

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია
Georgian Comparative Literature Association

ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
ინსტიტუტი
Institute of General and Comparative Literary Studies
of Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი
ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურაში

Sjani

Annual Scientific Journal of Literary Theory and
Comparative Literature

9



რედაქტორი

ირმა რატიანი

Editor

Irma Ratiani

სარედაქციო კოლეგია

თამარ ბარბაქაძე
ლევან ბრეგაძე
თეიმურაზ დოიაშვილი
მაკა ელბაკიძე
გაგა ლომიძე
თამარ ლომიძე
რევაზ სირაძე
ბელა წიფურია
მალხაზ ხარბედია

Editorial Board

Tamar Barbakadze
Levan Bregadze
Teimuraz Doiashvili
Maka Elbakidze
Gaga Lomidze
Tamar Lomidze
Revaz Siradze
Bela Tsipuria
Malkhaz Kharbedia

სარედაქციო კოლეგიის**საპატიო წევრები**

რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)
მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
სადაო ცუკუი (იაპონია)

Honorary Members**of Editorial Board**

Rudolf Kreutner (Germany)
Manfred Schmeling (Germany)
Sadao Tsukui (Japan)

პასუხისმგებელი მდივანი

სოლომონ ტაბუცაძე

Responsible Editor

Solomon Tabutsadze

სჟანი 9, 2008

Sjani 9, 2008

რედაქციის მისამართი:

0108, თბილისი,
მერაბ კოსტავას ქ. №5
ტელეფონი: 99-63-84
ფაქსი: 99-53-00
www.litinstitutu.ge
E-mail: litinst@litinstitutu.ge

Address:

0108, Tbilisi
M. Kostava str. 5
Tel.: 99-63-84
Fax: 99-53-00
www.litinstitutu.ge
E-mail: litinst@litinstitutu.ge

ISSN 1512-2514

პოზიცია	Position
ირმა რატიანი ქართველოლოგიური კვლევები – თვითმიზანი თუ საჭიროება?	7 Irma Ratiani <i>Kartvelology (Georgian Studies) – Self-aim or Necessity?</i>
ლიტერატურის თეორიის პრობლემები	<i>Problems of Literary Theory</i>
ივანე ამირხანაშვილი სასწაულის კომპოზიცია	11 Ivane Amirkhanashvili <i>Composition of a Miracle</i>
თამარ ჩიხლაძე „სუბიექტური თხრობა და ციტირებული მეტყველება“: ისტორია, თეორია და პრაქტიკა (XX საუკუნის დასავლეთევროპული რომანის მიხედვით)	19 Tamar Chikhladze <i>“Subjective Narrative and Cited Speech”: History, Theory and Practice (according to XX century West-European novel)</i>
რუსუდან ცანავა მეტაფორა და მეტამორფოზა	41 Rusudan Tsanava <i>Metaphor and Metamorphosis</i>
სოლომონ ტაბუცაძე ავტორი და გმირი ისტორიული პოეტიკის ჭრილში	60 Solomon Tabutsadze <i>Author and Character within the Scope of Historical Poetics</i>
პოეტიკური პრაქტიკები	<i>Poetical Practices</i>
თემურ კობახიძე სულისა და ხორცის დიქოტომია: ტომას ელიოტის „ჰიპოპოტამი“ და „შეკვდავების ჩურჩული“	69 Temur Kobakhidze <i>Dichotomy of Body and Soul: T.S.Eliot’s “The Hippopotamus” and “Whispers of Immortality”</i>
ლიტერატურათმცოდნეობის ქრესტომათია	<i>Chrestomathy of Literary Theory</i>
მიხაილ ბახტინი კარნავალიზებული ლიტერატურა	85 Mikhail Bakhtin <i>Carnivalized Literature</i>

ლექსმცოდნეობა		Theory of Poetry	
თეიმურაზ დოიაშვილი	102	<i>Teimuraz Doiashvili</i>	
სიკეთის ყვავილები		<i>Blossoms of Kindness</i>	
აკაკი ხინთიბიძე	105	<i>Akaki Khintibidze</i>	
ჭარბი რითმის გაგებისათვის		<i>Towards Understanding Ex-</i> <i>cessiveness of Rhyme</i>	
თამარ ბარბაკაძე	109	<i>Tamar Barbakadze</i>	
გალაკტიონის მონორითმი		<i>Galaktion's Mono-Rhythme</i>	
(„იერი“, „ფერად-ფერადი“)			
გიორგი ლობჯანიძე	117	<i>Giorgi Lobzhanidze</i>	
არაბული ლექსის განახლები-		<i>The II Stage of the Battle for</i> <i>the Renewal of Arabic Verse:</i> <i>Supporters and Opponents</i>	
სათვის ბრძოლის II ეტაპი			
(მომხრეები და მოწინააღმდე-			
გენი)			
ფილოლოგიური ძიებანი		Philological Works	
ლაურა გრიგოლაშვილი	127	<i>Laura Grigolashvili</i>	
კვლავ ძველი ქართული მწ-		<i>Towards Periods and Bound-</i> <i>aries of Old Georgian Litera-</i> <i>ture</i>	
ერლობის პერიოდებისა და			
მიჯნებისათვის			
კრიტიკული დისკურსი		Critical Discourse	
ნონა კუპრეიშვილი	137	<i>Nona Kupreishvili</i>	
70-80-იანი წლების კრიტიკა:		<i>Criticism of 70-80s: from “Re-</i> <i>construction” to Innovation</i>	
„რეკონსტრუქციიდან“ ნოვა-			
ციამდე			
თარგმანის თეორია		Theory of Translation	
ნანა მრევლიშვილი, ეკა ჩიკვაიძე	149	<i>Nana Mrevlishvili, Eka Chikvaidze</i>	
მთარგმნელის პრობლემა ძველ		<i>The Challenge of Translation</i> <i>in Ancient Georgia and Main</i> <i>Methodological Aspects of the</i> <i>Study of the Issue</i>	
საქართველოში და საკითხის			
კვლევის ძირითადი მეთოდ-			
ოლოგიური ასპექტები			

ფოლკლორისტიკა –
თანამედროვე კვლევები

*Folkloristic – the Modern
Researches*

დალილა ბედიანიძე
ამირანის მითის კომპოზიცი-
ური თავისებურებანი

168

Dalila Bedianidze
*Compositional Peculiarities of
Amirani's Myth*

დომინიკ ირტენკაუფი
„შედარებითი მითოლოგია.
გერმანია-საქართველოს შო-
რის საზღვრის მონაცვლეობა
– ამირანი ინტერესთა ცენ-
ტრში“

174

Dominik Irtenkauf
*Vergleichende Mythologie-
forschung: Grenzverkehr zwis-
chen Deutschland und Geor-
gien - Amirani im Zentrum
des Interesses*

კულტურის პარადიგმები

Paradigms of Culture

კახა კაციტაძე
ეპიკური გმირის სიკვდილი
და ომის აღქმის ზოგიერთი
საკითხი არქაულ კულტურა-
ში

185

Kakha Katsitadze
*The Death of the Epic Hero
and Some Aspects of the War
Perception in Archaic Culture*

დებიუტი

Debut

მაკა გერმისაშვილი
ქართული კომედიის საწყი-
სები

215

Maka Germisashvili
Bases of Georgian Comedy

მემორია

Memoria

ემზარ კვიციანიშვილი
მუდამ სიამოვნებით ვივონებ
ღიმილის და ლექსის კაცი

228

Emzar Kvitaishvili
*I always Recollect it with
Pleasure
A Man of Smile and Poetry*

ნოდარ ალანია
„ჩანგი ვიკურთხოს ზენამა...“

234

Nodar Alania
Let the God Bless Your Lyre...

გამოხმაურება, რეცენზია

Reviews, Comments

ვენერა კავთიაშვილი 241
ლიტერატურის თეორია –
XX საუკუნის ძირითადი მეთ-
ოდოლოგიური კონცეფციები
და მიმდინარეობები

Venera Kavtiashvili
*Literary Theory – Basic Con-
cepts and Methodological
Tendencies of XX Century*

ნანა გონჯილაშვილი 250
რევაზ სირაძე – „კულტურა
და სახისმეტყველება“

Nana Gonjilashvili
*Revaz Siradze – “Culture and
Imagology”*

ახალი წიგნები 274
მოამზადა გაგა ლომიძემ

New Books
Prepared by Gaga Lomidze

შოთა რუსთაველის ქართული- 280
ლიტერატურის ინსტიტუტის
სამეცნიერო პუბლიკაციების
სტილი

Style of Academic Publications
*In Shota Rustaveli Institute of
Georgian Literature*

ირმა რატიანი

ქართველოლოგიური კვლევები — თვითმიზანი თუ საჭიროება?

დღეს საყოველთაოდ აღიარებულია სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრების როლი სახელმწიფოს განვითარების საქმეში. ეს როლი გაცილებით მნიშვნელოვანია მცირერიცხოვანი და ორიგინალური კულტურის ქვეყნებისათვის, რომლებიც იღვწიან თვითდამკვიდრებისთვის. მიჩნეულია, რომ ასეთი თვითდამკვიდრების ერთ-ერთ სერიოზულ ბერკეტს წარმოადგენს განათლებატევადი და მეცნიერებატევადი ეკონომიკური და კულტურული სივრცის შექმნა და განვითარება.

შესაბამისად, სამეცნიერო-კვლევითი სისტემის სრულყოფა, მისი ხარისხის ამაღლება მსოფლიო სტანდარტების დონეზე შეიძლება ქვეყნის ერთ-ერთ ძირითად მიზნად იქნას მოაზრებული. ამ მიზნის რეალიზაციაში ქართველოლოგიურ მეცნიერებებს, როგორც ეროვნული იდენტობის უპირველეს მაჩვენებელს, გადამწყვეტი როლი ენიჭება.

ქართველოლოგიური მეცნიერებები, რომელთა კვლევების პრაქტიკაში დანერგვა არ ასოცირდება მაღალშემოსავლიან ეკონომიკურ შედეგებთან (განსხვავებით საბუნებისმეტყველო, ეკონომიკური თუ ტექნოლოგიური მეცნიერებებისგან), ნაცვლად ამისა, განსაზღვრავს და ინარჩუნებს ერის იდენტობას, მის სულიერებას, ენას, ლიტერატურას, კულტურასა და ისტორიას. ქართველოლოგიური კვლევები არის ის საყრდენი, რომელზედაც დგას ქართული ღირებულებები, შესაბამისად, ქართველოლოგის – სახელმწიფო ენის, ეროვნული ლიტერატურისა და ისტორიის მოვლა-პატრონობა სახელმწიფოებრივ სტრატეგიად უნდა იქცეს იმ მნიშვნელოვანი ფაქტორის გათვალისწინებით, რომ ეროვნული კვლევები მსოფლიოს მასშტაბით განიხილება კულტურული დიალოგის უმთავრეს ბერკეტად, ხოლო კულტურული დიალოგი წარმოადგენს კომუნიკაციის საყრდენ ფორმას თანამედროვე მსოფლიოში.

რა ადგილი უჭირავს საქართველოს თანამედროვე მსოფლიო კულტურულ რუკაზე? როგორია მისი როლი მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში? რა კულტურული კოდის მატარებელია ქართველი? რას ნიშნავს „პატარა ერის“ კულტურული გამოცდილება „დიდი ერების“ კულტურული გამოცდილების ფონზე? რამდენად ინარჩუნებს „ნაციონალური ლიტერატურა“ თვითმყოფადობას მიმდინარე გლობალიზაციის პროცესში? რას ნიშნავს „ლიტერატურა საზღვრებს გარეშე“ და როგორ მუშაობს ეს ფორმულა თანამედროვე შედარებითი კვლევების კონტექსტში?

ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა ქართველოლოგიური ანუ ეროვნული სამეცნიერო კვლევების პრეროგატივაა, სადაც ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებს უჭირავს. ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი

კვლევები, ერთი მხრივ, ქართული იდენტობის საზომი და მაჩვენებელია, ხოლო, მეორე მხრივ — მსოფლიო კულტურულ პროცესებთან ქართული კულტურული პროცესების ფასეული ინტეგრაციის წინაპირობა. თანამედროვე კვლევების მისია არის არა მარტო კვლევა ქართული ლიტერატურისა, მითოლოგიისა თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი პროცესებისა, არამედ ამ კვლევების დანერგვა პრაქტიკაში ეროვნული და საერთაშორისო მასშტაბით, რაც, თავის მხრივ, ხელს შეუწყობს ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების ჩართვას მსოფლო ლიტერატურულ დიალოგში (იმავე საპასუხისმგებლო მისიით, თავ-თავიანთი კომპეტენციის სფეროში, აღჭურვილნი არიან სხვა ქართველოლოგიური კვლევითი ცენტრები). მაგრამ ჩართვა არ გულისხმობს მარტივად შერევასა და, მით უმეტეს, განლევას.

დღესდღეობით, მოიცვა რა ფართო პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული სფეროები, თანამედროვე პოლიტიკური და აკადემიური დებატების ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ტერმინად გლობალიზაცია იქცა, ხოლო „კულტურა საზღვრებს გარეშე“ — მისთვის ნიშანდობლივ კონცეპტუალურ ლოგოდ. ლიტერატურა კულტურის განუყოფელი ნაწილია, შესაბამისად, დგება არსებითი მნიშვნელობის მქონე კითხვა: რას ნიშნავს ტერმინი „საზღვრებს გარეშე“ და რამდენად ქმედითია იგი ნაციონალური ლიტერატურებისა და ეროვნული კვლევების, ჩვენს შემთხვევაში, ქართული ლიტერატურისა და ქართველოლოგიური კვლევების თვალსაზრისით?

მოგვწონს ჩვენ ეს თუ არა, ლიტერატურას აქვს ეროვნება, ვინაიდან, როგორც სამართლიანად შენიშნაუდა ილია ჭავჭავაძე „ლიტერატურა ერის სარკეა“. ყოველი ნაციონალური ლიტერატურა მყარად დგას საკუთარ ტრადიციებზე, რომელთა შორისაც უპირველესი მისი ნაციონალური მუხსიერებაა, გამოხატული არქეტაპული მოდელების სახით. „სალი აზრისადმი“ ერთ-ერთ ყველაზე ნეგატიურად განწყობილ მწერალსაც კი, ვლადიმერ ნაბოკოვს, სწორედ ეროვნული და ლიტერატურული მუხსიერება მიაჩნდა იდენტობის უპირველეს საზომად. მაგრამ, საკითხის ანალიზი მხოლოდ ამ ერთი მიმართულებით არ ამოიწურება: მეორეს მხრივ, ლიტერატურის ეროვნულობა, როგორც იდენტობის მსაზღვრელი, არ შეიძლება იქცეს იზოლირების და, მით უფრო, თვითიზოლირების მოტივაციად და გამართლებად. ამ უკანასკნელ მოსაზრებას, ვფიქრობთ, ზურგს უმაგრებს ევროპული და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების განვითარების ხანგრძლივი ისტორია, რომელიც უხვად გვთავაზობს ნაციონალურ ლიტერატურათა ფასეული კონცეპტუალური და სტილისტური ინტეგრაციის მაგალითებს: შუა საუკუნეების, რენესანსის, რომანტიზმისა თუ მოდერნიზმის (და სხვა) ეპოქათა ესთეტიკურმა სისტემებმა შეძლეს ნაციონალურ ლიტერატურათა მობილიზება საერთო კონცეპტების გარშემო, მხოლოდ — საკუთარი იდენტობის შენარჩუნების პირობით. აღნიშნულ ეპოქებში, მით უფრო, რენესანსის, რომანტიზმის, რეალიზმისა და მოდერნიზმის წიაღში ლიტერატურამ თავი დააღწია კულტურულ და დრო-სივრცულ პრესკრიფციულობას და მასშტაბურად განივრცო ფართო ისტორიული და კულტურული კონტექსტის მიმართულებით. თამამად შეი-

ძლება პარალელის გავლება თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესთან: არ ახალია, ძველია, მხოლოდ — სახეცვლილი და მოდერნიზებული: შედარებითი ლიტერატურა. შედარებითი ლიტერატურა მე-20 საუკუნის ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში შემუშავებული მულტიინტერპრეტაციული და ინტერდისციპლინარული მეთოდების ნაციონალური ლიტერატურების დონეზე სწრაფი განვრცობის ლოგიკური შედეგია. სწორედ მის წიაღში აღმოცენდა ცნება: „ლიტერატურა საზღვრებს გარეშე“. მაგრამ კომპარატივისტული კვლევები არ გულისხმობს ლიტერატურული საზღვრების უგუნურად გახსნას, არც ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურების შეპირისპირებით ანალიზს, არამედ იმ უნივერსალური მეთოდის რეალიზებას, რომელიც ზოგად პერსპექტივაში გაიაზრებს კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ანუ ცდება ნაციონალური მახასიათებლების საზღვრებს და ადგენს განსხვავებული ნაციონალური კულტურებისა და ლიტერატურების ინტეგრაციის ხარისხს მათი კულტურული იდენტობის შენარჩუნების პირობით. ეს პრინციპი არსებით მნიშვნელობას იძენს თანამედროვე გლობალიზაციის შეუქცევად პროცესში.

ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი და ქართველოლოგიური კვლევების უპირველესი ამოცანა სწორედ ამ ურთულესი პროცესის მართვა და გაძღოლაა. ამ მისიის კვალიფიციურად შესრულებაში ქართველოლოგიურ ცენტრებს, გარდა საკუთარი რესურსების ოპტიმალურად გადანაწილებისა და ორგანიზებისა, ესაჭიროებათ ქმედითი მხარდაჭერა და დახმარება სახელმწიფოს მხრიდან, ვინაიდან ქართველოლოგია არც თვითმიზანია და არც ახირება, არამედ — საჭიროება. სასურველია, მკვეთრად განისაზღვროს ქართველოლოგიური ცენტრების მისიის განხორციელების პერსპექტივები და შესაძლებლობები, ანუ განისაზღვროს ქართველოლოგიური კვლევების შემდგომი განვითარების სტრატეგიული გეზი. სწორი სტრატეგიით გათვალისწინებული მიზნებისა და ამოცანების განხორციელების შემთხვევაში ქართველოლოგიური კვლევითი ცენტრები ჩამოყალიბდება სამეცნიერო კვლევების თანამედროვე სტანდარტების შესაბამის ორგანიზაციებად და საშუალებას მისცემს ქართველოლოგიურ სკოლას ინტეგრირდეს მსოფლიო ჰუმანიტარულ პროცესებში.

Irma Ratiani

Kartvelology (Georgian Studies) – Self-aim or Necessity?

Summary

Kartvelology or Georgian Studies is a valuable measure of National identity. Even it is not associated with a high economical income (like some natural, economical or technology sciences) or commercial effectiveness, it is very important for a small country like Georgia

to preserve its national identity, language, literature, history and culture. Kartvelology is a strong background of Georgian National values. Therefore, it has to be the strategy of Georgia's State to take care of Georgian Studies, studies of National Language, literature and history. Undoubtedly, National researches, all over the world, guarantee the cultural dialogue as a main form of communication.

What place is defined for Georgia on the map of contemporary cultural world? What part it plays in the history of world civilization? What is the cultural code of Georgian? What does the cultural experience of a "Small nation" means in the context of a "Big nations" experience? How "National literature" does survive within the on-going process of Globalization? What does the formula "Literature without borders" means and how it works in the context of comparative literature?

To answer those questions is one of the main aims of Kartvelology.

Though the goal of Georgian Studies is not only to preserve its national identity, but, also, to put Georgian science together with contemporary world researches and to integrate it in the world scientific dialogue. But integration does not means to disappeared. For example: when we are talking about the literature, we should admit that literature (we do like it or we do not) has Nationality, because literature is always associated with tradition and memory and text, itself, is always about reconstruction. But nationality of literature does not mean or could not possibly mean the isolation or self-isolation. One of the basic methodologies of contemporary literary studies – comparative literature is gently regulating the process. Comparative studies imply the realization of that universal method which interprets the concrete literary text in wide general perspective, i.e. goes beyond the boundaries of national characteristics and establishes the rate of integration of different national cultures and literatures on the condition to preserve their cultural identity. The same process is available in other fields of Kartvelology and the basic function of Georgian Studies is to regulate this valuable process on a high scientific level. Though, Kartvelology is not a self-aim, but – necessity, which must be replaced under the Governmental care.

ივანე ამირხანაშვილი

სასწაულის კომპოზიცია

„მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ჰელიოზურ რედაქციაში გვხვდება ერთი რიგითი აგ-იოგრაფიული პასაჟი, რომელიც მართლაც სრულიად ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული ადგილი იქნებოდა, საგანგებო პათეტიკით გამართულ ტექსტში ჩვენთვის საინტერესო აზრის კონტურები რომ არ შეიმჩნეოდეს, რაც, წინასწარვე უნდა ითქვას, არ წარმოადგენს რაიმე განსაზღვრულ კონცეფციას, თუმცა ნება-უნებლიეთ იძლევა მინიშნებას რაღაც მოწესრიგებული თვალსაზრისის არსებობაზე. კერძოდ, საუბარია ფრაზაზე, რომელსაც აბიათარ მღვდელი წარმოთქვამს ასტირონ მთავართან საუბარში: „მისგან (წმიდა ნინოსგან – ი.ა.) ვიხილენ საკვირველებანი კურნებათანი და ნიშნი საზარელნი და სასწაულნი საშინელნი“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“, თავი „ბ“). მარტივი დეფინიციის ხერხს თუ მოვიშველიებთ, აქ მოცემული პრედიკატების „განსაზღვრის არეები“ ასე დალაგდება:

- კურნება – საკვირველი;
- ნიშანი – საზარელი;
- სასწაული – საშინელი.

დიდი დაკვირვება არ სჭირდება იმის დანახვას, რომ აქ დახასიათებულია ისეთი მეტაფიზიკური სუბიექტები, რომლებიც ჩვეულებრივობის მიღმა სამყაროდან, ადამიანური ყოფიერების გარე სფეროებიდან, ზესინამდვილიდან მოვლენილ ფაქტებად უნდა მივიჩნიოთ და ვინაიდან ეს მართლაც ასეა, მაშინ ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ მიერ აღებულ სამივე ლოგიკურ წყვილს აერთიანებს ერთი რამ, რასაც უბრალოდ სასწაულს უწოდებენ. საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში სასწაულის სინონიმადაა მიჩნეული **ნიშანიც**, **კურნებაც** და თვით **საკვირველებაც**, თუმცა ბიბლიური ტრადიციის მიხედვით, თითოეული ეს ცნება დამოუკიდებელი შინაარსის მქონე ერთეულადაც მოიაზრება. მაგალითად, მოსეს ხუთწიგნულში სასწაული გაგებულია როგორც ნიშანი; ახალ აღთქმაში – ძირითადად როგორც **კურნება**; აგიოგრაფიაში ყველაზე ხშირად საკვირველების მნიშვნელობითაა გამოყენებული, საერთოდ კი სასწაული აგიოგრაფიულ თხზულებაში ნიშანიც არის, **კურნებაც** და **საკვირველებაც**.

აბიათარის „სისტემა“ თითქმის ასეა დალაგებული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ პირველ წყვილს, რომელშიც ერთ-ერთ სუბიექტს („საკვირველება“) პრედიკატის ფუნქცია აქვს დაკისრებული.

თავისთავად საინტერესოა იმის გარკვევა, თუ რატომ არის სასწაული საშინელი, ან ნიშანი – საზარელი, მაგრამ ამჯერად საკითხის სხვა მხარე გვაინტერესებს,

კერძოდ, რა არის სასწაული და რა როლს ასრულებს ის აგიოგრაფიული ნაწარმოების ტექსტის აგებაში.

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ნარატიული თვალსაზრისით სასწაული თხზულების სრულიად თავისებურ, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ერთეულს წარმოადგენს და ამიტომ მსჯელობა მისი ტექსტთან მიმართების შესახებ არ არის დაზღვეული თვითმიზნური მანიპულირების საცთურისაგან. გართულების თავიდან ასაცილებლად საჭიროა წინდაწინვე განისაზღვროს, თუ რას ვგულისხმობთ ზოგადად ტექსტის ცნებაში – წმიდა წერილს, საღვთისმეტყველო კონიუნქტურათა სისტემას თუ უბრალოდ სიტყვიერების ფაქტს. ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, რომ სამივე მომენტი ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და თითოეულის ახსნა-გააზრება სწორედ საერთო ანალიზის მეშვეობით უნდა ხდებოდეს, მაგრამ, ამჟამად დროს, არსებობს საკმაო საფუძველი იმისათვის, რომ ცნებათა გამიჯვნის პრინციპი მივიჩნიოთ ამოსავალ წერტილად, რომელიც საშუალებას მოგვცემს ცალკეულში დავინახოთ მთელი და მთელში – ცალკეული. ჯერ ერთი, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ეს არის ერთადერთი გზა და მეორეც, სწორედ ეს მიმართულება გვაძლევს შესაძლებლობას, გამოვრიცხოთ იძულებითი მანიპულაციები და შესაძლო იდეოლოგიური აბერაციები. აქედან გამომდინარე, საწყის ფორმულად უნდა მივიღოთ ტექსტი როგორც სიტყვიერი შემოქმედების შედეგი, როგორც ყველაზე ობიექტური მოცემულობა, რაც სუბიექტის, ანუ ავტორის ღვაწაობრივი ინსპირაციის გზით იშვა. სიტყვა არის პირველადი ესთეტიკური კონსტრუქცია, რომელზედაც იგება ყოველგვარი იდეოლოგიური ზედნაშენი, ამიტომ ამ ზედნაშენის შინაარსობრივ ხასიათს ტექსტი განსაზღვრავს. ტექსტის რაობასა და მის ხარისხზეა დამოკიდებული არა მარტო ავტორის ჩანაფიქრის, არამედ ყველანაირი კონიუნქტურის, პარადიგმის თუ სხვა სავალდებულო კლიშეების ახსნა, გაგება, საერთოდ – რეცეფციის წესი.

როგორც ზემოთ ითქვა, სასწაული ტექსტში ავტონომიური ფიგურის სახით არის ჩართული, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი სავსებით თავისუფალია საერთო კომპოზიციური კავშირებისაგან. ბოლოს და ბოლოს, იგი ტექსტის ნაწილია, ტექსტი აწესრიგებს მის შინაარსს.

ძველი აღთქმის მიხედვით, სასწაული არის უფლის ნების გამოხატულება, ნიშანი, უწყება. საკუთარ ძალებში დაეჭვებულ მოსეს უფალი უბოძებს კვერთხს, რომელიც გველად გადაიქცევა. ეს სასწაული ნიშანია. ამ ნიშანმა უნდა დაარწმუნოს ფარაონი, რომ მოსე ღვთის წარმოგზავნილია. სასწაულებრივმა კვერთხმა, როგორც ნიშნის მომცემმა, სისხლად უნდა აქციოს ნილოსის წყალი (გამოსვლა, 7,20), ეგვიპტეს უნდა მოჰფინოს გომბეშოები (იქვე, 8,5), გაამრავლოს მუშლი (8,16). ბუზანკალით აავსოს ქვეყანა (8,21), მოიყვანოს სეტყვა (9,24), ყანებს შეასისოს კალია (10,12), შუაზე გააპოს მეწამული ზღვა, კლდიდან წყარო გადმოადინოს (17,6) და ა. შ. ყველა ეს მოვლენა არის ნიშანი, რომ უფალი აქ არის, რომ უფლის ნება მოქმედებს. უფალი პირდაპირ ამბობს: „და სასწაულები იგი და

ნიშები ჩემი, რომელ ვეავ მაგათ ზედა, გულისხმა-ჰყოთ და უწყოდეთ, რამეთუ მე ვარ უფალი ღმერთი“ (გამოსვლა, 10,3).

სასწაული არის უფალსა და ადამიანებს შორის დადებული აღთქმის ერთ-ერთი ელემენტი.

სინაის მთაზე უფალი აღუთქვამს მოსეს, რომ ხალხის თვალწინ მოახდენს ისეთ სასწაულებს, როგორც არცერთ ქვეყანაში არ მომხდარა. რისთვის არის საჭირო სასწაულები? — იმისათვის, რომ ადამიანებმა დაინახონ, თუ რა საშინელია, ანუ რაოდენ მოსაფრხილებელია საქმე, რომელსაც უფალი უკეთებს მოსეს (გამოსვლა, 34,10).

როდესაც სადღესასწაულო კარავს უფლის ღრუბელი დაფარავს, ეს ნიშნავს, რომ სავანე უფლის დიდებამ აავსო და ამ დროს იქ მოსეც კი ვერ შევა (გამოსვლა, 40,34-45). ე. ი. ნიშანი საშინელია.

ძველი აღთქმის სასწაულების ტექნიკა ზოგჯერ ჯადოქრობის ელემენტებს იმეორებს. მაგალითად, მაგიური ფორმები მჟღავნდება ისეთ სასწაულებში, როგორებიცაა აარონის კვერთხის გადაქცევა გველად (გამოსვლა, 7,10), ისო ნავეს მიერ ლოცვით ცაზე შხის შეჩერება (ისო ნავე, 10,12-13), ელისესგან პურის გამრავლება (მეოთხე მეფეთა 4,43), სამსონის თმის ამბავი, რიცხვების მაგიის როლი იერიქონის დაცემაში და სხვ. მაგრამ ეს არის მხოლოდ ფორმალური მსგავსება, შინაარსობრივად კი აღნიშნული სასწაულები სხვა არის იმდენად, რამდენადაც ყველა სასწაული ღვთის ნებით ხდება. საერთოდ, ბიბლია მკაცრად კრძალავს ნებისმიერ მაგიას თუ ჯადოქრობას და არ სცნობს კაუშირს უფლის ნებასა და მაგიას შორის (გამოსვლა 22,17; 2 სჯული, 18,10).

ბიბლიის მკვლევარის იეჰუბკელ კაუფმანის აზრით, ძველი აღთქმის წიგნებში გამოვლენილი მაგიური ტექნიკის თავისებურება ის არის, რომ მას გამოცლილი აქვს მითოლოგიური ბაზისი, მაგიურ ილეთებს ასრულებს ღვთის კაცი და არა თვით ღმერთი. ეს არის არსებითი განმასხვავებელი ნიშანი, რომელიც ცხადყოფს, რომ ბიბლიური სასწაული წარმართულ ანალოგებთან შედარებით სულ სხვა ფასეულობებზეა ორიენტირებული. ძველი აღთქმა მაგიას განმარტავს როგორც მისტიკურ ცოდნას იმ ბუნებრივი ძალების შესახებ, რომელსაც ჯადოქარი ამოხსნის. როგორც ი. კაუფმანი წერს, ეს ფაქტიურად კერპთაყვანისმებლობაა, რადგან მასში ღმერთი არ არის, მაგრამ სულ სხვ სურათს ეხედავთ ღვთის კაცის ქმედებაში: სასწაულს წარმოშობს არა მისი მოქმედება ან შელოცვა, არამედ უფლის ხელი.

„მართალია, ბიბლიურმა ტრადიციამ აითვისა ეგვიპტური სასწაულის კოლორიტი, მაგრამ წარმართული მასალა სრულიად ახალი, არაწარმართული სიმბოლიზმით დაიტვირთა“ - დასძენს ი. კაუფმანი (კაუფმანი 1997: 64).

ამასთან ერთად, სასწაული არ უნდა გავიგოთ პირდაპირ, მისი მატერიალური გამოვლენებით. სასწაული არის სულიერი მოვლენა.

ვლადიმირ სოლოვიოვი ღვე ტოლსტოისადმი მიწერილ წერილში, რომელშიც მაცხოვრის მკვდრეთით აღდგომის სასწაულის ჭეშმარიტებას ასაბუთებს, წერს:

„თუკი სასწაულის ქვეშ ვიგულისხმებთ საგანთა საერთო მდინარების საწინააღმდეგო და ამიტომ შეუძლებელ ფაქტს, მაშინ მკვდრეთით აღდგომა სრულიად სასპირისპიროა სასწაულისა – ეს არის უპირობოდ აუცილებელი ფაქტი საგანთა საერთო მდინარებაში; ხოლო თუკი სასწაულის ქვეშ ვიგულისხმებთ პირველად მომხდარ, მანამდე არარსებულ ფაქტს, მაშინ „შესვენებულთაგან პირველის“ მკვდრეთით აღდგომა, რაღა თქმა უნდა, ისეთივე სასწაულია, სრულიად ისეთივე, როგორც პირველი ორგანული უჯრედის გაჩენა არაორგანულ სამყაროში, ანდა ცხოველის გამოჩენა პირველყოფილ მცენარეთა, ხოლო პირველი ადამიანისა – ორანგუტანებს შორის. ეს სასწაულები არ ეეჭვება საბუნებისმეტყველო ისტორიას, ასევე უეჭველია მკვდრეთით აღდგომის სასწაული კაცობრიობის ისტორიისათვის“ (სოლოვიოვი 2001: 15).

მატერიალური და სულიერი საწყისების შეპირისპირება ამ შემთხვევაში ერთადერთი გამოსავალია, რომ დამტკიცდეს სასწაულის არამატერიალური ბუნება, რაც შესაძლოა ძნელი გასაგები იყოს სკეპტიკურად განწყობილი გონებისათვის, თუმცა გასაგებია მათთვის, ვინც სასწაულის მატერიალურ ფაქტოლოგიაში შინაგან ლოგიკურ კავშირს ხედავს.

სასწაულს არანაირი კავშირი არა აქვს ფანტასტიკასთან ამ სიტყვის იმ გაგებით, როგორადაც ის დღეს ესმით. საერთოდ, ეს ორი ცნება მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. აგიოგრაფიის კონტექსტში ფანტასტიკის ხსენება დაბნეულობის მეტს არაფერს მოითმანს.

მოვლენის არაჩვეულებრიობა თუ არაბუნებრიობა ფიზიკური თვალსაზრისით ფანტასტიკაა, მეტაფიზიკური თვალსაზრისით კი – სასწაული.

ერთი სიტყვით, არ შეიძლება სასწაული მატერიალურ მოვლენად ჩაითვალოს, ის არის სულიერი მოვლენა, ანუ, სოლოვიოვისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შინაგანი სულიერი სრულყოფილების აუცილებელი ბუნებრივი შედეგი“.

თეიზმის ტრადიციული მსოფლმხედველობა სასწაულს განიხილავს ბიბლიური რწმენის საერთო პარადოქსის, ანუ პიროვნული აბსოლუტის კონტექსტში, სადაც დეტალებრივი უსასრულობა ხორციელდება კონკრეტულ, სასრულ, ცალკეულ სხეულში და ეს პარადოქსი, თავისი მატერიალური ფორმის მიუხედავად, სიმბოლურ შინაარსს ატარებს.

როგორც სერგეი ავერინცევი წერს, მთავარი ის კი არ არის, რომ წითელი ზღვის ტალღები შუაზე გაიპო ისრაელის ძეთა წინაშე (გამოსვლა, 14,21), არამედ ის, რომ თვით „უფალთა უფალმა“, „საუკუნო მეფემ“ ადამიანთა ჯგუფის საქმე **თავის** საქმედ აქცია; არა ის, რომ იესო ქალწული დედისაგან იშვა და ავადმყოფებს კურნავდა, არამედ ის, რომ **მის** სასრულ და ხრწნად სხეულში „დამკვიდრებულ არს ყოველივე სავსებად ღმრთეებისა ხორციელად“ (კოლასელთა მიმართ, 2,9) (ავერინცევი 2000: 204).

აღნიშნული თვალსაზრისით, სასწაულის აზრს, მის შინაარსს განსაზღვრავს ორი წინაპირობა, რომელთა გარეშე სასწაული სრული უაზრობა იქნებოდა. პირველი,

ს. ავერინცევის აზრით, ეს არის ცნობიერი ან ქვეცნობიერი რწმენა იმისა, რომ კონკრეტული „მე“ ზოგადთან მიმართებაში არ იყოს უბრალოდ როგორც ნაწილი მთელთან მიმართებაში; და მეორე – უნდა ვაღიარებდეთ სასწაულის სიმბოლურ აზრს.

„ამგვარად, — წერს ს. ავერინცევი, — მართალია, სახარებისეულ კურნებათა მიზანი ან შედეგი პირველ ყოვლისა განკურნებულთა ჯანმრთელობად გაიზრება, მაგრამ თავისი აზრით არანაირად არ დაიყვანება ჯანმრთელობამდე: თვით ქრისტიანული განკურნების სასწაულისა ნაჩვენებია არა მარტო როგორც ერთეულთა მიმართ გამოჩენილი მოწყალეობა, არამედ როგორც ყველას წინაშე მოვლენილი ნიშანი“ (ავერინცევი 2000: 204).

დანარჩენი, რაც სასწაულის აზრის გაგებას შეეხება, თეოლოგიის სფეროს წარმოადგენს და ამ თემაზე, ცხადია, მრავალნაირი და ურთიერთგამომრიცხავი ინტერპრეტაციები არსებობს, მაგრამ ამჯერად ჩვენი მიზანია, ვაჩვენოთ, თუ რაში მდგომარეობს სასწაულის მხატვრული ფუნქცია, რა დანიშნულება აკისრია მას თხზულების საერთო სტრუქტურაში და რას წარმოადგენს იგი – მტკიცებულებას თუ ამბავს?

უძრავლეს შემთხვევაში სასწაული გამოიყენება როგორც მტკიცებულება წმიდანის საღვთო მისიის დასაფიქსირებლად; სასწაულს მოიხმობენ მაგალითად და ნიმუშად იმისა, თუ რაოდენ დიდ ძალას ანიჭებს ადამიანს სულიწმიდის მადლი.

როცა შუშანიკის ჩარევით განიკურნება „განბორებული“ დედაკაცი, ეს არის იმის მაუწყებელი ფაქტი და მტკიცებულება, რომ წამებული უკვე აღივსო წმიდანობის მადლით, ხოლო გიორგი ათონელის შეხვედრა ცეცხლისფერ და თეთრად მოსილ ჭაბუკებთან კი არის ამბავი, რომელიც გვიჩვენებს წმიდანობის გზაზე შემდგარი მოღვაწის არჩევანის სისწორეს. ყმაწვილობისას მდინარე ქციაში ბანაობის დროს გიორგის გამოეცხადება ცეცხლისფერი ყრმა, რომელიც მას სათამაშოდ იწვევს, ამ დროს გამოჩნდება „სპეტაკით მოსილი“ ყრმა, რომელიც მოკიდებს ხელს გიორგის და ეტყვის, ჩემთან იყავი, რადგან უკეთესი მოყვასი ვარო. თხზულების ავტორი გიორგი მცირე იქვე განმარტავს, რომ პირველი ყრმა არის ეშმაკი, რომელსაც გიორგის დაღრჩობა სურს, მეორე კი – ანგელოზი, რომელიც მას დაბადებიდანვე მიუჩინა ღმერთმა სიცოცხლის მცველად. ეპიზოდი ნაწარმოებში ჩართულია როგორც მთავარი პერსონაჟის მიერ პირველ პირში მონათხრობი ამბავი, რომელიც ისე ერწყმის ავტორის მსჯელობის ხაზს, რომ დისკურსი არ ირღვევა, ეპიზოდი შინაარსიდან გამომდინარეობს და შინაარსსვე მიჰყვება მსჯელობის ლოგიკურ ფინალამდე, სადაც უნდა დამტკიცდეს, რომ მართალნი იყვნენ გიორგის მშობლები, როცა შვილი დაბადებისთანავე ღმერთს აღუთქვეს და სწორია მოღვაწეობის ის გზა, რომელსაც გიორგი ადგას.

„განბორებული დედაკაცის“ ეპიზოდი იაკობ ხუცესს მოჰყავს როგორც განყენებული ფაქტი, მაგალითი, ანუ მტკიცებულება; ქციის ეპიზოდი კი არის სიუჟეტური მონაკვეთი, ანუ ამბავი.

ქართულ აგიოგრაფიაში მტკიცებულებიდან ამბავზე ევოლუციური გადასვლის ტენდენცია არ შეინიშნება, თუმცა ამკარაა, რომ იქ, სადაც სასწაული ამბის ფუნქციითაა გამოყენებული, ავტორს მეტი საშუალება ეძლევა ბელეტრისტული წილსვლებისთვის. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ იოანე საბანისძის თხზულების მესამე თავის ბოლო ნაწილი, რომელიც სასწაულის აგიოგრაფიულ მისტიკრიად უნდა მივიჩნიოთ.

სასწაულის ესთეტიკაზეა აგებული „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრების“ სიუჟეტის განვითარება. თხრობის ძირითადი ქარგა გამოიკვეთება თხზულების მეოთხე თავში, როცა მიქელ პარეჯელს ღამის ლოცვის დროს „განკვირება რაიმე“ დაეცემა და ღვთის ანგელოზი ეტყვის, შენი მოწაფეები სერაპიონი და იოანე ახლავე სამცხეს წარავლინე, რათა ღვთის მიერ მინიშნებულ ადგილას მონასტერი აღაშენონო. ფაქტიურად მთელი თხზულება არის სვლა იმ საკვირველი ნიშნისაკენ, სადაც საღმრთო ბრძანებით უნდა აშენდეს ზარზმა. მიქელის გამოცხადებაში, როგორც თხზულების კომპოზიციურ პრელუდიაში, მინიშნებულია ყველა ის ადგილი, ანუ ორიენტირი, რომელმაც სასწაულამდე (ნიშამდე) უნდა მიიყვანოს ბერები. ასე, რომ თხზულების ცნობილი ტოპონიმები — ბერას ჯვარი, ძინძე, ცხროჭა, სამძო, გოდერძი, დროსი, სათახვე, შეშისთავი, ბაბგენი, ბობხა და თვით ზარზმა წარმოადგენენ არა მარტო ნიშებს, არამედ სიუჟეტის სტრუქტურულ ერთეულებს, რომლებიც აქტიურად არიან ჩართული თხრობის დინამიკაში და რომ არაფერი ითქვას ამ ორიგინალური ფაქტურის მხატვრულ ფუნქციაზე, პირდაპირი, ბუკვალური რეცეფციის თვალსაზრისითაც ცხადდება ავტორის ჩანაფიქრი: ბერების მსვლელობა აღთქმული ადგილისაკენ წარმოადგინოს როგორც გზა სასწაულისაკენ. ამ გზის ბოლო და მთავარი ნიში — ზარზმა ეტიმოლოგიური შინაარსითაც სასწაულს უკავშირდება, რადგან ზარი და შიში, რაზედაც აღმოცენდება სახელწოდება ზარზმა, სასწაულის, ასე ვთქვათ, ატრიბუტებია. ბასილ ზარზმელი ამას თვითონვე განმარტავს თხზულების მეცხრე თავის ბოლოს, სადაც წერს: „რამეთუ ეწოდა **ზარზმა** ერთა მათგან, რომელნი ზართა და შიშთა მიუთხრობელითა შეპყრობილ იყვნეს“. ბერები ასრულებენ „ნიშთა და სასწაულთა მიერ განბრწყინებული“ მიქელ პარეჯელის მითითებას, რომელიც ფაქტიურად ღვთის ნებაა, ანუ როგორც ბასილ ზარზმელი წერს, „ბრძანება არს საღმრთო“ და არც ის არის შემთხვევითი, რომ გიორგი ჩორჩანელისა და ბერების შეხვედრა საკვირველების ნიშნით არის აღბეჭდილი.

საკვირველება, საკვირველი ნიშანი, როგორც წესი, ცხადდება მაშინ, როცა მოვლენათა განვითარება ზღვრულ წერტილს აღწევს და სიტუაცია თავისთავად მოითხოვს არა ფორმალურ, არამედ არსებით განმუხტვას სრულიად ახალ, განსხვავებულ გრადაციაში გადასვლით, რაც უსათუოდ და ერთმნიშვნელოვნად უნდა მოასწავებდეს ვერტიკალურ მოძრაობას ქვემოდან ზემოთ, მიწიდან ზეცისკენ, სიკვდილიდან სიცოცხლისაკენ, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, „იოანესა და ეფთვიმეს ცხოვრების“ მეცამეტე თავში, სადაც მძაფრი სენით შეპყრობილ, სიკვდილს

მიახლებულ ყრმა ეფთვიმეს ღვთისმშობელი გამოეცხადება, ხელს შეაშველებს, სულიწმინდის მადლით აღავსებს და განამზადებს აღსრულებად დიდთა საქმეთა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ქართული კულტურის აღმავლობას და, სხვათა შორის, ანალიზს თუ ბოლომდე გაყვებით, იმის თქმაც მოგვიწევს, რომ აქ საქმე გვაქვს აგიოგრაფიული თხზულებისათვის ნაკლებად დამახასიათებელ მოვლენასთან, როცა გამოცხადება ზორციელდება არა მარტო ზოგადი საღვთისმეტყველო მიმართულებით, არამედ ეროვნულ-კულტუროლოგიური ნიშნითაც. „აღდეგ, ნუ გეშინინ და ქართულად ხსნილად უბნობდი“ - ღვთისმშობლის პირით ნათქვამ ამ სიტყვებში გიორგი მთაწმიდელი ხედავს ათონის ლიტერატურული სკოლის ისტორიულ მისიას ქართული კულტურის წინაშე. საბერძნეთში გაზრდილი ყრმა, რომელმაც ქართული თითქმის არ იცის, ღვთის ნებით უბრუნდება მშობლიური ენის წიაღს და იწყებს უმაგალითო მთარგმნელობით მოღვაწეობას, რის წყალობითაც საქართველო მნიშვნელოვნად უახლოვდება დასავლეთის ინტელექტუალურ არეალს. სასწაულის ერთ ნიშანში ორმაგი შინაარსი დევს – გამოცხადების სასწაულმა ეფთვიმეს დაუბრუნა ჯანმრთელი გვამი და ეროვნული სული, რაც მთლიანობაში საკმარისი უნდა ყოფილიყო იმისათვის, რომ გაცხადებულიყო მოცემულ ნიშანში დაფარული აზრი.

ავტორი საგანგებოდ არჩევს სასწაულს იმისათვის, რათა პარალელი გაავლოს წმინდა წერილთან და შექმნას შთაბეჭდილება, რომ წმინდანი იესოს სასწაულს იმეორებს (დათაშვილი 1998: ე-4).

თუმცა, როგორც გრიგოლ ნოსელი შენიშნავს, აგიოგრაფოსს ზომიერების გამოჩენა მართებს ნაწარმოებში სასწაულთა ჩართვისას, რათა არ გააფუჭოს გემოვნებიანი მკითხველის შთაბეჭდილება და, ამავე დროს, ეჭვი არ გაუჩინოს მცირედმორწმუნეს.

ამ მოსაზრებას ეხმიანება ბერდიაევის თვალსაზრისიც. სასწაული გვეძლევა რწმენის გამო და არა იმისათვის, რომ რწმენა წარმოშვას. სასწაულით გაჩენილი რწმენა ძალადობა, იძულება იქნებოდა (ბერდიაევი 1989: 57).

ამრიგად, სასწაული აგიოგრაფიულ თხზულებაში, კომპოზიციური თვალსაზრისით, ატარებს განსაზღვრულ ფუნქციას, რომელიც ხასიათდება გამოკვეთილი ნიშნებით. კერძოდ, იგი გამოიყენება მტკიცებულებად წმინდანის საღვთო მისიის ფიქსაციისათვის. თხრობის საერთო სტრუქტურაში ის ჩართულია როგორც მაგალითი, ან როგორც მტკიცებულება. აქედან გამომდინარე, უნდა გაირჩეს სასწაულის ფაქტოლოგიური და ესთეტიკური ფუნქციები. სასწაულის აგიოგრაფიული გაგება ბიბლიურ საზრისს ეყრდნობა, განსხვავება თავს იჩენს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ავტორი ბელეტრისტულ წიაღსვლებს მიმართავს, თუმცა ძირითადი არის სასწაულის ბიბლიური კონცეფციისა უცვლელი რჩება.

დამოწმებანი:

- ავერინცევი 2000:** Аверинцев С. София – Логос. Словарь. Киев: «Дух и литера», 2000.
- ბერდიაევი 1989:** Бердяев Н. Философия свободы. М.: “Правда”, 1989.
- დათაშვილი 1998:** დათაშვილი ლ. სასწაულნი და ჩვეულებანი „წმიდა მაკრინეს ცხოვრების“ მაგალითზე. „ახალი ქართული გაზეთი“, 19. VIII. თბ.: 1998.
- კაუფმანი 1997:** Кауфман И. Религия древнего Израиля. Библейские исследования. Сборник статей. Академическая серия. Выпуск 1. М.: 1997.
- სოლოვიოვი 2001:** სოლოვიოვი ვ. წერილი ლ. ნ. ტოლსტოის. 28 ივლისი – 2 აგვისტო, 1894. პეტერბურგი. **თარგმნა ნანა აზობაძემ. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“**, 13-19 აპრილი, თბ.: 2001.

Ivane Amirkhanashvili

**Composition of a Miracle
Summary**

What is a miracle and what is its role while constructing the Hagiographic text?

From narrative viewpoint, a miracle represents a distinctive unit, possessing independent meaning and therefore, discussing its relation towards the text is not secured from self interpretations. To avoid misunderstanding, it is necessary to define what we mean in the concept of text in general— a sacred letter, a system of theological conjuncture or simply a fact of verballity.

As an initial formula, text should be regard as a result of verbal creativity. At the same time, it should be noted that a miracle is not completely isolated from a text. In hagiographic texts miracle acquires definite function, which is characterized by distinguished signs. It is used as a proof for fixing Saint’s divine mission. In the general structure of narration it is included as an example or as a statement. Therefore, we should distinguish between factologic and aesthetic functions of a miracle.

Source for hagiographic understanding of a miracle is biblical; the difference arises only when the author uses belletristic means, though the essence of biblical conception of miracle remains unchanged.

**„სუბიექტური თხრობა და ციტირებული მეტყველება“:
ისტორია, თეორია და პრაქტიკა**

(XX საუკუნის დასავლეთევროპული რომანის მიხედვით)

XX საუკუნის ევროპის რთული ეპოქა სრულად აისახა ლიტერატურაში, რომლის გამომსახველობის ყველაზე გავრცელებულ ფორმად იქცა რომანი. ლიტერატურული პროცესების ახსნა, ძირითადად, ფსიქოლოგიას დაეკისრა. მოდერნისტი მწერალი შეეცადა, სიღრმისეული „მე“-ს წარმოჩენით თავისი წიგნებისათვის განსხვავებული შთაგონება მიეცა. „ობიექტური“ თხრობა „სუბიექტური“ მიდგომით შეიცვალა.

თანამედროვე რომანის საწყისების ძიება ალბათ სერვანტესიდან იწყება, როდესაც მისმა პერსონაჟმა — ერთმა გამხდარმა და უქონელმა კეთილმა კაცმა — დონ კიხოტმა — თავგადასავლების საძიებლად წასვლა გადაწყვიტა. რაინდული რომანების კითხვით გაბრუებულს დრო შეცვლილი დაუხვდა, ამიტომ მისი ამბავიც სასაცილოდ იქცა. ადამიანის ოცნებას აღარ შეეძლო სამყაროს შეცვლა, მაგრამ ის ამას დაჟინებით ითხოვდა. ინდივიდისა და საზოგადოების ასეთი გახლეჩა ბადებს თანამედროვე რომანს. ემა ბოვარი — ფლობერის რომანის პერსონაჟი — ოცნებობდა რა დაქორწინებულიყო ისეთ ადამიანზე, რომელიც ვალსს აცეკვებდა სასახლეში, დონ კიხოტს ძალიან ჰგავს. სერვანტესი და ფლობერი თავიანთ ქმნილებებს რომანულ სახეს აძლევენ. ჩნდება ტერმინი „რომანული“, რომელიც ითვალისწინებს, ერთი მხრივ იმას, რომ ჩვენ მხედველობაში მივიღოთ შემოიღო მეოცნების ან ფუქსაეტი გოგონას წარმოსახვა და, მეორე მხრივ მთხრობლის აზრი.

XX საუკუნის დასაწყისში ხანმოკლე კრიზისის შემდეგ, დასავლეთევროპული რომანი ლიტერატურული გამომსახველობის ყველაზე უფრო გავრცელებულ ფორმად გადაიქცა. ამჯერად მან ასახა ადამიანთა პასუხისმგებლობა, ზრახვები თუ მწუხარება, რასაც ოდესღაც ეპოპეა, ქრონიკა, მორალური ტრაქტატი და ნაწილობრივ, პოეზია ემსახურებოდა. დასავლეთევროპელი კაცი ყველაფერს იპოვნის თანამედროვე რომანში, რაც კი მის სვე-ბედს შეეხება. რომანმა შეძლო ერთდროულად შემოეთავაზებინა „ამბის“ ფსიქოლოგიური, სოციალური, ონტოლოგიური, ესთეტიკური და სიმბოლური რეზონანსების უზარმაზარი რეგისტრი.

XX საუკუნის შუახანების ლიტერატურას დაუდგა „ეჭვის ერა“, რომელიც ჯერ კიდევ სტენდალმა იწინასწარმეტყველა, თუმცა გამუდმებით იცვლებოდა. გაზრდილი ტრაგიზმის ფონზე მწერალთა ახალი თაობა განსაკუთრებით მგრძობიარე გახდა სამყაროს აბსურდულობის მიმართ. მაშინ გადაისინჯა ლიტერატურის დანიშნულების საკითხი.

როგორც ცნობილია, ფროიდისა და იუნგის მოძღვრება იმდროინდელი ლიტ-

ერატურის საშენ მასალად იქცა.

დაახლოებით იმავე პერიოდში, როდესაც პრუსტის პირველი რომანი ქვეყნდება (1912წ.), ლიტერატურაში ჩნდება ახალი ტერმინი — „სუბიექტური თხრობა“. იგი მიესადაგება ისეთ რომანებს, რომლებიც მეტი თავისებურებით თუ თხრობის თავისუფლებით გამოირჩევიან. იქ ადგილს იკავებს ფანტაზია, მითი, ჯადოსნობა. ამგვარი თხრობა შეიძლება გაურკვეველიც იყოს და მუსიკალური ტონალობის შემცველიც, რის მისაღწევადაც მწერალს იშვიათი მეტაფორების გამოყენება უხდება. ასეთი სტილის რომანად შეიძლება ჩაითვალოს მაგალითად, ა. ფურნიეს „დიდი მოლნი“, თ. მანის „ჯადოსნური მთა“ ან ო. ლ. ჰაქსლის „გენიოსი და ქალღმერთი“.

XVII საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული, დასავლურ რომანს ყველაზე მეტად იზიდავს ადამიანის სულის წიაღის ხილვა, მისი ყველაზე ღრმა და იდუმალი ინტიმურობის უფსკრულები. მათში სიამოვნებით ეშვება ამ ჯადოსნობას არაცნობიერად დამორჩილებული მკითხველი. რუსოდან მორიაკამდე ან ნატალი საროტამდე, დოსტოევსკის გავლით, ეს ცდუნება აკვიატებად იქცევა, „და კარგი მწერალიც ისაა, ვინც ჩვენი ცხოვრების იმ ნაწილის შეცნობასა და გამოთქმაში დაგვეხმარება, რომელიც ერთი შეხედვით გაუგებარი და განზე მყოფი გვეჩვენება“. (ლიუამელი 1925: 34)

მაშასადამე, თანამედროვე ეპოქაში მკითხველს უფრო მეტი სწადია, მიიღოს რომანიდან, ვიდრე აქამდე ღებულობდა, ანუ სურს ცნობიერების იმ სივრცეში შეღწევა, რომელიც თითოეული ადამიანის სულის სიღრმეში მდებარეობს. ის ცდილობს გაიგოს გემო შიგნით მდებარე ემოციების, მოგონებების, ფიქრების, ნაღველის და მარტოობის ერთობლიობისა, რასაც ჟან-პოლ სარტრი „გულზიდვის“ განსაზღვრებას აძლევს. მას მიაჩნია, რომ ის ცხოვრება, რითაც ადამიანი არსებობს, საბოლოოდ გადარბდა, რომ სხვის ანუ რომანის გმირის ცნობიერებაში შეღწევით ნუგეშს ჰპოვებს.

XX ს. რომანს ექსპერიმენტების ჩატარება სწადია. კაფკა, პრუსტი, მუზილი, ჯოისი კითხვის ქვეშ აყენებენ რომანის განსაზღვრებას და დანიშნულებას. რომანი აღარაა „მოთხრობილი“, ვინაიდან „თხრობაში“ ყველაფერი წინასწარ არის ახსნილი და განჭვრეტილი, მთხრობელმა წინასწარ იცის დასასრული. რომანი გაურბის ტრაგიკულს და რომანტიკულს. ადამიანი აღარ წარმოადგენს მისი შესწავლის საგანს. მწერალს რომანში შეაქვს უწესრიგობა, იდუმალება, ნაღველი, პათეტიკა, რაც შინაგანი სამყაროს სიღრმიდან მომდინარეობს. დოსტოევსკი, ნერვალე და კიდევ ბევრი სხვა წინასწარ გრძნობდნენ ამ ახალი ტიპის რომანის დაბადებას. იცვლება მწერლის დამოკიდებულება მომხდარი ამბისა და მოქმედი პირების მიმართ.

„იმის მაგივრად, რომ ზემოდან და შორიდან გაანათოს მკითხველის ცნობიერება და გააფართოვოს, ითამაშოს თავის მხრივ, ჯადოქრის ან რეჟისორის როლი, მასთან აიგივებს თავს და მასთან ერთად ხეტილობს არსებობის ნაცრისფერ პეიზაჟებში“

— წერს კრიტიკოსი რ. ალბერესი მწერლის შესახებ. (ალბერესი 1990: 133)

ერთადერთი რამ, რაც შეიძლება სპეციფიკური იყოს თანამედროვე რომანში, არის ენა. რომანის დარგში, როგორც ბევრ სხვაში, უკვე ყველაფერი ითქვა. მიუხედავად იმისა, რომ გაუნათლებელ პუბლიკას შეუძლია ბევრი სიახლე აღმოაჩინოს, განსწავლული ადამიანი ადვილად შეიგრძნობს იმ კავშირებს, რომლებიც ამა თუ იმ ამბავს აქვს წარსულის დიდ ნიმუშებთან. დასავლური რომანი მივიდა იმ წერტილამდე, საიდანაც დაიწყო დუმილი — ამბის მოყოლის შეწყვეტით გამოწვეული სიჩუმე. დამთავრდა ისეთი რომანის ხანა, რომელიც რაღაცას გვიხსნიდა. მწერალი ამოეფარა მთხრობელს, რომელიც თვითონვე არის და არც არის.

რომანისტი იწყებს ქარაგმებით, მინიშნებებით ლაპარაკს, სწავლობს მკითხველთან თანამშრომლობას. თითქმის 3000-წლიანი არსებობის მანძილზე ლიტერატურამ ყველაფერი ამოწურა. რომანმაც დროთა განმავლობაში საკუთარი წესით და ლოგიკით აღმოაჩინა არსებობის სხვადასხვა ასპექტი და ასეთი დასკვნა გამოიტანა: სამყარო კომპლექსური და ორაზროვანია, რაც მეტად მიიწვევს წინ, მით ნაკლებად უახლოვდება სიმართლეს. სინამდვილე მხოლოდ შეფარდებითი, ნაწილობრივი და წინააღმდეგობრივია.

XX საუკუნის დასავლელ მწერლებთან ყველაზე მნიშვნელოვანი ქვეცნობიერის დეტერმინიზმია. ამ საკითხს ხომ არაერთი შემოქმედი უტრიალებს, მათ შორის ა. ჟიდი. თავდაპირველად ეს უკანასკნელი „sotie“-ის ჟანს მიმართავს, რაც მისთვის თავისუფალ თხრობას განასახიერებს, რომელსაც დეტერმინიზმის შეზღუდვებისგან გათავისუფლება შეუძლია. მისი „ვატიკანის ჯურღმულები“ ამ ახალი ესთეტიკის მაგეგმობას სწევს, რაც განსაკუთრებულად უმოტიფო ქმედების თეორიაში გამოიხატება. „ყაღბი ფულის მჭრელები“ აფართოებს პერსონაჟთა წრეს იმ მიზნით, რომ განასახიეროს ზნეობრივი პოზიციები და ცხოვრების არჩევანი; რომანი დასკვნის გაკეთებაზე უარს ამბობს და მკითხველს ტოვებს დაუძთავრებელი თხრობის შუა გზაზე.

XX საუკუნის II ნახევრის რომანსაც ერთობ რთული პეიზაჟი აქვს დახატული. ის აქრობს ყოვლისამსახველ თხრობას, მაგრამ არ ძალუძს, დაივიწყოს, რომ რეალობას თხზავს. ამიტომაც გაფართოებულ რეალიზმში ექცევიან ისეთი მწერლები, რომლებიც თავიანთ რომანებში იყენებენ ცნობიერების ნაკადს, შინაგანი მოლოლოგის ტექნიკას, ასოციაციებს, კინემატოგრაფიული მონტაჟის ხერხებს, ბიბლიურ მოტივებს და თხრობის სხვადასხვა ექსპერიმენტულ საშუალებებს. რეალიზმს მიაკუთვნეს ნატურალისტური ფაქტურისა და მეტაფიზიკური და ტრანსცენდენტალური მიმართების თუ ექსპრესიონისტული ელემენტების შემცველი რომანები.

XX ს. მთელი ლიტერატურა, მაინც ანტიმიმეტურად რჩება, ვინაიდან აღარ მიმართავს მიმსგავსების მეთოდს. ის აღარ ბაძავს, არ ამსგავსებს თავის ფიქციას ხილულ, გრძნობით აღსაქმელ სინამდვილეს. ეს ლიტერატურა ცდილობს, გამოსახოს და მხატვრულ სახეებად აქციოს ყოფიერების სინამდვილის არსი. მასში აღწერილი საგანი აღარ ჰგავს ემპირიულად არსებულ საგანს. მან დეფორმაცია განიცადა და

გროტესკით, იგავითა თუ სხვადასხვა „შიფრით“ გამოისახა. აქ მთავარი პრინციპი ის კი არაა, მოხდა თუ არა ამბავი სინამდვილეში, არამედ ის, რომ შესაძლოა, ასეც მომხდარიყო. ეს პირობითი სამყაროა. მთხრობელი დარწმუნებული არ არის იმაში, რასაც გადმოსცემს. ამგვარ „ვარაუდისა“ და „ეჭვის“ პოეტიკას აშკარად ვხვდებით, მაგალითად, მაქს ფრიშთან.

დასავლურ რომანში მყარად მოიკიდა ფეხი პაროდიამ.. პაროდიული ნაწარმოები თუ მანამდე იწვევდა სიცილს, თანამედროვე ეპოქაში ტრაგედიად იქცა. პაროდიულობამ აჩვენა ძველი სულიერი, იდეური ღირებულებების გაუფასურება და რწმენის გაქრობა. მწერალიც ხატავს ძველის გაუფასურების სურათს. ამიტომაც დღეს შექმნილი ისტორიული რომანებიც პაროდიულია.

ისიც უნდა ვთქვათ, რომ თანამედროვე ლიტერატურის ტენდენციებს შორის უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა მითოსის ტექნიკის გამოყენება. მითოსი ლიტერატურულ ფენომენად იქცა.

XX ს. რომანს, ასახავს რა სამყაროს მთხრობლის ცნობიერების მიხედვით და არა რეალურად, მთელი ყურადღება პერსონაჟის სულიერ სამყაროზე გადააქვს, ამიტომ არაერთ წიგნს „ცენტრისკენული“ ან „ჩაკეტილი“ რომანი უწოდეს. მასში წამყვანი ელემენტი გმირის ინდივიდუალურობაა და არა მოქმედება სივრცეში. სულიერი პროცესებისთვის რომანის ფორმის მისაცემად საჭიროა ჩაკეტილი სივრცის შექმნა, რეალურობიდან მოწყვეტა. ასე მიიღწევა პერმეტიზაცია, რაც XX ს. მწერლებმა: თ. მანმა, ფრ. კაფკამ და სხვებმა შესანიშნავად მოახერხეს. „პერმეტული რომანი“, რომელიც მიზნად ისახავს პიროვნების ტრანსმუტაციას, მისი სულიერი განწმენდისა და ამაღლების ჩვენებას, ცხადად იჩენს სინამდვილიდან გაქცევის, ემპირიულობის დაძლევის მიდრეკილებას. სწორედ ეს თავისებურება განასხვავებს ასეთი ტიპის რომანს „ცნობიერების ნაკადის“ რომანისაგან, რომელიც სრულიად ემპირიულია.

ცნება — „ცენტრისკენული“ დოსტოვესკიდან მოდის. ის შეეცადა, ეჩვენებინა, თუ რაოდენ მართალი იყო მის მიერ გადმოცემული ამბები და როგორ უკავშირდებოდნენ ისინი მის ნამდვილ, სულიერ განცდებს. XIX ს. მწერლები ისეთ გამონათქვამებს, რომლებშიც მათი გულწრფელობა და პირადი განცდები ვლინდებოდა, „უნებურ აღსარებებს“ უწოდებდნენ. ე. გონკურმა აღნიშნა, რომ XIX ს. ბოლოს მოხდა ფსიქოლოგიური რომანის განახლება.

მოგვიანებით რომანმა სპეციფიკური რეალობა აღწერა და აღარ განვითარდა. თუმცა, ზოგიერთი კრიტიკოსი, მათ შორის ბახტინი, მიიჩნევს, რომ რომანული ჟანრი უშრეტი განახლების უნარის მქონეა. (ბახტინი 1973: 24).

უკეთესია, დავეთანხმოთ ბახტინს, ვინც ფიქრობს, რომ რომანი არ შეწყვეტს განვითარებას, მით უფრო მაშინ, როდესაც მასთან ერთად კრიტიკაც ასე ინტენსიურად ვითარდება. ჩნდება ახალი ტერმინები, რომლებიც რომანთან მიმართებაში აქტიურად გამოიყენება და მკითხველს ეხმარება, უკეთ გაერკვეს ახლებური რომანის ლაბირინთებში. ერთ-ერთი ასეთი ტერმინი გახლავთ „სუბიექტური თხრო-

ბა“, რომლის შესწავლაც დიდი ხანი არაა, რაც დაიწყეს.

საერთოდ, ეს ტერმინი აღნიშნავს რომანიისტიკის ძალისხმევას, წარმოაჩინოს თავისი გამონაგონის ელემენტები ერთი ან რამდენიმე პერსონაჟის თვალსაზრისის მიხედვით.

პერსონაჟის აღწერა რომანის განუყოფელი ნაწილია. მაგალითად, სტენდალის ან თეკერეის გმირების უმრავლესობა ავტორის სუბიექტური აღწერის ნიშნებს ატარებს. სუბიექტურობაზე დამოკიდებული აღწერილობა პერსონაჟისა, დამტკიცებულია, რომ უკეთესად ახასიათებს თვით აღმწერს, ვიდრე მას, ვისაც აღწერენ.

საყურადღებოა, როგორ ხდება ამბის მოყოლა „სუბიექტურ რომანში“. ამას განსაზღვრავს მთხრობლის გარკვეული პოზიცია ამ ამბის მიმართ. რომანიისტმა, როგორც მორიაკი უწოდებს, „ღმერთის ნიშნის მატარებელმა“, ვინც ეს პერსონაჟები შექმნა, მიითვისა ყოვლისმცოდნის პრივილეგია: თავისი ღვთიური ნიჭით, მან ზონდირება გაუკეთა თირკმლებს და გულებს და იმაზე უკეთ გაიცნო თავისი ქმნილებები, ვიდრე თვით ისინი იცნობდნენ საკუთარ თავს, ამბობს მორიაკი. შემთხვევას, როდესაც მთხრობელი უფრო მეტს ამბობს პერსონაჟებზე, ვიდრე თვით შეუძლიათ, რომ თქვან, ლიტერატურის თეორეტიკოსები განიხილავენ თხრობის პირველ სახედ. მეორე შემთხვევად მიიჩნევენ ისეთ თხრობას, როდესაც მთხრობელი თავს ძალას ატანს, მხოლოდ ის თქვას, რაც იცის პერსონაჟმა და აჩვენოს ის, რასაც ეს პერსონაჟი გრძნობს. ამ მოვლენას ფრანგი კრიტიკოსი ჟან პუიონი უწოდებს „ხედვით“ (vision) თხრობას, რომელიც დაკავშირებულია სუბიექტური თვალსაზრისის შეზღუდვის დაცვასთან და „კეთილსინდისიერად“ დაკვირვებასთან, როგორც ამბობს თვით მკვლევარი. (კონი 1981: 86)

მესამე შემთხვევა ის არის, რომ თხრობა „ობიექტურია“, ანუ მთხრობელი კმაყოფილდება პერსონაჟის ქცევების გარედან დარეგისტრირებით. სუბიექტური რეალიზმის ტექნიკას განსაზღვრავს სწორედ „ხედვა რომელიმე პერსონაჟით“ (vision avec), რამაც დაიპყრო თანამედროვე რომანი. ა. ჟიდი, მალრო, ფოლკნერი იყენებენ მხოლოდ ფაქტების გამოხატვას პერსონაჟის შეზღუდულიდან გამომდინარე. „სუბიექტური რეალიზმი“ პრინციპი, როგორც ეს სარტრმა აღნიშნა, გამორიცხავს სხვა ხმას, გარდა პერსონაჟისა. მიუთითებს, რომ პერსონაჟის ხასიათი თანდათან იხატება, როცა ის ასრულებს მოქმედებებს ან წარმოთქვამს სიტყვებს. სუბიექტური თხრობა ეყრდნობა მკითხველის მიერ რომანში ადამიანის თვალსაზრისის პოვნას და მასთან შეთავსებას, მკითხველის პერსონაჟად გადაქცევასაც კი. ბოლო ცდა იმაში მდგომარეობს, რომ მკითხველი მიიწვიოს რომანში მონაწილეობის მისაღებად. ფრანგი თეორეტიკოსი ჟან პუიონი ნაშრომში „ღრო და რომანი“ „რომელიმე პერსონაჟის ხედვას“ (vision avec), რომლის მეშვეობითაც, მკითხველიც ცალკე გამოყოფს პერსონაჟის თვალსაზრისს, განასხვავებს „ზურგიდან ხედვისაგან“ (vision par derrière), რომელიც ვარაუდობს რომანიისტიკის აშკარა ჩარევას. მაგალითად „vision avec“-ის ნიმუშად სტენდალის „სენტიმენტალური აღზრდა“

მიჩნეული, ხოლო „vision par derrière“ ილუსტრირებულია ბალზაკის სხვადასხვა რომანში, სადაც მრავლადაა თავმოყრილი რომანისტიკის სხვადასხვა თვალსაზრისი. ბალზაკი, იცნობს რა თავისი პერსონაჟის შინაგან სამყაროს, თავისუფლად გადადის ერთი თვალსაზრისიდან მეორეზე, რასაც თავის თვალსაზრისს უმატებს, ანუ როგორც მთხრობლის, ფილოსოფოსისა და ისტორიკოსის თვალსაზრისს. ასეთი ყოვლისმცოდნეობა ბალზაკის რომანებს აყენებს ტრადიციული რომანის რიგებში მაშინ, როცა ფლობერს მოდერნულობა შემოაქვს. იგი ემორჩილება იმას, რასაც სარტრმა „სუბიექტური რეალიზმი“ უწოდა. (პუიონი 1996: 45)

მაშ, როგორ ხდება რომანისტიკის მიერ სუბიექტური რეალობის ასახვა? საზოგადოდ, მთხრობლის ჩარევის ხარისხს იმ ამბავში, რასაც ის გადმოგვცემს, განსაზღვრავს დისტანცია. საჭიროა, განისაზღვროს ის, თუ რამდენად „ახლოა“ მთხრობელი გადმოცემულ ფაქტებთან ან პირიქით, „დისტანციას იკაავებს“, გვთავაზობს ნაკლებ ფაქტებს, ვიდრე თვით მისთვისაა ცნობილი. მაგალითად, სურათს სხვადასხვა მანძილიდან სხვადასხვა სიზუსტით ვხედავთ. ასევე, ამბავიც არ გამოჩნდება ერთი და იმავე მოცულობით იმ დისტანციის მიხედვით, რასაც მთხრობელი ირჩევს. თუ ის „ახლოა“ მასთან, შემოგვთავაზებს ზუსტ და დეტალურ თხრობას, მოგვცემს რა დიდი სიზუსტის შთაბეჭდილებას, ანუ ობიექტურობას და პირიქით, მთხრობელი „შორდება“ რა ფაქტების რეალობას, შემოგვთავაზებს ბუნდოვან თხრობას — ესე იგი არაზუსტსა და სუბიექტურს. პირველ შემთხვევაში თხრობა ყურადღებას გაამახვილებს ამბავზე, მეორეში კი — მთხრობელზე. „სიახლოვისა“ და „სიშორის“ წინააღმდეგობას მიყვარათ „ობიექტურობასა“ და „სუბიექტურობას“ შორის არსებულ შეუსაბამობამდე. ე.ჯეიმზის აზრით, საქმე ეხება „ჩვენებას“ და „თქმას“. (ყუვი 1997: 29)

ცნობილია, რომ მონათხრობი შეიცავს სამ შრეს: მოვლენებს, სიტყვებს ანუ მეტყველებას და ფიქრებს. განსხვავება რომანებს შორის ამ შრეების გამოხატვის დისტანციაში იქნება. თუ მთხრობელი ირჩევს „სიახლოვეს“, ის „გვიჩვენებს“, ვიდრე „გვიყვება“. ის უარს ამბობს მოკლე მიმოხილვაზე დეტალური სცენების სასარგებლოდ. მკითხველს შეუძლია „უყუროს“ მოვლენას. სამაგიეროდ, „შორს“ მყოფი მთხრობელი ლაკონურობას და ფაქტების კომენტარებს გვთავაზობს. ფლობერი ემას სიკვდილის სცენას „ახლო მყოფი“ აღწერს, ხოლო პატარა ბერტას ბედს რამდენიმე შტრიხით იძლევა ავტორი, ვინაიდან „შორს“ არის.

რაც შეეხება მეტყველებას, აქ მთხრობელი განაგებს ტექნიკათა მთელ სერიას. კრიტიკოს ჟ. ჟენეტის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება მოხდეს დისტანციის კიბეზე ასვლის კლასიფიკაცია მაქსიმუმიდან მინიმუმამდე. თხრობითი მეტყველება, სადაც ერთვება პერსონაჟის საუბარიც, მას იგივე დონეზე აყენებს, როგორც სხვა მოვლენებს. დისტანციის შემთხვევაში თხრობა შორს რჩება სინამდვილეში წარმოთქმული სიტყვებისაგან. აქ თხრობა კმაყოფილდება ბუნდოვანებით.

ამ საკითხის განვრცობამდე, განვსაზღვროთ რა არის მეტყველება და რა თავისებურებები ახასიათებს ფსიქოლოგიური ხასიათის დიქციას.

მეტყველების მანერა არის პროცესი, რომელიც ქმნის წინასწარ განსაზღვრულ

და მწყობრი მნიშვნელობის ტექსტს. თვალსაზრისი წესების ერთობლიობაა, რომელიც მიზნად ისახავს, ორიენტაცია გაუკეთოს და შეფერილობა მისცეს მეტყველებას. ის თხრობისა და აღწერის ელემენტებს სწავლობს. თვალსაზრისი მიჩნეულია, როგორც მეტყველების შემადგენელი სინტაქსური და სემანტიკური ნაწილების განმსაზღვრელი. რაც შეეხება ტექსტით გამოხატული ემოციურობის შესწავლას, ის ლიტერატურული ანალიზის ნაწილია. თუ რამდენად მნიშვნელოვანია მეტყველებისთვის ემოციურობა და მისი გადმოცემა, ამას ფსიქოლოგიური ანალიზი და გამოხატვის ლინგვისტიკა გვიჩვენებს. გრძნობისმიერი მდგომარეობა მაინც სიტყვების საშუალებით უნდა გადმოიცეს. ეს ლინგვისტიკა მოითხოვს სპეციალიზებულ ლექსიკას და მორფოლოგიას, რომელიც მიუკუთვნება ე.წ. „გამომხატველ მოდალიზაციას“. აქ გამოიყოფა გრძნობების გადმომცემ მოდალიზაციათა კლასი, რომელიც სუბიექტის „სულის მდგომარეობას“ გამოხატავს. ესენია: ზმნები, საზოგადო სახელები, ზედსართავები და ზმნიზედები. ზოგადად, გრძნობისმიერი მოდალიზაცია ემყარება გამოხატული საგნებისა თუ სიტუაციის დადებით ან უარყოფით შეფასებას. მგრძნობიარობა-ემოციურობა რთული ფენომენია და შეიძლება რამდენიმე თვალსაზრისით განიხილოს, უფრო მეტად, აღწერითი და ტექსტის ანალიზის გზით. თუ მასთან ფსიქოლოგიური ანალიზით მიდგომა შეიძლება, ის უნდა დაეყრდნოს სემიო-ლინგვისტიკურ ანალიზს. „სულის მდგომარეობა“ წარმოდგენილია შესაბამისი ლექსიკით, მაგალითად, ვნების გამომხატველი სიტყვებით: სიყვარული, სურვილი; მაგრამ ასევე ზოგადი ნომენკლატურის ტერმინებით: გრძნობა, ემოცია, ლტოლვა... და თუ ამ სახელებს მათ ზმნურ, ზედსართავურ თუ ზმნიზედურ დერივაციებს დაუმატებთ, მაინც ვერ მოვიხელთებთ მგრძნობელობის სიდიდეს და სიძლიერეს. მეტყველების გლობალურ სტრუქტურებს შეუძლიათ განსაზღვონ ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური ლოკალური სტრუქტურები. მგრძნობელობის სიდიდე მეტყველების დონეს შეესაბამება. მგრძნობელობას გამოხატავს ხატოვანი კოდები — სომატური გამონათქვამები, რომლებიც აღნიშნავენ, მაგალითად, პერსონაჟის გაწითლებას. სომატური გამონათქვამი მიემართება პირველ რიგში იმ პერსონაჟის სახეს, რომელიც წითლდება. ე.ი. სიტყვების ნაცვლად ჩნდება სომატური აქტი. სიტყვების გარეშეც, ის ემსახურება აზრის გადმოცემას. აქედან გამომდინარე, მგრძნობელობის სიდიდე მხოლოდ მეტყველებას არ ეხება, არამედ მთელ ტექსტს.

შინაგანი თვალსაზრისის გადმოსაცემად ავტორს სჭირდება სპეციალური გამოთქმები, რაც აღწერს შინაგან მდგომარეობას. მაგალითად: „მან გაიფიქრა“, „მან იგრძნო“, „მოეჩვენა“, „გაიხსენა“ და ა.შ. შესაძლოა, გამოიყენებოდეს გარეშე დამკვირვებლის თვალსაზრისისათვის ისეთი საგანგებო სიტყვები, როგორიცაა: „ეტყობა“, „ჩანს“, „თითქოს“ და ა.შ. ისინი მაშინ იხმარება, როდესაც მთხრობელი აღწერს იმას, რაც სინამდვილეში მან არ შეიძლება იცოდეს. ეს გმირის განცდები და ფიქრებია გარეშე მეთვალყურის თვალსაზრისიდან.

უნდა აღინიშნოს, რომ დამაჯერებლად და საბოლოოდ ჯერ არ გადაწყვეტი-

ლა თხრობითი ლიტერატურის კუთვნილი სიტყვის (lexis) ირგვლივ არსებული პრობლემები. რომანისტები მთავარი გმირების შინაგან მეტყველებაზე აკეთებენ აქცენტს. ერთი სიტყვით, თხრობის (ფრანგულად – recit ; ინგლისურად – telling) და მეტყველების (ფრანგ. – discours ; ინგ – speech) დაპირისპირება გრძელდება. ერთადერთი პერიოდი, როდესაც მათ შორის თანხმობა და წონასწორობა შეინიშნებოდა, XIX ს. კლასიკური ხანა იყო – ბალზაკისა და ტოლსტოის ობიექტური თხრობით გამორჩეული. „თანამედროვე ეპოქამ გააძლიერა იმის შესაძლებლობა, რომ ადამიანის მეტყველებამდელი, ძნელად მისაწვდომი ცნობიერება მწერლისათვის გამხდარიყო ნათელი და ზუსტი“. — აღნიშნავს ე. ჟენეტი. (ჟენეტი 1973ბ: 24)

„Figures III“-ში ჟენეტმა დაბნეულობის გასაფანტავად კიდევ ერთხელ დააზუსტა ცნებები: „recit“ და „narration“, რაც ქართულად თხრობას ნიშნავს. ის ამბობს, რომ ტერმინი „recit“ არის მეტყველება ანუ თვით მოთხრობილი ტექსტი — თხრობის შემცველობა, ხოლო „narration“ — თხრობის აქტი.

როგორც ვთქვით, XX ს. ევროპულ მწერლობაში სამეტყველო სტილი I ადგილს იკავებს, მკვიდრდება ახლებური ნარატიული სტილი — ჯერ გრძელი შინაგანი მონოლოგები, შემდეგ მათი ჩანაცვლება დისტანციიდან თხრობით.

მონოლოგის ან თუნდაც შინაგანი მონოლოგის ტექნიკა არც XIX ს. ლიტერატურისთვის იყო უცხო. შინაგანი მონოლოგებს ფსიქოლოგიური ხასიათის ყველა რომანში ვხვდებით. ისინი უფრო ტრადიციული მონოლოგებია, ვინაიდან პერსონაჟის მეტყველებაში ამკარად ჩანს ყოვლისმცოდნე ავტორი-მოთხრობელი. რაც შეეხება XX ს. მოდერნისტულ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ შინაგან მონოლოგს, აქ პერსონაჟის ფიქრების ფორმირება ხდება თვით ამ პერსონაჟის მიერ და ადგილი აქვს მისი ცნობიერების — აზრებისა და სურათების ფსიქოლოგიურ გამოხატვას.

შინაგანი მეტყველების განვითარების საზღვრები და ფორმები თანმიმდევრულად იცვლებოდა იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ვითარდებოდა მეცნიერული თუ ეთიკური წარმოდგენა ადამიანის ფსიქიკაზე და თვითანალიზის შესაძლო ხარისხებზე. ამ ტიპის მეტყველება ნიშნავს დაუქვემდებარებელ ირიბ თუ პირდაპირ ნათქვამში პერსონაჟის ფიქრების აღწერას მათი წარმოშობის დროიდანვე მთხრობლის ყოველგვარი ჩარევის გარეშე. ის ცვლის ე. წ. ფსიქოლოგიურ ანალიზს. ეს არის პერსონაჟის ცნობიერების — აზრებისა და სურათების ფსიქოლოგიური გამოხატვა, ცდა მარტომყოფი ადამიანის ფსიქიკური მოძრაობის ხელახლა შექმნისა.

თანამედროვე მხატვრულ ლიტერატურაში ყურადღებას იქცევს ირიბი მეტყველების ახალი ფორმა, რომელსაც ფრანგულად Le style indirect libre-ს უწოდებენ, რუსულად – Несобственно-прямая речь. ზემოთ ჩვენ ის პირობითად „დაუქვემდებარებელ ირიბ სტილად“ მოვიხსენიეთ, რადგან ის ირიბ ნათქვამში აუქმებს ყოველგვარ დაქვემდებარებას. ამ ტიპის მეტყველებაში ორი „ხმა“ თავსდება — ავტორისა და პერსონაჟისა. ის იცავს დროთა შეთანხმებას და განცხადებითი ფორმით გამოირჩევა. იგი ზოგჯერ ავტონომიას აღწევს.

ფრ. მორიაკი ხშირად იყენებს „დაუქვემდებარებელ ირიბ სტილს“, რაც პერ-

სონაჟის ფიქრს წარმოადგენს. როცა რომანისტი ერევა პირდაპირი ნათქვამის პასაჟებში, რათა ქცევებზე მიუთითოს, ის თავს არ იზღუდავს, ბიპვეორისტული* ხასიათის კომენტარის გაკეთებით. მორიაკის სტილის პროგრესი მდგომარეობს პერსონაჟის საქმეში უკანონოდ ჩარევისგან თავის შეკავებასა და რომანისტიის ლოგიკური მეტყველების შინაგან მეტყველებად გადაქცევაში.

გადატანითი ანუ ირიბი მეტყველება, შეიცავს რა პერსონაჟის ნათქვამს ირიბი ფორმით, ახლოა წარმოთქმული სიტყვების სიზუსტესთან: პერსონაჟის მიერ წარმოთქმული სიტყვები თხრობითი კილოს მიერ იფილტრება.

ვფიქრობთ, ამ მხრივ, ჩვენთვის საყურადღებოა მორიაკის რომანი „ტერეზა დეკვირუ“, რომლის ინტროსპექტულ თხრობაში ტერეზას თვალსაზრისი დომინირებს. თხრობა მხოლოდ მის მოგონებებს მიჰყვება, რაშიც ჩართულია მთავარი პერსონაჟის ფიქრი თუ წარმოსახვა. მარტო მყოფი ტერეზა თავის თავშია ჩაკეტილი და საკუთარ თავს უღრმავდება. ამდენად, მის ცნობიერების ნაკადს დიდი ადგილი ეთმობა თხრობაში. ფიქრები გადმოცემულია ხან ირიბი ნათქვამით („ტერეზას ეჩვენება, რომ“) და ხან დაუქვემდებარებელი ირიბი სტილით („რას ეტყოდა ის მას“). რომანის მოქმედების წარსულსა და აწმყოს ტერეზას მეშვეობით ვიგებთ. მის თვალსაზრისს მწერალი აძლიერებს ერთი მხრივ იმით, რომ უკან იხევს თავისი გმირის აღწერისას, თან ზოგჯერ თავის მოსაზრებასაც ურთავს („ტერეზას ახსოვს, რომ“), ხოლო მეორე მხრივ, თხრობის „კერებს“ ამრავლებს. ხდება ისეც, რომ მორიაკი უყურადღებოდ ტოვებს თავის გმირს და სხვა პერსონაჟზე გადადის, ვინც თავის ფიქრებს გადმოსცემს. მწერალი ზოგჯერ თამამად ურთავს იქ საკუთარ მსჯელობას მაქსიმების სახით.

მოვიტანთ ავტორისა და პერსონაჟის თვალსაზრისების ურთიერთშერწყმის მაგალითი, სადაც I პირის III პირით ჩანაცვლება ბევრს არაფერს ცვლის და ავტორის მიერ გამოყენებული „დაუქვემდებარებელი ირიბი ნათქვამი“ ისევ შინაგანი მეტყველების ერთგვარი გაგრძელებაა:

„ტერეზა კვლავ ფიქრთა ხლართებს მიჰყვება: «როგორ შთაგონო ბერნარს, რომ მე ის ვაჟი არასოდეს მყვარებია? [...] როგორც ყველა ადამიანს, ვისთვისაც სიყვარული უცხოა, ჰგონია, რომ ჩემ მიერ ჩადენილი დანაშაული ვნებით იყო ნაკარნახევი». ბერნარმა უნდა გაიგოს, რომ იმჟამად ტერეზა მისადმი არ განიცდიდა სიძულვილს. ეს კია, რომ ხშირად აუტანლად ეჩვენებოდა, მაგრამ ფიქრადაც არ ჰქონია დარდის გაქარვება სხვა მამაკაცთან“ (მორიაკი 1983: 47)

ჩვენი მსჯელობის თემა – ციტირებული მეტყველება, საკუთარ თავთან საუბრის ერთ-ერთი სახე, რაც ასე ხშირად გამოიყენება XX ს. რომანის პერსონაჟების მიერ, არის სიტყვის დიალოგური განზომილებიდან გადახვევა, რომელიც გამომდინარეობს ლიტერატურაში სუბიექტის ბედ-იღბლის შესწავლიდან. ის წამოჭრის არაერთ ტექნიკურ და თეორიულ პრობლემას, რომლის ნაწილობრივ გადაჭრას ქვემოთ შევეცდებით.

* ბიპვეორისტული – ადამიანის ყოფაქცევის ობიექტური კვლევისმიერი.

ფიქრების გადმოცემის საკითხის ირგვლივ საკმაოდ მწვავედ კამათობენ თეორეტიკოსები. მათ შრომებს შორის გამოირჩევა ფრანგი დ. კონის „შინაგანი გამჭვირვალება“, სადაც აღნიშნულია, რომ ფსიქიკური ცხოვრების გამოხატვა თხრობის მხრივ სპეციალურ მიდგომას საჭიროებს. ჟ. ჟენეტი მიიჩნევს, რომ თხრობისათვის მხოლოდ მოვლენებია ცნობილი, მეტყველება მოვლენების განსაკუთრებული სახეობაა და შეუძლია პირდაპირ ციტირებული იყოს სიტყვიერ თხრობაში. მისი აზრით ფიქრთა თხრობა არ განირჩევა სიტყვიერი თხრობისაგან. „ფიქრი ჩუმი სიტყვაა, როგორ აღდგება ფიქრები სიტყვების გარეშე?“ – აღნიშნავს კრიტიკოსი. (ჟენეტი 1973: 97)

აღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებით, დ. კონი თავის გამოკვლევებში განმარტავს, რომ ე.წ. ფსიქოთხრობა (psychorécit) წარმოდგენილია პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს მცოდნე ავტორისაგან. შემთხვევას, როდესაც ის დისტანციას ანიჭებს უპირატესობას, კონის აზრით, შეიძლება ეწოდოს „შესამჩნევი დისონანსი“. ამ დროს მთხრობელი ნათლად ემიჯნება სუბიექტური შეფასებით პერსონაჟს, რომლის შინაგან სამყაროშიც აღწევს; ხოლო შემთხვევას, როდესაც მთხრობელი ირჩევს „სიახლოვეს“, ეწოდება „შესამჩნევი კონსონანსი“. აქ მთხრობელი ნეიტრალურ პოზიციაზეა.

შეგადართ ერთმანეთს ორი წინადადება:

1. „საბრალო კაცმა იფიქრა, რომ დაღუპული იყო“.
2. „მან იფიქრა, რომ დაღუპული იყო“.

პირველ მაგალითში ავტორი სუბიექტურად აღწერს მოვლენას და პერსონაჟსაც უარყოფითად აფასებს (საბრალო კაცი), მეორეში კი, იცავს რა ნეიტრალიტეტს, არაუითარ მსჯელობას არ იძლევა მასზე.

„ნარატიული მონოლოგი“ (ფრანგ. – monologue narrative)* გადადის დაუქვემდებარებელ ირიბ სტილზე იმისდა მიხედვით, მთხრობელი „სიშორეს“ ირჩევს თუ „სიახლოვეს“.

„ციტირებული მონოლოგი“ (ფრანგ. – monologue rapporté) აღნიშნავს პერსონაჟის შინაგან საუბარს უცვლელად, რომელიც შეიძლება გადმოიცეს ირონიულად ან ნეიტრალურად. მაგალითად:

1. „საბრალო კაცმა იფიქრა: „დაღუპული ვარ“ (ირონიული)
2. „მან იფიქრა: „დაღუპული ვარ“ (ნეიტრალური).

კონი ასეთი ტიპის მონოლოგს აკავშირებს „ავტონომიურ მონოლოგთან“ (ფრანგ. – monologue autonome) ანუ „შინაგან მონოლოგთან“ (ფრანგ. – Monologue intérieur). აქ ყოველთვის საქმე ეხება პერსონაჟის ფიქრების პირდაპირ ციტირებას, მაგრამ არ ჩანს მთხრობელი, რომელსაც ისინი მკითხველამდე მიაქვს. ისევე განვიხილოთ მაგალითი:

„ის უცებ გაჩერდა. მე დაღუპული ვარ“.

კონტექსტიდან გამომდინარე, მეორე ფრაზა შეიძლება დაემთხვას პერსონაჟის

* ტერმინი ეკუთვნის ჟ. ჟენეტს. (Genette Gerard. Figures III. Seuil. 1973).

ფიქრებს. აქაც ეს არის მანერა, რომლითაც პერსონაჟი სახელდება ზემოთ მოტანილ მაგალითში და რომელიც ნებას გვაძლევს, გამოავლინოთ შესაძლო ირონია ან ნეიტრალიტეტი მთხრობლისა.

ქვემოთ წარმოადგენთ ფსიქიკური ცხოვრების ასახვის ხერხებს კონის მიხედვით. (კონი 1981: 232).

ფსიქო-თხრობა (შინაგანი ცხოვრების ასახვა ყოლის-მცოდნე ავტორისაგან)	დისტანცია (შესამჩნევი დისონანსი)
	სიახლოვე (შესამჩნევი კონსონანსი)
ნარატიული მონოლოგი	დისტანცია (ირონიული ტონალობა)
	სიახლოვე (არაირონიული ტონალობა)
შინაგანი მონოლოგი (პერსონაჟის ფიქრების ზუსტი ციტირება)	დისტანცია (მონოლოგის ირონიულად გადმოცემა)
	სიახლოვე (ირონიის გარეშე გადმოცემა)

აღნიშნულ მსჯელობაზე დაყრდნობით და სხვა კვლევების დამოწმებით, ჩვენ ყურადღებას გაგამახვილებთ ციტირებული მონოლოგისა (monologue rapporté) და შინაგანი მონოლოგის (Monologue intérieur) მსგავსება-განსხვავებაზე, შეეცდებით, გავარკვიოთ, რამდენად ახლო დგანან ისინი ერთმანეთთან და მოვიხილოთ შესაბამისი მაგალითები.

როგორც ზემოთ დავინახეთ, სუბიექტური თხრობა მთლიანად არის დამოკიდებული პერსონაჟის თვალსაზრისზე, მის ფიქრსა და მეტყველებაზე.

როგორ შეიძლება წარმოგვიდგინოს მთხრობელმა პერსონაჟი, რომელიც მთლიანად იკავებს სუბიექტური რომანის თხრობის არეალს?

საზოგადოდ, ვფიქრობთ, რომ რომანის პერსონაჟი ოთხი სახით შეიძლება იქნეს წარმოდგენილი: 1. თავისივე თავის მიერ, 2. სხვა პერსონაჟის მიერ, 3. მთხრობლის მიერ, 4. თავისივე თავის, სხვა პერსონაჟებისა და მთხრობლის მიერ ერთად. მათგან სუბიექტური თხრობა ყურდნობა პირველს, პერსონაჟის წარმოდგენას თავისივე თავის მიერ. იმისათვის, რომ პერსონაჟმა საკუთარი თავი წარმოგვიდგინოს, ის მას კარგად უნდა იცნობდეს. შეიძლება მკითხველი მოწმე გახდეს იმისა, თუ როგორ იწყებს პერსონაჟი თავისი თავის შეცნობას. თვითნაღიზის გაკეთება ერთობ ძნელია, ვინაიდან ის სუბიექტურობის ვიწრო საზღვრებშია დატყვევებული. მას არ ძალუძს, განზე გადგეს თავისივე თავიდან და განსაჯოს იგი. „რომელ თვალს შეუძლია საკუთარი თავი დაინახოს?“ — კითხულობს სტენდალი „ანრი ბრიულარში“. ადამიანს არ ძალუძს თავის თავს მიაპყროს ის ცივი მზერა, როგორც ამას სხვაზე გააკეთებდა, და თუ ეს შეეძლებოდა, მისი ერთადერთი მზერა დამახინჯდებოდა, თვალთაგან დაჰკარგავდა ფიგურის ერთიანობას და წინ წამოსწევდა იმგვარ შტრიხებს, რომელიც შესაძლოა, არ ყოფილიყო დომინანტური. მწერალი საკუთარი შინაგანი სამყაროს ჩვენებას მეტ-ნაკლებად ყოველთვის მიმართავდა. ამას ის

საუცხოოდ ახერხებდა ისეთი ჟანრის მეშვეობით, როგორცაა აღსარება. აღსარების ჟანრის დიდოსტატებად არიან მიჩნეულნი ავგუსტინე, აბელიარი, რუსო. ამგვარ რომანში ავტორი საქვეყნოდ აშიშვლებს საკუთარ თავს, დაფარულ, ინტიმურ მოძრაობებს. მისი მიზანია, გაერკვეს საკუთარ თავში, დაინახოს თავისი ნაკლი, თქვას აღსარება და ამით ესწრაფვოს სრულყოფილებას, იდეალურ პიროვნებად ქცევას. ეს პროცესი არის „გარეგანი“ ადამიანიდან „შინაგანი“ ადამიანისკენ შემობრუნება. „მე“ ცვალებადია, ჭირვეული ან სულაც, შეუცნობელი. როგორც პ. ჰესე ამბობდა. ადამიანი ის უნდა იპოვნოს, შეიმეცნოს და ამაღლდეს „მდაბალ მე“-დან „ზენაარ მე“-მდე.

მხოლოდ აღსარება ან ავტობიოგრაფია ვერ ახდენს მთელი სინამდვილის მოდელირებას ისე, როგორც რომანი. რომანს განზოგადების ძალა აქვს და ცალკეული ადამიანის ბედს ზოგადად, ადამიანის ბედად აქცევს. აღსარება სუბიექტური რეალობაა და აქვს დასასრული, რომანს კი შეუძლია დარჩეს დაუსრულებელი და მომავლის მიმართ გახსნილი.

სუბიექტური თხრობის ერთ-ერთი ფორმა შესაძლოა, იყოს პირადი დღიური. იგი ისეთ პრინციპზეა აგებული, რომ ყოველდღიურად ასახავს შინაგან ცხოვრებას მისი მსვლელობის დროს. დღიურის ფორმა ანიჭებს ერთ საერთო მნიშვნელს ისეთ რომანებს, როგორცაა სარტრის „გულზიდვა“, მორიაკის „ასპიტთა ბუდე“ ან ბერნანოსის „სოფლის მღვდლის დღიური“. ამგვარი ფორმა მნიშვნელოვნად ამცირებს რა განსხვავებას დამწერლობასა და რეალურ ცხოვრებას შორის, ცდილობს გამოხატოს ყოველდღიურობაში ჩაძირული ცნობიერების განვითარება.

ეპისტოლარულ რომანში ეს განსხვავება კიდევ უფრო მცირეა, ვინაიდან პერსონაჟი წერს მაშინ, როდესაც მოქმედების პროცესში იმყოფება. პირადი დღიურისგან განსხვავებით, წერილს სურს, მიაღწიოს ადრესატამდე. წერილის ავტორმა შეიძლება ზუსტად ვერ ან არ გადმოსცეს „თავისი შინაგანი ყოფა“ ყველაფრის გამჟღავნების შიშით ან ადრესატაზე ზრუნვის გამო. ადრესატი კი ან პასუხობს ან ჩუმდება.

დღიური ხშირად ბევრ რამეს სესხულობს მემუარებისაგან ისე, როგორც მემუარები შეიძლება გახდეს პირადი დღიური. XX ს. რომანისტები ხშირად ამდიდრებენ საკუთარ ნაწერებს დღიურებითა თუ ეპისტოლარული ნიმუშებით. ნაწარმოებში პირადი წერილების ჩართვა მის პერსონაჟებს მეტ იდუმალებას და საკუთარი თავის უკეთ „გახსნის“ საშუალებას აძლევს.

ფსიქოლოგიური ხასიათის მეტყველება აქცენტს აკეთებს ლინგვისტურ მოდალობებზე, რომლებიც „გულების ცოდნას“ ეხება. ეს მეტყველება პირველ რიგში რომანის ფორმაზეა დამოკიდებული.

ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი ჟანრები სწორედ რომ სუბიექტური თხრობის პრინციპს ეყრდნობა, სადაც დიდ ადგილს იკავებს შინაგანი მეტყველება. უკვე ითქვა, რომ ის რამდენიმე სახისაა. დაუქვემდებარებელი ირიბი სტილი, რომელიც ფლობერმა და ჯეინ უსტენმა შეიმუშავეს, ციტირებულ მონოლოგს არ შეიცავს. ის მოთხრო-

ბილი, სხვისი პირით გადმოცემული მონოლოგია. არის აგრეთვე ნარატივიზებული მონოლოგი (ფრანგ. - monologue narrativisé; ინგლ. — narrated monologue) ანუ ისეთი მეტყველება, რომელიც ეკუთვნის პერსონაჟს, მაგრამ მას მთხრობელი გადმოგვცემს III პირში და წარსულ დროში.

ფრანგი თეორეტიკოსი, პოლ რიკოერი, რომელმაც აღნიშნული მეთოდები გამოიკვლია, თავის სტატიაში „ფიქრებისა და გრძნობების პირდაპირი თხრობა“, გამოყო ორი ასეთი შემთხვევა: ავტოთხრობა (autorécit), რასაც ეყრდნობა აღსარება თუ მემუარები და ფსიქოთხრობა (psychorécit). მისი თქმით, რომანული ფიქცია, გარდა გრძნობებისა და ფიქრების პირდაპირი გადმოცემისა, ეყრდნობა ორ ტექნიკას:

1) ციტირებულ მონოლოგს (ფრანგულად – monologue rapporté, ინგლისურად – quoted monologue), რაც ნიშნავს სხვისი ფიქციური შინაგანი მეტყველების ციტირებას მთხრობლის მიერ ან თავის თავთან რაიმე აზრის დამოწმებას (ფრანგ. – se citer) თვით პერსონაჟის მიერვე ისე, როგორც თვითციტირებულ მონოლოგში.

2) თვითციტირებულ მონოლოგს (ფრანგ. – monologue autorapporté, ინგ. – self-quoted monologue), სადაც მთხრობელი მხოლოდ აზუსტებს ციტირებულ სიტყვებს ფიქრების წარმოქმნის პროცესში.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინი — monologue rapporté ცნობილია „განცდილი მეტყველების“ სახელით.*

ციტირებული და თვითციტირებული მონოლოგების ერთმანეთისგან გარჩევა რთულია, ვინაიდან ისინი შენიღბულნი არიან. მაგალითად, ნარატივიზებული მონოლოგი რომ ციტირებულ მონოლოგად გადავაქციოთ, უნდა აღვადგინოთ პერსონაჟები შესაფერის დროში. სხვა სიძნელე იმაში მდგომარეობს, რაც ჯოისის მკითხველმა კარგად იცის. ეს ისეთი ტექსტებია, სადაც აღარ არსებობს საზღვარი მთხრობლისა და პერსონაჟის მეტყველებას შორის. ნარატივიზებული მონოლოგის ეს საუკეთესო კომბინაცია ახორციელებს სხვისი სიტყვებისა და ფიქრების ყველაზე სრულყოფილ ინტეგრაციას თხრობით ქსოვილში: მთხრობლის სიტყვა თავის თავზე იღებს პერსონაჟის სიტყვას ისე, რომ თავის ხმას მას აძლევს და მთხრობელი პერსონაჟის ტონს ემორჩილება.

საერთოდ, შინაგანი მონოლოგის ორმაგი ხასიათი ხშირად გამოიყენება ინგლისურ ლიტერატურაში: ააშკარავებს მენტალური ცხოვრების მიუდგომელ და გამოუკვლევებელ დონებს სხვადასხვა საშუალებებით და აჩვენებს, როგორ შეიგრძნობს სამყაროს ადამიანის ცნობიერება. ამის მოთხოვნილება თვით დრომ მოითხოვს და ლიტერატურაში გაჩნდა ცნება „ცნობიერების ნაკადისა“, რომლის შემადგენელი ნაწილი სწორედ შინაგანი მონოლოგია – მეთოდი შინაგანი გაცნობიერებულობის ჩვენებისა.

1931წ. გამოქვეყნებულ ესეში ფრანგმა მწერალმა ე. დიუჟარდენმა შინაგანი მონოლოგის პირველი განმარტება მოგვცა. ეს ის მწერალია, რომლის რომანშიც ჯ.

* იხ. დ. ფანჯიკიძე, თარგმანის თეორია და პრაქტიკა. თბ.: 1988. გვ. 68.

ჯოისმა შინაგანი მონოლოგის ჩანასახები ნახა და შემდეგ ეს ხერხი თავის „ული-სეში“ გამოიყენა გაცილებით სრულყოფილი ლიტერატურული ტექნიკის სახით. აი, ეს განმარტებაც:

„შინაგანი მონოლოგი პოეტიკის დისციპლინაში არის მსმენელის გარეშე არსებული მეტყველება, რომლითაც პერსონაჟი წარმოუთქმელად გამოხატავს არაცნობიერთან ყველაზე ახლო მყოფ ინტიმურ ფიქრს ყოველგვარი ლოგიკური წყობის გარეშე, ანუ წარმოქმნისთანავე, სინტაქსურ მინიმუმამდე დაყვანილი პირდაპირი ფრაზების საშუალებით, თითქოს გონებაში ამ წუთას მოსული ფიქრის შთაბეჭდილებას იძლეოდეს“ (დიუჟარდენი 1977: 88)

დიუჟარდენი მიუთითებს, რომ მთავარი სიახლე, რაც შინაგანმა მონოლოგმა მოიტანა, იყო ფიქრთა უწყვეტი დინების მეხსიერებაში აღდგენა იმავე წესრიგით, როგორც პერსონაჟის გონებაში წარმოიშობოდნენ. ავტორის აზრით, შინაგანი მონოლოგისათვის დამახასიათებელია სიტყვათა შერჩევის, თანმიმდევრობის არარსებობა, რაციონალური, ლოგიკური ნიშნების გაქრობა.

ვიტყვი, რომ მოგვიანებით დიუჟარდენის განმარტება დრომოჭმული და მწი-რი აღმოჩნდება იმ შინაგანი მონოლოგებისათვის, რომლებმაც XX ს. I ნახევრის ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურა მთლიანად მოიცვა, განსაკუთრებით კი II ნახევრის რომანში განვითარებული მონოლოგებისათვის.

რამდენადაც ლიტერატურა ადამიანის სამყაროს, ფსიქიკას ასახავს, მისი შეცნობა მარტივი არ არის. მხატვრული სიტყვა გრძნობებთან არის შესისხლხორცებული და ადამიანზე ზემოქმედების უნარი აქვს. მწერლის გენიის წყალობით საკმაოდ ბანალური ამბავი ზოგადკაცობრიულ მასშტაბებს აღწევს და საცნაური ხდება ყველასათვის, ვხედავთ იმას, რასაც ჩვეულებრივი თვალთ ვერ დავინახავდით — გმირთა სულების უღრმეს შრეებს, სულიერ თავგადასავლებს. მხატვრული სიტყვის მეშვეობით ადამიანის სულის უკეთ წარმოსაჩენად ცნობიერების ნაკადის ხერხი იქნა გამოყენებული, რომელიც წარსული გრძნობების გაღვივებას ემსახურება. ცნობიერების ნაკადი გმირისეულ თხრობას გულისხმობს, მაგრამ ყოველთვის არა. ეს განსაკუთრებით მაშინ არის შეუძლებელი, თუ ამ თხრობაში რამე გრძნობა კი არ ჩანს, არამედ მოგონება, რომელიც მწერლის მიერ გაცნობიერებული და გააზრებულია. თუ პერსონაჟი თავის წარსულ განცდაზე გვიამბობს, ეს იქნება მხოლოდ მისი ახლანდელი შეხედულება მაშინდელი მდგომარეობის შესახებ. თუმცა, ამ გზითაც მკითხველი მშვენივრად გებულობს პერსონაჟის საიდუმლოს, რომლითაც მისი სულია მოცული, ეცნობა მის თავგადასავალს. ცნობიერების ნაკადი ამ ყოველივეს ცოტა სხვაგვარად აღწერს.

აღნიშნული ლიტერატურული მიმდინარეობის ფართო მიმოხილვას აქ საჭიროდ არ მივიჩნევთ, ვინაიდან მასზე უკვე საკმაოდ დაწერილა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ცნობიერების ნაკადის შინაგანი მონოლოგი ასოციაციური თხრობის ელემენტებითაა დატვირთული, სადაც, ერთ შემთხვევაში ასოციაცია ყვრდნობა გმირის ან მთხრობლის ცნობიერების დინებაში არსებულ, თუნდაც ერთი შეხედვით ერთმა-

ნეთთან დაუკავშირებელ „ნიშანსვეტებს“, რომლებიც ამ დინებას ახალი ასოციაციებისაკენ მიმართავენ და, მეორე — ასოციაცია მთლიანად მწერლის მხატვრულ კონცეფციაში შედის და მიედინება გმირის ფიზიკური არსებობის გამომხატველი ფაქტებისა თუ მის სულიერ ცხოვრებასთან უშუალო კავშირში მყოფი მოვლენებისაგან დამოუკიდებლად. ასეთი ასოციაციის ნიშანსვეტები გმირის შინაგან მონოლოგში თავსდება და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იმ მხატვრული კომენტარების ორგანული ნაწილია, რომლებსაც მწერალი ურთავს პერსონაჟთა ნაფიქრალსა და განცდილს, რათა გაფანტული ასოციაციები ძირითად სათქმელს დაუკავშიროს.

ჯოისის „ულისე“ სტილისა და ლიტერატურული ქარაგმების მრავალფეროვნების ამსახველია. მასთან, ისე, როგორც ფოლკნერთან, წაშლილია ზღვარი „სხვის“ სიტყვას, ავტორისეულ რემარკასა და პერსონაჟის შინაგან მონოლოგს შორის. არც ჯოისი და არც ფოლკნერი ბრჭყალებს არ ხმარობს. ჯოისთან დიალოგი და მონოლოგი „დაშლილია“, ერთმანეთის გვერდით თავსდება გარეგნულად დაუკავშირებელი ასოციაციები და წარმოდგენები. თუმცა, ზოგჯერ შინაგანი მონოლოგის შინაარსში მცირე ლოგიკურობისა და რეალურ პლანთან კავშირის პოვნაც შეიძლება.

შინაგან მონოლოგზე საუბარი ჩვენთვის საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მას ზოგი რამ საერთო აქვს ციტირებულ მეტყველებასთან. მოვიტანოთ მაგალითები პერსონაჟთა ტრადიციული და არატრადიციული მონოლოგებიდან და ერთმანეთს შევადაროთ:

„ულისეს“ პერსონაჟი, სტივენის გაკვეთილზე ალგებრის ამოცანის ამოხსნაში ეხმარება ერთ-ერთ მოსწავლეს. სტივენის ცნობიერებაში მიმდინარე მოვლენები, შინაგანი მონოლოგი და ავტორის სიტყვები ერთმანეთისგან არავითარი ნიშნებით არ გამოიყოფა:

„— ახლა გაიკეთ? შეგიძლიათ მეორე თვითონ ამოხსნათ?

— დიახ, სერ.

გრძელი, უშნო ხაზებით სარჯენტმა ამოცანის პირობა გადაწერა [...] მკრთალი კანი სირცხვილისაგან ოდნავ შეეფარკლა. ამორ მატრის: სუბიექტური და ობიექტური ნათესაობითი ბრუნვა წყალ-წყალა სისხლითა და აჭრილი რძით გამოკვება და არავისთვის დაუნახვებია მისი სახვევები.

მეც ასეთი ვიყავი. ეს დაშვებული მხრები, ეს მოუქნელობა, ჩემი ბავშვობა წახრილა ჩემს გვერდით. მეტისმეტად შორსაა, [...] ჩემი შორსაა, მისი კი ჩვენი თვალბეზით საიდუმლოებით მოცული. საიდუმლოებანი, დადუმებულნი, გაქვავებულნი, ჩვენი საიდუმლოებანი: ტირანები, რომელთაც სწადათ, რომ ვინმემ დაამხოს ისინი.

ამოცანა ამოიხსნა“. (ჯოისი 1983: 38)

როგორც ვხედავთ, სტივენის შინაგან მეტყველებაში ლოგიკურად ჩამოყალიბებულ ფიქრებს წარმოსახვითი სურათები სჭარბობს.

ახლა მოვიხმოთ ერთი ეპიზოდი თანამედროვე ფრანგი მწერალი ქალის — კოლეტის რომანიდან „მაწანწალა“. მისი მთავარი მოქმედი პირის — რენეს ცნობიე-

რება ცეკვისას შემდეგ ფიქრებს დაუპყრია:

„მე მათ ვხედავ, ჩემდა უნებურად ვხედავ... ცეკვის დროს, ტრიალისას, ვხედავ და ვცნობ. წინ! წინ! ამ საღამოს გონება ნათელი მაქვს... ვცეკვავ... არაფერი მა-ვიწყდება, თავს ვეუფლები. მიდი! მიდი! არსებობს კი ეს ხალხი? არა, არა. რეალობა მხოლოდ ცეკვაა, შუქი, თავისუფლება, მუსიკა... რეალური მხოლოდ მისი ფიქრის რიტმების გადმოცემაა, მისი განსახიერება ლამაზ ჟესტებში... ამ წუთს მხოლოდ მათი მოხიბვლა მსურს! ცოტა ძალა კიდევ: თმებითა და სამკაულებით დატვირთული მათი თავები მორჩილად და ნელა იხრებიან და მომყვებიან... აი, ილიმებიან, ეს მოხიბლული სულელები“... (კოლეტი 1910: 53-54)

აქ პერსონაჟის ფიქრების დინებას რომანისტი ხელს არ უშლის, არც ერთ კომენტარს არ ურთავს, ვინაიდან თითოეული სიტყვა ნათლად ხსნის გმირის სულიერ განწყობილებას და წარმოადგენს გვაძლევს, იმის შესახებ, თუ რა ხდება, როგორც „შიგნით“, ისე „გარეთ“.

სახეზეა არატრადიციული და ტრადიციული მონოლოგები, რომელთა შორის განსხვავებაცაა და მსგავსებაც. პირველ რიგში საყურადღებოა ის, თუ რას აჩვენებს ავტორი, არაცნობიერს თუ ცნობიერს, შემდეგ – მისი პოზიცია. ჩვენს შემთხვევებში ავტორთა პოზიციები ნეიტრალურია. რაც შეეხება დროს, საქმე გვაქვს სუბიექტური აწმყო დროის ასახვასთან, მაგრამ პირველ მაგალითში თხრობის დროის ნაცვლად მხოლოდ შინაგანი დროა, ხოლო სივრცე – განუსაზღვრელი. მეორეში დროც და სივრცეც სრულიად კონკრეტულია. პუნქტუაციური ნიშნების არსებობა აქ ლოგიკური თხრობის ატრიბუტებს წარმოადგენს. ტრადიციულ შინაგან მონოლოგს ახასიათებს ელიფსების, ზმნა „ყოფნის“ არაერთი ფორმის ანუ ე.წ. პრეზენტატივის – „ეს არის“, ანაფორის, კითხვითი წინადადების ხშირად ხმარება და არატრადიციულის მსგავსად, დიალოგისა და მონოლოგის ურთიერთშერწყმა. აღსანიშნავია, რომ თხრობის ტექნიკაზე დრამატურგიული კონცეფციის გავრცელება არატრადიციული მონოლოგისთვის დამახასიათებელი არ არის.

კიდევ განვიხილოთ ციტირებული მეტყველების მაგალითი დენიზ დეზი ჟიკერის რომანიდან „სოფი“, რათა დავრწმუნდეთ ზემოთ მოტანილი მსჯელობის სისწორეში:

„მე ყველაზე მშვენიერი ვარ[...]შენ თავს ცუდად გრძნობ[...]ელენი მე მიყურებს[...]თუ ავიხედავ, ის იქით გაიხედავს და გაწითლდება. მომწონს, როცა წითლდება[...]ჟიზელი ამბობს, რომ ელენს ნამდვილი მაქმანებიანი საცვლები აცვია, არც მკერდსაკრავი, არც კორსეტი. [...]საიდან გაიგო ეს ყველაფერი ჟიზელმა?“ (დენიზი 2006: 22)

მაშასადამე, ციტირებულ მონოლოგსა და ავტონომიურ ანუ შინაგან მონოლოგს შორის განსხვავებას კონტექსტი განსაზღვრავს, სადაც მთხრობელი პერსონაჟის შინაგანი მეტყველების ციტირებას სხვადასხვაგვარად ახდენს. ფოლკნერთან, მაგალითად, ვხვდებით როგორც ავტონომიურ, ისე ავტობიოგრაფიულ მონოლოგებს (მარტენი 1999: 2). კვენტინი აღსასრულის დღის მოვლენებს ამ უკანასკნელი ტი-

პის მეტყველების საშუალებით გადმოგვცემს. აქ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა დაცულია, მაგრამ ასეთ მონოლოგში შესაძლოა, უხეშად შეიჭრას წარსული დრო. ფოლკნერი მრავალ ტექნიკურ საშუალებას იყენებს, რათა ტექსტში შეიტანოს რიტმის ცვალებადობა. შინაგან მონოლოგს დაქვემდებარებული აქვს სხვადასხვა ტიპის მონოლოგი და ამდენად იქმნება ცნობიერების გადაჯაჭვული დინება. ტექსტში ორაზროვნებას და ორჭოფობას იწვევს ავტორის მიერ გაკეთებული გადასვლები სხვისკენ ფოკალიზაციაზე, ყოვლისმცოდნე ავტორის აღწერილობებიდან პერსონაჟის შინაგან მეტყველებაზე.

ყველა ეს საკითხები ლიტერატურათმცოდნეობაში საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი, მაგრამ ინტერესი კვლავაც დიდია.

მოტიანილი მაგალითებიდან ჩანს, რომ ციტირებული მეტყველება, რომელსაც, რაღა თქმა უნდა, მონოლოგის სახე აქვს, წარმოადგენს სტენდალისეული ან დოსტოვესკისეული მონოლოგების გადრმავებულ, დახვეწილ და გაუმჯობესებულ ფორმებს, სინტაქსურად მოწესრიგებულ, თანმიმდევრული წინადადებებისა და სიტყვების წყობას, განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში მოთავსებულ მოქმედებათა ერთობლიობას და ლოგიკურად ახსნად და შემადგენლობით რთულ ფიქრთა დინებებს. ამ ყოველივეს იშვიათად შევხვდებით ფოლკნერის, ვულფის, მოგვიანებით კი, თითქმის აღარ - ბიუტორის, ბეკეტის, კოენის შემოქმედებაში. მონოლოგები მათთან წარსულს აქცევს წამის, ერთი მომენტის თანაზიარად, ყველა ეს მონოლოგი გამოხატავს აწმყოში ჩაკეტილობას. ს. ბეკეტის რომანში „მოლო“, ორი პერსონაჟი მონოლოგებით საუბრობს. ისინი დარწმუნებულნი არ არიან იმაში, რაც ადრე მოხდა. მათთვის არც მომავალია გარკვეული. სიტყვის თქმა მკითხველს ეკისრება, რათა ეს პერსონაჟები ერთმანეთისგან გაარჩიოს. აქ პერსონაჟი უეცრად არარად იქცევა. ტექსტიც იმდენად მცირდება ისე, რომ „მეტი აღარაფერი“ ხდება. თანამედროვე რომანები ამსხვრევს ჩვენს ჩვეულებებს, ინტერესი გამოვიჩინოთ ტექსტის მიმართ, მაგრამ იგივე რომანები გვიჩვენებს, დიალოგისა და მონოლოგის ოპოზიციაში რეალურად როგორ ქრება მათი საზღვრები, რათა გამოხატოს დროის განსაკუთრებული კონცეფცია.

ვ. ვულფის რომანი „ტალღები“ მთელი თანმიმდევრობაა შინაგანი მონოლოგების სერიისა, რომელშიც იბადება სხვადასხვა პერსონაჟი სხვადასხვა პოეტური აღწერილობით. აქ ისევე ახლოა მკითხველი სუბიექტურ რეალობასა და პერსონაჟის ცნობიერებასთან, როგორც ობიექტურ რეალობაში — ფაქტთან. ამ ტექნიკის უხერხულობა ის არის, რომ სპობს პერსონაჟის შინაგანი დროის ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას.

ვულფი ხშირად მიმართავს რა შინაგანი მონოლოგის ტექნიკას, უხეშად არ ექცევა მკითხველს თავისი ტრიუკებით. ის იცავს თხრობის ოსტატობას და თავს უფლებას აძლევს, ისარგებლოს ორმაგი პრივილეგიით: შეაღწიოს გმირის ცნობიერებაში და გამოავლინოს იგი ერთმანეთის მიყოლებით. მაგრამ მას შემდეგ, რაც რომანისტი აყალიბებს შინაგან მონოლოგს, ის რისკავს მივიდეს გარკვეულ ზღ-

ვრამდე. იგი მოხერხებულად ალამაზებს მონოლოგებს თავშეკავებული მითითებებით, რომლებიც მკითხველს ხელახლა არსებობის საშუალებას აძლევს აღნიშნულ სიტუაციაში.

შინაგანი მოლოლოგი გეხვდება თ. მანის „ჯადოსნურ მთაშიც“, მაგრამ მოკრძალებულად მაშინ, როცა „ულისეში“ მოქმედების ნაცვლად მხოლოდ შინაგანი მეტყველებაა, აქ ხაზგასმულია დროის სუბიექტური ასპექტი, რაც დამოკიდებულია განცდებზე.

ა. კამიუს „დაცემა“ მთლიანად მონოლოგური რომანია, სიტყვის ერთგვარი თავგადასავალი. მისი გადასხვაფერება ან შეწყვეტა მხოლოდ სხვა პერსონაჟს შეეძლებოდა. ამავე ავტორის პირველი რომანი „უცხოც“ როგორც მონოლოგი, ისე იწყება. სიტყვები „დღეს“, „ხვალ“, „გუშინ“ გვიქმნიან შთაბეჭდილებას, თითქოს მთხრობელი-პერსონაჟის დღევანდელობაში, აწმყოში ვიმყოფებით, რომელიც მის ფიქრებს მიჰყვება ისეთი თანმიმდევრობით, როგორი თანმიმდევრობითაც ისინი მის თავში იბადება. მაგრამ რომანის პირველ ნაწილშივე ზოგჯერ იცვლება მარტივი მონოლოგის ფორმა.

უნდა ითქვას, რომ 50-იანი წლების დასავლურ რომანში შინაგანი მონოლოგი განსაკუთრებულ სახეს იღებს, სადაც ფრაზა ძლივს არის მოხაზული. მწერლები ცდილობენ, გააუქმონ წინადადების წყობის წესები და მისი ყველა ნიშანი მოსპონ პუნქტუაციასთან ერთად. მოვიტანოთ ერთი ფრაზა, უფრო სწორად, ფრაზის ემბრიონი ბეკეტის რომანიდან „ეს როგორ?“:

„ცხოვრებას / ცხოვრებას / სხვა / ნათელში / რომელიც შეიძლება მქონოდა / ერთი წამით / ისევ ვერ დავიწყებ“ (ბეკეტი 1968: 10)

ეს არის განსაკუთრებული ტიპის ტექსტის სემანტიკები, რომლებიც ნაკლებ ინტეგრირებადია ერთმანეთთან და არ ძალუძთ ერთმანეთის დახმარებით არსებობა. ეს ისეთი სიტყვა-ფრაზის ნიმუშია, რომელსაც ოლოფრაზას (holophrase) უწოდებენ. მისი სპეციფიკურობა, ფრაზის ჩანასახი თვალში საცემი მაშინ იქნება, თუ მას ცეზურებით და დასრულებული მელოდიურობით წარმოვთქვამთ. აღნიშნული ფრაზა დაახლოებით ასეთი უნდა ყოფილიყო:

„ნამდვილ ცხოვრებას, რომელმაც უარმყო, ნათელში ცხოვრებას, რომელიც შეიძლება მქონოდა, თუნდაც ერთი წამით ისევ ვერ დავიწყებ“.

ოლოფრაზა ეერდნობა ექსტს, მიმიკას, წინააღმდეგობისტურ ფორმას, რომლებიც ასევე ცნობიერების გამოვლინებებია.

ფრანგული „ახალი რომანი“ მკითხველს პირდაპირ აყენებს მოქმედების ცენტრში გამოგონილი ამბებისა, რომლებიც აღმოჩნდება ქაოტური რეალობისა და საკუთარი თავის გაშიფვრის პასუხისმგებლობის წინაშე. მისი მთავარი სიახლე კი მაინც ენასა და წერის რეფორმაში იქნება, ხოლო სიძველე — სამყაროსა და ადამიანის წარმოდგენის სუბიექტურობაში. აქაც რომანისტი უარს იტყვის თავის უფლებებზე პერსონაჟის სასარგებლოდ. აქ წარმოჩნდება ისეთი თხრობა, რომელიც ჩამოყალიბების პროცესში იქნება. მიშელ ბიუტორის პროზის სახით ჩვენ

გვაქვს თხრობის აბსოლუტურად თანამედროვე ფორმა, რომლის ჩაკეტილი ცნობიერების გახსნა მხოლოდ II პირს შეუძლია. მის რომანში „მოლიფიკაციები“ მხოლოდ მეორე პირია გამოყენებული. ხომ არ არის ეს თავისებური გამონათქვამი შინაგანი მონოლოგისა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ „ახალი რომანი“ მკითხველის აქტიურ მონაწილეობას მოითხოვს და მას მწერლის ორეულად აქცევს? უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს ასეა.

ჩვენ შევეცადეთ, კიდევ ერთხელ გვეჩვენებინა ციტირებული და ცნობიერების ნაკადის შინაგანი მონოლოგების განვითარების თავისებურებანი თანამედროვე დასავლურ რომანში, მათი მსგავსება-განსხვავება და ყურადღება გავკვირავთ ტერმინზე „ციტირებული“, ვინაიდან მიგვაჩნია, რომ ამგვარი მეტყველებით პერსონაჟის ფიქრების, განცდებისა და ემოციების, სწორედ რომ ციტირება ხდება მთხრობელის ან თვით პერსონაჟის მიერ, რათა სხვასაც მიეცეს საშუალება, თავის წარმოსახვაში გააცოცხლოს მისი სუბიექტური ცხოვრების ამსახველი ამბები. კიდევ ერთხელ განვმარტეთ ლიტერატურის თეორიაში დამკვიდრებული ტერმინების მნიშვნელობა, რომლებიც დაბნეულობას კვლავ იწვევს. მაშასადამე, ფსიქო-თხრობა – psycho-récit ეს არის აღწერილობა ყოვლისმცოდნე ავტორის მიერ, ხოლო ციტირებული მონოლოგი – monologue rapporté წარმოადგენს პირველ ან მესამე პირში მთხრობლის მიერ ციტირებულ მენტალურ ანუ წარმოუთქმელ პირდაპირ ნათქვამს. monologue rapporté კონმა დააკავშირა monologue autonome – თან (ავტონომიური ეწოდება იმიტომ, რომ ის აღარ უკავშირდება თხრობით კონტექსტს. აქ ავტორი ანუ შინაგანი საუბრის გადმოცემა გაუჩინარებულია), იგივე შინაგან მონოლოგთან, რასაც ჟენეტმაც ასე უწოდა: monologue interieur, ხოლო monologue rapporté-ს – discours rapporté (მორისი 1996: 182-201). ერთ-ერთი თავისებურება, რაც ციტირებულ მონოლოგებში შეიმჩნევა, არის მათი აგების ხელოვნება. ის შეიძლება რომანის ნებისმიერ ადგილას ჩაისვას: დიალოგებში, ავტორისეულ თხრობაში აბზაცის გარეშე. მათი გარჩევა ძნელი არ არის, ვინაიდან ბრჭყალებშია მოთავსებული ან კურსივითაა დაწერილი.

