

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

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
ინსტიტუტი

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

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია

თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)
ლევან ბრეგაძე (საქართველო)
რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)
მაია ბურიმა (ლატვია)
რაჰილა გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)
თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)
მაკა ელბაკიძე (საქართველო)
ანეტა ვერბერგერი (გერმანია)
ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)
გაგა ლომიძე (საქართველო)
თამარ ლომიძე (საქართველო)
მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
ბელა წიფურია (საქართველო)

პასუხისმგებელი მდივანი

სოლომონ ტაბუცაძე

სჟანი 18, 2017, მაისი

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

Editor

Irma Ratiani

Editorial Board

Tamar Barbakadze (Georgia)
Levan Bregadze (Georgia)
Rūta Brūzgienė (Lithuania)
Maja Burima (Latvia)
Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)
Teimuraz Doiashvili (Georgia)
Maka Elbakidze (Georgia)
Annette Werberger (Germany)
Irakli Kenchoshvili (Georgia)
Rudolf Kreutner (Germany)
Gaga Lomidze (Georgia)
Tamar Lomidze (Georgia)
Manfred Schmeling (Germany)
Bela Tsipuria (Georgia)

Responsible Editor

Solomon Tabutsadze

Sjani 18, 2017, 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

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)
ISSN 1512-2514

პოზიცია	Position
თეიმურაზ დოიაშვილი აკაკის „გამზრდელი“ და განმანათლებლობის პარადიგმა	7 Teimuraz Doiashvili <i>Gamzrdeli by Akaki Tsereteli and the Paradigm of Enlightenment</i>
ლიტერატურის თეორიის პრობლემები	Problems of Literary Theory
ივანე ამირხანაშვილი მინიმალიზმი როგორც პრაქტიკული საჭიროება (მეტაფრასტიდან სვინაქსარამდე)	25 Ivane Amirkhanashvili <i>Minimalism as Practical Necessity (from Metaphraste to Synaxarion)</i>
მარია არპენტიევა პოეტური ფსიქოთერაპია კრიზისული დახმარების პრაქტიკაში	32 Arpentieva, M. R. <i>Poetry Psychotherapy in the Practice of Crisis Assistance</i>
ლევან ბრეგაძე რეზო ყარალაშვილი – ლიტერატურის თეორეტიკოსი (რეცეფციული ესთეტიკა)	54 Levan Bregadze <i>Reso Karalashvili – Literary Theoretician (Reader-response criticism)</i>
პოეტიკური პრაქტიკები	Poetical Practices
თამაზ ვასაძე ბარათაშვილის პოეზიის ანტითეზები	64 Tamaz Vasadze <i>Antitheses in Baratashvili's Poetry</i>
კონსტანტინე ბრეგაძე ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გერმანული რომანტიზმი	77 Konstantine Bregadze <i>Nikoloz Baratashvili and German Romantizism</i>
თემურ კობახიძე დროისა და სივრცის აგებულება ფოლკნერის მოთხრობაში „ვარდი ემილისათვის“	110 Temur Kobakhidze <i>The Structure of Time and Space in William Faulkner's “A Rose for Emily”</i>

მაკა ელბაკიძე
Homme თუ Femme
(შუასაუკუნეების რაინდული
რომანის მაგალითზე)

ოლგა სმოლნიცკაია
თამაშის მოტივი და ეროვნული
სათამაშოს სიმბოლიკა
ბრაზილიაში მცხოვრები
უკრაინელი მწერლის – ვერა
ვოვკის რჩეულ ნაწარმოებებში,
როგორც უკრაინული მაგიური
რეალიზმის ნიმუში

თამარ პაიჭაძე
„ზაუმი“ – ლინგვისტური
ექსპერიმენტიდან
არტტენდენციისაკენ

ლიტერატურისმცოდნეობის ქრესტომათია

იური ლოტმანი
კულტურათა და ლიტერატურათა
ურთიერთობის თეორიისათვის
(სემიოტიკური ასპექტი)

ლექსმცოდნეობა

თამარ ბარბაქაძე
მყარი სალექსო ფორმები
გაბრიელ ჯაბუშანურის
პოეზიაში

ფილოლოგიური ძიებანი

ჰაიატე სოტომე
„მგ ზავრის წერილების“ პაროდია
და ირონია პოსტკოლონიალური
თვალსაზრისით

130 Maka Elbakidze
Homme or Femme
(*On the basis of medieval
chivalry romances*)

142 Smolnytska Olga
*The Motive of the Game and
the Symbols of the National
toy in the Selected Works by
the Ukrainian Woman Writer
in Brazil – ViraVovk as an
Example of the Ukrainian
Magical Realism*

151 Tamar Paichadze
*Zaum – from Linguistic
Experiments to Art-Trend*

Chrestomathy of Literary Theory

169 Yuri Lotman
*To the Theory of Cultural and
Literary Relations (Semiotical
aspects)*

Theory of Poetry

178 Tamar Barbakadze
*Fixed Verse Forms in Gabriel
Jabushanuri's Poetry*

Philological Researches

197 Hayate Sotome
*Parody and Irony of "Letters of
Traveler" from the Postcolonial
Point of View*

თამარ ციციშვილი
ირინე მოდებაძე

*ქართული მწერლობის
სისტემური შესწავლის
ისტორიიდან
(ვახტანგ კოტეტიშვილი,
მიხეილ ზანდუკელი)*

**209 Tamar Tsitsishvili,
Irine Modebadze**

*From the History of Systematic
Study of Georgian Literature
(Vakhtang Kotetishvili and
Mikheil Zandukeli)*

**ირმა რატიანი, ალექსანდრე
სტროევი, რუსუდან თურნავა,
გაგა ლომიძე**

*ფრანგული კულტურისა და
ლიტერატურის რეფლექსია
მე-17-მე-20 საუკუნის
დასაწყისის ქართულ
კულტურულ სივრცეში*

**224 Irma Ratiiani, Alexandre Stroev
Rusudan Turnava, Gaga Lomidze**

*The Reflection of French Culture
and Literature in the
Georgian Cultural Space of
17th and Early 20th Centuries*

ინტერპრეტაცია

Interpretation

საბარ სულთან

*კრეატიული მწერლები და მათი
ღვთიური ინსპირაციის მოხმობა*

237 Sabbar S. Sultan

*Creative Writers and their
Invocation of Divine Inspiration*

ნ. ეგოროვა, ა. დროზი

*ფანტასტიკური სამყაროს
რეპრეზენტაცია
ინგლისურენოვან
ლიტერატურაში*

250 Yahorava, N. A., Drozd, A. V.

*Representation of the Fantastic
World in English-Language
Literature*

კრიტიკული დისკურსი

Critical Discourse

ნონა კუპრეიშვილი

*ეკონომიკური პრობლემები XX
ს. დასაწყისის ქართული სოციო-
კულტურული დინამიკის ჭრილში
(გერონტი ქიქოძე – მზერის
გადანაცვლება)*

267 Nona Kupreishvili

*Economical Problems in the
focus of Georgian Socio-cultural
Dynamics of the Beginning of
20th Century
(Geronti Kikodze)*

კულტურის პარადიგმები

Paradigms of Culture

რუტა ბრუზგიენე

*ლიტერატურის მუსიკალურობა
და სინესთეზია:
მ. კ. ჩიურლიონისის „წერილები
დევდორაკელის“*

279 Rūta Brūzgienė

*Musicality of Literature and
Synaesthesia: “Letters to
Devdorakelis” [“Laiškai
Devdorakėliui”] by
M. K. Čiurlionis*

**ფოლკლორისტიკა –
თანამედროვე კვლევები**

ელენე გოგიაშვილი

აღმოსავლური ზღაპრების
კრებულები ევროპაში:
არაბული ლამეების
ლიტერატურული და ხალხური
ვერსიები

Memoria

ირმა რატიანი

კაი ყმა

მხატვრული ნაწარმოების
სტილისტური ანალიზისთვის
(ფრაგმენტი პროფესორ თენგიზ
კიკაჩიშვილის ლექციიდან)

გამოხმაურება, რეცენზია

ლევან ბრეგაძე

ქართული მწერლობა მსოფლიო
ლიტერატურის კონტექსტში

ემზარ კვიციანი

„სხვა საუკუნე გალაკტიონის“
(გალაკტიონ ტაბიძის თხუთმეტ-
ტომეულის ხუთი ტომის გამო)

გაგა ლომიძე

ქართული ლიტერატურული
რუკის ხელახალი ფორმირება.
ბოლშევიზმი და ქართული
ლიტერატურა

ახალი წიგნები

მოამზადა **გაგა ლომიძემ**

**Folkloristics –
the Modern Researches**

295 Elene Gogiasvili

*Oriental Tales in Europe:
Literary and Oral Versions of
Arabian Nights*

Memoria

310 Irma Ratiiani

Kai Kma

313 *To the Stylistic Analyses of the
Text (Fragments from professor
Tengiz Kikacheishvili's lecture)*

Reviews, Comments

315 Levan Bregadze

*Georgian Writing in the Context
of World Literature*

325 Emzar Kvitaishvili

*“Another Century of Galaktion”
(to the new academic edition of
Galaktion Tabidze's poetry)*

343 Gaga Lomidze

*Remapping of Georgian
Literature. Bolshevism and the
Georgian Literature*

New Books

351 Prepared by **Gaga Lomidze**

თეიმურაზ დონიაშვილი (საქართველო)

აკაკის „გამზრდელი“ და განმანათლებლობის პარადიგმა

აკაკი წერეთლის „გამზრდელი“ მეცხრამეტე საუკუნის ქართული რელიგიური ერთ-ერთ შემაჯამებელ, გამორჩეულ ქმნილებად არის მიჩნეული. ასეთი შფასების მიუხედავად, „სუფთა ხაზებით გაყვანილი მაგისტრალი პოემისა“ (პ. ინგოროყვა) ჩვენმა ლიტერატურათმცოდნეობამ მაინცადაამინც დამაჯერებლად ვერ გაიარა – მიუგნებელი დარჩა ის ფილოსოფიურ-კულტურული კონტექსტი, რომელშიც უნდა გაანალიზდეს ქართული პოეზიის ეს შედეგრი.

„გამზრდელში“, რომელშიც, ქვესათაურის თანახმად, ნამდვილი ამბავია მოთხრობილი, ამბავიც უჩვეულოა და არაორდინარული პერსონაჟებიც მოქმედებენ. ერთი მათგანი თავისი სურვილით გრიდებია თანამედროვე ცხოვრებას და პირველყოფილი ბუნების ნიაღში განკერძოებულა. მეორე – სტუმარი და ძუძუმტე – „მისად რგებად“ ნასული მასპინძლის ცოლს შეურაცხყოფს, შინ მობრუნებული ქმარი კი შურისძიების ნაცვლად შეურაცხმყოფელს ცოცხალს უშვებს. პოემის ფინალში პარადოქსულობა მწვერვალს აღწევს: დამნაშავის მაგიერ უდანაშაულო ადამიანი იკლავს თავს, უფრო მეტიც, სანამ პერსონაჟი ამ საბედისწერო ნაბიჯს გადადგამდეს, ავტორს მისთვის გამამართლებელი განაჩენი გამოაქვს:

მაგრამ მართო წვრთნა რას იზამს, თუ ბუნებამც არ უშველა?

თუ „წვრთნა“, რომელსაც „ბუნება“ ხელს არ უწყობს, უძლურია აღზრდის საქმეში, რატომ იკლავს თავს ბრძენი გამზრდელი?!

რეალისტურ მხატვრულ ტექსტებში, რომელთაც „გამზრდელი“ მიეკუთვნება, სიუჟეტური პერიპეტეიები და მოქმედ პირთა ქცევაც, ღიად თუ ფარულად, ავტორისეულ კონცეფციასთან არის დაკავშირებული. ნაწარმოების საზრისის ამოსაცნობად ხედვის ისეთი წერტილის მოძებნაა საჭირო, საიდანაც შემოთავაზებული მხატვრული ლოგიკის ფარგლებში თხზულების ე.წ. უცნაურობანი ბუნებრივად განიმარტება. ამის გარეშე ნებისმიერი წაკითხვა ტექსტისა ნაკლოვანია და ხშირად – მცდარიც.

„გამზრდელი“ 1898 წელს დაინერა და თითქმის მთელი საუკუნე, – ტექსტის რელიგიურ ინტერპრეტაციამდე, – გაიაზრებოდა, როგორც დიდაქტიკური თხზულება. პოემას, რომელიც აკაკიმ „ჩვენს პედაგოგებს“ მიუძღვნა, მართლაც, აქვს დიდაქტიკური ელფერი: გაბატონებული ჰერბარტისეული „დასჯის პედაგოგიკის“ საპირისპიროდ პოეტმა თანამედროვენი აღზრდის ხალხური სათავეებისა და „ახა-

ლი პედაგოგიკისაკენ“ მიახედა. მაგრამ ნაწარმოების წერისას აკაკის შემოქმედებითი ამოცანა ოდენ პედაგოგიკის თუნდაც პროგრესული იდეების პროპაგანდა არ ყოფილა – პერსონაჟთა მოქმედებასა და ამბის ემპირიულ თხრობაში აქ, ჩემი აზრით, შეფარულია ღრმა მსოფლმხედველობრივ-ზნეობრივი პრობლემატიკა, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

„გამზრდელის“ კულტურული კოდის დასადგენად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პოემის პირველ თავს, რომელიც მთლიანად ბათუს ცხოვრების აღწერა-დახასიათებას ეთმობა. ვინ არის მთის მწვერვალთან დაბუდეებული ეს უცნაური პიროვნება, ან რა გზით შეძლო მან ადამიანური ყოფიერების უმაღლესი მიზნის – ბედნიერების მიღწევა?

პოემა ბათუს საცხოვრისის – „მერცხლის ბუდის“ აღწერით იწყება, რასაც უშუალოდ მოსდევს პერსონაჟის წარდგინება:

**ერთი ვინმე ახალგაზრდა
აფხაზია, ამ მთის შვილი,
რთულ ცხოვრების უარმყოფი,
მცირედითაც კმაყოფილი.**

ახალგაზრდა აფხაზის სახელს, სხვა პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, არ ამძიმებს სოციალური ან რელიგიური სტატუსის აღმნიშვნელი წოდება (შდრ.: საფარ-ბეგი, ზია-ხანუმი, ჰაჯი-უსუბი), რაც თავიდანვე მიგვანიშნებს, რომ ბათუ არც მაღალი წრიდან გამოსული, ბუნებას დროებით შეფარებული რომანტიკული გმირია და არც სულის ხსნის მაძიებელი განდგომილი, ბერი. იგი უბრალო ხალხისა და ბუნების **თავისუფალი** შვილია – თავისუფალი, რადგან ნებაყოფლობით, შეგნებულად გაუკეთებია არჩევანი „მარტივი ცხოვრების“ სასარგებლოდ. „მარტივი ცხოვრება“ ბუნების ნიაღში ლიტონი, უზაკველი არსებობის სიტყვიერი ფორმულაა. რაც შეეხება „რთულ ცხოვრებას“, თხზულების მთლიანი კონტექსტის გათვალისწინებით, იგი ცივილიზებული საზოგადოების მანკიერი არსებობის წესს გულისხმობს.

მთავარი პრინციპი „მარტივი ცხოვრებისა“ მცირედით კმაყოფილებაა – ვიტალურ მოთხოვნილებათა მკაცრი ნორმირება. ამას გვიდასტურებს აფხაზის მღვიმის პირას მიწნული ფაცხა და მთიელისათვის აუცილებელი ე. წ. საწარმოო იარაღები: „კარგი თოფი, კარგი ხმალი, კარგი ცხენი და ნაბადი“...

თავისუფალი ადამიანის თავისუფალ არჩევანს პოემაში არაფერი აქვს საერთო ასკეტურ მიდრეკილებასა და გრძნობადი სურვილების უარყოფასთან. ბათუს ცხოვრებას გვირგვინად ადგას გულწრფელი სიყვარული ნაზიბროლასადმი. ტრფობა, როგორც მზის შუქი, ისე ანათებს და ათბობს ქალ-ვაჟის ოჯახურ ყოფას, რაც მათ უბრალო და მკაცრ არსებობას ბედნიერებად, „სასუფევლის ნეტარებად“ აქცევს:

ერთად გრძნობენ ამ ქვეყნადვე სასუფევლის ნეტარებას...

თუ ბათუს ნარატივის მონაცემებს გავიაზრებთ, არ გაძნელდება, აფხაზი ჭაბუკის ცხოვრების მარტივ წესში ამოვიცნოთ განმანათლებლობის, კონკრეტულად, ჟან-ჟაკ რუსოს ბუნებრივ გარემოსა და ბუნების ადამიანთან დაბრუნების კონცეფცია, რომელიც დიდად პოპულარული იყო როგორც XIX საუკუნის ევროპაში, ისე რუსეთსა და საქართველოშიც. ბათუმ, რუსოსებურად რომ ვთქვათ, პლემის სიამაყით უარყო ცივილიზებული, „რთული ცხოვრება“ და სანაცვლოდ ფასდაუდებელი განძი – ბედნიერების მომტანი სიღარიბე და თავისუფლება აირჩია. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ განმანათლებლობამ ადამიანის უმაღლეს მიზნად („ბუნებრივ უფლებად“) მიწიერი ბედნიერება შერაცხა, საეჭვოდ არ უნდა გამოჩნდეს „გამზრდელის“ სიახლოვე განმანათლებლურ-რუსოისტულ პრობლემატიკასთან.

* * *

ბათუს ნარატივში მხოლოდ რუსოისტული იდილია კი არ არის ხორცშესხმული, თავად ბათუც განმანათლებლური „ბუნების ადამიანის“ კონცეფციით შთაგონებული იდეა-პერსონაჟია. მოჩვენებითი სიმარტივის მიუხედავად, მას კარგად გააზრებული მრწამსი და ცხოვრების პრინციპები აქვს.

ბათუს სწამს ღმერთი და აღიარებს ღვთის განგებას, რაც მკაფიოდ ჩანს თავსდატეხილი უბედურების შეფასებაში. სასონარკვეთილ მეუღლეს ბათუ არამარტო ადამიანურად ანუგეშებს, არამედ გონივრულად, ფილოსოფიურად ასაბუთებს ნაზიბროლას უდანაშაულობას:

**ყოველგვარი მოსავალი
კაცის თავზე უნებური
ღვთის რისხვაა, ტყუილად ბედს
რას უჩივი, რას ემდური.**

ყოველგვარი შემთხვევა („უნებური მოსავალი“), რაც პიროვნების ნების ჩაურევლად ხდება, „ღვთის რისხვაა“, მეტაფიზიკური საიდუმლოა. იგი განგებისგან მოდის, განსჯას არ ექვემდებარება და მხოლოდ მორჩილებას მოითხოვს.

მიწიერ ცხოვრებაში ბათუ „გულის რელიგიის“ (რუსო) მიმდევარია. ის ყოველთვის უფლის მიერ გულში ჩანერგილი თანალმობის გრძნობით და გონების წინამძღოლობით მოქმედებს: გრძნობის წიაღიდან წამოსულ განცდას გონება განსჯის, ნებელობა კი მის მსჯავრს აღასრულებს. აკაკი ფსიქოპლასტიკური ხერხის ოსტატური გამოყენებით სახიერად, ხელშესახებად გვიჩვენებს პერსონაჟის გრძნობათა სამყაროს, მაგრამ ყველგან საგანგებოდ არის ხაზგასმული, რომ კრიზისულ სიტუაციებში ბათუს არაორდინარული ქცევის განმსაზღვრელი მხოლოდ და მხოლოდ გონებაა.

მცირედით კმაყოფილება, განგების რწმენა, „გულის რელიგია“ და ტრადიციის მორჩილება, – რაც საფარ-ბეგთან ურთიერთობაში გამოჩნდება, – ის ძირითადი ნიშნებია, რომლებიც ბათუს, ვითარცა „ბუნების ადამიანს“, ახასიათებს. „ბუნების ადამიანის“ ბედნიერებას განაპირობებს არა იმდენად ყოფის სიმარტივე, – რეალურად ეს ყოფა საკმაოდ მძიმეა, – რამდენადაც მანკიერ სურვილთაგან განდგომა, უზენაესთან, ბუნებასა და საზოგადოებასთან უკონფლიქტო თანაარსებობა, რაც სულიერი ჰარმონიის წყაროა.

ბათუს პარადიგმული ბუნება, მისი თვისებები და ეთოსი სრულყოფილად იკვეთება საფარ-ბეგთან ურთიერთობაში, განსაკუთრებით, პოემის საკვანძო სცენაში. ბათუს ქცევას ძუძუმტესთან, მკვლევარნი, როგორც წესი, შენდობის თემას უკავშირებენ და მოტივად ხან პერსონაჟის „შენდობის დიდ უნარს“ ასახელებენ, ხან მონანიე მოყვასის ზნეობრივი აღორძინების სურვილს, ხანაც – პირადი დანაშაულის გამოსყიდვას. ყველა ამ შემთხვევაში ბათუს – „ბუნების ადამიანის“ რუსოისტულ ტიპს! – რელიგიური მორალით მოქმედება მიენერება.

დავინწყოთ იმით, რომ ბათუს განდგომას, მის ვიტალურ მინიმალიზმს, გარეგანი მსგავსების მიუხედავად, პრინციპულად არაფერი აქვს საერთო ნუთისოფლის გმობასა და ასკეტიზმთან. იგი მინიერ არსებობას კი არ უარყოფს, განდევილის სენაკს კი არ მიაშურებს, მანკიერ საზოგადოებას ემიჯნება, ბუნებაში გადის, ანუ საერო სივრცის ერთი სეგმენტიდან მეორეში გადაინაცვლებს. პერსონაჟის ასეთი უჩვეულო გადანწყვეტილების მიზანი, როგორც უკვე ითქვა, მინიერი ბედნიერების მოპოვებაა, რასაც აღწევს კიდეც. ბათუს არჩევანი ზნეობრივი არჩევანია, იგი, როგორც აკაკი ამბობს, „ბედის რჩეულია“ და არა ღვთის რჩეული. მისი ეთიკა რელიგიური ცნებებიდან კი არ გამოიყვანება, არამედ – ადამიანის ბუნებიდან.

ბათუს ნარატივში რეალიზებულია „სეკულარიზებული ასკეტიზმის“ განმანათლებლური მოდელი, ამიტომ ბუნებითი (მარტივი) და ცივილიზებული (რთული) ცხოვრების რუსოისტული დაპირისპირების ჩანაცვლება რელიგიური შინაარსის ოპოზიციური წყვილით: სოფელი – ზესთასოფელი „გამზრდელისთვის“ ისევე არარელევანტურია, როგორც პოემის სიუჟეტური პერიპეტიების, პერსონაჟთა ქცევისა და პრობლემატიკის რელიგიური ინტერპრეტაცია.

გავაანალიზოთ ამ სამზერიდან ბათუ – საფარ-ბეგის საკვანძო ეპიზოდი. წინასწარ ვიტყვი, რომ თუ „მცირედით კმაყოფილება“ ბათუს ბიოლოგიური არსებობის წესია, ის, როგორც სოციუმის წევრი, „რჯულზე უფრო უმტკიცესი“ ადათ-წესების პატივისმცემელი და დამცველია.

საფარ-ბეგის უღირს საქციელს ბათუ „პირშაობას“ – პირის გატეხას, დალატს უწოდებს. ძუძუმტის შეცოდება იმდენად არაადამიანურია და გაუგონარი, რომ განსჯა-განხილვას, თავისმართლებას არ ექვემდებარება („სათქმელად საძნელოა... არც შენდობა უხერხდება“). ამის შესაბამისად, ბათუს მსჯავრიც ადეკვატურია – მტრადქცეულ მოყვარესთან შუამავალი ამიერიდან მხოლოდ ტყვია იქნება.

დაძაბულ, დრამატულ სიტუაციაში მკითხველი წამითი წამად მოელის შურისძიებას, მაგრამ ბათუ საფარ-ბეგს ცოცხალს ტოვებს:

**ახლა წადი! დამეკარგი!
ფრთხილად, არსად შემეყარო,
რომ ცხელ გულზე, უცაბედათ
შენი სისხლი არ დავეღვარო!**

ბათუს საქციელი ძალიან დამაფიქრებელია ფსიქოლოგიურადაც და აზრობრივადაც: როგორც მამაკაცი და ქმარი, იგი, რასაკვირველია, სულის სიღრმემდე შეურაცხყოფილია. მის ერთ სიტყვაში – „დამეკარგი!“ საფარ-ბეგისადმი იმდენი ზიზღი და მრისხანებაა, რომ რაიმე ალტრუისტულ იმპულსზე, მით უფრო, შენდობა-პატიებაზე საუბარი უხერხულიც კია. პირიქით, საფარ-ბეგს საგანგებოდ აფრთხილებენ, რომ სამომავლოდ დანდობა აღარ იქნება და ვერც გონება მოახერხებს ყოველთვის „ცხელი გულის“ ალაგმვას. თუ შურისძიება არ ხდება, ამას ფუნდამენტური, პიროვნულ გრძნობაზე აღმატებული მიზეზი აქვს.

მხილების შემდეგ საფარ-ბეგი იძულებულია, „შეცოდება“ აღიაროს, ჩადენილი სისხლით ზღოს. სხვათა შორის, დამნაშავე შენდობა-პატიებას არც ითხოვს – რაც მოხდა, უპატიებელია. აი, ამ მომენტში გაცხადდება ის, რის გამოც ბათუ უარს ამბობს ძუძუმტის მოკვდინებაზე:

**არა! შენ ვერ შეგეხება
სასიკვდილოდ ჩემი ტყვია:
დედიჩემის გაზრდილი ხარ,
მისი ძუძუ გინოვია...**

არავითარი სულგრძელობა და შებრალება-პატიება: ბათუ, როგორც ტრადიციული საზოგადოების წევრი, ემორჩილება მორდუობის წესს, რომელიც დიდშვილს ძუძუმტის მოკვლას უკრძალავს. ბათუმ რომ მოკლას საფარ-ბეგი, ისიც „მორდუობის გამტეხი და ჩვეულების გადამგდები“ გახდება. დაზარალებულისაგან აკრძალვის სამართლიანობა არ განისჯება, რადგან ტრადიცია ინდივიდში კოლექტიური ნების გამოვლინებაა.

„გამზრდელში“, ბათუს გარემოში საზოგადოება არსად ჩანს, მაგრამ მორდუობის წესის დაცვა მიუთითებს, რომ არსებობს ადათ-წესებით რეგლამენტირებული სოციუმი. პერსონაჟის ქცევას ტრადიციით მიღებული ნორმატიული ზნობრივი კანონები განსაზღვრავს და არა მისი „შენდობის დიდი უნარი“.

ბათუ არ კლავს, ცოცხალს ტოვებს საფარ-ბეგს, მაგრამ მორალურად ანადგურებს მას:

**რაც ქვეყანას მიაჩნია
რჯულზე უფრო უმტკიცესად,
რომ გატეხე, ის გეყოფა
სიკვდილამდე შენ საკვნესად.**

„ჩვეულების გადამგდებ“ საფარ-ბეგს ბათუ, როგორც დაზარალებული, აქ მხოლოდ საკუთარი სახელით არ ელაპარაკება. მორდუობის წესიდან გამომდინა-

რე, ის ლაპარაკობს ტრადიციული საზოგადოების სახელით. საფარ-ბეგის მდგომარეობაში სიკვდილი საზღაური კი არა, შვება და წყალობაა, ამიტომ დამნაშავემ ცოცხალმა უნდა იაროს, რათა სამარის კარამდე ზიდოს გარენარის, განკიცხულის სახელი! – ასეთია ბათუს ვერდიქტი, ე.წ. შენდობის ნამდვილი შინაარსი.

უნდა ითქვას, რომ ძუძუმტესთან განშორების წინ ბათუ ნამდვილად იყენებს სიტყვას „შენდობილი“ („ნადი ჩემგან შენდობილი“), რაც თითქოს მხარს უჭერს მიტევების, შენდობის ვერსიას. დავაკვირდეთ ტექსტის შესაბამის ადგილს:

**ნადი ჩემგან შენდობილი,
მაგრამ შორს კი... და მშვიდობით!..
დღეიდან ჩვენ წმინდის გულით
ერთმანეთს ვერ მივენდობით!**

შე-ნდობა, მი-ნდობა „ნდობას“ და მის აღდგენას უკავშირდება, ბათუს სიტყვებიდან კი ჩანს, რომ ორ ადამიანს შორის ნდობის ხიდი ჩატეხილია, განყვეტილია გულთა შორის წმინდა კავშირი. განა შესაძლებელია ამ ვითარებაში შენდობის წმინდა აქტი აღსრულდეს?! „ნადი ჩემგან შენდობილი“ აქ მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციაა და საფარ-ბეგის ცოცხლად გაშვებას („მაპატია შეცოდება“) გულისხმობს. „გამზრდელში“ აკაკი არაერთ რელიგიური გენეზისის კონცეპტს იყენებს (აღსარება, სასუფეველი, შეცოდება და სხვ.), მაგრამ ყოველ მათგანს პოემაში მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული, სახისმეტყველებითი ფუნქცია აქვს და დაცლილია სარწმუნოებრივი შინაარსისაგან.

სანამ ბათუს ნარატივის ანალიზს შევაჯამებდეთ, აქვე ვიტყვი, რომ რუსოისტული იდეა-პერსონაჟია ნაზიბროლაც. რუსო საკმაოდ კონსერვატიულად უყურებდა ქალის აღზრდისა და დანიშნულების საკითხს, თვლიდა, რომ განათლებას მხოლოდ ზიანი მოაქვს სუსტი სქესისათვის. მთავარია, სათნოების, თანაღმობის, მორჩილების აღზრდა, რაც ქალს, როგორც ქმრის დამხმარეს და მისი ცხოვრების დამამშვენებელს, ოჯახურ ცხოვრებაში გამოადგება. სწორედ ასეთია მშვენიერი, უმანკო და ქმრის უსაზღვროდ მოყვარული ნაზიბროლა: „ცის და ქვეყნის შუამავლად / მიაჩნია მას აფხაზი...“

ბათუს ნარატივის ანალიზი, ვფიქრობ, ეჭვს არ ტოვებს, რომ ახალგაზრდა აფხაზის მარტივი ცხოვრების ამბავში შეფარულია ცივილიზაციისაგან გამიჯვნის რუსოისტული კონცეფცია, ნაჩვენებია ბუნებრივ გარემოში „ბუნების ადამიანის“ ცხოვრების წესი და მისი მიზანი.

განმანათლებლური უკუფენის ამოცნობა აკაკის პოემაში მიანიშნებს, რომ „გამზრდელი“, რომელიც, ერთი შეხედვით, „ნამდვილი ამბის“ უპრეტენზიო პოეტური თხრობაა, სინამდვილეში რთული, ორპლანიანი ტექსტია და ფილოსოფიურ პარაბოლას წარმოადგენს. ტიპოლოგიურად იგი ახლოსაა განმანათლებლურ პროზასთან (ვოლტერი, დიდრო...) – აქაც მოჩვენებითი სიმსუბუქით

მოთხრობილ ამბავში ეპოქის უღრმესი მსოფლმხედველობრივ-ეთიკური პრობლემები იკითხება.

„გამზრდელში“ აშკარაა „მარტივი“ და „რთული“ ცხოვრების, გონიერი დადებითი გმირისა და ვნებასაყოლილი უარყოფითი პერსონაჟის დაპირისპირება, რაც განმანათლებლური რომანის მთავარი კოლიზიაა. მასში კონდენსირებულია განმანათლებლობის მრწამსი, რომ სიკეთე და ზნეობრიობა გონების ნაყოფია, ხოლო გრძნობიერება – ეგოისტურ ლტოლვათა ნყარო.

რუსოსიტულ ოპოზიციაში, რომელიც გადატანილია აკაკის „გამზრდელში“, ცივილიზებული ცხოვრების წესი ფრაგმენტულადაა მოხაზული საფარბეგის მონათხრობში, ცივილიზებული ადამიანის იდეას კი იგი პერსონალურად განასახიერებს.

„რთული ცხოვრება“ – საფარ-ბეგისა და ზია-ხანუმის სივრცე – მცირედით ვერკმაცყოფილთა ასპარეზია, სადაც ადამიანთა პატივმოყვარეობა და ეგოიზმი ინტერესთა კონფლიქტებს წარმოშობს. ამ სივრცეში, რომელსაც აკაკის პოემაში პაროდიულ-სატირული ელფერი ახლავს, სიყვარულს დაკარგული აქვს მაღალი ადამიანური შინაარსი, ხოლო პერსონაჟები ტარიელ-ნესტანის ზნეობრივად დაკნინებული აზრდილები არიან (აკაკი: „დღევანდელი ქართველი იგივე ტარიელია, მხოლოდ დაკნინებული“). ქალის მშვენიერება ზია-ხანუმის ცბიერ სასიყვარულო თამაშებში მხოლოდდა საპირადო ზრახვების იარაღად ქცეულა, „სავაჟაკოდ გამოსული“, გულისთქმას აყოლილი საფარ-ბეგი კი „ნადილთა თმობის“ ნაცვლად არც მისი წოდებისთვის უკადრის საქციელს – ცხენის ქურდობას ეკრძაღვის და არც მოყვასის – ინალიფას ღირსების შელახვა აფიქრებს.

საფარ-ბეგის სახის შექმნისას განმანათლებლობისათვის მნიშვნელოვანი ოთხი ფაქტორია გათვალისწინებული: პერსონაჟის სოციალური წარმომავლობა, აღზრდა, სამოქმედო გარემო და „ბუნება“.

საფარ-ბეგი წარმომავლობით არისტოკრატია. თუ ბუნების ადამიანს წვრთნა არ სჭირდება, – რუსოს მიხედვით, მისი მასწავლებელი ბუნებაა, – პრივილეგირებული წრიდან გამოსული მოზარდისათვის აუცილებელია საგანგებო აღზრდა. პოემაში მინიშნებული წვრთნის პრაქტიკა საკმაოდ ახლოსაა აღზრდის იმ პრინციპთან, რომელიც მოცემულია რუსოს ბელეტრიზებულ ტრაქტატში „ემილი ანუ აღზრდის შესახებ“. აღსაზრდელი ორსავე შემთხვევაში მაღალი წრიდანაა. წვრთნის პროცესს წარმართავს პედაგოგი-ფილოსოფოსი („ბრძენი“), რომლის საბოლოო მიზანი პიროვნების ზნეობრივი სრულყოფაა, სხვაგვარად – „ადამიანობის“ („კაცობის“) აღზრდა. „წვრთნის“ ეს სკოლა საფარ-ბეგმა ჰაჯიუსუბთან გაიარა და არცთუ წარუმატებლად – ბათუს დახასიათებით, მისი ძუძუმტე გამოცდილი, ცხოვრების ავ-კარგში ჩახედული, უდრეკი და უშიშარი ვაჟკაცია.

მაგრამ პიროვნებაზე გავლენას ახდენს არა მარტო აღზრდა, არამედ – სოციალური გარემოც. პოემაში ჩანს, რომ ცხოვრებაში ჩაბმულმა საფარ-ბეგმა ზეპური საზოგადოების ძლიერი ნეგატიური ზეგავლენა განიცადა. ბათუსთან მისული საფარ-ბეგი უკვე მორალურად დეფორმირებული არსებაა, რადგან, სურვილის

ტყვეობაში მოქცეული, გონებისა და ზნეობის კარნახს კი არ მიჰყვება, მთლიანად ზია-ხანუმისადმი გაჩენილ ლტოლვას, გულისთქმას ემონება.

საფარ-ბეგის შესახებ ლიტერატურათმცოდნეობაში რადიკალურად განსხვავებული მოსაზრებანი არსებობს, დანყებული უმკაცრესი შეფასებით და ვულგარულ-სოციოლოგიური არგუმენტაციით და დამთავრებული მისი, როგორც მონანიე პერსონაჟის, რეაბილიტაციით. კერძოდ, გამოთქმულია აზრი, რომ „გამზრდელის“ მთავარი პრობლემა „ადამიანის აღორძინებული სულის ტრაგედიაა“, რაც შეცოდება-მონანიების რელიგიურ კონცეპტებს, ზნეობრივ განმმენდას უკავშირდება (ა. ბაქრაძე).

„გამზრდელში“ რამდენჯერმეა ნახსენები „შეცოდება“, მაგრამ არცერთხელ – „სინანული“ და „მონანიება“. ეს იმიტომ, რომ პოემაში არც მონანიების თემაა და არც რელიგიური პრობლემატიკა მუშავდება. აკაკის ინტერესის საგანია არა შემცოდებ პერსონაჟის „აღორძინებული სულის ტრაგედია“, არამედ „შეცოდების“ / დანაშაულის ეტიოლოგია და მისი შედეგები, დანაშაულის მიმართება აღზრდის იდეასთან. პოეტს სურს გაარკვიოს, რატომ იქცა „კაცად“ გაზრდილი არისტოკრატი პირშავ არაკაცად, რა მიმართებაა ადამიანის „ბუნებასა“ და „აღზრდას“ შორის.

საფარ-ბეგის დანაშაული აფექტის შედეგია და არა წინასწარ დაგეგმილი განაზრახი. მისი პირველივე სიტყვები ბათუსთან („სტუმარი ღვთის!“) ცხადყოფს, რომ იგი ღვთის სახელით და წმინდა გულით მიდის ძიძიშვილთან, ვისგანაც საძნელო საქმეში დახმარებას მოელის. თავად პერსონაჟი მომხდარს რალაც გაუცნობიერებელი ძალის ნამოქმედარად, ეშმაკეულ ცდუნებად („შემაცდინა თვით ეშმაკმა“) აღიქვამს – ყოველივე მისი ნების გარეშე მოხდა („ეუბნება ყოველიფერს, / **უნებურად** რაც შეემთხვა“). ამ სამზერიდან საფარ-ბეგი საკუთარი ვნების, ინსტინქტის ანუ „ბუნების“ **მსხვერპლია**. მაგრამ აკაკის ეს გარემოება შემცოდის გამამართლებელ არგუმენტად კი არ მოაქვს, იგი ბიოლოგიური სანყისის, „ბუნების“ მნიშვნელობისა და ძალის წარმოსაჩენად სჭირდება.

საფარ-ბეგს თანდაყოლილი ძლიერი მგრძნობელობა, უფრო კონკრეტულად – ძლიერი სექსუალობა ახასიათებს. მართალია, ზნეკეთილი ბათუ ზია-ხანუმისადმი ძუძუმტის ლტოლვას „სიყვარულის სენს“ უწოდებს, მაგრამ რეალურად ეს მხოლოდ ვუალირებული ლიბიდოა. ამას საფარ-ბეგის სიტყვები მოწმობს: „მე სხვა **მადა** მაქვს აშლილი/ სხვანაირი **გულისთქმისო**“. „გულისთქმის მადა“ ანუ სქესობრივი ლტოლვა, როგორც შიმშილი, პერსონაჟის „ბუნების“ ზუსტი ფორმულაა. სწორედ ამ „მადამ“ იფეთქა მშვენიერი ნაზიბროლას ხილვისას, რამაც მანამდე პირმტკიცე კაცი პირშავ დამნაშავედ აქცია.

განმანათლებლობის ეთიკა თავისი არსით ნატურალიზმის ეთიკაა. ზნეობრივია ის, რაც ადამიანის ბუნებრივ მისწრაფებებს შეესაბამება, ანუ ეთიკა მთლიანად ადამიანის „ბუნებიდან“ – გრძნობადი მისწრაფებებიდან გამოიყვანება. მაგრამ, განმანათლებელთა აზრით, „ბუნებისადმი“ ეთიკური მიდგომა მხოლოდ ზნეობრივ ადამიანს ძალუძს, ვისაც აქვს მორალური კრიტერიუმი „სინდისის“ სახით. ადამიანში მუდმივად იბრძვის „ვენება“, რომელსაც სიურპრიზების შემოთავაზება შეუძლია, და სინდისი – მორალური იმპერატივი. სიამოვნებისკენ ლტოლვა, რო-

მელიც „ვნებებს“ წარმოშობს, **„ფაქტიური ქვემარტებაა“**, განმანათლებლები კი ასჯერ მეტ პატივს მიაგებდნენ **„ზნეობრივ ქვემარტებას“** და აღზრდას, როგორც ზნეობის საფუძველს. „ადამიანს მხოლოდ მორალური თავისუფლება აქცევს თავისი თავის ბატონად... ადამიანობის პრინციპით აღზრდილი პიროვნება ცხოვრების ყველა შემთხვევას გაუმკლავდება“, – ამტკიცებდა რუსო.

„გამზრდელი“ და მასში გადმოცემული „ნამდვილი ამბავი“ („ფაქტიური ქვემარტება“) განმანათლებელთა სპეკულაციურ-თეორიული კონცეფციის სრულიად საპირისპირო სურათს ხატავს. საფარ-ბეგის შემთხვევაში აღზრდის მთავარი მიზანი განუხორციელებელი დარჩა – პიროვნების ქცევას გონება კი არა, სქესობრივი ინსტინქტი, ნდომბა წარმართავს, რის შედეგადაც ხდება დანაშაული. მას ველური ან სექსოპათი კი არ სჩადის, არამედ ის ადამიანი, ვინც ჰაჯი-უსუბის ხელმძღვანელობით „კაცად“ უნდა გაზრდილიყო. იდეა-პერსონაჟის საქციელი წვრთნა-აღზრდის ვარგისიანობის კრიტერიუმი. საფარ-ბეგის დანაშაული აღზრდის მარცხია „ბუნების“ წინაშე, რის საფუძველზეც აკაკის, როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, ღრმად განზოგადებული ფილოსოფიური დასკვნა გამოაქვს.

საფუძველშივე მცდარია ვარაუდი, რომ „ბუნების“ ფაქტორის ობიექტური არსებობა და ძალმოსილება დამნაშავეს რეაბილიტაციას ნიშნავს. საფარ-ბეგის კაზუსი ეჭვქვეშ აყენებს აღზრდის ყოველშემძღვანელობის განმანათლებლურ იდეას, პერსონაჟის საქციელის შეფასება კი ავტორის მიერ ოდენ ზნეობის პოზიციიდან ხდება. აკაკის მთელ შემოქმედებას გასდევს აზრი, რომ „ყოველი კაცი განსხვავდება პირუტყვისაგან ზნეობის უზენაესობით, რომელიც უმეტესწილად სინიდისში გამოიხატება ხოლმე. თუ კაცმა ზნეობითი მხარე დასჩაგრა როგორმე და სინიდისი წაიწყმიდა, მაშინ ის ყოველს პირუტყვზე უპირუტყვესი შეიქმნება“ („ვარდი და ეკალი“).

საფარ-ბეგის „მონანიებას“ ხშირად დანაშაულის აღიარებას უკავშირებენ, თუმცა აღიარება მხოლოდ მხილებას მოსდევს. მანამდე, უკაცური საქციელის ჩადენის შემდეგ, ნაბადში გახვეულ დამნაშავეს „თბილად სძინავს“, მეტიც, ბათუს მშვიდი ქცევით თვალაბმულს, ზნეობამორღვეული კაცის უპატიოსნო, „ცოდვილი სიხარულით“ (ა. ბაქრაძე) უხარია:

**არ უთქვამს ქალს, რაც შევცოდე,
ჩანს, ნამუსი შეუნახავს.
ჩემს საქციელს, სამარცხვინოს,
ვინ გაიგებს, ვინ დამძრახავს?**

მთავარია, საძრახი საქციელი არ გახმაურდეს, პასუხისმგებლობას გაექცეს, თორემ საფარ-ბეგის შეკრთომა-დარცხვენას ცოტა რამ აქვს საერთო სინდისის ქენჯნასთან, მორალურ თვითშეფასებასთან. ღრმა განცდები არც იძულებით აღიარებას და საზღაურისათვის მზადყოფნას ახლავს, ისეთი მედიდურობით და ქედმაღლობით არის წარმოთქმული მორჩილების, ცრუ მონანიების სიტყვებით:

**შენი ტყვე ვარ!.. ჰა, ხომ ხედავ,
იარალი დამიყრია...
სასიკვდილოდ ჩემი ნებით
შენ წინ თავი დამიხრია...**

თავისთავად, რეალისტი პოეტისაგან ძნელი წარმოსადგენიცაა, რომ მისმა დამნაშავე პერსონაჟმა მყისიერად, უმოკლეს დროში ისეთი ღრმა სულიერი კათარსისი განიცადოს, როგორც მონანიებაა.

რეალურად, ბათუს უმძაფრესი მხილება მორალთან გაუცხოებულ საფარბეგს პიროვნებისა და საზოგადოების წინაშე ჩადენილი დანაშაულის სიმძიმეს აგრძნობინებს. უზნეობასთან შეგუებული, მიძინებული სინდისი თითქოს ფხიზლდება, მაგრამ, სამწუხაროდ, დამნაშავეს ძიძიშვილისადმი მიყენებული ჭრილობა და მისი ბედნიერების მოშლა კი არ სტანჯავს, გარენარის სახელი და განკიცხული ცხოვრების მწარე პერსპექტივა აძრწუნებს. ასეთ ვითარებაში სიკვდილი, რომელსაც ის ითხოვს, შვებაა და არა სასჯელი.

კონცეპტუალურ პლანში, ნაწარმოების ერთიანი საზრისის ფორმირების გზაზე, საფარ-ბეგის ნარატივს თავისი მხატვრული ფუნქცია და აზრობრივი შინაარსი აქვს. სიუჟეტურად იგი ბუნებრივად ამზადებს კულმინაციურ მწვერვალს – პოემის ფინალურ სცენას, ხოლო თავად საფარ-ბეგი, როგორც იდეა-პერსონაჟი, სიმბოლურად განასახიერებს მანკიერი ცივილიზებული ცხოვრების ექსპანსიას პატრიარქალური „მარტივი ცხოვრების“ მიმართ.

საფარ-ბეგის კაზუსი, ერთი მხრივ, გამოხატავს მოხუცი აკაკის სკეპსის აღზრდის ყოვლისშემძლეობის განმანათლებლური იდეისადმი, რომელსაც იგი ხანგრძლივი დროის მანძილზე იზიარებდა, მეორე მხრივ კი – ააშკარავებს რუსოისტული „მარტივი ცხოვრების“ კონცეფციის უტოპიურობას. „გამზრდელის“ დასკვნით ეპიზოდში ნაწარმოების საზრისის გლობალური განზოგადება ხდება, რაც განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს.

* * *

სანამ საბოლოოდ დაშორდებოდეს, შეურაცხყოფილი ბათუ საფარ-ბეგს ასეთ დავალებას აძლევს:

**ნადი, ნახე ის მოძღვარი,
ვინც შვილივით გამოგზარდა
და უამბე შენი პირით,
რაც სირცხვილი დაგემართა!**

პოემის ცენტრალური პერსონაჟი – გამზრდელი ნაწარმოებში პირველად აქ არის დასახელებული. სიტყვა „მოძღვარი“, როგორც ბათუ ჰაჯი-უსუბს მოიხსენიებს, „აღმზრდელის“ უბრალო სინონიმი არაა – იგი იმ პიროვნების განსაკუთრებულ სტატუსს აღნიშნავს, ვინც ტრადიციული საზოგადოების მორალურ-ინტელექტუალური ავტორიტეტი და ხალხის მასწავლებელია.

ჰაჯი-უსუბის დახასიათებას „გამზრდელში“ სულ ოთხი სტროფი ეთმობა, მაგრამ სათქმელის ზღვრული კონცენტრაციით აკაკი რელიეფურად გამოკვეთს აღმზრდელის მონუმენტურ სახეს. ბიოგრაფიული შტრიხები და თვისებები, რომელსაც ავტორი პერსონაჟს მიაწერს, ბრძენის გარკვეულ ტიპს წარმოაჩენს. საზოგადოებაში, სადაც ყველაფერზე მეტად გვარიშვილობა, ვაჟკაცობა და ქონებრივი ცენზი ფასობს, ჰაჯი-უსუბს მარტოოდენ ჭკუა-გონება გამოარჩევს. უზარმაზარ ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან ერთად („ზღვა და ხმელი მოვლილი აქვს, / მნახველია ცა და ქვეყნის“), ღვთისმოსავი ჰაჯი ზედმინეწვით ფლობს რელიგიურ სიბრძნესაც („ხელის გულზე უწერია/ თვით მაჰმადის წმინდა მცნება“). ჰაჯი-უსუბი თავის თავში აერთიანებს საღვთო და საერო ცოდნას. აღმზრდელის პედაგოგიური მიზანი, როგორც აკაკი იტყვოდა, შეგირდის „საღვთო-საეროში განა-ფულობის“ მიღწევა, ზოგადად, პიროვნების „კაცად“ გაზრდაა.

ბრძენის სახე „გამზრდელში“ მოკლებულია ინდივიდუალურ ნიშნებს და, კავკასიური კოლორიტის მიუხედავად, ტიპოლოგიურად ახლოსაა ევროპული განმანათლებლობის მიერ შექმნილ ბრძენის იდეალთან. ჰაჯი-უსუბი აკაკის მიერ ჩაფიქრებულია, როგორც განმანათლებლობის სახე-სიმბოლო, რომელიც ამ მოძღვრების ფილოსოფიურ-პედაგოგიურ და ზნეობრივ-ეთიკურ იდეალებს განასახიერებს.

რატომ აგზავნის ბათუ საფარ-ბეგს ჰაჯი-უსუბთან?

პიროვნულად ბათუმ მის მიმართ ჩადენილ დანაშაულს, როგორც ტრადიციის დამცველმა, მორდუობის წესით განსაზღვრული ქცევით უპასუხა – ძუძუმტე ცოცხალი დატოვა („წადი ჩემგან შენდობილი“), მაგრამ განა შეიძლება დაუსჯელი დარჩეს ის, ვინც „რჯულზე უფრო უმტკიცესი“ ადათი ხელყო და ამით საზოგადოების არსებობის ფუნდამენტური ნორმა დაარღვია?! „გამზრდელში“ ბათუს პიროვნული ტრაგედია თანდათან ტრადიციული საზოგადოების კრიზისში გადაიზრდება, რასაც მასშტაბური განზოგადებისაკენ მივყავართ. მომხდარზე მსჯავრის გამოტანა მხოლოდ ჰაჯი-უსუბს ძალუძს და ევალება კიდევ, როგორც საფარ-ბეგის გამზრდელს, ხალხის ბრძენ მოძღვარს და მორალურ ავტორიტეტს.

გაზრდილის უკაცურ საქციელზე ჰაჯი-უსუბის პასუხი – თვითმკვლელობა!

სუიციდი სასონარკვეთილების უკიდურესი ფორმაა – პიროვნების კატასტროფა, ამიტომ ზუსტ გააზრებას მოითხოვს, რამ მიიყვანა ბრძენი გამზრდელი ტრაგიკულ გადაწყვეტილებამდე. პოემის მიხედვით, ეს არ არის და არც შეიძლება იყოს აფექტის გამოვლენა – სუიციდს წინ კრიზისული სიტუაციის შეცნობა და განსჯა უძღვის.

პოემაში აკაკი თვითმკვლელობის აქტს საგანგებოდ ამზადებს მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვანი სიუჟეტური მანევრით, რაც ზრდის პერსონაჟის საქციელის მოულოდნელობას. მას შემდეგ, რაც გამზრდელმა „მორდუობის გამტეხი და ჩვეულების გადამგდები“ გაზრდილისაგან „ყოველიფერი“ მოისმინა, იგი ნამუსის გასანმენდად სისხლის დაღვრაზე ალაპარაკდა. ლოგიკურად აქ დამბაჩის გასროლადა რჩება რეალური დამნაშავის დასასჯელად. ამისთვის საფარ-ბეგიც მზადაა და მასთან ერთად – მკითხველიც, მაგრამ...

გამზრდელის თვითმკვლელობამდე საფარ-ბეგი უკვე დასჯილია სიკვდილზე უარესი არსებობით – ნაზრახი სიცოცხლით („შენ სიკვდილის რა ღირსი ხარ?!“), ამიტომ სიტყვები „და ნამუსის გასანმენდად / ჩემის ხელით სისხლს დავღვრიო“ გაზრდილს კი არა, თავად ჰაჯი-უსუბს მიემართება. ეს სიტყვები გამზრდელის მორალური თვითშეფასება და პირადი პასუხისმგებლობის აღიარებაა, ამიტომ ჰაჯი-უსუბის თვითმკვლელობას არაფერი აქვს საერთო შემცოდე მოყვასისათვის გაღებულ მსხვერპლთან, მით უფრო – მაცხოვრის თვითშენიშვნის მოდელთან, როგორც ეს ზოგი მკვლევარის მიერ არის ინტერპრეტირებული...

გამზრდელის სუიციდის აქტი პოემაში იმდენად მოულოდნელი და პარადოქსულია, რომ აკაკის სიცოცხლეშივე გამოითქვა აზრი ფინალური სცენის მხატვრულ არადამაჯერებლობაზე. შემდგომში გაჩნდა დაბეჯითებული მტკიცებანი, რომ პოეტმა უღალატა სინამდვილეს, დიდაქტიზმმა დაჯაბნა შემოქმედებითი ალლო – მხატვრული ლოგიკა რეზონიერობამ დაიქვემდებარა. ამგვარი შეფასებანი იმიტომ გაკეთდა, რომ ჰაჯი-უსუბს აღიქვამდნენ, როგორც ხასიათს და ქცევის ფსიქოლოგიურ მოტივირებას მოითხოვდნენ. მიუგნებელი დარჩა, რომ „გამზრდელის“, როგორც ფილოსოფიური პარაბოლის, კომპოზიციურ სივრცეში ხასიათები კი არა, იდეა-პერსონაჟები მოქმედებენ, რომ იდეა-პერსონაჟთა ქცევას ავტორისეული საზრისი წარმართავს და არა ფსიქოლოგიური მოტივაციები. ამ შემთხვევაში აკაკის პოემაზეც შეიძლება გავიმეოროთ რუსოს სიტყვები, თქმული ვოლტერის რომანებზე: „ის არღვევს დამაჯერებლობას, მაგრამ არ არღვევს სიმართლეს“.

ჰაჯი-უსუბი, როგორც იდეა-პერსონაჟი, ნაწარმოებში ორი ჰიპოსტასითაა წარმოდგენილი: რეალურ პლანში – როგორც გამზრდელი, სიმბოლურ პლანში – როგორც „ბრძენი“, პერსონიფიცირებული სახე განმანათლებლობისა. საჭიროა, ორივე ასპექტით გაირკვეს, რა არის პერსონაჟის თვითბრალდების მიზეზი, რა შინაარსი აქვს გამზრდელის „დანაშაულის შემადგენლობას“.

ჰაჯი-უსუბის თვითმკვლელობა, როგორც ითქვა, პასუხია ბათუს თხოვნაზე, შეაფასოს გაზრდილის საქციელი, მისი დანაშაულის კერძო და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. ზნეობრივ კანონსა და სამართალს შორის წინააღმდეგობაა და იგი გადანყვეტას მოითხოვს.

ემპირიულ-სიუჟეტურ პლანში ჰაჯი-უსუბის თვითმკვლელობის მიზეზი პოემაში შეუფარავად, პირდაპირაა დასახელებული:

**სასიკვდილო მე ვარ მხოლოდ,
რომ კაცად ვერ გამიზრდინარ!**

ჰაჯი-უსუბის პედაგოგიკის, „წვრთნის“ მიზანი ბიოლოგიური არსების ზნეობრივ არსებად გარდაქმნა, „კაცად გაზრდა“ იყო, მაგრამ მოხდა ისე, რომ მისმა გაზრდილმა უკაცურობა ჩაიდინა. აღზრდის კრიტიკრიუმად რუსოს ის მიაჩნდა, რამდენად გაუძლებდა „ადამიანობის“ პრინციპით აღზრდილი პიროვნება მანკიერი გარემოს ზემოქმედებას. საფარ-ბეგის დანაშაული, ამ კრიტიკრიუმის მიხედ-

ვით, გამზრდელის პროფესიული მარცხია, რამაც უბრალო, ღირსეული ადამიანების ბედნიერება შეინირა. დანაშაულის სათავე აღზრდაშია და ვინაიდან „მზრდელი ყრმის მეორე შემოქმედი“ (ილია), ამიტომ ზნემაღალი ჰაჯი-უსუბი მოვალედ თვლის თავს, სიცოცხლით აგოს პასუხი ბათუს წინაშე. ეს სუიციდის პიროვნული მიზეზია.

ყოველგვარი პედაგოგიკის უკან გარკვეული მსოფლმხედველობა დგას, რადგან პედაგოგიკა ფილოსოფიაა მოქმედებაში. საფარ-ბეგის დანაშაული არ არის უბრალო კრიმინალი, იგი სიმპტომია ზნეობრივი ნორმებით რეგულირებული ეთოკრატიული საზოგადოების კრიზისისა. შეილახა ტრადიციის ავტორიტეტი და სინმინდე, ის, რაც სოციალურ, ეროვნულ, რელიგიურ განსხვავებულობაზე მალდა დგას. ბრძენმა ჰაჯი-უსუბმა გაზრდილის მოსმენისთანავე შეაფასა ვითარება:

**ყურს უგდებდა ჰაჯი-უსუბ,
სახე მოინაღვლიანა:
სიდიადე ამ მუხთლობის
თვალწინ გაისიგრძეგანა.**

„მუხთლობის სიდიადე“ გამზრდელის გულში სინანულნარევე ნაღველს აღძრავს, ხოლო სიბრძნე აიძულებს, კრიტიკულად შეხედოს იმ მოძღვრებას, რომელსაც ეყრდნობოდა მისი პედაგოგიკა.

ჰაჯი-უსუბის აღმზრდელობითი მეთოდის საყრდენი პრინციპის ამოცნობა პოემის ცნობილი სენტენციის ანალიზით ხერხდება:

**მაგრამ მარტო წვრთნა რას იზამს,
თუ ბუნებამც არ უშველა?**

აქ აკაკი ერთდროულად ორ საწყისზე საუბრობს – „წვრთნასა“ და „ბუნებაზე“, რომელთა მიმართების გარკვევა აღზრდის პროცესში განმანათლებლობის მთავარი პრობლემა იყო. განმანათლებლები თვალს არ არიდებდნენ ინდივიდში გრძნობადი მისწრაფებების, „ვნებების“, „ბუნების“ არსებობას, მაგრამ განუხრელად ასაბუთებდნენ და იცავდნენ აღზრდის ყოვლისშემძლეობის იდეას. განსხვავებული თვალსაზრისი ჰქონდა ამ მხრივ დენი დიდროს, რომელიც თვლიდა, რომ „ბუნების“ აღზრდა შეუძლებელია. ყოველივე კარგი „ადამიანობის“ შედეგია, – ამბობდა იგი და ამით თვითონაც, როგორც განმანათლებელი, აღზრდის დიდ მნიშვნელობას აღიარებდა, მაგრამ იქვე შენიშნავდა: – ყოველგვარ ნეგატიურ საქციელზე ბუნება აგებსო პასუხს.

აკაკი, როგორც ჩანს, განკერძოებით მდგარი დიდროს შეხედულებას იზიარებდა და, დიდი ალბათობით, უფრო მოგვიანო ევოლუციონისტურ თეორიასაც ითვალისწინებდა. მისი შეფასებით, დანაშაულის სათავე საფარ-ბეგის „ბუნებაშია“ და არა აღზრდაში.

თვითბრალდებისას ჰაჯი-უსუბი, აკაკისგან განსხვავებით, მხოლოდ აღზრდის წარუმატებლობაზე ლაპარაკობს, საერთოდ არ ახსენებს „ბუნებას“. ეს

იმიტომ, რომ მას – ორთოდოქს განმანათლებელს! – უპირობოდ სწამს აღზრდის ყოვლისშემძლეობა. საფარ-ბეგის კაზუსმა ჰაჯი-უსუბს რეალურად დაანახა განმანათლებელთა ფუნდამენტური იდეის მცდარობა და მასთან ერთად აღზრდის გზით საზოგადოების ძირეული გარდაქმნის უპერსპექტივობა.

გამზრდელის, როგორც იდეა-პერსონაჟის თვითმკვლელობა სიმბოლური აქტია. ჰაჯი-უსუბის სუიციდს, პიროვნულ მოტივთან ერთად, ღრმა საზოგადოებრივი მოტივაცია აქვს. იგი მოძღვრის, ზნეობის კანონმდებლის მსოფლმხედველობრივი კატასტროფის მაუწყებელია და განმანათლებლური იდეოლოგიის მარცხს, ოპტიმისტური ეპოქის ტრაგიკულ დასასრულს გამოხატავს.

აკაკი კარგად იცნობდა განმანათლებლების და კერძოდ, ჟან-ჟაკ რუსოს თხზულებებს, ხოლო პოეტის მხატვრული ტექსტების „ორხმოვანება“ საყოველთაოდ ცნობილია. ამიტომ მოულოდნელი არ უნდა იყოს, თუ „გამზრდელის“ ყოფით ამბავსა და ლოკალურ გარემოში შეფარულად განმანათლებლობის იდეები და მისი ბედი იკითხება. სხვათა შორის, როდესაც გერონტი ქიქოძე აკაკის „მედეაში“ იაზონის სკეპტიციზმზე საუბრობს, მახვილგონივრულად შენიშნავს: პერსონაჟი რელიგიასა და მის მსახურებზე ისეთი ენით ლაპარაკობს, თითქოს ევროპელი განმანათლებლების და რუსი ნიჰილისტების სკოლა ჰქონდეს გავლილი.

განმანათლებლობამ მეცხრამეტე საუკუნეს მემკვიდრეობად დაუტოვა პროგრესის ოპტიმისტური კონცეფცია – რწმენა აღზრდის და ხალხში ცოდნის გატანის გზით ახლო მომავალში მიწიერი სამოთხის შექმნისა. მაგრამ უკვე რუსომ შეამჩნია, რომ ცივილიზაციის განვითარებას მორალური რეგრესი სდევდა თან, უფრო მოგვიანო ხანებში კი პროგრესის თეორიის განხილვამ სოციალური სინამდვილის ფონზე სათავე დაუდო ამ თეორიისადმი უნდობლობას – პროგრესის იდეის კრიზისს.

აკაკი წერეთლის „გამზრდელი“ ეპოქის კრიზისული სულისკვეთების ანარეკლია, სადაც „წერთნას“ „ბუნება“ ამარცხებს, ბედნიერებისაკენ მიმავალი გზა კი ჩიხში ექცევა. პოემა მაჩვენებელია ავტორის მსოფლმხედველობრივი მეტამორფოზისა განმანათლებლური ოპტიმიზმიდან სკეპსისისა და პესიმიზმისაკენ. როგორ იარსებოს გამოცანებით დანადგმულ წუთისოფელში მიწყვი არჩევანის წინაშე მყოფმა ადამიანმა? არის კი თანამედროვე ცივილიზებულ საზოგადოებაში ზნეობრივი ცხოვრების შესაძლებლობა? რა ელის განმანათლებლური ილუზიებიდან გამოფხიზლებულ, დისჰარმონიული სამყაროს პირისპირ დარჩენილ ადამის ძეს? – აი, კითხვები, რომლითაც აკაკი შეხვდა XX საუკუნეს.

საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერება აკაკის წარმოუდგებოდა, როგორც „ბრძოლა ძველ და ახალ აზრებს შუა“, იმის გათვალისწინებით, რომ „ახალი“ ყოველთვის კარგს არ ნიშნავს და არც „ძველია“ ყოველთვის ცუდის სინონიმი. „გამზრდელში“ რეალური ცხოვრებით უკმაყოფილების, ცივილიზებული ცხოვრების ნეგატიური ხედვის საპირისპიროდ მოცემულია ძველი, პატრიარქალური ყოფის იდეალიზაცია და ესთეტიზაცია, თუმცა მოხუცი აკაკის, როგორც შემოქმედისა და მოაზროვნის, ღირსება ისაა, რომ, მიუხედავად პირადი სიმპა-

ტიისა, სიმართლით ასახა და გადმოსცა ისტორიული პროცესის შეუქცევადობა და მსჯავრი.

„გამზრდელის“ მთავარ ღირსებად მიჩნეულია თხრობის სწორუპოვარი ბუნებრიობა, აკაკისეული „რთული სისადავე“, რომელიც მიუღწევად სიმაღლედ დარჩა ქართულ პოეზიაში. მაგრამ მისი გენიის გამონაშუქია აგრეთვე კრიზისული ეპოქის წიაღში შობილი საფარ-ბეგის სახე. „გამზრდელის“ პერსონაჟები მოქმედებენ ზნეობრივ ფასეულობათა ერთსა და იმავე სისტემაში, რომლისრღვევა უკვე დაწყებულია. დაინგრა კეთილშობილი ბათუს ილუზორული ბედნიერება – ცხოვრების აღმართს იგი „ძლივს, ბარბაცით“ მიუყვება... თავი მოიკლა გამზრდელმა და მასთან ერთად დასრულდა ოპტიმიზმის ეპოქა... მომავლისაკენ მარტოდმარტო მიაბიჯებს ვნების ირაციონალური იმპულსებით აფორიაქებული, „სინიდისგატეხილი“ საფარ-ბეგი, რომლისთვისაც სულ მალე გადაინერება ქცევის კოდექსი, შეიქმნება „ახალი ეთიკა“, ხოლო რა სახეცვლილებებით გამოვა იგი დეკადენტურ-მოდერნისტული კულტურის ავანსცენაზე და რა ქარტეხილებს დაატრიალებს, დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილია.

დამონშებანი:

- Asatiani, G. *Sauk'unis P'oet'ebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1989 (ასათიანი, გ. *საუკუნის პოეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).
- Bakradze, A. *Ak'ak'i Bakradze – Sk'olas*. Tbilisi: gamomtsemloba „universali“, 2004 (ბაქრაძე, ა. აკაკი ბაქრაძე – სკოლას. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2004).
- Gaprindashvili, M. *Kartuli Sazogadoebrivi Azrovnebis Ist'oriis Nark'vevebi*. T'. III. Tbilisi: gamomtsemloba „sabh'ota sakartvelo“, 1988 (გაფრინდაშვილი, მ. *ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიის ნარკვევები*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988).
- Danelia, S. *Nark'vevebi Ant'ik'uri da Akhali Pilosopiis Ist'oriidan*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1985 (დანელია, ს. *ნარკვევები ანტიკური და ახალი ფილოსოფიის ისტორიიდან*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1985).
- Vertsman, I. “Zham-Zhak Russo – Myslitel I Kjudozhnik”. V kn.: Zham-Zhak Russo. *Izbrannye Sochineniya v Trekh Tomakh*. T. I. Moscow: “gosudapstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury”, 1961 (Верцман, И. “Жан-Жак Руссо – мыслитель и художник”. В кн.: Жан-Жак Руссо. *Избранные сочинения в трех томах*. Т. I. Москва: «Государственное издательство художественной литературы», 1961).
- Zanduk'eli, M. *Tkhzulebani*. T'. II. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1976 (ზანდუკელი, მ. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1976).
- Ingoroq'va, P'. *Tkhzulebata K'rebuli Shvid T'omad*. T'. I. Tbilisi: gamomtsemloba „sabh'ota sakartvelo“, 1963 (ინგოროყვა, პ. *თხზულებათა კრებული შვიდ ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963).
- Lotman, Yu. “Russo I Russkaya Literatura XVIII – Nachalo XIX veka”. V kn.: Zham-Zhak Russo. *Traktaty*. Moscow: izdatel'stvo “nauka”, 1969 (Лотман, Ю. “Руссо и русская литература XVIII – начало XIX века”. В кн.: Жан-Жак Руссо. *Трактаты*. Москва: издательство „Наука“, 1969).

- Lucag, T. B. *Deni Didro*. Moskow: izdatel'stvo "mysl", 1978 (Лучаг, Т. Б. *Дени Дидро*. Москва: издательство „Мысль“, 1978).
- Minashvili, VI. *Lit'erat'uruli Nark'vevebi da Ts'erilebi*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2003 (მინაშვილი, ვლ. *ლიტერატურული ნარკვევები და წერილები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2003).
- Ninidze, M. "Tvitmkvleloba, Rogorts Siuzhet'uri Met'afora". *Kartuli Lit'erat'uris Inst'it'ut'is IV Saertashoriso Simpoziumis Masalebi*. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ნინიძე, მ. „თვითმკვლევლობა, როგორც სიუჟეტური მეტაფორა“. *ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).
- Russo, J.-J. *Traktaty*. Moskow: izdatel'stvo "nauka", 1969 (Руссо, Жан-Жак. *Трактаты*. Москва: издательство „Наука“, 1969).
- Kikodze, G. *Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria. XIX Sauk'une*. Tbilisi: gamomtsemloba "sakhelgami", 1947 (ქიქოძე, გ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია. XIX საუკუნე*. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1947).

Teimuraz Doiashvili
(Georgia)

Gamzrdeli by Akaki Tsereteli and the Paradigm of Enlightenment

Summary

Key words: Gamzrdeli, Akaki Tsereteli, Enlightenment.

Gamzrdeli by Akaki Tsereteli is considered to be one of the conclusive creations of the 19th century of the Georgia realism. However, we believe the cultural-speculative context in which the masterpiece of the national poetry should be studied is still elusive.

In Gamzrdeli, which according to the author depicts the true story, both the fabula and the characters are not ordinary. One of them (Batu) has been isolated from the modern world and stays in the pristine nature. Another character (a guest called Safar-Beg), who was brought up by the same governess as the anchoret was raised by, abuses the wife of the very host, who had left his home in order to help Safar-Beg. The humiliated husband lets his guest leave his home alive and refuses to take revenge against him. More paradoxical is the end of the poem: instead of the guilty person the innocent governess commits a suicide. What is more, the author comes up with the verdict that acquits the guilty personage:

“Only bringing-up cannot do anything
If the personality does not help.”

If the “upbringing” is helpless without “personality”, why the wise governess kills himself then?!

Our paper searches for such a view-point that naturally determines the peculiarities of the poem in the frame of artistic logics.

In order to reveal the cultural code of Gamzrdeli, the first chapter is of a central importance which is entirely dedicated to the description of one of the lead character Batu. The detailed analyses of this chapter reveals that there are realized the enlightening opposition of “hard” (civilized) and “simple” (natural) lives in the poem. In a word, Batu’s narrative is the artistic realization of the Rousseauistic concept of “origin” _ returning to the pristine environment and people.

The existence of enlightening reflection in Gamzrdeli points that not only is there a linear narration of “the true story” in the text but it also represents philosophical parabola in terms of a genre. The poem typologically is close to the enlightening philosophical prose (Walter, Diderot), where the ideological-ethical problems of the epoch are “wrapped”. Moreover, in the specially organized compositional space of the text idea-personages act instead of characters meaning that their behavior is not lead by psychological motivations but the logics of conception.

Aristocratic Safar-Beg represents the civilized life-style in the poem. In Gamzrdeli the conflict between sensible positive character and the negative personage acting through his passion is presented, which is the main collesion of the enlightening type of a novel.

Why does Batu send Safar-Beg to Haji-Usup? Batu did not kill his foster-sibling as he choses to defend the tradition. And yet, is it possible to remain unpunished who neglected the custom “firmer than religion” and destroyed the fundamental norm of the existence of the society?! In Gamzrdeli Batu’s personal tragedy gradually turns into the crisis of the society leading us to the wide-scale dimension. This is only Haji-Usup who can give a verdict and, actually, he has to do this as an educator of Safar-Beg and wise leader of the people. The respond to the unhuman behavior of him is a suicide, which is the most extreme form of despair – the catastrophe of a person. Therefore, it require to understand vert accurately: what brought a wise educator to the tragic decision? According to the poem this is not and cannot be the display of an affect. The author specially prepares the act of suicide with a small but a very significant thematic maneuver, which increases the lever of unexpectedness of the personage’s behavior. After the educator heard everything from Safar-Beg, he started talking about the death in order to clear up conscience.

Logically, only the shot of this gun is left to destroy a real criminal. Safar-Beg is ready too for this and the reader too with him, but... But before the suicide of the educator Safar-Beg is already punished by ashamed life (“You do not deserve even death!). Therefore the words “and in order to clear up the consciousness I will die” refers not Safar-Beg, but the educator himself. These words are moral self-evaluation and the recognition of his direct responsibility for the crime. That’s why Haji Usup’s suicide has nothing to do with the sacrifice done for the sinner either with the model of sacrifice for God, as this is misinterpreted by some researchers...

Thus, the final formation of the essence of the poem is connected with the suicide of the educator. The wise educator who is the confessor of people and moral legislator as

well, in conceptual terms represents the image of a wise man formed through the parameters of enlightenment, always thoughtful as a symbol of enlightenment.

In the crime committed by his pupil, which in Haji-Usup's opinion surpasses personal level and weakens the basis of the society, not only does he see the failure of his pedagogical method which was based on almighty idea of upbringing, but he also sees the end of the beginning of educative rationalistic ethics and traditional society, left alone in front of irrational instincts. The suicide of Gamzrdeli is the catastrophe of the ideological system, which shows Akaki Tsereteli's, as an adept of enlightenment, metamorphosis from educative optimism to scepticism and pessimism.

ივანე ამირხანაშვილი (საქართველო)

მინიმალში როგორც პრაქტიკული საჭიროება (მეტაფრასტიდან სვინაქსარამდე)

ეს არის არა ესთეტიკური მიმართულება, არამედ მიზნობრივი გზა, პრაქტიკული საჭიროება, ფუნქციური სტილი – ლიტერატურული სტრატეგია, მცირე ფორმის ხელოვნება.

ადაპტაციის სახე, კონკრეტიზმი და საგნობრიობა. უფრო „მინიმუმის“ პრაქტიკა, ვიდრე მინიმალისტური ტექნიკა.

ღვთისმსახურება მოითხოვს შეიქმნას მოკლე ტექსტები, რათა ლიტურგიკული კალენდარი მეტისმეტად არ გადაიტვირთოს. დროთა განმავლობაში კალენდარი მართლაც გადაიტვირთა წმინდანთა დღესასწაულებით. „ცხოვრებათა“ და „წამებათა“ ვრცელი ტექსტების წაკითხვა ვეღარ ესწრებოდა, ამიტომ აუცილებელი გახდა მასალის შემოკლება.

განხორციელდა კომუნიკაციური იდეა, რომელშიც პირველადი მნიშვნელობა მიენიჭა პრაქტიკას.

აგიოგრაფიული თხრობის მეორე პოლუსი: მეტაფრასტიდან სვინაქსარისკენ. სვინაქსარი ანუ „სიტყუა მოკლედ ნათქომი“, „მოკლედ აღწერილი“, „გამოკრებილი“.

ტექსტი „გამოკრებილია“, მაგრამ სინტაქსი არ არის შესაბამისად დაწურული. შემოკლება სინტაქსურ ქსოვილს არ ეხება. ხშირ შემთხვევაში მოკლე ტექსტში უცვლელად, ხელუხლებლად გადმოდის ვრცელი რედაქციის სტილი. მას არ ახასიათებს ლაპიდარულობა და ლაკონიზმი. უფრო ვრცელი სტრუქტურის ფრაგმენტებია, ვიდრე მისი ტრანსფორმაცია. თუმცა თავისი ყალიბი აქვს. სტანდარტია. დავინროებულია ჩარჩო, ოღონდ ამ სივინროვეში რჩება ვარიანების საშუალება, რათა მინიმალისტურ ფორმაში გაიხსნას ალქმის მაქსიმალისტური საშუალებები.

მცირე ფორმა როგორც კულტურის ელემენტი! შინაარსის გადმოცემის ფუნქცია – კომპრესიის, კუმშვის, ლაკონიზმის გზით. იმდენად ინტუიცია არ ერევა საქმეში, რამდენადაც ანგარიში – გამოირჩეს ფაქტი, მოვლენა, ფრაზა ისე, რომ დარჩეს მთავარი და გამოირიცხოს შემთხვევითი. ტექსტის ესთეტიკური ხარისხი შემდგენლის ანუ გამოკრებლის გემოვნებაზე დამოკიდებული, რას არჩევს, რა გადმოაქვს წყაროდან, რას გამოკრებს. გასათვალისწინებელია ისიც, თუ რამდენად დამოუკიდებელია, რამდენად თავისუფალია იქ, სადაც საჭიროა თავისუფლება. შემდგენელმა უნდა შეცვალოს კითხვის მოტივაცია, ვრცელ ტექსტთან შედარებით გამარტივოს თხრობა, გაამძაფროს ალქმა, აამაღლოს განწყობილება.

„მოკლედ ნათქომი“ ზოგჯერ დედნის ეპიზოდებს ასწორებს და განსხვავებული აზრითა და ფრაზეოლოგიით გადმოსცემს.

სვინაქსარი („სვინაქსარიონ“) ეწოდება კრებულს. მომდინარეობს ძველბერძნული სიტყვიდან „სინაქსის“ („სინაგოგა“ – ვკრებ), ნიშნავს: 1. მორწმუნეთა კრებას; 2. ცნობათა კრებულს. სვინაქსარული ტექსტები შედის კრებულებში: „სვინაქსარი“, „გულანი“, „სადღესასწაულონი“. დაკავშირებულია ლიტურგიკულ პრაქტიკასთან. როგორც ზემოთ ითქვა, მეორეული ტექსტია.

სხვა არის სვინაქსარული ტექსტი, სხვა – შემოკლებული. სვინაქსარულ ანუ ლიტურგიკულ კრებულებში არ შეაქვთ შემოკლებული ცხოვრებანი, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ორივე ტექსტი სვინაქსარულ ტიპში ერთიანდება.

სვინაქსარული სტილი აქტუალიზდება მას შემდეგ, რაც მეტაფრასტიკა აღწევს განვითარების უმაღლეს წერტილს. მიმდინარეობს ცოცხალი, აქტიური პროცესი. ჟანრი ავლენს თვითგანვითარების უნარს. ეკლესიაში წმინდანების სრულ ცხოვრებათა წაკითხვა, მკვლევართა ვარაუდით, X საუკუნის მიწურულამდე გრძელდება. ამ დროს გადადიან მოკლე ტექსტების კითხვაზე, რაც დროის დაზოგვის მიზნით კეთდება.

მას შემდეგ, რაც გიორგი მთაწმინდელმა თარგმნა „დიდი სვინაქსარი“, ქართულ ეკლესიაში დაიწყო აგიოგრაფიული მოთხოვნების გადმოცემის ახალი, სვინაქსარული ეტაპი (ძეგლები 1968: 34). გიორგი ხუცესმონაზონი, გიორგი მთაწმინდელის ბიოგრაფოსი, „დიდი სვინაქსარის“ თარგმანს ეკლესიის საფუძველს უწოდებს. მისი სიტყვით, ეკლესიას შეიძლება ყველა წიგნი ჰქონდეს, მაგრამ თუ „დიდი სვინაქსარი“ არ აქვს, არც საფუძველი გააჩნია, რადგან ეს იმას ჰგავს, თაფლსა ჭამდე და სასა სიტკბოს ვერ გრძნობდეს (ძეგლები 1968: 57).

თითქმის ყველა სვინაქსარულ ცხოვრებას ლიტონი დასაწყისი აქვს, იხსენიება სახელი, წარმომავლობა, სადაურობა. საგანი პირდაპირ შემოდის ალქმის არეალში. მაგალითად:

„ესე სამგზის სანატრელი მამაი ჩუენი ეფთვიმი აღმოცენა ქუეყანასა ტაოისსა, მშობელთაგან მორწმუნეთა და ღმრთის-მსახურთა და მერმე მდიდართა და წარჩინებულთა“ („ეფთვიმე მთაწმინდელის ცხოვრება“);

„ხოლო იყო ღმერთშემოსილი ესე მამაი ჩუენი პროხორი ნათესავით ქართველი, ქუეყანით შავშეთით“ („პროხორეს ცხოვრება“);

„ესე სანატრელი ქრისტეს მონამე ნიკოლოზ იყო ნათესავად დვალი, სოფლისაგან, რომელსა ეწოდების ნაი, შვილი მორწმუნეთა მშობელთაი“ (ნიკოლოზ დვალის წამება“);

„ესე წმიდა იყო მამით კაბადუკიელი და დედით კოლასელი, მშობელთა ღმრთის-მოშითა“ („წინო განმანათლებლის ცხოვრება“);

„ესე იყო ქუეყანით კახეთით, შვილი აზნაურთა მდიდართაი...“ („ილარიონ ქართველის ცხოვრება“);

„ესე წმიდა და ღმერთშემოსილი შიო იყო ქუეყანით ასურეთით, ქალაქისაგან ანტიოქისა, მშობელთაგან აზნაურთა“ („შიო მღვიმელის ცხოვრება“) (ძეგლები 1968: 333-368).

სვინაქსარული ტექსტის შემქმნელს ავტორს ვერ ვუწოდებთ. ის უფრო რედაქტორ-გამომკრებელია, შემოქმედის პრეტენზია არ აქვს. არც ერთი რედაქ-

ტორ-გამომკრებლის ვინაობა ცნობილი არ არის. მხოლოდ ვარაუდით შეიძლება ვინმეს დასახელება (ძეგლები 1968: 94).

სვინაქსარს ნაკლებად აინტერესებს ისტორიული ამბები, რეალურ ფაქტებს დიდ ყურადღებას არ უთმობს, უფრო ხშირად იყენებს სასწაულებს, როგორც განზოგადების ეფექტურ საშუალებას. მაგრამ არც ეს არის წესი. გააჩნია, ვინ არის გამომკრები, ვის ცხოვრებას გამოკრებს და რომელი ეკლესიისათვის.

სვინაქსარი ვრცელ რედაქციასთან შედარებით პერიფრაზული უნდა იყოს. გაშლილი თხრობა თითო წინადადებაში უნდა ეტეოდეს. შემოკლებული ტექსტის გარეთ რჩება ავტორისეული წიაღსვლები და ბრძნადმეტყველებანი. სამაგიეროდ, აღინუსხება ყველა მნიშვნელოვანი ფაქტი, რაც კი გმირის ცხოვრებას უკავშირდება. „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ სვინაქსარში ვრცელი რედაქციის არც ერთი ფაქტობრივი დეტალი არ არის გამოტოვებული. რაც შეეხება ბიბლიურ პარალელებსა და ემოციურ ფრაზეოლოგიას, თითქმის უგულებელყოფილია.

სვინაქსარი როგორც დეტალის ხელოვნება?!

ეს დასკვნა მართებულია იმ შემთხვევაში, როდესაც მეტაფრასული ტექსტი a priori გულისხმობს შინაარსობრივად ვრცელ თხრობას, სვინაქსარი კი მისგან გამომკრებილ, შემოკლებულ ტექსტს.

არის სხვა შემთხვევებიც. მაგალითად, ეფთვიმე მთანმინდელის სვინაქსარული ცხოვრება პირდაპირ იმეორებს ვრცელი ცხოვრების ეპიზოდებს. არ ამოკლებს, თუნდაც მონაკვეთი უხვსიტყვაობით გამოიჩინოდეს.

შიო მღვიმელის ცხოვრების სვინაქსარის შემდგენლის მეთოდი ასეთია – მეტაფრასული ტექსტის შესაბამისი ადგილები გამეორებულია შინაარსობრივი სიზუსტით, ოღონდ მაქსიმალური შემოკლებით, მეტისმეტად დაწურულად. სვინაქსარი ხდება მეტაფრასტის ლიტურგიკული მინიმოდელი. ამასთანავე, შემდგენელი ცდილობს არ გაიმეოროს ვრცელი ტექსტის ერთგვაროვანი ადგილები, ორ ერთნაირ ამბავს ერთი ფრაზით გადმოსცემს. მაგალითად, ვრცელ ტექსტში ცალცალკე, დაწვრილებით არის აღწერილი, თუ როგორ „განვლო ხმელად“ ევაგრემ, შიოს კვერთხის დახმარებით, მდინარე მტკვარი და შემდეგ როგორ გადმოიარა უკან დაბრუნებისას. სვინაქსარში ეს ორი ამბავი ასე „სუბლიმირდება“: „ღმრთისა მიერ ორგზის განაპო მდინარე ევაგრი და მოვიდა შიოისსა“ (ძეგლები 1968: 170).

შეიძლება მოკლე ტექსტმა მოგვცეს ისეთი ფაქტი ან დეტალი, რომელიც ვრცელში არ არის. დავით და კონსტანტინეს წამების ვრცელ ტექსტში ნახსენებია მეომართა „გუნდი“, სვინაქსარულში დაზუსტებულია მეომართა რაოდენობა: „რიცხვით ათას სამას ოცდაათი კაცი“; ასევე, მეტაფრასტი ზოგადად მოგვითხრობს დავითის ბრძოლაზე მტრის წინააღმდეგ, ხოლო სვინაქსარი ასახელებს ბრძოლის დაწყების დროსაც („ჟამსა მწუხრისასა“), ლაშქრის რაოდენობასაც („რიცხვით ცხრა ათასი“), ბრძოლის დასასრულის ჟამსაც („ვიდრე ქათმის ხმობამდე“) და დაცემული მტრის რაოდენობასაც („ათას ორას ორმოცდა ათი კაცი“). დავითისა და კონსტანტინეს პიროვნული პორტრეტები სამჯერ უფრო ვრცელად არის წარმოდგენილი, ვიდრე ვრცელ ტექსტში (ძეგლები 1968: 157-159).

მართალია, მოკლე ტექსტები ძალიან ხშირად ვრცელიდან არის გამოკრებილი, მაგრამ ეს არ ხდება იმ შემთხვევაში, როდესაც ჯერ მოკლე იწერება და შემდეგ ვრცელი. დადგენილია, რომ „ეფთვიმე მთანმინდელის ცხოვრების“ სვინაქსარული ტექსტი წინ უსწრებს ვრცელ რედაქციას. მეტიც, „ეფთვიმესა და იოანეს ცხოვრების“ ვრცელი რედაქცია (ავტორი გიორგი მთანმინდელი) სვინაქსარულ რედაქციას იყენებს თავის ერთ-ერთ წყაროდ.

ერთი სვინაქსარული რედაქცია შეიძლება მეორე სვინაქსარულის წყარო გახდეს და მეორემ განავრცოს პირველი. სწორედ ასეთი ურთიერთმიმართებაა წმ. ნინოს ცხოვრების XI და XIV საუკუნეების სვინაქსარულ რედაქციებს შორის (ძეგლები 1968: 131).

სვინაქსარი როგორც ლიტერატურული ცდა?!

შესაძლოა, ეს დასკვნა მართებული იყოს იმ შემთხვევაში, თუ სვინაქსარს დამოუკიდებელ ჟანრად მივიჩნევთ.

არსებობს „დავით და კონსტანტინეს ცხოვრების“ ხუთი სვინაქსარი. ეს არის უნიკალური შემთხვევა, რომელიც ადასტურებს სვინაქსარის მიზანს, იყოს მეტაფრასტისგან განსხვავებული, დამოუკიდებელი, ლეგიტიმური ფორმა. ამ ტენდენციისა თუ ინტენციის ხასიათს სვინაქსარი ბოლომდე ინარჩუნებს, თუმცა ის მაინც რჩება მეორეულ ლიტერატურულ მოვლენად და პირველად ლიტურგიკულ ფაქტად. ის ჟანრად ვერ ჩაითვლება.

ვრცელი ფორმების მინიმალისტური ტრანსფორმაცია დროის მოთხოვნაა და ამას პრაქტიკული საჭიროება განაპირობებს. სიტყვების ეკონომია მაინცდამაინც „დეპეშურ“ სტილს არ გულისხმობს, მაგრამ მთავარი პირობა უცვლელია – რაც შეიძლება ბევრი ინფორმაცია რაც შეიძლება მოკლე ტექსტში.

მცირე იტევს დიდს. ფორმა იგებს დროს.

ზღვა არის ზღვა, წვეთი არის წვეთი, მაგრამ წვეთი ინახავს ზღვის თვისებებს. ნაწილისა და მთელის ურთიერთობა – ახალი თვისებრიობის დაბადება.

დამონშებანი:

Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi. Ts'igni IV. Svinaksaruli redaktsiebi (XI-XVIII ss.) (Gamosatsemad Moamzada da Gamok'vleva Daurto Enrik'o Gabidzashvilma, Ilia Abuladzis Khelmdzghvanelobita da Redaktsiit). Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1968 (ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. სვინაქსარული რედაქციები (XI-XVIII სს.). წიგნი IV. (გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ენრიკო გაბიძაშვილმა, ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით). თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1968).

Ivane Amirkhanashvili
(Georgia)

Minimalism as Practical Necessity
(from Metaphraste to Synaxarion)

Summary

Key words: Enlightenment, Metaphraste, Synaxarion.

This is not an aesthetic direction, but a purposeful path, a practical necessity, functional style – literary strategy, art of the small form.

The type of adaptation, concretism and objectification. Practice of “minimum” rather than minimalistic technique.

Liturgical service requires the creation of short texts so that the liturgical calendar will not be overloaded. In the course of time, the calendar really overloaded with the feasts of the saints. It took much time to read extensive texts of the Lives and Martyrs, and therefore it became necessary to shorten the material.

There was realized a communicative idea in which a primary importance was given to practice.

The second pole of hagiographic narrative: from Metaphrastes to Synaxarion. Synaxarion or a “word said shortly”, “described briefly”, “selected”.

The text is “selected” but syntax is not appropriately compressed. The abridged version does not touch syntactic structure. In most cases, the style of the extensive edition transfers to the abridged text without changes. It is not characterized by lapidary and laconism. The fragments of more extensive structure than its transformation. However, they have their own shape. It is a standard. The frame is narrowed but in this narrowness there remains a possibility of variation in order to open maximum opportunities of perception in a minimalistic form.

Small form as an element of culture! The function of rendering the content by means of compression, contraction, laconism. Not so much intuition interferes in the action, as pragmatic approach – to highlight the fact, the phenomenon and the phrase so that the main thing remains and excludes the accidental. The aesthetic quality of the text depends on the taste of a compiler, what he chooses, what he takes from the source, what he omits. It should be also taken into account how independent and free the compiler is where freedom is needed. A compiler should also change the motivation of reading, relatively simplify the narration in an extensive text, intensify the perception and raise the mood.

The “shortly said” sometimes corrects the episodes of the original and renders with different opinion and phraseology.

The term Synaxarion (Synaxarium) in old Greek means collection. It comes from the word “synaxis” (“synagein” – to bring together), which means: 1. an assembly for

religious worship; 2. collection of notes. The texts of Synaxarion are included in the collections: “Synaxarion”, “Gulani”, “Sadghesastsauloni”. They are associated with liturgical practice. As was mentioned above, it is in the secondary text.

The text of Synaxarion and the abridged text practically differ from each other. In Synaxarion or liturgical collections the abridged Lives are not included, though despite this, both texts are united in synaxarion type.

Synaxarion style becomes actualized after Metaphrastes reaches the acme of its development. There is an active, living process. Genre manifests the ability of self-development. In the church, as the scholars suppose, the full reading of the lives of saints continues until the end of the 10th century. At this time, they start reading the short texts in order to save time.

After Giorgi Mtatsmindeli translated “Big Synaxarion” in Georgian church new Synaxarion stage of rendering hagiographic accounts commenced. (Monuments 1968:34).

Giorgi Khutsesmonazoni (senior monk), a biographer of Giorgi Mtatsmindeli, calls the translation of “Big Synaxarion” the basis for the church. In his words, the church may have all the books, but if it does not have “Big Synaxarion”, it has no base because it looks like eating honey and the roof your mouth does not feel the sweetness (Monuments 1968:57).

Almost each synaxarion Life has plain beginning, the name is recalled, the background, ancestry. The subject directly comes into perception area.

The compiler of synaxarion text cannot be called an author. He is an editor-collector, without claim to creativity. The identity of any editor-collector is not known. Someone can be named only by supposition (Monuments 1968:94).

Synaxarion is less interested in historical accounts, does not pay much attention to real facts, most often uses miracles as an effective means of generalization. However, this is not a rule either. It depends on the identity of a compiler, whose life is compiled and for which church.

Unlike an extensive redaction, Synaxarion must be paraphrased. An extensive narrative should be placed in each sentence. Beyond an abridged text remains author’s reflections and wise saying. On the other hand, all significant facts related to the hero’s life are listed. In the Synaxarion of “The Life of Ilarion Kartveli” none of the factual detail is omitted. As to the biblical parallels and emotional phraseology, they are almost neglected.

Is Synaxarion an art of a detail?!

This conclusion is valid when Metaphrastic text a priori means essentially extensive narration, whereas Synaxarion means collected, abridged text. There are other instances too. For example, synaxarion life of Ephrem Mtatsmindeli directly repeats the episodes of extensive life. It is not abridged even if the passage is distinguished by verbosity.

The compiler of the Life of Shio Mghvime uses the following method: the passages corresponding to Metaphrastic text are repeated with the accuracy of content but with maximal abridgment, too compressed.

Synaxarion becomes a liturgical mini-model of Metaphraste. At the same time, a compiler tries not to repeat similar passages; two similar stories are rendered using one phrase.

An abridged text can give such fact or detail which is absent in the extensive text. In the extensive text of the Martyrdom of David and Konstantine, a “team” of warriors is mentioned, in Synaxarion the quantity of warriors is précised: “one thousand three hundred and thirty men in number”; Metaphraste also gives a general narrative of the battle of David against the enemies, but Synaxarion indicates time of the beginning the battle (“the time of sadness”), the number of troops (nine thousand in number), the time of ending the battle and the number of perished enemies (“one thousand twenty fifty men”). Personal portraits of David and Konstantine are presented three times more extensively than in the extensive text.

It is true short texts are very often collected from the extensive text but this does not happen in the case when at first the short is written and then the extensive. It is established that Synaxarion text of the “Life of Ekvtime Mtatsmindeli” goes ahead of extensive redaction. Moreover, an extensive redaction of the “Life of Ephrem and Ioane” (the author is Giorgi Mtatsmindeli) uses Synaxarion redaction as one of his sources.

One Synaxarion redaction may become the source of another Synaxarion and the second can extend the first. It is just such interrelation between eleventh and fourteenth-centuries Synaxarion redactions (Monuments 1068:131).

Synaxarion as a literary attempt!

Probably, this conclusion can be correct in case if Synaxarion be regarded as an independent genre. There exist five Synaxaria of the Life of David and Konstantine. It is a unique case which proves the purpose of Synaxarion to be different from Metaphraste, independent, legitimate form. The character of this tendency or intension is kept by Synaxarion till the end, though still it remains a secondary literary phenomenon and primary liturgical fact. It cannot be considered a genre.

Minimalistic transformation of small forms is a demand of time and this is determined by practical need. The economy of words does not necessary means “telegram” style but the main condition is unchanged – as much information as possible in as short a text as possible.

Small holds a large. The form wins time. The sea is the sea, a drop is a drop but the drop preserves the properties of the sea. The interrelation between a part and the whole gives rise to a new quality.

МАРИЯМ РАВИЛЬЕВНА АРПЕНТЬЕВА
(Россия)

Стихотворная психотерапия в практике кризисной помощи

*Или вы тоже из тех,
кто не спит, упоен цветами,
о мыши на чердаке?
М. Басё (Мацуо Ёдзаэмон)*

Обоснование актуальности проблемы. Стихотерапия – важный раздел библиотерапевтической помощи клиентам (Арпентьева, Ртищева 2017; Bowman & Halfacre 1994:15; Bowman 1999; Buslau 2004; Diaz de Chumaceiro 1998: 278; Furman 2003; Furman & Collins 2005: 578; Gende & King R. 1998: 429; Lerner 1997: 88; Magee 1994: 29; Mazza 1999; Mazza 2016; McArdle & Byrt 2001: 522; McCarty Hynes 2011; Tamura 2001: 326; Van Meenen 2002). Стихи по природе своей во многом близки сказкам: будучи текстами с высокой смысловой насыщенностью, текстами совмещающими вербальные и невербальные, символические и образные средства передачи информации, текстами, отражающими коллизии внешнего и внутреннего мира, их социокультурные и личностные, в том числе нравственные, дилеммы и трансформации, стихи дают возможность транслировать и принимать информацию высокой сложности и важности, обходя «препятствия» сознательного неприятия и отвержения. Они помогают человеку справляться с жизненными трудностями, выходить из кризисов большей продуктивностью и эффективностью (Арпентьева, Ртищева 2017; Abell 1998; Akhtar 2000; Anabar 2002; Anthony 2003: 294; Baerg 2003: 67; Capen 2006; Cartwright 1996; Chavis, Weisberger 2003; Chavis 2011; Collins, Furman & Langer 2006: 185; Cruz 2005: 168; Hamilton 2000: 19; Hiltunen 2003: 227; Holman 1996: 379; Lerner 1997: 88; Magee 1994: 29; Mazza 1999; Mazza 2016; McArdle & Byrt 2001; McCarty Hynes 2011; Rojcewicz 1999).

Формулировка цели статьи (определение задач). Цель статьи – анализ стихотерапии как практики кризисной психологической помощи, исследование ее форм, механизма воздействия, условий успешности.

Обзор последних исследований и выделение нерешённых частей рассматриваемой проблемы. Стихотворная психотерапия – индивидуализированный, продуктивный и эффективный, развивающий доверие к миру и себе, создающий переживание безопасности метод профессиональной и обыденной помощи и самопомощи, который не только улучшает состояние человека, но и позволяет создавать / активизировать требуемый настрой (интенцию) на изменения, деятельность, на взаимопонимание и/или на трансформацию / развитие отношений. Стихотворения обычно обладают весьма значительным психологическим «зарядом», давая человеку возможность как расслабиться и отвлечься от

гнетущих или пугающих переживаний и представлений, так и трансформировать их направление, обнаружить и исследовать свои истинные потребности. Целенаправленно созданная, тематическая подборка стихотворных произведений активизирует внутренние ресурсы, пробуждает и «добавляет» человеку энергию, подключая к работе все аспекты личности и внутренние силы. Это подводит человека к состояниям творческого озарения и так похожего на него психотерапевтического катарзиса. Стихотворная психотерапия поэтому является весьма мощной системой методик исцеления, сопоставимой с прохождением развернутых тренинговых программ или долгосрочного консультирования (Арпентьева, Ртищева 2017; Bowman 1999; Buslau 2004; Capen 2006: 399; Cartwright 1996: 394; Chavis, Weisberger 2003; Chavis 2011; Furman & Collins 2005: 578; Gende & King R. 1998: 429; Hamilton 2000: 19; Hiltunen 2003: 227; Kack-Brice 1997:94; Lantz 1997: 378; Magee 1994: 29; Mazza 1999; Mazza 2016; McCarty Hynes 2011; Van Meenen 2002). Уникальность стихотворной психотерапии в том, что она нацеливает, вовлекает человека в поиск собственных ресурсов и источников силы для трансформации внешних и внутренних проблем, позволяя с большей, чем иные подходы простотой и гармоничностью достигать и реализовывать задуманное, но, казалось бы, малоосуществимое, понимать то, что человек понимать боялся, вступать и трансформировать в отношения, которые казались неподдающимися изменениям, невозможными или бессмысленными, но были важны для развития человека. Для того чтобы продуктивно и эффективно использовать потенциал, возникающий во время прочтения или сочинения стихотворений, человеку важно осознать и проговорить намерение и проблему, которые хотелось бы разрешить, развить и т.д. (Арпентьева, Ртищева, Терентьев 2016; Арпентьева, Ртищева 2017; Akhtar 2000; Anabar 2002; Baerg 2003: 67; Bowman & Halfacre 1994:15; Capen 2006: 399; Cartwright 1996: 394; Chavis 2011; Cruz 2005: 168; Furman 2003; Furman & Collins 2005: 578; Hamilton 2000: 19; Holman 1996: 379; Johnston 2005: 121; Lerner 1997: 88; Magee 1994: 29; Mazza 2016; McCarty Hynes 2011; Rojcewicz 1999: 7-8; Tamura 2001: 326).

Составление, а также чтение (про себя или вслух, наедине с собой, специалистом, близкими или перед большой аудиторией) как небольших стихотворений (содержащих всего одно или несколько четверостиший), называемых скорее в шутку «стихонами» («stihon»), или даже хокку и «одностиший» («odnostishie», one-line verse) (стихотворений, состоящих из одной строки), так и больших стихотворений, в том числе стихотворных поэм и сказок, как центральный компонент стихотворной психотерапии, или рифмотерапии, – позволяет человеку изменить понимание происходящего, стратегию его осмысления. Приведем примеры одностиший, созданных В. Вишневским, в творчестве которого они впервые появились. Одностишия сродни афоризмам: афористичность и стихотворная форма взаимно усиливают психотерапевтический эффект, дают возможность использовать одностишия в форме фокусов индивидуальных и групповых медитаций или темы групповых дискуссий:

«Опять, растяпа я, невинность потеряла...
 Застукали его все в том же шкафе...
 Допей стакан и возвернись в семью!
 Поизносилось то, в чём мама родила...
 И жить не хочется, и застрелиться лень...
 По морде получили? Распишитесь.
 К чему вам в вашем возрасте здоровье?
 С годами у меня всё больше черт лица...
 Почём сегодня принципы на бирже?
 Не надо инсценировать раздумья.
 Вы мне хотите дать? Но мне не надо столько!
 Подержите мой хвост пистолетом...
 Чтоб столько съесть, мне нужно подкрепиться.
 Вон тот боец стреляет слишком громко.
 Она ломаться отказалась наотрез...
 Я не бездомный! Я живу в воздушном замке.
 Как много времени потрачено на жизнь!..

Я отказала вам совсем не наотрез!
 А ну-ка, больной, подышите на ладан!..
 Да, ваша голова нуждается в прополке...
 Я – как Вселенная. Ужасно одиноко...
 Но я не все ещё приличия нарушил!
 Смеяться – вы последний? Я за вами.
 Для полного счастья хотелось бы
 выжить...
 Давай опять останемся друзьями!..
 Зачем вы согласились?! Я же в шутку...
 Вы снова здесь? Как Вы непостоянны!
 Я безнадежно и практически здорова...
 Он уходил, как резкость в объективе...
 Да, он склонял меня, но так
 нерегулярно...
 Так жить нельзя! Пора предохраняться
 На завтра у меня истерика и шопинг.
 И долго буду тем любезен я, и этим...
 Был отвергаем, но зато – какими...
 Я в этой жизни рано стал ребенком...»

Приведем также примеры «однопсиший» (одностиший на психологическую тему (one-line verse on a psychological topic, «odnopsyshie»), созданных Д.А. Леонтьевым:

В метанях меж субъектом и объектом...
 Доколе реагировать на стимул?...
 Быть личностью – пустейшая затея...
 А деятельность? – Что ж! Она не волк...
 Общаясь, забываем друг о друге...
 Но-но! Извольте без акцентуаций!..
 Нам не уйти из этого гештальта...
 На Вашем фоне даже он – фигура!...
 Не я один без личностного смысла...
 Куда ни глянешь – всюду архетипы...
 Будь другом, опредметь мою потребность...
 Я с детства не любил галлюцинаций...
 Не вытеснишь ни возраста, ни пола...
 В какой тебя среде сформировало?...
 Не пересдашь не ту самооценку...
 Все – миф, психотехнический к тому же...
 Как ты нестати со своим инсайтом...
 Позвольте Вашу профессиограмму...
 В глазах рябит от собственных проекций...
 Ты оправдал чужие ожидания?... Как мазохист, я
 требую садиста!..
 Что ж, формируй! Но только поэтапно...

Стреляй! Но знай, я это истолкую...
 Как я устал от личностного роста...
 Я недостойн Вашего трансфера...
 Вот и пороги раньше были ниже...
 Все пашешь семантическое поле?...
 Не доводи меня до совершенства!..
 В маньяках хороша принципиальность...
 Что наша жизнь? Зависимость от поля...
 Не вкладывайте душу в пирамиды...
 Мой творческий полет опять задержан...
 С похмелья я всегда трансперсонален...
 Как мне в себе убить суицидента?...
 Непросто воздержаться от открытий...
 Банальность неподвластна увяданью...
 Что может быть условнее рефлекса?...
 Протяжный скрип защитных
 механизмов...
 Как трудно исцелиться от нирваны...
 Все думаю, к чему бы приложиться...
 От кризисов страхует только кома...
 Есть понимание – сильнейшая из
 маний...
 Здесь и теперь. Ни взад и ни вперед...»

Приведём также примеры четверостиший. Начнем с многомерных знаменитых афоризмов в стихах О. Хайяма:

«Ад и рай – в небесах», – утверждают ханжи.
Я, в себя заглянув, убедился во лжи:
Ад и рай – не круги во дворце мироздания,
Ад и рай – это две половинки души.

Я думаю, что лучше одиноким быть,
Чем жар души «кому-нибудь» дарить.
Бесценный дар отдав кому попало,
Родного встретив, не сумеешь полюбить.

Чем ниже человек душой, тем выше
задирает нос.
Он носом тянется туда, куда душою не дорос.

Не смешно ли весь век по копейке копить,
Если вечную жизнь все равно не купить?
Эту жизнь тебе дали, мой милый, на время,
–

Кто жизнью бит, тот большего добьется.
Пуд соли съевший выше ценит мед.
Кто слезы лил, тот искренней смеется.
Кто умирал, тот знает, что живет!

Постарайся же времени не упустить.

Мы источник веселья – и скорби рудник.
Мы вместилище скверны – и чистый родник.
Человек, словно в зеркале мир – многолик.
Он ничтожен – и он же безмерно велик!

Не делай зла – вернется бумерангом,
Не плюй в колодец – будешь воду пить,
Не оскорбляй того, кто ниже рангом,
А вдруг придется, что-нибудь просить.

Не завидуй тому, кто силен и богат,
За рассветом всегда наступает закат.
С этой жизнью короткою, равною вдоху,
Обращайся, как с данной тебе напрокат.

Не предавай друзей, их не заменишь,
И не теряй любимых – не вернешь,
Не лги себе – со временем проверишь,
Что этой ложью сам себя ты предаёшь.

О. Хайям

Приведем также примеры других стихотворений, обладающих явным психотерапевтическим предназначением и созданных их авторами – более или менее известными поэтами и обычными людьми в процессе обобщения жизненного опыта.

Что такое день или век
Перед тем, что бесконечно?
Хоть не вечен человек,
То, что вечно, – человекно
А. Фет

Когда нас «раздирают на куски»
И в мыслях нескончаемая битва,
То сохранение в душе Любви
Для Человека – высшая молитва.

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...
Ф. Тютчев

Слепой не может рассказать о красках,
Куски бумаги ножик не наточат.
Но часто люди, надевая маски,
Не зная Истины, нам головы морочат.
С. Функер

Не тянитесь к прошлому, не стоит –
Все иным покажется сейчас...
Пусть хотя бы самое святое
Неизменным остается в нас.

Ю. Друнина

И лишь тогда получишь что-то,
Когда однажды подытожишь:
Нелепо требовать с кого-то,
Того, что сам отдать не можешь..

А. Тет

На этот раз — не подводить итогов,
Не осуждать земную кутерьму.
Пожалуй, глупо требовать у Бога
Того, что можно сделать самому.

К. Басе (С. Лаврентьева)

Даже упав, вновь решайся на взлет,
Жизнь твои крылья не зря мастерила.
Помни, что Бог никогда не дает
Ноши, которая нам не по силам.

