

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ზოგადი და შედარებითი  
ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

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

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

## სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

## Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)  
ს-999

## **რედაქტორი**

ირმა რატიანი

## **სარედაქციო კოლეგია**

ლევან ბრეგაძე  
თამარ ბარბაქაძე  
თეიმურაზ დოიაშვილი  
მაკა ელბაქიძე  
ირაკლი კენჭოშვილი  
გაგა ლომიძე  
თამარ ლომიძე  
ბელა წიფურია

## **სარედაქციო კოლეგიის უცხოელი წევრები**

მანფრედ შმელინგი (გერმანია)  
რაჰილა გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)  
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)  
მაია ბურიმა (ლატვია)  
რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)

## **პასუხისმგებელი მდივანი**

სოლომონ ტაბუცაძე

## **სჟანი 16, 2015, მაისი**

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

## **Editor**

Irma Ratiani

## **Editorial Board**

Levan Bregadze  
Tamar Barbakadze  
Teimuraz Doiashvili  
Maka Elbakidze  
Irakli Kenchoshvili  
Gaga Lomidze  
Tamar Lomidze  
Bela Tsipuria

## **Honorary Members of Foreign Board**

Manfred Schmeling (Germany)  
Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)  
Rudolf Kreutner (Germany)  
Maja Burima (Latvia)  
Rūta Brūzgienė (Lithuania)

## **Responsible Editor**

Solomon Tabutsadze

## **Sjani 16, 2016, May**

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

**ლიტერატურის თეორიის  
პრობლემები**

**Problems of Literary  
Theory**

- ივანე ამირხანაშვილი**  
აგიოგრაფიული ციტატა
- ირაკლი კენჭოშვილი**  
ქართული პოეტური  
მოდერნიზმის ინტერტექსტი
- გაგა ლომიძე**  
რომანტიზმი:  
ტექსტი და კონტექსტი
- ირმა რატიანი**  
რეალიზმის ლიტერატურული  
სკოლა და მისი ქართული  
მოდელი

- 7 Ivane Amirkhanashvili**  
*Hagiographic Citation*
- 14 Irakli Kenchoshvili**  
*The Intertext of Georgian  
Modernist Poetry*
- 26 Gaga Lomidze**  
*Romanticism: Text and Context*
- 46 Irma Ratiani**  
*Literary School of Realism and  
its Georgian Model*

**პოეტიკური პრაქტიკები**

**Poetical Practices**

- კონსტანტინე ბრეგაძე**  
ქართული მოდერნიზმი როგორც  
ოქციდენტოცენტრიზმი  
(ქართული ლიტერატურული  
მოდერნიზმის სოციო-კულტურული,  
ესთეტიკური და  
პოეტოლოგიური კონტექსტები)
- მაია ჯალიაშვილი**  
მუსიკალური თხრობის  
ვარიაციები ქართულ  
მოდერნისტულ რომანში
- ეკატერინა გურდუსი**  
ანტისაომარი რომანის ჟანრული  
მატრიცა და თანამედროვე  
ლიტერატურა

- 56 Konstantine Bregadze**  
*European and National  
Context of Georgian Modernist  
Literature*
- 73 Maia Jaliashvili**  
*Variations of Musical Narration  
in Georgian Modernistic Novel*
- 93 Kateryna Gurdus**  
*Anti-war Novel's Genre Matrix  
and Contemporary Literature*

---

**ლიტერატურისმცოდნეობის  
ქრესტომათია**

***Chrestomathy of  
Literary Theory***

**უმბერტო ეკო**

ესთეტიკური აღქმის ასპექტები  
შუასაუკუნეებში

**110 Umberto Eco**

*Aspects of Aesthetic Perception In  
the Middle Ages*

**ლექსმცოდნეობა**

***Theory of Poetry***

**ლელა ხაჩიძე**

თეოდორე სტუდიელი ძველ  
ქართულ მწერლობაში

**122 Lela Khachidze**

*Theodore Studites in Old  
Georgian Writing*

**თამარ ბარბაქაძე**

მირზა გელოვანის  
„დაბრუნებული“ სონეტები და  
სხვა ლექსები

**130 Tamar Barbakadze**

*Mirza Gelovani's "Returned"  
Sonnets and Other Verses*

**ფილოლოგიური ძიებანი**

***Philological Researches***

**მაია ნაჭყებია**

ლიტერატურული ბაროკოს  
გეოგრაფია და ეროვნული  
თავისებურებანი

**147 Maia Nachkebia**

*Geography and National  
Characteristics of Literary  
Baroque*

**ქეთევან ნადარეიშვილი**

მედეას არსის პრობლემატური  
საკითხები მითოსის ე.წ.  
ჰორიზონტალური და  
ვერტიკალური ტრადიციით  
შესწავლის ჭრილში

**160 Ketevan Nadareishvili**

*The Problem of Medea's Essence  
in the Context of the Horizontal  
and the Vertical Tradition of the  
Myth Analysis*

**ინტერპრეტაცია**

***Interpretation***

**ოლეგ პოხალენკოვი**

„თავისი“ და „სხვისი“  
ე.მ. რემარკის რომანში  
„დაბრუნება“ და ვ. ნეკრასოვის  
რომანში „მშობლიურ ქალაქში“

**182 Oleg Pohalenkov**

*"Own" and "Alien" in the  
Novel "The road back" by  
E.M. Remarque and the  
Story "In the Hometown" by  
V. Nekrassow*

---

**ანატოლი ანდრეევი**

ლიტერატურული მოვლენის  
ეგზისტენციალური ასპექტი  
(ე. ჰემინგუე და ა.პ. ჩეხოვი)

191 **Anatol Andreyev**

*Existentialistic Aspect of  
Literary Event  
(E. Hemingway and A. Chekhov)*

**მილენა ლაზარიდი**

აღმასვლა სულიერებისაკენ  
ნიკოს კაზანძაკისისეულად  
(რომანის „ქრისტეს  
უკანასკნელი ვნება“  
მიხედვით)

205 **M.I. Lazaridi**

*Ascension to Spirituality According  
to N. Kazantzakis  
(based on the novel “The Last  
Temptation”)*

**კრიტიკული დისკურსი**

**Critical Discourse**

**მანანა კვაჭანტირაძე**

ავტორის პრობლემა  
გურამ ჩეულიშვილის  
შემოქმედებაში

212 **Manana Kvavchantiradze**

*Author’s Problem in  
G. Rcheulishvili’s Works*

**კულტურის პარადიგმები**

**Paradigms of Culture**

აკაკი განერელიას უცნობი  
წერილები  
(პუბლიკაცია მოამზადეს  
ვ. ნიკიტინმა, ი. მოდებაძემ,  
მ. ტყეშელაშვილმა)

232 **Unknown Letters of Akaki  
Gatsserelia**  
*(Publication was prepared by  
V. Nikitin, I. Modebadze,  
M. Tkeshelashvili)*

**დებიუტი**

**Debut**

**ილია პაჭკორია**

სტივენ დედალოსი როგორც  
უფლისწულ ჰამლეტის  
„აჩრდილი“ ჯოისის „ულისეში“

249 **Ilia Patchkoria**  
*Stephen Dedalus as a Ghost  
of Prince Hamlet in Joyce’s  
Ulysses*

**ელენე ჩხაიძე**

„ნოსტალგიის“ კონცეპტის  
მნიშვნელობათა  
განვითარებისთვის  
თანამედროვე კვლევებში

259 **Elena Chkhaidze**  
*Towards the Development  
of Meanings of the Concept  
“nostalgia” in Modern Research*

<i>Memoria</i>	<i>Memoria</i>
ნონა კუპრეიშვილი ვახტანგ კოტეტიშვილი	270 <b>Nona Kupreishvili</b> <i>Vakhtang Kotetishvili</i>
ვახტანგ კოტეტიშვილი „სიძველის ბალასტი“	276 <b>Vakhtang Kotetishvili</b> <i>“Ballast” of Antiquity</i>
<i>გამომხაურება, რეცენზია</i>	<i>Reviews, Comments</i>
ქეთევან ნინიძე „ეპოქის შვილები“ – თამაზ ვასაძის ლიტერატურულ- ფილოსოფიური ესეების კრებული	280 <b>Keti Ninidze</b> <i>“The Sons of the Epoch” – Collection of the Literary- Philosophical essays by Tamaz Vasadze</i>
იგა მილორავა ლიბერალიზმის ქართული ველი	282 <b>Inga Milorava</b> <i>The Field of Georgian Liberalism</i>
ზაზა აბზიანიძე ქართულ კალეიდოსკოპში დანახული დრამატული სურათები (ზაზა ფირალიშვილის „ქართული კალეიდოსკოპი“)	286 <b>Zaza Abzianidze</b> <i>The Dramatic Images Detected in Georgian Kaleidoscope  (“Georgian Kaleidoscope” by Zaza Phiralishvili)</i>
<i>ახალი წიგნები</i>	<i>New Books</i>
მოამზადა <b>გაგა ლომიძემ</b>	291 Prepared by <b>Gaga Lomidze</b>

# ლიტერატურის თეორიის პრობლემები

---

## ივანე აშირხანაშვილი (საქართველო)

### აგიოგრაფიული ციტატა

ციტატა ჟანრის იმანენტური თვისებაა, შინაგანი აუცილებლობაა, ხასიათია, რომლის გარეშე არ შედგება იდეოლოგიური რეპრეზენტაცია, არ გადმოიცემა სათქმელი.

ეს არის: ფორმით სქემატური, შინაარსით პათეტიკური, იდეურად ამალღებული ენა, რომელშიც მუდმივად თანაარსებობს თამაშის ელემენტი;

პაუზა, შესვენების ფორმა, აზროვნების მეთოდი, რომელსაც ავტომატიზებული ენიდან არტისტულ ენაზე გადავყავართ;

რაციონალური იმპულსით გაჩენილი ესთეტიკური დისონანსი, რომელიც ტეხილ რიტმს უქმნის ალქმის პროცესს;

ცერემონიული სტილისტიკა. პოზა. შესტი. ანტიქაოსი. ტექსტში შეიძლება ძირეულად არაფერს ცვლის, მაგრამ ზრდის ტექსტის ნაკითხვის ეფექტურობას. ისევე, როგორც მეტეორის გაელვება ციურ სხეულთა განლაგებას არ ცვლის, მაგრამ აღვივებს ჩვენს ინტერესს კოსმოსის მიმართ.

მას აქვს იდეალური მიზანი და რეალური შედეგი. იდეალურსა და რეალურს შორის მიმოიქცევა შინაარსი, სრულყოფილების ხარისხი.

რალაცით ვიტრაჟის ხელოვნებას მოგვაგონებს. თითქოს საიდანლაც ფერებიც შემოაქვს, მაგრამ ფერებს სახელს არ არქმევს.

აშკარად მეორეული მოვლენაა, მაგრამ შეუცვლელია, რადგან თავისუფლად ერწყმის ტექსტს, განზავდება მასში.

ალქმის თვალსაზრისით, ეს არის ტექსტის სისუსტეც და ღირსებაც, გააჩნია, როგორ განზავდება ძირითად ტექსტში – სრულად თუ ნაწილობრივ.

მსმენელსა და მკითხველზე სიტყვიერი ზემოქმედების მეთოდია, თხზვის კომპოზიციური ერთეულია. ამ „ფორმალიზმში“ არგუმენტიც იგულისხმება და ემოციური ზემოქმედებაც. ესე იგი, მასში პრაგმატიკაც არის და შეგრძნებაც. რალაცას ამტკიცებს ისე, რომ გრძნობიერების სიმებს ეხება. აქედან გამომდინარე, არსებობს სინტაგმური ბაზისი და ზესინტაგმური ბაზისი, ანუ ფრაზას, როგორც სიტყვიერ, ფორმალურ ერთეულს, მოჰყვება ემოციური, გრძნობიერი მნიშვნელობა.

მას არ აქვს მდიდარი ინსტრუმენტარიუმი, მაგრამ თვითონ არის კარგი ინსტრუმენტი ავტორის ხელში. უშუალოდ უკავშირდება ავტორის „მე“-ს, წარმოადგენს მის ექსკლუზიურ საგანს.

მისთვის არსებობს ენერგეტიკის გამოვლენის ორი გზა – ფორმალური, რომელსაც ავტორი ირჩევს და ქმედითი, რომელსაც მკითხველი გაიაზრებს. ფორმის არჩევის თვალსაზრისით, ავტორი თავისუფალია, თუმცა ცდილობს, რომ მის მიერ არჩეული ელემენტი ადვილად იქცეს ტექსტის ნაწილად, რათა ალქმისათვის მისაღები იყოს; ძნელია საავტორო სტილის დაცვა, მაგრამ ყველა ავტორს

აქვს შესაძლებლობა აირჩიოს სილამაზისა და აზრობრივი სიზუსტის მიმართულეობა, იმოქმედოს თავისი გემოვნების მიხედვით.

გამოკვეთილია პრინციპი: აზრი უნდა მოძრაობდეს არა მარტო ციტატიდან მკითხველისაკენ – ეს მხოლოდ ინფორმირება იქნებოდა – არამედ მკითხველიდან ციტატისაკენ, რათა გამთლიანდეს აღქმის პრინციპი.

ეს პრინციპი შორს არ არის ანტიკური რიტორიკის წესებისაგან: ავტორმა იცის „რა“ თქვას, „სად“ თქვას და „როგორ“ თქვას.

არის მასში რალაც ორატორული. და არის რალაც მანერულიც.

ციტატის გამოყენების მიზანია კონტექსტში გადმოსცეს იმაზე მეტი, ვიდრე ცალკე აღებულ ციტატას შეუძლია.

ტექსტის დანარჩენი ნაწილისაგან განსხვავებით, ციტირებულ მონაკვეთში პირობითობა გამორიცხულია. ეს არის მეტაენა, რომელიც გულისხმობს სწორ, რეალურ, პირდაპირ ტექსტს.

ციტირება რალაცით ჰგავს ჰიპნოზის ტექნიკას – სურს შენზე ზემოქმედება, სხვა მდგომარეობაში გადაყვანა.

ნაწყვეტი კონტრასტის ეფექტით. გონების სრული მოქმედება, ამოწურვადი აზრი.

ფაქტორები: ურთიერთშელწევადობა ციტატასა და ძირითად ტექსტს შორის, ადაპტირების ხარისხი, ფრაზის ეფექტურობა, კონტექსტის წყობა, კონსტრუირების მოტივი.

შინაგანი შერიგება, შინაარსთა მორიგება, ფორმათა მორგება.

ციტირება ჟანრული აუცილებლობაა, რომელსაც აქვს საგნობრივ-ლოგიკური დატვირთვა: რალაცას გადმოსცემს, ამტკიცებს, ადასტურებს.

ლოგიკურ მტკიცებულებათა სისტემა ემოციურ მტკიცებულებათა სისტემად გარდაიქმნება.

ერთი შეხედვით, ციტაცია შემთხვევითობის ნიშანს ატარებს, როგორც შემქმნელობითი ფორმა, როგორც ნაწყვეტი, როგორც ფრაგმენტი, მაგრამ, ამავე დროს, ეს არის სავსებით ლოგიკური პროცესი, ტექსტის ცნობიერი მხარის ნაწილი, რეალურისა და იდეალურის, ობიექტურისა და სუბიექტურის შეხვედრის ადგილი, სადაც კონსტრუირდება იდეა და ძლიერდება ტექსტის „ლიტერატურულობის“ სტატუსი.

ის ყოველთვის ტექსტის არქეოლოგიის ზედა ფენაშია. ტექსტთან მიმართებით სიმეტრიულიც არის და კონტრასტულიც. პასიურობა არ ახასიათებს, ყოველთვის აქტიურია იქამდე, სანამ თავის თავს არ გააუფასურებს გადაჭარბებული ინტენსივობით.

ეს არის აზრის გამოთქმის აკადემიური მეთოდი, ავტომატიზებული საგანი, სქემაა, რომელიც მონაწილეობს ტექსტის ონტოლოგიის ჩამოყალიბებაში. ჟანრის კანონის მიხედვით, ის არის არა დეტალი, არამედ მნიშვნელობა. თუმცა მნიშვნელობა ერთადერთ ფაქტორად ვერ ჩაითვლება. მას აქვს დიალექტიკა, რომელიც კომპონენტთა ერთიანობის პრინციპით ხორციელდება. ფრაგმენტაციის წესით მიღებული კონსტრუქცია ფლობს მრავალმხრივი განვითარების უნარს. ეს არის



მსვლელობა ნახტომებით, გარეგანი ზემოქმედების ტექნიკა, სტილის მექანიკა. დიალექტიკური ბუნების გამოვლინება სისავსის პრეტენზიით.

არის მასში ემპირიულიც და არის სპეკულატიურიც, რეალობისგან განყენებული, პრაქტიკისგან მოწყვეტილი. პირდაპირი მნიშვნელობის გაცხადების შემდეგ ხსნის ალქმის ასოციაციურობის ველს. ზრდის ფსიქოლოგიური ზემოქმედების მოტივაციას.

ხორციელდება აზროვნების ფორმულირება, რომლის მიზანია სილამაზე: აზრი გამოითქვას ეფექტურად და მოახდინოს მკითხველზე ზემოქმედება.

აგიოგრაფიული ციტატა ფორმით უფრო სამეცნიერო შემეცნებას უახლოვდება, ვიდრე მხატვრულს. მისი გამოყენების მიზეზი და მოცულობა ავტორის დასაადგენია, მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც ამას ნაწარმოების ტექსტი მოითხოვს. „ევსტათი მცხეთელის მარტივობაში“ ორი თავი უკავია სამოელ არქიდაკონის, „რჩულის მეცნიერის“, სიტყვას, რომელიც წარმოადგენს ბიბლიის სინოფსისს, მოკლე თხრობას, ძველი და ახალი აღქმის ძირითადი მოვლენების გადმოცემას. ეს არის გავრცობილი, გიგანტური ციტატა, რომელშიც ჩასმულია მოკლე ციტატები.

ციტატა ციტატაში!

ამ სიტყვათშეთანხმებაში შეგვიძლია დავინახოთ იმაზე მეტი, რასაც ის აღნიშნავს. ერთი შეხედვით, სიტყვების თამაშია. უფრო ფართოდ თუ შევხედავთ, შემთხვევითი ფრაზა სულაც არ არის, მეტიც, კონცეფციური ფორმულაა: დავაკვირდეთ, აგიოგრაფიის ჟანრი ხომ ფაქტობრივად ციტატაა ბიბლიის იდეური სისტემიდან.

მიკროკოსმოსი როგორც მაკროკოსმოსის ციტირება. თუმცა ეს მაინც იდეის სფეროს განეკუთვნება. ჩვენ უფრო პრაქტიკული სფერო გვანტიერესებს, საზღვრები, რომელშიც მწერლის „ძალაუფლება“ ვრცელდება.

შუა საუკუნეების ლიტერატურაში იდეების სესხება-გადაღება ხდება ისე, რომ შეიძლება ერთმა ავტორმა არ დაიმონმოს მეორე ავტორი, მაგრამ წმიდა წერილის მითითება სავალდებულოა. ასეა აგიოგრაფიაშიც. კანონიკური, ბიბლიური ციტაცია ნორმატიული პროცესია.

„წერილ არს“. როდესაც ამ გამოთქმას მოჰყვება ფრაზა, იცი, რომ ეს არის კანონიკური აუცილებლობა, ფორმულა, რომელიც წესის საზღვრებში ანუ სისტემაში მოაქცევს აზრს.

ამავე დროს, ბიბლიური რეალია ხელს უწყობს იდეალურის წარმოდგენას. პრაქტიკა ეხმარება თეორიას. მაგალითად, იოანე საბანისძე ბიბლიურ „ნელსაცხებელს“ უწყვილებს აბოს პროფესიას – „მენელსაცხებლე“ და შედეგად ლებულობს არტეფაქტს, რითაც წარმოაჩენს, ზრდის და აღრმავებს მონამის ღვანლსა და მის მნიშვნელობას. კერძოდ, აბო თბილელი საპყრობილეში ზეთისცხების შემდეგ ამბობს: „მაშინ სადამე ვიყავ თვით მენელსაცხებლე, კეთილად შემზადებულ სულნელთა მათ საცხებელთა, ხოლო ესე საცხებელი დღედ დაფლვისა ჩემისა არს, ამიერთგან არლარა ვიცხო განქარვებადი ესე მწირობისა ჩემისა ზეთი, არამედ ვითარცა „ქებასა შინა ქებათასა“ ბრძენმან სოლომონ მასწავა მე: „სულნელებასა ნელსაცხებელთა შენთასა ვრბიოდი“ (ძეგლები 1963: 69).

სტილიზაციისა და პოლიფონიის საკითხებზე მსჯელობისას საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს მიხაილ ბახტინი. მისი აზრით, მწერალს შეუძლია სხვისი სიტყვა საკუთარი მიზნებისთვის გამოიყენოს. ამ დროს სიტყვაში, რომელსაც აქვს თავისი საგნობრივი ინტენცია, ჩანაფიქრი, დებს ახალ ინტენციას. ერთ სიტყვაში ჩნდება ორი ინტენცია, ორი ხმა (Бахтин 2000: 85).

მიხაილ ბახტინის თეორიის განხილვისას იულია კრისტევა ყურადღებას მი-აქცევს ერთ მნიშვნელოვან საკითხს, კერძოდ, იმას, რომ ტექსტის სივრცეში სიტყვის სტატუსი განისაზღვრება ჰორიზონტალური და ვერტიკალური განზომი-ლებებით: ჰორიზონტალური სტატუსით – სიტყვა არის როგორც ავტორის, ისე მკითხველის (მსმენელის) საკუთრება; ვერტიკალური სტატუსით – ნაჩვენებია სიტყვის მიმართებანი სხვა ლიტერატურულ ტექსტებთან; სადაც, რომელიღაც მომენტში ჰორიზონტალური ღერძი (სუბიექტი – მიმღები) და ვერტიკალური ღერ-ძი (ტექსტი – კონტექსტი) ერთმანეთს თანხვდება და ამ თანხვედრაში იკვეთება მთავარი:

ყოველი სიტყვა (ტექსტი) წარმოადგენს ორი სიტყვის (ტექსტის) ისეთივე გადაკვეთას, სადაც შეიძლება ერთი სიტყვის (ტექსტის) ნაკითხვა.

აქედან დასკვნა: „ნებისმიერი ტექსტი ციტატების მოზაიკისგან შედგება, ნებისმიერი ტექსტი არის რომელიღაც სხვა ტექსტის ათვისებისა („შენთვისა“) და ტრანსფორმაციის შედეგი“ (Кристева 2000: 429).

ციტატების მოზაიკა და ტრანსფორმაცია: აგიოგრაფიის კომპოზიციური ფორმულა. ნიშანდობლივი მაგალითი – „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ არის ეპიზოდი, როდესაც წმ. ნინო, ქართლს მომავალი, აიღებს ლოდს, დაიდებს თავქვეშ და ძილში გამოეცხადება იესო ქრისტე; აქ პირდაპირ არის გადმოტანილი „დაბადების“ ეპი-ზოდი, როდესაც იაკობი, ბერშებიდან ხარანს მიმავალი, აიღებს ლოდს, დაიდებს თავქვეშ და ძილში გამოეცხადება უფალი.

„წმიდა ნინოს ცხოვრება“: „და მოვიღე ლოდი ერთი და დავიდვე სას-თუნლად...“ (ძეგლები 1963: 116);

„დაბადება“: „[იაკობმა] აიღო ერთი ლოდი... დაიდო სასთუმლად...“ („დაბადება“ 28, 11).

უდავოა ციტაციის რიტუალურ-ცერემონიული ხასიათი. ამავე დროს, მას აქვს, ასე ვთქვათ, ტექნიკური ფუნქციაც – ქმნის კალაპოტს, რომელშიც თხრობა მიედინება.

საბოლოოდ, ციტატის გამოყენების წესი ოთხ ფაქტორზე დაიყვანება:

იმპულსი – ერთფეროვნების თავიდან აცილება;

მიზეზი – ინდივიდუალიზმი;

მიზანი – სააზროვნო სივრცის გაფართოება;

შედეგი – ორიგინალურობა.

ციტატის გამოყენების ტრადიცია ამტკიცებს, რომ აგიოგრაფიაში ძირითა-დი მხატვრული ამოცანა ხორციელდება სიტყვის მეშვეობით, რომელიც ფასე-ულობათა სამყაროში გზის გაგნების ერთადერთ ინსტრუმენტად არის მიჩნეული.

**დამონმებანი:**

- Dzveli K'artuli *Agiograpiuli Lt'rat'uris dzeglebi*. T'.1. Ilia Abuladzis Khelmdzgvanelobita da Redaktsiit. Tbilisi: sakartvelos metsnierebata akademiis gamomtsemloba, 1963 (*ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. ტ.1. ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1963).
- Bakhtin, M. M. *Sobranie Sochineniy*. T.2. M.: "russkie slovari", 2000 (Бахтин, М. М. *Собрание сочинений*. т.2, М.: "Русские словари", 2000).
- Kristeva, J. *Bakhtin, Slovo, Dialog i Romam. Ot Strukturalizma k Poststrukturalizmu. Francuzskaia Semiotika*. M.: "Progress", 2000 (Кристева, Ю. *Бахтин, слово, диалог и роман. От структурализма к постструктурализму. Французская семиотика*. М.: "Прогресс", 2000).

**Ivane Amirkhanashvili**  
**(Georgia)**

## Hagiographic Citation

### Summary

**Key words:** quotation, text, principle, idea, effect.

Citation is an immanent property of a genre, inner necessity, character without which ideological representation does not occur, the idea is not rendered.

It is schematic by form, pathetic by content, ideologically elevated language in which an element of game constantly coexists;

the pause, the form of interval, the thinking method which transfers us from automatized language to literary language;

an aesthetic dissonance emerged by rational impulse which creates broken rhythm to the reception process;

ceremonial stylistics. Pose. Gesture. Antichaos. Perhaps this does not substantially change anything in the text but increases the efficiency of reading the text. As well as the flash of meteor does not change the position of the celestial bodies but excites our interest in the cosmos.

It has an ideal goal and real outcome. The content, degree of perfection moves between the ideal and real.

It reminds us something like the art of stained glass. As if it also brings colors from somewhere but does not name them.

It is obviously a secondary phenomenon but irreplaceable because it merges freely with the text.

From the viewpoint of reception it is the weakness of the text and at the same time its merit, it depends on how it is merged in the text – fully or partially.

This is a method of verbal action on the listener and reader, compositional unit of the writing. This “formalism” implies both argument and emotional impact. Thus, there are both pragmatics and feeling in it. It proves something that touches feelings. Hence, there exists syntagmatic basis and supersyntagmatic basis, i.e. the phrase as verbal, formal unit is followed by emotional, sensual meaning.

It does not have rich tools but it itself is a good instrument in author’s hands. It is directly linked to the author’s “personality”, represents its exclusive subject.

For him there exist two ways of manifestation the energy – formal chosen by the author and active understood by the reader. The author is free in choosing the form, but tries that the element chosen by him become a natural part of the text to be acceptable for reception. It is hard to preserve the author’s style but every author has possibility to choose the aesthetics and the accuracy of meaning content and act according to his taste.

The following principle has been highlighted: the thought must move not only from citation to the reader – this would be only the transfer of information – but from the reader to citation in order for the process of reception to become integral.

This principle is not far from the rules of antique rhetoric: the author knows what to say, where to say and how to say.

There is something oratorical in it and also something mannered.

The purpose of using the citation is to render in the context more than separately taken citation can.

Unlike the rest part of the text, conventionality is excluded in the cited passage. It is a meta language which implies straight, real, direct text.

The citation is something like the technique of hypnosis, willing to act upon you, transfer to another state.

The passage has the effect of contrast, full action of mind, exhausting thought.

The factors are: interpenetration between the citation and the body text, the degree of adaptation, efficiency of phrase, setting of the context, motif in constructing.

Citation is the necessity of a genre which has subject-logic loading: renders, proves and confirms something.

At first glance citation bears an accidental sign, as a reduced form, as a passage, as a fragment but at the same time it is quite a logical process, part of the conscious side of the text, a meeting point of real and ideal, objective and subjective, where an idea is constructed and literary status of a text is enhanced.

It is always in the upper layer of the text archeology. In relation to the text it is symmetric and contrasting. Passivity is not inherent, always active until not devalue itself with excessive intensity.

This is academic method of expressing the thought, automated subject, scheme which takes part in the formation of the ontology of the text. According to the genre rule, it is not a detail but meaning. However, the meaning cannot be considered the only factor. It has dialectics which is realized by the principle of unity of the components. A construction obtained by means of fragmentation has an ability of multifaceted development. It is

a development by leaps, a technique of outward action, mechanics of style, manifestation of the dialectic nature with a claim of fullness.

It has both empiric and speculative, detached from the reality, separated from practice. After clarification of the direct meaning, it starts associative reception, increases motivation of psychological action.

The formation of thought takes place which aims to attain the beauty: express an idea effectively and make an impact on the reader.

By form hagiographic citation approximates to the scientific cognition rather than literary. The reason of its use and the size is to be determined by the author but there are instances when the text of composition requires this.

## ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)

### ქართული პოეტური მოდერნიზმის ინტერტექსტი

#### I. პროტომოდერნიზმი

ქართულ მოდერნიზმის ინტერტექსტს, ევროპულ კულტურულ მემკვიდრეობასთან აქტუალიზებულ დიალოგს, ანუ იმას, რასაც ტიცინ ტაბიძემ 1916 წელს ქართული კულტურის „ევროპული რადიუსით გამართვა“ უწოდა, წინ უძღვის ერთგვარი პროტომოდერნიზმის ხანა, როდესაც XIX საუკუნის ჯერ კიდევ ძლიერი რეალიზმის ვითარებაში ახალი მხატვრული პარადიგმა ისახებოდა მანამდე უცნობი კულტურული კოდების, ციტაციების, ალუზიების, რემინისცენციების, ლექსიკური ერთეულების, ახალი ტექსტთაშორისი ურთიერთობების დამკვიდრების სახით.

პროტომოდერნიზმის ნიშნები იმთავითვე შეამჩნია კიტა აბაშიძემ: წერილში „სალიტერატურო მიმოხილვა 1896 წლისა“: „ოთხმოციან წლებში ევროპაში დაიწყო რეაქცია ნატურალიზმის წინააღმდეგ. ჩვენშიაც ლიტერატურამ ფერი იცვალა. გადაგვარებულმა რეალიზმმა ქერქი გამოიცვალა და სხვა გზას დაადგა. ეს გახლდათ ნეორომანტიკული მიმართულება“. ოდნავ მოგვიანებით, 1899 წელს იგი აღნიშნავს, რომ „ილია ჭავჭავაძის ჯგუფის რეალისტების“ პარალელურად ჩვენში ჩნდება „ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მიმართულება. ამ მხრით დღევანდელი ჩვენი ლიტერატურა ევროპულს მისდევს, რამდენადაც შესაძლოა“. ამ ახალი მიმართულების წარმომადგენლად კიტა აბაშიძე შიო არაგვისპირელს ასახელებს. 1897 წელს მწერლობის განახლების ნიშნებზე ამახვილებს ყურადღებას აკაკი წერეთელი მიმოხილვაში საგულისხმო სათაურით – „განთიადი“: „ნამდვილი განთიადი ხელოვნებისა მხოლოდ ამ უკანასკნელ ხანებში დგება. ახალგაზრდა მწერლები თავისი პატარ-პატარა ფსიქოლოგიური ეტიუდებით, რომელთა რიცხვში პირველი ადგილი უჭირავს შიო დედაბრიშვილს...“. აკაკის 1898 წელს „ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნებში“ ნათქვამია: „ახალ მწერლობაში ყველაზე უფრო საყურადღებოა შიო არაგვისპირელი თავისი ფსიქოლოგიური ეტიუდებით. მისმა ზედგავლენამ, მიმბაძველობამ ბევრი გამოიწვია, თითქმის სკოლა შექმნა...“.

პროტორენესანსის ჩართვა ევროპული ნეორომანტიზმის ინტერტექსტში მცირე ფორმის ისეთი ლირიკულ-ეპიკური ჟანრების დამკვიდრებით დაიწყო, როგორებიცაა მინიატურა, ეტიუდი, ესკიზი და ლექსი პროზად, რომელსაც ბოდლერის „Le poème en prose“-ის გავლენით, ტიცინ ტაბიძე „პატარა პოემებს პროზად“ უწოდებდა.

როგორც წესი, ევროპული ლიტერატურიდან მომდინარე ამ მცირე ჟანრებით გამოდიან სამწერლო ასპარეზზე ახალი თაობის წარმომადგენლები. ამ ახალი ესთეტიკური გეზის გენეზისი და ხასიათი თავისებურად ვლინდება იმ ფაქტში, რომ

1897 წელს „ივერია“-ში (№ 197) ივანე ზურაბიშვილი აქვეყნებს ბოდლერის ორი პროზაული ლექსის – „უცხო ქვეყნელი“ და „საითმე შორს ამ ქვეყნითგან“ (Anywhere out of this land) – თარგმანს და ბოდლერის მიზაძვით დაწერილ თავის მინიატურას „საათი“. ბოდლერის ამ პუბლიკაციას იმავე „ივერია“-ში ოდნავ წინ უძღვის ვაჟა-ფშაველას მინიატურა „მთანი მაღალნი“ (1895).

ამ დროიდან მოყოლებული, მოდერნიზმის ხანიდ დამკვიდრებამდე, ქართული პროტორენესანსული ფორმაცია, შარლ ბოდლერის, ედგარ პოუს, არტურ რემბოს, ალიოზ ბერტრანის, ლოტრეამონის, ოსკარ უაილდის, კატიულ მენდესის, პეტერ ალტენბერგის, ჟორჟ იუსმანსის, ჟორჟ როდენბახის, ანრი რენიეს, შარლ კროს, მაქსიმ გორკის და სხვათა მცირე ფორმის ჟანრებიდან მიღებული ბიძგების შედეგად, ევროპულ დეკადენტურ-ნეორომანტიკულ ინტერტექსტში განიფინება.

პროტომოდერნიზმის ლირიკულ-ეპიკური ჟანრებში იმ ახალი კონცეპტებისა და კულტურული კოდების აკუმულირება მოხდა, რომელთაც ოდნავ მოგვიანებით არა ნეორომანტიკული, არამედ ახალი ფუნქციით გამოიყენებს მოდერნიზმი. ამ აკუმულირების ერთ-ერთ ადრეული გამოვლინებათაგანი თავს იჩენს ვაჟა-ფშაველას მინიატურაში „მთანი მაღალნი“: „ელიან, ვის? ან რას? რაღაცას. დიად, რაღაცას. ეს რაღაცაა უნახავის დანახვა“. ეს „უნახავი“, ოდნავ მოგვიანებით, ტიცან ტაბიძის მინიატურაში „სიკვდილი“ (1910) განმეორდება („მთანი მაღალნი, მწუხარებაში გაქვავებულნი, სდგანან და ელიან... მათი ლოდინი დანახვაა უნახავისა – ამბობს მგოსანი... უსაზღვროა მათი ლოდინი“), ხოლო მისსავე მინიატურაში „თეთრი ღამე“ (1912) „უხილავის“ სახით ჩამოყალიბდება: „უხილავი ლოცვად მიიღებს მარტოობის ველურ სიმღერას“. ეს „უხილავი“ გალაკტიონის ლექსში ასე აჟღერდება:

უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,  
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკვნესებს...

„უნახავის“, „უხილავის“ კონცეპტი XIX საუკუნის რუსი სიმბოლისტების (სოლოვიოვი, მერუჟოვსკი და სხვ.) „незримое, невидимое“-ს, ანუ ქვეყნიერებაში განფენილი მარად ქალური საწყისის, მსოფლიო სულის შესატყვისისა, რომელიც ამასთანავე ედგარ პოუს „ბნელი“ ნოველებისა და „ყორნის“ კონოტაციებითაა აღბეჭდილი.

უხილავის კონცეპტი გალაკტიონის მოდერნისტული ხანის ლექსებში გათავისუფლდება ნეორომანტიკული ობერტონებისაგან და ყოფის სიზმარეულობის ესთეტიკის შეფერილობასა და სინამდვილის გაუცნაურების ფუნქციას შეიძენს. ზოგ შემთხვევაში უხილავი, ისევე, როგორც ორეულის მოტივი „არტისტული ყვავილების“ ხანის ლექსებში, რომანტიკულ ლიტერატურაში დამუშავებული მოტივებით ერთგვარი არტისტული თამაშის გამოვლინებაა.

პროტომოდერნიზმის ლირიკულულ-ეპიკურ და ლირიკულ ქმნილებებში ახალი კულტურული კოდების აკუმულირება თავისებურად ვლინდება იმ ლექსიკური ერთეულების, თავისებური ფარული ციტატების აქცენტირებით, რომლებიც XIX საუკუნის დამლევს ევროპული მწერლობის არარეალისტურ ხელოვნებასა და ლიტერატურის ინტერტექსტში ჩართულობის მანიშნებელთა როლს ასრულებენ. ეს მიზანდასახული ციტატური გეზი ცხადად ჩანს გრიგოლ რობაქიძის მინი-

ატურების სათაურებში “Maia” და Lotus” (1913). მათში ჩანს დაშორება ნეორომანტიკული ელეგიზმიდან და გადახრა არ ნუვოს ინტერესისაკენ მცენარეული მოტივებისა და საუკუნის დასასრულის ესთეტიზმში გამეფებული ეგზოტიზმისაკენ: „მარმარილოდ ქცეულ ქაფში ღვთიური სისრულით იჭრება ნელინელ საოცნებო სხეული ქალწულისა. ოქროს თმა ნაკადულად გადმოშვებულა...“ (“Maia”), „თუ გინახავს უცნაური ყვავილი, ნილოსის სუნთქვით რომ ცოცხლობს?“ (“Lotus”).

პროტომოდერნიზმი რეალიზმის ჩარჩოების გარღვევის მცდელობაა, თუმცა მასში, რომანტიზმის მსგავსად, ფორმის საკითხი ჯერ კიდევ მეორადია და მთავარი ყურადღება შინაარსობრივ მხარეს ეთმობა.

ნეორომანტიზმის გარღვევის პირველი მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინო მცდელობა ჟურნალი „ფასკუნჯი“ იყო, რომელშიც დიდი ადგილი დაეთმო სიმბოლისტურ ინტერტექსტთან გაიგივებულ ედგარ პოუს.

ახალი ესთეტიკური ორიენტაცია უფრო მეტად არის გაცნობიერებული 1913 წელს გამოსულ ჟურნალში „ოქროს ვერძი“, რომლის მეთაურ ნერილში გაცხადებულია წარსულთან გამიჯვნისა და ახალი ტიპის ლიტერატურის შექმნის მოთხოვნა: „ჩვენ არ შეგვიძლია გავჩუმდეთ, როდესაც ვხედავთ, რომ ქვეყანა თანდათან სცილდება ხელოვნებას. მთელი მისი გრძნობა-გონება საზოგადოებრივ კითხვებს შეუბოჭავს და იმათ იქით მისთვის თითქმის ყველაფერი ზედმეტია“. ნერილში ჟურნალის რედაქციისადმი გრიგოლ რობაქიძე წინასწარმეტყველის ხმით იუწყებოდა: „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო, წარმოვთქვი ერთხელ და ამ სიტყვის სიმართლეს დღითი დღე სულ უფრო ვგრძნობ. მაგრამ რენესანსი იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში აშკარავდება და კიდევ ბევრი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსს“.

გალაკტიონის პირველ კრებულის (1914) ლექსები უმთავრესად პროტომოდერნიზმის ფარგლებში თავსდება, რომელიც მაშინ მთავრდება, როდესაც 1916 წლის „ცისფერ ყანებში“ ქართული მოდერნიზმის მანიფესტები გამოქვეყნდა.

## II. მოდერნისტული ავტობორტრეტი

ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურებაა ყურადღების ცენტრში არა იმდენად *ყოფიერების*, რამდენადაც კულტურის მოქცევა, ან უფრო ზუსტად – სინამდვილის ხედვა და ასახვა კულტურული კოდების, კულტურაში განსაკუთრებულად მარკირებული ციტატების საშუალებით; აქ თავისებურად ვლინდება ტექსტის რ. ბარტისეულ გაგება: „ტექსტი შედგება არა ერთგვარი „თეოლოგიური“ აზრის (ავტორის / დემიურგის გზავნილის) მაუწყებელი სიტყვების რიგისაგან, არამედ მრავალგანზომილებიანი სივრცისაგან, სადაც შეუღლებულია და თან ერთმანეთს ებრძვის უპირატესობისათვის სხვადასხვაგვარი ხელწერა, რომელთაგან არც ერთი არაა პირველქმნილი: ტექსტი კულტურის ათასგვარი წყაროდან მომდინარე ციტატების ქსოვილია“ (Barthes 1986: 52-53).

პოეტური ტექსტის აგება რჩეული კულტურული კოდების საშუალებით, მისი განფენა XIX საუკუნის პოსტრეალისტურ მიმდინარეობათა ინტერტექს-



ტობრივ ველში ცხადად ვლინდება ტიცციან ტაბიძის სონეტში „ავტოპორტრეტი“ (1919):

უაილდის პროფილი... ცისფერი თვალები,  
სარკეში იშლება თმათეთრი ინფანტა,  
ტუჩების დაკოცნით მალე დავიღლები,  
მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა.

მასსენეს ელოდნენ დათლილი თითებით,  
ჯირითს რომ ელიან ფეხმარდი ცხენები,  
სხვანაირ მუსიკის დღეს მბანენ ზვირთები,  
ძვირფასად ვინთები ლექსების ხსენებით.

აზიურ ხალათში, ვით ფაშა ეფფენდი,  
ვოცნებობ ბალდათზე მოღლილი დენდი,  
ვფურცლავ მალარმეს “Divagations”-ს,

იყავი რაც გინდა – შავი, საცოდავი,  
ცხოვრებავ, ხელში მაქვს მე შენი სადავე,  
რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო.

შეიძლება ითქვას, რომ სონეტი მთლიანად ციტატებისაგან, კულტურული კოდებისაგანაა ნაქსოვი. „უაილდის პროფილი...“ როგორც ოსკარ უაილდის ესთეტიზმისაკენ, ასევე ფერნერის ისტორიაში გამორჩეული დანტეს პროფილის ჯოტოსეულ გამოსახულებისაკენ გვამისამართებს; ამასთანავე, აქ გადაძახილია დანტეს მოტივთან ბლოკის ლექსში „რავენა“: “Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поёт». ბლოკის ლექსის დანტესეული პალიმფსესტის შრე გამოსჭვივის „ავტოპორტრეტის“ ბოლო ტაეპებშიც:

ცხოვრებავ, ხელში მაქვს მე შენი სადავე,  
რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო.

ტაეპი – „სარკეში იშლება თმათეთრი ინფანტა“ დიალოგს ამყარებს ფერნერის ტექსტებთან, განსაკუთრებით ესპანური ბაროკოს ხანის უდიდესი წარმომადგენლის – დიეგო ველასკესის ცნობილ სურათთან “Las Meninas” (სხვაგვარად, „ინფანტა მარგარიტა“), სადაც სარკეში არეკლილი ფილიპ IV-ისა და დედოფალ მარიანას წინ ქერა ინფანტა მარგარიტა დგას.

ფრანგი კომპოზიტორის – ჟიულ მასნეს (*Massenet*) – ფრანგული დანეროლობის მიხედვით შექმნილი „მასსენეს ელოდნე“ (შდრ. იგივე „ხმები მასსენეთა“ — გალაკტიონის ლექსში „ვუალისა და ვიოლეს შესახებ“) გაშიფვრის შემთხვევაში, საქმე გვაქვს საუკუნეთა მიჯნის კომპოზიტორის მუსიკაზე მიმანიშნებელ ალუზიასთან, ხოლო წინააღმდეგ შემთხვევაში – უცნობი ტექსტის ციტატასთან.

„მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა“ ისეთ ტექსტებზე მიუთითებს, როგორიცაა თმების მოტივი ბოდლერის ლექსში „თმები“ და უფრო მეტად ტალღებთან მიმსგავსებული თმების ესთეტიკა არ ნუვოს ხელოვნებაში. ამ ინტერტექსტს მოგვიანებით გალაკტიონიც შეეხება: „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“ („ზღაპარი“).

„მოღლილი დენდი“ ბაირონიდან და ბოდლერიდან მოყოლებული, ოსკარ უაილდისა და იუსმანსის ჩათვლით, ლიტერატურაში მოცემული სოციალურ-კულტურული ტიპის შესახებ შექმნილი ტექსტებიდან მომდინარე ღია ციტატაა.

მალარმეს კრებულის ხსენება („ვფურცლავ მალარმეს “Divagations”-ს“) სიმბოლისტური პოეზიის მალარმესეული გაგების მანიშნებელია.

ამგვარად, ტიცთან ტაბიძის „ავტოპორტრეტის“ სახით ჩვენს წინაშე ისეთი ჰეტეროგენული შემადგენლობის პოლიმფსესტი, რომელშიც არა ერთი, არამედ სხვადასხვა ესთეტიკიდან მომდინარე შრე მოსჩანს. აქ ცხადად ჩანს ციტაციისათვის ახალი სტატუსის მინიჭებისაკენ, ერთგვარი მონტაჟისა თუ კოლაჟის პოეტიკისაკენ სწრაფვა.

### III. კოლაჟის პოეტიკა

„ისევ ეფემერა“-ს („გალაკტიონის ტაბიძის ჟურნალი“, № 4, 1922) სათაური თვითციტირების მიხედვითაა შექმნილი; მას წინ უძღვის „ეფემერა“ („გალაკტიონის ტაბიძის ჟურნალი“, № 1, 1922).

ეფემერების ციკლის სხვა ნიმუშთა მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც სიტყვა *ეფემერა* არაა გამოყენებული თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით; სემიოზისი მთლიანადაა დაშორებული მიმეზისისაგან. სათაურსა და ლექსის ძირითად ტექსტს შორის კატაქრეზული ურთიერთობის მოწმენი ვართ.

ლექსის პირველ ტაეპებში დასმული კითხვები – „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს, / ჩუმი შრიალი საიდან არი?“ – და „არა სჩანს“ სიმბოლისტური *უხილავისა* და *საიდუმლოს* ესთეტიკიდან მოხმობილი ციტატებია, რომლებშიც, ამასთანავე, ყოფიერების სიზმარეულობის ბაროკოს მოტივიც გამოსჭვივის.

შემდეგ სტროფებში სიტყვები „ჩინარი“, „მერანი“, „კიპარისის ტანი“, „ვარდი“ და სხვ. ჩამოცილებულია ტექსტისმილმა რეალობისაგან და მიბმულია იმ შინაარსზე, რომლებიც მათ ლიტერატურაში, კულტურაში მოიპვეს.

ნ. ბარათაშვილის „ჩინარი“, განსაკუთრებით ტაეპები – „მაგრამ ჩინარი, მაღლად მჩინარი, დგას მედიდურად და სიამაყით[], ესრედ იდუმალ, მაგრამ ძლიერად, დაიტანჯების მარად მიჯნური“ – მნიშვნელოვანწილად განაპირობებენ *ჩინარის* სემანტიკას გალაკტიონის ამ ტაეპებში:

მხოლოდ იმიტომ, რომ მაღალია,  
მარად და მარად ტყდება ჩინარი.  
როგორც ჩინარი – ისე პოეტი,  
მისთვის სიმაღლე არის წამება...

ბარათაშვილისეული *ჩინარი (სიმაღლე)* – *მიჯნური (წამება)* „ისევ ეფემერა“-ში ასეთ სახეს იძენს: *ჩინარი (სიმაღლე)* – *პოეტი (წამება)*; პოეტის როგორც წამებულის კონცეპტი ფრანგი *დანყევლილი პოეტების\** (*Les Poètes maudits*) ინტერტექსტზე მიგვანიშნებს:

\* *წყველი პოეტების* პოლ ვერლენისეული გაგება XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ცნობილ ქართველ პოეტთაგან ყველაზე მეტად ტერენტი გრანელს ესადაგება, რომელიც არც თვითონ ეგუებოდა საზოგადოებას და არც საზოგადოება წყალობდა მას.

ვერლენს მაისის სიზმრების ხილვით  
ესარკებოდა პარიზის რკალი.

დანყევლილი პოეტის კონცეპტმა გალაკტიონის ლირიკაში პირველად „მთანმინდის მთვარე“-ში იჩინა თავი („დანყევლილ ყრმას აქ უყვარდა ობლად სიარული“).

მომდევნო სტროფებში დემონიური ქალის მოტივი („მაგრამ უეცრად ქართველილივით / მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი. / დემონიური არევ-დარევით / ყოველი მხრიდან ავარდა ალი...“) სრულ შინაარსს დანყევლილი პოეტების, კერძოდ, ბოდლერის ლირიკის ინტერტექსტიდან იძენს. ეს გენეზისი ცხადად ჩანს გალაკტიონის ესსეს შემდეგ მონაკვეთებში: „ბოდლერს აქვს ერთი შესანიშნავი ლექსი, რომელსაც სახელად ჰქვია „ლოცვა-კურთხევა“ [..]. მგოსანი იტანს დაცინვას სულელეზისგან, იტანს შურსა და სარკაზმს. მგოსანი ხანდახან მსხვერპლი ხდება რომელიმე სისხლისმსმელი დალილასი, რომელიც თავისუფლებას მისცემს იმას მას შემდეგ, რაც ამოსწოვა მასში უკანასკნელი სისხლი [...] ძალიან სამწუხაროა, რომ ეს ლექსი ქართულად არ დაინერა[...]“ (ტაბიძე 1975: 61-62); ასევე დემონიური ქალის სახეს ვხვდებით ბარათაშვილისდროინდელი ქალების დახასიათებისას: „ზოგიერთები ამ ქალთაგანი იყვნენ უსირცხვილო, თითქმის პირუტყვული პროსტიტუციის გამომსახველნი, თავიანთი ნიღაბებით, ფერუმარილით, თვალებით. მათი ბაგეები გასისხლიანებულ ჭრილობას ჰგავდა“ (ტაბიძე 1975: 63).

დამონმებულ ამონარიდში გალაკტიონი ბოდლერის „ლოცვა კურთხევა“-ს („*Bénédiction*“) ახსენებს, მაგრამ „ისევ ეფემერა“-ს დემონიური ქალი უფრო ახლოსაა ლექსთან „რღვევა“ („*La Destruction*“), რომელშიც ბოროტების დემონის (ლეღმონ) სახე ასეა წარმოდგენილი: „ჩემს ახლოს მუდამ დაძრწის დემონი, / როგორც აჩრდილი უხილავი, ისე ნავარდობს, / მთელს ჩემს არსებას ცეცხლივით ედება / და მიუტყევებელი ცოდების სურვილით მტანჯავს. / იცის, თუ რაოდენ ვეტრფი ხელოვნებას, / ამიტომ მომხიბვლელი ქალის სახით მევლინება, / და ავბედითი წამლისკენ მიაპყრობს ჩემს ტუჩებს...“.

აქ ყურადღება უნდა მიექცეს ერთ საგულისხმო გარემოებას: ფართო ასოციაციების მიუხედავად, ბოდლერის ლექსში, რომანტიკოსების კვალად, შენარჩუნებულია „აღსარების“, ლირიკული სიუჟეტის რაციონალური აგების პრინციპი. „პირველი თაობის ფრანგი რომანტიკოსებისათვის, როგორც კლასიციზმის მემკვიდრეებისთვის (და არა მხოლოდ ანტიპოდებისთვის), ლირიკული სიუჟეტის აგებისადმი მკაცრად რაციონალური მიდგომა იყო დამახასიათებელი“ (Орагвелиძე 1973: 9). ფრანგულ პოეზიაში ლექსის ცალკეულ ნაწილებს შორის სემანტიკური კავშირების დაფუძნება ფორმალური ლოგიკის საფუძველზე მალარმეს „ჰერმეტიზმამდე“ უცვლელი დარჩა. ეს კარგად ჩანს ბოდლერის „კატები“-სადმი მიძღვნილ რ. იაკობსონისა და კ. ლევი-სტროსის ცნობილ გამოკვლევაში, სადაც ნაჩვენებია, რომ მოძრაობა რეალური პლანიდან სურეალურისაკენ ლოგიკის დინამიურ ხაზს მიჰყვება.

„ისევ ეფემერა“-ში, ისევე როგორც ტიციან ტაბიძის „ავტოპორტრეტში“, თანამიმდევრული ლირიკული სიუჟეტი არ არსებობს, ვინაიდან იგი კოლაჟის პრინციპითაა შედგენილი და მასში პოეზიის უმაღლეს მიზნად და საგნად არა

რომანტიკული თვითამოხატვა, არამედ კულტურული კოდების სივრცეში ახალი შინაარსის ძიებაა დასახული.

„ისევ ეფემერა“-ში გაცილებით უფრო მეტად და ცხადად იჩენს თავს რ. ბარტისეული „ავტორის სიკვდილის“ ან მიშელ ფუკოსეული „ავტორის გაქრობის“ თეზა, ვიდრე ეს ითქმის ბოდლერის ლირიკაზე.

„ისევ ეფემერა“-ში სემანტიკური კავშირები ტექსტის ცალკეულ ნაწილებს შორის არა დინამიური უწყვეტელობის, არამედ დისკრეტულობის პრინციპს ეფუძნება; უარყოფილია რაციონალურად მონესრიგებული მსჯელობის როგორც კლასიციტური პრინციპი, ასევე რომანტიკული აღსარებისაკენ სწრაფვა:

ოჰ, ლელიანი მაშინ დაჰქანდა,  
ვით მწვერვალიდან მერანი მალი.  
კუბო მიჰქონდათ, არვინ არ სჩანდა  
და არ ტიროდა არც ერთი ქალი.  
ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია!  
მიეცით წარსულს ელვა ან ხმალი,  
რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია:  
„მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი“.

უფრო ზემოთ განხილული ექსპლიციტური (ცხადად გამოხატული) ციტატებისაგან (წყეული პოეტების იდეოლოგიებისაგან) განსხვავებით, ტაქტებში „ოჰ, ლელიანი მაშინ დაჰქანდა, / ვით მწვერვალიდან მხედარი მალი...“ ინტერტექსტის ბარტისეული გაგების მონმენი ვართ, რომლის თანახმად, არამარკირებული ციტატებით შექმნილ ასოციაციათა ველის აღქმა-გააზრება მკითხველზეა დამოკიდებული.

„ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია!“, რომელიც ზღვის ქაფიდან აფროდიტეს დაბადების მითზე მიგვანიშნებს და სიყვარულის შეფასებას გულისხმობს, თავისებური მიბრუნებაა დემონიური ქალის მოტივთან.

შემდეგი სტროფების სახით „ისევ ეფემერა“-ში განსხვავებული ტექსტებიდან მომდინარე ციტატების საშუალებით მოტივების ახალი წყება შემოდის; ერთმანეთს ენაცვლება პაგანინის, ვერჰარნისა და დოსტოევსკის თემა, ქალთა სახეების ესთეტიზებული იკონოგრაფიის („ქალნი ლანდობენ თლილი თითებით...“), სარკისა და თეატრალური სამყაროს („არ ხედავს ახლოს გაბზარულ სარკეს / და უიმედო საპირფარეოს“), ურბანული ცივილიზაციის („დადგა დრო, რკინამ აიდგა ენა!“), შემოქმედისა და ჯალათის და სიმბოლისტურ და პოსტიმპოლისტურ ლირიკაში დამკვიდრებული პანის (ფავნუსის) მოტივები. ეს უეცარი გადასვლები ერთი ციტატატიდან და მოტივიდან მეორეზე ცხადი ლოგიკური კავშირების გარეშე თავისებური გამოვლინებაა კოლაჟის ხერხის, რაც ფუტურიზმისა და სურეალიზმის გავლენით ეგზომ თვალსაჩინოა მოდერნისტების შემოქმედებაში.

ამგვარად, „ისევ ეფემერა“-ს სახით, ჩვენ წინაშე მოდერნისტული პოეტური ტექსტია, რომელშიც ცხადად ჩანს ციტაციის მოდერნისტული პრინციპი და შესაბამისად – პოეზიის ახალი გაგება.

#### IV. ბაროკო თუ რომანტიზმი?

ტიციან ტაბიძისა და გალაკტიონის ხსენებულ ლექსებში ციტატები არა რომანტიკულ აღსარებასა და არა რომანტიკული ფერწერას, არამედ მზა ფორმებითა და მზა მოტივებით ახალი ხელოვნური ფორმების შექმნას ისახავს მიზნად. აქ თამაშია მზა ფორმებით და არა რომანტიკული აღსარებისაკენ სწრაფვა.

ძალიან ხშირად სიმბოლისტურ პოეზიას (ამ ცნების ფართო გაგებით), რომელმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქართული ლექსის განახლების საქმეში, ხშირად შეცდომით რომანტიზმის ერთგვარ ფილიაციად მიიჩნევენ, რაც თავის მხრივ შემდგომი არასწორი დასკვნებისაკენ გვიბიძებს. არადა „ეს ლიტერატურული მიმდინარეობანი [რომანტიზმი და სიმბოლიზმი], ერთი შეხედვით ერთობ მსგავსი მოვლენები, ღრმა სემიოტიკური პროგრამების სფეროში არ შეესაბამება ერთმანეთს [...]. «ყოფიერების ტექსტის» გააზრება რომანტიზმსა და სიმბოლიზმში [აქ პოსტრომანტიკული პოეზია იგულისხმება] განსხვავებული იყო“ (Смиронов 1977: 28-29).

ახალი (ანუ – მოდერნისტული) ქართული ლექსის ჩამოყალიბება იმ მომენტიდან იწყება, როდესაც ბოლო ეღება რომანტიკული თვითგამოხატვის პრინციპს, ანუ, თ. ს. ელიოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხდება იმის გაცნობიერება, რომ „პოეტმა თავისი „მე“ კი არ უნდა გამოხატოს, არამედ განსაკუთრებული მედიუმი, რომელიც მხოლოდ მედიუმი და არა პიროვნება“ (Eliot 1964: 9).

„რომანტიკული ლიტერატურის ანტირაციონალიზმი უფრო გამოხატვის საგანს შეეხო და არა მეთოდს. მართალია, რომანტიკოსი მიზნად ისახავდა რთული სულიერი შინაარსის გადმოცემას, რომელიც არ თავსდება ლოგიკის ფარგლებში, მაგრამ არსებითად არ დაურღვევია რაციონალური მეტაფიზიკა“ (Fiedelson 1970: 56). გალაკტიონის თაობამ შეცვალა პოეზიის როგორც საგანი, ასევე მეთოდი.

მეთოდის, პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისით, მოდერნისტული პოეზია ტიპოლოგიურად ბაროკოს პოეზიას უფრო ენათესავება, ვიდრე რომანტიკულს.

ბაროკოსა და მოდერნიზმის ტიპოლოგიური ურთიერთმიმართების საკითხის დასმა ახალი არაა. გავიხსენოთ თომას ელიოტის დებულება, რომ მოდერნისტული პოეზია ბაროკოს დაბრუნებაა ისტორიული სპირალის ახალ ხვეულზე; ასევე არაერთგზის გამოთქმული თვალსაზრისი ესპანური მოდერნიზმისა და გონგორას ხანის პოეზიის გარკვეულ ტიპოლოგიურ თანხვედრაზე. არსებობს გამოკვლევები ბაროკოს ცალკეული ფორმების ათვისებაზე იტალიელი ფუტურისტების მიერ. ამ მხრივ საგულისხმოა აგრეთვე ესპანელი რობერტ დე ვენტოსის მიერ ე. წ. პოსტმოდერნიზმის განსაზღვრა *ნეობაროკოს* ტერმინით. არ უნდა დაგვაიწყდეს აგრეთვე გრიგოლ რობაქიძის მანიფესტისებური ესე „ექსპრესიონიზმი“: ექსპრესიონიზმი „მეჩვიდმეტე საუკუნის ბაროკოს კონფულსია“. ამ ბაროკოსეული კონფულსიისა და ექსტაზის მონმენი ვართ გალაკტიონის „ეფემერა“-ში:

მძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს,  
როცა ქარი მოსკდება და ცას შეემუქრება[...]  
იყოს მზეთა ორგია და მაგია მთვარისა,

ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული[...]  
ცხენთა შეჯიბრებაზე! ცხენთა შეჯიბრებაზე!  
ცხენთა შეჯიბრებაზე გასნით ლურჯი ცხენებო!

გარკვეული იზომორფიზმი ბაროკოსა და პოეტური მოდერნიზმის არაერთ გამოვლინებას შორის, გარკვეულწილად, ამ ორ ეპოქას შორის არსებული მსგავსებითაც აიხსნება, კერძოდ, იმით, რომ *ღმერთის გარდაცვალების* გაცნობიერება ისეთივე თავზარდამცემი აღმოჩნდა მოდერნისტული კულტურისათვის, როგორც დედამიწის, როგორც სამყაროს ცენტრის, დასამარების განცდა XVII საუკუნისათვის.

ზემოხსენებული კოლაჟის პრინციპს ტ. ტაბიძისა და გალაკტიონის ლექსებში რაღაც საერთო აქვთ ბაროკოს ლექსის *გონება მახვილობის* (ე. წ. concetto) პრინციპთან, რომელიც განსხვავებულთა დაახლოებას, დაუკავშირებელთა დაკავშირებას გულისხმობს. აღსანიშნავია, რომ ბაროკოს მსგავსად, „ავანგარდის პოეტუკას საფუძვლად თანაგანთავსება (Juxtaposition) უძევს“, ანუ ტექსტის აზრობრივ მხარეს მნიშვნელოვანწილად „პრინციპულად შეუთავსებელი სეგმენტების თანაგანთავსება“ განაპირობებს (Лотман 1992: 172).

ყვავილების ესთეტიკა, ინტერესი დახვეწილი სალექსო ფორმებისადმი (სონეტი, რონდო), „უცნაური“ მეტაფორებისადმი, სხვადასხვაგვარი რიტმებითა და სტროფიკით გატაცება, სწრაფვა სიტყვიერი თამაშისადმი (ამ სიტყვის იოჰან ჰოიზინგასეული გაგებით) გალაკტიონის ლირიკაში უფრო ბაროკოს ნიშნებია, ვიდრე რომანტიზმის. გალაკტიონის კრებულის სათაური „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, ბაროკოს ნატურმორტების **Vanitas**-ის მოტივს იმეორებს.

ტიპოლოგიურად ბაროკოს ლიტერატურაში პოულობს თავის ანალოგს ქართულ პოეტურ მოდერნიზმში (მეტადრე – გალაკტიონთან) ყოფის სიზმარეულობისა განცდა, რეალურსა და მოჩვენებითს შორის ურთიერთობის ძიება, რაც „ცენტრალურია ბაროკოს მგრძნობელობაში (sensibility)“ (Warnke 1973: 51). გალაკტიონის ლირიკაში ეგზომ თვალსაჩინო საიდუმლოს ესთეტიკა ყოფის სიზმარეულობის იმ მოტივის გამოვლინებაა, რომელიც ფორმულასავით ვლინდება კალდერონის დრამაში „ცხოვრება სიზმარია“ (La vida es sueño) და შექსპირის „ქარიშხლის“ პროსპეროს ცნობილ სიტყვებში:

ჩვენ ნაქსოვი ვართ სიზმარეულ ნივთიერებით,  
წუთისოფელი სიზმრითაა გარემოცული (4. I, 148-58).

„არტისტული ყვავილების“ მთელ წყებაში გალაკტიონი, ბაროკოს პოეზიის მსგავსად, აბსოლიტური რეალობის წარმოჩენაზე ამახვილებს ყურადღებას, რის გამოც იზრდება ფანტასმაგორიული საყნისის ხვედრითი წილი რეპრეზენტაციული საყნისის შემცირებისა და გარდაქმნის ხარჯზე:

და ერთადერთი, ნაზი დარაჯი  
გადიფრენს თვალწინ აჩრდილი მერის!  
არამქვეყნიურ უზუნდარაში  
გაიყოლიებს სულის სიბერეს...

მართალია, მოდერნიზმის, მეტადრე – ფუტურისტებისა და დადასტების – ქცევითი ტექსტები, ვოლუნტარიზმი და ანარქიზმი რომანტიკოსების მიერ აღებული გეზის გაგრძელებაა, მაგრამ თუ საკითხს *პოეტიკისა* და *სტილის* თვალსაზრისით შევხედავთ, ცხადი ხდება ისიც, რომ ფუტურიზმისაგან განსხვავებით, რომელიმეც *სწორი ხაზებია* კანონიზებული, ბაროკოსა და ქართული სიმბოლიზმის დინამიურ სამყაროს სემიოზისის პროცესში უპირატესობა *ხვეულ ტრავექტორიებს*, სასრული ფორმებიდან გაღწევის ილუზიის შემქმნელ დრეკად და გადაზნექილ ფორმებს ენიჭება. დავიმონმოთ რამდენიმე მაგალითი გალაკტიონიდან: „წელს გადაინვენს ხელი მინაში“ („გადია“); „ქარით გადაზნექილი“ („დაღამდება ტყეში ოდეს“); „ყელი მელანდება გადასაკონელი“ („სალამო სოფლად“), „მე მისი წელი მეგონა თლილი ვენერას წელი“ („გრიგალი“), „მას საქართველომ გადაუზნიქა / ვერხვები შორი ალაზანისა“ („სტიროდა სული“), „ოდეს მკვლელი შეღამებით / ალვად გადიზნიქები“ („მწარე იავნანა“), „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს / გადაზნექილი სიზმრების წელი“ („ალვები თოვლში“), „ისევ ედება გედები მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ („დგება შემოდგომა“)...

ბაროკოს ხელოვანთა და ბაროკოზე ორიენტირებულ არ ნუვოს სკულპტურაში აქცენტირებული, ტალღებთან მიმსგავსებული თემების პლასტიკის მსგავსია ეს სახეები: „თმებს მიწნდა ქარის გაბოროტება“ („მეოცნებე აფრები“), „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“, „და თმების ქარით გამოქროლება“ („თოვლი“), „აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის მსუბუქი ტალღები“. აქვე უნდა ვახსენოთ ტიცინი ტაბიძის „მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა“ („ავტოპორტრეტი“).

ქართული პოეტური მოდერნიზმის თვისებრივი სიახლე და თავისებურება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ბაროკოსა და რომანტიზმის ესთეტიკის ტიპოლოგიურ არსთან შეპირისპირის კონტექსტში ვლინდება.

#### დამონშებანი:

- Barthes, Roland. *The Death of the Author*. In Roland Barthes. *The Rustle of Language*. Hill and Wang, New York: 1986.
- T'abidze G. *Tkhzulebani Tormet' T'omad*. T'. XII. Tbilisi: 1975 (ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: 1975).
- Oragvelidze, G. G. *Cikh i Poeticheskoe Videnie*. Tbilisi: izdatel'stvo Tbilisskogo universiteta, 1973 (ორაგველიძე, გ. გ. *სტიქი და პოეტური ხედვა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტი, 1973).
- Smirnov, I. P. *Khudozhestvennyi Smysl i Evoluciya Sistem*. Moskva: "nauka", 1977 (Смиронов, И. П. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Москва: "Наука", 1977).
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. NY: Harcourt Brace & World, 1964.
- Fiedelson, Charles. *Symbolism and American Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970.
- Lotman, Yu. M. *Izbrannye Stat'i v Tryokh Tomakh*. T. I. Tallinn: «Aleksandra», 1992 (Лотман, Ю. М. *Избранные статьи в трёх томах*. Т. I. Таллинн: «Александра», 1992).
- Warnke, Frank J. *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1972.

**Irakli Kenchoshvili**  
(Georgia)

## **The Intertext of Georgian Modernist Poetry**

### **Summary**

**Key words:** Georgian poetry, baroque, romanticism, modernism, intertext.

The article is devoted to the peculiarities of citation, allusion and intertext of Georgian modernist poetry. Its early or proto-modernist stage between the end of the XIX century and the first decade of the XX century which has not yet acquired a distinct style features occupies an intermediate position between two cultural periods. The character of its poetics marked by a tendency of changing the traditional intersexual field and intensification of the quantity and scale of borrowings, citations of alien texts is expressed mainly by means of *poèmes en prose*. Among the dominant new concepts of proto-modernist prose poems should be first all mentioned a symbolist motif of transcendental *invisible* that later was much exploited in different ways by modernist poets. Unlike a stylistic complexity and ambivalence and intonational polyphonism of the New Poetry which manifested itself in 1916 the poetry and small epic genres of proto-modernist stage is characterized by a stylistic clearness, high emotional passion and melancholic mood of Romantic elegies and their development in Decadence literature.

In the second section of the article devoted to the analysis of Titsian Tabidze's sonnet "Self-portrait" (1916) it is argued that a principle of the Romantic self-expression and monologism is replaced with an orientation of the poet's *ego* in the system of cultural values. For this purpose the sonnet is woven from the citations, allusions and semantic codes especially actualized in the post-classic era. "[Oscar] Wilde's profile" refers not only to Wilde's Aestheticism but as well to Dante's portrait by Giotto and to the following lines in Alexander Blok's poem "Ravenna": "*And Dante with eagle-like profile / Sings me about New Life*". The line – "*In a mirror is hiding an infant*" – alludes to "*Las Meninas*" of Velasques. The mentioning of *Massenet*, a French composer, and Mallarme's "Divagations" and "a tired dandy" prolongs the series of cultural codes. "*The waves spread by hairs are burning me*" echo the aesthetics of hairs of Art Nouveau. The final lines of the sonnet – "*Life, I have in my hands your bridele, / To turn this hell into paradise*" – refer again to intertext of Dante motive in Alexander Blok's poem "Ravenna".

In the third section of the article is analyzed Galaction Tabidze's poem "Again Ephemera" (1922). Like Titsian Tabidze's sonnet "Self-portrait" the poetic discourse in Galaction Tabidze's "Again Ephemera" does not follow a linear monologist movement of a thought; it is composed of heterogenous elements of different origin, by means of placing close together cultural codes and citations. The poem following the principle of montage finds its meaning in the wide intertextual space of Georgian and European poetry and culture. At the same time as a result of an assemblage of familiar forms we face not a repetition and restoration of the models of culture but a creation of a new whole permanently changing its subject and meaning. The number of images alluding Nikoloz Baratashvili's poem "The platan" connected with the motive of loneliness and torture of the



lover in the context of citations of Baudelaire's *le Démon* acquire a new meaning alluding the theme of *Les Poètes maudits*. The myth of the birth of Aphrodite evoked by "Oh, love is a foam of seas" in G. Tabidze's poem receives a new meaning returning the reader to the theme of a demonic woman in Baudelaire's poems "La Destruction" and "Bénédictio". As a result of the technique of montage and actualized use of different cultural codes and citations is radically changed not only a subject matter, but as well a method of Romantic poetry. The principle of self-expression and autobiographism of Romanticism in the poetry of post-classic era is replaced by an adventure in discovery among the meanings of texts of culture.

It is argued in the article that the antirationalist trend of Modernist poetry defers much from the aesthetics of Romantic literature as far as "the antirationalism of Romantic literature pertained to subject matter more than to method.

Although the romantic was bent on expressing the complex mental content that escapes the net of logic, for the most part he did not challenge the essentially rationalistic metaphysics which left literature only two possibilities – expression and description" (Charles Fiedelson, *Symbolism and American Literature*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 56). The analyses of Galaction Tabidze's poem "Again Ephemera" leads to the conclusion that the linear development of a lyrical discourse is replaced with an alogical structure inviting the reader to the vision of reality through the prism of a wide range of cultural codes.

The departure from the rationalist and linear development of the lyrical plot, focusing attention on the cultural aspects of reality and giving them a new and important status are the main characteristic features of Georgian modernist poetry.

In the fourth section of the article it is argued that from the typological point of view the poetry of Galaction Tabidze and his generation of the teens and twenties of the last century, with its ideas, principles, themes and creative methods finds much more similarities with the poetry of Baroque age than with Romanticism. The preoccupation of Georgian modernist poets with interrelations of appearance and reality, contingent and the transcendent which was central in Baroque sensibility, their fascination with of complex mannerist metaphors and exquisite poetic forms (sonnet, rondo, villanelle, etc.), strange and mysterious metaphors, the use of technique of strangeness, playing with verbal forms, the French title of Galation Tabidze's book of poems *Cräne aux fleurs artistique* (1919), reminiscent a motif of *Vanitas* in still life painters of XVII century, belong to the features that allow us to talk about a certain isomorphism of Georgian modernist poetry and artistic heritage of the Baroque.

Though the texts of behavior of the poets of Modern era, especially of Futurists and Dadaists with their voluntarism and anarchism are a continuation of the trend of Romantics, from the point of view of style and poetics unlike the Futurism poetry and art prevailed by straight lines Georgian modernist poetry having typological affinity with Baroque poetry and art and its analogies in Art Nouveau gives preference to bend lines, forms and trajectories.

The wide use intertextual space, the structure of poetic texts by means of cultural codes, allusions and citations, the vision of reality trough the prism of texts of culture, departure from the aesthetics of Romanticism and rationalist liner development of discourse is one of the most characteristic features of the complex poems of Galaction Tabidze, Titsian Tabidze and other Georgian poets of their generation.

## **რომანტიზმი: ტექსტი და კონტექსტი**

ტერმინი „რომანტიზმი“ მე-18 საუკუნეში „ნარმოსახულის“, „ფანტასტიკურის“ აღსანიშნავად გამოიყენებოდა და უკავშირდებოდა სიტყვა „რომანს“.\* თავდაპირველად „რომანი“ რომელიმე რომანულ ენაზე დანერილ თხზულებას ეწოდებოდა. მე-18 საუკუნიდან ეს სიტყვა ინგლისურ ლიტერატურაში შუასაუკუნეებისა და აღორძინების ხანის ლიტერატურის აღნიშნავს. ამ პერიოდში „რომანტიკული“ ნიშნავდა არაჩვეულებრივს, საიდუმლოებით მოცულს, სასწაულ ებრძვის, ფანტასტიურს – იმას, რაც „რაციონალურს“ უპირისპირდებოდა.

რომანტიზმის ჩამოყალიბება უკავშირდება სამყაროს წინააღმდეგობრიობას, რაც აუცილებლობასა და არსებულს, იდეალსა და სინამდვილეს შორის უფსკრულს გულისხმობს. განმანათლებლობის მიერ შემოთავაზებული იდეალების განუხორციელებლობის გამო, რომანტიზმმა შეიმუშავა სინამდვილის დაგმობის და იდეალების სამყაროში ჩაკეტვის პოზიცია. სწორედ აქედან მომდინარეობს ორი სამყაროს არსებობის აღიარება რომანტიკოსების მხრიდან. ამიტომაც ცდილობენ რომანტიკოსი ავტორები, რომ წინააღმდეგობები ხილულ სამყაროში კი არ მოარიგონ, არამედ მთლიანად წარმოსახვების სამყაროში გადაინაცვლონ. ამგვარად, რომანტიზმის მთავარი პრინციპია ორი სამყაროს აღიარება: რეალურის და წარმოსახული სამყაროების დაპირისპირება.

სინამდვილის სიმყიდის და წარმავლობის აღიარებამ რომანტიზმის ესთეტიკაში არარეალურის და ფანტასტიკურის კულტი დაამკვიდრა. რომანტიკოსთა აზრით, მშვენიერია ის, რაც არ ხილულ სინამდვილეს სცდება და ფანტასტიურის სფეროშია. ნოვალისი წერდა: „მე მგონია, რომ ჩემი სულის მდგომარეობას ყველაზე კარგად ზღაპარში გამოვხატავ, ყველაფერი ზღაპარია“.

განმანათლებლობისეული სამყაროს მექანიკურ მოდელს საფუძვლად ედო გალილეი-ნიუტონის ბუნებისმეტყველება. ის რომანტიზმისეულმა დინამიკურმა მოდელმა ჩაანაცვლა.

„რომანტიზმის მოძღვრება აბსოლუტის შესახებ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია განმანათლებლებისთვის დამახასიათებელი დეიზმის წინააღმდეგ. ამ ფილოსოფიურ-თეოლოგიური დოქტრინის თანახმად, ღმერთი, მართალია, ქმნის სამყაროს, მაგრამ შემდეგ აღარ ერევა მასში მიმდინარე პროცესებში. დეისტების საყვარელი ანალოგია იყო ღმერთის შედარება მესაათესთან, რომელიც ამზადებს საათს, მაგრამ შემდეგ ეს საათი ოსტატისგან დამოუკიდებლად აგრძელებს მუშაობას, რაც, თავის მხრივ, მხოლოდ მექანიკური კანონებით აიხსნება. სწორედ ასევე სამყარო, მართალია, ღვთის ქმნილებაა, მაგრამ იგი შეიძლება მთლიანად მექანი-

\* ლირიული და საგმირო საქმეების ამსახველი სიმღერა ესპანეთში და რაინდების თავგადასავალზე აგებული ეპიკური პოემა.

კური კანონებით აიხსნას. ამრიგად, განმანათლებლები, გარკვეული აზრით, ერთმანეთისგან წყვეტდნენ ღმერთს და სამყაროს. ამის საპირისპიროდ რომანტიზმის ფილოსოფია თეიზმის პოზიციაზე დგას“ (კაციტაძე ... 2012: 13)

### რომანტიზმის წარმოშობის წინაპირობები და მიზეზები

ამ მიმდინარეობას სხვადასხვა ქვეყანაში თავისებური გამოვლინება ქონდა, ვინაიდან ის არაერთგვაროვანი იდეური, სოციალური და ლიტერატურული მოვლენებით იყო განპირობებული. დასავლეთ ევროპული რომანტიზმის სოციალური ფონი საფრანგეთის დიდი რევოლუცია იყო, აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში იგი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობას დაუკავშირდა, ამერიკის შეერთებულ შტატებში კი ეროვნული თვითდამკვიდრების ნიშნით ვითარდებოდა. ამავე დროს, გერმანული რომანტიზმი ფიხტეს იდეალური ფილოსოფიის გავლენას განიცდიდა, ფრანგული რომანტიზმი კი რუსოს მოძღვრებათა საფუძველზე აღმოცენდა.

რომანტიზმმა უმაღლეს საფეხურს მიაღწია ევროპული რევოლუციების და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობების ხანაში, ხოლო მისმა თეორიულმა საფუძველმა გავლენა იქონია მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში ეროვნული თვითმყოფადობის აღორძინებისკენ სწრაფვაზე.

საფრანგეთის რევოლუციის მარცხმა იმედგაცრუება გამოიწვია. რევოლუცია, რომელსაც მაღალი იდეალები ასულდგმულებდა, ბოლოს ტერორსა და ძალადობაში გადაიზარდა. ჯერ რევოლუციის დროს დაინგრა ძველი, თითქოსდა რაციონალურად ორგანიზებული სამყარო (რომელსაც ვხედავდით კლასიციზტების შემოქმედებაში), ხოლო შემდეგ ის იდეალებიც, რომლებითაც რევოლუცია საზრდოობდა, მაგრამ რომლებიც სინამდვილეში განუხორციელებელი აღმოჩნდა. აქედან გამომდინარე, ყოველივე ის, რაც აქამდე მყარად და უდავოდ მიიჩნეოდა, აზრი და ავტორიტეტი დაკარგა. აღმოჩნდა, რომ სამყარო მარადიული ქმნადობის პროცესია..

რომანტიზმის თეორია უკავშირდება ძმები შლეგელებისა და შელინგის ნააზრევს. სწორედ მათ შეიმუშავეს ამ მიმდინარეობის თეორიული საფუძველები. მე-18 საუკუნის ბოლოს, მათ თანამედროვე ხელოვნება კლასიციზტურ ხელოვნებას დაუპირისპირეს – ასე გაჩნდა რომანტიკულისა და კლასიკურის ოპოზიცია, რომელიც მთელს ევროპაში პოპულარული გახდა ფრანგმა მწერალმა და მოაზროვნემ ჟ. დე სტალმა.

რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია ორი სამყაროს არსებობის აღიარება, სადაც ხელოვნება შემოქმედების უმაღლეს სფეროდაა მიჩნეული. ასე იყო კლასიციზმშიც, მაგრამ კლასიციზმი აღიარებდა დანაწილებებს – ერთი მხრივ, არსებობს ყოველდღიურობა და მეორე მხრივ – არსებობს ხელოვნება. ისინი სულაც არ უნდა იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებული. რომანტიკოსებთან პოტენციური აქტიუალური ხდება. ეს არის ერთგვარად კანტისეული შეკითხვის გადააზრების ინტერპრეტაციები: რა მიმართებაა არსსა და მოვლენას შორის? ეს არის საკითხის ხელახალი ფორმულირება, საკითხის, რომელიც მე-17 საუკუნეში, ბაროკოს ხანაში იყო აქტიუალური: იყო რაიმე და თავი მოაჩვენო რაიმედ.

ამიტომაც რომანტიზმის თეორია გულისხმობს და მოითხოვს იმას, რომ ცხოვრება და ხელოვნება ერთი იყოს. ამიტომაც იყო, რომ იმდროინდელი პოეტები (ბაირონი, ლერმონტოვი) დემონებს თამაშობდნენ სინამდვილეში, რითაც საზოგადოებრივ ნორმებს უპირისპირდებოდნენ.

რომანტიზმის ხანის შემოქმედები და მოაზროვნეები თითქოს შუასაუკუნეების მოაზროვნეების მსგავსად, სიცოცხლის შემდგომ არსებობაში ხედავენ პოტენციურის და აქტუალურის თანხვედრის განხორციელებას, რადგან ამ დროს უკვე ჩვენ და ჩვენი პოტენციური შესაძლებლობები ვერთიანდებით. შელინგის აზრით, აბსოლუტი არის ობიექტისა და სუბიექტის სრული იდენტობა. აბსოლუტი შელინგთან ხასიათდება, როგორც ერთგვარი არარა, რომელიც თავის თავში შეიცავს ყველა შესაძლო პოტენციას. სამყაროს ყველა მოვლენა, ყოველივე ობიექტური და სუბიექტური, გაიაზრება, როგორც ამ პოტენციების გაშლა. „აბსოლუტი არის „შეკუმშული“ სამყარო, ხოლო სამყარო – გაშლილი აბსოლუტი. თავისი შინაგანი აუცილებლობიდან გამომდინარე, აბსოლუტი უნდა გაიშალოს, გადავიდეს სამყაროში და მისი ყველა საფეხურის გავლით დაუბრუნდეს საკუთარ თავს. ესაა აბსოლუტის გაგების უმნიშვნელოვანესი პრინციპი, რომელიც საერთოა ჰეგელთან და რომანტიკოსებთან...“ (კაციტაძე ... 2012: 13-14)

ჰოფმანი სოციალური ცხოვრების გამეორებითობის აუტანლობაზე გვესაუბრება თავის ზღაპრებში. მას ყოველდღიურობის ავტომატიზებულიობის თემა შემოაქვს. მაგრამ მის სამყაროში, პარალელურად, ფანტასმაგორიული რამეებიც ხდება. მაგალითად, მის მიერ აღწერილ დრეზდენში ვაშლის გამყიდველი ქალები სინამდვილეში კუდიანები აღმოჩნდებიან. ამით ის იგულისხმება, რომ ჩვენს ყოველდღიურობაში მუდმივად იჭრება რაღაც, რომელსაც ახსნა არ აქვს.

ჰოფმანისეულ სამყაროს ტრაგიკულობის იერიც აქვს. არსებობს ყოველდღიურობა და, ასევე, არსებობს იდეალების სამყარო, სადაც ჩვენი პოტენციულები იმალება. ტრაგიკულობა იმაშია, რომ ადამიანს არ შეუძლია იმის ზუსტად განსაზღვრა, რამდენად რეალურია ეს ყველაფერი. იქნებ ეს ყველაფერი მისი წარმოსახვის ნაყოფია. ჰოფმანისეულ სამყაროში ერთმანეთს ხვდება ყოველდღიურობის აუტანლობა და უამრავ შესაძლებლობათა სამყარო, რომლის შესახებაც დანამდვილებით არაფერი ვიცით – არსებობს თუ არა ის სინამდვილეში. ამიტომაც ერთადერთი, რაც შეიძლება დაუპირისპირდეს სოციალური ცხოვრების, ყოველდღიურობის აუტანლობას – ფანტაზიაა.

კლასიციზტური ლიტერატურის გმირს რომანტიკოსებმა მეოცნებე დაუპირისპირეს, გონებას – გრძნობების და წარმოსახვის კულტი. მოთხრობაში „ქვიშის კაცი“, რომელიც ლეო დელიბის ბალეტ „კოპელიას“ დაედო საფუძვლად, ჰოფმანი მოგვითხრობს რომანტიკოსი ახალგაზრდა ნათანიელის შესახებ, რომელიც მეზობელი ოლიმპიათი მოიხიბლება. ბოლოს კი აღმოჩნდება, რომ ოლიმპია ადამიანი კი არა, თოჯინაა. არის ამაშიც ერთგვარი ირონია. თავისი შემოქმედებით, ჰოფმანი გვეუბნება, რომ ადამიანებში მიღმური ბუნების ძიება შეიძლება ჩვენი ფანტაზირების სურვილიდან მოდიოდეს და სინამდვილეში შეიძლება ყველაფერი სხვანაირადაა.

რენესანსის ხანაში ინდივიდუალური ცნობიერებისთვის აუცილებელია „მე“ და მისი, როგორც უმალლესი ღირებულების აღიარება. საზოგადოება მთლიანად

მინც კოლექტიურია ამ დროს და შუასაუკუნეობრივი ავტორიტეტებით ცხოვრობს. განმანათლებლობის ხანაში უკვე იდეალებს დაბალი ფენა, მასა უკვეთავს და ინივიდუალური ცნობიერებაც კოლექტიური, მასობრივი ხდება. მოგვიანებით ადამიანი აცნობიერებს საკუთარ ინდივიდუალობას. ამ დროს ადამიანი ორ მოცემულობას შორისაა. ერთი მხრივ, ის ე.წ. „სოციალური ცხოველია“, რომელიც საზოგადოებისთვის მისაღები წესებით ცხოვრობს, მაგრამ ამით ადამიანი ცხოველთა სამყაროსგან თითქმის არ განსხვავდება. მეორე მხრივ – ადამიანს აქვს ისეთი რამ, რაც არ აქვთ ცხოველებს და ესაა კულტურა. ადამიანებს უნდათ არა მარტო ბედნიერები იყვნენ, აკეთონ ის, რაც მათ სიხარულს მიანიჭებს, არამედ მათ კითხვებიც უჩნდებათ – რატომ არის ესა თუ ის მოვლენა კონკრეტული სახის; საიდან მოდის ყველაფერი და ა.შ. აქედან სამყარო შეფასებით ხასიათს იღებს – ჩვენი საუბარიც შეფასებითია თითქმის ყოველთვის. ამიტომაცაა ადამიანი დილემის წინაშე. კანონები, რომლებიც ფიზიკურ სფეროს, ჩვენს ინსტინქტებს არეგულირებს, განსხვავდება იმისგან, რომლებიც ჩვენს სააზროვნო საქმიანობას განაპირობებს.

რომანტიზმში მიკრო და მაკრო კოსმოსი, ისევე როგორც შინაგანი და გარეგანი, ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ეს დაახლოება ყველაზე კარგად გადმოცემულია ნოვალისის აფორიზმში: „ჩემი სატრფო მინიატურაში მოცემული სამყაროა, ხოლო სამყარო განვრცობილი ჩემი სატრფოა“. ნოვალისის თანახმად, სამყაროს ორი დაპირისპირებული რიგიდან (შინაგანი-გარეგანი, ობიექტური-სუბიექტური, მიკროკოსმოსი-მაკროკოსმოსი) ერთი მეორის აღმნიშვნელია. „სამყარო შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც თავისებური კოსმიური ენა, რომლის მეშვეობითაც შეიძლება ვწვდეთ იმას, რაც ჩვეულებრივი ენისთვის დაფარულია (მდრ. ბარათაშვილის: „მწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო...“)(კაციტაძე ... 2012: 15).

## პოტენციალობის საკითხი

ძველბერძნული ცნობიერებისთვის და კულტურისთვის არსებობს უკვე მიღწეულის, განხორციელებულის გაგება. რაიმეს ჩანაფიქრი, დაპირება – მათთვის არააქტუალურია. ჰეროიკული ტრაგედია კლასიციზმში, ასევე, განხორციელებულს ანიჭებდა უპირატესობას. ერთი მხრივ, ცხადია – აქტუალურია ის, რაც განხორციელდა, მაგრამ მეორე მხრივ, ცხოვრებაში არის დაფარული რაღაც, რაც ასევე მნიშვნელოვანია. ეს არის ყოფიერების სისრულე, რომელიც პოტენციალობისგან შედგება. ადამიანში მოცემულია გარკვეული პოტენციალი იმთავითვე, მაგრამ გარემო პირობებმა უნდა შეუწყოს მას ხელი, რომ განხორციელდეს ეს ყველაფერი. ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა აქვს ოჯახს, სკოლას, რადგანაც ცხოვრება შემთხვევითობების ნაკრებია.

მაგრამ სად არიან ადამიანები, რომლებსაც იმთავითვე პოტენციალი ქონდათ, მაგრამ სხვა გზით წარიმართა მათი ცხოვრება და ვერ განხორციელდა მათი პოტენციალი? ამაზე რომანტიკოსები იტყვიან: ის, რაც ადამიანმა ვერ მოახერხა, რომ სოციალურ სინამდვილეში განეხორციელებინა, მის შინაგან არსებაში განაგრძობს სიცოცხლეს და მის არსებაშივე იხრწნება. მათი აზრით, სამყაროს

შეფასება მხოლოდ იმის მიხედვით, რაც განხორციელდა, უაზრობაა. ამიტომაც ისინი მოითხოვენ არა მარტო მოცემული სოციალური სინამდვილის განხილვას, არამედ ნებისმიერი სოციუმი, ისევე როგორც ადამიანი, ბევრად მეტია, ვიდრე ამ სოციალურ მოცემულობაში, სინამდვილეში ვლინდება და ხორციელდება. იმიტომ, რომ მათი აზრით, არსებობს რაღაც მარადიული სული, რომელიც ამა თუ იმ კონკრეტული ფორმის სახით ხორციელდება. მაგალითად, ეს სული განხორციელდა, ვთქვათ, ბარათაშვილში, რომელსაც „მიესაჯა“, რომ ბარათაშვილი ყოფილიყო და ისე ეცხოვრა, როგორც მოცემულ სინამდვილეში ეძლეოდა საშუალება. მაგრამ თვითონაც გრძნობდა, რომ მოცემულ სინამდვილეში მას არ ეძლეოდა თავისი პოტენციური შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალება და ეს პოტენციურობა მუდმივად წინა პლანზე გამოდის მისი არსებიდან. ის ამის დემონსტრირებას ახდენდა კიდევ საზოგადოების წინაშე, მისი სკანდალური ბუნებაც აქედან მომდინარეობს. მაგალითად, იური ლოტმანი ბაირონზე საუბრისას წერს: „დენდიზმმა რომანტიკული ამბოხის ელფერი მიიღო. ის მაღალი საზოგადოებისთვის შეურაცხმყოფელ ქცევის ექსტრავაგანტულობასა და რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ რომანტიკულ კულტზე იყო ორიენტირებული. მაღალი საზოგადოებისთვის შეურაცხმყოფელი ქცევის მანერა, ყესტების „უხამსი“ სითამამე, აშკარა შოკინგი – მაღალი წრის მიერ დაწესებული აკრძალვების ყველა ფორმა პოეტურად აღიქმებოდა. ცხოვრების ამგვარი ნირი დამახასიათებელი იყო ბაირონისთვის“ (ЛОТМАН 1994: 29).

იგივე ნიშნები შეიძლება აღმოვაჩინოთ ქართული რომანტიზმის ლიდერთან, ბარათაშვილთანაც. ფიხტე წერდა, რომ ადამიანის ჩახშობილი ბუნება წინა პლანზე გამოდის და გზად ყველაფერს ანადგურებს. ადამიანური ბუნება ჯავრს იყრის ყველაფერზე, რაც მას ახშობს. ეს ყველაფერი ძალიან უახლოვდება ფროიდისეულ ანთროპოლოგიურ მოდელს. ალბათ ამიტომაც, ოჯახში, დესპოტი მამისგან დათრგუნული, ჯერ სკოლაში და მეგობარ-თანატოლების წრეში იხარჯებოდა, ხოლო შემდეგ თბილისში გამართულ წვეულებებზე. ალბათ, მისი ცვალებადი ხასიათიც აქედან მომდინარეობდა – ზოგჯერ მეტისმეტად მხიარული ყოფილა და უცბად მოიწყენდა ხოლმე, ფიქრში გაერთობოდა. ლექსში „ხმა იდუმალი“ ვხვდებით სტრიქონებს, სადაც ის „სინდისის ხმის“ კონცეპტს ახსენებს: „მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა/ ჩემთა ზრახვათა და საწადელთა!.. / ნუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა/ შეუწყალისა სინდისისა?“. თუკი მის საქციელს ამ სტრიქონების კონტექსტში განვიხილავთ და, იმავდროულად, ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასაც გავითვალისწინებთ, ცხადი გახდება, თუ რით იყო გამონწვეული მისი ცვალებადი ხასიათი და ისიც, რომ „სინდისის ხმა“ იგივე სუპერეგოა, სადაც ისევე როგორც „ტყის მეფეში“ (გოეთე) ტყის მეფის და მამის პოზიციები, ერთმანეთს უპირისპირდება ცდუნება და ტაბუ, რასაც, ერთი მხრივ, კასტრაციის კომპლექსამდე და მეორე მხრივ – სუპერეგომდე მივყავართ. ბარათაშვილთან ამგვარი სწრაფვა თავისუფლებისკენ დროსტარებისადმი მის მიდრეკილებაში აისახება და თან, პოეზიაში – როგორც რეპრესირებული ფანტაზიების რეალიზების ასპარეზში. რომანტიზმში ხომ რეპრესირებული ფანტაზიები მოჩვენებების სახით ვლინდება.

ბარათაშვილის წრეგადასული გართობების შესახებ ცნობებს არაერთი წყარო გადმოგვცემს. ცელქ, მოუსვენარ, ემოციურ, ენამახვილ ბარათაშვილს ყველა ერიდებოდა. მის ბიოგრაფიაში იყო ერთი დუელიც – საქართველოში გამართულ

დუელებს შორის პირველი, რომლის შესახებაც არის მოსაზრება, რომ გარკვეულ წრეს პოეტის მოკვლა ჰქონდა გადანყვეტილი, თუმცა ამის დამადასტურებელი უტყუარი საბუთი არ არსებობს. არც ერთი ქორწილი, ღამისთევა, შეკრება არ იმართებოდა თბილისში, სადაც ახალგაზრდა პოეტს არ ნახავდით. თუმცა ეს არცაა გასაკვირი, წარჩინებული ოჯახის წარმომადგენლის, შესანიშნავი გამართობის, ბანქოს აზარტულად მოთამაშისა და მოცეკვავისთვის ხომ ყველას სახლის კარი ღია იქნებოდა. თუმცა მესამე კლასში, ბარათაშვილი გიმნაზიის კიბიდან გადმოვარდა და ორივე ფეხი მოიტეხა, ძლივს გამოჯანმრთელდა და მთელი დარჩენილი სიცოცხლე კოჭლობდა, რითაც ბედისწერამ ბაირონს დაამსგავსა. როგორც ჩანს, არაერთხელ გამხდარა მითქმა-მოთქმის ობიექტი და არც თვითონ იხვედა უკან. საღამო ისე არ გაივლიდა, სამ-ოთხ ოჯახს არ სწევოდა და ამბები და ჭორები არ გამოეტანა იქედან. ბარათაშვილი მუდმივი სტუმარი და მხიარულების შემტანი იყო ყველგან. ამ შეკრებებზე თამაშობდა ბანქოს, მოილხენდა, ხუმრობდა, ეარ-შიყებოდა ქალებს. მოგვიანებით თვითონვე წერდა ერთ მეგობარს: „მხოლოდ ტფილისის საუცხოვო საღამოები გამომაცოცხლებენ ხოლმე!“

მაგრამ მისი პოეზია და სხვა წერილები სრულიად განსხვავებულ ბარათაშვილს გვიჩვენებენ – გულჩათხრობილს, სევდიანს, მარტოსულს, ბაირონის მსგავსად. თითქოს ორივეს მობეზრდა ამქვეყნიური ამაოება. ოღონდ ბაირონს ყველაფერი ნანახი აქვს, ყველა ოცნება აუსრულდა და ბუნებასთან განმარტოებას ამიტომ ესწრაფვის. ბარათაშვილისთვის მტკვრის პირას განმარტოება ან მთან-მინდაზე ხეტიალი კი „სულით ობლობითაა“ გამოწვეული.

ერთ წერილში წერს კიდევ: „გუშინ, ერთ საღამოს დროს, წავედი სახეტი-ალოდ. უეცრად სასაფლაოზედ გავჩნდი. მართალი გითხრა, ცოტა არ იყოს, გავოცდი, აქ დასადგურებულს იდუმალობას რომ შევხედე: ღამის 11 საათია, არც ერთი სულიერი არ ჭაჭანობს. ირგვლივ საუკუნო არარაობაა; მიმქრალებული მთვარე მოწყენით დანათის სასაფლაოებს, როგორც ცხედართან დადგმული მბჟუტავი სანთელი. ჩუმად და ნელად მოღელავს მტკვარი, თითქო ეშინიან ამ დაღვრემილ მიდამოს მყუდროების დარღვევაო. მშვენიერი მოგონილია სასაფლაო, მიუცილებელია იგი, რათა მოკვდავმა წაიკითხოს იქ თავის ცხოვრების ამბავი: ნუგეში უბედურთა არის ბედნიერების დასასრული“.

როდესაც ჩვენი „მე“ ვერ იხსნება იმ სოციალურ ჩარჩოებში, რომელიც გვეძლევა, იწყება ე.წ. მსოფლიო სევდა; სევდა იმის შესახებ, რაც მოცემულობაში განუხორციელებელი რჩება, ვინაიდან მოცემულობა საზღვრულია.

რომანტიზმის თანახმად, ადამიანი უნდა ესწრაფვოდეს მიღმურს, აბსოლუტურს. მაგრამ, თავისი სასრულობის გამო, არასდროს ძალუძს მისი მიღწევა. რომანტიზმი არის „უბედური ცნობიერება“ (ჰეგელი), რომელსაც თავისი არსებობის მიზანი უსასრულობაში, გრძნობადი სამყაროს მიღმა ეგულვის და კარგად ესმის, რომ ის მიუღწეველია. ამავე დროს, არ შეუძლია, რომ ამ მიუღწეველი მიზნისკენ არ ილტვოდეს: „რალაც უმაღლესი სიბრძნე გვასწავლის, რომ კაცობრიობამ დიდ შეცდომაში ჩავარდნის გამო სამშობლო დაკარგა. ამდენად მისი მინიერი ყოფნის დანიშნულება ისაა, რომ უკან (დაკარგული სამშობლოსკენ) უნდა ისწრაფოდეს, სადამდე მიღწევასაც თავის თავს მინდობილი ადამიანი ვერ ახერხებს. აქედან წარმოდგება მათი (ახალი დროის ხალხების) პოეზიის ლტოლვა ამ ორ სამყაროს

– გრძნობადისა და ზეგრძნობადის – შეერთებისკენ, რომელთა შორისაც ვმოძრაობთ“, – წერდა ავგუსტ შლეგელი. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია გრძნობადი და ზეგრძნობადი, „მინიერი“ და „ციური“ სამყაროების დაპირისპირების გაგება (კაციტაძე ... 2012: 32)

ამ შემთხვევაში ადამიანს მხსნელად წარმოსახვა ევლინება. ადამიანი ესწრაფვის იმას, რასაც სასრულობის გამო ვერ აღწევს, მაგრამ, ამავე დროს, მასთან მიახლოება მას წარმოსახვის საშუალებით შეუძლია.

ამის პარალელურად ჩნდება რომანტიკული ირონია, რაც იმის დაცინვას გულისხმობს, რომ სამყაროს არ გააჩნია ამა თუ იმ ადამიანის პოტენციალის დანიშნულებისამებრ გამოყენების უნარი. იმავდროულად, ეს თვითირონიაცაა. ესაა თავდაცვის მექანიზმი განუხორციელებელი სინამდვილის მიმართ.

რომანტიზმს არ უყვარს ხასიათი (ვინაიდან ის გულისხმობს განხორციელებულს), მას უყვარს ლირიკა, სულის პოეზია. მისთვის დამახასიათებელია ინფანტილიზმი. სეზონური მეტაფორა რომ გამოვიყენოთ, ის ახალგაზრდობასავითაა, სანამ ბევრი შესაძლებლობებიდან არცერთი არ განხორციელებულა ჯერ და მის წინაშე ბევრი პოტენციური შესაძლებლობაა. ქართული რომანტიზმიც ამ კონცეპტის ნაწილია.

### **ქართული რომანტიზმის თეორიული საფუძვლები. დოდაშვილი და ბარათაშვილი**

როგორც ცნობილია, ქართული რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის სოლომონ დოდაშვილს – პიროვნებას, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე და რომელიც ცნობილია, როგორც 1832 წლის შეთქმულების ერთ-ერთი მონაწილე და ორგანიზატორი.

ცნობილია, რომ დოდაშვილის ნააზრევში ბევრი საერთო იკვეთება შელინგის და ძმები შლეგელების ნააზრევთან. თუმცა მას მაინც „პირველი ქართველი კანტიანელის“ სახელით მოიხსენიებენ. 1827 წელს რუსულ ენაზე გამოქვეყნებული ნაშრომი „ლოგიკა“ კანტის ფილოსოფიის ერთგვარი ინტერპრეტაცია და ქართულ ნიადაგზე მისი დანერგვა, ან მისი საშუალებით საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნაა.

ზოგადად, გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიასთან სოლომონ დოდაშვილის ნააზრევის თანხვედრა აშკარაა.

დოდაშვილი ერთმანეთისგან განასხვავებს ბუნების და ადამიანურ „მე“-ს: „აზროვნების თვით თავდაპირველ მოქმედებაშიც კი ნათლად შევიცნობთ, რომ მე არის მე და არა-მე (ბუნება) არის არა-მე, როგორც ამას ფიხტე ამბობს“. ბუნებისა და „მე“-ს ერთმანეთისგან გამიჯვნა უკვე გულისხმობს მზერის მოზრუნებას გარეგანიდან შინაგანისკენ, საკუთარი თავის შემეცნებისკენ და სულიერი ჰარმონიის მიღწევისკენ სწრაფვას. სწორედ აქ იწყება თვითშემეცნების პროცესი: „ფილოსოფია რომ ვისწავლოთ, საჭიროა ფილოსოფოსობა, ფილოსოფოსობა კი ნიშნავს



ყურადღება მივაპყროთ ჩვენს თავს, ჩავწვდეთ ჩვენს თავს, რათა გამოვიცნოთ და გავიგოთ თვით ჩვენი თავი და ამით ჩვენში და ჩვენს ირგვლივ სიმშვიდე დავამყაროთ. ყურადღება მივაპყროთ ჩვენს თავს, ნიშნავს, განვავყენოთ იგი ყოველივე იმისგან, რაც ჩვენ არ გვეკუთვნის: ეს ხდება, როცა აზრობრივად განვეყენებით ყოველივე გარეგნულს და თვით ჩვენს თავს წარვმართავთ მარტოოდენ შინაგანისკენ. ჩავწვდეთ ჩვენს თავს ნიშნავს – გულდასმით ვიფიქროთ ჩვენში მიმდინარე შინაგან მოვლენებზე, ვაქციოთ ჩვენი თავი გამოკვლევის უშუალო საგნად. ჩვენი თავის შეცნობა სხვა არაფერია, თუ არა უნარი იმისა, რომ სწორად ვიმსჯელოთ მთელს ჩვენს ქმედით ძალაზე; ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენთვის ცნობილი გახდება ჩვენი ბუნების მოქმედების კანონები, ამ მოქმედების საზღვრები და მიზანი. გავიგებთ ჩვენს თავს, თუ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ჩვენი აზრების, ცოდნისა და ქცევის საკმაო მიზეზები. ჩვენში და ჩვენს ირგვლივ სიმშვიდეს დავამყარებთ, როდესაც ჩვენში ჩამოვყალიბებთ ჰარმონიულ მოქმედებას, მივმართავთ რა მას ჩვენი დანიშნულებისკენ. ამრიგად განყენება და განაზრება თვით ჩვენი თავის შეცნობა და გაგება, დაკმაყოფილება საკუთარი თავის ამგვარი თვითშემეცნებით – აი ფილოსოფიური გამოკვლევის სამი საგანი“ (კაციტაძე ... 2012: 36-37)

ჩვენს აზრებსა და განცდებზე დაკვირვების შედეგად, უნდა ჩავწვდეთ საკუთარ თავს, უნდა დავადგინოთ ადამიანური ბუნების საზღვრები და მიზნები. თვითჩაღრმავების შედეგად კი მიიღწევა უმთავრესი მიზანი – სულიერი სიმშვიდე და ჰარმონია.

ხელნაწერში „ლოგიკური მეთოდოლოგია“ სოლომონ დოდაშვილი წერს: „რამდენადაც ადამიანი შეზღუდული არსებაა, მას არ შეუძლია მიაღწიოს სრულყოფილებას.“ ანუ ეს ყველაფერი ზუსტად იგივეს გულისხმობს, რაც რომანტიკოსი ავტორების მსოფლმხედველობაზე საუბრისას აღვნიშნეთ, ბაირონის თუ ბარათაშვილის მაგალითზე – ადამიანის არსებობის საზღვრებზე, რომელთა რღვევისკენ/გადალახვისკენ/დაძლევისკენ სწრაფვაც ვლინდება მათ შემოქმედებაში.

რომანტიკოსების თვალსაზრისით, სწრაფვა, ლტოლვა ყოველი არსებულისთვის დამახასიათებელი თვისებაა. მაგრამ მცენარეულ და ცხოველურ სამყაროებში გვხვდება გაუცნობიერებელი სწრაფვა, რომელიც მიმართულია უშუალო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისკენ. ადამიანი კი, რამდენადაც ის უმაღლეს არსებადაა მიჩნეული, უფრო მაღალი იდეალები ამოძრავებს და მისი მიზანი მიღმურისკენ, უსასრულობისკენ, „ციურისკენ“ სწრაფვაა. „იმ სწრაფვათა შორის, ადამიანის ცხოვრებას მრავალფეროვნად რომ აქცევენ, არის.. სწრაფვა იდეალისკენ. ჩვენ ვნახეთ, განვიხილეთ ამაღლებულის განცდა და იდეალისკენ სწრაფვა. ჩვენ უნდა ავიდეთ კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე და დავინახოთ საერთო ორივეს სანყისში, რომელიც მათ გამაშუალებელ ელემენტს შეადგენს. ესაა ლტოლვა უსასრულობისადმი და ამაზე მაღალი ადამიანში არაფერია“, – წერდა ფრიდრიხ შლეგელი.

სწრაფვა სოლომონ დოდაშვილისთვისაც ყოფიერების პრინციპია: „აჰა, ყოველსა ცოცხალსა არსებასა აქვს მისწრაფება, ანუ მიმართება სხვისა მის მიერ არა ხილულისა საგნისადმი, რათამცა აღავლინოს თვალნი სხვა და სხვა სახილ-

ვებათა შინა წარმოებისთვის ცხოვრების დასასრულისა (საგნისა) და წყაროსა კეთილშემთხვევისა მისისა“.

მაშასადამე, სოლომონ დოდაშვილის აზრით, „1. ყოველ არსებულში, ყოველთვის და ყველგან მოცემულია აბსოლუტი („ამაღლებულ ძალთასა გონიერი სული“); 2. აბსოლუტი სხვადასხვა არსებულში („სახეებში“) სხვადასხვა ფორმით („ხარისხით“) ვლინდება; 3. აბსოლუტი ამ საგნებში ვლინდება მარადიულად მოქმედი კანონების მიხედვით“ (კაციტაძე ... 2012: 50)

საგულისხმოა, რომ ქართული ლექსის ევროპეიზაცია, რომელზეც თავის დროზე ილია ჭავჭავაძე საუბრობდა და რაც ევროპული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ძირითადი მოტივებისა და ტენდენციებისა და დანერგვასთან ასოცირდებოდა ქართულ პოეზიაში, სწორედ დოდაშვილის სახელს უკავშირდება. ის, რომ დოდაშვილმა დიდი გავლენა მოახდინა ბარათაშვილზე, ადასტურებს ვახტანგ ორბელიანის განცხადება, რომელსაც ზაქარია ჭიჭინაძე მოიხმობს: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი გამოინურთნა სოლომონ დოდაშვილთან. თუ სოლ. დოდაშვილი არ ყოფილიყოს, მაშინ შეიძლება არც ბარათაშვილი არ ყოფილიყოს“.

როგორც აღნიშნავენ: „ბარათაშვილისა და დოდაშვილის პოზიციები ერთმანეთის ახლოს დგას შემდეგ საკითხებში: 1. სამყაროს დაყოფა მოვლენათა და მიღმურ სამყაროებად; 2. ამ ორი სამყაროს რადიკალური დაპირისპირება; 3. აქცენტირება სუბიექტზე; 4. ყოფიერების პრინციპად სწრაფვის გაგება; 5. ადამიანის განსაკუთრებულად, კერძოდ ცნობიერად მსწრაფველ არსებად გააზრება; 6. ადამიანის გაგება, როგორც ზეგრძნობადი მიღმური სინამდვილისკენ მსწრაფველი არსებისა; ცნობიერი სწრაფვის გენეზისის რომანტიკული გაგება (რომელიც, თავის მხრივ, ფიხტედან მოდის)“ (კაციტაძე ... 2012: 48-49)

„ადამიანი, პოეტის მიხედვით, რაღაც განსაკუთრებულ, მიღმურ და ზეგრძნობად სინამდვილეს რომ ესწრაფვის, ნათლად ჩანს ბარათაშვილის შემდეგი სტრიქონებიდან:

ოჰ, ვით ყოველი ბუნებაც მაშინ იყო ლამაზი, მინაზებული!  
ჰე, ცაო, ცაო, ხატება შენი ჯერ კიდევ გულზედ მაქვს დაჩნეული!  
ანცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,  
.....  
მე, შენსა მჭვრეტელს, მავინყდების საწუთროება,  
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,  
ზენაართ სამყოფთ, რომ დაშთოს ის ამაოება...

აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს სტრიქონები მიღმურის წვდომის საშუალებად პირდაპირ ასახელებს ცნობიერ სწრაფვას („ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან“) (კაციტაძე ... 2012: 43)

საგულისხმოა რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ტოტალურობის გაგება და მასთან დოდაშვილის ნააზრევის ერთგვარი ირიბი კავშირი, რასაც შემდეგ ბარათაშვილისეულ სტრიქონებამდე მივყავართ. გერმანული იდეალიზმის წარმომადგენელთათვის ჩვეული ტოტალურობის იდეალი, რომელიც „კანტმა შემოიტანა და ფიხტემ აიტაცა, რომანტიკოსებმა და შელინგმა ორგანულ ტოტა-

ლურობად გაიაზრეს. ჰეგელი კი ნაწილებს მთლიანის შემადგენლად მიიჩნევს, რომლებიც ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული“ (Limnatis 2008: 276-277). ამავე რიგის მოვლენაა გერმანულ იდეალიზმთან დაკავშირებული ნატურფილოსოფია, რომელიც ბუნებას მთლიანობაში განიხილავს და რამაც საფუძველი დაუდო საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს. რომანტიკოსების და იდეალისტებისთვის უსასრულო მთლიანობა იგივე უსასრულო სიცოცხლე იყო, რაც ბუნებაში სასრული საგნებით ვლინდება. აქედან გამომდინარე, უსასრულობის მიღწევა სასრულის წვდომის შედეგად იყო შესაძლებელი. ტოტალობის, უნივერსალობისკენ სწრაფვა გამოიხატება სახელწოდებებსა თუ დისციპლინების გაერთიანებაში, მაგალითად, ნოვალისის ნაშრომში „უნივერსალური გეგმა“; ან, თუნდაც, გოეთეს გამონათქვამში „მსოფლიო ლიტერატურები“, რაც მსოფლიოს ლიტერატურების ერთიანობას გულისხმობდა.

სწორედ ნაწილის მთელის შემადგენლად წარმოდგენას ითვალისწინებს სინეკდოქე, როგორც ასეთი. სოლომონ დოდაშვილი მისი განმარტებისას წერდა: „სინეკდოხას განმარტებისას ს. დოდაშვილი წერს: „სინეკდოხა არს ტროპი, რომელსაცა შინა დაიდების ყოვლადი ნაცვლად კერძოისა თვისისა, ნათესავი ნაცვლად სახელისა და უკუქცევით. მაგ.: მოკვდავი ნაცვლად კაცისა“. სინეკდოქეს დოდაშვილისეული განმარტების საფუძველზე, კ. კაციტაძე და კ. ჯამბურია ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ამგვარი კონსტრუქციების სიხშირეზე მიუთითებენ: ამგვარ კონსტრუქციებს ხშირად ნიკოლოზ ბარათაშვილიც იყენებს: „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“, ან: „მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!“ (კაციტაძე ... 2012: 55)

### ტექსტის ანალიზი/პარალელი

იმის დასადგენად, თუ, ერთი მხრივ, რა მიმართებაა რომანტიზმამდე განმანათლებლურ პოზიციასა და თვით მას და, მეორე მხრივ, ევროპულ და ქართულ რომანტიკულ მსოფლმხედველობას შორის, პარალელურად განვიხილოთ ორი ლექსი – გოეთეს „ტყის მეფე“ და ბარათაშვილის „ხმა იდუმალი“. დავინახავთ, რომ „ტყის მეფე“ ასეთი ფრაზით იწყება: “Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?”. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის „ხმა იდუმალი“ პირველი სტრიქონი ასეთია: „ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?“ არის უდავო თანხვედრა ამ ორ ლექსს შორის, არა პოეტური ლექსიკის, არამედ კონცეპტუალური თვალსაზრისით. გოეთეს „ტყის მეფე“ რომანტიზმზე გადასვლის ეტაპის მომასწავებელია, სადაც მამის პოზიცია განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმითაა დალდასმული, რომელიც შვილის იდუმალებით მოცულ კითხვებს, თითქოსდა, ბუნების მოვლენებით ხსნის – ანუ აქ ცხადად არის დაპირისპირებული რაციონალიზმი და რომანტიზმი, გონება და წარმოსახვა, მგრძნობელობა. ტყის მეფე იგივე ბავშვის მამაა – ბავშვის წარმოსახვაში არსებული მამის განსხვავებული ბუნება, მისი პროექცია.

საგულისხმოა, რომ ორივე ლექსში, ის, რაც განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმით ვერ აიხსნება – ჟღერადობით, ხმის საშუალებით

შემოდის. „ხმა იდუმალის“ საერთო კონტექსტის გასათვალისწინებლად აუცილებელია გოეთეს „ტყის მეფე“, რომლის საშუალებითაც იკითხება ბარათაშვილის ლექსი. ლექსი, სადაც, ერთი მხრივ, რომანტიზმის კანონების შესაბამისად, მისტიციზმი, ეზოთერული ცოდნის საშუალებით სამყაროს შეცნობის წყურვილი და ამ სამყაროს წინაშე მარტოობის განცდაც ცხადია და, მეორე მხრივ, უკავშირდება ადამიანის განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ის შემეცნებას იწყებს და წარსულს – ბავშვობას, როგორც სამოთხეს იგონებს („რა ვსცან პირველად წუთისოფელი,/ დავმთე ადგილი, სადაცა წრფელი/ რბიოდა ნათლად დრო ყმანვილობის/ სწორთა, თანზრდილთა, მეგობართ შორის“). ლექსში „ხმა იდუმალი“ ვხვდებით სტრიქონებს, სადაც ის „სინდისის ხმის“ კონცეპტს ახსენებს: „მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა/ ჩემთა ზრახვათა და სანადელთა!../ წუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა/ შეუწყალისა სინიდისისა?“. თუკი მის საქციელს ამ სტრიქონების კონტექსტში განვიხილავთ და, იმავდროულად, ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასაც გავითვალისწინებთ, ცხადი გახდება, თუ რით იყო გამონეული მისი ცვალებადი ხასიათი და ისიც, რომ „სინდისის ხმა“ იგივე სუპერეგოა, სადაც ისევე როგორც „ტყის მეფეში“ ტყის მეფის და მამის პოზიციები, ერთმანეთს უპირისპირდება ცდუნება და ტაბუ, რასაც, ერთი მხრივ, კასტრაციის კომპლექსამდე და მეორე მხრივ – სუპერეგომდე მივყავართ. ბარათაშვილთან ამგვარი სწრაფვა თავისუფლებისკენ რეალურ ცხოვრებაში დროსტარებისადმი მის მიდრეკილებაში აისახება და თან, პოეზიაში – როგორც რეპრესირებული ფანტაზიების რეალიზების ასპარეზში, ისევე როგორც გოეთესეულ „ტყის მეფეში“ ბავშვის რეპრესირებული წარმოსახვები მოჩვენებების – ტყის მეფის და მისი ამაღლის სახით ვლინდება, რომელსაც ყოვლისმცოდნე მამა ახშობს. რომანტიზმში ხომ რეპრესირებული ფანტაზიები მოჩვენებების სახით ჩნდება.

გერმანული რომანტიკული ფერწერის წარმომადგენლის – კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ნამუშევარში „მარტოხელა მოხეტიალე რომელიც ნისლის ზღვას გადმოყურებს“ ფერმკრთალი და ბუნდოვანი ლანდშაფტის ფონზე, გამოსახულია კლდის წვერზე მდგარი ყარიბი, როგორც მარტოობის და ბუნდოვანი მომავლის გამოხატულება, სადაც ღმერთის შეცნობისადმი ადამიანის ირაციონალური სურვილი იკვეთება. ყარიბის თვალწინ გადაშლილია გაურკვეველი მომავალი – უფსკრული, რომლისკენ გადასადგმელადაც მას ნაბიჯი აქვს მომზადებული. ეს ერთგვარი მეტაფორაა როგორც მარტოობის და სასოწარკვეთილების, ისე დიდებულების და მშვენიერების, ზოგადად, ადამიანური ცხოვრების, როგორც მოგზაურობის, რომელიც სიკვდილის მდგომარეობაში, ან უსასრულობაში გადადის. გარკვეულწილად, ესეც ორბუნებოვნებაა – ნებისმიერი საშუალებით სამყაროს საიდუმლოს შეცნობისთვის მზადყოფნა.

როგორც აღნიშნავენ, „გმირი ვერ პოულობს „სულის განსასვენებელს“ ვერც ბუნებაში, ვერც სიყვარულში, ვერც რელიგიაში. მისი სული ველარ უძღვებს რეალური სამყაროს დანოლას და იმსხვრევა. გმირის შინაგანი გაორება, რომელიც ე.თ.ა. ჰოფმანთან და ე.ა. პოსთან „ორეულების პოეტიკაში“, ანუ ერთი გმირის ორი პერსონაჟის სახით გამოხატვაში აისახა, ნ. ბარათაშვილთან შინაგანი მონოლოგის ფორმითაა წარმოდგენილი. „ხმა იდუმალი“ გმირის გაორებული სულის ერთი

ნაწილია და ერთდროულად არის ანგელოზიც და დემონიც. ეს ორი ურთიერთ-გამომრიცხავი პოლუსი (ანგელოზი და დემონი), რომანტიკოსთა თვალსაზრისით, ერთმანეთის გვერდიგვერდ თანაარსებობს ადამიანის შინაგან სამყაროში. ერთ-ერთ ლექსში („სულო ბოროტო..“) ამ შინაგან ხმას, ანუ თავის მეორე მე-ს, ნ. ბარათაშვილი უკვე გამოკვეთილად უწოდებს ბოროტ სულს, რადგან მისგან აღძრული რომანტიკული სწრაფვა ილუზიების მსხვერველით დამთავრდა. სულის ერთი ნაწილი, რომელიც მოსვენებას არ აძლევს გმირს და იდეალისკენ მოუწოდებს, მისი მეორე ნაწილის აღშფოთებას იწვევს, რომელიც დაღალა უსაზღვროებისკენ ლტოლვამ და ობივაციური სიმშვიდისკენ გადაიხარა“ (ნაკუდაშვილი 2010: 51) ბარათაშვილის „ხმა იდუმალში“ ვხვდებით სტრიქონები: „ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,/ ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი?/ ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,/ სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?/ როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა..“, სადაც ბუნდოვნად მინიშნებასაც ვხვდებით იმდროინდელ ლიტერატურაში განსაკუთრებით გავრცელებულ მოტივზე – ლუციფერთან შეხვედრის შესახებ, როგორც გოეთეს „ფაუსტში“ თუ ბაირონის „კაენში“. როგორც აღნიშნავენ, ადამიანის ბუნება მუდამ ზეგრძნობადი სინამდვილის შეცნობისკენ მიისწრაფვის, ცდილობს მოვლენათა სამყაროს მიღმა გავიდეს. ეს ზეგრძნობადი სამყარო, იმავდროულად, საკუთარ მე-ში ჩალრმავება.

რომანტიზმში მოვლენათა სამყარო ადამიანის „მე“-ს აქტივობის და მიღმური, ზეგრძნობადი სამყაროს ზემოქმედების შედეგად ჩნდება. მოვლენათა სამყაროს შექმნა ადამიანის აქტივობისგანაა დავალებული. ადამიანი, თავისი ქმედებებით, რაღაც გავლენას ახდენს მოვლენათა სამყაროზე. იგი მოვლენათა სამყაროს შექმნის თანამოზიარეა. სამყაროს ამგვარ თანაშექმნას გერმანულ იდეალიზმში ტრანსცენდენტალური კონსტრუირება ეწოდება. ამით რომანტიზმი ემიჯნება შუა საუკუნეების თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც საგნები ადამიანს ისე ეცხადებიან, როგორც „თავისთავად“ არსებობენ.

## პირველცოდვა და ინდივიდუალური ცოდვა

ცხოველები ერთ სფეროში – ინსტინქტების სფეროში მოქმედებენ და ამიტომაც ეს მდგომარეობა უფრო მარტივია. ანგელოზები სულიერ-აზრობრივ სივრცეში მოქმედებენ და ესეც გასაგებია. ადამიანი ამ ორ სფეროს შორისაა მოქცეული და მათი მორიგება შეუძლებელია. ადამიანის ეს მდგომარეობა ჯერ კიდევ ბიბლიაშია მითითებული, როდესაც ადამის ცოდვაზეა საუბარი. ადამიანი მუდმივად ორ არჩევანს შორისაა. ერთი მხრივ, ის ფიზიკური არსებაა, რომელმაც უნდა დაიკმაყოფილოს თავისი ელემენტარული სურვილები. მეორე მხრივ, ადამიანი იმაზეც ფიქრობს და იცის, რომ მას უნდა ქონდეს სულიერი ღირებულებები და ა.შ. მაგრამ ადამიანი ვერასოდეს მიუახლოვდება იმ მორალურ მაგალითს, რომელსაც თვითონვე ისახავს.

ადამი მაშინ ხდება ადამიანი და ცოდვილი, როდესაც ბოროტის და კეთილის გარჩევას იწყებს, ცნობიერის ხის ნაყოფს სინჯავს. ანუ ამ მეტაფორის მიხედვით, ადამიანი ებმება აზრების სივრცეში და უჩნდება ბოროტების და სიკეთის საინტერპრეტაციო სისტემა.

ადამიანის ცოდვილობის გაგება ყოველთვის არსებობდა ფარულად მაინც. მაგრამ კოლექტიურ საზოგადოებაში ადამიანისთვის არსებობს ერთი, კონკრეტული ფასეულობა, რომელიც ყველასთვის ერთია. ამ დროს შეიძლება ცოდვის განწმენდა ფარისევლურად, მონანიებით და ეს შეიძლება ბევრჯერ განმეორდეს. ასეთი კოლექტიური ცნობიერების დროს, იერარქიულობა თავისთავად იგულისხმება. მაგალითად, საეკლესიო პირი განსაზღვრავს ბევრ რამეს. ამ დროს პასუხისმგებლობას სასულიერო პირი იღებს, ადამიანს ეხსნება პასუხისმგებლობის შეგრძნება. ადამიანი ამ დროს არ არის თავისუფალი, მას გარედან ახვევენ ნორმებს. ხოლო როდესაც პასუხისმგებლობა – რომელ გადანყვეტილებას ავირჩევთ კონკრეტულ შემთხვევაში – სოციალურად განპირობებულს თუ აზრების სამყაროს შესაბამისს – თითოეულ ადამიანს ეკისრება, ის მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდება. ინდივიდუალისტური ცნობიერების მატარებელი ადამიანებისთვის ეს მდგომარეობა ადამის მეორე ცოდვითდაცემის ტოლფასია, როდესაც არ არსებობს სხვა ავტორიტეტი ან ის, ვინც პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე აიღებს, საკუთარი მე-ს გარდა.

ქრისტიანულ ცნობიერებაში ყველაფერი გარკვეულია – **ბოროტება** არის ის, რაც ღვთის ნებას ეწინააღმდეგება. მაგრამ როგორც კი ღვთის მონისტურ ნებას გამორიცხავთ და გნოსტიკურად აღიარებთ, რომ სამყარო ბოროტების და სიკეთის მუდმივი ბრძოლაა, მაშინ პასუხისმგებლობა ადამიანზე გადადის. ინდივიდს რომანტიზმში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ის არის კიდევ შემოქმედი და ბოროტება-სიკეთეზე ამაღლებულია, ვინაიდან არავინ იცის, რა არის სინამდვილეში ბოროტება და სიკეთე. რომანტიზმის ადამიანი გარდაქმნის ცხოვრებას თავისი შეხედულებისამებრ, ის **მონანიე სუბიექტი** არ არის, მაგრამ იმაზე პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე იღებს, რაც მისი ქმედების შედეგად ჩნდება. ამით – მონანიების უარყოფით და პასუხისმგებლობის საკუთარ თავზე აღებით, ისინი ღმერთს უტოლდებიან. ადამიანი, გარკვეულწილად, შემოქმედად გარდაიქმნება. და სწორედ ამ დროს ჩნდება **დემონიზმი**, რასაც, არსებითად, ბაირონის სახელს უკავშირებენ.

მეამბოხეს და რომანტიკოსის, საზოგადოებისგან უკუგდებულის, შერისხულის და თან საყოველთაოდ აღიარებული პოეტის, ბაირონის ტრაგიკული ბედი, როდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, მისი პოემების გმირებისა და დემსგავსა. ალბათ, ამ პოლუსების ერთიანობის, წინააღმდეგობების ერთობლიობის წყალობითაც იწვევდა ის მისი თანამედროვეების მხრიდან, ერთსა და იმავე დროს, აღფრთოვანებასაც და გაკიცხვასაც.

იმ დროს, როდესაც ბაირონი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა, უკმაყოფილების გამოხატვა, სიბრაზე საზოგადოებრივი დისკურსის ნაწილად იქცა. მით უმეტეს, საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ სიბრაზის დისკურსის ლეგიტიმაციას შეუწყო ხელი როგორც პოლიტიკურ, ისე კულტურულ სფეროში. ამ პერიოდში, რუსოს გავლენით, პოეზიაში წარმმართველი გახდა გულახდილობის და მკითხველის თანაგრძნობის თუ თანაგანცდის ესთეტიკური პრინციპი. მთავარი გახდა ემოციების გულახდილი გამოხატვა და გამომსახველობის თეატრალურობისგან გათავისუფლება. ამიტომაც უკმაყოფილების ემოციური გამოხატვა მძაფრი, ინტენსიური პოეტური ფორმების ძიებაში აისახებოდა. ბაირონის პოეზიაში ამ ყველაფერს

დრამატული ფორმა აქვს – მისი ლირიკული გმირი, როგორც უსამართლობის მსხვერპლი, ერთსა და იმავე დროს, ებრძვის სამყაროს და უაღრესი გულახდილობის დემონსტრირებით, მისგან თითქოს თანაგანცდასაც მოითხოვს („უხე-შია, თუმცა გულწრფელი ჩემი ჰანგი“); ან სტრიქონებში: „უკან წაიღეთ რომანსების ტკბილი ტყუილი,/სიცრუის ხლართი უგნურობის გამონაგონი,/ სულისშემკვრელი მზერის სხივი მომეცით რბილი,/ან აღტაცება სიყვარულის პირველი კოცნის./ პატივს ვცემ სიტყვებს, ნაკადივით ამოხეთქილებს,/რომელიც ფეთქავს, სიყვარულის პირველი კოცნით“ („სიყვარულის პირველი კოცნა“), სადაც თითქოს პლატონის მიმდევარივით უარყოფს ხელოვნების სიყალბეს, ან, უფრო, სიყალბეს ხელოვნებაში.

ბუნებრივია, ბაირონისეული ეს ანტითეატრობა, ეროსის და თანატოსის თანაარსებობა თუ ნარცისიზმი თვითგადარჩენის, თავდაცვის ინსტინქტის გამოვლინებაა, რასაც პოეტის ფსიქოტიპის ზოგიერთი მკვლევარი პარანოიულობის თავისებურ გამოვლინებად მიიჩნევდა.

თუმცა სიკვდილისკენ სწრაფვის, თვითგანადგურების მოტივი უცხო როდი იყო იმდროინდელი ესთეტიკისთვის. პირიქით, იმდროინდელი პოეზია და პროზა (ამის დასტურად თუნდაც მერი შელის პროზა იკმარებდა) სავსეა გოთიკური ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ელემენტებით – სასაფლაოებით, ჩონჩხებით და სიკვდილის სხვა ატრიბუტებით. იქნებ სწორედ ამიტომაც მიელტვის ბაირონის პოეზიის ლირიკული „მე“ სასაფლაოზე განმარტობას: „ვნახე ადგილნი, საათობით სადაც ვფიქრობდი,/როცა მწუხრისას დავეჯდებოდი საფლავის ქვაზე;/ან სასაფლაოს გორაკზე რომ დავსვირნობდი,/რომ უკეთესად დამენახა ჩამავალი მზე“ („ჰაროუს შორეული ხილვისას“) – სტრიქონები, რომელმაც თავისი განწყობით შეიძლება ბარათაშვილის პოეზია გაგვახსენოს, რადგანაც ერთადერთი ჭეშმარიტება – სიკვდილია. ამგვარი განცდა ხომ ყველასთვის საერთოა და ალბათ, სწორედ ამ დრამატული მონოლოგით ინვევდა ის თანადროულ მკითხველში თანაგანცდას; უფრო სწორად, მკითხველიც მის „ალტერ ეგოდ“ იქცეოდა. მაგრამ, იმავდროულად, საგნებსა და მოვლენებს შორის კავშირის უჩვეულო განჭვრეტით, ბაირონის პოეზიის ლირიკული „მე“, თავისი პროტესტით, სამყაროს არმილებით, ყოველთვის უფრო მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი მოკვდავი. ამით აიხსნება, რომ მისთვის „არავინ არის, ნათესავი მსგავსი შეგნებით“ („მარტოსულობა“).

ზოგადად, ინგლისური რომანტიზმი სამყაროს ირაციონალურ საფუძველს აღიარებს, რაც კარგად ჩანს ჯონ კიტსის პოემაში „იზაბელი ანუ ქოთანი რეჰანით“. აქ შეყვარებული იზაბელი თავისი სატრფოს მოკვეთილ თავს ქოთანში რგავს, საიდანაც რეჰანი ამოდის. აქ სიყვარულის ნიშანი – მცენარე, რეჰანია, რომლის ნიადაგშიც, საფუძველშიც – სიკვდილია.

სამყაროს მიუღებლობა ჰეროიკული გაქცევის აუცილებლობას წარმოშობს: „ნეტავ ფრინველის ფრთები როსმე მეც გამომესხას,/რომ შემძლებოდა მტრედებივით ცაში ნავარდი,/მოვახერხებდი ალბათ ზეცის თალის გაკვეთას/და სამუდამოდ ამ ქვეყნისგან დავისვენებდი“ („ვისურვებდი რომ ვყოფილიყავ ბავშვივით ლალი“). ამგვარი გაქცევა ხშირად წარსულში დაბრუნებას ნიშნავს; ბიოლოგიურ წარსულში, ან ბავშვობაში, როგორც სამოთხეში, რომლისთვისაც უცხოა ორბუნებოვნება და არც ბოროტებად და სიკეთედ იყოფა ერთიანი, მონოლითური სამყარო. ამიტომაც ამბობს ბაირონის ლირიკული გმირი ლექსში „ჰაროუს შორეული

ხილვისას: „უპერსპექტივო მომავალში რადგან ვრწმუნდები,/სულისთვის ხდება მით ძვირფასი სხივი წარსულის!“ მაგრამ თუკი ბაირონისეული ჰეროიკული გაქცევა ბიოლოგიურ წარსულთან მიბრუნებაა, ქართველ რომანტიკოსებთან სამყაროს არმილება და წარსულში გაქცევა – ისტორიულ წარსულში დაბრუნებას გულისხმობს, რომელიც პოეტების ნოდებრივ პრივილეგიებთან იგივეება (შათი-რიშვილი). თუმცა ამ მხრივ, სიღრმისეული ხედვით და გლობალური მსოფლშეგ-რძნებით გამონაკლისია ბარათაშვილი.