დაბოლოს, შევნიშნავთ, რომ აღნიშნული მეთოდის სრულყოფილად შესწავლის მრავალი მცდელობა და, ზოგადად, მის მიმართ გამოწვეული ინტერესი მისსავე მოთხოვნილებაზე მეტყველებს. საგულისხმოა, რომ ეს ტექნიკა მომავალშიც დაუმარება მწერლებს ადამიანის შინაგანი ბუნების უკეთ შეცნობასა და წარმოჩენაში, ასევე, რომანის ახალი პრობლემების გადაწყვეტაში. აქედან გამომდინარე, არც ლიტერატურის თეორიასა და კრიტიკაში შეწყდება კვლევა-ძიება მის ირგვლივ და გაჩნდება როგორც ახალი ტერმინოლოგია, ისე ახალი თვალსაზრისები.

დამოწმებანი:

- ალბერესი: 1990:** Alberes R.M. Histoire du Roman moderne. Alin Miichel. Paris. 1962.
ამონი 1989: Hamon P. Le personnel du roman. 1989.

- ანალიზი 2002: L'analyse littéraire, notion et refères. Bordas. Nathan. 2002.
- ბაილონი 1996: Baylon Ch. Sociolinguistique. Société, langue et discours. Nathan. 1996.
- ბარტი 1977: Barthes R., Kayser W., Wayne C. Booth. Poétique du récit. Paris: Seuil. 1977.
- ბახტინი 1973: Bakhtine M. Épopée et roman. L'étude du roman Questions de Méthodologie. 1973.
- ბეკეტი 1968: Beckett. S. Comment c'est. ed. Minuit. 1968.
- ბერთელო 2001: Berthelot F. Parole et dialogue dans le roman. Nathan Université. 2001.
- დენიზი 2006: Denyse desy Giguère. Sophie. Récit suivi d'une réflexion théorique. ვებ გვერდი განთავსებულია 2006 წ. მის: <http://manuscitdepot.com/livres-gratuits/pdt-livres/n.denyse-desy-giguere.2pdf>.
- დიუჰამელი 1925: Duhamel G. Essais sur le roman. Lesage. 1925.
- დიუჟარდენი 1977: Dujardin E. Les Lauries sont coupés, suivi du Monologue intérieur. Rome: Bulzoni, 1977.
- დიქსონერი 1997: Dictionnaire des genres et notions littéraire. Albin Michel, Encyclopaedia Universalis. Paris. 1997.
- ენციკლოპედია 2001: Энциклопедия терминов и понятия. М.: 2001.
- კერბარტი 1990: Kerbart-Orecchioni Catherine. L'Enonciation de la subjectivité dans le langage. Armand Colin. 1990.
- კლოდი 1991: Claudes P., Reuter Yves, Personnage et histoire littéraire. Toulouse. PUM. 1991.
- კოლეტი 1910: Colette. La Vagabonde. Ed. Albin Michel. 1910.
- კონი 1981: Conh D. La Transparance intérieur. Paris: Seuil. 1981.
- მაჟისტერი 2002: Majister. Le Monologue interieur. ვებ გვერდი განთავსებულია 2002 წ. მის: <http://www.site-majister.com//trarec5.htm>
- მარტენი 1999: Martin H. Le monologue interieur dans The Sound and the Fury de William Fauner. ვებგვერდი განთავსებულია 1999 წ. მის: <http://www.erudit.org/revue/vi1989/v14/n3/200080/ar.pdt..>
- მენგენო 1997: Maingueneau D. Pragmatique pour le discours littéraire. Dumod. 1997.
- მორიაკი 1983: მორიაკი ფრ. ტერეზა დეკვირუ. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1986.
- მორისი 1996: Maurice D. Monologue rapporté. ვებ გვერდი განთავსებულია 1996 წ. მის : <http://books.google.com/books?id=Md6ah7LKUsC&/pg=PA181&/pg=monolouguerapporte&source=web&ots=x96>
- ოტიე 1995: Authier J. Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire. Paris. Larousse. 2 tomes. 1995.
- პროზოროვი 1999: Прозоров В. Автор. Введение в литературоведение. М. 1999
- პულიონი 1996: Poullot J. Temps et roman. Gallimard. 1996.
- ჟენეტი 1973: Genette G. Figures III.. Seuil. 1973.
- ჟენეტი 1983: Genette G. Nouveau discours du récit. Seuil 1983.
- ჟენეტი 2004: Genette G. Fiction et diction. Seuil 2004.

- ჟუვი 1992: Jouve V. L'Effet-personnage dans le roman. PUF. 1992.
ჟუვი 1997: Jouve V. La poétique du roman. SEDES. 1997.
რანსიერი 1998: Rancière J. La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature. Hachette. 1998.
რეი 1997: Rey P.L. Le Roman. Hachette. 1997.
რობერი 2000: Le Robert des grands écrivains de la langue française. Dictionnaires Le Robert. 2000.
ფრანკოური 1976: Francoeur L. Pour une typologie du monologue intérieur. Neohelicon. Vol. IV. (3-4). 1976.
ჩერნეცო 1999: Чернец Л. Персонаж. Введение в литературоведение. М.: 1999
ჯოისი 1983: ჯოისი ჯ. ულისე.. თბ.: „მერანი“, 1983.

Tamar Chikhladze

**„Subjective Narrative and Cited Speech“: History, Theory and Practice
(according to XX century West-European novel)
Summary**

The work deals with the issues of literary theory, such as the character of contemporary West-European novel narrative and types of personage’s speech. Emphases are made on finding exact Georgian equivalents for newly established terminology. The above mentioned problem is discussed within the scope of history of literature, as well as theory and practice.

In XX century, a novel expressing more sincerity of feelings and emotions, reached unimaginable scales of its possibilities. In addition to reflection of thoughts, revealing and painting deep layers of human’s spiritual world by previously unknown means was witnessed in art. “Subjective” approach replaced “objective” narrative.

The author of the article discusses peculiarities of subjective narrative and forms of personage’s speech, attitude of a novelist towards past events and a speaker, shows the atmosphere of those works, where facts are no longer revealed and the protagonist has to tell about his life with the help of his thoughts and memories. Against this background, character’s language, inner speech that can be of several types, attracts our attention. Monologue rapporte (French), to which the author refers to as “cited monologue”, is singled out among them. Author defines it as a manner of narration in first person, taking place in associative-subjective present tense, which is syntactically organized, but contains a number of characteristic features of the stream of consciousness’ interior monologue. Examples from XX century European novelists’ works serve as a proof for this discussion.

It is acknowledged that narrated story includes three layers: events, words or speech and thoughts. The author regards it vital to define to what extent is the narrator “distant” or

“near” to the expressed facts. In other words, distance determines the degree of narrator’s intervention in the story that he tells. Difference between novels is in the expression of distance of events, speech and thoughts. The opposition between “nearness” and “distantness” leads us towards the existing irrelevance between “objective” and “subjective”, to what we have– “showing” or “saying”. As for the techniques of subjective realism, it is determined by “vision by one of the character’s” (vision avec – French), which has conquered contemporary novel.

Speech and peculiarities of psychological diction are defined in the given article. Viewpoint is also discussed in the work, as it is regarded as a defining element of syntactical and semantic parts of speech. The author considers that the study of emotions expressed with the help of a text is a part of literary analysis. Emotionality and its expression are essential for speech, which is showed by psychological analysis and linguistics of expression, though feelings are displayed more with the help of words. This linguistics requires specialized vocabulary and morphology, which belongs to the so called “expressive modalization”. A class of feeling expressing modalization is singled out, expressing subject’s “condition of spirit”, these are: verbs, general nouns, adjectives and adverbs. In general, feeling expressing modalization is based on positive and negative evaluation of expressed things and situations. Sensitivity-emotionality is a complex phenomenon, and can be discussed from several viewpoints, mostly by means of description and text analysis. If it can be approached from psychological analysis, then it should be based on semio-linguistic analysis. “Condition of Spirit” is represented not only by relevant vocabulary, but also by general terminology: feeling, emotion or aspiration.

The author of the article widely discusses the history for establishment of means for reflecting psychic life and their theoretical value. Based on the researches of scientists, the author emphasizes similarities and differences between cited monologue (monologue rapporte) and interior monologue.

The author introduces Georgian equivalents for foreign terminology: “noticeable dissonance”, “noticeable consonance”, “narrative monologue”, “cited monologue” and “autonomic” or “interior monologue”.

During the research he mainly uses the conclusions of French, English and Russian literary critics.

მეტაფორა და მეტამორფოზა

მეტაფორა, მეცნიერთა დიდი ნაწილის აზრით, ძირითადი ტროპია; სხვა ტროპებს სწორედ მეტაფორასთან მიმართებით განიხილავენ. რ. იაკობსონი, კ. ლევი-სტროსი ამტკიცებენ, რომ მეტაფორა და მეტონიმია ერთიმეორის მიმართ სიმეტრიულ ოპონიციას, შესაბამისად, ორ სტრუქტურულ ღერძს ქმნის — პარადიგმატულსა და სუბსტიტუციურს. რაც შეეხება სხვა ტროპებსა და მეტყველების ფიგურებს, ისინი ამ ორი მთავარი ღერძის გარშემო ლაგდებიან (ძირითადად, მეტაფორის). სხვა მოსაზრებით, მეტონიმია „შედის“ მეტაფორაში (მ-ჯგუფი). მეტ-ნაკლებად გარკვეულია მიმართებები მეტაფორასა და შედარებას, მეტაფორასა და სიმბოლოს, სინეკდოქეს, ირონიას, ალევორიას, გამოცანას, ჰიპერბოლას, კატახრეზას შორის.

ამჟამად ჩვენ გვინტერესებს მეტაფორისა და მეტამორფოზის მიმართების საკითხი. საქმე ისაა, რომ ლიტერატურის თეორიაში განსაზღვრულია პოეტური სტილისტიკის ზემოთ ჩამოთვლილი ტერმინების ფუნქციები და ადგილი. მეტამორფოზის შემთხვევაში საქმე სხვაგვარადაა იმიტომ, რომ მეტამორფოზა არც ტროპია, არც მეტყველების ფიგურა; ამიტომ, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ის უნდა დადგინდეს, თუ რა „სტატუსით“ შევადარებთ მას მეტაფორას.

მითოლოგიაში მეტამორფოზა (met a-morf wsi-) ნიშნავს ცოცხალი არსებების ან ნივთების გარდასახვას სხვა არსებებად ან ნივთებად. მეტამორფოზების არქაული ფორმები ასახავენ ადრეული მითოეპიკური პოეტური აზრის ყველაზე არსებით შტრიხებს, კერძოდ, წარმოდგენას, რომ *ერთი* შეიძლება გამოვლინდეს დაუთვლელი, შემოუფარგლავი, მრავლობითი სახით. მეტამორფოზა გადალახავს საზღვრებს სხვადასხვა სენელებს შორის. ყველაზე არქაული მეტამორფოზები ტოტემისტურ წარმოდგენებს უკავშირდება. მას არსებითი ფუნქცია ეკისრება კოსმოგონიურ მითოში. მსოფლიოს უძველესი კულტურების მატარებელი ხალხებისთვის კარგადაა ცნობილი მითი, როგორ შეიქმნა სამყარო მოკლული და დანაწევრებული ადამიანის (ღვთაების, გოლიათის, ან რომელიმე არსების) სხეულის ნაწილები-სგან. ერთ-ერთი პოპულარული მოტივია ღვთაებების დროებითი მეტამორფოზები. თვალსაჩინოა ეტიოლოგიური მითებისა და მეტამორფოზების ორგანული კავშირი, ასევე უსულო საგნების გასულიერებისა და გარდასახვის მოტივი.

მეტამორფოზა ფორმით მეტემფსიქოზის რელიგიურ დოქტრინასაც ემსგავსება.

მეტამორფოზები განსაკუთრებით პოპულარული იყო ლიტერატურაში, მხატვრობასა და სკულპტურაში.

პოეტიკის მიხედვით მეტამორფოზა არც ტროპია, არც მეტყველების ფიგურა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება მხატვრულ ტექსტებში. ისმის კითხვა: რა დატვირთვა აქვს მეტამორფოზას პოეტიკის კონტექსტში? ჩემი აზრით, მეტა-

მორფოზა წარმართული რელიგიური აზროვნებისა და მითოპოეტური აზროვნების შემკერებელი რგოლია. მეტამორფოზა არის **სააზროვნო მექანიზმი**, თუ გნებავთ, უნივერსალური ფორმულა, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ქვეცნობიერისა და სამყაროს წვდომის ფენომენი. მეტამორფოზაში კოდირებულია ურთიერთობა აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის. იგი (მეტამორფოზა) ხელს უწყობს „ხატის“, „სიმბოლოს“, „ფიგურის“ წარმოშობას.

ვერ ვიტყვი, რომ მეტაფორისა და მეტამორფოზის მიმართების საკითხი მეცნიერებაში ცხარე დისკუსიის საგნად იქცა. გამოთქმული მოსაზრებები ასე შეიძლება დაგაჯგუფოთ:

1. მეტაფორა და მეტამორფოზა სრულიად განსხვავებული ფენომენებია და მათი მსგავსება მხოლოდ ზედაპირულია (ვ. ვინოგრადოვი, ნ. არუთიუნოვა). “მეტაფორაში არ არის არავითარი ელფერი საგნის გარდასახვისა. პირიქით, „ორპლანიანობა“, სიტყვიერი მიმსგავსება ერთი „საგნისა“ მეორესთან (მისგან მკვეთრად განსხვავებულთან) მეტაფორის განუყოფელი ნაწილია. აქედან გამომდინარე, საჭიროა (მეტამორფოზა რ.ც.) გაემიჯნოს მეტაფორასა და შედარებას.“ ვ. ვინოგრადოვი მოიხმობს ფრაგმენტს ახმატოვას ლექსიდან: „სულ ახლახან თავისუფალ მერცხლად იფრინე... ამ ფრენას მე მხოლოდ სიმღერად შემოვაფრინდი, დილის სხივებით ნაფერები“ (თარგმანი სიტყვასიტყვითაა. რ.ც.). ვინოგრადოვის აზრით: „ყველა ამ შემთხვევაში სახეზეა არა სუფთა სიტყვიერი მეტაფორები, არამედ “მითოლოგიური აზროვნების“ გამოძახილი. ყველა ეს „გარდასახვა“ გმირის (პერსონაჟის) მიერ აღიქმება, როგორც რეალობა. როგორც ჩანს, აქ სახეზეა არა ენობრივი მეტამორფოზები, არამედ სამყაროს აღქმის საშუალება“ (ვინოგრადოვი 1976: 411-412). ჩემი აზრით, ეს მსჯელობა დასაბუთებული არ არის. ვ. ვინოგრადოვი თავად ამბობს, რომ მერცხლად და სიმღერად გარდასახვა მითოლოგიური აზროვნების გამოძახილია, კერძოდ, მეტამორფოზა. შემდეგ კი წერს, რომ ეს არ არის მეტამორფოზა, არამედ — სამყაროს აღქმის საშუალება (ე. ი. მეტაფორა). ჯერ ერთი, მეტამორფოზაც სამყაროს წვდომის საშუალებაა. მეორეც, მეტამორფოზაშიც სრულიად საპირისპირო სიდიდეების (კატეგორიების, კლასების) მოულოდნელი იდენტიფიკაცია ხდება. მეტამორფოზების ამსახველი მითები ხსნიან ამგვარი გარდასახვების პირველმიზეზებს (ეტიოლოგიას), ერთჯერად ან რამდენიმე მსგავს ვარიანტს გვთავაზობენ, რათა გასაგები გახდეს პოეტურ ფიგურად ქცეული მეტამორფოზული სახის შინაარსი. ცხადია, ყველა მეტამორფოზა არ გარდაისახება მეტაფორად. რიგ შემთხვევებში მეტამორფოზები ინარჩუნებენ თვითმყოფალობას და დამოუკიდებელ სახეებად გვევლინებიან.

ნ. არუთიუნოვა ვინოგრადოვის თვალსაზრისს ამატებს არგუმენტებს, რომელთა მიხედვით მკაფიოდ უნდა გაიმიჯნოს მეტაფორა და მეტამორფოზა: მეტამორფოზა „აჩვენებს“ გარდასახულ სამყაროს; მაგ.: „რუხ ციყვად შევბტები მურყანზე, დამფრთხალ მერცხლად გავიფრენ, გედალ მოგიხმობ... რატომ მომაჩვენებ თავს ხან ქარად, ხან ქვად, ხან ჩიტად?“ (ა. ახმატოვა. თარგმანი მხოლოდ შესაბამი-

სი ფორმების ზუსტად გადმოცემას ისახავს მიზნად. რ.ც.). იგი დასძენს: მეტამორფოზა ეპიზოდია, სცენა, მოვლენა, მეტაფორა კი მსჭვალავს მთელ სიუჟეტს (არუთიუნოვა 1990: 29). ეს მსჯელობაც არ არის დამაჯერებელი. რას ნიშნავს — მეტამორფოზა ასახავს სცენას და მოვლენას? ნუთუ აქ მოხმობილი სახეები არ „მსჭვალავენ სიუჟეტს?“

შემდეგი არგუმენტი: მეტაფორას ახასიათებს სემანტიკის სფეროში შეღწევა, რაც არ ახასიათებს მეტამორფოზას. ავტორი მოიხმობს ვ. პოტენიას თვალსაზრისს, რომ მეტამორფოზა მიუთითებს რა „სუბსტანციასთან კერძო დამთხვევას“ არ ილექება ენაში, როგორც გარდაქმნისა და მნიშვნელობების წარმოქმნის განსაკუთრებული საშუალება. თუმცა აქვე აღნიშნავს, რომ მეტამორფოზასაც გააჩნია სემანტიკაში „გასვლის“ საშუალება; ეს გასვლა მიუთითებს კავშირზე სუბიექტის მოქმედებასთან (მაგ.: ჩორთით სირბილი; ისრად ფრენა; დაწალიკებით სვლა; მდინარედ დენა). როგორც კი იქმნება ასეთი შეწყვილება, ხდება სახელის ადვერბალიზაცია და ვლუბულობოთ ახალ აზრს. მსგავს შემთხვევაში საუბრობენ მეტაფორაზე და არა მეტამორფოზაზე (არუთიუნოვა 1990: 30). ჩემი აზრით, თავად არუთიუნოვა მიუთითებს რომ მეტამორფოზული „მასალიდან“ შეიძლება მეტაფორის მიღება (ამ საკითხს ქვემოთ დაუბრუნდებით).

2. მეტაფორა და მეტამორფოზა, ფაქტობრივად, ერთი და იგივეა (ვ. სტივენსი, მ. კუინი).

სტივენსის აზრით, პოეზია არის მეტამორფოზა, პოეტი გონების გამჭრიახობით „აღმოაჩენს“ ტრანსფორმაციების საშუალებებს და სიტყვის ძალით აჩვენებს გადარჩენის ახალ გზებს. მეტაფორა საშუალებას გვაძლევს განვამტკიცოთ და დავიცვათ ჩვენი გამოცდილების ფაქიზი ცვალებადი შტრიხები, მისი ნახევარტონები, რადგანაც სიტყვები, რომლებსაც ვიყენებთ მათი სტანდარტული მნიშვნელობით, სამყაროს უფრო სწორხაზოვნად ასახავენ. სრული სიმართლე იქნება თუ ვიტყვით, რომ მეტაფორები აფართოებენ ჩვენს ენობრივ შესაძლებლობებს. პოეტები, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, მიაკვლევენ რა სიცოცხლისა თუ სამყაროს ამა თუ იმ თავისებურებას, ეძებენ რაც შეიძლება გააზრებულ ცოცხალ და ცინცხალ საშუალებებს თავიანთი „განბრძობის“ შედეგების გადმოსაცემად. ისინი ეძიებენ სიტყვებს და შეანიუთებენ მას სახესთან, რათა ამ დროს წარმოქმნილმა მეტაფორებმა მხოლოდ პოეტის ინტუიცია კი არ გამოხატონ, არამედ სიცოცხლე შთაბერონ ახალ შესაძლო აზრებს.

ვ. სტივენსი მეტაფორას ხშირად აიგივებს მეტამორფოზასთან; ზოგ კონტექსტში იგი წერს: მეტაფორა ან მეტამორფოზა. მისი აზრით: „შეიძლება ითქვას, პოეზია უმეტესწილად აღმოცენდება როგორც მეტყველების ფიგურების გამოყენების რუზულტატი, ან (რაც იგივეა) როგორც ერთი წარმოსახვის მეორეზე ზემოქმედების შედეგი მეტაფორის საშუალებით. მეტაფორისა და მეტამორფოზის გაიგივება არის ამ თვალსაზრისის გამოხატვის შემოკლებული გზა“ (სტივენსი 1951: 117-118). სტივენსზე უფრო კატეგორიულია მ. კუინის პოზიცია. მისი აზრით, მეტამორფოზა არის ელემენტი,

რომელიც წარმოადგენს ყოველგვარი პოეზიის არსს. როგორც მეთოდი, (მეტამორფოზა) შეგნებულად გამოიყენება თანამედროვე პოეზიაში (კუინი 1955: 27).

ამ მოსაზრებასთან ახლოსაა ე.წ. „მითოლოგიური სკოლის“ (ი. და ვ. გრიმების) კონცეფცია, რომელიც არ არის გაზიარებული თანამედროვე მკვლევარების მიერ.

სტივენსისა და კუინის თვალსაზრისის ნაკლი ისაა, რომ არც ერთი მეცნიერი არ ასახულებს მეტაფორისა და მეტამორფოზის „იგივეობას“; ისინი ამ ფაქტს იღებენ, a priori ჭეშმარიტებად.

3. ახლა შევეცდები ჩამოვყალიბო ვარაუდი, რომელიც ითვალისწინებს რამდენიმე მეცნიერის კონცეპტუალურ ხედვას. საქმე ისაა, რომ ქვემოთ წარმოდგენილი მოსაზრებები პირდაპირ არ ეხება მეტაფორისა და მეტამორფოზის ურთიერთმომართების საკითხს, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ ორი ფენომენის არსებითად მსგავს საფუძვლებსა და პრინციპებზე მიუთითებს. მხედველობაში მაქვს ე. კასირერის „საბაზო მეტაფორების“ კონცეფცია, რომელიც გარკვეულწილად ეხმიანება ა. ლოსევის „აბსოლუტური მითის“^{*} თეორიას; ე. ლევი-სტროსის კოდებისა და მატრიცის თეორია, აგრეთვე სხვა თვალსაზრისები. როგორც უკვე აღვნიშნე, ეს მეცნიერები ამკარად არ ლაპარაკობენ მეტამორფოზის მიმართებაზე მეტაფორასთან, მაგრამ თუ კარგად დაუყვებინებთ, საბაზო//აბსოლუტური მითი, ტრანსფორმირებადი კოდები, სიტყვიერ თამაშებზე დაფუძნებული პირველი სააზროვნო მოდელები სწორედ მეტამორფოზებია (ეტიმოლოგიური, კოსმოგონიური, კოსმოლოგიური მითები).

ერნსტ კასირერმა თავისი კონცეფცია ჩამოაყალიბა სამტომიან მონოგრაფიაში „სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია“ (კასირერი 1925), რომლის II ტომია „მითოლოგიური აზროვნება“. იგი მითოლოგიას განიხილავს ენასთან და კულტურასთან ერთად. მისი თვალთახედვით, მითოლოგია არის ჩაკეტილი სიმბოლური სისტემა, რომელშიც სიმბოლოები გაერთიანებულია ფუნქციონირების ხასიათით და გარესამყაროს მოდელირების საშუალებებით. მითოლოგიური აზროვნების თავისებურებას კასირერი ხედავს რეალურისა და იდეალურის, საგნისა და სახის, სხეულისა და თვისების, „საწყისისა“ და „პრინციპის“ განურჩევლობად, რის საფუძველზეც მსგავსება ან მომიჯნავეობა გარდაისახება მიზეზობრივ თანმიმდევრულობაში, მიზეზობრივ-შედეგობით პროცესს კი აქვს მატერიალური მეტამორფოზის ხასიათი. ურთიერთობები კი არ სინთეზირდება, არამედ იგოვდება. ნაწილი ფუნქციონალურად მთელის იგივეობრივია. მთელი კოსმოსი მოწყობილია ერთი მოდელით და გამოიხატება ოპოზიციით — „წმინდა“ და „პროფანული“. ცხოვრების ერთიანობის მითოსური განცდა გამოვლინდება ადამიანთა ცალკეული ჯგუფების ერთიანობაში (ერთობაში) ცხოველთა ცალკეულ ჯგუფებთან (ტოტემიზმი).

* ა. ლოსევი საუბრობს მითების მთავარ ტიპებზე; იგი ერთმანეთს უპირისპირებს აბსოლუტურ და შედარებით მითოლოგიებს. აბსოლუტური მითოლოგია არსებობს, როგორც მსოფლიოს ერთადერთი შესაძლო სურათი და მისი არც ერთი პრინციპი არ ექვემდებარება კლებას (დამცრობას). აბსოლუტური მითოლოგია ვითარდება საკუთარი თავიდან და არაფერს სცნობს საკუთარი თავის გარდა. აბსოლუტური მითოლოგია არის აბსოლუტური ყოფიერება, რომელმაც თავი გამოავლინა აბსოლუტურ მითში; ყოფიერება, რომელმაც მიაღწია მითის დონეს, ამასთან არც ამ ყოფიერებას, არც ამ მითს არ შეიძლება ჰქონდეს არც საზღვარი, არც — წინააღმდეგობა. აბსოლუტური მითის დიალექტიკა, არსებითად, არის სრულიად ჩვეულებრივი დიალექტიკა.

ე.კასირერის კვლევა ეფუძნება: სტრუქტურალისტურ, სემიოლოგიურ მეთოდებს. მითოსური შექმნება მოგვაგონებს კოდს, რომლისთვისაც საჭიროა გასაღები.

კასირერის (ახლა ჩვენ ყურადღებას არ ვამახვილებთ კასირერის მცდარ დებულებებზე) აზრით, ენა და მითი საერთო ძირიდან აღმოცენდნენ. ამ საერთოს ძიებას კი მეტაფორულ აზროვნებადღე მივყავართ. ამიტომ თუ გვინდა გავიაზროთ, მითოსური და ენობრივი სამყაროების, ერთი მხრივ, ერთიანობა, მეორე მხრივ, განსხვავება, აუცილებელია ჩავწვდეთ მეტაფორის არსსა და აზრს. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ე.წ. „ბაზისურ (საბაზო) მეტაფორებს“.* სწორედ საბაზო მეტაფორებს უკავშირდება ენისა და მითოსური წარმოდგენების აღმოცენება (წარმოშობა). ეს პროცესი კასირერს ასე წარმოუდგენია: ყველაზე მარტივი ენობრივი გამოხატულება მოითხოვს გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ან ემოციური შინაარსის გარდასახვას ბგერად, ანუ მისთვის მტრულ შეუსაბამო შინაარსად (ემოციის, აზრის გადატანა ბგერად არის პროცესი — *metav+ forew*). ეს ემოციები პირველყოფილ ადამიანს გარესამყაროსთან ურთიერთობისას უჩნდება; შიში, აღტაცება თუ სხვა ტიპის ემოცია (ანუ წარმოსახვაში აღძრული „ნატი“) ბადებს სურვილს, სხვებსაც გაუზიარონ იგი. ამ დროს იქმნება სამეტყველო ენა. ასევე მითოსური სახე აღმოცენდება ტრანსფორმაციის საშუალებით, რომლის წყალობითაც ყოველდღიურობისგან მიღებული ჩვეულებრივი ყოფითი, ყოველდღიური — პროფანული — შთაბეჭდილებები ამაღლდება „წმინდას“ რანგში. აქ ხდება არა მხოლოდ გადატანა, არამედ ჭეშმარიტი გარდასახვა სხვა გვარად.

ენა და მითი იმთავითვე იმყოფებიან ერთმანეთთან განუყოფელ კავშირში, მხოლოდ შემდეგ განცალკევდებიან, როგორც დამოუკიდებელი ელემენტები. ისინი (ენა და მითი) წარმოადგენენ ერთი და იმავე ტოტის სხვადასხვა ყლორტებს, რომლებიც წარმოიშენენ სულიერი გადამუშავების ერთი და იმავე აქტიდან. ამ გარდასახვის აქტის დასრულებისას იხსნება შინაგანი დამახულობა. „ადამიანი მისი სურვილისგან დამოუკიდებლად, იძულებული იყო ელაპარაკა მეტაფორულად; და არა იმიტომ, რომ არ შეეძლო თავისი პოეტური ფანტაზიის დაოკება, არამედ იმიტომ, რომ უნდა დაეძაბა იგი (ფანტაზია) უკიდურეს ზომამდე, რათა გამოეხატა თავისი სულის მზარდი მოთხოვნილება. ანუ საბაზო მეტაფორა მონაწილეობს სიტყვების წარმოქმნის პროცესში, სახელდებაში. ამიტომ არის ენა და მეტაფორა ერთი ძირიდან, შემდგომ კი სხვადასხვა მიმართულებით ვითარდებიან. კასირერი არ ასახელებს საბაზო მეტაფორის მაგალითებს, იმიტომ, რომ საბაზო მეტაფორა შეიძლება ყოფილიყო ნებისმიერი სიტყვა, რომელსაც აქვს დამახულობა და „ტყუარობა“, მაგ.: „ბლაჟანა“ (კასირერი 1925: 41).**

* საბაზო (ბაზისურ) მეტაფორებს გამოყოფს ე. მაკკორმაკი. MacCormac E., *A Cognitive Theory of Metaphor*, MIT Press, Cambridge _ London, 1985.

** კასირერი იმწმებს უზენეის მიერ მოზობილ მაგალითებს: ლიტვურ თეოფანიურ სახელებში თოვლის ღმერთთან ერთად არსებობს ნახირის ღმერთი — ბლაჟანა (ვინც ბლავის), ფუტკრების ღმერთი — ბზულია, მიწისძვრის ღმერთი — მრყველი. როგორც კი ნახირის ღმერთმა მიიღო ბლაჟანას სახე, იგი უნდა შეეცნოთ სრულიად სხვადასხვა მოვლენებში: მისთვის მოეხმინათ ლომის ბღღეინვაში, ქარიშხლის ღრიალში, ოკეანის ხმაურში. ამ თვალსაზრისით მითი ისევ და ისევ ცოცხლდება და მდიდრდება ენის წყალობით, ენა კი მითით. ამ მუდმივი ურთიერთშემოქმედებითა და ურთიერთგამსჭვალვით დასტურდება სულიერი საწყისის ერთობა, რომლისგანაც წარმოიშენენ ისინი — სხვადასხვა გამოხატულებებითა და საფეხურებით (კასირერი, *ibid.* 41).

მეტაფორის განვითარებას აქვს 2 მთავარი სტადია: 1. *ფორმირების* — ენაში სახეობისა და გვარის აღმნიშვნელი ტერმინების შექმნა (ე. წ. საბაზო მეტაფორების ეტაპი). 2. *შემდგომი განვითარების* — უკვე შექმნილი სახეების შიგნით (ან სახიდან გვარზე) ნიშან-თვისებათა გადატანა. კასირერის აზრით, აქ ჩანს ადამიანის აზროვნების სხვადასხვა ტენდენცია: თუ მეორე შემთხვევაში ხდება წარმოდგენათა გაფართოების პროცესი (წყალში ჩაგდებული ქვის გარშემო წრეების გაფართოების პრინციპით), I შემთხვევაში — პირიქით ფართო წრე ვიწროვდება (წყალში ჩაგდებული ქვის შებრუნებული კადრი) — ემოციათა და შთაბეჭდილებათა კონცენტრირება ერთ სიტყვაში.

ვერასდროს გავიგებთ მითოლოგიას, თუ კარგად არ გავიაზრებთ იმას, რასაც ვუწოდებთ ანთროპომორფიზმს, პერსონიფიკაციას ან გასულიერებას. შეუძლებელი იქნებოდა გარემომცველი სამყაროს ათვისება საბაზო მეტაფორის — ამ უნივერსალური მითოლოგიის გარეშე. ეს არის საგანთა ქაოსში ადამიანის მიერ ჩაბერილი სული, ყოფასთან ადამიანის მისადაგების საშუალება. ამ მეორე შესაქმნელ დასაბამი იყო სიტყვა. და მაინც, შემდგომი განვითარებისას ეს ეგზომ მჭიდრო, და როგორც ჩანს, აუცილებელი კავშირი თანდათან სუსტდება და წყდება. რამეთუ ენა არ მიეკუთვნება მხოლოდ მითების სამეფოს, მასში (ენაში) დასაბამიდანვე მოქმედებს სხვა ძალაც — ლოგოსის ძალა. ენის განვითარების შემდგომ ეტაპებზე სიტყვა თანდათან ხდება მხოლოდ ცნების ნიშანი. ამ ძალის გამოყოფისა და გამოთავისუფლების პარალელურად მიმდინარეობს სხვა პროცესიც. ხელოვნება, ისევე, როგორც ენა, მჭიდროდ ეწვნება მითს. *მითი, ენა და ხელოვნება გამომდინარეობენ კონკრეტული და უნაწევრებელი ერთობიდან* (ერთიანობისგან), რომელიც შემდგომში თანდათან დაიშალა სულიერი მოღვაწეობის სამ სხვადასხვა სფეროდ.

ენობრივ და მითოსურ აზროვნებაში ბატონობს კანონი, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ სპეციფიკური განსხვავებების ნიველირებისა და განზავების კანონი. ყოველი ნაწილი მთელის ეკვივალენტურია, ეგზემპლარი კი სახის ან გვარის. ყოველ ნაწილს შეუძლია არა მხოლოდ მთელის რეპრეზენტაცია (ინდივიდს — სახეობისა და გვარისა), არამედ ნაწილი მოიაზრება, როგორც მთელი. ნაწილები თავის თავში მოიცავენ „მთელის“ ძალას, მნიშვნელობას, ქმედითობას. აქ უპრიანია გავისხენით ენობრივი და მითოლოგიური „მეტაფორის“ მთავარი პრინციპი, რომელიც ასეა ფორმულირებული *pars pro toto* (ნაწილი ვითარცა მთელი). როგორც ცნობილია, ამ უმთავრეს პრინციპს ექვემდებარება მთელი მაგიური აზროვნება. ის, ვინც მართავს მთელის რაღაც ნაწილს, მაგიური აზროვნების მიხედვით, ბატონობს მთელზე.*

* კასირერს მოჰყავს მაგალითები მითოსიდან და მაგიური რიტუალებიდან. მაგ.: იმისათვის, რომ მოიპოვოს სხვა ადამიანზე მაგიური ზემოქმედების უნარი, საკმარისია მოიპოვოს იმ ადამიანის ფრჩხილი, თმა, ნერწყვი... იგივე ფუნქცია აქვს ადამიანის ჩრდილს ან გამოსახულებას სარკეში. ამ პრინციპს ეფუძნება მთელი „სიმპათიური მაგია“ (იხ. ჯ.ფრეიზერი). მაგრამ, ამასთანავე მითითებულია, რომ ამ წარმოდგენების მიხედვით, მხედველობაში აქვთ არა უბრალოდ ანალოგია, არამედ რეალური იდენტურობა. მაგალითად მოხმობილია წვიმის გამოხმობისა და შუქვევების რიტუალები, როდესაც წყლის წვეთი ასოცირებულია წვიმასთან. წვიმა, როგორც მითოსური ძალა, ან წვიმის „დემონი“ მოპკურებული წყლის ყველა წვეთშია. ისევე, როგორც ქვრის ყველა თავთავში (და მარცვალში) არის ღვთაება.

ძველ რიტორიკას მეტაფორის ძირითად სახედ მოჰყავს გვარის შეცვლა სახეობით, მთელისა — ნაწილით, ან პირიქით. აქ სავსებით თვალსაჩინოდ ჩანს, რამდენად უშუალოდ მომდინარეობს მეტაფორის ეს ფორმა მითის სულიერი არსიდან. ამავდროულად ცხადი ხდება, რომ თავად მითში ლაპარაკია რაღაც სრულიად განსხვავებულზე და გაცილებით დიდზე, ვიდრე უბრალოდ „შეცვლა“ (შენაცვლება) — რიტორიკულ-ენობრივი ფიგურა. იმას, რასაც ჩვენ, უფრო გვიანდელი რეფლექსიით, უბრალო გადატანად მივიჩნევთ, მისთვის (ძველთათვის რ.ც.) წარმოადგენს რეალურ და ბუნებრივ იდენტურობას.*

მითოლოგიური მეტაფორის ეს უმთავრესი შტრიხი საშუალებას გვაძლევს უფრო ზუსტად განვსაზღვროთ და გავიგოთ აზრი და მოქმედება იმისა, რასაც ჩვეულებრივ უწოდებენ ენის მეტაფორულ ფუნქციას. ჯერ კიდევ კვიტილიანე მიუთითებდა, რომ ეს ფუნქცია ენის ნაწილი კი არ არის, არამედ მისით გამსჭვალულია ადამიანთა მთელი მეტყველება. თუ მართალია, რომ საერთო გაგებით მეტაფორა უნდა განვიხილოთ არა როგორც მეტყველების გარკვეული მოვლენა, არამედ ენის არსებობის ერთ-ერთი კონსტიტუციური პირობა, მაშინ მის გასაგებად ხელახლა უნდა დაუბრუნდეთ ცნებათა შექმნის მთავარ ფორმას ენაში. საბოლოო ჯამში, ისინი წარმოიშობიან კონცენტრაციის აქტისგან, გრძნობათა კომპრესიის გამოცდილებისგან, რომლებიც ქმნიან აუცილებელ წინაპირობას ყოველი ენობრივი ცნების ფორმირებისთვის. ყოველ ჯერ კიდევ ბუნდოვან შთაბეჭდილებას, რომელიც ჯერ არ არის ასახული ენაში, შეუძლია სახის (ღმერთის, მისი ნომინაციის) შექმნის სტიმულირება.

ამ ანალიზიდან ჩანს, რომ კასირერის მიერ საბაზო მეტაფორების მაგალითებად მოხმობილი მითოსური მასალა, ფაქტობრივად, მეტამორფოზების ნიმუშებია.

ჩვენთვის საყურადღებო ასპექტებს წამოსწევს ა. ლოსევი მითსა და პოეზიაზე მსჯელობისას. მკვლევარი გამოყოფს მითისა და პოეზიის მსგავსების 3 ნიშანს: 1. მითოსური და პოეტური სახეები — ორივე გამომსახველობითია. ცნება „გამომსახველობა“ ძალიან მნიშვნელოვანია; ა. ლოსევის განმარტებით: გამოსახვა არის „შინაგანისა“ და „გარეგანის“ სინთეზი — ძალა, რომელიც „შინაგანს“ აიძულებს, რომ გამოვლინდეს, „გარეგანს“ კი ექაჩება (ეწევა) „შინაგანის“ სიღრმეში შესაღწევად. გამოსახვა (გამონახტვა) ყოველთვის დინამიკური პროცესია; მოძრაობა ხორციელდება როგორც „შიგნიდან“ „გარეთ“, ისე „გარედან“ „შიგნით“. ხატოვნად რომ ვთქვათ, გამოსახვა არის ორი ენერჯის შეხვედრის არენა (შინაგანისა და

* მითოსურ-მაგიური აზროვნებისათვის არ არსებობს „უბრალო“ გამოსახულება (ანუ, უბრალოდ, გამოსახულება); ყოველი სახე განასახიერებს საგნის „არსებას“, ანუ ღმერთს, ანუ „სულს“¹ მაგ. ეგვიპტელთა წარმოდგენით, სახელი, ემბლემა, თუ ღმერთის ან ღმერთის გამოსახულება შეიძლება იქცეს ძალის მქონე დამცველ აძულეტად იმისთვის, ვინც მას ატარებს. ეს დამცველი ძალა მოქმედებს მანამ, სანამ არსებობს ის მასალა, რომლისგანაც ისინი არიან შექმნილი. ეგვიპტელებს სჯეროდათ, რომ მამაკაცის, ქალის ან ცხოველის ფიგურას შეიძლება გადაეცეს იმ არსების სული, რომელსაც იგი წარმოადგენს მისი ყველა თვისებითა და ატრიბუტით. ტაძარში დადგმული ღმერთის ფიგურა „შეიცავდა“ შესაბამისი ღმერთის სულს. ეგვიპტელებს უხსოვარი დროიდან სჯეროდათ, რომ ნებისმიერ ქანდაკებასა და ფიგურაში ჩაბუდეული იყო სული. იგივე წარმოდგენები ცოცხლობს პრიმიტიული ხალხებში.

გარეგანის) და მათი შერწყმა ერთ მთელში, რომელიც ერთდროულად ერთიცაა და მეორეც. ტერმინი გამო-სახვა (გამო-ხატვა) მიუთითებს აქტიურ მიმართულობაზე, თვითგარდასახვაზე. პოეზიის მთავარი იარაღი — სიტყვა — გამომსახველია, იგი „პერსპექტიულია“ და არა „ბრტყელი“. ასევეა მითიც; იგი „გამომხატველია“, ყოველთვის ჩანს, რომ მითში ორი ან მეტი შრეა. მათ ამსგავსებს ისიც, რომ მითოსური და პოეტური სახეები შეიძლება იყვნენ სქემებიც, ალგორიებიც და სიმბოლოებიც. 2. მითოსიც და პოეზიაც არსით, ერთნაირი დოზით არიან არა მხოლოდ გამომსახველნი, არამედ ინტელიგენცია (intel-lego-დან „შეგრძნება, აღქმა, შემჩნევა; შეცნობა; აზროვნება; გარკვევა“) ანუ „გასულიერებული გამოხატვა“. ყოველი პოეტური ფორმა ყოველთვის არის რაღაც „სულწაბერილი“, „შიგნიდან“ ხილული ცხოვრება. ასეა მითოსიც. იგი ან პირდაპირ მოგვითხრობს ცოცხალ არსებებზე, ან არაცოცხალზე მოგვითხრობს ისე, რომ ჩანს მისი თავდაპირველი სულიერი არსება. პოეტურია არა თავად საგანი, არამედ მისი გამოხატვის, გაგების საშუალება. იგივე უნდა ითქვას მითოსზე. მითოსური სახე არ არსებობს, როგორც ნივთი, რომელიც თავისთავად არის მშვენიერი. მითოსური სახე მითიურია მისი გაფორმების ანუ გამოსახვის დოზის შესაბამისად. მითიც და პოეზიაც „ცოცხლობენ“ გასულიერებულ სამყაროში და ეს გასულიერება საგნის გამოვლენის საშუალებაა. 3. პოეზიაშიც და მითშიც სახე არ საჭიროებს რამე ლოგიკურ სისტემებს, იგი ცხადი და ხილულია. ორივესთვის დამახასიათებელია ხილული სურათოვნება — შინაგანი და გარეგნული.

პოეზიისა და მითოსის განმასხვავებელია *გამიჯვნა* (განკერძოება, განყენება) იგი, ერთი მხრივ, პოეზიისა და მითოსის საერთო ნიშანია, მეორე მხრივ, ისინი სწორედ აქ შორდებიან ერთმანეთს პრინციპულად და საბოლოოდ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ, ლოსევის აზრით, პოეზია შეუძლებელია მითოსის გარეშე, მაშინ როდესაც მითი პოეზიის გარეშეც არსებობს (ლოსევი 1991: 41-68).

რ. იაკობსონი განასხვავებს პოეტურ ფუნქციას და პოეზიას. პოეტური ფუნქცია ემთხვევა, ყოველ შემთხვევაში, ნაწილობრივ, იმას, რასაც ომბრედანი (ფსიქოლოგიის პოზიციიდან) უწოდებს ენის თამაშებრივ ფუნქციას. ამ თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანია ი. ჰაიზინგას თვალსაზრისი, რომელიც წარმოდგენილია ნაშრომში „კაცი მოთამაშე“ („Homo Ludens“).

სიტყვის გამომსახველობით პოტენციაზე რ. ბარტი წერს: ენა არ დაიყვანება მის მიერ „შობილ“ შეტყობინებაზე. მას შეუძლია უკან მოიტოვოს ეს შეტყობინება და არაიშვიათად ჩვენამდე მოიტანოს მრისხანე გუგუნის რაღაც სხვისა, ვიდრე ის, რაც თავად შეტყობინების შინაარსშია; რაღაც ისეთი, რაც თითქოს ზედ ედება სუბიექტის შეგნებულ, რაციონალურ ხმას — ძალმოსილი, დაჟინებული ხმა თავად სტრუქტურისა; ხმა, რომელიც გვაროვნული კატეგორიით ალაპარაკდა (ბარტი 1989: 549).

კ.ლევინ-სტროსის საანალიზო მასალის (მითების) დიდი ნაწილი ტრანსფორმაციებს ეფუძნება. მკვლევარის აზრით, ამ ტრანსფორმაციების საფუძველში ძვეს

მეტაფორიზმი. მეტაფორიზმი ძალიან აფართოებს საზღვრებს სხვადასხვა სახეების, მოტივების და სიუჟეტური სვლების დასახლოებლად. ლევი-სტროსის მიაჩნია, რომ მეტაფორა ეყრდნობა ლოგიკური ურთიერთობების ინტუიციას სხვადასხვა სფეროს შორის. ამასთან, თავად მითოლოგიური ლოგიკა ღრმად მეტაფორულია, რის დემონსტრირებასაც კ. ლევი-სტროსი ახერხებს ტოტემისტური მასალის კლასიფიკაციის საფუძველზე. აერთიანებს რა უამრავ მითს მითოსურ სისტემებში, ლევი-სტროსი ერთ მითს განიხილავს, როგორც მეორის „მეტაფორას“. მაგალითად: მითი თაფლის დღესასწაულის წარმოშობაზე არის მეტაფორა თაფლის წარმოშობის მითთან მიმართებით. თაფლთან დაკავშირებული მეტაფორები ძალიან ძველია. ვედების ჰიმნებში თაფლი ასოცირებულია რძესთან. ბიბლიის მიხედვით, აღთქმული მიწა თაფლისა და რძის სიუხვით გამოირჩევა. უფლის სიტყვები „თაფლზე ტკბილია“. ბაბილონში თაფლი ღმერთისადმი განკუთვნილ განსაკუთრებულ ძღვნად ითვლებოდა. „ილიადის“ მიხედვით, თიხის ჭურჭელში ჩასხმული თაფლი მიცვალებულებისთვის იყო განკუთვნილი. ცნობილია გამოთქმები: „თაფლივით ტკბილი“, „თაფლის მდინარეები“, „თაფლობის თვე“ და სხვა. ამერიკელ ინდიელთა მითებში (ლევი-სტროსი სწორედ ამ მითებს იკვლევდა) თაფლი წარმოადგენს „საჭმლის“ მეტაფორას, რომელიც ჩაენაცვლება სექსუალობას (ტაპირი, ქალის ბუკვალური მაცდუნებელი, შეპირისპირებულია თაფლთან — მეტაფორულ მაცდუნებელთან. ინდიელთა მითების პერსონაჟი ქალის ბუკვალური თავშეუკავებლობა თაფლისადმი შედარებულია სხვა პერსონაჟის დაუოკებელ სწრაფვასთან აკრძალული კავშირებისადმი) ე. ი. ხდება კოდის შეცვლა. „მითოლოგიურებში“ მეტაფორიზაციის შედეგად კოდის შეცვლის უამრავი მაგალითია მოყვანილი. მაგალითად, მითების პერსონაჟი ქალი სუსაი არის სამმაგი ინვერსია გოგონასი, რომელსაც ძალიან უყვარს თაფლი: იგი იღებს პასუხისმგებლობას პლეადების (თანავარსკვლავედის) წარმოშობაზე; ის არის მრავალშვილიანი დედა, არის მოღალატე ცოლი. ამგვარად, *მეტაფორიზაციას ძალიან ხშირად მოყვება კოდის შეცვლა* (ლევი-სტროსი 2000:15, 253).

კ.ლევი-სტროსი ყველა მითში გამოყოფს „არმატურას“ ანუ თავისებურებათა ერთობლიობას, რომელიც საერთოა (უცვლელია) ორ ან რამდენიმე მითში, გამოყოფს „კოდს“ ანუ ფუნქციათა სისტემას, რომელთა საშუალებითაც აღინიშნებიან ეს თავისებურებები და „შეტყობინებას“, რომელიც, შეიძლება ითქვას, მოცემული მითის შინაარსია. ფაქტობრივად, შეტყობინება მითებში, გარკვეული თვალსაზრისით, შეესაბამება ეტიოლოგიურ თემას (კულტურისა და ბუნების სხვადასხვა ფასეულობათა წარმოშობა). მაგალითად: „ჟეს“ ტომში მითი ცეცხლის წარმოშობის შესახებ ბოროტოს ტომში ტრანსფორმირდება წვიმისა და ქარიშხლის წარმოშობად; გარეული ღორების წარმოშობის მითი ტუპის ტომში გარდაისახება სამკაულებისა და სხვა ძვირფასი ნივთების წარმოშობის მითად. ეტიოლოგიური თემის შეცვლა არის თავად შეტყობინების შეცვლა. აქ „არმატურებს“ შეადგენს მოყვრების, ანუ „მიმცემებისა“ და „მიძღვობა“, ურთიერთობა (ცოლების მიღება სხვა ნივთებზე

გაცვლით და სხვა). როდესაც ცოლებს „გასცემენ“ ადამიანები, მათ მიიღებენ მხეცები; როდესაც მიმღებები არიან ადამიანები, გასცემენ — სულები. ძალიან ხშირად მითიდან მითზე გადასვლისას არმატურა და კოდი რჩება, იცვლება შეტყობინება. შეტყობინება შეიძლება შეიცვალოს სრული ინვერსიის დონეზეც. შეტყობინება გადაიცემა კოდებით, რომელთაც აქვთ თავიანთი გრამატიკა და ლექსიკა. ინვარიანტულია მათი გრამატიკა და არა ლექსიკა და, რა თქმა უნდა, არა შეტყობინება. კ.ლევინ-სტროსი მივიდა ემპირიულ დასკვნემდე: ორი ნახევრადტრანსფორმაცია შეტყობინების დონეზე შეესაბამება ერთს ლექსიკის დონეზე.

კ.ლევინ-სტროსმა დეტალურად შეისწავლა კოდიდან კოდზე გადასვლა და მათი ურთულესი გადაჯაჭვულობები. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა იმ მითების ანალიზი, რომლებიც ეხება სიკვდილსა და სიცოცხლეს. აქ ერთი და იგივე შეტყობინება გადაეცემა რამდენიმე კოდით, რომლებიც შეესაბამებიან გრძნობის 5 ორგანოს.

საინტერესო გამოდგა სამედიცინო პრაქტიკის (ინდიელთა ყოფის ამ უმნიშვნელოვანესი სფეროს) შეჯერება მითებთან და რიტუალებთან, აგრეთვე ფსიქოლოგიებისა და ფსიქიატრების დაკვირვებები (მაგალითად, ფსიქოლოგი დეზოი წერს, რომ ფსიქოპათოლოგიური აშლილობების გადმოცემა შეიძლება მხოლოდ სიმბოლოთა ენით. ამიტომ იგი თავის ავადმყოფებთან სიმბოლოების გამოყენებით საუბრობს. ეს სიმბოლოები, თავის მხრივ, სიტყვიერი მეტაფორები არიან). მითი და მიმდინარე მოვლენები ქმნიან წყვილს, რომელშიც ხორციელდება ავადმყოფისა და ექიმის დუალიზმი. შიზოფრენიით დაავადებისას მოქმედებს ექიმი, ავადმყოფი კი ქმნის მითს. შამანური (მკურნალობის ყველაზე ძველი პრაქტიკა) მკურნალობის პრაქტიკაში მითს ყვება ექიმი, ავადმყოფი კი მოქმედებს. მკურნალობის თანამედროვე და შამანური მეთოდები ერთსა და იმავე პრინციპებს ეფუძნება, რომლის მიზანია ავადმყოფობის სტრუქტურის შეცვლა. ინდუქციის ამ პროცესში მონაწილეობს მეტაფორა. აქ არ შეიძლება არ მოგვაგონდეს არტურ რემბოს გამონათქვამი: „მეტაფორის საშუალებით სამყაროს შეცვლა შეიძლება“ (ლევინ-სტროსი 1985: 179-180).

ლევინ-სტროსის აზრით, *მითების წყალობით ჩვენ ვხვდებით, რომ მეტაფორა ეგრძნობა ლოგიკური ურთიერთობების ინტუიციურ წინათგრძნობას რომელიმე ერთ სფეროსა და სხვებს შორის. მეტაფორის საშუალებით ხერხდება პირველის „შეყვანა“ სხვებში მიუხედავად რეფლექსირებადი აზრისა, რომელიც ჯიუტად ცდილობს მათ დაშორიშორებას. მეტაფორა არ არის ენის სამშენისი, ყოველი მეტაფორა წმენდს ენას და აამაღლებს მას თავდაპირველ ბუნებაზე (ერთი წუთით წაშლის ერთ-ერთს მრავალრიცხოვან სინეკდოქეთაგან). მითოსური აზრი იმეორებს რაღაც ძალიან მნიშვნელოვან პროცესს, რომელიც ხდება ენაში (ლევინ-სტროსი 1999: 322).*

ჩვენი საკვლევი საკითხის შემდგომი გაშლისთვის ძალიან საინტერესოა მეტაფორის განხილვა მოდელთან და ანალოგიასთან მიმართებით. ზოგი მეცნიერი ფიქრობს, რომ მოდელები გაფართოებული მეტაფორებია, ანალოგიები კი

მოდელის მექანიზმები. მ. ბლეკის აზრით, მოდელები (განსხვავებით ცალკეული მეტაფორული წინადადებებისგან) აერთიანებენ შედარებების უფრო ფართო ბადას. ერთი მთლიანი მეტაფორული ქსელის აღსანიშნად ბლეკს შემოაქვს ტერმინი „არქექტივი“. ეს არქექტივი შეიძლება გამოიყენოს ანალოგიად სხვა შემთხვევებისათვის (ბლეკი 1960: 12-13). პ. რიკიორი, ბლეკისგან განსხვავებით, არქექტივის სანაცვლოდ იყენებს ტერმინს „მეტაფორული ქსელი“ (რათა არ მოხდეს აღრევა იუნგისეულ არქექტივთან) (რიკიორი 1977: 43). განსხვავებენ მოდელების 2 ტიპს: I. ერთი საგნის მოდელები (მაგ.: თვითმფრინავის ან ავტომობილის სხვადასხვა მოდელები), II. ატომი, როგორც მზის სისტემის მოდელები; ან თავის ტვინი, როგორც კომპიუტერის მოდელები. ის, რომ ატომი არის მზის სისტემის მოდელები, ან ტვინი მუშაობს, როგორც კომპიუტერი, არაფრით განსხვავდება მეტაფორისგან. ანალოგიური მოდელები „სასარგებლოა“ იმიტომ, რომ გვეხმარება „უცნობს“ მივუდგეთ „ცნობილის“ საშუალებით და საშუალებას გვაძლევს, გავაკეთოთ ნახტომი აზროვნებაში. ამ აზრით, მოდელები არის მეტაფორები უფრო ფართო გაგებით და მათ საფუძვლად უდევთ საბაზო მეტაფორები (სლურული 2003: 352).

საბაზო მეტაფორების (კოდების, მეტაფორული ქსელის) კვალობაზე შეგვიძლია გამოვყოთ საბაზო მეტამორფოზები, მეტამორფოზული კოდები....

„მყარ“ (მუდმივ) მეტამორფოზაში გარდასახვა ხდება ერთხელ და სამუდამოდ მაგ.: ადამიანის სხეულის ნაწილებისგან სამყაროს და პირველწიგების შექმნა; სხვადასხვა ფრინველების, ცხოველებისა და მცენარეების წარმოშობა გარდასახვების საშუალებით: ობობა, ყვავი, ნარცისი და ა.შ. ამგვარი მყარი მეტამორფოზები, თავის მხრივ, წარმოადგენენ მოდელებს (კოდებს) სხვა მეტამორფოზებისათვის. ამ ტიპის მეტამორფოზები ეტიმოლოგიური ხასიათისაა და მითისქმნადობის უძველეს პერიოდს მიეკუთვნება. ასეთ თხრობებში ერთმანეთს ეჯახება პირველყოფილი წარმოდგენები სამყაროს შესაქმნე, ყოფითი, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ასპექტები. ეს ყველაფერი ადამიანის ქვეშეცნეულის დონეზე დაიღეჭა (შეიქმნა არქექტივები). მეტამორფოზების წორედ ეს უნივერსალური მოდელები დგანან მეტაფორის გვერდით.

მოდრავი, არამყარი მეტამორფოზები აზრის განვითარების სხვა ეტაპს ესადაგება. მაგალითად, ღმერთებს შეუძლიათ სხვადასხვა იერის მიღება. ტირუსიასი ჯერ ქალად გარდაისახა, მერე ისევ კაცად. ადამიანს შეუძლია მცირე ხნით სახე იცვალოს: გარდაისახოს ცხოველად, ფრინველად მცენარედ და ა. შ. მხატვრული ლიტერატურა ორივე ფორმას იყენებს: ადამიანი თავის თავში „გრძნობს“ რომელიმე სხვა არსებას — ცხოველს, ფრინველს, მწერს, ე. ი. ხდება ემბრიონის რომელიმე ფაზის გააქტიურება (დაბადებამდე ადამიანი ხომ ევოლუციის ყველა ძირითად ეტაპს გაივლის); გარდება. გრძნობების, განცდების, შექმნილი სიტუაციის შესაბამისად, ადამიანი თავის თავს უსადაგებს არა მარტო ამა თუ იმ ნივთს, არსებას, არამედ განყენებულ ცნებას: ფერს, სუნს და ა.შ. ამ პროცესების დასაბამი კი არის ქვეშეცნეულში არსებული მეტამორფოზის იდეა. ეს პროცესი შეიძლება შევადაროთ ალმასისგან ბრილ-

იანტის მიღებას. ყველა აღმასი არ გარდაიქმნება ბრილიანტად, არამედ მხოლოდ ის, რომელსაც ოსტატი მოჰკიდებს ხელს და დააწახნავებს. მეტამორფოზა აღმასია პოეტის ხელში. თუ პოეტს სურს, მისგან მეტაფორას „გააკეთებს“.

მეტამორფოზა აჩვენებს აზრის მოძრაობის ვექტორს, პროცესს, მიმართულებას, ამიტომ მისი ბუნება პრედიკატულია.

ასე რომ, მეტაფორის „დაბადებაში“ არც თუ უკანასკნელ ფუნქციას ასრულებს მეტამორფოზა. მეტაფორა „იბადება“ პირველყოფილი მითო-რელიგიური წარმოდგენების წარმოშობისას, იგი მსოფლალქმის საშუალებაა. მეტამორფოზა მეტაფორის „მექანიზმია“.

ლიტერატურულ მეტამორფოზებს შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს ოვიდიუსის „მეტამორფოზებს“, რომელშიც, ჩემი აზრით, ჩანს ავტორის დამოკიდებულება „გარდაქმნებისადმი“ პოეტიკის თვალსაზრისითაც.

„მეტამორფოზებში“ (ნაზონი 1980: 1932) დამუშავებულია 250-მდე ბერძნული და იტალიკურ-ეტრუსკულ-რომაული მითი; ყველა მათგანი გარდასახვაზე (მეტამორფოზაზე) მოგვითხრობს. პოემაში თხრობა თანმიმდევრულია და ერთ მთლიან სისტემას წარმოადგენს: იწყება ქაოსიდან კოსმოსის წარმოშობით, რასაც მოჰყვება კოსმოგონიური მეტამორფოზები; შემდგომ აღწერილია ოლიმპიური პანთეონის ფორმირება, ციკლები და უამრავი ჩართული ამბავი, რომლებიც მეტამორფოზების ყველა შესაძლო შემთხვევას მოიცავს. „მეტამორფოზები“ ოვიდიუსის სიმწიფის პერიოდის ნაწარმოებია. ისმის კითხვა: რისთვის დასჭირდა მწერალს ყველასთვის კარგად ნაცნობი მითების „გალექსვა“? საქმე ისაა, რომ ოვიდიუსამდე არსებობდა მითების უამრავი კრებული და სახელმძღვანელო (პროზაულიც, და როგორც გადმოგვცემენ, პოეტურიც). მეცნიერებაში ამ ფაქტს ასე ხსნიან: ოვიდიუსს სურდა მეტემფსიქოზის პითაგორასეული კონცეფციის გამყარება მითოლოგიური მასალით. მართლაც, პოემის XV წიგნში, რომელიც პითაგორას ეძღვნება, ოვიდიუსი ვრცლად მსჯელობს სულთა გადასახლების თეორიაზე.

ამ თვალსაზრისს სავსებით ვიზიარებ, მაგრამ, ჩემი აზრით, „მეტამორფოზებში“ ჩადებულია გაცილებით მეტი, ვიდრე მეტემფსიქოზის კონცეფციის პოპულარიზაცია. უფრო სწორად, ოვიდიუსმა მოახერხა მეტემფსიქოზის ფილოსოფიურ-რელიგიური კონცეფციის დაკავშირება პოეტიკასთან. საქმე ის არის, რომ, მისივე თხზულებებდან გამომდინარე, კარგად ჩანს, რამდენს ფიქრობდა ოვიდიუსი პოეტური სიტყვის ზემოქმედების ძალაზე. თავად სულით ხორცამდე პოეტს თავისი ბიოგრაფიის არაერთ უმძიმეს მომენტში მხსნელად სწორედ ლექსი მოვევლინა (განსაკუთრებით ნიშანდობლივია სასოწარკვეთა, რომელიც მას დაეუფლა გადასახლების მისჯისას. ტომასკენ მიმავალი პოეტი, რომელსაც ზღვაზე საშინელი ქარიშხალიც დაატყდა, სიკვდილს ნატრობდა. მას სურდა აქაფებულ ტალღებში გადაშვებულყო, მაგრამ სწორედ ამ დროს იგრძნო, როგორ დაულაგდა გონებაში თავისი ტრაგიკული განცდები სალექსო სტრიქონებად. პოეზიამ, მუხამ გადამარჩინაო, — წერს ოვიდიუსი).

ჩემი აზრით, ოვიდიუსმა „მეტამორფოზებში“ მკითხველს ალმასის საბადო „გაუხსნა“. გენიალურმა პოეტმა ზუსტად მიაკვლია მეტაფორული ხატების ერთ-ერთ უმთავრეს „საცაეს“ და შთამომავლობას საქმე გაუიოლა იმით, რომ „დაალაგა“ მეტამორფოზული ეტიოლოგიების ვარიანტები და მათგან გამომავალი დასკვნა-ფიგურები, მათ ჩვენ შეგვიძლია ვუწოდოთ „საბაზო“ მეტამორფოზები (საბაზო მეტაფორების კვლობაზე): ნიობე-კლდეა, არაქნე — ობობა, ზევსი — არწივი, ხარი, წვიმა, ელვა და ქუხილი; ჰერა — შრომანი, დიონისე — ვაზი, მტევანი და სხვა. ამ სახეთა ანალოგიით იოლად შეიძლება შეიქმნას ახალი ვარიანტები. „მეტამორფოზები“ სრულიად გარკვეული პრინციპით და მიზნით შეიქმნა. „მეტამორფოზები“ არის უდიდესი „გაჭრა“ ლიტერატურაში. ოვიდიუსის მიერ შემოთავაზებული პოეტური სახისმეტყველების ულვეი წყარო.

„მეტამორფოზები“ მთავრდება პოეტის ანდერძით, რომელიც ძალიან ჰგავს ჰორაციუსის ცნობილ ოდას „მელპომენესადმი“:

„დავიდგი ძველი ბრინჯაოზე მარადიული,
მეფეთა საძვლე პირამიდებს აღმატებული
და მის დამხობის არეინ არის აწ შემძლებელი
არც ქარიშხალი, არცა წარღვნა დაუნდობელი,
არც უთვალავი წელთა რიგი და დრო მსრბოლელი“.
(ლექსის ფრაგმენტი თარგმნილია ჩემ მიერ).

ქვის (ბრინჯაოს) ძეგლის, როგორც უკვდავების მეტაფორის (ჰორაციუსი, ოვიდიუსი, პუშკინი. გალაკტიონმა ამ „ჰანგზე გააწყო“ ლექსი „მაღალ მთაზე-და ავაგე სასახლე ახალ-ახალი“) „საბაზო“ მითია ნიობეს მეტამორფოზა ქვად. აქედან ერთი ნაბიჯია პიგმალიონის მითამდე (შემდგომ კი ჯადოსნური ზღაპრის მოდელამდე გაქვავებული ადამიანების შესახებ). ქვის გასულიერებას (ადამიანის გაქვავებას) რამდენიმე ასპექტით შეიძლება მიფუდგეთ; უმთავრესი კი არის ის, რომ ქვაში, ქანდაკებაში მოიაზრება ვიტალური სუბსტანცია (უკვდავება).*

„საბაზო“ მეტამორფოზებად შეიძლება ჩაეთვალოთ ღმერთებისა და ადამიანე-

* გალაკტიონ ტაბიძემ ლექსში „ბუნება მოქანდაკა“ ეს პროცესი ასე აღწერა:

„კლდე აჭარისა, თიხა ხანდაკის,
ხელსაწყო — ბეერი —
ყოველ ხელზებას ამ მოქანდაკის
ჰქვია შედევრი!
ხედავ ორფეოსს, ნიმფას, დიონისს
ნიჭთა მლოცვარი —
შორს რელიეფი კავკასიონის,
გასაოცარი!
თითქო სიმშვიდე ცისკრიან ტვერზე
ბასრი და მჭევრი
კრთის გრიგალიდან — ყოველ შედევრზე
დიდი შედევრი!“

ბის გარდასახვები სხვადასხვა ცხოველებად და ფრინველებად (პირველყოფილი ტოტემისტური რწმენის გამოხატულება). ოვიდიუსთან ზევსი გარდაისახება არწივად, ხარად, წვიმად; ჰერა — გუგულად, ძროხად, ყვავილად. ანუ, ყველა ღმერთს „თავისი“ ცხოველი, ფრინველი, მცენარე ან ბუნების ესა თუ ის მოვლენა შეესაბამება. ეს, ერთი მხრივ, მიუთითებს, რომ ამგვარი მეტამორფოზები არ არის ნებისმიერი და გარკვეულ ძალიან სიღრმისეულ ქვეცნობიერ ერთობას ეფუძნება. მეორე მხრივ, ბერძენ-რომაელ მწერალთა მიერ დამკვიდრებული „მოდელები“ თავისებურ „საბაზო“ მეტამორფოზებად იქცნენ შემდგომი ეპოქების ადამიანებისთვის არწივი-ზევსი რიგ შემთხვევაში სიმბოლოა, მაგ. ჰერალდიკაში; რიგ შემთხვევაში გამარჯვების მეტაფორა. გააჩნია, რას მოისურვებს მწერალი და როგორ „დაამუშავეს“ ამ პოეტურ სახეს. მაგრამ ის, თუ რატომ არის არწივი „სახე“, ამის განმარტებას გვაძლევს მითი ზევსის არწივად მეტამორფოზის შესახებ.

მეტამორფოზისა და მეტაფორის მიმართების საკითხი საინტერესოდ აისახა ანტიკურ პროზაშიც. საბერძნეთში ფილოსოფიური პროზა უფრო ადრე ჩამოყალიბდა, ვიდრე მხატვრული. ჰერაკლიტეს სწავლების მიხედვით, განსხვავებულთაგან იშვება სრულყოფილი ჰარმონია. ეს თეზა გარკვეული ლოგიკური აუცილებლობით აირეკლება ენაზეც. ჰერაკლიტეს ნაშრომის სიგნატურა *ანტითეზაა*, რომელიც პოეზიაში ემპედოკლემ, პროზაში გორგიასმა განავითარეს. გამოდის, რომ რიტორიკის აღმოცენება ფილოსოფიური საქმიანობის „გვერდითი პროდუქტების“ ფორმალიზაციაა. ინიციატივა ეკუთვნოდა ფილოსოფიას. ფილოსოფია გამოვიდა მითით, კულტით, ყოფით სანქცირებული დღესასწაულიდან, რათა შეექმნა საკუთარი არაკალენდარული დღესასწაული, იმიტომ რომ თავად გამხდარიყო დღესასწაული (ჰაიდგერი 1961: 14-15). ტრადიციული სისტემის შიგნით ადამიანთა ყოფა დაიყო კალენდარულ დღესასწაულებად და ჩვეულებრივ დღეებად. სიტყვათა თამაში არის აზრის, ასე ვთქვათ, სადღესასწაულო სამოსი და რიტუალური ცეკვა.* როგორც ირკვევა, წინაფილოსოფიური და წინალიტერატურული აზრის დაბადება (სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „სიბრძნის“ ლიტერატურა — ფორმით სათამაშო, შინაარსით — დიდაქტიკური) საერთოკაცობრიული ფენომენია, დამახასიათებელი არა მხოლოდ ელინური სამყაროსთვის, არამედ მთელი ახლო აღმოსავლეთისთვის. ამგვარად, უკვე წინაფილოსოფია წარმოშობს ფაქიზ, მოძრავ სიტყვას, რომელიც მზადაა ბგერათა თამაშისა და მეტაფორული გარდასახვისათვის (ავერინცევი 1979: 65-66). გზა წინაფილოსოფიური ენიდან ფილოსოფიურისკენ ნამდვილი რევოლუციაა. რევოლუცია იმიტომ, რომ ეს არის ორერთიანი — დაპირისპირებული, მაგრამ ერთიმეორის მომცველი, ურთიერთგანმაპირობებელი პროცესი.

პლატონის დიალოგებში სოკრატე გამოყვანილია, როგორც სიტყვაზე, ცნებე-

* თანამედროვე მცენიერებაში ზორცივლება საინტერესო მცდელობები მითის „გამოთქმის“, „გამოხატვის“ რეკონსტრუქციისა არქაული ბერძნული ტექსტებიდან. ს. დელიგიორგის დაკვირვებით, „თქმის“ („თხრობის“) არქაული ტიპი დაკავშირებულია ადამიანის სამეტყველო აპარატის ფიზიოლოგიასთან. სამეტყველო აპარატის ფიზიოლოგია საინტერესო კავშირს ავლენს სომატური გამოხატვის ისეთ ფორმასთან, როგორცაა რიტუალური ცეკვები. შ. დელიგიორგის, *Alternative Myth*, AILC, 1976:8.

ბზე აზარტული „მონადირე“. იგი ისევ და ისევ უსვამს კითხვებს თანამოსაუბრეებს: რას ნიშნავს სინამდვილეში მოსაუბრის მიერ გამოყენებული სიტყვა; ეს ჭეშმარიტად „რომელიღაც მამხილებელი ღმერთია“, რომელიც „გამოავლენს და ამხელს დაუდევრებს მეტყველებაში“ (Sophista 216 b). სიტყვათქმნადობის პროცესი შეიძლება შევადაროთ ლითონის ნაკეთობის შექმნას; ლითონის წრთობის მსგავსად, სიტყვა ჯერ „ხურდება“ სამეტყველო ფანტაზიის თაბაშით, შემდგომ მკვეთრად ცივდება ინტელექტუალური კრიტიკის ზემოქმედებით. ვიტგენშტაინის შენიშვნით, „მთელი ფილოსოფია ენის კრიტიკაა“ (ვიტგენშტაინი 1959: 44). ენის კრიტიკა მონიშნავს საზღვარს, იგი გადაჭრის ჭიპლარს, რომელიც აერთებს ფილოსოფიას წინარეფილოსოფიის სხეულთან. აქ იკვეთება განსხვავება ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის, რაზეც წერდა პლატონი (Resp. X, 607 b). ავიღოთ მაგალითად პინდარეს პოეზია, რომელიც ითვლება „სიბრძნის“ მწვერვალად მთელი თავისი სიტყვიერი მორთულობის სახეიმო უჩვეულობით — უფრო სწორედ, ამ სახეიმო უჩვეულობის წყალობით — იგი (პინდარე) რიტუალურად ასახავდა რა სამყაროს, როგორც მოცემულობას, ამავედროულად, ხოტბის შესხმისას (ამ აქტით) რიტუალურად ამკვიდრებდა ენას, როგორც მოცემულობას. ფილოსოფიურ რეფლექსიას არ შეეძლო დისტანცირება არ მოეხდინა ამგვარი პოზიციისგან. საბოლოო ჯამში ამან მიგვიყვანა ძირითადი ფილოსოფიური ტერმინების სისტემის ჩამოყალიბებად. პლატონისეულ „ენის კრიტიკას“ მივყავართ სიტყვების ჭეშმარიტი და დასაბამიერი მნიშვნელობის მიკვლევასთან; ყოველი სიტყვის ფუძის თავდაპირველი სემანტიკური ინტენსივობის „გამოცოცხლებასთან“.* საინტერესოა მოსაზრებები წაშლილ მეტაფორებზე. პლატონი მსჯელობს „უძიძიეს შურისძიებაზე“, როგორც „მსუბუქ და ფრთიან სიტყვაზე“. აქ შეიძლება გავიხსენოთ, რომ მეტაფორა „ფრთიანი სიტყვები“ (εἴσα πτεροῦντα) გვხვდება ჯერ კიდევ პომპროსთან „ილიადაში“ 46-ჯერ, „ოდისეაში“ — 58-ჯერ.

ყველა „პირველადი“ (პირველად განხორციელებული) მეტამორფოზა იყო მოულოდნელი, უნიკალური და შოკისმომგვრელი; ზუსტად ისეთი ეფექტის მქონე, რასაც იწვევს „ცინცხალი“ მეტაფორა. მეტაფორისა და მეტამორფოზის გზები პირველად მაშინ გადაიკვეთა, როდესაც ადამიანის გონებაში დაიბადა გარდასახვის შესაძლებლობის იდეა და შემდგომ ამ აზრმა „გააქტიურებული“ სიტყვა წარმოშვა. გააქტიურებულ სიტყვაში იგულისხმება არა საგნების ნომინაცია, არამედ პრედიკატული კონსტრუქცია, როდესაც სიტყვა „მზად არის“ „მოქმედებისათვის“. მეტაფორისა და მეტამორფოზის „შეხვედრა“ თუ „ამოხვლა“ ერთი საწყისიდან ამ ორი ფენომენის ძალიან ღრმა კონცეპტუალურ პირველმიზნებზე (საფუძველზე) მიანიშნებს. მაგრამ შემდგომ მოვლენები ისე განვითარდა, რომ მეტამორფოზა მითში „ჩარჩა“, მისი განვითარება მეტემფსიქოზის ფორმალისტურ ასპექტს ვერ

* ამ საკითხის ანალიზი წარმოდგენილია ნაშრომში: Classen C.J. Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophierens. München 1959. კლასენმა პირველმა ჩაატარა პლატონის ტექსტების სერიოზული ანალიზი სწორედ იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ მუშაობდა პლატონი იმ სიტყვებზე, რომლებიც არ იქცნენ ფილოსოფიურ ტერმინებად.

გაცდა, მეტაფორამ კი „ფრთა გაშალა“ და სამყაროს აღქმის საშუალებად იქცა.

მეტაფორების იმ ტიპს, რომლებიც სტატიამში განვიხილეთ, პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „მითოსური მეტაფორები“ (ესენი, ფაქტობრივად, ეპიფორებია, რომლებშიც სემანტიკური ძერა განხორციელდა სახიდან სახეზე, გვარიდან სახეზე, სახიდან გვარზე გადატანის საფუძველზე. ამ მეტაფორებს ახასიათებს განსაკუთრებული სიახლოვე გაპიროვნებასა და სიმბოლოსთან), მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ აღნიშნული მეტაფორები მხოლოდ ანტიკური ეპოქის მწერალთა თხზულებებში გვხვდება. ახლა წარმოადგენთ გალაკტიონ ტაბიძის ერთი ლექსის ანალიზს, რომელიც, ჩემი აზრით, „მითოსური“ მეტაფორის ნიმუშია:

„ცხენით ხიდზე“
 „ცხენი მიანგრევს ხიდებს ჩლიქით,
 მაგრამ უეცრად სცქეიბა ყურები,
 მისი თვალები აივსენ — იქით
 ადამიანურ უბედურებით...
 მის თვალწინ გაკრთა მსუბუქი მწკრივი:
 ეთამაშება ნაკადებს თევზი.
 იყო მხედარი — ჩვეულებრივი —
 კაცი — ვით კაცი, და არა ზევსი“.

ამ ლექსის ერთადერთი პერსონაჟი ცხენია: სწორედ ის „მიანგრევს ხიდებს ჩლიქით“, მან „სცქეიბა“ ყურები და მისი თვალები „აივსენ“ „ადამიანურ უბედურებით“. ანალიზს ვიწყებთ ფრაზით: „მის თვალწინ გაკრთა მსუბუქი მწკრივი“. რომელ მწკრივზეა ლაპარაკი? ლექსის შემდგომ სამ ტაქტში ნახსენები — „თევზი“, „მხედარი“ და „ზევსი“ გვაფიქრებინებენ, რომ პოეტის გონებაში ცნობილი მეტამორფოზული სახეები ახალ პოეტურ მეტაფორად გარდაისახა: კერძოდ, I პლანი: ცხენი ზღვათა მბრძანებლის — პოსეიდონის (/ნებტუნის) ცხოველია. პოსეიდონის ზომორფული იკონოგრაფია ისევე უკავშირდება ცხენს, როგორც ზევსისა — ხარს. პოსეიდონს ემორჩილება ზღვის ყველა ბინადარი და, რა თქმა უნდა, „ნაკადებთან მოთამაშე თევზი“ (თევზის ხსენება აძლიერებს ცხენის კავშირს წყლის სტიქიასთან). II პლანი — „თვალწინ გამკრთალ მწკრივში“ ცხენი მხედარიცაა. III პლანი — მიუხედავად იმისა, რომ ხარი და ცხენი უზენაესი დეოთაების ზომორფული ჰიპოსტასებია, ისინი მაინც ნაკლები „ღირსების“ არიან, ვიდრე თავად დეოთაებები. ცნობილი გამოთქმაა: „რაც ზევსს ეპატიება, ხარს არ ეპატიება“. აქედან: „იყო მხედარი — ჩვეულებრივი — / კაცი — ვით კაცი, და არა ზევსი“. ასე რომ სამი მითოსური პლასტის შერევით, რომელთაგან ორი (ზევსი და პოსეიდონი, შესაბამისად, ცხენი და ხარი) მეტამორფოზაა, იქმნება პოეტური ფიგურა.

დამოწმებანი:

- ავერინცევი 1979: Аверинцев С. С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда. В сб.: Новое в современной классической филологии. М.: 1979.
- არუთიუნოვა 1990: Арутюнова Н. Д. Теория метафоры. М.: 1990.
- ბარტი 1989: Барт Р. Избранные работы. Семиотика, Поэтика. М.: 1989.
- ბლეკი 1960: Black M. Models and Metaphors. Cornell University Press 1960.
- ვინოგრადოვი 1976: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: 1976.
- ვიტენშტეინი 1959: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Пер. с нем. М.: 1959.
- კასირერი 1925: Cassirer E. Philosophie des symbolischen Formen. Zweiter Teil, Berlin, 1925.
- კუინი 1955: Quinn M. Bernetta. The Metamorphic Tradition in Modern Poetry. Rutgers Univ. Press, 1955.
- ლევინ-სტროსი 1985: Леви-Стросс К. Структурная антропология. Пер. с франц. М.: 1985.
- ლევინ-სტროსი 1999: Леви-Стросс К. Сырое и приготовленное. Пер. с франц. М.: 1999.
- ლევინ-სტროსი 2000: Леви-Стросс К. Мифологии. От меда к пеплу. Пер. с франц. Т. II, СПб 2000.
- ლოსევი 1991: Лосев А. Ф. Филофия, Мифология, культура. М.: 1991.
- ნაზონი 1960: ნაზონი პუბლიუს ოვიდიუს მეტამორფოზები. რედაქცია, შესავალი წერილი და კომენტარები აკ. ურუშაძის. თბ.: 1980. P. Ovidii Nasonis. Carmina, ed. R. Ehwald, V. Lery. T. 1-3, Lipsiae 1915-1932.
- რიკიორი 1977: Ricoeur P. The Rule of Metaphor. University of Toronto Press, 1977.
- სტევინსი 1951: Stevens W. The Necessary Angel. Knopf, 1951.
- სგურუდი 2003: Sgouroudh D. H met afora kai h symbol h th~ st h glwssa. Aqhna: 2003.
- ჰაიდეგგერი 1961: Heidegger M. *Neitzsch.*, Pfullingen, 1961.

Rusudan Tsanova

Metaphor and Metamorphosis

Summary

The study of metaphor, the central trope responsible for the artistic quality of a text, started in the times of Aristotle. Since then, many scholarly opinions have been ventured and several theories have been developed. One of the principle objectives of metaphor studies is admitted to be its relationship with other tropes: simile and metonymy. Along with this, scholars have been exploring interrelationships between metaphor and metamorphosis. The so-called transformations are prevalent in the artistic thought. They offer a vivid picture of the author's (character's) spiritual state and very often determine chief merits of artistic images found in a text. Virtual or imaginary transformations are associated with mythic metamorphoses. It should also be noted that unlike simile and metonymy,

metamorphosis is not a trope. Another noteworthy fact is that the majority of scholars draw a clear line between metaphor and metamorphosis. This viewpoint is supported by two arguments: 1. Metaphor implies nothing that could suggest transformation. On the contrary, bidimensionality, conceptual likening of two altogether different 'items' is inherent with metaphor. On the other hand, metamorphosis is the repercussion of mythological thought when every type of transformation is perceived as a real fact. Hence, transformation is a means of world perception. 2. Metaphor is distinguished for its tendency to penetrate the field of semantics, which is not characteristic of metamorphosis.

In my opinion, the erroneous conceptual basis of such reasoning lies in limiting metamorphosis solely to the domain of 'mythological thought'. Close analysis of the nature and kinds of metamorphosis revealed that the latter implies an unanticipated identification of absolutely opposite values (categories, classes). And the myths reflecting a metamorphosis explain the prime cause (etiology) of unanticipated transformations. These universal etiological myths offer a single or several similar versions throwing light on the semantics of a metamorphosal image, turned into a poetic figure. In fact, ancient creative thinking is mostly based exactly on metamorphosal images. Metamorphosis, an 'output' of the earliest, most archaic thinking, is to a greater extent a source of ancient metaphor. This thinking incorporates every manifestation of primeval syncretism – religion, thought, generalization and creativity; integration and disintegration. Naturally, not all metamorphoses develop into a metaphor; sometimes metamorphoses retain their original nature and appear as independent elements. These processes can be compared to the treatment of diamonds. Not every piece of rough diamond will turn into a fine cultivated gem but only those cut by a skillful master. Metamorphosis is a rough diamond in the hands of a master, who can cut it into a metaphor if he wishes so.

The aim of the paper is to determine the function of metamorphosis in differentiating between new and old (ancient) metaphors. Conceptual analysis of Ovid's *Metamorphoses* will help to find an answer to the posed question. The *Metamorphoses* is a most significant break-through in the literary theory. The poet offered to the readers (as well as to the authors) of every epoch and taste an inexhaustible source of poetic tropology – the archetypes of the so-called 'fixed' metaphors – etiological metamorphoses – which, to put it metaphorically, never ceases to flow in the veins of 'old' as well as 'new' metaphors.

Every primary metamorphosis was unexpected, unique and astonishing, having the same effect as a 'fresh' metaphor. Metaphor and metamorphosis first met when the idea of the possible transformation was born in human mind, which afterwards generated 'activated' word. 'Activated' word refers not to the nomination of things but to the 'readiness' of a word for 'activity'. The 'encounter' of metaphor and metamorphosis, or their 'stemming' from the same origin, points to the deep conceptual cause of the two phenomena. However, the following events took such a turn that metamorphosis remained confined to myth, failing to expand beyond the formalistic aspect of metempsychosis, while metaphor

enjoyed further development and became a means of world perception.

The types of metaphor considered in the article can be conventionally called ‘mythic metaphors’ (in fact, they are epiphors, in which semantic shift is due to its transfer from species to species, from genus to species, from species to genus. These metaphors are especially close to personification and symbol). However, it should not be understood as if the above-mentioned metaphors were used only by ancient authors. The article presents an analysis of a poem by Galaktion Tabidze, which, I reckon, is the example of a ‘mythic’ metaphor:

Astride On a Bridge

A horse rushes ahead crushing bridges with his hoofs,
But suddenly pricked up his ears,
His eyes filled up – over there
With human misfortune ...
A light row passed swiftly before his eyes;
A fish is playing with streams
He was a horseman – an ordinary horseman –
a man – like a man, and not Zeus.’

The only character of the poem is the horse. It is him who ‘rushes ahead crushing bridges with his hoofs’; he pricked up his ears and his eyes filled up with ‘human misfortune’. The analysis starts with the following phrase: ‘A light row passed swiftly before his eyes’. What row does the poet speak about? ‘Fish’, ‘horseman’ and ‘Zeus’ mentioned in the following three lines prompt us to think that the well-known metamorphosal phrases transformed in the poet’s mind into a new poetic metaphor: in particular, perspective I: Horse is the animal of Poseidon, the lord of the sea. The zoomorphic iconography of Poseidon is associated with horse in the same way as that of Zeus with bull (the mentioning of the fish intensifies the relationship between the horse and the water element). Perspective II – as ‘a light row passes swiftly before his eyes’, the steed is the horseman as well. Perspective III – Although bull and horse are the zoomorphic hypostases of the supreme deities, they are of lower nobility than the deities. According to the well-known saying, what is forgivable for Zeus, is not forgivable for the bull. Hence, ‘He was a horseman – an ordinary horseman – a man – like a man, and not Zeus.’ So, through the fusion of three mythic layers, two of which (Zeus and Poseidon, and correspondingly, the horse and the bull) are metamorphoses, a poetic figure is created.

ავტორი და გმირი ისტორიული პოეტიკის კრილში

ცნობილი რუსი ფილოსოფოსის, ფილოლოგის, ლიტერატურათმცოდნისა და კულტურის თეორეტიკოსის მიხაილ ბახტინის (1895–1975) ნაშრომებმა განსაკუთრებული რეზონანსი გასული საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს და 80-იანი წლების დასაწყისში შეიძინა და ეს მოხდა მას შემდეგ, რაც 1979 წელს, ავტორის გარდაცვალებიდან ოთხი წლის თავზე გამოვიდა წიგნი „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკა“. 60-იან წლებში (1965 წ.) დაიბეჭდა მისი წიგნი „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“, მოგვიანებით კი ნაშრომი დოსტოევსკის შემოქმედებისა და პოეტიკის პრობლემებზე, მაგრამ ყველაზე მეტი გამოხმაურება — ყოველ შემთხვევაში ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში — „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკას“ მოჰყვა. ამ წიგნში ცენტრალური ადგილი უკავია 20-იან წლებში დაწყებულ, დაუსრულებელ და საარქივო მასალებში შემორჩენილ ნაშრომს „ავტორი და გმირი ესთეტიკურ ქმედებაში“. სწავლულის არქივსავე შემოუნახავს ფილოსოფიური ხასიათის თხზულება იმავე პრობლემატიკაზე, რომელიც იმდენად დახიანებული აღმოჩნდა, რომ მის მხოლოდ ფრაგმენტებზე თუ შეიძლება ლაპარაკი. მკვლევარის ტექსტების ამგვარი ისტორია პირადად ჩემთვის იმდენადაა საგულისხმო, რამდენადაც იგი „გაშლილ“ და „გადაჭიმულ“ საბჭოეთში მარგინალიზებული ადამიანის ბედსა და ცხოვრებისეულ გზას უკავშირდება. ვერ ვიფიქვებ 70-იან წლებში, უხარისხო საგაზეთო ქაღალდზე, სარანსკში დაბეჭდილ კრებულს, რომელშიც მიხაილ ბახტინის ფოტოცაა გამოქვეყნებული; ფოტოსურათიდან ყველაზე „დემოკრატიულ ტრანსპორტზე“ — ველოსიპედზე ფეხშემოდგმული ფილოსოფოსი შემოგვეყურებს, რაც, სხვა რომ არა ვიცოდეთ რა ამ კაცის ბიოგრაფიიდან, მე პირადად ბევრისმეტყველ ფაქტად მესახება იმ გარიყულობის გათვალისწინებით, რაიც, თუნდაც ამ ვიზუალურ დოკუმენტზეა ასახული: დღეს უკვე საყოველთაოდ აღიარებული ლიტერატურათმცოდნე, საბჭოური პროვინციის „გლუბინკაში“, ათხრილი, ორმოებიანი და ტბორებით „გამშვენებული“ გზის პირას დგას და, როგორც ჩანს, მოყვარული ფოტოგრაფის მიერ შეყონებული წამის შემდეგ, კვლავ თავის პედაგოგიურ, უჩინარ მოღვაწეობას გააგრძელებს მორდოვის უნივერსიტეტში. ესეც ჩვეული მოვლენა უნდა იყოს და, როგორც ჩანს, არა მხოლოდ საბჭოეთში... ჰუმანიტარული იდეების ბედი და ბედისწერა, ალბათ, იმთავითვე იყო დაკავშირებული ყარობობითა და უქონლობით გასპეტაკებული სულის მიმოხვრასთან. ასეა თუ ისე, „მიხაილ ბახტინი“ დღეს უკვე ქრესტომათიული სახელია და მისი ზემოხსენებული ნაშრომიც — „ავტორი და გმირი ესთეტიკურ ქმედებაში“ — ფილოსოფიური ესთეტიკის თვითმყოფადი ნიმუშია. თუ უფრო დავაზუსტებთ, ეს არის ესთეტიკისა და ზნეობის ფილოსოფიის მიჯნაზე, ანუ იმ სივრცეში მყოფი ნაშრომი, რომელ-

საც თავად ბახტინი ადამიანის ქმედითი „მოვლენის“, „საქციელის“ სამყაროს უწოდებს. ნაშრომის საფუძველმდებელი ეთიკური კატეგორიაა „პასუხისმგებლობა“, რომლის კონკრეტიზაციაც ხდება ცნებაში „უალიბობა ყოფიერებაში“: ადამიანს არა აქვს „ალიბის“, ანუ გადახრის უფლება იმ ზნეობრივი პასუხისმგებლობისაგან, რომლის ყოფიერებაში რეალიზაციაც მისი ერთადერთი და განუშეორებელი „ადგილია“, განუშეორებელი საქციელია, რომლის ექსტრაპოლირებაც უნდა მოხდეს მთელ მის ცხოვრებაზე; ესე იგი, ადამიანის ცხოვრება ერთი მთლიანი საქციელია — პასუხისმგებლობით გამსჭვალული საქციელი. მიხაილ ბახტინის ერთი ყველაზე ადრეული ნაშრომთაგანი სწორედ ასეა დასათაურებული — „საქციელის ფილოსოფიისათვის“. მის დიალოგურ კონცეფციას, კერძოდ, „მე – ჩემი სხვაი“-ს პრობლემას სწორედ აქ დაედო საფუძველი და შემდგომში უფრო დეტალურად დამუშავდა ნაშრომში ავტორსა და გმირზე. ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართება არის სუბიექტის მიმართება სუბიექტთან. როდესაც ბახტინმა ესთეტიკურ ობიექტში გამოაცალკევა „დიალოგის“ კატეგორია, იგი ამ ობიექტს განიხილავდა არა საგნობრივ-ბუნებრივ ფენომენად, არამედ სრულიად ახალ ყოფით -ესთეტიკურ წარმონაქმნად, რომელიც დაფუძნებულია „მე“-სა და „ჩემი სხვაი“-ს სუბიექტების, პერსონოლოგიურ და იმანენტურ-სოციალურ ანუ ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართებაზე.

საგულისხმოა „მე“ და „ჩემი სხვაის“ განხილვა ისტორიული პოეტიკის განსჯერში. პოეტიკის ისტორიის პირველ სტადიას ალექსანდრ ვესელოვსკი სინკრეტიზმის ეპოქას უწოდებდა. სინკრეტიზმი, როგორც მხატვრული პრინციპი, სამყაროს განუწვალებელ აღქმას და შასაბამისად განუწვალებელ ესთეტიკურ ცნობიერებასაც გულისხმობს. არქაული ადამიანი სინკრეტულად აღიქვამს გრძნობის ორგანოთა მონაცემებს, საკუთარ თავსა და ბუნებას, „მე“-სა და „...სხვაი“-ს, სიტყვასა და მისით აღნიშნულ საგანს, რიტუალურ და ყოფით ქმედებას, ხელოვნებას და ცხოვრებას. ერთი სიტყვით, როგორც ალექსანდრ ვესელოვსკი აღნიშნავს თავის ქრესტომათიულ ნაშრომში, სინკრეტიზმი გამოხატავს არქაულ ცნობიერებას, რომელიც სამყაროს ერთ მთლიანობად წარმოიდგენს და რომლისთვისაც სრულიად უცხოა განყენებული, განწილვადი და რეფლექსიური აზროვნება. მკვლევარმა თვალი გაადევნა ამ პრინციპის გამოვლინებას პოეტური ენისა და სტილის სფეროში, მხატვრული სახის სტრუქტურაში, ლიტერატურის გვარებისა და ჟანრების წინარე ისტორიაში, ავტორობის ფორმირებაში, მოტივსა და სიუჟეტში და სხვა. ერთი სიტყვით, სინკრეტულობის პრინციპი ლიტერატურის ცენტრალური კატეგორიების ცხავში გატარების შემდეგ, ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი პოეტურ სახეთა სფეროში აღმოჩნდა. ამიტომ, შემდგომში, როდესაც სინკრეტიზმზე ვისაუბრებთ, მხედველობაში გვექნება არა კონკრეტული ეპოქის გამომხატველი მხატვრული ფაქტი, არამედ საზოგადოდ ხელოვნება, რომლის სახეობრივ სტრუქტურასაც სინკრეტიზმის პრინციპი განაპირობებს. საქმე ის არის, რომ ესთეტიკურ ობიექტს სინკრეტული სტატუსი არა მხოლოდ არქაიკაში აქვს, არამედ იგი, ამა

* ვიყენებთ „Я-Другой“-ს გრ. რობაქიძისეულ თარგმანებს.

თუ იმ ფორმით, პოეტიკის განვითარების სხვა სტადიებზეც იჩენს თავს. საგულისყურია, რომ ამ პრობლემაზე, ოღონდ მის სხვა ასპექტზე, საუბრობს მერაბ მარდაშვილი მარსელ პრუსტის შემოქმედების განხილვისას: „ცნობიერების რომელიღაცა დონეზე — და ამ დონეზე გადამწვევტი ცხოვრებასეული მოვლენები უკვე არსებობენ — ყველაფერი გვეძლევა ერთგვარის სინკრეტულის სახით“. ლიტერატურას ცნობიერების სწორედ ამ სახეობასთან მივყავართ და ამიტომ სინკრეტიზმი მისი ისტორიული საშო კი არ არის, არამედ ერთგვარი არქეტუპული თვისება, რომლის კვლავ და კვლავწარმოება ხდება. სინკრეტიზმის ფენომენის მეტაისტორიულ მნიშვნელობასაც ეს განაპირობებს.

ეს ისტორიული ექსკურსი მხოლოდ იმიტომ დაგვჭირდა, რომ „სუბიექტური სინკრეტიზმის“ ცნებამდე მივსულიყავით. თავად ტერმინი პოეტიკოსმა სამსონ ბროიტმანმა შემოიტანა გასული საუკუნის 80-იან წლებში, მაგრამ ამ ფენომენის არსებობის ფაქტები, რა თქმა უნდა, ადრეც აღინიშნებოდა.

თორიულმა პოეტიკამ კარგა ხანი გაარკვია, რომ ესთეტიკური ობიექტი მოვლენის ბუნებისაა (მოვლენობრივია), რაიც გულისხმობს, რომ მისი არქიტექტონიკა განპირობებულია ესთეტიკური მოვლენის სუბიექტების — ავტორის, გმირისა და მკითხველ-მსმენელის ურთიერთობითა და ურთიერთმიმართებით. სწორედ ამ ურთიერთობათა სტრუქტურიდან ამოიზრდება თხზულების არქიტექტონიკაცა და სხვა გამომხატველი კომპოზიციური ფორმებიც.

არქაული ფოლკლორი, ძველი ლიტერატურები და ტრადიციული ხალხური შემოქმედება, სწორედ ანონიმური პრინციპისა გამო, ავტორის ცნებას არ იცნობს, მაგრამ ყოველთვის და ყველგან შეინიშნება რაღაცა ისეთი მოვლენა, რაც თანამედროვე „ავტორისა“ და „გმირის“ ცნებათა ეკვივალენტად შეიძლება მივიჩნიოთ. ესაა, მაგალითად, თხრობისას არამოტივირებული და უეცარი გადასვლა მესამე პირიდან პირველზე და შემდეგ კვლავ თხრობის პირვანდელ პოზიციაზე დაბრუნება. ესე იგი პირდაპირი თხრობის ჩანაცვლება პირობითად პირდაპირი მეტყველებით — ყოველგვარი დათქმისა და გაფრთხილების გარეშე. ეს ფაქტი პოლინეზიური ფოლკლორის მკვლევარებმა შენიშნეს და, მათივე ვარაუდით, უძველეს სააზროვნო პრინციპზე დამყარებული ამ მოვლენის საზრისი ის არის, რომ სუბიექტური სტრუქტურა ენობრივი ფორმით სწორედ ასე ვლინდება. მოკლედ, საქმე გვაქვს სუბიექტური სინკრეტიზმის ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებთან. ფოლკლორულ ცნობიერებაში „მე“-სა და „...სხვაი“-ს, ანუ ავტორისა და გმირის სფეროები განუწვავლებელია და მათ შირის საზღვარი იმდენად „გაუმავრებელია“, რომ თხრობა ძალდაუტანებლად გადადის ერთიდან მეორეში.

სუბიექტური სინკრეტიზმის გამომხატველი ფორმა კარგა ხანია ჩაბარდა ისტორიას და სუბიექტური ორგანიზაციის ოდესღაც დომინანტური (გაბატონებული) პრინციპი დღეს მხოლოდ რელიქტად უნდა წარმოვიდგინოთ, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ალ. ვესელოვსკი „ქოროსეული სინკრეტიზმის“ ფენომენის შესწავლისას მის გასაღებს სწორედ სუბიექტური ორგანიზაციის ფორმაში ეძიებდა. საქმე ის არის,

რომ იგი ქოროს უპიროვნო ავტორად განიხილავდა, საიდანაც თანდათან გამოიყოფოდა და გამოცალკევდებოდა პიროვნული ავტორის სახე და სწორედ ამ პროცესში წარმოიშობოდა სტილური, ჟანრული და კომპოზიციური ფორმები. ქორო — ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართების საკითხი მკვლევარს არ დაუყენებია.

ქოროსა და სხვა არქაული ფორმების ავტორ-გმირის იპოსტასს განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ოლგა ფრეიდენბერგმა და მიხაილ ბახტინმა, თუმცა ამ პრობლემისადმი მათაც განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდათ. თუ ვესელოვსკისთვის ცენტრალური საკითხი სინკრეტიზმის პიროვნული და ქოროსეული საწყისთა ურთიერთმიმართება იყო, ოლგა ფრეიდენბერგი საკანძო პრობლემად სუბიექტის ობიექტთან მიმართებას განიხილავდა, ხოლო მიხაილ ბახტინი „მე“—სა და „...სხვაი“—ს ურთიერთმიმართებას გამოყოფდა. სუბიექტ-ობიექტის და სუბიექტ-სუბიექტის განსხვავებულ ასპექტთა ამგვარმა აქცენტებმა განაპირობა კვლევის შედეგთა სხვაობაც.

ოლგა ფრეიდენბერგი, ვესელოვსკისდაკვალად, ხაზს უსვამდა პირველყოფილი ადამიანის ბუნებისგან და სოციუმისგან განუწვალელობას და ამ ფაქტის შინაგან და არსობრივ კორელატად (თანაფარდად) ის მიაჩნდა, რომ ალ. ვესელოვსკი არ აცალკევებდა სუბიექტს ობიექტისაგან და არ ახდენდა მასთან დაკავშირებული აქტიური და პასიური სტატუსების დიფერენცირებას. ანტიკური კულტურის მკვლევარის აზრით, ცნობიერების ამგვარი სტრუქტურაა ასახული სიტყვიერი შემოქმედების ერთ-ერთ უძველეს ფორმაში — მითში, სადაც თავად მთხრობელი იდენტურია თავისი მონათხრობისა: სუბიექტობრივ (აქტიურ) ასპექტში იგი — „ავტორია“, ანუ ზემოქმედი ღმერთია, ობიექტობრივში (პასიურში) კი — „გმირი“, ანუ ღმერთი, რომელიც თავად განიცდის ზემოქმედებას, თუმცა ეს ორი ასპექტი მითში განუყოფელია.

ამრიგად, ქმედების ფუნქციაში *ღმერთი არის ის აქტიური სუბიექტი*, რომელიც შემდგომში „ავტორად“ იქცევა. ამის თაობაზე სერგეი ავერინცევი წერს: Auctor („ავტორი,“) — nomen agentis-ია, ანუ აღნიშნავს მოქმედების სუბიექტს; auctoritas („ავტორიტეტი“) — კი ამ სუბიექტის რომელიღაც თვისების აღმნიშვნელი. თვით ქმედება აღინიშნება ზმნით augeo, ერთი იმ ზმნათაგანით, რომელიც, გოეთესებურად თუ ვიტყვივით, ლათინური ენის თაურზმნაა (Urvorte), რომლის აზრობრივი სიზრქეც ვერ გადმოიცემა სალექსიკონო სტატიამში. Augeo — ეს არის ღმერთების, ვითარცა კოსმიური ინიციატივის წყაროსთვის მახასიათებელი, ნიშანდობლივი ქმედება: „განვამრავლებ“, „თანავმოქმედებ“ ან, უბრალოდ, „სწავდივარ“ — რაღაც მომეყვს ყოფიერებაში (ვაყოფიერებ) ანდა არსებულს ვმატებ წონას, მოცულობას ან პოტენციას (ავერინცევი 1994: 105).

მაგრამ იგივე *ღმერთი პასიური (ობიექტობრივი) იპოსტასით*, განმცდელია (თვითონ რომ განიცდის ზემოქმედებას) და კვდომის ფუნქციით — ეს უკვე „გმირია“. კლავ ოლგა ფრეიდენბერგის მაგალითებს თუ მოვიშველიებთ, ბერძნებთან „კვდომისა“ და „გმირად ქცევის“ ცნებებს სინონიმური გაგება ჰქონდა — „კვ-

დომა“ ნიშნავდა „გმირად ქცევას“. გმირი იმთავად ადამიანი კი არ იყო, არამედ მომაკვდავი ღვთაება, თვით კოსმოსი ან „ტოტემი ჩასვენების მდგომარეობაში, ქვე-სკნელში“. სწორედ ამიტომ გმირის პირველსაწყისური და დასაბამური მნიშვნელობა, სრულიად განსხვავებულია მისი თანამედროვე გაგებისაგან.

მეამბოხურ ბუნებასა და მამაცურ ხასიათს გმირი მოგვიანებით შეიძენს, როდესაც იგი ქვესკნელსა და ჯოჯოხეთში საგმირო საქმეებს სწადის — შეეჭიდება სიკვდილს და, „ძლევაი საკვირველის“ კვალად, ხელახლა იშვის და იბადება ცხოვრებაში. სათქმელია ისიც, რომ, როგორც „ავტორის“ ცნებაში შეინარჩუნა კულტურულმა მეხსიერებამ „ღმერთის“ ხსონა, არც სიტყვა „გმირში“ გაწყვეტილი კავშირ-მიმართება „სიკვდილთან“. მეხსიერების ამგვარმა ფაქტმა ავტორის გმირთან და მის სამყაროსთან ესთეტიკური მიმართების საკითხზე მსჯელობისას, მიხაილ ბახტინის საფუძველი მისცა ეთქვა, რომ ეს არის დამოკიდებულება სიკვდილად მიდრეკილისადმი.

მითში სუბიექტ-ობიექტის განუწვალელობის აღწერისას, ოღვა ფრეიდენბერგის მიხედვით, არ არსებობს განსხვავება იმათ შორის თუ ვინ მოგვითხრობს, რა მოითხრობა და ვის მოეთხრობა.

ვინც ყვება, როგორც უკვე აღინიშნა, განუწვალელებელი ავტორი — გმირი — ღმერთია; მაგრამ საქმე ის არის, რომ მსმენელიც ღმერთია; თხრობა, რომელსაც ლოცვის ფორმა აქვს, მიმართულია ღვთისადმი და იმავდროულად მსმენელისა და მაყურებლისადმი, რომელთა თვალწინაც მიმდინარეობს მოვლენა. თავის მხრივ, ის, რაიც მოითხრობა (სიუჟეტი და თავად მოთხრობა, რომელიც ერთგვარ „სხეულად“, „ტანად“ უნდა ვიგულოთ) არის საკურთხეველზე მიტანილი მსხვერპლი. ეს სახე ცალსახად მიანიშნებს, რომ მოთხრობა ჰგავს სამსხვერპლო ცხოველს, ანუ კვლავ და კვლავ ღვთაებას თავისი პასიური მდგომარეობის ჟამს (ცნობილია, რომ მითოლოგიურ სიღრმეებში „ქურუმი და მსხვერპლი — ერთი და იგივეა“, ბევრ მითოლოგიაში ღმერთს საკუთარივე თავი მიაქვს მსხვერპლად).

ამ არქაულ სუბიექტურ სტრუქტურას თვით ბერძნულ ლიტერატურაშიც კი არ ამიუწურავს თავისი თავი. ყველაზე უკეთ იგი შემოინახა დრამამ, ასევე ლირიკამაც და თვით ისეთმა გვიანდელმა ჟანრმაც კი, როგორცაა რომანი. უძველესი კომედიის განმსაზღვრელი თავისებურება ისიცაა, რომ მოქმედ პირად გამოდის თვით ავტორი, რომელიც თავის თავში მოიცავს სუბიექტურ-ობიექტობრივ, ერთეულ-მრავლობით, ქოროულ ფორმებს და ინარჩუნებს ღვთაებრივ და იმავდროულად ზომორფულ ბუნებას. რასაც დღეს გმირი ეწოდება, უძველეს კომედიაში იყო ნიღაბი, რომელიც „პერსონაჟულ“ კატეგორიას კი არ განეკუთვნება, არამედ რეალურს, ცოცხალს და ლიტერატურამდელს.

აღარას ვამბობთ ბერძნული ლირიკის არქაულ სტრუქტურაზე, სადაც მღერაც, ცეკვაც და თხრობაც ავტორისეულია; ერთი სიტყვით, ყველაფერს ავტორი „აკეთებს“, მაგრამ ავტორი ერთეული კი არა, მრავლობითის ფორმით გვევლინება და, მიუხედავად ამისა, იგი თავის თავს პირველი პირის მხოლოდობითი ფორმით

მოიხსენიებს და ის, რაც მოითხრობა, მას კი არ ენება, არამედ ღმერთს [„იგი ლაპარაკობს ღვთის ნაცვლად და ამითვე ლაპარაკობს თავის თავზე“ (ფრეიდენბერგი 1978:)].

ავტორის აღწერის სუბიექტ-ობიექტობრივი კრიტერიუმების ფრეიდენბერგი-სეული ვერსია მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო პრობლემის სიღრმისეული გააზრების გზაზე. ამგვარი მიდგომისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა შეიძინა პიროვნულისა და „ქოროს“ ურთიერთობის არა „რაოდენობრივმა“ ურთიერთმიმართებამ, არამედ აქტიურ-სუბიექტობრივი და პასიურ-ობიექტობრივი პოზიცია — როლების მასჟა-მინდელი (დასაბამიური) განუწვალელობისა და და სამომავლო პოტენციური განვითარების თავისებურებებმა. მნიშვნელოვანი აღმოჩენა იყო ღვთაებრივი ინტენციის ამოკითხვა ავტორისეულ და გმირისეულ პოზიციაში (ამ ინტენციის თანამედროვე გამოვლინებაა ჩვენს წარმოდგენაში არსებული ავტორ-შემოქმედის სახე).

და მაინც სუბიექტ-ობიექტობრივ კრიტერიუმებს თავისი საზღვრები გააჩნია. დავსვით საკითხი ამგვარად: არის თუ არა გმირი (ღვთაების პასიური მდგომარეობა) ობიექტობრივი, ამ სიტყვის გვიანდელი გაგებით? ზემონათქვამიდან გამომდინარეობს, რომ ოლგა ფრეიდენბერგს გმირი სუბიექტისა და სუბიექტობრივის გამოვლინების თავისებურ ფორმად წარმოედგინა. ასევე ესმოდა პრობლემა მიხაილ ბახტინისაც, რომელიც აქცენტს აკეთებდა სუბიექტ-სუბიექტობრივ ურთიერთმიმართებაზე ესთეტიკური ობიექტის არქიტექტიკაში. სუბიექტობრივი სტრუქტურისადმი ბახტინისეული მიდგომა მჭიდროდ უკავშირდება მკვლევარის ზოგად მეთოდოლოგიურ მიზანდასახულობებს. ამ მიმართულებით ძიებისას მისი ერთ-ერთი ამოსავალი წანამძღვარი იყო ადამიანის არსებობის რეალურ ფორმად „მე – ჩემი სხვაი“-ს ორერთიანობა და არა „აბსტრაქტული მე“. „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკაში“ იგი წერს, რომ როგორც ღვთის საშოში ხდება ადამიანის ფორმირება — ასევე იღვიძებს მის ცნობიერებაში შეფარული უცხო ცნობიერება. ესთეტიკური შემოქმედება ერთი ცნობიერების ფარგლებში არ ხდება. ესთეტიკურ მოვლენაში რამდენიმე მონაწილეა და ორერთიანი „მე – ...სხვაი“ „ავტორი-გმირი“-ს ფორმით წარმოგვიდგება. ხელოვნების განვითარების ადრეულ ეტაპზე, როდესაც ესთეტიკური ცნობიერება ის-ის იყო იღვიძებდა და ყალიბდებოდა, წარმოშობის პროცესში მყოფი ავტორი, ზედმიწევნითი გაგებით, სხვათა ცნობიერებაში იყო თავშეფარებული. ეს იყო „სხვათა ქორო“, რომლის მხარდაჭერისა და დამოწმების გარეშე ესთეტიკური აქტი შეუძლებელია.

ქოროს სუბსტრატი კარგად ვლინდება უძველეს ლიტერატურულ გვარში — ლირიკაში: „ლირიკა — ეს არის საკუთარ თავში შინაგანი „მე“-ს ემოციური თვალთ ხედვა და შინაგანი „... სხვაი“-ს ემოციური ხმის სმენა. მე ვუსმენ ჩემს თავს სხვაში, სხვებთან ერთად და სხვებისთვის... <...> მე ვპოულობ ჩემ თავს ემოციურად მთრთოლვარე უცხო ხმაში, განვასახოვნებ/განვფენ ჩემს თავს ხოტბის აღმვლენელ უცხო ხმაში, ვპოულობ მასში საკუთარი შინაგანი თრთოლვისადმი ავტორიტეტულ მიდგომას“ (ბახტინი 1979: 149).

ცხადია, საკითხის ამგვარი დასმისას მიხაილ ბახტინი აქცენტს აკეთებს არა პიროვნების მასისგან განუწვავებლობაზე ან სუბიექტის ობიექტისგან განუსხვავებლობაზე, არამედ ყურადღებას ამახვილებს ცნობიერებაში (იგულისხმება ესთეტიკური ცნობიერება) სუბიექტური სინკრეტიზმის ფუნდამენტურ დაფუძნებულობაზე, „...სხვაი“-ს „მე“-სათვის პრინციპულ აუცილებლობასა და საჭიროებაზე. ეს აუცილებლობაა რომ ბადებს და წარმოშობს ხელოვნებას და ამავე აუცილებლობის უმუალო და თვალსაჩინო გამოვლინებაა ქორო. ამავე დროს „ავტორის ავტორიტეტი არის ქოროს ავტორიტეტი“ (ბახტინი 1979: 149), რომელიც, იმავედროულად „სხვათა“ ანუ გმირთა ქოროდაც გვევლინება.

აღსანიშნავია, რომ ავტორ-გმირი ბახტინთანაც და ფრეიდენბერგთანაც ღმერთია, რომელიც პირდაპირ და „ობიექტობრივად“ კი არ ვლინდება, არამედ ინტენციის იმგვარი განსაკუთრებული ფორმით, ურომლისიდაც ავტორობა როგორც ასეთი — შეუძლებელია. ბახტინი მას უწოდებს „ცხოვრებისგარე აქტიურ პოზიციას“ და „პიროვნული ყოფნის ესთეტიკური გაფორმებისათვის აუცილებელ პირობას“. მხატვარი სწორედ ისაა, ვინც ცხოვრებისგარეა აქტიური... იგი ცხოვრების შინამოს (შეგნდან) გამგები და მისი თანაზიარი კი არაა მხოლოდ, არამედ მას იგი „უნდის,, იქ, სადაც ცხოვრება თავისთვის და თავისთავად არც არის, სადაც იგი მიქცეულია თავის გარეთ და საჭიროებს გარემოვ აქტივობას.

ეს აზრი რომ უფრო ნათელი გახდეს, პოლიფონიური რომანის ბახტინისეული თეორია უნდა გავიხსენოთ, სადაც იგი *დიალოგური სიტყვის* ცნებაზე საურობს. დიალოგური მიდგომა შესაძლებელია ერთეული მოვლენისადმიც, — თუკი იგი აღიქმება არა როგორც ენის უპიროვნო სიტყვა, არამედ როგორც უცხო საზრისობრივი პოზიციის ნიშანი და უცხო გამონათქვამის წარმომადგენელი, ესე იგი, თუკი მასში გვესმის უცხო ხმა. ამიტომ დიალოგური ურთიერთობები შეიძლება მსჭვალავდეს მთლიანად გამოთქმას (მაგ., რომანს) და თვით ცალკეულ გამოთქმასაც კი — თუკი მასში დიალოგურად ეჯახება ორი ხმა. უნდა წარმოვიდგინოთ დიალოგი, სადაც რეპლიკები იმგვარადაა გამოტოვებული, რომ საერთო საზრისი ოდნავადაც არ ირღვევა და ეს მიანიშნებს, რომ მეორე მოსაუბრე ესწრება დაუსწრებლად, უჩინარად; მისი სიტყვები არ ისმის, მაგრამ მისი ნაუბრის ნაკვალევს განსაზღვრავს ყველა არსებული სიტყვა პირველი მოსაუბრისა. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ეს საუბარია და თანაც დაძაბული, რადგან ყოველი სიტყვა მთელი თავისი არსებით ეხმიანება და რეაგირებს უჩინარ თანამოსაუბრეზე და ყოველი მათგანი მიუთითებს და მიანიშნებს თავის გარეთ არსებულზე, თავისი საზღვრების მიღმა (გარეთ) მყოფ, წარმოუთქმელ უცხო სიტყვაზე.

მიხაილ ბახტინის მიერ ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი „სინკრეტული“ ავტორობის სტადიასთან დაკავშირებით, ითვალისწინებს ამ განსაზღვრული ფორმის მთელს ევოლუციას. სწორედ ამ ნიადაგზე შეიძლებოდა აღმოცენებულიყო *სუბიექტური მთლიანობის/ერთიანობის განსაკუთრებული სახე*, რომელმაც არ იცის დიქტომია, „უგრძნობია“ დაპირისპირებულობათა მიმართ და თავის თავში

მოიცავს გარეცხვრებასა და აქტივობას. ბახტინისეული ავტორობის პრობლემის ამგვარად დასმა იმიტომ არის პროდუქტიული, რომ მის პირობას მკვლევარი პიროვნული საწყისის რაოდენობრივ განვითარებაში კი არ ხედავს, არამედ ღირებულებრივი პიზიციის გვანსაკუთრებული სახის შექმნაში.

დღეს უკვე ცნობილია, რომ ავტორობა ჯერ კიდევ თვითღირებულებრივი პიროვნების ფენომენის ჩამოყალიბებამდე წარმოქმნილი, მაგრამ „ავტორობა — საკუთრივი მნიშვნელობით“ დღესაც პიროვნულ ავტორობად გვესმის და მის უპირველეს მახასიათებლად „შემოქმედებით ინიციატივის განუმერებლობას“ და „ინდივიდუალურ მანერას“ მივიჩნევთ. ბახტინის თვალსაზრისი გვეხმარება და ხელს გვიწყობს იმის გაგებაში, თუ რატომ არსებობდა ესთეტიკურად სრულფასოვანი ავტორი იმ კულტურებში, რომლებშიც პიროვნება ჯერ კიდევ არ იყო სოციუმიდან გამოყოფილი და არ ჰქონდა თვითღირებულებრივი სტატუსი; კულტურებში, რომლებშიც გამოუმუშავდა ესთეტიკური პოზიციის ის სახე და სხეული, რომელსაც მკვლევარი ცხვრების გარე აქტივობას (გარემყოფელობას) უწოდებს.

ამრიგად, ისტორიული პოეტიკის ფარგლებში დამუშავდა ის პრობლემატიკა, სადაც გარკვეულ იქნა, რომ ავტორისა და გმირის სუბიექტობრივი სინკრეტზში არქაულ ცნობიერებასა და ხელოვნებაში დაფუძნებულია „მე“-სა და „ჩემი სხვა“-ს სპეციფიკურ განუწვავლებლობაზე.

დამოწმებანი:

- ავერინცივი 1994:** Аверинцев С.С. Авторство и авторитет. წიგნი: Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: 1994.
- ბახტინი 1979:** Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: 19
- ფრეიდენბერგი 1978:** Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: 1978
- ფრეიდენბერგი 1997:** Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- ელმისამართი: http://www.infoliolib.info/philol/freidenberg/2_0.html#1

Solomon Tabutsadze

Author and Character within the Scope of Historical Poetics Summary

The article deals with Mikhail Bakhtin’s concept of “author and character” within the scope of historical poetics. Author’s and character’s interrelation is subject’s relation towards subject. When Bakhtin singled out the category of “dialogue” in aesthetic object, he regarded this phenomenon of object not as natural-subjective but as a brand new being-aesthetic formation based on the relation of subjects’ “ego” and “alter ego”, personal and immanent-social, or of author and hero.

It is truth universally acknowledged that authorship was formed prior to the establishment of the phenomenon of self-valued identity, but “authorship-with its own meaning” is still understood as personal authorship and we consider uniqueness of creative initiative and individual manner as its primary signs. After analyzing the concept of author-character in the theories of Aleksandr Veselovsky, Olga Freidenberg and Mikhail Bakhtin, we can conclude why there existed aesthetically valuable author in the culture, where the person was not singled out yet and did not have self-valued status.

The perception of world by human is principally syncretic and appears while creating image structure of art. Syncretism, as artistic principle, means perception of the world, which includes aesthetic consciousness as well. Creativity does not happen within the boundaries of one consciousness. There are a number of participants in aesthetic event and it is revealed in the form of “ego-alter ego” “author-character”. At the early stage of the development of art, when aesthetic consciousness was beginning to awaken and be formed, the author, being in the process of formation, found shelter in others consciousness.

Mikhail Bakhtin, who made emphasis on the subject-subjective interrelation in architectonics of aesthetic object, regarded “ego-alter ego” and not “abstract I” as the form of real existence. This principle formed basis for his general methodological researches and we should regard scientific actualization of principle of subjective syncretism as his essential discovery.

სულისა და ხორცის დიქოტომია: ტომას ელიოტის „ჰიპოპოტამი“ და „უკვდავების ჩურჩული“

ელიოტის ადრეული კრებულის, „ლექსები 1920“-ის ძირითადი თავისებურებაა ფართოდ გააზრებული ირონიული კონტრასტი, რომელიც მასში შემავალი ყველა ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილს მსჭვალავს. ამ კრებულზე დაყრდნობით, ზოგი მკვლევარი ელიოტს პოეტ-სატირიკოსადაც კი მიიჩნევს, რაც შეცდომაა – „ოთხი კვერტეტის“ ავტორი სატირიკოსი არასოდეს ყოფილა. ელიოტი ამ ადრეულ კრებულშიც უფრო სიდრმისეულ მსოფლმხედველობრივ განზოგადებათა პოეტად, მჭვრეტელობითი (თუმცა ირონიული) მუხის მსახურად გვევლინება, ვიდრე სატირიკოსის კალმით აღჭურვილ, „მამხილებელ“ შემოქმედად. მართალია, სახეთა ძერწვისას ის უხვად იყენებს გროტესკს, ზოგჯერ (და არა მარტო ამ კრებულში) ისეთ მოტივებსაც, რაც თითქოს სოციალურ სატირად აღიქმება, მაგრამ საბოლოოდ, ელიოტი ყოველთვის ელიოტად რჩება – ყველა მეტნაკლებად „კონკრეტულ“ კონფლიქტს ის გლობალურ, საყოველთაო, მარადიულ პრობლემათა პლანში განაზოგადებს. მისი ლექსის ყოველ სიტყვასა თუ ინტონაციას ისეთი სიდრმისეული და საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება, რომ საბოლოოდ, უშუალო-ირონიული ეფექტის ნაცვლად, წინა პლანზე რთული აზრობრივ-ემოციური ქვეტექსტით დატვირთული, მრავალწინაგოვანი მხატვრული სტრუქტურა წამოიწვეა, რომლის აღქმაც მხოლოდ სატირისა ან ირონიის ნიშნით შეუძლებელია. გამონაკლისს ალბათ ერთადერთი ლექსი, „ჰიპოპოტამი“ (1917) შეადგენს, რომელიც ნაკლებადაა გადატვირთული ასოციაციებით და რომლის მძაფრი ირონია უშუალოდ კათოლიკურ ეკლესიას ეხება.

„ჰიპოპოტამის“ ირონია და სარკაზმი მომაკვდინებელია, თუმცა მისი კითხვისას მხედველობაშია მისაღები, რომ არსებითად, ლექსი არც ათეისტურია და არც ანტირელიგიური, ის ანტიკლერიკალურია. უნდა ითქვას, რომ ანალოგიური განწყობილებითაა აღსავსე იმავე პერიოდში შექმნილი ბევრად უფრო რთული, რემინისცენციებით დაზუნძული ლექსი „ბ-ნ ელიოტის საკვირაო წირვაც“, სადაც პოეტი უკვე სულ სხვა, თეოლოგიურ სიდრმებს სწვდება. მაგრამ თუ „საკვირაო წირვაში“ სახეთა კონტრასტულობა რთულად არის ნიუანსირებული და ასოციაციურ ნართაულებში გაბნეულია, „ჰიპოპოტამში“ ირონია თვალში საცემი, ხოლო სატირა და გროტესკი ძალზე მკაფიო და კონკრეტულია. ლექსში უხვადაა იუმორიც – „ცოტა მსუბუქი, სახუმარო რაღაც დაუწერო“ (ელიოტი: 1988, 213), აღნიშნავს პოეტი დედისადმი მი-

წერილ წერილში, თუმცა უნდა ვივარაუდოთ, რომ იმჟამინდელი პოსტვიქტორიანული ინგლისელი მკითხველის მიერ „ჰიპოპოტამის“ იუმორი მთლად ასე „მსუბუქად“ ვერ აღიქმებოდა. ამკარა კომიკურობასთან ერთად, ლექსი აღსავსეა გესლიანი გროტესკით, რაც ვიქტორიანული პოეზიის მშვიდ და მამებლურ ტრადიციებზე გაზრდილი მკითხველისათვის უთუოდ მოულოდნელი და უცხო იქნებოდა. მიუთქმეტეს, როდესაც ეს გროტესკი არც მეტი, არც ნაკლები, ეკლესიას შეეხებოდა.

დღეს „ჰიპოპოტამი“ აღიქმება, როგორც მახვილგონივრული, მძაფრად ირონიული ლექსი, რომლის ანტიკლერიკალური თემატიკა ოდნავ უცნაური, მაგრამ მოდერნისტული პოეტიკის ზოგად კონტექსტში საგსებით მოაზრებადი ფორმითაა გადმოცემული. ის ნამდვილად არ წარმოადგენს ათეისტურ პამფლეტს, მაგრამ ამკარაა, რომ ეკლესიას, ქრისტეს მისტიკურ სხეულს (*corpus Domini nostri*) და ამქვეყნად სულიერი საწიის განსახიერებას, ელიოტს ლამის კარიკატურული სახით წარმოსახავს. იმავე „საკვირაო წირვისაგან“ განსხვავებით, „ჰიპოპოტამში“ ირონიისა და სარკაზმის ობიექტად თეოლოგიური დოქტრინები და მათი ავტორები კი არ წარმოგვიდგება, არამედ ეკლესიის სოციალური სახე, საზოგადოებაში მისი როლი და დანიშნულება. უპირველეს ყოვლისა, პოეტის ირონია ეხება ეკლესიას, როგორც სოციალურ ინსტიტუტს. ამგვარი „სოციოლოგიზმი“ ელიოტის პოეზიაში იშვიათია და „ჰიპოპოტამი“ ამ მხრივაც ერთგვარ გამონაკლისად აღიქმება. აქ თავს იჩენს კათოლიკური ეკლესიის წინააღმდეგ მიმართული ახალგაზრდა ელიოტის შინაგანი პროტესტი (ჰუმბარიტი ეკლესია, *the True Church* ტექსტში მთავრული ასოებით არის გამოყოფილი, რაც კათოლიკურ ტრადიციას შეესაბამება და არა ანგლიკანურს, ან პროტესტანტულს (საუთემი 1994: 107)).

ლექსის მთლიან კონტექსტში უსაზღვროდ ირონიულივლად ჟღერს ეპიგრაფი, რომელიც წმ. ეგნატე ანტიოქიელის ეპისტოლეს ფრაგმენტს წარმოადგენს. ეს ფრაგმენტი დედანშიც გამორჩეულად ღვთისმსახურებს ეხება (ის მრევლის ერთგვარი დარიგებაა იმის თაობაზე, თუ რა მოწიწებით უნდა მოეპყრან ისინი მღვდლებს), თუმცა როგორც ელიოტის ეპიგრაფი, ის სრულიად საპირისპირო სულისკვეთებას გამოხატავს: „შესაბამისად, ყველამ თავყანი ეცით დიაკვნებს ისევე, როგორც თავყანს სცემთ იესო ქრისტეს, რადგან ეპისკოპოსი უფლის სახეა, ხოლო მღვდლები კი ღვთის საკრებულო და მოციქულთა დასი. ამათ გარეშე სახელწოდება „ეკლესია“ არ დაირქმევა. მე დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენც ასე ფიქრობთ“.

საქმეც ის არის, რომ „ჰიპოპოტამის“ გამომსახველობით საშუალებეთა მთელი ერთობლიობა სწორედ იმის გამოხატვისაკენ არის მიმართული, რომ მისი ავტორი სულ სხვანაირად „ფიქრობს“. ასევე ირონიულია და კონტექსტუალურად სრულიად სახეშეცვლილი მოციქულ პავლეს ეპისტოლეს ფრაგმენტიც (კოლასელთა მიმართ 4: 16), რომელიც ლექსს მეორე ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული: „როცა ამ წერილს წაიკითხავენ თქვენთან, ისე მოიქეცით, რომ ლავდიკიელთა ეკლესიაშიც წაიკითხონ, [ხოლო რომელიც ლავდიკიელთათვისაა გაგზავნილი, თქვენც წაიკითხეთ.]“; რაც იმის მინიშნებაა, რომ თუმცა ლექსი კათოლიკურ სამღვდლოებას

ეხება, ასევე იხილეთ ის ანგლიკანურ სამღვდელელოებასაც გულისხმობს. ლავდიკიელთა ეკლესია კი სწორედ ის „ნელ-ტფილი“, ანუ მორალური სახის არმქონე ეკლესიაა, რომლის შესახებაც ქრისტე ამბობს იოანეს გამოცხადებაში: „ვიცინი საქმენი შენნი, რამეთუ არცა გრილი ხარ, არცა ტფილი. ჯერ-იყო, რადამცა, ანუ გრილი იყავ, ანუ ტფილი. არამედ ესრეთ ნელ-ტფილი ხარ და არცა გრილი, არცა ტფილი. მეგ-ულების აღმოგდებაჲ შენი პირისაგან ჩემისა“ (3:15-16). ანუ არსებითად, ქრისტე ლავდიკიელთა ეკლესიას სწორედ ზნეობრივ ფასეულობათა დეგრადაციაში სდებს ბრალს და მონანიებისაკენ მოუწოდებს.