Т. Карлова

Для конкретного человека при этом продуктивными и эффективными оказываются далеко не все стихотворения, а преимущественно те, которые отвечают его внутренним интенциям, то есть «созвучны» его внешнему и внутреннему миру, его пониманию себя и мира, переживаниям и представлениям человека. Поэтому даже стихотворение, нравящееся и способствующее активизации внутренних ресурсов у большинства людей и считающееся по этой причине лечебным, для какого-то отдельного клиента может оказаться «неработающим» или даже разрушительным. Стихотерапия часто используется самостоятельно, но может также применяться в режиме дополнения, сопутствуя иным психотерапевтическим методикам. Так, совместно с музыкотерапией она составляет так называемую певческую психотерапию.

Как показывает анализ стихотворного творчества людей разных эпох и культур, многие стихи являются более или менее оформленными фрагментами жизни человека, его жизненный, духовных поисков, которыми он делится с читателями. Значительная часть стихов отражают мифические и сказочные сюжеты (Арпентьева, Ртищева, Терентьев 2016; Арпентьева, Ртищева 2017; Akhtar 2000; Anabar 2002; Anthony 2003; Baerg 20037; Bowman & Halfacre 1994; Bowman 1999; Furman & Collins 2005; Gende & King R. 1998; Hamilton 2000: 19; Hiltunen 2003; Mazza 2016; McArdle & Byrt 2001; McCarty Hynes 2011; Rojcewicz 19998; Snyder 1996; Van Meenen 2002). Интересно, что даже те, кто «не любит стихи», именно в моменты жизненных кризисов становятся не только способны понять возможности стихотерапии для себя и мира, но и становятся поклонниками стихов, сами начинают писать стихотворения (Арпентьева, Ртищева, Терентьев 2016; Арпентьева, Ртищева 2017; Diaz de Chumaceiro 1998; Furman 2003; Furman & Collins 2005: 578; Gende & King R. 1998; Hamilton 2000; Hiltunen 2003; Rojcewicz 1999; Snyder 1996; Tamura 2001: 326). Вне кризиса, когда человеку особенно «не о чем говорить», нет нужды «сказать себя», ни прозаические, ни стихотворные произвольные, не имеют такой актуальности. Напротив, кризис стимулирует творческий процесс как процесс духовного поиска. Другой вопрос – вопроса о качестве стихов и форме их использования. Стихотерапевт решает оба этих вопроса для клиента, а также учит клиента, формируя его культуру чтения и слушания, и, в некоторых случаях, культуру сочинения. Стихотерапевт учит клиента «эстетической вменяемости»,

внутреннему диалогу с собой (Бахтин 1979). Это диалог есть суть психотерапии – сначала в контексте работы с психологом, затем – в контексте жизни клиента в целом.

Сложности духовного поиска, а также сложности совладания, как демонстрирует следующая сказка-стих, часто не вполне очевидны клиенту, поглощенному недовольством собой и/или миром, непониманием и суетой повседневности. Однако, понимание того, что в процессе жизни и совладания с ее трудностям столкновение с негативными, непродуктивными фрагментами собственного опыта, – естественный процесс, – облегчает работу клиента, находящегося в ситуации смысловой и жизненной неопределенности, неудовлетворенности и непонимания. Взаимодействие неопределенности событий жизни и неопределенности смысла этих событий усиливает негативные процессы, связанные с фрустрацией потребности в понимании и в контроле над жизнью, ее компонентами. При этом стихотерапия демонстрирует клиенту возможность и продуктивность совладающей активности даже в самые «непонятные» и неоднозначные моменты его жизни. Мир осмысливается и принимается в своей непонятности, неподконтрольности, вместе с миром принимается и невозможность полного контроля и понимания самого себя.

Кто предал раз, предаст тебя и дважды...

Кто предал раз, предаст тебя и дважды... Пока не скрутит боль судьбы спокойной нить Кто предал раз, предаст тебя и дважды... Но в раз второй тебе – себя надо винить...	Зачем? Чтоб вытащить из грязи? Ну уж нет! У каждого – свой кармы долг и тяжек крест! Подаст, чтобы в сонме лизоблюдов величавых Как гимн тщеславыю его имя прозвучало
Не ожидая, что предавший вдруг очнется Вдруг он поймет – как страшен был удар, Зачем Иуде знать – как ближний предается: Достаточно, что судит он и это – Божий дар...	Нет смысла ждать – когда проснется он, Живи и будь собой: Любовь – тебе Закон. Пройдя предательство чужое помни об одном: Сам ты впустил его – предав себя когда-то – в дом.
Он дан Иуде -в поощренье с наказаньем... Он дан – чтобы с ласкающим лобзаньем Смотря в глаза тому, кто любит предавать И ничего кроме суда не понимать...	И потому, приняв как Божий дар и волю Предавших отпусти – гулять как ветер в поле Как ветер – легкий, уносящий что прошло Туда, откуда зло когда-то в дом пришло
Он – судия, знаток он душ Вселенной, Он – любит, а не просто – жалкий пленный Кармических оков... с позором немоты. Да и вообще он... он – это – не ты.	Мы из законов двух обычно сами выбираем: Гордиться кармой или подчиняться чуду. В игру мы вечную друг с другом так играем... Любить иль не любить... я – выбрать не буду.
Он – светоч неизбывный и... он да, святой,.. Не то что ты... С твоей дешевой простотой Ты – человек, стоящий в тени друга. Ну, так и стой и жди: пока протянет руку.	А ты – предавший – рассуди коль хочешь: Любовь ты ищешь, ты о ней хлопочешь, Задумчиво перебираешь кармы четки, В тумане ловишь образ милый и нечеткий
	А я живу... Любовь всегда – во мне, со мной. Неважно с кем я и когда... закон – такой.

М. Давлетханова

Психотерапевтический (целительный) потенциал стихотворений для человека связан с тем, что они описывают модусы движения героев во внутреннем и внешнем мире. Стихотворение в стихотерапии раскрывает тенденции осмысления человеком себя и мира в трудных жизненных ситуациях. Стихи могут использоваться читателями как инструмент, способствующий направленной активизации процессов внутреннего развития и «снятию» внутренних, в том числе психологических проблем. Стихи выводят клиента «за пределы» его личной истории в более широкие контексты: в контексты внутреннего и внешнего поиска смыслов жизни, смыслов и направлений изменений отношений к себе миру (Арпентьева, Терентьев 2016; Арпентьева, Ртищева, Терентьев 2016; Арпентьева, Ртищева 2017; Gende & King R. 1998; Hamilton 2000; Hiltunen 2003: 227; Holman 1996: 380; Johnston 2005: 121; Kack-Brice 1997:95; Lantz 1997: 377; Lerner 1997: 87). Стихотерапия включает оценку возможностей и ограничений реализации субъектами его основных интенций: диалогической, преобразовательной и отношенческой. Различные ситуации общения и жизни, в которых совершается выбор пути и развитие, связаны с более или менее выраженными:

1) стремлением субъектов к взаимопониманию, к осмыслению его компонентов, включая стремление понимать и быть понятым,

2) стремлением избегать взаимопонимания, осмысления его компонентов, в форме сопротивления пониманию,

3) стремлением изменить себя и другого, воздействовать и подвергаться преобразующему воздействию,

4) стремлением субъектов предотвратить изменения в себе и в другом форме сопротивления воздействию и отказа от преобразующего воздействия,

5) стремлением к разделению смыслов жизнедеятельности, обмену опытом социальных взаимоотношений, и в подтверждении включая стремление к партнерству и взаимному раскрытию в условиях безопасности, а также стремление к свободе и уникальности,

б) стремлением предотвратить «социальный обмен» и избежать подтверждения, в том числе, в форме сопротивления партнерству и взаимному раскрытию, отказа от свободы и осмысления уникальности.

Приведем пример одной из известных песен (перевод) «Путешествие Бенуа Лабра».

Путешествие Бенуа Лабра

- А куда ты идешь, Бенуа, Бенуа,
Налегке и не глядя назад,
Оставляя тот дом, где вскормили тебя,
И тобою возделанный сад?
– А туда, где к заутрене колокола
Белым братьям звонят вдалеке,
И со мной разрешенье, что мама дала,
И розарий дорожный в руке.
Я в Господень отряд записаться решил,
Облаченье трапписта надеть,
Среди братьев трудиться для Господа сил
И молитвой о людях радеть.
Ultraia!
- А куда, Бенуа, ты собрался опять,
Почему не останешься тут?
Иль раздумал в монахи, решил подождать,
Или братья к себе не берут?
– Говорят, слишком юн я, чтоб воином
стать,
Только сердце кричит мне – скорей,
И в обитель другую я счастья попытать
Отправляюсь от этих дверей.
Зов я слышал так ясно, а слышавший зов -
Словно рыба, попавшая в сеть.
Мой розарий со мной, ко всему я готов,
Не готов лишь отказа терпеть.
Ultraia – et suseia!
- А теперь отчего ты в дорогу гоним,
Чем Шаргреза тебе не мила?
Ты аббатом был принят и всеми любим,
От добра ли бежишь, ото зла?
– Не от жизни монашеской нынче бегу,
И, как прежде, молюсь об одном,
Но в обители этой я быть не могу,
Видно, воля Господня в ином.
Послушанье легко мне, и радостен труд,
Только в келье, чуть дверь затворю,
Черный страх и смятение душу мне рвут,
До рассвета от боли горю.
Потому ухожу, избавленья ища -
Нестерпимо мне в этом огне,
Видно, орден, где братья живут сообща,
Будет домом спасения мне.
Ultraia – et suseia!
- Отчего ж ты опять не остался в стенах,
Изгоняем Господней рукой?
Не мирянин уже, и еще не монах,
Где же ты пригодишься такой?
- Я трудиться хотел, я молиться хотел,
Для общины плоды приносить,
Но болезни меня уложили в постель,
Не давая подняться и жить.
А Господь не сказал, и не спрашивай ты,
Есть ли дело мне в жатве земной:
Я – отвергнутый камень, и руки пусты,
Лишь розарий дорожный со мной.
Ultraia – et suseia!
- И куда ж ты идешь, Бенуа-пилигрим,
оборванец с холщовой сумой?
Все надеешься стать ты собою самим,
Все еще не собрался домой?
Посмотри на себя, ты измотан и хил,
Побежденный, ступай-ка с войны.
Ведь Господь вроде ясно тебе объяснил,
Что такие Ему не нужны.
– Для того ли Господь за меня пострадал,
Чтоб не брал я Господних даров?
Если крова земного зачем-то не дал,
Над дорогою небо мне кров.
И теперь, для себя не прося ничего,
Я от мессы до мессы бреду
По великим святилищам славить того,
Кто остался Собою и в аду.
Ultraia – et suseia!
- Человек мой прохожий, а теперь ты куда,
До которого края земли?
Обнищал до предела, совсем исхудал,
Еле тащишься в римской пыли.
На молитве сияет, о тебе говорят,
Исцеляет касаньем одним -
Для кого-то ты жалок, кому-то ты свят,
А каков ты себе, пилигрим?
– Заходя ли под своды высоких церквей,
Средь отбросов ища ли еды,
я учился молчать и смотреть на людей,
Но хотеть одного – как воды:
Бенедикт, и Сантьяго, и ассизский бедняк,
В чьи дома приходил я в мольбе,
Сыты тем же зерном, ту же тайну хранят,
Что Мария носила в себе.
Ultraia – et suseia!
- Ты куда, Бенуа? Ты – сквозь сети река,
Ты для слов утешения нем -
Твоя вера крепка, нет тебе сорока -
Неужели уходишь совсем?
– Не держи меня, друг: в дни Господних страстей
Бог сказал мне – смотри и увидь:

Вечный город как море больших и детей,
Разнотравье надежд и обид.
И, испуленный мир принимая своим,
Я решил, что пора бы домой:

Вроде больше ничей, и никем не гоним,
И розарий, как прежде, со мной.
Ultreia – et suseia!
М. Богданова (Т. Шельен) и И.Лисов

Одним из ведущих моментов является, поэтому, вопрос о потребностях, побуждающих человека к общению, к деятельности, поискам и переменам, о потребностях, выступающих в качестве условий продуктивного выбора, а также обеспечивающего его диалога с собой и миром, и, таким образом, достижения и развития самопонимания, миропонимания и взаимопонимания. Среди ведущих потребностей, исходя из определения социально-психологического консультирования как особым образом организованного общения, направленного на помощь субъекту в решении задач его развития, преодолении трудностей и повышении качества его жизни, можно выделить:

1. потребность в разделении (опыта социальных взаимоотношений, социального обмена смыслами жизнедеятельности), в принадлежности и общении, близости, доверии и безопасности, нормальности, включенности и партнерстве;

2. потребность в подтверждении – в подтверждении (правильности и существования) своего бытия, автономности, самостоятельности, уникальности и свободы совладания с трудностями и самореализации;

3. потребность субъектности, потребность оказывать влияние, изменять окружающий мир, справляться с трудностями и вызовами жизни, связанная со стремлением реализовать себя как субъекта социальных (семейных, профессиональных и др.) взаимоотношений;

4. потребность измениться связана со стремлением к развитию, совладанию и самореализации, к повышению качества своей жизни, это – потребность в осознанном управлении собственной жизнью и развитием;

5. потребность в понимании («стремление понять») связана со стремлением осмыслить опыт социальных отношений, понимать жизнь как упорядоченную реальность, быть компетентным, владеющим социальными знаниями умениями относительно трудных жизненных ситуаций, ситуаций, связанных с самореализацией в повседневном и кризисном взаимодействии ;

6. потребность быть понятым («стремление быть понятым») связана со стремлением разделить свое понимание бытия, опыта преобразования трудных жизненных ситуаций и самореализации.

Стихотворения отражают то, как эти потребности выражаются и реализуются героями, а также, когда консультант и клиент ведут ее обсуждение, насколько сам клиент готов и стремится к диалогу, отношениям, изменению. Каждый из героев делает свой выбор. Консультант может предложить клиенту проанализировать это выбор. В процессе анализа выборов и отказа от выбора кли-

ент и консультант могут составить представление о том, каковы причины неудачи героев, насколько взаимны их выборы и с какими именно решениями о себе, другом и жизни они связаны.

Благодаря развернутому анализу и сочинению стихотворений клиента или клиентом, можно помочь клиенту:

- восполнить пробелы индивидуальной истории, актуализировать вытесняемые, «неизвестные» клиенту моменты личной истории в том числе, дополнить ее общечеловеческой информацией;
- сформировать новый взгляд на ситуацию, перейти на новый уровень ее осмысления, изменить отношение и поведение;
- отобразить внутренние и внешние конфликты клиента, их взаимосвязь, дать возможность клиенту осмыслить их;
- создать альтернативное понимание неоднозначных жизненных ситуаций, поступков и людей;
- сформировать уверенность в разрешимости проблемы, важности поиска и активности на пути ее решения.

Стихотворения часто отражают значимые выборы в жизни человека, стремящегося стать личностью и партнером:

1. выбор жить в реальности, понимать и принимать мир, не переставая учиться, выбор смирения и послушания в ученичестве жизни,
2. принятие мира и своей жизни, принятие трудностей и однообразия мира (жизни), выбор готовности к испытаниям, трудностям,
3. выбор быть счастливым, уверенности, доверия, отказ от уныния и недоверия, беспокойства, пустоты отношений, отчуждения, одиночества,
4. выбор собственного пути, активности, субъектности, «неадаптивной активности», здоровой дисциплины, понимание своего места в мире, выбор себя как частицы мироздания,
5. выбор непривязанности («внутренней тишины»), спокойствия, миролюбия и неагрессивности,
6. выбор уважения к себе, выбор самого себя, аутентичности, искренности, честности, правды, а также – осмотрительности, ненаивности,
7. выбор уважения к своему делу, талантам, предназначению, а не вещам, отказ от сравнения, тщеславия,
8. выбор любви, доброты и внимания к людям, уважение к чужим достоинствам, достижениям, а также принятие ошибок, слабостей,
9. выбор принятия и благодарности к взрослению, удовлетворенность жизнью, ее настоящим, прошлым и будущим.

Жизнь как прибой – отлив – прилив

Жизнь как прибой – отлив – прилив,
Судьбы ветров посланник шаловлив
Играет век с людьми он в дерзкую игру...
Навеки замереть иль потерять в чаду
Себя и мир... иль обрести все вновь
Кто скажет – случай... я скажу – любовь...
Сомнений сонмы спят в груди пока прилив...
И вдаль бегут – что перегнуть отлив...
Пока песок наш гол и нет воды в душе...
Судьбы смешливой нашей вираже
Вираж второй и сонмы новых снов...
Ии цель одна – чтоб пережить любовь...
Однажды ощутить напиток до краев...
И вдаль опять – пуститься – в сумрак снов...
Где нет любви и человек – не брат...
Где каждый лишь желаний своих раб
Где слово нет – всего лишь повод смерти...
Хотите или нет и верьте иль не верьте...
Провинность малая иль нет ее порой –
Рабы за честь свою стоят всегда горой
Гора из трупов – убиваемых за честь...
Рабов так много среди нас... не счесть...
И не увидеть – за бескрайний горизонт –
Уходит цепь рабов... и много слов
Уже не нужны чтоб понять – когда зачем...
Раб убивает... все вокруг лишь тлен...
Раб не рождает – отнимает жизнь лишь он...
Не раб? Проснись... жизнь – часто просто сон...
Сон в сне – дверей бесчислен коридор...
Но если мимо них пройти – откроет тайну... –
вздор
Безумный вздор – нас цепью приковал
И закрутил чужих нас масок карнавал...
Мы верим и пытаемся понять...
А нужно цепь безумья разорвать...
Рабам цепь – сила... сила для рабов...

Ну а другим... – другим не нужно слов...
Им нужен ветер, ночь и утро – солнца свет
И чудо доброты, сияние побед...
И поражений – любящий урок...
Жизнь – цепь рабу , тебе и мне, пророк...
Она – подарок ... как пасхальное яйцо –
Внутри нее все есть и нету ничего...
Свечу зажгу и жгучий твой вопрос –
Я превращу в ответ -не нужно больше слез:
Там где Ничто -там Все... вот и ответ...
Нет Верха – Низа, и рабов здесь тоже нет...
Есть люди, каждый учится здесь жить...
Любовь Отца в мир иллюзорный приносить...
И танцевать – когда зеркала копоть бита...
И петь – когда последняя открыта...
Дверь – в миры иные... безнадежья...
Когда от гордости становишься невежей...
Когда от боли все сворачивает в точку...
В гробу встречал Христос Пасхальну ночку...
Никто уж не смеялся , не считал –
Сколько серебряных монеток Бог им дал...
За Сына смерть... и за его Сиянье...
Да Будет! Сына Воскресенье –
Начертанье...
Да Будет – Свет! и Раб – да будет Светом...
Тогда или сейчас... зимою или летом...
Миг Каждый – Пасхи миг, и Светопредставление...
Возникнет в тот же миг, как примешь ты решение:
Нет ничего в тебе, чего нет во Вселенной...
Ты Сын, а раб... раб Света – Свет...
.Не Солнечный, нетленный .
Кто слышит колокол души Моей –
Мой ученик, кто вдаль бежит –
Бежит всего лишь миг...
Не суждено земному ускользнуть...
Я – есмь, Я – здесь, Я – Путь.
М. Давлетханова

Интерпретация стихов должны учитывать социокультурные и духовно-религиозные аспекты осмысления себя и мира человеком: практически любые, а, в особенности, философские стихи, а также стихи, посвященные инициациям и переходам, духовным и социальным трансформациям, помогают человеку продуктивно осмыслить и пройти жизненный кризис.

Изложение собственного материала исследования. Пример этому – отзывы членов созданного нами сообщества «Философские сказки и тайны эзотерики» (URL: <http://my.mail.ru/community/ffairytales>): в 2010-2012 годах на базе

этого сообщества нами проводилось исследование возможностей и эффектов стихотворной психотерапии. Многие из членов сообщества отмечали рост интереса и повышение культуры чтения стихотворений, выражали благодарность и целительные эффекты прочтения стихотворений. В этот период посещаемость и активность сообщества резко выросла: оно начало привлекать к себе все больше членов, стремящихся в духовному и личностному росту, разрешению проблем и кризисов своей жизни. Увеличение составило порядка 100% от первоначального количества членов (более 6000 участников). Общая активность сообщества, судя по откликам, результатов голосований, составила порядка 15% против 5-10% в иные периоды (когда изучались другие формы психотерапевтической работы) (Арпентьева, Ртищева 2017).

Другим примером может служить работа сайта «Сад расходящихся Хокку» (URL: <http://hokku.netslova.ru/>), где каждый может сочинить, начиная или оканчивая чужой строкой, получается целая сеть из хокку. Любители хокку отмечают, что они развивают неординарное понимание себя и мира, помогают разобраться в начальных азах поэзии, а также в самом себе: психотерапевты с их помощью узнают о том, что творится в душе человека. Хокку могут многое рассказать как о сознании, так и о подсознании человека, о его проблемах и достижениях, ценностях и судьбе. Сочиняя эти подчас незамысловатые стихи, даже те, кто «не любят стихи», могут выйти за пределы повседневной реальности, расслабиться и отдохнуть, а также выявить проблемы и найти им неожиданные решения. Самое главное, чтобы написать стихотворение хокку не нужно долго думать, стихи льются из души, возникают мимолетно, фиксируя такое же мимолетное – бытие. Иногда они настолько быстро возникают, что каждая написанная вами строка является практически шедевром искусства. Главное для пишущего – открыть душу и запустить в нее порывы вдохновения. Хокку – один из самых интересных и уникальных жанров мировой поэзии, поскольку содержит в себе лишь мгновение, мгновение – всей жизни.

В небе такая луна,
Словно дерево спилено
под корень:

Белеет свежий срез.
Что глупей темноты!
Хотел светлячка поймать я —
и напоролся на шип.

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

А ну скорее, друзья!
Пойдем по первому снегу бродить,
Пока не свалимся с ног.

В ловушке осьминог.
Он видит сон — такой короткий!
Под летнею луной.

«Буря началась!» –
Грабитель на дороге
Предостерег меня.

Поет цикада.
Но мой старый отец –
Глухой...

Вот выплыла луна,
И самый мелкий кустик
На праздник приглашен

М. Басё

Ё. Бусон

М. Шики

К. Исса

Первая строка предоставляет начальную информацию, позволяет представить, о чем пойдет речь дальше, вторая раскрывает смысл первой, а вот третья придает стихотворению особый колорит, третья же строка является неожиданным выводом всего произведения. Самым известным автором хокку является М.Басё.

В работе с хокку, а также и с близким ему хайку используются, помимо «сада хокку» техника «проблема-ресурс»: берется одно –так называемое «ресурсное» слово, пишется хокку, затем берется «проблемное» слово, и также пишется хокку, затем выбирается лучшее из них и пишется третье хокку. Практикуется и работа с классическими хокку: предлагается выбрать из сборника хокку то, что соответствует состоянию, затем клиент пишет 3-4 ответа по правилам классического хокку (познакомить с правилами). Из-за того что хокку сиюминутно, оно же –внезапно, отражает в мгновении трех-четырёхстишья всю жизнь человека, все его развитие.

Развитие взрослого, связанное с решением жизненных задач как процессов выбора самого себя и окружающего мира, самореализации или отказа от самореализации, осмысления и рефлексии чередующихся с периодами «потока» развития, связано с осознанием непрерывности и неограниченности личностного, а также психического развития. Кризисы этого развития – это кризисы а) потерь (начиная с финансовых и заканчивая потерями духовными: предательством, отказом от любви и нравственности), разлук (разводов, лишения родительских прав, т.д.) и смертей (физических, психологических, социальных), б) травм, связанных с переживанием опасных для жизни хронических и терминальных заболеваний, с пребыванием в ситуации катастроф, военных и террористических действий, обвинений и тюремных заключений, в) кризисы, связанные с необходимостью выбора пути дальнейшего развития, жизнедеятельности, – переживаются практически всеми людьми и являются квазинормативными. По сути речь идет о том, что ни один человек не может прожить жизнь, не столкнувшись с каким-либо горем, неоднократно или, если задачи развития не решаются, располагающая к кризису/трудностям ситуация развития не меняется, новообразования не формируются, то постоянно. Работа стихотерапевта поэтому должна опираться на представление о единстве уникальности и универсальности опыта проживания кризисов; на доверие собственным ресурсам клиента (принцип опоры), осмысление ограничений клиента как другое проявление его ресурсов, на представление о том, что «дремучий лес» окружающего человека мира не только ограничивает и нормирует жизнь человека, но и предоставляет человеку возможность творить себя и мир, влияя на других людей, мир в целом, изменяя самого себя. Стихи раскрывают мир внутренней жизни: наполненной взлетами и падениями, успехами и потерями, счастьем и бедой, любовью и ненавистью, занудством и волшебством: многочисленными проблемными ситуациями, сочетающимися как возрастные или нормативные, так и квазинормативные, вневозрастные кризисы (Арпентьева, Терентьев 2016; Арпентьева, Ртищева, Терентьев 2016; Holman 1996; Johnston 2005; Mazza 2016; McArdle & Byrt 2001; McCarty Hynes 2011; Rojcewicz 1999: 7-8; Snyder 1996: 356; Tamura 2001: 326; Van Meenen 2002).

Стихи, раскрывающие глубинный смысл происходящих событий помогают осмыслить происходящее с другой стороны (сторон). Такие стихи не всегда однозначны, не всегда ориентированы на определенный и, тем более, «счастливый» конец, часто оставляют человека один на один с важным для него вопросом, активизируя процессы личностного роста. Многие психотерапевтически действенные стихотворения посвящены проблемам жизни и смерти, отношению к потерям и приобретениям, любви и ненависти, пути и его затруднений. Стихи могут помочь там, где другие психологические техники и подходы бессильны; где существуют серьезные барьеры (религиозные, культурные, половые, возрастные, профессиональные) взаимопонимания, там, где нам клиент встречается с глубочайшими и развернутыми экзистенциальными проблемами, потрясающими основы его жизни (сохранения/утери человеческой жизни, достоинства и т.д.). Стихи, как показала наша работа с участниками сообщества, по своей сути, должны быть организованы как единый цикл, как описание истории. История, которая часто начинается с горделивой наивности, уверенности в способностях предыдущего этапа развития и заканчивается там, где теряется и обретается надежда справиться с ситуацией, исходя из опыта прошлого, где герои стихотворений 1) начинают свой поиск, в том числе, духовный поиск; 2) учатся распознавать... самих себя – под личиной и одеяниями обстоятельств, своих учителей – под личиной и одеяниями друзей и врагов, любовь – под «одеяниями» привязанностей и ненависти; 3) встречаются, чтобы снять – «устаревшие одеяния» и увидеть чуть – самих себя и того, что они когда-то выбрали; 4) проходят «великое испытание» – испытание. своей сути: встречаясь с миром, его светлыми и темными сторонами лицом к лицу, делая выборы, значимые и для себя, и для мира.

В центре кризисов человеческой жизни, в моменты наиболее сильных изменений находится изменяющееся, развивающееся понимание мира и, в том числе, самопонимание, дающее возможность быть собой в любых ситуациях и отношения с миром, самопонимание начала приобретает диффузность: отсутствие тождественности себе во времени, переживания неудовлетворенности собой, другими людьми, жизнью, отсутствие жизненных перспектив, неопределенность будущего на фоне периодической утраты стремления к нему, недоверие к собственным ресурсам, осознание ограниченности своих сил и жизни, снижение творческих аспектов жизнедеятельности, сомнения, неуверенность и подозрительность, переживание неблагополучия, несостоятельности, а также осмысление жизни и ее сложностей как наказания, испытания, режы – жизнеутверждающего вызова, как ситуации жизненного выбора, начала нового этапа развития. Следующий шаг – интеграция. Стихотерапия помогает достичь более автономного и наполненного новыми смыслами жизнедеятельности, самопонимания: личность достигает состояния целостности, формулируя, порой вопреки объективной ситуации, новые смыслы и цель развития, наращивает уверенность в собственных силах и поддержке окружающего мира, доверие к нему, а также ощущение подтверждения своей

ценности, субъектности, со стороны окружающего мира. Формирует и реализует новую ролевую модель, более гармоничную по отношению как к внешнему, так и к внутреннему миру. Ощущение эффективности и самоэффективности, тождественности самому себе во пространстве и времени бытия, значимости и подтвержденности со стороны семьи и иных близких, сотрудников и «руководства», манифестируется в принятии себя и мира, их трансформациях в опыте настоящего, а также в опыте прошлого и будущих времен. Творческий, самоактуализационный потенциал человека проявляется в его подвижности и гибкости его ценностно-смысловых отношений и моделей поведения, развитой саморегуляции, высокой социализированности и индивидуализированности, нравственной и социальной зрелости, конгруэнтности и аутентичности. «Незаконченность», «незавершенность» многих ситуаций и отношений преодолевается: преодолевается незаконченность инициации. Теперь человеку не нужно «оглядываться назад» или, «торопиться вперед»: у него есть он сам и есть его мир – понятные и прозрачные основания продуктивной жизнедеятельности.

Выводы исследования и перспективы последующих изысканий в указанном направлении. Стихотворные произведения, которые наиболее эффективно и продуктивно способствуют человеку в том, чтобы выйти из состояния и отчаяния и «воспрянуть духом», вернуть или обрести веру в разрешимость проблем и самого себя, сохранить или укрепить надежду, достичь внутренней гармонии и спокойствия, стихи, способные исцелять душу человека есть стихотворения, ведущая цель и главный смысл которых выражается в понятии любви (к мирозданию и жизни, к самому себе и людям и т.д.). Стихотворная психотерапия – гармонизирующее и вдохновляющее творчество, целью и результатом которого выступает психологическое очищение, творческий катарсис как гармонизация или взаимное обогащение разных пластов человеческого существа, или, иными словами, достижение состояния «просветлённости», ясного понимания себя и мира, обретение человеком как автором и/или как читателем устойчивого состояния / отношения любви к жизни и к себе, а также – ко всему, что есть в жизни. Стихотворения в процессе стихотерапии интегрируют в себя несколько аспектов: 1. стихотворения, отбираемые для стихотерапии – это высокохудожественные произведения, объединенные в комплекс самостоятельных, но связанных тематически и сюжетно стихотворений, посвященных осмыслению разным путям и стадиям духовного развития, поиска смыслов бытия человеком в разные культурные и исторические периоды, 2. это краткий, насыщенный метафорами и потому весьма «доходчивый», осуществляющийся на фоне конкретных исторически значимых или лично значимых событий и ситуаций, философски, нравственно-психологический анализ этих путей поиска человеком самого себя и мира, построения и развития своих взаимоотношений с ним и с собой, с людьми и с Богом, 3. интегрированное в сюжет отображение современных и древних технологий активизации внутренних резервов, техник преобразования и проживания кризисных ситуаций и состояний.

Стихотворения могут использоваться авторами или читателями как инструмент, способствующий целенаправленной стимуляции тех или иных внешних событий и событий внутренних: для разрешения и «снятия» имеющихся, в том числе собственно психологических проблем.

Тематически стихотворения, сопровождающиеся при их применении выраженным психотерапевтическим эффектом, обычно облечены в форму прямых или метафорически философско-психологических размышлений, диалогов. Они могут быть посвящены: 1) задачам и трудностям духовно-нравственного развития человека среди «обычных» людей, не интересующихся духовными и психологическими проблемами, и в «сообществе ищущих» / «истинно верующих» / «религиозных адептов», вопросам трансформации и снятия состояний и качеств, приводящих и порождающих эгоизм и насилие, путям их принятия и преобразования в процессе духовного поиска, 2) задачам и путям построения и развития взаимопонимания мужчин и женщин, людей разных возрастов, этносов, религий, трансформации неконструктивных сценариев взаимодействия и построения отношений с собой и другими, 3) задачам и путям достижения состояний любви, принятия, веры, искренности, фокусированности, взаимосвязи любви к себе, другим людям и Богу, взаимоотношений человека с Богом в разных ситуациях и на разных уровнях его жизни, 4) задачам и путям профессионального становления, достижения мастерства, переживаниям и представлениям ученичества, технологиям и рефлексиям наставничества, 5) стадиям и опасностям на путях духовного развития, совладания и выхода за пределы известного человеку и эпохе, в которой он существует и развивается.

References

- Arpentieva M. R., Terent'ev A. A. „*Skazkoterapiya v razvitií ponimaniya sebya i mira*“. Kaluga: KSU, 2016. (Арпентьева М.Р., Терентьев А.А. „Сказкотерапия в развитии понимания себя и мира“. М.Р. Арпентьева, А.А. Терентьев. Калуга: КГУ, 2016).
- Arpentieva, M. R., Rtishcheva, A. R., Terentjev, A. A. „*Etnicheskaya skazkoterapiya*“ Ed. by M. Arpentieva. Kaluga state University named. K. E. Tsiolkovsky, 2017. (Арпентьева М.Р., Ртищева А.Р., Терентьев А.А. „Этническая сказкотерапия“. М.Р. Арпентьева, А.Р. Ртищева, А.А. Терентьев. Под ред. М. Арпентьевой. Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2017).
- Arpentieva, M. R., Rtishcheva, A.R. „*Stikhoterapiya*“. Kaluga: KSU, 2017. (Арпентьева М.Р., Ртищева А.Р. „Стихотерапия“. М.Р. Арпентьева, А.Р. Ртищева. Калуга: КГУ, 2017).
- Bakhtin, M. M. „*Estetika slovesnogo tvorchestva*“. S. G. Bocharov; note. S. S. Averintsev and S. G. Bocharov. Moscow: Iskusstvo, 1979. (Бахтин М. М. „Эстетика словесного творчества“. Сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979).
- Abell S. C. The use of poetry in play therapy: A logical integration“. *The Arts in Psychotherapy*, 25, 1 (1998): 45-49.
- Akhtar S. „Mental pain and the cultural ointment of poetry“. *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 2 (2000): 229-243.
- Anabar R. D. „Self-expression through poetry in hypnosis“. *Clinical Pediatrics*, 41, 3 (2002): 195-196.

- Anthony E. „Review of Poiesis: The language of psychology and the speech of the soul“. *Transcultural Psychiatry*, 40, 2 (2003): 293-295.
- Baerg S. „Sometimes there just aren't any words»: Using expressive therapy with adolescents living with cancer“. *Canadian Journal of Counselling*, 37, 1(2003): 65-74.
- Bowman D.O., & Halfacre D.L. „Poetry therapy with the sexually abused adolescent: A case study“. *The Arts in Psychotherapy*, 21, 1 (1994):11-16.
- Bowman T. „Literary resources for bereavement“. *Hospice Journal*, 14, 1 (1999): 39-54.
- Buslau O. „Story Telling and Analysis: Creative Writing in Therapy and Literature“. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie.*, 15, 1 (2004): 1-4.
- Capen K. „Review of Expressive Therapies“. *Clinical Social Work Journal*, 34, 3 (2006): 397-399.
- Cartwright T. „Poetry, therapy, letter-writing and the lived life“. *Journal of Family Therapy*, 18, 4 (1996): 389-395.
- Chavis G., Weisberger L. „*The Healing Fountain: Poetry Therapy for Life's*“. St. Cloud: North Star Press of St. Cloud; 2003.
- Chavis G. „*Poetry and Story Therapy: The Healing Power of Creative Expression (Writing for Therapy or Personal Development)*“. New York: Jessica Kingsley Publishers; 2011.
- Collins K. S., Furman R., & Langer C. L. „Poetry therapy as a tool of cognitively based practice“. *The Arts in Psychotherapy*, 33, 3 (2006): 180-187.
- Cruz R. F. „Introduction to special issue: The international scope of arts therapies“. *Arts in Psychotherapy*, 32, 3 (2005): 167-169.
- Diaz de Chumaceiro C. L. Poetry and prose syntheses: An update of neuropsychological assumptions“. *The Arts in Psychotherapy*, 25, 4 (1998): 277-279.
- Furman R. „Poetry therapy and existential practice“. *The Arts in Psychotherapy*, 30, 4 (2003): 195-200.
- Furman R., & Collins K. „Guidelines for responding to clients spontaneously presenting their poetry in therapy“. *Families in Society*, 86, 4 (2005): 573-579.
- Gende M., & King R. „Poetic vividness and aesthetic preference: Individual differences in poetry writing styles“. *Perceptual and Motor Skills*, 86, 2 (1998): 428-430.
- Hamilton J.W. „Mental pain and the cultural ointment of poetry Comment“. *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 6 (2000): 12-21.
- Hiltunen S.M. „Bereavement, lamenting and the Prism of Consciousness: Some practical considerations“. *The Arts in Psychotherapy*, 30, 4 (2003): 217-228.
- Holman W.D. „The power of poetry“. *Child & Adolescent Social Work Journal*, 13, 5 (1996): 371-383.
- Johnston S. „Review of Mythopoetic Perspectives of Men's Healing Work: An Anthology for Therapists and Others“. *Men and Masculinities*, 8, 1 (2005): 120-122.
- Kack-Brice V. „The poetics of abortion“. *Women & Therapy*, 20, 3 (1997):79-95.
- Lantz J. „Poetry in existential psychotherapy with couples and families“. *Contemporary Family Therapy. An International Journal.*, 19, 3 (1997): 371-381.
- Lerner A. „A look at poetry therapy“. *The Arts in Psychotherapy*, 24, 1 (1997): 81-89.
- Magee J.J. „Using poetic paradox to enhance the self-esteem of shame-driven older adults“. *Activities, Adaptation & Aging*, 19, 1 (1994): 27-35.
- Mazza N. „*Poetry Therapy: Interface of the Arts and Healing*“. New York: CRC Press, 1999.
- Mazza N. „*Poetry Therapy: Theory and Practice*“. New York: Routledge; 2016.
- McArdle S., & Byrt R. „Fiction, poetry and mental health: Expressive and therapeutic uses of literature“. *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing*, 8, 6 (2001); 517-524.

- McCarty Hynes A. „*Biblio/ Poetry Therapy: The Interactive Process: A Handbook*“. St. Cloud: North Star Press of St. Cloud; 2011.
- Rojcewicz S. „Medicine and poetry: The state of the art of poetry therapy“. *International Journal of Arts Medicine*, 6, 2 (1999): 4-9.
- Snyder M. „Our «other history»: Poetry as a meta-metaphor for narrative therapy“. *Journal of Family Therapy*, 18, 4, (1996): 337-359.
- Tamura H. „Poetry therapy for schizophrenia: A linguistic psychotherapeutic model of renku, linked poetry“. *The Arts in Psychotherapy*., 28, 5 (2001): 319-328.
- Van Meenen K. „*Giving Sorrow Words: Poems of Strength and Solace*“. New York: National Association for Poetry Therapy Foundation; 2002.

Arpentieva Mariam
(Russia)

Poetry Psychotherapy in the Practice of Crisis Assistance

Summary

Key words: poetrytherapy, bibliotherapy, philosophy, psychological help.

The article is devoted to poetrytherapy as one of the most effective methods of psychotherapeutic work with children and adults, in particular, work aimed at overcoming negative experiences and attitudes, difficulty in functioning and human development, in the implementation of productive choices in complex situations and the complexities of relationships with yourself, others, the world at large. Poetry therapy – individualized, productive and efficient, developing trust in the world and to yourself that creates the experience of security professional and the method of ordinary care and self-help, which not only improves the human condition, but also allows you to create / activate the required attitude (intention) on changes, activities, understanding and/or transformation / development of the relations. Poems usually have a very significant psychological «charge», giving a person the opportunity to relax and escape from oppressive or frightening experiences and ideas and to transform their direction to discover and explore their true needs. Purposefully created a thematic collection of poetry activates inner resources, awakening and «adds» energy, involving all aspects of personality and inner strength. This brings the person to the state of creative inspiration and so similar to his psychotherapeutic catharsis. Poetic therapy is therefore a very powerful system of healing approaches, comparable with the passage of deployed training programs or long-term counseling. Preparation and reading (silently or aloud, alone, expert, family or in front of a large audience) how small poems (containing only a few verses), called rather jokingly «stihons» (little verse), or even «odnostishies» (one-line verse) and great poems, including verse poems and fairy tales, as the Central component of poetry therapy allows the person to change the understanding of

strategy understanding. For a particular person productive and effective are not all poems, but mainly those that meet his inner intentions, that is «in tune» the internal and external world, his understanding of himself and the world, feelings and ideas of man. Therefore, even a poem, pleasing, and contribute to activation of internal resources in most people and is considered for this reason treatment, for any individual client may be «broken» or even destructive. The psychotherapeutic (healing) potential of poems for a person is due to the fact that they describe the modes of movement of heroes in the inner and outer world. The poem in the poem reveals the tendency of the person to comprehend himself and the world in difficult life situations. Readers can use poetry by readers as a tool that promotes directed activation of the processes of internal development and «removal» of internal, including psychological, problems. Verses lead a client «beyond» his personal history into broader contexts: into the contexts of internal and external search for the meanings of life, the meanings and directions of changing attitudes toward oneself to the world. Specialists often used poetic therapy alone, but they can be used it also to supplement routine, waiting on other psychotherapeutic methods. Thus, together with music therapy it is the so-called singing therapy. Through the comprehensive analysis and composing poems by the client or by the client to help the client: 1. to fill the gaps individual history, to actualize the displaced, «unknown» customer moments of personal history in particular, to Supplement the common information; 2. to form a new view of the situation, to move to a new level of understanding, change attitudes and behavior; 3. display internal and external conflicts of a client, their relationship, give the client the chance to understand them; 4. to create an alternative understanding of ambiguous situations, actions and people; 5. to create confidence in the solvability of the problem, importance of finding and activity in the way of her decisions. Poems often reflect important elections in the life of a person seeking to become a person and partner: 1. the choice to live in reality, understand and accept the world, never ceasing to learn, the choice of humility and obedience in discipleship, life, 2. the acceptance of the world and their life, and acceptance of the difficulties and monotony of the world (life), the choice of preparedness for trials, difficulties, 3. the choice to be happy, confidence, trust, refusal to despondency and distrust, anxiety, emptiness, relationships, alienation, loneliness, 4. self-determination, activity, subjectivity, «non-adaptive activity», healthy discipline, understanding of their place in the world, the choice like particles of the universe, 5. The choice of non-attachment («inner silence»), calmness, peacefulness and non-aggressive, 6. choice respect the choice itself, authenticity, sincerity, honesty, truth, and also the diligence, 7. selection of respect for their work, talent, purpose, not the things, the rejection comparison, vanity, 8. the choice of love, kindness and attention to people, respect for other merits, achievements, and making mistakes, weaknesses, 9. The choice of acceptance and gratitude to adulthood, life satisfaction, its present, past and future. Interpretation of poetry need to consider socio-cultural and spiritual-religious aspects of understanding itself, and of almost any kind, and especially philosophical poems and verses devoted to initiations and transitions, spiritual and social transformation, helping a person to understand and efficiently meet life's crisis.

მარიამ არპენტიევა
(რუსეთი)

პოეტური ფსიქოთერაპია კრიზისული დახმარების პრაქტიკაში

რეზიუმე

საკანძო სიტყვები: პოეტური თერაპია, ბიბლიოთერაპია, ფილოსოფია, ფსიქოლოგიური დახმარება.

სტატია ეძღვნება პოეტური ფსიქოთერაპიას, როგორც ერთ-ერთ ყველაზე ნაყოფიერ ფსიქოთერაპიულ მეთოდს, რომელიც გამოიყენება ბავშვებისა და მოზრდილების მკურნალობისას, ნეგატიური განცდებისა და მდგომარეობის, პიროვნების განვითარებისა და ფუნქციონირების შეფერხების დასაძლევად; ეს მეთოდი ეხმარება ადამიანებს, განახორციელონ სწორი, შედეგიანი არჩევანი რთულ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში, გადალახონ სირთულეები საკუთარ თავთან, სხვა ადამიანებთან, და მთლიანად სამყაროსთან დამოკიდებულებაში. ის ქმნის უსაფრთხოების განცდას, და წარმოადგენს პროფესიული თუ ყოველდღიური შინაური დახმარებისა და თვითდახმარების მეთოდს, რომელიც არა მხოლოდ აუმჯობესებს ადამიანის მდგომარეობას, არამედ საშუალებას აძლევს მას შექმნას/გაააქტიუროს საჭირო განწყობა (ინტენცია) საქმიანობის შეცვლით, ურთიერთგაგებითა და/ან ურთიერთობათა განვითარების ტრანსფორმაციით. ლექსებს, როგორც წესი, ძალიან მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური „მუხტი“ გააჩნიათ, რომელიც ადამიანებს საშუალებას აძლევს, მოდუნდნენ და თავი აარიდონ დამთრგუნველსა და შიშის მომგვრელ განცდებსა და წარმოდგენებს, შეუცვალონ მიმართულება საკუთარ აზრებს, იპოვონ და გამოიკვლიონ თავიანთი ჭეშმარიტი საჭიროებები. წინასწარგამიზნულად შედგენილი ლექსების თემატური კრებული ააქტიურებს შინაგან რესურსებს, აღვიძებს და „ზრდის“ ადამიანის ენერგიას, რისთვისაც საქმეში რთავს პიროვნების ყველა ასპექტს, მის შინაგან ძალებს. ამ ყოველივეს ადამიანი მიჰყავს შემოქმედებით „გაბრწყინებასა“ და მასთან ძალიან მსგავს ფსიქოთერაპევტულ კათარზისამდე. ამიტომ, ლექსებით ფსიქოთერაპია გამოჯანმრთელების მეთოდის ძალიან მძლავრი სისტემაა და უპირისპირდება ფართოდ გავრცელებულ სატრენინგო პროგრამებსა თუ ხანგრძლივ კონსულტაციებს. შექმნა თუ წაკითხვა (თავისთვის ან ხმამაღლა, მარტო ან სპეციალისტის თანდასწრებით, ახლობლების წრეში ან დიდი აუდიტორიის წინაშე) როგორც მცირე ზომის (სულ რამდენიმე სტროფის შემცველი ან თვით ერთსტრიქონიანი ლექსისაც კი), ისე ვრცელი ლექსების, მათ შორის გალექსილი ზღაპრებისა და პოემებისა, ლექსებით ფსიქოთერაპიის ცენტრალური კომპონენტია და ადამიანს საშუალებას აძლევს შეიცვალოს წარმოდგენა მიმდინარე მოვლენაზე, ასევე, შეცვალოს მისი გააზრების სტრატეგია. კონკრეტული ადამიანისთვის ნაყოფიერი და ეფექტური ნებისმიერი ლექსი როდია, არამედ უპირატესად ისინი, რომლებიც მის შინაგან ინტენ-

ციებს პასუხობენ, ანუ შეესაბამებიან მის შინაგან და გარეგან სამყაროს, გარემოსა და საკუთარი თავის მისეულ აღქმას, მის განცდებსა და წარმოდგენებს. ამიტომ ისეთმა ლექსებმაც კი, რომლებიც ძალიან ბევრს მოსწონს და უმეტესობისათვის შინაგანი რესურსების გააქტიურების ხელშემწყობია, კონკრეტული კლიენტის შემთხვევაში, შესაძლოა საერთოდ ვერ „იმუშაოს“, მეტიც, დამანგრეველი ზემოქმედებაც კი მოახდინოს მასზე. ლექსებით ფსიქოთერაპია ხშირად დამოუკიდებლად გამოიყენება, მაგრამ ასევე შესაძლებელია სხვა ფსიქოტერაპევტული მეთოდების დამატების სახითაც იყოს ჩართული მკურნალობის პროცესში; მაგალითად, მუსიკალურ თერაპიასთან ტანდემში ის შეადგენს ე.წ. სასიმღერო ფსიქოთერაპიას. კლიენტის მიერ ლექსის შეთხზვის ან სხვის მიერ შეთხზულის დეტალური ანალიზის ნყალობით, შესაძლებელია მისთვის დახმარების განწვევა: ინდივიდუალური თავგადასავლის ცარიელი ადგილების შევსება, პირადი ისტორიის გონებიდან განდევნილი, მისთვის „უცნობი“ მომენტების აქტუალიზაცია და მისი ზოგადადამიანური ინფორმაციით შევსება; – სიტუაციის მიმართ ახალი დამოკიდებულების გაჩენა, მისი გააზრების ახალ საფეხურზე გადასვლა, დამოკიდებულებისა და ქცევის შეცვლა; კლიენტის შინაგანი და გარეგანი კონფლიქტების სააშკარაოზე გამოტანა, მათი ურთიერთკავშირების დადგენა და კლიენტისთვის მათი გააზრების საშუალების მიცემა; – არაერთგვაროვანი ცხოვრებისეული სიტუაციებისა ადამიანური ქცევებისათვის ალტერნატიული ახსნის მიცემა; – რწმენის გაჩენა, რომ პრობლემას აუცილებლად მოექდებნება გადაჭრის გზა, ამ გზის ძიებაში აქტიურობის აუცილებლობის ჩვენება. ლექსის ადამიანზე ზემოქმედების ფსიქოტერაპიული (სამკურნალო) პოტენციალი იმით აიხსნება, რომ მასში აღწერილია ადამიანის შინაგან და გარეგან სამყაროში მოძრაობის მოდუსები. ლექსებით თერაპია ხსნის ადამიანის მიერ საკუთარი თავისა და სამყაროს გააზრებას რთულ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში. მკითხველის მიერ ლექსები შეიძლება გამოყენებული იქნას როგორც შინაგანი განვითარების პროცესების გააქტიურების, შინაგანი, მათ შორის, ფსიქოლოგიური პრობლემების მოხსნის ინსტრუმენტი. ლექსებს კლიენტი მისი პირადი ისტორიის „საზღვრებიდან“ უფრო ვრცელ კონტექსტებში გამოჰყავს. ესაა ცხოვრების აზრის შინაგანი და გარეგანი ძიების კონტექსტი, იმ მნიშვნელობებისა და მიმართულებების კონტექსტი, რომლებსაც საბოლოო ჯამში სამყაროს მისდამი დამოკიდებულების ცვლილებამდე მიჰყავს. ლექსები, ხშირად, ასახავენ მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ არჩევანს ადამიანისა, რომელიც ესწრაფვის გახდეს პიროვნება და პარტნიორი: 1. არჩევანს, იცხოვროს რეალობაში, გაიგოს და მიიღოს სამყარო, არასოდეს შეწყვიტოს სწავლა; იყოს ცხოვრების მორჩილი და დამჯერი მონაფე; 2. მიიღოს სამყარო საკუთარ ცხოვრებაში, მიიღოს სიძნელეები და სამყაროს (ცხოვრების) ერთგვაროვნება, მუდამ მზად იყოს ცხოვრებისეულ სირთულეებთან შესახვედრად; 3. არჩევანს, იყოს ბედნიერი, თავდაჯერებული, უარი უთხრას გულგატეხილობასა და საკუთარი თავის რწმენის დაკარგვას, წუხილსა და უნდობლობას, სიცარიელეს, გაუცხოებასა და მარტოობას; 4. საკუთარი გზის, აქტიურობის, სუბიექტურობის, „არაადაპტირებული აქტიურობის“, ჯანმრთელი დისციპლინის, სამყაროში საკუთარი ადგილის გაგების, საკუთარი თავის, რო-

გორც სამყაროს ნაწილის აღქმის არჩევანს; 5. „შინაგანი სიჩუმის“, სიმშვიდის, მშვიდობისმოყვარეობისა და არააგრესიულობის არჩევანს; 6. საკუთარი თავის პატივისცემის, ავტენტურობის, გულღიობის, პატიოსნების, საკუთარი თავის არჩევანს – აგრეთვე არჩევანს წინდახედულებისა და არა გულუბრყვილობისა; 7. არჩევანს საკუთარი საქმის პატივისცემის, ტალანტის, დანიშნულების და არა ნივთებისა, უარის თქმას პატივმოყვარეობასა და სხვასთან საკუთარი თავის შედარებაზე; 8. სიყვარულის, სიკეთის ადამიანებისადმი ყურადღების, სხვების ღირსებების, მიღწევების პატივისცემის, მათი შეცდომების სისუსტეების მიღების არჩევანს; 9. ასაკის მატების პროცესის მიღებასა და მადლიერების, ცხოვრებით, მისი ანმყოფი, წარსულითა და მომავლით კმაყოფილებას.

ლექსების ინტერპრეტაცია უნდა ითვალისწინებდეს ადამიანის მიერ სამყაროსა და საკუთარი თავის გააზრების სოციოკულტურულსა და სულიერ-რელიგიურ ასპექტებს: ნებისმიერი, განსაკუთრებით კი ფილოსოფიური ლექსები და ინიციაციების, სულიერი და სოციალური ტრანსფორმაციებისამი მიძღვნილი ლექსები, ეხმარებიან ადამიანს ნაყოფიერად გაიაზროს და გაიაროს ცხოვრებისეული კრიზისი.

ლევან ბრეზაძე (საქართველო)

რეზო ყარალაშვილი – ლიტერატურის თეორეტიკოსი (რეცეფციული ესთეტიკა)

პოსტსტრუქტურალისტური ლიტერატურისმცოდნეობის დასაწყისი საქართველოში რეზო (რევაზ) ყარალაშვილის სახელს უკავშირდება. გასული საუკუნის 70-იან წლებში იგი აქვეყნებს სტატიებს და 1977 წელს უკვე წიგნსაც – „წიგნი და მკითხველი“ – რომლებშიც წარმოდგენილია რეცეფციული ესთეტიკისა და კრიტიკის საფუძვლები, რამაც გააფართოვა ჩვენი წარმოდგენა მხატვრული ტექსტის რაობისა და ტრიადის – **ავტორი – ტექსტი – მკითხველი** – შემადგენელი კომპონენტების ურთიერთმიმართების თაობაზე, ამ მოძღვრებამ მნიშვნელოვნად აამაღლა მკითხველის სტატუსი, მიაპყრო რა ყურადღება არა მარტო მის დიდ როლს ტექსტის აღქმისას ნაწარმოების „გაცოცხლების“ საქმეში, არამედ მის იდუმალ თანამონაწილეობასაც ტექსტის შექმნაში – მკითხველი ტექსტის თანაავტორად იქცა.

რეზო ყარალაშვილიმა დაამკვიდრა ქართულ ლიტმცოდნეობაში ისეთი ღრმად მოაზროვნე უცხოელი მეცნიერების სახელები, როგორებიც იყვნენ რომან ინგარდენი, ჰანს რობერტ იაუსი, ვოლფგანგ იზერი და სხვანი.

70-იანი წლების შუა ხანებში, როდესაც რეზო ყარალაშვილიმა რეცეფციული ესთეტიკის შესახებ წერილების გამოქვეყნება დაიწყო, ჯერ ანალიზის სტრუქტურალისტური მეთოდიც კი არ იყო სათანადოდ ათვისებული ჩვენი ლიტმცოდნეების მიერ. სტრუქტურალისტური ანალიზის მეთოდით შესრულებული ნაშრომები არსებითად მხოლოდ აკაკი ხინთიბიძისა და მისი რამდენიმე მოწაფის ხელიდან გამოდიოდა. საბჭოთა ლიტმცოდნეობა ვერ ელეოდა კვლევის კომპარატივისტულ (ისტორიულ-შედარებით) მეთოდს, თუმცა 1962-1978 წლებში მოსკოვში გამოცემული 9-ტომიანი „მოკლე ლიტერატურული ენციკლოპედია“ საეტაპო ნაშრომი იყო იმ თვალსაზრისით, რომ იგი სათანადოდ ითვალისწინებდა სტრუქტურალისტური ლიტმცოდნეობის მიღწევებსაც.

სტრუქტურალიზმს ჰქონდა პრეტენზია იმისა, რომ არ გასულიყო ტექსტს გარეთ და ასე ეთქვა ყველაფერი არსებითი ტექსტის შესახებ (კომპარატივისტიკას ანუ ისტორიულ-შედარებით მეთოდს, როგორც მისი სახელწოდებიდანაც ჩანს, კვლევისას აუცილებლად უწევდა საკვლევი საგნის გარეთ გასვლა კვლევის ობიექტის სხვა მსგავს, უკეთ ნაცნობ ობიექტებთან შედარების მიზნით). სტრუქტურალიზმი, როგორც რეზო ყარალაშვილიც აღნიშნავს, „მხატვრულ ნაწარმოებს ჩვეულებრივ განიხილავდა როგორც თავის თავში შეკრულ იმანენტურ სისტემას. ამიტომაც იგი ლიტერატურულ ტექსტს ძირითადად „შიგნიდან“ იკვლევდა, ცდილობდა დაედგინა მოცემული ტექსტის იმანენტური კანონები“ (ყარალაშვილი 1977: 4).

რაც შეეხება პოტსტრუქტურალიზმს, კერძოდ, მის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მიმდინარეობას რეცეფციულ ესთეტიკას, იგი კვლავ გავიდა საკვლევი ტექსტის ფარგლებს მიღმა, მისწვდა რეციპიენტს (მხატვრული ტექსტის აღმქმელს, მკითხველს) და ყურადღება მიაქცია აღმქმელი სუბიექტის ფუძემდებლურ როლს მხატვრული ტექსტის არა მარტო რეკონსტრუქციის, არამედ შექმნის პროცესშიც (როდესაც ავტორი, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, თავისი მომავალი მკითხველის გათვალისწინებით თხზავს ტექსტს).

და აი ეს რეცეფციული ესთეტიკა ჩვენში ბურჟუაზიული დასავლეთის მოცლილ მეცნიერთა ტვინის ჭყლეტის ნაყოფად იყო მიჩნეული. (საკმარისია ითქვას, რომ რეცეფციული ესთეტიკის ზემოთ დასახელებული მკვლევარები – იაუსი და იზერი – მოსკოვურ „მოკლე ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში“ ნახსენებიც კი არ არიან, არც მის მე-9 დამატებით ტომში, რომელიც 1978 წელს გამოვიდა!). დაუჯერებელი ეჩვენებოდათ ის ამბავი, რომ ერთი და იმავე მხატვრული ტექსტის კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია სხვადასხვა მკითხველის ცნობიერებაში, და მეტიც – ერთი მკითხველის მიერ ამ ტექსტის სხვადასხვა დროს ნაკითხვისას, სხვადასხვაგვარად ხდება, და ეს განსხვავებები ზოგჯერ იმდენად არსებითია, რომ განსაზღვრავენ ნაწარმოების მხატვრული იდეის განსხვავებულ ფორმულირებებს.

აი რამდენიმე ციტატა რეზო ყარალაშვილის წიგნიდან, რამდენიმე დებულება, რომლებიც მეტისმეტად აფრთხობდა საბჭოური ლიტმცოდნეობის წარმომადგენელთ:

„...მხატვრული ნაწარმოები ყოველი ნაკითხვისას სულ ახალი სახით წარმოუდგება მკითხველს, რომელიც გარკვეული აზრით ესთეტიკური საგნის ისეთივე მწარმოებელია, როგორიც თვით ავტორი“ (ყარალაშვილი 1977: 6);

ანდა:

„მკითხველი გარკვეული აზრით ავტორის ტოლფასოვანი პარტნიორია, შემოქმედებითი პროცესის უშუალო მონაწილეა“ (ყარალაშვილი 1977: 12);

ან კიდევ:

„მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება შევადაროთ ჭურჭელს, რომელსაც შინაარსით მკითხველი ავსებს“ (ყარალაშვილი 1977: 14);

ერთიც:

„მხატვრული ნაწარმოების ხანგრძლივი სიცოცხლე იმდენად იმ „მარადიული ჭეშმარიტებით“ არაა განპირობებული, რომელსაც იგი გვაუწყებს, რამდენადაც მისი მხატვრული ნყობითა და სტრუქტურის გახსნილობით, რაც შესაძლებლობას აძლევს მკითხველს საკუთარი შეხედულებების პროექცია მოახდინოს ნაწარმოებში“ (ყარალაშვილი 1977: 21).

ბარემ აქვე ვთქვათ, რომ ასეთი შეხედულება მხატვრულ ქმნილებაზე სულაც არ მოგვიწოდებს ტექსტის ვოლუნტარისტული, თვითნებური ნაკითხვისაკენ. რეზო ყარალაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ „...ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მკითხველს ნებისმიერი შინაარსის ჩადება შეეძლოს ნაწარმოებში“ (ყარალაშვილი 1977: 21), მხატვრული ნაწარმოების სწორად გაგება მკითხველი-

საგან მხატვრული კოდის ცოდნას, მიგნებას, აღმოჩენას მოითხოვსო, განმარტავს იგი და ამ აზრის ნათელსაყოფად ასეთ შედარებას იშველიებს: „ამ მხრივ მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება სკივრს შევადაროთ. იმისათვის რომ სკივრში რამე ჩადო, უნდა გქონდეს გასაღები, რომელიც მას მიუდგება. სკივრის ყოველი სხვა გასაღებით გახსნის ცდას მხოლოდ ამ სკივრის (ე. ი. მხატვრული სისტემის) დამსხვრევა შეიძლება მოჰყვეს“ (ყარალაშვილი 1977: 21-22).

რასაკვირველია ზემოთ ციტირებული შეხედულებები აღაშფოთებდა იმდროინდელ სამეცნიერო ელიტას, რომელიც მიჩვეული იყო მხატვრულ ტექსტში ავტორის მიერ ერთხელ და სამუდამოდ ჩადებული აზრი ეძებნა, მაშინ, როდესაც თურმე დანამდვილებით ვერასოდეს ვიტყვით „აღმოვაჩინეთ თუ არა „ობიექტური აზრი“, ვინაიდან ჩვენი ინტერესები, ჩვენი სურვილები და თვით ჩვენი ყურადღების მიმართულებაც კი აზრის მიმნიჭებელ როლს ასრულებს, რასაც ალბათ ვერასოდეს დავაღწევთ სავსებით თავს“ (შმიდი 2003: 11).

სამაგიეროდ იწყება უაღრესად საინტერესო რამ – ინტერპრეტაციათა კონკურენცია, რომელშიც ის ინტერპრეტაცია იმარჯვებს, რომელიც უკეთაა დასაბუთებული. არც ის არის გამორიცხული, რომ რამდენიმე თანაბრად დამაჯერებელი ინტერპრეტაცია გამოჩნდეს, რაც, მეტი რომ არ ვთქვათ, აცოცხლებს ლიტერატურულ ცხოვრებას.

წინათქმაში ავტორი აცხადებს, რომ მის ამ წიგნს „მთლიანობაში არა აქვს არც ორიგინალურობის, არც სისრულის [...] პრეტენზია“ (ყარალაშვილი 1977: 3). რაც შეეხება „სისრულეს“, უნდა დავეთანხმოთ ავტორს: მცირე ფორმატის 128-გვერდიან წიგნში რეცეფციული ესთეტიკის ს რ უ ლ ა დ წარმოდგენა მართლაც შეუძლებელია. მაგრამ ორიგინალურობის პრეტენზია არა აქვს ამ ნაშრომსო, რომ წერს, ამ აზრს კი ვერ გავიზიარებთ. უფრო ზუსტად, ორიგინალურობის პ რ ე ტ ე ნ ზ ი ა შეიძლება მართლაც არ ჰქონდეს წიგნის თავმდაბალ ავტორს, მაგრამ ის კი შეუძლებელია რეზო ყარალაშვილის რანგის მკვლევარი ლიტერატურაზე წერდეს და მის ნააზრევში არაფერი იყოს ორიგინალური, არაფერი იყოს ისეთი, რაც შეავსებდა, განავითარებდა სხვათა ნააზრევს, წინ ნასწევდა მეცნიერულ აზრს.

დიახ, მხოლოდ თავმდაბლობით თუ აიხსნება წინათქმაში ავტორის მიერ ნათქვამი, რომ ამ წიგნს ორიგინალურობის პრეტენზია არ აქვსო, ვინაიდან პირველივე წერილის პირველსავე აბზაცში რეზო ყარალაშვილს ასეთი რამ „ნამოსცდება“:

„არსებობს ფუნდამენტური გამოკვლევები მხატვრული კომუნიკაციის, ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობის შესახებ. წინამდებარე წერილში მე შევეცადე კიდევ ერთი ნაბიჯი გადამეჭა ამ მიმართულებით და მხატვრული სისტემა მკითხველისადმი მიმართების კუთხით განმეხილა“ (ყარალაშვილი 1977: 4-5. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

გავშიფროთ ზემოთქმული.

რეცეფციული ანუ აღქმის ესთეტიკა, ერთი მხრივ, გულისხმობს მკითხველის მიერ მხატვრული ტექსტის კონკრეტიზაცია-რეკონსტრუქციას კითხვის

პროცესში, და აქ მკითხველის თანაავტორობა იმაში გამოიხატება, რომ იგი საკუთარი წარმოსახვით ავსებს „გამოტოვებულ“ ადგილებს, რომლებიც სიტყვიერი ხელოვნების ქმნილებაში უთვალავია. რეცეფციული ესთეტიკის ეს მხარე გამონვლილვით აქვს დამუშავებული რომან ინგარდენს. მეორე მხრივ კი, მკითხველის თანამონაწილეობა სავარაუდებელია ჯერ კიდევ ტექსტის შექმნის პროცესში. ეს ერთ-ერთი ყველაზე იდუმალი მხარეა შემოქმედებისა და ამდენად ყველაზე ნაკლებმესწავლილი. აი ამ სფეროს გულისხმობს რეზო ყარალაშვილი, როცა წერს, „მე შევეცადე კიდევ ერთი ნაბიჯი გადამედგა ამ მიმართულებით და მხატვრული სისტემა მკითხველისადმი მიმართების კუთხით განმეხილაო“ (ყარალაშვილი 1977: 4-5).

და განიხილა კიდევ.

არაპირდაპირი საბუთი იმისა, რომ ავტორი აქ თავის ორიგინალურ ნააზრევს გადმოსცემს, არის მეცნიერული სიფრთხილის გამოხატველი ასეთი გამოთქმები: „ამდენად მიზანშეწონილი **იქნებოდა ალბათ**, რომ რეალური მკითხველისაგან განსხვავების მიზნით, მკითხველის ეს წარმოსახვითი ფიგურა განსხვავებული ტერმინით აღგვენიშნა“ (ყარალაშვილი 1977: 44); „**ვფიქრობ**, რომ ასეთი შიშისა და ეჭვისთვის არავითარი საფუძვლი არ არსებობს“ (ყარალაშვილი 1977: 44-45); ასევე ის ადგილები, სადაც მკვლევარი ზმნისა და ნაცვალსახელის პირველი პირის ფორმებს იყენებს: „ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ **მიმაჩნია** კიდევ რამდენიმე მომენტის დაზუსტება“ (ყარალაშვილი 1977: 50); „როგორც ვხედავთ, **ჩვენ მიერ დასმული პრობლემის** თვალსაზრისით შემოქმედებითი აქტი ერთობ რთული შემოქმედებითი პროცესია“ (ყარალაშვილი 1977: 54); და განსაკუთრებით აი ეს ფრაზა: „ეს გარემოება **მე სავსებით შეგნებული მაქვს და აქაც აღვნიშნავ საგანგებოდ**, რათა თავიდან ავიცილო მოსალოდნელი შენიშვნა და საყვედური“ (ყარალაშვილი 1977: 54. ხაზგასმა ყველგან ჩვენია. – ლ. ბ).

ნაშრომის ამ ნაწილის (მხედველობაში გვაქვს სტატია „შემოქმედებითი პროცესი და მკითხველი“, წიგნის 43-58 გვერდებზე განთავსებული) ორიგინალურობის კიდევ ერთი არაპირდაპირი საბუთი გახლავთ ისიც, რომ აქ ავტორს ციტირებული არ ჰყავს რეცეფციული ესთეტიკის ისეთი გრანდები, როგორებიცაა ინგარდენი, იაუსი, იზერი, რომელთაც კეთილსინდისიერად და უხვად იმონებს იგი ამ მოძღვრების სხვა მხარეებზე საუბრისას. ერთადერთი უცხოელი თეორეტიკოსი, რომელსაც იგი აქ ემყარება საკუთარი თვალსაზრისის განვითარების პროცესში, გახლავთ მანფრედ ნოიმანი, რომანისტი და ლიტერატურისმცოდნე გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან, რომელსაც საგულისხმო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების თემაზე 70-იანი წლების პირველ ნახევარში. ამ ავტორის პუბლიკაციაზე მიუთითებს ვოლფგანგ იზერი, როდესაც ერთი თავისი ნაშრომის დასაწყისში იმაზე ლაპარაკობს, რომ აღარ არის გამართლებული ლიტერატურის განხილვა შემოქმედების ესთეტიკის (Wirkungsästhetik) თვალსაზრისით, რის კიდევ ერთ საბუთად ისიც გამოდგება, რომ მარქსისტულმა ლიტმცოდნეობამაც კი აღმოაჩინაო მკითხველი (Iser 1994: 325).

მანფრედ ნოიმანისაგან სესხულობს რეზო ყარალაშვილი ტერმინ „ადრესატს“, მისივე სიტყვით, „სემიოტიკასა და ინფორმატიკის თეორიაში მიღებულ ცნებას“ (ყარალაშვილი 1977: 44). „ადრესატის“ ცნებაში რეზო ყარალაშვილი მოიაზრებს „ავტორის წარმოდგენაში მუდამ არსებული მკითხველის ფიგურას, რომელიც უშუალო მონაწილეობას იღებს მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში“ (ყარალაშვილი 1977: 44).

რეზო ყარალაშვილის მიერ დასმული პრობლემა სამ შეკითხვას მოიცავს:

1. მონაწილეობს თუ არა (პოტენციური) მკითხველი მხატვრული ტექსტის შექმნაში?
2. თუ მონაწილეობს, რა ფორმით მონაწილეობს?
3. ტექსტის შექმნის რომელ სტადიაზე/სტადიებზე მონაწილეობს?

რეზო ყარალაშვილის პასუხი ამ შეკითხვებზე ასეთია:

1. (პოტენციური) მკითხველი მხატვრული ტექსტის შექმნაში მონაწილეობს, – თუმცა ზოგიერთი ავტორი და მკვლევარი ამას კატეგორიულად უარყოფს და „შემოქმედებით აქტს სპონტანური თვითგამოვლენის პროცესად მიიჩნევს“ (ყარალაშვილი 1977: 44). ამის გამო რეზო ყარალაშვილი შენიშნავს: „როგორც ჩანს, აღნიშნული ლიტერატორები ადრესატის აღიარებასა და ლიტერატურული ნაწარმოების დიალოგიური ხასიათის ცნობაში გარკვეულ საშიშროებას ხედავდნენ „ნმინდა პოეზიის“ თეორიისთვის, რომელიც ხაზს უსვამდა ხელოვნების შემოქმედებით მხარეს და თვით ავტორშიც კი, უპირველეს ყოვლისა, დემიურგსა და თვითმყოფ ხელოვანს ჭვრეტდა, ხოლო ადრესატს, მათი აზრით, გარკვეული უტილიტარული ელემენტი უნდა შეეტანა შემოქმედების ღვთაებრივ აქტში“ (ყარალაშვილი 1977: 44).

2. (პოტენციური) მკითხველი მხატვრული ტექსტის შექმნაში მონაწილეობს „ადრესატის“ ფორმით. ეს კარგად ჩანს მაშინ, როცა ავტორი უშუალოდ მიმართავს მკითხველს ან პერსონაჟად შემოჰყავს მკითხველი; კარგად ჩანს აგრეთვე სათავგადასავლო, მეტადრე დეტექტიურ ლიტერატურაში, სადაც ავტორი აშკარად მკითხველის ნერვებზე თამაშობს; რიგ შემთხვევებში კი ადრესატის არსებობა შეფარულია, ასე თვალნათლივი არ არის.

3. (პოტენციური) მკითხველი მხატვრული ტექსტის შექმნაში მონაწილეობს ტექსტის თხზვის ყველა სტადიაზე – ზოგჯერ აშკარად, ზოგჯერ შეფარულად.

ეს ბოლო დასკვნა ძალზე მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ზოგი ავტორი, მაგალითად, გერმანელი პროზაიკოსი ერიკ ნოიჩი, თვით წერის პროცესში მკითხველზე ფიქრს, მისი ინტერესების, გემოვნების და ა. შ. გათვალისწინებას გამოირიცხავს, ვინაიდან, როგორც იგი აცხადებს, „მისი აზრები ამ დროს მთლიანად დაკავებულ-ლია ნაწარმოების პერსონაჟებით, კონფლიქტებითა და სიტუაციებით“ (ყარალაშვილი 1977: 52), თუმცა აღიარებს, რომ „როდესაც იგი ტექსტის წინასწარ მონახაზებს აკეთებს, ცალკეულ სტურუქტურულ პრობლემებზე ფიქრობს,

ანდა დაწერილს გადაიკითხავს ხოლმე, ის თავის თავს ყოველთვის უსვამს კითხვას: „ვისთვისაა ეს გასაგები? თუ შევარჩიე აქ სწორი, ასახვის ობიექტისა და მკითხველის შესაფერისი წარმოსახვის ფორმა?“ (ყარალაშვილი 1977: 52).

აქ ძალიან ძნელი პრობლემის წინაშე დგას მკვლევარი. უნდა მოიძებნოს, დასახელდეს მხატვრული ტექსტის ისეთი ელემენტი, რომელიც აუცილებელია ყველა ტექსტისთვის და ამავედროულად უეჭველად დიალოგური ბუნებისა არის, ანუ – ეს ელემენტი თავისი არსით გამოორიცხავს იმას, რომ ავტორი ტექსტის მომავალი აღმქმელისაგან სავსებით იზოლირებულად მოქმედებდეს, მაშინაც კი, როდესაც მოხზველი შემოქმედებითი წვის პროცესშია და სხვა აღარაფერზე/ველარაფერზე ფიქრობს.

და რეზო ყარალაშვილი პოულობს, ასახელებს მხატვრული ტექსტისთვის აუცილებელ ამგვარ ელემენტს – ეს გახლავთ **ენა**.

მოვუსმინოთ:

„საქმე ისაა, რომ ადრესატი უკვე იმდენადაა აუცილებელი მომენტი შემოქმედებითი პროცესისა, რამდენადაც საერთოდ ენის, და მათ შორის პოეტური ენის ძირითად ფუნქციასა და დანიშნულებას კომუნიკაცია წარმოადგენს; ხოლო კომუნიკაცია, როგორც ცნება, თავისთავად ვარაუდობს გადამცემისა და მიმღების არსებობას. ამდენად ადრესატის არსებობა თვით ენის ბუნებიდან გამომდინარეობს“ (ყარალაშვილი 1977: 45).

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ, როცა აზრი ენობრივ სამოსელს ირგებს, იგი (ეს აზრი) გულისხმობს ადრესატს, ითვალისწინებს ადრესატის, ამ ენის მფლობელის, მოთხოვნილებას, გემოვნებას, აღქმის უნარსა და ა. შ., რაც იმას ნიშნავს, რომ მარტო ამის გამოც ადრესატი იდუმალ თანაავტორად გვევლინება.

რეზო ყარალაშვილის ამ ნააზრევის სახით საქმე გვაქვს სერიოზულ წვლილთან, რომელიც მან რეცეფციული ესთეტიკის განვითარებაში შეიტანა. ახლა თამამად შეგვიძლია ვთქვათ: თუ არ ჩანს სხვა აშკარა ნიშანი, დამადასტურებელი იმისა, რომ მხატვრული ტექსტის შექმნის პროცესში (პოტენციურ) მკითხველს მაკონსტიტუირებელი (საფუძველდამდები) როლი შეუსრულებია, მაინც შეგვიძლია ამ როლზე ვისაუბროთ მარტო იმის გამოც, რომ მხატვრული ტექსტი უწინარეს ყოვლისა ენობრივი მოვლენაა, ხოლო ენა კი კოლექტიური შემოქმედების (დიახ, შემოქმედების!) ნაყოფია, ურთულესი და უნატიფესი ქსოვილია, რომელსაც „ერთი კულტურის ინდივიდები საუკუნეების განმავლობაში ქსოვდნენ“ (შმიდი 2003: 10), და, როცა მას (ენას) აზრის ჩამოსაყალიბებლად ვიყენებთ, საუბრის დროს იქნება ეს, წერის დროს თუ ფიქრისას, გვინდა თუ არა, ვითვალისწინებთ, ანგარიშს ვუწვევთ ამ ენის მფლობელს, რეალურ თუ პოტენციურ ადრესატს, და იგი ამ ფორმით (თუნდაც ამ ფორმით!) ყოველთვის მონაწილეობს თხზვის პროცესში.

რალაცა საერთო ამ თვალსაზრის თითქოს აქვს როლან ბარტის შეხედულებასთან, რომელიც მან გამოთქვა ექსტრავაგანტური სათაურის მქონე სტატიაში „ავტორის სიკვდილი“ (1967):

„საფრანგეთში პირველი ალბათ მალარმე იყო, ვინც სრულად დაინახა და წინასწარ განჭვრიტა იმის აუცილებლობა, რომ თავად ენა დაეყენებინათ ამ ენის მფლობელის ადგილას. მალარმე მიიჩნევს – და ეს თვალსაზრისი ემთხვევა ჩვენს დღევანდელ წარმოდგენას – რომ ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა როგორც ასეთი; **წერა, თავის საფუძველში, უპიროვნო საქმიანობაა** (ეს უპიროვნობა არამც და არამც არ უნდა ავურიოთ მწერალი-რეალისტის გამოფიტულ ობიექტურობაში), რომლის მეოხებითაც უკვე არა „მე“, არამედ თავად ენა მოქმედებს, „პერფორმირებს“; მალარმეს მთელი პოეტიკის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ გააუქმოს ავტორი და იგი წერით შეცვალოს, – ეს კი, როგორც დავინახავთ, **მკითხველის უფლებათა აღდგენას ნიშნავს**“ (ბარტი 2015: 222. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

ანუ ბარტთან ავტორს მთლიანად მკითხველი ანაცვლებს, ვინაიდან, მისი აზრით, „წერა, თავის საფუძველში, უპიროვნო საქმიანობაა“ (იგულისხმება, რომ სამაგიეროდ კითხვა არ არის უპიროვნო საქმიანობა). რეზო ყარალაშვილისთვის კი არც წერაა უპიროვნო საქმიანობა. ეს ნათლად ჩანს მისი მჯელობიდან, როცა იმაზე ლაპარაკობს, რომ ავტორის ადრესატი შეიძლება იყოს... თვითონ ავტორიც. მოვუსმინოთ:

„...ადრესტი შეიძლება იყოს [...] თვით ავტორიც, ვინაიდან ხელოვნების ნაწარმოები გარკვეულად თვითშემეცნების საშუალებასაც წარმოადგენს. თვითშემეცნება თვითგამოვლენის მეორე მხარეა, ანუ უფრო სწორად, მისი მომდევნო ფაზაა. მხატვრული შემოქმედება იმდენადაა თვითგამოვლენა, რამდენადაც იგი ხელოვანის რთული შინასულიერი პროცესის **ენის ფორმაში** ობიექტივირებას ახდენს; ხოლო ასეთი ობიექტივირებული სულიერი სამყარო ავტორს თავის საკუთარ თავზე დაკვირვების, თვითშემეცნების შესაძლებლობას უქმნის. **ამდენად სრულიად შესაძლებელია, რომ შემოქმედების და წერის სურვილის პირველად მიზეზს თვითგამოვლენა წარმოადგენდეს და რომ ადრესატის იქით მხოლოდ ავტორი იდგეს**“ (ყარალაშვილი 1977: 54-55. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

ამკარაა განსხვავება ამ მოსაზრებასა და როლან ბარტის შეხედულებას შორის. ამჯერად ასპარეზზე გამოდის ენის სხვა ფუნქცია: გარდა იმისა, რომ ენა ადამიანთა შორის ურთიერთობის იარაღია და უკვე ამის გამო „თავისთავად ვარაუდობს გადაამცემისა და მიმღების არსებობას“ ანუ – „ადრესატის არსებობა თვით ენის ბუნებიდან გამომდინარეობს“ (ყარალაშვილი 1977: 45), ამავდროულად წერა თვითშემეცნებისა და თვითგამოვლენის საშუალებაც არის, „რამდენადაც იგი ხელოვანის რთული შინასულიერი პროცესის **ენის ფორმაში** ობიექტივირებას ახდენს“ (ყარალაშვილი 1977: 55).

მაშასადამე, ენის საკომუნიკაციო ფუნქცია არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ წერა ტექსტის მომავალი აღმქმელისაგან იზოლირებული პროცესი იყოს, ხოლო ენა როგორც აზროვნების, ჩვენს შემთხვევაში – თვითშემეცნების, იარაღი იძლევა იმის საშუალებას, რომ წერა უპიროვნო საქმიანობა არ იყოს.

ეს მკაფიოდ ჩანს რეზო ყარალაშვილის მსჯელობაში.

დამონებანი:

- Bart'i, Rolan. "Avt'oris Sik'vdili". Targmna da Shenishvnebi Daurto Malkhaz Kharbediam. K'rebulshi: *Lit'erat'uris Teoria. Krest'matia*, III. Tbilisi: GCLAPress, 2015 (ბარტი, როლან. „ავტორის სიკვდილი“. თარგმნა და შენიშვნები დაურთო მალხაზ ხარბედიამ. კრებულში: *ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია*, III. თბილისი: GCLAPress, 2015).
- Iser, Wolfgang. *Im Lichte der Kritik*. In: *Rezeptionsästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, 4., unveränderte Auflage (1. Auflage – 1975).
- Q'aralashvili, Revaz. *Ts'igni da Mk'itkhveli*. Gamomtsemloba „Ganatileba“, 1977 (ყარალაშვილი, რევაზ. *ნიგნი და მკითხველი*. თბილისი: „განათლება“, 1977).
- Shmidi, Wilhelm. "Tskhovrebis Khelovnebis Sk'ola". *Gaz. „Chveni Mts'erloba“*, 17-23.01. 2003, № 2 (შმიდი, ვილჰელმ. „ცხოვრების ხელოვნების სკოლა“. *გაზ. „ჩვენი მწერლობა“*, 17-23.01. 2003, № 2).

**Levan Bregadze
(Georgia)**

**Reso Karalashvili – Literary Theoretician
(Reader-response criticism)**

Summary

Key words: reader-response criticism, author, reader, addressee, language.

The start of poststructuralist literary studies in Georgia is associated with the name of Reso Karalashvili. In the 1970s he published several articles and in 1977 – the book titled “The book and the reader” in which the fundamentals of reader-response criticism were represented and which has expanded our knowledge on the essence of a literary text and the interrelationship between components of triad -author– text – reader. This doctrine significantly raised the status of a reader by having drawn attention not only to the reader’s role in perceiving a text in the process of “bringing to life” the author’s work, but also to the reader’s mysterious participation in the text-creating process – a reader became a co-author of the text.

Reso Karalashvili introduced the names of deep-thinking foreign scholars in Georgian literary studies such as Roman Ingarden, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser and others.

According to the reader-response criticism, the reader is a co-author of a literary text. Such a view of a literary work does not call for a voluntary, arbitrary interpretation of the text. Reso Karalashvili used to emphasize: “... it should not be understood that the reader is entitled to put any content into a literary work”, a correct interpretation of a literary work requires from the reader the knowledge, finding, discovery of the artistic code, – explains the author and to illustrate this thought, he uses following comparison:

“In this respect, a literary work may be compared with a box. To put something into the box, you need the key that can open it. An attempt to open the box with any other key may result only in ruining the box (i.e. artistic system)”.

The opinions cited above caused indignation of the scholar elite back then, which was accustomed to search for the meaning put into the literary text once and for all by the author, while in fact we will never be able to say for sure whether or not we have detected “the objective meaning”, since our interests, our wishes and even the direction of our attention play a role of an assigner of the meaning.

On the other hand, a very interesting thing happens: A competition of interpretations begins, in which the interpretation grounded best wins. We cannot exclude the possibility of emerging several equally convincing interpretations, which, to say the least, enlivens literary life.

Reso Karalashvili writes: “There are fundamental studies on literary communication, the relationship between the author and a reader (...). I tried to make one more step in this direction and to review artistic system in relation with a reader.”

Let us decode the aforesaid.

Reader-response criticism, on the one hand, implies concretization-reconstruction of a literary text by a reader in a reading process, and the co-authorship of the reader is reflected in the fact, that the reader fills the “omitted” areas (which are innumerable in a literary text) with his/her own imagination. This segment of reader-response criticism has been processed scrupulously by Roman Ingarden. On the other hand, the reader’s co-participation is supposed still in the process of text creation. This is one of the most mysterious aspects of creativity and hence is the least studied segment. Reso Karalashvili speaks just about this sphere, when he writes: “I tried to make one more step in this direction and to review artistic system in relation with a reader.”

The issue raised by Reso Karalashvili includes three questions:

1. Does a (potential) reader participate in the text creating process?
2. If he/she does, in which form does he/she participate?
3. On which stage/stages of the text creating process does he/she participate?

Reso Karalashvili’s answer to all these questions is as follows:

1. A (potential) reader participates in a text creating process (although some authors categorically deny this and consider the creative act as spontaneous self-revealing process).

2. A (potential) reader participates in the text creating process as an “addressee”. This is evident when the author directly addresses a reader or involves a reader as a character. It is clearly noticeable also in the adventure, especially detective literature, where the author clearly plays on the reader’s nerves. In some cases an addressee is hidden, is not obvious.

3. A (potential) reader participates at all stages of the text creating process— sometimes explicitly, sometimes implicitly.

It is essential to single out, to name such textual element, which is indispensable for all texts and at the same time undoubtedly has the dialogue nature, i.e. this element inherently excludes that the author acts completely separately from a future recipient of the text.

Reso Karalashvili finds and names such indispensable textual element: The language.

He says: “The addressee is now an indispensable moment of creating process, as generally of the language, and communication between them is the basic function and purpose of the poetic language. Communication, as a concept, suggests in itself the existence of a transmitter and a recipient. Thus, the existence of an addressee follows from the very nature of the language.”

By this reasoning Reso Karalashvili made serious contribution in the development of reader-response criticism.

Unlike the Roland Barthes' viewpoint, that he expressed in the article “The death of the author” (1967), Reso Karalashvili does not consider the writing (in contrast with reading) to be an impersonal activity, because a work of art is a tool of self-cognition and self-reflection as well, hence it objectifies the creative person's complicated inner-spiritual process in the form of language, which means that the text addressee can also be the author himself/herself. (Here the second function of the language emerges: The language as a tool of thinking, in this case – of self-cognition.)

Thus, the communication function of the language does not allow writing to be a process isolated from a future recipient of the text, and the language as a tool of thinking, in this case – of self-cognition, makes it possible writing not to be an impersonal activity.

თამაზ მასაძე (საქართველო)

ბარათაშვილის პოეზიის ანტითეზები

ბარათაშვილის პოეტიკა, მისი გამომხატველობითი საშუალებების მთლიანობა, სტილი, რასაკვირველია, განხილული უნდა იქნეს მისსავე მსოფლალქმასთან, მსოფლხედვასთან კავშირში, როგორც ამ მსოფლხედვით დეტერმინირებული მოვლენა და როგორც ამ მსოფლხედვის გაცხადება.

თავის მხრივ, ბარათაშვილის პოეტური მსოფლხედვა ზოგადრომანტიკული მსოფლალქმის ტიპიური – თუმცა მეტად თავისებური – გამოვლინებაა.

რომანტიკული ლიტერატურა, როგორც გერმანელი რომანტიკოსები ფიქრობდნენ, „უნივერსალურობისკენ“, სამყაროს განუზომელი მრავალგვაროვნების და სირთულის, წინააღმდეგობრიობის ათვისებისკენ და გამოხატვისკენ მიისწრაფის. რომანტიკოსები გარემომცველ თუ შიდა, სულიერ სინამდვილეს აღიქვამენ როგორც წინააღმდეგობების – ხშირად შეურიგებელის – დისონანსურ ერთობლიობას, სხვადასხვა, უკიდურესად მკვეთრი და სრული სახით გამომჟღავნებული საწყისების დაძაბულ დაპირისპირებას, შეჯახებას, ხოლო ჰარმონიული არსებობა მათ სადღაც, ამგვარი კონფლიქტებისგან გამიჯნულ სივრცეში ეგულებათ. რომანტიზმის ძირეულ საფუძველსაც სწორედ დაპირისპირება, წინააღმდეგობა შეადგენს – ეს არის წინააღმდეგობა რეალობას და იდეალს შორის. რომანტიზმში აღბეჭდილი ყველა სხვა წინააღმდეგობა მისგან არის წარმოშობილი. ასეთი წინააღმდეგობებია დაპირისპირება სულს და სხეულს, ჩვეულებრივს და არაჩვეულებრივს, სასრულ-შეზღუდულს და უსასრულო-აბსოლუტურს შორის და ა.შ. რომანტიზმის სუბსტანციური თავისებურება – იდეალის და რეალობის დაშორების დრამატული ხედვა განსაზღვრავს იმას, რომ სამყაროს რომანტიკული მხატვრული აღქმა და სტილი მიდრეკილია ანტითეატურობისკენ.

ბარათაშვილის პოეზიას ერთიანად, ტოტალურად მსჭვალავს იდეალის და რეალობის კოლიზია და მისგან აღმოცენებული შეპირისპირებები – ანტითეზები, კონტრასტები, ოპოზიციები, რომლებიც ვლინდება მხატვრული სახეობრიობის, მხატვრული ფორმის სხვადასხვა დონეზე, მხატვრული სტრუქტურის სხვადასხვა ელემენტებში.

იმდენად ნიშანდობლივი და არსებითია ბარათაშვილის პოეზიის სისავსე შეპირისპირებებით, რომ მისი პოეტური აზროვნების სტილს ანტითეატური, პოლარიზებული შეიძლება ვუწოდოთ.

ბუნებრივია, ამგვარი დახასიათების სისწორე ბარათაშვილის ნაწარმოებების ანალიზმა უნდა დაადასტუროს.

დავინწყოთ ლექსით „ფიქრნი მტკვრის პირას“, რომელიც ბარათაშვილის პოეზიის ანტითეატური, პოლარიზებული ბუნების ყველაზე ეჭვმიუტანელ, აშკარა ილუსტრაციად შეიძლება გამოდგეს.

აქ სრულიად გამჭვირვალეა და კრიტიკის მიერ მრავალჯერ აღნიშნულია, რომ აზრი ამქვეყნიური ცხოვრების ამაოების შესახებ შეუთანხმებელია ლექსის დასკვნით ნაწილში გამოკვეთილ პოზიციასთან – ადამიანმა, ყველაფრის მიუხედავად, არ შეიძლება არ იზრუნოს მინიერ ცხოვრებაზე.

იმას, რაც ამ თემაზე კრიტიკაში თქმულა, აუცილებელია დაემატოს ნაწარმოების ძირითადი ანტიტეზის მიჩნევა და განხილვა ანტინომიად, – ანტიტეზის უკიდურეს სახეობად – რაკი მისი შემადგენელი ურთიერთსაპირისპირო, ურთიერთგამომრიცხველი აზრები, როგორც ანტინომიისთვის არის დამახასიათებელი, ერთნაირად სწორი ჩანს, ერთნაირად სარწმუნოა. რომელიმე მათგანის უპირატესობა მოცემული სისტემის ფარგლებში ვერ გაირკვევა, ეს სხვა განზომილებაში უნდა გაირკვეს. ასეთი „სხვა განზომილება“ ამ შემთხვევაში „მერანია“, რომელშიც მინიერ ცხოვრებაზე ზრუნვა მოვლენილია როგორც მსხვერპლის გაღება ამქვეყნიური ამაოების დაძლევისთვის და ამქვეყნად თავისუფლების დამკვიდრებისთვის...

ძირითადი ანტიტეზის გარდა „ფიქრში“ კიდევ არის არა ასე იოლად შესამჩნევი ანტიტეზები. ანტიტეტურია ცალკეული სახეები, დეტალები. „ვინ იცის, მტკვარო, რას ბუტბუტებ, ვისთვის რას იტყვი? მრავალ დროების მონამე ხარ, მაგრამ ხარ უტყვი!...“ მტკვარი თითქოს მეტყველია, რაღაცას ამბობს, მაგრამ არაფერს გვეუბნება, არ გვიმჟღავნებს, რაც ასხოვს...

ანტიტეტურია, წინააღმდეგობრივია არსებითი ადამიანური თვისება – სურვილთა ასრულების მიუხედავად დაუკმაყოფილებლობა, შინაგანი მოუსვენრობა: „ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღევსოს და რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, ისი ეკმაროს?“

მკვეთრად წინააღმდეგობრივი სახით იხატება მეფე-დამპყრობელთა ყოფიერება და ბუნება – რაკი ისინი ადამიანებს შორის ყველაზე ძალმოსილები არიან, ამიტომ ყოველივე სასურველს ფლობენ და ამან მათი სურვილები, წესით, უნდა დააოკოს, მაგრამ მაინც მეტის და მეტის მოხვეჭას ცდილობენ; წინააღმდეგობაა მათი ამ ცდის დაძაბულ ენერგიულობას და მათი მონაპოვრის უფასურობას შორისაც. „თვითონ მეფენიც უძლეველნი, რომელთ უმაღლეს ამაო სოფლად არღა არის სხვა რამ დიდება, შფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: „როდის იქნება, ის სამეფოცა ჩვენი იყოს?“ და აღიძვრიან იმავე მინისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან...“

ასევე პოლარულად ურთერთსაპირისპიროა კეთილშობილ მონარქთა მისწრაფება, საკუთარ სახელმწიფოზე და ხალხზე მზრუნველობით უკვდავკონ თავისი სახელი და ამ მისწრაფების შედეგი – ოდესმე, სამყაროს დაღუპვისას ეს სახელიც უკვალოდ გაქრება.

ამ ანტიტეზებს თავს უყრის და აზოგადებს უფრო დიდი ანტიტეზა – ორგვარი ტიპის მეფეების, ერთმანეთის სრული ანტიპოდების (არსებითად კი – სიკეთის და ბოროტების). მათ მხოლოდ ის აერთიანებს, რომ საბოლოოდ ერთთაც და მეორეთაც არყოფნა ნთქავს.

ბარათაშვილის მხატვრული აზროვნების ძირითადი პრინციპი – პოლარიზება, ანტითეატრობა ასევე განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ მჟღავნდება ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა“. იგი მთლიანად და გამჭვირვალედ არის აგებული ანტითეზებზე.

საერთოდ, ბარათაშვილის პოეზიის სიუხვე ანტითეზებით ორგანულად უკავშირდება მის ინტელექტუალიზმს, ანალიტიკურ ბუნებას – ანტითეზები ბარათაშვილისთვის სამყაროს ინტელექტუალური პოეტური ჭვრეტის და შემეცნების ინსტრუმენტებია. ეს განსაკუთრებით ეხება რამდენიმე ნაწარმოებს, მათ შორის ლექსს „რად ჰყვედრი კაცსა“, რომელიც ერთიანად და გამოკვეთილად არის დაფუძნებული ინტელექტუალურ ჭვრეტაზე, ემოციურ-ხატოვან განსჯაზე და რომელშიც ურთიერთსაპირისპირო ფენომენები პოეტური ფორმულების მეშვეობით ერთმანეთისგან ნათლად გამიჯნული და განმარტებულია. სწორედ განმარტებულია – ეს „არაპოეტური“ სიტყვა აქ სულაც არ არის უადგილო, შეუფერებელი. „სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების და, ვით ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკნების, აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამსჭვალეზი, ცვალებადა, წარმავალი და უმტკიცები! მშვენიერება ნათელია ზეცით მოსული, რომლით ნათლდება ყოვლი გრძნობა, გული და სული, და კაცთა შორის, ვით კერძოსა ღვთაებობისა, რად გწამს არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა?“

ორნაირი სილამაზის და, შესაბამისად, ორნაირი სიყვარულის დაპირისპირება ირეკლება ურთიერთსაპირისპირო, ანტითეატრ სიტყვებში და გამოთქმებში, სახეებში: ერთი მხრივ, „პირუმტკიცობა“, „ტრფიალისა ცვალებადა გრძნობა“, „ხორციელება“, „ყვავილი“, რომელიც „მსწრაფლად დაჭკნების“, „ცვალებადა, წარმავალი და უმტკიცები“ გული და, მეორე მხრივ, „საუკუნო მადლი ტრფობისა“, „ზეგარდმო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებული“ სიყვარული, „უკვდავება“, „მშვენიერი სული“, რომელსაც „ვერც შემთხვევა და ვერც ხანი ვერ დააბერებს“, „ჭემმარიტება“...

მკვეთრი შეპირისპირება, ანტითეზა და კონტრასტია ის კონსტრუქციული მხატვრული პრინციპი, რომელსაც ემყარება ლექსი „არ უკიჟინო, სატრფოო“. აქ ერთმანეთთან არის შეპირისპირებული „უკვდავი გრძნობები“ და „მოკვდავი ენა“ – ჩვეულებრივი ადამიანური, თუნდაც პოეტური მეტყველება – და ამ წინააღმდეგობაზე ამაღლების ცდაა განხორციელებული. ამის გარდა, „უკვდავ გრძნობას“, არაჩვეულებრივ სიყვარულს უპირისპირდება სიყვარული „სხვათაებრ“, ანუ ჩვეულებრივი სიყვარული, ჩვეულებრივ, „მოკვდავ“ ქალს – არაჩვეულებრივი, „ცისიერი“ ქალი, დაჯილდოებული „უხრწნელი“ მშვენიერებით. პოლარიზებულია ცალკეული მხატვრული სახეებიც: ცხოველმყოფელ მხესთან შეპირისპირებულია სუსტად მბჟუტავი, თითქმის ჩამქრალი მზე („მაშინ მზეც უსხვი-უცეცხლოდ შეიძლებს ნათვას ვარსკვლავებრ“); მაცოცხლებელი მზის ამოსვლის მომლოდინე ვარდის პოლარული წყვილის ცალია ვარდი, რომელიც განთიადისას ვედარ იშლება, ხოლო სიცოცხლის გამღვივებელ ცვარს ენაცვლება ძალაგამოცლილი ცვარი („და ცისა ცვარმან მდელთა არღარა გააბიზინოს“).

ბარათაშვილის პოეზიის ძირითადი ანტითეზები არ შეიძლება აღვიქვათ როგორც ტროპები თუ სტილისტური ფიგურები, როგორც, ვთქვათ, შედარე-

ბები, რომლებიც უფრო მკაფიოდ დაგვანახებენ ამა თუ იმ მოვლენას, ავსებენ და ამდიდრებენ მის გამოსახულებას. ბარათაშვილის მიერ შექმნილი პოეტური შეპირისპირებები თვით სამყაროში ობიექტურად არსებულ ფუნდამენტურ წინააღმდეგობათა ანარეკლია. ის ფენომენები, რომლებიც ბარათაშვილის ლექსებში ურთიერთშეპირისპირებულია, პოეტს ამ შეპირისპირების გარეშე ვერ წარმოუდგენია. ისინი აუცილებლობის ძალით მოითხოვენ ერთმანეთს, რადგან მხოლოდ ურთიერთმიმართებაში გამოკვეთენ თავიანთ რაობას. მათ შორის კანონზომიერი სიღრმისეული კავშირია და არა სუბიექტურ-პირობითი ასოციაციური კავშირი. ურთერთშეპირისპირებული მოვლენები რაღაც მთლიანი რეალობის ბუნებრივი და მოუკვეთელი ნაწილებია, ანდა მთლიანი პროცესის სხვადასხვა, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული სტადიებია.

„ვპოვე ტაძარი“ სიყვარულის და უსიყვარულობის რელიეფური ანტითეზის ხორცშესხმაა. შეპირისპირებული ფენომენები თანაზომიერად, პროპორციულად არის წარმოდგენილი გვერდიგვერდ, მათი ანტითეტურობა სრულია, ზედმიწევნით ზუსტი და თანმიმდევრულია. ანტითეტურია მთავარი სახეები – ტაძარი და უდაბნო. თუ ტაძარი გამოხატავს მიგნებულ სულიერ ნავსაყუდელს, უდაბნო მიუსაფრობის, შინაგანი უბინაობის გამომხატველია; ტაძარი სულთა შეკავშირებაა, ამაღლებული ურთიერთობაა, უდაბნო – გამოუვალი მარტოობა; ტაძარი დახვეწილი სულიერი ტკობაა, „ნეტარება“, უდაბნო – სევდა, მწუხარება; ტაძარი ჰარმონიული კოსმიური მუსიკით არის სავსე („ანგელოსთაგან იკვროდა მუნ დავითის ქნარი და განისმოდა ციურთ დასთა გალობის ზარი!“), უდაბნოში სიცარიელის საშინელი დუმილია („უდაბნო ჩემდა მდუმარებს“); ტაძარს „წმიდა ლამპრის“ შუქი ანათებს, უდაბნოში „წყვდიადი დაისადგურებს“.

ამ ლექსში შექმნილი ორი მაქსიმალურად კონტრასტული სურათი ერთმანეთს უკიდურესი დრამატიზმით ეწინააღმდეგება და ამავე დროს იზიდავს კიდეც, როგორც ორი პოლუსი – აბსოლუტური ბედნიერება და აბსოლუტური უბედურება, არსებითად – სამოთხე და ჯოჯოხეთი. ეს პოლარული სურათები განასახიერებენ შინაგანი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპებს, რომლებსაც უფსკრული თიშავთ. რომანტიკული თვალთახედვით, ადამიანის სულიერი სამყარო თავისი არსით დისჰარმონიულია და „ვპოვე ტაძარში“ ანტითეტური სახეებით სულის ჰარმონიის რღვევის ტრაგიკული ისტორიაა გადმოცემული.

ასევე სულის ტრაგიკული ისტორია, სულიერი კატასტროფაა გამოხატული „სული ობოლში“. თუ ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა“ ორნაირი სილამაზე და სიყვარულია შეპირისპირებული, აქ ორგვარი „ობლობა“ უპირისპირდება ერთმანეთს. ეს ორნაირი „ობლობა“ ცხადად ურთიერთგანსხვავებულია როგორც ყოველდღიურად ხილული, ჩვეულებრივი და ყველასთვის ნაცნობი, არც ისე ძნელად გადასატანი მოვლენა, ერთი მხრივ, და ღრმა, ფარული, ტრაგიზმით სავსე, არაჩვეულებრივი ფენომენი, მეორე მხრივ. „ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას, ნუ ვინ სჩივის თავისს უთვისტომობას! საბრალთა მხოლოდ სულით ობოლი, ძნელდა ჰპოვოს, რა დაკარგოს მან ტოლი! მეგობართა, ნათესავთ მოკლებული ისევ ჩქარად პოვებს სანაცვლოს გული, მაგრამ ერთხელ დაობლებული სული მარად ითმენს უნუგეშობას კრული!“.

ანტითეზა აქ ემსახურება მარტოსული ადამიანის ფიგურის რომანტიზებას, მის გამორჩევას ადამიანთა მასისგან, ტრივიალური ყოფა-ცხოვრებიდან, სტანდარტული ადამიანური ხვედრის ერთფეროვანი ფონიდან. „სული ობოლი“ რჩეული სულია, განსაკუთრებულად ფაქიზი, მგრძნობიარე ნატურაა. ეს არის სულიერი არისტოკრატიზმის რომანტიკული კულტის მკაფიო და ნიშანდობლივი გამოხატულება.

ლირიკული გმირის სულის სიღრმეში მიმდინარე დრამატული პროცესი მძაფრი ანტითეტური სახეებით აღიბეჭდება „ხმა იდუმალში“. მტანჯველი იდუმალი ხმის აღმოცენებას წინ უსწრებს უშფოთველი, ტანჯვით დაუმძიმებელი ცხოვრება: „დავმთე ადგილი, სადაცა წრფელი რბიოდა ნათლად დრო ყმანვილობის სწორთა, განზრდილთა, მეგობართ შორის“.

მომდევნო ანტითეზას შეადგენს პრინციპული წინააღმდეგობა ორ გარემოებას შორის: იდუმალი ხმა ლირიკული გმირისგან დაჟინებით, გარდაუვალად მოითხოვს საკუთარი მონოდების პოვნას, მაგრამ ამ მოთხოვნის შესრულება ვერაფრით ხერხდება („მაგრამ მე მხვედრსა ჩემსა ვერ ვპოვებ და მით კაეშანს ვერლა ვიშორებ!“).

კიდევ ერთი ანტითეზა – ეჭვს იმის თაობაზე, რომ იდუმალი ხმა შეიძლება სინდისი იყოს, უპირისპირდება აზრი, რომ რაკი ლირიკული გმირი საკუთარ თავში ბოროტებას ვერ პოვებს, ამიტომ არ შეიძლება სინდისი ქენჯნიდეს.

ყველაზე დრამატულია დაპირისპირება იდუმალი ხმის რაობის განსაზღვრის ორ შესაძლებლობას შორის – გაურკვეველია, იდუმალი ხმა ღვთიურია თუ დემონური („ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი ან თუ ეშმაკი მაცთური ჩემი?“).

სულიერი სამყაროს უხილავი შრეების დახლეჩილობა თვალნათლივ და ხელშესახებად წარმოსახება ანტითეზების მეშვეობით.

ბარათაშვილის ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა სულიერ კოლიზიაზე აგებული ლექსი „სულო ბოროტო“ თავისი მხატვრული სტრუქტურით მკაფიოდ და დაძაბულად პოლარიზებულია. ეს პოლარიზება თავს იჩენს როგორც წარსულის და აწმყოს, როგორც ადრინდელ და ახლანდელ სულიერ მდგომარეობათა რაობის უმწვავესი ურთიერთწინააღმდეგობა. ბოროტი სულის მიერ ცდუნებამდე ლირიკული გმირის არსებობის ძირეული მახასიათებლებია „სულის მშვიდობა“, „ყმანვილის ბრმა სარწმუნოება“, „წრფელნი ზრახვანი“, ხოლო ცდუნების შემდეგ გმირის სულიერი ყოფა წინა მდგომარეობის მიმართ აბსოლუტურად კონტრასტულია. მის არსს განსაზღვრავს შფოთვა, ვნებების მოძალება, „ჭკუით ურწმუნობა“, „გულით უნდობა“, „უსაგნობა“ (უმიზნობა).

თვით ბოროტი სულის მოქმედება ცდუნებისას და მოგვიანებით სხვადასხვაგვარად, ანტითეტურად წარმოდგება („რატომ გაცუდდა ძალი შენი მომჯადოები?“). მის მიერ მიცემული აღთქმაც რადიკალური ანტითეზის შემცველია: „ტანჯვათა შორის სიამეთა დამისახავდი და თვით ჯოჯოხეთს სამოთხედა გარდამიქცევდი!“.

ამ ტრაგიკულ ნაწარმოებში წარმოჩენილია სულიერი სამყაროს დისჰარმონიული სურათი, სადაც ყველაფერი ორად გაყოფილია, ერთმანეთთან

სამკედრო-სასიცოცხლოდ შეჯახებულია. ეს სურათი დასერილია უკიდურესი კონტრასტებით, ანტიტეზებით, ოპოზიციებით.

ბარათაშვილის პოეტურ ნაწარმოებებში ანტიტეზურობას, პოლარიზაციას, მხატვრული აზროვნების წარმმართველ პრინციპს, მთავარი კონცეპტუალური ფუნქცია ეკისრება, ანუ იგი ნაწარმოების კონცეფციის შემქმნელი ძირითადი ფაქტორია. შესაბამისად, ამ ნაწარმოებების კონცეფციის ადეკვატური გაგება და გააზრება შეუძლებელია ბარათაშვილის სტილის ანტიტეზურობის გაუთვალისწინებლად. ეს განსაკუთრებულად ეხება ისეთი სერიოზული, მნიშვნელოვანი კონცეფციის ხორცშემსხმელ ნაწარმოებს, როგორც „მერანია“.

თუ „მერანის“ გამმსჭვალავ ანტიტეზებს დავაკვირდებით და გავაანალიზებთ, ამ ლექსის საზრისი, კონცეფცია მისი ტრადიციული გაგებისგან განსხვავებულად გამოიკვეთება.