ამგვარი ჰეროიკული გაქცევა ანათესავებს ბაირონის პოეზიასთან ბარათაშვილის ლექსებს, განსაკუთრებით „მერანის“ სტრიქონებს და „ევთანაზის“ შემდეგ ფრაგმენტს: „ნუ მოვლენ მაშინ მეგობრები ან მემკვიდრენი,/იქ ან სატირ-ლადა ან ქონების დასატაცებლად,/ნუ მოვა სატრფოც გაშლილი თმით და ცრემ-ლისდენით,/თავისი განცდის გულწრფელობის დასამტკიცებლად“. ორივე შემთხ-ვევაში გაქცევის და თავგანწირვის ჰეროიკული მოტივი მის ბაროკალურობაზე მიუთითებს, სადაც ღირსება, სხვისი თვალთ დანახული „მე“, საკუთარი პიროვ-ნებისგან მითიური არსების შექმნა ყველაზე მნიშვნელოვანია, ისევე როგორც ბაირონის ამ სტრიქონებში: „მან გადაცურა ბევრჯერ დინება,/თუ იმ ძველ ამბავს დაეჯერება,/ღმერთმა ხომ უწყის, ვის რა ენება – /მას სიყვარული, მე კი – დიდე-ბა“. („დანერლი სესტოდან აბიდოსში გადაცურვის შემდეგ“). ზოგჯერ კი გაქცევა სიკვდილისკენ სწრაფვად, თრობის გზით ექსტაზს უახლოვდება, რაც საცნაური ხდება ლექსში „წარწერა თავის ქალისგან დამზადებულ სასმისზე“ და სადაც აღ-მოსავლური მგრძობელობის გავლენა ჩანს („ჯობს ნაპერწკლიან ღვინით ხშირად რომ ამავსებდე,/ვიდრე ბუდობდნენ ჩემში მინის ჭია-მატლები“) – აღმოსავლეთი, როგორც სანუკვარი მისტიკური მხარე.

ბაირონის გმირებისთვის დამახასიათებელია ჰეროიკულობა – რომ ისინი უნდა შეებრძოლონ ბედს და ბოლომდე შედგენ, როგორც ადამიანები. ბაირონის კაენი უკომპრომისო, მართალი და მეოცნებე გმირია. ლუციფერმა იცის კაენის ბუნება. ახალგაზრდული ცნობიერება სიმართლეს ეძებს, მაგრამ თუკი სინამდ-ვილე, თავისი ორაზროვნებით და სირთულით, მისთვის გაუგებარია, ახალგაზრ-დას ის სიცრუედ ეჩვენება. ამ ლოგიკით, ბოროტმა ღმერთმა ადამიანი განდევნა სამოთხიდან და წამება მიუსაჯა. ადამიანმა ბოროტებით მოფენილ სამყაროში უნდა იცხოვროს და პასუხი აგოს კიდევ. თან, ამ ღმერთს უნდა, რომ უყვარდეთ და მსხვერპლიც შეწირონ. ის ტირანი გამოდის, რადგან სიკვდილით და ცოდვით დაამონა ადამიანები. რატომ მოაწყო მან ასე ცუდად სამყარო? ორიდან ერთია: ან სულელია ან ბოროტი. კაენისგან განსხვავებით, ვთქვათ, შექსპირის ჰამლეტი არაა ახალგაზრდული ცნობიერების ნაყოფი, ის დიდხანს ფიქრობს, სანამ გადა-წყვეტილებას მიიღებს. მის ადგილას, კაენი მაშინვე იმოქმედებდა და მოკლავდა მამამისის მკვლელს.

მე-19 საუკუნის ისტორიაც კაენის მსგავსმა ადამიანებმა შექმნეს – ადამი-ანებმა, რომლებსაც სამართლიანობა და პრობლემების სწრაფად მოგვარება, ის-ტორიაში შესვლა და ხალხისთვის ბედნიერების მოტანა უნდოდათ. გნოსტიკური პოზიცია ვლინდება ლუციფერის სიტყვებში, როდესაც ის კაენს ესაუბრება და როდესაც არა მოთმინებისკენ, სამყაროსადმი რწმენისკენ, აზროვნებისკენ მო-უნოდებს მას, არამედ იმისკენ, რომ თავის თავზე აიღოს პასუხისმგებლობა, თვი-



თონვე დაიწყოს შემეცნების პროცესი, ღმერთის დახმარების გარეშე და შემდეგ სამყაროს გარდაქმნის გზისკენ. გონოსტიციზმში, რომანტიზმის მსგავსად, იწყება მატერიალური სამყაროს და მეორე სინამდვილის დაპირისპირება, სადაც ადამიანების განუხორციელებელი შესაძლებლობებია. მატერიალური სინამდვილე ამ შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას არ იძლევა. ამიტომაც ადამიანმა თავი უნდა დააღწიოს რეალობას. გნოსტიციზმში ცოდნის გზით მატერიალურობისგან გათავისუფლების შედეგად აღწევს ადამიანი თავისუფლებას. გნოსტიციზმში ამიტომაც უპირისპირებს ერთმანეთს ბოროტს და კეთილს, მატერიას და სულს და ხსნის გზად ცოდნას მიიჩნევს, რაც უკვე პოზიტივისტური მიდგომაა. აქედან იწყება პოზიტივიზმის და გნოსტიციზმის სიახლოვე. მათ საფუძველშივეა რელატივისტური მიდგომა ყველაფრის, მათ შორის ბოროტების და სიკეთის რაობის მიმართ.

ლუციფერი კაენის მოსახიბლად ამგვარ, მყიფე მდგომარეობას ხატავს – ყველაფრის რელატიურობას; სინამდვილე, ლუციფერის აზრით, არის დაეჭვება. მაგრამ არსებობს ფასეულობები, რომლებიც ნებისმიერი პოზიციიდან უცვლელი რჩება და მასზე არაფერი მოქმედებს. ეს ჭეშმარიტება ქრისტიანობაში ღმერთს და რწმენას უკავშირდება, როდესაც უსასრულო სასრულში, ჩვენს სამყაროში გამოხატავს თავის თავს. ლუციფერმა სწორედ ამ პოსტულატზე უნდა მიიტანოს იერიში – რაიმეს მიმართ რწმენაზე, რასაც აბელი განიცდის. კაენი თვითონ ბაირონია, რომელიც საშიშ კითხვებს სვამს და ამით თავის პოზიციას და საკუთარ თავს ბოლომდე ანადგურებს.

ანალოგიურად, გოეთეს „ფაუსტში“ მეფისტოფელი პოზიტივისტია. გოეთე დაცინის რომანტიკოსებს, რომ არავითარი ენთუზიაზმი არ არსებობს, რაზეც რომანტიკოსები საუბრობენ, თუკი არ იარსებებს ცდუნება და ეშმაკი. ადამიანებს ილუზიების გარეშე ცხოვრება არ შეგვიძლია, მაგრამ ილუზიებისთვის ყოველთვის ეშმაკს უნდა მივმართოთ.

ბაირონის კაენს ეშინია სიკვდილის მანამდეც კი, სანამ თვითონ სიკვდილი ამქვეყნად გამოჩნდება. ადამიანის დამახასიათებელი თვისება, რომ გააზვიადოს მოვლენები, ამით შეშინდეს, საკუთარ თავში ჩაიკეტოს და გარე სამყაროს გაემიჯნოს. ადამიანისთვის ძნელია, როცა რაიმეს რაციონალიზებას ვერ ახდენს და ამისი ეშინია.

ბოროტება იწყება მაშინ, როდესაც მორალით – ბოროტების და სიკეთის ცოდნით აღჭურვილი ადამიანის წინაშე იქმნება არჩევანი, მისი შეზღუდული შესაძლებლობების ფონზე. ადამიანი ვერასოდეს იქნება თავის მორალურ იდეალთან მიახლოებული. ღმერთისგან შექმნილი ადამიანი ვერასოდეს ვერ აიღებს ღმერთის პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე. ამიტომაც ღმერთთან მისული მონანიე ადამიანი პასუხისმგებლობას გადაცემს მას და მას შეიბრალებენ. მაგრამ მანამდე ადამიანმა უნდა გააცნობიეროს თავისი არსებობის საზრისი და თავისი ცოდვებიც.

რომანტიზმი მნიშვნელოვნადაა დავალებული გოეთესგან და მისი „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანისგან“. როდესაც გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ გამოქვეყნდა, ევროპაში თვითმკვლელობის სერიები მოყვა. ეკლესიამ გააკრიტიკა. ლესინგი მის შესახებ წერდა, რომ მხატვრული თვალსაზრისით რო-

მანი კარგია, მაგრამ მორალურად ალბათ არასწორია და თვითმკვლევლობისკენ უბიძგებს ადამიანებს.

„ვერთერში“ ბუნება ადამიანის **ბედის** და **განწყობის** შესაბამისად იცვლება: დადებითიდან უარყოფითიდან. აქ თავიდან იდილიაა და ყველაფერი მონონს ვერთერს ახალ გარემოში, სადაც თავიდან სამუშაოდ ჩადის. აქვეა ლოტე, რომლის კეთილშობილებაც, და-ძმებისადმი დამოკიდებულებაც ხიბლავს. ადამიანი იღებს გაშლილი გულით ამ იდეალურ სამყაროს და აღმოჩნდება, რომ ეს ხაფანგი იყო და ამ იდეალის მიღმა თურმე ბოროტება და სამყაროს უსამართლობა იმალება. მოვლენებიც ანალოგიურად, უარყოფითად ვითარდება, სიყვარულში ხელი მოეცარებათ ადამიანებს, ვიღაცეები იღუპებიან.. ირკვევა, რომ მშვენიერი ლოტეც სინამდვილეში არც ისე მშვენიერია. ირკვევა, რომ ლოტე საბედისწერო ქალია. ვერთერი ხვდება ახალგაზრდა კაცს, რომელიც ჭკუიდან შეშლილია. ვერთერი გაიგებს, რომ ის ლოტეს მამის მდივანი იყო და ლოტესადმი უპასუხო სიყვარულის გამო ჭკუიდან შეიშალა. ასე რომ, ლოტე, ბუნების მსგავსად, მისი მტრედისებური სული სინამდვილეში ეშმაკებით ყოფილა დასახლებული. მან და მისმა საქმრომ, ალბერტმა კარგად იციან, რომ ვერთერს ლოტე უყვარს. მაგრამ ეს წყვილი ვერთერს ჩუქნის ბაფთას ლოტეს კაბიდან, რაც მოსვენებას უკარგავს ვერთერს. ეს უკვე დაცინვაა. მაგრამ არც ვერთერია უცოდველი. რომანის დასაწყისში მისივე წერილიდან ვიგებთ, რომ ვერთერიც ცუდად მოექცა ლენორას, რომელსაც უყვარდა ის. ეს ყველაფერი კი იმაზე მიუთითებს, რომ სამყარო არ არის ისეთი სრულყოფილი, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს.

#### დამონშებანი:

- Abrams M. H. *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Oxford University Press; 1975.
- Bregadze, K'onst'ant'ine. *Germanuli Romant'izmi*. Tbilisi: “meridiani”, 2012 (კონსტანტინე ბრეგაძე. *გერმანული რომანტიზმი*. თბილისი: მერიდიანი, 2012).
- Calhoun, K.S. *Fatherland: Novalis, Freud, and the Discipline of Romance*. Wayne State Univ Press, 1992.
- Dodashvili, Solomon. *Saiubileo K'rebuli. Midzghvnili S. Dodashvilis Dabadebis 180 Ts'listavisadmi*. Tbilisi: tbilili un-t'is gam-ba, 1986 (დოდაშვილი, სოლომონ. *საიუბილეო კრებული. მიძღვნილი ს. დოდაშვილის დაბადების 180 წლისთავისადმი*. თბილისი: თბილ. უნ-ტის გამ-ბა, 1986).
- Jamburia, K'akha da K'atsit'adze, Kakha. *Kartuli Romant'izmis Ist'oriul-kult'uruli k'ont'ekst'i. Kartuli Romant'izmi – Natsionaluri da Int'ernatsionaluri Sazghvrebi*. Tbilisi: Shota rustavelis kartuli lit'erat'uris inst'it'ut'i, 2012 (ჯამბურია, კახა და კაციტაძე, კახა. *ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი. ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2012).
- Limnatis, Nectarios G. *German Idealism and the Problem of Knowledge: Kant, Fichte, Schelling, and Hegel Series: Studies in German Idealism*, Vol. 8, Springer 2008: 276-277.
- Lomidze, Tamar. “Merani” (St'rukt'uruli Analizi)”. *Lit'erat'ura da Khelovneba*, 1-2 (1992) (ლომიძე თ. „მერანი“ (სტრუქტურული ანალიზი)“. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1-2, 1992).

- Lomidze, Tamar. *Mirbis, Mimaprens.. Leksi, Mkholid Erti Leksi*. Tbilisi: 1995 (ლომიძე თ. მირბის, მიმაფრენს. ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი. თბილისი: 1995).
- Lomidze, Tamar. Nik'oloz Baratashvilis P'oet'uri St'ilis P'roblema. *Akhali P'aradigmebi*, I, 1998) (ლომიძე თ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილის პრობლემა“. *ახალი პარადიგმები*, I, 1998).
- Lomidze, Tamar. Mkhat'vruli Azrovnebis Taviseburebebi Kartul Romant'izmshi. *Lit'erat'uruli Dziejani*, XIX, Tbilisi: 1998) (ლომიძე თ. „მხატვრული აზროვნების თავისებურებები ქართულ რომანტიზმში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XIX, თბილისი: 1998).
- Lomidze, Tamar. Nikoloz Baratashvilis "Khma Idumali". St'rukt'uruli Analizi. *Lit'erat'ura da Khelovneba*, 3, Tbilisi: 1999) (ლომიძე თ. „ნიკ. ბარათაშვილის „ხმა იდუმალი“ (სტრუქტურული ანალიზი)“. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 3, თბილისი: 1999).
- Lomidze, Tamar. K'arnavaluri Mot'vebi Kartvel Romant'ik'osta Shemokmedebashi. *Lit'erat'uruli Dziejani*, XXV, Tbilisi: 2004) (ლომიძე თ. „კარნავალური მოტივები ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXV, თბილისი: 2004).
- Lomidze, Tamar. "me"-s kontsepsia Kartvel Romant'ik'ost'a Shemokmedebashi. *Sjani*, 6 (2005) (ლომიძე თ. „მე“-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. *სჯანი*, 6 (2005).
- Lomidze, Tamar. Pilosophia da P'oestia – Pikt'e da Baratashvili. *Semiot'ik'a*, 2 (2007) (ლომიძე, თ. ფილოსოფია და პოეზია – ფიხტე და ბარათაშვილი. *სემიოტიკა*, 2 (2007).
- Lotman Yuri. Besedy o Russkoy Kulture. Byt i Tradicii Russkogo Dvoryanstva (XVIII-nachalo XIX veka) (Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века,).
- Nak'udashvili, Nino. *Lit'erat'uruli Mimdinareobebi*. Tbilisi: 2010 (ნაკუდაშვილი, ნინო. *ლიტერატურული მიმდინარეობები*. თბილისი: 2010).
- Nutsubidze, Tamar. *Ts'erilebi Lit'erat'urisa da K'ult'uris Shesakheb*. Tbilisi: Lit'erat'uris Inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (თამარ ნუცუბიძე. *წერილები ლიტერატურისა და კულტურის შესახებ*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).
- Shatirishvili, Zaza. Kartuli Leksi Natsionalizmis Khanashi: 1859-1961. *Semiot'ik'a*, 1, Tbilisi: 2010 (ზაზა შათირიშვილი. ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში: 1859-1916. *სემიოტიკა*, 1, თბილისი: 2010).
- Tilottama, Rajan "The Prose of the World": Romanticism, the Nineteenth Century, and the Reorganization of Knowledge; *Modern Language Quarterly* December 2006 67(4).
- Tevzadze, Guram. *Solomon Dodashvili*. 1-li Gamotsema. Tbilisi: gamomtsemloba "diogene", 2005 (თევზაძე, გურამ. *სოლომონ დოდაშვილი*. 1-ლი გამოცემა. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2005).
- Kartveli Romant'ik'osebi Lit'erat'urisa da Khelovnebis Shesakheb*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 1980 (ქართველი რომანტიკოსები ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980).
- Kartuli P'ublitsist'ik'a. *Krest'omatia (XIX sauk'une)*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 2007 (ქართული პუბლიცისტიკა. *ქრესტომათია (XIX საუკუნე)*. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2007).
- XIX-XX Sauk'unebis Kartvel Mts'eralt'a Ep'ist'oluri Memk'vidreoba*. T. I. Tbilisi: gamomtsemloba "universal'i", 2011 (*XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ეპისტოლური მემკვიდრეობა*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2011).

**Gaga Lomidze**  
(Georgia)

## **Romanticism: Text and Context**

### **Summary**

**Key words:** romanticism, poetry, demonism, original sin, individual sin, potentiality.

The Beginning of Romanticism is associated with the contradictory nature of the universe that implies distinction between imminence and existence, ideal and reality. The ideals suggested by Enlightenment were not realized. That's why Romanticism worked out a position implying to condemn reality and turn to the world of ideals. Romantic authors are not trying to solve contradictions in the visible world, but they are fully concluded within the world of imaginations.

Art was the highest form of creativity in Romanticism as well as in Classicism, but Classicism, in contrast to Romanticism, divided everyday life and art. For Romantic authors potential becomes actual. Romantic authors set emotions against mind as well as dreamer protagonist against rational, mature protagonist of Classicist epoch. It was a certain kind of reinterpretation of Kant's question: what kind of interrelation is between the phenomena and noumena? This is remodelling of the topic that back in the Baroque epoch, in the 17th century became vital: merge of fictive and real. That is why in Romanticism life and art becomes one.

The movement had its specific features in different countries, because it was caused by different ideological concepts as well as events of social and political importance. Social background of Romanticism in Europe was the Great French Revolution, while national liberation movements served as a foundation for the movement in Eastern European countries. In the US development of the movement was marked with the sign of self-reliance of the nation. German Romanticism was influenced by Fichte's idealistic philosophy, while Rousseau's doctrines had a significant impact on French Romanticism. Georgian Romanticism is a part of this larger context. Its ideological basis is connected to the name of Solomon Dodashvili – Georgian philosopher, journalist, historian, grammarian, who significantly influenced Nikoloz Baratashvili, a major figure in Georgian literature, and who participated in 1832 conspiracy against the Russian hegemony in Georgia. German Idealism, Schelling and Schlegel brothers were his major influence.

According to Romantic authors, it is impossible to interpret the world in terms of the things already realized. Thus, they think that every society as well as an individual is more than s/he realizes him/herself in a certain social givenness. For example, in the case of Nikoloz Baratashvili, he was “condemned” to live in a given social environment. He himself understood these limits very well and that's why (like his counterparts: Byron or Lermontov) his potential possibilities - his shocking character used to emerge on the surface in different circumstances.

The repressed nature of an individual comes to the surface and destroys everything on its way. This mechanism works like a Freudian anthropological model. In Baratashvili's case, for example, in his poem "Mystic voice" we see a concept of "voice of conscience". This concept offers a key to interpretation of the poem as well as Baratashvilis behavior in real life. "Voice of Conscience" is the same as Superego and reminds of "Elfk- ing" by Goethe, where positions of elfking and father of a child contradict each other like temptation and taboo. From here there are two directions one can follow: one takes us to Castration Anxiety and another – to Superego. When an individual is unable to realize him/herself in a given social environment, the so-called "world-weariness" starts; weariness because of the things unrealized in the given environment, because the environment is limited.

Romanticism does not give priority to the characters (because it implies something that is already realized, fulfilled). Romanticism prefers lyric poetry instead. Juvenilism is one of its characteristics. It resembles youth, when from the vast possibilities nothing is realized yet.

**ირმა რატიანი**  
**(საქართველო)**

**რეალიზმის ლიტერატურული სკოლა და  
მისი ქართული მოდელი**

მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან დაუფარავი ხდება რუსეთის იმპერიის პოლიტიკური კურსისა და სოციალური სტრატეგიის ჭეშმარიტი მიზანი – გარდაქმნას საქართველო სოციალ-პოლიტიკური და კულტურული მოვლენების პერიფერიულ ზონად (რაც შეესაბამება „კოლონიის“ ცნების კლასიკურ ინტერპრეტაციას). ასევე დაუფარავად იცვლის სახეს ქართული საზოგადოების რეაქციაც რუსულ კოლონიალიზმზე და რომანტიზმის ხანისათვის დამახასიათებელ მერყეობასა და ამბივალენტურობას\* რადიკალური დაპირისპირება ცვლის: **ანტიკოლონიური მოძრაობის ისტორიულად გამომუშავებულ სარწმუნოებრივ სტრატეგიას ეროვნული სტრატეგია ჩაანაცვლებს**. შემთხვევით არ ჩაეჭიდება ქართული რეალიზმის ლიდერი, ილია ჭავჭავაძე ნიკოლოზ ბარათაშვილის უაღრესად პროგრესულ და სწორი მიზანდასახულობით ფორმირებულ იდეას: – „სახელმწიფოსა სჯულის ერთობა არარას არგებს, ოდეს თვისება ერთა მის შორის სხვადასხვაობდეს“. ის ბარათაშვილისტია რუსეთის კოლონიურ პოლიტიკასთან მიმართებაში და არა მხოლოდ ის: ეროვნული ღირებულებების რეკონსტრუქცია საფუძვლად უდევს სხვა ქართველი რეალისტი მწერლებისა და პუბლიცისტების შემოქმედებას\*\*.

აღნიშნული კერძო ტენდენცია სულაც არ გამორიცხავს ქართული რეალიზმის მჭიდრო კავშირს რეალიზმის დასავლურ მოდელთან.

რეალიზმის დასავლური მოდელი, თავის მხრივ, წარმოადგენდა რეაქციას რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივ სუბიექტივიზმზე: „რომანტიზმი ინარჩუნებდა გარკვეულ ილუზიებს და ახალი ცხოვრების არასრულყოფილების განცდას ამკვიდრებდა. კრიტიკული რეალიზმი კი იყო ფხიზელი ანალიზი „დაკარგული ილუზიებისა“, რომელსაც გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ სამყაროს „ღვთაებრივი კომედია“ თანდათან იძენდა ყოფით მახასიათებლებს და „დამიანურ კომედიად“ ყალიბდებოდა“ (Borev 2001: 390). ეს იყო „მკვდარი სულების“, „ცოცხალი გვამების“, „დამცირებულებისა და შეურაცხყოფილების“, „ღარიბი ადამიანების“, აგრეთვე – გორიოების, ჩიჩიკოვების, ობლომოვების, თათქარიძეების სამყარო, მოთხრობილი დინჯი, აუჩქარებელი და დაკვირვებელი მანერით. მწერლები უკირკიტებდნენ პრობლემას – „ადამიანი და სამყარო“, რომელიც დღევანდელი გადასახედიდან უკვე შეიძლება გადაინათლოს პრობლემად – „მე და სამყარო“ და განისაზღვროს,

\* იხ. ი. რატიანი, „კავკასიისა“ და „კავკასიელის“ ლიტერატურული რეფლექსიები ქართულ მწერლობაში. თეორიული ანალიზი // კადმოსი, 2. 2010. გვ. 165-171.

\*\* ამ წერილში ჩვენ არ განვიხილავთ მე-19 საუკუნის ქართულ პუბლიცისტიკას, არამედ მხოლოდ ლიტერატურულ პროცესს.

როგორც გარეხედვის ყველაზე კრიტიკული პოზიცია მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში\*.

რეალიზმის ეპოქის ნამყვანი ლიტერატურული ჟანრები – რომანი, მოთხრობა, პოემა და სხვ. – წარმატებით იყენებენ სატირასა და იუმორს, გროტესკსა და ირონიას, რათა უკეთ გამოხატონ ლიტერატურის პოზიცია: იდეალის აღმოჩენა მხოლოდ არსებულის კრიტიკისა და უარყოფის გზითაა შესაძლებელი! მწერლები ცდილობენ ჩანვდნენ იდეალს, საამისოდ კი მეტად უნდა შეიჭრან ცხოვრებაში, იქ, სადაც ადამიანი მუდმივ ჭიდილში იმყოფება ისტორიასთან. რეალიზმის კულტურული მისია ხომ ადამიანის ისტორიული დანიშნულებისა და ჰუმანურობის ძიებაა (Borev 2001: 388)!

რეალიზმი მუშაობს პოლიტიკურად ინტენსიურ, სოციალურად დიფერენცირებულ და კულტურულად დეზინტეგრირებულ ეპოქაში, რომელიც სულ უფრო მეტი ინტენსიურობით ერთვება სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესში. ღირებულებათა ჭიდილი – ყველა სახისა და სირთულის – რეალიზმის მარკერია. მწერლების ხედვის არეალში მოქცეულია ცხოვრება მისი ყველა დეტალითა და პრობლემებით – რეალისტები ფართოდ გახელილი თვალებით შეჰყურებენ ცხოვრებას, ყოველ ნაბიჯზე შეიგრძნობა სინანული მიუღწეველი სამართლიანობის, დაუძლეველი მერკანტილიზმის და შეუსმენელი ტკივილების გამო. ქართველი რეალისტები, „თერგდალეულები“, კარგად იცნობენ მსოფლიო რეალიზმის ლიტერატურულ კანონს (როგორც ორიგინალური, ისე თარგმნილი ტექსტების მეშვეობით) და მისი ძირითადი წარმომადგენლების – გოგოლის, ზოლას, ბალზაკის, დიკენსის, ნეკრასოვის, ტოლსტოის, ტურგენევის, დოსტოევსკის და სხვათა ტექსტებს; ახდენენ ისეთი საბაზისო რეალისტური თემების ადაპტირებას, როგორიცაა – პიროვნებისა და საზოგადოების გართულებული ურთიერთობები, სოციალური ყოფის დეტალები, ფსიქოლოგიური დილემები და სხვ. რომანტიკოსების მიერ უარყოფილი და ნიველირებული ანმყო თანდათან იბრუნებს პოზიციებს, პოეტი/მწერალი თავბრუდამხვევი სისწრაფით ეშვება „ცოდვილ მიწაზე“ და ფარად რეალობას ირგებს. რეალიზმის ეს ფუძემდებლური მახასიათებელი, გამყარებული საერთო ესთეტიკური და პოეტიკური პრინციპებით, გვევლინება კიდევაც მსოფლიო რეალისტური სკოლების, მათ შორის, ქართულის, ინტერაქციის მიზეზად. რეალისტი მწერლები – ქართველები, ფრანგები, ინგლისელები, რუსები, გერმანელები თუ სხვ. – ხშირად ერთსა და იმავე კონცეპტებს უტრიალებენ, თითქოს შეთანხმებულად არღვევენ რომანტიკოსების მიერ დამკვიდრებულ ჟანრულ და ნარაციულ სტრატეგიებს. რეალისტური რომანი და მოთხრობა იპყრობს ლიტერატურულ სივრცეს, პოეტური ჟანრებიდან კი ყველაზე მეტად პოემა ფასობს. ლიტერატურული პროცესი არნახულად გამჭვირვალე და, თანაც, მართვადი ხდება: ავტორის ფიგურა რომანტიკული ბურჟუასიდან გამოდის და ტექსტში გადაინაცვლებს – რამდენადაც მცირდება მწერლის ბიოგრაფიის როლი მის შემოქმედებაში, იმდენადვე იზრდება მისი შემოქ-

\* აქ, ცხადია, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის გარემოება, რომ ასახვის რეალისტური მანერით შესრულებულ პირველ ტექსტად ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ მიიჩნევა. რაბლეს ეპოქაში ძალზე ნაადრევია რეალიზმის ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე საუბარი – ის მხოლოდ მე-19 საუკუნეში დაიმკვიდრებს თავს, მაგრამ რეალიზმი, როგორც მეთოდი სრულ ასახვას ჰპოვებს ალორძინების ეპოქის ამ გენიალური ავტორის თხზულებაში.

მედების როლი ბიოგრაფიაში. რეალიზმის ეპოქის ავტორი აღარ არის ტექსტის გარეთ მოგიზიგზე ადამიანი, არამედ თავად ტექსტის მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომელიც ოსტატურად იყენებს ლიტერატურას საჭირობოროტო სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და მსოფლმხედველობრივი ხასიათის პრობლემების განმარტების ტრიბუნად. გარეფაქტორების აქტიური ჩართვა ლიტერატურულ პროცესში განსაკუთრებულ მიზნდასახელობას სძენს მათ: ავტორები ყურადღებით უსმენენ ეპოქის ხმებს (Бахтин 1972). ონორე დე ბალზაკი, ჩარლზ დიკენსი, ლევ ტოლსტოი, ფიოდორ დოსტოევსკი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა – თავიანთ ეპოქაზე მიყურადებელი ავტორები არიან: მათი შემოქმედების მეტაფორად უფრო „ინტელექტუალური მგრძნობელობა“ შეიძლება დასახელდეს, ვიდრე – „მგრძნობიარე ინტელექტი“. რეალისტები არ იფარგლებიან მხოლოდ საკუთარი აზრით, არამედ, აინტერესებთ სხვათა აზრით მათი აზრის შესახებ: მკითხველი აღარ არის გარეშე მსმენელი, ის ინტელექტუალური პარტნიორია იმ უზარმაზარ რეალისტურ დიალოგში, რომელსაც ცხოვრება ჰქვია. ლიტერატურა ორატორული პრაგმატიკის ფაზაში შეაბიჯებს. რომანტიკული ინტროვერტულობა თანდათან ტრანსფორმირდება რეალისტურ ექსტრავერტულობაში, ლიტერატურის პოლიტიზაცია და სოციალიზაცია კი მეტი თვალსაჩინოებით ავლენს ნაციონალურ განსხვავებებს: ქართული რეალიზმი „ქართული საკითხავითაა“ დატვირთული, რაც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან გარდაუვალად უკავშირდება ახალი ნაციონალური იდენტობის ძიებას, როგორც მიზანდასახელობას.

ქვეყნის პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა სწორედ ის ლოკალური პრობლემაა, რომელსაც განსაკუთრებული სიმტკიცით უტრიალებს კლასიკური რეალიზმის ეპოქის ქართული მწერლობა და, ამ თვალსაზრისით, ის მსოფლიო რეალიზმის საკმაოდ სპეციფიკურ ფრთას ქმნის. საქმე ისაა, რომ „დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში ფორმირებული კრიტიკული რეალიზმისთვის (დიკენსი, სტენდალი, ბალზაკი, ფლობერი) ურთულეს პრობლემას წარმოადგენს ადამიანის მიერ ბედნიერებისა და დამოუკიდებლობის მიღწევის შეუძლებლობა ფულის პრიმატზე დაფუძნებულ საზოგადოებაში. ამგვარ საზოგადოებაში ბედნიერების მიღწევა მხოლოდ სიმდიდრის მოხვეჭას უკავშირდება, რაც ან მიუღწეველია, ანაც – სულიერად დამანგრეველი ამალღებული და სულიერად მდიდარი პიროვნებისთვის... ადამიანის მთავარ ამოცანად ალტერნატივის მიღწევა ისახება: მან ან უნდა ეძიოს ბედნიერება სიმდიდრის მიღმა, ანაც – გამდიდრდეს „თეთრი ხელებით“, პატიოსნად. თავისთავად ამგვარი ალტერნატივის უტოპიურობა იქცევა ბურჟუაზიული საზოგადოების მწვავე კრიტიკის იარაღად, საზოგადოებისა, რომელიც აყენებს პიროვნებას ესოდენ მერყევ და უპერსპექტივო მდგომარეობაში“ (Борев 2001: 399). განსხვავებით რეალიზმის დასავლური ფრთისაგან, რუსული კრიტიკული რეალიზმი (გოგოლი, ტურგენევი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ჩეხოვი) ამუშავებს პიროვნებისა და სამყაროს გლობალური შეუთავსებლობის პრობლემას: ამ კონცეფციის წიაღში სრულად ვლინდება ადამიანისა და სამყაროს შორის არსებული წინააღმდეგობანი, მაგრამ სამყაროს ბოროტების აღმოფხვრის გზას წარმოადგენს არა ძალადობა, რომელიც ისტორიულად საშიში და გაუმართლებელია, არამედ – მისი გაკეთილშობილების მცდელობა: სხვა გამოსავალს თუ არა პიროვნების თვითსრულყოფა და ბოროტებაზე შენდობით პასუხი, რუსული რეალიზმი ვერ



ხედავს. ქართული რეალიზმი, ძალდაუტანებლად ითავსებს როგორც დასავლეთ ევროპულ, ისე რუსულ გამოცდილებას (ლ. არდაზიანი, „სოლომონ ისაკიჩ მეფლანუაშვილი“, გ. ერისთავი, „გაყრა“, ი. ჭავჭავაძე, „სარჩობელაზედ“), მაგრამ თავის მთავარ სათქმელად სხვა პრობლემას გამოკვეთს: ასახვის რეალისტური მანერის მრავალნაირ შესაძლებლობებს საქართველოსათვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ნაციონალური იდენტობისა და ეროვნული საკითხის გადაჭრის საქმეში! **ეროვნული თვითმყოფადობის იდეა არის ქართული კრიტიკული რეალიზმის მთავარი იდეა, რომელიც მოიცავს და ფარავს მის გზაზე ამოსვეტილ მწვავე სოციალ-პოლიტიკურ პრობლემებს.** ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის გააქტიურებისა და აღორძინების გამო ქართული კრიტიკული რეალიზმი განსაკუთრებულ ადგილს იმკვიდრებს რეალისტური მწერლობის საერთოევროპულ სივრცეში. ამ თვალსაზრისით საეტაპო მნიშვნელობას იძენს ისეთი ტექსტები, როგორცაა ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“, აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ელგუჯა“ და სხვ.

საგულისხმოა, რომ ქართული კრიტიკული რეალიზმის ეროვნულობის თვითმყოფადობის იდეა პირდაპირ კავშირშია „კავკასიელის“ ცნების ისტორიული ღირებულების აღორძინებასთან, რომელმაც, მნიშვნელოვანი დევალვაცია განიცადა რომანტიზმის ამბივალენტურ ეპოქაში. ცხადი გახდა, რომ თუკი საქართველო გამოემიჯნება კავკასიის დარჩენილ რეგიონებს, ის აღმოჩნდება იზოლაციაში, პირისპირ „რუსულ დათვთან“, რომელიც XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან განსაკუთრებით ააქტიურებს თავის იმპერიალისტურ გეგმებს საქართველოსა და კავკასიაში. ამ ფონზე, აკაკი წერეთლის ლექსი „შამილის სიზმარი“ (1859 წ.) უღერს როგორც მიმართვა და პოზიცია: შემთხვევითი არ არის, რომ აკაკი სწორედ ამ ლექსს გადაუგდებს ხელთათმანივით ქართველ რომანტიკოს პოეტს და რუსული არმიის გენერალს, გრიგოლ ორბელიანს, რითაც ხაზს გაუსვამს „შვილთა“ ბანაკის „მამებისაგან“ განსხვავებულ პოზიციას კავკასიის საკითხთან მიმართებაში. ვითარებას გაამწვავებს ალ. ყაზბეგი, ხაზგასმულად გადაანაცვლებს რა აღნიშნული პრობლემის ლიტერატურულ ინტერპრეტაციას ანტირუსულ სიბრტყეზე: მის ტექსტებში ცხადად გამოიკვეთება ტრაგიკული შიში იმ ნაციისადმი, რომელიც „უცხო“ ენით, ზნეობითა და წეს-ჩვეულებებით იჭრება საქართველოსა და, ზოგადად, კავკასიის, ტერიტორიაზე; რუსულ მმართველობასთან დაკავშირებული პერსონაჟები იმთავითვე უარყოფით კონტექსტშია გააზრებული, ან, პირიქით, თუკი პერსონაჟი უარყოფითია, ის აუცილებლად არის დაკავშირებული რუსულ კონტექსტთან, სამაგიეროდ, კავკასიის მთიანი რეგიონის ხალხები უპირატესად გამირობასთან, თავდადებასთან, კეთილშობილებასთან, სიყვარულთან ასოცირდება. იგივე ტენდენციას შეიძლება დავაკვირდეთ აკაკი წერეთლის პოემაში „გამზრდელი“, რომელშიც აფხაზი დადებითი პერსონაჟიც არის და უარყოფითიც, ხოლო მათი ბრძენი აღმზრდელი სულაც ყაბარდოელია\*. ნურც ვაჟა-ფშაველას მუცალსა და ჯოყოლას და მათდამი ქართველ მთიელთა დამოკიდებულებას დავივიწყებთ. ეთიკური და საზოგადოებრივი Pro et Contra, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა

\* საგულისხმოა, რომ რეალისტი ავტორი, რომელიც, ტრადიციულად, ეთიკური და ზნეობრივი ნორმების მკაცრ რეგულატორად გვევლინება ტექსტში, დასახელებულ ტექსტში არც ერთხელ არ ახდენს ეთიკური სხვაობების აქცენტირებას.

საფუძვლად უდებს თავისი პერსონაჟების ღირებულებათა შკალას, სცდება ვინ-რო სეპარატიზმის სტანდარტს და ჰუმანიზმის უღრმესი შრეებისაკენ მიემართება. ქართველი რეალისტებისათვის ესოდენ მტკივნეულ „კავკასიის თემას“ მხატვრული ვირტუოზულობით დააგვირგვინებს იაკობ გოგებაშვილი ტექსტში „იავნანამ რა ჰქმნა?“, როდესაც ქართული ოჯახის ტრაგიკული ხვედრის ფონზე გამწვავებული ეთნიკური დაპირისპირება ქართველებსა და ლეკებს შორის მოთხრობის ბოლოს საყოველთაო ჰარმონიასა და იდილიაში გადაიზრდება. შესაბამისად, მე-19 საუკუნის დასაწყისში, რომატიზმის წიაღში დასმული შეკითხვა, „რატომ უნდა ვიდგეთ კავკასიის ხალხები ერთად, თუკი სარწმუნოებრივი ერთობა არა გვაქვს?“, მე-19 საუკუნის მიწურულს ტრანსფორმირდება კრიტიკული რეალიზმის წიაღში შემუშავებულ შეკითხვად – „რა გვაქვს გასაყოფი, როდესაც საერთო პოლიტიკური მტერი გვყავს?“

ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის წარმატებით რეალიზებას ემსახურება ქართული კრიტიკული რეალიზმისთვის ნიშანდობლივი კიდე ერთი მძლავრი ტენდენცია: სოციალური პრობლემატიკის აქცენტირება. მიგვაჩნია, რომ ილია ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე ლუარსაბ თათქარიძისა, ამ თვალსაზრისით, საეტაპო აღმოჩნდა: მწერალმა შექმნა თუმცაღა უბოროტო, მაგრამ მუქთახორა, ზარმაცი და ინერტული ხასიათი-ტიპი, რომელიც არამხოლოდ იმიტომაც საშიშია, რომ სოციალურად დრომოჭმული და რეგრესულია, არამედ იმიტომაც, რომ, მისი გაძლიერების შემთხვევაში, საქართველოს სულ უფრო მეტად გაუჭირდება მისთვის ესოდენ სანუკვარი მიზნის – როვნული დამოუკიდებლობის მიღწევა: დამოუკიდებლობის გზა გადის ბძოლაზე, რომლის უნარიც თათქარიძეს და მისნაირებს არ გააჩნიათ. ამრიგად, სოციალური პრობლემა არ რჩება ოდენ სოციალური პრობლემის დონეზე, არამედ – მიემართება ეროვნული თვითმყოფადობის იდეას, როგორც ქართული კრიტიკული რეალიზმის მთავარ სათქმელს.

ეროვნული იდეა ცენტრალურ იდეად რჩება მწერალთა ახალი, შედარებით რადიკალური დაჯგუფებისთვისაც, რომლებიც, ქართველი ხალხოსნების (ე.წ. „ნაროდნიკების“), სახელითაა ცნობილი. მიუხედავად მისი დასახელების სიმილარობისა ანალოგიურ ლიტერატურულ სკოლასთან რუსეთში, ვფიქრობთ, რომ ის უფრო ევროპეისტული იყო თავისი ამოცანებითა და მიზანდასახულობებით, ვიდრე – პრორუსული\*. ქართველი ხალხოსნების დიდი ნაწილი ევროპულ მეცნიერებასა და კულტურასთან დაახლოებაში ხედავდა ქვეყნის სწორი განვითარების წინაპირობას; მათთვის ეროვნული გრძნობის ღირებულება იმდენად იყო ღირსების მატარებელი, რამდენადაც ის ხალხის ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას ემსახურებოდა. ხალხოსნებმა თამამად შემოიტანეს ქართულ მწერლობაში გენდერული პრობლემები.

მე-19 საუკუნის მიწურულისთვის, ესოდენ სპექტრული და მრავალფეროვანი ქართული რეალიზმი, გვიანი რეალიზმის ფაზაში გადაინაცვლებს და ამითაც ის „სოლიდარობას“ უმყლავნებს ევროპულ ლიტერატურულ პროცესებს: ქართული ლიტერატურა წარმატებით ეუფლება გვიანი რეალიზმის ესთეტიკას, რომელიც რამდენადმე განსხვავდა კრიტიკული რეალიზმის ძირითადი ტენდენციებისგან.

\* წინამდებარე სტატიის ავტორს დაგეგმილი აქვს ამ საკითხის საგანგებო კვლევა.

რეალისტმა მწერლებმა, რომლებმაც XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან გვიანი რეალიზმის მგრძობელობაში გადაინაცვლეს (დოსტოევსკი, ჩეხოვი, გი დე მოპასანი), მთელი სისრულით შეიმეცნეს ის საშიშროება, რომელიც არნახულად გააქტიურებულ პოლიტიკურ უტოპიებსა და სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესს მოჰქონდა საუკუნეების განმავლობაში შემუშავებულ და დადგენილ სულიერ ღირებულებათა სისტემისთვის. განგაშის ზარი რომანტიკოსებმა (მერი შელი – „ფრანკეშტიანი“) და ფილოსოფიის ახალი ტალღის წარმომადგენლებმა შემოჰკრეს: „პირველადი მნიშვნელობის პრობლემას წარმოადგენდა არა მხოლოდ თანამედროვე მიღწევების შედეგად გამეფებული ძალადობისა და ტერორის ატმოსფერო, არამედ ინდივიდუალურობის დაკარგვის სახიფათო ტენდენცია „კოლექტიურისა“ და „საყოველთაოს“ წიაღში. შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფიაში ცხადად აისახა კაცობრიობის წინაშე წამომართული ამ საფრთხის სიღრმისეული პროექცია. შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს მოძღვრებებში გამოიკვეთა ერთსულოვანი აგრესია პოზიტივიზმისა და „მონაგარიშე-ბუხჰალტრული“ ტექნიკური აზროვნების მიმართ, მწვავედ დაისვა ადამიანის თავისუფალი აქტივობის, შემოქმედებითი ნებისა და ინდივიდუალური აზროვნების დაკარგვის პრობლემა... ახალი ფილოსოფიური აზროვნების წიაღში ჩამოყალიბდა პესიმისტური განწყობილება, ღრმა სკეფსისი არსებული რეალობისადმი. „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ მესვეურთა მიზანს წარმოადგენდა სიცოცხლის გარეგანსაზღვრულობის იდეის შეცვლა თვითგანსაზღვრულობის იდეით, ანუ მიმართების „მე და სამყარო“ ტრადიციული და რაციონალური გარეხედვის პოზიციის ტრანსფორმირება გრძობადისა და აღქმადის პრიმატზე დაფუძნებულ შიგახედვის პოზიციამდე. შიგნით და შიგნიდან ხედვის პროექცია წინ წამოსწევდა მე-ს ინდივიდუალურ ასპექტებს, ამკვიდრებდა კონდიციას, რომლის პირობებშიც ადამიანი აღარ სჯერდებოდა უკვე არსებული, გამყარებული, თავისთავადი „სამყაროს რეპროდუცირებას“ და კონცენტრირდებოდა საკუთარი ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და პერსპექტივების რეალიზებაზე... შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფია სრულ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა მე-19 საუკუნეში განვითარებულ სოციალისტურ და დემოკრატიულ მოძღვრებებთან, გაბატონებულ მეცნიერულ პროგრესთან და საერთო-რევოლუციურ ატმოსფეროსთან. მათ ნააზრევში ცხადად აისახა არა მხოლოდ ეპოქის კრიზისი, არამედ კრიზისული ეპოქის ჩარჩოებში მოქცეული ადამიანის ტრაგედია“ (რატიანი 2010: 36-40).

სოციალ-უტოპისტების მოძღვრებების, მარქსისა და ენგელსის „ზიარი საკუთრების“ თეორიის, ჩარლზ დარვინის „ევოლუციის თეორიის“, ფიზიკოსთა მიერ ატომის აღმოჩენის, დიდი ქიმიური ძვრებისა და ბილოგიური ექსპერიმენტების მონაცვლეობის პირობებში ადამიანები დაეჭვდნენ (რემი დე გურმონი) – ისინი დაეჭვდნენ საკუთარ წარმომავლობასა და წარმავლობაში, ღმერთსა და სამყაროში. იდეალური სამყარო დაინგრა, – აცხადებდა ფრიდრიხ ნიცშე, „კაცობრიობას გამოეცალა საყრდენი. ადამიანი რჩება ორიენტირების გარეშე, ის რჩება თავის თავის ანაბარა. ადამიანმა აღარ იცის, თუ რისთვის ცხოვრობს, საით მიდის, არ იცის რით გაამართლოს თავისი მოქმედება და აზროვნება. მას ეუფლება მარტოობის, უპერსპექტივობის, უიმედობის გრძნობა“ (ბუაჩიძე 1970: 26). იდეალური ღირებულებები უფასურდება, „ღმერთი მოკვდა, ღმერთის არსებობით გამართლ-

ბული ღირებულებები, რომელთაც ადამიანი აქამდე ეთანხმებოდა, კარგავენ თავის ფასს. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ კართან მომდგარია „ყველა სტუმართაგან ყველაზე შემზარავი“ – ნიჰილიზმი“ (ბუაჩიძე 1970: 26). ნიცშეს ფრაზამ – „ღმერთი მოკვდა“ – გამოხატა არა თავგადაკლული ათეისტის სულისკვეთება, არამედ ფილოსოფოსის ღრმა პირადული ტრაგედია, ამოზრდილი „ევროპული კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ისტორიული მოძრაობის შინაგანი ლოგიკიდან“ (ბუაჩიძე 1986: 76). „ჩვენი ეპოქა არის ძველი იდეალების შეცვლა ძალადობით და ეს მხოლოდ მეცნიერების დამსახურებაა“, შფოთავდა ბერტრან რასელი (Baker 1990: 64); „სამყარო თავის დასასრულს უახლოვდება, – აცხადებდა შეძრწუნებული შარლ ბოდლერი, – ტექნოკრატია საბოლოოდ გაგვანადგურებს ჩვენ, პროგრესი კი ისეთ სულიერ შიმშილს დასთესს, რომ უტოპისტთა სისხლნაკრავი, ფუქსავატი და არაბუნებრივი ოცნებები მოგონება იქნება მასთან... სამყაროს ნანგრევები საცნაური გახდება არა პოლიტიკური სისტემების ან სხვა რაიმე უბედურების სახით, არამედ ჩვენი გულების სიღრმეებში“ (Kumar 1991: 117).

ევროპული საზოგადოება აშკარად დადგა ინდივიდუალური ფენომენის ნიველირების საფრთხის წინაშე. შედეგად, დეკადენსი მთელი სისრულითა და ენერგიით მოედო ევროპულ ლიტერატურას, ხოლო კრიტიკულმა რეალიზმმა მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა და გვიანი რეალიზმის ფაზაში გადაინაცვლა.

გვიანი რეალიზმის ეპოქის მწერლებმა თითქოს შეიგრძნეს, რომ დრომ შეცვალა ადამიანის „ქიმიური შედგენილობა“! საუკუნეების მანძილზე ლიტერატურაში ჩამოყალიბებული გარეხედვის პერსპექტივა „ადამიანი და სამყარო“ ანუ „მე და სამყარო“ ჩაანაცვლა სრულიად განსხვავებულმა შიგახედვის პერსპექტივამ: „ადამიანი სამყაროში და სამყარო ადამიანში“ ანუ „მე სამყაროში და სამყარო ჩემში“. ხედვის ეს პერსპექტივა, დეკადენსის კონცეფციასთან წყვილში, წარმოადგენდა პირდაპირ გზას მოდერნიზმისკენ.

განსაკუთრებული კონტრიბუცია ლიტერატურული ხედვისა და პრინციპების გარდაქმნის ამ რთულ სისტემაში ეკუთვნის ფიოდორ დოსტოევსკის, რომელიც მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგებოდა ინდივიდუალიზმის დაკარგვის საშიშროებას. მისთვის ახდენილ კომმარს წარმოადგენდა რაციონალიზებული საზოგადოების ჩამოყალიბების პერსპექტივა. საზოგადოების რაციონალიზაცია დოსტოევსკისეული „შეუზღუდავი დესპოტიზმის“ რელევანტური ცნება იყო, მეცნიერულის, ლოგიკურისა და საყოველთაოს წიაღში სამუდამოდ ჩაკარგული თავისუფლების სინონიმი. „დოსტოევსკი დაჯილდოებული იყო გენიალური ნიჭით, მოესმინა თავისი ეპოქის დიალოგი, – წერდა მიხაილ ბახტინი, – უფრო ზუსტად, მოესმინა თავისი ეპოქა როგორც უზარმაზარი დიალოგი, მოხელთებინა მასში არა მხოლოდ ცალკეული ხმების ჟღერადობა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, დიალოგური ურთიერთობები ხმათა შორის, მათი დიალოგური ურთიერთქმედება“ (Бахтин 1972: 150). ეს დამოუკიდებელი, ერთმანეთთან შეურწყმელი და, შესაბამისად, არაინტეგრირებად ხმები ერთმანეთზე ზედდებით ხასიათდება და არც ერთი მათგანი არ ღალატებს უმაღლეს და საბოლოო ჭეშმარიტებას: ჭეშმარიტება, როგორც მხატვრული ტექსტის კონცეფცია, მხოლოდ ამ ხმათა ყველა პოზიციის, როგორც მრავალხმიანი, პოლიფონიური ჰარმონიის შედეგია. დოსტოევსკის

მთავარ აღმოჩენად ადამიანი იქცა, ადამიანი, რომლის სულსა და გონებაში მომ-  
ხდარი ღრმა ცვლილებები გასაოცარი მრავალფეროვნებით დააფიქსირა ავტორმა.

ამ თვალსაზრისით, ქართულ მწერლობაში ფასდაუდებელია ვაჟა-ფშავე-  
ლას როლი და დამსახურება. ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა,  
თავისი თემებითა და მიზნებით, ევროპული გვიანი რეალიზმის ეპოქის ლი-  
რებული ქართული რეფლექსიაა. ვაჟას შემოქმედება ნასაზრდოებია როგორც  
პროგრესული ფილოსოფიური და ლიტერატურული პრინციპებით (ადამიანის ში-  
ნაგან, სულიერ-ფსიქოლოგიურ შრეებში ჩაღრმავება, ადამიანისა და სამყაროს  
რთულ ურთიერთდამოკიდებულებაზე ფიქრი), ისე – ქართული მითოლოგიური  
და ფოლკლორული ტრადიციებით: ის სრულად აირეკლავს მითოლოგიური არ-  
ქეტიპების გავლენას ლიტერატურაზე და წარმოაჩენს ხალხური სიტყვიერების  
არა მხოლოდ მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების, არამედ ყოფითი კულ-  
ტურისა და მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა ასახვის ფუნქციას მხატ-  
ვრულ ტექსტებში\*. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ცენტრალურ ტექსტებს –  
„ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „გველის  
მჭამელი“ და სხვ. – ცხადია, განსხვავებული სიუჟეტები აქვს, მაგრამ ერთი საერ-  
თო პრინციპი ამთლიანებს: პიროვნებისა და პიროვნული ღირსების დამკვიდრების  
პრინციპი! ვაჟა-ფშაველას ყურადღების უმთავრეს საგანს ადამიანი წარმოად-  
გენს, სუბიექტი, დამოუკიდებლად მისი რელიგიური მრწამსისა და სოციალური  
კუთვნილებისა, რომელიც არსებობს გარკვეული საზოგადოების ანუ ობიექტური  
გარემოს პირობებში და ცდილობს დამკვიდრდეს მასში, როგორც ინდივიდუალური  
პიროვნება. ისინი არ არიან მრავალთაგან ერთ-ერთნი, არამედ ერთნი – მრავალ-  
ში, ხოლო პიროვნების თავისუფლების ერთადერთ პროექციად სულიერი პროექ-  
ცია იკვეთება. ვაჟა-ფშაველას ღვაწლი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმდენად-  
ვე სასარგებლოა კაცობრიობისათვის, რამდენადაც სასარგებლო და გონივრულია  
სამშობლოსათვის („კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“).

სწორედ ამ პათოსით შეაბიჯებს ქართული რეალიზმი და ქართლი მწერლო-  
ბა მე-20 საუკუნეში და ბუნებრივად შეუდგება მოდერნისტული ძიებების საერთო-  
ევროპულ გზას\*\*...

#### დამონმებანი:

Bakhtin M. M. *Problemy Poetiki Dostoevskogo*. Izd. 3-t'e. Moskva: 1972 (Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 3-тье. Москва: 1972).

R. S *Brave New World: history, science and dystopia*. G.K.Hall & Co: 1990.

Borev, Yu. *Kriticheskiy Realizm XIX Veka... Teoriya Literatury*, t. IV. Literaturny Protsess. Moskva: IMLI RAN, "Nasledie", 2001 (Борев, Ю. Критический реализм XIX века... *Теория литературы*, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, "Наследие", 2001).

\* ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში რეფლექსირდება ქართული კულტურის უძველესი, არქეტიპული შრეები.

\*\* ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება აღმოჩნდება ის სიმძიმის ცენტრი, რომელსაც დაეფუძნება მე-20 საუკუნის ქართული ლიტერატურული პროცესების – თამამი მოდერნისტული ტენდენციებისა თუ ექსპერიმენტების – შინაგანი კავშირი ქართულ კლასიკურ მწერლობასთან.

- Buachidze T. Fridrikh Nitsche. *XX Sauk'unis Burjuaziuli Pilosopia*. Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1970 (ბუაჩიძე თ. ფრიდრიხ ნიცშე. *XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია*. თბილისი: გამომცემლობა განათლება, 1970).
- Buachidze T. *Tanamedrove Burjuaziuli Pilosopiis Sataveebtan*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba". 1986 (ბუაჩიძე თ. *თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986).
- Kumar K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. T.J. Press Ltd, Padstow: 1991.
- Rat'iani I. *T'ekst'i da Kronot'op'i*. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba, 2010 (რატიანი ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).

**Irma Ratiani**  
(Georgia)

## Literary School of Realism and its Georgian Model

### Summary

**Key words:** literary school, realism, Georgian realism.

From 19<sup>th</sup> century the new era in the history of Georgian Literature has been started: Georgia falls under the oppression of Russian imperialism (which is later turned into the Soviet regime) and simultaneously reflects contradictory cultural-literary processes of "New Colonialism"; as for literary context – the alternation of various tendencies and methods – romanticism, realism, modernism? It is an almost hundred years, marked by the constant cultural clash against the Russian imperialistic ideology. The formation and evolution of European literary schools in 19<sup>th</sup> century Georgia was a very specific process, developing between and betwixt the political and national hopes and disappointments, constantly searching for independence and new national identity. For instance, in the poetry of remarkable Georgian Romantic poet, Nikoloz Baratashvili, except the main concepts of matured Romanticism, one can view the activation of one of Romanticism's key ideas and most enduring legacies - the assertion of nationalism, which was very important issue for Georgia, overlapped by Russian rule, and soon became one of a central theme of Baratashvili's Romantic art and philosophy. Baratashvili's spirit was especially valid from the 1860th, in the art and fiction of Georgian realist writers (Critical Realism) despite the fact that their art was very much influenced by the best streams of European and Russian critical realism.

Critical Realism in Europe and in Georgia as well as all over the world was functioning within the frame of politically tensed, socially differentiated and culturally disintegrated epoch. The influence of scientific and technical progress was increasing; therefore, some of important values were moved towards the dangerous zone of disappearance. Re-

alist writers were trying to understand all those complicated movements taking place in a real life.

Georgian critical realist writers were very well acquainted with general trends of the World realistic literature and main works of its famous personalities, like Gogol, Zola, Balzac, Dickens, Nekrasov, Tolstoy, Turgenev, Dostoevsky and etc. Georgian writers – Ilia Cahvchavadze, Akaki Tsereteli, Aleqsadre Qazbegi, Vaja-Pshavela and others were adopting basic themes of the World Realism, like: complicated relationships between the person and society, details of social life, psychological dilemmas and etc. But the main theme and crucial trend of Georgian Realism was the development of the idea of national identity and political independence, overcoming the political rule of Russian empire. The idea of independence was very closely related with the problem of “Caucasian” and “Caucasua”, as well as with social and religions issues.

Generally, the history of Georgian realism starts in early 50ies of 19<sup>th</sup> century and continuous until the end of the same century. It overcame different phases of development: Early stage of Georgian Realism (Lavrenti Ardaziani, Daniel Chonqadze), when realistic writing is mostly concentrated upon the newly startes capitalistic relations; Georgian Critical Realism (Ilia Cahvchavadze, Akaki Tsereteli, Aleqsadre Qazbegi), when Georgian Realism enters the most crucial phase of its development; Georgian Leftist Realism (Egnate Ninoshvili, Sophrom Mgaloblishvili, Niko Lomouri), stimulated by the leftist political and social ideas, and Georgian Late Realism (Vaja-Pshavela), overlapped by the deep humanistic issues. All those phases were characterized by specific conceptual, structural, generic and stylistic peculiarities. They’ve prepared a very valuable piece of Georgian literary history named Georgian Modernism.

**კონსტანტინე ბრეზაძე**  
(საქართველო)

**ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი**  
(ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სოციოკულტურული,  
ესთეტიკური და პოეტოლოგიური კონტექსტები)

*ჩვენ უნდა გადავლახოთ ქართული  
კულტურის ეთნოგრაფიული მიჯნები.*  
კონსტანტინე გამსახურდია

საქართველოში, ისევე როგორც ევროპაში, ლიტერატურული მოდერნიზმის დამკვიდრება და, ზოგადად, მოდერნისტულ მსოფლმხედველობასა და მოდერნისტულ ესთეტიკაზე ორიენტირება, ეს არ იყო სტიქიური და გაუცნობიერებელი მოვლენა, ერთგვარი, მოდას აყოლა. ქართველი მოდერნისტი ავტორებისათვის – გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, დ. შენგელაია, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვლ. გაფრინდაშვილი და სხვ. – მოდერნისტული ესთეტიკა, მოდერნისტული თემებით, პრობლემატიკითა და პოეტოლოგიური პრინციპებით ოპერირება არც დროებითი და სასხვათაშორისო ინტერესის საგანი იყო („ყმანვილური სენი“, „გულუბრყვილო გატაცება“) და არც კოკეტობის საგანი („უცხო სენით დაავადება“), არამედ მოდერნისტულ ესთეტიკასა და მოდერნისტულ მსოფლმხედველობას ქართველი მოდერნისტი ავტორები იმთავითვე უკავშირებდნენ ქართული კულტურის, ქართული მწერლობის დასავლეთევროპული „რადიუსით გამართვის“ (ტ. ტაბიძე), მისი რუსული აზიატური კულტურის ტირანიისაგან გამოყვანისა და ქართული კულტურისა და მწერლობის დასავლურ კულტურასთან კვლავ ინტეგრირების ამოცანებს. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვასა და განვითარებას ჰქონდა თავისი ფუნდამენტური პოლიტიკური და სოციოკულტურული ნანამძღვრები, ესთეტიკურ-კონცეპტუალური და ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზისი.\*

ის, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი არ იყო სპონტანური, დროებითი მოვლენა და მოდას აყოლა, ამაზე ასევე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ

---

\* აქ ხაზი უნდა გავუსვა ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას: იმავე ქართული რომანტიზმისაგან განსხვავებით, რომელსაც გაშუალებული კონტაქტი ჰქონდა ევროპულ რომანტიზმთან, და რომელიც საბოლოო ჯამში მაინც ფრაგმენტულ მოვლენად დარჩა ქართულ სინამდვილეში, ქართული მოდერნიზმი უკვე უშუალო კონტაქტს ამყარებს ევროპულ მოდერნიზმთან. ეს აიხსნება თუნდაც იმით, რომ ქართველ მოდერნისტთა უმეტესობას – გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, პ. იაშვილი ე. ტაბიშვილი, გ. ქიქოძე და სხვ. – განათლება სწორედ ევროპაში ჰქონდა მიღებული და ისინი უშუალოდ ევროპულ კულტურულ სივრცეში ეცნობოდნენ ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობებსა და ტენდენციებს, ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ მოძღვრებებს (ნიცშე, შოპენ-ჰაუერი, კირკეგაარდი [კირკეგორი], ვაგნერი, ფროიდი, შპენგლერი, ბერგსონი და სხვ.), ლიტერატურულ თუ კულტურულ ცხოვრებას.



ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი მხატვრული ტექსტების ქმნასთან ერთად ამავდროულად თავის თავსაც იაზრებდა, იგი თვითრეფლექტირებადი ფენომენი იყო, რომელიც მიზნად ესთეტიკურ-კულტურული განახლების ამოცანებს ისახავდა და თავის თავს მოიაზრებდა ევროპული კულტურის და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის თვითმყოფად და განუყოფელ ნაწილად. ყოველივე ამის დასტურია, ერთი მხრივ, ის, რომ ქართველი მოდერნისტი ავტორები ინტენსიურად აქვეყნებდნენ ესსეებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებს მიმდინარე ევროპული სოციალკულტურული, კულტურული და პოლიტიკური ცხოვრების შესახებ, ასევე მოდერნიზმისა და, ზოგადად, ლიტერატურის აქტუალურ საკითხებზე (კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, ტ. ტაბიძის, ვლ. გაფრინდაშვილის, ე. ტატიშვილის, ვ. კოტეტიშვილის, გ. ქიქოძის, გ. ლეონიძის და სხვ. ლიტერატურული ესსეები და წერილები); ასევე აქვეყნებდნენ საპროგრამო ლიტერატურულ მანიფესტებს, სადაც საჯაროდ აცხადებდნენ კონკრეტული მოდერნისტული მიმდინარეობის დაფუძნებას (მაგ. „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლიზმის მანიფესტები „პირველთქმა“ და „ცისფერი ყანწებით“, ან კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „**Declaratia pro mea!**“). მეორე მხრივ, ქართველი მოდერნისტები აწყობდნენ საჯარო ლექციებსა (მაგ., გრ. რობაქიძის ცნობილი ლექციების ციკლი, როდესაც მან ქართულ სინამდვილეში პირველმა იქადაგა ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკა და ქართული ლიტერატურის მოდერნიზმის იდეოლოგიისა და ესთეტიკის საფუძველზე განახლების აუცილებლობა) და ლიტერატურულ შეკრებებს (მაგ., „აკადემიური მწერლობის ასოციაციის“ მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული საღამოები, რომელთაგან ერთ-ერთი მთლიანად ფრ. ნიცშეს მიეძღვნა და რომლის მთავარი ორგანიზატორიც კ. გამსახურდია იყო), აფუძნებდნენ ლიტერატურულ დაჯგუფებებსა („აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“, ქართველ სიმბოლისტთა („ცისფერყანწელები“) და ქართველ ფუტურისტთა ლიტერატურული დაჯგუფებანი) და საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოებს („ცისფერი ყანწები“, „მეოცნებე ნიამორები“, „ბახტრონი“, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, „ლომისი“, „ილიონი“, „საქართველოს სამრეკლო“ „ბარრიკადი“, „რუბიკონი“, „ქართული სიტყვა“, „კავკასიონი“, „**H2SO4**“).

ამიტომაც, სრულიად ბუნებრივია, რომ ქართული გონისა და კულტურის ისტორიაში სწორედ ქართული მოდერნიზმი, და კერძოდ, ლიტერატურული მოდერნიზმი აღმოჩნდა ის სულიერი და ესთეტიკური სივრცე, სადაც ერთიანი ფრონტით (თუ არ ჩავთვლით ბოლშევიკური რეჟიმისადმი ლოიალურად განწყობილ მემარცხენე ქართველ ავანგარდისტებს) დაისვა ევროპასა და დასავლურ ღირებულებებზე ორიენტაციის საკითხი. და აქვე იკვეთება ერთი მეტად საყურადღებო გარემოება: კერძოდ ის, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული მოდერნისტული ესთეტიკის პარადიგმის ბაზაზე მხოლოდ ქართული ლიტერატურის განახლებას კი არ ისახავდა მიზნად „ევროპული რადიუსით“, არამედ მის წიაღშივე შემუშავდა პოსტულატი, ზოგადად, დასავლეთზე/ევროპაზე საქართველოს კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის შესახებ. ამკარაა, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპეიზმის თვისობრივად ახალი ტალღა იყო ქართულ სოციალურ და კულტურულ სინამდვილეში.

ამიტომაც, კიდევ ერთხელ გავუსვამ ხაზს, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი არის არა სპონტანური, სტიქიური და ფრაგმენტული/ეპიზოდური გამოვლინება ქართული გონისა და ლიტერატურის ისტორიაში, როგორც ამას საბჭოთა იდეოლოგიური დაკვეთის გათვალისწინებით მიუთითებდნენ საბჭოთა პერიოდის ქართველი მარქსისტი ლიტმცოდნეები, არამედ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის წარმოქმნას ჰქონდა კონკრეტული ობიექტური პოლიტიკური და სოციოკულტურული წინაპირობები:

**a)** საქართველოს კოლონიური პოლიტიკური მდგომარეობა რუსეთის იმპერიის ფარგლებში (1801-1918),

**b)** ქართული კულტურისა და ლიტერატურის ჩამორჩენილი მდგომარეობა, გამომდინარე ასწლოვანი რუსული კოლონიური ვითარებიდან, რამაც საქართველო მოწყვიტა ევროპულ კულტურულ და ლიტერატურულ კონტექსტებსა და ეკონომიკურ-სოციალური მოდერნიზაციის პროცესებს,

**c)** 20-იანი წლების რუსული ბოლშევიზმის პოლიტიკურ-იდეოლოგიური აგრესია საქართველოზე – ოკუპაცია, ანექსია, პოლიტიკური ტერორი და რეპრესიები და ამ ყოველივეს დამატებული იდეოლოგიზებული ტექნოკრატიზმი და ქართული ყოფის ტოტალური დესაკრალიზაცია, გამოხატული, ერთი მხრივ, საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ტერორიზებასა და ათეიზმის ძალადობრივ პროპაგანდაში, მეორე მხრივ, გამოხატული ეგზისტენციალური სივრცის ძალადობრივ რაციონალიზაციასა და ადამიანთა ცნობიერებაზე ბოლშევიკური მატერიალისტური იდეოლოგიის ძალადობაში (ბრეგაძე 2013a: 8).

აქედან გამომდინარე:

1. *მოდერნიზმს*, როგორც მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ დისკურსს, ქართველი მოდერნისტები, ერთი მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული კულტურისა და ლიტერატურის განახლების საკითხებს, რაც ერთდროულად გულისხმობდა, ზოგადად, დასავლეთ ევროპის კულტურასა და ლიტერატურასთან, და კერძოდ, თანამედროვე მოდერნისტულ ესთეტიკასა და იდეოლოგიასთან ქართული კულტურისა და ლიტერატურის კვლავ დაახლოებასა და მის დასავლური კულტურისა და ლიტერატურის განუყოფელ ნაწილად ქცევას; მეორე მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული სახელმწიფოებრიობის აღდგენისა და პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში დასავლური ორიენტაციის აღების საკითხებს – შდრ., „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლიზმის მანიფესტები „პირველთქმა“ (პ. იაშვილი) და „ცისფერი ყანწები“ (ტ. ტაბიძე), ანდა გრ. რობაქიძის, გ. ქიქოძისა და კ. გამსახურდიას წერილები და ესსეები აღნიშნულ პრობლემემატიკაზე, მაგ., თუნდაც გრ. რობაქიძის ცნობილი სტატია „ქართული რენესანსი“. შესაბამისად, კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის ცენტრებად ცხადდება პარიზი („ცისფერყანწელნი“) და ბერლინი (კ. გამსახურდია).

2. ქართულ სინამდვილეში მოდერნისტული ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის ინტენსიური რეცეფცია და დანერგვა ასევე უკავშირდება 20-იან წლებში საქართველოში გამძაფრებულ პოლიტიკურ ცხოვრებას – 1921 წლის კატასტროფა, 20-იანი წლების ბოლშევიკური პოლიტიკური ტერორი და რეპრესიები, 1924

ნლის აჯანყების ჩახშობა, ბოლშევიკური ანტირელიგიური ტერორი და პროპაგანდა; ასევე, უკავშირდება 20-იან წლებშივე გაინტენსივებულ იდეოლოგიზებულ ტექნიკურ-მანქანურ პროგრესს (იდეოლოგიზებული ტექნოკრატიზმი), რასაც ბოლშევიკები ახორციელებდნენ მესიანისტური პათოსით. აღნიშნული პროცესების ფონზე კი საქართველოშიც საბოლოოდ განხორციელდა „მეტაფიზიკური რყევა“ (ნიცშე) – *ღმერთი მოკვდა*, ღირებულებები გადაფასდა და ქართული სულიერი კულტურა ჩაახშო ბოლშევიკების მიერ დაფუძნებულმა მატერიალისტურმა ცნობიერებამ და მანქანურ-ტექნიკურმა ცივილიზაციამ. ამან კი გამოიწვია ქართული ყოფის დესაკრალიზაცია, დეჰუმანიზაცია, სუბიექტის მითო-საკრალური პირველსაწყისებისადმი გაუცხოება, შესაბამისად, სუბიექტურობის დაშლა-რღვევა, ეგზისტენციალური შიში და თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობა. აღნიშნული პრობლემატიკა კი ქართული მოდერნისტული მწერლობის უმთავრესი თემა და ინტენსიური განსჯის საგანი იყო (შდრ., კ. გამსახურდიას რომანები „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“ და მისი 10-იან-20-იანი წლების ექსპრესიონისტული ნოველები, მ. ჯავახიშვილის რომანები „ჯაყოს ხიზნები“ და „თეთრი საყელო“, გრ. რობაქიძის რომანები „გველის პერანგი“ და „ჩაკლული სული“, დ. შენგელაიას რომანები „სანავარდო“ და „ტფილისი“ და სხვ.).

ამ ვითარებაში კი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი იმთავითვე ფუძნდება, როგორც თვითრეფლექტირებადი ფენომენი, რომელიც, ერთი მხრივ, აცნობიერებს თანამედროვე საქართველოს ზემოთაღნიშნულ პოლიტიკურ, კულტურულ და ესთეტიკურ ჩამორჩენას – შდრ., მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულის ქართული კოლონიური ყოფის „*Обывательщина*“-დ დახასიათება და შეფასება გრიგოლ რობაქიძის (1880-1962) მიერ წერილში „ქართული მოდერნიზმი“ [რუს.] (1918) (რობაქიძე 2012: 338)\* – და, მეორე მხრივ, აცნობიერებს საკუთარ მისიასა და პასუხისმგებლობას ქართული კულტურისა და ლიტერატურის წინაშე, რაც გულისხმობს ევროპულ/დასავლურ კულტურულ და ესთეტიკურ პარადიგმებზე ორიენტირებასა და მათ დაფუძნებას ტრადიციულ ქართულ კულტურულ პარადიგმებთან შერწყმით (ამ შემთხვევაში, ქართულ ტრადიციულ კულტურულ პარადიგმებში ვგულისხმობ რუსთაველის მიერ დაფუძნებულ და განვითარებულ „ქართულ უნივერსალიზმს“), რის საფუძველზეც უნდა განხორციელებულიყო ქართული ლიტერატურისა და კულტურის ძირეული განახლება (შდრ., ტიცაინ ტაბიძის ფორმულა – *მალარმე და რუსთაველი*. იხ. მისი საპროგრამო ტექსტი „ცისფერი ყანნებით“).

ამიტომაც, სრულიად ბუნებრივია, რომ ამ თვითრეფლექსიისა და, ამავედროულად, ახალი მოდერნისტული ესთეტიკური ღირებულებების პროპაგანდის ნიმუშებია ქართველი მოდერნისტების ლიტერატურული მანიფესტები, კულტუროლოგიური, კულტურფილოსოფიური, ლიტერატურულ-თეორიული და ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები, რომლებსაც ისინი ინტენსიურად აქვეყნებ-

\* შდრ., გრ. რობაქიძის დაკვირვებამდე გარკვეული ხნით ადრე ა. ჯორჯაძემაც (1872-1913) მე-19 საუკუნის ქართული (კოლონიალური) ყოფისა და კულტურის ასევე პროვინციალიზმს გაუსვა ხაზი: „ამგვარად აშკარაა, რომ ჩვენ ნელ-ნელა სრულიად მოწყდით მსოფლიო აზროვნების ცხოვრებას და ეხლა, ხელმეორეთ შობილთ, ვერ გვებედება ისევ იმ ფართო ცხოვრების ფარგალში ფეხის შედგმა“ (ჯორჯაძე 1989: 682).

დნენ საკუთარ ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში (დაახლ. 1915-1925 წ.წ.) (ლიტ. ჟურნალები... 2011). ეს კი, თავის მხრივ, მოწმობს იმას, რომ ქართულმა მოდერნიზმმა გაშალა ფართო ფრონტი ახალი პოლიტიკური და კულტურული მისიის შესასრულებლად.

თუკი გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ქართული მოდერნიზმი, შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი, *შენწყვეტილი პროექტია* (ბ. ნიფურია), რომლის შეფერხებაც მოხდა, ერთი მხრივ, რუსული ბოლშევიზმის აგრესიის გამო (1921 წ.), რის შედეგადაც ბოლშევიკური იდეოლოგია ტერორისტულ-რეპრესიული ფორმით მკვეთრად დაუპირისპირდა მოდერნისტულ ესთეტიკას, ქართველ მოდერნისტებსა და მათ მოდერნისტულ შემოქმედებას, და, მეორე მხრივ, იმის გამო, რომ 30-იანი წლებიდან საბჭოთა საქართველოში ერთადერთ ესთეტიკურ იდეოლოგიად სოცრეალიზმი გამოცხადდა, და ასევე, თუკი გავითვალისწინებთ იურგენ ჰაბერმასის თეზისს, რომ *მოდერნი*, როგორც მსოფლმხედველობრივი და სოციოკულტურული ფენომენი, *დაუსრულებელი პროექტია*, რომელიც დღემდე გრძელდება და ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია (იხ. მისი კულტუროლოგიური და სოციალფილოსოფიური ეტიუდი „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“) (Habermas 1994: 177-192), მაშინ კვლავ აქტუალურია ქართული მოდერნიზმის კვლევა როგორც ესთეტიკური, ისე სოციოკულტურული თვალსაზრისით, მით უმეტეს, რომ მოცემულ ისტორიულ მომენტში საქართველოს კვლავ მწვავედ უდგას პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის საკითხი. ხოლო, ამ თვალსაზრისით, დღეს ქართულ საზოგადოებას სწორ ორიენტაციას გაუწევს სწორედ ქართველ მოდერნისტთა ევროპული არჩევანი და მათი „ოქციდენტოცენტრიზმი“.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის წიაღში განვითარებული, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიური და, მეორე მხრივ, *ოქციდენტოცენტრული* სულისკვეთება განსაკუთრებით ვლინდება ქართველ მოდერნისტთა შემდეგ საპროგრამო ტექსტებსა და ლიტერატურულ მანიფესტებში, სადაც სრულიად ცხადად ცნობიერდება რუსულ-აზიატური კოლონიური სივრცისაგან გამიჯვნისა და დასავლეთზე პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის აუცილებლობა. კერძოდ, ეს საპროგრამო ტექსტებია: **a)** სიმბოლისტების – ტიციან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის – სიმბოლიზმის მანიფესტები „ცისფერი ყანებით“ (1916) და „პირველთქმა“ (1916), რომლებიც, როგორც ეს მართებულადაა შენიშნული (Magarotto 1982: 56; სიგუა 2008: 82, 83; ნიფურია 2012: 173-176), პათოსით უფრო ავანგარდისტულ-ფუტურისტული მანიფესტებია, რაც შემთხვევითი არაა, თუკი გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ **XX** ს. 10-იან წლებში პარიზში მყოფი პაოლო იაშვილი უკვე გაცნობილი იყოს ფ. ტ. მარინეტის ფუტურიზმის მანიფესტებს; **b)** ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდიას ექსპრესიონისტული მანიფესტი „*Declaratia pro mea!*“ (1920), ასევე მისი პუბლიცისტური წერილები და ესსეები – „ღია წერილი ულიანოვ ლენინისადმი“ (1921), სადაც იგი ამხელს ბოლშევიკური რუსეთის იმპერიალისტურ პოლიტიკას საქართველოს მიმართ, ესსეები „ილია ჭავჭავაძე“ (1922), „მეტაფიზიკოსის დღიური“ (1921-1922), პუბლიცისტური წერილი „*Anno 1923*“ (1922) და სხვ.

როდესაც ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ოფიციალურად, ორგანიზებული ფორმით ერთვება ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში და ოფი-

ციალურად აფუძნებს თავის თავს, მხედველობაში მაქვს ქართველ სიმბოლისტთა – „ცისფერყანწელთა“ – გამოსვლა (1915-1916 წ.წ.) პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში (სიგუა 2008: 80), მათ ლიტერატურულ მანიფესტებში უკვე იმთავითვე გამოკვეთილია, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიური განწყობილებანი, მეორე მხრივ, დასავლეთზე კულტურულ-პოლიტიკური ორიენტაციის აუცილებლობა. ამ თვალსაზრისით, მკვეთრად გამოირჩევა ტ. ტაბიძის (1893-1937) სიმბოლიზმის მანიფესტი „ცისფერი ყანწებით“:

„ჩვენში მზადაა ნიადაგი **მოდერნიზმისთვის** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) [...] მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე ამავე აზრით ევროპის პრეზენტიზმისა და ფუტურიზმის. ეს გზა აუცილებელია. როგორც უნდა გათავდეს ომი, აშკარაა, წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, [...] რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები. ჩვენ ვიზამთ ამას. მაშინ იქნება ნამდვილი რენესანსი და ამ ეროვნულ აღორძინების სადღეგრძელოს სრულიად სერიოზულად ვსვამ „ცისფერ ყანწებით“ (ტაბიძე 1986: 178, 180).

ამგვარად, ტ. ტაბიძის მიხედვით, *მოდერნიზმისთვის* მზაობა გულისხმობს როგორც მოდერნისტული ესთეტიკური პარადიგმის, ისე თანამედროვე ევროპული სოციალურ-პოლიტიკური იდეების გარდაუვალ მიღებას, რაც მისთვის საქართველოს აღორძინების პირდაპირპროპორციულია – „მაშინ იქნება ქართული რენესანსი“. აქ ყურადღება ასევე უნდა მივაქციოთ თავისებურ სიტყვა-კოდებს – „ევროპული პრეზენტიზმი“ და „ევროპული ფუტურიზმი“: ამ ფორმულირებებით მინიშნებულია როგორც ევროპული ტიპის სოციალური და ტექნოლოგიური მოდერნიზაციის (ფაუსტური დისკურსი), ისე ევროპული სულიერ-კულტურული პარადიგმების ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში დაფუძნების აუცილებლობა, რაც ტ. ტაბიძის თანახმად შექმნის საქართველოს მომავალი პოლიტიკური, კულტურული და სახელოვნებო განვითარების წინაპირობას. აქვე საინტერესოა ტ. ტაბიძის ერთგვარი შევსებაც, რომ ამ პროცესში საქართველო თავად ევროპას ახვედრებს საკუთარ მრავალსაუკუნოვან ისტორიის მანძილზე შემუშავებულ სულიერ ღირებულებებს („შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით“), კერძოდ, რუსთაველურ ღირებულებებს („მთავარი მორგვი“). ამ კონტექსტში ტიციან ტაბიძისეული ფორმულა *რუსთაველი – მალარმე* უკვე გულისხმობს ახალ მოდერნულ და მოდერნისტულ ეტაპზე ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურისა და ლიტერატურის განახლებას ევროპული მოდერნისტული ესთეტიკური პარადიგმების საფუძველზე („ახალი იდეები“). სწორედ აღნიშნული ფორმულის განხორციელება იყო გალაკტიონ ტაბიძის (1891-1959) „არტისტული ყვავილები“ (1919), ზოგადად, ქართული მოდერნისტული ლირიკის, და კერძოდ, ქართული სიმბოლიზმის უმაღლესი გამოვლინება და, ამავდროულად, ქართული პოეზიის ძირეული განახლება და მისი ევროპული მასშტაბით გამართვა. და რაც მნიშვნელოვანია, ტ. ტაბიძის მანიფესტის მიხედვით ევროპაზე პოლიტიკური და ესთეტიკური ორიენტაციის ამოცანებს თავისთავზე იღებენ სწორედ ქართველი მოდერნისტები და სხვა არავინ – „ჩვენ ვიზამთ ამას“.

მსგავსი სულისკვეთებაა გამოვლენილი პაოლო იაშვილის (1894-1937) ასევე ფუტურისტული პათოსითა და სტილით შედგენილ სიმბოლიზმის მანიფესტში „წინათქმა“, სადაც ახალ კულტურულ და სახელოვნებო ორიენტირად რუსული იმპერიული ცენტრების (პეტერბურგი, მოსკოვი) საპირისპიროდ გამოცხადებულია პარიზი:

„საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი. ადიდე ხალხო ეს ჩვენი მრისხანე ქალაქი, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობდნენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე, სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დანყველილი ჭაბუკი. [...] შეითვისეთ: უარყოფის სილამაზე, გმირული სიჩქარე, განათებულ სიმაღლის სიყვარული, მღელვარების სიდიადე, დამსხვრევის იდუმალება. გიყვარდეთ მეხური მისტერიები, ცეცხლის მოკიდება მისი, რაც წარსულმა გაადიდა, გაუღიმეთ სიკვდილის ძახილს, უარყავით ლმობიერება და ქალური სინაზე [...] ცეცხლი, ცეცხლი ყველაფერს, რაც შობს მწუხარებას და დაღლილობას. [...] ჩვენსკენ მოდიოდა საქართველოს ახალგაზრდობა და გალობდა სიმღერას შეერთებისას.. შევერთდით და ერთხმად საქართველოს მომავლის მტრებს შევძახეთ, „არული, არული, არული“. გათენდა... ჩვენი სახეები გადაჰკოცნა ცისფრად შემოსილმა ბედნიერებამ. ჩვენ მზად ვიყავით მრისხანე ბრძოლისთვის“ (იაშვილი 1986: 291-292).

აქაც, აქცენტი გაკეთებულია, ერთი მხრივ, მომავალზე, მეორე მხრივ, ახალ თაობაზე („საქართველოს ახალგაზრდობა“). ამ ახალ თაობაში, ცხადია, პაოლო იაშვილი იმთავითვე გულისხმობს სწორედ საკუთარ მოდერნისტ ხელოვანთა ახალთაობას, ვინც ახალი მოდერნული ცნობიერების მატარებელია, მოდერნისტულ ესთეტიკას ელტვის და ვისაც უკავშირდება საქართველოს აღორძინება, რაც იმპლიციტურად ნიშნავს საქართველოს კოლონიური მდგომარეობიდან გამოყვანას და ევროპაზე კულტურულ და პოლიტიკურ ორიენტაციას – „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“.\*

ამგვარად, ქართველი მოდერნისტებისათვის, ამ შემთხვევაში, ქართველი სიმბოლისტებისათვის (ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი) ევროპაზე აპრიორული ორიენტაცია საქართველოს პოლიტიკური განახლებისა და კულტურული რენესანსის უცილობელი წინაპირობაა, რაც კოდირებულია შემდეგი ფორმულებით: *რუსთაველი – მალარმე, საქართველო – პარიზი*.

ქართველი სიმბოლისტების მსგავსად, ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდია (1893-1975) თავის 20-იანი წლების პუბლიცისტურ წერილებსა და ლიტერატურულ ესსეებში მუდმივად მიუთითებდა დასავლეთზე საქართველოს უპირობო და უცილობელ ორიენტაციაზე: მისთვის საქართველოს პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული განვითარება მხოლოდ და მხოლოდ ევროპულ ორიენტაციაში მდგომარეობდა. ამ პოზიციაში იქვე იმპლიციტურად იკვეთება ანტი-

\* შდრ.: „ქართველი მოდერნისტები არ აღიარებენ მეტროპოლიის კულტურისადმი იმგვარ დაქვემდებარებულ დამოკიდებულებას, როცა პერიფერიაში ფასობს და უპირატესად მიიჩნევა ცენტრის კულტურული ტენდენციები, კულტურული ტექსტები და ფიგურები. [...] ევროპის, როგორც კულტურული ცენტრის, პოზიციონირება გამოხატავს ანტიკოლონიურ სულისკვეთებას და ეწინააღმდეგება რუსული კულტურულ-პოლიტიკური სივრცის აღმატებულად აღიარების ტენდენციას, რაც კოლონიური გამოცდილების პირველ ეტაპზე, მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში, ასეთი საგრძნობი იყო ქართულ სოციალკულტურულ სივრცეში“ (ნიფურია 2010: 8, 9).

კოლონიური დისკურსიც, კერძოდ, რუსული აზიატურ-ბოლშევიკური აგრესიის დაძლევის აუცილებლობა. კ. გამსახურდიას ეს პოზიცია სრულიად არაორაზროვნად გაცხადებულია საპროგრამო პუბლიცისტურ წერილში „Anno 1923“:

„მორალური შინგანი გარდატეხა სჭირია უწინარესყოვლისა ქართველობას. ჩვენ ძველებური ქართული ურმებით ვერასოდეს ვერ მივეწვეით ფეხმალ დროის პეგასებს. დრო მიფრინავს სიზმარს გადაყოლილივით, რადიოსადგურებმა ათასეული კილომეტრები გადალახეს. ერები იბრძვიან და ჰქმნიან არა მარტო მიწაზე, მიწის ქვეშ, მიწის ზევით. ის ერი, რომელიც მხოლოდ მიწის ზედაპირზე ახერხებს ორიენტაციას, იმ ერს დღეს არავინ გაუტოლდება, მას არავინ გაუყადრებს თავს. [...] არც ისე უიმედოა ჩვენი მომავალი, არც ისე უჩინო ჩვენი ბედის ვარსკვლავი. ქართველობას დიდი ამოცანები მოელის წინ. დასავლეთის დიდი ცივილიზაციისა და კულტურის ცეცხლოვანი ეტლი უახლოვდება ჩვენი სამშობლოს საზღვრებს. [...] ჩვენი ლოზუნგია: ოქციდენტ!“ (გამსახურდია 1983: 453-455).<sup>1</sup>

ამგვარად, მოდერნიზტ-ექსპრესიონისტი კ. გამსახურდიასათვის საქართველოს მომავალი აღორძინება და მისი კულტურულ-პოლიტიკური განვითარება a priori დასავლურ ცივილიზაციაზე ორიენტაციასა და მასთან ინტეგრაციას უკავშირდება, ვინაიდან მოდერნულ დასავლურ ცივილიზაციასთან თანაზიარობა საქართველოს ანიჭებს უახლესი სოციალურ-პოლიტიკური იდეებისა და უახლესი ტექნოლოგიების ათვისების საშუალებას, რაც ქვეყნის შემდგომი სოციალური, ეკონომიკური და პოლტიკური განვითარების ერთადერთი წინაპირობაა. ამ გზით კი, გამსახურდიას რწმენით, საქართველო ერთხელ და სამუდამოდ დაძლევის აზიურ პასიურობასა და კულტურულ ჩამორჩენილობას.

აზია, როგორც კულტურული და პოლიტიკური ჩამორჩენილობის სიტყვა-კოდი, სიტყვა-მარკერი, ხშირად გვხვდება კ. გამსახურდიას 20-იანი წლების პუბლიცისტუკასა და ესსეისტუკაში. მაგ., ესსეში „ილია ჭავჭავაძე“ (1922) ამ სიტყვა-კოდით კ. გამსახურდია მიანიშნებს მე-19 საუკუნის საქართველოს კოლონიური ყოფის აზიატურ და ჩამორჩენილ ბუნებაზე („თათქარიძეობა“), რომლის დაძლევის პირველ მცდელობასაც კ. გამსახურდია სწორედ ილიას ჭავჭავაძის (1837-1907) აქტიურ პიროვნებაში ჭვრეტს, რომლის ფიგურა და მოღვაწეობა მას მიაჩნია ევროპული აქტივიზმის, ევროპაზე ორიენტაციის პირველ გამოვლინებად მე-19 საუკუნის ქართულ კოლონიურ ყოფაში:

„მე მგონია, საქართველოს სულს დიდხანს, კიდევ დიდხანს დასჭირდება სისტემატიური განწმენდა იმ საშინელი ბალასტისაგან, რომელიც შემოიჭრა ჩვენს სხეულში და სულში აღმოსავლეთის პასიურობისა და აზიური ინერტულობის სახით. [...] განახლებულ საქართველოს ახალ ისტორიაში ილია ჭავჭავაძით იწყება ახალი აქტივი ხასიათისა. ახალი დინამიური ძალის შემოჭრას ნიშნავდა ილია ჭავჭავაძის გამოსვლა ჩვენი უახლოესი წარსულის ასპარეზზე. [...] მის ნაწერებში საქართველო გროტესკული კარიკატურებით გამოიხატა. ეს იყო საქართველო აზიური პასიურობის, უფიცობის, სიბინძურისა; საქართველო თათქარიძის, დარეჯანის და სუტკენინებისა“ (გამსახურდია 1983: 390, 392).

დასავლეთზე საქართველოს კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის კონტექსტში კ. გამსახურდია აკრიტიკებს ოსვალდ შპენგლერის ანტიდასავლურ პათოსს, რომელიც მან გამოავლინა თავის ცნობილ ნაშრომში „დასავლეთის და-

ისი“ („*Der Untergang des Abendlandes*“) (1918) და უკუაგდებს შპენგლერის პოსტულატს დასავლური ფაუსტური კულტურის დაქვეითება-აღსასრულისა და მისი ახალი რუსულ-ბოლშევიკურ-აზიატური კულტურით განახლების თუ ჩანაცვლების შესახებ. თავისი კრიტიკა კ. გამსახურდიამ განავითარა კულტურფილოსოფიურ ესსეში „მეტაფიზიკოსის დღიური“ (1921-1922), სადაც გამსახურდია, ვიმეორებ, უკუაგდებს რუსულ-აზიატური სივრციდან მომდინარე დასავლეთის კულტურული განახლების შპენგლერისეულ იდეას, რასაც ის უპირისპირებს თეზას დასავლური კულტურის თავად დასავლური სულიერი კულტურითვე განახლების შესახებ (გამსახურდია 1983: 360-363).

ევროპის მიერ რუსულ-მონგოლოიდური აღმოსავლური საფრთხის უკუგდებისა და დაძლევის პოლიტიკურ წინაპირობად კ. გამსახურდია მიიჩნევს გერმანიის ფაქტორს, ხოლო საქართველოს მიერ რუსული კოლონიური უღლის გადაგდების წინაპირობას ასევე გერმანიაზე საქართველოს ორიენტაციაში ჭვრეტს: „გერმანია ევროპის ხერხემალი იყო არის და იქნება“, პირდაპირ აცხადებს იგი (გამსახურდია 1983: 308) (ამ კონტექსტში შდრ., კ. გამსახურდიას ნარკვევი „აპოლიტიკოსოს ჩანაწერები. ახალი გერმანია და ევროპის მომავალი“ (1919); ასევე ისტორიულ-პოლიტიკური ნარკვევი „კავკასია მსოფლიო ომში“ („*Der Kaukasus im Weltkrieg*“) (1916) (კავკასიელი 1998). ხოლო დასავლეთის, შესაბამისად საქართველოს, სულიერი განახლების ორიენტირებად კ. გამსახურდიას ესახება გოეთესა და ნიცშეს სულიერი მემკვიდრეობა, გამოვლენილი „ფაუსტსა“ და „ზარატუსტრასში“, ასევე – ექსპრესიონიზმი (შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული მანიფესტი „*Declaratia pro mea!*“, ასევე, ესსეები – „გოეთე თუ მისტიკოსი“, „ტრადედიის წარმოშობა მისტიკოსის სულიდან“, „იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი“, „მოზაიკები“, „ლიტერატურული პარიზი“).<sup>2</sup>

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს, როგორც ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორგანულ ნაწილს, ბუნებრივია, რომ სწორედ ის საერთო ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები ჰქონდა, რაც ზოგადად ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის იყო დამახასიათებელი: კერძოდ, ა. შოპენჰაუერის *ნების ფილოსოფია*, ს. კირკეგორის (კირკეგაარდის) *ევზისტენც-ფილოსოფია (Existenzphilosophie)*, ფრ. ნიცშეს *სიცოცხლის ფილოსოფია* და *აპოლონურისა და დიონისურის კონცეფცია*, ასევე ზ. ფროიდის *ფსიქოანალიზი*, კ. გ. იუნგის *სიღრმის ფსიქოლოგია*, ა. ბერგსონის *ინტუიტივიზმი* და სხვ. შესაბამისად, ქართულ მოდერნიზმსაც საფუძვლად დაედო ეს ფილოსოფიური მოძღვრებანი, სადაც მოხდა მათი ორიგინალური შემოქმედებითი რეცეფცია მხატვრულ სახის-მეტყველებით პარადიგმებში.

გარდა ამისა, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს ევროპულ მოდერნიზმთან საერთო აქვს ესთეტიკურ-პოეტოლოგიური პრინციპები და მსოფლმხედველობრივი განწყობილებანი: მისთვისაც არ არის უცხო ესთეტიციზმი, დეკადენტობა, დენდიზმი, სიკვდილის ესთეტიკა, მხატვრული რიტორიკის სტილიზაცია, ნარატიული მრავალფეროვნებანი (შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება), მონტაჟის ნარატიული და კომპოზიციური ტექნიკა, სუგესტიური პოეტური მეტყველება და სახისმეტყველება, ენობრივი სკეპსისი (ენის, როგორც სამყაროსეული მოვლენების აღმნიშვნელი და გამომხატველი თვითკმარი



სისტემის, სოსიურისეული გაგების უკუგდება), ნეოლოგიზმებისადმი ტენდირება და ენობრივი ექსპერიმენტები.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ჟანრობრივი თვალსაზრისითაც ანახლებს ქართულ ლიტერატურას, რაც, პირველ რიგში, გამოიხატა (მოდერნისტული) რომანის ჟანრის საბოლოო დაფუძნებაში. ასევე ვითარდება ახალი ლირიკული ფორმები, მაგ., სონეტი, ვერლიბრი. განახლებას ექვემდებარება სხვა ლიტერატურული ჟანრებიც – იქმნება მოდერნისტული ნოველა (შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველები – „ზარები გრიგალში“, „ფოტოგრაფი“, „ტაბუ“ და სხვ.), მოდერნისტული დრამა (შდრ., გრ რობაქიძის ექსპრესიონისტულ-მითოგრაფიული დრამა-მისტერიები „ლონდა“, „ლამარა“, „მალშტრემ“; კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული დრამა-მისტერია „გარსი მარადი“).

და რაც მთავარია, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში თითქმის სრულადაა წარმოდგენილი ევროპულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში არსებული ლიტერატურული მიმდინარეობანი: იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ავანგარდიზმი.

სწორედ ქართული მოდერნიზმის ამ კულტურტრეგერული ბუნებიდან გამომდინარე და არა მარტო ესთეტიკური, არამედ თვით პოლიტიკური მისიის გამო, შემთხვევითი არ იყო, რომ 20-იან წლებშივე, მას შემდეგ, რაც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918-1921) დაიპყრო ბოლშევიკურმა რუსეთმა, რუსული ბოლშევიზმის აგრესია როგორც რეპრესიული, ისე იდეოლოგიური ფორმით ქართულ ეკლესიასა და არისტოკრატიასთან ერთად, პირველ რიგში, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმსაც დაატყდა თავს: როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ავითარებდა, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიურ დისკურსს, მეორე მხრივ, აფუძნებდა ახალ ევროპულ კულტურულ და ესთეტიკურ პარადიგმას ქართველობის ცნობიერებასა და ქართულ სულიერ ცხოვრებაში, რის გამოც რუსული ბოლშევიზმის მიერ ქართული მოდერნიზმი *a priori* იგივედებოდა როგორც დასავლურ პოლიტიკურ და სულიერ-კულტურულ ღირებულებებზე ორიენტაციასთან, ისე ანტიკოლონიურ ეთოსთან.

საბჭოთა ბოლშევიკური რეაქცია ქართულ მოდერნიზმზე ფრონტალური და ორგანიზებული ფორმით პირველად გამოვლინდა ქართველ მწერალთა კავშირის 1926 წლის სხდომაზე, სადაც სოცრეალიზმის იდეოლოგიის ერთადერთ ესთეტიკურ დოქტრინად გამოცხადებამდე ბევრად ადრე (1932) მოდერნისტული ესთეტიკა ოფიციალურად გამოცხადდა ანტისაბჭოთა მოვლენად და დაისვა საკითხი მისი საბოლოო უარყოფის შესახებ, ხოლო ქართველი მოდერნისტები ანტისაბჭოთა ელემენტებად გამოცხადდნენ. რეპრესიებმაც არ დააყოვნა: კ. გამსახურდია გადაასახლეს ჩრდილოეთ ყინულოვან ოკეანეში მდებარე სოლოვკის არქიპელაგზე მონყობილ „გულაგში“, ქართველ სიმბოლისტთა – „ცისფერყანწელთა“ – ჯგუფი დაიშალა, უმთავრესი სიმბოლისტი – გალაკტიონ ტაბიძე 20-იანი წლების ბოლოდან მკვეთრად მოდერნისტული ლირიკიდან ე. წ. „ახალი საგნობრიობის“ ტიპის ლირიკაზე გადაერთო და ე. წ. *„გამოყენებითი ლექსების“* წერას შეუდგა, ისევე როგორც „ცისფერყანწელები“; გრ. რობაქიძე 1926 წლიდან 1931 წლამდე, ანუ ემიგრაციაში გაქცევამდე, არსებითს მოდერნისტული ესთეტიკის ბაზაზე აღარაფერს ქმნის. ხოლო 1930-იან წლებში უკვე ყოფილი ქართველი მოდერნისტი ავტორები ან სტა-

ლინური რეპრესიების მსხვერპლნი შეიქნენ (პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ნ. მიწიშვილი, მ. ჯავახიშვილი), ან ე. წ. შინაგან ემიგრაციაში იმყოფებოდნენ (ვ. გაფრინდაშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ერ. ტატიშვილი), ან ევროპულ ემიგრაციაში უშველეს თავს (გრ. რობაქიძე), ან თხზავდნენ სოცრეალისტური ესთეტიკისა (დ. შენგელაია) და ნაციონალური პარადიგმების მიხედვით (კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე) (ბრეგაძე 2013ა: 15). ამიტომაც, მართებულად შენიშნა ბ. ნიფურია, რომ ქართული მოდერნიზმი არის „შენწყვეტილი პროექტი“ (ნიფურია 2010: 13).

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი უნიკალური მოვლენაა ევროპულ ლიტერატურაში და იგი არ არის ევროპული მოდერნიზმის უბრალო ეპიგონალური დანამატი ან პერიფერიული სფერო. პირიქით, ქართული მოდერნიზმი ქმნის ევროპული მოდერნიზმის სრულიად ორიგინალურ ინვარიანტს, იგი ერთგვარად აფართოებს და განავრცობს ევროპულ მოდერნიზმს: ქართული მოდერნიზმი ახერხებს ორიგინალური სახისმეტყველებითი პარადიგმების, მითოსური არქეტიპების, მითოსური ნარატივისა და მითოსური სახისმეტყველების, წმინდად ნაციონალური თემებისა და ნაციონალური პრობლემატიკის გაუნივერსალურების, ქართული სინამდვილის მითო-სახისმეტყველებითი მხატვრული გააზრების, ახალი კულტურული და ლანდშაფტური სივრცეებისა და თემების შემოტანის საფუძველზე ახალი და უნიკალური მხატვრულ-ლიტერატურული ღირებულების შექმნას და ამით ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის გამრავალფეროვნებას, გამდიდრებასა და მის განუყოფელ და ორგანულ ნაწილად ქცევას. აღსანიშნავია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ეს თავისებურება და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის მისი მნიშვნელობა ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში პირველმა შტეფან ცვაიგმა შენიშნა და დააფიქსირა გრ. რობაქიძის „გველის პერანგის“ პირველი გერმანულენოვანი გამოცემის წინასიტყვაობაში (1928).

მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორიგინალური და უნიკალური შემადგენელი ნაწილია, რამდენადაც იგი ახერხებს ანთროპოლოგიური, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური პრობლემატიკის ძირეულ გააზრებას საკუთარი ორიგინალური მხატვრული რიტორიკისა და ორიგინალური მხატვრულ-სახისმეტყველებითი პარადიგმების მოხმობით (შდრ., თუნდაც გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“, ან კ.გამსახურდიას რომანები „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, ან სულაც „არტისტულ ყვავილებში“ კულმინირებული გალაკტიონის ქართული მოდერნისტული/სიმბოლისტური ლირიკა).

საბოლოო ჯამში კი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ფარგლებში შეიძლება გამოვყოთ ის სამი უმთავრესი ნიშანი, რაც განსაზღვრავს მის სპეციფიკას:

1. მკვეთრად ანტიკოლონიური და ანტიიდეოლოგიური (ანტიბოლშევიკური) დისკურსი;

2. მოდერნიზმი გაგებული არა მხოლოდ როგორც წმინდად ესთეტიკური ფენომენი, რომლის საფუძველზეც უნდა განახლებულიყო ქართული ლიტერატურა, არამედ გაგებული, როგორც ქართული სოციოკულტურული ცხოვრების განახლების აპრიორული წინაპირობა;

3. სახისმეტყველებითი სპეციფიკა, რაც, განსაკუთრებით პროზასა და დრამაში, გამოვლინდა მითოგრაფიულ სახისმეტყველებასა და მითოსურ არქეტიპებზე აპრიორულ ორიენტაციაში. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ფარგლებში მხატვრული ტექსტი (პროზაული ან დრამატული) იმთავითვე გაგებული იყო როგორც თავისებური „საკრალური“ ტექსტი, რომელიც თავისი დისკურსით უნდა დაპირისპირებოდა დესაკრალიზებულ და დეჰუმანიზებულ მოდერნის ეპოქას, ბოლშევიკურ მატერიალისტურ იდეოლოგიას, და რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა ყოფიერებისა და ცნობიერების რესაკრალიზაციის ამოცანები (შდრ., გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“) (ბრეგაძე 2013b: 178-183).

სხვა თვალსაზრისით კი, კერძოდ, **a)** სინამდვილის რაციონალური შემეცნების შეუძლებლობის, ასევე, რაციონალური სუბიექტურობისა და რაციონალური ენის კრიზისის აღიარების თვალსაზრისით (Vietta 2001: 11-15), **b)** მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკის, **c)** ყოფიერების რესაკრალიზაციის აუცილებლობის თვალსაზრისით, **d)** ენის ირაციონალური ბუნების „გახსნისა“ და მისი კონვენციონალურობისაგან გათავისუფლების, **f)** ირაციონალური სუბიექტურობის პრიმატისა და **g)** ელიტარულობის, არამასობრიობის თვალსაზრისით, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი სრულად თანხვედბა ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ზოგად პარადიგმას.

### შენიშვნები:

1. მსგავსი პათოსია გამოვლენილი კ. გამსახურდიას პირველ რომანში „დიონისოს ღიმილი“ (1925), კერძოდ, იხ. თავი „ვენახი“. რომანის ამ თავში გაცხადებულია ქართველი მოდერნისტი ავტორის ოცნება დასავლურ ყაიდაზე მოდერნიზებული საქართველოს შესახებ: „როგორც იქნა მოვალნიე. საქართველო ვერ ვიცანი. საქართველომ მე ვერ მიცნო. გაოცებული შევჰყურებ შავ ზღვაში ქართული ფლოტის აღლუმს. ნისლისფერი კრეისერები ჰორიზონტებზე დგანან: – საქართველოს თავის ჰამბურგი გაუჩენია. რიონი გაუჭრიათ. პალიასტომთან ახალი პორტია: თამარაშენი. აუარებელი დოკები, ელევატორები, უშველებელი რკინის ხიდები. მთებსა და გორაკებზე ქარხნების საკომურების ტყეებია. მთებსა და მთებს შორის კანატების რკინის გზებზე გამურული ვაგონეტები დაჰქროლავენ. ძველ ტაძრებს და ძველ ციხეებს ფაბრიკები და ელექტრონის სადგურები დასცინიან. [...] ტფილისში ორასი ყოველდღიური გაზეთი გამოდის, 365 სხვადასხვა საგამომცემლო ამხანაგობაა. მთელ საქართველოში 3500 ქარხანაა, 12 უნივერსიტეტი... წელს დამთავრდა ქართული აკადემიის თეთრი შენობა. ტფილისი თავის მოხუცებულ დედას, მცხეთას შეუერთდა. მტკვარზე ასზე მეტი ხიდაა. ქართული ავიაცია საჰაერო რეკორდებს ამყარებს. გვაქვს ახალი რეისები: ტფილისი-პარიზი, ტფილისი-ლონდონი, ტფილისი-ტოკიო, ტფილისი-ბომბეა, ტფილისი-პეკინი. ტფილისში ვისმენტ პარიზის, ბერლინის, მილანოს კონცერტებს. [...] ქართულ აკადემიას ყურადღებით უსმენს მთელი ქვეყანა. ქართული ლაშქრის ერიდებათ. ქართულ ენას პატივისცემით ექცევიან მეზობლები. ქართული წიგნის ტირაჟმა ერთ მილიონამდის მიაღწია. საქართველოს მთავრობამ მთელი საქართველოს ჭაობები ამოაშრო. არცერთ ქართველს აღარ

აციებს. გამრავლდა, გაძლიერდა ქართლოსის კეთილშობილი ნათესავი. მილიონები... მილიონები... მილიონები...“ (გამსახურდია 1992: 133, 135).

თუმცა აღსანიშნავია, რომ სწორედ მოდერნისტი ავტორებისა და ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელი ანტიტექნოკრატიული პათოსიდან გამომდინარე, ამ რომანშივე გამოვლენილია კ. გამსახურდიას, როგორც მოდერნისტი და, ამავდროულად, ექსპრესიონისტი ავტორის, გაორებული დამოკიდებულება დასავლური ტექნიკური ცივილიზაციის მიმართ, შდრ., რომანის შემდეგი თავები: „ნისლი“, „გაყიდული კბილების ქება“, „ტელეფონში“, „ჟამიანობა“, „პერტინაქს“. ამგვარად, თუკი ავტორი, ერთი მხრივ, ელტვის ტექნიკურ ცივილიზაციას, როგორც საკუთარი ქვეყნის აღორძინებისა და მოდერნიზების, მისი დასავლური მასშტაბით გამართვის ერთადერთ უცილობელ წინაპირობას, მეორე მხრივ, წმინდად ჰუმანისტური და ექსპრესიონისტული პოზიციებიდან (არ დაგვაინწყდეს, რომ აღნიშნული რომანი მთლიანად ექსპრესიონისტულ მსოფლგანცდაზეა აგებული (ბრეგაძე 2013c: 25-61)) უარყოფს მას, როგორც დესაკრალიზაციისა და დეჰუმანიზაციის სივრცეს.

2. შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტულ რომანს „დიონისოს ღიმილი“ მთლიანად მსჭვალავს ანტიკოლონიური, ანტიაზიატური, ანტირუსული და, გნებავთ, ანტიშპენგლერული, სულისკვეთება. ამ თვალსაზრისით, ეს ტექსტი მკვეთრად გამოირჩევა სხვა ქართული მოდერნისტული რომანებისაგან:

*„მარმარილოს ტახტზე ღანვმაღალი, ყვითელ ეპოლეტებიანი მონღოლი იჯდა. ფართე, განზე გამდგარი ყვითელი ყურები ქონდა. ყურებიდან თელგამი მოსდიოდა. თავჩაქინდრული ყვინთავდა. ვხედავ: თავზე ჩრდილოეთის მეფის გვირგვინი აქვს, მუხლზე ორთავიანი არწივი უზის. ერთ თავზე ბავრათინის გვირგვინია! გვირგვინში – თამარის ალმასი!*

*„სლანსკი!“ დავუყვირე მე, და ჩემსავე ხმაში ფოლადისებური წკრიალი გავიგონე. ტახტზე მჯდომარემ სისხლიანი თვალები ამართა და მიუყრებს თავისი ზანტი, ხონჭკოლასფერი თავლებით. სახე დასივებია, წითელი ძარღვები ზედ ასკდება.*

*ახლოს მივედი. თამარის ალმასს თვალს არ ვაშორებ: „სლანსკი, დამიბრუნე დედაჩემის ალმასის თვალი“.*

*სლანსკიმ ისევ დახუჭა თვალი, თითქოს არც კი გაუგონიაო. და განაგრძო თვლენა.*

*„სლანსკი! შენ – ყინულეთი, მე – მზისგული, შენ – თოვლი, მე – ცეცხლი, შენ – მურტალი, ღორის ტყავის ფარივით ფართო და რგვალი, მე – ქართული სატევარივით ბასრი და წვეტიანი. სლანსკი, მე და შენ ერთ სახლში ვერ დავეტევიო!“.*

*სლანსკი ისევ თვლემს. „სლანსკიიიი!“.. ვუყვილე მთვლემარეს, ადექ და ხრმალმა გაგვასწოროს“.*

*სლანსკი წამოდგა. მოიძრო თეთრი ყარყუმის მოსასხამი და იძრო ხრმალი სწორპირიანი. ხელი მივჰყევი და მოვიმარჯვე არგვეთის მთავრის ხორასხული, შემოვუქნიე, შემოვკარი ჯაჭვის ჩაბალახზე.*

*სლანსკიმ გვირგვინი განზე გადასდო, ტახტიდან ჩამოსვლა იკადრა, ალმასის ქურდივით განითლდა. შემომიტირა.*

*„სლანსკი, ასჩვიდმეტი“ შევძახე მე, სავარსამიძემ.*

*„კიდევ ამდენი“, ამბობს და მოდის დათვი პირსისხლიანი.*

*„უკუდექ ჩემი სისხლით გაღეშილო, დედაჩემის ალმასის ქურდო“. შევრისხე მტერი და გავეკიდე.*

სამი დღე და სამი ღამე ვიბრძოდით. ორივეს შემოგვეძარცვა ჯაჭვ-საჭურველი. [...] მაშინ შევხედე სლანსკის თვალეებში მე მამაჩემის ქორული თვალეებით. და შევულოცე, ისევე, როგორც გველს ულოცავდა ტაია შელია. სლანსკის დაეძინა. ავდექი. არგვეთის მთავრის ხრმალი ავიღე ისევე. ისევე გაიღვიძა. ხრმალი რომ დაინახა, შემევედრა: „ნუ მომკლავ და შენს მიჯნურს გასწავლიო“. შევპირდი.

„ირბინე აქედან მზის დასავლისაკენ, იქ ვენახია ყვავილოვანი, ლაპის ლაზური და სმარაგდი ასხია ლერნებს და იქ დაგხვდება ღმერთების მიჯნური.“

მეც ისევე ავუსრულე პირობა, როგორც... მან ამისრულა ერთხელ... ყელი გამოვჭერი და სისხლი დავლიე“ (გამსახურდია 1992: 366-369).

### დამონშებანი:

Bregadze, K'onst'ant'ine (a). "Kartuli Lit'erat'uruli Modernizmis K'omp'arat'ivist'uli K'vleva". *Kartuli Modernizmi (Gr. Robakidze, K'. Gamsakhurdia, G. T'abidze)*. Tbilisi: gamomtsemloba „meridiani“, 2013 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა“. – ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბილისი: „მერიდიანი“, 2013).

Bregadze, K'onst'ant'ine (b). "Grigol Robakidzis Romanebis P'oet'ik'a". *Kartuli Modernizmi (Gr. Robakidze, K'. Gamsakhurdia, G. T'abidze)*. Tbilisi: gamomtsemloba „meridiani“, 2013 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა“. ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბილისი: „მერიდიანი“, 2013).

Bregadze, K'onst'ant'ine (c). "Modernizmis Ep'oka, Rogorts "Mitoss Mok'lebuli Dro" K'onst'ant'ine Gamsakhurdias Romansi "Dionisos Ghimili". *Kartuli Modernizmi (Gr. Robakidze, K. Gamsakhurdia, G. Tabidze)*. Tbilisi: gamomtsemloba „meridiani“, 2013 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში დიონისოს ღიმილი“. ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე), თბილისი: „მერიდიანი“, 2013).

Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine. *Tkhzulebani 10 t'omad, t. 7*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch. Sakartvelo", 1983. (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 10 ტომად*. თბილისი: „საბჭ. საქართველო“, 1983. ტ. VII).

Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine. Dionisos Ghimili. *Tkhzulebani 20 t'omad. T'. 2* Tbilisi: gamomtsemloba "didost'at'i", 1992 (გამსახურდია, კონსტანტინე. „დიონისოს ღიმილი“. *თხზულებანი 20 ტომად*: ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 1992).

Habermas, Jürgen. *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (S. 177-192); in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von W. Welsch, Akademie Verlag, Berlin, 1994.

Iashvili P'aolo. "P'irvetkma". *Kartuli Lit'erat'uruli Esse. XX Sauk'unis 20-iani T'slebi*, Shemdgeneli M. Khelaia. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1986. (იაშვილი, პაოლო. „პირველთქმა“. ქართული ლიტერატურული ესე. XX საუკუნის 20-იანი წლები, შემდგ. მ. ხელაია. თბილისი: „მერანი“, 1986).

Jorjadze, Archil. *Ts'erilebi*. Shemdgeneli A. Bakradze. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1989 (ჯორჯაძე, არჩილ. *წერილები*, შემდგ. აკ. ბაქრაძე. თბ.: „მერანი“, 1989).

K'avk'asieli (K'. Gamsakhurdia). "K'avk'asia Msoplio Omshi" [1916]. Germanulidan Targmna K'onst'ant'ine Bregadzem. *Salit'erat'uro Gazeti*. № 13, 14 (1998). (კავკასიელი [კონსტანტინე გამსახურდია]. [1916], გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ. *სალიტერატურო გაზეთი*. № 13, 14, (1998).

- Magarotto, Louigi. *Storia e teoria dell'avanguardia georgiana (1915-1924)* (P. 45-99). *L'avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Universita degli Studi di Venecia, 1982.
- Robakidze, Grigol. *Nats'erebi 5 T'omad, t. III*. Tbilisi: lit'erat'uris muzeumis gamotsema, 2012. (რობაკიძე, გრიგოლ. *ნაწერები 5 ტომად, ტ. III*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012).
- Sigua, Soso. *Kartuli Modernizmi*. Tbilisi: gamomtsemloba "mts'erlis gazeti", 2008. (სიგუა, სოსო. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მწერლის გაზეთი“, 2008).
- T'abidze, T'itsian. "Tsisperi Q'ants'ebit". *Kartuli Lit'erat'uruli Esse. XX Sauk'unis 20-iani Ts'lebi. Sh'emdgeneli M. Khelaia*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1986. (ტაბიძე, ტიცვიან. „ცისფერი ყანვებით“. *ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები*. შემდგ. მ. ხელაია. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986).
- Ts'ifuria, Bella. "Modernist'uli Gamotsdileba Sakartveloshi". *Kartuli Lit'erat'ura Modernizmisa da Realizms Mijnaze*. Tbilisi: lit'erat'uris inst'itut'is gamomtsemloba, 2010 (წიფურია, ბელა. „მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში“. – *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).
- Ts'ifuria, Bella. "Tsisperi Q'ants'ebi da Avangardi". *Leksmtsodneoba V. Tsisperi q'ants'elebisadmi Midzghvnili Leksmtsodneobis Meekvse Sametsniero Sesia*. Tbilisi: lit'erat'uris inst'itut'is gamomtsemloba, 2012. (წიფურია, ბელა. „ცისფერი ყანვები და ავანგარდი“. – *ლექსთმცოდნეობა V. ცისფერყანვლებისადმი მიძღვნილი ლექსთმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესია*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012).
- Vietta, Silvio. *Asthetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink Verlag, 2001.
- 1910-1920-iani Ts'lebis Lit'erat'uruli Jurnalebi (Otkh Ts'ignad). Tbilisi: lit'erat'uris muzeumis gamotsema, 2011 (*1910-1920-იანი წლების ლიტერატურული ჟურნალები (ოთხ ნიგნად)*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2011).

## Konstantine Bregadze (Georgia)

### European and National Context of Georgian Modernist Literature

#### Summary

**Key Words:** European modernism, Georgian modernism, Georgian culture.

In Georgia as well as in Europe, the establishment of Literary Modernism, and generally orientation on modernist views and aesthetics, was not a spontaneous and unconscious phenomenon, but a sort of following the fashion. For Georgian Modernist writers' operating with Modernist aesthetics, Modernist themes, problematic and poetical principles was neither the subject of temporary interest ("Youth Disease", "Naïve Fascination") nor an object of coquetry ("Diseased by a Foreign Illness"). Modernist aesthetics and Modernist Views for Georgian Writers was a source of connecting Georgian Literature with that of Western Literature. They saw Modernism as a means of leaving the tyranny of Russian and Asian Culture and therefore integrate with Western Culture again. Accordingly, the Georgian literary modernism, as well as the European literary modernism,

the establishment and development had its fundamental social-political and socio-cultural preconditions, as well as aesthetic-theoretical and philosophical basis (Nietzsche, Schopenhauer, Wagner, Freud, Bergson, etc.).

The socio-cultural preconditions of Georgian Modernism single out two chief aspects:

Modernism, as a viewpoint and literary discourse, Georgian Modernists, on the one hand connected with the issue of renewal of Georgian Culture, which implied the approachment of Georgian and Western Culture and make Georgian Culture an inseparable part of the western one, and on the other hand, saw it as a means of re-establishing Georgian state an orientation towards the West both politically and culturally;

The intensive reception and establishment of Modernist viewpoints and Aesthetics is connected with the intensified political life of the 20s – the catastrophe of 1921, the political terror and repressions of the 20s, the suppression of the rebellion of 1924, the anti-religious terror and propaganda of the Bolsheviks. Also, it is connected with the intensified technical-mechanic ideologist progress of the 20s which was executed by the Bolsheviks under the Messianic Pathos.

Based on the processes outlined above Georgia also saw the “Metaphysical Shake” (Nietzsche) – God is dead, the values were re-evaluated and Georgian Culture was suppressed by the Materialist Understanding of the Bolsheviks and the mechanic-technic civilization. This led to the de-sacralisation, de-humanisation of Georgian being, alienation from mythic-sacred initial, accordingly, leading to the dissolution of subjectivity, existential fear and the impossibility of self-identification. All this created the main thematic and problems of Georgian Literature.

It can be said that the Georgian literary modernism is a unique phenomenon in the European literature and it is not a simple plug or peripheral area of European modernism. On the contrary, the original Georgian Modernism expands European modernism: Georgian Modernism on the one hand uses original artistic paradigms, mythological archetypes, and mythical narrative, uses purely national communities and tries to make it universal, creating new Mythic-artistic reality, a bringing in new cultural and landscape spaces and communities based on the import of new and unique artistic and literary creation, and on the other hand tries to make European literary modernism more diverse, enrich it and become an integral and organic part of it. It should be noted that this peculiarity of Georgian literary modernism and its connection with European literary modernism was first outlined by Stefan Zweig in the preface of the first German edition of Grigol Robakidze’s “Snake Skin” (1928).

Ultimately in Georgian literary modernism three major characteristics should be outlined, making it fundamentally different from European modernism and that determines its specificity:

Strong anti-colonial discourse;

Modernism is understood not only as a purely aesthetic phenomenon, which should aid in the renewal of Georgian literature, but also as a precondition to improve Georgian socio-cultural life;

The Specifics of the imagery in Georgian Literary Modernism, especially in Prose and Drama, and which can be seen in the extensive usage of mythological and mythical archetypes, which aimed at the de-humanization of the modernist epoch and to overcome the issues of re-sacralization (utopian) based on the “mythic-sacral” literary texts.

According to other approach, by the

Cognition of reality, subjectivity and language crisis;

Criticism of technical civilization;

The need of re-sacralization of existence

Georgian Literary Modernism is tightly connected with the main paradigms of European Literary Modernism.



## მანია ჯალიაშვილი (საქართველო)

### მუსიკალური თხრობის ვარიაციები ქართულ მოდერნისტულ რომანში

„რომელ ჩვენგანს არ ჰქონია ამბიციური ოცნება პოეტური პროზის სასწაულის შექმნისა, რომელიც მუსიკალური იქნება მეტრისა და რიტმის გარეშე, ამასთან, იმდენად მოქნილი, რომ გადმოსცემს ლირიკულ მოძრაობებს სულისას, ოცნების ქროლას, სინდისის ქენჯნას“, — წერს შარლ ბოდლერი არსენ ჰუსესადმი მიძღვნილ წერილში, რომელიც წარუმიძღვარა წიგნს „ლექსები პროზად“ (ბოდლერი 1991: 5).

ეს „ამბიციური ოცნება პოეტური პროზის სასწაულის შექმნისა“ განხორციელდა მოდერნისტულ პროზაში და ვერლენის პრინციპი „მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“ თხრობის მთავარ მახასიათებლად იქცა. XX საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ პროზას დიდი ცვლილებები დაეტყო. სწორედ ამ დროს თხრობის მუსიკალურობას გამოკვეთილი ყურადღება მიექცა. ქართულ მწერლობაში მომრავლდა მცირე ჟანრის ნაწარმოებები, რომლებშიც ჭარბად შემოჭრილი ლირიკული შენაკადები განაპირობებდნენ ლექსისთვის დამახასიათებელ მელოდიურობას.

მოდერნისტული პროზის ერთ-ერთ განმსაზღვრელად მუსიკა მოგვევლინა. როგორც ცნობილია, მუსიკას განსაკუთრებული ყურადღება რომანტიკოსებმა მიაქციეს და თავიანთი შემოქმედების ერთგვარ საყრდენადაც აქციეს. მოდერნისტთა ნაწარმოებებში პროზა და პოეზია ერთმანეთს შეერწყა, მაგალითად, უაილდის, ბოდლერის, ჯოისის, ვულფისა და სხვათა შემოქმედებაში და, შესაბამისად, თხრობის სრულიად ახალი პერსპექტივები წარმოჩნდა.

კ. იუნგის თვალსაზრისით, ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისას გათვალისწინებული უნდა ყოფილიყო მუსიკა, როგორც ადამიანის კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპი. მუსიკალურ არქეტიპთა კვლევა განსაკუთრებით გააქტიურდა ახალი ხელოვნების ანალიზისას, რადგან აქ უფრო მეტი და უხვი მასალა იყო, ვიდრე წინა საუკუნეების ლიტერატურაში. XX საუკუნის შემოქმედებმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ირაციონალურს, არაცნობიერს, რამაც ერთგვარად განაპირობა კიდევ მუსიკის ძლიერი შემოჭრა შემოქმედებით პროცესში.

ანდრეი ბელი, რომლის შემოქმედებაც აგებულია მუსიკალურ პრინციპებზე, (მაგალითად, მისი პროზაული „სიმფონიები“ და რომანი „პეტერბურგი“) წერდა, რომ მუსიკა სარკმელია, საიდანაც ჩვენში იღვრება მარადისობის უმშვენიერესი ტალღები. ქართულ მოდერნისტულ რომანებშიც (გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი, დემნა შენგელაიას „სანავარდო“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“) მუსიკა წარმოჩნდა, როგორც ძალა, რომელმაც ერთგვარად განსაზღვრა სამყაროს ახლებური ხედვა, მანვე გამოავლინა სიტყვის უჩვეულო შესაძლებლობანი.

მუსიკალური მოტივები ამ რომანებში გამოვლენილია, როგორც მძლავრი ქვედინებები, რომლებიც განაპირობებენ ავტორის თხრობას, პერსონაჟთა ხასიათების რაგვარობას. მუსიკა შემოქმედს „ეხმარება“ როგორც საკუთარი არსების შემეცნების, ასევე, საზოგადოდ, კოსმოსის კანონზომიერებათა გარკვევაში.

ამ რომანებში მუსიკა ჭარბობს იმ ეპიზოდებში, რომლებშიც წარმოჩენილია ირაციონალური სამყარო. როგორც შოპენჰაუერი ფიქრობდა, მუსიკა გამოხატავდა არა ფენომენს, არამედ ფენომენის არსს, თვითონ მსოფლიო ნებას. „ჰოფმანის, ბალზაკის, ბოდლერის, ჯოისის, პრუსტის ყურადღებით წაკითხვა წარმოაჩენს არა აბსტრაქტულ მუსიკალურ არქეტიპს, არა აბსტრაქტულ უნივერსალურობასა და მარადიულობას, არამედ მძაფრ ბრძოლას „ახალი მუსიკალური შემეცნებისთვის“ და „ახალი პოეტურ-მუსიკალური ენისთვის“ (Крохина 1991: 221).

განსაკუთრებულია და თავისთავადი დემნა შენგელაიას, გრიგოლ რობაქიძის კონსტანტინე გამსახურდიას „პოეტურ-მუსიკალური“ ენები, ისინი ჰგვანან და განსხვავდებიან კიდევაც ერთმანეთისაგან.

არჩილ ჯორჯაძის აზრით, „ქართული მუსიკა განსაკუთრებით სახავს სიცოცხლის ირაციონალურ მხარეს, ბემოლები და დისონანსები არღვევენ კონკრეტული ფორმის ინდივიდუალობას, საზღვარდაუდებელი სამეფოსკენ გიზიდავენ. ხოლო გალობის ბოლოში ხმის მაღლა აყვანით და გალობის უცნაურად, მოულოდნელად უნისონით დაბოლოვებით მუსიკალური აზრი თითქმის სასონარკვეთილებას გამოსთქვამს შეუგნებელ საიდუმლოების წინაშე. „შენ ხარ ვენახი“ – ნამდვილი სიმფონიური ტრაგედიაა. მუსიკა გიპყრობს და უფრო გასაგები ხდება სახარების ის ადგილი, სადაც მოთხრობილია სულის ტანჯვა და მწუხარება“ (ჯორჯაძე 1989: 41).

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში გვხვდება ქართული მრავალხმიანი მუსიკის არქეტიპები – გამჟღავნებული ერთისა და იმავე თემის ვარიაციულ დამუშავებაში.

თხრობის მუსიკალურობას ხშირად „ენირებოდა“ ქართული სინტაქსისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურა, რაც არ მოსწონდა მიხეილ ჯავახიშვილს. მისთვის, მაგალითად, მიუღებელი იყო წინადადების ამგვარი კონსტრუქცია: „სახლი დავინახე მაღალი“, თუმცა მოდერნისტებისთვის, მსგავსი და კიდევ უფრო უჩვეულო სინტაქსური ექსპერიმენტები მისაღები იყო, რადგან მათთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ უბრალოდ შინაარსის გადმოცემა, არამედ ამ შინაარსის მიღმა ირაციონალურის, მისტიკურის შეგრძნება. საგულისხმოა მიხეილ ჯავახიშვილის ერთი დაკვირვება ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაზე. წერილში „მასალები ლექციისთვის“ იგი შენიშნავდა: „შპენგლერი ფიქრობს, რომ არაბების გენიალობამ შეჭქმნა არაბესკა – ჩუქურთმა, ელინებისამ – ქანდაკება, ხოლო ევროპისამ – ფუგა. ამ დიდ ადამიანს ერთი რამ არა სცოდნია: ფუგა ევროპიელებზე ადრე ქართულ მუსიკაში მოიძებნებოდა. აქაც დავასწარით ევროპას და შპენგლერს რომ ყური მოეკრა ამ ამბისთვის, თავის კლასიფიკაციას სხვანაირად ააშენებდა და ფაუსტურ ცივილიზაციას სხვა საფუძველს მოუძებნიდა. ასეა თუ ისე, დიდი შპენგლერი დიდი ევროპის დიდ კულტურას ფუგით ახასიათებს, ეს ფუგა კი ქართველმა ხალხმა დიდი ხანია ჩააქსოვა „მუმლი და მუხასა“ და მრავალ სხვა ხალხურ კილოებში“ (ჯავახიშვილი 1980: 66).

ვფიქრობთ, ფუგა ქართული მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი ძლიერი კომპონენტი. მწერლები, ფაქტობრივად, ვარიაციულად ამუშავებენ ერთსა და იმავე თემებს, როგორებიცაა: სამყაროსა და თავის შემეცნება, ფესვების ძიება, გაუცხოება, მარადიულის, არამატერიალურის მოხელთება პროფანულ დროსა და სივრცეში.

მოდერნისტთა კერპმა ფრიდრიხ ნიცშემ თავისი „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ კომპოზიცია მუსიკალურ პრინციპებს დაუმორჩილა. ანდრეი ბელიმ შექმნა უჩვეულო პროზა „სიმფონიების“ სახელწოდებით. რუსული სიმბოლიზმის მეტრი ითვალისწინებდა შოპენჰაუერის სწავლებას მუსიკაზე, როგორც მისტიკური ნების ერთადერთ გამოხატულებაზე. ეს ნება კი მას სამყაროს არსებად ესახებოდა. ამგვარად, მუსიკას მიენიჭა ჭეშმარიტების ერთადერთი გამომავლინებლის ფუნქცია. ანდრეი ბელიმ მიმართა რიჰარდ ვაგნერის მიერ დამუშავებულ ლეიტმოტივის ტექნიკას და თხრობა მისი გამოყენებით წარმართა. ანდრეი ბელის „სიმფონიებს“, რიჰარდ ვაგნერის ნაწარმოებთა მსგავსად, მსჭვალავს მარადიული დაბრუნების თემა, რაც განსაზღვრავს კიდევ მათ ჟანრობრივ-სიუჟეტურ შინაარსს. როგორც ანდრეი ბელის შემოქმედების მკვლევარები აღნიშნავენ, სწორედ ლეიტმოტივის ტექნიკა (და არა მხოლოდ ცალკეულ ფრაზათა რიტმული ჟღერადობა) განსაზღვრავს „სიმფონიების“ მუსიკის სამყაროსთან მსგავსებას“. მართლაც, „სიმფონიებში“, როგორც მუსიკალურ თემაში, ორი ძალა ებრძვის ერთმანეთს – თემიდან გადახვევა მრავალრიცხოვან ვარიაციებში და დარუნება თემასთან – „დისონანსთა ცეცხლში გავლით“ (Пискунов 1990: 11).

„სიმფონიების“ უმნიშვნელოვანესი ლეიტმოტივია დროისა და სივრცის გაუქმება. ადამიანური შემეცნების ეს კატეგორიები აქ ფუნქციებს კარგავენ, რადგან ყველაფერს მსჭვალავს მარადისობა. ამიტომაც იკარგება მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრიობა და დროული თანმიმდევრობა, თხრობის ტრადიციული სტილიც დარღვეულია. თვითონ ანდრეი ბელი მე-2, დრამატული „სიმფონიის“ შესავალში 1901 წელს წერდა: „ამ ნაწარმოებს სამი აზრი აქვს: მუსიკალური, სატირული და იდეურ-სიმბოლური. პირველ რიგში, ეს არის სიმფონია, რომლის მიზანია იმ სხვადასხვა განწყობილებათა გამოხატვა, რომელთაც ერთი საერთო ხმა აერთიანებთ, აქედან გამომდინარეობს მათი დაყოფა ნაწილებად, ნაწილების – ნაწყვეტებად და ნაწყვეტებისა – ლექსებად (მუსიკალურ ფრაზებად), ზოგიერთი მუსიკალური ფრაზის რამდენჯერმე გამეორება ხაზს უსვამს ამ დაყოფას“ (Белый 1990: 273).

ტექსტის ორგანიზაციის ამგვარი პრინციპი ნიცშეს აქვს გამოყენებული თავის პროზაულ პოემა „ესე იტყოდა ზარატუსტრაში“. ტექსტის ცალკეულ სემანტითა ნუმერაცია კი ანდრეი ბელიმ აპოკალიფსიდან აიღო. თუმცა მწერლისთვის უნიშვნელოვანესია, რომ ამ დაყოფამ მკითხველში გამოიწვიოს დროის უმცირესი მონაკვეთების – წამების განცდა და მათ მიღმა მარადისობა განჭვრიტოს.

ერთ მოხსენებაში თომას მანი წერდა, რომ მისთვის რომანი ყოველთვის იყო სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს თამაშობდნენ.

„გველის პერანგში“ არჩიბალდ მეკემის არჩილ მაყაშვილში დაბრუნების გზა იმეორებს სიცოცხლის მისტერიას – თესლის მოქცევას თესლში. ეს მოძრაობა

თავისთავში შეიცავს წრიულ ბრუნვას, სადაც დასაწყისი ემთხვევა დასასრულს. ამის საუკეთესო დადასტურებაა რომანში წარმოდგენილი ტაბა ტაბაის მეტაფიზიკური განსჯანი მამისა და შვილის, ნაყოფისა და თესლის ურიერთმიმართებაზე.

მთელი რომანი აგებულია კონტრასტული განწყობილებების ცვალებადობაზე. ეს განწყობილებანი კი იბადებიან ლეიტმოტივის გამეორებიდან. რომანში შვილის დაბრუნება მამასთან სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნების მატარებელია. ცალკეული მოტივი იმეორებს ლეიტმოტივის არსს სვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით. კონკრეტულ პერსონაჟთა (ვამეხ, პეტრიძე, ოლგა, ირამჰანდა, ტაბა ტაბაი და სხვათა) ისტორიები ავსებენ და ამდიდრებენ მთავარ მუსიკალურ განწყობილებას.

