოჟას მამა) იყოს. ალექსანდრ ნიკიტინი მეცხვარეობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელია. ის საბჭოთა მოქალაქისთვის შეუფერებელ საქციელს სჩადის – იტყუება და უპატრონო ცხვრების ფარას ითვისებს (თუმცა ინსტიტუტში მიჰყავს). ეს სწორედ ის სამი თავია, რომლებიც მთლიანად ამოღებულია რედაქტირებული ვარიანტიდან და იდენტობაზე ზემოქმედების კუთხით მნიშვნელოვან საკითხებს შეეხება.

ყველაფერი იმით იწყება რომ საპარიკმახეროში ვოლკას დასცინებენ და განრისხებული ხოტაბიჩი ყველას ცხვრებად გადააქცევს (მათ შორის სერიოჟასაც). ცხვრები გაიფანტებიან ქუჩაში, გააჩერებენ მოძრაობას, შექმნიან საშინელ აურზაურს. მილიციელი ცდილობს გაარკვიოს უეცრად საიდან გაჩნდა ცხვრის ფარა. სწორედ ამ უცხო ჯიშის ცხვრებით აღფრთოვანდება ალექსანდრ ნიკიტინი. ჯერ ეკითხება მილიციელს, თუ ვის ეკუთვნის ეს ფარა. როდესაც პასუხს ვერ მიიღებს, ალექსანდრ ნიკიტინი საბჭოთა მოქალაქისთვის მიუღებელ საქციელს სჩადის: ატყუებს

მილიციელს და ფარა მეცხვარეობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მიჰყავს. თანაც გადაწყვეტილი აქვს ამ „აღმოჩენის“ შესახებ სტატია დაწეროს ჟურნალში „პროგრესული მეცხვარეობა“. იმის მიუხედავად, რომ ხაზგასმულია ალექსანდრე ნიკიტჩის შეცდომა – დაუღალავ და კეთილსინდისიერ მუშაობას, რომლითაც სამეცნიერო დიდება მიიღწევა, მან იოლი გზა არჩია – ამგვარი სიუჟეტი მაინც მიუღებელი აღმოჩნდა შემდგომი გამოცემისთვის: თავისთავად საბჭოთა მოქალაქეების ცხვრებად გადაქცევა, ჩვენი აზრით, უკვე საკმარისია ტექსტის ამ ნაწილის ნაწარმოებიდან გასაქრობად, ამას კიდევ ემატება სამეცნიერო არაკეთილსინდისიერება და სხვისი ქონების მითვისება. საყურადღებოა, რომ ალექსანდრე ნიკიტჩი ნაწარმოებში კიდევ რამდენჯერმეა ნახსენები და ყველა შემთხვევაში დადებითად იქცევა. შესაბამისად, ის საკმაოდ წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი გამოდის, თანაც დადებითი პერსონაჟის – სერიოჟას მამა. როგორც ჩანს, გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი, რომელიც ცალსახად ვერ ჯდება კარგი-ცუდის კატეგორიაში, საერთოდ ამოიღეს ნაწარმოებიდან. მასთან ერთად გაქრა სერიოჟაც და ის სამი თავიც, რომელშიც მოქმედება ვითარდება.

კიდევ ერთი განსაკუთრებული ცვლილება ამერიკელ ჰარი ვანდენდალესსა და მტრის ხატის ჩამოყალიბებას ეხება. ვანდენდალესი ნაწარმოების მხოლოდ რამდენიმე თავში ფიგურირებს და ცალსახად სტერეოტიპული სახეა, თუმცა ის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პერსონაჟს წარმოადგენს. ვანდენდალესის ხასიათი ეფუძნება და სრულად იმეორებს ორიგინალში (1938 წ.) არსებულ სხვა პერსონაჟს – ფეოკტისტ კუზმირ ხაპუგინს. ამ შემთხვევაში იდენტობაზე ზეგავლენის კუთხით მნიშვნელოვანი ცვლილებაა – ორიგინალის ტექსტში არსებობს რუსის, საბჭოთა მოქალაქის ნეგატიური სახე, რომელიც იმ პერიოდის უარყოფით თვისებებს აერთიანებს და ასახავს, თუ როგორი არ უნდა იყოს საბჭოთა მოქალაქე. ხაპუგინი ყოფილი კერძო მენარმეა, შემდეგ კუსტარული არტელის – „წითელი ბუმბული“ მეურნეობის გამგის თანაშემწე. იმ მაღაზიების გამყიდველები, რომლებიც იშვიათი ნივთებით ვაჭრობდნენ კარგად იცნობენ ხაპუგინს, რადგან ის ყოველდღე სამსახურის შემდეგ დადის მაღაზიებში და თუ გამოუცდელი გამყიდველი შეხვდება, ცდილობს რაიმე გაცილებით უფრო დაბალ ფასად იყიდოს.

ჰარი ვანდენდალესი კი ნიუ-იორკიდანაა ჩამოსული ტურისტის-საქმოსნის სტატუსით. მისი ტექსტი გამდიდრებულია კაპიტალისტისთვის „დამახასიათებელი“ და საბჭოთა ადამიანისთვის სრულიად მიუღებელი მოსაზრებებით. ასევე შეცვლილია საუბრის მანერა – ხაპუგინი, ბუნებრივია რუსულად გამართულად საუბრობს, ხოლო ვანდენდალესი უცხოელისთვის დამახასიათებელი შეცდომებითა და აქცენტით. თავისუფალ დროს

ისიც საკომისიო მაღაზიებში დადის იმ იმედით, რომ რაიმეს ძალიან იაფად შეიძენს, ოღონდ ხაპუგინისგან განსხვავებით, შემდეგ ამერიკაში ძვირად გაყიდის. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ 1953-1959 წლებში ამერიკის შეერთებული შტატების სახელმწიფო მდივანი ჯ. ფ. დალესი იყო, მისი ძმა ა. ო. დალესი კი – ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველოს დირექტორი (1953-1961), რთულია არ დაინახო მსგავსება პერსონაჟის გვარსა და რეალურ პიროვნებებს შორის. შესაბამისად, ვანდენდალესის სახე და ხასიათი გაცილებით მეტი დატვირთვის მქონეა, ვიდრე უბრალოდ მტრის ხატის ფორმირების მიზნით შექმნილი მხატვრული პერსონაჟი.

ვანდენდალესის ხოტაბიჩთან შეხვედრის აღწერა კი ზუსტად იმეორებს ორიგინალის ტექსტს. თანამიმდევრულად რომ მივყვეთ ნაწარმოებს, პირველად ხაპუგინი/ვანდენდალესი საკომისიო მაღაზიაში შეხვდება ხოტაბიჩსა და ბიჭებს. ჯინი ხაპუგინის/ ვანდენდალესის ხელში ბეჭედს დაინახავს, რომელსაც ის სულეიმან იბნ დაუდის ბეჭდად მიიჩნევს. ეს ნიშნავს რომ ბეჭდის მფლობელის მსახური უნდა გახდეს. ორივე შემთხვევაში ხაპუგინი/ვანდენდალესი მოხუცს ქურდად ჩათვლის და მის მოშორებას ცდილობს, რისთვისაც ხოტაბიჩის ცემასაც არ ერიდება, ოღონდ როცა ვერავინ ხედავს. ხაპუგინთან ერთ საინტერესო და განსხვავებულ მონაკვეთსაც ვხვდებით: ხოტაბიჩი ხაპუგინს როგორც ბატონს, ისე მიმართავს (ეუბნება რომ მისი მონაა). პასუხად, ხაპუგინს სახე წაეშლება და ამბობს რომ უკვე მეორე თვეა რაც პროფკავშირის წევრია (როგორც ჩანს, იძულებულია), ხოლო ორი წელია რაც არ სარგებლობს დაქირავებული მუშახელით. შემდეგ კი დაამატებს, რომ ოთხი საუცხოო მაღაზია ჰქონდა, რომლებიც ანი (!) უკვე აღარასდროს ექნება. ანუ ხაპუგინი უკმაყოფილოა და თავს უბედურად გრძნობს საბჭოთა წყობილების მიერ შემოტანილი ცვლილებების გამო, რომ შეეძლოს ისევ კერძო მენარმე იქნებოდა. ამ შემთხვევაში გასაგებია მისი ჩანაცვლება ამერიკელი პერსონაჟით, რომლის კაპიტალისტური მისწრაფებები მარტივი ასახსნელიცაა და მტრის ხატის შესაფერისიც.

ხაპუგინიცა და ვანდენდალესიც საბჭოთა კავშირისთვის მიუღებელ ადამიანთა სახეებს ქმნიან, რომელთა წინააღმდეგ ბრძოლა საბჭოთა მოქალაქის მოვალეობაა. ამას აკეთებენ კიდეც ვოლკა და ჟენია, (ორიგინალში – სეროიჟაც), რაც ზეგავლენის კიდეც ერთი ნიშანია – საბჭოთა მოქალაქე უკვე პიონერობიდანვე უნდა იბრძოდეს ხაპუგინისა და ვანდენდალესის მსგავსი პიროვნებების წინააღმდეგ. მუდმივი სიფხიზლე და მტრის ძიება (საკუთარ გარემოცვაშიც), ასევე მასთან საბრძოლველად მზადყოფნა – საბჭოთა მოქალაქის იდენტობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. რაც შეეხება ზეგავლენის მეთოდებს, მიუხედავად იმისა, რომ ხაპუგინიც და ვანდენდალესიც უარყოფითი პერსონაჟებია, ისინი კონკრეტული პერიოდისთვის დამახასიათებელ ნე-

გატიურ სახეებს წარმოადგენენ (ხაპუგინი რეპრესიებისა და „დიდი ტერორის“ პერიოდს მიეკუთვნება, ხოლო ვანდენდალესი „ცივი ომისა“ და კონკრეტული პიროვნებების გამომხატველი პერსონაჟია). შესაბამისად, განსხვავებულია როგორც მათი, ისე მათი ცოლების აღწერაც.

ხაპუგინის ცოლი მსუქანი, ხოლო ვანდენდალესის ცოლი გამხდარი მაღალი ქალია, ბოროტად და დამცინავად იცინის. როდესაც ხაპუგინი/ვანდენდალესი კმაყოფილი უყვება ცოლს თუ როგორ სცემდა და იშორებდა მოხუცს მთელი გზის განმავლობაში ხაპუგინის ცოლი გაოცებით უყურებს, ხოლო ვანდენდალესის – ზიზლით, შემდეგ კი თვალს აშორებს, რადგან ვერ იტანს ქმრის თვითკმაყოფილ გამომეტყველებას. ამერიკელებზე საუბრისას შექმნილია ყოველმხრივ უარყოფითი და სტერეოტიპული სახეები. ასახულია, რომ ისინი ოჯახში, ერთმანეთის მიმართაც კი დამცინავები არიან და მხოლოდ გამოყენების კუთხით აღიქვამენ ყველას და ყველაფერს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ჰარი ვანდენდალესი საკმაოდ სტერეოტიპული ხასიათია და მისი საშუალებით გამოხატულია კაპიტალისტისთვის „დამახასიათებელი“ მოსაზრებები. მაგალითად, როცა ვანდენდალესი ხოტაბიჩს, ვოლკასა და ჟენიას შვილების ამბავს უყვება, ამბობს რომ ბიჭები სულ ბანდიტსა და განგსტერს თამაშობენ და რომ გაიზრდებიან, ცნობილი ბანკირები უნდა გახდნენო. აქ ორი მიმართულებით ხდება ზეგავლენა. პირველი, მკაფიო განსხვავება პიონერის სახესთან: საბჭოთა ბავშვები ციმბირის დაპყრობაზე, ინდუსტრიის გიგანტის მშენებლობასა და კოლექტივისთვის სარგებლის მოტანაზე ოცნებობენ; ამერიკელი ბავშვები კი – სხვებისთვის ფულის წართმევაზე. მეორე, ფარული მეთოდი: ბიჭები ახლა ბანდიტსა და განგსტერს თამაშობენ, შემდეგ კი ბანკირები გახდებიან – ასეთი თანამიმდევრობა შესაბამის კონტექსტში ხელს უწყობს ასოციაციის გაჩენას, რომ ბანკირიც ისეთივე ცუდია და ისევე ძარცვავს ხალხს, როგორც განგსტერი. ამავეს ემსახურება ჟენიას აღშფოთებაც ამერიკელის კითხვაზე, მასაც თუ ენდომებოდა ბანკირობა. მაღლობა ღმერთს, ჩვენთან ამერიკა არ არისო! – ამბობს ბიჭი (Лагин 1955:175). კამათისას შეეხებიან შავკანიანების საკითხსაც, რაც ძალიან გააღიზიანებს ვანდენდალესს. მისი სახე ბოლომდე გაიხსნება, როდესაც ვითომ ჯადოსნურ ბეჭედს ჩაიგდებს ხელში. ხაზგასმულია, რომ „მეგობრული“ ამერიკელი ცივი და ამპარტავანი გახდა, თუმცა იქამდე ჟენიას საჩუქარსაც პირდებოდა. ცხადია, ბიჭი ამით არ მოტყუვდა (შეხსენება მკითხველისთვის, რომ არ დაიჯეროს, თითქოს უცხოელი მართლა მისი მეგობარია, ეს შეიძლება მხოლოდ ნილაბი იყოს). ამერიკელი პირველ რიგში დოლარებს მოითხოვს. მოხუცმა ჯინმა არ იცის რა არის დოლარი, რაზეც ვანდენდალესი ზიზლით ამბობს, რომ ყველა

კულტურული ადამიანი ვალდებულია იცოდეს თუ როგორ გამოიყურება ამერიკული დოლარი – დოლარი ხომ ამერიკის, შესაბამისად მთელი მსოფლიოს ყველაზე კულტურული საგანია. ვანდენდალესი ჩამოთვლის სურვილებს. ბოლოს კი მთავარ სათქმელს ამბობს: „Я имею желаний, чтобы этот нахальный старик и непокорные и дерзкие советские мальчишки были мои рап, чтобы они чистили ботинки моим деткам, чтобы были мои слюга, всегда, до конца жизни!.. (...) Все фабрики, все шахты, все завод, все банки, все железный дорога, аутомобиль и самолёт, вся земля и все леса в Советский Союз принадлежал мне, моей фирме «Гарри Вандендаллес и сыновья» (...) Вся Россия, весь мир должен принадлежать американскому деловой человек!..“¹ (Лагин 1955: 182). ამასთანავე, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ვანდენდალესის სავარაუდო პროტოტიპები – ა. შ. შ. – ს სახელმწიფო მდივანი ჯ.ფ. დალესი და ა.შ.შ.-ს ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველოს დირექტორი – ა. ო. დალესი იყვნენ, მაშინ ეს სიტყვები სულ სხვა მნიშვნელობას იძენს – რუსეთისა (!) და მთელი მსოფლიოს დაპყრობა და ბატონობა მთლიანად ამერიკის სახელმწიფოს მიზანად ისახება. საყურადღებოა, რომ წერია არა საბჭოთა კავშირი, არამედ რუსეთი. მსგავსი აღნიშვნა ნაწარმოებში სხვა დროსაც გვხვდება (ვოლკას მეგობარი, ჟენია შემთხვევით ინდოეთში აღოჩნდება. აქაც ჯერ რუსეთი იქნება გამოკვეთილი და მხოლოდ შემდეგ საბჭოთა კავშირი). ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ ფაქტს, რომ რუსები წარმოადგენდნენ საბჭოთა კავშირის სატიტულო ნაციას და ყველა სხვა ეროვნული თუ ეთნიკური ჯგუფისგან განსხვავებით, საბჭოთა კავშირი და რუსეთი მათთვის სინონიმური, ურთიერთშემცვლელი ცნებები იყო. შესაბამისად, რუსების, როგორც საბჭოთა მოქალაქეების თვითიდენტიფიკაცია განსხვავებოდა საბჭოთა კავშირში შემავალი რესპუბლიკების სხვა მოქალაქეების თვითიდენტიფიკაციისგან. საკითხის ამ კუთხით განხილვა მკაფიოდ აყალიბებს როგორც მტრის ხატს, ისე „ჩვენ“ და „სხვა“ ჯგუფის ხედვას: „ჩვენ“ ჯგუფი, რომელიც შედგება რუსებისა და საბჭოთა კავშირის სხვა მოქალაქეებისგან, იძულებულნი და ვალდებულნი ვართ დავიცვათ ჩვენი თავი და დავეხმაროთ მეგობარ „სხვა“ ჯგუფებს (ინდოეთი, იტალია). ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რადგან ამერიკა რუსეთს/საბჭოთა კავშირს ემუქრება, რუსეთის/საბჭოთა კავშირის მოვალეობაა შეებრძოლოს, არა მარტო საკუთარი, არამედ მსოფლიოს „გულისთვის“.

¹ „მე მაქვს სურვილი, რომ ეს თავხედი მოხუცი და ურჩი და თავხედი საბჭოთა ბიჭები ჩემი მონები იყვნენ, რომ ჩემს შვილებს უწმენდნენ ფეხსაცმელს, იყვნენ ჩემი მოსამსახურეები ყოველთვის, სიცოცხლის ბოლომდე! (...) ყველა ფაბრიკა, ყველა მალარო, ყველა ქარხანა, ყველა ბანკი, ყველა რკინიგზა, აუტომობილი და თვითმფრინავი, საბჭოთა კავშირის მთელი მიწა და ყველა ტყე მეკუთვნოდეს მე, ჩემს ფირმას „ჰარი ვანდენდალესი და შვილები“ (...) მთელი რუსეთი, მთელი მსოფლიო უნდა ეკუთვნოდეს ამერიკელ საქმიან ადამიანს!..“.

ამ თავის ბოლოს ვანდენდალესსაც იგივე ბედი ეწევა, რაც ხაპუგინს – მინაზე ფორთხვა-ტრიალით გაგორდება სახლში, მაგრამ არა საბჭოთა კავშირში, არამედ ამერიკაში. ამ გზის აღწერას კიდევ მთელი გვერდი ეთმობა, ვანდენდალესი კი ხან ნაჭრებით გავსებულ ტომარასაა შედარებული, ხან ხის მორს, ხანაც ტურას. მეორე დღეს მისის ვანდენდალესი დაშიფრულ ტელეგრამას მიიღებს, რომელშიც მისტერ ვანდენდალესის გაუგებარი გზით ამერიკაში დაბრუნებას აცნობებენ და მასაც სასწრაფოდ იძახებენ.

ორიგინალის მიხედვით, აქ უნდა დამთავრებულიყო ვანდენდალესის ამბავიც, მაგრამ რედაქტირებულ გამოცემაში იტალიაში ამერიკელების ბატონობაზეა საუბარი. ამიტომ ვანდენდალესის პერსონაჟი, რომელიც ამერიკის იმპერიალისტურ მისწრაფებებს განასახიერებს, როგორც დიპლომატი ჩადის იტალიაში. საყურადღებოა, რომ ვანდენდალესს დაცვა ჰყავს, რადგან იტალიელებს არ უყვართ ამერიკელი დიპლომატები. მცველს კი განსაკუთრებით გამოცდილი ადამიანი, ჩეზარე სანტორეტი წარმოადგენს, რომელიც მუსოლინის დროს საიდუმლო პოლიციაში მუშაობდა.

წაწმენის ბოლოს ვანდენდალესს განსაკუთრებული ბედი ეწევა – ხოტაბიჩი მას ძალად გადააქცევს. მიუხედავად ამისა, უოლ-სტრიტის უმდიდრესი ადამიანები მაინც სცემენ პატივს და ნარჩევ ძვლებს უგზავნიან. სანაცვლოდ, ძალად გადაქცეული ვანდენდალესი კვირაში ერთხელ, ოცი წუთის განმავლობაში ყფს რადიო გადაცემაში „ამერიკის ხმა“. ეს ბოლო შტრიხი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატავს საბჭოთა კავშირის დამოკიდებულებას. ერთის მხრივ ნაჩვენებია, თუ ვინ გამოდის „ამერიკის ხმაში“, ანუ ამ გადაცემის მოსმენა იგივეა, რომ ძალის ყფას უსმინო. მეორეს მხრივ, შეიძლება ამერიკის შიდა პოლიტიკურ სიტუაციაზეც დავინახოთ მინიშნება – უოლ-სტრიტის მდიდარი ხალხი ფულს (ძვლებს) გზავნის და ამით განსაზღვრავს სათქმელს. ბუნებრივია, ეს მხოლოდ ტექსტიდან გამომდინარე ვარაუდია.

შეჯამების სახით, რედაქტირებულ გამოცემაში მკვეთრად და მკაფიოდ არის მოცემული როგორც მეგობარი „სხვა ჯგუფის“, ისე მტრის ხატი. ჭარბობს სტერეოტიპული სახეები, ნეგატიური დამოკიდებულების სწორხაზოვანი და პირდაპირი გამოხატვა. ასევე, რედაქტირებული ტექსტი მიზანმიმართულად საბჭოთა იდენტობის ფორმირებაზეა ორიენტირებული, მოცემულია მისაბაძი სახეები – „გმირები“, დამატებულია პერსონაჟები და დეტალურადაა გადმოცემული ღირებულებები.

დასკვნა

შედარების შედეგად ზემოქმედებისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა შემდეგი საკითხები: პიონერის სახე; საბჭოთა მოქალაქეები და ღირებულებები; მტრის ხატი. ეს სამი საკითხი ვრცლად არის წარმოდგენილი, განსაკუთრებით რედაქტირებულ ვარიანტში. პიონერის სახე, რომელიც ორიგინალში საკმაოდ მკაფიოდ არის წარმორჩენილი, თუმცა შენარჩუნებული აქვს გარკვეული ბავშვურობა და ეშმაკობანი. რედაქტირებულ ტექსტში კი პიონერის ახალი სახეა მოცემული, ბავშვისთვის შეუსაბამოდ სწორხაზოვანი და გაცილებით იდეოლოგიზებული. რედაქტირებულ ტექსტში ამავდროულად დამატებულია უარყოფითი პიონერიც – გოგა – მახეზლარა, ჭორიკანა, განებივრებული ბიჭი, თუმცა მისი მხრიდანაც კი ზოგადი საბჭოთა ღირებულებები დაცული და პატივცემულია.

იდენტობაზე ზეგავლენის კუთხით ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია „საბჭოთა მოქალაქეები და ღირებულებები“. რედაქტირებულ ტექსტში საბჭოთა ცხოვრება გაცილებით უფრო დანვრილებითაა აღწერილი, ამოღებულია კონკრეტული პერსონაჟები (ალექსანდრ ნიკიტინი კრუჟკინი) და ყველა უარყოფითი მონაკვეთი.

წარმოებში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ერთი უარყოფითი პერსონაჟის – ხაპუგინის, მეორე უარყოფით პერსონაჟად – ვანდენდალესად გადაქცევას. თუკი ხაპუგინი საბჭოთა მოქალაქის ნეგატიურ სახეს წარმოადგენს, რედაქტირებულ ვარიანტში საბჭოთა მოქალაქის მსგავსი უარყოფითი სახე აღარ მოიპოვება. ხაპუგინის თვისებები ამერიკელ ვანდენდალესს მიენერა, ამავდროულად ამერიკელის სრულიად სტირეოტიპული ნეგატიური სახე ჩამოყალიბდა. ხაპუგინის პერსონაჟისგან განსხვავებით, ვანდენდალესის შემთხვევაში უკვე მტრის ხატია ფორმირებული.

ჩვენი აზრით, სტატიამ შეასრულა დასახული მიზნები, ასახა საბჭოთა იდენტობის პოლიტიკა საბავშვო მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებაში და კიდევ ერთხელ გამოკვეთა მსგავსი კვლევის მნიშვნელობა ზოგადად იდენტობის პოლიტიკის შესწავლის კუთხით.

დამონებანი:

Ghviniasvili, Ana. *Nark'vevebi Kartuli Sabavshvo Lit'erat'uris Ist'oriidan*. Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1972 (ღვინიაშვილი, ანა. *ნარკვევები ქართული საბავშვო ლიტერატურის ისტორიიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1972).

Hofstede G. Hofstede Gert J. and Minkov M. *Cultures and organizations: software of the mind: intercultural cooperation and its importance for survival*. McGraw-Hill: 2010.

Smith Anthony D. *National Identity*. Penguin Books Ltd: 1991

Lagin L. *Starik Khottabych*. Detgiz – Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Detskoy Literatury Ministerstva Prosveshcheniya RSFSR. Moskva: 1958 (Лагин Л. *Старик Хоттабыч*. Детгиз – Государственное Москва: издательство Детской Литературы Министерства Просвещения РСФСР, 1958.)

Lagin L. *Starik Khottabych*. (Red.1938 g.) Detizdat. Moskva: 1940 [online] <http://ogrik2.ru/b/lazar-lagin/starik-hottabych-red-1938-g/1798> (data obrashcheniya 30.03.2021) (Лагин Л. СТАРИК ХОТТАБЫЧ (Ред. 1938 г.) Москва: Детиздат, 1940 [online] (дата обращения 30.03.2021) <http://ogrik2.ru/b/lazar-lagin/starik-hottabych-red-1938-g/1798>

Tamar Namgladze
(Georgia)

Soviet Identity Politics and Children's Literature (Based on L. Lagin's "Old Man Khottabych")

Summary

Key words: Soviet ideology; identity politics; children's literature.

Research of identity politics is an important topic. Meaning of a such research increases when identity politics is controlled by specific ideologies. Identity politics of Soviet Union was aimed on forming and shaping of a new type of person – Homo Sovieticus. The most important group for manipulations were children. Literature was one of the ways of such influence, therefore, the information given to a child was carefully controlled and defined by ideology. Studying the children's books of Soviet period may give us some valuable information about the methods and topics of influence used for forming and shaping the Soviet Identity. Comparing the different editions of the same book gives us the most interesting information. In this paper we are comparing two editions of the L. Lagin's "Old man Khottabych".

The goal of the research is to underline differences between the original (1938) and the edited version (1955) of the book, to highlight the topics and the methods of influence. We used narrative analysis as a method of research and structuralism as a framework. The importance of the study is defined by the essence of identity politics – forming and shaping identity is a crucial part of any society. As a result of the research we can define two major groups of differences – characters (types of pioneers; Soviet civilians; image of enemy) and plot (life in Soviet Union; attitude towards past and religion; international relationships). In this article we discuss only first group of differences – differences about characters.

The first principal contradiction between the first and edited versions of the book is diverse types of pioneers. Before editing (1938) of the book, the main character

– Volka (Vladimir) Kostilkov is an ordinary, naughty boy. After editing (1955) Volka’s character is no more childlike. He turns into serious Soviet boy, whose judgement solely depends on Soviet ideology. If in 1938 Volka’s character is ready to cheat on an exam, in 1955 he delivers a speech about Soviet pioneers, who never cheat on exams. Furthermore, they are systematically fighting against it. In the edited version of the book even dreams and fantasies are changed – they became ideologically appropriate. For example: in the original Volka is imagining adventures in prairies and Indians and battles. Contrary to it, in the edited version Volka is dreaming about building a “giant of Soviet industry” in Siberia, resisting terrible cold and hard conditions. Differences of this kind remind us of G.H. Hofstede’s term “Heroes” – models for behavior, who have characteristics valued in certain culture. (Hofstede 2010: 8) Thus, Volka might be considered as a “hero”, role model for soviet children, showing what real pioneer must be. To make “pioneer Volka” as a role model more explicit, there is a new character – Goga in the edited version of the book. Goga is a classmate and a rival of Volka, possessing traits, which are considered as negative for pioneer. We suggest that in 1955 by making such stereotyped (good/bad) contrast editors were creating “heroes” and a role model for soviet children and pupils, something that was not a goal for the author of an original story (at least not in such explicit way).

Second major difference between original (1938) and edited (1955) versions of the book involves disappeared and transformed characters. The original story contains two important characters – Seriozha (Volka’s friend) and Alexandr Nikitich Kruzshkin (father of Seriozha). Both characters disappear after editing. One of the reasons of such change might be inappropriate actions of Alexandr Nikitich. It starts when old man Khottabych turns some people into a rare breed of sheep. Turning soviet citizens into sheep is already enough to get censored, but as the story continues, it becomes more unsuitable for Soviet reality: Alexandr Nikitich, who happens to be a scientist and works in the Institute of sheep farming, lies to a policeman and claims that these sheep belong to the institute. Then he takes sheep to the institute, to “discover” this rare breed and become famous scientist. Obviously, actions of Alexandr Nikitich and his desire of “quick success” instead of hard work are inappropriate and belittle the name of Soviet scientist. However, as the story evolves, Alexandr Nikitich appears to be typical Soviet citizen. He turns into contradictory character, being “good” and “bad” at the same time. This might be the reason of his disappearance. The “uncertain” character Alexandr Nikitich Kruzshkin and as a result his son – Seriozha, both vanished from the story. Though disappearing was not the only way of changing characters, one more important character was edited – transformed from one into another: Feoktist Kuzmich Khapugin – Harry Wandendulles. Despite all the differences, it is still utterly surprising to have character like Khapugin even in the original story: before revolution Khapugin was a businessman, who had four stores. After revolution he lost his stores,

but continued using hired workers, until joining the labor union. Khapugin misses (!) his life before revolution and does not like (!) new, Soviet way of living. Obviously, editors could not leave such a negative model of a Soviet citizen. However, Khapugin as a character did not just disappear, his negative features were ideal as a basis for an “image of enemy”. Thus, he was transformed into American businessman Harry Wandendulles. Wandendulles is utterly stereotypical villain, whose interests in life are money and power. He wants to possess every factory, forest, airplane etc. in Soviet Union, furthermore, he wants to possess Soviet Union itself and whole world. There is an opinion, that Wandendulles has two prototypes – J.F. Dulles (United States Secretary of State 1953 –1959) and A. Dulles (Director of Central Intelligence 1953-1961). Considering that fact speech of Wandendulles about possessing the world gets another, hidden meaning.

To conclude, 1955’s edited version shows several specific methods of manipulation and influence, as well as certain topics. Comparing to 1938’s original story, edited version is far more ideologically “appropriate”, more detailed about soviet life and values.

We believe, that the paper reached its goals – highlighted the topics and the methods of influence and underlined differences between the 1938’s and 1955’s versions of the book. Therefore, we hope, that the importance of studying children’s literature as a source of Soviet identity politics and manipulations, becomes more evident.

მერაბ ლალანიძე
(საქართველო)

**ედვარდ მორგან ფორსტერის „მანქანა ჩერდება“:
ადამიანი დისტოპიურ იზოლაციაში**

ბრიტანელი მწერლის, ედვარდ მორგან ფორსტერის (E. M. Forster, 1879-1970), დისტოპიური მოთხრობა „მანქანა ჩერდება“ (“The Machine Stops”, 1909)¹, რომელიც პროზაიკოსის, – თუმცა იმჟამად ჯერ კიდევ ახალგაზრდა პროზაიკოსის, – სამწერლო ნაყოფიერებისა და შემოქმედებითი აღმაშენებლის ხანაშია დაწერილი², აღწერს მომავლის სურათს, როცა დედამიწაზე ყოფნა ადამიანის სიცოცხლისათვის სახიფათოდ იქნა მიჩნეული, რის გამოც მსოფლიოს მთელ მოსახლეობას აეკრძალა ხმელეთის ზედაპირზე ამოსვლა; უკვე რამდენიმე თაობის განმავლობაში ადამიანები თავიანთ ცხოვრებას ატარებენ მინისქვეშეთში, – ცალკეულ, დახშულ, ექვსკუთხედ ოთახებში, – სადაც ყველა იქ მცხოვრები უზრუნველყოფილია საკვებით, ტანსაცმლითა თუ სინათლით და, ასევე, შორეული ტექნიკური კავშირით სხვა ადამიანებთან (მათ შორის, საკუთარი ოჯახის წევრებთან), ხოლო ამ კავშირის მეშვეობით ისინი, სურვილის შემთხვევისას, მარაგდებიან ინტელექტუალური ან ესთეტიკური საზრდოთიც.

ნაწარმოები, ერთი მხრივ, ატარებს პარაბოლურ შინაარსს³: აჩვენებს, ზოგადად, ადამიანის მდგომარეობასაც არათავისუფალ გარემოში და ზოგიერთი ცალკეული ადამიანის პირად სწრაფვასაც თუ უნარსაც, დააღწიოს თავი ამ გარემოს; ხოლო, მეორე მხრივ, მოთხრობა ასახავს მწერლისეულ მცდელობას, განჭვრეტილი იქნეს ცივილიზაციის სამომავლო ტექნოლოგიური თუ პოლიტიკური სახე⁴: ტექსტში, რომელიც მეოცე საუკუნის პირველ წლებშია შექმნილი, ნაწინასწარმეტყველება ტელევიზიაც, მობილური ტელეფონიც, ინტერნეტიც, სკაიპიც, სოციალური ქსელებიც, ვირტუალური შეხვედრებიცა და დისტანციური ლექცია-კონფერენციებიც, მაგრამ, ასევე, ნაჩვენებია ვითარება, როცა საერთოდ დამკვიდრებულ თვალსაზრისს, რომ დედამიწაზე ცხოვრება მომაკვდინებელი გამხდარა, პრაქტიკულ შედეგად მოჰყოლია პლანეტის მმართველთა მიერ ადამიანების უსაფრთხოების უზრუნველსაყოფად სამუდამოდ დაწესებული საყოველთაო კარანტინი. ადამიანის სიცოცხლის გადარჩენის ერთადერთ საშუალებად მიჩნეულია მკაცრი იზოლაცია, რის გამოც არა მარტო სრულიად შეზღუდულია, არამედ, ფაქტობრივად, გაუქმებულია პირადი ადამიანური ურთიერთობანი.

ფორსტერმა ცხადად და შთამბეჭქდავად დახატა ის ერთიანად მართული გარემო, რომელიც უჩინარმა მთავრობამ, სახელდებულმა ცენტრალურ კომიტეტად, ავტორიტარულად დაუნესა დედამიწის შიგნით – და არა მის ზედაპირზე – მცხოვრებ მოსახლეობას. თუმცა საქმე ისაა, რომ, საყოველთაოდ, შეუეჭვებლად დანერგილი აზრის მიუხედავად, დანამდვილებით არავინ იცის, მართლა რა ხდება ზემოთ, სუფთა ჰაერზე, თავისუფალ სივრცეში, რომელიც ხელისუფლებამ გამოაცხადა ბიოლოგიურად საშიშ ადგილად: მიწისქვეშეთში მყოფ ადამიანებს მყარად აქვთ ჩაგონებული, რომ ქვესკნელიდან ამოსვლისას მათი სიცოცხლე უთუოდ დაიღუპება. ეჭვი იმის გამო, თუ რამდენად სწორია ამგვარი თვალსაზრისი, როგორც ჩანს, ცოტა ვინმეს თუ უჩნდება, ხოლო თუკი ვინმეს დაებადება, – ზოგიერთ, იშვიათ დაუმორჩილებელ მოქალაქეს, – მათთვის ყველაზე შემზარავ სასჯელად გამოცხადებულია გამოძევება მათი სამუდამო სამყოფლიდან, ანუ გასტუმრება ხელისუფლების მიერ მიჩენილი ექვსნახნაგოვანი საცხოვრებელიდან ზემოთ, ცის ქვეშ, ხმელეთზე.

მწერალი ხედავს და ასახავს მომავლის სურათს, როცა ტექნოლოგიურმა განვითარებამ შესაძლებლობა მისცა მმართველ ძალას, დაკმაყოფილებულიყო ადამიანების ფიზიკური მოთხოვნილებანი და უზრუნველყოფილიყო მათი ფიზიკური უსაფრთხოება, რაც, ფაქტობრივად, განხორციელდა მოქალაქეთა ყოველდღიური ცხოვრების მთლიანად შემონმებისა და დამორჩილების ფასად.

სხვათა შორის, უნდა ითქვას, რომ ოთხი ათეული წლის შემდგომ, ჯორჯ ორუელის რომანი „1984“ (George Orwell, “Nineteen Eighty-Four”, 1949) გარდამტეხი აღმოჩნდა მის წინამორბედ ზოგად დისტოპიურ ხედვაში⁵, რომელსაც იმგვარადვე გამოხატავდა ფორსტერიც, როგორც ევგენი ზამიატინიც (Евгений Замятин, “Мы” – „ჩვენ“, 1920)⁶ თუ ოლდოს ჰაქსლიც (Aldous Huxley, “Brave New World” – „შესანიშნავი ახალი სამყარო“, 1932) და, რომლის მიხედვითაც, მომავალი ტოტალიტარული რეჟიმი უმტკივნეულოდ აგვარებს ადამიანის ყოფითს საკითხებს; ორუელი, საფიქრებელია, პირველი იყო, რომელმაც თავის ნაწარმოებში, – სავარაუდოდ, სტალინიზმის საბჭოური გამოცდილების გათვალისწინებითაც, – მკაფიოდ აჩვენა, რომ ნებისმიერ ამგვარ რეჟიმს საკუთარი მოქალაქეების თვით მარტივ ყოველდღიურ საჭიროებათა უზრუნველყოფაც კი არ ძალუძს.

რაც შეეხება ტექნოლოგიური წინსვლის კონკრეტული გამოხატულებების ლიტერატურულ თუ, ზოგადად, ფუტუროლოგიურ წინასწარმეტყველებას, როგორც ბოლო საუკუნეების მანძილზე დადასტურდა, ამგვარ წარმატებათა განჭვრეტა, საერთოდ, ადვილი ამოცანა აღმოჩნდა და ამ მხრივ არც ფორსტერის დამსახურებანი საჭიროებს ან მოითხოვს განსაკუთრებულ დაფასებას. ის, რაც აღწერილია მოთხრობაში „მანქანა

ჩერდება“, არც არაფრით ჩამორჩება და არც არაფრით ემიჯნება მოთხრობის ავტორის თუნდაც კიდევ ერთი თანამემამულის, ჰერბერტ უელსის, მომავლისეულ განჭვრეტებს და რამდენამდე ეფიჭება კიდევ „დროის მანქანის“ (H. G. Wells, “The Time Machine”, 1895) ავტორის მიერ წარმოსახულ სამყაროს. კიდევ მეტი, თავად ფორსტერისავე გვიანდელი აღიარებით, მისი მოთხრობა სწორედ უელსთან კამათს წარმოადგენს (1947 წელს მწერალმა საკუთარი ძველი მოთხრობა გამოაცხადა „უელსისეული ერთ-ერთი სამოთხის მეტოქეობად“⁷). ისიც სათქმელია, რომ მოთხრობის სათაურიც, როგორც ჩანს, შთაგონებული უნდა იყოს უელსის ფართოდ გახმაურებული რომანის სათაურით და მასთან – თუნდაც არაპირდაპირ – შეკამათებას წარმოადგენს.

ცხადია, რომ ფორსტერი, მის თანამედროვეთაგან განსხვავებით, მოდერნიზმის ხანაში დამკვიდრებული შეხედულების საპირისპიროდ,⁸ ღრმა ეჭვით აღიქვამს ტექნოლოგიურ შესაძლებლობათა წინსვლას და არ მიიჩნევს მას უებარ საშუალებად ადამიანთა ცხოვრებისა თუ თანაცხოვრების გასაუმჯობესებლად.⁹ ის, რაც ნაწარმოებიდან გამოვლინდება, აჩვენებს, რომ სამეცნიერო-ტექნოლოგიურმა წარმატებამ ხელი კი არ შეუწყო ადამიანების უფრო მეტ თავისუფლებას, მათს მეტ განვითარებასა და სულიერ-ინტელექტუალურ ზრდას, არამედ მოიტანა დამორჩილება, შეზღუდულობა და სიმარტოვე.

მოთხრობაში „მანქანა ჩერდება“ აღწერილია დედამიწის შიგნით განსახლებული მარტოხელა ადამიანების ცხოვრება, რომელიც ერთსახონად მიედინება; თითოეული მათგანის ყოველდღიურობა დიდად არაფრით განირჩევა ერთმანეთისაგან და საცხოვრებელი პირობებიც ყველას ერთნაირი აქვს, მაგრამ კანონზომიერია, რომ იქ, სადაც ყველა უზრუნველყოფილია თანაბარი უფლებებითაც და თანაბარი მოვალეობებითაც, აუცილებლად უგულებელყოფილი უნდა იყოს განსაკუთრებული სახასიათო თვისებები, – ის, რითაც ერთი ადამიანი განსხვავდება მეორისაგან. შედეგად, ნებისმიერ სხვადასხვაგვარ გამოვლინებათა შესაძლებლობას სრულიად დაუკარგავს რამე მნიშვნელობა, რაკი, სახელმწიფოებრივ-საზოგადო მიდგომით, „ყურადღება აღარ ექცევა გამონახატულების ელფერს“ (5). საქმე ისაა, რომ სწორედ ეს გამორჩეული გამონახატულება მკაფიოდ ასახავს ადამიანის შინაარსს, მის ბირთვის, მის პიროვნებას, რომელიც ამგვარი მმართველობის პირობებში სრულიად გაუქმებულია: პიროვნების სრული უგულებელყოფის ფასად, ღირებულები ხდება კოლექტივი, ერთიანობა, ხალხი. ასეთი დამოკიდებულება კი გამოვლინდება იმით, რომ საყოველთაოდ აღიარებული და დამკვიდრებულია მხოლოდ „ზოგადი იდეა ხალხის შესახებ, – იდეა, რომელიც სავსებით საკმარისია ყოველგვარი პრაქტიკული მიზნისათვის“ (5-6).

ბუნებრივია, ყველა ის სახელმწიფოებრივი ნყობილება, რომელიც არაფრად მიიჩნევს ცალკეული ადამიანის ღირებულებასა თუ განსაკუთრებულობას, შესაბამისად, გადამწყვეტ ფასს ანიჭებს მოქალაქეთა ერთიანობას, მათს განუყოფელ მთლიანობას, რაც წარმოშობს მოთხოვნას, რომ ყოველი ერთეული ადამიანის სურვილი თუ სწრაფვა განპირობებული უნდა იყოს ამ მთლიანობის, ანუ ხალხის გამოცხადებულ საჭიროებათა მიხედვით. შემთხვევითი არაა, რომ მოთხოვნის ფინალში, როცა მომხდარ კატასტროფას – მანქანის გაჩერებას – მოჰყვება ადამიანების კოლექტიური ცხოვრება შეწყვეტა, მათ უკვე აღარ გააჩნიათ არანაირი უნარი, გადაირჩინონ საკუთარი თავი და, ცალკეულ მცდელობათა მიუხედავად, სავსებით გარდაუვალი ხდება შედეგი: კოლექტიური ცხოვრება მთავრდება კოლექტიური სიკვდილით.

კიდევ ერთი: რაც უფრო ძლიერდება ავტორიტარული მმართველობა, მით უფრო უჩვეულო და მიუღებელი ხდება ახლებური, მანამდე გამოუხატავი, ორიგინალური აზრების გაჩენა თუ გამოთქმა. ერთი „მონინავე“ ლექტორი პირდაპირ აცხადებს: „ერიდეთ ორიგინალურ აზრებს!“ (45). ასეთი მოთხოვნა განპირობებულია უნინარესად იმ ბუნებრივი ვითარებით, რომ ახალი თვალსაზრისის წარმოშობას, ჩვეულებრივ, განაპირობებს უშუალო შეხება, უშუალო განცდა და, ასევე, უშუალო ადამიანური ურთიერთობა, რაც შეუძლებელი გამხდარა იქ, სადაც ადამიანები ჩაკეტილი არიან თავიანთ ექვსკუთხედებში. ამიტომაც ეს „პროგრესული“ ლექტორი ამგვარად მოუწოდებს თავის შორეულ, ფიზიკურად მიუწვდომელ მსმენელებს: „ისარგებლეთ მეორადი იდეებით და თუკი შესაძლებელია, მიიღეთ ისინი მეთავე ხელიდან, რადგან ამ შემთხვევისას ისინი უფრო მეტად იქნება დაშორებული ისეთი დამაბრკოლებელი საწყისიდან, როგორცაა უშუალო დაკვირვება“ (45). მას იმედი აქვს, რომ „მოვა თაობა, რომელიც საბოლოოდ მოსწყდება ფაქტებს, მოსწყდება შთაბეჭდილებებს; მოვა სრულიად უფერული თაობა, რომელიც, სერაბიმთა მსგავსად, თავისუფალი იქნება პიროვნულობის მანკისაგან“ (46). რათქმა უნდა, უარის თქმა პიროვნებაზე და, შესაბამისად, პიროვნულობაზე, ანუ განსაკუთრებულობასა და განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე განაპირობებს ინტელექტუალურ-შემოქმედებითი უნარების საყოველთაო დაშრეტასა თუ ამონურვას, მაგრამ საქმე იქამდე მისულა, რომ საჯაროდ აუცილებელიც კი გამხდარა, დაიგმოს ყოველგვარი სიახლე თუ უჩვეულობა. როდესაც ყველა თანაბარი და ერთნაირია, გამორჩეულობა უკვე უხერხულია; სადაც ყველა ერთნაირად ცხოვრობს და ფიქრობს, სხვაგვარობა ცხადად გამომწვევია. ამ დროს არა მარტო ობიექტურად დამდგარა ბერნი ხანა, როცა შემოქმედება თანდათანობით სულს ლაფავს ან როცა შექმნა-შემოქმედების უნარი ხილულად ინრიტება, არამედ სწო-

რედ ეს მდგომარეობა გადაქცეულა ცხოვრების წესად და ცხოვრებისეულ მოთხოვნად.

მაინც, ცალკეული ადამიანების სწრაფვა ინტელექტუალური საზღვრდოს მოსაპოვებლად მიწისქვეშეთში კმაყოფილდება მოკლე და ზერეულე ლექციებით, რომლებიც დაახლოებით ათ წუთს გასტანს ხოლმე და სრულიად სხვადასხვა საკითხის შესახებ აწვდის მსმენელს მეტად მწირ ცნობებს. ეს მსმენელები ლექტორ-მიმომხილველთა მხოლოდ გამოსახულებას ხედავენ და მხოლოდ მათს ხმას ისმენენ. მასწავლებელსა და მონაფეს შორის პირადი კავშირის საშუალება, ცოდნისა და გამოცდილების გადაცემის განუმეორებელი შესაძლებლობის პირობები წარსულს ჩაჰბარებია. კიდევ, ლექციების გარდა, მოქალაქეებს მუდმივად მიენოდება მექანიკურად ჩართული მუსიკა, რომელთანაც მათ ისევე არ აკავშირებთ არავითარი პირადული განწყობა, თუმცა ადამიანის უმცირესი ესთეტიკური მოთხოვნილება თუნდაც ამგვარად კმაყოფილდება.

ამას გარდა, ქვესკნელში ჩასახლებული ადამიანი სხეულებრივად იმყოფება სრულიად მარტო, რაკი იგი გამიჯნულია ყველა სხვა ადამიანისაგან, რომლებთანაც, – თავისნაირებთან, – მას ფიზიკური სიახლოვის, მათთან მიკარების არანაირი შესაძლებლობა აღარ დარჩა, რადგან „ადამიანები აღარ ეხებოდნენ ერთმანეთს. ეს ჩვეულება – მანქანის გამოისობით – უკვე გადავარდნილიყო“ (21). ამ გარემოში მიწისქვეშეთის მოქალაქეები ურთიერთობენ მხოლოდ ტექნოლოგიურად (და არა პიროვნულად, სულიერად, ემოციურად, ან თუნდაც ფიზიკურად!), ხოლო, რაკი მათ სხვებთან დაკავშირების ეს ერთადერთი არხი მოეპოვებათ, ისიც ადვილად აენწყობა, რომ დაუბრკოლებლად გამრავლდეს სწორედ ტექნოლოგიურ ნაცნობთა რაოდენობა, რომელთა რიცხვი ათასობით ითვლება, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთმანეთს არც არასოდეს შეჰხვედრიან პირადად (ამ შემთხვევისასაც ფორსტერი წინასწარმეტყველებს ფეისბუკისა თუ ინსტაგრამ-ტვიტერის ტიპის სოციალური ქსელების საჯარო ურთიერთობებს): „იგი იცნობდა რამდენიმე ათას ადამიანს, – ადამიანური ურთიერთობები, გარკვეული მიმართულებით, უზომოდ წავიდა წინ“ (2). მაგრამ ეს წინსვლა, ნაცნობთა რაოდენობრივი ზრდა სულაც არ გულისხმობს პირად, პირისპირ, ერთეულად განდობილ კავშირს, რაკი ამ ჩაკეტილ სივრცეში მარტო ყოფნა და მხოლოდ საკუთარ თავთან დარჩენა, საერთოდ, შეუძლებელს ხდის ნამდვილ მეგობრობას ადამიანთა შორის. ქვესკნელში მცხოვრებს შორეული კავშირი აქვს ათასობით სხვასთან, მათთან ყოველგვარი შეხების გარეშე, მაგრამ იგი – ამიტომაც – ნამდვილად სრულიად მარტოა. მოქალაქეები აღარც ხვდებიან ერთმანეთს და აღარც იკრიბებიან ერთად: „ადამიანების საჯარო თავყრილობათა ტლანქი სისტემა კარგა ხანია გაუქმდა“ (9). ამდენად,

ექვსკუთხედში მყოფს ორი არჩევანი დაჰრჩენია: იგი ან არის ყველასთან, ჩართული საჯარო ქსელში, ან არის ეულად, რაკი იგი ყოველმხრივ შეზღუდულია მიჩენილი ფარგლებით – ირგვლივ განლაგებული მყარი კედლებით. მტკიცედ ჩამოყალიბებული ასეთი ვითარებისას ორი ადამიანური არსების ფაქიზი და იდუმალი კავშირი, ერთი მათგანის მიერ საკუთარი სასიხარულოსა თუ საკუთარი სანუხარის მეორე მათგანისათვის, მხოლოდ გულითადი ახლობლისათვის გაზიარების გამორჩეული შესაძლებლობა უკვე სავსებით გამქრალა. ის ნამიერი ცვლილებანი და განწყობათა მონაცვლეობა, რაც თვალთ უხილავია, მაგრამ რაც მხოლოდ ახლობელი ადამიანისათვისაა ხილული, უკვე მოძველებულ გადმონათადაა აღიარებული. არავითარი მნიშვნელობა აღარ ენიჭება გარეშე მზერისათვის „შეუმჩნეველ შეგრძნებებს, რომელთაც ყავლგასული ფილოსოფია ადამიანურ ურთიერთობათა ნამდვილ არსად აცხადებდა“ (6). მოკლედ, წარმოსახული კავშირები მრავლდება, მაგრამ თვალსაწიერიდან გამქრალა ნამდვილი, ხელშესახები მეგობარი. თვით მშობლისა და შვილის ურთიერთკავშირი, ფაქტობრივად, მთავრდება მაშინვე, როცა იბადება თოთო ჩვილი, რომელსაც ხელისუფლება დაუყოვნებლივ ჩამოართმევს დედას და რომელიც მაშინვე მიეკუთვნება დადგენილ სახელმწიფოებრივ მზრუნველობას: „მშობელთა მოვალეობა ნყდება ბავშვის დაბადების უმაღ“ (14). მოთხრობის მიხედვით, ამიტომაც ცხადია, რომ მოქალაქეობრივად სანიმუშო ვაშტი სრულიად გულგრილია საკუთარი შვილის მიმართ, ხოლო მმართველობის წინააღმდეგ ამბოხებული და სხვათაგან – მათ შორის, საკუთარი დედისაგან – განსხვავებული კუნო მეტად ღირებულ გრძნობად რაცხს თავის ემოციურ მიჯაჭვულობას საკუთარი დედის მიმართ, რომელთანაც ახლოს ყოფნა და რომლის რჩევა თუ დახმარება, როგორც თავად მიიჩნევს, მას ნამდვილად სჭირდება და გამოადგება.¹⁰ რა თქმა უნდა, ხელისუფალთა თვალსაზრისითაც, ადამიანების ასეთი დაშორიშორება ამკარად ხელსაყრელია მათ მიმართ მეთვალყურეობის დასანესებლადაც და მათი ქმედებების სამართავადაც.

თუმცა, რაკი მოქალაქეთა გადამწყვეტი უმრავლესობა, როგორც ჩანს, სულაც არ უპირისპირდება დამკვიდრებულ წესწყობილებას, საფიქრებელია, რომ ამგვარი ცხოვრება მათთვის არა მარტო სავსებით ჩვეულებრივი გამხდარა, – მოსახერხებელიც და მისაღებიც, – არამედ ეს ვითარება მათ სიმშვიდესა და კმაყოფილებას ანიჭებს: ისინი, ერთი მხრივ, უზრუნველყოფილი არიან სხეულებრივი უსაფრთხოებით, ხოლო, მეორე მხრივ, მათ თავი დაუღწევიათ როგორც თავისუფალი არჩევანისა და საკუთარი, პირადი გადაწყვეტილების მიღების აუცილებლობისაგან, ისე ამ შესაძლებლობასთან დაკავშირებული ყოველგვარი საშიში რისკისაგან.

ადამიანის ცხოვრება ბოლოს და ბოლოს მონესრიგებული, მაგრამ ერთფეროვანი და ყოველგვარი მოულოდნელობისაგან დაცული გამხდა-

რა: “მან ჩააქრო სინათლე ოთახში და დაიძინა; მან გაიღვიძა და აანთო სინათლე; მან შეჭამა და აზრები გაუცვალა თავის მეგობრებს, და მან მოუსმინა მუსიკას და დაესწრო ლექციებს; მან ჩააქრო სინათლე ოთახში და დაიძინა“ (11).

სამყაროშიც კი აღარაფერია ახალი, ახლებური, განსხვავებული, რასაც შეეძლებოდა, გაეღვივებინა რამეგვარი ცნობისწადილი, რადგან ყველგან იქ, სადაც მოქალაქის შორეული მზერა მისწვდება, არა მარტო ადამიანები და მათი ცხოვრებაა სრულიად მსგავსი, არაფრით გამორჩეული, არამედ მთელი ბუნებრივი გარემოც კი ერთნაირი გამხდარა: „მეცნიერების განვითარების წყალობით, ქვეყნიერება ყველგან ზუსტად ერთნაირი იყო“ (14).

ამიტომ აღარც ადამიანს იზიდავს, თუ რა ხდება მისგან მოშორებით და იგი სავსებით სჯერდება საკუთარი ექვსკუთხედის შეზღუდულ, მაგრამ დაზღვეულ სივრცეს. უფრო მეტი, მას აღიზიანებს კიდევ იმის ცოდნა ან ნახვა, თუ რა ხდება მისი ამ შეჩვეული გარემოს მიღმა. მას აძრწუნებს შეხება არა მარტო სხვასთან (“იგი მოიქცა ბარბაროსულად, გაუნოდა მას ხელი დაცემისაგან შესაკავებლად. „როგორ ბედავთ?!“, შესძახა მგზავრმა, „თავი შეიკავეთ!“ – 20), არამედ პირისპირ, უშუალოდ დარჩენაც გარემომცველ სინამდვილესთან, რაც უკვე ქცეულა „უშუალო გამოცდილების ძრწოლად“ (12), ან „უშუალო გამოცდილების საშინელეზად“ (16). შესაბამისად, აღარც არავის სწადია მოგზაურობა და რამე ახლის ან უცნობის შემეცნება საკუთარი სურვილით („ცოტა ვინმე თუ მოგზაურობდა იმ დროს“ – 14). ადამიანი გაურბის მზისა და ცის, ზღვისა და მთების უშუალოდ ნახვას (და, სხვათა შორის, არც თვითმფრინავის სარკმლიდან დანახული კავკასიონის მთები იზიდავს მას: „არავითარი აზრი არა აქვს“, – ჩაიბურტყუნა ვაშტიმ და კავკასიონი რკინის ფარდით დამალა“ – 24).

მართალია, მიწისქვეშეთში ყველა გადანყვეტილებას იღებს და ახორციელებს ცენტრალური კომიტეტი, რომლის ძალაუფლება სულ უფრო ყოვლისმომცველი ხდება, მაგრამ ის, ვინც მიწისქვეშეთის ცხოვრებას წარმართავს, – ის, ვინც უზენაესი მმართველია, – მექანიკური მანქანაა, რომელიც თავის დროს შექმნილია ადამიანთა მიერ („ადამიანებმა შექმნეს ის [...]. დიადმა ადამიანებმა, თუმცა მაინც ადამიანებმა“ – 4). თანდათანობით სწორედ მანქანამ შეძლო ადამიანთა ყველა სხეულებრივ-ნივთიერი საჭიროების დაკმაყოფილება, თუმცა, ამასთანავე, მანქანამვე შეძლო ყოვლისგამჭოლი მეთვალყურეობის დაწესება ყველა მოქალაქის ყოველდღიური საქმიანობის სათვალთვალად. მანვე განსაზღვრა მიწისქვეშეთში მცხოვრებთა ცხოვრების წესი და დაადგინა შესაბამისობა ფასეულობათა ასათვლელად („ეს ეწინააღმდეგება დროის სულს“, მტკი-

ცედ განაცხადა მან. „რას გულისხმობ, ენინააღმდეგება მანქანას?“ – 7). მანქანა მსჭვალავს ყოველივეს და არასოდეს ტოვებს ადამიანს, ყოველთვის მასთანაა. მანქანის მუდმივ თანაყოფნას გამოხატავს მისი გუგუნის, თითქოს შეუმჩნეველი, მაგრამ დაბადებიდანვე მუდამ თანამდევი: „მის ზემოთ, მის ქვეშ, მის ირგვლივ მარად გუგუნებდა მანქანა; იგი ვერ ამჩნევდა ხმას, რადგან ეს ხმა მას დაბადებიდან ესმოდა ყურებში“ (11).

მანქანამ ჩამოაყალიბა ახლებური, სხვაგვარი სამყარო, განსხვავებული იმისაგან, სადაც მანამდე ადამიანი სახლობდა, – სამყარო ზეცისა და ხმელეთის გარეშე, ადამიანთა შეხვედრისა და შეხების გარეშე, მუდმივ ძიებათა თუ ახალი ცოდნის მოპოვების სწრაფვის გარეშე.

ადამიანმა თავადაც სრული ნდობა გამოუცხადა მანქანას და მას მიანდო მთელი ცხოვრების გაძღოლა, მას ჩააბარა გადწყვეტილების მიღების ნება და საკუთარი ყოველდღიური ყოფნის სრულად წარმართვის უფლება, – დაბადებიდან სიკვდილამდე, თვით სიკვდილის დროის დადგენამდე („იგი ხანდახან ითხოვდა, მიეცათ მისთვის ევთანაზიის უფლება. მაგრამ სიკვდილიანობა არ უნდა გადამეტებოდა შობადობას, რაც აკრძალული იყო, რის გამო მანქანა ჯერჯერობით უარყოფით პასუხს იძლეოდა“ – 50).

მანქანის ერთგული ადამიანები დარწმუნებული არიან, რომ ისინი მანქანამ რელიგიისაგან გაათავისუფლა, რომ მათ, „პროგრესის“ თაყვანისმცემლებს, აღარაფერი აკავშირებს წარსულის ცრურწმენებთან, ანუ იმასთან, რადაც ისინი რელიგიურ შეხედულებებს მიიჩნევენ. ამიტომაც ამბობს ამგვარი თავდაჯერებით ვაშტი: „მე მეტად პროგრესული ვარ. არა მგონია, რომ შენ არარელიგიური ხარ, მაგრამ ისეთი რამ, რაცაა რელიგია, ხომ აღარ არსებობს. ყველა არსებული შიში და ცრურწმენა უკვე დაამსხვრია მანქანამ“ (27). ამ თვალსაზრისით (გავრცელებული თვალსაზრისით!), ადამიანის რელიგიურობას განაპირობებს შიში, ან კიდევ, მოვლენათა არსის უცოდინარობა, ხოლო რაკი შიში დაძლეულია (მანქანის მფარველობით), ხოლო საყოველთაო ცოდნა მოპოვებული და ხელმისაწვდომია (თუნდაც გამოსახულებითი ლექციების სახით), რელიგიის ადგილი აღარსად დარჩენილა.

მაგრამ, ამავე დროს, ღირსშესანიშნავია, რომ მინისქვეშეთელთა გამორჩეულად მონინებულ დამოკიდებულებას მანქანის მიმართ ცხადად მიუღია რელიგიური თაყვანისცემის სახე, რაც ბოლოს და ბოლოს მთავრდება რელიგიის აღდგენით, ანუ მანქანის მიმართ სარწმუნოებრივი მონინების დამკვიდრებით. ამ თვალსაზრისით, შთამბეჭდავია მანქანის მიმართ აღვლენილი სადიდებელი: „მანქანა, – აცხადებდნენ ისინი, – გვასაზრდოებს და გვაცმევს და გვაძლევს საცხოვრებელს; მისი საშუალებით ველაპარაკებით ერთმანეთს, მისი საშუალებით ვხედავთ ერთ-

მანეთს, მისი წყალობით ვარსებობთ. მანქანა ჩვენი იდეების მეგობარია და ცრურწმენების მტერია. მანქანა ყოვლისმპყრობელი და მარადიულია; კურთხეული იყოს მანქანა!“ (47-48).

შედეგად, მოქალაქენი მადლიერნი არიან, რომ მანქანა არსებობს და რომ ის მათზე ზრუნავს, რის გამო მას ეთაყვანებიან, უჯერებენ, სთხოვენ დახმარებას, მისი განსაკუთრებული იმედი აქვთ.¹¹ ყოველივე ის, რაც ეწინააღმდეგება მანქანისეულ დადგენილებებს, მიჩნეულია არარელიგიურობის გამოვლენად და გამოცხადებულია ღმრთისგმობად (რაც ლამის დაუჯერებლად ჩანს იქ, სადაც რელიგია თითქოს უკვე გაუქმებული იყო), ხოლო რამე ასეთი ნიშნების გამოაშკარავება ყოველთვის მკაცრად, სანიმუშოდ ისჯება. ამიტომაც უხსნის კუნო დედამისს, ვაშტის, რომელიც ისევე განსჯის, როგორც მიწისქვეშეთის მმართველობა: „შენ გგონია, რომ მე არარელიგიური ვარ, რაკი გარეთ გასასვლელად ჩემს საკუთარ გზას მივაგენი. ეგ სწორედ ისაა, რის გამოც კომიტეტს მიაჩნია, რომ მე უნდა დავისაჯო უსახლკარობით“ (26).

შესაძლოა, დაუბრკოლებლად ითქვას, რომ, ფაქტობრივად, მანქანას ჩაუნაცვლებია ღმერთი, ხოლო ღმრთის რწმენა მანქანის რწმენით შეცვლილა.

რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია მითოსისა და მითოსურ სახეთა მნიშვნელობა, საერთოდ, ფორსტერის შემოქმედებაში,¹² რომელიც ნამდვილად ყოველთვის განმსჭვალულია, თუნდაც მეტად შეფარულად და ძნელად ამოსაცნობად, ღრმა სიმბოლური გამოხატულებებით (იმ ნაწარმოებებშიც კი, რომლებიც, ერთი შეხედვით, ეპოქის ოდენ რეალურ-რეალისტურ სურათს ასახავს).

ღმრთის მაგივრად მანქანის თაყვანისცემა, როგორც ჩანს, სიმბოლურ შინაარსს შეიცავს, რადგან, ბიბლიურ-ქრისტიანული ტრადიციით, მანქანის საქმიანობას წარმართავს არა ღმერთი, არამედ ეშმაკი, – როგორც ადრეული, ისე გვიანდელი ქრისტიანული სახისმეტყველების მიხედვით, მანქანა ეშმაკის ხელსაწყოა.¹³

შესაბამისად, სრულიად კანონზომიერია, რომ მანქანა მართავს ქვესკნელს, – იმავე ქრისტიანული ტრადიციით, ეშმაკისეულ სამფლობელოს, – სადაც, მოთხრობის შინაარსიდან გამომდინარე, მთელი დედამიწის მოსახლეობაა ჩადევნილი და მოთავსებულ-განლაგებული. ამას გარდა, რაკი ეშმაკი ყოველთვის „სიცრუის მამაა“,¹⁴ ბუნებრივი აღმოჩნდა ისიც, რომ ის აზრები, რომლებითაც აღავსეს იქ მცხოვრებნი, ტყუილი ყოფილა, – თუნდაც ის დამკვიდრებული რწმენა, რომ მიწისქვეშეთის მიღმა, ანუ ზემოთ ადამიანს სიცოცხლე არ ძალუძს.

ნიშანდობლივია, ადამიანები იმის აღიარებასაც კი ვერ ბედავენ, რომ მანქანა თანდათანობით კარგავს ძალმოსილების უნარს. ხოლო როცა

ერთ დღეს, მოთხრობის აპოკალიფსურ ფინალში, მანქანა გაჩერდება და ადამიანები უპატრონოდ, ანუ უმანქანოდ დარჩებიან, დგება საყოველთაო განწირულობის ხანა. უსაფრთხოებისა და მიწიერი უზრუნველყოფის დაპირებანი ფუჭი აღმოჩნდა. ადამიანების სრულ მინდობას მანქანის მიმართ, – საკუთარი ნებისა და სწრაფვების ფასად, – შედეგად მათი დაღუპვა მოჰყვა.

ადამიანებს მივიწყებული, გამოცლილი ჰქონდათ დამოუკიდებლად ყოფნის უნარი; ისინი გადაჩვეული იყვნენ, თავად აეღოთ პასუხისმგებლობა, რომელიც მათ მანქანას გადააბარეს. შედეგად, როგორც კი მანქანა მოიშალა და შემდგომ, საერთოდ, გაჩერდა, ისინი სრულიად უძლური აღმოჩნდნენ, თავად ეპოვათ ხსნა განსაცდელიდან, – ეპოვათ გამოსავალი მდგომარეობიდან და გამოსასვლელი ქვესკნელიდან, – გადაერჩინათ საკუთარი თავი.

ღირსშესანიშნავია, რომ მანქანის ნების გასაგებად არსებობს საგანგებო, განსაკუთრებული წყარო: მინისქვეშეთში ყოველ მცხოვრებს აქვს წიგნი მანქანის შესახებ, – საერთოდ, ერთადერთი ნებადართული წიგნი, რომელიც „გამოსცა ცენტრალურმა კომიტეტმა“ (10) და რომელიც ყოველ ექვსკუთხედში უნდა იყოს. მასში მოცემულია პასუხები ყველა შესაძლო შეკითხვაზე და მითითებები ყველა შესაძლო შემთხვევის გადასაჭრელად, მასში ჩადებული და გაცხადებულია მანქანის ყველა სურვილი. შეიძლება ითქვას, რომ წიგნი მანქანის სიტყვიერი გამოხატულება და გამოვლინებაა.

ამ დროს ადამიანები ცოდნას უკვე აღარ იძენენ ძველი წიგნების საშუალებით, რაკი ისინი უკვე საჭირო აღარაა და უსარგებლო გამხდარა (ცოდნის მოსაპოვებლად შორეული ლექციებიც საკმარისია!), ხოლო ცხოვრების მიმართულებას იძლევა წიგნი მანქანის შესახებ: „მრავალსაუკუნოვანი მაკულატურისაგან დარჩა ერთადერთი წიგნი“ (10), რომელშიც დაცულია ჭეშმარიტი სწავლება და რომლის უცდომლობის გამო რამე ეჭვის გამოთქმა მიუღებელია. მაგრამ ამ წიგნით ადამიანები არა მარტო საქმიანად სარგებლობენ ნებისმიერი ჭოჭმანისას თუ შეჭირვებისას, არამედ ეთაყვანებიან კიდეც მას, როგორც მანქანის ნება-სურვილის გამომჟღავნების ნივთიერ დადასტურებას: „იგი ჩურჩულებდა: „მანქანა, მანქანა“ და ტომს ტუჩებით შეეხო. სამჯერ აკოცა წიგნს, სამჯერ დახარა თავი მის წინაშე“ (10). რაკი არსებობს წიგნი, მკაფიოდ შეიგრძნობა ყოფნის დაცულობის განცდა: „სანამ იყო წიგნი, იყო უსაფრთხოება“ (58). მანქანასთან ადამიანის მუდმივი, უწყვეტი კავშირის სიმყარეს განაპირობებს წიგნი მანქანის შესახებ, ქვესკნელის მცხოვრებთა მუდმივი, კრძალვითი ურთიერთობა ამ წიგნთან.