ყველაზე ნათლად დასანახი „მერანში“ არის თავისუფლების და ბედისწერის ანტიტეზა, რომელიც სახიერდება პოლარიზებულ სიმბოლოებში – ეს არის, ერთი მხრივ, მერანი და, მეორე მხრივ, „თვალბედითი შავი ყორანი“. ამ ძალების და მათი გამომხატველი სახეების დაპირისპირება აბსოლუტურია. მაგრამ ასევე თვალსაჩინო არ არის მის მიღმა განფენილი უფრო არსებითი ანტიტეზა – თავისუფლებისკენ სწრაფვა და სიკვდილი. ხოლო კიდევ უფრო მეტი კონცეპტუალური მნიშვნელობის მქონეა ორგვარი სიკვდილის ალტერნატივა, რომელიც თავისუფლების და სიკვდილის ზოგადი ხასიათის ანტიტეზის კონკრეტიზაციაა.

„ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის, ნუ დაძვინდობს სატრფომ გულსა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის! შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის და ქარიშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაცურის! სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან ციურნი ცვარნი, ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად მივაღალეებენ სვავნი მყივარნი!“.

სიკვდილს სამშობლოში, დამარხვას წინაპრების საფლავების ახლოს, ახლობლების მიერ დატირებას უპირისპირდება სიკვდილი უცხო, უკაცრიელ და უდაბურ გარემოში, ბუნების მტრულ, აგრესიულ სტიქიებს შორის. ამგვარ გარემოში სიკვდილი რომანტიკულად მაქსიმალიზებული, აბსოლუტიზებული სიკვდილია, ეს სიკვდილის ტრიუმფია. ჩვეულებრივ, ტრადიციული წეს-ჩვეულებებით რამდენადმე განელეებულ, შერბილებულ სიკვდილს ენაცვლება არაჩვეულებრივად სასტიკი სიკვდილი, რომელიც, ჩვეულებრივისგან განსხვავებით, მოასწავებს ადამიანის სრულ გაქრობას სამყაროდან – მის ჰეროიკულ დაღუპვას არავინ ჰყავს მოწმე, თანამგრძობი და დამფასებელი. უცხოობაში და მარტოობაში სიკვდილის შედეგად ამ ადამიანისაგან ამქვეყნად კვალიც არ რჩება.

მაგრამ ლექსში აღიბეჭდება კიდევ ერთი, გარდამტეხი მნიშვნელობის მქონე ანტიტეზა – სიკვდილის ტრიუმფს, ადამიანის სრულ ანიჰილაციას უპირისპირდება და აქარწყლებს ლირიკული გმირის შეერთება უსასრულობასთან მსხვერპლგაღების წყალობით, რომელიც მომავალი თავისუფლების უსასრულო პერსპექტივას ხსნის, მომავალში ბედისწერით, სიკვდილით აღმოუფხვრელ თავისუფლებას ამ-

კვიდრებს: „და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს, და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!“ ამგვარ მომავალ-თან მსხვერპლგაღებით მოპოვებული თანაზიარობით „მერანის“ გმირი არსებითად უკვდავებას მოიპოვებს, სიკვდილის, წარმავალობის მიმართ შეუვალი ხდება: იგი სამუდამო წილს დაიდებს ადამიანთა სამყაროში მარად მიმდინარე, ალუკვეთელ პროცესში – თავისუფლებისთვის ბრძოლაში და ასე მაღლდება წარმავალობაზე, სიკვდილზე, რომელმაც მანამდე თითქოს ტრიუმფალური გამარჯვება იზეიმა.

როგორც ვხედავთ, ბარათაშვილის პოეზიაში ანტითეატრად არის დან-ახუ-ლი და წარმოჩენილი ადამიანის არსებობის ცენტრალური ფენომენები – აქ ორგვარია სილამაზე, სიყვარული, „ობლობა“, ძალაუფლება (მეფობა), სიკვდილი. ანტითეზების მეოხებით ბარათაშვილი ხელშესახებად მიჯნავს ერთმანეთისგან ჩვეულებრივს და არაჩვეულებრივს, მდარეს და ამაღლებულს, საყოველთაო-მასობრივს და მხოლოდ სულიერი არისტოკრატისთვის მისანვდომს. ანტითეზები გამოკვეთენ და მწყობრად განალაგებენ ბარათაშვილის ფასეულობებს და იმას, რაც მისთვის ფასეულობას მოკლებულია ან სულაც ანტიფასეულობაა, მყარი და ცხადი ღირებულებრივი საზომით ახარისხებენ ბარათაშვილის მიერ აღქმულ საგნებს და მოვლენებს.

ბარათაშვილის პოეზიაში ანტითეატრად უპირისპირდება ერთმანეთს სხვადასხვა ნაწარმოებებიც. „მერანის“ ანტითეზაა „შემოღამება მთანმინდაზე“. „მერანის“ უკიდურესი ტრაგიზმის ნაცვლად „შემოღამებაში“ ვხედავთ სამყაროს და ადამიანს შორის მიღწეული უმაღლესი ჰარმონიის სურათს. ამ სურათზე თითქოს არავითარი ანტითეზებისთვის, დრამატული პოლარიზებისთვის ადგილი არ რჩება, მაგრამ ანტითეატრობა ბარათაშვილის მხატვრული აზროვნების იმდენად ფუნდამენტური თვისებაა, რომ იგი აქაც, მისთვის თითქოსდა სრულიად შეუსაბამო კონტექსტშიც მჟღავნდება. ამ ლექსის ჰარმონიული ზედაპირის მიღმა ანტითეზათა მიერ წარმოქმნილი ბზარებია შეფარული.

გარეგნულად არამკვეთრი, არათვალმისაცემი ანტითეზა უკვე ლექსის დასაწყისშივეა მონიშნული – ჩვეულებრივი „სალი აზრისთვის“ გაუგებარია, თუ რო-გორ უნდა იყოს „ვერანა“ გარემო მშვენიერი. მაგრამ ბარათაშვილი სწორედ ასეთ უცნაურ, შინაგან წინააღმდეგობაზე დამყარებულ მშვენიერებას ქმნის: „ადგილნი შენნი, დამაფიქრველნი, ვერანანი და უდაბურნი, ვითარ შევნიან, როს მონამვენ ცვარნი ციურნი, ოდეს სალამოს დაშთენ ამოს ციაგნი ნელნი!“. ეს ის მშვენიერებაა, რომელიც „მშვენიერსა სულში მდგომარებს“. იგი გამოარჩევს მთანმინდის მთლიან ხატს, განსაკუთრებით კი „ლიტურგიულ პეიზაჟს“, რომელიც ლექსშია აღბეჭდილი“ („ძირს გაშლილს ლამაზ ველსა ყვავილნი მოჰფენენ, ვითა ტაბლას წმიდასა, და, ვით გუნდრუქსა სამადლობელსა, შენდა აღკმევენ სურნელებსა!“).

„შემოღამებაში“ თავს იჩენს უფრო მეტი კონცეპტუალური დატვირთვის მზიდველი სხვა ანტითეზებიც. მათგან ერთი ვლინდება იმით, რომ ლექსში წარმოსახული ჰარმონია, ადამიანის და გარესამყაროს ჰარმონიული შერწყმა, განცდილი სიხარულით და აღტაცებით, ძნელად შესათავსებელია მიღმური

სამყაროს მიუწვდომლობის ტკივილთან – ეს ორი მკვეთრად განსხვავებული ემოციურ-გონებრივი მდგომარეობაა. ამგვარი ანტიტეზა ლექსში წარმოდგენლ ჰარმონიას შინაგანად უფრო რთულს და მნიშვნელოვანს ხდის, კიდევ უფრო ამდიდრებს, ამ ჰარმონიას, ასე ვთქვათ, სიმტკნარისგან აზღვევს.

პარადოქსულ იერს აძლევს „შემოღამებას“ ფინალური სახე – „დილა მზიანი“, რომელიც „ყოველ ბინდსა განანათლებს“. ეს სახე პოლარულად ეწინააღმდეგება ლექსის მთელ შინაარსს და სახეობრივ წყობას, პათოსს, რომელიც მწუხრის უჩვეულო მომხიბვლელობის გამომჟღავნებისკენ არის მიმართული.

უნდა ითქვას, რომ ანტიტეზები „შემოღამების“ ჰარმონიას არ არღვევენ, მაგრამ ისინი საკმაოდ გამოკვეთილია და მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ ნაწარმოების საზრისის ფორმირებაში.

„შემოღამების“ მსგავსად „ჩვილიც“ ჰარმონიის აღბეჭდვაზე ორიენტირებული ლექსია, მაგრამ ჩვილი ბავშვის სამოთხისებური ნეტარებით სავსე არსებობის მიღმა იკვეთება ჩვეულებრივი, მკაცრი ცხოვრების კონტურები. თვით ჩვილის ჰარმონიული არსებობის დახასიათებას ქვეტექსტურად გასდევს მოზრდილთა ყოფისგან მისი პოლარული განსხვავებულობის გააზრება. „მის სოფელი უზრუნველობით შენობს, გარდა დედის ალერსისა არრას გრძნობს, ნებივრობით და ღიმილით სულდგმულობს, ყოველსავე შეუპოვრად მჭვრეტელობს“. ეს ზრდასრული ადამიანის ცხოვრების ზუსტი ანტიტეზაა, ცხოვრების, რომლისგანაც განუყოფელია ზრუნვა, რომელშიც დაცულობის გრძნობა, ბედნიერება და სიხარული მუდამ მოსაპოვებელია და არა გარანტირებული, რომელშიც ადამიანის ჩვეულებრივი ხვედრია შფოთვა და არა ყოველივეს „შეუპოვარი“ (უშიშარი) ჭვრეტა. ჩვილისთვის უცნობია თვითცნობიერება, რომელიც მონიფულ ადამიანს ცხოვრების ტკივილებს აგრძნობინებს („არა ფიქრობს იგი თავისს ცხოვრებას, არ განიცდის იგი სანუთროს ვნებას“) და ამ ნიშნით ეს ნეტარი არსება ანტიტეტურად არის შეპირისპირებული საკუთარ მშობლებთან, რომელთაც „თავის სანუკველითა შობით ამუნათებს“ – პასუხისმგებლობით და საზრუნავით ტვირთავს, ვალად ადებს, გაუფრთხილდნენ მას როგორც ძვირფას, სასიხარულო საჩუქარს.

ბავშვობის და მონიფული ადამიანის ცხოვრების ანტიტეზა ქვეტექსტიდან ტექსტში ინაცვლებს და ღია ხდება ლექსის ბოლო ორ სტროფში, სადაც უკვე პირდაპირ არის ლაპარაკი „სანუთროს ვნებაზე“ და „მომღერალ სოფელზე“, რომელიც ჩვილის „თავისუფლებას“ მალე შეინირავს.

სამოთხისებური ნეტარების და მისი დაკარგვის, სამოთხიდან გამოძევების მოტივი, რომელსაც აქ ვხვდებით, თავს იჩენს და მძაფრი ანტიტეზების საშუალებით გამოიხატება აგრეთვე „ხმა იდუმალში“, „ვპოვე ტაძარში“, თავისებურად „სულ ბოროტოშიც“...

„ჩემი ლოცვა“ სამოთხის დამკარგველის, სამოთხის მიღმა აღმოჩენილის აღსარებაა, სამოთხის, რომელიც ადრეულ ბავშვობაშია მისაწვდომი. ეს აღსარება მწვავე ანტიტეზების შემცველია. ანტიტეტურია მიმართება ღმერთის აბსოლუტურ სიყვარულს და მის მიერ „ძე შეცთომილის“ უარყოფის შესაძლებლობას

შორის („ნუთუ მამასა არლა ჰქონდეს გულის-ტკივილი, ოდეს იხილოს განსაც-დელში შემცოდე შვილი?“). ანტითეატურია ადამის ხვედრიც („უმსხვერპლა ნადილს სამოთხისა მშვენიერება, გარნა იხილა სასუფევლის მან ნეტარება“); პოლარიზებულია სხვა სახეები და წარმოდგენები, ცნებები: „ცხოვრების წყარო“, მისი „წმიდა წყლები“ და „სალმობანი გულისა სენთა“; „ვნების ქარნი“, მათ წინაშე უმწეო „ნავი“ და მათგან დამფარავი „სადგური მყუდროებისა“; გულის უხილავი „სიღრმე“, რომელიც ღმერთისთვის მაინც „ცხადია“; ადამიანის შინაგანი თავისუფლება, მისი ფიქრის სპონტანურობა და ამ სპონტანური თავისუფლების შედეგის წინასწარჭვრეტა ღმერთის მიერ („შენ უწინარეს ჩემსა უწყი, რაც ვიზ-რახო მე“); ანტითეატურ წყვილს ქმნიან „დუმილი“ და „ლოცვა“.

ხშირია და „მსხვილი პლანით“ აღბეჭდილია ანტითეატრული ბარათაშვილის სასიყვარულო ლირიკის არამარტო უკვე განხილულ, არამედ სხვა ნიმუშებშიც. ლექსი „როს ბედნიერ ვარ“ დამყარებულია საკმაოდ მარტივ კონტრასტზე ორ მდგომარეობას შორის – საყვარელ ადამიანთან სიხარულის მომგვრელ სიახლო-ვეს და მისგან მტანჯველ სიშორეს შორის. მაგრამ ამ ლექსში მთავარია არა ეს მარტივი კონტრასტი, არამედ საყვარელი ქალის რთული, იდუმალი და შეუცნობელი სახე, რომელიც ანტითეატურ თვისებათა დიალექტიკური გამთლიანებით იქმნება. „ხან ძილსა იკრთობს, ხან სევდით ოხრავს, ხანცა ყო-ველ სულს ამხიარულებს, ხან სიკვდილს იწვევს, ხან შორით ოცნებს, ხან ჰყვება სოფელს, ხან ცად მიფრინავს!“.

ლექსში „მიყვარს თვალები“ საყვარელი ქალის მზერა ორგვაროვნად, ურ-თიერთსაპირისპირო რაკურსებით წარმოისახება – ქალის თვალები ზოგჯერ მომაკვდინებელია თავისი მზერის სიმკაცრით („ზამბახ-ვარდთ ველად განე-წონვიან მათი ისრები“), ისინი „უწყალოდ სტანჯავენ უენო მსხვერპლსა“, მაგ-რამ ამასთანავე ტკივილთა დამაამებლებიც არიან („მაგრამ რა ისართ ზეცად აღმართვენ, მათშივე ჰპოვებს საკურნებელსა“). საყვარელი ქალის თვალების ოქსიმორონულ ხატში ერთიანდება პოლარულად განსხვავებული ფენომენები: „თვალნო ლამაზნო, ვინ უძლოს თქვენს ძლიერს ბასრობას, თუ არა სჭვრეტდეს თქვენგან სიკვდილში თვით უკვდავებას?“

„ჩემს ვარსკვლავს“ ემყარება „ვარსკვლავის“ და „ნისლის“, „ღრუბლის“ ანტითეზას, რომელსაც პოეტი ოსტატურად და ელეგანტურად გაათამაშებს, მის ზუსტად გააზრებულ, ეფექტურ ვარიაციებს ქმნის. ემოციების ფაქიზ ვიბრირებას გვაგრძნობინებს „დაბინდული“, „ბნელი“ გულის და საყვარელი ქა-ლის სულიერი სინათლის პოლარიზება.

ასევე ციური მნათობის და „ღრუბლის“ სიმბოლური სახეების ანტითეატუ-რი შეკავშირების მეშვეობით არის გამოხატული სიყვარულის გრძნობა, მისი დრამატული ისტორია ლექსში „აღმობდა მნათი“. ამ ლექსში განსაკუთრებით სა-ინტერესო და ნიშანდობლივია თვით გრძნობების ანტითეატური, პოლარიზებული ბუნება, ანტითეატური ფსიქოლოგიზმი: სიხარული და მწუხარება, უიმედობა და ბედნიერების მოლოდინი ერთმანეთს ხვდებიან და რთულ, წინააღმდეგობრივ მთლიანობად სინთეზირდებიან.

ბარათაშვილს იზიდავს მეტაფორების და სიმბოლოების გაშლა, გავრცობა, დეტალიზებულად განფენა. ასეა განფენილი ყვავილის ხატი ლექსში „დამქროლა ქარმან“, რომელშიც სიყვარულის ტრაგიკული მსხვერველაა გამხელილი. ყვავილის მეტაფორულ-სიმბოლური სახის საპირისპირო პოლუსზე წარმოდგება „სასტიკი ქარი“. ყვავილის სახის თანმდევია ანტითეატური წყვილიც – „ციური ცვარი“ და „ცრემლი“ („იგი ნიადაგ ციურთა ცვართაგან იყო ნამილი; დრომ უჟამურმან ან ცრემლით შესვარა მისი ადგილი“).

სიყვარულის განდიდება და მისი კრიტიკული ხედვაა შეთავსებული ლექსში „ჩემთ მეგობართ“. ეს ნაწარმოები ანტითეატური დეტალების სიუხვით გამოირჩევა. ისინი განლაგდებიან ძირითადი ანტითეზის გასწვრივ – სიჭაბუკე და სიმწიფის ასაკი. სიჭაბუკე სიყვარულის ხანაა – ძლიერი გრძნობების, ვნებების აყოლის და სილალის დრო, ხოლო შემდეგ დგება ხანა, როცა გარდაუვალია „დადუმება გულის ვნებათა“, „კისრად ტვირთება წუთის-სოფლის მძიმე ზრუნვათა“.

შინაგანი ბუნების და გარეგანი იერის, ნამდვილი არსის და მოჩვენებითობის ხელშესახები კონტრასტით წარმოჩნდება ამ ლექსში ქალის სახე...

კიდევ არაერთი ანტითეზის გამოვლენა შეიძლება ბარათაშვილის სხვა ლექსებშიც, მაგრამ, ვფიქრობთ, მის პოეზიაში ანტითეატური აზროვნების ფუნქცია და მნიშვნელობა უამისოდაც ცხადია.

თუმცა არ შეიძლება არ ვახსენოთ პოემა „ბედი ქართლისა“. ის, რომ იგი მთლიანად ანტითეზებზე, კონტრასტებზე, პოლემიკურ დაპირისპირებაზეა დაფუძნებული, იმდენად აშკარაა, რომ საგანგებო მტკიცებას და ილუსტრირებას არ საჭიროებს. იგივე ითქმის ლექსზე „სუმბული და მწირი“, რომელიც თავისი შინაარსითაც „ბედი ქართლისას“ თანხმიერია.

ლიტერატურა:

- Vanslov, V. V. *Estetik'a Romantizma*, Moskva: 1966 (Ванслов, В. В. *Эстетика романтизма*, Москва: 1966).
- Istoriya Mirovoy Literatury*, t. 6. Moskva: 1989 (История мировой литературы, т. 6, Москва: 1989).
- Literaturnye Manifesty Zapadnoevropeyskikh Romantikov*, Moskva: 1980 (*Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, Moskow: 1980).

Tamaz Vasadze
(Georgia)

Antitheses in Baratashvili's Poetry

Summary

Key words: Romanticism, antitheses, contradiction, opposition.

The fundamental basis of Romanticism is contradiction, opposition – it is an opposition between ideal and reality. All other contradictions represented in Romanticism are derived from it. Such contradictions are the opposition between the soul and body, usual and unusual, finite-restricted and infinite-absolute, etc. The substantial peculiarity of Romanticism – dramatic vision of separation ideal and reality, determines that romantic artistic perception of the world and style tends to be antithetic.

Through all Baratashvili's poetry runs a collision between the ideal and the actual, and contradictions originated from it – antitheses, contrasts, oppositions, which are manifested at different levels of artistic imagery, artistic form, in different elements of the artistic structure. The fullness of Baratashvili's poetry is so significant and essential with contrasts that the style of his poetic thinking can be called antithetical, polarized.

The poem “Meditations by the River Mtkvari” can be regarded as the most obvious illustration of antithetical, polarized nature of Baratashvili's poetry. Here it is absolutely transparent and more than once noted by criticism that the idea of the transience of life does not agree with the position expressed in the final part of the poem – a man, despite everything, cannot but take care of the earthly life.

In addition to what has been said in criticism on this subject, one thing is to be mentioned, which in our view has essential meaning: the main antithesis of the work appears as antinomy, – an extreme kind of antithesis, i.e. such contradiction, real or apparent, between two beliefs or conclusions, both of which seem equally reasonable, convincing, intellectually of the same value. The advantage of any of them cannot be understood within this system; this should be found in another dimension. Such “other dimension” in this case is “Merani” in which the care of the earthly life appears as a sacrifice to overcome the world's vanity and establish freedom in this world... Besides the main antithesis, there are other important antitheses in the “Meditations”.

The essential human feature –feelings of discontent, inner unrest despite the fulfillment of all desires is antithetical, contradictory. In a sharply contrasting way is pictured the existence and nature of king-conquerors because they are the most powerful among the people, so they have everything they want and it would seem this should curb their desires but still try to take more and more; their contradiction is between the tense vigor and devaluation of their acquisition. “ Even sovereigns great whose wealth and power is the wonder of the day/Feel greed and envy stir their breasts for realms that others sway. /They

crave and strive for more and more, and their impassioned lust/Is for that earth wherein they're doomed to mingle with its dust.”

The polar contradictory is an aspiration of noble kings to keep their name alive by caring for the welfare of their own land and people, and the outcome of this aspiration is that this name will disappear forever when the world dies.

These antitheses give rise to a larger antithesis – two types of kings, complete antipodes (essentially good and evil) of each other. The only thing they have in common is that both of them will be ultimately absorbed into non-existence.

The basic principle of Baratashvili's artistic thinking – polarization and antithetism is also clearly expressed in the poem “Rad kvedri kacsá” (Why do you reproach man..). It is completely and transparently built on antithesis.

Generally, the abundance of antitheses in Baratashvili's poetry is organically connected with his intellectualism, analytical nature – antitheses for the poet represent the instruments for intellectual poetic contemplation and cognition of the world. This particularly applies to a number of works, including the poem “Rad kvedri kacsá”, which is totally based on the intellectual contemplation, emotionally-figurative judgment, and in which the opposite phenomenon – the flesh and the spiritual beauty, and therefore, the double love is clearly divided from each other and is explained through poetic formulas. “Beauty is the gift of mortals, and like a flower it quickly fades away”... The poet-romanticist highlights the divine nature of the beauty.

If the poem “Rad kvedri kacsá” there are opposed two kinds of beauty and love, in the poem “The Orphaned Soul” two kinds of “orphanage” are opposed to each other. These two kinds of “orphanage” are clearly different from each other, on the one hand, there is usual and familiar, not too difficult to move on phenomenon, and, on the other hand, the hidden, tragic, and extraordinary phenomenon. “Let no one speak of the woes of the orphan/ Let no one complain of his lack of kin./Pitiful only are the orphaned in soul./ It is hard to find the peer he has lost./The heart that loses friends or relatives,/ Will just as quickly find a replacement,/ But the soul, once orphaned ./Accursed, eternally endures disconsolate!”

Antithesis serves to romanticize the figure of a lonely man, isolate him from the mass of people, trivial way of life, the monotone background of standard human lot. The “orphaned soul” is a chosen soul, especially sensual, sensitive nature. This is a clear and specific expression of the romantic cult of spiritual aristocracy.

This cult finds even more impressive expression in the poem “Merani”. There is a well-expressed antithesis of liberation and fate which is personified in polarized symbols – on the one hand, Merani and, on the other hand, the ominous “black raven”. The confrontation between these forces and their expressing is absolute. But the alternative of two kinds of deaths is of even more conceptual importance.

“In foreign lands thou lay me low, not where my fathers sleep; / Nor shed thou tears nor grieve, my love, nor over my body weep; /Ravens grim will dig my grave and whirlwinds wind a shroud /There, on desert plains where winds will howl in wailings loud. / No

lover's tears but dew divine will moist my bed of gloom;/ No dirge but vultures' shrieks will sound above my lowly tomb.”

The death in the homeland, the right to be buried in ancestral crypt, the mourning by relatives is contrasting with the death in a strange, uninhabited and desperate environment, between hostile and aggressive natural disasters. Death in such an environment is romantically maximalized, absolute death; this is a triumph of death. Somewhat delayed, mitigated by customary traditional practices death is replaced by unusually brutal death, which, unlike the usual one, predicts complete disappearance of a man from the world – no one is a witness, sympathizer or appreciator of his heroic death. As a result of death in a foreign land and in solitude, there remains no trace of a man in this world.

However, in the poem there is one more antithesis of crucial importance – the triumph of death, man's total annihilation is confronted and dispelled by joining the lyrical hero with the infinity, the attainment of immortality through sacrifice, which opens up an infinite perspective of future freedom and in the future, establishes freedom not destructed by fate, death. By the obtained communion with such future, the hero of the “Merani” becomes essentially fearless to death, transience: he will be an integral part in the permanent process of human world – in the struggle for freedom and thus, he elevates over the transience, death, which previously seemed to celebrate a triumphant victory.

As is seen, in Baratashvili's poetry the central phenomena of human existence are viewed and displayed in the opposition or antithesis – there are two kinds of beauty, love, “orphanage”, power (kingship), death. By using antithesis Baratashvili separates from each other the usual and unusual, lowered and elevated, universal and mass, and accessible only to spiritual aristocracy. The antitheses single out and set Baratashvili's values in a hierarchical order and all that is not of value to him, things and phenomena perceived by Baratashvili are sorted out with a solid system of values.

In Baratashvili's poetry more interesting examples of antithesis can be found, and substantial part of them is thoroughly regarded in this paper.

კონსტანტინე ბრეზაძე (საქართველო)

ვუძღვნი პროფ. კახა კაციტაძის ნათელ ხსოვნას

ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გერმანული რომანტიზმი*

1. გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობა და პოეტოლოგიური პრინციპები**

თავდაპირველად, XVIII ს. ბოლოს რომანტიზმი გერმანიაში ჩაისახა და სწორედ გერმანული რომანტიზმის ფარგლებში შემუშავდა ნოვალისის (1772-1801), ფრ. შლეგელისა (1772-1818) და ვ. ჰ. ვაკენროდერის (1773-1798) მიერ რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი და პოეტოლოგიური პრინციპები, სწორედ აქ მოხდა რომანტიზმის თეორიული დაფუძნება და თავად ცნება „რომანტიზმის“ (**Romantik**) განსაზღვრა. ამ პრინციპებს მთელი ევროპის მასშტაბით შემდგომ პოპულარიზაცია გაუწია ა. ვ. შლეგელმა (1767-1845) თავის ბერლინისა (1804) და ვენის (1808) „ლექციებში ძველი და ახალი ლიტერატურის შესახებ“. სწორედ გერმანული რომანტიზმის ფარგლებში შემუშავებულ პოეტოლოგიასა და ფილოსოფიას დაეყრდნო შემდგომ დანარჩენი ევროპის რომანტიზმი – ინგლისური, ფრანგული, იტალიური, რუსული და ა. შ. (Hoffmeister 1990: 73-103; Hoffmeister 2003: 131-165; Kremer 2003: 89-113).

გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი დებულებებისა და პოეტოლოგიური პრინციპების გადმოცემას ნოვალისის ცნობილი *გარომანტიულეების ფრაგმენტითა და სამყაროს გარომანტიულეების* (**“die Welt muss romantisiert werden”**) პოსტულატით დავიწყებ და აქ საინტერესოა, რომ ნოვალისთან რომანტიზმის არსი სწორედ დინამიკაში, პროცესშია განჭვრეტილი, რითაც ხაზგასმულია, რომ რომანტიზმი გვევლინება სრულიად ახლებურ შემეცნებით და ესთეტიკურ მიდგომად: „სამყარო უნდა გარომანტიულდეს. ასე მოვიპოვებთ კვლავ პირველსაზრისს. გარომანტიულეება სხვა არაფერია, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. ისევე როგორც ჩვენ ვართ ამგვარ ხარისხობრივ პოტენცირებათა რიგი. ეს ოპერაცია ჯერ კიდევ შეუცნობია. როდესაც მე (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალეებით ვმოსავ, ნაც-

* ნარმოდგენილი სტატია არის ნაწილი ჩემი მომავალი ვრცელი გამოკვლევისა, რომელიც ბარათაშვილის რომანტიკულ ლირიკას ეძღვნება.

** გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობისა და პოეტოლოგიის გადმოცემისას დავყვარდები მ. ფრანკის (Frank 1989), დ. კრემერის (Kremer 2003), ე. ფონ ბორისის (Borries 2003), თ. ციოლკოვსკის (Ziolkowski 2006), რ. ზაფრანსკის (Zafranski 2007), გ. კაიზერის (Kaiser 2010), ს. ვიეტას (Vietta 2010) და სხვ. ნაშრომებს.

ნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, სასრულს უსასრულობას ვანიჭებ, მე სამყაროს ვარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. ამ შეერთებით ხდება ლოგარითმიზება და მიიღება კარგად ნაცნობი გამოხატულება. *Lingua romana*. ცვალებადი ამაღლება და დამდაბლება“ (აქ და ყველგან გერმანულ ავტორთა ციტატების თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (Novalis 1996: 313).

როგორც ვხედავთ, ამ ფრაგმენტში ნოვალისმა ერთდროულად გადმოსცა რომანტიზმის როგორც ონტოლოგიური, ისე პოეტოლოგიური ხედვები. კერძოდ, ყოფიერების ჰერმენევტიკა ეფუძნება სამყაროს ორ სფეროდ დაყოფას – გრძნობად და ზეგრძნობად, ხილულ და უხილავ, ემპირიულ და ტრანსცენდენტურ, სასრულ და უსასრულო მოცემულობებად დაყოფას (შდრ. „მდაბალი თვითობა“ vs. „მაღალი თვითობა“, „სასრულობა“ vs. „უსასრულობა“). მაგრამ ნოვალისის (რომანტიზმის) ამ დიალექტიკაში ეს ორი თითქოსდა დაპირისპირებული და ურთიერთგამომრიცხავი მოცემულობა, საბოლოო ჯამში, ერთმანეთს კი არ გამორიცხავს და უკუაგდება, არამედ ერთმანეთს აუცილებლობით განაპირობებს: თითოეულ ამ მოცემულობათაგანი აუცილებელი წინაპირობაა მეორის დაფუძნებისათვის. შეუთავსებელ მოცემულობათა ამ ურთიერთგანპირობებულობასა და თანაარსებობას, ამ პარადოქსს ფრ. შლეგელი შემდგომ „რომანტიკულ ირონიას“ უწოდებს (**“die romantische Ironie”**), რაც გულისხმობს შეუთავსებელ მონაცემთა ურთიერთშეთავსებას და თანაარსებობას, ხოლო ნოვალისი შემდგომ უწოდებს „მაგიურ იდეალიზმს“ (**“der magische Idealismus”**).

ამასთანავე, აქვე საყურადღებოა ნოვალისისეული ონტოლოგიური ხედვის სპეციფიკა: კერძოდ, ნოვალისის მიხედვით, ის, რაც მაღალი ყოფიერებაა სხვადასახვა ფორმებით აუცილებლობით ვლინდება და განივდება მდაბალ ყოფიერებაში, ანუ ემპირიულ საგნებსა და მოვლენებში (მაგ., იქნება ეს სატრფო, ბუნება, საყურე, ქალის მკერდი და ა.შ.),* ხოლო, თავის მხრივ, მდაბალი ყოფიერებაც, ასევე აუცილებლობით, ამაღლდება მაღალი ყოფიერებისაკენ, ვინაიდან ამ ორმხრივ ონტოლოგიურ აუცილებლობას საფუძვლად უდევს *სწრაფვის (Sehnsucht)*, „ტრფიალების“, ანუ ურთიერთლტოლვის, ურთიერთმონატრების ონტოლოგიური პრინციპი (იხ. ქვემოთ სტატიის 2.2 და 2.3 თავები).

მდაბალ და მაღალ ყოფიერებათა და საგანთა ურთიერთშეთავსების, მათი სინთეზის ცენტრი კი არის თავად შემმეცნებელი სუბიექტი, მისი ცნობიერებისეული ნებელობა და *წარმოსახვის ძალა (Einbildungskraft)* (შემდგომ, პერსპექტივაში კი უკვე თავად რომანტიკოსი პროტაგონისტის წარმოსახვა, თავად რომანტიკული ტექსტი). „გარომანტიულების“ ფრაგმენტში სუბიექტის შემეცნებითი ნებელობის, მისი ცნობიერების აქტივობის წინ წამოწევა ხაზგასმულია კონკრეტულ

* შდრ.: „ძუძუ იდუმალ მდგომარეობაში ამაღლებული მკერდია – მორალური/მორალიზებული მკერდი“ (**“Der Busen ist die in Geheimnisstand erhobne Brust – die moralisierte Brust”**) (Novalis 1996: 173). აქვე შდრ. ბარათაშვილის პოეტურად თქმული შეფარული რომანტიკული ეროტიზმი: „ცხოვრების წყაროვ, მასვ წმიდათა წყალთაგან შენთა“. როგორც ჩანს, ნოვალისისა და ბარათაშვილის ეროტიკული მისტიკა ბიბლიური „ქებათა-ქების“ ეროტიკული სახეებიდან უნდა იღებდეს ფილოსოფიურ და პოეტურ ინსპირაციას.

სემიოტიკურად მარკირებულ ფრაზებითა და ლექსიკური ერთეულებით – „როდესაც მე...“ (**“wenn Ich”...**). „მე“-ს პრინციპის წინ წამოწვა ნიშნავს იმას, რომ „გარომანტიულების“ პროცესი ირაციონალური, გაუცნობიერებელი და „მისტიკური“ პროცესი კი არაა, არამედ სრულიად ცნობიერი და გააზრებული ქმედება, მიმართული საკუთარი „მე“-ს აბსოლუტიზაციისაკენ, ანუ საკუთარი ემპირიული „მე“-ს („მდაბალი თვითობის“) აბსოლუტურ „მე“-დ, „მაღალ თვითობად“ გადაქცევისაკენ („ხარისხობრივი პოტენცირება“).

ამგვარად, „სამყაროს გარომანტიულება“, ანუ თავად „რომანტიზმი“, როგორც ფილოსოფიური და ლიტერატურულ-ესთეტიკური პროცესი, ესაა მუდმივი, აღმავალი და, რაც მთავარია, უსასრულო პროცესი უმაღლესი ყოფიერებისაკენ, ანუ „ხარისხობრივი პოტენცირება“. ამ პროცესში ხდება საკუთარი თავის, გარესამყაროს და ა. შ. შესახებ უფრო მაღალი წარმოდგენების შემუშავება, ვიდრე ეს აქამდე იყო მათზე: მაგ., თუ მე, როგორც შემეცნებელი სუბიექტი, ჩემს თავს აქამდე განვიხილავდი სასრულ ფენომენად, როდესაც მე მხოლოდ ემპირიულ დროსა და სივრცეში მიწევს შეზღუდული და განსაზღვრული არსებობა (მდრ.: ეს სასრულობა და არასრულყოფილება მუდმივადაა ბარათაშვილის ლირიკული გმირის რეფლექსიისა და დაძლევის საგანი, მაგ., ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“: „არ ვიცი, ამ დროს ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება რად იყო ფუჭი და მხოლოდღა ამოება?“ – ბარათაშვილი 1945: 12), „გარომანტიულების“, „ხარისხობრივი პოტენცირების“ შედეგად, ანუ ჩემი შემეცნებითი და ესთეტიკური ნებელობისა და წარმოსახვის ძალის საფუძველზე მე შევიმუშავებ უფრო მაღალ წარმოდგენას საკუთარ თავზე და ჩემს არსს განვიხილავ უსასრულო და მუდმივად ზეაღმავალ მოცემულობად.

შემდგომ ეტაპზე ნოვალისის ეს ონტოლოგიური ხედვა და „გარომანტიულების“ პოსტულატი საფუძვლად დაედება ნებისმიერი ჟანრის რომანტიკული ტექსტის აგების წესს და გადაიქცევა რომანტიზმის მთავარ ესთეტიკურ და პოეტოლოგიურ საფუძველმდებ პრინციპად: კერძოდ, რომანტიკულ ტექსტში ერთმანეთს მუდმივად შეენივება და ურთიერთს განაპირობებს სამყაროს ეს ორი თითქოსდა შეუთავსებელი და ურთიერთგამომრიცხავი მონაცემი, აქ მუდმივი ურთიერთმონაცვლეობაა ზღაპრულსა და რეალურს, ემპირიულსა და ტრანსცენდენტურს და ა. შ. შორის, რომანტიკული ტექსტი მიზანმიმართულად იქმნება სწორედ „სამყაროს გარომანტიულებისა“ და „რომანტიკული ირონიის“ პრინციპთა მიხედვით.

ფრაგმენტის ბოლოში კი საინტერესო მინიშნება და კოდირებაა – **Lingua romana** („რომანული ენა“), ე. ი. „რომანტიკული ენა“. ამით ნოვალისი მიანიშნებს, რომ ახალი ტიპის ხედვების, ანუ რომანტიზმის ონტოლოგიური ხედვების გადმოცემასა და რომანტიზმის ესთეტიკური და პოეტოლოგიური პრინციპების რეალიზებას სჭირდება ახალი ენა, ახალი პოეტური მეტყველება, ანუ ისეთი ენა, რომლის დისკურსში მოხვდება და განხორციელდება „სამყაროს გარომანტიულება“. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ „ლინგვა რომანა“, ანუ პოეტური რომანტიზმის ენა, რომანტიზმის პოეტური მეტყველება, რომელსაც მიმართავს რომანტიკოსი, სცდება

რაციონალურ-ლოგიკური ენის დისკურსს და აქვს პარადოქსალურ-ირაციონალური ბუნება, ვინაიდან ცნობიერდება, რომ კონვენციონალური და ლოგიკურ-რაციონალურად მომართული და გამართული „მექანიკური“ ენა იმთავითვე ვერ განახორციელებს *გარომანტიულების* ამოცანებს. ამისათვის საჭიროა, რომ ენა გამოვიდეს ემპირიული საგნებისა და მოვლენების აღმნიშვნელი და ამსახველი ინსტრუმენტის, მექანიზმის დაქვემდებარებული მდგომარეობიდან, გამოვიდეს გრამატიკაზე დაქვემდებარებული მდგომარეობიდან, ემპირიულ საგნებსა და მოვლენებზე მიბმულობის მდგომარეობიდან და იქცეს ავტონომიურ მოცემულობად, იქცეს „ორგანულ“ ენად, ანუ იმ ენად, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელი გახდება ყოფიერების პარადოქსული არსის, სამყაროს იდუმალი, დაფარული არსის წვდომა, გადმოცემა და განცდევინება: „ჩვენი ენა ან მექანიკურია (**“mechanisch”**), ან ატომისტური (**“atomistisch”**) ან დინამიური (**“dinamisch”**). ჭეშმარიტად პოეტური ენა კი უნდა იყოს ორგანული (**“organisch”**) და ცხოველმყოფელი (**“lebendig”**). როგორ ხშირად ვგრძნობთ ხოლმე სიტყვების უკმარისობას, როდესაც მრავალი იდეის (აქ: მეტაფიზიკური, ტრანსცენდენტური ფენომენების – კ. ბ.) ერთბაშად მოხელთება გვინდა“ (Novalis 1981: 453).

აქ კარგად ჩანს, რომ ნოვალისისთვის, როგორც რომანტიკოსი ავტორისთვის, რომელიც მიზნად ისახავს ზეგრძნობადი და იდუმალი სინამდვილის პოეტური ენის საფუძველზე წვდომას, კონვენციონალური ენა არასაკმარისი მოცემულობაა, ვინაიდან ასეთი ენა არის მხოლოდ წინასწარ მოცემული აზრების მექანიკური გამოსატყა და ყოფიერების ატომისტური გაფორმება, ანუ იგი ასახავს და აღწერს ყოფიერების მხოლოდ გარკვეულ ასპექტს, კერძოდ, ემპირიულ სინამდვილეს და არ შეუძლია მოიცვას ყოფიერება თავის მთლიანობაში, მოიცვას მისი დაფარული და იდუმალი ასპექტიც. აქედან, მისი მექანიციკური და ატომისტური ბუნება. ამიტომ, ენა იმთავითვე უნდა გასცდეს ემპირიული საგნებისა და მოვლენების ბეგრითი ასახვის ფუნქციებს და გარდაიქმნას პოეტურ ენად, სადაც იმთავითვე დარღვეული უნდა იყოს ლოგიკურ-გრამატიკული და რაციონალური განზომილებანი. ასე კი მიიღება რომანტიკული ენა, **Lingua romana**, ანუ რომანტიზმის მეტაენა, როგორც პოეტური იდუმალმეტყველების ენა.

ამგვარად, რომანტიზმის არსი „სამყაროს გარომანტიულების“ პროცესში, „რომანტიკული ირონიის“ დაფუძნების პროცესშია მოცემული. აქ მოხსნილია ტრადიციული დაპირისპირება ე. წ. ნამდვილ, ჭეშმარიტ, მაღალ ყოფიერებასა და არანამდვილ, მოჩვენებით, მდაბალ ყოფიერებას შორის და გაუქმებულია ყოველგვარი დუალიზმი, მოხსნილია **Sein-Schein**-ის („არსის“ და „არაარსის“) ტრადიციული დუალიზმი. შესაბამისად, ნოვალისის „გარომანტიულების ფრაგმენტი“ გვევლინება და ფუძნდება თავად რომანტიზმის, მისი ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის, რომანტიზმის ლიტერატურის თეორიის თავისებურ პირველწყაროდ, ან თავისებურ პრეამბულად. ამიტომაც, უნდა ითქვას, რომ დიდნილად სწორედ ნოვალისის „გარომანტიულების“ პოსტულტს დაეფუძნა, ზოგადად, რომანტიზმის მსოფლმხედველობა, პოეტიკა, სახისმეტყველება, პოეტური კონცეპტების სპეციფიკა და პროტაგონისტის შექმნის პრინციპები.

ამგვარად, ნოვალისის „გარომანტიულების ფრაგმენტზე“ დაყრდნობით ასე გამოიყურება თავად რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი პოზიციები:

1. ყოფიერების დაყოფა ხილულ და უხილავ სამყაროებად, შესაბამისად, ემპირიულ (გრძნობად) და ტრანსცენდენტურ (მიღმიერ, ზეგრძნობად) სამყაროებად,

2. ამ ორი სამყაროს აპრიორული სინთეზი (ან მათი რადიკალური დაპირისპირება და სინთეზის აპრიორულივე შეუძლებლობა, რაც ასევე იკვეთება რომანტიზმის ფარგლებში, შდრ., ლ. ტიკის ნოველები). ამ ტრაგიკულ ვითარებას ჰეგელმა ე. წ. „ტრაგიკული ცნობიერება“ უწოდა (იხ. ქვემოთ სტატიის 2.2 თავი),

3. აქცენტირება საკუთარ სუბიექტზე/სუბიექტურობაზე და მის უნივერსალურ და განუმეორებელ არსზე,

4. ყოფიერების/ეგზისტენციის პრინციპად *სწრაფვის (Sehnsucht)*, ანუ სიყვარულით, „ტრფიალებით“ აღვსილი ურთიერთტოლვის გამოცხადება, რომელიც მუდმივი მდგომარეობაა: შდრ., „სწრაფვის გაუნელებელი განცდა“ (**“das Gefühl einer unbefriedigten Sehnsucht”**) (ფრ. შლაიერმახერი),

5. ადამიანის ცნობიერად მსწრაფველ არსებად გაგება,

6. ადამიანის ზეგრძნობად, მიღმიერ სინამდვილისაკენ ცნობიერად მსწრაფველ (ტრანსცენდირებად) არსებად გაგება,

7. რელიგიურობის პრინციპი: *რელიგია*, როგორც დაკარგულ ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის აღდგენის, კავშირის დამყარების აპრიორული პროცესი (კაციტაძე 1990: 70).

ამ ონტოლოგიურ და ანთროპოლოგიურ პოზიციათა ფარგლებში კი იკვეთება რომანტიკოსი პერსონაჟის შემდეგი მახასიათებლები:

1. იმთავითვე გამოკვეთილია მისი რეფლექსიის, თვითჩაღრმავების, თვითშემეცნების, თვითდადგინების რეჟიმში მუდმივი ყოფნა (შდრ., „ფიქრთ გასართველად...“, „ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან“...), ასევე გამოკვეთილია ლირიკული გმირის სულიერი შემეცნების ირაციონალური უნარები: *წარმოსახვის ძალა (Einbildungskraft)*, *განცდა/გზნება/გრძნობა (Gefühl)*, *ჭვრეტა (Anschauen)*; შესაბამისად, ტექსტებში მუდმივად აქცენტირებულია სულიერ-მისტიური შემეცნების, ანუ „მაგიური იდეალიზმის“, „გარომანტიულების“ დაფუძნებისა და განვითარების სპეციფიური სულიერი ორგანოები – *გული/სული/სამშვინველი (Herz/Seele/Gemüt)*,

2. „რომანტიკოს“ პროტაგონისტს მუდმივად ამოქმედებული აქვს „გარომანტიულების“, შესაბამისად, „რომანტიკული ირონიის“ შემეცნებითი „მეთოდი“,

3. ტრანსცენდირების („გარდამატარე...“), *სწრაფვის (Sehnsucht)*, ანუ გადალახვის, დაძლევის, თვითძლევის ვითარებაში მუდმივი ყოფნა,

4. ბუნებისადმი *სწრაფვა* (შდრ., ნოვალისისეული ფორმულა: „მე“=„არამე“/**Ich = Nicht-Ich**), ვინაიდან „რომანტიკოსი“ პერსონაჟი აპრიორულად სწორედ ბუნებას განიხილავს პარადიზული ყოფიერების ამქვეყნიურ ნიშნად და გამოვლინებად, „გარომანტიულების“ მეთოდოლოგიურ სივრცედ, თუ წინაპირობად,

5. საკუთარი სუბიექტურობის პრიმატი, რაც გულისხმობს საკუთარი პიროვნებისა და საკუთარი შემეცნების ფარგლებში მიღებული წარმოდგენების ე. წ. ობიექტურ სინამდვილეზე აღმატებულად განხილვას (ფიხტეანური ნაკადი), რაც ასევე (სუბიექტურობის პრიმატი) გულისხმობს საკუთარ არსში საკუთარი სუბი-

ექტურობის უნივერსალურ-კოსმიურ განცდას; ამ ყველაფრის მიზანი კი საკუთარ სასრულ თვითობაში „აბსოლუტური მე“-ს დაფუძნებაა,

6. „უბედური ცნობიერებით“ (**“das tragische Bewusstsein”**) შეპყრობილობა (შდრ., „ხმა იდუმალი“, „სულო ბოროტო“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და სხვ.),

7. ჰეროიკული პესიმიზმი (შდრ., ნოვალისის „ლამის ჰიმნები“, ბარათაშვილის „მერანი“),

8. დისტანციის პათოსი – აპრიორული დაპირისპირება და გამიჯვნა ფილისტერულ-ბიურგერული ყოფის, ბიურგერულ-ფილისტერული საზოგადოებისა და ცნობიერებისაგან (შდრ.: „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში...“).

საკუთარი ონტოლოგიური და პოეტოლოგიური ხედვების სპეციფიკიდან გამომდინარე, რომანტიზმის ფარგლებში შემუშავებულია მისთვის დამახასიათებელი სახისმეტყველება, კერძოდ, აქ სიმბოლიკა იმთავითვე ავითარებს „რომანტიკული ირონიის“ დისკურსს – რომანტიზმში სიმბოლიკა მუდმივად მიმართულია იდუმალი განცდისა და მიჯნებზე ყოფნის ანტურაჟის შექმნისაკენ. ამასთან ხაზგასასმელია, რომ რომანტიზმში, რომანტიკულ ტექსტში სიმბოლიკა სულიერი, „ორგანული“ არსია და არა „მკვდარი“ ნიშანი, რაც ნიშნავს იმას, რომ რომანტიკული ტექსტის სახისმეტყველებაში პოეტური სიმბოლო მხოლოდ „ალეგორიული“ ბუნების კი არაა, ანუ მას მხოლოდ მაღალი ყოფიერების მიმანიშნებელი ფუნქცია კი არა აქვს, არამედ იგი (პოეტური სიმბოლო) თავად შეიცავს ორგანულად და ცხოველმყოფელ საკუთარი აღსანიშნის (მაღალი ყოფიერების) არსს, რასაც ფ. ვ. ი. შელინგი (1775-1854) „აბსოლუტურ ფორმას“ უწოდებს (**“die absolute Form”**) (აღნიშნულ საკითხზე დანვრილებით იხ. ფ. ვ. ი. შელინგის ნაშრომი „ხელოვნების ფილოსოფია“) (Schelling 1976: 50).

ამგვარად, რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი „აბსოლუტური“ სიმბოლოებია:

1. *ლამე/სალამო/მწუხრი* (შდრ., ნოვალისის – „ლამის ჰიმნები“, ბარათაშვილის – „შემოლამება მთანმიდაზედ“, „ლამე ყაბახზედ“...),

2. *ლურჯი/რუხი/თალხი* ფერთამეტყველება – *ლურჯი* ფერი, როგორც საღვთო, მისტიური, იდუმალი ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო (შდრ., „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს...“, ასევე ნოვალისისეული *ლურჯი ყვავილის (die blaue Blume)* სიმბოლო),

3. *მუქი vs. ნათელი* ფერთამეტყველება, რომლის მიზანია „დუალიზმის“ / გაუცხოების/ გაუცნაურების გამონვევა (**“Zwilight”**), იდუმალი, არაამქვეყნიური განცდისა და შეგრძნებების გამონვევა, აღძვრა,

4. *ბუნება*, როგორც შესაქმის სიმბოლო, როგორც საკრალური სივრცის, უსასრულობის /უნივერსუმის სიმბოლო (**“Zusammenhang mit dem Unendlichen”**) (შლაიერმახერი),

5. *სატრფო*, როგორც პარადიზული/სამოთხისეული ყოფის/ყოფიერების, ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო,

6. *ტრფობა/სიყვარული* (ეროსი), როგორც ტრანსცენდენტურობისაკენ ცნობიერი სწრაფვის ალეგორია.

2. ნ. ბარათაშვილის ლირიკის პოეტიკა

2.1 „გარომანტიულება“ ბარათაშვილთან

როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, გარომანტიულების არსი მდგომარეობს თავისებურ ჭვრეტით უნარში, ყოფით საგნებსა და მოვლენებში, ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო სიტუაციებში შეგედლოს მუდმივად იხილო, განჭვრიტო, განიცადო, შეიგრძნო და შემდგომ რომანტიკულ პოეტურ სიტყვასა (**Lingua romana**) და სახეებში გადმოსცე ეს უნიკალური, ფუნდამენტური, ტრანსცენდენტური ღრმა შეგრძნებანი და გამოცდილება. საბოლოო ჯამში, სწორედ *სამყაროს გარომანტიულების* პოსტულატი ქმნის თავად *რომანტიზმის* არსს, ესენციას.

გარომანტიულება ბარათაშვილის რომანტიკული ლირიკის ფუნდამენტია, *სამყაროს გარომანტიულების* პრინციპი მთლიანად მსჭვალავს ბარათაშვილის ლირიკას, თუმცა მისი ინტენსივობა ლირიკულ ნიმუშები, ცხადია, სხვადასხვა ხარისხით ვლინდება. *გარომანტიულების* ინტენსივობითა და მასშტაბურობით განსაკუთრებით გამოირჩევა „შემოღამება მთანმიდაზედ“, „ღამე ყაბახზედ“, „საყურე“, „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“, „ჩჩვილი“ და სხვ.

როგორც შევნიშნე, თავად *გარომანტიულებას*, როგორც პროცესს, აქვს ონტოლოგიური, შემეცნებითი და ესთეტიკური განზომილებანი. *გარომანტიულება* ყოფიერებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი ობიექტური პროცესია, როდესაც *სული* აუცილებლობით ვლინდება და მყარდება მატერიაში, საგნობრივ ფორმებში, ხოლო მატერია, საგნობრივი სინამდვილე გადადის სულობაში; როდესაც მაღალი, სრულყოფილი ყოფიერება მდაბლდება დაბალ, არასრულყოფილ *მუნყოფიერებამდე*, *აქმყოფობამდე* (გერმ. **“Da-Sein”**), ხოლო მდაბალი ყოფიერება ისწრაფვის მოიპოვის მაღალი ყოფიერება.

ეს კი სავსებით შესაძლებელია, რადგან ნოვალისის მიხედვით (იხ. ზემოთ), მდაბალი ყოფიერება („ჩვენება“, „აჩრდილთა სამყარო“, **“Schein”**, **“Schattenwelt”**) იმთავითვეა მატარებელი მაღალი ყოფიერების (**“Sein”**), სულობის ელემენტის, გამომდინარე იქიდან, რომ სული თავადაა განზავებული ამ მდაბალ ყოფიერებაში და განმსჭვალავს მას; „სულობა“, მეტაფიზიკურობა აუცილებლად უნდა მატერიალიზდეს, ფიზიკურობად იქცეს. ნოვალისის თანახმად, სწორედ ამ გარდაუვალობითაა დეტერმინებული როგორც ერთი, ისე მეორე მხარე. საინტერესოა, რომ ეს პროცესი და ყოფიერების საგანთა ონტოლოგიური დგმა მოსწრებულად აქვს გამოთქმული ი. ვ. გოეთესაც ლექსში „შილერის თავის ქალის ჭვრეტისას“ (**“Bei Betrachtung von Schillers Schädel”**):

[...] სხვას რაღას ჰპოვებს ადამის ძე მასზე უკეთესს,
თუ არ ბუნება-ღმერთის გამოცხადებათ?
ვით გადააქცევს იგი სულად სიმყარეს,
და ვით მყარადჰყოფს სულისგან შობილთ.
[“[...] Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare?
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre”] (Goethe www...).

შემეცნებით დონეზე კი *გარომანტიულების* ეს ობიექტური პროცესი გადაიქცევა შემეცნებელი სუბიექტის, ამ შემთხვევაში, რომანტიკოსი ლირიკული გმირის, სუბიექტურ მონაპოვრად: კერძოდ, სამყაროში არსებულ *გარომანტიულების* ონტოლოგიურ მახასიათებელს იგი გადააქცევს საკუთარ გნოსეოლოგიურ და სულიერ გამოცდილებად, იგი საკუთარ თავს ჩართავს სამყაროს ამ ფუნდამენტური მახასიათებლის თანამონაწილედ და ამის საფუძველზე უკვე იგია ამ სამყაროული ობიექტური პარადოქსის მჭვრეტელი, შემეცნებელი და შემგრძობელი, იგი სამყაროს შემეცნებასა და საკუთარი თავის თვითშემეცნებას სწორედ *გარომანტიულების* „მეთოდზე“ აფუძნებს, რაც მას ანიჭებს შემეცნებით უნარს, ყოფის ყოველ დეტალში („ხტილში“, როგორც რობაქიძე იტყოდა) განჭვრიტოს და განიცადოს მაღალი ყოფიერების მდაბალ ყოფიერებაში ემანაცია, *განჭვრიტოს (Anschauung)* მაღალი და მდაბალი ყოფიერების მუდმივი ურთიერთშერწყმა, ურთიერთით განმსჭვალვა, ურთიერთში ვლენა და, რაც მთავარია, შემდგომ თავად *განიცადოს (Gefühl)* ეს ყველაფერი.

ეს შემეცნებელი ობიექტური ონტოლოგიური პროცესი ესთეტიკურ სიბრტყეზე უკვე რომანტიკული პოეტური, მუსიკალური თუ ფერწერულ-სახვითი შემოქმედების „ბაძვის“ საგანია: ანუ, რომანტიკულმა სახელოვნებო პროცესმა *რომანტიკული ირონიის* მეთოდზე დაყრდნობით, რაც სწორედ ხელს უყობს პარადოქსის ნიჭის განვითარებასა და შეუთავსებელ საგანთა სინთეზსა და დიალოგს, უნდა ასახოს და გადმოსცეს სამყაროს სწორედ ეს პარადოქსული ბუნება და განავითაროს და გაამძაფროს *სამყაროს გარომანტიულების* პროცესი. აქ კი რომანტიკული პოეტური ტექსტი გადაიქცევა მაღალი და მდაბალი ყოფიერების თავშეყრისა და ურთიერთშენივთების ადგილად, „მაგიური იდეალიზმის“ (ნოვალისი) ადგილად, პარადოქსის ნიჭის განვითარების ადგილად, გადაიქცევა „უსასრულო რეალიზმად“ (**“grenzlozer Realismus”**) (ფრ. შლეგელი).

ბარათაშვილის „შემოღამება მთანმიდაზედ“ მთლიანად მოიცავს და გადმოსცემს *გარომანტიულების* პროცესს თავის სამივე განზომილებაში (ონტოლოგიური, გნოსეოლოგიური, ესთეტიკური), სადაც მოცემულია ყოფიერების ობიექტური ემანატორული და დიონისური ბუნების ლირიკული გმირის შემეცნებით და ესთეტიკურ ნებელობაში მოქცევა. ამ ლირიკულ ტექსტში ყველაფერი სწორედ *გარომანტიულების* პოსტულატს ეფუძნება, ხოლო თავად *გარომანტიულება*, როგორც რომანტიკული შემეცნების მეთოდი და პროცესი, განვითარებულია თავად ლირიკული გმირის პერსპექტივიდან. შესაბამისად, აქვე იკვეთება, ზოგადად, რომანტიკული ლირიკის უმთავრესი პოეტიკური მახასიათებელიც – ლირიკულ ტექსტში სწორედ ლირიკული გმირი გამოდის წინა პლანზე საკუთარი აბსოლუტური სუბიექტურობით: ტექსტის ქსოვილში წინა პლანზე დგას ლირიკული „მე“ თავისი უსასრულო ფილოსოფიური მედიტაციებით, რეფლექსიებით, წარმოსახვებით, ღრმა სულიერი შეგრძნებებითა და განცდებით, იგი ხდება ტექსტის სტრუქტურის აგების უმთავრესი ღერძი და არა რაიმე ონტოლოგიური მონაცემი, ემპირიული მოცემულობა, „ობიექტური“ მორალური თუ ფილოსოფიური თემატიკა და სწავლება, როგორც ეს ბაროკოს ან განმანათლებლური ლირიკისთვისაა დამახასიათებელი.

ასეა ბარათაშვილთანაც – „შემოღამება მთანმიდაზედ“ ზუსტად იმეორებს რომანტიკული ლირიკის ზოგად სტრუქტურულ პარადიგმას: ბარათაშვილის ლირიკული გმირი გვევლინება აბსოლუტურ მოცემულობად, რომლის წარმოსახვები, ხილვები და ჭვრეტითი ნებელობა აფუძნებს და ავითარებს *სამყაროს გარომანტიულების* პროცესს, ანუ მის აღქმაში მაღალი და მდაბალი ყოფიერება მუდმივად ერწყმის ერთმანეთს, მისი შემეცნებითი უნარები (რეფლექსია, ჭვრეტა, წარმოსახვის ძალა, განცდა) მუდმივად მიმართულია იმაზე, რომ აქმყოფობის, „დაზიან“-ის შეზღუდულობასა და სასრულობაში მუდმივად ჭვრიტოს, შეიგრძნოს და განიცადოს ღვთაებრივი უსასრულობის მოქმედება. ეს კი ხელს უწყობს, რომ ლირიკულმა გმირმა თავი წარმოიდგინოს ყოფიერების ყოველი წახნაგის მპყრობელად, რაც ნიშნავს იმას, რომ მისი ცნობიერება და ნებელობა კი არ ექვემდებარება ემპირიული სამყაროს, ე. წ. ობიექტური რეალობის აპრიორულ მექანიციკურ მიზეზ-შედეგობრიობასა და ფიზიკურ კანონებს, არამედ ლირიკული გმირი *სამყაროს გარომანტიულების* პროცესში მაღლდება თავად ამ ფიზიკალურ სინამდვილეზე და ამ პროცესში შემუშავებული წარმოდგენები სამყაროსა და საკუთარ თავზე იძენენ აბსოლუტურ ღირებულებას.

ლექსის პირველივე სტროფში უკვე ამოქმედებულია *სამყაროს გარომანტიულების* პროცესი, რომელსაც თავად ლირიკული გმირი ავითარებს საკუთარი წარმოსახვითი ნებელობის საფუძველზე და აქვე ისიც ირკვევა, რომ ეს პროცესი, პირველ რიგში, სწორედ რომანტიკოსი ლირიკული გმირის სუბიექტური შემეცნებითი და მედიტატიური ნებელობის ძალმოსილებით იძენს თავის ობიექტურ და უნივერსალურ ღირებულებას. *გარომანტიულების* პროცესს კი ლირიკული გმირი მიყავს იმ შეგნებამდე, რომ ყოფიერება თავისი არსით ემანატორული, პარადოქსული და სინთეზური ბუნებისაა, სადაც ერთმანეთს ურთიერთგანაპირობებს *ემპირიულობა* და *ტრანსცენდენტურობა*, *სასრულობა* და *უსასრულობა*, *სული* და *მატერია* და ა. შ.:

ჰოი მთანმიდავ, მთაო წმიდავ, ადგილნი შენნი
 დამაფიქრველნი, ვერანანი და უდაბურნი,
 ვითარ შევნიან, როს მონამენ ცვარნი ციურნი,
 ოდეს საღამოს დაშთენ ამოს ციაგნი ნელნი!

(ბარათაშვილი 1945: 6)*

* აქვე შევნიშნავ, რომ „შემოღამება მთანმიდაზედ“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ქართული რომანტიზმის, ან ბარათაშვილის რომანტიზმის თავისებურ „მანიფესტად“, ვინაიდან ამ ლექსში თავის მთლიანობაში ვლინდება ყველა ის ესთეტიკური, სახისმეტყველებითი და მსოფლმხედველობრივი მახასიათებელი, რაც გერმანულმა რომანტიზმმა შეიმუშავა: კერძოდ, ბუნების საკრალური გაგება და ამ გაგების საფუძველზე რომანტიკულ ტექსტებში ბუნების პარადიზული სივრცის სიმბოლოდ დაფუძნება, ლირიკული „მე“-ს სუბიექტურობის აბსოლუტიზაცია და უნივერსალიზება, ლირიკული გმირის სუბიექტური ჭვრეტის აბსოლუტიზება, *სამყაროს გარომანტიულების* ლირიკული გმირის შემეცნების პროცესად დაფუძნება. აქვე ვლინდება გერმანული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი მსგავსი პოეტური სახეები – *მწუხრის (საღამოს)*, *ღამის* („Nacht“, „Abend“, „Dämmerung“) *მთის, ნამის, ციაგის* (შდრ. გერმ. **“Zwilight”**) სიმბოლიკა, რაც არის იდუმალის, არაამქვეყნიურის, ღვთაებრივის ამქვეყნად მოქმედებისა და მოვლინების პოეტური, თანაც ცხოველმყოფელი, პოეტური ნიშნები.

აქ, ერთი მხრივ, „ადგილნი ვერანანი“ და „უდაბურნი“ და, მეორე მხრივ, „ცვარნი ციურნი“ და „ციაგნი ნელნი“ სწორედ ის ოპოზიტებია, რომლებიც *მთანმიდის* ტოპოსში ერთმანეთს ერწყმის თავად ლირიკული გმირის *წარმოსახვის ძალის* წყალობით: სწორედ ლირიკული გმირია ამ ორი, თითქოსდა, საპირისპირო მოცემულობის სინთეზის შესაძლებლობის წინაპირობა, ვინაიდან მისი „რომანტიკული“ ცნობიერება ისეა მომართული, რომ მას ძალუძს მდაბალი ყოფიერების („ადგილნი ვერანანი“ და „უდაბურნი“) სასრულობაში მუდმივად განჭვრიტოს მაღალი ყოფიერების უსასრულო ემანაცია. ამასთან, ამ გამოვლინებათა საფუძველზე თავად მდაბალი ყოფიერების საგნები და მოვლენები ისწრაფვიან მაღალ ყოფიერებად. აქ ყოველგვარი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური დუალიზმი უკვე სრულადაა უკუგდებული. ამიტომაც, *სამყაროს გარომანტიულება* თავადაა ყოველგვარი დუალიზმის გაუქმების პროცესი, ვინაიდან აქ იმთავითვე განვითარებულია ცვალებადი ამალღებისა და დამდაბლების უსასრულო პროცესი, როგორც ეს ნოვალისმა შენიშნა თავისი *გარომანტიულების ფრაგმენტში* (იხ. ზემოთ სტატიის პირველი თავი).

ამ ოპერაციის შედეგად კი ხორციელდება „ხარისხობრივი პოტენცირება“ (**“qualitative Potenzierung”**), ანუ იხსნება სამყაროს ახალი, აქამდე ჯერარგლენილი დაფარული წახნაგი, სამყაროს ემპირიული ფენომენები ივსებიან ახალი ღვთაებრივი ძალმოსილებით, მიმდინარეობს ონტოლოგიურ შეზღუდულობათა გადალახვის პროცესი. ყოფიერების ამ ახალ წახნაგს ლირიკულ ტექსტშიც და სხვაგანაც ბარათაშვილი დაშიფრავს კონცეპტებით „იდუმილობა“, „საიდუმლო“. შესაბამისად, ამ ვითარებაში, *გარომანტიულების* პროცესი და თავად რომანტიზმის შემოქმედებითი პროცესი ფუძნდება, როგორც *იდუმალების* ახსნა და გახსნა, როგორც სამყაროს დაფარული არსის განცდა და განცდევინება. ეს უკვე ახლებური რელიგიური პრაქტიკაა, ანუ ესთეტიკური ქმედებით განვითარებული კავშირის აღდგენა დაკარგულ ღვთაებრივ ტრანსცენდენტურობასთან – „ვით არი მაშინ *იდუმილობა* დაისადგურებს შენს არემარეს!“ (ბარათაშვილი 1945: 6).

აქ ასევე მნიშვნელოვანია თავად *მთანმიდის* კონცეპტი, რომელიც უკვე ლირიკული ტექსტის სათაურშივეა გამოტანილი, რითაც მინიშნებულია ამ ტოპოსის განსაკუთრებული სახისმეტყველებითი დატვირთვა, კერძოდ, ეს სიტყვა-კომპოზიტი თავის თავში იმთავითვე შეიცავს სწორედ *გარომანტიულების* კოდს, ვინაიდან „მთა/წმიდა“ სწორედ ის ადგილია, სადაც ზეციური და მიწიერი ელემენტები ერთმანეთს ერწყმიან: ერთი მხრივ, „მთა“, როგორც ამქვეყნიურობის, „დაზაინ“-ის განსახიერება და, მეორე მხრივ, მისი ზემსწრაფველი კონფიგურაცია და „წმიდა“ არსი. „სინმინდე“ კი აქ სწორედ მიწიერ-მატერიალური ელემენტისაგან დაცლილობასა და მდაბალი ყოფიერებისაგან გათავისუფლებას გულისხმობს. შესაბამისად, ბარათაშვილის „მთანმიდა“ უკვე *სხვა, ახალი „მთანმიდა“*, ახალი მითოსის, რომანტიზმის მითოსის „მთანმიდა“, რომელიც უკვე საკუთრივ რომანტიკოსი ავტორის პოეტური მედიტაციებისა და პოეტური წარმოსახვის ნაყოფია. შესაბამისად, „მთანმიდა“ ახალი რომანტიკოსი ლირიკული გმირის ახალი რელიგიურ-ფილოსოფიური მედიტაციის ნიაღია (მიუხედავად იმისა, რომ სიტყ-

ვა-კონცეპტ „მთანმიდის“ კონოტაცია შესაძლოა იწვევდეს საქართველოს წარსულ ისტორიულ-რელიგიურ ასოციაციებსაც – „მთანმიდა“, როგორც დავით ასურელი მამის, შემდგომ გარეჯელის, ბერული მოღვაწეობისა და განდევნილობის პირველი ადგილი). ამიტომაც, ლირიკული გმირის „მთანმიდის“ წმინდა სივრცეში შესვლა საკაცობრიო პირველყოფისა თუ პირადი ამქვეყნიური ცოდვისაგან ხსნას კი არ გულისხმობს, არამედ მიწიერი, წარმავალი ელემენტისაგან გათავისუფლებას, მადაბალი ყოფიერებისაგან გათავისუფლებას: „მე შენსა მჭერეტელს მაივწყდების სანუთროება, / გულისთქმა ჩემი (ანუ, *სწრაფვის მოთხოვნილება* – კ. ბ.) *შენს იქითა ეძიებს სადგურს, / ზენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს აქ ამაოება*“ (ბარათაშვილი 1945: 6).*

თუ დავუკვირდებით გამოყენებულ ლექსიკასა და შესიტყვებებს, აშკარა ხდება, რომ „მთანმიდა“ და მისი შემოგარენი იმდენადაა „წმიდა“, რამდენადაც იგი ლირიკული გმირის „გულისთქმას“, ანუ შემეცნებით გეზს იმთავითვე მაღალი ყოფიერებისაკენ მიმართავს („ზენაართ სამყოფს“) და მიწიერი ელემენტისაგან ათავისუფლებს („მაივწყდების სანუთროება“, „დაშთოს“, „დახსნას“). შესაბამისად, „სინმინდის“ სემა „მთანმიდის“ ტოპოსში სწორედ მადაბალი, წარმავალი ყოფიერებისაგან გათავისუფლებას გულისხმობს და საერთოდ არ შეიცავს ტრადიციულ რელიგიურ-ქრისტიანულ კონოტაციებს ცოდვებისაგან განწმენდილობისა და ცოდვების (როგორც საკაცობრიო პირველყოფის, ისე პირადი ცოდვების) მონანიება-გამოსყიდვის შესახებ. ამიტომაც, ბარათაშვილის ლირიკული გმირი მთანმიდისა და მისი სანახებისკენ ცოდვების მოსანანიებლად და სალოცავად კი არ მიდის ბაროკოს ლირიკული გმირის მსგავსად, მუხლმოყრით კი არ დგას, მისი ფიქრი, რეფლექსია საკაცობრიო ცოდვებსა და ამქვეყნიურ, სანუთროს ამაოებას კი არ უტრიალებს, არამედ კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ფერწერული ტილოს ცნობილი პერსონაჟივით წამომართულია და საკუთარ სუბიექტურობას აფართოებს, სამყაროს არომანტიულებს და ამით დემიურგულ განზომილებაში გადაჰყავს თავისი არსი.

გარდა ამისა, „მთანმიდა“ ერთგვარი შუალედური ეგზისტენციალური ზღვარია ყოფიერების ორ საფეხურს შორის და მისი სანახების ნიაღში ყოფნაც უკვე მეთოდოლოგიური აუცილებლობითაცაა ნაკარნახევი: კერძოდ, *გარომანტიულება* და ყოფიერების ახალ, დაფარულ, იდუმალ წახნაგთა ვლენა, გამოცხადება, მათი ჭვრეტა და სიღრმისეული განცდა და შემდგომ ფიხტეანური *წარმოსახვის ძალის* ამოქმედებს საფუძველზე ახალ მაღალ ყოფიერებაში გადასვლა და ბოლოს ტრან-

* აქვე საინტერესოა, რომ რომანტიზმში რელიგიური ეთოსი და პრაქტიკა საერთოდ არ უკავშირდება ცოდვის გამოსყიდვის მორალურ დოგმას, არამედ რელიგიურობა, როგორც საღვთო ტრანსცენდენტურობასთან დაკარგული კავშირის აღდგენა და მასში ერთყოფა, განპირობებულია წარმავალი სანუთროსეული, მადაბალი ამქვეყნიური მიწიერი ელემენტისაგან მაქსიმალური გათავისუფლებით, მისგან ხსნით, „დახსნით“. თავის ერთ-ერთ *ფრაგმენტში*, ანუ ექსპერიმენტულ ფილოსოფიურ ჩანაწერში, რომანტიზმის რელიგიურობის სწორედ ამ ნიუანსზე მიუთითა ნოვალსმა: „ღმერთი არის ზეგრძობადი სამყარო, წმინდა – ჩვენ ვართ მისი არანმინდა ნაწილი“ (**“Gott ist die übersinnliche Welt, rein – wir sind ein unreiner Teil derselben”**) (Novalis 1996: 162). ამგვარად, ადამიანი და ხილული ქვეყანა („ჩვენ“), როგორც გრძნობად-ემპირიული სამყარო, თავისი ამ გრძნობადი, „მიწიერი“, ესენციის გამოა *არანმინდა*. შესაბამისად, რომანტიზმის რელიგიური პრაქტიკა და მისი საბოლოო მიზანი პერსპექტივაში გულისხმობს ზეგრძნობადი სამყაროსკენ სწრაფვას და მის დამკვიდრებას სწორედ ამ გრძნობად-მიწიერი ელემენტისგან გათავისუფლების საფუძველზე.

სცენდენტურობის წიაღში შესვლა (შდრ.: „შევიდე უცხო სიმსუბუქეში“, როგორც შემდგომ გალაკტიონი იტყვის სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი სუბესტიური პოეტური მეტყველებით) მხოლოდ *მთანმიდის* სივრცეშია შესაძლებელი და სხვაგან არსად, მხოლოდ მასთან მიახლება გადაუხსნის და აუშლის ლირიკულ გმირს თავისებურ პარადიზულ ვიზიონებსა და ალუზიებს:

ვითარი მაშინ იდუმილობა დაისადგურებს შენს არემარეს!
რა სანახავი წარუტყვევს თვალთა მაშინ შენს ტურფას სერზედ მდგომარეს!
ძირს გაშლილს ლამაზს ველსა ყვავილნი მოჰფენენ, ვითა ტაბლას წმიდასა,
და ვით გუნდრუქსა სამადლობელსა, შენდა აღკმევენ სუნნელებასა!
[...] მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო,
ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქრთ შვება
არა იპოვოს და არ **დახსნას** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) გულსა ვაება;
გულდახურულთა მეგობარო, მთავ ღრუბლიანო.

(ბარათაშვილი 1945: 6, 7)

მსგავსი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური ვითარებაა ლექსში „ღამე ყაბახზედ“. აქ უკვე *ყაბახი*, – როგორც ქართველ თავად-აზნაურთა საფიხვნოსა და გართობა-ჯირითის და როგორც ახალ ქართულ პოლიტიკურ დისკურსთა ჩასახვის ტოპოსი (შდრ. ბარათაშვილის ლექსი „ძია გ...სთან“) –, გარდაისახება *გარომანტიულების*, ანუ *რომანტიკული ირონიის* სივრცედ, სადაც უნდა განვითარდეს ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური თვალსაზრისით პარადოქსული მოვლენა. ლექსის ნარაციაში თავდაპირველად აღწერილია ქართველ თავად-აზნაურთა და ბანოვანთა ჟრიამული და თავშექცევა და თავად ლირიკული გმირის ამ საზოგადოებაში ყოფნა, რომელიც ამ ჟრიამულის, ანუ ამქვეყნიური წარმავლობის სივრცეშია მოქცეული, როგორც ამქვეყნიური ელემენტის მატარებელი არსი. ამ ვითარებაში კი იგი უცებ განჭვრეტს და შეიგრძნობს არაამქვეყნიურის ამქვეყნად მოვლინებას, ტრანსცენდენტურობის ემპირიულობაში, მარადიულის წარმავლობაში, მაღალი ყოფიერების მდებალ ყოფიერებაში, უსასრულობის სასრულობაში მოულოდნელ შემოჭრას და ის ხდება ამ პარადოქსის მჭვრეტელი და განმცდელი, ანუ საკუთრივ *სამყაროს გარომანტიულების* პროცესში ჩართული, რომელსაც (ამ პროცესს) ბიძგს თავად აძლევს საკუთარი შემეცნებითი ნებელობისა და წარმოსახვის ძალის წყალობით. აქ ამასთან საინტერესო ისიცაა, რომ *გარომანტიულების* შემძლე მხოლოდ ლირიკული გმირია:

უეცრად მათში დავინახე თეთრკაბიანი
და მეყვსეულად მან მიმილო ჩემნი ცნობანი.
არ ვიცი ამ დროს რად აღვიგზენ უფროს ცეცხლისა?
სად არს სილაღე, სად არს ძალი გრილის გულისა!

(ბარათაშვილი 1945: 10)

* ეს სტრიქონი და ბარათაშვილის ლირიკული გმირის პოზა („სერზედ მდგომარე“) პირდაპირ კასპარ დავიდ ფრიდრიხის იმ ცნობილი ტილოს კომპოზიციას, მისი პერსონაჟის მთავ დგომასა და მის ჭვრეტით მდგომარეობას მოგვაგონებს (იხ. „მოგზაური ნისლის ზღვის თავზე“ (*“Der Wanderer über dem Nebelmeer”*), დაახლ. 1818).

ეს თეთრკაბიანი იდუმალი არსი სიმბოლურად განასახიერებს სწორედ იმ ტრანსცენდენტურ რეალობას, ფრ. შლეგელის მიხედვით, „ყოვლანმინდა მისტერიანთა“ სივრცეს (**“die allerheiligsten Mysterien”**), „დაუსაზღვრელ რეალიზმს“ (**“grenzenloser Realismus”**) (Schlegel 2005: 192, 193), რომელიც ლირიკული გმირის სწრაფვის საგანია და რომელიც შემოიჭრა ჩვეულებრივ ყოფით სინამდვილეში – აქ და ახლა, მეტიც, მოჟრიაბულე, მოლლაბუცე და მოლაზღანდარე ყაბახის საზოგადოების უკიდურესად ყოფით, „არანმინდა“ გარემოში. ეს იდუმალი არსი არის მარად ერთი და იგივე, რომელიც ლირიკულ გმირს გამუდმებით ევლინება – „ვნახე სადღაცა ქალთ კრებაში როდისღაც ე რ თ ი / მას აქეთ თვალი ველარ მოვკარ და **ახლა ერთი** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) სდგას აქა კრძალვით, ვით ქურციკი ვეფხვთა შორისა, / თვალი შემასწრა მან ამ დროს მე და შემომცინა“ (ბარათაშვილი 1945: 11).

ამგვარად, ეს თეთრკაბიანი ბანოვანი არის ლირიკული გმირის შემეცნებითი და პოეტური წარმოსახვის ნაყოფი, თავისებური წმინდა იდეა, პროექცია, ანუ ე. წ. „არა-მე“. მისივე წარმოსახვის ძალით შექმნილი ამ წმინდა იდეის ჭვრეტა და ხილვა, სადაც იგი თავის თავს „აირეკლავს“, ანუ თვითჭვრეტს („ჩემს წინაშე“), ლირიკულ გმირში მეყსეულად იწვევს „ცნობის ნაღებს“, რაც ნიშნავს იმას, რომ ამ დროს ლირიკული გმირის ცნობიერება ფართოვდება, მისი სულიერი შემეცნების უნარები, კერძოდ, წარმოსახვის ძალა, კიდევ უფრო მახვილდება და მძაფრდება, რაც მასში იწვევს ტრანსცენდირების გაუნელებელ მოთხოვნილებასა და სულიერი მედიტირების გაღრმავებას – „არ ვიცი ამ დროს რად აღვიგზენ უფროს ცეცხლისა“: აქ სწორედ მინიშნებულია, რომ უცხო თეთრკაბიანი ბანოვანის ხილვა ლირიკულ „მე“-ში იწვევს არა ხორციელ ვნებას, ჟინს („ცეცხლს“), არამედ ღრმად სულიერ მეტაფიზიკურ განცდას, მეტაფიზიკურ შეგრძნებებს, რაც ამ ხორციელ ვნებაზე აღმატებულია („უფროს ცეცხლისა“) და თავისებური ზეგრძნობადი, „ტრანსცენდენტალურ-მეტაფიზიკური“ „აღგზნება“.*

ამგვარად, ლექსის სცენარი და სიუჟეტი მთლიანდ რომანტიკული ირონიის პრინციპითაა აგებული: ღვთაებრივისა და მარადიულის მიწიერსა და წარმავალ განზომილებაში მუდმივი ვლენა და პირიქით, მდაბალი ყოფიერების მაღალი ყოფიერებისაკენ სწრაფვა. მაგრამ ამ ვითარებაში საინტერესო ისაა, რომ გარომანტიკულების პროცესს აფუძნებს მხოლოდ ლირიკული გმირი, ვინაიდან ამ ნიჭით მხოლოდ ისაა აღჭურვილი და არა მოჟრიაბულე საზოგადოება. შესაბამისად, ღვთაებრივი უცნობი და იდუმალი ქალბატონის მოვლინება წმინდად წარმოსახვის ძალის ნაყოფია და ამ წარმოსახვის ძალით ხორციელდება კაიროსული შეგრძნებების გამოწვევა, ანუ ღვთაებრივის ამქვეყნიურობში წამიერი მოვლინების გზენება და განცდა, ცნობიერების წამიერი გასხივოსნება:

* შდრ.: „რომანტიზმის მიხედვით, ის, რასაც ჩვენ მოვლენათა სამყაროს ვუნოდებთ, მიღმური, ზეგრძნობადი სამყაროს ზემოქმედებისა და ადამიანის „მეს“-ს აქტივობის ურთიერთგამსჭვალვის შედეგად ჩნდება. ადამიანს რაღაც შეაქვს „სამყაროში“ რაღაცნაირად აგებს მოვლენათა სინამდვილეს, იგი მოვლენათა სამყაროს შექმნის თანამოზიარეა და, ამ აზრით, დემიურგულ ხასიათს ატარებს. სამყაროს ამგვარ თანაშექმნას გერმანულ იდეალიზმში ტრანსცენდენტალური კონსტრუირება ეწოდება“ (კაცციტაძე 1990: 55), ნოვალისის „ტერმინოლოგიით“ კი სამყაროს გარომანტიკულება.

ამ დროს მთოვარემც შუქი თვისი მისტიხა ბროლსა,
რომელმან შვება სილამაზით ჰფინა ჩემს გულსა;
მაგრამ სხვა მუნით მიიხმობდა სატრფოსა ქალსა,
რომელი მყისვე მიეფარა, ნათელი – თვალსა.

(ბარათაშვილი 1945: 11)

აღნიშნულ ლექსში ლირიკული გმირისა და უცხო თეთრკაბიანი ბანოვანის დიალოგში ჩნდება ასეთი საინტერესო სიტყვა – „მოდა“. ამ სიტყვით მინიშნებულია თანამედროვე ჟამის დესაკრალიზებულ ვითარებაზე, როდესაც ადამიანებს შორის ურთერთობა ზედაპირული, უტილიტარიზებული და პრაგმატულია, ანუ დომინირებს ვითარება, როდესაც იმ ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის სახელით ადამიანებს შორის კომუნიონის, ერთყოფის დაფუძნება შეუძლებელია: „ახლა მოდაა, ვინც ვის იცნობს ივიწყებს ისევ“ (ბარათაშვილი 1945: 11). ეს, ერთი მხრივ, ნიშნავს, რომ ადამიანი ჩათრეულია თანამედროვე წარმავალი ყოფის პრაგმატულ ამოებში და მისი ცნობიერებისათვის მიუწვდომელია ღვთაებრივი საგნები, მეორე მხრივ, ადამიანებს შორის დარღვეულია შესაქმისეული ერთყოფა, როდესაც ისინი საერთო მეტაფიზიკური საწყისების გათვალისწინებით ერთმანეთს აღიქვამენ მონათესავე არსებებად და არა მომხმარებლური, პრაქტიკული და პრაგმატული მოსაზრებით დროებით შეხვედრილ თანამოქალაქეებად.

თანამედროვე ჟამის ეს ზუსტად ის დეჰუმანიზებული და დესაკრალიზებული მდგომარეობაა, რაზეც ბარათაშვილამდე ნახევარი საუკუნით ადრე თავის ცნობილ ოდაში „სიხარულისადმი“ (**“An die Freude”**) შილერიც მიუთითებდა, რომ თანამედროვე დროში, ანუ საკუთრივ რაციონალური მოდერნის ეპოქაში ადამიანებს შორის გაინტენსიურდა დეჰუმანიზაციისა და გაუცხოების პროცესი – „რაც ახალმა ჟამმა ერთმანეთისაგან უმოწყალოდ დააშორა“ (**“Was die Mode streng geteilt”**). როგორც ვხედავთ, ამ ვითარების აღსანიშნავად შილერიც ზუსტად იმავე სიტყვას იყენებს („მოდა“/“**Mode**”), რაც ბარათაშვილთან გვხვდება („ახლა მოდაა“), და ამ სიტყვით გულისხმობს მის თანამედროვე არაჰუმანურ, შეუბრალებელ რაციონალურ და პრაგმატულ ეპოქას.

როგორც ითქვა, *სამყაროს გარომანტიულების* პროცესი გულისხმობს ყოფის თვით უმცირეს დეტალებში, შემთხვევით საყოფაცხოვრებო ვითარებაში იდუმალის, არაამქვეყნიურის ჭვრეტას, განცდასა და გრძნობას. ამიტომ, ეს ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობა ლირიკულ გმირს ევლინება ხან *სატრფოს* სახით („...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“), ხანაც *სატრფოს საყურის* სახით („საყურე“), ან *სატრფოს თვალების* სახით („მიყვარს თვალები მიბნედილები“), იგი ხანაც ჩვილ ბავშვში ჭვრეტს ღვთაებრივის მოქმედებას (იხ. ლექსი „ჩჩვილი“) და ა. შ.

* საყოველთაოდ ცნობილია *ბავშვის, ბავშვურობის* არქეტიპული სახის მოტივი რომანტიკულ ხელოვნებასა და მწერლობაში. გავიხსენოთ ცნობილი რომანტიკოსი მხატვრის ფილიპ ოტო რუნგეს (1777-1810) ცნობილი ფერწერული ტილო „ყრმა განთიადი“ (**“Der kleine Morgen”**) (1808), სადაც გამოსახული *ყრმა ბავშვები* სწორედ კაცობრიობის პარადიზული ყოფიერების სიმბოლოებია. აქვე გავიხსენოთ ბავშვის ფენომენის უდროოდ დაღუპული რომანტიკოსი პოეტის, ვილჰელმ ჰაინრიჰ ვაკენროდერისეული (1773-1798) გაგება: „როდესაც ჩვენ ბავშვების ღვთივკურთხეულ სახებას ვუჭვრეტთ, რა სიმსუბუქითა და ხალისით ვივიწყებთ ამქვეყნიურ ჭაპანწყვეტას; მზერა უღრმავდება

(აქ უნდა შევნიშო, რომ ეს დისკურსი შემდგომ გრ. რობაქიძემ გააგრძელა თავის ფსევდო-ექსპრესიონისტულ ლირიკულ ცდებში და ღვთაებრივის მოქმედებას ხან ვასაკასა და მის ყიყინში ჭვრეტდა მისი ლირიკული გმირი, ხან *აქლემის* სპლინით-მოსილ გამოხედვაში, ხან *ნაგაზის* თვალელებში და ხანაც *დოგის* მოძრაობებში):

ჰოი, საყურეო,
გრძნობით ამრევო,
ვინ ბაგე შენს ქვეშ დაიტკბარუნოს?
მუნ უკვდავების
შარბათი ვინ სვის?
ვინ სული თვისი ზედ დაგაკონოს?”
(„საყურე“; ბარათაშვილი 1945: 18)

ხმა საკრავისა...
ნელ ნარნარისა,
სულს განახარებს
და მშვენიერის
ენა ამიშლის
გულისა ჭირებს!
ვჭვრეტდი ლამაზსა,
სევდითა ნაზსა,
და შევეტრფოდი;
ყოველთ გრძნობასა,
ყოველთ გონებათა
მას მივაპყრობდი.
(„...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“;
ბარათაშვილი 1945: 27)

თვალნო ლამაზნო, ვინ უძლოს თქვენსა ძლიერს ბასრობას,
თუ არა სჭვრეტდეს თქვენგან სიკვდილში თვით უკვდავებას?
(„მიყვარს თვალეები, მიბნედილები“; ბარათაშვილი 1945: 28)

მიყვარს მიყვარს, მე ტიკტიკი ჩვილის ყრმის.
მიყვარს სმენა უცნაურისა მის ხმის,

ოდეს იგი ენითა სასუფევლის
უაღერსებს წიაღთა თავის მშობლის.
(„ჩჩვილი“; ბარათაშვილი 1945: 19)

მათ გასაოცარ ნათელ ნაკვთებს, და როგორც მშვენიერი მომავლის წინასწარმეტყველნი, როგორც ოდესღაც გარდასული ოქროს საუკუნიდან უკანმოვლენილი ნაზი ნერგები, ისე წარმოსდგებიან ისინი ჩვენს წინაშე. [...] სწორედ ის ეთერული ნათელი და ანგელოზთა სამყაროს ხსოვნა ჯერ კიდევ ცოცხლობს და ღვივის ბავშვის არსებაში“ (Wackenroder 1994: 43, 44).

დავუკვირდეთ: აქ ბარათაშვილი სწორედ რომანტიზმის პოეტური მეტყველებისათვის დამახასიათებელი სისადავით, მინიმალიზმითა და ლაკონურობით ზედმინუნებით ავითარებს *რომანტიკულ/რომანტიზმის ირონიას* (“*die romantische Ironie*”) (ფრ. შლეგელი), რასაც სასრულში (აქ: პოეტურ ტექსტში, ადამიანურ ენაში) ღვთაებრივი უსასრულობის მოხელთება, ჭვრეტა, წვდომა, განცდა, გადმოცემა, გაცხადება და მკითხველისათვის განცდევინება ჰქვია. ეგზისტენციალურ და ეთიკურ სიბრტყეზე ბარათაშვილთან (და ზოგადად, რომანტიკოსებთან) ეს ასევე გულისხმობს, სიკვდილში უკვდავების მოპოვებას დიონისური გახელების ჟამს (შდრ.: „თუ არა სჭვრეტდეს თქვენგან სიკვდილში თვით უკვდავებას“). აქ ყველა ვითარებაში, სატრფოს *საყურის*, სატრფოს *თვალების*, თუ თავად *სატრფოს*, ან *ჩვილის* ჭვრეტისას ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და სულში, მის მეტაფიზიკურ შეგრძნებებსა და განცდებში მუდმივად აღძვრის *სამყაროს გარომანტიულების*, ანუ მიწიერში, ამქვეყნიურში და ამქვეყნად ღვთაებრივის ჭვრეტის პროცესი (შდრ.: „სულს განახარებს, ყოვლთ გრძნობათა, ყოვლთ გონებათა მას მივაპყრობდი“). შედეგად, ლირიკული გმირის ეგზისტენცია და აქმყოფობა მუდმივად მოექცევა *რომანტიკული ირონიის* რეჟიმში, ხოლო თავად ლირიკულ ტექსტში ყოფის თითოეული მოვლენა, მცირე დეტალიც კი მუდმივად გადაიქცევა მაღალი ყოფიერების პოეტურ ნიშნად. ამასთან, თავად ლირიკული ტექსტი ფუძნდება კაიროსული შეგრძნებების გადმოცემის, მათი მკითხველში აღძვრისა და *გარომანტიულების* პროექციების ცენტრად.

2.2 ბარათაშვილის ლირიკული გმირის ქცევის წესი და ანთროპოლოგია

ნ. ბარათაშვილს ქართულ ლიტერატურაში პირველად შემოჰყავს ისეთი ლირიკული გმირი, რომელიც არა ირაციონალურ-მისტიკურ მედიტაციებშია ჩაფლული, ან მოჭარბებული სენსუალური შეგრძნებებისა თუ ეგზალტირებული რელიგიური პაროქსიზმის ტყვეობაშია მომწყვდეული, რაც ასე დამახასიათებელია სენტიმენტალური თუ პიეტისტური პოეზიისათვის, არამედ იგი, პირველ რიგში, მუდმივადაა ჩართული რაციონალურ-კანტიანურ-ფიხტანური ტიპის (თვით) რეფლექსიებში, რეფლექსიებში, რომლებიც ყველა სფეროს მოიცავს – ონტოლოგია, ეგზისტენცია, საკუთარი ქვეყნის წარსული ისტორია, მიმდინარე ისტორიულ-პოლიტიკური პროცესი, ყოველდღიური ყოფა. შემთხვევითი არაა, რომ ბარათაშვილის ცენტრალურ ლირიკულ ტექსტებში მუდამ ფიგურირებს *ფიქრის* კონცეპტი და მუდმივად *ფიქრის*, რეფლექსიის პროცესში მყოფი ლირიკული გმირი – „ფიქრნი შენდამი მოისწრაფიან“, „ფიქრთ გასართველად“. ფაქტიურად, აქ ის ალასრულებს თვითშემეცნების იმ პირველ აპრიორულ მოთხოვნილებას, რასაც ფიხტე ნაუყენებს შემეცნებელ სუბიექტს: „*ყურადღება მიაპყარ შენს თავს. მონყვიტე შენი მზერა ყველაფერს, რაც შენს გარშემოა, რაც შენ გარემოვცავს და მზერა მიმართე შენს შინაგან არსზე. სწორედ ეს არის ფილოსოფიის პირველი მოთხოვნა, რომელსაც ის თავის შეგირდს ნაუყენებს. აქ საუბარია არა იმაზე, რაც შენს მიღმაა, რაც შენგან გარეთაა, არამედ – საკუთრივ შენზე*“ (Theorie ... 2000: 43).

ამგვარად, ფიხტეს ამ შემეცნებითი იმპერატივის მიხედვით, შემეცნების პროცესი მართებულად რომ წარიმართოს, სუბიექტმა თავის შემეცნებითი ნებელობა საკუთარ თავზე უნდა მიმართოს, ჯერ საკუთარი თავი უნდა შეიმეცნოს და განსაზღვროს. ამით კი ერთდროულად ორი რამ მიიღწევა: ერთი მხრივ, სუბიექტი შეიმუშავებს უფრო მაღალ თვალსაზრისს საკუთარ თავზე, მეორე მხრივ, იგი აცნობიერებს, რომ ამ თვითჩარმავების პროცესში თავად ის, ანუ მისი სუბიექტურობა და მისივე წარმოდგენები სამყაროზე, უფრო მაღალი ღირებულების მატარებელია, ვიდრე თავად გარესამყარო თავისი ემპირიული სტრუქტურით და კულტურა თავისი საყოველთაო ყალბი მორალური იმპერატივებით. ამასთან, ისიც ცნობიერდება, რომ ამ პერსპექტივიდან ემპირიული მოცემულობა ჭეშმარიტი ყოფიერება კი არაა, არამედ *მოჩვენებაა, აჩრდილია (Schein)*, ხოლო სუბიექტის, როგორც შემეცნებელი „მე“-ს, წარმოდგენათა ჯამი ამ ემპირიულობის შესახებ თავად ამ ემპირიულობაზე მაღლა დააყენებს მას. შედეგად, სუბიექტის *ნებისა („Wille“)* და პროდუქტიული *წარმოსახვის ძალის („Einbildungskraft“, „Phantasie“)* საფუძველზე წარმოქმნილი *წარმოდგენები („Vorstellungen“)* სუბიექტის ცნობიერებასა და მის შემეცნებით ნებელობას უფრო მაღალი ყოფიერებისაკენ (*Sein*) წარმართავენ. ფიხტეს მიხედვით, ეს იმთავითვე შესაძლებელია, ვინაიდან, სუბიექტის *შემეცნებითი ნებელობა და წარმოსახვის ძალა* თავისუფალი მონაცემებია: *„ჩვენი ფანტაზია, ჩვენი ნება ჩვენს წინაშე წარმოჩნდება როგორც თავისუფალი“ („Unsere Phantasie, unserer Wille erscheint uns als frei“)* (Theorie ... 2000: 43).

ნოვალისი „ყვავლთა მტვერის“ (*„Blütenstaub“*) (1798) მე-16 და 28-ე ფრაგმენტებში ზუსტად ამავე თვალსაზრისს ავითარებს, რაც არცაა გასაკვირი, ვინაიდან თავის *სუბიექტის* კონცეფციაში გერმანული რომანტიზმის თეორეტიკოსები (ნოვალისი და ფრ. შლეგელი) დიდწილად სწორედ ფიხტეს დაეყრდნენ: *„16. ფანტაზია (შდრ., აქ ნოვალისი პირდაპირ ფიხტეს ტერმინოლოგიით ოპერირებს – კ. ბ.) მომავალ სამყაროს ან სიმაღლეებში ატყორცნის, ან სიღრმეებში გადაისვრის, ან მეტემფსიქოზად (ე. ი. სულთა გადასახლება – კ. ბ.) წარმოგვიჩენს. ჩვენ ვოცნებობთ უსასრულო სამყაროში მოგ ზაურობაზე. და განა ეს უსასრულო სამყარო ჩვენში არაა? ჩვენ არ ვიცით ჩვენი სულის დაფარული სიღრმეები. ჩვენში შემოდის იდუმალი გზა (შდრ., ფიხტესეული დებულება: „მზერა მიმართე შენს შინაგან არსზე“ – კ. ბ.). ჩვენშია და სხვაგან არსად მარადისობა თავის სამყაროებით, წარსულითა და მომავლით. გარესამყარო აჩრდილთა სამყაროა. [...] 28. განვითარების უმაღლესი ამოცანაა მოიხელთო საკუთარი ტრანსცენდენტალური თვითობა, იყო საკუთარი მე-ს მე“ (აქ აშკარაა ფიხტესეულ იდენტიფიკაციის ფორმულაზე მინიმუმება: „მე“=„მე“/Ich=Ich – კ. ბ.) (Novalis 1981: 431, 437).**

* თუმცა მაღევე ნოვალისი კორექტირებას შეიტანს მასწავლებლის ამ ფორმულაში, მიიჩნია რა იგი ცალმხრივად და სოლიფსისტურად, ვინაიდან ფიხტეს ეს ფორმულა გამორიცხავდა დიალექტიკურ მიდგომას და შეიცავდა მეთოდოლოგიურ ნაკლს: 1. ყოფიერების შემეცნების საკითხში დგებოდა გარესამყაროს სრული უგულვებელყოფის საფრთხე, 2. თვითშემეცნების პროცესი ვერ განხორციელდებოდა სრულყოფილად, თუკი გარესამყაროს სახით შემეცნებელ სუბიექტს არ ექნებოდა საკუთარი თავის „ამრეკლავი“ წინაპირობა, მაგ., *ბუნების*, ან *სატრფოს*, ან სხვა ემპირიული ფენომენის სახით. 3. ფიხტეს ფორმულა არ ითვალისწინებდა იმ ნიუანსს, რომ თვითშემეცნების საწყის ეტაპზე შემეცნებელი სუბიექტი თავადაა არასრულყოფილი მოცემულობა და იგი თავის თავის იდენტური იმთავითვე ვერ იქნებოდა. ფიხტეს ფორმულა თვითშემეცნების მხოლოდ პირველი ეტაპის – აპრიორული თვითშემოსაზღვრის – აღსაწერად გამოდგება, ანდა გამოდგება

აქაც, როგორც ვხედავთ, ემპირიული სინამდვილე მდაბალ ყოფიერებად, „აჩრდილთა სამყაროდ“ განიხილება (**“Schattenwelt”**), ხოლო შემეცნებითი თვით-ჭვრეტისა და სულიერი მედიტაციის პროცესში შემეცნებელი სუბიექტის მიერ საკუთარ თავზე წარმოსახვის ძალის საფუძველზე შემუშავებული წარმოდგენები აამაღლებს მას ამ მდაბალ ყოფიერებაზე და ამ ვითარებაში იგი მდაბალი, არაჭეშმარიტი ყოფიერებიდან (**Schein**), გადადის მაღალ, ჭეშმარიტ ყოფიერებაში (**Sein**).*

ამ კონტექსტში საინტერესოა ნოვალისის შემდეგი დებულებაც, სადაც რომანტიზმის არსი გააზრებულია, როგორც საკუთარი შეზღუდული „მე“-ს უნივერსალიზება საკუთარ თავში ჩაღრმავების საფუძველზე: „რომანტიზმი არის ინდივიდუალური მომენტის, ინდივიდუალური ვითარების აბსოლუტიზება, უნივერსალიზება, კლასიფიკაცია და ა.შ.“ (**“Romantik. Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments, der individuellen Situation usw.”**) (Novalis 1996: 568). ეს შენიშვნა, ამავდროულად, რომანტიზმის ლირიკის და, ზოგადად, ლირიკის საფუძველმდებელი დებულებაცაა: კერძოდ, ლირიკოსმა თუ საკუთარი სუბიექტური „მე“ ობიექტურ „მე“-დ არ აქცია, ანუ ლირიკოსმა საკუთარი, პირადი ეგზისტენციალური და ნათელხილვითი გამოცდილება უნივერსალურ და საყოველთაო ღირებულებად თუ არ აქცია, მაშინ მისი ტექსტი დღიურის ერთ რიგით ჩანანერს დაემგვანება. შესაბამისად, პოეზია არაა პირადი კიჩურ-ბიურგერული სენტიმენტების სივრცე, არამედ საკუთარი შეზღუდული ადამიანური არსისა და ყოფიერების განვრცობაა, ყოფნისა და ყოფის ახალი შესაძლებლობების „გახსნა“ და განცდევინებაა, „კოსმიური შეგრძნებების“ (**“kosmisch empfinden”**) (ნიცშე) გამონვევაა.

შემეცნების საკითხში ბარათაშვილის ლირიკული გმირის ქცევის წესი და მისი შემეცნებითი მეთოდიკა ზედმინვნით ემთხვევა ფიხტენურ და ნოვალისისეულ მიდგომებს: იგი გამუდმებით ცდილობს საკუთარი თავი ჩააყენოს თვითრეფლექსიის რეჟიმში, რომ ამით გაარკვიოს ონტოლოგიური ღირებულებითი საკითხი, თუ სამყაროს რომელი შემადგენელია ნამდვილი, ჭეშმარიტი ყოფიერება, რათა შემდგომ იგი გხადეს მისი „ზეენზუხტის“, ანუ სწრაფვის საგანი (მდრ. – „ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან“). შესაბამისად, იგი ამ პროცესში სწორედ საკუთარი შეზღუდუ-

თვითშემეცნების საბოლოო შედეგის დასაფიქსირებლად – სრულყოფილი „მე“-ს საკუთარ თავთან იგივეობისა და თვითკმარობის აღსანიშნავად, ანუ ფიხტეს ფორმულა ეს არის ე. წ. აბსოლუტური მე-ს ფორმულა. ამიტომაც, თვითშემეცნების აღსაწერად ნოვალისმა შეიმუშავა რომანტიზმის ახალი თვითიდეენტობის ფორმულა: „მე“=“არა-მე“ (**Ich=Nicht-Ich**), რომელიც უფრო თვითშემეცნების პროცესს აღნიშავს და არა შედეგს და თანაც ხაზს უსვამს ამ პროცესის დიალექტიკურ ბუნებას. ეს ფორმულა გამოაცხადა ნოვალისმა მეცნიერების, ანუ ფილოსოფიისა და ხელოვნების უმაღლეს პოსტულატად – **“höchster Satz aller Wissenschaft und Kunst”** (Novalis 1996: 160). აღსანიშნავია, რომ ბარათაშვილის ლირიკული გმირი თვითშემეცნების საკითხში, საბოლოო ჯამში, სწორედ ნოვალისის ფორმულას ემყარება და არა ფიხტესას, თუმცა თავად მიზანი მასთანაც ფიხტენურია – აბსოლუტური მე-ს მოპოვება.

* მდრ: „მაგრამ როგორ შეუძლია გრძნობად სამყაროში მცხოვრებ ადამიანს ზეგრძნობადი სინამდვილისაკენ ლტოლვა? რომანტიკოსების პასუხი ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანია – საკუთარ თავში, საკუთარ სუბიექტურობაში ჩაღრმავების გზით. გრძნობადისა და ზეგრძნობადის, „ციხა“ და „მიწის“ რადიკალური დაპირისპირების ვითარებაში, ჩვენი მიწიერი ყოფნის პირობებში „ციური“ ადამიანურ „მე“-ში ჩაღრმავებით მიიღწევა, ვინაიდან ადამიანის სულიერი ყოფა „მიწიერ“ არსებობასთან მისი კავშირის მიუხედავად ყოველგვარი საგნობრიობიდან და, შესაბამისად, მოვლენათა სინამდვილიდან ყველაზე უფრო დაშორებული რამაა“ (კაციტაძე 1990: 57).

ლი ემპირიული „მე“-ს უნივერსალიზაციას ახორციელებს. ამიტომაც, იგი ეძიებს ფილოსოფიური განმარტოების პირობებს, ვინაიდან *მაღალი* და *მდაბალი* ყოფიერების დადგინება და ამის საფუძველზე პიროვნული ეთიკის შემუშავება (რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავზეა მიმართული, საკუთარი პიროვნების წრთვანზეა მიმართული და არანაირი იდეოლოგიური ან სოციალური დატვირთვა არ გააჩნია) მხოლოდ ამ განმარტოების ვითარებაში ხორციელდება. ამიტომაც, ის მუდმივად მიეშურება ბუნების ნიაღში, *მთაწმინდის* სანახებში, *მტკვრის* ნაპირებზე, ან *ჩინარს* ჭვრეტს, ან *ცას*. ეს ადგილები სიმბოლური ტოპოსებია: ისინი სიმბოლურად განასახიერებენ თვითშემეცნების ტოპოსებს – შდრ., *მთა*, როგორც თვითჩაღრმავების სიმბოლური ტოპოსი (Metzler 2008: 39). შესაბამისად, *მთის* სანახებში, ან *მთაზე* ყოფნა, *მთაზე* ასვლა ბარათაშვილის ლირიკულ ტექსტებში სიმბოლურად სწორედ თვითშემეცნების პროცესს განასახიერებს, ხოლო *მდინარის* ნაპირზე, წყალთან ყოფნა სიმბოლურად განასახიერებს როგორც საკუთარ არაცნობიერ, ირაციონალურ ანთროპოლოგიურ არსში თვითჩაღრმავებას, ასევე სამოთხისეულ პირველსაწყისებთან უკუმიქცევას (Metzler 2008: 414-415). რომანტიზმში, ზოგადად, *ბუნების* სივრცე სიმბოლურად განასახიერებს პარადიზულ სივრცეს და ლირიკული გმირის ბუნებაში გასვლა მისი პარადიზულ განზომილებაში გადასვლის სიმბოლოა (შდრ., გალაკტიონისეული „შევიდე უცხო სიმსუბუქეში“):

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,
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!
მე, შენსა მჭვრეტელს, **მაგინედების საწუთროება**,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... **ეძიებს სადგურს**,
ზენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს აქ ამაოება...
მაგრამ ვერ სცნობენ გლახ მოკვდავნი განგებას ციურს.
(„შემოღამება მთაწმინდაზედ“; ბარათაშვილი 1945: 6)*

ბარათაშვილის ლირიკული გმირის რაციონალური რეფლექსიის პროცესი იმთავითვე გადაჯაჭვულია სხვა შემეცნებით მდგომარეობასთან, რასაც გერმანულ რომანტიზმში *განცდა/გრძნობა (Gefühl)* და *ჭვრეტა (Anschauung)* ეწოდება. ეს მედიტატიური მდგომარეობა კი იბადება სულიერი შემეცნების იმ ორგანოში, რასაც გერმანელი რომანტიკოსები **Gemüt**-ს, ხანაც **Herz**-ს უწოდებენ, ხოლო ბა-

* შდრ. ლ. ტიკის (1773-1853) რომან „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობანის“ (**“Franz Sternbalds Wanderungen”**) (1798) მთავარი პროტაგონისტის – ფრანცის – ბუნებისადმი მიმართება, რაც ბუნების სწორედ რომანტიკული აღქმა და გაგებაა: იგი გულისხმობს ბუნების ცოცხალ არსად, ღვთაებრივი შემოქმედების გამოვლინებად გაგებას. ქვემოთ მოხმობილ ამონარიდში ნათლად ჩანს, რომ რომანტიკულ აღქმაში ბუნება უკვე იმთავითვე ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის ემანაცია, მის ნიშანია: „მე მესმის, მე შევიგრძნობ, თუ როგორ მოაველებს თავის შემოქმედ ხელს სამყაროს მარადიული სული (**“der ewige Weltgeist”**) არფას და ააჟღერებს მას მრავალი ჰანგით. მესმის და შევიგრძნობ, თუ როგორ წარმოიქმნებიან მრავალფეროვანი ქმნილებანი მარადიული სულის თამაშში და მთელს ბუნებაში ვრცელდებიან ამ სულის მობერვით. [...] იეროგლიფი (ანუ ბუნება – კ. ბ.), რომელიც უმაღლესს, ღმერთს აღნიშნავს, აქ, ჩემს წინაშეა ამოქმედებული და თავად მიცხადებს საკუთარ თავს“ (Tieck 1963: 888).“

რათაშვილი მას „გულის-თქმას“ უწოდებს. შესაბამისად, რომანტიზმში გული მხოლოდ ემოციონალური მდგომარეობის წარმომქმნელი ორგანო კი არ არის, არამედ ღმრად მისტიური შეგრძნებების დაბადების ორგანოცაა.