„გველის პერანგში“ არის პასაჟები, რომლებშიც მუსიკალური განცდა ერთგვარად „მატერიალიზირებულია“ ხილულ განცდაში, როცა იგი არა მხოლოდ მოისმინება, არამედ ხელშესახები ხდება: „მღერიან „მრავალჭამიერს“ კახურს: რომელიც მოდის როგორც ალაზნის ველი. ჯერ ნელი. მერე ახშირებული. მერე ამწვარი. შემდეგ ნაპირებგადალახული. ბოლოს: მოქნეული როგორც სალტე. აქ ლხინია ვაჟკაცის რომელიც ომიდან დაბრუნდა გამარჯვებული. მღერიან „მრავალჭამიერს“ ქართლურს: რომელიც იღვრება როგორც ქართლის ველი მდორე. ჯერ ისიც შენელებული. შემდეგ გაქანებული. შემდეგ ქედგაზნეილი. ბოლოს ქედამართული. აქ არის ციხის დაცვა მეციხოვნეთა მიერ რომელთაც იციან განდობა და გატანა. გაუძლებს ციხე ყოველთვის შემოსეულებს?! და სიმღერას ბოლოში გაგუდული ბოლმა გადაჰკრავს ოდნავ. მღერიან მაღალ „დელიას“. თითქო დამცხრალ გრიგალს იმერთა მთებიდან შენელებით ხევებში ჩაშვებულს. ეს სიმღერა იშვიათია. საქართველოშიც კი. აქ არის: ჯავშანი და „ლილე“ – ხევსურის შუბლი და შემართება. მღერიან: თითქო დედოფალი მოჰყავდეთ გაშიშვლებული ერთიმეორეს გადაჭდობილ ხმლებზე“ (რობაქიძე 1989 : 37).

ამ შემთხვევაში, სიტყვებითა და სახეებით ხდება მუსიკის „დანახვა“, ხალიჩასავით დათვალიერება. მუსიკის ამგვარი განცდა უფრო ზედაპირულია, ზუსტად რომ ვთქვათ, მოძრაობა სიღრმიდან ზედაპირისკენ მიიმართება (გველისხმობთ აზრის, განსჯის მოძრაობას). უფრო რთულია მოძრაობა ზედაპირიდან სიღრმისკენ, სიტყვებიდან, სახეებიდან, სიმბოლოებიდან – მთელი „ხილვადი“ მხატვრული სისტემიდან უხილავისკენ, ფარული მუსიკის გამოსავლენად. ამგვარად, ქვა წარმოდგება, როგორც გაქვავებული მელიდია (მარადისობაც ხილული ხდება სამყაროს მიყურადებულ არჩიბალდისთვის – მარადისობას აქვს სხეული: ყური, თვალები და ეს მცენარეა, ქვაა, ბალახია, ვარსკვლავია და სხვა).

სპარსეთის ტიტველ ნაპრალებს არჩიბალდი „უსმენს“, როგორც მუსიკას. მარადისობა აქ „საგნებია“ – კონკრეტული და ხილვადი. ხოლო საგნები, იმავდროულად, მელიდიები, რომლებიც მარადისობას ამხელენ. რაციონალური და ირაციონალური აქ ერთმანეთს იმგვარად ერწყმის, რომ ზღვარი არ ჩანს. ადამიანი „ქანაობს“ მათ შორის და სიცოცხლეს მთლიანობაში – სიკვდილ-სიცოცხლის განუყოფლობაში განიცდის. ასე შემოიჭრება სფეროთა მუსიკა, რომლის მოსმენაც რომანის გმირს სამყაროს პირველსაწყისებს მიაახლებს. ეს მუსიკა გონებაში უწვდომელი მატერიალურ-სულიერი სუბსტანციაა, რომლის გზნება გველისხმობს ღრმა სულიერი შრეების მოხილვას.

მთელი რომანი წარმოადგენს „მოგზაურობას“ როგორც ფიზიკურ, ასევე სულიერ სამყაროში. ამ უკანასკნელში კი მეგზურად გვევლინება გამოუთქმელი „მუსიკა“, რომელიც თვით გმირსაც და მკითხველსაც იმ ერთთან და მთელთან აზიარებს, რომელიც ყოველთვის ხილულისა და უხილავის საფუძვლად გაიზარება.

კონრად ეიკინი ფოლკნერის სტილზე დაკვირვებისას შენიშნავდა: „რა სტილია ეს! ტროპიკული სიმდიდრითა და სიუხვით აღვსილი ბგერა, რომელსაც ჯიმ-ევროპას ჯაზ-ორკესტრი გამოსცემდა ხოლმე. მცოცავ მცენარეთა გაუვალი ჯუნგლი და ველური ყვავილები, ადამიანის თვალწინ რომ იფურჩქნებიან, ბრწყინვალედ და დაუსრულებლად რომ იხლართებიან, მოკამკაშენი და გველისებრ დაგრაგნილი, და ფოთოლი და ყვავილი მარადიულად და ჯადოსნურად რომ ენაცვლებიან ერთიმეორეს, ძლივძლივობით თუ გვაცბუნებს უფრო მეტად, თავისი ქეშმარიტად ამოუწურავი მრავალფეროვნებით, ვიდრე ფოლკნერის სტილი“ (ეიკინი 1989: 428).

ქართველი მოდერნისტები იმითაც გამოირჩეოდნენ, რომ ეძებდნენ ენის განვითარების ახალ გზებსა და სანიშნებს, რაც მათ რომანებში წარმოჩნდა კიდევ. ისინი იყვნენ ფორმის ქეშმარიტი თაყვანისმცემლები. როგორც უაილდი წერდა: „დაიწყეთ ფორმის თაყვანისცემით და ხელოვნებაში არ დარჩება საიდუმლო, თქვენ წინაშე რომ არ გამჟღავნდეს“ (უაილდი 1997: 136).

ამ რომანებში, მართლაც, ბევრი საიდუმლოა წარმოჩენილი, რომლებიც მკითხველზე ზემოქმედებას სწორედ თხრობის ახალი ტექნიკის წყალობით ახდენენ. ეს ტექნიკა კი, უპირველესად, გულისხმობს პროზისა და პოეზიის სინთეზის მრავალფეროვან ვარიაციებს. აქ ხშირად პოეტური მედიტაციების გზით ფილოსოფიურ-რელიგიური საკითხები ესთეტიკურ ღირებულებას იძენენ. მუსიკა ამ რომანებში წარმოჩენილია, როგორც მათი შინაგანი ხერხემალი, რომელიც აპირობებს თხრობის სიმტიკიცეს.

გოეთემ თავის დროზე ყურადღება მიაქცია პროზის ესთეტიზმს და შენიშნა, რომ ეპოსში ინტერესი მიმართული იყო არა მხოლოდ მოთხრობილ საგანზე, არამედ თვით თხრობაზე.

სტეფან მალარმე წერდა: „საჭიროა მხოლოდ მინიშნება და სხვა არაფერი. საგანთა ჭვრეტა, ზმანებებით ნასაზრდოები, ზმანებათა მიერ მონაქროლი სახეები – აი, რა არის ნამდვილი შემოქმედება“ (მალარმე 1997: 7).

„ზმანებათა მიერ მონაქროლი სახეებით“ ქართველი მოდერნისტები ქმნიან სრულიად ახლებურ მხატვრულ სისტემას, რომლის ყოველ ნაწილს აქვს თავისი დამოუკიდებელი ცენტრი, იმავდროულად, დაკავშირებულია იმ ერთიანსა და საზოგადოსთან, რომელიც რომანის ხან ხილულ, ხან ფარულ საყრდენად გვევლინება.

თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში“ ერთგან წერს: „აქ მხოლოდ ჩვენი თხრობის სტიქიამ მოგვიყვანა“ (მანი 1984: 559). თხრობამ როგორც დამოუკიდებელმა ფენომენმა, განსაკუთრებული ღირებულება სწორედ XX საუკუნის რომანებში შეიძინა. აქ წინა რიგში წამოიწია „თხრობამ თხრობისთვის“, ეს განსაკუთრებით თვალში საცემია ფოლკნერისა თუ პრუსტის პროზაში.

თხრობა მოდერნისტულ რომანში თითქოს გამოეყოფა იმ დრო-სივრცეს, სადაც მოქმედება ხდება და პერსონაჟები „მოძრაობენ“ და იძენს თვითკმარ ღი-

რებულებას. თითქოს თავისთავში ჩაიკეტება. ამ დროს თხრობა გამოირჩევა ლირიკული ნაკადის სიჭარბით. მუსიკალური პრიციპით არის აგებული კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ლიმისის“ სტრუქტურა. რომანში თხრობა იძენს ჰიმნების ფორმას და მთლიანად „გადაფარავს“ პერსონაჟს, მაგალითად, ჰიმნები ღვინისადმი, ჰიმნები ხეებისადმი, ქადაგება თევზებისადმი და სხვა.

ვირჯინია ვულფი წერდა, რომ თანამედროვე რომანს მეტი საერთო ჰქონდა პოეზიასთან, რადგან უპირატესად ასახავდა არა ადამიანთა ურთიერთობებს, არამედ მარტოობაში საკუთარ თავთან გამართულ დიალოგებს (ვულფი 1988: 13).

მარტოობაში საკუთარ თავთან გამართული დიალოგები უხვადაა ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. ქართულ მოდერნისტულ რომანშიც თხრობაში მუსიკალური ელემენტების ჩართვა განპირობებულია ფორმისა და იდეის მაქსიმალური სრულყოფილი თანხმირების წყურვილით. „მხოლოდ განსაკუთრებული ნიშნისა და თავისებურების, სიცოცხლის უცხო, უჩვეულო რიტმის დაჭერა, ეს მძაფრი ძალა აძლევინებს პროზას“ (Крохина 1991: 283).

ამ რომანებში პოეტურია არა მხოლოდ ცალკეული ეპიზოდი, არამედ მთლიანი მხატვრული სისტემა, რადგან ეს ეპიზოდები ქმნიან ერთიან მუსიკალურ კომპოზიციას. ფოლკნერი ფიქრობდა, რომ ყველა ენა უნდა იცვლებოდეს, ან შეეძლოს ცვალებდობა. „გრამატიკა და წესებიც ამ დინების ნაწილია. ექსპერიმენტის საშუალებით იგებ, საუკეთესოა ძველი წესები თუ უნდა შეიცვალოს. არა მგონია, რომ ამას ზიანი მოჰქონდეს სტილისთვის. სტილი, თუკი მისი სიცოცხლე გსურთ, ისევე, როგორც ყველაფერი, უნდა მოძრაობდეს, თუ გაიყინა – მოკვდება, ცარიელი რიტორიკალა დარჩება. სტილი იმის მიხედვით უნდა შეიცვალოს, რისი თქმაც სურს მწერალს“ (ფოლკნერი 1984: 145).

სწორედ ასეთი „მოძრავი სტილია“ გამოყენებული ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. აქ გვხვდება სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლისთვის დამახასიათებელი სტილის მონაცვლეობა. ეპიზოდები ხან იმპრესიონისტული სტილითაა შესრულებული, ხან ექსპრესიონისტული, ხან რეალისტური და ა.შ. ყველანაირი სტილი კი გამოყენებულია ადამიანის სულის სიღრმეთა დასახატავად.

ქართული მოდერნისტული რომანების ცალკეული ფრაგმენტი თითქოს ჯაზის ტექნიკითაა შესრულებული. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, გრიგოლ რობაქიძის „ფალესტრაში“ წარმოდგენილი შეხედულებანი ევროპაში შემოჭრილ ამ ახალ მუსიკაზე: „ყოველ საკრავს თითქოს თავისი მელოდია მიჰყავს, მაგრამ, იმავე დროს, ერთგულია საერთო გეზის – სწორედ ისე, როგორც საქართველოს კუთხის, გურიის, გასაოცარ სიმღერას“. „ყოველი საკრავი, ყოველი ტონი, ყოველი ჩასუნთქვა თუ მოსმა თუ დარტყმა – თავისკენ იწევს, ხტის და უხვევს, მაგრამ არც ერთის არც ერთი გადახვევა არ იქცევა „გადაცდენად“. ყოველი მათგანი მთელს უბრუნდება, როგორც მამას თუ დედას, როგორც თავის სამოს“. „სიმღერა „ბლი-უზ“, მელანქოლიური სუნთქვა ქალაქების, იშვიათი, მაგრამ ფიცხელი და ბასრი. აქ მელოდია გატიტვლებული გამოდიოდა, რომელსაც არხევდა თუ არწევდა უმჩნევი რიტმიული ხაზი, ოდნავ კვეთილი და წამახული“ (რობაქიძე 1989: 367).

დემნა შენგელაია წერდა: „პროზა მოდის უზარმაზარი ციკლონივით და ძნელია მისი გაღობა ლირიკის ფსიქოლოგიურ წყალში. მას მხოლოდ ერთადერთი თვალი აქვს და ეს თვალი შემოქმედებაში მუდამ გარედან იცქირება შიგნით. იგი

არ იკარგება საკუთარ სახეებში. მხატვარი სახეებს ობიექტურად და გულგრილად უნდა ალაგებდეს. დიდი გამბედაობაა საჭირო, რომ არ გქონდეს არც რითმა, არც ზომა (მეტრი) და სხვა და სხვა და ისე შეხვიდე ზღვა სახეებში და დაიწყოს მისი გადალაგება“ (შენგელაია 1986: 260). იგი წერდა, რომ მისთვის ყველაზე ძვირფასი იყო ქართული დიალექტები, რომლებიც ენობრივი ექსპრიმენტისთვის ნედლ მასალას წარმოადგენდა.

ქართული მოდერნისტული რომანების ავტორებმა დიდი ყურადღება მიაქციეს პროზის რიტმს. საზოგადოდ, XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან ქართულ პროზაში მომრავლდა ექსპერიმენტები, რომლებიც პროზისა და პოეზიის „შეჯვარებას“ ისახავდნენ მიზნად. საინტერესო შედეგებიც წარმოჩნდა. მაგალითისათვის სანდრო ცირეკიდის „სონეტი პროზითაც“ იკმარებდა, რომელშიც მწერალი შეეცადა ერთდროულად სონეტის კლასიკური ფორმის შენარჩუნებასაც და მასში პროზის ელემენტების შერწყმასაც.

რიტმების სიუხვით გამოირჩევა „გველის პერანგი“, „სანავარდო“, „დიონისოს ლიმილი“. რიტმს ამ რომანთა ერთიან მხატვრულ სისტემაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება.

ცნობილი გერმანელი მწერალი სტეფან ცვაიგი, რომელმაც „გველის პერანგის“ გერმანული გამოცემის წინასიტყვაობა დაწერა, აღტაცებული იყო გრიგოლ რობაქიძის მხატვრული სამყაროს თავისთავადობით. განსაკუთრებით ხიბლავდა რომანის პოეტურობა, რომლის წყაროდაც უძველესი ხალხის მითები და ლეგენდები წარმოუდგებოდა. მისი აზრით, რომანში იმდენი ცეცხლოვანი პოეზია იყო, რომ შეიძლებოდა ზოგიერთი გვერდების ამოჭრა და ლექსებივით სტროფებად დაყოფა.

ტექსტს რიტმი მუსიკალობას ანიჭებს, სწორედ ამიტომ თომას მანი იბსენს ფარულ მუსიკოსს უწოდებდა, „რომლის მუსიკა სიტყვის მიღმა იყო დამალული“ (მანი 1995: 13).

მუსიკა სამყაროს შემეცნების ყველაზე მნიშვნელოვან ფორმად აღიარეს მწერლებმა, ფილოსოფოსებმა და მუსიკოსებმა. ვაგნერი წერდა ვეზენდოქს: „ჩანს, ხედვითი შეგრძნება ჩემთვის არ არის საკმარისი სამყაროს აღსაქმელად“ (ვაგნერი 1997: 30).

რიტმი ყოველთვის იქცევა ყურადღებას, როგორც ტექსტის მაღალმხატვრულობის განმსაზღვრელი უძირითადესი ასპექტი. მაგალითად, პუშკინის შემოქმედების მრავალ ღირსებათაგან გრიგოლ რობაქიძე, უპირველესად, სწორედ რიტმს გამოარჩევდა. იგი აღტაცებული იყო პუშკინის რიტმით: „ასეთი მდიდარი რიტმი არა აქვს არც ერთ რუს პოეტს... არა მგონია, რომელიმე სხვა პოეტს ჰქონდეს, თუ გინდ ევროპისას... პუშკინის რიტმი მდიდარია რაღაც პირვანდელის სუნთქვით... აქ არის უშუალო მაჯისცემა და გულისცემა ველური ძალის... სწორედ ისეთი, როგორც ხალისობს და ხტის ზანგების რიტმებში“ (რობაქიძე 1989: 373).

პროზას რომ თავისი რიტმი აქვს, ეს ჯერ კიდევ ანტიკურ სამყაროში იყო ცნობილი. არისტოტელე „რიტორიკაში“ წერდა, რომ ისტორიულ პროზას თავისი რიტმი უნდა ჰქონოდა (არისტოტელე 1981: 180).

საზოგადოდ, რიტმულობა, რაც თანაზომიერ ერთეულთა კანონზომიერ გამეორებასა და მონაცვლეობას გულისხმობს, უფრო მეტად ლექსისთვისაა დამახასიათებელი, პროზის რიტმი კი მას ჰგავს და განსხვავდება კიდევაც მისგან.

რიტმულ პროზას ქართულ სინამდვილეში დიდი ტრადიციები აქვს. ყურადღებას იქცევს ბიბლიის ძველი თარგმანებისა თუ ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებების თავისებური რიტმი. რიტმულობით განსაკუთრებით გამოირჩა ვასილ ბარნოვის შემოქმედება.

ფსიქოლოგთა დაკვირვებით, ადამიანის აღქმას გარკვეული თავისებურება ახასიათებს. არსებობს ე. წ. „ფსიქოლოგიური ანმყო“, „რომელშიც ერთმანეთის მიმყოლი ელემენტები ფორმათა გარკვეულ თანმიმდევრობად ორგანიზდებიან, ე.ი. საკმარისია, არსებობდეს გარკვეული სიახლოვე სივრცეში, რომ ელემენტებმა შეადგინონ რაღაც ფორმა დროში. თანმიმდევრულად წარმართულ გარკვეულ ქცევაში გამეორება დასაბამს აძლევს რიტმის აღქმას. როგორც ჩანს, ადამიანის აღქმა მიდრეკილია, ნებისმიერ ხმებში რიტმის აღმოჩენისკენ. პროზაში კი რიტმის თავისებური, არა მხოლოდ გარეგანი ყურისთვის აღსაქმელი ვარიაციებია, არამედ შინაგანი სმენისთვის მისაწვდომი მელოდიურობაც.

პროზის რიტმის შესახებ არსებულ გამოკვლევებში წარმოდგენილია სხვადასხვა თეორია, თუ როგორ იქმნება რიტმი მუხლედების, ფონეტიკური ტაქტების, მარცვლებისა და მახვილების პარალელიზმის საშუალებით. ვ. ტომაშევსკი ფიქრობდა, რომ პროზის რიტმის ნორმები არ იყო დაკანონებული, რომ მასში შეიძლება გამორჩეულიყო რაღაც საშუალო სიდიდე, რომელსაც ემატებოდა ან აკლდებოდა მარცვალთა გარკვეული რაოდენობა.

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში რიტმი სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი. „დიონისოს ღიმილში“ უცებ შემოიჭრება ხოლმე რიტმი, ამ დროს ტექსტი პათეტიკური ხდება: „მე ვიტყვი სიტყვას, ათასები ყურს დამიგდებენ. მე ვიტყვი სიტყვას მშვენიერზე და ღვთაებრივზე და ჩემი სიტყვა თუ დაეცა ფხვიერ ყამირზე, ამ სიტყვას მერმე ათასები ისევ იტყვიან“ (გამსახურდია 1992: 7). აქ რიტმი იქმნება 5 და 4 მარცვლიანი სტრიქონების გამეორებით. ამგვარი რიტმი ხშირია ამ რომანში. „უპანიშადებს გადმოვთარგმნი შემდეგ ქართულად. ამდენ ხანს, ალბათ, კიდევ მოვა ჩემთან სიბერე. საქართველოსკენ იმავე გზით, როგორც ირაკლი... არა დიდების მომხვეჭელი, არამედ როგორც უსახელო, უბირი მწირი, მოვძებნი ეზოს პაპისეულს და დავსახლდები“ (გამსახურდია 1992: 12).

ხან რიტმი იქმნება ფრაზის ინტონაციური მიმოხვრით. „დარდითა და ვარამით სავსე იყო ჩემი სული, შენ უდარდელი გამხადე. ეჭვებით დაღრღნილი იყო ჩემი გული, როგორც ჭიანჭველებისგან გამოხრული გოლეული და – შენ აავსე იგი იმედითა და სიტკბოთი. მე თევზივით ენადაბმული ვიყავ, – შენ გამახსნევიანე დაუნჯებული ბაგე: ოქრონექტარი სიტყვები იფრქვევიან პირისა ჩემისაგან, თმახუჭუჭავ, ოქროსკულულებიანო, ჭაბუკო ღმერთო, შენი მონა და მიჯნიგორე გამხადე, მე – ლაზისტანის ძველი აზნაური“ (გამსახურდია 1992: 110).

„გველის პერანგში“ ძალიან ხშირად ზეანეულ რიტმს ქმნის ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილი მოკლე წინადადებები, თითქოს ჩაგვესმის მისი წარმომთქმელის ხშირი ჩასუნთქვა და ამოსუნთქვა, ვგრძნობთ პერსონაჟის დაძაბულობასა და ნერვიულობას. ერთ ეპიზოდში სარგის პეტრიძე უკითხავს არჩიბაღდს მამა-



მისის – თამაზ მაყაშვილის წერილს. ჩვენ თვალწინ ტექსტი აცოცხლებს თამაზ მაყაშვილს, თითქოს თვითონ გვიყვება. წერილი „მოძრაობს“, სუნთქავს. „მე – თამაზ მაყაშვილი. გადმოხვეწილი საქართველოდან. ვწერ ბოლოსიტყვას. მეც ხომ ირუბაქიძე ვარ. ჩვენი გვარი ბოლო საუკუნეებში კახეთს დაბინავდა – იყალთოში. მოედვა სენი: ბნედა და შეშლილობა. მამა ჩემი იმერეთში გადასახლდა: საირმეს ახლო. იქაც გაჰყვა უბედურება. მოკვდა მამა ავი სენით. დედა ჩემი გადაჰყვა ძეობას. მომიკვდა ოთხი ძმა და სამი დაჰ“ (რობაქიძე 1989: 95). და ასე ბოლომდე. ეს ბოლოსიტყვა, მართლაც, ისე ჟღერს, როგორც ბოლო აკორდი – მაღალი და ძლიერი. „გველის პერანგში“ ხშირად რიტმი იქმნება მიჯრით მინყობილი ზმნებით. მწერალი აღწერს გახელებული ცხენების მიერ ამორძალთა განადგურებას: „დაგლიჯეს ქალები. გამოშიგნეს. ინყეს ჭამა. დაძლენ მუცლებით. შემდეგ – გახელდენ სისხლით დამთვრალნი და გავარდენ კუნძულის კიდურზე. უეცრად გახედეს ზღვის ზედაპირს. ცხენებს ხმელეთი ეგონათ. გადაცვივდენ. ავარდა ქარიშხალი. ხომალდები ერთმანეთს ეხეთქენ. დაიმსხვრენ“ (რობაქიძე 1989: 100).

„რობაქიძის რომანების პოეტიკა იმთავითვე, მითოსურ ანუ პირველფენომენისეულ პარადიგმებსა და არქეტიპებს ეფუძნება, რათა, ერთი მხრივ, მოხდეს იმ პირველფენომენების სრულყოფილი წდომა პოეტური სიტყვის ძალით, მეორე მხრივ, მოხდეს თავად ამ მითოსურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების გაცოცხლება და ამოქმედება მოცემულ კონკრეტულ ემპირიულ ყოფაში, ემპირიულ დრო-სივრცეში ამ პარადიგმების კონკრეტულ მხატვრულ ტექსტში ინტეგრირების საშუალებით“ (ბრეგაძე 2013: 175).

პროზაში რიტმის ვარიაციების უამრავი შესაძლებლობაა. მწერალი თავისი სტილის შესაბამისად ირჩევს რომელიმეს და ამგვარად გამოხატავს თავის ინდივიდუალობას.

რევაზ სირაძე „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულაზე დაკვირვებისას შენიშნავს, რომ პოემაში გამუდმებით ხდება განწყობილებათა მონაცვლეობა: მწუხარებას სევდა ცვლის, სიხარულს – სევდა და ასე თავიდან ბოლომდე. რა მოაქვს ასეთ მონაცვლეობას? ეს ქმნის ფსიქოლოგიურ რიტმს და სიახლის მუდმივ განცდას. ამას კი მოაქვს ერთფეროვნების დაძლევა. ერთფეროვნების დაძლევის ტენდენცია კი ესთეტიკური კანონზომიერებაა. იგი აუცილებელია ხელოვნების ნებისმიერი დარგისთვის“ (სირაძე 1982: 199). მკვლევრის აზრით, საგულისხმოა, რომ რუსთაველმა განწყობილებათა ცვალებადობა მოქმედების აღწერას, სიუჟეტის განვითარებას დაუკავშირა. ფსიქოლოგიური რიტმის საინტერესო ვარიაციები გხვდება ქართულ მოდერნისტულ რომანში.

მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში გვხვდება ტრადიციული თხრობის სხვადასხვა სახე. როგორც ირმა რატიანი აღნიშნავს: „ლინეარული თხრობა ქრონოლოგიურად მონესრიგებული წესით აღწერს მოვლენებს და მიემართება დასაწყისიდან დასასრულისკენ. არალინეარული თხრობის პროცესში კი ირღვევა მოთხრობილი ამბების თანამიმდევრულობა: ა) თხრობა უბრუნდება უფრო ადრეულ ამბებს; ბ) წინ უსწრებს ახლანდელ ამბებს; გ) განიცდის წყვეტებს ხელოვნური ჩარევის გზით“ (რატიანი 2012: 153). ოღონდ, მოდერნისტი მწერალი, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, ლინეარულსა თუ არალინეარულ თხრობას გარკვეულ

მუსიკალურ რიტმს უქვემდებარებს, რომელიც შესაგრძობია ამ თვალსაზრისით ტექსტზე დაკვირვებისას.

როგორც ცნობილია, მოდერნისტებმა სიტყვათა ახალი წყობა შემოიტანეს. პროზაში ლექსის სტრიქონისთვის დამახასიათებელი პრინციპები დამკვიდრეს. ვასილ ბარნოვის პროზაში გვხვდება წინადადებათა ასეთი კონსტრუქცია: „დიდი სახლები ღრუბლებს ეთანაბრებოდნენ მალაღნი“. მიხეილ ჯავახიშვილი ფიქრობდა, რომ ასე დალაგებულ ოციოდე სტრიქონს თუ გაუძლებდა მკითხველი, მთელი წიგნის წაკითხვა კი გაუჭირდებოდა. მწერალი ვასილ ბარნოვის ახალი ფორმის სინტაქსურ წყობას მხოლოდ საინტერესო ცდად თვლიდა.

რიტმული პროზით წერდნენ ჭოლა ლომთათიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, დემნა შენგელაია, ლეო ქიაჩელი, კონსტანტინე გამსახურდია და სხვები.

პროზის მუსიკალობა განსაკუთრებით გამოიკვეთა ქართველ სიმბოლისტებთან. სანდრო ცირეკიძე რიტმს მიიჩნევდა იმად, რითაც ხელოვნება უკავშირდებოდა პოეზიას. მისი აზრით, რიტმის ძიება უნდა გაფართოებულიყო. იგი წერდა: „ყოველი მიმდევრობა ერთნაირის, ინტენსივობის გამეორება – ქმნის დაუსრულებელ ილუზიას, რიტმს: არაბესკები, ბერძნული კოლონადა, საერთოდ, სიმეტრია. ტილოზე რომელიმე ფერი დომინანტ“ (ცირეკიძე 1986: 133).

არტურ რემბოს აზრით, პოეზიაში მახვილები ისმება არა იქ, სადაც ეს საჭიროა აზრის მიხედვით, არამედ იქ, სადაც ამას მოითხოვს ლექსის ხმოვანება. პროზაში განსხვავებითაა. მისი რიტმები სწორედაც რომ დამოკიდებულია სიტყვებისა თუ წინადადებების გრამატიკულ წყობაზე – აქ მახვილები ისმება არა ხმოვანების, არამედ აზრის მიხედვით და რადგან ხმოვანება და აზრი იშვიათად ემთხვევა ერთმანეთს, ამიტომ პროზა სწირავს ხმოვანებას. პოეზიას კი, პირიქით, მსხვერპლად მიაქვს ლოგიკური აზრი. არტურ რემბო სწორედ ამაში ხედავდა ლექსსა და პროზას შორის ძირითად განხვავებას. სტეფან მალარმესა და შარლ ბოდლერის პროზა ისეთივე „ხმოვანი“ იყო, როგორც მათივე პოეზია. ამ პოეტებმა პროზაშიც შემოიტანეს ლექსის ელემენტები და ამით გაამრავალფეროვნეს აზრის, მუსიკის, ფერისა თუ სურნელის პროზის ენით გადმოცემის შესაძლებლობანი. სანდრო ცირეკიძის აზრით, პროზაში ლექსზე მეტად მოქმედებდა ერთი კანონი – გამონაკლისი კანონიდან. იგი წერდა: „უცნაური შევენებაა რიტმის ერთნაირ დენისას მის მოულოდნელ დარღვევაში“ (ცირეკიძე 1986: 133).

„ავტორი ნათლად და ცხადად, მუსიკალური ტონალობით გადაანანილებს შთაბეჭდილებებს. წამიერი განწყობილებანი, შუქისა და ჩრდილის ეფექტი მკითხველს იზიდავს, მის ცნობიერებაში სახლდება მუსიკალური მელოდიის მსგავსად. მაგრამ იგი მაინც დაცილებულია ბუნებრივი გრძობისა და მეტყველებისაგან. ასეთი თხზვის საფუძველია აპოლონური სტიქია – სინათლე, პროპორცია, რაციონალური ხედვა. რაც შეეხება სიმბოლურ ასოციაციათა კასკადს, ის სამყაროს დიონისური ქმნადობაა, როცა ხელმეორედ ყალიბდება ახალი მეტყველება, ადრე არსმენილი“ (სიგუა 2008: 192).

ო. მანდელშტამი შენიშნავდა, რომ სიმბოლისტების შემოქმედებაში სიტყვებს მიენიჭათ ერთგვარი ლიტურგიკული ფუნქცია. შესანიშნავად იგზნო ვალერიან გაფრინდაშვილმა მალარმეს დამოკიდებულება სიტყვისადმი, როდესაც დაწერა:

„მალარმე სანამ მიანდობდა თავის თავს სიტყვას, ათვისუფლებდა მას ყოველ-  
დღიური ცხოვრების სამარცხვინო გავლენისგან და უკანასკნელად სიტყვები  
განწმენდილი, სასჯელთა რკალში გატარებული, გამომწვარნი გონების ცეცხ-  
ლში, იძენდნენ საფირონთა და აღმასთა ღირებულებას, რომელთაც მინიჭებული  
და ნაბრძანები აქვთ, იწვოდნენ და იფერფლებდნენ პოეტური შემოქმედების სას-  
ნაულში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 473).

პროზა რომ ემსგავსება ლექსს, ეს განსაკუთრებით მძაფრად შეიგრძნობა  
მაშინ, როცა ავტორები სტრიქონებს ლექსის გრაფიკულ ფორმა მიმართავენ.  
მაგალითად, დემნა შენგელაია „სანავარდოში“ ხშირად ასე წერს:

„იკარგებოდა თესლი და მოდგმები.  
ექსორია მათ, ექსორია...  
ავი თვალი ტეხდა ყველაფერს.  
ხატზე გადაცემა გამრავლდა“.

რომანში რიტმს ამრავალფეროვნებს თხრობაში ჩართული შელოცვები:

„მაცდურო, ჩამომეთხოვე  
არა ვარ შენსა ნებასა!  
მამა მაცვია,  
ძე მარტყია,  
სულიწმინდით ვარ შემოსილი!  
წმინდაო გიორგი,  
შენ მიბოძე  
შენი დაშნა და შენი სარტყელი,  
ამოვილო  
და შემოვკრა,  
გავაყრევი თმა-წვერი  
უჟმურთა უჟმურსა!  
წმინდაო გიორგი,  
შენ გამყარე უჟმურთა უჟმური!“  
(შენგელაია 1992 :54)

„სანავარდოს“ რიტმზე საინტერესო დაკვირვებები აქვს თ. თევზაძეს წე-  
რილში „მხატვრული ძიებანი ქართულ სიმბოლისტურ პროზაში“. იგი წერს: „სა-  
ნავარდოს“ სიუჟეტში შესაძლებელია გამოვყოთ ოთხი თემატური ერთეული,  
რაც ტექსტის დაყოფის იმ უნივერსალურ პრინციპებს ემთხვევა, როცა „პირველი  
მეოთხედი ამყარებს გარკვეულ სტრუქტურულ ინერციას, მესამე არღვევს მას,  
ხოლო მეოთხე – აღადგენს რა საწყის კონსტრუქციას, მეხსიერებაში ინახავს მის  
დეფორმაციას“ – ი. ლოტმანი).

მართლაც, რომანი შეიძლება დაიყოს:

1. ყარამანის ძლიერი ოჯახი ბონდოს გამგზავრებამდე;
2. თანდათანობით უკუსვლა უვაჟოდ დარჩენილი ოჯახისა;

3. უბედურებათა ჯაჭვი ბონდოს ჩამოსვლის შემდეგ და ყარამანის ოჯახის, მთელი მისი სოციალური წრის განადგურება

4. ფინალი: „ახალი ხალხის“ დამკვიდრების იდეა, შინაგანი კოფლიქტის დასასრული.

პირველ ნაწილში დამუშავებული თემა განვითარებას პოულობს მეორე-მესამე ნაწილებში, ფინალში იგრძნობა, რომ უნდა აღდგეს დაკარგული სიმშვიდე.

სიუჟეტის ამგვარი განვითარება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ნაწარმოებში შინაგანი, არა მხოლოდ შინაარსობრივი, არამედ რიტმული ნებსრიგის არსებობასაც“ (თევზაძე 1991: 52).

მუსიკალური პრინციპები ხშირად არის წარმოდგენილი, როგორც მოდერნისტული ნაწარმოების საფუძველი.

„მუსიკა ლიტერატურაში... ყველა ხლართი წარმოქმნის გიგანტურ არაბესკას, რომელზეც შეიძლება გავარჩიოთ ხან ძალიან უცნაური, თავბრუდამხვევი ხვეულები, ხან საღებავების აღმგზნები შეხამება... – წერს სტეფან მალარმე, – ყველა მოტივი იკვრება უცნაურ მელოდიად, რომელიც ჩვენი გრძნობების თანხმეირია და გარკვეულ ლოგიკას ამკვიდრებს და როგორც არ უნდა წვალობდეს აგონიაში მყოფი, ოქროს ისრებით განგმირული ქმნილება, რა ძლიერადაც არ უნდა მოჩქეფდეს სისხლი მისი ქრილობებიდან, მაინც ვერავითარი ტანჯვის კრუნჩხვა ვერ გაამრუდებს, ვერ წაშლის იმ ყველგანმყოფ ხაზს, რომელიც ყოველ წერტილს დანარჩენ წერტილებთან აერთებს, რათა აღმოცენდეს იდუმალი, წმინდა ჰარმონიით მოსილი იდეა“ (მალარმე 1997: 7).

კ. ეიკინი ფოლკენერის „ხმაურსა და მძვინვარებაზე შენიშნავს: „ეს რომანი თავისი სოლიდური, ოთხნაწილიანი სიმფონიური სტრუქტურით, ალბათ, ყველაზე მშვენიერი ქმნილებაა მთელი ციკლისა და უეჭველად შედეგრი, იმგვარი, რასაც ჰენრი ჯეიმსი სიყვარულით „თხზვის ხელოვნებას“ უწოდებდა. მისი ხვეულები უნაკლოდაა გარანდული. ეს რომანისტიკის რომანია – სახელმძღვანელო რომანის ხელოვნებისა“ (ეიკინი 1989: 436).

ანრი ბერგსონი, რომელიც ინტუიციას სამყაროს შემეცნების უპირველეს საშუალებად სახავდა, თვლიდა, რომ რიტმის გარეშე მხატვრული სახეები ვერ მოახდენდნენ ჩვენზე მძაფრ ზემოქმედებას. „რიტმის რეგულარული მოძრაობა თითქოს სათუთად არწევს და უნანავებს ჩვენს სულს, რომელიც ზმანებაში დანთქმულივით თავდავიწყებას ეძლევა, რათა პოეტის თანამოაზრედ იქცეს და მისი თვალებით უმზიროს სამყაროს“ (ბერგსონი 1993: 84).

მთელ რომანში არსად არ ქრება მუსიკის განცდა. რიტმები ხან ჩქარდება, ხან ინავლება. მელოდიის უეცარი გაქვავების ეფექტს ქმნის სახელდებითი წინადადებების სიმრავლე.

სტეფან მალარმე ფიქრობდა, რომ ენაში ყველგან იყო ლექსი, სადაც არსებობდა რიტმი, თუ არ ჩავთვლით ბოძებზე გამოკრულ ან გაზეთების ბოლო გვერდებზე დაბეჭდილ განცხადებებს. „ეგრეთ წოდებულ პროზაში თქვენ აღმოაჩენთ ლექსს, თანაც მშვენიერს, რომელსაც ათასნაირი რიტმული ნახაზი შეიძლება ჰქონდეს. სიმართლე რომ ითქვას, პროზა საერთოდ არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ ერთგვარი ანბანი, მისი ნიშნების შეერთებით კი ყოველთვის ლექსი მიიღება – მეტნაკლებად ენერგიული ან მეტნაკლებად დუნე“ (მალარმე 1997: 7).

„გველის პერანგი“ ამ სიტყვების საუკეთესო დასტურია. რომანში მოულოდნელ მუსიკალურ ეფექტებს ქმნის ჩართული ლექსები (გრაფიკული ფორმითაც გამოკვეთილი და რიტმულადაც ლექსისთვის უფრო შესაფერისი ორგანიზებულობით აღბეჭდილი. ზოგიერთ ამ ლექსთაგანს სონეტის ფორმა აქვს).

„ინტერმედიაში“ ჩართულია ორი ლექსი: „მზის კვერი“ და „უდაბნოს ქიმერა“. „მზის კვერი“ „ქარის შენელებულ ზვილში“ დანახული ზმანებაა. მზისა და მინის შეწყვილება-შერწყმის მისტერია წარმოუდგება მკითხველს. თითქოს ფერების ზეიმია. სივრცეთა „ყვითელ გუგებს“ შეერევა ღია ზაფრანა, ყარამფილი. ყველა ფერი ერთმანეთში გადადის, ზღვარი იშლება საგნებს შორის. ცა მინის მსუყე ფერებში ურევს თავის ნათელ, გამჭვირვალე, გაცრეცილ ტონებს. მწერალი ახერხებს, შექმნას სიცხის, „მდულარე“ ვნების ეფექტი. „მირაჟის კვართში“ ეხვევა სამყარო. პანი და „ნითელი ცხენი“ ერთად ჩაყუდებულან „ნირვანაში“. საძროხეს სუნი, ტანმაგარი ზანგელა ბულას „ვნების ტეხა“ ქმნის ხორციელი წყურვილის დაოკების ზღვარდაუდებელი ჟინის განცდას. მზისა და მინის მისტიკური კავშირიდან იბადება სიცოცხლე, ხორციელდება „მარადი ქცევა“, ხდება „ძღვევა ატავის“, ამიტომაც „იხდის პერანგს ცხელ ქვიშაზე რქიანი გველი“, რათა „ახალი სიცოცხლე“ განიცადოს.

„მზის კვერის“ სურათის ფონზე წამოიმართება „უდაბნოს ქიმერა“. თითქოს ერთმა ლექსმა „შობა“ მეორე ლექსი. ერთი მელოდიიდან გადმოვიდა მეორე – პირველისგან განსხვავებული. რიტმი – მჩქეფარე და ხმაურიანი – თითქოს შენელდა, დამდორდა. საინტერესოა, რომ სტრიქონებში რიტმი შეცვალა ფერმაც – ყვითლით გაჯერდა წარმოსახვა. მოძრაობა შეყოვნდა. ერთმანეთზე დახვავდა ეპითეტები: აკვიატებული, ულაზათო, ორკუზიანი, უცხო, ამპარტავანი, შორგზიანი. პირველ ლექსში „აფეთქებული“ შობის სიხარულს ამ ლექსიდან შეერთვის ყოფის გაუნელებელი დარდი:

„საოცარია შენი ზანტი მთქნარებით თვლენა –  
მზეთა გალხობით რომ მოთენთა უდაბნოს რთველმა.  
ქიმერის თვალის ღიმით გასცქერ აღმურს კომლიანს:  
თითქოს გესუნთქვის არაბეთის ამწვარი ნარდი.  
და უშნო ცოხნით ოდეს ერთვი მელანქოლიას –  
დორბლიან ტუჩზე გიობდება სამყაროს დარდი“.

(რობაქიძე 1989: 57)

მომაკვდავი სარგის პეტრიძე, საირიგჰს რომ ეძახის მისი ირანელი სატრფო ირაჰმანდა, მიჯნურს სპარსულად ახსენებს ნასირ იბნ ხოსრუს ლექსს. გრიგოლ რობაქიძეს ეს ლექსი სპარსულადვე აქვს ჩართული ქართული ასოებით. მწერალს, ალბათ, სურდა, რომ მკითხველსაც შეეგრძნო უცხო სიტყვების სიტკბო:

„ეი რუხეთ აფთაბი ქიშვარი დილ.  
ტაბი მეჰრეთ მეიე მუნავარი დილ.  
ნაკში რუ იეთ მეიე სურაჰიე ჩემმ.  
სუზი უშყი ტუ ყუდი მუჯმარი დილ“.

სპარსეთში, ეკბატანას ქუჩებში მოხეტიალე არჩიბალდი ყველაფერს აღიქვამს, როგორც „დღეულ ფანტასმას“: სივრცე ჭრელ ზმანებად გადაიქცევა. მწერალი ახერხებს მკითხველის გათანგვასაც. მოახვავებს ფერად-ფერად საგნებს ერთბაშად. თითოეული საგნის სტატიკა ერთიანობაში ქმნის იდუმალ დინამიკას. ეს საგნები თითქოს ერთმანეთს ეხლებიან, ეზავებიან და საბოლოოდ მკითხველის მზერაში ლაგდებიან, როგორც სიზმარეული შთაბეჭდილებები. „ქიშმიში. ზეთისხილი. თხილი. ნიგოზი. ბრინჯი. ფსტაჰ ნედლი და ფსტაჰ მოხალული...უთვალავი ქსოვილი. ფარჩეული. აბრეშუმეული. ქაშემირი. ათასნაირი“.

რომანში მოთხრობილია, რომ ირუბაქიძეთა გვარში, XIV საუკუნეში იყო ერთი, რომელიც ლექსებს წერდა. მას უყვარდა მოსე და პითაგორა (ორივე იდუმალის მგზნები). სწორედ ამ ირუბაქიძის ლექსი „ირუბაქიძის ხასა“ ჩართულია რომანში. ლექსში ვნების გახელებაა დაჭერილი. იხატება ქალი, როგორც ნაყოფის გამოსაცემად მომზადებული, „გასუდრული მტევანი“. დიონისური ექსტაზით არის გაჯერებული სტრიქონები. აქ უხვად არის სიტყვები, რომლებიც ქალ-ვაჟის ხორციელ ლტოლვას გამოხატავენ. თითქოს თვითონ სიტყვებსაც გასჩენიათ სქესი და როკვით ერთმანეთისკენ მიისწრაფიან:

„დაგედევნები...“

თეთრი მუხლები თითქოს ჰკვივან:

შენი ვარ შენი მოდი გევნები“.

მინიერი სიყვარული იძენს მისტიკურ შინაარსს. უცებ შემოიჭრება სულ სხვა სიღრმე: „არა ხარ ჩემი, არ ხარ არვისა, თუმც არასოდეს არ ხარ უარზე“. ყოველთვის რჩება ქალში რალაც მიუწვდომელი, იდუმალი, „მარადქალური“, რომელიც კვლავ და კვლავ ახელებს ვაჟს. ეს მიუწვდომელი კი თვითონ სიცოცხლის არსებაა, მისი პირველსაწყისი. „მე ვარ ის, რაც არის, რაც იყო და რაც იქნება და არც ერთ მოკვდავს და არც ერთ უკვდავს არ აუხდია ჩემი საბურველი“, – საისის, იგივე ნეიფის ქანდაკზე წაწერილი ეს სიტყვები იდუმალ ნაგულვება ამ ლექსის სტრიქონებშიც.

ლექსში ქალური საწყისი დედამიწას უკავშირდება და სწრაფვა მიწისკენ სიყვარულის გზით აღორძინების სურვილს ამხელს.

რომანის კომპოზიცია უფრო ლექსისაა, ვიდრე პროზისა. სიუჟეტური ხერხემალი „გამაგრებულია“ განწყობილებებით, ფიქრებით, განცდებით. სალექსო ტერფებს მიმგვანებული სიტყვების კომბინაციებით, მსგავსი ევფონიური ჟღერადობის სიტყვებით, ფრაზის ინტონაციური მიმოხვრით და სხვა მსგავსი საშუალებებით „გველის პერანგი“ წარმოჩნდება, როგორც ორიგინალური „პროზაული სიმფონია“.

რიტმების მრავალფეროვნება ქართულ მოდერნისტულ რომანებს ანიჭებს განსაკუთრებულ ელფერს. მუსიკის გზით ამ რომანებში განხორციელდა პროზისა და პოეზიის დიდი სინთეზი.

თანამედროვე რომანის ესთეტიკური ფორმის ანალიზისას ფრენკი ამოსავლად მიიჩნევს ფლობერის „მადამ ბოვარის“ ცნობილ – მესაქონლეობის გამოფენის სცენას, სადაც მოქმედება ერთდროულად სამ დონეზე ხორციელდება. ამასთანა-

ვე, ყოველი დროის სივრცული მდგომარეობა ზუსტად შეესაბამება მის სულიერ, შინაგან აზრს. ერთდროულად იხატება მოედანი – ბრბოთი გაჭედული, ერთმანეთში არეული ხალხითა და გამოფენაზე მოყვანილი საქონლით, ოდნავ შემადლებულ სცენაზე ერთმანეთს ცვლიან ორატორები. ყველაფერ ამას კი ზემოდან, ფანჯრიდან უყურებენ ემა და რუდოლფი, თან ერთმანეთს სიყვარულზე ესაუბრებიან. მოგვიანებით ფლობერი ამ სცენასთან დაკავშირებით შენიშნავდა: „ყველაფერი ერთდროულად უნდა აჟღერდეს – მკითხველმა უნდა გაიგონოს – საქონლის ბლავილი, შეყვარებულთა ჩურჩული და ჩინოვნიკთა რიტორიკა, ყველაფერი ერთდროულად“ (Френк 1987: 200).

ფრენკის აზრით, ეს სცენა მცირე მასშტაბით წარმოადგენს რომანის „სივრცობრივ“ ფორმას. თხრობის დრო თითქოს ჩაიკეცება. ყურადღება კონცენტრირდება პერსონაჟთა ურთიერთობაზე დროის უძრავ მონაკვეთში. ეპიზოდის აზრი მიიწვდომება მხოლოდ სხვადასხვა აზრობრივი პლასტის ურთიერთქმედების გაგების შემდეგ.

ქართულ მოდერნისტულ რომანში გამოყენებულია ამგვარი ხერხი. გრ. რობაქიძე „გველის პერანგში“ ხანდახან რამდენსამე განსხვავებულ მოქმედებას ერთ სიბრტყეში მოაქცევს და ქმნის ერთდროულობის შეგრძნებას. ასეა, როცა ხატავს „მოქანავე ქალაქ-ხომალდს – ტფილისს“. ეპიზოდი წარმოდგენილია, როგორც ქალაქის „ბოღვა“. ლანდები ერთმანეთში ირევიან, საუბრობენ. მათ ლაპარაკში კი ფრაგმენტულად იხატება საქართველოს ისტორია. იქმნება ფანტასმაგორიის განცდა:

„პირველი: არსის ხვედრი არსშია თვითონ.

მეორე: არ არის სიმართლე უმაღლეს ამისა.

მესამე: თვითონ გაუწირავს თავი.

(ვის?! ხომალდს?! ტფილისს?!)

ხომალდი ქანაობს – (უცხო ქარია?!)

ლანდები გადაცვივდებიან“.

„პირველი: არ წახვიდე ამ მხრით.

მეორე: გვერდით მარაბდაა.

მესამე: მარაბდა ნაძრახი ადგილია.

(როგორ?! ვისგან?!)

პირველი: იქ დახვდა ქართველთა ჯარი მონგოლებს.

მეორე: ოთხმოცი ათასი თორმეტი ათასს.

მესამე: ოთხმოცი ათასი უკუიქცა.

(შეძლებელია!)“ (რობაქიძე 1989: 221).

ავტორის ეჭვიანი ჩანარები თითქოს დროს აუქმებს, მხატვრულ სივრცეს „არღვევს“ და მკითხველსაც მოთხრობილი და აღწერილი ამბის თანამონაწილედ აქცევს. იქმნება ილუზია, თითქოს და სწორედ მკითხველის „მინდობასა“ თუ „მიყოლაზე“ იყოს დამოკიდებული შემდგომი ამბები.

უცებ შემოჭრილი ასოციაცია უკან მიიღვენებს ასოციაციათა ნაკადს, რომელიც მკითხველში აღვიძებს ნაცნობი თუ შორეული ტკივილის განცდას. ამ შემთხვევაში ადამიანთა ბედის მსგავსებასაც ესმება ხაზი და, იმავდროულად,

კონკრეტული ტკივილიც განზოგადდება. დავითის ქნარს შემოაქვს ტრაგიკული ტონალობა: „მე გადავლახავდი გარდუვალს“.

ამას დარჩენილი გული ჰკვივის. მაგრამ პირველი გულის კვილი ველარ არ დაენევა.

ქვითინი გაგუდული.

საულ! საულ! დღეს ვერ დაგამშვიდებს შენ ქნარი დავითის“ (რობაქიძე 1989: 266).

ტკივილი თითქოს ამსხვრევს ადამიანს და ეს მსხვრევა „გასამებული“ არჩიბალდით წარმოდგება.

„წაიკითხე!

ჩურჩულით ეუბნება ერთი.

მეორე ბარათს ჰკიდებს ხელს...“

სხვა: გაგუდული ქვითინი ...“

„საულ! საულ! ვინ დაგამშვიდოს?!“ (რობაქიძე 1989: 267).

ასეთ მრავალხმიანობაში, რომელშიც თანაბრად არის ჩართული მაკრო და მიკროკოსმოსი, მარადისობა და წარმავლობა, ადამიანური და ღვთაებრივი, მოდერნისტული რომანის პერსონაჟები მკითხველთან ერთად მიიკვლევენ გზას იდუმალი სამყაროს ლაბირინთებში ეგზისტენციალურ კითხვებზე პასუხების მოსაძიებლად.

### დამონშებანი

Arist'ot'ele, *Rit'orik'a*. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba, 1981 (არისტოტელე. *რიტორიკა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981).

Belyi, A. *Simpnionia. Soch. v Dvukh Tomakh*. Moskva: 1990 (Белый А. Симфония. *Соч. в двух томах*. Т.1. Москва: 1990).

Bergson, Henri. *Tsnobierebis Ushualo Monatsemebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „nek'eri“, 1993 (ბერგსონი, ანრი, *ცნობიერების უშუალო მონაცემები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 1993).

Bodleri, Sharl. *Leksebi P'rozad*. Tbilisi: gamomtsemloba „sakartvelo“. 1991 (ბოდლერი, შარლ. *„ლექსები პროზად“*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1991).

Bregadze, K'onst'ant'ine, *Kartuli Modernizmi*, Tbilisi: gamomtsemloba „meridiani“, 2013 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013).

Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine, *Dionisos Ghimili*. Tbilisi: gamomtsemloba „didost'at'i“, 1992 (გამსახურდია, კონსტანტინე. *დიონისოს ღიმლი*. თხზ. 20 ტომად. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 1992).

Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi, Targmanebi, Eseebi, Ts'erilebi*. Tbilisi: 1990 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. *ლექსები, თარგმანები, ესეები, წერილები*. თბილისი: 1990).

Eik'in, K'onrad. *Eseebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“ (ეიკინი, კონრად. *ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).

Vagneri, Rihard. *Momlotsveloba Bethoventan*. Tbilisi: gamomtsemloba „lomisi“, 1997 (ვაგნერი, რიჰარდ. *მომლოცველობა ბეთოვენთან*. თბილისი, გამომცემლობა „ლომისი“, 1997).

Vulfi, Virjiniia. *Eseebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „nak'aduli“, 1998 (ვულფი, ვირჯინია. *ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1988).



- Tevzadze, Tinano. *Mkhat'vruli Sakhis Met'amorpozebi*. Tbilisi: 1991 (თევზაძე, თინანო. *მხატვრული სახის მეტამორფოზები*. თბილისი: 1991).
- Krokhina, P. *Muzyka Arkhetip i Pisatel'*. Moskva: izd. "voprosy literatury", 1991 (Крохина Р. Музыка Архетип и писатель. Москва: изд. „вопросы литературы“. № 8. 1991).
- Malarme, St'epan. *Symbolizmis Shesakheb. Gaz. Arili. 27 Mart'i*, Tbilisi: 1997 (მალარმე, სტეფან. სიმბოლიზმის შესახებ. გაზ. „არილი“, 27 მარტი, 1997).
- Thomas, Mann. *Jadosnuri Mta*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“ 1978, (მანი, თომას. *ჯადოსნური მთა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984).
- Thomas, Mann. *Rihard Vagneri*. Tbilisi: 1995 (მანი, თომას. *რიჰარდ ვაგნერი*. თბილისი: 1995).
- Piskunov, V. *Skvoz' Ogon Dissonansa*. Vk.: *Andrey Belyy*. Moskva: 1990 (Пискунов В. Сквозь огонь диссонанса. Вк.. *Андрей Белый*. Москва: 1990).
- Rat'iani, Irma, Tkhraba. *Lit'erat'uratmtsodneobis Shesavali*. Tbilisi: gamomtsemloba “GCLAPress”, 2012 (რატიანი ირმა, თხრობა. *ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი*. თბილისი: გამომცემლობა „GCLAPress“. 2012).
- Robakidze, Grigol. *Gvelis P'erangi. P'alest'ra*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1989 (რობაკიძე გრიგოლ. *„გველის პერანგი“*, *„ფალესტრა“*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).
- Sigua, Soso. *Modernizmi*. Tbilisi: gamomtsemloba „mts'erlis gazeti“, 2008 (სიგუა, სოსო. *მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მწერლის გაზეთი“, 2008).
- Siradze, Revaz. *Sakhismet'q'veleba*. Tbilisi: gamomtsemloba „nak'aduli“, 1982 (სირაძე, რევაზ. *სახისმეტყველება*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1982).
- Shengelaia, Demna. *Sanavardo*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota Sakartvelo“, 1983 (შენგელია, დემნა. *სანავარდო*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983).
- Shengelaia, Demna. *Kartuli Lit'erat'uruli Ese*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1986 (შენგელია, დემნა. *ქართული ლიტერატურული ესე*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986).
- Tsirek'idze, Sandro, *Kartuli Lit'erat'uruli Ese*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1986 (ცირეკიძე, სანდრო. *ქართული ლიტერატურული ესე*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986).
- Uaildi, Osk'ar. *K'rit'ik'osi, Rogorts Khelovani*. Tbilisi: gamomtsemloba „lomisi“ 1997 (უაილდი, ოსკარ. *კრიტიკოსი, როგორც ხელოვანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1997).
- Polk'neri, Uilliam. *Saubrebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „lomisi“ 1999 (ფოლკნერი, უილიამ. *საუბრები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1999).
- Frenk, David. *Prostranstvennaya Forma v Sovremennoy Literature. Zarubezhnaya Estetika i Teoriya Literatury*. Moskva: 1987 (Френк, Д. Пространственная форма в современной литературе. Зарубежная эстетика и теория литературы. Москва: 1987).
- Javakhishvili, Mikheil. *Ts'erilebi. Tkhzulebani. T'.VI*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1980 (ჯავახიშვილი, მიხეილ. *წერილები. თხზულებანი. ტ. VI*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1980. თბ. 1980).
- Jaliashvili, Maia. *Kartuli Modernist'uli Romani*. Tbilisi: gamomtsemloba „ts'karostvali“, 2006 (ჯალიაშვილი, მაია. *ქართული მოდერნისტული რომანი*. თბილისი: გამომცემლობა „წყაროსთვალი“, 2006).
- Jorjadze, Archil. *Ts'erilebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1989 (ჯორჯაძე, არჩილ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).

**Maia Jaliashvili**  
(Georgia)

## **Variations of Musical Narration in Georgian Modernistic Novel**

### **Summary**

**Key words:** modernistic, musical, narration.

From the beginning of the 20<sup>th</sup> century great changes were found on Georgian prose. Exactly at this time special attention was drawn to musicality. The number of little genre writings increased in Georgian literature, where plenty of entered lyrical flows stipulate melodiousness typical to verse. One of the determinative units of modernistic prose is music. As it is known romanticists paid special attention to music and even formed it as certain support to their work. Prose and poetry merged with each other in the writing of modernists, for example in the writings of Wild, Baudelaire, Joyce, Wolfe and others, thus there were found completely new views of narration.

As it is known the modernists have brought new structure of words. They founded principles characterized to the line of verse in prose. Authors of Georgian modernistic novels paid great attention to the rhythm of prose. Generally, from the 10s of the 20<sup>th</sup> century the number of experiments increased in Georgian prose aiming mergence of prose and poetry. According to the standpoint of K. Jung at the time of analyzing the work of art there was to be considered music as archetype of human collective non-consciousness. Study of musical archetypes was especially activated at the time of analyzing new art, as there were found more and abundant materials than in the literature of former centuries. Writers of the 20<sup>th</sup> century paid special attention to irrational, non-conscious that even conditioned great entrance of music in creative procedure. Andrew Beli, whose writing is structured on musical principles (for example, of his prosaic “symphonies” and novel “Petersburg”) was writing that the music is a window from were the most important waves of eternity are flowing into us. In Georgian modernistic novels (Grigol Robakidze’s “Snake’s Skin”, Demna Shengelaia’s “Sanavardo”, Konstantine Gamsakhurdia’s “Dionisius Smile”) the music also is shown as a power that determined the new vision of world, he even showed unfamiliar potentials of word. This added special tint to novels.

In these novels musical motives are shown as powerful down-flows stipulating author’s narration and life-style of the tempers of characters. Music “helps” to creator in clearing up both cognition of personal being and generally in the understanding conformity to law of cosmos. Music is in excess in those episodes of these novels, where is shown irrational world. Pursuant to the opinion of Schopenhauer, music used to express not phenomenon, but essence of phenomenon, itself the will of world. Poetical and musical languages of Demna Shengelaia, Grigol Robakidze and Konstantine Gamsakhurdia are of special importance and original, they are both alike and even differ from each other.

In Georgian modernistic novels are found archetypes of Georgian polyphonic music – in reflected in variation treatment of the same theme.

Stephane Mallarme considered that in language there was a verse everywhere, were existed a rhythm if not considering announcements posted on poles or typed on the final pages of the newspapers. “You will find out a verse in so called prose, even perfect that may have thousand kinds of rhythmic drawings. To tell the truth, there does not at all exist a prose. There is only such a kind of alphabet and by mergence of its signs is always made a verse – more or less energetic or languorous”. The best proof of these words is “Snake’s Skin”. Verses included in the novel make sudden musical effects (expressed both in graphical form and rhythmically rigged with more appropriate orderliness for verse. Out of those verses some of them have a form of sonnet). Archibald is “listening” to bare gaps of Persia as music. Eternity here is provided by “subjects” – specific and visible. But subject at the same time are melodies reflecting eternity. Here rational and irrational are so merged that there is no visible a limit. Among them person “Swings” and in general feels life in indivisibility of death and life. This way enters the music of fields and its listening will draw the novel’s character nearer to the world origins. This music is material and spiritual substance that can not be understood that excitement means review of deep spiritual layers. As though music deepens significance of modernistic novels.

“Snake’s Skin” represents tour both in physical and spiritual world. And in it the guide is inexpressible “music” sharing to that one and whole itself even character and reader always interpreted as a basis of visible and invisible. Music also favors the reader in the apprehension of the essence of text.

As though narration in modernistic novel is separated from that time and space, where action takes place and characters “move” and has a self-sufficient value. As if is closed in itself. At this time narration is distinguished by the excess of lyrical flow. The structure of Konstantine Gamsakhurdia’s “Dionisius Smile“ is erected under musical principle. Narration has a form of hymns in novel and completely “covers” the character, for example hymns to wine, hymns to trees, preaching to fishes and others. The rhythm directly enters in “Dionisius Smile“, at this time the text becomes overemotional, but sometimes the rhythm is dead.

The fact on similarity of prose to verse is especially greatly felt when authors apply graphical form of verse at the time of narration. For example, some episodes of Demna Shengelaia’s “Sanavardo” are written in the form of verse. The theme treated in the first part is developed in the second and this parts, finally is felt that the lost calmness is to be regenerated. Development of the topic of novel once more emphasizes existence of internal not only substantial, but rhythmic order.

There are lots of possibilities on the variation of rhythm in prose. According to his/her style the writer chooses some of them and thus expresses his/her individuality. Virginia Wolf used to write that modern novel had more common to poetry, as primarily reflected not the relations of persons, but dialogues carried in solitude with herself. Georgian modernistic novels include lots of dialogues carried in solitude with herself. Thirst of maximal perfect conformity of form and idea stipulates inclusion of musical elements

in narration even in Georgian modernistic novels. Not only separate episodes are found poetical in these novels, but entire artistic system, as these episodes make united musical composition.

In fact many secrets are shown in these novels influencing the writer exactly through new method of narration. This method first of all considers diverse variations of the synthesis of prose of poetry. Here philosophical and religious issues often have aesthetic value through poetical meditations. Music in these novels is shown as their internal backbone considering firmness of narration. In such polyphony where are equally included macro and micro-cosmos, eternity and transience, human and divine, characters of modernistic novel find a way in the labyrinths of secret world together with a writer in order to have answered questions.

**ЕКАТЕРИНА ГУРДУЗ**  
(Украина)

## **Жанровая матрица антивоенного романа и современная литература**

### **Вступление: война, мир и литература**

Антивоенный роман как художественно-эстетический феномен красноречив уже своим жанровым названием, настраивающим читателя на отрицание, осуждение войны и имплицитно связанным с экзистенциальным дискурсом антиномии война / мир, являющейся предметом осмысления не только в искусствоведении, в частности в науке о литературе, но и в философии, психологии, социологии, истории, антропологии, конфликтологии, политологии и других сферах знаний.

В мировом литературном пространстве, начиная с фольклора, категории войны и мира также находят свое непосредственное отражение. Интересные наблюдения по этому поводу подаются в романе С. Пантюка «Война и мы» («Війна і ми», 2012). У героини произведения – психолога Ники Полевой, анализирующей отрывки будущего произведения своего виртуального знакомого, возникает «кромольный» вопрос, стоило ли касаться этой сложной темы: «Кажется, во всей мировой литературе нет ни одного, вдумайтесь, ни одного произведения, в котором хотя бы не упоминалась война. И в народном творчестве, и даже в стихах для самых маленьких деток о ней упоминается. Есть ряд колыбельных, в которых речь идет о войне. Ребенок только родился, а его уже на подсознательном уровне готовят к участию в кровопролитии! Разве это не ужасно?» (Пантюк 2012: 127). Сомнения относительно целесообразности обращения писателя к теме войны автор также вкладывает в уста главного героя, который пишет роман о пережитом на войне. С. Грабарь в предисловии к изданию называет произведение С. Пантюка романом-исповедью: «Иначе я не могу назвать это сплетение воспоминаний, отчаяния и побед. Война действительно живет в каждом из нас. Просто мы в этом не хотим признаться себе. Вся история человечества соткана из войн» (Пантюк 2012: 7). В финальных аккордах романа С. Пантюк делает акценты на более глубоком, трансцендентальном понимании войны: «Наконец, война – она такая же вечная, как и мы, и весь вопрос лишь в том – в каком ракурсе мы ее рассматриваем. / И даже если мы не замечаем ее, это вовсе не означает, что не принимаем в ней участия...» (Пантюк 2012: 167).

Как социальное явление война издавна волновала различных мыслителей и в их оценках часто приобретала диаметрально противоположные звучания: ее воспринимали как бедствие и как благо, как источник смерти и движущую

силу жизни, как искусство, даже как игру. Научное толкование этого понятия вполне укладывается в рамки одного предложения: «Вооруженная борьба между различными государствами и народами или между общественными классами в рамках одной» (Дубічинський 2006: 149), «вооруженная борьба между государствами или классами за осуществление их экономических и политических целей, продолжение политики насильственными средствами» (Шкодунович 1958: 75), «способ разрешения противоречий между классами, государствами и нациями средствами организованной вооруженной борьбы за достижение определенных политических целей, продолжение политики насильственными средствами» (Кудрицкий 1986: 302), «общественно-политическое явление, смысл которого заключается в продолжении политики насильственными методами, политики, которую проводят государства и разные классы внутри их» (Астахова 1993: 14), «крайне сложное общественное явление, которое является продолжением политической борьбы государств, наций, групп населения с применением вооруженного насилия» (Гуржії 2004: 107). Как видим, в определениях войны нет существенных различий, но они не раскрывают ее глубину, страшные последствия, влияние на судьбу отдельных участников и человечества в целом.

Изучению этого явления в его различных аспектах посвящено много фундаментальных научных трудов, но как бы ни старались их авторы передать сокрушительную сущность войны, разоблачить ее антигуманистическую направленность (по подсчетам современных ученых за пятьдесят веков на Земле произошло более 15 тысяч войн, сотни ужасных переворотов в социальной, экономической и культурной жизни народов, в которых погибло более 4 миллиардов людей (Бойченко 2006: 517), им вряд ли удастся передать свои мысли насколько проникновенно, как это делают мастера художественного слова. Неслучайно выдающийся мыслитель XX века. Х. Ортега-и-Гассет, определяя миссию науки наработкой определений, что, по его мнению, служат лишь умственной отсылкой к предмету, усматривал ключевую роль искусства в постижении действительности: «В науке важны не вещи, а знаковая система, способная их заместить. / Назначение искусства прямо противоположно. Его цель – уйти от привычного знака и достичь самого предмета. Двигатель искусства – прекрасная жажда видеть» (Ортега-и-Гассет 1991: 265–266).

Прийти к пониманию глубинной сущности войны как социально-философского явления стремились многие исследователи. Начиная с эпохи античности они пытались осмыслить не только причины войн, но и перспективы их дальнейшего развития или упадка. Аналитические студии продолжаются и сегодня. Интересным вкладом в разработку этой проблемы представляются работы А. Назаретяна. Автор, обращая внимание на имманентность войны в жизни человечества, замечает: «Если за критерий войны принять массовый вооруженный грабеж, то она начинается в неолите <...> Если же войной считать коллективные сражения с применением наиболее убийных из всех существующих в то время орудий убийства, то она ровесница даже не вида неоантропов, а всего рода Номо» (Назаретян 2007: 87-88). Похожие мысли находим и во многих других источниках: «Человечество, поднима-ясь по лестнице общественного прогресса, тысячелетиями тянуло длинный шлейф

войн и вооруженных конфликтов <...> Человек воевал в глубокой древности, продолжает воевать в современности, очевидно, будет воевать в будущем. Меняются представления о типах и характере войн и армий, системах обороны, реальные силовые методы, но во все эпохи человеческие сообщества в различных формах и ипостасях отнюдь не считали мир высшим благом» (Бойченко 2006: 517).

В конце XX века В. Нечипоренко, отстаивая идею политической смерти войны, утверждал: «В современном мире война потеряла свой смысл, а после потери собственного смысла любое явление становится менее вероятным, дальше – и просто невозможным» (Нечипоренко 1998: 131). По мнению автора, человечество навсегда сделало практически невозможными настоящие войны на мега- и макроуровнях. На микроуровне В. Нечипоренко рассматривает затяжные маленькие войны, которые ведутся террористическими методами. Эта болезнь, на его взгляд, потребует более длительного лечения, но и она должна поддаться влиянию всеобщей демилитаризации мира: «общеисторические тенденции постепенной, всемирной демилитаризации уже необратимы» (Нечипоренко 1998: 131). К сожалению, оптимистический прогноз исследователя не оправдался, и сегодня действительность демонстрирует новую волну милитарной агрессии.

В начале XXI века человечество уже пережило не одну войну (кроме известных войн в Абхазии, Израиле, Иране, Центральной Африке, Южной Осетии, Южном Таиланде, революций в Египте, Йемене, Тунисе, произошли многочисленные малоизвестные, но не менее значимые военные восстания и беспорядки, например, Дарфурский конфликт, Вторая гражданская война в Чаде, Ивуарская война, операция на острове Анжуан, Туарегское восстание, Шиитский путч и др.), а в отдельных странах и регионах вооруженные конфликты продолжают и сейчас (Афганистан, Ирак, Ливия, Нигерия, Саудовская Аравия, Северный Кавказ, Сербия, Сирия, Сомали, Украина и др.). Сегодня как никогда нависла угроза III мировой войны, а учитывая выше сказанное, утверждение некоторых исследователей о том, что она уже давно идет, представляются нам не лишены смысла. «Человечество вступило в критическую фазу, путь выхода из которой во многом определит дальнейшую судьбу Земной цивилизации, а может быть, и Космоса, – справедливо отмечает А. Назаретян. – Выбор эффективных стратегий сохранения и развития может зависеть и от того, как человек видит себя, свою историю и свои глубинные мотивации» (Назаретян 2007: 235).

Думается, художественная литература имеет глубокий потенциал постижения феномена войны и поиска путей его преодоления благодаря мощным возможностям образного слова, ведь, в отличие от различных отраслей наук, ограниченных определенными параметрами объектов изучения, – историческими, психологическими, социальными и т. п., ее исследования отображают целый комплекс важных граней человеческой жизни.

Возвращаясь к процитированному выше вопросу героини романа «Война и мы», стоит подчеркнуть, что литература как отражение сложной диалектики жизни не может обойти столь важной ее составляющей, какой бы ужасной она не была. Подтверждением этого тезиса могут стать известные слова Н. Гоголя о том, что

бывают времена, когда нельзя иначе устремить общество к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости.

Концепты войны и мира действительно неотступно сопровождают все этапы развития искусства слова, но в разные эпохи понимание их сущности приобретало новые оттенки и даже могло кардинально изменять отдельные аксиологические векторы. Своеобразный диалог такого рода рецепций и интерпретаций продолжается до сих пор, что является еще одним неоспоримым свидетельством непреходящей актуальности обозначенной проблемы. Неслучайно именно в XX ст., ознаменованном двумя мировыми и многими локальными войнами, тема войны и, соответственно, идея ее осуждения и разоблачения необратимых последствий приобрели в литературе мейнстримовый статус. Закономерным является и обращение к романному жанру как свободной форме, в которой, по определению Л. Толстого, «есть место и свобода для выражения всего, что только переживает внутри и вовне человек» (Толстой 1951: 359).

Несмотря на номинативную очевидность и использование в практике анализа генологии литературы антивоенный роман (далее АР) до сих пор не имеет не только теоретического определения, но и признания как термин. В литературоведческих справочниках, словарях и энциклопедиях наряду с объяснением широкого спектра жанровых модификаций романа антивоенный даже не упоминается, а его яркие образцы относятся к тем или иным тематическим, хромотопным, формальным группам. Даже в основательных исследованиях, посвященных роману или проблемам жанра в целом, АР не называется, а его образцы анализируются в контексте социального, психологического, философского, исторического, патриотического, приключенческого, автобиографического романа или их синтетических жанрообразований. Следовательно, указанный вопрос требует дальнейшего тщательного изучения.

Отдельные наработки в постижении этой проблемы в литературоведческой практике уже есть. В монографиях Т. Мотылевой «Первый антифашистский роман. «Верноподанный» (Мотылева 1974) и «Роман – свободная форма» (Мотылева 1982) обоснована правомерность употребления термина «антифашистский роман». В научных трудах Н. Гуменного, в частности в монографиях «Поэтика романного жанра Алеся Гончара: проблемы типологий» (Гуменный 2005), «Западный антивоенный роман и проза А. Гончара: компаративный аспект» (Гуменный 2012), на конкретном историко-литературном материале проанализированы типологические схождения в обработке антивоенной тематики западноевропейскими романистами I половины XX века и одним из самых ярких романистов украинской литературы – А. Гончаром. В монографии И. Захарчук «Война и слово (Милитарная парадигма литературы реалистического реализма)» рассмотрен милитарный вектор украинского художественного сознания в контексте тоталитарной литературы (Захарчук 2008). Однако целостное и системное исследование АР в качестве одного из магистральных литературных жанров XX и XXI века до сих пор отсутствует. В рамках данной работы попытаемся очертить ведущие жанровые признаки АР и его место в романном дискурсе всемирной литературы.



### **Антивоенный роман: генеалогическая иерархия и жанровые маркеры**

В литературоведческой практике терминологический контекст АР часто граничит с такими понятиями, как военная, милитарная литература, военная проза, военный, батальный, антифашистский роман. Немецкие исследователи детерминируют произведения указанной тематики еще и как военно-критические, пацифистические, демократически-военные (Schneider 2004: 11). Бесспорно, все эти определения имеют право на существование, но в то же время еще больше усложняют проблему жанрового определения АР и часто приводят к неправильному пониманию родовых и видовых отношений в пределах указанного терминологического поля.

В сложной генеалогии литературы АР занимает особое место. Схематично основные и наиболее употребляемые категории жанровой иерархии художественного военного дискурса можно расположить в таком порядке: ВЛ → ВП → АР → АфР. Так, более широким, универсальным понятием является военная литература, которая может охватывать не только жанровые звенья сложной генеалогической модели литературы, но и ее родовые категории – кроме эпоса, еще и лирику, драму и их синтетические образования. Не любой роман о войне можно отнести к категории антивоенных. АР, соответственно, является составляющей военной прозы (хотя теоретически АР в стихах тоже возможен) наряду с повестью, рассказом, новеллой и другими малыми эпическими формами, и сосредотачивается на проблеме осуждения войны. Антифашистский роман в свою очередь является одним из тематических ответвлений АР.

Историко-типологический анализ АР в различных национальных литературах свидетельствует об определенных отличиях художественной интерпретации войны. Прежде всего, это можно объяснить тем, что большинство писателей, фактически, находилось «по разные стороны баррикад», хоть часто и помимо своей воли. Именно поэтому, наверное, славянский АР не ассоциируется с литературой «потерянного поколения», чьи представители в большинстве являются бывшими фронтовиками, которых заставили воевать против ни в чем не повинных людей. Следовательно, можно говорить о сложившихся национальных традициях антивоенной романистики. Однако для осмысления поэтикальной парадигмы АР важно обратить внимание на типологические схождения образцов этого жанра в литературах различных стран. У Х. Ортеги-и-Гассета находим дельные соображения по этому поводу: «Нет ничего более легкого, чем подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. / Собственно говоря, виды – это специфика рода, и мы различаем их только тогда, когда можем увидеть в многообразии изменчивых форм их общий корень» (Ортега-и-Гассет 1991: 232). Определение художественной специфики жанровой модели АР невозможно без изучения его общих черт в разнонациональных литературах.

Безусловно, в АР присутствуют классические черты романного жанра, в частности масштабность изображения, сложное строение, широкие пространственно-временные границы, разветвленная образная система. Выделение АР как самостоятельной художественной структуры среди других подобных становится возможным за счет ряда самобытных жанровых признаков, составляющих его основу, так называемую жанровую матрицу.

Ключевым жанровым маркером АР является мощный гуманистический пафос, сопряженный с непреклонным осуждением войны, разоблачением ее преступной и противоестественной сути. Собственно, антивоенный пафос является тем художественно-стилевым мерилем, которое позволяет выделить антивоенный среди многих других жанровых модификаций романа. Анализируя антифашистскую литературу, в 1934 г. Г. Манн отмечал, что она совсем не обязательно является таковой по намерению, однако становится ею уже в силу того, что стоит за свободу совести (Мотылева 1974: 3). Эту мысль можно экстраполировать на антивоенную прозу в целом и на АР в частности, ведь много его образцов не содержат пространственных нравоучений и морализаторских наставлений относительно понимания войны, но подводят читателя к осознанию ее сокрушительной силы. Созвучный тезис высказала Т. Денисова, убеждая, что «правдивый показ войны – это одновременно борьба за мир» (Денисова 1963: 88).

Чрезмерный же пафос часто становился причиной нареканий авторам антивоенных произведений со стороны литературных критиков. Именно с таких позиций выходит главный герой романа «Книга забвения» («Книга забытая», 2013) В. Слапчука – бывший фронтовик, пишущий роман о пережитом на войне в Афганистане и воспринимающийся как alter ego самого автора. Ставя перед собой задачу освободиться от чрезмерного пафоса, что в его восприятии предстает как приправа к правде, он подает референционные комментарии по поводу неотделимости пафоса и антивоенного жанра: «Я еще не начал писать, а уже сделал огромный крен в сторону пафоса. Во многих случаях пафос и является тем звеном, что соединяет войну с литературой, поскольку и война, и литература независимо друг от друга эксплуатируют пафос с максимальной отдачей, а при их соединении возникает осязаемый избыток, что совсем не здорово, и я хотел бы избежать этой ловушки» (Слапчук 2013: 10). Примечательным можно считать и тот факт, что на протяжении всего произведения автор не раз признает намеченную цель недостижимой.

АР предстает как контаминированная жанровая структура, которая может совмещать одну или несколько дополнительных жанровых доминант на уровне содержания, хронотопа, тематики, то есть может одновременно быть социально-психологическим, философским, историческим, приключенческим, фантастическим, урбанистическим, маринистическим, новеллистическим, романом в стихах, письмах. Н. Гуменный в этом контексте замечает: «Антивоенные романы XX века не только не отрицают других социально-бытовых, психологических, политических, философских, – они просто были бы невозможны вне связей с ними. Они сами «вырастают» из этих форм, которые оказались в обстоятельствах меж-

дуоенного периода далеко не простыми и традиционными, но почти всегда переходными и в сфере содержания, и на уровне поэтики» (Гуменный 2005: 9–10). Т. Мотылева предлагает различать антивоенные романы-предостережения, романы-свидетельства, романы исследования (Мотылева 1982).

Художественным стержнем АР является концепт войны, который структурирует произведение в зависимости от его проблемно-тематических векторов и обуславливает развертывание сюжета в той или иной содержательной плоскости. Основным призванием текстов антивоенного жанра, по свидетельству самих авторов, стало правдивое изображение войны и развенчание связанных с ней мифов. Красноречивы в этом смысле рассуждения Дж. Голсуорси относительно цели, которую преследует романист: «Рисуя частицу жизни в обязательной соотнесенности с целой жизнью смело и объективно, он не излечивает эту частицу, а просто делает ее наиболее выпуклой для общего обозрения и тем самым косвенно способствует эволюции» (Андреев 1986: 491). Указанной задаче подчиняются все элементы анализируемых произведений.

Ф. Мориак отмечал, что роман «является ничего не стоящим, если он не занимается исследованием человека, и не имеет смысла существования, если он не добавляет ничего нового к нашему знанию человеческого сердца» (Черненко 1977: 11). Вполне вероятно, что подобное понимание художественной интенциональности литературного произведения способствовало усилению авторского внимания к психологическим акцентам АР и, соответственно, правдивого изображения человека на войне во всей сложной гамме ее чувств, переживаний и внутренних борений.

Главным идейным задачам подчиняются также пространственно-временные измерения произведений. Н. Гуменный, рассматривая АР как «наиболее адекватный способ художественного осмысления проблемы войны и мира», называет такие его жанротворческие признаки: «Эпические и драматические начала преобладают над лирическими, а с точки зрения собственно жанровой – историческое время преобладает над биографическим. Хронотоп антивоенного романа типологически устойчивый, подчинен главной организующей идее изображения войны во всех ее ипостасях, реализация его возможна лишь в пространственно-временных координатах» (Гуменный 2005: 9–10).

АР, как правило, имеют многоуровневую архитеконику, усложненную за счет разнообразных внетекстовых элементов (дедикаций, жанровых подзаголовков, названий отдельных частей и разделов, ссылок, примечаний) и жанровых вставок (писем, снов, новелл и рассказов, стихов, песен и проч.) композицию. Анализируя литературные эксперименты современной ей эпохи, Т. Мотылева подчеркивает, что «роман по-новому осознал свои задачи как исследования социальной жизни, пошел на сближение с философией, политическим эссе, включил в свою орбиту документ, репортаж, элементы научной и деловой прозы. Словом, то новое, что внес XX век в искусство романа, – это, прежде всего, рост его познавательной энергии и социальной активности, отвечающий революционному, динамическому характеру переживаемого нами столетия» (Мотылева 1982: 7). Опираясь на указанные выводы исследовательницы и собственные наблюдения, заметим, что АР вобрал в себя

лучшие достижения жанра и одновременно выработал собственную художественную систему.

Наиболее употребляемые приемы, к которым прибегают авторы АР, – интроспекции, ретроспекции и антиципации. Они помогают быстро изменять временные и пространственные координаты и создают в воображении читателя сложный калейдоскоп переживаний человека на фоне мирного и военного времени. К специфическим приметам жанра относятся также батальные сцены, натуралистические описания, повышенный лиризм и документальность, хотя они и не являются его обязательным атрибутом. В частности, не во всех АР подаются непосредственные описания войны. В некоторых текстах она упоминается между строк: военные события составляют лишь незначительную часть художественного пространства романа, подаются ретроспективно или вообще не описываются, зато внимание читателей направляется в русло размышлений над последствиями войны, ее значением в жизни отдельной личности и человечества в целом. Но мощная идейная направленность к осуждению войны, высокий антивоенный пафос подобных произведений дают достаточно оснований для отнесения их к антивоенному жанру.

### **История и современность: классика жанра и литературные новинки**

Истоки АР как части военной литературы следует искать в героическом эпосе – «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, «Песни о Нибелунгах», «Песни о Роланде», «Песни о Сиде», а в славянском наследии – «Слове о полку Игореве», летописях, народных думах, песнях и былинах. Из авторской литературы безусловное влияние на зарождение АР имел роман-эпопея Л. Толстого «Война и мир» (1869), который по праву считается первым в истории мировой художественной прозы широкомасштабным полотном, посвященным осмыслению историософских аспектов военных побед и поражений в аксиологической плоскости человеческой жизни.

Фундаментальной основой жанровой системы АР в диахроническом разрезе следует считать романы-предвосхищения, романы-предупреждения войны: «Война миров» («The War of the Worlds», 1897), «Война в воздухе» («The War in the Air», 1908) Г. Уэллса, «Железная пята» («The Iron Heel», 1908), «Алая чума» («The Scarlet Plague», 1912) Джека Лондона. Чуть позже выйдут в свет романы-предсказания фашизма и новой войны: «Степной волк» («Der Steppenwolf», 1927) Г. Гессе, «У нас это невозможно» («It can't Happen Here», 1935) С. Льюиса, «Фабрика абсолюта» («Tovarna na absolutno», 1922), «Война с саламандрами» («Válka s mloky», 1936) К. Чапека и др. Т. Мотылева назвала произведения этой тематики романами-предостережениями (Мотылева 1982: 362).

В 1914 г. за два месяца до начала войны Г. Манн закончил работу над произведением «Верноподанный» («Der Untertan»), который сегодня расценивается как первый антифашистский роман. Позже автор отмечал, что во время написания текста фашизм еще не сформировался, однако представления об этом явлении он

уже имел. «Своего рода парадоксом» называет Т. Мотылева этот антифашистский роман, написанный до возникновения фашизма (Мотылева 1982: 5).

Как отклик на события первой мировой войны в 1915 г. из-под пера А. Барбюса выходит роман «Огонь» («Le Feu»), новаторский по своему замыслу (передача правды войны) и способам его художественного воплощения (натуралистический рассказ об ужасных реалиях фронтового быта). Пережитые события легли в основу романов «Тысяча девятьсот восемнадцатый год» («Neunzehnhundertachtzehn», 1919) Л. Фейхтвангера, «Юный Гедешаль» («Der junge Goedeschal», 1920) Ганса Фаллады и тому подобное. Особое место в АР междувоенного периода занимает произведение Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» («Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války», 1923), в котором автор в новаторской приключенческо-сатирической форме разоблачает разноплановые противоречия власти и жестокой бессмысленности войны.

В конце 20-х гг. XX ст. в литературе прослеживается новая волна интереса к военной / антивоенной тематике: «Спор об унтере Грише» («Der Streit um den Sergeanten Grischa», 1927) А. Цвейга, «Солдат Зурен» («Soldat Suhren», 1927), «Лагерь Лафайет» («Camp Lafayette», 1929) Г. ф. д. Вринга, «Война» («Krieg», 1928) Л. Ренна, «Год рождения 1902» («Jahrgang 1902», 1928) Э. Глезера. Исследователи отмечают, что в это время вместе с известными писателями к АР обратились авторы, которые громко заявили о себе уже первыми книгами и вскоре заняли почетное место на литературном горизонте. В 1929 г. одновременно, но в разных уголках мира печатаются романы «На Западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues») Э. М. Ремарка, «Смерть героя» («Death of a Hero») Р. Олдингтона, «Прощай, оружие!» («A Farewell to Arms!») Э. Хемингуэя. Эти произведения стали хрестоматийными образцами АР.

К междувоенному периоду развития АР можно также отнести «Успех» («Erfolg», 1930) Л. Фейхтвангера, «Мир» («Frieden», 1930), «Последний штатский» («Der letzte Zivilist», 1935) Э. Глезера, «Соревнования с розой» («Der Wettlauf mit der Rose», 1932) Г. ф. д. Вринга, «Цена за его голову» («Der Kopflohn», 1933) Анны Зегерс и др.

В этот период выходят также романы-продолжения, которые стали вторыми частями антивоенных диалогий вместе с названными выше произведениями: «После войны» («Nach Krieg», 1930) Л. Ренна, «Возвращение» («Der Weg zurück», 1931) Э. М. Ремарка, «Все люди – враги» («All Men Are Enemies», 1933) Р. Олдингтона. Интересно, что упоминавшийся уже роман Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!», напротив, объединен в диалогию с предыдущим – «И восходит солнце» («The Sun Also Rises», 1926). Антифашистские романы Л. Фейхтвангера объединены в трилогию «Зал ожидания»: «Успех» («Erfolg», 1930), «Семья Опперман» («Die Geschwister Oppermann», 1933), «Изгнание» («Exil», 1939). Многие писатели возвращались к антивоенной тематике в последующих романах, и таким образом появились циклы не только из двух, трех, но и более АР. Произведения Э. М. Ремарка вообще прочитываются как целостный цикл АР, посвященных I и II мировым войнам и их последствиям, в частности проблемам военнопленных и эмигрантов, участников войн, которые уцелели, но продолжать нормальную жизнь уже не могут.

Новая волна становления АР связана с началом II мировой войны. Среди произведений обозначенного жанра второго военного периода «Изгнание» («Exil», 1939) Л. Фейхтвангера, «Прощание» («Abschied», 1940) И. Бехера, «Седьмой крест» («Das siebte Kreuz», 1942), «Транзитная виза» («Transit Visa», 1944) Анны Зегерс, «Возлюби ближнего своего» («Liebe Deinen Nächsten», 1941), «Триумфальная арка» («Arc de Triomphe», 1945) Э. М. Ремарка и многие другие. По горячим следам войны выходят в свет романы «Прогулка мертвых девушек» («Der Ausflug der toten Mädchen», 1946), «Мертвые остаются молодыми» («Die Toten bleiben jung», 1949) Анны Зегерс, «Время жить и время умирать» («Zeit zu leben und Zeit zu sterben», 1954) Э. М. Ремарка, «Где ты был, Адам?» («Wo warst du, Adam?», 1951), «Бильярд в половине десятого» («Billard um halbzehn», 1959) Г. Бёлля и прочие.

Вполне естественно, что именно в творчестве немецких писателей АР занял ведущие позиции, однако его образцы находим и в литературах других западноевропейских стран, а также США, бывшего СССР и проч. Интерес к антивоенной проблематике в мировой литературе не ослаблялся и в последние десятилетия XX века, а современная литература с каждым годом продолжает пополняться новыми АР, в которых наряду с осмыслением I и II мировых войн освещаются события во Вьетнаме, Афганистане, Чечне и др.

Назовем лишь самые знаковые АР этого периода. В американской литературе это «Голые и мертвые» («The Naked and the Dead», 1948) Н. Мейлера, «Молодые львы» («The Young Lions», 1948) И. Шоу, «Отныне и вовек» («From Here to Eternity», 1951) Дж. Джонса, дилогия «Ветры войны» («The Winds of War», 1971) и «Война и память» («War and Remembrance», 1978) Г. Вука. Среди самых известных АР русской литературы стоит вспомнить «Живые и мертвые» (1959) К. Симонова, «Июнь 41 года» (1964) Г. Бакланова, «Они сражались за Родину» (1969) М. Шолохова, «Горячий снег» (1970) Ю. Бондарева, «Прокляты и убиты» (1994) В. Астафьева. Вьетнамская война нашла свою художественную проекцию в романах «Большая война» («The Big War», 1957) Е. Майрера, «Зачем мы во Вьетнаме» («Why are we in Vietnam», 1967) Н. Мейлера и проч. Среди бесчисленного количества произведений об Афганистане следует вспомнить АР «Солдатская сага» (2007) Г. Боброва, «Возвращение в Кандагар» (2007) О. Ермакова, «Афганец» («The Afghan», 2007) Ф. Форсайта. В литературе уже сложилась традиция художественной интерпретации войны в Чечне: «Не моя война» (2004) В. Миронова, «На южном фронте без перемен» (2008) П. Яковенко и др. Сегодня количество АР исчисляется уже не сотнями, а тысячами, и даже сам их перечень, наверное, мог бы занять отдельную большую книгу.

Свидетельством того, что глобальный интерес к АР не утихает и в наше время, можно считать, в частности, тот факт, что в 2011 г. за роман о французских колониальных завоеваниях «Французское искусство войны» («L'Art français de la guerre») А. Женни получил Гонкуровскую премию. В 2013 г. эта премия была присуждена П. Леметру за роман о I мировой войне «До встречи наверху» («Augevoir la-haut»), в 2014 г. – Л. Сальвер за роман о гражданской войне 1930-х годов в Испании «Не плакать» («Pas pleurer»). В этом же году П. Модино был удостоен Нобелевской премии в области литературы за огромный вклад в сферу художественного

осмысления и интерпретации событий Второй мировой войны, что является главным объектом внимания писателя в большинстве его произведений, в частности в романах.

Особого рассмотрения, на наш взгляд, заслуживает художественная интерпретация антивоенного жанра в литературах постсоветского пространства. Так, еще в конце прошлого века широкую огласку получили провокационные романы белорусской писательницы С. Алексиевич, которая осмелилась коснуться запрещенных страниц истории, например, проблемы места женщины на фронтах Великой отечественной войны в романе «У войны не женское лицо» (1983), правды об Афганистане в романе «Цинковые мальчики» (1989). В 1992 году был опубликован роман грузинского писателя А. Морчиладзе «Прогулка в Карабах» («მთგზაჯრობა ყარაბაღში»), разоблачающий детали армяно-азербайджанского конфликта в Нагорном Карабахе. Примечательно, что с тех пор произведение было издано в разных переводах, последние из которых – на английском (Morchiladze 2013) и украинском языках (Морчиладзе 2014). Раскрытию тайн истории посвящен роман финской писательницы эстонского происхождения С. Оксанен «Когда исчезли голуби» («Kun kuuhkyset katosivat», 2012) о войне и двойной оккупации Эстонии нацистской Германией и Советским Союзом.

Более глубокого внимания заслуживает украинский АР, в котором уже сложились определенные традиции художественной интерпретации не только межгосударственных, но и внутринациональных конфликтов. К классическим образцам жанра в украинской литературе принадлежат романы «Человек бежит над пропастью» («Людина біжить над прірвою», 1949) Ивана Багряного, «И один в поле воин» («І один у полі воїн», 1956) Ю. Дольд-Михайлыка, «Потому что война – войной» («Бо війна – війною», 1989) Р. Иваничука. Как и в зарубежной литературе, много украинских АР объединены в циклы. Например, дилогии «Европа 45» («Європа 45», 1959), «Европа – Запад» («Європа – Захід», 1961) П. Загребельного; «Человек и оружие» («Людина і зброя», 1960), «Циклон» («Циклон», 1970) А. Гончара; «Огни среди ночи» («Вогні серед ночі», 1959), «Черный хлеб» («Чорний хліб», 1960) и «Жестокое милосердие» («Жорстоке милосердя», 1973), «Метель» («Віхола», 1983) Ю. Мушкетика; романы-трилогии: «Ост» («Ост») – «Морозов хутор» («Морозів хутір», 1948), «Темнота» («Темнота», 1957) и «Бегство от себя» («Втеча від себе», 1982) У. Самчука; «Степь» («Степ», 1976), «Была осень» («Була осінь», 1980), «Цель» («Мета», 1983) А. Сизоненко.

Сегодня украинский романский дискурс все чаще обогащается произведениями, посвященными осмыслению феномена войны и ее влияния на человека. Самыми заметными стали АР «Война и мы» («Війна і ми», 2012) С. Пантюка, «Книга забвения» («Книга забуття», 2013) В. Слапчука, «Свободный мир» («Вільний світ», 2014) Т. Белимовой. Проблемы войны и мира а также иные, связанные с ними, поднимаются во многих других современных украинских романах, в частности «OST» (2005) С. Батурина, «Остарбайтерский омут» («Остарбайтерський вир», 2010) М. Иванченко, «Столетие Якова» («Століття Якова», 2010) В. Лиса, «Торговица» («Торговиця», 2012) Р. Иваничука, «Война глазами солдата» («Війна очима солдата»,

2012) В. Пеунова, «Каникулы в Тангермюнде» («Вакації у Тангермюнде» 2012) Р.Сьомой, «Отлунне, от погібшого деда к умершему» («Відлуння, від загиблого діда до померлого», 2012) Л. Денисенко, «Танго смерти» («Танго смерті», 2013) Ю. Винничука, «Не вурдалаки» («Не вурдалаки», 2013) С. Талан. Эти и другие произведения дают основания утверждать активизацию новой волны военного / антивоенного романа в современном украинском литературном процессе.

Безусловно, усиленный читательский интерес к произведениям указанного тематического цикла в стране, где уже больше года продолжается необъявленная и официально не признанная война, мало кого может удивить. Поражает другое – все упомянутые романы написаны за несколько лет или незадолго до начала бурных военных противостояний в Украине, что заставляет задуматься над трансцендентальной сущностью авторского художественного мышления, творческого процесса и искусства слова в целом. И хотя в названных текстах описываются события I и II мировых, а также войн в Афганистане и Нагоном Карабахе, они прочитываются чрезвычайно злободневно, поскольку предложенные образы и затронутые проблемы, а также закодированные смыслы и подтексты поражают своей сопричастностью к реалиям сегодняшнего дня.

Итак, как это часто бывает в искусстве, когда человеческие трагедии становятся толчком к созданию художественных шедевров непреходящего звучания, литературе война дала целый ряд оригинальных произведений.

### **Выводы: перспективы жанра**

Анализируя известный тезис о смерти романа, Х. Ортега-и-Гассет отмечал: «Любой роман, превосходящий по своим достоинствам предыдущий, уничтожает его, а заодно и все остальные произведения того же ранга. Здесь, как в битве, победитель уничтожает своих врагов, и произведение, одержавшее жестокую победу в искусстве, истребляет легионы других, которые раньше пользовались успехом» (Ортега-и-Гассет 1991: 263). Приобщаясь к литературному диалогу, отметим, что упомянутые выше произведения свидетельствуют о нарастающей конкурентоспособности АР нашего времени по отношению к своим предшественникам. Анализ самых ярких образцов АР в мировой романистике позволяет прийти к выводам о творческом усвоении современными авторами лучших традиций жанра и одновременно разработку новых векторов интерпретации войны в художественной прозе. Проведенное исследование свидетельствует об актуальности и глубоком художественном потенциале АР в современном культурном пространстве. Хотя, как бы парадоксально это не звучало, тексты этого жанра хотелось бы видеть среди наименее востребованных в связи с неактуальностью поднимаемых в них вопросов.

К сожалению, пока что, пока существуют войны, АР не исчерпал себя как жанр, а заключительные слова из романа А. Гончара «Человек и оружие» (Людина і зброя», 1960) не потеряли обостренного звучания: «...даже погибая, будем верить,



что после нас будет иначе, и все это больше не повторится, и счастливый человек, разряжая последнюю бомбу в солнечный День Победы, скажет: это был последний кошмар на земле» (Гончар 1987: 318). Несмотря на высокие научно-технические и духовные достижения, войны до сих пор остаются самым страшным призраком нашей эпохи, и в начале III тысячелетия разворачиваются новые конфликты, которые носят еще более жестокий и непредсказуемый характер. В указанном контексте перспективы дальнейшего развития АР связаны с глубоким осмыслением войны как потенциальной угрозы не только отдельным странам и их жителям, а человечеству в целом, с утверждением мира и жизни как наивысшей человеческой ценности.

### Литература:

- Honchar O. T. Tvory v 7 t. T. 4: Liudyna i zbroja. Tsyklon. K.: Dnipro, 1987 (Гончар О. Т. Твори в 7 т. Т. 4: Людина і зброя. Циклон / Олесь Терентійович Гончар. К.: Дніпро, 1987. 589 с.)
- Humenny M. H. Zahidny antyvojenny roman i proza O. Honchara: komparatyvny aspekt: Monografija. K.: Jevshan-zillia, 2012 (Гуменний М. Х. Західний антивоєнний роман і проза О. Гончара: компаративний аспект: Монографія / Микола Хомович Гуменний. – К.: «Свшан-зілля», 2012. – 376 с.)
- Humenny M. H. Poetyka romannogo zhanru Olesia Honchara: problemy typologij. K. : Fokus, 2005 (Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій / Микола Хомович Гуменний. К.: Акцент, 2005. 240 с.)
- Denysova T. N. Avtor, heroj, kompozycja // Radianske literaturoznavstvo. 1963. № 1. PP. 88–97 (Денисова Т. Н. Автор, герой, композиція / Тамара Наумівна Денисова // Радянське літературознавство. 1963. № 1. С. 88–97.)
- Zakharchuk I. V. Vijn i slovo (Militarynna paradygma literatury sotsialistychnogo realizmu): monografija. Lutsk: PDV «Tverdynia», 2008 (Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія / Ірина Василівна Захарчук. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.)
- Istoriya vijn i zbrojnyh konfliktiv v Ukrajinі: encykl. dovid. [avt.-upor. A. I. Gurzhy ta in.]. K.: Vyd. gumanit. l-ry, 2004 (Історія війн і збройних конфліктів в Україні: енцикл. довід. / [авт.-упоряд. О. І. Гуржій та ін.]. К.: Вид. гуманіт. л-ри, 2004. 520 с.)
- Kratkiy slovar operativno-tacticheskikh i obschevojennyh slov (terminov) [pod red. Shkodunovicha N. N.]. M.: Ministerstvo oborony Sojuza SSR, 1958 (Краткий словарь оперативно-тактических и общевоенных слов (терминов) / [под ред. Шкодуновича Н. Н.]. М.: Министерство обороны Союза ССР, 1958. 324 с.)
- Morchiladze A. Prugulianka na vijnu: roman. Kharkiv: Knyzhkovy Club «Club Simejnogo Dozvillia», 2014 (Морчиладзе А. Прогулянка на війну: роман / Ака Морчиладзе; пер. з англ. В. Полякова. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014, 240 с.)
- Motyleva T. L. Pervy antifascistsky roman. «Vernopoddanny» Henricha Manna. M. Book, 1974 (Мотылева Т. Л. Первый антифашистский роман. «Верноподданный» Генриха Манна / Тамара Лазаревна Мотылева. М.: Книга, 1974. 124 с.)
- Motyleva T. L. Roman – svobodnaja forma. M.: Sovetsky pisatel, 1982 (Мотылева Т. Л. Роман – свободная форма / Тамара Лазаревна Мотылева. М.: Советский писатель, 1982. 400 с.)
- Nazaretian A. P. Anthropologija nasilija i cultura samoorganizacii: Oчерki po evolutsyonno-istoricheskoj psikhologii. M.: Izdatelstvo LKI, 2007 (Назаретян А. П. Антропология насилия и культура

- самоорганізації: Очерки по эволюционно-исторической психологии / Аноп Погосович Назаретян. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 256 с.).
- Nazyvat veschi svoimi imenami: Progr. vystuplenija masterov zapadno-evrop. lit. XX v. [sost., pre-disl., obsch. red. L. G. Andreeva]. M.: Progress, 1986 (Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. – [сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева]. М.: Прогресс, 1986. 640 с.).
- Nechyporenko V. Filosofija nadiji, abo rozdumy and mozhlyvostiamy humanism v suchasnomu sviti v Ukrajinі // Кујів. 1998. № 3–4. PP. 130–137 (Нечипоренко В. Філософія надії, або роздуми над можливостями гуманізму в сучасному світі в Україні / Валерій Нечипоренко // Київ. 1998. № 3–4. С. 130–137.).
- Ortega-i-Gasset H. Estetika. Filosofija kultury. M.: Iskusstvo, 1991 (Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет / [вст. ст. Г. М. Фридлендера; сост. В. Е. Багно]. М.: Искусство, 1991. 688 с.).
- Pantiuk S. Vijnа i my. K.: Jaroslaviv Val, 2012 (Пантук С. Війна і ми / Сергій Пантук [http://bukvoid.com.ua/info/writers/Pantyuk\\_Sergiy.html](http://bukvoid.com.ua/info/writers/Pantyuk_Sergiy.html) / [передне слово С.Грaбaрa]. К.: Ярославів Вал, 2012. – 168 с.).
- Slapchuk V. Knyha zabuttia: roman. K.: Jaroslaviv val, 2013 (Слапчук В. Книга забуття: роман / Василь Слапчук. К.: Ярославів Вал, 2013. 368 с.).
- Slovyk sociologichnyh i politologichnyh terminiv. [za zag. red. V. I. Astakhovoi, V. I. Danylenka, A. I. Panova]. K.: Vyscha shkola, 1993 (Словник соціологічних і політологічних термінів / [за заг. ред. В. І. Астахової, В. І. Даниленка, А. І. Панова]. К.: Вища школа, 1993. 142 с.).
- Suchasny tлумachny slovyk Ukrajinjskoji movy: 65 000 sliv. [za zag. red. d-ra filol. nauk, profesora V. V. Dubichynskogo]. Kharkiv: VD «Shkola», 2006 (Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / [за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського]. Х.: ВД «Школа», 2006. 1008 с.).
- Tolstoy L. N. Polnoe sobranie sochinenij v 91 t. T. 30: Proizvedenija 1882–1898 gg. M.: Khudozhestvennaja literatura, 1951 (Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 91 т. Т.30: Произведения 1882–1898 гг. / Лев Николаевич Толстой. – М.: Художественная литература, 1951. 600 с.).
- Ukrajinjsky Radianskyj Encyclopedychny Slovyk v 3 t. T 1. A – Kalibr [redkol.: A. V. Kudrytzky (vidp. red.) ta in]. K.: Holov. red. URE, 1986 (Український Радянський Енциклопедичний Словник в 3-х т. Т 1. А – Калібр / [редкол.: А. В. Кудрицький (відп. ред.) та ін.]. – [2-е вид.]. К: Голов. ред. УРЕ, 1986. 752 с.).
- Philosophija istoriji: Pidruch. dlia vysch. shk. [Bojchenko I. V., Gorlach N. I., Danylian V. G. ta in.] Kharkiv: Prapor, 2006 (Філософія історії: Підруч. для вищ. шк. / [Бойченко І. В., Горlach М. І., Данільян О. Г. та ін.] Х.: Прапор, 2006. 656 с.).
- Chernenko O. P. Mykhajlo Kotsiubynsky – impressionist. Obraz ludyny v tvorchosti pysmennyka. Nju-Jork–Miunkhen: Suchasnist, 1977 (Черненко О. П. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника / Олександра Петрівна Черненко. Нью-Йорк – Мюнхен: Сучасність, 1977. – 143 с.).
- Morchiladze A. Journey to Karabakh: A Novel. London: Dalkey Archive Press, 2013. – 160 p.).
- Schneider T. F. Erich Maria Erich Maria Remarques Roman «Im Westen nichts Neues». Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1929–1930). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004 (Schneider T. F. Erich Maria Remarques Roman «Im Westen nichts Neues». Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1929–1930) / Thomas F. Schneider. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. 430 s.).

**Kateryna Gurdus**  
(Ukraine)

## **Anti-war Novel Genre Matrix and Contemporary Literature**

### **Summary**

**Key words:** anti-war novel, genre markers, genre matrix, pathos, poetics.

The paper is devoted to the study of anti-war novel as an artistic-aesthetic phenomenon, the analysis of the existential discourse of antinomy war / peace in science and literature as an art form.

The problem of genre name and its literary comprehension is touched. The question about the theoretical definition and recognition of anti-war novel as a term is raised because of its ignoring in directories, dictionaries, encyclopedias and other literary editions, despite nominative evidence and the use in practice of fiction analysis.

The place of anti-war novel in the genealogical hierarchy of literature is defined, in particular its correlation with such categories as military literature, military prose, anti-fascist novel.

Anti-war novel is considered through the prism of the classic novel genre's signs, in particular the scale of the depiction, the complex structure, broad spatial-temporal boundaries and extensive image system. The major stylistic components of the anti-war novel's genre matrix are analyzed more detailed. Special attention is paid to the anti-war pathos as defining genre marker and the concept of war as an art rod which structures works, depending on their topical vectors and determines the deployment of the story in one or another meaningful plane. The other differences of genre (battle scenes, naturalistic descriptions, elevated lyricism, realism etc.) and the most used techniques or artistic reality modeling resorted by the authors of anti-war novels (introspection, retrospection and anticipation) are also examined.

Anti-war novel appears as a contaminated genre structure, which can combine one or more additional genre dominants at the level of content, chronotope, subjects, that means it can simultaneously be social-psychological, philosophical, historical, adventure, fantastic, urban, marinistic, novel in short stories, poems, letters and others.

Theoretical comments and generalizations are supported by examples from world literary history. The origins of the genre as part of the military literature are traced in the heroic epos. The epos «War and Peace» by L. Tolstoi is distinguished from the author's literature in the context of obvious influence on the emergence of the anti-war novel. The fundamental basis of the studied genre system is seen in the novels-anticipation, novels-warning of war by H. Wells, Jack London and others, and also in the first anti-fascist novel «Man of Straw» by H. Mann.

It systematized waves of the formation of the anti-war novel. «Under Fire» by H. Barbusse is called as one of the earliest responses to the events of World War I. There has also been monitoring a new wave of interest in war / anti-war theme in the literature of

the late 20-ies of the XX century, which is conventionally called the interwar period of the development of anti-war novel. The works of this time «All Quiet on the Western Front» by E. M. Remarque, «Death of a Hero» by R. Aldington, «A Farewell to Arms!» by E. Hemingway are presented as textbook examples of the genre. Special attention is given to the second military period associated with numerous works comprehending the tragedy of humanity in World War II. New waves of anti-war novel formation are associated with events in Vietnam, Afghanistan, Chechnia etc. Numerous examples of novels-sequel that have become parts of the anti-war dialogues, trilogies and other cycles of anti-war prose are also given. It presents various examples of the genre in literature of the Western European countries and also the USA, the former USSR and others.

Features of artistic interpretation of the anti-war genre in literature of the post-Soviet space are analyzed on the example of provocative novels «War's Unwomanly Face», «The Boys of Zinc» by S. Alexievich, «A Journey to Karabakh» by A. Morchiladze, «When the Doves Disappeared» by S. Oksanen, in which the authors dared to touch many of the forbidden pages of history. A separate place is given to the consideration of the Ukrainian anti-war novel since the classics till the latest models, including «War and We» by S. Pantiuk, «The Book of Oblivion» by V. Slapchuk, «Free World» by T. Belimova and many others.

Analysis of the brightest examples of anti-war novel became the basis of claims for non-exhaustion of the genre and its powerful artistic potential in modern cultural space. Prospects for further development of anti-war novel are foreseen in a deep understanding of war as a potential threat not only to individual countries and their inhabitants, but to mankind in general, in the assertion of peace and life as the highest human values.

## კატერინა გურდუზი (უკრაინა)

### ანტისაომარი რომანის ჟანრული მატრიცა და თანამედროვე ლიტერატურა

**საკვანძო სიტყვები:** ანტისაომარი რომანი, ჟანრული მარკერები, ჟანრული მატრიცა, პათოსი, პოეტიკა.

სტატია ეთმობა ანტისაომარი რომანის, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენის შესწავლას; ანტინომიის – **ომი/მშვიდობა** – ეგზისტენციალური დისკურსის ანალიზს მეცნიერებაში და ლიტერატურაში, როგორც ხელოვნების დარგში.

ნაშრომში დასმულია მოცემული ჟანრული სახელწოდების ფუნქციონირებისა და მისი ლიტერატურათმცოდნეობითი გააზრების პრობლემა, განხილულია ანტისაომარი რომანის, როგორც ტერმინის, თეორიული განსაზღვრისა და აღიარების საკითხი, ცნობარების, ლექსიკონებისა, ენციკლოპედიებისა და სხვა სალიტერატურო გამოცემების მიერ ამ ტერმინის იგნორირების გათვალისწინებით,

მიუხედავად მისი ნომინალური სიცხადისა და მხატვრული ლიტერატურის ანალიზის პროცესში გამოყენებისა; განსაზღვრულია ანტისაომარი რომანის ადგილი ლიტერატურის გენეალოგიურ იერარქიაში, კერძოდ, მისი შესაბამისობა ისეთ კატეგორიებთან, როგორცაა სამხედრო ლიტერატურა, სამხედრო პროზა, ანტი-ფაშისტური რომანი.

ანტისაომარი რომანი განხილულია რომანის ჟანრის კლასიკური ნიშნების პრიზმაში, კერძოდ კი – გამოსახულების მასშტაბურობით, აგებულების სირთულით, ფართო სივრცულ-დროული საზღვრებით, დატოტვილი სახეობრივი სისტემით. უფრო დეტალურადაა გაანალიზებული ანტისაომარი რომანის ჟანრული მატრიცის მხატვრულ-სტილური შემადგენელები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ანტისაომარ პათოსს, როგორც ჟანრის განმსაზღვრელ მარკერს და ომის კონცეპტს, როგორც მხატვრულ ჩონჩხს, რომელიც აგებს ნაწარმოებებს მათი პრობლემურ-თემატური ვექტორების გათვალისწინებით და განაპირობებს სიუჟეტის განვითარებას ამა თუ იმ შინაარსობრივ სიბრტყეზე. ასევე, განხილულია ჟანრის სხვა მახასიათებლებიც (ბატალური სცენები, ნატურალისტური აღწერილობა, მომეტებული ლირიზმი, დოკუმენტურობა და სხვ.) და მხატვრული სინამდვილის მოდელირებისათვის მეტ-ნაკლებად გამოყენებადი მხატვრული ხერხები, რომელსაც მიმართავენ ანტისაომარი რომანის ავტორები (ინტროსპექცია, რეტროსპექცია და ანტიციპაცია).

ანტისაომარი რომანი წარმოდგენილია, როგორც კონტამინირებული ჟანრული სტრუქტურა, რომელსაც შეუძლია შეითავსოს ერთი ან რამდენიმე დამატებითი ჟანრული დომინანტი – შინაარსის, ქონოტოპის, თემატიკის დონეზე, ანუ შეუძლია ერთდროულად იყოს სოციალურ-ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური, ისტორიული, სათავგადასავლო, ფანტასტიკური, ურბანული, საზღვაო, ნოველისტური – რომანი ლექსად, ეპისტოლეებად და ა.შ.

თეორიული კომენტარები და განზოგადება გამყარებულია მაგალითებით მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიიდან. სისტემატიზებულია ანტისაომარი რომანის ჩამოყალიბების სხვადასხვა ტალღა, რომლებიც, როგორც წესი, დაკავშირებულია I და II მსოფლიო, ასევე ვიეტნამის, ავღანეთის ჩეჩნეთის ომების დასაწყისთან. გამოყოფილია ჟანრის სათავეები, მისი კლასიკური ნიმუშები და უკანასკნელი სიახლეები.

ანტისაომარი რომანის ყველაზე ნათელი ნიმუშების ანალიზი იძლევა ჟანრის ამოუწურავობისა და თანამედროვე კულტურულ სივრცეში მისი მძლავრი მხატვრული პოტენციალის მტკიცების საფუძველს. ანტისაომარი რომანის შემდგომი განვითარების პერსპექტივები მოსჩანს იმის ღრმად გააზრებაში, რომ ომი პოტენციური საფრთხეა არა მხოლოდ ცალკეული ქვეყნებისა და მათი მოსახლეობისთვის, არამედ მთელი კაცობრიობისათვის, ასევე – მშვიდობისა და სიცოცხლის, როგორც უმაღლესი საკაცობრიო ფასეულობების მტკიცების პროცესისთვის.

### უმბერტო ეკო

#### ესთეტიკური აღქმის ასპექტები შუასაუკუნეებში

1. შუასაუკუნეებმა თავისი ესთეტიკა მეტწილად ანტიკური სამყაროდან იმემკვიდრა, თუმცა ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ მას ახლებური მნიშვნელობა შესძინა. ბიბლიური ტრადიციიდან და წმიდა მამათა სწავლებიდან შუასაუკუნეებმა აიღო კატეგორიათა მთელი წყება და შეიტანა და დანერგა ისინი „ახალი აზროვნების“ მიერ შემოთავაზებულ ფილოსოფიურ მსჯელობებში[...]. შესაბამისად, თუ ესთეტიკური პრობლემების წინ წამოწევისას და მხატვრული პროდუქციის შეფასებისას ანტიკური სამყარო ძირითადად ბუნებაზე იყო მიჯაჭვული, იმავე პრობლემებს შუასაუკუნეები კლასიკურ სიძველეთა შუქზე განიხილავდა. თუმცა შუასაუკუნეების ადამიანის მსოფლალქმა მხოლოდ ამით არ შემოიფარგლებოდა. იმ კონცეფციითა კულტის გარდა, რომლებიც თანამედროვე და მომდევნო თაობებს მიეწოდებოდა როგორც ჭეშმარიტებისა და სიბრძნის წყარო, ასევე იმ შეხედულებასთან ერთად, რომ ბუნება ტრანსცენდენტური სანყისის გამოხატულებაა (რაც არცთუ იშვიათად ამუხრუჭებდა და აფერხებდა გრძნობად აღქმას), ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი იყო რეალობისაკენ დაუოკებელი სწრაფვა მის ყველა გამოვლინებაში, მათ შორის ესთეტიკური ტკბობის ასპექტითაც[...].

შუასაუკუნეებში არსებობდა გარკვეული კონცეფცია სილამაზის, როგორც წმიდა ინტელექტუალური კატეგორიის, როგორც მორალური ჰარმონიის, მეტაფიზიკური ნათების შესახებ, რომელსაც თანამედროვე ადამიანი მხოლოდ განსახილველი ეპოქის მენტალიტეტსა და გრძნობით აღქმაში ფრთხილად შეღწევის შედეგად თუ გაიგებს. როდესაც სქოლასტიკა მსჯელობს სილამაზის შესახებ, ის ამ სიტყვის ქვეშ გულისხმობს ღმერთის რომელიღაც ატრიბუტს. ასე რომ, სილამაზის მეტაფიზიკასა და ხელოვნების თეორიას ერთმანეთთან არავითარი საერთო არა აქვთ. თანამედროვე ადამიანის მიერ ხელოვნების როლის შეფასება მეტისმეტად გადაჭარბებულია, რადგანაც მას ვერ ძალუძს ჩასწვდეს სილამაზის არსს, როგორც, ვთქვათ, ეს ნეოპლატონიკოსებს ან შუასაუკუნეების მოღვაწეებს შეუძლიათ. საუბარია ისეთი სახის სილამაზეზე, რომლის ესთეტიკაც არ არის დამყარებული ამა თუ იმ იდეაზე. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ სილამაზის წვდომა შუასაუკუნეების ადამიანისთვის იყო, პირველ ყოვლისა, მორალური და ფსიქოლოგიური რეალობა (ამ ფაქტორის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია ადეკვატური მსჯელობა იმ ეპოქის კულტურაზე)[...]. თანაც შუასაუკუნეების ადამიანის ესთეტიკური ინტერესის სფერო გაცილებით ფართო იყო, ვიდრე თანამედროვე ადამიანისა, ხოლო მისი დაინტერესება საგანთა სილამაზით ხშირად განპირობებული იყო სილამაზის, როგორც მეტაფიზიკური მოცემულობის, შეგნებით. გარდა ამისა, გასათვალისწინებელია გემოვნება იმ ეპოქის რიგითი ადამიანისა, რომელიც იყო ხელოვნების ქმნილებათა გამოცდილი შემფასებელი და, ამავდროულად, აქტიურად მიაპყრობდა ყურადღებას ყველაფერს, რისი აღქმაც გრძნობებით იყო შესაძლებელი[...].

ვინც კი შუასაუკუნეებს განიხილავს, როგორც სილამაზისა და გრძნობადი შემეცნების მორალისტურ უარყოფას, ის ძალზე ზედაპირულად იცნობს როგორც ამ ეპოქის ტექსტებს, ისე შუასაუკუნეების მენტალიტეტს. ამასთან დაკავშირებით საკმარისია განვიხილოთ შუასაუკუნეების მისტიკოსთა და ასკეტთა დამოკიდებულება სილამაზისადმი. უდავოა, რომ ეპოქისგან დამოუკიდებლად, ასკეტებსაც იზიდავთ მინიერი სიამენი და ცდუნებანი. უფრო მეტიც. ისინი ამ მიზიდულობის ძალას გრძნობენ გაცილებით უფრო ძლიერად, ვიდრე სხვა დანარჩენი ადამიანები: სწორედ მინიერების გაცდასა და ზეციურისაკენ მისწრაფებას შორის კონტრასტს ეფუძნება ე.წ. დისციპლინის დრამა. როდესაც დისციპლინა იმარჯვებს, ინდივიდუუმს, რომელიც თრგუნავს და აკონტროლებს თავის გრძნობებს, ეძლევა შესაძლებლობა, უშფოთველი მზერით განჭვრიტოს ამქვეყნიური მოვლენები და შემწყნარებლურად შეაფასოს ისინი, რის საშუალებასაც ადრე მის არსებაში მიმდინარე „ასკეტური ბრძოლის“ ციებ-ცხელება არ აძლევდა. შუასაუკუნეების ასკეტიზმისა და მისტიციზმის ისტორიაში შეიძლება მოვიძიოთ არაერთი მაგალითი ამ ორგვარი ფსიქოლოგიური მდგომარეობისა, ისევე როგორც მთელი წყება საინტერესო ფაქტებისა, რომლებიც წარმოგვიჩენს ესთეტიკური აღქმის ყოფით მხარეებს.

2. XII საუკუნეში ცისტერციელი<sup>1</sup> და კარტუზიელი<sup>2</sup> ბერები ჩართულნი იყვნენ მწვავე პოლემიკაში ეკლესიების სამშვენიისებად სახვითი ხელოვნების დახვეწილი ნიმუშების (აბრეშუმი, ოქრო, ვერცხლი, ფერადი ვიტრაჟები, ქანდაკებები, ფერწერა, ხალიჩები) გამოყენების წინააღმდეგ. წმიდა ბერნარდი<sup>3</sup>, ალექსანდრე ნეკამი<sup>4</sup>, ჰუგო ფლავიელი<sup>5</sup> აშკარად ილაშქრებდნენ იმ „ზედმეტობათა“ წინააღმდეგ, რომლებსაც მორწმუნეების ყურადღება ღვთისმოსავობისა და ლოცვაზე კონცენტრირებულობიდან სხვა საგნებზე გადაჰქონდათ. თუმცა, იმავდროულად, ისინი არ უარყოფდნენ დეკორის სილამაზეს. უფრო მეტიც. ისინი ილაშქრებდნენ ამ სილამაზის წინააღმდეგ მხოლოდ ერთი მიზეზით: ლამაზ დეკორს ჰქონდა წმინდა ადგილისთვის შეუფერებელი მიმზიდველობა. მაგ. ჰუგო ფლავიელი საუბრობდა *საკვირველი*, მაგრამ *ბინიერი* სიამოვნების შესახებ. სიტყვა *ბინიერი* – *perversa* – აქ, ისევე როგორც სხვა რიგორისტებთან, ნაკარნახევია როგორც მორალური, ასევე საზოგადოებრივი მიზეზებით – სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენ გვეკითხებიან: საჭიროა თუ არა ეკლესიის ასე მდიდრულად მორთვა, თუკი უფლის შვილები ცხოვრობენ სიღარიბეში, – და მოკამათეთა რისხვაც სწორედ აქეთკენ არის მიმართული. მაგრამ მეორე სიტყვა – *საკვირველი* – *mira* – მეტყველებს იმაზე, რომ ამ სამშვენიისებს ესთეტიკური ღირებულება აქვს.

როდესაც წმიდა ბერნარდი განმარტავს, თუ რაზე ამბობენ უარს ბერები, როდესაც ამა სოფლის ამოებას გაუბრძან, ადასტურებს, რომ ამგვარი სულიერი განწყობა ვრცელდება ამქვეყნიურ სილამაზეზე ზოგადად: „ჩვენ, რომელთაც დავთმეთ წუთისოფელი, ქრისტეს გამო უარი ვთქვით ყოველგვარ გარეგნულ სილამაზეზე, მიგვაჩნია, რომ ყველაფერი ის, რაც გარეგნულად მშვენიერია – ატკბობს სმენას, აფრქვევს ნაზ სურნელს, ტკბილია გემოთი და სასიამოვნოა შეხებით – ანუ ყველა ხორციელი სიამოვნება – არის ბინიერი“\*. იგი სავსებით ადამიანურად და ხელშესახებად შეიგრძნობს, თუმცა, იმავდროულად მძაფრად უარყოფს და

\* წმ. ბერნარდი. *Apologia ad Guillelmum. Sancti Theodorici Remensis abbatem*/Pl. 182. Col. 914.

შეაჩვენებს ყოველივე იმას, რაზეც საკუთარი ნებით თქვა უარი. ამ დროს ის განიცდის რაღაც სინანულის მსგავს გრძნობას, თუმცა ასკეტური სიკვრპის წყალობით მამაცურად უმკლავდება მას. „ვილჰელმის აპოლოგიაში“ (Apologia ad Guillelmum) წმიდა ბერნარდი ილაშქრებს უშველებელი ქანდაკებებით გადატვირთული ტაძრების წინააღმდეგ [...], თუმცა იმისი დეტალური აღწერისას, რასაც იგი გმობს, წარმოჩნდება, თუ რამდენად პარადოქსულია მისი სიძულვილი. ამასთან ერთად, იგი ძალზე ფაქიზად და დეტალურად აანალიზებს იმ საგნებს, რომელთა ჭვრეტაც არ სურს. „აქ არ მოვეყვები საუბარს ტაძრების უჩვეულო სიმაღლეზე, დაუსრულებელი სიგრძესა თუ უზომო სიგანეზე, ეკლესიების მდიდრულ მამულებზე, დახვეწილ მოხატულობაზე, რომლებიც ლოცვისას იპყრობენ მრევლის მზერას და ხელს უშლიან მლოცველებს ყურადღების კონცენტრირებაში. ეს ყოველივე ძველ იუდაისტურ წეს-ჩვეულებებს მაგონებს“. განა ამის მსგავსი სიმდიდრე იმიტომ არ არის საქვეყნოდ გამოტანილი, რომ უფრო მეტი სიმდიდრე მიიზიდოს და ხელი შეუწყოს ეკლესიაში შემონირულობათა მოზღვაებას? „ოქროთი დაფარული წმიდა ნაწილები ალაგზნებს მზერას, რელიკვიები გამოაქვთ საყოველთაო დემონსტრირებისთვის, ხალხს აჩვენებენ წმინდანის მშვენიერ სახეს და რამდენადაც ის ლამაზია, მით მეტად სწამთ მისი“. ეს მკაფიოდ ფორმულირებული ინვექტივა მისაღებია თავისი მთავარი საბუთებით: აქ საკამათოდაა გამხდარი არა საკუთრივ ესთეტიკური ფაქტი, არამედ მისი გამოყენება არასაკულტო მიზნებისთვის, კერძოდ, დაგმობილია სწრაფვა გამდიდრებისაკენ. „ადამიანები ჩქარობენ, ემთხვიონ სინწინდეს, მათ სთავაზობენ შემონირულობათა გაღებას, შესაბამისად, ადამიანი უფრო ტკბება სინწინდეთა სილამაზის ჭვრეტით, ვიდრე ლოცულობს მათ წინაშე“. და აი, სანუკვარი სიტყვებიც: როგორც ჩანს, ოქროს ვარაყს მლოცველის ყურადღება ლოცვიდან სხვა რაიმეზე გადააქვს!

„რა საჭიროა, რომ მონასტრებში ძმობის ნევრთა მზერა მიპყრობილი იყოს უაზრო სიმახინჯისკენ, უხამსი მოხდენილობისა თუ მოხდენილი უხამსობისკენ? რა საჭიროა აქ საზიზღარი მაიმუნები ან მძვინვარე ლომები? ვის რაში სჭირდება შიშისმომგვრელი კენტავრები, ნახევრადადამიანები თუ ზოლიანი ვეფხვები? რა საჭიროა მებრძოლები ან საყვირიანი მონადირენი? ხედავ ერთ თავზე მიბმულ მრავალ სხეულს და, პირუკუ, ერთ სხეულზე – რამდენიმე თავს. ერთგან ოთხფეხა ცხოველს გველის კუდი აქვს, სხვაგან – თევზს ოთხფეხა ნადირის თავი ადგას. აგერ, ის ცხოველი წინიდან ცხენია, უკნიდან – თხა; ამ რქოსანი პირუტყვისთვის კი ცხენის უკანალი მიუბამთ. აქ გამოსახულებათა ისეთი გასაოცარი მრავალფეროვნებაა, რომ გიბიძგებს, წიგნის ნაცვლად ქვაზე იკითხო, მთელი დღე გაატარო მხოლოდ ამ გამოსახულებათა ცქერაში და არა საღვთო წერილზე ფიქრში. ღმერთო, თუ საკუთარი სისულელის არა გრცხვენია, განუელი ხარჯი ხომ მაინც უნდა დაინანო?“

ეს აბზაცი ნიმუშია დახვეწილი სტილისა, რომელიც, ფერდოვანი რიტორიკით დამშვენებული, განსაზღვრებებითა და კონტრასტებით გამდიდრებული, შესანიშნავად ესადაგება იმდროინდელ წარმოდგენებს. ამგვარი პოზიცია ტიპურია მისტიკოსებისთვისაც, რასაც მოწმობს წმიდა პეტრე დამიანეს<sup>6</sup> სწავლება. მისტიკოსები გმობენ პოეზიას და პლასტიკურ ხელოვნებას, თუმცა ამ მიზნით იყენებენ დახვეწილი რიტორიკის ხერხებს. ეს არც უნდა იყოს გასაკვირი, რადგან შუა-



საუკუნეების მოაზროვნენი, აბელიარიდან მოყოლებული წმიდა ბერნარდამდე [...], სიჭაბუკისას ხშირად „ვარჯიშობდნენ“ პოეტიკაში, რაზეც მეტყველებს როგორც ჩვენამდე შემორჩენილი შუასაუკუნეების ლათინური პოეზიის საკმაოდ მაღალი ნიმუშები, ისე წმიდა თომას ექვარისტული ლოცვა.

რიგორისტები გამუდმებით კამათობენ იმის შესახებ, რაც მათ განსაკუთრებით იზიდავთ, დამოუკიდებლად იმისა, რა გრძნობას აღძრავს მათში ეს „რალაც“ – აღტაცებასა თუ მღელვარებას. ზემოთქმულის ნათელი მაგალითია ნეტარი ავგუსტინეს დრამა, რომელიც ნათლად წარმოგვიჩენს იმ შინაგან განხეთქილებას, რომელიც გამეფებულია მორწმუნე ადამიანის სულში: ეპისკოპოსი გამუდმებულ შიშშია – ვაითუ, საღმრთო მუსიკის ტკბილხმოვანებამ აცდუნოს იგი ლოცვის დროს. წმიდა თომა აკვინელი საოცარი სიმშვიდით წყვეტს ანალოგიურ პრობლემას – მისი აზრით, ლიტურგიკული მიზნებისთვის არ არის რეკომენდებული ინსტრუმენტული მუსიკის გამოყენება. მუსიკალური ინსტრუმენტები მსმენელში უდიდეს სიამოვნებას აღძრავს, ეს კი მორწმუნის სულს „მკვეთრად აშორებს“ საეკლესიო მუსიკის თავდაპირველ დანიშნულებას. ეს უკანასკნელი რეალიზდება სიმღერით, რომელიც „უბიძგებს“ მორწმუნეთა სულებს, კიდევ უფრო მეტი ყურადღება მიმართონ ლოცვისკენ, მაშინ როდესაც „მუსიკალური ინსტრუმენტები სულს ანიჭებენ მხოლოდ სიამოვნებას და არ აღვიძებენ მასში კეთილ ზრახვებს“ [...].\*

უდავოა, რომ შუასაუკუნეების მისტიკა, რომელიც უნდობლობით ეკიდებოდა გარეგნულ სილამაზეს, ეფლობოდა წმიდა ტექსტების ანალიზში ან სიამოვნებით განჭვრეტდა ღვთაებრივი მადლით მოცული სულის შინაგან მოძრაობას. „შინაგანი მშვენიერება ბევრად უფრო მიმზიდველია, ვიდრე გარეგნული სილამაზე, თუნდაც ეს სამეფო სამკაულები იყოს“, – ამ ფრაზაში ჩადებულია ცისტერციელთა ესთეტიკა (სოკრატეს მოძღვრების მსგავსი), რომელიც სულიერი სილამაზის ჭვრეტაზეა დაფუძნებული. საშინელი წამების შემდეგაც კი მარტივლთა სხეულები შინაგანი მშვენიერების ნათელს ასხივებენ. საერთოდ, გარეგნულ და შინაგანი სილამაზის დაპირისპირება ძალზე პოპულარული იყო შუასაუკუნეებში. თუმცა, ამის მიუხედავად, მიწიერი სილამაზის წარმავლობა ყოველთვის სინანულის გრძნობით იყო განცდილი (რაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ბოეციუსთან – „გარეგნული სილამაზე წარმავალი და გაზაფხულის ყვავილობაზე უფრო ხანმოკლეა“, – წერდა იგი სიცოცხლის მიწურულს „ფილოსოფიით ნუგუმისცემაში“). რა არის ეს? – ესთეტიკური ვარიაცია მორალისტურ თემაზე – „სად არიან ისინი ამჟამად?“ – რომელიც ძალზე გავრცელებული იყო შუასაუკუნეებში? ანუ სად არიან ძველი დროის გამოჩენილი ადამიანები, სად გაქრა დიდებული ქალაქები, სად წავიდა ან უკვე გარდაცვლილ დამპყრობელთა აურაცხელი სიმდიდრე, სადღაა დიდებული საქმენი ძლიერთა ამა ქვეყნისათა?.. სიკვდილის როკვის სცენის უკანა პლანზე შუასაუკუნეები ხანგამოშვებით წარმოგვიდგენს შემოდგომის ნოსტალგიას სილამაზისადმი, რომელიც ჭკნობისთვისაა განწირული. და, მიუხედავად იმისა, რომ მტკიცე რწმენა ეხმარება ადამიანს, სიკვდილის როკვას მოკრძალებული იმედით უყუროს, ყველაფერი მაინც მელანქოლიის ვუალშია გახვეული, რაც ესოდენ ნათლადაა აღბეჭდილი ფრანსუა ვიონის რიტორიკულ სტრიქონებში: „სად გაქრა შარშანდელი თოვლი?“ („ბალადები გარდასულ დროთა ქალბატონებზე“) (ჰოიზინგა 1988: თ. XI).

\* S.Th. II-II. 91.