თემატურად, ლექსი საკმაოდ მარტივია: ის წარმოადგენს ჰიპოპოტამისა და ეკლესიის გაერცობილ შედარებას, სადაც პოზიტიური დატვირთვა მთლიანად ჰიპოპოტამის სახეზეა გადატანილი. უწყინარი ცხოველი ზანტად ისვენებს წუძვეში, ის, როგორც ყველა ღვთისგან შექმნილი არსება, მხოლოდ სისხლი და ხორცია, „დუნე და ხრწნადი“. ეკლესია კი, ამასოფლად ზეციური სასუფეველის სიმბოლო, სალი კლდესავით მტკიცეა, რამეთუ მას სწორედ „კლდეში გაუდგამს ფუძე“ (სახარების ირონიული რემინისცენციაა: „და მე გეუბნები შენ, რომ: შენ ხარ პეტრე, და ამ კლდეზე ავაშენებ ჩემს ეკლესიას“. მათე, 16:18).

ზურგანიერი ჰიპოპოტამი

ტალახში წვეს და ისვენებს ზანტად

თითქოს მკვრივია იმისი ტანი,

რა არის სისხლის და ხორცის გარდა.

სისხლი და ხორცი დუნე და ხრწნადი

მგრძნობიარეა და შოკს ვერ უძლებს;

უფლის ტაძარი აწვდილა ცამდის

რადგანაც კლდეში გაუდგამს ფუძე.

(აქ და შემდგომ – მედეა ზაალიშვილის თარგმანი)

ეკლესიის უსაზღვრო შესაძლებლობებისა და მისი ყოვლისმომცველი თვითკ-მაყოფილების ფონზე ჰიპოპოტამი უმწეო და დაუცველია; მისთვის ყოველდღიური საზრდოს შონაც პრობლემაა, ის მანგოსაც კი ვერ სწვდება ხეზე. ეკლესიას კი შორეული ქვეყნებიდან ატმებით და ბროწეულებით ამარაგებენ და ის ისეა გამ-სუნაგებული, რომ უკვე ძილშიც შეექცევა საკვებს. გულუბრყვილო ჰიპოპოტამს მხოლოდ დაწვეილების ჟამს თუ აღმოხდება უცნაური „მოდულაციები“, ჩვენ კი ყოველ კვირას ვისმენთ, თუ როგორ ზეიმობს ეკლესია ღმერთთან ურყევ კავშირს:

At mating time the hippo's voice
Betrays inflexions hoarse and odd,
But every week we hear rejoice
The Church, at being one with God.

The hippopotamus's day
Is passed in sleep; at night he hunts;
God works in a mysterious way --
The Church can sleep and feed at once

ჰიპოპოტამი სინათლეს დღისას
ძილში ატარებს; საზრდობს ღამით,
იდუმალა განგება ღვთისა –
მის ტაძარს ძილშიც მალა აქვს ჭამის

ირონია აქ „სოლომონის ქებათა ქების“ ფარული რემინისცენციითაც გამოიხატება: ჰიპოპოტამს სწორედ შეწყვილების სეზონში აღმოხდება ხოლმე თავისი „მოდულაციები“, ეკლესია კი („ქებათა ქების“ ტრადიციული ინტერპრეტაციის თანახმად, იგივე „ქრისტეს სასძლო“), სისტემატურად ზეიმობს ღმერთთან თავის ერთობასა და ურყევ კავშირს. ლექსის ფინალში ჰიპოპოტამი, კათოლიკე წმინდანის მსგავსად, ზეცას ამაღლდება და აპოთეოზს აღწევს, მას ანგელოზები ოსანას უგალობენ, ხოლო ეკლესია კი ქვემოთ რჩება, „მომწამვლელ ბურუსში გახვეული“.

ელიოტის რამდენიმე სხვა ლექსის მსგავსად, „ჰიპოპოტამიც“ შეიქმნა, როგორც ტეოფილ გოტიეს (1811-1875) ხსოვნისადმი ერთგვარი სახუმარო „მიძღვნა“. ახალგაზრდა ელიოტს იზიდავდა ფრანგი პოეტის მარტოვე ლექსტყობა (ტრადიციული საზომით გამართული, გართობული სტროფები) და მან, ეზრა პაუნდის რჩევით, შექმნა გოტიეს ერთგვარი „მიბაძვები“, რომლებიც მოგვიანებით კრებულში შევიდა. ამ „მიბაძვათაგან“ ყველაზე თვალშისაცემი სწორედ „ჰიპოპოტამია“, რადგან ის უშუალოდ გოტიეს იმავე სახელწოდების ლექსს („L'Hippopotame“, 1833-38) უკავშირდება, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ერთი სახალისო დეტალს გარდა, ეს მსგავსება სათაურითა და ლექსტყობის იმიტაციით ამოიწურება. სახალისო დეტალი კი ის არის, რომ გოტიეს მსგავსად, რომელიც თავის ლექსში საკუთარ თავს ჰიპოპოტამს ადარებს (Je suis comme l'hippopotame), ელიოტსაც მოჰყავს ფარული ასოციაცია, რომელიც მისსა და ჰიპოპოტამის ირონიულ შედარებას შეიცავს. თუ ნეორომანტიკოსი გოტიე ეპატაჟს იწვევდა ფრანგ მკითხველში ჰიპოპოტამთან შედარების უშუალო დელკარირებით, ელიოტს, იმჟამად ლონდონის ბანკის რიგით კლერკს, ლექსში ლუის კეროლის (1832-1892) „გიჟი... მებადის სიმღერის“ ასოციაცია შეაქვს, სადაც სწორედ ბანკის კლერკია გაიგვებული ჰიპოპოტამთან:

He thought he saw a Banker's Clerk
Descending from the bus:
He looked again, and found it was
A Hippopotamus.
„If this should stay to dine”, he said
There won't be much for us!“

ეს ახალგაზრდა პოეტის ერთგვარი დიმილიანი „მოკითხვა“, რომელსაც ის წინა საუკუნის პოეზიის მეტრს, „ემალებისა და კამეების“ ავტორს, პარნასელ ტეოფილ გოტიეს უგზავნის.

ცხადია, ავანგარდისა და პოსტმოდერნის ექსცენტრიკით განებივრებულ დღევანდელ ინტელექტუალს ელიოტის უჩვეულო შედარებები ნაკლებად გააკვირვებს, მაგრამ ლექსის დაკვირვებელი აღქმისას თვით ყველაზე მომთხონ მკითხველს ნაწარმოების სრულიად მოულოდნელი განცდით-ინტელექტუალური სიღრმე წარმოუდგება თვალწინ. ერთი შეხედვით საკმაოდ მარტივი „ჰიპოპოტამი“ რამდენიმე ბიბლიური და ლიტერატურული რემინისცენციის გარდა, ძმები ჰუბერტ და იან ვან ეიკების მიერ შექმნილი გენტის ცნობილი საკურთხეველის („მისტიკური კრავის თავჯანსიციემა“ (1427-1428)), მეტად მნიშვნელოვან ფერწერულ ასოციაციასაც შეიცავს. შეიძლება ითქვას, რომ სხვა ყველაფერთან ერთად, „ჰიპოპოტამი“ ჩრდილოური რენესანსის ამ ყველაზე ცნობილი ფერწერული ნაწარმოების ერთგვარ პაროდისაც წარმოადგენს. ცნობილია, რომ გენტის საკურთხეველი იოანეს სახარებისა და აპოკალიფსისის (იოანეს გამოცხადების) თავისუფალი ფერწერული ინტერპრეტაციაა, ხოლო იოანეს გამოცხადება კი (ისევე, როგორც სახარება) თავის მხრივ, ელიოტის „ჰიპოპოტამის“ ერთ-ერთ ასოციაციურ ფონს შეადგენს..

ჯეიმზ მილერის ცნობით (მილერი 2007: 192-193), პირველი მსოფლიო ომის დაწყების წინ პოეტმა მონახულა გენტი და ბელგის სხვა, დიდი მხატვრული ტრადიციებით ცნობილი ქალაქები. „ფლანდრია... უნიკალურია და მისი ფერწერული ტილოები განსაცვიფრებელი, — წერდა აღტაცებული პოეტი კონრად ეიკენს, *მათგან მხოლოდ ერთია გენიალური, გენტში* (ხაზი ჩემია — თ.კ.), მაგრამ მთელი განძია ბრუგეში, ანტვეპენში, ბრიუსელში. მემლინგი, ვან ეიკი მეტსიუ, ბროიგელი, რუბენსი — ეს ყველაფერი სასწაულია“ (ელიოტი 1988: 42). როგორც ჩანს, გენტის საკურთხეველს პოეტზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია, რადგან ლექსში უხვადაა გაბნეული მასთან დაკავშირებული ასოციაციური დეტალები. ჰიპოპოტამი სწორედ კრავის სისხლით განიბანება „თოვლივით თუთრად“, მას „ყველა წამებელი ქალწული ეამბორება“, ის ჩანს წმინდანთა გარემოცვაშიც, სადაც „ოქროს ქნარზე უკრავს“. ანგელოზთა გუნდი მას „ჰოსანას უგალობს“, ხოლო როდესაც ის „ფრთებს გამოიბამს“ და ზეცად ამალღდება, მამა ღმერთის „ზეციური მკლავნი“ სწორედ მას მოხვევნიან:

I saw the 'potamus take wing
Ascending from the damp savannas,
And quiring angels round him sing
The praise of God, in loud hosannas.

Blood of the Lamb shall wash him clean
And him shall heavenly arms enfold,

Among the saints he shall be seen
Performing on a harp of gold.

He shall be washed as white as snow,
By all the martyr'd virgins kist...

ყველა ამ პოეტური სახისა თუ დეტალის ვიზუალური ანალოგები აღბეჭდილია გენტის საკურთხეველზე (შმიდტი 2001: 31). განსაკუთრებით სახიერია წამებულ ქალწულთა დასი, სწორედ ის წამებული ქალწულები, ელიოტის ლექსში ჰიპოპოტამს რომ ეამბორებიან. ცენტრალური პანელის ხელმარცხნივ გამოსახულია წმინდანებად შერაცხულ რელიგიურ მოღვაწეთა (რომის პაპები, კარდინალები, ეპისკოპოსები, დიაკვნები) გუნდი, ანუ თავად ეკლესია, რომელიც შეადგენს ელიოტის ირონიის ძირითად ობიექტს. მთავარი პანელის ცენტრში გამოსახულია კრავი, რომელსაც გულიდან სისხლი სდის – ხსნის სიმბოლო და სწორედ ის სისხლი, რომლითაც ელიოტის ჰიპოპოტამი „განიბანება“ („გაირეცხეს თავიანთი სამოსი და გაასპეტაკეს ისინი კრავის სისხლით“ (გამოცხადება, 7–14)). საკურთხეველის ზედა პანელები მგალობელსა და ორღანზე დამკვრელ ანგელოზთა გუნდს წარმოსახავს. მათგან ერთ-ერთი ოქროს ქნარზეც უკრავს (ელიოტთან – Performing on a harp of gold). ერთი სიტყვით, ლექსში ასოციაციურად მოტანილია მრავალი ფერწერული დეტალი, რომელიც გენტის საკურთხეველის სხვადასხვა ნაწილს შეესაბამება, ხოლოდ თვით კრავი „ჩანაცვლებულია“ ჰიპოპოტამის გროტესკული სახით. კომპოზიციურად, საკურთხეველის ფერწერული დეტალები ისევე „გარს აკრავს“ ცენტრში გამოსახულ კრავს, როგორც ამ დეტალთა ამსახველი ასოციაციური პოეტური სახეები — ელიოტის ლექსში წარმოსახულ ჰიპოპოტამს.

ინტერტექსტუალური ეფექტი აქ ის არის, რომ სინთეზი, რომელიც საბოლოოდ მკითხველის ცნობიერებაში აღიბეჭდება, არაერთგვაროვან სტრუქტურათა ასოციაციურ სინთეზს წარმოადგენს — ესაა ფერწერისა და პოეზიის, აპოლოგიისა და პაროდიის, რელიგიური აღტკინებისა და ირონიული გროტესკის ერთიანობა, რომელიც ასოციაციურ სახეთა სივრცეში გამოიხატება. ფერწერული ტილოს ნასესხებ დეტალებს ელიოტი თავის ტექსტში პაროდიულ, გროტესკულ სახეებად იყენებს. ფაქტიურად, საკურთხეველის ფერწერულ ასოციაციაში პოეტს „შემოჰყავს“ ლიტერატურული სახე — ჰიპოპოტამი, რომელიც, ცხადია, მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევა ამ „ასოციაციური საკურთხეველის“ ნაწილად, თუ საქმე რეალურ საკურთხეველს კი არ ეხება, არამედ ელიოტის ლექსში მის ვერბალურ ეკვივალენტებს (პაროდიულ კრავ — ჰიპოპოტამს, წამებულ ქალწულებს, ეკლესიას, მგალობელ ანგელოზებს, ქნარზე დამკვრელებს და ა.შ.). შედეგად, ელიოტის პოეზიაში ჩახედული მკითხველისათვის გენტის საკურთხეველის აღქმისას, „ჰიპოპოტამის“ ასოციაცია თითქმის ისევე „ცოცხალია“, როგორც ფერწერის მცოდნე მკითხველისათვის — საკურთხეველის ასოციაცია, როდესაც ის „ჰიპოპოტამს“

კითხულობს. ცნობილ ნიდერლანდელ მკვლევარს, რ. ინგელბენს პირად წერილში აღნიშნული აქვს, რომ გენტში, „კრავის თაყვანისცემით“ ტკობობისას, ის ელიოტის შესაძლებელ აღუზიებზე ფიქრობდა „... და ეს განსაცვიფრებელი იყო... უცებ ელიოტის ჰიპოპოტამმა შემოაბიჯა ტაძარში“.

ძნელი სათქმელია, რამდენად „ამდიდრებს“ ყოველივე ეს თვით გენტის საკურთხეველის აღქმას, მაგრამ ფაქტია, რომ ელიოტის პოეზიაში ჩახედულ მკითხველს, ძმები ვან ეიკების შედევრის ხილვისას უცილობლად გაუღვივდება „ჰიპოპოტამის“ ღრმად პაროდული, ირონიული განწყობილებაც, რაც მეოცე საუკუნის მოდერნიზმისა და მე-15 საუკუნის ჩრდილოური რენესანსის ეპოქათა შორის უშველებელი კონტრასტის გამომხატველია და ცხადია, შესაბამის ემოციასაც აღძრავს. როგორც თვით ელიოტი აღნიშნავს ესეში „რიტიკის დანიშნულება“, თანადროული ლიტერატურა ზუსტად ისეთსავე გავლენას ახდენს წარსულის შედევრთა აღქმაზე, როგორც წარსულის მხატვრული ქმნილებები განსახვდრავენ ლიტერატურის თანამედროვე სახეს (ელიოტი 1861: 23).

მთელი ამ ფერწერულ-რელიგიური ასოციაციური სირთულის მიუხედავად, „ჰიპოპოტამში“ ირონიულ კონტრასტს მეტად უშუალო ხასიათი აქვს; აქ ის ნაკლებადაა გართულებული და კონკრეტული პუბლიცისტური მიზნის შესაბამისად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნაწარმოების „ზედაპირზე“ გადმოტანილი. შეუშზადებელ მკითხველს ყველა ამ ასოციაციათა გაუთვალისწინებლადაც შეუძლია აღიქვას ლექსის მძაფრი ირონიული სულისკვეთება. „ჰიპოპოტამისაგან“ განსხვავებით, ელიოტის სხვა ლექსებში ირონია და კონტრასტი უფრო ფარულია; ხშირად ეს თვისებები რთულ ლიტერატურულ და მითოლოგიურ რემინისცენციათა გადახლართვით მიიღწევა და ავტორისეული პოზიციაც ამ ლექსებში უფრო გაშუალებულია, „ძნელად მისაგნება“. ასეთი აზრობრივ-ემოციური სირთულის შესაბამისად, გაცდითი ეფექტიც უფრო ღრმა ხასიათს იძენს, თუმცა აღსაქმელადაც უფრო ძნელი ხდება და მკითხველისაგან საფუძვლიან მომზადებასა და სიბეჯითეს ითხოვს.

მაგალითად, „უკვდავების ჩურჩული“ (1918), რომელიც დაახლოებით „ჰიპოპოტამთან“ ერთდრულად შეიქმნა, ერთი შეხედვით, ასევე თვალში საცემი ირონიული კონტრასტებისაგან შედგება. მეორე მხრივ (და როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ელიოტის პოეზიაში), ლექსის მოხვეწებითი სიმარტივე შესაძლოა გადაულახავ სირთულედ წარმოუდგეს შეუშზადებელ მკითხველს, რომელიც მის სერიოზულ აღქმა-გააზრებას განიზრახავს. სურათი აქაც, როგორც „ჰიპოპოტამში“, ერთი შეხედვით, საკმაოდ მარტივია. ლექსში აღწერილია ირონიული კონტრასტი შემოქმედებითი ძიების ამაღლებულ მნიშვნელობასა და ზნეობრივად ნიველირებულ ყოფას შორის. მე-17 საუკუნის ინგლისელი ავტორების – უილიამ უებსტერისა და ჯონ დონის სულიერი მისწრაფებანი, მათი სურვილი, ამაღლდნენ ეპიპრიულ სინამდვილეზე და ზეგრძნობად, ტრანსცენდენტურ ყოფიერებას ეზიარონ, მძაფრ ირონიულ კონტრასტშია თანამედროვე მეძავის, ვინმე გრიშკინას პორტრეტსა და მისი ყოფის აღწერასთან:

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin.

Donne, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense;
To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience,

უებსტერს იპრობდა სიკვდილზე ფიქრი
და კანქვეშ იგი ქალას ზედადა,
ხოლო მიწის ქვეშ უმკერდო ჩონჩხებს
და უტუჩებო ღრეჭას ცხედართა.

ვფიქრობ, რომ დონიც სხვა იყო – ქვეყნად
სხვა ძალა ვერ სცნო გონების მეტი
ძიების, პოვნის, ყოვლის წვდომისთვის;
ცდის მიღმა სფეროს იყო ექსპერტი.

ლექსის სათაური უორდსუორთის ცნობილი ოდის (Intimations of Immortality“) პაროდული მინიშნებას შეიცავს, რაც თავიდანვე ხაზს უსვამს ნაწარმოების სიტუაციისა და პრობლემატიკის მკვეთრად ანტირომანტიკულ, ირონიულ-პაროდულ ხასიათს. „უკვდავების ჩურჩული“ ისეა აგებული, რომ ძირითადი კონტრასტი თანამედროვე მეძაგსა და წარსულის დიდ შემოქმედთა შორის კონტრასტულ სახეთა მთელი იერარქიის თავშია მოქცეული. ელიოტი თავის ნაწარმოებს ორ ნაწილად ჰყოფს და პირველი ნაწილის ხატოვანებას მეორის სახეებთან მძაფრ ირონიულ დაპირისპირებაში წარმოსახავს. ერთი მხრივ, „მიწის ქვეშ უმკერდო ჩონჩხები“, „უტუჩებო ღრეჭა ცხედართა“, „თვალთა უკაკლო უპეები“ და ა. შ., ხოლო მეორე მხრივ –

Grishkin is nice: her Russian eye
Is underlined for emphasis;
Uncorseted, her friendly bust
Gives promise of pneumatic bliss.

კარგი რამ არის გრიშკინა: რუსულ
თვალეებს ფერადი ხაზით გამოჰყოფს
და უკორსეტო, თბილი ბიუსტით
მოაქვს პნევმატურ ტკობის სამოთხე.

საბოლოოდ, სახეთა ამგვარი კონტრასტულობა ნაწარმოების აზრობრივი სისტემისათვის განმსაზღვრელ, ეთიკურ პლანში გააზრებულ დუალისტურ წინააღმდეგობას გულისხმობს – დონი „ცდის მიღმა მდებარე სფეროთა ექსპერტია“, ხოლო გრიშკინა თვით ამ „ცდისმიერ“ სამყაროს განასახიერებს. დონის „წმინდანთა ნაწილებში“ და „საღვთო სონეტებში“ სიყვარული ზემატერუილურ ყოფიერებას ერწყმის, გრიშკინა კი მდაბალ ინსტინქტთა მოზვავეებით იაგუარსა და მაიმუნს აჭარბებს. ამ ორ სიტუაციათა შედარება ძალზე ახლოს დგას იდეალურ და მატერიალურ საწყისთა დაპირისპირებასთან, საგნობრივი რეალობისა და სულის ყოფიერების დუალისტურ ანტაგონიზმთან. ამკარაა, რომ ტრადიციულ, რელიგიურ-დოგმატურ სქემას ელიოტი ნაწარმოების კომპოზიციურ ღერძად იყენებს, დაახლოებით იმ მხატვრულ ფუნქციას ანიჭებს მას, რომელიც მომდევნო ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი „უნაყოფო მიწაში“ უკვე მითოსს დაეკისრება. ის, რომ ელიოტი მხოლოდ „იყენებს“ ამ სქემას და არა „სწამს“ მისი, თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ ირონიას ის ორივე მხარეს ერთნაირად უნაწილებს. „უკვდავების ჩურჩულის“ საინტერესო თავისებურება ისაა, რომ დონის სასიყვარულო ლირიკის ნიმუშთა მსგავსად, აქაც პოეტის სუბიექტურ პოზიციას, ლექსის პრობლემატიკასთან მის უშუალო მიმართებას კონტრასტული ხატოვანების ირონული დიმილი „ეფარება“.

ის, რომ „უებსტერს იპყრობდა სიკვდილზე ფიქრი / და კანქვეშ იგი ქალას ხედავდა, / ხოლო მიწისქვეშ უძკერდო ჩონჩხებს / და უტუჩებო ღრეჭას ცხედართა“, ლიტერატურათმცოდნეობაში მიჩნეულია უებსტერის დრამატურგიის ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა და ლაკონურ დახასიათებად. მიუხედავად იმისა, რომ ეს აზრი პოეტური სტროფის სახით არის გადმოცემული, ის თავს უყრის უებსტერის დრამატურგიის უმთავრეს თვისებებს: პირქვე ფიქრს ამაოებაზე, სიკვდილზე და მის საბოლოო, ნაკლებადესთეტიკურ, თუძცა რეალურსა და საოცრად „მატერიალისტურ“ არსზე. „Possessed by death“ (სიკვდილზე ფიქრით შეპყრობილი) ელიოტის ასოციაციურ პოეტიკაში უეჭველად აღიქმება, როგორც „obsessed by death“-სიკვდილის აკვიატებული აზრის მქონეს“ ევფემიზმი (ტემპლინი 1997: 140). ანუ ის, რომ უებსტერი „სივდილზე ფიქრით იყო შეპყრობილი“ ფარული ირონიის ძალით იმასაც ნიშნავს, რომ მისთვის „სიკვდილი აკვიატებული აზრი იყო“. მაგრამ სკვდილი, კვდომა, კვდომის პროცესი, თვით სიტყვა „to die“, თავის მხრივ, მეჩვიდმეტე საუკუნის სალიტერატურო ენაზე ისევე, როგორც იმჟამინდელი მაღალი საზოგადოების ჟარგონზე, სექსისა და საკუთრივ, ორგაზმის მეტაფორა იყო და მისი ევფემიზმი (მოჰაკსი 1984: 387-412). მას უხვად იყენებდნენ პოეზიაში, იყენებდა ჯონ დონიც თავის მახვილგონივრულ პარადოქსებში – „to die“ მისთვისაც ხშირად ორმხრივი კონოტაციის შემცველი კალამბურია (იხ. ლექსი „კანონიზაცია“: We can die by it, if not live by love...). ცხადია, ამ სიმბოლურ-აზრობრივ კონტექსტში იმის მტკიცება, რომ „უებსტერს იპყრობდა სიკვდილზე ფიქრი“, რომ ის იყო „possessed (obsessed?) by death“, უსასრულო ირონიით არის აღსავსე, რადგან

ქვეტექსტი აქ ისაა, რომ მას სწორედ სექსი ჰქონდა იდეე ფიხე-ად ქცეული და არა სიკვდილი. თვით დონსაც, რომელმაც „ქვეყნად სხვა ძალა ვერ სცნო გონების მეტი“ იმის გარდა, რომ „[ხელი] ჩასჭიდოს, წაავლოს და შეაღწიოს“ (to seize and clutch and penetrate) ელიოტი ორაზროვნად ახასიათებს, რადგანაც „ჩაჭიდვა“, „ხელის წაღება“ და განსაკუთრებით, „შეღწევა“ (penetrate) აშკარად ორაზროვნია და ორმხრივ კონოტაციას შეიცავს, სქესობრივი აქტის გამომხატველ მეტაფორიკას წარმოადგენს. ყოველ შემთხვევაში, შემეცნებით, ინტელექტუალურ ან შემოქმედებით პროცესს ეს პოეტური ფრაზა ნაკლებად მოგვაგონებს, ან მოგვაგონებს მხოლოდ თავის „სექსუალურ“ კონოტაციასთან ერთად.

პოეტიკური თვალსაზრისით, ლექსი ისეც შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც ელიოტის მიერ „გრძნობად-ინტელექტუალური აღქმის მთლიანობის“ (unified sensibility) რღვევის კრიტიკა. აქ ის „მეტაფიზიკოსი“ პოეტებისა და უპირველესად, თვით დონისათვის დამახასიათებელ გრძნობისა და ემოციის სინთეზს უპირისპირებს თანამედროვე პოეზიას, სადაც ეს სინთეზი დარღვეულია. „როდესაც პოეტის ცნობიერება მზად არის სამუშაოს შესასრულებლად, — წერდა ელიოტი ესეში „მეტაფიზიკოსი პოეტები“, — ის განუწყვეტლავ აერთიანებს ერთმანეთთან შეუთავებელ შთაბეჭდილებებს. ჩვეულებრივი ადამიანის შთაბეჭდილებები ქაოტურია, მოუწესრიგებელია, ფრაგმენტულია. მას ან შეუყვარდება ვინმე, ან ის სპინოზას კითხულობს და ამ შთაბეჭდილებებს არაფერი აქვთ საერთო არც ერთმანეთთან და არც საბეჭდი მანქანის ხმაურთან, ან საშხარეულოდან გამოსულ საჭმლის სუნთან. პოეტის ცნობიერებაში კი ეს შთაბეჭდილებები ყოველთვის ახალ მთლიანობას ჰქმნიან“ (ელიოტი 1951: 287). მოგვიანებით, თორიულ ნაწერებში (A Note on Two Odes of Cowley, 1938) ის უკვე განსაზღვრავს ამ თვისებას, როგორც მეტაფიზიკურ მახვილგონიერებას (wit) და „უკვდავების ჩურჩულის“ ძირითადი, ფარული სულისკვეთებაც ამ „მახვიგონიერული“ ესთეტიკური მთლიანობის დაშლას-თან დაკავშირებული ერთობ ირონიული სინანულია....

„მეტაფიზიკურ“ მახვილგონიერებას, ელიოტი განსაზღვრავს, როგორც „აზრის უშალო, გრძნობად განცდას, ანუ აზრის ემოციად ქცევას“ (ელიოტი 1951: 286). დონთან და უებსტერთან დაკავშირებლი ხატოვანების ძირითადი, პოეტიკური ასპექტიც სწორედ „აზრის უშალო, გრძნობად განცდას“ გულისხმობს: პოეტი რთული, გავრცობილი მეტაფორის (ე.წ. „conceit“) საშუალებით ახდენს იმის დემონსტრაციას, თუ როგორ შეიძლება აზრისა და განცდის სინთეზირება. სიკვდილის „ანალიტიკური“, პირწმინდად ინტელექტუალური გაგება დონთან და უებსტერთან იმავდროულად აშკარა სექსუალური კონოტაციის შეიცავს, რაც უკვე განცდათა სფეროს განეკუთვნება: გრ.სმიტი აღნიშნავს, რომ „ლექსი დაწერილია სექსზე, როგორც სიკვდილის გაცნობიერების საშუალებაზე – საშუალებაზე, რომლის გამოყენებაც მხოლოდ მეფე იაკობის ავხორც ეოპქაში თუ იქნებოდა შესაძლებელი“ (სმიტი 1966: 41). ამგვარად, „უკვდავების ჩურჩული“ არა მხოლოდ

პრაქტიკული მაგალითია მე-17 საუკუნის პოეტთა „გაერთიანებული მგრძობელობისა“ არამედ ის ერთგვარი „რეცეპტის“ ელემენტებსაც შეიცავს იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა იქნას მიღწეული ეს მეტად ფასეული თვისება, რომელიც, როგორც ელიოტი სთვლიდა, ბაროკოს ეპოქის აქეთ, ინგლისური პოეზიისათვის დაკარგულა. „საქმე ის არის, რომ სადღაც მეჩვიდმეტე საუკუნეში მოხდა ამ გრძობად-ინტელექტუალური აღქმის მთლიანობის რღვევა, რასაც მეგრე უკვე ვეღარასოდეს ვერ დავაღწიეთ თავი“ (ელიოტი 1951: 288).

საგულისხმოა, რომ იგივე სინთეზს შეიცავს გრიშკინთან დაკავშირებული მეტაფორიკაც. გრიშკინის პროტოტიპი იყო სერჟ დიაგილევის საბალეტო დასის წევრი, რუსი ბალერინა სერაფიმა ასტაფიევა (1876-1934), რომელიც საცხოვრებლად ლონდონში დარჩა და რომელიც ელიოტს ეზრა პაუნდმა გააცნო იმ იმედით, რომ ამ შეხვედრიდან ლექსი „გამოცხვებოდა“ (თვით პაუნდი ორჯერ საგანგებოდ ახსენებს მას თავის 77-ე და 79-ე „ჰიზანურ კანტოებში“). პაუნდი არ შემცდარა და თემცა რეალური ასტაფიევა თითქმის არაფრით არ ჰგავდა გრიშკინს, ამ შეხვედრამ, როგორც ჩანს, ბიძგი მისცა „უკვდავების ჩურჩულს“ შექმნას. ელიოტის გრიშკინი მთლიანად სექსუა „მომართული“ – ხელოვნებასთან, მითუმეტეს ბალეტთან, ან რაიმე სახის სულიერებასთან მას არაფერი აკავშირებს და ფაქტობრივად, მისი საგანგებოდ ვულგარული წარმოსახვა ლექსში სხვა არაფერია, თუ არა მეძავის პორტრეტი. მაგრამ საქმე აქაც ღრმა ორაზრობებზეა, რომელსაც ელიოტი სიტყვების სხვა, სიმბოლურ, ფარულ, ან ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობათა ხაზგასმით აღწევს. ის „პნევმატური ნეტარება“, რომელიც გრიშკინას მიშინდველ ბიუსტს, უნდა ვიფიქროთ, ყველა ხელგაშლილი მსურველისათვის მოაქვს, მთელი გროტესკულ-ირონიული სკაბრეზულობის მიუხედავად, აგრეთვე ორმაგ კონოტაციას შეიცავს. თანამედროვე მკითხველში პნევმატური ბურღის, ან ჩაქუჩის ასოციაციის აღმძვრელი ეს სიტყვა წარმოქმნილია ძველბერძნული „პნემა“-დან, (πνευμα) რომელიც „სუნთქვას“ ნიშნავს. ტერმინოლოგიურად, შუა საუკუნეების ღვთისმეტყველებამ ის ჯერ კიდევ ფილონ ალექსანდრიელის (ძვ.წ. 20 – ახ.წ. 40) ნაწერებიდან აიტაცა და ქრისტიანული გაგებით „სული“ აღმნიშვნელ სიტყვად აქცია. „პნევმატოლოგია“ დასავლურ ღვთისმეტყველებაში საერთოდ, სულიწმინდას შემსწავლელი თეოლოგიური დისციპლინაა. ასე რომ გრიშკინთან დაკავშირებით, სულიერება და ინტელექტუალიზმი ზუსტად ისევეა მინიშნებული, როგორც უებსტერიისა და დონის სულიერ მისწრაფებებში – სექსუალური ლტოლვა. გამოდის, რომ მატერიალური და სულიერი სამყარო ერთმანეთს მკვეთრად უპირისპირდება, მაგრამ მეორე მხრივ ორივე ერთმანეთის ჩანასახს შეიცავს, მსგავსად ჩინური ინის და იანისა. ლექსი ეფუძნება საკმაოდ რთულ, „ოთხმაგ“ მეტაფორას: უებსტერიის და დონის სულიერ სფეროთა ექსპერტობა ისეთ-სავე პაროდიულ-სექსუალურ კონოტაციას შეიცავს, როგორც გრიშკინას მეძავური მომხიბვლელობა და მთელი მისი ერთობ სკაბრეზული პორტრეტი - პაროდიულ სულიერებას. ერთი მხრივ, ლექსში სული და ხორცი (მხატვრული შემოქმედება და მეძავის ყოფა, მთელი მისი „საქმიანობა“) დაპირისპირებულია ერთმანეთთან, მეორე

მხრივ – ერთმანეთისგან განუყოფელი. ელიოტის უსასრულო ირონიაც სწორედ ამამი გამოიხატება: თუ გრიშკინას მოთანთაღე ბიუსტი „პნევმას“, ანუ სულსა და „სულიერებას“ შეიცავს, ხოლო დონის და უებსტერიის ამაღლებული მისწრაფებები სქესობრივ ლტოლვასა და „მდაბიო ინსტინქტს“, მაშინ სადღაა, საერთოდ, ზნეობრივი ფასეულობები? სადღაა რელიგია, მხატვრული შემოქმედებს ამაღლებული ზემთაგონება, სადღაა სულიერება? ცდუნებით აღსავსე „აბსტრაქტული მოცემულობანი“ გარს უვლიან გრიშკინის ბიწიერ ხიბლს და მხოლოდ „ჩვენნი სამმო-ლა მიზოხაეს გამხმარ ნეკნებზე“, რომ „თბილად შეგვინახოს“ ჩვენივე მეტაფიზიკა:

And even the Abstract Entities
Circumambulate her charm;
But our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.

სიმბოლურ-აზრობრივი დატვირთვის საწყისითა ძიებას აქ მეტად შორს მივყევართ – პაროდული ფროიდისტული ნართაულებიდან (მხატვრული შემოქმედების სექსუალური დეტერმინირებულობა), თვით იმის მტკიცებადღე, რომ ერთი შეხედვით დაპირისპირებული საწყისები არსებითად ერთი და იგივეა, ან ერთმანეთის „სარჩულია“. ფაქტია, რომ ამ გზით ელიოტი ირონიულად „აუქმებს“ სულისა და ხორცის ტრადიციულ დიქოტომიას და სულიერ ფასეულობათა თავისთავადობასთან, მათ ავტონომიურობასთან დაკავშირებით ღრმა სკეფსისს გამოხატავს. პაროდული ეროსი (გრიშკინა, როგორც სიმეის „ქურუმი“) და პაროდული ტანატოსი (უებსტერიის „მიცვალებულთა ხატოვანება“) ფაქტობრივად, ერთი და იგივეა – ორივე პაროდიაა. ფასეულობები ნიველირებულაა, მაგრამ ეს დღეს და გუშინ კი არ მომხდარა, ასე იყო უკვე დონის და უებსტერიის დროიდან. ელიოტი ერთმანეთს კი არ უპირისპირებს ეპოქებს, არამედ მათ არსებით იდენტურობაზე პესიმისტური დასკვნა გამოაქვს. რადგანაც ეს პესიმიზმი უსაზღვროდ ირონიულია, სარკასტულიც კი, ლექსის აღქმისას ხშირად იქმნება „თამაშის“, ავტორისეული „არასერიოზულობის“ ზედაპირული შთაბეჭდილება, რომელიც იფანტება ამ ღრმად სერიოზული ნაწარმოების სიღრმისეული განსჯისას. არსებითად, ეს სწორედ ის „ამაღლებული სერიოზულობაა“, რომელზედაც თავის დროზე წრდა დიდი კრიტიკოსი მეთიუ არნოლდი და რომელსაც, მახვილგო-ნიერებასთან ერთად, ქლინთ ბრუქსმა თავის ცნობილ წიგნში მთელი თავი მიუძღვნა (ბრუქსი 1939: 18-38).

ელიოტის, ისევე, როგორც თავის დროზე დონის, „მეტაფიზიკური“ ირონია იმ სკეფსისს გამოხატავს, რომლითაც ეს კრიზისული ხანის შემოქმედები ხშირად ეკიდებოდნენ სინამდვილე. სკეფსისი და ის ღრმა პესიმიზმი, რომელთა საბოლოო დაძლევაც ელიოტმა მხოლოდ მოგვიანებით, რელიგიურ ფასეულობათა აღიარების გზით შესძლო, მისი ადრეული პოეზიისათვის საკმაოდ დამახასიათებელია. მეორე მხრივ, ძნელია ელიოტს, თუნდაც ადრეულს, თანმიმდევრული სკეპტიკოსი

უწოდოთ – ეს მისი პოეზიის ერთ-ერთი შტრიხი, ან უფრო ერთ-ერთი ხერხია შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. როგორც „ჰიპოპოტამი“, ისე „უკვდავების ჩურჩული“ პირველი მსოფლიო ომის წლებში შეიქმნა, გაჩაღებული ბრძოლების დროს და ეს ნიშანდობლივია. გასული საუკუნის დამდეგი და ოციანი წლები ხომ ის დრო იყო, როდესაც ბევრი დიდი შემოქმედი ძალზე მტკივნეულად აღიქვამდა კაცობრიობის ისტორიის ერთი უდიდესი პერიოდის ეპილოგს. სრულდებოდა რენესანსული ჰუმანიზმისა და მისი მემკვიდრე განმანათლებლობის, შემდეგ — რომანტიზმის იდეალთა დაქვეითებისა და საბოლოო დევრადაციის ხანგრძლივი პროცესი. წარსულს ჩაბარდა „ვიქტორიას ეპოქაც“ - კლასიკური ბრიტანული ლიბერალიზმისა და „საზოგადოებრივი ჰარმონიის“ ხანა. მხატვრულ ლიტერატურაში კარს იყო მომდგარი „უნაყოფო მიწის“, „კაცის ფიტულების“, ჯოისის „ულისეს“ და კაფკას „პროცესის“ ეპოქა. ევროპულ მხატვრულ აზროვნებაში ოპტიმისტურ, ლიბერალურ-ჰუმანისტურ წარმოდგენებს მასოფლმხედ-ველობრივი ჩიხის გამძაფრებელი განცდა ჩაენაცვლა.

დამოწმებანი:

- ბრუქსი 1939:** Brooks Cl, Modern Poetry and the tradition. Chapel Hill NC: Crolina UP, 1939
- ელიოტი 1951:** Eliot T. S. Selected Essays. London: Faber & Faber, 1951.
- ელიოტი 1988:** Eliot T. S. The Letters of T. S. Eliot. Ed. by Valerie Eliot. Vol. I, London: Harcourt Brce Jovannovich, © 1988.
- მილერი 2007:** Miller J. E. T.S.Eliot: The Making of an American Poet, 1888-1922. Pennsylvania State UP, 2007.
- მოჰაკსი 1984:** Mohacsy Il. The Legend of the Unicorn: An Illumination of the Maternal Split. Journal of American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry, (1984).
- საუთემი 1984:** Southam B. C. A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot. London: Harcourt Brace & Co, © 1994.
- სმიტი 1966:** Smith Gr. T. S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning. Chicago: Chicago UP, 1966 .
- ტემპლინი 1997:** Tamplin R. A Preface to T. S. Eliot. London: Longman, 1997.
- შმიდტი 2001:** Schmidt P. The Ghent Altarpiece. Ghent, Amsterdam: Ludion, 2001.
- (?)12: “Likewise, in sixteenth- to eighteenth-century England, to “die” was a euphemism for orgasm”.

Temur Kobakhidze

**Dichotomy of Body and Soul:
T.S.Eliot's "The Hippopotamus" and "Whispers of Immortality"
Summary**

'Whispers of Immortality' and 'The Hippopotamus' were composed in the middle of the World War 2, while Eliot stayed in London. Sharp ironical, grotesque imagery and even caricature are characteristic of both poems as is their rich allusiveness. They share much of their subject-matter and the theme, although that is hardly recognizable on the surface. Each in its own way, they both deal with the dichotomy of body and soul, the subject that would have been obviously religious had not Eliot regarded it with a great deal of ironic distance and skepticism of an erudite poet-analyst, and by no means with reverence of a devotional poet.

Within the basic antithesis of "The Hippopotamus", that of the hippopotamus and the True Church, smaller antitheses are developed by the major opposites. For example, the hippopotamus seems firm but is frail, while the True Church presents no such opposition; yet this antithesis proves to be truer of the church. The "mysterious way" in which "God works", gives us not only the satiric wonder of the sleeping church but also the sympathetic wonder of the limited hippopotamus taking wing and ascending to heaven. Striking similarities between the poem and Jan van Eyck's Ghent Altarpiece (*Adoration of the Mystic Lamb*) prove that part of Eliot's design was to draw a parody analogy with this world famous piece of painting by borrowing from it some of the crucial imagery for his poem. All those quiring angels and 'martyr'd virgins', by whom the hippopotamus 'shall be kist', 'the harp of gold', on which the hippopotamus 'performs', 'blood of the Lamb', by which he will be cleaned, and 'the True Church' itself, personified by a group of high ranked clerics in papal tiaras, etc. are depicted in van Eyck' altarpiece, which is commonly considered to be one of the most important masterpieces of the 16th century Northern Renaissance painting. Behind all the external irony and grotesque, Eliot's poem can doubtlessly be perceived as an inter textual context, where by means of a parallel extra textual associations, the motif of the Ghent Altarpiece is explicitly recognized. Parody of the Ghent Altarpiece in "The Hippopotamus" can be identified as part of the main current in Modernist aesthetics and its ideology, which repudiated root and branch the Renaissance values together with what was called 'humanitarianism' in T.S.Eliot's time. The attention, however, is drawn to what we now call the period of relative decline of the High Renaissance values, and the introduction of Mannerism and Baroque, strongly exemplified by the 17th century 'metaphysical' poetry and the Jacobean drama.

"Whispers of Immortality" makes the use of both bodily lust and spiritual aspirations just like "The Hippopotamus" refers to *The Adoration of the Mystic Lamb* in its imagery. In

fact, both Webster and Donne are ‘possessed by death and see the skull beneath the skin’, but ironically, in Eliot’s system of values, ‘possessed’ is quite naturally perceived as ‘obsessed’, and obsession by death acquires a highly dubious meaning. In the 17th century lyrics, as well as in the high society jargon of the time ‘to die’ often constituted an euphemism for sexual climax (Cf. Donne’s “Canonization”: ‘We can die by it, if not live by love...’), the ironic innuendo here doubtless being that Webster appears to be sex-obsessed. Donne’s spiritual exercises too, especially his aptness “to seize, and clutch, and penetrate”, bear strong resemblance to a sexual contact, being in fact, its metaphorical description. It is obvious that the soul and body are merged in both Donne and Webster, as are their spiritual intentions and the underlying ironic sexuality. Poetically, this also is a ‘metaphysical’ poem, exemplifying Eliot’s thesis of ‘dissociation of sensibility’, which took place by the end of the 17th century “...and from which we never recovered”. At a first glance, the Elizabethan and Jacobean authors are taken against moderns. In contrast to the spiritual aspirations of Donne and Webster, we are much possessed by Grishkin, no “breastless creature”, but giving promise of ‘pneumatic bliss’. Alien, overwhelming animal, and rank, the flesh now dominates man. Unlike Webster or Donne, we have to separate thought and sense, otherwise living sense will conquer our feeble metaphysics:

But our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.

Grishkin (whose prototype has been a Russian ballet girl Serafima Astafieva of Diaghilev’s company, who stayed in London after Diaghilev had left) with her ‘friendly bust’, which gives ‘pneumatic bliss’ seem to represent the flesh per se, the body as opposed to soul, and so it does at a first glance. But the latent meaning of Eliot’s phrasing goes much deeper and reveals an absolutely different and even paradoxical attitude. ‘Pneuma’ (the πνεῦμα of “pneumatic bliss”) is the Greek word for breath but the Christian tradition starting with Philon of Alexandria, has attributed to it the meaning of ‘soul’. In fact, ‘pneumatology’ is a discipline in Western theology, which is dedicated to the studies of the Holy Spirit. It seems quite obvious, that just like the “metaphysical” and highly spiritual striving of Donne and Webster have a strong sexually determined underflow, Grishkin’s uncorseted and ‘friendly’ bust contains pneuma, and hence the most exceptional spirituality, associated with the Holy Spirit. In fact, in “Whispers of Immortality” the dichotomy of body and soul is canceled, and the cancellation represented with bitter irony if not sarcasm. Body and soul coexist, if not in harmony, but for Eliot of the 1910’s, they serve as each others manifestations. Death is not a spiritual, but a biological matter marked with strong sexual implications, and life is lust personified in Grishkin, who is a carrier of “pneumatic” spirituality.

Eliot’s “metaphysical” irony is part of general skepticism reflected in his early poetry, the quality reaching its climax in “The Hollow Men”, where there is no room even for irony

anymore. The turn of the century and the 1910's were the time when many distinguished men of letters reacted most painfully to the end of one of the longest and most productive periods in Western cultural history. World War II and its consequences exemplified to them the end of the long Renaissance history, succeeded by the Age of Reason and Romanticism. In European minds, the culture of Victorian era, known for its show-off social harmony and hypocrite morals was also coming to an end. Upcoming was the composition of "The Waste Land" and "The Hollow Men", of Joyce's *Ulysses* and Kafka's *The Trial*. The Western creative thought was dominated with the sensation of an overwhelming cultural and psychological deadlock and the premonition of crisis.

კარნავალიზებული ლიტერატურა

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

თვითონ კარნავალი (ვიძიებთ: კარნავალური ტიპის ყველანაირ დღესასწაულთა ერთობლიობის აზრით), ცხადია, არ არის ლიტერატურული მოვლენა. იგი საწესჩვეულებო ხასიათის **სინკრეტული სანახაობრივი** ფორმაა. ეს არის ძალიან რთული, მრავალმხრივი ფორმა, რომელიც ეპოქების, ერებისა და სხვადასხვა დღესასწაულების შესაბამისად, საერთო კარნავალურ საფუძველთან ერთად, სხვადასხვა ნაირსახეობითა და ელფერით ხასიათდება. კარნავალმა სიმბოლურ ცხადად ხელშესახებ ფორმათა ენა შეიმუშავა, დიდი და რთული მასობრივი მსვლელობებით დაწყებული და ცალკეული კარნავალური შესტებით დამთავრებული. ეს ენა დიფერენცირებულად, შეიძლება ითქვას, დანაწევრებულად (ნებისმიერი ენის მსგავსად) ერთიან (მაგრამ რთულ) კარნავალურ მსოფლგანცდას გამოხატავდა, რომლითაც გამსჭვალული იყო ყველა მისი ფორმა. შეუძლებელია ამ ენის რამდენადმე სრულად და ადეკვატურად გადატანა სიტყვიერების ენაზე, მით უმეტეს — განყენებულ ცნებათა ენაზე, მაგრამ იგი ექვემდებარება კონკრეტულ-გრძობადი ნიშნით მასთან ნათესაურ კავშირში მყოფი მხატვრული სახეების, ანუ ლიტერატურის ენაზე გადატანას. კარნავალის გადატანას ლიტერატურის ენაზე ჩვენ მის კარნავალიზებას ვუწოდებთ ამ ტრანსპორტირების თვალსაზრისით, ქვემოთ კარნავალის ცალკეულ მომენტებსა და თავისებურებებს გამოვყოფთ და განვიხილავთ.

კარნავალი არის სანახაობა რამპისა და შემსრულებლებად და მაყურებლებად დაყოფის გარეშე. კარნავალში ყველა უშუალო მონაწილეა, კარნავალური ქმედების თანაზიარია. კარნავალს არ უცქერენ და, მკაცრად რომ ვთქვათ, მის გათამაშებას კი არ ახდენენ, არამედ **ცხოვრობენ** მასში, ცხოვრობენ მისი კანონებით, ვიდრე ეს კანონები მოქმედებენ, ანუ **კარნავალურ ცხოვრებას** ეწევიან. თვითონ კარნავალური ცხოვრება არის ისეთი ცხოვრება, რომელიც ამოგდებულია **ჩვეულებრივი კალაპოტიდან**, ანუ ერთგვარი „უკუღმა ცხოვრებაა“, „გადმობრუნებული სამყაროა“ („monde à l'envers“).

კარნავალის დროს უქმდება წესები, აკრძალვები და შეზღუდვები, რომლებიც ჩვეულებრივი, ანუ არაკარნავალური ცხოვრების დინებასა და წყობას განსაზღვრავენ; უპირველესად უქმდება იერარქიული წყობა და მასთან დაკავშირებული შიშის, მოკრძალების, პიეტეტის, ეთიკეტის და ა.შ. ფორმები, ანუ ყოველივე ის, რასაც ადამიანთა სოციალურ-იერარქიული და ყველა სხვაგვარი (მათ შორის – ასაკობრივი) უთანასწორობა განაპირობებს. უქმდება ყოველგვარი **დისტანცია** ადამიანებს შორის და ძალაში შედის განსაკუთრებული კარნავალური კატეგორია — **ლადი ფამილარული კონტაქტი ადამიანებს შორის**. ეს არის კარნავალური მსოფლგანცდის ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტი. ადამიანები, რომლებიც ცხოვრებაში შეუვალი იერარქიული ბარიერებით არიან დაყოფილნი, კარნავალურ მოედანზე ერთმანეთთან თავისუფალ ფამილარულ კავშირს ამყარებენ. ფამილარული კავშირის ეს კატეგორია როგორც მასობრივ ქმედებათა ორგანიზაციის ხასიათს, ასევე თავისუფალ კარნავალურ შესტიკულაციასა და გულწრფელ კარნავალურ სიტყვას განსაზღვრავს.

კარნავალში კონკრეტულ-ემოციური და ნახევრად რეალური და ნახევრად გათამაშებული ფორმით **ადამიანის ადამიანთან ურთიერთობათა ახალი მოდუსი** ყალიბდება, რომელიც არაკარნავალური ცხოვრების უმძლავრეს სოციალურ-იერარქიულ ურთიერთობებს უპირისპირდება. ადამიანის ქცევა, შესტი და სიტყვა თავისუფლდება ყოველგვარი იერარქიული მდგომარეობის (წოდების, თანამდებობის, ასაკის, ქონებრივი მდგომარეობის) ძალისაგან, რომელიც მთლიანად განაპირობებდა მათ ხასიათს არაკარნავალურ ცხოვრებაში, და ამიტომაც ისინი, ჩვეულებრივი არაკარნავალური ცხოვრებისათვის ლოგიკის თვალსაზრისით, ექსცენტრული, შეუსაბამო ხდებიან. **ექსცენტრულობა** კარნავალური მსოფლგანცდის განსაკუთრებული კატეგორიაა, რომელიც ორგანულად არის დაკავშირებული ფამილარული კონტაქტის კატეგორიასთან; იგი ადამიანის ბუნების ფარული შრეების გამოხატვისა და გამოვლენის საშუალებას იძლევა.

ფამილარულობასთან არის დაკავშირებული კარნავალური მსოფლგანცდის მე-სამე კატეგორიაც — **კარნავალური მეზალანსები**. ლადი ფამილარული დამოკიდებულება ყველაფერზე ვრცელდება: ყველა ღირებულებაზე, აზრზე, მოვლენასა და საგანზე. კარნავალური კონტაქტი და შეთავსება მყარდება ყველაფერს შორის, რაც არაკარნავალური იერარქიული მსოფლგანცდით დახშული, ჩაკეტილი, განცალკევებული და ერთმანეთისაგან დაცილებული იყო. კარნავალი აახლოვებს, აერთიანებს, შეაუღლებს და შეათავსებს წმინდას პროფანულთან, მაღალს დაბალთან, ღიადს მდარესთან, ბრძნულს სულელურთან და ა.შ.

ამასთან არის დაკავშირებული მეოთხე კარნავალური კატეგორიაც — **პროფანაცია**: კარნავალური მკრეხელობანი, კარნავალურ დამდაბლებათა და დამიწებათა მთელი სისტემა, მიწისა და სხეულის მწარმოებლურ ძალებთან დაკავშირებული კარნავალური უხამსობანი, კარნავალური პაროდები წმინდა ტექსტებსა და გამონათქვამებზე და ა.შ. [...]

ეს კარნავალური კატეგორიები და უპირველესად — ადამიანისა და ქვეყნიერების ლალი ფამილარიზების კატეგორია, ათასწლეულების მანძილზე ლიტერატურაში, განსაკუთრებით — პროზაული რომანის დიალოგურ ხაზში გადადიოდა. ფამილარიზება ხელს უწყობდა ეპიკური და ტრაგიკული დისტანციის რღვევას და ასახვის ყველა საგნის გადატანას ფამილარული კონტაქტის ზონაში; იგი არსებითად ვლინდებოდა სიუჟეტისა და სიუჟეტურ ვითარებათა ორგანიზაციაში, განაპირობებდა ავტორის პოზიციის განსაკუთრებულ ფამილარულ დამოკიდებულებას გმირებისადმი (რაც შეუძლებელია მაღალ ჟანრებში), ნერგავდა მეზღანსებისა და მაპროფანირებელ დამდაბლებათა ლოგიკას და ბოლოს — უდიდეს გარდამქნელ ზეგავლენას ახდენდა ლიტერატურის თავად სიტყვიერ სტილზე. [...]

მთავარი კარნავალური ქმედება არის *კარნავალური ხელმწიფის გამახსრება, მისი შემკობა და განმკობა*. [...]

მეფის გვირგვინით შემკობასა და მის მოცილებებაში განფენილია კარნავალური მსოფლგანცდის თვით ბირთვი — *ცვლილებათა და გარდაქმნათა, სიკვდილისა და განახლების პათოსი*. კარნავალი ყოვლის მომსპობი და ყოვლის განმახლებელი დროის ზეიმია [...] შემკობა-განმკობა ორმხრივი ამბივალენტური წეს-ჩვეულებაა, რომელიც გამოხატავს ცვლა-განახლების გარდუვალობასა და ამეგდროულად — მის ცხოველმყოფელობას, ყოველგვარი წყობისა და წესრიგის, ყოველგვარი ძალაუფლებისა და ყოველგვარი მდგომარეობის (იერარქიულის) *მხიარულ ფარდობითობას*. შემკობა იმთავითვე გულისხმობს შემდგომ განმკობას: იგი თავიდანვე ამბივალენტურია. მიმდინარეობს ნამდვილი ხელმწიფის — მისი მონის ან მახსარის შემკობა, და ამით ხდება გადმოტრიალებული კარნავალური სამყაროს გახსნა და საკრალიზება. შემკობის წეს-ჩვეულებაში ცერემონიალის ყველა მომენტი, ძალაუფლების სიმბოლოები, რომლებიც შესამკობელს გადაეცემა, ის სამოსი, რომლითაც იგი იმოსება, ამბივალენტური ხდება, მხიარული ფარდობითობის ხასიათს იძენს, თითქმის ბუტაფორული ხდება (მაგრამ ეს საწესჩვეულებო ბუტაფორიაა); მათი სიმბოლური მნიშვნელობა ორპლანიანობას იძენს (როგორც ძალაუფლების რეალური სიმბოლოები, ანუ არაკარნავალურ სამყაროში ისინი ერთპლანიანები, აბსოლუტურები, დამძიმებული და მონოლითურად სერიოზული არიან). დაგვირგვინებაში იმთავითვე გამოსჭვივის განგვირგვინება. ასეთია ყველა კარნავალური სიმბოლო: ისინი ყოველთვის შეიცავენ უარყოფის (სიკვდილის) პერსპექტივას ან პირიქით. დაბადება მოასწავებს სიკვდილს, სიკვდილი — ახალ დაბადებას. კარნავალი არაფრის აბსოლუტიზებას არ ახდენს, იგი ყველაფრის ფარდობას იუწყება. [...] კარნავალისათვის უცხოა როგორც აბსოლუტური უარყოფა, ასევე აბსოლუტური მტკიცება. მეტიც, სწორედ განგვირგვინების წეს-ჩვეულებაში განსაკუთრებით ცხადად ჩანდა ცვლისა და განახლების პათოსი, აღმაშენებელი სიკვდილის სახე. ამიტომაც ლიტერატურაში ყველაზე ხშირად განგვირგვინების წეს-ჩვეულება გადმოჰქონდათ. მაგრამ, ვიმეორებთ, შემკობა-განმკობა განუყოფელია, ისინი ორბუნებოვანი არიან და ერთმანეთში გადადიან; აბსოლუტურ გან-

ცალკეებისას მთლიანად იკარგება მათი კარნავალური აზრი. [...] დაგვირგვინება-განგვირგვინების წეს-ჩვეულებამ დიდი ზეგავლენა იქონია ლიტერატურულ-მხატვრულ აზროვნებაზე. მან განაპირობა მხატვრული სახეებისა და მთლიანად ნაწარმოებების აგების განსაკუთრებული *განმაგვირგვინებელი სახეობა*, თანაც ისეთი, როდესაც განგვირგვინება არსებითად ამბივალენტური და ორპლანიანია. მაგრამ თუ განგვირგვინების სახეებში კარნავალური ამბივალენტურობა იკარგებოდა, მაშინ ასეთი სახეები კინდებოდნენ, უარყოფითი *განგვირგვინების* წმინდა მორალურ თუ სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათს იძენდნენ, ერთპლანიანი ხდებოდნენ, ჰკარგავდნენ თავიანთ მხატვრულობას და ლიტონ პუბლიცისტიკას ემსგავსებოდნენ.

ერთხელ კიდევ უნდა შევეხოთ კარნავალური სახეების ამბივალენტურ ბუნებას. კარნავალის ყველა სახე ორმხრივია, თავიანთ თავში ცვლისა და კრიზისის ორივე პოლუსს აერთიანებს: დაბადებასა და სიკვდილს (ორსული სიკვდილის სახე), კურთხევას და წყევლას (დამლოცველი კარნავალური წყევლები სიკვდილისა და აღდგომის ერთდროული სურვილით), ქებასა და ლანძღვას, სიყმაწვილესა და სიბერეს, ქვენასა და ზენას, წინასა და უკანას, სიცრუესა და სიბრძნეს. კარნავალური აზროვნებისათვის უადრესად დამახასიათებელია წყვილი სახეები, რომლებიც კონტრასტის (მაღალი — დაბალი, მსუქანი — გამხდარი და ა. შ.) და მსგავსების ნიშნით (ორეულები — წყვილები) არიან შერჩეულნი. დამახასიათებელია აგრეთვე საგნების პირუკუ გამოყენება: სამოსის უკუღმა (ან პირუკუ) ჩაცმა, მაგალითად, შარვალი — თავზე, ჭურჭელი — ქუდის ნაცვლად, საოჯახო ნივთების იარაღად გამოყენება და ა.შ....ყოველივე ეს *ვესცენტრიულობის* კარნავალური კატეგორიის გამოვლინებაა, საყოველთაოდ მიღებულია და აღიარებულია დარღვევა და ჩვეულებრივი კალაპოტიდან ამოვარდნილი ცხოვრებაა.

კარნავალში უადრესად ამბივალენტურია *ცეცხლის* სახე. ეს ისეთი ცეცხლია, რომელიც ერთდროულად თან ანადგურებს და თან აახლებს ქვეყნიერებას. ევროპულ კარნავალებში ყოველთვის იყენებდნენ განსაკუთრებულ ნაგებობას (ჩვეულებრივ — ურემს სხვადასხვაგვარი კარნავალური ბარგით), რომელსაც „ჯოჯოხეთს“ უწოდებდნენ; კარნავალის დასასრულს ამ „ჯოჯოხეთს“ საზეიმოდ ცეცხლს უკიდებდნენ (ზოგჯერ კარნავალური „ჯოჯოხეთი“ კარნავალურად იყო შეთავსებული სიუხვის რქასთან). დამახასიათებელია რომაული კარნავალის „mocoli“-ს წეს-ჩვეულება: კარნავალის ყოველ მონაწილეს ხელში ანთებული სანთელი („ნამწვი“) ეჭირა, თანაც ყველა ცდილობდა სხვისი სანთლის ჩაქრობას შეძახილით „Sia ammazzato!“ („სიკვდილი შენ!“). რომის კარნავალის თავის ცნობილ აღწერაში („იტალიურ მოგზაურობაში“) გოეთე, რომელიც ცდილობს, ახსნას კარნავალური სახეების ღრმა აზრი, ასეთ უადრესად სიმბოლურ სცენას აღწერს: „mocoli“-ს დროს ბიჭუნა აქრობს მამამისის სანთელს მხიარული კარნავალური ძახილით: „Sia ammazzato, il Signore Padre!“ („სიკვდილი შენ, მამა ბატონო!“).

ასევე უადრესად ამბივალენტურია თვითონ კარნავალური სიცილი. გენეტიკურად იგი რიტუალური სიცილის უძველეს ფორმებთან არის დაკავშირებული.

რიტუალური სიცილი მიმართული იყო უზენაესისაკენ: ლანძღვდნენ და დასცინოდნენ მზეს (უმაღლეს ღვთაებას), სხვა ღმერთებს, უმაღლეს მიწიერ ძალაუფლებას, რათა აეძულებინათ ისინი განახლებულიყვნენ. რიტუალური სიცილის ყველა ფორმა სიკვდილთან და აღორძინებასთან, შექმნის აქტთან, შექმნის ძალის სიმბოლოებთან იყო დაკავშირებული. რიტუალური სიცილი რეაგირებდა მზის სიცოცხლის *კრიზისებზე* მზის (მზის წრებრუნვა) ცხოვრებაში, ღვთაების სიცოცხლის, სამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების კრიზისებზე (სამგლოვიარო სიცილი). მასში დაცინვა შერწყმული იყო აღტაცებასთან.

რიტუალური სიცილის ამ უძველესმა მიმართულებამ უზენაესისკენ (ღვთაება და ძალაუფლება) განაპირობა სიცილის პრივილეგიას ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებში. სიცილის ფორმით ნებადართული იყო ბევრი რამ ისეთი, რაც სერიოზული ფორმით იკრძალებოდა. შუა საუკუნეებში სიცილის ნებადართული ფორმის საფარით შესაძლებელი იყო „parodia sacra“, ანუ პაროდია წმინდა ტექსტებსა და რიტუალებზე.

კარნავალური სიცილიც უზენაესისკენ — ხელისუფალთა და სიმაართლის, მსოფლწესრიგის ცვლის მიმართ არის მიმართული. სიცილი ცვლის ორივე პოლუსს მოიცავს, მიმართულია თავად ცვლის პროცესისადმი, თავად კრიზისისადმი. კარნავალური სიცილის აქტში შეთავსებულია სიკვდილი და აღორძინება, უარყოფა (დაცინვა) და დამკვიდრება (აღტაცებული სიცილი). ეს არის უაღრესად მსოფლმხედველობრივი და უნივერსალური სიცილი.

უნდა შევეხოთ სიცილთან დაკავშირებით კიდევ ერთ საკითხს — პაროდის კარნავალურ ბუნებას. პაროდია „მენიპეს სატირისა“ და საერთოდ ყველანაირი კარნავალური ჟანრის განუყოფელი ნაწილია. წმინდა ჟანრებისათვის (ეპოსი, ტრაგედია) პაროდია უცხოა, ხოლო კარნავალური ჟანრებისათვის, პირიქით, ორგანულად ნიშანდობლივია. ანტიკურ ხანაში პაროდია განუყოფლად იყო დაკავშირებული კარნავალურ მსოფლგანცდასთან. პაროდირება დიდების შარავანდედის მამხილებელი ორეულის შექმნაა, იგივე „უკუღმა სამყაროა“. ამიტომ პაროდია ამბივალენტურია. ანტიკურობა, არსებითად, ყველაფრის პაროდირებას ახდენდა: მაგალითად, სატირული დრამა მისი წინამორბედი ტრაგიკული ტრილოგიის პაროდული სასაცილო ასპექტი იყო. პაროდია, ცხადია, არ იყო პაროდის საგნის ცალსახად უარყოფა. ყველაფერს აქვს თავისი პაროდია, ანუ — სასაცილო ასპექტი, ვინაიდან სიკვდილის გზით ყველაფერი აღორძინებასა და განახლებას ექვემდებარება. რომში პაროდია იყო როგორც სამგლოვიარო, ასევე ტრიუმფალური სიცილის აუცილებელი მომენტი იყო (ცხადია, ერთი და მეორეც კარნავალური ტიპის წეს-ჩვეულებას წარმოადგენდა). კარნავალში პაროდირება ძალიან უხვად გამოიყენებოდა და მას სხვადასხვა ფორმა და ხარისხი ჰქონდა: სხვადასხვა სახეები (მაგალითად, სხვადასხვაგვარი კარნავალური წყვილები) სხვადასხვანაირად და განსხვავებული კუთხიდან ახდენდნენ ერთმანეთის პაროდირებას; იგი დამაგრძელებელი, დამაპატარავებელი, დამამახინჯებელი მრუდე სარკეების მსგავსი მთელი სისტემა იყო.

პაროდული ორეულები ასევე ხშირ მოვლენად იქცა კარნავალიზებულ ლიტერატურაში. ეს განსაკუთრებით ცხადად ჩანს დოსტოვესკისთან, — მისი რომანების თითქმის ყველა მთავარ გმირს რამდენიმე ორეული ჰყავს, რომლებიც სხვადასხვაგვარად ახდენენ მის პაროდირებას: რასკოლნიკოვისათვის — სვიდრიგაილოვი, ლუჟინი, ლებეზიატნიკოვი, სტავროგინისათვის — პიოტრ ვერხოვენსკი, შატოვი, კირილოვი, ივანე კარამაზოვისათვის — სმერდიაკოვი, ეშმაკი, რაკიტინი. ყოველ მათგანში (ყოველ ორეულში) გმირი კვდება (ანუ ხდება მისი უარყოფა), რათა განახლდეს (ანუ, რომ განიწმინდოს და თავის თავზე ამაღლდეს).

ახალი დროის ვიწროდ ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდიაში კავშირი კარნავალურ მსოფლადქმასთან თითქმის მთლიანად გაწყვეტილია. მაგრამ აღორძინების ეპოქის პაროდებში (ერაზმთან, რაბლესთან და სხვ.) კარნავალური ცეცხლი ჯერ კიდევ გიზგიზებდა: პაროდია ამბივალენტური იყო და აცნობიერებდა თავის კავშირს სიკვდილ-განახლებასთან. ამიტომ გახდა შესაძლებელი კარნავალის წიაღში დაბადებულიყო ერთ-ერთი უდიდესი და ყველაზე კარნავალური რომანი მსოფლიო ლიტერატურაში — სერვანტესის „დონ-კიხოტი“. [...]

კარნავალური ტიპის დღესასწაულებს უდიდესი ადგილი ეკავა ანტიკურობის ფართო სახალხო მასების ცხოვრებაში — როგორც ბერძნულის, ასევე განსაკუთრებით — რომაულის, სადაც კარნავალური ტიპის ცენტრალური (მაგრამ არა ერთადერთი) დღესასწაული **სატურნალიები** იყო. არანაკლები (და შესაძლოა — კიდევ უფრო მეტი) მნიშვნელობა ჰქონდა ამ დღესასწაულებს შუასაუკუნეობრივ ევროპასა და აღორძინების ეპოქაში, როდესაც ისინი ნაწილობრივ უშუალოდ რომაული სატურნალიების ცოცხალ გაგრძელებას წარმოადგენდნენ. სახალხო კარნავალური კულტურის სფეროში ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებს შორის არ ყოფილა ტრადიციის რაიმე წყვეტა. კარნავალური ტიპის დღესასწაულები მათი განვითარების ყველა ეპოქაში უზარმაზარ, დღემდე არასაკმარისად შეფასებულ და შესწავლილ ზეგავლენას ახდენდნენ მთელი კულტურის განვითარებაზე, მათ შორის — ლიტერატურის, რომლის ზოგიერთმა ჟანრმა და მიმართულებამ განსაკუთრებით მძლავრი **კარნავალიზება** განიცადა. ანტიკურ ეპოქაში განსაკუთრებით ძლიერი კარნავალიზება ძველმა ატიკურმა კომედიამ და სერიოზულ-სასაცილოს მთელმა დარგმა განიცადა. რომში სატირისა და ეპიგრამის ყველა ნაირსახეობა ორგანიზაციულად იყო დაკავშირებული სატურნალიებთან, სატურნალიებისათვის იქმნებოდა ანდა, ყოველ შემთხვევაში, ამ დღესასწაულის დაკანონებულ კარნავალურ სილაღეთა საფარველის ქვეშ იქმნებოდა (ასე, მაგალითად, მარციალის მთელი შემოქმედება უშუალოდ არის დაკავშირებული სატურნალიებთან).

შუა საუკუნეებში უერცესი სასაცილო და პაროდული ლიტერატურა ხალხურ ენებზე და ლათინურად ასე თუ ისე კარნავალური ტიპის დღესასწაულებთან იყო დაკავშირებული — საკუთრივ კარნავალთან, „ბრიყვთა დღესასწაულთან“, ლაღ „სააღდგომო სიცილთან“ („risus paschalis“) და სხვ. შუა საუკუნეებში თითქმის ყოველ საეკლესიო დღესასწაულს (განსაკუთრებით ისეთებს, როგორიცაა უფლის

სისხლისა და ხორცის დღესასწაული) სახალხო თავყრილობების კარნავალი იერი დაჰკრავდა. მრავალ იმგვარ ეროვნულ დღესასწაულს, როგორცაა, მაგალითად, ხარებთან ბრძოლა, აშკარად კარნავალური ხასიათი ჰქონდა. კარნავალური განწყობა სუფევდა ბაზრობის, რთველის დღეებში, მირაკლების, მისტერიების, სოტის და ა.შ. დადგმის დღეებში; შუა საუკუნეების მთელ თეატრალურ-სანახაობრივ ცხოვრებას კარნავალური ხასიათი ჰქონდა. გვიანდელი შუა საუკუნეების დიდ ქალაქებში (ისეთებში, როგორცაა რომი, ნეაპოლი, ვენეცია, პარიზი, ლიონი, ნიურნბერგი, კიოლნი და სხვ.) საერთო ჯამში ყოველ წელს სამ თვემდე (ზოგჯერ — მეტხანს) სრული კარნავალური ცხოვრება სუფევდა. შეიძლება ითქვას (ცხადია, გარკვეული დაზუსტებებით), რომ შუა საუკუნეების ადამიანი **ორგვარ ცხოვრებას** ეწეოდა: ერთი იყო **ოფიციალური**, მონოლითურად სერიოზული და მოღუშული ცხოვრება, რომელიც მკაცრ იერარქიულ წესრიგს ექვემდებარებოდა და შიშით, დოგმატიზმით, მოკრძალებითა და პიეტეტით იყო აღსავსე, ხოლო მეორე იყო **კარნავალური მოედნების** ლაღი ცხოვრება, რომელიც აღსავსე იყო ამბივალენტური სიცილით, მკრეხელობებით, ყველაფერი წმინდას პროფანაციებით, დამდაბლებითა და უხამსობით, ყველასთან და ყველაფრისადმი შინაურული დამოკიდებულებით გამსჭვალული. ეს ორივე ცხოვრება დაკანონებული და დროის მკაცრი საზღვრებით იყო გამიჯნული ერთმანეთისაგან.

ცხოვრებისა და აზროვნების ამ ორი სისტემის (ოფიციალურისა და კარნავალურის) მონაცვლეობისა და გამიჯნულობის გათვალისწინების გარეშე ვერასოდეს გაიგებთ შუა საუკუნეების ადამიანის კულტურულ ცნობიერებას, ვერასოდეს ჩავწვდებით ბოლომდე შუა საუკუნეების ლიტერატურის მრავალ ისეთ მოვლენას, როგორცაა, მაგალითად, „parodia sacra“. ორგვარი ცხოვრება — ოფიციალური და კარნავალური — ანტიკურ სამყაროშიც არსებობდა, მაგრამ იქ (განსაკუთრებით — საბერძნეთში) ისინი არასოდეს ყოფილა ასე მკვეთრად გამიჯნული).

შუა საუკუნეებში ხდებოდა აგრეთვე ევროპელ ხალხთა **სამეტყველო ცხოვრების** კარნავალიზება: ენის ცალკეული შრეები — ე.წ. **მოედნების ფამილარული მეტყველება** — კარნავალური მსოფლგანცდით იყო გამსჭვალული; იქმნებოდა აგრეთვე ლაღი კარნავალური შესტიკულაციის უზარმაზარი ფონდი. ყველა ევროპელი ხალხის ფამილარული მეტყველება, განსაკუთრებით უხამსი და დამცინავი, ჩვენს დრომდე აღსავსეა კარნავალური რელიქტებით; თანამდროვე უხამსი და დამცინავი შესტიკულაციაც აღსავსეა კარნავალური სიმბოლიკით.

აღორძინების ეპოქაში კარნავალურმა სტიქიამ, შეიძლება ითქვას, წააღწეა ზღუდეები და ოფიციალური ცხოვრებისა და მსოფლგაგების მრავალ სფეროში შეიჭრა. უპირველესად დიდი ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრი მოიცვა, რომლებიც არსებითად გარდაქმნა. მოხდა მთელი მხატვრული ლიტერატურის უაღრესად ღრმა და თითქმის სრული კარნავალიზება. კარნავალური მსოფლგანცდა და მისი კატეგორიები, კარნავალური სიცილი, შემკობა-განმკობის, ცვლისა და გად-

აცმის კარნავალურ ქმედებათა სიმბოლიკა, კარნავალური ამბივალენტურობა და ფამილარული, ცინიკურ-გულახდილის, ექსცენტრულის, საზოტბო-სალანძღავი ლაღი კარნავალური სიტყვის ყველა ნიუანსმა ღრმად შეაღწია მხატვრული ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრში. რენესანსული მსოფლმხედველობის რთული ფორმებიც კარნავალური მსოფლგანცდის საფუძველზე ყალიბდება. გარკვეულწილად კარნავალური მსოფლგანცდის პრიზმაში ხდებოდა ჰუმანისტების მიერ შეთვისებული ანტიკურობის გარდატეხა. აღორძინება კარნავალური ცხოვრების მწვერვალია. შემდეგ დაღმასვლა იწყება.

XVII საუკუნიდან დაწყებული სახალხო კარნავალური ცხოვრება უკან იხვევს, თითქმის მთლიანად ჰკარგავს საყოველთაო ხალხურობას, მისი ხვედრითი წილი ადამიანთა ცხოვრებაში მკვეთრად კლებულობს, მისი ფორმები ღარიბდება, კნინდება და სულს ღაფავს. ჯერ კიდევ აღორძინების დროიდან განვითარებას იწყებს **საკარო-საზეიმო მასკარადული** კულტურა, რომელმაც არაერთი კარნავალური (ძირითადად გარეგნული დეკორატიული ხასიათის) ფორმა და სიმბოლო შეითვისა. შემდეგ განვითარებას იწყებს დღესასწაულთა და გართობათა უფრო ფართო (ამჯერად — არა სახალხო) ხაზი, რომელსაც შეიძლება **მასკარადული ხაზი** ეწოდოს; მასში კარნავალური მსოფლგანცდის ზოგიერთი სილაღე და შორეული ელფერი შემორჩა. მრავალი კარნავალური ფორმა მოსწყდა თავის სახალხო საფუძველს და მოედნიდან კამერულ მასკარადულ ხაზში გადაინაცვლა, რომელიც დღემდე არსებობს. კარნავალის მრავალი ძველი ფორმა დღესაც განაგრძობს არსებობასა და განვითარებას მოედნების **ბალაგანურ** კომიკში, და აგრეთვე — **ცირკში**. [...] ზოგი რამ კარნავალური ატმოსფეროდან გარკვეულ პირობებში თავს ინარჩუნებდა ბოკემაში, რომელიც უმეტესწილად კარნავალი მსოფლგანცდის გადაგვარება და შებიღწვა (მასში ხომ ნატამალიც აღარ არის დარჩენილი საყოველთაო ხალხურობის კარნავალური სულისკვეთებისაგან). [...]

რა თქმა უნდა, კარნავალიც ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით და კარნავალური ტიპის სხვა ზეიმები (მაგალითად, ხარებთან ბრძოლა), აგრეთვე მასკარადული ხაზი, ბალაგანური მასხარაობა და კარნავალური ფოლკლორის სხვა ფორმები გარკვეულ უშუალო ზემოქმედებას ლიტერატურაზე ჩვენს დრომდე განაგრძობენ. მაგრამ ეს ზეგავლენა უმეტესწილად ნაწარმოებების შინაარსით იფარგლება და არ ეხება მათ ჟანრულ საფუძველს, ანუ მოკლებულია ჟანრის წარმომქმნელ უნარს.

ახლა შეგვიძლია დავუბრუნდეთ ჟანრების კარნავალიზებას სერიოზულ-სასაცილო სფეროში, რომლის სახელწოდებაც კი კარნავალურად ამბივალენტურად ჟღერს.

„სოკრატეს დიალოგის“ კარნავალური საფუძველი, მისი ერთობ რთული ლიტერატურული ფორმისა და ფილოსოფიური სიღრმის მიუხედავად, ეჭვს არ იწვევს. ამ ჟანრის თავდაპირველ ბირთვს საფუძველად დაედო ცვლისა და მხიარული ფარდობითობის სულისკვეთებით გამსჭვალული სახალხო-კარნავალური „პაექრობა“ სიკვდილსა და სიცოცხლეს, სიბნელესა და სინათლეს, ზაფხულსა და ზამთარს

და ა.შ. შორის, პაექრობა, რომელიც აზრს საშუალებას არ აძლევს ცალმხრივ სერიოზულობის, უვარგისი გარკვეულობისა და ერთნიშნადობის გაქვავებული სახე მიიღოს. ამით „სოკრატეს დიალოგი“ განსხვავდება როგორც წმინდა რიტორიკული დიალოგისაგან, ასევე ტრაგიკული დიალოგისაგან, მაგრამ კარნავალური საფუძველი მას რამდენადმე სოფრონის მიმებთან აახლოებს. თვით აზრისა და ჭეშმარიტების დიალოგური ბუნების სოკრატისეული აღმოჩენა გულისხმობს დიალოგის მონაწილეთა ურთიერთობის კარნავალურ ფამილარიზებას, მათ შორის ყოველგვარი დისტანციის გაუქმებას; მეტიც, თავად განსჯის საგანისადმი, რაგინდ დიადი და მნიშვნელოვანი იყოს, და თავად ჭეშმარიტებისადმი დამოკიდებულებათა ფამილარიზებას გულისხმობს. პლატონის ზოგიერთი დიალოგი შემკობა-განმკობის კარნავალური პრინციპით არის აგებული. [...] საერთოდ, კარნავალური ლეგენდები არსებითად განსხვავდებიან პეროიზებისაგან მიმართული ეპიკური თქმულებებისაგან: ისინი ამდაბლებენ გმირს, მიწაზე დაჰყავთ იგი, ახდენენ მის ფამილარიზებას, დაახლოებას და გაადამიანურებას; ამბივალენტური კარნავალური სიცილი ნაცარტუტად აქცევს ყველაფერს, რაც გაცვეთილი და გაშეშებულია, მაგრამ არ სპობს სახის ნამდვილ გმირულ ბირთვის. უნდა ითქვას, რომ რომანის გმირთა სახეებიც (გარგანტუა, ულენშპიგელი, დონ კიხოტი, ფაუსტი, სიმპლიციისიმუსი და სხვები) კარნავალური ლეგენდების ატმოსფეროში იქმნებოდნენ.

კიდევ უფრო ცხადად ჩანს მენიპეს კარნავალური ბუნება. კარნავალიზებით არის გამსჭვალული მისი გარე შრეებიც და შინა სიღრმისეული ბირთვიც. ზოგიერთ მენიპეში კარნავალური ტიპის დღესასწაულებია ასახული (მაგალითად, ვარონთან ორ სატირაში ნაჩვენებია რომაული დღესასწაულები; იულიანე განდგომილის ერთ-ერთ მენიპეში ოლიმპოზე გამართული სატურნალიების დღესასწაული იყო ნაჩვენები). ეს ჯერ კიდევ გარეგნული (ასე ვთქვათ, თემატური), მაგრამ მაინც კავშირია. გაცილებით უფრო საგულისხმოა მენიპეს სამი პლანის — ოლიმპოს, ქვესკნელისა და მიწის — კარნავალური გააზრება. ოლიმპოს გამოსახულებას აშკარად კარნავალური ხასიათი აქვს: მენიპეს ოლიმპოსათვის დამახასიათებელია ლაღი ფამილარიზება, სკანდალები და ექსცენტრულობა, შემკობა-განმკობა. ოლიმპო ლამის კარნავალურ მოედანს ემსგავსება (იხ., მაგალითად, ლუკიანეს „ტრაგიკული ზევსი“). ზოგჯერ ოლიმპიური სცენები კარნავალურ დამდაბლებათა და დამიწებათა პლანშია მოცემული (იმავე ლუკიანესთან). კიდევ უფრო საინტერესო და თანამიმდევრულია ქვესკნელის კარნავალიზება. ქვესკნელი ათანაბრებს ყველა ამქვეყნიურ მდგომარეობათა წარმომადგენელს, აქ თანაბარი უფლებით ხვდებიან და ფამილარულ კონტაქტს ამყარებენ ერთმანეთთან იმპერატორი და მონა, მდიდარი და მათხოვარი და ა.შ.; სიკვდილი განმარცვავს ყველას, ვინც ცხოვრებისას შემკობილი იყო. ხშირად ქვესკნელის გამოსახვისას „უკუღმა სამყაროს“ ლოგიკა გამოიყენებოდა: იმპერატორი ქვესკნელში მონა ხდება, მონა — იპერატორი და ა.შ. მენიპეს კარნავალიზებული ქვესკნელი განაპირობებდა შუა საუკუნეების **მხიარული ჯოჯოხეთის** გამოსახულებებს, რამაც თავისი დაბოლოება რაბლესთან პოვა. ამ

შუასაუკუნეობრივი ტრადიციისათვის ანტიკური ქვესკნელისა და ქრისტიანული ჯოჯოხეთის მიზანდასახული შეთავსებაა დამახასიათებელი. მისტერიებში ემპაკე-ბიც („დიაბლერიებში“) ასევე თანამიმდევრულად კარნავალიზებული არიან.

მენიპეში მიწიერი პლანიც კარნავალიზებულია: თითქმის ყველა სცენისა და რე-ალური ცხოვრების მოვლენის მიღმა, რომლებიც უმეტესწილად ნატურალისტურ-ად არის გამოსახული, გამოსჭვავის მეტ-ნაკლებად ცხადი კარნავალური მოედანი და ფამილარული კონტაქტების, მეზალანსების, გადაცემებისა და მისტიფიკაციებ-ის, კონტრასტული წყვილი სახეების, სკანდალების, შემკობა-განმკობის სპეციფი-კური კარნავალური ლოგიკა. ასე, მაგალითად, „სატირიკონის“ ქონმახების ყველა ნატურალისტური სცენის მიღმა მეტ-ნაკლები სიცხადით კარნავალური მოედანი გამოსჭვავის. „სატირიკონის“ სიუჟეტიც თანამიმდევრულად კარნავალიზებულია. ამის მოწმენი ვართ აგრეთვე აპულეუსის „მეტამორფოზებში“ („ოქროს ვირში“). ზოგჯერ კარნავალიზება უფრო ღრმა შრეებშია განფენილი და ასეთ შემთხვევა-ში მხოლოდ ცალკეული სახეებისა და მოვლენების *კარნავალურ ობერტონებს* საუბრის საშუალება გვძლევს. მაგრამ ზოგჯერ იგი გარეგნულადაც ვლინდება, მაგალითად, *ზღურბლზე* მკვლელობის წმინდა კარნავალურ ეპიზოდში, როდესაც ლუციუსი ადამიანების ნაცვლად ღვინის ტიკებს განგმირავს და დაღვრილი ღვინო სისხლი ჰკონია; იგივე ითქმის მომდევნო სცენაზე, როდესაც მისი მისტიფიცირე-ბული კარნავალური გასამართლება ხდება. კარნავალური ობერტონები ისმის აგრეთვე ტონალობის მხრივ ისეთ სერიოზულ მენიპეში, როგორიცაა ბოციუსის „ფილოსოფოსის ნუგეში“.

კარნავალიზება მენიპეს თვით უღრმეს ფილოსოფიურ-დაილოგურ ბირთვამდე აღწევს. როგორც ვნახეთ, ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელია სიკვდილ-სიცოცხ-ლის უკანასკნელი კითხვების მთელი სიმწვავეით წამოჭრა და გარკვეული უნივერ-სალობაც (კერძო პრობლემები და გაშლილი ფილოსოფიური არგუმენტირება მის-თვის უცხობა). კარნავალური აზრი განფენილია უკანასკნელი კითხვების სფერო-ში, რომლებსაც იგი არა განყენებულ-ფილოსოფიური ან რელიგიურ-დოგმატური თვალსაზრისით აშუქებს, არამედ ახდენს მათ გათამაშებას კარნავალურ ქმედე-ბათა და სახეთა კონკრეტულ-ხელშესახები ფორმით. ამიტომ კარნავალიზება საშუ-ალებას იძლეოდა უკანასკნელი კითხვები განყენებულ-ფილოსოფიურ სფეროდან კარნავალურად დინამიური, მრავალგვარი და ელვარე სახეებისა და მოვლენების კონკრეტულ-ხელშესახებ პლანში ყოფილიყო გადატანილი. კარნავალიზება საშუ-ალებას იძლეოდა „ფილოსოფია ჰეტერას ჭრელი სამოსით ყოფილიყო შემოსილი“. კარნავალური მსოფლგანცდა აღმძრავი ღვედია *იდუასა და ავანტიურულ მხატვრულ სახეს* შორის. ახალი დროის ევროპულ ლიტერატურაში ამის ნათელი მაგალითია ვოლტერის ფილოსოფიური მოთხრობები მათი იდეური უნივერსალიზმითა და კარ-ნავალური დინამიკითა და სიჭრელით (მაგალითად, „კანდიდი“); ამ მოთხრობებში ძალიან ცხადად ვლინდება მენიპეისა და კარნავალიზების ტრადიციები. ამგვარად, კარნავალიზება მენიპეს თვით ფილოსოფიურ ბირთვამდე აღწევს.

ამგვარად, მენიპეში თითქოსდა ნაირსახოვანი და შეუთავსებელი ელემენტების საოცარი შეთავსება მოჩანს: ფილოსოფიური დიალოგის, ავანტურისა და ფანტასტიკის, ქონმახების ნატურალიზმის, უტოპიის და ა.შ. ახლა უკვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის იშვიათი ძალის მქონე შემაკავშირებელი საწყისი, რაც ამ ნაირსახოვან ელემენტებს ჟანრის ორგანულ მთლიანობაში მოაქცევს, კარნავალი და კარნავალური მსოფლგანცდაა. ევროპული ლიტერატურის განვითარების მომდევნო ეტაპზეც კარნავალიზებამ ხელი შეუწყო ჟანრებს, აზრთა დახურულ სისტემებს, სხვადასხვა სტილებს და ა.შ. შორის ზღუდეების მოშლას; იგი აუქმებდა ყოველგვარ დანშულობას და ურთიერთუგულვებელყოფას, აახლოვებდა დაშორებულს, აერთიანებდა განცალკევებულს. ეს არის კარნავალიზების დიდი ფუნქცია ლიტერატურის ისტორიაში.

ახლა ორიოდ სიტყვა მენიპესა და კარნავალიზების შესახებ ქრისტიანულ ნიადაგზე.

მენიპემ და მის ორბიტაში განვითარებულმა მონათესავე ჟანრებმა გარკვეული ზეგავლენა იქონიეს ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ძველ ბერძნულ, რომაულ და ბიზანტიურ მწერლობაზე.

ძველი ქრისტიანული მწერლობის ძირითადი თხრობითი ჟანრები — „სახარებანი“, „კათოლიკე ეპისტოლენი“, „აპოკალიფსისი“ და „წმინდანთა და წამებულთა ცხოვრებანი“ — დაკავშირებულია ანტიკურ არეტალოგიასთან, რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში მენიპეს ორბიტაში ვითარდებოდა. ქრისტიანულ ჟანრებში, განსაკუთრებით — მრავალრიცხოვან „სახარებებსა“ და მოციქულთა „ეპისტოლეებში“ ყალიბდება ქრისტიანული დიალოგური სინკრიზები: ის, ვისაც აცთუნებენ (ქრისტე, წმინდანი) და მაცდური, მორწმუნე და ურჯულო, წმინდანი და ცოდვილი, მდიდარი და ღარიბი, ქრისტეს მიმდევარი და ფარისეველი, მოციქული (ქრისტიანი) და წარმართი და სხვ. [...] ასეთი ანტიკური ძირები, „საწყისები“ („არქაიკა“) აქვს იმ ჟანრულ ტრადიციას, რომლის ერთ-ერთ მწვერვალს დოსტოვესკის შემოქმედებაა. ეს „საწყისები“ მის შემოქმედებაში განახლებული სახითაა წარმოდგენილი.

მაგრამ ამ სათავეებისაგან დოსტოვესკის ორი ათასწლეული ამორებს, რომლის განმავლობაში ჟანრული ტრადიცია განაგრძობდა განვითარებას, რთული ხდებოდა და სახეს იცვლიდა (თუმცა ინარჩუნებდა მთლიანობასა და უწყვეტელობას). ორიოდ სიტყვით მენიპეს შემდგომ განვითარებაზე.

როგორც ვნახეთ, უკვე ანტიკურ და ადრექრისტიანულ ნიადაგზე მენიპე ამჟღავნებდა იშვიათ „პროტეგსისებურ“ თვისებას, იცვლიდა გარეგნულ ფორმას (თუმცა ინარჩუნებდა შინაგან ჟანრულ თვისებრიობას), რომანის სრულ მოცულობას იძენდა, ითავსებდა მონათესავე ჟანრებს, მკვიდრდებოდა სხვა დიდ ჟანრებში (მაგალითად, ბერძნულ და ადრექრისტიანულ რომანში). ეს თავისებურება თავს იჩენს მენიპეს განვითარების შემდგომ ეტაპზე, როგორც შუა საუკუნეებში, ასევე ახალ დროში.

შუა საუკუნეებში მენიპეს ჟანრული თავისებურებანი ლათინური საეკლესიო მწერლობის ზოგიერთ დარგში განაგრძობდნენ არსებობას და განახლებას, რომლებიც, განსკუთრებით მოწამეთა ცხოვრების ზოგიერთ ნაირსახეობაში, უშუალოდ აგრძელებდნენ ძველი ქრისტიანული ლიტერატურის ტრადიციებს. უფრო თავისუფალი და ორიგინალური სახით მენიპე შუა საუკუნეების ისეთ დიალოგიზებულ და კარნავალიზებულ ჟანრებში ცოცხლობდა, როგორიცაა „კამათი“, „პაექრობა“, ამბივალენტური „ხოტბა“ (დესპუტაისონს, დიტს, დ ბატს), მორალიტე და მირაკლი, ხოლო გვიანდელ საუკუნეებში — მისტერია და სოტი. მენიპეს ელემენტები იგრძნობა შუა საუკუნეების მკვეთრად კარნავალიზებულ პაროდულ და ნახევრადპაროდულ ლიტერატურაში: იმქვეყნიურ პაროდულ ხილვებში, პაროდულ „სახარებათა საკითხავებში“ და ა.შ. და ბოლოს, ამ ჟანრული ტრადიციის განვითარების ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტია შუა საუკუნეებისა და ადრეული აღორძინების ხანის ნოველისტური ლიტერატურა, რომელიც ძლიერ არის გამსჭვალული კარნავალიზებული მენიპეს ელემენტებით.

აღორძინების ხანაში — მთელი ლიტერატურისა და მსოფლმხედველობის ღრმა და თითქმის საყოველთაო კარნავალიზების ეპოქაში — მენიპე ყველა დიდ ჟანრში (რაბლესთან, სერვანტესთან, გრიმილსჰაუზენთან და სხვებთან) მკვიდრდება, ამასთანავე ვითარდება მენიპეს სხვადასხვაგვარი რენესანსული ფორმები, რომლებშიც უმეტეს შემთხვევაში შეთავსებულია ამ ჟანრის ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი ტრადიციები: დეპერის „მშვიდობის წინწილი“, ერანზიმის „ქება სისულელისა“, სერვანტესის „სამოდერებო ნოველები“, „Satyre Menippée de la vertu du Catholicon d'Espagne“ („მენიპეს სატირა ესპანელი კათოლიკონის ღირსებებზე“, 1594 წ., ერთ-ერთი უდიდესი პოლიტიკური სატირა მსოფლიო ლიტერატურაში), გრიმილსჰაუზენის, კვედოსა და სხვების სატირები.

ახალ დროში მენიპე არა მხოლოდ სხვა კარნავალიზებულ ჟანრებში მკვიდრდება, არამედ სხვადასხვა ვარიანტითა და სახელწოდებით დამოუკიდებლად განაგრძობს განვითარებას: „ლუკიანეს დიალოგი“, „საუბრები მიცვალებულთა სამეფოში“ (ანტიკური ტრადიციით აღბეჭდილი ნაირსახეობა), „ფილოსოფიური მოთხრობა“ (მენიპეს ნაირსახეობა, რომელიც დამახასიათებელია განმანათლებლობის ხანისათვის), „ფანტასტიკური მოთხრობა“ და „ფილოსოფიური ზღაპარი“ (რომანტიზმისათვის, მაგალითად, ჰოფმანისათვის დამახასიათებელი ფორმები) და სხვ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ახალ დროში მენიპეს ჟანრულ თავისებურებებს სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობებითა და შემოქმედებითი მეთოდებით იყენებდნენ და სხვადასხვაგვარად ავითარებდნენ მას. ასე, მაგალითად, ვოლტერის რაციონალისტური „ფილოსოფიური მოთხრობა“ და ჰოფმანის რომანტიკული „ფილოსოფიური ზღაპარი“, მათი მხატვრული არსის, იდეური შინაარსისა და, ცხადია, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დიდი სხვაობის მიუხედავად (საკმარისია, მაგალითად, შევადაროთ „მიკრომეგასი“ და „პაწია ცახესი“), მენიპეს საერთო ჟანრული ნიშან-თვისებებით ხასიათდებიან და ორივე მკვეთრად კარნავალიზებუ-

ლია. უნდა ითქვას, რომ ახალი დროის ლიტერატურაში მენიპე კარნავალიზების ყველაზე მძლავრი და ელვარე ფორმების ძირითადი მატარებელი იყო.

და ბოლოს საჭიროა იმის აღნიშვნა, რომ ჟანრული სახელწოდება „მენიპე“, ისევე როგორც ყველა სხვა ანტიკური ჟანრული სახელწოდება — „ეპოპეა“, „ტრაგედია“, „იდილია“ და სხვ., — ახალი დროის ლიტერატურის მიმართ გამოყენებისას, ანტიკურობისაგან განსხვავებით, არა გარკვეული ჟანრული კანონის, არამედ **ჟანრული არსის** აღსანიშნად იხმარება. (მაგრამ თუ ისეთი ჟანრული ტერმინები, როგორიცაა „ეპოპეა“, „ტრაგედია“ და „იდილია“, ახალი დროის ლიტერატურის მიმართ გამოყენებისას საყოველთაოდაა მიღებული, ჩვეულებრივია და, არ გვეუცნაურება, როდესაც „ომსა და მშვიდობას“ ეპოპეას, „ბორის გოდუნოვს“ — ტრაგედიას, ხოლო „ძველი დროის მემამულენი“ — იდილიას უწოდებთ. მაგრამ ჟანრული ტერმინი „მენიპე“ უჩვეულოა (განსაკუთრებით — ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში) და ამიტომ მისი გამოყენება ახალი დროის ლიტერატურის ნაწარმოებთა (მაგალითად, დოსტოვესკის) მიმართ შესაძლოა რამდენადმე უცნაური და ნაძალადევი მოგვეჩვენოს).

ჩვენი ექსკურსის დროს უკვე აღვნიშნეთ, რომ მენიპესა და მისი მონათესავე ჟანრების ჩვენს მიერ მოცემული დახასიათება მთლიანად ვრცელდება დოსტოვესკის შემექმედების ჟანრულ თავისებურებებზე. [...]

გავიხსენოთ ის უზარმაზარი მნიშვნელობა, რომელიც დოსტოვესკისათვის ჰქონდა ვოლტერისა და დიდროს **დილოგურ კულტურას**, რომლის სათავეებს “სოკრატეს დიალოგთან”, ანტიკურ მენიპესთან და — ნაწილობრივ — დიატრიბასთან და სოლილოქვიუმთან მიეყავართ. თავისუფალი მენიპეს მეორე ნაირსახეობა, ფანტასტიკური და ზღაპრული ელემენტებით, გვხვდება ჰოფმანთან, რომელმაც მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია ადრინდელ დოსტოვესკიზე. დოსტოვესკის ყურადღება მიიქცეის აგრეთვე ედგარ პოს მოთხრობებმა, რომლებიც თავიანთი არსიან ახლოს არიან მენიპესთან. [...]

თავისი თემატიკით „სასაცილო ადამიანის სიზმარი“ დოსტოვესკის წამყვანი თემების ერთგვარი სრული ენციკლოპედიაა; ამასთანავე ეს თემები და მათი მხატვრული ხორცშესხმის წესი ერთობ დამახასიათებელია მენიპეს ჟანრისათვის. „სასაცილო ადამიანის“ ცენტრალურ ფიგურაში ცხადად გამოსჭვივის კარნავალიზებული ლიტერატურის „ბრძენი ბრიყვის“ და „ტრაგიკული მასხარას“ **ამბივალენტური** სერიოზულ-სასაცილო სახე. [...] „სასაცილო ადამიანის სიზმარი“ მენიპესათვის უაღრესად დამახასიათებელი თემით იწყება, — ეს არის თემა ისეთი ადამიანისა, რომელმაც **ერთადერთმა** იცის ჭეშმარიტება და ამიტომ მას ყველა დასცინის, როგორც გიჟს. [...] შედეგებით დოსტოვესკის კიდევ რამდენიმე სხვა ტიპის ნაწარმოებს, რომლებიც თავიანთი არსით ახლოს არიან მენიპესთან, მაგრამ პირდაპირ არ შეიცავენ ფანტასტიკურ ელემენტს. ასეთია უპირველესად მოთხრობა „თვინიერი ქალწული“, რომელშიც ჟანრისათვის დამახასიათებელი მწვავე სიუჟეტური ანაკრიზა, მკვეთრი კონტრასტებით, მეზალანსებითა და მორალური ექსპერიმენტ-

ებით, სოლილოქვიუმის სახითაა გაფორმებული. მოთხრობის გმირი თავის თავზე ამბობს: „მე ღუმილით საუბრის ოსტატი ვარ, მე მთელი ჩემი ცხოვრება ღუმილით ჩავილაპარაკე და მთელი ტრაგედიები ღუმილით გაატარე ჩემს თავთან“. გმირის სახე თავის თავისადმი სწორედ დიალოგური დამოკიდებულებით არის გახსნილი. [...] ამგვარ მენიპესთან, არსებითად, ახლოს არის აგრეთვე „ბარათები იატაკქვეშეთიდან“ (1864), რომელიც აგებულია როგორც დიატრიბა (საუბარი დაუსწრებელ მოსაუბრესთან); იგი ღია და ფარული პოლემიკით არის გამსჭვალული და აღსარების არსების ელემენტებს შეიცავს. ამ ნაწარმოებში მენიპეს სხვა ნაცნობი ელემენტებიც მოჩანს: მწვავე დიალოგურ სინკრიზები, ფამილარიზება და პროფანიზება, ქოხმახების ნატურალიზმი და სხვ. შევხებით დოსტოვესკის კიდევ ერთ ნაწარმოებს ერთობ დამახასიათებელი სათაურით — „უხამსი ანეკდოტი“ (1862). ეს **ღრმად კარნავალიზებული** მოთხრობაც ახლოსაა მენიპესთან A (მაგრამ ვარონის ტიპის მენიპესთან). აქ ყველაფერი აღსავსეა მკვეთრი კარნავალური კონტრასტებით, მეზელანსებით, ამბივალენტურობით, დამდაბლებითა და განმკობით.

რომანში „დანაშაული და სასჯელი“ სონია რასკოლნიკოვის მიერ სონიას პირველი მონახულების ცნობილი სცენა (სახარების კითხვით) ლამის სრული ქრისტიანიზებული მენიპეა: მწვავე დიალოგური სინკრიზები (რწმენა ურწმენობასთან, მორჩილება სიამაყესთან), მწვავე ანაკრიზა, ოქსიმორონული შეთავსებები (მოაზროვნე — ბოროტმოქმედი, მეძავი — წმინდანი), უკანასკნელ კითხვათა ღიად დასმა და სახარების კითხვა ქოხმახის გარემოში. მენიპეებია რასკოლნიკოვის სიზმრები და აგრეთვე სეიდრიგაილოვის სიზმარი თვითმკვლელობის წინ.

„იდიოტში“ მენიპე არის იპოლიტეს აღსარება („ჩემი აუცილებელი ახსნა-განმარტება“), რომელიც ტერასზე თავად მიშკინის დიალოგის სცენის ჩარჩოშია ჩასმული და იპოლიტეს თვითმკვლელობის სცენით მთავრდება. „ეშმაკებში“ ასეთია სტავროგინის აღსარება ამ აღსარების ჩარჩო — დიალოგი სტავროგინსა და ტინონს შორის. „ყმაწვილში“ ასეთია ვერსილოვის სიზმარი.

„ძმები კარამაზოვებში“ შესანიშნავი მენიპე არის ივანესა და ალიომას საუბარი მივარდნილი დაბის სავაჭრო მოედანზე ტრაქტირში „დედაქალაქის ქალაქი“. აქ ტრაქტირის ორღანის ხმაზე, ბილიარდის ბურთებისა და ლუდის ბოთლების საცობთა ტკაცუნში ბერი და ათეისტი მსოფლიოს უკანასკნელ საკითხებს წყვეტენ. ამ „მენიპეს სატირაში“ ჩასმულია მეორე სატირა — „ლევენდა დიდ ინკვიზიტორზე“, რომელსაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს და ქრისტესა და ეშმაკის სახარებისეული სინკრიზის მიხედვითაა აგებული. ეს ორივე ურთიერთდაკავშირებული „მენიპეს სატირა“ მსოფლიო მხატვრულ-ფილოსოფიური ლიტერატურის უდიდეს ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება. და ბოლოს, ასევე ღრმა მენიპეა ივანე კარამაზოვის საუბარი ეშმაკთან (თავი: „ეშმაკი, ივანე ფეოდოროვიჩის კომპარი“). [...]

კარნავალიზების მოვლენა დოსტოვესკის შემოქმედებაში, ცხადია, სცილდება მენიპეს ფარგლებს და მას დამატებითი ჟანრული წყაროები აქვს, რომლებიც ცალკე განხილვას საჭიროებენ. დოსტოვესკიზე, ისევე როგორც XVII-XIX საუკუნე-

ბის მრავალ მწერალზე, კარნავალიზება უპირველესად ლიტერატურულ-ჟანრული ტრადიციის სახით შემოქმედებდა, ხოლო კარნავალიზების არალიტერატურული წყარო, ანუ — კარნავალი, მთელი სიცხადით, შესაძლოა, არც კი ჰქონია გაცნობიერებული. მაგრამ კარნავალი, მისი ფორმები და სიმბოლოები, და უპირველესად თავად კარნავალური მსოფლგანცდა მრავალ ლიტერატურულ ჟანრში იჭრებოდა, მთლიანად მსჭვალავდა და აყალიბებდა მათ თავისებურებებს, მათი ერთგვარი განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. ლიტერატურის ენაზე გადატანილი კარნავალური ფორმები ცხოვრების მხატვრული წვდომის მძლავრ იარაღად, განსაკუთრებულ ენად იქცნენ, რომლის სიტყვებსა და ფორმებს **სიმბოლური** განზოგადების, ანუ **სიღრმეში განზოგადების** უდიდესი ძალა შესწევთ. [...] XVII, XVIII და XIX საუკუნეების ლიტერატურისათვის კარნავალიზების უმთავრეს წყაროს აღორძინების ხანის მწერლები წარმოადგენდნენ — უპირველესად ბოკაჩო, რაბლე, შექსპირი, სერვანტესი და გრიმილსკაუზენი (ეს უკანასკნელი სცილდება აღორძინების ფარგლებს, მაგრამ მის შემოქმედებაში კარნავალის ღრმა გავლენა არანაკლებად იგრძნობა, ვიდრე შექსპირთან და სერვანტესთან). ასეთსავე წყაროს წარმოადგენდა აგრეთვე (უმუალოდ კარნავალიზებული) პიკარესკული რომანი. გარდა ამისა, ამ საუკუნეთა მწერლებისათვის კარნავალიზების წყარო, ცხადია, ანტიკურობისა (მათ შორის — „მენიპეს სატირა“) და შუა საუკუნეების კარნავალიზებული ლიტერატურა იყო.

დოსტოევსკისათვის კარნავალური ტრადიციის ათვისებისას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა XVIII საუკუნის ლიტერატურას და უპირველესად — ვოლტერსა და დიდროს, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია კარნავალიზების შეთავსება ანტიკურობისა და აღორძინების ხანის დიალოგებით ნასაზრდოებ მაღალ დიალოგურ კულტურასთან. [...]

კარნავალური ტრადიციის უფრო ღრმა შეთვისების მაგალითი ჰპოვა დოსტოევსკიმ ბალზაკთან, ჟორჟ სანდთან და ვიქტორ ჰიუგოსთან, რომლებთანაც ნაკლებად გვხვდება კარნავალიზების გარეგნული გამოვლინებები, მაგრამ სამაგიეროდ კარნავალიზებით ღრმად არის გამსჭვალული დიდი და ძლიერი ხასიათებისა და ვნებათაღელვის აგებულება. ვნებათა კარნავალიზება უპირველესად მათ ამბივალენტურობაში ვლინდება: სიყვარული შეთავსებულია სიძულვილთან, სიძუნწე — უანგარობასთან, ძალაუფლების სიყვარული — თვიდაკნინებასთან და ა.შ.

კარნავალიზების შეთავსებას ცხოვრების სენტიმენტალურ აღქმასთან დოსტოევსკი პოულობდა სტერნთან და დიკენსთან. და ბოლოს, კარნავალიზების შეთავსება რომანტიკული (და არა რაციონალისტურის, როგორც ვოლტერთან და დიდროსთან) სახის იდეასთან დოსტოევსკიმ ედგარ პოსთან და განსაკუთრებით — ჰოფმანთან პოვა. ცალკე უნდა ითქვას რუსულ ტრადიციაზე. აქ, გოგოლის გარდა, უნდა ვახსენოთ დოსტოევსკიზე პუშკინის ღრმად კარნავალიზებული ნაწარმოებების — „ბორის გოდუნოვის“, ბელკინის მოთხრობების, ბოლდინოს ტრაგედიებისა და „პიკის ქალის“ უზარმაზარი ზეგავლენა.

კარნავალიზების ამ მოკლე მიმოხილვას ოდნავადაც არა აქვს სისრულის პრეტენზია. ჩვენთვის მთავარი იყო ტრადიციის ძირითადი ხაზების ჩვენება. ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღვნიშნაოთ, რომ ჩვენ გვაინტერესებს არა ცალკეული მწერლების, ცალკეული თემების, იდეებისა და სახეების ზეგავლენა, არამედ უშუალოდ **თვით ჟანრული ტრადიციის** ზეგავლენა, რომელსაც იგი ამ მწერლებიდან ითვისებდა. [...].

კარნავალიზების პრობლემის სწორი გაგებისათვის თავი უნდა დავაღწიოთ კარნავალის გამარტივებულ გაგებას, მის გაიგივებას ახალი დროის **მასკარადულ** ხაზთან და მით უმეტეს მის უხამს ბოკემურ გააზრებას. კარნავალი გარდასული დიადი ათასწლეულების **სრულიად სახალხო** მსოფლგანცდაა. ეს მსოფლგანცდა, რომელიც თავისუფალია შიშისაგან, მაქსიმალურად აახლოვებს ქვეყანას ადამიანთან, და ადამიანს ადამიანთან (ყველანი ლალი ფამილარული კონტაქტის ზონაში არიან მოქცეულნი) და ცვლათა სიხარულითა და მხიარული ფარდობითობით უპირისპირდება შიშით დანერგილ, დოგმატურ და ახლის წარმოქმნისადმი მტრულად განწყობილ ცალმხრივ და მოღუშულ ოფიციალურ სერიოზულობას, რომელიც არსებული მდგომარეობისა და საზოგადოებრივი ყოფის აბსოლუტიზირებისაკენ მიისწრაფვის. კარნავალური მსოფლგანცდა სწორედ ამგვარი სერიოზულობისაგან თავისუფლებას იძლეოდა. მაგრამ ყოველივე ამაში ოდნავადაც არ არის ფუქსავატობა და უხამსი ბოკემური ინდივიდუალიზმი. ასევე უნდა გავემიჯნოთ კარნავალის თეატრალურ-სანახაობრივ კონცეფციას, რაც ერთობ დამახასიათებელია ახალი დროისათვის. კარნავალის სწორი გაგებისათვის უნდა მივმართოთ მის **სათავეებსა** და **მწვერვალებს**, ანუ ანტიკურობას, შუა საუკუნეებსა, და ბოლოს, აღორძინების ეპოქას. [...].

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ რედუცირებული სიცილის დიდი მნიშვნელობა მსოფლიო ლიტერატურაში. სიცილი არის თავისებური, მაგრამ ლოგიკური ენით გამოუხატავი ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, ანუ მისი მხატვრული ხედვისა და წვდომის გარკვეული საშუალება და, მაშასადამე, აგრეთვე მხატვრული სახის, სიუჟეტის, ჟანრის აგების გარკვეული ხერხი. ამბივალენტურ კარნავალურ სიცილს უზარმაზარი შემოქმედებითი — თანაც ჟანრის წარმოქმნელი — ძალა ჰქონდა. ამგვარი სიცილი მოვლენას ცვლისა და გადასვლის პროცესში იჭერდა და წვდებოდა, მოვლენაში ჩამოყალიბების ორივე პოლუსს და მათ უწყვეტ და ცხოველმყოფელ, განახლებისაკენ მიდრეკილ ცვალებადობას აღნუსხავდა: სიკვდილში განჭვრეტილია დაბადება, დაბადებაში — სიკვდილი, გამარჯვებაში — დამარცხება, დამარცხებაში — გამარჯვება, შემეკობაში — განმეკობა ა.შ. კარნავალური სიცილი არც ერთ ამ მომენტს არ აძლევს ცალმხრივ სერიოზულობაში გაქვავების საშუალებას.

ჩვენ აქ ძალაუნებურად ვახდენთ კარნავალური ამბივალენტურობის ლოგიზირებასა და დამახინჯებას; როდესაც ვამბობთ, რომ სიკვდილში „განჭვრეტილია“ დაბადება, ამით ძალაუნებურად ვხლეჩთ და რამდენადმე ვაცილებთ ერთმანეთისაგან

სიკვდილსა და დაბადებას. ცოცხალ კარნავალურ სახეებში კი თვით სიკვდილი ორსულადაა და მშობიარობს, ხოლო მშობიარე დედის წიაღი სიკვდილად გვევლინება. სწორედ ამგვარ სახეებს ბადებს შემოქმედებითი კარნავალური სიცილი, რომელშიც განუყოფლად არიან შერწყმული დაცინვა და აღტაცება, ძაგება და ქება.

როდესაც ლიტერატურაში კარნავალისა და კარნავალური სიცილის გაღატანა ხდება, ისინი მეტ-ნაკლებად სახეს იცვლიან მხატვრულ-ლიტერატურული ამოცანების შესაბამისად. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში და ნებისმიერი ხასიათის გარდამქმნის შემთხვევაში ამბივალენტურობა და სიცილი მხატვრულ სახეში მაინც რჩება. ამასთანავე გარკვეულ პირობებსა და გარკვეულ ჟანრებში შესაძლოა მოხდეს სიცილის რედუცირება. სიცილი კვლავაც განაპირობებს სახის სტრუქტურას, მაგრამ თვითონ მინიმუმამდე დახშულია: ასახული სინამდვილის სტრუქტურაში ჩვენ, მართალია, ვამჩნევთ სიცილის კვალს, მაგრამ თვით სიცილი არ გვესმის. ასე, მაგალითად, პლატონის (პირველი პერიოდის) „სოკრატეს დიალოგებში“ სიცილი რედუცირებულია (თუმცა არა მთლიანად), მაგრამ იგი რჩება მთავარი გმირის (სოკრატეს) სახის სტრუქტურაში, დიალოგის წაყვანის მეთოდში, და რაც მთავარია, ინარჩუნებს არსებობას სრულიად ჭეშმარიტ (და არა რიტორიკულ) დიალოგურობაში, რომელიც აზრს ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ყოფიერების ლაღ ფარდობითობაში მოაქცევს და არ აძლევს მას აბსტრაქტულ-დოგმატურ (მონოლოგურ) უძრაობაში გაქვავების საშუალებას.

აღორძინების ხანის ლიტერატურაში საზოგადოდ არ ხდება სიცილის რედუცირება, თუმცა მისი „ხმის სიმალღეს“ აქ უთუოდ სხვადასხვა გრადაციები აქვს. რაბლესთან, მაგალითად, იგი საქვეყნოდ ისმის. უკვე სერვანტესთან იგი საქვეყნოდ აღარ ისმის, მართალია, „ღონ კიხოტის“ პირველ წიგნში სიცილი ჯერ კიდევ საკმაოდ ხმამაღლა გაისმის, ხოლო მეორეში, პირველ წიგნთან შედარებით, საკმაოდ რედუცირებულია. ეს რედუცირება მთავარი გმირის სტრუქტურასა და სიუჟეტის ცვლილებებთანაც არის დაკავშირებული. XVIII და XIX საუკუნეების ლიტერატურაში სიცილი, როგორც წესი, საკმაოდ დახშულია — ირონიამდე, იუმორამდე და რედუცირებული სიცილის სხვა ფორმებამდე.

(დასასრული. დასაწყისი წინა ნომერში).

რუსულიდან თარგმნა თამარ ნუცუბიძემ.

წიგნიდან: **М. Бахтин — Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1968.**

M. Bakhtin – Problems of Dostoevsky’s Poetics.

Translated by Tamar Nutsubidze.

თეიმურაზ ღონაშვილი

სიკეთის ყვაილები

ვისაც ქართული ლექსი უყვარს და ვერსიფიკაციის კვლევაც აინტერესებს, აკაკი ხინთიბიძის სახელი ნაცნობიცაა და ახლობელიც. „აკაკის ლექსისა“ და „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორმა ნახევარ საუკუნეზე მეტი მიუძღვნა ლექსმცოდნეობის პრობლემების მეცნიერულ შესწავლას, თავის ინტერესთა თვალსაწიერში მოაქცია ხანგრძლივი, თითქმის ათასწლოვანი პერიოდი ქართული პოეზიის განვითარებისა – რუსთველის ეპოქიდან თანამედროვეობამდე – და არაერთი ისტორიულად მნიშვნელოვანი და თეორიულად ღირებული საკითხი გაარკვია.

* * *

აკაკი ხინთიბიძეს მომადლებული ჰქონდა პოეზიისა და ლექსის მკვლევარისათვის ისეთი აუცილებელი თვისებანი, როგორცაა ინტუიცია და ანალიტიკური უნარი, წარმოსახვა და გემოვნება, ერუდიცია, მაგრამ მე მაინც განსაკუთრებით მაცნობდა მისი გულმოდგინება, იშვიათი ნიჭი შრომისა, თანამიმდევრობა და მოთმინება მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე.

ეს მიზანი საპირადო არასოდეს ყოფილა. აკაკი ხინთიბიძეს მხოლოდ ერთი რამ ამოძრავებდა – მუდამ და ყოველთვის! – ქართული მწერლობის მსახურების სურვილი.

მოსავალიც ხევერიელი ჰქონდა: მრავალი, წიგნი, ასეულობით გამოკვლევა და ლიტერატურული წერილი.

* * *

ბატონი აკაკის საარსებო ატმოსფერო კვლევა და აზრის გაზიარება იყო. მისი პიროვნული ბუნება ყველაზე უკეთ მაშინ ჩანდა, როდესაც კოლეგებს თუ ფართო აუდიტორიას ძიების შედეგებს აცნობდა. ეს არ იყო მხოლოდ საქმის მცოდნე პროფესიონალის გამოსვლა – მოხსენება ახალი, საინტერესო თემაზე. ბატონ აკაკის ჰქონდა მიდრეკილება, მეცნიერული კომუნიკაციის პროცესი ერთგვარ რიტუალად, სულიერი განდობის აქტად ექცია, რომლის დროსაც თანამდგომთ ქართული ლექსის მორიგ, მის მიერ მიგნებულ საიდუმლოს აზიარებდა.

* * *

აკაკი ხინთიბიძემ თითქმის ყველა კლასიკოს პოეტზე დაგვიტოვა პოეტიკური ნარკვევი: შოთა, სულხან-საბა, გურამიშვილი, ბესიკი, რომანტიკოსები, ილია,

აკაკი, ვაჟა, გამორჩეულად კი მაინც გალაკტიონს აფასებდა – გალაკტიონის პოეზია იყო მისი ალტაცებისა და მუდმივი გოცების საგანი.

თავისი „დიდი სამეულიც“ ჰქონდა. შოთა – ვაჟა – გალაკტიონი, ხოლო თუ ვერსიფიკაციულ ჯადოქრობაზე მიდგებოდა საქმე, აქ უფრო კატეგორიული იყო: რუსთაველი და გალაკტიონი – თანაბრად!

სიყვარულს გალაკტიონისადმი საქმით ადასტურებდა. ამაზე მეტყველებს წერილების ვრცელი სერია დიდ პოეტზე, აგრეთვე გრანდიოზული „გალაკტიონის რითმის ლექსიკონი“, რომელიც აკაკი ხინთიბიძის თაოსნობის შეიქმნა და, სამწუხაროდ, დღემდე გამოუცემელია.

* * *

ბატონი აკაკი ბუნებით სათნო, კეთილმოსურნე ადამიანი იყო, მაგრამ მტკიცე და შეუვალიც; ვერავითარი საფრთხე და უსიამოვნება, ვერავითარი კონიუნქტურა ვერ შეაცვლევინებდა თვალსაზრისს, თუ მის ჭეშმარიტებას ირწმუნებდა. ალბათ, ესეც არის მიზეზი იმისა, რომ ქართველ ლიტერატორთაგან იშვიათად განუცდია ვინმეს იმდენი დაუმსახურებელი წყენა თუ უსაფუძვლო თავდასხმა, რამდენიც ბატონ აკაკის. მე მინახავს იგი უმძიმეს წუთებში, მოპაექრეთა უღირსი გამოხდომებით გაოგნებული, მაგრამ ამ ვითარებაშიც – თავშეკავებული და გაწონასწორებული. ის, როგორც ხნეობის კაცი, არასოდეს კარგავდა ღირსების გრძობას, პროფესიონალის პატიოსნებით იცავდა პოლემიკის წესებს – მხოლოდ არგუმენტების ლოგიკას აღიარებდა.

* * *

ბოლო ხანებში, როდესაც ავადმყოფობა მიეძალა და გარეთ გამოსვლა გაუჭირდა, ხშირად ვსაუბრობდით ტელეფონით. აინტერესებდა, რას ვაკეთებდი, თვითონაც ემოციურად მიაძმობდა, რაზე მუშაობდა იმჟამად. ზოგჯერ რაიმეს მოძებნა-დაზუსტებასაც მთხოვდა ფუნდამენტური მონოგრაფიისათვის „ქართული ლექსის ისტორია და თეორია“, რომლის საბოლოო რედაქტირება მოასწრო კიდევ. თითქოს ვერ გრძნობდა შავი აჩრდილის სიახლოვეს, ისე იქცეოდა: წერას არ წყვეტდა, იუმორს არ დალატობდა, რაც მთავარია, განსაცდელს არ გაუბოროტებია – უთქმელად სევდიანი, უფრო თბილი და ალერსიანი გახდა.

ერთ დღეს გულის მორიგი შეტევისგან გამობრუნებულმა დარეკა. ყურმილი ჩემმა მეუღლემ აიღო. ბატონმა აკაკიმ უგუნებობა შეატყო და მიზეზი ჰკითხა – შეილიშვილს წითელა გაურთულდა და ოჯახში დაზაფრულნი ვიყავით. ბატონმა აკაკიმ გაგვაშხნევა, ბავშვს ახლავე მოვრჩინო და... ყურმილში სიმღერა გაისმა: „ბატონებო, მოუოხეთ“. ეს სიმღერა ადრეთ ბევრჯერ მომისმენია, ბატონი აკაკი მას დიდი კრძალვით და გრძნობით გალობდა ხოლმე მეგობრებთან ერთად. ახლა, უღონო და დასუსტებული, თითქმის უხმოდ ამოთქვამდა სიტყვებს, მაინც მღეროდა – ბავშვს უმღეროდა! გაოგნებულნი ვუსმენდით...

საოცრება მოხდა – თემურიკოს იმავე ღამეს უკეთესობა დაეტყო. გაიხარა ბატონმა აკაკიმ, სიტყვასაც გადამიკრავდა ხოლმე, როგორაა საქმე, ხომ მოგიჩინე შეილიშვილიო?!

* * *

აკაკი ხინთიბიძისაგან ბევრი სიკეთე მახსოვს, საფიქრალიც ბევრი დამიტოვა და მოსაგონარიც. ამის დროც მოვა. ახლა კი, ამ მცირე წერილის წერისას, ისევ ჩამესმის ჩურჩულით, ვედრებით ნამღერი სიტყვები: „მოუოხეთ... ია და ვარდი ჰფენია...“

მე ასე მგონია: ბატონი აკაკის საფლავზე მუდმივად ჰყვავის სიკეთის უხილავი ყვავილები – ია და ვარდი. მათი ხილვა ყველას შეუძლია, ვინც ამქვეყნად სიკეთის რწმენით ცხოვრობს.

ჭარბი რითმის გაგებისათვის

ჭარბი რითმის ცნება შემუშავებული არ არის. იგი პირდაპირი აზრით ესმით: „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალსა და დაბალ შაირში ორ და სამმარცვლიანი რითმებია, ხოლო ოთხ-ხუთმარცვლიანები ჭარბია.

ეს გაგება მცდარია.

„ვეფხისტყაოსნის“ ოთხმარცვლიანი რითმა: ნათურქალსა-ნასუქალსა-ნაბუქალსა (56), ხუთმარცვლიანი — მოისმინებდა-მოიწყინებდა-მოილხინებდა-თინათინებდა (52), ისევე, როგორც გალაკტიონის აკადემია-ნაკადებია („გოტიეს“) — ჭარბ რითმებად არ ჩაითვლება.

ზოგი მკვლევარი ქართულ ლექსში სამმარცვლიანზე („დაქტილურზე“) გრძელ რითმას ვერ ხედავს და ზემოთ მოტანილი რითმები „ზედაქტილურად“ მიაჩნია. ზოგის აზრით კი, ქართულში ხუთმარცვლიანზე უგრძესი რითმა საერთოდ არ არსებობს.

ქართულ ლექსს მიდრეკილება აქვს გრძელი რითმებისაკენ.

გურამიშვილის რითმა: შავბერდი-გაგჰმტვერდები-დაემტვერდები-დავჯერდები — ოთხმარცვლიანი, გრიშაშვილის: აკაკისებურს-აკისკისებულს-ხუთმარცვლიანი; ლადო ასათიანისა — გადამბრალებით-შავბრალებით — შავნაბდიანები — ექვსმარცვლიანი, გვხვდება რვა მარცვლიანი რითმაც: გაგვაჭორიჭორებენო — დაგვაშორიშორებენო (ხალხური).

არც ერთი ეს რითმა ჭარბი არ არის.

რითმის სიჭარბის განმსაზღვრელი მეტრული სქემაა, მეტრულ სქემასთან შესატყვისობა.

„ვეფხისტყაოსნის“ 98-ე სტროფი, რომლის მეტრული სქემაა 44/44 ორმარცვლიანი რითმით იწყება: ცხენსა-ჩვენსა და ოთხმარცვლიანზე გადადის: ანაფრენსა-წანარბენსა, მაგრამ 130-ე სტროფში ეს სიმეტრია დარღვეულია: გეტყვია-შემიტყვია-გისეტყვია-დაუტყვია. სტროფი მაღალი შაირისაა (44/44) და რითმა ან ორმარცვლიანი უნდა ჰქონდეს, ან — ოთხმარცვლიანი.

თუ შემიტყვია-გისეტყვია-დაუტყვიას ორმარცვლიანი ვეფონიური თანხმობა აქვს (ტყვია), გეტყვია-გესიტყვიაში ბგერითი თანხმობა აშკარად სამმარცვლიანია (ეტყვია).

ამ უსწორმასწორობას მკითხველი ვერ გრძნობს, რადგან იგი ლექსის რიტმს მიჰყვება და ამ შემთხვევაში ლუწ (ორ) მარცვლიან რითმას აღიქვამს. თუმცა გეტყვია-გისეტყვიას სამმარცვლიანობას ვერ გაექცევი და, ამდენად, იგი ჭარბი რითმაა.

ასევე, პოემის მეორე სტროფი მეტრული სქემის შესაბამისად (53/53) მოითხოვს სამ ან ხუთმარცვლიან რითმას; მაგრამ მისი რითმა ოთხმარცვლიანია, ე.ი. ჭარბია: ყოელისა ტანისა-სატანისა-გასატანისა-წასატანისა.

85-ე სტროფში, რომელიც მაღალი შაირითაა დაწერილი და ლუწმარცვლიან

რითმას საჭიროებს, მისი ოთხივე ცალი სამმარცვლიანია. სარიტმო სიტყვებს: პირსა, გმირსა თავში წინარე სიტყვათა ა ხმოვანი ერთვის: წყლისა პირსა-ვითა გმირსა-უნაგირსა-ანატირსა. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა: ა გმირსა-აგირსა.

ეს რითმაც ჭარბია.

87-ე სტროფის რითმაში; გულმდუღარისად-მოლიზღარისად-ღარი სად-აღარისად სარიტმო ერთეულია სამმარცვლიანი არისად, მაგრამ რა ვუყოთ რითმის მესამე-მეოთხე ცალებში ოთხმარცვლიან ბგერით თანხმობას: გიშრისა ღარი სად – აღარისად? როგორ შეველიოთ რითმის ამ სრულ იდენტურობას: ა ღარი სად – აღარისად?