ამგვარად, სწორედ რეფლექსიის, ჭვრეტისა და განცდის/გრძნობის ვითარებაში ბარათაშვილის ლირიკული გმირი მიდის დასკვნამდე, რომ მისი არსებობის წესი უკავშირდება სწრაფვისა და ტრანსცენდირების გაუნელებელ მოთხოვნილებას. ამასთან, ეს სწრაფვა (გერმანელი რომანტიკოსების ტერმინოლოგიით – **“Sehnsucht”**) ბარათაშვილის ლირიკულ გმირში იმპულსური და გაუცნობიერებელი აქტი კი არაა, არამედ სწორედ რომ ღრმა სულიერი რეფლექსიის საფუძველზე ცნობიერად მიღწეული შეურყეველი ეთიკური და შემეცნებითი პოზიციაა. ამ შემთხვევაში ხაზი ესმება და იკვეთება რომანტიკოსი ლირიკული გმირის შემდეგ ანთროპოლოგიურ და შემეცნებით სპეციფიკას: მისი ქცევის წესი და შემეცნების პროცესი მისი არსის მხოლოდ გრძნობად-სულიერ და ირაციონალურ საწყისებს კი არ ეფუძნება, არამედ აქ რაციონალური საწყისიც გადამწვეტია. შესაბამისად, მის შემეცნების პროცესში არც ერთი ანთროპოლოგიური საწყისი არაა დომინანტური და ღრმა სულიერ-შემეცნებითი დატვირთვა აქვს ორივე საწყისიდან მიღებულ მონაცემებს – როგორც რაციოდან, ისე სულიდან/გულიდან (ბარათაშვილის ტერმინოლოგიით „გულისთქმა“): გული/სული ბადებს ფუნდამენტურ მისტიურ განცდებს, ხოლო გონება და რეფლექსია ლირიკულ გმირს ანიჭებს იმ სულიერ ძალას, რომ მისი ტრანსცენდენტური სწრაფვები იყოს ღრმად გააზრებული და გაცნობიერებული (შდრ., რუსთველური „ცან ცნობანი მიაფერენ“, ან ბარათაშვილისეული „ჩემნი ცნობანი“, „ვსცნა“). ამასთან, გონება ლირიკულ გმირში ავითარებს „მე“-ს პრინციპს, სუბიექტურობის პრინციპს, რაც მას ანიჭებს ეთიკურ და ეგზისტენციალურ შესაძლებლობას ამაღლდეს ობიექტურ რეალობაზე და განახორციელოს საკუთარი „მე“-ს უნივერსალიზაცია. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ რომანტიკოსი ლირიკული გმირი შემეცნების პროცესში აფართოებს წარმოდგენას საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსზე, საკუთარ ეგზისტენციაზე და აღმოაჩენს, რომ მასში არის ღვთაებრივი ელემენტი, უკვდავი ელემენტი, რომელიც მას ნიადაგოფს მშვენიერ ღვთაებრივ ტრანსცენდენტურობაში, რომელიც მას მიანიჭებს შესაძლებლობას თავი დაიმკვიდროს მაღალ ყოფიერებაში.

ბარათაშვილის ყოველი ლირიკული ნიმუში (შდრ., „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „შემოლამება მთანმიდაზედ“, „ხმა იდუმალი“, „ნაპოლეონ“, „სული ობოლი“, „ჩემი ლოცვა“, „ჩემთ მეგობართ“, „მერანი“, „სულო ბოროტო“, „ჩინარი“ და სხვ.) მუდმივად ადასტურებს ლირიკული გმირის ამ (თვით)რეფლექსიურ მდგომარეობას, მისი ლირიკული გმირი მუდმივად რეფლექტირებს, მუდმივად (თვით)შემეცნების, მუდმივად თვითდადგინების პროცესშია და ამას იგი ახორციელებს *საწუთროსთან, წუთისოფელთან*, – როგორც წარმავლობასთან, სასრულობასთან, მდაბალ ყოფიერებასთან, ობიექტურ გარდაუვალ მოცემულობასთან, – კონფლიქტის კონტექსტში. აქ კი ვლინდება ბარათაშვილის ლირიკული გმირის ონტოლოგიური, ეგზისტენციალური უკმაყოფილება, კულტურით უკმაყოფილება, ვინაიდან სწორედ ამ რეფლექსიების პროცესში აცნობიერებს იგი, რომ მისი ეგზისტენცია არ ამო-

ინურება მხოლოდ ამ წარმავალი და ამოო წუთისოფლის ფარგლებში არსებობით, რომ ის ამ მოცემულობის განუყოფელი წარმავალი ნაწილი, წარმავალი ელემენტი კი არაა და აქ კი არ ამონურავს თავის თავს ამოებასა და წარმავლობაში, არამედ სწორედ ამ საწუთროზე მაღლა დგას. ლექსში „ნაპოლეონ“ სწორედ *ნაპოლეონის* პერსონაჟია უმაღლესი „მე“-ს, აბსოლუტური „მე“-ს განსახიერება, რომელიც სწორედ ამ წუთისოფელზე, ანუ დრო-სივრცის კანტიანურ გაგებასა და კანტიანურ ონტოლოგიაზე მაღლა დგას – „ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი“ (ბარათაშვილი 1945: 16).

ამავე ლექსში *ნაპოლეონის* ნილაბმორგებული 20-21 წლის ბარათაშვილი, როგორც რომანტიკოსი პოეტი, თავად გვებასება საკუთარ და საკუთარი ლირიკული გმირის უპირატესობებზე ჩვენს, როგორც მოკვდავ, წარმავალ არსთა, წინაშე: კერძოდ, მან, როგორც პოეტმა, დაიმორჩილა ემპირიული განზომილებანი, ემპირიული კატეგორიები – „დრო“ („ჟამი ჩემია...“) და „ბედი“ (ამ შემთხვევაში, „ბედი“, არა როგორც ზებუნებრივი ირაციონალური ძალების მიერ წინასწარგანსაზღვრული განგება და გარდაუვალი ხვედრი, ბედისწერა, არამედ, როგორც „დაზიანის“, აქმყოფობის არაპროგნოზირებადი და განუჭვრეტელი თვისება, ბედი, როგორც შემთხვევითობა. სიტყვა „ბედი“ ბარათაშვილთან სწორედ ემპირიული რეალობის არაპროგნოზირებადი თვისების მეტაფორული მარკერია). ამით კი მინიშნებულია, რომ ბარათაშვილმა და მისმა ლირიკულმა გმირმა გადალახა დრო-სივრცული შეზღუდულობა და აქმყოფობაში დაიმკვიდრა მარადისობა და უკვდავება – „თვითონ სამარეც მევიწროოს, თუ ტოლი მყვანდეს!“ (ბარათაშვილი 1945: 16). აქ კი ხაზი ესმება მისი, როგორც პიროვნების, როგორც პოეტის *ნაპოლეონურ* გამორჩეულობას. აქვე, ამავე ლექსში ბარათაშვილს, ვითარცა ახალი ტიპის შემოქმედს (ამ შემთხვევაში, რომანტიკოს პოეტს), გაცნობიერებული აქვს, რომ ახალ სიტყვას ამბობს ქართულ პოეზიაში და ახალ სულიერ თუ პოლიტიკურ მესიჯებს უგზავნის ერს და ამით *ნაპოლეონით* იურვებს, იმორჩილებს და იპყრობს, ერთი მხრივ, ქართველთა სულს, გონებასა და გულს (მდრ.: „გადმოავლო თვალი ფრანციას“, იგულისხმე, „გადმოავლო თვალი ივერიას“ – კ. ბ.), მეორე მხრივ, თავად ქართულ ენას იურვებს საკუთარი უნიკალური პოეტური მეტყველებით და ასე აფართოებს ქართული ენის პოტენციასა და შესაძლებლობებს (მიმაჩნია, რომ ეს ლექსი, შეიძლება, ბარათაშვილის თავისებურ საპროგრამო ლექსადაც განვიხილოთ):

ახლა კი კმარა, თქვა მან გულში, სურვა აღმიხდა:

სახელი ჩემი **ვასახელე ქვეყნის საოცრად,**

შევმოსე ძალით საყვარელი ჩემი საშვენად

და დაუმონე გულმტკიცენი მას სადიდებლად.

(„ნაპოლეონ“; ბარათაშვილი 1945: 16)

ამ ვითარებაში კი გარდაუვალია საკუთარ ბედთან, ანუ *ხვედრთან* კონფრონტაცია. ამ შემთხვევაში ბედი, *ხვედრი*, ვიმეორებ, გულისხმობს არა ანტიკური ტიპის მისტიურ-ირაციონალურ სუბსტანციონალურ არსს, რაიმე სუბსტანციონა-

ლურ გარედან მოსულ ძალას, არამედ *ბედი*, *ხვედრი*, როგორც შემთხვევითობა, არის ის გარდაუვალი ონტოლოგიური მოცემულობა, როდესაც ადამიანი საკუთარ ეგზისტენციაში იმთავითვე მოექცევა *არსისა* და *ჯერარსის* გარდაუვალ დიალექტიკაში: ანუ, ვიღებთ ვითარებას, როდესაც *ჯერარსი*, ანუ *ყოფიერება* თავისი შემთხვევითი და არაპროგნოზირებადი ბუნებით, ყოველთვის წინ უსწრებს *არსის*, ანუ სუბიექტის ეგზისტენციას. ბარათაშვილის ლირიკული გმირიც სწორედ ამ ვითარებას წაანყდება მას შემდეგ, რაც იგი თავს აღწევს ბავშვურ ყოფას („დავმთე ადგილი, სადაცა წრფელი რბიოდა ნათლად დრო ყმანვილობის“) და მასში ლვივდება ინდივიდუალიზმი, „მე“-ს პრინციპი, ანუ თვითრეფლექსიის სულიერი უნარი და ამ ვითარებაში ლირიკული გმირის მიერ სწორედ ის ცნობიერდება, რომ ის უფრო მაღალი არსია ვიდრე თავად ეს *შემთხვევითობა*, ანუ მდაბალი ყოფიერება, რომ მისი ეგზისტენცია მაღალი ყოფიერების საგნებს უკავშირდება და არა „დაზაინ“-ში შემთხვევით და მდაბალ ყოფნას. შესაბამისად, აი ეს *არსისა* და *ჯერარსის* დიალექტიკაა ლირიკული გმირის „ხვედრი“, „ბედი“.

ამ ვითარების გაცნობიერების შემდეგ ლირიკული გმირი მუდამ ცდილობს თავი დააღწიოს ამ ეგზისტენციალურ მდგომარეობას და საკუთარი *რეფლექსიის*, *ჭვრეტის*, *წარმოსახვის ძალისა* და *განცდის/გრძნობის* საფუძველზე ცდილობს ამაღლდეს საკუთარ ხვედრზე – ის იწყებს ძიებას, ანუ სამყაროში, „დაზაინ“-ში თვითდადგინების ძიძიმე და ტრაგიკულ პროცესს: „ეძიე, ყრმაო შენ ხვედრი შენი, ვინძლო იპოვნო შენი საშვენი! [...] როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა“ („ხმა იდუმალი“; ბარათაშვილი 1945: 8).

ცხადია, *სწრაფვა* მაღალი ყოფიერებისაკენ არაა ცალსახად აღმავალი გზა, არამედ ეს გზა ღრმა შემეცნებით დეპრესიასთან და მელანქოლიასთანაა წილნაყარი (შდრ., ბარათაშვილისეული „სევდა“, „კაემანი“, „ნაღველი“, „სული ბოროტი“). ამ შემთხვევაში *მელანქოლია*, *სევდა* (ასევე *საზრუნავი*, *სადარდებელი*), რაიმე პათოლოგიის გამოვლინება კი არაა, როგორც ეს გონებაზეზღუდულ „განმანათლებელ“ ექიმებს ეგონათ (Hillenbrand 2008: 42, 48), არამედ შემეცნებელი სუბიექტის, ამ შემთხვევაში, რომანტიკოსი ლირიკული გმირის, სრულიად ბუნებრივი და ნორმალური მდგომარეობაა, ვინაიდან შემეცნების გზაზე იგი აუცილებლად და ბუნებრივად უნდა აღმოჩნდეს შემეცნების იმ ფაზაზე, რასაც სასონარკვეთა და სკეპსისი ახასიათებს. ეს ტიპური ფაუსტური მდგომარეობაა, როდესაც შემეცნების პროცესში აუცილებლად დგება *ამაობისა* და *სასონარკვეთის* მომენტი (შდრ., ფაუსტის პირველი მონოლოგი).

მეცნიერის, სწავლულის (იგივე შემეცნებელი ადამიანის) გარდაუვალ მელანქოლიურ მდგომარეობაზე მიუთითებენ ადრეული რენესანსის იტალიელი ფილოსოფოსი მარსილიო ფიჩინო, მე-17 საუკუნის ინგლისელი ავტორი რობერტ ბარტონი და მე-18 საუკუნის გერმანელი თეოლოგი და ფიზიონომისტი იოჰან კასპარ ლაფატერი: მათ მიხედვით, მელანქოლიის მომენტი დგება მაშინ, როდესაც შემეცნებელი სუბიექტი შემეცნების მომენტში უცებ აცნობიერებს, რომ მისი სულიერი ძიებისა და რკვევის გზა, ჭეშმარიტების წვდომის სურვილი აბსოლუტურად ამაო და უსარგებლოა, როდესაც ცნობიერდება შემეცნების ობიექტის სრულყოფილი

შეცნობის შეუძლებლობა. *მელანქოლია* ასევე გამოწვეულია შეზღუდულ დაზიანებაში ეგზისტენციითაც, საკუთარი ეგზისტენციის უმწიფობის განცდითაც. *მელანქოლია*, თავის მხრივ კი, იწვევს საკუთარი თავის არარაობად განცდას, ასევე სპლინს, ანუ მონყენილობას (შდრ. გალაკტიონისეული ფრაზა – „რა ვუყო სპლინს, ჩემს უხმო ჯალათს“). თუმცა *მელანქოლია*, ასევე არის ერთგვარი ბიძგიც, სტიმულიც, რომ გაღვივდეს ამ შეზღუდულობისა და ამაოების დაძლევის მოთხოვნილება, რომ შემეცნების შემდგომ ეტაპზე უკვე ეს დაძლევა გახდეს ზრუნვის საგანი (Schmidt 2011: 95-97).

ამ მელანქოლიურ მდგომარეობას თავის „გონის ფილოსოფიაში“ ჰეგელი „ტრაგიკულ ცნობიერებას“ (**“das tragische Bewusstsein”**) უწოდებს (კაციტაძე 1998: 55), როდესაც შემეცნების გარკვეულ ეტაპზე ცნობიერდება, რომ სწრაფვის საგანი საბოლოოდ მიუწვდომელია, ხოლო დუალიზმი ყოფიერების ფუნდამენტური მახასიათებელი, რომ *მაღალი* და *მდაბალი* ყოფიერების სინთეზი და მორიგება შეუძლებელია, რომ *მდაბალი* ყოფიერების საგნები ვერასოდეს ვერ მისწვდებიან/შესწვდებიან *მაღალ* ყოფიერებას, რომ „სამყაროს გარომანტიულება“ წმინდა წყლის უტოპია, რომანტიკოს ავტორთა წარმოსახვის ნაყოფი და მხატვრული ფიქციაა:

ვისი ხმა არის ეს საკვირველი,
რად აქვს გულს ესე ჩუმი **ნაღველი**?
[...] მაგრამ მე ხვედრსა ჩემს ვერ ვჰპოვებ
და მით **კაეშანს** ვერღა ვიშორებ.
(„ხმა იდუმალი“; ბარათაშვილი 1945: 8)

ნარვედ წყალის პირს **სევედიანი** ფიქრთ გასართველად.
[...] არ ვიცი, ამ დროს ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება
რად იყო **ფუჭი** და მხოლოდღა **ამაოება**?
(„ფიქრნი მტკვრის პირას“; ბარათაშვილი 1945: 12)

სულო ბოროტო, ვინ მოგიხმო ჩემად წინამძღვრად,
ჩემის გონების და სიცოცხლის შენ აღმაშფოთვრად?
მარქვი, რა უყავ, სად წარმიღე სულის მშვიდობა,
რისთვის მომიკალ ყმანვილის ბრმა სარწმუნოება?
[...] განვედი ჩემგან, ჰოი მაცთურო, სულო ბოროტო!
რა ვარ ან სოფლად დაშთენილი უსაგნოდ მარტო,
ჭკუით ურწმუნო, გულით უნდო, სულით მახვრალი?
ვაი მას, ვისაც მოჰხვდეს ხელი შენი მსახვრალი!
(„სულო ბოროტო“; ბარათაშვილი 1945: 40)

მაგრამ ამ მელანქოლიურ მდგომარეობას ბარათაშვილის რომანტიკოსი ლირიკული გმირი გადაძლევს თავისი ფუნდამენტური ქცევის წესით, რასაც გერმანულ რომანტიზმში *სწრაფვა/მონატრება* ჰქვია (**Sehnsucht**), ხოლო ბარათაშ-

ვილის „ტერმინოლოგიით“ – „ლტოლვა“ (იხ. „მერანი“). ამ ცნებას მ. ჰაიდეგერი ასე განმარტავს: „შორეულისადმი მოგონებებით მიახლოებაა ის, რასაც ჩვენს ენა მონატრებას/სწრაფვას უწოდებს. [...] სწრაფვა/მონატრება არის შორეულის სიახლოვით გამონვეული ტკივილი“ (**“Die andenkende Nähe zum Fernen ist das, was unsere Sprache die Sehnsucht nennt. [...] Die Sehnsucht ist der Schmerz der Nähe der Ferne”**) (Heidegger 1967: 100). ამგვარად, „ზეენზუხტ“-ი არის იმის მონატრება, მოგონება, ხსოვნა და იმისკენ სწრაფვა, ლტოლვა, რის ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ ნაკლულოვნებასაც განიცდის სუბიექტი. შესაბამისად, ნაკლულოვნების, დიდი დანაკარგის ტრაგიკული განცდა სუბიექტში იწვევს ამ დეფიციტის აღმოფხვრის გაუნელებელ მოთხოვნილებას და მისი ქცევის წესი განსაზღვრულია „დაკარგული“, მიუწვდომელი ობიექტისადმი ლტოლვით, სწრაფვით. რომანტიკოსი პერსონაჟის ქცევის წესიც სწორედ ამ სწრაფვითაა დეტერმინებული და მასში ამ მონატრებითა და მოგონებით გამონვეული სწრაფვა უფრო ძლიერია, ვიდრე მელანქოლიით გამონვეული სასონარკვეთა. ამასთან, მისი მონატრება და სწრაფვა გამონვეულია მაღალი ყოფიერებისაგან მონყვეტილობის გაცნობიერებითა და უმაღლეს ღვთაებრივ საგანთა ჭვრეტის მოლოდინის ნეტარებით, რაც რომანტიკულ ლირიკაში ხშირად სიმბოლიზებულია სატრფოს პოეტურ ხატში და მისადმი ლირიკული გმირის ტრფობითაღვსილ სწრაფვაში (შდრ., სწრაფვა, როგორც ტრფიალება: კ. კაციტაძის შენიშვნით ძველქართულში ეს მატრანსცენდირებული სწრაფვა ეთიკური თვალსაზრისით სიყვარულს/ტრფობას უკავშირდება და აღინიშნება ტერმინით „ტრფიალება“ – კაციტაძე 1990: 66).

იმავე „მერანში“ სწორედ რომანტიკოსი ლირიკული გმირის ეს ფუნდამენტური ქცევის წესია გამოვლენილი, სადაც სწრაფვა, „ზეენზუხტ“-ი ფუძნდება მატრანსცენდირებელ ექსტატიურ ქმედებად, შეპყრობილობად, ღვთაებრივ დიონისურ შემოღობად (შდრ., „მოუთმენელსა“), რომლის საფუძველზეც დაძლეულია მელანქოლიაც („შავი ყორანი“, „კვენსა გულისა“) და ტრაგიკული ცნობიერებაც („ფიქრი ჩემი შავად მღელვარი“): „მერანის“ ლირიკული გმირი სრულადაა შეპყრობილი სწრაფვის მოთხოვნილებით, ანუ მაღალი ყოფიერების დამკვიდრების მოთხოვნილებით, რაც ლექსში გამოხატულია ისტორიიდან, ანუ მდაბალი ემპირიული ყოფიდან გასვლით და მისი მოცილებით (შდრ., ოჯახის, სამშობლოს მიტოვების, მეგობრებისაგან მოშორების მოტივი). ეს უსასრულო დიონისური სრბოლა საკუთარ წარმოსახვებში, ეს მოთხოვნილება, „მოუთმენლობა“, როგორც კულტურით უკმაყოფილება თუ „დაზან“-ის შეზღუდულობით გამონვეული დაუკმაყოფილებლობა, ლექსის მსვლელობის დროს უფრო და უფრო მძაფრდება და სიკვდილის გავლით, თუ სიკვდილში („დაე მოვკვდე მე უპატრონოდ...“, „გასწი, გაფრინდი ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამზღვარი“) ლირიკული გმირი უკვე ტრანსცენდირებს, ანუ დაემკვიდრება უსასრულო („უგზო-უკვლო“) ღვთაებრივ ყოვლადობაში. ამაზე მიუთითებს თავად ლექსის სტრუქტურაც, რომელსაც ბოლოში ლოგიკური დასასრული, დაღმავალი ინტონაცია კი არ აქვს, არამედ ლექსი თითქოს წყდება, მოულოდნელად, მონყვევით მთავრდება და ამგვარად დაუსრულებლობის, ფრაგმენტულობის შთაბეჭდილებას ქმნის, ანუ, თავად ლექსის

სტრუქტურის ღიაობა *უსასრულობაში* გადასვლის ესთეტიკურ ეფექტს ქმნის.

აშკარაა, რომ „მერანის“ ლირიკული გმირი ავთანდილური „დიონისური სიბრძნის“ ტრადიციაზე დგას, მისი ქცევა სწორედ ავთანდილურ ეთიკასა და ავთანდილურ შემეცნების მეთოდოლოგიას ეფუძნება და ახალ დროში უკვე ისიც ავითარებს დისტანციის პათოსისა და გადალახვის ეთიკურ პრინციპს – ე. ი. ავითარებს გაუფასურებული ღირებულებების მოცემულობიდან „გასვლას“: „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“. სწორედ ამ „ქმნაში“, ანუ დაძლევისა და გადალახვაში იბადება ზეკაცობა და მზაობა იმისა, რომ საკუთარი სიცოცხლე „კამათლის თამაშად“ „გაიჩნდეს“. ანუ, აქ ვლინდება მზაობა საკუთარი სიცოცხლე აქციო ეთიკური „არტისტიზმის“ ობიექტად და აქვე ვლინდება ბედისწერის სიყვარულიც (**Amor fati**), აქ – „ბედის სამზღვრის გარდატარების“ სიყვარული, ანუ ონტოლოგიური, ეგზისტენციალური, რელიგიური, აქსიოლოგიური, ისტორიული, სოციალური, ინსტიტუციონალური შეზღუდულობის გადალახვის აპრიორული მოთხოვნილება.

საბოლოო ჯამში კი „მერანში“ სრულადაა გაცხადებული თავად რომანტიზმის უმთავრესი პრინციპი, რაზეც „მერანის“ შექმნამდე დაახლ. ნახევარი საუკუნით ადრე რომანტიკოსმა ნოვალისმა მიუთითა – *რომანტიზმი*, როგორც საკუთარი ინდივიდუალური „მე“-ს უნივერსალიზების პროცესი.

2.3. რელიგიურობა ბარათაშვილთან

გერმანული რომანტიზმი აფუძნებს მოდერნული გაგების რელიგიურობას, რაც ფრ. შლაიერმახერის მიხედვით გულისხმობს *ტრანსცენდენტურობის/უნივერსუმის უშუალო ჭვრეტისა (Anschauung)* და *განცდის (Gefühl)* უნარს და ამ უნარის საფუძველზე თავად ამ ტრანსცენდენტურობის უშუალო ინდივიდუალურ წვდომას ყოველგვარი კონფესიონალურ-დოგმატური ინტერპრეტაციების გარეშე. ეს მიდგომა თავისთავად გულისხმობს, რომ აქ გზა ეხსნება ე. წ. *ხელოვნების რელიგიას (Kunstreligion)*, რაც ნიშნავს, *ხელოვნების*, მათ შორის ლიტერატურის, რელიგიური ფუნქციებით აღჭურვას, როდესაც თანამედროვე დროში ხელოვნების ნიმუში თავად ახორციელებს ღვთაებრივ ტრანსცენდენტურობასთან დაკარგული კავშირის აღდგენას. რომანტიკოსები (ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ვ. ჰ. ვაკენროდერი, კ. დ. ფრიდრიხი და სხვ.) საკუთარ ლიტერატურულ თუ ფერწერულ ნიმუშებს იმთავითვე მოიაზრებდნენ, როგორც *ხელოვნების რელიგიის* ნიმუშებს, ვინაიდან ისინი საკუთარ პოეზიასა და მხატვრობას აკისრებდნენ ტრანსცენდენტურობის უშუალო ჭვრეტის, წვდომის, განციდსა და განცდევინების ამოცანებს (ბრეგაძე 2012a: 124-143; ბრეგაძე 2012b: 207-240).

ამგვარად, რომანტიზმში, რელიგიური ეთოსი, რელიგიურობა იმთავითვე ესთეტიზებულია. ეს ნიშნავს იმას, რომ თავად შემოქმედებითი პროცესი ფუძნდება როგორც *რელიგიური აქტი*, ტრანსცენდირების პროცესი, ხოლო შემოქმედებითი პროდუქტი – როგორც *ხელოვნების რელიგიის* ნიმუში, მხატვრული ტექსტი – როგორც თავისებური საკრალური ტექსტი.

ბარათაშვილთან რელიგიური ეთიკისა და ეთოსის ფარგლებში გამოვლენილია რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი *სწრაფვის* (Sehnsucht) და დიონისური გადალახვის („გარდამატარე“) მოთხოვნილება. და ეს ყველაფერი შემთხვევითი არაა, თუკი გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ, ზოგადად, რომანტიზმი საკუთარ თავს მოიაზრებს რელიგიური აღორძინებისა და განახლების ტალღად, კერძოდ, თავის თავს მოიაზრებს ახალ მოდერნულ რელიგიურ ტალღად, რაც გულისხმობს პიროვნულ-ინდივიდუალისტური რელიგიური სულისკვეთებისა და მიდგომების დაფუძნებას. შესაბამისად, შემთხვევითი არაა, რომ, ზოგადად, რომანტიკოსები და, მათ შორის ბარათაშვილი, იმთავითვე რელიგიური სულისკვეთების მატარებელნი არიან, მსოფლმხედველობრივად კი ქრისტიანები არიან, ოღონდ ქრისტიანები იმდენად, რამდენადაც ქრისტეს ფიგურა მათ აღქმაში, ერთი მხრივ, გადააზრებულია აბსოლუტური „მე“-ს, სრულყოფილი სუბიექტურობის პრინციპად და ამ პრინციპის მხატვრულ-პოეტურ სიმბოლოდ, ხოლო, მეორე მხრივ, დიონისური გადალახველობისა და საკუთარი შეზღუდული მინიერი, ამქვეყნიური „მე“-ს გაფართოებისა და სრულყოფის პრინციპად (შდრ., ნოვალისის „ღამის ჰიმნები“).

ბარათაშვილის ლირიკული გმირის რელიგიურობა წმინდად პიროვნულია, ინდივიდუალისტურია და გადის რელიგიურობის კონვენციონალურ-ტრადიციული გაგების ფარგლებიდან. ეს ნიშნავს იმას, რომ ბარათაშვილთან რელიგიური განცდა და გრძნობა რომანტიკული ესთეტიზებისა და რეფლექსიის საგანია. სიმპტომატურია, რომ ბარათაშვილი თავის ლირიკულ ნიმუშებში არასოდეს ახსენებს ქრისტეს, ღვთისმშობელს, წმ. გიორგის, ან წმ. ნინოს და სხვა „ნაციონალურ“ თუ „ინტერნაციონალურ“ წმინდანებს, უკიდურესად მინიმალურად იყენებს ტრადიციულ ქრისტიანულ ლექსიკასა და ტერმინოლოგიას, მხოლოდ ერთადერთხელ მოიხსენიებს უფალს ტრადიციული სახელით „მამა“: შდრ., „ღმერთო, მამაო, მომიხილე ძე შეცთომილი...“ (იხ. „ჩემი ლოცვა“). ამიტომ, ბარათაშვილის ლირიკული გმირი ინდივიდუალურად ცდილობს ტრანსცენდირებას ყოველგვარი შუამავლების გარეშე, ზარატუსტრას ტიპის ინდივიდუალისტური ეთოსია მის რელიგიურობაში. ეს ყველაფერი კი ქმნის ბარათაშვილის, მისი ლირიკული გმირის რელიგიურობის მოდერნულ ბუნებას. ამით განსხვავდება იგი, თუნდაც გურამიშვილის ლირიკული გმირისაგან, რომელიც მაინც ტრადიციული რელიგიურობის ფარგლებში ცდილობს სულის ხსნას, ბარათაშვილისა კი პირიქით, თავად იმკვიდრებს „სასუფეველს“ დიონისური გახელებით (შდრ. „მერანი“).

როგორც ზემოთ შევნიშნე, რომანტიზმში და, მათ შორის ბარათაშვილთან, იმთავითვე მოხსნილია ე. წ. საკაცობრიო პირველცოდვის პრობლემა, რაც ასე აწვალდება ბაროკოს ლირიკოსს (ბაროკოს ლირიკულ გმირს) და, მათ შორის, ქართული ბაროკოს უმთავრეს ფიგურას დავით გურამიშვილს: გურამიშვილის ლირიკული გმირი კვლავ ტრადიციული სინანულით, ცოდვათა აღსარებით და „მარხვით“ ცდილობს ხსნას, ანუ ერთდროულად საკაცობრიო და პირადი პირველცოდვისაგან („რამეთუ ცოდვათა შინა მიუდგა და მშვა დედამან ჩემმან“) გამოსხნას, ღვთისგან პასიურად მოელის მიტევებას, კვლავ ცის შემყურეა და კვლავ ადამიანის შემცოდე ბუნებით ხსნის ღვთის რისხვასა და წყალობას.

ბარათაშვილთან კი ხსნა („დახსნა“) კონცეპტუალურად და მსოფლმხედველობრივად რუსთველურ „დამხსნას“ უკავშირდება, რაც სულის მატერიალურ განზომილებებსა („გუამსა“) და ემპირიულ სტიქიებზე მიბმულობისაგან გათავისუფლებას გულისხმობს – „დამხსნას სოფლისა შრომასა, ცეცხლსა, წყალსა და მიწასა, ჰაერთა თანა ძრომასა“. ბარათაშვილთან პრინციპულად სწორედ ხსნის ეს კონცეფცია განვითარებული, რისი სიმბოლოც „მერანია“, ხოლო თავად ლექსში ლირიკული გმირის სწორედ „დახსნის“ გაუნელებელი სწრაფვაა გაცხადებული – „გარდამატარე ბედის სამზღვარი“, ანუ აქ ცხადდება ემპირიულ მოცემულობათა გადალახვისა და მატერიალურ ელემენტებზე სულის ამაღლების წყურვილი, იგივე სწრაფვა, „ზეენზუხტ“-ი (**Sehnsucht**). აქ საერთოდ მოხსნილია ტრადიციული ცოდვა-მადლისეული განკითხვა, მერანი, როგორც ლირიკული გმირის ინდივიდუალიზმის, მისი სუბიექტურობის პრინციპი, გასულია „სიკეთისა“ და „ბოროტების“ ტრადიციული დიქტომიიდან. შესაბამისად, ლირიკული გმირი პასიურად ზემოდასკნის კი არ ელოდება კურთხევასა და „ცოდვების მიტევებას“, არამედ თავად ისწრაფვის „სასუფევლის“ დამკვიდრებისაკენ და მისი მოტივაცია აქ სულაც არაა დეტერმინებული იმით, რომ თავი გამოიხსნას და გათავისუფლდეს პირველცოდვისაგან: ამ სწრაფვაში გაცნობიერებულია „სასუფევლის“ პირადი ესთეტიკური და შემეცნებითი ძალისხმევითა და ნებელობით დამკვიდრების აუცილებლობა. ამასთან, ამ სწრაფვაში თავს იყრის, ერთმანეთს ერწყმის და ურთიერთს განაპირობებს ლირიკულ გმირში (შემეცნებლ სუბიექტში) მოცემული აპოლონური და დიონისური სანყსები: კერძოდ, აპოლონურობა აქ ვლინდება, როგორც სუბიექტურობის, პიროვნულობის პრინციპი, როგორც ცნობიერი სწრაფვის მდგომარეობა, როგორც შემეცნებითი ნებელობა, როგორც თვითფლობის ძალმოსილება (მდრ., ლირიკული გმირის თვითრეფლექსიური რიტორიკა), ხოლო დიონისურობა ვლინდება, როგორც ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური შეზღუდულობის გადალახვა. მერანი სწორედ ლირიკული გმირის ამ ორი სანყისის სინთეზის სიმბოლოა: იგი ერთდროულადაა ინდივიდუალიზაციის, პიროვნული ნებელობის და ექსტაზის სიმბოლო.

ამგვარად, ხსნა ანუ „დახსნა“, ანუ გათავისუფლება მატერიალური ელემენტისაგან, „დაზან“-ის შეზღუდულობისგან და მაღალი, ჭეშმარიტი ყოფიერებისაკენ ერთდროულად ექსტატიური და ცნობიერი სწრაფვა სწორედ მერანის სრბოლას უკავშირდება, მერანია ამ სწრაფვის სიმბოლოა. აქ სწრაფვა (**Sehnsucht**) ვლინდება, როგორც რომანტიზმის და რომანტიკოსი პროტაგონისტის ფუნდამენტური რელიგიური, ეგზისტენციალური და შემეცნებითი დიონისურ-აპოლონური ქცევის წესი.

თუმცა, ბარათაშვილის ლირიკული გმირის რელიგიურობისთვის ასევე დამახასიათებელია რელიგიური სკეპსისიც და აქვე იკვეთება ლირიკული გმირის ტრაგიკული ცნობიერებით შეპყრობილობა. ამ სკეპსისსა და სასწრაფოთაში იკვეთება საკაცობრიო ისტორიის თავისებური სპირიტუალური გადააზრება რომანტიზმში, კერძოდ, ეს სპირიტუალური ისტორია რომანტიზმის „ისტორიის ფილოსოფიაში“ სამ ფაზად იყოფა: პირველი ფაზაა კაცობრიობის პარადიზული

ყოფა (წარსული), მეორე ფაზაზე კაცობრიობა მონყვეტილია ამ პარადიზულ ყოფას და ისტორიაში, ანუ მდაბალ ყოფიერებაში აგრძელებს ეგზისტენციას (ანმყო), მესამე ფაზაზე კი კაცობრიობა იბრუნებს დაკარგულ სამოთხეს და უბრუნდება მონყვეტილ პირველსაწყისებს (Kremer 2003: 286).

რომანტიზმის ლიტერატურულ ტექსტებში რომანტიკოსი ლირიკული გმირის ეგზისტენციის თხრობა სწორედ ამ სამყაროული დანაკარგის გაცნობიერების ვითარებიდან იწყება და შემდგომ ტექსტში მოცემულია მისი გაუნელებელი სწრაფვა ამ დაკარგული პარადიზული ყოფიერებისაკენ, რაც მთავრდება ამ მაღალი ყოფიერების ალტყინებული ნათელხილვითი ვიზიონებით ან ეპოპტური ჭვრეტით (შდრ., ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის“ სტრუქტურა და სიუჟეტური განვითარება სწორედ ამ სამფაზოვნების პრინციპზეა აგებული, ან შდრ. მისივე ლირიკული ციკლი „ლამის ჰიმნები“) (ბრეგაძე 2012c: 91-92).

ბარათაშვილის რომანტიკული ლირიკის ნიმუშებშიც ხშირად იკვეთება და უკუფენილია კაცობრიობის სულიერი ისტორიის მსგავსი გაგება, ბარათაშვილის ლირიკულ გმირშიც ერთმანეთს მუდამ აწყდება ორი საპირისპირო მსოფლგანცდა: ერთი მხრივ, ეგზისტენციის *მეორე ფაზაზე*, ანუ დესაკრალიზებულ ანმყოში („სანუთრო“, „სოფელი“, „დრომან“) გამოუვალი და განწირული ყოფა და *მესამე ფაზაზე*, ანუ მაღალ ყოფიერებამდე ვერამაღლების ტრაგიკული განცდა (შდრ. ლექსი „ვპოვე ტაძარი“), მეორე მხრივ, გმირის ეპოპტური ჭვრეტა, წარმოსახვითი კაიროსული ვიზიონები და განცდები, რაც უკავშირდება ლირიკული გმირის რწმენას დაკარგული საკრალური ყოფიერების დაბრუნების შესახებ (შდრ. ლექსი „აღმოსხდა მნათი...“). ამიტომაც, ლირიკული გმირი, ერთი მხრივ, აცნობიერებს ამ დიდ საკაცობრიო დანაკარგს, მეორე მხრივ კი, მუდამ ისწრაფვის, მიილტვის ამ დანაკარგის კომპენსაციისათვის:

[...] მაგრამ **სანუთრო** განა ვისმეს დიდხანს ახარებს?
განქრა **ტაძარი** და უდაბნო ჩემდა მდუმარებს;
მას აქეთ ჩემს გულს ნეტარება არ ასადარებს
მის ნაცვლად სევდა და წყვიდი და დაისადგურებს!
მოისპო მსწრაფლად მისი ნაშთი და მისი კვალი!
განა თუ **დრომან** დაჰკრა თვისი მას ავი თვალი?
არა! მოსძაგდა მას **სოფელი** ცრუ და მუხთალი!
დამშთა მე მხოლოდ მის ლამპრისგან ცეცხლი დამქრალი!
(„ვპოვე ტაძარი...“; ბარათაშვილი 1945: 26)

vs.

აღმოსხდა *მნათი* აღმოსავალს, მზეებრ ცხოველი
მცირითა შუქით გარდუყარა ცასა ღრუბელი,
დიდ-სამქუხარო, საავდარო, და მეც გლახ, გული
მსწრაფლ განმითენა, შავ-ბედისგან დაღამებული!

[...] ვფუცავ ძლიერსა სხივსა შენსა ჰოი მნათო ჩემო!
ოდეს ვიხილო მცირე ბინდი შენს შუქს გარემო,
მყის დამილამდეს ამ სოფლისა სიამოვნება
და შენთვის დავთმო ტრფობის წინდად ყოვლი დიდება
(„აღმოხდა მნათი აღმოსავალს...“; ბარათაშვილი 1945: 23)

როგორც ეს ზემოთ ითქვა, რომანტიკოს ლირიკულ გმირში მძაფრი ფილოსოფიური სკეფსისისა და ღრმა ფილოსოფიური რწმენის, ძლიერი სევდისა/მელანქოლიისა და ასევე ძლიერი სულიერ-მისტიური აღტყინება-ლხენის ურთიერთმონაცვლეობა სრულიად ბუნებრივი მდგომარეობაა. სულიერ განცდათა ამ რადიკალურ მონაცვლეობაში კი კიდევ უფრო მძაფრდება ლირიკული გმირის კათარზისი და თეოზისი და პერსპექტივა იხსნება *ხსნისთვის*, რაც ბარათაშვილის ლირიკაში კულმინირებულია „მერანის“ ლირიკული გმირის დიონისურ ექსტაზში: მისი ტრანსცენდირება, უპირველესყოვლისა, უკავშირდება დესაკრალიზებული ანმყოს დაძლევასა და გადალახვას („მოვშორდე“, „მოვაკლდე“) – შდრ. *სამშობლო, ოჯახი, მეგობრები, მინიერი სატრფო* სწორედ ამ შეზღუდული ანმყოს, მდაბალი ყოფიერების ტოპოსებია – და ამ დიონისური გახელების ძალით აღესრულება „სადადასაიში“, ანუ ღვთაებრივ ყოვლადობაში დანთქმა და იქ უსასრულო ღვთაებრივი ნეტარების განცდა. საბოლოო ჯამში კი, სწორედ ასე ხორციელდება რომანტიზმში ინდივიდუალური რელიგია, ანუ დაკარგულ პირველსაწყისებთან გაფართოებული ცნობიერებითა და განვითარებული სუბიექტურობით კავშირის აღდგენა. ამ სწრაფვაში კი ბარათაშვილის ლირიკული გმირი, – იმავე „ექსპრესიონისტი“ ლირიკული გმირისაგან განსხვავებით, რომელიც კაცობრიობის სახელით გამოდის და მისი სახელით ცდილობს სამოთხისეული ყოფიერების კვლავდამკვიდრებას, – უკიდურეს ინდივიდუალიზმს იჩენს და მხოლოდ წარმოსახულ რჩეულ თანამოაზრეთა („მომძესა ჩემსა“) სახელით გამოდის.

დასკვნის მაგიერ

თუკი საკითხს ნიციშეს პერსპექტივიზმის ჭრილში განვიხილავთ, დღევანდელი საქართველო თავისი ტრაგიკულობით, ექსტრემალურობით, ექსკლუზიურობით, აუტანლობითა და უკანასკნელობით, ალბათ, ყველაზე კარგ პირობებს ქმნის პიროვნული წრთვნისა და პიროვნული განვითარებისათვის, ვინაიდან პიროვნების განვითარება, ნიციშეს მიხედვით, ეს არის მუდმივ ეგზისტენციალურ წინააღმდეგობათა რეჟიმში და მის ფარგლებში ყოფნა, ამ მოცემულობასთან პეროიკული პესიმიზმით შეჭიდება და საბოლოოდ მისი დაძლევა. შესაბამისად, ქართველისთვის საქართველო, როგორც ბედისწერა, როგორც ექსტრემალურობა და ეგზისტენციალურ წინააღმდეგობათა ჯამი და მათი თავისებური კულმინაცია, a priori საკუთარი პიროვნების გამოწვევა და მისი განვითარების (ან სულაც დაცემის) წინაპირობაა.

თავის დროზე ბარათაშვილიც სწორედ ამ ობიექტურ გარემოში, ამ (ყოველი ქართველისათვის) გარდაუვალ მოცემულობაში (ანუ „ბედში“) გამოიწერა პიროვნულად და პოეტურად: სუბიექტ-ობიექტის ამ მარადიული დაპირისპირებისას სწორედ საკუთარ წარმოსახვაზე დამყარებულ ფიქტივანური ტიპის შემეცნებითი ნებელობისა და საკუთარი ლირიკის ესთეტიკური ძალმოსილების საფუძველზე მან შეძლო საკუთარი სუბიექტურობა აქმალივინა ქართული ყოფის უკანასკნელ ბუნებაზე – „ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი“. ეს ტრიუმფი კი, ცხადია, ასევე გარდაუვალ დიონისურ ტრაგიზმთანაა წილნაყარი, ვინაიდან „ჰეროს“ არასოდეს აღესრულება მომყუდროებულ, კომფორტულ ბიურგერულ-ფილისტერულ გარემოში, არამედ სრულ მარტოობაში.

დღეს, პოსტმოდერნულ თუ პოსტპოსტმოდერნულ ვითარებაში, როდესაც დიდი იდეოლოგიზებული ნარატივები საბოლოოდ დეკონსტრუირდა, როდესაც კრიზისშია ტრადიციული ისტორიული რელიგიები, როდესაც კიდევ უფრო პრობლემატური გახდა რელიგიური ეთოსისა და ეგზისტენციალური ამოცანების მოხელთება და გადაჭრა, ამიტომაც, ალბათ, დღეს კიდევ უფრო აქტუალურია რელიგიისა და ლიტერატურის ის გაგება, რაც, ზოგადად, რომანტიზმმა და, კერძოდ, გერმანულმა რომანტიზმმა (ფრ. შლეგელი, ფრ. შლაიერმახერი, ნოვალისი და სხვ.) და თუნდაც ქართულმა რომანტიზმმა (მხოლოდ ბარათაშვილს ვგულისხმობ) (!!!) შეიმუშავა, ვინაიდან რომანტიზმი დღეს თანამედროვე ადამიანს ანიჭებს სულიერ უნარს, თავისებურ ფიქტივანურ ნებელობას, რათა ყოველმა ცალკე აღებულმა სუბიექტმა საკუთარ თავში დააფუძნოს, ერთი მხრივ, საკუთარი პიროვნების უნივერსალურობისა და უნიკალურობის განცდა, მეორე მხრივ, გაიმძაფროს პიროვნული რელიგიური ნებელობა და ასე დაამყაროს უშუალო რელიგია, ანუ კავშირი ტრანსცენდენტურობასთან, და მესამეც, არ მოექცეს ახალი თუ რეაქტუალირებული „მადლმოსილი“ დიდი ნარატივებისა თუ იდეოლოგიური დაკვეთების გავლენის ქვეშ.

დამონშებანი:

Baratashvili, Nik'oloz. *Tkhzulebani*. Tbilisi: "sakhelmts'ifo gamomtsemloba", 1945 (ბარათაშვილი, ნიკოლოზ. *თხზულებანი*. თბილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1945).

Borries, Erika und Ernst von. *Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 5, Romantik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

Bregadze, K'onst'ant'ine (a). "Zghvis Sakhismetq'veleba K'asp'ar David Fridrikhis Ferts'erashi". Bregadze, K'. *Germanuli Romant'izmi*. Tbilisi: "meridiani", 2012 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ზღვის სახისმეტყველება კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ფერწერაში“. ბრეგაძე, კ. *გერმანული რომანტიზმი*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2012).

Bregadze, K'onst'ant'ine (b). "Khelovnebis Arsi Germanul Romant'izmshi da Khelovnebis Religiis Tsneba". Bregadze, K. *Germanuli Romant'izmi*. Tbilisi: "meridiani", 2012 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ხელოვნების არსი გერმანულ რომანტიზმში და ხელოვნების რელიგიის ცნება“. ბრეგაძე, კ. *გერმანული რომანტიზმი*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2012).

Bregadze, K'onst'an'tine (c). "Novalisis "Ghamis Himnebis" Sakhismetq'veleba". Bregadze, K. *Germanuli Romant'izmi*. Tbilisi: "meridiani", 2012 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ნოვალისის „ღამის ჰიმნის“

- ნების“ სახისმეტყველება“. ბრეგაძე, კ. *გერმანული რომანტიზმი*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2012).
- Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Bei Betrachtung von Schillers Schädel*. Int.-Adresse: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/johann-wolfgang-goethe-gedichte-3670/121>
- Heidegger, Martin. *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* in: *M. Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Teil I*, Pfulingen: Neske, 1967.
- Hillenbrand, Reiner. “Melancholiker in Tiecks *Phantastus*”; in: *Deutsche Romantik. Ästhetik und Rezeption*, hrsg. von R. Hillenbrand. München: iudicium, 2008.
- Hoffmeister, Gerhart. *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart: Metzler, 1990.
- Hoffmeister, Gerhart. *Deutsche und europäische Romantik*; in: *Romantik-Handbuch*, hrsg. von H. Schanze, Stuttgart: Kröner, 2003.
- Katsit’adze, Kakha. “Solomon Dodashvili da Nik’oloz Baratashvili”. *Lit’erat’ura da Khelovneba*, № 1, 1990 (კაციტაძე, კახა. „სოლომონ დოდაშვილი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, № 1, 1990).
- Katsit’adze, Kakha. “Romant’izmის Pilosopiuri Sapudzvebi”. *Lit’erat’ura da Khelovneba*, № 1, 1998 (კაციტაძე, კახა. „რომანტიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები“. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, № 1, 1998).
- Kaiser, Gerhard. *Literarische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck-Ruprecht, 2010.
- Kremer, Detlef. *Romantik*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer. Stuttgart: Metzler, 2008.
- Novalis. *Werke in einem Band*, hrsg., von H-J. Mähl und R. Samuel, München: Hanser, 1981.
- Novalis. *Werke in zwei Bänden, Bd. II*, hrsg., von R. Toman, Köln: Könenmann, 1996.
- Safranski, Rüdiger. *Romantik. Eine Deutsche Affäre*, München: Hanser, 2007.
- Schelling, Fr. W. J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: 1976.
- Schlegel, Friedrich. “*Athenäums*”-*Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart: Reclam, 2005.
- Schmidt, Jochen. *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil, Grundlagen – Werk – Wirkung*, München: Beck, 2011.
- Theorie der Romantik*, hrsg. von H. Uerlings, Stuttgart: Reclam, 2000.
- Tieck, Ludwig. *Franz Sternbalds Wanderungen*; in: *Ludwig Tieck, Werke in vier Bänden, Bd. I*, München: 1963.
- Vietta, Silvio. *Die Frühromantik*; in: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*, hrsg. von W. Bunzel, Darmstadt: WBG, 2010.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich. *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart: Reclam, 1994.
- Ziolkowski, Theodore. *Vorboten der Moderne. Eine Kulturgeschichte der Frühromantik*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2006.

Konstantine Bregadze
(Georgia)

Nikoloz Baratashvili and German Romanticism

Summary

Key Words: German Romanticism, Georgian Romanticism, Nikoloz Baratashvili.

The article is an attempt, based on comparative approach, to identify the typological and genetic proximity of the poetry and worldview between the Georgian Romantic Poet Nikoloz Baratashvili (1817-1845) along with the perspectives and poetical paradigms of German romanticism.

The following similarities in the point of view as well as poetical cognition has been determined after a thorough analysis:

1. Division of the existence as visible and invisible worlds, thus as empirical (emotional) and transcendental (receptive, supernatural) worlds;

2. The a prior synthesis of these two worlds, or their radical confrontation and the apparent impossibility of synthesis, which is apparent in both German Romanticism and Baratashvili's lyrics (this tragic situation is coined by Hegel as "tragic consciousness");

3. Encouragement of individual subject/subjectivity and outlining its universal and unique nature;

4. Understanding persistence (Sehnsucht) as the principle of existence, which is a permanent condition "the unconquerable feeling of persistence" ("das Gefühl einer unbefridigten Sehnsucht") (Friedrich Schleiermacher);

5. Understanding human as a consciously persistent being;

6. Understanding human as a transcendental being, striving to achieve the meta-emotional, invisible reality;

7. The principle of religion: religion as a means of restoring the lost transcendence and a prior seen as a process re-connection.

Within the frameworks of these ontological and anthropological positions the following features can be seen in the Romantic Heroes created by Baratashvili, which can be generalized and adjusted to German Romantic Heroes as well:

1. The full readiness for reflection, self-perception, self-understanding as well as the irrational forces of spiritual cognition: the will of imagination (Einbildungskraft), feeling/passion (Gefühl), observation (Anschauen); Thus, in the lyrics accent is made on such spiritual organs which are vital for spiritual/mystical perception, upon which "Magical Idealism", "Romanticisation" is based and further developed – Heart/Soul/Mind (Herz/Seele/Gemüt),

2. "Romantic" Protagonist is always capable of "Romanticisation", thus has the cognitive "method" of "Romantic Irony"

3. Readiness for transcendence, and aspiration (Sehnsucht);

4. Longing for nature (The Formula by Novalis Me = No-Me/ Ich = Nicht-Ich), because a "Romantic" hero a prior sees Nature as an expression of Paradise in this word, and a pre-requisit or methodological space, where Romanticism should emerge,

5. The primacy of individual subjectivity, meaning considering the experience gained though one's personality and personal cognition superior to objective reality (Fichtean approach), which simultaneously (the primacy of subjectivity) indicates the universal-cosmic feeling in one's own essence; the aim of this is to establish in one's self "absolute me",

6. Fullness with "tragic consciousness" ("das tragische Bewusstsein")

7. Heroic Pessimism (Comparison "Hymns to the Night" by Novalis and "Merani" by Baratashvili);

8. Pathos of Distance – a prior rivalry and differentiation from the Philistine-Civil existence, the Philistine-Civil society and their conscious.

The belief that the Poetry by Nikoloz Baratashvili is spontaneously created (by the inspiration of a Muse, etc.) and the verses are mechanically arranged without any special concept can be regarded wrong, as the poetry is based on a fully understandable viewpoint and a united structural concept, due to which it establishes as a unified poetical text where each verse can be regarded as a "chapter". There are several reasons on which this hypothesis is based.

Like the structure of the musical symphony, not only the masterpiece "Merani" is based on a counterpoint principle, which was highlighted by M. Gogiberidze (Essay "The Aesthetic-Entiphaitic Analysis of Merani by Nikoloz Baratashvili"), but the whole poetry by Batarashvili is created on a counterpoint principle creating a plot structure uniting the different verses and incorporating them in one whole text, namely in Baratashvili's verses the opposites are always apparent, the increasing and decreasing perspectives and discourses – the tragic melancholy and the Dionysian transcendentalism, the feeling of vanity and deep philosophical belief. They are in constant movement and the alteration of the opposing forces creates a deeper, more tragic, developed and triumphant line. The duel or dialogue of opposing discourses are culminated in "Merani", where the dualism is being overcome, and the plot node opened.

Program like verses appear in the romantic lyric by Nikoloz Baratashvili such as "Napoleon" and "I bless my birthday". Existence of such verses points out that each poetical example is united under one conceptual idea and thus one huge text is being established. This means, that each verse by Baratashvili is a part of the developing plot of the whole text, which separately can be regarded as "chapters" of the one united text.

The verses by Baratashvili are structurally integrated and created as one whole lyrical text due to the lyrical hero, always appearing in various poems and always sharing one and the same point of view as well as temperament. The lyrical hero in every verse by one and the same intensity shows his rebellious perspective and ethic positions. The emotional attitudes are repetitive as well: on the one hand tragic and melancholic and on the other hand transcendental.

In the verses by Nikoloz Baratashvili the usage of one and the same repetitive lexical units somewhat establishes the poetical "terminology" of the poet ("dew", "shining", "spatial", heavenly", "sky", "light", "soul", "feeling", "heart", etc.), which is also outlined by Revaz Siradze in an essay called "The Literary and Aesthetic belief of Nikoloz Baratashvili". This also enables each of the lyric text to be structurally united and incorporated in one integrated text.

თეზურ კოპანია
(საქართველო)

დროისა და სივრცის აგებულება ფოლკნერის მოთხრობაში
„ვარდი ემილისათვის“

ტრადიციულ პროზაულ ნაწარმოებში მხატვრული დრო და სივრცე აპრიორული კატეგორიებია – მწერალი ინტუიციურად „ათავსებს“ თხრობას გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს ამბავს, რომელიც თავისთავად, რაღაც სივრცესა და დროში უნდა მოხდეს, იმიტომ, რომ სივრცისა და დროის გარეშე ის უბრალოდ, ვერ მოხდება. რეალისტურ ნაწარმოებში სივრცე და დრო კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს მიბმული, „მიმეტური“ სივრცე და დროა – მწერალი ვერ შეცვლის მათ ისტორიულ შესაბამისობას ისე, რომ რელიზმის პრინციპს არ უღალატოს. მისგან განსხვავებით, მოდერნისტული ლიტერატურის ნიმუშებში დრო და სივრცე გაცნობიერებული პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, მწერლის „შემოქმედებითი ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. მოდერნიზმში სივრცე სიმბოლურ პირობითობას იძენს, ხოლო დრო ავტორისეული ხედვის სუბიექტურ დროდ იქცევა. ერთი და მეორეც კარგავს „ობიექტური მოცემულობის“ ხასიათს და რთულ ასოციაციურ დატვირთვას იძენს, სიმბოლურ სივრცე-დროდ გადაიქცევა. ასეთ ნაწარმოებში სივრცე, როგორც წესი, მკაფიოდ არის შემოფარგლული, დრო შეკუმშული, შედედებულ, ან სულაც შეჩერებულია, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უჩვეულოდ ინტენსიური, ან გაუთავებლად განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭმული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გ ა რ დ ა ს ა ხ ა ვ ს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად – ისეთად, როგორადაც ის ავტორის წარმოსახვაში არსებობს. დროსთან და სივრცესთან ამგვარი დამოკიდებულების მკაფიო მაგალითია უილიამ ფოლკნერის მოთხრობა „ვარდი ემილისათვის“, რომელშიც წარმოდგენილია მთელი მოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, მათ შორის – სივრცე-დროის ექსპერიმენტი, რომელიც ამ მოთხრობის მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს.

გარეგნული სიმარტივის მიუხედავად, „ვარდი ემილისათვის“ მხატვრული სამყარო რთულია, მრავალნახნაგოვანია, არაერთნიშნადია, თუმცა ნებისმიერი მკითხველი მასში ადვილად აღმოაჩენს იმას, რის აღსაქმელადაც ის პოტენციურად მზად არის. „საშინელებათა“ ჟანრის მოყვარული „ემილის“ აღიქვემს, როგორც ტრადიციულ ამერიკულ „ჰორორს“, რომლის სათავეებიც ედგარ პოსთან და უოშინგტონ ირვინგთან იკარგება. მძაფრი სიუჟეტების მაძიებელს მიიზიდავს

მოთხრობაში ოსტატურად ჩაქსოვილი ინტრიგა, ფსიქონალიზის თაყვანისმცემელს – ოიდიპოსის (თუ „ელექტრას“) კომპლექსის ლამის სიტყვასიტყვითი ილუსტრაცია. ფემინისტური ისტორიების მოყვარული აქ დაინახავს საზოგადოებისაგან გარიყული სამხრეთამერიკელი შინაბერას ცხოვრებისეულ დრამას; მელოდრამების დამფასებელი – კეთილშობილი ქალბატონის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორიას, ხოლო ამერიკული სამხრეთის „გარდასულ დღეთა დიდების“ მოტრფილე – მოთხრობის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფონს, რომელიც მთელი სისავსითაა გაჯერებული იმ დღეთა სევდანარევი მოგონებებით. ყოველივე ეს ნამდვილად შეადგენს ფოლკნერის მოთხრობის ცალკეულ ასპექტებს და შემთხვევითი როდია, რომ როგორც კრიტიკოსი ჯონ სკინერი აღნიშნავდა, „მისი სიუჟეტის, თემისა და ხასიათების ინტერპრეტაციას ასობით წერილი მიეძღვნა“, რის გამოც ის ამ ნაწარმოების შემდგომი „ინტერპრეტაციების წინააღმდეგია“ (Skinner 1985: 42). სკინერი უმთავრესად სიუჟეტის ინტერპრეტაციებს გულისხმობდა, თუმცა უკვე სიუჟეტის თვალსაზრისითაც, მოთხრობა ყოველთვის ინვევდა აზრთა სხვადასხვაობას. ერთ-ერთ ადრეულ წერილში ცნობილ კრიტიკოსს, ლაიონელ თრილინგს ისიც უთქვამს, რომ “ისტორია ქალის შესახებ, რომელმაც თავისი საყვარელი მოკლა და შემდეგ წლების მანძილზე მისი გახრწნილი გვამის გვერდით ეძინა, ტრივიალური ჰორორია, ცარიელი ამბავი, რომლის უკან არაფერი იგულისხმება“ (Trilling 1931: 491-92). მოთხრობისადმი მიძღვნილ სხვა წერილთა უმრავლესობაშიც ყურადღება თვით ემილის სახეზე და სიუჟეტზეა გამახვილებული, თუმცა უკვე ავტორისადმი კომპლიმენტარული კუთხით, ან ისტორიულ განზოგადებათა ჭრილში. ჩვეულებრივ, საუბარია იმაზე, თუ „როგორ აგვიწერს ფოლკნერი ამ ტრაგედიის მაგალითზე ანაქრონიზმად ქცეული ამერიკული სამხრეთის სურათს“, რასაც მოჰყვება ხოლმე ოპტიმისტური დასკვნა იმის თაობაზე, რომ „მადლობა ღმერთს, ფოლკნერის პირქუშ სამხრეთულ სამყაროს ბოლო მოელო და ამერიკა სხვა გზით განვითარდა“. ამა თუ იმ ფორმით, ეს ბოლო თეზისი ფოლკნერისადმი მიძღვნილ უშველებელ ლიტერატურაში საკმაოდ ხშირად მეორდება და თუ მსგავს შაბლონებს ყურადღებას არ მივაქცევთ, უნდა ვიფიქროთ, რომ კრიტიკის ყურადღების მიღმა დარჩა ის ძირითადი, რის გამოც ეს მოთხრობა მეოცე საუკუნის დიდი ლიტერატურის კუთვნილებად, მისი მთავარი ნაკადის ნაწილად აღიქმება.

ფოლკნერის ყველა მოყვარულისთვის „ვარდი ემილისათვის“ კარგად უნდა იყოს ცნობილი, ხოლო დამწყებთათვის ის ადვილად მისაწვდომია როგორც დედანში, ისე სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულ რამდენიმე თარგმანში. მოთხრობის „ამბავზე“ მით უფრო არ ღირს ყურადღების გამახვილება, რომ ფრომალურად, ის მრთლაც მარტივია, როგორც ყველა ლიტერატურული, კინემატოგრაფიული, ან სატელევიზიო „ჰორორი“ (ტირანი მამისგან ტრამვირებული, გადამწიფებული სამხრეთელი ქალიშვილი ჰკლავს თავის სატრფოს და მის გვამს წლების მანძილზე საძინებელ ოთახში „ინახავს“, სადაც მას მხოლოდ ემილის გარდაცვალების შემდეგ იპოვნინან). ფოლკნერი მართლაც ჰყვება მკვლელობისა და ნეკროფილიის საოცრად პირქუშ ისტორიას, სადაც, საკმაოდ პარადოქსულად, ნაწარმოების მთავარი გმირი – მკვლელი და ნეკროფილი ემილი გრიერსონი – როგორც თვით ავტორის, ისე

მკითხველის ერთობ მოულოდნელ თანაგრძნობას იწვევს. როგორც თვით ფოლკნერი აღნიშნავდა, მოთხრობის სათაური ალევორიულია. „ჩანაფიქრი ის იყო, რომ არსებობს ქალი, რომელსაც ტრაგედია გადახდა თავს და ამ ტრაგედიას ვერაფერს ვუშველით და მე ის მეცოდება. ეს მხედრული სალამივით იყო... ქალბატონს ვარდი უნდა მიართვა ისევე, როგორც მამაკაცის მისასალმებლად ჭიქა ვისკი უნდა ასწიო“ (Faulkner 1956: 70–71). როგორც წერენ და ამბობენ ხოლმე ამ მოთხრობაზე მსჯელობისას, ემილი ერთდროულად დამნაშავეც არის და მსხვერპლიც და მარტოხელა ქალისადმი ამ „თანაგრძნობის ეფექტს“ ფოლკნერი მისი ცხოვრების ისტორიის ოსტატური თხრობით გამოხატავს.

საინტერესოა, თუ რა ხეხებით წარმოსახავს ფოლკნერი თავის მდებარე ურჩხულს მისივე გარემოს მსხვერპლად, როგორ ჰქმნის თავისი მოთხრობის ქვეტექსტებით დახუნძილულ „რუკას“, რომელიც, როგორც ყველა რუკა, მხოლოდ კომპაქტური სურათია იმ რეალური ან წარმოსახვითი ტერიტორიის, რომელსაც ის აღნიშნავს. თუ უფრო დავკონკრეტდებით, საინტერესოა, თუ როგორ გარდასახავს ფოლკნერი მშობლიურ ამერიკულ სამხრეთს თავისი მოთხრობის მხატვრულ რეალობად – ნაწარმოების შინაგანი სივრცე და დრო ხომ ფოლკნერის ფანტაზიის ისეთივე ნაყოფია, როგორც თვით ემილის ისტორია, რომელიც ამ გამოგონილ სივრცედროში ხდება. მოთხრობის მხატვრულობაზე მსჯელობისას, „ისტორიული მართებულობის“ კრიტერიუმი არ გამოდგება, რადგან ამ შემთხვევაში რეალობა მხოლოდ ბიძგს აძლევს ფოლკნერის უშრეტ ფანტაზიას. თვით ის მასალა, რომელსაც ფოლკნერი მხატვრულად გარდასახავს, სხვა არაფერია, თუ არა მისივე პირადი შთაბეჭდილებები და კიდევ საკითხავია, რამდენად შეესაბამება ეს შთაბეჭდილებები იმჟამინდელი სამხრეთის ობიექტურ სურათს. ანდა რას ნიშნავს, საერთოდ, „წარსულის ობიექტური სურათი“? როგორც ზნეობრივ, ისე ესთეტიკურ კატეგორიებში წარსულის აღქმა რელატიურია – ყოველი ახალი თაობა თავიდან ახდენს მენსიერებაში შემონახული ფაქტების ინტერპრეტაციას, რაც შეუძლებელს ხდის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ კრიტერიუმთა არსებობას. წარსულის შეფასება მხოლოდ იმ დროისათვის არის მართებული, რომელშიც ეს შეფასება ხდება, რადგან ადრე თუ გვიან, მოვა სხვა დრო და ის სულ სხვაგვარად დაინახავს ერთი შეხედვით ურყევ ჭეშმარიტებებს. ფოლკნერის პროზის „დრამატურგიული“ ეფექტიც ამ საყოველთაო წარმავლობასთან უიმედო ბრძოლის წარმოსახვაში გამოიხატება. დროის უმონყალო დინებასთან დაკავშირებული განცდა ხშირად განსაზღვრავს საკუთარ პერსონაჟებთან ფოლკნერის დამოკიდებულებასაც. აქედან – ის ერთი შეხედვით უცნაური თანაგრძნობა, რომელსაც მწერალი თავის ოდიოზურ სამხრეთელ შინაბერას, ემილი გრიერსონს უცხადებს („ქალბატონს უნდა ვარდი მიართვა...“).

მეტად საყურადღებოა ავტორისეული თხრობის უჩვეულო დინება – მოსალოდნელ სიუჟეტურ კავშირთა რღვევა, სისტემატური რეტროსპექციები, გაკვრით ნახსენებ „წვრილმანთა“ სიღრმისეული მნიშვნელობა, სხვადასხვა დროის რეალიათა აღრევა და მთავარ სახე-სიმბოლოთა ასოციაციური ურთიერთკავშირი. მწერლის მიერ შექმნილი რეალობა მის მხატვრულ მეთოდს ეფუძნება, რომელიც კონკრეტულ ნაწარმოებში სხვა არაფერია, თუ არა ამ ნაწარმოების პოეტიკა. აქე-

დან გამომდინარე, საინტერესოა მოთხრობის არქიტექტონიკა, იმ რთული, გავრცობილი მეტაფორის სრტუქტურა, რასაც წარმოადგენს „ვარდი ემილისათვის“, როგორც მხატვრული მთლიანობა. მთავარი ხომ იმდენად თვით ემილის ისტორია არ არის, რამდენადაც ამ ისტორიის გადმოცემის გზა, რომელიც მკითხველზე ზემოქმედების ხარისხს განსაზღვრავს. სწორედ ამ გზით მიღწეული განცდით-ინტელექტუალური ეფექტი აქცევს „ვარდს ემილისათვის“ მოდერნისტული პროზის შედევრად, თორემ შემადრწუნებელ დანამაულთა ისტორიებით ბულვარული პრესა ფოლკნერის დროსაც აჭრელებული იყო და დღესაც აჭრელებულია.

მოთხრობის, როგორც ჟანრის, ძირითადი სირთულე მისი კომპაქტურობაა. დიდი, ეპიკური ტილოს შემქმნისას თითქოს თვით ჟანრის სპეციფიკა „ეხმარება“ ავტორს, რათა ნაწარმოებში უშუალოდ თქმულმა ადეკვატურად ასახოს მისი სიღრმისეულ განზომილება და დიდი მხატვრული სათქმელი შესაბამისი მხატვრული ფორმით განხორციელდეს (როგორც ეს, ვთქვათ, ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“ ხდება). ცხადია, მონუმენტალურ თხრობას თავისი სპეციფიკური სირთულეები გააჩნია, მაგრამ პირწმინდად თხრობითი თვალსაზრისით, ბევრად უფრო ძნელი უნდა იყოს მცირე პროზაულ ფორმაში მთელი მხატვრული სამყაროს „ჩატევა“. უკვე ჟანრობრივად, მოთხრობა სიტყვათა უკიდურეს ეკონომიას ითხოვს და რაც უფრო ვრცელია მისი განცდით-ინტელექტუალური კონტექსტი, მით უფრო ეკონომიურია (ან უნდა იყოს ეკონომიური) ავტორისეული სიტყვათხმარება. მართალია, ხშირად ეს „ეკონომია“ მოჩვენებითია და ზოგი ავტორი საგანგებოდ მიმართავს ხოლმე „მრავალნიშნად“ პაუზებსა და სიტყვათსიძუნწესს, რომელთა უკან არაფერი არ იმალება, მაგრამ სულ სხვაა ფოლკნერი. მისი ლაკონურობა უშველებელ შინაგან სივრცეს იტევს, ყოველი სიტყვა ლამის პოეტურ ხატად იქცევა და ინტენსიურ განცდითს, ან სიმბოლურ შინაარსს გამოხატავს.

დიდი მოდერნისტები ვირტუოზულად ფლობდნენ მონტაჟის ტექნიკას და როგორც, ვთქვათ, ფელინის, ან ვისკონტის რომელიმე ფირის კომპიუტერზე კირკიტისას, მისი ათასგზის გადახვევა-გადმოხვევისას შეუძლებელია ზედმეტი, ან უფუნქციო კადრის აღმოჩენა, ისე მათ მოთხრობებშია წარმოუდგენელი „შემთხვევითი“, ან დანიშნულებას მოკლებული სიტყვის მიგნება. ჯერ კიდევ ტომას ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „მწერლური შრომის უდიდესი ნაწილი კრიტიკული ხასიათისაა. ეს არის გაცრა, შერწყმა, კომბინირება, აგება, ნაშლა, ჩასწორება, გადამონმება და მთელი ეს საშინლად მძიმე შრომა იმდენადვე კრიტიკული, რამდენადაც შემოქმედებითი ხასიათისა“ (ელიოტი 1999: 30). არსებითად იგივეს ამბობს ფოლკნერიც, ვირჯინიის უნივერსიტეტის სტუდენტებთან საკუთარ შემოქმედებით პროცესზე საუბრისას: „როდესაც ბოლოს ქაღალზე დაალაგებ ნაფიქრალს, მერე იწყება სწორება, რადგან ის, რაც დაწერე, მთლად ის არ არის, რაც გინდოდა რომ ყოფილიყო და იწყებ შეცვლას, ჩასწორებას, რედაქტირებას... ყველა ღონეს ხმარობ, რომ იდეალურ სრულყოფილებას მიაღწიო, რასაც, რა თქმა უნდა, ვერასოდეს მიაღწევ“. ამიტომაც არის, რომ ყოველ ლექსიკურ ერთეულს, ყოველ სახეს, რასაც მწერალი იყენებს და ხშირად არც კი იყენებს, არამედ მხოლოდ გულისხმობს უკვე ნახესენების განუმეორებლად, მის უსასრულოდ კომპაქტურ ტექსტში მეტად

მნიშვნელოვანი, სიღრმისეული დატვირთვა ენიჭება. ერთ-ერთი ასეთი საკვანძო სიტყვა-სიმბოლოა „მტვერი“, რომლის ასოციაციური რიგი მოთხრობაში უამრავ მნიშვნელობას მოიცავს, „მინა ხარ და მინადვე მიიქცევი“-ს ძველალექსისეული შეგონებიდან პირნმინდად ყოფით-ჰიგიენურამდე (თუ სამხრეთული ჯეფერსონის მტვერიან ქუჩებს წარმოვიდგენთ და ემილის სახლს, სადაც მოთხრობის მოქმედება ხდება). სიტყვა „მტვერი“, როგორც გარდასულ დღეთა სიმბოლო, ათგვერდიან მოთხრობაში შვიდჯერ არის ნახსენები. მტვერი უხვად ადევს ემილის ავეჯს, მტვერი გვხვდება მის საძინებელში – ბერონის ნივთები, რომლებსაც იქ იპოვნის, ხელში აღებისას, დამტვერილ ტრიუმოს ზედაპირზე ნახევარმთვარის ანაბეჭდს ტოვებს. უნდა ვივარაუდოთ (და ამგვარი „სავარაუდო“ მინიშნებები მოთხრობაში მრავლად არის გაბნეული), რომ ქალაქის მესვეურებიც სწორედ მტვერის მოსაშორებლად იხმობენ ჩრდილოეთიდან მუშებს, რათა მათ მტვერიან ქუჩებში ქვაფენილი დააგონ. თავისთავად, მთვლემარე და თითქოს დროში გაყინულ სამხრეთულ ქალაქში ქუჩების მოპირკეთება უკვე პროგრესისა და მასთან ერთად ცვლილების, მოქმედების, დროისმიერების შემოღწევას ნიშნავს. როგორც ფილოსოფიურ, ისე ზოგადკულტურულ წარმოდგენებში, დრო ჯერ კიდევ არისტოტელეს დროიდან მოქმედების საზომად არის მიჩნეული და ის, რომ ჯეფერსონში ჰომერ ბერონის ჩამოსვლასთან ერთად მოქმედების ინტენსიფიკაცია იწყება, უპირველეს ყოვლისა თვით დროის და მასთან ერთად, კარსმომდგარ ცვლილებათა ინტენსიფიკაციას გულისხმობს. „ფოლკენრისათვის დორის ალეგორიული გამოხატვის მთავარი საშუალებაა ადამიანთა სხეულების სივრცეში მოძრაობა“, მართებულად აღნიშნავს ჯ. ჰილის მილერი (Miller 2003: 91), თუმცა ფოლკენრის რთული, ქვეტექსტებით დატვირთული სახეების მხოლოდ „სივრცეში მოძრავ დროის ალეგორიებად“ წარმოდგენა გამარტივება იქნებოდა. დროსთან დაკავშირებულ ასოციაციას მოთხრობის ყველა სახე შეიცავს, მათ შორის, „უძრავიც“ (ემილის სახლი, მტვერი ამ სახლში, მოლბერტზე მიყუდებული მამის სურათი და სხვა). „ვარდში ემილისათვის“ დროისმიერია თვით სივრცე – მოთხრობის მთელი დრამატურგია იმას გამოხატავს, რომ დროისგან დაცლილ სივრცეში არსებობა წარმოუდგენელია, რომ ასეთი სივრცე არც არსებობს რეალურად. ამ აზრით გაჯერებულია მოთხრობის მთელი მხატვრული ქსოვილი, ის წარმოადგენს მისი პოეტიკის ქვაკუთხედსაც, თუმცა სიუჟეტურად მკითხველის მთელი ყურადღება ინტრიგაზეა გადატანილი და სრული ილუზიაა შექმნილი იმის, რომ მკვლელობის ფაქტი მოთხრობაში ძირითადია.

დრო, როგორც პოეტიკური კატეგორია, მოთხრობაში ალბათ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის სივრცე, რომელშიც მისი მოქმედება ხდება. „ვარდი ემილისათვის“ ერთ-ერთი ძირეული სპეციფიკა ის არის, რომ თხრობითი დრო მასში ასახულ მოვლენათა თანმიმდევრობას არ შეესაბამება. პირიქით, ის თითქოს უპირისპირდება ამ თანმიმდევრობას და მასთან ერთად, იმ ობიექტურ, „საათის“ დროს, რომელშიც ეს მოვლენები წესით უნდა ხდებოდეს და თითქოს ხდება კიდევ. საათის დროისგან განსხვავებით, წარმოსახვითი დრო მოთხრობაში პირველივე წინადადებიდან უკან იხევს – თვით მოხუცი ემილის დაკრძალვიდან (რითაც იწყება თხრობა), მასთან ქალაქის ახალი მესვეურების სტუმრობით (რაც მანამდე მოხდა),

შემდეგ სახლიდან გამოსული სუნის გამო მოსულ თანამოქალაქეთა განდევნით (რაც კიდევ უფრო ადრე მოხდა, როდესაც მამამისი უკვე გარდაცვლილი იყო) და ბოლოს, მის ახალგაზრდობაში მამამისის გარდაცვალების და მასთან დაკავშირებულ ამბავთა აღწერით. დროის უკანსვლის მარგინალურ წერტილად შეიძლება ჩაითვალოს მოთხრობელის მიერ ემილის ბებიის დის, ლედი უაიეტის გახსენება, „რომელიც ბოლოს სულ გაგიჟდა“ და ვისგანაც, ქალაქის წარმოდგენით, გრიერსონებს კუდაბზიკობა გენეტიკურად მოსდგამთ.

ემილის მამა მოთხრობაში ყველგან ფიგურირებს, მაგრამ შინაგანი დროის აგებულებასთან დაკავშირებთ ნიშანდობლივია მისი სამი გამოჩენა: დასაწყისში მოლბერტზე მოთავსებულ მის სურათს ხედავენ „ქალაქის ახალი მესვეურები“, როდესაც ისინი ემილის გადასახადებზე სასაუბროდ ესტუმრებიან. შემდეგ, როგორც ბევრად უფრო ადრინდელ ამბავს, მკითხველი შეიტყობს, რომ ემილი სამი დღის განმავლობაში ჯიუტად უარყოფდა გარდაცვლილი მამის სიკვდილს, და ბოლოს, უკვე თვით ემილის დაკრძალვისას, მამა ისევ მოლბერტზე აყუდებული სურათიდან უცქერს შეკრებილ საზოგადოებას. მამის გარდაცვალების შემდეგ, ჰომერ ბერონის გამოჩენა-გაქრობისა და ემილის ფინალური კარჩაკეტილობის თემატური ხაზით, თხრობითი დრო „უკან ბრუნდება“ და წრე იკვრება ისევ ემილის დაკრძალვის აღწერით. ეს ერთიანი ციკლი, რომელიც მთავრდება იქ, სადაც იწყება, მოთხრობელის მიერ მოყოლილი ისტორიის ფორმით არის გადმოცემული – მთელ „ამბავს“ ჰყვება ერთობ გაურკვეველი პირველი პირის მრავლობითი მოთხრობელი „ჩვენ“, რომელიც ჯეფერსონის მთელ მოსახლეობას არ განასახიერებს, როგორც ეს, შესაძლოა, თავიდან მოეჩვენოს მკითხველს, რადგან მის თხრობაში ხშირად ჩნდება ადამიანთა ჯგუფები, რომელთაც ის განესხვისება. მოთხრობელი თავს განაცალკევებს როგორც „ქალაქის ახალი მესვეურების“ და მათი შვილებისაგან, ისე მოხუცებისაგან, რომლებიც ემილის დაკრძალვას კონფედერატების გაცვეთილ ფორმაში გამოწყობილი ესწრებიან. რადგან მოთხრობელი ემილის მთელ ცხოვრებას ჰყვება, როგორც თვითმხილველი, ის ქალაქის მკვიდრთა იმ თაობას უნდა წარმოადგენდეს, რომელსაც „ქალაქის მანდილოსნებიც“ (the ladies) ეკუთვნიან, მათ შორის – ბაპტისტი მღვდელი და მისი მეუღლე, ვისი ინიციატივითაც ემილის ალაბამელი ბიძაშვილები ესტუმრებიან. სწორედ ეს საშუალო კლასისა და საშუალო ასაკობრივი კატეგორიის ხალხი შეადგენს იმ სოციუმის ბირთვის, რომელიც ზნეობრივ და ინტელექტუალურ ამინდს ჰქმნის ჯეფერსონში. მათი ფასეულობითი განსჯა ემილის განადიდებს და სათაყვანებელ კერპად აქცევს. იმავდროულად, მოხუცი შინაბერა მათში ცნობისმოყვარეობას და შეცოდების ემოციასაც აღძრავს. ყოველ შემთხვევაში, მოთხრობის კითხვისას რჩება შთაბეჭდილება, რომ ქალაქის ზრდასრული მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს, რომელსაც „მანდილოსნები“ განასახიერებენ, ემილის თვალთვალის და მასზე ჭორაობის მეტი სხვა უფრო მნიშვნელოვანი საქმე არ გააჩნია. ემილი მათი ფსიქოლოგიური სამყაროს ცენტრს წარმოადგენს.

დროისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ასახავს მოთხრობის ენობრივი ფაქტურაც – მისი სინტაქსი გადატვირთულია დროის გარემოებებით, ტექსტის დიდი ნაწილი დროსთან დაკავშირებული ფრაზებისა და სიტყვათშეთანხმე-

ბებისგან შედგება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფოლკნერს სურს თხრობის ყოველი დეტალი რომელიმე კონკრეტულ მომენტს, დღეს, თვეს, ან წელს შეუსაბამოს, ან იმ დროს, რომელიც რაღაც ამბავს წინ უსწრებდა, ან იმას, რაც შემდეგ მოხდა, ან იმას, რაც სხვა ამბავს დროში დაემთხვა. მთელ ამ დროისმიერ ორომტრიალში მოვლენათა რეალური თანმიმდევრობა მკითხველისათვის ერთობ ძნელი დასადგენია. მოთხრობაში მრავლად არის ისეთი ფრაზები, როგორიცაა „ერთ დროს“, „იმ ღამეს“, „კარგა ხანს“, „მას შემდეგ, რაც...“, „ერთი კვირის თავზე“, „მეორე ღამეს, უფრო სწორად, ნაშუალამევს“, „ერთი-ორი კვირის შემდეგ“, „რვა თუ ათი წლის წინათ“, „წლის პირველ რიცხვში“, „თებერვლის დამდეგს“, „სულ ცოტა, ათი წელი იქნებოდა“, „ოცდაათი წლის წინათ“, „1894 წლის იმ დღიდან, როდესაც“, „ათი წლის გარდაცვლილი იყო“, „ოცდაათს მიღწეული მის ემილი ისევ გაუთხოვარი იყო“, „მამამისის სიკვდილის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ...“, „მეორე დღეს მანდილოსნები დამწკრივდნენ“, „სამი დღე ამ სიტყვებით ისტუმრებდა“ და სხვა მრავალი. ამგვარი „დროით შეპყრობილობის“ მკაფიო მაგალითია თხრობა იმის შესახებ, რომ „იმ დროიდან მოყოლებული, მისი შემოსასვლელი კარი სულ დაკეტილი იყო, გარდა ექვსი თუ შვიდი წლისა, როდესაც ის დაახლოებით ორმოცი წლისა იყო და ფაიფურის მოხატვის გაკვეთილებს იძლეოდა“ (From that time on her front door remained closed, save for a period of six or seven years, when she was about forty, during which she gave lessons in china-painting).

„ობიექტურ“ დროზე სისტემატიური ორიენტაციით, ფოლკნერი თითქოს მონიშნავს ემილის ცხოვრების ქრონოლოგიას, ათავსებს მას ერთგვარ ფსევდოისტორიულ კონტექსტში, ხოლო მეორე მხრივ, მკითხველის ყურადღება გადააქვს ანმყოფიდან ჯერ უახლოეს ნარსულზე, შემდეგ მანამდე მომხდარ ამბებზე, შემდეგ კიდევ უფრო ადრინდელზე და ბოლოს ძველი ამბებიდან უბრუნდება ისევ უშუალო ნარსულს და ბოლოს, ანმყოს. მაგალითად, მოთხრობის ბოლოს, ემილის გარდაცვალებამდე, „ქალაქის ახალი მესვეურები“ მას საგადასახადო უწყებებს უგზავნიან, რომლებსაც შემდეგ თვითონაც მოჰყვებიან, მაგრამ ამის შესახებ მკითხველი უკვე მოთხრობის დასაწყისში იყო ინფორმირებული, მას შემდეგ, რაც საუბარი იყო ემილის გარდაცვალებაზე. პირველად გადასახადების გადახდას სწორედ ემილის გარდაცვალების შემდეგ, მოთხრობის პირველსავე ნაწილში ითხოვენ, მეორედ კი „საგადასახადო უწყებების მიღება“ წინ უსწრებს მისი დაკრძალვის აღწერას. ამგვარად, მოთხრობის დასაწყისში აღწერილი მოვლენები (დაკრძალვა, მამის პორტრეტის ხსენება, გადასახადებზე უარი) ერთგვარ სარკისებრ სიმეტრიას ჰქმნის მის დასასრულში მოცემულ დეტალებთან (ისევ გადასახადების ხსენება, ისევ მამის პორტრეტი, ისევ დაკრძალვის აღწერა). ფაქტობრივად, მოთხრობის მიერ მოყოლილი ემილის ცხოვრების მთელი ამბავი ამ ორ მომენტს შორის ხდება (გარდაცვალება/გადასახადები – გადასახადები/გარდაცვალება), რაც, უნდა ვიფიქროთ, გავრცობილი ტრავესტიკაა ბენჯამინ ფრანკლინის ცნობილი ფრაზისა იმის შესახებ, რომ „გარდაუვალი ამქვეყნად მხოლოდ სიკვდილი და გადასახადებია.“ საინტერესოა, რომ დროსთან ჭიდილი, რომელიც ემილის სახის ძირითად მახასიათებელს შეადგენს, მეტაფორულად სწორედ გადასახადების

გადახდაზე უარის თქმაში (ფაქტობრივად – სიკვდილის ფაქტის აღიარებაზე უარის თქმაში) გამოიხატება. ფოლკნერი სრულიად მოულოდნელ, ერთი შეხედვლ ალო-გიკურ და განსხვავებულ ცნებით სიბრტყეებში არსებულ სახეებს იხმობს თავისი სათქმელის გამოსახატავად. მოთხრობის კონტექსტში „გადასახადები“ იქცევა არა მხოლოდ დროში რეალური ცხოვრებისა და მისგან განუყრელი სიკვდილის ევ-ფემიზმად, არამედ თვით დროის მეტაფორად, რომელსაც ემილი თავგანწირვით ებრძვის და უარყოფს – შემთხვევით როდი უმეორებს ის მასთან სტუმრად მოსულ ქალაქის ახალ მესვეურებს ხუთჯერ (!) ერთსა და იგივე ფრაზას: „მე ჯეფერსონში გადასახადებს არ ვიხდი!“ როდესაც მერიის წარმომადგენლები მას შეეკამათები-ან, ის მათ საკითხის გასარკვევად იმ დროისათვის უკვე ათი წლის გარდაცვლილ ყოფილ მერთან, პოლკოვნიკ სარტორისთან აგზავნის. მოთხრობაში ემილი სამჯერ კატეგორიულად უარყოფს სიკვდილს და მასთან ერთად დროს, დროში არსებულ მოვლენათა წარმავლობას, ანმყოს წარსულში განუხრელ გადასვლას და მომავალ ცვლილებათა გარდუვალობას: პირველად, როდესაც ის უარყოფს პოლკოვნიკ სარტორისის სიკვდილს, მეორედ, როდესაც უარყოფს მამის გარდაცვალებას და მესამედ – როდესაც გარდაცვლილი ჰომერ ბერონის გვამს მრავალი წლის განმავლობაში საძინებელში ინახავს. მეტად ნიშანდობლივია, რომ ეს დროის უარყოფა მინიშნებების სახით, მოთხრობის ხატოვან ქსოვილშია განხორციელებული, ხოლო ხმამაღალი და კატეგორიული დეკლარაციის სახით დროის უარყოფას ემილი სწორედ გადასახადებზე უარის თქმით აცხადებს, რაც, თავის მხრივ, ფოლკნერის მეტაფორული აზროვნების უნიკალურ დონეზე მეტყველებს. დროის დინებასთან შეუგუებლობის, მასთან ჭიდილის უფრო ქარაგმული, მრავალნიშნადი და მაღალ-მხატვრული წარმოსახვა ძნელად წარმოსადგენია.

ორმოცდარვა წელს მიღწეული ემილი „უკანასკნელად ჩარაზავს შემოსასვლელ კარს“, რის შემდეგაც „ქალაქი“ მხოლოდ პირველი სართულის ფანჯარაში თუ მოჰკრავს თვლას მის სილუეტს (სახლის მეორე სართული ჩაკეტილი აქვს). სამაგიეროდ, იგივე ქალაქი მრავალი წლის მანძილზე თვალს ადევნებს, როგორ ჭაღარავდება და მხრებში იხრება მისი ზანგი მსახური, რომელიც დაკრძალვის შემდეგ უგზოუკვლოდ ქრება. ემილი სამოცდათოთხმეტი წლის გარდაიცვლება, რაც, თუ მხედველობაში მივიღებთ ბერონთან მისი გამიჯნურების დროს (გაზაფხული მამის გარდაცვალების შემდეგ, 1895 წელი, როდესაც ის 31-32 წლისა იქნებოდა და 1896-98, როდესაც ჰომერ ბერონი გაქრა), დაკვირვებულ მკითხველს მიახვედრებს, რომ ბერონის გვამს ის თავის საძინებელში მთელი ორმოცი წლის განმავლობაში ინახავდა (შემდეგ ეს ორმოცი წელი ნახსენებიც არის მოთხრობაში). ობიექტური დროის დინებას ფოლკნერი მხოლოდ ქარაგმულად მიანიშნებს, რადგან მისთვის მთავარი ის დროა, რომელიც თხრობას მისდევს, ანუ „მოთხრობელის დრო“. საათის დრო, რომელიც მოთხრობაში ხშირად არის მინიშნებული, ფოლკნერს თითქოს იმისთვის სჭირდება, რომ თხრობას რეალობის ილუზია შეუქმნას, „მიაბას“ ის კონკრეტულ ისტორიულ დროს, თუმცაღა ამ „ისტორიულ“ დროსაც მწერალი მხატვრულ დროდ აქცევს. ეს დრო შემოიფარგლება ემილის ცხოვრების ქრონოლოგიით, მაგრამ მთლიანად მოთხრობის მხატვრულ სამყაროს მწერალი ერთ-

გვარად გამოჰყოფს, განაცალკევებს რეალური ისტორიისაგან. მავე დროს, „ისტორიულ“ დროზე მინიშნებებით, ფოლკნერი უბიძგებს მკითხველს, რომ მან ემილის ცხოვრების ქრონოლოგია თავად აღადგინოს, რის შედეგადაც მკითხველი აღმოაჩენს, რომ ემილი ჯერ კიდევ ლინკოლნის პრეზიდენტობისას, სამოქალაქო ომის დროს დაბადებულია (1864) და „დიდი დეპრესიის“ (1929-1939) მიწურულს გარდაცვლილა (1938). ქვეყნის ისტორიის მთელი ეს უმნიშვნელოვანესი მოვლენებით აღსავსე, გრანდიოზული ეპოქა, როდესაც ამერიკა ოკეანისგალმური პროვინციიდან მსოფლიოს წამყვან სახელმწიფოდ იქცა, „ვარდში ემილისათვის“ მინიშნებულიც არ არის, ის მოთხრობის მხატვრულ სამყაროში არანაირად არ აღწევს. „ისტორიული“ დროის ერთადერთ ათვლის წერტილად ფოლკნერი საგანგებოდ ახსენებს სრულიად უმნიშვნელო თარიღს – 1894 წელს და დაკვირვებული მკითხველიც მხოლოდ ამ თარიღიდან გამომდინარე აღადგენს მოთხრობის „ობიექტურ“ ქრონოლოგიას. ეს ის წელია, როდესაც ემილის მამა გარდაიცვალა და როდესაც თვითონ ემილი, როგორც ფოლკნერი აღნიშნავს, „ოცდაათს მიღწეული იყო“. ჯეფერსონში დროთა ცვლილების მაუწყებელი თითქმის არაფერი ხდება – უბრალოდ, ქალაქში მოდის მმართველთა ახალი თაობა – „პოლკოვნიკ სარტორისის თანამედროვეთა მემკვიდრეები“, რომლებიც ემილის თავიანთ შვილებს უგზავნიან ფაიფურის მოხატვის სასწავლებლად. ბოლოს ესენიც „გაიზარდნენ, წავიდ-წამოვიდნენ და შვილებსაც ... აღარავინ უგზავნიდა.“ ამგვარად, 74 წლის მანძილზე ჯეფერსონში სამი თაობა იცვლება, მაგრამ ზანტად მთვლემარე სამხრეთულ ქალაქს არსებითი სიახლეები არ ეტყობა. თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ერთ მშვენიერ დღეს, „ჩრდილოეთიდან“ ჩამოდის ხუმარა და ენერგიული ჰომერ ბერონი – იანკი, რომლის სერიოზულად აღქმა, ქალაქის მკვიდრთა აზრით, წარმოუდგენელია.

დროისმიერი რეალიებით სისტემატური მანიპულირება ნაწარმოებში ობიექტური დროის ფაზების აღრევას, თხრობით სივრცეში მათ შეკუმშვას ემსახურება. ამავე საშუალებებით წარმართავს ფოლკნერი მისთვის სასურველი მიმართულებით დროის დინებასაც. ფაქტობრივად, „ვარდი ემილისათვის“ მხატვრული დროის ორ კონცეფციას იტევს – ემილის ცხოვრება „ობიექტურად“ ქრონოლოგიურია, ის თითქოს საათის დროში მიდის და ეს საათის დრო, რაღა თქმა უნდა, წრფივია. მეორე მხრივ, „თხრობითი დრო“, რომელშიც მოთხრობელის მიერ მოყოლილი ამბავი ხდება, წრფივი სულაც არ არის, პირიქით, ის წრიულია. თხრობა „ციკლურად“ მიედინება, მაგრამ ამ ციკლში ფოლკნერი სისტემატურად მიანიშნებს დროის „ობიექტურ“ სვლაზეც. მკითხველის მეხსიერებაში რჩება ისტორიული დროის იმიტაცია – დაახლოებით ნახევარი საუკუნე, ემილის ყმანვილქალობიდან მის გარდაცვალებამდე, ან (თუ გარდაცვლილი პოლკოვნიკ სარტორისის და შეშლილი ლედი უაიეტის სახეებს გავიხსენებთ) სადღაც სამოცდათხუთმეტი წელი, ემილის დაბადებიდან. ეს „ობიექტური“ ქრონოლოგია ერთი შეხედვით, თხრობის ციკლურობისგან განსხვავებულია, მაგრამ მოთხრობის ნარატივი დროშია არეული, წარსული მასში ხშირად წინ უძღვის იმ მომავალს, რომელიც თხრობის მომენტისათვის უკვე წარსულია, პარალელურად – მოთხრობელის ანმყო ცნობიერება „იხსენებს“ წარსულს, რომელიც მანამდე მომხდარი ამბებით არის განპირობებული და იმ ამ-

ბებისთვის მომავალია, თუმცა ემილის დაკრძალვის დროისთვის ყოველივე წარსულია და თვით დაკრძალვაც წარსულში გადადის, როდესაც თანამოქალაქეთა ჯგუფი მოთხრობის ბოლოს მის საძინებელში აღწევს.

საკმაოდ ბუნდოვანია ემილის მამის გარდაცვალების თარიღიც – ტექსტში არ არის დაზუსტებული, 1894 წელი მისი გარდაცვალების თარიღია, თუ მხოლოდ ის დრო, როდესაც პოლკოვნიკმა სარტორისმა ემილი გადასახადებისგან გაათავისუფლა. შემდეგ თხრობაში ირკვევა, რომ ეს ლეგენდაა, თავის დროზე თვით სარტორისის მიერ გრიერსონების ოჯახის პატივისცემით გამოგონილი და გადასახადებებისაგან გაათავისუფლების არავითარი საბუთი არ არსებობს, რასაც „ქალაქის ახალი მესვეურები“ დაადგენენ. შესაბამისად, ლეგენდას წარმოადგენს „გათავისუფლების“ თარიღიც – ის მხოლოდ თვით ემილის და ქალაქის მეხსიერებაში არსებობს. არსებობდა ის პოლკოვნიკ სარტორისის ცნობიერებაშიც, რომელიც ნაწარმოების პირობითი ანმეოსთვის „უკვე ათი წლის მკვდარია“, თუმცა ემილი მასზე, როგორც ცოცხალზე საუბრობს („მიაკითხეთ პოლკონიკ სარტორისს!“). ამგვარად, პირობითობას იძენს არა მხოლოდ ემილის გადასახადებებისაგან განთავისუფლების დრო, არამედ ასოციაციურად მასთან მიბმული მამის გარდაცვალების თარიღიც. ტექსტში მხოლოდ ის არის ნათქვამი, რომ ეს მოხდა „1894 წლის იმ დღიდან... როდესაც მერმა, პოლკოვნიკმა სარტორისმა ემილი გადასახადებიდან გაათავისუფლა, გაათავისუფლა სამუდამოდ, მამის სიკვდილის შემდეგ“ (...dating from that day in 1894 when Colonel Sartoris, the mayor... remitted her taxes, the dispensation dating from the death of her father on into perpetuity). ნახსენებია ისიც, რომ მამის გარდაცვალებისას ემილი „ოცდაათს მიღწეული იყო“, მაგრამ არაფერი არ არის ნათქვამი იმის შესახებ, ემთხვეოდა თუ არა მამის სიკვდილი გადასახადებისაგან განთავისუფლებას. კრიტიკოს ჯინ მურის ცნობით (Moore 1992: 197), მისთვის ხელმისაწვდომ ადრეულ ხელნაწერში გადასახადებისაგან განთავისუფლება თარიღდება „1904 წლის იმ დღით, როდესაც პოლკოვნიკმა სარტორისმა... 16 წლით ადრე გააუქმა მისი გადასახადები, მამამისის გარდაცვალების დროიდან სამუდამოდ“ (...that day in 1904 when Colonel Sartoris ... remitted her taxes dating from the death of her father 16 years back, on into perpetuity), რაც ლოგიკურ შეუსაბამობას შეიცავს, რადგან გამოდის, რომ ემილი მამის გარდაცვალების შემდეგ გადასახადებს 1904 წლამდე 16 წლის განმავლობაში იხდიდა. მოთხრობაში კი გარკვევით ჩანს, რომ ემილის საერთოდ არასოდეს არავითარი გადასახადი არ გადაუხდია. თუ მოთხრობის საბოლოო, „კანონიკური“ ტექსტიდან გამოვალთ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თუ ემილი 1894 წელს გაათავისუფლდა გადასახადებისგან, მამამისიც იმ წელს უნდა გარდაცვლილიყო, რადგან მამის სიცოცხლეში პირადად მას გადასახადებს ვერავინ ვერც დააკისრებდა და ვერც გაუუქმებდა. საბოლოოდ, ამასაც მკითხველი მხოლოდ მთხრობელის სიტყვებიდან ასკვნის, რადგან ავტორი სიტუაციისგან სრულიად განზეა გამდგარი და მოთხრობაში თითქოს არც არსებობს. მაგრამ მთხრობელის ნათქვამზე დაყრდნობით გამოდის, რომ ემილი, რომელიც 1864 წელს დაიბადა, სამოცდაათოთხმეტი წლის ასაკში მაშინ გარდაიცვლებოდა (1938), როდესაც თვით ნაწარმოები მის შესახებ უკვე კარგა ხნის დაწერილი (1929) და

განმოქვეყნებულიც (1930) იყო. მურის მიკველულ ხელნაწერშიც, ემილი ოცდაათის ხდება არა 1904 წელს, არამედ 16 წლით ადრე და შესაბამისად, 1904 წლისათვის ის უკვე ორმოცდაექვსის იქნებოდა. ეს არ სცვლის იმ უცნაურობას, რომ მისი გარდაცვალების თარიღი (1932 იქნება თუ 1938) რეალურ დროში თვით მოთხრობის შექმნის თარიღს მოსდევს და მხოლოდ ექსტრატექსტუალურ მომავალში „მოხდება“, თუმცა მოთხრობაში ეს მომავალი უახლოეს წარსულში, ლამის ანმ-ყოში ხდება. წარმოუდგენელია, მხატვრული დროის მთელი ეს ფანტასმაგორია ისე ასახულიყო ნაწარმოებში, რომ ის ფოლკნერს „შეუმჩნეველი“ დარჩენოდა – ცხადია, ეს არც შემთხვევითობაა და არც დიდი მწერლის „წვრილმანი დაუდევრობა“. უბრალოდ, „ემილი“, როგორც მაღალი მოდერნიზმის ყველა ცნობილი ტექსტი, გამომსახველობით საშუალებათა რთულ კომპლექსს შეიცავს და მისი სიღრმისეული განზომილების წვდომა მკითხველისაგან საფუძვლიან დაფიქრებას ითხოვს.

როგორც ვთქვით, დროის აღმნიშვნელ სიტყვათა სიმრავლით ფოლკნერი თითქოს „მიანიშნებს“ საათის დროს, მას თითქოს სურს, ფარდა ახადოს მოვლენათა ობიექტურ ქრონოლოგიას, მაგრამ რეალურად, ამ ქრონოლოგიას ის სრულიად არ მისდევს და ისე „იყენებს“ დროს, როგორც თვითონ სთვლის საჭიროდ. ემილის ცხოვრების ისტორიაში არა მხოლოდ მთხრობელის სუბიექტური დროის ხედვაა არეული, მასში შეგნებულად არის გადანაცვლებული ობიექტური დროის ფაზებიც – წარსული, ანმყო და თვით ექსტრატექსტუალური მომავალი გადმოტანილია უახლოეს წარსულად (ემილის დაკრძალვა, მანამდე – გადასახადების გადახდაზე უარის სცენა), საკუთრივ წარსულად (მამამისის სიკვდილი, ჰომერ ბერონის გაქრობა, ფაიფურის მოხატვის გაკვეთილები) და იმად, რაც მთლად მანამდე ხდებოდა, „წარსულის წარსულად“ (შემოილი ლედი უაიეტის გარდაცვალება, მოხუც ქალაქელთა ფანტაზიებში არსებული „კონფედერაცია“, წარსულის ნეტარი სივრცე – „ველი, რომელსაც ზამთარი არ ეკარება“). „ობიექტური“ დრო მოთხრობაში მაქსიმალურად შეკუმშულია, თანაც შეკუმშულია ორმხრივად – თვით ის დრო, რომელშიც ემილის ცხოვრება (და არა მთხრობელის მიერ აღწერილი ამბავი) თითქოს საათს მისდევს, ნაწარმოებში ისეთივე მხატვრული ხერხია, როგორც მთხრობელის „წრიული“ დრო, რომელიც ემილის გარდაცვალებით იწყება და მთავრდება. „ობიექტური ქრონოლოგიის“ თანახმად, ემილი კვდება მას მერე, რაც მის შესახებ ნაწარმოები უკვე დაწერილია, მხატვრული დროით კი მისი სიკვდილი წინ უსწრებს მის საძინებელში თანამოქალაქეთა შეჭრას და არსებითად, უშუალო წარსულია. ემილის დაკრძალვაზე მოსულ „კონფედერატებად“ გამოწყობილ მოხუცებს ეჩვენებათ, რომ „მასთან ერთად ცეკვავენ ახალგაზრდობაში, იქნებ ერთ დროს ეარშიყებოდნენ კიდევ“, რაც ვერ მოხდებოდა, იმიტომ, რომ კონფედერაციამ არსებობა 1865 წელს შეწყვიტა, როდესაც ემილი ერთი წლისა თუ იქნებოდა და ვერც კონფედერატი ვერ დაესწრებოდნენ მის დაკრძალვას – მოხუცებს, რომლებსაც თავი კონფედერატებად წარმოუდგენიათ, „დრო და მისი მისი მათემატიკური პროგრესია ერთმანეთში ერევათ“. ყველა ეს „შეუსაბამობა“, რაღა თქმა უნდა, ავტორის გაცნობიერებული მხატვრული ჩანაფიქრის ნაწილია. ემილის ცხოვრება ისევე, როგორც თვით ჯეფერსონი, რომელშიც მისი ცხოვრება მიდის, რეალური დროიდან ამოვარდნილია,

მას ობიექტურ-ისტორიული რეალობა არ გააჩნია, საათის დრო იქ არა თუ „ამუხ-რუჭებს“, ან არ მოქმედებს, ის თითქოს არც არსებობს რეალურად. სულ ტყუილად ესმის ემილისთან მოსულ „მუნიციპალიტეტის დელეგაციას“ ძენკვზე დაკიდებული უხილავი საათის სვლა – ის არაფერს ნიშნავს. როგორც ქვენტინ კომპსონი ამბობს „ხმაურსა და მძვინვარებაში“, „ძნელად თუ ვინმე სერიოზულად დაუგდებს ყურს საათის სვალს, მას აზრი არა აქვს“. საათი უხილავია, ძენკვის ბოლო ემილის ჯიბეში უდევს და მასთან ერთად, თითქოს ჯიბეში უდევს დროც. მაგრამ დრო მოთხრობაში ვერაგი ძალაა – ერთია ის, რაც მთხრობელს, ან თვით ემილის წარმოუდგენია, როდესაც ის დროზე თავის პატარა „გამარჯვებებს“ ზეიმობს და სულ სხვა – ის, რაც მოთხრობაში რეალურად ხდება.

ისევე, როგორც დრო, მოთხრობის შინაგანი სივრცეც მრავალპლანოვანია, დანანევრებულია, სეგმენტურია. ამავე დროს, სივრცეც „ცენტრისკენულიც“ არის – რაც უფო ვინროვდება ის (გარესამყარო, ჯეფერსონი, ემილის სახლი, საძინებელი ოთახი), მით უფრო კონცენტრირებულ ქვეტექსტებს შეიცავს თხრობა და სახეთა სიმბოლური შინაარსიც სულ უფრო მძაფრდება. სივრცის პირობითი, „გარეთა“ შრე მოთხრობაში მხოლოდ იგულისხმება, როგორც ექსტრატექსტუალური ასოციაცია, რომელიც იმით არის მინიშნებული, რომ ჰომერ ბერონი იანკია და „ჩრდილოეთელი“. ჩრდილოეთი ის შეუცნობელი სივრცეა, რომელიც იოკნაპატოფას მიღმაა განლაგებული და რომელთანაც ჯეფერსონის მოქალაქეებს არაფერი აკავშირებს გარდა იმისა, რომ იქიდან „ჩამოდის სამშენებლო კომპანია ზანგებით, ჯორებითა და მონყობილობით,“ რომელსაც მოჰყვება „იანკი სამუშაოთა მწარმოებელი, სახელად ჰომერ ბერონი.“ ქალაქელების აღქმით, ჩრდილოეთი ქარაფშუტობასთან არის ასოცირებული – ბერონი მხიარული, ხმაურიანი და ხმამაღალია, მან „უცებ ყველა გაიცნო ქალაქში“, მას დაღვევაც უყვარს და „თუ სადმე მოედანზე სიცილ-ხარხარი ისმოდა, იმ ჯგუფის შუაგულში ბერონს ნახავდით“. მოთხრობაში მინიშნებულია, რომ ჯეფერსონთან შედარებით, „ჩრდილოეთი“ არა მხოლოდ უფრო დინამიური, ის ეკონომიკურადაც წინასწარია – ქალაქი სწორედ იქიდან გამოიწერს სამშენებლო კომპანიას, რომელიც მას, უნდა ვიგულისხმოთ, ადგილობრივად არ გააჩნია. არ გააჩნია ქალაქს ქვაფენილის დასაგებად საჭირო მანქანებიც (machinery), რომლებსაც ეს კომპანია თან ჩამოიტანს. თვით ბერონიც „სამუშაოთა მწარმოებელი“ (foreman), რაც მას გამოარჩევს, როგორც მთელ ქალაქში ერთადერთ საქმით დაკავებულ, მშრომელ, რაღაცის შემქმნელ ადამიანს. რით არის დაკავებული ქალაქის დანარჩენი საზოგადოება, მოთხრობაში გაურკვეველია.