გარეგნული სილამაზის წარმავლობის წინაშე მდგომი ადამიანი სასოებით შეჰყურებს მხოლოდ შინაგან სილამაზეს, რომელსაც სიკვდილი არ უწერია. ამ სილამაზით ტკობა შუასაუკუნეებში ააღორძინებს წარმოდგენებს ესთეტიკური ღირებულებისადმი. ადამიანებს ისეთივე მახვილი მზერა რომ ჰქონდეთ, როგორც ლინკეოსს<sup>7</sup>, – ამბობს ბოეციუსი, – ისინი უეჭველად შეამჩნევდნენ, რამდენად ბილწი სული აქვს ლამაზ ალკიბიადეს<sup>8</sup>, რომლის გარეგნობასაც ისინი აღტაცების ღირსად მიიჩნევენ. თუმცა ბოეციუსი თავშესაფარს ეძებდა იმ სილამაზეში, რომელიც არსებობს მათემატიკისა და მუსიკის თანაფარდობაში. ჩვენ შეიძლება არაერთი მაგალითი მოვიტანოთ „სწორ“ სხეულში დაეანებული „სწორი“ სულის სილამაზის შესახებ, ანუ პატიოსანი სულის შესახებ, რომელიც გამოვლინდება იდეალური ქრისტიანის გარეგნობაში. წმიდა ბერნარდი გვარწმუნებს: „როდესაც ამ სილამაზის ნათელი აღავსებს გულს, ის უცილობლად გამოაღწევს გარეთ მსგავსად მონეტი დაფარული სანთლის ალისა, ვინაიდან სინათლე წყვიდადში ვერ დაიმალება. სწორედ ამგვარად აღივსება სხეული გონიერების შუქით და გადასცემს ამ ნათელს თავის ყველა ასოს, გრძნობათა ორგანოებს, რაც გამოვლინდება მოძრაობაში, მეტყველებაში, გარეგნობასა და მიხვრა-მოხვრაში და ღირსებითა და ზნეობრიობით აღსავსე ღიმილში“[...].\*

როგორც ჩანს, ასკეტური დისპუტების ცენტრში აღმოჩნდა წარმოდგენები ადამიანისა და ბუნების სილამაზის შესახებ. მისტიკაში უმფოთველი გონებისა და სიყვარულის მისაღწევად ბუნებრივი სილამაზე მთლიანად რეაბილიტირებულია. ჰუგო სენ-ვიქტორელი<sup>9</sup> ინტუიტიური ჭვრეტის უნარს გონების თვისებად მიიჩნევს, რომელიც გამოვლინდება არა მხოლოდ წმიდა მისტიკურ მომენტებში, არამედ სამყაროს გრძნობითი აღქმისასაც. ჭვრეტა, მისი აზრით, ეს არის „თავისუფალი სულის მახვილი მზერა, მიმართული მოსახილველი საგნებისადმი“, რომელიც რეალიზდება იმ საგნებთან სასიამოვნო და ამაღლებველი შეხებით, რომელთა ცქერითაც ვტკბებით. სინამდვილეში ესთეტიკური სიამოვნება აღიძვრება იმის გამო, რომ სული სწვდება მატერიის სტრუქტურის ჰარმონიულობას: „დასტკბი სამყაროთი და ყოველივეთი, რაც მასშია და იხილავ უამრავ მშვენიერსა და მაცდუნებელს... ოქროში – ბრწყინვალებას, ხორციელ სილამაზეში – მშვენიერებას, მოხატულობასა და ფერად ტანსაცმელში – ფერებს“.\*\*

როგორც ვხედავთ, შუასაუკუნეების ეპოქის ესთეტიკური პაექრობა მიმართულია არა მხოლოდ მშვენიერების, სილამაზის ბუნების ახსნისკენ. მასში გამოხატულია აღფრთოვანებაც (რაც, ზოგადად, ახასიათებს მისტიკოსთა ტექსტებს), რაც კიდევ ერთხელ მეტყველებს გრძნობითი აღქმისა და მეცნიერული მსჯელობის ურთიერთშერწყმაზე. მაგალითად, შუასაუკუნეებში საკმაოდ ხშირად მსჯელობდნენ ისეთ თემაზე, როგორიცაა ქალის სილამაზე. როდესაც მათე ვანდომელი<sup>10</sup> თავის „ლექსთნეობის ხელოვნებაში“ წარმოგვიდგენს მშვენიერი ქალის გარეგნობის მჭევრმეტყველურად აღწერის გზებს, ეს ფაქტი ჩვენზე განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას არ ახდენს. მხედველობაში გვაქვს, ერთი მხრივ, რიტორიკული ფიგურებით თამაში და ერუდიციაში შეჯობრი, ანუ კლასიკის იმიტაცია, მეორე

\* წმიდა ბერნარდი. Pl. 182. Col.1193

\*\* Pl. 176. Col. 951. Cp.: Et.II. P.5.

მხრივ კი, ბუნების თავისუფალი აღქმა, რაც საერო პოეტებისთვისა და მახასიათებელი და რაზეც მეტყველებს შუასაუკუნეების მთელი ლათინური პოეზია.

აი, საეკლესიო მწერლები კომენტარს უკეთებენ *ქება ქებათაის*, იკვლევენ რა საბედოს, ანუ საცოლის სილამაზეს. მიუხედავად იმისა, რომ მხედველობაში გვაქვს ბიბლიურ ტექსტში ჩასმული ალეგორიული ეპითეტები, ასევე გოგონას გარეგნობის ცალკეული მხარეების არაბუნებრივი შესაბამისობა (იგი შავია, მაგრამ ულამაზესი) – კომენტატორი, თითქოს წმიდა დიდაქტიკური მიზნით, ყოველთვის წარმოგვიდგენს ქალის სილამაზის საკუთარ იდეალს, ამჟღავნებს რა ამ დროს სპონტანურ, უშუალო გრძნობას, რომელიც წმინდაა, მაგრამ საესებით მიწინიერი. უნებლიეთ გვახსენდება ის ხოტბა, რომელსაც ბალდუინ კენტერბერიელი<sup>11</sup> ალაგვლენს ნაწნავად შეკრული ქალის თმების მიმართ. მისი ალეგორიული პასაჟები იმას მოწმობს, რომ ავტორი შესანიშნავად ერკვევა მოდის მოთხოვნილებებში, უფრო მეტიც, ის იმასაც კი უშვებს, რომ ასეთი სილამაზე შექმნილია წმიდა ესთეტიკური მიზნით [...].

3. თუ თავს დავანებებთ მისტიკოსებს და მივუბრუნდებით, ზოგადად, შუასაუკუნეების კულტურას, როგორც საეროს, ისე სასულიეროს, ჩვენთვის საესებით უეჭველი ფაქტი გახდება ამ ეპოქის ადამიანის მიერ როგორც ბუნებრივი, ისე მხატვრული მშვენიერების აღქმისა და შეთვისების უნარი.

როგორც უკვე ითქვა, შუასაუკუნეებმა ვერ შეძლო სილამაზის მეტაფიზიკური კატეგორიის გაერთიანება იმ წმიდა ტექნიკურ საშუალებებთან, რომელთა მეშვეობითაც ეს მშვენიერება ხელოვნებაში უნდა ასახულიყო. ამგვარად, ჩამოყალიბდა ორი საესებით განსხვავებული სამყარო, რომლებსაც ერთმანეთთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდა. აქვე, ალბათ, საჭიროა გამოიკვეთოს ის ასპექტები, რომლებიც უკავშირდება გრძნობად აღქმასა და ყოველდღიურ სალაპარაკო ენას, რომლის ნიაღვიც ტერმინები *ლამაზი (pulcher)* და *მშვენიერი (formosus)* ძალზე ბუნებრივად ასოცირდება *ხელოვნებისა* და *ხელოსნობის (ars)* ნიმუშებთან. ტექსტებში, რომლებიც წარმოგვიდგენს არქიტექტურის ისტორიას, ქრონიკებში, რომლებიც მოგვითხრობს ტაძრების მშენებლობის შესახებ, ჩანანერებში ხელოვნებაზე, შეკვეთებში, რომლებსაც აძლევენ არქიტექტორებს, მოქანდაკეებსა თუ მხატვრებს, მეტაფიზიკური ესთეტიკის კატეგორიები ხშირად აღრეულია იმ განსაზღვრებებთან, რომლებითაც შეფასებულია ხელოვნების ნიმუშები [...].

აქ დგება კიდევ ერთი საკითხი: შეეძლო თუ არა შუასაუკუნეების ადამიანს, რომელიც მზად იყო, ხელოვნება უტილიტარული და დიდაქტიკური მიზნებისთვის გამოეყენებინა, ხელოვნების ნიმუშების ცქერით უანგაროდ დამტკბარიყო? ეს პრობლემა უკავშირდება იმ ფაქტს, თუ როგორი იყო შუასაუკუნეების ადამიანის მხატვრული გემოვნება და რამდენად განვითარებული იყო იგი [...].

ი. ჰუიზინგა აღნიშნავს, რომ „ესთეტიკური სიამოვნების შეცნობა და მისი სიტყვებით გამოხატვა საკმაოდ გვიან დაიწყო. XV საუკუნის ადამიანს შეეძლო ხელოვნების ნიმუშებით აღტაცება მხოლოდ იმ სიტყვებით გამოეხატა, რომლებითაც შედგებოდა, ვთქვათ, ჩვეულებრივი „აღტაცებული“ ბურჟუას ლექსიკონი“. ეს სიტყვები მხოლოდ ნაწილობრივ არის სამართლიანი: არ შეიძლება უზუსტობანი ამა თუ იმ კატეგორიების განსაზღვრებისას გავაიგივოთ ესთეტიკური ჭვრეტის პოზიციის არქონასთან. ამასთან, გაუჩნდა თუ არა ადამიანს მხატვრული

სილამაზის აღქმის უნარი (ამ ფაქტს ჰუიზინგაც გამუდმებით უსვამს ხაზს), ის მაშინვე გადაიქცა უფალთან ერთიანობისა და ყოფიერებით აღტაცების გრძნობად – შუასაუკუნეების ადამიანი სწორედ ამ გზით უახლოვდებოდა მშვენიერებას, სწორედ ეს ფაქტი უწყობდა ხელს მისი ფასეულობების ენერგიულ ინტეგრირებას. XII საუკუნემ აჩუქა სამყაროს გემოვნებიანი ადამიანისა და ხელოვნების თავყვანისმცემლის პროტოტიპი სენ-დენის აბატის, პოლიტიკური მოღვაწისა და დახვეწილი ჰუმანისტის, სიგერის სახით, რომელიც იყო შთამაგონებელი ილ-დე-ფრანსის ყველაზე დიდი სახვითი და არქიტექტურული სრულყოფილებსა. თავისი ფსიქოლოგიითა და მორალით სიგერი იყო კლუნელი ასკეტების<sup>12</sup> ანტაგონისტი. სენ-დენის აბატისთვის ღვთის სახლი უნდა ყოფილიყო სილამაზის საუფლო. მისი იდეალი იყო მეფე სოლომონი, რომელმაც ააგო ცნობილი ტაძარი, ხოლო გრძნობა, რომლითაც ის ხელმძღვანელობდა, იყო „უფლის სახლის სილამაზით ტკობა“. სენ-დენის ტაძრის მორთულობა შეიცავს უამრავ ხელოვნების ნიმუშსა და ოქროს ნივთს, რომელთაც აბატი სიგერი გულმოდგინედ და უდიდესი სიამოვნებით აღწერს, „რადგან შიშობს, რომ დავინყება, ჭეშმარიტების ეს ეჭვიანი მეტოქე, ჩაერევა და წაშლის ყოველივე ნაქნარის კვალს, მომავალ დიად ნაქნართა სასარგებლოდ“. მაგალითად, ის მოგვითხრობს „ას ორმოცი უნცია ოქროსგან დამზადებული, ძვირფასი ქვებით – ჰიაცინთებითა და ტოპაზებით – შემკული მოზრდილი თასის შესახებ, რომელმაც შეცვალა სხვა თასი, მისი (აბატ სენ-დენის მ.ე.) წინამორბედის დროს დაკარგული“[...]. ყველა ამ სიმდიდრის ჩამოთვლისას აბატს არ ძალუძს თავი შეიკავოს და აღფრთოვანებისა და სიამოვნების შეძახილი არ აღმოხდეს იმის გამო, რომ ტაძარი შემკულია ასეთი არაჩვეულებრივი სამშვენიესებით: „ხშირად ეკლესიისადმი სრულიად ბუნებრივ სიყვარულთან ერთად ჩვენ ვჭვრეტთ ამ მრავალფეროვან სამკაულებს, ძველებსა და ახლებს; და როდესაც ჩვენ შევყურებთ წმ. ელიგიუსის ჯვარს – სხვა პატარა ჯვრებთან ერთად – და ამ შეუდარებელ მოსართავეებს... რომლებიც ამშვენებს მოოქროვილ საკურთხეველს, აი, ამ დროს ვამბობთ ჩვენი გულიდან ამოხეთქილ სიტყვებს: „ყოველი ძვირფასი ქვა იყო შენი სამოსი – ტოპაზიც, იასპიც, ქრიზოლითიც, ონიქსიც, საფირონიც, ბივრილიც, კარბუნკულიცა და ზურმუხტიც“.

ამ სიტყვების წაკითხვისას მკითხველი უცილობლად დაეთანხმება ი. ჰუიზინგას: აბატი სიგერი დიდად აფასებს, უპირველეს ყოვლისა, ძვირფას ნივთებს – თვლებს, ოქროს ნაკეთობებს; უპირატესი გრძნობა, რომლითაც ის არის შეპყრობილი, ესაა საოცარის, კოლოსალურის აღქმა და არა მშვენიერების გრძნობა, როგორც რაიმეს ორგანულად დამახასიათებელი თვისება. ამ მხრივ აბატი სიგერი გვევლინება მონათესავედ შუასაუკუნეების სხვა ყველა კოლექციონერისა, რომლებიც თავიანთ განძთსაცავებს განურჩევლად ავსებდნენ ათასი სხვადასხვა ჯურის საგნით – იქნებოდა ეს ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუში თუ რაღაც უაზრო ნაკეთობა. როგორც ბერიის ჰერცოგის<sup>13</sup> საგანძურის საინვენტარო აღწერა ადასტურებს, მისი ბრწყინვალეების მფლობელობაში ყოფილა მარტორქის რქები, წმიდა იოსების საქორწინო ბეჭედი, ქოქოსის კაკლები, ვეშაპის კბილები, შვიდი ზღვის ნიჟარები და ა.შ. და სხვა სამი ათასი საგნის გვერდით, რომელთა შორისაც 700 მხოლოდ მხატვრული ტილო იყო, მოხსენიებულია სპილოს ფიტული, ჰიდრა, ბასილისკო, კვერცხი, რომელიც ვილაც აბატმა მეორე კვერცხში იპოვა, მანანა,

რომელიც მოუსავლიან წელს ციდან ჩამოვარდა. აქ შეიძლება ძალაუნებურად ეჭვი შევიტანოთ შუასაუკუნეების ადამიანის გემოვნების დახვეწილობაში და მის უნარში, ერთმანეთისგან გაერჩია მშვენიერი და თავშესაქცევი, ხელოვნება და ტერატოლოგია. აბატი სიგერი, რომელიც გულუბრყვილოდ ჩამოთვლის თავისი ეკლესიის სიმდიდრეს, უდიდეს სიამოვნებას განიცდის ძვირფასი მასალების აღმნიშვნელი ეპითეტების დასახელებისას. ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ გრძნობითი აღქმა მიაშიტ გემოვნებასა და კურობებთან ერთად (რაშიც, ასევე, შეიძლება დავინახოთ ესთეტიკური პოზიციის ჩანასახები) შეიცავდა მასალის ღირებულების განცდას ხელოვნების ნიმუშთა კონტექსტში, ვინაიდან შუასაუკუნეებში მცხოვრები ადამიანისთვის მხატვრული ქმნილებისთვის მასალის შერჩევა უკვე იყო ხელოვნების პირველი და ფუძემდებლური აქტი. ეს სიამოვნება, მოგვრილი მხოლოდ მასალით და არა მისი გაფორმებით, მიგვიითებებს ესთეტიკური რეაქციის დადებით, ჯანსაღ საფუძველზე.

ჰუიზინგას აზრით, და ეს სრული ჭეშმარიტებაა, შუასაუკუნეების ადამიანი ხელოვნების ნიმუშების ჭვრეტისას სიამოვნებით აძლევდა გაქანებას თავის ფანტაზიას და არ ჩერდებოდა მთელის ერთიანობაზე. აბატ სიგერთან ასევე ვხვდებით ესთეტიკური ტკბობის გადაქცევას ყოფიერებისა თუ მისტიკურ სიხარულად, როდესაც იგი გამოთქვამს გულწრფელ აღფრთოვანებას საკუთარი ეკლესიის სილამაზის ჭვრეტისას: „როდესაც მე ვტკბები ღვთის სახლის სილამაზის ცქერით და როდესაც ქვათა მრავალფერი სიმშვენიერე მავიწყებს ყოფით პრობლემებს, კეთილი აზრები კი, რომლებიც გადაინაცვლებენ მატერიალურიდან არამატერიალურისკენ, მიბიძგებს წმინდა ზნეობრიობის მრავალფეროვნების ჭვრეტისკენ, მაშინ მგონია, რომ ვიმყოფები რომელიღაც არამიწიერ მხარეში, რომელიც არც მინაზე არსებობს, არც ზეცაში და რომ მე, უფლის წყალობით, შემიძლია რაღაც მისტიკური გზით გადავინაცვლო ჩვენი მიწიერი სამყაროდან ზეციურ საუფლოში“. ამ ფრაგმენტით ბევრი რამ არის თქმული. ერთი მხრივ, ჩვენ წინაშეა დადასტურება ესთეტიკური ჭვრეტის აქტისა, რომელიც გამოწვეულია მხატვრული ნაწარმოების გრძნობადი განცდით, მეორე მხრივ, ამ ჭვრეტის ხასიათი ინდივიდუალურია და განსხვავდება როგორც მარტივი და წმიდა ტკბობისგან (სიამოვნებისგან), რომელიც ალლოიანი და მგრძნობიარე ადამიანისთვის არის დამახასიათებელი, ასევე ზეციური ფასეულობების ინტელექტუალური ჭვრეტისგან. ესთეტიკურიდან მისტიკურ სიხარულზე გადასვლა აქ თითქმის მყისიერია[...]. აქედან გამომდინარე, შუასაუკუნეების ადამიანის ესთეტიკური განცდა კონცენტრირებული იყო არა ცალკე მდგომ რომელიმე ბუნებრივ თუ მხატვრულ ობიექტზე, არამედ იმ განცდაზე, რომელსაც ადამიანს აღუძრავდა ზებუნებრივი ურთიერთდამოკიდებულება საჭვრეტ საგანსა და კოსმოსს შორის. შუასაუკუნეების ადამიანი ყველაფერში ხედავდა შემოქმედის ყოვლისშემძლეობის ონტოლოგიურ დადასტურებას.

ყოველივე ზემოთქმული სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ შუასაუკუნეებში არ არსებობდა ესთეტიკური აღქმა, პირიქით, ეს მსჯელობა მიმართული იყო იქითკენ, რომ დაგვედგინა ესთეტიკური აღქმის ხასიათი. ზემოთ უკვე გამოვიყენეთ ტერმინი *ინტეგრაცია*. *ინტეგრირებული ცივილიზაციის* ქვეშ ჩვენ ვგულისხმობთ ისეთ ცივილიზაციას, რომელმაც თავისსავე საზღვრებში გამოიმუშავა

სისტემა იმგვარი ფასეულობებისა, რომლებიც არათუ კონფლიქტში მოდის ერთმანეთთან, არამედ ერთმანეთზე არის დამოკიდებული.

სწორედ ამგვარი ინტეგრაციის გამოა ასე რთული გაგება იმ განსხვავებისა, რომელიც თითქოსდა არსებობს სილამაზესა და სარგებლიანობას, სილამაზესა და ხარისხიანობას, *მშვენიერსა (pulchrum)* და *მოსახერხებელს (aptum)*, *შემკულსა (decorum)* და *პატიოსანს (onestum)* შორის. თეორეტიკოსები გამუდმებით ცდილობენ ამ კატეგორიათა გამიჯვნას და ამ მცდელობის პირველ მაგალითს ვაწყდებით ისიდორე სევილიელთან<sup>14</sup>. მისთვის *მშვენიერი (pulchrum)* – ეს არის ის, რაც მშვენიერია თავისთავად, ხოლო *მოსახერხებელი (aptum)* – რაც მშვენიერია, როგორც რაიმეს ფუნქცია (თუმცა, ეს დებულება ჩვენ მემკვიდრეობით გვერგო ანტიკური სამყაროდან. ციცერონიდან ის გადავიდა ნეტარ ავგუსტინესთან, ხოლო ნეტარი ავგუსტინიდან ის გადაიღო მთელმა სქოლასტიკამ). თუმცა ხელოვნებისადმი დამოკიდებულების პრაქტიკული პოზიცია მეტყველებს ამ ორი ასპექტის არა იმდენად გამიჯვნაზე, რამდენადაც შერევაზე. სწორედ ის საეკლესიო ავტორები, რომლებიც განადიდებენ წმიდა ხელოვნების სილამაზეს, დაჟინებით მიუთითებდნენ მის დიდაქტიკურ მიზნებზე. 1025 წლის არასის საეკლესიო კრების დადგენილებით (აბატი სიგერი იმავე თვალსაზრისს ემხრობოდა) დიდაქტიკის მიზანია, უბრალო ადამიანებამდე გამომსახველობითი საშუალებებით მიიტანოს ის, რისი წვდომაც მათ წმიდა წერილის ტექსტით არ შეუძლიათ. მხატვრობის მიზანი, – ამბობს ჰონორიუს ოტენელი<sup>15</sup>, ენციკლოპედიური ნაშრომის, „სამყაროს ხატის“ ავტორი, – სამ რაიმეშია საგულვებელი: 1. „უფლის სახლი უნდა იყოს მორთული და შემკული“; 2. „მხატვრობამ უნდა შეგვახსენოს წმინდანთა სათნოებით აღსავსე ცხოვრება“ და 3. „მხატვრობა – ეს არის წიგნი საერო პირთათვის“. რაც შეეხება საკუთრივ ლიტერატურას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია „ღირსება გონებისა და მოხდენილობა მჭევრმეტყველებისა“, მას ყველაზე მეტად შეესაბამება დევიზი: „სასიამოვნოს სასარგებლოსთან შეთავსება“, რომელიც გამოხატავს კაროლინგელი ლიტერატორების ესთეტიკას. იმ პერიოდის ლიტერატურა ყველაზე მაღლა აყენებდა არა ფორმას, არამედ შინაარსს. თუმცა მსგავსი კონცეფციები არასოდეს აცლიდნენ არსს ხელოვნებას სწორხაზოვანი და პრიმიტიული დიდაქტიკის სასარგებლოდ. ქეშმარიტება იმაშია, რომ შუასაუკუნეების ადამიანისთვის ძნელი იყო ამ ორი ფასეულობის გარჩევა არა იმდენად კრიტიკულობის არქონის გამო, რამდენადაც ეთიკურისა და ესთეტიკურის შერწყმის წყალობით, როდესაც ადამიანი ცხოვრებას მის ურღვევ მთლიანობაში ხედავდა. დღესაც კი შეიძლება შევამჩნიოთ ის დადებითი, რომელსაც ამგვარი მსოფლმხედველობა შეიცავდა, ვინაიდან თანამედროვე ფილოსოფიის ერთ-ერთი თემაა სწორედ ჩვენი ცივილიზაციის ადამიანის სწრაფვა ცხოვრებისეული მთლიანობისაკენ. რა თქმა უნდა, ხერხები, რომლებითაც სარგებლობდნენ შუასაუკუნეების ადამიანები, ჩვენ არ შეგვესაბამება, თუმცა მათ მიერ შემოთავაზებული პარადიგმა შეიძლება გახდეს ამოსავალი მნიშვნელოვანი დაკვირვებებისათვის. შუასაუკუნეების ესთეტიკური დოქტრინები ამ თვალსაზრისით არსებით დახმარებას გაგვიწევს. შემთხვევითი არ არის, რომ სქოლასტიკური ესთეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა იყო მეტაფიზიკურ საფუძველზე მშვენიერების სხვა ფასეულობებთან ერთიანობა. დისკუსია სილამაზის ტრანსცენდენტურობის შესახებ იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი

ცდა იმ მთლიანი ესთეტიკური აღქმის ლეგიტიმირებისა, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. ეს დოქტრინები კი მიზნად ისახავდა არა მარტო ესთეტიკური ღირებულებების, როგორც ასეთის აღმოჩენას, არამედ მათი კავშირის განსაზღვრას ღირებულებათა საერთო სისტემასთან, ან, შუასაუკუნეების ენით თუ ვიტყვით, ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიან და განუყოფელ აღქმასთან.

## შენიშვნები

**1. ცისტერციელები** – კათოლიკური ორდენი, ბენედიქტელთა ორდენის განშტოება XI საუკუნიდან. სახელწოდება მომდინარეობს ორდენის პირველი სავანიდან – მონასტრიდან სიტო, რომელიც 1098 წელს დააარსა წმიდა რობერტ მოლემელმა. ორდენის კონსტიტუციას ეწოდება „მონაწილების ქარტია“, რომლის შემდგენელიც, ტრადიციის მიხედვით, არის ცისტერციელთა მონასტრის მესამე აბატი წმიდა სტეფანე ჰარდინგი. ორდენის მოწესეთა სულიერ ცხოვრებაში დიდ როლს ასრულებს ასკეტური პრაქტიკები და მჭვრეტელობითი სამონაზვნო ცხოვრება. ცისტერციელთა ტაძრები გამოირჩევა მეტად სადა დეკორით; იქ ვერ ნახავთ ძვირფას საეკლესიო ნივთებს, ფერწერას, სამშენისებს. ორდენის ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი მიუძღვის წმიდა ბერნარდ კლერვოელს, ასე რომ, ზოგიერთ ქვეყანაში ცისტერციელებს ბერნარდიელებსაც უწოდებენ.

**2. კარტუზიელები** – კათოლიკური ორდენი, რომელიც 1084 წელს დააარსა წმიდა ბრუნო კელნელმა შარტრის მთებში გრენობლის მახლობლად (საფრანგეთი). ოფიციალურად ორდენი დაამტკიცა რომის პაპმა ინოკენტი II-მ 1133 წელს. სახელწოდება მომდინარეობს პირველი სავანიდან – დიდი შარტრი (ლათინურად ცარტუსია). ორდენის მიზანს და სულიერ საფუძველს წარმოადგენს „განმარტოებაში ღმრთის ძიება“, რის შედეგადაც სრულყოფილ სიყვარულს აღწევენ.

**3. წმიდა ბერნარდ კლერვოელი (1091-1153)** – შუასაუკუნეების ფრანგი ღვთისმეტყველი და მისტიკოსი, ცისტერციელი ბერი, კლერვოს მონასტრის აბატი 1117 წლიდან.

**4. ალექსანდრე ნეკამი – (1157-1217)** – მე-12 საუკუნის ინგლისელი ჰუმანისტი, ავგუსტინელი ბერი, ენციკლოპედისტი, რამდენიმე დიდაქტიკური პოემის ავტორი. მას ეკუთვნის ლექსითი ფორმით დაწერილი ენციკლოპედია „ღვთაებრივი ჭეშმარიტების ქება“ (*De laudibus divinae sapientiae*), რომელიც ეყრდნობა, ძირითადად, ძველ ბერძნულ და არაბულ წყაროებს. ცნობილია, ასევე, როგორც იგავ-არაკთა კრებულების – „ახალი ეზოპე“ და „ახალი ავიანე“ – ავტორი.

**5. ჰუგო ფლავიელი** – ბენედიქტელი ბერი, ფლავინის აბატი 1097-1100 წწ-ში. ავტორი ლათინურენოვანი „ქრონიკებისა“ (*Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*). (მოიცავს მსოფლიო ისტორიას ქრისტეს დაბადებიდან ავტორის თანადროულ ეპოქამდე).

**6. პეტრე დამიანე (1007-1072)** – კათოლიკური ეკლესიის წმინდანი, ბენედიქტელი მონაწილე, კარდინალი, ღვთისმეტყველი, გრიგოლისეული რეფორმის ინიციატორი; 7 აგიოგრაფიული თხზულების, 240 ჰიმნის, 53 ქადაგებისა და 180 ეპისტოლის ავტორი. თავის თხზულებებში ის აშკარად მოუწოდებს სამონაწილე ცხოვრების საკრებულო წესისა და სამღვდელთების ცელობატიზაციას. ღვთისმეტყველებაში პეტრე დამიანე მიეკუთვნება მოაზროვნეთა იმ ჯგუფს, რომელიც მიიჩნევს, რომ ქრისტეს შემდგომ კაცობრიობისთვის ყოფიერების ყველა საკითხის მოსაგვარებლად და, რაც მთავარია, სულის

სახსნელად, მხოლოდ ერთი რამ არის საკმარისი – ღვთაებრივი გამოცხადება, რომელიც შეცვლის ყველა სხვა სახის ცოდნას.

**7. ლინკოსი** – ძველი ბერძნული მითოლოგიის პერსონაჟი. ეგვიპტისა და არგიფიის ვაჟი, არგოსის მეფე.

**8. ალკიბიადე** – ათენელი სახელმწიფო მოღვაწე, ორატორი და მხედართმთავარი. ჯერ კიდევ ბავშვობისას და ყრმობისას ალკიბიადემ გასაოცარი ნიჭიერებით გამოიჩინა თავი, რის გამოც იგი მთელ ათენში იყო ცნობილი და საყოველთაო აღტაცებისა და თავყვანისცემის ატმოსფეროში იზრდებოდა. ამგვარი დამოკიდებულების გამო ალკიბიადე ჩამოყალიბდა გათამამებულ და გარყვნილ პიროვნებად. ცნობილი იყო როგორც ლოთობისა და უნესო სასიყვარულო კავშირების მოყვარული.

**9. ჰუგო სენ ვიქტორელი (1096-1141)** – ფრანგი ფილოსოფოსი, ღვთისმეტყველი, პედაგოგი. 1138 წლიდან სათავეში ედგა სენ ვიქტორის სააბატოში გიომ დე შამპოს მიერ დაარსებულ ფილოსოფიურ სკოლას. 1139 წელს აკურთხეს ფრანკატის ეპარქიის ეპისკოპოსად. იყო ავტორი არაერთი საღვთისმეტყველო („ქრისტიანული რწმენის საიდუმლოთა შესახებ“, „სამყაროს ამოების შესახებ“) და დიდაქტიკური („მსოფლიო რუკის აღწერილობა“, „გრამატიკის შესახებ“, „პრაქტიკული გეომეტრია“) ტრაქტატისა. ჰუგო სენ ვიქტორელის ყველაზე ცნობილი ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური თხზულებაა „დიდასკალიკონი“, რომელშიც ერთგვარად შეჯამებულია გვიანი ანტიკურობისა და ადრეული შუასაუკუნეების დიდაქტიკური ლიტერატურა. ავტორის პოზიცია გამოხატულია სიტყვებში: „ისწავლე ყველაფერი და დარწმუნდები: ზედმეტი არაფერი არ არის!“.

**10. მათე ვანდომელი (XII ს)** – სენ-დენის აბატი, საფრანგეთის მეფე ლუდოვიკო IX-ის მრჩეველი. მისი ცნობილი ლათინურენოვანი ნაშრომებია *ლექსთწყობის ხელოვნება (Ars Versificatoria)* და *მართლწერის ხელოვნება (Ars dictaminis)*. მის კალამს, ასევე, ეკუთვნის ელევგიური კომედია *მილო*.

**11. ბოლდუინ კენტერბერიელი (1125-1191)** – ცისტერციელი ბერი, კენტერბერის მთავარეპისკოპოსი, ავტორი მთელი რიგი საღვთისმეტყველო თხზულებისა, რომელთა შორის ყველაზე უფრო ცნობილია *De commendatione fidei da De sacramento altaris*. რიჩარდ ლომგულთან ერთად მონაწილეობდა მესამე ჯვაროსნულ ლაშქრობაში, რომლის დროსაც, 1191 წლის 19 ნოემბერს, დაიღუპა აკრის ალყის დროს.

**12. კლუნელი ასკეტები** – კლუნელი ბერმონაზვნობის ისტორია იწყება 909 წლიდან, მას შემდეგ, რაც დიდგვაროვანმა საერო პირმა, ბერნონმა, რომელსაც ბურგუნდიის მიწებზე უკვე დაარსებული ჰქონდა ორი მონასტერი უკიდურესად მკაცრი ტვიპიკონით, გადაწყვიტა ახალი სავანის დაარსება ვილა კლუნში, რომელიც ჰერცოგ გიომ აქვიტანელისგან ჰქონდა ბოძებული. ჰერცოგის მხრიდან ეს ძალიან გულუხვი საჩუქარი იყო, ვინაიდან ჰერცოგმა უარი თქვა ახალი სავანის მიმართ თავისი ფეოდალური უფლებების განხორციელებაზე, რის შედეგადაც ახალი მონასტერი მთლიანად რომის პაპს დაემორჩილა. სავანე განთქმული იყო ღვთისმოსავობით. კლუნის მონასტრის ბერები ქადაგებდნენ წმიდა ბენედიქტეს მიერ შემოღებულ წეს-განგებებს. მიუხედავად იმისა, რომ სიღარიბის აღთქმა ჰქონდათ დადებული, მათი ეკლესიამონასტრები მდიდრულად იყო მორთული – თანამედროვეთა მხერას იტაცებდა დიდებული კედლის მხატვრობა და მდიდრული საეკლესიო ნივთები. კლუნის კონგრეგაცია იყო ბერთა ყველაზე გავლენიანი საძმო შუასაუკუნეებში. XI-XII სს-ში ოთხი რომის პაპი



კლუნის მონასტრის მოღვაწე იყო; კლუნელები ხშირად ხდებოდნენ ეპისკოპოსები და კარდინალები.

**13. ჰერცოგი ჟან ბერიელი (1340-1411)** – იოანე II ვალუას (*კეთილის ზედწოდებით ცნობილის*) მესამე შვილი; კოლექციონერი და მეცენატი. ჰერცოგის სიკვდილისათვის მისი ბიბლიოთეკა ითვლიდა სამი ათას ტომს. სასულიერო წიგნების კოლექცია გამორჩეული იყო როგორც მრავალრიცხოვნებით, ისე გაფორმების სინატიფითა და დახვეწილობით. მისი ზედამხედველობით შეიქმნა: „მცირე ჟამნი“, „ბრუსელური, ანუ შესანიშნავი ჟამნი“, „ღვთისმშობლის მშვენიერი ჟამნი“, „დიდებული ანუ მდიდრული ჟამნი“, რის გამოც ჟან ბერიელს მეტსახელად „ჟამნთა მეფე“ შეარქვეს.

**14. ისიდორე სევილიელი (560-636)** – სევილიის მთავარეპისკოპოსი, შუასაუკუნეების ენციკლოპედიზმის მამამთავარი. მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომია ენციკლოპედია „ეტიმოლოგიები“, რომელიც შუასაუკუნეებში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. გარდა ამისა, ისიდორე სევილიელი ავტორია მრავალრიცხოვანი ნაშრომისა ბუნებისმეტყველებაში, გრამატიკაში, თეოლოგიაში, ისტორიაში. ეკლესიის ისტორიისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია მისი „კანონთა წიგნი“, რომელშიც თავმოყრილია ყველა იმ საეკლესიო კრების დადგენილება, რომლებიც ჩატარებულა ქრისტიანულ სამყაროში ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული შუასაუკუნეების დასაწყისის ჩათვლით.

**15. ჰონორიუს ოტენელი (XII ს)** – მისი ბიოგრაფიის შესახებ მწირი ცნობების მოძიება მხოლოდ მის ნაწერებშია შესაძლებელი. მკვლევართა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ის შეიძლება ყოფილიყო ანსელმ კენტერბერიელის მოწაფე. ონორიუს ოტენელის კალამს ეკუთვნის: 1. წმიდა წერილის წიგნთა კომენტარები; 2. საღვთისმეტყველო თხზულებები, რომლებიც მოიცავს დოგმატიკის, ლიტურგიკის, ასკეტიკის საკითხთა ფართო წრეს; 3. საეკლესიო-ისტორიული თხზულებები და 4. ტრაქტატები ბუნებისმეტყველების სხვადასხვა დარგში. მას მიეწერება ენციკლოპედია “De imagine mundi”. ჰონორიუს ოტენელის ფილოსოფიური შეხედულებები, რომლებიც პლატონიზმითაა გაჟღერებული, ჩამოყალიბებულია ნეტარი ავგუსტინეს, ანსელმ კენტერბერიელისა და ერიუგენას აშკარა გავლენით.

თარგმნა და კომენტარები დაურთო **მაკა ელბაქიძემ**

თარგმანი შესრულებულია წიგნიდან:

Эко У. Эволюция средневековой эстетики.

СПб: Азбука – классика, 2004.

### ლელა საჩიძე (საქართველო)

#### თეოდორე სტუდიელი ძველ ქართულ მწერლობაში

ჰიმნოგრაფია ისევე, როგორც ქართული სასულიერო მწერლობის სხვა დარგები, ბერძნულიდან თარგმანებით დაიწყო. სამეცნიერო ლიტერატურაში გარკვეულია, რომ ჰიმნოგრაფიის პირველ ნიმუშებს ვხვდებით ჯერ კიდევ „იერუსალიმის ლექციონარში“ (კეკელიძე 1912), რომლის უნიკალური მნიშვნელობა ლიტურგიკის კვლევისათვის დღეს უკვე კარგადაა ცნობილი. იგივე შეიძლება ითქვას „უძველესი იადგარის“ სახელით ცნობილ ვრცელ კრებულზეც, რომლის ბერძნული ორიგინალის აღდგენა დღეისათვის მხოლოდ ქართული თარგმანებითაა შესაძლებელი (უძველესი იადგარი 1980).

კვლევის შემდგომ ეტაპზე აქტუალური ხდება ქართული ჰიმნოგრაფიის იმ ნიმუშებისა და ავტორების შესწავლა, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი შეასრულეს ქრისტიანული ეკლესიისა და პოეზიის ისტორიაში.

ქართული თარგმანები ყურადღებას იმსახურებს როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის კარგად ცნობილი ავტორების შემოქმედების შესწავლისათვის. მათ შორისაა IX საუკუნის თვალსაჩინო საეკლესიო მოღვაწისა და ჰიმნოგრაფის – თეოდორე სტუდიელის მემკვიდრეობა.

თეოდორე სტუდიელის სახელს უკავშირდება ხატმბრძოლობის საბოლოოდ დაძლევა, რაც მისი ცხოვრების მიზანი იყო. მან შეადგინა „ტიპიკონი“ სტუდიის მონასტრისთვის, რომელიც დღეს მეცნიერთა ინტერესის საგანია. ამ წმინდა მამას უკავშირდება მრავალრიცხოვანი ქადაგებები და ეპისტოლეები. მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ჰიმნოგრაფიის განვითარებაშიც.

თეოდორე სტუდიელი კონსტანტინოპოლური პერიოდის ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მისი მოღვაწეობა ქმნის მთელ ეპოქას, ახალ ეტაპს ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში. შემდგომდროინდელი ჰიმნოგრაფები, ფაქტობრივად, მისი მიმდევრები და მიმბაძველები იყვნენ. სტუდიის მონასტერი, სადაც თეოდორეს მოუხდა მოღვაწეობა, მართლმადიდებლობის ძლიერი ცენტრი იყო, განსაკუთრებით ხატმბრძოლობის პერიოდში. თეოდორე სტუდიელი, 30 წლის ასაკში, ამ მონასტრის წინამძღვრად აირჩიეს. მართლმადიდებლობის დასაცავად განეული ღვაწლისათვის იგი იქცა უდიდეს ავტორიტეტად ხატთაყვანისმცემელთა შორის. თავისი აღმსარებლობის გამო მას მოუწია სამშობლოს დატოვება, ტყვეობა, წამება. მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ იგი წმინდანად შერაცხა. წმინდანის ხსენება დაწესებულია 11 ნოემბერს.

თეოდორე სტუდიელის გამოჩენა ქართულ ჰიმნოგრაფიაში უკავშირდება ე. წ. „ახალ იადგარს“. ამ სახის კრებული ბიზანტიაში შეიქმნა იოანე დამასკელის მიერ ჰიმნოგრაფიაში ჩატარებული რეფორმის შემდეგ. ამ კრებულში შესული ჰიმნოგრაფიული რეპერტუარი შექმნილია უკვე ახალი საზომით – ბიზანტიური ლექ-

სით, ძლისპირთა საზომებზე. ტექსტებს ახლავს რიტმულ პუნქტუაცია და ნეგმები, რაც კიდევ უფრო ზრდის მის მნიშვნელობას შუა საუკუნეების სასულიერო პოეზიისა და მუსიკის კვლევისათვის (აღწერილობა 1979: 10). ეს კრებული ქართულად IX საუკუნეში უნდა იყოს თარგმნილი. სწორედ „ახალ იადგართანა“ დაკავშირებული თეოდორე სტუდიელის სამსაგალობელთა ციკლის შემოსვლა ქართულ ჰიმნოგრაფიაში (უძველესი იადგარი 1980: 775).

სამსაგალობლები „მარხვან – ზატიკის“ („ტრიოდონის“) სახელით ცნობილი კრებულის სპეციფიკური პოეტური ფორმაა. ამ ტიპის საგალობლები, ჩვეულებრივ, დადებულია „მარხვან – ზატიკის“ თითოეულ სადა დღეზე. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ აღნიშნული პერიოდი საკმაოდ ხანგრძლივია, შესაბამისი ჰიმნოგრაფიული რეპერტუარიც გამოირჩევა მოცულობითა და სპეციფიკით. მეცნიერთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ „მარხვანის“ პირველი რედაქტორები იყვნენ სწორედ თეოდორე სტუდიელი და მისი ძმა – იოსები. მათი აზრით, თეოდორე სტუდიელის რედაქციის „მარხვანში“ სრულადაა წარმოდგენილი წინამორბედ ჰიმნოგრაფთა შემოქმედება. ამ აზრს ეხმაურება ე. უელემიც, რომლის აზრით „საგალობლების დიდი ნაწილი და, პირველ ყოვლისა, ტრიოდონის რედაქცია შექმნა სტუდიის მონასტრის ბერების მიერ IX საუკუნის დასაწყისში“ (Wellesz 1980: ).

„ახალი იადგარის“ შემდეგ თეოდორე სტუდიელის სახელს ვხვდებით I ქართულ „მარხვანში“, რომელიც X საუკუნის პირველ ნახევარში, იოანე მინჩხის მიერ, ცალკე კრებულად იქნა გამოყოფილი. ქართული ხელნაწერების შედარებითი შესწავლის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა ქართული და ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის შესწავლისათვის ამ მეტად საინტერესო კრებულის რეკონსტრუქცია (ხაჩიძე 1987: 59-74). გაირკვა, რომ ამ კრებულში დიდმარხვის თითოეულ დღეზე დადებული იყო ორი ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფის – თეოდორე სტუდიელისა და სტეფანე საბანშიდელის სამსაგალობლების ქართული თარგმანები. შედარებითი კვლევის საფუძველზე, სხვა ავტორებთან ერთად, გამოიყო თეოდორე სტუდიელის საგალობლები.

თეოდორე სტუდიელის მიერ ამ რეპერტუარის შექმნა, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, გამოიწვია ლიტურგიის გაზრდილმა მოთხოვნებებმა. მეცნიერები ყურადღებას ამახვილებენ „მარხვანისათვის“ განკუთვნილი ამ საგალობლების შინაარსზე, რაც საფუძველს აძლევთ დაასკვნან, რომ ისინი შექმნილია 794-815 წლებს შორის ე.ი. მონასტრის წინამძღვრად არჩევიდან ხატმბრძოლი იმპერატორის – ლეონ VI-ის მიერ მის განდევნამდე. ამ საგალობლებში ჯერ კიდევ არ ჩანს ხატმბრძოლობასთან პოლემიკის ანარეკლი (Карабинов 1910: 129-131).

თეოდორეს საგალობლები მჭიდროდ უკავშირდება დიდმარხვის შვიდეულების დღეთა ხსენებებს. ოთხშაბათისა და პარასკევისათვის განკუთვნილი საგალობლები ეძღვნება ჯვარსა და მაცხოვრის ვნებას, ხუთშაბათის საგალობლები – მოციქულთა ხსენებას, შაბათის ოთხფსალმუნები – მონამეებსა და მიცვალებულებს, ორშაბათისა და სამშაბათისათვის განკუთვნილი საგალობლები კი – სინანულის მოტივებს. თეოდორე სტუდიელის „მარხვანისათვის“ განკუთვნილი საგალობლების თავისებურებად მიჩნეულია მათი თითოეული გალობის დამთავრება „სამებისანი“ – წმ. სამებისადმი მიძღვნილი ტროპარებით.

მიუთითებენ, რომ თეოდორე სტუდიელის საგალობლების მხატვრული ენა უფრო რთულია, ვიდრე რომანოზ მელოდოსისა, რომელიც მისი იდეალი იყო, მაგრამ თეოდორეს საგალობლები გამოირჩევა რელიგიური გრძნობების აღმაფრენითა და სიღრმით. ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიისა და მუსიკის ცნობილი მკვლევარი – ე. უელესი ერთმანეთს უდარებს რომანოზ მელოდოსისა და თეოდორე სტუდიელის კონდაკებს და აჩვენებს მათ შორის არსებულ დიდ მსგავსებას (Wellesz 1980: 230-235).

ანალოგიური მდგომარეობაა თეოდორეს სხვა საგალობლებშიც, კერძოდ, „მეორედ მოსლვისადმი“ მიძღვნილ ჰიმნოგრაფიულ კანონშიც. ე. უელესი აქვეყნებს მისი I ოდის ბერძნულ ტექსტს ინგლისური თარგმანითურთ (Wellesz 1980: 230-232). იგი აღნიშნავს, რომ დიდი მსგავსება შეინიშნება თეოდორეს ამ კანონსა და ამავე თემისადმი მიძღვნილ რომანოზ მელოდოსის ცნობილ საგალობელს შორის. ეს იმანაც განაპირობა, რომ ორივე მათგანი ეძღვნებოდა ერთსა და იმავე თემას: „თეოდორე იძულებული იყო, მიეხატა რომანოზისათვის ისევე, როგორც რომანოზი ბაძავდა ეფრემ ასურს, თავის დიდ წინაპარს“ (Wellesz 1980: 230-232). თეოდორემ მიაღწია იმას, რომ შეძლო უკანასკნელი სამსჯავროს პოეტური ხილვა მიესადაგებინა კანონის სტრუქტურისათვის და მთელი კანონი გაემართა უკვე არსებულ ძლისპირებზე. ე. უელესს თანამედროვე სანოტო სისტემით აქვს გადმოცემული თეოდორე სტუდიელის ამ კანონის I და III ოდების მელოდია (Wellesz 1980: 233-234).

თეოდორე სტუდიელის ეს კანონი ქართულ ჰიმნოგრაფიაში პირველად გვხვდება XI საუკუნით დათარიღებულ 2 ხელნაწერში – სინ. 5 და სინ. 75. წინააღმდეგ ტრადიციაში – X საუკუნის სინურ „იადგარებში“ იგი შესული არ არის. თეოდორე სტუდიელის აღნიშნული კანონის თარგმნა, შესაძლოა, სინ. 5 და სინ. 75 ტიპის კრებულის შემდგენელს – ექვთიმე მთაწმიდელს უკავშირდებოდეს.

როგორც ჩანს, იგი 3-ჯერ უთარგმნიათ ქართულად. პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული ქართული ხელნაწერის – გეორგ. 5-ის I ნაწილში შესულია ამ კანონის II თარგმანი, რომელშიც წინააღმდეგ თარგმანთან შედარებით, გარკვეული ცვლილებებია შეტანილი. ეს თარგმანი, ყველა ნიშნით, გიორგი მთაწმიდელს უნდა ეკუთვნოდეს.

პარიზში დაცული ქართული ხელნაწერი – გეორგ. 5, რომელიც ჩვენ საგანგებოდ შევისწავლეთ (ხაჩიძე 1987: 59-74), როგორც გაირკვა, შეიცავს თეოდორე სტუდიელის აღნიშნული კანონის ახალ – III თარგმანს, რომელიც არსენ იყალთოელს ეკუთვნის. საგალობელზე დართულ სათაურში აღნიშნულია თემა, თარგმანის ხასიათი და მთარგმნელის ვინაობა: **„საგალობელნი მეორედ მოსლვისანი. შედარებულნი თარგმნილნი. არსენი“** (208 v). ქართული ხელნაწერების მოწმობით, არსენ იყალთოელი ერთხანს მოღვაწეობდა შავ მთაზე, სადაც, როგორც ჩანს, აქტიურ მთარგმნელობით მოღვაწეობას ეწეოდა. ის იყო ეფრემ მცირის თანამოაზრე და უმცროსი თანამედროვე. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება თეოდორე სტუდიელის ამ საგალობლის თარგმნაც. თეოდორეს ეს კანონი შესულია ბერძნული და სლავური ხელნაწერების არსებული პუბლიკაციებში და, ამდენად, საშუალება გვძლევს შევისწავლოთ ქართული თარგმანების ხასიათი და მიმართება ბერძნულ ორიგინალთან.

კვლევამ აჩვენა, თუ რა სიახლეები შეაქვთ წინადროინდელ თარგმანებთან შედარებით გიორგი მთაწმიდელსა და არსენ იყალთოელს. ეს ცვლილებები განპირობებულია, პირველ ყოვლისა, ბერძნულ ორიგინალთან შემდგომი დაახლოვების მიზნით. საგალობლის სტრუქტურაში არსებული ცვლილებებიც მათი თანამედროვე ბიზანტიური პრაქტიკის გათვალისწინებით უნდა აიხსნას. განსაკუთრებული სიზუსტით გამოირჩევა არსენ იყალთოელის მიერ შესრულებული თარგმანი, რომელიც ტერმინოლოგიურ სიახლეებსაც შეიცავს (ხაჩიძე 2012: 130-132).

მეორედ მოსვლის, განკითხვის დღის თემა ყოველთვის პოპულარული იყო ქრისტიანულ მწერლობასა და ხელოვნებაში. ამ მხრივ ერთ-ერთი პირველია ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის მამამთავარი — რომანოზ მელოდოსი, რომლის „საშინელი სამსჯავროსადმი“ მიძღვნილი ჰიმნი ქრისტიანული პოეზიის შედევრად ითვლება. რომანოზის ამ საგალობლის ქართული თარგმანები დღეისათვის შეუსწავლელია, თუმცა ეჭვგარეშეა, რომ ეს საყოველთაოდ ცნობილი საგალობელი უყურადღებოდ არ დარჩებოდა ძველ ქართულ მწერლობაში. საგალობლის პნკარედული თარგმანი გამოაქვეყნა აკად. ს. ყაუხჩიშვილმა (ყაუხჩიშვილი 1973: 142-143).

ამავე თემას ეძღვნება ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის დიდი ავტორიტეტის – თეოდორე სტუდიელის აღნიშნული კანონიც. ის დღესაც სრულდება ქრისტიანულ ეკლესიაში. „საშინელი სამსჯავროს“ აქ წარმოდგენილი სურათი გამოირჩევა დრამატიზმითა და ექსპრესიულობით. განსაცვიფრებელია ავტორის მიერ ადამიანურ ცოდვათა მონანიების სიღრმეც. მოვიტანთ მცირე ფრაგმენტს საგალობლის არსენ იყალთოელისეული თარგმანიდან:

დღესა განსაკრთომელსა,  
უცხოჲსა მოსლვისა შენისასა  
ვძრნი მომგონებელი,  
ვიშიშვი მხედველი,  
რომელსა შინა სჯდე განსჯად ცხოველთა და მკუდართა,  
ღმერთო, ყოლად ძლიერო!

ოდეს მოხკდე, ღმერთო,  
ბევრეულთა და ათასეულთა  
ანგელოზთა თანა, მთავართა ცისათა,  
მეცა მიგებებად  
შენდა ღრუბლითა, ქრისტე ღმერთო,  
ღირს-მყავ მაშინ უბადრუკი.

მოვედ, მდაბალო სულო,  
იკსენებდი ჟამსა და დღესა,  
რომელსა შინა ცხადად წარმოდგეს ღმერთი  
და გოდებით ტიროდე,  
რაითა იპოო წმიდად  
ჟამსა განკითხვისასა.

ვფიქრობთ, ეს მცირე ფრაგმენტიც მოწმობს, თუ რაოდენ შთამბეჭდავია როგორც საგალობლის ორიგინალი, ისე მისი ქართული თარგმანი. განკითხვის დღის თემაზე წერისას ალბათ შეუძლებელი იქნებოდა მისი გაუთვალისწინებლობა როგორც ბერძენ, ისე ქართველ ჰიმნოგრაფთა მიერ.

„განკითხვის დღეს“ აღწერს დავით აღმაშენებელი ჰიმნოგრაფიულ შედეგ-  
რში – „გალობანი სინანულისანი“. საგალობლის ბოლოს (IX გალობაში) იგი ხატავს  
„განკითხვის დღის“ შთამბეჭდავ სურათს, რომელიც მრავალმხრივია საინტერესო  
(გრიგოლაშვილი 2005: 74-84).

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც თეოდორე სტუდიელის, ისე და-  
ვით აღმაშენებლის საგალობელში საუბარია საყოველთაო და არა „კაცად-კაცა-  
დისი“ განკითხვის შესახებ. ორივე ავტორი საუბრობს არა მხოლოდ პირად, არა-  
მედ ზოგადადამიანურ ცოდვებზე.

„გალობანი სინანულისანის“ ავტორი საქართველოს ეკლესიის მიერ წმინ-  
დანად შერაცხილი მეფეა, თეოდორე სტუდიელი – ქრისტიანული ეკლესიის ერთ-  
ერთი გამოჩენილი წმინდანი. ორივე მათგანისათვის საერთოა სინანულისა და სა-  
კუთარი უღირსობის უღრმესი განცდა:

„არაა უხილავს მზესა ქალწული დედაა  
თუნიერ შენსა,  
არცა ჩემოდენ ბრალეულსა – ნათელი მისი“.

„შეგცოდე მე, უფალო,  
ვითარ არავინ ესრეთ გცოდა  
კაცთაგანმან, ვითარ მე გცოდე“.

„ესრეთ განვხრწნენ ყოველნი გრძნობანი  
და ყოვლად ხრწნილებაა ვიქმენ“.  
(დავით აღმაშენებელი)

„შეგცოდე, რამეთუ არავინ  
გცოდა ესრეთ მეძავთაგან  
და უსჯულოებაა ვქმენ,  
რომელ სხუამან არავინ  
ჰქმნა ქუეყანასა ზედა“.  
(თეოდორე სტუდიელი)

მართებულადაა შენიშნული „გალობანი სინანულისანის“ შესახებ, რომ „ამგ-  
ვარ ადამიანთა ბიოგრაფიაში საძიებელია არა რაიმე განსაკუთრებული და უკიდუ-  
რესად მწვავე შეცოდებანი, არამედ ის ზნეობრივი სიმაღლე, რომელსაც განსაზ-  
ღვრავს ჩადენილ შეცდომათა შეგნების არაჩვეულებრივი უნარი და მაღალი ეთი-  
კური მრწამსი“ (გრიგოლაშვილი 2005: 72).

თეოდორე სტუდიელის კანონი „გალობანი სინანულისანს“ გვაგონებს არა  
მხოლოდ ზოგადი კონცეფციითა და სინანულის მოტივის სიმძაფრით, არამედ მს-  
გავსი მხატვრული სახეებითა და ფრაზეოლოგიითაც:

„გან – რაა – ელოს წიგნი დღესა შინა  
სასჯელისასა  
და მე ქედ – დადრეკილი წარმოგიდგე  
განკითხვად,  
მსაჯული მართლ სჯიდე,  
მაშინ შემინყალე, იესუ ჩემო!“  
(დავით აღმაშენებელი)

„საშინელ არს სამსჯავრო,  
სადა იგი ყოველნი წარვსდგეთ  
ქედ – დადრეკილნი  
გამოძიებისა ქმნასა და საქმეთა  
წიგნისა განღებისასა,  
ოდეს დასჯდე საყდართა ზედა,  
მსაჯულო სიმართლისაო,  
ჟ ვითარ საზარელ არს საკუმილი  
ცეცხლისაო  
და ნუსადა მიმცემ მე  
მწარეთა მტანჯუელთა  
ანგელოსთა მრისხანეთა,  
რომელთა შორის არა არს პოვნაა  
განსუწნებისაა“.  
(თეოდორე სტუდიელი)

დღეისათვის სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგადაა ცნობილი ის გარემოება, რომ დავით აღმაშენებლის ამ პოეტური შედეგის ერთ-ერთ ძირითად წყაროს წარმოადგენს დიდი ბერძენი ჰიმნოგრაფის – ანდრია კრიტელის „დიდნი გალობანი“, რომლის III თარგმანი, დავითის თხოვნით, შეუსრულებია **არსენ იყალთოელს. „გალობანი სინანულისანის“ ერთ-ერთ წყაროდ შეიძლება მივიჩნიოთ თეოდორე სტუდიელის „მეორედ მოსვლისადმი“ მიძღვნილი კანონიც, რომლის თარგმანი ასევე არსენ იყალთოელს ეკუთვნის.**

ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ კიდევ ერთ გარემოებაზე: „გალობანი სინანულისანი“ იწყება შემდეგი სიტყვებით:

„რომლისაცა წინაშე  
ქედ-დადრეკილ არს ყოველი,  
მუჭლი ყოველი მოდრკების და ენაჲ ყოველი  
შენსა  
კმობს აღსარებასა, მეცა, სიტყუაო,  
აღმსარებელსა მომხედენ!“

საგალობლის პირველ სიტყვაზე – „რომელმან“ არსებობს პროფ. გ. იმე-დაშვილის გამოკვლევა, რომლის მიხედვით ქრისტიანულ მწერლობაში ეს სიტყვა გამოიყენება ღვთაების ნაცვალსახელის მნიშვნელობით და ღვთის სინონიმად გვევლინება (იმედაშვილი 1989). პროფ. ლ. გრიგოლაშვილი უთითებს საგალობლის ამ ტროპარის რამდენიმე წყაროს (გრიგოლაშვილი 2005 : 19-20 ). მათგან უძველესია ესაია 45,24, რომელიც „მცხეთურ ხელნაწერში“ ასე იკითხება:

„რამეთუ ჩემდა მოდრკეს ყოველი მუჭლი და ფუცვიდეს ყოველი ენა ღმერთსა“ („მცხეთური ხელნაწერი“ 1985: 129).

საინტერესოა, რომ მსგავსი ფრაზა გვხვდება თეოდორე სტუდიელის დიდმარხვის პირველი სამშაბათისათვის განკუთვნილ ქადაგებაშიც – „ხსენებისათვის სიკუდილისა და სიტყუს-გებისათვის საქმეთა ჩუენთასა წინაშე საშინელისა მის სამსჯავროსა“, რომელშიც ვკითხულობთ:

„რამეთუ მითხარდა, თუ ვის წინაშე წარვსდგებით – არა ყოველთა მსაჯულისა და უფლისავე, **რომლისა მოჰსდრკეს ყოველი მუჭლი ზეცისათა და ქუეყანისათა და ქუესკნელისათა და ყოველმან ენამან აღუაროს მას...**“ (ქადაგებანი 2005: 17).

ბუნებრივია, ორივე ავტორისათვის ამოსავალია წმ. ნერილი, თუმცა შესაძლოა, რომ დავით აღმაშენებელი, საგალობლებთან ერთად, თეოდორე სტუდიელის ამ ქადაგებასაც იცნობდა.

### დამონებანი

*Kartul Khelnats'erta Aghts'eriloba, Sinuri K'oleksia*, II. Tbilisi: gamomtsemloba “metsniereba”, 1978 (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია. II. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979).

Grigolashvili, Laura. *Davit Aghmasheneblis “Galobani Sinanulisani”*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 2005 (გრიგოლაშვილი, ლაურა. დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005).

- Imedashvili, Gaioz. *Vepkhist'q'aosnis P'aralelebi Meate Sauk'unis Kartul Himnografiashi*. Vepkhist'q'aosni da Dzveli Kartuli Mts'erloba. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1989 (იმედაშვილი, გაიოზი. *ვეფხისტყაოსნის პარალელები მეათე საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, ვეფხისტყაოსანი და ძველი ქართული მწერლობა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1944).
- Karabinov, Ivan. *Postnaia Triod'*. Peterburg: 1910 (Карабинов, Иван . *Постная Триодь*, СПб.: 1910).
- Kekelidze, Korneli. *Ierusalimskiy Kanonar'*. Tbilisi: 1912 (Кекелидзе, Корнелий. *Иерусалимский Канонарь VII века*. Tbilisi: 1912).
- Mtskheturi Khelnats'eri. Ed. Elene Dochanashvili. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1985 (*მცხეთური ხელნაწერი*, გამოსაცემად მოამზადა ელენე დოჩანაშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1985).
- Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Udzvelesi Iadgari. Ed. Elene Met'reveli. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1980 (*უძველესი იადგარი*, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებელი დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1980).
- Q'aukhchishvili, Simon. *Bizant'iuri Lit'erat'uris Ist'oria*. Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1973 (ყაუხჩიშვილი, სიმონი. *ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია*, თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1973).
- Ts'mida Theodore St'udielis Kadagebani Didmarkhvashi. Ed. Besarion Bulashvili. Tbilisi: 2005. (თეოდორე სტუდიელის ქადაგებანი დიდმარხვაში. შემდგენელი დეკ. ბესარიონ ბულაშვილი. თბილისი: 2005).
- Khachidze, Lela. *Ioane Minchkhis P'oezia*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1987 (ხაჩიძე, ლელა. *იოანე მინჩხის პოეზია*, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1987).
- Khachidze, Lela. *Arsen Iy'altoelis Akhlad Aghmochenili Targmani*. Lit'erat'uruli Dziebeni, XXX, Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2009 ( ხაჩიძე, ლელა. არსენ იყალთოელის ახლად აღმოჩენილი თარგმანი, ლიტერატურული ძიებანი, XXX, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009).

**Lela Khachidze**  
(Georgia)

## Theodore Studites in Old Georgian Writing

### Summary

**Key words:** hymnography, Theodore Studites, David Aghmashenebeli.

Georgian translations of Byzantine hymnography deserve attention in a study of creativity of the well-known medieval authors. Among them is the legacy of the ninth-century outstanding ecclesiastic figure and hymnographer - Theodore Studites.

The name of Theodore Studites is associated with final victory over the Iconoclastic controversy that was the goal of his life. He composed Typikon of the Studios Monastery. A great number of homilies and epistles are connected with the name of this Church Father. He made a significant contribution to the development of hymnography too.



Theodore Studites is the most outstanding representative of the Byzantine hymnography of Constantinopolitan period. His life and activities created a whole epoch, new stage in the history of Byzantine hymnography. Subsequent hymnographers were actually his followers.

The appearance of Theodore Studites in Georgian hymnography is associated with the so-called “New Tropologion” (“New Iadgari”). Such kind of collection was created in Byzantium as a result of conducting a reform in hymnography by John Damascene. Hymnographic repertoire entering this collection was already created by new metres – Byzantine verse based on rhythmical and melodic correspondence of the hymns to the model stanzas (the heirmoi). The texts are accompanied by rhythmic punctuation and neumes. This collection must have been translated into Georgian in the 9<sup>th</sup> century. The introduction of Theodore Studites’ “three-ode” cycle into Georgian hymnography is connected with “New Tropologion”, namely. After this we find the name of Theodore Studites in the first Georgian “Triodion” that was separated as an independent collection in the first half of the 10<sup>th</sup> century. A vast repertoire of Theodore Studites’ hymns written for Lent – 35 “three-odes”, small-sized hymns and the “Kanon on the Last Judgement” appear to have been entered in Georgian manuscripts.

Theodore Studites’ hymns are included in the collections compiled by the great authorities of Georgian Church – George Athonite and Ephrem Mtsire. These hymns are still used in liturgical practice today.

The “Kanon on the Last Judgement” by Theodore Studites has been specially studied in this paper. This hymn was translated into Georgian three times by Eqvtime and Giorgi Athonites as well as by Arsen Iqaltoeli. This Kanon seems to have been frequently referred to by Georgian hymnographers when writing on this theme.

As it turns out this hymn of Theodore Studites was one of the sources for the masterpiece of Georgian hymnography – “The *Hymn* of Repentance” written by David Aghmashenebeli. Both Theodore Studites and David Aghmashenebeli’s hymns deal with a universal judgment and not individual. Both authors are speaking not only about personal but universal sins. A deep sense of repentance and one’s own worthlessness are common to both of them. The Kanon written by Theodore Studites strikes David Aghmashenebeli’s hymn not only by general conception and the tension of repentance motive but also by similar artistic images and phraseology.

The third translation of this hymn of Theodore Studites into Georgian language was done by Arsen Iqaltoeli, from David Aghmashenebeli’s immediate surroundings. It was he to whom the King ordered translation of Andrew of Crete’s “Great Kanon of Repentance” for the third time. It seems he was also familiar with Arsen Iqaltoeli’s translation of the mentioned Kanon written by Theodore Studites.

## თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)

### მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ სონეტები და სხვა ლექსები

მირზა გელოვანის პოეზია, „ახალგაზრდა მწერლების კრებულში“ (1937) წარმოდგენილი, გაბრიელ ჯაბუშანურის აზრით, ცხადად მეტყველებდა, რომ ქართულ მწერლობაში ახალი, მეტად საიმედო ძალა შემოდიოდა (ჯაბუშანური 2008: 287). მანამდე მხოლოდ ერთი ლექსით („თეთრი მინა“) იცნობდა ქართველი მკითხველი მირზა გელოვანს, რომელიც რაჟდენ გვეტაძეს თავის რომან „ლაშაურ სალამოებში“ ჰქონდა შეტანილი, გრიგოლ ცეცხლაძის წყალობით (მირზა გელოვანი რომ ასე მიმართავდა მისადმი მიძღვნილ ლექსში: „თქვენ მასწავლებლად მიემედებით“ – 1935 წ.).

თითქმის 70 წელი დასჭირდა მირზა გელოვანის ლექსებს, რომ ისინი სრული კრებულის სახით ეხილა ქართველ მკითხველს: პირველად 2008 წელს დაუბრუნდა პოეტი თავის სამშობლოს გამომცემლობა „აბულის“ მიერ (პროექტის ავტორები: ციციანო გაბიდაური, მანანა ზარიძე), შემდგენელ-რედაქტორი – ემზარ კვიციანი (ვილი) დასტამბული კრებულით: „ივრისპირელი მზეჭაბუკი. მირზა გელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების წიგნი“; ხოლო ერთი წლის მერე, 2009 წელს, ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობამ „ლიტერატურის მატრიანემ“ მკითხველს წარუდგინა მირზა გელოვანის თხზულებათა კრებული „დაბრუნება“ (საარქივო გამოცემა).

ზემოხსენებული ორივე კრებული ფასდაუდებელია მირზა გელოვანის ლექსის მკვლევარისათვის, რომელიც აქამდე ვერაფერს იტყოდა: პოეტის სონეტებზე, ვერლიბრზე, მირზა გელოვანის პოეტურ ტექნიკაზე ლექსების ვარიანტებისა და დაუმთავრებელი ლექსების მიხედვით და ა.შ.

2008 წელს გამოცემულ წიგნში „სონეტი ქართულ მწერლობაში“ არაფერი მითქვამს მირზა გელოვანის სონეტებზე სწორედ იმიტომ, რომ არცერთი სონეტი პოეტისა არასოდეს წამეკითხა. უკვე შვიდი წელიწადი ინურება, რაც მირზა გელოვანის სონეტები, სხვა ლექსებთან ერთად, დაუბრუნდა თავის მკითხველს, რომელიც მალე „ჭაბუკად დარჩენილი“ (ნიკა აგიაშვილი) პოეტის ნეშტსაც სამშობლოს წიაღში დაამკვიდრებს.

ვფიქრობ, დადგა დრო მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ ლექსების შეფასებისა და ქართული ლექსის ისტორიაში მათი ადგილის დამკვიდრებისათვის; მირზა გელოვანის პოეტური შედეგები („თეთრი მინა“, „მარმარილო“, „დამშვიდება“, „განშორება“, „ცხრაკარა“, „მელოდე“, „ო, მაპატიეთ“, „\*\*\*მე თქვენ გიგონებთ, „მეტიჩარა ხე“, „მწყემსის მუქარა“, „\*\*\*მთვარე წყალზე დასალევად ჩავიდა“, „მთანმინდიდან სმოლენსკამდე“, „ნუ მწერ“, „ოი, ბავშვობის დღეები“, „\*\*\*მე მიწოდდა იავნანა“, „\*\*\*იქ, სადაც სხვები ქვებს დაემსგავსნენ“, „მათე

ზალკას“, „ჩემი ლექსი“, „\*\*\*თოვლი მოვიდა“, „დედას“ და მრავალი სხვა) კარგა ხანია შეიყვარა და შეითვისა ქართველმა საზოგადოებამ; 2008 წლამდე უცნობი რამდენიმე ლექსი შესანიშნავად გააანალიზა ცნობილმა მეცნიერმა, პოეტმა, მთარგმნელმა ემზარ კვიციანიშვილმა ზემოხსენებული კრებულის წინასიტყვად წამძღვარებულ გამოკვლევაში „იერისპირელი მზეჭაბუკი. მირზა გელოვანის ლიტერატურული პორტრეტი“; მიუხედავად ამისა, როგორც ვთქვით, აუცილებლად მიგვაჩნია, საგანგებოდ ვიმსჯელოთ მირზა გელოვანის სონეტებსა და სხვა, ჯერჯერობით ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის ნაკლებად ნაცნობი, ლექსების თაობაზე.

1936 წელს დაწერილ ერთ ექვსტაქედში მირზა გელოვანი წერდა:

ჩვენი თვალები ვით ვარსკვლავები  
ცას ალისფერი შუქით ალებენ,  
შემოგვხვევიან ლექსის მკლავები  
და პატრონობას შეგვალადებენ.  
(გელოვანი 2009: 147)

ციტირებული სტრიქონები ოდნავი სახეცვლილებით მეორდება 1938 წელს გალაკტიონ ტაბიძისადმი მიძღვნილ ვრცელ, ორნაწილიან ლექსში:

რომ სტრიქონები, ვით ვარსკვლავები  
ცას ალისფერი შუქით ალებდნენ.  
კვლავ გეხვეოდნენ ლექსთა მკლავები  
და პატრონობას შეგლალადებდნენ.  
(გელოვანი 2009: 205)

გალაკტიონის სახელი და მისი ლექსები, როგორც საოცნებო, იდეალური, 1943 წელს, ფრონტზე დაწერილ ლირიკულ შედეგში „ღალადებს“ მირზა გელოვანის სტრიქონებში:

მე თქვენ გიგონებთ კრძალვით და რიდით,  
თქვენს მშვენიერ ხმას, **ქართულის მაღლობს** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)  
.....  
არ შეედრება ის ქარი ამ ქარს,  
როგორც ვერასდროს ვერ შევედრებით –  
თქვენს ძვირფას სახელს, **უზომოდ მაღალს** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)  
და თქვენს ხმებს მე და ჩემი ლექსები.  
თქვენ გიგონებთ და ცას, იმერეთის,  
ბრძენო, **მაღალო**, ცაო ძვირფასო! (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)  
(გელოვანი 2009: 249)

„შეგვალადებენ, „შეგლალადებდნენ“, „მაღლობს“, „მაღალს“, „მაღალო“ – ის საკვანძო სიტყვებია, რომელთაც ევალებათ პოეტის დამოკიდებულების ჩვენება ქართული ლექსისა და გალაკტიონის მიმართ; თუ გავიხსენებთ პოლ ვალერის აზრს, რომ პოეზია „რხევია უღერადობასა და აზრს შორის“ (Valery 1958: 45) და ვერ-

ნმუნებით დიდ პოეტსა და ლექსის თეორეტიკოსს, რომ პოეტის მიზანი ის არის, რომ „გავაგრძნობინოს სიტყვისა და აზრის ინტიმური კავშირი“ (ვალერი 2010: 60), არ გაგვიჭირდება იმის მტკიცება, რომ ალიტერირებული, ჟღერადი „ლ“ ბგერა მირზა გელოვანის ციტირებულ, ზემოთ მოხმობილ სიტყვებში, მიგვანიშნებს XX ს. 30-იანი წლების ქართული პოეზიის პარნასის ავტორისეულ აღქმაზე: ახალბედა ჭაბუკი პოეტი შეუდარებელ, მიუწვდომელ სიმალეზე ხედავს გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებს. პლასტიკურად აღქმული „ლექსთა მკლავები“ ხომ ტაეპების გამომხატველი გრაფიკული მეტაფორაა, „პატრონობას“, დაცვას, გადარჩენას – „შელაღაღებენ“ ავტორებს, რომელთაც სოციალისტური რეალიზმის, ტოტალიტარული რეჟიმის იდეური წნეხის იმპერატივს უნდა გამოსტაცონ „სტრიქონები, ვით ვარსკვლავები“. „გათენების მომლოდინე“ სულები საკუთარი შემოქმედებით ქმნიან ერის განთიადსაც და „ქართულის მალლობსაც“. მირზა გელოვანისათვის გალაკტიონი არის „ბრძენი“ და „მაღალი“ პოეტი, „ლურჯზარნიშიანი“ წიგნის ავტორი, რომლის სახელზეც ლოცულობს; თავის ლექსებს გალაკტიონის პოეტური ცის ქვეშ ასახლებს, თითქოს, ერთგვარად ეპასუხება გალაკტიონის სტრიქონებს: ქარი არა სჩანს...“

... და ჩანს ის ქარი, როგორც ჩემი ხმა,  
თქვენი ძვირფასი ხმების მახლობლად.  
(გელოვანი 2009: 249)

გალაკტიონის სახელსა და პოეზიასთან მირზა გელოვანის დამოკიდებულებაზე საგულისხმო ინფორმაციას გვანვდის გაბრიელ ჯაბუშანურის მოგონება, რომელიც რუსუდან ჭანტურიშვილმა გამოაქვეყნა 1982 წელს „ლიტერატურულ მატრიანში“ (№7-8): „... იმ ხანებში გალაკტიონზე დაწერა ერთი ლექსი. ბევრი ელოდა, მაგრამ დაბეჭდვა ვერ მოახერხა. რედაქტორები თავს იკავებდნენ. გალაკტიონისადმი უღრმესი სიყვარული და მოკრძალება სიკვდილამდე გაჰყვა მირზა გელოვანს, ამას ადასტურებს მისი მეორე ბრწყინვალე ლექსი, რომელიც სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე, ფრონტზეა დაწერილი“ (გელოვანი 2008: 297). როგორც ჩანს, გალაკტიონ ტაბიძისადმი მიძღვნილი მირზა გელოვანის ზემოხსენებული ლექსი, რომელსაც რედაქტორები არ ბეჭდავდნენ, 1940 წელს, ჟურნ. „ჩვენს თაობაში“ დაბეჭდილა (№2, თებერვალი, 1940, გვ. 14), თუმცა მირზა გელოვანმა გალაკტიონს 1935 წელსაც დაუწერა ლექსი, რომელიც, ასევე, თაყვანისცემას გვიდასტურებს: „ძველი გზა გელის, გალაკტიონ!“ (გელოვანი 2009: 100). ეს პირველი მიძღვნა, მართლაც, ბავშვური უშუალობითა და გალაკტიონის მხატვრულ სახეთა აღწერით იქცევს ყურადღებას, თუმცა მის დაბეჭდვას მირზა გელოვანი, ალბათ, არც შეეცდებოდა.

ცნობილია შალვა რადიანის მოგონება გალაკტიონის მიერ მირზა გელოვანის ნიჭიერების აღიარების თაობაზე: „მირზა გელოვანი ნიჭიერი ახალგაზრდაა, – უთქვამს ხშირად, – მისგან ნამდვილი პოეტი დადგება“... (გელოვანი 2008: 250).

... მირზა გელოვანმა სონეტი „ტიციანს“ 1938 წელს დაწერა და შინაგანი პროტესტი და სიყვარული ტრაგიკული ეპოქის მსხვერპლი უფროსი სულიერი ძმის მიმართ ამ მყარი სალექსო ფორმით გამოხატა. ამ სონეტის შეთხზვას ემზარ კვი-

ტაიშვილი პოეტს მართებულად მიუთვლის „მოქალაქეობრივ გმირობად ჯალათების მიერ წამებით მოკლულ ტიცციან ტაბიძეს, დაღუპვის წლისთავზე რომ მიუძღვნა და „სისხლში შეცურებული ეპოქის მთელი საშინელება და ვერაგობა გვაგრძნობინა“ (გელოვანი 2008: 9).

მირზა გელოვანის მეგობრის, ნათელა ბერძენიშვილის, მოგონებაში ვკითხულობთ: „... მირზა ჯარში რომ უნდა წასულიყო, ამან ძალიან იმოქმედა ჩვენზე. წასვლის წინ სურათები ერთად გადავიღეთ. **თეთრი მიხაკის დაბნევა უყვარდა მკერდზე. ამ სურათებშიც თეთრი მიხაკი უკეთია** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.) (გელოვანი 2008: 358). ნათელა ბერძენიშვილის არქივში შენახული ეს სურათი ამჟამად ყველასთვის თვალსაჩინოა. მასზე აღბეჭდილნი არიან: ნონა ლასხიშვილი, შოთა რევიშვილი, თეთრმიხაკიანი მირზა გელოვანი, თინა მაქსიმელაშვილი, ნათელა ბერძენიშვილი. სურათს გადაღების თარიღიც უზის: 1936 წლის 19 ნოემბერი. ჩანს, ქალბატონი ნათელა ბერძენიშვილის მოგონებაში მცირეოდენი უზუსტობაა. ფოტოსურათი უფრო ადრინდელია, ვიდრე მირზა ჯარში წავიდოდა (ან: კიდევ არსებობს სხვა ფოტო, მართლაც, 1939 წელს გადაღებული, სადაც მირზა კვლავ თეთრი მიხაკით არის). 1936 წლის 19 ნოემბერს გადაღებული თეთრმიხაკიანი მირზა გელოვანის მეორე ფოტოც არის ცნობილი პოეტის 2009 წლის გამოცემის მეოხებით (გელოვანი 2009: 654-655).

მირზა გელოვანის თეთრი მიხაკი რომ ტიცციან ტაბიძის წითელი მიხაკის გამოძახილია, – ეს უეჭველია, მაგრამ ასახსნელია თეთრი ფერის მიმართ განსაკუთრებული თაყვანისცემა პოეტურ სარბიელზე ახალგამოსული ჭაბუკისა: გავიხსენოთ, რომ უკვე დაწერილია შედევერი, რომელსაც „თეთრი მიწა“ ჰქვია. 1935-36 წლებში მირზა გელოვანს უკვე შექმნილი აქვს „თეთრი მიწაც“ და „მარმარილოც“. თოვლის, მიწის თეთრი სამოსელისა და სატრფოს – მარმარილოს მეტაფორებით გაცხადებული სიყვარული, გალაკტიონის „თოვლის“ მერე, დამწყები პოეტისაგან დიდ სითამამეს მოითხოვდა. მირზა გელოვანს არ აკლდა ეს თავდაჯერება და რწმენა: მისი სურვილი, „სისპეტაკით შემოსილი ვით ეს თოვლი წმინდა“ და სატრფო „მარმარილო, მარმარილო ნათალი“ სითეთრის აპოლოგიაა. ამიტომაც არის მირზას მიხაკი თეთრი. მირზა გელოვანის ლექსებში თეთრი ფერის სიყვარული სრულიად აშკარაა.

ცნობილი ენათმეცნიერი ფერდინანდ დე სოსიური „ზოგადი ენათმეცნიერების კურსის“ მეოთხე თავის – „ლინგვისტური ტალღების გავრცელებების“ – პირველ პარაგრაფს ასე ასათაურებს: „ურთიერთობის ძალა“ და „საკუთარი სამრეკლოს სული“. სტრუქტურული ლინგვისტიკის ფუძემდებლის აზრით, „ენობრივი ფაქტების გავრცელება იმავე კანონს ექვემდებარება, რასაც ნებისმიერი ჩვევა, თუნდაც მოდა. ადამიანთა ნებისმიერ ჯგუფში მუდმივად მოქმედებს ორი ერთდროული და სანინალმდეგო მიმართულების ძალა. ერთი მხრივ, პარტიკულარისტული, „საკუთარი სამრეკლოს სული“, მეორე მხრივ კი, „ურთიერთობის ძალა“, რომელიც ადამიანთა შორის ურთიერთობის საფუძველს ქმნის... თუ „საკუთარი სამრეკლოს სული“ ადამიანებს ერთ ადგილას ბინადართ ხდის, „ურთიერთობის ძალა“ მათ ურთიერთკავშირს აიძულებს... ერთი სიტყვით, ეს გამაერთიანებელი პრინციპია და ეწინააღმდეგება „საკუთარი სამრეკლოს სულის“ გამთიშველ მოქმედებას“ (სოსიური 2002: 213).

1936-37 სასწავლო წელს მირზა გელოვანი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის თავისუფალი მსმენელი იყო. მირზა გელოვანის მეგობარი გაბრიელ ჯაბუშანური იგონებს, თუ როგორ სცადა მირზამ ერთხელ თავის მოკვლა ქალაქ ორჯონიკიძეში; ნასვამმა, სასტუმროს ნომერში სარკესთან პირისპირ დარჩენილმა, როგორ მოინადინა, ეხილა: თავისმკვლელს როგორი გამომეტყველება ექნებოდა სიკვდილის წინ: „ჩვენ გავკვირდით და ნაამბობი კიდეც დავიჯერეთ. მკერდში გავლილი ტყვიის კვალს საკუთარი თვალით ვხედავდით და ისლა დაგვრჩენოდა, მირზას ცოცხლად მორჩომის გამო ღვთისთვის მაღლი შეგვეწირა. თანაც, დიდ ლიტერატურაში მაშინლა ფეხადგმულებს, ზოგი წინაპარი მწერლის მსგავსი საქციელით, **ცისფერყანწელთა აპოლოგიით რომანტიკულად განწყობილებსა და თავგაბრუებულთ** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.), მირზას მოქმედება ჭეშმარიტად პოეტური გვეჩვენა. ისე, მირზასაგან ყველაფერი იყო მოსალოდნელი – ძალიან უცნაური ხასიათის კაცი გახლდათ და იოლად შეეძლო ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნილიყო“ (ჯაბუშანური 2008: 196).

მირზა გელოვანის პოეტური გზისა და პიროვნული არჩევანის ჩამოყალიბებაში უთუოდ უდიდესი როლი შეასრულა ტიცინ ტაბიძის პოეზიამ და მისმა ტრაგიკულმა ბედმა: ტიცინის წითელი მიხაკის ნაცვლად, თეთრი მიხაკით გამოჩენა 19 წლის მირზა გელოვანისაგან დიდ გაბედულებასა, რწმენასა თავდაჯერებულობაზე მეტყველებს. მირზა გელოვანის 2009 წლამდე გამოუქვეყნებელ ლექსში „სადღეგრძელო“ რომელიც, ალბათ, ტიცინის ტრაგიკული დაღუპვის მერე დაინერა, სავარაუდოდ, როდესაც სონეტი „ტიციანს“ შეიქმნა, ვკითხულობთ:

ეს სადღეგრძელო იდუმალ ხმისა  
დალიე, ნუ გსურს, რომ აიცილო,  
რა პატარაა ჩვენი ტფილისი,  
რა პატარა და რა სასაცილო.  
დალიე, მაინც ხომ სულ-ერთია,  
ჩვენს ლოთობაზე რას იტყვის ხალხი  
რაც არი, არი, მაშ, გავათიოთ,  
დალიე – მეთქი, ნუ დაითალხე.  
და ტიცინი რომ სვამდა ღვინოს,  
სისხლივით ფერი ტუჩს შეანება,  
ძმებო, ჩემსავით ვინ შეაგინოს  
ჩვენი სამშობლოს ეს გაბერნება.

(გელოვანი 2009: 380)

მირზა გელოვანის ეს, აქამდე უცნობი, ლექსი ტიცინ ტაბიძის რამდენიმე ლექსს გაგვახსენებს: უპირველეს ყოვლისა, ტიცინის 1926 წელს დაწერილი, ნიკო ფიროსმანისადმი მიძღვნილი, „იმათი იყოს ეს სადღეგრძელო“ ნამოტივტივდება, რომელშიც ტიცინის სხვა ლექსებშიც არაერთგზის გამოთქმული წინათგრძნობა უღერს:

... გაიარს კიდევ ათიოდე წელი  
და ჩვენ ცხოვრებას უფრო მიქელავს,

ჩვენი იქნება შესანდობელი,  
შეგვაბრალებენ სანყალ ნიკლას.  
(ტაბიძე 1985: 133)

მირზა გელოვანის ზემოხსენებული ლექსის ტაეპები: „და ტიცვიანი რომ სვამდა ღვინოს, სისხლივით ფერი ტუჩს შეანება“, ერთი მხრივ, ტიცვიანის ღვინოს, ბოჰემური ცხოვრებისა და ტრაგიზმის ამსახველია, მეორე მხრივ კი, ტიცვიანის „რია-რიას“ რემინისცენციაა:

ვარ გაუთლელი ლერწამის ღერი  
ტუჩმიუდებლად რომ იკოცნება.  
(ტაბიძე 1985: 150)

საგულისხმოა, რომ ამ ლექსის, „სადღეგრელოს“, ვარიანტი დაუნერია პოეტს და ჩანს, რომ მას დასრულებული სახე არ ჰქონია (გელოვანი 2009: 298).

მირზა გელოვანის „სადღეგრძელოში“ ტიცვიანზე ნათქვამი „სისხლივით ფერი ტუჩს შეანება“ პოეტის შემოქმედებით განპირობებული ტრაგედია იგულისხმება: ტიცვიან ტაბიძის საშინელი აღსასრული მისმა „ლერწამის ღერის“ სიმღერის სიმართლემ და სიმძაფრემ განსაზღვრა: საკუთარი ლექსების გამო დასჯილი პოეტის საუკეთესო მხატვრული სახე შექმნა მირზამ ზემოხსენებული ტაეპით. საგულისხმოა ამავე ლექსში მირზა გელოვანის მიერ შექმნილი სარიტორიკული „ხალხი-დაითალხე“ სემანტიკა: ეს კონსონანსური რითმა გვიმჟღავნებს მირზას ქვეცნობიერ სურვილს: ტიცვიანის ტრაგიკული აღსასრული უთუოდ მოითხოვდა ხალხის დათალხვას, სახალხო გლოვას, რაც, სამწუხაროდ, არ აღსრულებულა, რასაც მირზამ „სამშობლოს გაბერნება“ უწოდა. ჭეშმარიტად, როდესაც „გლოვის დროა“ და ხალხი ვერ გლოვობს, უნაყოფობა და უბედურებაა ერისათვის. გავიხსენოთ სვიმონ ჩოფიკაშვილის სიტყვები „ელგუჯადან“: „გლოვის დროა და ვიგლოვოთ ძმებო!“ 1804 წლის გლოვის უფლებას მაინც უტოვებდნენ ქართველებს, რომელთაც საუკუნე-ნახევრის მერე, სამწუხაროდ, საზეიმო ტაშის მქუხარებით უნდა აღენიშნათ თავიანთი მამულიშვილების უსამაროდ დარჩენა!..

„საკუთარი სამრეკლოს სული“ და „ურთიერობის ძალა“ გამთლიანებულად წარმოგვიდგენს ტიცვიან ტაბიძისა და მირზა გელოვანის საერთო ტკივილის წყაროს ლექსებში: ერთი მხრივ, ტიცვიანის „რომ იყოს თერგი ორი ამდენი“ და, მეორე მხრივ, მირზას მიერ ციტირებული, ტიცვიან ტაბიძის ლექსის სათაურითა და შინაარსით შთაგონებული, ამავე დასახელების თხზულება:

გზა გაივაკეს თერგის ნაპირას  
და მყინვარწვერი ცრემლით ატირეს  
არწივმა კლდეზე მოიკლა თავი  
ჩვენც სიმწუხარემ ჩამოგვათოვა.  
მინის სიღრმეში კვნესა გაისმა,  
დე, ჩემი კვნესა იყოს მესაე,  
ლურჯი ქვეყანა ბინდმა დანისლა,  
ბინდმა დანისლა და დარჩა ასე.

ნამოდგა ხევი, ფშავი და თრუსო,  
ნამოდგა ქართლი და დანარჩენი...  
— ჰეი, სად მოხვალ, შეჩერდი, რუსო! —  
მაგრამ მოვიდნენ და ჩაგვაჩუმეს.  
მაგრამ მოვიდნენ, რამდენიც გინდა,  
როგორც ტალღები ჩამონადენი.  
მე უფრო მეტი ცრემლი დამდინდა  
„რომ იყოს თერგი ორი ამდენი“.  
(გელოვანი 2009: 321)

მირზა გელოვანის ლექსების 2009 წლის კრებულში ეს ავტოგრაფი (სლმ. №28041) პირველად დაიბეჭდა. კომენტარებში მითითებულია, რომ ლექსის ავტოგრაფის ფურცლის ბოლო მოხეულია. ისედაც აშკარაა, რომ ეს პოეტური თხზულება დასამუშავებელი და დაუსრულებელია, თუმცა უეჭველია, რომ მირზას სურს, ამ ლექსით ტიცციანის 1932 წელს დაწერილ ცნობილ ლექსს „რომ იყოს თერგი ორი ამდენი“ უპასუხო:

სტიროდნენ მაშინ აქ პოეტები  
გზა გადარჩენის რომ არსად ჩანდა  
ამაზე იტყვის ცრემლის მოდებით  
ი. ჭავჭავაძის სტუდენტის ჩანთა.  
.....  
დგას ლანქერების კორიანტელი,  
მთა მთას მოსდევს და კლდეებს აწყდება  
რომ იყო თერგი ორი ამდენი,  
თვალეებს ცრემლებად ველარ განვდება.  
(ტაბიძე 1985: 178-179)

ი. ჭავჭავაძის „მოხევის გზას“ ტიცციანთან ერთად მიუყვება მირზა გელოვანიც, რომელიც XX ს. მრისხანე 30-იან წლებში, „კაენის სულის“ აღზევებისას, თავდაჯერებით აცხადებდა თავის პოზიციასა და პროტესტს ტიცციანისა და საქართველოს მტრების მიმართ:

უფრო ძნელია კაცში მოხდეს რევოლუცია,  
ვიდრე რუსეთის აყირავება  
ტყვილად ირჯებოდით, მეგობრებო,  
მე ვრჩები ისევ  
მე ვრჩები ისევ თქვენი საქმის მტრული მდევარი  
და მაღალ მთაზე მარტოდ მარტო ღამე მთევანი  
ამ საუკუნეს ფაშატივით მოვუგრეხ კისერს.  
(გელოვანი 2009: 322)

მირზა გელოვანის 1939 წელს დაწერილი „ცხრაკარა“ უძველესი ქართული ციხის სუნთქვას გვასმენინებს:



და ლამლამობით ცხრაპირად ქროდა  
**ცხრაკარებიდან** ამდგარი ქარი...  
(გელოვანი 2009: 219)

„ცხრაკარება“ – ცა 1937 წელს, აგვისტოში ტიცციანის ლექსში გამოჩნდა, რომელსაც „განთიადისას“ ჰქვია:

დედას რომ ბავშვი გაეპარება,  
გზააბნეული ბორგავს ცისკარი,  
დგას ცა, გახსნილი, ვით ცხრაკარება  
და ძირს შეჰყურებას მას ტაშისკარი.  
(ტაბიძე 1985: 217)

ტიციან ტაბიძის ცნობილი ლექსის „სერგეი ესენინს“ წინასწარმეტყველური სტრიქონები:

ამხანაგებო, თუ ღრმა ლელეში  
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს,  
ყველამ იცოდეს – სხვა პოეტებში  
ესენინ ჰყავდა ძმად ცისფერ ორდენს!..  
(ტაბიძე 1985: 120)

მირზა გელოვანის კატრენში ტიცციან ტაბიძის დახასიათებად იქცევა:

მას ესენინის აჩრდილი სდევდა  
ან ვიონის ლანდს ვხვდებოდით მარტოს  
და დოსტოევსკის დაღვრილი ბნედა  
ასჯერ ერჩინა აღდგომის ავტორს.  
(გელოვანი 2009: 32)

საგულისხმოა კიდევ ერთი შეხვედრა მირზა გელოვანისა ტიცციან ტაბიძესთან. ტიცციანის სიტყვა „აშულური“

აშულმა თავის სთქვა **აშულური**  
სხვა სათქმელი აქვს ამ ჩვენს სამებას...  
(ტაბიძე 1985: 154)

მირზა გელოვანის ლექსის „აშულურის“ შთაგონებად იქცევა და აღმოსავლური ჰანგის, მუხამბაზის, ფორმით ამეტყველდება:

იფქილივით იზარდე და იხარე  
მცხელა, ჩრდილად ჩემკენ გადმოიხარე.  
სიცივესაც მარტო შენ თუ მაშორებ  
ახლოსა ხარ, შენი ქცევით გაშორებ.  
ან მომკალი, კარგო, ან დამიფარე.  
(გელოვანი 2009: 94)

მირზა გელოვანის ლექსი „აშულური“ ერთგვარი სავარჯიშოა, ცდაა უცხოური სალექსო ფორმებისა და მელოდიების შესასწავლად ისე, როგორც „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალიდან“ გადმოწერა მირზამ ერთხელ „უბის წიგნაკში“ დიდი პოეტის „გაზელა“: „არა ზეცა, არა ლანდი – არაფერია...“, მერე მირზას კუთვნილად რომ მიიჩნია ზოგიერთმა მკვლევარმა თუ გამომცემელმა და დაბეჭდა სათაურით „ირანული მოტივებიდან“. ტიციან ტაბიძე აშულური ლექსების წერას განსაკუთრებულ დამსახურებად მიუთვლიდა ნინო ორბელიანს, რომელიც, საიათნოვას გავლენის მიუხედავად, „ქალური ინსტინქტით“ ავსებდა ლექსის ამ სახეობას (ტაბიძე 2008: 66). „მეარღნეებისა“ და „პოეტების“, „საიათნოვას სიმღერებით აყვანილი დუქანი“ და „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“ ტიციან ტაბიძის – ქართული ლექსის მკვლევრისა და ესთეტიკის – მიერ აღქმული და შეფასებული ქართული პოეზიის აღმოსავლური ნაკადია, რომელიც შესწავლასა და გაანალიზებას ითხოვდა. „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემის“ ავტორმა, იოსებ გრიშაშვილმა შეავსო მერე ეს დანაკლისი. მირზა გელოვანი კი „აშულურს“ ქართული მუხამბაზისათვის შერჩეული საზომით: თერთმეტმარცვლედით (4/4/3) და ხუთტაქიანი სტროფებით მართავს, თუმცა რითმათა კომბინაცია დარღვეულია: სავალდებულო რითმა მეხუთე ტაქტისა გადადის მეორე სტროფშიც. მუხამბაზის ეს ნიმუში მირზა გელოვანის შემოქმედებაში სწორედ ტიციან ტაბიძის პოეზიით გატაცების ანარეკლია და არა აღმოსავლური ფორმებით პოეტის დაინტერესებისა.

გავლენის თეორიის, „გავლენის შიშის“ ჰაროლდ ბლუმისეული კონცეფცია პოეზიას თეორიის საგულისხმო ცოდნით ამდიდრებს, თუმცა კონკრეტულად, მირზა გელოვანის პოეზიაში ტიციან ტაბიძის პიროვნებისა და ლექსის ხატზე როდესაც ვსაუბრობთ, შეუძლებელია, მისი მეშვეობით ავხსნათ ორი პოეტის ურთიერთკავშირი. მირზა გელოვანისათვის ტიციან ტაბიძე აღმოჩნდა ის იდეალური სულიერი ნინაპარი, ნებაყოფლობით მსხვერპლშენიშვნის მაგალითი რომ უჩვენა შეშინებულსა და უზნეო საზოგადოებას და ამით „ლირიკის ელიზეუმს“ უბოძა თავისი ბედისწერა. ტიციანის ცხოვრებამ და ლექსებმა კი, ბაძვისა და გამეორების კეთილი სურვილით, მკაფიო ანაბეჭდი დატოვა, ასევე, ეპოქისა და „მძლავრ კაცთაგან“ განწირული პოეტის, მირზა გელოვანის, შემოქმედებაში.

„მე მზრდიდა წიგნი ლურჯი ზარნიშნით“, – აღიარებს მირზა გელოვანი, რომლის ლირიკა, თვითნაბად ნიჭიერებასთან ერთად, გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელების“, ეროვნული ლექსის კლასიკოსთა ნაწერებით იკვებებოდა. „დაბრუნების“, მირზა გელოვანის საარქივო გამოცემის კითხვისას, სასიამოვნო გაცობამ მომიცვა: ერთ-ერთი პირველი სონეტი პოეტს 1935 წელს დაუწერია! მაშინ, როდესაც სონეტების წერაც და ბეჭდვაც საქართველოში პოპულარული აღარ იყო; უფრო მეტიც, ზოგჯერ ამ მყარი სალექსო ფორმით დაწერილ პოეტურ თხზულებას ბურჟუაზიული კულტურის გადმონაშთად და ფორმალიზმით გატაცებად მიიჩნევდნენ „ძლიერნი ამა ქვეყნისანი“. მირზას სონეტი „მე სიზმარეთში გადავესახლე“ 1935 წლის 23 მაისს, თიანეთში, დაუწერია და იგი 2009 წლამდე ავტოგრაფის სახით ინახებოდა (სლმ. № 280343); კანონიკური სტროფიკით, ქართული სონეტისათვის ტრადიციული მეტრიკით (5/4/5), კატრენების რკალური (abba) და ტერცეტების სამჯერადი, კანონიკურისაგან ოდნავ განსხვავებულად

განლაგებული, რითმებით (cdd eec), 18 წლის მირზა გელოვანის მიერ დაწერილი ეს პირველი სონეტი 30-იანი წლების ქართული ლირიკის მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან, როგორც ვთქვით, ამ დროს სონეტები საქართველოში თითქმის აღარ იწერებოდა.

სავარაუდოა, რომ ამავე, 1935 წელს დაენერა მირზას სონეტი „ვაჟას კრიალოსანი“, რომელიც სონეტის ფორმით არ გამოქვეყნებულა; იგი სამსტროფიანი ლექსის სახით დაიბეჭდა, ამავე სათაურით, მხოლოდ 1964 წელს (გელოვანი 1964: 2-3). დღეს, როდესაც „დაბრუნებული“ მირზა გელოვანის სონეტი „ვაჟას კრიალოსანი“, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ეს ორი, დამოუკიდებელი ლექსია. ნაწილობრივ მეორდება რამდენიმე ტაეპი მეორე კატრენისა; შესაბამისად, მეორე სტროფისა (ნაბეჭდ ლექსში) და ბოლო ტერცეტისა და ლექსის უკანასკნელი ორტაეპედი. სონეტის პირველ კატრენი კი, პირველი ტერცეტთან ერთად, ორიგინალური სახისმეტყველებით იქცევს თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას:

მდინარე ძალად ჩაახველებს მოქუშულ ხევში,  
ქარი შეარხევს პატარა ქუჩის კლდეების მხევალს,  
ვილაც უცქერის დაჟინებით უცხოდ ნახელავს  
ღრუბელს დაფლეთილს და განაბულს სხივების შქერში.  
მეხი ზღვებს იქით გააშიშვლებს ელვის სატევარს,  
გადაჰკრავს შოლტს და გაირეკავს ღრუბლების ყევარს  
და ღრუბელივით გამოჰყვება ბილიკს მგოსანი.

(გელოვანი 2009: 374)

სამსტროფიანი ლექსი „ვაჟას კრიალოსანი“ და სონეტი „ვაჟას კრიალოსანი“ – ორივე – კომპოზიციურად, სიუჟეტის განვითარების ხაზით, ამბის გადმოცემას ეყრდნობა: ვაჟა-ფშაველა უცხო სილამაზის კრიალოსანს უჩვენებს „ფშავლის გოგოს“, თუმცა, სონეტის მეშვეობით, ეს კონკრეტული ფაბულა უფრო ფართოდ განზოგადდება და დიდი პოეტის უკვდავება მარადიული დროის სიმბოლური გამოხატულებით – კრიალოსანისა და ღრუბლების – მეტაფორებით შევიცნობთ.

სონეტი „ლანდი-დირიჟორი“ (1936) „ცისფერყანწელთა“ მხატვრულ სახე-ნიღბებითა და თავისმკვლელის სულიერი ფორიაქით არის აღსავსე. რკალურად გართიმულ კატრენებს abba abba, ტერცეტების გართიმვის განსხვავებული, მირზასთვის დამახასიათებელი სქემა მოსდევს: cdd eec (გავიხსენოთ მ. გელოვანის „მე სიზმარეთში გადავესახლე“); ვინ არის ლანდი, რომელიც დირიჟორია პოეტის ცხოვრებისა? სონეტის მიხედვით, ლირიკული გმირის ოთახის კარებს „სოველი ჭინკა“ აკაკუნებს და მთელი ღამის განმავლობაში, განთიადამდე, გრძელდება ავსულთა, ლანდთა, შემოსევა, რამაც, შეიძლება, თვითმკვლელობამდე მიიყვანოს პოეტი. „სიმღერა, სადაც დირიჟორად შენი ლანდია“, ალბათ, ტიცციან ტაბიძეს ეძღვნება. მირზა გელოვანის მიერ ამ სონეტში ნახსენები „სოველი ჭინკაც“ ტიცციან ტაბიძის „პრინცი მაგოგის“ სტრიქონებიდან გვეცნობა:

ჩემთან მოვიდა ნოემბრის ჭინკა  
ხელში მას ღვინის ეჭირა ჭიქა,  
იზმორებოდა და მოკლე ყბები  
მეკითხებოდა: ხომ წამომყვებით?!

რად დავდიოდით, მე ეს არ ვიცი,  
დავძრწოდით, როგორც დამფრთხალი კვიცი.  
სიჩუმე რაშიც უკან მოგვდევდა,  
სიჩუმეს გულში ეხუტა სევდა.

(ტაბიძე 1985: 69)

ტიციან ტაბიძის ტრაგედია, რომელიც ეპოქის მიერ მოტანილი ცხოვრების – „ბლუსა და ღამესავით გაფითრებულის“ – შავბნელ სიმბოლოდ იქცა, იშვიათი მხატვრული სიღრმითა და ფსიქოლოგიზმით აისახა მირზა გელოვანის სონეტში „ტიციანს“ (1938):

როგორც ცისკარი ხის ტოტებში დაკიდებული,  
ისე ანათებს სიჭაბუკეს ერთი დროება  
მერე დადგება სისადავე და მყუდროება,  
ცხოვრება ბლუ და ღამესავით გაფითრებული.

(გელოვანი 2009: 210)

ეს ეპითეტი – „ბლუ“ – ცხოვრების ნაცვლად, ფიქრებს მიემართება, ასევე იგი, ახლახან „დაბრუნებულ“ მირზას ლექსში: „\*\*\*ტივზე არღანი მეარღნის ხელა“, სადაც ისევ ტიციან ტაბიძის პოეტური სახე ხმიანობს:

...ამ ღვინოშია ჩვენი ბოლო და  
დაუბეჭდავი ჩვენი წიგნები...  
დალიე, ყველა ჩვენგანმა იცის  
ფიქრები ბლუ და უნაპირონი...

(გელოვანი 2009: 352)

საგულისხმოა, რომ მირზა გელოვანის სონეტი „ტიციანს“ (1938) უფრო ადრე შექმნილი ლექსის გადამუშავების შედეგია: „ხატის დამსხვერვეა“ მირზას 1936 წელს დაუნერია (სლმ. 28068); ამ ლექსის ავტოგრაფს ემატება კიდევ ერთი სტროფი:

ეხლაც, შუა-ღამეში, გაქროლება მომინდა,  
თითქოს გული მტკივანი აფართხალდა ბუდეში,  
შენობა ვერ გასწიეს, თუმცა ბევრი მოვიდა,  
ზოგი შენზე სათუთი, ზოგი შენზე უხეში.

(გელოვანი 2009: 362)

სრულიად გამორჩეულია არა მხოლოდ მირზა გელოვანის სონეტებში, არამედ ქართველ პოეტთა სონეტებში, 1942 წელს, ფრონტზე დანერილი მირზას „სურათი“:

ბავშვი ეკითხებოდა მამას: – როდის ნავალთ სახლში?  
ღრუბლები არა ჰგვანდნენ ღამურებს, –  
ღრუბლებს შეეჭამათ ცა.  
და მტირალა ბავშვი, როგორც მოლაღური

ეკითხებოდა ხმას საკუთარს:

– როდის ნავალთ სახლში?

იმ ღამეს მზის გარდა არაფერს ეძინა.

– გვიშველეთ, გვიშველეთ, – ჰკიოდა გრიგალი.

– გვიშველეთ: ხეებმა შეიბეს ფეხები,

რომ, როგორც ჭინკებმა,

იქროლონ ცაში!

– არ გესმით? როგორც ბალახის

ჩურჩული, კითხულობს ხმა:

– როდის ნავალთ სახლში?!

(გელოვანი 2009: 245)

„ტირის არღანი და მოლაღური / და სადღაც თვალში ცრემლები ჩანან“... (გელოვანი 2009: 352), –წერდა მირზა ზემოხსენებულ ლექსში: „\*\*\*ტივზე არღანი...“ და აქაც მოლაღური ცრემლთან, მწუხარებასთან, ბავშვის უსასოობასთან არის დაკავშირებული. სონეტად პირობითად თუ მივიჩნევთ ამ, ვერლიბრით შესრულებულ, ორ სტროფულ მონაკვეთად (8+6) გაყოფილ პოეტურ ტექსტს, რომელშიც სამგზის მეორდება სასონარმკვეთი კითხვა, ხმა ბავშვისა: „როდის ნავალთ სახლში?“ და თხოვნა-ვედრება: გვიშველეთ! გვიშველეთ! გვიშველეთ!

სონეტი „სურათი“ ფანტასმაგორიულ, საშინელ პეიზაჟს ხატავს, სადაც ცა და მიწა გაერთიანებულია: მიწა – სახლი დაკარგულია, ცა კი – გადაგვარებულია: „ღრუბლებს შეეჭამათ ცა“, „ხეებმა შეიბეს ფეხები, რომ, როგორც ჭინკებმა, იქროლონ ცაში!“ ბავშვი – ბალახი კი ჩურჩულებს მხოლოდ და შინ დაბრუნებას ითხოვს. ამ საშინელ „სურათში“ მზეს სძინავს მხოლოდ 1942 წელს, ფრონტზე დანერილი ამ არაკანონიკური სონეტით, მირზა გელოვანმა ადეკვატური სურათი დახატა იმისა, სადაც ღმერთს, მზეს აღარ სურს, თვალი ადევნოს თავის მიერ შექმნილი სამყაროს დამახინჯებულ სახეს. იძულებითი, ხმაურიანი და საშიში ხმების ფონზე მხოლოდ ბავშვები ჩურჩულებენ და სიმშვიდეს, სახლს, ითხოვენ. მირზა გელოვანის „ომის ლირიკაში“, ვფიქრობ, ეს სონეტი გამორჩეულია პოეტის ბავშვური გულწრფელობითა და პრინციპულობით.

საბედნიეროდ, გამართლდა „ჭაბუკად დარჩენილი“ პოეტის ნატვრა:

...მაგრამ ჩემს ლექსში ჩამრჩალ თვალებზედ

ვინმე შეკრთება გრძნობებით სავსე...

... როგორც ყოფნაში შეუხვედრელთა

მოუხუცებელ ლექსში შეხვედრა.

(გელოვანი 2009: 247)

ქართული ხმები: „მტირალა ბავშვი, როგორც მოლაღური“, „ბალახის ჩურჩული“ და ბავშვისა და მამის დიალოგი – ქართული ხალხური ზღაპრებისა და ტკბილად მოსაგონარი წარსულის სახსოვარი – ფრონტის საშინელი და მახინჯი ხმების დათრგუნვაში ეხმარებოდა პოეტს, რომელსაც არ ეეჭვებოდა, რომ მისი ლექსები მკითხველთან მარადიული შეხვედრების მონაწილენი იქნებოდნენ.

მირზა გელოვანის ცნობილი შედეგის: „\*\*\*იქ, სადაც სხვები ქვებს დაემსგავსენ“ თემატ ეხმაურება ამ სონეტის სათქმელს:

... და სასიკვადილო ტყვიების ფარფატს  
ლამეში განვდილო ცეცხლის ენებად,  
მე ვუცქეროდი როგორც სანახავს  
ხანძრებს ლამეთა კალთაზედ გაშლილთ,  
გზებზედ ჩახერგილ ლამეთა ლოდებს  
მე ვუცქეროდი თვალებით ბავშვის,  
რომელნიც ასე გიყვარდენ ოდეს.  
(გელოვანი 2009: 262)

კიდევ ერთი სონეტი, რომელიც მირზას ფრონტზე, 1943 წელს, დაუნერია, 1958 წელს დაიბეჭდა ჟურნ. „ცისკარში“ (№ 2, გვ. 100), თუმცა 2009 წლამდე იგი მირზა გელოვანის ლექსთა კრებულებში აღარ შესულა. სონეტი „\*\*\*არ არის ძნელი ითამაშო ოტელოს როლი“ (გელოვანი 2009: 261) კანონიკურია: abba abba ccd eed გარიტმის სქემით, 5/4/5 საზომითა და კლასიკური სიუჟეტური ხაზით: თეზის, ანტითეზისა და სინთეზის ერთიანობას რომ გულისხმობს, სამიჯნურო ხასიათისაა. 1943 წელს, ფრონტზე დაწერილი ეს სონეტი მირზა გელოვანს ნიკოლოზ მიქავასათვის გამოუგზავნია იმავე წლის 13 თებერვალს: „მე გადავწყვიტე, არავის მივწერო წერილი, მხოლოდ შენ მიიღებ ჩემს წერილებს და დარწმუნებული ვარ, რომ გამიგებ... გიგზავნი „სონეტს“. აი, ხომ ხედავ, მომავალზე ვფიქრობ, სიყვარულზე“ (გელოვანი 2009: 519).

ვფიქრობ, სონეტად უნდა მივიჩნიოთ „დაბრუნებაში“ დაბეჭდილი კიდევ ერთი ლექსი „\*\*\*გარშემო იწვინენ ლურჯი ქედები“ (სლმ. 28035):

გარშემო იწვინენ ლურჯი ქედები,  
ტბას დასცქეროდნენ – ხელივით გაშლილს.  
აქ, ყოველ ზაფხულს, თეთრი გედები  
მოდოდნენ და ბუდობდნენ ტბაში.  
(გელოვანი 2009: 272)

სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული, ჯვარედინი რითმით გამართულ ამ კატრენს (abab), მოსდევს ე.წ. სონეტის გასაღები, ორტაეპედი:

და სძულდა ზეცას სილურჯე ტბისა,  
სიკამკამე და თეთრი გედები.

ამ ორტაეპედს აგრძელებს ორი კატრენი:

და რომ შეფიცულ ღრუბლებს და ქარებს  
მობეზრებოდათ ლაყვარდი წმინდა  
ცაღ დასაქცევად გახსნიდა კარებს  
და ნისლიანში თვეობით წვიმდა,

მაშინ სტოვებდნენ ტბის სუფთა სარკეს  
შეშფოთებული თეთრი გედები  
და ისველებდნენ ფრთებს უსპეტაკესს  
და მიფრინავდნენ ვით იმედები.

მშობლიური გარემოდან იმედის წასვლის, უფრო სწორად, შეშფოთებული გაქცევის სურათია აღწერილი ზემოთ მოხმობილ ლექსში, რომელიც, პირობითად, შეიძლება არაკანონიკურ სონეტად მივიჩნიოთ.

მირზა გელოვანს, პოეტს, აწუხებდა და გულს უკლავდა ომი, რომელიც ნელ-ნელა სპობდა მასში სინმინდესა და სინაზეს, ამიტომაც მოითხოვდა:

დააჩუმეთ ზარბაზნები,  
გულმა უნდა იმღეროს.  
(გელოვანი 2009: 354)

მირზა გელოვანისათვის მომაბეზრებელი, მოსაწყენი, არასასურველი იყო სამხედრო სამსახური, რომელიც მასში, როგორც ვთქვით, კლავდა პოეტს. „... დაე, ვინვები და აღარ ავდგები, ოღონდ მწყობრში ნუ ჩამაყენებენ, ნუ მათვლევინებენ საკუთარ ნაბიჯებს. ვერ წარმოიდგენ, როგორ ვპატარავდები მწყობრში...“

აქ რაც ჩამოველ, არც ერთი მზიანი დღე არ მინახავს... არსად არაფერი მოსჩანს, შენ სდგებარ და გგონია, შენიდან იწყება უსასრულობა... ძვირფასო მეგობარო, ყოველდღე ვფიქრობ: რატომ არ არის ადგილი, სადაც დავწვები, თავისუფლად გავეკვრები მინას და ვიყვირებ: – ვარსკვლავები დავინახე-მეთქი!“ – წერდა მირზა გელოვანი გიორგი შატბერაშვილს (გელოვანი 2009: 509-510).

მირზა გელოვანის ნაწერების საარქივო გამოცემა უამრავ საფიქრალსა და სათქმელს აღძრავს. ზოგიერთი რამ ამ წერილით ითქვა, მაგრამ უფრო ბევრი – გამოსაკვლევი და საანალიზო – ელის მკვლევარსა და კრიტიკოსს..

#### დამონშებანი:

Valery, P. *The Art of Poetry*. Bollingen series, 45. New York: 1958.

Valeri, P'. P'oezia da Abst'rakt'uli Azri. *Lit'erat'uris Teoriis Krestomatia*. II. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ვალერი პ. პოეზია და აბსტრაქტული აზრი. *ლიტერატურის ქრესტომათია*. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).

Gelovani, M. "Ubis ts'ignak'idan". Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1964 (გელოვანი მ. „უბის წიგნაკიდან“. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964).

Gelovani, M. "Dabruneba". Tbilisi: kartuli lit'erat'uris sakhelmts'ipo muzeumis gamomtsemloba "lit'erat'uris mat'iane", 2009 (გელოვანი მ. „დაბრუნება“. თბილისი: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2009).

Sosiuri, F.D. *Zogadi Enatmetsnierebis K'ursi*. Tbilisi: gamomtsemloba 'diogene', 2002 (სოსიური ფ.დ. *ზოგადი ენათმეცნიერების კურსი*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2002).

T'abidze T'. Leksebi. *P'oemebi. P'roza. Ts'erilebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1985 (ტაბიძე ტ. ლექსები. პოემები. პროზა. წერილები. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985).

T'abidze, T. *Akhali Kartuli Lit'erat'ura XIX s. – XX s. 30-ian Ts'lebamde (Mok'le Nark'vevi)*. Tbilisi: gamomtsemloba “merani”, 2008 (ტაბიძე ტ. ახალი ქართული ლიტერატურა XIX ს. – XX ს. 30-იან წლებამდე (მოკლე ნარკვევი). თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2008).

Jabushanuri, G. Mts'erlobashi Movidnen Mirza da Lado. *Mirza Gelovanis Tskhovrebisa da Shemokmedebis Ts'igni “Ivrisp'ireli Mzech'abuk'i”*. Tbilisi: gamomtsemloba “abuli-7”, 2008 (ჯაბუშანური გ. მწერლობაში მოვიდნენ მირზა და ლადო. წიგნში: მირზა გელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების წიგნი „ივრისპირელი მზეჭაბუკი“. თბილისი: გამომცემლობა „აბული-7“, 2008).

**Tamar Barbakadze**  
(Georgia)

## Mirza Gelovani's “Returned” Sonnets and Other Verses

### Summary

**Key words:** “Return”, sonnets, young man from Iori, Titsian

In the epoch of Soviet totalitarianism the works of many poets had been lost to Georgian writing for a long time and the poems depicting an objective picture of social life were under lock in archives. Censorship was harsh - not a single poetic line reflecting the anti-Soviet sentiment must have reached the reader. The works of the great Georgian poet Mirza Gelovani, who was perished in the World War II, have been unfairly hidden from Georgian literary criticism and versification. Only in the early 2000s it became possible to get acquainted with Mirza Gelovani's creativity in full: first in 2008 and then in 2009 by Archive edition.

By these publications the creativity of the “returned” poet is to be assessed and it should occupy an appropriate place in the history of Georgian literature. The unique character of Mirza Gelovani's poetry was influenced by Galaktion Tabidze's creativity, on the one hand, and on the other - Titsian Tabidze's tragic fate and original way of reception of the verse. The observation the euphony of Mirza Gelovani's verse proves that “intimate relation between word and notion”; “hesitation between sound and sense” (Paul Valeri) was realized in the verses dedicated to Galaktion Tabidze. Young Mirza presents Galaktion Tabidze's verses on the Georgian Parnas: in a verse dedicated to Galaktion and written in 1943: “I remember you” the key words [SegvRaRadeben~, `maRlobs~, `maRals~, `maRalo~] show the poetic ideal recognized by Mirza Gelovani.

In the verse dedicated to Galaktion the poet makes use of a graphical metaphor (“arms of a verse”) asking for protection, entreating poets-patrons not to keep their works under lock.

In Mirza Gelovani's “returned” poetry of particular importance are the verses dedicated to Titsian Tabidze and Terenti Graneli – the victims of the Soviet regime.

M. Gelovani wrote the sonnet “To Titsian” in 1938. It is this stable verse form



by which the young poet expressed his inner protest and love to elder spiritual brothers, the victims of tragic epoch. Mirza Gelovani greatly appreciated the role of the symbolist movement Tsisperkantslebi (“Blue Horns”) in the establishment of European verse technique.

New details of Mirza Gelovani’s biography which we learn from the book “The Young Man from Iori” issued in 2008, testify to the fact that the poet “remained young” identified himself as a member of Titsian Tabidze’s order: in a picture shot in 1936 Mirza Gelovani has a white carnation on the chest. Mirza’s friend, Natela Berdzenishvili recalls that Mirza Gelovani frequently wore a white carnation on his chest.

The paper explains the reason of a young poet, 19-year-old Mirza Gelovani’s particular attention to the white carnation, white color: white carnation is a response to Titsian Tabidze’s red carnation and white is appreciation of purity, honesty so much admired by Mirza Gelovani which he expressed in his verses written in the years of 1935-1936: “White Land” and “Marble”. Generally, dominant color in Mirza Gelovani’s poetry is white, snow. After Galaktion’s “snow” it was very brave of him to use the metaphors of snow – “the white garment of the land” and of beloved – “marble”. However, Mirza Gelovani did not lack self-assurance and faith.

Mirza Gelovani felt deep spiritual connectedness with Titsian Tabidze’s personality and poetry and, at the same time, he created his own, original, distinguished poetic images. To explain this fact we make use of a well-known linguist and founder of the structural linguistics Ferdinand de Saussure’s idea concerning “the power of communication” and the soul of one’s own bell tower”: the distribution of linguistic subordinate the same law as any habit, even fashion. In any group of people constantly act two simultaneous and opposite direction forces. On the one hand, particularistic, the soul of one’s own bell tower” and, on the other hand, “the power of communication” which creates the basis for relationship between people. ... If “the soul of one’s own bell tower” makes people the inhabitants of one place, “the power of communication” forces them to communicate. In a word, it is a united principle and opposes to the disconnected act of one’s own soul.

Georgian poets repressed by the soviet regime were united by tragedy of situation and the sentiment of being the sons of the subjugated country that became “the power of communication” and despite the fear, forced to communicate, and, on the other hand, original vision of concrete metaphors and peculiarity of verse parameters sounded with poet’s own voice.

Mirza Gelovani’s interest in “Blue Horns” movement and, especially Titsian Tabidze’s fate and poetic images did not go unnoticed among his friends. This is evidences from the recollection of a well-known Georgian poet Gabriel Jabushanuri as he once was going to commit suicide in the city of Orjonikidze. In Mirza Gelovani’s poem unpublished before 2009, “The Toast” which presumably was written after tragic death of Titsian Tabidze, when Mirza Gelovani’s sonnet “To Titsian” was composed reminds several verses of Titsian: “Let it be their Toast”, “Ria-Ria”.

Mirza Gelovani’s “Toast” is printed in several versions in the “Return” (M. Gelovani’s archival edition) and it seems the poet did not finish working at it.

“The soul of one’s own bell tower” and “the power of communication” as a whole

represent a source of Titsian Tabidze's and Mirza Gelovani's common pain in the poems: on the one hand, T. Tabidze's "If the Tergi be double" and, on the other hand, cited by Mirza, inspired by the title and content of T. Tabidze's poem, the composition with the same title.

Mirza Gelovani together with T. Tabidze follows the way of I. Chavchavadze's patriotism and voices his protest against Georgia's enemies.

Titsian Tabidze's urban, festive poetry of ashugs also appears in Mirza Gelovani's works. He wrote his verse "Ashuruli" in honor to T. Tabidze and, on the other hand it is an attempt to master the technique of oriental verse in the form of the mukhambazi.

The verse form of sonnet so much favored by T. Tabidze and members of the Blue Horns in Mirza Gelovani's poetry was unknown until 2008-2009 because the poet's pocket books were under lock in the archive and hence, neither I, nor other scholars have ever mentioned Mirza Gelovani's sonnets. The "returned" sonnets evidence that Mirza Gelovani wrote 7 sonnets between the years 1935-1943. He wrote his last sonnet at the front in 1943 and sent it to his friend, Nikoloz Mikava with a remark that this sonnet was about love and he himself was thinking about love. This sonnet inspired by Othello and Desdemona is canonical: with the rhyme schemes (abba abba ccd eed), strophe – 2 quatrains and 2 tertsets with metric (5/4/5). Mirza Gelovani's sonnets "I've gone to the Dreamery" (1935), "Shadow-Conductor" (1943), the undated sonnets: "I am in a coat of a ghost", "Vazha's beads" show Mirza Gelovani's interest in European stable verse forms. The poet wrote both by compositional scheme arranged in French sonnet (4+4+3+3) and English (12+12), and sonnets arranged by different systems of rhyming (French, Italian). One sonnet "The Picture" written at the front is created using free verse and poetic device of repetition.

მანია ნაჭყიაზია  
(საქართველო)

## ლიტერატურული ბაროკოს გეოგრაფია და ეროვნული თავისებურებანი

*„კომპარატივიზმი განუხრელად არის  
დაკავშირებული აღქმის შესწავლასთან“.*  
დიდიე სულიე

წინამდებარე სტატია ეძღვნება ქრიატიანულ კულტურათვის დამახასიათებელი ისეთი ზოგადლიტერატურული ფენომენის ტიპოლოგიურ ანალიზს, როგორც ლიტერატურული ბაროკო, მისი ქრონოლოგიური საზღვრები საკმაოდ ფართოა, იგი მე-16 საუკუნის მიწურულიდან იწყება, ხოლო ზოგიერთ ეროვნულ ლიტერატურაში მე-18 საუკუნის ჩათვლით ვლინდება. გამორჩეული ხანა ამ ლიტერატურული ფენომენისა მაინც მე-17 საუკუნეა და მთავარი, რაც ამ საუკუნეს ახასიათებს, ეპოქის გარდამავლობა და კრიზისულობაა, რადგან მე-17 საუკუნე „ახალი დროის“ ხანგრძლივ პერიოდზე გადასვლის უამი და ამავდროულად დამოუკიდებელი ისტორიულ კულტურული ეპოქაცაა.

მე-17 საუკუნე მთელს ქრისტიანულ სამყაროში რელიგიური საკითხების წინ წამოწევით ხასიათდება, რაც სხვადასხვაგვარად გამოიხატა: ერთგან (დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში) ეს იყო მძვინვარე რელიგიური დაპირისპირებები და ომები სხვადასხვა ქრისტიანულ კომფესიებს შორის, სხვაგან (საქართველოში) კი მართლმადიდებელი ქრისტიანების შეუპოვარი ბრძოლა მუსულმანი დამპყრობლების წინააღმდეგ. ბაროკოს ეპოქისთვის დამახასიათებელი ღრმა კრიზისის, ქაოსისა და საერთო ბნელი ატმოსფეროს გამო, რომელიც ამ დროს ევროპაში სუფევდა, ხალხს ეუფლებოდა უიმედობისა და განწირულობის გრძნობა, უჩნდებოდა ეჭვი და უნდობლობა ამქვეყნიური ცხოვრებისადმი და ამიტომ, ერთადერთ ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებას ისევ მისტიკურ, ტრანსცენდენტულ, არაამქვეყნიურ სამყაროში ეძებდა. ბაროკოს ეპოქაში საზოგადოებისა და ბუნების ჰარმონიული განვითარების რენესანსული იდეა შეცვალა არსებული სინამდვილის დისჰარმონიით გამოწვეულმა პესიმისტურმა შეგრძნებამ, ხოლო ბაროკოს შემოქმედის თვალთ დანახული სამყარო მოკლებულია იმ მდგრადობასა და ჰარმონიას, რომლის აღმოჩენასაც თავის გარემოში რენესანსის მოღვაწეები ცდილობდნენ. ადამიანის ყოვლისშემძლეობის რენესანსულ ჰუმანიტურ რწმენას ენაცვლება იდეა ადამიანის უძლურობისა დაამარცხოს ბოროტება, რომელიც სუფევს სამყაროში და რომელიც ამახინჯებს ადამიანს. სწორედ ცხოვრების ცვალებადობამ, მისმა გაუთავებელმა მეტამორფოზამ დააკარგინა მას მყარი ორიენტირების იმედი. ბაროკოს ეპოქის ადამიანის ცხოვრებისადმი ამგვარ მიდგო-

მაში კარგად იკვეთება მისი რადიკალური განსხვავება რენესანსის ადამიანისაგან – ჰუმანისტური იდეით იგი ხომ გვირგვინია შემოქმედისა, ბაროკოული ლიტერატურისათვის კი დამახასიათებელია მსოფლშეგრძნება, რომ ადამიანი აღარ არის სრულყოფილი, რომ იგი მხოლოდ „ქარში მთრთოლვარე ლერწამი და უბადრუკი ცოდვილია“ (Warner 1954: 102). რენესანსული ჰუმანიზმისაგან საგრძნობლად განსხვავებულმა მსოფლალქმამ წარმოშვა სინამდვილის ახალი მხატვრული ხედვა, რაც თავისებური მეთოდებით აისახა. სამყაროს ცვალებადობის იდეამ განაპირობა ბაროკოს მხატვრული მეთოდის ისეთი თვისებები, როგორცაა არაჩვეულებრივი დინამიზმი და ექსპრესიულობა, შინაგანი დიალექტიკა, კომპოზიციის ანტითეზურობა, მხატვრული სისტემის მკვეთრი კონტრასტულობა, ენაში „მაღალისა“ და „დაბალის“ შეთავსება და სხვა. მხატვრული აზროვნების ამ ანტინომიურობის ერთ-ერთი კონკრეტული გამოხატულებაა ტრაგიკულისა და კომიკურის, ამალღებულისა და დაბალის აშკარა შერწყმა. ალორძინების შემოქმედნი ქადაგებდნენ ბუნების ბაძვის არისტოტელისეულ პრინციპს, ბაროკოს ხელოვანთათვის კი ბუნების ამგვარი გაგება სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა; მათთვის გარე სამყარო ქაოტური და შეუცნობადია. ამიტომაც ბაძვის ადგილი წარმოდგენამ, წარმოსახვამ და ფანტაზიამ დაიკავა. მხოლოდ გონების მიერ გეზმიცემულ ფანტაზიას შეუძლია გარე მოვლენათა ქაოსიდან შექმნას სამყაროს მოზაიკური სურათი, სწორედ მასთან არის დაკავშირებული ბაროკოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება: შეუთავსებელ მოვლენათა და საგანთა შეთავსება მხატვრულ ერთიანობაში. ცხოვრებისადმი განსაკუთრებული პლურალისტური შეხედულების კონკრეტულ გამოხატულებას წარმოადგენს მკვდარი ბუნების თვისებების გადატანა ცოცხალზე და პირიქით; აბსტრაქტული წარმოდგენებისათვის მოძრაობისა და გრძნობის უნარის მინიჭება, ემბლემატიზმი და ალეგორიულობა, რთული მეტაფორულობა, რომელიც დამყარებულია ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მოვლენებსა და საგნებზე. გარე სამყაროს არასაკმარისი ცოდნა ბაროკოს მწერლობაში განსაკუთრებით გამოიხატა მათთვის დამახასიათებელ დეკორატიულობასა, თეატრალურობასა და განსაკუთრებული დეტალების მიმართ მიდრეკილებაში. ამავე რიგის მოვლენებს ეკუთვნის პომ-პეზური შედარებები, ჰიპერბოლები, რომლებიც იმის ნაცვლად, რომ ამარტივებდნენ მკითხველისათვის ნაწარმოების აღქმას, პირიქით, ართულებენ მას.

იმ ისტორიულ-ტიპოლოგიურმა კვლევებმა, რომლებსაც წლების მანძილზე ვაწარმოებთ ქართული და ევროპული ბაროკოს შედარებითი შესწავლის ასპექტში (ნაჭყებია 2009), მოგვცა იმის საფუძველი, რომ გამოგვეთქვა შემდეგი მოსაზრება: ქართული ლიტერატურის ე.წ. „ალორძინების ხანა“ ნოდებული მე-16-მე-18 საუკუნეების ქართული ლიტერატურა თავისი თემატიკით, პრობლემატიკით, რელიგიური თემების დამუშავებისადმი მიდრეკილებით სრულიად ეხმიანება ევროპულ-ბაროკოს ლიტერატურას, რომელიც ევროპასთან ლიტერატურული კონტაქტების ქონის გამო კი არ ჩამოყალიბდა, როგორც ეს ბევრ ევროპულ ქვეყანაში მოხდა, არამედ თვითნასახვის გზით, ლიტერატურის განვითარების ლოგიკის შედეგად, ვინაიდან ქართულმა ქრისტიანულმა ლიტერატურამ თავად იპოვა გამოსავალი და მიაკვლია იმ გზას, რომლითაც უნდა განვითარებულიყო. ამიტომ მიიღო ქართულმა ლიტერატურამ ასე ორგანულად რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი თუ მოდერნიზმი. ევროპული ლიტერატურების საფუძველიც ხომ ასევე

ქრისტიანული კულტურა (ნაჭყებია 2014: 226). ქართული ავთენტური ბაროკო (ი. კენჭოშვილის ტერმინი; კენჭოშვილი 1973) განსაკუთრებით საინტერესოა სწორედ მისი ორიგინალურობის გამო მაშასადამე, ლიტერატურული ბაროკო ზოგადქრისტიანული ფენომენია და ყოველმა ქრისტიანულმა კულტურამ მსგავს ისტორიულ პირობებში მსგავსი განცდების გამოსახატად მსგავსი მხატვრული ხერხები გამოიყენა, თუმცა თვალსაჩინოა განსხვავებებიც და ლიტერატურული გემოვნების მიკერძოებანიც, მაგრამ ყველა ერის ლიტერატურული ბაროკოს ზოგადი ამოსაცნობი ნიშნები საერთოა: ესენია რელიგიური განცდების სიმწვავე და რელიგიური აღტკინება, ანტითეზური აზროვნება, ემბლემატურობა, სამყაროს ცვალებადობის განცდა, სიკვდილზე დაფიქრება და სხვა.

მაშასადამე, მე-16-მე-18 საუკუნეების ქართული კლასიკური ლიტერატურა სწორედ იმ ისტორიულ-კულტურული პროცესის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობაში ბაროკოს ეპოქად ეწოდება. ზოგად, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელ დომინანტურ მოვლენებთან ერთად მასში წარმოდგენილია ნაციონალური ელემენტი, რომელიც განაპირობებს ბაროკოს ეპოქის სპეციფიკას ყოველ ცალკეულ ქვეყანასა და ხალხში. ამ თვალსაზრისით ქართული ბაროკოსთან მიმართებაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი ქრონოლოგიური საზღვრების განსაზღვრა და ეროვნული თავისებურებების გამოვლენა, რადგან კომპარატივიზმის კონტექსტში ბაროკოს ზუსტი ინტერპრეტაცია მხატვრულ ლიტერატურაში ევროპული მასშტაბით უშუალოდ უკავშირდება არა მხოლოდ მე-17 საუკუნის ამ კულტურულ მოვლენას, არამედ მისი ხელახალი აღმოჩენის\* უახლეს ისტორიას სხვადასხვა ქვეყნებში“ (Warnke 1992).

ამიტომაც, განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ლიტერატურული ბაროკოს გავრცელების გეოგრაფიისა და ეროვნულ თავისებურებათა დადგენა და ევროპული ბაროკოს კონტექსტში ქართული ავთენტური ბაროკოს განხილვა, ლიტერატურული ბაროკოს ზოგადი ნიშნებისა და ეროვნული თავისებურებების გამოვლენა. ჩვენი მიზანია, ვაჩვენოთ ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურული ბაროკოს თავისებურებანი. სტატიაში განვიხილავთ ფრანგულ, ესპანურ, იტალიურ, გერმანულ, ინგლისურ, ჰოლანდიურ, ჩეხურ, სლოვაკურ, პოლონურ, უკრაინულ, ბელარუსულ, უნგრულ და ქართულ ბაროკოულ ლიტერატურათა თავისებურებებს, თუმცა ცხადია, ერთი სტატია სრულად ვერ ჩაიტევს დანვრილებით ანალიზს და ამიტომ ყურადღებას გავამახვილებთ თვითოეული ეროვნული ბაროკოს დამახასიათებელ განმასხვავებელ ნიშნებზე, ვინაიდან: **არსებობს ევროპული ბაროკოს ცივილიზაცია და ეროვნული, ინდივიდუალური კულტურები. თვითოეულ მათგანს მისთავის დამახასიათებელი რიტმი გააჩნია** (აქ და შემდგომ ხაზი ჩემია – მ.ნ.) (Soulier 1999: 5-13).