ნიშანდობლივია, რომ მას შემდეგ, რაც უჩუმრად აღდგა რელიგია, – თუმცა ამას საჯაროდ მაინც არ აცხადებდნენ, – რაც მანქანის საყოველთაო და სავალდებულო თაყვანისცემაში გამოიხატა, წიგნის პირველ გვერდზე დაიბეჭდა მანქანის სადიდებელი, რომელიც თანდათანობით, „შემდგომ გამოცემებში გაფართოვდა სადიდებელთა და ლოცვათა რთულ სისტემად“ (48).

ცნობილია ფორსტერის, ზოგადად, უარყოფითი დამოკიდებულება რელიგიისა და რელიგიურობის ყოველგვარი გამოვლენის მიმართ.¹⁵ მწერალს მიაჩნდა, და ეს შეხედულება საჩინოდაა ასახული მის სხვადასხვა ნაწარმოებში, რომ პიროვნების გათავისუფლების აუცილებელი პირობაა რელიგიისაგან გათავისუფლება და რომ ისიც იმგვარივე ხუნდებია ადამიანისათვის, როგორც ნაციონალური, ეთნიკური, სოციალური თუ სექსუალური ჩაკეტილობანი.¹⁶ თუმცა მოთხრობა „მანქანა ჩერდება“ ცხადად ასახავს იმ საფრთხეს, თუ როგორი განსაცდელი მოჰყვება გამოგონილი, ტექნოლოგიური, შექმნილი ღმრთის მეშვეობით რეალური სულიერი სამყაროსაგან მონყვეტის მცდელობას: რომ ამ შემთხვევისას, – ნამდვილი ღმრთის უარყოფისა და დაკარგვისას, – ადამიანი კარგავს სხვა ადამიანსაც და საკუთარ ადამიანურ თვისებებსაც კი.

ნაწარმოებში, ფაქტობრივად, ორი პერსონაჟია, რომელთაც სისხლისმიერი ერთიანობა აკავშირებთ, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი მკვეთრად უპირისპირდებიან ერთმანეთს: ერთი მხრივ, დედა, რომელიც უმთავრესად ლექციების ჩატარებითაა დაკავებული (მაგალითად, მან უნდა გააცნოს მსმენელებს „ავსტრალიური პერიოდის მუსიკა“ – 2), ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ვაჟი, კუნო, რომელიც ცდილობს, თავი დააღწიოს მანქანის ბატონობას, არ დასჯერდეს ექვსკუთხედში მშვიდ, უზრუნველ ცხოვრებას და საკუთარი გზა იპოვოს ახალი სამყაროს, – რაც მისთვის დედამიწის ზედაპირია, – ჯერ აღმოსაჩენად, მისკენ გზის საპოვნელად, ხოლო შემდეგ – მის მოსანახულებლად.

დედა-შვილის განსხვავებულობა უწინარესად განპირობებულიცაა და გამოხატულიცაა მათი დამოკიდებულებით მანქანის მიმართ. ნიშანდობლივია, რომ ვაშტის, მანქანის გულწრფელ თაყვანისმცემელს, საერთოდ, არც კი ესმის მისი გუგუნი, რადგან ამ შეთვისებული ხმის გარეშე ცხოვრება ვერც წარმოუდგენია, ხოლო კუნო თავად აღმოაჩენს, რომ „მანქანა ზუზუნებს“ (32) და მას აფორიაქებს, სიმშვიდეს უკარგავს, რომ „მისი ზუზუნი განმსჭვალავს ჩვენს სისხლს, და შესაძლოა, წარმართავს ჩვენს ფიქრებს. ვინ იცის!“ (32). ამიტომაც, რაკი კუნოსათვის მომაბეზრებელია ეს ზუზუნიც და ექვსკუთხედის ერთფეროვანი, უცვლელი ყოფაც, იგი გადაწყვეტს, თავი დააღწიოს მანქანის ბატონობას და იპოვოს უფლება, თავად განვლოს საკუთარი ცხოვრება.

ვაშტი განმსჭვალულია მონინებითა და აღტაცებით მანქანის მიმართ, დაუბრკოლებლად იღებს მანქანის (ან ცენტრალური კომიტეტის) მიერ დადგენილ ყოველ განწესებას, მისი ერთადერთი მრჩეველია წიგნი მანქანის შესახებ, იგი არაფერს ეძებს მინისქვეშეთს მიღმა და თვალს არიდებს შემთხვევით თვალმოკრულ დედამიწის ზედაპირს, მას უწევს ყურადღების დაძაბვა, რათა უნებლიეთ არ შეეხოს ვინმეს (მათ შორის, არც საკუთარ შვილს: „იგი იმდენად კარგად იყო აღზრდილი, რომ მისთვის ხელი არ ჩამოერთმია“ – 25).

კუნო უნდობლობას იჩენს მანქანის მიმართ და მუდამ ახსოვს, რომ ის ადამიანის შექმნილია, იგი სულაც არ ემორჩილება მის დადგენილებებს და იმ ყველაზე დიდი სასჯელის საფრთხესაც არ გაურბის, გამოასახლონ საცხოვრებელიდან. მანქანისეული წესწყობილების წინააღმდეგ აჯანყებული კუნო ასე განსჯის: „ჩვენ ყველანი ვკვდებით, ხოლო ერთადერთი საგანი, რომელიც აქ, ქვემოთ, ნამდვილად ცოცხლობს, მხოლოდ მანქანაა. ჩვენ შევქმენით მანქანა საკუთარი ნების აღსასრულებლად, მაგრამ ახლა უკვე ვეღარ ვახერხებთ, ვაიძულოთ ის, დაემორჩილოს ჩვენს ნებას. მან წაგვართვა უნარი, შევიგრძნოთ სივრცე და შევიგრძნოთ შეხება, მან გადღაბნა ყოველი ადამიანური ურთიერთობა და დაიყვანა სიყვარული სქესობრივ კავშირამდე, მან დაადამბლავა ჩვენი სხეულები და ჩვენი სურვილები, და ახლა კი გვაიძულებს, რომ ვეთაყვანოთ კიდეც მას“ (38).

შესაძლოა, მიჩნეული იქნეს, რომ, მოთხრობის სიმბოლური განზომილებით, ვაშტი, როგორც „პროგრესულად მოაზროვნე“ (44), ყოველთვის გამოხატავს კოლექტივის ერთიან ნებას, იღებს და იზიარებს მის „ღირებულებებს“, მკაფიოდ ახორციელებს საყოველთაოდ მიღებულ წესებს და სხვებსაც – მათ შორის, საკუთარ შვილსაც – მოუწოდებს მათი დაცვისა და აღსრულებისაკენ; ხოლო კუნო ინდივიდუალისტი მემბოხება, რომელიც სავსებით გულგრილია კოლექტიური აზრის მიმართ და, სიცოცხლის ფასადაც კი, მზადაა, დაუპირისპირდეს საყოველთაოდ დამკვიდრებულ შეხედულებებსა თუ მოთხოვნებს.

კუნოს ეყო ნებელობის ძალა, დაეტოვებინა თავისი სამყოფელი და, სასიცოცხლო საფრთხის მიუხედავად, უჩუმრად გაპარულიყო ახალი სივრცის აღმოსაჩენად.

ზემოთ, ხმელეთზე ამოსულ კუნოს ბევრი სიახლის აღმოჩენა ერგო. თუკი მანამდე მიჩნეული იყო, რომ, ვინც დედამიწის ზედაპირზე სასუნთქი პირბადის გარეშე ამოვა, უეჭველად დაიღუპება, იგი უპირბადოდაც ინარჩუნებს სიცოცხლეს, როცა იგი მას – შემთხვევით თუ ნიშნულად – დაკარგავს („მზის ჩასვლისას მე ძირს დამივარდა სასუნთქი პირბადე“ – 40; „სასუნთქი პირბადე დაკარგულიყო“ – 41). როგორც ცხადი გახდება, პირბადე მხოლოდ საკავშირო-საძიებო საშუალება ყოფილა, რომლის

მეშვეობითაც ცენტრალური კომიტეტი დაუმორჩილებელი, გაქცეული მოქალაქეების პოვნასა და მიწისქვეშეთში მათს დაბრუნებას ახერხებს. მოგვიანებით, როცა, საერთოდ, აიკრძალება პლანეტის ზედაპირზე ნებისმიერი ასვლა (სხვათა შორის, ვაშტის მხარდაჭერითაც – 44), პირბადეებიც გაუქმდება, რაკი ისინი, საერთოდ, უსარგებლო და უშინაარსო გახდება განმარტოებულ ექვსკუთხედებში.

კუნო, ასევე, ცხადად დარწმუნდება, რომ დედამიწის ზედაპირზე ცხოვრება სავსებით შესაძლებელია და რომ იქ ყოფნა არ ყოფილა მომაკვდინებელი ადამიანისათვის; კიდევ მეტი, იგი გაკვირით იმასაც ამბობს, რომ ხმელეთზე მას დახვდნენ ადამიანები, მანქანის ბატონობისაგან თავისუფალნი, მისთვის საყვარელნი, რომლებიც მანქანისეული ძალაუფლების დასასრულს იმედიანად ელოდებიან. მოთხრობის ბოლოს, როცა მანქანა გაჩერდება, რის გამოც კუნოსა და ვაშტის სიცოცხლეც უნდა დამთავრდეს, შვილი დედას გაუმხელს მანამდე მისთვის უთქმელ საიდუმლოს: „მე ვნახე ისინი, დაველაპარაკე მათ, შევიყვარე ისინი. ისინი იმალებიან ნისლში და გვიმრებში მანამ, სანამ ჩვენი ცივილიზაცია არ გაჩერდება. დღეს ისინი უსახლკარონი არიან, მაგრამ ხვალ...“ (62).

ღირსშესანიშნავია, რომ სწორედ კუნოა პირველი, – ოღონდ არა „პროგრესული“, არამედ სხვებზე შორსმჭვრეტელი, სხვებთან შედარებით გონებითა და გამოცდილებით ნინ წასული, – ვინც ყველაზე ადრე შენიშნავს, რომ „მანქანა ჩერდება“ (50). თანდათანობით, მაგრამ შემდგომ და დამლუპველად დაგვიანებით, ამ სინამდვილის აღიარება მთელი მიწისქვეშეთის მოსახლეობას უწევს, როცა ადამიანები სიცოცხლის გადასარჩენად თავიანთი ექვსკუთხედებს შეშფოთებული ტოვებენ და მიწისქვეშეთიდან გამოლწვევას ლამობენ.

მოთხრობის ბოლოს თითქოს ვაშტიც მოიპოვებს გათავისუფლებას მანქანის მმართველობისაგან, – თუნდაც დიდი ჭოჭმანის შემდეგ, – თუმცა ამგვარ გამბედაობას იგი გამომამყლავნებს მხოლოდ მაშინ, როცა მანქანა თავად წყვეტს მუშაობას, როცა მანქანა ჩერდება და როცა სხვა გამოსავალი აღარც დარჩენილა.

ამ დროს მისი უეცარი გამჭრიახობის გამოვლინებად ჩანს, რომ ეს ქალი, რომელიც სულ ახლახან გათავისუფლდა მანქანის ბრმა მორჩილებისაგან, გონებრივად თუ სულიერადაც იძენს ახალ ხედვას, როცა მქრქალად გამოთქმულ იმედს, რომ ხმელეთზე გადარჩენილი ადამიანები ხელახლა დაიწყებენ ახალ ცხოვრებას, ოღონდ ამჯერად უმანქანოდ, ვაშტი დაეჭვებით გამოეხმაურება და არ დაუჯერებს ამ მანუგებელ წარმოსახვას, რომ დღეს გაჩერებულ მანქანას ადამიანები მომავალში ისევ არ აამოქმედებენ: „ხვალ რომელიმე ბრიყვი ისევ აამუშავებს მანქანას“ (63), ამბობს იგი.

მანქანის ხელისუფლებისაგან ბევრად ადრე და ნამდვილად თავდალწეული, გათავისუფლებული კუნო დედამისის ამ განსჯას ასე შეეპასუხება: „არა, არასოდეს, – უთხრა მას კუნომ, – არასოდეს. კაცობრიობამ უკვე ისწავლა საკუთარი გაკვეთილის წყალობით“ (63). არ მოიძევება უეჭველი პასუხი, ირონიულია თუ გულწრფელია კუნოს ეს განცხადება, ან კიდევ რამდენად ეთანხმება თავისი პერსონაჟის ასეთ განცხადებას თავად დისტოპიური მოთხრობის ავტორი, რომელმაც, სავარაუდოდ, კარგად იცოდა, რომ ადამიანები საუკუნეების განმავლობაში თითქმის არასოდეს ითვალისწინებენ საკუთარ შეცდომებს და არასოდეს იზღვევენ თავს ამგვარი, – თუნდაც ისტორიული, – შეცდომებისაგან.

თუმცა მაინც რჩება შეკითხვა: ვაშტი მართლაც თავად გამოიხსნის თუ არა თავს მანქანის ძალაუფლებისაგან, ან მისი გაქცევა რამდენად რეალურია, ან, ზოგადადაც, ასე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული შეხედულებების ადამიანებს რამდენად დაჰრჩენიათ ძალა თავისუფლების მოსაპოვებლად? სრულიად შესაძლებელია, რომ ნანარმოების დასასრულ ნაჩვენები პერსონაჟის ამგვარი გარდაქმნა მწერლის ოდენ სურვილი იყოს: „ასე მოხდა, რომ მან გააღო თავისი სატუსაღოს კარი და გაიქცა – სულიერად გაიქცა: ყოველი შემთხვევისას, მე ასე მეჩვენება, ჩემი თხრობისას მიწურულისას. ხოლო იმას კი ვერ ნარმოვიდგენ, რომ იგი სხეულებრივად გაიქცა“ (60). ამ დროს, ემოციურად ამ მძაფრ, გარდამტეხ წამს ავტორი თავად, პიროვნულად შემოდის თხრობის მდინარებაში.¹⁷ ნიშანდობლივია, რომ იგი გამოჩნდება მანამდეც, მოთხრობის პირველ სტრიქონებში, როცა იმას, რის გადმოცემასაც აპირებს, საკუთარ განსჯა-განჭვრეტას (“my meditation” – 1) უწოდებს.

თხზულების დამამთავრებელ, მესამე ნაწილში, რომელსაც „უსახლკარონი“ ეწოდება, აღწერილია, თუ როგორ თანდათანობით ნადგურდება მანქანა, ხოლო მისი მიდევნებით, – თუნდაც მიწისქვეშეთის მცხოვრებთათვის თავდაპირველად დაუჯერებლად, – როგორ მოიშლება მანქანის მიერ ჩამოყალიბებული სამყარო. საბოლოოდ, აღმოჩნდება, რომ უსახლკარობა, ანუ გამოძევება სახლ-კარიდან, თავშეუფარებლობა, მიუსაფრობა, რომელიც მანქანის მმართველობის ვითარებაში უსასტიკეს, სასიკვდილო სასჯელად იყო მიჩნეული, თავიანთ სამყოფელში გამოკეტილი ადამიანებისათვის ნამდვილი გათავისუფლების შესაძლებლობა ყოფილა. მაგრამ ადამიანებმა მაინც ვერ შეძლეს, გაეღწიათ იქ, სადაც, – დედამიწის ზედაპირზე, – გაძევება მიჩნეული იყო სასჯელად, თუმცა სწორედ იქ იყო მათი ნამდვილი ხსნა. მანქანის სამფლობელოში, – მიწისქვეშეთში, – დარჩენილები თავიანთი ექვსკუთხედებიდან გამოჭრის შემდეგაც მაინც იღუპებიან: გვირაბში შესულ-შეჯგუფებულებს სიკვდილი წამოენევა, რადგან მათ ვერ შეძლეს, ვერ მოასწრეს მანქანისეული ქვესკნელიდან დედამიწის ზედაპირზე, ცის ქვეშ ამოსვლა.

მოთხრობა ამგვარად მთავრდება: „წამიერად მათ დაინახეს გარდაცვლილ ხალხთა წყება და მანამ, სანამ მათ შეუერთდნენ, თვალი მოჰკრეს კამკამა ცის გაკრთომას“ (63).

წაწარმოების ბოლოს მწერლის მიერ დასახული მომავლის სურათი განმსჭვალულია მწვავე ტრაგიკულობის განცდით, რადგან ილუპება არა მარტო იგი, ვინც ქედს უხრიდა და ეთაყვანებოდა მანქანას, არამედ იგიც, ვინც მანქანის ბატონობიდან გათავისუფლებას, ამ ბატონობის უარყოფას ცდილობდა. იმ საყოველთაო აპოკალიფსური ვითარებისას, რომელიც მოთხრობის დასასრულ გაკრთება, განწირული აღმოჩნდება ყველა: შეგუებულიც და აღტაცებულიც, შეუდრეკელიც და ამბოხებულიც.

ცხადია, რომ ხანგრძლივმა ტექნიკურ-ტექნოლოგიურმა წარმატებებმა, ანუ ეგრეთ წოდებულმა „პროგრესმა“ გააუმჯობესა ადამიანის ყოფითი ცხოვრება, – წარმატებული აღმოჩნდა მცდელობა იმის უზრუნველსაყოფად, რათა ყოველდღიურობა უფრო მეტად შემსუბუქებულიყო სხეულის საჭიროებათა გამო განუწყვეტელი ზრუნვისაგან, მაგრამ, ამავე დროს, ცხადია, რომ ამ წინსვლამ ვერაფერი შესძინა ადამიანის ვერც სულიერ, ვერც ინტელექტუალურ, ვერც ესთეტიკურ, ვერც ემოციურ წინსვლას; არანაირად არ გაზრდილა ადამიანის უნარი, გამოვლენილიყო მეტი სწრაფვა აზრის გასაახლებლად თუ სამყაროს სიღრმისეული არსის ჩასაწვდომად, არც სხვათა გასაგებად და არც სხვათათვის უკეთესი სამსახურის გასაწევად.

პლანეტის მმართველთა მიერ ადამიანებს შორის დამკვიდრებული საყოველთაო შიში დედამიწის ზედაპირის მომაკვდინებელი გარემოს გამო, ასევე, შიში მეორე ადამიანთან შეხვედრისა თუ შეხების გამო და ამ შიშის შედეგად დამყარებული საყოველთაო იზოლაციის მდგომარეობა ედვარდ მორგან ფორსტერმა თავის მოთხრობაში „მანქანა ჩერდება“ აქცია მეტაფორად, რომელიც მეტად შთამბეჭდავი წინასწარმეტყველება აღმოჩნდა, მით უმეტეს, ამჟამინდელი, ოცდამეერთე საუკუნის მესამე ათწლეულის დასაწყისის მცხოვრებთა უჩვეულო და მწარე გამოცდილების გათვალისწინებით.

შენიშვნები:

1. გამოყენებულია მოთხრობის ბოლო გამოცემა: (Forster 2021); ტექსტი ყველგან დამონშებულია ამ გამოცემის მიხედვით, ნარკვევის ავტორისეული თარგმანით; გვერდები მითითებულია ციტარებისთანავე.

2. ფორსტერის ცხოვრებისა და შემოქმედების მიმოხილვა, მნიშვნელოვნად ღირებული ადრეული ხანის ნაშრომთაგან: (Cavaliero 1986); ბოლო დროის უფრო სიღრმისეულ და ფართო გამოკვლევათაგან: (Bradshaw 2007); ქართულად: (ლალანიძე 2001: 230-239).

3. ფორსტერის ადრეული მოთხრობების, საერთოდ, შესამჩნევი პარაბოლური ხასიათის გამო: (Head 2007: 87).

4. თუმცა საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მოთხრობა უჩვეულოა თავისი შინაარსითაც და გამოხატულებითაც ფორსტერის მთელი პროზაული შემოქმედების თვალსაზრისით. მკვლევრის სიტყვებით, „მანქანა ჩერდება“ ნამდვილად მართო დგას ფორსტერის შემოქმედებაში, და ის ყველაზე არაპირადია [impersonal] მის მოთხრობათა შორის“: (Cavaliero 1986: 50).

5. დისტოპიური შინაარსის მრავალრიცხოვანი ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ნაწარმოებების მიმოხილვა: (Booker 1994) (ფორსტერის მოთხრობა „მანქანა გაჩერდა“: p. 149-151); დისტოპიური თემის კვლევითი განხილვა ქართულად: (რატიანი 2005), მონოგრაფია შესულია, ასევე, წიგნში: (რატიანი 2010).

6. ზოგიერთ მკვლევარს უეჭველად მიაჩნია, რომ ზამიატინი ნამდვილად იცნობდა ფორსტერის მოთხრობას: (Booker 1994: 150).

7. “a counterblast to one of the heavens of H. G. Wells” – (Forster 1947: VII – ავტორის წინასიტყვაობა); ფორსტერის გადაძახილის გამო უელსთან, კერძოდ, როგორ ეხმიანება „მანქანა ჩერდება“ უელსის რომანს „დროის მანქანა“: (Beer 2007: 38); როგორ აკრიტიკებს ფორსტერი უელსისეულ ისტორიციზმს თავის ამ მოთხრობაში: (Cavaliero 1986: 52); უელსთან ფორსტერის დისკუსიის შესახებ, აგრეთვე: (Gardner 2002: 26); ქართულად უელსის გამო: (ღალანძიძე 2011: 227-229).

8. საერთოდ, ფორსტერის დამოკიდებულება მოდერნიზმისა და კლასიკური ტრადიციის მიმართ და ეს დამოკიდებულება, ასახული მის რომანებში, ფართოდაა განხილულია წიგნში: (Medalie 2002), თუმცა ამ გამოკვლევაში ნახსენებია კი არაა მოთხრობა „მანქანა ჩერდება“.

9. მწერლის მხრივ ტექნოლოგიურ წარმატებათა მიუღებლობის ლიბერალურ-ჰუმანიტური საფუძვლების გამო: (Elkins 1983: 47-61).

10. გამოთქმულია, ასევე, თვალსაზრისი, რომ მოთხრობაში წარმოსახულია „დედის სამკვიდროდან ძალით გაქცევის ფანტაზია“, რაც თითქოსდა მწერალს თავისი მამაკაცობის დასამტკიცებლად სჭირდებოდა: (Stone 1983: 18). უნდა ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისის მიღება შეუძლებლად ჩანს, რადგან ბიოგრაფიულად მწერლის ცხოვრებიდან არ დასტურდება მისი გაქცევის მცდელობა დედისეული სამყაროდან, და არც თვით მოთხრობა გამოხატავს ამგვარ გრძნობებს, რადგან კუნო კი არ გაუზრბის დედას, ვაშტის, არამედ მასთან ერთიანობას ცდილობს, თუნდაც უშედეგოდ, თუმცა მოთხრობის – და მათი სიცოცხლის – დასასრულ ისინი მაინც ერთად აღმოჩნდებიან. საგანგებოდ, ფორსტერის დამოკიდებულების გამო დედამისთან, ლილისთან, აგრეთვე, მწერლის ეროტიკულ მისწრაფებათა შესახებ: (Moffat 2011), (კერძოდ, ედუარდისეული ეპოქის კულტურისათვის ჩვეული ზოგადი „მიზოგინური“ ნიშნების გამო: p. 48).

11. დისტოპიის მკვლევარი ამგვარად აღწერს ფორსტერისეულ მანქანას: „მანქანას ახლა ისე ეთაყვანებიან, თითქოს ის ღმრთაებრივი იყოს“: (Claeys 2017: 334).

12. მითოსისა და მითოსური პერსონაჟების მნიშვნელობის შესახებ ფორსტერის ადრეულ პროზაში და, კერძოდ, მოთხრობაში „მანქანა ჩერდება“: (Herz 1979: 19).

13. ეს სიმბოლიკა ცხადად ჩანს (განსაკუთრებით, სხვა ენათაგან განსხვავებით) ბიბლიური წიგნების ძველ ქართულ თარგმანებში, სადაც ადამიანის მიმართ მოწოდება გამოხატულია იმით, – წმიდა მოციქულ პავლეს წერილში ეფესელთა მიმართ (6:11), – რომ იგი უნდა დაუპირისპირდეს „მანქანებათა მათ ეშმაკისათა“ (ეს თარგმანი და ამგვარი ლექსიკური კავშირი, ბუნებრივია, არანაირად არ ეცოდინებოდა ფორსტერს!), რაც ბერძნულ ორიგინალში, ასე დასტურდება: “πρὸς τὰς μαιδῆϊας τῶν διαβόλων”; მოთხრობის დაწერისას გავრცელებულ ინგლისურ სტანდარტულ თარგმანში – იაკობისეულ ვერსიაში (The King James Version) – ეს გამოთქმა ამგვარადაა თარგმნილი: “the wiles of the devil”.

14. „თქვენი მამა ეშმაკია, [...] ცრუა იგი და სიცრუის მამაა“ – წმიდა იოანე მოციქულის სახარება, 8:44.

15. თუმცა სადავოდ ჩანს გამოთქმული თვალსაზრისი, რომ „რელიგიას, როგორც ასეთს, მცირე მნიშვნელობა ჰქონდა ფორსტერისათვის“: (Cavaliero 1986: 131), რადგან მის მიერ რელიგიის მიუღებლობა სულაც არ ნიშნავდა, რომ ის მისთვის უმნიშვნელო ან ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო.

16. ფორსტერის ცხოვრებასა და ნაწერებში მოგვიანებით გამკრთალი რელიგიური მუხტის შესახებ: (ლალანიძე 2011: 237-238).

17. შდრ. ავტორის ამგვარივე მოულოდნელი შემოსვლა ტექსტის „ესქატოლოგიური“ დასასრულისას, დისტოპიური სამყაროს არსებობის ამონურვა-დამთავრებისას, ენთონი ბერჯესის რომანში „სანადელი თესლი“. ბერჯესისეული ეს ხერხი განხილულია: (ლალანიძე 2021: 320).

დამონებანი:

Beer J. *The Achievement of E. M. Forster* [1962], Tirill: Humanities-Ebooks, 2007.

Booker K. M. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, 1994.

Bradshaw D. (ed.), *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, New York: Cambridge University Press, 2007.

Cavaliero G. *A Reading of E. M. Forster* [1979], London/Basingstoke: The Macmillan Press, 1986.

Claeys G. *Dystopia: A Natural History: A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 334.

Elkins C. E. M. Forster's 'The Machine Stops': *Liberal-Humanistic Hostility to Technology*, in: Richard D. Erlich, Thomas P. Dunn (eds.), *Clockwork Worlds: Mechanized Environments in SF*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983.

Forster E. M. *The Machine Stops*, New York: [Independently published], 2021.

Forster E. M., *The Collected Tales*, New York: Alfred A. Knopf, 1947.

Gardner P. (ed.), *E. M. Forster: The Critical Heritage* [1973], London/New York: Routledge, 2002.

Ghaghanidze M. “Porst’eris Samts’erlo P’auza”, in: Ghaghanidze M. *Mts’erlis Tskhovreba Droschi da Sitq’vashi: 99 Mtsire da Vrtseli Chanats’eri Utskhoel Mts’eralta Shesakeb*, Tb.: Memkvidreoba, 2011

- (ღალანიძე მ. „ფორსტერის სამწერლო პაუზა“, წგ-ში: მერაბ ღალანიძე, *მწერლის ცხოვრება დროში და სიტყვაში: 99 მცირე და ვრცელი ჩანაწერი უცხოელ მწერალთა შესახებ*, თბ.: მემკვიდრეობა, 2011).
- Ghaghanidze M. “Herbert Uelsis Ukhipato Otsnebebi”, in: Ghaghanidze M. *Mts'erlis Tskhovreba Droshi da Sitq'vashi: 99 Mtsire da Vrtseli Chanatseri Utskhoel Mts'eralt'a Shesakeb*, Tb.: Memk'vidreoba, 2011 (ღალანიძე მ. „ჰერბერტ უელსის უნიფათო ოცნებები“, წგ-ში: მერაბ ღალანიძე, *მწერლის ცხოვრება დროში და სიტყვაში*, თბ.: მემკვიდრეობა, 2011).
- Ghaghanidze M. “Evkarist'iuli Sazrdo Entoni Berjesis „Sats'adeli Teslis“ Dist'op'iur Samq'aroshi”, in: Ghaghanidze M. *Lit'erat'ura, K'ult'ura, Religia*, 2/1, Tb.: Sakartvelos P'arlamntis Erovnuli Bibliotek'a, 2021 (ღალანიძე მ. „ეკვარისტოული საზრდო ენთონი ბერჯესის „სანადელი თესლის“ დისტოპიურ სამყაროში“, წგ-ში: ღალანიძე მ. *ლიტერატურა, კულტურა, რელიგია*, 2/1, თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2021).
- Head D. “Forster and the Short Story”, in: David Bradshaw (ed.), *The Cambridge Companion to E. M. Forster*; New York: Cambridge University Press, 2007.
- Herz J. S. “The Narrator as Hermes: A Study of the Early Short Fiction”, in: G. K. Das, Johe Beer (eds.), E. M. Forster: *A Human Exploration – Centenary Essays*, London/Basingstoke: The Macmillan Press, 1979.
- Medalie D. *E. M. Forster's Modernism*, New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Moffat W. *E. M. Forster: A New Life*, London [a.o]: Bloomsbury, 2011.
- Rat'iani I. *Kronot'op'i Ant'iut'op'iur Romanshi: Eskat'ologiyuri Ant'iut'op'iis Int'erp'ret'atsiisavtvis*, Tb.: TSU-s Gam-ba, 2005 (რატიანი ი. *ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის*, თბ.: თსუ-ს გამ-ბა, 2005).
- Rat'iani I. *T'ekst'i da Kronot'op'i*, Tb.: TSU-s Gam-ba, 2005, 2010 (რატიანი ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*, თბ.: თსუ-ს გამ-ბა, 2010).
- Stone W., “E. M. Forster's Subversive Individualism”, in: Judith Scherer Herz, Robert K. Martin (eds.), E. M. Forster: *Centenary Revaluations*, London/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1983.

Merab Ghaghanidze
(Georgia)

**“The Machine Stops” by Edward Morgan Forster:
A Human in Dystopian Isolation**

Summary

Key Words: dystopia, isolation, technology.

“The Machine Stops” (1909), a dystopian short story by Edward Morgan Forster (1879-1970), gives a picture of the future when the people are not allowed to appear on the surface of the Earth and are forced to spend their lives in the isolated rooms under the ground where they are supplied with food, light and distant connection.

The work, on the one hand, is parabolic: it shows the general state of people in the restrictive environment, as well as a personal desire or ability of some people to escape from it, while on the other hand, it describes the writer’s attempt to predict the future technological and political development of civilization: the story written in the early years of the twentieth century, on the one hand, foretells television, cellular phones, internet, skype, social networks, distance meetings, lectures and conferences, and on the other hand, paints the situation, in which a widely held belief that life on Earth is fatal is followed by the permanent worldwide lockdown imposed by the rulers of the planet to ensure the people’s safety as a practical consequence. The only way to save human lives is stringent isolation, which has not only limited, but also abolished all kinds of personal relationships.

Forster vividly and impressively painted the completely controlled environment authoritatively imposed on the people living not on, but inside the Earth, by the invisible government, named as the Central Committee. The fact is, however, that despite the generally and undoubtedly established view, no one really knows what is happening above, in the open air, in the free space, which the government has declared a biologically hazardous place: those living under the ground are totally convinced that they will undoubtedly die if they leave their underground abode, and only few of them seem to question the validity of this belief, and if they do – and they are few disobedient citizens, the most dreadful punishment for them is the expulsion from their permanent residence, the hexagon shaped living space allotted by the authorities, and to the Earth surface, on land under the sky.

The writer sees and paints the picture of the future when the technological progress allowed the ruling powers to satisfy people’s physical needs and ensure their physical safety, what, in fact, was achieved at the cost of a complete control and subordination of daily lives of the citizens.

Forster, unlike his contemporaries, in contrast to the common views of the modernity, is very skeptical about the development of the technological means and does not see it as a viable means to improve the lives or coexistence of people. The story clearly shows that the scientific and technological progress has not contributed to greater freedom, development or spiritual and intellectual growth of people, but has resulted in obedience, restrictions and loneliness.

The story “The machine stops” describes the monotonous life of lonely people sent to live inside the Earth. Their everyday lives are very similar, and the living conditions are the same for all, but it is natural that where everyone has equal rights and equal responsibilities, outstanding human features differentiating one person from another must be neglected. Consequently, the possibility of any different expression has become pointless. The fact is that it is this distinctive expression vividly showing the essence of a man, his core and his personality, which, under the given rule, is completely abolished by completely ignoring individuals, while the collective, unity and people are valued. Such an attitude is demonstrated by the fact that only a general concept of people is universally recognized and established. Naturally, any state system ignoring an individual’s value or uniqueness, gives a decisive value to the unity of citizens and their inseparable integrity. This leads to the demand that all individuals’ ambition or aspiration must follow from that integrity, or the declared needs of the people. It is not accidental that in the final scene of the story, when the catastrophe – the stopping of the machine – is followed by the end of the collective life of the people, who no longer are able to save their lives and, despite their individual efforts, the outcome is unavoidable: the collective life ends with the collective death.

The picture of the future painted by the writer at the end of his work is imbued with a sense of bitter tragedy, as not only those who bowed and worshiped the machine die, but also those who had sought to free themselves from its domination, to renounce it. In the general apocalyptic state that sparkles instantly at the end of the story, everyone is doomed: both, the accustomed and admired, the unwavering and rebellious.

Those loyal to the machine believe that the machine has liberated them from religion, that they, the worshipers of “progress”, have nothing to do with the superstitions of the past, i.e. the religious beliefs as they consider them. In their view, a man’s religiosity is motivated by fear, or even ignorance of the true nature of events, and once that fear is overcome under the protection of the machine, and the universal knowledge is gained and available (at least visually, as distance lectures), there is no place for religion.

However, at the same time, it should be noted that the distinctively reverential attitude of the “underground” inhabitants towards the machine has clearly been transformed into a kind of religious worship, what ultimately ends with the revitali-

zation of the religion, i.e. the establishment of religious respect to the machine. Virtually, the machine has substituted the god, and the belief in God has been substituted by the belief in the machine.

Forster's negative attitude towards religion and religiosity in general is commonly known. The writer believed that his different works clearly give this view: the necessary condition for a person's freedom is the liberation from religion, which is as much manacles to a man as national, ethnic, social, or sexual restrictions. However, the story "The Machine Stops" clearly describes the peril of trying to get detached from the spiritual world by means of a fictitious, technological and invented god, in particular, it tells that in such a case, when a man ignores and loses the real god, he loses both, the other people and his own human properties.

It is clear that long technical and technological achievements, or so-called "progress", have improved people's material lives in the attempt to relieve people from constant bodily concerns, but at the same time, they clearly have not contributed to the people's spiritual, intellectual, aesthetic or emotional development, and there is no man's ability to exert greater efforts to renovate his ideas or to get a deeper comprehension of the universe, to understand the others, or to do better service to others seen.

In his story "The Machine Stops", Edward Morgan Forster metaphorically described the general fear among the people established by the rulers of the planet following the deadly environment of the Earth's surface, as well as the fear of meeting or touching the others and the resultant universal isolation, which turned out to be a very impressive foretelling, particularly in terms of the unusual and bitter experience of the Earth inhabitants in the early third decade of the twenty-first century.

ირინე მოდებაძე
თამარ ციციშვილი
(საქართველო)

ემპათია – XXI საუკუნის თემატური ინოვაცია მსოფლიო
პანდემიანაში: ეთგარ კერეტის „Stories in Times of Coronavirus“
(„მოთხრობები კორონავირუსის ჟამს“)

კაცობრიობას არა ერთი ეპიდემია თუ პანდემია ახსოვს. ის უკვე დიდი ხანია კულტურული მეხსიერების ნაწილად იქცა, ხოლო გადატანილი განცდებით მიყენებულმა ფსიქოლოგიურმა ტრავმამ ხელოვნებაში, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერასა და მწერლობაში, მრავალფეროვანი ასახვა ჰპოვა. ფრანგი ფილოსოფოსი და კულტუროლოგი რენე ჟირარი (1923-2015) თავის ცნობილ ესსეში „ჭირი მწერლობაში და მითოსებში“ (1974) აღნიშნავს, რომ ეს თემა *“is older than literature – much older, really, since it is present in myth and ritual in the entire world”* / „მწერლობაზე ძველია, – ბევრად ძველია, რადგან ის ასახულია მთელი მსოფლიოს მითებსა და რიტუალებში“ / (Girard 1974: 833).¹ მართალია, რენე ჟირარი საუბრობს ჭირზე, მაგრამ ნათელია, რომ მისი დაკვირვება ნებისმიერი მოაკვდინებელი სენის თემაზე ვრცელდება.

ბერძნული სიტყვა „ეპიდემია“ ავადმყოფობის მნიშვნელობით პირველად ჰიპოკრატემ გამოიყენა (ძვ. წ. IV-III სს.), მაგრამ სასიკვდილო სენის ხსენება ანტიკურ მწერლობაში გაცილებით ადრე გვხვდება: მომაკვდინებელი ჭირი ნახსენებია ჰომეროსის „ილიადაში“ (ძვ. წ. IX–VIII სს.), სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“ (ძვ. წ. V ს.) და სხვა. ანტიკურ მწერლობაში ეპიდემიები ღმერთების რისხვადაა მიჩნეული: თუ ჰომეროსთან ბერძნებს ჭირს ბრისეიდას გატაცებით განრისხებული აპოლონი უგზავნის, სოფოკლესთან მსგავსი ქმედება ოლიმპოს მობინადრეების ერთობლივი გადაწყვეტილების შედეგია: ოიდიპოსის მიერ ჩადენილი მამის მკვლელობის გამო ისინი თებეს ჭირით სჯიან.

უზენაესის მიერ ამა თუ იმ ხალხის დასჯად მოვლენილი სასიკვდილო სენი ბიბლიის უძველეს ნაწილშიცაა ნახსენები. ამ თემამ განვითარება ქრისტიანობაშიც ჰპოვა და ხშირადაა ასახული ხალხურ რწმენაში და აპოკრიფებში. შუასაუკუნეების ევროპაში თვით სიტყვა „ჭირი“ სიკვდილის სინონიმად იქცა და ჩადენილი ცოდვებისათვის უფლის დასჯად აღიქმებოდა. გაძლიერდა მისი ესქატოლოგიური ინტერპრეტირება. „გამოცხადებაში იოანე ღმრთისმეტყველისა“ (6: 7-8) ნათქვამია: „7. და როცა ახ-სნა მეოთხე

1 აქ და შემდგომ ციტატები უცხო ენებიდან თარგმნა – ი.მ.

ბეჭედი, მომესმა ხმა მეოთხე ცხოველისა, რომელმაც თქვა: მოდი და იხილე. 8. და შევხედე, და აჰა, ჩალისფერი ცხენი, ხოლო სახელი მისი მხედრისა – სიკვდილი; და ჯოჯოხეთი მოსდევდა მას; და მიეცა მას ხელმწიფება მეოთხედზე დედამიწისა, რათა მუსრი გაავლოს მახვილითა და შიმშილით, სიკვდილითა და მინიერ მხეცთაგან“ (ბიბლია 1989: 1201). და ხალხს სწამდა, რომ სენს უფლის ნებით აპოკალიფსისის მეოთხე მხედარი ავრცელებს.

სამყაროს აღსასრულის მაუწყებლის – ჩალისფერ (ბერძნ. χλαρძ) ცხენზე ამხედრებული მისტიკური არსების წინაშე ადამიანი თავს უძლურად გრძნობდა და უფალს შეწყალებას ევედრებოდა. სწორედ ამ დროიდან შეიცვალა მეოთხე მხედრის სახელი და ამიერიდან „სიკვდილის“ ნაცვლად მას ხშირად „ჭირს“, ან „სენს“ უწოდებდნენ.



იმდროინდელ მწერლობაში არა ერთგზის გვხვდება ხალხის დაღუპვის რეალისტური აღწერა, მაგალითად, ე.წ. „იუსტინეს ჭირის“ (VI-VIII სს.) ასახვა ბიზანტიელი მწერალ-ისტორიკოსის პროკოპი კესარიელის „იუსტინიანეს ომების ისტორიაში“, ან ბერისა და გენუის ეპისკოპოსის იაკობ ვორაგინელის მიერ შედგენილ კრებულში „ოქროს ლეგენდა“ (XIII ს.), სადაც შესულია ჭირთან დაკავშირებული წმინდანთა ცხოვრების ეპიზოდები და ფოლკლორული თქმულებები.

რენესანსის ეპოქაში სუსტდება ესქატოლოგიური განწყობა – პანდემია უკვე არ აღიქმება, როგორც უფლის სასჯელი (გარდაუვალი სასიკვდილო განაჩენი და მსოფლიოს აღსასრულის მანიშნებელი). იგრძნობა რწმენა იმისა, რომ ადამიანს შეუძლია სიკვდილის თავიდან აცილება. მწერლობაში მატულობს თავდაცვის შესაძლებლობების ხსენება, ხოლო პანდემიებით შეცვლილი რეალობა, არა მხოლოდ მრავალი სიუჟეტის განვითარების ფონად, არამედ თხრობის განუყოფელ ნაწილად იქცევა: ნებაყოფლობით თვითიზოლაციაში არიან ჯოჯონი ბოკაჩოს გმირები („დეკამერონი“, 1352); კარანტინის გამო რომეოსთან აგვიანებს მოსვლას

ბერი, რომელსაც ჯულიეტას ყალბი სიკვდილის ამბავი მოაქვს, რასაც ტრაგედიამდე მიჰყავს *უილიამ შექსპირის* გმირები („რომეო და ჯულიეტა“, 1597); შავი ჭირის ფონზე ვითარდება მოქმედება *ალესანდრო მანძონის* რომანში „დანიშნულება“ (1827) და სხვა მრავალი.

უფრო გვიანდელ ხანაში მატულობს ჭირის გარდა სხვა ეპიდემიების ხსენებაც: ქოლერა, ტუბერკულოზი, ესპანური გრიპი, ტიფი, სიფილისი და ა.შ. ისინი უამრავი კლასიკური ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარების განუყოფელი ნაწილი, ან, სულაც ხილული თუ უხილავი პერსონაჟი ხდება: ტუბერკულოზისგან კვდებიან ბალზაკის „შაგრენის ტყავის“ (1831), ალ. დიუმას „ქალი კამელიებით“ (1848) და რემარკის „სამი მეგობრის“ (1936) გმირები; ტუბერკულოზის სანატორიუმში ვითარდება მოქმედება თ. მანის „ჯადოსნურ მთაში“ (1924) და მოემის ნოველაში „სანატორიუმი“ (1938), ქოლერის გამო მიემგზავრებიან ჩინეთში მოემის „მოხატული ფარდის“ (1925) გმირები, პანდემიის ფონზე ვითარდება მოქმედება მარკესის რომანში „სიყვარული ჟამიანობის დროს“/„სიყვარული შავი ჭირის დროს“ (1985) და სხვა მრავალი; „წითელი სიკვდილი“ თავად სტუმრობს ედგარ ალან პოს გმირებს („წითელი სიკვდილის ნილაბი“, 1842) და ა.შ.

ნათელია, რომ გასული საუკუნეების განმავლობაში მსოფლიო პანდემიანის არქეტიპულ („საბაზისო“) თემად მიჩნეული, პანდემიის, როგორც მსოფლიოს აღსასრულის მანიშნებლის წარდგენამ გარკვეული ტრანსფორმირება განიცადა, მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ ყოველი ახალი პანდემიის წინაშე ისევ და ისევ შიშის ზარს სცემს კოლექტიურ არაცნობიერში დაცული ესქატოლოგიური განწყობა, რაც ხელს უწყობს პანიკური განწყობის გავრცელებას.

როგორც ნესი, ყოველი ახალი ეპიდემია თუ პანდემია საზოგადოებაში დამკვიდრებულ საბაზისო ღირებულებათა ქსელს არყევს, ინვევს სოციალურ და ეკონომიურ ცვლილებებს, რაც მწერლობის მარადიული თემების (სიცოცხლის, სიკვდილის, სიყვარულის, ღირსების, უსამართლობისა და მწუხარების) ახლებურად გადააზრების საფუძვლად იქცევა. საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა ე.წ. „ეპიდემიოლოგიური მწერლობის“ მთელი რიგი ჟანრობრივი ინვარიანტი. მათ შორის ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორცაა *რომანი-რეპორტაჟი*. ამ ტიპის ნარატივი მხატვრულ ნაწარმოებში პირველად *დანიელ დეფომ* გამოიყენა რომანში „შავი ჭირის წელიწადის დღიური“ (1722), ხოლო მე-20 საუკუნეში მას *ალბერ კამიუმ* მიმართა თავის განთქმულ რომანში „შავი ჭირი“ (1947), რის შემდეგაც მე-20 საუკუნის პანდემიანაში თხრობის „დოკუმენტურობა“ ძალზე პოპულარული გახდა. დღესდღეისობით საკმაოდ პოპულარულია ფანტასტიური ჟანრის *რომანი-გაფრთხილება*. აღსანიშნავია, რომ ამ რომანებშიც, სადაც კაცობრიობას სხვადასხვა ტიპის ვირუსი ემუქ-

რება, ხშირად შეინიშნება რომან-რეპორტაჟისათვის დამახასიათებელი ნარატივის სახეობა.

მიუხედავად თემატური მრავალფეროვნებისა, მსოფლიო პანდემიანაში შესაძლებელია რამდენიმე უკვე ტრადიციად ქცეული ძირითადი თემის გამოყოფა. მათ შორის:

ჰედონისტური – სიკვდილის წინ საბოლოო სიამოვნებისკენ სწრაფვა (ედგარ ალან პოს „წითელი სიკვდილის ნილაბი“, 1842; *ჯონ უილსონის* (ფსევდონიმი ქრისტოფერ ნორთი /Christopher North/) დრამატული პოემა „ჭირის ქალაქი“ /„The City of the Plague“/, 1816; ალ. პუშკინის „ნადიმი ჟამიანობის დროს“, 1830 და სხვა).

ტრაგიკული – გლოვა საყვარლის/ახლობლის დაღუპვის გამო და სიყვარულის ტრანსცენდენტური მარადიულობის გაცნობიერება (*პეტრარკას* სონეტები, 1348 – *ლაურა*, სავარაუდოდ, დაიღუპა შავი ჭირისაგან).

კატასტროფის განცდა (*სოციალურის, ეკონომიურის ან იდეოლოგიურის*), ანუ ეპიდემია, როგორც ქაოსის მომტანი ძალა (*ჯოვანი ვილანის/ Giovanni Villani/ „ახალი ქრონიკა“, XIV ს.;* კამიუს „შავი ჭირი“, 1947; *თომას მანის „სიკვდილი ვენეციაში“, 1912; გ.-გ. მარკესის „მარტოობის ასი წელიწადი“, 1967 და სხვა მრავალი*).

გმირული (სიკეთის და ბოროტების დაპირისპირება). ეს თემა ყველაზე შთამბეჭდავად ფანტასტიკურ ლიტერატურაშია დამუშავებული, სადაც ბოროტი (ზოგჯერ კი წინდაუხედავი) მეცნიერების მიერ გამოყვანილი, ან კოსმიური, ან რამე სხვაგვარი მომაკვდინებელი ვირუსი კაცობრიობას განადგურებით ემუქრება, მაგრამ თავდადებული გმირული ბრძოლა ბოროტების დამარცხებით სრულდება.

როგორც წესი, ეპიდემიებსა და პანდემიისადმი მიძღვნილ ტექსტებში რამდენიმე ძირითადი თემატური შრის შერწყმა-შეხამება შეინიშნება, რაც თემატური ინვარიანტულობის მარადიულ წყაროდ იქცა. 21-ე საუკუნეში ამ მდიდარ მხატვრულ პანდემიანას COVID-19 განცდაც დაემატა. თანამედროვე მწერლობაში არა მხოლოდ საუკუნოვანი ტრადიციების მქონე თემების ინტერპრეტირება, არამედ ახალი თემატური ინოვაციებიც შეინიშნება. ერთ-ერთი მათგანი *ემპათიის* (ეზოთერული კავშირის, თანაგრძნობისა და სხვა ადამიანთა ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გათავისების უნარის) განვითარების თემა გახლავთ.

პანდემიით შეცვლილ რეალობაში ემპათიის თემა ხმამაღლა გაჟღერდა *ეტგარ კერეტის* კორონავირუსის დროს დაწერილ მოთხრობებში. 1967 წელს დაბადებული ცნობილი ებრაელი მწერალი და დრამატურგი *ეტგარ კერეტი* თელ-ავივში ცხოვრობს, წერს ებრაულ ენაზე (ივრითზე), მაგრამ მას თვალსაჩინო ადგილი, არა მხოლოდ ისრაელის მწერლობაში, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაშიც უკავია. კრიტიკოსთა დახასიათებით,

ე. კერეტის თხზულებათა ენა უბრალოა, სადა და ყოველდღიური, რაც სხვა ენობრივ სივრცეში მისი ტექსტების გადატანას ხელს უწყობს და მისი ნაწარმოებების თარგმანებს მთელი მსოფლიო კითხულობს.

ე. კერეტი ქართველმა მკითხველმა პირველად 2006 წელს გაიცნო. ახლა ქართულ ენაზე უკვე ნათარგმნია მწერლის ორი ნიგნი – „ნებროთმა გარეკა“ (2007) და „უეცრად კარზე აკაკუნებენ“ (2015) და რამდენიმე მოთხრობა. (ორივე ნიგნი თამარ ბაბუაძემ თარგმნა, ხოლო 2015 წ. ე. კერეტის კიდევ რამდენიმე მოთხრობა თარგმნა დალილა გოგიაძემ). მწერალი თბილისს 2007 წელს „ცხელი შოკოლადის“ მოპატიჟებით ეწვია და საკუთარი ნიგნის პრეზენტაციას დაესწრო.



ეთგარ კერეტი.

ფოტო ნუკა ლამბაშიძე

a geni-us...“, ხოლო ინდური წარმოშობის ბრიტანელი მწერლის, სალმან რუშდისთვის (Salman Rushdie) ამ „ბრწყინვალე მწერლის“ („*A brilliant writer*“) ნაწარმოებებში „მომავალი თაობის ხმა“ ისმის – „voice of the next generation“ (იხ.: Keret, about, 2020 [on-line]). მაგრამ „ეტგარისთვის მთავარი მაინც მკითხველია და არა კრიტიკოსი“, – აღნიშნავს დათო ტურაშვილი (იხ. ტურაშვილი 2011 [on-line]).

მწერლის პირად ვებგვერდზე (<https://www.etgarkeret.com/section/stories>) რუბრიკით „Stories in Times of Coronavirus“ /„მოთხრობები კორონავირუსის ჟამს“/, განთავსებულია ამ თემისადმი მიძღვნილი მოთხრობების თარგმანები, რომლებიც მრავალი ქვეყნის ჟურნალებში გამოქვეყნდა (სამწუხაროდ, ისინი ქართულად ჯერ ნათარგმნი არ არის და იძულებული გავხდით სხვადასხვა ენაზე შესრულებული თარგმანებით ვიხელმძღვანელოთ – *ი.მ.*). სავარაუდოთ, ამ თარგმანთა შორის ყველაზე

ე. კერეტი ნოველებისა და მოკლე მოთხრობის ჟანრის აღიარებული ოსტატია. ავსტრალიელმა კრიტიკოსმა კლაივ ჯეიმსმა (Clive James) ის დაახასიათა, როგორც „მახვილგონიერი“, „თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ცოცხალი ავტორი“ – „one of the most important writers alive – enchantingly witty“. New York Times-ი ე. კერეტს ჩვენი დროის გენიოსად მიიჩნევს – „*Etgar Keret is*

პოპულარულია მოთხრობა „Outside“ /„გარეთ“/, რომელიც 2020 წლის მარტში დაიბეჭდა New York Times Magazine-ის მიერ შედგენილ ანთოლოგიაში „The New York Times Magazine’s Decameron Project“. ამ კრებულში შევიდა სხვადასხვა ეროვნების ავტორთა მიერ ამჟამინდელი პანდემიის დროს დაწერილი 29 საუკეთესო ნაწარმოები. მათ შორის ე. კერეტიც „Outside“-იც (ჩვენც ამ ინგლისურენოვანი თარგმანის ტექსტს ვიყენებთ – **ი.მ.**).

მოთხრობაში ასახულია, თუ რა გავლენას ახდენს თანამედროვე ადამიანის ფსიქიკაზე იძულებითი თვითიზოლაცია – inside /შინ/ ყოფნა. მარტოობა, ‘პიროვნების გაუცხოება’ (სოციუმის სხვა წევრებისაგან დისტანცირება) – თანამედროვე მწერლობის ერთ-ერთი მწვავე პრობლემაა, რომელსაც ე. კერეტი პანდემიის ფონზე უბრუნდება. ჩვეული სოციალური კავშირები შეწყდა და იზოლაციის შემდგომ ძველი ცხოვრების რიტმის დაბრუნების ერთ-ერთ სირთულედ მწერალი სოციუმში ადაპტირების პრობლემას მიიჩნევს: „After 120 days of isolation, it’s not always easy to remember what exactly you used to do for a living“ /„იზოლაციის 120 დღის შემდეგ ყოველთვის იოლი როდია იმის გახსენება, თუ რას საქმიანობდი“/. სოციალურ-ეკონომიური კატასტროფის განცდის ტრადიციულ თემას ე. კერეტი თანამედროვე ცხოვრების ყოველდღიურობის ფონზე ავითარებს. მთავარი გმირის ცნობიერებაში ერთიანდება ორი დამანგრეველი კოლაფსის – პანდემიისა და ომის (პალესტინა-ისრაელის კონფლიქტის) ტრავმული განცდა: კარანტინი და კომენდანტის საათი; პოლიციელები და სამხედროები მშვიდობიან ქუჩებში.

ე. კერეტი დარწმუნებულია, რომ თანამედროვე ადამიანი მარტივად ეჩვევა მარტოობას და გარკვეული დროის შემდეგ მას უჭირს წინანდელი ცხოვრების აქტივობების გახსენება და არც მობილურში შენახული ინფორმაცია ეხმარება მას: „You scroll through your phone for something that might help you get things straight. Previous appointments, missed calls, addresses in your memos“ /„ტელეფონში ინყებთ ისეთი ინფორმაციის ძებნას, რაც რაღაცეების გარკვევაში დაგეხმარებათ. ძველი შეხვედრები, გამოტოვებული ზარები, მეხსიერებაში დამახსოვრებული მისამართები“/. კომენდანტის საათი /კარანტინი/ მოიხსნა, მაგრამ „Three days after the curfew was lifted, it was clear that no one was planning to leave home. For reasons unknown, people preferred to stay inside, alone or with their families <...>. After spending so much time indoors, everyone was used to it by now: not going to work, not going to the mall, not meeting a friend for coffee, not getting an unexpected and unwanted hug on the street“ /„კომენდანტის საათის მოხსნიდან სამი დღის შემდეგ ნათელი გახდა, რომ სახლის დატოვებას არავინ აპირებდა. რატომღაც ადამიანები შინ დარჩენას ამჯობინებდნენ, მარტო, ან ოჯახთან ერთად

<...> სახლში გატარებული ამდენი ხნის შემდეგ ყველა უკვე გადაეჩნია სამსახურში ან სავაჭრო ცენტრში სიარულს, ყავაზე მეგობართან შეხვედრას, ქუჩაში მოულოდნელ და არასასურველ ჩახუტებას“/. მაგრამ როდესაც სამხედროები და პოლიციელები მაინც აიძულებენ მათ გარეთ გასვლას, ისინი სრულიად შეცვლილ რეალობაში ხვდებიან, თითქოს საბოლოოდ გაუჩინარდა თანამედროვე ცივილიზაციის ნიშნები: „*When you ask if you can pay with a credit card, he grins as if you just told him a joke*“ / „როდესაც ეკითხებით, შეიძლება თუ არა საკრედიტო ბარათით გადახდა, ელიმება, თითქოს ეხუმრებით“/. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ მოჩვენებითი სურათია. ადრე თუ გვიან, ძველი ცხოვრების წესი აღდგება „*და მარტოობისას აჩვილებული გული მალე ისევ გაკაჟდება.*“ / „*and the heart that softened while you were alone will harden back up in no time*“/ (მოთხრობის ტექსტი იხ.: Keret, Outside, 2020 [on-line]).

გაზეთ *The Jerusalem Post*-ისათვის მიცემულ ინტერვიუში ე. კერეტმა განაცხადა, რომ მისი მოთხრობა ცხოვრებისეული „ინერციის წინააღმდეგაა“ მიმართული. მწერლის აზრით, COVID ააშკარავებს, რომ ჩვეულებრივ პერიოდებში ჩვენი „საქმიანობის 90% ინერციით კეთდება“, და როდესაც „სამყარო ჩერდება“, ის აიძულებს ადამიანს დაფიქრდეს იმაზე „თუ რა უნდა აკეთოს ეხლა, რას გრძნობს და რა სურს“: „*In normal periods, I think that 90% of what we do is out of the force of inertia, but something about COVID flushes that out. There is something about the world being put to a stop that makes you ask yourself: ‘OK, what am I going to do now? What am I feeling now? What do I want now?’*“ (The Jerusalem... 2020 [on-line]).

თვითიზოლაციაში ყოფნისას დაწერილ ამ მოთხრობაში აშკარად იგრძნობა ე. კერეტის წერის სტილისთვის დამახასიათებელი სარკასტული იუმორი, რომლის გამო მას ხშირად „დამცინავი მოკლე მოთხრობის“ („*sardonic short stories*“) ავტორს უწოდებენ და „შავი იუმორის“ განთქმულ ოსტატს – კურტ ვონეგუტს ადარებენ. მაგრამ შედარებით უფრო გვიან დაწერილ მოთხრობებში უკვე განსხვავებული ინტონაციებიც ჟღერს. მაგალითად, მოთხრობაში „*Eating Olives at the End of the World*“ / „ზეთისხილს მივირთმევ სამყაროს აღსასრულისას“/,¹ რომლის სათაური, მართალია, სხვადასხვა ენაზე შესრულებულ თარგმანებში განსხვავდება („*Der Preis der Oliven*“ / „ზეთისხილის ფასი“/ – გერმანულად; „*Маслины, или блиус за края на света*“ / „ზეთისხილი, ან „ბლუზი სამყაროს აღსასრულისას“/ – ბულგარულად; „*Mga oliba sa katapusan ng mundo*“ / „ზეთისხილი სამყაროს აღსასრულისას“ / – ფილიპინურად; „*Le monde est sur le point de*

1 მოთხრობა ინგლისურ ენაზე გამოქვეყნდა ჟურნ. *The New York Review*-ში 2020 წლის 12 აპრილს (The New York Review, 2020 [on-line]) , ხოლო რუსულად – 2020 წლის 10 მაისს ჟურნ. «Сноб»-ში. მოთხრობის ტექსტი იხ.: (Keret, Olives, 2020 [on-line]) – *ი.ბ.*

disparaître et je mange des olives“ /„სამყარო ილუპება და მე ვჭამ ზეთის-ხილს“/ – ფრანგულად; „Оливки“ /„ზეთისხილი“/ – რუსულად და სხვა. – **ი.მ.**), მაგრამ თითქმის ყველგან ჟღერს სიტყვები „ზეთისხილი“ და „სამყაროს აღსასრული“. ჩვენი აზრით, ისინი ამ ტექსტის საკვანძო სიტყვებია. ნაწარმოების სათაური მისი შინაარსის ძირითადი კონცეპტია (იხ.: Веселова ... 2011: 199-230) ეს სიტყვა-ცნებები მსოფლიო პანდემიანის ორ ძირითად თემაზე მიგვითითებს: *არქეტიპულ* „მსოფლიოს აღსასრულის“ მოლოდინზე და *ჰედონისტურ* სწრაფვაზე. ამ ძირითად თემებს *ეკონომიური კატასტროფის* განცდაც ემატება.

მოთხრობის შინაარსი ძალზე მარტივია: ნარატორი პიცისთვის საჭირო პროდუქტების შესაძენად შედის მაღაზიაში, მაგრამ მას მხოლოდ ცარიელი თაროები ხვდება – პანდემიით დაშინებულმა ხალხმა მთლიანად დაცალა მაღაზია, სადაც პიკულებისა და ჰიგიენური საფენების გარდა არაფერი დარჩა: *“They bought everything, <...> all that’s left is menstrual pads and pickles”* /„ყველაფერი იყიდეს, <...> ჰიგიენური საფენების და პიკულების გარდა“/. ამ დაცლილ თაროებზე საბედნიეროდ მოიძებნა პიკულებში გარეული ტკბილწინაკიანი ზეთისხილის ერთადერთი ქილა, სწორედ ისეთი, როგორც მოთხრობის მთავარ პერსონაჟს ჰყვარებია: *„The only thing on the pickle shelf was a single jar of pimento-stuffed olives, my favorite kind“* / „თაროზე მხოლოდ ჩემი საყვარელი – ტკბილწინაკიანი ზეთისხილი იდო“/. გახარებული მოთხრობელი სალაროსკენ გაემართება, თუმცა, როდესაც მოლარისათვის ფულის გადახდას სცილობს, ქალი ფულის აღებაზე უარს ეუბნება: *“Money?” – she said with a snort, “the world is about to end and you’re offering me money? What exactly am I supposed to do with it?”* გამოვიყენო? / „ფული? – გაიცინა, ქვეყანა ინგრევა, შენ კი ფულს მთავაზობ? შენი აზრით, რაში უნდა გამოვიყენო?“/ და ფულის სანაცვლოდ ითხოვს ჩახუტებას: *“A hug,” the tearful cashier interrupted me and spread her arms out, “it’ll cost you a hug.”* /„ჩამეხუტეთ“, – შემანყვეტინა ატირებულმა მოლარემ და ხელები გაშალა, – თქვენ ჩახუტება გმართებთ“.

სიტუაციიდან გამომდინარე, მისი საქციელი სავსებით ლოგიკურია – სანამ მოთხრობის გმირი დაცლილ მაღაზიაში პროდუქტებს ეძებდა, მოლარე ქალს ტელეფონით შეატყობინეს შვილიშვილის სიკვდილის ამბავი და ახლა, ღირებულებათა გაუფასურების ჟამს, სასონარკვეთილ ქალს ფულზე მეტად თანადგომა სჭირდება. ის შვილიშვილს დასტირის: *“He’s like a warm loaf of bread,” she said, “my sweet little grandson. I’ll never see him again, I’ll never smell him, I’ll never get to hug my baby again.”* /„თბილი პურივით გემრიელი <...> ჩემი ტკბილი, პატარა შვილიშვილი. ველარასდროს ვნახავ, აღარასდროს შევიგრძნობ მის სუნს, ველარასდროს ჩავეხუტები“/.

და სწორედ ამ მომენტიდან ე. კერეტის ტექსტში ჩნდება ახალი თემა – ემპათიის (ეზოთერული კავშირის, თანაგრძნობისა და სხვა ადამიანთა ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გათავისების უნარის) თემა.

მოთხრობის ფინალში სამყაროს აღსასრულის მოლოდინში მთავარი გმირი თავის აივანზე გაჭირვებით გამოტანილ ტელევიზორთან ჩამოჯდება და ყველს და ზეთისხილს მიირთმევს. იგი დარწმუნებულია, რომ „*but if this is it, then there's no better way to end it than with a starry sky and a lousy Argentinian soap*“ /„და თუ ეს აღსასრულია, მის მოლოდინში არაფერი შეედრება ვარსკლავიან ცას და სულელურ არგენტინულ სერიალს“/. წრე შეიკრა: ფინალში სრულიად ნათელი ხდება მოთხრობის სათაურში მოცემული მარკერების მნიშვნელობა – მსოფლიოს აღსასრულის მოლოდინს თან ჰედონისტური განწყობა ახლავს (საყვარელი ზეთისხილის გემოთი, ვარსკვლავებიანი ცის სილამაზით და ტელევიზორის ყურებით ტკობა). ე. კერეტის მოთხრობებში ყველა დეტალი მნიშვნელოვანი და მრავლისმთქმელია: მისი გმირი სერიალს უყურებს, რომელსაც „სულელურს“ უწოდებს. 436 ეპიზოდია, თანაც ესპანურ ენაზე, რომელიც მას არ ესმის, მაგრამ სხვა არხზე გადართვას არც ცდილობს.

ნათელია, რომ ამ ეპიზოდში ჰედონისტური განწყობის თემას ე. კერეტისათვის დამახასიათებელი „ცხოვრებისეული ინერციის“ თემაც ემატება. ციფრულ ტექნოლოგიებზე დამოკიდებული თანამედროვე ინფორმაციული საზოგადოების (ჟ.-ფ. ლიოტარის ტერმინს თუ გამოვიყენებთ – იხ. *Лиотар 1998 [on-line]*) ნევრისათვის ინფორმაცია – მისი ცხოვრების განუყოფილი ნაწილია, მაგრამ პანდემიით შეცვლილ რეალობაში მნიშვნელობას კარგავს, არა მხოლოდ საკრედიტო ბარათი და მობილურში შენახული ინფორმაცია, არამედ ტელეპროგრამებით ტკობაც. ინფორმაციაზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ემოცია. ტრაგიკული თემის ჰანგები სრულიად ახლებურად ჟღერს – მოთხრობის გმირი ისევ მაღაზიის მოლარეს იხსენებს: „*I close my eyes and think back to the cashier at the grocery store. When we hugged I tried to be small, to be warmer than I really am. I tried to smell like I'd only just been born*“ /„თვალეებს ვხუჭავ და სასურსათო მაღაზიის მოლარეს ვიხსენებ. როდესაც ვეხუტებოდი, ვცდილობდი, იმაზე უფრო პატარა და თბილი ვყოფილიყავი, ვიდრე სინამდვილეში ვარ. ვცდილობდი, ისეთი სუნი მქონოდა, როგორც მხოლოდ ახალშობილებს აქვთ“/. ნათელია, რომ საუბარი არა მხოლოდ თანაგრძნობაზეა, არამედ ემპათიაზე – უცხო ადამიანის განცდის გათავისებაზე.

ემოციური ველისა და ემპათიის მნიშვნელობის თემას ვხვდებით ე. კერეტის მოთხრობაში „ჩემი ცოლი კლდედავით მაგარია“,¹ სადაც ახლებურადაა გადააზრებული სიცოცხლე-სიკვდილის ღირებულება. კორონავირუსის პანდემიით დაშინებული მოთხრობის გმირი საკუთარი სიკვდილის წარმოდგენას ცდილობს. ასთმით დაავადებულ კაცს სიკვდილის მოლოდინი ადრეც არ ასვენებდა, მას ხშირად ესიზმრებოდა სხვადასხვა სახის ტრაგიკული შემთხვევები, მაგრამ კომმარები ყოველთვის ბედნიერი გადარჩენით სრულდებოდა. ახლა ყველაფერი სხვაგვარადაა – „გაჩნდა კორონავირუსი და ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა“ /*“появился коронавирус и все расставил по местам“*/. ახლა ის უკვე ვერ ხედავს გადარჩენის შანსს და სიზმრებში ისევ და ისევ ხალხით გადატენილ საავადმყოფოს მიმღებში კვდება, მაგრამ ყველაზე ძლიერი განცდა თურმე არა სიცოცხლესთან დამშვიდობება, არამედ მისი გარდაცვალების გამო ოჯახის მწუხარება ყოფილა. „სიკვდილი უნდა ჰგავდეს ცხოვრების სერიალის ბოლო ეპიზოდს, მაგრამ შენ კვდება და ახალი სეზონი აღარასოდეს დადგება. ვის სურს სეზონის დასრულება ხალხმრავალ და ხმაურიან მიმღებში ატირებული ოჯახის კადრით?“ /*„Смерть должна быть как финальный эпизод в сезоне жизненного сериала, только вот ты мертв и новый сезон никогда не наступит. А кто хочет заканчивать сезон кадром с плачущей семьей в забитом и галдящем приемном покое?“*/. ის კორონავირუსის-გან სიკვდილს ტერორისტების ხელით მკვლელობას ამსგავსებს და სიზმარში ატირებული ცოლის დაწყნარებას ცდილობს, მაგრამ ამაოდ. გაღვიძებული უხსნის მას თავის მწუხარების მიზეზს და მხოლოდ მაშინ წყნარდება, როდესაც ქალი პირდება, რომ მის გარდაუვალ სიკვდილს წყნარად მიიღებს. „წასვლა გაცილებით ადვილია, როდესაც ძლიერ ქალს ტოვებ“ /*“Гораздо легче уходить, когда ты оставляешь позади женщину-скалу“*/.