იოკნაპატოფას ოლქი მოთხრობაში ნახსენები არ არის, მაგრამ ჯეფერსონში კონცენტრირებულია მთელი მისი ფსიქოლოგიური სამყარო, სამხრეთული წარმოდგენები და კულტურული მეხსიერება. ეს არის მჭიდროდ დასახლებული, სოციალურად სტრუქტურირებული სივრცე, რომელიც ტრადიციების ერთგულ მოქალაქეთა სამი თაობისაგან შედგება. ჯეფერსონში, სადაც მკვდრებს კი არ იხსენებენ, არამედ ახსენებენ, როგორც ცოცხლებს, დინამიკა ძალზე შეზღუდულია, დრო იქ მდორედ მიედინება და ცხოვრება დროში გაყინულ „სამხრეთულ ფასეულობებს“ ემყარება. თუმცა რაღაც ცვლილებები ქალაქში მაინც ხდება – იცვ-

ლება მერი, ქუჩებში ქვაფენილს აგებენ, მმართველობაში „ახალი მესვეურები“ მოდიან, რომლებიც თავიანთ შვილებს ემილისთან დაატარებენ, მაგრამ მოთხრობაში ხაზგასმულია, რომ ეს შვილები „პოლკოვნიკ სარტორისის თანამედროვეების და მათი მემკვიდრეების შვილები“ არიან. ქალაქის „ახალ თაობას“ თითქოს სურს ცვლილებების შემოტანა, ნაწილობრივ ახერხებს კიდეც ამას, მაგრამ საბოლოოდ, ისიც სამხრეთული მორალის კოდექსზეა ორიენტირებული და ემილის გვარის „ისტორიული დიდებულების“ მიმართ პატივისცემით გამსჭვალულია. „ახალი თაობა“ იმ ოთხმოცი წლის მოსამართლის თანამედროვეთა შვილებიც არიან, რომელმაც ემილის სახლიდან გამოსულ სუნზე მომჩივანს უთხრა, „რას მთავაზობთ, სერ, ქალბატონს პირში ვახალო, სუნი აგდის-თქო?“ მოთხრობის კონტექსტში ასაკოვანი სამხრეთელის მიერ წარმოთქმული სიტყვა „ქალბატონი“ (Lady) განსხვავებულ დატვირთვას იძენს და ემილის სტატუსის მონივნებულ აღიარებად, ლამის ტიტულად აღიქმება. ქალაქში ძნელად, მაგრამ მაინც ფეხს იკიდებს თითქოს ახალი, თუმცა ისევ ძველში არეული წესები – ემილის გადასახადების გადახდას სთხოვენ, მაგრამ ბოლოს მათ გადაუხდელობას არ აპროტესტებენ; მისი უშველებელი, პირქუში სახლი მოთხრობის პირობით ანმყოში ანაქრონიზმად მოჩანს – ის გარშემორტყმულია ახალი ნაგებობებით, ავტოფარეხებითა და ბენზინის გასამართი სადგურებით, მაგრამ თანამოქალაქეებში მაინც ძველებურ მონივნებას ინვეეს. ის, რომ ჯეფერსონში ცხოვრება წარსულის ტრადიციებთან დაკავშირებულ ემოციებზეა აგებული და არა თანადროულ, გონივრულ პრაგმატიზმზე, იქიდანაც ჩანს, რომ „ქალაქის მანდილოსნებს“ პიროვნულად ეცოდებათ ემილი, მაგრამ ამავე დროს მისი სტატუსის მიმართ ღრმა პატივისცემით არიან გამსჭვალულნი. თუმცა ამ „სტატუსს“ მოთხრობის დასაწყისშივე ჩამოხსნილი აქვს საბურველი – არავითარი გადასახადებისგან განთავისუფლება, როგორც გრიერსონების გვარის „განსაკუთრებული დამსახურების“ ნიშანი არასოდეს არ მომხდარა, ეს უბრალოდ, პოლკოვნიკ სარტორისის სამხრეთულ-ჯენტლმენური თავაზიანობა იყო, რომელიც ემილიმ სიმართლედ მიიღო. „მხოლოდ პოლკოვნიკ სარტორისის თაობის კაცს შეეძლო ამის მოფიქრება და მხოლოდ ქალს შეეძლო ამის დაჯერებაო“, – წერს ფოლკნერი.

მოთხრობის მთელი მოქმედება დროის მიერ სივრცობრივ ბარიერთა გადალახვის მოქმედებაა – ყოველი პერსონაჟი, რაგინდ ხატოვან ფერებშიც არ უნდა იყოს ის დახატული, უპირველეს ყოვლისა დროისმიერ ასოციაციას შეიცავს და მი-სი მოქმედება ემილის სივრცეში დროის შეღწევის სიმბოლური მოქმედებაა. აშკარა, დაუკითხავი „ექსპანსივიდან“ (ვთქვათ, ემილისთან „მასზე უარესი გრიერსონების“, ალაბამელი ბიძაშვილების ჩამოსვლიდან) სავსებით ნეიტრალურამდე, მაგალითად – მის დაკრძალვაზე „კონფედერაციის ფორმიანი“ მოხუცების მოსვლამდე, ან მოჩვენებითი სიახლის შემომტან მონაფეხამდე, რომლებიც მასთან გაკვეთილებზე დადიან (ეს მონაფეხები ემილის პროტესტს არ ინვევენ, რადგან მან მშვენივრად იცის, ისინი „ვისი-ვინ“ არიან, ანუ ფსიქოლოგიურად მათ ისევ პოლკოვნიკ სარტორისს უკავშირებს). ყოველ სტუმარს ემილისთან მისვლის სიუჟეტურად მოტივირებული მიზეზი გააჩნია, მაგრამ მოთხრობის სიმბოლურ

ჭრილში მისი დაუპატიჟებელი სტუმრები დროის მიერ სივრცობრივი ბარიერის გადალახვას განასახიერებენ – მათთან ერთად, ემილის პირად სივრცეში აღწევს დრო. შემომჭრელთა მიმართ ქედმაღლობითა და უკმეხობით ემილი თითქოს მათი სტუმრობის მოტივებს უპირისპირდება, მაგრამ არსებითად ის სწორედ დროისაგან იცავს თავის სივრცეს და საკუთარ თავს. საინტერესოა, რომ გარეშე ძალების „შემოღწევებს“ მოთხრობაში სიმეტრიული ხასიათი აქვს და ყოველი მათგანი მთელი სიუჟეტისათვის მოქმედების მთავარი ინტენსიფიკატორია. მოთხრობის პირველ ნაწილში ემილის სიმყუდროვეს არღვევენ „ქალაქის ახალი მესვეურები“, რომლებიც მას გადასახადების თაობაზე სასაუბროდ ესტუმრებიან და რომლებსაც ის ცივი უარით ისტუმრებს. მეორეში უკვე ორი სტუმრობაა აღწერილი და ორივეს მიზეზი სიკვდილია – ჯერ ოთხი მამაკაცი შეიპარება ემილის სარდაფში კირის მოსაყრელად, რომ ხრწნის სუნი მოაშოროს ქალაქს. შემდეგ, მამის გარდაცვალებისას, მასთან სამძიმარზე მოდიან „მანდილოსნები“ (მათ მოჰყვებიან მღვდლები და ექიმები), რომლებსაც ის კარებიდანვე ისტუმრებს იმის მტკიცებით, რომ მამამისი ცოცხალია. მოთხრობის შუა, მესამე ნაწილი ემილის დროზე ტრიუმფის ნაწილია – აქ მასთან არავინ მოდის, პირიქით, ის თვითონ არღვევს სივრცობრივ ბარიერს და მიდის აფთიაქში, სადაც დარიშხანს ყიდულობს, თან უპასუხოდ სტოვებს ფარმაცევტის კითხვას, თუ რაში სჭირდება შხამი. უკვე მეოთხე ნაწილში მის სივრცეში ისევ ორი დაუკითხავი შემოჭრა ხორციელდება – მას ჯერ ბაპტისტი მღვდელი მიაკითხავს, ბერონთან რომანის გამო „ქალაქის შერცხვენისათვის“ დასატუქსად (ვიზიტის აბსურდულობას ხაზს უსვამს ის, რომ გრიერსონები ეპისკოპალურ ეკლესიას ეკუთვნიან და იმთავითვე ცხადია, რომ ბაპტისტი მღვდლის შეგონებას ემილი არ გაითვალისწინებს). შემდეგ – იმავე ბაპტისტი მღვდლის მოუსვენარი მეუღლის წერილზე პასუხად, ემილისთან ორი „ალაბამელი ბიძაშვილი“ ჩამოდის, მასავით შინაბერები, რომლებსაც ის ჯერ კიდევ ჰომერ ბერონის გაქრობამდე გაყრის სახლიდან. ემილის სივრცეში შეღწევების ეს სიმეტრია დასრულებულ სახეს იღებს მოთხრობის მეხუთე ნაწილში, სადაც ცნობისმოყვარე თანამოქალაქენი საძიებლის კარს შეამტვრევენ და შიგ შედიან.

მოთხრობის სიუჟეტური განვითარება აღძრავს რამდენიმე კითხვას, რომელთა პასუხი ტექსტში არ იკითხება და რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ჰომერ ბერონის მკვლელობის მოტივია. შესაძლოა, მკვლელობის მიზეზი ეჭვიანობა ყოფილიყო, მაგრამ თხრობაში მინიშნებულიც არ არის ბერონის ღალატი, ან ის, რომ ბერონი ემილის საკუთარი ინიციატივით დაშორდა, ან დაშორებას აპირებდა. საერთოდ, ბერონის გეგმები ემილისთან დაკავშირებით ბუნდოვანია, ბოლომდე გაურკვეველია. ქალაქმა თითქოს ყური მოჰკრა, რომ ბერონს სიმთვრალეში უთქვამს, „მე ცოლის მომყვანი არა ვარო“, მაგრამ როგორც კი ემილი ალაბამელ ბიძაშვილებს სახლიდან გააგდებს, ქალაქი ხედავს, რომ ბერონი მასთან ბრუნდება („ზანგი მსახური უღებს კარს“) და სწორედ ამ მომენტიდან ქრება ის თვალთახედვის არიდან. ქალაქი ფიქრობს, რომ ემილი შეყვარებულმა მიატოვა, სინამდვილეში კი მისი ცხედარი ემილის საძიებელში ასვენია. დაუქორწინებელი წყვილის ქალაქში ეტლით დემონსტრაციული სეირნობა სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვა დატ-

ვირთვას შეიცავს და შესაძლოა, „ქარაფშუტა“ ჩრდილოეთელისათვის ის სულაც არ ყოფილიყო იმ ვალდებულებათა დამკისრებელი, რასაც ტრადიციების ერთგული სამხრეთელი „მანდილოსნები“ ასეთ საქციელს უკავშირებდნენ. მეორე მხრივ, რახან „მანდილოსნებმა“ დაადგინეს, რომ „მის ემილი ოქრომჭედელთან მისულა და მამაკაცის პირსაბანი ნაკრები შეუკვეთავს, ვერცხლისა, ყოველ ნივთზე ამოკვეთილი ასოებით „ჰ. ბ.“, როგორც ჩანს, საქორწინო შეთანხმება მაინც მიღწეული იყო. მითუმეტეს უცნაურია, რომ მოთხრობაში არ არის ნახსენები კონფლიქტის რეალური მიზეზი (მკვლელობის მოტივი, ანუ მთელი ინტრიგის არსი) და ყველაფერი მთხრობელზეა გადაბარებული, მან კი ამის შესახებ არაფერი იცის. მთხრობელი მხოლოდ გარეგნულ ფაქტებს აღწესსხავს და მათ ციკლურ დროში აერთიანებს, მოვლენათა ანალიზს ის არ ახდენს. მკითხველს ეძლევა მხოლოდ ფაქტების ჩამონათვალი და „მანდილოსნების“ ვარაუდი იმის თაობაზე, თუ რა შესაძლოა მომხდარიყო: „შევიტყვეთ, რომ მამაკაცის ტანსაცმლის სრული კომპლექტი უყვია, ღამის საცვლებიანად, და ვთქვი, რომ ალბათ უკვე იქორწინეს-თქო.“ ის, რომ ემილიმ სატრფო წინასწარი განზრახვით მოკლა, აშკარაა – ემილი დარიშხანს დანაშაულის ჩადენის მიზნით ყიდულობს, მაგრამ დანარჩენის შესახებ მთხრობელი სდუმს და მკითხველიც გაურკვეველობაშია. ერთადერთი – ფრაზა იმის შესახებ, რომ ის ცოლის მომყვანი არ არის, ნასვამ ბერონს „ახალგაზრდა მამაკაცების“ საზოგადოებაში წამოსცდება, „რომლებთანაც ერთად დალევა უყვარდა“ და ეს, შესაძლოა, მის ჰომოსექსუალობაზე მიანიშნებდეს (ასე ფიქრობს კრიტიკოსთა ნაწილი), მაგრამ მაშინ გაურკვეველია, საერთოდ რა აკავშირებდა მას ემილისთან. ის, რომ ემილი საქორწინო საჩუქრებს ყიდულობს, უადგილოს ხდის „პლატონურ“ სიყვარულზე, ან მისი და ბერონის „მეგობრობაზე“ საუბარს.

ის, რომ მთხრობელი არაფერს ამბობს მკვლელობის მოტივზე და არც მომხდარის საკუთარ ვერსიას გვთავაზობს, მოდერნისტულ ნაწარმოებში ლოგიკურ კავშირთა რღვევის და სათქმელის საგანგებო გაბუნდოვანების მკაფიო მაგალითია. საოცარი ოსტატობით, ამ ხერხს ჯერ კიდევ ჯოზეფ კონრადი მიმართავდა და განმარტავდა კიდევ მას, როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის მნიშვნელოვან ნაწილს. „გარკვეულობა, ჩემო კარგო, ნაწარმოების ხარისხისათვის საბედისწეროა, ის მრავალნიშნადობას აუქმებს, ანადგურებს ილუზიას“, სწერდა კონრადი მეგობარს. „ცხადი და ნათელი დებულება უმნიშვნელოა. მისი დანიშნულება მხოლოდ ის არის, რომ მან მკითხველის ყურადღება შეიტყუოს და უმნიშვნელო რაღაცეებზე გადაიტანოს იქიდან, რაც ხელოვნებაში მართლაც მნიშვნელოვანია“ (Conrad 2005: 457). მხატვრულ მიზანშეწონილებას თავისი ლოგიკა აქვს და მოდერნიზმში ის, როგორც წესი, არ გულისხმობს (ხშირად უპირისპირდება კიდევც) სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას. მოთხრობის ქრონოლოგიური სათავეებიდან მკითხველს ის ახსოვს, რომ ბერონი ყველაზე დინამიური და სამხრეთული სტერეოტიპებისაგან თავისუფალი, ხალასი და ბუნებრივი პერსონაჟია. ამ სახეს შეესაბამება დრო, რომელიც სავარაუდოდ, ყველაზე ბუნებრივად სწორედ იქ მიედინება, საიდანაც მას ეს დინამიკა „ჩამოაქვს“. მაგრამ „ჩრდილოური“ დინამიკა და მასთან ერთად, საათის დრო მძინარე სამხრეთული ქალაქისათვის (უპირველეს ყოვლისა თვით

ემილისათვის) მიუღებელია – ქალაქი ბერონს უნდობლად უმზერს, როგორც უცხო საკვირველებას, ემილი კი მას დარიშხანით წამლავს. განურჩევლად იმისა, არის თუ არა ბერონის მკვლელობა სიუჟეტურად მოტივირებული, მთავარია, რომ ის მოტივირებულია მხატვრული მიზანშეწონილებით – მოტივს აქ მოთხრობის სიმბოლური კოლიზია, ემილის დროსთან ჭიდილი განაპირობებს. ამ მკვლელობით (რაც არ უნდა ყოფილიყო მისი კონკრეტული მიზეზი), ემილი მისთვის მიუღებელ „ობიექტურ“ დროისმიერებას განესხვისება და პრაქტიკულად „აუქმებს“ თავის სუბიექტურ დროსაც – ის „სამუდამოდ“ ინახავს თავის საძინებელში ბერონის ცხედარს. სიუჟეტურად, ემილი თავის სატრფოს ჰკლავს, მაგრამ სიმბოლურად – „ჰკლავს“ დროს. ცხადია, ეს დროებითი გამარჯვება ემილის ილუზიაა, მაგრამ ფაქტია, რომ მოთხრობაში მისი დროის „შეჩერების“ შესაბამისად, უკიდურესად ვიწროვდება სივრცეც – დაახლოებით მას მერე, რაც მკვლელობა მოხდება, სახლიდან გამოსულს ემილის აღარავინ ხედავს, ბოლოს ის სამუდამოდ ჩარაზავს შემოსასვლელ კარს.

ემილის სახლი ჯეფერსონისგან გამოყოფილი ცალკე სივრცეა – სამხრეთული ტრადიციების ციხე-სიმაგრე, რომელიც მთელი ქალაქის კოლექტიურ ფანტაზიებში ფასეულობათა უცვლელობას და სტაბილურობას განსახიერებს. ის დროზე გამარჯვების სიმბოლც არის, – ანმყოში განსახიერებული წარსული და ის სივრცეც, სადაც არაფერი არ იცვლება. დრო აქ თითქოს შეჩერებულია და ამ უძრაობის მთავარი სიმბოლური გამოხატველია ავეჯზე, ფარდებზე და იატაკზე უხვად დადებული მტვერი. როგორც იოკნაპატოფას სხვა „საგვარეულო ბუდეები“, ემილის სახლიც გარკვეულწილად ედგარ პოს ტრადიციას აგრძელებს – ის თითქოს ბრიტანელ დიდგვაროვანთა სასახლეების პაროდიულ ასოციაციას შეიცავს, თუმცა მკაფიოდ იწვევს პოს „გოთიკური“ მოთხრობების, უპირველეს ყოვლისა, „აშერების სახლის დაცემის“ ასოციაციასაც. მითუმეტეს, რომ ფოლკნერის სამხრეთული საგვარეულოების ისტორია, ფაქტობრივად, ამ გვარებისა და მათი „სახლების დაცემის“ ისტორიაა. ამ კონტექსტში სრულიად ბუნებრივია ტომას ელიოტის ადრეული ლექსის, „დეიდა ჰელენის“ (1920) გახსენებაც, რომელიც თავის მხრივ, პოსთან არის ასოცირებული და სადაც აგრეთვე მოხუცი შინაბერა კვდება, თავის ანაქრონიზმად ქცეულ სახლში, ძაღლებით, თუთიყუშებით და „დრეზდენული საათებით“ გარემოცული. ეს ვარაუდი მით უფრო არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული, რომ ფოლკნერი 20-იან წლებში თვითონ იყო პოეზიით გატაცებული და თავის ლექსებში (კრებული „A Vision of Spring“, 1921) ხშირად ახდენდა ადრეული ელიოტის ციტირებას. ცვლილებები „დეიდა ჰელენის“ სახლში შინაბერას სიკვდილის შემდეგ იწყება – იქ ჩარაზულ დარაბებს გამოაღებენ, გათავსებულნი ლაქია მოახლე გოგოს მუხლებზე დაისვამს და ა.შ., თუმცა რა ხდებოდა „მანამდე“ არავინ იცის. „ვარდში ემილისათვის“ განსხვავებული სიტუაციაა – მრავალი წლის მანძილზე დროში „შეჩერებულობის“ მიუხედავად, სახლში მაინც შეინიშნება მინიმალური დიმანიკა, ანუ ძალიან შეფერხებულად, ლასლასით, მაგრამ დრო იქ მაინც აღწევს. დაუპატიჟებელ სტუმართა „შედწევების“ გარდა (რაც უფრო დროისათვის ამ სახლის შეუვალლობას გულისხმობს, ვიდრე მის მისაწვდომობას), იქ სხვა მოქმედებაც

ხდება – შედის და გამოდის საყიდლებზე ზანგი მსახური, თვითონ ემილი ხან ოქრომჭედელთან მიდის, ხან აფთიაქში, ხან ქვედა სართულის ფანჯარაში გამოჩნდება. ემილისთან დადიან მოსწავლეები, მას სტუმრობს ჰომერ ბერონი, რომელსაც უკანასკნელად ზანგი მსახური უღებს კარს, რის შემდეგაც ემილის სატრფოს სახლის იდუმალი სივრცე სამუდამოდ შთანთქვას. ჯეფერსონთან შედარებით, მოქმედება სახლში ბევრად უფრო შეზღუდულია, მაგრამ მთლად უძრაობა იქ არ არის გამეფებული. შესაბამისად, რაღაც ფორმით მიედინება დროც, თუმცა მკითხველი ამის გააზრებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შესძლებს, თუ კონკრეტულად და ძალიან საფუძვლიანად დაფიქრდება იმის თაობაზე, თუ რა ხდება, ბოლოს და ბოლოს, ემილის სახლში. აშკარაა მხოლოდ ერთი რამ – ემილის სახლში შეიმჩნევა ძალზე უმნიშვნელო, შეკავებული მოქმედება, რომელიც ცხადყოფს, რომ ქალაქთან შედარებით, დროის დინამიკა მასში კიდევ უფრო შენელებულია.

მოთხრობის მთელ მრავალფეროვან სივრცობრივ სპექტრში არის კიდევ ერთი, მთლად მინიატურული სივრცე – ეს არის სახლის მეორე სართულზე, კიბის თავში მოქცეული ოთახი, რომელიც ყოველთვის ჩაკეტილია. თუ „ვარდი ემილისათვის“ სივრცობრივ შრეებს კონცენტრირებულ წრეებად წარმოვიდგენთ, ეს მთავარი, სრულიად დახშული სივრცე ის ბირთვია, რომლის გარშემოც არის დალაგებული მოთხრობის მთელი სივრცობრივი და დროისმიერი წყობა. სივრცე აქ უკიდურესად შეზღუდულია – სულ ერთი ოთახია, სადაც ორმოცი წლის განმავლობაში არაფერი შეცვლილა, რადგან სავარაუდოდ, მთელი ამ ხნის განმავლობაში იქ არც არავინ შესულა; დროისა და სივრცის უნივერსალური კავშირი აქ თითქოს არ არსებობს, დრო ამ მინი-სივრციდან თითქოს „ამოტუმბულია“. მრავალი წლის შემდეგ, ასეთსავე დახშულ და „დროში გაყინულ“ სივრცეს წარმოსახავს მარკესი „მარტოობის ას წელიწადში“, სადაც ბოშა მელკიადესი სიკვდილის შემდეგ თითქოს კი არ კვდება, არამედ №13 ოთახში „გადასახლდება“, სადაც სულ ქარი უბერავს, სულ მარტის თვეა და მარადიული ორშაბათია. იქ, მარკესთან, გარდაცვლილი მელკიადესის სიმშვიდეს აღარავინ არღვევს, ფოლკნერთან კი ემილის საძინებელში დროის ექსპანსია ცნობისმოყვარე თანამოქალაქელთა „დაუკითხავი“ შეღწევით ხორციელდება. მათთან ერთად დრო, მოქმედება, „ისტორია“ საბოლოოდ აღწევს ემილის პირად სივრცეში და იკავებს მას.

როგორც ვთქვით, დრო ფოლკნერის მოთხრობაში ვერაგი სტიქიაა. მასთან ბრძოლაში ემილი უკვე იმიტომ მარცხდება, რომ ის თვითონ, როგორც ადამიანი, დროისმიერია – როგორც სარტრი აღნიშნავს თავის ცნობილ ესეში, „ადამიანის უბედურება მისი დროში შეზღუდულობაა“ (Sartre 1963: 226). მაგრამ ობიექტურ დროსთან ჭიდილში დამარცხების გარდა, ემილი სუბიექტური დროის გაუქმების მცდელობაშიც მარცხდება. საძინებელში შეჭრილი ბრბო მისი ჭაღარა თმის კულულს აღმოაჩენს, ხოლო ბალიშს, რომელიც სანოლზე, ჩონჩხის გვერდით დევს, თავის ანაბეჭდი ემჩნევა. ირკვევა, რომ სწორედ იმ ჰერმეტიულად დახშულ სივრცეში, სადაც ემილი ყველა ძალით ცდილობდა დროის შეჩერებას, მას თვითონ შეჰქონდა მოქმედებაც და მასთან ერთად, დროც. დრო მოთხრობაში მრავალსახოვანია, სხვადასხვა სივრცეში ის თითქოს სხვადასხვაგვარად მიედინება, მაგრამ

საბოლოოდ, ის ყველგან (თვით ემილის საძინებელშიც) აღწევს და მასზე გამარჯვება წარმოუდგენელია. დროის წინააღმდეგ ემილის ამბოხი თანაგრძნობას იწვევს, რადგან ამ ამბოხში მდგომარეობს მარტოხელა, უმწეო ქალის პირადი დრამა. ემილი იმ წარმოდგენებს იცავს, რომლებსაც ის სოციუმის თვალში განასახიერებს, მაგრამ ამავე დროს, მას შეგნებული აქვს საკუთარი გამორჩეულობა და თუმცა მოთხრობაში ამ „გამორჩეულობას“ ირონიული ელფერი დაჰკრავს, დროსთან ჭიდილში ის პირველ რიგში საკუთარ მეობას იცავს. აქედან – ის წინააღმდეგობა მკვლელი და ნეკროფილი ემილის სიუჟეტურ ქმედებასა და მისი სახის განცდით ზემოქმედებას შორის, რის შედეგადაც ფოლკნერის შინაბერა აღიქმება მსხვერპლად და იწვევს თანაგრძნობას. როგორც „ხმაურსა და მძვინვარებაში“ ნათქვამი, „ადამიანი უბედურებათა ჯამია. ერთ დღეს იქნებ იფიქროს კიდეც, რომ უბედურებას ქანცი გამოელია, მაგრამ მაშინ დრო გადაიქცევა მის უბედურებად“ (Faulkner 1990: 104).

„უბედურებად ქცეული დროის“ ესთეტიკას ფოლკნერი პირქუში სახე-სიმბოლოებით გამოხატავს – მოთხრობის მხატვრული სივრცე სამარის პირას მიმდგარი მოხუცებით და გარდაცვლილი პატრიარქების ლანდებით არის დასახლებული. ქალაქის ახალი თაობაც, ნათესაური ან სოციალური კავშირებით, ამ პატრიარქებს უკავშირდება. მოსამართლე სტივენსი ოთხმოცი წლისაა, ემილის დასაფლავებაზე მოსულ მოხუცებს თავი „კონფედერაციის მეომრებად“ წარმოუდგენიათ, თვით ემილი წარმოსახულია ჯერ მიცვალებულად, შემდეგ მოხუცად, შემდეგ ახალგაზრდა ქალად, შემდეგ ისევ მოხუცად და ბოლოს ისევ მიცვალებულად. ამავედროულად, მისი ტირანი მამა თითქოს უკვდავია („ნამეტანი ღვარძლიანი და მძვინვარე იყო იმისათვის, რომ მომკვდარიყო“) – გარდაცვალების შემდეგ, მოლბერტზე აყუდებული პორტრეტიდან ის მაინც დამთრგუნველად და ავისმაუწყებლად იცქირება. ქედმაღლობა გრიერსონებს მრავალი წლის წინ გარდაცვლილი ლედი უაიეტისაგან მოსდგამთ, „ქალაქის ახალ მესვეურებს“ ემილი გარდაცვლილ პოლკოვნიკთან აგ ზავნის, ხოლო ბერონის ჩონჩხს „სიყვარულის პროცესში“ იპოვნინან, თითქოს ვილაცის სხეულს მოხვეუტს და ისე „ჩაძინებულს“. მოთხრობაში მიცვალებულები თითქოს არც კვდებიან – სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებში და სიმბოლურ მოტივებში ისინი ისევე მონაწილეობენ, როგორც ცოცხლები. დრო მათ სივრცეში ქრონოლოგიას მოკლებულია და ფოლკნერი მთელ ამბავს წარმოსახავს, როგორც გაქვავებულ წარმოდგენებზე დაფუძნებული, პატრიარქალური სოციუმის უნივერსალურ, მითოპოეტკურ სურათს. მის მოთხრობაში „ადამიანი თავისი წარსულის ჯამია.“ წარსულის ჯამია ჯეფერსონიც, სადაც „წარსული არასოდეს კვდება“ და სადაც მას „ანმყო დაპყრობილი აქვს“ (Faulkner 1977: 663). რაღა თქმა უნდა, მთელ ამ უნივერსალურ პრობლემეტიკასთან ერთად, მოთხრობა „ამერიკული სამხრეთის დაკნინებასაც“ ასახავს, მაგრამ მწერლის ჩანაფიქრი მხოლოდ ამერიკული სამხრეთის დაკნინების ასახვა რომ ყოფილიყო, „ვარდი ემილისათვის“ იმ გარდასულ დროთა დოკუმენტად დარჩებოდა და თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას ნაკლებად მიიპყრობდა.

დამონებანი:

- Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.
- Lionel Trilling, “Mr. Faulkner’s World,” rev. of *These Thirteen* in *The Nation*, 4 Nov. 1931: 491-92.
- Conrad, Joseph. *The Collected Letters*, v. 7, 1920-1922. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Miller, J. Hillis. “Time in Literature.” *Daedalus*, Vol. 132, No. 2, *On Time* (Spring, 2003): 86-97.
- Moore, Gene. M. “Of Time and its Mathematical Progression: Problems of Chronology in Faulkner’s ‘A Rose for Emily.’” *Studies in Short Fiction* 29.2 (Spring 1992): 195-206.
- Sartre, Jean-Paul. “Time in Faulkner: The Sound and the Fury”. Hoffmen F.J., Vickery O.W. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace & World Inc, 1963: 225-232.
- Skinner, John L. “‘A Rose for Emily’: Against Interpretation.” *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 15, No. 1 (Winter, 1985), pp. 42-51.
- Faulkner, William. *Faulkner at Nagano*. Robert A. Jelliffe, ed. Tokyo: Kenkyusha Ltd., 1956.
- Faulkner, William. *The Potable Faulkner*. Malcolm Cowley, ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. New York: Vintage Books, 1990.

Temur Kobakhidze
(Georgia)

**The Structure of Time and Space in William Faulkner’s
“A Rose for Emily”**

Summary

Key words: Faulkner, time, space.

“A Rose for Emily” is a short, chronologically circular story of a southern lady, from an established “blue blood” family, who fights the inevitable march of time and commits homicide before ultimately succumbing to what she resisted. Faulkner takes us on a full circle beginning at death, and ending at death for Ms. Emily Grierson. It is also a story of the local environment, a stereotypical “Lost Cause” town in the South. True to the words from the Confederate anthem, “old times there are not forgotten. Look away, look away, Look away Dixie Land.” In Jefferson, Dixie Land does not look away. Instead it keeps permitting and holding-on to what Faulkner’s narrator refers to as “the fallen monument.” Two white, male, figures of Jefferson’s past, central to the shaping of the story, are Miss Emily’s father and Colonel Sartoris. The Colonel’s myth about Emily’s exemption from taxes allows Emily to hold one of life’s certainties at bay, but it is Emily’s father who channels her to loneliness and facing the other certainty of life alone. The attitude and conditions set by her father virtually ensured Emily’s failure with potential suitors, and only through the arrival of a Yankee male in town, is Emily possibly to be spared from facing the future and certain death alone.

The story is an indictment upon the South, but also, despite the homicide that is revealed, it is apologetic and sympathetic. While one could be frightened, angry or

embarrassed with Miss Emily (and the South) one also feels some sympathy and mercy (as described by the narrator). Emily represents the old South. The town, with its people, represent the greater southern community that made some progress, but is culpable in perpetuating hate, and a lie. Faulkner's imagery describes the town expanding and changing around Emily's home, "with its stubborn and coquettish decay... eyesores among eyesores." As years' pass, the younger generations, back away from effective confrontation with Emily, and as Faulkner asserts at the end of the story, "already knew there was one room in that region above stairs which no one had seen in forty years and which would have to be forced."

The compromise of 1877 ended the Reconstruction Era and Northern occupation of the rebellious South. It meant that those clinging to the belief in "The Lost Cause" had temporarily won. In a larger sense, much reform that was possible by Northern intervention, was, like the Yankee Homer Barron, dead. Many practices of the South were tolerated and permitted for the sake of pity and peace. Miss Emily's family managed to hang-on, and like the old South, "vanquish" those from within who might try to change the circumstances. Many "blue blood" families of the Old South were Episcopal or Anglican, they were the traditionalist who hung-on to "The Lost Cause" and the formality of ritual – what the narrator points out with "noblesse oblige." A Grierson really should not marry a "Northerner, a day laborer." Miss Emily does not respond well to efforts by the Baptist minister who seeks to turn her suspected romantic behavior from Homer Barron. Nor should she respond, as Baptists were a large, white yeoman denomination heavily involved in the abolition movement, and Emily was Episcopal.

In the article, an attempt is made to analyze the narrative structure of Faulkner's short story with regard to its time and space. Correspondingly, the accent is put on the poetics of the story rather than on the cultural context or the historical background it reflects.

Emily's failure in her struggle with time forms the main collision of the story, and can only be comprehended through the analysis of its time and space structure. This can be visualized in four concentric circles of a) the 'outer' time-space or 'the North' where Homer Barron comes from; b) the first inner circle depicted as the city of Jefferson; c) the second inner circle of Emily's house; and d) the time-space hub of the story, Emily's bedroom. "A Rose for Emily" represents a spatiotemporal unity, and time in the story is perceived as a measure of movement in space. The intensity of time is personified in characters, and their actions symbolize the movement of time overcoming spatial barriers.

Emily's numerous uninvited guests suggest the intrusion of time in her private space, and on a wider scale, they suggest the inevitability of change. The action in the story slows down from wider to narrower narrative spaces ('the North', Jefferson, Emily's mansion, Emily's bedroom). Correspondingly, time also slows down, until it reaches an illusory 'timelessness' in the contracted space of Emily's bedroom. But hair and pillow hints suggest, that there still has been an action in the bedroom. It was Emily herself who brought movement into her micro-space, eventually bringing time into it. The final scene of the intrusion of townspeople into the bedroom suggests the victory of time over Emily's illusion that she could have won the battle, at least in her private space.

მაკა ელზაძიძე (საქართველო)

Homme თუ Femme

(შუასაუკუნეების რაინდული რომანის მაგალითზე)

შუასაუკუნეების რაინდული რომანი (en roman), ჟანრი, რომლის უმთავრესი დანიშნულება ერთი კონკრეტული სოციალური კლასის (ფეოდალთა) და მის წიაღში აღმოცენებული ფენის (რაინდობის) იდეალიზაციაა, ძირითადად, ფოკუსირებულია მამაკაც და არა ქალ-პერსონაჟებზე.¹ რელიგიური, პოლიტიკური თუ მორალური კუთხითაც ნარატივში მკაფიოდ გამოკვეთილი ფუნქცია სწორედ პროტაგონისტს – მორალური ჰარმონიის მაძიებელ რაინდს – განეკუთვნება: ის არის მოქმედების მოძრაობაში მომყვანი, იგივე აქტანტი-სუბიექტი, მაშინ როდესაც ქალი-პერსონაჟი შემოიფარგლება ოდენ სიყვარულის ობიექტის, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, მოქმედების ინსტრუმენტის ფუნქციით (ამ თვალსაზრისით კლასიკური მაგალითია ლანსელოტ-გინევრას წყვილი: დედოფლის მხსნელი რაინდი/განსაცდელში ჩავარდნილი domina).



ფრანგული სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი წარმომადგენლის, ალგიდრას გრემასის ცნობილ მოდელშიც, რომელშიც აქტანტთა ექვსი ფუნქციური კატეგორიაა გამოყოფილი, ძირითადი აქცენტი სუბიექტსა და წარმგზავნზეა გადატანილი, ქალს კი მხოლოდ ობიექტის ფუნქცია ენიჭება* (ამ თვალსაზრისით განმარტავს ნაკლისად უნდა მივიჩნიოთ ვეფხისტყაოსნის ქალი-პერსონაჟები, განსაკუთრებით თინათინი, რო-

* I. სუბიექტი — გმირი, რომელიც დავალების წარმატებით შესრულების შემდგომ იმსახურებს წყალობას; II. ობიექტი — მოქმედების მოძრაობაში მომყვანი; III. წარმგზავნი, იგივე მზობეველი, რომელმაც, შესაძლოა, შეითავსოს ორი ფუნქცია — გაგზავნოს სუბიექტი რაიმე დავალების შესასრულებლად და, იმავდროულად, იყოს IV. მიმღები, ანუ ადრესატი V. მონინააღმდეგე/ხელის შემშლელი; VI. დამხმარე/ხელის შემწყობი (Зарубежное литературоведение 70-х годов 1984: 178-188).

მელიც, როგორც მეფე-პატრონი, მთლიანად ითავსებს წარმგზავნისა და ადრესატის ფუნქციას). წარმგზავნი (რაინდულ რომანებში მეფე არტური) წამქეზებელია გმირის ჰეროიკული თავგადასავლებისა და არბიტრი მისი ქმედებებისა, სუბიექტი (რაინდი) კი – მისი სურვილისა თუ ნების აღმსრულებელი. ამავდროულად, არც ერთი დავალება წარმგზავნისა არ არის ფორმალური ან შემთხვევითი. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გათვალისწინებულია სუბიექტის ფასეულობათა სისტემის სპეციფიკურობა (ევროპულ რომანებში გმირის გამგზავრება თავგადასავლათა საძიებლად, ძირითადად, რაინდული ღირსების კონსტატირებას ან რეაბილიტირებას ისახავს მიზნად, ვეფხისტყაოსანში კი ხან პოლიტიკური მოტივი უდევს საფუძვლად (მაგ. ხატაეთის ომი), ხან კი მოყვასის სიყვარულით არის განპირობებული (ავთანდილის მიერ ვეფხისტყაოსანი მოყმის ძიება და შემდგომ მისი დახმარება)). ეს პრინციპი უცილობლად გასათვალისწინებელია რომანის სტრუქტურული გრადაციის კვლევისას, ვინაიდან სწორედ სუბიექტია ის ღერძი, რომლის გარშემოც კონცენტრირდება რომანის ყველა სტრუქტურული ერთეული. მასვე უკავშირდება კომპოზიციის წრიულობის პრინციპი. თავგადასავლის შედეგად ჰეროიკული პარადიგმა მთლიანად კონცენტრირებულია სუბიექტში, ანუ საგმირო საქმეთა ჩამდენი, იმავდროულად, მთხრობლადაც გვევლინება.

პერსონაჟთა მხატვრული ფუნქციების დეფინიციის პრობლემა ყოველთვის აქტუალური იყო ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობაში და არა მარტო წმინდა თეორიული კუთხით. „ენეასიდან“ მოყოლებული² ადრეული პერიოდის ფრანგულ რომანებში სერიოზულად განიხილებოდა ე.წ. „ქალთა საკითხი“, შესაბამისად, გენდერული დებატები ამ რომანთა ნარატივის ერთ-ერთი ფუნდამენტური საკითხი იყო*. ჟორჟ დიუმენილისა და მისი მიმდევრების მიხედვით, ადრეულ ევროპულ საერო ლიტერატურაში მამაკაც-პერსონაჟთა როლები მკაფიოდ განსაზღვრულ მოდელში ითავსდება, რომელიც გადმოტანილია ინდო-ევროპულ საზოგადოებაში არსებული რეალური მასკულინური ტიპებისგან. ამგვარი მიმეტური ფუნქციებია: სუვერენიტეტი (რომელიც შეიცავს რჯულმდებლისა და წინასწარმეტყველის ფუნქციებს), ჰეროიკა (მებრძოლში განსახოვნებული) და მინათმფლობელობა (ვასალიტეტის ინსტიტუტის ეკონომიკური ბაზისი) (Dumézil 1988). კელტურ და დრუიდულ თქმულებებში ქალ-პერსონაჟებს ხშირად განეკუთვნებათ ამ სამთავან ბოლო, მესამე ფუნქცია, თუმცა ეს უკანასკნელი მეტად ბუნდოვანია და კონტრაპუნქტური: 1. ქალს არა აქვს მუდმივი საცხოვრებელი; 2. ის ასოცირდება ბოროტებასთან, 3. ისევე როგორც მწვანე ფერთან (Fries 1996: 59).**

* ერთ-ერთი ადრეული ფრანგული რაინდული რომანის, „ენეასის“ პროტაგონისტი ქალის, ლავინიას ხასიათში მედიევისებრი ხედავენ ერთგვარ ბინალურ ოპოზიციას: ერთი მხრივ, ის არაგულწრფელია და „ჩაკეტილი“ – დედის წინაშეც კი არ აშიშვლებს თავის გრძნობებს (შესაბამისად, მკითხველისთვის შეუცნობელი ხდება მისი სულის მოძრაობის რთული და წინააღმდეგობრივი ნიუანსები), მეორე მხრივ, ნარატივში მოულოდნელად თავს იჩენს მისი მეორე „მე“. განსხვავებით „პირველი“ ლავინიასგან, რომელიც მთელი არსებით ემორჩილება ყოვლისმომცველ გრძნობას, „მეორე“ ლავინია ცივი გონებით აფასებს თავის მდგომარეობას – სიყვარულს ის აღიქვამს მხოლოდ როგორც ხელოვნებას და აქცევს მას მკაცრად განსაზღვრულ რიტუალურ ჩარჩოებში (Михайлов 1976: 59).

** მწვანე კი, უძველესი ბალადების მიხედვით, ეშმაკის ფერია. ამასთან დაკავშირებით იხ: Lowry Charles Wimberly. *Folklore in the English and Scottish Ballads*. Chicago. Illinois: . The University of Chicago Press., 1928. p. 177-178; 241-242

ბუნებრივია, იმ ნეგატიურ სტერეოტიპთა უმეტესობა, რომლებითაც წარმართულ კულტურებში ქალს მიენერებოდა, უარყო ქრისტიანობამ, თუმცა მაინც შეუნარჩუნა ის თვისებები, რომლებითაც ქალი, როგორც „ადამის პარტნიორი“, უცილობ-



ლად უნდა ყოფილიყო აღჭურვილი: სისუსტე, პატივმოყვარეობა, ავხორცობა. ამავდროულად, მას შეუნარჩუნდა მამაკაცის დაცვის ობიექტის სტატუსი. რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ეკლესია მაინც პატივისცემით ეკიდებოდა ქალს, როგორც ინდივიდს, როგორც პიროვნებას. წარმართული ხანის ქურუმი ქალის სახემ ქრისტიანული სარწმუნოების წიაღში უფრო ჰუმანური და პრაქტიკული დატვირთვა შეიძინა, პატრონაჟისა და ღვთისმოსავობის ტრადიციას კი, რომელიც შუასაუკუნეების პრინციპებისა და წარჩინებული ქალბატონების უმთავრეს ფუნქციად იქცა, საფუძვე-

ლი ჯერ კიდევ მე-8-მე-9 საუკუნეებში ჩაეყარა (Barber 1995: 61)³. აქედან გამომდინარე, „ევროპულ რაინდულ რომანებში წარმოდგენილი ქალ-პერსონაჟთა პორტრეტები კომპლექსურია, ასახავს რა ქალის პარადოქსულ პოზიციას კურტუაზიულ კულტურაში – ის, ერთი მხრივ, არის მამაკაცთა ყურადღების ობიექტი, მეორე მხრივ კი იმ თამაშის მარგინალური მონაწილე, რომლის წესებსაც მამაკაცები ადგენენ“ (Krueger 2000: 137).

ქალის, როგორც პიროვნებისა, და სიყვარულის, როგორც ადამიანის გამაკეთილმობილებელი გრძნობის მიმართ სერიოზული დამოკიდებულება ტრუბადურების სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლასთან ერთად გაჩნდა. ფლირტს ამიერიდან აღარ მიიჩნევდნენ მხოლოდ მსუბუქ გართობად და სასიყვარულო სენის მაპროვოცირებელ ვნებად. ღმერთი ამურის სიყვარულის რელიგიით შთაგონებულმა გრძნობამ, რომელიც მოხდენილად „გამოეწყო“ ქრისტიანული რელიგიის სამოსელში, ქცევის რიტუალიზებული სისტემის სახე მიიღო და მხოლოდ „რჩეულთა“ კუთვნილება გახდა. ბუნებრივია, რომ ახლებური მოთხოვნები ნაუყენეს პოეზიასაც. „ის აღარ იყო უკიდურესად ელეგანტური და ფორმალური, რომლის წიაღიდანაც მხოლოდ ზოგჯერ თუ ამოხეთქავდა ღრმა გრძნობები, არამედ ამიერიდან მისი მიზანი იყო მსმენლის გულში სიყვარულის ჩაუქრობელი ცეცხლის აგიზგიზება“ (Barber 1995: 65)⁴. შესაბამისად, ქალი, რომლისთვისაც, ფაქტიურად, იქმნებო-

* ტრუბადურული პოეზიის (ისევე როგორც კურტუაზიული სიყვარულის) წყაროებად ასახელებენ მისტიციზმსა და ფილოსოფიას, ლათინურ პოეზიას და არაბულ ლიტერატურას. აქედან გამომდინარე, ტრუბადურულ ლირიკაში ორგანულადაა შერწყმული ერთმანეთთან ქალის კულტის ქრისტიანული ინტერპრეტირება, ოვიდიუსის ელეგიებისა და სიყვარულის ხელოვნების „რელიგია“ და არაბული პოეზიის მიჯნურობა.

და ეს პოეზია, რაინდული ქმედებების შთამაგონებელ წყაროდ, მისდამი სიყვარული კი მამაკაცის მორალური სრულყოფის საშუალებად იქნა მიჩნეული. პროვანსელი ტრუბადურების ეს „აღმოჩენა“ მე-12 საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული მსჭვალავს რაინდობის ისტორიას. სწორედ საფრანგეთის სამხრეთ ნაწილში (პროვანსი, ლანგედოკი, აქვიტანია) მოღვაწე პოეტ-მომღერალთა შემოქმედებაში დაუკავშირდა მჭიდროდ ერთმანეთს პიროვნება (მისი ინდივიდუალური ბუნება) და სიყვარული*. რა ფუნქცია მიენიჭა ამ პოეზიაში ქალს? ტრუბადურთა (მენესტრელთა) ლექსებში *domina* აღსაყდრებულია მიულწვევლ სიმაღლეზე, საიდანაც ერთი ნაბიჯიღა რჩება მისთვის „მჩუქებლის, მბოძებლის“ ძალაუფლების მინიჭებამდე („ყველა მდიდარზე ასმაგად შეძლებული ვარ, იმდენად დიდია ვიერნას საბოძვარი“ – პიერ ვიდალი**).



თუმცა ეს სტატუსი მკაფიოდ გამოკვეთილი არაა. ჯილდოს გაცემა უმრავლეს შემთხვევაში ხდება ირიბად, არაპირდაპირ, ვინაიდან თავად „მბოძებელი“ ჩრდილში დგომას ამჯობინებს. ყველაზე დიდი ჯილდო იზომება იმ ტერმინებით, რომლებიც გამოხატავენ ქალბატონის გავლენას თავის თავყვანისმცემელზე („მორჩილი მსახური და ერთგული მეგობარი, მას ჩემი სიყვარულით მხოლოდ ვარისხებდი, მაგრამ ვიდრე ცოცხალი ვარ, სიყვარულის ბორკილებს ნებით მაინც არ დავთმობ... რატომღა ჩემი ქალბატონი ასე მკაცრი ჩემ მიმართ? რატომ მომიშორა თავიდან? ჩემი სული დაიღალა სიყვარულის ლოდინით!“ – ბერნარ ვენტადორნელი***). შესაბამისად, ტრუბადურული პოეზია ეძღვნება არა იმდენად ქალს, რამდენადაც შეყვარებულ მამაკაცს, მის განცდებსა და ლტოლვას (Barber 1995: 77). ნოვატორობა ამ შემთხვევაში იმდენად სიყვარულის იდეალის გადააზრებაში კი არ იგრძნობა,

* საფრანგეთის ჩრდილოეთ ნაწილსა და გერმანიაში ამ პრობლემას შედარებით უფრო „მსუბუქად“ უყურებდნენ. ადრეული ტრუვერები და მინეზინგერები მიიჩნევდნენ, რომ სატროფოზე ფიქრი რაინდს აძლიერებდა ფიზიკურად (ის უკეთ იბრძოდა, უკეთესი ცხენოსანი იყო და ა.შ.) და ზუსტად ჰქონდა გაცნობიერებული თავისი მიზანი. რაინდული რომანის განვითარების მომდევნო ეტაპზე, როდესაც კურტუაზიულმა სიყვარულმა მიიღო ინსტიტუტის მნიშვნელობა და სტატუსი, მის ერთ-ერთ ძირითად წყაროდ სწორედ ტრუბადურული პოეზია იქცა. ამიერიდან სიყვარული და ქალის თავყვანისცემა არა მარტო სარაინდო ქმედებათა მასტიმულირებელ ძალად იქნა მიჩნეული, არამედ ადამიანისთვის სიცოცხლის მიმნიჭებელ გრძნობად. ეს სრულიად უცხო იყო რომაელი ან ადრეული პერიოდის ფრანგი გამიერებისთვის, რომელთა ძირითადი საზრუნავი იყო სამშობლო ან მეგობარი (Barber 1995: 59).

** პიერ ვიდალი – მე-12 საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგი (ტულუზელი) ტრუბადური. ჩვენამდე მოღწეულია მისი 45 ლექსი, აქედან 20 – მელოდიის თანხლებით.

*** ბერნარ ვენტადორნელი – მე-12 საუკუნის ფრანგი ტრუბადური. მის შემოქმედებაში კანცონის ჟანრმა უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. მასვე მიიჩნევენ კურტუაზიული სიყვარულის ე.წ. „კლასიკური ფორმის“ ჩამომყალიბებლად.

რამდენადაც გრძნობის ინტენსივობაში (გიომ IX: „მისთვის ვერთი და ვცახცახებ, რადგან სიცოცხლეზე მეტად მიყვარს“)*.

შუასაუკუნეების კურტუაზიული საზოგადოების ნიაღში წარმოქმნილი რაინდობისა და სიყვარულის იდეალების საუკეთესო დემონსტრირება ფრანგული რაინდული რომანებია. საფრანგეთის ჩრდილო ნაწილში – შამპანელი, ბრეტონელი თუ პიკარდიელი დიდებულების კარზე მოღვაწე პოეტმა-ტრუვერებმა შეძლეს არა მარტო შენარჩუნება, არამედ უკიდურესად დახვეწა იმ იდეალებისა, რომლებიც ქალსა და მამაკაცს ქცევის განსხვავებულ სტანდარტს ანიჭებდა. თავიანთ ტექსტებში მათ მოახერხეს მასკულიზური და ფემინური მანერების იმგვარად არტიკულირება, რომ მათი კონტურები ვიქტორიანულ ხანამდეც შემორჩა. ეს სქემა, დაახლოებით, ასე გამოიყურება: კურტუაზიული მამაკაცები სათათბიროებსა თუ ომებში ახდენენ თავიანთი სამხედრო სიქველისა და გონიერების დემონსტრირებას, მაშინ როდესაც ქალბატონები უფრო პრივატულ გარემოცვაში ეწევიან დახვეწილი ტანისამოსის, ხელოვნების ნიმუშებისა და დედობრივი გრძნობების კულტივირებას (Krueger 2000: 132).

ელისაბედ ედვარდსი ფიქრობს, რომ როდესაც Homme-ს თუ Femme-ს ფუნქციათა დიფერენციაციანზეა საუბარი, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პერსონაჟთა (ამ შემთხვევაში ქალი-პერსონაჟის) ფიზიკურ ლოკაციას: მოცემულობა „სად ხარ“



მნიშვნელოვან როლს თამაშობს იმაში, თუ „ვინ ხარ“. სასახლის კარზე მცხოვრებ დედოფლებს და დიდგვაროვან ქალბატონებს განსხვავებული ონტოლოგიური სტატუსი აქვთ, ვიდრე ქალწულებს, რომლებიც ე.წ. თავგადასავლებით აღსავსე ტყეებში ცხოვრობენ (Edwards 1996: 37)⁴.

გამომდინარე შუასაუკუნეების რომანის სტრუქტურული დიქოტომიიდან (სასახლის კარი/ტყე)^{**}, დედოფლები და ე.წ. ციხესიმაგრის ქალები (მემამულეთა ცოლები, რომლებიც მიჯაჭვულნი არიან მინას და მათი სოციალური დეფინიციაც სხვა არა არის რა, თუ არა „ქმრის საკუთრების ნაწილი“), არამობილური პერსონაჟები არიან (ივენის ლოდინა), მაშინ როდესაც „მოხეტიალე“ ქალწულებს (მაგალითად, *ერეკის* ენიდა) სივრცეში გადაადგილების შეუზღუდავი შესაძლებლობა აქვთ. როდესაც დედოფლები ნებსით თუ უნებლიეთ ტოვებენ თავიანთ ჩვეულ ლოკალს (მელეა-

განტის მიერ მოტაცებული დე-დოფალი გინევრა), ისინიც ითავსებენ „ქალწულთა“ ფუნქციას, ხდებიან ან *ძიების ობიექტები*, ან მათი მომავალი ბედი მთლიანადაა

* გიომ IX – (მე-11-12 სს.). აქვითანის ჰერცოგი. პირველი პროვანსელი ტრუბადური, ჩვენამდე მოღწეულია მისი 11 ლექსი, დაწერილი ოქსიტანურ (და არა ლათინურ) ენაზე.

** დანვრილებით იხ: მაკა ელბაქიძე. *სივრცული დიქოტომია შუასაუკუნეების რაინდულ რომანში*. ნახნაგი, ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწადული, 1. თბილისი: „მემკვიდრეობა“, 2009, გვ. 105-116.

დამოკიდებულნი უცხო რაინდთა სიქველესა და კეთილშობილებაზე. ქალ და მამაკაც პერსონაჟებს შორის ფუნქციათა ამგვარი გადანაწილება შედეგია იმ დიქო-ტომიისა, რომელიც არსებობს სიყვარულსა და თავგადასავალს, ჩვეულებრივ, რაინდის ცხოვრებისეული გამოცდილების ორ განსხვავებულ პოლუსს შორის, შესაბამისად, რომანის პარადიგმაში ისინი ყოველთვის წინააღმდეგობრივ ცნებებად გვევლინება (მაგალითად, *ივენში* ცოლთან განცხრომა/თავგადასავლების საძებნელად გამგზავრება; *ვეფხისტყაოსანში* – თინათინთან დარჩენა/ტარიელთან დაბრუნება). ზოგიერთი ავტორი (მაგალითად, თომას მელორი) უპირატესობას თავგადასავალს ანიჭებს და ცდილობს მიჩქმალოს სიყვარულის თანამდევნი სირთულეები, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სწორედ სიყვარულია ყველაზე ხშირად თავგადასავლის მაპროვოცირებელი ფაქტორი. დისოციაცია სიყვარული/თავგადასავალი ყოველთვის არ არის სრული და მკაფიო, ამიტომ ვერც სასახლის კარი იქნება კურტუაზიული სიყვარულის ერთადერთი ლოკაცია და ვერც ტყე – მოქმედების ერთადერთი არენა. ტყის სივრცე არ არის უბრალოდ ველური ადგილი, არამედ მას აქვს განსაზღვრული ფუნქცია და დეფინიცია – „თავგადასავლების ტყე“, რომლის „ორგანიზებაში“ ბუნების ნაცვლად სხვა ძალებია ჩარეული. ერთი მხრივ, ესაა მაგია, მეორე მხრივ კი, რაინდის მოტივირებული სიყვარული თავისი ქალბატონისადმი. სიყვარულის გაუსაძლისი კრიზისის წარმოშობას თან სდევს გაშმაგება და ველად გაჭრა (მდრ. ივეინი და ტარიელი, ტრისტანი და ლანსელოტი). „ველი“ ევროპულ რომანში უკაცრიელი (ველური) ტყეა (woode wylde)*. ტანსაცმელშემოძარცველი და გაშმაგებული პროტაგონისტი სახლდება იმ ტყეში, რომელშიც ცოტა ხნის წინ თავგადასავლების საძებრად დახტილობდა, თუმცა უწინდელი მდგომარეობისგან განსხვავებით, ის კარგავს მეხსიერებას და ყოველგვარ მაიდენტიფიცირებელ ნიშანს. ეს არის პერსონაჟისთვის დისოციაციის ყველაზე რადიკალური ფორმა, როდესაც სატრფოს გარეშე დარჩენილი, იგი რჩება უმიზნოდ და მისი მდგომარეობაც ამიერიდან შეესაბამება „ველური კაცის“ შუასაუკუნეობრივ ტიპოლოგიას (Edwards 1996: 41-420). საინტერესოა იმისი აღნიშვნაც, რომ სიყვარულის გაქრობასთან ერთად ქრება „თავგადასავლის ტყეც“ – ვინაიდან ობიექტის გარეშე ფუნქციას კარგავს მის საძებრად განკუთვნილი ლოკალი.

გამომდინარე იქიდან, რომ რაინდული რომანის ნარატიული მხარე დაკარგვა-ძიება-პოვნის საფუძველზეა აგებული, სუბიექტი (მადიებელი) ტოვებს ე.წ. საკუთარ სივრცეს (სასახლის კარს) და სახიფათო მოგზაურობაში ჩაებმება ობიექტის (საფრთხეში ჩავარდნილი ქალის) გამოსახსენელად. მეცნიერთა ნაწილი, მათ შორის ელისაბედ ედვარდისი, ფიქრობს, რომ გარემო (პეიზაჟი), რომელშიც რომანის ავანტიურული ნაწილი ვითარდება (ტყე, ანუ სხვისი სივრცე), თავისი არსით ფემინურია. გამომდინარე იქიდან, რომ ძიების ობიექტები ამ მიუსაფარ და უდაბურ სივრცეში გადაადგილდებიან, ეს გარემო მამაკაცის მიზნის მიღწევის საშუალებად – მასკულიური აქტივობების გამოვლენისა და ამ აქტივობების შედეგად მისი სურვილების ასრულების ლოკალად აღიქმება. ველური, მაგიური და აუხსნელი გარემო იმავე სიბრტყიდან განიხილება, რომლიდანაც მამაკაცური პერსპექტივიდან და-

* wode საშუალო ინგლისურში ნიშნავს ველურსაც (wild), გიჟსაც (mad) და ტყესაც (forest).

ნახული კიდევ ერთი მაგიური მოვლენა – ქალი. სათავგადასავლო ტყის, როგორც „ქალწულთა“ ბინადრობის ადგილისთვის დამახასიათებელი ენიგმურობა, სახიფათოობა და მისდამი, როგორც სხვისი სივრცისადმი დამოკიდებულება მასკულინურ მსოფლალქმაში პროექტირდება, როგორც ფემინური სანყისი (Edwards 1996: 138-139).

ტყის ქალებისაგან განსხვავებით, რომელთაც რომანებში დომინირებული პოზიცია უჭირავთ (მკურნალობაც კი ქალს უკავშირდება – იხ. ივენის სიმმაგისგან განკურნება), ციხესიმაგრეთა ქალბატონები (დედოფლები) ასოცირდებიან კურტუზაზიულ სიყვარულთან, ქორწინებასთან, კულტურასთან, სოციალურ წესრიგთან, ასევე ადიულტერთანაც. რაინდობისა და სიყვარულის იდეოლოგიური სტრუქტურა, რომელსაც ემყარება საკარო ცხოვრება, უპირისპირდება ადიულტერის სტრუქტურას, რომელიც მას შემდეგ, რაც ექსპლიციტური ხდება, ანადგურებს მას. ყაკ ლე გოფი გარკვეულ სიმბოლურ ექვივალენტს ეძებს დედოფალ გინევრასა და მრგვალ მაგიდას შორის – ამ ქალს აქვს საფუძვლიანი და ამბივალენტური როლი იმ „თანამეგობრობაში“, რომელიც ადულტებს რაინდულ წესრიგს. გინევრას როლი არ მდგომარეობს სამეფო კარის მხარდაჭერაში, არამედ ის არის მხარდამჭერი იმ მამაკაცთა ჰომოსოციალური კავშირებისა, რომლებზეც „დგას“ სამეფო კარი (Le Goff 1992: 44-45).

რაინდობა და ქალის თაყვანისცემა ისე მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ერთმანეთთან, რომ განუყოფელი ცნებებიც კი ხდება. მამაკაცი, რომელიც ისწრაფვის სამხედრო დიდებისკენ, არ ოცნებობს სიმდიდრესა და ძალაუფლებაზე, არამედ სურს გაიბრწყინოს სიქველით, ჰუმანურობითა და კეთილშობილებით, რათა მოიპოვოს თავისი ქალბატონის წყალობა. როგორც რიჩარდ ბარბერი მიუთითებს, „ეს არის გალერეა ადრეული რენესანსის ტილოებისა, როდესაც მკაფიოდ გამოსახული სუბიექტის ფიზიკური პორტრეტის გვერდით ადგილი ეთმობა დედამინაზე „დაფუძნებული“ სამოთხის ილუზორულ პეიზაჟს“ (Barber 1995: 59). ასე რომ, რაინდები შესტრფიან თავიანთ ქალბატონებს, მთელი არსებით შეიგრძნობენ მათ რეალურ და ფიზიკურ არსებობას, ოღონდ „დეკორაცია“, რომლის ფონზეც ეს მელოდრამა „თამაშდება“, მაქსიმალურად იდეალიზირებულია. თუ კვლავ რიჩარდ ბარბერს დავესესხებით, „რუხი ქვით ნაშენები ციხესიმაგრის ბინადარ მშვენიერ, კეთილშობილ მანდილოსანს ხელთ უპყრია მამაკაცის მიწიერი სამოთხის გასაღები“ (Barber 1995: 59).

ამავდროულად, რაინდობა არის მასკულინური, აგრესიული – ეს არის ბრძოლა დანქნებული ნორმებისა და თავისუფლების შემზღუდავი ბორკილების წინააღმდეგ (ოღონდ, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, რაინდული კეთილშობილების კოდექსით განსაზღვრული წესების დაცვით). მათი საბრძოლო ქმედებანი თითქმის იმგვარივეა, როგორიც ილიადასა თუ როლანდის სიმღერაში. ამ თვალსაზრისით რაინდები ეპიკური გმირებისგან, ფაქტობრივად, არ განსხვავდებიან, ოღონდ მანამ, ვიდრე სცენაზე არ გამოჩნდება ქალი. რაინდის ტრფობის ობიექტიც არ ჰგავს მანამდე არსებულ არც ერთ ფემინურ პერსონაჟს, ვინაიდან მას, როგორც მამაკაცის იდეალს, არ მოეძებნება ბადალი. სიყვარული, რომელსაც ის

Homme Tu Femme
(შუასაუკუნეების რაინდული რომანის მაგალითზე)

აღძრავს, თითქმის იდენტურია იმ თაყვანისცემისა, რომელსაც ადამიანები ქალ-ღმერთების მიმართ გამოხატავდნენ. მისი ადგილი ლამის ციურ არსებათა შორისაა საგულვებელი*. ალბათ ამით აიხსნება ქალი-პერსონაჟების მაქსიმალურად პასიური პოზიცია. რაინდული რომანი (ისევე როგორც მანამდე ტრუბადურული ლირიკა) ქალს ადგილს მიუჩენს „სიყვარულის ბომონზე“ და მამაკაცის კერპად, მისი თაყვანისცემის ობიექტად აქცევს. ქალის მთავარ ღირსებად შუასაუკუნეები აღიარებს სილამაზეს, მასთან ერთად კი – უმანკობას, მორჩილებას, დუმილს. შესაბამისად, სამიჯნურო ურთიერთობებში ინიციატორის ფუნქცია მამაკაცს ენიჭება, იმისდა მიუხედავად, რომ სწორედ ის არის ქალის დავალების უსიტყვოდ შემსრულებელი და მისი წყალობის მოუთმენლად მომლოდინე. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისად უნდა მივიჩნიოთ მეორეხარისხოვანი ქალი-პერსონაჟები – ე.წ. მესაიდუმლეები ან ძიძები, რომელთა მობილურობას ხშირად გარდატეხა შეაქვს სიუჟეტის განვითარებაში.

თუ სქემის სახით შევაჯამებთ პერსონაჟთა ფუნქციურ დიფერენციაციას რაინდულ რომანში, ის ასეთ სახეს მიიღებს:**

Homme (სუბიექტი)		⇓	Femme (ობიექტი)	
⇓		⇓	⇓	
ტყის ქალები		⇓	ციხესიმაგრის ქალები	
მესაიდუმლეები/ ძიძები		⇓	მესაიდუმლეები/ ძიძები	
ერეკი	⇒	ენიდა		
ლანსელოტი	⇒	⇒	გინევრა	
ივენი	⇒	⇒	ლოდინა	⇐
კლიჟესი	⇒	⇒	ფენისა	⇐
				ლუნეტა
				ძიძა

სქემაში წარმოდგენილი ოთხი პერსონაჟის მხატვრული სახეების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, რაინდული რომანის ქალი არის კონსერვატიული (ფენისა), პასიური (ენიდა), უმოქმედო (ლოდინა), თუმცა მას ხელენიფება მამაკაცთა ქმედების როგორც პროვოცირება, ისე მათი თავგამოდებისთვის სამაგიეროს მიზლვა (გინევრა)***. გარკვეულ სიტუაციაში ამ ქალებს, შესაძლოა, მოეხერხებინათ კიდევც

* ეს პრინციპი უცვლელი რჩება დანტესთან და პეტრარკასთანაც.
 ** ნიშნად მოგვაქვს კრეტიენ დე ტრუას რომანების პერსონაჟები.
 *** ამ თვალსაზრისით რაინდული რომანის პარადიგმას ერთგვარად “არღვევს” ვეფხისტყაოსანი, რომლის ქალი-პერსონაჟებიც არიან პროგრესულნი (ნესტან-დარეჯანი თავად წყვეტს საკუთარ ბედს მამის ნების წინააღმდეგ), აქტიურნი (თინათინის მიერ ავთანდილის გაგზავნა უცხო მოყმის საძებრად; ნესტანის მონოდება ხატაეთის დასალაშქრად) და ინიციატივიანნი (სამიჯნურო ურთიერთობაში სწორედ ქალები იჩენენ ინიციატივას). განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია რომანის ნარატივში ვაჭართა წრის ქალის, ფატმანის შემოყვანა, რომლის მხატვრული სახეც, შეიძლება ითქვას, რომ ე.წ. „ქალაქური ტექსტის“ ფონზე იშლება. შესაბამისად, მის ხასიათში უკვე იკვეთება რენესანსული ესთეტიკის ნიშნები.

იმ სამყაროს შეცვლა, რომელშიც განუხრელად დომინირებდა მასკულინური სანყისი (ავილოთ, თუნდაც, ფენისას პროტესტი, რომ ის არასოდეს გაიმეორებს იზოლდას უღირს საქციელს), მაგრამ რომანთა ავტორებმა მათ რატომღაც მამაკაცთა ინტერესების შესაბამისად მოქმედება აიძულეს. მიუხედავად ამისა, ქალები ერთ სამედო იარაღს მაინც ფლობდნენ საპირისპირო სქესის წინააღმდეგ – ეს იყო მათი სილამაზე და მომხიბვლელობა, მაგრამ, ჯეფრი ჩოსერს თუ დავესესხებით, პორტრეტის ავ-კარგიანობა დამოკიდებულია არა მოდელის გარეგნულ მონაცემებზე, არამედ იმაზე, თუ ვინ ხატავს მას – ლომი თუ მამაკაცი. ამის კვალობაზე მედიევისტთა დიდი ნაწილი (მათ შორის მაურინ ფრაისიცი) მიიჩნევს, რომ რაინდული რომანების ქალ-პერსონაჟთა მხატვრული სახეები არა ძუ, არამედ ხვად ლომთა შემოქმედების პროდუქტია.

შენიშვნები:

1. იმ საზოგადოების სოლიდურ ნაწილს, რომლის დაკვეთითაც იქმნებოდა რაინდული რომანები, ქალები შეადგენდნენ. ამ ჟანრზე მოდის კანონმდებელიც ქალი იყო – პირველი ტრუბადურის, აქვიტანიის ჰერცოგის გიომ IX-ის შვილიშვილი ელეონორა აქვიტანელი, რომელიც ჯერ საფრანგეთის, შემდგომ ინგლისის სამეფო კარზე მეცენატობას უწევდა ტრუბადურებსა და ტრუვერებს — რაინდულ რომანთა ავტორებს. სწორედ მას მიეძღვნა „რომანი ბრუტუსზე“ და „რომანი ტროაზე“, რომლებიც ჟანრის ადრეულ ნიმუშებადაა მიჩნეული. დედაზე არანაკლებ გავლენიანი პატრონესა აღმოჩნდა მარიამ შამპანელი – ელეონორა აქვიტანელისა და საფრანგეთის მეფე ლუი VII-ის ქალიშვილი, შამპანის გრაფის ჰენრი I-ის მეუღლე. სწორედ მის კარზე მოღვაწეობდნენ კურტუაზიული სიყვარულის „კანონმდებელი“ – ანდრეას კაპელანი “De arte honeste amandi”-ს („კურტუაზიული სიყვარულის ხელოვნება“) ავტორი და ცნობილი ფრანგი ტრუვერი კრეტიენ დე ტრუა, რომელმაც სწორედ მარიამ შამპანელის დაკვეთით დაწერა თავისი ყველაზე პოპულარული რომანი *ლანსელოტი, ანუ ურმის რაინდი*. მორალისტების შეგონებებს, რომ სასიყვარულო სიამეთა ამსახველი წიგნები ზიანს აყენებდა რესპექტაბელური მანდილოსნების სულეებს (შდრ. მე-14 საუკუნის სპარსი მწერალი ზანქანი: “ნუ მოეღი უბინობას იმ მანდილოსნისაგან, რომელმაც წაიკითხა ვის-ო-რამინი”), ყური არ ათხოვა არისტოკრატთა წრემ და უკვე მე-13 საუკუნის დასაწყისისთვის ამ ჟანრის პოპულარობამ პიკს მიაღწია.

2. „ენეასი“ (ან „რომანი ენეასზე“) შექმნილია დაახლოებით მე-12 საუკუნის 60-იანი წლების შუახანებში. თხზულების ენობრივ მხარესა და სტილზე დაკვირვებით მკვლევრებმა დაადგინეს, რომ რომანის ავტორი არის ნორმანდიელი სასულიერო პირი, რომელიც, სავარაუდოდ, მოღვაწეობდა ჰენრი II პლანტაგენეტისა და ელეონორა აქვიტანელის კარზე. თავისი რომანის ერთ-ერთ წყაროდ მან გამოიყენა ვირგილიუსის „ენეიდა“, თუმცა თხზულებაში მკაფიოდ იგრძნობა მასთან ერთგვარი ისტორიული დისტანცია. „ენეასი“ არ არის ისტორიული რომანი. მისი ავტორის მიზანსაც არ წარმოადგენს წარსულისა და თანამედროვეობის დაკავშირება. „ენეასი“ ე.წ. „კრეტიენის ეპოქის“ ტექსტია, თანაც არა ქრონოლოგიურად, არამედ ტიპოლოგიურად. როგორც გასტონ პარისი აღნიშნავდა, „ფრანგმა ანონიმმა პოეტმა თავისი თხზულების მოდელ-

ში დაინახა მხოლოდ ამბავი, თავგადასავალი, რომლებიც შეამკო XII საუკუნისათვის ნიშანდობლივი ორთაბრძოლების სცენებით და სიყვარულის შესახებ ნახევრადნაივური, ნახევრად ბავშვური თხრობით“ (Михайлов 1976: 51-53).

3. შემთხვევითი არაა, რომ მარიამ ღვთისმშობლის კულტი ევროპაში მხოლოდ მე-6-მე-7 საუკუნეების მიჯნაზე ჩნდება, თანაც ღვთისმშობლის თაყვანისცემა ადრეულ შუასაუკუნეებში არსებითად არ განსხვავდება სხვა წმინდანების კულტისგან და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მხოლოდ მე-11 საუკუნის დასაწყისში იძენს (Barber 1995: 61). შესაბამისად, სწორედ ქალწული მარიამის კულტს მიიჩნევენ ისტორიკოსები ამავე პერიოდში აღმოცენებული ევროპული ქალის კულტის ერთ-ერთ ძირითად წყაროდ. ქრისტიანულ-ფეოდალურ კულტურათა საერთო ნიშან-თვისებებითაა განპირობებული ის ფაქტი, რომ „ქართულ“ ქალის კულტსაც, რომელმაც არნახულ სიმაღლეს გვიანდელ შუასაუკუნეებში მიაღწია, იგივე წყაროები აქვს. ერთი მხრივ, ის გულისხმობს „ქრისტიანული რელიგიის მცნებებზე აღზრდილი საზოგადოებისა და ტრადიციების უდავო გავლენას“ (ნათაძე 1966: 59), მეორე მხრივ კი, წარმართულ ეპოქაში არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს ეხმიანება. როგორც რევაზ სირაძე მიუთითებს, ქართველთა უმთავრესი წმინდანის, ნინოს სახეში კონდენსირებული იყო მითოლოგიურ-რელიგიური, კოსოლოგიური და ადამიანთმცოდნეობითი წარმოდგენები, სახელდობრ, წარმოდგენები კოსმიურ ნათელსა და ამქვეყნიური ცხოვრების წარმავლობაზე, მცენარეულ თუ ცხოველურ სამყაროზე, რელიგიურ რწმენასა და ქალის იდეალზე, თუმცა ის, რაც ნინოს სახეში გამოვლინდა, მანამდეც არსებობდა ქართული წარმართული პანთეონის მთავარი ქალ-ღვთაების, დედა-უფლის სახეში, რომელიც, თავის მხრივ, უკავშირდებოდა ბერძნულსა და მცირეაზიულ ქალღმერთებს, ბუნების „დიდი-დედის“ (დემეტრე, კიბელა, ინანა) კულტებს (სირაძე 1987: 122-128).

4. გვიანდელი შუასაუკუნეების ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული ავტორის, კრეტიენ დე ტრუას ტექსტებში დახატული ქალთა სახეები ერთგვარი კატალიზატორების ფუნქციას ასრულებდნენ იმ საკითხებთან მიმართებაში, რომელებიც აწუხებდა და კურტუაზიულ სამყაროს. როდესაც „ერეკისა და ენიდას“ მთავარი პერსონაჟი ქალი უკმაყოფილებას ვერ მალავს იმის გამო, რომ მისდამი ქმრის უსაზღვრო სიყვარული აკნინებს მის რაინდულ ღირსებას მრგვალი მაგიდის წევრთა თვალში, ერეკს მიჰყავს იგი სახიფათო მოგზაურობაში და უკრძალავს არათუ საქმით, არამედ სიტყვითაც კი ჩაერიოს მის „მასკულინურ ქმედებებში“ – ხიფათი იქნება ეს, ორთაბრძოლა თუ მოულოდნელად წინ აღმართული დაბრკოლება.

დამონმბანი:

Barber, Richard. Tradition of Love and Attitudes to Women. *The Knight and Chivalry*. Boydell Press, 1995.

Dumézil, Georges. *Mitra-Varuna*. Trans. Derek Coltman. New York: Zone Books, 1988.

Fries, Maureen. Female Heroes, Heroines and Counter-heroes. *Images of Women in Arthurian Traditions*. *Arthurian Women*. Inc. New York and London: Garland Publishing, 1996.

Edwards, Elisabeth. The Place of women in the Morte Darthur. *A Companion of Malory*. Woodbridge, Suffolk, UK, 1996.

- Krueger, Roberta L. Questions of Gender in Old French Courtly Romance. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge University Press, 2006.
- Le Goff, Jacques. *The Medieval Imagination*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Michailov, Andrej. *Francuzskij rycarskij roman I voprosy tipologii žanra v srednevekovoj literature*. Moskva: Nauka, 1976 (Михайлов, А. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. Москва: 1976).
- Natadze, Nodar. *Rustveluri mijnuropa da renesansi*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch’ota sakartvelo”, 1966 (ნათაძე, ნოდარ. რუსთველური მიჯნურობა და რენესანსი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966).
- Siradze, Revaz. *Kartuli agiografia*. Tbilisi: gamomtsemloba “Nak’aduli”, 1987 (სირაძე, რევაზ. ქართული აგიოგრაფია. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987).
- Zarubežnoe literaturovedenie 70-ich godov, napravlenija, tendencij, problemy. Moskva: iskusstvo, 1984. Зарубежное литературоведение 70-х годов, Направления, тенденций, проблемы, Москва, Издательство Искусство, 1984

Maka Elbakidze
(Georgia)

Homme or Femme
(On the basis of medieval chivalry romances)

Summary

Key words: masculine, feminine, cult of woman, troubadour poetry, chivalry romance.

Medieval chivalry romance as a depiction of the warrior class’s idealization focuses upon male heroes and not female love-objects. From the standpoint of medieval religious, political and moral theories, men are the agents of the action, and women – only the instruments. In functional categories of actants (the model of Greimas), main accent is made on the Subject (hero) and Addressor (King), hence, the major functional dichotomy is connected with these characters and not with the object – woman (we can observe the specific interpretation of this model in the “Knight in the Panther’s Skin” of Rustaveli. When the King of Arabia – Rostevan – gives the royal scepter and crown to his daughter Tinatin, she gets all the functions of the King-Sovereign (Addressor-Addressee) together with the royal regalia. At the same time her beloved Avtandil becomes not only the performer of Tinatin’s (Addressor’s) desire and will (She sends him in a quest for the unknown knight), but the Receiver or an Addressee of the both – Tinatin’s love (supreme ideal) and the throne of Arabia).

Woman had paradoxical position in courtly culture. She existed to get into trouble and needed the hero to get her out of it. So on the one hand they were privileged centers of attention, on the other – the marginal players in a game whose rules were written by

men. They were often desired objects rather than as active subjects in chivalric adventures or quests.

The idea of the woman as the source of inspiration behind knightly deeds is present throughout chivalric history from the early twelfth century. Love is taken seriously for the first time with the coming of the troubadours. The idea that men could become more noble through love was their discovery. Personality and love were connected for the first time. The novelty was the intensity of the feeling. But troubadour poetry was not about women, it was about men in love and their longings.

The best demonstration of the ideals of chivalry and love throughout European courtly society is the medieval French chivalry romance. These ideals held men and women to different standards of conduct. According to Roberta L. Kruger, notions of idealized “masculine” and “feminine” comportment were so forcefully articulated in medieval romances that their outlines survived beyond the Victorian age: men could exercise courage and prudence in the public domains of government and war, ladies should cultivate the arts of adornment, sentimental refinement and mothering.

Early French chivalry romances (*Eneas* and others) take up the “question of women” and the debate about gender as one of the fundamental concerns of their narratives. All the works of Chretien de Troyes, author of the most popular Arthurian romances, portray a woman as a catalyst for questions that profoundly trouble the courtly world. He represents women paradoxically – as objects of masculine exchange and as potentially troubling subjects, who engender in men a more “noble” heart. So Arthurian romances, according to Roberta L. Krueger, cast women as alternately dependent and spell-binding figures whose elusive presence was crucial to the knight’s quest for honor.

When we speak about the question of the gender in medieval chivalry romances the most important factor is the physical location of the characters. As Elizabeth Edwards mentions, “the question “where is” plays important role to find out “who is”. Queens and noble ladies living in castles have different ontological state than damsels living in wild forests. As women are usually the objects of the quest, the forest – the site of mail desires have some feminine quality. The wilderness, the magical and the unexplained thus fall in line with the mystery that is women, from the mail perspective.

On the other hand, according to Richard Barber, Knighthood is masculine, aggressive, a battle with rules and limits. “Its heroes and feasts of arms are those of the *Iliad* as much as of the *Chanson de Roland*. The distinctive touch of chivalry is missing – the play awaits the heroine. The knight’s lady is unlike anything before or since. The love she inspires is half the worship of the goddess – her place is wholly with the divinities”. We think that this is the main reason that Arthurian women are passive, conservative, non-actors useful only for provoking and rewarding the actions of their knight-agents. They may consciously play female parts to effect transformation of their mail-dominant world, but as Maureen Fries mentions, they act only for knightly benefit. All the female types hold up the mirror to male social values, not female ones. It should be mentioned that both – society and literature in the Middle Ages so neglected and distorted women’s values that female heroes begin as scarce and dwindle practically into non-existence.

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА СМОЛЬНИЦКАЯ
(Украина)

Мотив игры и символика национальной игрушки в избранных произведениях Украинской писательницы в Бразилии веры вовк как пример Украинского магического реализма

Мотив игры представляет собой поле исследования в современной отечественной и зарубежной гуманитарной науке: литературоведении, философии, психологии, педагогики, этнографии, культурологии. Возрастает интерес к национальным играм и промыслам. Игра исследуется применительно к специфике каждой отрасли знания, в данном случае – литературоведения. Но в то же время существуют важные моменты, которые не включаются в мировой контекст. В частности, если постмодернизм построен на принципе игры, и эта проблема широко исследуется, то магический реализм ([Смольницка 2014: 252-258], а также мистический и мифологический) недостаточно рассматривается в конкретном игровом аспекте (магии, инициации и материальных презентантов – игрушек). В частности, в этом ключе еще не анализировалось творчество украинской писательницы Веры Вовк (автоним Вера-Лидия-Катерина Селянская, Віра Лідія Катерина Селянська, Віра Остапівна Селянська, Wira Selanski, 1926 г.р., г. Борислав, ныне Львовская область, далее в эмиграции), с 1952 г. после защиты докторской диссертации живущей в Рио-де-Жанейро. В действительности же вышеизложенные проблемы специфически обыграны в поэзии, прозе и драматургии писательницы, что представляет актуальность данного исследования.

Цель – анализ игры как ритуала и модели поведения, а также символа игрушки как выразителя национальной памяти в поэзии и прозе Веры Вовк. Соответственно цели ставятся следующие **задания**:

1) кратко охарактеризовать особенности творчества Веры Вовк согласно принципам магического реализма;

2) на материале сборника прозы «Карнавал» исследовать игру как архетипический отголосок языческих мистерий;

3) на основе поэтического сборника «Петухи из Барселоша» проанализировать символ игрушки как связь с национальной памятью лирической героини-иммигрантки.

Творчество Веры Вовк невероятно плодотворно: это поэзия, проза, драматургия, научные и критические статьи, художественные переводы. Ее избранная поэзия переведена на английский, немецкий, польский, португальский, румынский, русский, французский, эсперанто и другие языки, но большинство текстов до сих

пор известны исключительно в оригинале. Персоналию В. Вовк часто относят к Нью-Йоркской группе (сокращенно НЙГ, основанной около 1958 г.) – в частности, это труды Н. Анисимовой, А. Астафьева, Б. Бойчука (США, умер в 2017), И. Жодани, Т. Карабовича (Польша), М. Ревакович (США), Б. Рубчака (США), И. Физера (Дж. Физера, США), Л. Тарнашинской и др., – хотя произведения автора шире одной школы или направления. Тем не менее, следует кратко назвать особенности тематики поэтов этой группы: по словам А. Астафьева, они «отказываются и от неоромантизма, и от традиционализма. Можно было бы сказать, что они пытаются быть модернистами, но у каждого из них свое отношение и свое понимание модернизма» (Астаф'ев 2000: 114); главная их черта – связь с украинским коллективным бессознательным, архетипной системой родной нации (Астаф'ев 2000: 115). Все это следует учитывать при анализе творчества Веры Вовк. Как самостоятельно автора и общественного деятеля ее изучают: Ю. Григорчук, Лариса Мария Любовь Залеська Онишкевич (США), И. Калынець (Калинець), С. Майданская (Майданська), С. Ожарівська, Т. Остапчук и др.; ценны работы М. Коцюбинской (умерла в 2011). На первый план в исследованиях выходят вопросы мифопоэтики, эмигрантского мышления (хотя Вера Вовк не относит себя к диаспорным деятелям), синтеза пластов разных культур, т.е. генетико-контактные связи.

Стиль писательницы синтетичен: поэзия и проза часто соединяются в нем, причем гармонично, на интуитивном уровне. Творческий метод автора эволюционировал и продолжает меняться. Об этом сама писательница говорит следующим образом: «Искать соответствующую структуру – это так, как искать истину жизни. В то же время это игра: переставлять или заменять слова и обороты, вслушиваться в их звучание, всматриваться в их колорит, отбрасывать все кажущееся слишком очевидным» (Вовк 2000: 396) (тут и далее перевод с украинского наш. – О. С.). О лирике поэтов Нью-Йоркской группы А. Астафьев отмечал, что это направление соединило: «самые земные реалистические картины действительности с мифологическими образами и фантастикой, переведя ювелирно ограниченное действие масштабной и страстной мысли в новый стилевой вектор – в систему безреферентной лирики» (Астаф'ев 1995: 3); творческие приемы – «арбитражность, конвенция и символический знак» (Астаф'ев 1995: 3).

В текстах Веры Вовк соединяются реалии и архетипические системы разных культур: украинской (в первую очередь, гуцульско-бойковской как микросистемы детства), бразильской (индейско-африканской и португальской), а также, в меньшей мере, – других стран, где писательница не раз бывала. Несмотря на такое разнообразие символов и сюжетов разных эпох и культур, Вера Вовк не считает себя диаспорной писательницей, идентифицируя с украинским творческим процессом.

Стиль Веры Вовк, сложный и многоплановый, относили к сюрреализму (А. Астафьев). Но в действительности в нем много общего с чертами латиноамериканского магического реализма: реалии народного католицизма, иррациональ-

ность, неожиданный переход из одного мира в другой, своеобразная (нелинейная), но в то же время строгая логика. Первый в Украине исследователь этого явления Ю. Покальчук отмечал такие черты: «Латиноамериканская литература нашей эпохи принесла в мировое искусство новое, своеобразное мировоззрение, особенную художественную форму, одним из самых характерных проявлений которой является сплав мифологии и реальности, органическое переплетение элементов фольклора и типично современных изобразительных средств в раскрытии актуальных проблем действительности» (Покальчук 1978: 76).

На принципе карнавальности построен цикл новелл Веры Вовк «Карнавал» (1986), что заметно из самого названия. Эти произведения имеют множество трактований, поэтому стоит сосредоточиться буквально на нескольких, наиболее выразительных в данном случае текстах.

Мотив игры как отголосок инициации широко исследуется в современной гуманитаристике. Но эволюция обряда не всегда ясна, поскольку сложно однозначно выделить недостающее звено в формировании новой структуры: «Из ритуала рождается обряд, обряд превращается в обрядовую игру. Все народные, массовые формы игры – родом из ритуала, значит, из коллективной магии» (Апинян 2005: 195). Эту же функцию выполняют карнавал и маскарад как отголоски языческих мистерий. С приходом христианства сакральная роль этих празднеств перешла в профанную, а персонажи, несущие смысловую нагрузку, стали восприниматься как бурлескные или греховные: Пан, сатиры, демоны и другие бывшие значительные божества: «Карнавал есть не что иное, как проявление культа плодородия или (одновременно) время и место явления сакрального мира» (Апинян 2005: 195). Ношение масок, обыгрывание превращений в ситуации (своеобразный «перевертыш») с целью скрыть свою сущность от чужих злых чар сохранилось в специфике бразильского карнавала. Ряженный становится, с одной стороны, скрытым от постороннего влияния (и таким образом сохраняет свою душу, согласно первобытным верованиям), а с другой – воспринимается как подозрительный, чужой. Й. Хейзинга охарактеризовал сущность карнавала так: «Инобытие и тайна игры вместе зримо выражаются в переодевании. «Необычность» игры достигает здесь высшей точки. Переодевшийся или надевший маску «играет» иное существо. Но он и «есть» это иное существо! Детский страх, необузданное веселье, священный обряд и мистическое воображение в безраздельном смешении сопутствуют всему тому, что есть маска и переодевание» (Хейзинга 2011: 39). У В. Вовк о ношении масок сказано афористично: «Одиссей / с присущими ему чарами / от острова до острова / меняет маски» (Вовк 2004: 11). Итак, одиссея как прохождение пути (возможно, шаманского) тоже связана с игрой, маскарадом.

В сборнике «Карнавал» показателен рассказ «Падающий человек» («Людина, що падає»): разочарованный в жизни мальчик собирается совершить самоубийство, прыгнув с крыши. В пограничной ситуации перед взглядом героя проносится атмосфера бразильского карнавала: «Наплывают: водяная змея Норато, вила Уяра,

безголовый мул; маленький черный Саси с трубкой во рту прыгает на одной ноге, богиня Еманжа лучится в своих клейнодах с ореолом морских звезд, олень Аньянга пугает большими огненными глазами...» (Вовк 2008: 57). Эта яркая, экзотическая символика связана с демонологией, поскольку ряженые изображают бразильских стихийных духов – русалок и леших. Изначально эти национальные архетипы нейтральны. Языческих божеств следует задабривать (чем до сих пор занимается индейское и негритянское население Бразилии); вообще же духи связаны со смертью. Зная это, легко понять, почему толпа в рассказе желает падения героя. Шакал (точнее, человек в маске этого животного) провоцирует одинокого героя на самоубийство, выступая, согласно юнгианской терминологии, Тенью. Но в последний момент мальчик отказывается от рокового шага. Таким образом, индивидуальность не включается в коллективную игру – разгул инстинктов.

Другое показательное в игровом аспекте произведение – новелла «Каппа Креста» (название означает созвездие Южного Креста). Ее героиня – Анжелика, хорунжая (знаменосица) Школы Портеля, популярная танцовщица. Описание ее внешности (точнее, автопортрет) нарциссично и напоминает внешность языческих персонажей. Анжелика воплощает внешнюю красоту, стихию, инстинкт, но и стремление толпы к прекрасному. Но героиня проходит инициацию, лишаясь, подобно богине Инанне, своей одежды и даже плоти (в традициях первобытных мифах), возносясь к созвездию Южного Креста. Итак, игра, переходящая в серьезное жертвоприношение, здесь означает отказ от материального в пользу духовного, очищения (подробнее: Смольницка 2015: 83-94). В некотором роде героиня, языческая жрица, уподобилась Христу.

Вообще автор часто обращается к образу жрицы, баядеры или пророчицы. Статус женщины, наделенной шаманскими функциями, в произведениях Веры Вовк неоднозначен. Наблюдая за бразильским карнавалом, автор сопоставляет несколько пластов: танцовщица связана с сакральными явлениями, т.е. может быть шаманкой, но одновременно это профанный индивид. Возможно, тут еще и отголоски архаических воззрений на женщину, сохранившихся в Латинской Америке. Например, Л. Уайт, характеризуя жизнь в пуэбло Санта-Ане, отмечал: «...статус женщин-шаманов ниже статуса мужчин... женщины играют менее значительную и скорее подчиненную роль, поскольку они могут носить маски лишь женских шиван, вспомогательных «боковых танцоров»» (Уайт 2004: 629).

О танце как архаической игре В. Вовк пишет так: «И шестирукий Шива – / умелый танцор / на трупе чьей-то любви – / нужной жертвы / жестокому божеству» (Вовк 2004: 8). Итак, автору чуждо описание игры как развлечения. В кровавом ритуале В. Вовк видит игру в ее первоначальном значении – инициации или жертвоприношения.

С мотивом игры тесно связан материальный презентант этого явления – символ игрушки. Антропо – или зооморфный дубликат известен во всех культурах, причем в архаических сообществах игрушка выполняет ритуальную, а не разв-

лекательную функцию. В частности, характеризуя сказки, воспринимающиеся сегодня как детские, Т. Апинян отмечает о магической роли куклы в сказках и обрядах разных народов: «Сироту опекают духи, предки или их презентанты, в частности, кукла... Ребенок, не изживший своей доли, будет мстить роду через свою куклу, поэтому ее клали вместе с усопшим» (Апинян 2005: 164). Символ куклы-помощницы, подарка покойной матери, встречается в сказке «Василиса Прекрасная», известной русскому и украинскому народу.

Интерес для исследования мотива игры представляет поэтический сборник Веры Вовк «Петухи из Барселоша» («Півні з Барселоша», 2004). Мировоззрение писательницы представлено в нем верлибрами. Как объясняет сама автор, петухи из Барселоша – это португальские глиняные игрушки (Вовк 2004: 45). В одном из верлибров В. Вовк развертывает ассоциативный ряд, связанный с этим символом: «Петухи из Барселоша / с цветастыми крыльями, / не клюйте порченого сердца! / Петухи: в географии / вы плохо разбираетесь: / Кавказ где, а где Карпаты? / Петухи, не отрастает / мое сердце – божусь! – / печенью Прометея» (Вовк 2004: 21). Таким образом, невинная игрушка, напоминающая свистульку, тут выступает в качестве национальной памяти. Петух жесток тем, что будит воспоминания (его функция – клевать и выклевывать). Лирическая героиня уподобляется Прометею: не зря в начале упомянут Кавказ. Карпаты – родина самого автора. Итак, этот верлибр – пример ностальгической лирики, а выразительным средством тут выступает символ игрушки. Выклевание сердца тут изображено как первобытный и поэтому жестокий обряд.

Символ петуха как презентанта плодородия, рассвета, проводника между мирами, связи с магическими переменами, а также в качестве солярного знака известен многим народам – например, индейцы Латинской Америки практикуют праздничный обряд «гальо», или «выхвати петуха» (Уайт 2004: 781) (т.е. жертвоприношения), также известный полякам и лужичанам. Таким образом, образ-символ петуха можно считать архетипическим.

Проведенный анализ показывает, что целью творчества Веры Вовк не являются ни стилизация как таковая, ни нарочитая архаичность, ни пересказ мифа. Автор далека и от ограниченного индеанизма или народничества. Репрезентация себя как украинки достигается благодаря высокой эрудиции, вплетению разных контекстов. Мотив игры и символ игрушки выступают в творчестве Веры Вовк как отголоски украинского и бразильского барокко и одновременно современности, это материальное воплощение самоидентификации лирической героини – иммигрантки, находящей себя на новой почве, но духовно не оторванной от Украины.

Литература:

- Apinjan, Tamara. Mifologija: teorija i sobytje: Uchebnik. SPb.: Izdatel'stvo S.-Peterb. un-ta, 2005 (Апинян, Тамара. *Мифология: теория и событие*: Учебник. СПб.: Издательство С.-Петербург. ун-та, 2005).
- Astafiev, Oleksandr. Obraz i znak: Ukrainska emigrantska poezija u strukturno-semiotychnii perspektyvi. Monohrafiia. Kyiv: «Naukova dumka», 2000 (Астаф'єв, Олександр. *Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі. Монографія*. Київ: «Наукова думка», 2000).
- Astafiev, Oleksandr. Poety «Niu-Yorkskoi hrupy». Nizhynskyi derzhavnyi pedahohichnyi Instytut im. M. Hoholia, 1995 (Астаф'єв, Олександр. *Поети «Нью-Йоркської групи»*. Ніжинський державний педагогічний Інститут ім. М. Гоголя, 1995).
- Vovk, Vira. «Karnaval». Vovk, Vira. Maskarada. Korotki opovidannia. Kyiv: «Fakt», 2008 (Вовк, Віра. «Карнавал». *Вовк, Віра. Маскарада. Короткі оповідання*. Київ: «Факт», 2008).
- Vovk, Vira. «Moia poezija». Vovk Vira. Poezii. Kyiv: «Rodovid», 2000 (Вовк, Віра. «Моя поезія». *Вовк Віра. Поезії*. Київ: «Родовід», 2000).
- Vovk, Vira. Pivni z Barseloshy. Rio-de-Zhaneiro – Kyiv: «Rodovid», 2004 (Вовк, Віра. *Півні з Барселоса*. Ріо-де-Жанейро – Київ: «Родовід», 2004).
- Pokalchuk, Yurii. Suchasna latinoamerykanska proza. Kyiv: «Naukova dumka», 1978 (Покальчук, Юрій. *Сучасна латиноамериканська проза*. Київ: «Наукова думка», 1978).
- Smolnytska, Olha. «Genderna interpretatsiia u zbirtsi Viry Vovk Karnaval: mifolohichniy aspekt» (Ukraina: narracje, języki, historie, red. nauk. M. Gaczkowski, red. prow. J. Klyus; rec. G. Hryciuk, P. Jóźwikiewicz, K. Kusal, A. Matusiak; Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2015: 83 – 94). (Смольницька, Ольга. «Гендерна інтерпретація у збірці Віри Вовк *Карнавал*: міфологічний аспект» (Україна: narracje, języki, historie, red. nauk. M. Gaczkowski, red. prow. J. Klyus; rec. G. Hryciuk, P. Jóźwikiewicz, K. Kusal, A. Matusiak; Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2015: 83 – 94).
- Smolnytska, Olha. «Osoblyvosti zmaljuvannia narodnoho katolytsyzmu v tvorchosti Viry Vovk: komparatyvnyi analiz ukrainskoho ta latinoamerykanskoho magichnoho realizmu» (Spheres of Culture. Vol. VIII. Lublin 2014: 252 – 258) (Смольницька, Ольга. «Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського та латиноамериканського магічного реалізму» (Spheres of Culture. Vol. VIII. Lublin 2014: 252 – 258).
- Uajt, Lesli. Izbrannoe: Nauka o kul'ture. M.: «Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija» (ROSSPJeN), 2004 (Уайт, Лесли. *Избранное: Наука о культуре*. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004).
- Hjoizinga, Johan. Homo ludens. Chelovek igrajuhhij. – SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2011 (Хейзинга, Йохан. *Homo ludens. Человек играющий*. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011).

**Smolnytska Olga
(Ukraine)**

**The Motive of the Game and the Symbols of the National toy in the
Selected Works by the Ukrainian Woman Writer in Brazil –
Vira Vovk as an Example of the Ukrainian Magical Realism**

Summary

Key words: ViraVovk, magical realism, comparative studies, toy, game, carnival.

The article analyzes the selected works of the Ukrainian writer in Brazil, ViraVovk (aka Vira Lydia Katherine Selanski, was born 1926, Boryslav, Poland, now Lviv oblast, Ukraine, transliteration of the name in German and Portuguese is WiraSelanski) – poet, prose writer, playwright (dramatist), literary critic, musicologist, composer, artist, translator, social activist and publisher. ViraVovk was in emigration and she is in Rio de Janeiro since 1952. Her works are often identified with the New York group that appeared in New York in 1950s. This group unified the Ukrainian immigrants and their descents (as well as PatryciaKylyna, Patrice Nell Warren, who is not native Ukrainian) who had European elite base and had nostalgia to their motherland. The languages of their texts are Ukrainian and other (English, German, Portuguese etc.). Their poetical method suggests modernism. But the tendencies of contemporary researches analyze the texts by ViraVovk as solo. So, the phenomenon of ViraVovk, who is often referred to as the New York group of poets, is determined by the Ukrainian new-looking individual and independent thinking and a fundamental self-identification with Ukraine. Her texts are difficult, and the style has genetic and contact roots. There are biographical, Jung (Yung), or archetypal, symbological and other methods investigated. The materials of the analysis are the selected poems from the collection “The Cocks of Barcelos” and the some stories of the collection “Carnival”. The cocks of Barselos are the Portuguese clay toys. This realty is important because of ViraVovk knows different cultures in her travels. So, her experience is personal and close. The symbol of the toy is compared in the different initial traditions (as well as the Slavonic one) and carnival traditions are lighted up. The symbol of doll is interpreted as ancestors relations, the relation with spirits. The doll defends an orphan (as in the Eastern Slavonic fair-tale about Vasilisa) and can revenge to foes. The carnival described by ViraVovk is native Brazilian but it also has universal features. The game is researched as the act of homo ludens (Johan Huizinga). The game that turns the actor into a serious sacrifice, here means giving up material in favor of the spiritual aspect, purification. In this way the heroine who can be viewed as a pagan priestess, is likened to Christ. So, this interpretation is Christian. The feminine character, ritual (carnival) dancer, is woman-shaman at the same time. The complexity and elitism of the style of the writer are enclosed in lapidary, numerous allusions, and motifs of magical realism, neomythologism,

surrealism, symbolism and many other trends, currents and schools. For example, the style by this author has features of Renaissance, baroque, neobaroque. The genres which ViraVovk uses are not “pure” and often are the synthesis of different genres. The writer likes fairy-tales, folk-tales, legends, parables. The research can trace tendencies which are in the texts of the Latin American avant-gardists, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier etc. At the same time, the direct impact is not visible. The reality of ViraVovk has real and non-real features. The methods and receptions of this author are vision, dream, illusion, hallucination. The Hutsulian environment, which formed the identity of ViraVovk, as well as German and Latin American contexts, defined the method of the writer is a synthesis of motives, the combination of paganism and Christianity, for example, the cultures and mythologies of different peoples (nations, tribes). The motivation of this version is conditioned by the mix of different cultures and religion cults in Brazil. The confession of the author of the Greek Catholic, and the Catholic context is very strong in her works. But also, besides the Byzantine and Latin rites, the writer uses in her texts motifs of other religions, as well as other cultures. The creative method by ViraVovk constantly evolves. Hence the choice of the writer of different symbols and motives has illusory surprises. In fact, this motivation is very important. The works have their own logic.

Thus, this is a classic example of folk Christianity (in particular of Catholicism), or religious dualism, of dual faith. In the research the writer’s genetic-contact relationships are emphasized, and the genetic one is dominative, because of other cultures are means for achieving the aims and purposes of the author, they are emphasizing the self-identification of the lyrical heroes. These opinions and conclusions must be known in the analysis of the fundamental concepts of the texts of ViraVovk: image, symbol, myth, ritual, rite, play. The symbols of the toy (including the national) are considered and lighted up by comparative analysis of folk customs and games of the carnival (for example Brazil), where are the repercussions of initiation and sacrifice. The emigration also can be analyzed as the initiation of the Ukrainian woman. The research demonstrates that the toy is represented by ViraVovk as national memory. The category of sacral/profane is accented in the article

ოლგა სმოლნიცკაია
(უკრაინა)

თამაშის მოტივი და ეროვნული სათამაშოს სიმბოლიკა
(ბრაზილიაში მცხოვრები უკრაინელი მწერლის – ვერა ვოვკის რჩეულ
წაწარმოებებში, როგორც უკრაინული მაგიური რეალიზმის ნიმუში)

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ვერა ვოვკი, მაგიური რეალიზმი, კომპარატივისტიკა, სათამაშო, თამაში, კარნავალი

სტატიაში გაანალიზებულია ბრაზილიაში მცხოვრები უკრაინელი მწერლის, ვერა ვოვკის (ავტონიმი ვერა ლიდია კატერინა სელიანსკასი, რომელიც დაიბადა 1926 წელს, ქ. ბორისლავაში, პოლონეთის ტერიტორიაზე, ამჟამად ლვოვის ოლქი, უკრაინა, გერმანულსა და პორტუგალიურ ენებზე მისი სახელის ტრანსლიტერაციაა ჭირა შელანსი) – პოეტის, პროზაიკოსის, დრამატურგის, ლიტერატურათმცოდნის, მუსიკათმცოდნის, კომპოზიტორის, მხატვრის, მთარგმნელის, გამომცემლისა და საზოგადო მოღვაწის – რჩეული შემოქმედება. საანალიზო მასალად არჩეულია ლექსები კრებულიდან „მამლები და ბარსელომა“ და ცალკეული მოთხრობები კრებულიდან „კარნავალი“. ვერა ვოვკის ფენომენი, რომელსაც ხშირად ნიუ-იორკის პოეტების ჯგუფს მიაკუთვნებენ, ცინცხალი უკრაინული აზროვნებითა და უკრაინასთან თვითიდენტიფიცირებით განისაზღვრება. მწერლის სტილის სირთულესა და ელიტურობას განაპირობებს მისი ლაპიდურობა, მრავალრიცხოვან ალუზიები, მაგიური რეალიზმის მოტივები, ახალი მითოლოგიაში, სიურეალიზმი, მრავალ სხვა მიმართულება, მიმდინარეობა და სკოლა. ამავე დროს, მის შემოქმედებაში არც ერთი მათგანის პირდაპირი გავლენა არ ჩანს. გუცულის გარემომ, რომელშიც ვერა ვოვკის პიროვნება ჩამოყალიბდა, ასევე გერმანულმა და ლათინოამერიკულმა კონტექსტებმა, განსაზღვრეს მწერლის მეთოდი – სხვადასხვა მოტივთა სინთეზი, წარმართობისა და ქრისტიანობის, სხვადასხვა ხალხების კულტურისა და მითოლოგიის მაგალითზე. სხვაგვარად რომ ითქვას, ის ხალხური ქრისტიანობის (კერძოდ, კათოლიციზმის) ან რელიგიური დუალიზმის, ორწმენიანობის კლასიკური მაგალითია. ავტორის შემოქმედებაში აშკარად არის გამოხატული გენეტიკურ-კონტაქტური კავშირები, ამასთან გენეტიკური საწყისი სჭარბობს; სხვა კულტურები მიზნის მიღწევის საშუალებაა, ლირიკული გმირების, თვითიდენტიფიკაციის ხაზგასმა. ზემოთქმულის გათვალისწინება აუცილებელია ვერა ვოვკის ტექსტების ისეთი ფუძემდებლური ცნებების გასაგებად, როგორებიცაა: სახე, სიმბოლო, მითი, რიტუალი, წეს-ჩვეულება, თამაში.

სტატიაში განხილულია სიმბოლო სათამაშოები (მათ შორის, ნაციონალური), განხორციელებულია ხალხური თამაშოების და კარნავალის (ბრაზილიურის მაგალითზე) ტრადიციათა შედარებითი ანალიზი, სადაც იგრძნობა ინიციაციის, მსხვერპლთმწიფის გამოძახილი. გამოყოფილია საკრალურის/პროფანულის კატეგორია.

თამარ პაიჭაძე (საქართველო)

„ზაუმი“ – ლინგვისტური ექსპერიმენტიდან არტენდენციისაკენ

ლიტერატურის ისტორიაში არცთუ ხშირია ფაქტი, როცა შემოქმედებითი მეთოდის ან მსოფლმხედველობის ნიშნად არა ოდენ ალქმისა და გამოსახვის მხატვრული საშუალება ქცეულა, არამედ გარკვეული ლინგვისტური ფორმატიც. ამ პრეცედენტთა რიგში უნდა განვიხილოთ „ზაუმიც“, რომელიც ლიტერატურისმცოდნეთა შორის დღემდე განსხვავებულ (ხშირად ურთიერთგამომრიცხავ) შეფასებათა საგნად იქცა.