ლიტერატურული ბაროკოს კვლევები მე-20 საუკუნის ოცდაათიან წლებში დაიწყო და შესაბამისად, ცალკეული ეროვნული ბაროკოს კვლევას თავისი ისტო-

\* უნდა აღინიშნოს, რომ „ბაროკოს“ პირველი გამოყენება, როგორც ლიტერატურული ტერმინისა, მე-19-მე-20 საუკუნეთა მიჯნაზე ფართოდ ემთხვევა ლიტერატურული გემოვნების შეცვლას, რამაც ინგლისში გამოიწვია განახლებული ინტერესი მე-17 საუკუნის პოეზიის მიმართ, ესპანეთში გონგორას, კევედოსა და კალდერონის გადააზრება, ხოლო საფრანგეთში, ცოტა მოგვიანებით, „პეტრარკიზმის“ პოეტების ფაქტიურად ხელახლა აღმოჩენა (Warnke 1992).

რია აქვს, რომელსაც დიდი კამათებიც ახლდა. მაგალითად, წიგნი „ჩეხური ლიტერატურული ბაროკო“ (Vašica 1995) დაიბადა სლოვაკური ბაროკოს ძეგლების ცალკეული გამოცემების მომზადებებისას, და იგი შედგება რიგი სტატიებისგან, რომელთა სათაურები მრავლისმთქმელია: „გამონათება სიბნელიდან“, „ჩეხური ბაროკოული პოეზიის შესახებ“, „სიმღერა ადამიანის უკანასკნელ საქმეთა შესახებ“ და სხვ. თავის დროზე, გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში, სანამ გამოიკვეთებოდა ლიტერატურული ბაროკოს მდგომარეობა ლიტმცოდნეობაში, იგი განიხილებოდა, როგორც რაღაც უფრო ნაკლებ ღირებული, რომელიც მანამდე ან ნაწილობრივ მივიწყებული ან საერთოდ უცნობი იყო. ჩეხმა მკვლევარმა ვაშიცამ მიმართა მეთოდს, რომელიც კონცენტრირებულია განსაკუთრებულ მოვლენებზე და იგი უფრო წარმატებული აღმოჩნდა, ვიდრე ზოგადი მსჯელობები, რომლებიც ფრაგმენტულ ცოდნას ეყრდნობა. მას შემდეგ ჩეხური ბაროკოს კვლევები არ შეწყვეტილა და დაემყარა რა თეორიულ საფუძველს, ჩეხური ლიტერატურული ბაროკო ჩეხური ლიტერატურის ისტორიის ერთ-ერთ პერიოდად გაფორმდა (ნაჭყებია 2010: 303).

ბაროკოს ლიტერატურის კვლევის თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა ფრანგული ლიტერატურული ბაროკო, ამ საკითხთან დაკავშირებული კამათები იმით იყო გამომწვეული, რომ საფრანგეთში მე-17 საუკუნე კლასიციზმთან ასოცირდება. ფრანგული ბაროკოს კვლევაში ფუძემდებლური სიტყვა თქვა ჟან რუსემ წიგნში „ბაროკოს ეპოქის ლიტერატურა საფრანგეთში“ (Rousset 1953), ბრწყინვალეა ასევე მის მიერ შედგენილი „ფრანგული ბაროკოს ანთოლოგია“ (Rousset 1961), სადაც ფრანგული ბაროკოს წარმომადგენელთა პოეზია თემატურად არის დალაგებული, მაგალითად: „წყალი და სარკე“, „მეტამორფოზა და ილუზია“, „სიკვდილის სპექტაკლი“, „ღამე და დღე“ და სხვა. ლიტერატურული ბაროკოს და კერძოდ ფრანგული ლიტერატურული ბაროკოს კვლევისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია ვიოლფლინის ნაშრომები ხელოვნებათმცოდნეობაში, რომელმაც რენესანსისა და ბაროკოს მხატვრობის შედარების საფუძველზე გამოყო რენესანსული და ბაროკოული წყვილები, ამან კი სრულიად ახალი სული შთაბერა საერთოდ ბაროკოს და კერძოდ ლიტერატურული ბაროკოს კვლევებს.\*

ბაროკოს ლიტერატურაზე განსაკუთრებით აქტიურად მაშინ დაიწყო საუბარი, როდესაც ხელახლა „აღმოაჩინეს“ მე-17 საუკუნის მთელი რიგი ავტორები. სწორედ ამ დროს დაიწყო ნელ-ნელა მე-17 საუკუნის ლიტერატურისადმი ინტერესის გამოღვიძება: მე-20 საუკუნის 50-60-იან წლებში ამგვარი ხელახალი შესწავლის საგნად იქცნენ გვიანი მე-16 და მე-17 საუკუნეთა ისეთი მწერლები, როგორებიც არიან მილტონი, მონტენი, კორნელი, ბეკონი, სირანო დე ბერჟერაკი და სხვები და მათი შემოქმედების გაშუქება დაიწყო ბაროკოს კონცეფციის შუქზე\*\* (Warnke 1992).

\* ფრანგულ ბაროკოს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს წარმოადგენს 1960-იანი წლების ე. წ. „მონტაბანის სემინარები“, რომელიც ამ საკითხთან დაკავშირებული ცხარე კამათების ოქმებსაც შეიცავს. ბაროკოს კვლევის საკითხი საფრანგეთში დღესაც აქტუალურია და მის ასეთ სტატუსს განაპირობებს ის, რომ საფრანგეთში მე-17 საუკუნეში ბაროკოს გარდა კიდევ ერთი მიმდინარეობა – კლასიციზმი – წარმოშვა, რომელმაც გარკვეული დროის მანძილზე სრულიად დაჩრდილა ფრანგული ბაროკოს მნიშვნელობა.

\*\* მინდა აღვნიშნო ერთი ფაქტი: შარლ ბოდლერს თავისი „ბოროტების ყვავილებისთვის“ ეპიგრაფად აქვს ნამძღვარებული ფრანგული ბაროკოს თვალსაჩინო წარმომადგენლის სტრიქონები, რაც ბაროკოსა და სიმბოლიზმის ორგანულ კავშირზე მიუთითებს.

ლიტერატურული ბაროკოს კვლევის აუცილებლობას და მისდამი ინტერესს მონიშნავს ის ფაქტი, რომ გასული ათასწლეულის უკანასკნელ, 1999 წელს ცნობილი ფრანგული ლიტერატურათმცოდნეობითი ჟურნალის – *Litteratures Classiques* – მთელი ნომერი ლიტერატურული ბაროკოს კვლევის საკითხებს მიეძღვნა. აღსანიშნავია ის, რომ თუმცა პრობლემატიკა და ორიენტირები მთლიანობაში განსაზღვრული იყო ჟურნალის რედაქციის მიერ, თვითოეული ავტორი თავისუფალი იყო თავის არჩევანსა და მოსაზრებებში და გამოცემაში ხაზგასმულია, რომ **ისეთი სადაო და აქტუალური საკითხის განხილვისას, როგორცაა ბაროკო, არანაირი დოგმა არ უნდა იყოს აპრიორული**. კითხვები ბაროკოსთან დაკავშირებით უნდა დაისვას, მაგრამ მასზე, როგორც ცივილიზაციის მოვლენაზე კამათის განახლება დაუშვებელია და სწორედ ეს იყო მიღებული ჟურნალის ამ ნომრის ერთ-ერთი სანქის პრინციპად. ამ საგანგებო ნომერში განხილულია ფრანგული, იტალიური, ესპანური და გერმანული ბაროკოს საკითხები, ხოლო მის ხარვეზად მიჩნეულია ის, რომ მასში ვერ მოხერხდა სტატიების წარმოდგენა ჰოლანდიური და აღმოსავლეთევროპული ბაროკოს შესახებ (Soulier 1999: 13), ვინაიდან ამ გამოცემის მიზანი იყო, მასში რაც შეიძლება მეტი ეროვნული ლიტერატურული ბაროკო ყოფილიყო წარმოდგენილი და ამგვარად მომხდარიყო ბაროკოს შესახებ მეცნიერული ცოდნის გაღრმავება და ურთიერთგამდიდრება.

ცნობილი ფრანგი კომპარატივისტი, დიდიე სულიე ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ განსაკუთრებული, ეროვნული პრობლემატიკით შემოფარგლული ბაროკოს ნებისმიერი განსაზღვრება შეასძლოა არასაკმარისი და არასრულფასოვანი იყოს. ამიტომ, ბაროკოს კვლევის, მისი სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურაში მრავალფეროვანი და კონკრეტულად ერთი ერის ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების გათვალისწინებით ლიტერატურული ბაროკოს კვლევაში დადგა ის დრო, როდესაც დღის წესრიგის უმნიშვნელოვანეს საკითხად იქცა **ეროვნულ თავისებურებებთანამოკვეთა და საერთო-ევროპული ბაროკოს კონტექსტში მოქცევა. არსებობს ევროპული ბაროკოს ცივილიზაცია და ეროვნული, ინდივიდუალური კულტურები. თვითოეულ მათგანს თავისთვის დამახასიათებელი რითმი გააჩნია; მან თავისთვის დამახასიათებელი ფორმის მიხედვით მიიღო ამ ცივილიზაციის მნიშვნელოვანი თვისებები და თავისებურად გამოავლინა ისინი და აქვე აღნიშნავს, რომ კომპარატივიზმი განუხრელად არის დაკავშირებული აღქმის შესწავლასთან** (Soulier 1999: 5-13). ამიტომ, განსაკუთრებით საინტერესო და პერსპექტიულია ამ კუთხით ქართული ავთენტური ბაროკოს შესწავლა.

ვინაიდან დასავლეთ და აღმოსავლეთევროპული ლიტერატურული ბაროკოს ქრონოლოგიური საზღვრების და გეოგრაფიული არეალის გათვალისწინებით საერთო სურათის შესწავლაზე ორიენტირებული გამოკვლევა, რომელიც მთელ რიგ ქვეყნებსა და რეგიონებს მოიცავს და აშუქებს ლიტერატურული ბაროკოს როგორც ქრონოლოგიურ საზღვრებს, ისე მის ეროვნულ თავისებურებებს და მის როგორც დასავლურევროპულ, ისე აღმოსავლეთევროპულ გამოვლინებებს და ქმნის ერთიან, კომპლექსურ სურათს, ჯერჯერობით არ არსებობს. ჩვენი გამოკვლევის მიზანდასახულებაა სწორედ ამ „თეთრი ლაქის“ ნაწილობრივი შევსება და რაც შეიძლება უფრო სრული სურათის წარმოდგენა, რათა თვალნათლივ გამოჩინდეს ლიტერატურული ბაროკოს მთელი მრავალფეროვნება. შედარებითი ლიტე-

რატურათმცოდნეობის მეთოდი სწორედ ის ერთადერთი გზაა, რომელსაც ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ფართო მასალის ფარგლებში ძალუძს თვალსაჩინო გახადოს ლიტერატურული ბაროკოს ეროვნული თავისებურებების მთელი პანორამა.

\*\*\*



\*\*\*

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატურული ბაროკოს ქრონოლოგიური საზღვრები მეტად არამყარია. შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურული ბაროკო ღია, ყველაზე დემოკრატიული მიმდინარეობაა. უნდა გავიხსენოთ, რომ ბაროკოს ლიტერატურა ზოგადად მოიცავს პერიოდს, რომელიც დაახლოებით 1600 წლიდან 1780 წლების მონაკვეთში თავსდება. მე-18 საუკუნის ბოლო მეოთხედი ეს არის პერიოდი, როდესაც ბაროკო უკან იხევს და ნელ-ნელა ადგილს უთმობს რომანტიზმის პირველ გამოვლინებებს. დასავლეთევროპული და სლავური ლიტერატურული ბაროკოს უკიდურესი საზღვრები განსაზღვრულია, რაც შეხება საქართველოს, ქართული ბაროკოს ლიტერატურის შემთხვევაში საზღვრები პირობითად შემდეგნაირად დავადგინეთ: ბაროკოს მოტივის პირველი გამოვლენა ვეფხისტყაოსნის გაგრძელებებში cca. 1550 წელი და დავით გურამიშვილის ბოლო დათარიღებული ნაწარმოები – 1785 წელი.



მაშასადამე, დასავლეთ და აღმოსავლეთევროპული ლიტერატურული ბაროკოს ქრონოლოგიური საზღვრები ასე გამოიყურება:

1	საქართველო	1550-1785	cca. 1550
2	საფრანგეთი	1570-1660	cca. 1570
3	იტალია	1600 (XVII საუკუნე)	cca. 1600
4	უკრაინა	1600 (XVII-XVIII საუკუნეები)	cca. 1600
5	უნგრეთი	1600-1780	cca. cca. 1600
6	ჩეხეთი	1600-1780	cca. 1600
7	ესპანეთი	1600-1750	cca. 1600
8	რუსეთი	1600-1750	cca. 1600
9	პოლონეთი	1600-1750	cca. 1600
10	გერმანია	1600-1700	cca. 1600
11	ბელორუსია	1600-1750	cca. 1650
12	ჰოლანდია/ნიდერლანდები	1650-1700	cca. 1650
13	ინგლისი	1650-1700	cca. 1650
14	სლოვაკეთი	1600-1780	cca. 1600

ლიტერატურული ბაროკო ყველაზე ღია, ყველაზე „დემოკრატიული“ მიმდინარეობაა, შეიძლება უნივერსალურად ჩაითვალოს ფრანგული ბაროკოს შესახებ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ბაროკოს ლიტერატურის განხილვისას შეიძლება საუბარი ბაროკოს სულზე, რომელიც ვლინდება სიუჟეტების შერჩევასა და მეტადრე კი გადმოცემის მანერაში... ბაროკოს სტილისტიკა საკმაოდ განსხვავებული და ფართოდ განფენილია, **მას არ გააჩნია არც ცენტრი და არც საზღვარი, იგი წარმოადგენს ერთგვარ მორალურ და ეთიკურ კლიმატს, რომელიც წარმოჩნდება ერთმანეთისაგან ძალიან განსხვავებულ ნაწარმოებებში** (Tourmand 1970: 47-48).

როგორც უკვე აღინიშნა, მე-17 საუკუნე „ახალი დროის“ ხანგრძლივ პერიოდზე გადასვლის ხანაა და ამავდროულად, ეს სრულიად განსაკუთრებული პერიოდია, რომელიც სავსეა სიახლისადმი ლტოლვით, ძველის გადააზრებითა და დაძლევით, მე-17 საუკუნისთვის სამყაროში უკვე დაგროვდა უზარმაზარი ცოდნა სხვადასხვა დარგებში და ამ დროს ხდება მისი აკუმულირება. აქედან იღებს სათავეს ბაროკოს ავტორების მირდეკილება სხვადასხვა მეცნიერებებისადმი, სხვადასხვა დარგში მოპოვებული ცოდნის კომბინირება.

ახლა უნდა დაისვას კითხვა, თუ რა თავისებურებებით ხასიათდება თითოეული ქვეყნის ლიტერატურული ბაროკო. ზოგადად ლიტერატურული ბაროკოსთვის დამახასიათებელია აქამდე უკვე ცნობილი ხერხების უცნაური, თავისებური, ორიგინალური კომბინაციები, მისი ერთ-ერთი ყველაზე აშკარა და თვალსაჩინო ამოსაცნობი ნიშანი ანტიტივებისა და ჰიპერბოლების გამოყენებაში მდგომარეობს, რომლებიც მორგებულია სამყაროს ბაროკოსეულ გაგებაზე.

ზოგიერთი ლიტერატურული ბაროკოს თავისებურებები ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში იმთავითვე გამოვლინდა და შესაბამისად, ლიტერატურულ ბაროკოს მხატვრულ სტილებს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებებად გაფორმდა, რომელიც ამა თუ იმ ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური თუ რელიგიური პირობების შესაბამისად ვითარდებოდა და ამ კონკრეტული ქვეყნის მოთხოვნებისა და გემოვნების დაკმაყოფილებით იხსნება. ესპანეთში ჩამოყალიბდა გონგორიზმი და კონცეპიზმი, იტალიაში შეიქმნა მანიერიზმი, ინგლისში ამ პერიოდში წინა პლანზე წამოიწია მეტაფიზიკამ — მისტიკურმა სტილმა, საფრანგეთში კი პრეციოზულობა ბატონობდა.

აქ თითქმის უკანა პლანზე იხევს მიბაძვა და ნიმუში, ინდივიდი საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობებისა და ინტერესების გამოვლენას კი არ გაუზრბის, პირიქით, ეძებს ახალ, უჩვეულო გზებს. ორიგინალურბა ბაროკოს ეპოქის ავტორთა ერთგვარი დამლაა. ამის ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუში ბაროკოს ემბლემატურობაა, რომლის ქართული მაგალითიცაა ვახტანგ VI „ათცხრამეტური“, სადაც ერთმანეთთანაა დაკავშირებული ლექსი, ნახაზი და ნახატი, ე.ი. მას დეკორატიული ფორმა აქვს, რაც ასე დამახასიათებელია ბაროკოს ემბლემატური სტილისათვის\*.

ბაროკოს კვლევითვის კომპარატივიზმის ასპექტში პირველ რიგში და უდავოდ საინტერესოა სხვადასხვა ეროვნული ლიტერატურული ბაროკოსთვის დამახასიათებელი საერთო ნიშნების გამოკვეთა, მაგრამ ასევე, თანაბარმნიშვნელოვანია ეროვნულ ბაროკოთა განმასხვავებელი ნიშნების გამოყოფა, რომელთა განვითარებაც განაპირობა კონკრეტულმა ისტორიულ-პოლიტიკურმა და საზოგადოებრივმა თუ მენტალურმა განსაკუთრებულობამ. ლიტერატურული ბაროკოს საერთო სურათის შეასქმნელად უაღრესად საინტერესოა იმის გამოვლენა, თუ რა თავისებურებებით ხასიათდება ფრანგული, სლოვაკური, იტალიური, ჰოლანდიური, ქართული ან ნებისმიერი სხვა ლიტერატურული ბაროკო. საყოველთაოდ აღიარებულია თეატრისადმი ბაროკოს სრულიად განსაკუთრებული დამოკიდებულება და მისი წამყვანი როლი ამ ეპოქაში, თუმც მისი გამოვლინებები სხვადასხვა ქვეყნებში სხვადასხვაა: დასავლეთ ევროპაში ეს არის კლასიკად ქცეული და აღიარებული დრამატული ნაწარმოებები ისეთი ავტორებისა, როგორიცაა კალდერონი, ლოპე დე ვეგა, გრიფიუსი, ვონდელი, როტრუ, ბოლოდროინდელი გამოკვლევების თანახმად ბაროკოულად მიიჩნევა შექსპირის ზოგიერთი პიესაც. აღმოსავ-

\* იგი წარმოადგენს ერთგვარ მუდმივ კალენდარს, კალენდარ-გასაღებს, სადაც საძიებელ ლექსსა და თანმხლებ ნახაზებსა და ცხრილებში ასახულია საეკლესიო კალენდრის ძირითადი მონაცემები, რომელთა მიხედვითაც ხდებოდა აღდგომისა და სხვა მოძრავი რელიგიური დღესასწაულების გამოანგარიშება. ამავე ტიპისაა რუსული ბაროკოს წარმომადგენლის, სიმეონ პოლოცკის ერთი თხზულება, რომელსაც *Орел Росинский* ეწოდება და ემბლემატური პანეგირიკის ნიმუშია, რომელიც ხოტბას ასხამს რუსულ აბსოლუტიზმს. იგი პოეტური და დეკორატიული ხელოვნების შერწყმის თვალსაჩინო ნიმუშია, რომელზეც მზის ფონზე დახატულია რუსული ორთავიანი სამეფო არწივი რეგალიებით – ერთ ჭანგში სკიპტრა უჭირავს, მეორეში – მახვილი. აქ ბევრი სხვა ემბლემატური ჩანახატიცაა, რომლებიც ოდის შინაარსის გახსნას ემსახურებიან, ჩანერილია ლექსები სხვადასხვა ფიგურების სახით, არის კრიპტოგრამაც და დაშიფრული ლექსებიც, ხოლო ზოდიაქოს განმმარტებელ ეპიგრამულ ციკლს მოსდევს ლექსი, რომელიც გრაფიკულად გულის სახითაა წარმოდგენილი, რომელშიც კარის პოეტი მეფის ოჯახს თავის კეთილ სურვილებს უძღვნის. პოეზიისა და გრაფიკის ეს შერწყმა თავისი ზოდატი სახით ერთნაირია როგორც ვახტანგის, ასევე ს. პოლოცკის ნაწარმოებებში და ბაროკოს მხატვრულ-დეკორატიული ბუნების გამოვლენას წარმოადგენს (ნაჭყებია 2009: 63-65).

ლეთევროპულ, სლავურ ბაროკოში კი თეატრის განსაკუთრებულმა ფორმამ – ე.წ. „სასკოლო თეატრმა“ და „სასკოლო პიესამ“ მოიპოვა უდიდესი პოპულარობა და უნდა აღვნიშნოთ, რომ ერთ-ერთი სლოვაკური სასკოლო პიესა „ქეთევანი, ქართველთა დედოფალი, საკუთარი სისხლით მორთული, სცენაზე წარმოდგენილი“ (1701) ქართველი წამებული დედოფლის, ქეთევანის ტრაგიკულ ისტორიაზე არის დანერგილი და მისი ავტორი უცნობი სკალიცელი იეზუიტია (ნაჭყებია 1992). ქართულ ბაროკოში თეატრის ანალოგად გაბაასების ჟანრი მიგვაჩნია: თეატრალურობა, რომელიც დამახასიათებელი იყო საერთოდ ევროპული ბაროკოსთვის, ორგანული ყოფილა ქართული რეალობისთვისაც, რადგანაც გაბაასება ქართული სახიობის კომპონენტს წარმოადგენდა (ნაჭყებია 2009: 150). ვინაიდან ერთი სტატიის ფარგლებში შეუძლებელია დანვრილებით განვიხილოთ ჩვენთვის საინტერესო თერთმეტი ქვეყნის ლიტერატურული ბაროკო, ვეცდებით გამოვკვეთოთ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. ასე, მაგალითად, ფრანგული ბაროკოს განმასხვავებელი ნიშანი „ლიბერტანული“ პოეზიაა, „ლიბერტენები“ ემიჯნებოდნენ რენესანსის პოეტიკას და შესაბამისად, პლედის „მანიფესტში“ ჩამოყალიბებულ უმთავრეს პრინციპებს უარყოფდნენ. „ლიბერტენების ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი, პოეტური ხელოვნების შესანიშნავი თეორეტიკოსი თეოფილ დე ვიო ილაშქრებდა პლედის უმთავრესი ლიტერატურული პრინციპების წინააღმდეგ, რაც „ძველების“ მიბაძვაში მდგომარეობდა. ანტიკური მწერლობის ბრწყინვალეების გაცოცხლებამ, რაც რენესანსის ერთ-ერთ მთავარ ასპექტს წარმოადგენდა, მას ახალი ძალები შემატა, მაგრამ მეორე მხრივ გაზარდა შემოქმედებითი ურთიერთმეჯიბრიც, რის შედეგადაც **გზა გაეხსნა დამოუკიდებლობისა და ორიგინალურობისაკენ სწრაფვის ძალიან აშკარად გამოსატყულ სურვილს**. ფაქტობრივად ბაროკოს ეპოქის მშფოთვარე, მღელვარე სულმა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა ის კომპრომისული წონასწორობა, რომელიც პლედამ თავის სახელს დაუკავშირა და ხელი შეუწყო ახალი წონასწორობის წარმოშობას (Chauveau 1997: 27-28). დამოუკიდებლობის ამგვარ მანიფესტაციას წარმოადგენდა თეოფილ დე ვიოს მხრიდან ძველი ლიტერატურული მოდელების უარყოფა და მისი სურვილი „ახლებურად წერისა“, რომელიც მან გამოსატყა თავის ავტობიოგრაფიულ პროზაში – „პირველი დღე“ (Saba 1999: 27). სლოვაკურ ლიტერატურულ ბაროკოს კი გამოარჩევს სლოვაკური ენის ქებანი და დაცვანი, რაც ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებით იყო გამოწვეული და ეროვნული თვისებების განმტკიცების, ეროვნული ენის დამკვიდრებასთან იყო დაკავშირებული (Minárik 1988: 277-279). ბაროკოს ეპოქაში მოხდა ძლიერი ნაციონალიზაცია ზოგადი, უნივერსალური ევროპული ტენდენციებისა. ბაროკოს ნაციონალიზმი ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ეროვნული თვითშეგნების ფორმირებისა და განმტკიცებისთვის, თუმცა იგი ინტელექტუალთა წრით შემოიფარგლებოდა და მისთვის დამახასიათებელი იყო განსჯა ენის, სამშობლოს და ერის შესახებ. მასში ხაზგასმული იყო ენის განცდა, ეროვნული თვითშეგნების ენობრივი მხარე და რჩეულ ერად წარმოსახვა. პატრიოტული ზემოქმედება ჰქონდა ანტითურქულ მოტივებსაც. სლავურ ქვეყნებში ძალას იკრეფდა და განვითარების ახალ საფეხურზე აღიოდა ბაროკოული სლავიზმი, რომელიც წარმოადგენდა გარკვეული შეხედულებების სისტემას სლავურობის შესახებ, რაც დაკავშირებული იყო პოლიტიკურ ცნობიერებასთან.

თუ გვსურს გამოვყოთ ერთი ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც სრულად ხსნის ბაროკოს ეპოქას, ალბათ ეს ყველაზე მეტად მარტივლთა ტრაგედიაზე ითქმის. ბაროკოს ინტელექტუალუნმა ლიდერმა, ესპანეთმა შექმნა მარტივლთა ტრაგედიების მთელი გალერეა, ლოპე დე ვეასა და კალდერონის კალამმა მრავალი მარტივლის ცხოვრება გარდაქმნა დრამატულ ნაწარმოებად. საერთოდ მონამე, მარტივლი, ბაროკოს ლიტერატურის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა, ვინაიდან ეს უშუალოდაა დაკავშირებული და შედეგია ბაროკოს ადამიანის სამი ტიპიდან ერთ-ერთთან – მორალურ გამირთან, რომელიც ნებისყოფის გზით სძლევს ამქვეყნიურ ცდუნებებს (Minárik 1985: 198-199). ამ რიგის ტრაგედიებს მიეკუთვნება გერმანელი ბაროკოს ბრწყინვალე წარმომადგენლის დრამა „ქეთევან ქართველიც“ (1647), რომელიც ქეთევან ნამებულის ტრაგიკულ ისტორიზე არის აგებული. რაც შეეხება ინგლისს, იქ ბაროკო ძირითადად მე-17 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-18 საუკუნის პირველ მეოთხედში განვითარდა. მისთვის დამახასიათებელია მისტიკური და მეტაფიზიკური, სატირული და ეპიკური პოეზიის წარმოშობა, ხოლო იტალიური ბაროკოს მთავარი ნარატივი კი ბიბლიური „ქებათა ქებაის“ პოეტური ინტერპრეტაციაა (გუარანელა 1999: 179-180).

გერმანული ბაროკოს ლიტერატურა ძირითადად ქმნიდა მისტიკურ პოეზიას, მაგრამ ასევე პატრიოტული, ომის წინაარმდეგ მიმართულ პოეზიაც. რაც შეეხება ჰოლანდიური ბაროკოს ლიტერატურას, სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ლინგვისტურმა სირთულეებმა გამოიწვია ჰოლანდიის იზოლირება და ჰოლანდიური ბაროკოს ლიტერატურა და ავტორების შემოქმედება ნაკლებადაა ცნობილია, გარდა იოსტ ვან ვონდელის ბიბლიურ თემატიკაზე დაწერილი დრამებისა (Warner 1946:147), რომელიც დიდი წარმეტებით სარგებლობდა და რომელსაც ბაძავდა გრიფიუსი, მისი ერთ-ერთი ტრაგედია კი მილტონის „დაკარგული სამოთხის“ წყაროდაც იქცა.

რაც შეეხება აღმოსავლეთ და დასავლეთ სლავური ბაროკოს ლიტერატურებს, რომელიც ნაწილობრივ ცენტრალურ ევროპად მოიაზრება და რომელიც ასევე მოიცავს უნგრული ბაროკოს ლიტერატურას, შეიძლება ითქვას, რომ აქ ძირითადად ერთი სურათია, სასულიერო ჰიმნები, დიდაქტიკური და სატრაგიკული პოეზია, საგმირო ეპოსები, ხოლო დრამატული შემოქმედებიდან მთავარი და ძირითადი ე.წ. „სასკოლო პიესებია“, პროზაში – მემუარები და მოგზაურობები. რაც შეეხება რუსული ბაროკოს, მიუხედავად იმისა, რომ რუსული ხელოვნება უმეტესწილად მნიშვნელოვნად განსხვავდება დანარჩენი ევროპული ხელოვნებისგან, ბაროკოს ეს არ ეხება და აქაც ძირითადად იქმნებოდა სასულიერო, მორალისტური, პოლიტიკური და სატირული და სალალბო პოეზია და ავტობიოგრაფიები.

ბაროკოს კვლევითთვის ასევე აუცილებლად მიგვაჩნია იმის თვალნათლივ ჩვენება, თუ როგორ ვრცელდებოდა იგი ევროპაში, რომელი ქვეყნები ახდენდნენ ერთმანეთზე გავლენას, სად იყო ადრეული ბაროკო, სად დაიგვიანა მისმა განვითარებამ, სად გაიწვია დროში და რატომ. ეს უკვე სამომავლო კვლევის საგანია და ვფიქრობ, ბევრი საინტერესო ფაქტის მიკვლევა გახდება შესაძლებელი. ამგვარი კომპარატივისტული კვლევა ასევე უფრო ღრმა ანალიზის საშუალებას იძლევა, რის საფუძველზეც კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოვლინდება ეროვნულ ბაროკოთა თავისებურებანი. განსაკუთრებით საყურადღებოა ის, რომ რიგ ქვეყნებში, სადაც არ შექმნილა ორიგინალური რენესანსული ლიტერატურა ან იგი თარგმანებით შემოიფარგლებოდა, ბაროკომ მოგვიანო რენესანსის როლიც შეითავსა.

**დამონმებანი:**

- K'ench'oshvili, Irak'li. *Kartuli Avtent'uri Barok'os Gamo*. Tsisk'ari, № 9, 1973 (კენჭოშვილი 1973: ქართული ავთენტური ბაროკოს გამო. ცისკარი, № 9, 1973).
- Journées internationales d'étude du Baroque*, Montauban, France. 1963-1968.
- Likhachev, D.S. *Razvit'ie Russkoy Literatury* (Лихачев Д. С. *Развитие русской литературы*. Л. 1979).
- Minárik, Jozef. *Dejiny slovenskej literatúry*, I, Staršia slovenská literatúra, (800-1780), SPN, 1985.
- Nach'q'ebia Maia. Slovak'uri P'iesia Ketevan Dedoplis Shesakheb. *Matsne, Enis da Lit'erat'uris Seria*, 1, 1992. (ნაჭყებია, მაია. *სლოვაკური პიესა ქათევან დედოფლის შესახებ*. მაცნე, ენის და ლიტერატურის სერია, 1, 1992).
- Nach'q'ebia Maia. *K'artuli Barok'os Sak'itkhebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 2009. (ნაჭყებია, მაია, *ქართული ბაროკოს საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 2009).
- Nach'q'ebia Maia. Lit'erat'uruli Protsesebis Ganvitarebis Tanamimdevruloba da Avtent'uri Kartuli Barok'o. *VIII Saertashoriso Simp'oziumi Lit'erat'urismtsodneobis Tanamedrove P'roblemebi. Natsionaluri Lit'erat'urebi da K'ult'uruli Globalizatsiis Protsesi*. Tbilisi: 2014 (ნაჭყებია, მაია. ლიტერატურული პროცესების განვითარების თანამიმდევრულობა და ავთენტური ქართული ბაროკო. *VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი ლიტერატურულ ცოდნების თამაზნდროვე პრობლემები. ნაციონალური ლიტერატურები და კულტურული გლობალიზაციის პროცესი*. თბილისი: 2014).
- Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Circé et le Paon, Paris: José Corti, 1953.
- Rousset, Jean. *Antologie de la poésie baroque française*, Paris: Colin, 1961
- Soulier, Didier. Le Baroque en question(s). *Litteratures Classiques*, № 36, 1999.
- Tournand, Jan-Claude. *Introduction a la vie littéraire du XVIIe siècle*, Bordas: 1970.
- Chauveau, Jean Pierre. *Lire le Baroque*, DUNOD, Paris: 1997.
- Saba, Guido. *Théophile de Viau: un poète rebelle*, Presses Universitaires de France, 1999.
- Vašica, Jozef. *České literarni baroko*. 1995.
- Warner P. *Freidrich and col., Outline of Comparative Literature*, 1954
- Warnke, Frank, *The Baroque from the Mediterranean to Northern Europe in Comparative Literary History as Discourse*, Bern: 1992.

**Maia Nachkebia**  
(Georgia)

## **Geography and National Characteristics of Literary Baroque**

### **Summary**

**Key words:** baroque literature, Georgian authentic baroque, comparative studies.

This article is focused on typological analysis of such general literary phenomenon, characterizing Christian culture as literary baroque. 17<sup>th</sup> century is characterized with emphasis on religious issues in the entire Christian world and this showed up in different ways: in some places (Western and Eastern European countries) these were fierce religious confrontations and wars between Christian confessions, in the other places (in Georgia) this was fierce battle of Orthodox Christians against Moslem invaders. By the reason of deep crisis, chaos and generally dark atmosphere, characterizing epoch of baroque, people had the feeling of hopelessness, they had doubts and distrust to the temporal life and therefore, they sought the only lively truth in the mystic, transcendent world, the afterworld.

Worldview, dramatically different from the renaissance humanism gave birth to the new creative vision of reality and this was reflected by the characteristic methods.

Historical and typological researches conducted for many years, with respect of comparative study of Georgian and European baroque (Nachkebia 2009), provided basis for the following consideration: Georgian literature of 16<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries, of its so called “renaissance epoch”, with its themes, problems, trend to working of the religious issues, fully responds to European baroque literature. Though this is not due to the literary contacts with Europe, like many European countries, but rather through autogenesis, resulting from the logic of literature development as Georgian Christian literature has found its way of development independently. That’s why Georgian literature has adopted so organically the romanticism, realism, symbolism and modernism; basis for European literatures is Christian culture. Georgian authentic baroque (term by Ir. Kenchoshvili; Kenchoshvili: 1973) is of particular interest due to its originality (Nachkebia 2014). Hence, literary baroque is general Christian phenomenon and each Christian culture applied similar creative techniques to express similar emotions in the similar historical situations, though the differences and trends of literary tastes are apparent as well, while the signs of literary baroque of each nation are common, these are: sharp religious passions and religious excitement, antithesis thinking, emblematic nature, metamorphoses, thoughts about death etc. Thus, Georgian classical literature of 16<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries is the part of the historical-cultural process known in modern literary criticism as Baroque Epoch. Generally, in line with the dominant events characteristic for this epoch, it contains the national element determining the specific nature of Baroque Epoch for each individual country and nation.

The author regards that identification of geography and national characteristics of baroque and consideration of Georgian authentic baroque in the context of European baroque, identification of general signs of literary baroque and its national characteristics

is of particular significance. Article provides brief descriptions of certain characteristics of French, Spanish, Italian, German, English, Dutch, Czech, Slovak, Polish, Ukrainian, Belarusian, Hungarian and Georgian national literary Baroques.

In comparative aspect of baroque research, identification of the common signs characterizing of different national literary baroque is of undoubted and primary interest but equally significant is identification of the signs distinguishing national baroques resulting from different historical-political and social and/or mental specific characteristics. Absolutely particular attitude of baroque to the theatre and its leading role in this epoch is generally recognized, though its revelations differ in the different countries: in Western Europe these are the dramatic pieces recognized as classical works, e.g. in Slavonic baroque this was the particular form of the theatre – so called “school theatre” and “school drama”. We regard that in Georgian baroque the genre of conversation could be regarded as the analogue of theatre: theatrical nature, characteristic for the European baroque in general, is organic for Georgian reality as well, as conversation was the component of Georgian artistry (“Sakhioba”). For example, French baroque is distinguished by “libertarian” poetry and Slovakian literary baroque is distinguished by Slovakian praises and laudations of Slovak language, as caused by historical-political situation and was related to strengthening of the national self-comprehension, fostering of the national language. And the genre, completely explaining the baroque epoch, is the tragedy of martyrs and the work states that Spain, the intellectual leader of baroque, has created the whole gallery of the martyrs’ tragedies.

This article provides brief discussion of characteristics of Italian, English, German and Dutch baroques, baroque literatures of the Eastern and Central Europe, including also Hungarian baroque literature. The author concludes that baroque literatures of these countries, there is basically single picture and though Russian art mostly differs from the other European arts, this is not applicable to Russian baroque literature and it is similar to the other Slavonic baroque.

Author of the article regards that for study of baroque it is necessary to clearly show how baroque has been propagating in the Europe, which countries have influenced the others, where the early baroque was, where its development was delayed, where it was prolonged in time and why. Thus, comparative study allows deep analysis of the issue and on this basis characteristic features of the national baroques would reveal more clearly as there is the civilization of European baroque and national, individual cultures, each of them has its characteristic rhythm and this is significant and important for further research.

## ქათივან ნადარეიშვილი (საქართველო)

### მედეას არსის პრობლემატური საკითხები მითოსის ე.ნ. ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ტრადიციით შესწავლის ქრილში

მედეას მითოლოგიური ფიგურის არსის – მისი სტატუსის საკითხი კვლავ ამ მითოსური სახის ერთ-ერთ საკვანძო პრობლემად განიხილება. შეიძლება თუ არა ვილაპარაკოთ მედეას სტატუსის ცვლილების შესახებ მისი მითოსური ბიოგრაფიის მანძილზე; იყო თუ არა მედეა ქალღმერთი მისი მითოსური ტრადიციის რომელიმე ეტაპზე; რას მოიცავს მედეას ჯადოქრობა; რამდენად შეგვიძლია ამ ფენომენზე მსჯელობა მისი მითოსის უძველეს შრეებში; თავის მხრივ, მედეას სტატუსის პრობლემა მჭიდროდ უკავშირდება ამ სახის შესახებ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს – იყო თუ არა მედეას მითოსი ერთი კონსტრუქტი, თუ იგი ორი დამოუკიდებელი მითის, ორი სხვადასხვა მედეასაგან შედგებოდა, რომელთაგან ერთი არგონავტიების თქმულების პერსონაჟი გახლდათ, მეორე კი ამ მითოსისგან დამოუკიდებელი ფიგურა – კორინთოსული ღვთაება. ხომ არ არსებობდა ერთსა და იმავე დროს ორი ჰომონიმი „მედეა“, რომლებიც შემდგომში თანდათანობით ერთ ფიგურაში, სახელწოდებით „მედეა“ გაერთიანდა. ამ უკანასკნელი პრობლემის გარკვევა კი, თავის მხრივ, მნიშვნელოვანია მედეას მითოსის გენეზისის კონტექსტში.

მედეას მითური ციკლის ორ დამოუკიდებელ მითოსად განხილვა სამეცნიერო წრეებში განსაკუთრებით პოპულარული XIX-XX სს-ის დასაწყისში იყო. კორინთოსული მედეას დამოუკიდებელი არსებობა მედეას ღვთაებად მოაზრების წინაპირობა გახლდათ. მედეას, როგორც ღვთაების, სპექტრი კი საკმაოდ ფართო იყო. მედეაში ისინი ხედავდნენ მთვარის ქალღმერთს, ჰერას ჰიპოსტასს, ფინიკიურ ქალღვთაებას, განთიადისა თუ უამინდობის დემონს<sup>1</sup>. პოპულარობით სარგებლობდა უსენერის თვალსაზრისი, რომელსაც მედეას სახელის ეტიმოლოგია ზმნა medeor (გკურნავ)-იდან გამოჰყავდა და მედეას უძველეს მკურნალ ღვთაებად მოიაზრებდა<sup>2</sup>.

თანამედროვე ეტაპზე მედეას, როგორც ღვთაების, შემდეგ ნაირსახეობას გვთავაზობენ: დიდი დედა (Moreau 1994:112; Gentili, Perusini (eds.) 2000; Will 1955:97-118); ხთონური ღვთაება (ასეთად მოიაზრებს მას ისლერ-კერენი იმ ადრებერძნული (ატიკური) ვაზნერის ნიმუშებზე, სადაც მედეა ორ გველს შუა არის გამოსახული (ძვ. წ. დაახლოებით 530წ.) (Gentili, Perusini (eds.) 2000; Zimmerling-Paul 1979:411). არგონავტიკის ციკლის ავტორიტეტული მკვლევარი პ. დრეგერი არ აკონკრეტებს მედეას, როგორც ღვთაების, სახეობას და უბრალოდ წერს, რომ მედეა, შესაძლოა, ღვთაებად იქნას განხილული (Dräger 1999: 1091-1093). ამასთან, ამ კონტექსტში ერთი რამ უნდა აღვნიშნოთ. თანამედროვე მეცნიერთა ნაწილი აღიარებს რა მე-



დეას მითოსურ ფიგურაში ღვთაებრივი, ზებუნებრივი ასპექტის არსებობას, წინა პერიოდის მკვლევართაგან განსხვავებით, მას მკვეთრად გამოხატულ ღვთაებად აღარ განიხილავს<sup>3</sup>. ისინი საკითხს ფრთხილად უდგებიან. ფ. გრაფი, რომელიც მედეას მითოსზე საყურადღებო კვლევის ავტორია, თვლის, რომ მედეას მითოსური ბიოგრაფიის ყველა ნარატივში მედეა, შესაძლოა, *initiatrix*-ად (*initiator*-ის მდებრობითი ფორმა) მოვიაზროთ, რაც კარგად ეთანაბრება მედეას ღვთაებრივ ხასიათს. თუმცა იგი ასევე მიიჩნევს, რომ *initiatrix*-ის ეს ფუნქცია მედეას თაობაზე ჩვენამდე მოღწეული ნარატივების პრეისტორიას ეკუთვნის (Claus and Johnston (eds.) 1997: 41)<sup>4</sup>. კრევანსის მიხედვით, მედეასთან დაკავშირებული დაარსების (*ktisis*) ყველა გადმოცემაში მედეას ღვთაებრივ ბუნებაზე მინიშნებას ვხვდებით. მათში მედეას ორაზროვანი სტატუსი აქვს და მისი ფიგურა ღვთაებრივსა და ადამიანურს შორის მერყეობს (Claus and Johnston (eds.) 1997: 71). ო'ჰიგინსის აზრით, მედეას, როგორც წინასწარმეტყველის როლი, მედეას ზეადამიანურ ბუნებას უკავშირდება (Claus and Johnston (eds.) 1997: 103-127).

მეცნიერთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ მედეას ღვთაებად მოაზრების ჰიპოთეზას განამტკიცებს კულტმსახურების სფეროში მედეას როლი, კერძოდ, წყაროებში დადასტურებული მისი კავშირი ჰერა აკრაიას კულტთან. რელიგიის ისტორიის ცნობილ მკვლევართა – ნილსონისა და ფარნელის აზრით, ჰერასთან მედეას ესოდენ მჭიდრო საკულტო კავშირები იმაზე მიუთითებდა, რომ მედეა კორინთოსელთა უფრო ადრინდელი ღვთაება იყო, რომელიც შემდგომ ჰერამ ჩაანაცვლა (Nilsson 1906: 59; Farnell 1896: 801). ამავე მოსაზრებას მოგვიანებით ვილიც იზიარებდა (Will 1955: 81-236).

მედეას ღვთაებრიობის შესახებ მსჯელობისას ზოგადთეორიული თუ კონკრეტული თემატური სფეროს (ეპონიმი-გმირი, წინასწარმეტყველი, საკულტო სფერო და ა.შ.) ზემოთ განხილული კონტექსტების გარდა, მეცნიერებს ის კონკრეტული ანტიკური წყაროებიც მოჰყავთ, რომლებიც მედეას ღვთაებრიობის შესახებ მოგვითხრობენ. მარტინ ვესტი შემდეგ ანტიკურ დამონშემებს ჩამოთვლის:

1) ჰესიოდეს „თეოგონია“ (Hes. Theog. 992-1002). ამ პასაჟში გადმოცემულია, თუ როგორ წაიყვანა ზევსის ნებით ესონის ძემ მალი ხომალდით აიგის ასული და იგი იოლკოსში თანამეტყვედრედ გაიხადა. ნახსენებია მათი ვაჟი მედეოსი. მეცნიერთა მიხედვით, იმას, რომ ამ პასაჟში მედეა ქალღმერთია, რამდენიმე გარემოება ადასტურებს (მედეა ქალღმერთად პირდაპირ არ მოიხსენიება): ა) მედეას ქორწინება პომის იმ პასაჟშია გადმოცემული, რომელიც ქალღმერთებისა და მოკვდავი მამაკაცების, ასევე მათ მოკვდავ ნაშიერთა შესახებ მოგვითხრობს. აქ მედეა დემეტრეს, ჰარმონიას, ეოსის, ოკეანიდების, ნერეიდების, აფროდიტეს და ბოლოს – კირკესა და კალიფსოს გვერდით დგას; ბ) მედეას ვაჟი მედეოსად/მედეოსად დედის – მედეას სახელიდან გამომდინარე არის ნოდებული; გ) მოგვიანო წყაროებში იცვლება მედეოსის/მედოსის მამა (ის ხან იასონია, ხან ეგევსი, ხან ანონიმი აზიელი მეფე), დედა – მედეა კი უცვლელი რჩება (West 1966: 429-430; Dräger 1999: 1091-93).

2) მედეა ღმერთად იწოდება ჰესიოდესა და ალკმანთან (Hes. fr. 376; Alcm. fr. 163 PMG:) „ათენელები ღმერთებად კელეოსსა და მეტანეირას რაცხავენ... აღ-

კმანი და ჰესიოდე – მედეას, კილიკიელები – ნიობეს“. ზოგ მეცნიერს ეს ფრაგმენტი სადავოდ მიაჩნია (Lesky 1930: 50; Page 1962: 87).

3) პინდაროსი IV პითიურ ოდაში მედეას „უკვდავ ბაგეთ“ მოიხსენიებს (Pind. Pyth. IV, 11). სიტყვათშეთანხმებამ „უკვდავი ბაგეები“ მეცნიერებაში დიდი კამათი გამოიწვია. მკვლევარნი ვერ თანხმდებიან, თუ როგორ უნდა იქნას ეს გამოთქმა გაგებული – სიტყვასიტყვით, როგორც მედეას ღვთაებრიობის გამომხატველი (Wilamowitz 1966<sup>2</sup>: 387 n. 2; კრევანსი (Clauss and Johnston (eds.) 1997: 79; Bracke 2009, I: 209), თუ მეტაფორულად, ანუ გამოთქმად, რომელიც ხაზს უსვამს: ა) მედეას ღვთაებრივ ინსპირაციას (Farnell 1930-32: ad loc; Segal 1986:139) ან ბ) მედეას როგორც „ექსტრაორდინალურ მთქმელს/მთხრობელს“ (Johnston 1995:193); ო’პიგინსი (Clauss and Johnston (eds.) 1997:113-114). ანტიკური სქოლიასტი ამ სიტყვათშეთანხმებას ასეთ კომენტარს ურთავს: „უკვდავი პირიდან: მედეას [პირიდანო] თქვა პოეტმა, როგორც ქერისი ამბობს იმიტომ, რომ ნაწილობრივ უკვდავი იყო; ჰესიოდეც გადმოგვცემს „თეოგონიაში“, რომ [მედეა] უკვდავი იყო. ასკლეპიადესის მიხედვით, [პოეტმა ასე იმიტომ ითქვა], რომ [მედეას] მიერ თქმულთაგან არაფერი რჩებოდა აღუსრულებელი და აუხდენელი (Schol. Pind. Pyth. IV, 18(12)).

4) იბიკოსი (Ibyc. fr. 291 PMG) და სიმონიდესი (Sim. fr. 558 PMG) მედეასა და აქილევსის ცხოვრების დასრულების შემდეგ მათი ქორწინების შესახებ მოგვითხრობენ. ამ გადმოცემას ეხმიანება აპოლონიოს როდოსელიც „არგონავტიკის“ იმ პასაჟში, როდესაც ჰერა აქილევსის დედას, თეტიას, არგონავტების დახმარებას სთხოვს (Ap. Rh. IV, 811-815). ცნობილია ეს ამბავი ლიკოფრონისთვის, მისი სქოლიასტი ცეცესა და აპოლოდროსისათვისაც (Lycoph. Alex. 174; Tzetz. Lycoph. 174; Apoll. Epit. V, 5). იბიკოსისა და სიმონიდესის ფრაგმენტებში მოხსენებული მედეასა და აქილევსის ქორწინება მათი ამქვეყნიური ცხოვრების დასრულების შემდეგ, მეცნიერთა უმეტესობის აზრით, ნაკლებად გამოდგება მედეას ღვთაებ-რიობის დასამტკიცებლად<sup>5</sup>.

5) მუსეოსი აღნიშნავს მედეას უკვდავებას (Musaeus F GrHist 455 F2=Sch. Eur. Med. 10): „იმას, რომ მედეა უკვდავი იყო მოგვითხრობდა მუსეოსი თხზულებაში „ისტორიის შესახებ“. ამასთან, [ამბობდა], რომ მედეამ ჰერა აკრიაას დღესასწაული დააარსა“. მედეას ღვთაებრიობის კორინთოსთან დაკავშირება, ლესკის მიხედვით, წონის მატებს ამ ცნობას, თუ გმირი ქალისა და მისი შვილების კორინთოსულ კულტთან მიმართებას გავითვალისწინებთ (Lesky 1930:50).

მეორე მხრივ, მედეას, როგორც ჯადოქრის, შესახებ უზარმაზარი მითოლოგიური ტრადიცია არსებობს. და მაინც, მედეას ჯადოქრობის საკითხი რამდენიმე ასპექტით მეცნიერთა შორის ცხარე დისკუსიის საგანი გახლავთ. უპირველეს ყოვლისა, მკვლევართა შორის არ არსებობს კონსენსუსი, თუ რომელი თანამედროვე ტერმინი უნდა გამოვიყენოთ მედეას გრძნეულების გამოსახატავად, რამდენად მართებულია ამ ფენომენის გადმოსაცემად თანამედროვე ტერმინების – „witch“, „sorceress“, „enchantress“ გამოყენება. ასე მაგალითად, ნოქსის მიხედვით, მაგიის ფენომენის ანტიკური და თანამედროვე გაგება განსხვავებული იყო. ტერმინი „witch/ჯადოქარი“ შეესატყვისება შუასაუკუნეების ჯადოქრის ლიტერა-

ტურულ ფორმას მისთვის დამახასიათებელი შავი მაგიის ოვერტონებით. ამგვარი ფენომენი კი ანტიკურ ლიტერატურაში I საუკუნეში ჩნდება (ჰორაციუსის, ვერგილიუსის, ლუკანუსის და სხვ. შემოქმედებაში) და ამდენად, მისი გამოყენება ძვ. წ. V ს-ის ქმნილების – ევრიპიდეს მედეას მიმართ ანაქრონიზმია. ნოქსი მიიჩნევს, რომ არქაულ და კლასიკურ პერიოდებში მედეას კავშირი გრძნეულების სფეროსთან უმთავრესად ნამლებს/სანამლავების კონტექსტში უნდა გავიაზროთ (Knox 1979: 211-16).

როგორც ვხედავთ, ეს ტერმინოლოგიური საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება ძალზე მნიშვნელოვან საკითხს – მაგიის ფენომენის არსის გარკვევას ანტიკურ კონტექსტში. მაგიის სტატუსი არქაულ პერიოდში მეცნიერთა შორის აზრთა ფართო სხვადასხვაობას იწვევს. საქმე იმაშია, რომ კონცეფციები – *mageia*, *pharmakeutria*, *goeteia* მხოლოდ კლასიკური პერიოდიდან დასტურდება. შესაბამისად, მეცნიერები ფიქრობენ, რომ ამ ტერმინთა მიმოქცევაში შემოსვლამდე მაგიის ფენომენის კონცეფტუალიზაცია არ უნდა მომხდარიყო. მათი მიხედვით, არქაულ პერიოდში მაგიის ფენომენის მყარი გაცნობიერება არ ყოფილა (Graf 1997: 175; Dyck 2001: 23; Stratton 2007: 43). სხვების აზრით კი (Parry 1992: 8; Gordon 1999: 165) მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ დასახელებული კონცეფტები კლასიკურ პერიოდში ჩნდება, მაგიის გაგების თვალსაზრისით კლასიკურ და არქაულ პერიოდებში მცირე ან არავითარი განსხვავება არ შეინიშნება. კარასტროს მიხედვით, ძვ. წ. V ს-ის კონცეფტი *mageia* ეფუძნებოდა *thelgein* (გრძნებით შეკვრის) ფენომენის ქვეტექსტს, რომელიც არქაული, იმთავითვე ბერძნული ცნება გახლდათ (Carastro 2006)<sup>6</sup>. ბრეიკი, რომელიც ამ დისკუსიას განიხილავს, ეთანხმება კარასტროს იმაში, რომ „შეკვრის“, *pharmaka*-სა და გალობის/მომნუსხველი სიტყვების გამოყენების თვალსაზრისით, *thelgein*-ის ცნება საკმაოდ უახლოვდება მაგიის ფენომენს. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მაგიის გაგება ჩამაგრებული იყო *thelgein*-ის არქაულ ფენომენში. მაგრამ, ამასთანავე, ეს ორი ფენომენი არ გახლდათ იდენტური, რადგან *thelgein* არ იყო რეპრეზენტირებული როგორც იმთავითვე „საშიში“ ან „სხვა“. ტერმინი არქაულ პერიოდში როგორც უკვდავთა, ისე მოკვდავთა მიმართ გამოიყენება (მაგ. ოდისევსის, პენელოპეს, ეგისტოსის კონტექსტებში) (Bracke 2009: I, 50-53).

არქაულ პერიოდში გარკვეული ორაზროვნება შეინიშნებოდა ასევე ტერმინებში – *pharmakon*, *goao*, *magos*, თუმცა ისინი მაინც რჩებოდნენ საზოგადოების ნორმალურ ჩარჩოში და არ იყვნენ წარმოდგენილი „სხვის“ ველში (Bracke 2009: 59-60).

არქაული პერიოდისთვის გრძნეულების ფენომენის გასააზრებლად მეცნიერებმა შემოიტანეს *metis*-ის ცნება, *metis*–*cunning intelligence* (სიტყვასიტყვით „გამჭრიახი გონება/გონიერება“). ვერნანისა და დეტიენის განმარტებით „მეტისი გამჭრიახი გონების სხვადასხვა ფორმას წარმოადგენს, რომლებიც გარკვეულ ღვთაებრივ ძალებთანაა დაკავშირებული“ (Detienne and Vernant 1978). „მეტისი“ ხასიათდება ინტელექტის სიბასრით; მისი მფლობელის შინაგანი უნარით შეძლოს სხვისი და საკუთარი თავის გარდაქმნა; მის მფლობელს ერთსა და იმავე დროს შეუძლია სხვისი შეკვრაც (რალაც არამატერიალურით) და მისგან თავის დაღწევაც.

„მეტისის“ სემანტიკური ველი ფართოა და thelgein-ი (immobilize – გრძნებით შეკვრა, პარალიზება) მისი ერთ-ერთი ასპექტია.

მაგის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის, კონცეფტუალიზაცია კლასიკურ პერიოდში ხდება, რაც ამ პერიოდის საბერძნეთში მიმდინარე ცვლილებებს და „სხვის“ პარადიგმის ჩამოყალიბებას უკავშირდება. მეტისისაგან განსხვავებით, მაგისათვის დამახასიათებელია: გარეგანი მასალის გამოყენება (philtre (სასიყვარულო სამსალა), ჯადო-ბალახები და სხვა), სხვისი გარდაქმნა, სხვისი thelgein (შეკვრა, პარალიზება). თავდაპირველად thelgein-თან გარკვეული კავშირების მეშვეობით მაგია წარმოადგენდა „მეტისის“ სემანტიკური ველის ნაწილს, მაგრამ შემდეგ ზემოთ ჩამოთვლილ მიზეზთა გამო მოხდა ჯერ „მეტისისაგან“ მაგის განცალკევება, შემდეგ კი მასთან დაპირისპირება. ელინისტურ პერიოდში „მეტისის“ ფენომენს დიდწილად მაგის კონსტრუქტი ცვლის (Bracke 2009, I: 46-69).

გავიზიარებთ თუ არა ამ მოსაზრებას მეტისისა და მაგის მიმართების თაობაზე, ვფიქრობთ, ერთი რამ მაინც ცხადად ჩანს – გრძნეულების ფენომენი მთელი ანტიკურობის მანძილზე ერთსა და იმავე სემანტიკურ ველს არ წარმოგვიდგენდა. შესაბამისად, კამათიც მედეას გრძნეულების/ჯადოქრობის თაობაზე – ის, თუ რას მოიცავდა მედეას კავშირი ამ სფეროსთან, სწორედ ამ საკითხთან დაკავშირებით არსებულ აზრთა სხვადასხვაობისაგან მომდინარეობს. ვფიქრობთ, მედეას მიმართების საკითხიც გრძნეულების სფეროსთან დიაქრონულ ქრილში უნდა განვიხილოთ. ასე მაგალითად, მაგის ფენომენის ავტორიტეტული მკვლევარი გრაფი მიიჩნევს, რომ არქაულ ლირიკასა და ეპოსში მედეა წარმორჩენილია როგორც „ყოველგვარ წამალთა/საწამლავთა მცოდნე“ – *pamf armako~ xenia*. შემდეგ კი თანდათანობით ის უბრალო *pamf armako~ xenia*-დან ძლევამოსილ ჯადოქრად გარდაიქმნება (Clauss and Johnston (eds.)1997: 31). ამასთან, მეცნიერი განასხვავებს მედეას სტატუსს მისი მითოსის სხვადასხვა ეპიზოდში (ამ ეპიზოდებად დაყოფას ქვემოთ შემოგთავაზებთ) და მიიჩნევს, რომ იოლკოსურ და კოლხურ ნარატივებში მედეას ჰერბერულ მაგიასთან ჰქონდა კავშირი. კორინთოსული მედეას შემთხვევაში კი არავითარ მაგიაზე ლაპარაკი არ შეიძლება (Clauss and Johnston (eds.) 1997: 37).

ვფიქრობთ, ჯადოქრობის/გრძნეულების სფეროსთან მედეას კავშირის გასარკვევად აუცილებელია შევისწავლოთ მედეას მითოსის როგორც ვერტიკალური, ისე ჰორიზონტალური ტრადიცია. ტერმინები „ვერტიკალური“ და „ჰორიზონტალური“ ტრადიცია გრაფმა შემოიღო და ამ მეთოდით შეისწავლა მედეას მითოსი, რათა ამ მითოსის გამაერთიანებელი ელემენტი, საერთო დენომინატორი მოეძია. ვერტიკალურ ტრადიციად იგი ერთი და იმავე მითოსური ეპიზოდის განსხვავებულ ვერსიებს განიხილავს (განსხვავებულთ დიაქრონულ ქრილში), ჰორიზონტალურ ტრადიციად კი იგი მედეას მითოსური ბიოგრაფიის შემქმნელ სხვადასხვა მითოსურ ეპიზოდს მოიაზრებს (როგორც წესი, ეს ეპიზოდები მჭიდროდ უკავშირდებიან კონკრეტულ გეოგრაფიულ locale-ს). მედეას მითოსის ხუთ ასეთ ინდივიდუალურ ეპიზოდად გრაფმა მიიჩნია: ა) კოლხური ნარატივი; ბ) იოლკოსური ნარატივი; გ) კორინთოსული ნარატივი; დ) ათენური ნარატივი და ე) მიდიური ნარატივი.

## კოლხური ნარატივი

მედეას ჯადოქრობა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მედეას მითოსის კოლხურ ნარატივში. ამ ეპიზოდის ვერტიკალური ტრადიციის ჭრილში განხილვა წარმოგვიდგენს, თუ რას მოიცავდა მედეას გრძნეულების სემანტიკური ველი მითოსის სხვადასხვა პერიოდის ფენებში, რამდენად განსხვავებული იყო იგი დიაქრონული თვალსაზრისით. არგონავტიკის მითის ადრეულ ვერსიებში მედეა არ გვევლინება იასონის დამხმარედ აიეტის მიერ ბერძენი გმირისთვის მიცემული დავალების აღსრულებას (იხილეთ Naupactika fr. 5 K9 K EGF I; Herodorus fr. 53 F Gr Hist I; Pherekides fr. 112; fr. 30 FGrHist I). „ნავაპატიკაში“ წინაა წამოწეული მედეას როლი აიეტის სასახლიდან ოქროს სანმისის გამოტანის პროცესში. ამ ეპოსში სანმისის მცველი გველემპაპი/დრაკონი ჯერ კიდევ არ ფიგურირებს. მოვლენები აქ შემდეგნაირად ვითარდება: ხარებთან გამკლავების შემდეგ აიეტი იასონს სასახლეში მიიპატიჟებს, თუმცა სანმისის გადაცემას არ აპირებს. მეტიც, მას „არგოს“ დანვა აქვს განზრახული. იდმონი არგონავტებს გაქცევისაკენ მოუწოდებს, სანმისი კი სასახლიდან მედეას გამოაქვს (Naupactika fr. 9KEGF I). ჰეროდოროსსაც გადმოცემული ჰქონია ბნელ ღამეში არგონავტების გაქცევისა და მედეას სასახლიდან გამოსვლის ამბავი (Herodorus fr. 53, 54 FGr Hist I).

კოლხური თავგადასავლის ფარგლებში მედეას გრძნეულებასა თუ წამლევის დამზადების მისეულ ოსტატობას პირველად პინდაროსი წარმოგვიდგენს. პინდაროსის IV პითიურ ოდაში მედეას დახმარება გადამწყვეტია იასონისთვის აიეტის დავალების შესასრულებლად. მედეა ზეითუნის ზეთს ურევს წამალს და ამ ძლიერ ტკივილთა დამაყუჩებელ მალამოს იასონს სხეულის დასაზელად აძლევს (Pyth. IV. 221შმდგ). ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, *tecnai* (ხერხები), რომლითაც იასონი დრაკონს (პოეტი ერთგან სანმისის მცველს დრაკონად მოიხსენიებს (244), მეორეგან (249) კი – გველემპაპად) კლავს, მედეას არსენალიდან უნდა იყოს (Pind. Pyth. IV, 249). პოეტი მედეას *pamf armako~ xeina*-ს – „ყველა წამლის მცოდნე უცხოელ ქალს უწოდებს“ (Pyth. IV, 223). თუმცა პოემაში მედეას ამ სტატუსის განხილვისას აუცილებლად უნდა აღინიშნოს შემდეგი: იმისათვის, რომ მედეა იასონს დაეხმაროს, საჭიროა მისი უფრო ძლიერი გრძნებით შეკვრა, უფრო მძლავრი მაგიის გამოყენება. სწორედ ამიტომ საქმეში ერევა აფროდიტე, რომელიც იასონს უგზავნის ფრთოსანს – *poikiñ an iñgga*-ს (IV, 212), რათა მან იასონს მომხიბლავი *epaoidaiv* – ლოცვა-ვედრება ასწავლოს ქალწულის გულის მოსაგებად. შესაბამისად, მედეა პინდაროსთან გარეშე ძალის მოქმედებასა დაქვემდებარებული<sup>7</sup>. პინდაროსი ბერძნულ ლიტერატურაში პირველი ავტორია, რომელიც მედეას პოლარიზებულ სახედ წარმოგვიდგენს. მედეა არის, ერთი მხრივ, ექსპერტი წამალმკეთებელი, ხოლო, მეორე მხრივ, იასონის მაგიის მსხვერპლი (Bracke 2009: 219; Segal 2000: 617).

ტრაგედია „მედეაში“ ევრიპიდეს მედეას მითიური ფიგურა უმთავრესად ადამიანურ, ტრაგიკულ გმირად ჰყავს გამოყვანილი. შესაბამისად, მედეას ჯადოსნობის ტრადიცია მას უკანა პლანზე გადააქვს. როცა იგი ამ კუთხით მედეას ნამოქმედარს მოიხსენიებს, ევრიპიდე ცდილობს, ფაქტები ჯადოსნური კონტექსტის გარეშე წარმოადგინოს (Knox 1979, 193-225; ნადარეიშვილი 2008:215-224). მითის კოლხურ ნარატივს იასონისადმი მიმართულ მედეას სიტყვაში სულ რამდენ-

ნიმე სტრიქონი უჭირავს. აიეტის ასული უცხადებს ქმარს, რომ საგმირო საქმეთა აღსრულება (ხარების დაუღვლა და სპარტებთან გამკლავება Eur. Med. 478-480) იასონმა მხოლოდ მედეას დახმარებით შეძლო, დრაკონი კი მისი, თავად მედეას ხელით იქნა განგმირული (Med. 480-82). თუმცა კონკრეტული საშუალებანი, რომლებიც გამოყენებულ იქნა ამ საქმეთა განსახორციელებლად, აქ მოხსენიებული არ არის.

მედეას მითოსის კოლხური ნარატივის კონტექსტში პინდაროსის მედეა – უბრალო *pamf armako~ xenia*, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ძლევამოსილ ჯადოქრად ელინისტურ ეპოქაში გარდაიქმნება (Clauss and Johnston (eds.) 1979: 31). აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკა“ საკვანძო როლს თამაშობს არა მარტო არგონავტთა ექსპედიციის კანონიკური ვერსიის, არამედ კოლხური ეპიზოდისეული მედეას სახე-მოდელის ჩამოყალიბებაში. პოეტი ფართოდ შლის პირველად პინდაროსთან წარმოდგენილი მედეას პოლარიზებული სახის პარადიგმას და დიდი ფსიქოლოგიური სიღრმით გვიხატავს შეყვარებული ქალის პორტრეტს, რომელიც ამასთანავე ყოვლისშემძლე ჯადოქრად წარმოგვიდგება.

თანხმდებიან რა, რომ პოეტი მედეას გაორებულ პერსონაჟად წარმოგვიდგენს, მეცნიერები კამათობენ იმის თაობაზე, თუ რომელი ასპექტების დაპირისპირებას ახდენს აპოლონიოს როდოსელი. მეცნიერთა ნაწილი თვლის, რომ პოემაში სიყვარულის ძალით გათანგული *puella simplica* ძლევამოსილ ჯადოქარს უპირისპირდება (Collard 1975:138; Moreau 1994: 200; Dyck 1989: 456). სხვების აზრით კი პოეტს მედეა მთელი პოემის მანძილზე ჯადოქრად ჰყავს წარმოდგენილი. დიახ, იგი გვევლინება სიყვარულით ქანცგანყვეტილ ქალწულად, მაგრამ ეს ეროსის მიერ მედეას *thelgein*-ით (გრძნობით შეკვრით) არის გამოწვეული (Hunter 1993: 60; მეცნიერის სიტყვით, ჯადოქარი თავად არის მოჯადოებული – *bewitched*. Feeney 1991: 80-82). ამასთან, კლეირის მიხედვით, მედეას ძალმოსილება ამ სფეროში პოემაში ნაბიჯ-ნაბიჯ ვლინდება. როდესაც ჰერა პირველად განუმარტავს ათენას, თუ რატომ ფიქრობს იასონის დახმარების გეგმაში მედეას ჩართვას, იგი წამალთა დამზადების მედეასეულ ოსტატობას (*pol uf armakon*) და მის რჩევებს (*epnesihsin*) ახსენებს (Ap. Rh. III, 25-28). მოგვიანებით, კიპრისისადმი მიმართვისას ჰერა მედეას ძალმოსილებას მცირედ აკონკრეტებს, როცა მედეას *dol oessa tet uktai* (დაბადებით მოხერხებულად – *crafty*-დ) ახასიათებს (III, 98). მეცნიერებს ეპითეტები „*pol uf armakon*“ და „*dol oessa*“ მედეას ჯადოქრობის საბუთად მიაჩნიათ, თუმც კლეირი, და ჩვენი აზრით, სავსებით მართებულად, ამ ეპითეტებს აიეტის ასულის ზებუნებრივი ძალმოსილების მამტიკიცებელ არგუმენტად არ მიიჩნევს. მეცნიერის აზრით, არც ჰეკატეს ქურუმად მედეას პირველი, მოკლედ მოხსენება არ განაპირობებს პოემაში აიეტის ასულის ჯადოქრად აღქმას. მხოლოდ არგოსის მიერ მოცემული მედეას დახასიათება გვიშლის ამ ქალის მაგიური ძალის სრულ სურათს. აი, რას გვამცნობს არგოსი ამასთან დაკავშირებით. აიეტის ასულმა იცის არა მარტო ყველანაირი წამლის დამზადება – და ეს მას ჰეკატემ ასწავლა, არამედ მას ამ წამლების მემკვიდრით ცეცხლის მინელება, მოვარდნილ მდინარეთა გაჩერება, ვარსკვლავებისა და მთვარისთვის გზის შეფერხება შეუძლია (Ap. Rh. III, 528-33). ამგვარ დახასიათებას კი არგოსი არგონავტებს მაშინ სთავაზობს, როცა ჩვენ წინაშე მედეა სიყვარულის ძალით ქანცგანყვეტილ და ამ ძალასთან მებრ-

ძოლ *puella simplicis*-დ წარმოსდგება. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეროსის ისრებით დაკოდირს, *thelgein*-ს დაქვემდებარებულ მედეას, თავად „მოჯადოებულს“ დამოუკიდებელი ქმედების უნარი არ აქვს და მხოლოდ იასონის დახმარება შეუძლია<sup>8</sup>. და მაინც, სიყვარულით გათანგულ მედეას, და ამას ხაზგასმით აღვნიშნავთ, კვლავ მაგიურ ტერმინთა სემანტიკური ველი უკავშირდება (ხალხი ქუჩაში მის მზერას თვალს არიდებს; იასონს ჰეკატესთვის საიდუმლო რიტუალური მსახურების ჩატარებას ავალებს, რაც განსაკუთრებით აძლიერებს მედეას ჯადოქრად აღქმას). მხოლოდ მას შემდეგ, რაც იასონი დავალებას წარმატებით აღასრულებს, ჰერას თავისი ზრახვების განსახორციელებლად სიყვარულის ძალით შებორკილი მედეა უკვე აღარ სჭირდება. ამჯერად იგი აიეტის ასულს მამის მიმართ შიშით აღავსებს, რაც მედეას სახლიდან გაქცევასა და არგონავტებთან მისვლას აიძულებს. ახალი ძალა მედეას დესტრუქციულს ხდის, რაც ასევე ჰერას სჭირდება არგონავტების უკანა გზაზე და საბერძნეთშიც თავისი მიზნების მისაღწევად.

და მაინც რაში გამოიხატება „არგონავტიკაში“ იასონისთვის მედეას მიერ განეული დახმარება? ზეითუნის ზეთთან შერეული ძლიერი ტკივილების დამაყურებელი მალამო, რომელსაც ქალწული იასონს პინდაროსის ოდაში აძლევს, აქ ჯადოსნური ყვავილით – „პრომეთეისის წამლით იცვლება“<sup>9</sup>. მედეა იასონს მიწის-შობილთა შორის ლოდის ჩაგდების ხრიკსაც ასწავლის, რითაც იასონი სპარტებს უნდა გაუმკლავდეს<sup>10</sup>. მარადფხიზელ დრაკონსაც მედეა აძინებს გრძნეული გალობითა და ჯადო-წამლების ჰკურებით. ამ ეპიზოდში იასონის როლი მხოლოდ საწმისის ხიდან ჩამოღებით შემოიფარგლება.

ჩვენ ზემოთ ნაწილობრივ უკვე ვილაპარაკეთ, თუ რა როლი შეასრულა აპოლონიოსისეული მედეას ჯადოქრად აღქმაში იმ გარემოებამ, რომ იგი ჰეკატეს ქურუმი იყო. ჰეკატე ბერძნული სამყაროსთვის შიშისმომგვრელი, იდუმალებით მოცული, აჩრდილებისა და გზაჯვარედინთა კარიული წარმომავლობის ქალღმერთი გახლდათ, რომელიც ოლიმპიური ღმერთების საკრებულოს არ მიეკუთვნებოდა. მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ ჰეკატეს, როგორც ჯადოქართა მფარველის, სტატუსი ძვ.წ. Vს-იდან მოყოლებული კარგადაა გამოკვეთილი. ჰეკატე, რომელიც არასოდეს ყოფილა ასოცირებული „მეტისთან“, ძვ.წ. Vს-იდან დაწყებული ერთ-ერთ მთავარ ღვთაებად წარმოგვიდგება, რომელსაც ე.წ. „ლიტერატურული ჯადოქრები“ მოუხმობენ (Bracke 2009, I: 34 და შმდგ.). მედეას ჰეკატესთან კავშირი, როგორც ჩანს, ატიკური დრამიდან იღებს სათავეს. სოფოკლეს „რიძოტომების“ შემორჩენილი ფრაგმენტები ჰეკატეს მიმართ აღვლენილ, სავარაუდოდ, მედეას ლოცვას უნდა წარმოგვიდგენდნენ (TGrF4 F 534-36). ევრიპიდეს მედეა ჰეკატეს უკვე თავის „პირად ქალღმერთად“ უხმობს (Eur. Med. 395 შმდგ.)<sup>11</sup>.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აპოლონიოს როდოსელიდან მოყოლებული მედეას სახეს თან სდევს გარკვეული პოლარიზება – იგი არის, ერთი მხრივ, ძლევამოსილი ჯადოქარი და, მეორე მხრივ, ჯადოსნური ძალის მქონე ფიგურა, რომელიც უფრო ძლიერი მაგიური ძალებით მისი „შეკვრის“ გამო ძირითადად ამ ძალის მსხვერპლად – სიყვარულისგან ქანცგანყვეტილ ქალწულად წარმოჩინდება. მაშინაც კი, როცა რომელიმე ავტორი მედეას მითოსის კონკრეტულ ეპიზოდს არ ამუშავებს და მედეას ზოგადად მოიხსენიებს, ეს მითოლოგიური ფიგურა ამ პოლარიზებულ წარმოდგენას ინარჩუნებს. თუმცა გამოკვეთილად უნდა გავსვას

ხაზი იმ გარემოებას, რომ მედეას სტატუსი განსხვავებულად შეიძლება წარმოჩნდეს მისი მითოსური ბიოგრაფიის სხვადასხვა ეპიზოდში. ამისი ნათელი მაგალითია ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ VII წიგნში დახატული მედეა. პოეტი ამ წიგნში მედეას თითქმის მთელ მითოსურ ტრადიციას გადმოსცემს (ზოგ ეპიზოდს ძალზე მოკლედ), რაც თავისთავად უპრეცედენტო მოვლენაა ანტიკურ პოეზიაში. შედეგად, ოვიდიუსის მიერ დახატული აიეტის ასულის სახე ძალზე შორს დგას თანმიმდევრული ლიტერატურული ხასიათისაგან. კერძოდ, კოლხური ნარატივის მედეა ოვიდიუსის პოემაში საგრძნობლად განსხვავდება იოლკოსური ეპიზოდის მედეასაგან – სიყვარულით გულგაპოზილ ქალწულ მედეას ცოტა თუ დაეძებნება საერთო იოლკოს-ში მოქმედ ძღვევამოსილ ჯადოქართან.

კოლხური ნარატივის ფარგლებში ოვიდიუსი ჯადოსნურ/მაგიურ კონტექსტს უკანა პლანზე წევს, რაც მაგიური შინაარსის ინფორმაციისა და მისი დეტალური აღწერის სიმწირეში გამოიხატება. აქაც შეყვარებული მედეა იასონს ჯადო-ბალახების მიცემით ეხმარება, მაგრამ დავაკვირდეთ, რომ ეს ჯადო-ბალახები – *cantatas herbas* სულ სამჯერ მოიხსენიება: პირველად, როცა მედეა გადასცემს ამ ბალახებს იასონს; მეორედ – იასონის ხარებთან შებრძოლებისას; მესამედ კი მაშინ, როცა იასონი მათი დახმარებით დრაკონს აძინებს (Ovid. Meth. VII, 98-99; 116; 152). მაგირ კონტექსტს უკავშირდება პოემის ის პასაჟი, როცა იასონის შერკინების მაყურებელი, შიშით აღვსილი მედეა, ჯადო-ბალახების ძალის გასაძლიერებლად შესალოც სიტყვებს ბუტბუტებს და საიდუმლო ხელოვნებათ იხმობს (Meth. VII, 137-38). იმას, რომ პოეტს კოლხურ ეპიზოდში ჯადოქრობის სფეროსთან მედეას კავშირი უკანა პლანზე გადააქვს, ცხადყოფს ის გარემოებაც, რომ აიეტის ასული პოემაში არც ჰეკატეს ქურუმი არ არის, არც მაგიური რიტუალის ჩატარებას სთხოვს იასონს და არც დრაკონის მიძინებაში არ მონაწილეობს. კიდევ ერთი საგულისხმო გარემოება: ოვიდიუსთან ოლიმპიელი ღმერთები არ ერევიან მოქმედებაში და შესაბამისად, არც მედეაა წარმოდგენილი *theigein*-ს დაქვემდებარებულად (თუმცა სიყვარულის ძალასთან შებრძოლებისას იგი ერთგან აცხადებს, რომ რომელიღაც ღმერთი მისი წინააღმდეგია. Ovid. Meth. VII, 11-12). ნიულანდის აზრით, კოლხური ეპიზოდის ფარგლებში ოვიდიუსს არა იმდენად მედეას ქმედება, ან მაგიური ძალების მასზე ზემოქმედება, რამდენადაც მედეას სულში ჩასახული სიყვარული და ამ გრძნობის გამოხატვის თემები აინტერესებდა (Clauss and Johnston (eds) 1997:184). შესაბამისად, ამ ეპიზოდის მედეა გაცილებით მეტად შეესაბამება *puella simplica*-ს სახეს, ვიდრე მისი აპოლონიოს როდოსისეული პროტოტიპი.

## იოლკოსური ნარატივი

კოლხური ნარატივისგან განსხვავებით, მედეას მითოსის იოლკოსურ ნარატივში მედეას ფიგურის ზეადამიანური ასპექტი – იქნება ეს ჯადოქრობა თუ ღვთაებრივი ძალა, ამ მითოსის უძველეს შრეებშია წარმოდგენილი. უკვე კიკლიკური ეპოსი „Nostoi“ („დაბრუნებანი“) მედეას მიერ იასონის გაახალგაზრდავების შესახებ გადმოგვცემს: „მყისვე აქცია ესონი სიჭაბუკეში შესულ ტურფა ყმანვილად, მოაშორა სიბერე მახვილი გონების (*eupdoihs prapidesi*) წყალობით,



როცა მოხარშა მრავალი წამალი (farmaka) ოქროს ქვაბებში“ (Nostoi fr.7PEGI). ფერეკიდესი (FGrHist3 F113) და სიმონიდესი (Sim. fr. 548 PMG) მოკლედ ახსენებენ ფაქტს – მედეას მიერ იასონის გაახალგაზრდავებას. ესქილეს დრამაში „დიონისეს ძიძები“ წარმოდგენილი ყოფილა მედეას მიერ დიონისეს ძიძებისა და მათი ქმრების გაახალგაზრდავების ამბავი (Sch. Eur. Med. arg. p. 137,10 Schw).

მედეას მიერ განხორციელებული გაახალგაზრდავება რომ ფრიად პოპულარული ამბავი იყო მედეას მითოსის უძველეს შრეებში, ამას ადრებერძულ და ეტრუსკულ ვაზებზე ამ ეპიზოდის ხშირი გამოსახვაც ადასტურებს. მედეას ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ადრეული გამოსახულება, რომელიც ჩერვეტერის ოლპეზეა (ძვ.წ. 630წ.) წარმოდგენილი, მედეას მიერ ჩატარებულ გაახალგაზრდავებას ასახავს. ოლპეზე გამოსახულ მედეას ხელში კვერთხი უჭირავს. მისი მზერა ქვაბისკენაა მიმართული, რომლიდანაც ახალგაზრდა მამაკაცი ამოსვლას ცდილობს. ქვემოთ მიწერილია „მეტაია“. ისლერ-კერენის აზრით, ესონის (ისევე როგორც იასონის) გაახალგაზრდავება, რაც ქვაბში გამოხარშვის აქტივითაა ვაზებზე გამოხატული (ძვ.წ. 520 წლიდან მოყოლებული), მედეას წარმოგვიდგენს „ქვაბის (cauldron) ღვთაებად“ და კეთილი მედეას თემას ამუშავებს (Gentili and Perusini (eds.) 2000). ამის საწინააღმდეგოდ, კოტარიდუ თვლის, რომ farmaka-თი მოთუხთუხე ქვაბები მაგიასთან ბადებს ასოციაციას და მედეას ჯადოქრობაზე მეტყველებს (Kottaridou 1991: 132). სხვები მიიჩნევენ, რომ „Nostoi“-ში წარმოდგენილი მედეა შეიძლება გავიაროთ „ილიადაში“ (Il. IX, 444-46) მოხსენიებული ახალგაზრდობის მიმცემი ღვთაების განსხვავებად „Nostoi“-ს ფრაგმენტისა და „ილიადას“ დასახელებული პასაჟის ფრაზეოლოგიური სიახლოვიდან გამომდინარე. შესაბამისად, ეს მედეა, შესაძლოა, გამოსატავდეს იმ დამაბალანსებელ ფიგურას, რომელიც ღვთაებრივი და მოკვდავი სამყაროს ზღვარზე იმყოფება, მისი ძალა კი სადღაც ნორმალურ ღვთაებრივ ძალას და მაგიურ ძალაუფლებას შორისაა (Bracke 2009, I: 196).

გრაფის აზრით, მედეას მიერ ჩატარებული გაახალგაზრდავების რიტუალი – ადამიანის ხორცის დაჭრა და ქვაბში მოხარშვა ინიციაციის რიტუალთან დაკავშირებულ ელემენტებს წარმოგვიდგენს, რაც, მეცნიერის მიხედვით, მედეას initiatrix-ად მოაზრებას უკავშირდება (Clauss and Johnston (eds.) 1997: 41). როგორც ვხედავთ, გაახალგაზრდავების სასწაულის განმახორციელებელ მედეას, რომელიც მითოსის უძველეს შრეებშია წარმოდგენილი – როგორც ლიტერატურაში, ისე ვაზნერის ნიმუშებზე – სხვადასხვა მეცნიერი განსხვავებულ სტატუსს ანიჭებს „ქვაბის კეთილი ღვთაებიდან“ – ჯადოქრამდე. ფაქტია, მედეა ამ ნარატივის მიხედვით, ზეადამიანური ძალის მფლობელად გვევლინება.

ესონის გაახალგაზრდავების ნარატივი ანტიკურ ლიტერატურაში ყველაზე ვრცლად ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ ზემოთ ნახსენებ VII წიგნშია გადმოცემული. კოლხი მედეა, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, აქ გარკვეულწილად puella simplica-ს შეესაბამებოდა, იოლკოსულ ეპიზოდში არა მარტო ტიპურ, არამედ ფრიად ძლევამოსილ ჯადოქრად გვევლინება: ატარებს სხვადასხვა რიტუალურ საიდუმლო მსახურებას; დაჰქრის ზეცაში გველეშაპშებმული ეტლით; ქვაბში მოსახარშ წამალთა შორის სხვადასხვა უცნაურ საგანს ვხედავთ, როგორებიცაა

გველის ტყავი, ირმის ღვიძლი, ყვავის თავი და მსგავსი (Ovid. Meth. VII, 159-293). თავად მედეას განცხადებით, მას ტყეები მოძრაობაში მოჰყავს, არყევს მთებს, აწყნარებს ზღვას, შეყრის და დაშლის ღრუბლებს, მისი ნება-სურვილით მოძრაობენ მდინარეები და მას მთვარის გადაადგილებაც ძალუძს (Ovid. Meth. VII, 196 შმდგ.). როგორც ვხედავთ, ოვიდიუსის ამ იოლკოსურ მედეას ნამდვილად ბევრი აქვს საერთო აპოლონიოს როდოსელთან წარმოდგენილ თავის მოსახელესთან.

იოლკოსურ ნარატივს ეკუთვნის ასევე მითი პელიასის მკვლევლობის შესახებ, რომელიც მედეამ შურისძიების მიზნით მის ქალიშვილებს ვითომდა გაახალგაზრდავების მიზნით მოაკვლევინა. ეს ნარატივი მითოსის ადრეულ შრეებში იყო წარმოდგენილი. ფერეკიდესისათვის ცნობილი იყო მედეას მიერ პელიასის მოკვლის ფაქტი, თუმცა მასთან არაა გადმოცემული, როგორ განახორციელა ეს მედეამ (Perek. FGrHist I F105). პელიასის მკვლელად მოიხსენიებს მედეას პინდაროსიც IV პითიურ ოდაში: „იასონმა პირობის ძალით მოიტაცა მედეა პელიასის მკვლელი“ (Pind. Pyth. IV, 250). აქაც არაფერია ნათქვამი ამ აქტის განხორციელების გზების შესახებ.

როგორც ჩანს, ამ ამბავს ჯადოქრულ კონტექსტს პირველად ანტიკური დრამა ანიჭებს. ევრიპიდეს „პელიადებში“ გადმოცემული ყოფილა ამბავი, თუ როგორ შეაცდინა მედეამ პელიასის ქალიშვილები, მოეკლათ მამა ვითომცდა გასახალგაზრდავებლად (Moses Choren; TGF Nauck<sup>2</sup> fr. 604-619). მეცნიერთა ვარაუდით, სოფოკლეს „რიდოტომები“ წარმოგვიდგენდა მედეას მიერ პელიასის მკვლევლობას, რომელიც ჯადოქრული ძალის მოხმობით იყო განხორციელებული.

მითოსი პელიასის მკვლევლობის შესახებ ფრიად პოპულარული იყო შემდგომ ხანებშიც. მოგვიანო პერიოდის მწერლებთან ეს ამბავი ძირითადად ორი ვერსიით იყო წარმოდგენილი (ერთი, როგორც ვარაუდობდნენ, ატიკური დრამიდან მომდინარეობდა, მეორეს ავტორი კი ევჰემერისტი დიონისიოს სკიტობრაქიონი გახლდათ). ორივე ვერსიის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი შემდეგში მდგომარეობდა – გადააქცევდა რა ცხვარს ბატკნად, მედეა არწმუნებდა პელიასის ქალიშვილებს, რომ მათი მამის გაახალგაზრდავებაც შეეძლო, ოღონდ ამისთვის ჯერ ქალიშვილებს მამა თავად უნდა მოეკლათ. ქალიშვილები კლავდნენ მამას, მაგრამ მედეა პელიასს აღარ აახალგაზრდავებდა. მითის ამ ორ ვერსიას შორის იყო განსხვავებებიც, ზოგი – უფრო მნიშვნელოვანი, ზოგი – ნაკლებად. ყველაზე მნიშვნელოვანი სხვაობა კი ის იყო, რომ ევჰემერისტი დიონისიოსი მედეას ჯადოსნობას – ბატკნის ცხვრად გადაქცევას – რაციონალურ ახსნას უძებნიდა. აიეტის ასული ქვაბიდან არა ბატკანს, არამედ მხოლოდ ბატკნის სახეებას (მოჩვენებას) იღებდა (Diod. IV, 51-52), რაც მედეას არა ჯადოქრად, არამედ ჰიპნოზის შემძლე წარმოაჩენდა (პირველი ვერსიისათვის ძირითადად იხილეთ Apoll. I, 9, 27).

ის ფაქტი, რომ მითოსის იოლკოსურ ეპიზოდში (სხვა ნარატივებთან შედარებით) მედეას გრძნეულება ადრეულ შრეებში დასტურდება, ლესკის აზრით, იოლკოსის/თესალიის ჯადოქრობის კლასიკურ მხარედ მოაზრებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. მეცნიერი მიიჩნევს, რომ მედეას ჯადოქრობის განსაკუთრებული ხელოვნება თესალიასთან მისი კავშირით უნდა აიხსნას, რომლის წიაღშიაც არგონავტების თქმულება აღმოცენდა (Lesky 1930: 51-52)<sup>12</sup>. მედეასა და თესალი-

ის კავშირს ამ კუთხით წარმოგვიდგენს არისტოფანეს „ღრუბლების“ სქოლიო, ოღონდ აქ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი შეცვლილია, რამეთუ სქოლიასტი თესალიელთა ჯადოქრობას მედეასგან მომდინარედ მოიაზრებს. სქოლიოს თანახმად, თესალიელებს ჯადოქრობაში სდებენ ბრალს. მის დროშიც კი pharmakides თესალიელებად იწოდებიან. გადმოცემის თანახმად, გაქცევისას მედეამ pharmaka-თი სავსე ყუთი იქ გადააგდო, შემდეგ კი აქედან ჯადოქრები აღმოცენდნენო (Schol. Arist. nub. 749).

## კორინთოსული ნარატივი

კორინთოსული ნარატივის ყველაზე ადრეული წყარო – ევმელოს კორინთოსელის „კორინთიაკა“ მედეას ჯადოქრად არ წარმოგვიდგენს. იგი მედეასა და იასონის კორინთოში მეფობას, მედეას მიერ შვილების უკვდავად გახდომის წარუმატებელ მცდელობას, იასონის მედეასთან დაცილებას, მედეას მიერ კორინთოსის დატოვებასა და სისიფოსისთვის ხელისუფლების გადაცემას გადმოგვცემს.

ერთი ფრაგმენტის მიხედვით, მედეას ზევსი შეიყვარებს, მაგრამ აიეტის ასული ჰერას რისხვას განერიდება. მაღლიერი ქალმერთი მედეას შვილების უკვდავებას ჰპირდება. ამის შემდეგ ნარატივის სტრუქტურაში შემოდის ის მომენტი, რომელიც მედეას კორინთოში ცხოვრების ყველა გადმოცემაში გვხვდება – მისი შვილების სიკვდილი. ჩვენთვის უცნობ მიზეზთა გამო ჰერა მედეას პირობას არ უსრულებს და ბავშვები იხოცებიან. კორინთოსელები გარდაცვლილებს თაყვანს სცემენ (Eum. fr. 2K EGF I). ამ ნარატივის თანახმად, მედეა შვილებს ჰერას ტაძარში მალავს (kruptai), რადგან ფიქრობს, რომ ამით მათ უკვდავს გახდის, მაგრამ ბავშვები კვდებიან<sup>13</sup>.

მეცნიერთა აზრით, „კორინთიაკაში“ ხდება მედეას სტატუსის ჩამოქვეითება ღვთაებიდან გმირ დედოფლამდე (Moreau 1994: 49-50, Graf 1997: 36 და West 2002: 125). ამას, მათი აზრით, ცხადყოფს: ა) მედეას ჰერასადმი დაქვემდებარება; ბ) ის, რომ მედეას შვილების უკვდავად გახდომა არ შეუძლია. გრაფის მიხედვით, ამ ნარატივის მედეას არც ჰერბერული და არც რაიმე სხვა მაგიასთან არ ჰქონია კავშირი. განსხვავებით იოლკოსური ეპიზოდის მედეასგან, რომელსაც ესონისა და იასონის გაახალგაზრდავება ხელენიფებოდა, ამ მედეამ საკუთარი შვილების უკვდავად გახდომაც ვერ შესძლო.

ამასთან, ნაწარმოებში კიდევ ორი საყურადღებო ეპიზოდია მედეას სტატუსთან მიმართებით. მედეა ეხმარება შიმშილისაგან შევიწროებულ კორინთოსელებს, მსხვერპლს შესწირავს დემეტრესა და ლემნოსელ ნიმფებს, რის შედეგადაც კორინთოსში შიმშილი წყდება (Eum. fr. 2K). ის, რომ მედეას შიმშილის შეწყვეტის ძალმოსილება გააჩნია, ზებუნებრივ ძალასთან მის გარკვეულ კავშირზე მიუთითებს. იგი არ არის აქ ღვთაება, რადგან ღვთაება მეორე ღვთაების მიმართ მიზნის მისაღწევად ლოცვის აღვლენას არ საჭიროებს (Bracke 2009, I: 198). მეორე ეპიზოდის თანახმად, კორინთოსიდან წასვლის წინ მედეა კორინთოსის მმართველობას სისიფოსს გადასცემს, მითოსურ გმირს, რომელიც მეტისის ფენომენტთან მჭიდროდ დაკავშირებული ფიგურაა. ამგვარი კავშირი, ბრეიკის აზრით, გულის-

ხმობს იმას, რომ მედეა კვლავ (ანუ ჰესიოდეს შემდგომაც) არის წარმოდგენილი „მეტისის“ კონტექსტში (Bracke 2009, I: 190)<sup>14</sup>. რაც შეეხება კორინთოსული ნარატივის მედეას კავშირს ჰერა აკრაიას კულტმსახურებასთან და აქედან გამომდინარე, მედეას კორინთოსელთა ადრეულ ღვთაებად მოაზრებას, ამის შესახებ მოკლედ ზემოთ გვექონდა მსჯელობა.

კორინთოსული ეპიზოდის კონტექსტში მედეას შვილების სიკვდილი განსხვავებულად წარმოადგინა ევრიპიდემ თავის ტრაგედიაში „მედეა“. აქ მედეა გაცნობიერებულად, მოღალატე ქმარზე შურისძიების მიზნით კვლავ შვილებს. ჩვენ ზემოთ, კოლხური ნარატივის განხილვისას უკვე ვილაპარაკეთ იმის თაობაზე, რომ ევრიპიდეს მედეას მითოსური ფიგურა ამ ტრაგედიაში უმთავრესად ადამიანურ, ტრაგიკულ გმირად ჰყავს გამოყვანილი. აქ მხოლოდ მოკლედ შევეხებით ფინალურ სცენას, რომელიც ჰელიოსის ეტლით მედეას გაუჩინარებას გადმოგვცემს. ვფიქრობთ, მართებულია მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც მედეა ტრაგედიის ფინალში, შვილების მკვლელობის შემდეგ ადამიანურობას კარგავს და თვისებრივად ახალ განზომილებაში გადადის, ე.წ. „თეოსი“ ხდება. მაგრამ ეს „თეოსი“ არ არის დაკავშირებული არც ჯადოსნობასთან და არც ტრადიციულ ღმერთებთან. იგი ადამიანური ქმედებისა თუ მდგომარეობის რომელიღაც სტადიას გამოხატავს (Knox 1977: 212). ვფიქრობთ, მედეას ამგვარი წარმოდგენით ევრიპიდემ გარკვეულწილად გაითვალისწინა ტრადიციაც და ჩვენამდე მოღწეული მითების პრეისტორიაც მედეას რაღაც ღვთაებრივ ან ზებუნებრივ ძალასთან კავშირის შესახებ, რასაც კიდევ უფრო ცხადს ხდის ტრაგედიის ევრიპიდესული ფინალის ის პასაჟი, რომელშიც მედეა აცხადებს ჰერა აკრაიას კულტმსახურების დაწესების თაობაზე. მედეას შვილებთან დაკავშირებულ კორინთოსულ რიტუალებს კარგად იცნობს გვიანდელი ტრადიციაც (Paus. II, 3, 6-7; Diod. IV, 55)<sup>15</sup>.

### ათენური ნარატივი

კორინთოსის შემდეგ მედეას მითოსური ბიოგრაფია ათენში გრძელდება, სადაც იგი ათენის მეფე ეგევსს მიჰყვება ცოლად. ათენში ჩამოდის თესევსი, ეგევსის ვაჟი. ეგევსმა არ იცის, რომ ჩამოსული უცხოელი მისი შვილია. მედეა გერის თავიდან მოცილებას გეგმავს და დაარწმუნებს რა ქმარს თესევსის ბოროტ ზრახვებში, ეგევსს უცხოელის მონამვლას გადააწყვეტინებს. ბოლო მომენტში ეგევსი შვილს ამოიცინობს და სანამლავიან თასს გადაადგებს. მედეა ათენიდან გარბის (Plut. Thes. XII, 3-7). საერთო მოსაზრებით, პლუტარქოსის ეს მონათხრობი ევრიპიდეს ტრაგედია „ეგევსიდან“ უნდა მომდინარეობდეს<sup>16</sup>.

ამ ეპიზოდის გვიანდელ ვერსიებში ამბის ცალკეული სიუჟეტური დეტალები იცვლება (Apoll. epit. I, 5; Myth. Vat. I, 48; Eudoc. 647), მაგრამ მთავარი ეპიზოდი უცვლელი რჩება – მედეა თესევსის მონამვლას ცდილობს. მეცნიერთა თანხმობით, სანამლავთა გამოყენება მედეას ჯადოქრობას არ ნიშნავს. აქ მედეას რაიმე განსაკუთრებულ უნარზე ლაპარაკიც არ არის. თესევსის მოსაკვდინებლად საჭირო იყო სანამლავთა გამოყენების ელემენტარული ცოდნა, რაც არც თუ უცხო ანტიკური

გმირებისთვის, გავიხსენოთ თუნდაც სოფოკლეს დეიანირა „ტრაქისელი ქალები-დან“ და ვერიპიდეს კრეუსა ტრაგედიიდან „იონი“.

ჩვენ არ შევხვებით მედეას მითოსის მიდიურ ეპიზოდს და არც იმ ანტიკურ ცნობებს, რომლებიც მედეას უკან კოლხეთში დაბრუნების შესახებ მოგვითხრობენ, რამეთუ ამ ეპიზოდებში მედეა გმირი, მოკვდავი ქალია და ამდენად, მისი სტატუსი საკამათო არ გახლავთ. გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენ მედეას სტატუსის საკითხს სხვადასხვა ნარატიული ეპიზოდის კონტექსტში განვიხილავთ, ცალკეულ ფრაგმენტულ ცნობებს, რომლებიც მისი ჯადოქრობის შესახებ მოგვითხრობენ, ამჯერად აღარ შევხვებით. სამწუხაროდ, სტატიის შეზღუდული ფორმატის გამო ვერ წარმოვადგენთ ვერც ანტიკურობაში მედეას მითოსის რაციონალურად გააზრების მცდელობას – ევჰემერისტთა ნაშრომებს, რომლებიც ცდილობდნენ მედეას ჯადოქრობის ამბები რაციონალური პრიზმიდან აეხსნათ (ევჰემერისტთა ნაშრომებიდან ზემოთ მხოლოდ იოლკოსური ეპიზოდის დიონისიოს სკიტობრაქიონისეული ვერსია წარმოვადგინეთ).

და ბოლოს, რა შეიძლება ითქვას დასკვნის სახით? პირველი, დავასრულებთ იმით, რითაც დავინწყეთ. მართლაც, მედეას სტატუსის საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება მედეას მითოსის მთლიანობის პრობლემას. როგორც ვნახეთ, აიეტის ასულის მითოსური ბიოგრაფიის სხვადასხვა ეპიზოდი მედეას განსხვავებულ სტატუსს წარმოგვიდგენს დროის ერთსა და იმავე მონაკვეთის ფარგლებშიც კი. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ მედეას მითოსი ორ დამოუკიდებელ მითოსს წარმოადგენს – კოლხურ-იოლკოსურსა და კორინთოსულ მითებს? იყო თუ არა ორი მედეას მითოლოგიური ფიგურა და თუ იყო, როდის ხდება მათი შერწყმა? მეცნიერთა მოსაზრებები რადიკალურად იყოფა. ვილამოვიცის აზრით, ორი მედეას იდენტიფიკაცია არქაულ ეპოქაში ჰელიოსის კულტის დახმარებით უნდა მომხდარიყო, რადგან ჰელიოსის კულტი იყო კორინთოსშიც და კოლხეთშიც (Wilamowitz 1906, III, 173 შმდგ.). ლესკის მიხედვით კი, თესალიურ/იოლკოსურმა მითმა ზღაპრისეული „დამხმარე ქალწული“ (ანუ კოლხი მედეა) იმთავითვე აქცია ჯადოქრად, რამეთუ გვიანდელი პერიოდისათვის ასეთი გარდაქმნა შეუძლებელი იქნებოდა. კორინთოსული მედეა კი თავდაპირველად კორინთოსელთა ქალღმერთი იყო (ოლონდ არა მთავარი), შემდეგ კი გმირ ქალად ჩამოქვეითდა. არის ვერსია იმის თაობაზეც, რომ მედეას თავდაპირველი კორინთოსული კულტი არგონავტთა მითოსს შედარებით გვიან დაუკავშირდა – ჰაქსლის აზრით, ევმელოს კორინთოსელმა კორინთოსის ღარიბი ისტორიული წარსულის გასამდიდრებლად მედეას ადგილობრივი კორინთოსული კულტი არგონავტების ფართოდ ცნობილ თქმულებას დაუკავშირა (Huxley 1969: 61). ჰაქსლის მსგავსად, გრაფიც თვლის, რომ ევმელოს კორინთოსელმა კორინთოსულ ნარატივს არგონავტთა მთელი მითოსი დაამატა. მეცნიერის აზრით, მედეას მითიურ ბიოგრაფიას საფუძვლად უდევს აიაში იასონისთვის განეული დახმარება, ყველა დანარჩენი ეპიზოდი კი ჩანს, რომ შემთხვევით დამატებას წარმოადგენს მითთა თხზვის საუკუნოვან პროცესში. ამასთან, გრაფის მიხედვით, ჰიპოთეზა იმის თაობაზე, რომ ჩვენ ხელთ არსებული შედგენილი (რთული) ნარატივი მედეას შესახებ შეიქმნა ორი ჰომონიმის – იოლკოსურ/კოლხური და კორინთოსული მედეას შერწყმის შედეგად, სასონარკვეთილებისაგან არის გაჩენილი, რათა რამენაირად აეხსნათ მედეას ესოდენი განსხვავებული წარმოდგენა. ამ ჰიპოთეზის

მიღებას განსაკუთრებით ართულებს ის, რომ სახელწოდება „მედეა“ ძალზე სპეციფიკური სახელია და ადვილად არ ექვემდებარება ეტიმოლოგიზირებას (Claus and Johnston (eds.) 1997: 38). მედეას მითოსის ორ დამოუკიდებელ მითოსად დაყოფას კატეგორიულად არ იზიარებს დრეგერი, რამეთუ, მეცნიერის აზრით, არ არსებობს არავითარი დამონმება ორი მედეას არსებობის თაობაზე. დრეგერი თვლის, რომ მედეა იმთავითვე იყო არგონავტების იოლკოსური მითის ქმნილება. ამასთან, მეცნიერის აზრით, ზლაპრის „დამხმარე ქალწულის“ პარადიგმა ძალზე შეზღუდულად თუ არის წარმოდგენილი მითოსის უძველეს შრეებში (ვფიქრობთ, რომ ეს მართლაც ასეა, რამეთუ კოლხური ნარატივის ადრეულ ვერსიებში, როგორც ვნახეთ, მედეა არ გვევლინება იასონის აქტიურ დამხმარედ), რადგან იქ მედეა არის ან ჰერას შურისძიების იარაღი, ან თავად გვევლინება ქალღმერთად (Dräger 1999: 1091-92).

ასეთი განსხვავებული მოსაზრებანი მედეას მითოსის სტრუქტურის შესახებ ცხადყოფს, რომ საკითხი კვლავ შორს დგას გადანყვევებისაგან და რომ სირთულეები ამ ერთმანეთთან დაუკავშირებელი მედეას *persona*-სთან მიმართებით კვლავ სახეზეა.

პრობლემატურია მედეას სტატუსის ევოლუციის საკითხიც. ერთი შეიძლება ითქვას – მედეას სტატუსის სწორხაზოვანი ცვლილების ჰიპოთეზა – მედეას ღვთაებიდან ჯადოქრად გადაქცევის თაობაზე, აშკარად ექვემდებარება კრიტიკას. როგორც ვნახეთ, მედეას არსი განსხვავებულად წარმოჩინდება არა მარტო ერთი და იმავე პერიოდის სხვადასხვა ნარატივში, არამედ ერთსა და იმავე ავტორთანაც (თუნდაც ვერიპიდე, ოვიდიუსი).

და მაინც, თუ შევეცდებით მედეას სტატუსის ევოლუციის გარკვეული მონახაზი წარმოვადგინოთ, უნდა ვაღიაროთ ისიც, რომ ეს მხოლოდ ზოგად ხაზებში შეიძლება გადმოიცეს. ადრეარქაულ ტექსტებში მედეა უპირველესად (მცირე) ქალღმერთადაა წარმოდგენილი (ამ ქალღვთაებას ზოგი მეტისის მთლიან სემანტიკურ ველთან დაკავშირებულად მოიაზრებს (Bracke 2009)). შემდგომში მისი სტატუსი ზებუნებრივსა და ადამიანურს შორის მერყეობს. ამ ზებუნებრივი სტატუსის მქონე მედეას ზოგიერთი მეცნიერი რაღაცა სახის ღვთაებრივ ძალად განიხილავს (მაგ. ისლერ-კერენი). სხვები კი ამ ფენომენს ჯადოქრობას, უფრო სწორად კი იმ მოვლენას უკავშირებენ, რომელიც შემდგომში, კლასიკურ ეპოქაში, მაგიის ფენომენად კრისტალიზირდება. ჯადოქრობა, მაგია მედეას სტატუსის გამომხატველი გაცილებით მეტად კლასიკური პერიოდის ტექსტებში ხდება, როცა საბერძნეთის კონკრეტულ-ისტორიული სიტუაციიდან გამომდინარე გამოიკვეთა ბერძენისა და ბარბაროსის დაპირისპირება და მაგიის ფენომენი „სხვის“ სემანტიკურ ველს მჭიდროდ დაუკავშირდა. უბრალო *pamf armako-xenia*-დან ძლევა-მოსილ ჯადოქრად მედეას გარდაქმნის პროცესი ეტაპობრივად მიმდინარეობდა – პირველ ხანებში, მედეა უფრო ჰერბერულ მაგიასთან იყო ასოცირებული. ელინისტურ და რომაულ პერიოდებში მედეას მითოლოგიური ფიგურის არსი/სტატუსი ასე წარმოგვიდგება: ა) ის არქეტიპული ჯადოქარია; ბ) პოლარიზებული ფიგურაა – აიეტის ასული ერთდროულად ძლევა-მოსილი ჯადოქარია და სიყვარულის ძალის მსხვერპლი. თუმცა ამგვარად პოლარიზებული ფიგურა შეიძლება იყოს

გადახრილი ან puella simplica-ს ტიპისკენ (ოვიდიუსი), ან ჯადოქრული ძალის მქონე პერსონაჟისაკენ, რომლის ძალმოსილებაც გარკვეულ ეტაპზე დათრგუნულია სხვა უფრო ძლიერი ძალით (ოლიმპიური ღმერთების მიერ მოვლენილი სხვადასხვა ეროსით). ვიმეორებთ, ეს მედეას სტატუსის ევოლუციის ზოგადი სურათია. განსაკუთრებით ჰიპოთეტური კი მედეას სტატუსი ადრეულ ტექსტებსა და ადრებერძნულ ვაზთწერასთან მიმართებითაა, სადაც ინფორმაციული სიმწირის გამო, ამ საკითხის დაზუსტება ჭირს. მეორე მხრივ, თანამედროვე ეტაპზე თითქმის ყველა მკვლევართან შეინიშნება სიფრთხილე მედეას სტატუსის დაკონკრეტებასთან დაკავშირებით, რაც, თავის მხრივ, იქიდანაც მომდინარეობს, რომ თავად მაგის ფენომენი და მისი ევოლუცია, როგორც ჩანს, საკმაოდ პრობლემატურ საკითხთა სფეროს განეკუთვნება. და ბოლოს, საერთოდ მედეას მითოსთან დაკავშირებული ცალკეული საკითხები, და არა მარტო ეს პრობლემა, ძნელად თუ ექვემდებარება ერთმნიშვნელოვან გადამწყვეტას, რაც თავად მედეას ფიგურის კომპლექსურობით აიხსნება. მედეა, განსხვავებით ბევრი სხვა მითოსური სახისაგან, რთული და წინააღმდეგობრივი მითოსური ფიგურაა. მეორე მხრივ, სწორედ მისი ეს კომპლექსურობა და პოლარიზება არის მიზეზი იმისა, რატომაც გვაღელვებს და რატომაც აღძრავს ამდენ ემოციას მედეას persona თითქმის უკვე სამი ათასწლეულის განმავლობაში.

### შენიშვნები:

1. მათი მოსაზრებანი ვრცელადაა წარმოდგენილი ზეელიგერისა და რენერის ნაშრომებში (Seeliger 1894-1897: 2498 შმდგ; Renner 1927: 34). ფარნელი მედეას აღმოსავლური გენეზისის ქალღმერთად განიხილავდა (Farnell 1896: 201 შმდგ.) ცნობილი კლასიციისტი უ. ვილამოვიც-მოლენდორფი აიეტს მინისქვეშეთის მეუფედ მიიჩნევდა მისი სახელისგან გამომდინარე ( Adh→Aia→Aijh-). შესაბამისად, მედეა მინისქვეშეთის მბრძანებლის ასული იყო, რომელიც თავის მინიერ შეყვარებულს სანმისის მოპოვებაში ეხმარებოდა, მიჰყვებოდა რა მას დედამიწაზე, შემდეგ კი საზარელი ქმედებით ისევ ქვესკნელში ბრუნდებოდა (Wilamowitz-Moellendorf 1906: 171 შმდგ). დასახელებულ მოსაზრებათა კრიტიკისათვის იხილეთ Leski 1930:48 შმდგ, რომელიც თვლიდა, რომ ყველა მცდელობა მედეა მკვეთრად გამოხატულ ქალღმერთად წარმოედგინათ, როგორც წესი, წარუმატებლად მთავრდებოდა.

2. უსენერისა და კურციუსის მიხედვით, მედეას მკურნალ ღვთაებად გააზრებას დიოდოროსის ორი ანტიკური ცნობაც უჭერდა მხარს. პირველის მიხედვით, მედეას ხელენიფებოდა, განეკურნა დაჭრილი არგონავტები (Diod. IV, 48, 5), მეორეს თანახმად, მედეამ სიგიჟისაგან განკურნა ჰერაკლე (Diod. IV, 55, 4). ამ კუთხით საყურადღებო გახლდათ, მათი აზრით, იოანე მალალას ცნობაც, რომლის მიხედვითაც ასკლეპიოსის ტაძრის მახლობლად არსებულ ანტიოქიურ აბანოში იმპერატორ დომიციანუსს მედეას ქანდაკება დაუდგამს (Malala p. 263, 11-17) (Usener 1896: 160 შმდგ; Curtius 1929: 294). მაკის თანამედროვე მოსაზრების მიხედვით, თავდაპირველად იასონი იყო მკურნალობის ძალით აღჭურვილი ფიგურა და ამ კუთხით ის მედეამ ეტაპობრივად ჩაანაცვლა (Mackie 2001: 102-23).

3. ასე მაგალითად, ანტიკურ ქალღმერთებზე ფრიად საინტერესო ნაშრომის ავტორები – გუდისონი და მორისი მედეას დიდ დედად მოაზრებას არ აზიარებენ (Goodison and Morris 1999).

4. გრაფის აზრით, მას შემდეგ რაც მედეას მითები პოლითეისტურ სისტემაში ჩაერთო, მისი უწინდელი ინიციაციური როლები საკულტო პანელინურმა ქალღმერთებმა – ჰერამ და აფროდიტემ აიღეს. მედეა კი, რომელიც უფრო მითოსში არსებობდა, ვიდრე საკულტო სფეროში, თანდათანობით ამ საკულტო ქალღმერთისადმი დაქვემდებარებულ ფიგურად გადაიქცა (Clauss and Johnston (eds.) 1997: 41).

5. ასე მაგალითად ვესტი ამ გადმოცემას უფრო მედეას გმირ ქალად მოაზრების საბუთად მიიჩნევს, ვიდრე აიეტის ასულის ღვთაებრიობის დამამტკიცებლად (West 1966: 429). ამავე მოსაზრებისაა ბრეიკი, თუმცა, ვარაუდობს, რომ ამასთან, ეს გადმოცემა სიკვდილსა და სიცოცხლის შუა არსებულ ზღვართან მედეას კავშირზე მინიშნებს (Bracke 2009, I: 198). ლესკის აზრით, ეს გადმოცემა მედეას ღვთაებრიობის არგუმენტად ვერ გამოდგება, რადგან ამ თქმულების შესახებ ცოტა რამ თუა ცნობილი.

6. პრობლემები თან ახლავს ტერმინ „thelgein“-ის თარგმანს. thelgein-ით გადმოცემა იძულებითი ქმედება, რის შედეგადაც ზემოქმედების ობიექტი კარგავს უნარს, იფიქროს ან იმოქმედოს დამოუკიდებლად. შესაბამისად, ადგილი აქვს ობიექტის მენტალურ ან ფიზიკურ პარალიზებას, ასე ვთქვათ, მის შეკვრას – „bind“. ბრეიკს ეს ტერმინი „immobilize“-თი გადმოაქვს. ქართულად შესაძლებელია გადმოვიტანოთ ტერმინით „გრძნობით შეკვრა“, ან „შეკვრა“, რადგან ეს მოვლენა ზმნა „bind“ – „შეკვრასთანაა“ დაკავშირებული.

7. პინდაროსიდან მოყოლებული, გარეშე ძალის, უპირატესად სიყვარულის/სასიყვარულო მაგიის, ფაქტორი დიდ როლს თამაშობს იასონისადმი მედეას დახმარებაში. თუმცა „ნავაპტიკის“ შემორჩენილ ფრაგმენტებში მედეა იასონის დამხმარედ საგმირო საქმეების აღსრულებაში არ გვევლინება (მას მხოლოდ საწმისი გამოაქვს სასახლიდან), აქაც მედეა რაღაც გარეშე ძალების გავლენით მოქმედებს, რადგან სამშობლოს კერიის ღვთაების – *ἑφεστία- ἀγκάλουμηνη* მონოდებით ტოვებს (Naup. fr. 7K EGF I). *ἑφεστία-*, ვარიანტებში *ἑφεστία* – კერიის ღვთაებად გადმოაქვს ა. ურუშაძეს (ურუშაძე 1964:198; 495).

8. მეცნიერთა აზრით, მედეას შეკვრა (thelgein) აუცილებელია, რათა მისი მაგიური ძალმოსილება ოლიმპიურ ძალებს დაექვემდებაროს (ეროსის ისრები ოლიმპიური ძალის მანიფესტაციაა). მკვლევარები კარგა ხანია მსჯელობენ პოემაში ოლიმპიური და ხთონური ძალების დაპირისპირების თაობაზე (Fusillo 1985: 54; იხილეთ ასევე Clare 2002: 234-260, როცა ის ორფევისა და მედეას ძალას ერთმანეთს უპირისპირებს. ბრეიკის აზრით, მედეას სახის პოლარიზებას სწორედ ტიტანური წარმომავლობის მაგიისა და ოლიმპიური ძალმოსილების დაპირისპირება იწვევს, ძალებისა, რომლებიც მედეას პიროვნებაშია პროეცირებული (Bracke 2009, II: 11-24).

9. პრომეთეონი პრომეთეს ღვიძლის დაკორტნისას დაღვრილი სისხლის წვეთებისაგანაა აღმოცენებული. როცა მას წყვეტენ, პრომეთე ტკივილისაგან გმინავს. მედეა ამ მცენარეს კრეფს ღამით, შემდეგ განბანს შვიდ ნაკადში და შვიდგზის მოუხმობს ჰეკატეს (Ap. Rh. III, 858-63). ბრეიკი მას სიმპათეტიკური მაგიის ძალით აღჭურვილ მცენარედ განიხილავს (Bracke, 2009, II: 17).



10. იასონის სპარტებთან გამკლავება ჯერ კიდევ ევმელოს კორინთოსელს ჰქონია გადმოცემული. ამავე ფრაგმენტში ნახსენებია, რომ მედეა იდმონს მიმართავს. თუმცა, რადგან თავად მიმართვა უცნობია, ვერაფერს ვიტყვი, იყო თუ არა აქ საერთოდ რაიმე ხრიკის გამოყენებით სპარტების დამარცხებაზე ლაპარაკი (Eum. fr. 9EGF I).

11. აპოლონიოს როდოსელის შემდგომ მედეას ქურუმობის ტრადიცია გრძელდება. იგი ასევე გვევლინება ჰეკატესთან ახლო მდგომი ქალღმერთის – არტემისის ქურუმად, არტემისისა, რომელიც ჰეკატეზე ოდნავ ნაკლებად შიშისმომგვრელ ღვთაებად თუ იყო გააზრებული (Clauss and Johnston (eds.) 1997: 39). ჰიგინუსის ორ ფაბულაში მედეა დიანას (არტემისის) ქურუმად წარმოუდგენს თავს – XXIV ფაბულაში – პელიადებს, XXVIII-ში – პერსესს (Hyg. Fab. XXIV და XXVII). დრაკონციუსთან მედეა ჰეკატედიანას ქურუმია, რომელსაც მსხვერპლად დატყვევებულ უცხოელებს სწირავს (Drac. Medea).

12. ლესკისგან განსხვავებით, დრეგერს მიაჩნია, რომ მედეას ბუნება უნდა აიხსნას მისი წარმომავლობით კოლხეთიდან, რომელიც ჯადოქრობის par excellence მხარეა. ასევე იმითაც, რომ ის ჰელიოსის შთამომავალია, ჰელიოსის შთამომავლები კი, ზოგადად, ჯადოქრობასთან არიან ასოცირებული (Dräger 1999: 10).

13. ამ ამბის ერთი, უფრო გვიანდელი ინვარიანტის მიხედვით, მედეა კლავს კრეონს და გარბის კორინთოსიდან. მის შვილებს კი, რომლებიც მას ჰერას საკურთხეველთან ჰყავს დატოვებული, კორინთოსელები კლავენ (Schol. Eur. Med. 264).

14. სისიფოსის, როგორც „მეტისის“ მფლობელი ფიგურის, გააზრება უპირველესად უკავშირდება ჰომეროსის ეპოსს (Hom. Od. XI, 593-600. ამ კონტექსტში წარმოდგენილი სისიფოსი მჭიდროდ ასოცირდება მეტისის სემანტიკურ ველში შემავალ ტერმინებთან). ასევე საყურადღებოა ჰესიოდესთან მისი ეპითეტი αἰψομήτες (Hes. Theog. 511), რაც ეოლიდთა გამჭრიახობის (cunning) სპეციფიკური მახასიათებელია.

სისიფოსთან მედეას კავშირის შესახებ საყურადღებოა ასევე თეოპომპოსის გადმოცემა, რომლის თანახმადაც მედეას შეყვარებია სისიფოსი (Theop. FGrHist 115 F 356).

15. მედეასა და ჰერას კავშირურთიერთობის კონტექსტში მედეას „რეპროდუქციის დემონად“ მოიაზრებს ს. ჯონსტონი. მეცნიერის მიხედვით, ევრიპიდეს შვილთა-მკვლეელი მედეა სწორედ რეპროდუქციის დემონის ფოლკლორული პარადიგმიდან არის განვითარებული (Clauss and Johnston (eds.) 1997: 44-71).

16. ამასთან მეცნიერებაში არაა გარკვეული, რამდენად არის ეს თქმულება ევრიპიდეს გამოგონილი. უშვებენ იმის შესაძლებლობასაც, რომ იგი ევრიპიდეზე უფრო ადრეული წყაროდან მომდინარეობდა. გრაფის აზრით, ათენური ნარატივი ძვ.წ. გვიანი VI ს-ის „თესეიდაზე“ ბევრად ადრეული არ უნდა ყოფილიყო (Clauss and Johnston (eds.) 1997: 36-37).

### დამონშებანი:

Bracke, E. *Of Metis and Magic: The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*. PhD thesis, National University of Ireland Maynooth, 2009 [http://eprints.maynoothuniversity.ie/2255/1/e\\_bracke\\_thesis](http://eprints.maynoothuniversity.ie/2255/1/e_bracke_thesis).

Carastro, M. *La cité des mages: penser la magie en Grèce ancienne*. Paris: 2006.

- Clare, R. J. *The Path of the Argo: Language, Imagery and Narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Cambridge: 2002.
- Clauss, J. J. and S. I. Johnston (eds.) *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Collard, C. "Medea and Dido". *Prometheus*, 1 (1975):131-51.
- Curtius, L. *Die Wandmalerei Pompejis: eine Einführung in ihr Verständnis*. Darmstadt: WBG, 1929.
- Detienne, M. and J.-P. Vernant. *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. trans. J. Lloyd. Chicago: 1978.
- Dickie, M. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. London and New York: 2001.
- Dräger, P. s.v. "Medeia", col. 1091-1999. *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike Gesamtwerk 7*. Stuttgart: 1999.
- Dyck, A. "On the Way from Colchis to Corinth: Medea in Book 4 of the *Argonautica*". *Hermes*, 117 (1989): 455-70.
- Farnell L.R. *The Cults of the Greek States*, I. Oxford: 1896.
- Feeney, D. *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford and New York: 1991.
- Fusillo M. *Il tempo del le Argonautiche: un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*. *Filologia e critica*, 49. Rome: Edizioni del l'Ateneo, 1985.
- Gentili, Perusini (eds). *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venezia: 2000.
- Graf, F. *Magic in the Ancient World*, trans. F. Philip. Cambridge: MA, 1997.
- Goodison, L. and C. Morris. *Ancient Goddesses: The Myths and the Evidence*. London: 1998.
- Gordon, R. "Imagining Greek Magic". *Witchcraft and Magic in Europe: 2: Ancient Greece and Rome*. Eds. Flint, V., R. Gordon, G. Luck, and D. Ogden. London: 1999.
- Hunter, R. L. *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*. Cambridge: 1993.
- Huxley, G. *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*. London: 1969.
- Johnston, S. I. "Song of the Iunx: Magic and Rhetoric in *Pythian*, 4". *TAPhA* 125 (1995): 177-206.
- Kottaridou, A. *Kirke und Medeia: Die Zauberinnen der Griechen und die Verwandlung des Mythos*. PhD. Diss. Universität zu Köln: 1991.
- Knox, B. "The Medea of Euripides". *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre*. Baltimore: 1979.
- Lesky, A. s.v. "Medeia", col. 29-65. *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XV. Hrsg. G. Wissowa et al. Stuttgart: 1894-, 1930.
- Mackie, C. J. "The Earliest Jason: What's in a Name?". *G&R* 48 (2001): 1-17.
- Moreau, A. *Le mythe de Jason et Médée: le va-nu-pied et la sorcière*, Paris: 1994.
- Nadareishvili, K. *Kali K'lasik'ur Atensa da Berdznul T'ragediashi*. Tbilisi: gamomtsemloba "logosi", 2008 (ნადარეიშვილი ქ. ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში. თბილისი: ლოგოსი, 2008).
- Nilsson, M.P. *Griechische Feste von religiöser Bedeutung: Mit Ausschluss der attischen*. Berlin: 1906
- Parry, H. *Thelgein: Magic and Imagination in Greek Myth and Poetry*. Lanham: 1992.
- Page, D. L. ed. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: 1962.
- Renner, R. *Medeia. eine Studie*. Oldenburg: 1927
- Segal, C. *Pindar's Mythmaking: the Fourth Pythian Ode*. Princeton: 1986.
- Segal, C. "Metis, Medusa, and Medea: A Mythical Pattern in Hesiod and Pindar". *Poesia e religione in Grecia: studi in onore di G. Aurelio Privitera*. ed. A. Carlini. Naples: 2000.
- Seeliger K. s.v. "Medeia", col.2505. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hrsg. R. H. Roscher. Bd. II, 2. Leipzig: 1894-1897.
- Stratton, K. *Naming the Witch: Magic, Ideology, and Stereotype in the Ancient World*. New York: 2007.
- Urushadze, A. *Dzveli K'olkheti Argonavt'ebis Tkmulebashi*. Tbilisi: 1964 (ურუშაძე ა. ძველი კოლ-

ბეთი არგონავტების თქმულებაში. თბილისი: 1964).

Usener, H. *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn: 1896.

West, M. ed. *Hesiod's Theogony*. Oxford: 1966.

Wilamowitz-Moellendorf, U. v. *Griechische Tragödien*, Bd 3. Berlin: 1906.

Wilamowitz-Moellendorf, U. von. *Pindaros*. Berlin: 1966<sup>2</sup>.

Will, E. *Korinthiaka*. Paris: 1955.

Zinnerling-Paul V., "Zum Bild der Medea in der antiken Kunst". *Klio*, 61 (1979): 407-36.

### წყაროები:

Alcm. fr. 163 PMG: *Poetae Melici Graeci*. ed. D.L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Ap. Rh.: *Apollonii Rhodii Argonautica*. ed. H. Frankel. Oxford: 1967

Apoll. Epit. V, 5: *Apollodorus. The Library*, vol. 1- 2. Translated by J.G. Frazer. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1921.

Diod. IV: *Diodorus Siculus. Library*. ed. C.H. Oldfather. London: 1967.

Drac. Medea: *Dracontius: Romul. 10 (Medea)*. ed. H.Kaufmann. Heidelberg: 2006.

Eudoc. 64: *Eudocia Augustae Violarium*. ed. I. Flach. Lipsae: 1880.

Eum. fr. 2K EGF I: *Epicorum Graecorum Fragmenta* I. ed. G. Kinkel. Lipsae: 1877.

Eur. Med.: *Euripidis Medea mit Scholien*. ed. E. Diehle. Bonn: 1911.

Herodorus fr. 53 FGHist I: *Die fragmentem der Griechischen Historiker*, vol.I. ed. F. Jacoby. Berlin: 1923.

Hes. Theog. 992-1002: *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum, Fragmenta selecta*. ed. F.Solmsen, R.Merkebach and M.L. West. Oxford: 1970.

Hyg. Fab.: *The Hyths of Hyginus*. translated and edited by M. Grant. Lawrence: University of Kansas Press, 1960.

Ibyc. fr. 291 PMG: *Poetae Melici Graeci*. ed. D.L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Lycoph. Alex. 174: *Lycophron Alexandra*. ed. C. von Holtzinger. rpt. Hildersheim. New York: Olms, 1973.

Malala p. 263, 11-17 FGHist I: *Die fragmentem der Griechischen Historiker*, vol.I. ed. F. Jacoby. Berlin: 1923.

Moses Choren; TGF Nauck fr. 604-619: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. ed. A. Nauck. Leipzig: 1856. rpt. Hildesheim: 1964.

Musaeus F GrHist 455 F2: *Die fragmentem der Griechischen Historiker*, vol.I. ed. F. Jacoby. Berlin: 1923.

Naupactika fr. 5K; 9K EGF I: *Epicorum Graecorum Fragmenta*, I. ed. G. Kinkel. Lipsae: 1877.

Nostoi fr. 7PEGI: *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et Fragmenta*, pt.1. ed. A. Bernabe. Leipzig: 1987.

Ovid. Meth. VII: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. ed. R.J. Tarrant. Oxford: 2004.

Paus. II, 3, 6-7: *Pausanias. Description of Greece*, vol. 1-4. with an English Translation by W.H.S. Jones, D. Litt, and H.A. Ormerod. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1918.

Pherekides fr. 112; fr. 30 FGHist I: *Die fragmentem der Griechischen Historiker* vol.I. ed. F. Jacoby. Berlin: 1923.

Pind. Pyth. IV, 11: *Pindari Carmina cum fragmenti.*, ed. C.M. Bowra. Oxford: 1965<sup>2</sup>.

Plut. Thes. XII: *Plutarch lives*, vol. I. ed. B. Perlin. Cambridge, Mass; and London: 1914.

Sch. Eur. Med. 10 : *Euripidis Medea mit Scholien*. ed. E. Diehle. Bonn: 1911

- Schol. Arist. nub. 749: *Scholia graeca in Aristophanem*. ed. W. Dindorf. Paris: Firmin-Didot, 1877.
- Schol. Pind. Pyth. IV, 18(12): *Scholia Vetera in Pindari Carmina*, vol. I-II. ed. A.B. Drachmann. Lipsiae: 1903-191.
- Sim. fr. 558 PMG: *Poetae Melici Graeci*. ed. D.L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- TGrF4 F534-36: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV. Sophocles: Editio correctior et addendis aucta. Hrsg. von Stefan Radt (F 730 a-g hrsg. von R. Kannicht). 1999.
- Theop. FGrHist 115 F356: *Die fragmentem der Griechischen Historiker*; vol.I. ed. F. Jacoby. Berlin: 1923.
- Tzetz. Lycoph. 174: *Scholia vetera et paraphrases in Lycophronis Alexandram*. ed. P. Leone. Galatina (Lecce): Congredo, 2002.

**Ketevan Nadareishvili**  
(Georgia)

### **The Problem of Medea's Essence in the Context of *the Horizontal* and *the Vertical* Tradition of the Myth Analysis**

#### **Summary**

**Key Words:** Medea; Medea's status; witchcraft; deity.

The issue concerning the essence/ status of Medea's mythical figure, still regarded as one of the most debatable problems in the context of Medea's myth, is studied in the article. How is Medea depicted regarding her status in the ancient tradition; is it possible to define her status and power uniquely; is her transformation just linear – from goddess into witch; was the semantic field of her witchcraft/ magic different or the same throughout her mythic biography – these seem to be the key issues concerning the essence of Medea's mythic persona.

The article presents the history as well as the present stage of studying this problem; explores the significance of research of the phenomenon of magic throughout the ancient history in general for thorough understating of Medea's connection with the sphere of magic.

The methodology for examining Medea's status through successive generation of the artists of the ancient world is provided in the study. Based on the assumption that Medea's essence is depicted differently in the myths of various time periods as well as in the myth's different episodes of the same time, the investigation of this issue by means of so-called vertical and *horizontal* traditions of myth studying is considered as expedient. The *horizontal* tradition of the Medea myth is constructed by Colchian, Iolckian, Corinthian and Athenian narratives, which, for their part, are studied according to the *vertical* tradition (i.e. diachronically).

The investigation of the wide specter of the ancient sources revealed that Medea's status is different not only in the various episodes of her myth (of one time period), but in

the context of one and same episode (within various time periods and even within a relatively short time span). Namely, in the early versions of the Colchian narrative it would be difficult to associate Medea with witchcraft ( she is not presented as helping Jason with magical means ), gradually she is perceived first as a *pampharmakois Xenia* and then – as a powerful witch. In the Iolcean narrative, on the contrary, Medea’s connection with supernatural powers is revealed in the earliest strata of the myth (in this context, Medea is perceived: as a deity of rejuvenation; as an initiatrix; as a witch). Attic drama presents Medea as a powerful sorceress in this episode. The Corinthian Medea of the earliest versions does not have any affinities with an enchantress. Here the process of the reduction of Medea’s status takes place – Medea being transformed from divinity to a heroic queen. In the most famous illustration of this episode – in the final scene of Euripides’ ”Medea” the heroine reverts to her superhuman status known from the tradition, though how this essence can be identified is still debatable issue among the scholars. The Athenian episode of the Medea myth does not present Medea as a sorceress whatever. In this tale, her knowledge of magic is restricted to a gardener’s knowledge of poisonous herbs.

All these make it evident that during the centuries of mythmaking, Medea’s transformation was by no means linear – her status was not developed simply from a divinity to a witch. The connection of Medea with the phenomenon of witchcraft seems to be different at the various stages of her mythic biography. The development of Medea’s status can be presented only in general lines. Thus, the picture of her transformation would look as follow: (small) deity – balancing figure between supernatural powers and a human hero – *pampharmakos Xenia* – powerful witch. From Apollonius Rhodius onward, Medea is presented mainly as a polarized figure– a powerful witch in her image coexists with a *puella simplica* depicted with different doses and overtones of magical powers by various authors.

**О. Е. ПОХАЛЕНКОВ**  
(Россия)

### **“Свое” и “чужое” в романе Э.М. Ремарка “Возвращение” и повести В. Некрасова “В родном городе”**

Сопоставление произведений, разноязычных, отстоящих друг от друга по времени создания, принадлежащих перу разных авторов, не может быть обусловлено только исследовательским любопытством, обязательным требованием является наличие объективных точек соприкосновения. В случае с материалом исследования, результаты которого представлены в данной статье, – романом Э.М. Ремарка “Возвращение” (1931 г.) и повестью В.П. Некрасова “В родном городе” (1954 г.) – можно утверждать о существовании нескольких точек соприкосновения. И в том, и в другом произведении повествуется о войне (Ремарк пишет о Первой мировой, Некрасов – о Второй мировой), повествование ведется от первого лица, рассказывается история возвращения к мирной жизни поколения, пришедшего с войны. Наблюдается совпадение отдельных элементов мотивной структуры (например, мотив дружбы, мотив встречи с родными и др.).

Случайность этих совпадений опровергается и их многочисленностью, и признанием самого В. Некрасова\*, который, по его словам, “слыхом не слыхал, что такое социалистический реализм, боготворил Ремарка, а не Фадеева с Островским” [Некрасов 1990: 15]. Л. Лазарев, близко знавший Некрасова, вспоминает: “Повесть “В родном городе” сильно долбали на конференции. Тогда на повести Некрасова опробовалась увесистая идеологическая дубина – “ремаркизм”, которая через пять лет будет лупить направо и налево талантливую молодую прозу. Некрасов, выступив на конференции, дал бой: “Упреки в ремаркизме я слышал давно, еще по поводу первой моей книги. Слышу я их и сейчас. Но есть ли какие-либо основания для проведения параллелей между “Возвращением” Ремарка и моей книгой? Кое-какие, пожалуй, есть. И тут и там война, и тут и там возвращение. Но война – вещь сложная. <...> И хотя война 1914 года не похожа на нашу Отечественную, а герои Ремарка – на наших солдат, что-то общее между ними, между их переживаниями, безусловно, есть” (Лазарев 2005: 25).