რენე ჟირარი აღნიშნავდა, რომ ეპიდემიისას სიკვდილის წინაშე ყველა (მეფე იქნება თუ გლეხი, კეთილშობილი თუ მდაბიო) თანაბარია, და ამ თემას მიძღვნილი მწერლობის ძირითადი ნაწილი – რეფლექსიაა სოციალური საზღვრების მოშლაზე (იხ.: Girard 1974), მაგრამ 21-ე საუკუნეში საერთაშორისო საზღვრების დაკეტვა, ცხოვრების ჩვეული რიტმისა და კომუნიკაციის დარღვევა ადამიანის ფსიქიკას გაცილებით უფრო ძლიერ ფსიქოლოგიურ ტრავმას აყენებს, ვიდრე წინა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი სოციალური იერარქიის მოშლა. პანდემიის სახით მოვლენილი საშიშროების წინაშე მატულობს ემოციის

¹ ტექსტის ანალიზისას ჩვენ გამოვიყენეთ თარგმანები ხორვატულ – „Moja žena, čvrsta kao stena“ (Keret 2020 [on-line]) და რუსულ – «Женщина-скала» /*„კლდექალი“* / (Keret 2020 [on-line]) ენებზე – *ა.ბ.*

მნიშვნელობა, სხვა ადამიანების მიმართ თანაგრძნობის განცდა. იშლება „პიროვნების გაუცხოების“ საზღვრები, ხოლო გულრწფელი ადამიანობა ცივილიზაციის მონაპოვრებზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ხდება. „სხვათა“ ემოციების გაზიარება აერთიანებს კაცობრიობას და სანამ ჩვენ თანაგრძნობის უნარი გვაკავშირებს სამყაროს აღსასრული არ დადგება. ჩვენი აზრით, ეტგარ კერეტი თავის მოთხრობებში სწორედ ამის თქმას ცდილობს.

დამონშებანი:

- Biblia*. Sakartvelos Sap'at'riarkos Gamotsema (ბიბლია. საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, 1989).
- Girard, Rene. The Plague in Literature and Myth. *Texas Studies in Literature and Language*, 1974, Vol. 15, No. 5, pp. 833-850 Published by: University of Texas Press. [on-line]: https://moodle2.units.it/pluginfile.php/334431/mod_resource/content/1/Girard%20-%20The%20Plague%20in%20Literature%20and%20Myth.pdf
- Keret, about, 2020 [on-line]: <https://www.etgarkeret.com/about.html>
- Keret, Etgar. *Outside*, 2020 [on-line]: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/07/magazine/etgar-keret-short-story.html>
- Keret, Etgar. *Schenstschina-skala*. Sch. “Snob”, 2020, 10 maja (Этгар Керет. Женщина-скала. Ж. «Сноб», 2020, 10 мая) [on-line]: <https://snob.ru/entry/192560/>
- Keret, Etgar. *Eating Olives at the End of the World*. [on-line]: <http://zinga.photos/2020/04/eating-olives-at-the-end-of-the-world/>
- Keret, Etgar. *Moja žena, čvrsta kao stena*. Nedelja, May 2020. [on-line]: <https://www.danas.rs/nedelja/moja-zena-cvrsta-kao-stena/>
- Liotard, Jean-Fransua. *Sostoyanie Postmoderna*. Moskva, Spb.: Aleteja, 1998 (Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва, Спб.: Алетейя, 1998). [on-line]: <https://gtmarket.ru/library/basis/3097>
- The Jerusalem Post*, [on-line]: <https://www.jpost.com/israel-news/culture/author-etgar-keret-finds-inspiration-in-coronavirus-645606>
- The New York Review*, April 12, 2020. [on-line]: <https://www.nybooks.com/daily/2020/04/12/eating-olives-at-the-end-of-the-world/>
- T'urashvili, Dato. *Pot'omothkroba – Chemi Megobari Et'gar K'eret'i* (ტურაშვილი, დათო. ფოტომოთხრობა – ჩემი მეგობარი ეტგარ კერეტი). [on-line]: https://virtfriend.at.ua/news/pot'omothkroba_chemi_megobari_et'gar_k'eret'i/2011-10-28-31
- Veselova N.Yu., Ovcharenko O.A. Zaglavie. *Teoria Literatury*, t. II. Proizvedenie. Moskva, IMLI RAN, 2011 (Веселова Н.Ю., Овчаренко О. А. Заглавие. Теория литературы, т. II. Произведение. М.: ИМЛИ РАН, 2011).

Irine Modebadze
Tamar Tsitsishvili
(Georgia)

**Empathy as the Twenty-First Century Thematic Innovation
in World Pandemic Literature
(Etgar Keret's „Stories in Times of Coronavirus“)**

Summary

Key words: pandemic, COVID-19, Etgar Keret, Hebrew literature, empathy, thematic innovation.

The centuries-old history of mankind has been marked by more than one epidemic or pandemic. It has long been a part of cultural memory. The psychological trauma caused by the transferred feelings has found a variety of reflections in art, primarily in painting and writing. In the paper, from a synchronic and diachronic perspective, we review the traditional themes of the art of overcoming the deadly illness and its artistic peculiarities in the context of world literature.

Despite the thematic diversity, several traditional themes can be distinguished in the World Pandemic:

Hedonistic – the pursuit of ultimate pleasure before death;

Tragic – mourning the death of a loved one and realizing the transcendental eternity of love;

The feeling of catastrophe (social, economic, or ideological) – or an epidemic as the power of chaos;

Heroic (confrontation of good and evil). This theme is most impressively addressed in fantasy literature, where various deadly viruses threaten to destroy humanity, but a dedicated heroic battle ends with the defeat of evil.

As a rule, in the texts dedicated to epidemics and pandemics, a combination of several main thematic layers is observed. In the twenty-first century, COVID-19 feeling has been added to these rich artistic reflections. Modern literature devoted to the new pandemic not only interprets themes with centuries-old traditions but also observes new thematic innovations. One of them is the development of empathy - compassion and the ability to understand the psychological state of others. One of the first authors writing about the awakening and intensifying the ability to empathize in altered reality was Etgar Keret, whose stories were written during times of COVID-19.

E. Keret is a recognized master of the genre of novels and short stories. Australian critic Clive James described him as „*one of the most important writers*

alive – enchantingly witty“. New York Times considers Keret a genius of our time- „*Etgar Keret is a genius...*“.

In the paper, we discuss the Israeli writer’s stories “Outside“, “Eating Olives at the End of the World” and “Rock Solid Wife”. We tried to study the peculiarities of transforming the existing artistic traditions or innovations in their artistic system.

The story “Outside” was published in March 2020 in the anthology compiled by the New York Times Magazine “The New York Times Magazine’s Decameron Project”. The story shows how forced self-isolation – being inside – affects the psyche of a modern person. Loneliness, “personal alienation” (distance from other members of society) is one of the acute problems of modern writing, which E. Keret returns amid the pandemic.

The usual social connections were interrupted, and the writer considers the problem of adapting to society to be one of the difficulties of returning to the old rhythm of life after isolation: „*After 120 days of isolation, it’s not always easy to remember what exactly you used to do for a living*“. E. Keret develops the traditional theme of the feeling of socio-economic catastrophe against the background of everyday life. In the consciousness of the main character, the traumatic feeling of two devastating collapses - pandemic and war (Palestine-Israeli conflict) is united: quarantine and curfew; Police and military in peaceful streets.

E. Keret is sure that modern man easily gets used to loneliness and after some time it is difficult for him to remember the activities of his previous life. Of course, sooner or later, the old way of life will be restored „*and the heart that softened while you were alone will harden back up in no time*“.

In an interview given to The Jerusalem Post, E. Keret said that his story is directed “against the inertia” of life.

In the story “Eating Olives at the End of the World”, in our opinion, “olives” and “the end of the world” are the keywords of this text and point to two main themes of the world pandemic: the archetypal “end of the world” expectation and the hedonistic pursuit. Adding to these basic themes is the sense of economic disaster.

In the finale of the story, waiting for the end of the world, the main character sits down on his balcony in front of the television set brought outside with great difficulty and eats cheese and olives. He is sure that „*but if this is it, then there’s no better way to end it than with a starry sky and a lousy Argentinian soap*“. The circle closed: in the finale, the meaning of the markers given in the title of the story becomes completely clear - waiting for the end of the world is accompanied by a hedonistic mood, to which the theme of “life inertia” characteristic of Keret is added, but in the reality changed by the pandemic, the most important thing is empathy - understanding the feelings of a stranger.

The importance of the emotional field and empathy is discussed in Keret's story "Rock Solid Wife", where the value of life and death is rethought.

Closing international borders, and disrupting the normal rhythm and communication of life has a strong impact on the human psyche. On the one hand, it creates a depressive background and evokes an eschatological mood. On the other hand, in the modern information society (J.-F. Lyotard) the importance of information and virtual communication is increasing. In the virtual world, linguistic and ethnic boundaries are blurred, and the importance of emotional compassion increases, which contributes to the development of empathy. Facing dangers in the form of the pandemic, the importance of emotional understanding of dangers in the form of a pandemic, is growing. A sense of compassion for strangers unites humanity.

The end of the world will not come until we have the ability to empathize. In our opinion, this is what Etgar Keret is trying to emphasize in his stories.

Marcello Potocco
(Slovenia)

The Covid Pandemic and the Slovenian Poetry

Introduction

come on, prendi le borse, now that you already understand some of the new language,
in intervals of love and exhaustion, and love again, we are counting the dead, mommy, is it true that grandmas and grandpas aren't this old yet?,
now that you're looking into the space on the other side, protezione civile:
4.401 nuovi casi,
589 guariti, you understand the impossibility of the land of the past / ... /
how strange the virtual world is, mom and dad are looking into the screen at their students,
and then you are looking into the screen too, and this strange excitement, when I return from the shop
loaded with seven full shopping bags, take off the gloves and mascherina,
and you ask: daddy, did Italian police stop you today?,
over there is the Socerb castle, over there the world of the past, up here there is a balcony, home
and the world strangely suspended, I don't know if grandparents aren't old and if the shutters will last this bora / ... /
I don't know because I don't understand much of the new, that you are asymptomatic, what
is a symptom, in this world, and what an a-symptom?, at night there are still lights outside, above the masks there are still eyes, when the bodies are pulling away,
the dark night is the dark night – and the words: Darwinism, hedonism, freedom,
still words, even if you put them on a forum, on twitter, on instagram.

To my knowledge, my poem chosen as an introduction to this contribution was the first »Covid« poem published in any Slovenian literary media. It was issued on August 14, 2020, half a year after the beginning of the crisis in Italy in the literary e-zine LUD Literatura (Potocco 2021). The poem assumes the point-of-view of an Italian resident describing the lockdown, but not opposing it. Instead, the main idea

is hidden in the last four verses: the poem questions the possibility of humanism; by putting Darwinism, hedonism and freedom in the context of social media, it questions the validity of the ideological base of these beliefs when shared over these media, and this doubt is implicitly extended to the whole debate over Covid during the first few months of the pandemic. Putting aside that it was first published in an e-zine, I have to point out that it is due to this main idea that the lyrical narrator in the poem does not assume what I shall later describe as »the Slovenian perspective«. Thus the poem can be hardly seen as a representative of the mainstream Slovenian poetry. But it can be taken as a reference – actually as a contrast – to the mainstream Slovenian Covid poetry.

At around the same time – as a member of a jury – I came across a manuscript of the poetry collection by Iztok Osojnik *Attempt at a Coup D'état Under the Disguise of the Epidemic (Third Attempt)*. Osojnik's book, although published as late as in mid-October 2020, seems to be the first poetic statement on the subject of the pandemic assuming the Slovenian perspective. The literary market in Slovenia – especially in the segment of e-journals – was not drastically affected by the pandemic, which means that the magazines were published rather regularly.¹ So one might be in the temptation to reflect on the question of what might have been the reason for such a late and – up to this date – a rather meager response. As for the latter, at least, it has to be pointed out that the Spanish flu, as well, did not produce a vast number of literary texts representing it, presumably because the flu could not lend itself to the literary description of a heroic death (e.g. Scerri & Grech 2020: 200-201). Yet, the very difference in the perspectives of my poem and Osojnik's poems might give us a clue to what was also happening in a significant part of the Slovenian literary field during the pandemic.

Freedom, individualism ... and politics

While my poem might be the first poem on the subject, it was by no means the first text on the subject of Covid to be published. In the very same e-zine, LUD Literatura, starting with March 25th 2020, two consecutive texts by Urška Zabukovec were issued, intertwining the pandemic with political critique, especially on behalf of the Spanish government, as Zabukovec currently lives in Spain. In the first text, *Španska kuga (Spanish Plague)*, she seems to be most radical in expressing her doubts on the media representation of Covid. She assumes the sceptical position often used

¹ It has to be added that due to constant diminishing of the funds the journals were downsizing the costs resulting in a lesser issues of the journals per year. It is also due to this fact that during Covid there weren't any serious delays perceived. At the level of financing though, the Covid and the measures of the new government undoubtedly worsened the situation.

on the Slovenian social networks, writing out that »nobody here knows anyone who got infected by Covid« (Zabukovec 2020a), and she concludes the article with a forced true/false dichotomy expressed as: maybe the danger exists but maybe »the virus isn't that dangerous and the government knows it« (ibid).

In my opinion, Zabukovec's texts failed to represent the complexity of the Covid situation, because she assumes the position of overt skepticism. In the second text, *Plevel, kače in pepel* (Weed, Snakes and Ashes), e.g., she degrades the virus and the issue of face-masks to a set of phobias, asking rhetorically: »to what extent do we have to adapt to the phobias of others?« (Zabukovec 2020b). It should be stressed that both of her articles are primarily discussed here as an example of the critique of the presumed attempt by governments to abolish democracy and the standards of democratic Europe. Precisely due to this feature the texts should also, if not predominantly, be read within the context of the Slovenian political situation, as the latter offered a rich basis for the appearance of the critical discourse aimed against the perceived totalitarianism of the forces in power. For this reason it is necessary to take a closer look at the political developments in Slovenia during the years 2020 and 2021.

In mid-February 2020, the Slovenian left-wing government resigned and was unexpectedly superseded by the right-wing government under the leadership of the current prime minister Janez Janša. Undoubtedly, Janša is a controversial figure. In 1988, he was a journalist for the weekly *Mladina*, »and was arrested in 1988 and court-martialled on suspicion of leaking military secrets. The protests that accompanied the trial of Janša and three other co-defendants are seen« as one of the symbolic milestones in Slovenia's path to independence (Of STA 2020). Later, in the role of the minister of defense, he was in charge of organising resistance against the Yugoslavian army. Nevertheless, his orientation during the next 30 years led him to the extreme Right, since 2015 with strong elements of nationalist populism. Janša has led the Slovenian government already twice, in 2012 he had to resign due to a corruption scandal (cf. Of STA 2020).

Due to Janša's personal history, as well as the history of his party, the formation of his government was instantly met with strong opposition in the political sphere as well as in civil movements. In the European Union, concerns were raised, too; in the European Parliament, *Politics, Policy and People Magazine*, Andreas Rogal wrote: »Janša's social media strategy, his fondness of conspiracy theories, his right-wing populism and his constant drive to polarise Slovenian society have, in fact, earned him / ... / the nickname of "Mini-Trump"« (Rogal 2021). The government's *modus operandi* intensified and enlarged the opposition in civil movements, to the extent that already at the end of March 2020 the first protests against the government were organised (see e.g. Of BBC). To summarise the points that resonate in the activities of the protesters:

1. The government under the leadership of Janez Janša changed the orientation of the Slovenian foreign policy from being positioned in the French-German political line in the EU to supporting the so-called Vishegrad group. Slovenia as the only member country also started to openly support the politics of the Hungarian and Polish governments.

2. The Slovenian government was and still is actively exerting pressure on the press (Of Council of Europe 2021) by forcefully or indirectly changing the managing editors of the National Radio and Television broadcaster (e.g. Eržen 2021, Of Public Media 2021, Of Today In 24 2021); furthermore, violating the legislation, it withdrew the financing of the National Press Agency (e.g. Of Deutsche Welle 2021) claiming that the Agency was politically »imbalanced«. In the cultural sphere, some of the artists were put under pressure, e.g. the rapper Zlatko, the painter Arjan Pregl, and the poets Boris A. Novak and Dejan Koban, the latter was also harassed by the police during one of the protests (Zupan 2021).¹

3. Soon after the formation of the government, the Minister of Economy Zdravko Počivalšek, along with Janša, got involved in a major corruption scandal which is still investigated by the police. The government's response to the scandal was: 1. the whistleblower providing the alleged proofs for the scandal lost his job (Vladislavljevič 2021), 2. the government replaced the police commissioner Tatjana Bobnar (Of RS Ministry 2021) and the director of the National Investigative Office for organised crime (Of RTV Slovenija 2021).

The above description might seem tendentious, in the sense that it omits any possible positive side of the government led by Janša. Yet it is confirmed by the foreign media, e.g. the German newspaper Deutsche Welle (in the article quoted above), and also in a meticulous analysis by the Croatian newspaper Nacional (Of Nacional 2021); it is certainly confirmed by the fact that the Democracy, Rule of Law and Fundamental Rights Monitoring Group of the European Parliament has expressed serious concern over the state of law and democracy in Slovenia, opening a detailed monitoring process which ended in a major scandal with Janša attacking both the Monitoring Group and the Dutch president Mark Rutte: »A meeting of the delegation with the prime minister was first refused, then scheduled, and then cancelled again. /Instead/ Janša tweeted on Thursday afternoon: “How many times have you visited the German chancellor, the Dutch PM or the French president? By the way, it’s Netherlands where the last journalist was killed in the #EU. / ... / Shortly afterwards, Janša managed to compound the effect by tweeting a bizarre picture of 13 portraits of MEPs / ... / with a picture of billionaire philanthropist and democracy activist George Soros, labelling them “Soros’ puppets in the EP« (Rogal 2021). The overview of the political situation

¹ I should point out that the photos accompanying the article show how the police harasses Koban.

in Slovenia may also give a better understanding of why the spread of protests against the government was inevitable, as well as why artists and agents in the cultural field became one of the driving forces of civil protests.

Freedom, politics ... and poetry

In the article of the Croatian magazine *Nacional*, the opposition between the political discourse of the government and the prevailing anti-discourse of the Slovenian poetry is aptly described: »Boris A. Novak, one of Slovenia's greatest poets, who was denounced publicly alongside three other Slovenian intellectuals as a patient infected with the „covid-marx/lenin“ virus by the government's Crisis Headquarters, has written a public letter to warn about what is actually happening in Slovenia: “The new government is exploiting the pandemic as a smokescreen while it imposes a political dictatorship”.« (Of *Nacional* 2021). As we shall see, this was also the main idea of the majority of Slovenian poetry on the subject of Covid – however scarce the output might be. It is understandable that for poets in the mainland Slovenia, the features seen in my opening poem – the acceptance of the Covid measures, the mere description of the shocking reality or mere lamentation over the dead – would be perceived as a taciturn acceptance of the perceived autocratic and corruptive methods of the government. It is here that the perspective of my poem drastically differs from the perspective of the »mainland« Slovenian poets. Thus the »Slovenian perspective« in the poetry had to search for another formula to express the Covid crisis.

The first possible formula was given by the aforementioned poetry collection by Iztok Osojnik. The title of his book is telltale. Nevertheless, the book is far less concerned with the Covid crisis as the title would suggest. It is rather in line with Osojnik's previous poetry, and therefore it can be described as a critique of the sources of power and the discourses prevailing in society. To paraphrase a review of the book, Osojnik describes the »time governed by capital and technocracy« (Hancock 2021). In Osojnik's view, »fascism which perhaps already governs us« is not triggered by the Covid crisis, it is an inherent state of the »world where wealth and calculus have become a value per se« (ibid.). In his previous poetry collections, such as *Globalni sistem za pozicioniranje* (Global Positioning System), Osojnik is exposing the globalist and neoliberal discourses and the enmeshment of an individual in the net they are creating. Yet, the anti-humanist, all-tracing and digitalising forces, while all-pervasive, also tend to be perceived as invisible. But in the case of Janša's government and its role in the Corona-crisis, Osojnik's charges have become precise, even if rather rare, given the title of the book.

In the most explicit poem, the government is described as being led by »a former dealer with arms« and »self-interested hard-core communist« (Osojnik 2020:

68); the members of the government »squander our money under the disguise of healthcare« and Osojnik ironically calls to them: »oh, let's hide behind masks, / let's put the blame for our suspicious deals on / ... the Chinese and the experts on epidemic (Osojnik 2020: 69).«

In line with Osojnik, in her later poem »Falling«, a young poet Zala Vidic resonates:

except that this time the government isn't prone to falling
because the capitalists on the throne smell money /... /
and even if critique falls on them, and accusations and reprimanding,
well they fall on empty ears,
for masks do not fall.

(Flisar 2021: 40)

However, Osojnik makes a step further to imply that the government uses Covid for its own totalitarian purposes. The charge expressed in an open letter by Boris A. Novak at about the same time (see above) finds its way into Osojnik's poetical discourse:

health /... /
is in their interest only as a disguise for
social blockade, the incapacitating
of the collective protest against the regime and violence.

(Osojnik 2020: 68)

What I have earlier described as a *modus operandi* of the Slovenian government concurs with the claims given in Osojnik's book. A particularly interesting detail came months after the publication of Osojnik's poetry collection. After the 3rd wave of Covid, the government allowed gatherings in the open for up to 100 people. At the same time, violating the judgment of the Constitutional Court, a special restriction was given if the purpose of the gathering was civil protest (10 people were allowed to gather) (Rus 2021). It was difficult not to interpret this rule as an attempt to ban protests »under the disguise« of the Covid rules and it is not surprising to see Osojnik attacking the government, in a way, in advance: »let us not be blind to the fact: / this is an attempt to take possession of the state / for the purpose of terror« (Osojnik 2020: 68).

Poetry and inadequacy of measures taken by the government

The other possible formula to poetically handle the Covid crisis came during the second wave of the pandemic. Even this formula was strangely prophetically predicted in Osojnik's book:

the criminals from the government /... /
accompanied by the police are driving to collect the provisions
and the samaritan of our prime minister will move his old father
from the nursing home
to his own house.

(Osojnik 2020: 58)

Slovenia handled the first wave of the pandemic rather well resulting in a minimal death toll. But at the onset of the 2nd wave, the government made several crucial mistakes. Apart from closing the borders with Croatia too late, the most crucial mistake seems to have been that the government failed to reinforce the infrastructure and the security protocols in nursing homes. The result was that Slovenia overtook Italy in the number of Covid deaths per capita, partly because the Italian government had managed to reinforce their healthcare system in between the first and the second wave.

This inadequate response of the Slovenian government enabled the poetic formula, not totally dissimilar to the path taken by Osojnik, of mourning the dead while at the same time expressing critique against the government. A splendid example of this formula is a poem by Boris A. Novak Psalm 4097 published also on the panels in front the Ljubljana Faculty of Arts. Again, in line with his previous poetry, Novak's poem is rooted in a deep humanist tradition. Novak is renowned not only for some of the most widely celebrated poems on the genocide and war in Bosnia and Herzegovina, but also for his humanitarian aid to the country. This humanistic feature also became the center of his poetry during the Covid crisis. The title of the poem alludes to the number of victims taken by Covid on the date when the poem was published on the panel (actually it was published several times, changing the title, as the number of victims was increasing):

4.097 names /.../
exact sum to this day,
killed by Covid
as if they were its prey.

(Novak 2021a)

At the beginning of the poem, the charges on behalf of the government are implicit, the j'accuse is to be perceived in the description of children left by the parents who died in what he calls »the nursery for the elderly, those dustpan homes, those dust-deadly homes«; there the elderly were hermetically closed by the government parties (Novak 2021). Yet the condemnation of the government in the poem becomes clear after the insertion of statistical data, which concludes with the following verses:

statistics is a whip
for the hearts of ice,
for the greedy nought
of the governing polit-capitalist dice.
(Novak 2021a)

Following a long, moving description of how people were dying during Covid, the main condemnation comes in the last three italicised verses of the poem:

*I would like to cry,
not certain that all these had to die
in the Nought of our time.*
(Novak 2021a)

Since it was also published on the public panels and then reprinted by some Slovenian newspapers, Novak's poem became political par excellence and consequently turned out to be the best Slovenian example of government critique while retaining the humanist tradition, i.e. not denying the dangers of the virus or minimising it under the excuse that it strikes at mostly the elderly. In another poem published on the panels, *How Much Does a Human Life Cost?*, the condemnation of the government is much more direct: Novak accuses the government of bargaining for the price of vaccines, buying the vaccine which was then thought to be less effective (Astra-Zeneca) (Novak 2021b).

Conclusion and another example

We have seen that the central point of both poets, Osojnik and Novak – and also a point briefly made by Vidic – is the critique of the corruption affair in the Slovenian government. But, more importantly, Novak and Osojnik, in particular, use the description of the Covid crisis to express a direct critique of the parties and politicians in power. The Covid crisis is used to formulate the counter-discourse to the official discourse of the government, in order to reveal both the government's concealment of corruption and the government's inadequacy. In Osojnik's book, the

counter-discourse also reveals the complex (and hidden) structure of power in the globalisation processes; thus he is also able to show a more complex point of view on the Covid crisis that cannot be reduced to a mere believe/deny dichotomy.

Despite some common points, Osojnik and Novak show two distinct ways – two formulas – in which the Covid crisis has been (may be) treated in contemporary Slovenian poetry and in the current Slovenian political situation. In the scarce production on the subject of Covid, another poet has to be mentioned. A few weeks ago Aleš Mustar issued his third poetry collection, *K(o)ronika* (Annals of Corona). As the title suggests, it thematises the Covid crisis. Mustar's poetry is also hard to define within the believe/deny dichotomy, not so much because he would be transcending it, but because he is softly oscillating between the two oppositions. Nevertheless, many of the common points encountered in the poetry by Novak and Osojnik are also present in Mustar's poetry. The critique of the structures of power is not present only in the critique of the government measures. In fact, in the critique of the government measures, despite the (self-)ironic tone, one can sometimes trace the resound of the kind of simplified critique found on the social networks, e.g. in the poem ironically describing the trees which would – if given the opportunity to speak – make an appeal to the Constitutional Court »to make a verdict / on the police curfew« (Mustar 2021: 11). But Mustar's critique is broader, firstly, when it targets the control over our privacy (Mustar 2021: 33), and secondly, when it is also aimed at the structures in power in the city of Ljubljana where during the Covid crisis Janša's opponent, mayor Zoran Jankovič, ordered the dismantling of the alternative culture centre Rog (Mustar 2021: 10). On the other hand, Mustar comes close to the formula adopted by Novak. One of the most moving poems in the book links humanism with nursing homes, albeit the topos of the situation here is North Macedonia where one of the speaker's relatives is dying isolated in a nursing home (Mustar 2021: 54).

To conclude, we have seen that even in the poetry of Mustar, elements from both formulas were adopted with the common ground of government critique. Thus we can argue that in all the cases we have analysed, poetry adopts the counter-discourse to the official governmental discourse of handling the Covid crisis. The poetic discourse – as one can expect – does not always show easy solutions as it puts the Covid crisis into a broader context and brings up oppositions between the global structures of power and primary humanism in regard to the value of (human) life.

Works cited:

Eržen, Barbara: Generalni direktor razrešil direktico RTV Slovenija. Delo [newspaper, e-version]. Ljubljana. Accessed 10. November 2021; available from <https://www.delo.si/novice/slovenija/generalni-direktor-razresil-direktorico-tv-slovenija/>; Internet.

- Flisar, Nino (editor). Podarjamo vam pesem. Maribor: Pivec. 2021.
- Hancock, Ana. Iztok Osojnik: Poskus državnega udara pod pretvezo epidemije. Accessed 24. October 2021; available from: <https://ars.rtv slo.si/2021/01/iztok-osojnik-poskus-drzavnega-udara-pod-pretvezo-epidemije/>; Internet.
- Mustar, Aleš. K(o)ronika. Ljubljana: Hiša poezije. 2021.
- Novak, Boris. 4097. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.ff.uni-lj.si/sites/default/files/documents/Plakat%202.pdf>; Internet.
- Novak, Boris. Koliko je vredno človeško življenje? 2021b: Novak, Boris. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.ff.uni-lj.si/sites/default/files/documents/Plakat%201.pdf>; Internet.
- Slovenia cyclists hold anti-government protest. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.bbc.com/news/world-europe-52597748/>; Internet.
- Council of Europe for Human Rights. Memorandum: Freedom of Expression and Media Freedom in Slovenia. <https://www.coe.int/en/web/commissioner/-/slovenian-authorities-should-halt-the-deterioration-of-freedom-of-expression-and-media-freedom>
- Deutsche Welle. Slovenia's STA — a symbol of resistance within the country. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.dw.com/en/slovenias-sta-a-symbol-of-resistance-within-the-country/a-57757060>; Internet.
- Public Media Alliance Slovenia. RTV SLO Director of TV fired. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.publicmediaalliance.org/slovenia-rtv-slo-director-fired/>; Internet.
- RS Ministry of the Interior, Police. Tatjana Bobnar leaves office to be succeeded by Acting Director General of the Police Anton Travner. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.policija.si/eng/newsroom/news-archive/103272-tatjana-bobnar-leaves-office-to-be-succeeded-by-acting-director-general-of-the-police-anton-travner>; Internet.
- Nacional. During the coronavirus pandemic Janša's Slovenia is turning into a military state overnight. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.nacional.hr/during-the-coronavirus-pandemic-jansas-slovenia-is-turning-into-a-military-state-overnight/>; Internet.
- Nova zamenjava v ključnih državnih organih: razrešen direktor NPU-ja. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.rtv slo.si/slovenija/nova-zamenjava-v-kljucnih-drzavnih-organih-razresen-direktor-npu-ja/522893/>; Internet.
- STA. Biography: Janez Janša – Independence Hero, Former Prisoner, Veteran Politician, Now Slovenia's PM for 3rd Time. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.total-slovenia-news.com/politics/5763-biography-janez-jansa-independence-hero-former-prisoner-veteran-politician-now-slovenia-s-pm-for-3rd-time>; Internet.
- Today in 24. News chief's resignation deepens political crisis in Slovenia. Accessed 24. October 2021; available from: <https://today.in-24.com/News/467431.html>; Internet.
- Osojnik, Iztok. Poskus državnega udara pod pretvezo epidemije (tretjič). Ljubljana: Hiša poezije, 2020.
- Potocco, Marcello. Poročilo za outlawja, hora in druge, za otroka [e-zine]. Accessed 30. September 2021; available from <https://www.ludliteratura.si/branje/poezija/porocilo-za-outlawja-hora-in-druge-za-otroka/>; Internet.

- Rogal, Andreas. Slovenian PM's 'tasteless' twitter spat with MEPs roundly condemned by EU policymakers. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.theparliamentmagazine.eu/news/article/slovenian-pms-tasteless-twitter-spat-with-meps-roundly-condemned-by-eu-policymakers/>; Internet.
- Rus, Urška. Omejevanje protestov: Ko vlade ne ustavi več niti ustavno sodišče. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.dnevnik.si/1042954005/>; Internet.
- Scerri, Mariella & Grech, Victor. Representations of the 1918 Pandemic in poetry. Research and Humanities in Medical Education. 7. 2020.
- Vladisavljevič, Anja. Sacked Slovenian Whistleblower Wants to Help Others Speak Out. Accessed 24. October 2021; available from: <https://balkaninsight.com/2021/04/06/sacked-slovenian-whistleblower-wants-to-help-others-speak-out/>; Internet.
- Zabukovec, Urša. Španska kuga [e-zine]. Accessed 30. September 2021; available from <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/spanska-kuga/>; Internet.
- Zabukovec, Urša. Plevel, pepel in kače [e-zine]. Accessed 30. September 2021; available from <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/plevel-pepel-in-kace/>; Internet.
- Zupan, Urša. Navodila Janše in Hojsa ustvarjajo konflikte in nevarne situacije. Accessed 24. October 2021; available from: <https://www.24ur.com/novice/slovenija/oskodovanci-policijske-represije-bodovlozili-pritozbo-in-kazensko-ovadbo.html/>; Internet.

მარსელო პოტოკო (სლოვენია)

კოვიდ პანდემია და სლოვენური პოეზია

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვე სლოვენური ლიტერატურა, კოვიდ პანდემია, პოლიტიკური რეპრესიები, კოვიდის პოეზია.

სტატია ეფუძნება ე.წ. „ინსაიდერული კვლევის მეთოდს“, რადგან ავტორი ამოსავალ წერტილად იყენებს საკუთარ ლექსის ანალიზს, რომელიც შუქს ჰფენს მთავარ თემას – Covid 19-ის დისკურსი და მისი რეპრეზენტაცია 2020-2021 წლების სლოვენურ პოეზიაში. ვინაიდან ავტორი იტალიაში ცხოვრობს, საკუთარ ლექსს განიხილავს იტალიური ან, უფრო ზუსტად, ჰიბრიდული თვალსაზრისიდან, რომელიც ამავე დროს, უთუოდ გამომდინარეობს იტალიის სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაციიდან და, ამგვარად, მნიშვნელოვნად ფოკუსირებულია სოციალურ-ჰუმანიტარულ ასპექტზე, კოვიდ კრიზისის დასაწყისში, პანდემიის პირველი ტალღის დროს მიღებული პოლიტიკური და ჯანდაცვის ზომების მიმართ ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე.

მეორე მხრივ, პოეზია, რომელიც ამ გამოკვლევას უდევს საფუძვლად, სტატიაში განსაზღვრულია როგორც „სლოვენური თვალთახედვიდან“ დაწერილი. ამიტომ სტატიის მიზნებისათვის ავტორი განიხილავს როგორც „სლოვენიურ“ პროდუქციას, რომელიც არა მარტო გამოიცა, არამედ შეიქმნა კიდევ სლოვენის სახელმწიფოს ტერიტორიაზე, მის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ატმოსფეროში.

აღსანიშნავია, რომ წინამდებარე კვლევა დაუსრულებელია, რადგან არ ითვალისწინებს 2021 წლის ნოემბრის შემდეგ გამოქვეყნებულ მასალას, რომელშიც მოსალოდნელი იყო და არის პანდემიასთან დაკავშირებული შემდგომი საპასუხო ზომების აღქმა. საინტერესო იქნება იმის ნახვა, ხომ არ გაუარესდა ადამიანთა მდგომარეობა პანდემიის მესამე და მეოთხე ტალღებს შორის, როგორ შეიცვალა არა მარტო საკუთრივ პანდემიის, არამედ მისი გაცილებით ფართომასშტაბიანი სოციალური შედეგების პოეტური ასახვის მოდელები.

წინამდებარე სტატია ნათლად ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ პოეტური ტექსტების შექმნა Covid-19-ის პანდემიის პირველი და მეორე ტალღების დროს, დაემთხვა პოლიტიკური ძალაუფლების ცვლილებას, რომლის დროსაც იანეზ იანშას ახალმა მემარჯვენე-ცენტრისტულმა მთავრობამ სახელმწიფოს პარალიზება და შემდგომი ჯანმრთელობის კრიზისი საკუთარი პოლიტიკური მიზნების გასამყარებლად გამოიყენა, შეზღუდა მოქალაქეთა არა მხოლოდ სოციალური, არამედ პოლიტიკური, მათ შორის, მედიისა და სასამართლო სისტემის თავისუფლება; Covid-19-თან გამკლავებისთვის სამედიცინო და დამცავი აღჭურვილობის შესყიდვისას, მთავრობა და მისი წევრები სერიოზულ კორუფციულ სკანდალებში გაეხვნენ. პოლიტიკურად, მთავრობა ეყრდნობოდა ევროსკეპტიკური ქვეყნების ჯგუფს და იყენებდა უნგრეთის კაპიტალს, რომელიც მხარს უჭერდა პრეზიდენტ ვიქტორ ორბანის პოლიტიკას სლოვენური მედიასაშუალებების სახელმწიფო კომპანიების მფლობელობაში ყოფნის თაობაზე. დემოკრატიული ინსტიტუტების დემონტაჟის პროცესში, ხელისუფლება უხეშად უტევდა ხელოვანებსა და კულტურის წარმომადგენლებს, რომლებიც აშკარად გამოხატავდნენ თავიანთ წინააღმდეგობას სამთავრობო საქმეების მიმართ. პოლიტიკური სიტუაცია, რომელიც უფრო დეტალურად აღწერილია სტატიაში, განმარტავს იმ ფორმულირებებს, რომლებიც აქა-იქ გვხვდება Covid-19 პანდემიის პირველი და მეორე ტალღებისდროინდელ პოეტურ გამონათქვამებში. ამგვარად, Covid-19 კრიზისის დისკურსი და მისი რეპრეზენტაცია დიდად არის დავალებული სლოვენის იმდროინდელი პოლიტიკური სიტუაციისაგან.

კონკრეტული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების კონტექსტში, პოეტების რეაქცია ორიენტირებული იყო ორ ასპექტზე: 1. ბრალდება, რომ ხელისუფლება იყენებს პანდემიას სამოქალაქო უფლებების დასარღვევად; 2. ბრალდება, რომ ხელისუფლება დამნაშავეა უამრავი ადამიანის არაობიექტური მიზეზებით გამონვეულ სიკვდილში პანდემიის მეორე ტალღის დროს, არაადეკვატურად, ხელისუფლების ძალაუფლების კონცენტრაციის მიზნით დაგეგმილი და განხორციელებული ჯანდაცვის ღონისძიებების გამო. პირველი განსაკუთრებით ნათლად ჩანს იზტოკ ოსონიკის პოეზიაში, რომელიც პირდაპირ ადანაშაულებს სლოვენის მთავრობას, მაგრამ იშვიათად ეხება პანდემიის ჰუმანისტურ ასპექტს ან სიკვდილის თემას. მეორე ბრალდება კი, რომლის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია ბორის ა. ნოვაკი, არ უგულებელყოფს პრობლემის ჰუმანისტურ ასპექტს; პირიქით, ჰუმანიზმი ხდება მთავარი თემა, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ხელისუფლების ინერტულობას. გარდა ხელისუფლების მიმართ ინერტულობის ბრალდებებისა, საყურადღებოა ხელისუფლების კორუფციაში დადანაშაულების თემაც, როგორც ოსოჟნიკის, ასევე Covid-19-ის პანდემიის პიკ(ებ)ის დროს დაწერილი სხვა ლექსების უმეტესობაში.

შესაძლოა, Covid-19-ის პანდემიის პასუხად შექმნილი სლოვენური პოეზიის შემდგომმა კვლევამ უფრო რთული ასპექტებიც გამოავლინოს, ვიდრე წინამდებარე სტატიაში გაანალიზებული დიქტომიაა, განსაკუთრებით იმის გამო, რომ მიუხედავად სლოვენური მედიის სრული კონტროლის მცდელობისა, იანეზ იანშას მთავრობა 2022 წლის აპრილში დაემხო, რამაც, ალბათ, აღმოფხვრა ძირითადი მიზეზები კოვიდ პანდემიის თემისადმი სლოვენურ პოეზიაში განხილული ორივე დამოკიდებულებისათვის (ოსონიკისა და ნოვაკის მაგალითებზე). ამავდროულად, არ ჩანს მიზანშეწონილი ვიჩქაროთ საბოლოო დასკვნების გამოტანა სლოვენურ პოეზიაში პანდემიის რეპრეზენტაციის შესახებ, რადგან ჯანმრთელობის კრიზისის გაგრძელებისა და მისგან გამომდინარე ზომების მიღების აუცილებლობის სრულიად გამორიცხვა ჯერჯერობით შეუძლებელია. ამიტომ ვერ ხერხდება ნათლად პროგნოზირება, მომავალშიც გაგრძელდება თუ არა Covid-19-ის პანდემიის მოტივები და/ან თემები სლოვენურ პოეზიაში.

**Хаяте Сотоме
(Япония)**

**Дорога и контакт:
Хронотоп дороги в путевых заметках
А.С. Пушкина, Гр. Орбелиани, и И. Чавчавадзе**

*Летит и мчит меня мой конь, не ведая дорог,
А черный ворон мне во след все каркает злой рой!
Вперед, мой конь, твой галоп предела не знает,
И мрачные думы мои пусть ветер развевает!*

*Н. Бараташвили
«Мерани»*

1. Введение

Весной 2020 года инфекция коронавируса (COVID 19) буквально взорвалась и целенаправленно решила начать управление нашими жизнями, распространившись по всему миру. Волна инфекции, возможно, не закончится пока пишется эта статья. Результат пандемии и к чему приведет нас жизнь, мы не знаем.

Однако, человечество уже ни раз испытывало пандемии и эпидемии. Об этом можно узнать у поэтов и писателей. Мы хотели бы обратить наше внимание на эпидемию Чумы, которая произошла на Кавказе в первую половину XIX века. Рассмотреть и проанализировать как поэты и писатели рассуждали об этом, что испытывали и записывали в текстах, путешествуя по Кавказу. Безусловно, важно отметить тот факт, что медицина в то время была достаточно не развита, как на сегодняшнее время, однако, несмотря на временные рамки, понятия страха, суеверия, дискриминации можно отметить и в какой-то мере в нынешней реалии.

В этой статье мы рассмотрим путевые записки А.С. Пушкина (1799-1837) – представителя русской литературной классики и Гр. Орбелиани (1804-1883) – представителя грузинской литературной классики. Интересно то, что оба поэта почти одновременно путешествовали по Кавказу и оставили свои впечатления об этом в записках, о которых мы расскажем ниже. Здесь, мы

можем с любопытством прослеживать нить мыслей классиков литературы с точки зрения двух стран: России и Грузии, которые находились в условиях империалистической экспансии и господства Российской империи.

Объектом нашего интереса стал такой факт как «движение», подобно которому распространяется эпидемия. Поэтому здесь заострим внимание на понятии «дороги». А также отметим, какую функцию и значение несет этот факт, опираясь на теории М. Пратт и М.М. Бахтина, и какое место имеет в путевых заметках Пушкина и Орбелиани. Рассуждая о «дороге», вспоминается также параллель в повести «Записки проезжего» И. Чавчавадзе (1837-1907). Взяв за основу три эпизода: взгляд и рассуждения Пушкина, Орбелиани и Чавчавадзе, постараемся проследить параллели и контраст и построить диалог о значимости поэтической функции «дороги» в литературе XIX века.

2. Два путешествия

В 1829 году Пушкин путешествовал через Грузию в Арзрум, где был фронт Русско-турецкой войны, затем он опубликовал записки «Путешествие в Арзрум» (1836) в журнале «Современник». Поэт начал свое путешествие из Москвы 1 мая и прибыл в Тбилиси 27 мая, останавливаясь там около двух недель и затем продолжая путь до Арзрума прибыв 27 июня. Но, из-за начала чумы, поэту пришлось в скором времени покинуть Арзрум и вернуться в Москву.

По приезду в Арзрум поэт осмотрел дворец и гарем Османа-Паши, а также посетил народную баню, где как раз и узнал о чуме. В произведении «Путешествие в Арзрум» мы можем это наблюдать:

«Возвращаясь во дворец, узнал я от Коновницына, стоявшего в карауле, что в Арзруме открылась чума. Мне тотчас представились ужасы карантина, и я в тот же день решился оставить армию. Мысль о присутствии чумы очень неприятна с непривычки. Желая изгладить это впечатление, я пошел гулять по базару. Остановясь перед лавкою оружейного мастера, я стал рассматривать какой-то кинжал, как вдруг кто-то ударил меня по плечу. Я оглянулся: за мною стоял ужасный нищий. Он был бледен как смерть; из красных загноенных глаз его текли слезы. Мысль о чуме опять мелькнула в моем воображении. Я оттолкнул нищего с чувством отвращения неизъяснимого и воротился домой очень недовольный своею прогулкою.

Любопытство однако ж превозмогло; на другой день я отправился с лекарем в лагерь, где находились зачумленные. Я не сошел с лошади и взял предосторожность стать по ветру. Из палатки вывели нам больного; он был чрезвычайно бледен и шатался, как пьяный. Другой больной лежал без памяти. Осмотрев чумного и обещав несчастному скорое выздоровление, я обратил

внимание на двух турков, которые выводили его под руки, раздевали, щупали, как будто чума была не что иное, как насморк. Признаюсь, я устыдился моей европейской робости в присутствии такого равнодушия и поскорее возвратился в город» (Пушкин 1978: 474-475).

Столкновение Пушкина с чумой и его состояние, робость, ощущения описанные выше в цитате явно показывают отношение поэта в происходящему. В связи с этим у нас возникает подозрение, что поэт своей «европейской робостью» сравнивает противоположность «равнодушия» турков.

Спустя 2 года после путешествия по Кавказу Пушкина, грузинский поэт-романтик Григол Орбелиани записал детали своего путешествия из Грузии в Россию в дневнике «Мое путешествие из Тбилиси до Петербурга» (1831-1839). Маршрут поэта был построен так: из Тбилиси 9 июня, обращаясь к северу по Грузинской военной дороге. По прибытию 24 июня в Екатериноград, поэт записал свои мысли:

«24-ое. – мы прошли 12 верст и пришли в Екатериноград на карантин. У двери нас встречал один старый красноносый солдат с железными щипцами, которыми брал билеты от нас, приходящие из Грузии, и не приближался к нам для того, что нас не коснуться, боялся нас, потому что полагал нас холерными и чумными. – В щипцах больше не смог оставить много билетов, половина которых падали на землю, – красноносый подобрал билеты из земли голыми руками и опять располагал в самых щипцах и подтвердил закон и обычай карантина. Мы очень смеялись над его такой осторожностью» (ორბელიანი 2013: 110).

Оставаясь на карантине до 31 июня, а затем продолжая путешествие в Ставрополь, прибыв туда 5 июля, мы можем проследить параллель с ранее описанной встречей с чумой Пушкиным. «Красноносый солдат» Орбелиани тоже боялся чумы.

Сравнивая два эпизода, оказавшиеся достаточно близкими, хочется провести некую параллель и порассуждать. В произведении «Путешествие в Арзрум» поэт боялся чумы и принимая такие меры, как уклонение от «контакта» с больными. Безусловно, такое поведение кажется вполне естественным, но несмотря на это, прослеживается и понятие стыда. Считая такое поведение поэта «европейской робостью», как сам написал Пушкин, то поведение турков можно соразмерить с «азиатской храбростью», таким образом уйдя в противоположность. Последнее же, считается позитивным и правильным, но подчеркивая обратную сторону, что такая «храбрость» или «равнодушие» все равно влечет к тому, что эпидемия не останавливается, а значит, что ведет к негативной точке зрения. Яркий пример – это записки «Мое путешествие» Орбелиани. «Красноносый солдат» отчетливо уклонялся от «контакта» с «нами», потому что «полагал нас холерными и чумными». Проявление дискриминации с точки зрения солдата явно выражено в неприятии ситуации, отрицании

происходящего. С другой стороны, можно отметить что у поэта проявление «осторожности», как сказано выше «европейской робости», является возможно ключевой линией сюжета произведения.

Интересно, что в эпизодах чумы, нарисованных в двух путевых записках, рассматриваются такие географические схемы, как «Россия – Грузия и Турция», или если рассуждать шире, то «Европа – Азия». Можно сказать, что, при таких дихотомических пониманиях, в эпизодах – Пушкин уклоняется от «контакта» «с нищим и чумным»; называя свое отношение к ухаживающим туркам «европейской робостью»; а в своих записках Орбелиани показывает, что русский солдат тоже уклоняется от «контакта» с ним – прослеживается стереотипизация того, что Азия являлась в образе многих европейцев как бы нечистой. Поэтому, здесь понятие «азиатского равнодушия» и распространение чумы формирует представление «Ориента». Однако, на дискуссии ориентализма проявляется как негативная, так и позитивная сторона; в контексте русской литературы, последнее понимание Ориента и Азии отчасти представляет азиатскую идентичность России. «Русское понимание азиатских корней не поддается постоянной репрессии <...>. [Р]усские превратили кавказские племена в убажывающие их [достоинство] смыслы о собственной бесспорной культурной и интеллектуальной отсталости по сравнению Западом» (Layton 1994:288).

Безусловно, высказанное выше нами мнение, может быть слишком сухим и схематичным. Однако, наше внимание было заострено на столкновении «контакта» местных с приезжими, (т. е. среди русских, грузинов и турков, или рассуждая шире – европейцев и азиатов). В повседневности, такой контакт происходит постоянно, однако раскрытие культурного кода азиатов и европейцев, проявляемого в ситуации эпидемии, более ярко показывает данный контекст интересующей нас проблеме.

3. Дорога

«Контакт» в обоих заметках, в первую очередь означает физический контакт, который приводит к распространению болезни. Однако, о нефизическом, культурном контакте также хочется заострить внимание.

К примеру, литературовед Мэри Пратт заметила, что в путевых заметках часто были описаны такие случаи, когда один культурный код (взаимодействия с главным героем путешествующим в это время) вступает в контакт с другим культурным кодом, взаимодействием и «контактной зоной» (“contact zone”) –

<...> которую я использую упомянуть о пространстве имперской встречи, пространство, где географически и исторически отделенные люди вступа-

ют в контакт друг с другом и устанавливают постоянные отношения, обычно включая условия принуждения, радикального неравенства и неподатливого конфликта (Pratt 2008: 8).

Как мы уже отметили, в двух путевых записках направление движения героев идет в обратную сторону: в «Путешествии в Арзрум» Пушкин идет из центра на окраину, а Орбелиани – из окраины в центр, Петербург (и далее, в Новгород), но в обоих путешествиях действительно вырисовывается «контактная зона» и «имперская встреча». Давайте понаблюдаем над этим далее. В «Путешествии в Арзрум» Пушкин имел контакты с многими местными людьми, между которыми в исследованиях часто упоминают эпизод с калмыцкой девушкой. В отличие других романтических поэм «Кавказский пленник» и «Калмычке», здесь калмычка нарисована не таким персонажем, которая предлагает поэту эротический и экзотический опыт, а таким, между которой и ним «в конце концов нет общего знаменателя сексуальности, чтобы перебросить мост через препятствие языка, пищи, и по-другому выраженных гендерных ролей» (Greenleaf 1994: 142). Как Усэн указывает, эпизоды и «калмычки», и грузина, который перенесет тело Грибоедова, против романтического укрощения, реалистически выражает «транскультурную» (“trans-cultural”) «имперскую встречу» (Ussen 2020:101–105). Они имеют контакт одновременно и физический и культурный. Это очевидно выражено в тексте по причине эпидемии. Пушкин и Орбелиани, с позиции и русского и грузина, видели эпидемию чумы и один Кавказ, который записали в путевых дневниках. Таким образом, Кавказ не только географическое место, но и как некое текстовое пространство, единое контактной зоной.

Одно из пространств, где происходит, по словам Пратта, «имперская встреча», Бахтин в «Формы времени и хронотопа в романе» указывает хронотопа «дороги»:

Встречи в романе обычно происходят на «дороге». «Дорога» – преимущественное место случайных встреч. На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть Любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую

дорогу», «исторический путь», и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени (Бахтин 1975: 392).

Таким образом, для Бахтина дорога представляется хронотопом, в котором люди разных социальных сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей и возрастов встречаются друг друга. Интересно, что ученый думает, что «контакт» тоже играет равную роль с встречей не только в литературном тексте, но и в реальной жизни:

Мотив встречи – один из самых универсальных не только в литературе (трудно найти произведение, где бы вовсе не было этого мотива), но и в других областях культуры, а также и в различных сферах общественной жизни и быта. В научной и технической области, где господствует чисто понятийное мышление, мотивов как таковых нет, но некоторым эквивалентом (до известной степени) мотива встречи является понятие контакта (Бахтин 1975: 248).

Поэтому, можно рассуждать, что контактная зона, а также хронотоп дороги представлены таким пространством, в котором происходит и (имперская) «встреча» и «контакт», а разница между ними та, что хронотоп по его определению включает течение времени в литературных произведениях; «нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)» (Бахтин 1975: 235).

Но почему важно для нас понятие дороги? Потому что, Российская империя, в отличие от западных империй, которые имели колонии за морем, завоевала примыкающие территории и соединила центр империи с окраинами самой «дорогой». Другими словами, ту функцию, которую исполняло заморское пространство в литературе других империй (особенно в жанре колониальной литературе), в литературе в Российской империи исполняла дорога. «дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире» (Бахтин 1975: 393). В произведениях жанра путевых записок, как и здесь рассматриваемые «Путешествие в Арзрум» Пушкина и «Мое путешествие» Орбелиани, а также «Герой нашего времени» Лермонтова например, выражены случаи на (Грузинской военной) дороге. По мнению Меркуловой, «в путевых заметках самым важным для Александра Сергеевича становится сама дорога, при этом окружающая природа, встреченные люди, неожиданности и опасности – это те составляющие, благодаря которым наиболее полно раскрывается образ дороги» (Меркулова 2007: 79).

«Дорога проходит по своей родной стране», – здесь стоит обратить внимание на то, какими словами пишет Бахтин, рассуждая о пути и построении пространства. В произведении «Путешествие в Арзрум» Пушкин переходил через границу между Россией, Грузией, Арменией и Турцией, хотя должным образом, такие границы стоит считать внутренними:

Перед нами блистала речка, через которую должны мы были переправиться. «Вот и Арпачай», – сказал мне казак. Арпачай! Наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимую мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России (Пушкин 1978: 454).

Турецкий берег был завоеван, в следствии с этим, Пушкин не смог перейти за границу Российской империи, о чем написано в цитате. Также, японский литературовед Норимацу, соглашаясь и принимая мнение У. Тодда, прослеживает параллель между этой административной границей с границей текстового пространства русской литературы. Однако, исследователь рассуждает, что Пушкин одновременно показывает «субъективность» границы, выражая нерусское пространство вне русской культуры:

«Пушкин пытался не столько выйти из Кавказа как «внутренней колонии» русской культуры, сколько показать его субъективно воспринимаемую замкнутость. Граница пространства русской культуры расширяется с территорией империи, но это не более чем воображаемая граница, которая существует только в головах носителей культуры. Подвижность границы «России» может способствовать осознанию ее воображаемого характера, привлекая внимание к искусственности границы: она создается не природой, а людьми. Хотя Пушкин сам не может выйти из этой «России», он указывает на существование людей, живущих вне нее (турки, которые не понимают русского языка). Следовательно, когда Пушкин на берегу Арпачая называет пространство России «необъятным», это не значит, что граница «России» неопределенна или размыта. Различие «внутреннее» vs. «внешнее» переосмысливается у него таким образом, чтобы стала понятна субъективность границы» (Норимацу 2012: 296-297).

По его мнению, граница в «Путешествии в Арзрум» двигается по субъективному восприятию «России». То, что важно для наших рассуждениях – та точка зрения, что хронотоп дороги – это пространство, где происходит встречи и с «внутренним», и с «внешним». Рассуждая, что здесь различие и граница между «внутренним» и «внешним» субъективны. Как Бахтин указывает, хронотоп дороги не отделен страны морем как «чужой мир», а такое пространство, где изменение народов и языков постепенно происходит (поэтому Бахтин уверенно пишет, что хронотоп дороги проходит на «родной» –

одним словом и внутренней, которая показана пространством.¹ В Пушкинском дневнике, в процессе постепенного расширения имперской территории и границы, поэт не мог перешагнуть и административную границу и границу текстового пространства.

Так и Пушкин сетовал о том, что не мог перейти через границу, а Орбелиани размышлял о том, что надо перейти через границу: «На этой высочайшей горе, у креста, где кончается граница Грузии, наливаю стакан последнего вина, вам тоста, друзья! И с вами здороваюсь, может быть навсегда. – прощайте! Пойду и отдамся в тумане этой непрерывной деревни» (ორბელიანი 2013: 105). Сентиментальный поэт перед долгой дорогой решил увековечить свой путь, переступил на Российскую границу и встретил «красноносого солдата». Но, конечно, это лишь аллегория того, что грузинский поэт перешел через границу и встретил русского иностранного солдата, и оказался в «чужом мире». Действительно, для Орбелиани Россия не была такой чужою. Как и в случае Пушкина, здесь тоже граница остается внутренней границей Российской империи.

Однако, для Орбелиани, который был в России в Новгороде и там же ему довелось служить в армии не покидали мысли о том, что может быть он не сможет вернуться в Грузию, перешагнуть через границу. Впрочем, рассуждая со стороны психологии, культурное и символическое ощущение границы имеет более весомое значение, нежели географическое. Здесь «граница» водораздел и географический, и культурный, и жизненный, и образует перекресток с дорогой, которая его пересечет. Обращаясь снова к Бахтину, его фольклорная дорога – метафора жизни:

Для романа прежде всего характерно слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствованиями. Здесь дается реализация метафоры «жизненный путь». Самый путь пролегает по родной, знакомой стране, в которой нет нечего экзотического, чуждого и чужого. Создается своеобразный романский хронотоп, сыгравший громадную роль в истории этого жанра. Основа его – фольклорная. Реализация метафоры жизненного пути в разных вариациях играет большую роль во всех видах фольклора. Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги – выбор жизненного пути; перекресток – всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека. Выход

¹ Бахтин отмечает: «Этой особенностью «дороги» перечисленные романские разновидности от другой линии романа странствований, представленной такими разновидностями романа, как античный роман путешествий, греческий софистический роман <...>, романа барокко XVII века. Аналогичную горюге функцию в этих романах несет «чужой мир», отделенный страны морем и далью» (Бахтин 1975: 394).

из родного дома на дороги с возвращением на родину – обычно в о з р а с - т н ы е этапы жизни (выходит юноша, возвращается муж); дорожные приметы – приметы судьбы и проч. Поэтому романский хронотоп дороги так конкретен, органичен, так глубоко проникнут фольклорными мотивами» (Бахтин 1975: 271).

Таким образом, Орбелиани, останавливаясь и колеблясь на перекрестке границ, наконец делает шаг вперед, и эта функция дороги как метафоры жизни различает хронотоп в «Моем путешествии» Орбелиани от «Путешествия в Арзрум».

4. Дорога по возвращению в Грузию

Грузинский писатель и лидер тогдашнего национально-освободительного движения Илья Чавчавадзе написал «Записки путника: от Владикавказа до Тбилиси» (1861-1871). Эта одна из лучших прозаических повестей жанра путевых заметок, составленная из восьми глав, повествуемая от первого лица. В путешествии он размышляет, что надо делать после возвращения из России в Грузию. Поэтому, как Американский антрополог П. Манинг считает «путевыми заметками и литературным манифестом» (Manning 2012: 29), передвижение повествователя на дороге в тексте – «выбор жизненного пути» и является тем сюжетом, что «я» с университетским образованием, получившем в России, где на дороге встречает русского ямщика, русского пьяного офицера и француза, и с иронией критикует империалистическую идеологию России, напоследок встречая грузинского бедного крестьянина Лерт Гуния, «открывает снова свою родину» (Manning 2012: 39). Думая о спасении грузинского народа от господства Российской империи, означает лишь то, что дорога, на которой «я» переходил, сливается с дорогой жизни для Чавчавадзе. Орбелиани, перешагивая перекресток границы и водораздела, перешел в Россию, здесь же Чавчавадзе обратно переступает границу из России.

Более детально, упоминая это в первой главе явно выявлен акцент встречи с русским ямщиком и французом и в третьей с русским офицером; эти встречи людей разных национальностей и народностей. В первой главе описание сцены: «я» с ямщиком едут из Владикавказа и на них смотрит француз. В тексте образ ямщика выражен, как «дурацкая физиономия этого широкозадого возницы, его премерзкое обличье, ленивую поступь, схожую более с шагом погоняемых им одров, нежели человека» (ჭავჭავაძე 1937: 247; Чавчавадзе 1987: 332).¹ Также достаточно примечателен разговор между «я» и французом:

¹ Русский текст в цитатах из «Записок путника», перевод Бирюковой.

– Кто выдумал сей экипаж? – спросил он меня, показывая рукой на почтовую тройку, в которой, привалившись на облучок, дремал непроставшийся ямщик.

– Русские, – отвечал ему я.

– Думаю, никакой другой народ не станет его оспаривать. Мне, право, жаль вас. В нем вам разболтает мозли и растарясет брюхо!

– Нужды нет! На нем ездит вся Россия; бог даст, и мне ничего не сделается!

– Ездит, говорите?! Оттого так далеко и заехала! Ну, да... дай вам бог счастливой дороги. Сам я, признаюсь вам, не решился бы в нем ехать <...> (ჭავჭავაძე 1937: 247-248; Чавчавадзе 1987: 332).

В этом разговоре мы отмечаем, что француз смеется над (технической) отсталостью Российской империи. Саркастическое настроение француз также ярко выявлено в следующем эпизоде:

Повозка при моем на нее помещении качнулась и накренилась. Ямщик отверз глаза, сурово взглянул на меня, взялся за вожжи, цыкнул на вислоухих, отошавших с голодухи коней, и кнут его взвился. Лошади перебрали ногами, но с места не сдвинулись. Ну, чо-орт, трогай, што ли?! – крикнул ямщик, взмахнул вожжами и даже притопнул ногою. Лошади не повели, однако, ухом и на это его движение. Мой знакомец француз следил чрез окно за событиями и помирал со смеху. Чему, дурень, радовался?

– Ха-ха-ха! Ездит... – покатывался он. – И никто ведь ... не догонит... (ჭავჭავაძე 1937: 248; Чавчавадзе 1987: 333).

Таким образом, в первой главе повторяется схема, в которой француз смеется над отсталостью Российской империи.

И когда мы принимаем в расчет представление русского офицера в третьей главе, можно хорошо понять его намерение. В третьей главе пьяный офицер объясняет повествователю, что такое просвещение и цивилизация:

– <...> Ну, так начнем, как я уже говорил давеча, с того, что страна ваша непросвещенная. Это значит, что она, – как бы это сказать, – темная. Вам понятно?

– Благодарю вас, да!

– Ну, так, когда уж мы начали с того, что страна ваша непросвещенная, надобно вам знать, и что такое просвещение. Я вам это растолкую с помощью примеров. Вообразите себе темную комнату. Вообразили?

– Вообразил.

– Ежели где-нибудь осталось отворенное окно, и его затворите.

– Затворил, – отвечал я, рассмеявшись.

– Превосходно. Когда затворили, то и занавесь опустите.

– Опустил.

– Ну, так значит в комнате совсем темно и ничего не видно. Вдруг снесли свечу, и сделалось светло. То же и просвещение... <...> (ჭავჭავაძე 1937: 253; Чавчабадзе 1987: 337).

Используя метафору свечи, офицер объясняет смысл просвещения, который нелеп (иррационален) для «я» интеллигенции, обучавшегося за границей в университете в России, получившего высшее образование в Петербурге.

В последующем разговоре офицер спрашивает повествователя, сколько генералов служило в Грузии. Повествователь «я» отвечает «может собраться с двадцать» и офицер удивительно говорит: «Двадцать! Слава, однако, православной Русь! Кругом ведь, куда ни ступит, несет цивилизацию» (ჭავჭავაძე 1937: 254; Чавчабадзе 1987: 338). Эти слова означают идеологию «просвещение Кавказа» Российской империи, которая оправдала империалистическое господство. Однако, в первой главе уже открыта и показана отсталость России по сравнению с Западом, и поэтому здесь вышесказанная идеология вызывает сомнение. Встречи с русским ямщиком, офицером и французом в первой и третьей главах показывают иронию к империализму России и его идеологии (ბოჭორძე 2017: 197-208).

В шестой и седьмой главах «я» решается поехать из Степанцминда, встречает местного Мохевца Гуниа, и берет у него лошадь. Спутником здесь является не русский ямщик; то есть, ориентация повествователя «я» или самого автора Чавчабадзе замечается от России к Грузии. Об этом рассказывается в монологе в третьей главе:

Как я встречу свою отчизну, и как встретит меня она? Что нового скажу я отчизне, и что нового скажет она мне?! Быть может, отвернется от меня, как от взращенного вчуже саженца? Или, может быть, не отвернется, но примет, потому что все-таки я – ее плоть. Но что, если отчизна откроется предо мною и поверит мне боль души, приоткроет укрытую глубоко причину ее, расскажет об отчаянье своем и надежде, а я, отвыкший от ее речи, не пойму обращенного ко мне ею слова?.. «...» Примет, решил я, отчизна меня в свое лоно, примет, потому что я кровь от ее крови и плоть от ее плоти. И я услышу и пойму ее слово, оттого что сын ловит слово отчизны не одним только ухом, но сердцем, оттого, что для сына вопиет и безмолвье отечества. И оно впитает и вберет в себе мое слово, как отец слово сына – своей кровинки (ჭავჭავაძე 1937: 250; Чавчабадзе 1987: 334-335).

Здесь мы замечаем, что обучение в России сравнивается с саженцем («взращенный вчуже саженец»), отчуждение от Грузии, и «непонимание обращенного ею слова»; то есть, здесь прослеживается намек того, что повествователь «я» был бы русифицирован. Однако, во второй половине вышесказанной цитаты эти опасения решаются, как и «отчизна меня в свое лоно,

примет,» и «впитает и вберет в себе мое слово, как отец слово сына – своей кровинки». Именно такое изменение ориентации и направления, близко к сравнению России к Грузии, показывая через понимание голоса Гуния и его жалобы на бедную жизнь грузинских народов.

Изменение образа путника также составляет интересный контраст между их внешностью и поведением. Мы уже видели «безобразность» русского ямщика; Гуния, напротив, выражен как приятный и вольный горец.

Мой горец стоил того, чтобы взглядеться в него попристальней. Плечистый и рослый, восседал он на некрупной горной лошадке и всю дорогу смешно поспешал на ней волчьей рысью. Мохнатая овчинная шапка то и дело съезжала на лоб и на глаза ему, но он так прочно помещался на широком седле, так безмятежно отдавался всем могучим составом лошадиному ходу, так несуетно дымил своей трубкой, что невольно думалось – столь счастливого существа не сыщешь на всей земле (ჭავჭავაძე 1937: 258; Чавчавадзе 1987: 341)

Такое живое выражение Гуния составляет ясное сопоставление с тем русским ямщиком. Что касается образа ямщика, историк Дж. Рэндольф замечает, что в русской литературе ямщик представляет символ национальной идентичности (Randolph 2007: 50-61), а грузинский литературовед П. Ингроква рассуждает, что представление ямщика в «Записках путника» указывает иронию конкретно к изображению тройки и живого ямщика в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя (ჭავჭავაძე 1932: 712-714). Принимая такие рассуждения, можно добавить, что здесь выражение Гуния опрокидывает представление ямщика в русской литературе, и одновременно проявляет его хорошую сторону.

В разговоре между «я» и Гуния, «я» впервые не мог понять бедность грузинских народов и Гуния смеялся над его словами:

- Места у вас хороши...
- Да, не худы! В самый раз по нашей убогости...
- Воздух счастливый... вода...
- Хм... – усмехнулся мой спутник.
- Ты чему смеешься?
- Смешному смеюсь!.. Пустого брюха ими не насытишь.
- И урожая, должно быть... родятся...
- Отчего бы им не родиться? Места не худы... да малы. Поля – на душу и с две бурки не придется!..
- Дорога эта... большая... выручит.
- Дорога... Она ведь когда хороша? Когда есть что вынести на нее... или вывезти... (ჭავჭავაძე 1937: 258; Чавчавадзе 1987: 341–342).