134-ე სტროფში რითმის სამი ცალი ოთხმარცვლიანია: რაცა ქმარი-დასანთქმარი-ასაქმარი, მაგრამ პირველ და მეორე ცალებში სამმარცვლიანი რითმა იკითხება: რაცა ქმარი-შენაქმარი (აქმარი), რაც მეტრულ სქემასთან (44/44) შეუსაბამობის გამო, ჭარბია.

გალაკტიონის ლექსში „თოვლი“ კადენცია ხუთმარცვლიანია – ვარიაციებით 23, 32 (უფრო ბუნებრივი 2 3-ია), ამიტომაც ძირითადი რითმა (კატრენის II-IV სტრიქონებისა) თითქმის ყოველთვის სამი მარცვლით იფარგლება: ვბერდები-ნახავერდები, ცხოვრება-მემახსოვრება, დაფნაში-უდაბნოში, დამთოვა-მიმატოვა, ბროლება-გამოქროლება, ბინაში-წინაშე.

ხიდიდან ფენა-დაწვენაც ლექსის ადრინდელ ვარიანტებში (გაზ. „სახალხო საქმე“, „არტიტული ყვაილები“) სამმარცვლიანი იყო: ხიდიდან ცვენა-დაწვენა, მაგრამ 1927 წლის კრებულში ცვენა ფენამ შეცვალა. იოსებ გრიშაშვილი წერდა: „გალაკტიონმა მოიხსნა თქვა პროინციალური. ადრე ჰქონდა ცვენა“ (თუმცა ცვენა პროინციული ფორმა არ არის: ფოთოლცვენა).

სამმარცვლოვანი რითმა ორმარცვლიანზე ჩამოვიდა: ფენა-დაწვენა, როგორც ეს პირველ სტროფში: ფენა-მოთმენა. რითმა გაღარბდა. მეტრულ სქემასაც ვერ მოერგო, ჭარბი გახდა.

ჭარბია გალაკტიონის „ორხიდეების“ ოთხმარცვლიანი რითმა: დასვედილი-ისევ დილით Yსქემის მიხედვით (5/4/5) რითმა უნდა ყოფილიყო ან ხუთმარცვლიანი, ან სამ (ორ) მარცვლიანი. არადა, ისეთი სასიამოვნო ვეფონიური თანხმობაა დასვედილი-ისევ დილით, რომ მისი ორმარცვლიანზე გადაყვანა – დასვედილი-დილით ან, მითუმეტეს, სამმარცვლიანზე (ევდილი ევ დილით) არასგზით არ შეიძლება.

მაშასადამე, რითმის სიჭარბე მის გრძლიობასთან კი არა, სალექსო სქემასთანაა დაკავშირებული, სქემის მოთხოვნას არ შეესაბამება: ან გრძელია მასზე, ან - მოკლე.

ალბათ, მკითხველი შემომეღაუბება: სიტყვას „ჭარბი“ ნეგატიური შინაარსი აქვს, ჭარბი რითმა კი უსიამოვნო შეგრძნებას არ იწვევსო.

სრული ჭეშმარიტებაა!

პოეტებიც არ ერიდებიან ჭარბ რითმებს. რითმის მეტრულ სქემასთან შესაბამისობას მის ეფონიურ სიმდიდრეს ამჯობინებენ. გალაკტიონის ოთხმარცვლიან რითმებში უფრო ხშირად სამმარცვლიანი ბგერითი თანხმობაა, ხოლო ხუთმარცვლიანებში – ოთხმარცვლიანი.

ჭარბი რითმა, ფაქტობრივად, მკითხველის ცნობიერების მიღმაა, რადგან ლექსი რიტმს მიჰყავს; რიტმის გარეშე არ არსებობს (ვერლიბრსაც თავისი რიტმი აქვს), რითმის გარეშე კი – რამდენიც გნებავთ.

რითმა, ჭარბი იქნება თუ მეტრულ სქემასთან გაწონასწორებული, ლექსის ხასიათს ვერ ცვლის.

ეს განსაკუთრებით ჭარბ რითმაზე ითქმის, რომელიც მხოლოდ ფონიკაზე დაფუძნებული, რადგან რითმას სხვა პარამეტრებიც აქვს: კერძოდ, რიტმი და სემანტიკა, რომელიც რითმის ღირსების ერთი პირველი მსახდერელია, ფონიკაზე მეტიც.

რითმის სემანტიკა კი მთლიანი სიტყვების შეწყობას გულისხმობს და არა სიტყვათა ნაწილებისას, რაც ჭარბ რითმაშია.

ამიტომ: ა გმირსა — აგირსა, ა ღარი სად — აღარისად — რითმები არ არის.

ეს ცდომილება ქართული რითმის სილაბურ-ტონური თეორიიდან მომდინარეობს, რომლის მიხედვით, რითმად კლაუზულებია მიჩნეული, სარიტმო სიტყვათა მახვილისშემდგომი ნაწილები.

ამრიგად, ჭარბი რითმა ლექსზე უარყოფით გავლენას ვერ ახდენს, მის ღირსებას არ ამცირებს, ამიტომ პოეტებიც არ ერიდებიან მას (თვით რუსთაველი და გალაკტიონი!).

თუმცა ლაღო ასათიანის ლექსებში ძალზე იშვიათია ჭარბი რითმები. თითქმის ყველა მისი რითმა მეტრული სქემის შესატყვისია: ნიშნიანები-მოშრიალეებენ, ეს ალუბლები-ვესაუბრები, ძაძა ბუნებას-დაძაბუნება, სიარული-მხიარული:

რუსთაველის პროსპექტზე სიარული
ნუ მომიშალოს ღმერთმა;
ვიყო მუდამ ასე მხიარული,
ქართველი პოეტი მერქვას.

სამწუხაროდ, დიდხანს არ დასცალდა ლაღო ასათიანს რუსთაველის პროსპექტზე სიარული.

Akaki Khintibidze

Towards Understanding Excessiveness of Rhyme Summary

The notion of excessive rhyme is not worked out yet. It is understood in its direct sense: There are two and three-syllable rhymes in “The Knight in the Panther’s Skin”’s high and low verses, four-syllable rhymes are regarded as excessive.

Such kind of interpretation is wrong.

Four-syllable rhyme of “The Knight in the Panther’s Skin”: “naturqalsa-nasukalsa-nabuqalsa” (56), five-syllable rhyme: “moismenda-moitkenda-moilkhenda-tinatinebda” (52), like

Galaktioni's academy-nacadamy ("To Gothie") – will not be considered as excessive.

Some researchers cannot see longer than three-syllable rhymes (dactylic) and consider the above mentioned rhymes as "Super-dactylic". Some of them think that there are not rhymes longer than five-syllable in Georgian.

Georgian verses are inclined towards long rhymes.

Guramishvili's rhyme: shavberdebi-gavhmtverdebi-davmterdebi-davjerdebi - four syllable, Grishashvili's: akikisebuls-akiskisebuls – five-syllable; Lado Asatiani's: "gadabrialabit-shavbrialabit-shavnabdianebi – six-syllable, there are eight-syllable rhymes as well: gagvachorichorinebeno-dagvashorishorebeno (folklore).

None of these rhymes are excessive.

Metric scheme is defining feature for excessiveness of rhyme, correspondence with metric scheme, it does not correspond to the requirement of the scheme: is either shorter or longer it.

Probably, the reader will argue with me: the word "excessive" has a negative connotation, but excessive rhyme does not provoke unpleasant feelings.

It is true!

Poets do not try to avoid excessive rhymes. They prefer its euphonic richness rather than its correspondence with metric scheme. In Galaktioni's four-syllable rhymes there is more often three-syllable sound assent, in five-syllable rhymes – four-syllable.

Excessive rhyme is actually beyond reader's consciousness, as rhythm leads the poem; it does not exist without rhythm, but it is possible without rhyme.

Rhyme, be it excessive or in correspondence with the metric scheme, cannot change the character of the verse.

This it especially true for excessive rhyme, which is based only on phonics, as rhyme has some other parameters as well: rhythm and semantics, which are the primary defining features of its dignity, more than phonic.

The semantics of rhyme means the collocation of whole words and not of parts of words, as in excessive rhyme.

This misinterpretation comes from syllabic-tonic theory of Georgian rhyme, according to which, parts that come after stressed syllables in rhymed words are regarded as rhyme.

Therefore, excessive rhyme does not have a negative impact on the verse, does not diminish its dignity that is why poets do not try to avoid using it (even Rustaveli and Galaktioni).

Although, excessive rhymes are extremely rare in Lado Asatiani's poems. Almost all of his rhymes correspond to the metric scheme. Almost all its rhymes correspond to metric scheme.

გალაკტიონის მონორიმი
(„იერი“, „ფერად-ფერადი“)

გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა უახლეს გამოცემაში (ტაბიძე 2005: 372) პოეტის ცნობილი ლექსი „იერი“ დაბეჭდილია ძველი თარიღით (1915 წ.):

იყო დილა მშვენიერი,
დილა ფერადი,
მაგრამ უცებ წამოვიდა
ცაიერადი.
ასე იყო შენი დილაც
ბედისწერამდი,
სანამ ყოფნის არ დაგკრავდა
ცაიერადი.
რომ იჭექა, გზა დაფრუკდა
სურით სერამდი,
და მაისის წამოვიდა
ცაიერადი.
ეპ, წამოდი, ჩემო წვიმაჲ,
მგონი, მეღირსა,
მოთმინებით მეგრძნო რისხვა
შენი მუხისა –
რომ შენს ელვას შეუერთდეს
ლურჯა მერანნი,
ცაიერადს ჩემი ჩანგის,
ცაიერადი.
იყოს ქროლა მარადისი,
მაგრამ ვერრათი
ვერ დააცხროს დროთა ჩვენთა
ცაიერადი.

ზემოხსენებულ გამოცემაში ამ ლექსის თაობაზე ვკითხულობთ, რომ მის ავტოგრაფს (ა 5570) ახლავს ავტორის ხელმოწერა და მის მიერ გადახაზულია სათაური „ცაიერადი“, მაგრამ დაცულია პოეტის მინაწერი: „ცა იერად“. აქვეა მინაწერები: „Маникеизм. Шота ნყი последователь“, „ფერადი, ვერათი, ფერადი“. ზემოხსენებულ გამოცემაში, როგორც ვთქვით, „იერი“ 1915 წლით არის დათარიღებული, რაც, რა თქმა უნდა, საეჭვოა.

მინაწერებმა: „ფერადი, ვერათი, ფერაუდი“ ლოგიკურად გაგვახსენა გალაკტიონის 1938 წელს დაწერილი ლექსი: „ფერად-ფერადი“:

მე ხომ სხვა ვარ, დღე ცისმარე,
მახვილს ვფერაუდი,
შენ კი გქონდა დღეთ სიზმარი
ფერად-ფერადი.
მიყვარს ამ ხმის გაგონება,
რადგან ვერათი
ვერ წაუშალე მოგონება
ფერად-ფერადი.
შემიყვარდა უგ ხმა ტკბილი
ბედისწერამდი,
სად არ დამღვეს მისი ჩრდილი
ფერად-ფერადი.
იყოს ისე, როგორც დარჩა
ამიერამდი, —
ჩემთვის ძონძი, შენთვის ფარჩა
ფერად-ფერადი.

ორივე ლექსი მონორითმიანია. „იერის“ საყრდენ რითმად წარმოგვიდგება სიტყვა „ცაიერადი“, რომელიც 5-ჯერ მეორდება 24-სტრიქონიან ლექსში. მონორიუმის დანარჩენი სარიტმო ერთულებია: ფერადი-ბედისწერამდი-სერამდი-მერანი-ვერათი. გამონაკლისია სარიტმო წყვილი: მეღირსა-მეხისა.

„ფერად-ფერადის“ კომპოზიცია ეყრდნობა ფუძეგარკეცებულ, პოლილოგურ კომპოზიტს: ფერად-ფერადი: ვფერაუდი-ფერად-ფერადი-ვერათი-ფერად-ფერადი-ბედისწერამდი-ამიერამდი-ფერად-ფერადი. 8-ჯერად რითმაში ოთხჯერ გამეორებულია: „ფერად-ფერადი“, ხოლო ორი ცალი რითმისა: ვფერაუდი-ვერათი, როგორც ვიცით, უკვე მონიშნული ჰქონდა გალაკტიონს „იერის“ ავტოგრაფში. საზომი ორივე მონორიუმისა ერთნაირია: ცამეტმარცვლელი (4/4/5) – ასე იშვიათი გალაკტიონის პოეზიაში. ცამეტმარცვლელი, როგორც ცნობილია, აღორძინების პერიოდიდან იღებს სათავეს, განსაკუთრებით ხშირად კი მისი სხვადასხვა ვარიაცია (35/5, 4/4/5, 43/24 (24/43) დავით გურამიშვილის ლექსებში გვხვდება. გალაკტიონის პოეზიაში ცამეტმარცვლელი, იზოსილაბურ საზომთა შორის, გამოყენების სიხშირით, ერთ-ერთ ბოლო ადგილზეა: ვარიაციით 33/43 სულ ორი ლექსი დაუწერია პოეტს, ხოლო ზემოხსენებული 44/5 ოთხ ლექსში გვხვდება. 1927 წლის კრებულში შესული ლექსებიც: „დაიდუბა ის ხომალდი“ და „ზღვის ფსკერიდან“ სწორედ 445-ით არის შესრულებული:

დაილუპა ის ხომალდი დიდი ხანია,
ო, რამდენი მწუხარება ამიტანია.

(„დაილუპა ის ხომალდი“)

აკ. ხინთიბიძე წერს: „შემდეგ პოეტმა ეს იზოსილაბური სტრიქონები დატეხა („იერი“) (ხინთიბიძე 1987: 212).

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის პოეტიკის, მისი მეტრიკის ცნობილი მკვლევარი უეჭველად მიიჩნევს, რომ „იერი“ 1927 წლის მერე უნდა იყოს დაწერილი. ჩვენ არ გვეკვივება, რომ „იერი“ და „ფერად-ფერადი“ ერთმანეთს ენათესავენ და თუ „ფერად-ფერადის“ თარიღი ეჭვს არ იწვევს, ნამდვილად 1938 წელს არის დაწერილი, „იერი“ 1928-1938 წლებით უნდა დათარიღდეს. შეუძლებელია, 1915 წელს დაეწერა გალაკტიონს „იერი“ და იგი არ შეეჭანა არც „არტისტულ ყვავილებში“ (1919 წ.) და არც 1927 წლის კრებულში.

როგორც მიუთითებენ, „1928-58 წლებში გალაკტიონი... პირდაპირი აზრით, აწარმოებდა ნამდვილ ტექსტოლოგიურ ომს საკუთარი ტექსტების წინააღმდეგ – ცვლიდა ატრიბუციას, ახალ ტექსტს აწერდა ძველ თარიღს და ა.შ. გარკვეული აზრით, მან მოიგო ეს „30-წლიანი ომი“ (1928-1958 წ.წ.). მან გაიმარჯვა, რადგანაც „გადაწერა“ არა მხოლოდ წარსული, არამედ მომავალიც, მომავალ მკვლევართა რეაქციები“ (შათირიშვილი 2004: 23-24).

ჩანს, გალაკტიონის მეორე სალექსო რეფორმა, რომელიც „20-30-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო და პოეტის ბოლო პერიოდის ლირიკაში თვისებრივად ახალი მხატვრული სისტემის შექმნით დასრულდა“ (დოიაშვილი 1995: 34), შეეხო პოეტის მეტრიკასა და რითმასაც. კერძოდ, ცამეტმარცვლელისა და მონორიმისათვის გალაკტიონს 30-იან წლებამდე ყურადღება არ მიუქცევია. ეს საზომიც (44/5) და მონორიმიც სიახლეა გალაკტიონის 30-იანი წლების ვერსიფიკაციაში.

გალაკტიონის მეორე სალექსო რეფორმა ითვალისწინებდა „სინამდვილის, როგორც ესთეტიკური ობიექტის, აღიარებას და შესაბამის კორექტივებს პოეზიის არსის გაგებაში. აღორძინდა პოეტისა და ხალხის, პოეზიისა და ხალხის ინტერესების განუყოფლობის იდეა, გადაისინჯა პოეტურ ენასა და სტილთან დაკავშირებით დამოკიდებულება, პოეტურობა უნდა დაეფუძნოს არა რთულ, ელიტურ ენას, არა რჩეულ სიტყვებს, არამედ ყოველდღიურ სასაუბრო მეტყველებას, პოეზიისათვის უმთავრესია სადა, გასაგები სტილი, ხალხური ენა, მსუბუქი ლექსი“ (დოიაშვილი 1995: 35) – ასეთი იყო სახალხო პოეტის, გალაკტიონ ტაბიძის აზრი პოეტისა და პოეზიის დანიშნულებაზე 30-50-იან წლებში: „...ჩვენს სიმღერებში ისმის ხალხის გულისცემა, ხალხის ძლიერი, ნათელი და მგზნებარე ხმა“ (ტაბიძე 1975: 198). გ. ტაბიძის 30-იან წლების ჩანაწერებში პოეტი საკუთარ თავს მიზნად უსახავდა „ორგანიულად შეთვისებას მასიური, ხალხური შემოქმედებისას, რომელიც იდეალურია მრავალი ფორმის მხრივ...“ (ტაბიძე 1975: 312)

საყურადღებოა, რომ „ფერად-ფერადის“ კომპოზიცია, მონორიმთან ერთად, კიდევ ერთ ბურჯს, სიტყვა „ხმას“ ეყრდნობა: „მიყვარს ამ ხმის გაგონება“, „შემიყვარდა ეგ ხმა ტკბილი“. „ხმა“ ხალხური ლექსისა და სიმღერის კილოს უნდა გულისხმობდეს და იგი გალაკტიონის 1934-1941 წლების მონორიმებში თავისებურად ამეტყველდა. ამ შვიდი წლის განმავლობაში გალაკტიონს 18 მონორიმი დაუწერია, მესამედი (6 ლექსი) კი სწორედ 1938 წლით არის დათარიღებული. საგულისხმოა, „ხმასთან“ მიმართებით, 1939 წელს დაწერილი ლექსი: „ხმამაღლა“:

ჩემს გულში არც წინათ,
არც ახლა,
არც შიში ყოფილა,
არც დაღლა.
აჟღერდით, ჩანგებო,
ხელახლა:
ხმამაღლა, ხმამაღლა,
ხმამაღლა!

ხოლო 1938 წელს გალაკტიონი მონორიმით წერს თავის უმშვენიერეს, დღეს უკვე პოპულარულ სიმღერად ქცეულ, ლექსს: „არ ვარ ობოლი ამ ქვეყანაზე“. ეს მონორიმი „ხმის“, „ჰანგის“ ძლევა მოსილებას ეძღვნება:

1. არ ვარ ობოლი ამ ქვეყანაზე,
შენ მეგულები ნუგეშად სანამ...
რა არის ტკბილი დედის ნანაზე,
მე მიმატოვა ადრე იმ ნანამ.
მაინც დაედივარ ამ ქვეყანაზე.
2. სულ არ ვივლიდი ამ ქვეყანაზე,
ნუგეშად რომ არ მეგულებოდე,
დაე, მგოსნობით მრავალ ნანაზე
ზოგს ვყვარებოდე, ზოგს ვძულებოდე
ობლად თავს არ ვთვლი ამ ქვეყანაზე.
3. არ ვარ ობოლი ამ ქვეყანაზე,
აგერ ქნარები, აგერ გულები...
ზღვაო, ის ჰანგი შენ გაანაზე,
კვლავ ვიტყვი: რაკი შენ მეგულები,
ობლად თავს არ ვთვლი ამ ქვეყანაზე.

ეს სამსტროფიანი მონორიმი საყურადღებოა ფორმის სიახლით: კენტსტრიქონიან სტროფებად დანაწევრებული მონორიმი იშვიათია: მონორითმიანი ლექსე-

ბის უმრავლესობა სტროფულ დანაწევრებას არ ცნობს. ასეა დაწერილი „იერი“ და „ფერად-ფერადი“, ასეა ვაჟა-ფშაველას მონორითმიანი ლექსების უმრავლესობა (ბარბაქაძე 1984: 138); გალაკტიონი კი ხუთსტრიქონიანი სტროფებით წერს შედევრს — მონორიმს დედის ნანახზე, რომელიც პოეტის შთაგონებას კვებავს ცხოვრების („ზღვაო, ის ჰანგი შენ გაანახე...“) ხმებით. „ხმასთან“ ერთად, გალაკტიონის მონორიმის თანამგზავრი სიტყვებია: ჩანგები, ქნარები, გულუბი..., მაგრამ უმთავრესი ამ მონორიმებისათვის არის ხმა „ცაიერადისა“, ანუ ხმა მაისის უეცარი წვიმისა, რასაც „ცაიერადს“ უწოდებენ პოეტის მშობლიურ იმერეთში.

ამ სიტყვას („ცაიერადი“) ორი ათეული წლის წინათ მიხეილ ალავეიძემ მიაქცია ყურადღება და განმარტა, რომ იგი მაისის წვიმას — უეცარს, შხაპუნას — უნდა აღნიშნავდეს (ალავეიძე 1982: 130). მონორიმი „იერი“ სიტყვა „ცაიერადის“ სწორედ ამ მნიშვნელობას უნდა გულისხმობდეს. საყურადღებოა, რომ სიტყვა „ცა-იერად“ პირველად „არტისტულ ყვავილებში“ გვხვდება ლექსში „შიში“:

... და როგორ მხედრები,

როგორც ცა-იერად.

მეწყერად, სამუშად

გვედება ეს ჭირი.

(ტაბიძე 1919: 113)

სულ კი სიტყვა: „ცაიერადი“ გალაკტიონის პოეზიაში ხუთჯერ გვხვდება: ოთხჯერ „იერი“ და „იერი“, ხოლო ერთხელ — „შიში“.

უეჭველია, რომ გალაკტიონს უყვარს თავისი სიყრმისდროინდელი სიტყვა, უფროსილდება მას, რადგან „ცაიერადის“ ხმა დედის ნანასთან არის გათანაბრებული. სულის მუსიკა, შინაგანი ჰარმონიის, სიდიადის შეგრძნება კი პოეტს ეხმარება ამქვეყნიური აურზაურისა და უხერხულობის დაძლევაში. „ფერად-ფერადი“ კონტრასტულ წყვილს გულისხმობს: „მე“ და „შენ“ დაპირისპირება განსაზღვრავს ლექსის კომპოზიციას, რომელიც ფერად-ფერადი მოგონებების ფონზე იქმნება: თუ გავიხსენებთ „იერის“ ავტოგრაფის (ა 5570) მინაწერებს: „ცაიერად“, „ფერადი, ვერათი, ფერადი“ უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტი ერთმა მოგონებამ მეორესთან მიიყვანა, მეორემ — მრავალი სხვა რამ გაახსენა. „ცა-იერად“ „არტისტული ყვავილების“ ლექსის „შიშის“ გახსენებამ გაახშიანა, ხოლო „ცაიერადი“ „ფერად-ფერადს“ დაელო საფუძვლად; რაც შეეხება მინაწერს ზემოხსენებულ ავტოგრაფში: „Маникеизм. Шота был последователъ“, შესაძლოა, ის შემთხვევით აღმოჩნდა იმ ფურცელზე, რომელზეც „იერია“ შესრულებული. მაგრამ მანიქველობის თაობაზე მსჯელობა ქართულ ისტორიოგრაფიაში, ფილოსოფიასა და ლიტერატურისმცოდნეობაში (ივ. ჯავახიშვილი, შ. ნუცუბიძე, პ. ინგოროყვა) სწორედ 20-30-იანი წლების მიჯნას უკავშირდება; შესაბამისად, „იერი“ 30-იანი წლების კუთვნილებაა და არა 1915 წლისა.

გალაკტიონის მონორიმი კვლევა ამჯერად ამ ორი, საანალიზო ლექსის („იერი“, „ფერად-ფერადი“) მიხედვით წარმოვადგინეთ და, შესაბამისად, გალაკტიონის თხზულებათა უახლესი გამოცემის II და V ტომებით შემოვისაზღვრეთ.

საერაულო იყო, რომ მონორიმი გალაკტიონის პოეზიისათვის ორგანული არ იქნებოდა და, ამიტომაც, იშვიათად შეგვხვდებოდა თავიდან ბოლომდე ერთი რით-მით გამართული ლექსი. პირველი ქართული პოეტიკური ტრაქტატის „ჭაშნიკის“ ავტორი მონორიმს „ბოლოერთს“ უწოდებს და მის ნიმუშსაც გვთავაზობს: „მეფის თქმული ბოლოერთი“ („მე შევამეცე ცა, ქვეყანა, ზღვა, მთა, ველი, ნაყოფთ გვარი, ...“) ხუთი, ერთი საერთო რითით შეკრული სტროფისაგან შედგება და ამიტომაც ჰქვია „ბოლო ერთი“. ასევე ბოლოერთია „მეფის თქმულიც“ („შურით აღივსნენ უგბილნი“), გრძელშია (53/53) შესრულებული (ბარათაშვილი 1981: 23); მონორითმიანი ლექსები საგანგებოდ შევისწავლეთ ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში, რადგან ხალხურ ხმებს ეყრდნობოდა იგი, მონორითმიანობაც მოსალოდნელი იყო ვაჟას ლირიკისათვის (ბარბაქაძე 1984: 135).

გალაკტიონის პოეზიაში კი, როგორც ვთქვით, სულ არ ველოდებოდით მონორითმიანი ლექსების ამგვარ სიმრავლეს: II ტომში (1915-1921 წლები) 15 „ბოლოერთი“ ლექსია შეტანილი, ხოლო V ტომში (1932-1940 წლები) 18 მონორიმი; სულ 14 წელიწადში 33 მონორიმი.

საგულისხმოა, რომ მონორიმების: „ჩემი სიმღერა“, („ზოგს ოქრომკედით მონაქსოვარი“), „ჰქუხდა ხმოვანი ქარი მრავალი“, „ხმამაღლა“, „მელანქოლიური მესიმღერე“, „სროლის ხმა მთაში“ - სათაურები „ხმას“ უკავშირდება, ხოლო მონორიმები: „არ ვარ ობოლი ამქვეყანაზე“ და „ვერხვები“ დიდი ხანია პოპულარულ სიმღერებად არის ქცეული საქართველოში.

მცირე გადახვევა: გალაკტიონი, სრულიად სამართლიანად, ამაცობდა, რომ კარგი ხმა ჰქონდა. იგი იგონებს: „... არასოდეს ისეთი „მრავალჟამიერი“ არ მახსოვს, ჩვენ სამი რომ ვმღეროდით: მე, ვანო სარაჯიშვილი და დავით პავლიაშვილი“ (ტაბიძე 1975: 213). ცნობილია, რომ გალაკტიონი ნიკო სულხანიშვილის მომღერალთა გუნდის წევრი იყო 1910 წლიდან. გალაკტიონი იგონებს:

„ნიკო იღებს გამმას, სრულიად უბრალო გამმას, დო, რე, მი... მე ვყვები – ჯერ სრულიად უბრალოდ. შემდეგ გადადის ვარიაციებზე და ჩემი ხმა უმაღლესი ნოტიდან გადმოდის დაბალზე. დაბლიდან მაღალზე – და ასე შემდეგ დიდხანს. კომპოზიტორი გულდასმით ამოწმებს ყოველივეს. უკანასკნელი აკორდი მიწყდა. გამოცდა დამთავრდა.

ყველა სულგანაბულია. მეც ვუცდი სულხანიშვილის დასკვნას, უკანასკნელ განაჩენს. ის ცოტა ხანს სდუმს და შემდეგ დაჯერების, ალტაცებული იერით ხმაში (ხახვასმა ჩვენია – თ.ბ.) ამბობს:

– რა სუფთა ალტია, გასაოცარი ხავერდოვანი და წკრიალა, ძლიერი ალტი! უნაზესი ლირიკაა! რამდენი წლისა ხართ?

– თხუთმეტისა, ბატონო ნიკო!

— როდესაც ოც წელს გადასცდებით, ეს თქვენი ალტიც ბარიტონად იქცევა. ჩვეულებრივად ასე ხდება. დარჩით ჩემს გუნდში, ვიმღეროთ ერთად! – ხალისიანად სთქვა მან და მხარზე ხელი დამკრა“ (ტაბიძე 1975: 240-241).

ზემოხსენებული მოგონება ისედაც საინტერესოა, მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აქ გალაკტიონის მიერ **იერისა** და **ხმის** დაკავშირება: „**აღტაცებული იერით ხმაში ამბობს...**“ ე.ი. ხმას აქვს თავისი იერი, ინტონაცია, ისევე, როგორც სახეს აქვს იერი, გამომეტყველება. **ხმის იერი** განსაკუთრებულია გალაკტიონის მონორიმისათვის.

დამოწმებანი:

- ბარათაშვილი 1981:** ბარათაშვილი მ. სწავლა ლექსის თქმისა. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.
- ბარბაქაძე 1984:** ბარბაქაძე თ. ვაჟა-ფშაველას მონორითმიანი ლექსები. ჭაშნიკი. ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.
- დოიაშვილი 1995:** დოიაშვილი თ. გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი აზროვნება. სადისერტაციო მაცნე ფილოლოგიის მეცნ. დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ.: 1995.
- ტაბიძე 1975:** ტაბიძე გ. თხზულებანი. ტ. XII, თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.
- ტაბიძე 2005:** ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად. წ. II, ლექსები (1915 - 1921), თბ.: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2005.
- შათირიშვილი 2004:** შათირიშვილი ზ. გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა. 1915-1927. თბ.: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2004.

Tamar Barbakadze

Galaktion's Monorhyme

Summary

The article deals with the fact that even in the brand new editions of Galaktion Tabidze's works we come across the same dating of verses without taking into consideration their style, poetics and versification.

The research reveals: the peculiarity of Galaktion's second poetic reform: Approach to the voice of folk poetry, dialect was reflected in verses with common rhyme written in 1928-1958. It is so called mono rhyme, which traditionally belongs to folk poetry.

Tabidze's well-known mono rhyme "Expression" ("Ieri") is dated by 1915 which is not correct. This poem is directly linked or precedes poet's mono rhyme: "Colourful-Colourful" ("Peradi-Peradi"), which was written, without doubt, in 1938.

Galaktion's second poetic reform (20-30s of XX century) was about poet's metrics and rhyme. Galaktioni had paid no attention to thirteen-syllable words and mono-rhyme until 30s. This criterion (44/5) and mono-rhyme is innovation in Galaktion's versification.

It should be noted, that the composition of "Perad-Peradi" ("Colourful-Colourful"), is based not only on mono-rhyme but on the word "voice" as well: "I like hearing this voice", "I fell in love with this sweat voice". Dialect should be meant in the voice of folk verses and songs and it found its expression in Galaktion's 1934-1941 mono-rhymes. Galaktioni managed to write 18 mono-rhymes during these 7 years, third of them (6) are dated by 1938.

The word "Tsaieradi", which is repeated 5 times in 24-line verse, represents the poem's "Expression" ("Ieri") key rhyme element.

The composition of "Perad-Peradi"("Colourful-Colourful") uses double rooted, polylogic composites as a base: vperavdi-perad-peradi-versati-perad-peradi-bedistseramdi-amieramdi-perad-peradi. "perad-peradi" is repeated for four times.

Thirteen-syllable starts from the epoch of Renaissance, its variations (35/5, 4/4/5, 43/24, 24/43) are most frequently met in Guramishvili's works. By means of frequency of use 4/4/5 is in the last place.

The basis for versification interrelation of analysed mono-rhymes are found. Likeness of "Ieri" and "perad-peradi", is shown not only with the help of identity of mono-rhymes' lexical units but with same meter: both mono-rhymes are written by rare criterion – thirteen-syllable – 44/5, which Galaktioni has not used until 30s.

The author focuses on the word form that forms compositional basis for Galaktion's mono-rhyme "Ieri": rare, exotic, dialectic form: "Tsaieradi", denoting sudden, poring rain of May. Galaktioni has once mentioned this word in the collection "Artistic Flowers", then repeats it for four times in "Ieri". The sound of the rain is connected with folk, childhood sounds, recollecting of which defines Galaktion's song mood.

არაბული ლექსის განახლებისათვის ბრძოლის II ეტაპი (მომხრები და მოწინააღმდეგენი)

არაბული ლექსის სტრუქტურული და თემატური განახლების პროცესში მკვლევრები რამდენიმე ეტაპს გამოჰყოფენ (აბბასი 1996: 82). აღნიშნული სქემის მიხედვით, განახლების მეორე ეტაპი გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან იწყება (ალ-ამადი 1966: 12). მეცნიერები დღემდე კამათობენ იმის თაობაზე, ვინ შეიძლება მივიჩნიოთ განახლების II ეტაპის მებაიარაღებელ — ირანული წარმომავლობის ერაყელი პოეტი ქალი ნაზიქ ალ-მალა'იქა (1923-1993) თუ სირიელი პოეტი ბადრ შაქირ ას-საიაბი (1926-1964) (ახალი... 1974: 101).

თუმცა, ჩვენი აზრით, ამას პრინციპული მნიშვნელობა არ აქვს, რადგანაც არაბული ლექსის თვისებრივი განახლების მცდელობა აღნიშნულ ორ პოეტამდეც არაერთხელ ყოფილა და ამ პროცესში მრავალი ლიტერატორი მონაწილეობდა.

უბრალოდ, ყველა წინა მცდელობა სპონტანური ხასიათისა იყო, ხოლო ნაზიქ ალ-მალა'იქას 1949 წელს დასტამბული პოეტური კრებულის „ნაკვერჩხლები და ნაცარი“ („შაზაია ვა რამად“) წინათქმა, შესაძლოა, ერთგვარ მანიფესტად მივიჩნიოთ, სადაც პოეტი ქალი მეცნიერულად, ლოგიკური არგუმენტების მოშველიებით ასაბუთებს ყველა თავის შემოქმედებით ნოვაციასა და, აქედან გამომდინარე, არაბული ლექსის განახლების აუცილებლობას.

ითვლება, რომ ხსენებულმა წინასიტყვაობამ, ერთი მხრივ, შექმნა ახალი არაბული პოეზიის დამკვიდრებისათვის აუცილებელი ლოგიკური ბაზა, მეორე მხრივ კი, გამოავლინა პოეზიის შესახებ თეორიულ ნააზრევსა და პრაქტიკულ გამოცდილებას შორის არსებული ყველა მნიშვნელოვანი განსხვავება და შეუსაბამობა (აბბასი 1996: 93).

საინტერესოა, რომ ნაზიქ ალ-მალა'იქა, როდესაც არაბული ლექსის ტრადიციული ლექსწყობის პირობითობათაგან გათავისუფლების აუცილებლობაზე ლაპარაკობს, საკუთარ მსჯელობას საინტერესოდ ასაბუთებს. კერძოდ, იგი არაბულ ენას ზუსტი პოეტური მინიშნებებისადმი (ალ-იშარა) უგულისყურობასა და საზოგადო ბუნდოვანებაში (იბჰამ) „ადანაშაულებს“. თუმცა იქვე იცავს კიდევ ამ ბუნდოვანებას და აცხადებს, რომ „ბუნდოვანება ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია და ჩვენ ამ მოვლენას, თავისთავად, ვერსად გავექცევით, მით უფრო თუ გვინდა, რომ ხელოვნების მეშვეობით ფსიქიკა აღვწეროთ და ფსიქიკური ცხოვრება ზუსტად, ხელშესახებად გაგანალიზოთ“.

ლექსმცოდნეთა შეფასებით, ნაზიქ ალ-მალა'იქა თავისი ამ „წინასიტყვაობით“, სრულიად მოურიდებლად, გამოთქვამს რწმენას პოეტური რევოლუციის აუცილებლობისა და იმ ცვლილებებისადმი, რასაც აღნიშნული რევოლუცია შედეგად მოიტანს (ქადქანი 2001: 56). იგი აცხადებს მზადყოფნას, გახსნილად მიიღოს ყვე-

ლა შედეგი — როგორც არ უნდა იყოს ის — და ამბობს: „დარწმუნებული ვარ, დღევანდელი არაბული პოეზია ცვლილებათა მდინარის ნაპირას დგას, რომლის ყოველმხრივ მოვარდნილი, ყველაფრის ძირფესვიანად მგლეჯველი ნიაღვრები ადგილზე პოეზიის ტრადიციული საფუძველების ნასახსაც კი აღარ დატოვებენ. ტრადიციული პოეტიკის ყოველი წესი — რითმა და რიტმი იქნება თუ სტილი — ერთიანად მოირყევა. სიტყვათა არეალი კი ისე გაიშლება და გაფართოვდება, რომ პოეტს თვალწინ გამოსახვისა და გამოთქმის შესაძლებლობათა სრულიად განსხვავებულ, ახალ, ფართო პორიზონტს გადაუშლის. თუ წარსულში თავისთავადი პოეტური გამოცდილება ადამიანის ფსიქიკას გარედან უყურებდა, ახლა ეს გამოცდილება ფსიქიკას შიგნიდან გააშუქებს“ (ალ-მალა'იქა 1946: 3).

ამ „ყველაფრის ძირფესვიანად მგლეჯველი“ განახლების თავისებურება ისიცაა, რომ დიდი სისწრაფით ვითარდება და დაყოფება არ ახასიათებს. ყველაფერს დაუნანებლად აცამტვერებს და კრიტიკის საშუალებასაც კი აღარავის უტოვებს. მეორე თავისებურებად შეიძლება პროცესის პერმანენტულობა მივიჩნიოთ. სიახლეები დროთა განმავლობაში ძველდება. ამის გამო პოეზია მუდმივად ნოვაციის მომხრეა და წეს-კანონთა თუ გაყინულ კლიშეთა საზღვრებს არასოდეს ემორჩილება (ალ-მალა'იქა 1946: 4).

ახალი არაბული პოეზიის სპეციალისტები აღნიშნავენ, რომ მაშინ, როცა ნაზიქ ალ-მალა'იქა წიგნში „ახალი არაბული პოეზიის საკითხები“ (პირველად დაისტამბა 1962 წ.), ცდილობდა ახალი პოეზიის კრიტიკის ზოგი საფუძველი ჩამოეყალიბებინა, ახალი პოეზიის ტალღა იმაზე გაცილებით ძლიერი იყო, რომ კრიტიკისა და ანალიზის მოწესრიგებულ ფარგლებში მოემწყვდიათ (ახალი... 1974: 50).

თუმცა მნიშვნელოვანია ისიც, რომ განახლების თეორიული საფუძველები იქმნებოდა იმ ადამიანის მიერ, რომელიც თვითონ იყო ამ განახლების ერთ-ერთი ინიციატორი და სულისჩამდგმელი. პრაქტიკულად, ალ-მალა'იქა თავისი თეორიული ნაშრომების მეოხებით ცდილობდა შემოეთავაზებინა ყველა იმ შემოქმედებითი თავისებურების მეცნიერული ანალიზი, რაც მის პოეზიას ახასიათებდა. ეს „გარკვეულწილად“ ჰკავდა საკუთარი არაცნობიერის შემეცნებას, რომლის დროსაც არაჩვეულებრივად განათლებული პოეტი მიღებულ შედეგებს კოლექტიურ არაცნობიერზე განაზოგადებდა.

გარდა ამისა, მკვლევრები ყურადღებას აქცევენ იმ გარემოებას, რომ არაბული ლექსის განახლებას საფუძველი ქალმა და არა მამაკაცმა პოეტმა ჩაუყარა (აბბასი 1996: 79). ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მაშინ მიენიჭება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ახალი არაბული პოეზიის ერთ-ერთი ნიშანი ინდივიდუალიზმის გამკვეთრება, პირად გრძნობებზე შეუღამაზებელი, პირდაპირი ლაპარაკი, ფსიქიკის სიღრმეებში ჩაძირვა, ამ სიღრმეთა მოხელთება და გარეთ გამოტანა იყო. ეს კი განსაკუთრებით რთული გახლდათ ქალისათვის ჩვენთვის საინტერესო ეპოქაში, რადგანაც, ტრადიციულად, არაბულ ქვეყნებში მიიჩნეოდნენ, რომ კაცი ქალის გრძნობების გადმოცემას თვით ქალზე უკეთაც კი ახერხებდა. გარდა ამისა, საზოგადოება იმას, რასაც კაცისგან შედარებით მშვიდად მიიღებდა, ქალს არაფრით

აპატიებდა. არაბული საზოგადოებაში, სადაც ქალს არასოდეს გააჩნდა მამაკაცის თანაბარი საზოგადოებრივი უფლებები, გრძნობები, რომელზეც ქალი პოეტი დაუფარავად საუბრობდა, უცხო, მტრული და ტრადიციული „ოჯახის ბურჯისაგან“ მიუღებელი ჩანდა. ამიტომაც, სიახლისაკენ სწრაფვა და პოეზიაში ახალი თემატიკის თანამიმდევრული დამკვიდრება უმთავრესად უცხოური პოეზიით ზედმეტად გატაცებასა და ამ პოეზიის არცთუ ჯანსაღ გავლენას ბრალდებოდა.

თუმცა ნაზიქ ალ-მალა'იქა თავიდანვე დაბეჯითებით მიუთითებდა, რომ ახალი არაბული პოეზიის სტილისტიკის შესაქმნელად პოეტს, რომელიც ნოვატორიულ ძიებებს გადაწყვეტდა, უპირველესად ტრადიციული არუდის სისტემის ზედმიწევნითი ცოდნა მოეთხოვებოდა. სწორედ არუდის სისტემას უნდა დაფუძნებოდა ყველა ის ნოვაცია, რაც ძალდაუტანებლად ჩაჯდებოდა თანამედროვე არაბული ლექსის თემატიკისა და სტრუქტურის ფორმალურ ნიშანთა ერთიან კონტექსტში (ახალი... 1974: 210).

თვითონ ნაზიქ ალ-მალა'იქა შესანიშნავად ფლობდა ტრადიციული არაბული პოეზიის სალექსო ფორმებს და სწორედ ამ ცოდნისა თუ ფლობის საფუძველზე აგებდა ახალ სტილისტიკას.

სხვათა შორის, აქვე საინტერესო უნდა იყოს იმისი აღნიშვნა, რომ ზოგი მკვლევარი ანდალუსიური მუვამაჰის გაჩენის წინაპირობადაც არუდის სისტემის მიმართ ანდალუსიელთა მომეტებულ — თეორიულ თუ პრაქტიკულ — ცნობისწაიღის მიიჩნევდა, რაც ლექსის იმდროინდელ ცნობილ ოსტატთა ერთგვარ შეჯიბრში გამთიხატებოდა. შეჯიბრი ითვალისწინებდა ლექსების თხზვას არუდის სისტემის იმ საზომთა მიხედვით, რასაც „ალ-არა'იდ ალ-მუჰმილა“ ეწოდებოდა. „ალ-არა'იდ ალ-მუჰმილა“ აერთიანებდა ისეთ საზომებს, რომელიც არუდის სისტემის ავტორმა ხალილ იბნ აჰმადმა საზომთა ერთიან სკალაზე სავსებით სამართლიანად განალაგა, როგორც თეორიულად შესაძლებელი (კუდელინი 1973: 14), მაგრამ პრაქტიკულად ამ საზომთათვის არცერთ არაბ პოეტს არც არუდის სისტემის შექმნამდე და არც მას შემდგომ არასოდეს მიუმართავს (ანდალუსიური... 1963: 300).

თუმცა ანდალუსიაში მიმდინარე პოეტური პორცესებისაგან განსხვავებით, ახალ არაბულ პოეზიას ლექსის სტრუქტურაში არასოდეს გამოუყენებია ხალილ იბნ აჰმადის თეორიული საზომები და თანამედროვე პოეტები მხოლოდ გავრცელებული სტრუქტურული ელემენტების ე. წ. ბაჰრების გამრავალფეროვნების აუცილებლობაზე საუბრობდნენ. ამიტომაც მართებული ჩანს იჰსან 'აბბასის შეფასება, რომ „ამ მხრივ თანამედროვე არაბი პოეტები გაცილებით ტრადიციონალისტები იყვნენ, ვიდრე მუვამაჰების — ანდალუსიაში მცხოვრები არაბი — ავტორები“ (აბბასი 1996: 203). თუმცა იგივე მეცნიერი ამ მოვლენას იმით ხსნის, რომ თანამედროვე პოეტები ისე იყვნენ გატაცებულნი არუდის სისტემითა და ამ სისტემის ცალკეული საზომებით, რომ გულუბრყვილოდ სჯეროდათ, თითქოს გავრცელებული ბაჰრების გამოყენება შესაძლებელი იყო ისე, რომ ამით არუდის სისტემის საზომები არ დარღვეულიყო. ამიტომაც თუკი საზომები ირღვეოდა, ეს უნებლიეთ

უფრო ხდებოდა, ვიდრე წინასწარგანზრახული და კარგად მოფიქრებული გეგმის საფუძველზე (ქაღაჩიანი 2001: 67).

გარდაქმნათა დაჩქარებულმა ტემპმა და პოეტთა დაუოკებელმა და ერთი შეხედვით მოულოდნელმა სწრაფვამ სალექსო ენის განახლებისაკენ კრიტიკოსთა დაბნეულობა და გარკვეულწილად უარყოფითი რეაქცია გამოიწვია. ამ პროცესის თანამდევნი კრიტიკული გამოკვლევები შეიძლება ორ კატეგორიად დაავჯგუფოთ: ერთის მხრივ აღწერითი, ლექსის შინაარსის განმმარტებელი, ხოლო მეორეს მხრივ, თვითონაც პოეტური, ექსპრესიული ხასიათის სტატიები. აღნიშნული ვითარება ბუნებრივად წამოჭრის კითხვას: არსებითად სიღრმისეული კრიტიკული თეორიის გარეშე როგორ შეძლო არაბულმა პოეზიამ ფეხზე დამდგარიყო და თვითგანახლების ქაოტური პროცესი პერმანენტული გაეხადა. შეკითხვა თავისთავად გულისხმობს იმ ობიექტურ გარემობას, რომ ყოველგვარი ლიტერატურული სიახლე, რომელიც საკუთარ არსებობასა და ხანგრძლივობას აუცილებლად მიიჩნევს, უთუოდ საჭიროებს კრიტიკის სერიოზულ თანადგომას. ხოლო თუ ასეთი რამ არ გვაქვს, მაშინ სხვა ფაქტორები უნდა ამუშავდეს დაწყებული საქმის გადასარჩენად და ბოლომდე მისაყვანად. არაბული პოეზიის შემთხვევაში ეს როლი რამდენიმე ფაქტორმა ითამაშა. კერძოდ, ახალი თემატიკის აყვავებამ და დროის სულისკვეთბასთან ამ თემატიკის სინქრონულმა თანხმობამ, შემოქმედებით პრობლემებთან გულწრფელი ბრძოლის მდიდარმა გამოცდილებამ, ასევე ძველი სალექსო ფორმების გამოფიტვა და ახალი ეპოქის სათქმელის გადმოსაცემად მათმა შემოქმედებითმა უუნარობამ. რა თქმა უნდა, იყო სხვა ფაქტორებიც, რომელთაგან სამი, რაკილა თითოეული მათგანი თავის მხრივ განახლების პროცესის სამ საფეხურსაც გამოხატავს, საჭიროა ცალკე და დაწვრილებით იქნეს განხილული.

პირველ ფაქტორს მოგვიანო ხანის არაბული სალიტერატურო კრიტიკა „ჩემ თანამონაწილეობას“ უწოდებს. ამ ტერმინში იგულისხმება ის, რომ არაბული ლექსის განახლების პროცესი დასაწყისიდანვე შორს იყო შინაგანი გათიშულობისა და აშკარა წინააღმდეგობათაგან, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე პოეტის პიროვნულ პოზიციას, რომელიც უფრო გამონაკლისი იყო, ვიდრე საყოველთაო და გავრცელებული შეხედულებანი. მაგალითად, ბადრ აშ-შაქირ ას-საიაბის დაპირისპირება სალაჰ აბდ-ას-საბურთან ანდა ალ-ბაიათისა და ნაზიქ ალ-მალა'იქას პოლემიკა თავისუფალი ლექსის ნაკლოვანებათა თაობაზე.

მაგრამ ყველა, ვინც წერის ახალი სტილისტიკის მომხრე იყო და ამ სტილით თვითგამოხატვას ამჯობინებდა, თუნდაც უშუალოდ მისი წვლილი პროცესში ძალზე მოკრძალებული ყოფილიყო, თავისთავს „ახალი სკოლის“ ერთიანი ოჯახის წევრად მიიჩნევდა და აღნიშნული ჯგუფის საერთო „მტერს“ — „ტრადიციონალისტთა სკოლის“ შეხედულებებს უპირისპირდებოდა. ეს „ჩემი თანამონაწილეობა“ თავის შიგნით უამრავ განსხვავებულ მოსაზრებას, დამოკიდებულებასა და, ბოლოს და ბოლოს, განსხვავებულ გემოვნებას იგულისხმობდა, ამიტომაც დიდი იყო შინაგანი დაპირისპირების, თვით უმწვავესი უთანხმოების აღმოცენებისა და განვითარების

ალბათობა. პირველ ეტაპზე ახალი პოეზიის მოძრაობა ამ განხეთქილებას აღნიშნულ შეხედულებათა და უთანხმოებათა მკაფიოდ ჩამოუყალიბებლობამ გადაარჩინა. კერძოდ კი იმან, რომ ფორმალურ დონეზე „ახალი მოძრაობის“ მეთაურებს თავიანთი ნააზრევისათვის ანდა იდეურ-ლიტერატურული მიმართულებისათვის შესაბამისი ფორმა ჯერ კიდევ არ მოეძებნათ. თუმცა გამოხატვის ისეთ განსხვავებულ ყალიბსა და საშუალებებს ეძებდნენ, სადაც თავიანთი გრძნობების ადეკვატურ ინტეგრირებას მოახერხებდნენ, რადგანაც ძველი, ტრადიციული სალექსო ფორმები საამისოდ აშკარად აღარ გამოდგებოდა. თუმცა როცა მკითხველი, ერთის მხრივ, ნაზიქ ალ-მალა'იქას კრებულებს — „ღამის მეტრფე ქალი“ ან „ნაკვეთჩხლები და ნაცარი“, ას-საიაბის წიგნებს „დამჭკნარი ყვაილები“ და „მითები“, ალ-ბაიათის კრებულებს „ანგელოზები და ეშმაკები“ და „დამსხვრეული კოკები“, მეორე მხრივ კი აბდ ას-საბურის ორმისრა'იან ფრაგმენტებს და არუდის სისტემის საზომებით შექმნილ სხვა ლექსებს გაეცნობა, მათ შორის არსებით, თემატურ განსხვავებას ვერსად აღმოაჩენს.

მკაფიო არ იყო არც შეხედულებანი და არც პოეზიის გზები და მიმართულებანი.

ამიტომაც ამ „ჩუმი თანამონაწილეობის“ წინააღმდეგ ვერ შევხვდებით ისეთი ტიპის კრიტიკას, როგორიც აღონისმა „წინააღმდეგობის პოეზიის“ თაობაზე დაწერა. რა თქმა უნდა აღსანიშნავია ის, რომ აღონისის კრიტიკული წერილი იმ დროს შეიქმნა, როცა „ახალ პოეზიას“ ფეხი ჯერ კიდევ მყარად არ მოეკიდებინა, „წინააღმდეგობის პოეზია“ კი, რომელიც ღამის საერთო სახალხო მოვლენად იყო გამოცხადებული, „წმინდა წყლის ევროპულ ლექსს“ არაერთი კუთხით დაემუქრა.

აღონისი აღნიშნავს: „ჩვენი პოეზია ოკუპირებულ ტერიტორიებზე, ჯერ ერთი, არც პატარა შენაკადია თანამედროვე არაბული პოეზიის დედამდინარის გვერდით, არამედ თავისთავადი, დამოუკიდებელი დინებაა და მეორეც, ის გაგრძელებაა და არა დასაწყისი. გაგრძელება იმ ეროვნულ განმათავისუფლებელი პოეზიისა, რომელსაც არაბი ხალხი ამ საუკუნის (იგულისხმება მე-20 საუკუნე გ. ლ.) პირველ ნახევარში გაეცნო და რევოლუციური პოეზია არ ყოფილა“ (აღონისი 1967: 11).

აღონისი თავის შეხედულებას რამდენიმე მოსაზრებით ამყარებს. მისი აზრით, პოეზიის საანალიზო მიმართულება მთლიანად ჯდება ტრადიციული და მემკვიდრეობით მიღებული სტილისტიკის ჩარჩოებში და შორს დგას რევოლუციურობისაგან, რადგან ის რევოლუციას გარე მოვლენად განიხილავს, რომელიც შეიძლება ერთ-ერთ თემად გამოიყენოს. ამ მხრივ, წინააღმდეგობის პოეზია წმინდა წყლის ეპოსია, რადგანაც აღსავსეა ჰიპერბოლური სულისკვეთებით, ჰიპერბოლა კი აშშვიდებს თვითშემცენების ვნებას და საბოლოოდ აჩლუნგებს მას“ (აღონისი 1967: 15).

აღონისის აღნიშნული მოსაზრებები ჩვენთვის იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც, წინააღმდეგობის პოეზიაზე საუბრის მიუხედავად, „ჩუმი თანამონაწილეობის“ შემოქმედებითი ბანაკის წევრებს შორის პირველ ხელშესახებ უთანხმოებასაც ააშკარავებს. არსებითად აქედან დაიწყო ის დიდი თეორიული განსხვავებები,

რომელიც შედარებით სრულყოფილად რამდენიმე ლიტერატურული გამოცემის ფურცლებზე აისახა.

ეს გამოცემები შეგვიძლია ახალი პოეზიის დამკვიდრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მივიჩნიოთ. მათგან პირველ რიგში კი უნდა დავასახელოთ ჟურნალი „აპოლო“, რომელიც ალბათ იმის მაგალითად გამოდგება, რომ პოეზიის ნებისმიერი ახალი მიმართულება ლიტერატურის ისტორიაში საბოლოოდ დასამკვიდრებლად საჭიროებს ლიტერატურულ წრეებში პოპულარულ გამოცემას. ასეთი როლი არაბული ლექსის განახლების I ეტაპზე ერგო გამოცემას „აპოლო“, რომელიც 1932 წელს აჰმად ხაქი აბუ შადიმ (1892-1955) და ლიტერატურული ჯგუფის „აპოლოს“ წევრებმა დაარსეს. გამოდიოდა 1935 წლამდე და არაბული მოდერნიზმის ერთ-ერთ მებაირახტერედ ითვლებოდა. არაბული ლექსის განახლების II ეტაპზე კი „აპოლოს“ ფუნქციები თავისთავზე ორმა ლიბანურმა აღმანახმა აიღო. ეს აღმანახები იყო: „ალ-ადაბ“ („ლიტერატურა“) და „ამ-ში‘რ“ („პოეზია“). პირველი მათგანი 1953 წელს დააარსა იუსუფ ალ-ხალმა და კვარტალურად იბეჭდებოდა, მეორე კი 1957 წელს გამოიცა იუსუფ ალ-ხალის მხარდაჭერითა და აღონისის რედაქტორობით და 1964 წლამდე გამოდიოდა. სამწლიანი პაუზის შემდეგ, 1967 წელს ისევ განახლდა მისი გამოცემა და 1969 წლამდე გაგრძელდა.

აღსანიშნავია, რომ აღმანახი „პოეზია“ იმ დროს, როცა ახალ პოეზიას ძალზე ცოტა, ფაქტობრივად თითებზე ჩამოსათვლელი მომხრეები ჰყავდა, ამ პოეზიის ქომაგად და დამამკვიდრებლად გამოდიოდა და აღნიშნული გამოცემის დამსახურება არაბული ლექსის განახლების პროცესში ბევრად სჭარბობს სხვა ნებისმიერი გამოცემისას. აღმანახი „პოეზია“ იყო აღნიშნული პროცესის სხვადასხვა მიმართულების წარმომადგენელთა დასაყდენი და თავისებური თავშესაფარი. აქ იბეჭდებოდა თვით ყველაზე გაბედული და თამამი ექსპერიმენტები, რომელიც ტრადიციული საზოგადოების კრიტიკასა და ხშირად უღმობელ რისხვასაც კი იმსახურებდა. გარდა ამისა აქვე ქვეყნდებოდა თანამედროვე მსოფლიო პოეზიის ნიმუშთა არაბული თარგმანები და თეორიული წერილები ახალი პოეზიის არსისა და ვითარების შესახებ. აღმანახის დახურვის შემდეგ კი ის როლი, რასაც მიმდინარე სალიტერატურო პროცესში მანამდე აღნიშნული აღმანახი ასრულებდა, ნაწილობრივ იტვირთა რამდენიმე გამოცემამ, მაგალითად, თავკიფ ას-საიდის რედაქტორობით 1968 წელს გამოცემულმა ჟურნალმა „ჰივარ“ („დიალოგი“) და ამჟვე წელს აღონისის მიერ დაარსებულმა ჟურნალმა „მაჟაკიფ“ („პოზიციები“). ამის შემდეგ კიდევ რამდენიმე გამოცემა გაჩნდა და უკვე არამხოლოდ ლიბანში, არამედ არაბული სამყაროს თითქმის ყველა ქვეყანაში, რასაც საზოგადოებაში ახალი პოეზიის მიმართ არნახული ინტერესი მოჰყვა. ინტერესმა კი გამოიწვია ახალი სტილისტიკის შიგნით სხვადასხვა შემოქმედებით პოზიციებზე მდგომი ლიტერატორების ცალკეულ ჯგუფებად გაერთიანება, რომელთაც თავიანთი შემოქმედების პოპულარზაციის საქმეში იგივე ფუნქცია იკისრეს, რასაც ადრე მხოლოდ ბეჭდური გამოცემები ასრულებდა.

ამ დროიდან უკვე შედარებით გაადვილდა გამომცემლობებთან ურთიერთობაც. ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში ახალი პოეზიის ცალკე კრებულებად გამოცემის საქმეს ხსენებული ლიტერატურული ჟურნალების რედაქციები უძღვებოდნენ. სწორედ აღმანახმა „ამ-ში-რ“ და ყოველკვარტალურმა „ალ-ადაბ“ შეიმუშავეს ის საგამომცემლო პოლიტიკა, რომლითაც ახალი პოეზიის კრებულები მკითხველისათვის მიმზიდველ და საინტერესო გამოცემებად აქციეს. ამას გარდა, ამავე მიზნით ყველა სხვა გამომცემლობაზე მეტად გაისარჯა ლიბანური „დარ ალ-‘უდა“, რომელიც ახალი პოეზიის წარმატებულ წარმომადგენელთა სრული კრებულების (ალ-ა‘მალ ალ-ქამილა) დასტამბვას შეუდგა.

მაგრამ ეს წარმატება ერთბაშად და მოულოდნელად არ მოსულა. შეიძლება ითქვას, რომ ახალმა არაბულმა პოეზიამ თვითდამკვიდრების ურთულესი გზა გამოიარა და თავიდან აღტაცებით ახალი სტილის მომხრე ლიტერატორებს არავინ შეხვედრია. თავდასხმა კი, პირიქით, უამრავი შეხვდათ და იმაშიც კი დასდეს ბრალი, რომ მათი მცდელობანი იყო მოღალატური გეგმა არაბული სალიტერატურო ენის დასარღვევად და და დასამხობად.

ჩვენს მკითხველს წარმოდგენა რომ შეექმნას, რამდენად საშიში იყო ასეთი ბრალდება პოეტთა ახალთაობისათვის, აუცილებელია იცოდეს, რომ უზარმაზარ ფართობზე გადაჭიმული, ერთმანეთისაგან ზოგჯერ მკვეთრად განსხვავებული არაბული ქვეყნების ერთიანობის ერთ-ერთ გარანტად სალიტერატურო არაბული ენა გვევლინება. ამიტომაც, სალიტერატურო არაბულზე ნებისმიერი ფორმით თავდასხმა ლამის ეროვნულ ღალატად განიხილება.

გარდა ამისა, ტრადიციული სტილისტიკის მომხრე და მოამაგე ლიტერატორები ახალი პოეზიის ადვოკატებს იმაშიც ადანაშაულებდნენ, რომ მათ არ ხელეწიფებოდათ არუდის სისტემის ფარგლებში ღირებული ნიმუშები შეექმნათ, საკებით ვერ ფლობდნენ ძველ გამოცდილებას და ამიტომაც იყვენენ იძულებულნი, ტრადიციული მოწესრიგებული კასიდების ნაცვლად „ნაფლეთ-ნაფლეთი სტრიქონები“ ეწერათ და პოეზიად გაესაღებინათ. მაგალითად, 1959 წელს, უკვე ცნობილი და აღიარებული მაჰმუდ აბბას ალ-უკაადი (1889-1964), რომელიც იმ დროს ეგვიპტის ლიტერატურისა და ხელოვნების უმაღლესი მეჯლისის წევრი იყო, დამასკოს პოეზიის ფესტივალში ახალი პოეზიის ზოგი წარმომადგენლის მონაწილეობის წინააღმდეგ გამოვიდა და განაცხადა, რომ ამ ახალმა პოეტებმა, მაგალითად, აჰმად აბდ ალ-მუ‘ტი ალ-ჰიჯაზიმ (დაიბ. 1935წ.), არ იციან პოეზიის ძირეული, პირველადი პრინციპები. ამიტომაც, ნამდვილი ლიტერატურის გადასარჩენად იგი იძულებულია ყველა ღონე იხმაროს და თუ საჭირო გახდა, ეგვიპტის ლიტერატურისა და უმაღლესი მეჯლისის წევრობიდანაც კი გადადგეს.

ამის საპასუხოდ ალ-ჰიჯაზიმ იმისათვის, რომ ალ-უკაადისათვის დაემტკიცებინა, ტრადიციული არაბული საზომები და სტილისტიკაც მემარჯვებო, ერთხანს, ძველი პოეტების მიბაძვით, კასიდების წერა წამოიწყო

მაგრამ ახალ პოეზიასთან ტრადიციონალისტთა დაპირისპირებას ყველაზე უკეთ

ასახავს ერთი დოკუმენტი. 1964 წელს ეგვიპტის პროექტის ასოციაციამ ამ ქვეყნის კულტურის ეროვნულ სამინისტროს წარუდგინა პეტიცია, სადაც ნათქვამი იყო, რომ ახალი პოეზიის მოძრაობა საფრთხეს უქმნის სალიტერატურო არაბულ ენას და გარკვეულ ჯგუფს შესაძლებლობას აძლევს, ამტკიცონ, დიალექტით ვიკვებებითო. ენის დამცირება კი თავისთავად გულისხმობს ერთიანი არაბული ეროვნების აბუჩად აგლებას, რადგანაც პოეზია ყოველთვის და ყველა ერში ხელოვნების სხვა დარგებზე მეტად იცავდა ეროვნულ თავისებურებასაც და ენობრივ სიწმინდესაც. მთავარი საშიშროება კი ისაა, რომ ამ ტიპის პოეზია გამოხატავს არაბულ და მუსლიმურ აზროვნებასთან სავსებით დაპირისპირებულ და განსხვავებულ იდეოლოგიას. მაგალითად, ზოგიერთ ნიმუშში ცოდვისა და განწმენდის, ჯვარცმისა და მკვლრებით აღდგომის იდეები სხვა რელიგიური სისტემებიდანაა ნასესხები. ასევე დიდი მკრეხელობაა მათ მიერ სიტყვა „ალაჰის“ ხმარება, რადგან ამ სიტყვას, ძირითადად, კერპთაყვანისმცემლებთან დაკავშირებით გამოიყენებენ. მოკლედ, ახალი პოეზიის მოძრაობა ეს არის ენობრივ სამოსელში გახვეული ძირგამომთხრელი საქმიანობა, რომელიც მტრობს ყოველივე ეროვნულსა და ტრადიციულს და ცდილობს მიწასთან გაასწოროს დიდი არაბული პოეზიის მწვერვალები“ (ახალი... 1974: 37).

დაკვირვებულ მკითხველს ალბათ ეცნაურა თვითონ ამ პეტიციის ენა, რომელიც რიგ შემთხვევაში შეიძლება დადანაშაულების უნიფიცირებულ სტილისტიკად მივიჩნიოთ თითქმის ყველა დროსა და საზოგადოებაში.

თუმცაღა სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ იდეოლოგიური მოსახზრებების გარდა, რომელიც აშკარად დისკრიმინაციულ ხასიათს ატარებს, იყო ბევრი — წმინდად პროფესიული — შენიშვნა, რომელზედაც არგუმენტირებული პასუხი ვერც თუორიულ და ვერც პრაქტიკულ დონეზე ახალმა არაბულმა პოეზიამ დღემდე ვერ მოახერხა.

ახალი პოეზიის ისეთ შეურიგებელ მოწინააღმდეგეთაგან, როგორიც იყენე: აზიზ აბაზა, ალ-უკადი თუ სალიჰ ჯავდათი, დღეს უკვე ბევრი ცოცხალი ადარაა. ხოლო ამ პოეზიის მომხრეებსა და მესვეურებს უფრო მეტი დრო და საშუალება მიეცათ საკუთარი ლიტერატურული იდეების ბოლომდე ათვისებისა და დამკვიდრებისათვის. თუმცა გაჩნდნენ ახალი მოწინააღმდეგეები, და ზშირად თვითონ ახალი პოეზიის მომხრეთა შორისაც, მაგრამ მათი ნააზრვის განხილვა უკვე ცალკე წერილის თემაა.

დამოწმებანი:

- აბბასი 1996:** აბბასი ი. *توريب رصاعم الیبرع الی عرشل یف تاهاجات الی اسابع ناسا ح*. 1996
- ადონისი 1967:** *قشمد شیدل الیبرع الی عرشل یف لخم سینودا* 1967
- ალ-ამადი 1966:** *یبرع الی عرشل یف دیسلج و میدق الی دمال رشب نبا مساقل وبا* 1966
 ترساقل شیدل

- აღ-მაღაბიკა 1946: აღ-მაღა'იკა دادر و اي اياضش فكئالهل كزان (تقديم) دادغب 1946
- ანდალუსიური... 1963: ანდალუსიური ლიტერატურის ისტორია. يسلدنالا بدال خيرا
توريب ني طب ارطلا و فئ او طلا رصع 1963
- ახალი... 1964: ახალი არაბული პოეზიის პრობლემები. يبرعلا رعشلا يف اياضق
توريب ثى دلحلا 1974
- კუდელინი 1973: Куделин А. Б. Классическая арабо-испанская поэзия. Москва: 1973.
- (?)ქადქანი 1377: نارعت بروع رصاع رعش دمحم اضرر ين كندك ىع ىف 1377

Giorgi Lobzhanidze

The II Stage of the Battle for the Renewal of Arabic Verse: Supporters and Opponents Summary

Researchers and historians of Arabic literature distinguish three main stages in the process of development of Arabic literature.

Giorgi Lobzhanidze's article deals with the second stage of the development of New Arabic poetry (from 1940s to 1980s), when, on the one hand, the opposition between traditional and new aesthetics has reached its pick and on the other hand, when the peculiarities and main values have finally been marked, which was later used by contemporary writers to activate poetical language which was totally different from the old one.

Researchers cannot agree on the name of innovator of Arabic poetry and they name different poets from various Arabic countries, who had to implement similar reforms in nearly the same period and due to these reforms to distribute all the burdens and poetical results.

Though, collection of Iraq poetess Nazik al-Mala'ikah "Ash and Remains" was written several years prior the works of other poets, therefore the above mentioned collection provide us with materials which helps us to mark all the tendencies of development, which was later more clearly fixed in the books of other Arabic writers. Nazik al-Mala'ikah's collection is preceded by the author's brief preface, which represents a kind of manifest for defending aesthetics and values that are reflected in the book.

If the preface of Nazik al-Mala'ikah only fixes the results of the process, Giorgi Lobzhanidze in his article tries to clear out reasons, which has caused these results.

The author of the article briefly discusses literary condition in Arabic countries and represents the works of Nazik al-Mala'ikah and other poets as a logical consequence.

In the second half of the XX century Arabic east initiated and speeded up the process of industrialization and westernization. This process was relatively earlier passed by West.

Drastic changes that have taken place in the life style would without doubt be reflected on literature, as Arabic writer of the second half of the XX century was no longer the child of the reality to where his ancestors have to live.

Poetic transformation of reality gave us new literary reality, whose system of morals was gained by means of reaching human's feelings and intellect.

This system of values has included the content of poetry and has put it upside down. The change of content farther required formal changes (changes in the form).

Therefore, collapse of traditional poetics and building new aesthetics on this tradition happened in two directions.

From the point of content a lot of themes have entered the Arabic poetry in the period under discussion, and changes of kaleidoscopic nature would probably confuse poets of previous epoch.

Relation towards individualism was the main differentiating sign between traditional and new poetics.

If in the previous epochs the person's voice was lost in the frames of artistic-imaginative system, could hardly or not at all be distinguished, new poetry has completely ruined that frame and positioned the individual in his centre of interest.

As a result, in poetry intimate mood was strengthened and was outlined such feelings, which were previously condemned by poets.

Of course, intimacy does not consider only sexual feelings (it should be noted that traditional Arabic literature never avoided this topic and showed it with great interest), here we speak about representing and analysing hidden, unconscious inclinations of human, during the representation of which poetic word acquires more meaning.

Poetic forms that were used for centuries would not be appropriate for such kind of drastic individualism, which like lifeless scheme, would not only prevent the expression of new poetical content accents but would also slow down everything, what contemporary poet regarded as his main message towards society.

Therefore, new poetical forms emerge in Arabic poetry in the second half of XX century, opposing traditional Arud system and from the first glance, are regarded as innovations brought from outside (Western poetry).

Although, the author of the article analysis the formal changes made by Andalusia Arabic poetry in traditional Arud system, contrasts these results with form novelty of Arabic literature and concludes that new poetic forms established in contemporary Arabic poetry should be more a logical consequence of the collapse of Arud system than blindly coping organically strange elements from Western poetry.

If it was not that way, novelties of Arabic poetry could not be established and find logical development in today's literary processes.

All these in the article are displayed against the background of analysis of thoughts of supporters and opponents of new poetry, which enabled the author to reflect clearly and exactly the process of development.

კვლავ ძველი ქართული მწერლობის პერიოდებისა და მიჯნებისათვის

ქართული მწერლობა სამ უმთავრეს ეტაპადაა დაყოფილი. ეს ეტაპებია: ძველი, ახალი, უახლესი. აღნიშნული კლასიფიკაცია ლიტერატურათმცოდნეთა შორის დღეს მრავალ კითხვას ბადებს: რამდენად მართებულია V-XVIII საუკუნეების ლიტერატურის მთლიანად ძველ ქართულ მწერლობად მიჩნევა, ან მისი გამიჯვნა ახალი და უახლესი მწერლობისგან? მიზანშეწონილია თუ არა ძველ მწერლობაში სასულიერო და საერო ხასიათის ნაკადთა ერთმანეთისგან გამოყოფა? ხომ არ უნდა დაუბრუნოთ სასულიერო მწერლობას მისი ფუნქციური დატვირთვის გამომხატველი ტერმინი — საეკლესიო || სამღვდელო? სადავოდ იქცა ქართული მწერლობის ცალკეულ პერიოდთა მიჯნებისა და მათი სახელდების საკითხიც. უარყოფილ იქნა სოციალურ-ეკონომიკურ ფორმაციებთან ლიტერატურულ პროცესთა მისადაგების ტრადიცია. სამაგიეროდ გაჩნდა ამ პერიოდთა აღმნიშვნელი ახალი, ლიტმცოდნეობითი ტერმინები: ელინიზაციის ხანა, სახისმეტყველებითი დეტერმინაციები: ეიდეტური, ეიკონური, საკუთრივ სახისმეტყველებითი და ა.შ.

მეტი კატეგორიულობით დაისმის ქართული მწერლობის პერიოდებისთვის ევროპული კულტუროლოგიური პარადიგმების (რენესანსი, მანერისმი, ბაროკო...) გამოყენების საკითხი. ყველა ეს კითხვა განსჯისკენ გვიბიძგებს.

გამოყოფთ რამდენიმეს. ამ ბოლო დროს გამოითქვა თვალსაზრისი, რომ არ არსებობს რაიმე ენობრივი თუ შინაარსობრივი ბარიერი, რომელიც „ძველ მწერლობას“ პრინციპულად, თვისებრივად გამიჯნავდა „ახალი“ ან „უახლესი“ ქართული ლიტერატურისაგან“ (თვარაძე 1997: 154), ან კიდევ: „იმ ფაქტით, რომ რუსთაველი, „ვისრამიანი“, ჩაზრუნაძე, თეიმურაზ I, არჩილი, სულხან-საბა ორბელიანი, გურამიშვილი მთლიანად „ძველისადმი“ არიან მიკუთვნებული, ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის სისტემიდან ამოგდებულია ძველსა და ახალს შორის განფენილი და ევროპული რენესანსის, ბაროკოს და განმანათლებლობის ანალოგიური მოვლენების მსგავსი გარდამავალი პერიოდი“ (კენჭოშვილი 2007: 133-134).

ვიდრე მსჯელობას გავაგრძელებდეთ, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოკვეთილ ერთ ძალზედ საინტერესო თვალსაზრისზე ლიტერატურული პროცესებისა და სტადიალური პერიოდების რაობის შესახებ. კლასიფიკაცია ეფუძნება ლიტერატურის შინაარსობრივი და ფორმალური დონე-

ბის ურთიერთმიმართებას. ამ კლასიფიკაციით ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში გამოიყოფა სამი ძირითადი საფეხური, რომელთა აღსანიშნავად გამოყენებულია ცნებები: წინარეფლექსიური ტრადიციონალიზმი, რეფლექსიური ტრადიციონალიზმი და პოსტტრადიციონალიზმი.

ამ კონცეფციის ავტორი ს. ავერინცევი, ეფუძნება რა ევროპული და რუსული ლიტმცოდნეობითი კვლევების მდიდარ გამოცდილებას, მიიჩნევს, რომ არისტოტელეს დროიდან მოკიდებული, როცა ლიტერატურამ პირველად გააცნობიერა თავისი თავი და პირველად მოახდინა კონსტიტუირება თავისი თავისა, როგორც ლიტერატურისა, ე. ი. შეიმეცნა სრულიად გარკვეული ავტონომიური რეალობა, როგორც ყველა სხვა რეალობისგან, პირველ რიგში კი ყოფისა და კულტურისაგან განსხვავებული რეალობა, მან შეძლო თვითგამორკვევა პოეტიკასა და რიტორიკაში (თვით არისტოტელე, მამა ევროპული ლოგიკური ტრადიციისა, იმაედროულად ხომ ავტორია „პოეტიკისა“ და „რიტორიკისა“. — ს. ავერინცევი). ამ დროიდან წინარეფლექსიური ტრადიციონალიზმი იცვლება რეფლექსიური ტრადიციონალიზმით, ხოლო ნამდვილი, არაორაზროვანი ნიშნები ლიტერატურის ახალი მდგომარეობისა თავს იჩენს მხოლოდ XVIII ს-ის II ნახევარში. აქედან მოკიდებული ლიტერატურული პროცესი ექვემდებარება პოსტტრადიციონალურ სისტემებს ლიტერატურის განვითარებისა, რეფლექსიური ტრადიციონალიზმის ხანა კი მოიცავს დიდ, ერთმანეთისაგან მეტად განსხვავებულ ეპოქებს. ესენია: ელინიზმი და რომი, შუა საუკუნეები და რენესანსი, ბაროკო და კლასიციზმი. მათ ერთ-ერთ საერთო მახასიათებლად, მათი ჰომოგენობის ერთ-ერთ ფაქტორად კი მიჩნეულია რიტორიკის პრინციპი (ავერინცევი 1986: 112).

მაშასადამე, რეფლექსიური ტრადიციონალიზმის ეპოქა იწყება არისტოტელეს ხანიდან და გრძელდება რომანტიზმამდე. იგი ეფუძნება ნიმუშის, კანონის, ტრადიციის, კონვენციის ესთეტიკას. ახალი დრო, ახალი ლიტერატურა, ახალი ეპოქა არღვევს ლიტერატურულ ტრადიციებს, რეგლამენტს და იქმნება ფართო ასპარეზი შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის, ინდივიდუალური „მეს“ გამოხატვისათვის, ნაირგვარი სტილური და სახეობრივი კონსტრუქციებისათვის.

მსჯელობას თუ გავაგრძელებთ და ქართული ლიტერატურის განვითარების პროცესს ამ კუთხით შევხედავთ, კატეგორიულად შეიძლება ითქვას, რომ ძველი და ახალი || უახლესი მწერლობის ერთმანეთისგან გამიჯვნა (რაც სულაც არ ნიშნავს მათი ერთიანობის უარყოფას) არ ეწინააღმდეგება მხატვრული სააზროვნო პროცესის განვითარების ლოგიკას. უნდა გავითვალისწინოთ ის ფუნდამენტური ლიტერატურულ-ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი პრინციპები, რომლებიც საფუძვლად უდევს, ერთი მხრივ, ძველ ქართულ მწერლობას, მეორე მხრივ, ახალ და უახლეს მწერლობებს. ახლისგან განსხვავებით ძველი მწერლობისთვის დამახასიათებელია მსოფლმხედველობრივი სიმწყობრე და მთლიანობა, ამ წანამძღვრებზე დაფუძნებული კონცეფცია ადამიანისა, ავტორისა და მკითხველის მსოფლშეგრძნებათა და ესთეტიკური ხედვის სრული თანხვედრა, ფაბულისა და სიუჟეტის ურთიერთომიმართების სპეციფიკა, რეალიზმის თავისებური გაგება, დროისა

და სივრცის სრულიად სხვადასხვაგვარი კონცეპტები და სხვ. თუმცა ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აღნიშნული მახასიათებლები ტრანსფორმაციას ძველი ქართული მწერლობის წიაღშივე განიცდის, რაც ნიადაგს ქმნის კიდევ ახალი ესთეტიკური პრინციპების დამკვიდრებისათვის.

საკითხის ნათელსაყოფად შუასაუკუნეობრივი მწერლობის რამდენიმე ასპექტზე გავამახვილებ ყურადღებას.

მაგალითად, როგორია ავტორის, შემოქმედის გაგება შუა საუკუნეების კულტურაში და რა შინაარსით დაიტვირთება იგი ახალ დროში?

შუასაუკუნეობრივი გაგებით, შემოქმედი, ისევე როგორც აღნიშნულ ეპოქასთან დაკავშირებული სოციუმის ყველა წარმომადგენელი, თავს ორგანული მთლიანობის ნაწილად მიიჩნევს, იგი მიკროკოსმოსია, რომელსაც მაკროკოსმოსის კანონზომიერებანი მსჭვალავს. სამყაროს ერთი ცენტრი აქვს (ღმერთი, უნივერსუმი), ყოველი შექმნილი ამ ცენტრს ესწრაფვის: შემეცნების მიზანი შესამეცნებელისა და შემეცნებელის სრული შეერთებაა. ადამიანი შემეცნების ამ გზაზე ყალიბდება პიროვნებად. ყოველი ადამიანი ერთ ზნეობრივ კანონს ემორჩილება, ზნეობრივი სრულყოფის ერთი იდეალი იკვეთება — ქრისტეს ბაძვის გზით თეოზისი, განდმართობა. ეს კანონზომიერება განსაზღვრავს შუა საუკუნეების ესთეტიკურ და ეთიკურ შეხედულებებს. ეს კანონზომიერება უდევს საფუძვლად მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის ყოველ კომპონენტს. რაციონალიზმის ეპოქაში, ახალ დროში კი, როცა ადამიანი დაშორდა რელიგიურ თვალთახედვას, მან თავისი თავი ორგანული მთლიანობის ნაწილად კი არა, დამოუკიდებელ მთლიანობად მოიაზრა და ზოგადი კანონზომიერების შემეცნების ნაცვლად საკუთარ კანონზომიერებათა შექმნა დაიწყო. პიროვნული უფლება თითქოს საზოგადოებრივ წესრიგს ეჯობებოდა, ყოველ ინდივიდს თითქოს თავისი ცხოვრების განსაკუთრებული გზა აქვს, რასაც იგი ზოგჯერ უაზრობამდე მიჰყავს. აღნიშნულმა პროცესმა ინდივიდუალიზმი დაამკვიდრა.

შუა საუკუნეების კულტურას მსჭვალავს თვალსაზრისი, რომ ჭეშმარიტი შემოქმედი და ერთადერთი პიროვნული ავტორი ღმერთია, სხვები ღვთაებრივი შემოქმედების ოდენ ამხსნელები, კომენტატორები არიან. ისინი თავის მიმართებას უზენაესისადმი მზა რელიგიური ფორმულებით გამოხატავენ, მხატვრული ნააზრვეი ეფუძნება ამ რელიგიურ-დოგმატურ ფრაზეოლოგიას, პარადიგმულ სახეებსა და გამოთქმებს. ამიტომ იყო ამ ეპოქისთვის უცხო „გენიოსის“ ცნება. ამიტომ გამოირიცხებოდა რაიმე კონფლიქტი ავტორსა და მკითხველს შორის მსოფლშეგრძნებითი ხედვისა თუ ესთეტიკური აღქმის თვალსაზრისით.

ახალი დრო, ახალი ლიტერატურა (იგულისხმება რომანტიზმი და მისი შემდგომი პერიოდის ლიტერატურა) აღიარებს მხოლოდ ინდივიდუალურ ხმას, მხოლოდ კონკრეტული შემოქმედისათვის დამახასიათებელ ინტონაციებს. მხატვრული სახეები ორიგინალობით გამოირჩევა, სახეობრივი სისტემა შემოქმედის ინდივიდუალური მიგნებისა და ხედვის გამომხატველია. მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციათა ნაირგვარობა სავსებით ბუნებრივია.

განსხვავებულია რეალიზმის გაგებაც ძველ ქართულ მწერლობასა და ახალ მწერლობაში. სასულიერო მწერლობაში რეალიზმი არ გულისხმობს მხოლოდ გრძობად-მეტერიალურ სინამდვილეს. აქ რეალური უპირველესად ზეგრძობადი, სულიერი სინამდვილეა. მეტიც: მარადიული სულიერი ფასეულობებით აღიქმება და განიზომება მატერიალურ სივრცეში განფენილი ყოველი მოვლენა. „ათვის“ ანუ ხედვის წერტილი სამყაროს ცენტრს უერთდება. შემოქმედის აღქმაში ორივე განზომილება (სულიერი და მატერიალური) ერთიანდება, ხედავს კი მიმართულია ზეგრძობადიდან გრძობადისკენ, მარადიული, სულიერი ღირებულებებიდან ამქვეყნიური ფასეულობებისკენ. ასეთ ხედვას უწოდებენ „შებრუნებულ პერსპექტივას“, რომელიც არსებითად განსხვავდება პირდაპირი პერსპექტივისაგან, ახალი დროის შემოქმედის ხედვისგან.

საყურადღებოა, რომ ბევრი თვალსაჩინო ლიტერატორი, მაგალითად, ნ. კონრადი, დ. ბლაგოი, ვ. ჟირმუნსკი უარყოფს კიდევ არა მხოლოდ პეტრარკასა და ბოკაჩოს რეალიზმს, არამედ თვით რაბლეს, სერვანტესისა და შექსპირის რეალიზმსაც. „ჰიპოთეზა რეალიზმის დამკვიდრებისა ლიტერატურაში დაახლოებით XIX საუკუნის მეორე მესამედში დღეს საკმაოდ არგუმენტირებულად ითვლება“ (ხლოდოვსკი 1967: 86).

ჩვენი საკითხისთვის მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ლიტერატურათმცოდნეობაში ფაბულისადმი მწერლის დამოკიდებულების თვალსაზრისით ზოგადად გამოყოფენ ორ პერიოდს: ერთია „მზა ფაბულით“ სარგებლობისა და მეორე, ფაბულის „ნატურიდან“ გადმოღებისა. პირველ შემთხვევაში შემოქმედი არ თხზავს ფაბულას, იგი მზა სახით იღებს მას მითოლოგიიდან, ხალხური გადმოცემიდან, ან სინამდვილიდან. მწერალი მოვალეა დაიცვას ფაბულური ტრადიცია. „ეს კანონად ქცეული პრინციპი დამახასიათებელია არა მხოლოდ ანტიკური პოეზიისათვის, არამედ შუა საუკუნეების მწერლობისათვის, ძალიან მნიშვნელოვანი დოზით აღორძინებისა და კლასიციზმის ეპოქებისთვისაც“ (კოჟინოვი 1964: 447).

ახალ მწერლობაში ავტორის დამოკიდებულება ფაბულისადმი თავისუფალია. იგი თვითონ თხზავს ფაბულას, მისი შემოქმედებითი ფანტაზია სრულიად შეუზღუდავია.

ლიტერატურის ქრონოლოგიური ჩარჩოებისა და პერიოდიზაციის პრობლემების გადასაწყვეტად სოციოლოგიური კრიტერიუმების მომარჯვება დღეს სამართლიანად მიიჩნევა ანაქრონიზმად, მაგრამ ვერც ფაქტს წაუვალთ, „შუა საუკუნეები მოიცავს პერიოდს ძველსა და ახალ ისტორიას შორის და ემთხვევა ფეოდალიზმის ჩასახვის, განვითარებისა და დაშლის ეპოქას, ტერმინი „შუა საუკუნეები“ იხმარება როგორც დასავლეთი ევროპის ქვეყნების, ისე სხვა რეგიონების მიმართაც, თუმცა ფეოდალიზმის არსებობის ხანა ყველგან არ ემთხვევა ერთმანეთს“ (ქართული... 1987: XI, 51). მაგალითად, საყოველთაოდ აღიარებული თვალსაზრისის თანახმად, აღმოსავლეთში შუასაუკუნეები „გაგრძელდა“ ლამის XVIII საუკუნემდე. ამასთან, მხედველობაში უნდა გვქონდეს ისიც, რომ შუასაუკუნეობრივი ადამიანის,

საზოგადოების სულიერი სტრუქტურა, მისი შინაგან განვითარება განსაზღვრავს შესაბამის ეკონომიკურ-სოციალური ფორმაციის პროცესებს და არა პირიქით. ანუ ფეოდალიზმი კი არაა განმსაზღვრელი შუა საუკუნეების კულტურის, მაგალითად, ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორიის — იერარქიზმის პრინციპის ჩამოყალიბებისა, არამედ სწორედ ამ კულტუროლოგიურმა კატეგორიამ იქონია ზეგავლენა ფეოდალური სტრუქტურების იერარქიული წყობის წარმოქმნაზე.

ვფიქრობთ, ყოველივე ზემოაღნიშნული გვაძლევს უფლებას, ძველი ქართული მწერლობა (V-XVIII სს.) მივიჩნიოთ ერთ მეგაპერიოდად, ტიპოლოგიურად დაუუკავშიროთ რეფლექსიურ-ტრადიციონალურ კულტურას და გაგვიფხვნოთ იგი პოსტ-ტრადიციონალური ეპოქისგან.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ძველი მწერლობა, საზოგადოდ, მედიევალური კულტურა მისი წარმოქმნიდან დასასრულამდე სრულიადაც არ არის ერთგვაროვანი. ამან განაპირობა კ. კეკელიძისეული კლასიფიკაცია ქართული მწერლობისა და მისი დაყოფა ოთხ პერიოდად (კეკელიძე 1960: 42-79). ასეთ დაყოფას ჩვენ იმ მწერლობისა თვით ლიტერატურის განვითარების ეტაპები გვკარნახობენ.

უფრო რთულად დგას ამ პერიოდთა ლიტერატურათმცოდნეობითი დეტერმინაციის საკითხი. ჯერ ერთი, მყარია ტრადიცია ძველ მწერლობაში საერო და სასულიერო ნაკადთა ერთმანეთისაგან გამოყოფისა, თუმცა ასეთი გამიჯვნა ზოგს სადავოდ მიაჩნია, რადგან, ერთი შეხედვით, შეიძლება მართლაც გამწვანდეს პასუხი კითხვაზე: „რატომ მიეკუთვნება დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ სასულიერო ლირიკას, დავით გურამიშვილის საგალობლები კი საეროს? ამ კითხვაზე პასუხისთვის კვლავ უნდა გავიხსენოთ, რომ „გალობანი“ უფრო ტრადიციონალურია, კანონშია მოქცეული, რეგლამენტირებულია განსაზღვრული, დავით გურამიშვილის ლირიკა კი ტრადიციულთან ერთად, როგორც ეს ბაროკული პოეზიისათვის არის დამახასიათებელი, შეიცავს ახალ მახასიათებლებსაც, ახალ ინტონაციას, ახალ რიტმს, ახალ საზომს, რაც მეტი სუბიექტივიზმით მსჭვალავს სათქმელს.

მაგრამ არა მგონია, მიზანშეწონილი იყოს სასულიერო მწერლობას დაუუკანონოთ, უფრო სწორედ, ადვუდგინოთ ფუნქციური დატვირთვის მქონე ტერმინები: „საეკლესიო“, „ლიტურგიული“, „სამღვდელო“, რადგან ამით შეიძლება შეიქმნას საშიშროება მისი მოწყვეტისა ქართული ლიტერატურის განვითარების ერთიანი სტრუქტურისგან. ეს კი ტოლფასი იქნება, ვთქვათ, ისეთი ვითარებისა, ქართული ხელოვნება რომ დაეტოვებინათ ყინულის ანგელოზის, გელათის ღვთისმშობლის, ან უბისის ფრესკების გარეშე. მაგრამ რადგან ტერმინი „სასულიერო“ თითქოს იმას ნიშნავს, რომ ეს მწერლობა საერო, სეკულარული მწერლობის შინაარსს სულიერი, ამადლებული იდეალებისკენ ინტენციით უპირისპირდება, იქნებ ჯობდეს, სასულიერო მწერლობას საკრალური ვუწოდოთ, მით უფრო, რომ ეს ტერმინი დღევანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაში სულ უფრო იკიდებს ფეხს.

არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სწორედ საკრალური მწერლობის წიაღში აღმოცენდა ქარეთული საერო ლიტერატურა, რაც მეცნიერული არგუმენტა-

ციით ნათელყო კ. კეკელიძემ (კეკელიძე 1958: 5-6). და თუ ვინმეს კ. კეკელიძის ეს თეზა ნაკლებსარწმუნოდ მიაჩნია, გაითვალისწინოს ზ. შათირიშვილის უაღრესად საინტერესო ნაშრომის — პოეტი და პოეზიის იდეა ევროპულ კულტურაში — ის მონაკვეთიც, სადაც საუბარია ევროპული ლირიკის ინსტიტუციურ საწყისზე — ლოცვით-მედიტაციურ პრაქტიკასა და ჟანრზე. მეცნიერი ეფუძნება ინგლისელი ფილოლოგის ლუის მარტცის გამოკვლევებს და შეგვახსენებს, რომ ევროპული ლირიკა XVI-XVII საუკუნეებში ინგლისური ნაციონალური ეკლესიის (ანგლიკანობის) წიაღში აღმოცენდა და „სწორედ ინგლისური ლირიკული პოეზიიდან იწყება თანამედროვე ლირიკული პოეზია, რომელიც ვრცელდება ჯერ „საფრანგეთსა და გერმანიაში, ხოლო შემდეგ — სხვა ევროპულ ქვეყნებსა და რუსეთში“ (შათირიშვილი 1980: 67).

თითქოს უფრო ჭირს „ვეფხისტყაოსნისა“ და მისი ეპოქის სხვა ლიტერატურული ძეგლების („ამირანდარეჯანიანი“, „აბდულმესია“, „თამარიანი“) და ჰაგიოგრაფია-ჰიმნოგრაფიის ერთ კულტურულ სფეროში მოაზრება. მაგრამ აქაც პირველ რიგში ყურადღება უნდა გამახვილდეს იმ მახასიათებლებზე, რომლებიც საერთო აქვთ სასულიერო მწერლობასა და „ვეფხისტყაოსანს“ (აქაც გზამკვლევადა კ. კეკელიძის ზემოთმითითებული ნაშრომი გამოგვადგება) და რომლითაც ისინი ახალი დროის ლიტერატურულ-მხატვრული პრინციპებისგან განსხვავდებიან.

საგულისხმოა, რომ რენესანსის ეპოქის ყველაზე ტიპურ, ყველაზე თვალსაჩინო შემოქმედთა მიმართაც კი ჩნდება, ვთქვათ, ასეთი კითხვა — რა დოზითაა მათს შემოქმედებაში რენესანსული და რა დოზით იკვეთება აქ ადრეშუასაუკუნეებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. მაგალითად, გამოჩენილი იტალიელი ლიტერატორი ვიტორე ბრანკა აქვეყნებს ნაშრომს გამომწვევი სათაურით: *Vossaccio medievale*, 1975 (Бокаччо средневековый, იტალიურიდან რუსულ ენაზე ითარგმნა და გამოიცა 1983 წ.). ამ წიგნის ძირითადი დებულებების გადმოცემა წინამდებარე ნაშრომის მიზანს სცილდება, ისე კი გასათვალისწინებელია, რა ოსტატობით, რა ცოდნითა და ერუდიციითაა ნათელყოფილი ბოკაჩოს „დეკამერონის“ ორგანული კავშირი შუასაუკუნეობრივ კულტურასა და ლიტერატურულ ტრადიციებთან.

საზოგადოდ, როცა იკვლევენ რენესანსის კავშირს ანტიკურ კულტურასთან, იქვე იჩენს ხოლმე თავს საკითხი შუასაუკუნეობრივი ფენომენის როლის შესახებ რენესანსულ მსოფლმეგობრებაში. სტატიების კრებულში „**Античное наследие в культуре Возрождения**“ (М. 1984), შესულია რამდენიმე წერილი, სადაც გამოკვეთილია თვალსაზრისი რენესანსის ეპოქის ჰუმანიზმზე ქრისტიანული კულტურის გავლენის დრმა შესწავლის აუცილებლობის შესახებ. ასეთებია: ი. ჩერნიაკის „Гуманизм эпохи возрождения и христианская мысль древности“, ა. გორფუნკელის „Полемика во-круг античного наследия в эпоху Возрождения“ და სხვ.

ამავე ნიადაგზე უნდა აიხსნას დავა კულტურის განვითარების ისტორიაში „ვეფხისტყაოსნის“ ადგილის განსაზღვრის თაობაზე. ე. მელეტინსკის კატეგორიული დასკვნით, „რუსთაველის მიკუთვნება რენესანსის მოღვაწეებისადმი, ისევე

როგორც თეორია აღმოსავლური რენესანსისა, შედეგია არა რუსთაველისა და ზოგიერთი აღმოსავლელი პოეტის გადაჭარბებით შეფასებისა, არამედ შუა საუკუნეების კულტურის შეუფასებლობისა“ (მელეტინსკი 1983: 218). მისივე აზრით, „უკავშირებს რა რუსთაველს მისი ეპოქის ევროპულ კულტურას, დამატებით განაყოფიერებულს არაბული და სპარსული გავლენებით, ე. გ. ხინთიბიძე უფრო ახლოს დგას ჭეშმარიტებასთან, ვიდრე შ. ი. ნუცუბიძე თავისი „აღმოსავლური რენესანსით“ (მელეტინსკი 1983: 218). ელ. ხინთიბიძე კი მიიჩნევს, რომ „რუსთაველის შემოქმედება გვიანდელი შუა საუკუნეების მოვლენაა, რომელსაც რენესანსული ელემენტები ახასიათებს. რუსთაველი, როგორც პოეტი და მოაზროვნე, შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ზღვარზე დგას, მსგავსად დანტე ალიგიერისა“ (ხინთიბიძე, 1993: 231). მისივე დასკვნით, „საქართველოში, ისევე როგორც დასავლეთ ევროპაში, ქრისტიანული კულტურის განვითარება მივიდა კაცობრიობის აზროვნების პროცესის ამ ახალ ეტაპამდე, რომლის შემდგომი განვითარება, განხორციელებული მხოლოდ ევროპის კულტურული განვითარების ისტორიაში, რენესანსის სახელითაა ცნობილი“ (ხინთიბიძე 1993: 211). ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ტერმინი „რენესანსი“ შემფასებლური დატვირთვას არ ატარებს. ის კულტურის განვითარების მხოლოდ ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპის აღმნიშვნელია.

ერთი რამ ცხადია, თუ ადრეული შუა საუკუნეების კულტურაში ადამიანი აისახება ერთი განზომილებით — ადამიანი და ღმერთი, გმირი — ღვთისმსახურების გზაზე, გვიანდელ შუა საუკუნეებში ადამიანი აინტერესებთ სხვადასხვა განზომილებით; შემოქმედი გმირს გვიხატავს როგორც მიჯნურს, როგორც მეგობარს, როგორც სარაინდო მოვალეობების აღმსრულებელს. ოღონდ მის შეგნებაში ყოველივე ეს ღვთისმსახურებაცაა („ვინცა მოკვდეს მეფეთათვის, სულნი მათნი ზეცას რბიან“). სხვა საკითხია, რომ თანდათან ინტერესი ადამიანისადმი თანდათან შემოიფარგლება ემპირიული სინამდვილით. რომანტიზმი, როგორც ლიტერატურული მოვლენა, უპირველესად, ღრმა ნოსტალგიაა შუასაუკუნეობრივ ჰარმონიაზე.

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ძველი ქართული მწერლობა (V-XVIII სს.) ერთი მთლიანობაა, ტიპოლოგიურად ის შუასაუკუნეობრივია, მედიევალურია. მისი უმთავრესი მახასიათებელია — რეფლექსიური ტრადიციონალიზმი. ამ ლიტერატურის განვითარების ისტორია, ბუნებრივია, გულისხმობს ცალკეულ ეტაპებს, ცალკეულ პერიოდებს. ვფიქრობ, კ. კეკელიძის მიერ შემუშავებული პერიოდიზაციის სქემა სერიოზულ ცვლილებას არ საჭიროებს. თუმცა ყოველი პერიოდის დეტერმინებაში ალბათ შეიძლება მეტი კონკრეტულობის შეტანა. შეიძლება გამოიკვეთოს ევროპული ლიტერატურული პროცესების შესატყვისი ეტაპები ევროპული ტერმინებითვე: პროტორენესანსი, მანერისმი, ბაროკო, კლასიციზმი... სწორედ ამგვარად მოიაზრებენ რუსი მედიევისტები ძველი რუსული მწერლობის (IX-XVII სს.) განვითარების პროცესს. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ რ. სირაძის კონცეფცია ძველი ქართული მწერლობის სახისმეტყველებითი პერიოდიზაციის პრინციპებზეც (სირაძე 2008: 14-22).

ქართული მედიევალური მწერლობა იყოფა 4 პერიოდად:

I — საკრალური მწერლობის აღმოცენებისა და განვითარების პერიოდი (V-XI სს.). ამ მწერლობისთვის დამახასიათებელია ეიკონური (ხატიხები) განსახილველის ესთეტიკა.

II — მედიევალური მწერლობის კლასიკური პერიოდი (XII-XIII სს.). ამ პერიოდში იწყება მწერლობის სეკულარიზაცია, იკვეთება პროტორენესანსის ნიშნები. ლიტერატურისთვის დამახასიათებელია საკუთრივ მხატვრული სახისმეტყველება, „სინთეზური ესთეტიკა“.

III — მედიევალური მწერლობის სტაგნაციის პერიოდი (XIV-XV სს.). მისთვის სახისმეტყველებითი სიახლენი არაა დამახასიათებელი.

IV — მედიევალური მწერლობის დამაგვირგვინებელი პერიოდი (XVI-XVIII სს.). შეინიშნება მანერიზმის, ბაროკოს, კლასიციზმის ნიშნები. ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელია სახისმეტყველებითი ტენდენციების სიმბიოზი.

რაც შეეხება ე. წ. „გარდამავალ ხანას“ (XVIII ს-ის ბოლო და XIX ს-ის დასაწყისი), მთლიანად ვიზიარებ რ. სირაძის თვალსაზრისს: „იგი უნდა განვაკუთვნოთ ახალ ქართულ მწერლობას, რადგან იქითკენ წარიმართება მისი „გარდამავლობა“ (სირაძე 2008: 22).

ოღონდ უნდა გვახსოვდეს, რომ ლიტერატურული პროცესების ჩარჩოებში მოქცევა სრულებითაც არ არის უნივერსალური ხასიათისა. ჩვენ მრავალი გამონაკლისის დაშვება და აღიარება გვმართებს. პერიოდთა ნომინაციებში მხოლოდ დომინანტური ლიტერატურული ტენდენციები ჰპოვებენ ასახვას.

დამოწმებანი:

- ავერინცვი 1986:** Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. კრებულში: (Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: «Наука», 1986.
- თვარაძე 1997:** თვარაძე რ. გადასახედი. გამომცემლობა „საქართველო“, 1997.
- კეკელიძე 1960:** კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. I. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო, 1960.
- კეკელიძე 1958:** კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. II. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1958.
- კენჭოშვილი 2007:** კენჭოშვილი ი. გარდამავალი მეგაპერიოდი ქართულ ლიტერატურაში. კრებულში: I საერთაშორისო სიმპოზიუმში, ლიტმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები (მასალები). თბ.: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2007.
- კოჟინოვი 1964:** Кожинов В. Сюжет, фабула, композиция. წიგნში: Теория литературы. М.: «Наука», 1964.
- მელეტინსკი 1983:** Мелетинский Е. Средневековый роман. М.: 1983.
- სირაძე 2008:** სირაძე რ. კულტურა და სახისმეტყველება. თბ.: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2008.

- ქართული... 1987:** ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. XI, შუა საუკუნეები. თბ.: 1987.
- შათირიშვილი 2008:** შათირიშვილი ზ. პოეტი და პოეზიის იდეა ევროპულ კულტურაში. კრებულში: ევროპული იდეების ისტორია და ქართული კულტურა. თბ.: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2008.
- ხლოდოვსკი 1967:** Хлодовский Р. Ренессансный реализм и фантастика (Попытка аталитического прочтения нескольких новелл «Декамерона»). წიგნში: Литература эпохи Возрождения. М.: издательство «Наука», 1967.
- ხინთიბიძე 1993:** ხინთიბიძე ე. შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული „ვეფხისტყაოსანში“. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1993.

Laura Grigolashvili

Towards Periods and Boundaries of Old Georgian Literature

Nowadays, the problem of the periodization of Georgian writings is very actual among literary critics. There arises a question: Is it correct to regard V-XVIII-century writings as Old Georgian literature, or to distinguish it from New and Brand New writings? Should we differentiate between ecclesiastic and secular types in early period? Should we restore the term for ecclesiastic literature that expresses its function? The issue of the periodization of Georgian literature and their naming is quite arguable. The tradition of matching literary processes to social-economical formations was neglected. In return, new literary terms denoting these concepts have emerged: Hellenization period, aesthetic determinations: eideitic, iconic, personally aesthetic and others.

The article deals with the above mentioned issues and on the basis of scientific researches the author tries to prove that Old Georgian Literature (V-XVIII centuries) is a whole. Typologically, it belongs to the middle ages, it is medieval, reflectional traditionalism is its main characteristic.

The history of the development of the literature naturally means separate stages, periods. I consider that the scheme of periodization, worked out by K. Kekelidze does not inquire further drastic changes. Still, more concreteness can be brought into the determination of each period. Stages corresponding to the processes of European literature can be pointed out, expressed by European terms: proto-renaissance, mannerism, baroque, classicism... This is the way Russian medievalists regard the process of the development of Russian literature (IX-XVII centuries). We should also take into consideration R. Siradze's conception about the principles of periodization of Ancient Georgian writings.

Georgian Medieval literature should traditionally be divided into four periods:

I – The period of the emergence and development of sacral writings (IV-XI centuries). Aesthetics of iconic imagining is peculiar for that period.

II – Classical period of medieval literature (XII-XIII centuries). From this period we

witness the secularization of writings, signs of proto-renaissance are singled out. Artistic aesthetics, “Synthetic Aesthetics” is characteristic of this literature.

III – Period of stagnation of medieval writings (IV-XV centuries). Aesthetic innovations are not peculiar for this epoch.

IV – Last period of medieval writing (XVI-XVIII centuries). Signs of mannerism, baroque, classicism are spotted.

It is implied, that in the nominations of periods only dominant literary tendencies are reflected.

70-80-იანი წლების კრიტიკა: „რეკონსტრუქციიდან“ ნოვაციამდე

პოსტსტალინური ქართული საბჭოთა კულტურის კონტექსტში ლიოტარისეული ე.წ. „მეტანარატივების თეორიის“ გააზრების აუცილებლობამ (მხედველობაში მაქვს ბ. წიფურიას წერილი „პოსტსაბჭოთა ტრაემა ლიტერატურაში და კიდევ ერთი მეტანარატივის დასასრული“ (წიფურია 2004: 32) ნაციონალური მეტანარატივის არა მხოლოდ დეფინიცია, არამედ მისი წარმოქმნის ზუსტი თარიღიც მოგვცა: — 1956 წლის მარტის დღეები, რაც ქრონოლიგიურად სტალინური ეპოქის დასასრულს დაემთხვა.

სხვა სიტყვებით, ითქვა, რომ მაშინ მიღებული „რეპრესიული ტრაემისა და ფრუსტრაციის“ შედეგად გამოიკვეთა საბჭოთა მითოლოგიზაციის ახალი ნაციონალური მითოლოგიზაციით ჩანაცვლების ტენდენცია, რასაც თან ახლდა „საბჭოთა მეტანარატივის ფარსად ქცევა“ და ძირითადად მხატვრულ ნიშან-სახეთა მეშვეობით გამოხატული „ნაციონალური, ანტისაბჭოური უტოპიის“ დამკვიდრება.

დასაწყისისთვის ამ მსჯელობაში გამოყოფდი, ბარტის მსგავსად, მხატვრული და კრიტიკული დისკურსების პირდაპირ და არაპირდაპირ ენათა აზრობრივ სიბრტყეში გადატანას, რასაც წერილის ავტორი არა მხოლოდ ჟანრობრივი დეტერმინიზმის, არამედ მხატვრული და კრიტიკული რეფლექსირების ხარისხის დასადგენადაც მიმართავს. ფაქტიურად, ანალოგიური განმარტება მიეცა ლიტერატურულ და კრიტიკულ დისკურსთა ფუნქციონირების საკითხს გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში, მსგავსი ანალიზისთვის საკმაოდ შეუფერებელ გარემოში; მაგალითად, ა. ბაქრაძისა და ჯ. ქარჩხაძის გამონათქვამებში გამოიკვეთა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ლიტერატურის სიმბოლურ-ალეგორიულ სახეთა სისტემა (ანუ არაპირდაპირი ენა) უფრო დაცულია კრიტიკულ დისკურსთან, როგორც პირდაპირ ენასთან, შედარებით. ამიტომაც კრიტიკის მუდმივად განქიქების სურვილი საშიშია ჟანრის განეიტრალების, გაუვნებელყოფებისაკენ მიმართული ქმედებაა და არა ლიტერატურული პროცესის რამდენადმე მასტიმულირებელი საშუალება (ბაქრაძე 1979: 413; ქარჩხაძე 2000: 3). საილუსტრაციოდ გამოდგება აგრეთვე კრიტიკოს გ. ნატროშვილის სიტყვის ფრაგმენტი, რომელიც მის მიერ გერონტი ქიქოძის საიუბილეო საღამოზე იქნა წარმოთქმული: „ქართული კრიტიკული აზროვნების კვალიფიციურ კადრებს (რომელთა შორის დასახელებული იყვნენ გ. ასათიანი, გ. მარგველაშვილი, ო. პაჭკორია, გ. კანკავა, ა. ბაქრაძე, რ. თვარაძე, თ. დოიაშვილი, ი. კენჭოშვილი და სხვ.) შეუძლიათ გაუძღვნენ რომელიც გნებავთ დიდ ლიტერატურას... თუმცა ისინი მაინც ვერ წარმართავენ ლიტერატურულ პროცესს,

ვერ უცხადებენ ბრძოლას მდარეს, უხარისხოს, ზერეულეს, ვერ უძლებენ დაწოლას, რომელსაც ახდენს ერთგვარი წნები, უხილავად რომ დგას და წნევის საკმაოდ დიდი ძალა აქვს...“ (ნატროშვილი 1971: 3).

რადგან კრიტიკა კვლავ იდეოლოგიურ ინტერესთა ცენტრად, უფრო ზუსტად კი, ლიტერატურის პოლიტიკის იდეოლოგებამდე დაყვანის ქმედით საშუალებად რჩებოდა (ამასთან, ლიტერატურის ზედამხედველებს თვისობრივად ახალი საფრთხის, “უხილავი წნების”, შიშიც მოეძალათ), ბუნებრივია, სახელმწიფოებრივი კონტროლის თუნდაც ილუზორული ლიბერალიზაციის პირობებშიც კი (ბრეჟნევის მმართველობის ხანა, „გლასნოსტ-პერესტროიკის“ ეტაპი) გააქტიურდა თავად კრიტიკოსთა თვითღებულობისა და პოლარიზების პროცესი, ანუ მოხდა გამიჯვნა იმით შორის, ვისაც, ერთი მხრივ, „ზემოდან დაშვებული“ ძველი კრიტიკული სქემებით აპელირება არ სურდა; მეორე მხრივ კი, ახლებურად, პროფესიულ ენაზე საუბრის დაწყება არ უნდოდა და არც შეეძლო. ამ ფონზე სულ უფრო ალოგიკური ჩანდა მისწრაფება „სოცრეალიზმის მკვდრადმოხილი ესთეტიკის“ ფარგლებში მოძრაობისა, რომლის რეფერენციის წერტილი უკიდურესად პოლიტიზირებული კრიტიკული დისკურსი, გარეგანი და შინაგანი ცენზურის ერთპიროვნული ბატონობა, დაუფარავი სერვილიზმი და კრიტიკოსის მანტიამოსხმული სუბიექტის ლიტერატურული საქმოსნობა იყო. ნოდარ წულეისკირს სწორედ 70-იანების დასაწყისში შემთხვევით როდი შემოაქვს „ეშმაკი მწერლის“, „ეშმაკი კრიტიკოსის“ ცნება, რომელიც რეალობას ასახავდა და იმ დროისათვის მყარად დამკვიდრებული „ორმაგი ცნობიერებით“ (კორმერი 1997: 39) ანუ როგორც ჯორჯ ორუელი იტყოდა, „doublethink“-ით საზრდობდა.

ახალი თაობის ინტელექტუალთა ნააზრევში აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით ერთი საგულისხმო ტენდენცია შეინიშნება (სხვა ტენდენციებზე, შეძლებისდაგვარად, ქვემოთ მივანიშნებთ). გამოვსახოთ იგი თუნდაც ამგვარი მსჯელობით: გურამ ასათიანს, რევაზ თვარაძეს თუ აკაკი ბაქრაძეს, ქართული კულტურის იდენტობის შენარჩუნებას რომ ესწრაფოდნენ, უარი არ უთქვამთ კომუნისტური პარტიის რიგებში გაწევრიანებასა თუ იმ პრივილეგიებზე, რომლებსაც საბჭოთა ხელისუფლება საკუთარი ლეგიტიმაციის საფასურად გაიღებდა ხოლმე. არაფერი რომ არ ვთქვათ, თუნდაც, ოტია პაჭკორიაზე, რომელიც ყოფილი პოლიტიკური პატიმარი იყო და მისი, როგორც კრიტიკოსის, აქტიუობა ამ სტატუსის მქონე ადამიანის გამბედაობას არ სცილდებოდა. აქ, როგორც არჩილ ჯორჯაძე წერდა ერთი ცხარე მარქსისტი პოლემისტის შესახებ: „მეტყველების აპარატია გაფუჭებული“. სინამდვილეში არჩევანის ზღვარი არა კომპარტიის რიგებში ყოფნა-არყოფნაზე გადიოდა, (ბ. ჟღენტი და კ. ლორთქიფანიძე პარტიიდან მფლობელნი არც ყოფილან, თუმცა ორთოდოქსი კომუნისტები რომ იყვნენ, ცხადია), არამედ იმ ნების ქონა-არქონაზე, რომელიც ხელოვნებასთან მიმართებით ერთპიროვნულად შემუშავებული საბჭოური კონცეფციის დემონტაჟს სჭირდებოდა. მოახერხებდა კულტურული მენსიერების ტრადიციულ სტალინის გარდაცვალების შემდეგ აღმოცენებული „ახალი სამოციანელთა თაობა“ ცრუ, ყალბი ცნობიერების ველის

მიღმა გასვლას, დაუბრუნდებოდა მხატვრული სიტყვა ენის, როგორც „ყოფიერების სახლის“ წიაღს, კრიტიკაც, შესაბამისად, საკუთარი აზრის პრივატულობას შეიძენდა, ვ. შკლოვსკის ტერმინს თუ გავიხსენებთ, სულაც ე.წ. „ჰამბურგული ანგარიშის“ პრინციპით ამოქმედდებოდა. იმავე შკლოვსკის მიხედვით, რუსულ მწერლობაში „ჰამბურგული ანგარიშით“ არ არსებობდა, მაგალითად, სერაფიმოვიჩი და ვერესაევი... ბულგაკოვი საბრძოლო ხალიჩაზე იყო გასული, ბაბელი მსუბუქ წონით კატეგორიაში ირიცხებოდა, გორკი — საეჭვო გახლდათ (ვინაიდან ხშირად ფორმაში არ იყო), ხლებნიკოვი — ყოფილი ჩემპიონი და ა.შ.

ჩვენს პირობებში მსგავსი შეფასებების მიცემა ნიჭიერებასა და პროფესიონალიზმთან ერთად განსაკუთრებულ „სულიერ სუბსტრატს“ (კიკნაძე .2006: 80) მოითხოვდა, ანუ ტრადიციონალიზმისა და „სოფიტიზმის“ მკაცრად განსაზღვრულ ნაზავს, რომელიც კრიტიკოსის სულიერი გამოცდილებით უნდა ყოფილიყო აქტივიზებული. ბ. ჟღენტის მტკიცებების საწინააღმდეგოდ კი ქართულ მწერლობაში კვლავაც ხელშეუხებლად გრძნობდნენ თავს ე.წ. „ნეკრიტიკაბელნი“ მწერლები, რომელთა გარშემო შემოკრებილი „რეფერენციული ჯგუფები“ ფასეულობათა საკუთარ სისტემასა და ამ სისტემაში ადვილად ინტეგრირებად ფსევდოავტორიტეტებს ამკვიდრებდნენ. საბჭოთა „ლიტერატურული გენერლების“ ქება-დიდება და მათ რეფერენციულ ჯგუფებში ყოფნა კრიტიკოსს სრული უსაფრთხოების გარანტიას აძლევდა (გაწეული სამსახურის ხარისხის დადგენა უშეცდომოდ შეიძლებოდა მათთვის ხელისუფლების მიერ გაცემული საცხოვრებელი ბინების ადგილმდებარეობისა და თვით სართულის მიხედვითაც კი). კრიტიკოსთა უმრავლესობას ამგვარი უსაფრთხოება ჰაერივით სჭირდებოდა, თავად მწერალს კი საკუთრივ მისი კრიტიკოსისათვის უნდა მიეგნო. ამიტომაც გაჩნდა მოგვიანებით ჟურნალ „კრიტიკის“ იუმორისტულ ჩანართში მწერალი — პერსონაჟის ორსიტყვიანი რეპლიკა: „ვეძებ კრიტიკოსს!“

საგულისხმოა, რომ სწორედ მაშინ, როდესაც დასავლეთში სულ უფრო ღრმავდება ჰაროლდ ბლუმის მიერ „ესთეტიკიდან დანაშაულებრივ გაქცევად“ წოდებული პროცესი, მარქსისტულ კლიშეებს განრიდებული კრიტიკული აზრი საპირისპირო მოძრაობის ვექტორის ძიებას იწყებს. საზოგადოების გარკვეულ ნაწილშიც ჩნდება მოთხოვნილება იმგვარ მწერლობასა და კრიტიკულ რეფლექსიაზე, რომელიც ნაკლებად იქნება დამოკიდებული ბაზისსა და ზედნაშენზე და ნახევარსაუკუნოვანი კულტურული წყვეტის შედეგთა მინიმალიზების ნიშნით წარიმართება. აკრძალული ლიტერატურული სკოლებისა და მიმდინარეობების, შერისხული ავტორების (მ. ჯაგანიშვილის, ტ. ტაბიძის, პ. იაშვილის — გრ. რობაქიძის დაბრუნება ქართულ კულტურულ სივრცეში გაცილებით გვიან მოხდა) რეაბილიტაციასთან ერთად არა მარტო ხელახლა აღმოჩენილი ძველი, არამედ ახალი თეორიული საშუალებების აუცილებლობაც იკვეთება.

60-70-იანი წლების მიჯნაზე მოდერნიზმის დეტერმინიზმისა და რეკონვერსიის, იგივე უკან დაბრუნების, აქტუალური საკითხები წამოჭრილი რ. თვარაძის

„მთლიანი საქართველოს მესიტყვე“ (თვარაძე 1968: 5), ო. ჯინორიას „მოდერნიზმის არსი და ღირებულება თომას მანის შემოქმედებაში „ლოქტორ ფაუსტუსის“ მიხედვით“ (ჯინორია 1970: 27), გ. ასათიანის („მოდელები და სინამდვილე“, „მეტი სინათლე“ (ასათიანი 1970: 9-7) და ზ. გამსახურდიას „ილუზიები და სინამდვილე“ (გამსახურდია 1970: 10) წერილებში და პოლემიკა, რომელიც ამ წერილების გარშემო გაიმართა (გ. ასათიანი, ზ. გამსახურდია, რ. ჯაფარიძე, ა. მირცხულავა, ვ. ბაკაშვილი) და რომელიც აშკარად გასცდა კრიტიკის დევერსიფიკაციის ფარგლებს; იმდენად გაფართოვდა, რომ კულტურის ერთიან პრობლემად იქცა, რომელსაც ცნობილმა მკვლევარმა კარლ გინზბურგმა ტოტალიტარიზმის კონტექსტში „კულტურის ხელახალი აღმოჩენა“ უწოდა. აღნიშნულ მოვლენას დასავლეთში მოღვაწე ეს ავტორი სრულიად სამართლიანად უწოდებს „კომუნისტური რეჟიმის წინააღმდეგ მიმართულ პროტესტს“ (გინზბურგი 2003: 49), რომელმაც პიროვნების ახალი, ფაქტიურად, ანტისაბჭოური კონცეფცია გამოავლინა, პიროვნება არა როგორც ხელისუფლების ფუნქცია, არამედ კულტურის სუბიექტი. კულტურა კი მარადმდინი, მუდმივგანახლებადი ფენომენი, რომლის რედუცირება სოციალ-ეკონომიკურ დეტერმინიზმთან შეუძლებელია. „სამყაროს ამგვარი ინდივიდუაცია“ ერთჯერადი აქტი არ გახლდათ. იგი ხელისუფლებისათვის თავისი ყბადაღებული გათანაბრება — „уравниловка“-ს თეორიით, საშიშს ხდიდა კულტურის მატარებელ ადამიანებს, რადგან ისინი არა მარტო აკომპლექტებდნენ განსხვავებულად მოაზროვნეთა რიგებს, არამედ უკვე ქმნიდნენ და მომაჯალშიც შექმნიდნენ დამოუკიდებელ ტექსტებსა და დამოუკიდებელ რეპრეზენტატორებს.

„ენის გენიის წვდომა“ და ვერწვდომა, ეროვნულობა და ზეეროვნულობა, საზნოვნო კონცეპტების: „წარსული, როგორც ფრთები“ და „წარსული, როგორც ხუნდები“ — როგორც თვისა და ანტითვისის წამოყენება, მითოსის შემოქმედებითი რეგენერაციის საშუალებად მიჩნევა და მისი სრული მიუღებლობა, კრიტიკასა და და ლიტერატურათმცოდნეობაში ინტუიტიური მეთოდის და ამის საპირისპიროდ, ინტელექტისმიერი ანალიზის უპირატესობის აღიარება — ამგვარმა და მსგავსმა ოპოზიციურმა მოსაზრებებმა მზის სინათლე სწორედ კულტურის პრობლემის დასმის კონტექსტში იხილეს. თუმცა მათვე გაამჟღავნეს ის გადაულახავი წინააღმდეგობებიც, რომლებიც „სოვიეტინიზმის“ სხვადასხვა ეტაპზე მეტ-ნაკლები ინტენსივობით ფარულად ანუ ზედაპირზე ამოუსვლელად არსებობდა და რიგ შემთხვევაში თვით ამ რეჟიმით იყო პროვოცირებული. ისინი არა თუ განეიტრალდა, არამედ უფრო გაღრმავდა და განვითარდა, რაც დაადასტურა კიდევ პოსტსაბჭოური მოვლენების დრამატიზმმა და, თუ გნებავთ, ნაწილობრივ, „პოსტსაბჭოური ტრაემის“ ხარისხმაც.

როდესაც ვსაუბრობთ ამ პერიოდის ქართული საზოგადოების სრულ კონფორმიზმზე, უდარდებლობასა და თვითკმაყოფილებაზე (ნიჭარაძე 1999: 42), სამოციანელთა თუ შემდგომი თაობების მიერ შექმნილ ფსევდოკულტურაზე, ქართულ მწერლობაზე, როგორც მითოგენერაციის დისკურსზე, კრიტიკაზე, რომელიც მს-

ოლოდ მახინჯი ან უსახური ფორმით თუ ვლინდებოდა (ანდრონიკაშვილი, მაისურაძე 2007: 125) — უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს პრეტენზია ვერ გავრცელდება ქართული კულტურის რეკონსტრუქციის იმ ძალისხმევაზე, რომელიც 50-60-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო, ვერც ინტონაციურად და სტილურად სახეცვლილ პოეზიაზე და მის ირონიულ-პაროდიულ ნაკადზე, ვერც 70-იან წლებში აღზევებული ქართული რომანის ჟანრზე და ბოლოს, ვერც კრიტიკის იმ ანალიტიკურ პათოსზე, რასაც ითხოვდა „თავის ეპოქალურ და ესთეტიკურ დროსთან“ გარკვეულ კონტაქტში შესული ლიტერატურა და დებულობა კიდევ.

ა. ბაქრაძემ განმარტა, რეალურად როგორი კრიტიკის არსებობაზე შეიძლება და საუბარი: “თუ დღევანდელ ლიტერატურულ კრიტიკას მივუდგებით კლასიკური ლიტერატურული კრიტიკის პოზიციით, რომელიც აუცილებელად გულისხმობს კრიტიკოსს საკუთარი იდეურ-მხატვრული მოძღვრებით, მაშინ კრიტიკა, ცხადია, არ გვაქვს... თუ კრიტიკას განვიხილავთ, როგორც შემფასებელს, ანალიტიკოსს, შუამავალს მწერლობასა და პუბლიკუმს შორის, მაშინ ჩვენ გვაქვს კრიტიკა და ყოველი ქართველი კრიტიკოსი, ინდივიდუალური ნიჭიერების შესაბამისად, ემსახურება საზოგადოებას და მწერლობას“... (ბაქრაძე 1980: 420). და თუ ამავე წერილში ავტორმა კრიტიკისა და კრიტიკოსის ფუნქციონირებას მაინც „ეჭვის თვალთ შეჭედა“, ეს მოხდა არა იმიტომ, რომ კრიტიკული რეფლექსირების ვერც ერთი ფორმა დროის იმ მონაკვეთში ვერ იარსებებდა, არამედ უფრო იმიტომ, რომ კრიტიკის „ზნეობრივად დამნაგვიანებლებს“ ა. ბაქრაძე „ნამიძალისა და ზნე-დაცემულობის ელემენტს“ რომ უწოდებს, როგორც გრაფომანული, მკვდარი მწერლობის ადეპტებს, არ უნდა დაეპყროთ ისედაც დანაწევრებულ-დასახინჩრებული ლიტერატურული სივრცე, შეუძლებელი არ უნდა გაეხადათ ის საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი თვითტრანსფორმაცია, რომლის სირთულე „კრიტიკოსთა შეგნებულ ნაწილსაც“ უნდა ეტვირთა. ცხადია, იმ მწერლებთან ერთად, რომლებიც სულ უფრო ერიდებოდნენ კონიუნქტურულ თემებს და საკუთარი სათქმელიც გააჩნდათ.

1972 წელს გამოსვლას იწყებს კრიტიკის სპეციალური ორგანო ალმანახი „კრიტიკა“ (რედ. გ. მერკვილაძე), რომელიც ოფიციალურად „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის მდგომარეობასა და ამოცანების თაობაზე მორიგი რეაგირებისთვისაა მოწოდებული. თუმცა კრიტიკის მიმართ წამოყენებული ტრადიციული პრეტენზიები: კრიტიკა „ნაკლებად მომთხონია საკუთარი თავისადმი, რაც მრავალწილად განაპირობებს კრიტიკული აზროვნების დაბალ იდეურ-თეორიულ დონეს..., ... საჭიროა ლიტერატურულ-კრიტიკული აზროვნების დონის მკვეთრი ამაღლება“... დროის აღნიშნულ კონტექსტში, უწინდელი დომინანტურობის დაკარგვასთან ერთად, გარკვეულ ორ აზროვნებას იძენს. ალმანახში მომავალში გამოქვეყნებული „არანომენკლატურული კრიტიკოსების“ წერილები ოფიციალურ ლიტერატურასთან დაპირისპირებას არა მარტო პოეტიკის, არამედ მთლიანად ლიტერატურის, შეიძლება ითქვას, კულტურული ცნობიერების დონეზე ავლენდნენ. მიზეზი: „ესთეტიკური რის-

კის“ ხარისხის ზრდასთან ერთად იზრდება კრიტიკის პასუხიძებლობის ხარისხიც, „ლიტერატურული და შესაბამისად კრიტიკული ცხოვრების ცენტრალიზებული მოდელის რღვევას“ (ნ. დარბაისელი 2004: 9) ენისა და აზროვნების „დესოფიტიზაცია“ ლიტერატურული, ესეისტური კრიტიკის ჩარჩოების გაფართოებაც მოჰყვა. კულტურის პროგრამის აქტივიზირება, რომელიც 60-70 წლებში გამოკვეთილი „ნეოსტალინელებისა და ლიბერალური ინტელიგენციის“ დაპირისპირების ფონზე მიმდინარეობს (მაგალითად, რუსეთში „Новый мир“-ის, „Таганка“-ს, „ბულდოზერული გამოფენის“, აღმანახ „Метрополь“-ის გარშემო შექმნილი აჟიოტაჟი; საქართველოში: ზ. გამსახურდიას თვითგამოცემები: „საქართველოს მოამბე“, „ოქროს საწმისი“; რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის თეატრალური წარმოდგენები; „Литературная Грузия“-ს პუბლიკაციები) ითხოვს სოციოლოგიური კრიტიკის გარკვეულ ტრადიციათა აღდგენა-მოდერნიზირებას. ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი ემსახურება პიროვნების მართებულ სოციალიზაციას, კულტურასა და სოციუმს შორის გაჩენილი დისტანციის აღმოფხვრას. ა. ბაქრაძე ქრესტომათიულ ტექსტებს, საბჭოთასა და კლასიკურს („კოლხეთის ცისკარი“, „სურამის ციხე“, „ჯაყოს ხიზნები“, „ჰაკი აძბა“ და სხვ.), სწორედ ამ მიზნით იყენებს. ე.წ. „ნეოსოციოლოგიური“ კრიტიკული რეფლექსია საკმაოდ ეფექტური აღმოჩნდა. მან სხვადასხვა თაობებს წარსულისადმი ფხიზელი დამოკიდებულების, ერთი შეხედვით, უიმედოდ გადაგარებულ გარემოში „სოციალური და პოლიტიკური აქტივობისა“ და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, „საკუთარ მესხიერებასთან უმელაგათო, კონფლიქტური მუშაობის“ უპირატესობა აჩვენა. საზოგადოების ჯანსაღი ნაწილისათვის ამგვარი გზაწინილი გასაგები აღმოჩნდა, რასაც ა. ბაქრაძის საჯარო ლექციების მოსმენის მსურველთა რაოდენობაც ადასტურებდა.