В западном литературоведении также время от времени поднимается вопрос о преемственности между традициями в изображении военных событий в ли-

---

\* Следует отметить, что и после эмиграции Некрасов не отказался от своих слов: “Zuvor war meine sorgsam gehütete Mappe bei Twardowski gawesen (er empfahl das Manuskript der Zeitschrift), erhalten hatte er sie von Wladimir Alexandrow, dem bekannten Kritiker und Spassvogel, der die ganze Zeit dafür Stimmung machte: “Ein einfacher Offizier, Frontsoldat, keine blasse Ahnung davon, was sozialistischer Realismus ist... Sie sollten es unbedingt lessen!” Ja – Keine blasse Ahnung! Remarque hatte ich gelesen... <...> alle begeisterten sich damals für ihn” (Nekrassow 1992: 326).

тературах о Первой и Второй мировых войнах. Джон Книбб, например, отмечает определенную трансформацию образов, мотивов, элементов построения сюжета: “We noted from writers of two wars that while their texts eschewed all earlier forms of war writing as inappropriate – unreal, as they have become to Second War writers – the shift in areas of interest generated by such “wars” issued a kind of defiant interpellation of texts of those wars to rehearse such new considerations” (Knibb 1990: 21).

В сравнительном литературоведении принято говорить о прямом влиянии, если оно подтверждается словами самого автора. Известный компаративист Диониз Дюришин отметил, что “проблема разграничения генетических связей и типологических схождений на практике вовсе не так проста, как может показаться на первый взгляд, потому что исследователь на каждом шагу сталкивается с их взаимоперекрещиванием и взаимосвязанностью” (Дюришин 1979: 190). На наш взгляд, обнаружить влияние Ремарка в традиционном значении этого понятия будет непросто, так как необходимо учитывать многие факторы. Литературная модель западного автора не копируется, а участвует в формировании нового художественного смысла заимствующего произведения. Воспринятые элементы включаются в своеобразное “внутреннее поле”, их смысл усложняется. Этот процесс обусловлен идейно-художественной спецификой вступающих в контакт текстов, свойствами аллюзий, реминисценций, типологических схождений, проявляющихся, в первую очередь, в общности образов и мотивов.

Сравнительно-сопоставительный анализ романа Ремарка ‘Возвращение’ и повести Некрасова “В родном городе” будет проводиться с помощью оппозиции “свое – чужое”, что даст возможность проследить процесс формирования образа героя у обоих авторов: выявить типологические схождения и отличия. Особое внимание будет уделено анализу художественного мира произведений, в котором раскрывается образ персонажа и оппозиция.

В данной статье мы рассмотрим три стадии развития образа, анализ которых покажет, как постепенно менялось восприятие героем действительности и как он пришёл к осознанию своего отличия от других персонажей

В произведениях Ремарка и Некрасова выделяется несколько пространственно-временных сфер. Первая из них – “война”. Она соответствует стадии развития образа “солдат”. Вторая – “мирная жизнь” – послевоенному существованию персонажей. Это стадия развития – “сын/муж”. Кроме того, в сфере “мирная жизнь” мы выделяем особый вид оппозиции “я – другой”, которая будет также проанализирована.

### **I стадия – “солдат”**

В романе “Возвращение” можно обнаружить две пространственно-временные сферы – “война” и “мирная жизнь”. Действие начинается именно с первой – “война”. Герой – повествователь Эрнст Биркхольц – находится на передовой и рассказывает о последних днях войны. С его слов мы узнаем, что близкий мир совсем не радует его, так как он несет неизвестность и, главное, расставание с товарищами.

Это подчеркивается и в тексте: *“Der Novemberwind pfeift über den leeren Kasernenhof. Immer mehr Kameraden gehen. Wie lange noch, und jeder ist wieder allein” (Remarque Der Weg).*

Следует отметить, что в сознании героя родина ассоциируется не с отчим домом, как у обычного человека, а с фронтовой траншей, окопом и местом, где похоронены его боевые товарищи. Подобное восприятие может быть выражено оппозицией “свое – чужое”, которая позволяет раскрыть и объяснить такое разделение Ремарком художественного пространства. Ю.М. Лотман отмечает, что “структура художественного текста” отмечал, что самые общие социальные, религиозные, политические, нравственные модели мира наделены пространственными характеристиками на основе оппозиции “близкое (свое) – далекое (чужое)” (Лотман Структура).

Именно на оппозиции “свое – чужое” строится художественное пространство сферы `война`. Причем она реализуется не в традиционной форме: чужое становится для Биркхольца своим, а свое – чужим.

Следуя за развитием сюжета, мы обнаруживаем, что к моменту заключения перемирия и возвращению домой Биркхольц осознавал пространство войны своим. Подобное искаженное представление о мире проявляется и в оценке себя: *“Alte Leute mit Bärten und schmale, noch nicht zwanzigjährige, Kameraden ohne Unterschied. Neben ihnen ihre Leutnants, halbe Kinder, aber Führer in vielen Nächten und Angriffen. Und hinter ihnen das Heer der Toten. So ziehen sie vorwärts, Schritt um Schritt, krank, halbverhungert, ohne Munition, in dünnen Kompanien, mit Augen, die es immer noch nicht begreifen können: Entronnene der Unterwelt — den Weg zurück ins Leben” (Remarque Der Weg).*

Некрасов, в отличие от Ремарка, не включает в прямую цепочку повествования пространственно-временную сферу “война”. Она дается автором ретроспективно – в воспоминаниях героя Николая Митясова о передовой, фронтовых друзьях и др. Оказавшись в госпитале из-за ранения, он постоянно возвращался в своих мыслях к событиям на фронте: “Вспомнил и всех своих друзей, - и последних, и сталинградских, и первых дней войны, когда он был еще в запасном полку, и, как это всегда бывает, вспоминалось почему-то не страшное и тяжелое, связанное с войной, а какие-то веселые, забавные случаи, все то хорошее и сближающее людей, что встречалось ему за эти последние три года. И так вдруг захотелось туда, к своим разведчикам, к своему связному Тимошке, замполиту Кадочкину, Лободе, туда, где есть для тебя настоящее дело, где ты чувствуешь себя нужным, что Николай решил сейчас же поговорить с замполитом госпиталя о своей скорейшей выписке` (Некрасов В родном городе). Как видно из фрагмента, Некрасов сохраняет в своей повести дихотомию “свое-чужое”. Митясов, как и Биркхольц Ремарка, не может адаптироваться, ощущает себя чужим и подсознательно хочет вернуться назад на фронт.



## II стадия – “сын/муж”

Традиционно образы дома и семьи воплощают место, куда человек стремится вернуться, и людей, с которыми ему комфортно находиться рядом. Оказавшись дома, Биркхольц хочет опять стать частью “своего” пространства и найти понимание в кругу семьи. Однако он продолжает ощущать пространство войны даже в родном городе. Биркхольц не возвращается постепенно к мирной жизни, как хотел прежде, а все чаще и чаще в мыслях противопоставляет себя своей семье и её ценностям. Ему становится все труднее и труднее ощущать себя в родном пространстве, так как для окружающих он продолжает оставаться ребенком, несмотря на изменения во внешности и приобретенный фронтовой опыт. Кроме того, находясь дома, он вынужден возвращаться в воспоминаниях к своему детству и юношеству, что заставляет с новой силой почувствовать разницу между прошлым и настоящим.

Противопоставление внутри себя ребенка и солдата ведет Биркхольца к душевному кризису, который провоцирует у него уже осознанное деление окружающего пространства на своё и чужое. Герой начинает позиционировать своих близких как “чужих”, прежде всего из-за отсутствия у них фронтового опыта. Эта оппозиция “ребенок-солдат” будет реализовываться и в дальнейшем. Герой не может снова стать тем мальчиком, которого семья провожала на фронт. Он осознает себя чужим в пространстве мирного времени, так как перестал быть его частью: `Sie sieht mich bekümmert an. “Manchmal bist du mir ganz fremd, Ernst, dann hast du ein Gesicht, das ich gar nicht an dir kenne.” “Ich muß mich erst gewöhnen”, – sage ich, `ich fühle mich noch immer so, als wäre ich hier nur auf Besuch” (Remarque *Der Weg*). Как и у Ремарка, следующая стадия развития образа Николая Митясова в повести ассоциируется с локусом “родной дом” и образом жены героя – Шурой. Как известно из экспозиции, перед уходом на фронт Николай оставил дома жену, к которой он стремился вернуться. Однако уже в начале повествования отмечается, что она переехала на другую квартиру. По поведению сообщивших это соседей Николай понимает, что они что-то скрывают. Позже, придя в ее новый дом, он случайно узнает об ее измене: *“Несколько минут Николай следил за мерно раскачивающимися фигурами, потом, не оборачиваясь, спросил, давно ли дядя Федя здесь живет. “Как давно?” удивился Вова. “Всегда. Мы из Уфы приехали, он уже жил...” (Некрасов В родном городе)*. Как видно из фрагмента, любовь, которую Николай испытывал к жене в своём довоенном прошлом, пропадает в контексте ситуации ее измены. Можно констатировать, что дихотомия “свой-чужой” сохраняется и в этой стадии образа, так как изначально образ жены принадлежал к части `свое`, однако после ее предательства переходит в категорию “чужое”.

### III стадия. – “фронтвой товарищ”

Не найдя успокоения в кругу семьи, герои обоих произведений пытаются найти понимание у фронтовых друзей, так как подсознательно догадываются, что те, скорее всего, испытали подобные чувства.

Традиционно в ремарковедении считается, что солдатское братство (товарищество), которое родилось в окопах Первой мировой войны, оставалось той гаванью, которая поддерживала бывших фронтовиков. Однако в “Возвращении” это утверждение может быть оспорено, если его рассмотреть именно в ракурсе оппозиции “свой – чужой”.

Как следует из текста, причиной разрушения солдатского братства является социальное неравенство фронтовиков. Оказавшись в родном городе, сняв форму и надев штатский костюм, бывшие солдаты начинают делить однополчан на “своих” и “чужих”: *“Es sind noch unsere Kameraden, und sie sind es doch nicht mehr, das macht gerade so traurig. Alles andere ist kaputtgegangen im Kriege, aber an die Kameradschaft hatten wir geglaubt. Und jetzt sehen wir: Was der Tod nicht fertiggebracht hat, das gelingt dem Leben: es trennt uns”* (Remarque *Der Weg*). Отчуждение во фронтовом братстве возникает постепенно: сначала фронтовики держались сплоченно и следовали по инерции заведенному на фронте порядку, но с течением времени настоящее стало вмешиваться в их жизнь и менять социальные роли. Уважаемые на фронте солдаты в мирной жизни становятся безработными, а презираемые – богатыми коммерсантами. Подобное положение вещей отражается и в оппозиции “я – другой” (родственной “свое – чужое”), в которой компонент “я” ассоциируется с героем, а бывшие сослуживцы с “другими”. Все это заставляет героя чувствовать себя чужим и принять решение отказаться от окружающей его действительности.

Некрасов заставляет своего героя пройти несколько этапов в противопоставлении себя действительности. Согласно развитию сюжета, Николай пытался построить новые отношения с бывшей фронтовичкой Валентиной, работал учителем физкультуры – но нигде и ни с кем не мог найти утешения. После окончательно разрыва с женой Николай поступает в университет, где обретает новых товарищей и занимает свои дни учебой. Желая уйти от действительности, он неожиданно сталкивается с ней в лице бывшего фронтовика и своего друга Чекменя, который склоняет Николая к безнравственному поступку. Поставленный перед выбором, герой неожиданно осознает, что на стороне Чекменя – “своего” – многие такие же фронтовики: *“Мы таким, как Никольцев, мешаем, раздражаем их, мы им чужие... - Кто это мы? – тихо спросил Николай. – Мы? – Алексей, сощурившись, посмотрел на него. – Мы, это мы, советские люди”* (Некрасов *В родном городе*). Осознание своего отличия от группы “свои” заставляет Николая противопоставить себя советской действительности, т.е. возникает оппозиция “я – другой”. Данная оппозиция реализуется следующим образом: герой (компонент “Я”) является для всех остальных персонажей, подобных Чекменю, `другим`, так как не принадлежит советской действительности – не хочет стать таким же.

Таким образом, можно сделать вывод о несомненном контакте Ремарка и Некрасова, который нашел свое выражение в общих для двух произведений стадиях развития образа героя, сходной реализации бинарной социокультурной оппозиции “свой – чужой” и прочих параллелей. Следует также отметить, что особенности пространственно-временного деления художественного мира “Возвращения” и “В родном городе” имеют много общего с пространством более поздних произведений авторов: то же деление на “свое – чужое”, образ Другого и др. Это дает возможность предположить, что в дальнейшем оба писателя отталкивались не только от исторического контекста – прихода к власти нацистов, советской системы и вынужденной эмиграции – но и развивали литературные модели, найденные ими в своих первых произведениях.

### Литература

- Dyurishin, Dioniz. Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury: per. so slovats. / predisl. Yu.V. Bogdanova. M.: Progress, 1979. (Дюришин, Диониз. Теория сравнительного изучения литературы: пер. со словац. / предисл. Ю.В. Богданова. М.: Прогресс, 1979).
- Lazarev, Lazar. Zapiski pozhilogo cheloveka: Kniga vospominaniy. M.: Vremya, 2005. (Лазарев Л. Записки пожилого человека: Книга воспоминаний. М.: Время, 2005).
- Lotman, Yurji. Struktura khudozhestvennogo teksta. Web. 13 April 2015. [http://on4a.narod.ru/lotman\\_struktura\\_teksta\\_web.pdf](http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf); Internet. (Лотман, Юрий. Структура художественного текста [http://on4a.narod.ru/lotman\\_struktura\\_teksta\\_web.pdf](http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf)).
- Nekrassow, Viktor. V rodnom gorode. Web. 13 April 2015. //<http://lib.ru/PROZA/NEKRASOW/dear-town.txt>; Internet. (Некрасов, Виктор. В родном городе //<http://lib.ru/PROZA/NEKRASOW/dear-town.txt>).
- Nekrassow, Viktor. `Tragediya moego pokoleniya: “V okopakh Stalingrada”`: do i posle. Literaturnaya gazeta. 12 sentyabrya 1990: 37 (Некрасов, Виктор. `Трагедия моего поколения: “В окопах Сталинграда”`: до и после. Литературная газета. 12 сентября 1990: 37).
- Knibb, John. “Literary strategies of war, strategies of literary war”. Literature and war. Eds. David Bevan. Amsterdam: 1990.
- Nekrassow, Viktor. “Vierzig Jahre danach”. Stalingrad. Mit dem Nachwort des Autors zur russischen Ausgabe 1981 im Possev-Verlag. Frankfurt am Main: 1992.
- Remarque, Erich Maria. Der Weg zuru"ck. Web. 13 April 2015. <http://fb2.mbookz.ru/index.php?id=8971>; Internet.

Oleg Pohalenkov  
(Russia)

**“Own” and “alien” in the Novel “The road back” by E.M. Remarque and  
the Story “In the Hometown” by V. Nekrassow**

**Summary**

**Key words:** E. M. Remarque, “The road back”, V. Nekrassow, “In the hometown”, comparative literature, image of the main character.

The article is devoted to the comparative analysis of the image of the hero in the war prose about the First and the Second world war. The study highlighted common stages, which are typical of the main character of Remarque and Nekrassow. The features of the stages are described with the help of the opposition “own” – “alien”, allowing to trace the transition from stage to stage, as well as to examine the system of the characters in the novels with more detail.

Within the stage of “soldiers” that develops during the stay of the heroes at the front, the Remarque’s central character, Birkholz is characterized by an unconventional attitude towards the end of the war and his future return to home: for him, the front becomes a “native place” (as it is related to his fellow soldiers), and the upcoming world carries only the unknown. Such attitudes are further reflected at the level of the opposition “own” – “alien”, the components of which are reversed: the “own” for Birkholz becomes “alien” and “alien” is “own”. Despite the development of the fable – the exception of the space-time sphere of “war” – Nekrassow makes his hero (Nicholas Mitasov) return (in flashbacks) to his front-line experience. Returning to the ruined city and leaving friends-fellow soldiers causes Birkholz the feeling that he is an `outsider` and the desire to return back to the front, where he feels his `own` place.

The second stage of the images is “son/husband” – shows Birkholz and Mitasov in the space-time sphere of “peaceful life”. It is noteworthy that both the heroes, arriving in his hometown, immediately are forced to oppose the peaceful life and the characters who are in their private circle: father, mother, wife, etc. In Remarque’s novel this opposition is based on the past life. For his family the main hero continues to be a sixteen-year-old boy, who went to the front, and the relation to Birkholz as an adult, a soldier who saw death and was close to death, on their part does not change. Gradually it leads Birkholz to the opposition of himself and his family and the reluctance to classify themselves as a component of “own” – he becomes “alien” in peaceful life. Mitasov has a similar attitude to the fact, which was actually caused by the cheating of his wife. Arriving from the front, the hero of Nekrassow learns of her betrayal, and love that Nicholas had for his wife in his pre-war past, is lost in the context of the situation of her infidelity. It can be stated that the dichotomy “alien” is “own” and will remain in this stage of the image as the image of his wife belonged to the part of “own”, but after her betrayal goes into the category “alien”.

The last stage is “front-line comrade” – gives us the opportunity to examine in more detail the system of characters – the soldiers’ brotherhood. Traditionally it is be-

lieved that the soldiers' brotherhood, which appeared in the trenches of the First world war, remained the harbour, which supported former front-line soldiers. However, in the 'The road back' this statement may be challenged if we consider it in the perspective of the opposition “own” and “alien”. According to the text, the cause of the destruction of the soldiers' brotherhood is the social inequality of soldiers. Once in his hometown, removing the form and put on civilian clothes, ex-soldiers begin to divide the soldiers into “own” and “alien”.

Nekrassow also shows his character in his opposition to the reality. Nicholas tries to build a new relationship with an ex-soldier Valentina, then works as a gym teacher but nowhere he can find consolation. After his final break up with the wife Nikolai enters the University, where he finds new friends and studied all day long. Wanting to get away from reality, he unexpectedly encounters it in the person who is a former war-veteran and even his friend. This man inclines Nicholas to an immoral act. Faced with the choice, the hero suddenly realizes that on the side of other types of “own” – many of such veterans and belongs to the other type – “alien”.

So, we can conclude that there is an undoubted literary contact between Remarque and Nekrassow. It can be found in common to the both works stages of the development of the characters, similar implementations of the binary opposition of “own” and “alien” and other parallels.

## ოლეგ პოხალენკოვი (რუსეთი)

### „თავისი“ და „უცხო“ რემარკის რომანში „დაბრუნება“ და ნეკრასოვის „მშობლიურ ქალაქში“

**საკვანძო სიტყვები:** რემარკი, „დაბრუნება“, ნეკრასოვი, „მშობლიურ ქალაქში“, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, გმირის სახე

სტატია ეთმობა გმირის სახის შედარებით ანალიზს პირველი და მეორე მსოფლიო ომების შესახებ დაწერილ საომარი თემატიკის პროზაში. კვლევის პროცესში გამოიკვეთება რემარკისა და ნეკრასოვის ტექსტების ცენტრალური პერსონაჟებისათვის საერთო სტადიები, რომელთა თავისებურებები იხსნება ოპოზიციის – „შენიანი“/„უცხო“ დახმარებით, რაც საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ სტადიიდან სტადიაზე გადასვლას, ასევე – უფრო დაწვრილებით განვიხილოთ ნაწარმოების პერსონაჟთა სისტემა.

„ჯარისკაცის“ სტადიის ფარგლებში, რომელიც გმირების ფრონტზე ყოფნის პერიოდში ვითარდება, რემარკის ცენტრალური პერსონაჟი ბირკჰოლცი ხასიათდება არატრადიციული დამოკიდებულებით ომის დამთავრებისა და სამშობლოში დაბრუნების ფაქტის მიმართ: მისთვის ფრონტი „მშობლიურ ადგილად“ იქცევა (იმდენად, რამდენადაც მის თანაპოლკელებთანაა დაკავშირებული), ხოლო სამყაროს, რომელიც წინ ელოდება, მხოლოდ გაურკვეველობა მოაქვს. მოვლენების მიმართ ასეთი დამოკიდებულება ასახვას ჰპოვებს „თავისიანი/უცხოს“ ოპოზიციაშიც, რომლის კომპონენტებიც ერთმანეთს ადგილს უცვლიან: „თავისიანი“ ბირკჰოლცისათვის „უცხო“ ხდება და – პირიქით. ვაბულის მოქმედების განვითარების – დრო-სივრცული სფეროს გამორიცხვის მიუხე-

დავად, ნეკრასოვის „ომი“ აიძულებს გმირს (ნიკოლაი მიტიასოვს) დაუბრუნდეს (თუმც მხოლოდ მოგონებებში) თავის საფრონტო გამოცდილებას. დანგრეულ ქალაქში დაბრუნება და მეგობარ თანაპოლკელებთან განშორება ბირკჰოლცში ინვევეს საკუთარი **„უცხოობის“** განცდას და საჩქაროდ ფრონტზე დაბრუნების სურვილს, სადაც ის თავს **„თავისიანად“** მიიჩნევს.

სახეების განვითარების მეორე სტადიაა – **ვაჟიშვილი/ქმარი** – ბირკჰოლცისა და მიტიასოვის არსებობა **„მშვიდობიანი ცხოვრების“** დრო-სივრცულ სფეროში. აღსანიშნავია, რომ ორივე გმირი, მშობლიურ ქალაქში დაბრუნებისთანავე, იძულებული გახდა დაპირისპირებოდა მშვიდობიან ცხოვრებას და პერსონაჟებს, რომლებიც მათი უახლოესი გარემოცვის ნაწილს შეადგენენ: მამას, დედას, ცოლს და ა.შ. რემარკთან ასეთი დაპირისპირება წარსულს ეფუძნება. შინაურებისათვის გმირი იმ თექვსმეტი წლის ყმანვილად რჩება, რომელიც ფრონტზე გააცილეს. მათ არ შეუცვლიათ დამოკიდებულება უკვე ზრდასრული პიროვნების, ჯარისკაცის მიმართ, რომელმაც საკუთარი თვალთი იხილა უამრავი სიკვდილი და თვითონაც არერთხელ ყოფილა მასთან სულ ახლოს; თანდათანობით ამ დამოკიდებულებას ბერტჰოლცი მათთან დაპირისპირებამდე მიჰყავს, არა აქვს სურვილი ისინი **„თავისიანებს“** მიაკუთვნოს და თვითონაც **„უცხო“** ხდება მშვიდობიან ცხოვრებაში. მატიასოვის მსგავს დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი ცოლის ღალატი ინვევს. ომიდან დაბრუნებული ნეკრასოვის გმირი ცოლის ღალატის შესახებ შეიტყობს და სიყვარული, რომელსაც წარსულში მის მიმართ გრძნობდა, ქრება. შეიძლება შევაჯამოთ: დიქოტომია **„თავისიანი“/„უცხო“** სახეების ამ სტადიაზე ნარჩუნდება, იმდენად, რამდენადაც თავდაპირველად ცოლის სახე **„თავისიანის“** შემადგენლობაში იყო, მაგრამ ღალატის შემდეგ **„უცხოს“** კატეგორიაში გადაინაცვლებს.

გმირის სახის განვითარების ბოლო სტადია – **„ფრონტელი ამხანაგი“** საშუალებას გვაძლევს უფრო დანვრთვებით განვიხილოთ პერსონაჟთა სისტემა – **ჯარისკაცთა საძმო**. რემარკისმცოდნეობაში ტრადიციულად ითვლება, რომ ჯარისკაცთა საძმო (ამხანაგობა), რომელიც დაიბადა პირველი მსოფლიო ომის სანგრებში, იმ ჰავანად რჩებოდა, რომელიც ყოფილ ფრონტელებს ერთმანეთთან აკავშირებდა. მაგრამ „დაბრუნებაში“ ეს მტკიცება საკამათოა, თუკი მას სწორედ **„თავისიანი“/„უცხოს“** რაკურსით განვიხილავთ. როგორც გამომდინარეობს ტექსტიდან, ჯარისკაცთა საძმოს დაშლის მიზეზად ფრონტელთა სოციალური უთანასწორობა გვევლინება. მშობლიურ ქალაქში დაბრუნებულებს, სამხედრო ფორმის გახდისა და სამოქალაქო ტანსაცმელში გადაცმის შემდეგ, ყოფილი ჯარისკაცები თანაპოლკელებსაც **„თავისიანებად“** და **„უცხოებად“** ჰყოფენ.

ნეკრასოვიც გვაჩვენებს თავისი გმირის დაპირისპირებას რეალობასთან. ნიკოლაი ცდილობს ურთიერთობა ააწყოს ყოფილ ფრონტელ ამხანაგ ქალთან, ვალენტინასთან, მუშაობს ფიზიკულტურის მასწავლებლად, მაგრამ ვერსად და ვერავისთან ნუგეშს ვერ პოულობს. ცოლთან საბოლოო განხეთქილების შემდეგ, უნივერსიტეტში იწყებს სწავლას, სადაც ამხანაგებს იძენს და დღეებს მეცადინეობაში ატარებს. ცდილობს რა გაექცეს რეალობას, ის მოულოდნელად პირისპირ ეჩხება მას, ყოფილი ფრონტელისა და თავისი მეგობრის, ჩეკმენის სახით, რომელიც ნიკოლაის უპატიოსნო საქციელისკენ უბიძგებს. არჩევანის წინაშე მდგარი გმირი მოულოდნელად აცნობიერებს რომ ჩეკმენის ანუ **„თავისიანის“** მხარეს ბევრი მისნაირი ფრონტელია. ამრიგად, შემოთქმულზე დაყრდნობით, შეიძლება დავასკვანთ, რემარკსა და ნეკრასოვს შორის არსებობს უეჭველი კონტაქტი, რომელმაც ასახვა ჰპოვა ორი ნაწარმოებისათვის საერთო სტადიებზე გმირების ხასიათის განვითარებაში, ანალოგიური რეალიზაციით ბინარულ სოციოკულტურულ ოპოზიციში **„შენიანი“/„უცხო“** და სხვა პარალელებით.

**А. Н. АНДРЕЕВ**  
(Белорус)

### **Экзистенциальный аспект литературного события** (Э. Хемингуэй и А.П. Чехов)

Что можно считать литературным событием, которое становится основой сюжета и, следовательно, способом структурирования субъекта(ов) сознания в произведении?

Литературным событием можно считать такого рода происшествия (коллизии, случаи, истории), которые обнаруживают или меняют *мироощущение* и, следовательно, в той или иной степени *мировоззрение* персонажей. Сдвиги на уровне мироощущения, так или иначе затрагивающие основы мирозерцания (душевные переживания, приводящие к работе мысли – к изменению “картины мира”), – вот сверхзадача событий. Их функция – дать работу или, иначе, пищу душе и уму. Душа, как водится, занята переживаниями, а ум “приводит в чувство” героя, то есть приобщает к неким мировоззренческим матрицам или моделям (системам ценностей), сообщающим душе иной модус переживаний уже духовного свойства. Происходит тот самый *катарсис*, включающий в себя психо- и логотерапию. В плане личностном – духовное взросление, если угодно. В плане эстетическом событие становится основой сюжета и одновременно структурой персонажа. Не случайно большинство произведений мировой литературы начинаются с указания на произошедшее или намечающееся событие. Формул подобных зачинов множество: “однажды”, “это было”, “после того”, “помню” и так далее. Само повествование предполагает событийный дискурс. Невозможно повествовать и при этом избегать событийного ряда. Даже если ничего не происходит – это тоже своего рода событие.

Таким образом, качество события определяет качество духовной жизни персонажа (хотя существует и обратная закономерность: экзистенциальным событием может стать только то, что соотносится с духовными проблемами героя). Скажи мне, что тебя волнует, и я скажу, кто ты.

Проиллюстрируем данный тезис разбором двух рассказов, принадлежащих американскому и русскому классикам, которые (рассказы) являются, с моей точки зрения, репрезентативными в `событийном` отношении, а значит, и в отношении ментальных парадигм, во многом определяющих специфику западной и русской литератур.

Лучший, как мне кажется, рассказ Эрнеста Хемингуэя “Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера” великолепно демонстрирует нам весьма противоречивую закономерность: чем более мироощущение “субъекта сознания” (персонажа, системы персонажей, восходящих к универсальной для данной картины мира смысловой

точки отсчета – образа повествователя) в произведении тяготеет к формату миропонимания (мировоззрения), тем выше *потенциал художественности*. Именно в “западной” литературе проблемы морально-волевого характера (классика мироощущения с элементами мирозерцания) часто принимаются за собственно духовные (мировоззренческие, философские). По крайней мере, между ними не проводится принципиальной границы, которая в реальности, тем не менее, существует.

Что случилось с героем рассказа Фрэнсисом Макомбером, тридцати пяти лет от роду, человеком богатым, светским и потому разнообразящим жизнь, в которой ничего не происходит, набором известных развлечений с “элементами *приключення*”, в частности, охотой в *Черной Африке*, ледящим душу горячим *сафари*?

Он испытал потрясение, связанное с неким “человеческим” открытием. Случившееся описывается повествователем и тремя главными персонажами, но не квалифицируется по сути, словно некое таинство или обряд посвящения в “избранные”.

Напомним: сначала Макомбер, согласно контрактным обязательствам опекаемый профессиональным охотником Робертом Уилсоном, у которого были “равнодушные голубые глаза, глаза пулеметчика”, охотился на льва, и Макомбер испугался, публично проявил себя трусом и пережил позор; а на следующий день они охотились на буйволов, которые были даже опаснее львов, и Макомбер не испугался. Чему сначала удивился, а потом...

“Знаете, теперь я, наверно, никогда больше ничего не испугаюсь, - сказал Макомбер Уилсону. – Что-то во мне произошло, когда мы увидели буйволов и погнались за ними. Точно плотина прорвалась. Огромное наслаждение. (...) Право же, во мне что-то изменилось, - сказал он. – Я чувствую себя совершенно другим человеком” (Хемингуэй 1988:433).

Целых два случая, которые легко объединяются в одно событие.

В ответ Уилсон под бдительным и сочувственным присмотром повествователя поделился с Макомбером своей немудреной философией, привлекательной именно своей “фундаментальной” простотой. Бывший пулеметчик процитировал Уильяма Шекспира (!) – “слова, так много значившие в его (Уилсона – А.А.) жизни”: “Мне, честное слово, все равно; смерти не миновать, нужно же заплатить дань смерти. И, во всяком случае, тот, кто умер в этом году, избавлен от смерти в следующем” (Хемингуэй 1988:437). Кредо храбреца: двум смертям не бывать, а одной не миновать. Это не что иное, как вариации с ироническим уклоном на знаменитую героическую тему: “Но человек не для того создан, чтобы терпеть поражения (...). Человека можно уничтожить, но его нельзя победить” (Хемингуэй 1988:345)

Что касается Маргарет Макомбер – Марго, жены Френсиса, – то она отреагировала на событие в жизни мужа весьма своеобразно, следуя, однако же, логике, а не капризу. Когда муж на ее глазах “удрал, как заяц” (слова самого Фрэнсиса), увидев искалеченного им же льва, она хладнокровно и цинично выжала из ситуации максимум – сделала все, чтобы окончательно унижить его и растоптать в прах. Не



откладывая дела в долгий ящик, Марго изменила мужу с “прекрасным краснолицым мистером Уилсоном”, который не брезговал избалованными и обольстительными американками, после чего преспокойно объявила об этом мужу, назвав его трусом; она ни секунды не сомневалась, что Фрэнсис Макомбер все стерпит, не бросит ее, а он, в свою очередь, вынужден был смириться с тем, что так оно и будет.

Марго вела себя с позиции силы, а Макомбер был деморализован и раздавлен, по-женски закатывая истерики собственной жене. “Как должна поступить женщина, обнаружив, что ее муж – последний трус?” – задается вопросом Уилсон. И сам же себе отвечает: “Жестока она до черта, – впрочем, все они жестокие. Они ведь властвуют, а когда властвуешь, приходится иногда быть жестоким” (Хемингуэй 1988:438). Сила, власть, жестокость – вот ключевые слова, определяющие поведение Марго.

Но когда на следующий день Фрэнсис Макомбер вдруг перестал бояться, когда в нем “что-то произошло” и он стал “совершенно другим человеком”, мужчиной, который почувствовал свою силу и неудержимо рвется в бой – тогда Марго откровенно занервничала. С ней тоже “что-то произошло”. “Фрэнсис Макомбер изменился, и она это видела” (Хемингуэй 1988:439).

В результате “миссис Макомбер с автомобиля выстрелила из маннлихера калибра 6,5 в буйвола, когда казалось, что он вот-вот подденет Макомбера на рога, и попала своему мужу в череп, дюйма на два выше основания, немного сбоку”. Почему Марго убила Фрэнсиса?

Потому что сила, власть и, не исключено, жестокость на глазах Марго угрожающе становились характеристиками слабака Фрэнсиса.

Произошедшее с Макомбером можно охарактеризовать так: он обрел силу и уверенность, что сразу же почувствовала женщина. Где сила – там и достоинство. А где достоинство, там гибель Марго. Сильный подчинит и, не исключено, бросит слабого. Вот почему силе она также – не ею заведено! – противопоставила силу (разумеется, в форме женской “слабости”, вероломного коварства). Выживает сильнейший. А у слабейшего, в данном случае у самца, – оказался проломлен череп, дюйма на два выше основания, немного сбоку.

Счастье Фрэнсиса Макомбера действительно было недолгим. Но оно было. Что же все таки случилось, каким было содержание счастья, о котором, “как правило, молчат”?

Обратим внимание: сдвиги на уровне мироощущения случаются у героев Хемингуэя не просто “на природе”, а в контексте неукротимой стихии, будь то море, акулы, львы или буйволы. Человек, продукт природы, практически не выделяется из нее – и противостоит ей в качестве все того же природного начала. Победить природу нельзя, но можно продемонстрировать свою силу – а это уже означает, что и человек, плоть от плоти природы, непобедим.

То, что случилось с Фрэнсисом Макомбером, произошло на уровне физическо-психологическом, морально-волевым – не на духовном уровне, что принципиально. Наш герой ведь, по сути, немногим отличается от того же буйвола, льва или краснорожего мистера Роберта Уилсона с равнодушными глазами, который,

подобно всем плотоядным, убивает “все, что угодно”, испытывая нечто вроде жалости только к недобитым животным. Макомбер учится у природы – учится быть сильным. Чему же еще может научить природа? Быть сильным – и точка. Не случайно в рассказе целый эпизод рассмотрен с “точки зрения льва”, и достоинство “замечательного льва” состояло в том, что животное можно было уничтожить, но его нельзя было победить.

Все это проще прочувствовать, нежели выразить словом – отсюда такая неприязнь Роберта Уилсона к попытке Макомбера осмыслить событие, перевести мироощущение в формат мировоззрения. “Когда слишком много говоришь о чем-нибудь, всякое удовольствие пропадает”, - заявляет Уилсон (Хемингуэй 1988:440). Удовольствие бессловесных – внутреннее ликование, огромное наслаждение, горящие глаза и раздутые ноздри. Удовольствие выражают уши, лапы и хвосты. Слово – это уже культура, в которой бывший пулеметчик, застенчиво цитировавший Шекспира, не силен.

Таким образом, точкой отсчета в рассказе Хемингуэя – и, как мне представляется, в западной литературе в целом – выступает не личность, не целостно организованная система духовных ценностей человека культуры, *homo sapiens`a*, а система ценностей человека цивилизации, *homo economicus`a*, где главным цементирующим началом является культ силы, закон джунглей: кто силен – тот и прав. Коротко говоря, точкой отсчета выступает не *персоноцентризм*, а *индивидоцентризм*.

В этой связи отметим только одну неточность у Хемингуэя: люди, подобные Фрэнсису Макомберу, не могут испытывать счастья; они испытывают удовольствие. Счастье – категория не природы, а культуры.

В лучших образцах русской литературы дело обстоит иначе. Событие в чеховском рассказе “Скучная история” имеет принципиально иную информационную природу – уже не индивидо, а персоноцентрическую. Не психологическую (морально-волевою), которая маскируется под духовную, а духовную, культурно-философскую, которая реализует себя через морально-социальную и психологическую составляющие. В центре рассказа не охотник, доказывающий себе, что его можно уничтожить, как льва, но не победить, а личность, познающая себя – посредством концептуального слова, а не маннлихера. Есть разница. У Хемингуэя точка отчета натура, у Чехова – культура. Потенциал художественности в предложенной А.П. Чеховым “картине мира” на порядок выше того, который с несравненным блеском воплощен Э. Хемингуэем. Удалось ли Чехову реализовать потенциал – это уже совершенно другая “история”, которой мы коснемся лишь отчасти.

Рассказ имеет многозначительный подзаголовок: “Из записок старого человека”. Не то важно, что перед нами “заслуженный профессор Николай Степанович такой-то, тайный советник и кавалер”; “с моим именем”, – честно и просто повествует рассказчик, – “тесно связано понятие о человеке знаменитом, богато одаренном и несомненно полезном” (Чехов 1970: 230).

Гораздо более важно другое: перед нами старый, поживший человек, а не просто заслуженный ученый. Если угодно, перед нами вариант притчи о “старике и море”, только “море” в данном случае не природная стихия, кишачая акулами *dentuso*, а метафора – море культуры. Культурная стихия, укротить которую пытается личность.

И вот перед нашим мысленным взором разворачивается удивительная притча о “несомненно полезном” человеке, который умудрился прожить бесполезную и бесцветную жизнь. Точка отсчета в этой странной истории – *социоцентризм*, героический типаж, скопированный с доблестного Пржевальского. В сущности, рассказ о том, как “Пржевальский”, “Николай Степанович такой-то”, превращается в нечто противоположное себе – и это подано повествователем как несомненный духовный прорыв, взлет и пик быстротекущей жизни. Главный экзамен в жизни заставила держать `заслуженного профессора` не наука и не Россия, а Катя, его приемная дочь и бывшая актриса, ленивая, праздная и “бесполезная” женщина. Точнее, те “новые” мысли, которые возникли у старого, умирающего человека не в последнюю очередь под воздействием Кати. “Новые мысли, каких не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты” (Чехов 1970: 231). Что это за новые мысли? (NB: новые *мысли!* Рассказ начинается акцента на миропонимании, которое срастается с новым мироощущением.)

Вот как просто на наших глазах именитый профессор превращается в несчастного человека, его великолепное житие – в скучную историю, полезное подвижничество – в никому не нужную рефлексию. “Я получил больше, чем смел мечтать. Тридцать лет я был любимым профессором, имел превосходных товарищей, пользовался почетной известностью. Я любил, женился по страстной любви, имел детей. Одним словом, если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне *красивой, талантливо сделанной композицией* (сделанной под героическую по своей сути идею долга – А.А.). Теперь мне остается только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески. Если смерть в самом деле опасность, то нужно встретить ее так, как подобает это учителю, ученому и гражданину христианского государства: бодро и со спокойной душой. *Но я порчу финал!*” (Чехов 1970: 232). Учитель, ученый, гражданин – общественное, внеличностное измерение персоны – портит финал сделанной жизни. Чем, спрашивается, портит финал Николай Степанович?

А тем, что задумался, встал на скользкую стезю тех, кто спрашивает: зачем? почему? какой тут смысл? Тем, что из государственного мужа превращается просто в свободную, следовательно, лишнюю, с точки зрения общественных функций, личность. Персоноцентрической установкой “портит” классический социоцентризм.

Лишний – это подвижник по натуре, у которого открылись глаза. Честен социоцентрически ориентированный подвижник до тех пор, пока глаза его закрыты, пока он слеп и равнодушен к истине, довольствуясь полезной деятельностью. А вот теперь извольте принять к сведению всю сложность и неоднозначность мира – принять иную веру, не отвергая прежних убеждений. Естественным результатом

сшибки ценностных ориентиров становится та самая рефлексия, с помощью которой ставится диагноз – “отсутствие определенной цели в жизни”. Если уж кому-то очень не нравятся “лишние”, нехорошие люди, следует назвать вещи своими именами до конца: хороший человек, полезный человек – это слепой, верующий человек, не расположенный рассуждать. Лучшее лекарство от рефлексии – подвижничество, а от подвижничества -- рефлексия. То самое слово, которое так не нравится ни героям, ни охотникам.

Обратим внимание: герои Хемингуэя взыскуют социоцентризма, даже не догадываясь об этом или стесняясь этого (отсюда – трагическая ирония), а для героя Чехов социоцентризм – пройденный этап. Получается диалог цивилизации и культуры, *homo economicus*’а и *homo sapiens*’а – диалог неразумного с разумным, хотя кажется, что слепого с глухим. Рассказ “Скучная история” хорош именно тем, что предлагает взамен двух плоскостей “подвижник” – “лишний” (жизнь или финал) гораздо более тонко нюансированную систему координат, которая сказывается на общем смысле. Злорадствовать по поводу испорченного финала жизни – это уже цинизм, умудриться не испортить финал – глупость, сожалеть о том, что это неизбежно, “нужно” – умный стоический скепсис; но подлинная мудрость с болью воспринимает неизбежность испорченного финала. Мудрость – это рефлексия по поводу того, что “подвижники нужны, как солнце” и одновременно по поводу того, что финал их жизни будет печален, испорчен. “Унылое чувство сострадания и боль совести, какие испытывает современный мужчина, когда видит несчастье, гораздо больше говорят мне о культуре и нравственном росте, чем ненависть и отвращение”, – роняет бесценное наблюдение, в сущности, *credo*, Николай Степанович в своей исповеди. Унылое чувство, боль и нравственный рост – это и есть итог размышлений, прямое следствие культуры. Жизнь – не интеллектуальный ребус и не композиция из кубиков, которую надо доделать в соответствии с неким заданным генеральным планом. Жизнетворчество предполагает познание себя, а не подгонку себя под всеми одобряемый героический аршин.

И вот – финал финала. Николай Степанович “равнодушел ко всему”. Сначала он активно возражает Кате, потом злословит, “как жаба”, а теперь вот – пришло равнодушие. Равнодушие – это та грань, за которой человек может сколько угодно изощрять свой ум в скептицизме и цинизме, но он перестает уже совершенствоваться как человек. Ум в невозможном сочетании с совестью – подвижник, понимающий бессмысленность подвижничества, но стоически преодолевающий бремя познания, не желающий превращаться в “жабу” – вот духовный предел той концепции личности, которая явлена нам в этом рассказе. Защита от подобного абсурда – ирония, что ж еще.

А дальше – беспристрастный самоанализ, рефлексия, только не как оправдание бессилия своего и равнодушия, а как беспощадный диагноз: “И сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках

и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный анали-тик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего”.

“Нет чего-то главного”, “чего-то общего”, “целого”, “общей идеи”, “бога живого человека”... Ум, образованность, опыт, даже опыт подвижничества, не спасают, если в душе нет веры. Это подвижник судит скептика; последний же, понимая, что прав, испытывает тем не менее пронзительное чувство вины перед подвижником за то, что лишил его смысла, а значит защиты перед жизнью. Типичный комплекс мудреца: истина убивает веру, если вера не становится истиной. Бедный Николай Степанович, он еще не знает, что общая идея утроит чувство правоты и усмерит – вины...

Но пока нет подобного опыта, остается перспектива: “общая идея”, нечто “главное”, придающее отдельным мыслям общий смысл. Если человек честно признает, что он “побежден”, не все еще потеряно. Остается надежда, как ни странно. Нет, не испорчен финал, а до странности усложнен. Это достойное завершение жизни старого человека, не покривившего душой. Что имеется в виду?

С одной стороны, нельзя жить без “общей идеи”, и это нравственно-философский приговор идеологии подвижничества; с другой стороны, Николай Степанович обрел “общую идею”, но как-то не заметил этого. “В одно целое” собралось то, что он мог бы назвать “богом живого человека”, а именно: стоическое утверждение созидательного начала в человеке, делающее его “положительным явлением”, в сочетании с еkkлесиастическим пониманием суетности и самой идеологии стоицизма. Старый человек не мог поделиться своим смутным сокровенным знанием с молодой Катей: по совести не знал, что ей сказать.

И все-таки ощущение, что не удастся свести концы с концами не оставляет читателя: богу живого человека недостает хемингуэевской витальности, силы жиз-неутверждения, божественного легкомыслия, если хотите; бог человека оказался согбенным, пригнетенным чувством вины за всех и вся: за неустроенные судьбы, за то, что лучшие люди – жабы, за скучную историю. Бог живого человека превращается в комплекс вины, едва ли не в обычного боженьку.

Иными словами, перед нами концепция человека трагического, так и не сумевшего преодолеть мрак и уныние почти ортодоксального трагизма и возвыситься до трагизма просветленного, оптимистического – преодоленного. Это новое искомое качество духовности можно было бы назвать персонцентрической гармонией (в отличие от гармонии героической, то есть социоцентрической). Именно с вершины “персонцентризма” смотрел на мир повествователь “Евгения Онегина”. Вообще “Скучная история” – редкий для Чехова рассказ, где трагизм обнажен столь откровенно, и даже жалкая в своей беспомощности попытка иронии лишь подчеркивает неизбежность и полноту трагизма. Трагизм в себе, абсолютный трагизм тяготеет только к героике; если туда путь заказан – другого пути просто нет. Вот почему, кстати, духовная перспектива героев Хемингуэя – социоцентризм (назад, в будущее).

Однако оценим и такой момент. Выход из трагического тупика возможен в сторону “общей идеи” (отчасти самоотверженно героической по ожидаемому пафосу), что означает: совершенство человека понимается как совершенство мышления. А такая посылка рано или поздно преодолеет героическую детерминацию. Вот этот вектор и хочется считать победой Николая Степановича. “Я побежден” – после финала звучит уже не так обреченно (до “я победил”, конечно, еще далеко). Повествователь и здесь оказался выше рассказчика, выше всех иных персонажей. Несомненной духовной победой Николая Степановича является и то, что он отказался от поиска героики, всегда возвышающей душу, но унижающей мышление и в целом человека; это было бы шагом в сторону гармонии, конечно, но шагом назад. Безоглядный героизм по Пржевальскому для него – пройденный этап. Он не знает состава “общей идеи”, но он уже понимает, что она каким-то образом должна вбирать в себя все мыслимые “личные идеологии”, интегрируя их в нечто качественно новое. “Общая идея” в самых общих контурах уже маячила в сознании Николая Степановича на уровне представлений – как предчувствие (мироощущение). Но “состав” ее предполагался настолько странным, что старый профессор сложил руки и сдался: “Я побежден”. В общую идею, помимо подвижничества и осознания глупости его, иронически включается и скрываемый от самого себя, но все же окрашенный в слегка эротические тона интерес к Кате, и крах семьи, и невозможность жить вне семьи, любовь к науке и понимание того, что ты раб этой любви, искалеченный ею, – включается персоноцентризм. Горькая трагическая ирония заменяет общую идею, и, собственно, становится ею.

Вот из таких нюансов состоит “Скучная история” и странность Чехова.

Все это, с одной стороны, запутано, а с другой – вполне объяснимо: перед нами живая, тотальная диалектика, тот самый взыскуемый бог живого человека. Жизнь человека под идею, не задалась, и финал красиво расписанного сценария был испорчен. Однако, с точки зрения логики общей идеи, именно финал придал обыкновенному герою и подвижнику качества несчастного (в экзистенциальном смысле) человека. Лишнего человека, что само по себе в известном смысле уже есть счастье. Это уже гораздо больше, чем герой. Героизм иронически превращается в “скучную историю”, но последняя может иметь вовсе не ироническое продолжение...

Строго говоря, история Фрэнсиса Макомбера – это предыстория “скучной истории”, так или иначе, рано или поздно случающейся со всяким умным и приличным человеком. Глупо не замечать известной гуманистической содержательности взросления “мужчины-мальчика” Макомбера (сила личности – понятие комплексное, включающее в себя в том числе и морально-волевые компоненты), но еще глупее выдавать эту охотничью историю за эталон духовного становления.

Путь Макомбера типичен для человека. Для homo economicus`а. Путь Николая Степановича – уникален. Потому что универсален. От природы к цивилизации, от цивилизации к культуре, от веры – к пониманию: это не русский профессор выдумал; это путь от homo economicus`а к homo sapiens`у.

У Чехова не иррациональное противостоит рациональному, а рациональное, но менее совершенное в духовном отношении, рациональному же, но гораздо более совершенному в духовном смысле. Идеи противопоставлены идеям, ум – уму. “Ум ума почитает”, хотя и не соглашается с оппонентом. Разум как таковой не ставится под сомнение – вот принципиальное отличие Чехова от тех русских классиков, кто озабочен был исключительно диалектикой души. Тема Чехова не диалектическое противостояние психики и сознания, а исследование разных типов сознания: идеологического и видящего ограниченность идеологии. Одни умные люди спорят с другими умными людьми, а выходит одна глупость.

У Хемингуэя все проще: одно иррациональное противостоит другому, в результате чудесным образом получается “мудрость”. Только говорить надо поменьше.

Все дело, однако, в том, что идеологическая “зацепка” и есть вариант самодтверждения психики, прорыв бессознательного на уровень сознания. Рациональная аранжировка – всего лишь способ культурно прописаться и “на равных” сражаться с сознанием как таковым. “Общая идея”, то есть более широкий взгляд на вещи, – это уже мировидение “от сознания”. Чехова не психология интересует, не столкновение сознательного и бессознательного в “чистом” виде. У него сплошь “культурные” диалоги, идейные споры, позиции, противостояния и “направления”. Но за мировоззренческой полемикой скрываются доводы все тех же психики и сознания, души и разума, идеологии и “сверхидеологии” (философии). А ставка на разум, на “лишнего” – и это прекрасно понимал писатель – бесперспективна, ибо антиобщественна. Вот вам и чудо открытого финала, размытость позиций, неопределенность философии, смешение лжи и правды... Чехов погружал нас в эпицентр проблемы, которая, судя по всему, представлялась ему неразрешимой. За неопределенностью стоит вполне определенная логика, продуманная концепция человека. Статус неразрешимости проблемы – вот чем дорожил Чехов.

Хемингуэй дорожил именно однозначной ясностью, которая не нуждается ни в какой рефлексии. Никаких проблем. Иначе можно все испортить.

Итак, “духовное” и предшествующее ему “психологическое” (морально-волевое) – так можно обозначить способы структурирования субъектов сознания в произведении. И таким субъектами, по принятой в данной работе терминологии, оказываются *homo economicus* и *homo sapiens*. Именно так: *homo economicus* и *homo sapiens* выступают как “субъекты сознания”, как проекции природного и, соответственно, культурного начал.

В этой связи уместно разграничить объект и предмет литературы. Предметом литературы является человек и личность в единстве их мироощущения и миропонимания. Если говорить о великой литературе, то предметом ее пристального внимания становится процесс превращения человека в личность. Система ценностей (основа содержания) обретает эстетическое измерение (стиль), воплощая формулу Красота – Добро – Истина.

На самом деле надо выразиться еще более точно и конкретно: один информационный комплекс, телесно-психологический, известный нам под названием

человек (индивид), на наших глазах превращается в другой, духовно-психологический, имя которому – личность. Меняется тип управления информацией, меняется способ мышления – в результате меняется система ценностей, система мотивов поведения – следовательно, меняются типы конфликтов, типы и системы персонажей.

Именно конфликт типов управления информацией и является объектом изображения в литературе, ибо все духовные коллизии человека коренятся в информационно-формационной природе конфликта. От природы – к культуре (от приспособления – к познанию): это и есть подлинно культурный путь человека, который (путь) посредством образов (если говорить о языке литературы как виде искусства, виде художественного творчества), закрепляемых в стиле, в частности, в сюжете (если говорить о способах выражения образа), отражается в литературе.

Это и есть один-единственный, универсальный объект литературы, отраженный в ее предмете: духовное производство человека. Других попросту нет, им неоткуда взяться. Полусато в духовном пространстве всего два: психика и сознание. Два полюса связывает один сюжет (ряд событий). Идти прогрессивно можно только в одном направлении, снизу вверх (осуществляя процесс познания), от природы к культуре, проходя при этом неизбежные и, в общем, известные ступени (тело – душа – дух). Сверху вниз – это бездуховная траектория приспособления. Если путь к личности состоялся, прямая, та, которая “снизу вверх” (обозначающая процесс познания), смыкает конец с началом, образуя круг. Личность – это целостность, единство “низа” и “верха”. Графический эквивалент целостности – это круг. Не следует забывать, что сюжет (основа которого – событие) – всегда способ передачи содержания, но не само содержание. От природы к культуре: это и есть содержательная, внутренняя сторона сюжета, внешнее выражение которой – ряд событий.

Таким образом, можно сказать, что предметом литературы является *homo eсоnотicus*, а объектом – *homo sapiens*. Хемингуэй не докопался до объекта, великолепно воплотив предмет, за которым едва угадываются контуры возможного объекта.

Ясно, что предмет и объект соотносятся как форма и содержание. Отсюда наш следующий постулат: оплодотворяющим (связывающим, скрепляющим) началом в искусстве является, как ни парадоксально, мысль (хотя кажется, что – чувство, которое, по ощущению, доминирует в образе). Любое организованное чувство (скажем, все то же как бы спонтанное “огромное наслаждение”) организовано началом рациональным. Даже у Хемингуэя, точнее – прежде всего у Хемингуэя.

Литература – это искусство слова, которое является инструментом мысли. Художественное слово само по себе амбивалентно: оно и передает мысль – и убивает ее – тем, что одновременно передает чувство. Грань между рациональным и эмоциональным воздействием слова зыбка и трудноуловима, и пренебрегать этими свойствами слова просто-напросто невозможно (музыкальный звук, скажем, в этом отношении гораздо менее внутренне диалектичен вследствие малой информационной вместимости, он откровенно “привязан” к “чувству”, “ощущению”). В художественной литературе акцентировать смыслы, игру ума



– вещь чрезвычайно тонкая и коварная. Переизбыток интеллектуального начала нейтрализует образную мощь; “половодье чувств” и, соответственно, образная экспрессия, плохо приспособлены под передачу “контекста идей”, концепций.

Если принять во внимание описанную каверзу, можно сформулировать наш опорный тезис следующим образом: западная литература – более литература, нежели русская, но первая же одновременно является менее искусством, чем вторая. Литература имеет дело со своим “предметом”, существующим в рамках социо - и идивидоцентризма; искусство (в том числе литература как искусство слова, искусство перетекания чувства в мысль и наоборот, искусство соединения мироощущения с мировоззрением) – тяготеет к “объекту”, его тенденциозность – персоноцентризм.

Хемингуэй – более литература, нежели Чехов; однако Чехов – более искусство, нежели Хемингуэй. Познавательность, “идейность” литературы проявляется в том, что она рациональна (одномерна, системна – и это органично сочетается с откровенным культом ощущений); литература как искусство принципиально концептуальна (целостна, многомерна), ибо совместить предмет и объект без философской концепции невозможно.

С точки зрения количества и качества информации “литература”, язык, преимущественно, природы, на порядок уступает “искусству”, языку культуры. Поэтому стиль литературы бывает броским и ярким – за счет нескольких виртуозно освоенных колоритных приемов (в данном случае у Хемингуэя до совершенства доведены диалог с подтекстом (кстати, творческая находка Чехова) и композиция новеллистического сюжета). Стиль словесно-художественного искусства сложен и многопланов, его значительно труднее идентифицировать как стиль.

Одной из насущных проблем гуманитарных наук, в частности, литературоведения, является методология: если “искусство” читать как “литературу”, в литературе в целом так и не появляется культурного, личностного измерения. Вроде бы, пустячок. На самом деле отсутствие персоноцентрической перспективы делает литературу служанкой природы и общества – но не культуры. Литература превращается в коварный инструмент культурного регресса. В инструмент приспособления к неспособности человека, *homo economicus*’а, познавать – обнаруживать в себе потенциал *homo sapiens*.

## ЛИТЕРАТУРА

- Chekhov, Anton P. *Works in 8 volumes, vol. 4* Moscow: Pravda, 1970. (Чехов А.П. Собр.соч. в 8-ми томах, т. 4. Москва: Правда, 1970).
- Hemingway, Ernest M. *Fiesta (The Sun Also Rises). A Farewell to Arms! Novels; The Old Man and the Sea: story; short stories.* Moscow: Hudozhestvennaya Literatura, 1988 (Хемингуэй Э. Фиеста (И восходит солнце). Прощай, оружие! Романы; Старик и море: Повесть; Рассказы. Москва: Художественная литература, 1988).

Anatol Andreyeu  
(Belarus)

## Existentialistic Aspect of Literary Event (E. Hemingway and A. Chekhov)

### Summary

**Key words:** literary happening, personalitycentrism, individualcentrism (egocentrism), Hemingway, Chekhov.

The author considers as a literary happening such events that discover or cause serious shifts in characters' perception and, therefore, their world outlook. The most important task of happening is to cause emotional experiences that result into work of mind, into changings in the view of the world.

There is a catharsis, which includes psychological and logotherapy. It's a kind of mental maturation of a person, if you like. Aesthetically, happening defines the plot and the structure of the character. Not by chance the majority of works of world literature start with the reference to the incident or foreseeable event. There are various formulas of standard introductions, 'ones upon a time', 'it was', 'after', 'I remember' and so on. The narrative itself suggests the eventual discourse. The narrative is impossible avoiding some sequence of events. Even if nothing happens it is also a kind of the event. Thus, the quality of the event determines the quality of character's mental and moral spiritual (though there also exists a reverse pattern: only mental and moral problems of the hero may become an existential event). Tell me about your troubles and confusions and I'll tell you who you are.

This thesis is illustrated by the analysis of two stories, belonging to the American and Russian classics. The author supposes these two stories to be perfectly representative of happening and, therefore, in respect of the mental paradigms that largely determine the specificity of Western and Russian literature.

*The Short Happy Life of Francis Macomber* by Ernest Hemingway demonstrates contradictory pattern: the more the perception of the "subject of consciousness" in the piece of art tends to be the world outlook, the higher is the potential artistry of this piece of art. It is mainly Western literature that often mistakes the problems of moral and strong-willed character for properly mental (of worldview, philosophical). At the least, there is certainly no principle border between them. The starting point in this story is not personalitycentrism but individualcentrism (egocentrism).

Happening in Chekhov's *Boring story* is of principally another informational nature. Not an individual, but personalitycentric. Not psychological (moral standing), which disguises itself as a mental, but pure mental, cultural, philosophical, which realizes itself through various moral-and-social and psychological constituents.

In Chekhov's story there is no opposition of irrational to rational. There is a strong and complex opposition of rational to more mentally and spiritually perfect rational. Cognitive personality is in the center here. Hemingway sets human nature (psychical) as the starting point, and Chekhov finds it in culture (consciousness). Hemingway embodies the *subject* of literature, and Chekhov digs deep to the *object* of literature.

Francis Macomber's story is treated as a prequel of "boring story" that sooner or later happens to every intelligent person. Hemingway's story is more "literature" than Chekhov's one, but Chekhov's story is more "art". So there is a temptation to read literature as art, and vice versa.

One of the pressing problems of the humanities, especially literature, is the methodology: if art is read as literature, there do not appear cultural, personality dimensions in literature in general. Lack of personalitycentric prospects make the literature sociallycentric. Literature becomes transformed into a treacherous instrument of cultural regression.

Therefore, there is the risk of misunderstandings.

## ანატოლი ანდრეევი (ბელორუსია)

### ლიტერატურული მოვლენის ეგზისტენციალური ასპექტი (ე. ჰემინგუეი და ა. ჩეხოვი)

**საკვანძო სიტყვები:** ლიტერატურული მოვლენა; პერსონოცენტრიზმი; ინდივიდოცენტრიზმი; ჰემინგუეი, ჩეხოვი.

ავტორი გვთავაზობს, ლიტერატურულ მოვლენად ჩავთვალოთ ისეთი ტიპის ქმედება (კოლიზია, შემთხვევა, ისტორია), რომელიც აღმოაჩენს ან შეცვლის მსოფლშეგრძნებას და, შესაბამისად, პერსონაჟთა მსოფლმხედველობას. მოვლენის უმაღლესი ამოცანაა მოახდინოს ძვრები სამყაროს აღქმის დონეზე, რომლებიც, ასე თუ ისე, შეეხებიან მსოფლმჭვრეტელობის საფუძვლებს (სულიერი განცდები, რაც თავის მხრივ, გამოიწვევს აზრის ქმნადობას – „სამყაროს სურათის“ ცვლილებას).

ხდება კათარზისი, რომელიც საკუთარ თავში ფსიქო და ლოგოთერაპიას მოიცავს. პიროვნულ პლანში ხდება სულიერი ზრდა, ესთეტიკურ პლანში კი – მოვლენა ერთსა და იმავე დროს, განსაზღვრავს სიუჟეტსაც და პერსონაჟის სტრუქტურასაც. შემთხვევითი როდია, რომ მსოფლიო ლიტერატურის ნაწარმოებთა უმეტესობა იწყება მინიშნებით უკვე მომხდარი ან მოსალოდნელი მოვლენის შესახებ. ასეთი დასაწყისის ფორმულა უამრავია: „ეს იყო“, „მას შემდეგ“, „მახსოვს“ და ა.შ. თავად თხრობაში ივარაუდება მოვლენის დისკურსი. შეუძლებელია, ყვებოდე ამბავს და ამ დროს, თავიდან აირიდო მოვლენათა რიგი. როდესაც არაფერი ხდება, ესეც კი ერთგვარი მოვლენაა.

ამრიგად, მოვლენის ხარისხი განსაზღვრავს პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების ხარისხს (თუმცა, არსებობს პირუკუ კანონზომიერებაც: ეგზისტენციალურ მოვლენად შეიძლება იქცეს მხოლოდ ის, რომელიც გმირის სულიერ პრობლემებს შეესაბამება). მითხარი, რა გაღელვებს და გეტყვი, ვინ ხარ შენ.

მოცემული თეზისის დადასტურებაა ამერიკელი და რუსი კლასიკოსების ორი მოთხრობის ანალიზი, რომლებიც, ამ სტატიის ავტორის აზრით, რეპრეზენტატიულები არიან „მოვლენებთან“ და, მაშასადამე, მენტალურ პარადიგმებთან მიმართებითაც, რითაც ბევრნილად განსაზღვრავენ დასავლური და რუსული ლიტერატურების სპეციფიკას.

ჰემინგუეის მოთხრობა „ფრენსის მაკობერის ხანმოკლე ბედნიერება“ კანონზომიერებათა წინააღმდეგობრიობას გვიხატავს: „შეცნობის სუბიექტის“ მსოფლალქმა რაც უფრო ესწრაფვის სამყაროს გაგების ფორმატს (მსოფლჭვრეტას), მით უფრო მაღალია მხატვრულობის პოტენციალი. სწორედ „დასავლურ“ ლიტერატურაში, მორალური და თავისუფლების ხასიათის პრობლემები (მსოფლშეგრძნების კლასიკა მსოფლჭვრეტის ელემენტებით) ხშირად აღიქმება როგორც საკუთრივ სულიერი (მსოფლალქმითი, ფილოსოფიური), ყოველ შემთხვევაში, მათ შორის პრინციპული საზღვარი არ არსებობს. ათვლის წერტილად საანალიზო მოთხრობაში გამოდის არა პერსონაცენტრიზმი, არამედ ინდივიდოცენტრიზმი.

ჩეხოვის მოთხრობაში „მოსანყენი ისტორია“ მოვლენებს პრინციპულად განსხვავებული, სხვაგვარი საინფორმაციო ბუნება აქვთ, – უკვე არა ინდივიდოცენტრული, არამედ პერსონაცენტრული; არაფსიქოლოგიური (მორალურ-ნებელობითი), რომელიც შენიღბულია სულიერის გარსში, სულიერი კი, თავის მხრივ – კულტურულ-ფილოსოფიურ საფარველში, რომელიც საკუთარი თავის რეალიზებას ახდენს მორალურ-სოციალური და ფსიქოლოგიური შემადგენლების საშუალებით. ჩეხოვთან ირაციონალური კი არ უპირისპირდება რაციონალურს, არამედ რაციონალური, მაგრამ სულიერ პლანში ნაკლებსრულყოფილი, ისევე რაციონალურს, მხოლოდ – სულიერად გაცილებით სრულყოფილს. მოთხრობის ცენტრშია პიროვნება, რომელმაც საკუთარი თავი კონცეპტუალური სიტყვის საშუალებით შეიგრძნო. ჰემინგუეისთან ათვლის წერტილია ბუნება (ფსიქიკა), ჩეხოვთან – კულტურა (შემეცნება). ჰემინგუეიმ ხორცი შეასხა ლიტერატურის საგანს, ჩეხოვი კი ობიექტამდე ჩაღრმავდა.

ფრენსის მაკობერის ისტორია განიხილება როგორც „მოსანყენი ამბის“ წინარეისტორია, რომელიც, ადრე თუ გვიან, ყველა ჭკვიანი კაცის თავს ხდება. ჰემინგუეი ბევრად უფრო ლიტერატურაა, ვიდრე ჩეხოვი, მაგრამ ჩეხოვი – ბევრად უფრო ხელოვნებაა, ვიდრე ჰემინგუეი. ჩნდება ცდუნება, ლიტერატურა ნაკითხულ იქნას როგორც ხელოვნება და პირიქით.

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა, კერძოდ, ლიტერატურათმცოდნეობის, ერთ-ერთი არსებითი პრობლემა მეთოდოლოგიაა: თუ ხელოვნებას ნავიკითხავთ როგორც ლიტერატურას, მთლიანად ლიტერატურაში ვერასოდეს გაჩნდება კულტურული, პირადი განზომილება. პერსონაცენტრული პერსპექტივის არარსებობა ლიტერატურას სოციოცენტრისტულად აქცევს. ლიტერატურა ხდება კულტურული რეგრესის ვერაგი ინსტრუმენტი. ჩნდება ურთიერთვერგაგების რისკი.

**M.I. LAZARIDI**  
(Kyrgyzstan)

**Ascension to Spirituality According to N. Kazantzakis**  
(based on the novel “The Last Temptation”)

*Every man worthy of being called a son of man bears his cross and mounts his Golgotha. Many, indeed most, reach the first or second step, collapse pantingly in the middle of the journey, and do not attain the summit of Golgotha... Afraid of crucifixion, they grow fainthearted: they do not know that the cross is the only path to resurrection. There is no other path\*.*

Nikos Kazantzakis

The legendary Cretan Nikos Kazantzakis, a Greek writer, who was ranked among some critics to the category of the greatest writers of the XX century, lived a fantastic eventful life full of diverse interests and extraordinary efforts spent on physical and spiritual salvation of man.

A writer, a philosopher, a traveler and a journalist N. Kazantzakis studied in Greece (Law), in France (where he attended lectures on the philosophy of Henri Bergson); the writer delved into the essence of all the world's religions, studied the works of Friedrich Nietzsche, Vladimir Lenin; being a journalist he traveled around the world (Germany, France, Italy, Czechoslovakia, Egypt, Israel, China, Japan, Russia (where he spent three years), and Mount Athos (where he had a 40 day sojourn).

N. Kazantzakis was friends with Angelos Sikelianos, a wonderful Greek poet who (along with his wife E. Palmer) was at the forefront of the revival of the Delphic Games. In 1914 they journeyed to Greece historical sites, so rich in its ancient and Christian monuments. This close spiritual fellowship was useful for both of them in their not just only difficult, but the tragic fate: each of them made his way of the cross.

The writer was actively involved in public life of the country as a member of the Greek Government and the founder of the socialist party “Socialist Workers Union” (1945).

N. Kazantzakis was a man with a big heart, who loved people fervently. He was the person who facilitated the repatriation of Pontian Greeks (about 150 thousand.) and save them from death (1919). N. Kazantzakis was the one who urged the international community to pay attention to the tragedy of the peoples of Asia Minor in the early twentieth century (and not only of the Greeks).

---

\* Report to Greco by Nikos Kazantzakis, Published August 1st 1975 by Touchstone Books.

Three times He was nominated for the Nobel Prize in literature (once by the Society of Greek Writers and twice by the Norwegian Writers' Union) but was never awarded the prize. However, the work of N. Kazantzakis could not go unnoticed. In 1956 he was awarded the International Peace Prize.

He spent the last ten years of his life in Germany and France. An eternal wanderer, he fell ill while traveling from China to Japan. Kazantzakis died on October 26, 1957 in Freiburg, Germany, but he was buried in his homeland, on the wall surrounding the city of Heraklion. The Orthodox Church, which in due time raised the issue of his excommunication, denied his burial in the cemetery. Thus, the writer was put to ostracism not only during his life but also after his death. Striking inscription on the gravestone reads: "I hope for nothing. I fear nothing. I am free." - Δεν ελπίζω τίποτα. Δε φοβάμαι τίποτα. Είμαι λείψτερος.

Former house of the writer's father, situated in the Cretan village of Myrtia (ex. Varvari), became a museum of N. Kazantzakis. Writer's works is studied worldwide. The International Society of Friends of Nikos Kazantzakis, which is represented by 64 regional sections, was founded (with the participation of the writer's widow journalist Eleni Samiou) in Geneva, Switzerland in 1988. This publication, prepared by the Department of the ISFNK in Bishkek, Kyrgyzstan (in Hellas Centre for Greek Language and Culture) is also a tribute to the memory of a great man and a writer.

What topics fascinated the writer, what determined the outlook of the thinker? These are the translation of "The Divine Comedy" of Dante (1932) and "Faust" by Goethe (1936), the poems "Iliad" and "Odyssey" of Homer in the Modern Greek language; creation of the epic poem "The Odyssey" (1938).

The novel "Life and Adventures of Alexis Zorbas" (Ο βίος και η πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά, 1946) immediately led to the recognition of N. Kazantzakis as a first-rate Greek writer. And after the publication of the novels "Christ Recrucified" (Ο Χριστός ξανασταυρώνεται, 1948), "Captain Michalis" (also known as "Freedom or Death") (Ο Καπετάν Μιχάλης. Έλευθερία ή θάνατος, 1950), "The Last Temptation" (Ο Τελευταίος πειρασμός, 1951), "Saint Francis" (Ο Φτωχούλης του θεού: Μυθιστόρημα, 1953) "Report to Greco" (1956) N. Kazantzakis joined the list of the most important novelists of the twentieth century. Dedication of the author's autobiographical study to a great artist Domenikos Theotokopoulos (El Greco) is a dialog of fates of two great sons of Crete.

It is well known that the most significant literary works are often based on folklore material (tales, legends). Two novels "Christ Recrucified" and "The Last Temptation" composed on the basis of the Gospel.

To this day such a phenomenon as a diglossia, the existence of two varieties of the same language, still presents in Greek language. N. Kazantzakis wrote in Dimotiki (δημοτική), ie in the vernacular Greek rather than Katharevousa (καθαρεύουσα), lifeless, purified form: the writer is also considered to be an outstanding creator of Modern Greek.

His novels are written in a rich, overloaded with metaphors language of a Greek-commoner; in an everyday language of modern Greece. Books of N. Kazantzakis are translated into all European languages. Worldwide recognition came to him almost at

the end of his life, when he was compelled to leave the country due to his political and religious views.

The novel "The Last Temptation" is devoted to the history of life of Jesus of Nazareth. The plot is outwardly simple but it contains profound philosophical insights and spiritual implications. We can contemplate a strong prose - logical, emotional, which is holding in suspense.

Reading and growing familiar with the text of the novel, thinking about the conflicts in the protagonist's life, his strengths and weakness, his maturation, observing spiritual experience of the main character leads to spiritual growth of the reader himself. At the same time, it is truly absorbing to discover a great spiritual and life experience of the writer who is interested in all the major philosophical systems of his time, including the world's religions. Having traveled the world in search of wisdom, N. Kazantzakis returned to the Gospel, to the ideal man life, in which there are two forms: the earthly and the divine.

In opinion of M. Scorsese which he expressed to a Greek journalist at Venice Film Festival, «ένα πνευματικό και βαθύτατα θρησκευτικό βιβλίο. Ομως άλλο θρησκεία κι άλλο Εκκλησία» - "this is a highly spiritual book, which expresses deep faith. But faith is one thing and the church is another.

Jesus in the interpretation of Kazantzakis - is a weak person, who doubts in everything. At the beginning of the novel the protagonist sees a nightmare in which hordes of people looking for him as their Savior.

Strange omens repeated again and again and bringing untold suffering to Jesus of Nazareth, a village carpenter, who felt that "the hand of God is scratching the skin of his skull."

These signs and visions were the harbingers of terrible and painful death, but Jesus did not want to die, hoping that if he sinned, he would not be worthy of great honour of being the Savior, and be able to live an ordinary life. The protagonist of the novel makes a living by rather a scary craft - he makes crosses for crucifixion.

Did Jesus thought that he would be put to such a horrible death himself?

N.Kazantzakis is not interested in a response to the martyrdom of the immortal divine incarnation, but in the suffering, the pain, the fear of an ordinary human flesh. What should happen to a man, in order that he recognized himself as the Saviour, and after that become a victim? How should he transform spiritually?

The writer presents the gospel legend in its original form, purifying it from centuries of extraneous features, denying the idea of the heroism of Jesus like about a holiday that he was awaited his entire life. Understanding of the necessity of this sacrifice came slowly and painfully.

The plot of the novel, its slow action, reticence, mysterious behavior of Christ's companions and his apostles, especially Judas - all echoes of the Gospel narratives. The disciples of Jesus are the people of the simplest trades, not ideal in behavior, language, thoughts. It seems that simple peasants of severe Crete served as prototypes for them. Incredibly, but these people, "the poor in spirit," so far from spirituality, gave their lives for the idea, defending it in terrible agony.

An image of Judas is stunning. Who is he? There is no answer on this question neither in the N. Kazantzakis' novel nor in the Gospel. The enemy, the traitor, the beloved disciple? It is clear that without the kiss of Judas there is no continuation of action, to the Jesus' way to his death on the cross. He sold his master for thirty pieces of silver, but he did not use the money;

After the Christ was in the hands of Roman soldiers, Judas hanged himself from an aspen tree. The leaves of the tree are always trembling with terror since that time. And in N. Kazantzakis' novel the image of Judas compels our attention. The intensity of the action is such strong that one cannot break away from such an old story, which disturbs and worries us to this day.

In all thirty-three chapters of the novel there is a life-and-death struggle between human's spirit and flesh.

Evil is so attractive. So many temptations on the way!

What's wrong with that he likes to eat well and drink wine, dreams of a quiet life with Mary Magdalene, and engaged in manufacturing of crucifixion crosses?

The hero of the Kazantzakis' novel is tongue-tied. Amazingly, but Jesus does not know how and what to talk about with his disciples, and the people.

How hard the ability to sow the Word is given! The Sermon on the Mount is still a long way off!

After a stay in the wilderness, Jesus finds the courage and determination to stand up to the hard path, as it was predefined him from above. The central chapters of the novel present the famous episodes of the Gospel to the moment of the crucifixion, when the last temptation comes to Christ on the cross in his delirium. Jesus in his dreams escapes the terrible painful death. Finally his desire is fulfilled; he lives an ordinary earthly life: marries Magdalene; after the death of Mary Magdalene he marries Martha and Mary, sisters of Lazarus, becomes a father. In his old age, sitting on his doorstep, he goes back to his younger days, recalls the excitement and painful thinking about his fate, and rejoices that he is not the one who is obliged to carry a heavy cross.

The narrative of the author is so convincingly that you believe everything that was said. Should we rejoice that Jesus escaped death? Should we sorrow that the victim had not brought, and, therefore, humanity is not saved?

The main thing, the purpose is not fulfilled. The entire path of spiritual maturation of Jesus, which now so little resembles the character in the beginning of the novel - was not reflected in his fate. It was all in vain.

Being in the delirium of the cross he sees his disciples led by Judas appeared in front of him. They accuse him of apostasy: "Your place was on the cross. God of Israel, have set thee to fight there, but you're covered with cold sweat of fear, and you hastened to escape at the moment when death stood before you."

When consciousness for a moment backs to Jesus, he realizes that he is not leave from the predestined path that he deserves to be the Savior, that death on the cross bears the blessed death to him and the hope of salvation to all of humanity. "Everything was done as was fitting, thank you, Oh God."



N. Kazantzakis knows his craft really well; it is impossible to put down from the book. Each of us goes all the way of suffering with Jesus, each of us thinks if he could donate at least something for the triumph of truth.

"The Last Temptation" is a revelation N. Kazantzakis, a rebel and a freethinker. We are astonished by the tragic sincerity of a man, whose spiritual life was devoted to the struggle and unity of spirit and flesh in the person. N. Kazantzakis mounts his Golgotha and teaches us not to be afraid, because there is no other way to salvation.

#### References:

The Last Temptation, N. Kazantzakis, translated from Greek into Russian by Vasiliev A.- SPb, 2006.

#### Electronic resources:

[www.enet.gr](http://www.enet.gr)

[www.kazantzakis.grek.ru](http://www.kazantzakis.grek.ru)

[www.lipatnicov.com](http://www.lipatnicov.com)



**Calvary (Golgotha). N.N. Ge. 1893**  
**Oil on canvas. 222, 4 x 191, 8.**  
**The State Tretyakov Gallery, Moscow**

**მილენა ლაზარიდი**  
(ყირგიზეთი)

**აღმასვლა სულიერებისაკეს ნიკოს კაზანდაკისისეულად  
(რომანის „ქრისტეს უკანასკნელი ვნება“ მიხედვით)**

**საკვანძო სიტყვები:** ნიკოს კაზანდაკისი, ბერძნული ლიტერატურა, „ქრისტეს უკანასკნელი ვნება“.

ლეგენდარულმა ნიკოს კაზანდაკისმა, ბერძენმა მწერალმა, რომელიც რიგი კრიტიკოსების მიერ მე-20 საუკუნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ავტორადაა აღიარებული, გასაოცარი ცხოვრებით იცხოვრა: მისი ცხოვრება, თავისი ინტენსიურობით, ინტერესთა მრავალფეროვნებით, სიცოცხლის ყინითა და უჩვეულო ძალისხმევებით, მთლიანად მიეძღვნა ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ გადარჩენას.

როგორც საბერძნეთის მთავრობის წევრი და სოციალისტური პარტიის – „მუშა სოციალისტების კავშირი“ (1945) დამაარსებელი, კაზანდაკისი აქტიურად მონაწილეობდა ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მას „დიდი გული“ ჰქონდა – გულწრფელად უყვარდა ადამიანები და ტკიოდა მათ ტკივილები. მწერალმა ხელი შეუწყო პონტოელი ბერძნების რეპატრაციას (დაახლოებით, 150 000 ადამიანის), 1919 წელს იხსნა ისინი დალუპვისაგან. მე-20 საუკუნის დასაწყისში კაზანდაკისმა მთელი მსოფლიოს ჰუმანისტების ყურადღება მიაპყრო მცირე აზიის ხალხების ტრაგედიას ყისში (არა მარტო ბერძნების ყურადღება). ის ორჯერ იყო წარდგენილი ნობელის პრემიაზე ლიტერატურის დარგში, თუმცა, ორჯერვე მისი კანდიდატურა მოხსნეს საბერძნეთის ხელისუფლებამ და ბერძნულმა ეკლესიამ. მაგრამ, კაზანდაკისის მოღვაწეობა არ შეიძლებოდა დარჩენილიყო ჩრდილში. 1956 წელს მას მაინც მიენიჭა მშვიდობის საერთაშორისო პრემია.

სიცოცხლის ბოლო ათი წელი მწერალმა გერმანიასა და საფრანგეთში გაატარა. ჩინეთიდან იაპონიაში მოგზაურობის დროს, მუდმივ ხეტიალში მყოფი მწერალი მძიმედ ავად გახდა. გარდაიცვალა ფრაიბურგში, გერმანიაში, 1957 წელს, თუმცაღა, დაკრძალეს სამშობლოში, ირაკლიონის კედელთან. ის ბოლომდე ოსტრაკიზმის ერთგული დარჩა. გასაოცარია წარწერა მისი საფლავის ქვაზე: „არაფრის იმედი არ მაქვს. არაფრის არ მეშინია. მე თავისუფალი ვარ“.

კაზანდაკისის წიგნები ყველა ევროპულ ენაზეა თარგმნილი. საერთაშორისო აღიარება მას მხოლოდ სიცოცხლის ბოლოს ეწვია, მაშინ, როდესაც მწერალი იძულებული იყო დაეტოვებინა საბერძნეთი თავისი პოლიტიკური და რელიგიური პოზიციის გამო. რა თემები აღელვებდა მწერალს? რით განისაზღვრებოდა მისი მსოფლმხედველობა? რომანი „ქრისტეს უკანასკნელი ვნება“ იესო ნაზარეტელის ცხოვრების ისტორიას ეძღვნება. სიუჟეტი, ერთი შეხედვით მარტივია, მაგრამ ძალიან ღრმა სულიერ ქვეტექსტს ატარებს. მკითხველის წინაშეა მძლავრი პროზა-ლოგიკური, ემოციური, დენადი, რომელიც მუდმივ დაძაბულობაში გვამყოფებს.

ეცნობი რა რომანის ტექსტს, თვალს ადევნებ რა პერსონაჟის ცხოვრებისეულ კოლიზიებს, ფიქრობ რა მის ძლიერებასა და სისუსტეებზე, მის ზრდასა და

მომწიფებაზე, ატყობ, რომ მწერალი ახერხებს არამარტო პერსონაჟის, არამედ მკითხველის სულიერ სრულყოფას. შესამჩნევია მწერლის უზარმაზარი ცხოვრებისეული და სულიერი გამოცდილება: მას ხომ თავისი დროის ყველა ძირითადი ფილოსოფიური სისტემა აინტერესებდა, მათ შორის, რელიგიური სისტემები. სიბრძნის ძიებით ანთებულმა, იმოგზაურა რა მთელს მსოფლიოში, ის კვლავაც დაუბრუნდა სახარებას, განღმრთობილი ადამიანის ცხოვრებას, რომელშიც შერწყმულია ორი ჰიპოსტატი – ღვთიური და მიწიერი.

კაზანძაკის აინტერესებს არა რეაქცია უკვდავი ღვთიური ჰიპოსტატის მონამებრივ სიკვდილზე, არამედ – ჩვეულებრივი ხორციელი ადამიანის განცდები, ტკივილები, შიშები. რა უნდა შეემთხვეს ადამიანს, რომ მან თავი იგრძნოს მსხნელად და იქცეს მსხვერპლად? როგორ უნდა გარდაიქმნას ის სულიერად? მწერალი გვანვდის სახარებისეულ ამბავს პირველქმნადი სახით, შემოაცლის მას საუკუნეების მანძილზე დაღეჭილ შრეებს, მათ შორის ქრისტეს გამირობის აღქმას როგორც დღესასწაულისა, რომელსაც მოელოდა ქრისტე. არა. მსხვერპლის აუცილებლობა დიდხანს და მტკივნეულად მოდიოდა. რომანის ყველა 33 თავში მიდმინარეობს თავგანწირული ბრძოლა სულსა და ხორცს შორის.

წინამდებარე სტატიაში არა არის მრავლად მოხმობილი ციტატები კაზანძაკის წიგნიდან. საამისოდ ორი მიზეზი არსებობს: ჩვენს წინაშეა შედეგრი, დანერილი ფილოსოფოსის მიერ, ღრმად გააზრებული, დახვეწილი ფორმულირებები, რომლებთან მიმართებაშიც ცხადად იკვეთება კრიტიკოსის ენის არასრულყოფილება; ამასთან, დასანანი მთლიანი ტექსტის დაშლა ციტატებად, წიგნი სრულად უნდა იქნას წაკითხული. „ქრისტეს უკანასკნელი ვნება“ – კაზანძაკის, მეამბოხისა და თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანის აღსარებაა. გამაოგნებელია ტრაგიკული გულახდილობა ადამიანისა, რომლის სულიერი ცხოვრებაცა ადამიანში სულისა და ხორცის ბრძოლასა და მთლიანობას მიეძღვნა. კაზანძაკის თავის გოლგოთაზე ადის და გვასწავლის, რომ არ უნდა გვეშინოდეს, ვინაიდან სხვა გზა ხსნისა არ არსებობს.

### მანანა კვაჭანტირაძე (საქართველო)

#### ავტორის პრობლემა გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში

ტექსტის ავტორობის პრობლემა 50-იანი წლებიდან მძაფრი თეორიული დისკუსიებისა და სპეკულაციების საგანი ხდება დასავლურ ლიტერატურაში. მხედველობაში გვაქვს ავტორის მონოლითური ფიგურის, როგორც გამომსახველი შემოქმედებითი სანყისის დაშლის ტენდენცია, ლიტერატურის დაყვანა მხოლოდ ენობრივ საქმიანობამდე და ტექსტის ანონიმურობის მტკიცება. ეგზისტენციალიზმში, ტენდენციის დონეზე, უკვე ჩნდება ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქციის მიერ ღიად გამოთქმული „ავტორის სიკვდილის“ პარადიგმალური კონცეპტი: „ლაპარაკობს ენა. ადამიანი ლაპარაკობს იმდენად, რამდენადაც სრულყოფილად ფლობს ამ ენას“ (ჰაიდეგერი).

ავტორის პრობლემასთან ერთად, ამავე პერიოდში აქტუალიზდება ტექსტის თავისუფლების პრობლემაც. მ. ბახტინის აზრით, თავისუფლება ჭეშმარიტი შემოქმედებითობის აუცილებელი პირობაა: „ყველა ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ტექსტი ყოველთვის რაღაც დოზით თავისუფალია და არაა განსაზღვრული, ამიტომ იგი (თავისუფალ ბირთვში) არ უშვებს არც კაუზალურ განმარტებას, არც მეცნიერულ წინასწარხედვებს“ (Вахтин 1979: 285). „თავისუფალი ბირთვის“ ეს თავისებურება, რომელზედაც ბახტინი საუბრობს, ტექსტის თვითდაცვის პირობა და ინტერპრეტაციული ძალადობისაგან შემოქმედებითი პროცესის ბუნებრივი დამცავი მექანიზმია, მაგრამ გარდამავალ ეტაპებზე, და სწორედ თავისუფლების სახელით, ჩნდება ამ თავდაცვითი მექანიზმის მოშლის საფრთხე, რაც გამოიხატება ავტორი-ტექსტი-მკითხველის ურთიერთმიმართებათა დადგენილი საზღვრების, მყარი ჟანრული კანონების, ლიტერატურული ნორმების, წარმოდგენებისა და მოლოდინების ნგრევაში. ამ ტენდენციებს, რომელიც 50-იანი წლებიდან იწყება და მნიშვნელოვანი სახეცვლილებებითა და ინტენსივობით, დღემდე გრძელდება – ოღონდ სხვადასხვა ხარისხითა და რადიკალურად განსხვავებულ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ კონტექსტში – აშკარად გამოხატავს გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედება, თავისი მცდელობებით, გააფართოვოს მთხრობელის შესაძლებლობები და შესაბამისად, ტექსტის საზღვრები, მოიძიოს ფორმისა და მასალის დამაკავშირებელი ახალი გზები ისე, რომ დაიცვას „ბირთვის“ ავტონომიურობა.

პრობლემათა ამ რიგთან შესაბამისობაში გურამ რჩეულიშვილისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ლიტერატურის ფუნქციის გააზრება თავისი თანამედროვე დრო-სივრცის კონტექსტში. მთელი ის მასალა, რომელსაც მარინე რჩეულიშვილის რედაქციითა და შენიშვნებით გამოცემულ თხზულებათა ექვსტომეულში ვეცნობით – გამოუქვეყნებელი მოთხრობები, დღიურები და ჩანაწე-

რები შემოქმედებით პროცესზე, მწერალსა და მწერლობაზე, თანამედროვე ადამიანის პრობლემებზე – ძალზე ღირებულია მწერლის „შემოქმედებითი ლაბორატორიის“, აზროვნების შიდა დინებებისა და ზოგადად, შემოქმედებითი ცნობიერების კვლევის თვალსაზრისით. მათი ანალიზი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რამდენადაც აღნიშნული პერიოდი წარმოადგენს სერიოზული ცვლილებების ხანას საბჭოთა იდეოლოგიურ და კულტურულ სივრცეში და ერთგვარად განსაზღვრავს კიდევ არაერთ მსოფლმხედველობრივ და ფორმალურ სიახლეს ლიტერატურის განვითარების შემდგომ ეტაპებზე. ჩანს, 50-იანელთა თაობა მკაფიოდ აცნობიერებს პოსტსტალინური კულტურულ-იდეოლოგიური სივრცის ახალ რეალობას და მზადყოფნას გამოთქვამს მასში წამოჭრილი სირთულეების გადასაჭრელად. ეს ახალი გურამ რჩეულიშვილთან გაიაზრება გლობალურად, მსოფლიო ლიტერატურის ტენდენციების კონტექსტში და ამავდროულად, ფხიზლად და კრიტიკულად, ყოველგვარი კომპლიმენტურობის გარეშე მისი თანამედროვე დასავლური ლიტერატურის მიმართ, რომ აღარაფერი ვთქვათ საბჭოურ ლიტერატურაზე, რომელსაც გურამი, ბუნებრივია, ახლოს იცნობს: „მთელი ამ საუკუნის ლიტერატურა... მელანქოლიითაა გაჟღენთილი... მსოფლიოში, ჩემი აზრით, არსებობს ახლა ორი სახის მელანქოლია – დასავლურ-ევროპული, ამერიკითურთ, და საბჭოური. იქით სატირა მთლიანად შეცვალა უაზრო ანგლობამ, უშტრიხო ხუმრობამ და უგრძნობო აზრმა, საიდანაც ყოველ ნაბიჯზე სრულიად დაუფარავად იპარება საშინელი სიცარიელე, დაღლილობა, უმწეობა... მეორე სახის მელანქოლიაა გამეფებული საბჭოთა კავშირში, აქ ძირითადი მასა აღტაცებულია უკიდურესობამდე ყველაფრით... რაც შეიძლება მეტი აღტაცება! ასეთია ლოზუნგი – რომ ერთი მაინც არ ჩავარდეს მელანქოლიაში, თორემ გადასდებს სხვას... მელანქოლიკებში შედის ხალხი, რომელიც არ ყვირის, რომელიც აზროვნებს – ყველაზე შეუწყნარებელია ეს სიტყვა და, მე მგონი, ორივე ბანაკისთვის... ადამიანთა ვნებების გამომხატველ ხალხის, ხელოვნების მოღვაწეთა სახეზე და მათი ნაწარმოების გმირთა აღნაგობაში გაქრა ყველაზე ძლიერი ადამიანური, დრამატული, არტისტული ელემენტი, დამახასიათებელი დიდი ხელოვნებისათვის, სახელმწიფო მოღვაწისთვის, ლიტერატურისთვის – ღრმა უკმაყოფილების გამომხატავი ტანჯვა (сгорь)... უცნაურად ჩაიშალა და დანვრიმალდა ეს დიდებული გრძნობა – სიამაყე, сгорь, იგი შეცვალა ლიტერატურულ თუ მხატვრულ პორტრეტში უკმაყოფილების იერმა და ამ იერის გაუთავებელმა დაცინვამ... იკარგება სიამაყე და პატივისცემა, გამონვეული ერთი პიროვნებისადმი; სრულიად იკარგება არენიდან ფილოსოფია (ანუ, როგორც გურამი სხვაგან ამბობს, „ძალაუფლების დისკურსი“ – მ.კ.), როგორც ცალკე მეცნიერება, მისი უკიდურესი დაქუცმაცების გამო; ისპობა მონოლითური აზროვნება, მონოლითური პიროვნება – ცოცხალი თუ ხელოვნების გმირი. ჩემი მოგზაურობა (ლიტერატურული. იგულისხმება მისი განუხორციელებელი ჩანაფიქრი, დაენერა ნაწარმოები სათაურით „შუა საუკუნეების მოქალაქის მოგზაურობა მეოცე საუკუნეში“ – მ. კ.) ტარდება, საბედნიეროდ თუ სამწუხაროდ, ადამიანთა ცნებების იმ ნაწილში, სადაც აღტაცებაა გამეფებული, მუდმივად ჰორიზონტის სიშორეზე მყოფი კომუნიზმის სახელით...“ (რჩეულიშვილი 2007: 418-420)

მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ამ, ძალზე ზუსტ დახასიათებაში დაუფარავად იკითხება გურამის უკმაყოფილება მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ზოგადი ტენდენციების მიმართ ორივე ბანაკში. იგი დაახლოებით ერთ სიბრტყეზე აყენებს ყველა წარმომავლობის ლიტერატურულ კლიშეს: როგორც „დასავლურ სევდას“, ისე მასების გარდამქმნელის სოციალურ ფუნქციასაც. ამ მწვავე კრიტიკული დამოკიდებულების ფონზე თანდათან ძალას იკრებს და ჩამოყალიბებული კონცეფციის სახეს იძენს მისი შემოქმედებითი ამოცანაც: შეცვალოს თვით მწერლის ფუნქციის, მისი ადგილის გააზრება კულტურაში. იგი ცდილობს შემოიტანოს ტრადიციულ-კლასიკურისგან (მოდერნის) თუ საბჭოთა მწერლის სტატუსისაგან (იდეოლოგიური ლიდერი) განსხვავებული მოდელი, რომლის საშუალებითაც მოახდენს თავისუფლების ნების დემონსტრირებას მწერლობის სცენაზე, სადაც ის თვითონ იქნება რეჟისორიც, დრამატურგიც, მსახიობიც, მთხრობელიც და შემფასებელიც – ანუ ადამიანის შემოქმედებით ფუნქციათა სინთეზი, სადაც იგი, „ვერმილნეულის ვნებით შეპყრობილი“, პერსონაჟების მეშვეობით გაითამაშებს თავის „სხვას“.

ეს იყო გარღვევა ქართულ ლიტერატურაში, და დღეს უკვე შეიძლება იმის თქმა, რომ თავის თაობასთან ერთად მან შეძლო ადამიანის ხედვისა და ასახვის ახალი რაკურსის დამკვიდრება ქართულ ლიტერატურაში.

რაც შეეხება მის დამოკიდებულებას ტექსტის „თავისუფალ ბირთვთან“ და ინტერპრეტაციის თავისუფლებასთან, მისი პოზიცია კარგად ჩანს გაუგზავნელ წერილში, რომლის ადრესატიც ვახტანგ ქელიძეა: „დრომ მოითხოვა მიმეცა ჩემი მოთხრობებისათვის იდეოლოგიური სანყისი, ბიძგი იმ შეურვეველი კულტურული მკითხველისათვის, ვისაც სულ ჰემინგუეი, რემარკი, დასავლური სევდა ეჩვენება ყველგან. მათ ეს მოთხრობები უნდა აღიქვან ისე, როგორც ავტორი ფიქრობს და არ დაამახინჯონ, უფრო მეტიც, შარი არ მოსდონ სხვა მხრიდან“ (რჩეულიშვილი 2004: 404). როგორც ჩანს, გურამი ძალზე მგრძობიარეა ინტერპრეტაციისა და ანალიზის საზღვრების მიმართ. როგორც ავტორი, იგი იცავს საკუთარ უფლებას და ენინააღმდეგება ტექსტზე ძალადობას.

რას ნიშნავს მწერლობა გურამ რჩეულიშვილისთვის, როგორია ავტორის პრობლემასთან მისი დამოკიდებულების მსოფლმხედველობრივ-თეორიული და შემოქმედებით-პრაქტიკული ასპექტები? როგორ ახდენს იგი თავისი პოზიციის პრაქტიკულ რეალიზაციას?

*მწერლობა მისთვის ძალაუფლების დისკურსია, მაგრამ მისი პერვერსიუბული სახეობა: „ძალაუფლება – აი, რა მინდოდა მე და რის ანანიზმსაც წარმოადგენს ჩემთვის ლიტერატურა – ქალების საქმე.*

სხვა არის ფილოსოფია და დოკუმენტური ნაწერები – ეს პირდაპირი გზაა ძალაუფლებისაკენ“ (რჩეულიშვილი 2007: 389).

გურამი თავის თანამედროვე ლიტერატურას აფასებს, როგორც რეალურად ძალაუფლებადაკარგულ, არამამაკაცურ, შესაბამისად, უძლურ და სევდიან-სენტიმენტალურ, „ქალურ“ საქმიანობას. ისე ჩანს, რომ გურამის ფარული მიზანია შეცვალოს არსებული იდეოლოგიურ-კულტურული სივრცე მკაფიოდ ეროვნული ნიშნით – მოახდინოს ქართული ღირებულებათა სისტემის რეკონსტრუქცია მწერლობის მეშვეობით. ზემოთნახსენებ გაუგზავნელ წერილში ის საუბრობს თავის

სურვილზე, შექმნას „თანამედროვე ქართველი ადამიანი თავისი მკვეთრად გამოხატული და განსხვავებული ვნებებით – ტრაგიკული და სასაცილო“ (რჩეულიშვილი 2004, 403). ძლიერი ინტელექტი და უჩვეულოდ გამახვილებული შემოქმედებითი ინტუიცია უღვიძებს სურვილს, დეკადანსისგან შექმნას რენესანსი, „ნერვიული საუკუნის“ ისტორიული კანონზომიერების კონტექსტში გაიაზრებს თავის „გასაკეთებელ საქმესაც“: „ეს არის ნერვიული საუკუნე – კარების ჭრიალიც კი საშინლად მოქმედებს ადამიანზე, ეს არის ადამიანის ვნებების საშინელი დაწვრიმალეობა – მის მიერ ისტორიული კანონზომიერებით დასახული გასაკეთებელი საქმის მონუმენტალურობასთან უცნაურ კავშირში მყოფი“ (რჩეულიშვილი 2007: 430).

სწორედ „გასაკეთებელი საქმის“ ეს მონუმენტალიზმი ირწმუნა გურამმა („ბრძოლა კეთილშობილური თავისუფლებისთვის, დაბალთათვის... ბრძოლა მთელი კაცობრიობისთვის და აქედან გამომდინარე, როგორც ერთი ინდივიდის – ჩემთვისაც“ (რჩეულიშვილი 2007: 435), ხოლო მისიის შეგრძნებამ უკარნახა არამხოლოდ ეთიკურად, ესთეტიკურადაც გამიჯვნოდა სევდას: „სევდა – მუდმივი და ზიზღამდე მოსაწყენი...“ (რჩეულიშვილი 2007: 435).

შემოქმედებითი სიახლეები, უპირველესად, ავტორი-მთხრობელის ტრადიციულ მოდელს შეეხო. ისინი გამოხატავენ გურამის რეაქციას საერთო ლიტერატურული კანონის დროისმიერ ცვლილებზე და მის მიერ ჩანაწერებსა და დღიურებში გაჟღერებულ ზემოთ მოყვანილ ტენდენციებზე. გმირის სახის დაშლის მიღმა იგი ხედავს ავტორის მონოლითური ფიგურის, ზოგადად მწერლობის ავტორიტეტული დისკურსის მოშლის ტენდენციის და მას აღიქვამს, როგორც დროისა და საზოგადოების განვითარების კანონზომიერ, თუმცა შემაშფოთებელ ეტაპს, თავისი განსხვავებული აქცენტებით დასავლეთსა და საბჭოეთში (გავიხსენოთ, რომ დასავლეთში ის-ისაა იწყება „თეორიული ბუმი“).

ცნობილია, რომ ავტორის ავტორიტეტი ემყარება არა მის პიროვნულ რეპუტაციას, გენბავთ, გმირის, მოღვაწის, მორალისტის, მქარაგებლის ავტორიტეტს (ეს პროფილი მისი პირადი პასუხისმგებლობისა და კომპეტენციის სფეროა), არამედ მწერლობის პრინციპის, პოზიციის ავტორიტეტს, რომელსაც ზურგს უმაგრებს ზოგადად ლიტერატურის, როგორც ყველა ტიპის დროსივრცის, კულტურისა და გენიალური აზრის შემნახველისა და გენერატორის ავტორიტეტი. კიდევ უფრო მეტად, იგი ეყრდნობა სიტყვის მეტაფიზიკური ძალის ავტორიტეტს. ავტორი, ერთი მხრივ, მოლაპარაკე ყოფიერების ადამიანურობას, სუბიექტურობას, ავთენტურობას, შემოქმედებით ნებას უსვამს ხაზს და მეორე მხრივ, შემოქმედებითი აქტის, როგორც ენის სიმბოლური ფუნქციის გა-ცხად-ების, გა-მოვლენ-ის მეტაფიზიკურ დეტრმინირებულობას ათვალსაჩინოებს („პირველთგან იყო სიტყუა, და სიტყუა იგი იყო ღმერთისა თანა, და ღმერთი იყო სიტყუაი იგი“ – სახარება იოვანესი, 1.1).

გურამი გაბედულ ნაბიჯებს დგამს დაშლის ამ საერთო ტენდენციის საწინააღმდეგოდ, ცდილობს შეაჩეროს დაშლის პროცესი ავტორი-მთხრობელის ფუნქციის გაძლიერებით, ავტორის წარმოსახვითი სახის გაძლიერებით ტექსტში. ამდენად, გურამის დამოკიდებულება თხრობის პროცესის მიმართ ერთდროულად ორივე ტენდენციის სიგნალებს შეიცავს: ავტორის „მე“-ს ნგრევის დროით მოტანილ ნიშნებსაც და მისი გაძლიერების მცდელობებსაც.

შეიძლება ითქვას, რომ 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გურამ რჩეულიშვილი ლიტერატურის პერვერსიების საწინააღმდეგო ნაბიჯებს დგამს და საამისოდ მწერლობის (მწერლის) ძალაუფლების ნებისა და შესაბამისად, ავტორიტეტის გაძლიერებას ისახავს მიზნად. ამ ამოცანის გადაწყვეტას იგი ტექსტში ძალაუფლების დისკურსის – დოკუმენტალიზმის გაძლიერებით ცდილობს („ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“, „სიკვდილი მთებში“). ძალაუფლების დისკურსის მეორე სახე – ფილოსოფიური რეფლექსია აქცენტირებულია მოთხრობაში „სიკვდილი მთებში“, „იულონი“. მისი „ფსიქოლოგიური რეალიზმი“ არაა მიმართული მხოლოდ ხასიათის გაღრმავებისა და დეტალიზაციისაკენ. იგი პერსონაჟის შინაგანიარსის, ყოფიერებასთან მისი დამოკიდებულების, ადამიანში ყოფიერების სტრუქტურის აღმოჩენის გზა და მეთოდია.

გურამ რჩეულიშვილის მთელი შემოქმედება წარმოადგენს განაცხადს იმაზე, რომ „ავტორი – ეს მე ვარ“. ვფიქრობ, შემოქმედების სუბიექტის ასეთი ხაზგასმა უკვე მიგვანიშნებს, ერთის მხრივ, ავტორის იდეაში გაჩენილი დიქტომიის (განხეთქილების, რღვევის) და, მეორეს მხრივ, მისი აღკვეთის მცდელობაზე. ავტორს აქ უხდება არა მხოლოდ „ვარ“-ის ტოპიკის ფუნდამენტური პრობლემის დაძლევა, რომელიც მე-20 საუკუნის ფილოსოფიური აზრის მთავარ თავსატეხად იქცა, არამედ წარაცის პროცესში ავტორის უფლებამოსილების საგანგებო ხაზგასმაც. მაინც სად არის, სად მყოფობს ეს „ვარ“, როგორც ავტონომიური არსებობა – წარმოსახვაში თუ რეალობაში, თუ ის მხოლოდ სიმბოლური ცნობიერების ფიქციაა? როგორ ნაწილდება „მე ვარ“ ამ რეგისტრებს შორის?

უკ ლაკანის თანახმად, „ჩემი მე სულაც არაა მე. და არა იმ აზრით, რომ ეს მხოლოდ ნაწილობრივი სიმართლეა, როგორც ამას კლასიკური დოქტრინა წარმოადგენს (ანუ არა იმ აზრით, რომ ჩვენი ცოდნა მეზე მხოლოდ ნაწილობრივია – მ. კ.), არამედ იმ აზრით, რომ ეს რაღაც სულ სხვაა. ესაა განსაკუთრებული ობიექტი, რომელიც მოცემული სუბიექტის შინაგან ცდაში არსებობს. დიახ ზუსტად ასე: ჩემი მე წარმოადგენს ობიექტს, რომელიც ასრულებს გარკვეულ ფუნქციას, რომელსაც ჩვენ აქ მოვიხსენიებთ, როგორც წარმოსახვის ფუნქციას“ (Жахан 1999: 67). გამოდის, რომ „მე“-ს, როგორც მთლიანობის წარმოდგენა მხოლოდ წარმოსახვის სფეროს განეკუთვნება და არა რეალობას (რეალურის, წარმოსახვითისა და სიმბოლურის ტრიადული მთლიანობის კონტექსტში). გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებით ლაბორატორიაზე დაკვირვება შესაძლებლობას გვაძლევს, უარი ვთქვათ „მე“-ს მთლიანობის ლაკანისეულ ტოპიკაზე და დავუშვათ, რომ „მე“-ს მთლიანობა, რომელიც, ლაკანის მიხედვით, მხოლოდ წარმოსახვის ფიქცია და ილუზიაა, შემოქმედისთვის სწორედ წერის პროცესში, წარმოსახვისა და სიმბოლურის ურთიერთგამსჭვალვის მომენტში ავლენს თავს შეგრძნებისა თუ განწყობის სახით, ანუ რეალობის დონეზეც „მაგრდება“ (ამ მოვლენას დ. უზნაძერ „ემერვენციის“ ტერმინით მოიხსენიებს). თუ ამ ყველაფერთან ერთად იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ნაწარმოების ესთეტიკურ მთლიანობაში დროისა და სივრცის, ზოგადად, რეალობის დისკრეტულობაც დაიძლევა, გამოდის, რომ შემოქმედებით ცდაში ხორციელდება: „მე“-ავტორის მთლიანობაც, მისი ავტონომიურობის დაცვაც (იხ. ბახტინის ზემოთმოყვანილი მოსაზრება „ტექსტის თავისუფალი ბირთვის“ მიუწვდომლობაზე) და რეალობის მთლიანობაც, რაც იმას ნიშნავს, რომ „ბაძვაც“ და



„ქმნაც“ – ორივე ტიპის შემოქმედებითი აქტი „მე“-ს მთლიანობის კონსტრუქციის აღდგენასა და რეალობის მთლიანობის განცდის გენერირებას ემსახურება.

ერთი სიტყვით, „მე ვარ“, როგორც მთლიანობა და როგორც თავისუფალი, ავტონომიური ყოფიერება – თუნდაც წარმოსახვითი – რეალიზდება წერის აქტში. ეს უნარი აყენებს ლიტერატურას და კითხვის პროცესს განსაკუთრებული ონთოლოგიური მოვლენის რანგში, როცა სუბიექტური და ობიექტური რეალობის დისკრეტულობის – და, შესაბამისად, მისი არარელევანტურობის, არასრულფასოვნების – განცდა გადაილახება წერისა და კითხვის აქტში. ონთოლოგიურობა აქ უნდა გავიგოთ, როგორც ადამიანში კოდირებული მოთხოვნილება ენის წიაღში შესვლის გზით „გავიდეს“ რეალობიდან ყოფიერების თავდაპირველი რიტმების შესაგრძობად; წარმოსახვაში (პარალელურ სამყაროში) დაიკმაყოფილოს რეალობის დეფიციტი და მოახდინოს თავისი განუხორციელებელი შესაძლებლობების რეალიზება. ავტორის ეს „მე“, როგორც განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური რეალობა (ს. ლანგერი: „შესაძლო განცდილი ცხოვრება“), ენობრივ შემოქმედებით აქტში აერთიანებს წარმოსახვით და რეალურ პლანებს და მკითხველში ყოფიერებისადმი „მე“-ს უეჭველი მიკუთვნებულობის განცდას აღძრავს. ამრიგად, ავტორის „მე“, როგორც ტექსტის შემოქმედიც, მთხრობელიცა და პერსონაჟიც ერთდროულად, ტექსტის გარეთაცაა და შიგნითაც, და მისი ამ ყოვლისშემძლეობის, ამ უმაღლესი კომპეტენციის მფარველი და პროტექტორი თვით ენის კომპეტენციაა.

გურამ რჩეულიშვილთან ავტორის „მე“-ს რეალიზაციის ეს პროცესი ხორციელდება იმ პერიოდის ქართული მწერლობისათვის არატრადიციული გზით: „მე“-ს რადიკალური გასვლით საკუთარი საზღვრებიდან და „ალტერ ეგოს“ განუწყვეტელი ძიებით. „ადამიანი მუდამ საკუთარი თავის გარეთ მდებარეობს. ზუსტად საკუთარი თავის პროექციით და საკუთარი თავის გარეთ დაკარგვით, ის არსებობს როგორც ადამიანი“ (სარტრი 2006: 60)

ეს კონცეპტუალური პოზიცია პირდაპირაა მოცემულ პიესაში „იულონი“, სადაც საკუთარი „მე“-ს საზღვრებიდან გასვლას სწორედ ამ საზღვრების დადგენის, საკუთარი სიღრმეების მოხილვისა და შესაბამისად, საკუთარი თავის „სხვად“ განცდის ლტოლვა წარმართავს. სცენაზე დატრიალებული ამბავი, პერსონაჟთა დიალოგები, სივრცული მონტაჟი და ავტორის მოძრაობა პიესის სხვადასხვა სივრცეებს შორის აჩვენს აზრს, რომ გურამმა სცენურად გარდასახა საკუთარი ცნობიერების დანაწილების პროცესი და მისი გამთლიანების მისტერია გაითამაშა; რომ მთელი პიესა „მე“-სგან განმსგავსებისა და მასთან მობრუნების მისტერიაა (ბოლო სცენა). ამასვე ადასტურებს გარდასახვათა უწყვეტი ჯაჭვი „იულონიში“: მწერალი გარდაიქმნება „შიდა პიესის“ ავტორად, გერმანელის დასჯა იულონის პირად ტრაგედიად იქცევა, თეზიკოს სახე იულონის სახეს „შეეზრდება“ და ა. შ. გურამის მხატვრულ შემეცნებაში ესაა დაუსრულებელი სპირალური გზა განმსგავსებისა და კვლავ „მე“-სთან მობრუნებისა, დაშლისა და გამთლიანებისა.

როცა „მე“-ს ცნობიერება „სხვისთვის“ დახშულია, მაშინ ადამიანის ქმედება დესტრუქციული ხდება და თვითნგრევისკენ მიემართება. ამის მაგალითია ბათრეკა ჭინჭარაული და თეზიკო-იულონის წყვილი. თეზიკოს მკვლელობით იულონი სპობს თავის უარყოფილ „მე“-ს, ანუ იულონი კლავს იულონს („ეს მე ვარ, მხოლოდ ანმყოში“). „მე“-ს გარდასახვის პროცესს გვიჩვენებს გურამი „შაშას რევოლუცი-

აშიც“. ბოლოს და ბოლოს ძაგანიას ეუფლება „სხვისადმი“ სიყვარულის ეგზალტირებული განცდა, მაგრამ ნაგვიანევად და უშედეგოდ. შაშაში, პირიქით, კონფლიქტი და ნგრევის იმპულსი ღვივდება. შაშას შეერთება რევოლუციასთან, როგორც მხატვრული იდეა, დიდი ალბათობით, ვითარდება იმ ქვეტექსტთან შესაბამისობაში, რომ რევოლუცია ყოველთვის იკრებს თავის რიგებში მარგინალებს, სოციოკულტურულად და ფსიქოლოგიურად განუხორციელებელ, ტრამვირებულ ადამიანებს, შესაბამისად – შურისმაძიებლებს. ამ თემის წამონევა 50-იანი წლების ბოლოს, საბჭოთა იდეოლოგიურ-კულტურული სივრცის თანდათანობითი დაშლისა და ავთენტურ ღირებულებათა რეკონსტრუქციის დასაწყის ეტაპზე,<sup>1</sup> სავარაუდოდ, იყო კიდევ გურამის თანამედროვე შემოქმედებითი და მოაზროვნე ნაწილის გულახდილი პასუხი რევოლუციაზე, როგორც მასების „შემოქმედებაზე“.

პერსონაჟის ხატვის მისეული პრინციპი მკაფიოდ ინდივიდუალურია: იგი ნაკლებადაა ორიენტირებული სოციალურ ფაქტორებზე, აინტერესებს ადამიანის სასიცოცხლო ენერგეტიკა, „მე“-ს მტაფიზიკური, ეგზისტენციალური, ნებელობითი გამოვლინებები. გურამის ყურადღების არეში ექცევა და ინტენსიური დამუშავების ობიექტი ხდება სურვილის ეგზისტენციალური და ფსიქოლოგიური ბუნება – როგორც ლტოლვა და გაუცხოება ერთდროულად, როგორც სურვილის ობიექტის ნგრევა, უარყოფა, მოსპობა. „ირინა და მემო“ პერსონაჟის ძირითად პრობლემად იქცევა ფსიქიკის შიდა სტრუქტურების პარადოქსული დინამიური კონფლიქტი და სიყვარულის განცდის ამბივალენტურობა. ყოფიერების პარადოქსზე, ქალსა და კაცს შორის გამართულ უცნაურ და უსასტიკეს ომზე გვიამბობს გურამი მოთხრობაში „სადღაც ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“. „დევების ცეკვაში“ ერთ რიგად ჩამწკრივებული ცხრა ძმა ერთად, ერთ რიტმში მირბის მთის წვერისკენ, ქვემოდან ზემოთ, წესრიგიდან ქაოსისაკენ, სიცხადიდან მისტიკურ გაურკვევლობაში, ბუქნავს(!), ცეკვავს წრეში ცეცხლის გარშემო, ერთმანეთის მიყოლებით ვარდება და იწვის ენერგიაგამოცლილი. ეს ცხრაერთიანობა, სახის „გამრავლება“ (პრაქტიკულად, ერთი სახეა გამეორებული) აქ სურვილის, სიყვარულის ენერგეტიკული მოცულობის, მისი „დევური“ მასშტაბების აღმნიშვნელია. სიყვარულის ყოვლისმომცველი ლტოლვის სურათს გურამი თვითგამანადგურებელი, ინერტული სახეებით ხატავს და თითქოს არქაულ ენერგიათა რიტმული მოძრაობის ხმაურს გვასმენინებს. მსხვერპლშენიერვის რიტუალი, ციკლური, განმეორებადი სვლა სიკვდილისაკენ, სიყვარულის დაპირების მარადიული შეუსრულებლობა და ამ სვლის გარდაუვალი მისტიკური ხიბლი, თვით მოთხრობელის თანამგრძნობი ხმის ჩანართები გურამის თხრობას შთამბეჭდავ ექსპრესიულობასა და იდუმალებას ანიჭებს. იმის თქმა, რომ მოთხრობა სიმბოლური ხასიათისაა და რომ რეალური ცეცხლი სიყვარულის უხილავი ცეცხლია –ამკარად არასაკმარისია. ერთისა და იმავეს მარადიული განმეორების („იარა იარა“) ეს ლიტერატურული ხატი თავისი მითოსურ-ფოლკლორული შეფერილობით სიყვარულის პირველქმნილი მისტიკური არსის შესხენებაა. მსხვერპლშენიერვის რიტუალად გარდასახვით გურამი ახალ მითს ქმნის სიყვარულზე, რომელიც განსაკუთრებული სივრცით, სახეთა პირველყოფილობით, მოძრაობისა და თხრობის არქაული რიტმის იმიტაციით, პლასტიკით, სიყვარულის გაქვავებულ მეტაფორას აცოცხლებს. ცხრა ძმა ჩართოლანის ასოციაციური ბმები ცხრა ძმა ხერხეულიძესთან, სამას არაგველთან

– სიყვარულისთვის და სამშობლოსათვის მსხვერპლად შეწირულთა მრავალნაწილიანი მთელის მონუმენტურ კონცეპტს ეხმიანება და ხალხურ და ინდივიდუალურ ცნობიერებათა შეხვედრის ადგილად აღიქმება.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც, ჩვეულებრივ, აქტუალური ხდება გარდამავალი პერიოდების ცნობიერებისთვის, მათ შორის, რჩეულიშვილის პერიოდის ქართული შეოქმედებითი აზროვნებისთვის – საზღვრების პრობლემაა. ამჯერად ვგულისხმობთ არა მხოლოდ ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებს შორის საზღვრების ცვლილებას, არამედ ზოგადად საზღვრის კონცეპტის მიმართ კაცობრიობის ცნობიერების დამოკიდებულებას სხვადასხვა ისტორიულ-კულტურულ ეტაპებზე – დანყებული სამყაროს საზღვრებზე წარმოდგენიდან, ადამიანის, მათ შორის მწერლის თავისუფლების, მისი შესაძლებლობების ზღვარით დამთავრებული. მიხეილ ბახტინის შეხედულებით, ადამიანის და მისი სამყაროს შინაგანი და გარეგანი საზღვრების ხანგრძლივი, გულდასმით დამუშავება „თხოულობს ატმოსფეროს ღირებულებით სიმკვრივეს“, მის გარეთ მყოფი პოზიციის მდგრადობას და დაცულობას, რომელშიც სულს შეუძლია ხანგრძლივად დაჰყოს, ფლობდეს საკუთარ ძალებს და თავისუფლად მოქმედებდეს (Вахтин 1979: 177) ამ კონტექსტში სრულიად ბუნებრივია, რომ გურამი საკუთარი დროსა და სივრცეს გაიაზრებს, როგორც დაუცველს, საზღვრებმორღვეულს არა მხოლოდ გარეგანი – ისტორიული, სოციალური და პოლიტიკური ფაქტორების გამო, არამედ შინაგანი არაცნობიერი დეტერმინირებულობის გამოც. მისი ჩანაწერების მიხედვით, იგი შეიგრძნობს რაღაც მოცემულობის ბოლო ჟამს, რომელიც, „ალავერდობის“ მიხედვით, „ისტორიულადაც ბოლო დღეა“. ამის აღიარებასთან ერთად, გურამში თანდათან ძლიერდება მონესრიგების ნება, თუმცა მას ნაკლებად იტაცებს ესთეტიკური საზღვრების დახვეწა-დაზუსტება, უფრო პირიქით: ცნობისმოყვარეობა უბიძგებს ადამიანის შესაძლებლობათა გარე და შიდა, უხილავი საზღვრების შეცნობისაკენ. „დაშორდე ჭეშმარიტებას ... (გურამი აქ სინამდვილეს, რეალობას, პოზიტიურ ცოდნას გულისხმობს – მ.კ.) არის ადამიანის არსებობის მონოდება და ერთგვარი კონტრასტი მშვიდი, კანონზომიერი სამყაროსათვის, რომელიც ისევე უყურებს კაცთა არეულ ვენებებს, როგორც საკუთარ სიმშვიდეს („იულონი“).

ამ ახალი ამოცანით შთაგონებული, იგი ქმნის თავის ტექსტებს და არ იცის, სად მიიყვანს ძიებები, მაგრამ სხვა ჩანაფიქრებთან ერთად, მიზნად ისახავს საზღვრების გაფართოებას „ესთეტიკურ ბუნდოვანებამდე“, მასალის შეკავშირებას „შინაგანი ფორმით“, გარეგანი მხატვრული და აზრობრივი მახვილების გარეშე. მოკლედ, იგი ცდილობს კანონიდან გასვლას, აპირებს შექმნას ახალი ესთეტიკა ახალი ადამიანისა და ახალი საზღვრებისთვის და ამ ჩანაფიქრს, იდეას იცავს იმით, რომ იცავს ავტორის ნებას. თავისი ტექსტებით, პერსონაჟებით, რაც მთავარია, ავტორის ძლიერი ნებით და ამ ნების ხაზგასმით იგი თვითონ ქმნიდა „ატმოსფეროს ღირებულებით სიმკვრივეს“.

რჩეულიშვილისთვის, როგორც ავტორისთვის დამახასიათებელ რამდენიმე პრინციპს დავასახელებთ: იგი არ ისახავს სათქმელის, ტექსტის აღსანიშნის მკაფიოდ გამოკვეთას: „რა აზრი უნდა გამოვიტანოთ? მაგ მხრივ სრული უაზრობა უნდა იყოს ჩემი პიესა“ (რჩეულიშვილი 2006: 146); არ ზღუდავს თხრობას მკაცრ სიუჟეტურ-კომპოზიციურ ჩარჩოთ: „შესაძლებელი რომ იყოს ლიტერატურულად,

მე ამ ამბავს დავტოვებდი უბოლოოდ“ (რჩეულიშვილი 2004: 416); სათქმელამდე მისასვლელად არაერთგვაროვან, ხშირად „არალიტერატურულ“ მასალას იყენებს (ისტორიულს, ბიოგრაფიულს, დოკუმენტურს და ა. შ.). იგი თხრობის თვითღინების იმიტაციას ქმნის: თხრობა თითქოს თვითონვე განაგებს ავტორის ნებას – „მინდობა კალამზე“...“ (რჩეულიშვილი 2007: 435); პიესას არქმევს „სულხანს“ და შენიშნავს: „პიესა ორიგინალურია იმიტ, რომ ჰქვია სულხანი, რომელიც საერთოდ არ ჩანს. აზრი: აზრი არა აქვს“...“ (რჩეულიშვილი 2007: 472). შემოქმედებითი პროცესის საბედისწერო ხასიათზე ერთგან წერს: „ჩემს თავზე სრულიად მოულოდნელად დაემხო შემოქმედება და თანაც არაჩვეულებრივი საბედისწერო ძალით ჩამითრია თავის უფლებებში...“ (რჩეულიშვილი 2007: 394). მის ფაქიზ ინტუიციას არ ეპარება XX საუკუნის ლიტერატურის კიდევ ერთი, ძალზე მნიშვნელოვანი სიახლე: „არასოდეს ავტორი ისე ახლოს არ მისულა თავის ნაწარმოებთან, როგორც ეს ჩვენს ეპოქაშია...“ (რჩეულიშვილი 2007: 431). ეს „ახლოს მისვლა“ არის სწორედ ტექსტის გაჩენის აუცილებელი პირობა. ტექსტი ამ სიახლოვითაა დეტერმინირებული, მისი ნებით იქსოვება (მათ შორის, სხეულებრივი სიახლოვითაც წერის პროცესში) და თავისუფლებასთან ერთად ავტორსა და მის ენას (ცნობიერებას) შორის ამ შინაგან დეტერმინაციას გამოხატავს.

*გურამს არ აკმაყოფილებს ტრადიციული ავტორის სტატუსი, მას უნდა თავისივე ტექსტის მოვლენითი ყოფიერების მონაწილედ იგრძნოს თავი, მას სურს იყოს არა მხოლოდ ქვემდებარე, არამედ ქვემდებარე შემასმენელთან ერთად, მოქმედების, მოვლენის განმახორციელებელიც და თვით ეს მოქმედებაც და მოვლენაც. არამხოლოდ სიტყვის გამანაწილებელი მთხრობელი-სუბიექტი, არამედ ტექსტის ფარული ყოფიერების მონაწილაც. ამ კონტექსტში სავსებით გასაგებია ერთი ფრაზა გურამის ჩანაწერებდან: „გაცილებით ადვილია შენს შემდგომსა მოძმეს გზა გაუადვილო სამოქმედოდ, ვიდრე შენ თვითონ იყო ეს მოძმე“ (რჩეულიშვილი 2007: 392). გურამი არჩევანს აკეთებს, ერთი მხრივ, კანონმდებლისა და მეორე მხრივ, ამ კანონის შემსრულებლის მდგომარეობებს შორის. ჩანს, ის საკუთარ დანიშნულებას, ცხოვრების პრინციპს ხედავს უფრო წინამძღოლობაში, ვიდრე მორჩილებაში (რასაც „მოძმის“ კონოტაციები გულისხმობს). თავისუფალი ადამიანისთვის სხვის მიერ გაკვალილი გზა სხვა არაფერია, თუ არა დაბრკოლება. გურამის ტემპერამენტისა და მემბოხე სოფლმხედველობის კაცისგან „გზის გაადვილება“, „გაკვალივა“ სხვისთვის („რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“) უფრო შესაფრისი და შესაბამისად, „ადვილი“ საქმიანობაა, ვიდრე ამ გზის მორჩილებით მიყოლა. მხედრის ნება, როგორც გზის არჩევანის ნება, ძალაუფლების ნების გამოვლენაა და ყველაზე ნათლად ამას დიდ რომანტიკოსთა მიერ შექმნილი სახეები ადასტურებენ.*

რჩეულიშვილს სერიოზულად ანუხებს შემოქმედებითი გულწრფელობის პრობლემა, რომელიც ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურას იდოლოგიური და პოლიტიკური მემკვიდრეობით ერგო იმ აუცილებლობასთან ერთად, რომელიც ონოლოგიურადაა ჩადებული თვით შემოქმედებით აქტში. ამ კონტექსტში, გურამის თვალთახედვის არეში პირველად ექცევა ფაქტისა და არტეფაქტის, თამაში-გულწრფელობის პარადოქსული, ამბივალენტური კავშირი: „მე არტისტი ვარ, როგორ უცნაურადაც უნდა მოგეჩვენოთ, სცენაზე, მხოლოდ აქ დგომის დროს ყველაზე

გულწრფელი ადამიანი“... (რჩეულიშვილი 2006: 220). რეალობისა და წარმოსახვის, თამაში-სერიოზულობის ტრადიციული ოპოზიცია გურამთან გადაილახება სცენაზე, წერის პროცესში, ანუ დროებით სათამაშო მოედანზე, სადაც ადამიანის „მე“ თავის ბუნებრივ, შეუზღუდავ მდგომარეობას (გულწრფელობას) უბრუნდება. გულწრფელობა გურამთან გაიგება, როგორც შინაგანი თავისუფლების საზომი; შემოქმედებითი გულწრფელობა კი — როგორც ამ თავისუფლების ყველაზე ადექვატური და სრულყოფილი ფორმა, მეტიც, როგორც ძალაუფლების ნების ღია და გამომწვევი დემონსტრირება. იგი ღრმად შეიგრძნობს გულწრფელობის არა მხოლოდ ეთოსს, არამედ ესთეტიზმს, თუმცა დიდ სიძნელეებს აწყდება მისი მხატვრული რეალიზების გზაზე: „ძალიან ძნელია იყო გულახდილი — ჩემთვის ეს შეუძლებელია, იმდენად დიდი სურვილი მაქვს მისი, მხოლოდ ამ სურვილს მოკლებულ კაცს შეუძლია იყოს ასეთი“ (რჩეულიშვილი 2007: 398).

ლიტერატურული ნარატივის განვითარების კვალდაკვალ, 50-იანი წლებიდან ყველგანმხედი ავტორის პოზიცია ეჭვქვეშაა დაყენებული. თხრობის თავისუფლებისა და გულწრფელობის შინაგანი მოთხოვნილება და ამასთან დაკავშირებული ახალი ამოცანები გურამის წინაშე მთელი სიღრმით აყენებს ობიექტივაციის პრობლემას. რა ესთეტიკურ საზღვრებშია შესაძლებელი ავტორის თავისუფლება და გულწრფელობა? რა შეიძლება თქვას ავტორმა და რა არა? ვინ ლაპარაკობს, ენა თუ ავტორი? ტრადიცია თუ მწერალი? სად დგას შინაგანი ცენზორი თხრობის პროცესში და უნდა გადაისინჯოს თუ არა ეს საზღვრები ახალ ვითარებაში? საკითხთა ამ წრის მიმართ გურამის ჩანაწერებში გაჟღერებული მოსაზრებები მის ინტერესთა სიღრმეზე, მწერლის ღრმა შინაგან პასუხისმგებლობასა და სწორ ლიტერატურულ არჩევანზე მეტყველებს. გურამი დიდი სიფრთხილით მოძრაობს ავტორისა და მთხრობელის გამყოფ საზღვარზე, მის გასწვრივ, რათა თხრობაში გადმოცემულმა განცდათა ობიექტივაციამ, თხრობის ზედმეტმა თავისუფლებამ არ დაშალოს პერსონაჟის ფსიქოლოგიური რეალობა და ტექსტის ესთეტიკური მთლიანობა. ჰეგელის მსგავსად, სარტრისთვის ყოველგვარი ობიექტივაცია არის გაუცხოება. ბახტინისთვის კი ესაა ყველა ტიპის მოვლენის, მათ შორის, ადამიანის განივთება, გასაგნება, „რომელშიც არაა ჭეშმარიტი დიალოგურობისთვის დამახასათებელი „შენ“ (Baxtin 1979: 291). გურამი საზღვრების ერთგულია: ზედმეტი რაციონალიზაცია მისთვის სხვა არაფერია, თუ არა აზრის უარყოფითი ასპექტი; განივთება, ობიექტივაცია — სიმართლისა და ობიექტურობის სახელით. ამის მაგალითია მკვლელობის შემდგომი სცენა „იულონში“, სადაც მომხდარის ანალიზით დაკავებულ ბიჭებს არამცთუ არ ესმით ერთმანეთის ხმა და აზრი, არამედ ეკარგებათ რეალობისა და თვითაღქმის უნარი, უდიალოგო მეტყველება კი „ძირს აცლის სინამდვილეს... თითქოს ჰაერი ლაპარაკობს“.

მწერლის „გაშიშვლების“ პრობლემა ისევე, როგორც ასახვის ობიექტის (მოვლენის, პერსონაჟის) „განივთება“, „გასაგნება“ – წმინდა ლიტერატურულ ფაქტორებთან ერთად (ლიტერატურული ტრადიცია, ხასიათის რღვევის საშიშროება, ანტიესთეტიზმის ხიფათი), საკმაოდ მტკივნეულია ქართული მსოფლმხედველობრივ-კულტურული ტრადიციის (ე. წ. „სირცხვილის კულტურა“), „მჭიდრო“ სოციალური გარემოსა თუ სხვა ფაქტორების გამო. „გაშიშვლება“ აღიქმება, როგორც „საზღვრების კულტურის“ რღვევა, „აკრძალულ ტერიტორიაზე“ შეჭრა,

ძალადობა ადამიანის შიდა სივრცეზე (ცხვირწინ გაშიშვლება უნებართვოდ, ძალზე ახლო დისტანციიდან), მის ეთიკურ და ესთეტიკურ შეხედულებებზე. ნიშნავს თუ არა გურამისთვის გულწრფელობა სულიერ სიშიშვლეს და საერთოდ, ხომ არ წარმოდგენს თამაში სიშიშვლის ესთეტიკური ფორმას? რა იცავს გულწრფელობას გასაგებებისგან? თამაში ხომ არა? რას გულისხმობს გურამის ბოლო ფრაზა „იულონში“: „თამაშის დროს ყველაზე გულწრფელი ადამიანი“?

შემოქმედებითი ცნობიერება, გამოხატული ენობრივად, არის რთული და მრავალპლანიანი სისტემა ურთიერთმიმართებებისა: ავტორისა პერსონაჟთან, ცალკეულისა მთელთან, თანამედროვეობისა ისტორიასთან, გარემოსთან, იდეებთან, რომელთა განხორციელებასაც იგი ხედავს გარემომცველ ცოცხალ და არაცოცხალ სინამდვილეში, ადამიანთა მოქმედებებში, მიზნებსა და ღირებულებებში და ა. შ. ცნობილია, რომ გარდამავალ პერიოდებში და ისტორიის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ეტაპებზე შემოქმედების უკვე არსებული ფორმები – მათი მაღალი ხარისხის შემთხვევაშიც კი – არასაკმარისი, მოძველებული აღმოჩნდება ხოლმე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, მარადიული კონცეპტების მიმართ. მიუხედავად ამისა, თანამედროვეობა ყოველთვის სარგებლობს კლასიკის მიღწევებით სწორედ სიახლის შემოტანის ეტაპებზე, თუმცა არა მისი უბრალო გადმოტანითა და განმეორებით, არამედ – ხელახალი კოდირებით. ეს შემოქმედებითი კანონი რჩეულიშვილმა შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: „ლიტერატურის აზრი, იდეა, ეს ხომ ადამიანთა ვნებების, მოქმედებების, ყველაზე მძაფრი სიტუაციების, სიცოცხლისმიერი სიტუაციების ასახვაა, გამონვეული როგორც სულიერი, ისე თითქოს ბიოლოგიური მოთხოვნილებებითაც, დაახლოებით ისევე, როგორც არის ლომისთვის ღმუილი და მისი მსხვერპლისათვის ნაკნავლება. ხოლო ნაწარმოების ენა, სტილი ეს არის ლიტერატურის გარეგნული მხარე, ზუსტად ისეთი, როგორც არის ტანსაცმელი სხვადასხვა ეპოქებში სხვადასხვანაირი“ (რჩეულიშვილი 2007: 429). გარდა იმისა, რომ ეს აზრი ლიტერატურის აღსანიშნის განსაზღვრის ბრწყინვალე მცდელობაა, ანუ პასუხი კითხვაზე, რა არის ლიტერატურის ფუნქცია – აქ წარმოსახვითი, „დამატებითი“ რეალობის შექმნის არა მარტო სულიერი, არამედ თვით ბიოლოგიური დეტერმინირებულობაც კია ხაზგასმული. უჩვეულო და ღრმა ინტუიცია რჩეულიშვილს კარნახობს ლიტერატურაში, როგორც სიმბოლურ საქმიანობაში დაინახოს ორივე რეგისტრი: ბიოლოგიურიც და ადამიანურიც, ამ რეგისტრების ურთიერთკავშირი.

ავტორის „მე“-ს რეპრეზენტაცია რჩეულიშვილის ტექსტში სხვადასხვა გზით ხორციელდება:

ავტორი შემოდის ტექსტში, როგორც მთხრობელი და პერსონაჟი („ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“, „იულონი“); ძლიერდება და კონკრეტულობა ენიჭება ავტორის გარეგნულ, სხეულებრივ გამოსახულებას; თხრობაში მკვიდრდება დოკუმენტალიზმი („ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“, „ბათარეკა ჭინჭარაული“, „ირინა და მე“, „სიკვდილი მთაში“); მთხრობელი და პერსონაჟები ატარებენ ავტორის სახელს და სხვ.