Как мы уже упомянули, повествователь «я» молодой интеллигент – «те-регдалеули», возвращающийся из России, а Гуния бедный крестьянин, живущий в горах, и его слова, отличительно, написаны диалектом (нами замечено,

что кроме лексики, в разговоре Гуния сделано ударение, которое не пользуется в грузинском правописании). Поэтому, что в первой и третьей главах встречаются люди разных национальностей, то здесь разница в другом, а именно в сословии, состоянии и возрасте в «единственной стране» – в Грузии («теперь все мы, грузины, братья» – говорит Гуния).

Гуния жалуется на разрушение сообщества региона после господства России. Нам интересно обратить внимание на то, что он думает, что «большая дорога» их не выручает и достойна только для тех, кто торгует. Подразумевается, что дорога принесла в горный регион русское правление и денежную экономику. Для Бахтина, рассуждающего о дороге, как некоем символе хронотопа, путь сливает разницы сословий, состояний и т. д.¹ Но символ дороги, как мы заметили, приносит не только пользу, но и вызывает имперская встреча и конфликты. В связи с этим, хочется подчеркнуть, что следуя происходящим событиям на дороге, мы должным образом лишь очиниваем как наблюдатели и высказываем собственную точку зрения, рассуждая над историческим условием.

5. Заключение

В этом веке путешествие через воздушные пространства стало легче, а главное доступнее. Глобализация, благодаря новым открытиям, развилась и в этом безусловно прослеживается польза. Одновременно с этим, воздушными путями, если брать это выражение как аллегорию происходящего сейчас и представляя распространение коронавируса... Когда думаем при условии XIX века, роль, которую «дорога» играла, очень важна и в литературе, и в реалиях нашего мира, в особенности и для русской и грузинской литературы. Не забывая про исторические факты о том, что Российская империя завоевала господство примыкающих территорий и соединила центр с периферией сухопутной дорогой. В этом ключе роль дороги имеет важнейшее значение, даже без настоящего контекста.

Одна из ролей дороги, как и мы уже видели, это «контактная зона», где путешественники, военные, местные жители, люди из разных сословий, вероисповеданий, национальностей, возрастов (физически или культурно) контактировали друг с другом, обращаясь к литературному термину, называя это понятие «хронотопом». Между путевыми заметками «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина и «Мое путешествие» Гр. Орбелиани, направления движения между центром и окраиной были обратны, и за этим можно выявить

¹ Эта точка зрения была высказана на семинаре профессором Тадаши Накамура. Благодарю за это.

в тексте разные (иногда позитивные, но в большинстве случаев негативные) поведения, имевшие в тот момент важный акцент физического или культурного «контакта». Путевая повесть «Записки путника» И. Чавчавадзе – это типичный пример, в котором показана серия встреч с русским ямщиком и офицером, а также французом, и мохевцем Гуния.

С другой же стороны, когда внимание обращается к хронотопам дороги как метафоры жизни, можно отметить то, что путевые заметки Орбелиани выражают некий перекресток, который создают дорога и водораздел. Также как и в произведении Чавчавадзе путевая дорога повествователя «я» из России в Грузию означает жизненную дорогу самого автора.

Передвигаясь по дороге, совершенно разные люди встречают друг друга, принося пользу или нанося вред. Поэтому, империя налаживает и сохраняет дорогу: речь идет о «Военно-грузинской дороге», на котором Пушкин, Орбелиани и Чавчавадзе путешествовали. Таким образом, рассуждая о русской и грузинской литературе XIX века, роль и функция «дороги» является для нас одной из ключевых задач для рассмотрения и анализа.

литература:

- Bakhtin, M. M. *Voprosy Literatury i Estetiki: Issledovania Raznykh Let*. Moskva: izdatel'stvo "khudozhestvennaya literatura", 1975 (Бахтин, М.М. *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*. Москва: издательство "художественная литература", 1975).
- Baratashvili, N. *Merani*. Tbilisi: izdatel'stvo "leninets", 1969 (Бараташвили, Н. Мерани. Тбилиси: издательство "leninets", 1969).
- Ch'avch'avadze, Iliia. *Tkhzulebani*, Sruli K'rebuli Khut T'omad. T'. 1. Tbilisi: sakhelmts'po gamomtsemloba, 1937 (ჭავჭავაძე, ილია. *თხზულებანი*, სრული კრებული ხუთ ტომად. ტ. 1. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1937).
- Chavchavadze, Il'ia. *Stikhi. Poemy. Povest'. Rasskazy*. Tbilisi: izdatel'stvo "merani", 1987 (Чавчавадзе, И.Г. *Стихи. Поэмы. Повесть. Рассказы*. Тбилиси: издательство "мерани", 1987).
- Greanleaf, Monika. *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford: Stanford UP, 1994.
- Layton, Susan. *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Manning, Paul. *Stranger in a Strange Land: Occidentalists Publics and Orientalist Geographies in Nineteen-Century Imaginaries*, Boston: Academic Studies Press, 2012.
- Merkulova, Irina. *Khronotop Dorogi v Russkoy Proze 1830–1840-kh Godov*. Dissertatsiya na Uchenoy Stepeni Kandidata Filologicheskikh Nauk. mordovskiy gosudarstvenniy pedagogicheskiy institut, 2007 (Меркулова, И.И. *Хронотоп дороги в русской прозе 1830-1840-х годов*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Мордовский государственный педагогический институт, 2007).

- Norimatsu, Kyohei. “Problema Granitsy ‘Rossii’ v Kavkazskikh Tekstakh Russkogo Romantizma”. Tam Vnutri: *Praktiki Russkogo Romantizma*. Pod Red. A. Etkinda, D. Uffelmanna i Iliia Kukulina. Tam Vnutri: Praktiki Vnutrennei Kolonizatsii v Kul’turnoj Istorii Rossii. Moscva: izdatel’stvo “novoje literaturnoe obozrenie”, 2012, pp. 284-308 (Норимацу, К. “Проблема границы «России» в кавказских текстах русского романтизма”. Там внутри: *практики русского романтизма*. Под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна и Илья Кукулина. Москва: издательство “новое литературное обозрение”, 2012. С. 284-308).
- Orbeliani, Grigol. *Ertt’omeuli*. Tbilisi: gamomtsemloba “p’alit’ra L”, 2013 (ორბელიანი, გრიგოლ. *ერთტომეული*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2013).
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2nd Ed. NY and London: Routledge, 2008.
- Pushkin, A. S. *Polnoe Sobranie Sochinenij v Desiati Tomakh*: Tom 6. Leningrad: izdatel’stvo “nauka”, 1978 (Пушкин, А.С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 6. Ленинград: издательство “наука”, 1978).
- Randolph, John. “The Singing Coachman or, The Road and Russia’s Ethnographic Invention in Early Modern Times”, *Journal of Early Modern History*, 11. 1-2, 2007, 33-61.
- Sotome, Hayate. “Mgzavris Ts’erilebis’ P’arodia da Ironia P’ost’k’olonialuri Tvalsazrisit”. *Sjani*, 18, 2017 (სოტომე, ჰაიატე, „მგზავრის წერილების“ პაროდია და ირონია პოსტკოლონიური თვალსაზრისით“, *სჯანი*, 18, თსუ გამომცემლობა, 2017).
- Ussen, Botagoz. “Writing Russia, Building Empire: Pushkin’s Journey to Erzurum”, *Renixa*, 10(1), 2020, pp. 94-112.

Hayate Sotome (Japan)

Road and Contact: Chronotope of the Road in A. Pushkin’s, G. Orbeliani’s and I. Chavchavadze’s Travel Accounts

Summary

Key words: Chronotope, Road, A. Pushkin, G.Orbeliani, I. Chavchavadze.

In 1829, Alexander Pushkin traveled around the South Caucasus before he wrote “A Journey to Erzurum.” He noted in this text that he had left Erzurum and returned to Russia early because he feared the plague. Two years after Pushkin’s journey, Georgian poet G. Orbeliani detailed his travel to Russia in his own diary, “My travel from Tbilisi to Peterburg”, describing a Russian “soldier” who was afraid of “plague and cholera,” meeting him with a somewhat discriminatory attitude in Ekaterinograd quarantine.

M. Bakhtin wrote in “Forms of Time and of Chronotope in the Novel” that the “road” in the novel represented a contact zone where socially, economically, ethnically, religiously, or generationally divergent people would occasionally meet. It can therefore be asserted that travel writing creates certain (e.g., Orientalist) images of the “other.” Also, the scholar points out the function of road as metaphor of life, which is clearly observed in Orbeliani’s diary that crossing the border from Georgia to Russia means a turning point for his life that he may never get back to his homeland.

Bakhtin’s study serves as a reminder of other texts, for instance, Georgian writer I. Ch’avch’avadze’s “The Letters of a Traveler.” “I,” the narrator of this work, is an intellectual educated in Russia who encounters a local Mokhevian named Lelt Ghunia on the road. If contact is a principal cause of infection, Pushkin’s and Orbeliani’s examples elucidate that the road precisely denotes the contact zone in the Georgian literature of the 19th-century and earlier eras.

The means of human mobility in modern times are no longer restricted to the road. People can now travel through the air, which has quite rapidly spread the COVID-19 pandemic worldwide. Notably, unlike the European countries, the Russian Empire did not hold overseas colonies; instead, it occupied contiguous lands and then connected the center and peripheries of the Empire with roads. Hence, the road is profoundly and vastly significant to discussions of 19th-century Georgian and other literature(s), especially within the expanses of the Russian Empire, and not only in the context of pandemics.

ჰაიატე სოტომე (იაპონია)

**გზა და კონტაქტი:
გზის ქრონოტოპი ა. პუშკინის, გრ. ორბელიანისა
და ი. ჭავჭავაძის სამოგზაურო დღიურებში**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ქრონოტოპი, გზა, ა.პუშკინი, გრ.ორბელიანი, ი. ჭავჭავაძე.

1829 წელს ა. პუშკინმა ამიერკავკასიაში იმოგზაურა და მოგვიანებით „მოგზაურობა ერზრუმში“ დაწერა. თხზულებაში ის აღნიშნავს, რომ ჭირის საშიშროების გამო ერზრუმი მალე დატოვა და რუსეთში დაბრუნდა. პუშკინის ამ მოგზაურობიდან ორი წლის შემდეგ, რუსეთში მგზავრობის დეტალები გრ. ორბელიანმა თავის დღიურში აღწერა („მგზავრობა ჩე-

მი ტფილისიდან პეტერბურლამდის“), რომელშიც ვკითხულობთ, რომ ეკატერინოგრადის კარანტინში „ქოლერიტა და ჭირით“ შეშინებული რუსი „სალდათი“ ორბელიანს ერთგვარი დისკრიმინაციული განწყობით შეხვდა.

მ. ბახტინი ნაშრომში „დროისა და ქრონოტოპოსის ფორმები რომანში“ წერს, რომ რომანებში „გზა“ „საკონტაქტო ზონაა“, რომელშიც საზოგადოების სოციალურად, ეკონომიკურად, ეთნიკურად, რელიგიურად თუ ასაკობრივად განსხვავებული ადამიანები ერთმანეთს შემთხვევით ხვდებიან. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სამოგზაურო ჟანრის ლიტერატურა „სხვების“ (უცხოების) გარკვეულ (მაგალითად, ორიენტალისტურ) სახეს ქმნის. ასევე, მკვლევარი მიგვითითებს გზის, როგორც ცხოვრების მეტაფორის, ფუნქციაზე. მაგალითად, ორბელიანის დღიურში აშკარად ვხედავთ, რომ საზღვრის გადაკვეთა ავტორისთვის ცხოვრების გადამწყვეტი წერტილი და საკვანძო მომენტია, რადგან შეიძლება ველარ დაბრუნებდეს სამშობლოში.

ბახტინის სიტყვები გვახსენებს იმასაც, რომ მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში“ რუსეთში განათლებამიღებული ინტელიგენტი, მთხრობელი „მე“, ადგილობრივ მოხვევს, ლელთ ლუნიას „გზაზე“ ხვდება. გამოდის, თუ გარკვეულ პერიოდში კონტაქტი ინფექციის გავრცელების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია, პუშკინისა და ორბელიანის მაგალითები გვიყვება, რომ მე-19 საუკუნის (და მანამდე) ქართულ რეალობაში გზა – საკონტაქტო ზონაა.

დღეს ხალხთა მიმოსვლა სახმელეთო გზით არ იზღუდება. ვმოგზაურობთ საჰაერო გზითაც, რამაც კოვიდ-პანდემია უსწრაფესად გავრცელა მთელ მსოფლიოში. უნდა აღინიშნოს, რომ, რუსეთის იმპერიას, დასავლეთ ევროპის ქვეყნებისგან განსხვავებით, ზღვის იქით კი არ ჰქონდა კოლონიები, მან მეზობელი ერები დაიპყრო და შემდეგ იმპერიის ცენტრი და პერიფერია სწორედ გზით დააკავშირა. ამიტომაც, როდესაც მე-19 საუკუნის ქართულსა და იმ ერების ლიტერატურას მიმოვიხილავთ, რომლებიც რუსეთის იმპერიის ფარგლებში იყვნენ, გზის მნიშვნელობა ძალიან ფართო და დიდია და, რა თქმა უნდა, არა მხოლოდ პანდემიის კონტექსტში.

Наталья Никорьяк
Алёна Тычинина
(Украина)

**Актуализация темы пандемии
в кинематографическом нарративе И. Бергмана
(интермедиаальный срез фильма-притчи «Седьмая печать»)**

Тема эпидемии (мора, чумы, вирусов) в искусстве всегда занимала особую нишу. Практически каждое поколение, сталкиваясь с подобными катастрофами, оставляло достаточно подробные сведения, в том числе и в литературе. Вспомним хотя бы «Илиаду» (мор), «Декамерон» Дж. Боккаччо (чума), «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера (чума), «Дневник чумного года» Д. Дефо, «Чума» А. Камю, «Бледный конь, бледный всадник» К.Э. Портер (испанка) и многочисленные современные образцы: «Я – дверь» С. Кинга (вирус), «Глаза тьмы» Д. Кунца (вирус), «Книга судного дня» К. Уиллиса (чума), «Слепота» Ж. Сарамыго (вирус), «История гордыни» Л. Дзоя (эпидемия), «Лавина» Н. Стивенсона (вирус), «Год потопа» М. Этвуд (эпидемия), Э.С.-Дж. Мандела «Станция одиннадцать» (пандемия) и др. Подчеркнем, что литература не только активно реагирует на глобальные общественные проблемы вроде пандемии, но довольно часто предвидит их.

Кинематограф также актуализирует тематику эпидемии, апеллируя сначала к литературным прототекстам (фильмы-экранизации «Декамерон» (1971) П. Пазолини, «Штамм Андромеда» (1971) Г. Уайза, «Смерть в Венеции» (1971) Л. Висконти, «Чума» (1992) Л. Пуэнсо, «Разрисованная вуаль» (2006) Дж. Карена), а затем создает и собственные оригинальные версии: «Судороги» (1975) Д. Кроненберга, «Эпидемия» (1987) Л. Триера, «Двенадцать обезьян» (1995) Т. Гиллиама, «28 дней спустя» (2002) Д. Бойла, «Понтипул» (2008) Б. Макдональда, «Носители» (2009) Д. и А. Пастор, «Заражение» (2011) С. Содерберга.

Среди многочисленных киновариаций по рассматриваемой тематике значительный интерес представляет религиозно-философская притча «Седьмая печать» (“*Det sjunde inseglet*”, 1956) шведского режиссера Ингмара Бергмана (1918–2007), которая принесла художнику всемирную славу (приз Международного фестиваля в Каннах в 1957 г.) и способствовала дальнейшему развитию кинематографа. Н. Хэйдок утверждал, что эта картина Бергмана «оказала в последующие пятьдесят лет самое большое влияние на все фильмы о Средневековье» (Haydock 2008: 40).

В основе сценария фильма – Бергмановская одноактная пьеса «Роспись по дереву» (1953–1954). В интервью режиссер рассказывал, что побудило его к написанию данной пьесы: «Я преподавал тогда в актерской школе в Мальме и подыскивал для своих учеников – восьми-девяи человек – пьесу, которую они могли бы сыграть, так как, на мой взгляд, это лучший метод преподавания. Поскольку найти ничего не удалось, я решил сам написать нечто под названием «Гравюра на дереве», чистую пьесу для упражнений, которая состояла бы из большого количества монологов для всех моих учеников. Мы с учениками отрепетировали эту пьесу и сыграли ее» (Бергман о Бергмане 1985: 194). Таким образом, архитектурно пьеса построена как серия картин с монологами. Заметим, что «апробацию» этот текст прошел и в виде радиопьесы. В частности, осенью 1954 года он транслировался по радио, где нарратором выступил сам Бергман (Маснав 2009: 95). Это было первое публичное исполнение упомянутой пьесы.

Обращение к жанру кинопритчи Бергманом не случайно, поскольку «кинопритча востребована, прежде всего, в творчестве тех режиссеров, которые представляют авторское кино и способствуют развитию интеллектуальной линии кинематографа» (Тугуши 2011: 86). Исследователь жанра притчи Ю. Климьюк определяет явление притчевости: «Использование в произведениях художественной литературы поэтики притчи (...) вытекает из способности притчи влиять на образную, сюжетную и композиционную систему других произведений, вступать с ними в синтез, трансформировать их» (Клим'юк 1995: 42). Обозначенная исследователем специфика литературной притчи наполняет жанровую матрицу кинопритчи, сохраняя так называемую жанровую наследственность. Кроме того, жанровую матрицу кинопритчи Бергмана ферментирует религиозная тематика, актуализированная, прежде всего, Бергмановскими «религиозными сомнениями» 1950-х гг. Режиссер признавался, что в те времена ключевым для него был вопрос: «Существует Бог или нет? Можем ли мы благодаря вере прийти к единению и к лучшему миру? Или, если Бога нет, то что нам тогда делать? Как в таком случае выглядит мир?» (Бергман о Бергмане 1985: 131). Именно эсхатологические размышления положены в основу сценария, а затем и фильма «Седьмая печать», где устами Рыцаря (Антоний Блок) он говорит: «Отчего Бог так жестоко непостижим нашим чувствам? Отчего надо Ему скрываться за дымкой невнятных посулов и невидимых чудес?», «Как поверить верующим, когда и себе-то не веришь?» (Бергман 1985: 281).

Тема чумы проявляет себя буквально в первых сценах киносценария и фильма. Рыцарь Антоний и его оруженосец Йонс встречаются на своем пути мертвого мужчину, внешний вид которого свидетельствует о многом: «Совсем

близко скулит тощий пес, он на брюхе подползает к хозяину; тот сидя спит под палящим солнцем. Черной тучей висят у него над плечами и головой мухи. Несчастный пес скулит без передышки и, лежа на брюхе, виляет хвостом. / Йонс спешивается, идет к спящему. Йонс окликает его учтиво. Не получив ответа, он подходит к нему, чтоб растолкать, тянется к его плечу, но тотчас отдергивает руку. Незнакомец валится навзничь, и Йонс видит лицо. Это мертвец. Пустые глазницы, белый оскал. / Йонс снова вскакивает в седло, догоняет хозяина. Прикладывается к бурдюку, потом протягивает его хозяину» (Бергман 1985: 274). Ужасная картина с мертвецом возле дороги только усиливает ощущение общей катастрофы.

Актуализируется тема чумы и в последующих фрагментах кинотекста, где режиссер знакомит нас с семейством бродячих актеров. Так, Скотт, вынося из фургона маску Смерти, чтобы подготовиться к роли, замечает Юфу: «Говорят, в стране какая-то страшная болезнь, и попы перед неминуемой скорой смертью толкуют про разные духовные муки» (Бергман 1985: 278). Показательно, что сцена с проповедями духовных отцов будет буквально воспроизведена в кинотексте позднее.

Тема чумы пронизывает и сценарий, и фильм. Поднимается она и в диалоге оруженосца Йонса и Богомаза – художника, работающего над аллегорической фреской «Пляска Смерти» в древнем храме.

Йонс: А ведь как кое-кто будет тебя честить.

Богомаз: Да уж не без того. А я им тогда что-нибудь веселенькое изображу. Пить-есть тоже надо – пока чума не подцепит.

Йонс: Чума! Вот ужас!

Богомаз: Ты бы поглядел на язвы у тех в глотке, кто заболел. И тело все иссыхает, и ноги – будто их дергает сумасшедший кукольник, вот и вроде как у этого, которого я нарисовал.

Он показывает кистью. Йонс видит: маленький человечек – в корчах на траве; вверх устремлен обезумевший взор, полный боли и страха.

Йонс: Какая мерзость!

Богомаз: Еще бы не мерзость. Он язвы расковыривает, руки кусает, жилы себе ногтями раздирает, кричит на всю округу. Страшно тебе, поди?

Йонс: Мне? Страшно? Да ты меня не знаешь. А это еще что за пакость ты тут изобразил?

Богомаз: Всего чудней, что эти бедняги считают свои муки наказанием божьим. Целые толпы этого народа, себя называя рабами греха, бродят по земле и бичуют себя и других во славу господню.

Йонс: Да что ты? Сами себя секут?

Богомаз: Да, жуткое зрелище. Я уж в канаву лезу, как их завяжу» (Бергман 1985: 280). Натуралистические описания чумы Богомазом дают

четкое представление о страшной болезни, которая стала также причиной и массового мародёрства, что нашло свое воплощение в сцене с Равалом. Йонс, желая наполнить бурдюк водой, забрел в дом, где тихо «хозяйничал» вор: труп хозяйки лежал посреди комнаты, а бывший богослов снимал с него перстень. Как выясняется впоследствии, из этого села люди массово бежали, поскольку чума начала косить всех.

И. Бергман дополняет сценарий и фильм еще одной ужасной картиной Средневековья, когда процессии с религиозными фанатиками наводили ужас на простой народ: «Все неотрывно смотрят на белую опаленную дорогу. Вот уже слышно пронзительное пение. Безумное – почти вой. Над гребнем горы качается распятый Христос. / Потом стали видны и те, кто несет распятие. (...) Корчатся от боли, глаза вылезают из орбит, губы искусаны в кровь, и с них падает пена. Они охвачены безумием, кусают себе руки, хлещут друг друга с какой-то зловещей ритмичностью. И пронзительно, надрывно поют. Многие шатаются, падают, снова поднимаются, цепляются друг за друга и все истовей хлещут, хлещут бичами» (Бергман 1985: 289–290). Благодаря этой сцене в кинотекст вплетается еще два жанра, популярные в эпоху Средневековья – проповедь и молитва, которые провозглашает монах: «Господь нас всех обрек наказанию. Все страшной смертью погибнем. Вы стоите, как скот несмысленный, вы погрязли в тупом довольстве. Или не знаете, что вот он, вот настает ваш последний час? Смерть у вас за плечами. Вижу, вижу Смерть. Венец Смерти горит на солнце. Блестит занесенная над вашими головами коса. Чей черед? Кто первый падет под ударом?»; «Помилуй нас, боже, по великой милости твоей. Не отврати лица твоего от нас, но будь милостив к нам, недостойным, во имя сына твоего единородного Иисуса Христа» (Бергман 1985: 289–290).

Однако люди понимают, что Судный день фактически уже наступил, поскольку вокруг – смерть от чумы, голод, несчастье. И об этом говорят не только на площадях, но и в трактирах:

«Купец: И то сказать. Чума по западному берегу ползет. Люди мрут как мухи. Всегда в эту пору самая торговля, а нынче при мне весь товар непроданный.

Женщина: Одно слово – Судный день. Разные знамения жуткие. Намедни из старухи из одной змеи полезли, руки отрубленные и всякая нечисть, а еще женщина младенчика с телячьей головой выродила.

Старик: Судный день. Ох ты, господи.

Крестьянин: Месяц целый дождя не было. Все посохнет.

Купец: И люди-то с ума посходили. С родных мест бегут, всюду чуму разносят.

Старик: Судный день. Подумать, подумать.

Крестьянин: Ведь это если все, как они говорят, так – по мне – лучше следи за своим хозяйством да пользуйся жизнью, покуда цел.

Женщина: И еще есть одно. Ведь и не скажешь. (*Шепчет.*) И выговорить-то срам, а только святые отцы, они говорят – раз женщина, мол, это промеж ног таскает, то должна, стало быть, очиститься.

Старик: Судный день. Всадники из Апокалипсиса ждут у поворота на деревню. Вот заведереет, а на закате тут они и будут.

Женщина: Много кто огнем очистился, и все померли, а святые отцы толкуют – мол, лучше чистым помереть, чем жить и дожидать ада.

Купец: Конец, конец, последние времена. Вслух-то про это не говорится, да ведь известно – конец. И люди от страха с ума посходили.

Крестьянин: Тебе и самому боязно.

Купец: Как не боязно.

Старик: Падет ночь после Судного дня, и на землю спустятся ангелы, и разверзнутся гробы. Страшное дело.

Все шепчутся, наклоняясь друг к другу» (Бергман 1985: 292).

Сразу заметим, что пьеса, киносценарий и, конечно, фильм насыщены интермедиаальными и интертекстуальными кодами. Они проявляются на всех уровнях, дополняя и расширяя ключевую тему пандемии. В данном тексте они прочитываются в качестве значимых притчевых аллегорий. Активное взаимодействие «Седьмой печати» с другими видами искусства и литературными текстами представляется не случайным, поскольку Бергман признавался: «Я в самом деле полагаю, что каждый человек – это сумма того, что он прочел, услышал, увидел и пережил. Я отнюдь не думаю, что художники черпают свои идеи из воздуха. Я считаю себя маленьким кирпичиком большого здания, и, следовательно, я завишу от того, что находится возле меня, подо мной и позади меня» (Бергман о Бергмане 1985: 142–143).

Импульсами к появлению собственно драматического прототекста послужили несколько интермедиаальных источников, прежде всего живописные: образ шахматного поединка предстает как аллегория фрески «Смерти, играющей в шахматы» (швед. *Döden spelar schack*, около 1480 года) шведского художника позднего Средневековья Альбертуса Пиктора. А образ танца смерти – воплощение детских воспоминаний о посещении церкви с отцом: в маленькой церкви на юге Смаланду Бергман видел фреску неизвестного художника. На этой картине, написанной в конце XIV века, были изображены сцены смертельной чумы, опустошившей этот край (Macnab 2009: 95–96). В одном из своих интервью Бергман также вспоминал картину Пикассо «Семейство комедиантов» («*Les Saltimbanques*», 1905) и медную гравюру Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513).

Если для одноактной пьесы источником вдохновения преимущественно служили живописные коды, то в написании сценария и при создании фильма интермедиаальная ключевая база расширяется. В частности, Бергман вспоминает хоровое произведение Карла Орфа «Кармина Бурана», основанное на средневековых песнях о людях, спасающихся от чумы и несчастий: «Это с людьми, которые пережили упадок цивилизации и культуры и позволили родиться новым песням, я подумал, что это соблазнительная субстанция, и однажды, когда я послушал финальный хор в Кармине Буране, меня поразило, что это будет мой следующий фильм!» (см.: *Det sjunde inseglet...*).

Отметим, что отдельные сцены сценария и фильма автоинтермедиаальны и автоинтертекстуальны, поскольку режиссер довольно часто прибегает к использованию фрагментов предыдущих своих текстов. В частности, в пьесе «Смерть Каспера» есть сцена, где главного героя Каспера встречают двое мужчин, несущих гроб. Реплики персонажей почти дословно соответствуют сцене в «Седьмой печати», когда Смерть пылит дерево, на котором находится персонаж Скат. Однако режиссер, будучи в роли кинореципиента, испытывал также влияния других кинорежиссеров и их фильмов. В частности, критики выделяют одну из «кинематографических моделей для подражания»: сцену с сожжением ведьмы сравнивают с подобной в «Днях гнева» (1943) Карла Теодора Драера, известного современника Бергмана, старшего на поколение (см.: *Det sjunde inseglet...*). Другие указывают на пролог этого же фильма, «который начинается с прелюдии с нотными знаками средневековой секвенции, и звучат слова повествователя: «День гнева, о день скорби!...»» (Синицын, Синицына 2016: 295).

Собственно, исследуемый кинотекст предстает не только своеобразным интермедиаальным, но и интертекстуальным коллажем. Литературная составляющая не ограничивается исключительно указанной ранней авторской пьесой. Следует в целом отметить насыщенный интертекстуальный характер фильма-притчи. Речь, прежде всего, идет о библейском интертексте – книге «Апокалипсиса», или «Откровение Иоанна Богослова», а также произведении «Чума» А. Камю. Отдельные критики указывали на «Фолькунгасаган» Августа Стринберга (см.: *Det sjunde inseglet...*). Отметим, что активное сотрудничество с А. Камю планировалась и в связи с другим фильмом Бергмана – «Падение». Режисер переписывался с Камю и даже договорился, что приедет к нему и они вместе напишут сценарий, «но как раз в это время Камю погиб, и все сорвалось», «мне казалась просто фантастической сама мысль о совместной работе с Камю» (Бергман о Бергмане 1985: 142).

Основное внимание автора сосредоточено на эпохе Средневековья, которая зачастую в воображении читателей предстает как темные и страшные

времена. И это отражено в специфической персонифицированной хронотопе и интермедиаальных вкраплениях. Однако исследователи указывают, что хронология Средневековых событий в фильме несколько срезуцирована: «События в фильме происходят в Швеции в позднеклассическом Средневековье (разумеется, условно) во время господства ужасающей чумы – «черной смерти». Эпидемия, охватившая тогда большую часть Европы и унесшая жизни чуть ли не трети ее населения, пришлась на середину XIV в. (1347–1349 гг.). Но в действительности разбег темпоральных маркеров в «Печати» захватывает два (а то и более!) столетия, если считать со времени последних крестовых походов в Святую землю (1270 и 1271–1272 гг.) и падения последних оплотов крестоносцев в Сирии и Палестине в конце XIII столетия и до рубежа XV–XVI вв. – времени жизни художника Альбертуса Пиктора (род. между 1440 и 1450 – ок. 1509), который присутствует в фильме как действующее лицо» (Синицын, Синицына 2016: 293).

Поскольку фильм «Седьмая печать» выстраивается автором как притча, жанровая матрица которой предусматривает определенные аллегорические компоненты. Поэтика названия фильма и эпиграф к нему интертекстуальны. Таковым, в частности, является эпиграф из «Откровения Иоанна Богослова» о снятии седьмой печати с Книги жизни: «И когда агнец снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса... И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр. 8: 1, 6).

Атмосфера апокалипсиса ощущается с первых же кадров фильма: пророческие слова накладываются на визуальный ряд и дополняются музыкальным сопровождением. Не случайным в первых сценах представляется описание лошадей, находящихся подле своих всадников: «Порыв ветра всполошил коней, они жадно тянут шеи к морю, к воде. Вид у них такой же замученный, как у хозяев» (Бергман 1985: 272). Как и лошади, тянущийся к воде рыцарь, после омовения, начинает молиться: «Рыцарь снова выходит на сушу, опускается на колени. Закрыв глаза, наморщив лоб, творит он утренние молитвы. Руки сжаты, губы беззвучно шевелятся. Лицо суровое, скорбное. Вот он открыл глаза и глядит прямо на солнце – оно выкатывается из отуманенных вод как подышающая, жиром исходящая рыба. Серое небо давит свинцовой крышкой. На западе, над горизонтом висит немая туча. В вышине, видная едва, чайка парит на недвижных крыльях. И кричит тревожно и жутко» (Бергман 1985: 272). Ощущение, что рыцарь проживает последние минуты своей жизни только усиливается и достигает своего пика в сцене со Смертью:

«За его спиной стоит некто в черном. Стоит неподвижно. Лицо очень бледное, руки спрятаны в широких складках плаща.

Рыцарь: Кто ты?

Смерть: Тот, имя которому Смерть.

Рыцарь: За мной?

Смерть: Я давно уже следую за тобой по пятам.

Рыцарь: Знаю.

Смерть: Ты готов?

Рыцарь: Телу страшно, но сам я не боюсь.

Смерть: Стыдиться тут нечего.

Рыцарь поднялся на ноги. Он дрожит. Смерть откидывает полу плаща, чтоб окутать плечи Рыцаря» (Бергман 1985: 273–274). Хотя зритель осознает, что это только начало притчи о Рыцаре, а Смерть проявит свою онтологическую многоликость.

Религиозный аспект проступает через антропонимию персониферы. В частности, персонажи Юф и Миа, семейство бродячих актеров, по словам самого режиссера, «это, разумеется, Иосиф и Мария. Что может быть проще» (Бергман о Бергмане 1985: 196). Не случайно, перед Юфом все время предстают различные видения: он видит «Пречистую Деву Марию», образ которой в деталях передает экфрастичный код: «В золотой короне и в синем платье с золотыми цветами. Босая, а руки маленькие, смуглые, и она держала младенца и учила его ходить. А потом увидела, что я на нее смотрю, и улыбнулась мне. Тут у меня на глазах выступили слезы, а когда я их утер, она уже исчезла. И так сделалось тихо на земле и на небе» (Бергман 1985: 276). В киносценарии имеются также упоминания о псевдовидениях, когда дьявол на глазах Юфа «красил в красный цвет колеса» и «работал хвостом вместо кисточки?» (Бергман 1985: 276). Момент с популярным в эпоху Средневековья жанром видений режиссером представлен очень тонко, поскольку про так называемых ясновидящих бытовало очень предвзятое мнение: кто-то слепо верил в их слова, а кто-то, как Миа, смеялся, принимая все сказанное за выдумку: «Ты бы поосторожней со своими виденьями. А то люди еще подумают, будто ты полоумный» (Бергман 1985: 277).

Еще одна деталь, на которую следует обратить внимание: Миа и Юф мечтают, чтобы их сын Микаэль стал «большим акробатом» или «жонглером, которому удастся единственный невозможный трюк» (Бергман 1985: 277). Заметим, что в Средние века также стал чрезвычайно популярен жанр легенды, который имел более народную основу, свободную от аскетизма. В частности, получили распространение легенды о Богородице, культ которой распространился с середины XII в. В одной из легенд рассказывается о Божьей матери, которая спускается к жонглеру, измученному акробатическими трюками, вытирает его вспотевший лоб и фактически спасает от падения. В конце XIX в. французский писатель Анатоль Франс умело обработал эту легенду в новелле «Жонглер Богородицы».

Библейская тематика проявляет себя и в жанре песни-гимне, посвященной Христу, что непосредственным образом повлияла на слушателей, затрагивая их чувства, создавая настроение для духовного углубления. Так, Юф любит сочинять разные песни и петь своей супруге: «В сирени птица-красота / Сладкою песнею / Славит господу Христа / На всю поднебесную» (Бергман 1985: 278). Библейский экфрасис появится и в сцене молитвы и исповеди Рыцаря в храме: «Рыцарь опустился на пол перед малым алтарем. Вокруг темно и тихо. Здесь прохладно и пахнет сыростью. Каменные глаза святых смотрят на него со стен. Лицо Христа запрокинуто, рот раскрыт, будто в мучительном вопле. Намалеванный на парусном своде мерзкий бес жадно охотится за жалкой душой» (Бергман 1985: 280). Сюжет икон находит свое отражение в реальности: душу Рыцаря также подстерегает Смерть.

Таким образом, затронутая в фильме тема пандемии специфически ферментирует его жанровую матрицу, постепенно подводя читателя к декодированию притчевого аллегорического компонента. В итоге фильм воспринимается как своеобразная «культурологическая энциклопедия», представляющая сложный период развития человечества, когда людям угрожала либо бубонная чума, либо инквизиция, либо «массовое безумие», когда каждому человеку приходилось играть со Смертью в шахматы.

Literatura:

- Bergman, Ingmar. *Sed'maya Pechat. Bergman o Bergmane. Bergman v teatre i kino* / red. Yu.A. Kozlovskiy. Moscow: raduga, 1985. S. 272–318 (Бергман, Ингмар. Седьмая печать. *Бергман о Бергмане*. Ингмар Бергман в театре и кино / ред. Ю.А.Козловский. Москва: Радуга, 1985. С. 272–318).
- Bergman o Bergmane. Bergman v Teatre i Kino* / red. Yu.A. Kozlovskiy. M.: Raduga, 1985. 525 s. (Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино / ред. Ю.А. Козловский. М.: Радуга, 1985. 525 с.)
- Klym'yuk, Yuriy. *Funktsional'ne Znachennya Prytchi v Ukrayinskiy Literaturi do Pochatku XX Stolittya. Py'tannya literaturoznavstva*. 1995. Vy'p. 2. S. 42–52 (Климюк, Юрій. Функціональні значення притчі в українській літературі до початку XX століття. *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 42–52)
- Sedmaya Pechat, rezh. Ingmar Bergman, 1956 (Седьмая печать, реж. Ингмар Бергман, 1956).*
- Sinityn, Aleksandr, Sinityna, Evgeniya. *Zhatva Smerti v «Sedmoy Pechati» Ingmara Bergmana (k 60-letiyu sozdaniya kartiny). Skandinavskaya Filologiya = Scandinavica. Mezhevuz. sb.* SPb.: Izd-vo SPbGU, 2016. T. 14. Vyip. 2. S. 290–309 (Синицын А. А., Синицына Е. В. Жатва смерти в «Седьмой печати» Ингмара Бергмана (к 60-летию создания картины). *Скандинавская филология = Scandinavica*. Межвуз. сб. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. Т. 14. Вып. 2. С. 290–309).
- Tugushi, Soso. *Pritcha v Samosoznanii Masterov Mirovogo Kino. Vesnik VGIK*. May 2011. № 8. S. 86–98 (Тугуши, Сосо. Притча в самосознании мастеров мирового кино. *Вестник ВГИК*. Май 2011. № 8. С. 86–98).

Det sjunde inseglet: Under medeltidens pesthärjningar spelar grubblande riddare schack med döden.

<https://www.ingmarbergman.se/verk/det-sjunde-inseglet>

Haydock, Nickolas. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. London: McFarland & Company, 2008. 234 p.

Macnab, Geoffrey. *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*. London-New York, 2009. 242 p.

Nataliia Nikoriak

Alyona Tychinina

(Ukraine)

**Actualization of the pandemic theme in I. Bergman cinematic narrative
(intermedial cut of theparable film “The Seventh Seal”)**

Summary

Key words: pandemic, movie parable, intermediate code, “The Seventh Seal”, I. Bergman.

The theme of pandemic in arts (pestilence, plague, viruses) has always been quite relevant. Almost each generation that faced the similar catastrophes left rather detailed descriptions of such catastrophes in literary works. For instance: “The Iliad” (pestilence), “The Decameron” by G. Boccaccio (plague), “The Canterbury Tales” by J. Chaucer (plague), “A Journal of the Plague Year” by D. Defoe, “The Plague” by A. Camus, “Pale Horse, Pale Rider” by K. A. Porter (Spanish flu) and numerous modern variations, like “I am the Doorway” by S. King (virus), “The Eyes of Darkness” by D. Koontz (virus), “Doomsday Book” by C. Willis (plague), “Blindness” by J. Saramago (virus), “The History of Pride” by L. Zoja (epidemic), “Snow Crash” by N. Stephenson (virus), “The Year of the Flood” by M. Atwood (epidemic), “Station Eleven” by J. Mandel (pandemic), etc. It is essential that literature does not only actively responds to global social issues like pandemic, but quite frequently predicts them.

No wonder that cinema also lays particular emphasis on this theme, turning at first to the prior literary texts (film adaptations: The “Decameron” by P. Pasolini (1971), “The Andromeda Strain” by R. Wise (1971), “Death in Venice” by L. Visconti (1971), “The Plague” by L. Puenzo (1992), “The Painted Veil” by J. Karen (2006)), and later releasing its own creative versions: “Shivers” by D. Cronenberg (1975), “Epidemic” by L. Trier (1987), “Twelve Monkeys” by T. Gilliam (1995), “28 Days Later” by D. Boyle ” (2002), “Pontypool” by B. McDonald (2008), “Carriers” by D. and A. Pastor (2009), “Contagion” by S. Soderbergh (2011).

Among numerous cinema versions on the theme, particular significance is attached to a religious-philosophical parable “The Seventh Seal” by the Swedish director I. Bergman (1957). The scenario of this film is based on I. Bergman’s one-act play “Painting on Wood” (1954–1955). The motivation for the development of the actual dramatic prototext was several intermedia sources, primarily picturesque: the image of a chess match appears as an allegory of the fresco “Death playing chess” (Swedish *Döden spelar schack*, about 1480). A Swedish artist of the late Middle Ages Albertus Pictor. And the image of the dance of death is the personification of childhood memories of attending church with his father: in a small church in the south of Smaland Bergman saw a fresco by an unknown artist. In this painting, painted in the late fourteenth century, scenes of the deadly plague that devastated the region were depicted. In one of his interviews, Bergman also recalled Picasso’s *Family of Comedians* (Les Saltimbabques, 1905) and Dürer’s copper engraving *The Knight, Death and the Devil* (1513). If for a one-act play the source of inspiration was mainly pictorial codes, then in the writing of the script and in the creation of the film the intermediate key base expands. In particular, Bergman recalls Carl Orff’s choral work “*Carmina Burana*”, based on medieval songs about people escaping plague and disaster. However, the literary constituent of the film under studies is not restricted to this play only. On the whole, it is important to point out a rich intertextual nature of the film-parable. First of all, it is biblical intertext that attracts peculiar attention – the “*Book of Revelation*” (Apocalypse of John, Revelation to John or Revelation from Jesus Christ) and “*The Plague*” by A. Camus. Thus, the play, the screenplay and, of course, the film are full of intermedia and intertextual codes. They are manifesting at all levels, complementing and expanding the key theme of the pandemic. In this text, they are read as meaningful parable allegories.

Bergman’s appeal to the genre of parables is not accidental, because “the parable film is in demand, above all, in the works of those directors who represent auteur cinema and contribute to the development of the intellectual line of cinema”. The specificity of the literary parable fills the genre matrix of the parable film, preserving the so-called genre heredity. In addition, the genre matrix of Bergman’s parables is enflamed by religious themes, actualized primarily by Bergman’s “religious doubts” of the 1950s. The theme of the plague manifests itself literally in the first scenes of the screenplay and film. When the knight Anthony and his squire Jonas meet on their own the path of a dead leper man whose appearance is very “eloquent”. Thus, the atmosphere of the apocalypse is felt from the very first frames of the film: the prophetic words are superimposed on the visual series and complemented by a musical accompaniment. It is also updated in the following fragments, where the director introduces us to the family of wanderers’ actors who discuss it in detail. It is also raised in the dialogue between the sniper Jons and Bogomaz, an artist working on the allegorical fresco «*Dance Macabre*» in the ancient temple. Naturalistic descriptions of the plague by Bogomaz give a clear idea of the terrible disease that

was also the cause of mass looting, which was embodied in the scene with Raval. I. Bergman complements the script and the film with another horrible picture of the Middle Ages, when processions with religious fanatics terrified the common people. Thanks to these scenes, two more genres, popular in the Middle Ages, are woven into the film text-sermon and prayer, which confirm that the Day of Judgment has actually come, because around - death from the plague, famine, misery. The biblical theme also manifests itself in the genre of a hymn song dedicated to Christ, which directly influenced the listeners, affecting their feelings, creating a mood for spiritual deepening. In addition, the author also focuses on the epos of the Middle Ages, which is adequately reflected in the personosphere, chronotope, and intermedial insertions. The issue of pandemic, viewed in the film, describes its matrix in a very special way, gradually leading the viewer to decoding the parable-allegoric element. Consequently, the film is perceived as a kind of a “culturological encyclopedia” presenting difficult times in human history, whereby mankind faced the danger of either bubonic plague, or inquisition, or mass hysteria.

ნატალია ნიკორიაკი
ალიონა ტიჩინინა
(უკრაინა)

**პანდემიის თემის აქტუალიზაცია ი. ბერგმანის კინემატოგრაფიულ
თხრობაში**
(ფილმი-იგავის – „მეშვიდე ბეჭედი“ შუალედური ქრილი)

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: პანდემია, ფილმი-იგავი, შუალედური კოდი, „მეშვიდე დამლა“, ინგმარ ბერგმანი.

პანდემიის თემა ხელოვნებაში (ჭირი, ქოლერა, ვირუსები) ყოველთვის საკმაოდ აქტუალური იყო. თითქმის ყველა თაობამ, რომელიც მსგავსი კატასტროფების წინაშე აღმოჩნდა, ლიტერატურულ ნაწარმოებებში მათი საკმაოდ დეტალური აღწერა დატოვა, მაგალითად: ჰომეროსის „ილიადა“, ჯოვანი ბოკაჩოს „დეკამერონი“, ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობები“, დანიელ დეფოს „ჭირის წლის დღიური“, ა. კამიუს „შავი ქრი“, კ.ა. პორტერის „ფერმკრთალი ცხენი, ფერმკრთალი მხედარი“ და მრავალი თანამედროვე ვარიაცია, როგორებიცაა სტეფან კინგის „მე ვარ კარი“, დ. კოონცის „წყვდიადის თვალები, კ. უილისის „განკითხვის დღის წიგნი“, ჟოზე სარამაგუს „სიბრმავე“, ლუიჯი ზოიას „სიამაყის ისტორია“, ნ. სტეფენსონის „უბედური შემთხვევა თოვლში“, მარგარიტ ეტვუდის

„წყალდიდობის წელი“, ჯ. მანდელის „მეთერთმეტე სადგური“ და სხვ. მნიშვნელოვანია, რომ ლიტერატურა არა მხოლოდ აქტიურად ეხმაურება გლობალურ სოციალურ საკითხებს, ისეთებს, როგორცაა პანდემია, არამედ, არცთუ იშვიათად, პროგნოზირებს მათ.

გასაკვირი არ არის, რომ კინოც განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ამ თემას. თავდაპირველად, ის უბრუნდება ადრეულ ლიტერატურულ ტექსტებს (ეკრანიზაციები: პ. პაზოლინის „დეკამერონი“ (1971), რ. უაისის „ანდრომედას დაძაბულობა“ (1971 წ.), ლ. ვისკონტის სიკვდილი ვენეციაში“ (1971), ლ. პუენცოს „ჭირი“ (1992), ჯ. კარენის „დახატული ფარდა“ (2006), მოგვიანებით კი ქმნის საკუთარ შემოქმედებით ვერსიებს: (დ. კრონენბერგის „ცახცახი“ (1975), ლ. ტრიერის „ეპიდემია“ (1987), ტ. გილიამის „თორმეტი მაიმუნი“ (1995), დ. ბოილის „28 დღის შემდეგ“ (2002), ბ. მაკდონალდის „პონტიპული“ (2008), დ. და ა. პასტორების „გადამზიდველები“ (2009), ს. სოდერბერგის „ინფექცია“ (2011)).

ამ თემაზე არსებულ მრავალრიცხოვან კინოვერსიებს შორის გამორჩეულია შვედი რეჟისორის ინგმარ ბერგმანის (1957) რელიგიურ-ფილოსოფიურ იგავი „მეშვიდე დამლა“. ამ ფილმის სცენარი დაფუძნებულია ი. ბერგმანისვე ერთმოქმედებიან პიესაზე „ხის მოხატვა“ (1954–1955). საკუთარი დრამატული პროტოტექსტის შექმნის მოტივაციად იქცა რამდენიმე შუალედური წყარო, უპირველეს ყოვლისა ფერწერული: ჭადრაკის მატჩის სახება გაჩნდა როგორც ალეგორია ფრესკისა: „სიკვდილი თამაშობს ჭადრაკს“ (შვედური Döden spelar schack, დაახლოებით 1480 წ.), რომლის ავტორია გვიანი შუა საუკუნეების შვედი მხატვარი ალბერტუს პიქტორი. სიკვდილის ცეკვის სურათი კი მამასთან ერთად ეკლესიაში ყოფნის ბავშვობის მოგონებების პერსონიფიკაციაა: სმოლანდის სამხრეთით მდებარე პატარა ეკლესიაში ბერგმანმა ნახა უცნობი მხატვრის ფრესკა. მეთოთხმეტე საუკუნის ბოლოს შექმნილ ამ ნახატზე გამოსახულია მომაკვდინებელი ჭირის სცენები, რომელმაც რეგიონი გაანადგურა. ერთ-ერთ ინტერვიუში ბერგმანმა ასევე გაიხსენა პიკასოს „კომიკოსების ოჯახი“ (Les Saltimbanques, 1905) და დიურერის სპილენძის გრავიურა „რაინდი, სიკვდილი და ეშმაკი“ (1513). თუ ერთმოქმედებიანი პიესისთვის შთაგონების წყაროდ, ძირითადად, ფერწერული კოდები მოგვევლინა, სცენარის წერისას და ფილმის შექმნისას შუალედური საკვანძო ბაზა გაფართოვდა. კერძოდ, ბერგმანი იშველიებს კარლ ორფის საგუნდო ნაწარმოებს „Carmina Burana“, რომელიც დაფუძნებულია შუა საუკუნეების სიმღერებზე ადამიანების შესახებ, რომლებიც ჭირისა და უბედურებისგან თავის დაღწევას ცდილობდნენ. ანუ, ფილმის ლიტერატურული შემადგენელი ნაწილი მხოლოდ პიესით არ შემოიფარგლება. მთლიანობაში, მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ ფილმ-იგავის მდიდარი ინტერტექსტუალური ბუნება. უპირველეს ყოვლისა, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს

ბიბლიური ინტერტექსტი, – „გამოცხადების წიგნი“ (იოანეს აპოკალიფსი, იოანეს გამოცხადება ან გამოცხადება იესო ქრისტესი) და ა. კამიუს „ჭირი“. ამგვარად, პიესა, სცენარი და, რა თქმა უნდა, ფილმი, სავსეა შუალედური და ინტერტექსტუალური კოდებით. ისინი ვლინდება ყველა დონეზე, ავსებენ და აფართოებენ პანდემიის თემას. ამ ტექსტში ისინი იკითხება როგორც მნიშვნელოვანი იგავური ალეგორიები.

ინგმარ ბერგმანი შემთხვევითი არ მიმართავს იგავის ჟანრს. „ფილმი-იგავი მოთხოვნადია, უპირველეს ყოვლისა, იმ რეჟისორების ნამუშევრებში, რომლებიც ქმნიან საავტორო კინოს და ხელს უწყობენ კინოს ინტელექტუალური ხაზის განვითარებას“. ლიტერატურული იგავის სპეციფიკა ავსებს ფილმი-იგავის ჟანრულ მატრიცას, ინარჩუნებს ე.წ. ჟანრულ მემკვიდრეობას. ამასთან ერთად, ბერგმანის იგავების ჟანრულ მატრიცაში გამოკვეთილია რელიგიური თემები, რომელიც აქტუალიზებულია, ძირითადად, ბერგმანის 1950-იანი წლების „რელიგიური ეჭვებით“. ჭირის თემა თავს იჩენს, ფაქტობრივად, სცენარისა და ფილმის საწყის სცენებში. როდესაც რაინდი ანტონი და მისი საჭურველთმცვირთველი ჯონასი გზაზე მკვდარ კეთროვანს ნაანწყებთან, რომლის გარეგნობა მრავლისმთქმელია. ამგვარად, აპოკალიფსის ატმოსფერო ფილმის პირველივე კადრიდან იგრძნობა: წინასწარმეტყველურ სიტყვებს ემატება ვიზუალური მხარე და ავსებს მუსიკალური აკომპანიმენტი. თემის კვლავ წინ წამოწევა ხდება ფილმის იმ ფრაგმენტებში, რომლებშიც რეჟისორი გვაცნობს მოხეტიალე მსახიობების ოჯახს. ისინი დეტალურად განიხილავენ ეპოდემიას. საკითხი ასევე წამოჭრილია სნაიპერ ჯონსა და მხატვარ ბოგომაზს შორის გამართულ დიალოგში. მხატვარი ძველ ტაძარში, ალეგორიულ ფრესკაზე მუშაობს, სახელწოდებით „სიკვდილის როკვა“. ბოგომაზის მიერ ჭირის ნატურალისტური აღწერა იძლევა ნათელ წარმოდგენას იმ საშინელი დაავადების შესახებ, რომელიც, ასევე, გახდა მასობრივი ძარცვა-ყაჩაღობების მიზეზი. ძარცვის სცენა გაცოცხლებულია რავალის ეპუოდში. ი.ბერგმანი ავსებს სცენარსა და ფილმს შუა საუკუნეების კიდევ ერთი შემზარავი სურათით, როდესაც რელიგიურ ფანატიკოსების მსვლელობები თავზარს სცემდა უბრალო ხალხს. ფილმის ტექსტში ამ სცენების დამატების წყალობით, შუა საუკუნეებში პოპულარული კიდევ ორი ჟანრია გააქტიურებული, – ქადაგება და ლოცვა, – რომლებიც ადასტურებენ, რომ განკითხვის დღე რეალურად დადგა, რადგან ირგვლივ ჭირისგან ხალხი იხოცება, შიმშილი და უბედურება ტრიალებს. ბიბლიური თემა ვლინდება ქრისტესადმი მიძღვნილ საგალობელშიც, რომელიც უშუალო ზეგავლენას ახდენს მსმენელზე, ზემოქმედებს მათ გრძნობებზე, უქმნის განწყობას სულიერი ჩაღრმავებისთვის. გარდა ამისა, ავტორი ყურადღებას ამახვილებს შუა საუკუნეების ეპოს-

ზეც, რომელიც ადეკვატურად აისახება პერსონოსფეროში, ქრონოტოპსა და შუალედურ ჩანაწერებში. ფილმში ნაჩვენებია პანდემიის პრობლემა სრულიად განსაკუთრებულად წარმოაჩენს მის მატრიცას, მაყურებელს უბიძგებს, თანდათანობით მივიდეს იგავურ-ალეგორიული ელემენტის გაშიფვრამდე. შესაბამისად, ფილმი აღიქმება, როგორც ერთგვარი „კულტუროლოგიური ენციკლოპედია“, რომელიც გვიამბობს ისტორიის რთული პერიოდების შესახებ, როდესაც კაცობრიობა ბუბონური ქირის, ინკვიზიციის, ან მასობრივი ისტერიის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა.

Rudolf Sárdi
(Hungary)

„The Minister’s Black Veil“ in a Contemporary Context

In his book on Nathaniel Hawthorne, Henry James stated that the American writer was “the most valuable example of the American genius” he knew, providing “the most vivid reflection of New England life that has found its way into literature” (James 1988: 12, 13). In addition to a volume of tales, various sketches, and children’s books, Hawthorne only produced a handful of novels, which alone earned him the status of being extensively read and taught in the canon of American literature. One of the reasons for the endurance and the topicality of Hawthorne’s writing is owing to the fact the author committed himself to exploring the universal experience of human nature and society as a whole by often beginning with what appear to be tales with a bucolic scene, gradually widening in breadth only to address at last the overarching themes of presumed guilt, unrelenting preoccupation with sin, crimes against the human heart, authority, and obsessiveness.

Hawthorne’s place in American literature is difficult to define. He is generally grouped among transcendentalist writers, even if he represents a particular kind of transcendentalism. In stark contrast with Emerson’s optimism, Hawthorne depicted human nature with dark tonalities, acrimony, and pessimism, portraying lonely, isolated, and often sinful individuals. Modern literary criticism – F. R. Lewis, F. O. Matthiessen, and Charles Feidelson, in particular – views Hawthorne and Melville as skeptically distanced writers who evinced their aloofness from American culture that primarily lay stress on conformity and material wealth. Today’s reader will find in Hawthorne that the moral injustice and the religious intolerance that his protagonists experience at the hands of fundamentalist zealots are akin to the widespread sentiments of guilt and ethical concerns permeating the social fabric of our globalized times. In a similar vein, Aladár Sarbu (1989) argues that Hawthorne’s best major romance, *The Scarlet Letter* “had little immediate relevance in mid-nineteenth-century America” as the work might “strike the uninitiated reader as an imaginative yet credible recreation of the world of the first Puritans” (35). It can also be argued that the thematic patterns Hawthorne recurrently employs in his short and long fiction can be safely transported into our present times as a disquieting commentary on what it means to conceal our identities in public, where the act of hiding behind a mask implies an elusive set of meanings about stigma, personhood, and self. The aim of this essay is to demonstrate how the pervasive use of the veil in “*The Minister’s Black Veil*” signals societal preoccupations of topical relevance for today’s reader when wearing a mask connotes

more than “a disguise of some sort to conceal something more actual underneath” (Jessee 2014: 61). It will be shown, among other things, that the short story under critical scrutiny provide a fertile ground for literary investigation with respect to the uncomplicated significations of veils for Hawthorne’s contemporary readership and their problematic and multifarious associations for today’s reader.

Hawthorne often wrote notes in his journal of story ideas he might develop, one of which is clearly suggestive of “The Minister’s Black Veil.” In this regard, Hawthorne says that his fiction aims “[t]o allegorize life with a masquerade, and represent mankind generally as masquers” (1994:122). Critics have pinpointed that veils abound in the author’s works and are always charged with meaning, which connect them to Hawthorne’s major themes in other, more fundamental ways.¹ Written in 1836, this story has been labelled the first of Hawthorne’s fictional works revolving around a single central symbol.² Joel Pfister (2004) is right in remarking that “no tale illustrates Hawthorne’s wariness of ideological single-vision as visually and in some instances as compassionately as “The Minister’s Black Veil” (55).

The tale is characteristic of Hawthorne’s theological and psychological questioning and the subsequent transformation process his characters experience. It is a representative example of his use of ambiguous allegory, encouraging multiple readings. The story begins one Sunday in the 1740s when Reverend Hooper dons a black veil much to the bewilderment of his congregation. He is henceforth received and viewed with mixed emotions, which ranges from fear, surprise, and morbid fascination. Refusing to answer to the question of why he decided to wear the veil, Hooper’s emotional life becomes restrained as he detaches himself from others on the basis of his unspecified, hence eccentric, religious conviction. Speculations abound that his “conscience tortured him for some great crime, too horrible to be entirely concealed” (MBV 10). The veil hangs “between him and the world,” separating him from “cheerful brotherhood and woman’s love” and keeping him “in that saddest of all prisons, his own heart” (MBV 11). The only benefit of the veil is that it makes Mr. Hooper a “very efficient clergyman” (MBV 10). He becomes a man of “awful power,” living an “irreproachable” life yet one “shrouded in dismal suspicions” (MBV 10, 11, 12). Several years elapse, and Reverend Hooper becomes mortally ill and is nursed

1 Special attention has been paid to the discussion of the Veiled Lady in *The Blithedale Romance*. See Richard H. Fogle’s *Hawthorne’s Fiction: The Light and the Dark*, Frank Davidson’s “Toward a Reevaluation of *The Blithedale Romance*,” Bill Christopherson’s “Behind the White Veil: Self-Awareness in Hawthorne’s *The Blithedale Romance*,” and E. Shaskan Bumas’s ““The Forgotten Art of Gayety”: Masquerade, Utopia, and the complexion of Empire.” Margaret Jay Jessee’s “Veiling Ladies and Narrative Masquerade in *The Blithedale Romance*” is the most recent study mapping the relationship between gender and masking.

2 A possible biographical parallel should not be neglected. One footnote by Hawthorne reveals that the tale was inspired by a real story and based on the figure of another clergyman, Joseph Moody of York, Maine. Moody started using a handkerchief rather than a veil, but it was characteristic of the profound guilt he suffered over inadvertently murdering a friend of his when he was young.

by his fiancée, Elizabeth. On his deathbed, he confesses that it is the “mystery” of the crepe (“crape” as Hawthorne refers to it) that made him too fearsome to be approached by women and children through a lifetime; when he dies and placed into the coffin, the veil is left covering his face:

The grass of many years has sprung up and withered on that grave, the burial stone is moss-grown, and good Mr. Hooper’s face is dust; but awful is still the thought that it mouldered beneath the Black Veil! (MBV 13)

The reason behind Hooper’s motive to don the veil carries less of an import than how its wearing – literally unto death and beyond the grave *ἄλλοι* impacts the course of his life. It functions as an emblem that severs his ties with humanity and epitomizes his individualistic way of sacrificing himself to spiritual truth. One remarkable feature of Hooper’s visual emblem is that it bears no intrinsic significance unlike the emblems associated with other fictional characters of his, including Roderick and his serpent in “Egotism; or, the Bosom-Serpent,” Georgiana and her birthmark in “The Birth-Mark,” and Warland and his butterfly in “The Artist of the Beautiful,” has no intrinsic significance. Reverend Hooper’s veil continuously reminds his flock that they deny their sinfulness and mortality as they live their daily lives. On the one hand, parishioners, more than ever, become converted when viewing themselves and their Puritanized souls in Hooper’s inky mirror. On the other hand, they become nervous about mingling with their religious leader, who perceives everyone only in one light or lack of light.

In the tale, members of the small community of Milford struggle to look at Reverend Hooper’s veil as it was believed to hide his awareness of a multitude of sins. Even the subject of his sermon “had reference to secret sin, and those sad mysteries which we hide from our nearest and dearest, and would fain conceal from our own consciousness, even forgetting that the Omniscient can detect them” (MBV 7). It is “under the consciousness of secret sin” (MBV 8) that Reverend Hooper’s own existence becomes increasingly contingent upon the accumulation of knowledge about sin, which prevents him from removing his veil. One might find it difficult to leave the plausible analogy unnoticed between Reverend Hooper’s desire to keep himself veiled – a form of preserving knowledge – even on his deathbed and the current social climate, in which removing our masks – a symbol of comprehending the frightful nature of the contagion – would implicate human ignorance.

Implications of knowledge on the spiritual life of the individual allow Hawthorne “to penetrate the mystery of the black veil” (Pearson 1999: 679). It seems to me that the author’s conception of sin in several of his long and short fiction (particularly in the guilt-ridden romance of *The Scarlet Letter*) lends the word a near-synonymous meaning of secret. Knowledge for Reverend Hooper is merely of secondary concern to him. The community in which he preaches yearns for the unravelling of the secret

and associates the wearing of the veil with sin regardless of its depth. It is worth citing Hawthorne’s word from the preface of *The House of the Seven Gables*, where he explains that every piece of fiction must “rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably, so far as it may swerve aside from the truth of the human heart” (2009: 1). This secrecy engenders a string of quandaries where Hawthorne’s characters cannot but opt for the lesser evil: they can either acquiesce with the secret, whereby the sin is expiated, or recoil from being in the know of the secret sin, which will, in turn, haunt them for a lifetime.

Secret sin in the tale is presented as something of an *idée fixe* with a multitude of connotations, enabling Reverend Hooper to become a social pariah in the community under his spiritual leadership. Much in the same fashion, Hester Prynne of *The Scarlet Letter* is forced to live on the margins of society, while Ethan Brand of the titular short story ventures on a quest for the Unpardonable Sin, the knowledge of which turns out to be an unattainable enterprise.

Hawthorne distinguishes between his heroes, whose outcast status is at least as much the fault of the community as their own, and those who voluntarily renounce all human bonds. Reverend Hooper’s sermon is dedicated to the question of the Original Sin: when he hides his face behind the veil, he makes his parishioners confront with their own sins in a similar vein to the artist of “*The Prophetic Pictures*” (1837), who paints the picture of a couple which he believes to harbour some deep secret. The veil is often thought of a symbol, which critics equip with meanings.¹ One recurring interpretation is to see how the veil operates as a literary device chosen by Reverend Hooper to dramatize a common human failing, that is to say, hypocrisy. As the story draws to a closure, the minister provides his own interpretation of the ambiguity behind the veil by acknowledging his sin and simultaneously drawing parallel to the self-defeating, hypocritical nature of his own community, which, by extension, takes on universal dimensions:

“Why do you tremble at me alone?” cried he, turning his veiled face round the circle of pale spectators. “Tremble also at each other! Have men avoided me, and women shown no pity, and children screamed and fled, only for my black veil? What, but the mystery which it obscurely typifies, has made this piece of crape so awful?”

¹ The veil has been used as a symbol in works by other authors, including *Mysteries of Udolpho*, by Ann Radcliffe, and in stories by Charles Dickens, such as “*The Black Veil*” (1836). Seminal works pertaining have been dedicated to the plausible meanings of the veil are numerous: G. A. Santangelo’s “*The Absurdity of ‘The Minister’s Black Veil’*” (1970), Victor Strandberg’s “*The Artist’s Black Veil*” (1962), and W. B. Carnochan’s “*‘The Minister’s Black Veil’: Symbol, Meaning, and the Context of Hawthorne’s Art*” (1969), and Frederick Newberry’s “*The Biblical Veil: Sources and Typology in Hawthorne’s ‘The Minister’s Black Veil’*” are important readings of the veil extending beyond its usual conceptualization as either a study in human pride or a negation of transcendent truth. Samuel Chase Coale (1998) suggests that “the veil is a symbol of mortal ignorance, a false signum diaboli, a demonic object to be overcome, a symbol of the failure to communicate” (45).

When the friend shows his inmost heart to his friend; the lover to his best beloved; when man does not vainly shrink from the eye of his Creator, loathsomely treasuring up the secret of his sin; then deem me a monster, for the symbol beneath which I have lived, and die! I look around me, and, lo! on every visage a Black Veil!" (MBV 13).

In a seminal article, J. Hillis Miller (1988) writes that the tale is composed of short, vignette-like episodes, all of which are connected to the community's daily activities and follow one another in a quick success of steps; these include a funeral, a wedding, a customary evening stroll in the graveyard; however, none of these activities are executed with the same ease as before once Reverend Hooper dons his black veil. Miller consider this act to be an important watershed in the story, after which

there is no more open discussion, no more courtship, no more marrying or giving in marriage; rather, marriages become indistinguishable from funerals, and funerals cease to be an institutionalized acceptance of the fact that the dead are really dead. Hooper's deathbed scene becomes not the expression of a farewell openness to his parishioners but the occasion of a final speech denouncing the people of Milford. [...] Even Hooper's death is not the occasion of an unveiling, as the last sentence of the story affirms" (Miller 1988: 17-18).

Since Reverend Hooper never openly discloses the mystery of the black veil, critics and students have been coerced into putting forward their own theories in reading the tale. In an early commentary of it, Edgar Allan Poe implies that the minister wears the veil to show contrition for a "specific sin," which might as well be in conjunction with the young woman whose funeral he conducts (Carnochan 1969:182). Some other hypotheses about the signification of the veil identify the piece with as a symbol of the sins of within his congregation, or rather, a shared quality of humanity. It might also stand to reason to see Reverend Hooper as a religious zealot analogous in his spiritual extremism to the heroine portrayed in "The Gentle Boy" (1837), where Catherine, the mother of a Quaker boy Ibrahim relinquishes motherhood and "breaks the bonds of natural affection" (Wright 2007: 185) so that she can devote herself to preaching the Quaker faith.

In a different context, it has been suggested that Reverend Hooper, much like Young Goodman Brown of the titular short story, Aylmer of "The Birthmark," and Giovanni of "Rappaccini's Daughter," is a "sexual escapist" (Crews 1966: 158). His bonds are severed from his community and continues living in a state of pessimism. While the parishioners in the village respond to the veil, often by drawing similarities with their own sins, they also avoid encountering the minister. They cease inviting him to weddings or Sunday dinner. In an insightful analysis of the tale, Nancy Bunge writes that the villagers regard him as a "living parable of evil" (1993: 19), who gradually develops into an emblem of depravity and "a bitter corrosive unhappiness" (1993: 22). It is interesting to note that his fiancée, Elizabeth does not abandon him

against all odds; she continues to recognize the veil as an object for which he has a personal and emotional attachment to such a degree that he is even recalcitrant to have it removed on his deathbed. She loves him also: “There was the nurse, no hired handmaiden of death, but one whose calm affection had endured thus long [...] in solitude, amid the chill of age, and would not perish, even at the dying hour.” Compared to other scholars, who see the minister either as a “mild-mannered bachelor in clerical garb” or an “Antichrist in his pride and despair,” Crews considers him to be a “self-deluded idealist” (Crews 1993: 58). Another conflict in the story is the disparity between unconscious and conscious thoughts within individuals. However, even at its closure, Reverend Hooper continues to repress his thoughts; he cannot admit their “hold upon his own imagination” (Crews 1993: 107–111). The veil not only intensifies the minister’s influence, but also becomes an emblem of the passion for concealment that torments all human beings to a greater or lesser degree.