სავსებით გასაგებია კრიტიკის რაობის განმსაზღვრელი ა. ბაქრაძისეული მსჯელობა: „ყოველი ხალხის სიტყვაკაზმული მწერლობა ოთხ ბურჯს ყვრდნობა — დრამატურგიას, კრიტიკას, პროზას და პოეზიას. თუ რომელიმე მათგანი სუსტია ან არ არსებობს, მაშინ ეს ლიტერატურა კოჭლია. ამიტომ ოთხივე დარგი მწერლობისა თანაბრად უნდა ვითარდებოდეს“ (ბაქრაძე 1979: 2), მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს ა. ბაქრაძის მიერვე შემოთავაზებული მეტაფორული სახე: „კრიტიკა-პილიპოლოგიური მადლი, კრიტიკოსი — ოთარანთ ქერი“; თუ არა იმ მისიის გაცნობიერებას, რომელიც მწერალთან ერთად დაეკისრა კულტურული და ეროვნული იდენტობის წაშლის საფრთხის წინაშე მდგარ კრიტიკოსს, უფრო სწორად, როგორც ა. ბაქრაძე იტყვოდა, „კრიტიკოსთა შეგნებულ ნაწილს“. ასეთ შემთხვევაში „გადარჩენის სეკულარიზებული მეტაფორის“ ერთადერთ პიროვნებასთან, (თუნდაც ღრმად მოაზროვნე ფილოსოფოსთან მ. მამარდაშვილთან) დაკავშირება ამ ადამიანთა ღვაწლის და საერთოკულტურული კონტექსტის უგულებელყოფად აღიქმება.

სერიოზულ ბრალდებად გაისმის 70-იანი, განსაკუთრებით კი 80-იანი წლების კრიტიკული აზრის ჩართვა ე.წ. ფილოლოგიური დისკურსის შექმნაში, რომელ-

მაც სოციალურ აქტივობას მოკლებული, უკიდურესად მითოლოგიზებული ცნობიერების სრული კრაზი და შესაბამისად, „პოსტსაბჭოური ტრაჟედა“ გამოიწვია. ვინაიდან კრიტიკა ნაციონალური ნარატივის შემაღვენელ ნაწილად იქცა, მის მიერ აქცენტირებული ფასეულობათა კრიტიკერიუმები ისევე პომოგენურნი აღმოჩნდნენ, როგორც ქართული მწერლობის იდეალები. ამ მოსაზრების გაზიარება მხოლოდ ნაწილობრივად შესაძლებელი, ვინაიდან ბ. წიფურიასა და რიგ სხვა ავტორთა მიერ ცალმხრივად გააზრებული თვით ნაციონალური ნარატივის ცნება. მასში ნაგულისხმეია, როგორც თავის დროზე ლ. ბრეჟაძემ შენიშნა, პატრიოტულ თემაზე შექმნილი წმინდა წყლის საბჭოური პოეტური თუ პროზაული ტექსტები, (მათ „უსირცხვილო ტექსტებსაც“ ვუწოდებდი), რომლებიც სინამდვილეში ფსევდოპატრიოტულნი იყვნენ და ამ თემის სრულ პროფანაციას ახდენდნენ. ამიტომ, სასურველია, ტოტალიტარიზმის მხილებას არ გადაჰყვეს ისიც, რამაც, ფაქტიურად, მის საწინააღმდეგოდ იმუშავა. ასევე გადასახედია „საბჭოთა მითოლოგიზაციის ნაციონალური მითოლოგიზაციით“ ჩანაცვლების სქემა, „ნაციონალური მითოლოგიზაციის“ ცნების სრული დეფინიციის მიზნით. შესაძლოა, ამ საკითხში მხარეთა შეურიგებლობას უფრო ღრმა ფესვებიც ჰქონდეს, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ბევრი რამ, რაც მაგ., 1996 წელს რ. თვარაძესთან ლ. იაკობაშვილის პოლემიკის დროს ითქვა, დღეს ბოლომდე ლეგიტიმიზებულია და არც ეს უნდა იყოს შემთხვევითი. სინამდვილეში, კრიტიკამ (ისევე როგორც მწერლობამ) ამკარად შეგნებულად წამოსწია წინ მითოლოგიზების ნაკადი, რომელიც „გადარჩენის მეტაფორისგან“ მოწყვეტილად არ უნდა იქნას განხილული, თუმცა ამ არჩევანს უფრო საფუძვლიანი და არგუმენტირებული ახსნა სჭირდება. სხვა საქმეა, რომ საბოლოოდ მისი უტირება მაინც მოხდა. ამას თუნდაც ო. ჩხეიძის განმარტებული წერილი „ღვინია გადაიჩეხა“ ადასტურებს. საბოლოოდ, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ კომუნისტური პერიოდის თვით გამოკვეთილად ანტიკომუნისტური მოვლენებიც კი მიუღებელი ხდება.

70-იანი წლების მეორე ნახევარში ლიტერატურათმცოდნეობაში ზუსტი მეთოდების შემოღწევის დრო დგება. 1977 წელს ქვეყნდება რ. ყარალაშვილის სტატიების კრებული „წიგნი და მკითხველი“, რომელშიც სტრუქტურალისტური და პოსტ-სტრუქტურალისტური (მაგ. რეცეფციული ესთეტიკა) ეპოქის უმნიშვნელოვანესი ნოვაციებია მიმოხილული. ლიტერატურული კომუნიკაციების თავისებურებანი ამ სტატიებში აღქმის ტრადიციულ ფორმათა ავტომატიზმის დაძლევის ნიშნითაა მოწოდებული; განხილულია მკითხველის, რეციპიენტის, როლი წარმოსახვითი სინამდვილის შექმნაში და ამ კონტექსტში კრიტიკისა და კრიტიკოსის მიერ შექმნილი რადიკალური სიახლის შემცველი ფუნქციები.

„... კრიტიკოსის დანიშნულება — წერს რ. ყარალაშვილი — უნდა იყოს არა ნაწარმოების „ახსნა“ და მკითხველისათვის იმის უწყება, თუ „რისი თქმა უნდოდა“ მწერალს, არამედ მისთვის გასაღების მიწოდება, შესაბამისი კონსტრუქციული პრინციპის დადგენა და განმარტება... მხატვრული სისტემა, კოდი, კონსტრუქცი-

ული პრინციპი — აი, კრიტიკოსის მოქმედების არე...“ ტექსტისა და მათ შორის, საკუთარი კოდების მქონე კლასიკური ტექსტების ინტერპრეტაცია, მათი მარადიული სიცოცხლის წყაროა „ნაწარმოების აღქმა უნდა იცვლებოდეს და იცვლება კიდევ“... თუმცა არც ამ მოსაზრების ავტორის, როლან ბარტის, აგრეთვე რეცეფციული ანუ აღქმის ესთეტიკის პრინციპთა შემქმნელის და ამ წიგნში დამოწმებული მკვლევრების რომან ინგარდენისა და ვოლფგანგ იზერიის, ისევე როგორც ჰერმენევტიკის ერთ-ერთი დამფუძნებლის გადამერის, ამასთან ტარტუს უნივერსიტეტის პროფესორის იური ლოტმანის სახელები მკითხველთა ვიწრო წრისათვის თუ იყო ცნობილი. ამიტომ წამოწყებული საუბარი მეთოდების შესახებ მათი დანერგვითა და გამოყენებით არ დასრულებულა. ეს პროცესი საკმაოდ დიდი ხნით გადაიდო. თუმცა წიგნის ავტორის მცდელობა მიმართული დახშული კულტურული სივრცის გარღვევისა და თავისუფლების კიდევ ერთი მონაკვეთის ასათვისებლად — თავისთავად უმნიშვნელო ფაქტი ვერ იქნებოდა.

ამავე პერიოდში, ახალგაზრდა კრიტიკოსი თ. დოიაშვილი ახდენს სტრუქტურალისტური ძიებების აქტუალიზებას, აღნიშნული მეთოდისათვის „ქართული ნიადაგის“ დასაზღვრას. წერილში „სტრუქტურალიზმი: PRO ET CONTRA“ (დოიაშვილი 1979: 46) „პოეზიის, როგორც ენობრივი ფენომენის, როგორც ნიშანთა სისტემის სემიოტიკის კვლევის ობიექტად გამოცხადების“ მიზანშეწონილებაა აქცენტირებული. სტრუქტურული ლინგვისტიკის მეთოდების ლიტერატურათმცოდნეობაში, კერძოდ, პოეტიკაში გადატანა, სტრუქტურალიზმის საფუძველთა საფუძვლად ცნობილი ფორმულის „პოეზია=ენას“ ეჭვქვეშ დაყენება, პოეზიის ენობრივ ფაქტად გამოცხადების უპერსპექტივობა აქ არა იდეოლოგიური მოსაზრებებითაა მოტივირებული, არამედ მოვლენის არსში წვდომის ლოგიკით; არგუმენტირებული შეუთანხმებლობა ი. ლოტმანის დასკვნებთან სტრუქტურალიზმისა და ისტორიზმის ურთიერთმიმართების საკითხში; მხატვრული ნაწარმოების ნიშნამდე დაყვანის უტოპიურობის რ. ბარტისეული მსჯელობის „აქილევსის ქუსლად“ გამოცხადება; ცნობილი მათემატიკოსის, კოლმოგოროვის, გათვლებისა და „ინფორმაციული ესთეტიკის“ თეორეტიკოსის, გერმანელი (მაშინ, დასავლეთ-გერმანელი) მკვლევრის, მ. ბენზეს ლიტერატურათმცოდნეობითი განცხადებების კრიტიკული შეფასება წერილის ავტორის ერუდიციისა და პროფესიონალიზმის გამოვლინებაა. საგულისხმოა, რომ იგი წერს „შინაგანი ცენზურის“ გარეშე, საქმის ცოდნით და საქმის სასარგებლოდ და არა რომელიმე ლიტერატურული ჩინოვნიკის საამებლად. სწორედ ასეთი დამოკიდებულებით გამოირჩეოდა 80-იან წლებში კრიტიკული ტანდემი: დოიაშვილი — ბრეგამე, რომელთა პუბლიკაციები თავისუფლად შეგვიძლია „ჰამბურგული ანგარიშის“ ნიმუშებად მივიჩნიოთ.

თვით ის ფაქტი, რომ 70-80-იანი წლების ქართულ კრიტიკაში მწვავედ დაისმის მიმეტური და ანტიმიმეტური ხელოვნების, კონვენციული ლექსისა და ვერლიბრის, ირონიულ-პაროდული ნაკადის (პირველი კრიტიკული წერილი ამ საკითხს ი. კენჭოშვილმა უძღვნა), ტრადიციული და ანტიუტოპიური რომანის, ლიტერა-

ტურის უტილიტარიზმისა და ანტიუტილიტარიზმის, მეტაფორული და უმეტაფორო აზროვნების, ლექსმცოდნეობაში, კერძოდ კი რუსთველოლოგიაში, ტრადიციული (ა. გაწერელია) და სტრუქტურალისტური მეთოდის (აკად. გ. წერეთელი) გამოყენების საკითხები და სხვა, ადასტურებს იმას, რასაც წერილის დასაწყისშივე კრიტიკის თავისუფალი რეფლექსირებისკენ სწრაფვა ვუწოდეთ. ლიტერატურული პროცესის სირთულე მართლ იმაში კი არ მჟღავნდებოდა, რომ გამომცემლობის ბუღალტერიაში, ტ. ჭანტურიას სიტყვებით, სულ უფრო შეუძლებელი ხდებოდა ლექსისათვის ჰონორარის გამოწერა მისი უჩვეულო ფორმის გამო, არამედ თუნდაც იმიტომ, რომ „მიმეტინში“ და პაროდული სტილი გვერდიგვერდ არსებობდნენ... (ჭანტურია, დოიაშვილი 1981: 5).

მიმეტური ხელოვნების დასაცავად დაწერილი აკ. ვასაძის წიგნის „მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის საკითხების“ გარშემო გამართული პოლემიკა, რომელიც იმდროინდელ პრესაში აისახა (გამოფარჩვედით ლ. ბრეგაძისა და მ. ქურდიანის წერილებს), ანალოგიურ პერიოდს ემთხვევა. ამ კონტექსტში რეალიზმის ურყევი კლასიკური ნიმუშების, გოგოლის „ცხვირისა“ და შექსპირის დრამების ანტიმიმეტური ლიტერატურის ნიმუშებად გამოცხადება (ბრეგაძე 1982: 4) მოულოდნელობის ეფექტთან ერთად ძველი თაობის კრიტიკოსთათვის ლიტერატურული ავანტურიზმის ელემენტსაც შეიცავდა და ტრადიციული კრიტიკული ანალიზისთვის ხელოვნურად შექმნილ სერიოზულ დისკომფორტად აღიქმებოდა.

თუ გავიზიარებთ ს. სიგუასეულ ჟანრობრივ-მეთოდოლოგიურ დეფინიციას, 70-80-იანი წლების კრიტიკაში საბოლოოდ გამოიკვეთა იმპრესიონისტული ესეიზმი (გ. ასათიანი, ო. პაჭკორია, ტ. ჭანტურია, რ. მიშველაძე. დაუძენდი: ჯ. ღვინჯილია, კ. იმედაშვილი, გ. ბენაშვილი, ზ. აბზიანიძე), ანალიტიკური ესეიზმი (მ. კვესელავა, თ. ჩხეკელი, გ. გაჩეჩილაძე, ვ. ჯავახაძე, რ. ჩხეიძე. აქაც დაუძენდი: ო. ჩხეიძე, რ. თვარაძე, ნ. გელაშვილი), აგრეთვე ე.წ. სოციოლოგიური კრიტიკა (ა. ბაქრაძე, აგრეთვე, რ. ჯაფარიძე, ნ. წულეისკირი), რომელმაც ყველაზე კომუნიკაციური ჟანრი, პუბლიცისტიკა, გამოიყენა, რითაც კიდევ ერთხელ დაადასტურა ლიტერატურულ-ესთეტიკური, გნებავთ ლიტერატურულ-თეორიული და ნაციონალური პრობლემატიკის ერთ ეპისტემაში თანაარსებობა.

80-იანი წლების კრიტიკოსთა თაობა (ნ. გელაშვილი, ს. სიგუა, მ. კვაჭანტირაძე, თ. ვასაძე, რ. ჩხეიძე, მ. ჯონაძე, ა. მინდიაშვილი, თ. ქორიძე, ზ. გოგია, ა. ბედუკაძე, ვ. ამირხანაშვილი.) „ტექსტს უფრო განმარტავს, ვიდრე აფასებს“ (სიგუა 1984: 6) კვლევის ახალი მეთოდოლოგია და სტილისტიკა (მაგ. ს. სიგუასთან სტრუქტურალისტური, მ. კვაჭანტირაძესთან ჰერმენევტიკური, თ. ვასაძესთან რაციონალისტური) იმდენად ყოვლისმომცველი ხდება, რომ მათი წერილები, ტრადიციული გაგებით, კრიტიკულ პათოსს არც შეიცავს. თვით კულტურული იდენტობის თემაც, რომელიც „რეკონსტრუქტივისტებმა“ 60-70-იან წლებში წამოსწიეს, აქ არა შიმშველი ფორმით, არამედ ტექსტური ანალიზის, არგუმენტაციის სახით მოგვეწოდება, რაც, ცხადია, სულაც არ ნიშნავს ეროვნულ ინფანტილიზმს. ნაციონალური

ნარატივი ამ ახალ კრიტიკულ დისკურსშიც სრულადაა შენარჩუნებული.

80-იანი წლების ლიტერატურული კრიტიკა აშკარად „სხვადასხვა მიმართულებებადაა დიფერენცირებული“. ეს კიდევ უფრო ცხადყოფს მის „ითქმის უპრეცედენტო აქტივობას...“ არსებობს ამ აქტივობის რამდენიმე მიზეზი: 50-60-იანი წლების რეკონსტრუქციებში; 70-იანი წლებში, იდეოლოგიური დეცენტრაციის პროცესის გადრეკების ფონზე, ლიტერატურულ-თეორიული ნოვაციების მიღებისა და გააზრებისაკენ მიმართული ტენდენციები. (მხედველობიდან ცხადია, არც ე.წ. „სანქცირებული თავისუფლება“ უნდა გამოგვრჩეს, რომელიც ტოტალიტარიზმის ამ უკანასკნელ ფაზაში კრიტიკის მიერ ჯეროვნად იქნა გამოყენებული). აღნიშნულ მოსაზრებასთან დაკავშირებით უნდა გავიზიარო ნ. დარბაისელის ანალიტიკური დასკვნა: „... ყველაფერი განვითარებისკენ მიემართებოდა, ... უნდა ჩამცხრალიყო პოლემიკური პათოსი, ერთჯერად ეფექტებზე გათვლილი რიტორიკული აბრუნდების ადგილი კრიტიკაში ღრმა აზრს უნდა დაეჭირა, მაგრამ საზოგადოებას, როგორც სისტემას, განვითარების სხვა ლოგიკა აღმოაჩნდა...“ (დარბაისელი 2003: 32). ვფიქრობ, ანგარიშგასაწევი მოსაზრებაა. განსაკუთრებით იმათთვის, ვინც ჩქარობს ტოტალიტარიზმის კლიმირებული ლიტერატურულ-კრიტიკული აზროვნების სუდარა გადააფაროს ყველაფერს, რაც ამ წლებში შექმნილა. „იფქლისაგან ღვარძლის“ გამორჩევა, როგორც გონიერების აქტი, არ შეიძლება კომუნისტური კულტურპოლიტიკის რეინტერპრეტაციის მცდელობად იქნას აღქმული. ნაციონალური ნარატივიც უთუოდ ორგვარი იყო: თავსმოხვეული-ფსევდო და ორგანული. გადაჭარბებულია, ლიტერატურაცენტრიზმის გმობაც სოციალ-პოლიტიკური დისკურსის სასარგებლოდ, რადგან ლიტერატურაცენტრიზმიდან სოციოცენტრიზმში გადასვლას, რომ დასცლოდა, ქართულ მწერლობასთან ერთად კრიტიკაც ამზადებდა. ნუ მოვინდომებთ იმაზე მეტი ცარიელი ადგილების შექმნას, ვიდრე ამის საფუძველი რეალურად არსებობს.. გვახსოვდეს, არაფრისაგან არაფერი წარმოიშობა.

დამოწმებანი

- ანდრონიკაშვილი, მაისურაძე 2007:** Грузия – 1990: Филологема независимости или неизвлеченный опыт. НЛЮ, № 82, 2007.
- ასათიანი 2003:** ასათიანი გ. თხზულებანი ოთხ ტომად ტ. IV თბ.: 2003.
- ბარტი 1989:** Барт Р. Избранные работы (Семиотика Поэтика) М.: 1989.
- ბაქრაძე 2005:** ბაქრაძე ა. თხზულებანი რვა ტომად ტ. V თბ.: 2005.
- ბერგი 1997:** Берг А. Гамбургский счёт. НЛЮ № 25, 1997.
- ბრეგაძე 1982:** ბრეგაძე ლ. მხატვრული გაუცხოების პრინციპი. ცხატ. ლიტერატურული საქართველო, 19 მარტი, 1982.
- გასპაროვი 1997:** Гаспаров М. Критика как самоцель. НЛЮ № 57, 1997.
- გინზბურგი 2003:** Гинзбург К. Мифы – Эмблемы – Приметы. М.: 2003.

- დარბაისელი 2005:** დარბაისელი ნ. 90-იანი წლების ქართული ლიტერატურული კრიტიკა. 2005.
- დოიაშვილი 1972:** დოიაშვილი თ. სტრუქტურალიზმი: PRO ET KONTRA. ცისკარი №6, 1972.
- თვარაძე 1997:** თვარაძე რ. გადასახედი. მთლიანი საქართველოს მესიტყვე. თბ.: 1997.
- თორია 2006:** ლიტერატურის თორია (XXს. ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები) თბ.: 2006
- კიკნაძე 2006:** კიკნაძე ზ. „მერანის“ გენეალოგია. ლიტ. ძიებანი — XXVII, 2006.
- კორმერი 1997:** Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура. М.: 1997.
- მაისურაძე 2005:** მაისურაძე გ. ინტელიგენცია. კრებული: „საქართველო ათასწლეულთა გასაყარზე“. თბ.: 2005.
- მამარდაშვილი 1980:** Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения. <http://ru.philosophy.kiev.ua>
- ნატროშვილი 1971:** ნატროშვილი გ. გერონტი ქიქოძის საიუბილეოდ. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 28 მაისი, 1971.
- ნიჟარაძე 1999:** Нижаарадзе Г. Нация и мир. ж. Дружба народов, №10,1999.
- ჭანტურია, დოიაშვილი 1981:** ჭანტურია ტ. – დოიაშვილი თ. დიალოგი: ჯერი ახლა პოეტებზევა. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, მარტი, 1981.
- ქარჩხაძე 2000:** ქარჩხაძე ჯ. ზნეობის ეკოლოგია. ჟ. არილი, №16 (3), 2000.
- ყარალაშვილი 1977:** ყარალაშვილი რ. წიგნი და მკითხველი. თბ.: 1977.
- წიფურია 2004:** წიფურია ბ. პოსტსაბჭოთა ტრავმა ლიტერატურაში და კიდევ ერთი მეტანარატივის დასასრული. ჟ. სჯანი №5, 2004.

Nona Kupreishvili

Criticism of 70-80s: from “Reconstruction” to Innovation Summary

The complexity of the research of Georgian critical thought of the II half of XX century is conditioned primarily by unsystematic and controversial character of the reflection of the above mentioned period. From the Post Soviet position, in the conditions of the existing theoretical and disciplinary reorientation, it requires different vision and analysis. Popreception of western theories and the tendency of Nihilistic evaluation of brand new Georgian literary processes can be of no use in this case.

After Stalin’s death, when public opinion had chance for transformation, there arose a new generation of writers and critics (O. Chkheidze, N. Chkheidze, G. Asatiani, G. Kankava, T. Chkhenkeli, P. Beridze, N. Kakabadze, M. Kveselava, G. Margvelashvili), who after ripping “iron curtains” aside, after stepping in the world of different opinions and evaluations, conspirationally or semi-conspirationally struggled against complete disorientation of writing and considered depolitization of criticism, its returning to literature, as one of the most essential means.

This important event, showed in the article, is connected not only with journal “Tsiskari” (1957) and with “Tskiskreli”, but with S. Chikovani’s journal “Mnatobi” (1955-60) and polemic letters of the newspaper “Young Communist” (1954). After analyzing publications of the followers of anti-socialist aesthetics, especially G. Asatiani’s Essay “First Dialogue with Wide Remarks”, as a contemporary version of “Notes of a traveler” we considered it well-grounded to call this process reconstruction and those writers and critics who are actively involved in it, “Reconstructionists”. Reconstruction, in the given context, should be understood as an attempt to restore cultural gaps, as “replacing dead time”, as a hope to return in time, history “after a long period of time and life lack”, as a chance for awakening for those people who are “lost in history”.

The analysis of the critical thinking of 60-70s serves as a proof that ground has been prepared for expressing interest towards culture. We called this event “Rediscovery of culture” using K. Ginsberg’s term.

To prove the free reflection of critical thinking of 70-80s the fact of the activation of following problems are listed and analyzed: The problem of mimetic and anti-mimetic art, the need for co-existence of conventive verse and vers libre (free verse) against the background of vers librophoby, the emergence of ironical-parodic vers libre flow, the issues of the use of traditional and anti-utopian novels, utilitarianism and anti-utilitarianism of literature, metaphoric thinking, traditional and structural methods in versification.

The research showed that history of Soviet literature, so called post-Stalin period was marked by existence of not only true literature, but healthy critical thinking as well.

მთარგმნელის პრობლემა ძველ საქართველოში და საკითხის კვლევის ძირითადი მეთოდოლოგიური ასპექტები

XI საუკუნის ქართული სააზროვნო სისტემის მკვეთრი ორიენტაცია ბიზანტიურ კულტურულ პროცესებზე მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა არა მხოლოდ ცალკეული კულტურული მიმართულების, არამედ მთლიანად ამ პერიოდის ქართული კულტურის ზოგად ტენდენციებს. ქართული რელიგიურ-ფილოსოფიური აზრისა თუ ზოგადად, ლიტერატურული პროცესების განვითარება ბიზანტიური კულტურული პროცესების პარალელურად მიმდინარეობდა და, შესაბამისად, აყალიბებდა მის ხასიათს. მთარგმნელობითი საქმიანობის ინტენსივობაც, რომელიც თავს იჩენს ამ პერიოდის ქართულ სინამდვილეში, განპირობებულია ქართველ მთარგმნელ-მოდგაწეთა სურვილით — გვერდში ამოუდგნენ იმდროინდელი მსოფლიოს მოწინავე კულტურულ ქვეყანას, ბიზანტიას. ამიტომ, თუ ადრეულ პერიოდში ქართველი მოდგაწეები ძირითადად ქმნიდნენ ორიგინალურ ძეგლებს, ამ პერიოდისათვის სამწერლობო წრეებში გაცხოველებული მთარგმნელობითი საქმიანობა იწყება. ეპოქის ხასიათისა და მოთხოვნების შესაბამისად ყალიბდება და დროთა განმავლობაში იხვეწება მთარგმნელობითი კონცეფცია. ლიტერატურული მთარგმნელობითი ტრადიცია განარჩევს ორ ძირითად მთარგმნელობით პრაქტიკას: დინამიკურსა და ფორმალურს. დინამიკური ტიპის თარგმანი (*Sensus de sense*) არის თარგმანის თავისუფალი, პარაფრაზირებული, ტენდენციური, იგივე განმარტებითი ტიპი, რომელშიც გამოიკვეთება მთარგმნელის საკუთარი შეხედულებები, სხვაგვარად, ეს არის ე. წ. მოდალურ-ადაპტური ტიპი. ხოლო ფორმალური ეკვივალენტის (ანუ სემანტიკური და ფორმალური) ტიპის თარგმანი (*verbum e verbo*) არის ზედმიწევნითი, სიტყვასიტყვითი სტრუქტურული თარგმანის ტიპი (ბეზარაშვილი 2004: 319).

ქართული მთარგმნელობითი ტრადიციისათვის ადრეულ ეტაპზე ძირითადად დამახასიათებელი იყო დინამიკური ტიპის თარგმანი, რომელსაც მოგვიანებით ფორმალური ეკვივალენტის თარგმანი ენაცვლება. ზუსტი, ადექვატური თარგმანი დედნისეული ტექსტისა ძირითადი მახასიათებელი იყო ელინოფილური მიმართულებისათვის. თუმცა ადექვატური თარგმანი ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა ელინოფილურ მიმართულებასზე ორიენტირებას, რადგან ამგვარი ხასიათის თარგმანები ქართულ მწერლობაში გაცილებით ადრეულ პერიოდშიც დასტურდება (მაგ. სვეერიანე გაბალონელის *ექუსთ დღეთა* – V ს.-ის I ნახ.) (ბეზარაშვილი 2004: 328).

თარგმანის დედნის ტექსტთან მიმართების დადგენისა თუ რომელიმე მოღვაწის მთარგმნელობითი კონცეფციის თავისებურებაზე მსჯელობისათვის აუცილებელი წინაპირობაა იმ კონკრეტული პირველწყაროს მიკვლევა, რომლიდანაც უშუალოდ ითარგმნა ესა თუ ის ლიტერატურული ძეგლი. ეს საკითხი ქართულ ფილოლოგიურ მეცნიერებაში პრინციპულად დაისვა ჯერ კიდევ 1969 წელს. თავის გამოკვლევაში „ბიზანტიურ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობანი“ პროფ. ე. ხინთიბიძე მიუთითებდა: „შეუძლებელია ქართველი მთარგმნელის მთარგმნელობით მეთოდებზე ვილაპარაკოთ, თუ ხელთ არა გაქვთ მის მიერ ნათარგმნი სანდო ტექსტი და სწორედ ის ბერძნული რედაქცია, რომელსაც იგი თარგმნიდა. ამის აუცილებლობას ის იწვევს, რომ თითქმის ყველა ძველი ბიზანტიური ლიტერატურული ძეგლი ჩვენამდე ათობით ბერძნული ხელნაწერთაა მოღწეული. ეს ხელნაწერები ხშირ შემთხვევაში რედაქციულადაც განსხვავდება, ვარიანტულ სხვაობებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ“ (ხინთიბიძე 1969: 145).

ამავე თვალსაზრისს ავითარებს მიშელ ვან ესბროკი ეფთვიმე ათონელის მთარგმნელობით მეთოდებზე მსჯელობისას. მ. ესბროკის უმნიშვნელოვანეს შრომად უნდა ჩაითვალოს ეფთვიმე ათონელის მთარგმნელობითი მეთოდის ახლებური შეფასება, რომელიც წარმოადგინა გამოკვლევაში „*uthyme l’Hagiorite: le traducteur et ses traductions*“ (Esbroeck 1988 : 73-107). გამოკვლევის ავტორი კრიტიკულად განიხილავს კ. კეკელიძის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ეფთვიმე „ან მიუმატებდა დედანს, ან მოაკლებდა მას, ან შეცვლიდა თავისებურად თხზულების ამა თუ იმ ადგილს და იძლეოდა სათარგმნი თხზულების საეხებით ახალ რედაქციას. ესბროკმა თავიდან გააანალიზა კ. კეკელიძის მიერ ეფთვიმე ათონელის მთარგმნელობითი მეთოდის დასადგენად შესწავლილი ძველი ქართული თარგმანები („მცირე სჯულისკანონი“, „მაქსიმე აღმსარებლის ცხოვრება“, „მცირე სვინაქსარი“, „ილარიონ ქართველის ცხოვრება“, „მაქსიმე აღმსარებლის შეკითხვები თალასესადმი“, „წმ. მიქელის სასწაულები“) და ეფრემ მცირის ცნობილი ანდერძი ეფთვიმეს შესახებ და სხვ. მისი აზრით, ეფთვიმე ზუსტად, სიტყვა-სიტყვით არ თარგმნის, მაგრამ იგი კვეცს ან უმატებს არა მთელ პარაგრაფებს, ან სხვა თხზულებებიდან ამოღებულ ფრაგმენტებს, არამედ მხოლოდ სიტყვებს. მკვლევრის დასკვნით, ეფთვიმე იყენებს დასახელებულ თხზულებათა სხვა რედაქციებს, რომლებიც დღეისათვის დაკარგულია, ან ჯერ კიდევ გამოსავლინებელია.

ამდენად, რაკი არსებობს თარგმანი, ე.ი. არსებობს მთარგმნელის პრობლემაც, რადგან ჩვენამდე არაერთ ძეგლს მოუღწევია, რომელთა მთარგმნელის შესახებაც არაფერი ვიცით. ხშირია შემთხვევა, როდესაც თხზულების მთარგმნელის, გადამწერისა თუ დამკვეთის ვინაობა ერთმანეთში ირევა. ასევე, არცთუ იშვიათია ერთსა და იმავე პერიოდში ერთი სალიტერატურო სკოლის ფარგლებში მოღვაწე მთარგმნელთა ნაშრომების არასწორად მიკუთვნება სხვა მთარგმნელისადმი (ამის ნათესაყოფად იოანე პეტრიწის, იოანე ჭიჭიშვილისა და იოანე ტარიჭისძის, ან კიდევ არსენის სახელით მოღვაწე რამდენიმე პიროვნების ერთმანეთში აღრევა, ანდა ნი-

კოლოზ გულაბერისძისთვის გიორგი მთაწმინდელის, ექვთიმე ათონელის, დავით ტბელისა თუ ეფრემ მცირისეულ თარგმანთა მიკუთვნებაც გამოგვადგებოდა). ასეთ ვითარებაში, ცხადია, მთარგმნელის რეალური ვინაობის დასადგენად რამდენიმე ფაქტორს უნდა მიექცეს ყურადღება: 1. ძეგლის შესახებ არსებულ ისტორიულ წყაროებს; 2. ლიტერატურულ ტრადიციებს; 3. მთარგმნელობით მეთოდს, რომელიც განგვასაზღვრინებს იმ სალიტერატურო სკოლასა და, შესაბამისად, სავარაუდო დროსა და სივრცეს, როდესაც და სადაც ეს თხზულება უნდა შესრულებულიყო (საკითხის შესახებ იხ. რაფაეა 1983: 046). 4. ინფორმაციული სისრულისათვის აუცილებელია იმ ეროვნულ ენობრივ სტილურ ნორმათა კვლევა, რომლითაც ესა თუ ის თარგმანია შესრულებული. სამეცნიერო წრეებში მიღებული ტრადიციული კვლევის მეთოდი ნაკლებად გულისხმობს ძეგლის ლინგვისტურ ანალიზს, რასაც ძალზე ხშირად არასწორ დასკვნამდე მივყავართ. დასკვნისას გასათვალისწინებელია, მოღვაწეობის რა ეტაპზეა შესრულებული თარგმანი, რადგან მთარგმნელები სისტემატიურად ახუსტებდნენ და ხვეწდნენ მთარგმნელობით მეთოდსა თუ ტერმინოლოგიურ სტრუქტურას.

ქართველ მოღვაწეთა მთარგმნელობით ტრადიციები ეპოქათა მოთხოვნილებების შესაბამისად იცვლებოდა. ეფთვიმე ათონელის მთარგმნელობითი მეთოდი გარკვეულ ეტაპზე მოძველებული აღმოჩნდა და აღარ შეესაბამებოდა გაზრდილ ლიტერატურულ მოთხოვნილებებს. ახალი მთარგმნელობითი მეთოდის დამკვიდრება გიორგი ათონელის სახელს უკავშირდება. იგი ცდილობს სათარგმნი მასალის დედანთან დაახლოებას; თუძცაღა დროთა განმავლობაში გიორგი მთაწმინდელისეულმა თარგმანებმაც მოითხოვეს ხელმეორედ გადასინჯვა. ეფრემ მცირემ ათონის სალიტერატურო სკოლის მთარგმნელობითი ტრადიციები თვისობრივად ახალ საფეხურზე აიყვანა, მისი მთარგმნელობითი მეთოდის ძირითადი პრინციპი სწორედ თარგმანის დედნისეულ ტექსტთან ზედმიწევნითი დაახლოება იყო.

ათონელი მამების მიერ შექმნილ მთარგმნელობით სტილსა და მიმართულებას XI-XII ს.ს. მკვეთრად გაემიჯნა გელათის სალიტერატურო სკოლა (ტრადიციულად, მკვლევართა დიდი ნაწილის მოსაზრებით, იოანე პეტრიწი, არსენ იყალთოელთან ერთად, ამ სკოლის ფუძემდებელი და პოზიციის განმსაზღვრელი იყო. თუძცა არსებობს არანაკლებ ყურადსაღები ვერსიაც, რომელიც იოანე პეტრიწის მოღვაწეობას გელათის სალიტერატურო სკოლას არ უკავშირებს) (ლოლაშვილი 1978: 75; ჭელიძე 1995:). მიუთითებენ, რომ „გელათის სკოლა ერთ-ერთი მძლავრი და უმნიშვნელოვანესი შტოა ქართული თარგმანის ელინოფინურ მიმართულებაში, რომელიც... ქრისტიანული აზრის ისტორიაში აგრძელებს აღმოსავლური თეოლოგიის, ალექსანდრიული სკოლისა და კაბადოკიური პატრისტიკის ხაზს“ (მელიქიშვილი 1996: 65). სწორედ გელათის სალიტერატურო სკოლა არის დამფუძნებელი ახალი ენობრივი სტილისა, რომელიც სხვათაგან თვითმყოფადი ნიშნებით გამოირჩევა. გელათის მთარგმნელობითი სკოლის მიმდევარნი დიდი ძალისხმევით ცდილობდნენ დაქვეყნათ ქართული ენა, გამოველინებინათ მისი შესაძლებლობანი

ბერძნულიდან თარგმნილი ლიტერატურის ფილოსოფიური აზრისა და ტერმინების ზუსტად გადმოცემის თვალსაზრისით. იმის შესაბამისად, რას უსაზღვრენ საკუთარ თავს მიზნად, მათ შეიმუშავეს სრულიად განსაზღვრული პრინციპები, რომლებიც აქ თარგმნილ ძეგლებს სხვათაგან გამოარჩევს თარგმნის სიზუსტით, სტილითა თუ ლექსიკით. გელათის სკოლის ძირითად მიმართულებას სხვა ნიშნებთან ერთად ზუსტად თარგმნის პრინციპი (თარგმნისას კი მხოლოდ ქართული ენის პოტენციალის, ძირებისა და მაწარმოებლების გამოყენება) ქმნის.

მთარგმნელობით სკოლებს შორის, ერთი მხრივ, არსებობს მნიშვნელოვანი სხვაობა თარგმანის სტილს, სათარგმნი მასალის შერჩევის, და ა. შ. თვალსაზრისით, მაგრამ, მეორე მხრივ, შესაძლოა მთარგმნელობითი მეთოდი განსხვავებული იყოს ერთი ავტორის მემკვიდრეობის ფარგლებშიც, რადგან, როგორც შევნიშნავდით, სტილი შეიძლება შეიცვალოს სათარგმნი მასალის თემატიკის ან მთარგმნელის მოღვაწეობის პერიოდის მიხედვით. ეს ფაქტორი კი, შესაძლოა, მცდარი დასკვნის საფუძველი გახდეს. ზოგადი დასკვნების გამოტანისას არანაკლები სირთულე შეიძლება შექმნას ერთი სალიტერატურო სკოლის ფარგლებში თარგმანის ენობრივ-ტერმინოლოგიური ასპექტების მსგავსებამ. ამიტომ საკითხის კვლევისას აუცილებელია იმ კონკრეტული მადიფერენცირებელი მახასიათებლების გათვალისწინება, რომლებიც ერთ მთარგმნელ-მოღვაწეს მეორისაგან განარჩევს. მადიფერენცირებელი სტატისტიკური მახასიათებლები, რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული (მელიქიშვილი 1996: 65), ენის სხვადასხვა სფეროს განეკუთვნება: 1. ტერმინოლოგიური სიტყვათშემოქმედებისა; 2. ყოფით-ლექსიკური; 3. გრამატიკული, გარკვეულ შემთხვევებში – სინტაქსური მახასიათებლებიც.

თუ როგორ შეიძლება კვლევის მითითებული მეთოდიკის გაუთვალისწინებლობამ მცდარ გზაზე დაგვაყენოს, ამის საილუსტრაციოდ წარმოვადგენთ გელათის სალიტერატურო სკოლის მთარგმნელობითი ნორმებით შესრულებულ ორ ძეგლს – **კელესიასტეს განმარტებათ** გელათურ ვერსიას* და აგიოგრაფიულ თხზულებას – **წმ. ბარბარეს წამება**.

კელესიასტეს განმარტებათ გელათური ვერსიის მთარგმნელად კ. კეკელიძე იოანე ჭიმჭიმელს მიიჩნევდა. შენიშნავდა რა მითითებული ძეგლისა და თეოფილაქტე ბულგარელის ლუკასა და მარკონის სახარებათა განმარტებების მსგავსებას, ასკენიდა, რომ თეოფილაქტე ბულგარელის თხზულებათა და **კელესიასტეს განმარტების** ხსენებული ძეგლის მთარგმნელი ერთი და იგივე პიროვნებაა, ხოლო ამ პიროვნების ვინაობის შესახებ ცნობა დაცულია თეოფილაქტე ბულგარელის თხზულებათა თარგმანის შესავალშივე: „იოანემან ფილოსოფოსმან ჭიმჭიმელმან ელადელთა ვმისაგან სპანთ მოსახელედ ვმად გარდამოილო თარგმანებაჲ წმიდისა ევანგელიისა“ (კეკელიძე 1920: XIII).

* ქართული ხელნაწერი (A 61) ორი ავტორის ეგზეგეტიკურ თხზულებას შეიცავს – მიტროფანე სმირნელ მიტროპოლიტისა და ოლიმპიოდორე ალექსანდრიელი დიაკონის **კელესიასტეს განმარტებებს**, მაგრამ, რაკი ძეგლს მთლიანობაში ერთიანი სტრუქტურული სახე აქვს და ერთი მთარგმნელის მიერაა შესრულებული, ამიტომ ცალ-ცალკე თხზულებებად დიფერენცირებას არ ვახდენთ.

ვნახოთ, რამდენად შესაძლებელია ამ დასკვნის გაზიარება.

ეკლესიასტეს განმარტებათა გელათური ვერსიის მთარგმნელის საკითხზე მსჯელობისას ვერც ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერები და ვერც სხვა წერილობით ძეგლებში შემონახული ცნობები ვერ დაგვეხმარება, რადგან ამგვარი არაფერია შემორჩენილი ქართულ მწერლობაში.

ძეგლის მთარგმნელის ვინაობის შესახებ აზრის გამოთქმა მხოლოდ ენობრივი თავისებურებებისა და ლექსიკური მხარის შესწავლაზე დაყრდნობითაა შესაძლებელი.

საკითხზე მსჯელობისას ძირითადად ვეყრდნობით დ. მელიქიშვილის სტატიას **გელათის სალიტერატურო სკოლის ენობრივი სტილის ერთიანობისა და ინდივიდუალურობის საკითხისათვის**, რომელშიც მეცნიერი გვთავაზობს ვ. ფუქსის მიერ დამუშავებული სტატისტიკური მახასიათებლების მეთოდს და მიუთითებს, რომ ამგვარი მეთოდი ცალკეულ ავტორთა ინდივიდუალური ენობრივი სტილის შესწავლის საშუალებას იძლევა. „როდესაც გარკვეული რაოდენობის ენობრივი ნიშნები დასტურდება ცნობილ ავტორთან და მათგან არც ერთი არ გვხვდება სადავო ტექსტში (ან პირიქით), შეიძლება ცალსახა დასკვნის გამოტანა: სადავო ტექსტი არ ეკუთვნის მოცემულ ავტორს“ (მელიქიშვილი 1996: 68).

სტატიას დართული აქვს დიფერენციული ენობრივი მახასიათებლების ცხრილი, რომელშიც მეცნიერი წარმოადგენს გელათის სალიტერატურო სკოლის ძეგლებისათვის ნიშანდობლივ ტერმინოლოგიურ, ყოფით-ლექსიკურ და გრამატიკულ მახასიათებლებს.

ამდენად, **ეკლესიასტეს განმარტებათა** საკვლევი ძეგლიდან გვანტერესებს ის კონკრეტული ტერმინები და ენობრივი მახასიათებლები, რომლებიც ამა თუ იმ მთარგმნელის ცნებით-ლექსიკური აპარატის კუთვნილებადაა მიჩნეული და სხვა მახასიათებლებთან ერთობლიობაში შესაძლოა დაგვეხმაროს ძეგლის მთარგმნელის ვინაობის განსაზღვრისას.* ამგვარ ტერმინთა რიგში უნდა განვიხილოთ **ძრფა**, **მოძრაობა** ლექსემები. ამ ფორმათა გამოყენება დამახასიათებელია გელათის სკოლის მოღვაწეთა სალიტერატურო ენისათვის, გვხვდება ჩვენს საკვლევ თხზულებაშიც, ისინი თითქმის თანაბარი რაოდენობით გვხვდება როგორც სახელზმნის, ისე – ზმნის პირიანი ფორმების სახით (15\17) და ძირითადად აქვს გადახრის (და არა – მოძრაობის) მნიშვნელობა (**მიდრეკა** მოძრაობის მნიშვნელობით მხოლოდ პეტრიწთან დასტურდება); **თანშესიტყვა** ფორმა ძეგლში ერთხელ დასტურდება, მაგრამ არა იმგვარი ტერმინული გაგებით (ბერძნული $\sigma\lambda\lambda\iota\gamma\iota\sigma\mu\omicron\chi$ ფორმის შესატყვისად), როგორითაც გვხვდება პეტრიწთან და ამონიოს ერმისის თხზულება-

* აქვე გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ზოგიერთი ტერმინი, რომელიც ერთ ავტორთან ყოფით-ლექსიკური სფეროს კუთვნილებათაა, მეორე ავტორთან ცნებით-ტერმინოლოგიური მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ასე, მაგალითად, **ჯერბინება** არსენ იყალთოელთან ტერმინოლოგიური სიტყვაშემოქმედების პროდუქტია, ხოლო **ეკლესიასტეს განმარტების** გელათურ თარგმანებში ყოფითი ლექსიკის სფეროს განეკუთვნება. იგივე შეიძლება ითქვას **მიდრეკა** ტერმინის შესახებ, რომელსაც მხოლოდ პეტრიწთან აქვს ტერმინული დატვირთვა.

თა ქართულ თარგმანებში. ამ ფორმის შესატყვისად *ეკლესიასტეს განმარტებათა* გელათურ ვერსიაში გვაქვს ტერმინი **ფილოსოფოსებრი**: რამეთუ იხილეთ ფილოსოფოსებრი მეტყუწლებად ეკლესიასტესი [A 61: 40. II] — Ορα γαρ τῶν συλλογιστικῶν αποδοσις τοῦ Εκκλησιαστού” PG· 796C.

ტერმინი **თბე**, რომელიც ქართველ ელინოფილებთან – ევრემ მცირესთან, არსენ იყალთოელთან, პეტრე გელათელთან... მასალის, მატერიის მნიშვნელობით გვხვდება, ამავე მნიშვნელობით გვაქვს ჩვენ საკვლევ ძეგლშიც; *ეკლესიასტეს განმარტებების* გელათურ თარგმანებში დასტურდება, აგრეთვე, ტერმინი **გარდანივთვა**, რომლის ზმნური ფორმაც გვხვდება რუის-ურბნისის კრების ძეგლისწერაში; **რომელობა** **ავითარება** ტერმინებიდან ბერძნული το πσιου ტერმინის შესატყვისად ძეგლში გვხვდება **რომელობა** (το πσιου–ის შესატყვისად არსენ იყალთოელის გვიანდელ თარგმანებში „რომელობის“ ნაცვლად ძირითადაა „ავითარება“, ხოლო პეტრიწთან – რომელობა); ბერძნული ακριβιαχ-ს შესატყვისად ძეგლში, მსგავსად არსენ იყალთოელისა და იოანე ჭიმჭიმელისა, დასტურდება ფორმა **განმკაცრება**;

გრამატიკული ფორმებიდან ძეგლში გელათური თარგმანებისათვის ნიშანდობლივი – **ყე სუფიქსის** გამოყენების არც ერთი შემთხვევა არ დადასტურდა; არ დადასტურდა აგრეთვე **არს** მეშველი ზმნის გამარტივებისა და წინამავალ სიტყვასთან შერწყმის შემთხვევები.

-ებიანი მრავლობითის ფორმები, რომლებსაც გელათის სალიტერატურო სკოლის მოღვაწეები ნართანიან მრავლობითთან ერთად აქტიურად იყენებენ, მცირე რაოდენობით (18 შემთხვევა) გვხვდება თხზულებაში; გვხვდება, აგრეთვე, **I რუხულტატივში** – **ია** დაბოლოებიანი ფორმის გამოყენების ორი შემთხვევა; გელათელი მთარგმნელების სტილისთვის ნიშანდობლივი **ნათ. ბრ. + ძლით** თანდებულებანი ფორმები ეკლესიასტეს თარგმანებაშიც გამოიყენება; ძეგლში მხოლოდ ერთხელ გვხვდება – **მებრ** თანდებულებანი ფორმა, ამგვარი ფორმების გამოყენება პეტრიწის სტილისთვისაა დამახასიათებელი. გრამატიკული სქესის გამოხატვის დამკვიდრების მცდელობა სალიტერატურო ქართულში გელათელი მთარგმნელების მოღვაწეობას უკავშირდება. *ეკლესიასტეს განმარტებაში* სქესის გარჩევა მხოლოდ ლექსიკური ერთეულებით ხდება და არა – სქესის მაწარმოებელი სუფიქსებით; **-მი თანდებულებანი** ფორმების, რომლებიც ასევე ტიპიურია გელათელი მოღვაწეების სტილისთვის, გამოყენების ოთხი შემთხვევა დასტურდება საკვლევ ძეგლში, ინტენსიურად იხმარება ამ თანდებულის სრული ფორმა **მიმართ** და, აგრეთვე, მისი ვარიანტული შესატყვისი – **მომართ**; საკვლევ ძეგლში I კავშირებითის III პირში სუბიექტის აღსანიშნად გვაქვს ძველი ქართული სალიტერატურო ძეგლებისათვის ტრადიციული **-ოდან** დაბოლოება (ამგვარ შემთხვევებში პეტრიწი – **ოდინ** დაბოლოებას იყენებს); **ხატ** ტერმინის თარგმანისას (როდესაც ადამიანის, ღვთის მსგავსი არსების, შექმნაზეა საუბარი) იოანე პეტრიწი იყენებს – **ებრ** თანდებულს ბერძნული κατά წინდებულის შესაბამისად, *ეკლესიასტეს თარგმანებაში* მსგავსი ფორმები არ გვხვდება.

გელათელ მოღვაწეებს ბერძნული ენის ტრადიციის გავლენით ჰქონდათ მცდელობა მღვდრობითი სქესის გამოხატვის დამკვიდრებისა სალიტერატურო ენაში. ეს პროცესი, როგორც მითითებულია სამეცნიერო ლიტერატურაში, პეტრიწამდე გაცილებით ადრე დაწყებულია გრამატიკული სქესის გამოხატვის მცდელობას ვხვდებით ეფრემ მცირესთან, რომელიც –ა სუფიქსის დართვით ცდილობს მღვდრობითი სქესის ფორმირებას (დანელია 1998ა: 102):*„მდიდარად მოიღებენ ჭიჭნაურსა, ხოლო ქურივი მატყლსა შეღებულსა“*. იქვე ეფრემი შენიშნავს: „შეისწავე, *მდიდარად* ახალმოპოვებულად დედალად სიტყუად, რამეთუ დედაკაცი არს, მომღებელი ჭიჭნაურისა, ხოლო ჭიჭნაური მამასა ეფთვმეს აბრუშუმისა სახელად მოუპოვებია“ (დანელია 1998ა: 98) შენიშნულია (დანელია 1998ა: 94-107), რომ მღვდრობითი სქესის –ა სუფიქსის უძველესი სახეა –*ალ* სუფიქსი, რომელიც დასტურდება გიორგი მონაზონის „ხრონიგრაფის“ გელათური სტილით შესრულებულ თარგმანში. აქ მოყვანილია ციტატა *ეკლესიასტედან* (92,78), რომელშიც გვხვდება ფორმა *მომღერალენი მომღერნის* საპირისპიროდ: *მოვიგენ მონანი და მკვეალნი*, და *სახლის-წულნი იქმნენს ჩემდა მრავალ უფროსს ყოველთა ყოფილთასა უწინარეს ჩემდა იერუსალჳმს. და შევკრიბე ვეცხლიცა და ოქროსა და სიმღიდრე მეფეთა და ყანათა და განვაწყვენ მომღერნი და მომღერალენი და საშუებელნი ძისა კაცისანი, მწდენი და მწდენი.“* აქ ფორმები *მომღერნი (მომღერი – მამრ. სქესი)* და *მომღერალენი* (თავდაპირველ ფორმად მოიაზრება *მომღერა – მღვდრ. სქესი*) ერთმანეთისაგან სქესით განირჩევიან. *ეკლესიასტეს განმარტების* გელათურ თარგმანებში იგივე მუხლებში (II თავის 8-9) სქესის გარჩევა ხდება არა აფიქსური წარმოებით, არამედ - ლექსიკური ერთეულებით: *ვევენ ჩემდად მემღერნი მამანი და დედანი საშუებელად ძისა კაცისა, მწდიენი მამანი და დედანი*. და *განვიდენ და შევსძინე უფროსს ყოველთა პირველთა ჩემთა იერუსალიმს შინა* [48. I]. როგორც ვხედავთ, აქ დაკონკრეტებულია როგორც *მემღერნი*, ისე *მწდიენი* სქესის გამომხატველი კონკრეტული სიტყვებით – *მამანი* და *დედანი*. გელათის ბიბლიაში, კონკრეტულად – *იერემიას წინასწარ-მეტყველებასში*, დასტურდება ფორმები, რომლებსაც ერთვის მღვდრობითი სქესის –ა მაწარმოებელი: და *მოაქცევს შენსა გომად ვავლინებისა მის და უკუნ-იქცენს ფრმანი და ფრმანი, რომელნი განველინენს თავისუფლად და დაუტევებდეს მათ ფრმებად და ფრმაებად* 34,11. შდრ. იერუსალიმური ნუსხა (J): და *მოიქცევს შენსა გომად ვავლინებისა მის და უკუნ-იქცენს მონანი და მკვეალნი, რომელნი-იგი ვანავლინენს თავისუფლად და შეიდევენდეს მათ მონად და მკველად*. 34,11; და *იმორჩილენით ივინი ყოფად თქუენდა ფრმებად და ფრმაებად*. 34,16. 34,11. შდრ. J: და *იმორჩილეთ ივინი, რაათა ივენენ თქუენდა მონად და მკველად*. 34,16 (დანელია 1992ბ).

ციტირებულ მონაკვეთებში *ფრმა*, ფუძეკვეცადი სახელი, შეკვეცილი სახითაა წარმოდგენილი -ებანი მრავლობითის სუფიქსის დართვისას. პირველ შემთხვევაში – *ფრმ-ებ-ად* (მამრ. სქ. – არა აქვს მაწარმოებელი), მეორე შემთხვევაში – *ფრმა-ებ-ად*, ამ შემთხვევაში –ა სუფიქსს მდ. სქესის გამოხატვის ფუნქცია აქვს. მეორე

ციტატში, როგორც ვნახეთ, ფუძეც სრულადაა წარმოდგენილი და დართულია სქესის მაწარმოებელი სუფიქსიც - **გრმა-ა-ებ-ად**. გელათის ბიბლიაში –ა სუფიქსიან წარმოებასთან ერთად (ებრაელა – იერ. 34,10; უფალა – ეს. 24,2; მოხუცებულა – ზაქ. 8,4) გვაქვს –იდ სუფიქსიანი მდებდრობითი სქესის სახელები: **ჭაბუკიდი** (არა იბოს ქალწულება **ჭაბუკიდისა**,“ II შჯ. 22,21), **გრმიდი** (ჰრქუა: რომელი არს გრმიდი ესე,“ რუთ. 2.5) და ა. შ.

სქესის გამოხატვა ქართული სალიტერატურო ენისათვის არაბუნებრივი და მიუღებელი აღმოჩნდა, მთარგმნელ-რედაქტორთა ამგვარი მცდელობა – ნაძალადევი, სქესის გამომხატველი სუფიქსები კი, როგორც კ. დანელია უწოდებდა – „გრამატიკული ბარბარიზმები.“ ამდენად, გრამატიკული სქესი, რომელიც არც ერთხელ არ დასტურდება **ეკლესიასტეს განმარტების** გელათურ თარგმანებში, ვერ დამკვიდრდა ქართულ სალიტერატურო ენაში.

ყოფით-ლექსიკური სფეროდან ძეგლში ინტენსიურად გვხვდება **გვრა** ფორმა, რომელიც სალიტერატურო ქართულში ეფრემ მცირის შემოტანილი ჩანს, ასევე ხშირია **სადმე, სადამე** და **კობს** ფორმებს გამოყენების შემთხვევები, დასტურდება აგრეთვე, **აზმნობს** ფორმის გამოყენების რამდენიმე შემთხვევა; ტერმინი **მიმღე-მი**, რომლის ტერმინოლოგიური მნიშვნელობით გამოყენება არსენ იყალთოელს უნდა უკავშირდებოდეს, ძეგლში ორგზის გვხვდება, მაგრამ ორივეჯერ ყოფით-ლექსიკური და არა - ცნებით-ტერმინოლოგიური მნიშვნელობით; **ეკლესიასტეს თარგმანებაში** ყოფით-ლექსიკური მნიშვნელობით დასტურდება, აგრეთვე, **ვიობა** და **ჯერჩინება** ფორმები.

სტატიკური მახასიათებლების ცხრილის გამოყენებამ კიდევ ერთხელ ცხად-ყო, რომ **ეკლესიასტეს განმარტებათა** საკვლევი ძეგლი გელათის სალიტერატურო სკოლის მოღვაწის მიერაა თარგმნილი. ყოფით-ლექსიკურ, ტერმინოლოგიურ და ენობრივ ფორმებზე დაკვირვების შედეგად შემდეგი სურათი გამოიკვეთა:

№	მთარგმნელი	ანონიმი	იონანე ჭიმჭიმელი
	ავტორები	მიტროფანე, ოლიმპ. ალექსანდრ.	თეოფილაქტე ბულგარელი
	ნუსხა	A 61	A 102; A 103
	ენობრ. ნორმ. ტექსტები	ეკლესიასტეს თარგმანება	მარკონისა და ლუკას სახარებათა განმარტება
1	-ყე	-	“
2	-ებ	+	+
3	-ია	+	-
4	-ადმი; -ისამი	-	+
5	ნათ.+ ძლით	+	+
6	მებრ	+(1)	-
7	მდებდრ. სქესი	-	+

მთარგმნელის პრობლემა ძველ საქართველოში

8	-ესთა	-	-
9	ვეერა	+	+
10	სად(ა)მე	+	+
11	მედად	-	
12	მიმდემი	+(1)	+
13	ძუნად	-	+
14	მოწლეობა	+	
15	საზრისი	-	
16	ცებნა	+	-
17	მიდრეკა	+	-
18	ძრვა, მოძრაობა	+	+
19	შეგულისსიტყუა	-	
20	თანშესიტყუა	-	
21	კმობს	+	+
22	აზმნობს	+(2)	
23	გიობა	+	
24	ჯერჩინება	+	
25	განმკაცრება	+	

ჩატარებული კვლევის საფუძველზე ძველის მთარგმნელად ვერ მივიჩნევთ იოანე ჭიმჭიმელს, როგორც ამას ვარაუდობდა კ. კეკელიძე (იოანე ჭიმჭიმელისა და ჩვენ მიერ საკვლევი ძველის მთარგმნელის სტილის სხვაობა განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება –**ადმი**, **-ისამი** თანდებულებანი ფორმების გამოყენებისას. ეს ფორმები ინტენსიურად იხმარება სახარებათა თეოფილაქტე ბულგარელისეული განმარტებების ქართულ თარგმანებში და ერთხელაც არ დასტურდება **ეკლესიასტეს განმარტებათა** საკვლევ ძველში. სხვაობა თავს იჩენს გრამატიკული სქესის გამოხატვის ასპექტითაც).

ეკლესიასტეს განმარტებათა გელათური თარგმანების მთარგმნელს ანონიმად მიიჩნევს ე. ჭელიძე. ნაშრომში „ძველი ქართული საღვთისმეტყველო ტერმინოლოგია“ მკვლევარი სხვა ტერმინთა რიგში განიხილავს ბერძნული გნოსიც ლექსემის თარგმნის თავისებურებას და შენიშნავს: „რაც შეეხება გრიგოლ აკრაკანტელისა* და ოლიმპიოდორუს **განმარტებებს ეკლესიასტეს** შესახებ, აგრეთვე, იოანე ჭიმ-

* **ეკლესიასტეს განმარტების** მიტროფანესეული ტექსტის ავტორად, მინის (PG) გამოცემის საფუძველზე, ე. ჭელიძე გრიგოლ აკრაკანტელს მიიჩნევს. გარკვეული პერიოდის მანძილზე ჩვენც ამავე თვალსაზრისს ვიზიარებდით. უახლოეს მომავალში საკითხთან დაკავშირებით გამოქვეყნდება ჩვენი ნაშრომი, რომელიც საკითხს ახალი მიმართულებით გააშუქებს (ნ. მ.).

ჭიმელის მიერ თარგმნილ თეოფილაქტე ბულგარელის ევანგელიურ კომენტარებს (მარკოზისა და ლუკას თავები), რომლებიც, როგორც აღვნიშნეთ, დიდ ნათესაობას ამჟღავნებენ ეფრემ მცირის ტერმინოლოგიასთან (ეჭვი არ არის, რომ იოანე ჭიმ-ჭიმელიცა და ეკლესიასტეს ზემოაღნიშნულ განმარტებათა უცნობი მთარგმნელიც, რომელსაც კ. კეკელიძე იმავე იოანე ჭიმჭიმელთან აიგივებს, უთუოდ ეფრემ მცირის მოწაფეები არიან) მათში ბერძნული γυναικῶν თითქმის უგამონაკლისოდ თარგმნი-ლია, როგორც „მეცნიერება“ (ჭელიძე 1996: 454).

ეკლესიასტეს განმარტებათა საკვლევი ძეგლის მთარგმნელის სტილებრივი ნა-თესაობა ეფრემ მცირესთან აშკარაა, ამასთან, აშკარაა მთარგმნელის ინდივიდუა-ლობაც. ის ტერმინები, რომლებიც სალიტერატურო ენაში ეფრემ მცირის დამკვი-დრებული ჩანს, გარკვეული ოდენობით დასტურდება ძეგლში, მაგრამ ზშირად მათ გვერდით მათივე პარალელურ ფორმებად მოიაზრება ნეოლოგიზმები, რომლებითაც ზოგადად მდიდარია XII-XIII საუკუნეების ქართული სალიტერატურო ენა. **ეკლე-სიასტეს განმარტებათა** მთარგმნელის სტილი ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს ეფრემ მცირის სტილსა და შემდგომი პერიოდის გელათის სალიტე-რატურო სკოლის მოღვაწეთა სტილს შორის. დიფერენციული ენობრივი ნიშნების მიხედვით ძეგლი ყველაზე მეტ სიახლოეს პეტრე გელათელის ენასთან ავლენს. მაგრამ იმ მკვეთრი სხვაობების გამო, რომლებიც შეინიშნება ამავე მთარგმნელთან მიმართებაში, პეტრე გელათელი ნამდვილად ვერ იქნება ამ ძეგლის მთარგმნელი.

ზემოწარმოდგენილი კვლევის გათვალისწინებით, საკითხი **ეკლესიასტეს გან-მარტებათა** მითითებული ძეგლის მთარგმნელის ვინაობის შესახებ ღიად რჩება და მოითხოვს დამატებითი საფუძვლიანი არგუმენტების ძიებას მთარგმნელის ვინაო-ბის განსასაზღვრად.

ენახოთ რა სურათი გამოიკვეთება **წმ. ბარბარეს წამების** აგიოგრაფიულ ძე-გლზე ამ თვალსაზრისით დაკვირვებისას.

წმ. ბარბარეს წამების ქართული მეტაფრასული რედაქციების მთარგმნელ-შემდგენელთა შესახებ მკვლევართა მიერ წინასწარ გამოთქმული მოსაზრებით A128/Ath.2 რედაქცია პეტრიწის „თქმულია“ (კეკელიძე 1957: 165), H1347/Gel.5 კი — არსენ იყალთოელისა (აღწერილობა 1989: 5). **რედაქციის მთარგმნელის შე-სახებ** ცნობას გვაწვდის A კოლექციის 878-ე ხელნაწერი: „ესე მერკვირის წამება და ვარვარისი პეტრიწის თქმულია, ამისთვის ორივე ერთად დაგსწერე, თუცა წრ-ფელთათვის ძნელსასმენელ ჩანს, გარნა სიტყუათა მოსურნეთათვის დიდად ტკბილია და მეცნიერთაგან ღრმად სასურველ ენაშეობა პეტრიწისა“. რა აძლევს ამგვა-რი განაცხადის საფუძველს A 878 ხელნაწერის გადამწერს, ჩვენთვის უცნობია. ჩვენი აზრით, გრიგოლ მღვდელმონაზონი (ხელნაწერი A 878-ის გადამწერი) ენის სირთულისა და „ძნელსასმენლობის“ გამო უკავშირებს **ბარბარეს წამებას** პეტრი-წის სახელს. თავის მხრივ, სწორედ გრიგოლ მღვდელმონაზონის ზემომომხობილ დასკვნას იმორჩებს კ. კეკელიძე, როცა ბრძანებს: „ძნელსასმენელობას და ენამ-ზეობასაც რომ არ მივაქციოთ ყურადღება, თვით ბერძნული ფორმა „ვარვარა“

ერთი მაჩვენებელთაგანია იოანე პეტრიწის სამწერლო ნორმებისაო“ (კეკელიძე 1918: XIV). აქვე აღვნიშნავთ, რომ „ენამზეობის“ გამო გელათის სკოლის არაერთ ხელნაწერს უსაფუძვლოდ მიაწერდნენ პეტრიწს. არგუმენტად ვერ გამოდგება ფორმა „ვარვარაც“, რადგან ეს სახელი ყველა ძველ ხელნაწერში (გარდა A 878-სა) ბანითაა წარმოდგენილი (ბარბარა). ვინი ამ ხელნაწერში (იგულისხმება A 878) რუსულის (და არა ბერძნულის!) გავლენითაა გაჩენილი (რაც XIX ს.-ის კრებულისათვის ჩვეულებრივია და არა — მოულოდნელი). ამგვარად, ვერც გრიგოლ მღვდელმონაზონის და, შესაბამისად, ვერც კ. კეკელიძის ამ მოსაზრებას A128/Ath.2-ის მთარგმნელის შესახებ ვერ გავიანზრებთ.

ბ რედაქციის მთარგმნელად H 1347 ხელნაწერის მინაწერებზე დაყრდნობით არსენ იყალთოელს მიიჩნევენ. H 1347 კრებულის გადამწერი 159r და 203r-ზე იხსენიებს ვინმე არსენის: „წმიდაო ღვთისმშობელო,.. მეოხ მეყავ წინაშე ძისა შენისა ფრიად ცოდვილსა არსენის...“ და „წმიდაო პირველდიაკონო სტეფანე... მეოხ მეყავ ფრიად ცოდვილსა არსენის,“ ხოლო 72r კი იყალთოელს: „ეკრძალე მკითხველო, იყალთოელსა პლოცვიდი“. უშუალოდ ჩვენს ხელნაწერს ანდერძი არ ერთვის. კრებულში მითითებული არაა იყალთოელი (ან არსენი, თუკი ეს სახელი და ზეწოდება ერთსა და იმავე პირს მიემართება) კრებულის დამკვეთ-შემდგენელია, გადამწერი თუ კონკრეტული სტატიის მთარგმნელი (ან ავტორი). სამეცნიერო ლიტერატურაში არაფერია ნათქვამი თვით კრებულის პალეოგრაფიულ მახასიათებლებზე. ამდენად, ვერც ჩვენ ვიმსჯელებთ იმის შესახებ, თუ რამდენად ემთხვევა ძეგლის გადამწერის ხელი არსენისას. როგორც ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობის H ფონდის III ტომშია მითითებული, H1347 XI-XII ს.ს მეტაფრასული კრებულია, ეს კი სწორედ ის დროა, როცა ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა არსენ იყალთოელი. მიუხედავად ამისა, თუკი ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობაში გამოთქმული ვარაუდი კრებულის შედგენის შესახებ პალეოგრაფიული ნიშნებითაა გამყარებული და H 1347 ხელნაწერი მართლაც XI-XII საუკუნეების მეტაფრასული კრებულია, ხოლო კრებულის მინაწერებზე დაყრდნობით **წმიდა ბარბარეს წამების** თარგმანის არსენ იყალთოელისათვის მიკუთვნებას ბოლომდე არგუმენტირებულად მაინც ვერ ჩავთვლით (რადგან მინაწერი უშუალოდ ჩვენს ხელნაწერს არ ერთვის). **2) მომდევნო ხანის მწერლობაში წმიდა ბარბარეს წამების** მეტაფრასულ რედაქციათა შესახებ ცნობები შემონახული არ არის. 3) რაკიდა პირდაპირი საბუთი ან ლიტერატურული წყაროს მოწმობა ძეგლის მთარგმნელის შესახებ არ გვაქვს, ამჯერადაც უნდა დავეყრდნოთ **ენობრივ თავისებურებებს და ლექსიკურ მხარეს**. ჩვენთვის საინტერესო ორივე ხელნაწერი გარკვეულწილად ავლენს ერთმანეთთან მსგავსებას, რაც განპირობებულია იმით, რომ ორივე მთარგმნელი გელათის ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენელია. მთარგმნელთა დადგენა-იდენტიფიკაციისათვის გაცილებით მნიშვნელოვანი და ღირებული ორ ხელნაწერს შორის არსებული განსხვავებებია. თვალსაჩინო რომ იყოს A128/Ath.2 ხელნაწერებისა და იოანე „პლატონური ფილოსოფოსის“ შრომების და H1347/Gel.5 რედაქციისა და არსენ იყალ-

თოელის თარგმანთა შორის არსებული სტილური და ენობრივ-ტერმინოლოგიური სხვაობანი, შესადარებლად მოუხმით ამ მთარგმნელთა უცილობელ ნაშრომებს და მათი კვლევის შედეგად მიღებულ დასკვნებს (ნემესიოს ემესელის ანთროპოლოგიური და პროკლე დიადოხოსის თეოლოგიური ტრაქტატები, იოანე დამასკელის „გარდამოცემა“ და გიორგი ამარტოლის „ხრონოღრაფი“).

I. გრამატიკული სხვაობანი:

1. ბარბარეს წმების a რედაქციაში ვხვდებით –ებიანი მრავლობითის გამოყენების 18 შემთხვევას, რაც საკმაოდ ხშირია ისეთი მცირე ზომის ძეგლისთვის, როგორც ჩვენთვის საინტერესო ხელნაწერია. მიუთითებენ, რომ იოანე პეტრიწის შრომებში –ებიანი მრავლობითის ხმარების 24 შემთხვევაა დადასტურებული. ამათგან 20 გვხვდება „განმარტებათა“ ბოლოსიტყვაობაში, რომელიც XVIII საუკუნის ხელით არის აღდგენილი, ე.ი. პეტრიწის ენას არ ახასიათებს –ებიანი მრავლობითის ფორმები (რაფაეა 1983: 058). ჩვენი ხელნაწერისთვის –ებ მრავლობითის ისეთივე აქტიური მაწარმოებელია, როგორც ნარ-თანინი (თუცაღა, ერთ შემთხვევაში –ებ გვხვდება თანიან მრავლობითთან კომბინაციაშიც, რაც დამახასიათებელია გარდამავალი პერიოდისათვის: „ვითარცა ელისემან *გრმებათა*“).

2. გელათის სკოლის ძეგლებს მიცემითში დასმული სახელის მრავლობითის აღსანიშნავად ახასიათებს –ყე სუფიქსოიდის ხმარება (ძირითადად გრძობა-აღქმის და ყოლა-ქონების გამომხატველ ინვერსიულ ზმნებში), რაც არ შეინიშნება ბარბარეს წმების არც ერთ რედაქციაში. –ყე სუფიქსი უცხოა პეტრიწისთვისაც.

3. a რედაქციის ორივე და β გელათურ (Gel.5) ხელნაწერებში გვაქვს გაფორმებული მოთხრობითი საკუთარ სახელებთან (*ელისემან, დიოსკორემან...*). შენიშნავენ, რომ „კავშირთა თარგმანსა და განმარტებაში მოთხრობითი ბრუნვა გაუფორმებლადაა წარმოდგენილი“ (მელიქიშვილი 1975: 15).

4. გელათურ ტექსტებში (პეტრიწისგან განსხვავებით) ხშირია –მი თანდებული ნათესაობით და ვითარებით ბრუნვებთან (პეტრიწი ამ თანდებულებს მხოლოდ ორმაგ ნათესაობით-ვითარებითში ხმარობს). ჩვენი ხელნაწერები იშვიათად, მაგრამ სწორედ არსენის ჯგუფის და არა პეტრიწის ტრადიციას მისდევენ (*შენდამი* და *მისდა მიმართ*) –მი თანდებულების ხმარების შემთხვევაში. უფრო მეტად კი სრული ფორმით –მიმართ (*სიძისა მიმართ*) იყენებენ ამ ნაწილაკს. ჩვენს ხელნაწერებში არ გვაქვს –მომართ ნაწილაკის ხმარების შემთხვევები (არც სრულად და არც გამარტივებული სახით).

5. პეტრიწთან გვხვდება –მდე თანდებული ნანათესაობით ვითარებითთან, β რედაქციაში გვაქვს დღესამომდე ფორმა –მდე თანდებულით. a რედაქციაში ეს თანდებული მხოლოდ ვითარებით და არა ორმაგ ბრუნვას ერთვის (*გათწებამდე*).

6. როგორც α, ისე β რედაქციის მთარგმნელები თანად ზმნიზედას პრეპოზიციური წყობით დამოუკიდებელი მნიშვნელობითაც ხმარობენ (ბერძნულ დედანში თანად ლექსემას შეესაბამება ααα, μέν და ძნ).

7. იოანე პეტრიწის შრომათა ენას ახასიათებს არს მეშველი ზმნის გამარტივება

და წინამავალ სიტყვასთან შერწყმა. ეს მოვლენა თავს იჩენს როგორც შედგენილ შემასმენელთან, ისე – თურმეობითის ფორმაში. ჩვენს ხელნაწერებში კი მსგავსი მაგალითები არ გვაქვს.

8. განსხვავებით პეტრიწისგან, ჩვენს ხელნაწერებში არ გვაქვს ნასახელარ ზმნათა –ოვ ხუფიქსიანი (სახარებისეული „პეროვის“ ტიპის) ფორმები.

9. არც ერთ ხელნაწერში არ გვაქვს პეტრიწისა და თანადროული სამეტყველო ენისთვის დამახასიათებელ –ია დაბოლოებიანი ფორმები I რეზულტატივში (გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნისეული“ „ქვემორე მითქვამს, მიქია“-ს ტიპის წარმოება), რომელიც „ხრონოლოგიაში“ იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება (მაგ. *შეურაცხა*) (ყაუხჩიშვილი 1926: 8).

10. პეტრიწთან I კავშირებითის III პირში გვაქვს –ოღინ დაბოლოებიანი ფორმები (ნაცვლად –ოღიან ტიპური საურცობისა), რაც არ ახასიათებს არც *ა*, არც *ბ* რედაქციებს (გელათურ ტექსტთა მსგავსად).

11. იოანე პეტრიწთან „ძალი“ მხოლოდ სუბსტანტივის მნიშვნელობითაა ნახმარი და ტერმინოლოგიური დატვირთვა, „პოტენციის“ გაგება აქვს. როგორც *ა*, ისე *ბ* რედაქციის ხელნაწერებში ეს ლექსემა თანდებულისა და დერივაციული ფუნქციითაც გვხვდება (ეს კი უცხოა იოანე პეტრიწის ენისთვის) და ტერმინის მნიშვნელობითაც.

12. იოანე პეტრიწი ხშირად მიმართავს *ნუშუე*, *მაგრა*, *მამა* კავშირებს, ჩვენი ხელნაწერების შემადგენელნი ამ კავშირებს არ მიმართავენ.

13. თუ კავშირს *ა* რედაქციის შემდგენელი ხმარობს პირობითი დამოკიდებული წინადადების ბოლოს ზმნის შემდეგ. ეს მოვლენა ახასიათებს გელათურ ტექსტებს (მაგ. მაქსიმე აღმსარებლის „პიროსთან სიტყვისგების“ გელათურ თარგმანს) (ხოფერია 1998: 59).

14. იოანე პეტრიწისთვის ჩვეულებრივია „მებრ“ თანდებული ბერძნული *κατα-*ს შესატყვისად პრეპოზიციური წყობით: „*მებრ ჟამით*“, „*მებრ გუამით*“ და ა. შ. ჩვენს ხელნაწერებში ეს კონსტრუქცია („მებრ“+მოქმ/ვით.) არ გვხვდება და შესაბამისი ბერძნული წინდებული გადმოცემულია მარტივი მოქმედებითი (/ვითარებითი) ბრუნვის ფორმით.

15. მთარგმნელთა დიფერენციისათვის მნიშვნელოვანია სიტყვაწარმოების თავისებურებანიც: კომპოზოტიან წარმოებაში *ა* რედაქციისათვის პროდუქტიული წინა, *თანა*, *უკუ*, ადვერბიალური წარმოშობის პრეფიქსები, *უკუ* არც ერთგან არ გვხვდება *ბ* რედაქციაში. ამ მთარგმნელის დიალექტისთვის დამახასიათებელი *გარე* პრეფიქსიანი კომპოზიტებია, რაც უცხოა *ა* რედაქციის შემდგენელისთვის. ოთხივე აფიქსი აქტიურია პეტრიწისა და იყალთოელის მეტყველებისთვის.

16. აბსტრაქტულ სახელთა წარმოებისას *ა* რედაქციის მთარგმნელი თანაბარი აქტივობით მიმართავს -ება/-ობა სუფიქსებს, *ბ* რედაქციის მთარგმნელისთვის კი მეტად პროდუქტიულია -ება ფორმანტი (იოანე პეტრიწისგან განსხვავებით, რომელიც –ობა მწარმოებელს ანიჭებს უპირატესობას).

17. უკონლობის სახელები β რედაქციაში სასუბიექტო მიმღეობებისგან უარყოფითი არ/ვერ ნაწილაკებითაა ნაწარმოები.

18. α რედაქციისთვის აქტიურია –ცა ნაწილაკი, ჩვეულებრივ იგი ერთვის სახელებს, მაგრამ ორ შემთხვევაში გვხვდება III პირში მდგარ ზმნასთანაც (*იყოცა, განუცხადაცა*). იყოცა ფორმა –ცა ნაწილაკით გვაქვს „ხრონოლრაგშიც.“

19. როგორც α რედაქციის მთარგმნელის, ისე „ხრონოლრაფის“ მეტყველებისთვის დამახასიათებელია –რე ნაწილაკი. ამავე რედაქციისთვის აქტიურია -მე და –ლა ნაწილაკებიც, რომელნიც β რედაქციაში გვხვდება, მაგრამ იშვიათად (ვიდრე-მე, რაიმე, არცაღა ფორმებში).

20. გელათურ ტექსტთაგან განსხვავებით, *ბარბარეს წამების* არც ერთ რედაქციაში არ გვაქვს გაფორმებული მდებარე. სქესი (მსგავსად პეტრიწისა); ამ თვალსაზრისით, გამონაკლისია *დიოსკორიდე* ფორმა, რომელიც უკონტექსტოდაა მოხმობილი.

21. ორივე რედაქციაში გვაქვს – α ნაწილაკი კითხვითი ან კითხვა-მახილის შინაარსის გასაძლიერებლად, ხოლო β რედაქციის მთარგმნელი ამ თვალსაზრისით – α ნაწილაკსაც მიმართავს (ეს მოვლენა დამახასიათებელია „ხრონოლრაფისთვისაც“).

22. პეტრიწი და იყალთოელი $\kappa\alpha\iota$ ლექსემას და $+\zeta$ ჰენდიადისური წყვილით გადმოგვცემენ. ეს მოვლენა არ გვხვდება β რედაქციაში; α რედაქციაში, განსხვავებით β -საგან და $+\zeta$ გვაქვს, მაგრამ მხელი სათქმელია $\kappa\alpha\iota$ -ს შეესაბამება იგი თუ არა.

23. ორივე რედაქციაში გვაქვს უშემასმენლო წინადადებები, რომელთა რიცხვიც β -ში ჭარბობს. პეტრიწის თარგმანთაგან განსხვავებით, α რედაქციაში უშემასმენლო წინადადებები ძალზე ცოტაა.

24. α რედაქციაში ასევე ცოტაა პასიური კონსტრუქციები, განსხვავებით პეტრიწისა და იყალთოელის თარგმანთა და β რედაქციისაგან, სადაც ამგვარი წინადადებები ხშირია.

25. ამგვარივე ვითარებაა ინფინიტივურ წინადადებათა გამოყენების თვალსაზრისითაც. α რედაქციის მთარგმნელ-რედაქტორი ამ შემთხვევაშიც ზომიერებას არჩევს.

26. განსხვავებულ სურათს გვაჩვენებს მიმღეობურ კონსტრუქციებზე დაკვირვება. მას ძალზე აქტიურად მიმართავენ როგორც α , ისე β რედაქციის მთარგმნელები. თუმცაღა, განსხვავებით A128/Ath.2 ხელნაწერებისგან, H1347/Gel.5-ში თითქმის არ გვაქვს *მეტყველება* წრის ზმნის მიმღეობური კონსტრუქციები.

27. მადიფერენცირებული გრამატიკული ნიშნების გამოკვეთისას გვერდს ვერ ავუვლით ბერძნულ ლექსიკურ ერთეულებს. ესაა: ა) უთარგმნელად გადმოსული ბერძნული ლექსიკა (*სტრატოიტი* ტიპისა); ბ) უთარგმნელად გადმოსული ბერძნული ლექსიკა, რომელთა ქართული მაწარმოებლები აქვთ დართული (*თერსტროფნოდა* ტიპისა). გ) საკუთარ სახელთა არასწორად გადმოსული ფორმები,

რაც ქართულ თარგმანში სახელთა გადმოტანისას სიჭრელეს იწვევს (დიოსკორე, იულიანე/ი/ა, ბარბარა და ა.შ.). დ) შინაარსის მიხედვით საზოგადოს მსგავსად თარგმნილი საკ. სახელი (შზისქალაქის ტიპისა). ამგვარი, მსუბუქად რომ ვთქვათ, „შეცდომები“ იოანე პეტრიწის ხელიდან გამოსულ ძეგლს არ უნდა ახასიათებდეს. ამიტომვე გვეუკვება, რომ *β* რედაქცია არსენის თარგმანია (და გამოთქვამთ მოკრძალებულ ვარაუდს, რომ თუკი მაინც მივიჩნევთ არსენისეულად, მაშინ მისი მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდს უნდა მივაკუთვნოთ).

II. ყოფით-ლექსიკური მახასიათებლები: გელათის სალიტერატურო სკოლის ენობრივი სტილის ერთიანობისა და ინდივიდუალურობის შესახებ დ. მელიქიშვილი შენიშნავს: „ყოფითი ლექსიკის სფეროში ვგულისხმობთ ინდივიდუალური მეტყველებისათვის (სიტყვათხმარებისთვის) ხშირად სახმარისი სემანტიკის სიტყვებს... რომლებიც სისტემატურად გვხვდება... გელათურ ხელნაწერებში და საერთოდ არ დასტურდება იოანე პეტრიწის მეტყველებაში“ (მელიქიშვილი 1996: 69). ტერმინოლოგიურ-ლექსიკურ საკითხებზე მსჯელობისას სწორედ ის ლექსიკური ერთეულები გამოვკვეთეთ, რომლებიც დამახასიათებელია გელათური ხელნაწერისათვის და, პირიქით, უცხოა პეტრიწის ენისათვის. ჩვენს შემთხვევაში ესენია **ძლითი, სადმე, ეგერა, მიმდემი, ძუნად, იჭვ/იჭვ, მოწლეობა, გიობა, თმობა, ზმნობა, ძნობა, ჯერჩინება, მიდრეკა/ძრვა, დამჭირვა, თბჭ, (აღ)წბა, გერში** ლექსემები, რომლებიც სათანადო ადგილას კონტექსტის მოხმობით არაერთხელ დავიმოწმეთ. გამეორების თავიდან ასარიდებლად მაგალითების მოხმობისგან თავს შევიკავებთ და მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ამ ლექსემათაგან ზოგიერთი ორივე რედაქციისათვის საერთოა, ზოგი კი მხოლოდ ერთ-ერთის კუთვნილებაა: **ძლითი, მიდრეკა, ძრვა, ვმობა, ზმნობა, ჯერჩინება** ის ლექსიკური ერთეულებია, რომელიც ორივე რედაქციის მთარგმნელის მეტყველებას ახასიათებს; **თბჭ, (აღ)წბება** (ეს ლექსემები გვხვდება „ხრონოლორაფშიც“), ხოლო **ეგერა, სადმე, მიმდემი, (უმიმდემესად), ძუნად, იჭვ, მოწლეობა, გიობა (უგიობელად), დამჭირვა, გერში**-მხოლოდ *β* რედაქციის ყოფით-ლექსიკური მახასიათებლებია. ეს ლექსიკური ერთეულები იოანე პეტრიწს ან არ ახასიათებს, ან პრინციპულად სხვა შინაარსით მოუხმობს მათ (როგორც ეს *ძლითი, ძრვა, მიდრეკა* ტერმინთა მაგალითზე ვნახეთ).

III. ტერმინოლოგიური მახასიათებლები: დოგმატურ-სადვთისმეტყველო და ლექსიკურ-ტერმინოლოგიურ საკითხებზე მსჯელობისას საგანგებოდ შევჩერდით ონტოლოგიურ-მეტაფიზიკურ და დროის მცნების გამომხატველ ტერმინოლოგიაზე როგორც *α*, ისე *β* რედაქციებში. როგორც შევნიშნეთ, ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით უფრო საინტერესოა A128/Ath.2 რედაქცია, რადგან ლოცვათა და გამოცხადება-სასწაულთა სიჭარბის გამო *α* ჯგუფის ხელნაწერები დატვირთულია სპეციალური სადვთისმეტყველო ლექსიკით. იქვე მიუთითეთ, რომ ეს ტერმინები ქმნიან სრულად ჩამოყალიბებულ ტერმინოლოგიურ სისტემას, სადაც ყველა ლექსემას თავისი შესატყვისი აქვს დაძებნილი. ყოფით და სპეციალურ ტერმინოლოგიურ სისტემაზე დაკვირვებამ კიდევ ერთხელ მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ *α*

ჯგუფის ხელნაწერები იოანე პეტრიწს არ ეკუთვნის. ამავე დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას იძლევა ტერმინოლოგიურ მახასიათებელთა გამოკვეთა. ჩვენი ხელნაწერები (როგორც *α*, ისე *β* ჯგუფისა) ტერმინოლოგიური მახასიათებლები სამ ძირითად ჯგუფად დაყვავით: ა) ტერმინოლოგია, რომელიც ემთხვევა საკუთრივ არსენის თარგმანებში დადასტურებულ ტერმინებს. მაგ., A128/Ath.2 ხელნაწერებში გვაქვს: „*იპყრობენ ყოვლობას*“, „გარდამოცემის“ არსენისეულ თარგმანში - „ეპყრიან ყოველნი“ (როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, ხშირ შემთხვევაში *α* რედაქციის მთარგმნელ-რედაქტორი დოგმატური მსჯელობისას „გარდამოცემის“ შესაბამის ეპიზოდებს თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმწმებს). ეფრემ მცირე „პყრობა“-ს ნაცვლად მიმართავს „შეცვა“ ზმნას და თარგმნის ამგვარად: „შეუცვენ ყოველნი.“ ამგვარივე ვითარებაა „მყოფობითი გუარის“ შემთხვევაშიც, რასაც არსენთან იგივე შეწყვილება, ხოლო ეფრემთან თვითბა შეესაბამება; ერთსა და იმავე კონტექსტში ბერძნული ΚΤΙΣΤΩ ეფრემთან დაბადებული, *β* ხელნაწერის მთარგმნელთაგან კი, არსენის მსგავსად, აგებული შესატყვისია. ორივე ხელნაწერის მთარგმნელი მიმართავს ტერმინს *ჯერჩინება* ბერძნული *γυαμω*-ს შესაბამისად, ნაცვლად ეფრემისეული ტერმინებისა და ა.შ. ბ) ტერმინოლოგია, რომელიც იმეორებს ძველ ტრადიციულ ლექსიკას (მაგ. ეფრემ მცირის ტერმინებს). ამგვარ ლექსემა-ტერმინთა რიცხვიც არ არის ცოტა: *καμαραν* ლექსემა *β* რედაქციის მთარგმნელს ეფრემის მსგავსად პირდაპირ გადმოაქვს (კამარა), ხოლო არსენი მას *სფერისსახეობად* თარგმნის; ბერძნული *τροποχ* *β* რედაქციაში სახედ არის თარგმნილი (ამავე ხელნაწერში სახე *τροποχ*-ის შესატყვისადაც გვხვდება). *τροποχ* –სახე შესაბამისობა ჩვეულებრივია, როგორც ეფრემის, ისე პეტრიწის თარგმანთათვის. ამგვარსავე თარგმანს იზიარებდა თავდაპირველად არსენიც, ხოლო შემდეგში დაამკვიდრა *τροποχ* – გუარი შესატყვისობა, რაც საერთო გახდა გელათური ტექსტებისათვის (ჭელიძე 1995: 124). გ) ტერმინები, რომელიც საკუთრივ ჩვენი ხელნაწერებისთვისაა დამახასიათებელი. ამგვარ ტერმინთა რიცხვს მიეკუთვნება *უმინო*, რაც ბერძნული *ατεβειαν* ლექსემის შესატყვისია და, რომელსაც მიმართავს ორივე რედაქციის მთარგმნელი.

ამგვარად, სტატისტიკური მახასიათებლების მეთოდის გამოყენებამ გვაჩვენა, რომ *ბარბარეს წამების* A 128/Ath.2 რედაქცია გელათის მთარგმნელობით სკოლაშია შესრულებული და არც ტერმინოლოგიურად, არც ყოფით-ლექსიკური და გრამატიკული ნიშნებით არ ასახავს პეტრიწის უცილობელი თარგმანებისათვის დამახასიათებელ ვითარებას. იგი არ უნდა ეკუთვნოდეს იოანე პეტრიწს. *α* რედაქციის მთარგმნელ-რედაქტორი უნდა იყოს ბიბლიისა და (როგორც ძველი, ისე ახალი აღთქმის წიგნთა) და „გარდამოცემის“ კარგი მცოდნე (რასაც გვიდასტურებს ძველი და ახალი აღთქმის სახეობრივი სისტემის შედარება-ეპითეტთა ინტენსიური მოხმობა). ხოლო, რაკი თხზულება გელათის მთარგმნელობითი სკოლის პრინციპებითაა შესრულებული, შესაძლოა მისი შემდგენელი უნდა ვეძიოთ გელათის ბიბლიის მთარგმნელთა, არსენის უშუალო მემკვიდრეთა და ენობრივ-სტილურ

ტრადიციათა გამგრძელებლებს შორის. ენობრივ-ტერმინოლოგიური მახასიათებლების მიხედვით, α რედაქცია ახლოს დგას იოანე სინელის „კლემაქსის“ ენასთან (რომელსაც პეტრე გელათელის სახელს უკავშირებენ). ხოლო β რედაქცია, სვარაუდოდ, არსენ იყალთოელის მიერაა შესრულებული მთარგმნელობითი მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპზე, „გარდამოცემის“ ხელახლა თარგმნამდე.

ამდენად, წარმოდგენილმა მეთოდებმა საშუალება მოგვცა კრიტიკულად გადაგვესინჯა ის დასკვნები, რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში *ეკლესიასტეს განმარტებათა* გელათური ვერსიისა და *ბარბარეს წამების* (α და β რედაქციების) მთარგმნელთა შესახებ არსებობდა და დაგვესახა კვლევის ახალი მიმართულება. ვფიქრობთ, მთარგმნელის პრობლემის ამგვარი მეთოდოლოგიური ასპექტებით განხილვა, რომელიც წერილობით წყაროებთან ერთად გულისხმობს ანონიმური თარგმანების ენობრივ-ტერმინოლოგიურ ანალიზს, ყურადსაღები უნდა იყოს მსგავსი საკითხებით დაინტერესებულ პირთათვის.

დამოწმებანი:

- აღწერილობა 1989:** ათონის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ტ. I, თბ.: 1989.
- ბეზარაშვილი 2004:** ბეზარაშვილი ქ. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 2004.
- დანელია 1998:** დანელია კ. გრამატიკული სქესის გამოხატვის საკითხისათვის. ნარკვევები ქართული სამწერლობო ენის ისტორიიდან. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1998.
- დანელია 1992:** დანელია კ. იერემიას წინასწარმეტყველების ძველი ქართული ვერსიები. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1992.
- Esbroeck 1988:** Esbroeck M.v., Eutime l’Hagiorite: le traducteur et ses traductions.- Revue des Etudes Georgiennes et Caucasiennes (Bedi kartlisa XL VII), vol. 4, 1988
- კეკელიძე 1920:** კეკელიძე კ. თარგმანებად ეკლესიასტესი მიტროფანე ზმუნელ მიტროპოლიტიისად. თბ.: 1920.
- კეკელიძე 1957:** კეკელიძე კ. ქართული ნათარგმნი აგიოგრაფია. ეტიუდები. V. თბ.: 1957.
- კეკელიძე 1918:** კეკელიძე კ. კიმენი. ტ. I, თბ.: 1918.
- ლოლაშვილი 1978:** ლოლაშვილი ივ. არსენ იყალთოელი (ცხოვრება და მოღვაწეობა). თბ.: 1978.
- მელიქიშვილი 1996:** მელიქიშვილი დ. გელათის სალიტერატურო სკოლის ენობრივი სტილის ერთიანობისა და ინდივიდუალურობის საკითხისათვის. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის უწყებანი. 2, თბ.: 1996.
- მელიქიშვილი 1975:** მელიქიშვილი დ. იოანე პეტრიწის ფილოსოფიურ შრომათა ენა და სტილი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1975.
- რაფაეა... 1983:** რაფაეა მ., კეჭლამაძე ნ. ამონიოს ერმისის თხზულებანი ქართულ მწერლობაში. გამოსაც. მოაშზადა, ლექსიკონი და გამოკვლევა დაურთო მ. რაფაეამ. თბ.: 1983.

- ჭელიძე 1995:** ჭელიძე ედ. იოანე პეტრიწის ცხოვრება და მოღვაწეობა. უ. რელიგია, I-II, 1995.
- ჭელიძე 1996:** ჭელიძე ედ. ძველი ქართული საღვთისმეტყველო ტერმინოლოგია. I, თბ.: გამომცემლობა მეცნიერება, 1996.
- ხინთიბიძე 1969:** ხინთიბიძე ე. ბიზანტიურ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობანი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1969.
- ხოფერია 1998:** ხოფერია ლ. მაქსიმე აღმსარებლის „პიროსთან სიტყვისგების“ ქართული თარგმანები. საკანდიდატო დისერტაცია. თბ.: 1998.
- ყაუხჩიშვილი 1926:** ყაუხჩიშვილი ს. გიორგი ამარტოლის „ხრონოღრაფის“ ქართული თარგმანი. 2, თბ.: 1926.

ხელნაწერები:

A 61 - ღირსისა მამისა ჩვენისა მიტროფანე ზმუნელ მიტროპოლიტისა და ულუპშიოდორე დიაკონისა მიერ აღწერილი თარგმანებადმეკლესიასტისა.

A128; Ath.2; H1347; Gel.5 - წმიდა ბარბარეს წამება.

A 878 - წმიდა მერკვირის წამება.

By N. Mrevlishvili, E. Chikvaidze

The Challenge of Translation in Ancient Georgia and Main Methodological Aspects of the Study of the Issue Summary

Evident orientation of the 11th century Georgian system of thinking to Byzantine cultural processes significantly determined trends of not only specific directions of culture, but also basic cultural trends of Georgia of that period in general. Georgian religious-philosophical concepts or the literary processes in general were developed in parallel with Byzantine cultural processes, and acquired substance accordingly. The intensity of translation activity that emerges in the reality of Georgia of this period is conditioned by the desire of Georgian translators to compare to Byzantium -- a leading cultural country of the world of that period. Therefore, if Georgian writers mainly created original works at an earlier stage, this period is marked by the commencement of active translation activity. Over time, in line with the nature and requirements of the epoch, the concept of translation was formed and refined.

The study of literary heritage of Georgian translators and the identification of individual linguistic-terminological qualifiers is important for in-depth research of the issue, as well as for the establishment of the identity of anonymous translators. Frequently the names of a translator, copyist or sponsor are intermixed. Additionally, the cases of erroneous attribution of translators of the same literary school and the same

period to other translators are not rare. In such conditions, it is obvious that several factors are to be taken into account for the establishment of actual identity of a translator: 1. Historical sources about the work; 2. Literary traditions; 3. Method of translation, based on which literary school and, respectively, probable time and place of the given work can be ascertained. 4. For the completeness of information national stylistic norms used for this or that translation are to be studied. The following factor is to be taken into account when making a conclusion: the stage of career the translation was performed, since translators continuously elaborated and refined translation method or terminological structure. The work reviews theoretical material on the basis of two works performed pursuant to translation standards of the Gelati Theological school: Gelati version of the interpretation of Ecclesiastes and the Torturing of St. Barbara. The presented methodology (method of statistical qualifiers – V. Fooks, D. Melikishvili) has enabled us to critically review the conclusions that existed in scientific literature about the translators of the Gelati version of Exegesis of Ecclesiastes and of the Torturing of St. Barbara (Editions A and B) and set forth a new direction for the research. In our opinion, tackling the issue of a translator by way of such methodological aspects that entails the analysis of linguistic-terminological analysis of anonymous translations, in addition to written sources, should be noteworthy to the people interested in similar issues.

დალილა ბელიანიძე

ამირანის მითის კომპოზიციური თავისებურებანი

მეცნიერთა შორის საკამათოა საკითხი – არსებოს თუ არა ამირანის მითი, თუ ჩვენ მხოლოდ ამირანის ეპოსთან გვაქვს საქმე. ამირანი ეპიკური გმირი კი არის, მაგრამ ჩვენი ვარაუდით, მისი თავგადასავალი ჩამოყალიბებულია ქართულ ფოლკლორში როგორც ეპოსად, ასევე – ცალკეულ მითებად. თუ პრომეთეს თავგადასავალს მითად მივიჩნევთ, რატომ არ უნდა მივიჩნიოთ ამირანის თავგადასავალი მითად? არსებობს არაერთი ჩანაწერი ამირანის შესახებ, რომელთაგანაც კომპოზიციური მთლიანობით გამოირჩევა ორი სვანური ვარიანტი და ერთიც – ფშაური, თუმცა ლექსნარევი, მაგრამ კომპოზიციურად მთლიანი და შეკრული.

ამირანის თავგადასავალი მსგავსებას იჩენს არაერთი ხალხის ეპიკური გმირების თავგადასავალთან, მათ შორის – ანტიკური მითოსის პერსონაჟების თავგადასავლებთან. ჩვენ ამჯერად ყურადღებას შევაჩერებთ ბერძნული მითოსის გმირებთან, ჰერაკლესთან, თევზსთან, პერსევსთან, პერიტოესთან ამირანის მსგავსებაზე და მხოლოდ გაკვრით შევვებებით პრომეთეს, ვინაიდან პრომეთე-ამირანის შესახებ ბევრი დაწერილა და აქ ახალი არაფერი გვაქვს სათქმელი.

თავის ცნობილ ნაშრომში „მითის პოეტიკა“ ელიაზარ მელეტინსკი ეხება ამირანსაც და აღნიშნავს, რომ ამირანი – მონათესავე ბერძნული პრომეთესი, მსგავსებას იჩენს პერსევსთან, თევზსთან, ჰერაკლესთან – როგორც ურჩხელთა დამამარცხებელი გმირი. დიდი მეცნიერი აქ მხოლოდ ერთი ფრაზით კმაყოფილდება და არ განიხილავს მსგავსების ფაქტებს. ჩვენ მას ვეთანხმებით და ჩვენი მხრივ დაუშვებებთ, რომ ამირანი პერიტოესთანაც იჩენს მსგავსებას.

ამირანის მითის სვანური ვარიანტების მიხედვით, მისი კომპოზიციური დეტალები ძირითადად ასეთია: 1. ამირანის მშობლების სატრფიალო თავგადასავალი; 2. ამირანის დაბადება; 3. მდინარის პირას ამირანის აკვნის დადგმა და მონათვლა; 4. ამირანი მამის სახლში; 5. ამირანის მიერ მამის თვალის დაბრუნება; 6. ამირანის შეხვედრა ცალთვალა დევთან; 7. ამირანის და მისი ძმების ბრძოლა დევებთან; 8. ამირანის მიერ ბაყბაყდვის დამარცხება; 9. ამირანის ბრძოლა დევთან, რომელმაც იგი გადაყლაპა (ინიციაცია); 10. ამირანის გამოსვლა დევის წიაღიდან; 11. შხეთუნახუ ქეთუს (იგივე ყამარი) ძიება; 12. ამირანი და გმირი ამბრი-ანდრერობი; 13. კეკლუცა კეისრის ქალის ქეთუს მოტაცება; 14. ბრძოლა საცოლის მამასთან და ძმების სიკვდილი; 15. ამირანის ძმების გაცოცხლება; 16. ამირანი – ფიცისმტეხელი; 17. ამირანის ღმერთთან შეხვედრა; 18. ამირანის მიჯაჭვა (ჩიქოვანი 1947: 355-363; 363-375).

ამირანის მითის სვანურ ვარიანტებს ავსებს და სიღრმეს მატებს ფშაური ვარიანტი, რომლის კომპოზიციური დეტალებიც ასეთია:

1. ამირანის მამა სულკალმახს სამი ვაჟი ჰყავდა. უმცროსი ამირანი იყო, ქრისტეს ნათლული. ამირანის დედას დარეჯანი ერქვა. დედ-მამა დაეხოცათ ბავშვებს და მათ ღვეები ჩაგრაუნენ.

2. სანადიროდ წასულთ ცხრა მთას იქით, მეთუე მთაზე ირემი შეხვდათ, რომელმაც კოშკთან მიიყვანა ისინი (შემდეგ მოდის პოეტური ჩანართი კოშკისა და ცამცუმის შესახებ).

3. ამირანი და მისი ძმები შეხვდნენ ბაყბაყ დევს, რომელმაც ყამარი უხსენა მათ. ამირანის მიერ ბაყბაყის მოკვლის შემდეგ მისი თავებიდან ამომძვრალი სამი ჭია სამ გველეშაპად იქცა.

4. ამირანმა დახოცა თეთრი და წითელი გველეშაპი, შავმა კი ის ჩაყლაპა (ინიციაცია). ამირანმა მას მუცელი გამოსჭრა და გამოვიდა, ოღონდ – გაქოსაგებული.

5. იგრის ეპიზოდი.

6. ყამარის გზაზე ღვეებს ჰქონდათ ქორწილი – ცხრა ძმა დევს. ბადრმა, უსუპმა და ამირანმა ისინი დახოცეს და მათ სახლს დაეპატრონენ.

7. ყამარის ნახვა ამირანის მიერ, მოტაცება, ჭურჭლის აშლა და მღვერის დაღვენება.

8. ამირანის და მისი ძმების ბრძოლა მღვეართან, ძმების სიკვდილი, ყამარის მამის მოკვლა ყამარის დახმარებით.

9. ამირანმა ნეკა თითის მოჭრით თავი მოიკლა, რადგან ძმები დაეხოცნენ ბრძოლაში, ყამარმა ის თავვის მაგალითზე გააცოცხლა. გააცოცხლეს ბადრი და უსუპიც და შინ წავიდნენ.

10. ამირანის მტერი ამბრი მომკვდარიყო – მისი ბარკალი ვერ ასწია ამირანმა, ამბრის დედამ ასწია და შეარცხვინა ამირანი, რომელიც საბნელოს ჩაჯდა.

11. ღმერთმა ამირანს მისი თხოვნით ძალა მოუმატა, მაგრამ ამირანი გაბოროტდა და გაზვიადდა.

12. ამირანმა თავის ნათლიასთან შეჭიდება დაიწინა. ღმერთმა სამჯერ დაასოჯოხი, რომელიც ამირანმა ორჯერ მოგლიჯა, მესამედ კი – ვერა. ღმერთმა იგი ამჯოხზე მიაჯაჭვა და ზედ გერგეტი და ყაზბეგის მთა დაახურა.

13. ამირანს თან გოშიაც ჰყავს, რომელიც ჯაჭვს ლოკვით ათხელებს, მაგრამ დიდ ხუთშაბათს მჭედლები გრდემლს უროს დაჰკრავენ და ჯაჭვი ისევ სქედდება.

14. ამირანი ერთმა მონადირემ ნახა გამოქვაბულში და მოინდომა მისი გათავისუფლება. იგი ჯამბარა-საკიდელის მოსატანად წავიდა, რომ ამირანის ხმალი იმით დაეძრა, მაგრამ მისმა ცოლმა არ მოისვენა, მანაც გამოელაპარაკა (პირობა ასეთი იყო – მონადირე არავის უნდა დალაპარაკებოდა). მონადირემ ცოლი კი მიტყიპა და ამირანთან მივიდა, მაგრამ ის გამოქვაბულიც გაქრა და ამირანიც (ჩიქვანი 1947: 312-327).

ჩვენი ყურადღება მიიქცია ერთმა ქართულმა ხალხურმა ზღაპარმა „ბროწეუ-

ლის წყარო“ (რჩეული 1958: 42-47), რომელშიც გვხვდება ინფორმაცია ამირანის გათავისუფლების შესახებ. ამირანის გათავისუფლება არ არის კავშირში მთელ ზღაპართან, იგი ცალკე ამბად არის ჩართული ზღაპრის შუაში:

დეკაცი თავისი სულის ჩიტის კოლოფს ამირანის გასაღებით აღებს. „ეს ამირანის გასაღები არის სამყურა ბალახი – სთქვა მწეთუნახავმა. დიდხანს იყო კლდეზე მიჯაჭვული ამირან გმირთაგმირი, მისი ცოდვით დედამიწა იწვოდა, ცას და ქვეყანას ებრალებოდა, მაგრამ ვერავინ უშველა... ბორკილი არა ტყდებოდა. ერთხელ მივიდა ჭიანჭველა და უთხრა: მეცოდები, რომ მაგრე იტანჯები და, თუ დამიმადლებ, გიშველიო, ავიშვებო. ამირანს გაეცინა და უთხრა: დედამიწის ზურგზე შენზე პატარა არა დაცოცავს რაო, მაგრამ გული კი ყველაზე დიდი გქონია და შეუძლებელს იჩემებო. ჭიანჭველამ უთხრა. აბა, მე გეტყვი და შენ ყური დამიგდეო — ერთხელ გველმა ბაყაყი დაიჭირა, ჩაყლაპვა უნდოდა, მაგრამ გააშვებინა; ბაყაყმა თავს უშველა, გადახტა ბალახებში, მოგლიჯა მათიტელა ბალახი, დაიდვა ნაკბენზე და წყლული მოიშუშა; მე გამიკვირდა, მივედი მათიტელასთან და ქება შევასხი: ბალახი შენ ყოფილხარ-მეთქი. ბალახი მე კია არა ვარ, აგერ რომ ჩემს გვერდით სამყურა იზრდება, ის არის, რომ ცხრაკლიტულებს აღებს და ბორკილებს ამტვრევს... მიდების მეტი არა უნდა რაო. ეს რომ გავიგონე, მივედი, მოგვლიჯე სამყურას მეთხე ფოთოლი და წამოგიდეო. მიცოცდა, მიადვა ამირანის ჯაჭვს და გახსნა ბორკილი. ამირანმა თავი აიშვა და ჭიანჭველა დალოცა: რაც ტანი გაქ, ერთი ათასად იმაზე მეტი ძალა მოგეცესო. ეს სამყურა ბალახი ამირანს, რადღაი თავი აუშვია, გადაუგდია, ამ წყეულ დეკაცს უპოვინია და სადღაც დამალული აქვსო. მიიხედ-მოიხედა ძიძიშვილმა და კედელს შუა ჩაკირული დაინახა ამირანის გასაღები. გამოიღო, მიადვა კოლოფს, გახსნა, გამოიყვანა ჩიტი, მისცა ხელში ხელმწიფის შვილს – წააგლიჯეს თავი და მოკვდა დევი“ (რჩეული 1958: 45). ნიშანდობლივია, რომ ამ ზღაპარში ნახსენები ოთხყურა სამყურა ბალახი არის მაგიური მცენარე და მას მსოფლიო ფოლკლორში საერთაშორისო სიმბოლოს მნიშვნელობა აქვს (ბრეგაძე 2007: მეგრული).

ამ გათავისუფლების ეპიზოდის გათვალისწინებით ამირანის მითი კიდევ უფრო სრულ სახეს იძენს და უფრო მეტ მსგავსებას იჩენს პრომეთეს, თეზვის და პერიტოეს მითებთან (პერალე და პერსევსი მიჯაჭვულნი არ ყოფილან და შესაბამისად, პრომეთეს მითებში გათავისუფლების ეპიზოდიც არ გვხვდება). როგორც ცნობილია, პრომეთეს მითთან ამირანის მითს აკავშირებს გმირის ხასიათი და გმირის მიჯაჭვა, ზემოხსენებული ქართული ზღაპრის მიხედვით კი თავს იჩენს მსგავსების კიდევ ახალი დეტალი – გმირის გათავისუფლება.

პრომეთეს მიჯაჭვა-გათავისუფლებაზე ბევრი თქმულა, ამ საკითხს აღარ გამოუვკიდებთ, ახლა ჩავხედოთ თეზვის და პერიტოეს მითს (კუნი 1965: 201-204): თეზვის იყო პოსეიდონის შვილი, მისი მთავარი გმირობა იყო მინოტავრის მოკვლა. იგი დაუმეგობრდა ლაპითების მეომარი ტომის მეთაურს ძლევა მოსილ გმირს პერიტოეს, რომელმაც ცოლად შეირთო მშვენიერი ჰიპოდამია. ჰიპოდამია მალე

გარდაიცვალა. პეირითოემ იგი იგლოვა, შემდეგ კი თუზვესის დახმარებით მოიტაცა მშვენიერი ელენე. ელენე წილისყრით თუზვესს ერგო და არა პეირითოეს. მაშინ პეირითოემ ჰადესის ცოლის – პერსეფონეს მოტაცება სთხოვა თუზვესს. თუზვესს თავზარი დაეცა, მაგრამ მეგობარს უარი ვერ უთხრა. ისინი მივიდნენ ჰადესთან და ცოლის დათმობა მოსთხოვეს. განრისხდა ჰადესი, მაგრამ თავი შეიკავა და გმირებს მიცვალებულთა სამეფოს შემოსასვლელთან კლდეში ამოკვეთილ ტახტზე დაჯდომა უბრძანა. როგორც კი ტახტზე დაეშენენ, ორივე გმირი ზედ მიეჯაჭვა, წამოდგომა ვეღარ შეძლეს და მოძრაობის უნარი დაკარგეს. თუზვესი დიდხანს დარჩა აჩრდილთა ქვეყანაში. მძიმე ტანჯვას ითმენდა ქვესკნელში, მაგრამ ბოლოს ჰერაკლემ გაათავისუფლა იგი (ნიშანდობლივია, რომ პრომეთეც ჰერაკლემ გაათავისუფლა). რაც შეეხება პეირითოეს, მისი ბედის შესახებ მითში არაფერია ნათქვამი. უნდა ვიფიქროთ, რომ თუზვესთან ერთად ისიც გაათავისუფლდა ტახტზე მიჯაჭვისაგან. თუზვესი სკიროსის მეფე ლიკომედემ ზღვაში გადააგდო მაღალი კლდიდან და ასე დაიღუპა. ამ მხრივ თუზვესი ამირანისგან განსხვავდება, რომელიც პრომეთესავით უკვდავია, თუმცა თუზვესი ამირანივით ბოროტ ძალებთან მეტროლია – მან მოკლა მინოტავრი და სხვა გმირობებიც ჩაიდინა. მინოტავრის მოკვლაში მას დაეხმარა მასზე შეყვარებული არიადნე (შდრ. ამირანს როგორ დაეხმარა ღრუბელთბატონის მოკვლაში მასზე შეყვარებული ყამარი. ეს ფაქტი საყურადღებოა იმიტაც, რომ აქ გვხვდება ქალი საკუთარი მამის წინააღმდეგ შეყვარებულის დასახმარებლად. მკრთალია, მაგრამ მაინც არის აქ ანალოგი მედეასა და იაზონის ამბავს შორის, თუმცა არიადნე დიონისეს ცოლი გახდა და არა თუზვესისა).

ამირანის მსგავსება ჰერაკლესა, პერსევესსა და თუზვესთან (პეირითოეს წარმოშობა უცნობია) მოიცავს გმირის წარმოშობასაც – იგი ღვთაებრივი წარმოშობისაა, ქალ-ღმერთ დალის შვილი, ხოლო ბერძენ გმირებს მამები ჰყავთ ღმერთები (ჰერაკლეს – ზეუსი, პერსევესაც ზეუსი, ხოლო თუზვესს – პოსეიდონი). ამირანი ჰერაკლეს ჰგავს იმიტაც, რომ იგი გველთმებროლია (გავიხსენოთ ჰერაკლეს პირველი გმირობა) და იმიტაც, რომ იგი უკვდავია (ჰერაკლესაც ხომ უკვდავება მიანიჭეს ოლიმპოზე ღმერთებმა და ცოლად ჰება შერთეს). პერსევესის მითი მსგავსებას იჩენს ამირანის მითთან ერთი დეტალითაც – პატარა პერსევესი და დედამისი დანაე არგოსის მეფე აკრისიამ, ორაკულის წინასწარმეტყველებით შეშინებულმა, ხის კიდობანში ჩასვა და მონებს ზღვაში გადააგდებინა. კიდობანი მეფეზე დიქტისმა გამოიტანა ზღვიდან და ორივე დედაშვილი თავის ძმას, სერიფოსის მეფე პოლიდექტეს მიჰგვარა, რომლის კარზეც გაიზარდა პერსევესი. ეს დეტალი ჩვენ მოგვაგონებს წყალთან დაკავშირებულ ახალშობილ მითოსურ გმირებს – კრიშნას, მოსეს და სხვა და მოგვაგონებს ამირანსაც, რომლის აკვანიც წყაროს პირთან იქნა დადგმული და რომელიც არა მშობელმა მამამ გაზარდა. პერსევესის მითს იმ ზღაპრებთანაც აქვს კავშირი ანდრომედეს ურჩხულისაგან გადარჩენის დეტალით, რომლებშიც გმირი წყლის მფლობელი გველეშაპის შეჭმისაგან იხსნის მზეთუნახავს, მაგრამ ეს უკვე სხვა საკითხია. პერსევესი გველმებროლ გმირადაც შეიძლება ჩაითვალოს, რად-

გან გორგონა-მედუზას, რომელიც მან მოკლა, თავზე გველები ასევია და მედუზას სისხლის წვეთებისგან შხამიანი გველები წარმოიშვნენ – ამ მხრივაც ჰგავს იგი ამირანს, ოღონდ პერსევსიც მოკვდავია, როგორც თუზევსი.

ამირანის მითთან კომპოზიციურ მსგავსებას იჩენს ზოგიერთი ბერძნული მითის დასაწყისი დეტალი „გმირის მშობლების სატრფიალო თავგადასავალი“: ჰერაკლეს დედას ალკმენეს, ამფიტრიონის მეუღლეს, ზევსისაგან ეყოლა ჰერაკლე. ზევსმა ასევე შეიყვარა დანაე – არგოსის მეფის აკრისიას ასული, მოველინა მას ოქროს წვიმის სახით და მისგან დანაეს ეყოლა პერსევსი.

ჰერაკლე, ისევე, როგორც პრომეთე და ამირანი, ღმერთების წინააღმდეგ მებრძოლი გმირია. იგი შეებრძოლა სიკვდილის ღმერთს თანატოსს (მეფე აღმეტეს ცოლის ალკესტიდას გამოსახსნელად), ზღვის ღმერთს ნერევსს (ჰესპერიდების ვაშლებისკენ მიმავალი გზა ასწავლებინა), აპოლონს (რომელთანაც ზევსმა შეარიგა), მდინარის ღმერთ აქელოეს (რომელიც გველად იქცა) – იგი მუდამ გამარჯვებული გამოდიოდა. თუზევსმა პეირითოესთვის ცოლის, პერსევონეს დათმობა სთხოვა ჰადესს, რითაც მის წინააღმდეგ გამოვიდა და პეირითოესთან ერთად ამისათვის მიჯაჭვულ იქნა.

ამრიგად, ზემოხსენებულ ბერძნულ მითებთან ჰერაკლეს, პერსევსის, თუზევსის და პეირითოეს შესახებ ამირანის მითი მსგავსებას იჩენს მთავარი გმირის ხასიათით, გველთმებრძოლობით, მიჯაჭვის და გათავისუფლების დეტალით (ოღონდ ეს უკანასკნელი მხოლოდ თუზევსის და პეირითოეს შესახებ მითში გვხვდება, გარდა პრომეთესი).

ამირანის მითის ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი ვარიანტების კომპოზიციური დეტალები ლოგიკურად მისდევენ ერთმანეთს, ისინი იჩენენ დამოუკიდებლობას სხვა ქვეყნების მითებისაგან, აღმოცენებული არიან ქართული ცნობიერების ნიადაგზე და ბერძნულ მითოსთან რამოდენიმე შეხების წერტილი აქვთ.

დასასრულს ერთსაც აღვნიშნავდით — ბერძნებს აქვთ პრომეთეს სახელთან დაკავშირებული დღესასწაული, ხოლო ჩვენ, ქართველებს, რომელთაც გვგავს უდიდესი მითიური გმირი ამირანი, არა გვაქვს ამირანობა.

დამოწმებანი:

ბრეჟაძე 2007: მეგრული ხალხური რწმენა-წარმოდგენები. ჟ. „ლე კოკაზ ილიუსტრეში“ — მოხსენება, წაკითხული ილია ჭავჭავაძის 170 წლისთავისადმი მიძღვნილ ფოლკლორისტთა სამეცნიერო კონფერენციაზე. 13 ივნისი, 2007.

კუნი 1965: კუნი ნ. ა. ძველი საბერძნეთის ლეგენდები და მითები. თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1965.

რჩეული 1958: რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები. ელ. ვირსალაძით რედაქციით თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

ჩიქოვანი 1947: ჩიქოვანი მ. მიჯაჭვული ამირანი. თბ.: 1947.

Compositional Peculiarities of Amirani's Myth Summary

Amirani's myth is an ancient Georgian legend. There exist a number of its variations. The Svan version of the myth represents Amirani's story most precisely and clearly.

According to Svan version of Amirani's myth its compositional details are the following:

1. Love story of Amirani's parents
2. Amirani's birth
3. Placing Amirani's cradle on the bank of the river and his baptizing
4. Amirani in his father's house
5. Amirani returns his father's eye/ first heroism
6. Amirani's meeting with one-eyed Ogre (Devi)
7. Amirani's and his brothers struggle with Ogres (Devis)
8. Amirani defeats Ogre (Devi)
9. Amirani's battle with dragons; swallowing of Amirani by Black Dragon
10. Amirani's coming out from dragon's belly
11. Searching for Qamari
12. Amirani and hero Ambri
13. Kidnapping Qamari, a maiden unseen by the sun
14. Struggle with Qamari's father and death of Amirani's brothers
15. Amirani's suicide; Qamari restores him and his brothers to life
16. Amirani – oath breaker
17. Amirani challenging the God
18. Amirani's chaining

Some of the compositional details of Amirani's myth have something in common with elements depicting adventures of mythic heroes of other countries. For example, there are similarities in comparison with Greek myth: Prometheus', Heracles', Theseus', Peirithous' myths. Hero's birth and his struggle with different evil creatures should be singled out among them. Compare Heracles – struggling with snakes and Amirani – with dragons, hero's challenging with God or Gods and his punishment, in some cases chaining, in some cases placing under mountain / see Armenian myth – Mheri, in some cases chaining on the chair / see Theseus and Peirithous

The heroes of Greek myth are finally liberated. Amirani frees himself too, but we come across this detail not in Georgian myth, but in Georgian folk epic "Source of Pomegranates", recorded by Elene Virsaladze.

Dominik Irtenkauf (Deutschland)

Vergleichende Mythologieforschung: Grenzverkehr zwischen Deutschland und Georgien - Amirani im Zentrum des Interesses

I. Einleitende Worte

Hans Blumenberg schreibt in seinem Buch *Arbeit am Mythos* davon, daß den Göttern das Lachen verboten werden soll. Platon schreibt gegen die griechischen Dichter Homer, Hesiod und Aischylos an, die aus der Götterwelt eine allzumenschliche machen, in der es – wie zuweilen bei den Menschen auch – drunter und drüber zugeht. Für meinen Artikel ist diese Auseinandersetzung in der antiken Literatur von Bedeutung, da ich entgegen des Titel dieses Artikels nicht auf eine unabhängige Forschung im Bereich der Mythologie abziele.

Als Musa-Stipendiat liegt meine Absicht vielmehr darin, eine stoffgeschichtliche als auch materielle Untersuchung des Mythos anzustellen. Hans Blumenberg beschreibt meine Absicht sehr treffend mit den folgenden Sätzen: „Geschichten brauchen nicht bis ans Letzte vorzustoßen. Sie stehen nur unter der einen Anforderung: sie dürfen nicht ausgehen.“ (Blumenberg 2006: S. 143)

Arbeit am Mythos bedeutet im Künstlerischen: Bereitschaft zur Wandlung – in der Wissenschaft: Nachweis dieser Wandlungen. Die Metamorphose durchzieht die Welt der griechischen Mythologie. Zudem besitzt die Mythologie ein immer noch unerschöpfliches Reservoir an Bildern, die für eine literarische Arbeit von Bedeutung sind. Die Wissenschaft – in meinem Fall besonders die Komparatistik – greift genau an jenen Schnittstellen, an denen die literarische Umarbeitung gewisse Grenzen des Stoffs – zum Beispiel der Fesselung des Prometheus an den Kaukasus – zu überschreiten droht. An dieser gefährlichen Grenzüberschreitung tritt die komparatistische Wissenschaft als philologische Kontrolle auf und gibt den Rahmen der Neuinterpretation vor. Das scheint keine besondere Eigenart schriftstellerischen Arbeitens zu sein – die Integrität der Tradition fordert eine solche Vorgehensweise. Auf der anderen Seite ist es für mich als Schriftsteller unerheblich, ob ich einen mythologischen Text aus der Vergangenheit als Unterlage meiner Arbeit nehme oder neue Bilder aus der Re-Lektüre mythologischer Texte in meiner täglichen Umgebung finde. Es kommt mir in meiner literarischen Arbeit auf die Anwendbarkeit des Mythos an. In der Wissenschaft muß man hingegen vorsichtiger im Umgang mit Mythologemen sein. Die Mythologieforschung kann bereits auf eine eigene Tradition zurückschauen. In Deutschland nimmt sie mit Christoph Martin Wieland und Gottfried Herder ihren Lauf. Eine Gesamtüberblick über ihre Geschichte kann ich aufgrund Platzmangel nicht liefern.

Meine Arbeit zu Georgien soll nicht zu viel Wissenschaft enthalten. Was heißt das?

Die vergleichende Forschung schaut sich nach Bildern um, die Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags* beschreibt. Wenn die Parallelen zwischen deutscher und georgischer Mythologie in den Blickpunkt gerückt werden, kommen die Konturen der Heldenfiguren im Fall meines Buchprojekts zur besonderen Geltung. Sie werden so genau in ihren Konturen untersucht, um als Palimpsest für meine eigene Literatur zu dienen – eine sofortige Weiterverwendung.

Die Arbeit am Mythos bestimmt sich durch die Variabilität der Gestaltung. An bestehenden Mythen wird nach eingehender Beschäftigung fortgeschrieben, was bereits in der Überlieferung enthalten ist.

Blumenberg spricht von einer Entgegensetzung zwischen Grundmythos und Wissenschaft. Wissenschaft muß sich, um zu funktionieren, vom Totalitätsanspruch lossagen. Ein Künstler mag Bilder gestalten, die eine breite Fläche beschreiben. Sie drücken eine Aussage zu einem bestimmten Zeitpunkt aus, die in sich stimmig und abgeschlossen ist. Hier berührt sich immer wieder aktualisierte Kunst mit dem Mythos, der eine Welt nicht unbedingt abschließend im Sinne von vernünftig erklärt, aber ab einem bestimmten Punkt nicht hinterfragt werden möchte, da auf seinen Bildern die Säulen dieser oder einer vergangenen Welt ruhen.

Die Wissenschaft ist sich ihrer Vorläufigkeit, besonders der theoretischen Konzepte, stets bewußt, wenn sie sich über ihre eigenen Strukturen bewußt wird. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse werden immer wieder aufs neue geprüft. Es sind Bausteine, auf denen Weiteres fundiert werden kann.

In der Kunst kommt es nicht so sehr auf philologische Genauigkeit denn auf Überzeugungskraft an. Von Bildern lebt sie und die Rezeptionsforschung stellt eindeutig unter Beweis, daß sich Autoren vermehrt am mythologischen Stoff bedient haben. Stoff meint hier eine abgrenzbare Situation, eine Konstellation der mythologischen Welt, die spezifische Personagen und Beziehungen fordert.

Mich interessiert bei meiner Forschung die Zusammensetzung des PALIMPESTS – unter dem sichtbaren Text an der Oberfläche liegt ein anderer verborgen. Gérard Genette exemplifiziert mehrere Kategorien des intertextuellen Bezugs. Es kommt mir nicht so sehr auf die *exakte* Anwendung einer Theorie an, als vielmehr auf ein weiterführendes Verständnis der Mythen und vor allem ihre Weiterverarbeitung in der Kunst.

Es sind zwei unterschiedliche Annäherungen: das wissenschaftliche Interesse untersucht die Typologie der mythischen Figuren und ihre Genealogie. Das künstlerische Interesse hingegen fragt nach der Bildhaftigkeit.

Bei der näheren Beschäftigung mit der Mythologie fällt auf, daß sie nicht aus einem Guß geschaffen worden ist und ständiger Revision unterliegt. Besonders am Beispiel des Halbgotts und Titans Prometheus kann man die ständige Umarbeitung, Nachbearbeitung, Veränderung nachweisen. Schließlich überkommt dem Mythos eine kleine Schwäche, insofern der französische Schriftsteller André Gide im Prometheus-Mythologem eine par-

odistische Note wahrnimmt und dies literarisch verarbeitet (*Le Prométhée mal enchainé*, 1899).

Ich stelle mir selbst die Frage, was passiert, wenn die Götter anfangen, zu lachen. Der Schalk treibt sich möglicherweise in das Gesicht des Forschers. Wenn der mythische Ernst, die Überwindung des anfänglichen Chaos, in heiteres Spiel umbricht, verlieren die Erkenntnisse möglicherweise an Tiefsinn, kaum aber an Überzeugungskraft.

Ich spreche hier das Problem der zwiegespaltenen Rede an: der Wissenschaft auf der einen und der Literatur auf der anderen Seite. Geschichten werden nicht geschrieben, um nur einem kleinen elitären Zirkel zugänglich gemacht zu werden. Wer schreibt, möchte Empfänger erreichen. In der zeitgenössischen Literatur entstehen Texte im Nu, ein ästhetisches Urteil wird über die rasante Weiterentwicklung der Medien erschwert.