როგორც ცნობილია, ზაუმი (Займы) რუსულენოვანი შინაარსის ცნებაა (რუსული ენიდან: „За ям“ – გონების იქით, მიღმა) და ლიტერატურულ კვლევებში ის სხვა – ნათარგმნი მნიშვნელობით არ მოიხსენება; ამ ფაქტს ახსნა აქვს: მიუხედავად იმისა, რომ ზაუმი მოდერნისტული მსოფლმხედველობის პროდუქტია, მის მსოფლმხედველობრივ ცენტრად ფუტურიზმი მოიაზრება, ხოლო გეოგრაფიულ სანყისად – რუსეთი.

ზაუმი, როგორც ასეთი, შემოქმედის მიერ გამოხატვის ფორმათა ძიების, არაორდინალურობისა და ინდივიდუალიზმის ცალსახა გამოვლინებაა, ამიტომ ბუნებრივია, მისი ნიშნები და იმპულსები არცთუიშვიათად ცნობიერდება სხვადასხვა ლიტერატურულ ტექსტებში, მაგალითისათვის ისეთებში, როგორიცაა: ფოლკლორული ლიტერატურული ტექსტებისათვის ან დიალექტური სამეტყველო ფორმატის ლექსებისათვის დამახასიათებელი ენობრივ-ტერმინოლოგიური ვარიაციები და ე.წ. „ახალი სიტყვები“. სწორედ „ახალი სიტყვების ძიება“ იქცა ერთ-ერთ ძირითად მოტივად სამყაროს ალქმის მოდერნისტული სისტემის ჩამოყალიბებისას. თვითშეფასების პროცესშიც მონოდებებსა თუ განაცხადებში მოდერნისტები ამ თავისებურებას იმთავითვე ერთგვარ მისიად მიიჩნევდნენ შემოქმედებით სამყაროში. „ორი სტრიქონი სიმღერით მიემართება ამოუცნობისა და უმიზნობისკენ სხვადასხვა აზრით და ერთი რიტმით და ერთმანეთით ღრმავდებიან, კავშირდებიან და აყალიბებენ ერთ ნათელ, მელოდიურ მთლიანობას. ტრიადის ეს კანონი აზრის დაკავშირებისა არის კიდევაც ძირითადი კანონი აზრთა კავშირისა ჩვენს სამყაროში“ – აცხადებდა ჟან მორეასი პირველ სიმბოლისტურ მანიფესტში (Moréas 1886).

შესაბამისად, ზაუმური ტენდენციები ჯერ კიდევ სიმბოლისტურ მხატვრულ დისკურსში შეინიშნებოდა, თუმცა მას ჩამოყალიბებული ტენდენციის სახე ნაკლებად გააჩნდა. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ დროიდან ყალიბდებოდა ზაუმი, როგორც არა მხოლოდ კულტუროლოგიური მეთოდი, არამედ ლინგვისტური ტრენდიც.

ზაუმის კულტივაცია რუსული ფუტურიზმის წიაღში განხორციელდა. რუსული ფუტურიზმი იმთავითვე განიხილებოდა, როგორც ინდივიდუალური, თა-

ვისთავადი, და გარკვეულწილად განსხვავებული შემთხვევა ყველა სხვა ანალოგისაგან. იტალიურისაგან განსხვავებით რუსული ფუტურიზმი იყო უფრო სალონური, კამერული, ამასთან, უფრო ლოიალური და ლიბერალური, ასევე სკანდალური და რევოლუციის მომხრეთა იდეოლოგიის ამსახველი. რუსეთში ის იყო უპირველესად ხელოვნება და ხალოვნების იდეოლოგია რევოლუციურ-დინამიური, პერსონიფიცირებული, შინამნიშვნელობით გარკვეულწილად დემოკრატიულიც და მხოლოდ ხელოვნების ჩარჩოში ბუნტარული, რითაც იტალიური ფუტურიზმის „აგრესიულ-ტერორისტული“ ფსიქოლოგია იმთავითვე იუცხოვა. რუსული ფუტურიზმი იმთავითვე განიხილებოდა, როგორც ინდივიდუალური, თავისთავადი, და გარკვეულწილად განსხვავებული შემთხვევა ყველა სხვა მანამდე არსებული ანალოგისაგან. რუსული ფუტურიზმი ითავითვე ჩამოყალიბდა როგორც სკოლა, შეიმუშავა და განავრცო რა ის მსოფლმხედველობრივი პრინციპები, რომელიც საფუძვლად დაედო ზოგადად ფუტურისტულ აზროვნებას, რაც მნიშვნელოვანწილად ტექსტუალური აღქმის ინტერპრეტაციაზე და ალტერნატივაზე იყო დაფუძნებული. რუსული ფუტურისტული ჯგუფების მიერ შემოტანილ ფორმალურ სიახლეთა შორის უნდა აღვნიშნოთ: ლიტერატურაში ტექსტების ტრადიციების შეცვლა, ახალი ლექსიკა, სიტყვისქმნადობა, ფონემური არსი, ორკესტრიზმი, ვიზუალიზმი...

ამ მახასიათებლების მატარებელია ე. წ. ზაუმური აზროვნების პრინციპი; ზაუმური ენა – გაუგებარი ენა, ახალი ლიტერატურული ტექნიკა, რომელიც გარკვეულწილად ენის ბუნებრივი ელემენტების და ლექსიკურ-გრამატიკული მოდელის უარყოფას გულისხმობდა; სანაცვლოდ, ანალოგიის პრინციპით, არალოგიკურ ელემენტებს, ასოციაციურ და სიმბოლურ მოდელებს იყენებდა. „სწორედ ანალოგიის მექანიზმი აძლევდა საშუალებას ავტორს წარმოეჩინა ტექსტი – ხმის სისტემებზე და სიტყვა – კომბინაციებზე დაყრდნობით და მკითხველისათვის შეეთავაზებინა იდეა ტექსტისა, რომელიც გარკვეულწილად ალტერნატიულ და არატრადიციულ (ერთი შეხედვით არაადეკვატურ) პრინციპზე იყო დაფუძნებული, ზაუმური ტექსტის აღქმისას ემოციურ-ინტუიტიური საწყისი ქარბობს რაციონალურს. ამიტომ ზაუმური ენა ლინგვისტურ-თეორიული პოზიციიდან განისაზღვრება როგორც ენა განუსაზღვრელი მნიშვნელობებით“, – აღნიშნავს „ზაუმური“ ლექსიკოლოგიის მკვლევარი ჯერალდ იანეჩეკი (Janecek 1996: 167).

ამ კვლევათა საფუძველზე გამოიყოფა ოთხი ტიპის „ზაუმი“, რომლებიც დამოკიდებულნი არიან იმაზე, თუ რა დონის ენობრივ სტრუქტურაში ხდება ენობრივი ნორმის უარყოფა: 1. ფონეტიკური „ზაუმი“ (ასოთა კომბინაცია) 2. მორფოლოგიური „ზაუმი“ (არსებული ენობრივი მორფემების – ფუძეების და აფიქსების გაერთიანება) 3. სინტაქსური „ზაუმი“ („ლექსიკონის“ სიტყვების გრამატიკული სწორი ფორმების, ასისტემური გამოყენება წინადადებაში). 4. სუპერსინტაქსური „ზაუმი“ (ფორმალური, გრამატიკული სტრუქტურების რეფერაცია შეუსაბამო და გაურკვეველი მნიშვნელობით, აზრის არქონით) (Janecek 1996: 42).

ამდენად, „ზაუმი“ – „სიტყვათა გაერთიანების ახალი წესი“ ერთგვარი რევოლუციური, ავანგარდული და მემარცხენე ესთეტიკის საფუძვლად იქცა ლი-

ტერატურაში, რომელმაც ეჭქვეშ დააყენა მიღებული „წესები სიტყვებით აზრის გამოხატვისა“ და ერთგვარად დაანგრია სიტყვათა მნიშვნელობანი. თუმცა, როგორც რუსი „ზაუმნიკები“ (ფუტურისტები) აღიარებდნენ, რომ მათთვის ინსპირაცია ამ ძიებებისათვის წინარე პერიოდისა და ჟანრების ტექსტებშიც მოიპოვებოდა, ისეთებში, როგორიცაა ფოლკლორი, აღმოსავლური ლიტერატურა და ბოლოს სიმბოლისტური ტექსტები.

„ზაუმური“ ტექსტები ფუტურისტულ ლიტერატურაში გამოხატვის დამახასიათებელ, ვიტყვით პროფილურ ხერხად იქცა, პირველყოვლისა სწორედ რუსულ პოეზიაში, პირველივე თაობის რუსმა ფუტურისტებმა საკუთარი მხატვრული შეხედულებების ძირითად მეთოდად სწორედ ზაუმური მსოფლმხედველობა მიიჩნიეს. ამდენად ზაუმი, როგორც მსოფლმხედველობა თუ მეთოდი იმდენად ფართოდ არ ყოფილა გამოყენებული იტალიურ ფუტურისტულ ტექსტებში, რამდენადაც რუსულში. როგორც ჩანს, იტალიური ფუტურიზმისათვის დამახასიათებელი სიტყვათა ძიების, კლასიკურის უარყოფის, საკუთარი სიახლის გაფეტიშების იდეები რუსმა ფუტურისტებმა არა მხოლოდ გადმოიღეს, არამედ გააღრმავეს და განავრცეს კიდევ.

ევროპული ავანგარდიზმის განვითარების შემდგომ ეტაპზე – დადაისტური ლიტერატურის მახასიათებლად გამოხატვის „ზაუმური ფორმა“ იქცა ცნობილი დადაისტების: ტრისტან ტცარას, ჰუგო ბალის, კურტ შვისტერის, რიჰარდ შიუზელბეკის და რაულ ჰაუსმანის მხატვრულ ტექსტებში:

“gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo gadjama rhinozerossola hopsamen bluku terullala blaulala loooo...” – ჰუგო ბალის ამგვარი ბგერათა და სიტყვათა თამაში ზაუმის ერთ-ერთი მახასიათებელი ფორმაა. ფაქტია, გამოხატვის ზაუმური მეთოდი დადამ ფუტურისტული ლიტერატურიდან იმემკვიდრევა.

როგორც აღინიშნა, ზაუმი ყველაზე ხშირად რუს ფუტურისტთა ტექსტებთან ასოცირდება, მისი ამგვარი გამოვლენებანი კი რუსული ფუტურისტული (შეიძლება ითქვას, ზოგადად მოდერნისტულიც) ჯგუფების განსხვავებული სტილისა და არჩევანის იდენტიფიკაციის საშუალებას იძლევა

ამდენად, ზაუმი, როგორც მეთოდი და ფორმა გამოხატვისა, რუსული ფუტურისტული აზროვნების ერთ მთავარ ინსპირაციად იქცა. რუსეთში რამდენიმე ფუტურისტული დაჯგუფება არსებობდა ყველაზე ადრეულად პეტერბურგული ჯგუფი, ე.წ. „ბუდეტლანელები“ („Будетляне“) მიიჩნევიან, რომელებიც შემდგომ კუბოფუტურისტებად (იგივე „გილეა“ „Гилея“) მოიხსენიებოდნენ, იმდენად, რამდენადაც მათი შემოქმედება ამ ორი მიმართულების სინთეზს უფრო წარმოადგენდა, ვიდრე ფუტურიზმის ორთოდოქსალურ სახეს. ზაუმური აზროვნება ამ დაჯგუფების წევრთა ფორმალურ რემარკად იმთავითვე გამოცხადდა და პირველ რუსულ ფუტურისტული მანიფესტშიც გახშიანდა:

„ჩვენ გიბრძანებთ პატივი სცეთ პოეტის უფლებებს:

1. რომ გააფართოვოს ლექსიკონის მოცულობა თავისუფალი და წარმოებულის სიტყვებით (სიტყვა-სიახლით).

2. ჰქონდეს დაუძლეველი ზიზღი არსებული აქამდეარსებული შემოქმედებითი ენისადმი.

3. შიშით უარყოს აბანოს ცოცხების გვირგვინებით შემკული იაფი პოპულარობა.

4. იდგეს სიტყვაზე „ჩვენ“ სტვენისა და აღშფოთების ზღვაში .

და თუ თუკი ჩვენში ჯერ კიდევ დარჩა ბინძური შტამპი თქვენი „სალი აზრისა“ და „კარგი გემოვნებისა“, მათ უკვე ფარავს პირველი სხივები ახლადდაბადებულ სიტყვათა სილამაზისა“ – აცხადებდნენ ფუტურისტები (**Бурлюк... 1912**).

ლიტერატურული ტრადიციების უარყოფასთან ერთად, ცხადდებოდა პოეტის მიერ „არსებული ენის სიძულვილის“ უფლება. შემდგომ ეტაპზე გამოცემულ მანიფესტში: „სიტყვის დეკლარაცია, როგორც ასეთი“ (და სხვა კიდევ არაერთ მანიფესტსა და დეკლარაციაში) ყალიბდებოდა სიტყვის შინაარსისაგან გათავისუფლების თეორიული პოსტულატები, ხორციელდებოდა სიტყვის ახალი მნიშვნელობების გაჩენა და მათი ვიზუალური შესაძლებლობების გამოყენება. პრაქტიკულად ამ იდეებს, ფორმის მიხედვით, ხორცი შეესხა ახალ ფუტურისტულ წიგნებში. ფუტურისტები საკუთარ თავებს „მომავლისებს“ („будущники“) უწოდებდნენ, რადგან მათ შემოქმედებით სიახლეებს ხელოვნებაში მერმისის პერსპექტივებს უკავშირებდნენ. იგორ ტერენტიევი აცხადებდა, რომ ფუტურისტების პოეზია – მასალაა ენაზე ცდების ჩასატარებლად..

ზაუმი გამოხატვის საფუძვლად რუსულ ლიტერატურაში დარჩა მანამ, სანამ არსებობდა ფუტურიზმი და ის მთელი ამ დროის განმავლობაში ფუტურისტული აზროვნების მთავარ პრინციპად იყო მიჩნეული. მიუხედავად იმისა, რომ თავად ფუტურისტული მანიფესტები რუსეთსა და იტალიაში არაერთგზის გამოქვეყნდა, მაინც 1921 წელს ზაუმს ცალკე მანიფესტი, სახელწოდებით „ზაუმური სიტყვის დეკლარაცია“ უძღვნა ალექსეი კრუჩინიხმა:

„1. აზრი და სიტყვა ვერ ასწრებენ შთაგონების განცდას, ამიტომ მხატვრის ნება თავისუფლია – გამოხატოს აზრი არა მხოლოდ საერთო (გასაგები), ასევე პირადი (შემოქმედი ინდივიდუალურია) ენით, რომელსაც არ აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (არ არის გაყინული) – ეს ზაუმური ენაა. საერთო ენა ბოჭავს, თავისუფალი კი საშუალებას იძლევა უფრო სრულად გამოიხატოს...“

2. ზაუმი – პოეზიის პირველადი (ისტორიულად და ინდივიდუალურად) ფორმაა. პირველადი რიტმული და მუსიკალური აღდგენა, ზე-ხმა (აქედან გამომდინარე, აუცილებელია მისი ჩანერა, რადგან შემდგომი მუშაობაში ის შეიძლება დაგავიწყდეს).

3. ზაუმური მეტყველება ბადებს ზაუმურ არქეტიპს (და პირიქით) – გაურკვეველად ზუსტს...

4. ზაუმურ ენას ირჩევენ:

ა) მაშინ, როცა მხატვარი წარმოადგენს გამოსახულებებს, ჯერ კიდევ სრულად განუსაზღვრელს (მასში ან მის ფარგლებს გარეთ);

ბ) როცა არ უნდათ, დაასახელონ საგანი, და მხოლოდ მიანიშნებებენ – ეს ზაუმური მახასიათებელია

გ) როდესაც იკარგება სალი აზრი (სიძულვილი, ეჭვიანობა, ძალადობა) ... და როცა არ სჭირდებათ – რელიგიური ექსტაზი, საიდუმლო, სიყვარული...

5. ზაუმი იღვიძებს და თავისუფლებას ანიჭებს შემოქმედებით ფანტაზიას, რომელიც არ შეურაცხყოფს მას რაიმე კონკრეტულით. აზრით სიტყვის მნიშვნელობა მცირდება, ის ქვაკვება და იფიტება, ზაუმი კი ველური, ცეცხლოვანი და ფეთქებადია...

6. ზაუმი თავისი ფორმით ყველაზე მოკლე ხელოვნებაა, როგორც ხანგრძლივობა გზისა – აღქმიდან გამოსატყამდე.

7. ზაუმი – ყველაზე უნივერსალური ხელოვნებაა, თუმცა წარმომავლობითა და მახასიათებლებით ის შეიძლება ეროვნულიც იყოს...

ზაუმურ შემოქმედებით ქმნილებებს შეუძლიათ მსოფლიო აზიარონ ორგანულად დაბადებულ პოეტურ ენას, და არა ისეთ ხელოვნურ წარმონაქმნს, როგორიცაა ესპერანტო“ (Крученных 1921).

ალექსეი კრუჩონიხი არა მხოლოდ ზაუმური აზროვნების პროგაგანდისტი, არამედ მისი შემოქმედიც იყო. ის განსაკუთრებულად ნაყოფიერად მუშაობდა და ორმოცზე მეტი ლიტერატურული კრებულის ავტორია. 1917 წლიდან მისი ფუტურისტული პოეტური და საგამომცემლო მოღვაწეობა პეტერბურგიდან („გილეადან“) ბოლშევიკური რევოლუციისაგან გამოქცეულ სხვა რუს ფუტურისტებთან ერთად თბილისში გაგრძელდა, „კრუჩონიხი წიგნს თითქმის ყოველ კვირაში უშვებდა... „წიგნები შპალერის ფურცელზე, წიგნები სხვადასხვა ზომის ფურცლებზე, წიგნები შესაფუთ ქილობზე, ლითოგრაფირებული წიგნები, ოღონდ „არანორმალურები“ (Русский...1999). ეს წიგნები მცირე ტირაჟით შერეული ბეჭდვითი და ხელით ნაწერი ტექნიკით გამოიცემოდა და მალე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. „ზაუმურმა სიდიკატმაც“ თბილისში გადმოინაცვლა.

თბილისში კრუჩონიხმა მოკავშირეების ჯგუფი ავანგარდისტებს შორის გაიჩინა, უპირველესად ესენი ილია და კირილ ზდანევიჩები იყვნენ. ამ დროიდან მზადდებოდა „ზაუმშემოქმედებითი“ ლიტერატურის სერიაც. ამ ტრენდის პირველი კრებული თბილისში 1918 წელის დასაწყისში გამოვიდა, ცოტათი ადრე 1917 წელს, თბილისში ვასილი კამენსკის „რკინაბეტონის ლექსებიც“ დაიბეჭდა კირილ ზდანევიჩის ნახევრადაბსტრაქტული კალიგრაფიულ-ლითოგრაფიული კოლაჟებით გაფორმებული. ეს გამოცემა უნდა მივიჩნიოთ ალექსეი კრუჩონიხის და მხატვარ ოლღა როზანოვას მიერ 1916 წელს გამოცემული ფუტურისტულ-ზაუმური კრებულის „ომის“ ერთგვარ ფორმალურ და სტილურ გაგრძელებად.

ახალი გარემო – ჭრელი, ინტერნაციონალური, სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე მოქალაქეებით სავსე „ტფილისი“ ენობრივი ფორმების, გამოხატვის მაძიებელი ალექსეი კრუჩონიხისა და მისი მეგობრებისათვის ახალ გამოწვევად, ახალ შემოქმედებით განზომილებად იქცა. ეს რეალობა კრუჩონიხის თბილისური ცხოვრების პირველივე ეტაპზე გამოიკვეთა, ტფილისის ქუჩებში მოსმენილი სიტყვები ბგერები და ხმები ლექსებში გაჩნდა.

оний Заумь	ონი ზაუმ
миз зма	მიზ ზმა
зип луза	ზიპ ლუზა
лиз мзе	ლიზ მზე
шка грузина	შკა გრუზინა
у зазма	უ ზამკა
муф	მუფ
та-та-та	ტა-ტა-ტა

ეს ლექსი სახელწოდებით „ონი“, კირილ ზდანევიჩის ილუსტრაციით 1918 წელს თბილისში დაიბეჭდა. განიხილავს რა ამ ლექსის ზაუმურ-ლინგვისტურ სქემაში წარმოდგენილ კოდებს ჯერალდ იანერეკი და ქართულ (თბილისურ) სივრცესთან უდავო ასოციაციებს ხედავს: „სავარაუდოდ კრუჩონისმა ქართული ცუდად იცოდა, თუ იცოდა საერთოდ, თუმცა მისთვის უცხოენოვან სივრცეში გარკვეულწილად ორიენტაციას ცდილობდა. რუსულ ცნობილ სიტყვათა შორის, грузин (ქართველი კაცი), луза (სათამაშო მაგიდის კალათა, მონეტების ქისა) და ლექსემა – ნეოლოგიზმი Заумь, ასევე სტანდარტული ონომატოპოეტიკური გამოთქმა та-та-та, რომელიც სროლის ასოციაციას ქმნის და რამდენიმე მონომარცვალის რომელიც შეიძლება იქნას მიჩნეული რუსული სიტყვების ფრაგმენტად: миз [-гаг = მიზგითი], миз [-ер = ცოტა, მცირე], зип [-ун = ქურთუკი], лиз[-ать = ლოკვა], шка [ф = კარადა, გარდერობი] და муф [- тий = მუფტი, ისლამური ლიდერი]. ხოლო სიტყვები зма мзе зазма ქართულ მნიშვნელობასთან ასოცირდება (მაგ.მზე=მზე). ლექსის სათაური „оний“ შესაძლოა, იყოს დაბოლოება ციფრებისა ან რიგი არსებითი და ზედსართავი სახელებისა (მაგ. аммоний = ამონიუმი, Вороний-ყვავების), მაგრამ იმიტომ რომ, ეს სიტყვა ლექსის სათაურია, ამით ხაზგასმულია, რომ აქ იგულისხმება უფრო დასაწყისი, ვიდრე დასასრული; ასევე სავარაუდოა, „оний“ გულისხმობდეს ჩვენებით ნაცვალსახელს они [ისინი]“ (Janecek 1996: 223).

მიუხედავად იმისა, რომ ეს მხატვრული ტექსტი ზაუმური სიტყვების ხმოვან ვარიაციებად შეიძლება განვიხილოთ, მთლიანობაში ლექსში არ იკვეთება რაიმე თემა ან სუბიექტი, თუმცა ამ ფრაგმენტულ გამოხატულებებში უარყოფითი აღქმა ცნობიერდება. ლექსის ილუსტრაცია ინტერპრეტაციის ზღვარზეა, განსაზღვრულობის მიღწევის გარეშე.

ზაუმური გამოხატვის პრინციპით და ონომატოპოეტიკური გამოთქმებით არის აგებული ლექსი კრებულიდან „მატარებლის საყვირი“

гуд поровоза	ორთქმავლის საყვირი
на под'м	აღმართზე
боро	ბორო
Чоро	ჩორო
два один	ორი ერთი
свисток	სასტვენნი

гам шам	შან გამ
сяйнь	ელვარება
га гиш!	გა გიშ!
лянь	ლიან
боро сорко ба	ბორო სორკო ბა
ксю	კსიუ

სიტყვებს ბоро Чоро (ბორო ჩორო) თითქოს ენაცვლება ციფრები два один (ერთი ორი) , რაც მონოტონური სვლის, თვლის მოძრაობის რიტმის ასოციაციას ბადებს და ამასთან ერთად, დროის უკუთვლასაც გულისხმობს საყვირის ხმის შემდგომ (свисток); ეს ლექსი არა მხოლოდ ორკესტრულ-ვიზუალურ, არამედ გრაფიკული გამოხატულებასაც ატარებს; სიტყვები: свисток, сяйнь, лянь, ксю გრაფიკული ფორმით არიან ხაზგასმული და თითქოს ისინი სიტყვებიდან два один და гам шам, га гиш გამოდიან და ზეცისკენ მიემართებიან, რაც საყვირის ან ხმამაღალი ხმის გამოცემის ვიზუალურ ეფექტსაც ბადებს“ (Janecek 1996: 225). ამდაგვარი ზესინტაქსურობით ხასიათდება ალექსი კრუჩიონიხის თბილისური პერიოდის სხვა ლექსებიც: „სომეხი“, „ისწავლეთ უმოქმედობა“, „ნაცრისფერი ხავერდის ონკანი“ „ცისფერი კვერცხები“...

გამოხატვის აკუსტიკურ, აუდიო და ვიზუალური ეფექტზე აპელირება ალექსეი კრუჩიონიხის ამ ლექსებს „ზაუმური კლასიკის“ ნიმუშებად წარმოაჩენს. მხატვრული გამოხატვის ამგვარი პრაქტიკა გარკვეულ მეთოდად ჩამოყალიბდა განსაკუთრებით რუსულ ფუტურისტულ მიმდინარეობაში. მას მიმდევრები უპირველესად თანამოაზრეებს შორის გამოუჩნდნენ (ვლადიმერ ხლებნიკოვი, ვასილი გნედოვი ალექსანდრე ტრუფანოვი, იური მარრი...) თუმცა ზაუმური ეფექტის პრინციპისათვის რუს ფუტურისტებს არც მაშინ უღალატიათ, როცა ფუტურისტულმა ეტაპმა განვლო და მისმა ზოგიერთმა მონაწილემ სოციალისტური იდეოლოგია გაიზიარა. ბოლშევიკური იდეოლოგიის თუ სოცრეალიზმის პოზიციიდან ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელი უმკაცრესი პოეტური რიტმიკა, ორკესტრულობა და გრაფიკული ექსპერიმენტები უფრო მძაფრად გამოხატავდნენ სოციალისტური ცხოვრების ყოველდღიურობას: დროშების ფრიალი, რევოლუციური მარშები, ფაბრიკა-ქარხნების დაზგების ხმაური, ლოკომოტივების საყვირები – ეს ხმები ჩაენაცვლა ბუნების სურათების ხმებს და მის პანთეისტურ გარემოს. ამ ხმამაღალ ორკესტრულ და ზაუმურ ბგერებში ცხადყოფდა მწერალი ცხოვრების ახალ წესთან თავსებადობას და ამ ყოველივეს აქტუალობას. საილუსტრაციოდ შესაძლებელია ვლადიმერ მაიაკოვსკის ოციან წლებში დანერილი ერთი ლექსი წარმოვადგინოთ („ვინ ვიყო?“), რომელიც ავტორის ფუტურისტული წარსულის გაკვეთილებზეა დაფუძნებული და თავისი შინაარსით კრუჩიონიხის წარმოდგენილ ლექსს უკავშირდება, მიუხედავად იმისა, რომ ზაუმის ნიმუხები აქ აღარსადაა, ვიზუალური და აკუსტიკური ფორმატი სახეზეა და აქ იდეა განსხვავებულია: პოეტის მიზანი სოციალისტური ჰეროიკის ხაზგასმაა – ქარხნული შრომის და მისი წარმატებული შედეგისა.

вставай иди гудок зовёт	ადექი, ნამოდი, საყვირი გვიხმობს
и мы приходим на завод	და ჩვენ მოვდივართ ქარხანაში
Работа всякого	ყველანაირი სამუშაო
нужна одинаково.	ერთნაირად უნდა შეასრულო
Я гайки делаю,	მე ხრახნებს გავაკეთებ
а ты	შენ კი
для гайки	ხრახნისათვის
делаешь винты.	ჭანჭიკს გააკეთებ.
И идет	და ყველას ნამუშევარი
работа всех	პირდაპირ
прямо в сборочный цех.	ასაწყობ საამქროში მიდის.
Болты,	მახვილი
лезьте	ჭანჭიკები
в дыры ровные,	სწორ ხვრელებში,
части	დიდი
вместе	ნაწილები
сбей	ერთად
огромные.	ჩააჭედე.
Там –	აქ –
дым,	კვამლია
здесь –	იქ
гром.	ქუხილი
Гро –	
мим	ვაგუგუნებთ
весь	მთელს
дом.	შენობას
И вот	და აი,
вылазит паровоз,	გამოდის ორთქმავალი
чтоб вас	რომ თქვენ
и нас	და მე
и нес	გვატაროს და
и вез.	და ა.შ. გვზიდოს??

თუმცა ვლადიმერ მაიაკოვსკის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ფუტურის-ტული ზაუმის არაერთ ნიმუშსაც ინახავს, მაგალითად ასეთს:

наяг блемавай	ნაიაგ ბლემავაი
блям мабарган ж	ბლიამ მაბარგან ჟ
тьбуж	ტბუჟ
нулты пул	ნულტი პულ

аравод	ავაროდ
жама вор	ჟამა ვორ
нул	ნულ (ზერო)
ныл	ნილ (ნუნუნი)
чила	ჩილა
чига	ჩიგა
тык	ტიკ
нык!	ნიკ
дрензык	დრენზიკ
зымн	ზმინ
зы»	ზი

უნდა აღინიშნოს, რომ ზაუმი მხოლოდ პოეტური ჟანრის ფორმატში არ ჯდება. მიუხედავად იმისა, რომ სალიტერატურო კრიტიკაში ზაუმს პოეტური გამოხატვის ფორმად მიიჩნევენ. რუსულ სამეცნიერო დისკურსებშიც კი თითქმის მივიწყებულია ე.წ. „ზაუმური პროზა“ რომლის რამდენიმე ნიმუშიც ზაუმური აზროვნების და გამოხატვის ჩამოყალიბებული ანალოგს წარმოადგენს.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ილია ზდანევიჩის დრამატული პენტალოგია „ასლააბლიჩია“, რომანები „აღფრთოვანება“ და „პარიზელები“. ეს თხზულებანი მწერალმა ოციან წლებში საქართველოდან ნასვლის შემდეგ, ემიგრაციაში შექმნა. მათ შორის „პარიზელები“ მთლიანად ზაუმურ ლექსიკაზეა აგებული. თავად ავტორი ამ რომანს „აღწერას“ უწოდებდა და მიუხედავად იმისა, რომ პარიზში ცხოვრების პერიოდიდან ილია ზდანევიჩის ფუტურისტული გატაცებანი თანდათან ნელდება, რომანში სრულადაა დაცული ფუტურისტული შემოქმედებითი თხზვის ფორმატი, ჰიპერფორმალისტური, ზაუმური ექსპერიმენტები აგებული ინტერპრეტაციული და ინვარიაციულ შესიტყვებებსა და დათქმებზე. „არაკონვენციური მეტობის სხვადასხვა ფორმით, რომანში „პარიზელები“, ფიქსირდება ორი ნაბიჯის თუ ორი პლანის/სივრცის პრინციპი. ერთი მხრივ, თხრობითი ენა სისტემატურად ნერგავს მრავალსახოვან ფორმებს – მიუღებელ (არაკონვენციურ) ზედმეტობას, რითაც აშორებს ტექსტს ენტროპიულ (რღვევის) ენერგიას. მეორეს – მხრივ, თხრობა დატვირთულია გამოყენებული ენობრივი საშუალებების რეფლექსიით, ზოგჯერ თვით ამ რესურსთა დახმარებით... ამასთან ერთად, ტექსტის ენტროპია ასევე წარმოადგენს რეფლექსიის ობიექტს. ეს ორივე თვისება თანაბრად ვრცელდება როგორც მთხრობელის, ასევე პერსონაჟის ენაზე“ (Арлаускайте 2002).

სუპერსინტაქსური ზაუმისათვის ნიშნეული დაუსრულებელი გამოთქმები, ყალბი თვითშემეცნების/იდენტობის, ცნებებისა და სიტყვების მოჩვენებითი დაპირისპირებანი, გამონათქვამები „რომლებიც კალამბურსა და ევფენიზმს შორის მერყეობენ“. სინონიმური და ტავტოლოგიური გამონათქვამების გარკვეული ვარიაციული ფორმები, სინონიმების გამოთქმითი დარღვევით (ბორძიკით) გამოხატვა რომანს წარმოაჩენს როგორც არა მხოლოდ ფუტურისტული მხატვრული

მოდელის ანალოგს, არამედ ჩამოყალიბებულ ლინგვისტურ ფაქტს (შეიძლება ითქვას „კინს“).

„მეტაფიზიკური ფუტურიზმი (ზაუმური ფუტურიზმი) მიზანად ისახავს გაგებას, სიტყვებისა გამოცდილების ზღვარზე, რომელთაც ვერაფრით შესძლეს რეალიზებული ყოფილიყვნენ ჩვენს წინაპრებში, იმდენ ხანს, რამდენახანსაც პოეზია უკავშირდება სიტყვებს, რომლებიც ცდილობდნენ აზრის გამოხატვას. ამისათვის ფუტურიზმი ქმნის მეტაფიზიკურ სიტყვებს“ – ასე უწევდა პროპაგანდას ზაუმურ შემოქმედებას ილია ზდანევიჩი ჯერ კიდევ თბილისში „ფუტურისტული სინდიკატის“ მანიფესტში 1917 წელს (Никольская 1980: 305).

როგორც ცნობილია, თბილისში 1918 წლიდან დასახლდნენ რუსეთიდან ბოლშევიკურ რევოლუციას გამოქცეული ფუტურისტები: ალექსეი კრუჩინინი, იგორ ტერენტიევი, ვასილ კამენსკი, სერგეი სუდეიკინი და ზიგმუნდ ვალიშევსკი, ამავე დროს რუსეთიდან კვლავ თბილისში დაბრუნდნენ ძმები ილია და კირილ ზდანევიჩები; თბილისურ კაფეებში რუსი ფუტურისტები შემოქმედებით შეხვედრებასა და საღამოებს მართავდნენ. თბილისელებსაც მოსწონდათ არაორდინალური, თავისუფალი სტილით მოაზროვნე ხელოვანნი. ამას მოჰყვა შემოქმედებითი დაჯგუფებანი და ახალი ჟურნალები: „ზაუმნიკების კომპანია, 41 გრადუსი“, „ფუტურისტების სინდიკატი“ და „ყველა ფუტურისტის თავშესაფარი“ („Футурвсеубежище“).

ამ მოძრაობის შემოქმედთა თბილისური „გასტროლები“, ვფიქრობთ, იქცა ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორად მაქსიმალისტური ავანგარდიზმის საქართველოში დამკვიდრებისათვის. მიუხედავად დადაისტურ-ფუტურისტულ იდეათა თუ ფორმათა ერთგვარი აგიტაციისა, ამ დროის საქართველოში „ფუტურისტული (მით უფრო დადაისტური) ვნებანი“ ჯერ მწერლობაში არ შეინიშნებოდა. ქართველ ფუტურისტებთან განსაკუთრებული შემოქმედებითი ძმობა რუს ფუტურისტებს შემდგომაც არ აკავშირებდათ. მათ ქართველ მასპინძლებად და მეგობრებად (შემოქმედებით თანამოაზრეებადაც) სიმბოლისტები მოიაზრებოდნენ, ფაქტია თავად ქართველი სიმბოლისტებისთვისაც არა თუ უცხო იყო ფუტურისტული შემოქმედებითი სტილი, არამედ გარკვეულწილად მისაღებიც.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსული შემოქმედებითი ემიგრაცია დიდხანს არ გაგრძელებულა, საქართველოში მან საინტერესო ისტორიაც დატოვა და „მემკვიდრეობითი მიმართულება“.

ქართული ფუტურიზმის პრეზენტაცია 1922 წლიდან დაიწყო მანიფესტებით, ქუჩის პოეტის ინსტიტუტით, გამოცემებით („H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“, „მემარცხენეობა...“) და ზაუმური ტექსტებით. ქართული ფუტურისტული დისკურსი ლინგვისტური ექსპერიმენტებისთვის რომ ღია იყო, ამას ჯგუფის ლიდერი სიმონ ჩიქოვანი ლიტერატურულ მოწოდებებში და პუბლიცისტურ ნერილებში აცხადებდა „ხალხური შემოქმედების შემდეგ ჩვენ გავხსენით მეტყველების ახალი ლაბორატორია, სადაც გადაჭრით იქმნა დაყენებული რამოდენიმე ცდის შესაძლებლობა. რევოლუციის ეპოქების შემდეგ იბადება საჭიროება ახალი მეტყველების“ (ჩიქოვანი 1924). ამ პოზიციის მხატვრული

რეალიზაცია პარალელურად ფუტურისტებისავე მხატვრული აზროვნებაში, მათ პოეზიაში ხორციელდებოდა და დასტურდებოდა.

ზაუმური არტეფაქტების გამოჩენისთანავე ქართული ფუტურიზმი მინის-ძვრას შეადარეს, ერთი სახელდების ქვეშ გაერთიანდა ლინგვისტური ექსპერიმენტების კონსტრუქცივიზმის, დადაიზმის და ფუტურიზმის პრინციპები.. თუმცა ქართველი ფუტურისტები მხატვრულ მეთოდოლოგიაში განსაკუთრებით ორიგინალურნი არ ყოფილან და რუსული ფუტურიზმისაგან შორს არ წასულან.

ქართულ ფუტურიზმს ინდივიდუალური მახასიათებლებიც გააჩნდა, თავიანთ ევროპელ თანამოაზრეთა მსგავსად და თბილისში მოღვაწე რუსი ფუტურისტებისაგან განსხვავებით, „ქართველი ლეფელები“ ერთმნიშვნელოვნად უპირისპირდებოდნენ სიმბოლიზმს. იტალიელ ფუტურისტთა დარად, ქართველებიც მიესალმებოდნენ ქვეყნის ტექნიკურ განვითარებას და ამ პროცესის მთავარ დამაბრკოლებელ მიზეზად წარსულის გადმონაშთებს მიიჩნევდნენ. სხვამხრივ, ფუტურისტული ვნებათაღელვანი საქართველოში ნაცნობი სცენარით მიემართებოდა: ინდუსტრიისა და პრიმიტივის ნაზავი, უბანიზმი, პოლემიკა ხელოვნების (ძირითადად ლიტერატურის, მხატვრობისა და კინოს) განვითარების პერსპექტივებზე, დაპირისპირდება არისტოკრატიულ მსოფლმხედველობასთან, ე.წ. „ფსიქიკის რევოლუცია და შავი პოეზია“, სტილის, რიტმის, პუნქტუაციის აღრევა. ბესო ჟღენტი წერილში „ფორმა და შინაარსი“ წერდა: „რადგან აფორმული არაფერია, ხოლო რამე ფორმალური კომბინაცია არც კი წარმოგვიდგება, ამიტომ ყოველი ახალი ფორმა გულისხმობს ახალ იდეას“ (ჟღენტი 1925).

ზაუმურ კონცეფციათა ქართულ შემოქმედებით სივრცეში რეალიზების მაგალითია სიმონ ჩიქოვანის ლექსი „მეკამეჩეების ურმული“, რომელიც ქართული ფუტურისტული პოეზიის სადემონსტრაციო ტექსტად მიიჩნევა:

ორგი'დო ხერგ'დო მუხების რკო!
ხორბალი, კომბალი
კომბალი ონბალო
კომბალი ბალიგი
ბობო'და ლომები ბობო'და სპილოებს
ფულუროს ნაკოდალს, ფილტვებსნაგუდარს
ღერღილს მოროშილს, სიმინდსდაღერღილს
ორგი'დო ჩალა დო ორი'დო კამეჩებს
ზიზურე-რო--რო, დო ზიზურე აბეჩებს.
კომბალი და სახრე-ბორძიკი.თხმელა
აბედი ურმების. ხეები ხორ'ბო
მზის მუცლებს ნაბიჭარს
მზის ხვრელებს ზღარბი ჭამს
ორგი'დო ხერგი'დო მუხებისრკო!
ენგურის ირემი. ენგურის ორ'ბები
თხუნელა, თხომური-ზომური-ზომური

ჰე ფიჭვებს, ნიფლებს, შტოებსდა ნეშოებს
მახრა, და კამეჩი, ქატო დამუხუდო.
ეი! დო ზორ, შარა მოტობა, დომუმლი.
ნახშირის მუხაში
ბლაოდა მუხაში
კამეჩი უხეში
ტალახში ფუყეში.
დილამ'დე ძალლები კამეჩებსუყეფენ.
კოპიტის მამალი კამეჩებსმიყვივის.
ეი! დო ზორ შარა მოტობა დომუხლი
ეი'დო ბორანი კომბალი და სახრე
ეი! დო ზორ შარა მოტობა,დოთხომური
ზომური. ზომური.

მიუხედავად „ქართველი ზაუმნიკების“ ზემოაღნიშნული ბმისა რუსულ მეტაფიზიკურ ზაუმთან, ქართულ კონტექსტებში მაინც შეიმჩნევა განსხვავებული, დამახასიათებელი ნიშნები; პირველყოფლისა, ქართული ანალოგი შორსაა სუპერსინტაქსური „ზაუმისაგან“ და მხატვრულ ტექსტებში წარმოჩენილი ფრაზეოლოგიური, ბგერითი სიახლეები გამოკვეთილად ინტუიტიურ და ასოციაციურ კავშირშია ტექსტისვე თემასთან და იდეასთან. ეს ლექსიც ცალსახად სინტაქსური და მორფოლოგიურ ზაუმის პრინციპზეა დაფუძნებული, მეკამეჩეთა სიმღერის (ურმულის) სიტყვიერ, ორკესტრულ გამოხატვასთან ერთად ავტორი გარემომცველ სივრცეს – პეიზაჟს ვიზუალური ასოციაციებით წამოაჩენს.

სიმონ ჩიქოვანი ქართველი ფუტურისტთა ლიდერად იმთავითვე დასახელდა, აშკარად ნიჭიერმა, ინტერპრეტატორმა შემოქმედმა ზაუმურ მეთოდს ალლოც აუდო და ქართული სიტყვიერების წიაღში საინტერესო, ინდივიდუალური პოეტური სახეები და ფორმებიც წარმოაჩინა. ქართული ფუტურისტული ტექსტი ქართულ ზაუმურ ენობრივ ფორმატში ფრიად მუსიკალური და ჟღერადი, ამასთან ერთად, რითმულ-ბგერულად ჩამოყალიბებული ფორმატით მოეგვინა მკითხველს:

ბადე ბაიდებს
ბუდე ბაიდებს
ცირა მუხლებზე გულფილტვს დაიდებს.
აიდა-ბაიდებს,აიდო ბაიდებს,
ცირა ციბა, ცირა წარბი,
ცირა ნაბლი,წარბენილი.
ცაკუთხური,ცაკუთხედი,ხიდბოგირი.
ოდელიოდო ბუდე,
ოდელიოდო ცა,
მდინარის პირას ცხენები მოცდა.
ცირა შინდი,
სორს ბაიდით გადაფრინდი.

უდე ბუდე,
უდევეს ბადე
და ბაიდებს
ობადები აბადია.
გადაფრინდნენ, გადმოფრინდნენ,
ფრინველები უბინადრო.
ოდელიოდო უმბო ბუდე,
ოდელიოდო უკიბედრო
ხიდბოგიტ შეევედრე.რზე ცირა ციბას,
ობობებით შეევედრე.
(„ცირა“)

როგორც ჩანს, პოეტის სხვა ლექსებისაგან განსხვავებით „ცირა“ სუპერსინ-ტაქსური ზაუმის ელემენტებით უფრო გაჯერებულია და თუმცა ალექსი კრუჩინიხის მინიატურულ-ესკიზური ფორმისაგან განსხვავებულია, ხოლო ზაუმური ტერმინოლოგიით მის სტილს უახლოვდება; აკუსტიკური ასოციაციებით (ბადე ბაიდებს, აიდა-ბაიდებს, აილო ბაიდებს, ცირა ციბა, ოდელიოდო, უკიბედრო, ხიდ-ბოგიტ) და სინტაქსურ-მორფოლოგიური მინიშნებებით (ცაკუთხური, ცაკუთხე-დი, ხიდბოგირი, გულფილტვი). „ბგერების ფიზიონომიაზე გადასვლით არამც თუ მოვსპეთ ჩვენ მათი მნიშვნელობა, არამედ გავაცოცხლეთ მისი ძირეული განცდა“ – აცხადებდა სიმონ ჩიქოვანი (ჩიქოვანი 1924).

1925 წელს სიმონ ჩიქოვანის პირველი პოეტური კრებული დაიბეჭდა – „ფიქრები მტკვრის პირას“, რომელშიც ავტორის ფუტურისტული მსოფლადმის ამსახველი მთელი შემოქმედებითი სპექტრი წარმოჩნდა. ამ კრებულში წარმოდგენილ ზაუმურ ექსპერიმენტებს შორის უნდა დავასახელოთ „სანაპირო სიმღერა ხაბო“, „ქარბორია“, „რევოლუციონურ მინდვრების შესახებ“ და სხვა.

ფუტურისტულ-ზაუმური თვალსაზრისით სიმპტომატურია ნიკოლოზ ჩაჩავას ამ პერიოდის პოეზიაც, ნიკოლოზ ჩაჩავა, მწერალი, ლიტერატორი და ექსპერიმენტატორი, იმთავითვე ქართული ფუტურისტული აქტივის წევრი იყო. მისი ექსტრავაგანტური გამოსვლები, „ქუჩის პოეტის“ აპოლოგია, ბუნტარული ხასიათი პოეზიაშიც სახიერდებოდა. ზაუმური ექსპერიმენტები არც ნიკოლოზ ჩაჩავას შემოქმედებისათვის იყო უცხო, ამ სტილის ლექსებს ავტორი ხშირად ხალხური პოეზიის ტონზე ქმნიდა („ხისმანდერ“ „თვალი მრუდე“); თანამოაზრეთა მსგავსად, პოეტი უნაპირდებოდა ენაში არსებულ გრამატიკულ კატეგორიებს, სინტაქსს, ლექსიკას და უარს ამბობდა კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაზე, პოეტურ მეტყველებასა და აღიარებულ სალექსო ფორმებზე. ამ შეხედულებათა მხატვრულ რეალიზაციად უნდა მივიჩნიოთ ლექსები: „შელოცვა მთვარისულებს“, „ხელხვავი“...

ტარო უდარო.
ტარო უტარო.
ბლერი და სკიპიდარი
ტარო ნასიმიდარი.

სინდიოფალა
ჩალა ნაჩალევი
ხმელი ნაძალევი
გოდორი გორიცა.
გოდორი ოდიდან.
ნაგულა ნასიმადარი
მეხრე და სკიპიდარი
სინდიოფალა
ლამე ლამისა
ხმა საყდარისა.
სიმინდი სინდისელი.
შკერი და შვინდისელი
შვინდისოფელა
ტარო უდარო.
ტარო უტარო.
ბლერი და სკიპიდარი
ტარო ნასიმიდარი.
სინდიოფალა.
(„ხელხვაი“ 1924)

ლექსი ბგერათა და მნიშვნელობათა ექსპერიმენტული ფორმებით უდავოდ ასახავს სოფელში, მინდვრად მოსავლის აღებისას შექმნილ მაჟორულ, ენერგიულ, ხმაურიან, დინამიურ განწყობას და ამასთან სოფლის, ბუნების ესთეტიკური აღქმის განცდასაც ააშკარავებს.

ზაუმური თხზვის ტექნიკა კიდევ უფრო სრულყოფილია ლექსში „მინდი და შროშანა“, რომელიც არა მხოლოდ არსობრივად, არამედ ფორმითაც ახლოა ზაუმის „კლასიკურ“ სტილთან, მოკლე ტექსტით, სინტაქსური ვარიაციებით, თემატური მინიშნებებით, ხმოვანებით:

შარდალს შორდება ძილი
ძილდინა გაგულისდა.
დღისური ქანდაძილი
მთვარეზე გასულისდა.
გოგონა მოგონა ხანძარი
სოფელი მოფოლა. მოშარა.
თან სურდა სურდული-ხეანჯარი
თან შურდა შანდი და შროშანა.

ფაქტია, ფუტურისტი პოეტების მიზანი და იდეა ლექსის ახალი ისტორიის დანყება, მოგვიანებით ქართველი ფუტურისტების ლექსებშიც გამოიკვეთა, განსაკუთრებით ზაუმურ პოეზიაში. ქართველი ფუტურისტები ახალ ბგერწერათა შემოღებას ცდილობდნენ, სადაც ბგერათა კომპლექსები გამოთავისუფლებული

იქნებოდა ტრადიციული შინაარსისგან და უკეთ შეესატყვისებოდა თანამედროვე ადამიანის მიზანსწრაფვას. ამ თვალსაზრისით არაერთი ფუტურისტი ავტორის ლექსია საინტერესო, მათ შორისაა ბიძინა აბულაძის, პავლო ნოზაძის, ნიკოლოზ შენგელაიას აკაკი ბელიაშვილის პოეზიაში განხორციელებული ზაუმური ექსპერიმენტები.

„ზაუმი“ სახელდებული სიტყვათა ძიების ეს ისტორია რუსულ/ქართულ შემოქმედებით სივრცეებში ხანგრძლივი არ ყოფილა, მისი ისტორია ფუტურიზმთან ერთად გასრულდა; მაგრამ ხაზგასმული ეპატაჟის, რადიკალიზმის, უსისტემობის მიუხედავად უკვალოდ არ ჩაუვლია, ზაუმური პრაქტიკა ძიებებითა და თავისუფალი არჩევანის პრინციპზე დაფუძნებული შემდგომი დროის შემოქმედებითი ცხოვრების ინსპირაციად არაერთგზის იქცა.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სივრცეში თავად რუსულმა ფუტურიზმმაც განსაკუთრებული ხასიათი შეიძინა. ის განერიდა ძალის კულტს, აგრესიას, მორალური და ეთიკური ღირებულებების უგულველყოფას: ფუტურიზმი ტიფლისში იყო ნაკლებად რადიკალური და ოდენ მხატვრულ-ლიტერატურულ ფორმებზე ორიენტირებული, ლექციებისა და სხვა საზოგადოებრივი გამოსვლების, საზოგადოების ინტერესის და არაორდინალურობის მიუხედავად, არ იყო დაპირისპირებული.

ქართული ავანგარდისტული ხელოვნების ისტორია საბჭოთა კოლონიური რეჟიმის ხანას დაემთხვა. სწორედ ამ პერიოდში ფუტურისტების მიერ შექმნილი მხატვრული ტექსტები და გამოცემული ნიგნები იყო არაორდინალური, მაქსიმალისტური თუ ექსცენტრული მოვლენა. ამ მოვლენის ფენომენი კომპლექსურად ვლინდება სოციალურ, პოლიტიკურ, ესთეტიკურ და მორალურ ასპექტთა რთულ და დღემდე ბოლომდე ამოუხსნელ სინთეზში. თუმცა ქართული ფუტურისტული სკოლა ეპოქალური სოციალური გავლენებისაგან დაუზვეველი არ ყოფილა – რევოლუციის იდეა ქართველმა ფუტურისტებმა თავიანთი განახლებული შეხედულებების გამოწვევადაც კი გამოაცხადეს.

ტოტალიტარული რეჟიმის წინაშე სხვა ხელოვანთა მსგავსად ქართველმა ფუტურისტებმაც გაიღეს ხარკი, რევოლუციის „სასიკეთო იდეით“ მოტივირებულნი ისევ რევოლუციამ იმსხვერპლა, ნაწილი ფიზიკურად, ნაწილი კი პიროვნულად შემოქმედებითად. 30-იანი წლებიდან დიდი პოლიტიკური რეპრესიების ეტაპზე, იდეოლოგიური ზენოლის შედეგად მათი ლიტერატურული აპოგეა დავინყებას მიეცა.

მიუხედავად ამისა, ფუტურიზმი და მისი „სავიზიტო ბარათი ზაუმი“ კავკასიაში მხოლოდ ისტორიულ ან ეპიგონურ მოვლენად არ შემორჩა გასული საუკუნის ხელოვნებას, მისი ლიტერატურული მენტალობა და გენეტიკური წარმომავლობა მისივე გასრულების შემდეგ უფრო საცნაური გახდა, რადგან ლიტერატურულ ნარატივებში რიტმულ-მუსიკალური სრულყოფილების, მხატვრულ-ფორმალური სისტემატიზაციის ფუტურისტულმა ფორმებმა, შემდგომი პერიოდის მწერლობაშიც იჩინა თავი და ზოგადად მეოცე საუკუნის ლიტერატურულ ცხოვრებაში აირეკლა და ფსიქოლოგიური გარდატეხა მოახდინა ხელოვნების ისტორიაში.

ზაუმის ლიტერატურული მენტალობა და გენეტიკური წარმომავლობა მისივე გასრულების შემდეგ უფრო საცნაური გახდა, რადგან არათუ კონკრეტულად მისი მიმდევრების ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში დატოვა რიტმულ-მუსიკალური და მხატვრულ-ფორმალური თავისუფლების კვალი, არამედ ზოგადად მიღებულ იქნა, როგორც ლინგვისტურ და მხატვრულ ალტერნატივათა სინთეზის, ახალი სახელოვნებო ტრენდის, უპრეცედენტო მხატვრული ექსპერიმენტის მაგალითი გასული საუკუნის ავანგარდისტული ხელოვნების ისტორიაში.

დამონშებანი:

- Aplauskaite, Natalia. Nekonvencionnie elementi teksta v stpykture povestvovania Iiazd “Parijha-ci” (1923-1926) (Арлаускайте, Наталия. Неконвенциональные элементы текста в структуре повествования: Ильязд, «Парижачьи») (1923-1926).
http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/na_iljazd.htm; internet
- Burliuk D., Khlebnikov V., Khurchonykh A., Maiakovski V., «Poschiochina obshestvennomu vkusu» 18.12 1912 (Бурлюк Д., Хлебников В., Крученых А., Маяковский В., „Пощчина Общественному Вкусу“ 18.12 1912) <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slap.htm>; internet
- Khurchonykh, Aleksei. «Dekhlracia zaumnogo iazika» (Крученых Алексей“ Декларация заумного языка“) <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm>; internet
- Janecek, Gerald. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism, Paperback, Published by San Diego State University Press, 1996
- Zhgent’i, Besarion. “Forma da Shinaarsi”. *Lit’eratura da Skhva*, 2. Tbilisi, 1925 (ჟღენტის ბესარიონ „ფორმა და შინაარსი“. „ლიტერატურა და სხვა“. – თბილისი, 2, 1925)
- Moréas, Jean. “Le Symbolisme”, Le Figaro, 18.09 1886 <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>; internet
- Nikolskaya, Tatiana. Russian writers in Georgia in 1917-1921 // The Ardis Anthology of Russian Futurism. press. E.&C.Proffer, 1980. pp. 295-326.
- Russkii Futurizm: teoria. praktika, kritika, vospominania. sost. V. N. Teriokhina, a. P. Zimenkov, Moskva, izd. «Nasledie», 1999 (Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания, сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков Москва, изд. «Наследие» 1999)
- Chikovani, Simon. «Sasts’rapo Ganmart’eba Zhurnal „H2SO4“ -is Gamosvliis Gamo. *Mnatobi*, № 4. 1924 (ჩიქოვანი, სიმონ. „სასწრაფო განმარტება ჟურნალ „H2SO4“-ის გამოსვლის გამო“; მნათობი, № 4, 1924).

Tamar Paichadze
(Georgia)

Zaum – from Linguistic Experiments to Art-Trend

Summary

Key words: Poetry, futurism, Zaum, Linguistics, Artistic model.

There are many cases in literature history when not the creative means of perception and expression, but certain linguistic formats have become features of a creative method. Zaum must be considered as one of such precedents, which has become subject to differing (I would even say, contradictory) assessment by literature scientists.

Zaum is a clear demonstration of the search for expression forms by a creator; of the extraordinary and individualism; therefore, it is natural that its signs and impulses are quite often found in different literary texts.

Zaum was cultivated in the depths of Russian futurism. Zaum – “the new rule of uniting words” became the basis for certain revolutionary, avant-gardism and left-wing aesthetics in literature. It questioned the existing “rules of expressing ideas through words” and to certain extent destroyed the meanings of words; although, typically Russian “zaumniks” (futurists) recognized that their inspiration for such searches was also found in the previous period and genre texts, such as, folklore, oriental literature and finally the symbolist texts – it can be said that Zaum formation started right from that period, not only as culturological method, but also as linguistic trend.

Zaum texts became the profile tool of expression characterizing futurist literature. Firstly, right in Russian poetry, Russian futurists of the first generation accepted Zaum worldview as the main method for their creative views. Thus, Zaum, as worldview or method was not so widely used in Italian futuristic texts, as in Russian ones. Russian futurists did not only use, but also deepened and further developed the ideas of search for words, denial of the classical, fetishism of own novelties, characterizing Italian futurism. As result, at the next stage of development of European avant-gardism, Zaum form of expression became a feature of Dadaist literature.

Tbilisi Zaum is part of the given history too;

It is a well-known fact in the history of Russian literature that Russian futurism continued in Georgia. After 26 May 1918 Tbilisi changed, Georgia separated from Bolshevik Russia and declared state independence, which meant not only the existence of the administrative center, it would become the center of culture. Russian writers and artists that had escaped from the Red Revolution appeared in Tbilisi. The abovementioned political factor has conditioned the establishment of a “Method Writing” form – a literary leftism for Georgian creative reality.

From 1918, famous futurists arrived in Tbilisi: Aleksei Kruchenk, Igor Terentyev, Vasil Kamensky, Sergei Sudikin and Zigmund Walishevsky, From this time Ilia and Kiril Zdanevichs returned to Tbilisi with futuristic creative experience,

The Georgian society was quite prepared for this fact, even though the futuristic movement in Georgian writings did not exist at that time, its principles and history was well known.

From now on, Tbilisi became one of the most important hubs of the avant-garde movement. It became not only a physical but spiritual shelter for the artists, who fled from Russia to escape the destruction, political cataclysms and hunger. The intellectuals that escaped from Russia were heartily greeted by Georgian modernist writers.

Thus, it can be said that in the Georgian space the Russian Futurism has acquired an important nature. He freed from the cult of the force, aggression, ignorance of moral and ethical values: futurism in Tiflis was less radical and artistic and literary forms-oriented, in spite of lectures and other public statements, the public interest and the unusual nature, there was no confrontations.

Presentation of Georgian Futurism began from the 20ies, the dates of its announcement were declared as a beginning of new census in the Georgian poetry by the representatives of the futurist group.

At the moment of appearance of Zaum artefacts, Georgian futurism was compared to earthquake – principles of linguistic experiments, constructivism, Dadaism and futurism were united under one name. Despite certain linkage of Georgian analogues with Russian metaphysical Zaum, Georgian Zaum contexts are still characterized with different, characteristic signs; denial of the “super-syntactic Zaum” and clearly intuitive and associative connection of phraseological and phonetic novelties presented in creative texts, with the topic and idea of the text itself.

The history of Georgian avant-garde art coincided with the colonial regime of the Soviet Union. In this period, the futuristic texts created and books published were an extraordinary, maximalistic or eccentric phenomenon. The phenomenon of this event is revealed in complexity of social, political, aesthetic and moral aspects synthesis that is not completely explained. However, the Georgian Futuristic School was not been safe from epochal social influences – the idea of revolution was also announced by the Georgian futurists as the challenge for their renewed views.

Like other artists in front of the totalitarian regime, Georgian futurists also paid tribute, motivated by a good idea of revolutionism they became the victims of revolution, some of them physically and some of them personally creatively. Since the 30s, at the stage of great political repressions, their literary apogee was forgotten as a result of ideological pressure.

Thus, futurism has not been the only historical or epigenous event in the Caucasus, its literary mentality and genetic origin have become more recognizable since its completion, as futuristic forms of rhythmic-musical perfection, artistic-formal systematization in literary narratives have appeared in further periods of writing and generally reflected in the literary life of the twentieth century and made a psychological breakthrough of the history of art.

იური ლოტმანი

კულტურათა და ლიტერატურათა ურთიერთობის თეორიისათვის (სემიოტიკური ასპექტი)

ლიტერატურის შესწავლას ეროვნული მასალის საზღვრების გადალახვით მითოლოგიურმა სკოლამ და ინდოევროპულმა ენათმეცნიერებამ შეუწყვეს ხელი. ასეთ კვლევა-ძიებას ბიძგი მისცა სხვადასხვა დონეზე საოცარ თანხვედრათა აღმოჩენამ ისეთ ტექსტებში, რომელთა შორის რაიმე საერთოს არსებობას მანამდე არავინ ვარაუდობდა. შემდგომ ერთმანეთის მონაცვლე სხვადასხვა სკოლებმა – „სესხების სკოლამ“, კულტურულ-ისტორიულმა, ნიკო მარისა და სტადიალურმა სკოლებმა – თავიანთი ძალისხმევა ერთსა და იმავე საკითხს დაუთმეს: იმის ახსნას, თუ რა განაპირობებს სახელების, მოტივების, სიუჟეტების, მხატვრული სახეების თანხვედრას ერთმანეთისაგან კულტურულად და ისტორიულად დაშორებულ ლიტერატურათა, მითოლოგიათა და ზეპირსიტყვიერ ტრადიციებში. ეს პრობლემა დღემდე რჩება თანამედროვე გამოკვლევათა ყურადღების ცენტრში. საუკუნუნახევარ ძიებათა ერთგვარი შედეგია ის კონცეფცია, რომელმაც ყველაზე მკვეთრი გამოხატულება ვ. მ. ჟირმუნსკისა და ნ. ი. კონრადის ნაშრომებში ჰპოვა.

კვლევა-ძიებათა ამ გზაზე ლიტერატურის შედარებითი შესწავლის საკითხმა ცხადი მეთოდოლოგიური ფორმები შეიძინა: დადგინდა სხვაობა როგორც ტექსტების, ასევე მათი ცალკეული ელემენტების გენეტიკურ და ტიპოლოგიურ თანხვედრათა შორის. ასეთ გამიჯვნას საფუძვლად დაედო ჯერ კიდევ ედუარდ ტეილორის მიერ წამოყენებული იდეა სტადიალური ერთიანობის შესახებ, რომელიც „მსოფლიო ლიტერატურის“ გოეთესეული მოსაზრების ხორცშესხმის საშუალებად მიაჩნიათ.

სტადიალური ერთიანობა იმ პრინციპულ პირობად ითვლება, რომელიც როგორც ტიპოლოგიურ შეპირისპირებათა ჩატარების, ასევე ისტორიულ-კულტურულ „გავლენათა“ და „სესხებათა“ შესწავლის საშუალებას იძლევა. როდესაც ნ. ი. კონრადი იაპონურ სარაინდო კულტურაზე ან ჩინურ რენესანსზე საუბრობს, იგი იმას გულისხმობს, რომ კულტურული განვითარების მსოფლიო-ისტორიული სტადიები ერთმანეთისაგან თვით ყველაზე დაშორებულ არეალებში ტიპოლოგიურად მსგავს მოვლენებს წარმოშობენ. „მაგრამ, – აღნიშნავს ვ. მ. ჟირმუნსკი, – სხვადასხვა ხალხთა ლიტერატურაში ისტორიულად მსგავს მოვლენათა კონკრეტული შედარებითი ანალიზის დროს ლიტერატურული პროცესის სტადიალურ-ტიპოლოგიურ ანალიზათა საკითხი გარდაუვალად გადაეჯვარედინება საერთაშორისო ლიტერატურული ურთიერთობის არა ნაკლებ მნიშვნელოვან საკითხს, რომლის უგულებელყოფა სრულიად წარმოუდგენელია. ადამიანთა საზოგადოების ისტორია ფაქტობრივად არ იცნობს აბსოლუტურად იზოლირებული კულტურუ-

ლი (და შესაბამისად, ლიტერატურული) განვითარების მაგალითებს, ცალკეულ არეალებს შორის უშუალო ან უფრო შორეული ურთიერთზემოქმედებისა და ურთიერთგავლენის გარეშე“*

ამგვარ ურთიერთზემოქმედებათა წინამძღვრს, როგორც ჟირმუნსკი აცხადებს, წარმოადგენს „კლასობრივი საზოგადოების განვითარება“ „სოციალურ-ისტორიული პროცესის უთანაბრობათა“ პირობებში. ერთი მხრივ, კ. მარქსის იმ ცნობილ დებულებაზე დაყრდნობით, რომ „წარმოების მხრივ უფრო განვითარებული ქვეყანა ნაკლებად განვითარებულ ქვეყანას მხოლოდ მისი მომავლის სურათს უჩვენებს“** და მეორე მხრივ, „შემხვედრი დინების“ შესახებ ა. ნ. ვესელოვსკის დებულებაზე დაყრდნობით ვ. მ. ჟირმუნსკი აყალიბებს დებულებას იმის შესახებ, რომ გარედან მიღებული ნებისმიერი გავლენა ლიტერატურის იმანენტური განვითარების მხოლოდ დამაჩქარებელ ფაქტორს წარმოადგენს.

ზემონარმოდგენილი დებულებები თავის დროზე კულტურათა შესწავლის გზაზე წინ გადადგმული არა მხოლოდ მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო, არამედ ისინი დღესაც ინარჩუნებენ თავიანთ ღირებულებას. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მეცნიერების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე შეგვიძლია ამით დავკმაყოფილდეთ.

უპირველესად ის გარემოება უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევართა ყურადღების მიღმა რჩება ფაქტორთა მთელი წყება, რომლებშიც ურთიერთმოქმედების იმპულსად არა მსგავსება ან სიახლოვე (სტადიალური, სიუჟეტურ-მოტივური, ჟანრული და ა. შ.), არამედ სხვაობა გვევლინება. შესაძლებელია მხოლოდ ორი მიზეზის დასახელება, რომლებიც განაპირობებენ ამა თუ იმ საგნისადმი ინტერესს ანდა მის შეძენისა თუ დაუფლების სურვილს: 1) მჭირდება, ვინაიდან გასაგებია, ნაცნობია, შეესაბამება ჩემთვის ცნობილ წარმოდგენებსა და ღირებულებებს; 2) მჭირდება, ვინაიდან გაუგებარია, უცნობია, არ შეესაბამება ჩემთვის ცნობილ წარმოდგენებსა და ღირებულებებს. პირველს შეიძლება ეწოდოს „საკუთარის ძიება“, ხოლო მეორეს – „უცხოს ძიება“.

კულტურათა შედარებითი შესწავლა დღემდე ატარებს თავისი ინდო-ევროპული და მითოლოგიური წინარესამშობლოს ზეგავლენის კვალს, რაც ერთგვაროვნების ელემენტთა ძიების ტექნიკაში პოულობს გამოხატულებას. რასაკვირველია, გაცილებით უფრო ეფექტურია მსგავსება იპოვო ირანულ და კელტურ თქმულებათა მოტივებს შორის, ვიდრე ყურადღება მიაქციო მათ შორის სხვაობის ტრივიალურ ფაქტს. მაგრამ როდესაც შემდეგ ნაბიჯს ვდგამთ არა უბრალოდ ცალკეულ სტადიალურ-პარალელური, არა ცალკეულ კულტურათა იმანენტური ავტონომიური ისტორიების აგებისაკენ, არამედ კაცობრიობის კულტურის ისტორიის შექმნისაკენ, მასალის ამგვარი შერჩევა ძალაუვნებურად იმ სრულიად უსაფუძვლო დასკვნისაკენ გვიბიძგებს, რომ სწორედ თანხვედრები განაპირობებენ ამ ნაირგვარი მასალის ერთიანობას.

* Жирмунский В. М. Избранные труды: Сравнительное литературоведение: Запад и Восток. Наука, Л., 1979, с. 20.

** Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. Т. 23, III, М., с. 9.

რა თქმა უნდა, ვერ ვიტყვით, რომ ნაირგვარი ელემენტების ურთიერთზე-გავლენის საკითხით არავინ დაინტერესებულა. ჯერ კიდევ ვ. შკლოვსკიმ და ი. ნ. ტინიანოვმა მიაქციეს ყურადღება ტექსტის ფუნქციის ცვლას უცხო კულტურის მიერ მათი ათვისების პროცესში და ამასთანავე იმას, რომ ტექსტის შემოქმედების პროცესი მის გარდაქმნასთანაა დაკავშირებული*. აქედან ის დასკვნა, რომ თვით ერთსა და იმავე კულტურაში იმისათვის რათა ლიტერატურული ათვისების პროცესში ტექსტი ქმედითი მონაწილე გახდეს, იგი „ნაცნობიდან“ და „შინაურიდან“ თუნდაც პირობითად, „უცნობ“ და „უცხო“ ტექსტად უნდა იქცეს.

მას შემდეგ, რაც ი. დიურიშინმა ცხადჰყო, რომ კონტაქტის მექანიზმის თვალსაზრისით ეროვნული ლიტერატურის ფარგლებში სხვადასხვა ტექსტებსა და სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურათა ტექსტებს შორის არსებითი სხვაობა არ არსებობს**, ამ დებულების მნიშვნელობა კომპარატივისტიკისათვის სავესებით ცხადი გახდა. შედარებითი ლიტერატურის დარგში გამოკვლევათა უმრავლესობა ამა თუ იმ ტექსტებისა თუ ლიტერატურული მოვლენების სხვა ტრადიციის მიერ ათვისების პროცესში ტრანსფორმაციებისა და სტრუქტურული ძვრების შესწავლას ეძღვნება. ასე რომ, თავისთავად საკითხი ახალი არაა. მაგრამ თეორიული თვალსაზრით აქ კიდევ ბევრი რამეა გასარკვევი. დ. დიურიშინის მიერ წამოყენებულ დებულებას, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ტექსტის თეორიასთან, უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს.

კონკრეტული შედარებითი გამოკვლევების უმრავლესობა სხვა ტრადიციის მიერ ამა თუ იმ ტექსტების ტრანსფორმირებისა და სტრუქტურული ძვრების შესწავლას ეფუძნება. ასე რომ ამ მხრივ საკითხი არაა ახალი. მაგრამ თეორიული თვალსაზრისით აქ კიდევ ბევრი რამეა გასარკვევი.

ტექსტის თეორიის ზოგად ნაშრომებთან მჭიდროდ დაკავშირებულ დ. დიურიშინისეულ დებულებას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს. ოდნავ ქვემოთ შევეცდებით, ცხადვყოთ, რომ შესაძლებელია ამ დებულების საგრძნობლად გაფართოება და თანაც ისე, რომ იგი ინდივიდუალური ცნობიერების ყოველგვარ გამოვლინებას მოიცავდეს გლობალური მასშტაბის ტექსტობრივი ურთიერთობების ჩათვლით.

მაგრამ ვიდრე ამ პრობლემას განვიხილავდეთ, საჭიროა იმის დაზუსტება, თუ როგორი ასპექტით ვაპირებთ მის განხილვას. დღემდე მკვლევართა ყურადღება გამახვილებული იყო იმ პირობების საკითხზე, რომლებშიც შესაძლებელი ხდება ერთი ტექსტის მეორეზე ზეგავლენა. ჩვენ კი სხვა საკითხი გვინტერესებს: რატომ და როგორ ხდება კულტურულ ვითარებაში უცხო ტექსტი აუცილებელი. ეს საკითხი სხვაგვარადაც შეიძლება დაისვას: როდის და როგორ პირობებშია აუცილებელი „უცხო“ ტექსტი „საკუთარის“ შემოქმედებითი განვითარებისათვის ანდა (რაც იგივეა) როდის და როგორ ვითარებაშია აუცილებელი კონტაქტი სხვის „მე“-სთან „ჩემი“ ცნობიერების შემოქმედებითი განვითარებისათვის [...].

* Тынтянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Наука, М., 1977, с. 257.

** Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Прогресс, М., 1979.

ნებისმიერი ცნობიერება გულისხმობს ლოგიკურ ოპერაციებს, ანუ გარკვეულ მოცემულ გამონათქვამთა ტრანსფორმირების უნარს გარკვეული ალგორითმების შესაბამისად, და ამასთანავე – შემოქმედებითი აზროვნების ელემენტებს. შემოქმედებითი აზროვნება დაკავშირებულია გარკვეულ უნართან მოახდინოს საწყისი გამონათქვამების ისეთი ტრანსფორმირება, რომ მათი ხასიათის წინასწარ ცალსახად განჭვრეტა შეუძლებელია. აქ მთავარ როლს ანალოგიური მექანიზმები ასრულებენ. მაგრამ აქვე აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ანალოგიები იმგვარი უნდა იყოს, რომ შეუძლებელი იყოს მათი ერთნიშნა ალგორითმიზაცია.

ამასთანავე ვერ ვიტყვით, რომ აქ ანალოგიურ მექანიზმს ალბათობის ხასიათი ექნება. გარემოებათა მთელი წყება გამორიცხავს ამგვარ ვარაუდს.

აღვნიშნავთ თუნდაც ამ ინტელექტუალურ ქმედებათა პრინციპულ ერთჯერადობას და, შესაბამისად, მათ შეუსაბამობას სტატისტიკურ მოდელირებასთან, რაც მსჯელობას რაიმე ალბათობის მოდელირებაზე უსაგნოს ხდის. მსჯელობა უთუოდ უნდა შეეხებოდეს „პირობით ექვივალენტურობას“, რომელიც მოცემული ანალოგის აპარატში შედის.

ეტყობა, ნებისმიერი ცნობიერება შეიცავს როგორც ერთი, ასევე მეორე აზროვნების ელემენტებს. მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მეცნიერული აზროვნება ლოგიკური სტრუქტურების უპირატესობით ხასიათდება, მხატვრული – შემოქმედებითი, ხოლო ყოფითი ცნობიერება სადღაც ამ ღერძის შუაში იმყოფება.

შემოქმედებითი ცნობიერების ფსიქოლოგიური მექანიზმების კვლევა ჩვენ-ნი კომპენტენციის მიღმა იმყოფება. ჩვენ მიერ დასახული მიზნებისათვის სავსებით საკმარისი იქნება, თუ ჩვენთვის საინტერესო სიტუაციის ერთგვარი ზოგადი მოდელირებით შემოვიფარგლებით. <...>

აზრის წარმოქმნა არ ხდება სტატისტიკურ სისტემაში. იმისათვის, რომ ასეთი რამ შესაძლებელი გახდეს გადამცემისა (ადრესატისა) – A_1 და მიმღების (ადრესატის) – A_2 კომუნიკაციურ სისტემაში რაიმე ინფორმაცია უნდა შემოვიდეს. ასევე, იმისათვის რომ ბისტრუქტურულმა [სტრუქტურას მოკლებულმა] ტექსტმა სხვადასხვა ახალი შინაარსის გენერირება შეძლოს, კომუნიკაციურ სისტემაში უნდა მოხდეს მის ქვესტრუქტურებს შორის შინაგანი გადართვის, სემიოტიკური გაცვლა-გამოცვლის პროცესი. ამგვარად, შემოქმედებითი ცნობიერების აქტი ყოველთვის კომუნიკაციის, ანუ ურთიერთგაცვლის გამოვლინებაა. ამდენად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შემოქმედებითი ცნობიერება ისეთი ინფორმაციული გაცვლა-გამოცვლის გამოხატულებაა, რომლის დროსაც თავს იჩენს თავდაპირველი ინფორმაციის ახალ წარმონაქმნად ტრანსფორმირება.

შემოქმედებითი ცნობიერება შეუძლებელია მთლიანდ იზოლირებული, ცალსტრუქტურულ (შინაგანი ურთიერთგაცვლის მარაგს მოკლებულ) და სტატისტიკურ სისტემებში.

ამ დებულებიდან გამომდინარეობს დასკვნათა წყება, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს კულტურათა და კულტურული კავშირების კვლევის შედარებითი შესწავლისათვის.

კულტურის იმანენტური განვითარება ვერ განხორციელდება ტექსტების გარედან მუდმივი შემოდინების გარეშე. თანაც ამ „გარედან“-ს თავის მხრივ რთული აღნაგობა აქვს: ეს არის მოცემულ კულტურის ამა თუ იმ ჟანრის ან გარკვეული ტრადიციის „გარედან“, და ესაა „გარედან“ იმ წრისა თუ არეალის, რომელიც გარკვეული მეტაენობრივი ხაზითაა შემოფარგლული და რომელიც ყველა ცნობას მოცემული კულტურის შიგნით კულტურულად არსებულად („მაღალ“, „ღირებულ“, „მკვიდრ“ და ა. შ.) და კულტურულად არარსებულად („დაბალხარისხოვნად“, „არაღირებულად“, „არამკვიდრად“ და ა. შ.) აქცევს. და ბოლის – ესაა უცხო, სხვა ეროვნული, კულტურული, გეოგრაფიული ტრადიციიდან შემოსული ტექსტები. კულტურის განვითარება, ისევე როგორც შემოქმედებითი ცნობიერების აქტი, ურთიერთგაცვლის აქტია, რომელიც ამ აქტის განხორციელებისას ყოველთვის გულისხმობს „სხვას“, ანუ პარტნიორს.

ეს ორი შემხვედრი პროცესის არსებობას განაპირობებს: ერთი მხრივ, პარტნიორის მოთხოვნილების შედეგად, კულტურა თავისი ძალისხმევით გამუდმებით ქმნის სხვაგვარი ცნობიერების მატარებელს – „სხვას“, რომელიც განსხვავებულად ახდენს სამყაროსა და ტექსტების კოდირებას. თავს იჩენს კულტურის ნიაღში ძირითადად საკუთარი გაბატონებული კოდების საპირისპიროდ წარმოქმნილი ამ იერსახის ექსტერიორიზება და მისი პროეცირება მის მიღმა მდებარე კულტურულ სამყაროებზე. დამახსიათებელ მაგილთებს განეკუთვნება ევროპელების მიერ „ეგზოტიკურ“ კულტურათა (რომელსაც ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე რუსული კულტურაც განეკუთვნებოდა) აღწერა ანდა ტაციტუსის მიერ გერმანელთა ყოფის აღწერა.

მეორე მხრივ, გარე კულტურული სტრუქტურების ჩართვა მოცემულ კულტურულ სამყაროში მასთან საერთო ენის გამონახვას გულისხმობს, რაც თავის მხრივ მათ ინტერიორიზებას მოითხოვს. გარე კულტურასთან ურთიერთობისათვის კულტურამ უნდა მოახდინოს მისი იერსახის ინტერიორიზება თავის სამყაროში.

ეს პროცესი გარდაუვალად დიალექტიკურად წინააღმდეგობრივია: გარე კულტურის შინაგან იერსახეს მოეპოვება იმ კულტურულ სამყაროსთან ურთიერთობის ენა, რომელშიც ხდება მისი ჩართვა. მაგრამ სწორედ ეს კომუნიკაციური სიადვილე დაკავშირებულია ამ გარე სტიმულატორთა ცალკეულ და ხშირად განსაკუთრებით ფასეულ ნიშან-თვისებათა არაერთ დაკარგვასთან. მოვიტანთ ამის ერთ მაგალითს: პუშკინის პოეტური მოვლენა 1820-იანი წლების ლიტერატურისა და მკითხველთა მიერ აღქმულ იქნა როგორც უჩვეულო და ნოვატორული რამ. ამ მოვლენის ახსნა მკითხველთა ცნობიერებაში „პუშკინის იერსახის“ შექმნას მოითხოვდა. ეს იერსახე მოგვიანებით ლიტერატურის დამოუკიდებელ ფაქტად იქცა. პუშკინის რეალურ და დინამიურ ლიტერატურულ მოვლენასა და მკითხველთა ცნობიერებას შორის მდებარეობის გამო, იგი ორგვარ როლს ასრულებდა: ახდენდა პუშკინის სამყაროს გააზრებასა და „განმარტებას“, ანუ ხელს უწყობდა მის გაგებას, და თან აუბრალოებდა, უგულვებელყოფდა ყოველივე ახალსა და დინამიურს, რაც მასში არ თავსდებოდა, ანუ ხელს უშლიდა გაგებას.

პუშკინის ეს „ორეული“ არ იყო სტატიკური: მისი წინააღმდეგობის მიუხედავად, პოეტის რეალური შემოქმედება და პოეტის ცხოვრებისეული ქცევა გამუდ-

მებით ახდენდა მის ტრანსფორმირებას. მაგრამ თავის მხრივ იგიც ახდენდა ზეგავლენას პუშკინის რეალურ შემოქმედებასა და ქცევაზე, აიძულებდა „პუშკინის შესაბამისად“ მოქცეულიყო. პოეტის გარდაცვალების შემდეგ ამ იერსახემ ზრდისა და თვალსაჩინო კულტურული ქმედითობის იშვიათი უნარი გამოამჟღავნა.

ინტერიორიზებული იერსახის ორგვარი როლი, რომელსაც მოეთხოვება, რათა კულტურის შინაგან ენაზე ითარგმნებოდეს (ანუ „უცხო“ რომ არ იყოს) და თან „უცხო“ იყოს (ანუ არ ითარგმნებოდეს კულტურის შიდა ენაზე), უაღრესად რთულ, ხოლო ზოგჯერ ტრაგიზმით აღბეჭდილ კოლიზიებს ქმნის.

ასე, რუსეთ-დასავლეთის კონტროვერზამ რუსი მედასავლეთის ტიპი წარმოშვა. შიდა კულტურულ კოლიზიაში ეს ფიგურა დასავლეთის „წარმომადგენლის“ როლს ასრულებდა, რომელზეც დასავლეთის თავიანთი გაგების შესაბამისად, ხოლო დასავლეთზე მედასავლეთეების მიხედვით მსჯელობდნენ.

მაგრამ რუსი მედასავლეთე ნაკლებად ჰგავდა იმ დროის დასავლეთის რეალურ ადამიანს და როგორც წესი, იგი ნაკლებად იცნობდა დასავლეთს: არა რეალური დასავლეთის, არამედ რუსულ სინამდვილეზე დაკვირვების კონტრასტით ახდენდა მის კონსტრუირებას. ეს იდეალური და არა რეალური დასავლეთი იყო.

არაა შემთხვევითი, რომ სლავიანოფილები და სხვა ტრადიციონალისტები და ეროვნული თვითმყოფადობის მომხრეები ხშირად იყვნენ გერმანიის უნივერსიტეტდამთავრებულები ან მეზღვაურები, შიშკოვის, შახმატოვ-შირინსკის მსგავსად, ან დიპლომატები, მაგალითად ტიუტჩევი და კონსტანტინ ლეონტიევი, რომლებმაც მთელი ცხოვრება უცხოეთში გაატარეს, ხოლო დასავლური განათლების ზოგიერთი მომხრე, მაგალითად – პუშკინი, არასოდეს ყოფილა დასავლეთში, და თუ მოხვდებოდნენ იქ, ბელინსკის მსგავსად, თავს უცხოდ გრძნობდნენ ამ გარემოში.

რუსი მედასავლეთის შეტაკებას რეალურ დასავლეთთან, როგორც წესი, ისეთივე ტრაგიკული იმედგაცრუება ახლდა თან, როგორც მათი მოწინააღმდეგეების შეჯახებას რეალურ რუსულ სინამდვილესთან. და მაინც რუსეთის მიერ მის მიღმა მდებარე დასავლური კონტექსტის კულტურული განცდა წარმოუდგენელია მის სტრუქტურაში ამგვარი მოვლენის გარეშე.

კულტურული კონტაქტის მნიშვნელოვანი ასპექტია პარტნიორის სახელდება, რაც გულისხმობს მის ჩართვას „ჩემს“ კულტურულ სამყაროში, მის კოდირებას „ჩემი“ კოდით და მისი ადგილის განსაზღვრას კულტურის ჩემეულ სამყაროში.

ანალოგიურად შეგვიძლია განვიხილოთ უცხოურ ლიტერატურათა ჟანრების იდენტიფიცირება ჩვეულ ჟანრულ წარმოდგენათა შუქზე, უცხო კულტურული ქცევის შეფასება ჩვეული კოდების სისტემის საფუძველზე ანდა სხვადასხვა ლიტერატურული ფორმების პირობითი გაიგივება (მაგალითად, რუსული და ფრანგული ალექსანდროული საზომის პირობითი თანაფარდობის დადგენა პოეტური ტექსტების თარგმნისას).

მაგრამ საპირისპიროც შესაძლებელია: საკუთარი თავის გადარქმევა იმ სახელის შესაბამისად, რომელიც კომუნიკაციის გარე პარტნიორმა დამარქვა.

ამგვარი მოვლენები დამახასიათებელია პოლემიკისათვის: ხდება ხოლმე მოწინააღმდეგის მიერ პოლემიკურად დარქმეული სახელის დასაკუთრება და „საკუთარ“ ენაში ჩართვა, რის გამოც იგი კარგავს დამაკნინებელ ფლერადობას და დადებით შეფერილობას იძენს.

ნებისმიერი პოლემიკა მოითხოვს მოწინააღმდეგესთან საერთო ენის გამონახვას; ამ შემთხვევაში ასეთ ენად მოწინააღმდეგის ენა გვევლინება, რომელიც ამავე დროს კულტურულ დასაკუთრებას ექვემდებარება, რასაც თან ახლავს მეორე მხარის სემიოტიკური განიარაღება. ასე, მაგალითად, ბელინსკის სკოლა თავის თავს „ნატურალურ სკოლას“ უწოდებდა, არადა ეს სახელწოდება ბულგარინის ჟურნალ „სევერნაია პჩელა“-ს მიერ იქნა გამოგონილი და თავდაპირველად უარყოფითი გაგებით იხმარებოდა (შდრ. ა. ბლოკის „დიახ, სკვითები ვართ! დიახ – აზი-ელნი...“). ეს მოვლენა კარგადაა ცნობილი ეთნონიმების ისტორიაში.

კულტურული თვითგამორკვევის, ნომინაციისა და კომუნიკაციის სუბიექტის საზღვართა დადგენის ისტორიაც და მისი კონტრაგენტის – „სხვის“-ის – კონსტრუირების პროცესი კულტურის სემიოტიკის ერთ-ერთი უმთავრეს პრობლემათაგანია. მაგრამ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს შემდეგი მთავარი მომენტი: ცნობიერების დინამიზმი მის ნებისმიერ კულტურულ დონეზე მოითხოვს მეორე ცნობიერების მოცემულობას, რომელიც თვითუარყოფის გამო, აღარაა „სხვა“ იმდენადვე, რამდენადაც კულტურული სუბიექტი ახალი ტექსტების შექმნისას „სხვასთან“ შეტაკების პროცესში ჰკარგავს თავის მეობას.

პიროვნებათა თუ კულტურათა ურთიერთზემოქმედება და იმანენტური განვითარების გამიჯვნა მხოლოდ გონებითი ჭვრეტითაა შესაძლებელი. სინამდვილეში ისინი ერთიანი პროცესის დიალექტიკურად დაკავშირებული და ურთიერთგამსჭოლი მხარეებია.

ის შეხედულება, რომ ამა თუ იმ ტექსტის მიღება გარე კონტექსტიდან იმიტომ ხდება, რომ იგი უაღრესად თანამედროვედ იქნა მიჩნეული მოცემული ლიტერატურის იმანენტური განვითარების თვალსაზრით, ფართოდაა გავრცელებული და იგი ორგვარი მოსაზრებით საზრდოობს. ერთი მხრივ, პროვიდენციალისტური თუ ფინალისტური თვალსაზრისით დანახული ისტორიული პროცესი მკვლევარისათვის ცნობილი გარკვეული წერტილისაკენ მიმართულ მოვლენად მოიაზრება. თავად ის ვარაუდი, რომ მას შეიძლებოდა ჰქონოდა განვითარების სხვაგვარი და განუხორციელებელი შესაძლებლობები, იმთავითვეა გამორიცხული. ამგვარი თვალსაზრისის თანახმად, უნდა ჩავთვალოთ, რომ რუსულ ლიტერატურას მის ჩასახვისთანავე ერთადერთი ხვედრი ჰქონდა: XIX საუკუნეში ტოლსტოისთან და დოსტოევსკისთან უნდა მისულიყო. და მაშინ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ისტორიულად წინასწარ იყო განზრახული, რომ ბაირონს ან შილერს, რუსოს ან ვოლტერს ამ პროცესში კატალიზატორის როლი უნდა შეესრულებინათ. ნაკლებად თუ გაბედავს ვინმე ამგვარ მტკიცებას, თუმცა ზოგი ისე მსჯელობს, თითქოს ამგვარ წინამძღვარს ეფუძნებაო.

მეორე მხრივ, თავს იჩენს თითქოსდა გაცილებით უფრო ბუნებრივი ვარაუდი: მკვლევარი რეალურად მომხდარს ისე განიხილავს როგორც ერთადერთ შე-

საძლებელს; კანონზომიერება ფაქტიდან გამოჰყავს (უნდა გვახსოვდეს, რომ კულტურის ისტორიკოსი ყოველთვის უნიკალური ფაქტებით ოპერირებს, რომლებიც არ ექვემდებარებიან ალბათობისა და სტატისტიკის საფუძლზე დამუშავებას ან ისეთი მცირერიცხოვანი ფაქტებით, რომ ამგვარი დამუშავება ერთობ არასანდო იქნება). საბოლოოდ, როგორც კი გამოჰყოფს კულტურული კავშირის რომელიმე ფაქტს (მაგალითად, ბაირონის შემოქმედების გავლენას რუს რომანტიკოსებზე) მკვლევარი ამგვარი თვალსაზრისის შესაბამისად განიხილავს მთელ წინამორბედ ისტორიულ მასალას, რომელიც ისეთ ხასიათს იძენს, თითქოს ბაირონის გავლენა გარდაუვალი საფეხური იყო და რომ ყველაფერი ასეთ განვითარებას მოასწავებდა.

მასალაზე კვლევითი მეტაენის ზემოქმედება კულტურული პროცესის იმანენტური კანონზომიერების გამოვლინებად აღიქმება. არადა, აქ ყურადღება არ ექცევა ერთ ზოგად მოსაზრებას: თუ ყოველი კულტურული კონტაქტის აზრი ისაა, რომ ჯაჭვის ნაკლული რგოლის დანიშნულება შეასრულოს და კულტურის ევოლუცია დააჩქაროს წინასწარ განპირობებული მიმართულებით, ასეთ შემთხვევაში ისტორიულ განვითარებასთან ერთად კულტურული სტრუქტურის სიჭარბე პროგრესულად უნდა მატულობდეს (რაც სიტყვის უთქმელად ივარაუდება „ახალგაზრდა“, შინაგანი შესაძლებლობებით მდიდარ და „დაბერებულ“, შინაგანი შესაძლებლობებისაგან დაცლილ კულტურათა კონცეპციაში, რომელსაც მხოლოდ პოეტური ღირსება აქვს და არა მეცნიერული). ასეთ შემთხვევაში კულტურული კონტაქტის ყოველმა ფაქტმა ეს სიჭარბე სულ უფრო მეტად უნდა გაზარდოს, რის შედეგადაც კულტურული პროცესის ხასიათი მის ისტორიულ განვითარებასთან ერთად წინასწარ უნდა იყოს ცნობილი. მაგრამ ეს არ შეესაბამება არც რეალურ ფაქტებს და არც ზოგად წარმოდგენას კულტურის როგორც ინფორმაციული მექანიზმის ღირებულებაზე.

სინამდვილეში სრულიად საპირისპირო პროცესის მოწმენი ვართ: კულტურული განვითარების ყოველი ახალი ნაბიჯი კი არ ამცირებს, არამედ კიდევ უფრო ზრდის მის შინაგან გაურკვევლობას, იმ შესაძლებლობათა წყებას, რომლებიც კულტურის განვითარების პროცესში განუხორციელებლნი რჩებიან. ამ პროცესში კულტურული ფასეულობებით გაცვლის პროცესი დაახლოებით ასე გამოიყურება: დიდი შინაგანი განუსაზღვრელობის სისტემაში ხდება გარედან შეტანა ტექსტის, რომელიც იმის გამო, რომ ტექსტია და არა რაღაც შიშველი „აზრი“ (ჟოლკოვსკი-შჩეგლოვის გაგებით), იგი თვითონ ხასიათდება შინაგანი განუსაზღვრელობით, რამეთუ წარმოადგენს არა რომელიღაც ენის საგნობრივ ხორცშესხმას, არამედ პოლიგლოტურ წარმონაქმნას, რომელიც სხვადასხვა ენათა პოზიციიდან მრავალგვარ ინტერპრეტაციას ექვემდებარება, შინაგანად კონფლიქტური მოვლენაა და უნარი შესწევს ახალ კონტექსტში სრულიად ახალი აზრი შეიძინოს. ასეთი ვითარება მკვეთრად ზრდის მთელი სისტემის შინაგან გაურკვევლობას და მის შემდგომ ეტაპს ნახტომისებურ ხასიათს ანიჭებს.

მაგრამ, ვინაიდან კულტურა თვითმარგანიზებული სისტემაა, მეტასტრუქტურულ დონეზე იგი გამუდმებით აღწერს თავის თავს (კრიტიკოსთა, თეორეტიკოსთა, გემოვნების კანონმდებელთა და ზოგადად – კანონმდებელთა კალმით)

როგორც ერთნიშნად ცხადი და მკაცრად ორგანიზებული რამე. ერთი მხრივ, ხდება ამ მეტაალწერების დამკვიდრება ცოცხალ ისტორიულ პროცესში, დაახლოებით ისე, როგორც გრამატიკები მკვიდრდება ენის ისტორიაში და უკუზემოქმედებას ახდენენ მის განვითარებაზე.

მეორე მხრივ, ისინი კულტურის ისტორიკოსთა კუთვნილება ხდებიან, რომლებიც მზად არიან ასეთი მეტაალწერა (რომლის ფუნქციას იმის მკაცრად განლაგება შეადგენს, რამაც უღრმეს ფენებში ჭარბად გაურკვეველი ხასიათი შეიძინა) კულტურის როგორც ასეთის რეალურ ქსოვილთან გააიგივონ. კრიტიკოსი წერს იმაზე, თუ როგორ უნდა წარიმართოს ლიტერატურული პროცესი; ბუალო იმიტომ ადგენს ნორმებს, რომ პროცესი სხვაგვარად ვითარდება და ხოლო ნორმები ირღვევა (სხვა შემთხვევაში ამგვარი თხზულებების შექმნას აზრი არ ექნებოდა), ლიტერატურის ისტორიკოსი კი მიიჩნევს, რომ მის წინაშე რეალური პროცესის, ან უკიდურეს შემთხვევაში მისი ძირითადი იერსახის აღწერაა. XVIII საუკუნის რუსეთის ხელისუფლების მიერ ქრთამის არაერთგზის აკრძალვის ფაქტიდან იურიდიული ყოფის არც ერთი ისტორიკოსი არ დაასკვნის, რომ მექრთამეობას ბოლო მოეღო, პირიქით, დაასკვნის, რომ რეალურ ცხოვრებაში იგი ფართოდ იყო გავრცელებული. არადა, ლიტერატურის ისტორიკოსი თავს იმ დასკვნის უფლებას აძლევს, რომ მწერლები თეორეტიკოსთა შეგონებებს უფრო მკაცრად ასრულებდნენ, ვიდრე მოხელეები სისხლის სამართლის კანონებს. კულტურისათვის თავისი თავის მეტაალწერები ჩონჩხი თუ სადგარი კი არაა, არამედ ერთ-ერთი სტრუქტურულ პოლუსთაგანია, ხოლო ისტორიკოსისათვის ცხადი მოცემულობა კი არაა, არამედ შესასწავლი მასალაა, კულტურის ერთ-ერთი მექანიზმია, რომელიც მის სხვა მექანიზმებთან გამუდმებულ ორთაბრძოლაში იმყოფება.

თარგმნა **თამარ ნუცუბიძე**

Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия
литератур и культур. Семиосфера. СПб. 2000.

Yuri Lotman. Towards the Construction of a Theory of
Cultural and Literary Relations (Semiotic Aspect).

თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)

მყარი სალექსო ფორმები გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიაში*

გაბრიელ ჯაბუშანური (1914-1968) XX ს. იმ ქართველი პოეტების ხვედრით ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, რომელთაც საბჭოთა ეპოქამ შემოქმედების მკაცრი ჩარჩოები დაუნესა, ხოლო ტოტალიტარულმა რეჟიმმა საკუთარ თავზე გამოაცდევინა ბელადებისა და საბჭოთა ცენზორების მიერ დადგენილ აკრძალვათა სუსხი.

გაბრიელ ჯაბუშანური დუშეთის რაიონის სოფელ არხოტში დაიბადა. 1936 წელს ქაბუკი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დასავლეთ ევროპის ფაკულტეტზე გერმანული ენისა და ლიტერატურის შესწავლას შეუდგა; მანამდე ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ ფურცლებზე (1935 წ.) მისი პირველი ლექსი („ცხენი“) დაიბეჭდა. პირველი პოეტური კრებული, „არაგვიანი“, 1940 წელს გამოსცა, ხოლო შემდეგ მისი ლექსებისა და პოემების რამდენიმე წიგნი დაისტამბა („ნათელი მთაში“, „ლირიკა“, „მაღალი მთვარე“, „მზეთა ქვეყანა“). პოეტის გარდაცვალების შემდეგ, 1977 წელს, გამოვიდა რჩეული ლექსების წიგნი „ლირიკა“. 1984 წელს თბილისში გაიმართა მისი 70-ე წლისთავის აღსანიშნავი საიუბილეო საღამო.

2014 წელს გაბრიელ ჯაბუშანურის დაბადებიდან ასი წელი გავიდა. საუკუნის გადასახედიდან მკითხველმა მკაფიოდ და ობიექტურად დაინახა უკომპრომისო პოეტის თანამედროვე რეჟიმთან შეურიგებელი ცხოვრების ქრონიკა; დღეს ეგზოტიკური ინდივიდუალობით იქცევეს მკვლევრის ყურადღებას გაბრიელ ჯაბუშანურის ლირიკის ხმა, მის მიერ გაკვალული ბილიკი, რომელიც უკვე ფართო, საინტერესო გზად გადაქცეულა და თანამედროვე ლექსმცოდნის მიერ შესწავლაგაანალიზებას ითხოვს.

ავტოგრაფიული ჩანაწერების მეშვეობით ცხადდება გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეტური გზის დასაწყისი: „ჩემზე განსაკუთრებით კეთილისმყოფელი გავლენა მოახდინა მირზა გელოვანის ბრწყინვალე ლექსებმა... 1937-38 წლებში მაინცდამიანც ბევრი არ მიწერია, არ მცალოდა: ძალიან ბევრს ვმუშაობდი გერმანული ენის დაუფლებაზე, თანაც ფრიადოსან სტუდენტად ვითვლებოდი...“ XX ს. 30-იანი წლების მეორე ნახევარში ახალგაზრდა პოეტების „ხელმძღვანელობის საქმე მინდობილი ჰქონდა პაოლო იაშვილს. ის ახალ ნაწარმოებთა კითხვა-განხილვის დროს დამწყებ მწერლებს გვაძლევდა უაღრესად საყურადღებო რჩევა-დაროგებებსა და შენიშვნებს...“, – წერს გ. ჯაბუშანური 1958 წელს (ჯაბუშანური 2010: 244). ერთი მხრივ, „ცისფერყანწელთა“ პოეზია და მათი პიროვნული ავტორიტეტი, მეორე

* ნაშრომი შესრულებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული საგრანტო პროექტის „ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში (ისტორია. თეორია. ქრესტომათია)“ ფარგლებში. ხელშეკრულება № FR/496₂-110/14.

მხრივ, თანამედროვე ნიჭიერი პოეტების (მირზა გელოვანი, ლადო ასათიანი, ალექსანდრე საჯაია და სხვ.) კეთილისმყოფელი გავლენა და ევროპული კულტურის, გერმანული ენის საფუძვლიანი ცოდნა აყალიბებდა გამორჩეულ ხელნერას ხევსურეთში გაზრდილი ქართველი პოეტისას: ქართული ლექსის არქაულ რიტმსა და მეტრს აცოცხლებდა ევროპული ენების კულტურისა და სალექსო ტრადიციის მცოდნე ნიჭიერი მელექსე, მთქმელი, „თალხი მგოსანი“.

2010 წელს გამომცემლობა „უნივერსალმა“ დაბეჭდა გაბრიელ ჯაბუშანურის ლექსების, პოემების, ბალადებისა და ჩანაწერების კრებული, რომელსაც რედაქტორის, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, ამირან არაბულის ვრცელი, საინტერესო გამოკვლევა უძღვის.

ამირან არაბული თავის ნაშრომში გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიის თემატიკას, ძირითად სათქმელს აანალიზებს; სათანადო ადგილს უთმობს ლირიკოსის ლექსის თავისებურებებსაც, თუმცა, კრებულის წინასიტყვაობის სპეციფიკის გამო, ფორმისეული ძიების თაობაზე ნაკლებად ამახვილებს ყურადღებას.

გაბრიელ ჯაბუშანურის თხზულებათა უახლესი გამოცემა („უნივერსალი“, 2010) ლექსის თეორეტიკოსთა ინტერესს იწვევს მყარი სალექსო ფორმების შესწავლის თვალსაზრისითაც: მასში ეროვნული ლექსის სახეობასთან, მთიბლურთან ერთად, გვხვდება ევროპული მყარი სალექსო ფორმები: სონეტი, ტრიოლეტი...

საგულისხმოა, რომ დღემდე გამოუცემელია და პოეტის პირად არქივში (გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, № 25969) ინახება გაბრიელ ჯაბუშანურის „თარგმანების წიგნი“, რომელიც მოიცავს ევროპული, რუსული, დაღესტნური პოეზიის წარმომადგენლებს: შექსპირის, თავორის, გოეთეს, ვერლენის, პუშკინის, ლერმონტოვის, ბლოკის, ბალმონტის, ბრიუსოვის, ბუნინის, პასტერნაკის, ახმატოვას, ესენინის, სოლოგუბის, მარტინოვის, ლუკონინის, ტიხონოვის, გამზათოვის და სხვათა შედევრების თარგმანებს.

გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეტურ თარგმანებზე ქვემოთ კვლავ ვისაუბრებთ, ამჯერად გვინდა მხოლოდ ყურადღება გავამახვილოთ მის მიერ სათარგმნი მასალის შერჩევის პრინციპზე და ნათარგმნ ლექსთა შორის მყარი ფორმების არსებობის თაობაზე: „ვთარგმნიდი მხოლოდ და მხოლოდ იმას, რაც მომწონდა და რომ არ მეთარგმნა, არ შემეძლო. მათ დაბეჭდვაზე არც მიფიქრია. ახლა კი, როცა თარგმანები ერთად გადავწერე და თანაც გავაშალაშინე, ვფიქრობ, შეიძლება, მათგან ამოირჩეს რამდენიმე ფორმიანი წიგნის შესადგენად“ (ჯაბუშანური 2010: 25).

გაბრიელ ჯაბუშანურის ხელნაწერ კრებულში, „თარგმანთა წიგნში“, ჩვენი ყურადღება მიიქცია უილიამ შექსპირის 66-ე სონეტის თარგმანმა, რომელიც დღემდე არ დაბეჭდილა, ამიტომ გთავაზობთ სრულად:

გვემულს ყოველი არსებულით, მოვკვდე, მე მინდა,
არ მსურს ვუყურო, როგორ წვალობს მწარედ ღარიბი,
არ მსურს ვუყურო გალაღებულს ბედისგან მდიდარს,
არ ღირს მინდობა, არც ცხოვრება დავიდარაბით.

არ მსურს ვხედავდე: მზეზე როგორ მოძვრება ზაკვა,
როგორ ეშვება უფსკრულისკენ ქალაქი კდვმა.
არ მსურს, ვსცნო როგორ სრულქმნილებებს უხშობენ გზა-კვალს
და ძლიერება უძღურების ქუსლის ქვეშ კვდება.

არ მსურს გახსოვდეს, რომ სდუმს აზრი ბაგედახშული,
იტანს გონება კილვა-გმობას უგუნურების,
რომ გულწრფელობა აჯამობად არის განთქმული

და მაღლი უგვან ბოროტებას ემსახურება
ერთ დღესაც აღარ ვიცოცხლებდი ყოვლით ნაგვემი,
მაგრამ უჩემოდ დაღონდება ძვირფასი ჩემი!

14 სექტემბერი, 1917 წელი

სალამო მზისპირეში

(ჯაბუშანური სსლმ: № 25969(3))

ცნობილია, რომ შექსპირის სონეტების პირველი სრული თარგმანი ქართულ ენაზე გივი გაჩეჩილაძეს (1914-1974) ეკუთვნის. შექსპირის „სონეტები“ ჩვენს ქვეყანაში პირველად კრებულის სახით 1952 წელს გამოიცა (გაჩეჩილაძე 2013: 67).

სხვათა შორის, შექსპირის ამ, საყოველთაოდ ცნობილი, სონეტის პირველი თარგმანის – 1897 წელს იგი თარგმნა ქუჯმა (შალვა დადიანმა) (ჟ. „მწყემსი“, 1897, № 2, გვ. 13) – შემდეგ, გივი გაჩეჩილაძის ცდა მეორეა მისი ქართულად ამეტყველების ისტორიაში, ამიტომ გაბრიელ ჯაბუშანურის მიერ თარგმნილი, აქამდე გამოუქვეყნებელი და, ამდენად, უცნობი თარგმანი შექსპირის 66-ე (LXVI) სონეტისა საყურადღებოა მკვლევართათვისაც. მით უფრო, რომ უკვე არსებობს მეტად საჭირო გამოცემა: „სამოცდამეექვსე სონეტი. ერთი შედეგის თერთმეტი ქართული თარგმანი“ (2011). ამ წიგნის შევსება და სრულყოფა აუცილებელია: უკვე ცნობილ ნიმუშებს უნდა შეემატოს გაბრიელ ჯაბუშანურისა და სხვა ქართველი მთარგმნელების სახელებიც და თარგმანებიც ამ სონეტისა. „ერთი შედეგის თერთმეტი ქართული თარგმანის“ ბოლოსიტყვაობაში ცნობილი მთარგმნელი და ლიტერატორი, მეცნიერი პაატა ჩხეიძე აღნიშნავს: “LXVI სონეტის შინაარსი და კონცეპტი ოდითგანვე და დღესაც არსებულ ვითარებას ეხმაურება... შექსპირი ოსტატურად უქცევს გვერდს სალექსო ოსტატობას LXVI სონეტში და ეს პარადოქსი კიდევ ერთხელ მიუთითებს მის დიდ ოსტატობაზე ამ სონეტში ისეთი უხვი წარმოსახვა და ვნებათა სიმძაფრე, რომ მხოლოდ სონეტი კი არა, პატარა პიესაა“ (ჩხეიძე 2011: 15, 16, 18, 20).

ვფიქრობ, გაბრიელ ჯაბუშანურის მიერ ამ სონეტის თარგმნა განაპირობა გივი გაჩეჩილაძის მიერ უკვე თარგმნილმა შექსპირის სონეტების გაცნობამაც, ალბათ, ან პერიოდიკაში, ან – ზეპირი გზით, ან – ხელნაწერის სახით, რადგან 1947 წელს უთარგმნია გაბრიელს იგი, ხოლო გივი გაჩეჩილაძის მიერ თარგმნილი შექსპირის სონეტები 1952 წელს გამოიცა, უფრო მეტად კი, გ. ჯაბუშანურის ლირიკის საზრისის სიახლოვემ ამ ცნობილი სონეტის სათქმელთან: „თალხი მგოსანი“ უწოდა

საკუთარ თავს პოეტმა და, მართლაც, გაბრიელის პოეზია, ნაადრევად შეწყვეტილი სიცოცხლისა და სილამაზის გამო წუხილით გამორჩეული, სატრფოს, სამზეოდან უდროოდ წასული, მზექალის, მონატრებითა და თაყვანისცემით, ერთგვარად, შექსპირის ზემოხსენებულ სონეტის სულისკვეთებას ენათესავება.