In this relation, the full title of Hawthorne’s story – that it is a parable – hides a complex double meaning: both the tale and the black veil itself act as parables in their own rights. The black veil worn by Reverend Hooper is to remind his parishioners of their own sins as well as the Original Sin, which constitutes the core of the minister’s sermon. It can be surmised that the function of the veil resembles that of a mirror, reflecting the parishioners’ own sinful nature back at them by tempting them to contemplate its symbolism:

A subtle power was breathed into his words. Each member of the congregation, the most innocent girl, and the man of hardened breast, felt as if the preacher had crept upon them, behind his awful veil, and discovered their hoarded iniquity of deed or thought (MBV 3).

Reverend Hooper’s purported act of mysterious “creeping upon” the parishioners through their veils can be likened to the metaphorical lifting of their (metaphorical) veils to unravel and confront them with the dark secrets of their past.

Hawthorne describes that the minister’s relationship with his congregation is unblemished until he begins to wear his veil. Even if the tale is centred around the plausible meanings of the veil, Coale emphasises that “[m]ost criticism has focused more on Hooper than on the veil” (1998: 45). The minister’s demonic, inhumane, proud, and misguided religious act of wearing the veil only submerges when he is in such a wrought-up state of the mind that he even disguises his face from his loved one, sacrificing not only his own contentment but also shattering her life. Hawthorne believes that one must be able to live with one’s sins, otherwise one’s life will forever bear resemblance of the minister’s plight. He perceives sin as a barrier to all human relationships by thinking that a black veil is hanging over each face. He is convinced that the veil separates people from each other, husband from wife, and mother from child. In his parochialism, he does not realize that it is only between the minister and the congregation that there lies an ever-widening, unbridgeable gap. Reverend

Hooper's recognition of humankind's sinful nature before God irretrievably separates him from his parishioners instead of helping him better understand their actions and ways of thinking. He continues living his life as an outcast and dies as a lonely, disillusioned man. Hawthorne concludes in his tale that "[a]ll through life that piece of crape had hung between him and the world: it had separated him from cheerful brotherhood and woman's love, and kept him in that saddest of all prisons, his own heart" (MBV 11).

Writing in 1836, he recognizes the power of the veil as a literary image by stating that the "essay on the misery of being always under a mask. A veil may be needful, but never a mask" (cited in Coale, 1998:45). Hawthorne's comment allows the critic to pose the question whether the minister's black veil functions merely as a veil, or it is rather a mask. Samuel Chase Coale (1998) claims that "although a veil conceals something (the face), on a semantic level its meaning is usually not concealed but made plain" (46). When Elisabeth confronts Reverend Hooper about his veil, she raises the question:

"But what if the world will not believe that it is the type of an innocent sorrow? [...] Beloved and respected as you are, there may be whispers that you hide your face under the consciousness of secret sin. For the sake of your holy office do away this scandal" (MBV 8).

Reverend Hooper's position throughout the tale unmistakably applies to the flaws commonly shared by humankind in our own century. While the tale ends on an indeterminate note by withholding from the reader the diabolic sins Reverend Hooper may have (or may not have) committed, Hawthorne's comment that the minister looks around and sees on a "every visage a Black Veil" clearly resonates with our current times in identifying a close analogy between wearing a veil and donning a mask at all levels of society regardless of place, time, religion, ethnicity, and other circumstantial factors.

It is evident that the tale, with its nearly apocalyptic ambiance the author creates, allows the reader to discover in Hawthorne something of a global thinker forging ideas pertinent to our contemporary times rather than merely a writer burdened by the dark secrets of the Puritan legacy bearing upon his fictional world. The shadowy world of the "The Minister's Black Veil" aptly echoes our present-day preoccupation with our pandemic-ridden world by enabling the reader to ponder on a round of tentative interpretations of the questions of death and the impending doom. Hawthorne offers a sinister imagery of a world – reduced to the microcosm of a small community, as it were – that seems to be aptly directed at the injustices and depravations of modern societies in our postmillennial era. To the reader of today, Hawthorne's tale might be a striking and astute evocation of the thoughts of the apocalypse and fearing God's wrath as humankind's unending concerns about the pandemic and its aftermaths occupy a central place in our daily lives.

Bibliography:

- Bunge 1993: Bunge, Nancy. *Nathaniel Hawthorne: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne, 1993.
- Carnochan 1969: Carnochan, W.B. “The Minister’s Black Veil”: Symbol, Meaning and the Context of Hawthorne’s Art. *California: Nineteenth Century Fiction*, 1969.
- Coale 1998: Coale, Samuel Chase. *Mesmerism and Hawthorne: Mediums of American Romance*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1998.
- Crews 1966: Crews, Frederick C. *The Sins of the Fathers: Hawthorne’s Psychological Themes*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Hawthorne 1994: Hawthorne, Nathaniel, et al. *Miscellaneous Prose and Verse*. Ohio State University Press, 1994.
- Hawthorne 1959: *The Complete Short Stories of Nathaniel Hawthorne*. New York: Hanover House, 1959.
- James 1879: James, Henry. *Hawthorne*. London: Macmillan, 1879.
- Jessee 2021: Jessee, Margaret Jay. “Veiling Ladies and Narrative Masquerade in The Blithedale Romance.” *Nathaniel Hawthorne Review*, vol. 40, no. 1, Penn State University Press, 2014, pp. 61–81, <http://www.jstor.org/stable/10.5325/nathhawtrevi.40.1.0061>. Last accessed on 30 November 2021.
- Joel 2004: Joel Pfister. *Hawthorne as Cultural Theorists*. *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*. Ed. Richard H. Millington. Cambridge University Press, 2004. pp. 35–59.
- Miller 2021: Miller, J. Hillis. “Literature and History: The Example of Hawthorne’s ‘The Minister’s Black Veil.’” *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 41, no. 5, American Academy of Arts & Sciences, 1988, pp. 15–31, <https://doi.org/10.2307/3822739>. Last accessed on 28 November 2021.
- Napier 2010: Napier, A. David. *Masks, Transformation, and Paradox*. University of California Press, 2010.
- Pearson 1999: Pearson, Norman Holmes. Ed. *The Hawthorne Treasury: The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, New York: The Modern Library, 1999.
- Sarbu 1989: Sarbu, Aladár. “The Topicality of The Scarlet Letter.” *Americana Hungarica*. Edited by Charlotte Kretzoi. Budapest: Department of English, L. Eötvös University, 1989. pp. 35-55.
- Wright 2007: Wright, Sarah Bird. *A Critical Companion to Nathaniel Hawthorne*. New York: Facts on File, 2007.

რუდოლფ სარდი
(უნგრეთი)

ნათანიელ ჰოთორნის „მინისტრის შავი ვუალი“ თანამედროვე
კონტექსტში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ნიღბები, ავტორიტეტი, აკვიატება, წარსულის
ტვირთი, ცოდვა.

სტატიის მიზანია მე-19 საუკუნის ამერიკელი მწერლის, ნათანიელ ჰოთორნის მოთხრობის – „მინისტრის შავი ვუალი“ კრიტიკული ანალიზი მიმდინარე პანდემიის კონტექსტში, როდესაც ნიღბის ტარებამ ან სახის დაფარვამ შეიძლება ახალი სიმბოლური და მეტაფორული ინტერპრეტაციების მთელი სერია წარმოქმნას. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ხაზგასმა, რომ ნიღბის ტარება თუ სახის ვუალით დაფარვა, ჰოთორნისათვის უფრო მეტია, ვიდრე საკუთარი იდენტობის შენიღბვის მცდელობა, რადგან ეს ასევე ნიშნავს ცოდვის, სიხარბისა და ეჭვიანობის ვირუსულ გავრცელებას. ნათანიელ ჰოთორნის მკაცრი მორალური ნორმები განპირობებული იყო პურიტანიზმით, მისი იტორიულ ტვირთითა და ქალაქის შხამიანი გარემოთი, რომელსაც მწერალი აკვირდებოდა და რომელმაც, მისი აზრით, დააავადა ადამიანი, ქალაქის მთელი საზოგადოება და ამავედროულად, საფრთხე შეუქმნა ბუნებასაც.

ამ კონკრეტული მიმართებით, სტატია შეეხება დაფარულ თემებს და იმას, თუ როგორ ემუქრება უჩინარი ინფექცია (ანუ ადამიანის ცოდვილი ბუნება) „საზოგადოების შენობას“. ნათანიელ ჰოთორნის მიერ 1837 წელს დაწერილი მოთხრობაში „მინისტრის შავი ვუალი“, გახრწნისა და ლპობის ატმოსფერო როგორც ადამიანის სხეულში, ისე მის სულში, ადვილი ამოსაცნობია.

Елена Гусева
(Украина)

Как пережить природную катастрофу: несколько советов из мировой литературы

Художественная литература на протяжении всей своей истории повествует о дуализме природы, при котором каждая из природных стихий несет в себе и благо, и угрозу. В извечной теме «природа и человек» живительные и разрушительные стороны стихий соседствуют как относительно равноправные. В литературе катастроф природа как комфортная, уютная среда обитания человека и природа как ничем не сдерживаемая разрушительная стихия вступают в конфликт. Книги, которые пишутся в периоды стихийных бедствий, и книги, в которых повествуется о природных катаклизмах как об уже пережитом, объединяет художественный конфликт (Кормилов 2001: 392). Владимир Луков определяет конфликт в художественном произведении как «противоречие, образующее сюжет, формирующее систему образов, концепцию мира, человека и искусства, особенности жанра, выражающееся в композиции, накладывающее отпечаток на речь и способы описания героев, могущее определять специфическое воздействие произведения на человека – катарсис» (Луков 2010: 1).

Дуализм природы по отношению к человеку отражают значения слова стихия. Стихия – это явление природы, проявляющее себя как ничем не сдерживаемая сила, но в выражении «Быть в своей стихии» стихия предстает как привычная окружающая среда, привычная обстановка. Согласно греческой философии, в стихии воплощены четыре первоэлемента природы (огонь, вода, воздух, земля), что, кстати, закрепили переводы и заимствования с греческого: στοιχείο (греч.) – стихия, element, ἕρμηνεύο. В литературе и искусстве символом разрушительной силы огня стало извержение вулкана Везувия в 79 году н. э. Гнев Везувия запечатлен в письмах Плиния Младшего к Тациту. Его рассказ о катастрофе, «уничтожившей прекрасный край с городами и населением их» начинается с описания облака, которое «по своей форме больше всего походило на пинию: вверх поднимался как бы высокий ствол и от него во все стороны расходились как бы ветви» (Плиний Младший 2021: 54).

Античный автор повествует, как стихия огня, земли и воды ополчилась против людей: «море: оно было по-прежнему бурным и враждебным. Суда должны были идти сквозь дождь камней и пепла». Огонь и горящий воздух становятся причиной смерти Плиния Старшего: «от густых испарений ему

перехватило дыхание и закрыло дыхательное горло» (Плиний Младший 2021: 54). Дуализму природы вторит двойственность человека. Плиний Младший пишет Тациту: «Он спешит туда, откуда другие бегут, держит прямой путь, стремится прямо в опасность и до того свободен от страха, что, уловив любое изменение в очертаниях этого страшного явления, велит отметить и записать его... У дяди один разумный довод возобладал над другим, у остальных один страх над другим страхом» (Плиний Младший 2021: 54).

У нашего современника, итальянского писателя Умберто Эко, воссоздавшего в романе «Баудолино» мифический христианский мир эпохи крестовых походов, каменная река Симбатсион – это тот же нерукотворный конгломерат стихий. Образ каменной реки соткан из метафор земли, воды и огня: «С тех самых круч... вырывался Сам-батсион: кипяток песчаника, клокотание туфа, взбрызги каменных капель, толкотня твердых тел, булькотание почвы...» (Эко 2007: 28). Враждебность живой природы символизирует мифологический образ Василиска: «Он выскочил из камня, расщепил скалу, как повествуется у Плиния. ...Василиск был изумрудно-зеленый и отливал серебром, на первый взгляд мог показаться красивым, однако все знали, что стоит ему дыхнуть, как погибнут и животные и люди» (Эко 2007: 27). Новый авторский миф, создаваемый Умберто Эко, опирается на прецедент: «Баудолино пришла в голову мысль, каким способом известить его. – Зеркало! – крикнул он Абдулу. Зеркало обратило вспять василиску убийственную мощь зора и смертное дыхание, и от этих-то двух заклятий он сам пал бездыханною жертвою» (Эко 2007: 27). Умберто Эко повторяет сюжет греческого мифа о Персее: «Скорей отвернулся Персей от горгон. Бойтся увидеть он их грозные лица – ведь один взгляд, и в камень обратится он. Взял Персей щит Афины-Паллады – как в зеркале отразились в нем горгоны» (Кун 2000: 63). Роман «Баудалино» – образец ремифологизации как явления современной культуры, в его авторский миф включены легенды античности и эпохи крестовых походов.

У Альбера Камю в романе «Чума» особое соотношение исторического и литературно-художественного. В то время как историки и публицисты ставят под сомнение достоверность реальных событий (здесь можно вспомнить о спорах, которые ведутся вокруг убедительности свидетельств Плиния Младшего о гибели Помпеи), Камю последовательно выстраивает достоверность вымышленной истории чумы. В начале романа он погружает читателя в историю природных катастроф, тем самым включая в исторический ряд природных катастроф рассказ об эпидемии чумы в городе Оране. Для подтверждения правдивости этой истории он передоверяет повествование доктору Риэ, человеку, который «оказался замешанным во все, что намерен изложить», а затем и Жану Тарру, «записные книжки которого содержат хронику этого трудного

периода». Это и позволило ему выступить в роли историка, – пишет автор о Бернаре Риэ, еще раз подчеркивая историческую достоверность повествования (Камю 1988: 101).

Своеобразен авторский прием антитезы, которая вводит тему человека и стихии. В начале рассказа обычное, обыденное, привычное, варьируясь, утверждается как норма бытия: «обычный город, типичная французская префектура на алжирском берегу», «здесь скучают и стараются обзавестись привычками. Но есть ведь такие города и страны, где люди хотя бы временами подозревают о существовании чего-то иного». По общему мнению горожан, эти события, «были просто неуместны в данном городе, ибо некоторым образом выходили за рамки обычного» (Камю 2021: 1). Автор и сам становится историографом, подвергая документации факты и выстраивающим хронологию событий:

Шестнадцатого апреля жители признавали «факт интересным, дада, весьма интересным».

«Восемнадцатого апреля горожане проявили первые признаки беспокойства» (Камю 2021: 3). Двадцать восьмого апреля городом овладел панический страх. И горожанам «пришлось срочно пересматривать свои представления о мире». Несобственно-прямая речь «Как же могли они поверить в чуму, которая разом отменяет будущее, все поездки и споры?» сталкивает две жизненные позиции – автора рассказа и обитателей города (Камю 2021: 5). Экзистенциальный вопрос о том, что является нормой человеческого существования, по-разному решается художественной литературой. Так, старший современник Камю Ромен Роллан в начале повести «Кола Брюньон» говорит устами своего героя: «Не бывает мрачных времен, бывают мрачные люди». Автор «Чумы» как будто не противоречит ему: «Наш город благоприятствует именно приобретению привычек, следовательно, мы вправе сказать, что все к лучшему», – пишет Камю, внутренне не соглашаясь с этим выводом (Камю 2021: 1).

Литература катастроф меняет тональность темы природы, причем тональность повествования в ней определяется как самой стихией, так и эмоциональным отношением автора к описываемому стихийному бедствию. Альбер Камю называет дневник Жана Тарру «особой хроникой, словно автор заведомо поставил себе целью все умять», но и сам писатель прибегает к приему понижения стиля до буднично-обыденного, избегая «приличествующего» трагедии пафлса. Эта безусловно заданная отстраненность взгляда сообразуется с мировоззренческой установкой писателя. К традиционным методам описания эмотивных составляющих высказываний сейчас подключается автоматический анализ тональности текста. Однако и без строгого подсчета эмотивной лексики читатель романа Альбера Камю от страницы к странице погружается в холодное отчаяние чумного города.

Природный катаклизм определяет последовательность событий в художественном тексте. Как у Давида Самойлова все чувства начинаются с «однажды», так и в литературе катастроф стихийные бедствия и пандемии начинаются с «неожиданно». Неожиданно всплывет над Везувием облако, разрастаясь в небе, словно сосна. И «глядевшие издали не могли определить, над какой горой оно возникало; что это был Везувий, признали позже» (Плиний Младший 2021: 54). Неожиданно во французской провинции в городе Оране в 194.. году появляются крысы: «Утром шестнадцатого апреля доктор Бернар Риэ, выйдя из квартиры, споткнулся на лестничной площадке о дохлую крысу. Как-то не придав этому значения, он отшвырнул ее носком ботинка и спустился по лестнице» (Камю 1988: 101). Так же неожиданно в маленький французский городок Кламси, что в Бургундии, беда явилась в виде форейтора Орлеанского поезда. «Беда от нас пешком, а к нам верхом», – говорит Кола Брюньон, – Дурное семя, быстрый рост» (Роллан 1918: 9).

У Альбера Камю об эпидемии чумы рассказывает доктор Риэ. Он излагает события с той строгой объективностью и бесстрастностью, с которой только и можно нести свою службу врачу, ежедневно встречающему страдания и смерть. У Романа Роллана повествование об эпидемии чумы выдержано в иной тональности. С горьким юмором рассказывает Кола Брунион о беспомощности людей, о тщетных попытках горожан противостоять чуме и о судьбе трех городских врачей, «напяливших на себя, для отвращения заразы, длинные носы, набитые мазями, маски и очки ...мэтр Мартен Фротье, человек милый, не выдержал серьезности. Он сорвал с себя нос, заявив, что не желает заниматься ерундой и всему этому вздору не верит. Да, но от этого он помер. Правда, что мэтр Этьенн Луазо, который верил в свой нос и с ним и спал, помер точно так же. И уцелел один лишь мэтр Фильбер де Во, который, предусмотрительнее своих коллег, бросил не нос, а должность» (Роллан 1918: 9).

Литература катастроф, говоря словами Толстого, исследует, каково поведение людей, когда рушатся «все привычные отношения жизни, которым привыкли покоряться». Вот как, по описанию Плиния Младшего, действует Плиний Старший, который в то время исполнял обязанности наместника в провинциях и командовал флотом в Неаполитанском заливе: «Он обнимает струсившего, утешает его, уговаривает; желая ослабить его страх своим спокойствием, велит отнести себя в баню; вымывшись, располагается на ложе и обедает – весело или притворяясь веселым это одинаково высоко. Тем временем во многих местах из Везувия широко разлился, взметываясь кверху, огонь, особенно яркий в ночной темноте» (Плиний Младший 2021: 54). Как звук запаздывает за светом, так и человек запаздывает с реакцией на опасность. На глазах распадается окружающая среда, рушится привычный уклад, а люди по

инерции продолжают «быть в своей стихии»: «Происшествия, имевшие место весной нынешнего года, застали наших сограждан врасплох» (Камю 2021: 1).

Исторические хроники и художественная литература свидетельствуют, что во времена природных катастроф к давлению стереотипа добавляются угрозы и опасности мифические: растут и ширятся слухи, домысливаются страхи и плетутся небылицы. Но и художественная литература, и в особенности литература постмодернизма как верши-на artificial, объединяющего значения искусство и искусственное, умножает страхи, переплетая в тексте вымысел, реальность и миф. Так, в литературоведении принято говорить о сближении романа Альбера Камю с мифом – мифом о космической неизбежности зла: «Все, что человек способен выиграть в игре с чумой и с жизнью, – это знание и память» (Камю 2021: 63). В той же роли, хотя и в разной степени, выступает и антиутопия, и темное фэнтези. Фэнтези, будучи современной вершиной художественного вымысла, может, однако, воспроизводить «с исторической достоверностью» поведение людей. Так, у Джорджа Мартина, автора известной саги «Песнь льда и огня», мейстер из Цитадели повествует о лорде, который во время эпидемии закрывает город, т.е. поступает правильно, и о толпе, которая расправляется с ним, когда беда уже отступила. Такова природа человека, неизменная от времен темного средневековья и до наших дней. Но даже средневековое фэнтези Джорджа Мартина и альтернативное средневековье Умберто Эко оставляют читателю не только искры над пеплом, но и элемент надежды – надежды, помноженной на веру в человека. Продолжают свой путь пилигримы: «Мы захотели слишком многого, – подвел итог Рабби Соломон. – Но теперь уже не можем перестать хотеть» (Эко 2007: 87). И доктор Риэ из города Орана пишет историю чумы, «чтобы сказать о том, чему учит тебя и година бедствий: есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их» (Камю 2021: 67).

В многовековой истории жизни, которую по-своему пишет литература, описанию природных катастроф отведено немало страниц. Литература катастроф – это повествование о том, как люди встречают природные или техногенные катастрофы, как отвечают на вызов, брошенный им природой. Действуют ли они, осознавая опасность, или прячут свой страх под маской отрицания. Но что важнее, литература аккумулирует опыт преодоления. Многие эпизоды известных книг посвящены преодолению трагических жизненных обстоятельств, будь то война или стихийные бедствия. Один из мотивов литературы о природных катастрофах – мотив выживания – становится частью жизнеутверждающего пафоса повести «Кола Брунион». Надежды ее героев связаны с живой природой, с «землей, вызывающей и устраняющей недуги». Как к последнему средству спасения заболевшей внучки Кола и его жена зывают к дрожащей

осине, царящей над полчищами диких камышей. В примитивный языческий ритуал как необходимое действие включается Слово:

Дрожи вся, дрожи сплошь,
Перейми мою дрожь.
Прошу тебя об этом
Перед целым светом.

Завершает ритуал жертвоприношение кусту боярышника: «к его ногам положили ребенка и, во имя святого терновника, помолились сыну божьему. ...с этой минуты жар спал, дыхание заструилось в хрупкой гортани, как легкий ручеек; и моя маленькая покойница, выскользнув из объятий архангела, воскресла» (Роллан 1918: 10). Так в художественной литературе древо смерти, рождающееся в пламени Везувия, о котором повествует Плиний Младший, уступает вечно зеленеющему древу жизни.

У литературы катастроф открыт конец. В эпоху стихийных бедствий и катастроф трагически обостряется проблема человека и социума, в пандемию личная свобода ограничивается, подчиняясь необходимости выживания рода. Но эпидемии и стихийные бедствия уходят. И у каждого из авторов они уходят по-разному. Доктор Риэ понимает, что хроника событий в городе Ороне не может стать историей окончательной победы. Герои Умберто Эко воспринимают превратности жизни как неизбежные вехи на пути человека. А Ромен Роллан в повести «Кола Брунион» восстанавливает неустойчивое равновесие грозной и живительной сторон природы.

Библиография:

- Эко, У. *Baudolino*. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo "simpozium", 2007: Web. October 23, 2021 http://loveread.ec/view_global.php?id=3713 (Эко, У. *Будолоино*. Санкт-Петербург: Издательство Симпозиум (2007): Web. October 23, 2021 http://loveread.ec/view_global.php?id=3713).
- Камю, А. "Chuma". *Izbrannoe*: *Sbornik*. M.: izdatel'stvo "raduga", 1988 (Камю, А. "Чума". Избранное: Сборник. М.: издательство "raduga", 1988).
- Камю, А. *Chuma*. M.: izdatel'stvo АКТ, 2005 (Камю, А. Чума. М.: издательство АКТ. 2005: Web. October 23, 2021 <http://loveread.ec/contents.php?id=20081>).
- Kormilov, S. *Konflikt. Literaturnaya Entsiklopediya Terminov i Ponyatiy*. M.: NPK "intelbak", 2001 (Кормилов, С. *Конфликт. Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М.: НИПК "интелбак", 2001).
- Kun, N. *Mify Drevnej Gretsii*. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo "kristall", 2000 (Кун, Н. *Мифы Древней Греции*. Санкт-Петербург: издательство "кристалл", 2000: Web. October 23, 2021 http://loveread.ec/view_global.php?id=8287).

- Lukov, Vl. *Konflikt v Literaturnom Proizvedenii*. Informatsionnyj Gumanitarnyj Portal “Znanie. Ponimanie. Umenie”. № 5. Ф. 2020. Web. October 23, 2021 филология (2010): Web. October 23, 2021 http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov_VI/) (Луков, Вл. *Конфликт в литературном произведении*. Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5. Ф. 2010: Web. October 23, 2021 илология (2010): Web. October 23, 2021 http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov_VI/).
- Pliniy Mladshiy, Gay. *Pisma Pliniya Mladshevo*. Panegirik Трапаны, 2021: Web. October 23, 2021 <https://unotices.com/book.php?id=269074&page=54>) (Плиний Младший, Гай. *Письма Плиния Младшего*. Панегирик Траяну (2021): Web. October 23, 2021 <https://unotices.com/book.php?id=269074&page=54>).
- Rollan, R. *Kola Brunion, 1918*: https://librebook.me/colas_breugnon) (Роллан, Р. *Кола Брунион*. 1918: https://librebook.me/colas_breugnon).

Olena Gusieva
(Ukraine)

How to survive a natural disaster: some tips from world literature

Summary

Key Words: natural disaster, motive of survival, literature of catastrophes.

Literature, according to Leo Tolstoy, explores the behavior of people, when the conditions of life to which they “were accustomed to submit would be completely upset”. In the centuries-old history of life, which literature writes in its own way, many pages are devoted to the history of natural disasters. The disaster literature is a story about how people face natural or man-made catastrophes; how they react to the challenges posed by nature: whether they act out of danger or they hide their fear under the guise of denial.

Fiction throughout its history talks about the dualism of nature: each of the natural elements carries both a blessing and a threat. In the eternal theme of “nature and man”, the life-giving and destructive sides of the elements coexist as relatively equal. In the literature of catastrophes, nature as a comfortable, cozy human habitat and nature as an unrestrained destructive element come into conflict. In literature and art, the eruption of Mount Vesuvius in 79 AD became a symbol of the destructive power of fire. The wrath of Vesuvius is captured in the letters of Pliny the Younger to Tacitus. An ancient author tells how the elements of fire, earth and water took up arms against people: “the sea: it was still stormy and hostile. The ships had to go through a rain of stones and ashes”. Fire and burning air cause the death of Pliny the Elder.

The literature of catastrophes changes the tonality of the theme of nature, and the tonality of the narrative is determined both by the nature itself and by the author’s emotional attitude to the described natural disaster. Albert Camus in the

novel "The Plague" has a special ratio of historical and literary. While historians and publicists question the reliability of real events (here we can recall the disputes that are being waged around the credibility of Pliny the Younger's evidence about the death of Pompeii), Camus consistently builds the reliability of the fictitious story of the plague. At the beginning of the novel, he immerses the reader in the history of natural disasters, thereby including the story of the plague epidemic in the city of Oran in the historical series of natural disasters. To confirm the veracity of this story, he entrusts the narration to Dr. Rieux, a man who "turned out to be involved in everything he intends to set forth", and then to Jean Tarre. Albert Camus calls Jean Tarrou's diary "a special chronicle, as if the author deliberately set himself the goal of belittling everything". And the writer himself resorts to the method of lowering the style to the mundane. This defined detachment of his gaze correlates with the writer's worldview: the reader of Albert Camus's novel plunges from page to page into the cold despair of the plague city. The author becomes a historiographer, documenting facts and chronology of events. On April 16, the townspeople recognized "the fact as interesting, yes, very interesting". "On the eighteenth of April, the townspeople showed the first signs of anxiety". On April 28, panic seized the city. And they "had to urgently revise their ideas about the world".

One of the motives of disaster literature – the motive of survival – is part of the life-affirming pathos of Romain Rolland's novel "Cola Brunion". Romain Rolland's story cannot be classified as a disaster literature but this work contains some tips on how to overcome the Pandemic. "Cola Brunion" is called "an attempt to combine dream and action", and this brings to mind the book "Baudolino" by Umberto Eco. Dream and action, dream and creativity – this is what brings together the heroes of French and Italian author. Many of the episodes of their books are devoted to overcoming of tragic life circumstances, be it war or natural disasters. Umberto Eco recreated in his novel the mythical Christian world of the era of the Crusades. One of the episodes of journey to the mythical Kingdom of Prester John is about crossing the stone river (stone as a symbol of inanimate nature). The image of a stone river Symbation is woven from metaphors of earth, water and fire: "boiling water of sandstone, gurgling of tuff, splashing of stone drops, crushing of solid bodies, gurgling of soil ...". The hostility of wildlife is symbolized by the mythological image of the Basilisk. Here the author's myth is based on a precedent: in the meeting of Baudolino with the Basilisk, Eco repeats the plot of the Greek myth of Perseus.

Disaster literature is open-ended narrative. In the era of natural disasters and catastrophes, the problem of man and society is tragically exacerbated; in a pandemic, personal freedom is limited, it is subordinated to the need for survival. But epidemics and natural disasters are going away. And they leave differently for each of the authors. The existential question of what is the norm of human existence is solved in different ways by fiction. Albert Camus's older contemporary Romain Rolland at the beginning of the story "Cola Brunion" says through the lips of his hero: "There are

no dark times, there are dark people”. And the author of “The Plague” does not seem to contradict him: “Our city favors precisely the acquisition of habits, therefore, we have the right to say that everything is for the better”. But Camus, like his narrator Dr. Rieux, understands that the chronicle of events in the city of Oran cannot become the story of the final victory. The heroes of Umberto Eco perceive the vicissitudes of life as inevitable milestones on the path of man. And Romain Rolland in the story “Cola Brunion” restores the unstable balance of the formidable and life-giving sides of nature. The hopes of his heroes are connected with the animate nature, with “the land, which induces and removes ailments”.

ოლენა გუსევა (უკრაინა)

როგორ გადაფურჩეთ სტიქიას: რამდენიმე რჩევა მსოფლიო ლიტერატურიდან

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: სტიქიური უბედურებები, გადარჩენის მოტივი, კატასტროფების ლიტერატურა.

ლიტერატურა, ლევ ტოლსტოის მიხედვით, იკვლევს ადამიანების ქცევას, „როდესაც ცხოვრების პირობები, რომელთა მორჩილებასაც ისინი მიჩვეულნი იყვნენ, სრულიად ირღვევა“. კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში, რომელსაც ლიტერატურა თავისებურად აღწერს, მრავალი გვერდი ეთმობა სტიქიური უბედურებების ისტორიას. კატასტროფების ლიტერატურა არის ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ აწყდებიან ადამიანები ბუნებრივ ან ადამიანურ კატასტროფებს; როგორ რეაგირებენ ისინი ბუნების მიერ წარმოქმნილ გამოწვევებზე: ამკარად მოქმედებენ საფრთხის წინააღმდეგ თუ საკუთარ შიშს უარყოფის ნიღბის ქვეშ მალავენ.

მხატვრული ლიტერატურა, მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე, საუბრობს ბუნების დუალიზმზე: ბუნების თითოეული სტიქია საკუთარ თავში მოიცავს როგორც სიკეთეს, ასევე საფრთხეს. მარადიულ თემაში – „ბუნება და ადამიანი“ – სტიქიის მაცოცხლებელი და დამანგრეველი მხარეების თანაარსებობა თითქმის თანაბარია. კატასტროფების ლიტერატურაში ბუნება, როგორც ადამიანის მყუდრო, კომფორტული სამყოფელი და როგორც შეუკავებელი, დესტრუქციული ელემენტი, ერთმანეთს ეწინააღმდეგება. ჩვენი წელთაღრიცხვის 79 წელს, ვეზუვის ამოფრქვევა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ცეცხლის დამანგრეველი ძალის სიმბოლოდ იქცა. ვეზუვიუსის რისხვა აღწერილია პლინიუს

უმცროსის მიერ ტაციტუსისადმი მიწერილ წერილებში. უძველესი ავტორი მოგვითხრობს, თუ როგორ აღდგენენ ცეცხლის, მიწისა და წყლის სტიქიები ხალხის წინააღმდეგ: „ზღვა: ის ჯერ კიდევ ბობოქარი და მტრული იყო. გემებს ქვებისა და ფერფლის წვიმაში მოუხდათ გავლა.“ ცეცხლი და გავარვარებული ჰაერი გახდა პლინიუს უფროსის სიკვდილის მიზეზი.

კატასტროფების ლიტერატურაში ბუნების თემის ტონალობა იცვლება, თხრობის ტონალობა კი განისაზღვრება როგორც თავად ბუნების მოვლენით, ასევე ავტორის ემოციური დამოკიდებულებით აღწერილი სტიქიისადმი. ალბერ კამიუს, რომანში „შავი ჭირი“, ისტორიულისა და ლიტერატურულის განსაკუთრებული თანაფარდობა აქვს მოცემული. მაშინ, როდესაც ისტორიკოსები და პუბლიცისტები ეჭვქვეშ აყენებენ რეალური მოვლენების სანდოობას (აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ კამათი, რომელიც წარმოიშვა პომპეუსის სიკვდილის შესახებ პლინიუს უმცროსის მტკიცებულებების სანდოობის გამო), კამიუ თანმიმდევრულად აგებს ჭირის თემაზე საკუთარი გამოგონილი ისტორიის რეალურობას. რომანის დასაწყისში ის მკითხველს სტიქიურ მოვლენათა ისტორიას აცნობს, რომლის მიხედვით, ქალაქ ორანში ჭირის ეპიდემიის არსებობა სტიქიური უბედურებების ისტორიული სერიის შემადგენელი ნაწილია. ამბის რეალურობა რომ დაადასტუროს, მწერალი თხრობას ანდობს დოქტორ რიეს, ადამიანს, რომელიც, „როგორც აღმოჩნდა, იმ ყველაფრის მონაწილე იყო, რის მოყოლასაც აპირებდა“. შემდეგ კი ამბავს აგრძელებს ჟან ტარუ. ალბერ კამიუ ჟან ტარუს დღიურს უწოდებს „განსაკუთრებულ ქრონიკას, თითქოს ავტორმა მიზანმიმართულად დაუსახა თავს ყველაფრის დაკნინება“. თავად მწერალი კი თხრობის ყოველდღიურ, ყოფით ამბებზე დაყვანის მეთოდს მიმართავს. გარკვეულწილად, მწერლის ხედვის ასეთი ჩამოშორება კორელაციაშია მის მსოფლმხედველობასთან: ალბერ კამიუს რომანის მკითხველი თანდათან იძირება ჭირით დაავადებული ქალაქის ცივ სასონარკვეთილებში. ავტორი ისტორიოგრაფად იქცევა, რომელიც ფაქტებისა და მოვლენების ქრონოლოგიას აფიქსირებს. 16 აპრილს ქალაქელებმა „ფაქტი საინტერესოდ აღიარეს, დიახ, ძალიან საინტერესოდ“. „18 აპრილს ქალაქელებმა შფოთვის პირველი ნიშნები გამოავლინეს“; 28 აპრილს ქალაქი პანიკამ მოიცვა, და მათ მოუხდათ „სასწრაფოდ გადაეხედათ სამყაროს შესახებ თავიანთი წარმოდგენებისათვის“.

კატასტროფების ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი გადარჩენის მოტივი ასევე არის რომენ როლანის ოპტიმისტური რომანის „კოლა ბრუნიონის“ პათოსის ნაწილი. რომენ როლანის თხრობას კატასტროფის ლიტერატურას ვერ მივაკუთვნებთ, მაგრამ ეს ნაწარმოები შეიცავს რამდენიმე რჩევას, თუ როგორ დაძლიოთ პანდემია. „კოლა ბრუნიონს“ უწოდებენ „ოცნებისა და მოქმედების შერწყმის მცდელობას“; ეს კი

გვახსენებს უმბერტო ეკოს წიგნს „ბაუდოლინო“. ოცნება და მოქმედება, ოცნება და შემოქმედება – ეს არის ის, რაც ფრანგი და იტალიელი მწერლების გმირებს აერთიანებთ. მათი წიგნების მრავალი ეპიზოდი ეძღვნება ტრაგიკული ცხოვრებისეული გარემოებების დაძლევას, იქნება ეს ომი თუ სტიქიური უბედურებები. უმბერტო ეკომ თავის რომანში ჯვაროსნული ლაშქრობების ეპოქის მითიური ქრისტიანული სამყარო აღადგინა. მითოსურ სამეფოში პრესვიტერ იოანეს მოგზაურობის ერთ-ერთი ეპიზოდი ქვის მდინარის გადალახვას უკავშირდება (ქვა უსულო ბუნების სიმბოლოა). ქვის მდინარის სახება მინის, წყლისა და ცეცხლის მეტაფორებით არის ნაქსოვი: „ქვიშის მდულარე წყალი, ტუფის ბუყბუყი, ქვის წვეთების წინწკლები, მყარი სხეულების დამსხვრევა, ნიადაგის თუხთუხი“. მტრულად განწყობილი ველური ბუნება მითოლოგიური ვასილისკოს სიმბოლოა. აქ ავტორისეული მითი პრეცედენტს ეფუძნება: ბაუდოლინოს ვასილისკოსთან შეხვედრის ეპიზოდით ეკო იმეორებს ბერძნული მითს პერსევსის შესახებ.

კატასტროფის ლიტერატურა არის თხრობა ღია დასასრულით. სტიქიური უბედურებებისა და კატასტროფების ეპოქაში ტრაგიკულად მწვავდება ადამიანისა და საზოგადოების პრობლემა; პანდემიის დროს პირადი თავისუფლება შეზღუდულია და გადარჩენის საჭიროებას ექვემდებარება. მაგრამ ეპიდემიები და სტიქიური უბედურებები უკან იხევენ. ისინი თითოეულ ავტორთან განსხვავებულად მიდიან. ეგზისტენციალური საკითხი იმის შესახებ, თუ რა არის ადამიანის არსებობის ნორმა, განსხვავებულად არის ახსნილი მხატვრული ლიტერატურის მიერ. ალბერ კამიუს უფროსი თანამედროვე, რომან როლანი, „კოლა ბრუნინონის“ დასაწყისში თავისი გმირის პირით ამბობს: „არ არსებობს ბნელი დრო, არიან ბნელი ადამიანები“. და როგორც ჩანს, „შავი ჭირის“ ავტორი არ ეწინააღმდეგება მას: „ჩვენი ქალაქი სწორედ ჩვევების შექმნას ემხრობა, ამიტომ უფლება გვაქვს, ვთქვათ, რომ ყველაფერი უკეთესობისკენ არის“. მაგრამ კამიუს, ისევე როგორც მის მთხრობელ დოქტორ რიეს, ესმის, რომ ქალაქ ორანში მომხდარი მოვლენების ქრონიკა არ შეიძლება გახდეს საბოლოო გამარჯვების ამბავი. უმბერტო ეკოს გმირები აღიქვამენ ცხოვრების პერიპეტეიებს, როგორც გარდაუვალ ეტაპებს ადამიანის გზაზე. ხოლო რომენ როლანი, რომანში „კოლა ბრუნინონი“, აღადგენს ბუნების მრისხანე და ცხოველმყოფელ მხარეებს შორის არსებულ მყიფე წონასწორობას. მისი გმირების იმედები დაკავშირებულია ცოცხალ ბუნებასთან, „მინასთან, რომელიც ინვეს და გვაშორებს სნეულებებს“.

**Юлия Исапчук
(Украина)**

**„Стена” Марлен Гаусгофер:
австрийский вариант изоляции**

В 2020 г. германисты праздновали двойной юбилей Марлен Гаусгофер (1920-1970) – 100 лет со дня рождения и 50 – со дня смерти. Австрийская писательница известна, прежде всего, своим романом „Стена” („Die Wand”), который вышел свет в 1963 г. Это был ее третий и самый успешный роман (литературная премия А. Шницлера) в сравнительно непродолжительной литературной карьере. В одном из интервью автор назвала данное произведение „самой важной своей книгой”, подчеркнув маловероятность снова найти столь удачный исходный материал для будущих текстов (Белобратов 1994: 278). В начале 1980х творчество М. Гаусгофер по-новому открыли в контексте популярности феминистической критики и женского письма; данная методологическая практика активно применяется к анализу текстов писательницы до сих пор (Arlaud 2019: 111-158, Brüns 1998, Duden 1986: 73-101, Frei Gerlach 1998, Lange-Kirchheim 2007, Morrien 1996; Улюра 2020). Актуальность писательницы в наше время неожиданно усилил внелитературный фактор – пандемия, когда замкнутость пространства, ограничения передвижения и привычной коммуникации превратились в новую реальность повседневности. Именно об этом идет речь в анализированном романе М. Гаусгофер, если смотреть на него с позиций современной литературоведческой антропологии (Тарнашинська 2009).

В основе завязки сюжета лежит фантастический элемент, связанный с появлением невидимой стены, которая отделяет женского нарратора от внешнего мира и привычного сосуществования с людьми. Схожий композиционный триггер встречается, к примеру, в известных романах американских классиков научной фантастики – „Вся плоть – трава” („All Flesh is Grass”, 1965) К. Саймака и „Под куполом” („Under the Dome”, 2009) С. Кинга. Полагаем, перспективно изучить „Стену” и в компаративистском ключе, и в аспекте сайнс фикшна.

Дальнейшая цепочка событий после катастрофы, излагаемая безымянной героиней в формате дневника-ретроспекции с вспышками памяти из „нормального” прошлого, демонстрирует попытки само-рефлексии личности в период душевного надлома в классическом реалистическом стиле письма. Реципиент на протяжении довольно монотонного развития действия все же

пребывает в ожидании кульминации, причем с негативной коннотацией. Речь не идет о спасении и возвращении к ситуации до апокалипсиса („Deus ex machina”), а скорее о разрушении хрупкого мира, созданного в условиях тотальной изоляции. Поэтому внезапное появление другого человека несет в себе лишь агрессию и смерть. Открытый финал романа дополнительно усиливает асоциальность героини, готовность к одиночеству и к борьбе за выживание: „Когда в ноябре началась зима, я решила писать эти заметки. Последняя попытка. Не смогла бы усидеть всю зиму за столом, ломая голову над вопросами, на которые ни один человек, вообще никто на свете не сможет дать ответа. На записки ушло почти четыре месяца. Теперь я совершенно спокойна. Заглядываю на шаг вперед, да и только. Вижу, что это еще не конец. Жизнь продолжается. ... Воспоминания, горе и ужас останутся, еще и тяжелая работа, пока я жива” (Haushofer 2005: 238). У. Шайкерт напоминает о своеобразной манере писательницы оставлять читателя в конце текста „в безвременной рамке вне надежды и безнадежности” (Duden 1986: 16). На наш взгляд, завершение книги воспринимается самым жизнеутверждающим эпизодом на фоне общей меланхолической тональности повествования.

„Стену” можно анализировать, исключая национальный фактор, несмотря на то, что в романе представлена проблематика обще-человеческого направления на примере австрийского хронотопа и с реализацией со стороны австрийской писательницы. Мы немного остановимся на австрийскости данного текста, так как считаем, немаловажно учитывать социо-исторический контекст книги и фигуру автора.

М. Гаусгофер создает типичный образ обыкновенной 40-летней австрийки, переживший Вторую мировую войну, недавно овдовевшей матери двух дочерей-подростков. Женщина чувствовала себя загнанной лошастью, погрязшей в рутине и семейных обязанностях: „Раньше я всегда куда-то бежала, постоянно впопыхах, все время дергалась, поскольку куда бы я ни прилетела – везде приходилось подолгу ждать. С тем же успехом можно было плестись к пункту назначения. ... Вероятно, продолжала жить только потому, что всегда могла укрыться в семье. А в последние годы мне все время казалось, будто мои самые близкие тоже переметнулись к врагу, а жизнь стала по-настоящему серой и мрачной” (Haushofer 2005: 192).

Столь редкие воспоминания повествователя о семье носят либо нейтральный характер (муж), либо негативный (проблемные тинейджеры), без называния их имен. Супруг является ей во сне и действует, как успокоительное: „Я отбивалась и кричала или думала, что кричу, и вдруг они все пропали, а кровать рывком остановилась. Кто-то наклонился надо мной, и я узнала своего мужа. Совершенно ясно видела его и больше не боялась. Я знала, что он умер,

и была рада еще раз увидеть его лицо, родное, доброе человеческое лицо, которого так часто касалась прежде” (Haushofer 2005: 213-214). Также его образ всплывает при эпизоде с золотыми часиками (подарок) как проявление желания украшать жену.

Образ дочерей связан скорее с завышенными ожиданиями от материнства – маленькие дети постепенно вырастают и превращаются в несносных подростков: „Когда сегодня думаю о дочках, все вижу их пятилетними, и мне кажется, что уже тогда они ушли из моей жизни. Верно, в этом возрасте все дети начинают уходить из жизни родителей; мало-помалу они превращаются в посторонних нахлебников. Но происходит это так незаметно, что почти не ощущаешь” (Haushofer 2005: 35); „Потом я уже никогда не была счастлива. Все безнадежно изменилось, и я перестала жить по-настоящему” (Haushofer 2005: 176). Протагонистка романа иногда вспоминая о них, уясняет, что их ждет такая же трагическая участь, как и других застывших (мертвых) людей по ту сторону стены. Биограф Д. Штригль, исследуя и после смерти М. Гаусгофер засекреченный бракоразводный процесс, приравнивает „Стену” к радикальному ответу писательницы на семейную кабалу, потому что лишь катастрофа освобождает героиню от семьи (Strigl 2000a: 33). В целом женщина отделяется от семьи, пытаясь осознать свое нынешнее положение без лишних сантиментов о прошлом.

Если говорить о непосредственном месте действия романа, то оно локализовано в северной части горного массива Альп, уходящего на юго-восток, где в распоряжении нарратора две долины и горные луга. В одной из альпийских долин героиню и застигает врасплох стена. Топографично эта локация связана с рождением и детством М. Гаусгофер в семье лесника (Фрауенштайн, Верхняя Австрия) – „универсум зелени и разнообразия живого” (Arlaud 2019: 39) – идиллический образ такого рода и лежит в основе творчества писательницы.

Благодаря параноидной запасливости мужа кухни Луизы – Гуго Рютглинга – (примечательно, только эти эпизодические персонажи названы по имени), в охотничьем домике которого женщина и пре-бывает, она обеспечена основной провизией для экстренных случаев (спички, лекарства, соль и т.д.). В данном случае речь идет об угрозе атомной войны в период эскалации отношений между Западом и СРСР, а стена сначала расценивается повествователем наинovelшим видом оружия массового поражения: „идеальное оружие, оставляет ландшафт нетронутым, просто убивает людей и животных. Правда, намного лучше, если оно и зверей пощадит, но, очевидно, это было невозможно. Сколько существует человечество со своими войнами, столько им нет дела до животных. Когда же яд – я полагала, что это какой-то

яд – прекратит свое действие, территорию можно будет оккупировать. Судя по умиротворенному виду жертв, они не страдали; из всех дьявольских выдумок человека эта показалась мне самой гуманной” (Haushofer 2005: 36). В связи с этим В. Бунцель анализирует „Стену” в аспекте непреднамеренного насилия над природой и целенаправленного – в отношении культуры и человека (Bosse 2000: 116). Пространственно-временные характеристики цен-трального локуса романа показывают Австрию середины XX в? ека крошечной туристической точкой на огромной геополитической карте мира.

Поэтика заглавия текста предусматривает интерпретацию феномена барьера, где условная стена является рубежом экзистенции и отправной точкой к новой реальности. Она подразумевает принцип порога (Predoiu 2016: 72), дуальность и динамику перехода на уровне структуры текста, перформативность действия (Arlaud 2019: 17-38). Р. Баттисон акцентирует парадоксальность названий текстов М. Гаусгофер: часто используются метафоры закрытого пространства (к примеру, стена, мансарда) с описанием изоляции женского персонажа (Arlaud 2019: 41).

В романе стена очерчена сначала как „холодное и гладкое препятствие там, где не могло быть ничего, кроме воздуха. ... что-то вроде оконного стекла” (Haushofer 2005: 13). Популярный тезис, якобы первоначальное название текста содержало эпитет стеклянный („Die gläserne Wand”), опровергает ее биограф Д. Штригль (ср. Strigl 2000b: 246 и Strigl 2004). Следующий этап идентификации прозрачного нечто – номинация: „я начала называть эту штуку стеной, ведь как-то я должна была ее именовать, раз она тут вдруг появилась” (Haushofer 2005: 15-16). Буквальное соприкосновение с преградой вызывает ожидаемую реакцию – естественный страх неизвестного и непонятого, что сопровождается первыми жертвами (мертвые поползень и птица), а также неудачным намерением разрушить ее ударом кулака. Дальнейшие действия – визуализация объекта: „Что-то такое, как стена, просто не должно существовать. То, что я обозначала её зелеными ветками, было первой попыткой поставить ее на место, раз уж она тут” (Haushofer 2005: 26) свидетельствует о необходимости обозначить определенные материальные маркеры бесформенной непробиваемости.

После недолгих раздумий о причинах появления стены читатель убедится в готовности принятия повествователем чужеродного элемента, который откорректирует схему дальнейшей жизни: „Сте-на настолько стала частью моей жизни, что часто неделями я не вспоминаю о ней. А если и вспомню, она кажется мне не страшнее кирпичной стенки или садовой ограды, что преграждает мне путь. Да и что в ней особенного? Предмет из вещества, состава которого я не знаю. Таких предметов в моей жизни всегда было более чем достаточно. Из-за стены вынуждена начать абсолютно новую жизнь, однако по-настоящему

меня волнует то же, что и раньше: рождение, смерть, времена года, рост и распад. Стена просто такая штука, не живая и не мертвая, на самом деле мне она безразлична ... В один прекрасный день придется ею заняться, ибо я не хочу оставаться тут навсегда. Но до тех пор не желаю иметь с ней никаких дел” (Haushofer 2005: 130-131). За два с лишним года изоляции очевидна эволюция восприятия стены – от состояния растерянности до игнорирования.

Прежде всего, М. Гаусгофер создает картину жизни за стеной. Неспроста украинский перевод романа использует именно такой вариант названия (Гаусгофер 2020), перенося акцент с феномена преграды на механизмы адаптации человека к новой реальности. В связи с этим вполне оправданно интерпретировать роман в качестве женского варианта робинзоны (Arlaud 2019: 127-142, Bosse 2000: 193-205, Roebing 1998, Torke 2011), что совпадает с классической транзитивной сюжетной моделью психологической робинзоны (Попов 2004).

Пережив момент столкновения со стеной, женщина в качестве самозащиты, углубляется в однообразный деревенский быт, ког-да изнурительная работа отгоняет навязчивые мысли. Поэтика повседневности наглядно проявляется в детальном распорядке дня с обустройством жилья (охотничий домик с пристройками и хижина в горах), борьбой за урожай картофеля и бобовых, охотой на диких зверей и уходом за домашними животными, заготовкой сена и дров на зиму. Явные метаморфозы городской жительницы, которая умудряется сэкономить и приумножить свой провиант, оттеняют простые радости человека, отрезанного от цивилизации: эпизоды лакомства сладкой малиной и забытого вкуса хлеба, дремота на солнце и любования звездным небом. Неспешное созерцание красот окружающего мира, особенно среди высоких альпийских трав, дарит (ночное) умиротворение: „Я поворачивалась спиной к стенке и засыпала. Впервые в жизни я была умиротворена, не довольна или счастлива, а именно умиротворена” (Haushofer 2005: 166), исчезает страх темноты.

Иначе проживаются обычные явления природы, связаны со сменой времен года (дождь, снег, мороз, оттепель и т. д.), которые теперь определяют намерения человека согласно цикличности сезонов. Примечательны эпизоды с грозой, сначала в долине, а потом высоко в горах, сопоставление их с городскими – незаметными, безобидными и уютными за толстым стеклом окон. Здесь стихия накрывает с головой, когда после крошечной тьмы „вдруг на целую минуту все стихло, это было еще хуже раскатов грома. Чудилось, над нами стоит великан, расставив ноги и размахивая огненным молотом, и как саданет им по нашему игрушечному домику” (Haushofer 2005: 79). В целом героиня постепенно и достаточно умело выстраивает нужные модели поведения, пытаясь выжить в непривычных для нее условиях.

Вынужденная отрешенность от людской суеты ставит перед протагонисткой ряд традиционных онтологических и эсхатологических вопросов, о которых она раньше не особо задумывалась. В данном случае записи заменяют возможность привычного общения и становятся одной из форм изолированной коммуникации индивидуума с гипотетическим собеседником либо со своим скрытым Я: „Иногда пытаюсь вести себя как робот: сделай то, пойдти туда, не забудь сделать это. Но помогает только на короткое время. Плохой из меня робот, я все еще человек, мыслящий и чувствующий, ни от того ни от другого мне не отучиться. Поэтому вот сижу и пишу обо всем, что произошло, и нет мне дела, съедят ли мыши мои записки или нет. Мне важно писать, уж если не с кем больше поговорить, приходится вести бесконечную беседу с самой собой. Больше я никогда ничего подобного не напишу, ведь, когда все допишу до конца, в доме не останется больше ни клочка бумаги, на котором можно писать” (Haushofer 2005: 183-184).

Женщина мыслит в аспекте архаических мифологических категорий – бинарных оппозиций (начало-конец, жизнь-смерть), создает космос из хаоса прошлой жизни (Бокшань 2020: 8). „Иногда ясно осознавала свое состояние и состояние всего нашего мира, но не могла вырваться из этой скверной жизни. Скука, часто нападавшая на меня, была скукой скромного любителя роз на машиностроительном конгрессе. Я провела на этом конгрессе почти всю жизнь, удивительно, как это в один прекрасный день я не умерла от тоски” (Haushofer 2005: 192). Здесь М. Гаусгофер говорит и о проблемах общества потребителей (Strigl 2004). Рефлексия нарратора конкретизируются опытом и отстраненным взглядом извне, без обычной спешки, из чего следует, что жизнь – игра людей без реализации подлинных стремлений, с иллюзией внутренней свободы и самообманом.

Результаты самоанализа героини касаются и определения своего гендера и возраста. Естественно, иной ритм жизни с преобладанием тяжелого физического труда и однообразного питания на фоне внутренних переживаний экстраситуации – все в комплексе – сказывается на телосложении и восприятии телесности. Женственность округлости форм заменили худощавость и мускулистость, кудри и украшения – бесформенная стрижка и мозолистые руки, тело трансформировало циклы; к удивлению женщины, она стала выглядеть моложе. Изменения на уровне физиологии повлекли за собой расплывчатость идентификации: „Иногда я была ребенком, собирающим землянику, потом – пилящим дрова юношей, а сидя на скамейке с Жемчужинкой на тощих коленях и глядя на заходящее солнце – очень старым, бесполом существом” (Haushofer 2005: 72). Постоянный контакт с природой и фактор асоциальности позволили соотнести себя с деревом: „Я не безобразна, но и не привлекательна, похожа

скорее на дерево, чем на человека, на жилистый коричневый ствол, изо всех сил цепляющийся за жизнь” (Haushofer 2005: 72). Появилась осознанность своего пути, когда бремя ответственности (согласно инструкциям социальных институций) с хаосом в голове и внутренней неудовлетворённостью индивидуума становится излишними и смешными. Сравнивая себя с дилетанткой из прошлой жизни, она искренне надеется использовать шанс познать свое Я.

Кульминационный момент внутренней метаморфозы протаго-нистки романа происходит во второе лето „за стеной” на альпийских лугах. Такой прием позволяет М. Гаусгофер подчеркнуть координаты антиномии „верх – низ” и „цивилизация – природа”. Именно высоко в горах после монотонной работы героиня часто погружается в свой внутренний мир. Состояние медитации корреспондирует с пространством над миром людей, когда женщина отождествляется с отстраненным зрителем человеческих игр в имитацию. „Время на скамейке перед хижинкой было настоящей жизнью, личным опытом, хоть и не полностью. Мысли почти всегда опережали глаза и искажали истинную картину” (Haushofer 2005: 182) – к такому противоречивому умозаключению приходит повествователь. Очевидно, женщину пугает слишком глубокое автопогружение, которое может усилить меланхолию и чувство одиночества. Онирические моменты в тексте усиливают полубредовое состояние женщины, когда от реальности с застывшими по ту сторону стены людьми и зверьми не спасает надежда о благополучном исходе, а сны наяву либо ночные кошмары лишь усугубляют эмоциональный настрой, не давая ответы на мучительные вопросы.

Помимо терапевтической фиксации на бумаге происходящего (Battiston 2010), гаусгоферской отшельнице помогают выжить животные. К примеру, Ш. Гербрехтер предлагает взглянуть на текст, плавно переходя от звериного и экологического письма (*écriture animale* и *écriture écologique*) к экографии (*Ökographie*) (ср. Arlaud 2019: 75-92 и Herbrechter 2004). При отсутствии „человеческой” персониферы животные выполняют функцию замещения и являются основными персонажами наряду с безымянной женщиной-повествователем. „Мне бросилось в глаза, что я нигде не назвала своего имени. Я почти забыла его, да будет так! Никто меня этим именем не зовет, значит, его больше нет. И не хочу, чтобы оно когда-нибудь появилось в глянце-вых журналах победителей” (Haushofer 2005: 39). К. Шмидейлл указывает на первоначальное наличие у героини имени Иза (Isa), исходя из рукописного варианта условно первой части романа (Bosse 2000: 46-49).

Однако безымянность центральной фигуры романа может стирать грань между ней и автором, отчасти акцентируя внимание на автобиографичной практике интерпретации текста. Вместе с тем, автономность нарратора является

константою повествования, поскольку способствует поляризации автора и персонажей, автора и читателя, а также коррелирует антропологическую направленность текста (Мацевко-Бекерська 2010: 202-204). Кроме того, в нашем случае подчеркивается антропологический инструментарий исследования мира животных (Геллер 2005: 7-16, Кна́рек 2019, Фесенко 2011: 3), образы которых детально прописаны.

„Со мной остались только животные, и я потихоньку начала чувствовать себя главой нашей диковиной семейки” (Haushofer 2005: 42). Постоянную компанию протагонистке составляют корова Белла (символ материнства и витальности) и Кошка (символ женской непокорности и самостоятельности), гармонично дополняя друг друга. Позже к ним на время присоединятся котятка Жемчужинка и Тигренок, а потом и Бычок. Они появятся в жизни женщины из-за стены, в поисках защиты у человека. Еще одного члена пос-тапокалиптического сообщества (Рысь) она знает из былой жизни и с он стает ее поводырём (на образе собаки подробнее остановимся дальше).

Выбор представителя бестиария со стороны писательницы не был случайным и сводится к домашним животным. „Красивая корова, изящная, кругленькая, серо-коричневая. Почему-то она производила впечатление веселого молодого животного. Ее манера поворачивать голову, ошипывая с кустов листья, напоминала движение грациозной кокетливой молодой женщины, глядящей через плечо влажными карими глазами. Я сразу полюбила корову, так радовала она мой глаз” (Haushofer 2005: 32). Белла становится и даром (кормилица), и тяжелым испытанием для повествователя, ибо требует постоянного трудоемкого ухода (от ежедневной дойки до рождения теленка). Женщина неизменно тревожится о будущем „сестры” в случае своей смерти, и эта мысль мотивирует ее не сдаваться.

Появление на свет Бычка становится вызовом для неподготовленной женщины, но дальнейшее состояние блаженства двух матерей (животного и человека) компенсирует все сполна. „Он был исключительно красивым и сильным животным, и очень добро-душным. Порой клал тяжелую голову мне на плечо и сопел от удовольствия, когда я почесывала ему лоб. Может, позже он и стал бы диким и насупленным. Но тогда был просто огромным теленком, доверчивым, игривым и всегда не прочь наесться досьта. Полагаю, он был не так умен, как мать, да и зачем ему быть умным” (Haushofer 2005: 230).

Приблудившаяся кошка, поначалу очень недоверчива, будет постоянно демонстрировать свой независимый нрав (эпизод с горными лугами), присущий ее природе: „Она продолжала шипеть на Рыся, такая худющая, серая в черную полоску деревенская кошка, мок-рая и голодная, но всегда наготове защищаться зубами и когтями” (Haushofer 2005: 43); привлекая внимание своей внешностью:

„когда она обсохла, я поняла, что зверек красив, невелик, но изящен. Красивее всего были глаза – большие, круглые и янтарные” (Haushofer 2005: 43). Родившаяся от нее пушистая кошечка Жемчужинка с великолепной белой шерстью и более покладистым характером – „роскошное сказочное существо” (Haushofer 2005: 94) – изначально была обречена на погибель. Оставшийся из следующего приплода Тигренок также недолго будет умилять женщину: „совершенно не похож на мать: необузданный, требующий любви и внимания проказник. Его страстью был театр, роли же оставались неизменными: злобный хищник, отвратительный и ужасный; маленький котенок, беспомощный и вызывающий жалость; задумчивый мыслитель, чуждый всего обыденного (эту роль он ни разу не выдержал более двух минут), и глубоко оскорбленный, уязвленный в своем мужском достоинстве кот” (Haushofer 2005: 167). Старая кошка окажется более живучей, по сравнению со своими детенышами, и станет другом человеку: „в действительности она больше нужна мне, чем я ей. Я могу разговаривать с ней, гладить, ее тепло передается через мою ладонь и, проникая в тело, утешает меня. Не верю, что я ей нужна так же, она мне” (Haushofer 2005: 45). Возможно, смерть молодого поколения, не знавших жизни вне гетто, свидетельствует о неприспособленности живых существ к новым реалиям.

Самым близким для героини является охотничья (баварская легавая) по кличке Рысь, с темной рыжевато-коричневой шерстью и добрыми карими глазами. Свое странное имя он получил по местному обычаю: именно так здесь принято называть всех охотничьих собак. Внимательный слушатель, неутомимый спутник вылазок в лес, жизнерадостный утешитель и добродушный защитник, он становится настоящим другом и источником оптимизма для своей по природе невеселой хозяйки: „Я никогда не видела его угрюмым более трех минут. Он просто не мог противиться радоваться прелестям жизни. ... Одной из самых замечательных сторон его натуры было то, что он считал правильными и замечательными все мои начинания, но тут таилась и опасность: при его поддержке я часто решалась на неразумные и рискованные поступки” (Haushofer 2005: 101, 147). Поэтому гибель собаки из-за встречи с незнакомцем не является очередной потерей, а приравнивается к катастрофе: „Теперь нет больше Рыся, нет моего друга и стража, а желание раствориться в белом покое, где не будет боли, иногда очень велико. ... Он был моим шестым чувством. Когда он умер, у меня словно что-то ампутировали. У меня что-то отняли, и отняли навсегда. ... Хуже всего, что без Рыся я чувствую себя на самом деле одинокой” (Haushofer 2005: 129-130). В целом собака – сквозной образ в прозе М. Гаусгофер, он часто сопоставляется с образом мужчины-партнера (Brüns 1998: 77-80) и не демонизируется, как это часто встречается в мировой литературе (Геллер 2005: 143).

Чужак разрушает своим неожиданным появлением хрупкий мирок, построенный на доверии и любви, в котором женщина чувствует ответственность за прирученных зверей. Она болезненно переносит потерю своих домашних питомцев и диких зверей, но отчетливо осознает: „Выхода нет, ведь пока в лесу есть хоть одно живое существо, которое я могу любить, я буду любить его; а если когда-нибудь действительно никого не останется, я перестану жить” (Haushofer 2005: 140). Героиня пытается понять Чужого, возможно, еще одного случайно выжившего, и приходит к выводу: „сочувствие – единственная форма любви, что сохранилась у меня к людям” (Haushofer 2005: 197)..

Следует также учитывать антипатриархальную направленность творчества М. Гаусгофер, когда фигура мужчины зачастую приравнивается к виновнику и убийце (ср. Brüns 1998, Frei Gerlach 1998, Lange-Kirchheim 2007). На наш взгляд, вынужденное убийство незнакомца обостряет скрытую мизантропию отшельницы, которую она постепенно осознает и окончательно принимает. Антропоцентризм замещается биоцентризмом: человек не просто становится в один ряд с другими живыми существами, а теряет свой статус сверхсущества (ср. дет. про эволюцию философских взглядов „животное – человек” от Аристотеля через Гегеля до Хайдеггера: Тимофеева 2017). Поэтому животное у автора приравнивается к партнеру, причем эмпатичному и разумному, в отличие от не всегда здравомыслящего человека (Knápek 2019: 57-58).

Нарратор позиционирует себя миролюбивой особой, домоседкой-фаталисткой. Женщина с отвращением охотится на диких зверей в лесу, прежде всего Рысь и отчасти она, нуждаются в мясе при таком скудном рационе: „чувствовала себя больной. Я знаю, это оттого, что все время приходится убивать. Попыталась представить себе, что может чувствовать тот, кому убийство в радость. Не получилось. Волоски на руках встали дыбом, а во рту от отвращения пересохло. Видимо, таким надо было родиться. Мне удалось научиться проделывать это по возможности быстро и ловко, но никогда к этому не привыкнуть. Долго лежала без сна в потрескивающей темноте и думала о маленьком сердце, которое в кладовке над моей головой превратилось в кусок льда” (Haushofer 2005: 122). В романе отчетливо распознается призыв: „Не убивать”, что является одним из лейтмотивов творчества писательницы. Поэтому тезис о том, что „нет более разумного чувства, чем любовь. Она делает жизнь более сносной и любящему, и любимому. Да только нам следовало бы своевременно понять, что это была наша единственная возможность, единственная надежда на лучшую жизнь” (Haushofer 2005: 206) стирает границы между человеком и животными, радикально пересматривая традиционные формы взаимодействия между ними.

Не менее важный образ в тексте М. Гаусгофер – белая ворона. Птица корреспондирует со своей семантической окраской, поэтому приравнивается

к изгою среди остальных черных сородичей. Также она связана с погибшей Жемчужинкой, когда белый цвет кошки смертельно опасен в дикой природе (Predoiu 2016: 84). Поначалу протагонистка романа относилась к воронам с пренебрежением, так как в городе они встречались лишь на свалках и вызывали отвращение. Здесь они заменили женщины часы, поскольку ее наручные и будильник пришли в негодность, а птицы прилетали в точно обозначенное время и ждали еду: „Вероятно, они рассматривали меня как некое шикарное учреждение, что-то вроде социального обеспечения, и делались день ото дня все ленивее” (Haushofer 2005: 136). Подкармливая санитаров леса, она восхищается их мегатерпением: „почти не на что надеяться и просто ждать, быть готовым принимать и добро, и зло” (Haushofer 2005: 207) и мысленно примеряет на себя роль стойка. Таким образом коммуникация с птицами помогает человеку выдержать испытания в лесном гетто.

Возвращаясь к вороне-альбиносу, следует подчеркнуть ее образ Чужого для стаи. Писательница создает аналогию восприятия Другого, когда быть иным – равно опасность для остальных „нормальных”. Из-за несхожести с большинством белая ворона крайне близка нарратору, своего рода его alter ego: „Не понимаю, почему другие вороны не любят ее. Для меня она – особенно красивая птица, но для представителей ее вида – отвратительна. Я вижу, как она сидит одна-одинешенька на своей елке и смотрит на лужайку, грустное недоразумение, которого и быть-то не должно, белая ворона. ... Она всегда будет такой отверженной и одинокой, что боится человека меньше, чем своих черных собратьев. Наверное, они до того ее презирают, что брезгают даже насмерть заклевать. Каждый день жду белую ворону и приманиваю ее, а она внимательно смотрит на меня красноватыми глазами” (Haushofer 2005: 218). В аллегорической форме М. Гаусгофер изображает отстраненность и одиночество человека-маргинала в современном социуме среди фальшивой общности одинаковых особ.

Обособленность для изгоев означает шанс на приспособление к новой реальности, когда многое зависит не от общества как институции контроля, а от них самих. Й. Хофанец, применяя теорию третьего пространства Э. Соя (Э. Соджа), рассматривает изоляцию нарратора в качестве инструмента интеграции, а деконструкцию границ между людьми и животными пространством общности между ними при осознании их природной дифференциации (Chovanec 2014).

Записи женщины заканчиваются фразой о белой вороне, которая ждет человека. Мы полагаем, что птица-альбинос олицетворяет надежду, ведь она появляется в третью осень, когда героиня внутренне смиряется с факторами, независящими от нее, и начинает просто жить, несмотря на будущие трудности:

„Я очень мало могу для нее сделать. Возможно, остатки моих продуктов продлевают жизнь, продлевать которую не следует. Но я хочу, чтобы белая ворона жила, а иногда мечтаю, что в лесу заведется еще одна и они найдут друг друга. Я в это не верю, просто очень хочу” (Haushofer 2005: 218).