Auch in bezug auf die Rezeption der Mythen im 21. Jahrhundert gilt zu vermuten, daß in allen Bereichen der Gesellschaft ein vages Verständnis anzutreffen ist. Wie bei einem Palimpsest kommt nie deutlich heraus, welche genauen Worte unter den aktuell sichtbaren niedergefaßt sind. Mit einer solchen medialen Praxis kann die Wissenschaft nicht leben, die Kunst schon. Die Wissenschaft fordert klare Definitionen und Abgrenzungen. Der gravierende Unterschied zwischen begründbaren Thesen und überzeugenden Bildern spricht sich meiner Meinung nach am deutlichsten in der Mediengeschichte aus. Als Schriftsteller interessiert mich vornehmlich die Verwertbarkeit des vorgefundenen Materials. In diesem Ansatz komme ich einem Bildenden Künstler nahe, der für einen angemessenen Ausdruck nach den rechten Mitteln sucht. An dieser Schnittstelle greift mein Interesse am Mythos an: Wie schreibt sich dieser durch die Werke? Methoden für eine solchgestaltige Analyse gibt die komparatistische Rezeptionsforschung an die Hand. Ich habe bereits von Genette gesprochen.

Ein weiterer Bezugspunkt aus essayistischer Perspektive wäre Roland Barthes – und zwar aufgrund seiner stets bemerkbaren medialen Kompetenz. Sein Buch zur Fotografie (*La chambre claire*) kann nicht nur zur (theoretischen) Betrachtung von Fotos herangezogen werden, sondern mehr noch zur Orientierung des eigenen Interesses dienen. Einerseits geht Barthes auf eine theoretische Grundlage seiner photographischen Wahrnehmung ein; andererseits versucht der französische Essayist, seine persönlichen Wahrnehmungen bezüglich besonderer Photographien in seine theoretische Erläuterungen zum Wesen der Photographie an sich einzubringen. Dieser dialektische Sprung gelingt in einer präzisen Sprache, die zugleich Raum für persönliches Kolorit zuläßt.

Die persönliche Faszination an der Mythologie und ihrer Ausdruckskraft sollte ein Stück weit zurückgenommen werden, um nicht in falschen Pathos und ungenaue Aussagen zu verfallen. Dennoch bleibt zu konstatieren, daß die Vergleichende Mythologieforschung keinesfalls ein persönliches Bekenntnis ausschließen muß, wenn sie sich nicht allein auf die wissenschaftliche Untersuchung begrenzen möchte.

Texte entstehen unter Rückbezug auf Vorgängertexte – in kompositorischer Hinsicht

ist der Bezug auf diese Vorbilder eine vielgestaltige angewandte Praxis. Während der Arbeit am Mythos verändert sich der Ursprungsstoff und geht anteilig in die Neubearbeitung ein. Jetzt müssten konkrete Beispiele folgen, um die Textarbeit zu verdeutlichen. Darauf möchte ich in meinem Artikel jedoch verzichten und stattdessen auf die Weiterverarbeitung Amiranis im Kontext meines Buchprojektes eingehen.

II. Zum Amirani-Mythos

Amirani wird auf persönliche Nachfrage bei Einwohnern Tbilissis als starker Mann vorgestellt. Ein Held aus Berufung, Sohn der Jagdgöttin Dali und des Jägers Sukalmachi (nach der Überlieferung des Chikovani-Buchs). Er setzt sich gegen die Unterdrückung des einfachen Volks ein.

„Als das Wortgeplänkel begann, gingen sie zum Karren und sagten zu ihrem jüngsten Bruder:

„Bruder Amirani, du hilfst denen, die in Not und Gefahr sind. Vielen hast du wieder auf die Füße geholfen. Deinem Wesen bist du bis heute nicht untreu geworden.““

(Chikovani 1978: 122-123)

Die Arbeit an mythologischen Stoffen fordert in der schriftstellerischen Praxis eine andere Ausrichtung als in der wissenschaftlichen Erforschung. Im Schriftstellerischen kommt es auf die dramaturgische Zuspitzung an; in der Wissenschaft auf die Darstellung der Zusammenhänge, die Offenlegung der Genealogie, die Rezeptionsgeschichte des mythologischen Stoffs.

Wenn ich mich in Georgien mit der Mythologie beschäftige, hat das kein rein historisches oder literaturwissenschaftliches Interesse. Ich bin auf der Suche nach neuem Stoff. Lese ich georgische Romane, um mir einen Einblick in diese Nationalliteratur zu verschaffen, lese ich sie nicht allein als Ausdruck einer bestimmten Nation, die mit anderen Nationalliteraturen verglichen werden kann, sondern auch als Unterlage für meine Arbeit am Palimpsest.

In meiner Literatur überarbeite ich meine Forschungserkenntnisse in einen literarisch ausgearbeiteten Text.

Amirani entstammt der Märchenwelt, wie einige Parallelen zum Märchenstoff nahelegen. Das Mythologem besitzt eindeutig folkloristische Bezüge, weist ebenfalls Bezüge zur Heldensage auf (Kampf gegen Ungeheuer beziehungsweise Dewis, Eroberung einer schönen Frau, Auszug von der Heimat), doch stellt sich trotz der über dreihundert Fassungen eine gewisse Beschränkung des mythologischen Stoffs ein.

Er hat sich aus der Märchenwelt nie wirklich emanzipiert. Das Buch von Micheil Chikovani war bislang aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse meine Forschungsgrundlage. Mir ist die Expansivität der Amiranologie bewußt, die Vielzahl an Textvarianten ebenso. Im Palimpsestverfahren können die einzelnen Schichten durcheinander geraten, jeweils

den Platz der anderen einnehmen. Hans Blumenberg geht in seinem Buch zum Mythos häufig auf das Prinzip der Metamorphose ein. Diese eigentliche Prinzip der Mythologie möchte ich als Erkenntnismethode übernehmen; und zwar die Arbeit am Mythos bedingt eine Überarbeitung des alten Stoffs und seine Erprüfung im zeitgenössischen Alltag. Die letzte Forderung stammt, so muß ich eingestehen, aus meiner eigenen Emanzipation aus der deutschen Romantik. Die Verbindung der Sagenwelt eines Landes mit den Konstellationen, die sich im Alltag von Zeit zu Zeit wiederholen.

Die Leser werden Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* sicher kennen. Aus dieser ertönt die Forderung nach einer sogenannten Neuen Mythologie. Meines Erachtens kann diese immer noch bearbeitet werden und sie findet unablässig neue Formen.

In der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur besteht ein deutlicher Hang zu einem rein dokumentarischen Stil. Die Mythologie interessiert hierbei nicht viel, da ihr ein bildungsbürgerlicher Ballast, ein akademischer Zwang anhaftet. Erst durch die Vereinfachung ihrer Bildsprache auf wesentliche Figuren gewinnt die Mythologie an neuer Aussagekraft.

Was fand ich nun während meines Aufenthalts in Georgien an Amirani?

Amirani ist bodenständiger als Prometheus. Aus den mir einsehbaren Quellen geht hervor, daß Amirani allein durch seine Mutter, die Jagdgöttin Dali, einen Bezug zur Götterwelt unterhält. Die notierte Amiranisage ist bereits aus dem Umfeld der georgischen Mythologie herausgelöst. Es gibt kein breites Götterpantheon, in dem er sich bewegt. Ihn begleiten seine beiden Halbbrüder auf seinen Fahrten und bestehen gemeinsame Abenteuer. Das Amirani-Mythologem weist einige Züge der Heldensage auf: die Ausfahrt, das Bestehen der Abenteuer, das Kräfteressen mit Ungeheuern und dem Wolkenkönig – mit dem kleinen, aber gewichtigen Unterschied, daß er nicht an den Ausgangspunkt zurückkehrt, sondern angekettet im Kaukasus endet.

Bestraft wird Amirani letztlich für die Herausforderung Gottes, jedoch nicht aufgrund einer Tat für die Menschheit, deren Zweckmäßigkeit Zeus im griechischen Mythos immer wieder in Zweifel zieht, sondern weil er den Gott im Kräfteressen herausfordert und damit seine Unterordnung nicht akzeptiert.

Prometheus hingegen wird für den Feuerraub, einer gefährlichen Sache für den Menschen, in den Kaukasus verbannt. Der Kontakt zwischen griechischer und georgischer Welt ist belegt, wofür unter anderem auch die Übernahme des Christentums spricht, wenn auch die Weisungen aus Byzanz, einem ‚Außenposten‘ der hellenischen Welt, stammten.

Ehrlich eingestanden, habe ich während meiner schriftstellerischen Arbeit in Georgien mehr Sympathie für Amirani empfunden, da dieser weniger „bearbeitet“ wurde als Prometheus. Die Spuren in der georgischen Literatur sind eher spärlich gesät, ganz im Gegensatz zu Prometheus, der auch in der deutschsprachigen Literatur eine breite Resonanz gefunden hat. Am bekanntesten dürfte Goethes Prometheus-Gedicht sein. Ein georgischer Amirani-Roman steht noch aus. Oder besser gesagt: ein Roman, der sich in seinem Kern auf den mythischen Helden konzentriert.

Da setze ich an und hinterfrage diese Vernachlässigung. Um ein Buch über das Mythologem eines fremden Landes gewissermaßen gegen ein nur oberflächliches Verständnis abzusichern, ist die Forschung an der Überlieferung notwendig. In der Amiranisage treten, wie ich bereits anführte, Muster der Heldensage auf. Darüber hinaus kann man Amirani als ein archaisches Symptom des Heldentums verstehen. Was heißt das? Amiranis Figur läßt gewisse Schlüsse über die Rolle des Helden zu. Er unterstützt die Unterdrückten und sorgt für eine Befriedung der noch chaotisch anmutenden Welt, die von Ungeheuern und Bösewichten erfüllt ist.

Zieht man nun meine Überlegungen zum Palimpsest in Betracht, kann der Amirani-Stoff die fundamentbildende Schicht des Palimpsests abgeben, als Hintergrund einer erneuten Beschäftigung mit georgischer Mythologie. Unterstützend kommt hierbei der Übergang des Amirani-Stoffs in den Sagenschatz zugute, das heißt, der Inhalt des Stoffs erfährt durch Kinder- beziehungsweise Märchenbücher eine weite Verbreitung. Das fällt mir auch in Geschäften auf, wenn ich mich mit Lebensmitteln eindecke, daß erstens der Name ‚Amirani‘ bekannt ist und zweitens er als starker Mann, geradezu als Draufgänger wahrgenommen wird – und hiermit ein gewisser parodistischer Zug in die Heldensage kommt. Wohlgermerkt, in der Rezeption kommt dieser parodistische Zug zur Geltung. Nicht im Textkonvolut, was einen interessanten Schluß auf die Perzeption postmodernen Heldentums zuläßt.

Im Alltag kann über einen überstarken Helden wie Amirani bloß im Gestus der Ironie gesprochen werden.

Diesen parodistischen Zug möchte ich aufgreifen, denn er fungiert als Schnittstelle zur germanischen Mythologie, besser gesagt: zu einem jüngeren Stoff, der aber für die deutsche Literatur in etwa die Bedeutung des Rustaweli-Poems *Der Mann im Tigerfell* übernimmt. Ich spreche vom *Nibelungenlied* und seinem Helden Siegfried, der den Drachen tötet und für seinen Herrn Gunther manches Wagnis eingeht. Seine treuherzige Loyalität verunmöglicht eine gegenwärtige Neubearbeitung Siegfrieds als ernstzunehmenden Helden; in der Kunst ist allein ein parodistischer Umgang mit ihm möglich, so meine These. Diese Rezeption des Helden in der deutschen Kunst mag auf die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs zurückzuführen sein.

Eine Konzentration auf bloße Kraftmeierei führt zu amüsamem Lächeln während der Einkäufe auf den Straßen Tbilissis. Für mich persönlich führt die Mythologieforschung zu einer integrativen Funktion des Mythos: durch typologische Übereinstimmungen ist eine Verständigung über Ländergrenzen möglich. Grenzverkehr findet statt.

Meine Beschäftigung mit Amirani als unterer Schicht des Palimpsests mag unter den kritischen Augen der Amiranologie, einer spezialisierten Disziplin, nicht standhalten können. Durch Textstudium bemühe ich mich um ein *close reading*, das jedoch den Text als Ausdruck eines bestimmten Diskurs aufliest, das heißt ihm seinen Ort in der Mediengeschichte zuweist. Der Bezug auf die mediale Struktur eines Textes bildet für meine eigenen

Forschungen zwischen Literatur und komparatistischer Wissenschaft ein wesentliches Bindeglied. Er erklärt die Rezeption der Mythologie sowohl vom Produzenten als auch vom Rezipienten des Textes aus: die Übernahme eines Mythologems in die Bildkomposition eines Gemäldes oder in den Handlungsverlauf eines Romans läßt Schlüsse auf die Überzeugungskraft des Bildes zu. Diese Überzeugungskraft setzt ein vorgängiges ästhetisches Urteil voraus. Das Urteil kommt auf der Rezipientenseite zustande, was ein möglicherweise schlechtes Licht auf meine Forschung werfen mag, da mich während der Studie für ein Buchprojekt auch stets die andere Seite, der Leser, interessiert, ohne den jede Literatur überflüssig wäre. Diese Einsicht hat keineswegs mit einer Willfährigkeit dem Leser gegenüber zu tun, sondern mit einem ehrlich begründeten Interesse an seiner Position. Ein kleines Land, dessen kulturelles Erbe noch nicht die Aufmerksamkeit bekommt, das es verdient, sollte nicht durch eine unverständliche Sprache noch weiter von Mitteleuropa gerückt werden. Der Spagat zwischen verständlicher und treffender Sprache kann nur durch ein Interchangieren zwischen wissenschaftlicher Forschung und literarischem Ausdruck gelingen.

Mein Buch zum ‚zeitgenössischen Amirani‘ in Georgien versucht, georgische Mythologie in Literatur zu überführen, mit dem konkreten vierteljährlichen Aufenthalt im Sommer 2007 verbindend. Das heuristische Prinzip der Metamorphosen unterstützt die intertextuelle Bezugnahme der einzelnen Schichten meines Palimpsest-Buchs – je nach Grad der Veränderung sind unterschiedliche Antworten möglich auf die Frage: Wer war, wer ist und wer wird Amirani sein?

In der germanischen Mythologie stoßen wir auf die drei Nornen, Skuld - Urd – und Werdandi, die die Fäden des Lebens in den Händen halten und über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entscheiden. Sie stehen in manchem Supermarket in der Hauptstadt, und teilen mir gewisse Geheimnisse des georgischen Alltags mit. Ich schaue zurück – und sehe: Amirani. Ich schaue auf mich – und sehe: einen in Georgien gestrandeten Schriftsteller. Ich schaue voraus – und sehe: ein Buch über Amirani und Georgien.

Die mittlere Schicht wird vom Helden in der Fremde gestaltet. Dieser nimmt sich in der Kampfbereitschaft bewußt zurück; weil es nicht um die Durchsetzung seines Willens geht und der endlose Kampf gegen eine chaotische ‚Ordnung‘ in einer post-mythischen Zeit nicht länger zu seiner wichtigsten Pflicht gehört. Der Held in der Fremde tritt aus dem mythologischen Muster und nimmt das Wagnis einer Eingewöhnung an. Im Palimpsest-Verfahren funktioniert die literarische Arbeit durch Überarbeitung, Ausstreichung, Fortschreibung. Die Mythologie gewinnt durch konzentrierte Textarbeit an neuem Leben, weil Amirani als bestimmtes literarisches Muster im Handlungsverlauf anwendbar ist. Jedoch gilt es trotz des Palimpsest-Verfahrens trotzdem auf die einzelnen Verknüpfungen und Varianten zu achten.

In der germanischen Mythologie läßt sich ein Großteil nur durch andere Zeugnisse rekonstruieren. Häufig muß sich der Mythologieforscher bei römischen Schreibern einen

Eindruck verschaffen, wie zum Beispiel bei Tacitus. Jeder Text repräsentiert sicher auch ein spezifisches Interesse an der Sache, und so muß sein diskursiver Entstehungsort stets mitberücksichtigt werden. Das *Nibelungenlied* nimmt Züge der germanischen Mythologie auf; es läßt sich durchaus als partielle Wiederaufnahme der germanischen Mythologie verstehen, vermengt diese jedoch mit der im Mittelalter fortgeführten *Aventiuere*, die sich an antike Heldenepen anschließt, jedoch das höfische Ideal der Ritterlichkeit hinzufügt.

Amirani ist als mythisches Substrat in einer ‚früheren Stufe‘ stehen geblieben, und die Vielzahl an oralen ‚Textvarianten‘ belegt zunächst eine gewisse Rezeptionskraft, das heißt: im Reich der Märchen und Geschichten, die man sich abends vor dem Schlafengehen erzählt, besitzt Amirani einen festen Platz. In der Weltliteratur hingegen verfügt er über keine ständige Vertretung. Prometheus wird ihm möglicherweise den Rang abgelaufen haben. Amirani sendet keine Botschafter in die Welt aus. Die Gründe mögen auch in einem höheren Alter des Mythologems liegen. In diesem Artikel wollte ich von meiner Arbeit am Mythos erzählen, weniger von den spezifischen Charakteristika des Mythologems Amirani.

„Wenn Lévi-Strauss vorschlägt, alle erhobenen Fassungen eines Mythos in einer Blattstruktur übereinander zu projizieren, um dadurch den Kernbestand zu ermitteln, so ist dies die Ausfällung des Zeitfaktors: alle Varianten werden einer unbestimmten Zeitebene zugeordnet. Es ist nicht mehr das ewig Wahre, aber doch eines, für das Zeitverlauf und Zeitstelle gleichgültig sind. Für eine philosophische Mythologie ist das besonders gehärtete Material des Mythos in seinem Geschichtsgang nicht zuletzt dadurch aufschlußreich, daß an seinem Widerstand gegen die Richtung und Stärke der verformenden und destruktiven Kräfte Aufschlüsse für die geschichtlichen Horizonte gewonnen werden können, aus denen sie einwirken.“ (Blumenberg 2006: S. 301)

III. Resümee

Mein Fazit möchte ich mit einem Zitat aus einem Brief Gottfried Benns an Käthe von Porada beginnen:

„Europa ist der Erdteil der Abgründe und Schatten, denken Sie doch, daß im hellsten Griechenland Prometheus an den Felsen mußte und wie er litt!“ (zitiert bei Blumenberg 2006: S. 329)

Der Kaukasus wurde vom deutschen Dichter ins helle Griechenland gerückt. Der Kaukasus verliert an Außerordentlichkeit im geographischen, aber vor allem mythologischen Sinne. Es könnte als Lob aufgefaßt werden, wenn der Felsen im Kaukasus als wenn nicht Mittelpunkt, so doch als Bestandteil Europas wahrgenommen wird. Durch Prometheus rückt der Kaukasus näher an Europa, doch möchte ich nicht in den Kanon einstimmen, Amirani sei ein georgischer Prometheus. Es gibt einige Unterschiede: es fehlen die Tricks-terattribute. Amirani ist gewitzt und übermenschlich stark, doch unterliegt er letztlich der göttlichen Herausforderung. Prometheus ebenso, was die Fesselung an den Felsen bezeugt,

doch verliert Prometheus nicht den Rückhalt in der Götterwelt. Herakles gelingt es letztlich, Prometheus in manchen Varianten des Mythos zu befreien. Bei Amirani wird diese Befreiung immer wieder vereitelt. Amirani als nationale Allegorie bietet sich für Georgien an, und wurde im 19. Jahrhundert unter anderem von Dichtern wie Akaki Zereteli aufgegriffen. Zu sehr ähnelt die von vielen blutigen Kämpfen geprägte Geschichte Georgiens dem Schicksal des Halbgotts Amirani.

Amirani ist unbearbeiteter als die Mythologeme aus der griechischen Mythologie; er läßt – so nehme ich das in meiner schriftstellerischen als auch wissenschaftlichen Praxis wahr – mehr Freiraum für eine Neuinterpretation, die sich an der bestehenden Tradition ausrichtet.

Meine Absicht in Georgien ist es, die Amiranisage als untere Schicht des Palimpsests wahrzunehmen, die Textur der Mythologie in der Kultur als auch im Alltagsleben aufzuspüren und mit Hilfe einer Arbeit am Mythos zu verstehen lernen. Hierfür nimmt meine Vorgehensweise wissenschaftliche Züge insofern an, als daß ich Differenzen nicht nivelliere, sondern in meine Arbeit einfließen lasse. Zugleich öffnet sich mein literarisches Auge den offensichtlichen Änderungen an der Oberfläche. Dieses ‚Projekt‘ dauert seit Beginn der literarischen Moderne an. Bitte verlangen Sie von mir nicht, ein Werk, einen Schriftsteller oder gar eine Jahreszahl für diesen Umbruch zu nennen. Er macht sich bis heute bemerkbar, ist lange noch nicht ausgestanden und fordert vom wahrnehmenden Subjekt eine jeweils auf die Fragestellung abgestimmte Phänomenologie.

Meine Phänomenologie speist sich aus Gérard Genettes Intertextualitätskonzept des Palimpsestverfahrens, Blumenbergs Arbeit am Mythos, den ich weniger philosophisch wie er, sondern medienpraktisch verstehen möchte und meinen eigenen kontingenten Erfahrungen in den drei Monaten, die ich in Georgien verweilte.

Aus dieser trigonalen Konzeption entwickelt sich eine Untersuchung zu Amirani, angereichert mit Muskeldehnungen meines Kopfes, die persönliches Kolorit als auch fikionalisierte Erlebnisse ausdrücken, und Reflektionen zur zeitgenössischen Rezeption jedweder Mythologie.

Ich möchte zu Gérard Genette noch einige Worte anführen: In seinem Buch *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (Frankfurt am Main 1993) führt er anhand einer Vielzahl an Beispielen vor, in welcher Beziehung ein Hypo- zu einem Hypertext steht, wie in einem neu verfaßten Text Spuren einer Vorlage auftauchen. Aus seinem Ansatz kann ich für meine eigene schriftstellerische Arbeit die Kunst der feinen Trennung erlernen, das heißt mir wird bewußt, daß das Amirani-Mythologem über mehrere Schichten verfügt, die jeweils zeitlich voneinander geschieden werden müssen. Zudem wird ein Gefühl der perspektivischen Veränderung vermittelt - wird der Rahmen einer Vorlage erweitert oder reduziert, Neubearbeitet oder übernommen, variiert oder plagiiert?

Diese intertextuelle Webarbeit geschieht auf dem Hintergrund einer Arbeit am Mythos, zu der ich bereits oben näheres ausgeführt habe. Bei dieser Arbeit bleibe ich nicht am

Original ‘kleben’, sondern führe es in einem anderen Medium - der Literatur - fort, um dadurch die Aussagekraft georgischer Mythologie zu testen. Auch beziehe ich andere Medien als die textuelle oder orale Überlieferung ein; wie zum Beispiel die Bildende Kunst oder den internationalen Film. Auf diese Weise soll eine möglichst ausgewogene Sicht auf das mythologische Umfeld Amiranis ermöglicht werden. Die Ergebnisse kann ich zum derzeitigen Stand meiner Forschungen noch nicht absehen.

Spätestens wenn das Buch zu Amirani im Rahmen des Musa-Stipendiums veröffentlicht wird, werde ich nähere Details preisgeben können.

Literatur:

- Barthes 1980:** Barthes R. La chambre claire. notes sur la photographi. Paris : Gallimard, 1980.
- Blumenberg 2006:** Blumenberg H. Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main, suhrkamp verlag, 2006.
- Chikovani 1978:** Chikovani M. (Hg.). Das Buch vom Helden Amirani. Ein altgeorgischer Sagenkreis, übersetzt von Heinz Fähnrich, Leipzig: Kiepenheuer, 1978.
- Genette 1993:** Genette G. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main, suhrkamp verlag, 1993.

დოკიმიკ ირტენკაუზი

„შედარებითი მითოლოგია. გერმანია-საქართველოს შორის საზღვრის მონაცვლეობა – ამირანი ინტერესთა ცენტრში“ რეზიუმე

ჩემი საბოლოო მიზანია, ერთად მოვაქციო მეცნიერული კვლევა და ლიტერატურული ინტერპრეტაცია, იმ წიგნში, სადაც ლაპარაკი იქნება ამირანის სახეში გამოხატულ გმირობის ქართულ მითოლოგიურ მოტივზე. წინამდებარე სტატია ეფუძნება ლექციას, რომელიც ჩავატარე შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტში 2007 წლის 17 ოქტომბერს, განათლების სამინისტროს მიერ ორგანიზებული პროგრამის „მუზა-საქართველოს“ ფარგლებში. მაშინ მე ვისაუბრე ამირანის მითოლოგიის სპეციფიურ მახასიათებლებზე და გადავწყვიტე თავი ამერიდებინა თემისადმი განსაკუთრებულად სამეცნიერო მიდგომისთვის. ამის ნაცვლად, ყურადღება გავამახვილე მითოლოგიის წარმოსახვით ძალაზე დღევანდელ ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

წინამდებარე სტატიაში ამირანის პრობლემის კვლევა, ერთი მხრივ, ეყრდნობა ეყრარ ჯენეტის პალიმპსესტის ინტერტექსტუალობის თეორიას, მეორე მხრივ, —

ჰანს ბლუმენსბერგის წიგნს *Arbeit am Mythos* (მითოსზე მუშაობა), იმდენად რამდენადაც მე მაინტერესებს ის მითოლოგიური ცვლილებები, რომელიც განიცადა მითოლოგიამ მას შემდეგ რაც პირველად გამოჩნდა კონკრეტული მითოლოგიური მოტივი — გმირი უცხო მიწაზე. ჩემი კვლევა მითოლოგიურ თემაზე შეიძლება შევადაროთ ამერიკელი მეცნიერის ჟოზეფ კემპბელის პოპულარულ წიგნს „ათასი სახის მქონე გმირი“. თავის წიგნებში ის ყოველთვის ცდილობს იპოვოს მსგავსება მსოფლიოს სხვადასხვა მითოლოგიებს შორის.

ჩემი სტატიის და შემდგომში, წიგნის, მიზანია გააცნოს გერმანელ მკითხველს არა მარტო ქართული მითოლოგია, არამედ ყოველდღიური ცხოვრება და მითოლოგიის როლი დღევანდელ საქართველოში. ამის გამო, მე ძირითადად დაინტერესებული ვარ ქართული მითოლოგიისა და ზღაპრების აღქმით ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. ეს არის ჩემი, ასე ვთქვათ, ინტერმედიალური მიდგომა. ამას გარდა, ვცდილობ განვაკვიტო სპეციალური ფენომენოლოგიური მიდგომა საკითხისადმი, რათა დავაბალანსო ცრუ შეხედულებები და მითის ერთი მიმართულებით აღქმა. ეს ფენომენოლოგიური მეთოდი შეიცავს ქართული მითოლოგიის პიროვნულ რეინტერპრეტაციას, გერმანული კულტურის გათვალისწინებით. გერმანია-საქართველოს შორის საზღვრების გადაკვეთასთან დაკავშირებული კითხვები განიხილება კულტურული მსგავსებებისა და განსხვავებების ასპექტში.

ამირანი ჯერ კიდევ ძირითადი მითოლოგიური მოტივია, რომელიც უნდა იქნას მხატვრულად რეინტერპრეტირებული.

ეპიკური გმირის სიკვდილი და ომის აღქმის ზოგიერთი საკითხი არქაულ კულტურაში

დასავლეთში სულ უფრო ინტერენსიურად ვითარდება კვლევების ტიპი, რომელთაც სამხედრო-კულტუროლოგიური შეიძლება ვუწოდოთ და რომელიც მოიცავს იმის შესწავლას, თუ როგორ აღიქმებოდა ამა თუ იმ კულტურაში ის ფენომენი, ომის სახელით რომ არის ცნობილი. მ. ოსოგსკაიას, რ. კარდინის და სხვების ნაშრომებმა ამ მიმართულებით სრულიად ახალი პორიზონტი გახსნა. წარმოდგენილ სამხედრო-კულტუროლოგიური თემატიკისადმი მიძღვნილ სტატიაში ჩვენ შევხვებით ომის არქაული აღქმის ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ და დრამატულ მომენტს — გმირი-ბელადის (შეთავსებით ეპიკური სამხედრო გმირის) დაღუპვასთან დაკავშირებულ რიგ ასპექტებს.

ომი, სიკვდილი, სიცოცხლე

საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ სამხედრო საქმეს სიკვდილთან სპეციფიკური დამოკიდებულება აქვს. ეს საკითხი დაწვრილებით გავარჩიეთ „სტრატეგიის საფუძვლების“ ბოლო მონაკვეთებში (კაციტამე 2006: 501-520) და ახლა მხოლოდ მოკლედ გავიმეორებთ ძირითად დასკვნებს.

არსებობს სამი სფერო, რომელთაც სიკვდილისადმი სპეციფიკური, შეიძლება ითქვას, უადრესად ინტიმური დამოკიდებულება აქვთ. ესენია: ფილოსოფია, რომელიც სოკრატული თუ კვაზისოკრატული განსაზღვრების თანახმად (რომელიც XI-XIII საუკუნეების ქართულ ფილოსოფიურ სკოლებზე გადამწყვეტ გავლენას ახდენდა), სხვა არაფერია, თუ არა „წურთენა სიკუდილისა“, „სიკვდილის ტრეინინგი“ — საკუთარ თავსა და სხვებში სიკვდილის შიშის გადალახვა, ინტელექტუალური ამაღლება ჩვენ სასრულობაზე, ოღონდ სრულიად სხვა ფორმით, ვიდრე ეს, ვთქვათ, იაპონურ კულტურაში იყო;

მედიცინა — სფერო, რომელიც გულისხმობდა სიკვდილისგან დაცვას (ცხადია, ეს დაცვა ყოველთვის პირობითია, ვინაიდან სიკვდილი მაინც ჩვენი მუდმივი და თანხმხლები თანამგზავრია);

სამხედრო საქმე, რომლის ძირითადი საქმე („ბიზნესი“) სიკვდილია, „მოკვდინება“, ოღონდ ეს მოკვდინება გაცილებით სხვა და სპეციფიკურია, ვიდრე, ვთქვათ, „ქილერის“ მიერ ჩადენილი მკვლელობა. სამხედროც კლავს, ან, სულ ცოტა,

გეგმავს ამას, მაგრამ მისი ქმედება არსებითად განსხვავებულია და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მის მიერ განხორციელებული მკვლევარობა სახელმწიფოს მიერაა ინსტიტუციონიზებული. ეს შეიძლება არც ისე მნიშვნელოვანი დეტალია. უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ სამხედროს არსებობის წესი პრინციპულად განსხვავდება ქილერის არსებობის წესისაგან (ქილერს, როგორც სიკვდილისადმი სპეციალურ მიმართებას, არ განვიხილავთ იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ის პათოლოგიაა მაშინ, როცა სამხედროს, მედიკოსისა ან ფილოსოფოსის დამოკიდებულება სიკვდილის მიმართ ნორმალური ადამიანის დამოკიდებულების ფორმაა). შესაძლოა, ამერიკის სტრატეგიული ავიაციის დევიზი — „მშვიდობა ჩვენი პროფესიაა“ — არცთუ ადეკვატური ხუმრობა იყო, მაგრამ ის გარკვეულ ზღვარს აღნიშნავს სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის; ზღვარს, რომელიც ძალიან მყიფეა, თუმცა არსებობს და სამხედროებს ამ მყიფე ზღვარზე უწყვეტ მოქმედება.

მაგრამ ომის არსი ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული რამ არ არის, ის თავის ისტორიულ არსებობაში სხვადასხვაგვარად ავლენს თავს. ასე რომ, იცვლება დამოკიდებულება სამხედრო საქმის მიმართ. ასევე მუდმივად იცვლება სიკვდილის ადამიანისეული გაგება. შესაბამისად, სხვადასხვა ეპოქებში ადამიანების, განსაკუთრებით სამხედროების (პირველ რიგში, ბუნებრივია, ჩვენ ისინი გვანტერესებს) მიერ სიცოცხლის, სიკვდილისა და იმის აღქმა თუ რა იქმენა სიკვდილის შემდეგ, სრულიად სხვადასხვაგვარია. ამ სამი „რამის“ ურთიერთმიმართების გაგება უდიდეს გავლენას ახდენს სამხედროს ქცევაზე (თუ სწამს საიქიოს არსებობა, ადამიანი ერთგვარად შეიძლება მოიქცეს, თუ არა სწამს — სხვაგვარად). თავად ურთიერთმიმართებას კი კულტურის ტიპი, მისი ძირითადი პარამეტრები და ინდიკატორები განსაზღვრავენ. ესაა ის უმინაგანესი კავშირი კულტურასა და სამხედრო საქმეს შორის, რომელიც ბოლო დრომდე მკვლევარების ყურადღების მიღმა რჩებოდა.

ყოველ კულტურას თავისი წარმოდგენა აქვს სიკვდილზე და იმაზეც, თუ რა იქნება სიკვდილის შემდეგ. ამ მხრივ გამონაკლისს არც ჩვენ მიერ განხილული კულტურები წარმოადგენს. მეტიც, ეს კულტურები ერთმანეთისაგან მკვეთრად მიჯნავენ „ჩვეულებრივ“ სიკვდილსა და ომში დაღუპვას. მაგალითად, ძველირლანდიურად ბრძოლაში დაღუპვას ერქვა *torchair*, სიტყვასიტყვით — დაცემა (რომ ვამბობთ ხოლმე „ბრძოლის ველზე დაეცაო“, ამის მსგავსად), ხოლო ჩვეულებრივ სიკვდილს ეწოდებოდა *et atbath* სიტყვასიტყვით: „სიკვდილით მოკვდა“ (წარმოდგენები... 2002: 42). ჩვეულებრივ სიკვდილი მრავალი ფორმით განისაზღვრებოდა, მაგალითად: როგორც დანაკარგი, დაფარულობაში გადასვლა, წასვლა, კლება, ქრობა და ა.შ. ამასთან სიკვდილის სხვადასხვა ფორმებისადმი დამოკიდებულება სხვადასხვა სოციალური ფენებში სხვადასხვა უნდა ყოფილიყო. თუ მეომრისათვის ბრძოლაში მოულოდნელი დაღუპვა სამოთხეში მოხვედრის გარანტია იყო, მიწის მუშისათვის ბუნებრივი მდგომარეობა ლოგინში მშვიდი სიკვდილი იყო. გვიანზეპირსიტყვიერი და მასზე დამყარებული ნარატიული ტრადიცია საიქიოს შესახებ, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, სამხედრო არისტოკრატიას წრეში იქმნებოდა ან,

უკიდურეს შემთხვევაში, მისთვის იყო განკუთვნილი და სიკვდილზე მის შებედულებებს ასახავდა. აქ მთავარი იყო ხანმოკლე სიცოცხლე და ისეთი სიკვდილი, რომელიც გმირად გაქცევა და საუკუნეების მანძილზე გაგითქვამდა სახელს. აღარაფერს ვიტყვით იმის თაობაზე, რომ ამგვარი სიკვდილი საიქიოს, „სამოთხეში“ მოხვედრის გარანტია იყო (როგორც ქვემოთ ვნახავთ, წარმართულ სამოთხეს არაფერი აქვს საერთო ქრისტიანულთან). მაგალითად: ახალგაზრდა ღვთაება ბალდრი, ერთადერთი სკანდინავური ღვთაება, თავად ოდინის უსაყვარლესი შვილი, რომელიც რეგენერანკამდე იღუპება, გერმანულ-სკანდინავიურ სამოთხეში კი არ ხვდება, არამედ ერთგვარ ჯოჯოხეთში. მიზეზი ერთია: ის ბრძოლაში არ დაღუპულა, საბრძოლო იარაღით კი არა, ტოტის მოხვედრით დაიღუპა და ვერ დაიმკვიდრებს ადგილს იქ, სადაც მხოლოდ ომში დაღუპულები ეძლევიან ნეტარებას, ცხადია ისე, როგორც ეს ძველგერმანელს ესმოდა (თუ როგორ ესმოდა, ქვემოთ ვნახავთ). ბალდრის მდგომარეობას თვით მამამისი, ღვთაებათა შორის უპირველესი — ოდინიც კი ვერ ამსუბუქებს. მსოფლიო კანონის წინაშე წასვლა მასაც არ შეუძლია. ამიტომ სრულად ლოგიკურია, რომ ისეთი გმირები, როგორებიც კუჰულინი ან აქილევსი არიან, სიყრმიდანვე ირჩევენ ხანმოკლე, მაგრამ სახელოვან სიცოცხლეს, რომელსაც გარდა სააქაოში საუკუნეების განმავლობაში სახელიანობისა, საიქიოში პრივილეგიებული მდგომარეობა მოსდევს. და ეს ლოგიკური არჩევანია იმის გათვალისწინებით, თუ ჩავწვდებით — როგორ ესმოდა სიცოცხლე, სიკვდილი და სიკვდილის შემდგომი ცხოვრება წინასახელმწიფოებრივი დონის სამხედრო არისტოკრატიას.

სიკვდილის უწყება

სიკვდილის მაუწყებელი ნიშანი

აღბათ, ყველას გვახსოვს ცნობილი „სიკვდილის ნიშანი“ რობერტ ლუის სტივენსონის „განძის კუნძულიდან“. ეს სიკვდილის ნიშანი ერთი შავად შეღებილი ქაღალდია, მეკობრეებმა რომ გაუგზავნეს თავის ყოფილ კოლეგას. თუმცა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სიკვდილის მომასწავებელ ნიშანზე, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, შეგვიძლია უამრავი არქაული ეთნოსისა და ფოლკლორული ტრადიციის გათვალისწინებით ვისაუბროთ. ძალიან ზოგადად, ესაა რაღაც ხდომილება, მოვლენა ან მათი ერთობლიობა, რომელიც, წესისამებრ, პერსონაჟის, გმირის (რეალურად არსებულის და შემდეგ მითოლოგიზებულის, ან თუნდაც გამოგონილის) აღსასრულს მოასწავებს. მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ არსენა, რომელიც, რასაკვირველია, არ არის არქაული და მაგიური პერსონაჟი, მაგრამ ტიპოლოგიურად გარკვეულ მსგავსებას ავლენს მათთან (გავიხსენოთ „უზარბაზნოდ არ იქნება თქვენი არსენას დაჭერა“ და სხვ.). არსენას დაღუპვამდე რამდენიმე ხნით ადრე მისდის სიკვდილის მომასწავებელი ნიშანი. მას ესიზმრება:

ვნახე წუხელი სიზმარი, იმისთანა თქვენსა მტერსა,
ვნახე წუხელი სიზმარი, სისხლში ვიღებავდი წვერსა,
წრეულ მე ხომ არ მოვრჩები, რაც რომ უნდა გადაწყდესა,
ან თათარი მიღალატებს, ქართველი არ მომარჩენსა.

ასეთი უამრავი მაგალითი შეიძლება მოიძებნოს არა მხოლოდ არქაულ ფოლკლორში, ან მასზე დამყარებულ ნარატიულ ძეგლებში, არამედ ისეთ თხზულებებშიც კი, როგორცაა პოემა სიმონა დოლიძის შესახებ, სადაც გმირს, დაღუპვამდე მცირე ხნით ადრე ესიზმრება, რომ ყელზე გველი ახვევია. ამ მონაკვეთის ამოცანაა სიკვდილის მომასწავებელი ასეთი ნიშნების რამდენიმე ტიპის გამოყოფა და მათი გაანალიზება. ამასთან ხაზს ვუსვამთ, რომ, ნაშრომის თემატიკიდან გამომდინარე, მხოლოდ გმირი მეომრების მაგალითებით შემოვიფარგლებით.

პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ნიშანს თავისი ადრესატი ჰყავს, რომელსაც შეუძლია გაიგოს, რომ რაღაც ხდომილება ამა თუ იმ პირის (როგორც წესი, თავად მისი) აღსასრულის მომასწავებელია (სწორედ ასე აღიქვამენ სიკვდილის ნიშანს არსენა და სიმონა დოლიძე). ამასთან ეს ნიშანი დროის ან სივრცის გარკვეულ, განსაკუთრებულ მონაკვეთში შეიძლება იქნეს მიღებული. მაგალითად, სიმონა დოლიძის შემთხვევაში აქცენტი დროით პარამეტრზე კეთდება:

ცხრა ენკენის თვეს მესიზმრა,
ვითომ ყელს მეხვია გველი,
ვეცადე, ვერ მოვიშორე,
ისე შემეშალა ხელი.

არანაკლებ ცნობილი აბრაგის, მიხო ჭუჭულაშვილის სიკვდილის მომასწავებელი ნიშანი კი სივრცის მონაკვეთთან არის დაკავშირებული:

ჩემი წერა და აჯალი,
სიზმარში ვნახე ცხადადა,
თურმე ვიყავი ქიზიყში,
დამშვიდებული წყნარადა,
მარცხენა წვერი მომპარსეს,
მარჯვენა დამრჩა ცალადა.
მარჯვენა ხელის თითებში,
სისხლი მდიოდა შავადა.
მაშინვე ვუთხარი ბიჭებსა,
ვერ გადავრჩები მშრალადა.

კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ არც არსენა და არც რევოლუციონერი აბრა-

გები არქაული პერსონაჟები არ არიან და გენეტიკურად მათთან რაიმე კავშირი თუ აქვთ, იმდენად შორეული, რომ მისი დაძებნა ჭირს, მაგრამ ტიპოლოგიურად ისინი გარკვეულ მსგავსებას ავლენენ არქაულ გმირებთან და ამიტომ მათ მაგალითზეც შეგვიძლია სიკვდილის მომასწავებელი ნიშნების ილუსტრირება.

ორეულთან შეხვედრა როგორც სიკვდილის მომასწავებელი ნიშანი

სიკვდილის მომასწავებელ ერთ-ერთ ნიშნად საკუთარ ორეულთან შეხვედრა შეიძლება მივიჩნიოთ. პრინციპში ორეულთან შეხვედრაცა და სიზმარში მიღებული სიკვდილის მომასწავებელი ნიშანიც მოვლენათა ერთ რიგს განეკუთვნება. საკუთარი დაღუპვის მომასწავებელ სიზმარში გმირი, როგორც წესი, გარკვეულ მდგომარეობაში ჩაყენებულ საკუთარ თავს ხედავს ანუ საკუთარ ორეულს ხედავს. ამავე დროს ორეულთან შეხვედრა შეიძლება მოასწავებდეს პიროვნების გაორებას, მისი დაშლის დასაწყისს, რომელიც საბოლოოდ მისი აღსასრულის მათემატიკაა. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ამავე კონტექსტში უნდა განვიხილოთ სარკის გატეხვა, როგორც სიკვდილის ან რაიმე უბედურების მომასწავებელი. სარკის გატეხვა ხომ გმირის ერთიანი ხატის დამსხვრევას, მის ფრაგმენტაციასა და, შესაბამისად, აღსასრულს მოასწავებს. ამავე რიგის მოვლენებს შეიძლება მივაკუთვნოთ სიკვდილის მომასწავებელი ერთ-ერთ ნიშანთაგანი, რომელიც კუპულის ეკლინება: უკანასკნელ ბრძოლაში მიმავალი კუპულინი მდინარეზე გადასვლისას ხედავს ახალგაზრდა მტირალ ქალიშვილს, რომელიც გასისხლიანებულ ტანსაცმელსა და აბჯარს რეცხავს. კარგად რომ დააკვირდება, კუპულინი დაინახავს, რომ ეს მისი საკუთარი სამოსი და აბჯარია. გადალახავს თუ არა გმირი მდინარეს, ქალიშვილი ქრება. ასევე, ირლანდიურ საგაში „და ჰოკის სახლის დანგრევა“ ქალღეთაება ბადბი ამბობს, რომ რეცხავს ლაგამს იმ მეფისა, რომელიც დაიღუპება. თუმცა ლაგამი ამ დროს უკვე სისხლიანია. საგულისხმოა სისხლის, როგორც სიკვდილის მომასწავებელი ნიშნის ფართო გავრცელება მოყოლებული არსენადან, რომელიც სისხლით იღებავს წვერსა, დამთავრებული კუპულინით. როდესაც ამ უკანასკნელს სასიკვდილო ბრძოლის წინ დედამისი ღვინოს მიუტანს, ეს უკანასკნელი სისხლად იქცევა.

ტაბუს დარღვევა

გმირის მიერ რაიმე აკრძალვის, ტაბუს დარღვევა აგრეთვე შეიძლება გახდეს სიკვდილის ნიშანი. ოლონდ ამ შემთხვევაში საქმე უფრო სპეციფიკურ ვითარებასთან გვაქვს, ვიდრე რაიმე სახის წინასწარმეტყველებისას. ტაბუს უნებლიე თუ შეგნებული დარღვევით გმირი არა თუ იღებს გაფრთხილებას შესაძლო აღსასრულის შესახებ, არამედ ერთგვარად ახდენს მის პროვოცირებას. მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ, რომ არსენას სიკვდილს წინ სწორედ „ტაბუს“ დარღვევა უძღვის, როდესაც ის წითელ პარასკევს ღვინის სმას იწყებს.

ტაბუთა ამგვარი სისტემა, როგორც აღვნიშნეთ, ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ ირლანდიაში, სადაც ტაბუს გეისი ეწოდებოდა. გეისი შეიძლებოდა პერსონაჟს თავად დაეწესებინა საკუთარი თავისათვის, ასევე შეიძლებოდა ეს გეისი სხვას დაედო მასზე. ამასთან გეისის დარღვევამ შეიძლება პროგნოზისტული ფუნქციაც მიიღოს (იგი მოასწავებდეს გმირის დაღუპვას) და კაუზატიფურისაც (გახდეს გმირის დაღუპვის მიზეზი). ამასთან პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ გმირს შეიძლება რამდენიმე ურთიერთგამომრიცხავი გეისი ედოს, რომელთაგან ერთის შესრულება თავისთავად იწვევდეს მეორის დარღვევას.

მაგალითად კვლავ კუჭულინის ეპოსი შეიძლება ავიღოთ. უკანასკნელ ბრძოლაში მიმავალ კუჭულინს გზად ხსენებული კალატინის სამი ჯოჯო ასული შეხვდება, რომლებიც კოცონს არიან მიმსხდარნი და ცირცელის შამფურებზე ძაღლის ხორცს წვავენ. ისინი კუჭულინს შესთავაზებენ ამ არცთუ სასიამოვნო მწვადის გასინჯვას. კუჭულინს გეისი ადევს, რომელიც ძაღლის ხორცის ჭამას უკრძალავს (ეს გეისი კულანის ძაღლს და თავად გმირის სახელს უკავშირდება). მაგრამ ამავე დროს ადევს გეისი, რომ უარი არ თქვას სუფრასთან მიპატიჟებაზე. დიდხანს უარობს გმირი, მაგრამ როდესაც ჯოჯოები ბრალად დასდებენ, რომ მათ ღარიბულ სუფრას იწუნებს, იგი ძაღლის ხორცს გასინჯავს, რის შედეგადაც თავისი ძაღლის ნაწილს კარგავს. ამას კი საბოლოო ჯამში გმირის დაღუპვა მოსდევს.

ვერბალური წინასწარმეტყველება

სიკვდილის ერთ-ერთ მომასწავებელ ნიშანს წარმოადგენს მაგანის მიერ გმირისათვის მისი მომავალი დაღუპვის წინასწარმეტყველება. ასეთი წინასწარმეტყველების ტრადიცია მრავალ არქაულ კულტურაში გვხვდება. მაგალითად: წინასწარმეტყველების აღმნიშვნელი ირლანდიური სიტყვა ტაირნგირე წარმოდგება კომპოზიტიდან do-airngir, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს წინასწარ (air=წინასწარ) ყვირილს (gair). ამასთან ამგვარი წინასწარმეტყველების ავტორი შეიძლება მხოლოდ ადამიანი კი არ იყოს, არამედ ნებისმიერ ცოცხალი არსება.

ასეთი არსების როლში შეიძლება გამოვიდეს, უპირველეს ყოვლისა, ცხენი ან ძაღლი, რომელიც პატრონისადმი ერთგულებით გამოირჩევა. მათი ქმედება გაფრთხილებაა პატრონისადმი, არ ჩაიდინოს გარკვეული ქმედება, თუმცა შესაძლებელია სიკვდილის წინასწარმეტყველის როლში გამოდიოდეს მაგიასთან დაკავშირებული სხვა არსებაც, მაგალითად — გველი ან მგელი.

ცხენის მიერ გმირის გაფრთხილების მაგალითი მომავალი სიკვდილის შესახებ ნართების ეპოსში გვხვდება. გმირი სოსლანი საიქიოდან რომ დაბრუნდება, გაფრთხილების მიუხედავად, გზად ქუდს რომ დაინახავს, აიღებს და ქამარში გაირჭობს. სინამდვილეში ეს თურმე ქუდი კი არა, ქუდად გადაქცეული სოსლანის მტერი სირდონი ყოფილა. სოსლანი თავის მოლაპარაკე ცხენს იმდენს აწვავს, აიძულებს — უთხრას, როგორ შეიძლება მისი (ცხენის) მოკვლა. ცხენიც იძულებულია

უთხრას, რომ ის (ცხენი) მოლოდ მაშინ მოკვდება, როდესაც ფეხის ქაჩაჩებს ქვე-
მოთ ესვრიან. შემდეგ ეკითხება, როგორ შეიძლება თავად გმირის მოკვლა. რაზეც
სოსლანი პასუხობს, რომ მუხლისთაეებს გარდა მთლიანად ფოლადისაა და მხო-
ლოდ მაშინ მოკვდება, თუ მუხლისთაეებზე ბალსაგის ბორბალი (ერთდროულად
პერსონაჟიცაა და, ჩანს, რაღაც ბასრი ბადროს მსგავსი იარაღიც) გადაუვლის.
„ჰოდა, არ შეგინდოს უფალმა, — უთხრა ცხენმა, — მეც დამღუპე და შენი თავიც.
აბა ნახე, ქამარში ქუდის ძველა რომ გაირჭე, ეგ გათავის ვაჟი სირდონი გახლდა“
(ნართები 1988: 164). მართლაც, სირდონი ჯერ ცხენს მოუსწრაფებს სიცოცხლეს,
ხოლო შემდეგ ბალსაგის ბორბლის მეშვეობით სოსლანსაც მოუღებს ბოლოს (ამა-
ზე დაწვრილებით ქვემოთ ვისაუბრებთ).

ცხენის მიერ გმირის გაფრთხილების სხვა მაგალითია მოცემული კუჭულინის
ეპოსში. საბედისწერო ბრძოლაში გამგზავრების წინ კუჭულინის მეეტლე ვერა-
ფრით აბამს ეტლში მის რუხ ცხენს. როდესაც კუჭულინი ცხენს მიუახლოვდება,
ის სამეზის დაუდგება მარცხენა მხარით, ხოლო შემდეგ სამ სისხლიან კურცხალს
გადმოაგდებს. გასაგებია, რომ ცხენები, როგორც საიქიოსთან დაკავშირებული
არსებები (იხ. ზემოთ), წინასწარმეტყველასთანაც არიან დაკავშირებულნი, სა-
ხელდობრ იმ წინასწარმეტყველებასთან, მათი და მათი პატრონის დაღუპვას რომ
ეხება.

დათარსვა

დათარსვასთან დაკავშირებული ცრურწმენები საყოველთაოდ არის გავრცელებ-
ული — დაწყებული იმით, რომ რომელიღაც დღეს რაიმეს ჩადენა არ შეიძლება,
დამთავრებული ე.წ. მარცხენა ფეხზე ადგომით. გმირის დაღუპვის მომასწავებელი
ნიშნის მაგალითი ისევ კუჭულინის ეპოსში შეიძლება ვნახოთ, სადაც ბოლო ბრძო-
ლაში მიმავალ კუჭულინს მოსასხამის საკინძი დაუვარდება, რაც სხვა მინიშნებებ-
თან კომპლექსში სიკვდილის მომასწავებელი კიდევ ერთი ნიშანია.

ეპიკური გმირის სიკვდილი

გმირის სიკვდილის ლოგიკა

გმირის სიკვდილი არ არის მხოლოდ წინასწარმეტყველების უბრალო ახდომა,
ტაბუს დარღვევის შედეგი ან სიკვდილის მაუწყებელი ნიშნიდან აუცილებლობით
გამომდინარე ფაქტი. სიკვდილი ამავე დროს გმირის ჰეროიზაციის აუცილებელი
პირობაა, მით უფრო, რომ ეს სიკვდილი ვერაგულად და ორთაბრძოლის პატიოსა-
ნი წესების დარღვევით ხდება. მეტიც, ამ ქმედებით გმირები თითქოსდა გამოისყი-
დიან მანამდე ჩადენილ უღირს ქმედებებს (გავიხსენოთ, რომ არქაული ეპოსის
პერსონაჟები სრულიადაც არ არიან წმინდანები). გმირის სიკვდილი აერთიანებს

მთელ სიუჟეტს იმ თვალსაზრისით, რომ ლაიტმოტივად გასდევს მას, ხოლო მეორე მხრივ, ამავე სიუჟეტს ერთიანობად ჰკრავს ვითარცა ლოგიკური დასასრული. ამიტომ სიკვდილის გზით გმირის ჰეროიზაციაა მთავარი და არა თავად გმირული სიკვდილი. მით უფრო, რომ გმირი შეიძლება სრულებითაც არ იღუპებოდეს გმირულად, მაგალითად სიგურდი ან ოსური ნართების გმირი სოსლანი.

ზოგჯერ გმირის სიკვდილი რაციონალიზებული და მოტივიზირებულია (მაგალითად, სიგურდი ცილისწამების მსხვერპლი ხდება). მაგრამ გმირის დაღუპვის ფაქტს ყველა შემთხვევაში დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს, იმის მიუხედავად, გააჩნია რაიმე მოტივაცია, თუ წმინდა ირაციონალური აქტის ხასიათს ატარებს. კიდევ უფრო არსებითია, რომ გმირულ დაღუპვამდე, ანუ გმირად საბოლოო ქცევამდე, პერსონაჟი თავად ჩადის დალატით მკვლელობას. მაგალითად: სიგურდი დალატით კლავს ფაფნირსა და რეგინს (მერე რა, რომ ერთი დრაკონი იყო და მეორე — ჯუჯა, თან თავად აპირებდნენ სიგურდისათვის ბოლოს მოღებას). მთავარია, რომ გმირი რაინდულად კი არ ხოცავს მიწინააღმდეგეებს, არამედ — მოტყუებით. ვთქვათ, ამირანი მის გადამრჩენელ დევის დას კლავს, სოსლანი მოტყუებით კლავს ბიბიცს, რომელმაც იგი დაინდო (რომ აღარაფერი ვთქვათ სოსლანის ორიგინალურ ქურჭზე, რომელიც მისი მტრების სკალპებიდანაა შეკერილი) და ა.შ. თუმცა, ეს გასაკვირი არაა, არქაული საზოგადოების სამხედრო დემოკრატიის ეპოქა სარაინდო-კურტუაზული ხანა არ ყოფილა, ამიტომ გმირის მიერ სისასტიკის, ან გინდაც ვერაგობის, ჩადენა გასაკვირი არ უნდა იყოს. თუმცა, დაღუპვის ლოგიკას ამ სისასტიკესთან და ვერაგობასთან არავითარი პირდაპირი კავშირი არა აქვს. ბოლოს და ბოლოს იღუპება ბეოვულფი, რომელსაც არც ვერაგობა ჩაუდენია და არც სისასტიკე (თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ „ბეოვულფში“ არქაული ეპოსის გმირის ნიშნებთან ერთად ჩნდება სარაინდო რომანის პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი თვისებებიც).

გმირის სიკვდილის აუცილებელ ელემენტს მის მკვლელზე შურისძიება წარმოადგენს. როგორც „ბეოვულფის“ 1384-ე კუპლეტშია ნათქვამი, მეგობრისათვის შური უნდა იძიო და არ იტვირო უნაყოფოდ. როგორც წესი, დაღუპული გმირები მართლაც შურნაძიები რჩებიან. თუმცა ზოგჯერ, იშვიათად, ისიც ხდება, რომ სამაგიეროს მიზღვის შემდეგ თავად შურისმაძიებელიც იღუპება. მაგრამ ყველაზე მეტად უბედურია ის დაღუპული გმირი, რომელსაც პოტენციური შურისმაძიებელიც კი არ ჰყავს.

რასაკვირველია, გმირი შეუძლებელია ჩვეულებრივ ბრძოლაში მოკლან. მის დასამარცხებლად ან ვერაგობაა საჭირო, ან — განსაკუთრებული იარაღი (ზოგჯერ თავად გმირისავე), გარემოებათა უჩვეულო დამთხვევა ან საქმეში ბოროტი ძალების ჩართვა, რომლებიც ყველაფერ ამას მოახერხებენ. საინტერესოა, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ფოლკლორის პერსონაჟები არქაული ეპოსის გმირებთან აქაც ისეთივე ტიპოლოგიურ მსგავსებას ამჟღავნებენ, როგორც სიკვდილის მაუწყებელი ნიშნის შემთხვევაში. მაგალითად,

ეპიკური გმირის დარად არსენას დამარცხება შეუძლებელია ჩვეულებრივი იარაღით (ისევ და ისევ: „უზარბაზნოდ არ იქნება თქვენი არსენას დაჭერა“). ამიტომ კუჭატნელის ლეკის ბიჭმა ზურგიდან ვერაგული გასროლით მოკლა არსენა ოძელაშვილი.

რაინდული რომანების გმირებისა და არსენასი არ იყოს, XX საუკუნის დასაწყისის ქართული რევოლუციური ფოლკლორის სამი დევგმირის დამარცხებაც მხოლოდ დალატით გახდა შესაძლებელი. დათიკო შევარდნაძე ვინმე ჭელიძეს მოუწამლაგს, რის შესახებაც ფირალი გულდაწუხებული ამბობს:

შენ დაილოცე ჭელიძე,
რომ გამიკეთე ვაზშამი,
ხმელი ხილი ბევრი გვქონდა,
ძველი ღვინო და ქათამი,
საწამლავიც შემაპარე,
რომ შევიქმენი ნასვაში.

სიმონა დოლიძე კიდევ უფრო მუხთალი დალატის მსხვერპლი გახდა:

არ ვფიქრობდი თუ გამცემდა,
ჩემი ძმა ანდრო დოლიძე.

ანდრო დოლიძეს ძმა არ დაუნდვია და სიმონასთან ცნობილი ურიადნიკი ჯავარიძე მოუყვანია — დანარჩენი მკითხველმაც კარგად უწყის. რაც შეეხება მიხაჭუჭყულაშვილს, მან ორჯერ განიცადა დალატის სიმწარე: ჯერ იყო და ვინმე გიორგი მჭედლიშვილი ისევე მოექცა, როგორც ფარსადან ბოდბისხეველი — არსენას, დაათრო და დააჭერინა. მაგრამ მიხა ციმბირიდან გამოიპარა. თუმცა ცუდ ხალხს რა გამოლევს და ვინმე შამილას ბიჭმა გიგამ მიხას სალდათები მიუსია. გარშემორტყმულმა მიხამ ტყვეობას თვითმკვლელობა ამჯობინა.

ნიშანდობლივია, რომ დასახლებულ პოემათა გარდაცვლილი პერსონაჟები თავიანთ სიკვდილზე პირველ პირში მოგვითხრობენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ სიკვდილის მიუხედავად, მაინც ცოცხლობენ, უკვე როგორც ფოლკლორის მარადიული გმირები.

გმირი სოსლანის სიკვდილი

როგორც ზემოთ ვთქვით, სიკვდილის მომასწავებელ ნიშანს ვერც ნართების გმირი სოსლანი გადაურჩა. ვნახოთ, როგორ ახდა ეს წინასწარმეტყველება. ერთხელ სოსლანი სანადიროდ იყო და მშვენიერი ფურ-ირემი დაინახა. როგორც ხშირად ხდება, ის იყო მშვილდი დაუმიზნა, რომ ფურ-ირემი მშვენიერ ქალიშვილად იქცა

და სოსლანს ცოლად შერთვა სთხოვა, რაზეც გმირმა საკმაოდ უხეშად უპასუხა: „რამდენი გზააბნეული ქალიშვილიც შემხვდეს, ყველა ცოლად რომ შემერთო, ნართების სოფელში მათი ტყეაც არ იქნება“ (ნართები 1988: 166). ქალიშვილი დაემუქრა, რაზეც სოსლანი გაცეცხლდა და მანდილოსანს ნეხვი უწოდა. ამ შეურაცხყოფის შემდეგ ქალიშვილი ფრინველად იქცა და გაფრინდა. თურმე, ნუ იტყვი და ხსენებული ლამაზმანი ბალსაგის (როგორც ჩანს, შხის განსახიერებაა) ასული ყოფილა. მან მამას შესჩივლა, სოსლანმა შეურაცყოფა მომაყენაო. განრისხებულმა ბალსაგმა თავის ბორბალს (როგორც ვთქვით, ჩანს, ერთდროულად ბადროსებრი ბასრი საგანიცაა და განსულიერებული ჰერსონაჟიც) უხმო და სოსლანის მოკვლა უბრძანა. ბორბალი სოსლანის მოსაკლავად გაფრინდა. „აბა დაუხვდი, ნართელო ვაჟკაციო“-ო, — გადმოსძახა ბალსაგმა. სოსლანის კითხვას, რა იარაღით უპირებდა მოკვლას, ბალსაგმა უპასუხა, დასარტყმელი იარაღითო და თან მოუწოდა: თუ ვაჟკაცი ხარ, შუბლი დაუხვედრეო. სოსლანმა ფოლადის შუბლი შეუშვირა. მოხვდა ბორბალი, მაგრამ შუბლმა აისხლიტა, სცადა სოსლანმა ბორბლის დაჭერა, მაგრამ ამ უკანასკნელმა დასხლტომა მოახერხა. ბალსაგმა ისევ გადმოსძახა, ბორბალი ბრუნდება და მკერდი დაუხვედრეო. დაუხვედრა სოსლანმა მკერდი და ისევ ასხლტა ბორბალი. ახლა კი სოსლანმა იმარჯვა, ბორბალი დაიჭირა და ორი ნეკნი ჩაუმტვრია. ბორბალი შეეხვეწა: გამიშვი და აწი ბალსაგის ბორბალი კი არა, სოსლანის ბორბალი მერქმევაო, თან ღმერთი დაიყენა თავმდებად. დაუჯერა სოსლანმა და გაუშვა.

გაუშვა და სულ ტყუილად. გზად ბორბალს მუხთალი სირდონი შეხდა და ასწავლა, როგორ ეძია შური სოსლანზე. ნეკიდან სისხლი გამოიდინე და შემდეგ ფიცს ძალა დაეკარგებაო. მერე მჭედელ ქურდალაგონთან მიდი და ახალ ნეკნებს გამოგიჭედავს, ბოლოს კი სოსლანი ძმაკაცებთან ერთად ზილხანის ველზე ნადირობის შემდეგ მოსასვენებლად იქნება წამოწოლილი, მიდი და ყველას მუხლებზე გადაუარეო. აფრინდა ბორბალი და, ვინც კარავში იწვა, ყველას ფეხები დააჭრა. მაგრამ სოსლანი თურმე კარავში არ ყოფილა. ფეხებაჭრილი მეგობრები რომ ნახა, მაშინვე მიხვდა, ვინ ჩაიდენდა ამას და ბორბალს გაეკიდა. გზად ველს, მურყანს, ცაცხვს, რცხილას, წიფელს, მუხას სთხოვა ბალსაგის ბორბლის დაკავება, მაგრამ არც ერთმა არ დააკავა და სოსლანმა ყველა დასწყევლა. შემდგომ არყის ხემ სცადა ბალსაგის ბორბლის დაკავება, მაგრამ ვერ შეძლო. ბოლოს და ბოლოს ბალსაგის ბორბალი სვიამ დააკავა. სვიის ტოტებში გაბმულ ბორბალს სოსლანმა ორივე გვერდი ჩაუმტვრია და ის იყო, უნდა მოეკლა, რომ ბორბალი შეევედრა, სიცოცხლე მაჩუქეო.

დიდხანს უარობდა გმირი, მაგრამ ბოლოს, მას შემდეგ, რაც ბორბალმა ფიცი დადო, ოღონდ გამიშვი და ჩემი ოჯახის თორმეტ წევრს დავხოცავ შენი თორმეტი ძმობილის სანაცვლოდო, სოსლანმა კვლავ გაუშვა ბორბალი.

გაუშვა და ისევ შეცდა. ფიცის შესასრულებლად მიმავალ ბორბალს კვლავ სირდონი შეხვდა და დაარწმუნა, რომ ფიცის შესრულება მკვლევლობის იმიტაციითაც

შეიძლება: სახელდობრ იმით, რომ თავისი ოჯახის თორმეტი წევრიდან ზოგისათვის ფეხზე დაეჭრა ფრჩხილები და ზოგისათვის — ხელზე. ბორბალიც ასე მოიქცა. ქურდონმა ქურდალაგონს კვლავ გაამთულებინა ბორბლის გვერდები და დაარწმუნა ბორბალი, კიდევ ერთხელ ეცადა სოსლანისათვის მუხლების გადაჭრა. ეს მცდელობა წარმატებით დასრულდა, ბალსაგის ბორბალმა სოსლანს მუხლები გადაუჭრა, თავისი ოჯახის წევრებისათვის დაჭრილი ფრჩხილები მიუყარა და ცად აფრინდა.

უსუსურად მწოლარე სოსლანს ჯერ არწივმა გადაუფრინა, მერე ქორმა, შემდეგ — მერცხალმა. გმირმა სამივეს სთხოვა, ჩემი ამბავი ნართებს შეატყობინეთო, მაგრამ მხოლოდ მერცხალი დათანხმდა. შემდეგ დათვი, მგელი და ძელია მოვიდნენ. პირველმა ორმა გულწრფელი წუხილი გამოთქვეს სოსლანის ბედის გამო და მან ისინი დალოცა, ხოლო ძელიამ ფარისევლობისა გამო დაიწყო და გმირის წყევლა დაიშინა.

ამასობაში მერცხალმა ნართებს სოსლანის სამწუხარო ბედი ამცნო. სოსლანთან მივიდნენ, ბაჯაღლო ოქროს კუბო დაუშხადეს, აბრეშუმის სუდარა. სოსლანმა ძმებს დაუბარა, ისეთი საფლავი გამითხარეთ, სამი ფანჯარა რომ ჰქონდესო, ერთი აღმოსავლეთით მზემ ამოსვლისას რომ შემახედოსო, ერთი შუაში, მზემ შუადღით რომ დამხედოსო და ერთიც დასავლეთით, მზემ ჩასვლისას რომ დამხედოსო. შემდეგ დაიბარა ბალსაგის ბორბალსა და სირდონზე შური იძიეთო, რის შესრულებასაც მისი ჭაბუკი ძმისშვილი დაჰპირდა და სოსლანმაც მშვიდად განუტევა სული (ისე, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, მთლიანად მაინც არ მომკვდარა). ნართებმა სოსლანს სამფანჯარიანი საფლავი გაუკეთეს, ოქროს კუბოში ჩაასვენეს და მშვილესარიც ჩაატანეს.

ცოტა ხნის შემდეგ სოსლანის ძმებმა სირდონი დაიბარეს და უთხრეს: „სოსლანის ცხენი უმხედროდ გაველურდება; თუ კაცი ხარ, ზოგჯერ შეჯექი ხოლმე“ (ნართები 1988: 176). სირდონმა ყასიდად იუარა, მაგრამ დიდი ხნის თხოვნის შემდეგ დასთანხმდა. სოსლანის ცხენს რომ მოაჯდებოდა, დასცინოდა და პატრონს აუგად უხსენებდა. ერთხელ ისე გათავხედდა, სოსლანის საფლავეზე მივიდა, საფლავის ირგვლივ ჭენება იწყო და გმირს საფლავეში ჩასძახა: „ჰეი, სოსლან, რას მოვესწარ, შენი ნაქები ცხენი მე დამრჩა (ნართები 1988: 177). ესა თქვა და ზედ საფლავის შუა სარკმელზე გადაალაჯა. ვერ მოითმინა მკვდარმა სოსლანმა მტრის ეს თავხედობა, ესროლა ქვემოდან სარკმლის გავლით ისარი და სირდონს ტვინი ცას მიანთხევია. ერთი ბალსაგის ბორბალზეც მაძიებია შურიო, — ინატრა და, მგონი, საბოლოოდ მოკვდა (რასაკვირველია, თუ ფოლკლორის გმირი შეიძლება საბოლოოდ მოკვდეს). მისმა ძმისშვილმა ქურდალაგონს რკინის კეტი გააკეთებინა და ბალსაგის ბორბალი ხიზის ველზე დაიბარა. იქ ისე დასცხო რკინის კეტი, რომ ბალსაგის ბორბალს ერთი ნეკნი აღარ შეარჩინა მთელი. შეშინებული ბორბალი გაიქცა, ხან იხვად იქცა, ხან ტყის ქათმად, ბოლოს საფლავი გაითხარა და იქ დაიშალა. მაგრამ სოსლანის ძმისწულმა მაინც მიაგნო დაატყვევა, სოსლანის საფლავეთან მიიყვანა

ორად გაჰკვეთა, ერთი ნახევარი თავით დაუდო სოსლანს და მეორე ფერხთით.

ჩატარებული ანალიზის შემდეგ შეიძლება ითქვას, რომ სოსლანის სიკვდილი გმირის ჰეროიზაციის ფორმაა და არა გმირული სიკვდილის ნაირსახეობა. მას ბალსაგის ბორბალი ვერაგულად კლავს და უმწეო მდგომარობაში ტოვებს. სოსლანის სიკვდილი აუცილებელი პირობაა იმისათვის, რომ ლოგიკურად განასრულოს მისი გმირად გადაქცევა. ბალსაგის ბორბლის რამდენჯერმე გაშვება შინაგანი ლოგიკის მატარებელია. მან ხაზი უნდა გაუსვას იმას, რომ ღია ბრძოლაში გმირი დაუმარცხებელია და მისი მოკვლა მხოლოდ დალატით შეიძლება. სიკვდილი რომ სოსლანის გმირად ქცევის პროცესის განსრულებაა, ისიც ადასტურებს, რომ იგი საფლავიდანაც კი კლავს თავის მტერ სირდონს. ამასთან ის ბედნიერი მოკვლული გმირია, რამდენადაც ჰყავს შურისმაძიებელი.

გმირი კუჭულისის სიკვდილი

გმირი კუჭულისის მთავარი მტერი, ბოროტი დედოფალი მედბი არ ისვენებდა და კუჭულისის დაღუპვას ესწრაფოდა. მისი წაქეზებით კუჭულისის მიერ მოკვლული ჯადოქარ კალატინის შვილებმა კუჭულისის მრავალი უბედური ხილვა მოუვლინეს. მას შემდეგ, რაც გმირმა არაფრად ჩააგდო სიკვდილის მაუწყებელი არაერთი ნიშანი და დაარღვია გეისი, რომელიც ძაღლის ხორცის ჭამას უკრძალავდა, გადამწყვეტი ბრძოლის ჟამი დადგა. მედბმა კუჭულისის წინააღმდეგ ახალი კოალიციის შექმნა მოახერხა, რომელსაც სათავეში კუჭულისის მიერ დახოცილი ბუმბერაზების ვაჟები ლუგაიდ კუროისძე და ერკ კაირბრეს ძე ჩაუდგნენ. ერკმა ვერაგობა მოიფიქრა. კუჭულისის მტრებს ურჩია: შეერჩიათ ორი უმამაცესი მეომარი, რომლებიც ორთაბრძოლის იმიტაციას მოახდენდნენ, ხოლო მათ სიახლოვეს დაეყენებინათ ბარდი (პოეტი, რომლის თხოვნაზე უარი ირლანდიაში სამარცხვინოდ ითვლებოდა). ბარდს კუჭულისისათვის მისი შუბი უნდა ეთხოვა, რომელზეც ნაწინასწარმეტყველები იყო, რომ მისით მეფე განიგმირებოდა. იმის გამო, რომ ირლანდიური ქცევის კოდექსი ბარდისათვის ნებისმიერ თხოვნაზე უარის თქმას კრძალავდა (ერთი გადმოცემით, რომელიღაც მეფე იძულებულიც კი გახდა, რომ ბარდისათვის საკუთარი თვალი დაეთმო), კუჭულისი, ცხადია, ამ თხოვნას შეასრულებდა. მაშინ კუჭულისის მტრებს იგი თავისივე შუბით უნდა განეგმირათ. ეს ვერაგული გეგმა მიღებულ იქნა.

ამასობაში კუჭულისი მოწინააღმდეგეთა ლაშქარს მიუახლოვდა და განადგურება დაუწყო. რა საბრძოლო ილეთს არ მიმართა: ასი ქუხილის ილეთს, სამასი ქუხილის ილეთს, სამგზის ცხრა ვაჟკაცის ქუხილის ილეთს... მოწინააღმდეგეები გაფანტა და შემდეგ მათ ჟუჟვას მიჰყო ხელი. იმდენი მტერი გაჟუჟა, რამდენიც ზღვაში ქვიშაა და ცაზე ვარსკვლავი. უეცრად ორ ერთმანეთთან შერკინებულ მეომარს წააწყდა. მათ სიახლოვეს ბარდი იდგა. „სირცხვილი შენ, კუჭულის, თუ ამ მეომარ ვაჟკაცებს არ გააშველებ“, — უთხრა კუჭულისს. კუჭულისი მიუახლოვდა

მეომრებს და თითოეულ მათგანს ისე ჩაარტყა თავში მუშტი, რომ ტვინი გამოუვიდათ ყურებიდან და ნესტოებიდან. „ჭეშმარიტად გააშველე ისინი, — უთხრა ბარდმა, — აწი ისინი ერთმანეთს ზიანს მართლაც ვეღარ მიაყენებენ“. „ესენი არაფრით არ დაურვდებოდნენ, რომ არა შენი თხოვნა“, — უპასუხა კუპულინმა. ამის შემდეგ ბარდმა კუპულინს შუბი სთხოვა. კუპულინმა უპასუხა, რომ შუბი თავად სჭირდება, ვინაიდან მტრებთან ომობს. ამაზე ბარდმა უპასუხა, რომ თუ შუბს არ მისცემს, ბარდი კუპულინზე დამცინავ სიმღერას შეთხზავს (ირლანდიაში უფრო დიდი სირცხვილი არ არსებობდა). „არ ეგების, რომ შევრცხვე ძღვნის გაცემაზე უარი და წუწურაქობისათვის“, — თქვა კუპულინმა და ბარდს შუბი ტარით წინ ტყორცნა, თანაც ისეთი ძალით, რომ ბარდს შუბლი გაუხვრიტა და კიდევ ცხრა მის უკან მდგომი მეომარი მიაყოლა (წარმოიდგინეთ, რა მოხდებოდა, შუბი წვერით წინ რომ ესროლა). ამის შემდეგ კუპულინი მტრის მწყობრის სიღრმეში შეიჭრა და ბრძოლა გააგრძელა. ხოლო მისმა მტერმა ნატყორცნი შუბი აიღო და კუპულინისკენ სროლა დააპირა. „ამ შუბით მეფე მოკვდება“, — იწინასწარმეტყველეს ჯადოქარ კალათინის შვილებმა. ლუგაიღმა შუბი ტყორცნა, მაგრამ კუპულინის ნაცვლად მისი მეეტლე ლაეგი განგმირა. კუპულინი მხურვალედ დაემშვიდობა თავის ერთგულ მეეტლეს და ბრძოლა გააგრძელა თანაც ისე, რომ მეეტლის თანამდებობაც შეითავსა. მტრის მწყობრის გარღვევის შემდეგ იგი კვლავ წააწყდა ორ ურთიერთმებრძოლ მეომარსა და ბარდს. ბარდმა კვლავ სთხოვა კუპულინს მეომრების გაშველება. მან მეომრებს ხელი ჩასჭიდა და ისეთი ძალით მოიტყორცნა სხვადასხვა მხარეს, რომ მათი ხორცის ნაგლეჯები ირგვლივ მიმოიფინა. შემდეგ ბარდმა კუპულინს შუბი სთხოვა. კუპულინის უარს მან უპასუხა, რომ ის გმირის გამამასხარავებელ ლექსს შეთხზავდა. — მე დღეში მხოლოდ ერთხელ ვარ ვალდებული შევასრულო თხოვნა, — უპასუხა კუპულინმა, — დღეს თხოვნა უკვე შევასრულე. — იცოდე შენს გამო მთელ ულადს გაემასხარავებ, — დაემუქრა ბარდი. — არაოდეს მომხდარა, რომ ჩემი სიძუნწის ან ხეირის გამო ულადი შერცხვენელიყო. მართალია, მცირე ხნის სიცოცხლედა დამრჩა, მაგრამ ეს არც ახლა მოხდება, — უპასუხა კუპულინმა. მან კვლავ ტარით წინ სტყორცნა შუბი ბარდს, შუბლი გაუხვრიტა და მის უკან მდგომი ცხრა მეომარიც განგმირა. შუბი ახლა ერკ კაირბრეს ძემ აიღო და კალათინის ძეთ ჰკითხა, ვინ მოკვდებოდა ამ შუბით. მათ უპასუხეს, რომ ამ შუბით მეფე მოკვდებოდა. ერკის უკმაყოფილო შენიშვნაზე, რომ ეს მათ ერთხელ უკვე იწინასწარმეტყველეს, კალათინის შვილებმა აუხსნეს, რომ წინასწარმეტყველება ახდა, ვინაიდან შუბმა ლაეგი განგმირა, ეს უკანასკნელი კი ირლანდიელ მეეტლეებს შორის უპირველესი, შესაბამისად მეეტლეების მეფე იყო. სტყორცნა ერკმა შუბი და კუპულინის ცხენი რუხი განგმირა. გამოიღო კუპულინმა ცხენის ჭრილობიდან შუბი და დაემშვიდობა თავის ერთგულ ცხენს. ეს უკანასკნელი კისერზე ნახევარი ცალუდით გაემართა ფუატის მთასთან არსებულ რუხ ტბაში, საიდანაც ის ოდესღაც კუპულინმა მოიპოვა.

კუპულინმა ბრძოლა ეტლში შებმული ერთი ცხენითაა გააგრძელა. შემდგომი

ბრძოლისას იგოვე სცენა გათამაშდა, რაც პირველ ორ შემთხვევაში. ბარდმა კუჭუ-
ლინის შუბი სთხოვა. გმირის პასუხად, რომ მან ბარდების თხოვნა უკვე ორგზის შე-
ასრულა, მესამე ბარდი დაიმუქრა, რომ ის კუჭულინის მთელ გვარს შეარცხვენდა.
ისე, ჯობდა არ დამუქრებულა, ვინაიდან კუჭულინმა მასაც შუბლი გაუხვრიტა და,
როგორც იცოდა ხოლმე, ცხრა მეომარი მიაყოლა. შუბი ლუგაიდმა აიღო და კა-
ლატინის ვაჟებს ჰკითხა, ვინ მოკვდებოდა ამ შუბით. მათ კვლავ უპასუხეს, რომ ამ
შუბით მეფე მოკვდებოდა. ლუგაიდის უკმაყოფილო შენიშვნაზე, რომ ეს მათ უკვე
თქვეს, როდესაც შუბი ერკმა ისროლა, კალატინის ვაჟებმა განმარტეს, რომ ისინი
მართლები იყვნენ, ვინაიდან შუბმა ირლანდიის ცხენების მეფე მოკლა. მაშინ ლუ-
გაიდმა შუბი სტყორცნა და კუჭულინი ისე განგმირა, რომ შიგნეული გადმოუცვი-
ვდა. ამის მხილველი კუჭულინის შავი ცხენი ეტლიდან გამოვიდა და შავი ტბისაკენ
გასწია, სადაც ოდესღაც კუჭულინმა იგი მოიპოვა. გმირი საშინელმა წყურვილის
გრძნობამ შეიპყრო. მან მტრებს სთხოვა, იქვე მდებარე ტბამდე მიეშვათ, სიკვდილის
წინ რომ გაგრილებულიყო. ეს უკანასკნელნი დათანხმდნენ, თუ უკან დაბრუნების
პირობას მისცემდა. — მხოლოდ იმას გთხოვთ, თავად მოხვიდეთ ჩემთან, თუ უკან
დაბრუნებას ვერ მოვახერხებ, — სთხოვა კუჭულინმა. სასიკვდილოდ დაჭრილმა
გმირმა იბანაჟა, წყალი შესვა და ირლანდიელებს დაუძახა. მოახლოებული მტერი
რომ დაინახა, იქვე მდგომ ძალაღ ქვას მიება, რათა ფეხზე მდგომი შეხვედროდა
სიკვდილს. ამ დროს მისი რუხი მოჭენდა (რომელიც თითქოსდა მკვდარი იყო),
რათა პატრონი დაეცვა მანამ, სანამ ცოცხალი იყო. მან კბილებით გატკვირა ორ-
მოცდაათი მტერი. ხოლო თითოეული ჩლიქით ოცდაათ-ოცდაათი კუჭულინის სი-
კვდილის მოსურნე მოსპო. ამის მიუხედავად, ლუგაიდი კუჭულინთან მიიჭრა და
თავი მოჰკვეთა. ამ დროს გმირს ხელიდან ხმალი გაუვარდა, რომელიც ლუგაიდს
მარჯვენაზე დაეცა და ხელი მოჰკვეთა.

მტრებმა კუჭულინის თავი, ხელი და ფარი წაიღეს და გზას დაადგნენ. გზად
ლუგაიდს ბანაობა მოუნდა. სწორედ ბანაობისას წამოეწია ლუგაინს კუჭულინის
ბიძაშვილი და ძმადნაფიცი კონან ძლევაძოსილი თავისი ძაღლისთავიანი ცხენით,
რომელსაც წითელი ნამი ერქვა. კონალ ძლევაძოსილი დათანხმდა ლუგაიდის თხო-
ვნას, მხოლოდ ცალი ხელით შებრძოლებოდა მას (როგორც გვახსოვს, ლუგაიდს
მარჯვენა კუჭულინის ხმალმა მოჰკვეთა. ხაზს ვუსვამთ, ხმალმა და არა კუჭულინ-
მა, რომელიც ამ მომენტიდან უკვე მკვდარი იყო). ბრძოლისას კონალმა თავისი
ცხენის დახმარებით დაამარცხა ლუგაიდი და თავი მოჰკვეთა. ასე იბია გმირმა
კონალმა შური გმირ კუჭულინისათვის. კონალის სარდლობით ულაღებმა მტერი
სასტიკად დაამარცხეს, კუჭულინის მოკვეთილი თავი დაიბრუნეს და შინ გამარჯვე-
ბულები დაბრუნდნენ. ასეთი იყო კუჭულინის აღსასრული.

თუმცა, კუჭულინი სამუდამოდ არ გამქრალა. როგორც ერთი გვიანდელი ლე-
გენდა გადმოგვცემს, იგი ერთხელ კიდევ გამოცხადებია ირლანდიელებს იმ ჟამს,
როცა ამ უკანასკნელთა შორის მათი განმანათლებელი წმინდა პატრიკი ქრისტიან-
ობას ამკვიდრებდა. წმინდა პატრიკს იგი საიქიოდან გამოუძახია, რათა ირლან-

დიის წარმართ ხელმწიფე ლოიგაირესთვის ეჩვენებინა ქრისტიანობის ჭეშმარიტება და ჯოჯოხეთის მთელი საშინელებები: „ერთხელ ლოიგაირე და წმინდა პატრიკის მეგობარი წმინდა ბენინი მაკ-ინდოკის ველზე იდგნენ. უეცრად ისეთი ძალის ციფმა ქარმა წამოუბერა, რომ ორივემ ძლივს შეიკავეს თავი, რომ არ წაქცეულიყვნენ. ბენინმა აუხსნა, რომ ეს ქარი ჯოჯოხეთის კარიბჭიდან შემოიჭრა. კარიბჭე კი ცოტა ხნით იმიტომ გაადგეს, რომ იქიდან კუჭულინი გამოეშვათ. შემდეგ ველი ნისლმა დაფარა და ნისლში ცხადად გამოჩნდა უზარმაზარი აჩრდილისებრი ეტლი, რომელშიც „ოთხით მორბენალი“ ცხენები იყვნენ შებმულნი. ეტლში ორნი იყვნენ — კუჭულინი და მისი ერთგული მეეტლე ლაეგი. კუჭულინი ამეტყველდა და მოუწოდა ლოიგაირეს მოქცევისაკენ. „ირწმუნე ღვთისა და წმინდა პატრიკისა, რამეთუ შენს წინაშე დემონი კი არა, არამედ კუჭულინია, ძე სუალტამისა“ (როლესტონი 2004: 196) იმის დასარწმუნებლად, რომ ნამდვილად კუჭულინია, იგი წარმართ ხელმწიფეს საკუთარ გმირობებს ჩამოუთვლის და ჯოჯოხეთის საშინელებებზე მოუთხრობს. შემდეგ კუჭულინი წმინდა პატრიკს სთხოვს, უფალს შეავედროს, რომ მისთვის ზეცის კარი გაიხსნას. ამბობენ, უფალმა კუჭულინისა და წმინდა პატრიკის ვედრება შეიწყალაო, ხოლო ლოიგაირე ქრისტიანად მოქცეულა.

გმირის დატირება

ამ მონაკვეთში დალუპული გმირის დატირებაზე ვისაუბრებთ. ხაზს ვუსვამ: ლაპარაკია არა საზოგადოდ გარდაცვლილის, არამედ სწორედაც რომ დალუპულის დატირებაზე. დალუპული გმირის ამგვარი დატირება გულისხმობს განსაკუთრებული ზეპირი პოეტური ტექსტის არსებობას, რომელიც შეიცავს გარკვეულ სტერეოტიპულ ფორმულებს. აქ უპირატესად შევხებით დატირების რიტუალს სკანდინავურ და ძველ ქართულ ტრადიციებში, თუმცა საჭიროების მიხედვით გაეითვალისწინებთ აგრეთვე კელტურ და ბალტოსლავურ ტრადიციასაც.

ჩვეულებრივ დატირების რიტუალს ასრულებს სოლისტი (სოლისტები). რიტუალი მორგებულია კონკრეტული სიტუაციისადმი, მაგრამ ყოველთვის შეიცავს გარკვეულ სტერეოტიპულ ფორმულებსა და სქემებს. დატირების მონაწილეთა ნაწილი სოლისტის ან სოლისტების ქმედებას ეხსტებით (მაგალითად, სხეულის გარკვეული ქნევით) უჭერს მხარს. ცნობილი მკვლევარი დენსიციკაია აღნიშნავს: „ეპიკური პოეზიისა და დატირების ლექსიკურ-სემანტიკური და სინტაქსურ-სტილისტიკური თავისებურებები მნიშვნელოვნად მსგავსია. როგორც ჩანს, დატირების რიტუალისას დიდ როლს თამაშობს იმპროვიზირება მზა ფორმულებისა და სტანდარტული სქემების საფუძველზე“ (წარმოდგენები... 2002: 203). მკვლევარი თვლის, რომ დატირების ტექსტებს მსგავსი მორფოლოგია გააჩნია და შედგება შესავალი ფორმულისაგან, ვარირებადი ძირითადი ტექსტისა და დამასრულებელი წამოძახილებისაგან, რომლებიც ხმამაღალ ქვითინში გადადის.

დატირება მიმართულია მიცვალებულზე, თითქოსდა ამ უკანასკნელს შეეძლოს

გაიგოს ყველაფერი, რასაც მასზე ამბობენ. დატირება არის იმ სახის რიტუალური ტექსტი, რომელმაც მიცვალებულებსა და ცოცხლებს შორის კავშირი უნდა დაამყაროს, დაარეგულიროს კავშირი დაღუპულ გმირსა და ცოცხალთა სამყაროს შორის. უფრო ზუსტად, დატირებას ორი ადრესანტი ჰყავს — როგორც ცოცხალთა, ისე მიცვალებულთა სამყაროები. ორივემ უნდა შეიტყოს დაღუპული გმირის სიქველის შესახებ.

ამასთან გასათვალისწინებელია, რომ დატირება არ არის შელოცვის ნაირსახეობა. ამ უკანასკნელში ადრესატი სუსტადაა გამოხატული მაშინ, როდესაც დატირების ადრესატი, ფორმულების ტრაფარეტულობის მიუხედავად პერსონიფიცირებულია. მისდამი მიმართვა შეიცავს პიროვნების გადაახილს პიროვნებისადმი. დატირებას ახსიათებს მაღალი ტონი (ლამის წივილი) და ტექსტის შეგნებული განგრძობითი წაკითხვა. ლაპარაკია ძახილზე, ყვირილზე, წივილზე, ტირილზე და ა.შ.

ძველ ინგლისურ ტექსტ „ბეოუულფში“ შემორჩენილა მონათხრობი, სადაც გმირის დამტირებლის ფუნქცია გაყოფილია ბებრუხანასა და გმირის საძმოს თორმეტ წევრს შორის. ბებერი ქალის მიერ შესრულებული გულისგამგმირავი დატირება ავისწომასწავებლად ჟღერდა დატირებაზე დამსწრე პირთათვის. ბალტო-სლავიანური და ბალტო-ფინური მონაცემების უმეტესობით, დამტირებლის როლში მხოლოდ ქალები გამოდიოდნენ. ნ. განინას აზრით, დატირების მთავარ შინაარსს საყოველთაო გაუბედურების აღწერა შეადგენდა.

არსებობდა დატირების სხვა ფორმაც, როდესაც დამტირებლის როლში მეფის საძმოს წევრები გამოდიოდნენ. მაგალითად, იორდანესთან გვაქვს ატილას დატირების შთამბეჭდავი სურათი: „ჰუნთა მთელი ტომის საუკეთესო მხედრები... ესევეთარ იხსენიებდნენ მის გმირობებს: „ჰუნთა დიდი ხელმწიფე ატილა, შობილი მამამის მუნძუკისაგან, უძლიერეს ტომთა ბელადი! შენ, რომელმაც აქამდე არნახული სიმამაცით ერთმა დაიპყარი სკვითთა და გერმანელთა სამეფოები, რომელმაც ქალაქთა ადებით თავზარი დაეც რომაელთა ორივე იმპერიას, და რათა დანარჩენი [ქალაქები] არ გაძარცულიყო, მოწყალება მიიღე, მათი (რომაელების — კ.კ.) გედრება შეისმინე, და ყოველწლიურ ხარკს დასჯერდი. და ამ ყოველივეს წარმატებით დასრულების შემდეგ აღესრულე არა მტრის მიერ მიყენებული ჭრილობისაგან, არა შენიანების ვერაგობისაგან, არამედ სიხარულში და მხიარულებაში, ტკივილის გარეშე, როდესაც მთელი ტომი ჯანმრთელი და დაუზიანებელი იყო. ვინ ჩათვლის ამას აღსასრულად, თუ არავინ არის ისეთი, ვისზეც შურია საძიებელი“ (წარმოდგენები... 2002: 216).

როგორც მკვლევარები ვარაუდობენ, ატილას დატირებისას მამაკაცთა სამგლოვიარო სიმღერის ადრესატია როგორც გარდაცვლილი ბელადი, ისე მამაკაცთა მთელი სამყარო. მამაკაცური დატირების სპეციფიკა იმაშია, რომ მასში გმირის გარდაცვალებით მიყენებული შესაძლო ზიანის ჩამოთვლას ენაცვლება დაღუპულის ღირსებების ჩამოთვლა. თუმცა, როგორც „ბეოუულფის“ დატირების სქემიდან შეიძლება დავასკვნათ, დატირების ტექსტში შედის წუხილი გმირი-ბელადის (ჰლაფორდეს

პრყრე) დაღუპვის გამო (არ დაგვეიწყედეს — ატილას შემთხვევაში დამტირებლები მას ბრძოლაში დაღუპულად კი არა, ლხინსა და დროსტარებაში გარდაცვლილად მიიჩნევდნენ, ამიტომ მის დატირებაში დაღუპვაზე აქცენტირება ვერ იქნებოდა), ნახსენებია ლხინის შეწყვეტა, დაცარიელებული დარბაზები და ა.შ.

გმირი-ბელადის დაღუპვა მისი გარემოცვისათვის („სამძოსათვის“) დიდი გამოცდაა. ის განიხილება არა მხოლოდ სოციალურ, არამედ კოსმიურ პლანშიც, როგორც ქაოსის ძალების გამარჯვება, მდგრადი კოსმიური (რომელიც თავისი არსით სოციალურიცაა) სტრუქტურის დარღვევა. რაც უფრო მაღალია დაღუპულის სოციალური რანგი, მით უფრო მეტია გარღვევა კოსმიურ დონეზე და მით უფრო ძლიერია ქაოტური ძალების შემოტევა. დატირება არა მხოლოდ ზარალის კონსტანტაციაა, არამედ იმ ქაოსის გამოვლინება, რომელიც სამყაროსა და სოციუმს მისი არსებობის გარანტიის გარდაცვალებით მოაკლდა.

გმირი-ბელადის დატირება სამძოს წევრების მიერ გულისხმობს შემდეგ მოქმედებებს: „ოქმა“, „უბნობა“, „გამოცხადება“, „უწყება“, „ქება“, „დიდება“, „განსჯა“, „განკითხვა“. ყველა ესენი ირთვება უფრო ფართო მნიშვნელობათა ველში, რომელიც ხასიათდება, როგორც „წუხილი“, „დატირება“, „სიმღერა“, „სევდის სიმღერა“, „რეჩიტატივი“, „სიტყვა-სიმღერა“. ბელადის დატირება იაზრება, როგორც ვერბალური გამოხატვა საყოველთაო ქაოსისა, გმირი-ბელადის გარდაცვალებას რომ მოჰყვება.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ არსებობს დაღუპული გმირის დატირების ორი ფორმა: 1. ქალების მიერ ჩატარებული დატირების რიტუალი, რომელსაც აქვს ჩივილის, წუხილის ხასიათი და რომლითაც აღიწერება ქაოსი, გმირის სიკვდილის შემდეგ რომ დადგება. 2. მამაკაცური დატირება, როგორც ქაოსის მანიფესტაცია, ბელადის ხოტბა, მისი გმირობების აღწერა, საჭიროების შემთხვევაში — შურისგების აღთქმა. ამასთანავე, როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, დატირების ენა (მაგალითად, ძველგერმანული) მონათესავეა ეპიური პოეზიის ენისა და დაკავშირებულია მაღალი სტილის ზეპირმეტყველებასთან, რომელიც სრულდება საზოგადოებრივ-მნიშვნელოვანი ცერემონიებისას.

დატირების ორივე ფორმა გვხდება არქაულ ქართულ ტრადიციებში. გმირის დატირება მამაკაცის მიერ გვხვდება ნარატულ ძეგლებში, ხოლო ქალის მიერ გმირის დატირებია — ფოლკლორულ ზეპირსპიტყვიერ ტრადიციაში. როგორც ნარატული წყაროებიდან დასტურდება, არსებობდა სპეციალური ინსტიტუტი დამტირებლებისა, „მგოსანნი გლოვისანი“, რომელთა ამოცანა დატირების გზით გმირის განდიდება და შესაძლო ქაოსის დადგომის ფაქტზე ხაზგასმა იყო.

ლეონტი მროველისათვის მიწერილი ქრონიკის იმ მონაკვეთში, რომელიც ფარსმან ქველს ეძღვნება, მოთხრობილია, რომ სპარსელებმა, ვერაფერი დააკლეს გმირ მეფეს და უბრალოდ მოწამლეს იგი (მზარეულის მოსყიდვის გზით). შემდეგ ტექსტში ვკითხულობთ: „მამინ იქმნა გლოვა და ტირილი, და ტყეება ყოველთა ქართველთა ზედა, წარჩინებულთაგან ვიდრე გლახამდე. და იტყებდეს ყოველნი თა-

ესა თვისთა ყოველთა შინა ქალაქთა და დაბნებთა, რამეთუ დასხდებიან მგოსანნი გლოვისანი, და შეკრებიან ყოველნი და ახსენებდიან სიმხნესა და სიქუელესა, და სიშუენიესა და სახიერებასა ფარსმან ქუელისასა, და იტყოდიან ესრეთ: „ვაი ჩუენ, რამეთუ მოგვიძინა სუემან ბოროტმან, და მეფე ჩუენი, რომლისაგან ხსნილ ვიყვენით მონებისაგან მტერთა, მოიკლა იგი კაცთა მგრძნებელთაგან, და აწ მივეცით ჩუენ წარტყუვენად ნათესავთა უცხოთა“ (ქც 1958: 53).

ამ ფრამემენტზე ყურადღება ჯერ კიდევ პავლე ინგოროყვამ გაამახვილა (ინგოროყვა 197: 259-269). ის ფარსმანის დატირების ტექსტს არქაულ ორიგინალად მიიჩნევდა, რამაც რიგ მკვლევარებში სკეპტიციზმი გამოიწვია. თუმცა, სრულიად გაუგებარია, როგორ შეიტყო XI საუკუნის ავტორმა ლეონტი მროველმა დატირების რიტუალის შესახებ, რომელიც სხვა არქაული ხალხების დატირების რიტუალის ზუსტი ანალოგია. პირველ ყოვლისა, აღვნიშნავთ იმას, რომ ფარსმანის დატირების ტექსტი ზუსტად ჯდება არქაული დატირების ტექსტის ზემოთ მოყვანილ დახასიათებაში, რომლის თანახმადაც (კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ): „ეპიკური პოეზიისა და დატირების ლექსიკურ-სემანტიკური და სინტაქსურ-სტილისტიკური თავისებურებები მნიშვნელოვნად მსგავსია. როგორც ჩანს, დატირების რიტუალისას დიდ როლს თამაშობს იმპროვიზირება მზა ფორმულებისა და სტანდარტული სქემების საფუძველზე“. ფარსმან ქველის დატირებაში რომ მოგვეპოვება სინტაქსურ-სტილისტიკური და ლექსიკურ-სემანტიკური მსგავსება ეპიკურ ტექსტებთან, ეჭვს გარეშეა (მაგალითად, რიტმული პროზის წყობა). ასევე ეჭვს გარეშეა, რომ ფარსმანის დატირების ტექსტში გვხვდება მზა ფორმულები და სტანდარტული სქემები. ერთადერთი საეჭვო მომენტი იმპროვიზაციაა, მაგრამ მისი არსებობა ან არარსებობაზე შეუძლებელია ვილაპარაკოთ მანამ, სანამ დატირების სხვა ანალოგიურ ტექსტს არ დავადგენთ.

ფარსმან ქველის დატირება შინაარსობრივი თვალსაზრისით ასევე იდენტურია არქაული გმირის დატირებისა. აქაც საზგასმულია გმირის სიქველენი („ახსენებდიან სიმხნესა და სიქუელესა, და სიშუენიესა და სახიერებასა ფარსმან ქუელისასა“); ამასთან „ქართლის ცხოვრებაში“ — „მგოსანთა გლოვისათა“ ტირილის ტექსტის მხოლოდ ბოლო მონაკვეთია უშუალოდ ციტირებული. როგორც ზემოთ ითქვა, არქაულ საზოგადოებებში გმირის დატირება სამ თანმიმდევრულ ეტაპს მოიცავდა: 1) შესავალი; 2) ვარირებადი ძირითადი ტექსტი; 3) დამასრულებელი წამოძახილი, რომელიც ხმამაღალ ქვითინში გადადიოდა.

ფარსმან ქველის დატირების ტექსტში ვარირებადი ძირითადი ტექსტის ზუსტი ციტატი შემონახული არ არის, მაგრამ დატირების რიტუალში მის არსებობას ცალსახად ადასტურებს ფრაზა: „და ახსენებდიან სიმხნესა და სიქუელესა, და სიშუენიესა და სახიერებასა ფარსმან ქუელისასა“. ცხადია, ეს მოხსენიება ტექსტის ძირითადი მონაკვეთი უნდა ყოფილიყო. დამასრულებელი წამოძახილია: „ვაი ჩუენ, რამეთუ მოგვიძინა სუემან ბოროტმან, და მეფე ჩუენი, რომლისაგან ხსნილ ვიყვენით მონებისაგან მტერთა, მოიკლა იგი კაცთა მგრძნებელთაგან, და აწ მივეცით ჩუენ წარტყუვენად ნათესავთა უცხოთა“. უბრალო დაკვირვება ნათელყოფს, რომ აქ ტექსტში

აღმავალი რიტმულ-სემანტიკური ესკალაცია მიმდინარეობს („ვაი ჩუენ“-დან „მივეცით ჩუენ წარტყუენნად ნათესავთა უცხოთა“-მდე). იმის გათვალისწინებით, რომ ეს ყველაფერი ხდება ფონზე, როდესაც „იტყებდეს ყოველნი თავსა თვისთა“, სავსებით ლოგიკურია ვივარაუდოთ, რომ მსგავსად სხვა არქაული დატირების რიტუალებისა, ჩვენს შემთხვევაშიც დატირების დასასრული ალბათ ხმამაღალ ქვითინში გადადიოდა. დატირების ტექსტის მორფოლოგიის თვალსაზრისით, ერთადერთი, რის შესახებაც „ქართლის ცხოვრების“ ტექსტის მიხედვით ვერ ვიმსჯელებთ, არის საკითხი — ჰქონდა თუ არა დატირებას შესავალი ნაწილი.

ტექსტისათვის დამახასიათებელია არქაული დატირების ის თავისებურებაც, რომ მისი ადრესატი არის საზოგადოებაც („ვაი ჩუენდა“) და თავად მიცვალებულიც, რომლის სიქველესაც ესმება ხაზი. ასევე ეჭვს გარეშეა ისიც, რომ დატირებაში ხაზგასმულია იმ ქაოსის დადგომა, რომელიც გმირის სიკვდილს მოსდევს: „და აჱ მივეცით ჩუენ წარტყუენნად ნათესავთა უცხოთა“.

და ბოლოს, შევხვით „მგოსანთა გლოვისათა“ ინსტიტუტს, ანუ პასუხი გავცეთ საკითხს, მანდილოსნები ახორციელებდნენ გმირი ხელმწიფის დატირების რიტუალს თუ მამაკაცები. იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ მომზდარი ამბიდან რამოდენიმე საუკუნის შემდეგაც კი ქალები და მამაკაცები განცალკევებით სადილობდნენ (როგორც ეს „შუშანიკის წამებიდან“ ჩანს) ნათელი გახდება, რომ გმირი მეფის დამტირებლები მამაკაცები უნდა ყოფილიყვნენ (მღრ. სვანურ ზარს).

ამრიგად ფარსმან ქველის დატირების ტექსტში შემონახულია გმირი-მეფის დატირების რიტუალისა და შესაბამისი ტექსტის ისეთი მომენტები, როგორებიცაა:

- განსაკუთრებული ზეპირი პოეტური ტექსტის არსებობა;
- გარკვეულ სტერეოტიპულ ფორმულები;
- დატირებისას შესტების არსებობა („იტყებდეს ყოველნი თავსა თავსა თვისთა“);
- ძირითადი ტექსტი და დამასრულებელი წამოძახილები, რომელიც ხმამაღალ ქვითინში გადადის;
- დატირებას ორი ადრესანტი ჰყავს: როგორც ცოცხალთა, ისე მიცვალებულთა სამყაროები. ორივემ უნდა შეიტყოს დაღუპული გმირის სიქველის შესახებ;
- დატირების ლექსიკურ-სემანტიკური და სინტაქსურ-სტილისტიკური მსგავსება ეპიკური პოეზიისთან;
- დატირება არა მხოლოდ ზარალის კონსტატაციაა, არამედ მომავალი ქაოსის კონსტატირებაც, რომელიც სოციუმში მისი არსებობის გარანტიის გარდაცვალების შემდეგ დადგება.

ყოველივე ეს ამტკიცებს, რომ „ქართლის ცხოვრებაში“ შემონახული დატირების ტექსტი სტრუქტურულად პრაქტიკულად იმ ტექსტების იდენტურია, რომლებიც სკანდინავიური, კელტური და სხვა მასალის საფუძველზეა რეკონსტრუირებული. ეს, სხვათა შორის, გარკვეულ საფუძველს იძლევა „ქართლის ცხოვრების“ გენეზისის ახლებური გაგებისთვისაც.

თუმცა ქართულ კულტურაში, სახელდობრ ფოლკლორში, მოიპოვება სხვა ტექსტიც, რომელშიც დამტირებელი კაცი კი არა ქალია. ეს ტექსტი ნარატიულ კი არა, ზეპირსიტყვიერების სფეროს განეკუთვნება. ამ ტექსტის შესახებ მოვიყვან ვრცელ ამონაწერს ზ. კიკნაძის წიგნიდან „ქართული მითოლოგია“ ავტორს მოჰყავს დატირების ტექსტი და ვრცელ კომენტარს უკეთებს მას:

შარმანაულო, შავარდენო,
მთიბელნი გიხარიანდაეო?
მთიბელ-მამყრისა სანაყროდაო
ღუმას ზისცვარში ხარშავდაეო?
ბევრაის ჯიხვის გამგორესაო,
თოფსა ხირიმსა ზიდავდაეო?
მტრისა ბევრაის გამჯავრესაო,
წელსა ფრანგულსა იბამდაეო?
სტუმრის ბევრისა მასამსახურსაო,
ტყავსა ქემხითა ხკერავდაეო?
ბევრაის მტრისა გამრიგესაო,
ენასა ბჭეში ზიდავდაეო?

ამ ხევსურული ხმით ნატირალში პარადიგმულად არის აღნუსხული ყოველი საქმიანობა, რომელთა აღსრულებაში გადის თითოეული ყმის წუთისოფელი. მოტირალი სათითაოდ ჩამოთვლის მათ დაღუპულის ცხედართან შეკრებილი ხალხის გასაგონად. და საგულისხმოა, რომ ყოველივე ამას საყმო, თითოეული მოყმე დიაცის პირით ისმენს. რომც არ განმეორდეს ნათქვამი, ამ სიტყვებს ღრმად იბეჭდავს მათი მახსოვრობა. შრომაში, ნადირობაში, ბრძოლაში, მასპინძლობაში, საყმოს თანხმობისათვის ზრუნვაში გადის ცხოვრება შარმანაულისა. მოტირალი თავისი ლაკონურობითა და ამომწურაობით არქექტიპულ მნიშვნელობას იძენს რიგითი ყმის ამსოფლიური ყოფიერებისათვის, თუმცა ის, როგორც ნატირალი, დამწუხრებული გულის უშუალო ამოძახილია: დაი ტირის ძმაზე, დაბადებასა და სიკვდილს შორის მოქცეულ ერთ სიცოცხლეზე, როგორც წუთისსოფლის დასასრულზე, რომლის ტრაგიზმს იტვირთავს ორიოდ თითქოსდა უმნიშვნელო მარცვალი „ღაე“ (კიკნაძე 1996: 192).

ვალჰალა ანუ სიკვდილი და სიცოცხლე

საიქიოში

თავიდანვე აღვნიშნავ: იმას, რაც არქაული აზროვნების შემთხვევაში ხასიათდება, როგორც „საიქიო“, არაფერი აქვს საერთო ამ ტერმინის გააზრებასთან მონოთესტურ რელიგიებში. გერმანულ და განსაკუთრებით კელტურ ტრადიციაში

საიქიო მიღებული, ტრანსცენდენტური რამ კი არ არის, არამედ ერთგვარი პარალელური სამყარო, რომელიც ჩვენი სამყაროს გვერდით არსებობს და გარკვეულ წერტილებში კვეთს კიდევ მას. ასეთი წერტილი შეიძლება იყოს უკაცრიელი სასახლე, მთა ან ბორცვი, ტბაზე მდებარე კუნძული და ა.შ. რამდენადაც საიქიო, უფრო ზუსტად, საიქიოები, პარალელური სამყაროს ხასიათს ატარებს, სულაც არ არის გასაკვირი, რომ გმირი ჩვენი ქვეყნიდან საიქიოში მოხვდეს და შემდეგ უკან მოახერხოს დაბრუნება. მართალია, საიქიო ჩვენს სამყაროს ჰგავს, მაგრამ გარკვეული განსხვავებაცაა. მაგალითად, ამ პარარელულ სამყაროებში შეიძლება დროის დინება ჩვენს სამყაროსთან შედარებით აჩქარებული ან შენელებული იყოს. ქართულ ტრადიციაში ცნობილია შემთხვევა, როდესაც საიქიოს სიტყვებს საპირისპირო მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე სააქაოს. მაგალითად, „თეფშების დამტვრევა“ ნიშნავს თეფშების დარეცხვას. საიქიოს ვარიანტად ქართულ ტრადიციაში შეიძლება განვიხილოთ ქაჯეთიც.

ასეთი საიქიოების, უფრო ზუსტად, პარარელული სამყაროების თემა ყველაზე უკეთ კულტურ ტრადიციაშია განვითარებული. თუმცა თემა იმდენად ჩახლართულია, რომ კელტოლოგები დღემდე დავობენ: უამრავი პარალელური სამყარო არსებობდა კელტებთან თუ ერთი და ყველა დანარჩენი ამ ერთი სხვებისმომცველი საიქიოს ნაწილებია. მაგრამ კულტური გადმოცემები პარალელური სამყაროების შესახებ პრაქტიკულად არ შეიცავს დაღუპული სამხედროების სამყოფლისა და საიქიოში მათი ცხოვრების წესის შესახებ ინფორმაციას. ამიტომ იმ ინფორმაციით შემოვიფარგლებით, რომელიც შემორჩენილია ისლანდიურ ტრადიციაში, სახელდობრ, „უმცროს ედაში“. სწორი სტურლუსონის ამ თხზულებაში შემონახულია ვალჰალას ანუ იმ საიქიოს აღწერა, სადაც ხვდებიან დაღუპული მებრძოლები. თუმცა, სანამ უშუალოდ ვალჰალას აღწერაზე გადავიდოდეთ, შევეჩხოთ საერთოდ პარარელულ სამყაროებს სკანდინავიურ, სახელდობრ, ისლანდიურ ტრადიციაში.

დაღუპულ მებრძოლთა გამიზნული მთავარი საიქიოა ცნობილი ვალჰალა, *val-holl* „მიცვალებულთა სრასასახლე“. სივრცობრივად ის არსებობს *გლადსჰაიმის* გვერდით, ხოლო დროითი თვალსაზრით ხასიათდება, როგორც დასაბამისეული, როგორც იმ ეპოქის პროდუქტი, როდესაც „ღმერთები მხოლოდ იწყებდნენ დასახლებას“. ვალჰალა ხასიათდება, როგორც ველი (*vollr*), სახლი (*rann*), სრასასახლე (*salr*). ვალჰალას გააჩნია ისეთი ატრიბუტებიც, როგორებიცაა: ფართე (*vidr*), ბრწყინვალე ოქროსი (*gullbiartr*). ვალჰალასთან დაკავშირებულნი არიან ისეთი პერსონაჟები, როგორებიცაა: ოდინი, ირემი ეიქთუთურნირო, ვალკირიები და ა.შ.

მეორე საიქიო ხასიათდება, როგორც უკვდავთა სამყარო (*O-dains-akr*). ყველა, ვინც იქ მიდის, განიკურნება ყოველგვარი სნეულებისაგან, სიბერისგან და არასდროს მოკვდება.

ოიუმი – ისტორიკოს იორდანეს „გეტეიკაში“ (გოთების ისტორიაში) წარმოდგენილია, როგორც სკვითეთში არსებული იდეალური ქვეყანა. იგი გარშემორტყ-

მულია ჭაობებით და მორეცებით, მაგრამ ქვეყნის შიგნით ზვავი და ბარაქა სუფევს. მკვლევრები ვარაუდობენ, რომ იორდანესთან ერთ-ერთი პარალელური სამყარო ტრანსფორმირდა კვაზირეალურ მხარედ ისევე, როგორც იმავე ავტორთან მითოსური ასები და ვანები ტრანსფორმირდნენ კვაზირეალურად არსებულ ტომებად.

შემდეგი პარალელური სამყარო იწოდება *Folk-vangr*-ად ანუ სამხედრო საძმოს ველად. ეს ვალჰალის ერთგვარი ვარიანტია, ოღონდ უფრო დაბალი დონისა. ეს ფრიაის საუფლოა, სადაც ის ოდინთან ერთად იყოფს ბრძოლებში დაღუპულ ვაჟკაცთა ნახევარს (რა ნიშნით ხდება ეს დაყოფა უცნობია, მაგრამ საგარაუდოა, რომ ოდინს თავისთან ვალჰალაში საუკეთესო მებრძოლები მიჰყავს, ხოლო დანარჩენები სამხედრო საძმოს ველზე ხვდებიან). ეს პარალელური სამყარო ზეცაშია.

შემდეგი პოზიტიურ საიქიოებს, ანუ პარალელურ სამყაროებს, შორის არის *გლას-ჰეიმრ*-ი ანუ ბრწყინვალეების (სიხარულის) სამყარო. ძნელი სათქმელია, ვალჰალას ნაწილია იგი, ვალჰალის უბრალო სინონიმი თუ ერთგვარი მიწიერი ვალჰალა. გლას ჰაიმრი გარედანაც და შიგნიდანაც ბაჯაღლო ოქროსია. იქ ღმერთებმა აღმართეს ტაძარი, აგრეთვე თორმეტი სამეფო ტახტი ოდინისათვის.

Vingolf-ი ანუ ნეტარების ტაძარი, როგორც ჩანს, ვალჰალის გარე ნაწილია (ვალჰალის გვერდითაა). „უმცროსი ედა“-ს მიხედვით: „და მას [ოდინს] კიდევ ეწოდება დაღუპულთა მამა, ვინაიდან ისინი, ვინც ბრძოლაში დაიღუპნენ, მისი შვილობილები არიან. და აცხოვრებს ის მას ვალჰალასა და ვინგოლვში და ეწოდებათ მათ ვინჰერიები“ (წარმოდგენები... 2002: 405).

აქ აღარ შეეხებით სხვა პოზიტიურ პარალელურ სამყარებს, სადაც ცხოვრობენ უცოდველი ადამიანები, ვინაიდან მათ დაღუპულ მეომრებთან, ომთან და ბრძოლებთან პირდაპირი კავშირი არა აქვთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ ამ ნათელი საიქიოების გარდა, არსებობს ბნელი, ნეგატიური საიქიოები.

მათ შორის, პირველ რიგში, უნდა გამოიყოს *hel*-ი (იგივე სიტყვა დღევანდელ ინგლისურში ჯოჯოხეთს ნიშნავს). ეს სიტყვა ერთდროულად აღნიშნავს მკვდრების სამყაროსაც და ამ სამყაროს მეუფე გოლიათ ქალსაც. ჰელი ერთგვარად წააგავს ბერძნულ ტანტაროსს. ის სამყაროს ცენტრში მდებარე იფან იდრგასილის ფესვებშია, ჩრდილოეთის მხარეს. ღრმად მიწაში. აქ ძირითადად არიან ადამიანები, რომლებიც სიბერით ან ავადმყოფობით დაიხოცნენ (ანუ ამგვარი სიკვდილი ცოდვად ითვლება ბრძოლაში დაღუპვასთან შედარებით). იქვე ბინადრობს მგელ ფენრირის ორეული — გიგანტური ძაღლი ჰარმი და მამალი.

ჯოჯოხეთური პარალელური სამყაროს სხვა ნაირსახეობას წარმოადგენს *nidhafioll*-ი სიტყვასიტყვით — მთისქვეშეთი, ერთი სიტყვით, ქვესკნელი. მის ბინადართა შორის ცნობილია შავი დრაკონი, რომელსაც ფრთებს შორის გვამები ჰკიდია. ჩანს ამ ქვესკნელის სინონიმური უნდა იყოს, ან მასთან რაღაცნაირად დაკავშირებული *nidha-vellir*-ი ველის ქვეშეთი, ანუ ისევ ქვესკნელი. შესაძლოა ლაპარაკია ერთი და იმავე ქვესკნელის ორ ლოკუსზე, რომელთაგან ერთი დაბლობებს ქვემოთაა მოთავსებული, ხოლო მეორე — მთებს ქვემოთ. ველისქვეშეთის ქვესკნელი კვლავ უკა-

ეშირდება დრაკონს. იქ ბინადრობს ჯუჯა სინდრი, აგრეთვე მიცვალებულებიც. ეს ქვესკნელიც ჩრდილოეთითაა მოთავსებული.

შემდეგი ბნელი პარალელური სამყაროა *nifl-heimri* — ბნელეთის ქვეყანა, რომელსაც პელთან იგვე დამოკიდებულება აქვს, როგორც ოლკ-ვანგრს ვალჰალასთან, ანუ ბნელეთის ქვეყნის ნაწილი მისი იდენტურია. ისიც მსოფლიო იფნის ფესვებს ქვემოთ არის და იქაც სიბერით ან ავადმყოფობით დახოცილები იმყოფებიან. ის დასაბამისეულად არსებობს და მასში მუდმივი სიცოცხლე სუფევს. მისი მეუფეც გოლიათი ჰელიაა.

და ბოლოს, ამ არცთუ სასიამოვნო სამყაროების ჩამოთვლა უნდა დაემათავროთ *Nifl-hel*-ით ის ჰელის კიდევ უფრო ქვემოთ მდებარეობს და იქ გოლიათი ვაფტრუნდირი სუფევს. მის შესახებ ძალიან ცოტა რამაა ცნობილი. როგორც ჩანს, იქ ისეთი ნეგატიური პიროვნებები ზვდებიან, რომელთათვის ჰელში ყოფნაც კი არასაკმარისი სასჯელია.

ასე შეიძლება მოკლედ დაგახსიათოთ საიქიოების თუ პარალელური სამყაროების ნუსხა სკანდინავურ ტრადიციაში. ცნობილმა რუსმა მკვლევარმა ტ. ტოპოროვამ გამოწვლილვით განიხილა ეს საკითხი და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ საბოლოო ჯამში ეს სამყაროები ორ ტიპზე დაიყვანება. ერთი ტიპი უკავშირდება ისეთ მახასიათებლებს, როგორებიცაა: „ქვეშ“, „მიწისქვეშ“ „ჩრდილოეთს“, სიშავეს, ფლორის არარსებობას, ისეთ ცხოველებს, როგორებიცაა: გველი, დრაკონი, ძაღლი, მგელი, მამალი. ეს ტიპი აგრეთვე უკავშირდება სიკვდილს (ბრძოლაში არდაღუპვის გარდა, სიკვდილის თითქმის ყველა ფორმას (სიბერით სიკვდილიდან — დახრჩობამდე), და ბოლოს — სიღრმესა და სივიწროვებს.

პარალელურ სამყაროთა მეორე ტიპი უკავშირდება ცას, სამხრეთს ან აღმოსავლეთს, ხეებს, მცენარეებს, ყვავილებს. მის ფაუნას ჩიტები წარმოადგენენ. ამ ტიპის სამყარო არის ნათელი, მანათობელი ან მწვანე. ის უკავშირდება სიცოცხლესა და კოსმოსის განახლებას, აგრეთვე სიფართოვებს, საპირისპიროდ პირველი ტიპის სამყაროების სივიწროვისა.

მეორე ტიპის სამყაროსაგან ყველაზე უკეთ ვალჰალაა ცნობილი, სადაც, როგორც ვთქვით, დაღუპულ გმირთა სულები სუფევენ. უნდა ვიფიქროთ, რომ პირველი ტიპის ნეგატიურ სამყაროში იმ დაღუპულ არსებობათა სულები სუფევენ, რომლებიც შეიძლება დახასიათდნენ, როგორც ანტიგმირები. გერმანული საიქიოების ამ მოკლე დახასიათების შემდეგ გადავიდეთ მათგან ყველაზე ცნობილზე — ვალჰალაზე.

ჯერ შევხებით იმას, თუ როგორ შეიძლება კაცობრიობამ ვალჰალაში გაბატონებული ცხოვრების შესახებ. ამ საკითხზე შემდეგი გადმოცემა არსებობს: იყო შვედების ერთი მეფე, სახელად გულვი. მას მუდამ აინტერესებდა, რატომ არიან ასები ესოდენ ძლიერები. გულვი ჯადოქარი იყო. ერთხელ მოხუცად გადაიქცა და ასების სამყოფლის — ასგარდისაკენ გასწია. მაგრამ არც ასები იყვნენ გულუბრყვილოები. შეიტყვეს, რომ გულვი მათთან მოდიოდა და ხილვა გაუგზავნეს. ასების სამყოფელთან მისულმა გულვიმ თავი ვინმე განგლერად გაასაღა. გულვი-განგლერმა ქლაქში (ასგარდში) შესვლისას უზარმაზარი სასახლე იხილა და შემხედრს სთხოვა, მის მეპატრონესთან მიეყვანათ. სასახლეში შესულმა სამეფო ტახტებზე მჯდომი სამი ხელმწიფე დაინახა,

რომლებიც გაეცნენ, როგორც „მაღალი“, „ტოლადმაღალი“ და „მესამე“. როგორც მონათხრობიდან ჩანს, სამივე სხვადასხვა ჰიპოსტასით წარმოდგენილი იყო ოდინი. განგლერიმ მორიდებით დაუწყო მათ სხვადასხვა კითხვების მიცემა. მაგალითად, როგორ წარმოიშვა სამყარო, ვინ არიან მთავარი ღმერთები და ა.შ. ბოლოს იგი ვალჰალის მოწყობასაც შეეხო. ქვემოთ წარმოგიდგენთ იმ ტექსტის თავისუფალ გადმოცემას, ვალჰალას რომ ეხება და შემონახულია სწორი სტურლუსონის „უმცროსი ედას“ იმ მონაკვეთში, „გულვის ხილვები (ზმანებები)“ რომ ეწოდება (რამდენადაც საქმე თავისუფალ გადმოცემასთან გვაქვს ზუსტ ციტიციას არ ვახდენთ).

მაშინ იტყოდა განგლერი (ანუ გულვი): „შენ მომითხრობ, რომ სამყაროს დასაბამის ჟამიდან ყველა დაღუპული ახლა ვალჰალას ოდინთან სუფევენ. რით კვებავს მათ ოდინი? რას აჭმევს? ვალჰალაში ხომ უამრავი ადამიანი გროვდება?“. მაშინ იტყოდა მაღალი ესევეითარ: „მართალს ამბობ. ჭეშმარიტად მრავალი ხალხია ვალჰალას თავმოყრილი. და მეტიც იქნება, თუმცა ოდეს მგელი მოვა (ლაპარაკია რიგნარეკისას მგელი ფენრირის მოსვლაზე — კ.კ.), მაინც უკმარისნი იქნებიან. რამდენი მკვიდრიც არ უნდა ჰყავდეს ვალჰალას, ყველას ეყოფა ტახ სეპრინმირის ჩიჩია. მას ყოველ დღე ხარშავენ, მაგრამ საღამოსთვის კვლავ მთელია. შენი კითხვებიდან გამომდინარე, ვატყობ, რომ ცოტანი მოიძებნებიან ისეთი ბრძენნი, მთელი სიმართლე რომ უწყოდნენ. ანდჰრიმინირი ჰქვია მზარეულს, ხოლო ქვაბს — ელდჰრიმინირი. თქმულ არს:

ანდჰრიმინირი ხარშავს
სეპრინმირ-ტახს
ელდჰრიმინირში ხორცი-
ფლესკა -ს (გერმანული Flasche) შესანიშნავს,
მცირედებმა თუ იციან
რით იკვებებიან ეინჰერიები.

მაშინ იკითხა განგლერი: „და თვით ოდინი, ისიც იმასვე ჭამს, რასაც ეინჰერიები“?

მაღალი ამბობს: „მთელს საჭმელს, მაგიდაზე რომ უდგას, ორ მგელს უყრის. მათ გერი და ფრეკი ჰქვიათ. არ სჭირდება ოდინს არავითარი საჭმელი. ღვინო — აი მისი საჭმელი და სასმელი. ითქმება:

გერის და ფრეკის,
კვებავს მებრძოლი,,
მეომართა მამა;
მაგრამ თავად
აბჯრით მბრწყინავი,
მხოლოდ ღვინოს სვამს.

ორი ყორანი უზის მხრებზე და ყურში ჩასწორულულებენ ყოველივეს, რასაც ხედავენ ან ესმით. ჰუგინი და მუგინი ჰქვიათ ყვაეებს. ის დილით აგზავნის ყვაეებს და ისინიც მთელ მსოფლიოს მოიფრენენ და საუნძისათვის ბრუნდებიან. მათგან იგებს ოდინი ყოველივეს, რაც ქვეყნად ხდება, ამიტომ მას ყვაეების ღმერთს უწოდებენ. ითქმება:

ჰუგინი და მუგინი
მუდამ ცარგვალს,
ფრინავენ დაუღლელად,
ჰუგინზე ვშიშობ,
მუგინზე ვშიშობ,
დაბრუნდებიან თუ არა ყვაეები!.

მაშინ ჰკითხა განგლერიმ: „აქვთ ეინჰერიებს ისეთი სასმელი, სიუხვით რომ არ ჩამოუვარდებოდეს მათ საჭმელს? თუ მხოლოდ წყალს სვამენ?“

მაღალი პასუხობს: „უცნაურია შენი შეკითხვა. თითქოს ყველას მამა (Alfödr) კონუნგებს, იარღებს და დიდებულებს დაჰპატიჟებს და წყალს შესთავაზებს! ვალჰალას მოხვედრილთ ჭეშმარიტად საუკეთესო სასმელად მოეჩვენებოდათ წყალი, ვალჰალა უკეთეს ჯილდოს რომ არ სთავაზობდეს ჭრილობებისა და სასიკვდილო ტანჯვისათვის. სხვა რასმე გეტყვი: თხა სახელად ჰაიდრუნი ცხოვრობს ვალჰალაში და ძოვს იგი იმ სახელოვანი ხიდან, ლერადი რომ ჰქვია. თაფლი, მისი ცურიდან რომ მოედინება, ყოველდღე ავსებს დიდ გობს. იმდენი თაფლია, რომ საკმარისია ყველა ეინჰერიის დასათრობად“.

თქვა მაშინ განგლერიმ: „დიახ, არცთუ მცირე ხეირია ასეთი თხიდან. საოცარი უნდა იყოს ხე, რომლიდანაც ფოთლებს ძოვს“.

ისევ განგლერიმ თქვა: „საოცარ საგნებზე მომიყევი. რამხელა უნდა იყოს ვალჰალის დარბაზნი. ალბათ მათ კარებებთან ადამიანთა დიდი ბრბოები დგანან.“

მაშინ უპასუხა მაღალმა: „რატომ არ მკითხავ, რამდენი კარია ვალჰალაში და რამხელები არიან ისინი? ოდეს ჩემს პასუხს გაიგებ, იტყვი, რომ უცნაური იქნებოდა, თუ ნებისმიერი თავისი სურვილით შევიდოდა იქ, ან გამოვიდოდა იქიდან. თუმცა, ისიც მართალია, რომ იქ ჩამოჯდომა ისევე ადვილია, როგორც იქ შესვლა. „გრინმირის სიტყვებში“ დაახლოებით ასეა ნათქვამი:

ხუთი ასეული კარებია,
და კიდევ ორმოცი
ვალჰალაში, ჭეშმარიტად;
რვაასი მეომარი
გამოვა ყოველი კარებიდან,
მგელთან შესარკინებლად.

მაშინ თქვა განგლერიმ: „მრავალი ადამიანია ვალჰალაში. და მართლა დიდი მეუფეა ოდინი, ამხელა ჯარი რომ ემორჩილება. რით ერთობიან ეინჰერიები, როდესაც არ ილხენენ“?