გაბრიელ ჯაბუნურის მიერ თარგმნილი შექსპირის 66-ე სონეტი ყურადღებას იქცევს ძირითადი სათქმელის გამოკვეთისათვის საჭირო რამდენიმე გამეორებული ლექსიკური ერთეულის შერჩევის პრინციპით: ტრადიციისამებრ, ამ ცნობილი სონეტის ქართველი მთარგმნელები ეფექტის მისაღწევად განმეორებას მიმართავენ: შალვა დადიანის თარგმანში (1897) ამგვარი განმეორებული სიტყვაა: „ვიხილე“. იგი სონეტის ყოველ სტროფში მეორდება.

დამსახურება, მე ვიხილე, რომ იგი ქვეყნად
ვითა გლახაკი – უბინაო ხეტიალობდა...

ვიხილე, ვითა გარყვნილებას, ბინიერებას,
რომ გაეხადათ მათ სათრევად უმანკოება...

ვიხილე, თუ ვით სიყვარულსაც, პატიოსნებას,
რაგვარად გამობდნენ და ჰკიცხავდნენ...

ვიხილე კიდევ, რომ სიკეთე ბორკილი იყო,
და ბოროტება – თავისუფლად გაშვებულიყო...

გივი გაჩეჩილაძის თარგმანში ამ ფუნქციას ასრულებს კავშირი „და“:

და დევნილია ჭეშმარიტი სრულყოფილება,
და უბინობა გათელილა უხეშად, მკაცრად
და ძლიერება უძღურებას ემორჩილება,
და ხელოვნებას ბრძანებებით დაბმია ენა,
და ბრძნად გვაჩვენებს თავს რეგვენი გამობრძმედილი,
და სისულელედ ერვენება სიმართლე სმენას
და თავის მონად უქცევია ბოროტს კეთილი.

(გაჩეჩილაძე 2011: 5)

რევაზ თაბუკაშვილი ამგვარ საყრდენ სიტყვად თერთმეტჯერ განმეორებულ კავშირს „რადგან“ გვთავაზობს:

ყველაფრით დაღლილს სანატრელად სიკვდილი დამრჩა,
რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა,
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება...

(თაბუკაშვილი 2011: 6)

გაბრიელ ჯაბუშანურის ზემოხსენებულ თარგმანში ხუთგზის მეორდება უკუთქმითი წინადადება: „არ მსურს“, რაც აძლიერებს პოეტის ზიზლსა და მიუღებლობას რეალობის უკეთურების მიმართ. პაატა ჩხეიძე შექსპირის 66-ე სონეტის თაობაზე საუბრისას საგანგებოდ განიხილავს ჰარვარდის უნივერსიტეტის პროფესორის, ჰელენ ვენდლერის, შეხედულებას შექსპირის პოეტური ოსტატობის თაობაზე ამ სონეტში. ჰელენ ვენდლერის დაკვირვებით, 66-ე სონეტში ცხრა შემთხვევა მაინც მოჩანს პოეტური ხელოვნების დარღვევისა, და მაინც, ამავე დროს, შექსპირი მკითხველის ინტერესს არ კარგავს. იგი ძლევს პრობლემებს ტემპის აჩქარებით, მკითხველის გონებაში კითხვების აღძვრითა და მძაფრი ემოციის გამოხატვით. და ყოველივე ამას მხატვრულობას მოკლებული ტექნიკით ახორციელებს...

პაატა ჩხეიძე მიუთითებს, რომ შექსპირის მკვლევარები ამ სონეტს სენდვიჩს ამსგავსებენ. პირველი და ბოლოდან მეორე სტრიქონები ერთნაირად იწყება, შუაში კი უსამართლობის სარჩები ჩალაგებულია:

14. Save that to die leave my love alone. საყვარელი არსების გამო ვერ ტოვებს სიცოცხლეს წუთისოფლით დაღლილი პოეტი. გ. ჯაბუშანურს კი წუთისოფლის გაძლება, სამზეოზე ყოფნა აუტანლად გადაჰქცევია, მზექალის გარეშე დარჩენილს:

შენ უმზექალოდ კაცი არ გქვია,
ქვა ხომ ქვა არის, – ეგ გულიც ქვაა, –
ჩამოხეთქილი სალის იარუსს...
(ჯაბუშანური 1977: 87)

– მოთქვამს გაბრიელი ორი ტრიოლეტისაგან შემდგარ ციკლში: „შენ, გაბრიელ“.

პაატა ჩხეიძე შენიშნავს, რომ 66-ე სონეტის თარგმნისას ქართველ მთარგმნელს უნდა გაეთვალისწინებინა და შეენარჩუნებინა: 1. ძირითადი შინაარსი; 2. გამოკვეთილი არა სწრაფი, არამედ ჩეხასავით რიტმი; 3. სენდვიჩის ფორმა. მკვლევარი პაატა ჩხეიძე ამ პრინციპების მიხედვით განიხილავს: გივი გაჩეჩილაძის, რევაზ თაბუკაშვილის, კოტე ყუბანიშვილის, ინესა მერაბიშვილის, გენადი მარგველაშვილის, მაია ჯიჯეიშვილის, ლელა სამნიაშვილის, მედეა ზაალიშვილის, ალექსანდრე ელერდაშვილის, ანი კოპალიანის თარგმანებს.

გაბრიელ ჯაბუშანურის მიერ თარგმნილი შექსპირის 66-ე სონეტი, ვფიქრობ, პაატა ჩხეიძის მიერ გამოკვეთილ სამივე მოთხოვნას აკმაყოფილებს: ა) ძირითადი შინაარსი შენარჩუნებულია; ბ) რიტმი, მართლაც, არ არის სწრაფი. ამ შენელებულ ტემპს მთარგმნელი აღწევს: I. კატრენში ქორეული და ზედაქტილური (ორმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი) რითმების მონაცვლეობით; II. კატრენში მხოლოდ ორმარცვლიანი რითმების გამოყენებით, ხოლო ექვსტაეპედში არაიდენტური რითმების სიხშირით; გ) სენდვიჩის ფორმისათვის აუცილებელი – I და ბოლოდან მეორე ტაეპების შინაარსის იდენტურობით: I. „გვემულს ყოველი არსებულით, მოკვდე, მე მინდა“; XIII. „ერთ დღესაც აღარ ვიცოცხლებდი ყოველი ნაგვემი“. გაბრიელ ჯაბუშანური ოსტატურად ცვლის I-სა და XIII ტაეპებში წარსულის მიმ-

ლეობის ფორმებს: „გვემულს“ და „ნაგვემი“. მართლაც, ჰელენ ვენდლერი მიიჩნევს, რომ შექსპირის 66-ე სონეტის წარმმართველი გრამატიკული ფორმებია წარსულის მიმღეობა და აწმყოს მიმღეობა (ჩხეიძე 2011: 17). ჰ. ვენდლერი მიუთითებს შექსპირის სონეტში სამ და ოთხმარცვლიან რითმებზე, როგორც კონკრეტულ შეცდომებზე, რაც განპირობებულია პოეტის ჩანაფიქრით: ემოციურად წააკითხოს მკითხველს ლექსი. ამ მხრივ, სათანადო ეფექტს აღწევს მთარგმნელი გაბრიელ ჯაბუშანური მეორე კატრენში, რომლის რითმა არ იცავს კანონიკური სონეტის გართიმვის პრინციპებს: ჯვარედინად არის გართიმული 2-მარცვლიანი ერთეულები, ნაცვლად დაქტილური, ან ზედაქტილური რითმებისა:

არ მსურს ვხედავდე: მზეზე როგორ მოძვრება ზაკვა,
როგორ ეშვება უფსკრულისკენ ქალური კდემა.
არ მსურს, ვსცნო როგორ სრულქმნილებს უხშობენ გზა-კვალს
და ძლიერება უძღურების ქუსლის ქვეშ კვდება.

კანონიკურ სარიტმო ერთეულებს, ორიგინალის მსგავსად, აქაც ენაცვლება ალიტერაცია და ასონანსი: „ქალური კდემა“, „ქუსლის ქვეშ კვდება“.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ამიერიდან შექსპირის 66-ე სონეტის ზემოხსენებულ 11 თარგმანს უნდა მიემატოს გაბრიელ ჯაბუშანურის თარგმნილი სონეტიც (აქვე დავძენთ, რომ ასევე გასათვალისწინებელია მურმან კიკვაძის (1977), ოთარ ცისკაძის (2011) თარგმანებიც (ბარბაქაძე 2013: 29-31).

გაბრიელ ჯაბუშანურის ინტერესი ევროპული მყარი სალექსო ფორმების მიმართ, ალბათ, მისი მომავალი პროფესიული დაოსტატების გზამაც განაპირობა. დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის სტუდენტი, ბუნებრივია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სწავლის წლებში საფუძვლიანად ეცნობოდა, აანალიზებდა, თარგმნიდა უცხოელი და ქართველი პოეტების სონეტებს, ტრიოლეტებს, ტერცინებს და თვითონაც თარგმნიდა; „ცისფერყანწელთა“ აპოლოგიით რომანტიკულად განწყობილი და გაბრუებული“ (ჯაბუშანური 2008: 296), შეუძლებელია, ყურნ. „ჩვენი თაობის“ ახალგაზრდა პოეტებს სონეტიც არ შეჰყვარებოდათ, ტრაგიკულად დაღუპული უფროსი თაობის თანამოძმეების მსგავსად.

გაბრიელ ჯაბუშანურმა სონეტი „სამება“ თავის მეგობრებს, „ჭაბუკებად დარჩენილ“ (ნ. აგიაშვილი), უდროოდ, ტრაგიკულად დაღუპულ პოეტებს: ლადო ასათიანს, მირზა გელოვანსა და ალექსანდრე საჯაიას მიუძღვნა:

პოეზიის ბჭეს მიეჭერთ ჭაბუკურ რიხით,
გაიხსნა კარი და მუზების რული დაირღვა
წინ ახასხასდა საბალახო – ლექსების ლიხი,
ამღერდით სამნი და თქვენი ხმა ექოდ დაირხა.

ოქროს სიტყვები დაიხსენით უბრობის ციხით,
მოყვასმა მყისვე მოუსმინა ნაირ-ნაირ ხმას,

მაგრამ, უხანოდ შეგეჩეხათ არყოფნის ჩიხი
და ქარქაშები შეაგება შიშველ შაირ-ხმალს...
(ჯაბუშანური 2010: 62)

სონეტისათვის ქართულ პოეზიაში დამკვიდრებული ტრადიციული საზომით (5/4/5), ჯვარედინი რითმით (abab) გამართული კატრენები მდიდარი ალიტერაციით (ჭ, ხ, შ თანხმოვნები, თითქოს ამ სამეულის ქართულ პოეზიაში ჭეჭა-ქუხილით შემოსვლასა (ჭ, ხ-) და ტრაგიკულ შეჩერებას (ს) განასახიერებენ) იქცევის ყურადღებას და უაღრესად უცხო, მოულოდნელი მეტაფორით გამახსოვრდება: „...უხანოდ შეგეჩეხათ არყოფნის ჩიხი და ქარქაშები შეაგება შიშველ შაირ-ხმალს“. „შაირ-ხმლით“ მებრძოლი ქართველებისა და პოეტების სამების ავტორისეულ მონატრებას ამ სონეტის ტერცეტებში ორიგინალური კონსონანსურ-ასონანსური რითმებით ვეზიარებით: ოქრო-ნაყოფი – როგორ ეყოფა, სამღერო – სამხარი, აღარ ჩაიარა – და საჯაია (cdc dee).

გართმვის განსხვავებული სქემით არის აგებული გაბრიელ ჯაბუშანურის სონეტი „შეთხზული მიზეზები“: ჯვარედინი რითმის ნაცვლად, აქ უკვე კატრენებისა და ტერცეტების რკალური და ორიგინალური სარიტმო ერთეულები იქცევის ყურადღება (abba abba cdd cee). ეს სონეტი ნ, ზ, ჭ თანხმოვნების ალიტერირებას ეყრდნობა და სამივე ბგერას მეტაფორულ-სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. პოეტის სატრფოს, მზექალას (ზ), მის აულში წასვლა-არწასვლას (ნ) „ჭმუნვის ჭუნის“, ანუ პოეზიის სევდიანი ხმის სიმბოლოს (ჭუნირი – ლირა) განასახიერებს.

ქართულ პოეზიაში სონეტის მეტრისათვის მეორე, მისაღები და პოპულარული საზომით, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის გამართული გაბრიელ ჯაბუშანურის სატრფოსადმი მიძღვნილი სონეტი „დაშლილი ციხე“. რკალური (abba) რითმებით შეკრულ კატრენებში უჩვეულო, ორიგინალური სიტყვებია, რომელთა საყრდენი თანხმოვანი „ხ“ ამთლიანებს: ძახილადა – ძახველი, ახეთქებს – ახვითქულს, მძახალი – მძახველი, ახვათ ქალს – არხვატსაც.

ამ სონეტში კონტრასტულად უპირისპირდება ერთმანეთს თეზა და ანტი-თეზა: ვაჟკაცური ძახილი სატრფოდაკარგული ვაჟკაცისა და მოლანდება თეთრი ასულისა, რაც წარნარა ბგერების (ნ, რ, ლ) ალიტერირებით ცხადდება:

მომელანდები ... მაგრამ დამიშლის
მირაჟის ციხეს ნისლი – ავსული.
(ჯაბუშანური 2010: 75-76)

სონეტის მეტაფორული სათაურის მხატვრული სახის საიდუმლოც „სონეტის გასაღებში“ იხსნება; ორტაეპედი ანჟამბემანით არის გადაბმული: „...დამიშლის // მირაჟის ციხეს“. საგულისხმოა, რომ სონეტ „დაშლილი ციხის“ I-II ტერცეტები ანჟამბემანითა და ომონიმური რითმით (დამიშლის – დამიშლის) პოეტი შინაგან დისპარმონიას ებრძვის:

შემომიქროლებს შლეგი ქარიშხლის
შავი ფრთა თარსი და თავგასული,
ის შენთვის შანთვას შმაგად დამიშლის
და თეთრ მწვერვალზე თეთრი ასული
მომელანდები ... მაგრამ დამიშლის
მირაჟის ციხეს ნისლი – ავსული.
(ჯაბუშანური 2010: 75)

ვირტუოზულად ფლობს გაბრიელ ჯაბუშანური ქართული სიტყვის უმდიდრეს ლექსიკურ არსენალს, ამიტომაც გრამატიკული ფორმებისა და სემანტიკური შესაძლებლობების მიმოხრით მოულოდნელი კონსონანსური შიდარიტმაც აახმიანებს I ტერცეტის ბოლო ტაეპს: შენთვის – შანთვას და ზმნა „დამიშლის“ ორივე შინაარსი: ნებელობითი და ფიზიკური – ამეტყველდება „დაშლილ ციხეში“.

გაბრიელ ჯაბუშანურის ტრაგიკული ბიოგრაფიის ნაწილია სონეტი „მწუხრი მიტოვებულ აულში“. ეს სონეტი გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიისა და ცხოვრების ანარეკლია. გ. ჯაბუშანური თვითმხილველი და თანაგანმცდელი იყო ინგუშთა ტრაგედიის, როცა საჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის გადაწყვეტილებით, ლილვები (ინგუშები) გადაასახლეს და იქ ხევსურები ჩაასახლეს. აქ შეუყვარდა პოეტს მზექალი, რომელიც უდროოდ დაიღუპა. ინგუშები გაბრიელს „თავიანთი ქვეყნის ცამეტწლიანი დაკარგული ისტორიის მემატთანედ მიიჩნევენ და მას სიყვარულით „ლილვე ჯაბრაილს“ უწოდებენ (ქაძოვეი 2017, 1-2: 90).

პოეტის ლირიკას გამუდმებით კვებავს ორი მოტივი: სატრფოს – მზექალის – დაღუპვის მოუწონებელი დარდი და ლილლო – ინგუშთა უბედურების მოწმე, დაცარიელებული აულეები. მწერალი ისა ქაძოვეი (ისა კოაზოი), თბილისის საპატოო მოქალაქე, ინგუშეთის საზოგადოებრივი მოძრაობა „ნისისხოს“ ერთ-ერთი დამფუძნებელი, ქართველი პოეტს უძღვნის ესეს სახელწოდებით „გაბრიელიადა“, რომელიც 1917 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ (1-2) დაიბეჭდა (თარგმნეს ქეთევან ქურდოვანიძემ და გია ჯოხაძემ). ისა ქაძოვეი ესეს დასასრულს ასე მიმართავს გაბრიელ ჯაბუშანურს: „შენ, რა თქმა უნდა, კარგი ქართველი პოეტი ხარ, თუმცა შენი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი მათ მიუძღვნის, რომელთაც ლილვებს ეძახდი – ჩვენ, ქისტებს... შენ შეგვაყვარე ხევსურები. ბედისწერამ უძველეს ლილღურ სოფელ ხამხიში მოგახვედრა. ლილღოს ასული გახდა შენი პოეტური მუზა, უფლის წყალობით.

ხევსურად დაიბადე, მაგრამ ქისტების ბედი გაიზიარე“ (ქაძოვეი 2017: 103).

სონეტი „მწუხრი მიტოვებულ აულში“ ათმარცვლიანი (5/5) და უაღრესად მდიდრული, ეგზოტიკური, ზედაქტილური რითმებით გამოირჩევა, განსაკუთრებით პირველი კატრენი. ალიტერირებული „ხ“ თითქოს სოფელ ხამხის სახელწოდებას აჟღერებს:

თავს აწევს მწუხრი, ვით ბეჰემოთი, –
ბინებს გაძარცვულს, პარტახს და ოხერს,

ხევსურულ რიხით, ფხით და გემოთი
ან ხმა მწყემსისა არ დაიქუხებს.
(ჯაბუშანური 1977: 76)

საბჭოთა რეჟიმის მეტაფორა „მწუხრი“ და მისი ბეჭემოთთან შედარება, სარიტმო წყვილში მისი გატანა (ვით ბეჭემოთი – ფხით და გემოთი), მართლაც, კანონიერი საფუძველი უნდა ყოფილიყო გმირი ლილღეებისათვის გაბრიელის შეყვარებისათვის. ლეგენდები თუ ისტორიული ფაქტები, ისა ქაძოვეი რომ აცოცხლებს თავის ესეში, გვიმონმებს, რამდენჯერ იხსნეს „შიშველი ხელებით გველეშაპთან მებრძოლი“, ლილღეების უფლებების დამცველი პოეტი ჯაბრაილი ქისტმა აბრაგებმა (ქაძოვეი 2017: 100-102). ზემოხსენებულ სონეტში გ. ჯაბუშანური ნუხს ქისტებისა და ხევსურების ტრაგიკული ბედის გამო:

აულში ფარა აღარ შემოდის
და არც ნახირი შებლავის ქოხებს,
შავ-შავთა წარბთა მშვილდურ შემოხრით
ხევსური ქალი არ უხმობს ძროხებს...

როგორც ქისტებმა, კარგა ხნის წინათ, –
დატოვეს ლილღო არხოტელებმა.
ჰოი, მზექალო, ჭერხოს დერეფანს

აღარც ეგ მწველი ღიმილი ბრწყინავს,
არც გაბრწყინდება ან არასოდეს,
რომ მზედ დაადგეს ამ გულის კბოდე.

(ჯაბუშანური 1977: 76)

უნიკალური პოეტური ტექნიკით იქცევეს ყურადღებას გაბრიელ ჯაბუშანურის ათმარცვლედით (5/5), ჯვარედინი რითმით (abab), სამი კატრენითა და ორ-ტაეპედით გამართული სონეტი „მქონებელი და უქონელი“.

პოეტი პირველი კატრენის მესამე ტაეპში რითმის ცალსა და მეორე კატრენის სარიტმო წყვილს ფრჩხილებში ჩასმულს წარმოგვიდგენს და თითქოს ამგვარად ფარავს მათს შესაძლებლობას – აღმოჩენამდე, პოვნამდე, როგორც ზღვა – თავის განძს:

მოდი და ხელი შავ ზღვის ლაყურებს
მოვდოთ და ვუთხრათ სადა კაფია,
ის მიგვახვედრებს (და მიგვაყურებს),
სად ქაფია და სად სადაფია.

ყველა ნადავლს და ყველა ნაქურებს.
ზღვა მოგვაჩერებს (ის სულსწრაფია)
და როცა ყველა განძს მოგვაჩუქებს, –
სხივზე ავასხათ (მუქი ძაფია!).

(ჯაბუშანური 1977: 136)

ვფიქრობ, ამ სონეტში ალეგორიულად არის გადმოცემული პოეტური შემოქმედების, სიტყვათხზვის პროცესი, როდესაც პოეტი ცხოვრების ზღვაში ეძებს თავის საგანძურს და სინათლეზე (სხივის ძაფზე) გამოაქვს ლექსი – ცხოვრებისაგან ნაჩუქარი და მოძმეთათვის მისაჩუქებელი:

და უმაღლეს დონაზე მოძმეთ უპოვართ,
გავუნანილოთ სუყველას სწორად,
რომ მათაც კაცნი შეუპოვარნი
ერქვათ და სიტყვა ჩაიცვან თორად,
რადგან უგანძო ხევისბერიც კი
უენოა და ხეიბარია.

სონეტი, როგორც ნადავლი, „ტროფეი“, ხოზე მარია დე ჰერედისა მიერ სახელდებული და მისი სონეტების კრებულის „ტროფეების“ ქვაკუთხედაა. შესაძლოა, გ. ჯაბუშანურისათვის ცნობილი იყო მიქელ პატარიძის მიერ თარგმნილი ხოზე მარია დე ჰერედისა სონეტები და თვითონაც, ერთგვარად, „დიდაქტიკური სონეტის“ დაწერა სცადა: სამ კატრენად დაყოფილი თორმეტაქედიტა და აფორიზმად ქცეული „სონეტის გასაღებით“: სიტყვა განძია და ნამდვილად მდიდარი, „მქონებელი“ მხოლოდ ლექსად სიტყვათა შემკრები კაცია.

სამ– და ორმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობით არის აგებული გაბრიელ ჯაბუშანურის სონეტი „ჭერი“, რომელიც პოეტმა დაღუპულ სატრფოს – მზექალს – მიუძღვნა:

შენზე ზარმა იმ ზომამდის დამალა
ისე მტკივა უშენობის ჭირი,
რომ, მზექალო, მილამურო ჩაღმელო, –
მენატრება შენი კუბოს ჭერი
მოზღვავედა და გაიზარდა ნაღველი,
მოზღვავედა და გაიზარდა ჭორი!
რაც შენ ჩემგან სამუდამოდ ნახველი,
შემეზიზლა ეს ქვეყანა – ჭური...
(„ჭერი“. ჯაბუშანური 2010: 84)

გართიმული კონსინანსები (ჭირი – ჭერი – ჭორი – ჭერი); დასმალა – ჩაღმელო – ნაღველი) უზადო პოეტური ტექნიკის დასტურია.

ევროპულ მყარ სალექსო ფორმათაგან ყველაზე ხშირად ტრიოლეტი გვხვდება გაბრიელ ჯაბუშანურის ლირიკაში, თუმცა, ვიდრე ტრიოლეტებზე ვისაუბრებთ, ერთი, ტერცეტებით დაწერილი ლექსი უნდა გავიხსენოთ, რომელსაც „სიმღერა სანიაზო“ ჰქვია. ოთხი ტერცეტი, სამჯერადი რითმითა (aaa) და მაღალი შაირით (44/44) გამართული, ვაჟა-ფშაველას სულიერ მემკვიდრედ წარმოგვიდგენს პოეტ გაბრიელ ჯაბუშანურს, რომელიც თავის ერთ-ერთ საპროგრამო ლექსში აცხადებს:

იცით, მე ვინ ვარ? – რომ არ ვსთქვა ბევრი, –
მცირე მტვერი ვარ შოთას კალმისა,

გურამიშვილის ვარ ცოტა ცრემლი
და ერთი თასმა ვაჟას ქალმნისა...
(ჯაბუშანური 2010: 53)

ტერცინებით დანერილი „სიმღერა სანიაზო“ (ანუ სიმღერა მოსაფერებელი, მოსაფრთხილებელი, ფაქიზი) გაბრიელ ჯაბუშანურისათვის ერთგვარი პოეტური მანიფესტია, რომლითაც თავის შემოქმედებით კრედოს განუცხადებს თანამემამულეებს:

არ მიმტყუნო, ჰე, ჩონგურო, – ვაჟასაგან ნაჩუქარო,
მომეც შენი გამძლეობა, კლდეც, ცალმუხლზე ნაჩოქარო,
გამალაღე, იალაღო, ხარლაღების ნაჯოგარო!
(ჯაბუშანური 2010: 54)

გაბრიელ ჯაბუშანური ვირტუოზია ქართული რითმისა. ასონანსებისა და კონსონანსების ფეიერვერკია ზემოხსენებული ტერცეტის სამივე სარიტმო ერთეულში: ნაჩუქარო – ნაჩოქარო – ნაჯოგარო; ტერცეტების ბოლო ტაეპი კი, ოთხსიტყვიანი, სამ-სამ, ერთი ფუძისაგან ნანარმოებ სიტყვას უყრის თავს: გამალაღე, იალაღო, ხარლაღების.

ვაჟა-ფშაველას „სიმღერების“ მსგავსად, გაბრიელ ჯაბუშანურიც ლექს-სიმღერების შეთხზვით იწონებს თავს – ხევსურული პოეზიის კილოსა და ევროპული სალექსო ფორმების შერწყმით ცდილობს, ახლებური, ორიგინალური, თანამედროვე ჟღერადობა მისცეს ქართულ ლექსს; ოთხმარცვლიანი, ზედაქტილური რითმებით გვიმჟღავნებს პოეტი თავისი ანდერძის დედააზრს:

ოღონდ სიტყვის ჭეშმარიტის მეც დავტოვო შინ მარცვალი,
მერე აქვე დავიმარხო, თუ მომცემენ ფირმანს მთანი,
ოღონდ წარვდგე დიდ ფშაველის წმინდა ლანდთან პირმართალი!

შინ მარცვალი – ფირმანს მთანი – პირმართალი – შედგენილი რითმის საუკეთესო მაგალითებია, სადაც რითმის კეთილხმოვანება და ალიტერაცია ერთმანეთს გასჯიბრება.

„სიმღერა“, როგორც განსაკუთრებული სახე ქართული ლექსისა, ხევსურული პოეზიის ჰანგით ნაკვები, ვაჟა-ფშაველას „სიმღერების“ მსგავსად, განსხვავებული რითმითა (უფრო ხშირად მონორითმით) და სიუჟეტურობით იქცევის ყურადღებას. საგულისხმოა, რომ გაბრიელ ჯაბუშანურმა ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ 1938 წლის მარტის ნომერში „არხოტული სიმღერები“ დაბეჭდა: „სულ ორი ლექსი იყო: „მწყემსები“ და „ხმალი“. კორექტურის მიზეზით პირველ ლექსს სათაური არ ჰქონდა და გამოდიოდა, თითქოს ამ ლექსს „არხოტული სიმღერები“ ერქვა; იქ კი მწყემსებზე იყო ლაპარაკი. ამ სადებიუტო მარცხმა გული მატკინა, მით უმეტეს, რომ ამაში ბრალი არ მიმიძლოდა“, – იგონებს პოეტი (ჯაბუშანური 2010: 245).

გაბრიელ ჯაბუშანური წერს, რომ მან, სოფლიდან (თელავის რაიონის ერთ-ერთი სოფლის სკოლის მასწავლებელი იყო იმჟამად – თ.ბ.) რევაზ მარგიანს, თავის მეგობარ პოეტს, რამდენიმე ლექსი გამოუგზავნა. 1935 წლის თებერვლის ნომერში ჟურნალ „ჩვენს თაობაში“ დაიბეჭდა გ. ჯაბუშანურის „ცხენი“, თუმცა დებიუტად პოეტი თავის „არხოტულ სიმღერებს“ მიიჩნევს.

გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიაში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა ეროვნულმა სალექსო ფორმამ – მთიბლურმა. სწორედ „მთიბლური სიმღერები“ უწოდა პოეტმა უძველესი ეროვნული სალექსო საზომით – მთიბლურის მეტრით, ასიმეტრიული ცხრამარცვლიანი ტაქტით – 5/4-ით გამართულ ლექსებს: 1. „ქუჩი“; 2. „გველი“; 3. „ლურჯაის თვალი“.

როგორც აკაკი შანიძემ მიუთითა, მთიბლური ხალხური ლექსის სახეობაა (შანიძე 1959, I: 54).

მთიბლურს ფშავ-ხევსურულ პოეზიასთან აკავშირებენ. ამ არქაულ ფორმას აუცილებლად ახასიათებს ორმუხლიანობა და მუსიკალური პაუზა. აკაკი შანიძის აზრით, მთიბლური ერთ-ერთი უძველესი ნიმუში უნდა იყოს ქართული ლექსისა. იგი დაკავშირებულია ხმით ნატირლებთან: ორივეს ერთი და იგივე რიტმი აქვს. აკაკი ხინთიბიძის აზრით: „ერთი და იგივე არ არის მთიბლური – თიბვის დროს შესრულებული ლექს-სიმღერა, ან მიცვალებულის დატირება – და მთიბლური, როგორც სალექსო ფორმა“ (ხინთიბიძე 2009: 133).

ცნობილია, რომ „მთიბლურ“ სიმღერებში ხშირად ცელია ნახსენები: „ცელო, გამიჭერ, გზის პირია...“, „ცელცუდაო და ცოლცუდაო...“ „ცელლამაზო და ცოლლამაზო...“; გაბრიელ ჯაბუშანურის სამივე მთიბლურ სიმღერაში ცელია ნახსენები:

1. რად სტირი, ქუჩო, ქალივითა

ცელს მოჰყევ, საგონს გაუჯავრდი...

(„ქუჩი“. ჯაბუშანური 1977: 8)

2. **ცელსა** მცურავი მოეხვია

ორტოლი ენით ითხოვს ზავსა

გაჰკვეთე, **ცელო**, მტერი ჰქვია

შემპარავია ჯადოს მსგავსად.

(„გველი“. ჯაბუშანური 1977: 8)

3. **ცელო**, მოუსვი ბარაქითა,

თორემ ლურჯაი შემოგვწყნრება...

(„ლურჯაის თვალი“. ჯაბუშანური 1977: 9)

გაბრიელ ჯაბუშანურის „მთიბლური სიმღერები“ რითმიანია და ხმით ნატირალეების მსგავსი:

მე მზერა მისი დამანყლულებს,

გული გლოვითა ატირდება.

(„ლურჯაის თვალი“)

მთიბლურისა და ხმით ნატირლების მიმართ გ. ჯაბუშანურის დამოკიდებულებას კარგად გადმოგვცემს მისი ერთი წერილის ნაწყვეტი: „მაგ ხევსურული ხმითნატირლებს მეც ბევრჯერ ავუფორიაქებვიარ... მე ბევრი ლექსი მაქვს ამ მეტრით და იმიტაციით დანერილი“ (ჯაბუშანური 2010: 302).

ქართულ პოეზიაში ევროპული მყარი სალექსო ფორმებით „ცისფერყან-წელთა“ შემდეგ, XX ს. 30-50-იან წლებში, შედარებით ნაკლებად ინტერესდებოდნენ ცნობილი მიზეზების გამო: „ფორმალისტური გატაცების“ იარლიყის მიწებების შიშით პოეტები ერიდებოდნენ: სონეტების, ტრიოლეტების, ოქტავებისა თუ რონდოების წერას. გაბრიელ ჯაბუშანური, ცნობილი ანტისტალინისტი, სოციალისტური დიქტატურის მონინალმდეგე, რომლის ანტისაბჭოური ლექსების ინგუშური ვერსიებიც კი არსებობს (ქაძოვეი 2017: 99-100), სონეტებისა და ტრიოლეტების სიმრავლითაც ებრძვის სოციალისტურ რეალიზმს. ევროპულ სალექსო ფორმათაგან, ჩანს, ყველაზე მეტად ტრიოლეტის რვატაეპედმა გაიტაცა ქართველი პოეტი. გ. ჯაბუშანურის ლექსთა კრებულებში ლამის ოცი ტრიოლეტი მოვიხივთ.

გ. ჯაბუშანურის ტრიოლეტი, თემატიკის მიხედვით, შეიძლება, რამდენიმე მოტივად დავაჯგუფოთ. უპირველესად, პოეტი საკუთარ ვინაობას, წინაპრებს, მინას უძღვნის ტრიოლეტებს, სადაც სამგზის ხმიანობს ერთი და იგივე ტაეპი, რომელიც მთავარ სათქმელს ასე კარგად გამოკვეთს: „არხოტის მთებს“, „მამისასხლი“, „მორყეული მიწური“. მეორე წყება ტრიოლეტებისა გაბრიელმა მზექალს მიუძღვნა, გარდაცვლილ სატრფოსა და მუზას: „მიპასუხე“, „ვარაუდი“, „შენ, გაბრიელ“, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ორ ტრიოლეტს აერთიანებს: 1. „ჯარჯი“, 2. „იარე, კაცი შენ აღარ გქვია...“, „გაკენტება“, „ობელისკი“. რამდენიმე ტრიოლეტით გაბრიელ ჯაბუშანურმა მზის მიმართ თავისი თავყვანისცემა გამოხატა „მზე და ჩვენი“, „მზე ამოვიდა, აღსდექი!“

გაბრიელ ჯაბუშანურის ტრიოლეტი „ახალუხლები“ ერთგვარი გზავნილია მომავალი თაობის ქართველებისათვის, ახალი თაობის პოეტების მისამართით, იმ ჭაბუკების გასაგონად, სიცოცხლის ჟინი და ხალისი რომ ამღერებთ:

ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუყარეს ახალუხლებმა,
სალამი თქვენდა, ჭაბუკებო უდარდელებო!
გაიჟრიალეს როკვის ჟინით კვალად მუხლებმა...
ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუარეს ახალუხლებმა...
ნუთუ გაბრიელს გახარება აღარ უხდება
რად გეკრძალებათ ტაშის დაკვრა, ჩემო ხელებო...
ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუარეს ახალუხლებმა,
სალამი თქვენდა, ჭაბუკებო უდარდელებო!
(ჯაბუშანური 2010: 12)

„თალხი მგოსანი“ უხერხულობას გრძნობს ახალი თაობის წინაშე, რომ ჯერ კიდევ მხნე და ჯანსაღი პოეტი ხალისითა და სიცოცხლის სიხარულით მხარს ვეღარ უბამს ჭაბუკ პოეტებს: ცხოვრებისაგან ნაგვემი და სატრფოსგან მიტოვებუ-

ლი პოეტი მხოლოდ „ხმითნატირლებისა“ და „მთიბლურების“ მსგავს მელოდებს ელტვის. ტრიოლეტის ფორმის სიმრავლეც გაბრიელ ჯაბუშანურის ლირიკაში, ალბათ, ამ ძიებამ განაპირობა: ეროვნული არქაული ფორმის, მთიბლურის, სასიმღერო, მელოდირი წყობა, გვრინის, „ხმითნატირლების“ რეფრენულობა, განმეორებადობა სტრიქონებისა ევროპულ ტრიოლეტს ყველაზე კარგად ესადაგება: სამგზის გამეორებული (1, 4, 7) რეფრენული ტაეპები გამოკვეთს სევდის, მწუხარების მოტივს. ზემოხსენებულ ტრიოლეტში ეს სათქმელი გადმოცემულია ტაეპით:

ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუარეს ახალუხლებმა!

გაბრიელის „გლოვის სახლი“ ტრიოლეტების ფორმითაც შენდება და ეს უცვლელი, მარადიული მარტოსულობა ობელისკად აღმართულა მზექალის ხსოვნის უკვდავსაყოფად:

ვარ შენს საფლაგზე შემართული, ვით ობელისკი
და ცივად გავცქერ გაცრეცილი საოცარ სივრცეს.
დანაცრდა გული, ვიქმენ უტყვი, უგრძობელიც კი...
ვარ შენს საფლაგზე შემართული, ვით ობელისკი,
აღარ ეღირსა შენს ცივ ნაცარს ხვითო ფენიქსის,
ნუთუ სიცოცხლე ვერ დაცარავს სიკვდილის ცივ ცელს?
ვარ შენს საფლაგზე შემართული, ვით ობელისკი
და მკაცრად გავცქერ გადაცრეცილ და გულცივ სივრცეს.
(„ობელისკი“. ჯაბუშანური 2010: 84)

ტრიოლეტიც, შექსპირის 66-ე სონეტის მსგავსად, „სენდვიჩის“ ფორმას მოგვაგონებს: ბოლო და თავიდან მეორე ტაეპები იდენტურია, თუმცა ზემოხსენებულ ტრიოლეტში ოდნავ განსხვავებულია გამეორებული ტაეპები „და ცივად გავცქერ გაცრეცილი და საოცარ სივრცეს“ და: „და მკაცრად გავცქერ გადაცრეცილ და გულცივ სივრცეს“. ერთი შეხედვით, ანალოგიურ ტაეპებში მხოლოდ: „და“, „გავცქერ“ და „სივრცეს“ არის, იდენტურად გამეორებული დანარჩენი სიტყვები: „ცივად“/„მკაცრად“, „გაცრეცილი/გადაცრეცილი“, „საოცარი/გულცივი“ პოეტის გადაღლილი და მარტოსული სამყაროს უდაბნოდ გადაქცევის საფრთხეს მიგაგნიშნებს: „ც“ ბგერის ალიტერირებით „ცელის“, სიკვდილის ანალოგიურობის გადმოცემას ემსახურება.

გაბრიელი მთის პოეტია და, ამიტომაც მკითხველი გამუდმებით გრძნობს მზისა და სიცოცხლის მოჭარბებულ ჟინს მის ლექსებში, რომლებიც ძლიერი ემოციური მეხსიერებით შენარჩუნებული, ბუნების დღესასწაულის შემყურე და მისი მადიდებელი ქართველი კაცის თვალთ არის დანახული, ტრიოლეტი „მზე ამოვიდა, აღსდექ!“ მცირეოდენი მოდიფიკაციით გამეორებული ტაეპებით, სიმეტრიული ათმარცვლედით, კანონიკური რითმით (AbaAabAB), თითქოს, პირველყოფილი სიხარულით განგვაცდევინებს ახალი დღის დაწყების სიხარულს:

ლილოს მღვრიე ცას ღველფი ეღვრება,
მთა თავზე ინთებს წითელ ათინათს,
აღსდექ, ღრუბლებით ღუის მაღრიბი,
ლილოს მღვრიე ცას ღველფი ეღვრება,
მზემ თეთრ მწვერვალსაც ცეცხლი ახვრიპა
და ზურგზე ოქროს მტვერი ადინა,
აღსდექ, მღვრიე ცას ღველფი ეღვრება,
მთა თავზე ივლებს პირველ ათინათს!

(„მზე ამოვიდა, აღსდექ“. ჯაბუშაბური 1977: 144)

ტრიოლეტის სულისკვეთება, თითქოს, ამ ორი სიტყვით კონდენსირდება: „ლილო, აღსდექ!“ – ეს შექაჩილი მაღრიბისაკენ მიაპყრობს მზერას.

მაღრიბი – დასავლეთია არაბულ ენაზე და ქართული ტრადიციით, მაშრიყი და მაღრიბი – გულისხმობს არაბული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნებს. „ღრუბლებით ღუის მაღრიბი“ – დასავლეთით იმზირება ტრიოლეტის მესამე ტაქსში პოეტი, რომელიც კარგად იცნობს ევროპულ, დასავლურ კულტურას და მისი ათვისება-გაზიარებაც სავალდებულოდ მიაჩნია კავკასიის მთის მოსახლეობისათვის, თანამოძმეებისათვის.

მთაში დაბადებული და გაზრდილი პოეტი XX ს. 30-40-იანი წლების თბილისში ეზიარა ევროპულ ენებსა და პოეზიას, გაეცნო, ათვისა, თარგმნა ევროპული მყარი სალექსო ფორმები, თანამედროვე სალექსო ტექნიკასაც აულო ალო და მიმდინარე სალიტერატურო პროცესიც გაითავისა: „ლექსთა დატეხის“ თავისებური, ორიგინალური მეთოდიც შეიმუშავა. „დამდორება“ (1954) „დატეხილი ლექსია“, რომელიც გაბრიელ ჯაბუშაბურის პოეტური ტექნიკის სიახლეზე მიგვანიშნებს. ავტორი თვითონვე ხსნის ამ ლექსის „დატეხის“ აუცილებლობას: „...თვით ნაწარმოებია ისეთი ხასიათისა, რომ წერის მანერას, სტილს და მეტრსა თუ რიტმს თვითონ კარნახობს, ეს კი ლექსის აუცილებლობად დატეხას მოითხოვს; არის მასში დაუტეხავი ტაქსიც და ერთი ასეთივე სტროფიც. ეს ტაქსი და სტროფი დატეხას არ საჭიროებენ არც აზრობრივი და არც აქუსტიკური თვალსაზრისით... ტაქსთა დატეხისას მიაკოვსკიც, ძირითადად, ამ პრინციპს ემყარებოდა, მაგრამ მას ... გადაჭარბებანი ჰქონდა, რაც მე სწორად არ მიმაჩნია“, – წერდა გაბრიელ ჯაბუშაბური (ჯაბუშაბური 2010: 246). პოეტის მიერ ამ წერილში მოხმობილი ეს ვრცელი ლექსი „დამდორება“, ერთი შეხედვით, ვერლიბრია, მაგრამ დასაწყისშივე არის არაიდენტური რითმა: „გაქრა – ახლა“ და მდიდარი ალიტერაცია („გ“ და „დ“ ბგერების ალიტერირება):

და მე დავმდორდი ...
იმ პირველ დღეთა
ციებ-ცხელება
და
დარ – ავდარი
სიშმაგე,

ხანაც:
უსასო სევდა
გაქრა
და ახლა,
ვით ნაზავთარი
თერგი
ნათანგი
კლდოვან
დარიალს
და
დიდ
მინდვრებზე
დავაკებული, –
მშვიდი ვარ ისე,
თითქოს დარია
ჩემთვის
და გრძნობადაოკებული
მივდივარ
დინჯი
და უგრძნობელი,
საით?
არ ვიცი
და ცოდნაც არ მსურს...
დიახ,
დავმდორდი:
იმ პირველ დღეთა
გაქრა
სიშმაგე
და
დარ-ავდარი...

(„დამდორება“. ჯაბუშანური 2010: 246-250)

ეს „დატეხილი ლექსი“ გაბრიელ ჯაბუშანურის ცხოვრებისა და შემოქმედების განსაზღვრულ ეტაპს, XX ს. 50-იანი წლების დასასრულისა და 60-იანი წლების დასაწყისს აჯამებს: ამ დროს პოეტმა დაასრულა ქართული კლასიკური და ევროპული სალექსო ფორმების ათვისება, საკუთარი სათქმელის ამ მყარი ფორმებით („მთიბლური“, „შაირი“, „სონეტი“, „ტერცეტი“, „ტრიოლეტი“) გადმოცემა წარმატებით შეძლო და დაიწყო ახალი ფორმის ძიება, რომელიც ვერბლანი, ვერლიბრი, „დატეხილი ლექსი“ უნდა ყოფილიყო...

დამონებანი:

- Barbakadze, T. “Sheksp’iris Sonet’ebis Kartul Targmanta Leksts’q’oba”. *“Sheksp’iris Samq’aro”. Saertashoriso Sametsniro K’onperentsiis K’rebuli*. Tbilisi: gamomtsemloba “universali”, 2013 (ბარბაკაძე თ. „შექსპირის სონეტების ქართულ თარგმანთა ლექსნყოფა“. „შექსპირის სამყარო“. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებული. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2013).
- Gachechiladze, G. “Sheksp’iris Sonet’ebis Sruli Targmani Kartulad”. *“Sheksp’iris Samq’aro”. Saertashoriso Sametsniro K’onperentsiis K’rebuli*. Tbilisi: gamomtsemloba “universali”, 2013 (გაჩეჩილაძე გ. „შექსპირის სონეტების სრული თარგმანი ქართულად“. „შექსპირის სამყარო“. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებული. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2013).
- Kadzoevi, Isa. Gabrieliada. J. Tsisk’ari, № 1-2. 2017 (ქაძოვეი ისა. გაბრიელიადა. ჟ. ცისკარი, № 1-2. 2017).
- Chkheidze, P’. “Uiliam Sheksp’iris Samotsdameekvse Sonet’P”. Ts’ignshi: *Uiliam Sheksp’iri. Samotsdameekvse Sonet’i. Erti Shedevris Tertmet’I Kartuli Targmani*. Tbilisi: gamomtsemloba “int’elekt’i”, 2011 (ჩხეიძე პ. „უილიამ შექსპირის სამოცდამეექვსე სონეტი“. წიგნში: *უილიამ შექსპირი. სამოცდამეექვსე სონეტი. ერთი შედევრის თერთმეტი ქართული თარგმანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2011).
- Khintibidze, A. *Kartuli Leksis Ist’oria da Teoria*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2009 (ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2009).
- Jabushanuri, G. *Lirik’a*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch’ota sakartvelo”, 1977 (ჯაბუშანური გ. *ლირიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977).
- Jabushanuri, G. *Leksebi. P’oemebi. Baladebi. Chanats’erebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “universali”, 2010 (ჯაბუშანური გ. *ლექსები. პოემები. ბალადები. ჩანანერები*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2010).
- Jabushanuri, SSLM: №27969(3) (ჯაბუშანური სსლმ: № 25969(3)).

Tamar Barbakadze
(Georgia)

Fixed Verse Forms in Gabriel Jabushanuri’s Poetry

Summary

Key words: sonnet, triolet, terzetto, mtibluri, Ghilgho.

This work deals with the analysis of Gabriel Jabushanuri’s fixed verse forms, unknown translation of Shakespeare’s sonnet 66 and the poet’s sonnets, around twenty triolets, one verse written in terzettos, mtibluri; the essence of the poet’s versification search.

The poetry of Vazha Pshavela, “Blue Horns”, Mirza Gelovani exerted special influence at the beginning of Gabriel Jabushanuri’s poetic path in the thirties of the 20th century.

Gabriel Jabushanuri (1914-1968) lived and worked as other Georgian poets of the 20th century whose creative freedom was restricted by the Soviet ideology and totalitarian regime imposed on them the burden of prohibitions and rigid censorship.

The year of 2014 marked the 100th anniversary of the birth of Gabriel Jabushanuri. From the vantage point of a century the reader can clearly and objectively see the chronicle of an uncompromised poet's life irreconcilable with contemporary regime.

The latest edition of Gabriel Jabushanuri's works ("Universali" 2010) attracts the interest of the theorists of verse from the viewpoint of study of fixed verse forms too: along with the national verse variety *mtibluri* we come across European verse forms: sonnet, triolet...

It is noteworthy that so far it has not been published and is kept in the personal archive of the poet (Fond of the manuscripts #25969 at Giorgi Leonidze State Museum of Georgian Literature) Gabriel Jabushanuri's "Book of Translations" which contains the translations of the representatives of European, Russian, Dagestan poetry: Shakespeare, Tagore, Goethe, Verlaine, Pushkin, Lermontov, Block, Balmont, Brusov, Bunin, Pasternak, Akhmatova, Esenin, Sologub, Martynov, Lukonin, Tikhonov, Gamzatov and other masterpieces.

Gabriel Jabushanuri's interest in European fixed verse forms may have appeared on the path of sharpening his future professional skills. The student of the Faculty of Western European Languages and Literature at the Tbilisi State University got thoroughly acquainted, analyzed, translated foreign and Georgian poets' sonnets, triolets, terzettos.

Gabriel Jabushanuri devoted his sonnet "Sameba" (The Trinity) to his friends, "remained youngster" (R.Agiashvili), the tragic and untimely death of: Lado Asatiani, Mirza Gelovani and Aleksandre Sajaia.

The sonnet "Mtsukhri mitovebul aulshi" (The Dusk in an Abandoned Aul) is a part of Gabriel Jabushanuri's tragic biography. This sonnet reflects Gabriel Jabushanuri's poetry and life. G. Jabushanuri was a witness and empathized with the Ingush tragedy when by the decision of the Soviet totalitarian regime the Ingush were forcibly deported and Khevsurs were settled there. Here the poet fell in love with Mzekali who died untimely.

Two motifs constantly run through the poet's lyrics: constant sadness from the death of his sweetheart – Mzekali and Ghilgho – witness of the Ingush misfortune, the abandoned Auls. The Ingush writer Issa Kodzoev (Iisa Koazoi), an honorable citizen of Tbilisi, one of the founders of social movement "Niskhos" of Ingushetia, dedicates to the Georgian poet an essay titled "Gabrieliada" which was published in the journal "Tsiskari" (#1-2) in 1917.

The sonnet "The Dusk in an Abandoned Aul" is distinct for ten-syllable (5/5) and extremely rich, exotic, hyperdactylic rhymes, especially the first quatrain. The alliterated "kh" seems to voice the name of the village Khamkhi.

Metaphor of the Soviet Union "mtsuxri"(the dusk) and its comparison with hippopotamus, its rejection to rhythmic pair (like hippopotamus – with fishbone and taste), really must have been a legal basis for heroic Ghilghvi to love Gabriel.

Among European fixed verse forms triolet occurs most frequently in Gabriel Jabushanuri's lyrics, although before speaking about triolets, we should mention one verse written in terzetto which is titled "Simghera Saniazo" (Tender Song). Four terzettos ar-

ranged with triple rhythm (aaa) and high shairi (44/44) presents the poet Gabriel Jabushanuri as a spiritual successor to Vazha Pshavela which is announced in one of his programmed poem.

For Gabriel Jabushanuri the poem “Simghera Saniazo” (i.e. an affectionate, cautious, subtle song) written with terzetto is a kind of poetic manifesto with which he announces his creative credo to his fellow countrymen.

Similar to Vazha Pshavela’s “Songs” Gabriel Jabushanuri also composes song-poems – blend of Khevsurian poetry dialect and European verse forms creates renovated, original, modern sound to Georgian verse. With four-syllable, hyperdactylic rhymes the poet unfolds the essence of his will.

In Gabriel Jabushanuri’s poetry the national verse form – mtibluri occupies a special place. It is “mtibluri songs” that the poet called his verses: “Kuchi” (Grass), “Gveli” (Sneak), “Lurjais Tvali” (A Horse’s Eye) arranged with the oldest national verse metre – mtibluri metre, asymmetric nine-syllable line – 5/4.

It is known that in “mtibluri songs” there is frequent mentioning of a sickle: “O sickle, cut, edge of the road...”, “tseltsudao da tselstudao..”, “tsellamazo da collamazo”. In all three poems of Gabriel Jabushanuri a sickle is mentioned. One extract from the poet’s letter renders well G. Jabushanuri’s relation to mtibluri and lamentation: “I was moved to tears by these Khevsurian lamentations many times... I have a lot of verses written in this metre and imitation” (Jabushanuri 2010: 302).

In Georgian poetry the interest in European fixed verse forms after “The Blue Horns” in the 30-50s of the 20th century was comparatively weakened due to known reasons: being afraid to be labeled an “epigone of formalism” the poets tried to avoid to compose sonnets, trolets, octaves or rondeaus. Gabriel Jabushanuri, the known anti-Stalinist, the opponent of socialist dictatorship, whose Ingush versions of anti-soviet poems exist (Kozoev 2017: 99-100), opposes the soviet realism with numerous sonnets and triolets. Of European verse forms as is seen the Georgian poet is most of all keen on triolet of eight lines. We have found around 20 triolets in G. Jabushanuri’s collection of verses.

According to subject matter, G. Jabushanuri’s triolet can be grouped in several motifs. First of all, the poet devotes his identity, ancestors, land to triolets where one and the same line is repeated three times which expresses so well the main idea: “To the Hills of Arkhoti”, “Mamasakhli” (Father’s house), “Morkeuli Mitsuri” (A shattered house). Gabriel devotes the second line of triolets to Mzekali, his deceased sweetheart and muse: “Mopasukhe”, “Varaudi”, “Shen, Gabriel” which as was already mentioned, combines two triolets: 1. “Jarji”, 2. „Go, you are no longer a man”, “Loneliness”, “Obelisk”. Using several triolets Gabriel Jabushanuri expressed his worship of the sun “We and the Sun”, “The Sun has Risen, Get Up!”

The poet aspires to melodies like “lamentations” and “mtibluri”. The multiplicity of triolet forms in Gabriel Jabushanuri’s lyrics was, probably, conditioned by this search: national archaic form, mtibluri, song-like, melodious order, refrain, the repetition of stanzas matches the European triolet best of all: three times repeated (1, 4, 7) lines emphasize the motif of sadness, grief. In the above-mentioned triolet this idea is rendered by the line.

ჰაიატი სოტომა (იაპონია)

„მგზავრის წერილების“ პაროდია და ირონია პოსტკოლონიალური თვალსაზრისით

ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში პოსტკოლონიალიზმი, რომლის შესწავლა ე. საიდის „ორიენტალიზმით“ დაიწყო, აკრიტიკებს კოლონიურ მდგომარეობაში შექმნილ ნაწარმოებებს, რადგანაც, მიუხედავად იმისა, რომ იმპერიალისტული კოლონიზაცია დღეს თითქმის აღარ არსებობს, იმდროინდელი კოლონიური – პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული სტრუქტურა დღემდე შემორჩენილი და ცოცხალია.

ცნობილია, რომ მე-19 საუკუნის რუსული ლიტერატურის დიდმა ოსტატებმა (პუშკინმა, ლერმონტოვმა, ტოლსტოიმ და სხვებმა) კავკასიაში იმოგზაურეს და მოგვიანებით კავკასიის შესახებ პოემები და პროზაული ნაწარმოებები დაწერეს, რომლებიც დიდ ზეგავლენას ახდენდა რუს მკითხველზე. ასეთი ზეგავლენა თანდათანობით ლიტერატურულ ტრადიციად იქცა, რომელსაც საიდმა „ორიენტალიზმი“ დაარქვა და რომლის თანახმად, ხალხში სხვა ერის შესახებ ლიტერატურულ ქმნილებათაგან დამკვირვებელი გარკვეული სტერეოტიპი ყალიბდება. საიდის აზრით, ეს კულტურული ტრადიცია მხოლოდ ლიტერატურულ ფანტაზიაში კი არ არის წარმოსახული, არამედ ყოველთვის უკავშირდება რეალურ პოლიტიკას – ამ ბოლო საუკუნეთა შემთხვევაში, იმპერიალიზმს. თუმცა ბევრი მკვლევარი აღიარებს, რომ რუსული ორიენტალიზმი არაა ისე მყარი, როგორც საიდის მიერ განხილული ევროპული ორიენტალიზმი. საიდის გაგებით, ევროპული ორიენტალიზმი არის დიქოტომია, რომელიც შედგება კეთილი, რაციონალური „დასავლური“ ევროპისა და ხიფათით სავსე, იდუმალი „აღმოსავლური“ აზიისგან. რუსული ორიენტალიზმი კი თვით რუსეთსაც არ მიიჩნევს სრულიად დასავლურად; მას ნახევარ-დასავლურად და ნახევარ-აღმოსავლურად აღიქვამს. ეს იმიტომ, რომ რუსეთს აზიური იდენტობაც აქვს და ამას დადებით მოვლენად თვლის. მაგალითად, პუშკინის „კავკასიის ტყვეში“, როცა ტყვემ ნახა, რომ ჩერქეზებმა თამაშით მოკლეს მონა, თავის ქვეყანაში ხშირად მომხდარი ველური დუელი გაახსენდა. ს. ლეიტონი ამ ეპიზოდს ასე განიხილავს: „ამ პოტენციურად მომავლენებელი დუელის ხსენებით, რომლითაც რუსი ჯენტლმენები ერთმანეთს ანგარიშს უწორებდნენ, „კავკასიის ტყვე“ აკრიტიკებს „ცივილურ“ იდენტობას“ (Layton 1994: 95). აქედან შეიძლება ითქვას, რომ რუსული ორიენტალიზმი ამუშავებს არა დიქოტომიას „დასავლეთი-აღმოსავლეთი“, არამედ ტრიქოტომიას „დასავლეთი-რუსეთი-აღმოსავლეთი“, რომელშიც რუსეთი ხან დასავლეთისკენ იხრება, ხან კი – აღმოსავლეთისკენ.

საქმე ისაა, რომ წინა კვლევებმა შეიძლება გააანალიზოს რუსული ორიენტალიზმის ტრიქოტომიური ხასიათი და არ გაამართლოს საიდისეული ორიენ-

ტალიზმის გაგების უბრალო ადაპტაცია რუსეთში, მაგრამ ამ ტრიქოტომიაში მინც რჩება „აღმოსავლეთად“ ჩათვლილი ერები და ქვეყნები. ორიენტალიზმის ერთ-ერთი თვისებაა „აღმოსავლური“ ერთა ერთნაირი გაგება – ამ ერთა შორის არსებული განსხვავების უგულვებლყოფა. ჩვენ თუ გვინდა, ნინ წამოვწიოთ რუსული ორიენტალიზმისა და პოსტკოლონიალიზმის კვლევა, რუსულ ორიენტალიზმს მეორე – კოლონიზებული მხრიდან უნდა შევხედოთ. ღირებულია ერთი ციტატა, რომელშიც ერთი მკვლევარი აკრიტიკებს ამ ვითარებას: „ჩვენ (იგულისხმება რუსული ლიტერატურის მკვლევრები – ჰ. ს.) მიერ არარუსული ლიტერატურულ-ინტელექტუალური ტრადიციების უგულვებლყოფა საბჭოთა სივრცეში, უფრო სერიოზული პრობლემაა. პეტრესეული პარადიგმა – რუსეთის შემანუხებელი მუდმივი დამოკიდებულება დასავლეთისადმი – გვაბრკოლებს, ამ პარადიგმის მიხედვით შევხედავთ აღმოსავლეთს და რუსეთის აღმოსავლეთისადმი დამოკიდებულება გვაკმაყოფილებს“ (Ram 2006: 832).

როგორც ავტორი ამბობს, საკმარისი არაა პოსტკოლონიალიზმის კვლევებისთვის რუსულ ლიტერატურასა და კულტურაში აღმოსავლეთის წარმოსახვის გარკვევა, რომლის შედეგად ნებსით თუ უნებლიეთ „პეტრესეული“ ორიენტალიზმის პარადიგმაში ვვარდებით. პირიქით, უნდა შევეცადოთ, რომ გავარკვიოთ, თუ როგორ აღიქვამდნენ კოლონიზებული ერები კოლონიზატორი ერის ენასა და ლიტერატურას, და კოლონიზებულ ვითარებას. უნდა შევეცადოთ, რომ ქართული ლიტერატურა მხოლოდ ეროვნული ლიტერატურის კატეგორიით არ შევამციროთ და შევზღუდოთ.

ამ თვალსაზრისით განვიხილოთ მე-19 საუკუნეში შექმნილი პროზაული თხზულება „მგზავრის წერილები“, რომლის ავტორია ილია ჭავჭავაძე – ქართველი ერის უდიდესი წარმომადგენელია. თავისი ცხოვრების მანძილზე ის რუსული იმპერიის მიერ საქართველოს კოლონიზაციის წინააღმდეგ იღვწოდა. „მგზავრის წერილები“ მის ახალგაზრდობაშია დაწერილი, და აღიარებულია, როგორც „სამგზავრო დღიული და, ამავე დროს, ლიტერატურული მანიფესტი“ (Manning 2012: 29). ეს მანიფესტური ხასიათი დადასტურებულია იმითაც, რომ ილიას ერთ-ერთი ბოლო პოემის, „განდევლის“ ლაიტმოტივი უკვე ნაჩვენებია „მგზავრის წერილებში“ მცინვარისა და თერგის, დღისა და ღამის დაპირისპირებაში (მინაშვილი 1995: 326-327). ამიტომ მიჩნეულია, რომ „მგზავრის წერილებში“ ასახულია ყველა ამოცანა თუ საკითხი, რომლის გადაჭრასაც ილია ფიქრობდა, და ერთ-ერთი მათგანი, რასაკვირველია, არის საქართველოს კოლონიული მდგომარეობა.

მიუხედავად იმისა, რომ ილია კოლონიზებული ერის გადასარჩენად ცდილობდა ქართული ენის შენარჩუნებას, რომელსაც აღიარებდა ქართული ერის წინაპართაგან ერთ-ერთ „ღვთაებრივ საუნჯედ“, და მისი ერთ-ერთი უდიდესი ღვაწლი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაფუძნებაა. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ „მგზავრის წერილების“ შექმნისას იგი იყენებს ქართულის გარდა კიდევ ერთ, უცხო ენას – რუსულს. რასაკვირველია, კოლონიურ გარემოში კოლონიზატორის ენის, რუსულის გამოყენება ჩვეულებრივია, განსაკუთრებით ახლად შემოსული კონცეფციის გამოთქმაში. კონკრეტულ შემთხვევა-

ში ამის მაგალითად ითვლება „იამშჩიკი“, „პოვოსკა“, „ოფიცერი“ და ა. შ. მაგრამ მეტი ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ მოთხრობის ოთხ ადგილზეა რუსულის არა მხოლოდ ლექსიკური, არამედ წინადადებითი და თანაც რუსული დამწერლობითი გამოთქმა. პირველ თავში არის ამის ორი ნიმუში, მესამეშიც – ასევე, ორი.

რა შეიძლება ვთქვათ მოცემულ კონტექსტში? რატომ გამოიყენა ილიამ რუსული ენა თავის სოციალურ-ეროვნულ მანიფესტურ ნაწარმოებში? რა მნიშვნელობა აქვს ამგვარ გამოხატულებას?

ცნობილი კანადელი ლიტერატურათმცოდნე ლ. ჰატჩეონი პოსტმოდერნისტული თვალსაზრისით პაროდიისა და ირონიის ხასიათს იხილავს და ამბობს, რომ ირონია მაშინ კი არ იჩენს თავს, როცა ავტორი განიზრახავს ირონიის დანერგვას, არამედ მაშინ, როცა მკითხველი შეამჩნევს მას და აღიქვამს ირონიად. ამიტომაც, იმისთვის, რომ ავტორმა მკითხველს მიანიშნოს ირონიაზე, იგი იყენებს ირონიის ნიშნებს: პირველი, ფესტიკულაციური – თვალის ჩაკვრა, წარბების თამაში; მეორე, ფონეტიკური – ხველა, საუბრის სიჩქარე, ინტონაცია, ხმის ტონი; მესამე, გრაფიკული – ფრჩხილები, ასოების დახრა, გაკვირვების ნიშანი, კითხვის ნიშანი და ა. შ. ეს ნიშნები, როგორც ჰატჩეონი ამბობს, კონტექსტზე დამოკიდებული (და ამიტომ ირონია სათუთი და სახიფათოცაა), ამის მიხედვით ირონიის ნიშანი ფუნქციონირებს მეტა-ირონიულად, თუმცა ზოგი ნიშანი არა მხოლოდ მეტა-ირონიულად, არამედ სტრუქტურულადაც, რაც გულისხმობს იმას, რომ ნიშანი თვითონ ტექსტს აყალიბებს. „თუმცა, მხოლოდ მათ ფაქტობრივად შესწევთ უნარი იფუნქციონირონ სტრუქტურულად, რათა ხელი შეუწყონ ირონიის წარმოშობას სემანტიკური და შემფასებლური თვალსაზრისით“ (Hutcheon 1994: 149) და ამის ნიმუშად იგი თვლის: „(1) რეგისტრის ნაირფერი ცვლილება; (2) გაზვიადება/ სათანადოდ არ შეფასება; (3) წინააღმდეგობა/ შეუთავსებლობა; (4) ლიტერალიზაცია/ გამარტივება; (5) გამეორება/ მიმბაძველი ხსენება“* (Hutcheon 1994: 149-150). ჰატჩეონი აქ პირველი ნიმუშის ასახსნელად ეხება მხოლოდ სოციოლექსა და დიალექტს და არა უცხო ენას, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში რუსულის გამოყენება შეიძლება რეგისტრის ცვლილებად ჩაითვალოს. ამიტომაცაა, რომ, ასე ვთქვათ, განზრახად, „მგზავრის წერილების“ თითქმის მთელ ტექსტში გამოყენებული ქართულის მაგივრად გამოიყენება რუსული, და ამკარად იცვლება რეგისტრი, ასოების ცვლილებითაც.

თუკი „მგზავრის წერილებში“ რუსული წინადადებები არის ირონიის ნიშანი, რას გულისხმობს ამ ნიშნით განზრახული ირონია? მოთხრობის პირველი თავის დაბეჭდვა ცენზურამ მკაცრად აკრძალა მოთხრობის პირველი გამოცემისას 1871 წელს ჟურნალ „კრებულში“. ეს კი უკვე ნიშნავს იმას, რომ პირველი თავი რუსული იმპერიის ყველაზე ძლიერი კრიტიკაა. ილიამ დახატა რუსი „იამშჩიკისა“ და რუსული „პოვოსკის“ დამახინჯებული სახე. გავიხსენოთ რუსული ენის სტილი, რომელიც გამოყენებულია ამ ნაწარმოებში: „მაგრამ ამბობენ: И дым отечества нам сладок и приятен. კვამლის სიტკბოებაზე კი უკაცრავად, და სიამოვნებაზედ

* (1) various changes of register; (2) exaggeration/ understatement; (3) contradiction/ incongruity; (4) literalization/ simplification; (5) repetition/ echoic mention.

კი ამას მოგახსენებთ, რომ კვამლი ფრიად სასიამოვნოა, – პირველი იმისათვის, რომ კვამლი თვალს ეფარება და მართლჭერეტას უშლის, მეორე იმისათვის, რომ კვამლი ხშირად თვალიდან ცრემლს გვაყრევინებს ხოლმე. ოჰ, მამულის კვამლო, მართლა-და ტკბილი და სასიამოვნო ხარ: ხანდისხან ისე აგვიბამ თვალებს ხოლმე, რომ ჩვენ ჩვენს საკუთარს უბედურებასაც ვერა ვხედავთ“ (ჭავჭავაძე 1937: 247). ეს ფრაზა გრიბოდოვის ცნობილი პიესიდანაა „ვაი ჭკუისაგან“ და მერე აფორიზმის სახით გავრცელდა. მაგრამ უფრო საინტერესოა ის, რომ ამ ნაწილს ილიამ 1871 წლის საბოლოო რედაქციის დროს დაუმატა კვამლის სიამოვნების პირველი მიზეზი და ბოლო წონადადება (ჭავჭავაძე 1937: 716). პ. ინგოროყვა აღიარებს: „როგორც ვხედავთ, მგზავრის წერილების საბოლოო რედაქციაში – ილია არ ინდობს და ისარს ესერის „მჟავე პატრიოტიზმსაც“, რომელიც „სამშობლოს კვამლის“ სიყვარულში ველარ არჩევს სინამდვილეს, ვერ ხედავს უბედურების ნამდვილს მიზეზებს და თავისი ქვეყნის კარგსაც და ავსაც ერთნაირად ეკიდება“ (ჭავჭავაძე 1937: 716). ცხადია, ამ დამატებული წინადადებებით ილიას უნდა ხაზი გაუსვას ირონიის მნიშვნელობას, რომელსაც რუსულად დაწერილი ერთი წინადადება გვატყობინებს. ამ შემთხვევაში კი თვითონ ავტორი დაწვრილებით ხსნის ამ ფრაზის („И дым...“) ირონიულ მნიშვნელობაზე და პაროდის ნიშანი – რუსული დაწერილობის ციტატა – მაინც არაა აუცილებელი.

თუმცა მეორე ნიმუშში კი ვხედავთ მის აუცილებლობას: იხატება იამშჩიკის ბრიყვი სახე და უხეში საქციელი. პოვოსკაში მთხრობლის ჩაჯდომის შემდეგ, იამშჩიკს უნდოდა დაეძრა ეტლი და შოლტი გადაჰკრა ცხენებს: „ცხენები მიდგნენ-მოდგნენ, მაგრამ ალაგიდან არ დაიძრნენ. Ну, чо-о-пти; трогай што-ли! დაიყვირა „იამშჩიკმა“, აიქნივა სადავენი და ფეხებითაც ტყაპუნე დაინყო“ (ჭავჭავაძე 1937: 248). ინგოროყვას თვალსაზრისით, „მგზავრის წერილების“ პოვოსკა და იამშჩიკი მკითხველს ახსენებს რუსი მწერალი გოგოლის „მკვდარ სულებს“, რომლის ფინალში ავტორი აქებს ცარისტულ რუსეთს. როგორც ტროიკა და ცოცხალი იამშჩიკი, ისე რუსეთიც წინ მიისწრაფვის და სხვა ერები და სახელმწიფოები გზას უთმობენო. აშკარაა, რომ ილიამ გოგოლისეული სურათის მიმართ ირონიის საჩვენებლად დახატა პოვოსკა და იამშჩიკი. ლ. მინაშვილი სწორად გვაჩვენებს ამ ირონიის მნიშვნელობას და ინტერპრეტაციას ჩვენს მოცემულ კონტექსტშიც, როცა წერს: „თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ აქ ევროპელი შემთხვევით არაა რუსეთის „წინსვლის“ შემფასებლად წარმოდგენილი, ისიც ნათელი გახდება, რა განზოგადებულ შინაარსს იძენს ეს ეპიზოდი. ჯერ ერთი, ეს ეპიზოდი თავისთავად აქამდე არნახული თვალსაჩინოებით და დამარწმუნებლობით წარმოაჩენს მეფის რუსეთის ტექნიკური ჩამორჩენილობისა და სრული უბადრუკობის სურათს. საცნობელია, რომ ტრანსპორტის რაგვარობა, სამიმოსვლო გზები ერთობ ნათლად და მჭევრმეტყველურად გვიჩვენებენ ქვეყნის ტექნიკურ დონეს. გარდა ამისა ამ ეპიზოდის დიდი განზოგადებული დატვირთვა იმაშია, რომ გოგოლის მიერ პოეტიზირებული რუსეთის იმპერიის და მისი კისკისი მეფის წარმოდგენას ილია ჭავჭავაძე უნაცვლებს რუსეთის მდგომარეობის რეალურ სურათს“ (მინაშვილი 1995: 357). როგორც წერს, ილიამ დახატა ევროპასთან შედარებით კოლონიზატო-

რის, ცარისტული რუსეთის ტექნიკური ჩამორჩენილობა და სინამდვილე, რომლებიც გოგოლმა პოვოსკისა და იამშჩიკის სასიამოვნო სახით გადაფარა და დამალა, ამით ილიამ შეძლო შენინაალმდეგებოდა რუსეთის კოლონიურ სუფევას და სუფევის ნარატივს – „აფიცრობა და ჩინოვნიკობა ბევრი მოდის რუსეთიდან თქვენს გასანათლებლად“ (ჭავჭავაძე 1937: 252).

პ. ინგოროყვამ გოგოლის ტექსტი ილიას ტექსტს შეადარა და ამით დაადასტურა, რომ ილია ნამდვილად ეკამათება გოგოლს. მკვლევარი ფიქრობდა, რომ ილიამ, ამ ირონიის მკითხველისთვის მისანიშნებლად, გოგოლის მსგავსი გამოთქმა დაწერა. „ილიას როგორც სჩანს არ სურდა, რათა ეს კამათი გოგოლთან, ვუალჩამოფარებული და ოდნავ გასარჩევი ყოფილიყო, პირიქით, ილია სცდილა, რათა ეს კამათი შეუმჩნეველი არ დარჩენილიყო დაკვირვებული თვალისათვის, და ამიტომაც ილია სახეების ირონიულად შებრუნების დროს ხაზს უსვამს სწორედ იმავე დეტალებს, რასაც გოგოლი“ (ჭავჭავაძე 1937: 713). ამ შემთხვევაში ირონიის ნიშანი „გამეორება“ იქნება, რომელიც გასაგებია მხოლოდ იმ მკითხველისთვის, ვინც იცის გოგოლის „მკვდარი სულების“ ტექსტი. მაგრამ აქ ამ ცოდნის გარეშეც მკითხველმა კიდევ შეიძლება შეამჩნიოს ირონია სწორედ რუსულად დაწერილი წინადადებით, რომლის თანახმად იამშჩიკის რუსული ლანძღვა ენაცვლება არა მხოლოდ გოგოლის „მკვდარ სულებში“ ასახულ იამშჩიკის სიმღერას, არამედ საზოგადოდ რუსულ ლიტერატურაში ასახულ მის იერ-სახეს; მაგალითად, როგორც მინაშვილი მიგვანიშნებს, პუშკინის ლექს „ზამთრის გზაშიც“ ასახულია იამშჩიკი, რომელიც მღერის „გრძელ სიმღერას“ (მინაშვილი 1995: 356), ასევე, გარკვეული თვალსაზრისით, რუსულ ლიტერატურაში ტრადიციულად მომღერალი იამშჩიკი გარკვეულწილად რუსულ ნაციონალურ იდენტობას წარმოადგენს (Randolph 2007: 50-61). ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ილიას ირონია თავისთავად მიემართება გოგოლის ტროიკასა და მომღერალ იამშჩიკს, რომელშიც იკვეთება რუსულ ლიტერატურაში ტრადიციულად წარმოსახული რუსული ნაციონალური ხასიათი.

თუმცა უფრო საინტერესოა ის, რომ ზოგიერთ ნაწარმოებში, რომლის სცენა კავკასიაა, ჩანს ადგილობრივი იამშჩიკი. ლერმონტოვი თავის „ჩვენი დროის გმირში“, მაგალითად, მატყუარ მეეტლეებს ასახავს: „Ужасные бестии эти азиаты! Вы думаете, они помогают, что кричат? А черт их разберет, что они кричат? Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки все ни с места... Ужасные плуты! А что с них возьмешь?.. Любят деньги драть с проежающих... Избаловали мошенников! Увидите, они еще с вас возьмут на водку. Уж я их знаю, меня не проведут!“ (Лермонтов 1953: 172). აქ მეეტლეები ოსები არიან, მაგრამ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ორიენტალიზმის ცრურწმენით „ამ აზიელში“ ქართველსაც – და ზოგადად ადგილობრივ კავკასიელს – მივიჩნევთ, ასევე „მგზავრის წერილებშიც“, სადაც რუსი ოფიცერი ურევს ქართველს და სომეხს და დასცინის ადგილობრივი ერების ჩამორჩენილობას. პ. ინგოროყვა გვიხსნის იმ ფაქტის მიზეზს, რომ ცენზურამ ოფიცრის სიტყვები „ესე იგი ქართველი თუ სომეხები“ ამოშალა. „ცენზურას აქ, ცხადია, დაუნახავს ერთგვარი დაცინვა დიდმპყრობელური ყოყოჩობისა“

(ჭავჭავაძე 1937: 718). ოფიცრის ასეთი დამოკიდებულება აშკარად ორიენტალიზმის ერთ-ერთი თვისებაა; „აღმოსავლური“ ერთა ერთნაირი გაგება – ამ ერთა შორის არსებული განსხვავების უგულვებელყოფა. მოცემულ შემთხვევაში, როგორც ციტატაში ჩანს, ადგილობრივი მეეტლეები ატყუებენ რუს მგზავრს და ამით ისახებიან ბოროტ აზიელად, რომელიც უპირისპირდება გოგოლის რუსული ეროვნული ხასიათის მქონე მომღერალ იამშჩიკს. „მგზავრის წერილებში“ კი ილია რუს იამშჩიკს ათქმევინებს ისეთ სალანძღვა სიტყვას და აძლევს ისეთ ცუდ გარეგნობას, როგორც ლერმონტოვი ადგილობრივ მეეტლეს. ამიტომაც, „მგზავრის წერილებში“, პოვოსკისა და იამშჩიკის ეპიზოდში შეიმჩნევა ის ირონიული დამოკიდებულებები, რომელიც ილიას ჰქონდა არა მარტო გოგოლის მიერ ნაქები ცარისტული რუსეთის, არამედ მისი კოლონიალიზმისა და ორიენტალიზმის მიმართაც.

ამ თვალსაზრისით ასევე საყურადღებოა, რომ „მგზავრის წერილებში“ პოვოსკაზე მგზავრისა და იამშჩიკის დაპირისპირება პირიქითაა წარმოდგენილი. ეს ორთა შორის უთანაბრო ურთიერთობის იერარქიული სტრუქტურა უშუალოდ კოლონიალიზმისა და ორიენტალიზმის სტრუქტურას გულისხმობს. ილია ამ სტრუქტურას პაროდულად ამოატრიალებს და წერს: „იამშჩიკმა“ თავისი ძროხის თვალები ჩემკენ მწყრაღად მოაბრუნა და ისე მრისხანედ შემომიბღვირა, თითქო მემუქრებოდა: შენც ეგრეო“ (ჭავჭავაძე 1937: 248). ეს ის დაძაბული თვალია, რომლითაც ჩვეულებრივ კოლონიალურ გარემოებაში დაჩაგრული ხალხი კოლონიზატორს უცქერს. მაგალითად, წარმოვიდგინოთ, რომ აქ იამშჩიკი რუსის ნაცვლად ადგილობრივია, ხოლო მგზავრი კი, ქართველის ნაცვლად, რუსი – ეს ნორმალური ვითარება იქნებოდა რუსულ ლიტერატურაში. ამიტომაც, ვთქვათ, რომ ამ მოთხრობაში წარმოდგენილი მგზავრისა და იამშჩიკის სქემა კოლონიური იერარქიის პაროდული გადაბრუნებაა.

რაც შეეხება ლერმონტოვის „ჩვენი დროის გმირს“ – ირონიის მესამე ნიმუში სწორედ ამ რომანიდანაა. მესამე თავში რუსი ოფიცერი ამბობს: „ძალიან მიამა, რომ ქართველი ხართ. თუმცა ჩვენი ლერმონტოვი ამბობს, რომ *дежали робкие грузины*, მაგრამ მაინც ქართველები სჯობიან იმ პოიებსა“ (ჭავჭავაძე 1937: 252). ლერმონტოვს, როგორც ჩანს, ოფიცერი ეთანხმება და ამიტომაც იყენებს ამ სიტყვებს, რაც, რასაკირველია, ზემოთ მოცემული ცრუორიენტალიზმის ერთ-ერთი მაგალითია, და ამის მნიშვნელობას აღარ განვიხილავთ. უფრო თვალსაჩინო ის გახლავთ, რომ ილია „მგზავრის წერილების“ სხვა ადგილებშიც ლერმონტოვის ამ ნაწარმოებთან კამათობს პაროდით. „მგზავრის წერილების“ პირველ თავში ილია ასე წერს: „როცა ავიბარგე, ესე იგი ჩემი ერთად-ერთი ბოხჩის ოდენა ტყავის ხურჯინი ჩავაგდე პოვოსკაში, მივუბრუნდი ჩემს ახლად გაცნობილს ფრანსიელს გამოსალმებლად“ (ჭავჭავაძე 1937: 247). ლერმონტოვი კი „ჩვენი დროის გმირს“ ასე იწყებს: „Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит путевыми записками о Грузии“ (Лермонтов 1953: 172). აშკარაა, რომ ილია ლერმონტოვის გმირის ჩემოდნის პაროდის აკეთებს იმით, რომ ხაზგასმით იმეორებს „ესე იგი ჩემი ერთადერთი...“ შესაბამისად, შეიძლება ვთქვათ, რომ ილია ლერმონტოვის გავლენის ქვეშაც მოექცა „მგზავრის წერილების“ შექმნისას.

გადავიდეთ მეოთხე ნიმუშზე. მეოთხე ნიმუში ასევე მოცემულია მესამე თავში, სადაც რუსი ოფიცერი საუბრობს. ოფიცერი მგზავრს უხსნის თავის ოსტატურ გამოგონებაზე: ბუზებს ჩასხამს საშაქრეში და მომსახურე შაქარს ველარ პარავს. ოფიცერს არყის ქურდობის აღსაკვეთად ჯერ არ უპოვნია ასეთი ხერხი და ამბობს: „არყის ბოთლია ცი ვცადე ბუზების ჩასმა, მაგრამ ეგ წყეულები შიგ იხრჩობიან – гына не дуря“ (ჭავჭავაძე 1937: 254). როგორც წერია, რუსი ოფიცერი თავის გამოგონებას „სამეცნიეროდ“ აღიქვამს და სერიოზულად ამბობს: „გთხოვთ, თქვენც (იგულისხმება მგზავრი – ჰ. ს.) გაუნათლებელს მებატონეებს აცნობოთ“ (ჭავჭავაძე 1937: 254). აქაც, მისი აზრის კოლონიალიზმისა და ორიენტალიზმის ხასიათი ცხადად ჩანს. მაგრამ მისი სერიოზული საუბრისაგან განსხვავებით, ამ ბუზების ეპიზოდიდანაც შევამჩნევთ, რომ სინამდვილეში მისი აზრი და საუბარი, ისევე როგორც რუსული კოლონიალიზმი და ორიენტალიზმი, სულ უშიშარო ყოფილა; ნარატივის წინაპირობაა ის, რომ რუსეთი განათლებული ქვეყანაა, და ეს განათლება კი დასავლელი ევროპიდანაა გადატანილი. ამ თვალთახედვით რუსი ოფიცრის მიერ აღნიშნული სიტყვები – „ცივილიზაცია, ასოციაცია, არღმენტაცია, ინტელიგენცია, კასსაცია და ფილოსოფია“ (ჭავჭავაძე 1937: 252) – ევროპული განათლების სამაგალითო კონცეფციებს წარმოადგენს. ამიტომაც ოფიცერმა მგზავრს ჰკითხა, იცის თუ არა ეს სიტყვები. ამ უკანასკნელს თურმე უნივერსიტეტი აქვს დამთავრებული და, რასაკვირველია, უფრო კარგადაც იცის ციტატის მნიშვნელობა, ვიდრე უაზრო ოფიცერმა... ვფიქრობთ, ოფიცრის მხატვრული სახე იმისთვისაა შექმნილი, რომ ავტორმა რუსული კოლონიალიზმის და ორიენტალიზმის დისკუსიის სიცრუე აჩვენოს; გამოააშკარავოს, რომ ევროპული განათლება სინამდვილეში რუსეთსაც კი არ მიუღია და არ შეუთვისებია სათანადოდ. იგივე თვალსაზრისი, რასაკვირველია, პირველ თავში ფრანგი მგზავრის სიტყვებშიც მჟღავნდება. აი, ესაა, რასაც ირონიის მეოთხე ნიშანს ვუნოდებთ.

ირონიის ამ ნიშნით შესაძლოა საგულისხმო იყოს ის ფაქტი, რომ თვითონ ოფიცერს ბუზებზე უარესი გემოვნება აქვს. როცა ოფიცერი მგზავრს სიტყვა „განათლების“ მნიშვნელობას ბნელი ოთახის მეტაფორით უხსნის, უცებ ჰკითხავს, სადაურია ჩაი და პაპიროსი, რომლითაც მგზავრი გაუმასპინძლდა. ოფიცერს ეგონა, რომ ჩაი მოსკოვურია და პაპიროსი კი – პეტერბურგული. სინამდვილეში ჩაი თურმე სტავროპოლში ყოფილა ნაყიდი და პაპიროსი კი – ვლადიკავკასში. ასე რომ, ოფიცერს დახვეწილი გემოვნება სულაც არ აქვს და მისი სიტყვები – „гына не дуря“ – ამ კონტექსტში საკმაოდ ირონიულად ჟღერს.

აქამდე იმას ვარკვევდით, თუ როგორ აისახება „მგზავრის წერილებში“ ცარისტული რუსეთი და საქართველოს კოლონიური ვითარება კოლონიზებული ერის პოზოციიდან, რომლის წარმომადგენლად ამ ფურცლებზე ილია ჭავჭავაძე მიგვაჩნია. „პეტერსეულ“ პარადიგმაში ჩავარდნის ასაცილებლად, გავიხსენოთ, რომ ჩვენი ინტერესი ისაა, თუ როგორ აღიქვამდნენ რუსეთის მიერ კოლონიზებული ერები, ამ შემთხვევაში – საქართველო, თავიანთ კოლონიზაციას.

„მგზავრის წერილებში“ ილია რუსეთის კოლონიური სუფევის სინამდვილეს პაროდითა და ირონიით აკრიტიკებს, და ირონიაზე მისანიშნებლად ე. წ. ირონიის

ნიშნებს იყენებს. პაროდიის ოთხი ნიშნიდან „მგზავრის წერილებში“ გამოყენებულია სხვადასხვა ტექსტიდან მასალის აღება და მისი შესაბამის კონტექსტში გამოყენება. გარდა იმისა, რაც აქამდე აღვნიშნეთ, პ. მანინგი კიდევ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ შესაძლოა გრიბოედოვის სამგზავრო დღიურმა ზეგავლენა მოახდინა ილიაზე. „ი. ჭავჭავაძემ თავისი ნაწარმოების სათაურად და ჟანრად გამოიყენა რუსი რომანტიკოსი მწერლის, გრიბოედოვის მიერ იმავე მოგზაურობაზე გაცილებით ადრე, 1818 წელს დაწერილი „მგზავრის წერილები“ (რუსული სათაური Путевые заметки – ჰ. ს.), რომელიც გამოქვეყნდა ილიასეულ „მგზავრის წერილებზე“ სულ რამდენიმე წლით ადრე, 1859 წელს, რამაც ამ ნაწარმოებს უცნაური თანამედროვეობა შესძინა“ (Manning 2012: 39). რასაკვირველია, მოგზაურობის ჟანრი საყოველთაოა ყველა დროში და ყველა ადგილას: „მოგზაურობის ჟანრიც უძველესი დროიდანვე ერთობ გავრცელებული ჟანრია როგორც არამხატვრულ, ისე და მომეტებულად მხატვრულ ლიტერატურაში. ამ ჟანრს მიმართავდნენ სხვადასხვა ლიტერატურული ინტერესების და ესთეტიკურ-მხატვრული ამოცანების პირობებში“ (მინაშვილი 1995: 355). თუმცა, მანინგის თქმით, გრიბოედოვის მგზავრობის მიმართულება განსხვავებულია ილიასგან, ანუ მოგზაურობის ჟანრი იმითაა განსაზღვრული, რომ ავტორი სამშობლოდან უცხოეთში მოგზაურობს, ხოლო ილია პირიქით, უცხოეთიდან – სამშობლოში. „ი. ჭავჭავაძე ცვლის იმ მოლოდინს, რაც შეიძლება იყოს სათაურისა და ჟანრისაგან, ითავისებს უცნაური, ირონიულად განწყობილი მგზავრის როლს, რათა უკეთ შეიცნოს თავისი სამშობლო“ (Manning 2012: 39). ჩვენ არ გვაქვს საბუთი, რომელიც ადასტურებს, რომ ილიას ნამდვილად აქვს წაკითხული გრიბოედოვის დღიური და ამ დღიურმა ზეგავლენა მოახდინა „მგზავრის წერილებზე“. მაგრამ ის კი ფაქტია, რომ ილიამ „მგზავრის წერილები“ შექმნა არა მხოლოდ რუსული ლიტერატურული ნაწარმოებების ზეგავლენის ქვეშ, არამედ, რასაკვირველია, ქართულისა, რომელთა შორისაც არის გრ. ორბელიანის „სალამო გამოსალმებისა“, „სადღეგრძელო ანუ ომის შემდგომ ღამე ლხინი, ერევნის სიახლოვეს“ (ინგოროყვა 1983: 238-239) და რუსთაველის ბრწყინვალე „ვეფხისტყაოსანიც“. მანინგი ამ მდგომარეობას, სხვათა შორის, ტერმინით „ლიტერატურული ნათესაობა“ სახელდება (Manning 2012: 39) ერთი სიტყვით, როცა ჩვენ „მგზავრის წერილებს“ ვაანალიზებთ, რუსული და ქართული ლიტერატურის წინამავალ ტექსტებთან არსებული ინტერტექსტუალობა უნდა განვიხილოთ, რადგანაც იმ დროს კავკასია და საქართველოს სამხედრო გზა განსაკუთრებული ლიტერატურული ტოპოსი იყო.

ინტერტექსტუალობას ილია „მგზავრის წერილებში“ პაროდიისა და ირონიის სახით წარმოადგენს და ამით რუსულ კოლონიალიზმსა და ორიენტალიზმს საყვედურობს. თუმცა მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით საყურადღებოა ის, რომ ილიას პაროდიული და ირონიული დამოკიდებულება არ ნიშნავს მკაცრ წინააღმდეგობას რუსეთისგან, რადგანაც, ჰატჩინონის გარკვეული თეორიის თანახმად, პაროდია ორიგინალურ ტექსტს კი არ უარყოფს, არამედ აღიარებს. „პაროდია, მისი ირონიული „ტრანს-კონტექსტუალიზაციური“ და ინვერსიული გაგებით, წარმოადგენს განსხვავებულ განმეორებას. ძირ ტექსტსა და მასზე დაფუძნებულ პაროდიულ ნაწარმოებს ერთმანეთისაგან აშორებს კრიტიკული მანძილი, ჩვეუ-

ლებრივ ირონიით მინიშნებული კრიტიკული მანძილი (Hutcheon 1985: 32). ასეთი ხასიათი პაროდიას თუ აქვს, მაშინ მისი მანიფესტური ხასიათის მქონე ნაწარმოებები „მგზავრის წერილებიც“ გარკვეულწილად გვიჩვენებს, რომ ილია კოლონიურ ვითარებასაც არ უპირისპირდება სასტიკად, არამედ ჯერ მის არსს აღიარებს და მერე „კრიტიკული მანძილით“ პაროდირებს და აკრიტიკებს. ასეთი ინტერტექსტუალობითი გაგება გვაძლევს კოლონიზატორი ერისა და კოლონიზებული ერის დიქოტომიური მკაცრი დაპირისპირებისგან, რომელსაც მოჰყვება ის დასკვნა, რომ კოლონიზატორი ავია და კოლონიზებული კი კარგი. ეს დიქოტომიური გაგება აღნიშნული ორიენტალიზმის დიქოტომიასთან ერთი და იგივე დამოკიდებულებაა. პოსტკოლონიურმა შესწავლამ ამ ორთა შორის არსებულ სათუთ და რთულ ურთიერთქმედებაზე უნდა გადაგვატანინოს ყურადღება.

კონკრეტულად, ილია, პაროდის საშუალებით, რუსეთის ჩამორჩენილებას ევროპასთან შედარებით აკრიტიკებს. მაგრამ, რასაკვირველია, ამით არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ, ილია სასტიკად ეწინააღმდეგებოდა რუსეთს. საყურადღებოა ის, რომ იგი რუსეთთან საქართველოს ჩამორჩენილობაზეც მიგვანიშნებს პოვოსკის ეპიზოდში; როცა ცხენებმა პოვოსკა ვერ დასძრა და მგზავრმა ფრანგ მეგობართან ერთად იცინეს, იამშჩიკმა მას გაუხსენა, „შენც ეგრეო“. ამ ჩამორჩენილობის ამოცანის გადასაჭრად ილია ევროპური (და რუსულიც) პროგრესული ცოდნისა და განათლების პეტერბურგიდან გადამტანის როლს თამაშობდა. ამ ფაქტს, რომელიც მინაშვილის ნათქვამიდანაც დადასტურებულია, დიდი მნიშვნელობა აქვს, როცა ილია ჭავჭავაძის მოღვაწეობას ვაფასებთ: „მართალია „მგზავრის წერილებში“ ილია ჭავჭავაძე თავს ესხმის რუსეთის იმპერიულ ზრახვებს, მის უგუნურ ჩინოვნიკურ მმართველობას, მის შოვინისტურ მისწრაფებებს, ილია ჭავჭავაძეს არასდროს არ ტოვებს ობიექტურობის გრძნობა, იგი შესანიშნავად იცნობს რუსეთის პროგრესულად მოაზროვნე ინტელიგენციას, რუსეთის დიდ ლიტერატურასა და კულტურას და სათანადოდ მიუზღავს მას ყველგან, სადაც ამის საშუალება მიეცემა და ბუნებრივია აქაც, ამ თხზულებაშიაც, როცა ჯერ თხზულების დასაწყისში გატაცებით საუბრობს იმ ოთხი წლის მნიშვნელობის შესახებ, რომლებიც მან რუსეთში გაატარა „ჭკუის სავარჯიშოდ, ტვინისა და გულის მოძრაობის მისაცემად“ (მინაშვილი 1995: 363-364) და ამ რუს თანამოაზრეებთან გაზიარებული ევროპული ცოდნით იგი ბედავდა კოლონიზაციისაგან საქართველოსა და ქართველ ხალხის სხნას, რომლებიც „მგზავრის წერილებში“ ლელთ ლუნიას პერსონაჟითაა წარმოდგენილი. „მგზავრი, თერგდალეული ინტელიგენცია, რომელმაც „უცხოეთში“ (პეტერბურგი, მისი უნივერსიტეტისა და არა „იზლერის ბალების“ სახით, ჩვენთვისაც ევროპაში, ანუ ახალ დროში „გაჭრილი ფანჯარა“ აღმოჩნდა, ვიდრე საკუთარ უნივერსიტეტს დავაარსებდით) შეიძინა სამშობლოს „გულისტკივილის მომარჩენელი“ „ახალი სათქმელი“ „ღვიძლი სიტყვა“. „სიტყვა“ რომ „საქმედ“ ექცეს, მან ეს ცოდნა მოხევეს – ქართველ ხალხს უნდა გადასცეს. ეს სიმბოლიზებულია მათი შეხვედრითა და სამშობლოში ერთად სვლით“ (კანკავა 2003: 130-131). აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნოთ, რომ ილია არა უბრალოდ რუსეთს ეწინააღმდეგება, არამედ რუსული თანამოაზრეებისაგან იცნობს და იზიარებს იმ თვალსაზრისს,

რომ ევროპული ცოდნითა და განათლებული აზრით შეიძლება მიაღწიოს უკეთესი მდგომარეობისკენ. ამიტომაც „მგზავრის წერილებში“ იგი იყენებს პაროდისა და ირონიას, რომელის კრიტიკული მანძილიდან უცქერს რუსეთს, მის კოლონიალიზმსა და ორიენტალიზმს.

„ცნობილია, რომ XIX ს. ევროპაში, მეცნიერებისა და ტექნიკის დიდი წარმატებების გავლენით, საზოგადოებრივი პროგრესის რწმენის საუკუნე იყო. ასე ფიქრობდნენ საქართველოშიც. ასე ფიქრობდა ილია ჭავჭავაძეც“ (თევზაძე 2010: 5). ილიასთვის რუსეთის კოლონიზაციის კრიტიკის იარაღი ევროპული ინტელექტი და წინსვლის რწმენაა. კოლონიურ გარემოში ამ იარაღის შეტანის საქმეში ილიას წვლილი ძალიან დიდია. სწორედ ამ იარაღის გამოყენებით, ცარისტული რუსეთის კოლონიალიზმისა და ორიენტალიზმის ხუხულა მან პარადიითა და ირონიით შეარყია. პოსტკოლონიალიზმის თვალსაზრისით კი, რომელიც ერთ-ერთ ძირითად ამოცანად ევროცენტრიზმს მიიჩნევს, ჩნდება კითხვა: ხომ არ უნდა გადავავასოთ ეს ევროპული საფუძველი?

დამონშებანი:

Ch'avch'avadze, Ili. *Tkhzulebani Sruli K'rebuli Khut T'omad*: T'. I. *Leksebi, P'oemebi, Motkhroebi*.

Tbilisi: sakhelmts'ipo gamomtsemloba, 1937 (ჭავჭავაძე, ილია. *თხზულებანი სრული კრებული* ხუთ ტომად: ტ. I. *ლექსები; პოემები; მოთხრობები*. თბილისი: სახელმცოდნეო გამომცემლობა, 1937).

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge, 1994.

Ingoroq'va, P'avle. *Akhali Kartuli Lit'erat'uris Pudzemdebelni: Nik'oloz Baratashvili; Ili Ch'avch'avadze; Ak'ak'i Ts'ereteli*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1983 (ინგოროყვა, პავლე. *ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი: ნიკოლოზ ბარათაშვილი; ილია ჭავჭავაძე; აკაკი წერეთელი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1983).

K'ank'ava, Giorgi. „Ilias „Mgzavris Ts'erilebi“ da Bok'lis „Tsvivilzatsiis Ist'oria Inglisshi“. *Sjani*, IV. 2003 (კანკავა, გიორგი. „ილიას „მგზავრის წერილები“ და ბოკლის „ცივილიზაციის ისტორია ინგლისში“. *სჯანი*, IV. 2003).

Minashvili, Lado. *Ili Ch'avch'avadze: Tskhovreba da Shemokmedebiti Asp'ekt'ebis dakhasiateba*. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba, 1995 (მინაშვილი, ლადო. *ილია ჭავჭავაძე: ცხოვრება და შემოქმედებითი ასპექტების დახასიათება*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1995).

Layton, Susan. *Russian Literature and Empire: Conques of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Lermontov, M.J. *Polnoe Sobranie Sochinenii v 4 Tomakh*. M.: Izd. Pravda. 1953.(Лермонтов, М.Ю. *Полное собрание сочинений в 4 томах*. Т.4. М.: Изд. Правда, 1953).

Manning, Paul. *Stranger in a Strange Land: Occidental Publics and Orientalist Geographies in Nineteenth-Century Imaginaries*, Boston: Academic Studies Press, 2012.

Ram, Harsha. „Between 1917 and 1947: Postcoloniality and Russia-Eurasia“. *Are We Postcolonial? Post-Soviet Space: Annual Meeting of the American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. Washington, D.C 29 December 2005. PMLA*, 121, 3(2006), 831-833.

Randolph, John. „The Singing Coachman or, The Road and Russia's Ethnographic Invention in Early Modern Times“, *Journal of Early Modern History*, 11. 1-2(2007), 33-61.

Tevzadze, Guram. *Ilia Ch'avch'avadze da Tanamedrove Azrovneba*. Tbilisi: gamomtsemloba Carpe Diem, 2010 (თევზაძე, გურამ. *ილია ჭავჭავაძე და თანამედროვე აზროვნება*. თბილისი: გამომცემლობა Carpe Diem, 2010).

**Hayate Sotome
(Japan)**

Parody and Irony of “Letters of Traveler” from the Postcolonial Point of View

Summary

Key words: Postcolonialism, Orientalism, Ilia Ch'avch'avadze, Parody, Irony.

Russian orientalism studies reveal the facts that Russian poets and writers have created a lot of works about Georgia and Caucasus for centuries, perceiving the place as Russian Orient. For Russians, Georgia and Caucasus were the places inhabited by wild, violent and unenlightened people. When many scholars of Russian literature engaged themselves in the studies of Russian orientalism, they perceived Orient from Russian point of view only. This concept is criticized by H. Ram's term, “Peter's paradigm.” Now we must look at the paradigm from oriental point of view, regarding this thoughts and representations by oriental people.

Ilia Ch'avch'avadze is a national canonic writer of the 19th century Georgia, and his early prose work “Letters of a Traveler” have been estimated as his literary manifesto. This work illustrates all thoughts and feelings of a traveler during his travel from Vladikavkaz to Tbilisi, after leaving the university of St. Petersburg, and expresses the pain the author suffered from seeing the situation of colonized Georgia.

It should be noted that I. Ch'avch'avadze, who regards Georgian language as one of the gifts from the God and establishes the Society for Spreading Literacy among Georgians, uses Russian sentences written with Cyrillic script in the work. We should consider the style as the ironic signs defined by literary theorist L. Hutcheon. By employing the signs, the writer notifies the readers about his own ironic intention to criticize Russian orientalism and colonialism.

Ch'avch'avadze's parody and irony derive from works of Russian poets: A. S. Griboedov's “The Woes of Wit”; A. S. Pushkin's “The Winter Load”; N. V. Gogol's “Dead Souls”; M. J. Lermontov's “The Hero of Our Time.” Using parody and irony, he discusses tsarist Russia's colonial discourse; the main discourse to justify colonial rule is enlightenment of Georgia.

On the one hand, a Russian coachman described by the author in first chapter of the work is represented as an ugly and lazy man. One of examples of this ugliness is shown by his abusive words which are written in Russian. Here we can feel parody and irony of Gogol's "Dead Souls," in which a Russian coachman represents tsarist Russia's satisfaction. Also, the representation of Russian coachman in "Letters of a Traveler" is a parody of hierarchical structure of colonial situation. In general, it is often local people who play role of coachman when writers of Russian literature represent Caucasus. However, in Ch'avch'avadze's work, this structure is inverted; the traveler is Georgian and the coachman is Russian, and the former hires the latter.

Furthermore, in third chapter the traveler meets a Russian officer, who eloquently preaches to the traveler about the greatness of enlightened Russia and the need of enlightenment for Georgia. However, the writer ironically and humorously indicates the fact that the officer is not enlightened enough to look down on the traveler, who in fact studied at university and now is going back to his homeland. Readers can easily notice this fact not only from senseless conversation of the officer, but also from his two sentences written in Russian. One of them is a citation from Lermontov's "Hero of Our Time," the parody of which is made by the author in another part of this work as well, and in which a Russian officer looks down on local people. The other sentence is a Russian idiom. With the help of the idiom, concerning the "scientific invention" which prevents his servant from stealing sugar, the author emphasizes the officer's shallow understanding of European scientific thought.

Thus, Ch'avch'avadze criticizes tsarist Russia's colonial rule for the reason that, in comparison with Europe, Russia is clearly less enlightened. Therefore, its justification of colonial rule of Georgia becomes pointless. This argument is clearly shown in first chapter; when the traveler leaves Vladikavkaz, his new French acquaintance laughs at his Russian coach and coachman because of technological backwardness of the coach and ugly behavior of the coachman. Needless to say, this episode is ironically resonant with the colonial discourse the Russian officer delivers in third chapter. However, we should note that the object The French laughs at is the traveler itself as well.

Despite the fact that his work was banned from publishing due to his severe criticism to tsarist Russia, shouldn't think that he simply denies Russia's importance. Of course, he criticizes Russia's tsarism, colonialism and orientalism, but he simultaneously acknowledges the value of Russian culture, literature and thought of his contemporary progressive thinkers. He played an important role in bringing European (and Russian as well) progressive thought to Georgia in order to save Georgia(n) from colonialism. Iliia Ch'avch'avadze shares European thought with Russian contemporaries, that is the reason why he employed parody and irony; he tries to look at Russian empire from – in Hutcheon's phrase – "critical distance." When we read "Letters of a Traveler," we must consider this intertextuality, which is indicated by parody and irony.

Now there arises a question; should we reevaluate this attitude toward Europe from the postcolonial point of view, since Eurocentrism is one of the main problems of postcolonial studies.

ქართული მწერლობის სისტემური შესწავლის ისტორიიდან
(ვახტანგ კოტეტიშვილი, მიხეილ ზანდუკელი)

შესავალი

ლიტერატურის, როგორც ერთიანი პროცესის, თეორიული გააზრება მე-19 საუკუნეში იწყება. ამავე საუკუნით თარიღდება ლიტერატურათმცოდნეობის ცალკე მეცნიერებად ჩამოყალიბება: თანდათან გამოიკვეთა შესწავლის საგანი, საფუძველი ეყრება ლიტერატურის ერთიან თეორიას (გაერთიანდა „პოეტიკა“ და „რიტორიკა“), დგინდება მხატვრული შემოქმედების ძირითადი კანონზომიერებები, ლიტერატურათმცოდნეობითი ცნებები და სხვა. დიდი ყურადღება ეთმობა მწერლობისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთკავშირს, შეიქმნა „ლიტერატურის ისტორიები“. მეცნიერული აზრი ნელ-ნელა დასცილდა სინკრეტიზმს. კრიტიკოსები, ლიტერატურული მოვლენების სისტემატიზაციისას, ერთ-ერთი რომელიმე პრინციპით ხელმძღვანელობდნენ: ბიოგრაფიულით, ისტორიულით, ესთეტიკურით, კრიტიკულ-ესეისტურით და ა.შ. ისეთი ზოგადი ხასიათის ნაშრომებშიც კი, როგორც არის ვილმენის „ფრანგული ლიტერატურის კურსი“, სენტ-ბევის მეცნიერული შრომები, ჰეტნერის „XVIII საუკუნის ლიტერატურის ისტორია“, შელის „პოეზიის დაცვა“ და სხვა კვლევა მხოლოდ XVIII საუკუნით შემოიფარგლა*. თუმცა, ყოველი მათგანი, განსაკუთრებით სენტ-ბევი და ვილმენი, ხშირად განიხილავდნენ თანადროულ ლიტერატურულ პროცესს.

ლიტერატურული პროცესის პერიოდებად დაყოფა (პერიოდიზაცია), არა მხოლოდ მისი სისტემატიზაციის, არამედ შეფასების ძირითადი კრიტერიუმების დადგენა გახლავთ. ქართული ლიტერატურის ისტორიის ერთიან სისტემაში გააზრებისა და სისტემატიზაციის პირველი მცდელობა მე-19 საუკუნეში იწყება. მე-19 საუკუნის ქართული კრიტიკის კვლევის ძირითადი საგანი თანადროული ქართული მწერლობის წინაშე მდგომი პრობლემებისა და ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერებების გააზრება იყო. ცნობილი ქართველი მოღვაწეების ს. დოდაშვილის, ა. ცაგარელის, ა. ხახანაშვილის, ი.ჭავჭავაძისა და კ. აბაშიძის წერილებში გამოიკვეთა, თუ რა გზით ვითარდებოდა ქართული ლიტერატურის ისტორიის სისტემატიზაციის ძირითადი პრინციპების დამუშავების პროცესი. 2013 წელს ჟურნალ „ლიტერატურულ ძიებან“-ში გამოქვეყნებული ჩვენი წერილი სწორედ

* მაგალითად, შელის „პოეზიის დაცვის“ პირველი ნაწილი შეიცავს ანტიკური და აღორძინების ხანის მწერლობის ზოგადი პრინციპების მიმოხილვას, ხოლო მეორე ნაწილი, რომელიც უნდა დათმობოდა თანამედროვე ინგლისური ლიტერატურის დახასიათებას პოეტს არ შეუქმნია.

მათი ღვაწლის შეფასების პირველი მცდელობა გახლავთ*. ჩატარებულმა კვლევამ დაადასტურა, რომ მიუხედავად მთელი რიგი თავისებურებებისა, როგორც ქრონოლოგიურად, აგრეთვე აზრობრივად, მე-19 საუკუნის ქართული კრიტიკული აზროვნება ზოგადევროპულ კრიტიკულ კონტექსტში ვითარდებოდა: თანდათან ყალიბდება ლიტერატურული პროცესის თეორიული შეფასება, მუშავდება თეორიული პრინციპები (ისტორიულ-ქრონოლოგიური → მხატვრულ-ესთეტიკური → ჟანრობრივი → ისტორიულ-მედარებითი), იხვენება და მდიდრდება ტერმინოლოგია.

წინამდებარე წერილში ჩვენ განვიხილავთ მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურული პროცესის სისტემატიზაციისა და მისი შეფასების ძირითადი კრიტერიუმების დადგენის ისტორიას.

I. ვახტანგ კოტეტიშვილი

ვახტანგ კოტეტიშვილს ეკუთვნის ფუნდამენტური ნაშრომი – ქართული მწერლობის ისტორიის სამტომეული, რომელიც 1925-1927 წლებში დაიბეჭდა. კოტეტიშვილი მაღალ შეფასებას აძლევს თავის წინამორბედთა – ალექსანდრე ხახანაშვილის, კიტა აბაშიძისა და კორნელი კეკელიძის შრომებს.