მივყვეთ თანმიმდევრობით:

დოკუმენტალიზმი, როგორც სათქმელის თემატიზების მხატვრულ-ესთეტიკური მეთოდი, ხელს უწყობს მთხრობელის მკაფიო ხატის შექმნას ტექსტში,

ამყარებს „მე“-ს, როგორც ჭეშმარიტი ყოფიერების კომპეტენციას. ეგზისტენციალიზმის თანახმად, ისტორია, ანმეოსა და მომავლისაგან განსხვავებით, უკვე შემდგარი, განხორციელებული და შესაბამისად, უეჭვო ყოფიერებაა. დოკუმენტალიზმი და „ბიოგრაფიულობა“ გურამს შემოაქვს, როგორც ტექსტის შექმნის წინაისტორია, რეალობასთან მისი კავშირის უტყუარობის, ნამდვილობის პირობა და გარანტია. იგი სტრუქტურულად აძლიერებს ავტორის სიტყვის რეალობას, ხაზს უსვამს მის „ყოფნას“ ტექსტში.

სახელი, როგორც „მე“-ს თვითიდენტობის ხატი, ასევე მონაწილეობს ავტორის, როგორც მთხრობელის წარმოსახვითი ხატის გაძლიერებაში. მთხრობელისა და პერსონაჟისთვის თავისი საკუთარი სახელის მიკუთვნებით გურამი მკაფიო განაცხადს აკეთებს ავტორის იდენტობაზე, საკუთარი სათქმელის ხელშეუხებლობაზე და აძლიერებს „მე“-ს, როგორც ავტონომიური ყოფიერებისა და მთლიანობის პოზიციას („ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“, „სიკვდილი მთებში“, „ირინა და მე“, „იულონი“ და სხვ.). სხვათა შორის, სახელის განსაკუთრებულ ფუნქციურ დატვირთვას ადასტურებს გურამის პერსონაჟის უსახელობა „უსახელო უფლისციხელში“. მთხრობელის საგანგებო მსჯელობა მის სახელთან (შესაძლო სახელთან) დაკავშირებით, ამჯერად, საპირისპირო მიზანს ემსახურება: არა პერსონაჟის ინდივიდუალური, არამედ ზოგადეროვნული „მე“-ს სახის გამოკვეთას. ზოგადი ქართველის სახე ისევე, როგორც უფლისციხის წარმოსახვითი ისტორია, მისი „შექმნილობის“, „განამდვილების“ საგანგებო აღნიშვნა მწერალს სჭირდება საკუთარი ნების ხაზგასასმელად: წარსულის ღირებულებით აღქმასთან ერთად ანმეოში ყოფიერების მყარი, მდგრადი ელემენტის შემოსატანად.

ავტორის „მე“-ს გაძლიერებას ემსახურება მთხრობელის სხეულებრივი გამოსახულებაც. სწორედ ფიზიკური, სივრცული სხეულია ის ხილული ხატი, პირველადი და უტყუარი ობიექტი, რომლის წყალობითაც „მე“ აღიქვამს საკუთარ თავს და აღიქვამენ სხვებიც. მაგრამ „სხვა“ მხედავს მე გარედან, „მე“ კი საკუთარ თავს შიგნიდან ვხედავ. ავტორი ხედავს მთხრობელს შიგნიდანაც და გარედანაც, ანუ, როგორც ობიექტსაც და როგორც სუბიექტსაც. ამ ორი რაკურსის თანაკვეთა ქმნის არა მხოლოდ მთხრობის კომპეტენტურობის, არამედ გულწრფელობის პრობლემას ტექსტში, რომლის მოგვარებაშიც გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს სხეულის ხედვის ზუსტი წერტილისა და მისი „ენის“ შერჩევა. გამონათქვამის მნიშვნელობა სწორედ სომატურ დონეზე უკავშირდება სურვილებს, უკმარისობებს და საერთოდ ემოციურ მდგომარეობებს. ამდენად, ქცევის, სხეულის პლასტიკის საგანგებო ხაზგასმა აჩენს არამარტო „მე“-ს რეალურობის, დამაგრებულობის აღქმას, არამედ ნიშანთა დამატებითი ჯგუფებსაც ავტორი-მთხრობელის შინაგანი ემოციური მდგომარეობის აღსანიშნად.

ცნობილია, რომ ქცევა, ჟესტი, როგორც გაუხმოვანებელი სიტყვა, სიმბოლურის კუთვნილებაა და ისიც „მე“-ს იდენტიფიცირებას ცდილობს. მათი მეშვეობით სხეულის ენა უნებლიეთ „საუბრობს“ პერსონაჟის იმ მდგომარეობებზე, რომელიც გარედან არ ჩანს და ვერც მის სიტყვაში აისახება. სხეულის ენის აქტიურობის თვალსაზრისით სრულიად განსაკუთრებული ტექსტია „უსახელო უფლისციხელი“. შეიძლება ითქვას, რომ გურამი აქ უჩვეულო ექსპერიმენტს ატარებს მკაფიო ჩანაფიქრით: პერსონაჟის სხეულის ენას იყენებს სამშობლოს სიყვარულ-

ლის, თავგანწირვის კონცეპტებს ვებლიზაციის მიზნით და ამ გზით პასუხობს კითხვას, რა არის პატრიოტიზმი თანამედროვე ქართველისთვის და რამდენად ძლიერია ამ განცდის გენეტიკურ-კულტურული ფესვები. „უსახელო“ და „ალავერდობა“ ამ თემის სხვადასხვა ვარიანტებია, მათ აერთიანებს იდენტობის სარეალიზაციო გარემოს – ისტორიული საფუძვლების ძიების სულისკვეთება და თვით განცდის ჩვენება ექსტატიური ქმედების გზით.

*მოკლედ, სხეული რჩეულიშვილთან ყოველთვის თვალშისაცემ ადგილზეა, როგორც „მე“-ს დესპანი (ავტორის ან პერსონაჟის), მისი რეალურობისა და უტყუარობის არგუმენტი. გურამს უნდა სცენაზე დგომა, თითქოს გარედან, სხვისი თვალით ცდილობს საკუთარი „მე“-ს დანახვას. ავტორის „მე“ განსაკუთრებით მკაფიო და რელიეფურია, შესაბამისად, „ხილვადია“ მოთხრობებში: „ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“, „სიკვდილი მთებში“. „მე“-ს ამ სარკული გამოსახულებების საპირისპიროდ, გურამთან გვხვდება „მე“-ს ნაწილობრივ არეკლილი, დეფორმირებული გამოსახულებებიც, მაგ., მოთხრობებში „შაშას რევოლუცია“, „ზღვა არცთუ ისე ღელავდა“ და სხვ.*

ავტორის პრობლემასთან დაკავშირებით ყურადღებას იპრობს ხმა, როგორც მისი „მე“-ს რეპრეზენტატორი. ხმას ისევე, როგორც სხეულს, გააჩნია სუვერენიტეტი, ავტონომიურობა, ტემბრი, ინტონაცია (მაგალითად, როცა მოთრობაში „გაზაფხული გადის“ პერსონაჟი ჩახლერილი ხმით კითხულობს ლექსს, მისი წარმოსახვითი ხატი მკაფიო გამოსახულებასა და დამატებით ნიუანსს იძენს). გურამ რჩეულიშვილის, როგორც მოთხრობელის ხმის ობერტონებში იკვეთება მისივე ცხოვრების სტილი, რიტმი, ემოციური მდგომარეობა, მისი სათქმელის მნიშვნელობათა ნიუანსები. მისი ფრაზის ინტონაცია მგრძნობიარეა, ენერგიული, ექსპრესიული, ხაზგასმით მამაკაცური და ხანდახან პათეტიკურიც, რაც აუცილებლად ახლავს „მოქმედ“ სიტყვას.

გურამ რჩეულიშვილის მთელი შემოქმედების გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის მაიდენტიფიცირებელი ყველა ზემოთჩამოთვლილი ფორმალური ნიშანი (საქციელი, ჟესტი, ხმა თუ სიტყვა) მჭიდროდ და ხაზგასმით უკავშირდება მის სულიერ და ფიზიკურ სხეულს და მის ავტორნომიურობაზე განაცხადია. ამ აზრით, ისინი ავტორის ძალაუფლების დისკურსის გამაძლიერებელ სტრუქტურებს წარმოადგენენ.

*ავტორი რჩეულიშვილთან – ესაა ავტორის ახალი ტიპი: მოთხრობელის ან პერსონაჟის სტრუქტურაში რეალიზებული ავტორი, მისი „მე“-ს „სხვა“ სახე, რეალური რჩეულიშვილის ალტერ ეგო ტექსტში. თუ იაკობსონის ტერმინს გამოვიყენებთ, ესაა წარმოსახვასა და რეალურს შორის ავტორის „ვარ“-ის „დანაწილებული რეფერენცია“ (ზღაპრის „იყო და არა იყო რა“-ს ანალოგიური). გურამი საკუთარი თამაშის წესს გვთავაზობს: სიუჟეტში მოაქცევს ავტორის ცხოვრების ფრაგმენტს, ერთი დღის თავგადასავალს და ამით შეუმჩნევლად გადაჰყავს თავისი „მე“ საკუთარი ნაამბობის პერსონაჟის რანგში. იგი მას რეალობიდან მხატვრულ სივრცეში შეიყვანს და თხრობაში რთავს (სიტყვაში განხორციელებულ სიმბოლურ ცხოვრებაში), ანუ რეალურის აქცენტირებით ახდენს რეალური, წარმოსახვითი და სიმბოლური პლანების სინთეზს. აქ „სუფთა ავტორი“ სხვა პირია – რეალური გურამ რჩეულიშვილი, მოთხრობელის სახე კი – რჩეულიშვილის „სხვა“, წარმოსახვითი*



გამოსახულება, რომელიც მკაფიო ვიზუალურ-ასოციაციურ ნიშნების წყალობით რეალური ავტორის ხატს ქმნის. გურამთან წარმოსახვა წარმოადგენს ცნობიერების განთავისუფლების აქტს, მის მოძრაობას გამოტოვებულ შესაძლებლობათა რეალიზაციისაკენ ქვაზირეალობის შექმნის გზით, მაგრამ როგორც მოძრაობა, ნება და სწრაფვა, იგი სწორედ „მე“-ს ნამდვილობის რეპრეზენტაციაა. სიუჟეტის, კომპოზიციის, ავტორი-მთხრობელი-პერსონაჟის ურთიერთშესაბამისობათა რთული არქიტექტონიკა ამ პროცესს ძლიერ ეგზისტენციალურ მუხტს ანიჭებს.

გურამის ფარული სურვილი – თხრობის პროცესში, სიტყვაში და სიტყვით განახორციელოს „მე“-ს თავისუფლების აქტი, *ტექსტში შეიტანოს ეგზისტენციალური სტრუქტურა, მისი ესთეტიკური ექვივალენტი* – აშკარაა. როგორც ზემოთაც ვთქვით, გურამისთვის საკმარისი არაა ნარატორის ფუნქცია, მისთვის აუცილებელია „ტექსტის განუმეორებელი მოვლენითობის“ (ბახტინი) თანამონაწილის სტატუსი, კომპეტენცია და სტრუქტურულ-ფორმალური ფიქსაცია. ამაზე მეტყველებს კორელაცია თხრობის სხვადასხვა დონეებსა და სტრუქტურებს შორის არაერთ ტექსტში, მაგალითად, თხრობის რიტმსა და პერსონაჟის მოძრაობის რიტმს შორის მოთხრობაში „ირინა და მე“, „ალავერდობა“, „მუნჯი ამედი და სიცოცხლე“. „ალავერდობის“ ფრაზა, რომ „ვნების სიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულით ტკობაში“ – სხვა არაფერია, თუ არა პერსონაჟის აზრის მოძრაობისა და ქცევა-მოქმედებების ვერბალიზაცია თხრობის სტრუქტურის, კერძოდ, მნიშვნელობის დონეზე.

კულტურის ყველა ფაქტი დიალოგურია დროსა და სივრცესთან მიმართებაში. გურამი სწორედ ამ დიალოგურობას გრძნობს, სამყაროს და ადამიანის ამ უწყვეტ დიალოგურობას კითხულობს ისტორიაში, კულტურაში. გრძნობს დიდ დროში ჩაკირული საზრისების ფარულ მოთხოვნილებას გაცოცხლებისაკენ, ხელახალი გახმოვანებისაკენ და კულტურის ამ სიგნალებს იჭერს სივრცეში ხალხის შრომით შექმნილ არტეფაქტებში, ალავერდში, ალაზნის ველზე გაფენილ სოფლებში, ვენახებში. მასთან თვით სივრცე ატარებს სიმბოლურობას, მისი, როგორც ავტორის ამოცანა კი ისაა, რომ ამ ვიზუალური აღქმიდან ჩანვდეს არსს და გამოთქვას იგი, გააცოცხლოს აზრი და საზრისი, შემდეგ კი თავიდან მოახდინოს მათი კოდირება მხატვრულ ტექსტში. ეს განსაკუთრებული მდგომარეობა განსაზღვრავს აქ მთხრობელის სივრცულ სტატუსსაც: გურამი ცოტათი გვერდზეა, ცოტათი სხვაა და სხვაგანაა (მალაა!) ამ სივრცის მიმართ. იგი მონაწილე კი არ არის, არამედ მაყურებელი, შემფასებელი და რაც მთავარია, პასუხისმგებელია – გამხმოვანებელი ყოველთვის პასუხისმგებელია – ამ სივრცის მთლიანობაზე. ამიტომაც იძლევა როგორც კულტურის ამ ფაზის შეფასებას („ორი დღით დავიბენით“), ისე სამომავლო მიმართულებასაც („ვნების სიმძაფრე შენებაშია“...). იმის თქმა გვინდა, რომ „ალავერდობაში“ თხრობის მძაფრი ექსპრესიულობა ფუნქციურ შესაბამისობაშია თვით შემოქმედებითი აქტის ეგზისტენციალისტურ სიტუაციასთან, *თხრობა თვით იქცევა ამბად*, და ამ ამბავში (თხრობაში) ჩართულია გამოსახვის კიდევ უფრო ღრმა დონე: რიტმი, ტემპი, ხმის ტემბრი, ინტონაცია და მოდულაციები. საერთოდ, რიტმის განსაკუთრებული გრძნობა რჩეულიშვილის, როგორც ავტორის საგანგე-

ბო ღირსებაა და ადასტურებს ჩვენს ვარაუდს, რომ ტექსტის შექმნის, წერის პროცესი რჩეულიშვილისთვის ყოფიერების სტუმრობის აქტია. მისი ჩანაწერებისა და დღიურების გაცნობის შემდეგ გაგვიჭირდება იმის დაბეჯითებით მტკიცება, რომ ყველაფერი შემოქმედებითი პროცესის მხოლოდ არაცნობიერ დონეზე ხდება, მაგრამ, ცხადია, რომ არაცნობიერი აქ უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს.

დრამატურგია გურამს იტაცებს, როგორც ავტორის ჩაურევლობის პრინციპი, არაპირდაპირ, პერსონაჟის სიტყვით გამოვლენილი მწერლის ძალაუფლება. „იულონში“ იგი უჩვეულო ექსპერიმენტს ატარებს: პერსონაჟად იჭრება სცენაზე და ავტორის ნებისა და ძალაუფლების პირდაპირ დემონტრირებას ახდენს. ასეთი ექსპერიმენტი 50-იანი წლების ლიტერატურულ გარემოში, ცხადია, არაორდინალური მოვლენა გახლდათ და მას, სავარაუდოდ, სერიოზული მიზეზები და კულტურული ქვეტექსტი უნდა ჰქონოდა, მათ შორის: „მოთვინიერების“ წინააღმდეგ დაწყებული, ქართული მწრლობის ხანგრძლივი და უშეღავათო ბრძოლა; ასევე, ტერმინ „ლიტერატურული გმირისა“ და სოციოკულტურული გარემოს ურთიერთშეუთავსებლობა (გურამის ზოგიერთი პერსონაჟი, ამ აზრით, ჯერ ისევ შეესაბამება გმირის ტერმინოლოგიურ მნიშვნელობას); და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ადამიანსა და რეჟიმს (ფართო გაგებითაც – რეალობა, ადამიანის ყოფიერება, როგორც „რეჟიმი“ და დეტერმინაცია) შორის მძაფრი კონფლიქტურობის ჩვენება.

გურამი განუწყვეტლივ ეძებს ფორმებს ახალი მსოფლშეგრძნებისათვის, იმ სურათის გამოსახატავად, რომელსაც მის წარმოსახვაში ადამიანი, სამყარო, ცხოვრება ქმნის. მას სურს შექმნას „ახალი ენა“, მაგალითად, „დღიურში“, სადაც ფორმა ჯიუტად ებრძვის სათქმელს, ერთმანეთში არეულ ძალზე რთულ და არაერთგვაროვან მასალას ფიქრების, განცდების, შთაბეჭდილებათა, მოგონებათა ნარჩენების სახით, კრებს გამოცდილებას და იქცევა შინაგანი მეტყველების „ცხად“ ფორმად. „კა და კოში“ გურამის შემოქმედებითი ამოცანაა გოგენის სურსათი აღძრული აღქმებისა და შთაბეჭდილებების, ამ უცნაური, ძნელად დასამორჩილებელი მასალის ქცევა ამბად. არამიმეტური შემოქმედებითი მეთოდით იგი ქმნის უჩვეულო ტექსტუალურ ფაქტურას, რომელიც მოქსოვილია სხეულის, შეგრძნებებისა და აღქმების, წამიერი ემოციების ცოცხალი და უჩვეულო „ენით“. აქ იგი შეუპოვრად ცდილობს საკუთარ ნებას დაუმორჩილოს ენის ურჩი, მოუხელთებელი სეგმენტები; ძალას ცდის ყოფიერების რთული, მირიადი კავშირით შექმნილი, ტექსტური ფაქტურის ჩვენებაში. პროზაული სიტყვის ახალი პარამეტრების ძიებაში იგი სხეულის „ვერბალიზების“ ხერხს მიმართავს და მას აქტიურად რთავს სახის სემანტიკის შექმნაში. ეს იყო მნიშვნელოვანი ფორმალური სიახლე ისევე, როგორც ზოგადად, მისი დამოკიდებულება სიცოცხლესთან: „სიცოცხლე, შემმეცნებელი და გაცილებით ინტუიტიური, მიუხედავად ფილოსოფიური ინტელექტის უფრო დიდი სიდიდისა, ვიდრე სხვა დროს“ (რჩეულიშვილი 2007: 435). რაც მთავარია, სიახლე იყო ის სასიცოცხლო დაძაბულობა, „აზროვნების ვნება“, რომელიც ტექსტში შეჰქონდა და რომელიც, მისივე თქმით, ერთნაირად ამოწურულიყო როგორც დასავლურ, ისე საბჭოთა სახელოვნებო სივრცეში.

გურამის შემოქმედებითი ცნობიერების ეს ინტენცია, როგორც, ზოგადად, ყველაფერი ახალი – მოითხოვს სასიცოცხლო ძალების ნერვიულ, სპონტანურ

რიტმში მიყოლას, მოხელთებას, რასაც ხანდახან მსხვერპლად ეწირება სტილური მთლიანობა, აზრის სიცხადე. სავარაუდოდ, გურამის უსწორმასწორო სტილი, ნერვიული და აჩქარებული თხრობა, პოლიჟანრულობა გარკვეული მსოფლმშეგრძნების ნაყოფია. ის არაერთგან წერს „ადამიანის ვნებების საშინელ დაწვრიმალეზაზე“, „დალაზე“, „ისტორიულად ბოლო დღეზე“ („ალავერდობა“); თითქოს შეგნებულად გაურბის სტილურ ჩარჩოებს, განუწყვეტლივ ეძებს მეტყველების ახალ-ახალ ფორმებს, რიტმს, ინტონაციას, ხშირად ცვლის მათ იმისთვის, რომ ფორმის მეშვეობით თქვას ეპოქის განწყობილებებზე, აჩვენოს „ჩვენი შინაგანი ბუნების გარეგნობა“ და შექმნას თავისი თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდა კაცის სახე („მეც – როგორც ეპოქის თითქმის ყველა სენით შეპყრობილი“ (რჩეულიშვილი 2007: 435) – ნერვიული, ეჭვიანი, დაბნეული, მაგრამ კეთილშობილი და მგრძობიარე; არტისტიზმით, სიყვარულით, ცვლილების უშელავათო ნებითა და მისიის შეგრძნებით შეპყრობილი (რჩეულიშვილი 2007: 435). ახალი მასალის „მორჯულების“ ამოცანით შენუხებული ერთგან გალიზიანებული ჩანერს: „მე ცუდი ენა მაქვს! სწორია, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ჩემი დროის საქართველოსთვის სწორედ ცუდი ენა არის ნამდვილი ენა, ასეთია ჩვენი შინაგანი ბუნების გარეგნობა, მე რომ ასე არ ვწერო: ჯერ ერთი, ვერ დავწერ სხვანაირად, მეორეც, უნდა ვიყალბო“ (რჩეულიშვილი 2007: 429).

ჩვენი პასუხი კითხვაზე, თუ რამდენად საფუძვლიანი შეიძლება იყოს რჩეულიშვილის სტილის მთლიანობაზე საუბარი სიახლის ასეთი ინტენსიური ძიებისა და შემოქმედებითი მრავალფეროვნების პირობებში, ასეთია: თუკი ყურადღებას მივმართავთ მისი მხატვრული სტილის დომინანტურ ნიშნებზე, თხრობის თავისებურებებზე, რომლებიც აუცილებლობის სახით იკვეთება კონცეპტუალურ სიახლეებთან მჭიდრო კავშირში, თუკი ვისაუბრებთ კომპოზიციისა და სიუჟეტის შექმნის ხერხებზე, დრო-სივრცის მოდელირებაზე, პერსონაჟებზე, ანუ იმ ყველაფერზე, რაც მისი შემოქმედებაში ძირითად მსოფლმხედველობრივი პრინციპებთან დაკავშირებულ ფორმოზრივ პოზიციად აღიქმება, რჩეულიშვილის სტილი მთლიანია და შესაბამისობაშია არა მხოლოდ მის მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ შეხედულებებთან, არამედ მისი, როგორც ადამიანის, პიროვნების, „მე-ტექსტის“ ძირითად სტრუქტურებთან.

50-იანი წლებიდან ქართული მწერლობის თემად იქცევა ადამიანის შიდა-ფსიქიკური სტრუქტურების წინააღმდეგობრივი ხასიათი, ღრმა კონფლიქტურობა, ადამიანის პოზიციური არამდგრადობა სამყაროში, მოკლედ, საკითხთა და პრობლემათა ის წრე, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია ეგზისტენციულიზმისათვის. ადამიანის ცნობიერებისა და ყოფიერების პრობლემა, დანახული მე-20 საუკუნის პრობლემათა ჭრილში, სერიოზული და ხანგრძლივი საუბრის თემა ხდება მთელი ქართული ლიტერატურისათვის 80-იანი წლების ჩათვლით, ცხადია, ქართული სპეციფიკითა და აქცენტებით. ამ აზრით, გურამ რჩეულიშვილი „ადამიანის ფილოსოფიის“ ლიტერატურული „ექსტერიორიზაციის“ საფუძვლებთან დგას. ცხადია, ახალი ამოცანებიდან გამომდინარე, სათქმელის ძველი ფორმის ინერციასთან დაპირისპირება მისი და მისი თაობის გადაუდებელ საქმედ იქცევა, მაგრამ რეალობა მის მაძიებელ გონებას არანაკლებ მნიშვნელოვან ამოცა-

ნას უსახავს: გურამმა უნდა შეძლოს ჰუმანიზმის, თანასწორობის, თავისუფლების საბჭოურად გააზრებული კონცეპტების გადააზრება ცნობიერების თანამედროვე პრობლემების ფონზე (ამაზე პირდაპირ ლაპარაკობს „იულონში“, დღიურებსა და პირად წერილებში), და ამ კონტექსტში უნდა წაიკითხოს „ქართულ პრობლემატ“, ანუ კულტურულ მემკვიდრეობას უნდა შეუთანადოს განახლების ცოცხალი რწმენა.

### შენიშვნა:

1. ის, რაც 50-იანი წლებიდან იწყება – ვგულისხმობ პოსტსტალინურ ეპოქას – შეიძლება განვიხილოთ, როგორც 20-იანი წლების II ნახევრის – 40-იანი წლების „დეკონსტრუქციის“ შემდგომდროინდელი მოვლენა, სახელდობრ, ისტორიულ-კულტურულ (მათ შორის, ლიტერატურულ) ღირებულებათა ტრადიციული სისტემის „რეკონსტრუქციის“ პროცესი. მთელი საბჭოთა იმპერიის მასშტაბით „სოვეტური დეკონსტრუქციის“ არსებობას ადასტურებს მიხეილ რიკლინიც, როცა 1992 წელს მოსკოვში გამართულ ცნობილ დისკუსიაზე (ამ დისკუსიაში რიკლინთან ერთად მინანღილოვდენე ჟაკ დერიდა, ვასილ პოგოროვა და ნატალია ავტონომოვა) დეკონსტრუქციის ავტორისაგან – უკვე პოსტსაბჭოთა დეკონსტრუქციის კონტექსტში – განმარტებას თხოულობს ამ „სპეციფიკური კულტურული სიტუაციის შესახებ“.

დერიდას პასუხი რიკლინს არ აკმაყოფილებს: „თქვენი პროცედურები ვერ იქნება მთლიანად მისაღები ჩვენი სიტუაციისათვის, რამდენადაც... მეტაფიზიკის შესაძლებლობები არ ყოფილა რეალიზებული ჩვენს კულტურაში. თუკი ჩვენ ლოგოცენტრიზმს გავაკრიტიკებთ, მაშინ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენში გაბატონებული იდეოლოგია ცოველთვის აკრიტიკებდა იმას, რასაც შეიძლება ლოგოცენტრიზმი ეწოდოს. მაგრამ, ცხადია, არა თქვენი პოზიციებიდან, არამედ, უბრალოდ, როგორც ბურჟუაზიულ იდეალისტურ მეცნიერებას“ (Жак Деррида ... 1993: 168).

პოლიტიკური, იდეოლოგიური და კულტურული სივრცის მთლიან და რადიკალურ დეკონსტრუქციას, რომელიც 20-იანი წლების ბოლოდან იწყება და სტალინის გარდაცვალებით, პიროვნების კულტის გამოცხადებითა და 56 წლის მოვლენებით სრულდება, საქართველოში მოსდევს ეროვნული იდეოლოგიის მომზადების ხანგრძლივი, მზარდი და ფრთხილი პროცესი, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რეკონსტრუქციის ეტაპი და ლოგოცენტრიზმის დაბრუნება. ამ პროცესში თანდათან ერთვებიან რელიგიური და პოლიტიკური ჯგუფები, ლიტერატურული ჟურნალ-გაზეთები, გამომცემლობები, თეატრები, კინემატოგრაფი, სტუდენტობა. ძალზე ფრთხილად იწყება ეკლესიის ინსტიტუციონალური გაძლიერება, რასაც ახლავს რელიგიური კონცეპტების დაბრუნება ქართულ სამოქალაქო ცნობიერებაში (აკაკი ბაქრაძე), ქართული ხასიათის თავისებურებათა კვლევა ფოლკლორული და ლიტერატურული სახეების მაგალითზე (გურამ ასათიანი), ზნეობრივ და ჰუმანისტურ ღირებულებათა რესტავრაცია, ლიტერატურული და მითოსური არქეტიპების რეკონსტრუქცია, ისტორიული გზის, ისტორიული ნიშანსვეტების ხელახალი გააზრება ქართულ მწერლობაში და ა. შ., მოკლედ, საფუძვლის მომზადება საბჭოთა იმპერიასთან რადიკალური დაპირისპირებისათვის. ეს მზადყოფნა პირდაპირ გაცხადდა მურმან ლებანიძის ლექსის სტრიქონებში: „უფლისციხეთან სისხლისფერი ყაყაჩოს წვეთი / არა დაღვრილის, – დასაღვრელის,

ალბათ, მაცნეა. / არავითარი სხვა სამშობლო ამაზე მეტი / არ გამაჩნია“. ზუსტად შემოიხაზა სამშობლოს ცნების გეოგრაფიული და ემოციური საზღვრები, აშკარად, სრული რადიკალიზმით გაცხადდა ბრძოლის იდეა და მზადყოფნა. ამავე პერიოდს ემთხვევა ქართველი საზოგადოების მასობრივი გამოსვლა ქართული ენის სახელმწიფოებრივი სტატუსის დასაცავად 1978 წელს. ამ ნიშნების ამოკითხვა დროის აღნიშნულ მონაკვეთში – დაწყებული 1956 წლის მარტის აშკარა პოლიტიკური მოვლენებით, დამთავრებული პერესტროიკის პერიოდის განუწყვეტელი პოლიტიკური აქტივობებითა და რადიკალური პოლიტიკური მოთხოვნებით – არ წარმოადგენს განსაკუთრებულ სიძნელეს. ასე რომ, 80-წლიან ინტერვალში საქართველო ორი დეკონსტრუქციის ქრონოტოპოსია: „სოვეტურისა“ და გლობალისტურის. მათ შორის განთავსდება ქართული კულტურული და სახელოვნებო სივრცის რეკონსტრუქციის პერიოდი 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან 80-იანი წლების ბოლომდე. ვფიქრობ, ამ სპეციფიკის გათვალისწინება ქართული კულტურის სივრცის მკვლევარისთვის აუცილებელია ისევე, როგორც აუცილებელია ტერმინების დეკონსტრუქცია- რეკონსტრუქციის მიმართ ძალზე ფრთხილი დამოკიდებულება.

ამავე იდეოლოგიურ მოვლენათა რიგში უნდა განვიხილოთ ტექსტის ავტორობის პრობლემაც, რომელიც დეკონსტრუქციულ-პოსტმოდერნისტულ თეორიებში „ავტორის სიკვდილის“ კონცეპტის სახითაა წარმოდგენილი. ბახტინის თქმით, ამ პრობლემის ფილოსოფიური საფუძველია სიცოცხლის ჩაკეტილობა საკუთარ თავში, საკუთარ შინაგან უსასრულობაში. ამ ინტენციის უკიდურესი განვითარება აღმოაცენებს სასიცოცხლო ძალების ნაკლებობას, უნდობლობას ყოველგვარი გარეარსებობის მიმართ, ღმერთისა და რელიგიის ფსიქოლოგიზაციას (Вахтин 1979:176-180). სავარაუდოდ, თანამედროვე ცნობიერების კრიზისული მდგომარეობა – რეალობის, მნიშვნელობის, ღმერთისა და ადამიანის კრიზისის ჩათვლით, სხვა არაფერია, თუ არა მეტაფიზიკის დეფიციტი. გამოდის, რომ ავტორის განადგურების ორივე „ტექნე“ – „სოვეტურიც“ და გლობალისტურიც – ერთსა და იმავე მსოფლმხედველობრივ „არქეტიპს“ უკავშირდება, სახელდობრ, მეტაფიზიკის, ლოგოცენტრიზმის, როგორც ავტორიტეტული დისკურსისა და უნივერსალური მეტატექსტის განადგურებას. სადღეისოდ ეს პარალელი აზრსმოკლებულად სულაც არ გამოიყურება: საბჭოთა „დეკონსტრუქციის“ პერიოდში ავტორის ნებაზე შეტევამ შექმნა სოცრეალიზმის ლიტერატურა; გლობალისტური დეკონსტრუქციის მიერ მწერლობის (ავტორის) ავტორიტეტის ხელყოფამ კი პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურა დაამკვიდრა.

რეკონსტრუქციის ადრეულ ეტაპზე (50-იანი წლები) შექმნილი გურამ რჩეულიშვილის ლიტერატურულ-დოკუმენტური ტექსტები ამ საფრთხის გაცნობიერებისა და მასთან დაპირისპირების საინტერესო მცდელობად შეიძლება განვიხილოთ.

#### დამონშებანი:

- Baxtin M.M. *Estetika Slavesnogo Tvorchestva*. M.: izd. “iskusstvo”, 1979 (Вахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М.: изд. “Искусство”, 1979).
- Derrida, Jak v Moskve: *Dekonstruktisia Puteshestvia*. M.: IK “kultura”, 1993 (Жак Деррида в Москве: *деконструкция путешествия*. М.: ИК “Культура”, 1993).

- K'vachant'iradze, M. *Vekt'oebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "meridiani", 2013 (კვაჭანტირაძე მ. „ვექტორები“. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013).
- Rcheulishvili, Guram. *Ekvst'omeuli*. T. 3 (2004); T.4 (2006); T.5 (2007). Tbilisi: gamomtsemloba "saari" (რჩეულიშვილი, გურამ. *ექვსტომეული*. ტ. 3 (2004); ტ.4 (2006); ტ.5 (2007). თბილისი: გამომცემლობა „საარი“).
- Sart'ri, Jan-Pol. *Egzist'entsializmi Humanizmia*. Tbilisi: gamomtsemloba "jeo- print'i", 2006 (ჟან-პოლ სარტრი. *ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია*. თბილისი, გამ-ბა „ჯეო პრინტი“, 2006).
- Lakan, Jak. *Seminary. Kniga I*. M.: Gnozis/ Logos, 1998 (Жак Лакан. *Семинары. Книга I*. М. Гнозис/ Логос. 1998).

## Manana Kvavchantiradze (Georgia)

### Author's Problem in G. Rcheulishvili's Works

#### Summary

**Key words:** author, deconstruction, existence, imagination, body.

Events, which developed in Georgian literature starting from the 1950s, may be considered as “reconstruction” process of the historical-cultural values, which followed the 1920-1940s “deconstruction” and as the return of logocentrism. In parallel with the given processes, in western literature, the problem of freedom of limits, interpretation of the text and of authorship, became the subject to intense theoretical discussions and speculations.

Perception of G. Rcheulishvili's creative searches, in conformity with the chain of these problems, reveals his harsh reaction towards the tendencies of destruction of common literature law: behind the defragmentation of the image of the character he sees the tendency of destruction of the monolith figure of an author and of the authoritative discourse of an author in general; and perceives it as the concerning stage of social-cultural process, with its differing accents in the west and in the soviet. When evaluating the literature of the 20<sup>th</sup> century, Guram clearly shows the dissatisfaction with the general tendencies in the world literature process – both the “western melancholy” and pathetic discourse of the changer of the masses. He denies the writer's traditional-classical (preacher) and soviet (ideological leader) models and attempts to demonstrate the will to freedom of a creator. For him, literature is the discourse of power, but its perverted type. He tries to stop the process of the destruction of the imagination image of an author by strengthening the author-narrator's function in the text. Thus, Guram's attitude towards the narration process includes the signals of both tendencies: the signs of destruction of author's “Me”, caused by time and also the attempts to strengthen it.

Rcheulishvili's works are the claim that – “Author – I am him.” Neither the traditional author's status, nor its current reduction is satisfactory to him. He desires to feel

himself as part of event existence of his own text. The given process of realization of the author's "me" is implemented in the method not traditional to the Georgian literature of that period: by means of radical breakthrough of the "me" from its own frames and by searching for it by means of alter ego. It is less oriented on social factors; he interested in the human's life energy and metaphysical, existential events of the "me". The existential and psychological nature of desire becomes the object of intensive processing – as the passion and alienation; as the destruction of the object of passion and denial.

Guram comprehends his own time and space as unprotected, without borders, not only due to external – historical-social and political factors, but also because of man's internal, unconscious determination. He feels time as the end of certain setting, which is "the last day historically too." Along with the given admission, Guram gradually faces the will for settlement, although he is less into perfection-precision of esthetical boundaries. To the contrary, curiosity pushes him towards trying to understand the invisible inner and outer limits of the human capabilities. In accordance with the given task he makes his goal to extend the limits of meanings till "esthetical obscurity", to connect material "with inner form", without external creative and notional references. He does not aim to outline the text, does not limit the narration with strict plot-compositional frames, uses inhomogeneous and often "non-literature" material for describing the story and creates the imitation of self-flow of narration ("Trusting the Pen"). Despite the aforementioned, he very carefully moves on the borderline between an author and a narrator, in order for the objectivization and rationalization of feelings and/or extensive freedom of narration not to destroy the psychological reality of a narrator and the esthetic unity of the text. In his case the problem of creative sincerity is related to the ethos of freedom and is considered in playing/sincerity opposition context. In other words, he attempts to get over the law and plans to create the esthetic for the new existential reality of a Georgian man and he stands for the given idea with the claim that he is protecting the author's will.

Author's "me" is represented in Rcheulishvili's texts in different ways: the author enters the text as the narrator and character (Alaverdoba, Nameless from Uplistsikhe, Iulon); his visual and bodily image is specially accentuated; documentary, biographical element of the narrative is activated; the narrator and characters have the author's name (Alaverdoba, Iulon, Irina and Me, Death in the Mountains and etc.)

აკაკი განერელიას უცნობი წერილები\*



აკაკი განერელია

მოსკოვში, ერთ-ერთ პირად საოჯახო არქივში დაცულია შესანიშნავი ქართველი ლიტერატურათმცოდნის, ბატონ აკაკი განერელიას დღემდე გამოუქვეყნებელი წერილები. ამ წერილების ადრესატი გახლავთ ტატიანა როზანოვა – ცნობილი რუსი ფილოსოფოსისა და მწერლის, ვასილი როზანოვის ქალიშვილი.

საქართველოს სსრ მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე (1965), გამოჩენილი ლიტერატურათმცოდნე და მწერალი, აკაკი განერელია (1910-1996) ლიტერატურულ სარბიელზე 1927 წლიდან გამოვიდა, რის შემდეგაც თავისი სიცოცხლის თითქმის 70 წელი მწერლობასა და ქართული ლიტერატურის შესწავლას მიუძღვნა. მას საბჭოთა საქართველოს პირობებში მოუწია

ცხოვრება. „იმის გარდა, რომ იგი უპირობოდ ნიჭიერი, გამორჩეულად ნაკითხი, ბრწყინვალე მახსოვრობისა და მახვილი მზერის პატრონი იყო, მას საკმაოდ ფაქიზი გემოვნება ჰქონდა და შესანიშნავად გრძნობდა ნამდვილი ლიტერატურის, ნამდვილი ფილოსოფიის, ნამდვილი ფილოლოგიის პარამეტრებს. ამიტომაც, ამ გადასახედიდან, იგი, ალბათ, შინაგანად ყოველთვის შებოჭილი იყო, როცა კალამს ხელში იღებდა“ (მერაბ ლაღანიძე, „აკაკი განერელია“, 2002, online) იმის მიუხედავად, რომ აკაკი განერელიამ უდავოდ თვალსაჩინო კვალი დატოვა XX საუკუნის ქართულ მეცნიერებაში, განსაკუთრებით ქართული ლექსნეობისა და ტექსტოლოგიის შესწავლის საქმეში, მისი შინაგანი სამყაროს მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური საფუძვლების შესწავლა ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო უნდა იყოს აკაკი განერელიას განსაკუთრებული ინტერესი XIX-XX სს. ზღრუბლებზე მოღვაწე რუსი მოაზროვის ვასილი როზანოვის შემოქმედებისადმი – ფართო მკითხველისთვის ნაკლებადაა ცნობილი, თუ რა გავლენა იქონია ქართველ მეცნიერზე ვასილი როზანოვის პიროვნებამ. რუსული ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში ვასილ როზანოვს განსაკუთრებული ადგილი უკავია – მას ვერცერთ ფილოსოფიურ სკოლას თუ მიმართულებას ვერ აკუთვნებენ და ხშირად „რუსული ლიტერატურულ-ფილოსოფიური წრის არატიპიურ წარმომადგენლად“

\* წერილები გამოსაქვეყნებლად მოამზადეს და კომენტარები დაურთეს მეცნიერ-თანამშრომლებმა – ირინე მოდებაძემ, მირანდა ტყეშელაშვილმა (შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი) და ვალენტინ ნიკიტინმა (არქივის მფლობელმა).



მოიხსენიებენ. როზანოვის ინტერესების სფერო, ძირითადად, მორალურ-ეთიკურ, რელიგიურ-იდეურ ოპოზიციებს მოიცავს (მეტაფიზიკა და ქრისტიანობა, მეტაფიზიკა და ეროტიკა, მართლმადიდებლობა და ნიჰილიზმი, ეთიკური ნიჰილიზმი და ოჯახის აპოლოგია და ა.შ.). იგი ცდილობდა, ეპოვნა ამ დაპირისპირებათა მორიგების გზა, ეკლესიისა და რწმენის საკითხები კი მისი ნააზროვნის განუყოფელი საყრდენი იყო. რუსი მოაზროვნის საკმაოდ თამამი და თავისი დროისათვის



უაღრესად ნოვატორული ხედვები კიდევ მეტ ინტერესს სძენს აკ. განერელიას ინტერესს მისი შრომებისადმი. ვინძლო როზანოვის შრომებით აკ. განერელიას გატაცების საკითხის და ამ თემის გარშემო მისი პირადი წერილების ავტოგრაფების შესწავლამ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანოს XX საუკუნის ქართული მეცნიერული აზრის ქვეყნარტი ისტორიის აღდგენის საქმეში.

**Гацерелиа АВ.К. –  
Розановой Т.В. 1 марта 1975 г.,  
конверт – 01, Фото.**  
(из архива Т.В. Розановой / В.А. Никитина /)

აკ. განერელიასა და ტატიანა როზანოვას მიმონერა 1973 წლის გაზაფხულზე დაიწყო, მას შემდეგ, რაც იმ დროს ჯერ

ახალგაზრდა, წარმოშობით თბილისელი, რუსი პოეტი, ვალენტინ ნიკიტინი, მოსკოვიდან თბილისში ჩამოვიდა და აკ. განერელია მოინახულა. საუბარში მან ტატიანა როზანოვა ახსენა და, განერელიას თხოვნით, მეცნიერს მისი მისამართი გადასცა. ორი კვირაც არ იყო გასული, როცა ქალაქ ზაგორსკში, სადაც ტატიანა როზანოვა ცხოვრობდა, აკ. განერელიამ თავისი პირველი წერილი გაგზავნა. წერილში მეცნიერი თავს აცნობდა ტატიანა როზანოვას, აღფრთოვანებას გამოხატავდა მისი მამის, „ადამიანური გენიის უდიდესი გამოვლინების“, შემოქმედებითი მემკვიდრეობისადმი, უზიარებდა ამ მემკვიდრეობის მეცნიერული კვლევისადმი თავის დიდ ინტერესს და ვასილი როზანოვის ბიოგრაფიის ზოგიერთი დეტალის დაზუსტებას სთხოვდა. განსაკუთრებით აინტერესებდა იმ დროისთვის სრულიად უცნობი ფაქტები – ვასილი როზანოვის სიცოცხლის ბოლო დღეები და მისი საფლავის ბედი. მალე მოვიდა პასუხიც. მათი მიმონერა 1973 წელს დაიწყო და არაერთ წელიწადს გაგრძელდა.

აკ. განწერელის ამ გულახდილი წერილებიდან ნათლად მოსჩანს ქართველი მეცნიერის არა მხოლოდ პატრიოტული განწყობა („მე ვარ ქართველი და ჩემი სამ-



შობლოს დიდი პატრიოტი“ /“Я грузин и большой патриот своей родины”/ – სწორედ ასე აცნობს თავს აკ. განწერელი რუსი ფილოსოფოსისა და მწერლის ქალიშვილს) და მისი მეცნიერული ინტერესების და კონტაქტების სფერო, არამედ ხასიათიც – თავმდაბლობა, გულწრფელობა, კეთილშობილება... ვფიქრობთ, რომ ეს

### ვალენტინ ნიკიტინი და ირმა რატიანი

წერილები უდიდესი განძია მათთვის, ვისაც აინტერესებს, თუ

როგორი იყო დიდი ქართველი მეცნიერის ფილოსოფიური და პროფესიული მრწამსი, შინაგანი განცდები და სულისკვეთება.

საარქივო მასალას მონივნებით იცავს ან უკვე ცნობილი რუსი პოეტი, თეოლოგი და ლიტერატურათმცოდნე, ბატონი ვალენტინ ნიკიტინი, რომლის გამოკვლევები ქართული პოეზიის შესახებ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემებშიცაა გამოქვეყნებული. რუსი პოეტის არქივი მოიცავს აკ. განწერელის წერილ-ავტოგრაფებსა და მდიდარ ფოტო მასალას. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის დირექტორთან, პროფესორ ირმა რატიანთან შეხვედრისას ვ. ნიკიტინმა გამოთქვა სურვილი, ეზიარებინა ქართველი მკითხველი მის ხელთ არსებული მასალისათვის. სწორედ მისი ინიციატივითა და მხარდაჭერით, ჩვენ შევძელით, გამოსაქვეყნებ-ლად მოგვემზადებინა რამდენიმე წერილის ტექსტი აკ. განწერელის ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან. კომენტარების პროცესში ძალზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ბატონი ვალენტინ ნიკიტინის პირადი გამოცდილება, მოგონებები, ფაქტების ცოდნა და დახმარების გულწრფელი სურვილი, რისთვისაც დიდ მადლობას ვუხდით მას.

ირინე მოდუბაძე

\* \* \*

Глубокоуважаемая Татьяна Васильевна!

Из Москвы две недели тому назад к нам приехал молодой русский поэт Валентин Никитин<sup>2</sup>. От него я узнал, что в г. Загорске<sup>3</sup> живете Вы, дочь Василия Васильевича Розанова<sup>4</sup>, о творчестве которого я неоднократно писал на грузинском языке. Собирался писать о нем большую книгу, но помешали разные обстоятельства.

Мне было приятно узнать, что из семьи В.В. Розанова живет и работает потомок великого человека. Для меня большая честь писать Вам.

Василий Розанов – одно из величайших проявлений человеческого гения. Могу Вас заверить (и это несомненно давно известно Вам), что автор таких книг, как «Опавшие листья» и «Уединенное», принадлежит к лучшим именам мировой литературы. Этот факт хорошо известен на Западе (в Риме вышла большая книга “Bazilio Rozanow”<sup>5</sup>, и в Англии целая монография на русском и английском языках о нем). Крупный философ Н.Бердяев<sup>6</sup> заявляет, что В.Розанов – «самый большой дар в русской прозе» (смотри приложение), «Британская энциклопедия» называет его «величайшим» писателем, а известный русский философ, который в Москве работает, А.А.Лосев<sup>7</sup>, пишет, что был потрясен, читая В.Розанова. Но все эти рекомендации для меня не имеют большого значения, т.к. В.Розанова еще при его жизни считали гениальным человеком, даже его идейные враги (напр. Мережковский<sup>8</sup>, Иванов-Разумник<sup>9</sup> и другие). М.Горький очень ценил его (у меня есть переписка В.Розанова с ним, напечатанные в Берлине). Александр Блок восхищался его стилем, В.Шкловский<sup>10</sup> написал о нем прекрасный труд (см. В.Шкловский. Теория прозы. 1924). Ю.Н. Тынянов, которого я хорошо знал лично, часто говорил мне, что В.В.Розанов абсолютно неповторимый гений. Акад. В.Виноградов<sup>11</sup> писал, что изучение прозы В.В.Розанова – дело будущее.

У меня большая литература о Вашем отце, одна книга – даже с автографом самого Василия Васильевича. Есть у меня и до сих пор неизвестный его портрет (оригинал хранится в Госуд. музее Грузии).

Своей сложной душой Василий Васильевич Розанов (и даром литературного выражения) может соперничать с Достоевским, Ницше и другими гениальными писателями. Скажу больше – ни один из русских писателей не писал таким удивительным слогом, как Ваш отец. Это только он, Василий Розанов, имел право разговаривать на «ты» не только с дьяволом, но и с самим Богом. Я грузин и большой патриот своей родины. Мне глубоко чужды (и не скрываю – антипатичны) Его монархические взгляды. Но Он сам был противоречив в своих политических взглядах. Простим Ему эти идейные грехи, не стоит даже их вспоминать. Но мне приятно сообщать Вам, что не только я большой поклонник Его (уже сорок лет восхищаюсь Им!), но и другие представители нашей интеллигенции. Разве все нравится нам, напр., в жизни и творчестве Гете и даже Л.Толстого? В.В.Розанов – вне конкуренции! Вообще гениальных людей не «измеряют»! И не случайно, что всемирно известный грузинский писатель Григорий Робакидзе (друг А.Белого<sup>12</sup>, Ст. Цвейга, Р.Роллана и других; он умер в Швейцарии в 1962 году) написал восторженный и блестящий литературный портрет о В.В. Розанове на русском языке (в его книге «Лит.

1

Глубокоуважаемая Татьяна Васильевна!

Из Москвы две недели тому назад к нам приехал молодой русский поэт Валентин Никитин. От него я узнал, что в г. Загореке живете вы, дочь Василия Васильевича Розанова, и творчестве которого я неоднократно писал на грузинской языке. Собираюсь писать о нем большую книгу, но помешали разные обстоятельства.

Мне было приятно узнать, что из семьи В.В. Розанова живет и работает такой великого человека. Вы, меня большаю любите писать Вам.

Василий Розанов - одно из величайших произведений человеческого гения. Мною уже завершено (и это несомненно давно известно Вам) автор таких книг, как „Опавшие сферы“ и „Цифменное“, принадлежит к числу к лучшим именам мировой литературы. Этот факт хорошо известно на Западе (в Риме вышла большая книга „Viziolo Rozanov“, и в Англии целая монография на русском и английском языках о нем). Крупный философ Н. Бергзев замечает, что В. Розанов - „самый большой дар в русской прозе“ (см. примечение), „Британская энциклопедия“ называет его „величайшим писателем“, а известный русский философ, работавший в Москве работал, А.В. Лосев пишет, что был потрясен, читая В. Розанова. Но все эти рекомендации для меня не имеют большого значения, т.к. В. Розанова еще при его жизни считали гениальным человеком, даже его ироничные слова (напр. Меретковский, Иветов-Разумник и другие). М. Горький очень ценит его (у меня есть переписка В. Розанова с ним, напечатанная в Берлине). Александр Блок восторженно

Гацереლი А.К. - Розановой Т.В., 12 апреля 1973 г., л.1. Фото  
(из архива Т.В. Розановой / В.А. Никитина /)

Портреты»<sup>13</sup>. Тб, 1921) и в 20-х годах прочел серию лекции о нем в Союзе писателей Грузии!

Изучение творчества В.Розанова-писателя – большое наслаждение для меня. Ни один из русских писателей не имел больше (огромное!) влияния на меня, чем В.В.Розанов. Но разве можно ему подражать? Такие гении, как Розанов – рождаются один раз в тысячелетия!

Я глубоко уверен, что Вы исполнены гордостью, что в Ваших жилах течет кровь человека космического масштаба!

Из книги Е.Замятина<sup>14</sup> («Кукха. Розановы письма. Берлин 1923) я знаю, что В.В-ч был похоронен «под Москвой, у Троицы-Сергия»<sup>15</sup>. Мне было очень досадно, когда узнал, что его могила больше не существует. Меня удивляет то, что не смогли охранять и уберечь могилы В.В.Розанова и его друга, тоже очень большого писателя и философа К.Леонтьева<sup>16</sup>.

Да, мы живем в жестоком веке!

Глубокоуважаемая Татьяна Васильевна!

Буду очень рад, если Вы напишите о последних днях Вашего отца. Кое что я знаю об этом из книги В. Голлербаха<sup>17</sup> «В.В.Розанов. Жизнь и творчество»). Хочу знать больше. Еще: кроме Вас еще кто остался из семьи В. В-ча? Когда умерла Ваша мать, которую так любил покойный Ваш отец? Уцелел ли Ваш костромской дом? А сейчас Вы живете в отцовском доме? Где Вы работаете, какие условия жизни?

Я знаю, что Вы никогда не были в Грузии, а Ваш великий отец хорошо описал Военно-грузинскую дорогу. Не хотите приехать к нам в гости? Вы встретите у нас самый радушный и восторженный прием!

Для Вас я незнакомый человек. Прочтите, пожалуйста, краткие сведения обо мне в «Краткой литературной энциклопедии» (т.2) и в последнем издании «Большой совет. энциклопедии». Но о характере и душевных и умственных качествах человека в «энциклопедиях» вообще ничего не пишут. А может быть большой поклонник Вашего бессмертного отца - достоин внимания дочери великого Василия!!

Если Вы не приедете к нам (Вы можете остаться у нас на целый год или больше!), то я с семьею приеду к Вам, на один день, чтобы увидеть Вас и поцеловать Вашу руку.

С искренним и глубоким уважением  
Акакий Гацерелия

12. IV. 73

Тбилиси

P.S. С нетерпением жду Вашего письма.

И вопрос: что я могу сделать для Вас – хорошее, полезное и запоминающее. Желаю Вам счастья и здоровья. Будьте уверены – в моем лице отныне Вы имеете еще одну сильную опору в жизни. Может быть я говорю лишнее, но огромная симпатия всегда ищет соответствующую [დაბარჩენი ტექსტი არ იკითხება].

\* \* \*

Глубокоуважаемая, дорогая Татьяна Васильевна!

Получил я Ваше хорошее, очень хорошее письмо. И Ваши «Воспоминания» от Валентина<sup>18</sup>.

Ваш великий отец умер как настоящий религиозный человек. Какой апофеоз: он стоял на коленях и так молился!

Я прочел воспоминания М.Шагиняна<sup>19</sup> в «Нов. Мире»! Ее злопыхательство пусть Вас не огорчит. Шагиняны приходят и уходят, великое искусство Василия Розанова – навеки останется!

В Париже опубликована моя работа о Данте (“Dante et la Géorgie préistorique”), которая (как мне пишут из Брюсселя) произвела большое впечатление в научных и лит-ных кругах во Франции и Италии. Мечтаю опубликовать свой труд о Вас. Вас-че Розанове на английском языке.

Сегодня я переслал Вам 150 р. Простите, дорогая, это очень мало, но на путевку в Дом отдыха наверно хватит. Я всегда буду стоять рядом с Вами.

Я хочу чтобы Вы были здоровы; Вашей сестре - мой сердечный привет.

Вот, мы уже подружились!

Валентину я написал письмо отдельно. Он должен хлопотать в Союзе писателей СССР (на ул. Воровского), чтобы там достали для Вас путевку. Срочно сообщите, если суммы не хватит. Я к Вашим услугам. И – всегда!

Пишите мне как брату. И покорнейше прошу – будьте требовательнее! Я также уважаю и преклоняюсь Вашей семье, как я мог (и готов!) преклоняться семье Толстого или Пушкина. И без этого – я чувствую, что Вы добрая, хорошая русская женщина!

Обнимаю и целую Вас всех

Ваш Акакий Гацерелия

3.VII.73

Тбилиси

P. S. В сентябре я увижу Вас.

\* \* \*

Глубокоуважаемая Татьяна Васильевна!

Сегодня, 9 июля вечером я получил Вашу телеграмму и сегодня же отвечаю Вам. Ужасно огорчен и поражен недоразумением, которое вышло в связи с присылкой мне милым Никитиным Ваших «Воспоминаний». Никаких «книг» я не получал, а переписанные Валентином «Воспоминания» я только что переслал Вам. Я не собирался «присвоить» их, не собирался публиковать их, но кажется я имел моральное право просто прочесть их. Я же знаю, (Вы об этом писали мне), что Ваши «Воспоминания» в Публичной библиотеке им. Ленина. Я собираюсь писать труд о В. В-че, и я думал, что Вы могли отчасти помочь мне.

Неужели Вы подумали, что я выслал Вам такой маленький «гонорар» и что я хотел что-то «купить» у Вас? Нет, дорогая, я не мог оскорбить дочь писателя, которого я обожаю. Я только хотел, как брат, помочь Вам – летом отдохнуть хоть 20 дней где-нибудь около Москвы. Искренние побуждения моей души Вы истолковали плохо. Верьте мне, дорогая Татьяна Васильевна, ничего подобного, ничего неискреннего, ничего дурного я не имел в мыслях. Если я хочу принять участие - братское участие – в Ваших делах, скромное участие, неужели в этом Вы нашли что-то «утилитарное»? Неужели Вы думаете, что уважение к Вашей личности – это литературное фанфаронство?! Нет, я не из «лукавых» и «фарисеев».

Может быть Вы не захотите, но осенью я все-таки приеду к Вам для подробного объяснения. Я глубоко уверен, что я один из тех, кто с величайшим уважением и любовью относится к Вашей семье. Отбросьте всякие подозрения, это меня оскорбляет. Считайте меня, или абсолютно честным и кристально чистым человеком, или обыкновенным негодяем. В проницательности и безошибочном понимании людей – дочь В.Розанова, я уверен, ошибку не допустит.

Напишите письмо, чтобы я успокоился!

Низко кланяюсь перед Вами.

9.VII.73

Тбилиси

Акакий Гацерелия

P.S. В июле я уезжаю в Гагры. Буду в Тбилиси 5 августа.

\* \* \*

Глубокоуважаемая, дорогая, милая

Татьяна Васильевна!

Как брат целую Ваши усталые глаза, Ваши чудные руки!

Ужасно хочу, чтобы Вы жили долго, долго! От всей души желаю Вам крепкого здоровья.

Благословит Вас Бог!

Меня потрясли Ваши «Воспоминания» и «Прощальные письма к друзьям» Вашего отца<sup>20</sup>, а также прекрасные статьи о Тургеневе и Гончарове. Блестящий подарок для меня. Когда я читал розановские «Письма к друзьям», я все время думал – какое великое примирение к жизни, к литературным «врагам» (Мережковские и др.). Так мог писать только истинный христианин!

Некоторые страницы из «Писем к друзьям» я не мог читать без слез. Как рано ушел из жизни человек, которого Бог так щедро одарил неповторимым, абсолютно феноменальным талантом. Боже мой, какое «золотое перо»! Какая изумительная душа! Платоновское совершенство формы и искренность, которой завидовал бы Блаженный Августин или Лев Толстой!

Первый раз я прочел «Уединенное» и «Опавшие листья» в 1932 году, когда мне было всего 22 года. Почему тогда же не нашел я Вас? Я опоздал, страшно опоздал!

Глубоко благодарен Вам за то, что Вы почувствовали всю мою искренность и нежность к Вам. Неподдельную искренность! Василий Васильевич сам был искреннейшим писателем во всей мировой литературе!

В октябре, наверно, я буду в Москве с сыном. С милым Никитиным вместе я повидаяю Вас. Для Вас я уже приготовил какие-то подарки, может быть, они Вам понравятся.

Я привезу также Вам редкую фотографию Вашего отца. Я уверен, этого снимка у ас нет. И кое-что еще!

Дорогая Татьяна Васильевна – прошу Вас об одном: «без нервов», каждый день отдыхайте после обеда, от 6 до 8, т.к. «сон – великое лекарство природы», как писал еще Гиппократ (кажется!). Мне будет очень больно, если узнаю, что Татьяне Розановой плохо, или она больна!

Вы очень, очень хорошая, чудная, добрая женщина! Вы излучаете чистый свет Вашей чистой и кроткой души! Вдобавок – Вы проникательный человек – безошибочно узнаете людей даже из далека! Спасибо, что Вы оказали мне столько доверия и внимания.

Вся моя семья с большим уважением шлет Вам наилучшие пожелания.

До приятного свидания, дорогая Татьяна Васильевна.

С глубоким уважением и любовью

Акакий Гацерелия

12.IX.73

Тбилиси

\* \* \*

Глубокоуважаемая, дорогая

Татьяна Васильевна!

Большое спасибо Вам за теплое письмо ко мне.

От всего сердца желаю Вам здоровья и спокойной жизни.

Вся моя семья шлет Вам привет, мои большие дети (какие они дети – у меня внук!) уже полюбили Вас издали, обнимают Вас и целуют.

В последнее время я болел гриппом, 10 дней лежал в постели. Страшно устал, т.к. очень много работал летом.

Великому В.В.Розанову было 63 года, когда он скончался. Маленькому Гацерелия почти 63 года. Видно – я тоже совсем подбираюсь к могиле.

Ужасно хочу видеть Вас лично и поговорить с Вами. Неизвестный портрет Вашего отца от меня получите в подарок.

Всегда преданный Вам и любящий Вас

Акакий Гацерелия

3. X. 73

Тбилиси



\* \* \*

Глубокоуважаемая,  
Татьяна Васильевна!

Я очень обрадовался, когда получил Ваше письмо и узнал, что Вы здоровы. Я тоже болел, у меня с сердцем не совсем хорошо (в 1969 году, после «гонконгского гриппа», я перенес инфаркт). Теперь я поправился, думаю, что буду в Москве в конце июня. Тогда увижу Вас вместе с Никитиным.

Вся моя семья шлет Вам сердечный привет, и желаем Вам здоровья и спокойной жизни. Ваш отец так щедро обогатил мой ум, что я считаю честью быть Вашим искренним другом и почитателем. Кажется, я уже писал Вам, что я не могу простить себе, что так поздно познакомился с Вами. У Вас большое и доброе сердце, с Вашего портрета на меня глядит благородная красота русской женщины. Как приятно, что Вы сейчас прекрасно чувствуете себя.

Я давно получил от Вас портрет Вашего брата. Он действительно похож на своего отца. Но, о Боже, какая трагическая судьба!

Глубокоуважаемая Татьяна Васильевна, вспоминайте почаще Вашего друга-грузина! Мы же все время помним Вас и желаем наилучшего в личной жизни.

До приятного свидания! Глубокий поклон от меня!

Акакий Гацерелия

16 марта 1974  
Тбилиси

\* \* \*

Глубокоуважаемая, дорогая  
Татьяна Васильевна!

Получил Ваше письмо и фотографию. В данный момент у меня имеются Ваши две фотографии: юных лет с отцом вместе и наших дней.

Дорогая Татьяна Васильевна, хочу обрадовать Вас. В июньском номере журнала «Вопросы литературы» (№6, Москва) я прочел статью о К.Леонтьеве, где приводится цитата-высказывание Вашего гениального отца. Автор статьи соглашается с мнением Василия Васильевича. Так, неповторимый талант и глубочайший ум русского Василия Блаженного постепенно принимает официальное признание и в советской печати.

В 1973 году и в журнале «Вопросы философии» писали о В. В-че, как о гениальном стилисте.

Скоро здесь я получу новую монографию о В. В-че<sup>21</sup>, на русском языке, изданную в Европе.

К сожалению, мое здоровье сильно пошатнулось, что не позволяет увидеть Вас этим летом. Все-таки я не умру так, чтобы не обнять Вас и не поцеловать Ваши руки.

Вашей прекрасной невесте<sup>22</sup> – привет. Она очаровательна.

До приятного свидания.

всегда Ваш

Акакий Гацерелия

3. VII. 74

Тбилиси

P.S. Не забудьте меня!

\* \* \*

Глубокоуважаемая,  
Татьяна Васильевна!

Я счастлив был получить Ваше милое письмо. Всегда с восхищением думаю о Вас. Жаль, что Вы не можете отдохнуть в Грузии. Теперь я думаю, что сделать для того, чтобы Вы летом этого года где-нибудь, хотя бы около Москвы, смогли серьезно отдохнуть.

Сердечный привет от меня симпатичнейшей Анне Давыдовне<sup>23</sup> и ее семье. В брюссельском издании одного журнала я прочел Ваши воспоминания о Василии Васильевиче<sup>24</sup>, а также его письма к друзьям. У меня уже есть фотоснимки этих драгоценных документов. Приятно, что имя Ваше звучит в Европе.

Надеюсь, что мы еще встретимся.

Глубокоуважающий и любящий Вас

Акакий Гацерелия

21. IV. 75

Тбилиси

\* \* \*

Глубокоуважаемая Татьяна Васильевна!

Простите меня, дорогая, что сразу не ответил на Ваше письмо. Я болел, и сейчас часто болею. Но не хочу оправдаться: Вам я должен всегда писать и вовремя ответить. В искренности моих слов Вы, конечно, не сомневаетесь!

Я получил от Валентина Никитина труд В. Лосского<sup>25</sup>, Ваш бесценный подарок мне. Большое, большое спасибо Вам. Это очень нужная книга для меня, т.к. без труда Лосского трудно разобраться в христианских определениях, которые часто встречаются в древне-грузинских переводах с византийско-греческого, и даже у Руставели.

Дорогая Татьяна Васильевна! Произошло маленькое недоразумение: снимок Вашего отца, который я прислал Вам, видно есть копия фотоснимка с работы

Бакета, в Музее Грузии находится именно фотокопия, а не оригинал художника Бакета<sup>26</sup>. Когда я буду в Москве, то принесу Вам другие экземпляры этой копии. Там я постараюсь через Союз писателей разыскать оригинал Бакета. Я уверен, что найду его.

Я написал письмо в Брюссель одному крупному ученому Van Esbroeck<sup>27</sup>-у, чтобы он прислал мне (если до меня дойдет) книгу о Вашем отце, выпущенную в Риме (“Bazilio Rozanov”)<sup>28</sup>. Если получу ее, фотокопию книги немедленно перешлю Вам.

В моем кабинете с витрины книг глядит на меня Ваше девичье лицо и мудрые глаза Василия Васильевича! Добрая русская красота!

До приятного свидания! Желаю Вам здоровья!

С большим уважением, благодарностью и любовью

Акакий Гацерелия

12. VI. [წელი არ იკითხება]

### კომენტარები და შენიშვნები:

**1. Татьяна Васильевна** – ტატიანა ვასილის ასული როზანოვა (22. 02. 1895, სანქტ-პეტერბურგი – 13.05. 1975, მოსკოვი). ვასილი ვასილის ძე როზანოვის უფროსი ქალიშვილი, მონათლულია სანქტ-პეტერბურგში, ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების



**В.В. Розанов со старшей дочерью Татьяной. 1913 г. Фото**  
(из архива Т.В. Розановой / В.А. Никитина /)

სახელობის ეკლესიაში, მისი ნათლია იყო გამოჩენილი ფილოსოფოსი და პუბლიცისტი ნიკოლაი ნიკოლაის ძე სტრახოვი (1828-1896). დაამთავრა პეტერბურგის მ.ნ. სტოიუნინის გიმნაზია, რომელის სწავლის მაღალი დონითა და მოწინავე პედაგოგიკით გამოირჩეოდა; სწავლობდა ბესტუჟევის უმაღლეს კურსებზე (პირველი ქალთა უმაღლესი სასწავლებელი რუსეთში). მისი პიროვნების ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა მღვდელმა პავლე ფლორენსკიმ, რომლის შესახებაც ტ.ვ.რ. იგონებდა: „ის გრძნობდა, რომ მე მეტიმეტად გაფანტული, აბსტრაქტული ვიყავი, რომ აუცილებელი იყო ჩემი მიწაზე დაშვება, ცდილობდა ჩემში პრაქტიკული უნარჩვევების გაღვივებას, ჩემს ყურადღებას მიაქცევდა ცხოვრების ყოფით მხა-

რეებს, რომელთა მიმართ იმ დროს მე არათუ არანაირ ინტერესს ვამჟღავნებდი, არამედ სიძულვილი გამაჩნდა“. პ.ფ.-ს დახმარების წყალობით, მან მიიღო მბეჭდავ-მემანქანის სამსახური „სერგის სამების მონასტრის ხელოვნებისა და სიძველეთა კომისიაში“. მოგვიანებით, დაწერა მოგონებები საკუთარი მამის შესახებ, რომელიც საფუძვლად დაედო მემუარების სერიას „თანამემამულენი“ და მკითხველთა დიდი მოწონება დაიმსახურა. იხ.: „იყავით სულით ნათელნი“, მოგონებები ვ.ვ.როზანოვზე; შესავალი ა.ნ. ბოგოსლავსკისა, მოსკოვი, „ლუე პპლე“, 1999.

**2. Валентин Никитин** – ვალენტინე არსენის ძე ნიკიტინი (დაბ. 2.03.1947, თბილისი); 1971 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ამჟამად ცხოვრობს მოსკოვში.



ფილოსოფიის დოქტორი, რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, რუსეთის მწერალთა კავშირის წევრი, საქართველოს მწერალთა ეროვნული კავშირის წევრი; მრავალი წლის განმავლობაში მეგობრობდა ა.გ. განერელიასთან. იხ. ვალენტინ ნიკიტინი „ტატიანა როზანოვას მოსაგონრად“, Русская мысль, №30656, 1975.

**В.В.Розанов в молодости автограф Т.В.Р. на обороте фото.**  
(из архива Т.В. Розановой / В.А. Никитина /)

**3. г. Загорск** – ქალაქი ზაგორსკი; იგულისხმება დღევანდელი სერგეევ პასადი, ქალაქი მოსკოვის

ოლქში, რომელსაც 1919 წელს სახელი გადაარქვეს რუსი რევოლუციონერის ვ.მ. ზაგორსკის პატივსაცემად, 1991 წელს კი კვლავ დაუბრუნეს ძველი სახელწოდება. გაშენებულია სერგეი რადონეუსკის მიერ 1300-იან წლებში. არსებობის ხუთი საუკუნის მანძილზე სასულიერო კომპლექსი მოიცავს 50-ზე მეტ არქიტექტურულ ნაგებობას. ქალაქი რუსეთის მართლმადიდებლობის ცენტრია, აქვე ფუნქციონირებს მოსკოვის სასულიერო აკადემია. სხვადასხვა დროს, სერგეევ პასადში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ ცნობილი რუსი მხატვრები, რომელთა ნამუშევრები ტრეტიაკოვის გალერეასა და რუსულ მუზეუმშია დაცული, თავის დროზე, სწორედ აქ დახატა სერგეი რუბლიოვმა მსოფლიოში სახელგანთქმული „სამება“.

**4. Василий Васильевич Розанов** – ვასილი ვასილის ძე როზანოვი (1856-1919) – გამოჩენილი მწერალი და ფილოსოფოსი, რელიგიათმცოდნე და კულტუროლოგი, პუბლიცისტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი. მის მსოფლალქმასა და მსოფლმხედველობას საფუძვლად ედო ე.წ. „მისტიური პანთეიზმი“ („პან-სექსუალიზმი“) – სქესის სიცოცხ-

ლის შემქმნელი ძალისადმი თავყვანისცემა, ჩასახვის, ქორწინებისა და შობადობის სინმინდის მტკიცება, რომელიც ძველი აღთქმიდან მომდინარეობს. მონოთეიზმის საწყისები ვ.რ.-ს შეხედულებებსა და შემოქმედებაში, საოცრად ერწყმოდა წარმართობის ელემენტებს, იუდაიზმის პრინციპებს, მართლმდიდებლურ კონსერვატიზმს, რუსული „ოჯახური მონყობის“ აპოლოგიას და ტრადიციულ საოჯახო ყოფას, მონარქიული სახელმწიფოს იდეალიზებას. სწორედ აქედან მომდინარეობს მისი პარადოქსები, ტრაგიკული წინააღმდეგობები ცხოვრებასა და შემოქმედებაში, მერყეობა იუდოფილობასა და ანტისემიტიზმს შორის (რაც მის თანამედროვეთა გაკვირვების და აღშფოთების საგანი იყო). თავისი სტატიისათვის ე.წ. „მ.ბეისელის“ საქმესთან დაკავშირებით, ვ.რ. გარიცხული იქნა რელიგიურ-ფილოსოფიური საზოგადოებიდან (1913). თავისი ნაშრომებით – „განმარტოებული“ (1912) და „დაცენილი ფოთლები“ (1913-1915), რომლებშიც მოცემული საოცრად გულახდილი „ცნობიერების ნაკადი“, მან წინ გაუსწრო ევროპულ ეგზისტენციალიზმს და ე.წ. „ნეორომანს“. „ჩვენი დროის აპოკალიფსში“ გამოეხმაურა 1917 წლის რევოლუციის კატაკლიზმებს. როგორც ერესიარქმა და „ქრისტიანობის გენიალურმა პროვოკატორმა“ (ნ.ა. ბერდიაევის განსაზღვრება), მოგვცა ნ.ვ. გოგოლის და ფ.მ. დოსტოევსკის შემოქმედებათა ორიგინალური ინტერპრეტაცია („ლეგენდა დიდ ინკვიზიტორზე“). იხ.: ვ.ვ. როზანოვი, Pro et contra. ვასილ როზანოვის პიროვნება და შემოქმედება, რუს მკვლევართა და მოაზროვნეთა შეფასებით. ტტ. I-II, რუსული ქრისტიანული ჰუმანიტარული ინსტიტუტის გამოცემა, 1995.

**5. Poggioli – Renato Poggioli (1907-1963).** იტალიელი სლავისტი, ვ.ვ. როზანოვის შესახებ გამოკვლევის ავტორი: *On the Works and Thoughts of Vasily Rozanov // Poggioli R. The Phoenix and the Spider. Cambridge. 1957, pp. 158-207;* ცალკე გამოცემა: *Renato Poggioli. Rozanov. New York. 1962.* მის შესახებ იხილეთ: ლობერტო უდოვიცო. “Renato Poggioli. Between History and Literature”. *Studi Slavistici #10 (2013).*

**6. Н. Бердяев – ნიკოლაი ალექსანდრეს ძე ბერდიაევი (1874-1948),** რელიგიური მოაზროვნე, ქრისტიანული ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენელი, ვერცხლის საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი ფილოსოფოსი, მოსკოვის რელიგიურ-ფილოსოფიური საზოგადოების აქტიური მონაწილე, „სასულიერო კულტურის თავისუფალი აკადემიის“ დამფუძნებელი (1919-1922); იყო თავისუფლების, როგორც შემოქმედების ერთადერთი წყაროს, მგზნებარე აპოლოგეტი („თავისუფლების ფილოსოფია“, 1911; „შემოქმედების აზრი“, 1916).

**7. А.Ф. Лосев – ალექსეი (ბერობაში ანდრონიკ) ფიოდორის ძე ლოსევი (1893-1988).** ფილოსოფოსი და ფილოლოგი, ანტიკური კულტურის მკვლევარი; პროფესორი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი.

**8. Мережковский – დიმიტრი სერგეის ძე მერეჟკოვსკი (1865-1941),** პოეტი და პროზაიკოსი, რელიგიური ფილოსოფოსი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, ისტორიკოსი, მთარგმნელი, გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწე.

**9. Иванов-Разумник – რაზუმნიკ ვასილის ძე ივანოვი (1878, ტფილისი – 1946, მიუნხენი),** მწერალი და ლიტერატურათმცოდნე, სოციოლოგი და ლიტერატურის კრი-

ტიკოსი. რუსული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიას წარმოადგენდა, როგორც „ფენისგარეშე, უკლასო“ ინტელიგენციის ბრძოლას „მეშჩანების“ წინააღმდეგ, ეთიკური ინდივიდუალიზმის სახელით („რუსული საზოგადოებრივი აზრის ისტორია“, ტ. 1-2, 1907; მე-6 გამოცემა, ბერლინი, 1923).

**10. В. Шкловский** – ვიქტორ ბორისის ძე შკლოვსკი (1893-1948), მწერალი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, კინომცოდნე და კინოსცენარისტი; სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი (1979). ავტორი სტატიისა „როზანოვი“, წიგნში „სიუჟეტი, როგორც სტილის მოვლენა“, პეტროგრადი, 1921.

**11. Акад. В. Виноградов** – ვიქტორ ვლადიმერის ძე ვინოგრადოვი (1894-1969). რუსი ლიტერატურათმცოდნე და ენათმეცნიერი-რუსისტი, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი (1946), ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, სტალინური პრემიის ლაურეატი (1951).

**12. А.Белый** – ანდრეი ბელი (ნამდვილი სახელი ბორის ნიკოლაის ძე ბუგაევი; 1880-1934), პოეტი და პროზაიკოსი, კულტუროლოგი, ლიტერატურათმცოდნე და მემუარისტი; რუსული სიმბოლოზმისა და მოდერნიზმის ერთ-ერთი წამყვანი წარმომადგენელი. 1927-1929 წლების ზაფხულის თვეები საქართველოსა და სომხეთში გაატარა. ამ მოგზაურობათა შედეგად დაიწერა ნარკვევები „კავკასიის ქარი. შთაბეჭდილებები“. (მოსკოვი, 1928). 1928 წელს თბილისში გაიცნო ახალგაზრდა ა.კ. განერელია, იმ დროს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტი.

**13. გრიგოლ რობაქიძის** კრებული „პორტრეტები“ პირველად დაიბეჭდა 1919 წელს თბილისში რუსულ ენაზე. კრებულში შესულია გრიგოლ რობაქიძის თვალით დანახული რუს შემოქმედთა (ჩაადაევის, ლერმონტოვის, როზანოვის, ბელის) ესეისტური პორტრეტები. ქართულ ენაზე კრებულის სრული ტექსტი თარგმნა და 2012 წელს გამოსცა მანანა კვატაიამ (თბილისი, გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012).

**14. Е. Замятин** ე. ზამიატინი – ევგენი ივანეს ძე ზამიატინი (1884-1937). მწერალი, ლიტერატურის კრიტიკოსი და პუბლიცისტი; სიურეალისტური ანტიუტოპიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი (რომანი „ჩვენ“, გამოცემულია ინგლისურ ენაზე, ნიუ-იორკში, 1924 წ.), დახვეწილი სტილისტი, რომელმაც გავლენა მოახდინა არაერთ რუს და უცხოელ მწერალზე. გარდაიცვალა პარიზში, ემიგრაციაში.

**15. „у Троицы-Сергия – Монастырь“** – იხ. შენიშვნა 4.

**16. К. Леонтьев** კ. ლეონტიევი – კონსტანტინ ნიკოლაის ძე ლეონტიევი (1831-1819), მწერალი და რელიგიური მოაზროვნე, ლიტერატურის კრიტიკოსი და პუბლიცისტი. იყო „ბიზანტიზმის“, როგორც თეოკრატიასთან მიახლოებული მართლმადიდებლობის, თვითმპყრობელობისა და კასტურ-იერარქიული სახელმწიფოს სინთეზის, აპოლოგეტიკ.

**17. Э. Голлербах** – ერის ფიოდორის ძე გოლერბახი (1895-1942), ხელოვნებათმცოდნე, ლიტერატურის კრიტიკოსი და ბიბლიოგრაფი. 1920-იან წლებში ხელმძღვანელობდა პეტროგრადის „გოსიზდატის“ მხატვრულ განყოფილებას, იყო ბიბლიოფილთა საზოგადოების თავმჯდომარე, ვ.ვ. როზანოვის მეგობარი, ბიოგრაფი, მისი შემოქმედების რეცენზენტი და მკვლევარი, მის შესახებ არაერთი სტატიის, მოგონებებისა და ნეკროლოგის, აგრეთვე წიგნის – „ვ. როზანოვი. პიროვნება და შემოქმედება“ (pg. 1918; pg. 1922) – ავტორი.

**18. Воспоминания от Валентина** (მოგონებები ვალენტინისგან) – ვ. ა. ნიკიტინმა 1973 წლის ზაფხულში ა.კ. განწერელის გამოუგზავნა ტატიანა ვასილის ასულ როზანოვას ჯერ კიდევ გამოუცემელი „მოგონებები“.

**19. Воспоминания М. Шагинян** – საბჭოთა მწერალი ქალის, მარიეტა სერგეის ასულ შაგინიანის (1888-1982) მოგონებები „ადამიანი და დრო“ გამოქვეყნდა ჟურნალ „Новый мир“-ის 1975 წლის მესამე ნომერში. 1976 წელს მ.ს.შ.-მ სოციალისტური შრომის გმირის წოდება მიიღო.

**20. «Прощальные письма к друзьям»** („გამოსათხოვარი წერილი მეგობრებს“) – ვ.ვ. როზანოვის ეს წერილები შესრულებულია ქრისტიანული მორჩილებისა და შემრიგებლობის სულისკვეთებით. ჩანერჩილ იქნა 1919 წელს, სასიკვდილო სნეულებით შეპყრობილი მწერლის კარნახით, მისი ქალიშვილების – ტატიანასა და ნადეჟდას მიერ. ამ წერილების ასლები (მაშინ ჯერ კიდევ გამოუცემელი) ვ.ა. ნიკიტინმა, ტ.ვ. როზანოვას თანხმობით, აკ.კ. განწერელის გამოუგზავნა 1973 წელს.

**21. «Скоро здесь я получу новую монографию о В.В-че, на русском языке»** – „მალე აქ მივიღებ ახალ მონოგრაფიას ვასილი ვასილის ძის შესახებ, რუსულ ენაზე“ – უნდა იგულისხმებოდეს მ.მ. სპასოვსკის წიგნი „ვ.ვ. როზანოვი. მისი ცხოვრების ბოლო წლები“, ნიუ-იორკი, 1968.

**22. «Вашей прекрасной невестке – привет. Она очаровательна».** „მოკითხვა თქვენ მშვენიერ რძალს, ის მომხიბლავია“. – ა.კ. განწერელი ასე მოიხსენიებს მამა კატაგოშინას, ალბინა მიტროფანეს ასულ ლეონტიევას ქალიშვილს, რომლის მოსკოვურ ბინაშიც ცხოვრობდა იმ დროს ტატიანა როზანოვა (ტ. ვ. რ. – მ ა.კ. გ.-ს გაუგზავნა ფოტოსურათი, რომელზედაც მამა კ.-სტან ერთად იყო გადაღებული).

**23. «Сердечный привет от меня симпатичнейшей Анне Давидовне и ее семье»** („გულითადი სალამი ჩემგან უსიმპათიურეს ანა დავითის ასულს და მის ოჯახს“) – ა.დ.-ს ოჯახი მაშინ შედგებოდა ვაჟის – ალექსანდრ ნიკოლაის ძე ბოგოსლოვსკის, მისი მეუღლის, ალბინა მიტროფანეს ასულ ლეონტიევასა და ალბინას ქალიშვილის, პირველი ქორწინებიდან, მამა კატაგოშინასაგან.

**24. «В брюссельском издании одного журнала я прочел Ваши воспоминания...»** („ერთი ჟურნალის ბრიუსელურ გამოცემაში წავიკითხე თქვენი მოგონებები...“) – იგულისხმება „Новый журнал“-ის 1975 წლის №121, გვ. 164-177, რომელიც ნიუ-იორკში

(და არა ბრიუსელში) გამოდიოდა. ტ.ვ. როზანოვას მოგონებების გაგრძელება (პროფ. იური უვასკის პუბლიკაცია) დაიბეჭდა იმავე ჟურნალის 1976 წლის №124, გვ. 219-235.

**25. «Я получил от Валентина Никитина труд В. Лосского...»** („ვალენტინ ნიკიტინსგან მივიღე ვ. ლოსკის შრომა“) – იგულისხმება აღმანახი „სადღთისმეტყველო შრომები, მერვე კრებული; მიძღვნილი ვლადიმირ ლოსკისადმი“. მოსკოვის საპატრიარქოს გამოცემა, 1972. ა.კ. განერელია გატაცებით კითხულობდა ამ კრებულში გამოქვეყნებულ, გამოჩენილი მართლმადიდებელი ღვთისმეტყველის, ვლადიმერ ნიკოლაის ძე ლოსკის (1903-1958) თხზულებებს: „ნარკვევები აღმოსავლური ეკლესიის მისტიური ღვთისმეტყველებიდან“ (გვ. 9-128) და „დოგმატური ღვთისმეტყველება“ (გვ. 129-183) და ა.შ.

**26. «Копия фотоснимка с работы Бакста»** – „ბაქსტის ნამუშევრის ფოტოასლი“ – იგულისხმება „ვასილი ვასილის ძე როზანოვის პორტრეტი“, რომელიც 1902 წელს დახატა ცნობილმა მხატვრმა ლეონ ბაქსტმა (1866-1924); ეს პორტრეტი ინახება მოსკოვში, ტრეტიაკოვის გალერეაში.

**27. Van Esbroeck – Мишель ван Эсбрук** – მიშელ ვან ესბრუკი (**M. Michel Van Esbroeck; 1934-2003**), გამოჩენილი ბელგიელი ბიზანტისტი და აღმოსავლეთმცოდნე, ქრისტიანობის ისტორიკოსი; იესოს ორდენის კავალერი, მღვდელმონაზონი. 1962 წლიდან მუშაობდა აგიოგრაფიული კვლევების ბრიუსელის ცენტრში – Museum Bolandianum, იმავდროულად, სწავლობდა სომხურ, ქართულ და კოპტურ ენებს. 1975 წელს დაიცვა დისერტაცია „უძველესი ქართული ჰომილიები“; ასწავლიდა რომსა და პარიზში, 1987-1999 წლებში ხელმძღვანელობდა აღმოსავლეთქრისტიანული ფილოლოგიის კათედრას მიუნხენის უნივერსიტეტში.

**28. „მამათქვენის შესახებ რომში გამოცემულ წიგნს...“** – იხ.: Paolo Lescovec, “Basilio Rozanov e la sua concezione religiosa” („ვასილი როზანოვი და მისი რელიგიური კონცეფცია“), Roma.1958.



### ილია პაჭკორია (საქართველო)

#### სტივენ დედალოსი როგორც უფლისწულ ჰამლეტის „აჩრდილი“ ჯოისის „ულისესში“

ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“, ჰომეროსის „ოდისეას“ შემდეგ, ყველაზე მეტად ალბათ შექსპირის „ჰამლეტის“ სულს მასპინძლობს, ხოლო მისი მოდერნისტული სულისკვეთება, რომლისთვისაც დრო-სივრცული დაშორება ბარიერს არ წარმოადგენს, ერთგვარ სტუმართმოყვარე მასპინძლად გვევლინება ნაწარმოებში მონვეულ სხვადასხვა ლიტერატურულ ტექსტთა სულისკვეთებათათვის, რომელთა მიმართ ის ძირითადად პაროდისტის ფუნქციას ასრულებს. ასე ხდება „ჰამლეტის“ ტექსტთან მიმართებითაც.

ჯოისის რომანში სტივენ დედალოსთან გავლებული ჰამლეტური პარალელების გაანალიზება-გააზრებამდე, უნდა აღინიშნოს, რომ სტივენი თავადვე გრძნობს სულიერ სიახლოვეს უფლისწულ ჰამლეტთან და ერთგვარი თეორიაც კი აქვს შემუშავებული შექსპირის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. ეს „თეორია“ ერთ-ერთ ამოსავალ წერტილადაც შეიძლება ჩაითვალოს „ულისეს“ მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული გააზრებისათვის. სტივენის უკან აქ თვით ჯოისი დგას, ისევე როგორც „ჰამლეტში“ მსახიობების დამრიგებელი ჰამლეტის უკან თავად შექსპირია.

სტივენი თავის „შექსპირულ თეორიას“ „ულისეს“ მეცხრე ეპიზოდში აყალიბებს, რომელიც ჰომეროსთან სკილა და ქარიბდას ეპიზოდს შეესაბამება. რომანის ამ ეპიზოდის მნიშვნელობაზე თავად ჯოისის მიერ შედგენილი „ულისეს“ სქემატური მონახაზი მიანიშნებს, სადაც მეცხრე ეპიზოდის სიმბოლოებად ტვინი და ლიტერატურაა წარმოდგენილი. ამათგან ტვინი შეგვიძლია დაუუკავშიროთ შექსპირსა და ჰამლეტს როგორც აზრის ტიტანებს, ხოლო ლიტერატურა – თვით შექსპირის შეუფასებელ შემოქმედებას.

სტივენის აზრით, *„ადამიანისთვის, რომელსაც ეს უცნაური რამ, გენიოსობა სჭირს, საკუთარი სახეა ყოველივეს საზომი, მატერიალურისა თუ ზნეობრივის“* (ჯოისი 2012: 190). სწორედ ამის საფუძველზე, სტივენი ფიქრობს, რომ შექსპირი, უფლისწულ ჰამლეტზე უფრო, მეფე ჰამლეტის აჩრდილის პროტოტიპად უნდა მოვიაზროთ, რომლის როლსაც, გადმოცემის თანახმად, თავადვე ასრულებდა გლობუსის თეატრში. ხოლო უფლისწული ჰამლეტი, იდეაში, მისი გარდაცვლილი ძის ჰამნეტის მხატვრულ რეინკარნაციად უნდა განიხილებოდეს, რითაც მინიმუმებული იქნება მემკვიდრედაკარგული მამისგან სულიერი უკმარისობის ერთგვარი კომპენსაციის მცდელობა. ამის მკაფიო გამოძახილს საკუთრივ „ულისეს“ შინაარსი წარმოადგენს, რომლის სიუჟეტის მთავარი მამოძრავებელი ღერძი სწორედ

\* აქ და შემდგომ „ულისედან“ მოყვანილი ქართული ტექსტის ინგლისურიდან თარგმანი ეკუთვნის ნიკო ყიასაშვილს.

მამა-შვილის ურთიერთობაა, სტივენ დედალოსისა და ლეოპოლდ ბლუმის, „ოდი-სევსისა“ და „ტელემაქეს“, „მამა ჰამლეტისა“ და „ძე ჰამლეტის“ ურთიერთშეყრის იდეისაკენ მიმართული.

სტივენის „შექსპირული თეორია“ თითქოს ლოგიკურია, მაგრამ გარკვეულ-ნილად – წინააღმდეგობრივიც. სტივენი მამისა და შვილის ერთარსოვნების იდეას ემხრობა, როდესაც საუბრობს მამა-შვილ ჰამლეტებზე და მამა-შვილ უილიამ და ჰამნეტ შექსპირებზე; მაგრამ როცა საქმე მიდგება უილიამის მამის, ჯონ შექსპირის აჩრდილობის საკითხზე, იგი მკვეთრად უარყოფს ამ იდეას და არგუმენტაციისათვის აცხადებს, რომ „მამობა შესაძლოა მხოლოდ იურიდიული ფიქციაა“ (ჯონ-ისი 2012: 203) და რომ არცერთ შვილს არ უყვარს მამა და არცერთ მამას – შვილი. სტივენის ასეთი გაორება, რომელიც საკუთარი „თეორიის“ დაჯერებაშიც უშლის ხელს, ისევე მისი ცხოვრებიდან მომდინარეობს. ის გაუცხოებულია საკუთარი მამისგან, ვერ ამყარებს ვერავითარ სულიერ კავშირს საიმონ დედალოსთან და სწორედ ამიტომაც უყენებს საკუთარ გამოცდილებას ჯონ და უილიამ შექსპირების ერთარსოვნების არადამაჯერებელ იდეას. ის ამ მომენტს რამდენადმე თვითონაც აცნობიერებს. რადგან სტივენი სულიერი მამის უკმარისობას განიცდის, ის სიახლოვეს გრძნობს მამას მონატრებულ ჰამლეტთან და იზიდავს აჩრდილისა და უფლისწულის ურთიერთობა როგორც საოცნებო მამა-შვილური სიყვარულის გამომხატულება. აქედან გამომდინარე, სტივენის „თეორია“ თვით საკუთარი წინააღმდეგობრიობითაც ერთგვარად ლოგიკურია, რადგან ამ წინააღმდეგობრიობას ისევე ახალგაზრდა ხელოვანის პირადი ცხოვრებისეული ფაქტი, მამისაგან გაუცხოება უდევს საფუძვლად და შესაბამისად, მისი შემოქმედება სხვა საზომებთან ერთად ამ საზომითაც უნდა გაიზომოს. ლი სპინქსი მართებულად შენიშნავს, რომ „სტივენისგან „ჰამლეტის“ იდიოსინკრეტული წაკითხვა ადასტურებს მის ინტელექტუალურ ვირტუოზობას, მაგრამ ასევე ხაზს უსვამს მის შეპყრობილობას მამობისა და ავტონომიის პრობლემებით“ (Spinks 2009: 112).

ვიცით, რომ ჯერ კიდევ „ულისესა“ და „ჰამლეტის“ სიუჟეტების დაწყებამდე ორივე, სტივენიცა და ჰამლეტიც სწავლის საბაზით გაურბის თავის სამშობლოს, ოჯახურ წრეს. ერთი გარბის დუბლინიდან პარიზში, მეორე – ელსინორიდან ვიტენბერგში. მოგვიანებით ორივეს მსგავსი მიზეზი აბრუნებს უკან: ჰამლეტს – მამის სიკვდილი; სტივენს – დედის ავადმყოფობა, რომელსაც მალე სიკვდილიც მოჰყვება. მიუხედავად იმისა, რომ გავიდა გარკვეული დრო, სტივენი და ჰამლეტი მაინც გლოვობენ მშობლების გარდაცვალებას.

რომანის პირველ ეპიზოდში ბაკ მალიგანი\*\* მოუწოდებს სტივენს გამოიცვალოს სამგლოვიარო ტანსაცმელი, ისევე, როგორც პიესის პირველ მოქმედებაში კლავდიუსი მოუწოდებს ჰამლეტს შეწყვიტოს გლოვა. მალიგანი სტივენს წამოაყვედრის, მომაკვდავი დედის თხოვნა რომ არ შეასრულა და ფაქტიურად გლოვის სიმულაციაში ადანაშაულებს მას: „*ეტიკეტი ეტიკეტია. დედას კლავს. ნაცრისფერ შარვალს კი ვერ ატარებს*“ (ჯონისი 2012: 8). ჰამლეტიც გლოვის გარეგნულად გათა-

\* აქ და შემდგომ ინგლისურენოვანი სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურიდან მოყვანილი ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – ი.პ.

\*\* ბაკ მალიგანი – სტივენის არასანდო მეგობარი, რომლის პროტოტიპია ირლანდიელი პოეტი ოლივერ სენტ ჯონ გოგარტი (1878-1957).

მაშების შესაძლებლობასა და შინაგანი გლოვის ნამდვილობაზე ესაუბრება კლავდიუსსა და გერტრუდს: „...*მე გულში მაქვს რაღაცა; გარნმუნებთ, იგი არ საჭიროობს მწუხარების მოკა ზმულობას*“ (შექსპირი 1987: 327). მალიგანი, ზემოთ მოყვანილი მაყვედრებელი სიტყვების შემდეგ, სიგიჟესაც ახსენებს სტივენთან მიმართებით, რაც შეგვიძლია ჰამლეტის სიგიჟესა თუ თავის მოგიჟიანებას დავუკავშიროთ: „*ის ტიპი, ნუხელ „ხომალდში*“<sup>\*\*\*</sup> რომ ვნახე, თქვა ბაკ მალიგანმა, შენზე ამბობს ჟ. პ. დ. ჟირსო. გიჟებში მუშაობს კონოლი ნორმანთან. ჭკუასუსტების პროგრესული დამბლა“ (ჯოისი 2012: 8). მალიგანი მოახლის გაბზარულ სარკეს მიუშვერს სტივენს, ხოლო სარკე კი ჰამლეტის სიტყვებს გვაგონებს თეატრის შესახებ: „*თეატრის აზრი უნინაც ეს ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას სარკედ გაუხდეს...*“ (შექსპირი 1987: 352). ჯოისის შემთხვევაში, სარკეს, როგორ ჩანს, მოდერნისტული ბზარი აქვს შეპარული. მალიგანი, ხვდება რა, რომ აწყენინა სტივენს, მკლავს გაუყრის მას და კოშკის გარშემო შემოატარებს, სტივენი კი დამტკბარ მალიგანზე გაიფიქრებს: „*მაგას ჩემი ხელოვნების ლანცეტის ეშინია, ისევე როგორც მე მაგისი. ფოლადის ცივი კალმის*“ (ჯოისი 2012: 9). ეს შეგვიძლია დავუკავშიროთ ჰამლეტის ხელოვნების „ლანცეტს“, რომელსაც კლავდიუსისთვის დადგმული წარმოდგენა, „გონზავოს მკვლელობა“ წარმოადგენს, რომლისაც კლავდიუსს ასევე ეშინია. სტივენი ეუბნება მალიგანს, შეურაცხყოფა დედაჩემს კი არა მე მომაყენო. კლავდიუსმაც შეურაცხყო ჰამლეტი დედამისის ცოლად შერთვითა და მასთან სისხლის შერევით.

როდესაც სტივენი, მალიგანი და ჰეინზი მარტელოს კოშკში საუზმობენ, შემოდის მოხუცი მერძვე ქალი, რომელსაც თან რძე მოაქვს. სტივენის ცნობიერებაში ბიბლიური ევას სახე ამოტივტივდება და გუნებაში მოხუც მერძვეს გველის მსხვერპლ არსებად განიხილავს; ხოლო, თუ გავიხსენებთ, აჩრდილი ჰამლეტს ამცნობს, რომ გველის კბენამ კი არ მოკლა, არამედ იმ გველმა, რომელსაც ახლა მისი გვირგვინი ადგას თავზე<sup>\*\*\*</sup> და რომელმაც მისი ცოლის ნამუსიც კი იმსხვერპლა, ჩაითრია რა იგი გარყვნილების მორევში. მას მერე, რაც მერძვე ქალი გავა, სტივენის ცნობიერებაში სინდისის თემა ამოტივტივდება, რაც „ჰამლეტში“ ასე აქტუალურია. სწორედ ამ დროს გაიხსენებს ჰეინზი სტივენის გამონათქვამს მოახლის გაბზარულ სარკეზე,<sup>\*\*\*\*</sup> რაც ჰამლეტისეული „სარკის“ ერთგვარი პაროდიაა, და ზუსტად აი აქ ხდება ჰამლეტის პირველად ხსენება რომანში. ბაკ მალიგანი ჰეინზს მიუთითებს სტივენის „შექსპირულ თეორიაზე“, რომელიც მას ჰამლეტთან მიმართებით გააჩნია: „*ერთი მოგასმენინა, ჰეინზ, ჰამლეტზე რას ამბობს*“ (ჯოისი 2012: 17). ცოტა მოგვიანებით, მალიგანი მისთვის დამახასიათებელი აყვია მასხრობით „განმარტავს“ სტივენის „თეორიის“ არსს და მიანიშნებს ერთგვარ კავშირზე სტივენსა და მამა-შვილ ჰამლეტს შორის: „*...ალგებრის მეშვეობით (სტივენი – ი.პ.) ამტკიცებს, რომ ჰამლეტის შვილიშვილი შექსპირის პაპაა და რომ თვითონ საკუთარი მამის აჩრდილია*“ (ჯოისი 2012: 19). იქვე მალიგანი გაეხუმრება სტი-

\* აქ და შემდგომ „ჰამლეტიდან“ მოყვანილი ქართული ტექსტის ინგლისურიდან თარგმანი ეკუთვნის ივანე მაჩაბელს.

\*\* „ხომალდი“ – ტავერნა დუბლინში, რომელიც რომანში რამდენჯერმე მოიხსენიება.

\*\*\* იხ. შექსპირი 1987: 334.

\*\*\*\* „– ირლანდიური ხელოვნების სიმბოლო: მოახლის გაბზარული სარკე“ (ჯოისი 2012: 9).

ვენს: „–ო, აჩრდილო მამა-კინჩისა!\* იაფეტი დაეძებს მამას!“ (ჯოისი 2012: 19). და ამით, ფაქტიურად, პირველად შემოდის რომანში შვილისგან მამის ძიების მოტივი. ჰეინზი აღნიშნავს, რომ ის კომპი და კლდოვანი ნაპირი, სადაც იმყოფებიან, რაღაცით ელსინორს აგონებს და „ჰამლეტიდან“ მოჰყავს კიდეც ციტატა, რომელიც აღწერს ელსინორის კლდოვან ნაპირს.\*\* ამ მომენტში სტივენი აცნობიერებს, საკუთარ სამგლოვიარო ჩაცმულობას მალიგანისა და ჰეინზის ჭრელაჭრულა ტანსაცმლის ფონზე, როგორც ალბათ გამოიყურებოდა ჰამლეტის სამგლოვიარო ტანსაცმელი კლავდიუსისა და სხვათა ჩაცმულობის ფონზე.

ჯერ კიდეც პირველი ეპიზოდის დასრულებამდე იკვეთება, რომ სტივენი არა მხოლოდ მოდერნიზებულ-პაროდირებულ ტელემაქეს, არამედ ასეთსავე ჰამლეტსაც წარმოადგენს. თავიდანვე ჩანს მისი უნდობლობა როგორც მალიგანის, ისე ჰეინზის მიმართ. მალიგანი აშკარად კლავდიუსის ადგილს იკავებს, ხოლო ინგლისელი ჰეინზი ალბათ ინგლისის მეფეს უნდა განასახიერებდეს, რომელსაც კლავდიუსის დავალებით, ჰამლეტის თავი მყისვე მისი ტანისგან უნდა განემორებინა.\*\*\* როგორც დანიის მეფეს სურდა მოკავშირედ გაეხადა ინგლისის მეფე დანიის პრინცის მკვლელობაში, ისე ირლანდიელი მალიგანი ცდილობს მოკავშირედ გაიხადოს ინგლისელი ჰეინზი ირლანდიელი სტივენისადმი არაკეთილსინდისიერ დამოკიდებულებაში. თუმცა, კლაუს რაიხერტი (Bloom 2009: 84) მართებულად შენიშნავს, რომ „ულისესა“ და „ჰამლეტის“ პერსონაჟებს შორის პარალელები არ არის მუდმივი და ფიქსირებული. მკვლევარი ფიქრობს, რომ მალიგანი მხოლოდ უზურპატორ კლავდიუსს არ განასახიერებს. მისი აზრით, მარტელოს კომპი დაკავშირება ელსინორის ციხესთან გვახსენებს ღამის საგუშაგოს „ჰამლეტში“, რასაც მივყავართ მალიგანის ჰორაციოდ გააზრებამდე (ჰეინზი, ამ შემთხვევაში, ალბათ მარცელუსის ადგილს დაიკავებს – ი.პ.); ხოლო როცა სტივენი მალიგანთან და ჰეინზთან ერთად ტოვებს კომპს, რაიხერტის თქმით, მას განცდა აქვს, რომ ორ მოლატეს შორის იმყოფება, რომლებიც ცდილობენ მის სულში ხელი აფათურონ და ამით როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ემსგავსებინან.

პირველი ეპიზოდის დასასრულს, მალიგანი სტივენს კომპის გასაღებს გამოართმევს, რასაც სტივენი საკუთარი სამყოფლის უზურპაციად მიიღებს და გადაწყვეტს საერთოდ მიატოვოს მარტელოს კომპი. მის ცნობიერებაში გაელვებული სიტყვა „უზურპატორი“, რომელიც ასრულებს „ულისეს“ პირველ ეპიზოდს, ახასიათებს მალიგანს, როგორც ერთგვარ კლავდიუსს, რომელმაც გასაღების გამოართმევით სტივენს ტექნიკურად წასვლა გადააწყვეტინა და ფაქტობრივად გააგდო იგი ელსინორის მსგავსი მარტელოს კომპიდან. მალიგანი ხომ თავადვე აკავშირებს სტივენს აჩრდილთან თავის ოხუნჯობებში, ისევე როგორც მამის მაძიებელ ძესთან. კლავდიუსმაც როგორც ძმა ჰამლეტის, ისე ძმისწული ჰამლეტის ტახტის უზურპაცია მოახდინა.

ნიშანდობლივია, რომ „ულისეს“ მთავარი პროტაგონისტი, ლეოპოლდ ბლუმიც იმავე დილით უგასაღებოდ გადის სახლიდან. მან იცის, რომ მოგვიანებით, მის

\* „კინჩი“ – მეტსახელი, რომელიც სტივენს შეარქვა ბაკ მალიგანმა.

\*\* „.....რაიც მალლიდამ მღელვარე ზღვას ძირს დასცქერია....“ (შექსპირი 1987: 333).

\*\*\* იხ. შექსპირი 1987: 382.

არყოფნაში, მისი სახლისა და ცოლის უზურპაციას ბრიალა ბოილანი\* მოახდენს. როგორც ჰამლეტის მამის აჩრდილს, ისე ბლუმსაც მოღალატე ცოლი ჰყავს, მაგრამ აჩრდილისგან განსხვავებით იოლად ეგუება ამ რეალობას და ამით არა მხოლოდ მოდერნიზებულ-პაროდირებულ ოდისეესად, არამედ მოდერნიზებულ-პაროდირებულ აჩრდილსაც წარმოგვიდგება. მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავებით აჩრდილისაგან, ბლუმი ცოცხალია და შეუძლია შური იძიოს, ის ამაზე საერთოდ არც ფიქრობს; ასე ვთქვათ, ხელს არ ანძრევს. ჰაროლდ ბლუმი თავის მოგვარე ლეოპოლდ ბლუმს შემდეგნაირად ახასიათებს: „ის ტანჯულია, რომელიც უარს ამბობს ტანჯვაზე, ადამიანური თვითგადარჩენის ინსტინქტის გამომხატველი, თანაც არა სხვების ხარჯზე“ (Gleed, Bloom 2011: viii).

როგორც სტივენი და ჰამლეტი, ბლუმიც გლოვობს, ოღონდ შვილის გარდაცვალებას და ამით უფრო ახლოს დგას შექსპირთან. სწორედ ამ გლოვის ნიშნად უკვე მეთერთმეტე წელი მიდის, რაც თავის ცოლთან – მოლისთან – სრულყოფილი სექსუალური ურთიერთობა არ ჰქონია, რაც ისედაც ლალატისკენ მიდრეკილ ცოლს ხელ-ფეხს უხსნის. გარდა ამისა, კათოლიკე ირლანდიელების ანტისემიტური განწყობილების ნიადაგზე ბლუმი, როგორც ებრაელი, გარიყულია დუბლინის საზოგადოებიდან, რითაც ენათესავება აჩრდილს, რომელიც მუხანათურად გაისტუმრეს ამქვეყნიური ცხოვრებიდან. და ისევ მივედით აჩრდილის როლის მოთამაშე შექსპირამდე, რომელიც აჩრდილივით ყველაზე მეტ ინფორმაციას ფლობს სიმართლის შესახებ და მართავს ყველა პერსონაჟის მოქმედებას. აშკარად სტივენის „თეორიის“ სუნი უდის ამ ყველაფერს, სტივენის, პროტოტიპად სხვებზე ბევრად მეტის მცოდნე თვით ჯოისი რომ უდგას უკან, რომელმაც ცხადია, „ულისეს“ ყველა გამირის ავანჩავანი იცის და ბოლო-ბოლო, როგორც ირლანდიიდან ნებაყოფლობით გადახვენილ ხელოვანს, დუბლინის აჩრდილს, სულიერი ნათესაობის განცდა აქვს შექსპირთან და მეფე ჰამლეტის აჩრდილთან. აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ჯოისის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი ტრევორ უილიამსი დანიის სამეფოში რაღაცის ლპობის შექსპირულ მოტივს აკავშირებს ირლანდიაში არსებული პარალიზის ჯოისურ მოტივთან და ტომას ელიოტის ტერმინოლოგიით\*\* განმარტავს, რომ „სტივენისთვის „ჰამლეტი“ არის შექსპირის ერთადერთი პიესა, რომელიც იძლევა ირლანდიის მდგომარეობის ობიექტურ კორელატს“ (Orr 2008: 82).

რომანის მეორე ეპიზოდში სტივენის ცნობიერებაში დედის თემა ამოტივტივდება, როდესაც ის გაკვეთილს ატარებს ვაჟების სკოლაში. ერთ-ერთი მოსწავლის, ვინმე სირილ სარჯენტის შემხედვარე დაფიქრდება: „გონჯი და უაზრო: განვრილებული კისერი და აჩრდილი თმა და მელნის ლაქა, ლოკოკინას ნავალი. და მაინც ვიღაცას უყვარდა, ხელით და გულით ატარა. ის რომ არა, სამყაროს სრბოლა ფეხქვეშ გათელავდა.... დედამ ფეხქვეშ გათელვას გადაარჩია და წავიდა, თითქოს არც ყოფილა“ (ჯოისი 2012: 28). სტივენი დედობრივი სიყვარულის უანგარობასა და განუზომელობაზე ფიქრობს, და საკუთარ თავს ეკითხება: „მაშ ეს (დედის სიყვარული შვილისადმი – ი.პ.) იყო ნამდვილი, ერთადერთი ჭეშმარიტი რამ ცხოვრებაში?“ (ჯოისი 2012: 28). სტივენის სინდისი აშკარად ნუხს, რომ მომაკვდავ დედას

\* ბრიალა ბოილანი – ბლუმის ცოლის საყვარელი.

\*\* ტერმინს „ობიექტური კორელატი“ (objective correlative) ტომას ელიოტი (1888-1965) იყენებს „ჰამლეტისადმი“ მიძღვნილ ესეში Hamlet and His Problems (1919).

თხოვნა არ შეუსრულა და არ დაიჩოქა სალოცავად მისი სასიკვდილო სარეცლის წინ, რაც კონტრასტს ქმნის ჰამლეტთან, რომელიც იქით ცდილობს დედის სინდისი გააღვიძოს, როდესაც გაცხარებული კამათი აქვს მასთან.\*

როგორც ჰამლეტს ეცხადება გარდაცვლილი მამის აჩრდილი ჯერ გარეთ საგუშაგოზე და შემდეგ სასახლეში, როცა თავისი ავხორცი დედის ზნეობრივ შეგონებას ცდილობს, ისე სტივენს ეცხადება „კირკეს“ ეპიზოდში გარდაცვლილი დედის მოჩვენება, რომელიც აქეთ ცდილობს ავხორცობაში გამოჭერილი შვილი შეაგონოს.\*\* ჰამლეტი და აჩრდილი თანამოაზრეები არიან: მამა შვილს ანდობს თავისი სიკვდილის საიდუმლოს და მოუწოდებს შურისძიებისაკენ. სტივენის დედის მოჩვენებას კი სწორედ ის ფაქტი არ აძლევს მოსვენებას, რომ საკუთარი შვილი მისი თანამოაზრე არ არის: სტივენი საროსკიპოებში დადის და გარყვნილ ცხოვრებას ეწევა. ჰამლეტს აჩრდილი ეცოდება მისი ბედის გამო, სტივენი კი, პირიქით, აქეთ ეცოდება დედის მოჩვენებას და უფალს სთხოვს საბოლოოდ არ დაღუპოს თავისი შვილი. თუმცა ჰამლეტს ძალიან უჭირს შურისძიება, ის ბოლოში მაინც აღასრულებს აჩრდილის მონოდეებას, და თუმცა სტივენს დანაშაულის განცდა აქვს დედის მოჩვენების წინაშე, ის ბოლოს მაინც უკუაგდება მის მონოდეებას, სიგიჟე-მოვლილი, ჯოხით დაამსხვრევს საროსკიპოს ჭალს და გავარდება გარეთ. ცხადია, აქ აშკარა პარალელიზმია სტივენსა და ჰამლეტს შორის, მაგრამ მძაფრი კონტრასტული მიმართებით.

რომანის მესამე ეპიზოდში არაერთი ჰამლეტური ალუზია გვხვდება, რომელიც ძირითადად სტივენის ცნობიერებაში ირეკლება. სტივენი ზღვის პირას მოსეირნობს. მის ცნობიერებაში აზრთა ასოციაციური ნაკადი იღვრება. ამ ნაკადში ზოგჯერ ჰამლეტური ალუზიები თუ მოტივები იჩენს ხოლმე თავს. ჩვენ დროდადრო ვხედავთ, რომ სტივენი საკუთარ თავს ჰამლეტთან აიგივებს. ეს ჩანს მესამე ეპიზოდის დასაწყისშივე, როდესაც სტივენის ცნობიერებაში ჰეინზის მიერ პირველ ეპიზოდში „ჰამლეტიდან“ მოყვანილი ციტატის წინამავალი სიტყვები გაიელვებს: „თვალუნვდომელი სალი კლდის წვერიდან რომ გადავჩეხილიყავ...“ (ჯოისი 2012: 37).\*\*\* სტივენი აქვე ფიქრობს: „მშვენივრად მივაბიჯებ სიბნელეში. ჩემი იფნის ხმალი მკიდა ნელზე“ (ჯოისი 2012: 37). ესეც სიბნელეში აჩრდილისკენ მიმავალ ჰამლეტს ეხმიანება, რომელსაც ასევე ხმალი ჰკიდა ნელზე. სტივენს ამ მომენტში ახსენდება, მალიგანის გამონაცვალის შარვალი და ფეხსაცმელი რომ აცვია.\*\*\*\* ეს გასაკვირი ალბათ არც არის, რადგან სწორედ თავისი სამგლოვიარო ტანსაცმლისკენ მიმართება სტივენის ყურადღება პირველ ეპიზოდშიც, როდესაც ჰეინზს მოჰყავს ზემოთ ნახსენები ციტატა „ჰამლეტიდან“.

სტივენის ფიქრების ამ ნაკადს შემდეგი ჰამლეტური ალუზია აგრძელებს: „ქარმა დაუბერა, სუსხავს, თითქოს იკბინებო“ (ჯოისი 2012: 38). ეს ჰამლეტისა და ჰორაციოს მიერ ამინდის შეფასებას ეფუძნება, როდესაც ისინი შუალამისას აჩრდილთან შესახვედრად იკრიბებიან (იხ. შექსპირი 1987: 332). შემდეგ სტივენი საკუთარ თავს შეახსენებს: „მისი (ბატონი დიზის\*\*\*\*\* – ი.პ.) საგაზეთო წერილი არ და-

\* იხ. შექსპირი 1987: 361-364.

\*\* იხ. ჯოისი 2012: 520-522.

\*\*\* „...ან აგიყვანოთ თვალთუნდომელ სალის კლდის წვერზედ...“ (შექსპირი 1987: 333).

\*\*\*\* „ჩემი ფეხები მის ფეხსაცმელში და მისი შარვლის ტოტებში ბოლოვდება...“ (ჯოისი 2012: 37).

\*\*\*\*\* ბატონი დიზი – იმ სკოლის დირექტორი, სადაც სტივენი ასწავლის.

მავინყდეს“ (ჯოისი 2012: 38), რაც გვაგონებს მამა ჰამლეტის მიერ ნათქვამ და შემდგომ ძე ჰამლეტისგან განმეორებულ სიტყვებს: „მშვიდობით, ჰამლეტ, მიგონებდე, არ დამივიწყო!“ (შექსპირი 1987: 335). ეს პაროდია გრძელდება სტივენის შეკითხვით საკუთარ თავთან: „მივდივარ ბიცოლა სარასთან თუ არა? ჩემი ერთარსება მამის ხმა“ (ჯოისი 2012: 38), რამაც შეიძლება მოგვაგონოს, რომ ჰამლეტისთვის გერტრუდი ერთდროულად დედაცაა და ბიცოლაც, ხოლო კლავდიუსი – ბიძაცა და მამაც, როგორც ამას თავადვე ჰამლეტი შენიშნავს როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან საუბრისას: „მამა თქვენი ნახვა, თუმცა მამა ბიძაჩემი და ძალუა დედაჩემი ძალიან შემცდარნი არიან“ (შექსპირი 1987: 345).

მოგვიანებით, სტივენს ახსენდება, რომ კოშკის გასაღები უზურპატორ მალიგანს აქვს და გუნებაში თავის ადრინდელ გადაწყვეტილებას გაიმეორებს: „ამალამ იქ არ დავიძინებ“ (ჯოისი 2012: 46). ეს კი ჰამლეტის სიტყვებს გვაგონებს: „ამალამ მეც არ დავიძინებ; იქნება კიდევ გამოიაროს (აჩრდილმა – ი.პ.)“ (შექსპირი 1987: 330). და აქვე გვხვდება ჰამლეტური რემინისცენცია, რომელიც უკავშირდება ჰორაციოს პასუხს\* ჰამლეტის შეკითხვაზე: „მთვარიან საფუშაგოზე კლდოვანი ბილიკით მივბაძვებ, შავ წვერში ჭაღარაგამორეული და ელსინორის მაცდური ზღვის მოქცევა მესმის“ (ჯოისი 2012: 46). ამ შემთხვევაში, სტივენი განდევნილ აჩრდილთან აიგივებს თავს, თუმცა არც უფლისწულ ჰამლეტთან კარგავს საერთოს, რადგან ელსინორის ზღვის ხმა სწორედ ჰამლეტთან მიმართებითაა მაცდური და სწორედ მას უქმნის კლდიდან გადაჩეხვის საფრთხეს და არა აჩრდილს. ბაკ მალიგანიც ხომ თავის ოხუნჯობებში სტივენს ერთდროულად აჩრდილთან და მის მოსახელე შვილთან აკავშირებს, როგორც ეს ადრე ვნახეთ.

ცოტა მოგვიანებით, სტივენის გონებაში შემდეგი ფრაზა გაიელვებს: „ჩემი სახსოვარი წიგნი“ (ჯოისი 2012: 49), რაც გვახსენებს ჰამლეტის სიტყვებს: „კარგი იქნება, აქ ჩავწერო სახსოვარ წიგნში, რომ ბოროტ კაცსა ღიმილი არ გაუჭირდება“ (შექსპირი 1987: 335). „ჰამლეტისა“ და „ულისეს“ მოყვანილ ეპიზოდებში სწორედ მესხიერების პრობლემა მოდის წინა პლანზე. სტივენს უეცრად ქალაქი დასჭირდება რაღაც პოეტური იდეის ჩასანერად, რომელიც ეს-ეს არის თავში მოუვიდა, ისევე როგორც ჰამლეტი იწერს იდეას ბოროტი კაცის შესახებ თავის სახსოვარ წიგნში, რათა არ დაავინყდეს. მაგრამ აღმოჩნდება, რომ სტივენს თურმე დავინყნია გამოსანერი ბარათების წამოღება ბიბლიოთეკიდან, რომლებზეც შეძლებდა ჩანანერების გაკეთებას. ამიტომ, დიზის წერილს ამოიღებს ჯიბიდან, მოახევეს სუფთა ნაწილს და ზედ დაწერს. ცხადია, ამ მომენტში სტივენი უფლისწულ ჰამლეტს შეესაბამება, თუმცა აქვე მისი კავშირი მეფე ჰამლეტის აჩრდილთანაც იკვეთება, ჯერ ავტორის სიტყვებში, შემდეგ კი სტივენის შინაგან მონოლოგში: „მისი (სტივენის – ი.პ.) ჩრდილი ლოდებს დაეფინა, როდესაც ბოლო სიტყვის დასანერად წაიხარა.... ეს მე ვზივარ იქ ავგურის იფნის კვერთხით, ნათხოვარი ქალამნებით,\*\* დღისით მკვდრისფერ ზღვასთან, შეუმჩნეველი, იისფერ ღამეში იდუმალი ვარსკვლავეთის ქვეშ მოხეტიალე. ჩემგან ეცემა ეს სასრული ჩრდილი ადამიანისდაგ-

\* ჰამლეტი ეკითხება ჰორაციოს აჩრდილის შესახებ: „თეთრი წვერი ხომ არა ჰქონდა?“ ჰორაციო პასუხობს: „არა, შავ წვერში ჭაღარა ჰქონდა გარეული, ვით სიცოცხლის დროს“ (შექსპირი 1987: 330).

\*\* იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 726).

ვარი, გარდაუვალი, უკანვე გამოიძახე“ (ჯოისი 2012: 50). ადამიანის ჩრდილისა და ღამით ხეტილის იდეა აშკარად აჩრდილს უკავშირდება, ხოლო გამოძახების იდეა შესაძლოა სულის გამოძახებას გულისხმობდეს, რაც ასევე აჩრდილს დაუკავშირდება როგორც გარდაცვლილი მეფის სულს.

„ულისეს“ მეცხრე ანუ „სკილა და ქარიბდას“ ეპიზოდი, სადაც სტივენი აყალიბებს თავის „შექსპირულ თეორიას“, ჰამლეტური „ყოფნა-არყოფნის“ დილემას მოგვაგონებს. ჰამლეტისთვის და შექსპირისთვის ყოფნაცა და არყოფნაც ტრაგიკულია. სკილასთან ან ქარიბდასთან შეყრაც, ჩვეულებრივ, ტრაგიკული შედეგით სრულდება. ჰამლეტური დილემა სწორედ სკილასა და ქარიბდას შორის მომწყვდევის, ორ ცეცხლს შუა ყოფნის ტოლფასია. სტივენიც თავისებური დილემის წინაშე დგას „სკილა და ქარიბდას“ ეპიზოდში. მან უნდა საბოლოოდ გადანეციტოს, რა გზას დაადგება ხელოვნებაში. მისთვის მიუღებელია როგორც უკიდურესად იდეალისტი, მისტიკოსი რასელი\*, ისე უკიდურესად მატერიალისტი, ცინიკოსი მალიგანი. ბრაიან არკინსის თქმით, სტივენისთვის სკილა და ქარიბდა წარმოადგენს „მხოლოდ სულს ჯორჯ რასელის სახით და მხოლოდ სხეულს ბაკ მალიგანის სახით“ (McCourt 2009: 241). ამიტომ საჭიროა ერთგვარი ოქროს შუალედის დაჭერა: არა-რომანტიკულობა, მაგრამ სულიერების შენარჩუნებაც, არც მხოლოდ ტრაგიკული და არც მხოლოდ კომიკური, არამედ ტრაგიკომიკური გზა, რომელიც სკილასა და ქარიბდას შორის გავა და დილემას გაანეიტრალებს. სტივენისთვის ხელოვნება არცერთ ასპექტში არ შეიძლება იყოს ცალმხრივი. მან უნდა მოიცვას ყველაფერი და აჩვენოს ყველა შესაძლებელი რაკურსით, რაც სტივენისა და შესაბამისად, ჯოისის აზრით, მხოლოდ ტრაგიკომიკურ პლანშია შესაძლებელი. ამის მისაღწევად სტივენი თავისი პოლემიკის დასკვნითი ნაწილის წინ დანიელი უფლისწულივით საკუთარ თავს მოქმედებისკენ მოუწოდებს: „ლაპარაკი, ლაპარაკი. მაგრამ იმოქმედე. ლაპარაკით იმოქმედე. ესენი დაგცინიან, რომ გამოგცადონ. ამოქმედდი. მოქმედებას მოქმედებით უპასუხე“ (ჯოისი 2012: 207).

შექსპირის ჰამლეტის ტრაგიკული სახე თავისებურ ტრანსფორმაციას განიცდის ჯოისთან და აშკარად ტრაგიკომიკურ ელფერს იძენს. ჰამლეტის მაღალბუნებოვნება მწვავედ აღიქვამს შექსპირთან მოცემულ სინამდვილეს და სწორედ მისი ასეთი ბუნება ვერ გუობს კომპრომისული გზის ძიებას, სტივენისეული ოქროს შუალედის მოძებნას – გავლას სკილასა და ქარიბდას შორის და ამით ერთგვარად დილემის ნეიტრალიზაციას. ტიტანური ჰამლეტის ჭიდილი სამყაროსთან ამაოა, რადგან სამყაროც ტიტანურია თავისი ძალით. ამ ამაოების გაცნობიერება ტრაგიკულ შეგრძნებას ბადებს. მაგრამ სტივენ დედალოსის ან ბლუმისთანა არაჰეროიკული, უბრალო მოკვდავების „შერკინება“ ტიტანურ სამყაროსთან არ შეიძლება მხოლოდ ტრაგიკულ გრძნობებს აღძრავდეს. მასში კომიკურიც ბევრი იქნება; მით უფრო, როდესაც ერთმანეთს შევადარებთ, ერთი მხრივ, იმ არაორდინალურად მძიმე სიტუაციას, რომელშიც ჰამლეტია ჩავარდნილი და, მეორე მხრივ, იმ ძალზე ჩვეულებრივ გარემოს, რომელშიც სტივენი და ბლუმი იმყოფებიან თავიანთი ცხოვრების ერთ ბანალურ დღეს. ჰამლეტს „ნალრძობი დროის“ გასწორება დაევალა განგებისაგან; თითქოს მასზე მთელი კაცობრიობის ბედია დამოკიდებული.

\* ჯორჯ უილიამ რასელი (1867-1935) – ირლანდიელი პოეტი, თეოსოფი და ეკონომისტი, რომელიც „ულისეს“ მეცხრე ეპიზოდის ერთ-ერთი პერსონაჟია.



ამ მძიმე ტვირთის ფონზე კი სტივენის პრობლემა ძალიან პატარა ჩანს, პრობლემა, რომელიც არ სცილდება საკუთრივ სტივენ დედალოსის ფარგლებს, მისი გადარჩენა-არგადარჩენის საკითხს. თუმცა, ვინ იცის, ამ კომიკური და იუმორისტული ხედვის უკან იქნებ უფრო დიდი ტრაგედია იმალება, რაკი ის გამოხატავს ადამიანის სულიერ დაცლილობასა და დეკადანსს, მის დეჰეროიზაციასა და დეტიტანიზაციას. ამის საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ „ულისე“ სიღრმეში მეტწილად ტრაგიკული შინაარსის მატარებელია, თუმცა კი ფორმით უმეტესად კომიკურია, რაც ქმნის სწორედ ტრაგიკომიკურობის საერთო ეფექტს.

#### დამონმებანი:

- Bloom, Harold. Ed. *Bloom's Modern Critical Views: James Joyce*. Introduction by Harold Bloom, New York: Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing, 2009.
- Gleed, Kim Allen, and Harold Bloom. *Bloom's How to Write about James Joyce*. Introduction by Harold Bloom, New York: Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing, 2011.
- McCourt, John. Ed. *James Joyce in Context*. Cambridge University Press, 2009.
- Orr, Leonard. Ed. *Joyce, Imperialism and Postcolonialism*. Syracuse University Press, 2008.
- Sheksp'iri, Uiliam. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Khut T'omad*. Nik'o Q'iasashvili Saerto Redaktsiit, Ts'inasitq'vaobita da Shenishvnebit. T'. III. Tbilisi: gamomtsemloba "khelovneba", 1987 (შექსპირი, უილიამ. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1987).
- Spinks, Lee. *James Joyce: A Critical Guide*. Edinburgh University Press, 2009.
- Joisi, Jeimz. *Ulise*. Tbilisi: "Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba", 2012 (ჯოისი, ჯეიმზ. *ულისე*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2012).

**Ilia Patchkoria**  
(Georgia)

### Stephen Dedalus as a Ghost of Prince "Hamlet" in Joyce's "Ulysses"

#### Summary

**Key words:** Stephen Dedalus, Hamlet, Shakespeare, Joyce, Ulysses.

James Joyce's *Ulysses*, after Homer's *Odyssey*, probably most frequently parodies Shakespeare's *Hamlet*. In the novel, the character who corresponds to Prince Hamlet is Stephen Dedalus. Stephen is alienated from his father. Therefore, he feels spiritual closeness to Prince Hamlet who also misses his father. He admires the father-son relationship that is revealed between them. Stephen has worked out a kind of theory about Shakespeare's life and work. This "theory" can be regarded as one of the starting points for

---

interpreting Ulysses. In Stephen's opinion, Shakespeare is the prototype for the Ghost of King Hamlet, while Prince Hamlet is a fictional incarnation of his deceased son Hamnet. This suggests the bereaved father's attempt at a kind of compensation for his spiritual lack. The subject matter of Ulysses clearly echoes the mutual father-son quest as its main motivating force.

Parallels between Stephen and Hamlet are revealed not only in the world depicted in the novel, but also in Stephen's stream of consciousness. The parallels are often of contrasting nature, which serves to intensify the parody. Stephen and Hamlet both mourn the deaths of their parents. The ghosts of the deceased parents appear to both of them. The ghost of Hamlet's father discloses the secret of his death to his son. The ghost of Stephen's mother exposes her son's fornication. Leopold Bloom, the main protagonist of Ulysses, is regarded as a parody of the Ghost of King Hamlet in relation to Stephen being a parody of Prince Hamlet. By the same principle, other characters of the novel represent parodies of different characters from Hamlet.

The ninth episode of Ulysses, "Scylla and Charybdis", where Stephen sets out his "Shakespearean theory", reminds us of Hamlet's "To be or not to be" dilemma. Stephen also faces a kind of dilemma in this episode. He must finally decide what creative path to take. For Stephen, art should not be one-sided in any aspect. It should include and show everything in every possible angle, which according to him and thus in Joyce's opinion, is possible only in a tragicomic plane. Therefore, the tragic image of Shakespeare's Hamlet undergoes a peculiar transformation with Joyce, and obviously acquires a tragicomic flavour. Hamlet has an acute perception of the reality presented by Shakespeare, and cannot accept a compromise solution – Stephen's golden mean resembling the passage between Scylla and Charybdis – to neutralize the dilemma to a certain extent. The prince is entrusted by fate to repair the "disjointed time". It is as if the destiny of all humanity depends on him. In contrast to this heavy burden, Stephen's problem seems very small. The juxtaposition of such an unheroic mortal with the world cannot be only tragic. There will also be much comic in it. However, it is possible that a greater tragedy is hidden behind Joyce's tragicomic view as it expresses human decadence and spiritual emptiness. On this basis we can assume that Ulysses largely carries tragic essence in its depth, although it is mostly comic in form, which creates an overall tragicomic effect.

**ЕЛЕНА ЧХАИДЗЕ**  
(Германия)

### **К вопросу развития типов понятия «ностальгия» в современных исследованиях**

Счастье не действительность, а только  
воспоминание: счастливыми кажутся нам  
наши минувшие годы, когда мы могли  
жить лучше, чем жилось, и жилось лучше,  
чем живется в минуту воспоминаний.

Василий Ключевский

Социальные изменения и потрясения породили утопическую иллюзию идеализации прошлого, которая непосредственно связана с понятием «ностальгия». Статистически доказано, что ностальгические настроения наиболее распространены в эпохи социальных катаклизмов. Так было и в XVIII веке, и в XIX веке, и в XX-XXI-ом вв., что подтверждается фиксацией появления самого термина, а затем, постоянным обращением к нему, с привнесением новых оттенков значения. К нему в разные времена обращались психологи (Й. Хоффер, Верховитц, Такиус, Детхардинг, Картхойзер, К. Ясперс), философы (Новалис, Ж.-Ж. Руссо, П. Чаадаев, И. Кант, М. Шелер, Ф.Р. Анкерсми), историки (Д. Лоуэнталь, Т.Ахбе, П.Коок, Й.Байер), писатели ((описание «ностальгии» как чувства встречается уже в «Одиссее» Гомера в лирике Сапфо) И. Бродский, В. Набоков, И. Кабаков, А.Галич), кинорежиссёры (А.Тарковский, А.Хржановский), филологи (Р. Якобсон, Я.Старобинский, С. Бойм). Целью данной статьи является освещение изменения одного и того же понятия, в зависимости от эпохи и социального контекста.

До начала XX века «ностальгия» рассматривалась только в медицинском контексте, как психическое заболевание. В 1688 году швейцарский врач Йоханнес Хофер (Hofer 1688) ввёл в психологию слово «ностальгия», именно как медицинский термин. Слово состоит из двух греческих корней «nostos»-возвращение домой и «algia»-тоска, т.е. тоска по дому, которого больше нет, или, может быть, никогда не было. В диссертации Й.Хофера на тему «ностальгии» речь шла о заболеваниях швейцарских солдат, которые служили наёмниками вдали от своей страны, и о студентах, которые исцелялись вскоре после возвращения домой. Автор задавался вопросом: «Почему молодые швейцарцы так склонны к ностальгии, когда они выезжают за границу?» У солдат прослеживались потеря аппетита, сна и, даже, в некоторых случаях, случалась смерть от истощения. Причины болезни Й.Хофер видел в «постоянных вибрациях животных духов сквозь фибры среднего мозга, в котором сохраняются следы идей о родине». За работой Хофера последовало

большое количество трудов описывающих и изучающих ностальгию как душевное заболевание: Верховитц (1703), Такиус (1707), Детхардинг (1705), Картхойзер (1771).

В XIX веке после появления работы личного врача Наполеона I Д.Ж. Ларрея «О местонахождении и последствиях болезни тоски по родине» возобновился активный интерес к этому «заболеванию». Д.Ж.Ларрей утверждает, что «как у всех сумасшедших, так и у больных «тоской по родине» появлялись отклонения от норм сначала психических функций, затем функций чувств и произвольных движений. На пике психического помешательства больные видят на чужбине восхитительные картины родины, какими бы суровыми они на самом деле ни были» (Jaspers 1996: 16). И в середине XIX века понятие «ностальгия» обретает новый оттенок значения, которое сводится не к особой болезни, а к признаку или стадии патологического процесса, формы меланхолии.

«Медицинский» контекст сменяется на «философский» только в XX веке. Труд Ф. Эрнста «Vom Heimweh» (Ernst 1949), написанный после окончания II Мировой войны, в котором учёный обращается к работам Д.Ж.Хофера и подробно описывает возникновение слова и значение самого понятия «ностальгия», становится отправной точкой для широкого обращения к нему европейских исследователей. Но, именно, на конец 90-х гг. XX века приходится всплеск исследования феномена «ностальгия». Это обусловлено социо-политическими катаклизмами конца века, особенно, крушением разных политических режимов. Явно это прослеживается и в появлении новых названий-разновидностей «болезни»: империалистическая ностальгия, посткоммунистическая, которая включает в себя югостальгию или титостальгию, т.е. ностальгию по бывшей Югославии (Вајер 2011), остальгию, т.е. ностальгию по ГДР (Ahbe 2005), ностальгия в республиках бывшего СССР (Boym 2001), а также и постколониальную ностальгию (Д.Вальдер). Остановлюсь на них подробнее.

Дэнис Вальдер вводит название – «постколониальная ностальгия». Автор называет «ностальгию» курьёзным/любопытным путём, соединяющим границы индивидуального и национального вокруг исторического (Walder 2011: 1-2). Со слов Е. Хобсбаума, к которым присоединяется Вальдер, это «сумеречная зона» (Hobsbawm 1987) между историей и памятью. По Вальдеру, ностальгия начинается с желаемого и заканчивается правдой жизни, также, служит ключом к тому, что поможет понять: кто мы и что мы, в большей или меньшей степени. Выделив «постколониальную ностальгию» в отдельную группу, Д. Вальдер анализирует множество её форм, называя своей целью желание исследовать различные «постколониальные ностальгии» в зависимости от самобытности, от места рождения, от особенностей колониальной борьбы и от чувств, характерных для колонизаторов и для колонизованных. Автор считает, что разговор о единственной форме проявления «ностальгии» был бы не верным. (Walder 2011: 2-3). К такой мысли подтолкнуло учёного стремление к самоидентификации людей, а также их стремление понять роль и место своей Родины в контексте мировой истории, и, кроме того, колониальной борьбой, в которой есть всегда двое, в данном случае колонизаторы и колониализованные.