უპასუხა მაღალმა: „ყოველ დღეს, ოდეს წარმოდგებიან, საჭურველს აისხამენ და, რომ გავლენ დარბაზებიდან, ერთმანეთს სასიკვდილოდ ებრძვიან. ესაა მათი გართობა. ოდეს საუზმის ჟამი დადგება, უკან ბრუნდებიან ვალჰალაში და ნადიმს იწყებენ. ითქმება:

ეინჰერიები ყველანი,
მარად იბრძვიან
ოდინის სასახლესთან,
ორთაბრძოლაში ებმებიან,
ამთავრებენ რა ბრძოლას,
მშვიდად ნადიმობენ.

როგორც ვხედავთ, ვალჰალა მართლაც არქაული ეპოქის, წინასახელმწიფოე-ბრივი სამხედრო საძმობის ცხოვრების მარადიული ხატია. იქ მარადიულად გრძელდება ის, რაც მოძმეთათვის დედამიწაზე სრულდება. და მთელ ამ ბრძოლებსა და ნადიმებს ერთი მეუფე ჰყავს — ოდინი, რომელიც თავის ვალჰალელ მხედრიონს არასოდეს აკლებს საჭმელს, სასმელსა და ბრძოლის ჟინს.

არქაული ღმერთების აღსასრული

ისტორიული პროცესის დიალექტიკას არქაული ეპოქა ლოგიკურად მიჰყავს დასასრულამდე. ამ დასასრულს მრავალი ფაქტორი განაპირობებს, დაწყებული ინსტიტუციურიდან (თემებისა და საძმობის ტრანსფორმირება სახელმწიფოებად), დამთავრებული ტექნოლიგიურით (ბრინჯაოს ჩანაცვლება რკინით). ძველ აღმოსავლეთში ეს პროცესი უფრო ადრე ხდება და ძველადმოსავლური ტიპის სახელმწიფოების შექმნით სრულდება. იგივე პროცესი ცოტა მოგვიანებით ხდება ანტიკურობაშიც, საბერძნეთსა და რომში. წინა პლანზე სახელმწიფოს დამკვიდრებასთან ერთად თანდათანობით იწევს სამხედრო სიქველე, ხოლო მაგიური საწყისი უკანა პლანზე გადადის, თუმცაღა სრულადაც არ ქრება. პრინციპი — „შამანი მეომარზე ძლიერია, მაგია სამხედრო სიქველეზე ძლიერია“ — წარსულს ბარდება.

ჩვენ უარს ვამბობთ ამ ტრანსფორმაციის დაყვანაზე მხოლოდ ერთ, რომელიმე ფაქტორზე — მატერიალურსა თუ სულიერზე. ეს ისეთივე უმადური საქმეა, როგორც იმის გარკვევა, კვერცხი უფრო ადრე გაჩნდა თუ ქათამი. ამის მიუხედავად, ჩვენ მიერ განხილული საკითხისათვის საჭიროდ მიმაჩნია მცირე ექსკურსი ტექნოლოგიის ისტორიის სფეროში. ბრინჯაო, ბრინჯაოს იარაღი ორგანულ კავშირშია არა

მხოლოდ მაგიურ მენტალიტეტსა და თემურ ორგანიზაციასთან, არამედ გარკვეულ „სამრეწველო ციკლთანაც“. მცირე სოციალურ ჯგუფად, თემად ორგანიზებული საზოგადოების ტექნოლოგიური ციკლი ასევე შეზღუდული იყო. ტექნოლოგიური ციკლის ცენტრში მჭედელი იდგა, რომელიც ვიწრო-ლოკალური, თემური თუ საძმოსეული ინტერესებიდან გამომდინარე მოქმედებდა. ეს ციკლი ორგანულ კავშირში იყო მაგიურ მსოფლმხედველობასთან და უკავშირდებოდა გმირისათვის იარაღის გამოკვერვას, რაზეც ამდენი ვისაუბრეთ. რკინის ეტაპის დადგომა გულისხმობს არა მხოლოდ თემის ჩანაცვლებას სახელმწიფოთი, არამედ რკინის ტექნოლოგიების გავრცელებასაც. ეს ტექნოლოგია კარგავს მაგიურ ხასიათს და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გადადის ინდუსტრიულ საფუძველზე. სახელმწიფო ორგანიზაცია გულისხმობს რკინის იარაღის მასობრივ გავრცელებას, პროცესს, რომელიც მიმდინარეობს თემიდან და სამოდან სახელმწიფოს შექმნის პარალელურად.

რკინის გაჩენასთან ერთად, რასაც სახელმწიფოებრივი ორგანიზაციის პირობებში რკინის იარაღის გავრცელება მოსდევს, იქმნება „მასობრივი“ არმიები. ეს არმიები ბევრად უფრო რაციონალური პრინციპებით არის ორგანიზებული, ვიდრე მაგიურ-შამანურ მსოფლგანცდაზე დამყარებული და ბრინჯაოს იარაღით აღჭურვილი ლაშქარი. ამგვარ არმიათა შეტაკებისას ახალი, ჰეროიკული, რკინის ერის შენაერთები გამანადგურებელ დარტყმებს აყენებენ არა მხოლოდ ბრინჯაოს იარაღით აღჭურვილ ჯარებს, არამედ თვით მაგიურ მსოფლგანცდას. ასეთი გამარჯვების შთამბეჭდავი აღწერა მოიპოვება რომაელ ისტორიკოს ტიტუს ლივიუსთან, სახელდობრ იქ, სადაც მოთხრობილია რომაელთა გამარჯვებაზე ეტრუსკებთან ბრძოლაში. ტიტუს ლივიუსი წერს: „თავდაპირველად რომაელები დამარცხდნენ, ვინაიდან რომაელ ჯარისკაცებს შეეშინდათ ქურუმებისა, რომლებიც ფურიების მსგავსად ჩირაღდნების ქნევითა და გველებით ხელში მოდიოდნენ. რომაელები უწესრიგოდ გაიქცნენ თავიანთი გამაგრებებისაკენ. მაგრამ კონსულებმა, ოფიცრებმა და ტრიბუნებმა ჯარისკაცებს დაცინვა დაუწყეს იმის გამო, რომ მათ ბავშვებივით შეეშინდათ ამ თვალთმაქცებისა. ჯარისკაცებს სირცხვილმა სითამამე დაუბრუნა და შეუტიეს იმ ნივთებს, რომლებმაც ისინი გააქციეს (საინტერესოა, რომ რომაელები აქ მტერს კი არა, ნივთებს უტყვენ — კ.კ.). გაფანტეს რა აჩრდილები, ისინი თავს დაესხნენ ნამდვილ მტერს, გაარღვიეს მათი დაცვის ხაზი, ხელთ ჩაიგდეს უზარმაზარი ნადავლი და გამარჯვებულნი დაბრუნდნენ. თავიანთ შიშს ისინი უხეში ჯარისკაცული ხუმრობით დასცინოდნენ“ (მაიანი 1964: 320).

ძნელია უფრო შთამბეჭდავი აღწერა იმისა, თუ როგორ დაძლია რკინის ხანის ჰეროიკამ ბრინჯაოს ხანისათვის დამახასიათებელი შამანურ-მაგიური მსოფლგანცდა, რომელიც სამხედრო სიქველეს კი არა, ჩირაღდნების ქნევასა და გველების ტრიალთი შესრულებული რიტუალთი გამოწვეულ შიშს ემყარებოდა. ეტრუსკები რომაელებს აჩრდილებად წარმოუდგებათ. აჩრდილი ისაა, რაც თავს გვიჩვენებს სხვაგვარად, ვიდრე სინამდვილეშია. მას თან ახლავს მაგიით, შამანის მიერ წარმოებული ბრძოლით გამოწვეული შიში. ამ შიშის გამარჯვების ერთადერთი საშუა-

ლება მასზე სიცილია. ამიტომ რომაელებმა გამარჯვება მაშინ მოიპოვეს, როდესაც საკუთარ შიშზე სიცილი დაიწვეს.

ტიტუსის მიერ აღწერილი რომაელთა გამარჯვება შესაძლოა უფრო მნიშვნელოვანიც კი იყო, ვიდრე კართაგენზე გამარჯვება, რასაც პატრიცეპული ლივიუსი არანაკლებ შთამბეჭდავად აღწერს. მართალია, პუნიკურ ომებში რომაელებმა ანტიკური ხანის ერთ-ერთი უდიდესი მხედარმთავრის დამარცხება მოახერხეს, მაგრამ ეტრუსკებზე მოთხრობილი გამარჯვება მაინც უფრო მნიშვნელოვანია, რამეთუ აქ რომაელებმა არა მარტო მტერზე, არამედ საკუთარ შიშებსა და სტერეოტიპებზე გაიმარჯვეს და იქცნენ იმად, რადაც მთელი კაცობრიობა იცნობს — რაციონალურად წარმართული ომის გენიოსებად.

ტიტუს ლივიუსის აღწერილი ეპიზოდი სამხედრო და პოლიტიკური ისტორიის სფეროში იმასვე ასახავს, რასაც რკინის გამარჯვება ბრინჯაოზე. ამგვარი გამარჯვების საინტერესო გადმოცემას დღესაც ინახავს ქართული ენა, უფრო ზუსტად კი ის სიტყვები, ომის წარმოებას რომ ეხება. „ბრძოლა“ იმავე ძირის შემცველია, რომელიც შემონახულია სიტყვაში „ბრძენი“. ეს უკანასკნელი შემორჩენილია მხოლოდ საკუთრივ ქართულში — ენაში, რომელიც რკინის ხანის დადგომის შემდეგ ჩნდება. ამ სიტყვის დასაბამისეულ მნიშვნელობას მეგრული ინახავს, სადაც ქართულ „ბრძ“-ს შესაბამება „ბურჯ“. მეგრულად „გუბურჯუანქ“ ნიშნავს „ვეჭიდავები“, „ვებღლანძუნები“, „ბურჯაფი“ ნიშნავს ბლლარძუნსა და ჭიდაობას, მაგრამ ამ სემანტიკურ ველში ჯდება იმავე სიტყვის საწყისისეული მნიშვნელობა, რაც ნიშნავს „ბორჯავს“ „შფოთავს“. ეს უკანასკნელი გულისხმობს რაღაცით შეპყრობას, ნორმალური მდგომარეობიდან გადახვევას, ერთი სიტყვით, ტრანსს. სვანურში იგივე ძირი ისევ და ისევ ჭიდაობას, უწესრიგო ბრძოლას გულისხმობს (მღრ. სიტყვა „ბორჯღალს“). ამდენად, ქართული ბორჯვა ტრანსის მნიშვნელობის შემცველია და ეს მნიშვნელობა მოგვიანებით ტრანსფორმირდება ბრძენის, როგორც მაგიური ცოდნის, მფლობელისად. საპირისპიროდ ამისა „შერკინება“, რომელიც მხოლოდ ქართულ ენაში მოიპოვება აღარ შეიცავს მაგიური ტრანსის მნიშვნელობას. ის პროტორაინდულ შერკინებას, ე.ი. რკინის იარაღით ურთიერთბრძოლას გულისხმობს. მართალია, თავად რკინა შეიძლება დაეუკავშიროთ საერთო ქართველურ „რკუ“-ს (რაც იმასვე აღნიშნავს, რასაც „გაწმენდა“ და შესაძლოა თავდაპირველად იგი მადნის გაწმენდას, სხვაგვარად, რკინის მიღებას ნიშნავდა). მაგრამ ეს არცაა არსებითი. მთავარი ისაა, რომ სამხედრო მოქმედებათა წარმოება მაგიურ-შამანური ბრძოლიდან რკინის იარაღით შერკინებაში გადაიზარდა.

ომი, ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით, ამ დროიდან ჩნდება. „ზუსტი გაგება“ ჯერ კიდევ არ გულისხმობს იმას, თითქოს კლაუზივეციის თეზისი ომზე, როგორც სახელმწიფო პოლიტიკის გაგრძელებასზე, უკვე ძალაში შედის, თუმცა აქეთკენ არსებითი ნაბიჯი იდგმება, განსაკუთრებით ანტიკური ეპოქის დასასრულს. ომი, როგორც კაცობრიობის საქმიანობის თვისებრივად ახალი (არქაულთან შედარებით), ინსტიტუტი იმ გაგებით ჩნდება, რომ სახელმწიფოს გაცილებით უფრო მეტი რესურსი გააჩნია ომის წარმართვისათვის, ვიდრე თემს, საძმოს, ანდა ერთი კონკრეტული მიზნისათვის

შექმნილ სამშობლოს კოალიციას. სახელმწიფოს შექმნას ახალი მენტალობის შექმნა მოსდევს, რომლის პირობებშიც იცვლება მთლიანად სამყაროსა და, მაშასადამე, ომის აღქმაც. ძირუღლად იცვლება ომის წარმოების წესიც, თუმცა ეს გაქრობა ჰეგელისეულ მოხსნა-შენახვის ხასიათს ატარებს და გამჭრალი მსოფლმხედველობის რიგი ელემენტები ტრანსფორმირებული სახით აგრძელებს არსებობას.

სახელმწიფოს დაბადებასთან ერთად არქაული ომის ღვთაებების აღსასრულიც დგება. ეს აღსასრული მხოლოდ ნაწილობრივ ჰკავს სკანდინავიურ როგნარეკს, რომელსაც ამ წიგნში დიდი ადგილი დაუთმეთ. ღმერთების აღსასრულს ახალი წესრიგის დამყარება მოსდევს. ეს არაა იმ წესრიგის უბრალო აღდგენა, რომლის დანგრევაც მგელ ფენრირის თავის აწვევით იწყება. ახალი წესრიგი სახელმწიფოს სახეს იღებს, რომლის მობინადრენიც ომის სხვაგვარ გაგებას ემყარებიან, ვიდრე მეთემენი ან მოძმენი. თუმცა, ამგვარი გაგების კვლევა ომის არსის აღქმისადმი მიძღვნილი სხვა ნაშრომების საგანია.

დამოწმებანი:

- ინგოროყვა (1978):** ინგოროყვა პ. თხზულებათა კრებული. ტომი IV თბ.: 1978
- კაციტაძე 2006:** კაციტაძე კ. სტრატეგიის საფუძვლები. თბ.: გამომცემლობა „ცისარტყელა“, 2006.
- კიკნაძე 1996:** კიკნაძე ზ. ქართული მითოლოგია. ქუთაისი: 1996.
- მაიანი 1964:** Маяни З. Этруски начинают говорить. М.: 1964
- ნართები 1988:** ნართები. ცხინვალი: 1988.
- როლესტონ 2004:** Роллестон Т. Мифы, легенды и предания кельтов. М.: 2004.
- ქც 1958:** ქართლის ცხოვრება. ტ. I, თბ.: 1958.
- წარმოდგენები... 2002:** Представления о смерти и локализация иного мира у древних кельтов и германцев. М.: 2002.

Kakha Katsitadze

The Death of the Epic Hero and Some Aspects of the War Perception in Archaic Culture

The type of researches that can be called military-culturological is developing intensively in the Western countries and studies in what way the phenomenon, known as war, is perceived in each separate culture. M. Osovskaya's, R. Kardin's and others' works opened totally different perspectives towards this direction. In the given article, concerning military-culturological theme, we will discuss one of the most actual and dramatic moment of the archaic perception of war – a range of aspects connected with the death of a hero-leader.

Every culture has its own idea about death and afterlife. Narrative tradition based on folklore about the afterlife, which has reached us, was created in the circle of military aristocracy, or was meant for them and reflected their ideas about death. Here was highlighted such kind of life and death which turned the person hero and would make him famous for centuries. Such heroes as Kuhlun or Achilles, from the very beginning chose short life filled with fame. Such kind of life does not only bring fame in this world, but is also accompanied by privileges in the afterlife. It was a logical choice, if we take into consideration how the military aristocracy understood life, death and afterlife.

The article deals with the following topics concerning the death of an epic hero-leader: sign warning about death, meeting with a double, as a sign alerting death, breaking taboos, verbal fortunetelling, enchantment, logic of hero's death, mourning over the hero, perception about afterlife and death of archaic Gods.

The logic of the hero's death is emphasised in the article. The hero's death is not only a simple justification of fortunetelling, consequence of taboo breaking or a fact following the death telling sign. The death, at the same time, is a necessary condition for heroization of protagonist as this death is accompanied by violation of rules. Moreover, with the help of this act, heroes compensate their past actions (we should recollect that the heroes of archaic times, are not saints). On the one hand, the hero's death unites the whole plot, it accompanies it as a lightmotif and on the other hand, unites this same plot as a logical ending. Therefore, heroization of a protagonist with the help of death is important, and not the heroic death. Moreover, the character may not die heroically at all, for example Sigurd or hero of Ossati, Soslan.

The way pre-state society understood the phenomenon of war is discussed on the example of hero's death. Cultural-ritual aspects of war perception and the difference between past and today's perception of war is outlined. In the article it is concluded how new tradition, established simultaneously with the foundation of State defeats old, pre-State approach.

ქართული დრამატურგიის სათავეებთან

ორიგინალური ქართული დრამატურგია კომედიის ჟანრით იწყება. გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ა. ცაგარელის და სხვათა პიესები უმეტესად სწორედ ამ ჟანრს განეკუთვნებოდა. შესაბამისად, ქართული დრამატურგიის ისტორიაში კომედიას განსაკუთრებული როლი აქვს.

იონა მეუნარგია წერს: „კომედია და საზოგადოდ დრამა ყოველგვარ ლიტერატურულ თხზულებებზე უფრო ძნელია დასაწერად. თვით საგანი ამრიგ თხზულებებთან არის ძნელი და მიუვალი. ეს ის უხილავი, უცნობი და განუზომელი ადამიანის სულია, რომლის სიღრმეშიც უნდა ჩაეშვას დრამატურგი და უთვალყუროს ყოველგვარ სულის მოძრაობას, ყოველგვარ მის სურვილს და განზრახვას. ...საკუთრად კომედია იმგვარ წვრილმანს, უმსგავსოს და უმნიშვნელო მოქმედ პირებს იღებს თავისდა შინაარსად, რომელთა სურვილი და საქციელი იმდენად დამახინჯებულნი არიან, რომ უნებლიედ სიცილს აუტეხენ კაცს. კომედიის მწერლის სამკალი სულ ყველგან არის, საცა სულელს თავისი თავი ფილოსოფოსად მიაჩნია, საცა უდიდესი პირველობას ჩემობს, საცა უბრალო შემთხვევას დიდი მნიშვნელობა ეძლევა, საცა არის ფარისევლობა, თავისმოყვარეობა, ანგარება, შური, ზაკვა. ამისთანა მდიდარი შინაარსით კომედიის მწერალი სხვადასხვაგვარად სარგებლობს. ზოგი იმგვარ კომედიებს წერს, რომელშიაც საზოგადო ნაკლულეკანება არის გამოხატული მთელი კაცობრიობისა; ზოგი კომედიის შინაარსად მხოლოდ ერთი რომელიმე ერის ნაკლულეკანობას იღებს; ზოგი კი მხოლოდ ერთი რომელიმე საზოგადოების ზნეობით სიმახინჯეს“. (მეუნარგია 1954: 283-285.)

კომედიის ზეგაუღენა ყოველთვის სიცილია, ხშირად ცრემლნარევი სიცილი, როგორც ამას აკაკი აღნიშნავს. „მაყურებელი დასცინის მოქმედი პირის სასაცილო მდგომარეობას, რომელშიაც თავისი არარობით თვითონ გაიბა თავი. ამ სიცილს ხანდახან შებრალების გრძნობაც ემატება, თუ კომედიის გმირი ბედისაგან იტანჯება.

კომედიის სიცილი სხვანაირი სიცილია. ეს სიცილი გამოწვეული უნდა იყოს კომედიაში გამოყვანილ პირთა მდგომარეობით. ეს უბრალო სიცილი როდია, ეს დაცინვაა. ... ხოლო ამ სიცილსა და დაცინვაში ავტორის დედაააზრი ყველაგან ნათლად უნდა მოჩანდეს, უფრო ნათელს უნდა ჰფენდეს სასაცილო საგნებს, მაშინ კომედია სასარგებლო და ჭკუის მასწავლებელი, ზნეობის თუ პატიოსნების დამცველი და სწორის მაჩვენებელია“ (გუნია 1889: 47,76). ცნობილია, რომ ბევრი კომედია სხვადასხვაგვარია: ხასიათის კომედია, ზნეობის კომედია, ინტრიგის კომედია და

სხვ. აქედან უპირატესობა ეძლევა ხასიათის კომედიებს და საუკეთესო კომედიოგრაფებიც — მინანდრე, პლავტუსი, მოლიერი ადამიანთა საზოგადო ნაკლოვანებებზე ამახვილებდნენ ყურადღებას. გიორგი ერისთავის დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედაც რომ ზნეობის კომედიებს ეკუთვნის. „გიორგი ერისთავის კომედიის შინაარსი ჩვენი ერის ნაკლულევანებაა. ეს ნაკლულევანება არის ამოთმორწმუნეობა, დაუდევრობა, უქმად დროს გატარება, ძმისა არ განკითხვა, შეძლებაზედ გარდამეტებულის ხარჯვა, ვალის სიყვარული, ბაქიაობა, სიზარმაცე, და სხვ. პოეტი გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე იმ დროს, როცა სუყველა ეს ნაკლულევანება ჰქონდა ჩვენს საზოგადოებას და ღირსება კი თითქმის არავითარი, გარდა ვაჟაკობისა და რაინდული ხასიათისა. ამგვარი უსულო და უაზრო საზოგადოება დაცემული საზოგადოება იყო, რომელსაც ფეხზე დაყენება სჭიროდა. ... ჩვენს დროში ეს დიდი ვალი კომედია იკისრა. ქართველი ერის წარმატებით სულდგმულმა ახალგაზრდა გიორგიმ ყოველგვარი მისი ნაკლულევანება ხელზე დაიხვია და ისე ხელოვნურად გამოსახა ეს ნაკლულევანება, ისე დასცინა მას, ისე უწყალოდ ჰკვემა, რომ შემდგომში, როდესაც საზოგადოებამ დაინახა მისი კომედიები თეატრში, ხალხმა თავისთავი იცნო, დაცინვამ თავისი კეთილი შედეგი მოიტანა და საზოგადოება რამდენადაც იყო გამოფხიზლდა. ბევრს თავის ნაკლულევანებას თავი ააშორა კომედიის შურდულით დაწყოლებულმა გმირმა“ (მეუნარგია 1954: 291).

ვოლტერიც ამასვე ადასტურებს და ამბობს, რომ კომედია ისეთი ხელოვნებაა, რომელიც კეთილ ზნეობას ასწავლის კაცსაო. ამავე აზრის განსამტკიცებლად და გასაფართოებლად სერგეი მესხსაც მოვიშველიებთ: „იმისთვის, რომ კომედიას კეთილი ზემოქმედება ჰქონდეს საზოგადოებაზე, საჭიროა < ... > ესმოდეს მისი მნიშვნელობა. თუ საზოგადოება კომედიას მართო იმისთვის უყურებს, რომ იცინოს და არ ისწავლოს, მაშინ კომედიის წარმოდგენა ამისთანა საზოგადოებისთვის სრულეებით უნაყოფო იქნება“ (მესხი 1953: 120). აკი ილიაც ბრძანებს: „დიდი კომედიის შექმნა ცხოვრების, ადამიანთა ურთიერთობის ღრმა ცოდნას, განსაკუთრებულ ნიჭს და იშვიათ მხატვრულ ოსტატობას მოითხოვს.“

მოლიერი აზრით, კომედიის ამოცანა საზოგადოდ ადამიანური და უმთავრესად კი ჩვენი თანამედროვეობის მანკიერებათა გამოხატვაა. კომედიოგრაფის განსაკუთრებული დამსახურება ისაა, რომ კომიკური სიტუაციის ფონზე მან შექმნა ტიპიური სახეები ტიპიურ გარემოებებში. მის კომედიებში სიცილი, როგორც მძაფრი სატირა, ძლიერი საშუალებაა ადამიანთა ზნეობრივი აღზრდისათვის. იგი ახლოს იცნობდა როგორც დაბალი, ასევე მაღალი საზოგადოების ცხოვრებას. მოლიერს უყვარდა თქმა: „მე ვიღებ სიკეთეს ყველგან, სადაც კი მას ვნახულობ“. თუმცა მისეული ხალხურობა მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასეს განამანათლებლებმა, მაგრამ ვერც მის გენიას უარყოფდნენ.

სწორედ ამ ესთეტიკურ პრინციპებზე შეიქმნა პიესები: „ტარტიუფი ანუ მუხ-მუხელა“, „დონ ჟუანი ანუ ქვის სტუმარი“, „მიზანთროფი“, „სასაცილო პრანჭია ქალები“, „ძალად ექიმი“, „ჟორჟ დანდენი ანუ გასულელებული ქმარი“, „ძუნწი“,

„გააზნაურებული მდაბიო“, „სკაპენის ცუდლუტობა“, „ეჭვით ავადმყოფი“, „ცოლის შერთვევინება“, „სიყვარული მკურნალობს“, „სიცილიელი ანუ სიყვარული მხატვრობს“, „სგანარელი ანუ ქმარი რომელსაც ჰგონია ცოლი მღალატობსო“, „ჩინებული სასიძო“ და სხვა. ყველა ზემოთ ხსენებული კომედია, ქართულად ითარგმნა და თითქმის ყველა დაიდგა კიდევაც ქართულ სცენაზე.

„ადამიანები კომედიაში უნდა იქნან წარმოდგენილნი, როგორც ისინი სინამდვილეში არიან, ისე რომ მოქმედ პირებში შეიძლებოდეს ჩვენი საზოგადოების დანახვა. თუ წესები ამას ხელს უწყობს, ხომ კარგი, თუ არა და მაშინ მათ ყურადღებას ნუ მიაქცევთ“ — ეს იყო მოლიერის კომედიების მთავარი პრინციპი.

საფრანგეთში კლასიციზმის კომედიას მიზნად დაუსახეს, „გამოვასწოროთ სიცილით ზნე-ჩვეულება“ და ნამდვილი კომედიაც ხომ მთელი თავისი სიუჟეტებითა და მხატვრული სახეებით საზოგადოებრივი ცხოვრებასთან არის დაკავშირებული, რომელიც მიზნად ისახავს საგნები და მოვლენები ასახოს ისე, როგორაც არსებობენ სინამდვილეში. ეს კი რელიზმის ძირითადი პრინციპია. ერისთავის კომედიებიც ამ პრინციპზეა აგებული. „იგი კრიტიკულად შეხვდა თავის თანამედროვე საზოგადოებას, სოციალურ ყოფას და მოგვცა ამ ყოფის შეულამაზებელი სურათები“ (გამეზარდაშვილი 1957: 154).

იმ ევროპელ დრამატურგთა შორის, რომელთაც გამორჩეული როლი შეასრულეს ქართული კომედიური ჟანრების განვითარებაში, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მოლიერი. საკმარისია ითქვას, რომ გიორგი ერისთავის დრამატურგია უპირველესად დაგალებულია მოლიერისაგან და რომ ახალი ქართული თეატრის დაარსების მეორე წელსვე (1852) მის რეპერტუარში მოლიერის პიესამ — „ძალად ექიმი“ — დაიკავა ადგილი.

მოლიერის კომედიების თემები, სატირა, ხალხურობა, რეალური სინამდვილის ასახვა, და საზოგადოების მანკიერი მხარეების მხილება ახლოს იყო ქართული რეალისტური მწერლობის მიზანთან.

მოლიერის შემოქმედების გაცნობა და გათავისება, XIX საუკუნის ქართულ-ფრანგულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა. „ქართველობაში არც ერთ უცხო მწერალი ისე ცნობილი არ არის, როგორც მოლიერი“ აღნიშნავდა ალექსანდრე სარაჯიშვილის (სარაჯიშვილის ხელნაწერი: 372-გ-1:1).

მოლიერის პიესების თარგმნა XIX ს.-ის 50-იან წლებში იწყება. ფრანგი კომედიოგრაფის პიესებს თარგმნიდნენ: დიმიტრი ყიფიანი, გიორგი თუმანიშვილი, აკაკი წერეთელი, ივანე მაჩაბელი, კოტე მესხი, ელენე ლორთქიფანიძე და სხვ.

„კრიჟანგი“ / „L' avare“ / 1668 წელს მოლიერმა დადგა თავის თეატრში. კომედია „ძუნწი“ ქართულად ითარგმნა პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტთა ჯგუფის მიერ 1879 წ. ივანე მაჩაბლის რედაქციით. სტუდენტთა ამ ჯგუფიდან ცნობილია ვასილ მაჩაბელი. თარგმანი არ არის სრულყოფილი. ბევრი ადგილი გამოტოვებულია. ენობრივადაც ჭრელია, რაც, სავარაუდოდ, გამოწვეული უნდა იყოს თარგმან-

ზე რამდენიმე პირის მუშაობით. გამოტოვებული ადგილები თარგმნილია ირ. ქაეჯა-რადის მიერ. ჟურნალ „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ ამ თარგმანს ახლავს მინაწერი — „ეს კომედია გადათარგმნილ იქმნა ფრანციულის ენიდამ პეტერბურგის ქართველი სტუდენტობისგან (ივერია 1884.); გამოქვეყნებულია „არეცაშვილის ანონიმური ხელმოწერით, 1897 წლის 18 დეკემბერს, თბილისში, არტისტ გედევანოვის საბენ-ეფისოდ“ (ივერია 1897:).

„ძუნწი“. კომედია „ძუნწი“ პირველად წარმოადგინეს თბილისში ე.წ. თამამშე-ვის თეატრში. 1852 წლის 18 \ 30 - იანვარს, თავად ავტორის ხელმძღვანელობით.

ამ კომედიის ავტორგრაფი, არ არის დაცული. იგი პირველად ცალკე წიგნად გა-მოსცა თვით გიორგი ერისთავმა და 1852 წელს დაბეჭდა საკუთარ სტამბაში. გამო-ცემის გარე ყდაზე ვკითხულობთ: „ძუნწი“, კომედია 2-ს მოქმედებაში, თხზულება თ. გიორგ. ერისთავისა. სტამბასა შინა თ.გ.ერი“.

1879 წლის 5/17 დეკემბერს დადგეს გ. ერისთავის კომედია „ძუნწი“

1880 წლის 14/26 მარტს იმავე კომედიას კვლავ გამოეხმაურა „დროება“ და რეცენზიაში ვკითხულობთ: „ვ. აბაშიძე ძუნწის (კარაპეტას) როლში ისეთივე ნიჭი-ერი და ხელოვნური იყო თუ უკეთესი არაა, როგორც ადრე. ეს ჩინებული მოთამაშე სრულებით სამასხაროდ და სასაცილოდ არ წარმოადგენს ძუნწს. სიძუნწე თითქო ავადმყოფობად, ძვალსა და რბილში ვნებად გარდაქცევია და ამის გამო იმის ხა-სიათში ვ. აბაშიძის თამაშით სასაცილო მხარეები კი არაა, უფრო დასაფიქრებელი მხარეები იხატება“ (დროება 1880: №61).

პიესის მსვლელობისას მაყურებელი ყოველთვის დაძაბული იყო, რადგან მნახველი ზიზღით შეჰყურებდა სიძუნწის მანკით დააჯადებულ ადამიანს, და თუ გაიცინებდა, ეს იყო არა მხიარული, უდარდელი სიცილი, არამედ მწუხარების ამომნთხვევი, ის, რაზე-დაც აკაკი წერეთელმა თქვა: „ვინ რა იცის რომ სიცილი ზოგჯერ ცრემლზე მწარეაო“ (გერსამია 1943: 43). ვასო აბაშიძეზე წიგნის შემქმნელი აგრძელებს: „ძუნწის თემა არ არის ერთი რომელიმე მწერლის კუთვნილება. ძუნწობა ძველი, საერთაშორისო და მარადიული თემაა. ამ თემაზე მრავალმა მწერალმა შექმნა ნაწარმოები: პლავტი, შექ-სპირი, მოლიერი, ლარივეი ბუარობერი, ბუალო, პუშკინი, გოგოლი, ბალზაკი, გი დე მოპასანი,საშა გიტრი,რობერ ბუასსი,ფერნან რეინო, ეჟენი შავეტი და ბერი სხვანი. < ... > ძუნწობა ეს ადამიანის უდიდესი სოციალური მანკია.... ძუნწი ადამიანი სულიერად დააჯადებულს მოგაგონებთ, მის ცხოვრებასა და მოქმედებაში ბერი რამ არის სასაცი-ლო, ძუნწი ადამიანი საერთოდ არავის ებრალება. ამას ყოველთვის ძუნწი თვითონაც კარგად გრძნობს, მაგრამ ამ სენით შეპყრობილს თავის განკურნა არ შეუძლია...“

ამნაირად ძუნწობა ადამიანისათვის ტრაგედიაა. და მწერლები თუ მათ სულიერ განწყობილებას უმთავრესად ტრაგიკომედიულ ფორმებში ხსნიან, ეს იმისათვის, რომ დაცინვის საშუალებით უფრო ადვილია ამ სენის მხილება და გაკილვა.

ძუნწები <..... > ყველა ეპოქაში იყვნენ. ისინი თავის საერთო ხასიათით — სიძუნწით ყველანი ერთმანეთს გვანან, მაგრამ ვინაიდან ყოველი მათგანი თავი-სი ქვეყნის და კონკრეტული ეპოქის შვილია, ამა თუ იმ ქვეყნის ეკონომიკური

და პოლიტიკურ პირობებში აღზრდილი, ამიტომ ცალკეული მათგანის მოქმედებას თავის ქვეყნის თავისებურება, ზნე-ჩვეულება ახასიათებს, რადგან მის წიაღში უხდება ცხოვრება-მოქმედება“ (გერსამია 1943: 46, 47).

სიძუნწის თემაზე ანტიკურ საბერძნეთშიც წერდნენ კომედიებს. მათ ჩვენამდე არ მოუღწევია, თუმცა ცნობილია ძველი ბერძნული თქმულება „ძუნწის“ შესახებ: ძუნწი დღე და ღამე ღმერთს ევედრებოდა, ბევრი ოქრო მოეცა. ღმერთმა შეუსრულა სურვილი. ძუნწი რასაც ხელს შეახებდა, თვით საჭმელსაც კი, ყველაფერი ოქროდ იქცეოდა. საბოლოოდ ძუნწი შიმშილით მოკვდა.

ეკლიონი, ჰარპაგონი, ძუნწი ბარონი, შეილოკი, გობსეკი — სიძუნწის სინონიმებია. ძუნწის მხატვრულ დამუშავებაში პირველობა ეკუთვნის ძველ ბერძენ მწერალს თეოფრასტეს, ხოლო რომაელი პლავტუსის კომედიის „Ullarias“ სიუჟეტით თვით მოლიერმაც ისარგებლა.

როგორც ყოველი ძუნწი, პლავტუსის ეკლიონიც ჩივის თავის სიღარიბეს. მოსამსახურე სტრობილი ამბობს, რომ ეკლიონის სახლი „სავსეა სიცარიელით და ობობას ქსელით“. როგორც ღარიბი, დაზმარებასაც კი ღებულობს საზოგადოებრივი საშუალებებიდან. იგი იმდენად ძუნწია, რომ დალაქის მიერ მოჭრილი ფრჩხილებიც კი შინ მოაქვს, მსახურებს საყვედურობს, რომ ანთებული ღუმელიდან ბოლი გარეთ გადის და იკარგება, ენანება პირის დაბანისას დაღვრილი წყალი და ღამით სახეზე იფარებს, რომ ამონასუნთქი ჰაერიც არ დაეკარგოს.

ეკლიონს განძი კი მიწაში აქვს დაფლული. დღე და ღამ მასზე ფიქრობს, ეჭვი კლავს და ეჩვენება რომ მამალიც კი, მიწის გაჩხრეკისას, მის განძსა თხრის. მდიდარ მეზობელ მეგადორსაც ღარიბი ჰგონია ეკლიონი. მას სურს ეკლიონის ქალიშვილის — ფედრას, ცოლად შერთვა. ეკლიონი, როდესაც რწმუნდება, რომ მზითვეს არ მოსთხოვენ, თანხმდება მეგადორისათვის ქალიშვილის მითხოვებას. იწყება საქორწინო მზადება და ამ დროს მეგადორის მოხერხებული მსახურის — სტრობილის დროც დგება, რომელიც განძს ჰპარავს ეკლიონს...

იწყება ძუნწის ტანჯვა:

მე დავიკარგე! მე დავიღუპე! მე მკედარი ვარ! ოხ, სად გაუიქცე და სად არ გაუიქცე? გაჩერდი, დაიჭირე!
 ვინ? ვის! მე არ ვიცი, ვერ ვხედავ, მე ბრმა ვარ,
 მაგრამ სად წავიდე? სად ვარ მე! ვინ ვარ მე!
 არ მაქვს გაგების უნარი! მომეხმარეთ, გვეედრებით!
 მაჩვენეთ ის, ვინც ის მოიტაცა!
 რა თქვი შენ, მე მზად ვარ თქვენ დაგიჯეროთ.
 სახეზე გეტყობათ, კარგი ადამიანი ხართ!
 ეს რა არის? თქვენ იცით! თქვენ ყველას გიცნობთ.
 არ მეეჭვება, რომ უმრავლესი თქვენთაგანი ქურდია...

(გაჩეჩილაძე 1957:)

კომედიის ბოლო ნაწილი დაკარგულია. მკვლევართა აზრით, პიესა ასე უნდა სრულდებოდა: განძი უბრუნდება ძუნწს. გახარებული ევკლიონი თავის ქალიშვილს მის სასურველ ლიკონიდს მიათხოვებს, განძს, რომელმაც ასეთი სატანჯველში ჩააგდო, მზითვად ატანს ფედრას.

პლატუსმა დიდი გავლენა მოახდინა ევროპის კომედიოგრაფიის განვითარებაზე. მისი გავლენით შეიქმნა კომედია „Dell' arte“ („ნიღბების კომედია“), რომელმაც შექმნა ტრაბახა მეომრისა და მოხერხებული მსახურის ნიღბები.

რა აქვთ საერთო პლატუსისა და ერისთავის კომედიებს? რუსეთში პლატუსით დაინტერესება XIX საუკუნის პირველ ნახევარში დაიწყო. ამ დროს თარგმნილი იყო მისი მხოლოდ ერთი კომედია „ტყვეები“. შესაძლებელია გიორგი ერისთავი არ იცნობდა ამ კომედიას. ყოველ შემთხვევაში, პლატუსის გავლენაზე შესაძლოა გაჭირდეს საუბარი და თუ კომედიები — „განძი“ და „ძუნწი“ — მოქმედებათა ზოგიერთ სიტუაციაში ერთმანეთს ჰგავს, საგარაუდოდ იმიტომ, რომ მოლიერიც კომედია „ძუნწი“, რომლის გავლენითაც დაწერა გ. ერისთავმა თავისი კომედია, შექმნილია პლატუსის „განძის“ მიბაძვით.

საგულისხმოა, რომ სიძუნწე — პლატუსმა, მოლიერმა და ერისთავმა კომედიის უანრით გადმოგვცეს, პუშკინმა კი — ტრაგედიის. პუშკინის „ძუნწი რაინდი“ ტრაგედიაა. ნაწარმოების მთავარი გმირი ბარონის სიძუნწის რაინდია. ალბერი ასე გადმოგვცემს თავისი მამის ბარონის სიძუნწეს:

არა! მამაჩემს არც მეგობრად და არც მსახურად
არ მიაჩნია იგი,მისთვის კერპია ფული.
ემსახურება მას თვითონვე,და მერე როგორ?
როგორც უხამსი მონა,როგორც ჯაჭვზე დაბმული
ნაგაზი. აკი ზამთარ-ზაფხულ თავის ხუხულას
არა შორდება.ხმელ პურზე და წყალზე გადადის.
თვალს არ ხუჭავს მთელი ღამე-ყეფს და წრიალებს.
ზანღუკებში კი უდრტვინველად სძინავთ ოქროებს...'
(პუშკინი : 522)

თავად ბარონის დამოკიდებულება განძისადმი ამგვარია:

ვით ქარაფშუტა ახალგაზრდა ელის პაემანს
მემრუშე ქალთან, ან ცრუ სიტყვით დაბმულ ღიაცთან,
და სული მისდის, ეგრევე მეც სულმოუთმენლად
ამ წუთს ველოდი მთელი კვირა, სანამ იღუმაღ
ჩემს საგანძურში ამ ზანღუკებს არ მოვაკითხე.
სეიანი დღე მაქვს...

(პუშკინი : 525)

ამავე მონოლოგში ბარონი ჩუმიად ლოცულობს ოქროთი საესე სკივრთან. ასეთი სცენა არ არის არც პლავტუსის „განძში“ და არც მოლიერის „ძუნწში“, ერისთავის ძუნწ-კარაპეტას მონოლოგი სკივრში ჩამალულ ოქროებთან ჰგავს პუშკინისეული ძუნწ-ბარონის აღნიშნულ მონოლოგს. ეს ორი თხზულებაც მხოლოდ ამით ჰგავს ერთმანეთს.

პუშკინის „ძუნწი რაინდი“ ლექსად დაწერილი ტრაგედიაა, გ. ერისთავის „ძუნწი“ კი — კომედია. პირველის მთავარი პერსონაჟი — ბარონი რაინდია, მეორისა — მევახზე ვაჭარი. გ. ერისთავის „ძუნწი“, მოლიერის იმავე სახელდების კომედიის გავლენითა ჩანს შექმნილი ისე და იმგვარადვე, როგორც მოლიერმა შეთხზა თავისი „ძუნწი“ პლავტუსის „განძის“ ზეგავლენით. ხოლოდ ეგ არის, რომ პლავტუსის „განძის“ გავლენა უფრო ძლიერია მოლიერისეულ „ძუნწზე“, რადგან „განძიდან“ მოლიერს ნასესხები აქვს თემა, ტიპაჟი, და ზოგიერთი ადგილიც კი.

ჰარპაგონის სიძუნწით აღშფოთებული მზარეულ ჟაკის ნათქვამში თვალნათლივანა წარმოჩენილი ჰარპაგონის სენი: „ერთს მოუგონია, რომ თქვენ თვითონ შემოპარულხართ ერთ ღამეს თქვენსავე თავლაში, თქვენვე თქვენსავე ცხენისთვის ქერის მოპარვა გდომებიათ, მაგრამ მეჯინიბეს მოუსწვრისხართ ბნელაში და იმდენი ურტყამს, რომ სულ ზურგიდან ტყავი აუძვრია, მაგრამ სირცხვილით ხმა ვერ ამოგიღიათ. მეორეს მოუგონია, ვითომ თქვენ ბიჭებს განგებ უჯავრდებით და ეჩხუბებით ვადის გასვლის დროს, რომ ჯამაგირი თქვენ შეგრჩეთ. მესამე ამბობს, რომ თქვენი მუხობლის კატაზე საჩივარი შეეიტანიათ, ცხვრის ღუმის ნაგლეჯი მომპარაო; რაღა ბერი გუაგრძელოთ, ბატონო, ერთი სიტყვით, ყველგან თქვენი ლანძღვა ისმის. ყველა თქვენ ყოფილხართ: ძუნწი, წუწკიც, ქეციანიც, ლაჩარიც...“ (მოლიერი 1937: 164)

პლავტუსის კომედიისდარად, აქაც გამოყვანილია მოხერხებული მსახურის ტიპი. ეს არის შეყვარებულების განსაცდელისაგან გამომხსნელი ლაფლეში (ფრანგ. ისარი), რომელიც მიწაში დიდი სიმდიდრის გადამძალავ ძუნწ ჰარპაგონს ოქროთი საესე სკივრს ჰპარავს. ძუნწი იტანჯება და თავზარდაცემული გაჰყვირის: „დავიღუპე! გამცარცკეს, ყელი გამომჭრეს! ვინ იქნებოდა? როგორ მოვნახო? საით წავიდე, საით არა? აქ ხომ არ იქნება? ვინ იცის, იქნებ აქვეა! დადექ, დადექ! (წაივლებს ხელს მკლავზე) ფულები, ჩემი ფულები დამიბრუნე მეთქი! ვაიმე! ეს ხომ მე ვარ! ჭკუა ამერი. არ ვიცი, სად ვარ, ვინა ვარ, რას ვშვრები? ვაი, ჩემო საყვარელო ფულებო! ვაი, ჩემო ერთგულო მეგობარო! წამართვეს შენი თავი! (მოლიერი 1937: 519)

ჰარპაგონისავე მონოლოგის გავლენით უნდა იყოს შექმნილი კარაპეტას მოთქმის სცენა: „ვაი, მიშველეთ! ყარაულ! ქურდები! პოლიცემისტერ! ჩესტის აფიცერ! სად არის ჩემი ქურდი, ვინ მომპარეთ?! გეთაყვა, მითხარით... თავს დავიხრჩობ, წყალში გადავვარდები! არა... ჰო, მოგკლავ ჩემი ქურდი“ (ერისთავი : 210). ამასვე გვიდასტურებს კრიტიკოსის სიტყვები: „ეს ქართულ სინამდვილესთან შეფარდებული ჰარპაგონის მონოლოგია, ქართულ რეალობასთან შეზავებული და შესისხორცებული. თვით ჰარპაგონის მონოლოგი კი პლავტუსის ეკვილიონის მონოლოგის გავლენით არის შექმნილი“ (გაჩეჩილაძე : 265).

ერისთავისეული „ძუნწის“ სიუჟეტი, მოლიერისაგან განსხვავებით, მარტივია. მკვანძე კარაპეტას ქალიშვილი ხამფერა უყვარს თავად არჩილ ღახუნელს, მას სურს ხამფერას ცოლად შერთვა. კარაპეტა არ აძლევს შეუღლების ნებას იმ მოსაზრებით, რომ „მათ ფული არა აქვს“. პარალელურად, ძალზე მკრთალად, პიესაში მოცემულია მოსამსახურე იმერელი ბიჭის ივანიკას და მოსამსახურე გოგო მონაგარდისას სიყვარული. ივანიკას რჩევით კარაპეტას მოჰპარავენ ოქროთი სავსე ყუთს და მანამდე არ უბრუნებენ, ვიდრე კარაპეტა არჩილისა და ხამფერას ქორწინებას არ დათანხმდება.

მოლიერის „ძუნწის“ სიუჟეტური განვითარება უფრო რთულია, ვიდრე ერისთავისა. მხოლოდ საილუსტრაციოდ ვიტყვი, რომ პირველი — ხუთი მოქმედებისაგან შედგება, მეორე კი — ორი; პირველში 15 მოქმედი პირია, მეორეში — 7. ცნობილია, რომ მე-17 — 18 სს. -ში საქართველოში ყურადღება გაამახვილეს უპირველესად კლასიციზტურ ნიმუშზე. XIX ს. -ის I ნახევარში ითარგმნა ვოლტერი, კორნელი, რასინი, რუსო, ლაფონტენის იგავ-არაკები და სხვ. თუმცა არცერთი არ ყოფილა წარმოდგენილი ერისთავის თეატრში; სავარაუდოა, რომ კლასიციზტური ტრაგედიები არ იყო სრულ თანხმობაში ერისთავის რეალისტური თეატრის ესთეტიკასთან. მოლიერი წერდა: „კომედიის ამოცანაა — გამოხატოს ადამიანური მანკიერებანი საერთოდ და უმთავრესად ჩვენი თანამედროვეობის მანკიერებანი“. სწორედ ამიტომ უნდა ყოფილიყო, რომ გიორგი ერისთავმა ქართული სინამდვილის სრულფასოვნად წარმოსაჩენად კომედიის ჟანრს მიმართა; და რადგან კომედია უცხო ხილი იყო ქართული კულტურული ცხოვრებისათვის, უკეთ აღქმის მიზნით, ქართველმა კომედიოგრაფმა რთული კომპოზიცია, ინტრიგები და მოქმედ გმირთა რაოდენობაც კი — გაამარტივა.

ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში, არისტოფანეს კომედიებში, გვხვდება მსახურის ნიღაბი. მენანდრეს კომედიაში მონები უკვე ბატონების სამიჯნურო საქმეებს აკვარახჭინებენ. რომაულ კომედიაში, სახელდობრ პლავტიუსის „განძში“, მონა, ბატონის განძის ქურდი — სტრობილი, უკვე კომედიის ინტრიგის მთავარი ღერძია; შუა საუკუნეების ფარსში კი უკვე გაიძვერა მსახურად გარდაისახა და ასეთია იგი, თუნდაც არიოსტოს „სკიფრის კომედიასა“ და მაკიაველის „მანდრაგორაში“. ეს უდევს საფუძვლად მსახურის ყველაზე სრულყოფილ სახეებს — არლეკინს, ბრიგელას, სერვეტას და სხვა; სწორედ ისინი ქმნიან ინტრიგსაც და მისი დამავიგრავინებელნიც ისინი არიან. მოლიერის წყალობით მსახურის მნიშვნელობა უფრო გაიზარდა და მორალურად ბატონებზე მაღლაც კი აღმოჩნდა. მოლიერის ლაფლეში, სკაპენი, კოვიელი და სგანარული და ბომარშეს ფიგარო ამ ნიღბის უკვდავი ტიპები არიან, რომელთა მიბაძვით მრავალი ერის ლიტერატურა გამდიდრდა მსგავსი სახეებით.

რაც შეეხება ქართული „მსახურის“ ნიღაბს ერისთავისავე კომედიებში, პირველად იგი იმერელი ივანიკას სახით შემოვიდა.

ისე როგორც მოლიერის ლაფლეში, ივანიკაც ყველაზე მოხერხებულია. ძუნწი

კარაპეტას მოღრეკა მხოლოდ ივანიკამ შეძლო. ეშმაკობით თავისი ჩანაფიქრიც განახორციელა და, კარაპეტას წინააღმდეგობისდა მიუხედავად, არჩილი და ხამფერა დააქორწინა. ივანიკა, გამოცდილებითა და ფანტაზიის მრავალფეროვნებით, მოლიერის „ცუდლუტების მეფეს“ — სკაპენს ვერ შეედრება, მაგრამ ეშმაკობით მათ ნამდვილად არ ჩამოუვარდება.

მოლიერსა და ერისთავს აქვთ საერთო სიუჟეტური ადგილებიც, ორივე კომედიაში მოსამსახურენი — ლაფლეში და იმერელი ივანიკა, თავიანთ პატრონებს ოქროთი სავსე ყუთს ჰპარავენ და სწორედ ეს არის ორივე კომედიის ინტრიგის საყრდენი. ეს კომბინაცია აძლევს შეყვარებულებს შეუღლების საშუალებას. მოლიერის კიდევ ერთი სცენის მსგავსია, საცა იმერელი „სკაპენი“ — ივანიკა, უხსნის არჩილს თუ როგორ უნდა დაუმალონ კარაპეტას ფული და როგორ უნდა მოპკვარონ „ახუნდი“ კენჭების შესალოცად. გიორგი ერისთავის „ძუნწის“ მსგავსებას მოლიერის „ძუნწთან“ განაპირობებს ის რომ, ორივე ნაწარმოების მთავარი მოქმედი გმირი სიძუნწის გამო ერთნაირად „დამწვარ დადაგულნი არიან“. მათი ეს თვისება სხვადასხვანაირი ინტერპრეტაციითაა გაშლილი.

პარპაგონი ამბობს: „ფული ჩემი სისხლ-ხორცი ჩემი გულღვიძლიაო“. მას თავის ოჯახში სასტიკი, აუტანელი რეჟიმი აქვს დამყარებული და ყველას გამუდმებით ჩასჩინებებს: „აუფჯი ბვერი არ ხეხოთ, გაცვდება“, „ნურავის დააღვეინებთ ღვინოს, სანამ რამდენჯერმე არ მოითხოვს“, „ახალ ტანსაცმელს ხშირად ნუ ჩაიცვამთ, გაფუჭდება“, „ნასუფრალზე თვალი გეჭიროთ, არ წახდეს რა“ და ა.შ. პარპაგონის მისაღმებაც კი მის სულისკვეთებას ავლენს, — სალამი მისესხებიაო! საკუთარი ეტლის შესაკეთებლადაც ვერ იმეტებს ფულს; ცხენებს აშიმშილებს, ღამით, ლაპარაკისას სანთელს აქრობს, რადგან ლაპარაკი სიბნელეშიაც შეიძლება და ხარჯიც ნაკლები იქნება და სხვა.

გიორგი ერისთავის კარაპეტაც პირწავარდნილი ძუნწია. ძონძებით დაიარება, საღამოს შშიერი წვება, საშინლად პურადძვირია. კარაპეტა გაიძახის: „ვანშამი მოღნათ აღარ არის“, ოჯახს შიმშილით ჰკლავს, სიცვიით ხოცავს, სანთელს არ ანთებინებს და ქალიშვილის — ხამფერას გათხოვებასაც მხოლოდ მას შემდეგ გადაწყვეტს, როცა შეიტყობს, რომ ქალიშვილი და მოსამსახურე გოგო წელიწადში თხუთმეტი თუმანი უჯდება.

კარაპეტა უსწავლელი და გაუნათლებელია, მაგრამ ფულის ყადრი კარგად იცის და საკუთარ სიძეს ჟანგიანი ხმლით ასაჩუქრებს.

ქართველი თვადანაზრობის სიამაყე — ხმალი და მკლავი, კარაპეტას მხოლოდ სიცილსა გვრის. მამა-პაპური ხმლის დანახვისას არჩილს დიდებული წარსული ახსენდება, რაიც კარაპეტასვის სრულიად უცხოა და მხოლოდ ირონიას ჰგვრის: „ხედამთ, ჟანგიან რკინაზედ რასა ბოღამს! ჩემი ოქროებს თვალი არ უყურა“.

კარაპეტამ არ იცის, რა არის ან რისთვისაა ცხოვრებაში საჭირო დამბაჩა, რომელიც მას ერთმა თვადის მსახურმა მიუტანა:

კარაპეტა – ჯერ მითხარ, ტამბაჩა რაად მინდა?

მსახური – ერთ ტყვედა ღირს: ნახე, ინგლისია!

კარაპეტა – მე განა ლეკი ვარ, ტყვე ვიყიდო ... ინგლისი მათლაფა გამიგონია. არ მინდა, ხელს არ მომცემს!

მსახური – ჰეი, დროე! იარაღი ჩალის... ფასად აღარ გადის! ალაე, ძალიან საჭირო არის... რაც გინდა, ის მომე.

კარაპეტა – ეს ვერცხლი აჰყარე, აქ იქნება ასი მისხალი: ხუთი მანეთი მოგცე. ერთი კვირა ვადით, ეს რკინა უკან წაიღე.

კარაპეტა დამბაჩას ისე უყურებს, როგორც უბრალო რკინას. მსახურის მიერ დასაგირაუებლად მიტანილ დამბაჩიდან მხოლოდ ვერცხლი ხიბლავს, რადგან კარგად უწყის, რომ ცხოვრებაში წარმმართველი ძალა ისტორიულ იარაღს კი არა, ვერცხლსა და ოქროს ეკუთვნის. კარაპეტა დარწმუნებულია, რომ სამოთხეში მხოლოდ ფულია, რომ მისივე წყალობით „დვა რაზა ბლულოდორნი“ გახდება. ოქრო კერპად უქცევია და ჰკონია, რო ფული ცხოვრებაში ყველაფერია და სხვა არც არაფერი არსებობს: „ჩემი ცოლი შენა ხარ! ჩემი შვილი შენა ხარ. ... ასე გაგიფრთხილდე, თუ თქვენ ერთმანეთს მოგაკლოთ, ღორი გაეხდე“; ანდა ასეთი ფრაზაები: „ბედნიერი კლიტე! ახ ნეტაეი მე ვიყო კლიტე, ეშმაკი ვერ გამაღებდა“; „ერთბაშად რომ დავინახავ არ წამიფიდეს გული < ... > ჩემი მუზიკა ეს არის! დეე, ვინც უნდა იციონოს“. ღოგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ, — „კარაპეტა დაბალოვის სახით ერისთავი გვიხატავს პირველი დამგროვებლის ტიპს, რომელიც ძუნწის ჭეშმარიტი განსახიერებაა. ძუნწის ტიპი ... ახალი მოვლენა არ ყოფილა ლიტ-რისათვის, მაგრამ ერისთავისეული ძუნწი არაა ადრე შექმნილი სახეების უბრალო გამეორება. იგი იმ დროინდელი თბილისელი ვაჭრის განსახიერებაა“ (გამეზარდაშვილი 1957: 158).

გიორგი ერისთავი ყურადღებით ეპყრობა კომედიის დასასრულს. აქ ავტორი ერთგვარი შემფასებლის როლში გვევლინება. კომედიებს („გაყრა“, „დავა“) ამთავრებს მაყურებლისადმი მიმართვით, სადაც მწერალი შეაფასებს მომხდარს და განვილილს. ასეთი ხერხი დამახასიათებელი იყო როგორც კლასიციზმის, ისე ადრინდელი ბურჟუაზიის დრამატურგიისათვის.

მსგავსი მიმართვა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართველ დრამატურგს გ. ავალიშვილსაც აქვს, რომელიც რუს დრამატურგს სუმაროკოვს ბაძავდა.

რაც შეეხება „ძუნწის“ დასასრულს, იგი სხვაგვარია. კომედიაში კუპლეტს, რომლითაც კარაპეტა (ავტორი) მიმართავს მაყურებელს, არავითარი დიდაქტიკური შინაარსი არა აქვს:

თუ გინდათ, რომ მხიარულად

გაატაროთ ამ თეატრში,

ნუ დაგვაგდებთ გულნაკლულად,

ყველამ დაგვიკარით ტაში.

(„ძუნწი“ 1937: 215)

ამ შემთხვევაში გ. ერისთავი ისეთსავე ხერხს მიმართავს, როგორსაც მოლიერი „გაანაწარმებულ მდაბოში“. კომედიას მოლიერი ასე ამთავრებს:

ვაშა ასეთ წარმოდგენას,
ვაშა ასეთ დროსტარებას,
ღმერთებსაც არ განუცდიათ
უფრო ტკბილი ნეტარება...
(მოლიერი 1937: 27).

ამ მცირე მიმოხილვით კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ ორიგინალური ქართული დრამატურგია კომედიით იწყება, რომელმაც საფუძველმდებრივ როლი ითამაშა გიორგი ერისთავის თეატრის შექმნაში. კომედია არ არის მხოლოდ უსაგნო სიცილი, იგი, აკაკისდაკვალად, ცრემლნარევ სიცხლს ბადებს და გონიერთათვის ჭკუის სასწავლებელია. მსოფლიო კომედიოგრაფნიც ამ ხერხს მიმართავდნენ და მათეული სიცილი ზნეთსწავლულების უკვდავ მაგალითად რჩება.

დამოწმებანი:

- გამეზარდაშვილი 1957:** გამეზარდაშვილი დ. ნარკვევები ქართული რეალიზმის სტორიიდან. წ. II. თბ. გამომცემლობა „განათლება“, 1957.
- გაჩეჩილაძე 1945:** გაჩეჩილაძე ა. გ. ერისთავის დრამატურგია. თბ.: „საბლიტგამი“, 1945.
- გაჩეჩილაძე 1957:** გაჩეჩილაძე ა. ნარკვევები. თბ.: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1957.
- გერსამია 1943:** გერსამია გ. ვ. აბაშიძე. თბ.: 1943.
- გერსამია 1950:** გერსამია ს. გ. ერისთავის თეატრი. თბ.: „სახელგამი“, 1950.
- გუნია 1889:** გუნია ვ. ქართული თეატრი. ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ. თბ.: „სახელგამი“, 1889.
- დროება 1979-1980:** ქ. დროება 1879; 1880 № 61.
- ივერია 1984:** ქ. ივერია. 1984 № 7/12.
- მესხი 1953:** მესხი ს. თხზულებათა სრული კრებული. ტ. III. თბ.: 1953.
- მეუნარგია 1954:** მეუნარგია ი. ქართველი მწერლები (გ. ერისთავი). თბ.: 1954.
- მოლიერი 1937:** მოლიერი ჟან-ბატისტ. კომედიების კრებული. ქართველი და უცხოელი მწერლები. წიგნი II. თბ.: გამომცემლობა „სორაპანი“, 1937.
- პუშკინი 1937:** პუშკინი ალ. რჩეული ნაწერები. ქართული თარგმანი. ტ. II. თბ.: „სახელგამი“, 1937.
- პუშკინი 1975:** პუშკინი ალ. ძუნწი რაინდი (თამაზ ჩხენკელის თარგმანი). რჩეული თხზულებანი. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.
- სარაჯიშვილის ხელნაწერი:** სარაჯიშვილის ა. ხელნაწერი. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, 372-გ-1:1. ქართული მწერლობა: ტომი 10. გიორგი ერისთავი „ძუნწი“. ნაკადული, თბილისი 1995.

Bases of Georgian Dramaturgy Summary

Original Georgian dramaturgy starts with comedy genre. The aim of comedy is not simple, groundless laughter; but it is often mixed with tears, is useful and didactic. Laughter should not be transformed into chatting. Shortcomings are more productively disclosed in the form of comedy...

Best Comedy writers – Menander, Plautus and Moliere made emphasis on the shortcomings of mankind. Getting acquainted with Moliere’s works is one of the most essential events of XIX century Georgian-French relations. “No foreign writer is as famous among Georgians as Moliere” was mentioned in Aleksadre Sarajishvili’s manuscript (A. Sarajishvili’s manuscript: Institute of Manuscripts, 372- 1:1). Moliere should be pointed out among European dramaturges, playing the most important role not only in the development of Georgian translational history of literature, but also in the evolution of comedy genre for Georgian theatre. It is enough to say that Giorgi Eristavi’s dramaturgy owes much to Moliere and on the second year after the foundation of Georgian theatre (1852) Moliere’s play – “The Physician in Spite of Himself” occupied its place in the repertoire of a theatre.

The aim of comedy is to improve people with the help of laughter and not mockery. Laughter is one of the strongest tools for revealing shortcomings of mankind. This genre is especially close to the audience and raises no less important social issues than tragedy. G. Eristavi’s theatre follows this genre.

Themes of Moliere’s comedy, satire, folklore, reflection of reality and revealing society’s shortcomings were close to the aim of Georgian realistic writing.

Moliere expressed XVII century French society, Giorgi Eristavi - XIX century Georgian society. Shortcomings of Georgian nation are reflected in the plots of his comedies: clumsiness, sitting around, boasting, laziness and others.

“If society watches comedy only for laughing and not studying, then it is of no use for such society”. (S. Meskhi. complete collection of works volume III. 1953: 120)

Moliere and G. Eristavi have done great service; against the background of comic situation they created specimen in typical environments. In their comedies, laughter, as a form of satire, is good means for humans’ moral upbringing. “The Miser” /”Lavare”, Moliere showed this play in his theater in 1668, in Georgian it was translated as “krizhanghi” (The Miser) in 1879, the translation was done by Petersburg University group of students, under the edition of Ivane Machabeli.

Journal “Iveria” 1884 7/12 – under Arvitsashvili’s anonymous signature they staged Eristavi’s comedy “The Miser” in 1879, December 5/17 (Droeba” 254 1879).

Comedy “The Miser” was first played in Tbilisi, in 1852, January 18/30, by the su-

pervision of the author himself. The signature of this comedy is not reserved. It was first published as a separate book by G.Eristavi.

“The topic of meanness is not a property of one concrete author. Meanness is an old, international and eternal theme. A lot of authors created works on this topic: Plautus, Shakespeare, Moliere, Larivie Buarober, Bualo, Pushkin, Gogol, Balzak, Gi de Maupassant, Sasha Gitre, Rober Buass, Fernand Reino, and many others.

Meanness is a huge social fallaciousness of a human. They all resemble each other by their general characteristic – stinginess, but as each of them is the son of their epoch, therefore the act of each of them is characterized by the characteristics, habits that are peculiar for their country and epoch.

Plautus, Moliere and G. Eristavi expressed meanness with the help of comedy, Pushkin with tragedy. G. Eristavi’s plot of “The Miser” “is simple in comparison with Moliere’s. The plot development of “The Miser” is more complicated, than Eristavi’s “The Miser”. The first consists of five acts, the second of two. In the first play there are 15 characters, in the second – 7. G. Eristavi’s adroit servant, Imereli boy Ivanika is created by the influence of Molier’s servant. Ivanika cannot be compared with Moliere’s “king of slackers” Scapin. Ivanika is inexperienced, but is as clever as they are. The explanation for this simplicity is that the society of those times was not ready for complicated plots, difficult interreges and for new genre – comedy. In the works of both authors meanness is expressed, as social cruelty: negative impact of money on human, family, moral, social relations.

ამჟამო კვიტანოვილი

მუდამ სიამოვნებით ვიგონებ

1985 წლის 1 თებერვალს, როდესაც რვა წლის გარდაცვლილ ნოდარ ალანიას დაბადებიდან სამოცი წელი უნდა შესრულებოდა, „ლიტერატურულ საქართველოში“ მასზე გამოვაქვეყნე მცირე მოგონება. ეს კეთილ სამახსოვროდ დარჩათ ნოდარის მეუღლეს, გამომცემლობა „ნაკადულის“ ამაგდარ რედაქტორს, დახვეწილი გემოვნებით ლიტერატორს ლილი გოგოხიას (ერთი წელიც არ გასულა, რაც იგი ამქვეყნად აღარაა) და მის ყველა სიკეთით შემკულ, ყურადღებიან ქაილშვილს ნანას. ამჯერადაც, როცა ნოდარის მშობლიურმა ლიტერატურის ინსტიტუტმა გადაწყვიტა ჟურნალ „სჯანში“ მისი თვალსაჩინო ღვაწლის გახსენება, ნანა ალანიამ სურვილი გამოთქვა, მე ის ძველი მოგონება მომეძებნა. საჯარო ბიბლიოთეკაში გულისხმიერი ადამიანები დამეხმარნენ და გაზეთის ძველი ნომერი მაპოვნინეს. განვლილი წლების მანძილზე, ჩემს თვალშია ბევრი რამ ძირეულად შეიცვალა და გადაფასდა (ეს არამცდარამც არ ეხება წმინდა ზნეობის კაცს, ნოდარ ალანიას, რომლის მიმართ სიყვარული და პატივისცემა არასოდეს გამინელდება), მაგრამ ადრე გამოქვეყნებულში ერთი სიტყვაც არ შემიცვლია. ძალზე სასიხარულოა, რომ დღევანდელ, ახალ თაობას ახსოვს წინამორბედთა დამსახურება, ხოლო ნოდარ ალანია სწორედ ის კაცია, ვისაც საქართველო იოლად ვერ დაივიწყებს.

მუდამ სიამოვნებით ვიგონებ მის გვერდით გატარებულ წლებს. მასთან საუბარი არასოდეს მოგწყინებოდა, ალესილი გონება და მახვილი ენა ჰქონდა. ერთ პიროვნებაზე არ იყო კარგი აზრისა და მითხრა – მაგის დახასიათებას მე არ შევუდგები, დროს აღარ დავკარგავ, ნამდვილი ური ჰიპიაო. მახსოვს, ინსტიტუტში დაგვიანებასა და სამსახურიდან ადრე წასვლაზე სიმკაცრე დააწესეს. ცოტა ზედმეტად აქტიურობდა ინსტიტუტის სწავლული მდივანი გურამ შარაძე (მისმა მხეცურად მოკვლამ ძალიან დამწყვიტა გული, ბევრ სასარგებლო საქმეს აკეთებდა), ვინაც ჩვენმა მაშინდელმა დირექტორმა, ბატონმა ალექსანდრე ბარამიძემ განუსაზღვრელი უფლებებით აღჭურვა. იგი ბევრ უფროს კოლეგასთან და აკადემიის ხელმძღვანელებთანაც ერთობ დაახლოებული იყო, როგორცაა ეხერხებოდა ეს ამბავი. ინსტიტუტის გაღიზიანებულ თანამშრომელთა ერთმა ნაწილმა მასთან შებრძოლება განიზრახა (მეტწილად ქალები იყვნენ გამწარებული). მე განყოფილებაში ჩავილაპარაკე – ტყუილად ნუ მოცდებიან, გურამ შარაძე თითქმის ყოველ საღამოს აკადემიის პრეზიდენტის, ევგენი ხარაძის სტუმარია, მის ჩაის ჭიქაში მთვარისხელა ლიმონის ნაჭერი დაცურავს აღმა-დაღმა და ძველებური, მომინანქრებული ვერ-

ცხლის კოვზის წკრიალი ისმის-მეთქი. არაფერი დიდი ხუმრობა არ იყო, მაგრამ ნოდარის ფანტაზიამ გაცილებით მეტი წარმოიდგინა, სიცლისაგან კინალამ გადაფიჩინდა, იმ ვეება ლიმონის ნაჭერს სახელურიან ბროლის ჭიქაში უკვე ვხედავ, ეს რამ გათქმევინაო. უფრო თამამ რაღაცეებსაც ვამბობდით, ვერთობოდით, იქ მყოფი გურამ ასათიანი და მირიან აბულაძეც მხარს გვიბამდნენ. გულდასაწყვეტია, რომ დღევანდელი ახალგაზრდები მათ ვერ მოესწრნენ.

წინამდებარე მოგონებაში „თანამდებობის პირი ქალი“ ფიგურირებს. იგი ცეკას იდეოლოგიური განყოფილების მდივანი, მშვენიერი ქალბატონი ვიქტორია სირაძე გახლდათ და აქ დასამალიც არაფერია. ვერცხლის პაწია, ლამაზი ვირუკა კი, ნოდარ ალანიას მკერდზე რომ ჰქონდა დაბნეული (ეს მოგვიანებით გავიგე), მის ახლობელს, დიდებულ ვაჟკაცს, ზაურ ბოლქვაძის ქვისლს, მურმან ხოფერიას გაეკეთებინა. მას მეც კარგად ვიცნობდი, საუკეთესო სტომატოლოგი და თავისი არსებით ნამდვილი ხელოვანი, იუველირი იყო, როგორც იტყვიან, ხელიდან ყველაფერი გამოსდიოდა. ის სამკერდე ნაკეთობა ოქროსგან სურდა ჩამოესხა; სულ სამი გრამი დაჭირდება, შენთვის არ მენანებაო, უთქვამს, მაგრამ ნოდარი უარზე დამდგარა. თუ ძმა ხარ, ნუ იზამ მაგას, ოქროს ვირი ნამეტანი იქნება, ვილაცას მდიდარი ვეგონებო. ზაურის ცოლისდა, ბრწყინვალე ექიმი და ყოვლად უანგარო ადამიანი, ქალბატონი ნუნუ დარჩია და ნოდარ ალანია ბათუმში თურმე ერთ სკოლაში სწავლობდნენ და მერე ოჯახებითაც მეგობრობდნენ.

ნოდარ ალანიაზე ბევრი სხვა რამის გახსენებაც შეიძლებოდა, მაგრამ ეს ალბათ სხვა დროისთვის უნდა გადავდო. ამასობაში იმდენი ხანი გავიდა (რას ვიფიქრებდი!), მე თვითონაც ვეტერანთა რიცხვში აღმოჩნდი და სიბერისკენ საკმაოდ ვარ მიდრეკილი, მაგრამ ჯერ კიდევ ბევრი მაქვს მოსაწრები და თუ განგებამ ინება, შევეცდები, წარსულის ფერგადასული ფურცლები ჩემებურად გავაცოცხლო. ნოდარი სამი წლის გარდაცვლილი იყო, როცა, მისი ნასახსოვარი საფერფლის გამო, წასულის ხსოვნას, ლამაზი სიცოცხლის ბოლო დღეებს, ერთი ლექსი მივუძღვენი. ბარემ იმასაც აქვე დავურთავ.

გვიგობური ფლოსტი
(საფერფლე – ნოდარ ალანია ნაჩუქარი)

რა მეთქმის მეტი, უვლია ნავსად,
აუზნეჟია თითბერის ჭვინტი,
ჭაობზე მიმდგარს მაგონებს ნავსაც,
მან უნდა გაჭრას სამარის ბინდი.

ხან მეჩვენება: პრილა, ბრტყელი
მუცელი მისი – უთოს ძირია,
ამოუდაგავს გულ-ღვიძლი, ყელი
საწყალის, უღვთოდ გაუწირია.

ბასრ კიდებზე, შავად რომ ბზინავს,
ტუში, პატრონის ხელით ნავლები,
მანიშნებს – შავი მიგელის ბინა,
მეტყვის – შენც ასე მიინაველები.

დამდნარმა ხელმა მოხატა, ღება,
ის მაზღვევინებს ბოლომდე საზღავს,
დამსკდარ ფილტვების ჩამესმის ყეფა
და ჭირის ოფლი სახეზე მასხამს.

ღვას ფარაონი. ეტლი მარდია,
ვერსად წაუვა ნადირი ტყისა,
ფარაონს მშვილდი მოუმართია,
ვაი, ვის ფერდსაც აძგერებს ისარს.

გაცურდა ტბაზე წითელი სხივი...
მხეს, ლაჟვარდიდან ოქროდ დადენილს,
დადევნებია, ქარივით წვივის,
შრიალა ფრთებში ხვევს შევარდენი.

ვერ დაგემალე, ლანდო მყეფარო,
შენ არ გჭირდება არხი და ხიდი...
ვითომ ჩემია, სულ მე მეტაროს,
ყოველ ნაბიჯზე სიცოცხლეს ვყიდი.

ღიმილის და ლექსის კაცი

რამდენადაც იოლი და სასიამოვნო იყო ნოდარ ალანიას გვერდით ცხოვრება, იმდენადვე ძნელად შესაგუებელი, გულისმომკვლელი გახდა მისი ამ ქვეყანასთან, სილამაზესთან, ლექსთან განშორება. ულექსოდ მას ერთი დღეც არ უცხოვრია და არც ისაა შემთხვევითი, თავისი არსებობის უკანასკნელი წამები ლექსის დამთავრებად რომ ჩათვალა.

ქართულ მწერლობას ბევრ არ ჰყოლია მასავით ერთგული, თავშეწირული მსახური. მე მინახავს იგი რადიოში უეცრად გამოძახებული, დაძაბულობისგან სახეაჭრელებული. საათიანი საუბარი უნდა ჩაეწერა სასწრაფოდ თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე. ყველაფერი მოზომა და განსაზღვრა, ყველას თავისი მიაგო და დათქმულ დროშიც გასაოცარი სიზუსტით ჩაეჭია. ასეთ რამეს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ განსაკუთრებული უნარი და დიდი სიყვარული შეგაძლებინებს.

ლიტერატურის ინსტიტუტში ნოდართან ერთად ვმუშაობდი განყოფილებაში. ჩვენი გამგე – დაუვიწყარი გურამ ასათიანი, ერთთავად ნოდარს თხოვდა წლიური საანგარიშო მოხსენებების წაკითხვას. შენ კარგად გამოგდისო, ჩვეული იუმორით ეუბნებოდა. ნოდარიც ღიმილითვე თანხმდებოდა; მისეზური კეთილსინდისიერებით, პირუთენელად მიმოიხილავდა ყოველ ნაშრომს, ჩანაწერში იშვიათად თუ ჩაიხედავდა. ასე ვყავდით ყველანი განებთვრებული.

მიუხედავად ხათრიანობისა, საოცრად მთლიანი, დაურღვეველი პიროვნება იყო. ძმობა და გატანა, იმან რომ იცოდა, ისეთი უნდა, მაგრამ როცა ვინმეს სიგლახესა და ბოროტებას შეატყობდა, იმისას აღარაფერს იწამებდა.

საუცხოლო მთხრობელი იყო. ერთხელ ნოდარი მოგვიყვა ერთ სასაცილო ამბავს. შალვა ნუცუბიძესთან რომ შემთხვევოდა. გულდასმით წაკითხა ბატონი შალვას ახლადგამოსული წიგნი. ერთგან მითითებულ ლიტერატურას დაეინტერესებინა და წყარო მოეძებნა, სადაც მსგავსი რამ საერთოდ არ წერებულა. ნოდარს პატარა, მოკრძალებული ბარათი შეედგინა; ავტორს შემჩნეულ უზუსტობას ატყობინებდა და იქვე კეთილ რჩევასაც აძლევდა, შემდგომ გამოცემაში ეს ლაფსუსი გაესწორებინა. ბარათი იქვე, ინსტიტუტის გვერდით, ბატონი შალვას სახლის საფოსტო ყუთში ჩაეგდო. ამის მერე დაახლოებით წელიწადს გაველო და შალვა ნუცუბიძე რაღაც საქმეზე ინსტიტუტში მისულიყო. მის გარშემო მაშინვე თავანისმცემელთა წრე შეკრულა და სჯა-ბაასი გამართულა. კარგა ხნის მერე ბატონ შალვას უკითხავს – ალანია აქ რომელიაო; ნოდარს მორცხვად უპასუხია, მე გახლავართო. ბატონ შალვას განზე გახშია და ყურში უთქვამს: მერე, ბიჭო, საქმე დაგვლია, სხვის ნაწერში რომ იჩიჩქნებიო. ამაზე ორთავეს გულიანად უცინიათ.

ყველამ ვიცოდით ნოდარის ერთი ლამაზი ახირება: დიდყურა და გამრჯე პირუტყვისადმი განსაკუთრებული სიყვარული. რამდენ ნიფთსა თუ ნაკეთობას, რანაირ სურათსა თუ სამკაულს არ ნახავდით მის სამუშაო ოთახში და ყველაფერზე ვირი

იყო გამოსახული; აბაჟურზეც კულაპრებილი ჩოჩორი კონწიალობდა. ამ ემბლემაში იგი, ეტყობა, ბევრად მეტ აზრს დებდა, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს.

თვალსაჩინო ადგილას ჰქონდა გამოდებული რაჟდენ გვეტამის „ვირების მესია“. მის ბიბლიოთეკაში, რა თქმა უნდა, გამორჩეული ადგილი ეჭირა აპულეუსის „ოქროს ვირს“. დიდად გაიხარა, როცა ქართულ ენაზე წაიკითხა გივი გვეგვეკორის მიერ თარგმნილი ფრანსის ჟამის ლექსი „ლოცვა, რომ სამოთხეში ვირებთან ერთად შევიდე“.

ერთხელ ნოდარს რომელიღაც ქალაქში მივლინებით აგზავნიდნენ დრომოჭმულ ჩვეულებებზე ლექციების წასაკითხად (როგორც თვითონ ყვებოდა, საკმაოდ მაღალი დონე იყო). თანამდებობის პირმა ქალმა, ვინც უშუალოდ აძლევდა ამ დავალებას, მოულოდნელად პიჯაკზე დახედა და გოცებისაგან თვალები გაუფართოვდა. კოხტა, ოთხკუთხა სამკერდე ნიშანზე (რანაირად იშოვნა, დღესაც არ ვიცი) ნოდარის საყვარელი არსების – ყურბაქაჩული სახედრის თავი იყო აღბეჭდილი. ამის დამნახველს ბოლოს გასცინებია; თქმით ნოდარისთვის არაფერი უთქვამს.

არასოდეს დამავიწყდება ზამთრის საოცრად ლამაზი დღე. ტარიელ ჭანტურია და მე ერთი ლექსის ანთოლოგიას („ვით მარგალითი ობოლი“) ვადგენდით (ამ პატარა წიგნის გამოსვლამ შემდგომში ბევრი უსიამოვნება მოგვაყენა). ვიცოდით, ნოდარ ალანის არაერთი იშვიათი გამოცემა მოეძეებოდა თავის წიგნსაცავში და მასზე უკეთეს დამხმარეს ამ საქმეში ძნელად ვიშოვიდით. გველოდა და მისებური სიხარულიც გამოხატა ჩვენს გამოჩენაზე. კარგა ხანს ვისაუბრეთ. დავასახელებდით რომელიმე ძველ წიგნსა თუ ჟურნალს, და უმაღლესი სიძარღვით გამოაძერწებდა თარობად ქცეული კედლის ხან ერთი, ხან მეორე კუთხიდან. ბევრი სასარგებლო რამ გვირჩია იმ დღეს. ბოლოს დაგვიტრიალდა და თავის მეუღლესთან, ქალბატონ ლილისთან ერთად სანაქებო მასპინძლობა გაგვიწია. საუცხოო კახურ ღვინოსთან ერთად ბროლის გრაფინით ასევე მშვენიერი „იზაბელა“ შემოდგა სუფრაზე – გურულები ხართ და ეგება ეს ისურვოთო. ძვირფასი ფრანგული კონიაკის გახსნაც დააპირა, მაგრამ ხელში ვეცით, არ დაგანებეთ, მეტი მოგვივიდოდა. მისი სათქმელი ქართულ ლექსს, ქართულ მწერლობას, სამშობლოს დასტრიალებდა. არიგებდა და არ ელეოდა სიყვარული. ერთი განსაკუთრებული სადღერძო ლენინგრადელ ექიმს მიუძღვნა, უბრწყინვალესი ვაჟაკია, საოცრად განათლებული და კეთილი, ახლა ერთმანეთთან დიდი მიწერ-მოწერა და მეგობრობა გვაქვს, სიკვდილისგან იმან მიხსნაო, – გვითხრა. წამოსვლის წინ აგვიხიარდა, გინდათ თუ არა, თითო რამე უნდა გაჩუქოთ, ჩემგან სამახსოვროდ დაგრჩეთო მე ვევიპტური თითბერის პატარა საფერფლე ჩამჩარა ჯიბეში, ბრტყელძირიანი, ბაიდის მოყვანილობის ფლოსტი, ძველებური სიმბოლოებით მოხატული. არ მინდა, პაპიროსს არ ვეწვეი-მეთქი, მაგრამ არ მომეშვა – რომ არ გამომართვა წაწყდებო (ეს მისი საყვარელი გამოთქმა იყო). ტარიელს მინიატურულ მორზე დარჭობილ ასეთსავე მინიატურულ ცულს აძლევდა, მართლაც ლამაზ სუვენირს, მაგრამ ვერასვებით ვერ დაიყოლია, ის ჩემზე პრინციპული აღმოჩნდა, ამას, ძმაო, ვერ წავიღებ, აქაურობას უფრო უხდებო.

ბინდი იწვა, გარეთ რომ გამოვიშალეთ. სახურავები, ხეთა შიშველი ტოტები სპეტაკ, ფუმფულა თოვლს მტკაველზე შეეფიფქა. ცა და მიწა უნაზეს, ნოტიო, ცივ სითეთრეში იყო გახვეული.

მოგვიანებით დაგვანანებია და გვითქვამს მე და ტარიელს, რომ იმ ჩვენს შედგენილ, ბევრი მითქმა-მოთქმის გამომწვევ წიგნში ნოდარ ალანიას წვლილი, მისი ალალი თანადგომა აღუნიშვნელი დაგვრჩა.

მახსენდება 1976 წლის ავადმოსაგონარი ზაფხულიც. ინსტიტუტის თანამშრომლები ლენინგრადის მატარებელზე ვაცილებდით საეჭვოდ გამხდარ, უკიდურესად დაუძლურებულ, ფილტვებდაზიანებულ ნოდარს, რომელსაც სუნთქვა უჭირდა. დიაგნოზი არ იყო საბოლოოდ დადგენილი, მაგრამ სასიკეთო პირი რომ არ უჩანდა საქმეს, ვხედავდით. მას ისევ თავისი ლენინგრადელი ექიმის (ანატოლი კურიგინის) იმედი ჰქონდა. კახური ნაბდის ქული ეხურა და გაღიმებული (რამდენადაც შეძლო) გაღეულ, სანთელივით მოღვენთილ მარჯვენას გვიქნევდა ვაგონის ფანჯრიდან. ახლობლებთან ერთად, გვერდით თავისი სიყრმის მეგობარი ცოტნე კიკვიძე იდგა, ისიც მიჰყვებოდა. ვაი, რომ ამჯერად უიღბლო გამოდგა ეს მგზავრობა და, უკან დაბრუნებულს დიდი დღე აღარ ეწერა. 20 ნომბერს (52 წლის შესრულებას ზუსტად ერთი კვირა აკლდა) ნოდარ ალანიას შუქდაკლებულ თვალებს სამუდამოდ დაეშრიტა მზის ნათელი.

ზმირად მიფიქრია – რა მოხდებოდა, საწყალი ნოდარისთვის ასე რომ არ ემუხთლა ბედს-მეთქი და პასუხიც მუღამ მზად მქონია. ბევრი არაფერი დაეტყობოდა მის ზასიათსა და გარეგნობას; ისე ისე მსუბუქად ამოივლიდა ინსტიტუტის კიბეებს, ყველას თავისი განუმეორებელი ღიმილით, ხელაწეული მიესალმებოდა, შემოადებდა მეორე სართულზე დერმატინგადაკრულ დიდ კარს, განუყრულ შავ საქაღალდეს (დიდი პორტფელი მის ხელში არ მახსოვს) და ახალი გაზეთებს მაგიდაზე დაყრიდა და კითხვას შეუდგებოდა.

ახლა სამოცი წლისა იქნებოდა იგი. არავითარ ხმაურს არ ატეხდა, კაციშვილს არ ეტყოდა, ჩემი იუბილეა და გულთბილად მომესალმეთო. ორმოცდაათის მსგავსად, ამ თავის სამოც წელსაც მცხეთის „მარანში“ გადაიხდიდა, ახლობელი ადამიანებით გარშემორტყმული. ხალისიანად ასწევდა ჭიქას, საკუთარ ღვაწლსა და დამსახურებაზე ლაპარაკს არავის დააცლიდა, ქართული მიწის, ქართული ლექსის სადიდებელს იტყოდა.

ნეტამც ასე ყოფილიყო.

1985 წელი.

ნოდარ ალანია

„ჩანგი გიკურთხოს ზენამა...“*

(წიგნიდან „ნათელი სიყვარულისა“)

მადლობელი ვარ გულითა,
შოთაის სულის ლენამა,
სამშობლოს სამსახურისთვის,
ჩანგი გიკურთხოს ზენამა.
ვაჟა ფშაველა

აკაკი დაეწაფა და ჩაექსოვა მშობელი ხალხის უკვდავებას. იგი საქართველომ აღიარა ერთ-ერთ პირველ და უსაყვარლეს პოეტად და ხალხის სიყვარული თან სდევდა ყოველ ნაბიჯზე. პოეტი ფხიზლად ეხმაურებოდა ყოველ მოვლენას და ფაქტს, თუ კი იგი მის სამშობლოსა და ერს ოდნავ მაინც შეეხებოდა. ხალხი მოუთმენლად ელოდა მის ყოველ ახალ ნაწარმოებს, აიტაცებდა და თავის საკუთრებად აქცევდა.

პოეტი ითრთვილებოდა ჭაღარით, მძიმდებოდა ნაბიჯი, ფერმკრთალდებოდა თვალთა ელვარება, გული კი უბერებლად რჩებოდა და იგი ჭაბუკურად ომახიანად ამბობდა:

არა, აყვავდეს იმედი,
გულს ვერ გამიტეხს ჭაღარა,
გმირებს უძახის... უყვიის
ჩემი დაფი და ნაღარა.

სამშობლოს უბედურება გულს უსერავდა, მაგრამ „დღიურ სიცხადით გულ-დაჩაგრული“ მაინც გამამხნეველებელი სიტყვით მიმართავდა ხალხს, აღაგზნებდა მიფერფლილ კოცონს და სწამდა, რომ:

რკინას ცეცხლი აფოლადებს,
აღამიანს განსაცდელი;
ერთი წაუა და სხვა მოუა...
ასე გვიწერს ეს სოფელი.
და მამ ჭირი დღევანდელი
ნუ გაშინებს, ნურც გიკვირსა...
„ჭირსა შიგან გამაგრება
ისე უნდა, ვით ქვითკირსა“...

* ჟურნალის რედაქცია ავტორისეულ ტექსტთან ერთად უცვლელად უნარჩუნებს ციტირების ავტორისეულ ვერსიას.

მსცოვან მგოსანს ყველგან უსაზღვრო პატვიისცემითა და მოკრძალებით ხვდებოდნენ, ჩურჩულითა და სასოებით ახსენებდნენ მის სახელს, გარს ეხვეოდნენ აღტაცებული შეძახილებით, მასზე ზრუნავდნენ და ფიქრობდნენ.

საინტერესო დეტალი:

1908 წლის 25 მაისს აკაკი ლექციას კითხულობს შოთა რუსთაველზე. დარბაზი ვერ იტევს ხალხს.

პოეტი ამთავრებს ლექციას და მადლიერებით კითხულობს თავის ახალ ლექსს „ამირანი“.

ტაში, ოვაციები, აღფრთოვანება და აი, ნაავადმყოფარ, დაღლილ მგოსანს „ფეხი გაუსხტა და კინაღამ წაიქცა...“

გაზეთებს არ გამორჩენიათ ეს ამბავი. უფრო მეტი, იგი სიმბოლურად მიიჩნიეს. ვალერიან გუნიას ჟურნალი ამ ფაქტს უძღვნის სპეციალურ წერილს და ეპიგრაფად უმძღვარებს:

ჩემო სამშობლო! შენი დაცემა
არა, არ არის საბედისწერო...

ავტორი აკაკის მთელ ცხოვრებას საქართველოს ისტორიას ადარებს და, როცა ამ უკანასკნელ შემთხვევაზე ჩერდება, ალეგორიულად წერს: „...მოიღალა, მოიქანცა საქართველო, სისუსტე შეეპარა მუხლსა და მკლავეში, მაგრამ ეგ დროებითი მოვლენაა: შეისვენებს და კვლავ განაგრძობს თავის წინამსვლელობას აბობოქრებულ ცხოვრების ზღვაზე...“

რა ვუყოთ, რომ ათასში ერთხელ ფეხს წაჰკრავს მტერთა და შინაურთა მიერ წინ გახირულ დაბრკოლებას. დაბარბაცდება, შეირყევა, მაგრამ არასდროს არ წაიქცევა...

დროებით დაუძღვრებულს, დასუსტებულს საქართველოს დარაჯად უდგას მისი ღვიძლი შვილნი – ჭირისუფალნი... ღვთიურის ცეცხლით აღენთება მათი გულები... მხნედ და რწმენით წამოეჭომაგებიან ისინი დაბარბაცებულს მშობელს მამას, ნათელის ჭაღარით გაბადრულსა და მხრებში ამოუდგებიან ყავარჯენად... და წამოდგება, წელში გაიმართება ბევრი ჭირ-ვარამის მნახველი მოხუცი და... კვლავ განაგრძობს თავის საქმეს, თავის ისტორიას*.

აი, კიდევ დამახასიათებელი ეპიზოდი ხალხის სიყვარულისა; ივანე იოსელიანი იგონებს შემთხვევას რკინიგზის სადგურზე:

„...მოდის დაღლილი ნაბიჯით.

იცნეს... და საყვარელი სახელი ჩურჩულით გავრცელდა ხალხში. მოკრძალებით გზასუთმობენ, შორი-ახლოს მოჰყვებიან... ერთმა გაბედა და ვაგონზე ამაჯალს ხელი მიაშველა.

თითქოს ამას უცდიდნენ, ხალხი დაიდრა ადგილებიდან და ის... ზევით აიტაცეს.

ამ დროს ზარსაც შემოჰკრეს და მატარებელი დაიდრა.

* „ნიშადური“, 1938, № 47.

ორ-სამ წუთში ჩვენი კუპე ალყაშემორტყმული იყო. ვერ გაჭრა ვიღაც სამხედრო პირის ღეხების ჩხრიალმა და რიხიანმა ბრძანებამ. მგზავრები იერიშით მოდიოდნენ მესამე კლასის ვაგონებიდან, უკანა რიგებში მდგომნი წეროებოვით იგრძელებდნენ კისრებს, რომ ერთი თვალი მაინც მოეკრათ საყვარელი ადამიანისათვის.

ცხელი ჰაერით შეხუთულ კუპეში ფანჯარა ძირს დავეშვიით და მხოლოდ მაშინ მივხვდით, რომ მთელი მატარებელი აკაკის ლექსებს მღეროდა.

„სანამ ვიყავ ახალგაზრდა...“

„დაიგვიანეს, ჯერ არსად სჩანან...“*

ახლოვდებოდა ორმოცდაათი წელი იმ ბედნიერი დღიდან, როცა აკაკიმ პირველი ლექსი გაგზავნა ივანე კერესელიძის „ცისკარში“, ქართველი ხალხი შეუდგა აკაკის იუბილესათვის მზადებას. ამით მას უნდოდა გამოეხატა სიყვარული და პატივისცემა დიდი პოეტისადმი.

თბილისში შეიქმნა მთავარი საიუბილეო კომისია იაკობ გოგებაშვილისა და გიორგი ყაზბეგის თამჯდომარეობით, სოფრომ მგალობლიშვილისა და სამსონ ფირცხალავას მდივნობით. კომისიის წევრები იყვნენ: ივანე გომართელი, ვალერიან გუნია, ნიკოლოზ ერისთავი, იოსებ მერკვილაძე, პავლე თუმანიშვილი, - მარიამ ორბელიანი და პარმენ ჭიჭინაძე.

საქართველოს ყველა ჟურნალ-გაზეთი თვალყურს ადევნებდა საიუბილეო მზადებას, აქვეყნებდა მასალებს დიდ მგოსანზე და საზოგადოებას დროდადრო შეახსენებდა: „წელს შემოდგომაზე შესრულდა ორმოცდაათი წელიწადი, რაც პოეტი მოღვაწეობს ეროვნული მწერლობის ასპარეზზე. უეჭველია ქართველობა შესაფერისი ელფერით და დიდებით გადიხდის თავის ვალს ბუმბერაზი მგოსნის წინაშე. ყველა ჩვენი ეროვნული დაწესებულებანი, რომელთა დაარსებაში ურევია მგოსნის მადლიანი ხელი, ერთად შეიკრიბებიან, რათა პატივი სცენ პოეტის შესანიშნავ და სამაგალითო ღვაწლს, ქართველი ერისა და ქვეყნის საკეთილდღეოდ გაწეულს“.**

მთავარმა საიუბილეო კომისიამ დაგზავნა მოწოდება, რომელშიაც მოკლედ დაახსიათა მგოსნის განუსაზღვრელი ღვაწლი სამშობლო ქვეყნის წინაშე, მისი პოეზიის ღირსება და ითხოვა შემდგარიყო ადგილობრივი კომიტეტები. კომიტეტებს უნდა ეხელმძღვანელათ კომისიის მიერ შედგენილი საიუბილეო პროგრამით და შესაფერი მონაწილეობა მიეღოთ საერთო დღესასწაულში.

მოზარდი თაობის დიდმა მოამაგემ, იაკობ გოგებაშვილმა პატარებიც არ დაივიწყა და იმედი გამოთქვა, რომ „ამ დღესასწაულში მხურვალე მონაწილეობას მიიღებენ არა მარტო დიდნი, არამედ ნორჩი ქართველებიც, რომელთათვის სასიქადულო იუბილარმა შექმნა ბევრად მეტი საუცხოო ლექსები და მოთხრობები, ვიდრე სხვა ჩვენებურმა მგოსნებმა...“

* „ლიტერატურული გაზეთი“, 1935, № 7.

** „ნიშადური“, 1938, № 43.

იუბილე დაინიშნა 1908 წლის 7 დეკემბერს.

გათენდა ნანატრი დილა. საზეიმოდ მორთულ დედაქალაქს სილამაზეს მატებდა ზამთრისათვის უჩვეულო მზის ნათელი. ზღვა ხალხი გამოფენილიყო ქუჩებში. იმ დღის ყველა ჟურნალ-გაზეთი, გარდა მთავრობის ოფიციალის „კავკასისა“ და რეაქციული „გოლოს კავკასისა“ მთლიანად აკაკის მიეძღვნა. იყიდებოდა საგანგებოდ ამ დღისთვის დაბეჭდილი პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი კრებულები და ბროშურები, პოეტის სურათები.

ვაკიდან (სადაც ამ დროს აკაკი ცხოვრობდა), სიონის ტაძრამდე ქუჩების ორივე მხარე გაჭედოდა და ხალხის ამ ცოცხალ კედლებს შუა ნელა მოემართება ლანდო. ლანდოში საიუბილეო კომიტეტის თავმჯდომარესთან ერთად ზის დათოვლილი ოლიმპიელი. თეთრი თმა-წვერით შემოსილი ლამაზი სახე განსაკუთრებული ნათელით მოჩანს შავი ტანსაცმლის ფონზე.

საზეიმო მსვლელობა მიემართება სიონის ტაძრისაკენ. პარაკლისი მთავრდება და ტაძრიდან გამოსულ პოეტს ქუდმოხდილი ზღვა ხალხი ტაშითა და „ვაშას“ ძახილით ეგებება. ნელა მიიწევს წინ თეთრ ცხენებშებმული ლანდო, რომელსაც საპატიო ექსკორტი მიჰყვება. გამოჩნდა თეატრი, სადაც უნდა ჩატარდეს იუბილე. კვლავ „ვაშა“ და ტაში.

12 საათზე აიხადა ფარდა. გაისმა ზაქარია ფალიაშვილის მიერ საგანგებოდ ამ დღისთვის დაწერილი „მრავალჟამიერი“ და ივანე ფალიაშვილის დირიჟორობით ორკესტრის მიერ შესრულებული სადღესასწაულო ჰიმნი. მქუხარე ტაშის გრილში მგოსანი ავიდა ყვავილებით საუსე ესტრადაზე.

იაკობ გოგებაშვილის შესავალი სიტყვით დაიწყო ხალხთა ძმობის და მეგობრობის დღესასწაული. სცენაზე ერთმანეთს ცვლიან საქართველოს ყველა კუთხის წარმომადგენლები, კულტურულ დაწესებულებათა დელეგატები, ქართველები და რუსები, აზერბაიჯანელები და სომხები, უკრაინელები და პოლონელები.

დარბაზი ზანზარებს აღტაცებით და მოულოდნელად გაისმის ომახიანი ხმა:

მშობელი ქვეყნის მოზარევ,
უნდა გიმღერო მთურადა;
იმავ ჭირით ვარ სნეული,
რაც შენ გატყვია წყლულადა...

მეც ამატირა ბევრჯელა
შენს თვალზე ცრემლის დენამა.
ნეტავი ბევრი გაზარდოს
შენისთანები დელამა!

ეს, ჩარგლიდან საგანგებოდ ჩამოსული ვაჟა ფშაველა ესალმება თავის დიდ თანამოკალმეს. ოვაციებში იძირება უკანასკნელი სტრიქონები და სცენისაკენ ფე-

რად-ფერადი ყვავილები მოფრინავენ.

მოხუც მგოსანს მარგალიტებად აუელვარდა თვალებზე ცრემლი, როცა სცენაზე სავანელმა გლქებმა მისი აკვანი შემოიტანეს.

განსაკუთრებული სიყვარულით უყვარდა აკაკის პატარები. უკვე სიკვდილის პირად მდგარი პოეტი 1913 წლის 29 ივლისს გაზეთ „თემში“ იგონებდა თავისი ხანგრძლივი ცხოვრებიდან იმ ოთხ შემთხვევას, რომელთა გახსენებაც ყოველთვის სიამის ჟრუნტელს ჰკვირდა, აგრძნობინებდა განუზომელ სიხარულსა და ნეტარებას. მათგან ორი პატარებთან იყო დაკავშირებული. მოუხსინოთ თვითონ პოეტს: „ფრეილინის ქუჩაზე (დღევანდელი სულხან-საბა ორბელიანის ქუჩა, — ნ.ა.) მივდიოდი. ტროტუარზე წინ შემხვდა ვიღაც გამდელი; ხელ-ჩაკიდებული მოჰყავდა ამაყად ფეხადგმული ბავშვი. პატარა ძლივს მობაჯბაჯებდა. დამინახა თუ არა იმ ბავშვმა, შემომცინა, გააბზიკა თითი და ძლივ ჩაილულულა „ეი, აკაკი!“ მე გაეშტერდი, გამდელმა ბოდიში მოიხადა: ამა და ამ კაცის შვილია, თქვენ პირადად არ გიცნობენ, მაგრამ თქვენი სურათი უკიდიათ ოთახში და ამ ბავშვმაც მითი გიცნოთო!.. ჩემ დღეში არ გამომეცადა და მაშინ გამოვსცადე სიამოვნების ოფლი. საზოგადოების თანაგრძნობის უჩვეული არა ვარ, ვინ მოსთვლის რამდენი ტაში მომისმენია, რამდენი „ვაშა“ გამიგონია! რამდენი სასიამოვნო რამ მინახავს? მაგრამ არც ერთხელ ის არ მიგრძენია, რაც იმ პატარა ბავშვის თითმა და ნატიტინებმა მაგრძნობია...

...მოდრულულში გოლოვინის (ახლანდელი რუსთაველის — ნ.ა.) პროსპექტზე გამოვედი, უეცრად წვიმამ დაუშვა. მე, რადგანაც უპალტოოდ ვიყავი, გავეჩქარე შინისაკენ. უკანიდამ ხმა მომესმა: „ბატონო აკაკი, მოიცადეთ!“ შევჩერდი, მივიხედე და ჩემთან მოიჭრა ქოლგით ხელში ვიღაც თორმეტ-ცამეტი წლის გოგონა და შემომთავაზა ქოლგა: აი მიირთვით, და მერე მიბოძეთ!

— მერე თქვენ?

— მე არა მიჭირს რა, რომ დაგსველდე, და თქვენ ვაი თუ გაწყინოსთ. — რომ აღარ მომეშვა, გადავსწყვიტეთ, რომ ორივე იმ ერთ ქოლგას შევფარებოდით და ისე მივსულიყავით ჩემ სადგურამდე. სასტუმროს კარებს რომ მივაღექი, სადაც შევდექი, გამომეთხოვა და თავის ქოლგაიანად გაუდგა გზას. დღესაც არ ვიცი მისი სახელი და გვარი, მაგრამ იმისი უმანკო, ბავშვური სახე კი ყოველთვის თვალწინ მიდგას!..

ხანდახან რომ დაფიქრდები წარსულზე და წარმოვიდგენ ჩემს უთვალავ ტანჯვებს- ყველა იმათ შვეწუნონი ხოლმე ამ შემთხვევებს და სასწორი ამათკენ იხრებაო“, — იგონებდა იგი.

აკაკი ყოველთვის სიამოვნებით ატარებდა დროს ნორჩებთან, მოუთხრობდა საინტერესო ამბებს, ეთამაშებოდა და ერთობოდა მათთან ერთად.

მათთვის ყოველთვის, ყოველგან,
ღია მაქვს გულის კარები.

ამბობდა იგი მოზარდებზე.

გულწრფელი სიხარულით შეეგება პოეტი მის იუბილეზე მისალოცად მოსულ ჟურნალ „ნაკადულის“ პატარა მკითხველებს. სცენაზე შემოვიდა ქულაჯაში, ჩოხ-ასა და გურულ ჩაქურაში გამოწყობილი სამი ყმაწვილი და ქართული კაბებით შემოსილი ორი გოგონა. ხელთ ეჭირათ დაფნის ფოთლებისაგან დაწნული ასოები: **აკაკი**. ყველა ასო ერთი მეორეზე გადაბმული იყო მილოცვის ტექსტიანი აბრეშუმის ლენტით. პატარა დეპუტატები მწყობრად წარუდგინენ მგოსანს და მისალოცი ლექსით მიმართა ამჟამად საქართველოს სსსრ სკოლის დამსახურებულმა მასწავლებელმა, სსრ კავშირის სპორტის დამსახურებულმა ოსტატმა გიორგი მერკვილაძემ. „ნაკადულის“ სახელით ადრესი წაიკითხა ნინო ნაკაშიძემ.

უსაზღვროდ ნასიამოვნებმა პოეტმა საპასუხო სიტყვაში ასე მიმართა ნორჩებს: „ჩემო პატარა მეგობრებო! სხვათა შორის ერთი დიდი ნაკლიცა მაქვს. მუსიკის არა გამეგება რა, მხოლოდ კი ვგრძნობ. ამ ნაკლს ყოველთვის მივსება ახალთაობის ტიკტიკი. აი, ახლაც, თქვენი სიტყვა მუსიკასავით მწვდება გულის სიღრმემდის და დიდს მადლობასაც გწირავთ. გთხოვთ, რომ არ დაივიწყოთ დღევანდელი დღე, იმიტომ კი არა, რომ ჩემის მიზეზით არის გამოწვეული, არა, უფრო სხვა მიზეზით! აი, ხომ ხედავთ, ხალხში აღძრულა ეროვნული გრძნობა და მას უნდა, რომ ჰყავდეს ნამდვილი მოღვაწე და გმირი და არა ჩემსავით მოჩვენებელი. და ეს გმირი თქვენმა თაობამ უნდა წარმოშოს. ეს მხოლოდ მაშინ შეიძლება, თუ მუდამ ეროვნულ ნიადაგზე გედგმებათ ფეხი; ვინც თავის გვარტომობას უარჰყოფს, ის ვეღარც სხვას გამოადგება. იგი უვარგისი იქნება შინაც და გარეთაც. გიყვარდეთ თქვენი ქართველობა, მაგრამ შოინისტური გრძნობით კი არა, ე. ი. სხვისი დაკლებით რამე შესძინოთ თქვენს ეროვნებას. არა! იმ სიყვარულით, რომელსაც სარჩულად უნდა ედვას ძმობის, ერთობის და სიყვარულის სურვილი! გადაეცით ეს თქვენს პატარა ამხანაგებს!“

4 საათზე დასრულდა დილის ზეიმი და იმავე საღამოს კვლავ გაგრძელდა. ისევ მილოცვები, დეპუტატციები, ყვავილები, ტაში და აღფრთოვანება...

უამრავი დეპუტატი მოსულა იუბილარის სახელზე. თავის ყოფილ სტუდენტს ულოცავს პეტერბურგის საიმპერატორო უნივერსიტეტის აღმოსავლური ენების ფაკულტეტი, სალამს უთვლიან სამხატვრო თეატრის მესვეურნი სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ჟურნალ „რუსსკოე ბოგატსტვოს“ რედაქციის სახელით მწერალი კოროლენკო, პეტერბურგის სალიტერატურო საზოგადოებიდან მწერალი ანენსკი, მოსკოვის სალიტერატურო და სამხატვრო წრის დავალებით აღ. სუმბათაშვილი-იუჟინი, მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორი საკულინი, აღმოსავლურ ენათა ლაზარევის ინსტიტუტის პროფესორთა საბჭოს სახელით ინსტიტუტის დირექტორი მილერი და მდივანი ალექსანდრე ხახანაშვილი, ინგლისელი მწერალი ქალი მარჯორი უორდროპი და სხვანი და სხვანი.

„პოლიტიკური გადასახლებული ქართველები, — იწერებოდნენ არხანგელსკის გუბერნიის ქალაქ კემიდან, — უერთდებიან ქართველთა საერთო ზეიმს ხალხის

საყვარელი, თავისუფლების მოძღვრალი, დამონებულთა სევდის გამომთქმელი, სამშობლოს სასიქადულო შვილის აკაკი წერეთლის იუბილეს გამო“.

ქალაქ ხოლმოგორიდან იტყობინებოდნენ, რომ „ქართველი პოლიტიკური გადასახლებულები უერთებენ თავის ხმა ქართველთა ზეიმის საერთო ჰანგს – ხალხის საყვარელი, თავისუფლების მოძღვრალი, ზემთაგონებული პოეტის, პოლიტიკურად დამონებული ხალხის მწუხარების ამსახველის, თავისი სამშობლოს სასიქადულო შვილის აკაკი წერეთლის იუბილეს გამო“.

სადამოს დასასრულს იუბილარმა სიტყვითა და ლექსით მიმართა თავის საყვარელ სამშობლოსა და ხალხს.

აკაკი წერეთლის იუბილე გადაიქცა ეროვნულ დღესასწაულად, ხალხის სიყვარულის მჩქეფარე გამოვლინებად. მან გადალახა დედაქალაქი და ურიცხვ მდინარეებად განეფინა როგორც საქართველოს სოფლებსა და ქალაქებში, ისე მის საზღვრებს გარეთაც.

**ლიტერატურის თეორია — XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლო-
გიური კონცეფციები და მიმდინარეობები
(რეცენზია)**

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში 2008 წელს მომხდარ მნიშვნელოვან მოვლენათა შორის, ჩემის აზრით, უმნიშვნელოვანესია შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ გამოცემული წიგნი „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმართულებები“. თუ რატომ, ამას ერთგვარად თვით სათაურიც განსაზღვრავს და კიდევ შემდეგი: XX საუკუნის უდიდესი ნაწილი (70 წელზე მეტი) ჩვენმა ქვეყანამ საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში განვლო, როცა ყოველი სიახლე, თუ იგი ამ რეჟიმის იდეოლოგიის ჩარჩოებში არ ჯდებოდა, სასტიკად იკრძალებოდა და თუ ვინმეს სიტყვა ან კალამი მაინც „დაუკრეფავში“ გაექცეოდა, შესაბამისი გათვალისწინებული თუ გაუთვალისწინებელი შედეგიც მოჰყვებოდა. ამან გამოიწვია ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების იმ პროცესებისაგან მოწყვეტა, რაც საბჭოთა რკინის ფარდის იქით, ანუ დასავლურ სამყაროში მიმდინარეობდა. კერძოდ, ჩავრჩით ე. წ. რეალიზმის და სრულიად გაუგებარი „სოციალისტური რეალიზმის“ ჭურში. არადა რკინის ფარდის იქით ლიტერატურა, ცხოვრებასთან ერთად, დულდა და გადმოდულდა: იქმნებოდა სრულიად ახალი მიმართულებები თავისი პოზიტიური თუ ნეგატიური მხარეებით. სიახლისაკენ სწრაფვა ცხოვრების ყოველდღიურობას წარმოადგენდა. ამას კი მოკლებული იყო როგორც ზოგადად საბჭოთა, ისე მის შემადგენლობაში მყოფი საქართველოს სულიერი ცხოვრება. თუმცა, აქ ისიც უთუოდ აღსანიშნია, რომ ჩვენი ლიტერატურისა და კულტურის მოღვაწენი შენიღბვით მაინც ახერხებდნენ ამ სიახლეებზე თავისებურ რეაგირებას, მაგრამ ეს იყო ცალკეულ უნიჭიერეს ადამიანთა თავგანწირვის ტოლფასი უიშვიათესი გამოვლინება. მას შემდეგ კი, რაც თავი დაუდწიეთ ამ ვითარებას, აღმოჩნდა, რომ ჩავრჩენილვართ სადღაც მე-19 საუკუნეში. თვით ცხოვრებამ მოითხოვა, დაჩქარებული ტემპით აგვენაზღაურებინა ის დანაკლისი თუ ჩამორჩენა, რაც ამ წნის მანძილზე სულიერი ცხოვრების სფეროში განვიცადეთ. სწორედ ამ მიზნით ლიტერატურის ინსტიტუტი თავისი მაღალპროფესიული თანამშრომლების ძალისხმევით შეეცადა დანაკლისის შევსებას და გამოსცა დასახელებული წიგნი, რომელშიც დასავლური ლიტერატურულ-თეორიული მიმდინარეობების უპრეცედენტო სიუხვიდან გამოარჩია მთავარი ხაზი და წარმოაჩინა იმ სკოლების ნაღვაწი და ნააზრვეი, რომლებიც

სერიოზულად იყვნენ დაინტერესებული მხატვრული ტექსტის მეცნიერული ანალიზის პრობლემით და მონათესავე ჰუმანიტარულ დისციპლინებთან (ფილოსოფია, ესთეტიკა, ლინგვისტიკა, ფსიქოლოგია) მისი მიმართებების გარკვევით. ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ინტერდისციპლინარული სკოლები გზას უხსნიან ტექსტის კვლევის მრავალპლანიანი მოდელების დამკვიდრებას. ამ წიგნის მნიშვნელობასა და საჭიროებაზე მიანიშნებს თუნდაც ის, რომ მისი პირველი გამოცემა უმოკლეს დროში ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. თანაც საანალიზო კრებული პირველი გამოცემის უბრალო გამეორებას კი არ წარმოადგენს, არამედ შეესებულება ახალი მასალით და რაც უადრესად მნიშვნელოვანია, დართული აქვს სოლიდური მოცულობის ლექსიკონი, რომელიც განმარტავს შრომებში გამოყენებულ უამრავ უცხო სიტყვას და გამოთქმას, რაზეც სერიოზული შრომა გასწიეს ვ. კავთიაშვილმა და რ. ცანავამ.

წიგნის უმთავრესი ღირსება და პრაქტიკული დანიშნულება ისაა, რომ იგი გამოიყენება როგორც ფილოლოგიური, ისე, ზოგადად, ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტების (ბაკალავრიატი, მაგისტრატურა, დოქტორანტურა) სწავლებისათვის სახელმძღვანელოდ. ბარემ აქვე იმასაც დავსძენ, რომ საჭირო გახდება შემდგომი მეტად მძიმე და შრომატევადი სამუშაოს ჩატარება, რათა მეორე წიგნის სახით გამოიცეს პრაქტიკული ხასიათის კრებულიც, სადაც საანალიზო კრებულში მოცემული თეორიების მიხედვით გაანალიზდება ქართველ მწერალთა შემოქმედება, რითაც, ერთი მხრივ, ქართული მწერლობაც ჩაეწერება მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში, მეორე მხრივ კი პრაქტიკული ანალიზი სტუდენტებსა თუ დაინტერესებულ მკითხველს გაუადვილებს პირველ წიგნში მოცემული რთული თეორიული მსჯელობების აღქმას.

რამდენადაც წიგნი კომპილაციურ ხასიათს ატარებს და მთლიანად სხვადასხვა მიმდინარეობის წარმომადგენელთა და თვალსაჩინო თეორეტიკოსთა ნააზრევის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს, ჩემი რეცენზიის მიზანიც, შესაბამისად, წიგნში შესული გამოკვლევების მთავარი სათქმელის წარმოჩენითა და ზოგადი შეფასებით განვსაზღვრე.

წიგნში წარმოდგენილი თემატიკა ისტორიული ქრონოლოგიით არის დალაგებული და მკითხველს ხელს უწყობს საერთო პროცესისათვის არა მარტო თანმიმდევრულად თვალის გადგენებაში, არამედ ცალკეული სკოლების თუ მიმართულებების ერთმანეთისაგან გამომდინარეობის, მსგავსება-განსხვავების და ა. შ. დადგენაშიც.

წიგნი იწყება თამარ ლომიძის მიერ რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელთა ნაღვწის განხილვით და ეს არ არის შემთხვევითი, რადგან, ჯერ ერთი, სწორედ მათი ნააზრევი დაედო საფუძვლად შემდგომი ასე მომრავლებულ ფორმალისტურ მიმდინარეობებს და მეორეც, ამ სკოლის (მასში შედიოდნენ: „პოეტური ენის შემსწავლელთა საზოგადოება“, მოსკოვის ლინგვისტური წრე და ლენინგრადის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა ერთი ჯგუფი)

წარმომადგენელთა (უპ. ყოვლისა, მ. ბახტინის) პრაქტიკული კვლევის მეთოდებმა და შედეგებმა ბევრად განსაზღვრეს სტრუქტურული პოეტიკის, სემიოტიკის, ინფორმაციის თეორიისა და მანქანური თარგმნის განვითარება. შრომაში გაანალიზებულია რუსული ფორმალიზმის ისეთი თეორიული კონსტრუქტები, როგორიცაა: გაუცნაურება, ფორმისა და შინაარსის კლასიკური დიქტომიის გადააზრება, ფაბულა და სიუჟეტი, ზღაპრის სტრუქტურის ანალიზი, პოეტური ტექსტის ანალიზი. თ. ლომიძის კვლევის პათოსი მიმართულია იმ ტენდენციების საჩვენებლად, რომლებმაც რუსულ ფორმალიზმში გარეთეორიული მეთოდების გამოყენებისა და ცოდნის შიდათეორიული დაფუძნების მცდელობები გამოკვეთა. ამ ორმა ურთიერთდაკავშირებულმა ტენდენციამ კი შემდგომი განვითარება პოვა სემიოტიკისა და სტრუქტურალიზმის თეორიულ კონცეფციებში, რომლებიც ფორმალიზმის მსგავსად, ლიტერატურათმცოდნეობის ზუსტ, სისტემურ მეცნიერებად ქცევას ისახავდნენ მიზნად.

მეორე სტატიის (,,სტრუქტურალიზმი“) თ. ლომიძე სტრუქტურალიზმს განიხილავს, როგორც რუსული ფორმალიზმის შემკვიდრეს. მიმოიხილავს მისი ჩამოყალიბების ისტორიასა და გავლენის ფარგლებს; ამ სფეროს ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენლების თეორიულ კონცეფციებს, როგორებიც ლევი-სტროსი, მიშელ ფუკო, ჟაკ ლაკანი და როლან ბარტი არიან. რამდენადაც სტრუქტურალიზმი არ ჩამოყალიბებულა ერთიან თეორიულ სკოლად, არამედ იგი აისახა ჰუმანიტარულ დარგთა სხვადასხვა სფეროებში ჩატარებულ ცალკეულ გამოკვლევებში, დასახელებული თეორეტიკოსების, როგორც სხვადასხვა სფეროთა წარმომადგენლების, კონცეფციების საყრდენი პუნქტებიც სხვადასხვა აღმოჩნდა (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმას, რომ ისინი ერთნაირად განიცდიდნენ სოსიურის ლინგვისტური თეორიისა და რუსული ფორმალიზმის ზეგავლენას). კერძოდ, თუ ლევი-სტროსის, როგორც ეთნოლოგის, მიზანს ეთნოგრაფიული კვლევის მიზნების, ამოცანების და პრინციპების ხორცშესხმა წარმოდგენდა (ინტელექტუალური რაციონალიზმი, ლინგვისტური მეთოდოლოგია, ბუნებისა და კულტურის შემაერთებელი ,,ზიდის“, ,,სოციალური ნულოვანი ხარისხის“ ძიება), ფრანგი ფსიქონალიტიკოსისა და ფილოსოფოსის ჟაკ ლაკანისათვის მთავარი ფროიდის ტრიადის – იდ, ეგო, სუპერეგოს წარმოსახულით, სიმბოლურით და რეალურით შენაცვლება აღმოჩნდა. როლან ბარტი კი, როგორც ლიტერატურათმცოდნე, დაინტერესდა ტერმინ ,,წერილობითი“ (écriture) და ორიგინალურად გადააზრა იგი. ყველა ეს საკითხი მოკლედ, ნათლად და ამომწურავად გააშუქა თ. ლომიძემ.

ორმა რატიანი კრებულში წარმოდგენილია ოთხი გამოკვლევი. იგი ქება ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორიცაა: ,,ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგიური კრიტიკა“, ,,ფენომენოლოგიური კრიტიკა“, ,,ჰერმენევტიკა“, ,,ამერიკული ,,ახალი კრიტიკა“. საკითხები მოიცავს მე-20 საუკუნის 20-70-იან წლებს. ეს არის, ზოგადად დასავლურ კულტურულ სივრცეში წარმართული რთული სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებით სავსე სხვადასხვა ფილოსოფიურ-ესთე-

ტიკური აზრის სინქრონული თუ დიაქრონული განვითარების პროცესებისათვის თვალის გადევნებისა და კრიტიკული ანალიზის შესანიშნავი ნიმუში. მ. ბახტინთან დაკავშირებულ შრომაში ყურადღება გამახვილებულია „კანტის სემინარის“ საქმიანობაზე, რომელიც მოკლე დროში „ნეველის ფილოსოფიურ სკოლად“ ჩამოყალიბდა და დიდი როლი შეასრულა როგორც თავად ბახტინის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ნააზრვეის ხასიათის განსაზღვრაში, ისე მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეში დასმულ ისეთ პრობლემებზე, როგორიც იყო: ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრა, დიალოგიური კრიტიკის ჩამოყალიბება, სიცილისა და კარნავალის ფილოსოფიის შემუშავება, დროისა და სივრცის კატეგორიების ფილოსოფიური გააზრება და მისი გადატანა კონკრეტულ მხატვრულ ტექსტებზე. შრომის ძირითადი ნაწილი ეთმობა სწორედ აღნიშნული საკითხების ბახტინისეულ დამუშავებას; იმ სიახლეებს, რასაც თეორეტიკოსი თავის შრომაში გვთავაზობს. კერძოდ, რომანის ჟანრის სპეციფიკისა და გენეზისის დეფინიციას; დისკურსის ტიპოლოგიის დადგენას; ჰეტეროგლოსიის, როგორც „ავტორის ხმისა“ და „სხვისი ხმის“, სტატუსისა და ურთიერთმიმართების განსაზღვრისათვის ორხმიანი დისკურსის დეფინიციას; დიალოგიური პრინციპის, როგორც პოლიფონიური რომანის ჩამოყალიბების აუცილებელი წინაპირობის განსაზღვრას; მენიპეას ჟანრის განსაზღვრას; კარნავალიზაციის ისტორიულ-ონტოლოგიურ გააზრებას და ქრონოტოპის, როგორც ლიტერატურისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი კატეგორიების დეფინიციას. საკითხთა ეს ჩამონათვალიც კი ნათელყოფს, თუ რა მნიშვნელოვანი საკითხებია რატინის შრომაში გაანალიზებული და სპეციალისტებისათვის შემოთავაზებული.

„ფენომენოლოგიურ კრიტიკაში“ ი. რატინი მიმოიხილავს გერმანელი ფილოსოფოსის – ედმუნდ ჰუსერლის ფენომენოლოგიურ მოძღვრებას, რომელიც საფუძვლად დაედო სხვადასხვა მიმართულებების ჩამოყალიბებას. კერძოდ, ვეზისტენციალიზმს, გერმანულ რეალონტოლოგიას, ინგლისურ ნეორეალიზმს, ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიასა და სხვა. ი. რატინი ჯერ ახდენს ცნება „ფენომენოლოგიის“ ჰუსერლისეული გააზრების ჩვენებას, რადგან მისი კონცეპტუალური დატვირთვა წინამავალი ფილოსოფოსებისაგან სრულიად განსხვავებულია, შემდეგ კი მიმოიხილავს ფენომენოლოგიური მეთოდის გავლენის მასშტაბებს (რომან ინგარდენი, მორის მერლო-პონტი, მარტინ ჰაიდეგერი) და დაასკვნის: „ლიტერატურათმცოდნეობამ წარმატებით მოიხერგო ფენომენოლოგიური მოძღვრების ზოგადი მოდელი და ზედმიწევნით კარგად მიუსადაგა მისი ცალკეული ტერმინები და ცნებები ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკას“.

გამოკვლევაში „ჰერმენევტიკა“ ი. რატინი აანალიზებს სხვადასხვა ავტორთა შეხედულებებს (ფრ. შლაიმახერი, ვ. დილთაი, მ. ჰაიდეგერი, ჰ. გ. გადამერი, ე. დ. ჰირში, პ. რიკიორი) და იზიარებს მოსაზრებას, რომ „ჰერმენევტიკულ ინტერპრეტაციაში მთავარი არაა მხოლოდ ლიტერატურული ტექსტის რეკონსტრუქცია, არც ლიტერატურული ნაწარმოების კონტექსტისა და ჩვენი ისტორიული კონტექსტის

თანმიმდევრული ურთიერთგანვითარება. ინტერპრეტაციის მიზანია მკითხველის განსწავლულობის არის გაფართოება და მის მიერ საკუთარი თავის უკეთ შეცნობა“.

გამოკვლევაში „ამერიკული ახალი კრიტიკა“ განხილულია თომას ელიოტის, რიჩარდსის და ლივისის თეორიები, რომლებმაც, როგორც ი. რატიანი წერს, „პროგრამის სახე მიიღო“ და „რომელიც მეტ-ნაკლები პრიორიტეტულობით განხორციელდა ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ ფარგლებში“. ამას მოჰყვება მის ძირითად ტენდენციებსა და თანამედროვე ლიტერატურის თეორიასთან მათ მიმართებაზე მსჯელობა; კრიტიკის იმ ნიაღვრის გაშუქება, რაც „ახალ კრიტიკას“ 70-იანი წლების დასაწყისში დაატყდა, ბოლოს კი დასკვნის სახით ნათქვამია, რომ „მართალია, „ახალი კრიტიკა“ 70-იანი წლებიდან კრიტიკის ობიექტად იქცა, მაგრამ მაინც იგი იმ სკოლად რჩება, რომელსაც მუდმივად უნდა გაეწიოს ანგარიში ლიტმცოდნეობის ისტორიაში.“

გაგა ლომიძე კრებულში წარმოდგენილია ოთხი გამოკვლევით („პრადის სკოლა“, „მითოლოგიური კრიტიკა“, „მარქსისტული კრიტიკა დასავლეთში“ და „ახალი ისტორიზმი“). ცნობილია, რომ „პრადის სკოლის“ გარეშე მე-20 საუკუნის სტრუქტურალიზმის საერთო სახის წარმოდგენა შეუძლებელია როგორც ისტორიული, ასევე თეორიული თვალსაზრისით, რადგან სწორედ ამ სკოლამ შეიმუშავა ესთეტიკისა და პოეტიკის ამოცანები და მეთოდები და პოსტსტრუქტურალისტებზე ადრე განავითარა მისთვის დამახასიათებელი ეპისტემოლოგიური შეხედულებები. გ. ლომიძე ამომწურავად განიხილავს ამ სკოლისათვის დამახასიათებელ ისეთ მეთოდებს, როგორცაა: ინტერდისციპლინარულობა, ლიტერატურულ და ჩვეულებრივ ენებს შორის განსხვავებულობა. აქვე ფართოდაა განხილული პრადის სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენლების (მურაჟკოვსკი, იაკობსონი, ვოდიჩკა) ნაშრომები. „პრადის სკოლის“ პოეტური ენის კონცეფციაზე უდიდესი გავლენა რუსულმა ფორმალიზმმა მოახდინა და სწორედ ამითაა განპირობებული ის, რომ აღნიშნული გამოკვლევა საანალიზო კრებულში „რუსული ფორმალიზმის“ შემდეგაა მოთავსებული.

„მითოლოგიურ კრიტიკაში“, გ. ლომიძე ყურადღებას ამახვილებს ისეთ საკითხებზე, როგორცაა: მითოლოგიური კრიტიკა პრაქტიკაში; ანთროპოლოგია და მისი წვლილი; იუნგის ფსიქოლოგია და არქეტიპის მისეული გაგება. რაც შეეხება „მარქსისტულ კრიტიკას დასავლეთში“, იგი ეძღვნება გვიანდელი ხანის მარქსისტიკრიტიკოსების ღწვას, გამიჯნოდნენ „ვულგარულ“ მარქსიზმს და გაერკვიათ, თუ რა მიმართებები არსებობს ლიტერატურასა და ეკონომიკურ ფორმაციებს შორის. აღნიშნული ნაშრომიც სწორედ ამ „გვიანდელი მარქსისტების“ შეხედულებათა აღნუსხვისა და წარმოჩენის საყურადღებო ცდაა. სტატიაში კი „ახალი ისტორიზმი“ გ. ლომიძე ცდილობს წარმოაჩინოს, თუ როგორ დაუპირისპირდნენ „ახალი ისტორიზმის“ მიმდევრები ამერიკული „ახალი კრიტიკისა“ და მის შემდგომ განვითარებულ დეკონსტრუქციულ მიდგომებს. მათ მიერ შემუშავებული სიახლე ისაა,

რომ იგი შლის საზღვრებს „ლიტერატურასა“ და „ისტორიას“, „ტექსტსა და კონტექსტს“ შორის. ამასთან დაკავშირებით განხილულია „ახალი ისტორიზმის“ ისეთ წარმომადგენელთა შეხედულებები, როგორებიც სტივენ გრინბლატი და ადროიან მონტროუზი არიან.