Проанализированный роман М. Гаусгофер являет собой необычный вариант адаптации человека к новой реальности в условиях катастрофы и/либо постапокалипсиса в хронотопе австрийских Альп середины XX века. Метафора стены позволяет писательнице обозначить границу между социумом и индивидуумом, цивилизацией и природой. Тотальная изоляция дает возможность по-новому взглянуть на шаблонные взаимоотношения людей и животных, которые не противопоставляются, а кардинально пересматриваются с позиции коммуникации на равных. Поэтика повседневности с (ретроспективной) саморефлексией анонимного женского нарратора раскрывает механизмы и модели приспособления живых существ в аспекте литературоведческой антропологии.

Литература:

- Arlaud, Sylvie, und Lacheny, Marc, und Lajarrige, Jacques, und Cardonnoy du, Éric Leroy (Hg.). Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer: „Die Wand” und „Die Mansarde”. Berlin: Frank und Timme, 2019.
- Battison, Régine. „Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme”. *Germanica* 46, 2010: 61–72.
- Bosse, Anke, und Ruthner, Clemens (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln...” Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen, Basel: Francke Verl., 2000.
- Brüns, Elke. Außenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1998.
- Chovanec, Johanna. „Marlen Haushofers die Wand” als Third Space. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 45 (1), 2014:15-30.
- Duden, Anne u.a. (Hg.). „Oder war da manchmal noch etwas anderes?” Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt/Main: Neue Kritik, 1986.
- Frei Gerlach, Franziska. Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin: Erich Schmidt, 1998.
- Haushofer, Marlen. Die Wand. Roman. St. Pölten-Salzburg: Residenz Verlag, 2005.
- Herbrechter, Stefan: „Nicht, daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...” Ökographie in Marlen Haushofers Die Wand. *Figurationen* 15, H. 1, 2014: 41-55.
- Knápek, Pavel. Marlen Haushofer: „Die Wand” unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies. *Acta Facultatis Philosophicae Universitat is Ostraviensis. Studia germanistica*. V. 25, Is. 1, 2019: 53-61.

- Lange-Kirchheim, Astrid. „Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek“. Männer und Geschlecht. Penkwit Meike (Hg.). Freiburg: Jos Fritz, 2007: 255–280.
- Morrien, Rita. Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen, Neumann, 1996.
- Predoiu, Graziella. Raumkonstellationen in Marlen Haushofers „Die Wand“. Germanistische Beiträge 38, Hermannstadt, 2016: 66-88.
- Roebing, Irmgard. „Ist Die Wand von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“ Diskussion Deutsch 20, H. 105, 1998: 48–58.
- Strigl, Daniela. Marlen Haushofer. Die Biographie. München: Claassen, 2000.
- Strigl, Daniela. „Eine große Lüge“. Anmerkungen zur Biographie Marlen Haushofers. Wespennest 119, 2000: 31–34.
- Strigl, Daniela. „Die Wand“ (1963) – Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 15. Juli 2004, zugänglich unter https://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm (18.11.2021).
- Torke, Celia. Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts. Göttingen: V & R unipress, 2011: 191-241.
- Belobratov, Alexandr. Pocleclovie Khauskhofer M. Stena: Roman; per. s nem. E. Krepak. Sankt-Peterburg: Fantak, 1994: 279-286 (Белобратов, Александр. Послесловие. Хаусхофер М. Стена: роман; пер. с нем. Е. Крепак. Санкт-Петербург: Фантак, 1994: 279-286).
- Bokshan', Galina. „Mifologichni Stsenarii v Romani Marlen Gaus-gofer „Za Stinoyu“. *Zbornik tez za Materialami Mizhnarodnoi Naukovo-praktichnoi Konferentsii Filosofov'ki Obrii S'ogodennya*” 19 Listopada, 2020 r. Kherson: DVNZ “КНДАЕУ”, 2020: 7-9 (Бокшань, Галина. “Міфологічні сценарії в романі Марлен Гаус-гофер „За стіною“. *Збірник тез за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції „Філософські обрії сьогодення”* 19 листопада 2020 р. Херсон: ДВНЗ „ХДАЕУ”, 2020: 7-9).
- Gausgofer, Marlen. *Za Stinoyu: Roman*; per. z nim Natali Ivanichuk. L'viv: vid-stvo Starovo Leva, 2020 (Гаусгофер, Марлен. *За стіною: роман*; пер. з нім. Наталі Іваничук. Львів: Вид-тво Старого Лева, 2020).
- Gellar, Leonid (red.). “Utopiya Zverinosti. Rerezentatsiya Zhivotnykh v Russkoy Kul'ture”. *Trudy Lozanskogo Simpoziuma 2005*. Lozanna-Drogobych: Kolo, 2007 (Геллер, Леонид (ред.). “Утопия звериности. Репрезентация животных в русской культуре”. *Труды Лозаннского симпозиума 2005*. Лозанна-Дрогобыч: Коло, 2007).
- Matsevko-Bekers'ka, “Lidiya”. Narativ Yak Forma Antropologizatsii Literaturnogo Tvory”. *Pitannaya Literaturoznastva*. Vip. 80, 2010: 199-210 (Мацевко-Бекерська, “Лідія. Наратив як форма антропологізації літературного твору”. *Питання літературознавства*. Вип. 80, 2010: 199-210).
- Porov, Yuriy. *Robnzonada: Traditsiyina Syuzhetna Model'*. *Traditsiyini Syuzheti Ma Obrazi*. Chernivtsi: Misto, 2004: 2470264 (Попов, Юрій. *Робінзонада: традиційна сюжетна модель. Традиційні*

сюжети та образи. Чернівці: Місто, 2004: 247-264).

Tarnashins'ka, Lyudmila. *Literaturoznavcha Antropologiya: Noviy Metodologichniy Proekr u Dzerkali Filosofs'kikh Analogiy*. Slovo i Chas. №5, 2009: 48-61 (Тарнашинська, Людмила. *Літературознавча антропология: новий методологічний проєкт у дзеркалі філософських аналогій*. Слово і час. №5, 2009: 48-61).

Timofeeva, Oksana. *Istoriya Zhivothnykh*. Moskva: novoe literaturnoe obozrenie, 2017(Тимофеева, Оксана. *История животных*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017).

Ulyura, Ganna. *Zhinka za Stinoyu. Rezhim Dostupu* <https://nspu.com.ua/novini/ganna-uljura-zhinka-za-stinoju/> (18.11.2021) (Улюра, Ганна. *Жінка за стіною. Режим доступу* <https://nspu.com.ua/novini/ganna-uljura-zhinka-za-stinoju/> (18.11.2021).

Fesenko, Valentina (gol. red.) “Suchasni Literaturoznavchi Studii. Topos Tvarin Yak Antropologichne Dzerkalo”. *Zbirnik Naukovikh Prats'*. Kiiiv: vid. tsentr KNLU, 2011 (Фесенко, Валентина (гол. ред.) “Сучасні літературознавчі студії. Топос тварин як антропологічне дзеркало”. *Збірник наукових праць*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2011).

Yulia Isapchuk
(Ukraine)

Anthropology of Isolation in „The Wall” by Marlen Haushofer

Summary

Key words: Marlen Haushofer, „The Wall”, Isolation, Literary Anthropology, Literary Animal Studies, Poetics of Everyday Life.

The novel „The Wall” („Die Wand”, 1963) by the Austrian writer Marlen Haushofer (1920-1970) is analyzed from the perspectives of modern literary anthropology. Attention is focused on the poetics of everyday life and the ways of communication during total isolation.

The phenomenon of the barrier that separates the nameless first-person narrator from the usual coexistence with people is considered. The gradual reception of a conditional wall with certain stages is emphasized: identification through naming, state of fear and impulse to destroy an object, its visualization (finding of a material form), equating it to a weapon of mass destruction and consciously ignoring the irritant.

The adaptation means of the female protagonist to the new reality with the opposition „city-village”, and „man-animal” are studied. The poetics of everyday life is clearly demonstrated in the detailed daily routine with the adaption of home (a hunting lodge with outbuildings and a mountains hut), the struggle for the harvest of

potatoes and legumes, hunting for wild animals and caring for domestic animals, hay and firewood harvesting for the winter.

The role of animals in human survival is emphasized on the physical and mental levels. The continual company of the protagonist is Bella the cow (a symbol of motherhood and vitality) and the Cat (a symbol of female rebelliousness and independence), harmoniously complementing each other. Later Pearl the kitten and Tiger the tomcat and then Bull will join them for a while. It is believed that the death of the younger generation, which did not know life outside the ghetto, indicates the inability of living beings to new realities. Another member of the post-apocalyptic community, the dog named Lynx, is an attentive listener, a tireless companion for walks in the woods, a cheerful comforter and a good-natured protector. Lynx becomes a true friend and source of optimism for the first-person narrator unhappy by nature.

The novel also represents the call: „Do not kill”, which is one of the leitmotifs of the writer’s work. Therefore, the thesis that there is no more reasonable feeling than love helps to overcome the boundaries between humans and animals, radically revising the traditional forms of interaction between them. This fact intensifies the hidden misanthropy of the character, which she gradually realizes and finally accepts after meeting a stranger who destroyed her fragile world with his unexpected appearance. Thus, anthropocentrism is replaced by biocentrism: a human does not just become one with other living beings but loses his status as a superbeing.

The chain of events after the catastrophe, presented by the heroine in a memory diary with flashbacks into the „common” past, demonstrates attempts at self-reflection of the person in a crisis, where the wall is only a trigger of existence. Forced detachment from human fuss puts before the protagonist some traditional ontological and eschatological questions, which she had not really thought about before. The reports replace the possibility of habitual communication and become one of the forms of isolated communication of an individual with a hypothetical interlocutor or with his hidden self. The results of the protagonist’s introspection also relate to determining her gender and age. A different rhythm of life with a predominance of hard physical labour and a monotonous diet against the background of internal extrasituation’s experiences affects the physique and perception of her body as an ex-city dweller. The climax of the protagonist’s inner metamorphosis takes place in the second summer “behind the wall” in the alpine meadows. This technique allows M. Haushofer to highlight the coordinates of the antinomy „top-bottom” and „civilization-nature”.

The open ending of the novel, which seems to be the most life-affirming episode in the general narrative, intensifies the protagonist’s antisocial character, readiness for loneliness and the struggle for survival. The woman’s stories end with a phrase about a white crow that is waiting for her. The albino bird complements the novel bestiary, its image corresponds with its semantic colouring, and therefore it is equated with an outcast and demonstrates the perception of the Alien / Other. In allegorical form

M. Haushofer depicts the detachment and loneliness of a marginal person in modern society among a false community of identical persons.

At the same time, the white crow personifies hope, because it appears in the third autumn when the woman internally reconciles herself with factors beyond her control and begins to simply live, despite future difficulties. Isolation for outcasts means a chance to adapt to a new reality when much depends not on society as an institution of control, but you.

In our case, the Austrian version of isolation is presented. The Austrianness of the situation in the novel reveals in the author's figure and its socio-historical context. M. Haushofer creates a typical image of an ordinary 40-year-old Austrian, recently widowed mother of two daughters. Moreover, her sporadic family memories are either neutral (husband) or negative (problem teenagers). The Alpine valley and meadow – the limited heroine's area could be regarded as a symbol of Austria in the middle of the 20th century – a small tourist country on the huge geopolitical map of the world.

In conclusion, M. Haushofer's novel is an original invariant of man's adaptation to the new reality during a catastrophe and/or in the post-apocalyptic world. The metaphor of the wall allows the author to mark the borderline between society and people, civilization and nature. Total isolation makes it possible to take a fresh look at the stereotyped relationships between people and animals, which are not opposed but radically revised from the standpoint of communication on an equal footing. The poetics of everyday life reveals concrete mechanisms and models of the adaptation of living beings to isolation from the perspective of literary anthropology.

იულია ისაპჩუკი
(უკრაინა)

იზოლაციის ანთროპოლოგია მარლენ ჰაუსჰოფერის
რომანში „კედელი“

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: მარლენ ჰაუსჰოფერი, „კედელი“, იზოლაცია, ლიტერატურული ანთროპოლოგია, ცხოველთა სამყაროს ლიტერატურა, ყოველდღიურობის პოეტიკა.

სტატიაში თანამედროვე ლიტერატურული ანთროპოლოგიის პოზიციიდანაა გაანალიზებული ავსტრიელი მწერლის, მარლენ ჰაუსჰოფერის (1920-1970) რომანი „კედელი“ („Die Wand“, 1963 წ.). ყურადღება გამახვილებულია ყოველდღიურიურობის პოეტიკასა და, ტოტალური იზოლაციის პირობებში, კომუნიკაციის გზებზე.

განხილულია ბარიერის ფენომენი, რომელიც უსახელო პირველი პირის მთხრობელს გამოჰყოფს ადამიანებთან ჩვეული თანაცხოვრებისგან. ხაზგასმულია პირობითი კედლის თანდათანობით ეტაპობრივად მიღება: იდენტიფიკაცია დასახელების გზით, შიშის მდგომარეობა და ობიექტის განადგურების იმპულსი, მისი ვიზუალიზაცია (მატერიალური ფორმის შესხმა), გათანაბრება მასობრივი განადგურების იარაღთან და ბოლოს, გამალიზიანებლის შეგნებულად იგნორირება.

შესწავლილია გმირი ქალის ახალ რეალობასთან ადაპტაციის პროცესი, „ქალაქი-სოფელი“-სა და „მამაკაცი-ცხოველი“-ს ოპოზიციური წყვილების საშუალებით. ყოველდღიური ცხოვრების პოეტიკა ნათლად ვლინდება დეტალურ, ყოველდღიურ რუტინაში, ახალ რეალობაზე სახლის მორგებაში (სამონადირეო სახლი გარე შენობებით და მთის ქოხი), ბრძოლა კარტოფილისა და პარკოსნების მოსავლისთვის, ველურ ცხოველებზე ნადირობისა და შინაურ პირუტყვზე ზრუნვის საშუალებით. თივისა და შეშის მოსავლის აღება ზამთრისთვის.

ადამიანის გადარჩენის პროცესში პირუტყვის როლი ხაზგასმულია ფიზიკურ და გონებრივ დონეზე. მთავარი გმირის მუდმივ კომპანიონს წარმოადგენს ბელა, ძროხა (დედობისა და სიცოცხლისუნარიანობის სიმბოლო), და კატა (ქალის დაუმორჩილებლობისა და დამოუკიდებლობის სიმბოლო), რომლებიც ჰარმონიულად ავსებენ ერთმანეთს. მოგვიანებით მათ ცოტა ხნით შეუერთდებიან კნუტი პერლა და მამალი კატა, სახელად ვეფხვი, შემდეგ კი – ხარი. ითვლება, რომ იმ ახალგაზრდა თაობის დაღუპვა, რომელმაც არ იცოდა ცხოვრება გეტოს მიღმა, მიუთითებს ცოცხალი არსებების ახალ რეალობაზე მორგების უნარის უქონლობას. პოსტაპოკალიფსური საზოგადოების კიდევ ერთი წევრი, ძაღლი, სახელად „ფოცხვერი“, ყურადღებიანი მსმენელია, დაულაღავი თანამგზავრი ტყეში სეირნობისას, ხალისიანი ნუგეშისმცემელი და კეთილი მფარველი. ფოცხვერი ხდება ნამდვილი მეგობარი და ოპტიმიზმის წყარო ბუნებით უბედური პირველი პირის მთხრობელისთვის.

რომანი ასევე წარმოადგენს მოწოდებას: „ნუ მოკლავ“, რომელიც მწერლის შემოქმედების ერთ-ერთი ლაიტმოტივია. ამიტომ თეზისი, რომ სიყვარულზე უფრო გონივრული გრძნობა არ არსებობს, ეხმარება ადამიანებსა და ცხოველებს შორის საზღვრების გადალახვას და რადიკალურად ცვლის მათი ურთიერთქმედების ტრადიციულ ფორმებს. ეს ფაქტი ამძაფრებს პერსონაჟის დაფარულ მიზანთროპიას, რომელსაც იგი თანდათან აცნობიერებს და საბოლოოდ იღებს უცნობთან შეხვედრის შემდეგ, რომელმაც მოულოდნელი გამოჩენით გაანადგურა მისი მყიფე სამყარო. ამგვარად, იცვლება ბიოცენტრიზმი: ადამიანი არა მხოლოდ ერთიანდება სხვა ცოცხალ არსებებთან, არამედ კარგავს ზეარსების სტატუსს.

კატასტროფის შემდგომი მოვლენათა ჯაჭვი, რომელიც გმირმა წარმოადგინა მეხსიერების დღიურში, „საერთო“ წარსულში დაბრუნებით, ასახავს კრიზისში მყოფი ადამიანის თვითრეფლექსიის მცდელობებს, სადაც კედელი მხოლოდ არსებობის გამომწვევია. ადამიანური აურზაურისგან იძულებითი ჩამოშორება გმირის წინაშე სვამს რამდენიმე ტრადიციულ ონტოლოგიურ და ესქატოლოგიურ კითხვას, რომლებზეც მანამდე ნამდვილად არ უფიქრია. შეტყობინებები ცვლის ჩვეული კომუნიკაციის შესაძლებლობას და ხდება ადამიანის იზოლირებული კომუნიკაციის ერთ-ერთი ფორმა ჰიპოთეტურ თანამოსაუბრესთან ან თავის ფარულ მესთან. მთავარი გმირის თვითანალიზის შედეგები ასევე დაკავშირებულია საკუთარი ასაკისა და სქესის დადგენასთან. ცხოვრების განსხვავებული რიტმი, მძიმე ფიზიკური შრომა და ერთფეროვანი დიეტა, შინაგანი ექსტრასიტუაციური განცდების ფონზე, გავლენას ახდენს მისი, როგორც ქალაქის ყოფილი მკვიდრის ფიზიკურ აგებულებასა და მის მიერ საკუთარი სხეულის აღქმაზე. მთავარი გმირის შინაგანი მეტამორფოზის კულმინაცია მეორე ზაფხულს, „კედელს მიღმა“ ალპურ მდელოებზე ხდება. ეს ხერხი მ. ჰაუსჰოფერს საშუალებას აძლევს, გამოეყოს ანტინომის „ზემო-ქვედა“ და „ცივილიზაცია-ბუნების“ კოორდინატები.

რომანის ღია დასასრული, რომელიც, ყველაზე ცხოველმყოფელ ეპიზოდად მოსჩანს მთელ მონათხრობში, აძლიერებს გმირის ანტისოციალურ ხასიათს, მის მზადყოფნას მარტოობისა და გადარჩენისთვის ბრძოლისთვის. ქალის მონათხრობი ამბები სრულდება ფრაზით თეთრ ყვავის შესახებ, რომელიც მას ელოდება. ალბინოსი ჩიტი ავსებს რომანის ბესტიარიას, ყვავის სახე კი შეესაბამება მის აზრობრივ შეფერილობას. ამიტომ ფრინველი გაიგივებულია განდევნილთან და აჩვენებს უცხო/სხვის აღქმას. ალეგორიული ფორმით მ. ჰაუსჰოფერი ასახავს მარგინალური ადამიანის განცალკევებას თანამედროვე, ცრუ საზოგადოების ერთფეროვანი წევრებისაგან.

ამავდროულად, თეთრი ყვავი გამოხატავს იმედს, რადგან ის ჩნდება მესამე შემოდგომაზე, როდესაც ქალი შინაგანად შეურიგდება თავის კონტროლს მიღმა არსებულ ფაქტორებს და იწყებს უბრალოდ ცხოვრებას, მიუხედავად მომავალი სირთულეებისა. გარიყულებისთვის იზოლაცია ნიშნავს ახალ რეალობასთან ადაპტაციის შანსს, როდესაც ბევრი რამ არის დამოკიდებული არა საზოგადოებაზე, როგორც კონტროლის ინსტიტუტზე, არამედ თავად მასზე.

ჩვენს შემთხვევაში, წარმოდგენილია იზოლაციის ავსტრიული ვერსია. რომანში ვითარების ავსტრიულობა ვლინდება ავტორის ფიგურაში და მის სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში. მ. ჰაუსჰოფერი ქმნის ჩვეულებრივი, 40 წლის ავსტრიელი, ახლახან დაქვრივებული ორი ქალიშვი-

ლის დედის ტიპურ სახეს. უფრო მეტიც, მისი სპორადული ოჯახური მოგონებები ან ნეიტრალურია (ქმარი) ან უარყოფითი (პრობლემური მოზარდები). ალპური ხეობა და მდელი – გმირის შემოსაზღვრული ტერიტორია კი შეიძლება ჩაითვალოს მე-20 საუკუნის შუა ხანებში ავსტრიის სიმბოლოდ – პატარა ტურისტული ქვეყანა მსოფლიოს უზარმაზარ გეოპოლიტიკურ რუკაზე.

ამგვარად, მ. ჰაუსჰოფერის რომანი წარმოადგენს ადამიანის ახალ რეალობასთან ადაპტაციის ორიგინალურ ინვარიანტს კატასტროფის დროს და/ან პოსტაპოკალიფსურ სამყაროში. კედლის მეტაფორა ავტორს საშუალებას აძლევს მონიშნოს საზღვარი საზოგადოებასა და ხალხს, ცივილიზაციასა და ბუნებას შორის. ტოტალური იზოლაცია შესაძლებელს ხდი ახლებურად შევხედოთ სტერეოტიპულ ურთიერთობებს ადამიანებსა და ცხოველებს შორის, რომლებიც არა უპირისპრდება, არამედ რადიკალურად გადაიხედება თანატოლის პოზიციიდან, კომუნიკაციის პირობებში. ყოველდღიურობის პოეტიკა ლიტერატურული ანთროპოლოგიის პერსპექტივიდან ავლენს ცოცხალი არსებების იზოლაციასთან შეგუებისა და ადაპტირების კონკრეტულ მექანიზმებსა და მოდელებს.

ოლჰა ჩერვინსკა
(უკრაინა)

**ალოტროპია, როგორც ისტორიული პოსტ-მდგომარეობების
იმანენტური ატრიბუტი**

კულტურების ისტორიაში ყოველთვის სასარგებლოა ისეთ ფაქტორებზე ყურადღების გამახვილება, რომლებიც მკვლევრისთვის მნიშვნელოვანია, უპირველესად, საკუთარი შთაბეჭდილებებიდან გამომდინარე და მათი განსაკუთრებით ზუსტი განსაზღვრა. მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე, როცა მსოფლიო ისტორიამ თვითონაც არ იცოდა, ისე უახლოვდებოდა თავისი კლასიკური „ევროცენტრისტული“ ფორმატიდან რადიკალური განახლების ეტაპს, არაერთი საკითხის გააზრება დაიწყო „მეტაფიზიკის კრიზისის“ ზოგად კონტექსტში. მეცნიერებაში ტერმინოლოგიის აუცილებლობის საკითხი იმდენად მწვავედ დადგა, რომ კულტურის ამა თუ იმ მოვლენის სემანტიკურად ზუსტი განსაზღვრისკენ სწრაფვა აშკარა შეიქნა თუნდაც ახალი მხატვრული მეთოდების თვითიდენტიფიკაციის დონეზე – როგორც ეს იყო სიმბოლიზმის, ფუტურიზმის, აკმეიზმის, ფორმალიზმის, იმაჟიზმის და ა.შ. შემთხვევაში... არაერთ მეცნიერთაგან, რომლებიც ჩაერთნენ ტერმინების დაზუსტების საკითხში (როგორებიც იყვნენ, მაგალითად, მარტინ ჰაიდეგერი (1889-1976) და ლუდვიგ ვიტგენშტაინი (1889-1951)) აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ორი სახელი, რომელთა პოზიციამაც კიდევ უფრო მწვავედ წარმოაჩინა საკითხის აქტუალობა და გავლენა მოახდინა მეთოდოლოგიური თეზაურუსით სამეცნიერო წრეების დანტერესებაზე: ესენია რუსეთის იმპერიის ტერიტორიაზე დაბადებული, ნობელის პრემიის ლაურეატი ვილჰელმ ფრიდრიხ ოსტვალდი (1853-1932) და ბრიტანელი ალფრედ ნორთ უაითჰედი (1861-1947), რომელმაც პირველმა მიაქცია ყურადღება მეცნიერებაში ე.წ. პარალელურ სიმბოლურ დისკურსებს (Whitehead 1999). ეს მეცნიერები ყველაზე თანმიმდევრულად იცავდნენ მეცნიერებაში ნატურფილოსოფიური ტრადიციების მნიშვნელობას, მათ შორის, მის ტერმინოლოგიურ ინსტრუმენტებს. ჩვენი არაპროგნოზირებადი ციფრული გლობალიზმის ხანაშიც კი მათი პოზიციები აქტუალობას არ კარგავს. აღნიშნულმა მეცნიერებმა, მიხაილ კისელის თქმით, მთლიანობაში ბოლომდე უერთგულეს „ფილოსოფიური (მეტაფიზიკური) ცოდნის ტრადიციულ-კლასიკურ იდეალს, რომელიც მკაცრად თეორიული ფორმით ჯერ კიდევ არისტოტელემ ჩამოაყალიბა“ (Kissell 1990: 3-4). მაგრამ, კერძოდ, უაითჰედი დაჟინებით ამტკიცებდა, რომ აუცილებელია მეცნიერების

ენებს შორის ტერმინოლოგიაზე შეთანხმება, რასაც მეცნიერების პროგრესისთვის გადამწყვეტ ფაქტორად მიაჩნდა: „პროგრესის ხელოვნება გულისხმობს თვით ცვლილებაში წესრიგის, ხოლო წესრიგის წიაღში ცვლილების შენარჩუნების უნარს.. მაგრამ წესრიგი საკმარისი არ არის. საჭიროა კიდევ უფრო რთული რამ. საჭიროა სიახლით გამსჭვალული წესრიგი“ (Kissell 1990: 53). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში საბუნებისმეტყველო ტერმინების გამოყენება სწორედ ამგვარ პოზიციას შეესაბამება და მისთვის ბუნებრივია, თუმცა ყოველთვის დასაბუთებული როდია, ვინაიდან არსებობს ტერმინების აქტივაციის საფრთხე, რაც არცთუ სწორად შეესატყვისება კლასიკურ თეზაურუსს ამა თუ იმ კონკრეტული თემის ფარგლებში (რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ეს საკითხი ფართოდ არასდროს განხილულა).

საჩვენებელი მაგალითის სახით, საგულისხმოა კულტუროლოგიისთვის დამახასიათებელი ერთი ფენომენი, რომელიც შეესაბამება ტერმინს „ალოტროპია“,¹ რომლის მეცნიერებაში დამკვიდრების საკითხიც შვედ ქიმიკოს და მინერალოგ იენს იაკობ ბერცელიუსს (1779-1848) უკავშირდება. მან ჯერ კიდევ 1841 წელს გამოიყენა ეს ტერმინი, რომელიც ფორმის სხვადასხვა მოდიფიკაციაში ერთგვაროვანი ელემენტების არსებობას გულისხმობს (მაგალითად, სილიციუმი და ალმასი). მოგვიანებით, ალოტროპიის ფაქტორის კონსტატაციის წყალობით, მე-20 საუკუნის დასაწყისში ალიარეს, რომ მარტივი ნივთიერებების (მაგალითად, ნახშირბადის ან ფოსფორის) კრისტალურ სტრუქტურაში სხვაობები ასევე ალოტროპიის მიზეზია. ტერმინის მართლზომიერებაზე დისკუსიებიც მიმდინარეობდა. თუმცა, 1912 წელს ავტორიტეტული მეცნიერი ვ. ოსვალდი ამტკიცებდა, რომ ელემენტების ალოტროპია კრისტალების პოლიმორფიზმის კერძო გამოვლინებაა და აღნიშნა, რომ იქნებ უარი ეთქვათ ამ ტერმინზე – მით უმეტეს, ბუნებისმეტყველება ორივე ტერმინს პარალელურად იყენებს და მათში სხვადასხვა მნიშვნელობას გულისხმობს. ამ თვალსაზრისით, უპრიანია ალოტროპიის ფენომენის გაგებისთვის არსებითი, გარკვეულწილად მასთან თანხმობაში მყოფი „თანაყოფის“ მეტაფიზიკური ცნების გათვალისწინებაც, რაც გულისხმობს ისტორიული დროის ნაკადში „ზედროული კომპონენტების“ შეჭრას, რომელიც უაითჰედმა შემოგვთავაზა (ტრაქტატი „ბუნების გაგება“, 1920).

თავისი სემანტიკური პოტენციალის მიუხედავად, ტერმინი ალოტროპია გამოიყენება მხოლოდ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში და პრაქტიკულად არ გვხვდება ლიტერატურათმცოდნეობით (უფრო ფართოდ კი – ჰუმანიტარულ) ლექსიკონში, თუმცა ის სრულიად რელევან-

¹ „ალოტროპიის“, როგორც ტერმინის დასაბუთება, წარმოდგენილი იყო შემდეგ პუბლიკაციაში: Chervinska 2016.

ტურია კულტუროლოგიისთვის. ეს ძველი ტერმინი საკუთარ თავში მოიცავს ფილოლოგიისთვის კარგად ცნობილ ბერძნულ ძირებს: *αλλοτ* – სხვა, *τροπος* – შებრუნება, შეტრიალება, თავისებურება. მთლიანობაში, ალოტროპიის ინტერპრეტირება შესაძლებელია ქიმიური ნივთიერების მდგრადობის იმანენტური მეტაფორის მეშვეობით: „ღრუბელი, ცვარი, აისბერგი“ – თითოეული მათგანი ერთი და იმავე ცნობილი ნივთიერების ალოტროპული ფორმებია, ერთიანი არსის ჰიპოსტასებია.

სამწუხაროდ, ამ ტერმინის შესაბამისი, კულტურის უკიდურესად სპეციფიკური, თუმცა მყარი „ფერმენტი“ ანალიტიკოსების თვალთახედვის არეში თითქმის არ ხვდება, თუმცა ისტორიულ სივრცეში სწორედ ალოტროპიული ფორმების არსებობას, კონტექსტუალურ კონტინუუმთან მათ კონვერგენციას შეუძლია ტრადიციისთვის განსაკუთრებით არსებითი კონსერვანტის ფუნქციის შესრულება.

მე-20 და უკვე 21-ე საუკუნეების მთელი ისტორიული გამოცდილება განსაკუთრებით ცხადად ააქტიურებს ალოტროპიის პარადიგმას. თითქოს ჰერაკლიტესეული დოქსას საპირისპიროდ, კონკრეტული კულტურის ისტორიული პერსპექტივის განახლების საკითხი მისი რეგენერაციის და არა ევოლუციის საკითხს ემსგავსება. პრაქტიკულად აურაცხელია პირობათა რაოდენობა, რომელთა დროსაც წარმოიქმნება ამ თვალსაზრისით ხელსაყრელი ისტორიული ვითარება, მაგრამ არსებობს ერთი საერთო ონტოლოგიური მნიშვნელი – „კულტურული ალოტროპია“. განსაკუთრებული კულტურული სიტუაცია პოსტკოლონიურ და პოსტსაბჭოთა სამყაროში დღეს საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ მნიშვნელოვანი, თუმცა ისტორიული მოძრაობის ეს ამოუცნობი კომპონენტი, მისი მთელი ზოგადისტორიული მნიშვნელოვნების თვალსაზრისით. ალოტროპული ფორმების კონვერსია ხორციელდება პირველადი კონტექსტის დეფორმაციით, მისი ნახევრადფუნქციური სპეციფიკის ნყალობით და კულტურული ტრადიციის რეგენერაციის საქმეში უმთავრეს როლს ასრულებს. ამ თვალსაზრისით, პირობითად ერთგვაროვანი კულტურებიდან, ან პ. სოროკინის გამონათქვამი რომ მოვიშველიოთ, „სოციოკულტურული სხეულებიდან“ ნებისმიერი, თავისი განვითარების კონტექსტებში ან ახლა ან მომავალში გარდაუვალად აღმოჩნდება ისეთი სიტუაციის პირისპირ, როცა ეს ერთგვაროვნება ხილული აღარ იქნება. თავისთავად, კულტურის ეს სპეციფიკური ვითარება განპირობებულია რეალურად უცხო გარემოს, ან კონტექსტის, არსებობით, რომელზეც, სურვილის მიუხედავად, საჭიროა რეაგირება.

ისტორიული დროის ყოველ შემდგომ ახალ ფორმატში, ნებისმიერი სიახლის პირობებში, უცვლელი რჩება მყარი (ხილული ან ლატენტური) შემადგენელი ფაქტორები, რომლებიდანაც გაცნობიერებას მოითხოვს

შემდეგი: უცხო სოციალიზებული ნარჩენი, რომელიც იმავდროულად წარმოიქმნება ან არ წარმოიქმნება, როგორც სხვა. ამგვარი კაზუსები ყოველთვის ხდებოდა. მენტალობის მსგავსი საკმაოდ ბუნდოვანი, პირობითი ტერმინით ფერმენტირებული არსებობა ყოველთვის არ გვხვდება ჰომოგენურ კულტუროლოგიურ ტოპოსში. მაგალითად, უკრაინელი (რუსი, ქართველი, იუდეველი, პოლონელი, იტალიელი, ჩინელი, არაბი ან სხვა) შეიძლება საკუთარი ქვეყნის გარეთ ცხოვრობდეს, მაგრამ იდეოლოგიურად საკუთარი ერის რიგებში რჩებოდეს და ამგვარად, მისთვის უცხო კონტექსტში ის სწორედ ალოტროპია (მაგრამ არავითარ შემთხვევაში – მარგინალი, რომელთანაც მას ხშირად შეცდომით აიგივებენ).

ალოტროპიამ, როგორც პოტენციურად ტევადმა პარადიგმამ, ლიტერატურათმცოდნეობით პლანშიც შეიძლება გაამკვეთროს სამეცნიერო ოპტიკა. კერძოდ, ის აფიქსირებს გარკვეული ფენომენის (მაგალითად, მწერლის ბიოგრაფია, ჟანრი, ან სალექსო მეტრიც კი) არსებობას მის სხვადასხვა „ფიზიკურ“ მდგომარეობებსა და გამოვლინებებში. ლოგიკურია დაშვება, რომ ამ გამოვლინებათა ფორმებს შორის დამოკიდებულება თითქოსდა ერთმნიშვნელოვანი (პირობითად, ჰომოგენური) კულტურული ფაქტის პარამეტრებში უამრავია და შეიძლება სრულიად მოულოდნელიც აღმოჩნდეს: ურთიერთდამოკიდებულიდან აშკარად აგრესიულამდე. ალოტროპიის ფენომენის აქტუალობა საყოველთაოა.

შეიძლება პარადოქსულად ჩანდეს, მაგრამ ალოტროპია ფორმის შენარჩუნებისა და განახლების ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი არგუმენტია. ის შეიძლება სხვადასხვაგვარ პლანში გამოვლინდეს – იქ, სადაც გვხვდება როგორც კონკრეტული „საერთო მნიშვნელი“, ისე სტილისტური ეკლექტიკა. თუ, მაგალითად, ავტორი თავის თეორიულ იდეას ახორციელებს ეკფრასისის მეშვეობით, მაშინ ეს უკანასკნელი, თავისი ფუნქციონით, სხვა არაფერი იქნება თუ არა ამ იდეის ალოტროპია, რაც შეესაბამება ეკფრასისის გაგების ინტერპრეტაციას ლ. ჰელერის ფორმულირებაში — „ხელოვნების ერთი ტიპის სხვის მეშვეობით წარმოდგენა“ (Heller 2002: 13).

სწორედ ალოტროპული ვითარება აღმოჩნდა იულია კრისტევას ფილოსოფიური კონცეფციის პირველი ბიძგი – ვგულისხმობ მის ცნობილ ესსეს „საკუთარი თავისთვის უცხონი“ (*Étrangers à nous-mêmes*, 1988) (Kristeva 1988). „საკუთარი თავისთვის უცხოობის“ მუდმივმა მდგომარეობამ კრისტევას, რომელიც ბულგარული წარმოშობის იყო და თანამედროვე ფრანგულ მეცნიერებას წარმოადგენდა, საშუალება მისცა, იმპლიციტურად შეეგრძნო პრობლემა და შემოეთავაზებინა მისი აღქმის პროდუქტიული ვექტორები (მაგალითად, ინტერტექსტუალობა). ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა დიასპორის უკრაინისტის (წარმოშობით გარუსებული ეთნიკური გერმანელების შთამომავლის) იური შეველევის სტატია „ნიკო-

ლაი გე და ტარას შევერენკო: მხატვარი სხვა კონტექსტში“ (1989), რომელშიც საგულისხმო აქცენტი იგრძნობა. კრიტიკოსმა ნიკოლაი გეში უკრაინელი დაინახა, იმის საპირისპიროდ, რომ ამ მხატვარს რუსად მოიხსენიებენ და მას პერედევიჟნიკების ინიციატორების რიცხვს მიაკუთვნებენ (1870-76). მხატვრის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის „მეორე“ (ანუ უკრაინული) კონტექსტის აქცენტირებით, შეველევა ის „ტიპოლოგიურად“ ტარას შევერენკოს დაუკავშირა, „თემისადმი მიდგომისა და გადმოცემის სტილიდან“ გამომდინარე. ცხადია, შეველევა ამ დროს მხედველობიდან არ გამოორჩენია ენობრივი საკითხიც, რაც „განსაკუთრებულ ინტერესს“ იმსახურებდა, თუმცა განსხვავებულობის იდენტიფიცირებისას ამას პირველხარისხოვან არგუმენტად არ მიიჩნევდა. ლიტერატურათმცოდნეს არ გაუმარტივებია საკითხი. ის არასდროს განიხილავდა უკრაინელობის იდეას კლასობრივი თვალსაზრისით, როგორც ეს მარქსისტულ პოზიციას შეესაბამება. ის, უპირველესად, ყურადღებას ამახვილებდა ე.წ. „სულიერ ერთიანობაზე“ და გამოყოფდა სხვა მნიშვნელოვან ფაქტორებსაც: „...მემამულეთა წრის ყოველდღიურ რუსულ ენაში უკრაინულის ძლიერი ნარევი იყო. დანამდვილებით შეიძლება ითქვას ერთი რამ: გემ იცოდა და უყვარდა უკრაინული ენა. როგორ და რა გარემოებებში აღიქვამდა ის მას, ამაზე მხოლოდ ვარაუდი შეიძლება. <...> მან ხალხური ყოფის ენა და თავისებურებები გაითავისა, მაგრამ ის არ აიდეალებდა გლეხებს რაიმე განსაკუთრებული ადამიანური თვისებების გამო, ან რომელიმე კონკრეტულ ეთნიკურ გაერთიანებასთან მიკუთვნებულობის თვალსაზრისით. ის თვითონვე ეკუთვნოდა იმავე ერთობას (უკრაინულს), მასთან სულიერ სიახლოვეს გრძნობდა“ (Shevelov 2008: 122-123).

ამრიგად, ი. შეველევა აქ დააფიქსირა ვითარება, რომელიც გულისხმობს ისეთი კულტურის არსებობას, რომელიც სხვა კულტურის „ქსოვილშია“ ჩაწნული.

ამ თვალსაზრისით არანაკლებ საგულისხმო და რთულია ნიკოლაი გოგოლის (1809-1852) შემთხვევა, რომელიც რუსული ლიტერატურის კლასიკოსად ითვლება და თითქოს არც ერთი უკრაინული ტექსტი არ შეუქმნია. „სალამოები დიკანკის მახლობლად ხუტორში“ (1831-1832) და „მირგოროდი“ (1835) მისი სწორედ ის წიგნებია, რომლებიც ამ საყოველთაოდ აღიარებულ მოსაზრებას აბათილებს, თუკი მთავარ კრიტერიუმად არ ჩავთვლით ავტორის ტექსტის ენას და ამის ნაცვლად ყურადღებას მივაქცევთ ტექსტის ისეთ დონეებს, როგორცაა ისტორიული ქრონოტოპი, ტოპონიმები და ანთროპონიმები, ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით ზუსტად აღწერილი ინტერიერები, ტანსაცმელი და საჭმელი, ასევე თხრობის სპეციფიკა.

მაგალითად, ენის საკითხის მიმართ გოგოლი არცთუ ისე გულგრილად იყო განწყობილი, რაც მკითხველისთვის თავიდანვე ცხადი ხდება

მისი პირველი კრებულის – „სალამოები დიკანკის მახლობლად ხუტორში“ – მეფუტკრე პანკო რუდის „წინასიტყვაობიდან“, სადაც მოხსენიებულია დიაკვანი ფომა გრიგორიევიჩი, რომელმაც ერთ მოსწავლე ბატონიშვილს დარიგებისას „დიდებული ამბავი მოუყვა“:

„...ერთ მოსწავლეზე, რომელიც ვიღაც დიაკვანთან წერა-კითხვას სწავლობდა და როცა მამამისთან მივიდა, ისეთი ლათინურისმოყვარე გახდა, რომ ჩვენი მართლმადიდებლური ენაც კი დაავიწყდა. ყველა სიტყვას უს-ს უმატებდა. ბარი მის ენაზე – ბარიუსია, დედაკაცი – დედაკაციუსი. ერთხელ ისე მოხდა, რომ მამამისთან ერთად მინდორში გავიდა. მელათინურემ ფოცხი დაინახა და მამამისს ეკითხება: „მამი, რას ეძახიან ამას თქვენში?“ თან ამ დროს პირდაღებულმა ფეხი კბილანებს დაადგა. მამამისმა ვერ მოასწრო პასუხის გაცემა, რომ ტარი დატრიალდა, წამოინია და პირდაპირ შუბლში მოხვდა. „ოჰ, ეს წყეული ფოცხი!“ – დაიყვირა სკოლის მოსწავლემ, თან შუბლზე მოიკიდა ხელი და გვერდზე გახტა. – „რა მწარედ ირტყემევენება!“ ჰოდა, ასე გაიხსენა ბიჭმა სიტყვა!“ (Gogol 1959a: 9).

მშობლიური ადგილების ტოპოსი, თავისი ტყეებითა და მდინარით, მისი სტილის უნიკალურ მეტაფორულობას განაპირობებდა, რაც უკრაინული წარმოშობის მწერლის შემოქმედებაში პოვებდა გამოხატულებას. მაგალითად, პრეტენზიული მდინარე ფსიოლის გოგოლისეული აღწერა:

„მინდორში დაუდევრად მოფანტულ ლაფნის, არყისა და ალვის ხის მუქ და ღიაწვანე ფოთლებში ცეცხლოვანი, სიცივეში გახვეული ნაპერწკლები გაკრთა და მზეთუნახავმა მდინარემ ბრწყინვალედ მოიშიშვლა ვერცხლისფერი მკერდი, რომელზეც ხეების მწვანე კულულები ირეკლებოდა. <...> – ის თითქმის ყოველ წელს იცვლიდა გარემოს, ახალ გზას ირჩევდა და ირგვლივ ახალ, მრავალფეროვან ლანდშაფტებს ირჩევდა“ (Gogol 1959a: 16).

მირგოროდიც, დიკანკაც უკრაინის ისტორიის მნიშვნელოვან წერტილებად წარმოგვიდგება – იმ კონკრეტულ სივრცედ, სადაც უძველეს დროს მარჯვენა და მარცხენა სანაპიროების ინტერესები ერთმანეთს ეჯახებოდა – მაგალითად, სერბინსკის ველზე, დიკანკასთან, მარჯვენა სანაპიროს ჰეტმანთან, პეტრ დოროშენკოსთან შეჯახებისას მოკლეს მარცხენა სანაპიროს ჰეტმანი ივან ბრიუხოვეცკი (1668). ეს ორი მალოროსიული ადგილი ავტორმა იმთავითვე ღიად დააკავშირა თემატურად: „ჩემთვის ამ დიდებულ გარემოში გამოჩენაზე გაცილებით ადვილია წელიწადში ორჯერ მირგოროდში ჩასვლა, სადაც უკვე ხუთი წელია, რაც არც პოდსუდოკს ვუნახივარ ოლქის სასამართლოდან და არც პატივცემულ მღვდელს“ (Gogol 1959a: 7).

მართალია, მთლად ჩვენთვის საინტერესო ჭრილში არა, მაგრამ მწერლის მიერ „საკუთარის/სხვის“ გაგების საკითხის შესახებ უკვე ათეულ წელზე მეტი ხნის წინ წერდა ლიუდმილა სოფრონოვა (Sofronova 2012). გოგოლის გამოცდილება კარგად აჩვენებს, როგორ შეიძლება ალოტროპიამ გამოავლინოს საკუთარი თავი და სტილის წარმომქმნელ წარმმართველ ფაქტორად იქცეს. მაგალითად, გოგოლისეული „სადამოების..“ მოთხრობა „სოროჩინის ბაზრობა“ და შემდეგი თავები (სულ ცამეტი) სწორედ უკრაინული ეპიგრაფებით იხსნება. ეს ეპიგრაფები აღებულია ხალხური ლეგენდებიდან, საწესჩვეულებო ტრადიციებიდან, მალროსიული კომედიებიდან, ასევე – უკრაინელი კლასიკოსების ტექსტებიდან – ივან კოტლიარევსკის „ენეიდადან“ და პეტრ გულაკ-არტიმოვსკის შემოქმედებიდან. მაგალითად:

ოჰ, მონყენილი ვარ სახლში.
გთხოვ, გამიყვანე გარეთ,
სადაც სულ მხიარული შეძახილები ისმის,
სადაც გოგონები ჭორაობენ,
სადაც ბიჭები დასეირნობენ!
(„ძველი ლეგენდიდან“. თავი I)
(Gogol 1959a: 14)

რაო, კეთილო ხალხო, რა დავაშავე ასეთი?
რა გაცინებთ? – თქვა ჩვენმა საბრალო კაცმა. –
რატომ დამცინით ასე?
რატომ, რატომ? – თქვა და ატირდა
ცხარე ცრემლით და დოინჯი შემოიყარა.
(გულაკ-არტიმოვსკი. „ბატონი და ძაღლი“.
თავი XII) (Gogol 1959a: 37)

ამავე დროს, სრულიად არ არის შემთხვევით, რომ ამ მოთხრობას განაზოგადებს გოგოლის მიერ გამოთქმული აზრი მიტოვებულობის შესახებ, რომელსაც წინ უსწრებს ურთიერთსაპირისპირო მდგომარეობების ურთიერთარეკვლის შესახებ მსჯელობა:

„ასე არ იცის სიხარულმა – ამ მშვენიერმა და ხანმოკლე სტუმარმა – გაქცევა? და ხომ ამაოდ ცდილობს მარტოხელა ხმა, გამოსატოს მხიარულება? საკუთარ ექოში უკვე სევდა და უდაბურება ესმის და ველურად უგდებს მას ყურს. <> მონყენილია მიტოვებული! მძიმდება და სევდიანდება ადამიანი და ვერაფრით დაეხმარები მას“ (Gogol 1959a: 41).

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ ლექსემას „ექო“, რომელიც ხსნის კიდევ უკრაინული ეპიგრაფების წამძღვარების მნიშ-

ვენელობას; ექო, რომელიც ისმის და სიუჟეტურად იხსნება რუსულენოვან ტექსტში. „სოროჩინის ბაზრობის“ ბოლო თავში უშუალოდ უკრაინული სიმღერაა ჩართული ტექსტში, სადაც ახალგაზრდა პარასკა სიმღერის თანხლებით ცეკვავს:

მწვანე სუროვ,
გაიშალე ქვემოთ!
შენ კი, ძვირფასო, შავნარბიანო,
მომიახლოვდი!

მწვანე სუროვ,
გაიშალე ქვემოთ!
შენ კი, ძვირფასო, შავნარბიანო
მიმიახლოვდი! (Gogol 1959a: 39).

ამ მოთხრობის დასაწყისი სტრიქონი სხვა არაფერია თუ არა უკრაინული ტოპოსის მეტყველი განზოგადება: „როგორი მომხიბვლელი და დიდებულია ზაფხულის დღე მალოროსიაში!“ (Gogol 1959a: 14). აქ მოხსენიებული „ჩუმაკები მარილით და თევზით“, ნათლია „კაზაკი ციბულია“, ბოშა მუსიკოსები, ყმანვილები, თვით ჩერევიკიც თავის ქალიშვილ პარასკასთან ერთად და მისი მყვირალა დედინაცვალი ხივრეა, ასევე, ამ ტექსტის პერსონოჟაჟი არაერთი კოლორიტული ფიგურა, სწორედ მე-19 საუკუნის პირველი მესამედის უკრაინული სამყაროს ავთენტური მხატვრული პორტრეტია.

გოგოლისეული მოთხრობების კრებული „მირგოროდი“ („ძველი სამყაროს მინათმფლობელები“, „ტარას ბულბა“, „ვიი“, „მოთხრობა იმის შესახებ, თუ როგორ წაიჩხუბეს ივან ივანოვიჩმა და ივან ნიკიფოროვიჩმა“), მთელი თავისი ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით, არანაკლებ დამაჯერებლად წარმოადგენს ალოტროპიის გამოვლინებებს მხატვრული ტექსტის შექმნის მრავალ დონეზე. მაგალითად, თითოეულ ამ მოთხრობაში ავტორი აღადგენს ტიპურ უკრაინულ ქრონოტოპს. პირველ მოთხრობაში, რომელსაც თანამედროვე მკვლევარმა „ცივილიზაციური გაფრთხილება“ უწოდა და რომელსაც საფუძვლად უდევს ანტიკური იდილიის ჟანრი (Ovchinnikov 2017), მკითხველი ერთვება ცოლ-ქმრის – აფანასი ივანოვიჩ ტოვსტოგუბისა და მისი ცოლის – პულხერია ივანოვნას ყოფაში. მკითხველი თვალს ადევნებს მათ უჩვეულო ურთიერთობას და კოლორიტულ გარემოცვას (მოხელე ნიჩიპორი, შინამოსამსახურე იავდოხა და ა.შ.). ისინი ერთ-ერთ მიყრუებულ სოფელში ცხოვრობენ, რომელსაც „მალოროსიაში ძველ სამყაროს“ უწოდებენ (Gogol 1959b: 7).

საშინელებათა ჟანრის მოთხრობაში „ვიი“ მოვლენები (თუმცა დღესდღეობით მრავალმხრივ ცდილობენ მისი ჟანრისა და მნიშვნელობის

განსაზღვრას) (Madlevskaia 2004) რეალური უკრაინული ლანდშაფტის ფონზე ვითარდება (გზა კიევიდან უკრაინული ხუტორების გავლით). სასტიკი ამბავი შეემთხვა ტიპურ კიეველ სემინარიელ ფილოსოფოს ხომა ბრუტს, რომელიც ღამით ეკლესიაში, ჯადოქრის კუბოსთან ფსალმუნს კითხულობდა (სადაც დეტალურად არის აღწერილი მართლმადიდებლური ტაძრის ნივთები და დეკორაციები). მოთხრობა უკრაინელთა შორის გავრცელებულ ხალხურ საშინელებათა ჟანრს შეესაბამება.

„მირგოროდის“ ყველაზე ცნობილი მოთხრობა „ტარას ბუღბას“ შესახებ რუსებსა და სლავებს შორის ურთიერთობის საკითხის თვალსაზრისით, არაერთხელ განუხილავთ (Khoroshkevich 2012). თანამედროვე ისტორიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე სერგეი ბელიაკოვი, რომელიც თანამედროვე პოლიტიკურ მდგომარეობას ემიჯნება და კაზაკობის საკითხის კონტექსტში განიხილავს გოგოლის ე.წ. უკრაინელობას, შემდეგ დასკვნამდე მიდის: „ნაკლებსავარაუდოა, რომ გოგოლი იმ დროს მალროსიელებს ერთიანი რუსი ერის ნაწილად მიიჩნევდა“, მისი პერსონაჟების მხრიდან „მოსკოველების“ და „კაცაპების“ დაცინვა ჩვეულებრივი იყო და გოგოლი „მხოლოდ და მხოლოდ იმეორებს სტერეოტიპებს, რომლებიც მის თანამედროვე მალროსიაში ფართოდ იყო გავრცელებული. ეს არც დიდგვაროვნებისთვის იყო უცხო, რომლებიც მართალია გარუსდნენ, მაგრამ ბოლომდე არ გაუნყვეტიათ კავშირი უკრაინული სოფლის მოსახლეობასთან და ყოფასთან“ (Beliakov 2017). ჩვენს შემთხვევაში საგულისხმოა, რომ მოთხრობის ლიტერატურული პერსონაჟების მიღმა ზაპოროჟიეს სეჩში მცხოვრები რეალური ოჯახის ისტორია დგას. ასევე, ნაპოვნია რეალური პროტოტიპები.

დაბოლოს, „მოთხრობა იმის შესახებ, თუ როგორ იჩხუბეს ივან ივანოვიჩმა და ივან ნიკიფოროვიჩმა“ ასრულებს კრებულს „მირგოროდი“ და მოგვითხრობს პატივცემულ მემამულეებს შორის ოცნლიან დაპირისპირებაზე იმის გამო, რომ მათ ერთმანეთში ვერ გაცვალეს ყავისფერი ღორი და იარალი და ამიტომაც, განბილებულმა ივან ნიკიფოროვიჩმა ოპონენტს „ბატი“ შეარქვა. აქ სრულიად შეცვლილია მშვენიერი ქალაქის და მისი ერთი შეხედვით თავაზიანი მოსახლეობის, მისი ყველა ფენის სახე – ქალაქის თავით, მოსამართლეებით, წვრილი მოხელეებით დაწყებული, ქალ პერსონაჟთა ჭრელი გალერეით დამთავრებული. მთლიანობაში ეს არის მირგოროდის მენტალური პორტრეტი, რომელიც კეთილგანწყობილი სარკაზმით აღწერა არა უცხოტომელმა, არამედ უკრაინელმა ავტორმა.

ალოტროპული ვითარების საგულისხმო ვარიანტის შესახებ ერთ დროს საუბრობდა სოლომია პავლიჩკო თავის ანალიტიკურ სტატიაში უკრაინული პოეტური ტრადიციების ორი პოლარულობის შესახებ, რომელიც 1960-70-იანი წლების ამერიკასა და ნიუ იორკში, ემიგრანტების

წრეში ჩამოყალიბდა (ე.წ. ნი-ჯგუფი და ჟურნალი „კიევის“ ირგვლივ შემოკრებილი ავტორები):

„შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ამერიკაში გამოშვებული ჟურნალი „კიევის“ დამფუძნებლებს სურდათ ამ სახელწოდებით ეთქვათ, რომ სადაც არ უნდა ვიყოთ, ჩვენ კიეველებად, უკრაინული იდეის მატარებლებად ვრჩებით და საკუთარი უკრაინელობის კულტივირებით ვართ დაინტერესებული, ხოლო კიევის უკრაინული ლიტერატურის დედაქალაქად ვთვლით, ამასთან დაკავშირებული ყოველგვარი შედეგების ჩათვლით. ამრიგად, „კიევი“ „საკუთარ“ ოაზისად იქცევა სხვის, უცხო ტერიტორიაზე, რომელთანაც შეიძლება არავითარი კავშირი არ გქონდეს. ნიუ იორკულმა ჯგუფმა საპირისპირო ამოცანა დაისახა მიზნად – ისინი სამყაროს მიმართ ღიაობით, უცხოენოვანი კულტურებთან ინტეგრაციისადმი სწრაფვით გამოირჩევიან“ (Pavlychko 2002: 383).

ანალოგიური ვითარება სრულიად კანონზომიერია კოლონიური და პოსტკოლონიური კულტურებისთვის, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება აფრიკის კონტინენტის მაგალითზე. აქ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მარკერია ე.წ. ორენოვნება (ტომის და კოლონიზატორების ენა), რაც ეთნიკურ ტერიტორიებზე კოლონიური წყობის რადიკალური დაშლის შემდეგაც კი რჩება. პრაქტიკულად, ნახევარ საუკუნეზე მეტი გავიდა მას შემდეგ, რაც კოლონიალიზმის იდეა დამარცხდა, მაგრამ აფრიკულ ქვეყნებში ინგლისური, ფრანგული და გერმანული ენები დღესაც მოსახერხებელ საკომუნიკაციო ველად რჩება სხვადასხვა ტომის კულტურებისთვის. ამის შესახებ უკრაინაში არსებობს მთელი რიგი სერიოზული კვლევები, რომლებიც „ჰიბრიდული სოციუმების“ ტრანს-კულტურაციას ეძღვნება: ესაა ი. ლოგვინოვის (ავთენტური/ალოტროპული და ასიმილირებული ავტორების – მალრიბის რეგიონში, კერძოდ, ალჟირში მცხოვრები ასიი ჯერაბისა და ლეილა სებარის ფრანგულენოვანი შემოქმედების მკვლევარი) (Logvinov 2008); ო. შტანიუკის ნაშრომები (მე-20 საუკუნის აფრიკული პროზის ყველაზე გავლენიან ნაშრომად გენელ, ნიგერიელ ინგლისურენოვან ჩინუა აჩაბზე, რომელიც იგბოს ორმოცდაათმილიონიანი (!) ტომიდანაა) (Shtanyuk 2013); ასევე, ი. სატიგოს (სენეგალელი პოეტის, მოაზროვნისა და პოლიტიკოსის, ლეოპოლდ სენგორის მთარგმნელი და მკვლევარი) ისტორიულ-პოეტოლოგიური კვლევები (Satygo 2014). აღნიშნულმა მკვლევარებმა ერთმანეთის მსგავსი დასკვნები გამოიტანეს, რაც ირინა სატიგოს შეჯამებაშია ნარმოდგენილი:

„წარსულის გაკვეთილები, ფაქტობრივად, გვასწავლის, რომ უცხოენოვნება არანაკლებ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ნაციონალური ერთიანობის და თვითდამკვიდრების პროცესში. თან, ეს როლი ყოველთვის ნეგატიური როდია, მაგრამ ეს ფენომენი სამუდამოდ არ გრძელდება.

მეცნიერებისთვის მნიშვნელოვანია ამ უცხოენოვნების ევოლუციისთვის თვალის მიდევნება, პროგნოზირების უნარი — ჩაერთვება აფრიკული ნაციონალური კულტურები მსოფლიო კულტუროლოგიურ პროცესში თუ მეორად პოზიციაზე დარჩება“ „ცივილიზებული“ ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში (Satygo 2010: 200).

ცხადია, ჩვენ წინაშეა არა მხოლოდ უახლესი პერიოდის პრობლემა, არამედ კულტურის ტენდენციის რეალური ნაწილი მსოფლიოს მასშტაბით.

პირველი და დამაჯერებელი მაგალითის სახით შეგვიძლია მოვიხმოთ იოსების და მისი ძმების ძველალთქმისეული ამბავი: ფარაონის კარზე ბრწყინვალე კარიერის მიუხედავად, იოსები აბრაამის წესის მომხრედ და იუდეველ პატრიარქად (არსებითად, ალოტროპად) დარჩა ეგვიპტურ მონობაშიც კი. მისი წყალობით, ებრაულმა კულტურამ, ეგვიპტურის ფარგლებში ყოფნისას, მოახერხა არა მხოლოდ მასში არგატექვეფა, არამედ ამ უკანასკნელის სისხლისგან დაცლაც (დაბ. 37-50). არანაკლებ საგულისხმოა წინასწარმეტყველ მოსეს ამბავიც, რომელიც მოგვითხრობს ცალკე მცხოვრები, დაბნეული ერის მიერ საკუთარი მთლიანობის გაცნობიერებაზე, ისტორიული და ცხოვრებისეული გარემოებების მიუხედავად. ამ შემთხვევაში საგულისხმოა ყურადღების გამახვილება იუდეველთა საზოგადოების მთლიანობის მოტივაციაზე. ეს იყო რწმენისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, როცა იდენტობის შენარჩუნების მთავარ მოთხოვნად რჩებოდა წარმართ ერებთან არშერწყმა, რომლებიც იმავე ტერიტორიებზე ცხოვრობდნენ: „როცა მიხვალ იმ ქვეყანაში, რომელსაც გაძლევს უფალი, შენი ღმერთი, ნუ გაიმეორებ იმ ხალხთა სისაძაგლეებს. არ იყოს შენს შორის თავისი ძისა და ასულის ცეცხლში გამტარებელი, არც ჯადოქარი, არც მისანი, არც მარჩიელი, არც გრძნეული. არც მომჯადოებელი, არც სულთა და არც მკვდართა გამომკითხველი. ვინაიდან საზიზღარია უფლის წინაშე ყოველივე ამის მოქმედი; ამ სისაძაგლეთა გამო სდევნის მათ შენგან უფალი, შენი ღმერთი. უბინო იყავი უფლის, შენი ღმერთის წინაშე“ (მეორ. 18: 9-14).

მეორე ისტორიულ-ლიტერატურულ მაგალითს გადავყავართ ნერონის ხანის რომის იმპერიაში. იმდროინდელი ადამიანი რამდენიმე არჩევანის წინაშე იდგა: შეეძლო რომის ელიტისკენ მიმავალი გზა აერჩია, ან იმპერიის შემოგარენში დარჩენილიყო, ან ქრისტიანი ქადაგი გამხდარიყო.

კერძოდ, ამ ეპოქამ ანეუს ლუციუს სენეკა, რომელიც წარმოშობით ესპანელი გახლდათ და პროვინციული ქალაქის გამგებლის შვილი იყო, რომაული ფილოსოფიური დეკლამაციის კლასიკოსად, მწერლად და ფილოსოფოსად აქცია, ამიტომაც დღეს მასსა და კორდობას ლიტერატურულ ტრადიციას შორის მემკვიდრეობითი დამოკიდებულების

ძიება ნაკლებად მოუვა ვინმეს გონებაში, მაგრამ ეს არც იმას ნიშნავს, რომ პროვინციიდან დედაქალაქში გადასვლამ მასში რაიმე არსებითი ცვლილება გამოიწვია მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით, თუმცა ის განასხვავებდა თავისას/სხვისას: „იქონიეთ, რაც გინდათ, დაე, იქცეს სოფლად ის, რაც წინათ აყვავებული სახელმწიფო იყო, მიითვისეთ, რაც გინდათ – აზრი არ აქვს, მაინც იმაზე მეტი იქნება ის, რაც თქვენ არ გეკუთვნიო“ (Seneca 1997: 200).

იუდეველთა ისტორიიდან (ერის განზოგადება სხვადასხვა წარმოშობის რელიგიური ეთნოსის კონტექსტში) და სენეკას ცხოვრებიდან მოხმობილი მაგალითები საინტერესოა თავისი პოლარულობით. ალოტროპიის შესახებ საუბარი შეიძლება მხოლოდ პირველ შემთხვევაში. მეორეში – ასიმილაციის ფაქტი აშკარაა. ამავე დროს, დღევანდელი პოზიციიდან, ამ რომაელი ავტორის პირადი გამოცდილებიდან გამომდინარე, ასიმილაციასთან დაპირისპირებისკენ სწრაფვა ნაკლებად დაუკავშირდებოდა უკვდავებას, ისევე როგორც მას სახელს არ მოუტანდა ღუხჭირი ცხოვრება იმპერიის ესპანურ პერიფერიაში.

რას გვაძლევს კულტურის გასაგებად ალოტროპიის კონსტიტუირება სამეცნიერო პარადიგმის სახით და როგორ უნდა განვსაზღვროთ ის? ალოტროპია შეგვიძლია დავახასიათოთ, როგორც ნებისმიერ გარემოებაში ცნობიერი სწრაფვა თავდაპირველი „თვითიგივეობის“ შესანარჩუნებლად. მაგრამ ჩნდება შეკითხვა: რამდენად შესაძლებელია, რომ რომელიმე ერთგვაროვანმა კულტურამ აბსოლუტურად ყველა შესაძლო დონეზე სრულიად შეინარჩუნოს ეს თვისება? ამის შესახებ მ. ბახტინმა ისაუბრა ჟურნალ „ნოვი მირთან“ (1970, № 11), სადაც მან კულტურათა დიალოგის შესახებ საკუთარი კონცეფცია ჩამოაყალიბა:

„კულტურის სფეროში გარემყოფობა – გაგების ყველაზე ძლიერი საშუალებაა. უცხო კულტურა მხოლოდ სხვა კულტურის თვალთახედვით იხსნება ბოლომდე და სიღრმისეულად (მაგრამ არა მთლიანად, ვინაიდან მოვა სხვა კულტურებიც, რომლებიც კიდევ უფრო მეტს დაინახავენ და გაიგებენ). ერთი საზრისი სიღრმისეულად იხსნება სხვა, „უცხო“ საზრისთან შეხვედრისა და მასთან შეხებისას: მათ შორის იწყება ერთგვარი დიალოგი, რომელიც დაძლევს ამ საზრისების, ამ კულტურების ჩაკეტილობას და ცალმხრივობას“ (Bakhtin 2002: 457).

მ. ბახტინის ბიოგრაფიით თუ ვიმსჯელებთ, ვიცით, რომ ის მოესწრო საბჭოთა კავშირს, რომელიც სხვადასხვაგვარი ნაციონალური კულტურებისგან შედგებოდა, მაგრამ ვერ მოესწრო ისტორიის ამ უნიკალური ფრაგმენტის დასასრულს. საბჭოთა კავშირში ცხოვრებისას, მეცნიერმა ხაზი გაუსვა კულტურების თანაარსებობას, როგორც ურთიერთგამდიდრების უდავო ფორმას: „ორი კულტურის ამგვარი დიალო-

გური შეხვედრისას, ისინი ერთმანეთში არ გადადიან, არ ითქვიფებიან, თითოეული მათგანი ინარჩუნებს თავის ერთიანობას და ღია მთლიანობას, მაგრამ ისინი ერთმანეთს ამდიდრებენ“ (Bakhtin 2002: 457).

თუმცა ალოტროპია არ უნდა განვიხილოთ ამ ვექტორში: თუკი ბახტინისეული არგუმენტი შეგვიძლია დავუკავშიროთ კულტურათა დიალოგის მიზანს, ალოტროპია არ არის დიალოგი, ის სხვაგვარი ფაქტორია. ის ფორმის, როგორც დამოუკიდებელი ობიექტის ლოკალიზებას ახდენს მის ისტორიულ მოდიფიკაციებში. როგორც მსოფლიო ისტორია გვარჩენებს, სხვა შემთხვევაში კონტექსტის როლი შეიძლება გადამწყვეტი აღმოჩნდეს: მაგალითად, როცა კულტურა მანამდე არსებული ანკლავიდან ამოვარდება, ვერ ახერხებს კონტექსტუალური სხვაგვარობის დაძლევას, ვერ უპირისპირებს მას თავის მთლიანობას, არ სურს მის შემადგენლობაში აქტიური მარგინალური ფორმების არსებობის შემჩნევა, ან პირიქით, მის რადიკალურად ნეიტრალიზებას ცდილობს.

უფრო კონკრეტულად: მაგალითად, რას გვეუბნება გასული საუკუნის უკრაინის გამოცდილება ამ თვალსაზრისით? მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნის უკრაინული კულტურა, არსებითად, სამი ალოტროპული ფორმით იყო წარმოდგენილი: 1. ავსტრო-უნგრელი რუსინების; 2. რუსეთის იმპერიის მალოროსების; და 3. დიასპორის, რომელიც სწორედ მაშინ ყალიბდებოდა (აქ არ უნდა მოვიხსენიოთ სხვა კულტურებთან ასიმილირებული უკრაინელები). თითოეულ აღნიშნულ ფორმას, თავიანთი ფაქტობრივი სტატუსით, ალბათ, ერთი უდავო საერთო გააჩნდა: საკუთარი თავის გაცნობიერება სწორედ იმ კონკრეტული კულტურის ნაწილად, რომელიც დღეს უკრაინულის სახელითაა ცნობილი, მაგრამ რომელიც თავდაპირველად, სხვადასხვა მოსაზრებისა და პოზიციის პირობებში, ისწრაფოდა არა იმდენად ნომინალური, რამდენადაც ფენომენალური შეერთებისა და ერთობისკენ. არსებითად, სამივე ფორმის გამოცდილება განსხვავდებოდა და მათ შორის ქრონიკული წინააღმდეგობა დღემდე გრძელდება. ამჟამად საკმაოდ პარადოქსულად წარმოგვიდგება უკრაინული კულტურის ალოტროპული ფორმების (ფაქტობრივად, ფერმენტებად დაშლილი) აშკარად განსხვავებული გამოცდილების ერთიან, მთლიან სტრუქტურაში გაერთიანების აქტიური სტადიის სურათი. და მართლაც მხოლოდ ბავშვურად ოპტიმისტს შეუძლია ჩათვალოს, რომ დღეისთვის ფიქსირებული სასაზღვრო ხაზი, იდეოლოგიური და ენობრივი რეჟიმების ძალისხმევა მალე მოაგვარებს პრობლემას.