Антрополог Ренато Росальдо в монографии «Культура и истина: Переосмысление социального анализа» (Rosaldo 1993), основываясь на богатом опыте исследования «мультикультурализма» и «пограничья», обращается к теме «империалистической ностальгии». Он пишет, что колонизаторы, к которым принадлежали чиновники, военные, миссионеры и другие фигуры, впервые столкнувшись с культурой колонии и видоизменив её, часто демонстрировали ностальгию по изначальной колонизованной культуре, и ностальгия такого рода была «традиционной». «Империалистическая ностальгия» всегда вращалась вокруг парадокса: человек убивал кого-то и затем оплакивал жертву, кто-то сознательно изменял форму жизни, и затем сожалел, что ничего не осталось от прежнего состояния, состояния до вмешательства. Люди сначала разрушают свою окружающую среду, а затем они поклоняются первоначальной природе, т.е. тому, что уже разрушено и ушло в прошлое. По мнению Р.Росальдо, в любой из вышесказанных версий, империалистическая ностальгия использует позу «невинной тоски», чтобы захватить воображение народов и скрыть своё соучастие в часто зверском доминировании. Империалистическая ностальгия неразделима с особо специфическим смыслом миссии, заключающейся в бремени оцивилизовывания дикарей, возложенном на белых (Rosaldo 1993: 69-70).

Мария Тодорова обращается к «посткоммунистической ностальгии». В одномимённом сборнике статей («Посткоммунистическая ностальгия») она описала особенности вышеуказанной разновидности. Тодорова подчёркивает, что изначально термин «постсоветская ностальгия» использовался в журналистике, скорее всего, проходящей цензуру. И при анализе общества постсоциалистических стран сквозь призму ностальгии следует учитывать, что по разному «ностальгируют» в городе и сельской местности, люди разных поколений, полов и политической ориентации (Todorova 2012: 7).

В 2003 году на заседании ассоциации американских социологов, польские исследователи представили данные о симптомах ностальгии в Польше у людей среднего возраста со средним достатком. Большинство респондентов ностальгировали по социальной и финансовой стабильности, полной рабочей занятости, универсального здравоохранения и образования периода социализма. Кроме того, поводом для ностальгии служила «травма деинструализации». С социалистическим периодом связаны были воспоминания о индустриальных достижениях, модернизации, которыми гордились поляки. «Травма деинструализации» повлекла за собой алкогольную и наркотическую зависимости, феминизацию бедности. Память людей подвергшихся посткоммунистической ностальгии полностью деполитизировала прошлое, они не помнили о депрессиях и сталинизме. Отмечалась коллективная амнезия.

Кроме крупных вышеуказанных работ к «ностальгии» обращались и другие исследователи. Психолог А. Фенько писал о ностальгических переживаниях, вызванных разрывом с первичными узами (родным домом, детством, Родиной) и рассматривал эти основания через основной архетип ностальгии – архетип Блудного сына (Фенько 1993: 38-53). Линда Хатчеон в эссе «Ирония, ностальгия

и постмодерн», размышляя над новым статусом, который категории «ирония» и «ностальгия» приобрели в конце XX века, став ключевыми компонентами современной культуры, резюмирует, что современная культура ностальгична (Hutcherson 1995). Г. Зборовский говорил, что последние 10-15 лет социальной ностальгией пронизано российское общество и главную причину её возникновения он видел в «смене привычных ориентиров в переходном обществе» (Зборовский 2001: 32). В своё время, анализируя эпоху постмодерна, Фредерик Джеймисон называет ностальгическим всё современное медийное отношение к истории (Jameson 1989, 1991).

Следует назвать типы ностальгии, не связанные напрямую с политическими режимами. Например: бытийная и временная, пространственная и социальная (Грицанов, Мерцалов 1998), материнская (Huffer 1998), ретроспективная и рефлексивная (Boym 2001).

Каждый из учёных выделял свою особенность или ключевой «маркер» в этом явлении. В работе 1999 года «Ресентимент в структуре морали» Макс Шелер заметил, что «ностальгия», хотя автор использует слово «тоска», а на сегодняшний день в некоторых философских изданиях эти понятия не различаются, является способом побега из собственной эпохи. Он пишет следующее: «Присущая романтической душе тоска по какой-либо эпохе исторического прошлого (Эллада, Средневековье и т.д.) основывается в первую очередь не на притягательности для субъекта самобытных ценностей того времени, а на стремлении убежать из собственной эпохи. Поэтому в похвалах «прошлому» ощущается намерение принизить настоящее - окружающую субъекта действительность» (Шелер 1999: 48). А Ж. Старобинский в статье «The Idea of Nostalgia» определил «ностальгию» как «педантичный неологизм» (Starobinski 2004: 28).

Мне хотелось бы обратить внимание на ещё одно исследование. Американско-британский историк Д. Лоуэнталь не называет «ностальгию» целью своего исследования, но связи с прошлым он посвятил книгу «Прошлое - чужая страна» (1985). В ней автор замечает, что прошлое всегда интересует людей, и они обращаются к нему в разных формах, но исследований форм и особенностей обращения не достаточно, это и подвергло автора к исследованию: «Хотя прошлое интересует всех, явно недостаточное число работ в эксплицитной форме посвящено рассмотрению того, как люди в целом видят, оценивают и понимают прошлое. Мне известно не более полудюжины подобных исследований разного уровня и о достоинствах» (Лоуэнталь 2004: 28). Д. Лоуэнталь видит роль ностальгии не в предназначении демонстрации единства прошлого и настоящего, а в помощи сохранить и передать наследие прошлого. «Современная культура (то есть не только современная, но она больше других) занимается апроприацией «прошлого», превращает его в сберегаемое и адаптируемое к сегодняшним нуждам «наследие»». Ностальгия служит главным средством или проводником, с помощью которого можно познать прошлое и самого себя в нём. Д. Лоуэнталь в своей книге рассматривает иллюзию прошлого в трёх аспектах: психологические мотивы интереса к

прошлому, формы его познания (включая научное познание, которое называется историей) и формы его трансформации ради современных нужд. Анализируя художественную литературу, посвящённую путешествиям в прошлое, Д. Лоуэнталь выделяет пять основных мотивов: объяснение прошлого, поиски золотого века, наслаждение экзотикой, стремление воспользоваться плодами темпоральных замещений и ретроспективного знания, преобразование жизни, путем изменения прошлого. Автор утверждает, что в прошлом человек ищет: «узнаваемость и понимание», «подтверждение и удостоверение», «индивидуальная и групповая идентичность», «руководство», «обогащение», «бегство» (Лоуэнталь 2004: 86, 409-493).

Русский исследователь Е. Новиков попытался теоризировать и объяснить несколько интерпретаций смысла вкладываемого в слово «ностальгия» (Новиков 2006):

- В словаре Даля ностальгия толкуется следующим образом: «тоска по родине, как душевная болезнь», и лечилась она разными средствами от пиявок до опиума.
- Малодушие меланхоличных «слюнтяев» возвышающих прошлые эпохи для принижения значимости реального времени, в котором они не смогли найти себя.
- Ностальгия не как тоска не по реальному прошлому, а тоска по несбывшемуся, по упущенным возможностям в прошлой жизни.
- Ностальгия как мифологизация прошлого, сочетание мифа и утопии, что делает этот термин политическим оружием.
- Для социологов, черта переходного общества, которое потерпело крушение привычных идеалов.

Ностальгию XX века Е. Новиков расценивает как пошлость, мещанство, косность. В истории Советского Союза он выделяет два периода, по его словам, озабоченности таким удовлетворением «потребности в ностальгии»: официальный – конец 1920-х годов («борьба со старым бытом»), и неофициальный – 1960-е годы (зарождение диссидентского движения, мода на романтическую профессию геолога, массовая распространенность турпоходов и др.).

А. Грицанов и А. Мерцалов, составители философского словаря, связывают формирование ностальгии с набором исторических трансформаций общества и человека (Грицанов 1998: 473): «осознание индивидуумами самих себя как специфических самостей..., превращение миграционных процессов вкупе с индивидуальным и коллективным освоением территорий обитания в постоянный фактор жизни многих людей» (Грицанов 1998: 473) и т.д. Исследователи выделяют 2 типа ностальгии «временной» и «бытийный». Первый тип «связан с самыми яркими событиями человеческой жизни, такими как: первая влюблённость, материнство и т.д. Второй тип включает в себя «пространственный» и «социальный». «Пространственная» ностальгия связана с предрасположенностью к определённым ландшафтам, пейзажам, облику времен года и т.д., а «социальная» связана с традиционным и первичным для человека, но утерянным им кругом человеческого и профессионального общения, эмоциональных и культурных привязанностей» (Меримерина 2009: 136).

О. Шабурова и С.Бойм связывали ностальгию с мифом, к тому же О. Шабурова соотносила с ностальгией ещё и утопию. По её мнению «ностальгия оказывается чрезвычайно сложным состоянием, соединяя в себе утопию совершенно особого рода, назовём её утопией с обратной проекцией, и она же представляет цельный мифообраз, так называемый ностальгический миф. Как утопическая структура, ностальгия явлена своим обращением и к месту, которого уже нет, и ко времени, которого уже нет. И одновременно ностальгия предстаёт как живой и тёплый клубок мифов...» (Шабурова 1996).

Американский филолог Светлана Бойм высказала иное предположение, что «ностальгия не всегда ретроспективна, она может обращаться просто к иным пространствам и другим временам. Ностальгия – это попытка повернуть время вспять, преодолеть необратимость его течения, превратить историческое время в мифологическое пространство» (Бойм 2002: 297), более того, она выделила несколько её функциональных особенностей:

1) политическую: ностальгия может стать оружием, мечом «с двойным лезвием, который обещая деполитизацию, становится любимым политическим оружием» (Бойм 2002: 77),

2) коммерческую: «Ностальгия - не враг современности, а ее составная часть. В XX веке ностальгия идет рука об руку с кичем, этим-то она себя и скомпрометировала. Ностальгия коммерциализируется и приватизируется, превращается в ассортимент сувениров, персонализируется на любой вкус. Даже виртуальное пространство не лишено пасторальной образности, не случайно появляется идея „глобальной деревни“ (а не глобального мегаполиса), и обитатель Интернета мнит себя не просто бездомным номадом, а гордым обладателем виртуального дома — *homepage* (Бойм 1999).

С. Бойм исследовала ностальгию исходя не из ощущений отдельного человека, а как характерную черту эпохи, «a historical emotion»: «Ностальгия и увлечение культурной памятью - отнюдь не национальная российская болезнь, а симптом эпохи» (Boym 2001: 26). Исследовательница назвала особенностью ностальгии, в отличие от меланхолии, связь биографии отдельного человека с биографией группы или целой нации, а также связь личной и коллективной памяти. Она пишет, что ретроспективная ностальгия о правде и традициях, а рефлексивная ностальгия – иронично называет абсолютную правду в сомнении. С. Бойм считает, что сама потребность в ностальгии исторична, т.к. в определенные переходные периоды истории она может быть защитной реакцией, поиском в прошлом той стабильности, которой нет в настоящем. В такие моменты прошлое начинает обладать большей харизмой, чем будущее, и иногда оказывается более непредсказуемым. С другой стороны, ностальгия в сочетании с рефлексией помогает расширить горизонт ожидаемого, вспомнить о другом времени, о потенциях, не реализованных в настоящем и попробовать подойти к истории нетелеологично (Бойм 2002: 297).

М. Меримерина, переклакаясь с мнением американской исследовательницы, назвала ностальгию социальным феноменом, пронизывающим все сферы жиз-



недеятельности личности и общества и готовым стать оружием, способным манипулировать массовыми настроениями для более продуктивного управления государством (Меримерина 2009: 136).

Линне Хаффер в своей книге «Материнское прошлое, феминистское будущее: ностальгия, этика и вопрос о различии» (Huffer 1998) говорит о ещё одной модели ностальгии - материнской, и утверждает, что англо-американская феминистская теория была построена на этой модели, в которой женское полномочие представлялось как возвращение к матери.

Из выше приведённого материала, напрашивается вывод о том, что понятие «ностальгия» прошло длинный путь изменения: от «медицинского» термина до философской категории. Особую актуальность среди литературоведов, культурологов, социологов оно обрело во второй половине XX века. Характерными для вышеупомянутого периода стали «ностальгии», связанные с тем или иным политическим режимом, географическим пространством и временной средой, что было не характерно для ранних эпох, в которых ностальгия, большей частью, связывалась с физическими недугами человека.

#### Литература:

- Ahbe, Thomas. *Ostalgie. Zum Umgang mit DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*, 2005.
- Bojm, S. *Konec nostalgii*. М. NLO, 1999, N39. (Бойм, С. *Конец ностальгии*. М., НЛО, 1999, №39).
- Boym, S. *Obshchije mesta*. М., 2002 (Бойм, С. *Общие места*. М., 2002).
- Boym, S. *The future of nostalgia*, 2001.
- Ernst, F. *Vom Heimweh*. Zürich, 1949.
- Fenjko, A. *Nostalgija*. Chelovek. 1993, №6. (Фенько, А. *Ностальгия*. Человек, 1993, №6).
- Gricanov, A. *Nostalgia*. In: *Novejšij filozofskij slovarj*. М., 1998. (Грицанов, А. *Ностальгия*. В: *Новейший философский словарь*. М., 1998).
- Hobsbawm, E.J. *The age of empire, 1875-1914*. Pantheon Books, 1987.
- Hofer, J. *Dissertatio medica de nostalgia*. Basel, 1688.
- Huffer, L. *Maternal Pasts, Feminist Futures: Nostalgia, Ethics, and the Question of Difference*. Stanford, 1998.
- Hutcheon, L. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction* / L. Hutcheon. New York; London Routledge: University Printing House, 1995.
- Jameson F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke UP, 1991.
- Jameson. F. *Nostalgia for the Present*. In: *The South Atlantic Quarterly*. 1989. N2 (88)
- Jaspers, K. *Sobranie sočinenij po psihopatologii*. М.- St.Peterburg, 1996. (Ясперс, К. *Собрание сочинений по психологии*. М.-СПб., 1996).
- Josefina Bajer. *YU-Nostalgie in Slowenien: Das Phänomen der Nostalgie als Produkt der Transformation*. 2011.
- Lowenthal, David. *Proshloje – chuzhaja strana*. Sankt-Peterburg, 2004. (Лоуэнталь, Д. *Прошлое – чужая страна*. СПб., 2004).
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, 1985.

- Merimerina, M. *Fenomen nostalgii v teoreticheskom prostranstve sozio-gumanitarnykh nauk*. Aspirantskij vestnik Povolzh'ja, N1-2, 2009 (Меримерина, М.А. *Феномен ностальгии в теоретическом пространстве социо-гуманитарных наук*. Аспирантский вестник Поволжья. 2009, №1-2).
- Novikov, E. *Liki nostalgii*. Chelovek. 2006. N3. (Новиков, Е. *Лики ностальгии*. Человек, 2006, №3).
- Novikov, E. *Nravstvennyj smysl nostalgii*. M., 2009. (Новиков, Е. *Нравственный смысл ностальгии*. М.: 2009).
- Rosaldo, R. *Culture and Truth: The Remaking of Social analysis*. London, 1993.
- Shaburova, O. *Nostalgija: cherez proshloje k budushchemu*. Sociumy. 1996, N5. (Шабурова, О. *Ностальгия: через прошлое к будущему*. Социумы, 1996, №5).
- Sheler, M. *Ressentiment v structure morali*. St.-Petersburg, 1999 (Шелер, М. *Рессентимент в структуре морали*. СПб, 1999).
- Starobinski, J, Kemp W.S. *The Idea of Nostalgia*. Diogenes, June, 1966. S. 85.
- Todorova, M., Gille, Zs. *Post-communist nostalgia*, 2012.
- Walder, Dennis. *Postcolonial nostalgias: writing, representation and memory*. New York: 2011.
- Zbrovskij, G. Shirokova, E. *Social'naja nostalgija: k issledovaniju fenomena*. Socialogicheskije issledovanija, 2001, N8. (Збровский, Г., Широкова, Е. *Социальная ностальгия: к исследованию феномена*. Социологические исследования, 2001, №8).

**Elena Chkhaidze**  
(Germany)

## **Towards the Development of Meanings of the Concept “nostalgia” in Modern Research**

### **Summary**

**Key Words:** Nostalgia, Ostalgie, Yugo-nostalgia, Post-communist nostalgia, Post-colonial nostalgias, Imperial nostalgia.

The meaning attached to the notion of “nostalgia” has been changing according to the epochs and social context. The given article discusses the types of meanings of the notion in question from its emergence to present. The word “nostalgia” originally emerged as medical term in psychology, in the 17th c. and was mainly associated with the works of a Swiss doctor Johannes Hofer. The word consists of two roots of Greek origin: “nostos” (a returning home) and “algia” (pain; sadness), i.e. sadness from a longing for home, which no longer exists, or, perhaps, has never existed at all.

It was only in the 20th c., thanks to F. Ernst’s book “Vom Heimweh” (1949), when the “medical” context was changed into a “philosophical” one. Due to the social cataclysms of the 20th c. the concept of “nostalgia” attracted the attention of many scholars in the second half of the century. As a result new types of the concept have been introduced: Postcolonial nostalgia (Dennis Walder), Imperial nostalgia (Renato Rosaldo), Post-communist nostalgia (Maria Todorova). After the collapse of the communist system emerged

the notions of “Oststalgia” (Uwe Steimle), i.e. the nostalgia for living in GDR (Ost Germany in the given case); “Yugonostalgia” – the nostalgia for Yugoslavia or “Titostalgia” – the nostalgia for living under the rule of Josip Broz Tito in Yugoslavia.

Referring to the post-communist nostalgia, it would be of interest to note, that in the year 2003 at a meeting of the Association of American sociologists Polish researchers presented data on the symptoms of nostalgia in Poland among middle aged citizens with an average income. The majority of the interviewed were feeling nostalgic for the social and financial stability, full-time employment, universal health service and the educational system of the Socialist period. Apart from that, “the trauma of deindustrialization” served as one of the causes of nostalgia. The memories of industrial achievements and the process of modernisation, of which the Polish were so proud, are mainly associated with the Socialist period. “The trauma of deindustrialization”, in its turn, caused alcohol and drug addiction, as well as the feminization of poverty. The memory of people affected by the post-communist nostalgia had completely depoliticized the past, they did not remember about the depressions and Stalinism. There was a collective amnesia.

For instance, D. Walder analyzes numerous forms of nostalgia in an attempt to study various “post-colonial nostalgias” from the standpoints of originality, place of birth, peculiarities of the colonial struggle and of the feelings, characteristic of a colonizer and colonized. The author claims, that it would be incorrect to talk about a single form of manifestation of nostalgia.

Describing the “imperialist nostalgia” Renato Rosaldo says, that it has always revolved around a paradox: a man kills someone and then mourns the victim, someone deliberately alters a form of life, and then regrets that nothing is left of the former state, the state before the intervention. Humans first destroy their environment, and then they worship the original nature, i.e. what has already been destroyed and gone.

Apart from that, there appeared definitions of types of nostalgia directly unrelated to social or historical changes: Maternal nostalgia ((Lynne Huffer), existential and temporal, spatial and social nostalgia (A. Gritsanov, A. Mertsalov).

An American researcher Svetlana Boym in her book “The Future of Nostalgia”, attempting to understand the functional peculiarity of retrospective and reflective nostalgia, observed the political and commercial function of nostalgia. One of the central works related to the exploration of nostalgia as a phenomenon of contemporaneity is a book by David Lowenthal “The Past Is a Foreign Country”, where he treats “nostalgia” as a constituent of the concept of “past”.

Relying on the review of changes of types of the concept “nostalgia” it is possible to trace the reflection of society and its attitude towards the past.

ელენა ჩხაიძე  
(გერმანია)

## „ნოსტალგიის“ კონცეპტის მნიშვნელობათა განვითარებისთვის თანამედროვე კვლევებში

### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** ნოსტალგია, ოსტალგია, იუგო-ნოსტალგია, პოსტკოლონიური ნოსტალგია, იმპერიული ნოსტალგია.

მნიშვნელობა, რომელიც უკავშირდებოდა „ნოსტალგიის“ ცნებას, იცვლებოდა ეპოქებისა და სოციალური კონტექსტის შესაბამისად. მოცემულ სტატიაში მიმოხილულია ამ ცნების მნიშვნელობათა ტიპები იმისდა მიხედვით, თუ როგორ მჟღავნდება ისინი დღეს. სიტყვა „ნოსტალგია“, საზოგადოდ, არის სამედიცინო ტერმინი, რომელსაც ფსიქოლოგიაში მე-17 საუკუნეში იყენებდნენ და, ძირითადად, ასოცირდებოდა შვედი ექიმის, იოჰანეს ჰოფერის სახელთან. სიტყვა შედგება ბერძნული წარმოშობის ორი ფუძისგან: „ნოსტოს“ (შინ დაბრუნება) და „ალგია“ (ტკივილი, სევდა). ე.ი. „ნოსტალგია“ აღნიშნავს იმ სახლთან განშორების სევდას, რომელიც აღარ არსებობს, ან, საერთოდაც, არ უარსებია.

მხოლოდ მე-20 საუკუნეში, ფ. ერნსტის ნიგნის „Vom Heimweh“ (1949) წყალობით „სამედიცინო“ კონტექსტი „ფილოსოფიური“ შეიცვალა. მე-20 საუკუნის სოციალური კატაკლიზმების შესაბამისად, „ნოსტალგიის“ ცნებას ყურადღება ბევრმა მეცნიერმა მიაქცია. შესაბამისად, გაჩნდა ამ ცნების არაერთი ტიპი: პოსტკოლონიური ნოსტალგია (დენის უალდერი), იმპერიული ნოსტალგია (რენატო როსალდო), პოსტ-კომუნისტური ნოსტალგია (მარია ტოდოროვა). კომუნისტური სისტემის კოლაფსის შემდეგ გაჩნდა ცნებები „ოსტალგია“ (უვე სტიმლე), ანუ ნოსტალგია გერ-ზე (ასო O-თი აღინიშნება Ost Germani, ანუ აღმოსავლეთ გერმანია); „იუგონოსტალგია“ – იუგოსლავიის ნოსტალგია, ან „ტიტოსტალგია“ – ნოსტალგია იოსიფ ბროს ტიტოს მმართველობის ქვეშ იუგოსლავიაში ცხოვრებისა და ა.შ.

პოსტ-კომუნისტურ ნოსტალგიასთან დაკავშირებით საინტერესოა აღინიშნოს, რომ 2003 წელს ამერიკელ სოციოლოგთა ასოციაციასთან შეხვედრის დროს პოლონელმა მეცნიერებმა წარმოადგინეს ნოსტალგიის სიმპტომთა ჩამონათვალი შუახნის ასაკისა და საშუალო შეძლების პოლონელ მოსახლეობას შორის. გამოკითხულთა უმრავლესობა განიცდიდა ნოსტალგიას სოციალური და ფინანსური სტაბილურობის, დასაქმების, საყოველთაო ჯანმრთელობის დაცვისა და განათლების სისტემის მიმართ, რომლებიც სოციალიზმის დროს ჰქონდათ. ამას გარდა, ნოსტალგიის ერთ-ერთ ძირითად მიზეზად სახელდებოდა „დეინსტრუალიზაციის ტრავმა“. მოგონებები მრენველობის სფეროსა თუ მოდერნიზაციის პროცესში მიღწევებზე, რომლებითაც პოლონელები ესოდენ ამაყები იყვნენ, ძირითადად, ასოცირდებოდა სოციალიზმის ეპოქასთან. „დეინსტრუალიზაციის“ ტრავმამ, თავის მხრივ, გამოიწვია ალკოჰოლზე და ნარკოტიკებზე დამოკ-

იდებულება, ისევე როგორც სიღარიბის ფემინიზაცია. ადამიანების მეხსიერებამ, რომელზეც აისახა პოსტ-კომუნისური ნოსტალგიის კვალი, მოახდინა წარსულის დეპოლიტიზირება. ხალხს აღარ ახსოვდა დეპრესიები და სტალინიზმი. ჩამოყალიბდა ე.წ. კოლექტიური ამნეზია.

მაგალითად, დ. უოლდერი აანალიზებს ნოსტალგიის მთელ რიგ ფორმებს, რათა შეისწავლოს „პოსტ-კოლონიური ნოსტალგია“ წარმომავლობის, დაბადების ადგილის, კოლონიური ბრძოლისა და იმ გრძნობების კუთხით, რომლებიც დამახასიათებელი იყო კოლონისტისა და კოლონიზირებულისთვის. ავტორი აღნიშნავს, რომ არასწორი იქნება ვისაუბროთ ნოსტალგიის გამოვლენის მხოლოდ ერთ ფორმაზე.

„იმპერიალისტური ნოსტალგიის“ აღწერისას რენატო როსალდო ამბობს, რომ ის ყოველთვის უკავშირდებოდა პარადოქსს: კაცი კლავს ვიღაცას და შემდეგ გლოვობს თავის მსხვერპლს, ზოგიერთი შეგნებულად იცვლის ცხოვრების ფორმას, შემდეგ კი დარდობს იმაზე, რომ ძველი ყოფიდან აღარაფერი დარჩა. ადამიანები ჯერ ანადგურებენ იმ გარემოს, რომელშიც ცხოვრობენ, შემდეგ კი თავყვანს სცემენ მას, ანუ იმას, რაც უკვე განადგურებულია და აღარასოდეს დაბრუნდება.

ამას გარდა, ჩნდება ნოსტალგიის ტიპების სხვადასხვა დეფინიცია, ნოსტალგიისა, რომელიც არ უკავშირდება სოციალურ თუ ისტორიულ ცვლილებებს. ესენია: მატერიალური ნოსტალგია (ლინ ჰუფერი), ეგზისტენციური, სივრცული და სოციალური ნოსტალგია (ა. გრიტსანოვი, ა. მერტსალოვი).

ამერიკელმა მეცნიერმა სვეტლანა ბოიმმა თავის წიგნში „ნოსტალგიის მომავალი“, რეტროსპექტული და რეფლექტური ნოსტალგიის ფუნქციონალური სპეციფიკურობის გასაგებად, შეისწავლა ნოსტალგიის პოლიტიკური და კომერციული ფუნქცია. მისი ერთ-ერთი უმთავრესი ნაშრომი, რომელიც უკავშირდება ნოსტალგიის, როგორც თანამედროვეობის ფენომენის კვლევას, არის დევიდ ლოვენტალის წიგნი „წარსული არის უცხო ქვეყანა“, რომელშიც ავტორი განიხილავს ნოსტალგიას, როგორც „წარსულის“ კონცეპტის ერთ-ერთ კომპონენტს.

ნოსტალგიის ცნების ტიპების ცვლილებებზე დაკვირვებით შესაძლებელია თვალი მივადევნოთ საზოგადოების როლს და მის დამოკიდებულებას წარსულისადმი.

**ნონა კუპარიშვილი**  
(საქართველო)

**ვახტანგ კოტეტიშვილი**

ვახტანგ კოტეტიშვილი იმ სახელოვანი და ტრაგიკული თაობის წარმომადგენელია, რომელიც დამოუკიდებელი საქართველოსთვის ემზადებოდა, თუმცა ცხოვრება და მოღვაწეობა ბოლშევიკური რეჟიმის პირობებში მოუწია. ფართო მკითხველისთვის ვახტანგ კოტეტიშვილი, პირველ ყოვლისა, ცნობილია, როგორც ფოლკლორისტი, თუმცა მისი ვაჟის, ვახუშტი კოტეტიშვილის, მოგონებათა წიგნში „ჩემი წუთისოფელი“ იპოვით სრულ ჩამონათვალს იმ პროფესიებისა, რომელსაც ეს გამორჩეული პიროვნება ფლობდა: ქართული ლიტერატურის ისტორიის მეცნიერ-მკვლევარი, ფოლკლორისტი, ლექტორი, მოქანდაკე, ხელოვნებათმცოდნე, პუბლიცისტი. ამას ემატება მის მიერ განეული ღვაწლი ფოლკლორისტიკისა და ქანდაკების პირველი სამეცნიერო განყოფილებების შექმნაში, პოეტიკისა და ფოლკლორის სალექციო კურსების გაძღოლაში, პირველი ქართული ფოლკლორისტული ექსპედიციების ორგანიზებაში და ამ ბაზაზე ფოლკლორისტიკის ათტომეულის გამოცემის მომზადებაში; ამასთან ერთად ალექსანდრე ყაზბეგის აუთენტურობის დადგენასა და ამ თემაზე საგანგებო ნაშრომის შექმნაში. ვახტანგ კოტეტიშვილმა პირველმა შემოიყვანა ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში უოლტ უიტმანი და მას საგანგებო წერილი უძღვნა. მანვე კონსტანტინე გამსახურდიასთან ერთად თარგმნა რუსული ფორმალისტური სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ვიქტორ შკლოვსკის, რომანი „სენტიმენტალური მოგზაურობა“.

მიხეილ ქურდიანი, მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართული ლიტერატურის ანგარიშგასაწევი მკვლევარი, ვახტანგ კოტეტიშვილს ახალი ქართული ესთეტიკის შემქმნელს უწოდებს. ამ მოსაზრების სისწორეში გვარწმუნებს იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე გაბნეული ლიტერატურული წერილები, რომელთა მხოლოდ მცირე ნაწილი დაექვემდებარა რეპუბლიკაციას. რაც შეეხება პუბლიცისტიკას, ამ მხრივ მგდომარეობა უფრო რთულადაა, რადგან ვახტანგ კოტეტიშვილზე, როგორც სოციალ-ფედერალისტური პარტიის წევრზე, როგორც არჩილ ჯორჯაძის საზოგადოებრივ-ესთეტიკური იდეების მიმდევარზე და ბოლოს, როგორც თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების შემფასებელზე, ჩვენ პრაქტიკულად ცოტა რამ ვიცით.

არჩილ ჯორჯაძემ, ტიცინ ტაბიძეს თუ დავიმონძემ, „თავის თავზე განიცადა მთელი ტრაგედია მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოსი“. მანვე დაუსახა ახალგაზრდა ლიტერატორებს, რომელთა შორის საკუთარ თავს სრულიად ლოგიკურად ვახტანგ კოტეტიშვილიც მოიაზრებდა, კულტურის უწყვეტობის პრინციპის დაცვით ახალი მოდერნისტული ხელოვნების შექმნა. პასუხისმგებლობა ქართულ კულტურაზე, მის რეფორმაციასთან ერთად, წინაპართა სწორი გზის კვალში დგომასაც გულისხმობდა. ამიტომაც ჯერ კიდევ დორპატიდან (დღევანდელი ტარ-

ტუდან) 1914 წელს ჟურნალ „განათლებისთვის“ გამოგზავნილ წერილში „შავი სიტყვა“ სრულიად ახალგაზრდა ვახტანგ კოტეტიშვილი ილიასეული სიმკაცრით ამხელს იმ შიშის უსაფუძვლობას, რომელიც ქართულ ლიტერატურულ წრეებში სიახლის მიმართ არსებობს. აგრეთვე ხელოვანთა და მწერალთა ინტელექტუალური დონის ამალვებას, რაც, მისი აზრით, აუცილებელია შემოქმედებითი მეთოდების უკიდურესი გართულების პირობებში. უნდა დამთავრდეს ეს შეუწყნარებელი უცოდინარობა და დილექტანტიზმი, რომელიც კარგა ხანს იყო „შინგაზრდილი ხელოვნების“ ფარიც და მახვილიც. მართალია, მაშინ ეს წერილი არ დაიბეჭდა, თუმცა ლიტერატურისა და ხელოვნების საშუალებით ქართული კულტურის (ე.ი. ქვეყნის) მსახურების პათოსი ავტორს სიცოცხლის ბოლომდე შერჩა.

ხშირად ამბობენ, რომ ვახტანგ კოტეტიშვილი რენესანსული ტიპის მოღვაწე იყო. ეს თავისთავად სწორი შეფასებაა, თუმცა მასში ჩვენი კულტურული ცხოვრების პრობლემატური ხასიათიც იკვეთება. კულტურის სხვადასხვა დარგი ასაღორძინებელი და მაშინდელ უმაღლეს (ძირითადად ევროპულ) სტანდარტებთან გასათანაბრებელი იყო, ამიტომაც ერთსა და იმავე ადამიანს განსხვავებული ინიციატივების გამოჩენა უწევდა. სხვათა შორის, საკუთარი თანათაობელების ამ საკმაოდ რთულ მისიას კარგად აცნობიერებდა ვახტანგ კოტეტიშვილი, როდესაც 1915 წელს, ვაჟა ფშაველას დასაფლავების დღეს, ქართველი სტუდენტების სახელით სიტყვას წარმოთქვამდა: „...ნუთუ გგონია, რომ შენმა ნათქვამმა ვერ იპოვნა კარგი გამგონე?... მამავ ძვირფასო, გპირდებით, რომ თავისუფლების მოტრფიალე მგოსანს თავისუფალ სამშობლოში გექნება ბინა სამარადისო!“

ეს სიტყვა, ფაქტობრივად, ვაჟას კუბოსთან დადებული ფიცია, რომელსაც მხოლოდ მსგავსი „ფხიზელი პატრიოტიზმი“ თუ გაამართლებდა: „დღევანდელი ჩვენი პატრიოტობა აზროვნების ამალვებით, ხელოვნების გაშლით, სიცოცხლის სიღრმეში შეჭრით უნდა გამოიხატოს... ფილოსოფია საქართველოში, პოეზია, მეცნიერება, ტექნიკა... ეს უნდა გადავაქციოთ მსოფლიო ისტორიის პუნქტებად. ვინც შეძლებს ამას – ის იქნება პატრიოტი...“ თუმცა სამშობლოში დაბრუნებულ ვახტანგ კოტეტიშვილს სულ უფრო უმყარდება იმის შეგნება, რომ ქართულ მწერლობაში აქამდე გაბატონებული დრეალისტური ხელოვნების პოზიციებიდან ახსნილი ერთგვარი სინტაგმა – ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთობის ამბივალენტურ ხასიათს რომ გულისხმობდა, – მოძველდა და საჭიროა მისი ჩანაცვლება ხელოვნების ცხოვრებისაგან გათავისუფლების იდეით (ამას ეფუძნებოდა კიდევ არჩილ ჯორჯაძის „მშვენიერი ტყუილის“ თეორია). „თანამედროვე კულტურა დაფანტულობით არის დანვრღმანებული... უღმერთო ეპოქაა და ამ არეულ სოციალურ აქა-იქ თუ გაიეღვებს რაღაც ნათელი, როგორც ნიცშეს თვალეები, შეაჩქროლებს, როგორც შტირნერის შხამი ან გააცინებს, როგორ უიტმანის ოკეანეს გაღმიდან წამოსული ღრიალი, ანდა მოატყუებს ეფექტიანად მარინეტის ფერადი მანიფესტები“. რაც შეეხება ქართული ნიადაგის მოსიჯვას, არც აქაა უსაფუძვლო შეფასებები, რომლებიც (და ეს სავსებით ლოგიკურია) მთლიანად ემთხვევა „ცისფერყანწელთა“ ერთ-ერთი ლიდერის, ტიციან ტაბიძის, შეხედულებებს: „დღემდე საქართველო პასივობის სარეცელში იყო გათანგული. ამ მდგომარეობაში კი შემოქმედება შეუძლებელია. და ის, რაც ცხადდებოდა შემოქმედებად, უფრო პოლიტიკურ პამფლეტებს წააგავდა. ე.წ. პატრიოტული პოეზია ჩვენში პოეტურ ოლიმპზე

არ ასულა არასოდეს და იგიც უცხო სულით, უცხო ხასიათით ინერებოდა... ფანტაზიას (კი) არ შეუძლია მხოლოდ იდეებით არსებობა...“ 1916 წელს ვახტანგ კოტეტიშვილი წერს შიო არაგვისპირელის შემოქმედების საკმაოდ ვრცელ ანალიზს („შავი წიგნი“), რაც ქართული პროზის კონტექსტში ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნოვაციათა სისტემატიზების სურვილს ამჟღავნებს. მოგვიანებითაც, როდესაც ჩვენი კულტურის მოდერნიზების პროცესი, სამწუხაროდ, უკვე ინერციით მიმდინარეობდა, იგი კვლავ აგრძელებს ამ მიმართულებით მოძრაობას და ლიტერატურული პროცესების წლიურ მიმოხილვებთან ერთად გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს ვასილ ბარნოვის („ვასილ ბარნოვის პორტრეტი“), გალაკტიონის („გალაქტიონ ტაბიძე“), გრიგოლ რობაქიძის („1922 წლის ქართული ლიტერატურა“), სიტყვის ირაციონალური ბუნების შესახებ („სიტყვის დაპყრობა“, „მუნჯი ინკვიზიტორი“), კულტურულ ორიენტაციაზე („უკან, აზიისაკენ!“, „ევროპის ტყვეობაში“); აგრეთვე კრიტიკის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციაზე ახალი ხელოვნების პირობებში („ესთეტიური კრიტიკა“, „ლიტერატურული აზროვნება“) და სხვ.

ვახტანგ კოტეტიშვილი, როგორც სოციალისტ-ფედერალისტი, დიდ იმედებს ამყარებდა საზოგადოების სამართლიანად მოწყობის პრინციპებზე. ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ შექმნილი წიგნებისა და სტატიების გარდა, იგი საგანგებოდ ახდენდა ფილოსოფიური და სოციოლოგიური ნაშრომების შტუდირებას. ამასთან გადაუდებელ საქმედ მიიჩნევდა რუსული რევოლუციისა და რუსული კულტურტრეგერობის მიმართ მართებული პოზიციის გამომუშავებას. ლიტერატურის მუზეუმში დაცულ მის მწირ არქივში, რომელიც ჯერ 1937 წლის დარბევას, მოგვიანებით კი 90-იანი წლების სამოქალაქო ომის დროს კოტეტიშვილების სახლში გაჩენილ ხანძარს გადაურჩა, შემორჩენილია ფრაგმენტები მომავალი სამეცნიერო ნაშრომისა სოციოლოგიაში, ნიცშეს ზარატუსტრას შესავალი ნაწილის თარგმანი, შეხედულებები ინდივიდუალისტური ანარქიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსის, მაქს შტირნერის, „ერთადერთის“ კონცეფციაზე, ამასთან მე-20 საუკუნისთვის აშკარად მოძველებული პოზიტივიზმისა და მისი ფუძემდებლის ოგიუსტ კონტის, ამასთან მუდმივი ინტერესის აღმძვრელი კანტიანიზმისა და ნეოკანტიანიზმის შესახებ.

დამოუკიდებლობის წლებში (1918-1921) ვახტანგ კოტეტიშვილი განსაკუთრებით აქტიურდება როგორც პუბლიცისტი და ძირითადად გაზეთებში „სოციალ-ფედერალისტსა“ და „სახალხო საქმეში“ აქვეყნებს სტატიებს, რომლებიც ავტორის ანალიტიკური განსჯის უნარის მიუხედავად, პოლიტიკური რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ რიტორიკას შეიცავს. არარეალიზებადი, გნებავთ, უტოპიური კი მათში სწორედ ყველაზე ურყევი ჭეშმარიტება აღმოჩნდა: ავტორს სჯეროდა, რომ ინსტინქტებმა გონებაზე ვერ უნდა გაიმარჯვონ, მოხდა კი პირიქით.

ზემოთ ნახსენები „რუსული კულტურტრეგერობა“, ანუ რუსული კულტურის გავლენის გადამეტებული შეფასება და ქართველთა შეგნებაში საკუთარი შესაძლებლობებისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულების დაძლევა ვახტანგ კოტეტიშვილისთვის კულტურის განახლების განუყოფელი ნაწილია. ისევე როგორც, მოდერნიზმის სანყისი ეტაპისთვის არა ბრმად ნასესხები ან სულაც კოპირებული, არამედ საკუთრივ „ქართული შინაარსის“ მინიჭება. აქედან მისი დამოკიდებულება ზოგიერთი პროევროპელი მოღვაწეებისადმი, რომელთა მიერ დეკლარირებუ-



ლი გავერობილება, „გარუსებას უფრო ჰგავს, რაც უარესია“ („უკან, აზიისაკენ!“). სწორედ ასე ახსნა ვახტანგ კოტეტიშვილის ამ წერილის შექმნის ნამდვილი მოტივაცია მკვლევარმა მანანა ხელაიამ თავის ნაშრომში „მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული ესე“ (1984): „ამ ესეს პათოსს ევროპული კულტურისადმი გადამეტებული ლტოლვა, ქართული საზოგადოების მიერ საკუთარი მეობის დაკარგვის შიში განაპირობებს. მისი ნამდვილი აზრი ეროვნული თვითდამკვიდრებისკენ მონოდებაა, ევროპის გახსნილ კართან მდგომი მოღვაწის გაფრთხილება“ (მ. ხელაია).

გასაბჭოების პირველ წლებში, როდესაც ბოლშევიკები დამოუკიდებლობის დღეს, 26 მაისს, ხალხთან ერთად ზეიმობენ, როდესაც სამთავრობო სხდომებზე დემონსტრაციულად დასცინიან დასავლეთში გადახვენილი ძველი მთავრობის წევრის მილიუკოვის პრესაში გამოქვეყნებულ განცხადებას რუსეთის მიერ დემოკრატიული საქართველოს ანექსიის შესახებ, ხოლო წითელი კომისარი სერგო ორჯონიკიძე პირობას დებს, რომ ქვეყნის „სტატუსს კვო“ ხელშეუხებელია (ამ მოვლენას ვახტანგი ეხმაურება კიდევ წერილით „კომუნისტების ფიცი“), ქართველ მწერლებსაც უჩნდებათ გარკვეული იმედი ახალ ხელისუფლებასთან რამდენადმე გონივრული ფორმით თანამშრომლობის შესახებ. მართალია, 1924 წლის რეპრესიებს პირველი იმედგაცრუება მოაქვს, თუმცა 1926-ში გამართულ მწერალთა პირველ ყრილობაზე დამსწრენი არა უსიტყვოდ ისმენენ რეჟიმის წარმომადგენელთა გამოსვლებს, ან უსასრულოდ უკრავენ ტაშს, როგორც ეს მოგვიანებით, 30-50-იან წლებში ხდებოდა, არამედ თამამად ერთვებიან დისკუსიაში და თავიანთ მოსაზრებებს ღიად გამოთქვამენ. მას შემდეგ, რაც კონსტანტინე გამსახურდია წამოაყენებს ცნობილ კულტურპოლიტიკის იდეას, ქართველ მწერალთა სიტყვა რეზონანსულობას იძენს. ცხადია, არა ყველა მწერლის, არამედ შემოქმედებითი ინტელიგენციის იმ ბირთვის, რომლისთვისაც ეროვნულ ცნობიერებას, ეროვნულ მწერლობას, შემოქმედებით თავისუფლებასა და გამომსახველობით ფორმათა მრავალფეროვნებას სერიოზული აზრობრივი დატვირთვა გააჩნია. ვახტანგ კოტეტიშვილი ამ დროისთვის საქართველოს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარის მოადგილეა და დიპლომატიური გამოსვლით ცდილობს იმხანად არსებული ოთხი ლიტერატურული გაერთიანება-კორპორაცია (საქართველოს მწერალთა კავშირი, სრულიად საქართველოს ახალი მწერალთა კავშირი, საქართველოს პროლეტარულ მწერალთა კავშირი და ქართველი ფუტურისტები) ლამის საკრალური თავისუფლების პირობებში ერთ საერთო პლატფორმაზე დააყენოს – ესაა ქართული კულტურის უანგარო სამსახური: „გუშინ მომხსენებელმა ამხ. ფ. მახარაძემ, რომელიც იმავე დროს მთავრობის წარმომადგენელი იყო, განაცხადა: „ჩვენ გვაინტერესებს ერთი რამ, იღებს რევოლიუციას თუ არა მწერლობა და თუ იღებს – შემდეგ სწერეთ როგორც გინდათ, გინდ ყირამალა დააყენეთ ასოები, გინდ ტახტზე წაანვინეთო...“ და სხვ. აი, ეს არის უძვირფასესი, რაც გუშინ მოვისმინეთ და დაგარწმუნებთ, რომ თუ ეს განცხადება იქნება ერთგვარი გარანტიის ქვეშ დაყენებული, ე. ი. თუ ქართველ მწერლებს მიეცემათ საშუალება, რომ გეგემონობა არც ერთ მიმართულებას არ ექნება, არამედ ყველას ექნება შემოქმედების თავისუფლება, მე გარწმუნებთ, რომ სრულებით წაიშლება ის განსხვავება, ის საშიში უნდობლობა, რომელიც

აქამდე ყველას გვიშლიდა ხელს...“ (საქართველოს მწერალთა პირველი ყრილობის სტენოგრაფული ჩანაწერები, 1926).

მიუხედავად იმისა, რომ გარანტიები მყარი არ აღმოჩნდა, ბოლშევიკებმა კი კულტურაზე სრული კონტროლი მოინდომეს და ქართველ მწერალთა და ხელოვანთა მრავალწლიანი შრომა სოცრელიზმის ჩარჩოებში გამოამწყვდიეს, ყრილობიდან დაახლოებით 7-8 წლის განმავლობაში, თუ უფრო დავაკონკრეტებთ, 1932 წელს მთავრობის მიერ შემოქმედებითი კავშირების გაუქმების შესახებ მიღებული რეზოლუციის რეალურად ამოქმედებამდე, ჯერ კიდევ არსებობდა საშუალება კულტურისთვის არაერთი სასარგებლო საქმის კეთებისა. ვახტანგ კოტეტიშვილმა სწორედ ამ წლებში შექმნა ქართული მწერლობის ისტორიის სამტომეული, რომელსაც ჰქონდა არა მარტო ესთეტიკურ-შემეცნებითი მნიშვნელობა. ამ ფუნდამენტური ნაშრომით ავტორმა გააგრძელა კულტურგენეზის კვლევის ის პროცესი, რომელმაც მე-20 საუკუნის 10-იანი წლებიდან ფართო მასშტაბი შეიძინა. გარდა ამისა, ეს იყო ჩვენი კულტურული მეხსიერების დალაგების, მომავალში მისი შერყვისა და ტენდენციური ინტერპრეტაციებისგან დაცვის წარმატებული ცდა. თაობები, რომელთა ცნობიერების შეცვლას ცდილობდნენ „ახალი სამოთხის“ შემქმნელი ბოლშევიკები, ეცნობოდნენ იპოლიტ ტენის, გეორგ ბრანდესისა თუ გუსტავ იუნგის მეთოდოლოგიის ჭრილში განხილულ ერის შემოქმედებით ისტორიას, აღადგენდნენ მის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს და ამით პიროვნულ ავტონომიურობას ინარჩუნებდნენ. იგივე შეიძლება ითქვას ფოლკლორული ნიმუშების ატომეული-სა და ყაზბეგისადმი მიძღვნილი გამოკვლევის შესახებ. სხვათა შორის, ყაზბეგის ტრაგედია ვახტანგ კოტეტიშვილმა კულტურისა (ხევი, თავისი ტრადიციებით) და ცივილიზაციის (რუსული ექსპანსია, რომელიც არ ცნობს კულტურის უკვე არსებულ შრეებს) საბედისწერო დაპირისპირებით ახსნა: „...ხევის ავტონომიურობა ვერ მიიღო ახალმა დრომ და ცივილიზაციამ მიაყენა თავისი კაცების დიდი ჯარი. ხევი იფშვნება ნოტიო კლდესავით... ხევეს კლავენ... აღ. ყაზბეგი ირონიითა და შიშით უცქერდა „ახლის“ სიმშრალეს და ადრევე ჰქონდა გამოტანილი მისთვის საბრალმდებო განაჩენი...“ (ჟ. კავკასიონი, 1924).

რამდენიმე ამონაწერი სხვადასხვა წლებში გამოქვეყნებული მისი ლიტერატურულ-ესთეტიკური წერილებიდან გარკვეულ წარმოდგენას შეგვიქმნის ვახტანგ კოტეტიშვილზე, როგორც ლიტერატურული პროცესების ღრმა ანალიტიკოსსა და ნოვატორზე. აი, რას წერდა იგი: „ძველი საუნჯენი აღარ არსებობენ, ახალთა შექმნის საფეხურზე ვდგევართ...“, „პოეზიის ძველი ფორმა გაცვდა. საჭიროა სიტყვათა ახალი კომბინაცია. უცხოეთის თანამედროვე ლიტერატურაში თავისუფალი ლექსი მტკიცდება. ასონანსი, უფრო კი სრული ურითმობა ეუფლება პოეზიას. პროზა პოეზიას ეჯიბრება. უკეთ: პროზასა და პოეზიას შორის საზღვარი იშლება...“, „დღეს შემოქმედება ამღერება კი არ არის, არამედ შემეცნების პოეზია... აქ სიტყვას ისეთივე სისწორე უნდა, როგორც ფილოსოფიაში, მხოლოდ იმ დამატებით, რომ აქ მეტი უნდა იყოს სიტყვის გზნება და დინამიკა. ყველა მწერალს უნდა სიტყვათა საკუთარი კლასიფიკაცია და არა საკუთარი სიტყვები...“, „ჩვენ ენა დავამახინჯეთ, რადგან თვით ჩვენ დავმახინჯდით, დაგვამახინჯეს“, „ნამდვილი კრიტიკა თავისი ესთეტიკური შემეცნების თეორიით ჯერ არ არსებობს...“, „იდეის შემწნევისა და სიტყვის ხმარების უნარი უკვე სტანჯავს ქართველ მწერალს და რაც უმთავრესია,

თავისთავად ყოფნის სურვილი ფეხს იკიდებს მის შეგნებაში. გუშინ ანეულ თავით მოსიარულენი, დღეს უკვე ვეძებთ შინაგან საუნჯეთა დაკარგულ გასაღებს...“, „რასაკვირველია, ხელოვნება რთული და ცვალებადი მოვლენაა, რომლის სქოლიოებში მოქცევა მეტად ძნელია...“.

30-იან წლებში, ვიდრე „ჩეკას“ ჯურღმულებში მოხვედრამდე, ვახტანგ კოტეტიშვილი უნივერსიტეტის საბჭოს რეკომენდაციით პედაგოგიურ მოღვაწეობას იწყებს. მისი ლექციები ქართული ფოლკლორის ისტორიასა და პოეტიკაში ინფორმაციულად დატვირთული, ღრმად გააზრებული და საინტერესოდ მიწოდებული, რადგან თითოეული ასეთი შეხვედრა ინტელექტუალურ პერფორმანსს ემსგავსება. თუმცა გულანთებული ჭაბუკებისა და ქალიშვილების გვერდით სულ უფრო ჭარბობს აქტივისტ კომკავშირელთა ეგზალტირებული ჯგუფები, რომლებიც თავიანთ ლექტორს წარსულში ჩარჩენილ ნაციონალისტსა და რეაქციონერს უწოდებენ. 1931 წელს გაზეთი „კომუნისტიც“ ბეჭდავს ანალოგიური ხასიათის სტატიას, რაც სათანადო ორგანოებისთვის სამოქმედო დირექტივად, ერთგვარ სიგნალად უნდა იქცეს... კრიტიკოსი ლევან ბრეგვაძე კრებულში „ანტისაბჭოური მესხიერება“ მიუთითებს იმ დროისათვის ძალზე აქტუალურ, შეიძლება ითქვას, კულტურ-პოლიტიკის წამყვან ტენდენციაზე, რომელსაც „ურავნილოვკას“ (გათანაბრებას) უწოდებდნენ. იგი მოითხოვდა სწორებას არა ნიჭიერ, მოაზროვნე და გამორჩეულ პიროვნებაზე, არამედ სწორედ რომ უნიჭოსა და უსახურ, ფაქტობრივად კი, ადვილად სამართავ ადამიანებზე. ამ კონტექსტში ვახტანგ კოტეტიშვილი ვერანაირად ვერ ჩაენერებოდა. მისი თავიდან მოცილება კი არაერთ პრობლემას მოუხსნიდა არაორდინალური ლექტორის გამო ნახევრად ცარიელ აუდიტორიებში დარჩენილ ლექტორებსა და სამეცნიერო კარიერის მაძიებელთ...

დღეს, ვახტანგ კოტეტიშვილის დახვრეტიდან თითქმის 80 წლის შემდეგ, როდესაც საიდუმლოს აღარ წარმოადგენს საბჭოთა რეჟიმისთვის არასაიმედო ადამიანთა დაპატიმრების მექანიზმი, როდესაც მეტ-ნაკლებად ცნობილია „ჩეკაში“ დაწერილი სცენარებიცა და სცენარისტებიც, შეგვიძლია სრულად აღვადგინოთ მომხდარის რეალური სურათი. თუმცა, ვფიქრობ, უფრო მეტ პატივს მაშინ მივაგებთ ჩვენს სახელოვან წინაპარს, თუ საფუძვლიანად შევისწავლით მის სულიერ მემკვიდრეობას და ამ ცოდნას ახალგაზრდებს გადავცემთ.

## მასტანბ კოტიტიზვილი (საქართველო)

### „სიძველის ბალასტი“

თანამედროვე „ახალი მწერლობის შესახებ“ უკვე ვთქვით ჩვენი აზრი, მაგრამ თუ ვისმეს ჰგონია, რომ ჩვენი სიმპატიები „ძველებისკენ“ არის, შეცდომაში ვარდება.

თავიდანვე უნდა განვსაზღვროთ, თუ რას ვგულისხმობთ „ძველის“ სახელწოდებით. თუმცე ეს კვალიფიკაცია არ იქნება სრული, მაგრამ რაც არის ნაგულისხმევი, გვგონია ყველათვის ცხადია. ჩვენ ვლაპარაკობთ იმ ლიტერატურის შესახებ, რომელიც უახლეს ძიებათა გარეშე არის დარჩენილი და რომელიც მტკრიან დღესავით გადაშლილია თვალწინ.

როცა დაკვირვებით ათვალთვრებთ ჩვენი დროის ნაწერებს, ორი პოლიუმის სახით გეჩვენებათ ლიტერატურული ძალების დაგროვება. ერთი – ახლები, რომელთა ყოველი სიტყვა ჩვეულებრივ ადგილიდან გადასმულია, ყოველი განცდა გამრუდებული, ყოველი აზრი – სწეული და ზოგჯერ „უცნაურიც“, ყოველი სახე – „უჩვეულო“ და სხვ. და სხვ. სულ სხვა საკითხია, რამდენადაა ყოველივე ეს შინაგანი სტიმულების რეალიზაცია, რამდენია ყველა ამაში სიყალბის თუ სიმართლის დოზა. ფაქტია, რომ აქ დარღვეულია „ძველი“ წესი და თუნდ მხოლოდ ამ „დარღვევაში“ არის მოცემული მათი სიახლის შესატყვისიც. მეორენი კი, რომლებსაც ფიქრადაც არ მოსდით, რომ შეიძლება წინადადების სხვაგვარად წარმართვა, რომ შეიძლება განცდათა გაღრმავება და გამახვილება, რომ აზრი დაბახანის საქონელი არ არის და, სახეთა განმეორება რომ უფრო ძნელად მოსათმენია, ვიდრე რომელიმე დაბალი დანაშაული.

ეს „ძველები“, ჩემის აზრით, გარდა საკუთარის უვარგისობისა, სხვის „ცოდვის“ მტკირთველნიც არიან, რადგან გვგონია, რომ „ახალთა“ უგზობა და დაფანტულობა, ერთი მხრივ, მათი მწერლობის შედეგიც არის. ამ „ძველებმა“ თავისი მხატვრული კულტურის უქონლობის გამო სრულიად დაჰკარგეს ის ნიადაგი, რომელზედაც იდგნენ მეცხრამეტე საუკუნის ჩვენი გიგანტები, როგორებიც იყვნენ: ალ. ჭავჭავაძე, ნ. ბარათაშვილი, გრ. ორბელიანი, ი. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი, ალ. ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა და სხვ. და იოლ „მწერლობაში“ ჩაფლულნი რძეს უშრობდნენ ქართულ პოეზიას. ესენი ჩადგნენ მეცხრამეტე საუკუნის და ახალთა შორის შუამავლებად, და იმდენი ბალასტი დააგროვეს თავის გარშემო, რომ ქართველ მკითხველს ქართულად ნაწერის ხალისი დაუკარგეს.

მათ ვერ შეჰქმნეს ვერაფერი ისეთი, რომ დაეინტერესებინათ ახალი თაობა, და ეს უკანასკნელნიც აქა-იქ გადაცვივდნენ, სადაც უკეთესი რამ ეგულებოდათ. ამ დანაშაულს ჩვენი „ძველი“ მანერის წარმომადგენელნი ალბად არცა ჰგრძობდნენ, და მიტომ არის, რომ კვლავ განაგრძობენ გაცვეთილი გზით სიარულს და

ერვენებათ, რომ ყოველგვარ გავლენას გადარჩენენ, თავისი შემოქმედება უმანკოდ შეინახეს, მომავალ პოეზიასაც (აქ მხატვრულ პროზასაც ვგულისხმობთ) უტოვე-ბენ ძვირფას მემკვიდრეობას.

ჰკითხულობთ მათ ნაწერებს და თავს გრძნობთ პირდაპირ მოვალედ, რომ აუცილებლად უნდა ნაიკითხოთ, თორემ ხალისი ძნელად დაგებადებათ. მათ ნაწერებში აუარებელია გალესილი ადგილები, უბირი აზროვნება, ყოველად პრიმიტიული ფორმა და თითქმის არავითარი ერუდიცია. ამ მწერალთა განვითარების დონე, შეიძლება ითქვას, უფრო დაბალია, ვიდრე არა-მწერალთა. ინტელიგენციის, და, რასაკვირველია, ასეთ ხალხის შემოქმედება ვერ გახდება უფრო მეტის მცოდნეთა სიმპატიის საგნად. ზოგჯერ გულის-არევამდე და უკეთეს შემთხვევაში – მთქნარებამდე მიჰყევხართ ამ ბლუ მოთხრობებს, უსუსურ ლექსებს, გამოთავ-ვანებულ პიესებს, ნერვიულად შლით ფურცლებს და ერთად ერთი სინანულიცა რჩება თქვენში, რომ გაფუჭდა ამოდენა ქალაქი. იქნებ ვისმეს ეგონოს, რომ აქ უნიჭობასა აქვს ადგილი? არა.

ერთი ვეჭილის თქმისა არ იყვეს, ყველა ქართველი ბუნებით ნიჭიერია ისე რომ მხოლოდ ნიჭის მიხედვით ქართველი მწერლის თუ ვისიმე დაფასება არ შეიძლება. დასაფასებელი უფრო სხვა თვისებაა, რასაც ყურადღებას არ ვაქცევთ: შრომის უნარი. ეს ყბადაღებული რამ არის, რომელმაც კბილი მოგვჭრა კარგა ხანია, მაგრამ რაც უნდა მოძველდეს ამ თვისების აღნიშვნა, მაინც მას სიახლეს ვერ წაართმევენ, რაგან იგი ჯერ ქართულ ბუნებაში არ განხორციელებულა. გულ-დასმით შევადართო რომელიმე ქართული ნაწარმოები უცხოურს. რას მივიღებთ? იმას, რომ იქ, პირველ ყოვლისა, კულტურა გეცემათ თვალებში, ცოდნა, ღრმა დაინტერესება, რაც ხშირად ავტორის ნაკლებ ნიჭიერებას სავესებით ჰფარავს.

ჩვენში? რასაკვირველია, ამის რადიკალურად საწინააღმდეგოს, და უეჭვე-ლია, რომ დღეს, როდესაც მეცნიერება სასწაულებს ახდენს, როდესაც ფილოსო-ფია იკარგება ისეთ ლაბორინთებში, სადაც ყოველ მხრივ მხოლოდ სქეპსისი გხვევთ ხელებს და ანატომიურ დაშლამდე მიგაყვანიებთ ყოველ ცნებას, როდესაც ველარ არჩევთ, სად იწყება მხატვრული სიტყვა – დიახ, ასეთს პირობებში, სულ გენიოსიც რომ იყვეთ, მაინც ველარას შეჰქმნით, თუ თანამედროვე ძიების სიმალლეზე არ სდგებხართ. და არამც თუ ამ სიმალლეზე, ჩვეულებრივი ინტელიგენტური დონეც კი ხშირად სახარბიელოა ჩვენი მწერლებისათვის, მასიურად რომ აილოთ. და სთქვით გულახდილად, ვის რათ უნდა ასეთი ღირსების ლიტერატურა? – და ჩვენდა სამ-ნუხაროდ, ამ მდგომარეობის შეცვლა დიდ სიძნელეს წარმოადგენს, როგორც ობიექტურად, ისე სუბიექტურადაც.

დიახ, სიძნელეა, მაგრამ არა შეუძლებლობა. ხოლო ვითვალისწინებთ რა ჩვენი მწერლის ზოგად ტიპს, რომელსაც შეიძლება ყველაფერი აქვს, მაგრამ ნებისყოფა და ოჯახიდან წამოყოლილი თვით აღზრდის უნარი არა, – საკითხი ნათლად გამოჩნდება. და მთელი ჩვენი ყურადღებაც იქით უნდა იყვეს მიპყრობილი, რომ ქართველ მწერალს შევავანებინოთ შემოქმედებისათვის ესთეტიურად დიდი პასუხისმგებლობა. ან დაანებონ წერას თავი, ან არა და ეხლა დაიწყონ იმ „ახალი“ გზების ძიება, რომელიც ყველა დიდი ადამიანისთვის იყო ფრიად ნაცნობი, მაგრამ უცნობი ამოცანა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენ ურჩევდით იმავე ექსპერიმენტების

გამეორებას, რომლის დამწყებნიც ქვეყანას წარღვნით ემუქრებოდნენ. არა, ჩვენ გვინდა, რომ ის მეტად მნიშვნელოვანი და დიდი გზა, რომლის თავშიც ილია ჭავჭავაძე იდგა, ავსილიყოს ქართველ მაძიებელთა ხშირი მწყობრებით, და იმას კი არ სწერდნენ, რასაც ი. ჭ-ძე ნაჭედი სიტყვითა გამოთქვამდა, არამედ ახალს, რაც იმ ნათქვამის ორგანიულ ზედნაშენობას უნდა წარმოადგენდეს. დღეს ჩვენ ვერ მივიღებთ არამც თუ ნ. ბარათაშვილის და ი. ჭავჭავაძის განმეორებას, არამედ რუსთაველისასაც კი, რადგან ყოველ პერიოდს აქვს თავისი სტილი, გზნება და გამოცხადება.

ჩვენს ეპოქასაც უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი ანთება, საკუთარი გამოთქმის მანერა და შორ პერსპექტივების შემოქმედებითი გათვალისწინება. ეს კი დიდ ფიქრს მოითხოვს. ინტუიციის უჩვეულო განვითარების, ცოდნის მოცულობის ძალიან დიდ მასშტაბს. ჩვენმა „ძველებმა“ ეს ნიჭი ვერ გამოიჩინეს, და „ახალთა“ მაძიებელი თვალის უცხო სკენ გადაექანა; და დღეს, ორიგინალურ შემოქმედებად ხშირად სალდება გარეგნულად უხეიროდ გადმოცემული და შინაგანად შეუთვისებული ევროპის მოტივები რუსული ხელით მონოდებული. და როდესაც ჩვენ მკაცრად ვეკიდებით ამ „ახლებს“ და ნიადაგის დაკარგვას ვამ-ხელთ, „ძველებმა“ უნდა იცოდნენ, რომ ეს საყვედური მათი დამსახურებაც არის, და თავის შემოქმედებას კმაყოფილებით ნუ გადაჰფურცლავენ.

ზემო-თქმულიდან რა დასკვნა გამოდის? – „ახლები“ გზა ამცდარნი, „ძველები“ გზიდან დაუძვრელები. ორივე შემთხვევაში ქართული ლიტერატურის დეფექტიური მდგომარეობაა. ალბად ბევრი არ გაიზიარებს ამ მოსაზრებას, მაგრამ ჩვენ მაინც ჩვენსას ვამბობთ, სანინალმდეგო აზრების მოსმენამდე, და თუ ჩვენი სიტყვა უსაფუძვლო აღმოჩნდება, დიდი სიხარულით დავხრით თავს დამორჩილების ნიშნად. ხოლო ვიდრე ეს არ მომხდარა, მოვალეობა გვაძევს, რომ გზა გაკვლეულ იქმნეს, და ორივე მხრივ ვჭრათ ის უხეირო განშტოებები თუ გამხმარი ჯაგები, რომელნიც აბრკოლებენ ნამდვილ ქართულ მწერლობის მსვლელობასა და განვითარებას.

**Vakhtang Kotetishvili**  
**(Georgia)**

### **“Ballast” of Antiquity**

#### **Summary**

**Key words:** “old writing”, “new writing”, the condition of Georgian literature.

Vakhtang Kotetishvili is a rather outstanding figure of the beginning of the XX century and one of the most significant representatives of the process called “Georgian Renaissance” due to his wide-scale personality. Besides this, he was a type of a Renaissance art figure because of his way of life - he was as much interested in the literary-folkloristic scientific research as in sculptural arts along with history of arts and publicistic work.

Being the member of a popular socialist-federalist party, Vakhtang Kotetishvili strived to achieve the harmonization of social and national problems. As he also was a literary critic and the creator of a new Georgian aesthetics, Mr. Kotetishvili fully remained the follower of the ideas of Archil Jorjadze, the leader of the party and one of the founders of modernist art. Relying on the aesthetic theory of “a fine lie” by Mr. Jorjadze, Vakhtang Kotetishvili is a real reformer of the Georgian arts through his articles. However, he believed this reform was not going to do any harm to the identity of Georgian culture. Having created three volumes of the history of Georgian literature that relied on theoretical and methodological notions of Tennyson, Brandes and Jung, Vakhtang Kotetishvili not only enhanced with his solid work the successful process of our cultural genesis but he also saved the young reader of that time from the harmful influence of the Soviet ideological machine. The legacy of this gifted and versatile person is still timely nowadays.

**ქეთევან ნინიძე**  
(საქართველო)

**„ეპოქის შვილები“ –**

**თამაზ ვასაძის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ესეების კრებული**

საგნის, მოვლენის სრულფასოვნად დანახვა შესაძლებელია მხოლოდ მისი აღქმის ყველაზე ზუსტი პოზიციიდან ჭვრეტისას. ზუსტი მომენტის შერჩევის გარეშე შეიძლება, დაიკარგოს მოვლენის მთელი სისავსით დანახვის შესაძლებლობა. „პითაგორას წამის“ ფაქტორს ერთ-ერთი საჯარო ლექცია დაუთმო მერაბ მამარდაშვილმა. თუ ალგორითულად გავიაზრებთ, შესაძლოა, ეს წამი იყოს სულიერი მზაობა, განწყობა, შინაგანი პოზიცია, საიდანაც უკეთ აღიქმება იდეა, ამ შემთხვევაში – იკითხება ტექსტი, ყველაზე რელევანტური დამოკიდებულებით.

ამგვარი დამოკიდებულებით, „მარჯვე დროსა“ (შდრ „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“) და აქტუალურ გარემოშია შექმნილი თამაზ ვასაძის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ესეების კრებული – „ეპოქის შვილები“. კრებულში წარმოდგენილია ახლებური და სტერეოტიპებისაგან თავისუფალი ინტერპრეტაციები ქართული მწერლობის საინტერესო პერიოდისა – XIX-XX საუკუნეების მიჯნიდან დღემდე. ეს ლიტერატურა, მეტ-ნაკლებად, ერთი ეპისტემის ენობრივი და კონცეპტუალური (რაციონალიზმი, განმანათლებლობა, ფსიქონალიზი)ველის ნაწილია. კრებული ეხმიანება სულიერების „დაისის“ თემას, რაც ჯერ კიდევ XIX საუკუნის დასავლეთში, განმანათლებლობისა და რაციონალიზმის წიაღში იჩენს თავს. „მარჯვე დრო“ და გარემო კი იმიტომ ვახსენე, რომ აქ მონიშნული საკითხები არა მხოლოდ გასული საუკუნის ეგზისტენციური კრიზისის გამოძახილია, არამედ იმ პრობლემებისა, რომლებიც აქტუალურობას არ კარგავს დღესაც.

ლიტერატურული კანონი, როგორც უმნიშვნელოვანესი საგანმანათლებლო ინსტრუმენტი, როგორც წესი, ყველა დროში განიცდიდა პოლიტიკურ ზეგავლენას. შესაბამისად, საზოგადოების დამოკიდებულებას ამა თუ იმ პოპულარული ავტორის მიმართ ხშირად აყალიბებდა ცალსახა, გამარტივებული სტერეოტიპული შეხედულებები. ამიტომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ კრებულში წარმოდგენილი, თითქმის, არც ერთი ესე არ შეეხება ლიტერატურული კანონის ტექსტებს, არამედ, სრულიად სხვა პერსპექტივაში წარმოაჩენს მწერლებს. ეს ტექსტები, ერთი მხრივ, ავტორთა ხედვებისა და სტილის უზუსტესი რეპრეზენტაციაა, მეორე მხრივ კი – ეხმიანება ყველაზე თანამედროვე პრობლემებს. კრებულს თემატურად და მოტივურად კრავს ჰუმანური, მარადიული ღირებულებები და ესეებიც ქართული ლიტერატურის ღირებულებრივ საფუძვლებში ფილოსოფიური ჩაღრმავების საინტერესო ნიმუშებია. ღირებულებების რაობა აქ წარმოდგენილია თავიანთი პოზიტიური (სინდისი, სულიერება, ოჯახი, სათნოება, გულწრფელობა) და ნეგატიური (ღირებულებრივი / სულიერი / ეგზისტენციური კრიზისი, მატერიალიზმი, კვაზიმეცნიერული ნიჰილიზმი) ასპექტებით.



ავტორის დამოკიდებულება ტექსტისადმი არ არის გამუალებული კონიუნქტურული, თვითკმარი სააზროვნო მოდელებით, ტერმინოლოგიითა და თვითმიზნური მეთოდოლოგიური თამაშებით. მისი ჭვრეტა დაუინტერესებელი და არაანგაჟირებულია. ავტორის ინტერესის საგანია ინდივიდი და არა „მონყვლადი ჯგუფები“, ადამიანის პიროვნული საწყისები და არა „თემის წინაშე არსებული გამოწვევები“, მისი ტკივილები, შინაგანი წინააღმდეგობები და სისუსტეები, რაც მთავარია, მარადიული (და არა მხოლოდ სამოქალაქო) ფასეულობები, რომლებიც ადამიანს გაშიშვლებული ინსტინქტების დამუშავებაში, ანუ „კულტურად“ გარდაქმნაში ეხმარება. გარდა ინდივიდუალური სფეროსი, თამაზ ვასაძე, ისევე, როგორც ლიტერატურული კრიტიკის ამ დისკურსის წინამორბედები საქართველოში – გურამ ასათიანი, აკაკი ბაქრაძე, კიტა აბაშიძე, გერონტი ქიქოძე და სხვები ნაციონალური ხასიათის პრობლემებსაც უღრმავდება („ღვთის წყალობა“, „საქართველოს გაქრობის შიში“ და სხვ.), ჩანვდება ქართული ხასიათების თავისებურებებს, ძირითად იმპულსებს, რაც კოლექტიური გონის ჩამოყალიბებაში პრინციპულ როლს თამაშობს.

კრებულში თითოეულ ესეში ჩანს ლიტერატორის პოზიცია, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სერიოზულობისგან გამიჯნული დეკონსტრუქციული თამაშების ვნებას აყოლილ ეპოქაში. იმ მოცემულობაში, სადაც ყველაფერი ნათქვამია, ყოველი აზრი განსაზღვრული მეტა-ნარატივის სისტემის ნაწილია და არა – უნიკალური დამოკიდებულება. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა კრებული, რომელიც გვეუბნება, რომ ლიტერატურა თავისუფლებაა. თავისუფლება – კონიუნქტურისგან, თავისუფლება – ძალადობისგან და შესაძლოა, თავისუფლება საკუთარი თავისგანაც კი.

**Ketevan Ninidze**  
(Georgia)

“The Sons of the Epoch” –  
Collection of the Literary-philosophical Essays  
by Tamaz Vasadze

Summary

**Key words:** Tamaz Vasadze, literary essays, “The Sons of the Epoch”.

It is very important that the collection of Tamaz Vasadze’s essays is created in the right place and at the right time. It is free of any self-sufficient conjuncture models and methodological plays. Literary texts analyzed in the book are not the most popular pieces of their authors, are not included in Georgian literary canon and regularly discussed, but are the best representations of these writers’ styles and visions.

## ინგა მილორაძა (საქართველო)

### ლიბერალიზმის ქართული ველი

ლიბერალიზმი, როგორც სააზროვნო სისტემის მთავარი საფუძველი და ქვა-კუთხედი, მრავალი ქვეყნისა და კულტურისათვის გამხდარა უაღრესად აქტუალური. მეტიც, ალბათ არ არსებობს ისეთი კულტურა, რომელსაც ამა თუ იმ ფორმით თავისი დამოკიდებულება არ გამოუხატავს ლიბერალიზმის სააზროვნო ტენდეციებისადმი და სწორედ ამ ტენდენციათა მიღება ან უარყოფა ხდება უპირატესად მოცემული კულტურის შინაარსისა და ფორმის განმსაზღვრელი. ლიბერალიზმმა თავისი კვალი დაამჩნია ქართულ საზოგადოებრივ აზროვნებას, შესაბამისად, როგორც ამ აზროვნების განუყოფელ და უმთავრეს ნაწილს, იდეების ყველაზე ზუსტ შემოქმედებით ამრეკლავსა და გამომსახველს – ლიტერატურას, მწერლობას. ლიბერალური იდეები ქმნიან სააზროვნო ველს, რომელშიც განფენილია ადამიანის სულიერი ინტესივობის თითქმის ყველა შესაძლო შედეგი და იქმნება საფუძველი აზროვნების შემდგომი განვითარებისათვის. ლიბერალიზმის ქართულ ველს, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ იმ ეპოქის ანუ იმ დროსივრცულ სემანტიკაზე დამაგრებულ იმ სულიერ პლანს, რომელსაც სწორედ ამ დროსივრცული საყრდენის ნიშებიც აქვს და ზოგადასაკაცობრიო და ტრანსსივრცული არსიც, მრავალი თავისებურება და სირთულე გააჩნია. სწორედ ამ თვალსაზრისითაა საინტერესო იგი – ლიბერალიზმის ქართული ველი, როგორც, თუ მიგელ დე უნამუნოს ინტრაისტორიის ცნებას ჩვენს სინამდვილეს მოვარგებთ, ქართული ინტრაისტორიის ნაწილი – გარკვეულ ეტაპზე მასში მიმდინარე მატერიალური და სულიერი პროცესების სანყისი იმპულსიც და შედეგიც. სწორედ ამ თვალსაზრისითაა განსაკუთრებით საინტერესო შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის საგამომცემლო პროგრამის – „ქართული მწერლობა: პერიოდები და მიმართულებები“ – ფარგლებში გამოცემული უაღრესად მნიშველოვანი წიგნი, ფუნდამენტური კოლექტიური ნაშრომი „ლიბერალიზმის ეპოქა ქართულ ლიტერატურაში“.

ამ ნაშრომს რამდენიმე ძალიან საინტერესო ავტორი ჰყავს და იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველ მათგანს აქვს თავისი ზუსტად განსაზღვრული ამოცანა და საკვლევი სფერო, მიმართულება და კონცეფცია (კი, მკვეთრად იგრძობა თითოეული მკვლევრის განსაკუთრებული ხედვა, მიდგომა და ინდივიდუალობა, მაგრამ საბოლოოდ ეს ყველაფერი შინაგანი ლოგიკით, ფარული აზრობრივი ბმულებით მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს და ვიღებთ ძალიან შეკრულ, მწყობრ, ერთ მყარ ხერხემალზე ამოზრდილ და კარგად გამართულ მეცნიერულ ნაშრომს, რომელიც მართლაც სრულყოფილად წარმოგვიდგეს ლიბერალიზმის არსსა და მის სპეციფიკას ქართულ სინამდვილეში.

ამ წიგნს ნათელი ამოცანა აქვს – მან უნდა გამოკვეთოს, თუ თანამედროვე ქართველი მკვლევრებისა და მკითხველების წინაშე ლიბერალიზმის ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლები, მნიშვნელობა და მისი არსებობის შედეგები. ამის შესახებ შესავალ წერილში „ლიბერალიზმის ეპოქა და მისი მიშველობა ჩვენი

თაამედროვეობისათვის“ ამ ძალიან აქტუალური პროექტის ხელმძღვანელი და სულისჩამდგმელი ზაზა აბზიანიძე: „აუცილებლად უნდა ითქვას ორიოდ სიტყვა აქ წარმოდგენილი სტატიების დომინანტურ იმპულსზე: იმაზე, თუ რას ნიშნავს „ლიბერალიზმის ეპოქა“ ქართული მწერლობის დღევანდელ მკვლევართათვის; როგორი თვისობრივი ცვლილებების ინსპირატორები იყვნენ ლიბერალიზმის აპოლოგეტები თანამედროვე მენტალობაში და როგორ მარადიულ გაკვეთილად აღიქმება მათი მოქალაქეობრივი გამბედაობა დღევანდელ ქართულ საზოგადოებაში ნეოკონსერვატულ და ნეოლიბერალურ იდეოლოგიებს შორის მიმდინარე მძაფრი დაპირისპირების ფონზე.“

საინტერესოა ის დროული ჩარჩო, რომელიც მოინიშნა ამ წიგნში ლიბერალიზმის დასაწყისისა და დასასრულის თვალსაზრისით. შესაძლოა, ეს ჩარჩო პირობითია, მაგრამ შინაგან ლოგიკას ნამდვილად არაა მოკლებული: მართლაც, ლიბერალიზმის სიმბოლურ ათვლის წერტილად ყველაზე უკეთესი სწორედ „მგზავრის წერილების“ დაბადების თარიღის მიღებაა, მაგრამ თუ ამ კონტექსტში დასასრულად ილიას მკვლევლობის თარიღი (1907 წელი) უნდა გვეგულისხმა, მაგრამ ნაშრომში მოცემული ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გამოკვლევა, რომელიც ოთარ ჯანელიძემ მდიდარ ფსიქოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით შექმნა, ნათლად გვიჩვენებს, „რომ 1907 წელს ქართული ლიბერალიზმის „მამის“ მკვლევლობა ჯერ კიდევ არ ნიშანავდა ლიბერალური იდეალის საბოლოო მარცხს და ლიბერალურმა ახალთაობამ, მეტ-ნაკლები წარმატებით, შესძლო თავისი იდეოლოგიის ქადაგება საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ ასპარეზზე საქართველოს ოკუპაციამდე საბჭოთა რუსეთის მიერ 1921 წელს.“

ოთარ ჯანელიძე ამ წიგნის ერთ-ერთი გამორჩეული და საინტერესო ავტორია. მის მიერ წარმოდგენილი მონაკვეთები მთელი ნაშრომს საძირკვლად ედება და მრავალ საკითხს ჰფენს ნათელს, როგორც ქრონოლოგიური, ისე იდეურ-კონცეფტუალური თვალსაზრისით. ზაზა აბზიანიძის შესავლის შემდეგ წიგნში წარმოდგენილია თამაზ ვასაძის ძალიან მნიშვნელოვანი წერილი „ლიბერალიზმის ძირითადი პრინციპები“, რომელშიც ძალიან მოქნილად, ზუსტად და დანურულადაა გადმოცემული ლიბერალიზმის ზოგადი უნივერსალური ამოსავალი დებულებები, რომლებიც ასევე საფუძვლად დაედო ქართულ ლიბერალიზმს, რომელიც ამ საყოველთაო საწყისი იდეის გარშემო ამოიზარდა, გაიშალა, შემოიკრიბა და თავისებური ორიგინალური ფორმაც მიიღო. სწორედ თამაზ ვასაძის ამ საყრდენ თეორიულ წერილს მოსდევს ოთარ ჯანელიძის პირველი ნაშრომი „XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ისტორიული და სოციალური სინამდვილე“. ეს სივრცული და აზრობრივი ჩარჩო, რომელიც იმთავითვე მოინიშნა, ამ წიგნს განსაკუთრებულ შინაგან მთლიანობას ანიჭებს. ოთარ ჯანელიძის შემდეგი წერილებიც – „ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ძირითადი მიმდინარეობანი XIX საუკუნის მეორე ნახევრში“; „ქართველი სტუდენტი-ახალგაზრდობა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ასპარეზზე“ და „XIX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართველ მოღვაწეთა მსოფლმხედველობის საკითხისათვის“ – სრულად და ამომწურავად წარმოაჩენს ქართულ საზოგადოებაში მიმდინარე სულიერი პროცესების ობიექტურ, ისტორიულ, ემპირიულ საფუძვლებს და გასაგებს ხდის ამ პროცესის თვითმყოფადობის მიზეზს. საზოგადოებაში ლიბერალური იდეების აკუმულირება სხვადასხვა სეგმენტსა და დონეზე ხდება. საგულისხმოა, რომ ამ

ნიგნმა წარმოადგინა ლიბერალიზმის ველი არა მხოლოდ ჰორიზონტალურად განფენილი, არამედ განივ ჭრილში და მრავალმხრივ – ამისი დასტურია ქეთევან ნინიძის ორი წერილიც – „ქალთა ლიტერატურული საქმიანობა საქართველოში XIX (საუკუნის მეორე ნახევრი)“ და „ქალთა საკითხის“ რეფლექსია ქართულ პრესაში“. სამყარო, რომელიც ცდილობს განაგრძოს წინარე განვითარების ხაზიც და დაიწყოს ლიბერალური შეხედულებების მიხედვით ახალი არსებობა, ბუნებრივად და გარდაუვალად მიადგება ქალთა საკითხს, როგორც ლიბერალიზმის შიდასივრცის ერთ-ერთ საყრდენს. თავისუფლებისა და თანასწორობის იდეის ყველაზე სახიერ და აშკარა გამოვლინებას. ქეთევან ნინიძის ეს წერილები ქმნის მთლიან სურათს, რომელიც საერთო კონტექსტსაც შეესაბამება და დამოუკიდებელი მნიშვნელობაც აქვს.

ნიგნის „ლიბერალიზმის ეპოქა ქართულ ლიტერატურაში“ ერთ-ერთი ღირსება ის არის, რომ ლიბერალიზმი, როგორც საზოგადოებრივი თუ მხატვრული აზროვნების ქვაკუთხედი წარმდგენილია ფართო ისტორიულ, კულტურულ, დროულ და სივრცულ კონტექსტში. სწორედამ თვალსაზრისითაა მნიშვნელოვანი ქეთევან ელაშვილის ნაშრომი „ლიბერალიზმის ეპოქის სიმბოლური პიროვნებანი“, რომელიც შემდეგი ქვეთავებისგან შედგება: „ჯუზეპე გარიბალდი“, „ჯუზეპე მაძინი“, „ლაიოპო კოშუტი“, „ხოსე მარტი“, „რუსული აქცენტები“, „ზნეობრივი დისკურსი“. პორტრეტები იმ ადამიანებისა, რომლებიც ავტორმა სიმბოლურ პიროვნებებად განიხილა, ქმნის გარე ველს, ერთგვარ მოზაიკურ ფონს, რომელზეც უკვე სრულყოფილად გამოიკვეთა უშუალოდ ქართული ლიბერალიზმის გამკვრივებული ველი. ამ მხრივ, როგორც ერთ-ერთი ინფორმაციული საყრდენი, საინტერესოა ქვეთავი „რუსული აქცენტები“, რომელშიც თავმოყრილია ის რუსული წყაროები და ფესვები, რომლისგანაც დავალებულია ქართული ლიბერალიზმი. ამ მონაკვეთის ბოლო ქვეთავი კი უკვე ლიბერალიზმის ჭრილში წარმოგვიდგენს უშუალოდ მხატვრული ტექსტების ზნეობრივ დისკურსს, თანაც ისეთი ტექსტებისა, როგორებიცაა „სარჩობელაზედ“ და „ემშაკის ქვა“.

ნებისმიერი იდეა, აზრი, რომელიც საზოგადოებრივი აზროვნებისთვის აქტუალური ხდება გავითრების ამათუიმ ეტაპზე, სრულყოფილად და ყველაზე ძლიერად, ხელშესახებად და ნათლად შესაგრძობად ტექსტის მხატვრულ სივრცესა და დროში გამოისახება. ლიბერალიზმის არსის შესაცნობად გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ტექსტის შეცნობასა და გაანალიზებას მის კონტექსტში. მაია ჯალიაშვილის წერილი „პიროვნული თავისუფლება და პასუხისმგებლობა ქართულ პროზაში“ წარმოადგენს ალექსადრე ყაზბეგის მხატვრულ სამყაროში ლიბერალიზმის უმთავრესი ღირებულებების – პიროვნული თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის მხატვრულ სტრუქტურაში გამოსახვის, ხასიათების სისტემასა და იდეურ ფორმულებში ხორცშესხმის სრულ ანალიზს. ასევე უმნიშვნელოვანეს საკითხს – მორალურ მართლმსაჯულებას ეხება მაია ჯალიაშვილისვე წერილი „პიროვნება და მორალური მართლმსაჯულების ფენომენი“. „ხევისბერი გოჩას“ მხატვრული სამყაროს ანალიზის საფუძველზე იკვეთება ლიბერალური აზროვნების ველში მოქცეული პიროვნების მნიშვნელობა შემოქმედისათვის და მისი მნიშვნელობის კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე გააზრების შედეგი, როცა ეს პიროვნება მორალური პასუხისმგებლობის წინაშე დგება. თამაზ ვასაძის წერილი „თავისუფალი პიროვნების სახე ქართულ ეპიკურ პოეზიაში“, რომელიც ვაჟა-ფშაველას პოემებს იმავე კონტექსტში წარმოადგენს, კრავს ერთგვარ რკალს და პიროვნული

თავისუფლების საყრდენ პარადიგმის მთლიანობაში და რელიეფურად გამოიკვეთა-გააზრებას უწყობს ხელს.

ვფიქრობ, რომ ზოგადად ლიტერატურული პორტრეტის ჟანრი ერთ-ერთი ტევადი და მოქნილია იმისათვის, რომ გამოიკვეთოს შემოქმედის სახე, მისი ტექსტების ზოგადი მიზანდასახულობაც და კონკრეტულ სააზროვნო ტენდენციებთან მიმართებაც. ამ თვალსაზრისით მართლაც სანიმუშოა ზაზა აბზიანიძის ლიტერატურული პორტრეტები, რომლებიც გაერთიანდა სათაურით „ლიბერალიზმის ეპოქის პირმშონი“ და სრულად და ნათლად გამოიკვეთა ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ნიკო ნიკოლაძის, ვაჟა-ფშაველას, ალექსანდრე ყაზბეგის სახეები ქართული ლიბერალიზმის მრავალპლანიან სივრცეში, მათი ადგილი ლიბერალიზმის მრავალსახოვან მხატვრულ ველში.

იმისათვის, რომ ყველა რკალი შეიკრას და ბუნებრივად დასრულდეს აზრის მდინარება, იმისათვის, რომ თუნდაც მეცნიერული ნაშრომი გახდეს ისეთივე სრულყოფილი, როგორც მხატვრული ტილო, საჭიროა ბოლო შტრიხი, ბოლო მძლავრი მონასმი და ეს შედარებაც დასაშვებია, როცა მეცნიერთა ნაღვანში მოაზროვნის და ანალიტიკოსის ცივ გონებას ჭეშმარიტი მხატვრის ემოცია და ექსპრესია ერწყმის და ეს მათ ნააზრევში სტრიქონებს შუა გამოსჭვივის. სწორედ ასეთი კარგად გააზრებული შტრიხია ამ წიგნის ბოლო მონაკვეთში შეტანილი ხუთი ტექსტი. „ლიბერალიზმის ეპოქის ტექსტების“ ქუდქვეშ წარმოდგენილია ილია ჭავჭავაძის „წოდებათა თანასწორობა“ და „სამართალი და ზღვევა“, ნიკო ნიკოლაძის „ეკლესია და სახელმწიფო“, ვაჟა-ფშაველას „რა არის თავისუფლება?“ და მიხეილ ჯავახიშვილის „შვიდი თავისუფლება“. ეს ტექსტები შლიან დროსა და სივრცის ზღვარს და თანამედროვე მკვლევრებისა და დიდ ქართველ მოაზროვნეთა ფიქრი ერთ ველში იკვეთება, ერთიანდება და მთელი სისავსით წარმოაჩენს ამ მომავლისათვის ასე საჭირო წიგნის პათოსს, მიზანდასახულობას, სიღრმესა და რაც ყველაზე მნიშველოვანია – დროში გახსნილობას, რაც გულისხმობს ამ ტექსტებისა და მათი შეფასების დიალექტურობას, კვლავდაკვლავ ახლებურად გააზრების შესაძლებლობას, ანუ მათ მარადიულ სიცოცხლეს.

**Inga Milorava  
(Georgia)**

## **The field of Georgian Liberalism**

### **Summary**

**Key words:** epoch of liberalism, XIX century, Georgian context.

Liberalism, as the foundation and cornerstone of the system of thought and culture of the country has become highly topical. Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature has an especially interesting publishing program – “Georgian Literature: Periods and directions”- within the framework of this program was published a very important book, fundamental collective work “Liberal Literature of the Era”. There are very interesting authors and it should be noted from the outset that each has its own well-defined task and research in the field as well as the direction and the concept.

**ქართული კალეიდოსკოპში დანახული დრამატული სურათები**  
(ზაზა ფირალიშვილის „ქართული კალეიდოსკოპი“)

ზაზა ფირალიშვილის „ქართული კალეიდოსკოპი“ თავისი ისტორიულ-ლიტერატურული რეტროსპექტივით, ბოლოდროინდელი ქართული ესსეისტიკის ერთი-ერთი ყველაზე სერიოზული ტექსტია, რომელსაც, ჩემი ნება რომ იყოს, ჰუმანიტარული და სოციალურ-პოლიტიკური ფაკულტეტების სტუდენტთათვის სავალდებულო საკითხავ წიგნთა ნუსხაში შევიტანდი. მკითხველს წიგნის არქიტექტონიკაზე ზოგადი წარმოდგენა რომ შეექმნას, ალბათ, უმჯობესი იქნება, აქ მისი სარჩევი მოვიხმო (მით უმეტეს, ჩემი მინაწერები გვერდიგვერდ გასდევს თითოეულ თავს): წინათქმა; XVI-XVIII საუკუნეები და ქართული სულიერების ბედი; საბა და ქართული კოსმოსი; ილია: ისტორიული კონტექსტი და პიროვნება; რამდენიმე ფრაგმენტი ვაჟას შესახებ; სიზმრად გამოღვიძება (ესსე ოთარ ჭილაძის შესახებ).

„ქართული კალეიდოსკოპის“ ავტორი მისი ძირითადი კონცეპტების ჩამონათვალს სწორედ წინათქმაში გაგვანდობს და გვეკითხება: „ჩვენ, როგორც ისტორიის სუბიექტებს, გვაქვს თუ არა ის, რასაც შეგვიძლია, დავეყრდნოთ? არსებობს თუ არა ის ღერძი, რომელიც გაამართლებდა უმძიმეს რამდენიმე საუკუნეს, ბოლშევიზმის ათწლეულებს, დამოუკიდებლობის ოცდახუთ წელს – ომებს, სამოქალაქო დაპირისპირებას, ტერიტორიების დაკარგვას, ხელისუფლებათა მონაცვლეობას რადიკალურ და ირაციონალურ განწყობილებათა ფონზე, ადამიანურ მსხვერპლს, მძიმე სოციალურ გარემოსა და მრავალი ადამიანის სულში გაბატონებულ უიმედობას“. ამ მეტაფორულ „ღერძს“ სხვაგვარად „ნაციონალური იდენტობა“ ჰქვია და არაა გასაკვირი, რომ საუკუნოვან გზაზე ეროვნული იდენტობის განლევისა თუ გამოცოცხლების ესოდენ ძნელად მოსახელთებელი ნიშნების თვალმიდევნება განაპირობებს ზაზა ფირალიშვილის წიგნის დისკურსსაც და წარსულთან თუ თანამედროვეებთან მისი დიალოგის მთავარ თემასაც.

„ქართული კალეიდოსკოპის“ ავტორის რწმენით, XVI-XVIII საუკუნეების სულისკვეთების სიღრმისეულ შეგრძნებას ჩვენთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან სწორედ იმ დროს შობილი „მკვდარი მეტაფორები“ კისერზე შებმულ ქვასავით ამძიმებენ ჩვენს ეროვნულ სხეულს და ჩაძირავენ კიდევ, თუ „ერთ დღეს ერთეულებში გამჟღავნებული ნება არ აიძულებს, რომ ქიმერებად ქცეული ძველი სახეები თავიდან მოიშოროს და საკუთარი კულტურული და სულიერი პოტენციების გასამჟღავნებლად ახალი ფორმებისა და სახეების ძიებას შეუდგეს“. ზაზა ფირალიშვილის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მისი მოკლე კულტუროლოგიური რეტროსპექტივა ზემოხსენებული ეპოქისა სწორედ იმ „სულისკვეთების სიღრმისეულ შეგრძნებას“ ჰბადებს, რომელიც ასე ხშირად აკლია საგულდაგულოდ

დანერვილ, ვრცელ დისერტაციებსა და გამოკვლევებს. როდესაც ვკითხულობთ, რომ „ქართული სულიერება მძიმე სენით აღმოჩნდა დაავადებული“, რომ ქვეყანაში არა მხოლოდ პოლიტიკური, არამედ იდენტობათა კრიზისია, რამაც „ისტორიიდან განდევნილი ერი, არსებითად, გადაუჭრელი ამოცანების წინაშე დააყენა“. ეს მწარე დიაგნოზი მხოლოდ მაკარი ანტიოქიელის ჩანაწერების შთაბეჭდილებით არაა ნაკარნახევი. აი, სად იგრძნობა ფილოსოფოსისა და კულტუროლოგის თვალი, რომელიც, მენტალურ კრიზისს ხედავს იქ, სადაც ისტორიკოსი „ექსპლოატაციის მახინჯ ფორმაზე“ ლაპარაკობს. სამართლიანად საყვედურობდა თავის კოლეგებს პროფ. ილია ანთელავა: „ჩვენს ისტორიოგრაფიაში ტყვეთა სყიდვა ძირითადად დახასიათებულია, როგორც კლასობრივი ბრძოლის გამოვლინება, კლასობრივი ბრძოლის მახინჯი ფორმა“ (ილია ანთელავა, „ლევან დადიანი“, თბ., 1990).

XVI-XVIII საუკუნეების ეპოქა, ავტორის მტკიცებით, დაღმასვლის ხანაა, რომელიც ახალი კულტურული პარადიგმების ნაცვლად, „ფსევდომორფოზებს“ (შენგლერის ტერმინია) მიმართავს, რაც – „ეთნომითოლოგიური წარმოდგენებით გაჯერებულ ნარატივში ეფემერული არსებობის ჩვევა და საკუთარი ბედის მართიროლოგიურ ნათელში ხედვაა...“ ზაზა ფირალიშვილი წერს იმაზეც, რომ, რანამს ექსისტენციალურ ჩიხში მოვექცევით, სწორედ იმ დროიდან მოგვდევს აწმყოს „ისტორიულ გაუგებრობად“ აღქმა, ხოლო „პირქუში სინამდვილის“ საპირწონედ წარსულის აჩრდილების გამომხმობა და „პრეტერისტული უტოპიების“ ქადაგება. ვერც დავით გურამიშვილის, ვერც სულხან-საბას ტალანტმა და მცდელობამ ვერ შეცვალეს „ისტორიიდან განდევნილი ერის მსოფლმხედველობრივი სამყარო, ის ინტელექტუალური წყვდიადი XVI-XVIII საუკუნეების ეპოქისა, რომელსაც ჩვენს ლიტრატურათმცოდნეობაში, საბჭოური ოპტიმიზმის ინერციით, დღემდე „აღორძინების ხანად“ მოვიხსენიებთ.

„ქართული კალეიდოსკოპის“ დასაწყისშივე გაჟღერდა ერთი ავტორისეული თეზა მეტაფორულ „ტრიადაზე“, რომელიც შემდგომშიც გასდევს მთელ ამ ნარატივს: ესაა „ქართული სულიერების „სამ ბოროტ მეტაფორად“ გარდასახული სამი ხასიათი – ლუარსაბი, ყვარყვარე და კვაჭი, რომელთა ჩამოყალიბებას ავტორი სწორედ საბას ეპოქას უკავშირებს, „რადგან სწორედ მაშინ გახდა დასაშვები და შესაძლებელი, რომ ადამიანებს ზნეობისა და გონების კანონების გარეშე ეარსებათ“. ამ დროიდან იწყებენ, ავტორის მტკიცებით „...მოდრობას ჩვენი კულტურის სხეულში „ფეხზე მოსიარულე მიცვალებულები“ – ლუარსაბი, როგორც ლაჩარი და აგრესიული უმეცრება, „ღვთის სიკვდილის“ ეპოქის პროდუქტი, რომელსაც ადარაფერი უშლის ხელს, რომ სრული მეტაფიზიკური კომპეტენცია იკისროს, თავი დემიურგოსად წარმოიდგინოს და მთელი თავისი უგუნური, უგვანი ფანტაზიები რეალურ პროდუქტებად აქციოს; ბოლოს კვაჭი, სრული და ყოვლისმომცველი ზნეობრივი რელატივიზმის ეს ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი განსახიერება“.

როდესაც ზაზა ფირალიშვილი თავის თანამედროვეთ მიმართავს, რომ „ის ზნეობრივი და ინტელექტუალური კრიზისი, უფრო კი წყვდიადი, რომელიც საქართველოში XV საუკუნის შემდეგ გამეფდა, ხელახალ განცდას და გაგებას საჭიროებს და არა იდეალისტი ჟამთააღმწერლის პიეტეტსა და მითის მთხზველობას...“, იგი, ინტელექტუალური დაღმასვლის ანტითეზად გულისხმობს „განდობილთა

მცირერიცხოვან ჯგუფს“ და, პირველ ყოვლისა, სულხან-საბა ორბელიანს. „საბამ ცხოვრება და ძალისხმევა ორ მიზანს მიუძღვნა, – წერს ზაზა ფირალიშვილი, – ისტორიის სივრცეზე გაფანტული ჩვენი სულიერების ფრაგმენტების შეკავშირებას და ჩვენი სამყაროს ერთიან ქრისტიანულ კოსმოსში დაბრუნების იდეას. სხვაგვარად შეუძლებელი იყო ჩვენი „ისტორიაში დაბრუნება“... ისტორია ამ დროს, თურმე რაღაც სხვის გამოთქმას ცდილობდა და განსხვავებული გზებით მიდიოდა თავისი მიზნებისაკენ. საბას ცხოვრება ამ აზრითაც არის არაკონტექსტუალური, თუმცა კი მით უფრო გამირული და მნიშვნელოვანია, რადგანაც მისი ყაიდის მოღვაწეები, საბოლოოდ, სწორედ არაკონტექსტუალურობით პოვებენ თავიანთ ღირსებასა და ღირებულებას და უფალიც მათი მეშვეობით ჩვენთვის იდუმალ სათქმელს გამოთქვამს!..“

არაა გასაკვირი, რომ ზნეობრივი რეაქცია „რეალობიდან გაქცეულ“, თვით-ირონიის უნარს მოკლებულ, „მუმიფიცირებულ“ საზოგადოებაზე კვლავ ძირითად დისკურსად აღიქმება, როდესაც მკვლევარის მხერა „ბედნიერი ერის“ ავტორზე გადაინაცვლებს: „დღეს შეიძლება, გაგვიჭირდეს იმის გააზრება, რომ პირველ-მა მან გაბედა ხმამაღლა განეცხადებინა ჩვენს თანაარსებობაში არსებული ფუნდამენტური მანკის შესახებ, რომლისთვისაც ვერა და ვერ მიგვეგნო, თუნდაც იმ მიზეზით, რომ არც კი ვეძებდით და რომელიც სულიერებას სასაფლაოდ აქცევდა (და ზედმეტად ხშირად დღესაც აქცევს) ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებას და, ამასთანავე, მანვე გვაუწყა იმ პირველადი ხმიანების შესახებ, მნიშვნელობას რომ გვანიჭებს და ჩვენს თანაცოფნას ქართულ თანაცოფნად აფორმებს“. ზაზა ფირალიშვილი ილიას დროინდელი ქართული საზოგადოების უნუგემო სურათის სიღრმეში ჩანვდომას ცდილობს: „შესაძლოა, ისტორიოგრაფიული თვალსაზრისით შეცდომას ვუშვებდე, – წერს იგი, – მაგრამ ვფიქრობ, რომ სწორედ 1832 წელი ახდენს სიმბოლიზებას იმ მომენტისა, როდესაც ჩვენი ისტორიული იდენტობა ხელიდან გაგვისხლტა“.

ქართულ ლიტერატურულ მეტყველებაში გამჟღავნებული „მონუსხულობის სინდრომი“ ზაზა ფირალიშვილმა კარგად შენიშნა და კალამი არ დაუზოგავს ამ ბოსხისმაგვარი, გროტესკული პანორამის შესაქმნელად. თავისი წიგნის ერთ-ერთ ყველაზე ექსპრესიულ პასაჟში იგი წერს, რომ ეს „მონუსხულობის სინდრომი“, ანუ „არსებობის ნების ტოტალური დეფიციტი“ „პირველ რიგში, ჩანდა იმ ფსევდოარქაულ მეტყველებაში, რომლითაც გაჟღენთილი იყო ქართული ლიტერატურა და ინტელექტუალური სალონები. ამ მეტყველების ყალბ პათეტიკას და ფსევდოეპიკურობას კვდომა უნდა დაეფარა, მაგრამ, სინამდვილეში, მასვე ადასტურებდა. ყველაზე ნათლად, ალბათ, სწორედ ამ ენაში, ამ უცნაურ, უსიცოცხლო, ყოფიერებასთან შეხვედრის სიხარულს მოკლებულ პომპეზურ მეტყველებაში ჩანდა იდენტობადაკარგული ხალხის ტრაგედია“.

ისტორიის რეალური განცდა ჰკარნახობს „ქართული კალეიდოსკოპის“ ავტორს აღიაროს, რომ „ილიასა და მის გარემოცვას კვდომის ინერცია არ შეუჩერებიათ, ეს შეუძლებელიც იყო. მათ სააშკარაოზე გამოიტანეს იგი და მისი საპირწონე სიმძიმის ცენტრი შექმნეს. სწორედ ამით დაედო სათავე ჩვენს დაბრუნებას ისტორიაში“. (მინდა, აქვე აღვნიშნო, რომ დაინტერესებულ მკითხველს ამ დებულების ფუნდამენტური დასტური შეუძლია, იხილოს შოთა რუსთაველის ინსტიტუტის ამ



ნლის დასაწყისში გამოცემულ მონოგრაფიაში „ლიბერალიზმის ეპოქა ქართულ ლიტერატურაში“).

ვაჟა-ფშაველასადმი მიძღვნილი „ფრაგმენტები“ ფრიად ორიგინალურად იწყება – 1882 წელს თბილისში და შემდგომ – ქუთაისში მიხაი ზიჩის მიერ დადგმული „ცოცხალი სურათების“ შეფასებით: „ცოცხალი სურათების ესთეტიკა იქცა ძალზე ზუსტ გამოხატულებად ისტორიაში ღირსეული დაბრუნების იმ სუროგატული სტრატეგიისა, დღემდე რომ არის ჩვენი ატმოსფერო გაჟღერებული. ამ ფენომენში თავს ბევრი რამ იყრის: ისტორიიდან განდევნის გამო ასწლეულების განმავლობაში განცდილი სასოწარკვეთაც, პრეტერისტული ზმანებებიც, პათეტიკური რომანტიკაც და გაქცევაც იმ პასუხისმგებლობისაგან, რომელსაც „აქ და ახლაც“ აკისრებს პიროვნებას და საზოგადოებას. „ცოცხალი სურათების“ პარადიგმას „ქართული კალეიდოსკოპის“ ავტორი უპირისპირებს ვაჟა-ფშაველასა და ნიკო ფიროსმანის სამყაროს, რადგან, მისი რწმენით, ამდაგვარი „ცოცხალი სურათები“ სინამდვილეში კვდომას განასახიერებდა იმ კულტურისა, რომელსაც ცხოველმყოფელობა, „ვიტალური ძალა და არსებობის ნება“ ჯერ ვაჟა-ფშაველამ, შემდგომ კი ნიკო ფიროსმანმა შესძინეს.

„ქართული კალეიდოსკოპის“ ბოლო თავი ასეა დასათაურებული: „სიზმრად გამოღვიძება (ესსე ოთარ ჭილაძის შესახებ)“. ესსეისტური ნარატივი, ერთი შეხედვით, აქ არ სცილდება ოთარ ჭილაძის „გოდორის“ სიუჟეტს, მაგრამ სინამდვილეში, არა მხოლოდ კომპოზიციურად, აზრობრივადაც ამთლიანებს და ასრულებს ქართული ისტორიის სამსაუკუნოვანი მონაკვეთის ავტორისტულ რეტროსპექტივას ონტოლოგიური გადმოსახედიდან. მთელი ეს ფინალური ერთი მეტაფორის – „სიზმრად გამოღვიძების“ განშლავს. დაკარგული იდენტობის ძიებამ ავტორი სწორედ ამ მეტაფორასთან მიიყვანა და ათქმევინა: „ამ რამდენიმე ხნის წინ მივაგენი, რომ ოთარ ჭილაძეს ერთ-ერთ ინტერვიუში 80-იანი წლების ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან დაკავშირებით, სულ ორიოდე ფრაზით, სიზმარში გამოღვიძება უხსენებია. არადა, უკვე დაწერილი მქონდა, რომ მისი პერსონაჟები სიზმარში გამოღვიძებულებს მაგონებენ... ჩემთვის ეს აღმოჩნდა ერთ-ერთი ყველაზე ზუსტი მეტაფორა იმ მდგომარეობის აღსაწერად, რომელშიც გასული საუკუნის ბოლოდან ვიმყოფებით. ...ის, რაც გაღვიძება და ისტორიაში დაბრუნება გვეგონა, სინამდვილეში გაღვიძების დასიზმრება ყოფილა“. რალაც მეტაფიზიკური ტკივილით წერს ზაზა ფირალიშვილი იმ „თავქარიან ალტკინებაზე“, რომელმაც იმპერიის კედლებში პირველი ბზარის დანახვისთანავე აიტაცა ქართული საზოგადოების აქტიური ნაწილი; იმ გამოუყენებელ შანსებზე, რომელიც, მანვე, შემდგომ, უკვე დიდ პოლიტიკურ თამაშში ჩართულმა, ეგზალტირებულ მიტინგებს ანაცვალა და იმ დანაკარგზე, რომლებითაც შეაბიჯა XXI-ე საუკუნეში („ჩიხიდან გამოსავალი ერთგვარ კოლექტიურ სუიციდში აღმოაჩინეს და უცნაური ენთუზიზმით მოგვიწოდებდნენ მისკენ“). მაგრამ, საბედნიეროდ, „ჩიხიდან გამოსავალი“ „ქართული კალეიდოსკოპის“ ავტორისათვის მაინც არსებობს და ეს – „სულის უკიდურესი სიფხიზლეა“. ის სიფხიზლე, რომელმაც ოთარ ჭილაძის „გოდორი“ უკვე XXI-ე საუკუნეში ერთ გამორჩეულ ზნეობრივ გზამკვლევად მოუვლინა მენტალურ ჩიხში აღმოჩენილი საზოგადოების „დიდ თუ პატარა მამხილებლებს“.

**Zaza Abzianidze**  
(Georgia)

**The Dramatic Images Detected in Georgian Kaleidoscope**  
(“Georgian Kaleidoscope” by Zaza Phiralishvili)

**Summary**

**Key words:** Zaza Phiralishvili, “Georgian Kaleidoscope”, Georgian essay.

“Georgian Kaleidoscope” by Zaza Phiralishvili with its historical-literary retrospectives is one of the most serious texts in Georgian essay of the recent period. I will refer to two contents in order to help the reader get some idea about the architectonics of the book: the preface; XVI-XVIII centuries and the fate of the Georgian spirituality; Sul Khan-Saba Orbeliani and Georgian cosmos; Ilia Chavchavadze \_ Historical context and an individual; several fragments about Vazha-Pshavela; waking up in a dream (the essay about Otar Chiladze).

The author of “Georgian Kaleidoscope” believes to feel profoundly the aspiration of XVI-XVIII centuries is of a central importance to us as “dead metaphors” born right that time make our national body as heavy as a stone and will definitely make it sink unless the will revealed in minor individuals make them get rid of old bodies turned into chimeras as well as start seeking for new forms and images to reveal their own cultural and spiritual potentials.

The author’s retrospective on a three-century old Georgian history from the ontological viewpoint seems hopeless at first glance. However, there is a way-out for the author. And this is “being extremely alert spiritually”, which was characteristic of Sul Khan-Saba Orbeliani and Ilia Chavchavadze, Vazha-Pshavela and Otar Chiladze, whose novel “Godori” in the XXI century served as a moral guide-book to the society “both big and small accusatory” being in the moral blind alley.

### **თამარ ლომიძე**

#### **ქართული რომანტიზმის პოეტიკა**

რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე

გამომცემლობა: ილიაუნის გამომცემლობა

2014

თამარ ლომიძის ნაშრომში პირველად არის მონოგრაფიულად შესწავლილი ქართველი რომანტიკოსების პოეტიკა. განხორციელებულია ქართველ რომანტიკოს პოეტთა მხატვრული ტექსტების ახლებური ანალიზი: პირველად ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოკვლეულია „კარნავალურ“ მოტივთა ასახვის თავისებურებები ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებაში; დასაბუთებულია, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში „მე“-პოეტურ ხატს ცნებითი სტრუქტურა აქვს; დასაბუთებულია, რომ ცნებითი აზროვნება – გენეტიკურადაც და რომანტიკულ მწერლობაშიც – უკავშირდება მეტონიმას და არა მეტაფორას; გამოტანილია დასკვნა, რომ, ტრადიციული თვალსაზრისის საპირისპიროდ, ქართული რომანტიზმში გამოხატულება ჰპოვა მეტონიმიურმა პოლუსმა, რომელიც აისახა ცალკეული ტროპების, მხატვრულ ქმნილებათა სპეციფიკური კონცეფციების, მოტივებისა და მსოფლალქმის დონეებზე.

#### **ჯონათან ქაღერი. ლიტერატურის თეორია – ძალიან მოკლე შესავალი**

მთარგმნელი:

გამომცემლობა: თსუ გამომცემლობა

2014

ჯონათან ქაღერი აღნიშნულ წიგნში განიხილავს შემდეგ საკითხებს: რა არის ლიტერატურის თეორია? არსებობს თუ არა ლიტერატურისა და კულტურის ურთიერთკავშირი? რა არის ლიტერატურა სინამდვილეში და რა მნიშვნელობა აქვს მას? ის დანვრელებით გვაცნობს ენის მნიშვნელობის შესახებ არსებულ ფორმებს. ავტორის აზრით, ლიტერატურა თვითგამოხატვის ფორმაა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის მეთოდი. ამასთანავე, ავტორი წარმოაჩენს სხვადასხვა მიმართულებებს – დეკონსტრუქციის, სემიოტიკის, პოსტკოლონიური თეორიისა და სტრუქტურალიზმის სკოლების კონცეფციებს.

#### **ლიბერალიზმის ეპოქა ქართულ ლიტერატურაში**

რედაქტორი: ზაზა აბზიანიძე

გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა

2015

მონოგრაფიაში მრავალი პარალელი თუ შეპირისპირება შესაძლებლობას იძლევა „ქართული ლიბერალიზმის“ მოდელი წარმოვისახოთ და გამოვაცალკევოთ ქართული სპეციფიკით ნაკარნახევი ნიშან-თვისებები იმ საზოგადო და საყოველთაო კანონზომიერებათაგან, რაც ქართულ მწერლობაში ალბექდილი საზოგადოებრივი აზრის რეტროსპექტივას ისევე დაემჩნა, როგორც ევროპულ კულტურულ არეალში მოქცეულ ნებისმიერი სხვა ქვეყნის მენტალურ სურათს. წინამდებარე

---

ნიგნის მიზანია ლიბერალიზმის ეპოქის ისტორიულ-ლიტერატურული პანორამის წარმოსახვა, ამ ეპოქისათვის ნიშანდობლივ სოციალურ, ფილოსოფიურ, ეთიკურ და ესთეტიკურ ტენდენციათა მეცნიერული შესწავლა, ლიბერალიზმის ფენომენის „ქართული ნაირსახეობის“ შედარება-შეპირისპირება ლიბერალიზმის ევროპულ და რუსულ მოდელებთან.

### **ნუგზარ მუზაშვილი. ანალოგიები**

გამომცემლობა: „დიოგენე“

2014

ავტორის მიზანია გვიჩვენოს ანალოგიები დასავლური კულტურის ელინისტურ ხანასა და თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ეპოქას შორის. ელინისტურ ხანაში იგულისხმება დროის მონაკვეთი, რომელიც გავიდა ალექსანდრე მაკედონელის გარდაცვალებიდან რომის იმპერიის დაცემასა და შუა საუკუნეების დადგომამდე. მსგავსება არ ამოიწურება მეორეხარისხოვანი დეტალებისა თუ ნიუანსების შემთხვევითობით, იგი ორი ეპოქის გაცილებით სერიოზული, ფუნდამენტური ხასიათის მსგავსად გვევლინება. დროში ერთნახევარი-ორი ათასწლეულით დაცილებული ორი დიდი ეპოქის არსობრივი მსგავსების მიზეზების დანახვის სურვილმა, ფაქტობრივად, მთელი დასავლური ცივილიზაციის ზოგადი სტრუქტურის რეკონსტრუქციის აუცილებლობა განაპირობა.

### **ალექსანდრე ყაზბეგი 165 - საიუბილეო კრებული**

გამომცემლობა: თსუ გამომცემლობა

2014

წინამდებარე კრებული ცნობილი ქართველი მწერლის, ახალი ქართული ლიტერატურის წარმომადგენლის, ალექსანდრე ყაზბეგის ცხოვრებისა და შემოქმედებითი ღვაწლის მოხსენიების მცდელობაა. კრებულში თავმოყრილია ქართველ ლიტერატურათმცოდნეთა უახლესი გამოკვლევები, მიმართული მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობისა და ცხოვრების ინოვაციური გააზრებისკენ. მკითხველს საშუალება აქვს ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოებები გაანალიზოს თანამედროვე ფილოლოგიური თეორიების ჭრილში.

### **დავით მაზიაშვილი. ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი**

გამომცემლობა: „24 საათი“

2014

ნიგნი ეძღვნება ბრიტანელი დრამატურგის ტომ სტოპარდის შემოქმედებას. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის კვლევაზე ტომ სტოპარდის ძირითად დრამატურგიულ და კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებში. ამ კუთხით შესწავლილი და გააზრებულია პოსტმოდერნული ეპოქის და პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის თავისებურებანი. ასევე განსაზღვრულია თავად სტოპარდის დამოკიდებულება ისეთი რთული მოვლენის მიმართ, როგორც პოსტმოდერნიზმი.

---

## **ლევან ბრეგაძე. თარგმანი და ორიგინალი**

გამომცემლობა: „არტანუჯი“

2014

წიგნი თარგმანის კრიტიკას ეძღვნება. მასში თავმოყრილია თარგმანებზე დანერგილი რეცენზიები. წიგნი ორი ნაწილისაგან შედგება. პირველ ნაწილში გერმანული და რუსული ლიტერატურის ნიმუშების ქართული თარგმანებია შეფასებული, მეორე ნაწილი, შეიცავს რეცენზიებს, რომლებშიც ქართული მწერლობის ნიმუშთა გერმანული და ფრანგული თარგმანებია განხილული.

## **ანრი ბერგსონი. სიცილი**

მთარგმნელი: **ანზორ აბჯანდაძე**

გამომცემლობა: „ინტელექტი“

2014

ფრანგი მწერალი ანრი ბერგსონი ამბობს, რომ სიცილს იწვევს გონებისა თუ სხეულის ნებისმიერი მექანიკური ჩვევა, რომელიც ეწინააღმდეგება ცხოვრების ყოველდღიურობას. წიგნი პირველად 1911 წელს გამოვიდა და ცხადია, რომ ევროპული მოდერნიზმის ხანის ადრეულ პერიოდს ეხება, თუმცა იმავდროულად, თითქოს წინასწარ განსაზღვრავს, თუ როგორ განვითარდება ეს მიმდინარეობა მომავალში. ავტორის თანახმად, კომიკურობა გულისმობს დაბნეულ ადამიანს, რომელიც გამუდმებით საზოგადოებაში უხერხულ ვითარებაში აღმოჩნდება ხოლმე. ბერგსონი, ამავე დროს, კომიკურის ცნებაში აერთიანებს ჩაპლინის, კიტონის თუ ლოიდის ვიზუალური და ფიზიკური თვალსაზრისით „დადგმულ“ კომედიებს; ლეჟეს ფიგურების გარდაქმნას ანთროპოიდულ მანქანებად და ა.შ. ბერგსონის თანახმად, სიცილი წმინდად ინტელექტუალური რეაქციაა უჩვეულო თუ მოულოდნელ გარემოებაზე.

## **ზაზა ფირალიშვილი. ქართული კალეიდოსკოპი**

რედაქტორი: **მანანა კვაჭანტირაძე**

გამომცემლობა: თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

2015

ესაა სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული წერილების კრებული. მათი თავმოყრა არის მცდელობა იმისა, რომ თითქოს და ჩვენთვის კარგად ნაცნობ ისტორიულ ეპოქებსა და ისტორიულ პირებზე რეფლექსიით ერთხელაც შევეცადოთ, შევაფასოთ ის სიტუაცია, რომელშიც დღეს ვართ. ჩვენ, როგორც ისტორიის სუბიექტებს, გვაქვს თუ არა ის, რასაც შეგვიძლია დავეყრდნოთ? არსებობს თუ არა ის ღერძი, რომელიც გაამართლებდა უმძიმეს რამდენიმე საუკუნეს, ბოლშევიზმის ათწლეულებს, დამოუკიდებლობის ოცდახუთ წელს – ომებს, სამოქალაქო დაპირისპირებას, ტერიტორიების დაკარგვას, ხელისუფლებათა მონაცვლეობას რადიკალურ და ირაციონალურ განწყობილებათა ფონზე, ადამიანურ მსხვერპლს, მძიმე სოციალურ გარემოსა და მრავალი ადამიანის სულში გაბატონებულ უიმედობას. ამ კითხვაზე პასუხის ძიების გარეშე დამოუკიდებლობა მხოლოდ უსაზრისო პოლიტიკური აქტი, მხოლოდ დამოუკიდებლობის გროტესკი იქნება. ყველა

---

ეს საკითხი განხილულია ქართული ლიტერატურის – სულხან-საბა ორბელიანის, ვაჟა-ფშაველას, ილია ჭავჭავაძის თუ ოთარ ჭილაძის ნააზრევის კონტექსტში.

### **Wrong-Doing, Truth-Telling by Michel Foucault**

#### **მიშელ ფუკო. ცუდი ქცევა, მართლის თქმა**

გამომცემლობა: University Of Chicago Press

2014

გარდაცვალებამდე სამი წლით ადრე, მიშელ ფუკო ლექციების სერიას ატარებდა ლუვიანის კათოლიკურ უნივერსიტეტში. ეს ლექციები აქამდე თითქმის სრულიად უცნობი იყო. ეს ლექციები, რომლებიც აღსარების თემას ეხება და ჭეშმარიტების და სამართლიანობის აღდგენას ითვალისწინებს, შეშლილობის, კანონდარღვევის თუ სექსუალობის შესახებ ფუკოს ადრეულ ნაშრომებსა და ბერძნულ-რომაულ სამყაროში სუბიექტურობის გაგების შესახებ მის გვიანდელ ნააზრევს შორის ხიდის ფუნქციას ასრულებს. ფუკო ჰომეროსიდან იწყებს და მე-20 საუკუნემდე გადმოდის, როდესაც მართლის თქმის შესახებ საუბრობს

### **Head Cases By Elaine Miller**

#### **ელეინ მილერი. ნერვული აშლილობები**

გამომცემლობა: Columbia University Press

2014

თუკი ფილოსოფია და ფსიქონალიზი უპირატესობას ენას და კონცეპტუალურ სხვაობებს ანიჭებენ და არ ენდობიან გამოსახულებას, ფილოსოფოსი და ფსიქონალიტიკოსი იულია კრისტევა ხელოვნების და წარმოსახვის ძალას აღიარებს და მათი საშუალებით საზრისის მნიშვნელოვან წყაროებს ფენს ნათელს. ის, ასევე, ინტერესდება იმ პროცესით, რომლის საშუალებითაც შემოქმედებითი აქტი სისასტიკეს და დეპრესიას ენაცვლება და გარდაქმნის. ელეინ მილერი განიხილავს კრისტევას მიერ ბენიამინის ნაშრომების ანალიზს; ნაშრომების, რომლებიც მელანქოლიურ ხელოვნებას და წარმოსახვის ალეგორიულ სტრუქტურას ეხება. ასევე, მიმოიხილავს ბიზანტიური იკონოკლაზმსა და ფროიდისეული ფსიქონალიზის უარყოფის კონცეპტს შორის კავშირის კრისტევასეულ გაგებას; ან ნაშრომს, სადაც კრისტევა, პრუსტის მაგალითზე, სუბლიმაციის საკითხს განიხილავს. მილერი ინტერესდება ხელოვნების ნიმუშებით, რომელთა ანალიზიც შესაძლებელია კრისტევას იდეების საშუალებით - ძველი ბერძნული ტრაგედიით დაწყებული, ფოტოგრაფიის ადრეული ნიმუშებით, თანამედროვე ილუსტრაციებით თუ კინოთი დამთავრებული. მათ „სულიერ ჩანერგვას“ უწოდებს და საზოგადოების აგრესიაზე სუბლიმაციურ რეაქციად მიიჩნევს.

---

## ნომრის ავტორები:

ივანე ამირხანაშვილი  
ფილოლოგიის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
vanion@posta.ge

ირაკლი კენჭოშვილი  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
iraklienchoshvili@gmail.com

გაგა ლომიძე  
ფილოლოგიის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
gagalomidze@gmail.com

ირმა რატიანი  
პროფესორი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
ir.ratiani@gmail.com

კონსტანტინე ბრეგაძე  
ასოცირებული პროფესორი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
tintorento@yahoo.com

მაია ჯალიაშვილი  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
maiajalialia@yahoo.com

ეკატერინე გურდუზი  
ფილოლოგიის დოქტორი  
ვ.ა. სუხომლინსკის სახელობის ნიკოლაევსკის ეროვნული უნივერსიტეტი  
ნიკოლაევი, უკრაინა  
katerynagurduz@ukr.net

---

მაკა ელბაქიძე  
პროფესორი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
makael2004@yahoo.com

ლელა ხაჩიძე  
პროფესორი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
lkhachidze@hotmail.com

თამარ ბარბაქაძე  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
tamarbarbaq@yahoo.com

მაია ნაჭყებია  
ფილოლოგიის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
evanachkebia@yahoo.com

ქეთევან ნადარეიშვილი  
ასოცირებული პროფესორი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
ketevan.nadareishvili@tsu.ge

ოლეგ პოხალენკოვი  
ფილოლოგიის დოქტორი  
სმოლენსკის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
სმოლენსკი, რუსეთი  
olegpokhalenkov@rambler.ru

ანატოლი ანდრეევი  
პროფესორი  
ბელორუსიის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
მინსკი, ბელორუსია  
anandreev58@mail.ru

მილენა ლაზარიდი  
ფ.მ.დ.  
ბიშკეკი, ყირგიზეთი  
ყირგიზულ-რუსული სლავური უნივერსიტეტი  
lazaridi\_milana@mail.ru



---

მანანა კვაჭანტირაძე  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
mkvachantiradze@yahoo.com

ილია პაჭკორია  
დოქტორანტი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
patchkoria@gmail.com

ჩხეიძე ელენა  
ფილოლოგიის დოქტორი  
ბოხუმის რურის უნივერსიტეტი  
ბოხუმი, გერმანია  
elena.chkhaidze@rub.de

ნონა კუპრეიშვილი  
ფილოლოგიის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
nonakupreishvili@gmail.com

ქეთევან ნინიძე  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
keto\_ninidze@yahoo.com

ინგა მ ილორავა  
პროფესორი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
ingamilorava@gmail.com

ზაზა აბზიანიძე  
ფილოლოგიის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
abzianidze@hotmail.com

---

## Contributors:

Ivane Amirkhanahvili  
PhD  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
vanion@posta.ge

Gaga Lomidze  
PhD  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
gagalomidze@gmail.com

Irakli Kenchoshvili  
Doctor of Philological Sciences  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
iraklikenchoshvili@gmail.com

Irma Ratiani  
Professor  
Tbilisi Ivane Javakhishvili State University  
Shota rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
ir.ratiani@gmail.com

Konstantine Bregadze  
Associated Professor  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Shota rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
tintorento@yahoo.com

Maia Jaliahsvili  
Doctor of Philological Sciences  
Shota rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
maiajalia@yahoo.com

Kateryna Gurdus  
PhD (Dotsent)  
Nykolaiv National University named after V. O. Sukhomlynsky  
Nykolaiv, Ukraine  
katerynagurduz@ukr.net

---

Maka Elbakidze  
Professor  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
makael2004@yahoo.com

Lela Khachidze  
Professor  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Tbilisi, Georgia  
lkhachidze@hotmail.com

Tamar Barbakadze  
Doctor of Philological Sciences  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
tamarbarbaq@yahoo.com

Maia Nachkebia  
PhD  
Shota rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
evanachkebia@yahoo.com

Ketevan Nadareishvili  
Associated Professor  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Tbilisi, Georgia  
ketevan.nadareishvili@tsu.ge

Oleg Pohalenkov  
PhD (Dotsent)  
Smolensk, Russia  
Smolensk State University (SMOLGU)  
*olegpokhalenkov@rambler.ru*

Anatol Andreyeu  
Professor  
Belarusian State University  
Minsk, Belarus  
anandreev58@mail.ru

M.I. Lazaridi  
Doctor of Philological Sciences  
Kyrgyz-Russian Slavic University  
Kyrgyzstan, Bishkek  
lazaridi\_milana@mail.ru

---

Manana Kvachantiradze  
Doctor of Philological Sciences  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
mkvachantiradze@yahoo.com

Ilia Pachkoria  
PhD Student  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Tbilisi, Georgia  
patchkoria@gmail.com

Elena Chkhaidze  
PhD  
Ruhr-Universität Bochum  
Bochum, Germany  
e-mail: elena.chkhaidze@rub.de

Nona Kupreishvili  
PhD  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
nonakupreishvili@gmail.com

Ketevan Ninidze  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
keto\_ninidze@yahoo.com

Inga Milorava  
Professor  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
ingamilorava@gmail.com

Zaza Abzianidze  
Doctor of Philological Sciences  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
abzianidze@hotmail.com

## სამეცნიერო ჟურნალი – სჯანი“

### სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს ჟურნალ „სჯანი“ იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. ჟურნალი „სჯანი“ არის საქართველოში გამოშვებული ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში. 2011 წლიდან ჟურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე ([http:// www.ceel.com](http://www.ceel.com)). ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება ოთხ (ქართულ, ინგლისურ, რუსულ, გერმანულ) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით: ელფოსტით ან CD დისკზე) და თან ახლდეს:
    - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
    - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (1 ნაბეჭდი გვერდი), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
  2. დამონმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამონმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრანსლიტირებული ფორმით, ისე – ორიგინალ ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს **„რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე“** (იხ. [www.google.com](http://www.google.com) – ამ დასათაურებით).
- (იხ. ცხრილი, დანართი 2).**
3. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
  4. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
    - ა) ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
    - ბ) ნაშრომის ტექსტი;
    - გ) დამონმებანი ორიგინალ ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
    - დ) ანოტაცია;
    - ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
    - ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
    - ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია“ და „ახალი ნიგნები“.
  5. ჟურნალში მიღებულია **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნების შესაბამისად:

---

ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალ ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორნერტილი და გვერდი.  
მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).

**(იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).**

- ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
6. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით **(დანვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2).**
7. ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;  
ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
8. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
9. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
10. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
11. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

## ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

### დანართი 1

**ნიმუში:**

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიანაა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმის როლი მეტაფორაში“ (Jennet 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.

### დანართი 2

#### ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	<b>დამონეშული ლიტერატურის ნუსხის (დამონეშავანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form</b>
<b>ნიგნი, ერთი ავტორი</b>	Abashidze, K'it'a. <i>Et'iudebi XIX-s-is Kartuli Li'erat'uris Shesakheb</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970 (აბაშიძე, კიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).
<b>Book, one authors</b>	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
<b>ერთი თავი ნიგნიდან ან ესე კრებულიდან</b>	„P'ost`modernizmi“. <i>Lit'erat'uris T'eoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2005 (ნიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. <i>ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები</i> . თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).
<b>Chapter in a book or an essay from a collection</b>	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
<b>ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</b>	K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975).
<b>Book, two or more authors</b>	Natadze, K', et al. <i>Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan</i> . Kutaisi: „gantiadi, 1994 (ნათაძე კ ... <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i> . ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994).
<b>Book, two or more authors</b>	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.

სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან	K'avtiasvili, Venera. „Iliа Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiasatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dziejani</i> . XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ შაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული ძიებანი</i> . XXXI (2010): 163-174)
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან.	K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. <i>Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i, 2010:5</i> (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. <i>ქართული უნივერსიტეტი</i> , 18-24 მარტი, 2010: 5).
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).
წიგნი, ავტორის გარეშე	<i>Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva</i> . Batumi: gamomtsemloba „ach'ara“, 1989 (საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მარტვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989).
Book, no author given	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
დანესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით	Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>Ts'igni Shekmnisa</i> . Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. <i>წიგნი შექმნისა</i> . თბილისი: 2006).
Institution, association, or the like, as “author”	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.
რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით	Duduchava, Marina. Ed. <i>Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni</i> . Tbilisi: gamomtsemloba “nakaduli”, 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i> . თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).
Editor or compiler as “author”	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან	Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> . Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a> ; Internet.
Electronic document From Internet	Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushhego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
ენციკლოპედია, ლექსიკონი	„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia</i> . Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 ( „იდეოლოგია“. <i>ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია</i> . აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).
Encyclopedia, Dictionary	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი	Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Avt'ortan</i> . 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i> , 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი)
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.



<p><b>კონფერენციის მასალები</b></p> <p><b>Conference Proceedings</b></p>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakhebi Sakartveloshi“. <i>T'oi'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009.</i> Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010</p> <p>(ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).</i></p>
<p><b>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</b></p> <p><b>Thesis or dissertation</b></p>	<p>Ts'ikarishvili, Lela. <i>Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ek'tebi. PhD. Diss. TSU, 2004</i> (ნიქარიშვილი, ლელა. <i>მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები.</i> ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004).</p> <p>Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign.</i> PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>

\*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

**Sjani (*Thoughts*)**  
**Submission Guidelines and Citing Style**

Sjani (*Thoughts*) is an annual scientific journal of literary theory and comparative literature, published in Georgia. The journal includes important works covering actual themes and problems of contemporary literary studies, which have not been published yet. Since 2008 Sjani is a member of the Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com). The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English, Russian and German languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials - [maillit@litinstituti.ge](mailto:maillit@litinstituti.ge); Russian materials - [litinst-mail@gmail.com](mailto:litinst-mail@gmail.com)) and accompanied by:
  - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
  - Annotation in English Language (1 printed paper accompanied by key words).
2. List of approved bibliography on original language (enclosed to the article). Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system)
3. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers.
4. An article should be formatted in the following way:
  - Title of the article (in the middle)
  - Key Words
  - Main text
  - Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
  - Annotation
  - Margins: top-bottom, left-right 25mm
  - Font size: 11, Line spacing-1
5. The Citing Style “Style of the Institute of Literature” is submitted to the international standards.  
Requirements:
  - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (‘ ’) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the **Appendix 1**
  - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
  - C) These requirements do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”, where the font size is:
    - Main Text –10
    - Notes- 9
6. The Citing Style “Style of the Institute of Literature” is submitted to the international standards.  
Requirements:
  - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (‘ ’) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the **Appendix 1**
  - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
  - C) These requirements do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”, where the font size is:
    - Main Text –10
    - Notes- 9

7. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the [Appendix 2](#).
8. Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work. Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
9. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
10. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
11. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading. If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

## Sample for citation, indication and bibliography

### Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice, metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	Bibliography Form
<b>Book, one authors</b>	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
<b>Chapter in a book or an essay from a collection</b>	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
<b>Book, two or more authors</b>	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.
<b>Article in a scholarly journal</b>	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti “. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
<b>Article in a magazine or newspaper published monthly</b>	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).
<b>Book, no author given</b>	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
<b>Institution, association, or the like, as "author"</b>	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.

<b>Editor or compiler as “author”</b>	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
<b>Electronic document From Internet</b>	Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> . Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a> ; Internet. Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedeniija “Yama” A. I. Kuprina)““. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)““. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
<b>Encyclopedia, Dictionary</b>	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
<b>Interview (unpublished) by writer of paper</b>	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
<b>Conference Proceedings</b>	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (წილობრივი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i> ).
<b>Thesis or dissertation</b>	Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i> . PhD. Diss. Purdue University, 2002.

\* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21). (Abashidze 1987b: 87).