ლევან ბრეგაძე კრებულში წარმოდგენილია ორი გამოკვლევით („ფსიქონალიზი და მხატვრული შემოქმედება“ და „რეცეფციული ესთეტიკა“). აქედან პირველი, ცხადია, ზიგმუნდ ფროიდს და მის ფსიქონალიტიკურ მეთოდს უკავშირდება, მაგრამ ლ. ბრეგაძეს ყურადღება გადააქვს კარლ გუსტავ იუნგის შეხედულებათა ანალიზზე, რომელმაც ფროიდის მოძღვრება „კოლექტიური არაცნობიერის“ ცნების შემოტანით განავითარა. ბრეგაძე ვრცლად მიმოიხილავს „კოლექტიური არაცნობიერის“ ბუნებას, უპირისპირებს (იუნგის მიხედვით) პიროვნულ არაცნობიერს და ყველაზე ღრმა, დაფარულ შრედ წარმოდგენს მას, რომელიც მნიშვნელოვანი (მეხსიერებითი) ხატების სახით შემორჩა ტვინის ანატომიურ სტრუქტურას, ანუ ის, რასაც არქეტიპებს ვუწოდებთ.

„რეცეფციულ ესთეტიკაში“ ლ. ბრეგაძე ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ რა გავლენა მოახდინა მხატვრული ტექსტის რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით განხილვამ ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერების განვითარებაზე; ლიტერატურული ჟანრების სრულყოფაზე; მხატვრული გამომსახველობის ხერხთა ევოლუციის შინაგან მიზეზებსა და მოტივებზე.

სოლომონ ტაბუცაძე კრებულში წარმოდგენილია გამოკვლევით „გავლენის თეორია“, რომელშიც ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის — ჰაროლდ ბლუმის („იელის კრიტიკოსთა“ ჯგუფის წარმომადგენელი) ლიტერატურული ურთიერთობების თეორიაა განხილული. კერძოდ, — „გავლენის შიშის“ თუ ბლუმისეული „ანტითეატური კრიტიკის“ სახელით ცნობილი კონცეფციის ანალიზი. ამისათვის ს. ტაბუცაძე ბლუმის ოთხ ნაშრომსა („გავლენის შიში: პოეზიის თეორია“, „გადაკითხვის რუქა“, „კაბალა და კრიტიკა“, „პოეზია და რეპრესია: რევიზიონიზმი ბლეიკიდან სტივენსონამდე“) და მათ შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით ახდენს ამ თეორიის არსისა და რაობის განმარტებას: „ლიტერატურა თავისი შინაგანი ბუნებით ანტაგონისტურია, რაც ვლინდება იმით, რომ ყოველი ავტორი თავის წინამორბედ შემოქმედს ეჯიბრება და ებრძვის. „ძლიერი“ პოეტი ახდენს წინამორბედთა ტექსტების რადიკალურ ტრანსფორმაციას, რასაც ბლუმში „არასწორ წაკითხვას“ უწოდებს და რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია „გავლენის შიშით“. ეს შიში, რიტორიკასთან ნაზავი თავისებური ტროპების ანუ „გავლენის შიშის“ ტროპების სახითაა ჩასახლებული ახალ ტექსტში. ამიტომ წინამორბედ ტექსტებთან ჭიდილში შექმნილ ახალ ნაწარმოებში ყოველთვის რიტორიკულად არის ჩაწერილი შიში, შფოთი და ეგზისტენციალური კაეშანი“. ამასთან დაკავშირებით იგი გვთავაზობს ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე სარა პრატის მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც, ბლუმმა ორი მთავარი მიზნიდან (1. უნდა მოხდეს ჩამოყალიბებული წარმოდგენების დეიდეალიზაცია იმის შესახებ, თუ როგორ უწ-

ყოფს ხელს ერთი პოეტი მეორე პოეტის ფორმირებას; 2. იმგვარი პოეტიკის შექმნა, რომელიც ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებას შეუწყობს ხელს) პირველში მართლაც მიაღწია მიზანს, ხოლო მეორეში სრული კრაზი განიცადა და „მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურის თეორეტიკოსთა შორის ბლუმის თეორია დიდი აჟიოტაჟისა და განსჯის საგნად იქცა, მისი პრაქტიკული გამოყენება მხოლოდ „გავლენის შიშის“ ხსენებით ამოიწურა“. ს. ტაბუცაძე მოკლედ, მაგრამ დამაჯერებლად განიხილავს იმ წყაროებს, რომლებმაც გადამწყვეტი ზემოქმედება იქონიეს ბლუმის თეორიაზე. ესენი არიან ფრ. ნიცშე და ზ. ფროიდი. ნიცშემ — თავისი „მორალის გენიალოგიით“, ხოლო ფროიდმა — „ოიდიპოსის კომპლექსისა“ და „ოჯახური რომანის“ თეორიებით. ისიც აღსანიშნია, რომ ბლუმმა კრიტიკულად შეაფასა მათი ნააზრევი და არ მოუხდენია უბრალო გადამუშავება თუ ჩანაცვლება. ბლუმი გავლენის კონცეფციას ფროიდის სტრუქტურის სახით წარმოიდგენს, მაგრამ სხვა შინაარსით ავსებს. „თუ ფროიდის მთავარი საიდუმლო — აღნიშნავს ს. ტაბუცაძე — ლობილოა, ბლუმისათვის იგი დროში მოიაზრება და... ფროიდის მიერ გამოკვლეული მექანიზმები და მათი ამბივალენტური ფუნქციონირება გვევლინება... რევიზიული მიმართებების თვალსაჩინო ანალოგებად, რომლებიც წარმართავენ პოეტთაშორის კავშირებს“ და წარმოადგენს ამგვარი მიმართებების ექვს სახეობას, რომელთა მოკლე და ამომწურავ განმარტებას გვთავაზობს იგი. ესენია:

1. კლინამენი ანუ პოეტური გადაკითხვა, გადახრა;
2. ტესერა ანუ განსრულება და ანტითეზა;
3. კენოზისი ანუ გამეორება და მემკვიდრეობითობის წყვეტა.
4. დაიმონიზაცია ანუ ამაღლებულის საპირისპირო, — პერსონალიზებული კონტრამაღლებული.
5. ასკეზა ანუ განწმენდა და *სოლიპსიზმი* (იდეალური სუბიექტივიზმი); მიზანი-მიმართული ქმედება მარტოობის მდგომარეობის მისაღწევად.
6. აპოფრაფესი ანუ მიცვალებულთა დაბრუნება.

მალხაზ ხარბედიაც ორი ნაშრომით არის კრებულში წარმოდგენილი: „პოსტ-სტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია“ და „ნარატოლოგია“. ორივე ნაშრომში აღნიშნული ცნებებისა და მათ ქვეშ მოაზრებული თეორიების ახსნა-გაანალიზებაა წარმოდგენილი; ენის სემიოლოგიური კვლევის საკითხებს ეძღვნება მ. კვაჭანტირაძის გამოკვლევა, ხოლო ბელა წიფურია მეტად საინტერესოდ განმარტავს პოსტ-მოდერნის რაობას (რასაკვირველია, ისეთ თეორეტიკოსთა ნააზრევზე დაყრდნობით, როგორებიც იკაბ ჰასანი, ჟან ბოდრეარი, ფრედერიკ ჯეიმსონი, ბარი ლუისი, ჯოზეფ ქონთი და სხვები არიან), რომელიც არც რაიმეს უშუალო განმეორებაა, არც რაიმეს უბრალო ასლი, არამედ იგი არის ასლი, ორიგინალის გარეშე ანუ სიმულაკრა (ფენომენი, ზემატერიალური იდეის, პირველსახის გარეშე; უარსო მოვლენების კვლავწარმოება). იგი ახდენს აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმების მოხმარებას, გადამუშავებას და გადაწერასაც კი. შრომის ავტორი ასევე ყურადღებას ამახვილებს რომანზე, როგორც პოსტმოდერნისტული მწერლობის

მთავარ ფორმაზე; ირონიაზე, როგორც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ძირითად ემოციურ ფონზე და პარანოიაზე, როგორც პოსტმოდერნისტული მგრძობლობის ერთ-ერთ ნიშანზე, რასაც ხშირად სიუჟეტური სტრუქტურის ასაგებად მიმართავენ; ორმაგ კოდირებაზე, როგორც ტექსტის ძირითად მახასიათებელზე (თუმცა არა ყველა პოსტმოდერნისტული ტექსტისათვის) და ა. შ.

დასასრულ მინდა კიდევ ერთხელ ხაზი გაუსვა წარმოდგენილი წიგნის დიდ მნიშვნელობას არა მარტო ლიტერატურათმცოდნეობის, არამედ მეცნიერების მომიჯნავე დარგებთანაც.

Venera Kavtashvili

The Review of the Book– “Literary Theory – Basic Concepts and Methodological Tendencies of XX Century”

Summary

The publishing of the book “Literary Theory – Basic Concepts and Methodological Tendencies of XX Century” by Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature should be mentioned among the most essential events that has taken place in Georgian literary criticism in 2008. This is a serious attempt to eradicate the spiritual shortage and drawbacks, from which Georgian culture has suffered during the Soviet period.

The book that is under analysis points out the main line from Western literary-theoretical tendencies and the thoughts of the schools which were interested in scientific analysis of artistic texts and tried to identify their relation towards relative disciplines of humanities (philosophy, aesthetics, linguistics, psychology), which paves the path towards the establishment of multidimensional models of text research.

The themes that are presented in the book are arranged chronologically and aid the reader not only to look through the general processes, but also to identify the deduction, similarity-difference and others between schools and tendencies.

The book starts with the analysis of the works of Russian formalists, which is completely natural, because they later formed bases for formalistic directions that have sprung up. Moreover, the methods and results of the practical research made by them, have defined the development of structural poetics, semiotics, informational theory and machine translation. It is naturally followed by discussion of issues like: “Theoretical Conception of Bakhtin. Dialogue Criticism”; “Phenomenological Criticism”; “Hermeneutics”; “New American Criticism”; These issues cover 20-70s of the XX century and represent a sample for following the processes of synchronic and diachronic development of tough social-political thinking and critical analysis.

It is acknowledged, that portraying the general picture of structuralism without Prague School is impossible, from historical as well as from theoretical point of view. This school

was the first to work out the tasks and methods of aesthetics and poetics and developed its characteristic epistemological viewpoints before post-structuralism. The book covers the methods that are peculiar for that school, such as: inter-disciplinarity, difference between literary and spoken language.

The essential researches, like: “Mythological Criticism in Practice”, “Jung’s Psychology and his Understanding of Archetype”, “Psychoanalysis and Artistic Works”, connected with Sigmund Freud and his psychoanalytical method are also displayed in the book, but in this case emphases are made on the analysis of Carl Gustav Jung’s viewpoints, who developed Freud’s doctrine by coining the concept of “Collective Unconscious”.

The analysis of Harold Bloom’s theory of literary relations, to be more exact “Anxiety of Influence” or the concept known as Bloom’s “Antithetic Criticism” is also represented in the book in an interesting way. In addition, the essence of the concepts and theories implemented in them are also discussed, such as: post-structuralism, deconstruction, narratology, and the essence of postmodernism is defined on the basis of the thoughts of such theoreticians as: Ihab Hassan, Jean Bodrean, Friedrich Jameson, Barry Louise, Joseph Kont and others.

The incomplete list of the works presented in the book points to the importance of this book not only from the point of literary criticism but from related sciences as well.

**რევაზ სირაძე — „კულტურა და სახისმეტყველება“
(რეცენზია)**

წელს ბ-მა რევაზ სირაძემ კულტურის საკითხებით დაინტერესებულ სპეციალისტებსა და ფართო მკითხველს წარუდგინა თავისი ახალი წიგნი — **კულტურა და სახისმეტყველება**, რომელიც აერთიანებს კონკრეტული საკითხებისადმი მიძღვნილ ნარკვევებს. ბ-ნი რევაზი (როგორც ყოველთვის) გვთავაზობს კულტურის საკითხების მეტად მნიშვნელოვან კვლევას, რომელიც თავის მხრივ უკავშირდება მწერლობისა და მხატვრობის სახისმეტყველებასა და ისტორიულსა და თანამედროვე ცნებათა მეტყველებას. წიგნის წინათქმაში ავტორი აღნიშნავს და ამასთანავე განმარტავს, რომ ნარკვევები ეხმიანება ყოფიერების სახეობრივ თვალთახედვას, რომლის მიხედვით, სახე მთელ ყოფით სინამდვილეშია და არა ოდენ ხელოვნების ქმნილებაში. ყოფიერების სახეობრივი კონცეფციის წანამძღვრები წარმოიჩინილია ბ-ნი რევაზის სპეციალურ ნარკვევში — „სახისმეტყველება“ (1976), ჩამოყალიბებული და ფუნდამენტურად შესწავლილია მისსავე წიგნებში — „ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან“ (1978), „ქართული კულტურის საფუძვლები“ (2000). ახალი წიგნი — **„კულტურა და სახისმეტყველება“** (2008) გაგრძელებაა აღნიშნული ნაშრომებისა და გააზრებათა პლურალურობის გათვალისწინებით, ცალკეული საკითხების დღევანდელ პრობლემებსა და საფიქრალთან დაკავშირებას ისახავს მიზნად.

წიგნი აერთიანებს თექვსმეტ ნარკვევს, რომლებშიც სახისმეტყველებითი კვლევა-ძიებისა და თანამედროვე ცნებათმეტყველების საფუძველზე, ტრადიციულ შეხედულებათა გათვალისწინებით ცალკეულ საკითხთა ახლებური წაკითხვა-გააზრებაა წარმოიჩინილი.

წიგნის პირველი ნარკვევი — **ისტორია „მკითხელის ფენომენისა“ და სახისმეტყველებითი პერიოდიზაცია** — ეხება ლიტერატურის პერიოდიზაციას, რომელიც ნაწარმოების უკეთ გაგებას უნდა ემსახურებოდეს. ბ-ნი რევაზი ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის პერიოდიზაციისთვის მნიშვნელოვნად მიიჩნევს ე.წ. აღმოსავლურ-ქრისტიანული კულტურულ-ისტორიული რეგიონის რაობას, მასში შემავალ მწერლობათა შორის კი უმთავრესს — ბიზანტიურ-ბერძნულ ლიტერატურას გამოჰყოფს. ავტორი მიმოიხილავს კ.კეკელიძის მიერ ქართული ლიტერატურის ისტორიის I ტომში წარმოდგენილ ძველი ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის საფუძვლებსა და სტრუქტურას. თავის მხრივ, მეცნიერ-მკვლევარი ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციისათვის აღმოსავლურ-ქრისტიანული კულტურულ-ისტორიული რეგიონიდან გამოჰყოფს და განმარტავს შემდეგ ნიშნებს:

1. ბიბლია და მასზე დაფუძნებული ლიტურგიკული წესი აზროვნებისა, რომელსაც უკავშირდება დროის ვექტორულ და ციკლურ გაგებათა ერთიანობა;

2. ყოფიერების სახეობრივი კონცეფცია, რომლის მიხედვით, სახე და სახეთა სისტემები მიემართება უნივერსალიებს, ეს უკანასკნელნი კი საზრისს აძლევენ სახეებს („შებრუნებული პერსპექტივა“);

3. ჰერმენევტიკული (განმარტებითი) წესი აზროვნებისა, რომლის მიხედვით, მთავარია მარადიულ პრობლემათა მუდმივი „თარგმანება“;

4. „განვითარების“ პირობითობა ლიტერატურის და საერთოდ, ხელოვნების ისტორიის მიმართ, რადგან მათში სიახლენია საძიებელი და არა „განვითარება“;

5. ყველაფრის განმსაზღვრელია მოძღვრება ადამიანზე, იქმნება „ნიმუშის ესთეტიკა“, ამავე დროს იცვლება ადამიანთმცოდნეობა.

ნარკვევის ვრცელი მონაკვეთი ეთმობა „ტექსტის“, როგორც ზოგად-კულტურ-ოლოგიური კატეგორიის განხილვას, რაც ნიშნავს იმას, რომ ყველაფერი შესაძლებელია განიხილებოდეს, როგორც „ტექსტი“ (ისტორია, სამყარო, თვით ადამიანი და სხვ.). რ. სირაძე ტექსტის განზომილებაზე მსჯელობისას ემყარება რ. ინგარდენს, ამასთანავე ამჯობინებს ჰორიზონტალური (ტექსტის სიტყვათა სტრუქტურული თანამიმდევრობა) და ვერტიკალური (ტექსტის სულიერი შინაარსი) ვექტორების გამოყოფას, რათა ნებისმიერი ტექსტი გაიანზრებოდეს ჯვარსახოვნებით (ამქვეყნიური და სულიერი შინაარსით, რომელიც ჯვრის ვერტიკალს შეესაბამება). აღნიშნულია, რომ დროში ხდება ტექსტის ჰორიზონტალური მდინარება, ხოლო მყისიერი შეიძლება იყოს სულიერი ვერტიკალის შეგრძნება. რ.სირაძის აზრით, სასურველია „ჯვარსახოვნება“ დამკვიდრდეს ლიტერატურულ ესთეტიკურ სფეროშიც, გარკვეული პირობითობით, საერო ნაწარმოებშიც შესაძლებელია მისი დანახვა. „ჯვარსახოვნებაზე“ მსჯელობისას ნარკვევში გამოიკვეთება მკითხველის ფენომენი, რომლისთვისაც იწერება ნაწარმოები და რომელიც მუდმივად ქმნის ნაწარმოებს და ლიტერატურულ ეპოქასაც. ამ მიმართებით, ნარკვევში მოხმობილია უმბერტო ეკოსა და პიტერ კორნელის თხზულებანი, მიშელ ფუკოს წიგნი — „სიტყვები და საგნები“; დასახელებულია მკითხველის პრობლემისადმი მიძღვნილი ქართველ მეცნიერთა გამოკვლევები. რ.სირაძე ტექსტთა ისტორიისა და ავტორთა გამონათქვამების მიხედვით წარმოგვიდგენს „მკითხველის ფენომენის“ ისტორიას. ამ მიზნით მოხმობილია „წმ.ნინოს ცხოვრების“, შუშანიკისა და აბოს „წამებათა“, იოანე ზედაზნელისა და ილარიონ ქართველის „ცხოვრებათა“, „ვეფხისტყაოსნის“, „დავითიანის“ ტექსტებიდან შესაბამისი ეპიზოდები, რომელთა მეშვეობით წარმოჩნდება მკითხველის ფენომენის რაობა.

ნარკვევის ქვეთავი — **სახისმეტყველებითი პერიოდისაცისათვის** — ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და საყურადღებო ცდაა ძველი ქართული ლიტერატურის პერიოდისაცის განსაზღვრისათვის. რ. სირაძის აზრით, ლიტერატურის ისტორიისათვის შიდალიტერატურული ფაქტორებია ამოსავალი და არა ეპოქათა ხასიათი. ამისდაკვალად, ავტორი მიზანშეწონილად თვლის, გამოიყოს ოთხი პერიოდი:

1. ეიდეტური ანუ მითოსური სახისმეტყველების პერიოდი (წინაქრისტიანული ხანა). რომელიც ძირითადად მითოსურ ხანას მოიცავს, თავს იჩენს აგიოგრაფიაშიც (ქრისტიანობის ხანაში დაგმობილი ან დესაკრალიზებულია). ეიდეტურ სახისმეტყველებაში სახის შინა არსი სრულად ვლინდება მისსავე ფორმაში;

2. ეიკონური (ანუ ხატისებრი) განსახოვნების ხანა (IV-XI სს. — აგიოგრაფია, ჰიმნოგრაფია, ჰომილიები). აქ გარეფორმა მიანიშნებს მის შინაარსსა და შინა არსს, რაც მიღმურია და სულით შესაგრძნობი. რ.სირაძის აზრით, ეიკონური სახისმეტყველება თავს იჩენს შემდეგდროინდელ ქართულ მწერლობაშიც (მოხმობილია დ. გურამიშვილის, ნ. ბარათაშვილის, ა. წერეთლის, გ. ტაბიძის, ა. კალანდაძის პოეზიიდან შესაბამისი ნაწევრები);

3. მესამე პერიოდად მიჩნეულია XII- XIII საუკუნეები. მხატვრული სახისმეტყველება ამ პერიოდის განმსაზღვრელი, რადგან, როგორც ბ-ნი რევაზი შენიშნავს, სახეთა საფუძველი ოდენ ესთეტიკურია, არ ემორჩილება არც ეიკონურობას და არც მითოსს. ამ თვალსაზრისით, განხილულია „ამირანდარეჯანიანის“, „აბდულმესიანის“, „თამარიანის“ სახისმეტყველება, რომელიც ცხადყოფს, რომ „ესთეტიკური თვალთახედვის დომინირებამ საფუძველი შექმნა დასავლურ-ქრისტიანული, ანტიკური და აღმოსავლური (უფრო-სპარსული) და მითოსური სახისმეტყველებითი ტრადიციების სინთეზისა“ (რ.სირაძე, კულტურა და სახისმეტყველება, თბ., 2008, გვ.18);

4. დაცემის ხანა (XIV-XVსს.) — მიუხედავად იმისა, რომ ეს პერიოდი არც ორიგინალური ქართულ ნაწარმოებთა სიმრავლით და არც სახისმეტყველებითი სიახლეებით არ გამოირჩევა, რ.სირაძის აზრით, ამ დროს განსაკუთრებით იჩენს თავს საკითხი — „ფსიქოლოგიური მემკვიდრეობა“ (თაობიდან თაობას გადაცემული ფსიქოლოგიური ზეგავლენა), რომელიც ქმნის „მკითხველის ისტორიას“, ეროვნული ხასიათის შენარჩუნებას უწყობს ხელს. ენობრივი მსოფლხედვა განსაზღვრავს ლიტერატურის სახისმეტყველებას.

რ. სირაძე V პერიოდს (XVI-XVIII სს.) ე.წ. „აღორძინების ხანას“ (რომლის სახელდების უვარგისობა კარგა ხანია აღინიშნება) განიხილავს ყოვლისმომცველი მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, კერძოდ, სპარსოფილობის ამსახველი და ანთისპარსოფილური ნარატივი, „მართლის თქმის“ პრინციპთა შემცველი სახისმეტყველებითი ნაკადი (არჩილი, ფეშანგი, იოსებ სააკაძე, დ.გურამიშვილი), სპარსოფილური სახისმეტყველება (თეიმურაზ I და მისი სკოლა), რელიგიურ სიმბოლიკაზე დამყარებული ლირიკა (დ.გურამიშვილი, ვახტანგ VI), ეროვნული სახისმეტყველების კვალობაზე არაკთა დამუშავება (ს.-ს.ორბელიანი). ამ პერიოდში თავს იჩენს მთარგმნელობითი საქმიანობა (სპარსული, რუსული, დასავლურ-ევროპული ლიტერატურისა).

ბ-ნი რევაზი ე.წ. „გარდამავალ ხანას“ (XVIII ს-ის ბოლო და XIX ს-ის დასაწყისი) განაკუთვნებს ახალ ქართულ მწერლობას.

რ. სირაძის მიერ შემოთავაზებული სახისმეტყველებითი პერიოდიზაცია ბევრი-

სათვის შესაძლოა, საკამათოც იყოს, მაგრამ უცილობელია, რომ ნარკვევში ხანგრძლივი მეცნიერული კვლევის საფუძველზე ჩამოყალიბებული ახალი თვალსაზრისი, მეთოდოლოგიური მიდგომა გამოიკვეთება, ერთობ საყურადღებო და გასათვალისწინებელი.

წიგნის მომდევნო ნარკვევში — **დრო და ჟამი** — განხილულია: დრო ჟამიერი (წარმავლობისა) და დრო მარადიული (ი.პეტრიწის ნააზრევზე დაყრდნობით), მათი ურთიერთმიმართება (ჟამიერი დროის საწყისი მარადიული დროა), ჟამიერი დრო და მისი ბუნების არსი(დრო ცვალებადია, უცვლელია — მისი ბუნება, რომელიც მარადიულობის ხატი), დრო-სივრცის (ქრონოტოპის) ცნება და ადამიანი, სიუჟეტური დროს არსი (იგია სახე და ხატი მარადიულობისა), ენა და ზედროულობა.

რ. სირაძე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს: **სამყაროს სახეობრივ შემცნებას**, ქართული ნააზრევისათვის ფუნდამენტური მნიშვნელობის ფენომენს (მოვლენა სამყაროში ჩართულია როგორც სახე), სახეობრივი გაგების პრინციპს (სახეობრივადაა შესაგრძნობი დროის არსებობა, სახეობრიობა ცვალებადობაა, მარადიულობა იგივეობრიობაა. მარადიულობა წარმოშობს სახეობრიობას, მაგრამ იგი მარადიულობას ვერ სწვდება). ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე მკვლევარი ასკვნის, რომ **„განსახილვის თეორია შეიძლება დროის თეორიად იქცეს“** (გვ. 29).

სპეციალისტთა და კულტურით დაინტერესებულ მკითხველთა ყურადღებას უთუოდ მიიპყრობს ნარკვევის ის ნაწილი, რომელიც დროის ბიბლიურ-ქრისტიანული კონცეფციის განხილვას ეთმობა (წმ. იოანე დამასკელის ნააზრევის მოხმობით — დრო განხილულია ადამიანის არსებობის საზრისით, კაცობრიობის არსებობის საზრისი კი განმარტებულია ესქატოლოგიური დროის მიხედვით, მანამდე ისტორიული ან უგზისტენციალური დროა). რ.სირაძე გამოყოფს დროის გაგების მთავარ მიმართებებს: დრო და სიკეთე (სიკეთეა დროის სახეობრივი ბუნების განმსაზღვრელი, მისი მიზანი და შინაარსი), დრო და რიცხვი (ორივე წმინდა და საგნებში სულის მსგავსადაა განფენილი, საგნობრიობაში არ ითქვიფება, რიცხვი განსაზღვრავს დროს), რიცხვთა სიმბოლიკის განხილვა კი წარმოჩენს აზრს, რომ ადამიანმა უნდა იცხოვროს ღვთიური დროით.

მკვლევარი შეისწავლის ი.პეტრიწის „განმარტებიდან“ დროის აღრიცხვასა და დროულ განზომილებას (არსებობს რაოდენობრივი გაზომვა დროისა, ამასთანავე განიზომება დროის თვისება, ხარისხი, საზრისი), არსითა და მოქმედებით ჟამისეულს, ჟამიერი დროის სამობას (იყო, არის და იქნება, რასაც ენაში გრამატიკული დროც ამტკიცებს. ყოველივე სამ დროში მყოფობს), დროისა და მოვლენის ბუნების ურთიერთმიმართებას (მოვლენის გვარეობითი რაობისა და საკუთარი ბუნების შენარჩუნებას). ბ-ნი რევაზი საგანგებოდ გამოჰყოფს ი. პეტრიწის ფილოსოფიური მსოფლხედვის საფუძველს — **„ერთს“** (ყველაფრის მიღმური „ერთი“ და წარმოქმნილი, პირველწარმოქმნილი „ერთი“; „ერთიდან“ მომდინარეობს დრო) და ორ ბინარულ მიმართებას შორის არსებით კავშირს (მარადულობა და დრო,

ერთი და სიმრავლე); დროის ზეცნებითი ასპექტების თვალთახედვით გააზრებულია „მარტივის“ რაობა (სიმარტივე უმაღლესი ერთისა და სიმარტივე ნივთთა), რომელიც განსაზღვრების ქრონოტოპისათვისაა საყურადღებო. სანიმუშოდ მოხმობილია წმ.დიონისე არეოპაგელის მსჯელობანი ღვთაების ანტინომიურად გააზრებისათვის (ანტინომიურად გასააზრებელია ღვთაება და ანტინომიური ბუნებისაა დრო).

ნარკვევში **ეორტალოგიური დრო** (დრო საქრისტიანო დღესასწაულებისა) აგიოგრაფიის შესწავლის საფუძველზე განხილულია დროის სახისმეტყველებითი გააზრებები (მოხმობილია „წმ.ნინოს ცხოვრება“, „აბოს წამება“). რსირაძე ქართულ აგიოგრაფიაში გამოყოფს კომპოზიციის სამ ტიპს (ნაწარმოებები — უწყვეტი ტელეოლოგიური სიუჟეტი, ტრიპტიქული ტიპის და ცენტრალურ-ციკლური კომპოზიციით) და მას უკავშირებს **სიუჟეტური დროის პრობლემას აგიოგრაფიაში** (ამ მიმართებით განხილულია „„შუშანიკის წამება“, „აბოს წამება“ და „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“). ყურადღებულა ძველქართულ საისტორიო მწერლობაში ჟანრთა („ცხოვრება“, ისტორია და ჟამთააღმწერლობა) დროისადმი სამნაირი მიდგომა, თარიღთა სიმცირე (რაც რსირაძის აზრით, იმით აიხსნება, რომ მოლენები მოწოდებულია ზედროული იგავურობით და არა დროული კონკრეტულობით).

რ. სირაძე საგანგებოდ მსჯელობს სახეობრივ სისტემებზე დაფუძნებულ ყოვლისმთლიანობის იდეაზე, ყოვლისმომცველი სიმბოლიზმის ფილოსოფიაზე (ვსოლოვიოვის თვალსაზრისის მიხედვით) და სხვადასხვა სააზროვნო ნაკადის სინთეზირების კვალბაზე განიხილავს ი.პეტრიწის აზროვნებისათვის წამყვანს — **იგავურ ცნობიერებას** (სამყაროში ნებისმიერი მოვლენა სახეობრივია, საღვთო საზრისი მსჭვალავს და აერთიანებს ყველაფერს). „**სამყარო სახეთა სისტემა, ზოლო სამყაროს შეცნობა სახეთა შინაარსის ამოცნობის გზით ზღება**“ (გვ. 48).

ნარკვევის დასასრულს რსირაძე აღნიშნავს, რომ სიკეთა დროის საზრისის განმსაზღვრელი, მისი მიზანიცა და შინაარსიც, დროის სახეობრივი ბუნება კი სამყაროს სახეობრივი აგებულებისა და სახისმეტყველებითი კონცეფციის ერთ-ერთი მთავარი საფუძველია.

შეგნიშნავთ, რომ წიგნის ზემოგანხილული ნარკვევი (დრო და ჟამი) ძალზე მნიშვნელოვან ცნებებს, იდეებსა და მოვლენებს აერთიანებს, მრავალ საკითხსა და საფიქრალს აღძრავს, რომლებიც ისტორიულსა და თანამედროვე ცნებათმეტყველებას უკავშირდება. ბ-ნი რევაზი ცდილობს, აღნიშნული საკითხი სახეობრივი შექმენების თვალსაზრისით წარმოგვიჩინოს და უმთავრესზე გაგვამახვილებინოს ყურადღება. ამ თვალთახედვით, იმდენად ყოვლისმომცველი და ტევაღია ნარკვევი, რომ ყოველი სიტყვა და ფრაზა მკითხველისაგან დიდ ყურადღებას, დაკვირვებასა და ანალიზს მოითხოვს, ძნელდება მისი ერთიანობაში აღქმა. მაგრამ მხოლოდ ფიქრის აღმძვრელი სიტყვაა ფასეული, რომლისთვისაც ღირს ყოველგვარი სირთულის დაძლევა.

წიგნის მომდევნო ნარკვევში — „სვეტი-ცხოველი“ — საზრისი ქართველთა სულიერი ცხოვრებისა — აღნიშნულია, რომ ისტორიის საზრისი (თეოლოგიური ისტორიოსოფიის მიხედვით) „სვეტიცხოველია“, რომელიც ჯვარსახოვნებას ანიჭებს დროსა და გარემოს. რსირაძე ქართულ ისტორიოსოფიას (ქრისტიანულ კულტუროლოგიას), რომელიც მწყობრად არ გამოვლენილა, ეტაპობრივად მიმოიხილა — ქრისტიანული რელიგიის დაფუძნებას, რომელმაც „ახალი ცხოვრება“ და შესაბამისად მიზნობრივი დრო დაამკვიდრა („მრავალთავები“, ნათარგმნი და ორიგინალური აგიოგრაფია, ეორტალოგიური კალენდარი და ა.შ.), „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ე.წ. ქრონიკული ნაწილის ჟანრობრივ ნაკადებს, მათ მთლიანობას. ავტორი იოანე საბანისძის ისტორიოსოფიიდან ოთხ ნიშანს გამოყოფს, ისტორიის ღვთისმეტყველებას ნიკოლოზ გულაბერისძის „საკითხავის“ მიხედვით წარმოაჩენს, „ქართველთა ბუნების“ კრიტიკის მაჩვენებლად „ღვთით აღმაშენებლის ცხოვრებას“ მიიჩნევს. ნარკვევში საუბარია — ანტონ ბაგრატიონის „წყობილსიტყვაობაზე“ (საქართველოს „კლასიკური წარსულის“ სურათი ისტორიული პიროვნებებითაა შექმნილი), გრობელიანის „სადღერძელოზე“ (მკვიდრდება კონცეფცია — ქართველთა ერთიანობის გაცნობიერების დაწყებისა სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბებისა და ერთიანი მწიგნობრობის შექმნის დროიდან), ერთიანი საქართველოს იდეის მუდმივ არსებობაზე (განსაკუთრებით ვახუშტი ბატონიშვილისა და დ.გურამიშვილის ისტორიოსოფიაში), ახალი ქართული ფილოსოფიის დასაწყისზე (ილია ჭავჭავაძე). რსირაძე ყურადღებას ამახვილებს ქრისტიანულ ადამიანთმცოდნეობაზე, რომელშიც მქდაუნდება ქართული ისტორიოსოფიული შეხედულებანი. ამ მიმართებით, მკვლევარი განიხილავს საისტორიო თხზულებათა სახელდებებს, „წმინდა მხედრის“ იდეალს, რომელიც საფუძვლად ედება ქართულ-რენესანსულ კულტურას, თამარის IV ჰიპოსტაზის იდეას, ტოლერანტობას (სპარსული, ლათინური კულტურისადმი), ენის ბუნებასა და შინა-არსს ერის ცნობიერებასა და ყოფიერებაში. დასასრულს აღნიშნულია, რომ ქართველთა სულიერ ცხოვრებას აშინაარსებს „სვეტი-ცხოველი“.

უნდა აღინიშნოს, რომ რსირაძის მიერ ქართული ქრისტიანული კულტუროლოგიისათვის „სვეტი-ცხოველის“ საზრისად წარმოდგენა ერთობ საყურადღებო აზრია და სიახლის დამამკვიდრებელი ქართულ ცნობიერებაში, რაც მასშტაბური ხედვისაკენ წარმართავს ჩვენს გულისყურს.

ნარკვევში — სიონი და ქართული ეკლესიოლოგია — რსირაძის აზრით, არსებითაა პასუხის გაცემა შემდეგ კითხვებზე: საქართველოში რატომ იყო პოპოლარული ეკლესიათა სახელწოდებად „სიონი“? რატომ არ იყო საქართველოში „სოფიის“ სახელობის ეკლესიები? ამ მიზნით, ნარკვევში წარმოჩენილია სიონის რაობა, მისი კულტურულ-რელიგიური შინაარსი (ბიბლიურ-ეგანგელური, სოფიოლოგიური და ეკლესიოლოგიური მნიშვნელობა). რსირაძის აზრით, „სიონი“, ვითარცა სახე-იდეა, შეიძლება გამოხატავდეს შემდეგ სახე-იდევებს: ღვთისმშობელი, წმ. სოფია (ზეესთასიბრძენე), ზეციური „ქალაქი“ და ეკლესია. „სიონის“ პერსონ-

იფიცირება ხდება ქალის სახეში. იერუსალიმი სიონის ასულია“ (გვ.58). სიონთან მიმართებით, ქართულ წყაროთაგან უპირველესად მოხმობილია „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ჭელიშური ვარიანტი, სადაც „სიონი“ „კათოლიკე ეკლესიის“ ძირითად სახელწოდებად მოიაზრება (თავდაპირველი სახელდება „წმიდათა წმიდა“, შემდეგში — „სიონი“ და „სვეტიცხოველი“); „სიონის“ კონტექსტი წარმოჩენილია „შიოსა და ევაგრეს ცხოვრებისა“ და „იოანე ზედაზნელის ცხოვრების“, ჯუანშერის თხზულების, „კლარჯული მრავალთავის“ იოანე ბოლნელიძის საკითხავის მიხედვით. აღნიშნულია, რომ სვეტიცხოვლის ტაძარი სოლომონის ტაძარსა შემსგავსებული და სიბრძნის ადგილად მიიჩნეოდა ისევე, როგორც „სიონი“ („სიონი“ აია-სოფიას, წმინდა სიბრძნის სიმბოლოცაა).

ნარკვევის ბოლოს რ.სირაძე აჯამებს კვლევის შედეგებს შემდეგი სახით: 1. საქართველოში სიონის სახელდებით ეკლესიათა ფართო გავრცელება ღვთისმშობლისადმი წილხვდომილობის იდეით, ქართული ეკლესიის იერუსალიმური წარმოშობით აიხსნება; 2. იერუსალიმის სიონი (კონსტანტინეპოლის აია-სოფიას გათვალისწინებით) შესაძლოა ყოფილიყო ზოგადი ნიმუში თავდაპირველი ქართული ქრისტიანული ტაძრისათვის.; 3. საქართველოში წმ.სოფიის იდეა დაუკავშირეს ღვთისმშობლის ეკლესიებს — სიონს და ამით უნდა აიხსნას ჩვენში წმ.სოფიის სახელობის ეკლესიათა არარსებობა.

დაეძენთ, რომ ნარკვევში წამოჭრილი საკითხები, რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში მეტნაკლებადაა ყურადღებული, ერთიანი თვალთახედვითაა გააზრებული და შეფასებული, ამომწურავად და მკაფიოდ წარმოაჩენს სათქმელს, საზოგადოებაში არსებულ ბევრ კითხვას სცემს პასუხს და სავარაუდო საფიქრალს ნათელს ჰფენს.

ნარკვევი — **სვეტიცხოველი, აია-სოფია და სიონი** (სიმბოლოთა გააზრებისათვის) — ერთგვარი გაგრძელებაა წინარე კვლევისა. რ.სირაძის ვარაუდით, პავლე მოციქულის ეპისტოლე (რომელიც ეკლესიას ეხება) უნდა ყოფილიყო სვეტიცხოვლის სახელდების უშუალო საფუძველი („სვეტი ჭეშმარიტებისა“ ქართულ სინამდვილეში შენაცვლებულია „სვეტი ცხოველი“, ქრისტეს ქართული სახელდების — „მაცხოვრის“ კვალობაზე). ამდენად, მკვლევრის აზრით, „სვეტი-ცხოველი“ საღვთო ჭეშმარიტებას, წმინდა სიბრძნეს („აია-სოფიას“) გულისხმობს, რასაც ბიბლიური საფუძველი აქვს. ამასთანავე „სვეტი-ცხოველი“ განიცდებოდა „ძალად ღვთისა“. ნარკვევში (ერთ-ერთ ბიზანტიურ ტრაქტატსა და „წმ.ნინოს ცხოვრებაზე“ დაყრდნობით) წარმოჩენილია იმპერატორ კონსტანტინეს დროინდელი აია-სოფიასა და სვეტიცხოვლის (რომელიც „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მიხედვით, „სიონად“ იწოდება) ურთიერთმიმართება (აია-სოფია სვეტიცხოვლის წინასახე უნდა ყოფილიყო). ბ-ნი რევაზი თვლის, რომ სვეტიცხოვლის პირველნიმუშად სოლომონის „სიბრძნის ტაძართან“ ერთად ქრისტეს საფლავი და სიონი უნდა ქცეულიყო (სვეტიცხოველში ჩადგმული მცირე ეკლესია ქრისტეს საფლავის ტაძრის ანალოგიურია, „სიონი“ კი საქართველოში ღვთისმშობლის ტაძრებს ეწოდება). ნარკვევში წარმოჩენილი

მოსაზრებანი ემყარება ბიბლიურ წიგნებს, ბიზანტიურ ტრაქტატს — „უწყებად და თხრობად აღმწებისათვის ტაძრისა ეკლესიისა...“, ანდრია კრიტელის — „მობისათვის ღვთისმშობლისა“, ეფრემ მცირის თეოლოგიურ ლექსიკონს, „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“, ნ.გულაბერისძის „საკითხავსა“ და „გალობანს“.

უნდა აღინიშნოს, რომ რ.სირაძის წიგნის ორი ნარკვევი — **სიონი და ქართული ეკლესიოლოგია** და **სვეტიცხოველი, აია-სოფია და სიონი** — ერთ მთლიანობადაა გასააზრებელი და აღსაქმელი. ეს ორი გამოკვლევა გარკვეულწილად საფუძველს უშნადებს წინმსწრებ თავს — **„სვეტიცხოველი“ — საზრისი ქართველთა სულიერი ცხოვრებისა**. ერთიანობაში კი მკითხველი სრულად გაისიგრძელებს, მიაღწენებს თვალს და გულისყურით გააცნობიერებს ქართველთა სულიერი ცხოვრებისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი საზრისის — „სვეტიცხოვლისა“ და სვეტიცხოვლის შინაარსს.

წიგნის ერთ-ერთი ნარკვევი — **ტოპონიმი „გარეჯა“ და მისი ეკლესიოლოგიური შინაარსი** — მიზნად ისიხავს სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის ყურადღებული საკითხის გარკვევას, რომელიც დღემდე საკამათოა და კვლავაც — ფიქრისა და განსჯის აღმძვრელი. ზოგადი მიმოხილვის შემდეგ, რ. სირაძე გამოკვეთს ქართველთათვის „ათცამეტ მამათა“ დამსახურებასა და ღვაწლს, რომელიც წმ.ნინოს მოციქულებრივი ღვაწლის კვალობაზე წარმართებოდა. მკვლევარი ტოპონიმ „გარეჯის“ ეკლესიოლოგიური შინაარსს განიხილავს ქრისტიანული „ქართლის“ სივრცულ შინაარსთან მიმართებით და აღნიშნავს, რომ „ქართლი“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ არსებობის დროიდან) ქართლთან ერთად კახეთსაც გულისხმობს. ბ-ნი რევაზი „დავით გარეჯელის ცხოვრების“ ერთი მონაკვეთის მიხედვით მიმოხილავს „უდაბნოს“ მნიშვნელობას და ამ შემთხვევაში დაუსახლებელ გარემოში, გარეჯაში სამონასტრო სულიერების დამკვიდრებად მიიჩნევს. მისი აზრით, კომპოზიტი „გარე-სჯა“ თავდაპირველად ადგილის სახელდებად, ე. ი. ტოპონიმად კი არ წარმოქმნილა, არამედ სამონაზვნო ქმედების, მონაზვნის მიერ ტანჯვისა და შეჭირვების აღსანიშნავად...“ (გვ. 78). მკვლევარი „გარეჯის“ შეცვლას ფორმა „გარეჯით“, თავდაპირველ სახელდებაში ეკლესიოლოგიური შინაარსის დაკარგვის შეგრძნებით ხსნის.

ჩვენი აზრით, სავსებით მართებულია ფიქრი იმასა, რომ „გარეჯა“ არ გულისხმობს „გარე-განსჯას“ („გარე-მსჯელობას“), არამედ, — როგორც ბ-ნი რევაზი განმარტავს, — მონაზვნის მიერ ტანჯვას, ასკეტურ „თვით დასჯას“, რასაც მამა დავითი ქართლის მიმართ „გარე“ რეგიონში, უდაბნოში ადასრულებდა.

ნარკვევში — **ბოდი-ბოდბე და სოჯი დედოფალი** — გამოყოფილია წმ.ნინოს დროს ბოდბის გაქრისტიანების საკითხი („მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მონაცემთა მიხედვით). აღნიშნულია ის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რაც მიენიჭა ბოდბეს და მთელ კახეთს წმ.ნინოს იქ დაკრძალვით. რ.სირაძის აზრით, წმ.ნინოს საფლავს ბოდბეში რამდენიმე მომენტი განსაზღვრავს, კერძოდ, სტრაბონის ცნობით, სწორედ აქ უნდა მდგარიყო თეთრი ქალღმერთის (ლევკოთეას) ტაძარი, „მოქცევაჲ

ქართლისაღს“ მიხედვით კი — მირიანი შესაძლებლად თვლის წმ.ნინოს არმაზის ასულად მიჩნევას. მკვლევარი ვარაუდობს, რომ წმ.ნინოს კულტმა დაძლია ქალღვთაებათა კულტი. ბოდბეს მნიშვნელობას, ბ-ნი რევაზის აზრით, განადიდებს სოჯი დედოფლის პიროვნებაც, რომლის მოღვაწეობა წარმოაჩენს „დიდი კახეთის“ ქართულ საქრისტიანოსთან გამთლიანებას. ნარკვევში გამოთქმულია ვარაუდი, რომ „მოქცევაჲ ქართლისაღს“ ტექსტში სოჯი დედოფალთან დაკავშირებული ჩანართი, შესაძლოა, ბოდბის ეკლესიის უძველესი „საკითხავი“ იყოს. ბ-ნი რევაზი ამის მაჩვენებლად თვლის სოჯი დედოფლის მცხეთაში მისვლის დიდმნიშვნელოვან ფაქტს, რომელიც თხზულებაში საგანგებოდაა აღწერილი, თავად წმ. ნინოსა და სამეფო კარის მიერაა განსაკუთრებით ყურადღებული.

და ბოლოს, რ.სირაძე „მოქცევაჲ ქართლისაღს“ მიხედვით გამოკვეთს ქალთა ღვაწლს ქართლის მოქცევაში. ქალთა სახეებისა და მათი დამსახურების მთელი სისრულით წარმოჩენა დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს და ერთგვარ გაკვირვებასაც კი იწვევს. ნაწარმოების კითხვისას ეს ფენომენი ასეთი მასშტაბურობით ნაკლებად აღიქმება; ამ შემთხვევაში კი (ერთიანობაში წარმოჩენისას) — მკითხველისათვის საცნაური ხდება, რომ ქალთა ღვაწლი ფასდაუდებელია, იგი ქართლის მოქცევის მთელ გზას მოიცავს და საერთოდ, თხზულებას უწყვეტ ხაზად გასდევს.

ნარკვევში — **იოანე პეტრიწის სახისმეტყველება** — შესწავლილია სახეობრიობის ადგილი და მნიშვნელოვნება მოვლენათა სიმრავლის პეტრიწისეულ წარმოდგენაში. ამ მიზნით, რ.სირაძე იოანე პეტრიწის „განმარტებიდან“ გამოყოფს და განიხილავს შემდეგ საკითხებს: „პირველმიზეზის“ მრავალმხრივ განმარტებას, სახეთა წარმოქმნასა და მსგავსებას, იერარქიული წყობის მიმართებასა (ზემოდან ქვემოთ და პირუკუ) და იერარქიული წყობის ესთეტიკურ პრინციპს, სამყაროს ესთეტიკური გააზრების კონცეფციას, ბერძნული მითოლოგიისადმი მიმართებას, მოძღვრებას დროსა და სივრცეზე, „ერთისა“ და „სიმრავლის“ ურთიერკავშირს და სხვ.

რ. სირაძის აზრით, „პირველმიზეზის“ პეტრიწისეულ განმარტებათა შორის „დამბადებლობა-წარმოქმნის“ თვალსაზრისია უმთავრესი (მხედველობაშია სახეთა წარმოქმნა, ამ წარმოქმნისას მსგავსების საკითხი), განსახოვნება და ტრფიალება (იერარქიულ წყობაში ქვემოდან ზემოთ მოძრაობის გამოძწევით) უკავშირდება მშვენიერებას. მკვლევარი აქ გამოკვეთს ერთ მომენტს, რომ ესთეტიკურობისადმი დამორჩილებული (ან დაკავშირებული) ღმერთის რაობათა გააზრებისათვის მოხმობილი სხვადასხვა ასპექტი. „პირველმიზეზის“ მრავალმხრივ განმარტებათა შორის ბ-ნი რევაზი გამოყოფს „მზე“ და აღნიშნავს, რომ პეტრიწის ნააზრევში „მზე“ პირველმიზეზის სიმბოლოა (მზე არაა „ზესთ არსი“), მისი მშვენიერების ყველაზე უკეთ წარმომჩენი (რაც მრავალგზის მეორდება). ამისდაკვალად, მკვლევრისათვის მიუღებელია მზის ღმერთობის კვალის არსებობა პეტრიწის ნააზრევში. საკითხის განხილვის შედეგად ირკვევა შემდეგი: პეტრიწის „განმარტების“ მიხედვით, სამყაროს შექმნა მშვენიერების გამოვლინებაა — არსებობითაც და თავისი შინაარსითაც არსებულნი მშვენიერნი არიან.

რ. სირაძე პეტრიწის მსოფლგაგებაში ესთეტიკის დიდი მნიშვნელოვნების წარმოსაჩენად განიხილავს სამყაროს იერარქიულ წყობას და მასში ესთეტიკური საფუძველის გამოვლენას ცდილობს. განმარტებათა მიხედვით, მკვლევარი სამყაროს იერარქიას (ზეალმაგალი წყობით) შემდეგი რიგით წარმოგვიდგენს: 1. სხეული, 2. 4 ელემენტი, 3. ცა, 4. ბუნება, 5. სული, 6. გონი („გონიერი არსი“), 7. ნამდვილ მყოფი, 8. ერთნი, 9. ერთი. ამ სისტემაში უმთავრესი, არსის განმსაზღვრელი ყოფილა „პირველი გონება“ („ნამდვილ მყოფი“). ბ-ნი რევაზი ამ განმარტებიდან გამოკვეთს არსების, რომ „პირველი გონება“, რომელიც ყოველი მყოფისა და არსისათვის დასაბამია, მშვენიერების სათავე ყოფილა. პეტრიწის ნააზრევში მკვლევრის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს იმის წარმოჩენა, რომ „სირათა“ მიმართება, როგორც ამქვეყნად, ისევე ზესთასოფელში, სახეობრივია, ე.ი. მთელი სამყარო წარმოდგენილია სახეთა სისტემაში. სამყარო იწყება და მთავრდება სახეებით“ (გვ.93).

რ. სირაძე საგანგებოდ მსჯელობს იმ ფაქტზე (რომელიც სპეციალურად ყურადღებული არ ყოფილა), რომ პეტრიწთან ტერმინები — „სახიერი“, „სახიერება“ არ იხმარება. მათ ნაცვლად გამოიყენება — „კეთილი“, „კეთილობა“. მკვლევრის აზრით, ამგვარ ჩანაცვლებას შეიძლება მოეძებნოს ახსნა — პეტრიწი „სახეს“ „განსახოვნების“ გამოსახატავად იყენებდა, განსახოვნებას სიკეთესთან ერთად მშვენიერებაც მოჰქონდა; ტერმინი „სახიერი“ კი — ქართულ მწერლობაში კეთილს აღნიშნავდა და ამდენად იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ განსახოვნებასთან მხოლოდ სიკეთე დაკავშირებულიყო. ნარკვევში ყურადღებულია კიდევ ერთი ასპექტი — სამყაროს ესთეტიკური გააზრების კონცეფცია — სახის გააზრებადაა მიჩნეული სამყაროს შემეცნება, რაც სიამოვნებას გვანიჭებს. სწორედ ამას აღნიშნავს ესთეტიკური ტერმინი „სამუსიკელოთა რთვა“ (მხატვრული მორთვის, მოკაზმვის გზა). რ.სირაძის ვარაუდით, პეტრიწისეული შემეცნების ორნაირი ტიპიდან — აზრთან საფეხურებრივი მიახლოებისა და უშუალო მიახლოებიდან — მხატვრული შემეცნება მეორე ტიპად ჩაითვლებოდა.

რ. სირაძე არ ეთანხმება პეტრიწის ნააზრევში გალობის სამხმიანობასთან დაკავშირებით ე.მეტრეველის შეხედულებას (სამი რეგისტრის ერთი ბგერის ერთიანობას) და აღნიშნავს, რომ აქ სწორედ სამი განსხვავებული ხმის ერთიანობაზე, ჰარმონიაზეა საუბარი და ეს მხოლოდ მუსიკას არ ეჭება. მკვლევრის აზრით, ეს ზოგადესთეტიკური პრინციპია და სამყაროს ზოგად კანონზომიერებათა გამოხატულებადაა მიჩნეული.

ნარკვევში განხილულია პეტრიწის მიმართება ბერძნული მითოლოგიისადმი, რაც, რ.სირაძის აზრით, ლიტერატურული სახისმეტყველებისათვის ძალზე საყურადღებოა. საკითხის განხილვის შედეგად ირკვევა, რომ პეტრიწმა ანტიკური მემკვიდრეობა ქრისტიანობის საფუძველზე „მოაქცია“.

დრო-სივრცის პეტრიწისეულ ფილოსოფიასთან დაკავშირებით კი — აღნიშნულია, რომ იგი ემყარება ყოფიერების სახეობრიობას, მათი საზრისია სიკეთე.

პეტრიწის ნააზრევიდან ნარკვევში საუბარია „ერთისა“ და „სიმრავლის“ მიმართებაზე (ყოველი ქმნილება გულისხმობს მის შემოქმედს, მაგრამ უმაღლეს ერთს ვერ სწვდება მთელი სამყაროს გააზრებები). რ.სირაძე ამისდაკვალად გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მხატვრული ნაწარმოები მისი შემოქმედის ბუნებას წარმოაჩენს, ყველაფერი კი უსასრულოდ მიემართება ჩვენი გონებისათვის მიუწვდომელ უზენაეს ერთს.

ნარკვევის დასასრულს, ზემოაღნიშნულ შეხედულებათა განხილვის შედეგად რ.სირაძე აღნიშნავს, რომ ქართულ ნეოპლატონიზმში სახის ბუნება მრავალმხრივად შეცნობილი, რომ ამ ნააზრევიში ესთეტიკური შინაარსის მიკუთვნებით ხილული სამყაროს ფასეულობა მაღლდებოდა, სოფლისა და ზემოთსოფლის მორიგებას ესთეტიკა ახდენდა, სამყაროს ესთეტიკური ფასეულობის აღიარებას კი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

აღნიშნული ნარკვევი მნიშვნელოვანი და საყურადღებოა იოანე პეტრიწის სახისმეტყველების შესამცნებლად. შესაძლებლობა გვეძლევა, ამ ურთულეს ფილოსოფიურ ნააზრევიში სხვადასხვა შეხედულებათა (ღმერთზე, სამყაროზე, მის იერარქიულ წყობაზე და ა.შ) მეშვეობით ამოვიკითხოთ ფილოსოფოსის მიერ მრავალმხრივ შეცნობილი და ჩამოყალიბებული განსახილველების თავისებურებანი, განვსაზღვროთ სახეობრიობის ადგილი და მნიშვნელოვნება მოვლენათა სიმრავლის პეტრიწისეულ წარმოდგენაში, რომელსაც მსჭვალავს ესთეტიკური თვალსაზრისი. რ.სირაძის მიერ განხილული ურთულესი საკითხები მკითხველს უადვილებს პეტრიწისეული მსოფლგაგების აღქმას და განსახილველების პრინციპებთან დაკავშირებით ბევრ ახალ თვალსაზრისს აწვდის.

წიგნის შემდეგი ნარკვევი — **რუსთაველის ესთეტიკური თვალთხედვა** (თორიული შეხედულებანი) — წარმოაჩენს რუსთაველის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც თავად პოეტის მიერ თეორიული სახითაა გადმოცემული. საკითხთა უშუალო კვლევამდე, რ.სირაძე მიმოიხილავს რუსთაველის ესთეტიკის შესწავლის ისტორიას და აღნიშნავს, რომ მხოლოდ უახლეს სამეცნიერო ლიტერატურაში იძებნება სპეციალური გამოკვლევები რუსთაველის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებისა და მხატვრული სამყაროს შესახებ.

ნარკვევში „ვეფხისტყაოსნის“ შესავალში გამოთქმული სხვადასხვა თეორიული მოსაზრებებიდან გამოყოფილია შემდეგი საკითხები: 1. პოეტური შთაგონების წყარო, 2. პოეტური შემოქმედების ელემენტები, 3. პოეტური შემოქმედების საგანი, 4. მიჯნურის ესთეტიკური კვალიფიკაცია.

რ. სირაძე აღნიშნავს, რომ რუსთაველისთვის პოეტური შთაგონების პირველსათავე ღვთაებაა, რაც შემოქმედებით პროცესში სიყვარულით გამსჭვალავს გულისხმობს. ამდენად, შემოქმედებითი შთაგონების პირველწყაროდ მკვლევარი სიყვარულს მიიჩნევს, რომელსაც (ღვთაებრივ სიყვარულს) მშვენიერება მოაქვს. და რადგან რუსთაველი ამქვეყნად ღვთაებრივი სიყვარულის გამოვლინებას თამარის სახეში ხედავს, რ. სირაძე შემდგენიარად გაიაზრებს სიყვარულის რუსთაველურ

წარმოდგენას — ღვთაება, სიყვარული, თამარი. ყურადსაღებია მკვლევრის შეხედულება, რომ რუსთველისათვის „მიჯნურთა სურვილით“ გამსჭვალვის გარეშე პიროვნება მხატვრულ შემოქმედებით უნარსაცაა მოკლებული. ეს აზრი სამეცნიერო ლიტერატურაში საგანგებოდ არაა ყურადღებული და ამდენად პოეტური შთაგონების რუსთაველურ გაგებაში ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოაჩენს.

რ. სირაძე რუსთაველის ნააზრევადან გამოყოფს პოეტური შემოქმედების 4 ელემენტს (ენა, გული, ხელოვნება, გონება), რომლებიც პოეტური გამოთქმის სილამაზის („ტურფად ხსენების“) მისაღწევადაა აუცილებელი; პოეზიას კი ქმნის ამ ელემენტთა გამამთლიანებელი, პოეტური მიზანდასახულობის მქონე და შემოქმედებითად შთაგონებული პიროვნება.

ნარკვევში განხილულია ღვთაებრივი და ადამიანური სიყვარულის მიმართება, დაზუსტებულია რუსთველურ სიტყვაზმარებაში ტერმინის — „ბაძვის“ მნიშვნელობა, რომ იგი მიმსგავსებასთან ერთად „განსახონებასაც“ გულისხმობს. დასკვნა ასეთია: „ამქვეყნიური, ამაღლებული ადამიანური სიყვარული შეიძლება ზეციურს განასახონებდეს“ (გვ. 114). იდეალური მიჯნურის სახეზე მსჯელობა გამოკვეთს აზრს, რომ იდეალურ მიჯნურში (რომელიც ადამიანის ზოგადი იდეალია) ღვთაებრივი იდეალებია თავმოყრილი. რუსთველისეული კონცეფციის ამგვარი წაკითხვა და გააზრება მხოლოდ ერთიანი ხედვითაა შესაძლებელი, რაც რ. სირაძის კვლევის მუდმივი მახასიათებელია.

შაირობის განმარტებასთან დაკავშირებით, რომელიც ყველაზე მეტადაა ყურადღებული სამეცნიერო ლიტერატურაში, ბ-ნი რევაზი წარმოაჩენს განსხვავებულ თვალსაზრისს, რომ რუსთაველისთვის ყოველგვარი სიბრძნე ღვთაებრივია, საღვთოც და საეროც, რომ პოემაში გვარ-სახეობრივად განმარტებული „სიბრძნის დარგად“, „საღვთოდ“ გამოცხადებული შაირობა, რაც საერო პოეზიის მნიშვნელობას ამაღლებდა.

შაირობის ჟანრობრივ საკითხებზე მსჯელობისას მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ რუსთაველი პოეტურ ნაწარმოებთა გამოყოფასთან ერთად სხვადასხვა შესაძლებლობის პოეტთა კლასიფიკაციას ახდენს. აქვე განმარტებულია, რომ „გრძელი ლექსის“ თქმა პოეტისაგან დიდ გამოცდილებასა და შრომას ითხოვს. რ.სირაძე რუსთველის პოეტურ ღირსებათა ძირითად კრიტერიუმებად „გრძლად თქმასა“ და „ნათლად თქმას“ მიიჩნევს, რაც, ჩვენი აზრით, გასათვალისწინებელი შენიშვნაა. მკვლევარი საგანგებოდ მსჯელობს არაერთხელ ყურადღებულ სტრიქონზე: „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“ და აღნიშნავს, რომ აქ აზროვნების სხვა ფორმათა შორის შაირობის ადგილის განსაზღვრაზეა საუბარი. აღნიშნული სტროფის გასააზრებლად ბ-ნი რევაზი განიხილავს პ.ინგოროვას, გ.ნადირაძის, მ.გოგიბერიძის შეხედულებებს, არ ეთანხმება იმ აზრს, რომ „შაირობა“ საერთოდ ხელოვნებას და არც მის ერთ მხარეს ნიშნავს, რადგან რუსთაველთან „ხელოვნება“ არ იხმარება დღევანდელი მნიშვნელობით, ხოლო „ესთეტიკა“ იმ დროისათვის საერთოდ არ არსებობდა დღევანდელი

გაგებით. მკვლევარი განმარტების კონკრეტული შინაარსის ამოსაცნობად უცილობლად მიიჩნევს, გავითვალისწინოთ მოძღვრება ორგვარი სიბრძნის შესახებ. ნარკვევში გამოკვეთილია აზრი, რომ რუსთაველი მიჰყვება არეოპაგიტულ მოძღვრებას ზოგადი თვალსაზრისით და ახლებური გააზრებანი შემოაქვს — პოემის მიხედვით, „სიბრძნეში“ არ იგულისხმება მხოლოდ საღვთისმეტყველო სიბრძნე, არც სიბრძნეთა სახეებია დაპირისპირებული, მხოლოდ უმეცრებაა ღვთაებრიობის ანტიპოდი. რუსთაველთან „შაირობა“ სიბრძნის რიგის მოვლენაა, მისი ერთ-ერთი ქვესახეა, ხოლო „ხელოვნება“ აღნიშნავს ოსტატობას და არა ხელოვნებას.

ნარკვევში რ.სირაძე რუსთაველის ესთეტიკურ ნააზრევთან დაკავშირებით სამეცნიერო ლიტერატურაში წამოჭრილ მრავალ საკითხს საყურადღებო ახსნას უძებნის და შუა საუკუნეების თეორიულ-ლიტერატურულ პრინციპებზე დაყრდნობით გვისაბუთებს საკუთარ შეხედულებებს, რომელნიც სიახლეთა წარმომჩენელია და ჭეშმარიტების წვდომის გზათა ძიებისკენ გვიბიძგებს.

„ცასა ცათასა“ (თამარ მეფის იამბიკო) — ასე ეწოდება ნარკვევს, რომელშიც განხილულია „ისტორიანი და აზმანი შარავანდეთანის“ ტექსტში ჩართული თამარ მეფის „იამბიკო ხუთეული“. ნაწარმოების გასააზრებლად რ.სირაძე მიმოიხილავს ისტორიულ ვითარებას, დაკავშირებულს შამქორის ბრძოლასთან, რომელიც თამარის „იამბიკოს“ შექმნის საბაბი გამხდარა. მკვლევარი შენიშნავს, რომ „იამბიკო“, რომლის მიზანი ღვთის მარადიულობის გამოხატვაა, ღვთაებრივი სინამდვილის წარმოდგენით იწყება და ამქვეყნიური სინამდვილით სრულდება, რაც „შებრუნებული პერსპექტივის“ პრინციპის ერთგვარი გამოვლენაა. ბ-ნი რევაზის აზრით, თამარის სიტყვები — „ცასა ცათასა“ ბიბლიურ-პატრისტიკულ მოძღვრებას ემყარება და ცათაგან განსაკუთრებულს გულისხმობს, რომლის „დამწყებია ღმერთმთავრობა“. იოანე დამასკელისა და იოანე პეტრიწის ნააზრევის მოხმობით, მკვლევარი დაასკვნის, რომ „ცათა ცა“ ყოფიერების პირველსათავეა, ღვთის ადგილი, უმაღლესი ცაა, სადაც „ღმერთმთავრობა“ (არეოპაგიტული წიგნების მიხედვით — ღვთაებრივი პირველსაწყისი) და „მღვდელთ-მთავრობა“ (წმინდა საწყისი). ნარკვევში განხილულია „იამბიკოს“ სტრიქონები, რომლებშიც წარმოჩნდება შესაქმნის გააზრება, ადამიანის პირველარსი. რ.სირაძის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ აქ აქცენტირებულია ძე ღვთისა, მიმართვა მაინც ღვთისმშობლისადმია. ბიბლიასა და პატრისტიკაზე დაყრდნობით მკვლევარს გამოაქვს დასკვნა, რომ ცათა ცა ღვთისმშობელია, საღვთო უსაზღვროების დამტვევი, რომლის მიმართაც თამარი მაღლიერების ვედრებას ადავლენს.

რ. სირაძე აღნიშნულ ნარკვევში მნიშვნელოვან დაკვირვებებს გამოკვეთს და საყურადღებო თვალსაზრისს გამოთქვამს, რომლებიც სახიმეტყველების მეშვეობით აიხსნება და გააზრება. საკითხის ამგვარი კვლევა, „იამბიკოში“ განსახილვებათა ძიება-წარმოჩენა კვლავაც ცხადყოფს „ღმრთივგანბრძობილი“ თამარ მეფის სულიერ სიმაღლესა და სწრაფვანს, მკითხველისათვის ამეტყველებულ უცნობსა მიყვაროს.

ფრიად საინტერესო და მრავალმხრივი განსახოვნების, სულის ურთულესი შრეების წვდომის წარმომადგენელია ნარკვევი — გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ და ვკანდინსკის „ლურჯი მხედარი“ (ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის). რ. სირაძე მიმოიხილავს გალაკტიონის წინარე პერიოდის ლექსებს (1915 წლის ჩათვლით) და გამოკვეთს იმ თავისებურებებს, რომლებიც თავჩენილია „ლურჯა ცხენებში“ (1916წ.); ესენია — ტექსტში აზრობრივზე მეტად სიტყვების ემოციური ურთიერთკავშირი, სახეთა შინაარსის მდინარებაში (და არა სტატიკურ ფორმებში) განამდვილება, მდინარების შექმნა სიტყვათა მეტალოგიკური მინიშნებით და არა ლოგიკური კავშირით. მკვლევრის დაკვირვებით, ნაწარმოებში არასაგნობრივი სინამდვილე იქმნება სიტყვათა საგნობრივი შინაარსიდან აბსტრაქციით. ბ-ნი რევაზი „ლურჯა ცხენების“ გააზრებისას წარმოაჩენს იმ აბსტრაქციაქმნილ სივრცეს, რომელიც უფრო „ნამდვილი“ სინამდვილეა, ვიდრე კონკრეტული გარემო. როგორც მკვლევარი შენიშნავს, ამ სივრცეში, რომელიც ქაოსიც-კი აღარაა, ყოფნისა და არყოფნის გვერდით რაღაც მესამედ აღიქმება „ნაპირი“ („ელვარება ნაპირი სამუდამო მხარეში“). მნიშვნელოვანია აღნიშვნა იმისა, რომ ლექსში მიმართვა — „შენ“ შეიცავს „მეს“ შინაარსს თავისებური გაუცხოებით, რაც პოეტური იგივეობაა, „დეპერსონალური შინაარსის პერსონალიზება“. როგორც მკვლევარი შენიშნავს, პიროვნულის დანახვის შესაძლებლობას აქ ქმნის შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებული იმპულსების წარმოჩენა.

რ. სირაძე „ლურჯა ცხენების“ ურთულესი შრეების წვდომისათვის (რომელნიც ბოლომდე მიუწვდომელია) მოიხმობს გალაკტიონის ლექსებს, შორეული რემინისცენციებისთვის ითვალისწინებს მითოსს, ანტიკურ სამყაროს კულტურას, ქრისტიანულ იკონოგრაფიას, ქართულ პოეზიას; განსაკუთრებით გალაკტიონის ჩანაწერებია ყურადღებული და პოეტის აზრს, რომ მაღალ პოეზიაში „სინამდვილეზე მეტი სინამდვილეა“, ბ-ნი რევაზი აბსტრაქციონისტულ ექსპრესიონიზმის პრინციპად აღიარებს. მკვლევარი „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტუალური გააზრებისათვის სრულიად განსაკუთრებულად მიიჩნევს ვასილ კანდინსკის (1866-1944) „ლურჯ მხედარს“ (მის გრაფიკულ, ფერწერულ და სხვა ვარიაციებს). ნარკვევში მიმოხილულია ვკანდინსკისა და ფ.მარკის თაოსნობით (რედაქტორობითა და ავტორობით) გამოსული ალმანახი „ლურჯი მხედარი“ (1912 წ.), მასში წარმოდგენილი ავტორები (ალმანახის ყდაზე ვკანდინსკის გრაფიურა — „ლურჯი მხედარი“), გამოკვეთილია ვკანდინსკის შემოქმედებასა და „ლურჯი მხედრის“ ციკლის ნაწარმოებთათვის დამახასიათებელი ნიშნები. რ. სირაძე აღნიშნავს, რომ კანდინსკის მხატვრობა არამიმეტურია და არასაგნობრივი (ამ მიზნით მოხმობილია ნაწარმოებები, განხილულია — „აპოკალიფსის მხედარი“). მკვლევარი საგანგებოდ მსჯელობს კანდინსკის „ლურჯ მხედარზე“, რომლის შინაარსი ყოფნა-არყოფნის მიღმურია. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ დარად, აქაც დანახულია ე.წ. „მესამე გამორიცხული“, არეოპაგიტული ანტიინომიის კვალობაზე გასააზრებელი. ნარკვევში დაძებნილი და გამოვლენილია „ლურჯა ცხენებისა“ და „ლურჯი მხ-

ედრის“ საერთო თავისისებურებანი — სულიერი ყოფიერება (ავტორი თავის თავს გამოხატავს), განსახონების არასაგნობრიობა და განყენებულობა; ფერის, ფორმისა, ხაზის (კანდინსკისთან) და სიტყვის (გალაკტიონთან) თავისთავადი რაობით (და არა რაიმესი) წარმოჩენა, დაშლილი სამყარო და დანაწევრებული სინამდვილე, გამომსახველობით საშუალებათა სიუხვე (სათქმელის საბოლოო მიუღწევლობის მიზნით), შემოქმედებითი პროცესების თანამდევნი იმპულსები, იკონოგრაფიული განსახონება (შინაარსი ხილული რეალობის მიღმა).

ნარკვევში იმდენად სიღრმისეულად და ყოვლისმომცველი ზედითაა გააზრებული გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებისა“ და ვ. კანდინსკის „ლურჯი მხედრის“ შინა-არსი, რომ სათქმელსაც თითქოს აღარ ტოვებს, იგი ფიქრისკენ და დუმილში განცდისკენ მიმართავს მკითხველს. საკითხთა ინტერტექსტუალური კვლევა, რემინსცენციებისა თუ სახისმეტყველების წარმოჩენა ნაწარმოებთა სულიერი შინაარსის ამოცნობა-წაკითხვაში გვეხმარება, „სინამდვილეზე მეტ სინამდვილეს“ — ტექსტისმიღმურ სინამდვილეს მიგვახსლებს, უსახო და უსახდვრო სინამდვილეს რეალურად შეგვაგრძობინებს, სიტყვიერ გამომსახველ საშუალებათა სიუხვე კი მიუღწევლობის შეგრძნებას, „ვერთქმას“ საკუთარ გულისთქმად გვიქცევს. რ.სირაძე ერთიანობაში გვაწვდის ავტორთა შემოქმედებითი პროცესის თანამდევნი იმპულსებს, სულიერ ყოფიერებასა თუ პოეტურ ფილოსოფოსობას, დაშლილ სამყაროსა და ნაწარმოების დაშლილ სინამდვილეს, ზესინამდვილისკენ რომ ისწრაფვის; იმავდროულად ექსპრესიით შევყავართ შემოქმედთა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის სამყაროში, ფორმას დაშორებული შინაარსისკენ ჩვენც, მკითხველთაც გაგვიყოლიებს და ერთგვარი თანაშემოქმედებისა თუ თანაგანცდის გრძნობას აღგვიძრავს. გადაჭარბებული არ იქნება იმის თქმა (აღლბათ მკითხველიც დამეთანხმება), რომ ამ ნარკვევის (ისევე, როგორც სხვა ნაშრომთა) გაცნობისას ბ-ნ რუვაზთან მიმართებით მოვიხმოთ გალაკტიონის სიტყვები — „მე ვხედავ სიზმრებს არათქვენებურს“.

წიგნის შემდეგ ნარკვევში — **აპოკალიფსი წიგნისა. აპოკალიფსური ხილვანი „წმ.ნიანოს ცხოვრებაში“** — განხილულია წმინდა წიგნის აპოკალიფსური ტიპის ხილვა, რომელიც, რ. სირაძის შეხედულებით, ეხმიანება წმ.იოანეს გამოცხადებას. წიგნთა ურთიერთმიმართების შესწავლის შედეგად გამოიკვეთება აზრი, რომ „გამოცხადება“ უბრალო წყარო კი აღარ არის, ანდა მარგინალური „სქოლიო“, არამედ ის „შედის“ „ცხოვრების“ ტექსტში და გარკვეულწილად ერთ მთლიანობას ქმნის“ (გვ.157). ამგვარი დასვნა ტექსტთა შემხვედრი ადგილებისა და განსახონებათა მსგავსების წარმოჩენითაა გამოტანილი, კერძოდ, ღვთის ხილვა ანგელოზური კაცის სახით, „დაბეჭდული“ (საიდუმლო სიბრძნის შემცველი) წიგნი, რომლის მთავარი ფუნქცია მისიონერულია, სვეტი-ცხოველი, თვალი-პატიოსანი. „წმ.ნიანოს ცხოვრების“ „წმ.იოანეს გამოცხადებაზე“ დამოკიდებულების მაჩვენებლად რ.სირაძე მიიჩნევს „შატბერდის კრებულს“. აქ შეტანილია იპოლიტე რომაელის „აღსასრულისათვის ჟამთაღსა“, რომელშიც დასახელებულია იოანე ღვთისმეტყველი და მოყვანილია მისი ციტატა „გამოცხადებიდან“. მკვლევარი სწორედ

ამ ნაწევტსა და იბოლიტე რომაელის განმარტებას (გამოცხადების“ დედაკაციის შესახებ, რომელიც სიმბოლოა ეკლესიისა) უკავშირებს „წმ.წინოს ცხოვრებაში“ „ეკლესიის სულის“ სიმბოლოს — ჯვარს. ნარკვევში საუბარია წიგნის აპოკალიფსის მნიშვნელობაზე (წიგნის „ათი სიტყვა“ მიემართება მოსეს „ათ მცნებას“) და წმ.წინოს წიგნი რჯულის დაფების ახალ იერსახედ, ახალ აღთქმაზე დამყარებულ, ახალ აპოკალიფსურ წიგნადაა მიჩნეული.

უნდა აღინიშნოს, რომ რ. სირაძის ეს ნარკვევი ჩვენება იმისა, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელოვნების, სიღრმისეული შინა-არსის შემცველია „წმ.წინოს ცხოვრების“ ტექსტი, პარადიგმული სახისმეტყველების და განსახონებათა ამოუწურავი საუნჯე, ინტერტექსტუალიზმით აღსაქმელი და გასაზრებელი.

ნარკვევში — „იდგნენ და ელოდნენ“, „დგანან და ელიან“ — რ. სირაძის მიზანია, „ინტერტექსტუალური“ წაკითხვის გზით წარმოაჩინოს „მთანი მაღალნის“ ორი წყარო: 1. ევსევი ალექსანდრიელის (V ს.) „კვირიაკის“ საკითხავი და 2. გოეთეს მთათა ბუნების გააზრება „მოგზაურობიდან იტალიაში“. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თხზულებები პირველად სწორედ ამ ნარკვევშია დასახელებული „მთანი მაღალნის“ (საერთოდ, ვაჟას ნაწარმოებთა) წყაროდ. მკვლევარს ევსევი ალექსანდრიელის საკითხავიდან მოჰყავს ნაწევტები, რომლებშიც შეიღვევრაა წარმოჩენილი ამ ტიპის ფრაზები: „დგანან და ელიან“ და „იდგნენ და ელოდნენ“, ვაჟასთან კი — სამჯერაა ამ ტიპის შესიტყვება. რ. სირაძის აზრით, ორივე ნაწარმოებში საღვთო იმედს უკავშირდება მოლოდინის განცდა, რომელიც ქრისტიანულ სასოებას — იმედს გულისხმობს. მკვლევარი გოეთეს მთათა ბუნების გააზრების წარმოსაჩენად, ძირითადად, ეყრდნობა მ. ბახტინის თარგმანს, ითვალისწინებს რუსულ თარგმანსა და გერმანულ დედანსაც. ნარკვევში გოეთეს ნაწარმოებიდან — „მოგზაურობიდან იტალიაში“ მოხმობილია ნაწევტები, რომლის მიხედვით, მთის ცხოველმყოფელი შინაგანი პულსირებაა, მისივე შემოგარენის ცვალებადობის განმსაზღვრელი. ყოველივე ამას მიემართება ვაჟას მთათა გულში „ცეცხლის დუღილი“, იდეა, გრძნობა, ოცნება, „უსაზღვრო ზღვად“ ჩამდგარი მოლოდინი.

რ. სირაძის მიერ მითითებული წყაროები დრო-სივრცული მიმართებით ხსნიან და მსჭვალავენ ვაჟას მთათა მოლოდინისა და მაცოცხლებელი ბუნების არსს, მათ ახალი თვალსაწიერით მსჭვალავენ.

ზევის სახეცვლილება — ასეთი სახელწოდებისაა ნარკვევი, რომელშიც რ.სირაძე წარმოაჩენს პეტრიწის „განმარტებაში“ ზევის რაობას. თადაპირველად მკვლევარი გამოკვეთს ი. პეტრიწის დამოკიდებულებას მითოლოგიისადმი — რწმენის საფუძველშია ქრისტე, მითოლოგიიდან აღბული სახელები (პრომეთე, ჰერმესი, ათენა) კი — ადამიანური ფენომენის სიმბოლურ სახელწოდებადაა გამოყენებული. მკვლევარი ცდილობს გაარკვიოს, თუ რაა სახელდებული ზევსად პეტრიწის ნააზრევში. „განმარტების“ მე-60 თავიდან მოყვანილ ნაწევტზე დაყრდნობით, რ.სირაძე აღნიშნავს, რომ პეტრიწი სამყაროს იერარქიული წყობის ერთ-ერთ საფეხურს (საგნობრივი ცნობიერების სფეროს) უწოდებს „ზევსს“, რომელიც

კერპთა, სამყაროს ზემდგომი ძალის სახელწოდებაა. დიოს ანუ ზევსის სფერო ჰბაძავს უმაღლეს ღვთიურ რეალობას — „ნამდვილ-მყოფს“, „ერთი“ ყველაზე მაღლა დგას, ზევსი კი წარმავლობაში მონაწილეობს. ამიტომაც არ შეიძლება იგი უზენაეს ღვთაებად მივიჩნიოთ. რ. სირადის მსჯელობიდან გამომდინარე, პეტრიწთან ანტიკური წარმოდგენები დესაკრალიზებულია, ახლებურ მნიშვნელობას იძენს. ამდენად, ზევსი დაბალი საფეხურია უმაღლეს ღვთაებრივ სინამდვილესთან მიმართებით. იგი უზენაესი ღმერთისგანაა შექმნილი.

ნარკვევი — „სული საქმით მეტყველი“ — ილია ჭავჭავაძის პოემის — „აჩრდილის“ პრობლემატიკისა და განსახოვნებათა თავისებურებების წარმოჩენა-გააზრებას ეხება. რ.სირაძე პოემის მრავალ მნიშვნელოვან საკითხთა შორის რამდენიმეზე აჩერებს ყურადღებას. ერთ-ერთი მათგანი „აჩრდილის“ მიზანდასახულობის გამოკვეთასა და გარკვევას ისახავს მიზნად. მკვლევარი ეიკონური სახისმეტყველებით მოვლენილ ხილვად მიიჩნევს აჩრდილს, რომლის ხილვისათვის პოემის III თავში პოეტის ცნობიერების შემზადებაა მოცემული. რ. სირაძე განიხილავს აჩრდილის სახის რაობას და აღნიშნავს, რომ იგი კაცსახოვანი სულია, ადამიანში არსებული ანგელოსური სული, რომელიც თვით ილიას სულიერი ზესწრაფვის სიმბოლოდ წარმოდგება. ნარკვევში პოემის მიზანდასახულობად, საქართველოსთან დაკავშირებულ კონკრეტულ პრობლემასთან ერთად, აჩრდილისებური ამაღლებული ცნობიერებისკენ სწრაფვაა მიჩნეული. რ.სირაძე განიხილავს პოემის ყოველ თავში წარმოჩენილ ქრისტიანულ მსოფლხედვის საკითხს, რომელიც ზოგჯერ პრობლემის სახით, ხან კი — სპეციფიკური ქრისტოლოგიური სიტყვაზმარებითაა მოწოდებული (კერძოდ, ცისა და მიწის ურთიერთმიმართების იდეა, გალობანი ეროვნული სინანულისანი, ოპტიმიზმი, იდეა „დაკარგული სამოთხისა“). მკვლევარი გამოთქვამს ვარაუდს, რომ აჩრდილის ილიასეული ხილვის ერთ-ერთი შთამაგონებელი შესაძლოა იყოს ნ. გულაბერიძის „სვეტიცხოვლის საკითხავი“ — დავით აღმაშენებელს სვეტიცხოვლის ტაძრის თავზე ეჩვენება ღვთაება სპეტაკი მოხუცის სახით. ამ თვალსაზრისის გამოთქმის საფუძველს, ბ-ნი რევაზის აზრით, იძლევა პოემის ადრეული რადაქციის დათარიღება — 26 იანვარი (დავით აღმაშენებლის ხსენების დღე).

ნარკვევში ცალკე საკითხადაა გამოყოფილი „აჩრდილის“ XVII თავი, რომელიც, რ.სირაძის შეხედულებით, მცხეთის აწმყოსა და წარსულს საღვთისმეტყველო სახისმეტყველებით წარმოაჩენს. აღნიშნულია ილიას სახისმეტყველების მიმართება „წმ.ნინოს ცხოვრებასთან“, რომლის შესწავლა გამოკვეთს შემდეგ აზრს — ქართლის გულიდან აღმოცენებული „ხე ცხოვრებისა“, რომელსაც აქვს „ძირი თავისუფლების“, უნდა გულისხმობდეს „სვეტი-ცხოველს“, თავისუფლების სიმბოლოდ „ხე ცხოვრებისას“ გააზრება კი უთანაბრდება „ხეს ცნობადისა კეთილისა და ბოროტისა“. რ.სირაძის თვალთახედვით, მცხეთას (სიმბოლოურად საქართველოს) უკავშირდება იდეა „დაკარგული სამოთხისა“, რომელიც პოეტენციურად „სამოთხის დაბრუნების“ იდეას შეიცავს, რასაც პოემის ოპტიმისტური დასასრული უნდა

გულისხმობდეს. მკვლევარი გამოთქვამს აზრს, რომ პოემაში წარმოჩენილი აზროვნების სხვადასხვა ფორმები აჩრდილის ცნობიერებაშია გამთლიანებული, რაც საზოგადოებაში არსებული ურთიერთგაუცხოების დაძლევის მცდელობას უნდა ნიშნავდეს.

აღნიშნული ნარკვევი ისევე, როგორც რ.სირაძის ყოველი ნაშრომი, „აჩრდილის“ ახლებურ წაკითხვას გვთავაზობს, განსხვავებულსა და საყურადღებოს პოემის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ მრავალრიცხოვან გამოკვლევათა შორის. აჩრდილის სახის, და საერთოდ პოემის ამგვარი გააზრება და საკითხთა დასმა ილიას შემოქმედებისა და მსოფლხედვის სიღრმისეულ წვდომას, მასთან მიახლებების შესაძლებლობას უქმნის ქართული მწერლობით დაინტერესებულ მკითხველს.

ერთობ მნიშვნელოვანი და მრავალმხრივ გასათვალისწინებელია ნარკვევი — **ქართული პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის** — რომლითაც სრულდება რ.სირაძის წიგნი. ნარკვევი რამდენიმე ქვეთავისგან შედგება და ერთი რიგის, ურთიერთგანმსაზღვრელ (ურთიერთგამჭოლ) საკითხებს მთლიანობაში წარმოგვიდგენს. პირველი საკითხი — **თეორიული წანამძღვრები** — სახისმეტყველების რაობის განსაზღვრასა და მნიშვნელოვნებას წარმოაჩენს, განსახოვნებისა, რომლის ეროვნული რაობა ენის ბუნებას ემყარება. აღნიშნულია, რომ ქართული ლიტერატურის სახისმეტყველებითი ისტორიის გააზრება პარადიგმულ სახეთა შესწავლის გარეშე წარმოუდგენელია; რ.სირაძე მიზნად ისახავს ენის შინაფორმებზე დამყარებული ლიტერატურული სახისმეტყველების შესწავლა-გამოკვეთას. მკვლევრის აზრით, აქ არსებით საკითხად წარმოდგება ქართული ენის ინდოევროპულ ენებთან მიმართება, რადგან თ.გამყრელიძისა და ვ.ივანოვის მონოგრაფიაში („ინდოევროპული ენა და ინდოევროპელები“) ინდოევროპულ ენათა მონაცემებზე წარმოდგენილი „საგანთა სამყაროს“ კლასების ენობრივი მოვლენები ქართული პარადიგმული სახისმეტყველების ტიპთა დადგენის საფუძველნი ხდებიან.

ნარკვევის ქვეთავი — **პარადიგმული სახისმეტყველება და ენის შინაფორმა** — მიზნად ისახავს ორი პრობლემის — ა) როგორ სახეებში ვლინდება ეროვნული ესთეტიკური მსოფლადქმის სპეციფიკა და ბ) როგორ ვლინდება ენაში პარადიგმული სახისმეტყველების საფუძველები — დ. უზნაძის განწყობის თეორიის საფუძველზე კვლევას. რ. სირაძე შენიშნავს, რომ სახექმნადობა არაცნობიერი (ანუ სუბიექტის განწყობის) პროცესია, განსახოვნების ქვეცნობიერი საფუძველი კი — ენის შინაფორმა (გარეფორმის საფუძველი, მის მიღმა საგულისხმო). მკვლევარი ნაწარმოებთა ტექსტის ისტორიას ანიჭებს დიდ მნიშვნელობას ენობრივი მსოფლადქმის ცვალებადობისა და მთლიანობის თვალსაზრისით. აქვე აღნიშნულია მხატვრული სიტყვის სახისქმნადობითი პოტენცია (მხატვრული სიტყვა სჭარბობს ასასახავ საგანს), რომელშიც წარმოჩინდება ენობრივი მსოფლხედვის ხასიათი.

ქვეთავი — **სახისმეტყველების ზესოციალური საფუძველების შესახებ** — წარმოაჩენს სახისმეტყველების შესასწავლისას ბუნებასთან ეროვნული მიმართე-

ბის საკითხს, რადგან ბუნებასთან მიმართებით ვლინდება „ეროვნული განწყობა“ (მოხმობილია ლ.გუმილიოვისა და ვ.ვერნადსკის თეორიები). რ.სირაძე განიხილავს ადამიანის მიმართებას ბიოსფეროსა და ნოოსფეროსთან (ორივე ჩანს ენაში ცნობიერადაც და არაცნობიერადაც). აღნიშნულია, რომ ნოოსფერო, ენა და განსახონება ზეკლასობრივი რაობა-ფენომენი-მოვლენებია. მკვლევარი განიხილავს რა ვ.ვერნადსკის დებულებებს, რომ კოსმიური მთლიანობის ნაწილი — ადამიანი თავისი სულით ნოოსფეროს ნაწილია, აღნიშნავს ამ პრინციპის პლატონურ-ნეოპლატონისტურ მოძღვრებიდან მომდინარეობას (მხედველობაშია „სოფლისა“ და „ზესთასოფლის“ ურთიერთმიმართება). ყოველივე ზემოაღნიშნული გამოკვეთს გააზრებას, რომ ბიოსფეროზე მაღლამდგომია პნევმასფერო, რომელიც ხელოვნებაში წარმოჩნდება; განსახონება სწვდება „პნევმოსფეროს“, ე. ი. ნოოსფეროს. რ. სირაძე დასძენს, რომ „განსახონების ბუნების შემოფარგვლა სოციალური ფაქტორებით ისევე შეუძლებელია, როგორც ენის ბუნებისა“ (გვ. 186).

„მშვენიერება ვითარცა ესთეტიკური ჭეშმარიტება“ — ნარკვევის ქვეთავში სიტყვის შინაფორმის წვდომისათვის განხილულია შ. ნუცუბიძის ალეთოლოგიური ესთეტიკა (სიტყვაში არსებითი, ზეცნებითის ძიება), რომლის ძირითადი დებულებაა — მშვენიერება ესთეტიკური ჭეშმარიტებაა. აქედან გამომდინარე, რ.სირაძე შენიშნავს, რომ მშვენიერება სიტყვის სემანტიკის მიღმურ სფეროშია, სადაც ესთეტიკური და ლოგიკური ერთმანეთს ჰკვეთს. მკვლევარი ქართული სააზროვნო ტრადიციების ისტორიაში ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილს „სახეზე“ შემუშავებულ მოსაზრებებს ანიჭებს, კერძოდ, შ. ნუცუბიძისეულ შეხედულებას (რომელიც აგრძელებს არეოპაგეტიკისა და პეტრიწის სააზროვნო ტრადიციებს), რომ ჭეშმარიტება ყოველგვარ დაპირისპირებულობაზე მაღლამდგომია. მას ადამიანი „სიბრძნით“ სწვდება. რ. სირაძე „ორგვარი სიბრძნის“ მოძღვრების საფუძველზე გამოყოფს სიტყვის სემანტიკის ორ მხარეს: კონკრეტულსა და ზოგადს, რომელთა ურთიერთმიმართების ხასიათში (ბინარულობაში) შესაძლებლად თვლის ენობრივი მსოფლხედვის ზოგად თავისებურებათა დანახვას. სწორედ ამ მიზნით, ნარკვევში გამოყოფილია ქვეთავი — **საკითხთა შესწავლის ისტორიიდან**, რომელიც ბიზანტიურსა და ქართულ ესთეტიკაში „სახის“ კატეგორიას წარმოიჩენს (განსაზღვრულია სახის ორპლანიანობა), აღნიშნულია მთავარი — სიტყვათა „ზიარება“ საყოველთაო უნივერსალიებთან, რაც რ. სირაძის აზრით, არსებითია ქართულ სიტყვაში ორპლანიანობის რაგვარობის გასააზრებლად. ქრისტიანულ ხელოვნებაში სიტყვა განიხილება ვითარცა ხატი, რადგან კონკრეტულიდან უნივერსალიებისკენ სვლას ითვალისწინებს. მკვლევარი შენიშნავს, რომ განსახონების შესწავლისას კონკრეტულ სახეთა ანალიზისთვის სახეთქმნადობის ზოგად პრინციპებთან ერთად ენის ბუნების გათვალისწინება აუცილებელია, „სიტყვის სემანტიკური ველის იერარქიის შრეების გასააზრებლად მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ თვით ენობრივ მონაცემებს, არამედ სახვითი ხელოვნების სახეთა პარადიგმულობასაც“ (190).

ნარკვევის ქვეთავი — **ქართული პარადიგმატიკის შესწავლის ისტორიიდან** —

რ. სირაძე აღნიშნავს კ.კეკელიძის ნაშრომებში ფუნდამენტური ქრისტოლოგიური პრინციპების ეროვნული ადაპტაციის შესწავლის მნიშვნელოვნებას ქართული პარადიგმული სახისმეტყველების კვლევა-ძიებისათვის. მკვლევარი გამოყოფს აგიოგრაფიისათვის დამახასიათებელი პარადიგმული კომპოზიციური მოდელების სამ სახეს: 1. ცენტრალურ-ციკლური სტრუქტურის მქონე კომპოზიციებს („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“, ათონელთა „ცხოვრებანი“, წმ.გიორგის ხატები); 2. ტრიპტიქული სტრუქტურა („აბოს წამება“, სამკარედი ხატები); 3. უწყვეტ ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობაზე აგებული კომპოზიციები („შუშანიკის წამება). აქვეა წარმოჩენილი ჰიმნოგრაფიასა და ქართულ საერო მწერლობაში პარადიგმულობის განმსაზღვრელი ფაქტორები, მინიშნებულია სპარსული მწერლობის გათვალისწინების აუცილებლობაც.

ნარკვევის მნიშვნელოვან ქვეთავს წარმოადგენს — **ქართული პარადიგმული სახისმეტყველება და ქართული ენა**. რ.სირაძე აღნიშნავს, რომ ენაში ეროვნულთან ერთად მჟღავნდება ისიც, თუ რა არის შეთავსებული და შეთვისებული ეროვნული კულტურის მიერ, ამდენად აუცილებელია ენისა და კულტურის მთლიანობაში გააზრება (რასაც ითვალისწინებს „კულტურის ლინგვისტური პალეონტოლოგია“). გამოკვეთილია აზრი, რომ პარადიგმულ სახისმეტყველებაში უცილობლად იჩენს თავს სამყაროს სტრუქტურის საუკუნეების მანძილზე შემუშავებული მოდელები, „თუ როგორაა ფიქსირებული ენაში ადამიანის ყოფასთან დაკავშირებულ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენათა ურთიერთმიმართებანი“ (გვ. 194). მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ ენაში ფიქსირებული მოვლენების ურთიერთმიმართებათა პრინციპები სახისქმნადობების ეროვნულ ბუნებას განსაზღვრავს. მოვლენათა შეპირისპირების სტრუქტურის განსაზღვრისას გასათვალისწინებელია მსგავსება-განსხვავებები, ოპოზიციისა და პოლარიზაციის თავისებურებანი. ყოველივე ამის ნათელსაყოფად რ.სირაძე ენობრივად ფიქსირებული მოდელის კვალობაზე წარმოაჩენს „სულის“ მიმართებათა სისტემას: სული მცენარეთა, ცხოველთა და ადამიანის „სიცოცხლითი“ სული (სამშვიინელი), „სიტყვიერი“ სული კაცისა („ხატი და მსგავსი ღვთისა“), ანგელოზის სული („მეორე ნათელი“) და სული წმიდა („დამბადებელი“). მნიშვნელოვნებათა სიმრავლის მიუხედავად, მკვლევარი გამოკვეთს „სულის“ სემანტიკურ ოპოზიციას: „სული“ ამქვეყნიური და „სული“ ზეციური. მოხმობილი ნიმუშის კვალობაზე რ.სირაძე აღნიშნავს **ქართულ ენაში ბინალური სემანტიკური პოლარულობის არსებობას**, რითაც ქართული ენობრივე მსოფლხედვა ემსგავსება და კიდევაც განსხვავდება (**ქართულში სხვადასხვა ცნებანი ერთი სიტყვიერი ფორმით გამოიხატება**) ინდოევროპული სგან.

რ. სირაძე ქართული პარადიგმული სახისმეტყველების შესასწავლად ენობრივი მსოფლხედვის საფუძველზე ყურადღებას ამახვილებს ქართული ენის თავისებურებაზე — ყოფითი მოვლენებისა და სულიერ სფეროს ფენომენთა ერთი და იმავე სიტყვით გამოხატვის უნარზე. ამგვარი სემანტიკური ბინარულობა მკვლევარს ეროვნული მსოფლხედვის გამომხატველად ესახება (სემანტიკური ბინარულობა არ

გულისხმობს ომონიმებს, რომლებიც მხოლოდ ერთ მნიშვნელობას გამოკვეთენ).

ბ-ნი რევაზი აღნიშნული თვალსაზრისით განიხილავს რამოდენიმე სიტყვას („სიტყვა“ — ლექსიკური ერთეული და ლოგოსი; „სახე“ — პირისახე და არსო; „ერთი“ — რიცხვითი სახელი და ღვთიური ყოვლისმთლიანობა; „სოფელი“ — საცხოვრებელი მხარის ერთეული და ცხოვრება; „ქვეყანა“ — მიწა და სამყარო; „ქალაქი“ — დასახლება და მოწესრიგებული ცხოვრება; „ხელოვნება“ — ოსტატობა და მხატვრული შემოქმედება, „გული“ — ორგანო და ცენტრი; „შხე“ — ეიდეტური და ეიკონური), რომლებიც ყველაზე მეტად გამოხატავენ ადამიანთა წარმოდგენებს ყოფითსა და სულიერ სამყაროზე.

აუცილებელია აღნიშვნა იმისა, რომ ნარკვევის ქვეთავში — **ქართული პარადიგმატიკის შესწავლის ისტორიიდან** — რ. სირაძე წამოჭრის ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს და კვლევას ისეთი ახლებური თვალთახედვით წარმართავს, სამეცნიერო ლიტერატურაში აქამდე რომ არ ყოფილა ყურადღებული და გათვალისწინებული. ქართულ სახისმეტყველებაში პარადიგმადქცეული სიტყვების (რომელნიც ცხოვრებისა და სამყაროსადმი ადამიანთა მნიშვნელოვან სფეროებს გამოხატავენ) ამგვარი მეთოდით შესწავლა საშუალებას იძლევა არა მხოლოდ ზოგიერთი განზოგადებისათვის, შემდგომ კვლევა-ძიებას უხსნის გზას, შეგვაგრძნობინებს სიტყვის სახისმეტყველების პოტენციას და სიტყვის ბინარული მნიშვნელობის გზით მხატვრული სახის შინაარსის ამოცნობაში გვეხმარება.

აღნიშნული ნარკვევი, ჩვენი აზრით, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და გამორჩეულია რ. სირაძის მრავალრიცხოვან ნაშრომთაგან და საერთოდ, ქართული კულტურის შემსწავლელ სამეცნიერო კვლევა-ძიებათა შორის. მისი მნიშვნელოვნება განისაზღვრება როგორც ლიტერატურის თეორიის, ასევე — ზოგადმეცნიერული თვალსაზრისით. რაც მთავარია, კვლევის მეთოდების მრავალმხრივობა და სიღრმისეული ანალიზი (აზრთა პლურალიზმის გამომწვევი პირობითობის შემცველი — როგორც ამას ბ-ნი რევაზი თავად აღნიშნავს და ჩვენც ამისაკენ მოგვიწოდებს-ხოლმე) განაპირობებს სიახლეთა, ახლებური ხედვის წარმოჩენა-დამკვიდრებას (ამ შემთხვევაში, სიტყვის სემანტიკური ბინარულობა) ქართულ ცნობიერებაში. ეს შეფასება არა მხოლოდ ამ ნარკვევს, მთელ წიგნს შეესატყვისება. რ.სირაძის მონოგრაფია — **ქართული კულტურა და სახისმეტყველება** — შესაძლებლობას გვაძლევს, თვალი გავადგნოთ ქართული ლიტერატურის სახისმეტყველებით ისტორიას, ლიტერატურის მხატვრულ-ესთეტიკური თუ საერთო-კულტუროლოგიური თვალსაზრისით შესწავლას, ქართული მწერლობის პარადიგმული სახისმეტყველების კვლევა-ძიებას, ქართულ სააზროვნო ტრადიციებს, ეროვნულ ესთეტიკურ მსოფლადქმას, ენობრივი მსოფლხედვის ცვალებადობას, ყოფიერების სახეობრივ კონცეფციას, კულტურის საკითხების კავშირს ისტორიულსა და თანამედროვე ცნებათმეტყველებასთან და ა.შ. ამდენად, ზემოაღნიშნული წიგნი ქართული კულტურის საკითხებით დაინტერესებულ სპეციალისტებსა და მკითხველს ახლებური კუთხით წარმოუჩინს ერთი შეხედვით ნაცნობ-უცნობ სიტყვას, აზრს, იდეასა თუ

მოვლენას და ახალ სულიერ სამყაროს გადაუშლის, რომელიც სულიერებითვეა შესაგრძობი.

დასასრულს, გვინდა შევნიშნოთ, რომ წიგნი — **ქართული კულტურა და სახისმეტყველება** — ყველაფერთან ერთად და უპირველეს ყოვლისა, წარმოგვიჩენს თავად ავტორს — ბ-ნ რევაზ სირაძის პიროვნებას, მიწყევ მადიებელს, სულითა და გონებით შეუცნობადის წვდომისაკენ მსწრაფს, მკითხველისათვის დაფარულის ხილვა-ჩვენების მოსურნეს, ხედვის თვალსაწიერის გამხსნელს, სიკეთის დამნახავი და მაყურებელი თვალით მაცქერალს, პლურალიზმის მოსურნესა და დამფასებელს.

Nana Gonjilashvili

Revaz Siradze – “Culture and Imagology”

Summary

This year Revaz Siradze presented his new book – **“Culture and Imagology”** to those interested in culture. Prof. Siradze offers a decisive research of cultural issues, connected with imagology of literature and art, and historical and modern conceptology. The book unites six researches, which represent the new reading-realization of concrete questions, on the basis of researches of imagology and modern conceptology, by taking into consideration traditional opinions.

Imagological periodization introduced by R. Siradze (which joins four periods), maybe arguable for a lot of people, but it is worth mentioning that a new viewpoint, methodological approach will be distinguished on the basis of prolonged scientific research.

Essay – **Time and Period** – unites essential concepts, ideas and events connected with historical and contemporary conceptology. Prof. Siradze tries to represent the above mentioned issue by means of image perception.

It should be noted that two essays of Siradze’s book – **Sioni and Georgian Churchology and Svetitskhoveli, Aia-Sopia and Sioni** – should be analysed and perceived as a whole. These two researches form the basis for the preceding chapter – **“Sveti-Tskhoveli” – Essence for Georgian’s Spiritual Life**. In general, the reader will get acquainted and will realize the significance of Georgian’s spiritual life – inner-essence of Sveti – Tskhoveli and “Svetitskhoveli”.

One of the essays of the book – **Toponymy “Gareja” and its ecclesiastic content** – aims at clearing the debatable issues of scientific literature which are still disputable and cause discussions.

In the essay – **Bodi-Bodbre and Soji Queen** – is singled out the issue of Bodbe baptizing during St. Nino (on the basis of “Moqtsevai Qartlisai”). There is also mentioned the special importance of Bodbe and entire Kakheti acquiring after St. Nino’s burring there. R. Siradze considers that the personality of Soji Queen also plays an important role in the

importance of Bodbe, whose public life represents "Big Kakheti's" union with Georgian Christen world.

The work – **Ioane Petritse's Imagology** – is crucial for the perception of Ioane Petridze's imagology. We have an opportunity, in this complicated philosophical thinking, with the help of different viewpoints, to recognize the peculiarities of imaging being perceived and formed by the philosopher. We can define the place and importance of image in Petritse's opinion about varieties of events.

In the essay – **Rustaveli's aesthetical viewpoint** - R. Siradze finds interesting explanations to the problems raised in scientific literature concerning Rustaveli's aesthetical thinking and proves his viewpoints on the basis of theoretical-literary principles of middle ages, which represent the novelty and leads us towards the way of truth finding.

In Siradze's work - **"tsasa tsatasa"** (Queen Tamar's Iambic) – R. Siradze singles out essential observations and expresses a significant opinion, which can be explained and considered with the help of imagology.

In the essay – **Galaktion's "Blue Horses" and V. Kandinsky's "Blue Hosreman"** (towards inter-textual reading) – inter-textual analysis of the problems, representation of reminiscences and aesthetics helps us to guess and read the inner(spiritual) content of the creative works. R. Siradze shows us in wholeness the accompanying impulses of creative processes of the writers, spiritual being or poetic philosophy.

R. Siradze's research – **Apocalypse of Book. Apocalyptic Contemplate "In St. Nino's Life"** – shows the importance, deep content of the text of "St Nino's Life". It is a treasure of paradigmatic imagology, to be perceived and analyzed with the help of inter-textuality.

In the essay – **"They Stood and Waited", "They Stand and Wait"** – R. Siradze's aim is to represent two sources of "High Mountains" by means of "inter-textual" reading: 1. Ev-sevi Aleksandrieli's "Kviriki" and 2. Goethe's understanding of the nature of mountains in "From Voyage in Italy". It should be noted that these works are first mentioned as source of "High Mountains" in this research.

The essay – **"A Soul Speaking with Action"** – concerns the representation-consideration of Ilia Chavchavadze's "Shadow's" problematic. The mentioned research offers re-reading of "Shadow" in a new way. Interpreting Shadow's image and the whole poem in this way enables the reader to take a deep insight into Ilia Chavchavadze's works and his view point.

The essay – **Towards Georgian Paradigmatic Imagology** - ends R. Siradze's book. It consists of several subheadings and represents inter-defining issues as a whole. The above mentioned research is one of the decisive and distinguishable between his numerous works and in general among Georgian scientific researches. Its essence is defined as from the point of view of literary theory, as well as general science.

R. Siradze's monograph – **Georgian Culture and Imagology** – enables us, to look at the history of imagology of Georgian literature, artistic-aesthetic or general-artistic study

of literature, research-study of paradigmatic imagology of Georgian literature, Georgian thinking traditions, national aesthetic world perception, change of language perception, connection of cultural issues with historic and contemporary conceptology and others. Therefore, the above mentioned book shows new-old words, ideas and events and opens a new spiritual world to the specialists and readers interested in Georgian culture.

რევაზ სირაძე

კულტურა და სახისმეტყველება

გამომცემლობა: ინტელექტი

2008

ეს წიგნი რევაზ სირაძის წინარე ნაშრომების — „ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან“, „ქართული კულტურის საფუძვლები“ და სხვათა — გაგრძელებაა. ამ ნაშრომშიც კულტურის საკითხები უკავშირდება სახისმეტყველებას მწერლობასა და მხატვრობაში, აგრეთვე ისტორიულსა და თანამედროვე ცნებათმეტყველებას. ავტორის თქმით, „კულტურა სახეა ადამიანისა, სახეა პიროვნულადაც, ეროვნულადაც და ზოგადად ადამიანურადაც. ამიტომ კულტუროლოგია, შეიძლება, სახისმეტყველებითი იყოს“.

თამარ ბარბაქაძე

სონეტი საქართველოში

გამომცემლობა: უნივერსალი

2008

წიგნში მონოგრაფიულად არის შესწავლილი სონეტის ისტორიის ეტაპები ქართულ მწერლობაში. ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ სონეტი ეროვნული პოეზიის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე გავრცელებულ მყარ სალექსო ფორმათაგან დღეს ყველაზე უფრო პოპულარულია. მონოგრაფიაში სონეტის ისტორიის და თეორიის საკითხები ურთიერთკავშირშია განხილული. ძირითადი ვერსიფიკაციული პარამეტრების შესწავლის საფუძველზე, გაანალიზებულია ქართველ პოეტთა სონეტები.

ლიტერატურის თეორია: XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები

ავტორთა კოლექტივი (მეორე შევსებული გამოცემა)

თეიმურაზ დოიაშვილი (რედაქტორი), ირმა რატიანი (რედაქტორი)

გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა

2008

წინამდებარე კრებული არის წიგნის — „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“ — მეორე, შევსებული და გადამუშავებული გამოცემა. იგი ეთმობა მე-20 საუკუნის ძირითადი ლიტერატურულ-თეორიული მეთოდოლოგიური კონცეფციებისა და მიმდინარეობების ანალიზს. ავტორთა კოლექტივის ნაშრომი განსაზღვრულია ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისთვის. მისი გამოყენება მიზანშეწონილია როგორც ფილოლოგიური, ისე,

ზოგადად, ჰუმანიტარული პროფილეს სტუდენტებთან. ახალ, შვესებულ გამოცემას თან ერთვის პირთა საძიებელი და ტერმინთა ლექსიკონი, რომელიც ვენერა კავთიაშვილმა და რუსუდან ცანავამ მოამზადეს. სხვადასხვა თეორიული მიმდინარეობისადმი მიძღვნილი სტატიებს, ასევე, დაემატა სტატია გავლენის თეორიის შესახებ.

ლევან ბრეგაძე

მოთხრობები ლიტერატურაზე.

გამომცემლობა: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა

2008

ლევან ბრეგაძის ამ წიგნში თავმოყრილია კრიტიკოსის მიერ ბოლო წლებში დაწერილი საუკეთესო წერილები. მკითხველი აქ კვლავ გაეცნობა ავტორის მოსახრებებს, ისევ ექნება საშუალება ისიამოვნოს ლევან ბრეგაძისთვის დამახასიათებელი, ტექსტების უჩვეულო კუთხით კითხვის მანერით თუ ინტერტექსტუალური პარალელების სიუხვით. აქ განსაკუთრებული ისაა, რომ ამ წიგნით ავტორი ცდილობს თვითონ მოგვევლინოს მოთხრობელად და მხატვრული ლიტერატურის შესახებ გვიამბოს; ან როგორც თვით ავტორი აცხადებს წიგნის დასაწყისში: „მოთხველთა ოსტატობის შესახებ თხრობა არავის ტოვებს გულგრილს, რისი მიზეზიც ის უნდა იყოს, რომ ყველა ჩვენგანი, მეტად თუ ნაკლებად, მოხსველია“.

საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „ილია ჭავჭავაძე და მისი ეპოქა“ (მასალები)

გამომცემლობა: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ირმა რატიანი (რედაქტორი)

2008

კრებულში თავმოყრილია 2007 წელს ჩატარებული კონფერენციის მასალები. როგორც აღიარებულია, კლასიკური თხზულების უპირატესობა არის ის, რომ იგი ყველა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად წაკითხვის საშუალებას იძლევა და ამიტომაც რ კარგავს აქტუალობას. იგივე შეიძლება ითქვას ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ ტექსტებსა და პუბლიცისტურ მემკვიდრეობაზე. კრებული აერთიანებს როგორც საკუთრივ ილიას ნაწარმოებების მრავალფეროვან ინტერპრეტაციებს, ასევე მის მიერ სხვადასხვა დროს ამა თუ იმ საკითხზე გამოთქმული აზრის ანალიზს. აქ არის როგორც რეცეფციის, ისე მწერლის წინამორბედი თუ მომდევნო ხანის ავტორების საშუალებით მისი შემოქმედების ინტერპრეტაციის ნიმუშები, თეორიული კვლევებიც და ტექსტოლოგიური ნაშრომებიც, კომპარატივისტული ანალიზიც და ფოლკლორისტიკული კვლევაც. კრებულში შესულია როგორც ქართველი, ისე უცხოელი ავტორების ნაშრომები.

Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures Continuum Literary Studies

by Mads Rosendahl Thomsen

მელს როზენდალ თომსენი

მსოფლიო ლიტერატურის ადგილი: საერთაშორისო კანონიზაცია და ტრანსნაციონალური ლიტერატურები

გამომცემლობა: Continuum

2008

თომსენის წიგნს, სადაც წარმოდგენილია გაბედული და პროფესიონალური ანალიზი მსოფლიო ლიტერატურის კონცეპტის შესახებ მიმდინარე კამათში სიცხადის შეტანის თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანი ნაშრომია. ავტორი გვეჩვენებს, რომ უკეთ გავიგოთ ჩვენს თანამედროვე გლობალიზურ სამყაროში ლიტერატურული ტექსტების შექმნის და გავრცელების თავისებურებები. თავის მოსაზრებებს ავტორი ლიტერატურის თანაფარსკვლავედების ცნების საშუალებით აყალიბებს. თომსენი თავის ნაშრომში თვალსაჩინო მაგალითების საშუალებით განიხილავს მსოფლიო ლიტერატურის ცნებასთან დაკავშირებულ საკითხს და ამდენად, მნიშვნელოვანია როგორც კომპარატივისტიკის სტუდენტებისთვის, ისე პედაგოგებისთვისაც. თომსენის წიგნი მსოფლიო ლიტერატურის სხვადასხვა ფენომენებისა და სემანტიკური ფენების სისტემური ანალიზის შესანიშნავი ნიმუშია.

Authority Matters: Rethinking the Theory and Practice of Authorship

by Stephen Donovan (Editor), Danuta Fjellestad (Editor), Rolf Lundén (Editor)

სთივენ დონოვანი (რედაქტორი), დანუტა ფიელესტადი (რედაქტორი), როლფ ლუნდენი (რედაქტორი)

ავტორობის საკითხი: ავტორობის თეორიის და პრაქტიკის ხელახალი გააზრება

გამომცემლობა: Rodopi

2008

ესეების ამ ვრცელ კრებულში 11 მკვლევრის და მწერლის ნაშრომები ერთიანდება, სადაც ისინი ავტორობასა და ძალაუფლებასთან დაკავშირებულ საკითხებზე მსჯელობენ. ისინი ამ პრობლემას კულტურის ტექსტების წარმოებასა და მათ რეცეფციასთან მიმართებაში განიხილავენ. სანალიზო დრო მოიცავს პერიოდს რენესანსიდან ციფრული გამოცემების ხანის ჩათვლით. ამ ესეებში არის მცდელობა, რომ ხელახლა გავიაზროთ როლან ბარტის, მიშელ ფუკოს და პიერ ბურდიეს გვლენიანი თეორიები და განსხვავებული კუთხით წავიკითხოთ ისეთი ავტორობის მხატვრული ტექსტები, როგორებიცაა ფილიპ სიდნეი, თომას ჰარდი, იეიტსი, გერტრუდ სტაინი და სხვები.

Theories of Narrative

by T. Hawkes

თ. ჰოუქსი

ნარატვის თეორიები

გამომცემლობა: Routledge

2008

ეს სამტომეული 42-ნაწილიანი სერიის — „ახალი აქცენტების“ ნაწილია. ამ სერიის პირველი წიგნი 1977 წელს გამოვიდა და მაშინვე შეცვალა ლიტერატურათმცოდნეობის სახე.

Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film

by **Laura M. Sager Eidt (Author)**

ლორა მ. ზაგერ აიდტი

ნახატის შესახებ წერა და კინოგადაღება: ეკფრასისი ლიტერატურასა და კინოში

გამომცემლობა: Rodopi

2008

ამ ინოვაციურ ინტერდისციპლინურ კვლევაში ერთმანეთთან შედარებულია ფერწერის გამოყენება ლიტერატურულ ტექსტებსა და ფილმებში. ოთხი ტიპის ეკფრასისის განსაზღვრისას, ავტორი მიუთითებს ეკფრასისის ცნების გაფართოებაზე და ისეთ ფილმებს განიხილავს, რომლებიც ვიზუალურ ხელოვნებაზე ან, ზოგადად, ხელოვნებზე მოგვითხრობს. ამ თვალსაზრისით ანალიზებს გოიას, რემბრანდტის და ვერმერის ხელოვნებას და მათ ეკფრასისულ გამოყენებას სხვადასხვა ტექსტსა და ფილმში. წიგნში ავტორი ნათელყოფს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ეკფრასისი ლიტერატურულ ტექსტებსა და ფილმებში ესთეტიკური და იდეოლოგიური საკითხების გამოსავლენად. წიგნში თეორიული საკითხები განხილულია მე-20 საუკუნის ევროპული ლიტერატურისა და კინოს წამყვანი წარმომადგენლების შემოქმედების ფონზე.

Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices

by **Dorota M. Dutsch (Author)**

დოროთა მ. დატში

ფემინური დისკურსი რომაულ კომედიაში: ექოებისა და ხმების შესახებ

2008

ლათინურ ენაზე დაწერილი ლიტერატურა ქალ ავტორებს თითქმის არ იცნობს. ამიტომაც ისღა დაგვრჩენია, რომ იმ პერიოდში ქალების მსოფლმხედველობის შესახებ წარმოდგენა მამაკაცი ავტორების საშუალებით შევიტყოთ. პლატუსის (ძვ. წ. III-II საუკუნეები) და ტერენციუსის (ძვ. წ. II ს.) ნაწერებში ვლინდება, რომ მათი ქალი პერსონაჟების მეტყველება განსაკუთრებული ენობრივი თავისებურებებით ხასიათდება: საალერსო სიტყვებით და უამრავ წვრილმან პრობლემაზე ყურადღების გამახვილებით.

Dialogism and Lyric Self-Fashioning: Bakhtin and the Voices of a Genre

by Jacob Blevins (Editor)

**დიალოგიზმი და ლირიკული „მე“-ს ფორმირება: ბახტინი და ჟანრის სახეობები
ჯეიკობ ბლევინსი (რედაქტორი)**

გამომცემლობა: Susquehanna University Press

2008

მიხაილ ბახტინისეული დიალოგურობის თეორიის ამოსავალ წერტილად დასახვით, ამ წიგნში განხილულია ლირიკული პოეტური ტრადიციის ფარგლებში დაპირისპირებულ ხმათა გამოვლინებები. ლირიკული სუბიექტის თვითშეგნება წერის/მეტყველების აქტის მსვლელობისას, სხვადასხვა დონეზე, უდავოდ, დაკავშირებულია სხვათა აშკარა თუ შეფარულ ხმებთან. წიგნში თავმოყრილია კლასიკური, შუასაუკუნეების, ადრეული მოდერნიზმისა და მოდერნიზმის ხანის ლირიკული ნაწარმოებების შესახებ დაწერილი ესეები, სადაც დიალოგურობის სხვადასხვა ელემენტი გვხვდება, იქნება ეს მამრობითი თუ მდედრობითი, საჯარო თუ პირადული დისკურსები, ინტერტექსტუალობა და წარსულის ხმები, დიალოგები ლიტერატურასა და ხელოვნებას შორის და, რაც მთავარია, დიალოგი ლირიკულ „მე“-სა და მკითხველს შორის.

In Defense of Reading

by Daniel R. Schwarz

დენიელ რ. შვარცი

წაკითხვის დასაცაად

გამომცემლობა: Wiley-Blackwell

2008

გავლენიანი და არაერთი პრემიის მფლობელი კრიტიკოსის, დენიელ შვარცის მიერ დაწერილი ნაშრომი „წაკითხვის დასაცაად: როგორ ვასწავლოთ ლიტერატურა 21-ე საუკუნეში“ წაკითხვის აქტით მოგერილი სიამოვნების გულმხურვალე დაცვის ნიმუშია. წიგნში დასმულია ისეთი პრობლემური საკითხი, როგორცაა: რატომ და როგორ ვკითხულობთ ტექსტებს. ასევე დასმულია თანამედროვე უნივერსიტეტებში ლიტერატურის სწავლების პრობლემაც. შვარცის თანახმად, კარგი კრიტიკოსისთვის თანაბრად მნიშვნელოვანია ტექსტიც და კონტექსტიც. მასში ავტორი განიხილავს ისეთი ავტორების ტექსტებს, როგორებიცაა ჯოისი, ვულფი, კონრადი, ფორსტერი, გორდიმერი და შპიგელმანი.

Dream Notes

by Theodor W. Adorno

თეოდორ ადორნო

სიზმრის ჩანაწერები

გამომცემლობა: Polity

2008

ადორნოს აოცებდა საკუთარი სიზმრები და მთელი ცხოვრების მანძილზე იწერდა მათ სიცოცხლეში მხოლოდ რამდენიმე სიზმარი გამოქვეყნდა. წიგნში შესულია ადორნოს ჩანაწერები სიზმრების შესახებ, რომელიც მისი სიცოცხლის უკანასკნელ 25 წელიწადს მოიცავს. მას, ვინც ადორნოსგან მაღალფარდოვან მსჯელობას ელოდება ფილოსოფიური საკითხების, მუსიკისა და კულტურის შესახებ, იმედი გაუცრუვდება და მხოლოდ ადორნოს გულახდილი რეფლექსიები დახვდება. მასში იგრძნობა ავტორის შინაგანი სურვილები, დანაშაულის შეგრძნება თუ მღელვარება. სიზმრები წარმოდგენილია პირდაპირ, შეუღამაზებლად. არც მათი ანალიზია აქ ჩატარებული. ჩნდება კითხვა: ეს ყველაფერი გამონაგონია, ავტობიოგრაფიაა თუ ცნობიერების წინარერაციონალური, კვაზიმითოსური მდგომარეობის მოხელთების მცდელობაა?

Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века: учебное пособие

ე. კოვტუნი

მხატვრული გამონაგონი XX საუკუნის ლიტერატურაში: სახელმძღვანელო

გამომცემლობა: Высшая школа

2008

წიგნში მე-20 საუკუნის ფანტასტიკური ლიტერატურა განხილულია მხატვრული გამონაგონის სხვა ტიპების განვითარების კონტექსტში, რაც საერთო ჯამში, უჩვეულოს შესახებ თხრობის სახესხვაობათა ერთმანეთთან დაკავშირებულ ერთიან სისტემას ქმნის. წიგნში კონკრეტული მაგალითების მოხმობით, აღდგება ორიგინალური მხატვრული სტრუქტურები — მოდელები, რომლებიც დამახასიათებელია ფანტასტიკისთვის, უტოპიისთვის, ჯადოსნური ზღაპრებისა თუ მითებისთვის.

Хосе Ортега-и-Гассет. Анатомия рассеянной души. Пио Бароха. Древо познания

ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი. დაფანტული სულის ანატომია

პიო ბაროხა. ხე ცნობადისა

გამომცემლობა: Лабиринт

2008

წიგნში შესულია მე-20 საუკუნის ორი ესპანელი კლასიკოსის — ფილოსოფოს ხოსე ორტეგა-ი-გასეტის და მწერალ პიო ბაროხას თხზულებები. ამ შემთხვევაში ერთდროულადაა წარმოდგენილი გამოკვევაც (ორტეგა-ი-გასეტის) და საანალიზო ტექსტიც (ბაროხას რომანი). მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნის ფროპული კულტურის კონტექსტში მათი დიალოგის წყალობით, მკითხველი ფილოსოფიური რეფლექსიების ველში აღმოჩნდება. ესპანელი ფილოსოფოსის ეს ნაშრომი პირველად ითარგმნა რუსულ ენაზე, რომანის ტექსტის კი გადაამუშავებული რედაქციითაა წარმოდგენილი. გამოცემის სამეცნიერო აპარატი მოიცავს შესავალ წერილს, ორივე ნაწარმოების კომენტარებს და სახელთა საძიებელს.

**შორა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო
პუბლიკაციების სტილი**

1. ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ვერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.
2. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით, დისკეტზე — floppy A:) და თან ახლდეს:
 - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
 - ❖ ანოტაცია ქართულ ენაზე (1 ნაბეჭდი გვერდი).
3. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში.
4. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
5. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
 - ა) ნაშრომის სათაური (იწერება შუაში);
 - ბ) ნაშრომის ტექსტი;
 - გ) დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა);
 - დ) ანოტაცია;
 - ე) ოთხზე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
 - ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი — 1;
6. ჟურნალში მიღებულია ვეროპული სტანდარტების შესაბამისად შემუშავებული ციტირებისა და მითითების წესი **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ). მისი მოთხოვნებია:
 - ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრავალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ — ორწერტილი და გვერდი. მაგალითად: (აბაშიძე 1970:25). **(იხ. დანართში წარმოდგენილი ნიმუში).**
 - ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ინტერვალით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
 - გ) მე-6 პუნქტის მოთხოვნა არ ქება რუბრიკებს „გამოხმაურება, რეცენზია“ და „ახალი წიგნები“, სადაც შრიფტის ზომებია:
 - ❖ ძირითადი ტექსტი Lit.Nusx 10,
 - ❖ განმარტება-შენიშვნები (სქოლიოში ჩატანით) — Lit.Nusx 9.
7. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაბეჭდოს გარკვეული წესით (**დაწვრილებით იხ. დანართის ცხრილი**).
8. ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
9. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
10. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტს.
11. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
12. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაზმდონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

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“ (ჟენეტი 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

ცხრილი

მონაცემის ტიპი	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინფექსის მიხედვით Bibliography Form
წიგნი, ერთი ავტორი Book, one authors	<p>აბაშიძე 1970: აბაშიძე კ. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970.</p> <p>ვაისი 1962: Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p>
წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი Book, two authors	<p>კეკელიძე ... 1975: კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.</p> <p>ნათაძე ... 1994: ნათაძე კ., პეტრიაშვილი ვ., ნაკაშიძე ბ. <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i>. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994.</p> <p>ჰიუტონი ... 1959: Houghton, Walter E. and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>

<p>ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია</p> <p>Article in a journal or magazine published monthly</p>	<p>ალექსიძე 1992: ალექსიძე ზ. „ქართველ ებრაელთა“ საღმრთო მისია საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის თვალთახედვით. ჟ. ივერია. ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, 1, 1992.</p> <p>სომერი 1988: Sommer, Robert. <i>The Personality of Vegetables: Botanical Metaphors for Human Characteristics</i>. Journal of Personality 56, no. 4 (December) 1988.</p>
<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p>Book, no author given</p>	<p>საბიბლიოთეკო ... 1989: საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989.</p> <p>ცხოვრების ... 1976: <i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დაწესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as “author”</p>	<p>ამერიკის ... 1995: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია. ორგანიზაციის სახელმძღვანელო ცნობარი და 1995/1996 წლის წევრთა ცნობარი. ჩიკაგო: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია, 1995.</p> <p>ამერიკის ... 1995: American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as “author”</p>	<p>დუღუჩაძე 1975: დუღუჩაძე მ. (რედაქტორი). <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.</p> <p>ჰენდერსონი 1950: Henderson, J.N.D. (editor). <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document: From Internet</p>	<p>მიტჩელი 1995: მიტჩელი, უილიამ ჯ. <i>ბიტების ქალაქი: სივრცე, ადგილი და საინფორმაციო ნაკადი</i> [ონ-ლაინ წიგნი] (კემბრიჯი: გამომც.: MIT Press, 1995, განთავსებულია 29 სექტემბრიდან, 1995); მის.: http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>მიტჩელი 1995: Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> [book on-line]. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, accessed 29 September 1995; available from http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p>
<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>ვებსტერი 1961: <i>ვებსტერის ახალი საუნივერსიტეტო ლექსიკონი</i>. სპრინგფილდი: MA: G. & C. Merriam, 1961</p> <p>ვებსტერი 1961: <i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p>

ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი	მორგანისი 1996: მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i> , 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანაწერი
Interview (unpublished) by writer of paper	მორგანისი 1996: Morganis, Nancy D. <i>Interview by author</i> , 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
საგაზეთო სტატია	ნიუ იორკ ტაიმსი 1990: „მარიოტის კორპორაციის პროფილი“, გაზ. <i>ნიუ იორკ ტაიმსი</i> , 21 იანვარი 1990, ჩან. III, გვ. 5.
Newspaper article	ნიუ იორკ ტაიმსი 1990: “Profile of Marriott Corp.” <i>New York Times</i> , 21 January 1990, sec. III, p. 5.
ყოველკვირეული ჟურნალის სტატია	ნაითი 1990: ნაითი რ. <i>პოლანეთის შინაომები</i> . ჟ. აშშ-ის სიახლენი და მსოფლიოს ცნობები, 10-17 სექტემბერი, 1990.
Article in a magazine published weekly (or of general interest)	ნაითი 1990: Knight R. <i>Poland's Feud in the Family</i> . U.S. News and World Report, 10-17 September, 1990.
თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)	ფილიპსი 1962: ფილიპსი ო. <i>ოვიდიუსის ზეგავლენა ლუციანის ზეპურ საზოგადოებაზე</i> . სადოქტორო დისერტაცია, ჩიკაგოს უნივერსიტეტი, 1962.
Thesis or dissertation	ფილიპსი 1962: Phillips, O. <i>The Influence of Ovid on Lucan's Bellum Civile</i> . Ph.D. diss., University of Chicago, 1962.

*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეითება ანბანური რიგით. მაგალითად:

(აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).