ალოტროპული ფორმების არსებობის საკითხი ნებისმიერ აქტიურ კულტურაში ყოველთვის სპეციფიკურია. აქ რამდენიმე, საკმაოდ საგულისხმო პუნქტია, გარკვეული „ნეიტრალური ხაზებია“. მაგალითად, უკრაინული თემის კონტექსტში შეგვიძლია უკანა თარიღით „ალოტრო-

პებს“ მივაკუთვნოთ მ. ბულგაკოვი, ა. კუპრინი, ა. ახმატოვა და ა.შ., ვინაიდან ისინი უკრაინული კულტურის კონტექსტიდან ამოიზარდნენ, მაგრამ რუსებად თვლიდნენ თავს. მაგრამ ეს მცდარი პერსპექტივაა, ვინაიდან მათ ისტორიულ პერიოდში კიევი ითვლებოდა, როგორც ისტორიულად ერთიანი რუსეთის ერთ-ერთი დედაქალაქი და საკითხი მოკლებული იყო დღევანდელ სიმწვავეს.

ალოტროპია შეგვიძლია დავიყვანოთ ენის გაგებამდე იმაზე დაფუძნებით, რომ ბიბლიაში ენა ერის, გარკვეული ეთნიკური ერთობის სინონიმია. ალოტროპია ხომ გულისხმობს არსებულ კონტექსტუალურ განზომილებაში საკუთარი თავის უცხოდ და მხოლოდ რომელიმე ერთ-ერთ ვარიანტში – საკუთარ თავად გაცნობიერებას. და ენა აქ, უდავოდ, საუკეთესო კონსერვანტის ფუნქციას ასრულებს. მაგრამ საკმარისია თუ არა ამისთვის მხოლოდ ენა? შესაძლებელია თუ არა ამით კულტურის იმუნიტეტის გაძლიერება? თავის მაგალითებს წარმოადგენს პოსტკოლონიურ სამყაროს კულტურა: აქ უკრაინისთვის მტკივნეული ენობრივი პრობლემა სრულიად სხვა ხასიათს იღებს.

ხსენებული აფრიკა – ერთ-ერთი უდიდესი პოსტკოლონიური რეგიონი, დღეს ისეთი ოფიციალური ენებით გამოხატავს საკუთარ თავს, როგორიცაა ინგლისური, ფრანგული, ესპანური, პორტუგალიური და გერმანული. თითოეული ეს ენა დღეს აფრიკელ ხალხს არტიკულირების საშუალებას აძლევს თანამედროვე სამყაროში. ამასთანავე, როგორც ალოტროპული ფორმა, ისტორიული დისკურსის შინაგანი კულტურის შენახვის საშუალებას იძლევა. მით უმეტეს, უფრო ადრე, აშკარად ანალოგიურ ვითარებაში, იგივე არ მომხდარა ამერიკასა თუ ავსტრალიაში. ყველა მაგალითი იმაზე მიუთითებს, თუ რამდენად არაერთგვაროვანია ცალკეული კულტურის ჩამოყალიბების, განვითარების, დეფორმაციის ან კვდომის პროცესები და რა როლის შესრულება შეუძლია ამ დროს ალოტროპულ კომპონენტს. ალოტროპიის ფაქტორი მხოლოდ გარკვეული ფორმის იმანენტური სიმყარის შენარჩუნების პრობლემას ეხება, თუნდაც ზოგიერთი გარეგანი ნიშნის დაკარგვის ფასად.

მნიშვნელოვანია კიდევ ერთი რაკურსი, რომლისკენაც შემოთავაზებულმა სამეცნიერო თემის განვითარებამ გვიბიძგა. ესაა ალოტროპული ფორმების (და არა იმდენად ერთმანეთს შორის, რამდენადაც ამა თუ იმ არსებულ აგრესიულ კონტექსტთან დაპირისპირებისას) კონვერსიის საკითხი. ალოტროპიისთვის მხოლოდ ერთი შეხედვით არის უცხო ამგვარი კონვერსია, მაგრამ ფაქტობრივად, ჩვენ წინაშეა კულტურული განვითარების სრულიად კონვერტირებადი ფორმა, რომელშიც ძირითადად ისტორიული დროის კატეგორია. ყურადღება უნდა მივაქციოთ შემდეგს. ალოტროპიის ნებისმიერ ფორმას, რომლებიც ჯამში ერთიან

კულტურულ ერთობას ქმნის, თავისი საკომუნიკაციო ნიშანთა ნაკრები გააჩნია. ამ თავისებური მარკერების დონეზე ვლინდება კულტურის სრულიად ნომინატიური ბუნება. ამას გარდა, თითოეულ ალოტროპულ ფორმას აქვს თავისი კონტექსტი და მასში პრიორიტეტების განსაკუთრებული კონტურები – ეს, ალბათ, ყველაზე გადამწყვეტი გარემოებაა.

როგორც დამოუკიდებელმა ფენომენმა, ალოტროპულმა ფორმამ უნდა უზრუნველყოს განსხვავებათა ერთიანობა ყოველთვის რაღაც ერთი პრინციპული „ატრაქტორის“ საფუძველზე და დაასაბუთოს შემოქმედებითი იმპულსები: ენობრივის გარდა, ეს შეიძლება იყოს, მაგალითად, რელიგიური, ნაციონალური ან კასტური ერთობა და ა.შ. პოსტ-კოლონიურ და პოსტსაბჭოთა ხანაში აქტუალურად ქცეული ტერმინის სამეცნიერო პერსპექტივების შესახებ მსჯელობისას, აუცილებელია იმის აღნიშვნაც, რომ მთელი ევროპული კულტურა, რომელსაც ერთიანობის პრეტენზია გააჩნია, დღესდღეობით რეალურად მაინც სხვადასხვაგვარი და ავტონომიური სუბკულტურებისგან შედგება, რომლის გაგების საკითხშიც ალოტროპიის ვექტორმა შეიძლება გარკვეული კორექტივები შეიტანოს. მთლიანობაში, თუკი გარკვეულ გარემოებებში ალოტროპული ფორმები ინიღბება, ისინი კიდევ დიდხანს წარმოაჩენენ თავს ლატენტური ფერმენტების სახით – მანამ, სანამ მათი ისტორიულად გამომუშავებული რესურსები არ ამოიწურება სრულიად ახალი გამოცდილების პირობებში, რომელიც, როგორც ნებისმიერი მსგავსი მოვლენის ისტორიული ზიგზაგები ადასტურებს, არასდროს ყოფილა უეცარი და მექანიკურად მარტივი.

დამონშებანი:

- Bakhtin, Mikhail. *Sobranie sochinenij*: v 7 t. T. 6. Moscow: Russkie slovari, 2002.
- Beliakov, Sergei. „Taras Bul’ba” mezhdU Ukrainoj i Rossiej. O nacional’noj identichnosti geroja Gogolja”. *Voprosy literatury* 6 (2017): 191-220.
- Chervinska, Olha. „Estestvennonauchnyj termin “allotropija” v sovremennom literaturovedcheskom obikhode”. *Mirgorod* 2 (8) (2016): 93-102.
- Gogol, Nikolai. *Sobranie sochinenij*: v 6 t. T. 1. Vechera na khutore bliz Dikan’ki. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoj literatury, 1959.
- Gogol, Nikolai. *Sobranie sochinenij*: v 6 t. T. 2. Mirgorod. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoj literatury, 1959.
- Heller, Leonid. „Voskreshenie ponjatija, ili Slovo ob ehkfrasis”. *Ehkfrasis v russkoj literature: sbornik trudov Lozanskogo simpoziuma*. Ed. Leonid Heller. Moscow: MIK 2002.
- Khoroshkevich, Anna. „K istorii sozdanija povesti “Taras Bul’ba” N. V. Gogolja v kontekste russko-slavjanskikh otnoshenij 1830-kh gg. i mifa ehpokhi romantizma o slavjanskom edinstve”. N. V. *Gogol’*

- i slavjanskije literatury*. Ed. Liudmila Budagova. Moscow: Indrik, 2012.
- Kissell, Mikhail. „Filosofskijj sintez A. N. Uajtkheda (Vstupitel'naja stat'ja)”. Whitehead, Alfred North. *Izbrannye raboty po filosofii*. Moscow: Progress, 1990.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard 1988.
- Logvinov, Igor. *Tvorchistij frankomovnykh alzhyrskijkh pysjmennoj A. Dzhebar i L. Sebbar v aspekti marghinalnykh javyssh literaturnogho procesu*. PhD. Diss. Dnipropetrovsk National University, 2008.
- Madlevskaia, Elena. „Preodolenie strakha v ruskoj narodnoj tradicii: (na materiale mifologicheskikh i bytovykh rasskazov i povesti N. V. Gogolja “Vijj”)”. *Jazyki strakha: zhenskie i muzhskie strategii povedenija*. Saint Petersburg: Izd-vo SPbGU, 2004.
- Ovchinnikov, Denis. „Malorossijskijj filellinizm N. V. Gogolja v povesti “Starosvetskie pomeschiki””. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 8-2 (74) (2017): 42-45.
- Pavlychko, Solomiia. *Teorija literatury*. Kyiv: Osnovy, 2002.
- Satygo, Iryna. „Fenomen inshomovnosti v artykuljaciji etnichnoji svidomosti (z dosvidu afrykansjkogho poeta Leopoldja Sedara Senghora)”. *Pytannja literaturoznavstva* 79 (2010): 195-201.
- Satygo, Iryna. *Tvorchistij Leopoldja Senghora v konteksti frankomovnoji poetychnoji tradycji XX st.* Kyiv: Shevchenko Institute of Literature of National Academy of Sciences of Ukraine, 2014.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Nravstvennye pis'ma k Luciliju*. Moscow: Nauka, 1977.
- Shevelov, Yurii. *Vybrani praci: u 2 kn.* Kn. II. Literaturoznavstvo. Kyiv: Vyd. dim. „Kyjevo-Moghyljansjka akademija”, 2008.
- Shtanyuk, Olesya. *Tvorchistij Ch. Achebe: postkolonialjna ideja khudozhnjogho samovyznachennja u formati inshomovnosti*. PhD. Diss. Dnipropetrovsk National University, 2013.
- Sofronova, Liudmila. „“Chuzhie” i “svoi” na stranicakh rannikh gogolevskikh proizvedenijj”. *N. V. Gogol' i slavjanskije literatury*. Ed. Liudmila Budagova. Moscow: Indrik, 2012.
- Whitehead, Alfred North. *Izbrannye raboty po filosofii*. Moscow: Progress, 1990.
- Whitehead, Alfred North. *Simvolizm, ego smysl i vozdejstvije*. Tomsk: Vodolej, 1999.

Olha Chervinska
(Ukraine)

Allotropy as an Immanent Attribute of Historical Post-States

Summary

Key words: Allotropy, Ukrainian literature.

The issue of the “language of science” and terminology, which was actively regarded in terms of the “crisis of metaphysics” at the turn of the XIX–XX centuries, still remains insufficiently investigated due to its immanent omnipresence. As an indicative term, the article under studies considers the so-call allotropy – the notion that was introduced into science by a mineralogist and chemist J. J. Berzelius in 1841 so as to denote different forms of the existence of homogeneous elements (for example, silicon and diamond). In humanitarian respect, the paradigm of allotropy has been actualized by the entire historical experience of the XX–XXI centuries: today, a representative of any nation may live beyond the borders of his native country, but still retain his ideological presence within the nation, thus remaining one of its “allotropic” forms. A peculiar cultural situation in post-colonial and post-Soviet world allows us today to constitute this important, although very evasive, component of historical motion in all its significance. All available examples show how ambiguous the process of formation, development, deformation or extinction of individual cultures may be, as well as what role is assigned to allotropy in such conditions. This is an emergent situation. The factor of allotropy concerns only the problem of preserving the immanent stability of a certain form, albeit with the loss of certain external features. Particular emphasis in the article has been laid on the Ukrainian context. The example of Nikolai Gogol clearly illustrates the role of allotropic forms in renewing the culture of the context that has adopted allotropy.

თათია ობოლაძე
(საქართველო)

ნარცისის მითის სიმბოლისტური გააზრება

მხატვრულ ტექსტში მითის, არქეტიპული სახის აქტუალიზაციით იქმნება უნივერსალური კონტექსტი და იკვეთება უალრესად საინტერესო კავშირები სხვადასხვა დროსა და სივრცეში შექმნილ ნაწარმოებებს შორის. მითის უკვე არსებულ შინაარსობრივ შრეებს ემატება ახალი საზრისი, შესაბამისად, ლიტერატურულ სივრცეში მარადიულად ცოცხლდება მითი.

სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელს უკავშირდება მითის აღორძინება. სიმბოლისტურ ტექსტებში ახალი მითების პარალელურად ჩნდება მოდერნისტული მსოფლმხედველობრივი პერსპექტივიდან გააზრებული ანტიკური მითოლოგიური მოტივები, ერთ-ერთი ასეთია ლიტერატურულად მრავალგზის დამუშავებული ნარცისის მითი.¹

სიმბოლისტურ ტრადიციაში ნარცისის სახემ მეტაფიზიკური განზომილება შეიძინა და ხელოვანთა თვითრეფლექსიისა და ექსპრესიის საშუალებად იქცა. მე-19 საუკუნიდან ნარცისის მითის „მორალიზებული ინტერპრეტაციები“ ნელ-ნელა ქრება.² მითის ონტოლოგიური შრე (მშვენიერება, სიამაყე, ეროტიკული თავშეკავება, სასჯელი, მორალი და სხვ.) აქტუალურობას კარგავს და ნარცისის სახე მჭიდროდ უკავშირდება იდენტობის საკითხს, თვითშემეცნების პროცესს, სუბიექტივიზმს (Johansson 2012: 20; Strauss 1986).

ნარცისის მითის ახლებურ ნაკითხვაზე და, ზოგადად, სიმბოლისტთა მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის ფორმირების პროცესზე, დიდი გავლენა იქონია არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ. გაფართოვდა სუბიექტის გააზრება. შოპენჰაუერისთვის გარე სინამდვილე ისეთია, როგორადაც სამყაროს მატარებელი და ყოველივეს შემმეცნებელი სუ-

1 ნარცისის მითი განსხვავებული ესთეტიკური პოზიციის მქონე მრავალი ავტორისთვის იქცა შთაგონების წყაროდ. საკმარისია დავასახელოთ: ოვიდიუსი „მეტამორფოზები“ (ნიგნი III), კალდერონი „ექო და ნარცისი“, ჟან-ჟაკ რუსოს კომედია „ნარცისი, ანუ საკუთარ თავზე შეყვარებული“, პოლ ვალერის და ანდრე ჟიდის ტექსტები, მაღარმეს „ჰეროდიადა“, ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტი“, ჰერმან ჰესეს „ნარცისი და გოლდმუნდი“ და ა.შ. ამასთან, კარავაჯოს, ჯონ უილიამ უოთერჰაუსის, ლუი ლაგრენეს, სალვადორ დალის და სხვათა ტილოები, პომპეიში აღმოჩენილი, ჯონ გიბსონის, პოლ დიუბუას და სხვათა ქანდაკებები.

2 მე-11 საუკუნიდან ძირითადად ქრისტიანულ დოგმაზე მორგებული გააზრება გვხვდება. ნარცისი სიამაყისა და ქედმაღლობის, მინიერ ცხოვრებაზე მიჯაჭვულობის სიმბოლოდ გაიზრება (Johansson 2012:13).

ბიექტის ცნობიერება აირეკლავს. „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ – ეს არის ჭეშმარიტება... ადამიანი არ იცნობს არც მზეს და არც დედამიწას, არამედ მხოლოდ თვალს, რომელიც ხედავს მზეს და ხელს, რითაც იგი მიწას შეიგრძნობს, რომ სამყარო, რომელიც მას გარს ერტყმის, არსებობს მხოლოდ როგორც წარმოდგენა“ (შოპენჰაუერი 2016: 57-58). შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ შეცვალა ხედვის კუთხე და სიმბოლისტი ავტორები დააფიქრა ისეთ ფუნდამენტურ საკითხზე, როგორცაა: ვინ ვარ მე – სუბიექტი და რა მიმართება მაქვს ობიექტთან – სამყაროსთან?

ქვეცნობიერის აღმოჩენამ რადიკალურად შეცვალა ადამიანის შესახებ მანამდე არსებული წარმოდგენა და, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა არქეტიპული სახეების, ამ შემთხვევაში ნარცისის, ტრადიციულ გააზრებაზე. ნარცისის მითოლოგიურ და ლიტერატურულ (ზოგადად სახელოვნებო) ტრადიციას მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან უკვე დაემატა ფსიქოლოგიური განზომილება. გასული საუკუნიდან იწყება ნარცისის – ამ კომპლექსური არქეტიპული სახის – ახსნისა და განსაზღვრის მეცნიერული მცდელობა, რომლის ინიციატორი ზიგმუნდ ფროიდი.¹ ნარცისიზმს ფროიდი ცალსახად სექსუალურ განვითარებას უკავშირებს. კითხვაზე, რა არის ნარცისიზმი? – ფსიქონალიზი შემდეგ განმარტებას გვთავაზობს – „გარე სამყაროსგან მოგლეჯილი ლიბიდო ეგოზე ფოკუსირდება და ამგვარად იქმნება მდგომარეობა, რომელსაც შეგვიძლია ნარცისიზმი ვუწოდოთ“ (ფროიდი 2017: ადგილი 388). სიყვარულის მდგომარეობა გულისხმობს სუბიექტისა და ობიექტის არსებობას. ზრდასრულის ნარცისიზმის შემთხვევაში კი, ობიექტის არარსებობის გამო სუბიექტი ობიექტის ფუნქციასაც ითავსებს.² ნარცისის მითის ფროიდისგან განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ფრანგი ფილოსოფოსი გასტონ ბაშლიარი. ის არ იზიარებს ნარცისიზმის ფსიქონალიტიკურ გააზრებას, და მისი ნევროზით ან დათრგუნული და უარყოფილი სურვილებით ახსნას. ბაშლიარი სუბლიმაციას არა ინსტინქტებთან, არამედ იდეალთან აკავშირებს და აცხადებს, რომ წყაროსთან დაიბადა „იდეალიზებული ნარცისიზმი“ (Bachelard 1983: 23).

ნარცისიზმის ფენომენის შესწავლაში ფროიდის მსგავსად დიდი წვლილი მიუძღვის ნეოფროიდიანიზმის მიმართულების წარმომადგენელ

1 ზ.ფროიდმა 1905 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი „სამი ნარკვევი სექსუალობის თეორიის შესახებ“. მასში შევიდა ესე „ნარცისიზმის შესახებ“. გავრცობილი სახით ესე პირველად 1914 წელს დაიბეჭდა.

2 ადამიანს თავდაპირველად ორი სექსუალური ობიექტი გააჩნია: საკუთარი თავი და მისი აღმზრდელი ქალი. „პირველად ნარცისიზმს“, რომელიც ბავშვობის ადრეულ საფეხურზე „დასაშვები“ და, გარკვეულწილად, ბუნებრივი მდგომარეობაა, განასხვავებს ზრდასრულის ნარცისიზმისგან. სიყვარულის განცდისას ინდივიდი კარგავს პირველადი ნარცისიზმის ნაწილს, და ის სიყვარულის ობიექტზე გადააქვს (ფროიდი 2017: 3646 ადგილი).

გერმანელ ფილოსოფოს, ფსიქონალიტიკოს და ფსიქოლოგ ერის ფრომს. მან გამოყო ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ნარცისიზმის ფორმები (კეთილთვისებიანი და ავთვისებიანი) და ტიპები (პირველად ნარცისიზმი, სულით ავადმყოფის ნარცისიზმი, აბსოლუტური ნარცისიზმი და ა.შ.). ფრომის განმარტებით, ნარცისიზმი (პათოლოგია) ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა, რომელიც გარე სამყაროსადმი ინტერესის გაქრობას ან არქონას, მისგან მოწყვეტას და მხოლოდ საკუთარ მე-ზე (ან ჯგუფზე) ფოკუსირებას გულისხმობს. ნარცისიზმის ფართო სპექტრი ვლინდება, კლასიფიკაციის მთავარი კრიტერიუმი ნარცისისტული ენერჯის სიძლიერის (რომლის ერთადერთი წყარო საკუთარი თავია) და ინდივიდის გარე სამყაროსთან კავშირის ხარისხის განსაზღვრაა.¹ აბსოლუტურ ნარცისიზმს ფსიქოზამდე მივყავართ. ამ მდგომარეობაში ინდივიდი საკუთარ თავს აღიქვამს და აიგივებს უმაღლეს ჭეშმარიტებასთან, იქმნება დამოკიდებულება – მე = სამყარო (ფრომი 2020). გარკვეული მსგავსება ნარცისიზმის ფრომისეულ და სიმბოლისტი ავტორის თვითაღქმასა და თვითრეპრეზენტაციას შორის აშკარაა. ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ მოდელში ადვილი შესამჩნევია ნარცისისტული ენერჯის სიჭარბე. სიმბოლისტურ ტრადიციას უნდა დავეუკავშიროთ პოეტის – ახალი სამყაროს შემქმნელის – როგორც ნარცისის იდეა. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა ანდრე ჟიდის ესე „ნარცისის ტრაქტატი“ (“Le Trite du Narcisse”, 1891). ჟიდი პოეტს ნარცისთან აიგივებს. ის, ვინც ჭვრეტს, პოეტია და რასაც სჭვრეტს – სამოთხე. სამოთხე, იდეალი ყველაფერშია, თუმცა მისი აღმოჩენა მხოლოდ პოეტს შეუძლია (Gide 2008). სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ნარცისის მსგავსად მხოლოდ პოეტს აქვს დაფარულის შეცნობისა და რეალობის გარდასახვის უნარი.

სიმბოლისტურ ტრადიციაში ნარცისის მითის ნარატიული ჩარჩო, ფაქტობრივად, ნაშლილია (თუ არ ჩავთვლით პოლ ვალერის ტექსტებს), და ის დაყვანილია კონკრეტულ არქეტიპულ სახემდე. იოჰანსონი ამ ფენომენის ასახსნელად გვთავაზობს ტერმინს – მითის დენარატივიზაცია (Denarrativisation) (Johansson 2012: 66). სარკის ესთეტიკა, რომელიც სიმბოლისტიზმის ყველა ინვარიანტის (ფრანგული, ქართული, რუსული და ა.შ.) ერთ-ერთი არსებითი მახასიათებელია, ნარცისის არქეტიპულ სახეს და მის მოდერნისტულ ინტერპრეტაციას უნდა დავეუკავშიროთ. სიმბოლისტურ

¹ განსაკუთრებით საყურადღებოა ნარცისიზმის პათოლოგიაში ორი ფორმის გარჩევა: **კეთილთვისებიანი ნარცისიზმი** – ასეთ დროს ნარცისიზმის ობიექტს წარმოადგენს მუშაობის შედეგი. ენერჯია, რომელიც რალაცის შექმნისკენ მოუწოდებს, აიძულებს რეალობასთან გარკვეული კავშირის ქონას. ნარცისიზმს გარკვეულ ჩარჩოებში აქცევს და მეტ-ნაკლებად შესაძლებელია მისი კონტროლი. **ავთვისებიანი ნარცისიზმი** – როდესაც ნარცისიზმის ობიექტია არა რაიმეს ქმნის, მუშაობის შედეგი, არამედ მოცემული მდგომარეობა (გარეგნობა, სოციალური სტატუსი და ა.შ.). ავთვისებიანი ნარცისიზმის დროს გარე სამყაროსთან კავშირი აღარ აღიქმება საჭიროდ (ფრომი 2020).

სააზროვნო სივრცეში ინდივიდი საკუთარ ანარეკლს არა წყაროში, არამედ ფანჯარაში, სარკეში უცქერს და ქმნის „სარკის პოეზიას“.

კვლავ სარკისადმი ჩემი ტრფობა განუკურნელი,
ისევ და ისევ ვეოცნებე სარკის დაისებს-
იმის სიღრმიდან საიდუმლო მესმის სურნელი.
იქნება ბროლის სერაბიმი ჩემს სულს დაეძებს!
(„სურნელი სარკე“, გაფრინდაშვილი 1990: 34)

ტრადიციულად, ნარცისის მითში, წყალი (წყარო) უაღრესად მნიშვნელოვანი საზრისის კატეგორიაა. ნარცისი-მითოლოგიური პერსონაჟი – ჯოზეფ კემპბელის „მონომითის“ მოდელს მიჰყვება, მისი სამივე ფაზა – სეპარაცია, ინიციაცია და დაბრუნება წყალთან ასოცირდება (Campbell 2004).¹ ნარცისი გადის ჩვეულებრივი გმირის გზას, ოღონდ, ამ შემთხვევაში, გზა-ძიების ტრაექტორია შინაგანია, წინააღმდეგობებიც და დაბრკოლებებიც შიდა სივრცეშია გადატანილი. ნარცისის დაბადება (ის არის ზღვის ღმერთი, კეფისოს და ნიმფა ლირიოპეს ვაჟი), გაცნობიერება, და სიკვდილი პირდაპირ უკავშირდება წყალს. წყალი აერთიანებს მის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. იდენტობის მაძიებელი ნარცისი საკუთარ თავს შეიმეცნებს სწორედ წყალში, რომელიც მოძრაობას და გარდასახვას გამოხატავს. კარლ გუსტავ იუნგის თეორიაში წყალი ერთდროულად არაცნობიერისა და დაბადების (აქ ხელახალი დაბადება, განახლებაც იგულისხმება) სიმბოლოა. „სიზმრებსა და ხილვებში ზღვა და ოკეანე არაცნობიერს ნიშნავს“ – ნერს იუნგი (იუნგი 2017: 303).² თითოეული

1 ჯოზეფ კემპბელი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „გმირი ათასი სახით“ (The Hero with a Thousand Faces) ცდილობს, პასუხი გასცეს მთავარ კითხვას, კერძოდ, რით აიხსნება, ერთ მხრივ, მითების მსგავსება სხვადასხვა ცივილიზაციაში (ჩინეთი, ჩრდილოეთ ამერიკა, ინდოეთ და ა.შ.) და, მეორე მხრივ, მათი მარადიულობა. ის იუნგის პოზიციას იზიარებს და ფიქრობს, რომ „მითოლოგიური სიმბოლო იქმნება თავისთავად და ის ფსიქიკის სპონტანური ნაყოფია“ For the symbols of mythology are not manufactured; they cannot be ordered, invented, or permanently suppressed. They are spontaneous productions of the psyche, and each bears within it, undamaged, the germ power of its source (Campbell 2004: 3). ფსიქიკის ამ გაუცნობიერებელი გამოვლინებიდან ამოიზრდება და მას ეფუძნება ცივილიზაციების სააზროვნო სივრცე – რელიგია, ფილოსოფია, ხელოვნება. მისთვის ლიტერატურისა და მითოლოგიის განმსაზღვრელია „მონომითი“-გმირის გზა. ნებისმიერ ამბავს აუცილებლად ჰყავს გმირი და ეს გმირი ერთი შეხედვით ყველაზე განსხვავებულ კულტურებშიც კი მსგავსია, მსგავს გზას გადის. გმირი მოგზაურობს სამ სკენელში და დიდი ტანჯვის შემდეგ ტრანსცენდენტურ გამოცდილებს იძენს.

2 იუნგის თეორიაში ნარცისის არქეტიპული სახე უკავშირდება, ერთი მხრივ, „ჩრდილს“ – ეგოს ბნელ მხარეს (ჩრდილი აბსოლუტური ბოროტება არაა და მისი გაცნობიერების შემთხვევაში მისგან გათავისუფლება შესაძლებელია), მეორე მხრივ, ნარცისი შესაძლებელია გამოხატავდეს „თვითობის“ უნივერსალურ არქეტიპს. წყლის საშუალებით (წყალი-ქვეცნობიერის სიმბოლო) ქვეცნობიერი აღწევს ცნობიერების ზღურბლს. ქვეცნობიერის მანიფესტაციით იწყება ინდივიდუალიზაციის რთული პროცესი (Jung & Franz 1964). თუ რომელ არქეტიპს დაუკავშირდება ნარცისის სახე, ეს დამოკიდებულია ინდივიდზე და ნარცისისტული ენერჯის სიძლიერეზე.

ადამიანი მარტო, და თანაც აუცილებლად, გადის თვითშემეცნების რთულ პროცესს. არცოდნიდან შეცნობის ფაზაში მუდმივი გადასვლა შეესაბამება წყლის არამდგრადობას და მარადიულ მოძრაობას. შარლ ბოდლერი წყალს (ზღვას) ინდივიდის სხვა „მედ“ და „მოქიშპე ძმად“ განიხილავს. ადამიანი და ზღვა ერთმანეთის მსგავსია – ორივე შეუცნობელი და ამოუწურავი შესაძლებლობების წყაროა.

ადამიანო, ოდითგანვე ზღვა შენ გიზიდავს!
იგი სარკეა, რომელშიც ჭვრეტ შენივ არსებას,

....

და თან მარადლე, რაკი მიჰქრის დრო უსამანო,
თქვენ ებრძვით ერთურთს უქენჯნოდ და შეუბრალებლად,
მარად სისხლის და ჟღერის ვნება მოგყვებათ მხლებლად,
ო, მარადისო მოსისხლენო! მოქიშპე ძმანო.

(ბოდლერი 1992: 31 „ადამიანი და ზღვა“)

სიმბოლისტი პოეტები (უპირველეს ყოვლისა, ბოდლერი) თამაშობენ ცნებებით: სარკე-წყალი-სარკმელი (Michaud 1959: 200). სიმბოლისტურ ტექსტებში წყლის სარკით ჩანაცვლება მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციის გარდა ისტორიულ-კულტურული ფაქტორებითაც აიხსნება:¹ ინდუსტრიულმა და ტექნოლოგიურმა პროგრესმა ხელმისაწვდომი გახადა სარკის ფართომასშტაბიანი წარმოება. შედეგად, პარიზი იქცა, როგორც ვალტერ ბენიამინი უწოდებს, „სარკეების ქალაქად“ (Benjamin 1999: 877). გარდა ამისა, სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში „ქალაქის კულტის“ გამოცხადება და ახალი ურბანისტული მითების შექმნა გულისხმობდა ქალაქური ესთეტიკის დამკვიდრებას. ბუნებრივია, რომ წყარო – სოფლის, ბუნების კატეგორია ჩანაცვლა – სარკემ, ფანჯარამ, ურბანულმა ელემენტმა. ასევე, სარკის მრავალ – მაგიურ, მითოლოგიურ, საკრალურ – პლასტს არაცნობიერის აღმოჩენის შემდეგ ფსიქოლოგიური შრეც დაემატა. „სარკე ხომ უდიდესი სიმბოლოა ჩვენი ყოფისა. არაფერი ისე მისტიურად არ გამოხატავს ჩვენი ყოფნის ლანდურობას, ჩვენს ორობას, ჩვენს კავშირს წარსულთან და მომავალთან, როგორც სარკე“ (გაფრინდაშვილი 1990: 475). მე-19 საუკუნიდან სახელოვნებო სივრცეებში სარკე ნარცისის მითის სიმბოლისტურ ინტერპრეტაციას დაუკავშირდა და დისორიენტირებული და ფრაგმენტული სუბიექტის თვითრეფლექსიის საშუალებად იქცა.

1 მე-19 საუკუნის ინტერიერის აუცილებელი ნაწილი იყო ძვირადღირებული ვენეციური შუშის ქონა, ამ დროიდანვე სარკე ფრანგული ინტერიერის განუყოფელ ნაწილად იქცა (Stoljar 1990: 362).

დავამსხვრევ აჩრდილს ცივ სარკეში გაბრაზებული.
ნატეხებიდან იგი ახლა მიცქერის ასად
შენ რამდენს მებრძვი, უმეტესად მტანჯავ გზნებული
და ერთის ნაცვლად მეჩვენები: უამრავ ხასად!
(კარმელი, „ქალს ფენომენს“)

სარკის წინ მდგარი ინდივიდი ვერ აიგივებს საკუთარ თავს მასთან, ვინც სარკიდან უცქერს. სარკე აირეკლავს მის ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ მხარეს, სხვა „მეს“, საკუთარ „ჩრდილს“ (ეგოს ბნელ მხარეს), რომელთან შეხვედრა, რომლის გაცნობიერებაც უკიდურესად მტკივნეული პროცესია, თუმცა „გამთლიანებისთვის“ – „ინდივიდუაციისთვის“ (იუნგი) („თვითობის“ – ცნობიერისა და არაცნობიერის ცენტრის-გაცნობიერება) აუცილებელი წინაპირობაა. ამ შიშისმომგვრელ შეხვედრას აღწერს ვალ. გაფრინდაშვილი ლექსში „მე-სარკეში“.

ასე სასტიკად რად მიცქერი მწუხარე ლანდო,
ჩემი წამება, ულმობელო, შენ ვინ მოგანდო?
ვინ გაგიმთვარა აგზნებული ტანჯული სახე,
...
სარკის მორევში ათრთოლებით რომ დავინახე?
გადიდდა სარკე – ზვირთებიან ზღვად გარდაქმნილი
და მის ტალღებში იძირება ჩემი აჩრდილი.
(„მე სარკეში“, გაფრინდაშვილი 1990: 31)

ან: დუელს ერთმანეთს ვპირდებოდით ბოროტ მინაში.
(გაფრინდაშვილი 1990: 66 „დუელი ორეულთან“)

ან: „მე ავბედითი სარკე ვარ შავი,
მე ვარ დანაც და ჭრილობაც ღია“.
(L'HEAUTONTIMOROUMENOS,
ბოდლერი 1992: 126)

სარკე არა მხოლოდ აირეკლავს ბინარულ ოპოზიციებს (ცნობიერი-არაცნობიერი, რეალური-ირეალური, ნარსული-მომავალი, ყოფითი-შე-მოქმედებითი და სხვ.), არამედ აერთიანებს მათ. ჰორიზონტალურ სიბრტყეზე ის ინდივიდსა და გარემომცველ რეალობას აკავშირებს ერთმანეთთან, ვერტიკალურ ჭრილში, კი მატერიალურ და სულიერ სამყაროებს (Michaud 1959: 212). სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში ყოფიერება მახინჯი და მიუღებელია. სწორედ აქ ჩნდება შემოქმედის მისია, რაც გულისხმობს ამ სიმახინჯის მშვენიერებად გარდაქმნას,

„მახინჯი სახე გავასაღე მშვენიერ კერპად“ (ვალ. გაფრინდაშვილი „კალიგულა, ამორდია და გაფრინდაშვილი“). ღმერთთან გათანაბრებული, სამყაროს მაორგანიზებელი ხელოვანის დანიშნულებაა სახე უცვალოს მახინჯ სინამდვილეს. მხოლოდ მას შეუძლია „მიაღწერსმნოს წარმავალი“ (ცირეკიძე 2004: 28). სარკე სიმბოლისტურ ესთეტიკაში რეალობისგან გაღწევის ერთ-ერთი (ნარკოტიკი, თრობა, პოეზია და ა.შ.) საშუალებაა, პარალელურ სამყაროში გასასვლელი კარია. გარკვეულწილად, ის იმედთანაც ასოცირდება. იმედთან, რომ მასში იხილავ ქვეშარიტებას, მშვენიერებას. „რაც სარკეში ჩნდება, ის ყოველთვის უფრო იდეალურია, ვიდრე ის, რაც სარკის წინ დგას“ (გაფრინდაშვილი 1990: 519). „მასში ილანდება თეთნულდი ინფანტა“ (ტ. ტაბიძე „ავტოპორტრეტი“). თეთრ სარკეში მხოლოდ პოეტისთვის გამოივლის ოფელია, თეთრი ასული (გაფრინდაშვილი „როიალთან“).

სარკის მინიდან გამოსცურდა თვით ოფელია
და ყელსახვევი გამისწორა წვიმისფერ ხელით.
(„ცეცხლიან სარკეებში“, გაფრინდაშვილი 1990: 46)

ან: კვლავ გამოჩნდება ამორძალი სარკის მინაზე
და მე დავტყებე ხელუხლებელ სწრაფ მოჩვენებით
ვუცქერ ფანჯრიდან. დავივინყე ხშირი დარდები.
(„წვიმის ასული“, გაფრინდაშვილი 1990: 51)

სარკე, ერთი მხრივ, ააშკარავებს ინდივიდის უცნობ მხარეს, მის არაცნობიერს, მასში შესაძლებელია საკუთარი თავის აღმოჩენა და შემეცნება, მეორე მხრივ, კი სარკე, ფანჯარა (ჩარჩო) გარემომცველი და წარმოსახული, მიკრო და მაკრო სამყაროების მიჯნაა. სარკეში გამოისახება პოეტის სწრაფვის ობიექტი, მაგალითად, გაფრინდაშვილის ტექსტებში მარადქალური ოფელია, ტიციან ტაბიძესთან – ქალდეა და ა.შ. „ცეცხლის სარკეში იბადება შენი ქალდეა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 53). ფანჯრის ორ მხარეს ადარებს ერთმანეთს ბოდლერი და უპირატესობას შიდა სივრცეს ანიჭებს, რომელიც ინტიმური, საინტერესო და, შესაბამისად, მისთვის უფრო მიმზიდველია:

„არაფერია უფრო ღრმა, უფრო იდუმალი და მიმზიდველი, უფრო პირქუში და თვალისმომჭრელი, ვიდრე ფანჯარა, სანთლის შუქით განათებული შიგნიდან. ის, რასაც ვხედავთ მზის სინათლეში, სულაც არ არის იმდენად საინტერესო, როგორც ის, რაც ხდება მინის მიღმა. იმ მცირე, ჩაბნელებულ სივრცეში – ცხოვრებაა, ოცნებაა, ტანჯვაა ადამიანისა“ (ბოდლერი 1991: 122).

ამ ტანჯვასთან – ცხოვრებასთან ბრძოლის ერთადერთ ბერკეტად პოეტი ხელოვნებას, ალტერნატიული რეალობის შექმნას აცხადებს. „ჩემი ლეგენდა მებმარება მე ცხოვრებაში – მაძლევს შეგრძნებას არსებობისას, ჩემივე თავისას“ (ბოდლერი 1991:123). ბოდლერის ტექსტის გადაძახილია მალარმეს იმავე სახელწოდების ლექსი „ფანჯრები“, სადაც მომაკვდავი საავადმყოფოს ფანჯრებთან მიდის იმ იმედით, რომ თავს დააღწევს აუტანელ ყოფიერებას. მას სურს, „რომ გაათბოს თვისი სხეული,/რომ ქვებზე სხივი დაინახოს.“ ლექსის მეორე ნაწილში თხრობა მესამე პირიდან პირველ პირში გადადის და სწეული პოეტად სახეცვლილი გვევლინება, რომელსაც შეუძლია ფანჯრებიდან უკვე ახალი, უკეთესი რეალობის ხილვა.

მე ჩემს თავს ვხედავ ანგელოზად სათუთ მინაში,
და ეს ფანჯარა ხელოვნებათ მომელანდება,
რომ გარდაქმნილმა მე ავმართო ოცნება ცაში,
სად სილამაზე დიადემით მუდამ ბრძანდება.
(„ფანჯრები“, მალარმე 1979: 23)

სიმბოლისტურ ტექსტებში შეცვლილია მითის დრო-სივრცული პარადიგმაც, დღე და გაშლილი სივრცე ჩანაცვლებულია ახალი პოეზიისთვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპით – ღამე და ჩაკეტილი სივრცე – ოთახი. „შევხვდებით ერთმანეთს საღამოს მინაში,/ისე, ვით ლანდები, ვით ნიამორები“ (გაფრინდაშვილი, „ნითელი ბატონები“). სარკმელს მიღმა, მთვარის შუქზე, ინტიმურ სივრცეში „აენთება“ პოეტი „უზენაეს ოცნებას“ (ნადირაძე 1971: 271). ღამით, ლანდები სარკეში ირეკლება და უჩინარდება. გათენებისას კი ახლდება ტანჯვა – „და ისევ სპლინი, სპლინი განმეორებით,/ თავად არ ვიცი რად მალონებს დილის ბუნება“ (ნადირაძე 1971: 278).

უაღრესად საინტერესო და სხვა სიმბოლისტებისგან გამორჩეულია ნარცისის მითის პოლ ვალერისეული ვერსია. უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ მის ტექსტებში ნარცისის მითის სტრუქტურა მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია.¹ ლექსში „ნარცისი საუბრობს“ („Narcisse Parle“, 1891) ნარცისის პერსპექტივიდან არის წარმოდგენილი მისი ტრაგედია და ის მშვენიერების არქეტიპად გვევლინება. „–ო ძმებო, სევდიანო შროშნებო, მე ვესწრაფვი მშვენიერებას.“ ვალერისეული ნარცისი აცნობიერებს, რომ მშვენიერების ძიების პროცესში სხეული დაბრკოლებათა. სხეულისა და სულის დაპირისპირებაში სხეულის დამარცხება, ანუ სიკვდილი, განიხილება არა დასასრულად, არამედ იდეალთან, ჭეშმარიტებასთან ზიარების აუცილებელ წინაპირობად. მშვენიერების პოვნა მხოლოდ რეალობისგან შორსაა შესაძლებელი. ლექსში აღწერილი ზღაპრული,

¹ Fragments du Narcisse (1919), La Cantate du Narcisse (1939).

ირეალური გარემო (ნიმფები, მთვარე, შროშანი, სიჩუმე, ვერცხლისფერი ბალახი) და ნარცისი, თავისი სრულყოფილებით, ავსებენ ერთმანეთს. მისი სევდის მთავარი მიზეზი ამ მშვენიერების ეფემერულობაა.

სიმბოლისტურ ესთეტიკაში მშვენიერების უმაღლესი ფორმა პოეზიაა. ხელოვნების საკრალიზაციისა და წმინდა ხელოვნების იდეის ნარცისის მითთან (სარკესთან) კავშირი სრულყოფილად გამოვლინდა მალარმეს დრამატულ პოემაში „ჰეროდიადა“. ხელოვნების სტერილურობის იდეას ჰეროდიადა გამოხატავს. აღნიშნულ ტექსტში ნარცისის-ტული მოტივი ქალის სახეშია გადმოტანილი და სწორედ ის არის ხელოვნების სიმბოლო. „შემაძრუნებლად მშვენიერი“ აცხადებს: „მიყვარს ქალწულად, წმინდად ყოფნის საშინელება“ (მალარმე 2014: ადგილი 38572). აცნობიერებს, რომ ხელშეუხებელი, მარადქალწული იქნება, რადგან არავის შეუძლია მის მშვენიერებას, „უდიდეს საუნჯეს“ ეზიაროს. – „ვინ შემეხება. ლომთან შებმის ვის აქვს სურვილი? ვარ, ვით ქანდაკი“. ჰეროდიადა არის სიმბოლისტური ესთეტიკის მანიფესტაცია. „დახურე ბარემ დარაბები სერაფიკული“ (მალარმე 2014: ადგილი 46333) – პირდაპირ მონოდებად ჟღერს მშვენიერების-ხელოვნების სასარგებლოდ უარი ითქვას ყოფიერებაზე. აქვე უნდა გავიხსენოთ, ნარცისი მშვენიერებასთან, ხელოვნებასთან ანტიკურ ეპოქაშივეა გაიგივებული (ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“). ნარცისის მშვენიერების ხელოვნებასთან გაიგივების ტრადიციული შრე სიმბოლისტურ ესთეტიკაშიც გრძელდება.

წყლის დაღვევისას დაატყვევა მისსავ შვენებამ,
ჩრდილს უსხეულოს, არსხეულქმნილ ოცნებას ეტრფის.
თავი აცვიფრებს თავისივე, გახვევებული
დახრილა, ვითარ მარმარილოს ქვა პაროსისა.
(ოვიდიუსი 2013: 73)

დასკვნა

ნარცისის მითით სახელოვნებო სივრცე ანტიკური ეპოქიდან დაინტერესდა. დღემდე ამ მითის მრავალი ინტერპრეტაცია არსებობს. ნარცისის მრავალშრიანი სახე, მისი მითოლოგიური, ლიტერატურული და ფსიქოლოგიური პლასტი სიმბოლისტი ავტორებისთვისაც უაღრესად საინტერესო და აქტუალური აღმოჩნდა. ნარცისის მითი ახლებურად წაიკითხა სიმბოლიზმმა, რითაც აიხსნება მითის განსხვავებული ფორმით გამოვლენა. ტრადიციული მითის ელემენტების, მაგალითად, წყაროს მოდერნისტული ცხოვრების საგნებით ჩანაცვლება აახლებს მითს, ცვლის ხედვის კუთხეს, თუმცა კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ამ შემთხვევაშიც, მთავარია ჭვრეტის, შემეცნების პროცესი და ნაკლებად

საშუალება (წყარო, სარკე, სარკმელი, თვალები). ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ნარცისის მითის გააზრება, მისი ახლებური ნაკითხვა ერთმანეთის მსგავსია. სიმბოლისტური ტექსტების ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი ძირითადი ტენდენციები: ა) ორივე სააზროვნო მოდელში სარკის აღქმა უკავშირდება თვითშემეცნების პროცესს, საკუთარ „ჩრდილთან“ პირისპირ შეხვედრას, ასახავს მოდერნისტული ეპოქის ინდივიდის ფრაგმენტულ ცნობიერებას; ბ) ნარცისის სახესთან ასოცირდება პოეტის გამორჩეულობის იდეა; გ) ნარცისი, როგორც მშვენიერების არქეტიპი, ჭეშმარიტ პოეზიასთან იგივედება; დ) სარკე წარმოდგენილია ტრანსცენდენტურ სამყაროში გაღწევის, იდეალის ძიებისა და ალტერნატიული რეალობის შექმნის საშუალებად.

დამონშებანი:

Bachelard, Gaston. *Water and Dreams: An essay on the imagination of matter*. Translated by Edith R. Farrell. The Pegasus Foundation, Dallas. 1983.

ვოლტერ ბენიამინის ფრაზა (Benjamin, Walter. The Arcades Project. trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (The Belknap Press of Harvard University press, 1999, p.877) დამონშებულია ეთერიჯის ნაშრომიდან: Etheridge 2016: Etheridge, Kate. *Dynamic Reflections: Mirrors in the Poetic and Visual Culture of Paris from 1850 to 1900*. Lincoln College, Submission for DPhil Medieval and Modern Lanugages, 2016.

Bodleri, Sharl. *P'arizis Sp'lini* (P'oezia P'rozad). Targmna Zviad Gamsakhurdiam. Tbilisi: gamomtsemloba "sakartvelo", 1991 (ბოდლერი, შარლ. *პარიზის სპლინი* (პოეზია პროზად). თარგმნა ზვიად გამსახურდიამ. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1991).

Bodleri, Sharl. *Borot'ebis Q'vavilebi*. Mtargmneli Davit Ak'riani. Tbilisi: gamomtsemloba "ianusi", 1992 (ბოდლერი, შარლ. *ბოროტების ყვავილები*. მთარგმნელი დავით აკრიანი. თბილისი: გამომცემლობა „იანუსი“, 1992).

Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi, Targmanebi, Eseebi. Ts'erilebi Mts'erlis Arkividan*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1990 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები მწერლის არქივიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990).

Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Bollingen Series XVIII. Princeton University Press: 2004.

Froidi, Zigmund. *Nartsisizmis Shesakheb*. Vakht'ang Gorgishelis Targmani. Tbilisi: gamomtsemeli Nino Khundadze, 2017 (ფროიდი, ზუგმუნდ. *ნარცისიზმის შესახებ*. ვახტანგ გორგიშელის თარგმანი. გამომცემელი ნინო ხუნდაძე, 2017).

Fromi, Erikh. "Individualuri da Sazogadoebrivi Nartsisizmi". Ts'igni: *Adamianis Suli*. Tbilisi: gamomtsemloba "akti", 2020, Tavis el. versia: http://akti.ge/ka/blog/92?fbclid=IwAR0O0hxxDQ8ZATsCxjbyJOvE_BhXCxRWkC_Wevyl982HL-dQGOJRRxY6RBHg (23.10.2020) (ფრომი, ერიხ. „ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ნარცისიზმი“. წიგნი: *ადამიანის სული*. თბილისი: გამომცემლობა „აკტი“, 2020. თავის ელ. ვერსია: http://akti.ge/ka/blog/92?fbclid=IwAR0O0hxxDQ8ZATsCxjbyJOvE_BhXCxRWkC_Wevyl982HL-dQGOJRRxY6RBHg (23.10.2020).

- Gide, Andre. *Le Trite du Narcisse (Theorie du symbole)*, 1891. Published by: Ebooks libres et gratuits 2008.
- Iungi, Karl, Gust'av. *Metamorfozis simboloebi* (M. Badridzis targmani). Tbilisi: gamomtsemloba "diogene", 2017 (იუნგი, კარლ გუსტავ. მეტამორფოზის სიმბოლოები (მ. ბადრიძის თარგმანი). თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2017).
- Johansson, Niclas. *In Memory of Narcissus: Aspects of the Late-Modern Subject in the Narcissus Theme 1890-1930*. Sweden Uppsala University, 2012. <http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:614608/FULLTEXT01.pdf>
- Jung, C.G., Franz, M.L. etc. *Man and His Symbols*. Anchor Press. 1964.
- K'armeli Shalva, "Kals Penomens", 1923, www.niamorebi.ge/karmeli/ქალს-ფენომენს/ (კარმელი შალვა, „ქალს ფენომენს“, 1923, www.niamorebi.ge/karmeli/ქალს-ფენომენს/)
- Mallarme, Stephane. "Musik'a da Mts'erloba". K'r.: *Leksebi da P'roza. Kutaisi*: gamomtsemloba "sabchota sakartvelo", 1979 (მალარმე, სტეფან. „მუსიკა და მწერლობა“. კრ. *ლექსები და პროზა*. ქუთაისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979).
- Mallarme, Stephane. "Herodiade". K'r.: *P'ol Valeri da Skhva Prangi Symbolist'ebi* (Mtargmneli Badri Tevzadze). Batumi: gamomtsemloba "Adjara", 2014 (მალარმე, სტეფან. „ჰეროდიადა“. კრ: *პოლ ვერლენი და სხვა ფრანგი სიმბოლისტები* (მთარგმნელი ბადრი თევზაძე). ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 2014).
- Michaud, Guy. "Le theme du miroir dans le symbolisme francais". In: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Francaises*, №11. 1959. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147
- Nadiradze, K'olau. *Erti'omeuli*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1971 (ნადირაძე, კოლაუ. *ერთორტრომეული*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1971).
- Ovidiusi, Met'amorpozebi. Tbilisi: gamomtsemloba "sulak'auri", 2013 (ოვიდიუსი, მეტამორფოზები, თბილისი: გამომცემლობა „სულაკაური“, 2013).
- Shop'enhaueri, Art'ur. *Samq'aro Vitartsa Neba da Ts'armodgena*. T'. I. Germanulidan Targmna Vikt'or Rtskhladzem. Tbilisi: gamomtsemloba "Carpe diem", 2016 (შოპენჰაუერი, არტურ. *სამყარო ვითარება ნება და წარმოდგენა*. ტ. I. გერმანულიდან თარგმნა ვიქტორ რცხილაძემ. თბილისი: გამომცემლობა "Carpe diem", 2016).
- Strauss, A. "Walter. Speculations on Narcissus in Paris". In: *The Comparatist*. 1986. Vol.10. pp. 13-29. Published By: University of North Caroline Press. https://www.jstor.org/stable/44367123?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Stoljar, Margaret. "Mirror and Self in Symbolist and Post-Symbolist Poetry". In: *The Modern Language Review*. 1990. Vol.85, N2. pp. 362-372. Published by: Modern Humanities Research Association https://www.jstor.org/stable/3731816?seq=1#metadata_info_tab_contents
- T'abidze, T'. *P'oesia, Targmanebi Or Ts'ignad*. Tbilisi: gamomtsemloba "lit'erat'uris muzeumi", 2015 (ტაბიძე, ტ. *პოეზია, თარგმანები ორ წიგნად*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მუზეუმი“, 2015).
- Tsirek'idze, Sandro. *P'aralelebi* (Redakt'oti Iza Orjonik'idze). Tbilisi: gamomtsemloba "literaturis mat'iane", 2004 (ცირეკიძე, სანდრო. *პარალელები*. გახსენება (რედაქტორი იზა ორჯონიკიძე). თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მათიანე“, 2004).
- Valery, Paul. *Narcisses Parle*, <https://www.poemes.co/paul-valery.html>

Tatia Oboladze
(Georgia)

Symbolist Interpretation of the Myth of Narcissus

Summary

Key words: The Myth of Narcissus, Symbolism, Tsisperqantselebi, Baudelaire, Archetypal Criticism, Intercultural Dialogue.

In the artistic text, the actualization of myth leads to the creation of a universal context and interesting relations between the works composed at different times and places. A new meaning is added to the already existing layers of the myth contents, hence, the myth is revived eternally in the literary area.

The Symbolist conceptual model is distinguished by a revival of myth. One of the well-circulated images is Narcissus, re-interpreted from the Modernist perspective. The art circles from the Classical period took interest in this myth, which gave rise to its numerous interpretations. In the last century, due to the discovery of the unconscious, a psychological layer was added to the mythological and literary (generally, artistic) tradition of Narcissus.

The complex image of Narcissus proved to be greatly inspirational and topical for Symbolist authors as well. In the Symbolist tradition, the image of Narcissus acquired a metaphysical dimension and became a means of self-reflection for artists. From the 19th c. its “moralized interpretations” gradually disappear, the ontological layer of the myth (beauty, arrogance, erotic self-constraint, punishment, moral, etc.) loses urgency and the image of Narcissus becomes related to the issue of identity, the process of self-knowledge, subjectivism (Strauss 1995).

In the Symbolist tradition, the narrative framework of the Narcissus myth is erased (except for Paul Valérie’s texts), and it is reduced to a particular archetypal form. To explain this phenomenon, Niclas Johansson proposes the term – Denarrativization of myth (Johansson 2012: 66). The aesthetics of the mirror, which is one of the essential characteristics of all invariants of symbolism (French, Georgian, Russian, German etc.), must be linked to the archetypal look of the narcissus and its modernist interpretation. In the Symbolist texts, the myth of Narcissus was manifested in a different form. The substitution of elements of the traditional myth, e.g. replacing the spring with objects of modern life (mirror, window) breathed new life into the myth. The replacement of spring with a mirror is explained by historical and cultural factors as well as the symbolist’s aesthetic position: industrial and technological progress has accelerated the production and accessibility of the mirror. As a result, Paris became,

as Walter Benjamin calls it, a “city of mirrors” (Benjamin 1999: 877). Also, after the discovery of the unconscious, a psychological layer was added to the magical, mythological, sacral layer of the mirror. “The mirror is the greatest symbol of our existence. Nothing so mystically expresses the laziness of our being, our duality, our connection with the past and the future as a mirror” (Gaprindashvili 1990: 475). From the 19th century onwards, the mirror became associated with the symbolic interpretation of the Narcissus myth and became a disoriented and fragmented subject’s tool of self-observation. However, from the conceptual viewpoint, in this case too, the process of contemplation, cognition is essential, rather than the means (spring, mirror, window, eyes).

The chronotope of the myth has also changed in the symbolist’s texts, the day and the expansive space have been replaced by a night and the locked space – dark room. “We will meet each other in the evening mirrors, / like Shadows, like Niamors” (Val. Gaprindashvili “Red Gentlemen”). Only behind the window, in the moonlight, the poet’s “Supreme Dream” “lights up” in an intimate space (K. Nadiradze “Poet - My Double”).

In French and Georgian Symbolist aesthetics the interpretation of the myth of Narcissus is similar. In both models of Symbolism, the mirror reflects the hitherto unknown side of the lyrical character, the other “self”, one’s own “shadow”(the dark side of the ego), the awareness of which is an extremely painful process, but a necessary precondition for “unification” – “individuation” (Jung’s term) (Valerian Gaprindashvili *Me – in a Mirror, Duel with the Double*; Shalva Karmeli *To a Woman Phenomenon*; Charles Baudelaire *L’HEAUTONTIMOROUMENOS etc.*). A mirror, on the one hand, demonstrates the unknown side of an individual, and, on the other one, a mirror, a window (frame) is a boundary between the surrounding and the imaginary, the micro and the macro universes, it simultaneously reveals ambivalent realities – existing objectively and imagined by a creator. The object of the poet’s aspiration is presented in the mirror, for example, in Stephane Mallarme’s “Window” – a new, better reality, in Val. Gaprindashvili’s texts – an eternal feminine Ophelia, in T. Tabidze – Chaldea etc. “Your Chaldea is born in the mirror of fire” (Gaprindashvili “Titsian Tabidze”). A mirror is one of the means (narcotic, drunkenness, poetry, etc.) of escaping from reality, a door leading to a parallel universe. One can see in it the truth and beauty, while “What appears in a mirror is always more ideal than what is standing in front of the mirror” (Gaprindashvili, essay *Theatre Titanic* 1990: 519).

ნესტან კუტივაძე
(საქართველო)

ქართული მემარცხენე მწერლობის ფორმირების ევროპეისტული ასპექტები

საბჭოთა პერიოდში ქართული ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლა უმეტესად იდეოლოგიური თვალსაზრისით მოხდა, რამაც არაერთი მცდარი მოსაზრების დამკვიდრება გამოიწვია და წინასწარ განსაზღვრული მიდგომით წარმართა საზოგადოებრივ-კულტურული პროცესებისა თუ ცალკეულ ავტორთა შემოქმედების კვლევა. ამ მხრივ, გამონაკლისი არ ყოფილა ხალხოსნური მწერლობა, რომელიც რუსული ნაროდნიკობის ნიაღში წარმოშობილ მიმართულებად იქნა მიჩნეული.

ეროვნული მწერლობის შესახებ გავრცელებული ტენდენციური შეხედულებების გადაფასებასა და იდეოლოგიური კლიშეებისაგან გათავისუფლებაში დიდი წვლილი შეაქვს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტს, კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართულ ასოციაციას, რომლის მიერ განხორციელებული სამეცნიერო პროექტები და სხვადასხვა ტიპის პუბლიკაციები ხელს უწყობს თანამედროვე თეორიულ კვლევებზე დაყრდნობით, საერთაშორისო კულტურულ პროცესებთან კავშირში იქნას გაანალიზებული ქართული ლიტერატურა. ამ თვალსაზრისით, უაღრესად მნიშვნელოვანია ავტორთა ჯგუფის მიერ ახლახან გამოცემული ორტომეული – „მემარცხენე მწერლობის ფორმირება საქართველოში (მე-19–მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე)“, თბილისი, გამომცემლობა „მწიგნობარი“, 2022. გამოცემა მოიცავს როგორც ორიგინალურ ნაშრომებს (I ტომი), ისე ქრესტომათიულ ნაწილის (II ტომი) და ახლებურად წარმოაჩენს ქართული მემარცხენე მწერლობის არსს, მის მსოფლმხედველობრივ და კულტურულ-ესთეტიკურ მახასიათებლებს.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილ მოღვაწეთა დაუღალავი ბრძოლა ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით მთლიანად იყო მიმართული რუსეთის მიერ ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი იდენტობის წაშლის წინააღმდეგ და ეროვნული იდეალის აღდგენას ისახავდა მიზნად, ამასთან, მოიცავდა პიროვნული და სოციალური თავისუფლების იდეის კულტივირებას, სამოქალაქო ცხოვრების განსხვავებული წესის დამკვიდრებას. ცნობილია, რომ 1860-1870-იან წლების რეფორმების შედეგად მკაფოდ გამოჩნდა კოლონიურ მდგომარეობაში მყოფი საქართველოს წინაშე მდგარი ეკონომიკური, სარწმუნოებრივი და ეროვნული საფრთხეები, რამაც კიდევ უფრო გაამწვავა XIX საუკუნის ბოლო მე-სამედში მიმდინარე ისტორიულ-საზოგადოებრივი და კულტურული

პროცესები, რომლებმაც განაპირობეს სამოღვაწეო ასპარეზზე ქართველი ხალხოსნების გამოსვლა, რითაც სათავე დაედო ქართულ მემარცხენე მწერლობასაც. წინამდებარე გამოცემაში შესული თითოეული ნაშრომი მიზნად ისახავს, გაანალიზოს ქართული მემარცხენე მწერლობის უმთავრესი კონცეპტები, მისი პოლიტიკურ-ფილოსოფიური წინამძღვრები თუ წარმოშობის თავისებურებები.

თამარ ციციშვილის წერილში – „ქართული ხალხოსნური მწერლობა და XIX საუკუნის მეორე ნახევრის კრიტიკული აზრი“ გამოკვეთილია ქართველ ხალხოსანთა და რუს ნაროდნიკებს შორის არსებული სხვაობა, წარმოჩენილია თერგდალეულებისა და ხალხოსნების მსოფლმხედველობრივი ურთიერთმიმართების ასპექტები, ყურადღება ეთმობა ჟურნალ „იმედს“, მის სარედაქციო პოლიტიკასა და პუბლიკაციებს, რომლებიც კარგად აირეკლავს მაშინდელ საზოგადოებაში არსებულ წინააღმდეგობებსა და განსხვავებულ შეხედულებებს, გაანალიზებულია ნიკო ნიკოლაძის, სერგეი მესხის, გიორგი წერეთლის მოსაზრებები, განხილულია გიორგი ზდანოვიჩის (მაიაშვილის), გიორგი ლასხიშვილისა და ნიკო ხიზანიშვილს მნიშვნელოვანი წერილები, რომლებშიც მსჯელობდნენ მეცნიერებისა და განათლების როლზე, ეროვნული და სოციალური ინტერესების თანხვედრაზე, მიმოიხილავდნენ ევროპაში მიმდინარე პროცესებს. მკვლევარი ქართველ ხალხოსანთა შეფასებისას იშველიებს ცნობილ მოღვაწეთა – არჩილ ჯორჯაძისა და ვახტანგ კოტეტიშვილის შეხედულებებს, ასევე, ბოლო პერიოდის მეცნიერულ კვლევებს, რათა უფრო სრულყოფილად წარმოაჩინოს ქართველ ხალხოსანთა მოღვაწეობის არსი და მისი რეფლექსია ქართულ კრიტიკაში.

XVIII-XIX საუკუნეების ევროპის ისტორიული კონტექსტის, აბსოლუტიზმის ეპოქის დასრულებისა და „მოქალაქეობის ხანის“ დადგომის, რუსეთში ამ მოვლენათა გამოძახილის, ეროვნული იდენტობის საკითხების შესახებ მსჯელობისა და თვითრეფლექსიის თავისებურებების ჭრილშია გაანალიზებული ნიკო ნიკოლაძის მსოფლმხედველობრივი მრწამსი სოლომონ ტაბუცაძის წერილში – „რადიკალური მემარცხენეობიდან ცენტრისტულ ლიბერალიზმამდე – ნიკო ნიკოლაძე“. ხაზგასმულია ცნობილი საზოგადო მოღვაწის, პუბლიცისტისა და პოლიტიკოსის, რომელიც კარგად იცნობდა ჩერნიშევსკის, დობროლუბოვის, სენ-სიმონის, ფურიეს, პრუდონის, მარქსისა და სხვ. იდეებს, როლი ისეთი საკითხების აქტუალიზებაში, როგორებიცაა: გენდერული თანასწორობისა და ქალთა ემანსიპაციის პრობლემა, შრომასა და ცოდნაზე დაფუძნებული საზოგადოების ზნეობრივი განვითარება, ხალხის მომზადება სხვადასხვა სოციალური თუ ეკონომიკური თეორიის გასააზრებლად. ეს ყოველივე კი სოლომონ ტაბუცაძის მართებული შეფასებით ნიკო ნიკოლაძეს „ახა-

ლი ქართული ლიბერალური დისკურსის დამამკვიდრებლად“ (გვ. 123) წარმოაჩენს.

საგულისხმოა, რომ წიგნში ცალკე წერილი ეთმობა (ირინე მოდებაძე – „მემარცხენე მწერლობა მე-19 საუკუნის რუსეთის იმპერიაში“) რუსული მემარცხენეობის იდეურ-ესთეტიკური საფუძვლების, 1861 წლის რეფორმის შემდგომ პერიოდში კონსერვატორული, ლიბერალური და რევოლუციური მიმართულებების განვითარების, ასევე, ნაროდნიკული მოძრაობის ანალიზს. ყურადღებაა გამახვილებული ჩერნიშევსკისა და ნიკო ნიკოლაძის თანამშრომლობის საკითხებზე, გამოკვეთილია ეროვნული თვითმყოფადობის იდეაზე დაფუძნებული მიდგომაც. მართებულადაა აქცენტირებული, რომ ეს უკანასკნელი ქართული საზოგადოების ინტერესს ბუნებრივად იწვევდა. წერილში ხაზგასმულია, ასევე, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული კულტურის, ლიტერატურული პროცესის შეფასება საბჭოთა ისტორიოგრაფიის, მარქსისტული ლიტერატურათმცოდნეობის მიერ შემუშავებული კრიტიკიუმებით მოხდა, რამაც არაერთი მცდარი შეხედულების გავრცელება განაპირობა. ნაშრომი ამ წინააღმდეგობებსაც კარგად აჩვენებს და იდეოლიგიზებული მიდგომებისაგან თავისუფალ ანალიზს გვთავაზობს.

საგანგებოდ უნდა გამოიყოს ირმა რატიანის წერილი – „მემარცხენე მწერლობის ფორმირება საქართველოში. ინერცია თუ საჭიროება?“ სტატიაში ყურადღებაა გამახვილებული სოციალურად მრავალფეროვან საზოგადოებაში მხატვრული ლიტერატურის ამოცანებზე, ასევე, ქართულ კრიტიკულ რეალიზმში გამოკვეთილ იმ ტენდენციებზე, რომლებიც დასავლეთევროპული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ კონცეპტებსაც მოიცავდა და ეროვნული საკითხებთან ერთად წამოჭრიდა სოციალურ თემებსაც, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა XIX საუკუნის 70-80-იან წლებში ასპარეზზე გამოსული ქართველი ხალხოსნებისათვის.

აღსანიშნავია, რომ ირმა რატიანი არ იზიარებს გავრცელებულ მოსაზრებას ქართული ხალხოსნობის პრორუსული წარმომავლობის შესახებ და დასძენს, რომ „...მიუხედავად დასახელების და გარკვეული შემოქმედებითი პრინციპების სიმილარობისა ანალოგიურ ლიტერატურულ სკოლასთან რუსეთში, ქართული ხალხოსნური მწერლობა უფრო პრო-ქართული/პრო-დასავლური იყო თავისი ამოცანებითა და მიზანდასახულობებით, ვიდრე – პრო-რუსული“ (გვ. 182). ამ შეხედულების დასასაბუთებლად მართებულადაა აქცენტირებული, რომ ქართველი ხალხოსნები ქვეყნის განვითარებას ხედავდნენ არა, რუსეთის მსგავსად, ბურჟუაზიის წინააღმდეგ ბრძოლაში, არამედ განათლების დონისა და მოქალაქეობრივი ცნობიერების ამაღლებაში, ხაზგასმულია ისიც, რომ ქართველი

ხალხოსნები, ამ თვალსაზრისით, თერგდალეულთა არაერთ შეხედულებას იზიარებდნენ. ირმა რატიანი მართებულად მიიჩნევს, რომ ქართველ ხალხოსანთა თხზულებებში გამოვლენილი ტენდენცია მკითხველში საპასუხო ემოციების (იმედის, თანაგრძნობა, პიროვნების პატივისცემა...) გამოწვევისა, პირველ რიგში, მათ ანათესავენს ლიბერალიზმის პროდასავლურ მოდელთან, რასაც მეცნიერი მიჰყავს იმ დასკვნამდე, რომ საქართველოში მემარცხენე სულისკვეთების მატარებელი ხალხოსნური მწერლობის ფორმირება მოხდა ქართული ლიტერატურული პროცესისა და დასავლური ლიბერალური ღირებულებების საფუძველზე.

მრავლისმეტყველია, რომ ხალხოსანთა შემოქმედების კვლევის კონტექსტის ევროპულ ლიტერატურულ ჭრილში გადატანამ არა მხოლოდ უფრო სიღრმისეულად წარმოაჩინა მემარცხენე მწერლობის ფორმირების ხასიათი და მისი სიახლოვე ამ პერიოდის ევროპულ სააზროვნო სივრცესთან, არამედ შესაძლებელი გახდა ახლებურად იქნას შეფასებული მემარცხენე მწერლობის როლი ეროვნული კულტურის განვითარებაში.

ნიშანდობლივია, რომ წიგნში ზოგადი მიმოხილვების პარალელურად მოცემულია კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების ანალიზი, რაც კიდევ უფრო თვალნათლივ წარმოაჩენს სოციალურ ფაქტორთა ზემოქმედებას მხატვრულ რეპრეზენტირებაზე. ამ მხრივ, საგულისხმოა გაგა ლომიძის, მარიამ გიორგაშვილისა და ირაკლი ხვედელიძის წერილები.

გაგა ლომიძის წერილში – „ქართული მწერლობა სოციალურ-პოლიტიკური პარადიგმების ცვლილებების გზაჯვარედინზე („ქრისტიანე“, „პირველი ნაბიჯი“)“ ეგნატე ნინოშვილისა და გიორგი წერეთლის ცნობილი ტექსტების მიხედვითაა ნაჩვენები საზოგადოებაში მიმდინარე ძვრების პროექცია ადამიანზე. სტატიის ავტორი ამ ნაწარმოებებს მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით განიხილავს და არაერთ საყურადღებო მოსაზრებას ავითარებს, მაგალითად, „ქრისტიანეში“ მოდერნისტული პროზისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ტენდენციის თუნდაც სუსტად გამოვლენის შესახებ.

ვლადიმერ პროპისა და სიუზენ ფეინერის შრომებზე დაყრდნობით, ქრისტიანეს თავგადასავალი წარმოდგენილია, როგორც „ერთგვარი ინიციაცია – შეუცნობლობიდან შემეცნებამდე“ (გვ. 199), ნაჩვენებია დიამეტრალური განსხვავება პატრიარქალურ მორალს, „სირცხვილის კულტურით“ ნაკვებ ყოფის წესსა და საბაზრო ეკონომიკით განსაზღვრულ ქალაქის მომხმარებლურ საზოგადოებას შორის.

ნიშანდობლივია გიორგი წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ რეცეფციაც. ტექსტი განხილულია რეალისტური რომანის ჭრილში და გამოყოფილია უმთავრესი მარკერები: ფსიქოლოგიზმი, ტიპურობა, საშუალო ფენის წარმომადგენელი მთავარი პერსონაჟები, კრიმინალური ამბავი

და სხვ. ტექსტი, ასევე, განხილულია როგორც პოლიფონიური რომანი, რომლის პერსონაჟები გამოირჩევიან მრავალპლანიანობით (გვ. 221). ხაზგასმულია, რომ ნაწარმოებში მთავარი პერსონაჟები – ბახვა და იერემია – მოცემული არიან როგორც აღმავლობის, ისე დაღმავლობის დინამიკაში, რაც რეალისტური პროზის ერთ-ერთი მახასიათებელია, ხოლო გარემოს ცვლილების შედეგად პერსონაჟთა ხასიათის ცვლილების შესაძლებლობას მეცნიერი არამხოლოდ რეალიზმის ესთეტიკით ხსნის, არამედ ავტორის პოლიტიკური ინტერესების გამოხატულებადაც მიიჩნევს.

მარიამ გიორგაშვილის წერილში – „მემარცხენე მწერლობის ტენდენციები მე-19 საუკუნის ქართულ საბავშვო მწერლობში (ეკატერინე გაბაშვილის რამდენიმე მოთხრობის მაგალითზე)“ გაანალიზებულია ქართული საბავშვო ლიტერატურის გენეზისი, მისი თავისებურებები, XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან გამომავალი საბავშვო ჟურნალების – „ჯეჯილი“, „ნობათი“, „ნაკადული“ – საგანმანათლებლო, სოციალური და კულტურული ფუნქციები; აქცენტირებულია XIX საუკუნის ქართულ საბავშვო (მათ შორის ეკ. გაბაშვილის) თხზულებებში მძიმე სოციალურ პრობლემატიკასთან, უსამართლობასა და უთანასწორობასთან დაკავშირებული თემატიკა, დრამატული სიუჟეტები, რაც ქართული ხალხოსნური ლიტერატურის მიერ შექმნილი კონტექსტითაა ახსნილი; ხაზგასმულია ერთი საგულისხმო დეტალიც – მსოფლიო ლიტერატურის მსგავსად, ქართულ მწერლობაშიც საბავშვო ლიტერატურა უკავშირდება ქალ ავტორებს, რომლებმაც XIX საუკუნეში უცხოეთში გავრცელებული ფემინისტური მოძრაობის კვალდაკვალ საქართველოშიც აქტიურად მიჰყვეს ხელი საგამომცემლო თუ საზოგადოებრივ-საგანმანათლებლო საქმიანობას.

სტატიაში შეჯამების სახით ნათქვამია, რომ XIX საუკუნეში ქართული რეალიზმის ნიაღში იშვა საბავშვო მწერლობაც, რომელიც ეყრდნობა ლიბერალურ, ჰუმანურ ღირებულებებს, ასახავს ეროვნულ თუ სოციალურ პრობლემატიკას, ამასთან, ავლენს ევროპული საბავშვო ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ ტენდენციებსაც.

ირაკლი ხვედელიძე წერილში – „მემარცხენეობის ღირებულებათა ადგილი ეპიზოდური მეხსიერების სტრუქტურაში: ჭოლა ლომთათიძის ციხის ნარატივი“ აკიმოტოს, ანდერსენისა და ჰამბერმასის თეორიულ ნაშრომებზე დაყრდნობით, ჟენეტის ამბის კონცეპტისა და ეპიზოდური მეხსიერების ჭრილში აანალიზებს ჭოლა ლომთათიძის თხზულების – „საპყრობილეში“ პირველ თავს. ლეჟონის განმარტების შესაბამისად, „საპყრობილეში“ ფაქტუალურ ტექსტადაა მიჩნეული, რადგან შესაძლებელია ავტორის, როგორც ისტორიული პირისა, და მოთხრობელის გაიგი-

ვება, მით უფრო, რომ, როგორც ცნობილია, მწერლის მიერ შექმნილი ტექსტების დაწერის დრო, მასში გადმოცემული შინაარსის გათვალისწინებით, თანხვედბა მისსავე ბიოგრაფიულ მონაცემებს.

სტატიაში აქცენტირებულია ავტობიოგრაფიულ ნარატივში მთხრობელი ავტოგრაფის მიერ ტრამვული გამოცდილების დაძლევის ხარისხი, დადგენილია, რომ „განსახოვნებული ამბავი, უმეტესწილად, მთხრობელი ავტობიოგრაფის მიერ ტრამვული გამოცდილების დაძლევას ადასტურებს, რის გამოც ის ავტობიოგრაფიულ ტექსტად უნდა კლასიფიცირდეს და არა – მოწმობად“ (გვ. 288).

საყურადღებოა 1-ელი ტომისათვის დართული გერმანელი ავტორის ერიკ ფონ კიულენტ-ლედინის ნაშრომი (მთარგმნელი ლუიზა ბოკუჩავა). პუბლიკაცია შეეხება „მემარცხენეობისა“ და „მემარჯვენეობის“ დეფინიციებს, მათი გააზრების სირთულეს, ასევე, მემარცხენეობის ისტორიულ საფუძვლებს, არასწორი აღქმების შედეგად წარმოშობილ წინააღმდეგობებს და სხვა მნიშვნელოვან თემებს. დანართი შემდგომი კვლევის გაფართოების კარგ თეორიულ საფუძველს ქმნის, რაც უთუოდ მისასალმებელია.

„მემარცხენე მწერლობის...“ მეორე ტომი მთლიანად ეთმობა გიორგი წერეთლის, სერგეი მესხის, ნიკო ნიკოლაძის, მიხეილ ჯავახიშვილის, არჩილ ჯორჯაძისა და გერონტი ქიქოძის წერილებს, რომლებიც ნათლად ადასტურებს ქართველ პუბლიცისტთა და მწერალთა აზროვნების სიღრმესა და მასშტაბებს, ცხადყოფს ევროპული კულტურული პროცესების არსში წვდომას.

ორივე ტომი მკაფიოდ აჩვენებს, რომ ქართული მემარცხენე მწერლობა ევროპული ღირებულებებით ნასაზრდოები მოვლენაა და არა რუსული ნაროდნიკული მოძრაობის გავლენით შექმნილი მიმდინარეობა, ხოლო ის ფაქტი, რომ პრობლემა შესწავლილია როგორც ევროპულ, ისე რუსეთში მიმდინარე საზოგადოებრივ-კულტურულ მოვლენებთან კავშირში, კიდევ უფრო მეტ სანდოობას სძენს ძალზე მნიშვნელოვან კვლევას.

„მემარცხენე მწერლობის ფორმირება საქართველოში (მე-19–მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე)“ თანამედროვე მეცნიერული მიდგომებით შექმნილი უაღრესად საჭირო ნიგნია მრავალი ასპექტით. გარდა იმისა, რომ ეს უკანასკნელი დაამკვიდრებს კონცეპტს – მემარცხენე ქართული მწერლობა, ხელს შეუწყობს ქართული მწერლობის ამ ერთ-ერთი ყველაზე მრავალშრიანი პერიოდის გადააზრებას, მის სრულფასოვნად ჩართვას მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში, რაც აქტუალურიცაა და საშურიც. ამასთან, ორტომეული გამოადგებათ სტუდენტებს, ლიტერატურათმცოდნეებს, ზოგადად, ამ პერიოდის საზოგადოებრივ-კულტურული ვითარებით დაინტერესებულ მკვლევრებსა თუ ფართო მკითხველს.

Nestan Kutivadze
(Georgia)

European Aspects of Shaping of the Georgian Leftist Literature

Summary

Key words: leftist writing, liberalism, artistic representation, critical discourse.

Today, no one disputes that during the Soviet period the scientific study of Georgian literature mostly took place from an ideological point of view which led to the establishment of a number of erroneous opinions, and the research of social-cultural processes and creativity of individual authors was conducted with a predetermined approach.

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Georgian Comparative Literature Association greatly contribute to the re-evaluation of popular views concerning national writing and liberation from ideological clichés. From this point of view, the two-volume book recently published by the group of authors – “Shaping of the Georgian Leftist Literature (19th and 20th centuries)”, Tbilisi, publishing house “Mtsignobari”, 2022 is extremely important. It consists of both original works (Volume I) and the chrestomathic part (Volume II) and presents the essence of the Georgian leftist literature, its worldview and cultural-aesthetic characteristics in a new way, and clearly shows that the Georgian leftist literature is a phenomenon nourished by European values and is not influenced by the Russian narodnik movement. The fact that the problem is studied both in connection with European and Russian social-cultural events adds even more credibility to the research.

“Shaping of the Georgian Leftist Literature (19th and 20th centuries)” created with modern scientific approaches is a very necessary book in terms of multiple aspects. In addition to the fact that the latter will establish the concept of the Georgian leftist literature, it will also contribute to the rethinking of one of the most multi-layered periods of Georgian literature, its full inclusion in the world literary process, which is both relevant and urgent.

თეიმურაზ დოიაშვილი
(საქართველო)

ფერვალები
დავით წერედიანის გახსენება

ამ ჩანაწერებში არაფერია ღირსშესანიშნავი – აქ არც მისი პოეზიის ანალიზია, არც თარგმანების განხილვა, ან ესეებში შეფარული ორიგინალური იდეების შეფასება.

თუ ამ ფრაგმენტებს არსებობის უფლება აქვს, მხოლოდ იმიტომ, რომ ღირსსახსოვარ პიროვნებას – დავით წერედიანს უკავშირდება, მისი ადამიანური ბუნების ფერვალებს აირეკლავს ყოველდღიური ყოფის მდინარებაში...

1970 წელია. შემოდგომა. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ასპირანტი ვარ, პირველკურსელი. ინსტიტუტში თითქმის არავის ვიცნობ, თუმცა დერეფანში გავლისას ყველას თავაზიანად ვესალმები. ერთ უცნაურობას მივაქციე ყურადღება: ახალგაზრდა კაცი, ჩემზე ათიოდე წლით უფროსი, თავს რომ დამიკრავს და ორიოდე ნაბიჯს გადადგამს, ჩერდება, შემობრუნდება და ჩემკენ დაჟინებით იმზირება. ეს სცენა რამდენჯერმე რომ გამეორდა, ერთხელ მეც გავუჩერდი. ორიოდე წამი მიყურა და უსიტყვოდ გამშორდა.

უცნობის ვინაობით დავინტერესდი. მითხრეს, დავით წერედიანია, ფოლკლორის განყოფილების თანამშრომელი, მთარგმნელი, მაგრად გადმოიღო სვანური ხალხური პოეზიაო.

ბედმა ძალიან მალე შეგვახვედრა... აგიტპუნქტში, რომელიც არჩევნების გამო დროებით ჩვენს შენობაში იყო გახსნილი. აღმოჩნდა, რომ მთელი დღე ერთად უნდა გვემორიგევა.

ის მაგიდის თავში დაჯდა, კარგა ხანს გაზეთებს ჩაულრმავდა, მეც მდუმარედ ამასვე ვაკეთებ. როდის-როდის გაზეთებს შეეშვა, შემომხედა და რალაც მითხრა. მშვიდ, უძრავ სახეზე რატომღაც ირონიული ღიმილი ჰქონდა. ბევრ რამეზე ვისაუბრეთ, სერიოზულზეც და არასერიოზულზეც. მელაპარაკება, თან სახეზე ეს ირონია არ შორდება. შევატყვე, რალაც ინფორმაცია ჰქონდა ჩემ შესახებ და მამონმებდა, გამოცდას მიტარებდა.

რალა გავაგრძელო, საკმაოდ ხანგრძლივი ურთიერთდაზვერვის შემდეგ ყველაფერი კეთილად დამთავრდა. დათო წამოდგა, თითქოს ახლა-დადამინახაო, ხელი გამომინოდა: – დავით წერედიანი!

მეც ჩემი ვინაობა დავუსახელე.

სალამოს, ინსტიტუტის შენობიდან რომ გამოვედით, უკვე ძველი ნაცნობებივით ვიყავით. კარგი ამინდი იდგა. ცოტა ფეხით გავიარეთ. ვერის ბალთან დამემშვიდობა. ალბათ, მომეჩვენა: თვალეზში ის ეჭვნარევი-რონიული მზერა, მგონი, აღარ ჰქონდა.

ფრანსუა ვიონის „მცირე ანდერძი“ რომ გამოქვეყნდა ჟურნალ „ცისკარში“, დათოსთან ერთბაშად მოვიდა პოპულარობა და ლიტერატურული დიდება. თბილისი ვიონის სტრიქონებს ისროდა. მეც იმდენ-ჯერ წავიკითხე ეს ვერსიფიკაციული ჯადოქრობით და ბუნებრიობით გამორჩეული თარგმანი, რომ სტრიქონები კი არა, სტროფები ვიცოდი ზეპირად.

ერთ დღით ინსტიტუტში მიმავალს მეზობელი „ძველი ბიჭი“ – ქოდონა დამემგზავრა. ჩემს გაკვირვებას საზღვარი არ ჰქონდა, მანქანაში ამანაც ვიონის მთელი სტროფი რომ მითხრა ზეპირად. როცა გაიგო, მთარგმნელს კარგად ვიცნობდი, ღირსების გრძნობით დამაბარა: ჩვენს ძმას ჩვენგან მოკითხვა და მადლობა გადაეციო.

ცხადია, ეს ამბავი დათოს მოვუყევი. გაიცინა: გულს გული იცნობსო...

არადა, სახუმარო არაფერი იყო, ნამდვილი სასწაული ხდებოდა: დავით წერედიალის თარგმნილი „მცირე ანდერძი“ ჩვენ თვალწინ სახალხო ნიგნად იქცა.

კაფე „მეტროში“ დათო და მე ყავას ვსვამთ და ვსაუბრობთ. რაზეც არ უნდა დავინყოთ ლაპარაკი, ბოლოს მაინც ლექსს, პოეზიას უნდა მივადგეთ. დათოს გრძელი მსჯელობა-თეორეტიზება არ უყვარს, უბრალოდ მეუბნება: ლირიკული ლექსი ყურია, სმენა: ბგერები, რიტმი, მელოდიკა, ინტონაცია... სემანტიკა მხოლოდ ბლონდია, თან მოჰყვება ყველაფერ ამას. აბა, მომისმინე... და ჩემთვის უცნობ ენაზე კითხვას იწყებს.

სმენა დავძაბე, თითქოს რაღაც ნაცნობიც დავიჭირე... სანამ დათომ მოკლე ტექსტი ჩაათავა, უკვე ვიცოდი, ვის ლექსსაც მიკითხავდა.

– მაჩადო, – ვთქვი მე.

– ჰო, მაჩადოა, მაგრამ... შენ... როგორ, საიდან?!

– ლექსი ყურია, ძმაო, რიტმი, ბგერა, მელოდიკა! – ღიმილით ვეუბნები. არ გამოვუტყდი, საიდუმლოდ დავიტოვე, რომ ჩემი ერთი ახლობელი, ანტონიო მაჩადოს „ფანი“ ყოველი შეხვედრისას დედნის ენაზე მიკითხავდა „მოდლაში შემოსული“ დიდი ესპანელი პოეტის ამ შედეგს.

თუ მეხსიერება არ მღალატობს, ერთ კაბალიეროზე დანერილი ეს ლექსი დათომ მალე ქართულადაც წამიკითხა. ძაალიან კარგი იყო! არ ვიცი, დაბეჭდა თუ დღემდე მის არქივში დევს.

სამსახურიდან გასვლას ვაპირებდი. კართან გურამ ბარნოვი შემხვდა – საყვარელი კაცი, გემოვნებიანი ლიტერატორი, დათოს ახლობელი და ჩემთვისაც არაშორებელი.

– თუ გცალია, გამომყევი, არ ინანებო, – ჩამილაპარაკა.

უსიტყვოდ გავყევი. იქვე, ჩასახვევში მის ყვითელ „ჟიგულიში“ ჩავსხედით. რუსთაველზე გავედით, არაფერს მეუბნება, არც მე ვეკითხები. ცხელა.

მანქანამ მთავარი გზიდან გადაუხვია, გაუხვ-გამოუხვია და ერთ მყუდრო შუკაში, ხესთან, დაჩრდილულ ადგილას შედგა. გურამმა კარი გახსნა, არ გადასულა, მხოლოდ შემობრუნდა და უკანა სავარძლიდან რაღაც აიღო. თვალი შევასწარი – ამონაბეჭდები იყო.

– ყურადღებით მომისმინე! – მითხრა და კითხვა დაიწყო.

რაღაც იდუმალი, თანაც მოზეიმე კილო ჰქონდა. ერთი-მეორეზე უკეთეს ლექსებს ვისმენდი. ვისია?! ვერავის მივამგვანე: თან რაღაც ახლობელია, თითქოს სადაც, მაგრამ მოკიაფე, ფერადი, გამოკვეთილად ქართული ჟღერადობისა.

– ვისია? – თვალებით ვეკითხები.

– დათოსია, წერედიანის! – ხმაში სიამაყე აქვს, – როგორია?!

– უ-მაგ-რე-სი! – რატომღაც ჩემდა უნებურად დავმარცვლე სიტყვა.

პირველად გურამისაგან გავიგე, რომ დათო ორიგინალურ ლექსებსაც წერდა – პოეტი იყო, თან რა დონის პოეტი!

იმ დღის სახსოვრად ორი სტრიქონი გამომყვა სამუდამოდ – სევდაში გავლებული და საყვარლად ლამაზი:

არც იცი, თეთრო ყვავილო,

როგორ უხდები სიკვდილს...

როცა დათოს გარდაცვალების შესახებ შევიტყვე, ვიგრძენი, რომ გულისტკივილთან ერთად მისგან ეს სახსოვარიც დამრჩა – მისი ნაფერები, ლექსში გაუკვდავებული უჭკნობი მშვენიერება – თეთრი ყვავილი.

80-იანი წლების დასაწყისში „ცისკრის“ ფურცლებზე ცხარე პოლემიკა გაიშალა ახალგაზრდული პოეზიის პრობლემებზე. დისკუსიის მეთაური წერილი მე დავწერე, ამიტომ უხვად წამოვიდა ჩემკენ განაწყენებულ ავტორთა ისრები. ამას რატომღაც რედაქციის თანამშრომლებიც

შეუერთდნენ, თითქოს წერილი მათი დაჟინებული თხოვნით არ მქონოდა დაწერილი. ტალახი არც მათ დამაკლეს. ბოლოს ისე გაგულისდნენ, რომ წინასწარ დაგეგმილი შემაჯამებელი სტატიაც არ დამიბეჭდეს. ერთი სიტყვით, ჩემმა დონკიხოტურმა სურვილმა, მოყვარე პირში მეძრახა, მწარე ნაყოფი გამოიღო.

სწორედ ის დროა, მაინცდამაინც კარგ გუნებაზე რომ ვერა ვარ. ლიტერატურის ინსტიტუტის პირველ სართულზე, სხდომათა დარბაზის წინ ვდგავარ, ვილაცხას ველოდები. მოპირდაპირე კარიდან, ფოლკლორის განყოფილების მხრიდან დათო წერედიანი გამოჩნდა. დამინახა, კართან შედგა. არ მომსალმებია, დგას და ჩუმად მიყურებს. მერე თავი ჩალუნა, არ ვიცი, თავისთვის ჩაილაპარაკა თუ მე დამიგდო:

– გაგსვრიან, საქმეს მიხედე!.. – თქვა და ნელი ნაბიჯით აუყვია კიბეს.

ამ სასხვათაშორისო ფრაზამ ძალიან შემაფიქრიანა – კრიტიკული პათოსი თანდათან მივანელე და, შეძლებისდაგვარად, „საქმეს მივხედე“. ამ მხრივ თუ რამე გამომივიდა, დათოს რეპლიკასაც ვუმაღლი – „კარგის მთქმელის“ დროულად ნათქვამ გაფრთხილებას.

ეს უფრო გვიანდელი ამბავია. ოთახში მარტო ორნი ვართ. ისე ცხელა, ლაპარაკიც გვეზარება. დათოს წინ, მაგიდაზე გაზეთი დევს. ზანტად აიღო, თვალბრუნ ახლოს მიიტანა და გრძელი, გაურანდავი ფრაზა ხმამაღლა წაიკითხა. ირიბად გამომხედა, ფურცელი ხელიდან გააგდო და თქვა: – „ვერ ისწავლა მესხიმ წერა“!

მისი ადრესატი საკმაოდ ცნობილი კრიტიკოსი, ჩვენი ახლობელი აღმოჩნდა. დათო გამომცდელად მომჩერებია, თითქოს ჩემს რეაქციას ელოდება. მე რატომღაც თავდაცვაზე გადავედი, ვეუბნები: – შინაარსობრივ მხარეს იმდენად დიდი ენერგია მიაქვს, სტილის მოხდენილობისა და სრულყოფისათვის გულის ძალა არ გვეყოფნის-მეთქი.

მიხვდა, გულწრფელად რომ ვუპასუხე, ჩაფიქრდა და მეუბნება:

– რატომ?! ქარონის ნავზე რომ გაქვს, სულაც არ არის ურიგო...

მივხვდი, ჩემი ახლადგამოქვეყნებული წერილი – „თავისუფალი სივრცე“ წაეკითხა და, თქვენ წარმოიდგინეთ, რალაც მოსწონებოდა კიდევ. სახელდობრ ის, თუ როგორ მოეშურება სტიქსის გაღმა ნაპირიდან ქარონის ნავი, ბნელი ჰადესის წარმოსახვით შეძრწუნებული, მომლოდინე სული კი თრთის და ცახცახებს.

ვიცოდი, უკანასკნელთა შორის არ ვეგულებოდი, მაგრამ ურთიერთობის მრავალი წლის მანძილზე ეს იყო, ალბათ, ერთადერთი სიტყვიერი მინიშნება, რომ აინტერესებდა, რას და როგორ ვაკეთებდი.

„გალაკტიონოლოგიის“ გამოცემა რომ გადაწყდა, პერიოდული სამეცნიერო-ლიტერატურული კრებულისა, ცხადია, დავით წერედიანსაც მივმართე, რამე დაენერა ჩვენთვის. ყურადღებით მომისმინა, თუმცა ისე დავშორდით, არაფერს დამპირებია. გადის დრო, წერილი არა ჩანს. ერთი-ორჯერ ფრთხილად შევახსენე და... იმედიც გადავიწურე.

კრებული გამზადებული გვექონდა, ლევან ბრეგაძე რომ მოვიდა გახარებული და მაუწყა, დათომ წერილი მოიტანაო. ცოტა დაძაბული კი არის, იცის, ნიგნი რომ შეკრულია და ელის, რას ვიტყვი. არც დავფიქრებულვარ, ისე ვუთხარი, რალაცას ვიღონებ-მეთქი. მასალა წავიკითხე და მაშინვე დავაკაბადონებინე. ანაბეჭდები მაინც გავუგზავნეთ დათოს თვალის გადასავლებად, თორემ რა თვალის გადავლება უნდოდა, სანიმუშო წერილია.

სახვალიოდ ყველაფერი მზად იყო კრებულის სტამბაში გასაგზავნად.

დილით ისევ მოდის ლევანი, – დათოსაც მოვკარი თვალი დერეფნის თავში, – მეუბნება, დათომ წერილში შესწორებები შეიტანაო.

– შესწორებებიო... – საცაა უნდა ვიფეთქო, ვბუზღუნებ: – ამ წერილში ნეტა რალა ნახა ჩასასწორებელი?!

სიტყვა დამთავრებული არა მქონდა, რომ ყურში ლევანის მავედრებელი, მაგრამ დაჟინებული ხმა ჩამესმის:

– თემურ, გავუკეთოთ, ხომ იცი, დათოა, ბიჭო!..

იმის დრო არ იყო, იქვე მენახა, რა ამისთანა შესწორებები შეიტანა ავტორმა, ჩემი აზრით, ამ უნაკლო წერილში, სახლში დაბრუნებულმა კი ჩავხედე ფურცლებს და სახტად დავრჩი – თურმე სრულყოფილებასაც არ ჰქონია საზღვარი!

ამის შესახებ საჯაროდ მოვეყვი მაკა ჯოხაძის პოპულარულ სატელევიზიო გადაცემაში, როცა მაკამ მკითხა, რა შინაარსი ჰქონდა ჩემთვის პროფესიონალიზმის ცნებას. მე ხომ უკვე ნათელი, ცოცხალი მაგალითი მქონდა იმისა, რას ნიშნავს იყო პროფესიონალი და უფრო მეტი.

რაც ზემოთ გიამბეთ, დავით წერედიანის პირველ გალაკტიონოლოგიურ ესეის ეხება – „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. შემდეგში მან, როგორც „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის“ თანამშრომელმა, კიდევ ორი მშვენიერი ესეი დაგვიწერა: „განშორების მეცნიერება“ და „ედგარი მესამედ“.

იმერეთში, სოფელ ფარცხნალში ვართ მიწვეულნი. აქ გალაკტიონ ტაბიძე სიჭაბუკისას მცირე ხნით მასწავლებლობდა. ხარაძეების უბანში, კერძო სახლის ერთ ოთახში, რომელშიც პოეტი ქირით ცხოვრობდა, დღეს მემორიალი იხსნება.

თავდაპირველად მასპინძლებმა სოფლის ეკლესიის სანახავად წაგვიყვანეს. ეკლესიის ეზოში გალაკტიონის მიერ დარგული ცაცხვის ხეა, დიდი და მალალი, მწვანით შემოსილი. ჰოდა, დათოსთან ერთად ამ ცაცხვის ჩრდილში ვდგავარ, მშვიდად ველოდებით დანიშნულების ადგილზე წასვლას. დათო ცას გასცქერის, რალაცას აკვირდება, მერე მეუბნება:

– ერთ ამბავს გეტყვი გალაკტიონზე...

გავფაციცდი, რადგან ადრე რამდენჯერმე ვთხოვე, თუ რამე გახსოვს პოეტზე, დამინერე-მეთქი. უარს მეუბნებოდა – არაფერი ისეთიო, ახლა კი თვითონვე მთავაზობდა...

და დათომ, როგორც სჩვეოდა, აუჩქარებლად, ემოციისა და მღელვარების გარეშე მიაბზო, როგორ მოუსმინა პიონერთა სასახლის სცენაზე 12-13 წლის ბიჭს კულისებში მყოფმა გალაკტიონმა. მოუსმინა კი არა, რამდენჯერმე ითხოვა, კიდეც და კიდეც წააკითხეთო...

გაოგნებული ვუსმენდი, მერე საყვედურით ვუთხარი, ამას რატომ არ მიმხელდი, ამით ხომ... ამით ნებისმიერი იამაყებდა-მეთქი.

ხელები გაასავსავა, არა, არაო... შენ მოგიყევიო.

მაშინ ეს არგახმაურება მის უცნაურ ხასიათს მივანერე, დათო კი, თურმე, უფრო შორს იყურებოდა...

ეს ეპიზოდი დღეს ყველასათვის ცნობილია: დათო მოშურნეებმა აიძულეს, დიახ – აიძულეს, დაენერა ამის შესახებ, რადგან სინამდვილე ურცხვად გააყალბეს და დავით წერედიანი ლამის დიდი პოეტის მოძულედ და უარმყოფლად დასახეს.

მე კი ცხადად მახსოვს ცაცხვის ჩრდილში მის მიერ უბრალოდ მონათხრობი ამბავი, ყოველგვარი თავმომწონეობის გარეშე – როგორც ერთი ეპიზოდი გალაკტიონის ცხოვრებისა.

ერთი თავმესაქცევი დიალოგიც მახსენდება – ეს უკვე ფარცხნალიდან თბილისისკენ რომ გამოვეშურეთ. ღამეა, კარგა შეღვინებულები მიკროავტობუსში გვერდიგვერდ ვსხედვართ. დათო თვლემს, მე კი ჩემგანვე მორგებულ მოტივზე ვლილინებ: „სადაც უნდა მივდიოდე უცხო ქვეყნად მარები“. ბოლოსკენ, ამ სტრიქონს რომ მივადექი – „ო, ძვირფასო, ჯვარზე მაგეს“-მეთქი, დათო მოულოდნელად გამოერკვა, მეკითხება:

– როგორ? როგორ? გაიმეორე...

მე ნელა ჩამოვმარცვლე: „ო, ძვირფასო, ჯვარზე მაგეს“...

– კიდეც კარგი, სხვებივით „ჯვარზე მაცვეს“ რომ არა თქვი, თორემ შენი ევფონისტობა და გალაკტიონოლოგობა აქ დამთავრდებოდაო.

– ჰო, დათო, მახსოვს, „მაგეს“ და „ბაგეს“ რომაა გართიმული, – ვეუბნები.

მოკლედ, ამჯერად გადავრჩი „ჩამოლაბორანტებას“.

გალაკტიონზე ბევრჯერ გვიბაასია, ოღონდ გაბმულად და ჩაძინებით – თითქმის არასდროს. დათო იმპულსურად რაიმე დეტალს გაიხსენებდა, კმაყოფილება, აღტაცება გაკრთებოდა მის თვალეებში, მაგრამ ამის საპირისპიროც ხდებოდა: რომელიმე სტრიქონს თუ სახეს ირონიას გამოაყოლებდა.

დასაწყისში, მგონი, გალაკტიონის უპირობო მეხოტბედ მთვლიდა ანუ მისებურად – კერპთაყვანისმცემლად. მერე, როცა დარწმუნდა, რომ ასე არ იყო, უფრო განდობილად მიზიარებდა თავის დაკვირვებებს, შეფასებებს, ემოციას.

დარწმუნებით შემოძლია ვთქვა, რომ გალაკტიონი მისი ფიქრის მუდმივი საგანი იყო. ასე გონიერი შთამომავალი თავის დიდ წინამორბედს გასცქერის: არ სურს გათელილი გზით სიარული, მაგრამ არც მასთან კავშირის განწყვეტა სწადია თუ ძალუძს.

შარშან დათოს „ვარიაციებში“, ერთ ჩანანერში ამოვიკითხე: „თუ მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიას ერთიან პერსპექტივაში განვიხილავთ, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ მას, არსებითად, გალაკტიონის გზით არ უვლია“.

რაიმე ამგვარი ან მსგავსი აზრი მას ჩემთან არ გამოუთქვამს. და-მაფიქრებელი შეხედულებაა, მით უფრო, დავით წერედიანისაგან გამოთქმული, თუმცა ამ ხედვის საპირისპიროდ არაერთი წონადი არგუმენტი არსებობს. აქ და ახლა ამაზე მსჯელობა უადგილოა, იმის თქმა კი შემოძლია, რომ გალაკტიონის შემდეგ რამდენიმე პოეტმა შეძლო თავისი გზისა და ხმის პოვნა და ამ რამდენიმე რჩეულს შორის უთუოდ დავით წერედიანიცაა.

მგონი, 2004 წელი იყო, ლიტერატურული პრემია „საბა“ მივიღე კრიტიკის ნომინაციაში. ყიუროში დავით წერედიანიც იმყოფებოდა და როგორც შემდეგ გავიგე, თავიც გამოუდია, ეს შედეგი რომ დამდგარიყო. დაჯილდოების ცერემონიალი ფუნიკულიორზე გაიმართა. ცხადია, გახარებული ვარ. სხვა რომ არაფერი, პრემირებულთა შორის თვით ოთარ ჭილაძეცაა!

სად იყო, სად არა, მილოცვა-მოლოცვაში დათოც გამოჩნდა. გაღიმებული რომ დამინახა, ცოტა არ იყოს, გაკვირვებულმა მკითხა:

– შენც გახარებს ეგეთი რამეები?!

უხერხულობა ვიგრძენი, თითქოს დანაშაულზე წამასწრეს. შეცბუნება რომ შემამჩნია, ხელი გამომდო, ერთ-ერთი მანქანისკენ წამიყვანა, რომელსაც ქვემოთ, ქალაქში, საბანკეტო დარბაზამდე უნდა მივეყვანეთ.

მოლოცვის ერთი სიტყვაც არ დასცდენია – სხვა ხედვის, სხვა ეთიკის კაცი იყო...

„ფაუსტის“ პირველ ნაწილზე ინტენსიური მუშაობა რომ დაიწყო, ხშირად ვხვდებოდით ინსტიტუტის კედლებში. ცხადია, ყველას გვინტერესებდა, როგორ მიიწვედა წინ ეს დიდი საქმე, თუმცა კითხვებით არ ვანუხებდით. ხანდახან ისევ თვითონ თუ გვეტყოდა მე ან ლევან ბრეგაძეს, ან ორივეს ერთად, რამდენიმე სიტყვას, რა სიძნელეების დაძლევა უხდებოდა ტექსტის ამა თუ იმ ეპიზოდის თარგმნისას ადეკვატური საზომის, ინტონაციის, საჭირო სიტყვის ძიებაში.

მერე ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ თარგმანის ბეჭდვაც დაიწყო. დრო მოლოდინით დაიშუბტა – ყოველი ნომრის გამოსვლას მოუთმენლად მოველოდით, სიხარულს და გაკვირვებას ვუზიარებდით ერთმანეთს. ლევან ბრეგაძე, როგორც ორიგინალის მცოდნე, თავის დაკვირვებებს მაცნობდა, ასე მაქცია არაერთი პოეტურ-მთარგმნელობითი სასწაულის მონმედ.

დათო ამჩნევდა ახლობელთა თუ შორებელთა რეაქციებს, მაგრამ ჩვეულ სიღინჯეს ინარჩუნებდა, თითქოს განსაკუთრებული არაფერი ხდებოდა, არც არაფერ შუაში იყო. მაგრამ ერთხელ მაინც დაკარგა წონასწორობა, როდესაც „მადლობა“ ქართულად გადაუხადეს და ამ მართლაც უანგარო, უმნიკვლო კაცს ხმა დაუყარეს, გოეთეს ხარჯზე მონდომა გამდიდრება, ზღაპრულ ჰონორარს ითხოვს ნიგნის გამოცემამო.

ალბათ ეს მდაბალი ჭორიც იყო იმის მიზეზი, რომ ერთხანს ისეთი შთაბეჭდილებაც კი შემექმნა, თითქოს დათო „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის თარგმნას აღარ აპირებდა. როცა ამის შესახებ ვკითხე, ასე ამიხსნა: პოემის მეორე ნაწილი აბსტრაქტულია, არ მიზიდავს, თანაც პატარა ბიჭიც აღარ ვარო.

ეს იყო და ეს, – ახლაც ჩემი თავისგან მიკვირს, – შევუჩნდი, შესაფერის თუ შეუფერებელ სიტუაციაში ვთხოვდი, მოვუწოდებდი, ვეაჯებოდი, ვანამუსებდი, ვავალდებულებდი, რომ საქმე უნდა დაემთავრებინა. არაფერს ამბობდა, დუმილი ჰქონდა ფარად.

ბოლო ასეთი „ქადაგად დაცემა“ იმ დღეს მოხდა, ოთარ ჩხეიძის ჭირის სუფრიდან სხვებზე ცოტა ადრე რომ წამოვედით. სანაპიროზე ტაქსიში ჩავსხედით. შეპარვით ვკითხე, მე რომ მაინტერესებს, ის საქმე რას შვრება-მეთქი? გულგრილი სახით ხელი ჩაიქნია და აქ, არც მეტი, არც ნაკლები, ავენთე. რა აღარ ვთქვი, რა ხერხს აღარ მივმართე: შევანუხე მკვდარი და ცოცხალი, წინაპარი და შთამომავლობა, წარმავლობა და მარადისობაც ვახსენე და ბოლოს მარტივად, კატეგორიულად მოვთხოვე:

– „ფაუსტი“ უნდა დაამთავრო!

– შენ ოღონდ დაოკდი, – ხუმრობა სცადა, – „ფაუსტს“ რომ მოვრჩები, იქნებ დანტეზეც ვიფიქრო.

...დავით წერედიანის მიერ ნათარგმნი, ორ ტომად გამოცემული „ფაუსტი“ ახლა ჩვენს წიგნის თაროს ამშვენებს. მე კი გულით ვატარებ საჩემო ილუზიას, რომ დათოს ლიტერატურულ გმირობაში იმ ალაღად ნათქვამი სიტყვების წილიცაა, ბოლო არგუმენტად რომ მოვიხმე იმ დღეს:

– დათო წერედიანი აღარ განმეორდება!..

გოეთე ერთხელ კიდევ გამოჩნდა ჩვენს ურთიერთობაში.

„გალაკტიონოლოგიის“ ერთ-ერთი ტომისთვის წერილს ვამზადებდი. კვლევამ გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანთან“, მის პროლოგთან („ჰიჯრა“) მიმიყვანა. აშკარაა, აუცილებლად დამჭირდება ამ ლექსის ქართული თარგმანი, მაგრამ რომ არ არსებობს?!

ოთხშაბათი დღეა, „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის“ თანამშრომელთა შეკრების ანუ სხდომების დღე. დათომ, როგორც სჩვეოდა, დანიშნულ დროს შემოხსნა კარი. საქმიანი ნაწილი რომ ჩავათავეთ, დავიმართოხლეთ. ჯერ მასთან დავაზუსტე, ვინმეს ხომ არ ჰქონდა თარგმნილი ჩემთვის საინტერესო ტექსტი, მერე შევაპარე, თავად ხომ არ აპირებდა ამას. დათომ სახე მოჭმუნა, თავი გააქნია და თქვა, მაგას რა თარგმნისო.

ნირი წამიხდა, საუბარი შევწყვიტე. აღარც დათო ჩამძიებია, სხვებთან დიალოგში ჩაერთო.

ორიოდე საათის შემდეგ, დაშლის დრო რომ მოახლოვდა, ჩემს მაგიდასთან სკამზე ჩამოჯდა. მეკითხება, რად გინდა ეგ პროლოგიო. მიკიბ-მოკიბვა აღარ დამინყია, ვუთხარი, რისთვისაც მჭირდებოდა და იქვე საქმე გავაიოლე – პნკარედს გამოვიყენებ-მეთქი.

– კარგი, კარგიო, – მითხრა და წამოდგა. ვერ მივხვდი, რას ნიშნავდა ეს ჰაერში დაკიდებული „კარგი“.

ამის შემდეგ თვე თუ ცოტა მეტიც გავიდა. კვლავაც ოთხშაბათ დღეს დათომ კარი შემოხსნა, ყველას მოგვესალმა, მერე ჩემთან მოვიდა და უხმოდ გამომიწოდა ფურცელი. გაკვირვებულმა ჯერ დათოს შევხედე, შემდეგ ფურცელს დავხედე: ხელში დავით წერედიანის მიერ თარგმნილი პროლოგის ტექსტი მეჭირა.

შეძრული ვიყავი. ცოტა ხნის შემდეგ მასთან მივედი. დათო მაგიდასთან იჯდა. რომელიღაც ავტორის მიერ მისთვის დატოვებულ წიგნს ათვალთვლებდა. მაღლობა არ მითქვამს, უბრალოდ, მკლავზე ხელი ოდნავ მოვუჭირე. ითაკილასავით. არ გინდაო.

ასე მივიღე დათო წერედიანისაგან მეფური საჩუქარი, რომლის პირველი ორი სტროფი ჩემს გამოკვლევაში ჩავრთე, რასაკვირველია, მთარგმნელის მითითებით.

ამ დაუეინყარი საქციელითაც დამამახსოვრდა იგი – ეს მიუკარებელი, სიტყვაძუნნი, ამოუცნობი კაცი – დავით წერედიანი!

ამ ფრაგმენტების წერისას ჩემს ძველ საქალაქში ერთ ჩანაწერს გადავანყდი. ასე ჩამინიშნავს: „ლექსში უმცირესი ზადიც კი უსიამოვნო ფიზიოლოგიურ რეაქციას იწვევს მის არსებაში. სრულყოფილებისადმი ისეთი გამძაფრებული მგრძობელობა აქვს, რომ ხშირად არ აკმაყოფილებს არც ძიებით მიგნებული სიტყვა, არც თავისი მაღალი ვერსიფიკაციული პილოტაჟი. წარმოუდგენელ დაბრკოლებებს უქმნის საკუთარ ნიჭს და ამიტომაც ცოტას, ძალიან ცოტას წერს“. ფრჩხილებში მითითებულია ადრესატი – დ. ნერედიანი.

როცა დათოს პირველი პოეტური კრებული „ორიონი“ (2010) გამოვიდა, გადავწყვიტე, ერთად თავმოყრილი ლექსები შემესწავლა. ზოგ რამეს მივხვდი, ზოგიც – მენიშნა, მაგრამ შინაგანად ვიგრძენი, რომ ამ ახალ პოეტურ განზომილებაში შესასვლელად მზად არ ვიყავი. აუცილებელი იყო იმ უცხო თვისებრიობის სიტყვიერ ამაღლგამაში გაღწევა, რომელიც თავისი ფერადოვნებით და ჟღერადობით გატყვევებდა და გაღმა, იმ ნისლოვანებაში დანთქმას არ განებებდა, სადაც პოეზია ხელისცეცებით დადის.

ამიტომაც მიკვირს, დათოს ელიტარულ, კულტურული ალუზიებით გაჯერებულ ლექსებს – ღრმას, რთულს, დახვეწილს და ალაგ „ბნელსაც“ უამრავი, ბევრზე ბევრი დამფასებელი რომ გამოუჩნდა. დღეს ის, უდავოდ, ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პოეტია.

ერთ ლექსში დათომ თავისი შემოქმედებითი გზა მეტაფორულად ასე დაახასიათა:

ბნელდაბნელ მივალ, ჟიჟმატი მზუზავს,
თრთოლავს სანთური, კრთოლავს სანათი.
ვარ მინდობილი კლასიკურ მუზას
მცირეოდენი განდაგანათი.

მე მგონია, მისი პოეზიის მომავალი მკვლევარი ამ მინიშნებას უნდა გაჰყვეს.

ახლა, როდესაც დათო ჩვენ შორის აღარაა, რაღაცნაირად მამშვიდებს, რომ სიცოცხლეშივე, ორიათასიანებშივე ვთქვი და დავწერე:

„თანამედროვე ქართული ლექსის კულტურულ სიმაღლეს ჩემთვის განასახიერებს დავით ნერედიანის ორიგინალური და მთარგმნელობითი შემოქმედება. იგი უკვე კლასიკაა“...

ავტორთა კოლექტივი

მემარცხენე მწერლობის ფორმირება საქართველოში

(მე-19 – მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე)

რედაქტორები: **ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე**

გამომცემლობა: მნიგნობარი, 2022

ორტომეული შეიქმნა რუსთაველის ფონდით დაფინანსებული პროექტის ფარგლებში, რომელშიც პირველად დამუშავდა: ხალხოსნური მოძრაობის განვითარების გზა საქართველოში, ქართველი ხალხოსნების პოლიტიკური და სოციალური შეხედულებები, მათი მსოფლმხედველობითი მიმართება რუსულ „ნაროდნიკობასთან“; ქართველი ხალხოსნების მიმართება მათ თანამედროვე ევროპულ სივრცეში შემუშავებულ კულტურულ, საზოგადოებრივ, სოციალურ და პოლიტიკურ ღირებულებებთან; ნაციონალური საკითხის ადგილი ქართველ ხალხოსან მწერალთა პუბლიცისტიკასა და მემუარულ მწერლობაში; ქართველი ხალხოსანი მწერლების ესთეტიკური პლატფორმა: ახალი ლიტერატურული ტრადიციების შექმნა და ახალი მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბება, მათი შემოქმედების აქტუალობა ქართული იდენტობის გადარჩენისა და საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების საქმეში; გენდერული თემა – ერთ-ერთი სრულიად ახალი დისკურსი ქართველი ხალხოსნების მწერლობაში. ქალთა ემანსიპაციის საკითხი პირველად სწორედ ხალხოსნურ ლიტერატურაში გამოიკვეთა.

ორტომეულის პირველი წიგნი აერთიანებს პროექტის ფარგლებში განხორციელებულ კვლევებს (ვრცელი ინგლისური რეზიუმეებით), მეორე ტომში თავმოყრილია აღნიშნული პერიოდის მოღვაწეთა ანთოლოგიური ხასიათის ნაშრომები და უნიკალური ფოტომასალა საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში დაცული არქივებიდან თუ მუზეუმებიდან.

დევიდ ლოურენსი

ფსიქონალიზი და არაცნობიერი

მთარგმნელი: **გია ბერაძე**

გამომცემლობა: აქტი, 2021

წიგნი შედგება ავტორის ორი მცირე ზომის ესესგან. პირველი ესე წარმოადგენს ფროიდის ერთგვარ კრიტიკას. როგორც ავტორი აღნიშნავს, მისი ამ მცირე ზომის წიგნის მიზანია, რომ იპოვოს თუნდაც რაღაც საყრდენი წერტილი იმ ბუნდოვან სფეროში, რომელიც არაცნობიერის სახელითაა ცნობილი. მეორე ესეი – „პორნოგრაფია და უხამსობა“

– გარკვეულწილად მიძღვნილია მორალისა და საკუთარი თავის გაცნობიერებისადმი, ისევე როგორც სექსუალური ურთიერთობის როლის აღნიშვნისა და საზგასამისათვის და ა.შ.

დევიდ ჰერბერტ ლოურენსი არის ინგლისელი მწერალი. 1909 წელს გამოაქვეყნა ლექსების კრებული. სახელი გაითქვა პირველივე რომანით „თეთრი ფარშავანგი“ (1911).

ბერტრან რასელი

დასავლური ფილოსოფიის ისტორია. წიგნი II

მთარგმნელი: დიმიტრი უჩანეიშვილი

გამომცემლობა: iBooks, 2022

ბერტრან რასელის „დასავლური ფილოსოფიის ისტორიის“ მეორე წიგნი მოიცავს ათსაუკუნოვან პერიოდს და მასში განხილულია ის, რასაც ავტორი „კათოლიკურ ფილოსოფიას“ უწოდებს, დაწყებული ეკლესიის მამებიდან (წმ. ავგუსტინე, პელაგიუსი, წმ. ბენედიქტე და გრიგოლ დიდი), მაჰმადიანური კულტურის გავლით დომინიკელებისა და ფრანცისკანელების ჩათვლით. ავტორი ასევე ეხება იოანე სკოტის, უილიამ ოკამელის და თომა აკვინელის ფილოსოფიას.

ანრი ბერგსონი

ცნობიერება და სიცოცხლე

მთარგმნელი: დოდო ლაბუჩიძე

გამომცემლობა: ბიბლიო, 2021

წინამდებარე წიგნის მიზანს ცნობიერების, სიცოცხლის და მათი ურთიერთმიმართების კვლევა წარმოადგენს ფილოსოფიისა და მეცნიერების ჭრილში. ტექსტი მოხსენების სახით არის წაკითხული 1911 წლის 29 მაისს ბერმინგემის უნივერსიტეტში ჰაქსლისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე.

ჯოზეფ კონრადი და პოსტკრიტიკა: იმედის პოლიტიკა, შიშის პოლიტიკა

Joseph Conrad and Postcritique: Politics of Hope, Politics of Fear

გამომცემლობა: Palgrave Macmillan, 2021

ესეების ეს კრებული მნიშვნელოვანი წვლილია როგორც კონრადის კვლევებში, ასევე კრიტიკულ/პოსტკრიტიკულ დებატებში. ორიგინალური, გამჭრიახი და დამაფიქრებელი კრიტიკული ესეების სერიის მეშვეობით, რომლებიც ძირითადად კონრადის კანონიკურ ნაშრომებზეა ორიენტირებული, ის წარმოადგენს პარადიგმის ცვლილებას კონრადის

კვლევებში. ამავე დროს, კონრადის მაგალითის ანალიზით ჩვენს თვალ-
წინ იშლება, ზოგადად, პოსტკრიტიკული მიდგომების მრავალფეროვნება.

ამ წიგნში წარმოდგენილია ჯოზეფ კონრადის ცენტრალური ტექ-
სტები პოსტკრიტიკული თვალსაზრისით. კრიტიკა არის წაკითხვის
ფორმა, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს დაეჭვებას, ნიღბების მოხსნას
და დემისტიფიკაციას, პოსტკრიტიკა პოზიტიურ მნიშვნელობას ანიჭებს
ცოდნას, აფექტს, ეთიკას და პოლიტიკას, რომლებიც ლიტერატურიდან
მომდინარეობს. ამ კრებულის ესეებში წარმოჩენილია კონრადის მხატ-
ვრულ ლიტერატურაში არსებული ბნელი ელემენტები – ტყუილი, ამა-
ოება, სიხარბე, ვნება, ცინიზმი და სისასტიკე – თუმცა ამ კრებულში
ვხვდებით იმედსაც. კონრადის სკეპტიციზმში ვლინდება პოლიტიკის ბნე-
ლი არსი, ხოლო მისი კრიტიკული მემკვიდრეობა ამჟამად ჩვენს შიშს,
რომ კაცობრიობას არ გააჩნია გაუმჯობესების უნარი.

რობერტ იგლსტონი

სიმართლე და გაოცება. ლიტერატურული შესავალი პლატონის და არისტოტელეს ფილოსოფიაში

Truth and Wonder. A Literary Introduction to Plato and Aristotle

By **Robert Eaglestone**

გამომცემლობა: Routledge, 2021

წიგნში წარმოჩენილია პლატონის და არისტოტელეს გადამწყვეტი
გავლენა ლიტერატურულ და კულტურულ კვლევებზე, თანამედრო-
ვე ენებსა და მათთან დაკავშირებულ დისციპლინებზე. ის ყურადღებას
ამახვილებს იმაზე, თუ რას ამბობენ პლატონი და არისტოტელე ლიტე-
რატურის შესახებ და როგორ ამბობენ ისინი, და აჩვენებს, თუ როგორ
აყალიბებს მათი ფილოსოფია წაკითხვის სტრატეგიას, აზროვნებას და
ცხოვრებას.

რობერტ იგლსტონი ნათლად განმარტავს მათ მოსაზრებებს.
ის პლატონის იდეებს წარმოაჩენს მის დიალოგებში გამოყენებული
მეტაფორების, მოთხრობებისა და სტილის მეშვეობით, ხოლო არისტო-
ტელეს იდეებს – თხრობის მნიშვნელობით. „სიმართლე და გაოცება“
ეყრდნობა სხვადასხვა მოაზროვნის ნააზრევს და პოზიციებს, მათ შორის
ჰანა არენდტს, მარტინ ჰაიდეგერს, ჟაკ დერიდას და მართა ნუსბაუმს;
ასევე, კანონიკურ მწერლებს – ფილიპ სიდნის, პერსი შელის თუ აირის
მერდოკს.

პლატონისა და არისტოტელეს იდეები საფუძვლად უდევს დასავ-
ლურ კულტურას, დღემდე შთააგონებს თანამედროვე ლიტერატურულ
და ფილოსოფიურ ტექსტებს და დიდ გავლენას ახდენს ჰუმანიტარულ
მეცნიერებებზე. „სიმართლე და გაოცება“ გათვლილია სტუდენტებზე,

ასევე, იმ მკვლევრებზე, რომელთა ინტერესის ძირითადი სფეროა ლიტერატურის, თეორიისა და კრიტიკის შესწავლა. წიგნი საგულისხმო იქნება მათთვისაც, ვინც სწავლობს ფილოსოფიას, კლასიკურ ლიტერატურასა და პოლიტიკურ თეორიას.

რიჩარდ ჯეიკობსი

ლიტერატურა და კრიტიკა. ტექსტებზე რეაქციის გამომუშავება

Literature and the Critics. Developing Responses to Texts

By **Richard Jacobs**

გამომცემლობა: Routledge, 2022

აღნიშნული გამოცემა წარმოგიდგენთ ბოლო რამდენიმე ათწლეულის ორასზე მეტი წამყვანი ლიტერატურათმცოდნის ნაშრომების მდიდარ და შთამბეჭდავ ნაკრებს და რომლებშიც წარმოდგენილია ლიტერატურული ტექსტების ანალიზი – შექსპირიდან ტონი მორისონამდე.

ქრონოლოგიურად სტრუქტურირებულ ამ წიგნში თავმოყრილია ნაცნობი ტექსტების კრიტიკული ნაკითხვის ნიმუშები, კრიტიკული პრაქტიკის სხვადასხვა მეთოდი და მიდგომა. წარმოდგენილი კრიტიკული ნააზრევის დიაპაზონი – აბრამსიდან და ადელმანიდან ციმერმანამდე და ჟიჟეკამდე – სტუდენტებს გონივრულ მოდელებს სთავაზობს, თუ როგორ უნდა წაიკითხონ, იფიქრონ და დაწერონ ტექსტების შესახებ, რომ საკუთარი კრიტიკული პასუხების ჩამოყალიბება მოახერხონ და დამოუკიდებელ მკითხველებად ჩამოყალიბდნენ. წიგნში ვხედავთ, თუ როგორ განვითარდა კრიტიკა დროთა განმავლობაში და როგორ იყო ის ყოველთვის მჭიდროდ ჩართული ფართო კულტურულ, სოციალურ და პოლიტიკურ დებატებში. კრიტიკას, კულტურასა და პოლიტიკას შორის კავშირების შესახებ საუბარია წიგნის მასშტაბურ პირველ თავში. ცხადი სტილით, რიჩარდ ჯეიკობსი შესანიშნავად ახერხებს, ნათლად ისაუბროს ლიტერატურასა და კრიტიკას შორის მიმართების შესახებ.

ნომრის ავტორები:

არჩილ წერედიანი
დოქტორანტი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
a.tserediani@gmail.com

ევა ლუკაზნიკი
პროფესორი, თავისუფალი მკვლევარი
პოლონეთი
ewa.a.lukaszyk@gmail.com

მანანა კვაჭანტირაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
mkvachantiradze@yahoo.com

მაია კვირკველია
ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი
თბილისი, საქართველო
kvirkveliamia602@gmail.com

თამარ ბარბაქაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
tamarbarbaq@yahoo.com

თამთა ფარულავა
ილიას უნივერსიტეტის გ. წერეთლის აღმოსავლეთმცოდნეობის
ინსტიტუტის მკვლევარი,
ფილოლოგიის დოქტორი
თბილისი, საქართველო
tparulava@yahoo.com

სალომე პატარიძე
თსუ-ს დოქტორანტი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
salome.pataridze@iliauni.edu.ge

თამარ ნამგლაძე
ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი
თბილისი, საქართველო
t_namgladze@yahoo.com

მერაბ ლაღანიძე
პროფესორი
თავისუფალი უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
merabghaghanidze@yahoo.com)

ირინე მოდებაძე
ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
irinamodeb@gmail.com

თამარ ციციშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
t.tsitsishvili@yahoo.com

მარსელო პოტოკო
სლოვენოლოგიის კათედრა, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი,
პრიმორსკას უნივერსიტეტი
კოპერი, სლოვენია
marcello.potocco@guest.arnes.si

ჰაიატე სოტომე
ტოკიოს უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ტოკიო, იაპონია
h.soutome@gmail.com

ნატალია ნიკორიაკი
იური ფედკოვიჩის სახელობის ჩერნოვცის ეროვნული უნივერსიტეტის
მსოფლიო ლიტერატურისა და ლიტერატურის თეორიის დეპარტამენტის
პროფესორი
უკრაინა, ჩერნოვცი
n.nikoriak@chnu.edu.ua

ალიონა ტიჩინინა
იური ფედკოვიჩის სახელობის ჩერნოვცის ეროვნული უნივერსიტეტის
მსოფლიო ლიტერატურისა და ლიტერატურის თეორიის დეპარტამენტის
პროფესორი
უკრაინა, ჩერნოვცი
a.tychinina@chnu.edu.ua

რუდოლფ სარდი
პროფესორი
ბუდაპეშტის უნივერსიტეტი
კამბოჯის სამეფოს ტურიზმის სამინისტროს მისიის ხელმძღვანელი
უნგრეთში, პოლონეთსა და ავსტრიაში
ბუდაპეშტი, უნგრეთი
sardirudolf@gmail.com

ოლენა გუსევა
ასოცირებული პროფესორი
მარიუპოლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
უკრაინა, მარიუპოლი
lenock85@gmail.com

იულია ისაპჩუკი
იური ფედკოვიჩის სახელობის ჩერნოვცის ეროვნული უნივერსიტეტის
მსოფლიო ლიტერატურისა და ლიტერატურის თეორიის დეპარტამენტის
პროფესორი
უკრაინა, ჩერნოვცი
y.isapchuk@chnu.edu.ua

ოლგა ჩერვინსკა
პროფესორი
იური ფედკოვიჩის სახელობის ჩერნოვცის ეროვნული უნივერსიტეტი
უკრაინა, ჩერნოვცი
o.chervinska@chnu.edu.ua

თათია ობოლადე
ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი
თბილისი, საქართველო
tatia.oboladze@gmail.com

თეიმურაზ დოიაშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
temodoia@yahoo.com

გაგა ლომიძე
ასოცირებული პროფეროსი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
gagalomidze@gmai.com

Contributors:

Archil Tserediani
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
a.tserediani@gmail.com

Ewa A. Lukaszuk
Prof.
Freelance researcher
Poland
ewa.a.lukaszuk@gmail.com

Manana Kvachantiradze
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
mkvachantiradze@yahoo.com

Maia Kvirkvelia
PhD at Ivane JavaxiSvili Tbilisi State University Doctoral student
Tbilisi, Georgia
kvirkveliamia602@gmail.com

Tamar Barbaqadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
tamarbarbaq@yahoo.com

Salome Pataridze
Doctoral Student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Ilia State University
Tbilisi, Georgia
salome.pataridze@iliauni.edu.ge

Tamar Namgladze
PhD at Ivane Javakishvili Tbilisi State University Doctoral student
Tbilisi, Georgia
t_namgladze@yahoo.com

Merab Ghaghanidze
Professor
Free University
Tbilisi, Georgia
merabghaghanidze@yahoo.com

Irine Modebadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
irinamodeb@gmail.com

Tamar Tsitsishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
t.tsitsishvili@yahoo.com

Marcello Potocco
Department of Slovene Studies, Faculty of Humanities, University of Primorska
Koper, Slovenia
marcello.potocco@guest.arnes.si

Haiate Soutome
PhD Student of Tokyo University
Tokyo, Japan
h.soutome@gmail.com

Nataliia Nikoriak,
PhD Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Professor of Department of World Literature and Theory of Literature
Chernovtsi, Ukraine
n.nikoriak@chnu.edu.ua

Alyona Tychinina
PhD Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Professor of Department of World Literature and Theory of Literature
Chernovtsi, Ukraine
a.tychinina@chnu.edu.ua

Rudolf Sardi
PhD in Literature from Eötvös Lorand University, MBA
Head of Mission
Ministry of Tourism of the Kingdom of Cambodia
Representative Office for Hungary, Poland, and Austria
Budapest, Hungary
sardirudolf@gmail.com

Olena Guseva
Associate Professor
Mariupol State University
Mariupol, Ukraine
lenock85@gmail.com

Yulia Isapchuk
PhD Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Professor of Department of World Literature and Theory of Literature
Chernovtsi, Ukraine
y.isapchuk@chnu.edu.ua

Olga Chervinska
Professor
Yuriy Fedkovych Chernovtsi National University
Chernovtsi, Ukraine
o.chervinska@chnu.edu.ua

Tatia Oboladze
PhD at Ivane JavaxiSvili Tbilisi State University Doctoral student
Tbilisi, Georgia
tatia.oboladze@gmail.com

Teimuraz Doiashvili
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
temodoia@yahoo.com

Gaga Lomidze
Associate Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmail.com

სამეცნიერო ჟურნალი – სჯანი“

სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს ჟურნალ „სჯანი“ იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. ჟურნალი „სჯანი“ არის საქართველოში გამოშვებული ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში.

2011 წლიდან ჟურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე ([http:// www.ceel.com](http://www.ceel.com)). 2017 წლიდან ჟურნალი „სჯანი“ მიღებულია ERIH PLUS-ისა და EBSCO-ის საერთაშორისო ბაზებში. ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება სამ (ქართული, ინგლისური, რუსული) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ელექტრონული ვერსიით (ელ-ფოსტით) და თან ახლდეს:

- ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
- ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (სტატიის მოცულობის მიხედვით, მინიმუმ 800 და მაქსიმუმ 1500 სიტყვა), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).

2. დამონმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამონმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრანსლიტირებული ფორმით, ისე – ორიგინალის ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს **„რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე“** (იხ. www.gioele.com – ამ დასათაურებით).

(იხ. ცხრილი, დანართი 2).

3. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.

4. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:

- ა) ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
- ბ) ნაშრომის ტექსტი;
- გ) დამონმებანი ორიგინალის ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
- დ) ანოტაცია;
- ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
- ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
- ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია“ და „ახალი წიგნები“.

-
5. ჟურნალში მიღებულია „**ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი**“ (ლისტი), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნების შესაბამისად:
- ა) მოტიანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალის ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორნერტილი და გვერდი.
მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).
- (იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).**
- ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტიანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
6. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დაწვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2**).
- ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
- ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები დაინომრება და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
7. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
8. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
9. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
10. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაზმადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

დანართი 1

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 გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში“ (Jennet 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალოგიის 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.

დანართი 2

ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	დამონმუშავებული ლიტერატურის ნუსხის (დამონმუშავანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form
ნიგნი, ერთი ავტორი	Abashidze, K'it'a. <i>Et' iudebi XIX-s-is Kartuli Li'terat' uris Shesakheb</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970 (აბაშიძე, კიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).
Book, one authors	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
ერთი თავი ნიგნიდან ან ესე კრებულიდან	„P'ost' modernizmi“. <i>Lit' erat' uris T'eoria. XX Sauk' unis Metodologiuri K'ontsepsiebi da Mimdinareobebi</i> . Tbilisi: lit' erat' uris inst' it' ut' is gamomtsemloba, 2005 (ნიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. <i>ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები</i> . თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.

<p>წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</p>	<p>K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“</i>, 1975).</p> <p>Natadze, K', et al. <i>Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan</i>. Kutaisi: „gantiadi, 1994 (ნათაძე კ ... ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994).</p>
<p>Book, two or more authors</p>	<p>Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>
<p>სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან</p>	<p>K'avtiashvili, Venera. „Ilia Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dzebiani</i>. XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული ძიებანი</i>. XXXI (2010): 163-174)</p> <p>Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.</p> <p>K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. <i>Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i</i>, 2010:5 (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. <i>ქართული უნივერსიტეტი</i>, 18-24 მარტი, 2010: 5).</p> <p>Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i>. 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i>. 9 сентября 1998: 10).</p>
<p>სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან.</p> <p>Article in a magazine or newspaper published monthly</p>	<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p><i>Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva</i>. Batumi: gamomtsemloba „ach'ara“, 1989 (საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989).</p> <p><i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>Book, no author given</p>	

<p>დანესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as “author”</p>	<p>Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>Ts'igni Shekmnisa</i>. Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. <i>წიგნი შექმნისა</i>. თბილისი: 2006.</p> <p>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>Duduchava, Marina. Ed. <i>Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni</i>. Tbilisi: gamomtsemloba “nakaduli”, 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).</p> <p>Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document From Internet</p>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>Nevsckaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia</i>. Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 („იდეოლოგია“. <i>ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია</i>. აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).</p> <p><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>Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Avt'ortan</i>. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი)</p> <p>Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i>. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>

Sjani (*Thoughts*) **Submission Guidelines and Citing Style**

Sjani (*Thoughts*) Submission Guidelines and Citing Style Sjani (*Thoughts*) is an annual scientific journal of literary theory and comparative literature, published in Georgia. The journal includes important works covering actual themes and problems of contemporary literary studies, which have not been published yet.

Since 2011 Sjani is a member of e Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site www.ceeol.com. Since 2017 Sjani has been included in international databases – ERIH PLUS and EBSCO. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English and Russian languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials – maillit@litinstituti.ge) and accompanied by:
 - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
 - Annotation in Georgian and English Language (According to the size of article. Minimum 800 words and maximum 1500 words)
 - Key words (3-5 words)
2. List of approved bibliography in the end of the article on original language. Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system);
3. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers;
4. An article should be formatted (A4) in the following way:
 - A. Title of the article (in the middle)
 - B. Key Words
 - C. Main text
 - D. Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
 - E. Annotation
 - F. Margins: top-bottom, left-right 25mm
 - G Font size: 11, Line spacing-1The requirements (A, C and D) do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”,
5. The Citing Style “Style of the Institute of Literature” which is based of Thomson’s catalog. Requirements:
 - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (“ ”) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation on the original language, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the Appendix 1.
 - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is –11, the citation font size is –10)

- C) These requirements do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”, where the font size is: • Main Text –10 • Notes– 9 6.
6. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the Appendix 2.
 - Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work.
 - Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
 7. The article will be evaluated by anonymous experts.
 8. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
 9. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
 10. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading.
If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

Sample for citation, indication and bibliography

Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice, metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	Bibliography Form
Book, one authors	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti “. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).
Book, no author given	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.
Editor or compiler as "author"	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.

Electronic document From Internet	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedeniija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
Encyclopedia, Dictionary	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
Conference Proceedings	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (წოლოცაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i>).
Thesis or dissertation	Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i> . PhD. Diss. Purdue University, 2002.

* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21) (Abashidze 1987b: 87).