კოტეტიშვილის მიერ შემუშავებული პერიოდიზაცია ბევრს მეტყველებს მის კონცეფციასზე. ჩვენი კვლევისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ის გარემოება გახლავთ, რომ შესავალ წერილში, სხვა მნიშვნელოვან თეორიული საკითხების განხილვასთან ერთად, კრიტიკოსი ყურადღებას იმ მეთოდებზე ამახვილებს, რომლითაც უნდა მოხდეს ლიტერატურული მოვლენებისა და ტექსტების კვლევა, ლიტერატურის ისტორიისთვის საჭირო მეთოდოლოგიური პრინციპების დადგენა. კოტეტიშვილი „კვლევის მეთოდის“ ცნების განსაზღვრისას გამოყოფს „საკითხის ორ მხარეს“: ა) მეთოდს, „როგორც მხატვრული შემოქმედების კვლევის საშუალებას და ბ) მეთოდს, როგორც „მხატვრული შემოქმედების ისტორიის გამოკვლევის საშუალებას“. პირველ შემთხვევაში, მეცნიერის შეხედულებით, დგება „პიროვნული შემოქმედების გარკვევის საკითხი“, ინდივიდუალური ხასიათის ან საგნის იმანენტური შესწავლის ამოცანა. მეორე შემთხვევაში კი, მიიჩნევა კრიტიკოსი, ხდება ლიტერატურული „ევოლუციის ანუ საგნის კაუზალური“ შესწავლა, შემდეგ კი იმ „ზნეობრივი ტემპერატურის“ (იპოლიტ ტენი), დროებით გარემოებების, „საერთო კულტურული მოქმედების“ დადგენა, რომლის გაურკვევლადაც ლიტერატურის ისტორიის დაწერა შეუძლებელია. კოტეტიშვილი დარწმუნებულია, რომ მხატვრული შემოქმედების სისტემატიზაციის კვლევისას ერთი ცალკე აღებული რომელიმე მეთოდი ვერ გამოადგება, საჭიროა ერთგვარი „პლურალიზმი“. კრიტიკოსის შეხედულებით, ამ მეთოდთა კლასიფიკაციის და მრავალი განშტოების ერთმანეთთან დაახლოების შემთხვევაში, მივიღებთ სამ ძირითად მეთოდს – ისტორიულს, ევოლუციურსა და შედარებითს. ცხადია, რომ

* იხ.: თამარ ციციშვილი, ირინე მოდებაძე. ქართული ლიტერატურის ისტორიის სისტემური შესწავლა XIX ს. კრიტიკულ აზროვნებაში. ლიტერატურული ძიებანი (Literary Researches), XXXIV. თბილისი, ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013, გვ. 177-194.

მეცნიერი მეთოდოლოგიური სინთეზის აუცილებლობაზე მიუთითებს: „გვეგონია, ეს სამი ძირითადი მეთოდი სავსებით გაარკვევს ლიტერატურის ისტორიის, როგორც ერთი მთლიანობის შესწავლას“.

ვახტანგ კოტეტიშვილი თავის თხზულებაში მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის შეაფასებისას, რეტროსპექტულად მიმოიხილავს მე-17 – მე-18 საუკუნეების ქართულ მწერლობასაც, მაგრამ მისი მთავარი მიზანი უშუალოდ მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ანალიზია, რომელსაც მეცნიერი ლიტერატურული პროცესის დინამიკაში გვანვდის. კრიტიკოსი მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ყოველი ახალი ეტაპის კვლევის და იმ პერიოდში მოღვაწე მწერალთა პორტრეტების შექმნის წინ თვალს გადააეღებს ეპოქის პოლიტიკურ ფონს, „იდეურ ვითარებასა“ და ზოგადევროპულ ლიტერატურულ-კულტურულ კონტექსტს.

ვახტანგ კოტეტიშვილი მე-19 საუკუნის მწერლობას რომანტიზმის დახასიათებით იწყებს, კვლევა გრძელდება „საზოგადოებრივ-კულტურული მდგომარეობით 40-50-იან წლებში“. მისი თვალთახედვით, ეს რეალიზმის აღმოცენების ხანაა. შემდეგი ნაწილია „სამოციანი წლები, როგორც ახალი პერიოდის დასაწყისი ქართულ ლიტერატურაში“ – რეალიზმის ეპოქა, რომლის შთამაგონებლები, რასაკვირველია, თერგდალეულები იყვნენ. თერგდალეულთა პერიოდს მეცნიერი ალორძინების ხანას ადარებს. ამას მოსდევს „ქართული საზოგადო ცხოვრება და ლიტერატურა 80-იან წლებში“, „ნეორომანტიზმი“ და შრომა სრულდება „1890-1900 წლების მწერლობის“ ანალიზით. 80-90-იან წლებში კოტეტიშვილი გამოყოფს „იმედის ჯგუფს“ – ხალხოსნებს. კრიტიკოსის აზრით, მათ „ახალი კოლორი“ შესძინეს ქართულ ლიტერატურას. ნაშრომი მთავრდება იმ მწერლებით, ვინც მესამე დასის სახელით გამოვიდა ასპარეზზე. მე-19 საუკუნის ლიტერატურული პროცესის პერიოდებზე საუბრისას კოტეტიშვილი თითოეული პერიოდის დამახასიათებელ ტენდენციებს გამოყოფს:

1. კრიტიკოსის თვალსაზრისით, ქართველი რომანტიკოსების პირველწყარო პატრიოტიზმია. ქართულმა მწერლობამ რომანტიკული სიტყვით გამოხატა კრწანისის ტრაგედია და ქართული რომანტიზმიც კრიტიკოსს ამ ქარტეხილის ღვიძლ შვილად ესახება. მეცნიერის მოსაზრებით, ქართული რომანტიზმი ევროპულ რომანტიზმს მისდევს, მაგრამ ჩვენში ის საზოგადოებრივ-ეროვნული ცხოვრების კატასტროფის შედეგი იყო. ევროპაში რომანტიზმი განახლებისათვის ბრძოლაა, საქართველოში კი – უმთავრესად „ნაღვლიანი ოხვრა წარსულზე, ხელის ჩაქნევა ანმეოზე და მომავლის სკეპტიკური ჭვრეტა“. მკვლევარი დიდ ყურადღებას ანიჭებს ქართული რომანტიზმის პოეტიკას. ის დადებითად აფასებს აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ერთგვარ სინთეზს ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში. გრიგოლ ორბელიანი, მისი შეხედულებით, არ თავსდება რომანტიზმის დადგენილ საზღვრებში, რადგან ორბელიანმა ვერ შესძლო რეალიზმის ღალატი, თავის თავშივე მოახდინა შინაგანი გარდატეხა და ჰაინეს მსგავსად, დაამარცხა რომანტიზმი, თუმცა სავსებით ვერ განთავისუფლდა „ეპოქის იდეური ქროლვისგან“. ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების საფუძველს კოტეტიშვილი ეროვნულ რომანტიზმს უკავშირებს, რომელიც ევროპული რომანტიზმიდანაა

ნასაზრდოები. ბარათაშვილმა შექმნა ახალი ატმოსფერო და მისგან მომდინარე შთაგონება „ჯერ კიდევ აცოცხლებს და ასაზრდოებს ქართულ მხატვრულ სიტყვას“ (კოტეტიშვილი 1965: 149). კრიტიკოსის მოსაზრების თანახმად, ვახტანგ ორბელიანის პოეზია, ერთი მხრივ, ტრადიციული ქართული რომანტიზმის ხაზს მიყვება და, მეორე მხრივ, ევროპული რომანტიზმის ნიშნებს ატარებს. თუმცა ვ. ორბელიანთან მკვლევარი რომანტიზმის დასასრულსა და რეალიზმის დასაწყისზე მიგვანიშნებს. ეს ის რეალიზმია, რომლის ჩანასახს საზოგადოდ რომანტიზმი ჯერ კიდევ საკუთარ თავში ატარებს და „არა ახალი შემოქმედებითი მეთოდის მომარჯვებით გამოწვეული მხატვრობა“ (კოტეტიშვილი 1965: 165).

2. 1840-50-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში რეალიზმის აღმოცენების ხანა იწყება. კრიტიკოსის მოსაზრებით, ეს პერიოდი თერგდალეულთა მოძრაობისა და მრავალსაუკუნოვანი ქართული პროზის აღორძინების მოსამზადებელ ეტაპად შეიძლება ჩაითვალოს. წინა თაობისაგან განსხვავებით, „მწერლობა წარსულ დროებზე დარდს იკლავს და სინამდვილეს, ყოველდღიურობას აცხადებს ლიტერატურის მთავარ ამოცანად“ (კოტეტიშვილი 1965: 185). კოტეტიშვილი ევროპიდან ჩვენში „გადმოქანებულ“ საერთო ლიტერატურულ ტენდენციებზე საუბრობს. საქართველოშიც თანდათან იცვლება ესთეტიკური მსოფლმხედველობა. რეალიზმი ვახ. კოტეტიშვილისათვის უმთავრესად სტილის საკითხია, „შემდეგ კი თემისა, მთავარია გამოთქმისა და გამოსახვის მანერა და არა ობიექტი. ის რაც არის, თუ გამოითქმის ისე როგორც არის და არა ისე, როგორც მხატვარს უნდა, იდეალურად“ (კოტეტიშვილი 1965: 189). ამ პერიოდს მეცნიერი გიორგი ერისთავით იწყებს, ვინც სათავე დაუდო რეალიზმს, შემოიტანა ახალი ჟანრი – „დრამატიული“ მწერლობა, ტრაგედიის საგანი კომედიის საგნად აქცია და სხვა იდეა და პერსპექტივა მისცა ჩვენს მწერლობას. თუმცა „ერისთავმა მხოლოდ ახალი კვალის გავლება შესძლო და არა მთელი და დამთავრებული გზის შექმნა“ (კოტეტიშვილი 1965: 189). ვახტანგ კოტეტიშვილის ღრმა რწმენით, ამ ეტაპზე ქართული პროზა დაქვეითებული და გადაშენებულია. ქართული პროზის რესტავრაციას კი მეცნიერი დანიელ ჭონქაძის, ლავრენტი არდაზიანის, ალექსანდრე ორბელიანის, გრიგოლ რჩეულიშვილის, მელანია ბადრიძისა და ბარბარე ჯორჯაძის დამსახურებად მიიჩნევს.

3. 1860-იანი წლების ქართული მწერლობა კოტეტიშვილს უკვე აღორძინების ეპოქას აგონებს. მეცნიერი პირდაპირ აცხადებს, რომ თერგდალეულები, ილიასა და აკაკის მეთაურობით, რევოლუციონერებით შემოიჭრნენ მწერლობაში და თამამად ეკვეთნენ „მამების მყუდრო, პატრიარქალურ ოჯახს და მამების მიერ აგებული კერპები დაამსხვრიეს“. იწყება აზროვნების სრულიად ახალი ეტაპი, მაგრამ მკვლევარი კარგად აცნობიერებს, რომ „რომანტიზმი და რეალიზმი არსად არ შეჯახებიან ერთმანეთს იქ, სადაც ფორმალური და საგნობრივი პოლიარობა იწყება“ (კოტეტიშვილი 1965: 301). „სადემარკაციო ხაზის“ გაყვანა რომანტიკოსებსა და რეალისტებს შორის ძალზედ რთულია, მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიამ თერგდალეულების სახელთან რეალიზმის განმტკიცება დააკავშირა, მათ ტექსტებში „რომანტიკული სულის საღმობაც არ იყო იშვიათი“. თერგდალეულები უფრო და-

უახლოვდნენ სინამდვილეს, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით და ლიტერატურაში განამტკიცეს ის ენა, რომელიც ხალხის ენად არის ცნობილი (კოტეტიშვილი 1965: 301). ილია ჭავჭავაძე ეპოქის ცენტრალური ფიგურაა, მან „ლიკვიდაცია უყო“ ყველა ძველ სალიტერატურო მასალას, ხერხს, ფორმას და შექმნა ახალი, მტკიცე, დამთავრებული მხატვრული სისტემა. აკაკი წერეთელი კოტეტიშვილისათვის იქცა „იმ მეორე კარიატიდად“, ვისაც დაეყრდნო იმ პერიოდის ჩვენი ლიტერატურა. კრიტიკოსი აკაკის რეალისტ მწერლად შეიცნობს, თუმცა მის ტექსტებში ხშირად რომანტიკულ ფესვებსაც ხედავს.

ჩვენთვის ძალზე საინტერესოა ვახ. კოტეტიშვილის მოსაზრება ქართულ სინამდვილეში 1860-იან წლებში არსებული სამი დაჯგუფების შესახებ. მას სწორად შერჩეული ფაქტები უბიძგებენ, რომ მამებისა და შვილების დაპირისპირებული ბანაკის გარდა, დაინახოს საშუალო ელემენტიც, რადგან ყოველთვის „ორ უკიდურესობას, ორ აწყვეტილ პოლუსს“ შორის ჩნდება ხოლმე „საშუალო ელემენტიც“, ვინც წონასწორობის დაცვას ცდილობს. მაგრამ კოტეტიშვილი დეტალურად აღარ ჩერდება ამ საკითხზე.

4. 1870-80-იანი წლებში იწყება ახალი ეტაპი ქართულ მწერლობაში: კოტეტიშვილის დაკვირვებით, ძირეული ცვლილებები ლიტერატურაში ორმოცდაათიან წლებში დაიწყო, სამოციან, სამოცდაათიან წლებში გაძლიერდა, ხოლო ოთხმოციან წლებში ის უკვე ორგანული განვითარების სტადიაში გადავიდა, როდესაც სამოციანელთა „მთავარი ამოცანა შესრულების ფაზაში ჩადგა“, სალიტერატურო ბრძოლა უკვე სხვა იდეოლოგიასა და სხვა ჯგუფებს მოითხოვდა, ძველის ადგილი ახალს უნდა დაეპყრო, რადგან „ძველი დაიძრა თავისი ადგილიდან, ახალი პოზიციას პოზიციაზე იპყრობდა და ლიტერატურას უნდა ახალი ცხოვრების პერსპექტივა დაენახა“ (კოტეტიშვილი 1965: 403).

გიორგი წერეთელს კოტეტიშვილი სამოციანი წლების თერგდალეულები-საგან არ გამოარჩევს და თვლის, რომ ისიც რეალისტია, როგორც ილია და აკაკი, მხოლოდ ოდნავ „გადაიხრილი მაგისტრალიდან“. მეცნიერი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება გიორგი წერეთლის ნატურალისტად გამოცხადებას, რადგან ილიას, აკაკისა და გიორგი წერეთელს „სათავე მაინც ერთი ჰქონდათ – რეალიზმი“. კოტეტიშვილის ჩანაფიქრის თანახმად, მხატვრული რეალიზმის სკოლის წარმომადგენელთათვის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი უტილიტარიზმისა და ესთეტიკის დაკავშირებაში იყო, ხოლო შემდგომ უკვე 1880 – იან წლებში ლიტერატურულ სივრცეში დამკვიდრებულ ხალხოსანთა ტექსტები, კრიტიკოსის აზრით, უტილიტარისტულ მიმართულებას მიეკუთვნება, სადაც ესთეტიკა უარყოფილია (კოტეტიშვილი 1965: 418). მიუხედავად ასეთი მკაცრი შეფასებისა, მეცნიერს ხალხოსნობა მაინც იმ დიდი ღეროს განშტოებად ესახება, რომელსაც სამოციანელთა მწერლობა წარმოადგენდა, მაგრამ მათ მხოლოდ ერთი „მუხლი აიღეს სამოციანელთა ფართო და ზოგადი პროგრამიდან და გამუდმებით მასზე წერდნენ ... მაგრამ ახალი კოლორი კი შემოიტანეს ჩვენს ლიტერატურაში“ (კოტეტიშვილი 1965: 499).

1880-იან წლებში გამოსული ახალი თაობა – ხალხოსნები რუსი „წაროდნიკების“ შესამჩნევ გავლენას განიცდის და მოქმედება უმთავრესად სოფლად

გადააქვს. კოტეტიშვილის კლასიფიკაციის მიხედვით, ანტონ ფურცელაძე სრულიად გარკვეული სალიტერატურო სკოლის – ხალხოსნების დამაარსებელია. კოტეტიშვილი ა. ფურცელაძეში რუსული ჯურის ნაროდნიკს ვერ ხედავს, რადგან მან „ხალხის განთავისუფლების იდეას ეროვნული განთავისუფლების აზრიც თან ჩაატანა“. ანტონ ფურცელაძე იმ მაგისტრალის სათავეებთან დგას, რომელმაც შემდგომში ნინოშვილის შემოქმედებაში ჰპოვა ერთგვარი ციკლური დასასრული (კოტეტიშვილი 1965: 464). მკვლევარი, არა მარტო იდეოლოგიურ, არამედ ესთეტიკურ მხარესაც გულისხმობს: „ეს იდეოლოგიის საკითხი აღარ იყო, აქ ტრადიციამ იჩინა თავი და იმ ჩვეულებრივმა მოვლენამ რასაც თეორიისა და პრაქტიკის გაყრა ეწოდება ... თუ სამოციანელები ხალხის შესახებ წერდნენ, ახლების ლოზუნგი იყო სახალხოდ წერა“ (კოტეტიშვილი 1965: 499). კოტეტიშვილი 1880-იან წლებში ხალხოსანთა რიგებში მოიაზრებს რაფიელ ერისთავსა და იოსებ დავითაშვილს (პირველ მუშა პოეტს).

5. 1880-იან წლებში ვახტანგ კოტეტიშვილი ცალკე გამოყოფს ნეორომანტიზმს, რომლის საუკეთესო გამოვლინებად ვაჟა-ფშაველასა და ალექსანდრე ყაზბეგის ტექსტები ესახება. მეცნიერი 1880-იან წლებში ქართულ კულტურულ სივრცეში ორი განშტოების ფორმირებას ხედავს. ფორმირებები თითქოსდა დაუპირისპირდნენ კიდეც ერთმანეთს, მაგრამ მკვლევარი მათ შორის არსებით წინააღმდეგობას მაინც ვერ გრძნობს: „მხოლოდ სხვადასხვა თვალსაზრისი, მიზანი კი ერთი იყო – არსებულის წინააღმდეგ ამხედრება და ადამიანის ნივთიერი და ზნეობრივი გამარჯვება“ (კოტეტიშვილი 1965: 541). პირველი მიმართულება – ხალხოსნები, იბრძოდნენ ხალხის ეკონომიური და უფლებრივი განთავისუფლებისათვის, მეორეთა ცდა იქით იყო მიმართული, რომ „ადამიანის სული აღედგინა და იბრძოდნენ სულის რეჟიმის წინააღმდეგ, რომელიც ცივილიზაციას მოჰქონდა, ეს უკანასკნელნი ლიტერატურაში დამკვიდრდნენ ნეორომანტიკოსების სახელით ... ვაჟასა და ყაზბეგის პროტესტანტობის საფუძველი სოციოლოგიურ მხარეში არ მდგომარეობდა, ის ზნეობრივ სფეროს მოიცავდა“ (კოტეტიშვილი 1965: 541). კრიტიკოსი მათ რევოლუციონერებსაც უწოდებს და ნეორომანტიკოსებს განაკუთვნებს.

6. ვახტანგ კოტეტიშვილი აანალიზებს 1890–1900 წლებს და ასკვნის, რომ ის მოძრაობა, რაც სამოციანელებმა დაიწყეს, მე-19 საუკუნის ბოლოსათვის თანდათან გაფართოვდა, უფრო მეტ სივრცეზე გადაიშალა და ახალი მიმართულებები მიიღო, საზოგადოებრივი ცხოვრება უფრო „მრავალგზიანი“ გახდა. ხალხში სიარულის მოწოდებამ სიახლე დაკარგა. მოდიოდა ახალი, სიღარიბეში აღზრდილი თაობა, ვინც მსჯელობას მოქმედებასა და ბრძოლას ამჯობინებდა. ეს ახალი დაჯგუფება მესამე დასის სახელითაა ცნობილი. ლიტერატურულ სივრცეში მესამედასელ პოეტთა და ბელეტრისტთა მთელი ფრაქცია გამოვიდა, კოტეტიშვილი სათავეს, საიდანაც ეს მიმართულება და ლიტერატურა წამოვიდა, ეგნატე ნინოშვილში ხედავს და დარწმუნებულია, რომ ნინოშვილიდან იწყება მესამე დასის „ფეხის ადგმა და მისი ჩასახვის პროცესი“. მესამე დასს, რასაკვირველია, აუმხედრდნენ, იწყება პოლემიკა. კრიტიკოსი ამ გარემოებას ჩვეულებრივ მოვლენად აღიქვამს, რომელიც ნებისმიერ ახალ მიმართულებას ყოველთვის თან ახლავს.

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ვახტანგ კოტეტიშვილის მოსაზრება ქართული ლიტერატურის განვითარების ძირითად ტენდენციებზე, რომელიც მისი თვალსაზრისით, აშკარად „თან სდევდა“ ევროპის ქვეყნების ლიტერატურის განვითარების ძირითად ტენდენციებს.

ამ მოკლე მიმოხილვიდან* ნათლად ვლინდება, რომ თავისი „ისტორიის“ სამტომეულის სტრუქტურირებისას ვახტანგ კოტეტიშვილი იყენებს ყველა ზემოდ ჩამოთვლილ მეთოდს (ისტორიულ-ქრონოლოგიურს → მხატვრულ-ესთეტიკურს → ჟანრობრივს → ისტორიულ-შედარებითს). შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მიუხედავად მე-20 საუკუნის დასაწყისის თეორიული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი უზუსტობებისა, მეცნიერის ნააზრევის ძირითადი დებულებები, ლიტერატურული პროცესის მემკვიდრეობითობისა და ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის კონცეპტთა თანამედროვე თეორიულ გააზრებას უახლოვდება.

II. მიხეილ ზანდუკელი

მიხეილ ზანდუკელის „თხზულებანი» ოთხ ტომად 1972-1986 წლებში გამოვიდა. ზანდუკელის კვლევის ობიექტი მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიაა. მასში მონოგრაფიულადაა შესწავლილი მე-19 საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და მწერლობის განვითარების ყოველი ეტაპი, ლიტერატურული მიმდინარეობები და იმ ეპოქის თვალსაჩინო მწერლების ტექსტები. მეცნიერის მიზანი მე-19 საუკუნის მხატვრულ აზროვნებაში ეროვნული თვითმყოფადობისა და თავისებურებათა ჩვენება იყო, ვინაიდან ქართულმა ლიტერატურამ „განავითარა საკუთარი მხატვრული ინტერესი, შექმნა საკუთარი მხატვრული აზროვნება, რომელსაც თავისი არსებობის მანძილზე სხვა ხალხის კულტურაც ერთვოდა“. მიხეილ ზანდუკელი მე-19 საუკუნის ანუ ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიას ლიტერატურის პერიოდის დეფინიციის დადგენით იწყებს. პერიოდი, მეცნიერის თვალთახედვით, არის ისტორიის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე მდგომი ლიტერატურული ცხოვრების სპეციფიკური სახე, განსხვავებული წინა და შემდეგი საფეხურების ლიტერატურული ცხოვრებისაგან, როდესაც ერთი პერიოდი გადადის მეორეში თავისი გაგრძელებებით, ნაშთებით, ხოლო მეორე იწყებს სათავეს პირველში, ეს „დიალექტიკურ ურთიერთობაში მყოფი განვითარებული ლიტერატურული ცხოვრებაა“. მკვლევარი განმარტავს, რომ ლიტერატურულ პერიოდს ქმნის ლიტერატურულ მოვლენათა ციკლი, „რომელიც გამომხატველია გარკვეული სოციალური ფორმაციითა და შინაგანი მთლიანობით, როგორც შინაარსისა და ასევე ფორმის მხრივ ხასიათდება“ (ზანდუკელი 1972: 34). ზანდუკელის შეხედულებით, აქ სადავო და დასადაგენი კიდევ ბევრი რამ რჩება და ამ განმარტებას ის მხოლოდ სამუშაო ჰიპოთეზად მიიჩნევს და იქვე დასძენს,

* ვ. კოტეტიშვილის თეორიული კონცეფციის განხილვა „ქართული ლიტერატურის ისტორიის ვახტანგ კოტეტიშვილისეული პარადიგმა“ ჩვენს მიერ მოხსენებული იყო 2016 წ. მე-7 საერთაშორისო ქართველოლოგიურ სიმპოზიუმზე „საქართველო ევროპული ცივილიზაციის კონტექსტში“. თსუ. თბ. 2016.

რომ პერიოდებს შორის „მსაზღვრავი დატის“ აღნიშვნა მხოლოდ დაახლოებითაა და არა აბსოლუტური. მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაცია მას შემდეგნაირად აქვს წარმოდგენილი:

პირველი პერიოდი მე-19 საუკუნის დამდეგით იწყება და 1845 წლამდე გრძელდება. ძველი ქართული ფეოდალური კლასი, თავისი დამახასიათებელი ფსიქოლოგიით, ეჯახება კაპიტალისტურ-ჩინოვნიკურ რუსეთს. საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვით გამონეული იდეური და ფსიქოლოგიური უკმაყოფილება ხელს უწყობს რომანტიზმის განვითარებას. მკვლევარი ქართული რომანტიზმის ძირითად მოტივად ეროვნულ მოტივს მიიჩნევს. კრიტიკოსი, სანამ ქართული ლიტერატურის პირველი პერიოდის ანალიზს შემოგვთავაზებს, ამომწურავად განიხილავს საზოგადოდ რომანტიზმს და მისი განვითარებისათვის საჭირო ხელისშემწყობ კულტურულ პირობებს. მეცნიერის თვალსაზრისით, მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის პირველ პერიოდშივე რომანტიზმის განვითარება ნელ-ნელა სრულდება და პარალელურად რეალიზმი იკაფავს გზას. ქართული ლიტერატურა აღმოსავლურ მწერლობასთან წყვეტს კავშირს და ლიტერატურაშიც უკვე რუსეთის მეშვეობით შემოტანილი ევროპული მწერლობის გავლენა იგრძნობა. ზანდუკელის თეორიის თანახმად, მე-19 საუკუნის პირველი პერიოდის ქართული ლიტერატურა ორი მიმართულებით – რომანტიზმისა და რეალიზმის გზით ვითარდება. მკვლევარი პირველ პერიოდში შემდეგ ნაკადებს გამოყოფს: 1. „ძველი, დამოუკიდებლობის დაცემის ლიტერატურა“, როდესაც გრძელდება მე-18 საუკუნის ტრადიციები და სტილი. წარმომადგენლები არიან თეკლე და ქეთევან ბატონიშვილები, გიორგი, დავით და დიმიტრი თუმანიშვილები, თამაზ ქობულაშვილი და სხვანი; 2. მეორე ფრთა მწერლებისა – ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი ქმნიან ევროპული ხასიათის რომანტიზმს; 3. გრძელდება ყარაჩოღელთა ლიტერატურა; 4. ხალხში ჩნდება ახალი ცხოვრების პირობების ამსახველი ლექსები (არსენას ლექსი), რომელიც რევოლუციური რომანტიზმის სულის მატარებელია. ამ მიმართულებას უახლოვდება ნ. ბარათაშვილი, თავისი აქტიური, მეზრძოლი, სოციალური მომენტების შემცველი რომანტიული შემოქმედებით; 5. გზას იკაფავს რეალიზმი. ის ახალი ცხოვრების განჭვრეტას ლამობს – ი. ბაგრატიონი, ს. დოდაშვილი და სხვები.

მიხეილ ზანდუკელი რომანტიკოსებიდან გამოყოფს ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, რომელმაც ჩვენ მწერლობაში ძველი ქართული ლიტერატურის განვითარება მოათავა და ახალი რომანტიული მწერლობა დაიწყო. მას გამოუჩნდნენ მიმდევრები და გამალრმავებლები გრიგოლ ორბელიანისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახით. მათ ტექსტებში გაიზარდა, გაიშალა და დასრულდა ქართული ლიტერატურული რომანტიზმი. ზანდუკელისათვის ნიკოლოზ ბარათაშვილი ახალი ქართული ლიტერატურის პირველი პერიოდის – შემოქმედებელი და მთლიანი სახის მიმცემი პოეტია, ვის ლირიკაშიც ქართულმა რომანტიზმმა მთელი თავისი ძალა, შესაძლებლობა გაშალა და ამოწურა. მწერლის ტექსტებში მკვლევარი რეალიზმის გარკვეულ ნიშნებსაც ამჩნევს. ზანდუკელი იზიარებს იმ პოზიციას, რომ ნ. ბარათაშვილის შემდგომი ქართული რომანტიზმი დეკადანსს განიცდის.

მეორე პერიოდის ქართული ლიტერატურის ისტორიას მ. ზანდუკელი 1845 წლიდან იწყებს და ეს ხანა 1890 წლამდე გრძელდება. საქართველოში იცვლება პოლიტიკური და ეკონომიური მდგომარეობა, ბატონყმობის გადავარდნის მტკივნეულმა პროცესმა თავადაზნაურობის ცხოვრება სავესებით დაარღვია და „მთავარი ეკონომიური ფაქტორის, კაპიტალიზმის განვითარება გამოიწვია“. მეცნიერის აზრით, ქართული ლიტერატურული ცხოვრებაც სხვადასხვა ფენის შესაბამისი მიმართულებებისაგან შედგება: 1. ამ პერიოდის ახალი ქართული მწერლობის სისტემატიზაციას ზანდუკელი გიორგი ერისთავით იწყებს და მას რეალიზმის დამწყებად მიიჩნევს. გ. ერისთავის გამგრძელებლებად ზ. ანტონოვს, დ. ჭონქაძესა და ლავრ. არდაზიანს მოიაზრებს; 2. მტკიცდება მთავარი ლიტერატურული ხაზი – კრიტიკული რეალიზმი. კრიტიკული რეალიზმი ჩვენში თერგდალეულებმა ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა შემოიტანეს. თერგდალეულთა თაობა ლიბერალურ-დემოკრატიულ ფსიქო-იდეოლოგიას ამჟღავნებს; 3. მეორე პერიოდის მეორე ნახევარში, 1870-80-იან წლებში ამ მიმართულებას აგრძელებენ ხალხოსანი მწერლები – ა. ფურცელაძე, ნ. ლომოური, ს. მაგლობლიშვილი, ე. გაბაშვილი, ნ. ინაშვილი, ნ. ხიზანიშვილი, ს. ჭრელაშვილი, მიშო ყიფიანი და სხვები. ხალხოსნების ძირითადი თემატიკა ხალხზე ზრუნვა და მისთვის ბედნიერი, თანასწორი, თავისუფალი ცხოვრების შექმნაა; 4. ამავე ხანაში ზანდუკელი გადაგვარებულ რომანტიზმს, „ძველ დროზე ტირილითა და მის აღდგენა-შენარჩუნებაზე ოცნებით“ გამოყოფს – ვ. ორბელიანი, მამია გურიელი, გრ. აბაშიძე; 5. მეოთხე ნაკადს განეკუთვნებიან ვაჟა-ფშაველა და ალ. ყაზბეგი. მათი შემოქმედება მთის კარჩაკეტილი ნატურალური მეურნეობის კაპიტალიზაციის პროცესთან შეჭიდებისა და თემის გაბზარვის ნიადაგზე იწყება.

ამრიგად, მეორე პერიოდის ახალი ქართული ლიტერატურის განვითარება, ზანდუკელის თვალსაზრისით, საკმაოდ ხანგრძლივი და რთული პროცესია და ის ორი შინა პერიოდებისაგან შედგება:

- 1845-1870 ლიბერალურ-დემოკრატიული თერგდალეულთა ჯგუფი;
- 1870-1890 დემოკრატიულ-ხალხოსნური მიმართულება.

მ. ზანდუკელი მეორე პერიოდის 1845-1890 წლების ლიტერატურის კლასიფიკაციას წინ მოკლე პოლიტიკური მდგომარეობის მიმოხილვას დაურთავს, რადგან მეცნიერის პოზიციის თანახმად, ლიტერატურულ მიმართულებათა ან სტილთა ცვლას ყოველთვის წინ უძღვის სოციალური გადასაცვლება, „ყველა მიმართულებას გარკვეული კლასის ბეჭედი აზის ... სწორედ ეს ბეჭედი ძირითადი, რომლითაც ერთი ლიტერატურული მიმართულება განსხვავდება მეორისაგან“ (ზანდუკელი 1976: 53). მკვლევარი კარგად აცნობიერებს, რომ გაბატონებული კლასი ხელს უწყობს თავისი იდეოლოგიის გამომხატველ ლიტერატურის განმტკიცებას და მწერლობა გამოყენებული აქვს, არა მხოლოდ როგორც თავისი მდგომარეობის ასახვისა და განმტკიცების საშუალება, არამედ როგორც სხვა კლასებთან ხელსაყრელი საბრძოლო იარაღი. იცვლება კლასიც და იცვლება ლიტერატურაც. სწორედ ამ პერიოდში (1840-იანი წლების მეორე ნახევრიდან) დეგრადაციისა და დაშლის ნიადაგზე მყოფ ქართულ საზოგადოებაში იწყება ახალი დიფე-

რენციაცია, ჩნდება ახალი სოციალური ფენა, რომელსაც კრიტიკოსი „ფულის მქონენს“ უწოდებს (მიკირტუმებს, კარაპეტებს, ბულდანიჩებს, მეჯღანუაშვილებს). ბუნებრივია, რომ ლიტერატურაც „აქეთკენ იყურება, ამათ აკვირდება და ასახავს“ (ზანდუკელი 1976: 19). თავადაზნაურობა საბოლოოდ ქედს იხრის და ფარ-ხმალს ყრის. ერთი ნაწილი თავადებისა განაგრძობს ძველ მსოფლმხედველობას, წარსულს ეჯაჯგურება და გამწარებული ებრძვის ყოველივე ახალს. ეს მამათა თაობაა, მათ შორის არიან ალ. ორბელიანი, ბ. ჯორჯაძე, ე. წერეთელი, ს. მესხიშვილი, გრ. რჩეულიშვილი და სხვანი. ჟანრის მხრივ ავითარებენ: ელეგიას, რომანტიულ პოემას, ოდას, რომანს, სენტიმენტალურ-რომანტიულ მოთხრობას და პატრიოტულ დრამას. თავადაზნაურობის მეორე ნაწილმა (საშუალო და ნაკლები შეძლების მემამულეები და მონინავე ახალგაზრდები) იგრძნო ძველი ყოფის ნიადაგის მაგარი რყევა, პატრიარქალური დრომოჭმულობა, გაითვალისწინა ცხოვრების ახალი მოთხოვნების „მძლავრი მოწოლა“ და დაიწყო ბრძოლა ერისა და ხალხის თავისუფლებისათვის. ამ მიმართულების წარმომადგენლები 1840-50-იან წლებში არიან: გ. ერისთავი, მ. თუმანიშვილი, ლ. არდაზიანი. მკვლევარს ეჩვენება, რომ შესაძლოა მათი თხზულებანი მხატვრული რეალიზმის თვალსაზრისით, სათანადოდ ვერ არის დახვეწილი და რეალისტური მიმართულების მთლიანი ჩამოყალიბებაც ვერ მოგვცეს, მაგრამ სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადეს რომანტიკულ-სენტიმენტალურ მიმართულებას. ერისთავმა ჩვენ ლიტერატურაში ახალი ჟანრი, საყოფაცხოვრებო კომედია შემოიტანა. მეცნიერის თვალსაზრისით 50-იანი წლებიდან ახალი ნაკადი, წვრილ-ბურჟუაზიული მიმართულება იწყება. ამ მიმართულებას სათავეში უდგას რაზნოჩინეცი დ. ჭონქაძე, „რომელიც ხალხის განწყობილებასა და სურვილებს რეალურ ფერებში შლის. დან. ჭონქაძის სახით ჩვენ მწერლობაში პირველად ასე მძლავრად იჭრება ხალხი“ (ზანდუკელი 1976: 23). ლავრენტი არდაზიანმა კი ხელი შეუწყო სოციალური რომანის, როგორც ეპოქის შესაფერი ჟანრის განვითარებას.

ზანდუკელი 1860-70-იან წლების მწერლობის სისტემატიზაციას წინ რუსეთისა და შემდგომ საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების მოკლე მიმოხილვას წარუძღვარებს. მეცნიერი აქცენტს იმ გარემოებაზე აკეთებს, რომ 1860-70-იან წლების საქართველოში საზოგადოებრივი აზროვნება რუსეთის უშუალო გავლენის, ხშირ შემთხვევაში პირდაპირი მიბაძვის გზით ვითარდებოდა. ქართულ მწერლობაში 1860-იან წლებში საგულისხმო გარდატეხების, „ძალების დაჭიმვის“, ძველის რღვევისა და ახლის ძიების და აღორძინების ხანა დგება, რომელსაც თერგ-დალეულები მეთაურობდნენ. მათი მისწრაფების მთავარი დამახასიათებელი შტრიხი კი ეროვნული გრძნობაა. თერგდალეულებმა ბრძოლა გამოუცხადეს ყველაფერს, რაც ქართველ ხალხს „გამოურკვეველ ალერსიან ძილსა და გადაგვარების უფსკრულს“ უქადადა და სწორედ ეს გახდა მამათა და შვილთა ბრძოლის თავი და მიზეზი.

მ. ზანდუკელი იკვლევს თერგდალეულთა მოღვაწეობას, დეტალურად აანალიზებს მათ მსოფლმხედველობას, დამოკიდებულებას ეროვნული საკითხისადმი და შვილების მიმართებას ბატონყმობასთან. 1860-იან წლებში რეალიზმს ავითა-

რებენ თერგდალეულები – ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, გ. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი, გ. ჭალადიდელი, ხოლო პუბლიცისტიკას კი – დ. ყიფიანი, ვ. თულაშვილი, ს. მესხი, ნ. ნიკოლაძე და სხვები. ზანდუკელი, ილიასა და აკაკის ახალ ქართულ ლიტერატურაში რეალიზმის ფუძემდებლებად და 1860-90-იანი წლების მწერლობის „აზრთა მფლობელებად“ მოიხსენიებს. მეცნიერისათვის ილია, არა მარტო ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ბრძოლის ბელადია, არამედ იმ ეპოქის ახალი საქართველოს საფუძველჩამყრელიც. მე-19 საუკუნეში თერგდალეულებს უამრავი მიმდევარი და მიმბაძველი გამოუჩნდათ, ვინც შესაძლოა, პოეტური სტილითა და მსოფლმხედველობით, მათგან თვალსაჩინოდ განსხვავდებოდა, მაგრამ ძირითადად მაინც ილიასა და აკაკის სკოლიდან იყვნენ გამოსული, კერძოდ, რ. ერისთავი, გ. ჭალადიდელი, ი. გოგებაშვილი, გ. წერეთელი და სხვები. ზანდუკელი რაფიელ ერისთავს კატეგორიულად არ მიაკუთვნებს ხალხოსან მწერლებს, მიუხედავად იმისა, რომ ერისთავი 1880-იანი წლებიდან თემატურად ხალხოსნობას უახლოვდება. კრიტიკოსის კლასიფიკაციით, ის მაინც თერგდალეულია, რადგან ვერ გასცდა ლიბერალური იდეოლოგიის პოზიციებს და თანაც „თემა კი არ განსაზღვრავს ავტორის მიმართულებას – წერს მკვლევარი, არამედ თემის გაგება და გაშლა, რომელიც მწერლის იდეოლოგიაზეა დამოკიდებული“ (ზანდუკელი 1976: 432). თერგდალეულები ლიტერატურაში რეალიზმს ამკვიდრებენ, ჟანრის მხრივ ავითარებენ – კომედიას, სოციალურ მოთხრობას, ისტორიულ პოემას, სატირას, იგავ-არაკს და სოციალურ რომანს.

მ. ზანდუკელი 1870–80-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში ხალხოსნურ (ნაროდნიკურ) ნაკადს გამოყოფს. ხალხოსანი მწერლების თვალსაჩინო წარმომადგენლებად მეცნიერი ანტ. ფურცელაძეს, ნ. ლომოურს, ს. მაგალობლიშვილს, ე. გაბაშვილს, მ. ასათიანს, შ. გულისაშვილს, დ. მაჩხანელს, პუბლიცისტიკაში – მ. გურგენიძეს, გ. მაიაშვილს, ნ. ინაშვილს, ნ. ხიზანიშვილს, ს. ჭრელაშვილს, მიშო ყიფიანს მიიჩნევს. მეცნიერი მსჯელობს არა მარტო ხალხოსნობის პოზიტიურ მხარეზე, არამედ იმ ნაკლის აღნიშვნაც არ გამორჩენია, რაც „ნაროდნიკებისათვის ორგანულად იყო დამახასიათებელი“. კრიტიკოსი კარგად აცნობიერებს, რომ ქართველი ხალხოსნების ტექსტებში მკაფიოდ მოჩანს ილიას მხატვრული აზროვნების „დიდი ანარეკლი“ და რომ მათ ჭავჭავაძის, არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ თემატური ზეგავლენა განიცადეს, კერძოდ, პატრიოტულ განწყობილებათა ჩვენება. ზანდუკელს კარგად აქვს გააზრებული ის როლი, რაც რუსულმა ნაროდნიკობამ ითამაშა ქართულ ხალხოსნობასთან დამოკიდებულებაში, მაგრამ ყურადღების მიღმა არ რჩება ის მნიშვნელოვანი გარემოება, რომ ქართველი ხალხოსნები ცდილობდნენ ევროპული ცხოვრების გაკვეთილებით სარგებლობასა და ეროვნულ საკითხთან მიმართებაში მათი მსოფლმხედველობა სრულიად განსხვავდებოდა რუსი ნაროდნიკებისაგან. ხალხოსნები ლიტერატურაში ავითარებდნენ კრიტიკულ რეალიზმს, ხოლო მათ ტექსტებში ყველაზე გავრცელებული ჟანრები იყო – სოციალური რომანი, მოთხრობა, ნარკვევი და ლექსი-სიმღერა. 1890-იანი წლებიდან ზანდუკელის სისტემატიზაციის თანახმად, ხალხოსნობა კატასტროფულ დეკადანსს განიცდის (ზანდუკელი 1978: 153). ვაჟა და ყაზბეგი

კრიტიკოსისათვის ძირითადად თერგდალეულთა და ხალხოსანთა მიმართულების საფუძველზე დგანან, რადგან ისინი ცხოვრების სინამდვილის, მისი ტიპური მოვლენების და ტიპური გარემოს ასახვას ემსახურებიან. ზანდუკელი მათ „რეალისტებად, რომანტიკული ელემენტების ჩაქსოვით“ მოიხსენიებს და მთის პოეტებს უწოდებს. ვაჟა „კაცობრიობის ცხოვრების დიდ ისტორიულ მაგისტრალზე დგას, როგორც რთული საზოგადოებრივი კომპლექსების სიმბოლო, როგორც კაცობრიობის განვითარების არა მარტო მახლობელი, არამედ შორეული გზის მაჩვენებელიც“ (ზანდუკელი 1978: 731).

მესამე პერიოდს მიხეილ ზანდუკელი 1890 წლიდან იწყებს და 1900 წლით ასრულებს. ზანდუკელი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს იმ წლების პოლიტიკურ-ეკონომიურ მდგომარეობას და მასთან დაკავშირებულ საზოგადოებრივ აზროვნებას, როგორც ცხოვრების ახალი ვითარების გამოძახილს, რადგან სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდის ახალი, მარქსისტული მსოფლმხედველობით აღჭურვილი მესამე დასი. კრიტიკოსი აცნობიერებს, რომ მესამე დასი კლასობრივი დიფერენციაციისა და კლასთა ბრძოლის, როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების შინაარსის იდეის მატარებელია. ბუნებრივია, რომ ახალი ფსიქოლოგიური ხასიათის მოტივები მწერლობაში შესამჩნევ ადგილს იკავებს.

ზანდუკელი აზუსტებს, რომ მესამე დასის ლიტერატურის მთავარი ამოცანა ახალი ქვეყნის მშრომელთა ბედნიერების მიმცემი ცხოვრების ძიება და მასებში კლასობრივი შეგნების გამომუშავება იყო. მესამე დასი ახალი კლასის – პროლეტარიატის შესაბამისი ლიტერატურული ძვრის გამომხატველ რეალიზმს, სოციალისტურ რეალიზმს უდებდა საწყისს. 1890-იან წლებში პროლეტარული რეალიზმის ელემენტების შემომტანად ჩვენში მეცნიერი ეგ.ნინოშვილსა და ირ.ევდოშვილს თვლის, ხოლო 1905 წლის რევოლუციას კი მიმდინარე პროცესების ლოგიკურ დამთავრებად აღიქვამს. მეცნიერის ჩანაფიქრის თანახმად, მე-20 საუკუნის, ანუ უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია სწორედ 1905 წლიდან იწყება და ის უკვე მის. ზანდუკელის კვლევის ობიექტს აღარ წარმოადგენს. თავისი წინამორბედთაგან განსხვავებით, მე-19 საუკუნის ლიტერატურული პროცესის განვითარების დახასიათებისას მკვლევარი გაცილებით მეტ ყურადღებას საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკურ განვითარებას ანიჭებს, რაც შედარებით-ისტორიული მეთოდის ძირითადი დებულებების პრიორიტეტზე მიგვიითითებს. ჩვენ ვიზიარებთ, ქართულ კრიტიკულ სივრცეში დამკვიდრებულ შეხედულებას, რომელიც მ. ზანდუკელს დამსახურებად უთვლის მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიისა და საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარების მთლიანი სურათის შექმნის მცდელობას.

დამონებანი:

- Zanduk'eli, Mikheil. *Tkhzulebani*. T¹. 1. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1972 (ზანდუკელი, მიხეილ. *თხზულებანი*. ტ. 1. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1972).
- Zanduk'eli, Mikheil. *Tkhzulebani*. T¹. 2. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1976 (ზანდუკელი, მიხეილ. *თხზულებანი*. ტ. 2. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1976).

Zanduk'eli, Mikheil. *Tkhzulebani*. T'. 3. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1978 (ზანდუკელი, მიხეილ. თხზულებანი. ტ. 3. თსუ. თბ. 1978).

K'ot'et'ishvili, Vakht'ang. *Rcheuli Nats'erebi. Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria (XIX s.)*. T'. II. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1965 (კოტეტიშვილი, ვახტანგ. *რჩეული ნაწერები. ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.)*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1965).

Tamar Tsitsishvili
Irine Modebadze
(Georgia)

From the History of Systematic Study of Georgian Literature (Vakhtang Kotetishvili and Mikheil Zandukeli)

Summary

Key words: Vakhtang Kotetishvili, Mikheil Zandukeli, History of Georgian Literature.

The first attempts of systemize Georgian literature history originated in the 19-th century. During the development of critical thinking in Georgia, the process of a proper theoretical foundation progressed within the general European framework, creating the discourse for the systemization of the history of national literature (chronological and semantic as well).

Vakhtang Kotetishvili's work – three-volumed “A History of Georgian Literature” was published in the years 1925-1927. In the process of systematization of Georgian literature, the scientist draws the most attention to “continuity of development”: in his opinion, every new stage of development and rise of centuries-old Georgian literature is derived from the previous period and eventually it defines next stages of development. Kotetishvili praises works of his predecessors' (A. Khakhanashvili, K. Abashidze, and K. Kekelidze).

In the introduction, the critic along with theoretical issues discusses “the methods”, which must be used in the research of literary events and texts, he highlights two methods: a) the method, as a treatment for researching of creative work, b) the methods for researching “a history of creative work”.

According to Vakhtang Kotetishvili, there is no “universal method” for periodization of history of literature, there is need of pluralism for that kind of work. The critic makes method classification and after that he provides three main methods: historic, evolutionary and comparative. The critic reviews 19th century literature initially with romanticism (romantic writers – A. Chavchavadze, G. Orbeliani, N. Baratashvili, V. Orbeliani) and then continues with 40-50ies (age of realism – G. Eristavi, D. Chonkadze, L. Ardziani, M. Badridze, B. Jorjadze). Then he reviews 60ies (I. Chavchavadze, A. Tsereteli), the new era in Georgian literature, 80ies literature, then neo romanticism (Vazha-Pshavela, A. Kazbegi), literature from 1890-1900 (especially “Imedi Group” and “Khalkhosnebi”)

and finally he reviews “Third Troupe”. According to Kotetishvili, the main trend in development of Georgian literature, is similar to European trends. We can say that, despite of the inaccuracy of XX century theoretical thinking, Vakhtang Kotetishvili’s opinions approaches to the modern theoretical understandings.

Mikheil Zandukeli’s research examines the history of 19th century Georgian literature. This includes monographic studies of all aspects concerning Georgian social life, literature development, literary processes, and well-known writers of the era. The aim of the researcher was to depict the national identity and peculiarity of the 19th century artistic mentality, given that Georgian literature developed its own artistic interest, and created its own artistic thinking, which, over time, incorporated other peoples’ cultures. Mikheil Zandukeli begins the history of his 19th century, referred to as the new Georgian literature, by defining the specific type of literature. Periodicalization of 19th century Georgian literature, a romantic period ending at 1845, was the first of its kind. Romanticism, developed in the early stages of the 19th century, slowly came to an end, paving the way to realism at the same time, the first divergence of 19th century Georgian literature in to the two aforementioned directions, according to Zandukeli. From the romanticists, Mikheil Zandukeli singles out Alexander Chavchavadze, who was followed by Gregory Orbeliani and Nikoloz Baratashvili. Georgian romanticism experienced decadence in the post-Baratashvili era.

Zandukeli recounts the second period of Georgian literature as starting from 1845 up until 1890. The historian systematizes the period’s new literature with Giorgi Eristavi, succeeded by Antonov and Chonkadze, and then by Ardaziani. This wave was followed by (1) critical realism reaching mainstream status, bringing out the Tergdaleulebi (e.g. Iliia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, etc.), as the new generation expressed a liberal-democratic psycho-ideology; (2) the direction is continued in the second half of the period, the 1870s-80s, with Anton Purtseladze, Niko Lomouri, Soprom Mgaloblishvili, Ekaterine Gabashvili, Niko Inashvili, Niko Khizanishvili, Stephan Chrelashvili, Misha Kipiani, and others; (3) disintegration of romanticism occurs during the same period (e.g. Vakhtang Orbeliani, Mamia Gurieli, Grisha Abashidze, etc.); and (4) concludes with the fourth flow of Vazha-Pshavela and Aleksandre Kazbegi.

Thus, the development of the new Georgian literature’s second period, according to Zandukeli, is quite long and difficult process consisting of two parts itself:

1845-1870 Group of Liberal-Democratic Tergudalists

1870-1890 Democratic-People’s Direction.

Mikheil Zandukeli categorizes the third period under the years of 1890 to 1900, marking an end to the 19th century Georgian literature, and introducing the latest part of the country’s literature history. Zandukeli emphasizes the socio-economic situation of the years and the public thinking as the reflection of new life under the Mesame Dasi, armed with Marxist points of view. Zandukeli claims that the main task of the Mesame Dasi literature was to pursue happiness of the new state’s workers and to develop class consciousness among them. Mesame Dasi laid the foundation for the new class—the proletariat and its corresponding literary movement—socialistic realism. In the 90s, Egnate Ninoshvili and Irodion Evodishvili pioneered research on the elements of proletarian realism. We

share the viewpoint of the Georgian critical circle, with special credit to Zandukeli for his attempts of creating a complete picture of 19th century Georgian literature and public thinking.

Mikheil Zandukeli's research examines the history of 19th century Georgian literature. This includes monographic studies of all aspects concerning Georgian social life, literature development, literary processes, and well-known writers of the era. The aim of the researcher was to depict the national identity and peculiarity of the 19th century artistic mentality, given that Georgian literature developed its own artistic interest, and created its own artistic thinking, which, over time, incorporated other peoples' cultures. Mikheil Zandukeli begins the history of his 19th century, referred to as the new Georgian literature, by defining the specific type of literature. Periodicalization of 19th century Georgian literature, a romantic period ending at 1845, was the first of its kind. Romanticism, developed in the early stages of the 19th century, slowly came to an end, paving the way to realism at the same time, the first divergence of 19th century Georgian literature in to the two aforementioned directions, according to Zandukeli. From the romanticists, Mikheil Zandukeli singles out Alexander Chavchavadze, who was followed by Gregory Orbeliani and Nikoloz Baratashvili. Georgian romanticism experienced decadence in the post-Baratashvili era.

Zandukeli recounts the second period of Georgian literature as starting from 1845 up until 1890. The historian systematizes the period's new literature with Giorgi Eristavi, succeeded by Antonov and Chonkadze, and then by Ardaziani. This wave was followed by (1) critical realism reaching mainstream status, bringing out the Tergdaleulebi (e.g. Iliia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, etc.), as the new generation expressed a liberal-democratic psycho-ideology; (2) the direction is continued in the second half of the period, the 1870s-80s, with Anton Purtseladze, Niko Lomouri, Soprom Mgaloblishvili, Ekaterine Gabashvili, Niko Inashvili, Niko Khizanishvili, Stephan Chrelashvili, Misha Kipiani, and others; (3) disintegration of romanticism occurs during the same period (e.g. Vakhtang Orbeliani, Mamia Gurieli, Grisha Abashidze, etc.); and (4) concludes with the fourth flow of Vazha-Pshavela and Aleksandre Kazbegi.

Thus, the development of the new Georgian literature's second period, according to Zandukeli, is quite long and difficult process consisting of two parts itself:

1845-1870 Group of Liberal-Democratic Tergudalists

1870-1890 Democratic-People's Direction.

Mikheil Zandukeli categorizes the third period under the years of 1890 to 1900, marking an end to the 19th century Georgian literature, and introducing the latest part of the country's literature history. Zandukeli emphasizes the socio-economic situation of the years and the public thinking as the reflection of new life under the Mesame Dasi, armed with Marxist points of view. Zandukeli claims that the main task of the Mesame Dasi literature was to pursue happiness of the new state's workers and to develop class consciousness among them. Mesame Dasi laid the foundation for the new class – the proletariat and its corresponding literary movement – socialistic realism. In the 90s, Egnate Ninoshvili and Irodion Evodishvili pioneered research on the elements of proletarian realism. We share the viewpoint of the Georgian critical circle, with special credit to Zandukeli for his attempts of creating a complete picture of 19th century Georgian literature and public thinking.

**IRMA RATIANI, ALEXANDRE STROEV,
RUSUDAN TURNAVA, GAGA LOMIDZE***
(Georgia, France)

**The Reflection of French Culture and Literature in the
Georgian Cultural Space of 17th and Early 20th Centuries**
Prospects of Archival Investigation

The problem of cultural influence has attracted particular attention lately in Georgian and foreign literary criticism and comparative, historic, and cultural studies. It is dialogue between cultures that makes it easier to overcome centuries-old negative stereotypes, national isolationism, and xenophobia. The roots of literary communications are also to be sought in the valuable process of cultural influence.

Intercultural relations which are dating back to centuries is one of the main streams of contemporary comparative studies. Starting from 21st century in this process are also included former Soviet countries; some notable scientific projects, concerning intercultural relations in general and, Francophonie in particular, were conducted in Russia and Belorussia**. It is worthy that recently Georgia also has join the process.

French culture reached Georgia first and foremost through the Frenchmen. French public figures – missionaries, aristocrats, writers, diplomats, military men, farmers, wine-makers, and representatives of other social strata visited Georgia at different times and for different purposes. But in all cases they facilitated introducing the French cultural environment into the Georgian cultural area. The reciprocity of the process was reflected in several books and research works***.

* The archival material was processed by co-authors: Nino Gagoshashvili, Miranda Tkeshelashvili and Tatia Oboladze.

** By the Centre of National Scientific Researches and University Paris New Sorbonne 3 in collaboration with Russian Academy of Sciences and Belorussian Academy of Sciences; also, the project, conducted in Bristol University: <http://www.bristol.ac.uk/arts/research/French-in-russia/>. See the publications: *La francophonie aux XVIII^e-XIX^e siècles: perspectives littéraires, historiques et culturelles* by E. Gretchanaia, A. Stroev, C. Viollet. Bruxelles, 2012. Россия и Франция: диалог культур. Состав.: Е. Дмитриева, А. Сорочан, А. Строев. Тверь, 2015. Сибирско-французский диалог XVIII–XX веков и литературное освоение Сибири. Ред.: Е. Дмитриева, О. Лебедева, А. Строев. М., 2016. *French and Russian in Russia from the Enlightenment to the Age of Pushkin*, Edinburgh University Press, 2015, 2 vol.

*** See the following research works: Полиевктов, М. А. Европейские путешественники XIII–XVIII вв. по Кавказу. Глав. ред. акад. И. И. Мещанинов, ред. издания проф. Г. Б. Пичикиан. – АН СССР. НИИ Кавказоведения имени академика Н. Я. Марра. – Тифлис. 1935 – 225 с.; Полиевктов, М. А. Европейские путешественники 1800-1830 гг. по Кавказу / Ответ. ред. М. Габричидзе. – Архивное управление МВД Грузинской ССР. – Тбилиси: «Заря Востока», 1946. – 153 с. – 500 экз. Also, see: Chardin, Jean-Baptiste. *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales par la Mer Noire et par la Colchide qui contient le voyage de Paris à Hispahan*. Paris, 1687h. Klaproth, J. H. *Voyage au mont Caucase et en Géorgie*, Paris, 1823, 2. vol.; Gamba, J. F. *Voyage dans la Russie méridionale, et particulièrement dans les provinces situées au-delà du Caucase, fait depuis 1820 jusqu'en 1824*, Paris, 1826; Dumas, A. *Le Caucase: Impressions de voyage; suite de En Russie*, and etc.

It is known that in the 19th century in Georgia even several French colonies were formed, about which historical evidence can be found in archival documents. A lot of Frenchmen worked in Georgian educational institutions – grammar schools, lyceums, boarding schools, and universities. They were to be highly-qualified specialists with appropriate diplomas and recommendations, e.g. in Tbilisi there functioned a women's educational institution, headed by a French woman Madam Favre.

The increasing developing relations soon found reflection in such a significant field of culture as literature. From the very beginning of the 19th century, the French language turned into one of the communication languages of the aristocracy in Georgia, namely, its cultural centre – Tbilisi (*Tiflis*). The process was also accompanied by introduction of the French literary fashion and production into the Georgian literary area. A great amount of literary materials include literature written in the French language as well as texts in Georgian language created under the influence of the French literary style.

Bearing in mind that the French language played a very important role in the life of educational institutions and the persons of the top circles, it represented everyday communication language of diplomats, salons of the high society and families of noblemen, the Georgian nobility of the 19th century spoke as well as wrote letters and diaries in this language, the abundance of literature created in Georgia in the French language is not surprising: e.g. letters and diaries of Baron Nikolay*, personal letters and cards of other types of his daughter Maka to David Chavchavadze's daughters - Nino and Anastasia, private correspondence between Achille Murat** and Salome Dadiani, Georgian noble ladies – Maiko and Elene Orbeliani's letters in French, etc. Georgian aristocrats actively read French literature and were interested in French art. A person, speaking this *lingua franca*, was regarded to be educated. The trace of Gallomania can be seen in the well-known passage of the story by Georgian classic writer Aleksandre Qazbegi *Recollections of a Former Shepherd*, where the narrator speaks with the Frenchmen in excellent French and leaves them surprised.

It is extremely important to restore an approximate picture of the activities of the French in the sphere of public life in Georgia, reveal the main directions of the Georgian-French cultural relations and determine the place of French language and literature in Georgian literature and culture of the 19th century and the first decade of 20th century. All this will create the ground for fundamental research in the light of the comparative analysis, which is the aim of Georgian scientific project.

French-Georgian literary relations deserve special attention, getting familiar with French literature, translations, and personal contacts. In the history of Georgian-French cultural and literary relations the epochal role was fulfilled by Sul Khan-Saba Orbeliani,

* Baron Nikolay (Alexandre) was a Russian statesman, married to the daughter of Georgian Prince Alexandre Chavchavadze – Sofia. She was a sister of Prince David Chavchavadze and Princesses – Nino Chavchavadze (the wife of a prominent Russian poet and diplomat Al. Griboedov) and Ekaterine Chavchavadze (the wife of Georgian Prince David Dadiani).

** Achille Murat (1847-1895) was a French Nobleman, married to the Georgian Princess Salome Dadiani, daughter of Prince David Dadiani and Ekaterine Chavchavadze.

Georgian monk, diplomat and writer, whose journey to France and Italy was a milestone in the history of cultural and literary relations. He traveled to France in 17th century for political reasons by the order of Georgian King Vakhtang VI. Immediately after return he maintained to turn Georgian cultural and literary vector back to the west. It was after the journey that a number of new European literary and philosophic trends (classicism, enlightenment) were introduced into Georgia. Traces of French classicism and the Enlightenment are clearly felt in his literary or semi-documentary prose (*The Vise of a Lie, Journey to Europe*). It was repeatedly mentioned that some of his parables are written under the influence of La Fontaine. From the 19th century, the orientation to French literature had taken on new significance. By the second half of 19th century, the inflow of French literature, which played one of the most advanced and leading roles in the literary process of Europe, became quite obvious in the Georgian literary area. Numerous translations of French literature demonstrate clearly that Georgian authors and literary critics watched closely the ongoing processes in French literature, tried to follow the liberal and humanist ideas found in French literature and literary criticism. As seen from the vantage point of today's literary studies, it is extremely interesting to know what exactly Georgians translated from French, what influence they experienced, what did they read, what the Georgian writers used to quote, what plays from the repertoire of French dramaturgy were performed on the stages of Tiflis theatres and how they were perceived by the Georgian spectator. Answering these questions is one of the main goals of Georgian project; the light will be shed not only on the context but also on the product produced within the context and its impact on public opinion.

The outline of the history of French-Georgian public and cultural-literary relations and revealing and analysis of the details of these relations is extremely important from the viewpoint of reconstruction of social and cultural paradigms of a concrete historical epoch. Moreover, the study of French literature can often become even a clue for interpretation of Georgian literary texts of one or another period. It is noteworthy that acquaintance of Georgia with France in addition to culture and literature covers not only cognition of the history but also understanding the cultural and psychological mentality: how the stereotypes were broken, if they were broken at all.

The response of French culture in Georgia is a special sphere that has its own range of questions. Activities of some Frenchmen in Georgia has been fairly well studied. First of all, we should name Marie Brosset's work. Brosset, was one of the most important figures in the history of Georgian-French relations. Marie Brosset studied Georgian manuscripts in Paris, published a number of works in Kartvelology (Georgian Studies), as well as the manual of Georgian Grammar. His work has laid the foundation for the Georgian Studies in Europe. He translated into French and edited seven volumes of *Kartlis Tskhovreba* (*The Life of Georgia*) and many other texts or scholarly works of great importance for Georgian culture. Georgian people deeply appreciated his contributions and support. Marie Brosset's activities were well covered by 19th century Georgian press and scholarly editions as well as by 20th century Georgian criticism. They are broadly illuminating his

scholarly works dedicated to issues of Georgian culture and literature.

Besides the accomplishments dedicated to the popularization of Georgia and Georgian culture activities by Brosset and some other Frenchmen had a great influence on the popularization of French culture and literature, lifestyle and state vision in Georgia. These issues were widely discussed by Georgian criticism in 20th century. Nevertheless, most of the studies at that time were biased or pro-Soviet and completely neglected Western approaches to research. In this respect, exceptions are the works by Gaston Buachidze, Sergo Turnava, David Panchulidze, Mzia Bakradze*.

However, most of the material under study is either not interpreted at all because of ideological considerations or lies in archival files and has not yet been published. Farther study can shed light on many issues are collected both in Georgian museums, archives or libraries as well as in France and Russia.

* * *

As a result of the initial studies conducted in Georgian archives, a large amount of material that deserves our attention has been found out. First of all, it is the separate episodes of Georgian everyday life in 17th and 18th centuries, where the main personages are French missionaries, travelers and political figures. For example, in 1798, in Paris was published the book – *Mémoires historiques et géographiques sur les pays situés entre la mer Noire et la mer Caspienne*. The book consists of several texts by different authors. One of those texts entitled: *Mémoire extrait du journal d'un voyage fait au printemps 1784 dans la partie méridionale de la Russie*, is a description of a journey to Russia and Georgia of two Frenchmen: Charles-Alexandre-Balthazar-François de Paule, baron de Baert-Duholant (1751-1825) and l'abbé Etienne-Antoine Boulogne (1747-1825). It is of special interest both the reasons for their travel and its output.

Of no less interest are career aspirations of French entrepreneurs, teachers, confectioners and people of other professions in Georgia and Tiflis. Hundreds of reports about their activities have been preserved: how the first Guild merchant Castello starts silk production; how French entrepreneurs try to produce wine, cloth, soap and porcelain, as well as obtaining permission for mining and processing of gold sand in Svaneti**; how French teachers were appointed in gymnasiums, real schools and women's institutions; how French confectioneries were opened in Georgian cities – Tiflis, Kutaisi and Batumi, etc. It is clear that the activities of these people do not have direct influence on Georgian cultural and literary process, but it is reflected as an important part of the social life of the

* See: Gaston Buachidze, *Tsakhnagibi* (Angles), Vol.1. Tbilisi: SabchotaSakartvelo, 1983; Gaston Buachidze, *Tsakhnagibi* (Angles), Vol.2. Tbilisi:Merani, 1986; Gaston Buachidze, *From Montmartre to Mtatsminda*. Tbilisi: Xelovmrba, 1972; David Panchulidze, *To the History of Georgian-French Literary Relations*. Tbilisi: SabchotaSakartvelo, 1969; David Panchulidze, *Essays on the history of French Literature*. Tbilisi: Ganatleba, 1974; Sergo Turnava, *Literary Essays*. Tbilisi: Merani, 1978; Sergo Turnava, *Georgian Studies Abroad*. Tbilisi: SabchotaSakartvelo, 1978; Mzia Baqradze, *Poetics of Word and Symbolic of Sun in Albert Camus "The Stranger"*. Tbilisi: Tbilisi University press, 1988; Mzia Baqradze, *François Villon and his Georgian Translation*. In: *Jurnal Saunje*, 1987, #6.

** Svaneti is a historic province of Georgia, located in the southern part of Caucasus Mountains.

country. The social context keeps many interesting facts, including the fragments of human relations. For instance, the Central archive keeps the case on the investigation of the causes of the quarrel that occurred between the French subject Louis Creuzé and a Georgian Simon Beridze at the silk mill in Tbilisi. The French Consul appealed to the head of the court to punish Beridze for this quarrel. The French Creuzé was acquitted. In reciprocal claim Beridze presented himself in this way: “Simona Beridze, a resident of Tiflis, civil servant, of Georgian Christian faith...”. Here Creuzé appears to have shown generosity and appealed to the Governor-General Golovin with a request to be limited to just minor reprimand to Beridze because Creuzé pursued only to prove his innocence. Creuzé’s appeal dated from 16 May, 1838.

A separate topic are French manuscripts kept in the archives of Georgia. Some of them have been studied by Georgian scholars, but a number of new manuscripts, worthy of attention, have been found by the project participants; these documents should become the subject of further investigation. Among them, one of the most interesting seems to be the book of three Freemasonic Treatises. In the introduction to the book it is said that in the last quarter of the 18th century in Lion there lived people who were obsessed with the teaching of Freemasonry; Introduction opens discussion on several issues, in particular, the following is stated: these three treatises represent one component of the spiritual life of mankind and clearly show what vision people had at the end of the 18th century when faith in God was sufficiently shaken; the book is dedicated to Frank Mason’s teachings; based on Masonic fundamental dogma, Christianity, as we generally know it, is nothing but the Blue lodge of Freemasons in which the membership is opened only for those initiated; in its turn, the early Christians also addressed the initiation that was called transcendental Christianity by the Germans; thus, the doctrine that this discourse teaches is based on the Christian basis and represents a blend of Platonism, rhetoric and philosophy; the main and constant goal of this teaching is to give an extraordinary name to what we are familiar with; for the scribe, the given doctrine is nothing more than a catechism wrapped in foreign words, and etc. The book consists of three parts: paths leading to wisdom; on the divine justice; the rule of the blessing. The study and analysis of this treatise will be of great interest for the history of European culture and religion.

Of special attention is the correspondence in French, the samples of which are protected in various archives. Authors of these correspondence are Georgian and non-Georgian writers and public figures, among them: German writer, journalist and translator – Arthur Leist, British diplomat, traveler and translator – Oliver Wardrop, Georgian noble ladies – Elene Orbeliani, Maiko Orbeliani, Ekaterine Eristavi and others. It is clear that the 19th century high Georgian society gradually masters the French language as a *lingua franca* and uses it in active communication. The letters are of different content: personal, business, political, etc. It should be specially highlighted the manuscripts of Baron Nicolay, which are distinguished by diversity of genres: travel records, diaries, mixtures, letters to children, to father, greeting cards, etc. Most of them are not interpreted yet, especially, his text *Meditation sur l’Evangile*.

Linguistic position was strengthened by literary priorities. From the viewpoint of direct literary relations and influences, literary translations from French (however, there is abundance of non-literary translations which will take its place in research process) are essentially important. The careful review of numerous Georgian journals and newspapers edited on the edge of 19th-20th centuries, made it clear, that from the middle of the 19th century to the beginning of the 20th century Georgian authors tried to keep pace with and actively respond to the trends of French literature. They translated their contemporary authors: Octave Feuillet, George Sand, Victor Hugo, Anatole France, Théophile Gautier, Auguste Barbier, Alphonse Daudet, Jules Clarétie, Emile Zola, Guy de Maupassant, Alexandre Dumas (son), Victorien Sardou, Eugène Labiche, Edmond Gondinet, and others. It is noteworthy that Hugo's works were translated into Georgian almost immediately after they appeared in French (*Les Misérables*, *Torquemada*). Quite an attention was devoted to the translation of French dramas. In the 19th century, along with specimens of Georgian dramaturgy, plays translated from the European languages were often staged in the theatres of Tbilisi, Telavi and Kutaisi. A long list of French dramatists translated into Georgian might be done: Pierre Corneille – *Cinna*, Jean Racine – *Esther*, *Phèdre*, translated by Georgian romantic poet, Prince Aleksandre Chav-chavadze; several plays by Jean Baptiste Molière. In 19th century it was quite common the adaptation of Molière: Dimitri Kipiani translates the *Le mariage forcé*; Ivane Machavariani – *Don Juan*, *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*; *Les Fourberies de Scapin* is translated by Akaki Tsereteli, *Le mariage forcé* – by Solomon Tsereteli, etc. One of the archival funds in Georgia preserves Molière's translation into Assyrian language which is a complete bibliographic rarity and gives a new light to the geography of Molière's translations as well as the activity of French mission for assistance of refugees.

Familiarisation with the works by Molière is one of the most significant aspects not only in 19th century French-Georgian literary relations in generally, but, particularly, in the history of Georgian drama as well. "No foreign author is as well-known among the Georgians as Molière", noted Aleksandre Sarajishvili, Georgian critic. Molière's personages turned into patterns, according to which some notable Georgian dramatists constructed their characters. So far, Molière's paradigm of servants was introduced into Georgian literature of the comedy genre by outstanding Georgian dramatist Giorgi Eristavi, which became a characteristic feature of Georgian comedies later in the 19th century. It is essential to mention that Molière's texts were often modified and "Georgianized" in order to adapt them to the Georgian reality – French names were replaced by Georgian ones, some texts were abridged to be published in newspapers, some characters were eliminated or added, etc.* Nineteenth century famous Georgian translators (Dimitri Kipiani, Giorgi Tsereteli, Giorgi Chikovani, Sergey and Kote Meskhi, Giorgi Tumanishvili, Anastasia Tumanishvili, Elene Kipiani, Anton Purtseladze, Akaki Tsereteli, Ilia Chavchavadze) fully understand the necessity of congenial, adequate translation relevant to the original even produced

* Correspondences between the translators – Anastasia Tumanishvili and Elene Kipiani-Lortkipanidze confirms that they maintained contact to discuss translation-related issues.

such translations, but sometimes they deliberately break this law, so that the foreign work could sound like a native Georgian so that it takes into account specific problems of Georgian society and thus, the reader could be more aware of them. This practice was more or less adopted in the 19th century, and these translations were called “remakes” – variations of the theme, free translations. For example, Georgian classic writer Akaki Tsereteli translated Molière’s *Les Fourberies de Scapin* from Russian, but this translation does not correspond not only to Molière’s text, but does not even follow the Russian translation: Akaki Tsereteli added two scenes to the first act, to the second one – three scenes, remade names in Georgian mode. Despite this, according to Georgian critic Alexandre Kalandadze’s observation Akaki Tsereteli managed to preserve the inner cheerfulness, theatrical effectiveness and general mood. Another example of a free translation can be regarded Eugène Pottier’s *L’Internationale*, rendered by the same translator: the content partially diverges from the original, the refrain also does not repeat exactly, eight-line stanzas are changed into four-line, but the basic idea and the mood are maintained, it can be said everything that needs to be said has already been said. Anastasia Tumanishvili translated Ernest Labiche and Edmond Gondinet’s comedy *Le Plus heureux des trois*. In translation the second author is not mentioned at all and the title is also renamed. Names are in Georgian mode, the characters are added ... All these material needs to be analyzed in a wide cultural perspective.

In connection with translations of that period extremely important conclusions are offered in Georgian scholar’s – Gaston Bouatchidze’s work “Georgia in subtext: the elements of subconscious in Georgian translations of French poetry” (*Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie*, Paris, 1978, v.36). Gaston Bouatchidze states that in Pierre-Jean de Béranger’s poems translated by Giorgi Gvazava* the names of the characters as well as the names of clothes and flowers are substituted with Georgian names (Rosette – Martha, Adèle-Taliko, Lisette-Nino, Frétilon-Maró, Clitandre-Kola, Roger – Vano), even the dance is replaced by Georgian, which, in the opinion of the scholar, is partially typical for 19th century. However, as regards to 20th century Georgian translators (David Tserediani, Gogi Gegechkori, Galaktion Tabidze, Shalva Apkhaidze), we have quite a different picture: Georgian realities are unconsciously manifested in the mentality of characters, psychology, behavior, landscape, type of plastic beauty (for instance, to Rosario’s lark is dedicated a kind of toast, there are mountains in Loire’s gorge, mountain peaks appear in Verlaine’s poem “In the Woods”, etc.).

Close examination of those translations and making the right conclusions will give an opportunity not only to fill the history of the Georgian school of translation, but also – to reveal the regularities and their relevance with modern means of translation.

It is noteworthy that the translation of most of the mentioned texts was conditioned by the needs of the theatrical repertoire. The newly founded theatre in Georgia (1850) needed support and Georgian writers considered it necessary to strengthen the repertoire with plays already approved in European theaters. The Georgian original drama also ac-

* Giorgi (George) Gvazava (1869-1941) was a Georgian politician, lawyer, writer, translator, publicist, one of the founders and leaders of the National-Democrat Party. He immigrated to France in 1921.

tively developed since the 60s of the 19th century, but this was not enough for an increased number of theatrical companies. Translated into Georgian or remade plays successfully succeeded in theatrical scenes which are confirmed by a great deal of documentary material: theatrical bills, statements, reviews of the performances. Georgian press actively covered these events. In the second half of the 19th century and beginning of the 20th century in leading Georgian news papers and journals very interesting, sometimes, highly professional reviews were published. These materials are not properly examined until now. In case of careful study of all those reviews and successful scientific research, several articles concerning cultural and social relations between Georgia and France are planned to be published, as well as an apart standing monograph – *French Drama on Georgian Theatrical Stage**.

In general, a lot of facts related to France and French culture were widely covered by Georgian press. Thus, for example, in 1900, the “Book of Records” reports that in the Society for Dissemination Literacy among Georgians and Kotja Tavartkiladze’s book-stores sell the book of Erckmann-Chatrion *-Histoire d’un paysan*; in the same news paper Archil Jorjadze** publishes a letter entitled “The Democracy of Western Europe” (comprehension of the French Democracy)”. In 1902, the Georgian newspaper “Iveria” publishes the letter “On Paris-Sorbonne University”; extremely interesting reviews are found on political structure of France, education system, cultural events (premiers, exhibitions, presentations). Many Georgian newspapers and magazines have special reporters in France not to miss any important event. Some of these reports might have a significant meaning for the history of Georgian society.

From the first half of the 20th century, the spirit of French modernism and symbolism is already clearly felt: there are translated: Baudelaire’s *Le Fou et la Venus*, Remy de Gourmont’s *Phocas*, and some poems of French poets;*** Tiflis plunges into the French flavor with pleasure: Paris shop *Au Bon Marché et le Progrès* is opened on Vorontsov street; there is a restaurant Café Parisien in the yard of the Georgian theater on the Palace street, and at the Mikheil avenue – the cafe “Bordeaux”; French language courses are available in different places; In 1918 in Tbilisi with the support of Max Germain Dudin, a teacher of the Tiflis first male Gymnasium, was even opened the French club, which offered Georgian youth a fairly effective and versatile curriculum...

In 1882, Georgian newspaper “Droeba” (№1) wrote: “There is one people in Europe whose social life is observed by everyone with unusual interest, not only public life and state structure, but even the most insignificant event is more interesting to the mankind than the fate of another country and people. These people are the people of France, the precursor of all successful undertakings, a beacon to other nations, and often the fighter for others. Over the last ten years, after a republic was established in France, gradually, sometimes with a delay strives for such state order when the nation itself, by his chosen and distinguished people, determines her destiny”.

* The list of French plays translated into Georgian in 19th century is attached in the appendix.

** Archil Jorjadze (1872-1913) – Georgian politician, publicist, one of the founders and main ideologist of the Socialist-Federalist Party – a first national party in Georgia.

*** Some plays of Maurice Maeterlinck also were translated.

All this was unacceptable dream for Georgians and the peak that had to be conquered. This and many other facts and details that lie on the dusty shelves of the archives are waiting for readers and interpreters.

Sources*:

Collections of the National Archive of Georgia
Collections of Korneli Kekelidze Georgian National Center of Manuscripts
Collections of the archive of George Leonidze State Museum of Georgian Literature
Collections of Georgian and Russian press published in Georgia in 19th century, maintained at the National Library Parliamentary Library of Georgia

Appendix:

The list of French plays translated or adapted into Georgian in 19th century:**

Traductions géorgiennes de Molière

- L'Amour médecin – traducteur géorgien inconnu, 1831, à Moscou. Manuscrit au Centre National des Manuscrits.
- Le Mariage forcé – traduit du français par Dimitri Kipiani, 1862
- Le Médecin malgré lui – adaptation par Ivané (Okro) Eristavi, 1866.
- Sganarelle, ou le Cocu imaginaire, traduit du français par Elené Kipiani, 1871 (titre géorgien – Sganarelle, ou le mari qui croit que sa femme le trompe).
- Les Fourberies de Scapin – adaptation du russe par Akaki Tsereteli, 1873.
- George Dandin, ou le Mari confondu – traduit par Koté Meskhi, 1877.
- George Dandin, ou le Mari confondu – traduit par Guiorgui Toumanichvili, 1878.
- Le Malade imaginaire – traduit du français par Dim. Kipiani, 1879.
- L'Amour médecin – traduit du français par Dim. Kipiani, 1879.
- Le Sicilien ou L'Amour peintre – traduit du français par Dim. Kipiani, 1879.
- Les Précieuses ridicules – traduit par Elené Kipiani-Lortkipanidzé, 1883
- L'Avare – traduit par les étudiants géorgiens à Saint Pétersbourg, 1884.
- Les Amants magnifiques – traduit du français par Dim. Kipiani avec le titre – Les Fiancés Magnifiques, 1894.

Traductions Géorgiennes d'autres Dramaturges Français

- Pierre Corneille – Cinna – traduit du français par Alexandre Tchavchavadzé, 1844.
- Jean Racine – Esther, Fèdre (fragments) – traduit par Alexandre Tchavchavadzé, 1830-1840.
- Beaumarchais – Le Barbier de Séville – traduit du français par Dimitri Kipiani, 1879; la seconde traduction par Valeriane Gounia (sans date).
- Honore de Balzac – Mercadet le faiseur, comédie – traduit du russe par Koté Kipiani, 1879, 1880.

* In detailed description of archival sources will be offered in the final version of the project.

** This material is based upon the first results of the research; the research in this will be continued.

- Al. Dumas (fils):

1) La Dame aux Camélias (Marguerite Gautier) – traduit par K. Bakradzé (sans date). Une autre traduction de la même pièce par Niko Badridzé, 1895.

2) Le Fils Naturel – traduit par Chalva Dadiani avec le titre – L'Enfant de sa Faute, manuscrit (sans date). Une autre traduction de la même pièce par Samson Prangouliants et Mikheil Marjanichvili avec le titre – Né hors-la loi, 1899, manuscrit.

3) Denise – traduit par Valeriane Gounia avec le titre – Grâce ou Denise, 1900.

- Al. Dumas (père) – Kean ou Désordre et Génie – adaptation par Valeriane Gounia, 1900; il y a aussi un manuscrit, 132p. (sans date).

- V. Sardou

1) Patrie, drame – adaptation par Davit Eristavi, 1881.

2) Divorçons – adaptation par Vasso Abachidzé (sans date).

3) Thermidor, drame – traducteur anonyme, 1891.

- Eugene Labiche – Le Plus Heureux des Trois (avec Edmond Gondinet), comédie – adaptation par Anastassia Toumanichvili avec le titre – D'abord Pour Soi, manuscrit (sans date).

- Louis-Emile Vanderburch – Le Gamin de Paris, comédie-vaudeville (avec Jean-Francois Bayard) – traduit par Maco Saparova, manuscrit, 37p. (sans date).

- Th. De Banville Gringoire, comédie historique – traduit par Koté Meskhi avec le titre – Le Roi et le Poète, 1883.

- Ed. Audran (compositeur) – La Mascotte, opéra-comique, livret par Henri Charles Chivot et Alfred Duru – traduit par Artem Akhnazarov avec le titre – Le Porte-bonheur, 1895.

- Alfred de Musset – Le Chandelier – adaptation par Guiorgui Toumanichvili, manuscrit (sans date).

- Oc. Feuillet – Le Divorce de Juliette, comédie – traducteur inconnu, 1889.

Affiches:

- Eugène Scribe et Ernest Legouvé:

a) Adrienne Lecouvreur, drame – traduit par D. Meskhi, Joué à Tbilisi en 1898, à Koutaisi en 1902.

b) Michel et Christine, vaudeville, affiche en trois langues (géorgien, français, russe), le 2 janv. 1850; joué en français par les russes.

- Sardou – Marquise, comédie – annonce, 1889.

- Oc. Feuillet – Dalila, drame – monté en 1893.

**ირმა რატიანი, ალექსანდრე სტროევი,
რუსუდან თურნავა, გაგა ლომიძე***
(საქართველო, საფრანგეთი)

**ფრანგული კულტურისა და ლიტერატურის რეფლექსია
მე-17-მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართულ კულტურულ
სივრცეში****

ქართულ და უცხოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში, კომპარატივისტიკაში, ისტორიოგრაფიასა და კულტურის კვლევებში ბოლო პერიოდში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კულტურათა ზემოქმედების საკითხი. სწორედ კულტურათაშორის დიალოგი უწყობს ხელს საუკუნეების განმავლობაში დაგროვებული ნეგატიური სტერეოტიპების, ნაციონალური ჩაკეტილობისა და ქსენოფობიის დაძლევას. ლიტერატურული კომუნიკაციების სათავეც კულტურათა ზემოქმედების ღირებულ პროცესშია საძიებელი.

ფრანგული კულტურა საქართველოში, პირველ ყოვლისა, უშუალოდ ფრანგების საშუალებით შემოდიოდა. საქართველოში სხვადასხვა დროს იმოგზაურეს ფრანგმა საზოგადო მოღვაწეებმა, მისიონერებმა, არისტოკრატებმა, მწერლებმა, დიპლომატებმა და სამხედრო პირებმა, მინათმოქმედმა, მეღვინეებმა თუ სხვა ფენის წარმომადგენლებმა, რომლებიც საქართველოში სხვადასხვა მიზნით ჩამოდიოდნენ, მაგრამ, ყველა შემთხვევაში, ხელს უწყობდნენ ფრანგული კულტურული გარემოს შემოჭრას ქართულ კულტურულ სივრცეში. პროცესის უკუგებას წარმოადგენდა ფრანგი მოღვაწეების მიერ საქართველოს შესახებ დაწერილი წიგნები. ცნობილია, რომ მე-19 საუკუნეში საქართველოში რამდენიმე ფრანგული კოლონიაც კი ჩამოყალიბდა, რომელთა შესახებ არაერთ საისტორიო ცნობას ვხვდებით (საარქივო დოკუმენტები); ბევრი ფრანგი მუშაობდა ქართულ საგანმანათლებლო დაწესებულებებში: გიმნაზიებში, ლიცეუმებში, პანსიონებში, უნივერსიტეტებში. მათ მალალი კვალიფიკაცია მოეთხოვებოდათ, შესაბამისი დიპლომებითა და რეკომენდაციებით.

აღმავალი ნიშნით განვითარებადი ურთიერთობები მალევე აისახა კულტურის ისეთ უმნიშვნელოვანეს სფეროზე როგორცაა ლიტერატურა. მე-19 საუკუნის უკვე დასაწყისიდან აღინიშნება ფრანგული ენის, როგორც არისტოკრატის ერთ-ერთი საკომუნიკაციო ენის, დამკვიდრება საქართველოში, კერძოდ, მის კულტურულ ცენტრში – თბილისში; ამ პროცესს კი თან მოჰყვება ფრანგული ლიტერატურული მოდისა და პროდუქციის შემოჭრა ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში. დიდძალი ლიტერატურული მასალა მოიცავს როგორც ფრანგულ ენაზე შექმნილ ლიტერატურულ პროდუქციას, ისე – ფრანგული ლიტერატურული სტილის ზეგავლენით ქართულ ენაზე შექმნილ ტექსტებს.

* საარქივო მასალაზე იმუშავეს თანაავტორებმა: ნინო გაგომაშვილმა, მირანდა ტყეშელაშვილმა, თათია ობოლაძემ.

** ნაშრომი შესრულებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული საგრანტო პროექტის: „ფრანგები საქართველოში და ფრანგული ლიტერატურული რეფლექსია მე-17 – მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართულ კულტურულ სივრცეში“ – ხელშეკრულება № 217722-ის ფარგლებში.

ლიტერატურული კვლევების დღევანდელი გადასახედიდან უაღრესად საინტერესოა თუ რას თარგმნიდნენ ქართველები „ფრანგულიდამ“, რის გავლენას განიცდიდნენ, რას კითხულობდნენ, რას ციტირებდნენ ქართველი მწერლები, რა პიესები იდგმებოდა ტფილისის თეატრალურ სცენებზე ფრანგული დრამატურგიის რეპერტუარიდან და როგორ აღიქვამდა მათ ქართველი მაყურებელი. ამ გზით ნათელი მოეფინება არამარტო კონტექსტს, არამედ – კონტექსტის ფარგლებში წარმოებულ პროდუქციას და მის გავლენას საზოგადოებრივ აზროვნებაზე. ამ თვალსაზრისით, ძალზე მნიშვნელოვანია საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების არეალში ფრანგების მოღვაწეობის მიახლოებული სურათის აღდგენა, ქართულ-ფრანგული კულტურული ურთიერთობის ძირითადი მიმართულებების გამოვლენა, ფრანგული ენისა და ლიტერატურის ადგილის განსაზღვრა მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულის დასაწყისის ქართულ ლიტერატურასა და კულტურაში. ყოველივე ეს შექმნის ნიადაგს ფუნდამენტური კვლევისთვის შედარებითი ანალიზის ჩრდილში.

ამ საკითხებთან დაკავშირებული საარქივო მასალის ნაწილი დამუშავებულია მე-20 საუკუნის ქართველი კრიტიკოსების მიერ, თუმცა, მათ უმეტესობა იდეოლოგიური ზეგავლენის ქვეშაა მოქცეული და აბუნდიოვანებს სურათს. ამასთან, მიკვლეულია მთელი რიგი საარქივო მასალისა, რომელიც ახლა მოელის შესწავლას. ფრანკოფონიის საკითხი დღეს აქტიურად მუშავდება რამდენიმე პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში, როგორც ამ ქვეყნების საზოგადოებრივი და კულტურის ისტორიის ერთი მონაკვეთი. საქართველოს ჩართვა აღნიშნულ კვლევებში ქართული მეცნიერების ინტერნაციონალიზაციის კიდევ ერთი მაჩვენებელია.

ახლადმიკვლეული მასალებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს: ფრანკმასონური ტრაქტატი, ფრაგმენტები დღიურებიდან, პირადი მიმონერა ფრანგულ ენაზე, ასევე, ფრანგულიდან თარგმნილი ლიტერატურული მასალა.

საეტაპო როლი ქართულ-ფრანგული კულტურული და ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიაში შეასრულა სულხან-საბა ორბელიანმა, რომლის მოგზაურობა საფრანგეთსა და იტალიაში ქართულ ლიტერატურაში მთელი რიგი ახალი – ევროპული ლიტერატურული და, ზოგადად, სააზროვნო ტენდენციების (კლასიციზმი, განმანათლებლობა) შემოტანას დაუკავშირდა. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრისთვის უკვე ძლიერ დაწინაურებული და ევროპის ლიტერატურული ცხოვრების ერთ-ერთი ლიდერის – ფრანგული მწერლობის ნაკადი საკმაოდ საგრძნობია ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში. აღსანიშნავია, რომ ამ თარგმანების გარკვეულმა ნაწილმა უდიდესი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში, რაც კვლევის კიდევ ერთი მიმართლებაა. ფრანგული ლიტერატურიდან შესრულებული მრავალრიცხოვანი თარგმანები, აგრეთვე მათი მიმოხილვა და რეცენზიები, გვიჩვენებს, რომ ქართველი მწერლები და კრიტიკოსები დიდი ყურადღებით ადევნებენ თვალყურს საფრანგეთის ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებს, ცდილობენ ფრანგულ მხატვრულ ლიტერატურასა და კრიტიკაში გადმოცემული ლიბერალური და ჰუმანისტური იდეების გაშუქებას.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ფრანგულ-ქართული საზოგადოებრივი და კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიის მიმოხილვა, ამ ურთიერთობათა დეტალების გამოვლენა და ანალიზი ძალზე მნიშვნელოვანია კონკრეტული ისტორიული ეპოქის სოციალური და კულტურული მოდელების რეკონსტრუქციის თვალსაზრისით. ფრანგული ლიტერატურის შესწავლა, ხშირ შემთხვევაში, შეიძლება ამა თუ იმ ეპოქის ქართული ლიტერატურული ტექსტების წაკითხვის გასაღებადაც კი იქცეს.

საგულისხმოა, რომ საქართველოს ნაცნობობა საფრანგეთთან, კულტურისა და ლიტერატურის გარდა, მოიცავს არა მხოლოდ ისტორიის შემეცნებას, არამედ კულტურული და ფსიქოლოგიური მენტალობის გაგებასაც; თუ როგორ ირღვეოდა სტერეოტიპები და ირღვეოდა თუ არა საერთოდ.

SABBAR S. SULTAN (Ph.D.)
(Oman)

Creative Writers and their Invocation of Divine Inspiration

Endings are elusive, middles are nowhere to be found, but
Worst of all is to begin, to begin, to begin. (Donald Barthelme)

Creative writing is a thorny and problematic question that has occupied a great space in the arguments of philosophers, critics, psychologists, sociologists and creative writers themselves. Although their disciplines and perspectives and fields of interest are various and even incompatible, it is noticeable that share a common ground in rationalizing and recognizing the mechanism of the creative process. As such, the present paper is divided into sections: the first one is concerned with the particularity, difficulty and nature of the creative process. The second, much the longest, is devoted to the explication of the Divine inspiration in the success of the creative writing, without which nothing would materialize. It is axiomatic to state that creative writing is a very painful task which consumes a lot of time and effort. Evidence of this can be seen in the limited number of creative writers in any country. Moreover, creative writing is not hereditary in that the creative craft is not always pursued by the writers' sons or daughters. No specific institutions are known to prepare and train creative writers even though there are many courses taught in some universities. Characteristically, creativity remains a distinctive field as the majority of "creative professionals are not driven exclusively by personal gains"(Jeffrey 8). This type of work is essentially individual and in fact it is the product of many complex psychological, social and cultural factors. Writers themselves are not quite sure how they have got enmeshed in the world of creativity. In W.H.Auden's cogent argument, this type of writing is the only craft that cannot be mastered by studying. As Auden suggests "every original genius, to be an artist or scientists, has something a bit shady about him, like a gambler"(Auden 1963:12). Moreover, creative writers cannot give a conclusive answer regarding their choice of creativity as a hobby or a means of earning one's living. The poet Dan Shapiro can only refer to the irresistible allurements of creativity which is his bitter-sweet lot. As he puts it "I had no intention of becoming a writer. I didn't know that becoming a writer was what saved me .It presented me with a window into the infinite" (Shapiro 2003:1).

However, for all the hard labor and efforts exerted for achieving it, all the pains disperse the moment the writers finds a foothold in the realm of writing. Aldus Huxley , for instance, points out the ambivalent attitude associated with creative writing and what it demands and offers," Writing is vey absorbing and sometimes exhausting', argues Huxley," But I've always considered myself lucky to be able to make a living at something

I enjoy doing”(Huxley 1960:50).If Huxley takes pride in opting for this hazardous craft as a means of earning his bread, there are those who feel keenly the pressures and constraints imposed by this job. Needless to state, the publishers’ caprice and moodiness is one of the discouraging elements the creative writer has to put up with and overcome with a great measure of endurance. The problem of the reading public and its whimsical and unpredictable preferences and judgments are points that the creative should always bear in mind. In fact, this needs further elaboration. It is the ever-present gap between the expectations of the public and what the creative deems right. History shows innumerable cases of misunderstanding between the two parties and their incompatible priorities. Thus it would not be surprising to realize that the Dutch painter Van Gogh “sold only one painting in his lifetime; Leonardo da Vinci’s greatest ideas never saw the light of day when he was alive”(Ind & Watt 2004:4).All these represent a serious source of discouragement and discontent. If one puts aside the highly sustaining aesthetic pleasure of creativity, this process has its own disadvantages especially when the writer does not have other means of catering for his family. Indeed the family-individual duality is there at work when one raises the question of creative writing and its countless obligations and demands. The case of the British novelist Charles Dickens is a representative example here. His family forced him to work in an advocate office and the years he spent there could entitle him to work in this legal profession. In contrast to all that, the call of creativity has been uppermost in his thinking and conscience. He transformed the stories of crimes, thefts and acts of vengeance and incarceration into memorable tales to be read and viewed later by cinema-goers. This act of obeying the call of creative in Dickens applies to the situation of the American novelist, Washington Irving. His family wanted him to join the legal profession as in the case of Charles Dickens. Instead of following this trajectory suggested by his family, he got a niche in the literary circles,” without knowing or intending it, he was there preparing himself for his real calling in life. He ranged at will over the wide field of English literature”(Kleiser 2004 :6).One glaring example in this regard is evident in the testimony of one who is not a thoroughgoing creative writer. A scholar elucidating the tempting pleasure of creativity again finds herself in the magic circle of creativity. As she puts it:

Where do I begin? The flow and content of the text in the messages on these
Pages was effortless. The book in essence wrote itself. I would like to share with
You a little what my past and how spirit drastically changed my life path
culminating in the challenging of this work.(p. IX)

It is true that the genesis of the creative work is often involuntary, but there is always a need for persistent process of polishing, refining, and rendering the rudimentary into a fine and skilful shape. It is summed up in Shelley’s felicitous phrase that “the source of poetry is nature and involuntary but requires genuine labor in its development”(Fehrman 1980:11) The writer’s choice of his topic is another controversial problem whether it is of his free will or commissioned by some literary or even political circles. Even if the writer chooses his own topic, he might find himself in conflict with many parties as say,

George Orwell's famous novels *Animal Farm* and *Nineteen Eighty Four* and the unfavorable reactions they incurred in the eastern bloc. The same holds true to the poems of the late Syrian poet, Mohammed al-Maghout or for that matter Mohammed Choukri's *For Bread Alone* (1972). The present paper has stressed so far that there are two views concerning creativity and how this problem could be faced. It is preferable to start with the simple one which states the writer can manage in giving a successful work if he is equipped with the necessary expertise and skill. The German philosopher Frederic Nietzsche argues to this effect when he states that the final outcome of writing is simply "severe, noble, conscientious training into the service of art" (Roberts 1998: 1). Likewise, the American poet, Walt Whitman, conceives the production of the literary work in purely physical terms as seen in his poem, "Osirus": Osirus

Osirus-to -give forms.
I am the one who finds nothing more
Divine than simple and natural things.
(Whitman 2002: 609)

However, this is not always the case. The verbal expression and its mastery is not always the arbiter in determining the quality of the literary work. Nor is the form always the precondition of success. The practitioners of literature and art keep referring to the evanescent and ephemeral nature of creative writing and how it often eludes the creative writer's conscious plans and conceptualizations. The French writer Simone de Beauvoir refers to the writer's predicament in trying to control his/her literary material or driving it to a different direction. She states that "a literary work escapes its author" (Holveck 1995:31). What the French writer describes is not related to the writer's lack of technical experience. It is much more than that: it is the psychological and unconscious factors that eventually affect the final direction of the text and its unexpected destination. Carl Gustav Jung calls this "the unconscious" which leaves a great impact on the entire work thematically and technically. This subconscious is seen as the driving force behind the genesis and consummation of the literary text. The contemporary Japanese novelist, Shusaki Endo, explains the problem of the unconscious and its effects on the product. He explains the matter as follows "As a novelist, I myself have experienced any number of times the way in which the unconscious comes to the rescue whenever creative seems to have run dry" (Natsubari 1986: 34). The famous musician Tchaikovsky raises the same issue when he talks about his own situation. His perception of this subtle experience is a combination between what is conscious and unconscious, or inspiration and craft simultaneously:

The seed of a coming work usually arises suddenly, quite unexpectedly. When
When the soil is favorable, that is to say, when one is in the mood for the
work, the seed begins to root itself with amazing power and speed, it grows
up from The soil, shows stem,, leaves and branches and finally flowers.

(Ind & Watt 2004: 5)

Interestingly, the writing drive is something beyond the writing subject's control. This is exemplified by the succinct statement of the American novelist William Burroughs that his writing transcends the material or beneficial "they ask me if I were on a desert island and knew nobody would ever see what I wrote, I would go on writing"(Plimpton 1977:174).The same holds true to the philosopher -critic Roland Barthes whose argument runs in the same vein. He opines that creative writers cannot escape the hegemony of the creative drive, irrespective of the prevailing circumstances," the writers are on a holiday, but their Muse is awake, and gives birth non-stop" (Barthes 1972: 30).

Given the idiosyncratic nature of creative writers and the particularity of their enterprise, it is no surprise, to find their frustration and disillusionment with their work might lead to some catastrophic consequences. The great sacrifices made by writers in their pursuit of their writing could lead to states of despair and bitterness when faced with slighting and disapproval. The situation of Franz Kafka is relevant here. He is quoted to asking his close friend Max Brod before his death to burn all the drafts of his letters, diaries and unpublished stories. Fortunately, Brod did not keep his word and published many of these stories. Even a great name in classical literature, Virgil, expressed his desire of setting his *Aeneid* on fire" to be burned after his death"(Slate 2011: 173), as a move of dissatisfaction with the final shape of that epic. The Russian novelist Vladimir Nabokov had a similar experience with the last and incomplete novel, *The Original of Laura*, because he believed that it was an inferior work. He asked his son to destroy the novel "after his death"(Hart 2016 : 248).This is evidence that the creative writer's anguishes never end even when he himself dies. The irony here is that his son published the novel without editing or improving its weaknesses.

II

Given all the hardships inherent in the creative writing, it is natural that creative writers appeal to God or Muse or Deacon for assistance. The Divine inspiration is the key to the success of the literary work both critically and commercially. The situation of the classical writer is exemplary. Homer and Virgil provide very good examples here. In Homer's *Illiad* (translated by the poet Alexander Pope),the initial lines refer to the relation between the poet and Muses:

Say, Virgins, seated around the Throne Divine?
All-Knowing Goddesses
.....
Daughters of Jove assist! Inspired by You
The mighty labour dauntless I pursue.
(lines 1-2-9-10)

The same beginning can be seen in Virgil's *Aeneid* (translated by John Dryden) where the poet acknowledges his inability to finish such a might task without the help of the Muses, "O Muse! The causes and the crimes relate/What goddess was provoked and

whence her hate,”(lines 1-2).One reason for the permanent invocation of goddesses or Muses is related to the nature of the literary material which is often beyond the writer’s conscious will. It is in the words of the romantic poet, William Blake, “All that we have is Vision, from generated Organs gone as soon as come; permanent in the imagination”(Blake 1966: 776). In the first millennium of the Christian era, the Christian conception replaced the pagan ones even though the main thrust remains essentially the same. Francis Bacon sees his treatise titles *De Augmentis* that” all knowledge is divided into two kinds of information: the divinely inspired, and the other arising from the sense”(Malseen 2014:96). Along the same lines run the views of the thirteenth century writer, Geoffrey Chaucer. Although his topics in *The Canterbury Tales* are secular and full of social criticism, the direction of the work is not very far from the religious. Here the Muses are replaced by the Graces of God and “ the church”(Skeat 2008: XX)for assistance in his bulky work.

The seventeenth century witnessed the emergence of the great poet Milton, whose *Paradise Lost* (1674) concentrates on the purely metaphysical and religious as its primary topic. At the beginning of the work, Milton appeals to God for support, “What in one is dark/ Illumine ,what is low, raise and support”(lines 22-23).His justification for this help is that the nature of his writing is in line with the religious instructions in general, even though the inner structure of the book asserts something else. What matters here is how the poet conceives his own book at the moment of writing. Thus he asserts “That to the height of his argument/may assert the eternal Providence/And justify the ways of God to men”(lines 24-26).His invocation of God in his awkward situation springs from his sturdy belief that his own knowledge is derived from God, “Instruct me, for thou knowest”(line19).The poet’s characteristic attitude toward his subject matter and the factors at work drive critics to infer the presence of “intimate ,quintessentially Christian relationship between the poet and his personal God”(Nutt 2011: 21).

The Romantic writers in Britain, U.S.A.,Germany and France pursue this long tradition of viewing the literary work as representing the Divine inspiration. The names of the American poets Ralph Emerson and David Thoreau are relevant here. The former is quoted to be describing himself as a mystic and transcendentalist, a natural meditative life through his two-year sojourn in the outskirts of a forest in his hometown .*Walden*, the journal of his solitude, is full of meditations about man, nature and their philosophical views inspired by the uncommon, hermetic experience. Although his intellectual stand is not religious per se, it has affinities and parallel lines with the aforementioned writers. The twentieth century, for all its incompatible ideologies and doctrines, is the culmination of this tendency which is age-old. Definitely there are exceptions and adverse attitudes, but the mainstream shows the same steps of preserving and abiding by its guidelines. There are some figures who sought to undermine this tradition. Friedrich Nietzsche has put an ends to metaphysics and thoughts beyond the perceptible. The irony is that the vacuum left by the removal or disappearance of metaphysics from man’s life forced him to seek alternatives for providing some spiritual solace. He is cited to be referring to his pathetic situation “ No !Come back! With all your torments! All the streams of my tears run their

course to you! And the last flame of my heart, it burns to you”(Roberts 1998:2). This variable attitude of Nietzsche as regards the Divine inspiration is once again felt through the existential novelist, John Fowles. For all the here-and-now controversies known about him, Fowles devotes much space to the Divine domain in man’s life and his literary and artistic product. At a certain moment in his career he could borrow the discourse of pastors concerning the validity of the Divine inspiration in his work “We are all God’s children including the wisest philosophers or genuine mathematicians. The wisest thinkers of mankind are naïve under God’s eye and probably writers are the most naïve kids”(Cooper-Clark 1986: 15) The American poet Robert Frost used to have a characteristic attitude concerning creativity and its causes or manifestations. In one of his poems, “A Prayer in Spring”, he encapsulates the entire relation between God and his creation in the tiniest things:

Oh, give us pleasure in the flower today;
And give us not to think so far way
As the uncertain harvest;
For this is love and nothing else is love.
To sanctify to what far ends He will,
But which it only needs that we fulfill.

(Frost 2004:20)

It is remarkable to note that Frost’s stand is a sort of compromise between two dangers: believing too little or believing too much.(Poinier 1990).

In William Golding’s *The Spire* (1964), the main action hinges on one of the miracles of God. The spire of the title is actually modeled on the real Salisbury Cathedral in England that floated on a marshy land but did not fall. The main character in the novel, Jocelyn, appears to be swaying between a great desire to construct the spire and the fear of the collapse of the whole project and its implications “He must harness Roger Mason’s engineering know-how, goading him to develop the vast metal ring that will prevent the tower bursting outwards. Yet the spire is also beyond reason— a glorification of Go that leaves the earthly behind”(Golding 1964:11). If Golding’s novel embodies the mysterious and inspirational power of God’s presence, Edwin Muir’s “Transfiguration” reveals how the natural world becomes the means of suggesting another sublime one, “So from the ground we felt virtue branch/Through all our veins till we were whole, our wrists/as fresh and pure as water a well/ Our hands made is new to handle holy things”(lines 1-4).

The novelist and poet, D.H.Lawrence went further than this when he expressed his religious views which are fundamental for the successful work of art, especially in his last years. In a letter addressed to Ernest Collins, Lawrence asserts the inextricable link between art and religion:

There are so many little frets that prevent our coming to grips
at the real naked essence of our vision....I often think one ought to
be able et be religious , to be an artist (Sagar 2008: 7).

The situation of Aldous Huxley regarding the Divine inspiration is not different from other twentieth century writers. This because all these writers(Frost,Muir,Golding and Lawrence) along with many others do not expose the immediate experience and lived sensations with that rare moment in the writer's career as will be shown in the rest of this paper. Huxley displays in his poems, novels , and essays his drug-induced visions which remain on the threshold of religion. He is avowedly agnostic as seen in his view that "When in propitious emotional circumstances with certain landscape, works of art...I know that God's in Heaven and all is right with the world"(Bridgeman 2013:1).Having said that, it is important to stress that Huxley's visions ,artificially induced, differ greatly from those of Coleridge in that the aesthetic runs hand in hand with the mystic especially in his last years. This reconciliation between the physical and metaphysical , is evident in the characteristic way whereby he views things around him. His second wife Laura is quoted to be saying before his death," I have known that sense of affectionate solidarity with the people around me and the Universe at large—also the sense of pain, death, and bereavement"(Reiff 2009:35). In his illuminating arguments about the creative writer's relationship with his material and what goes on throughout the process of writing and its mechanism. Huxley maintains the duality of the perceptible and imperceptible, the physical and metaphysical. This is evident in one of his often-quoted essays," The Perennial Philosophy" and " The Doors of Perception and Heaven and Hell". In these he is more outspoken as far as the creative drive is concerned. Here he finds a kind of correspondence between the material and immaterial worlds. By the perennial philosophy, he means " the psychology that finds in the soul something similar to, or even identical with, the Divine Reality"(Huxley 1970: VI). In his *Attic Hay* (1923), Huxley elaborates on this metaphorical or mystic side of his experience through the struggle of his characters with the problem of writing. Showing the writer at work in the novel, Huxley makes the main character in the novel (Helmoltz Watson) hold many of the features the author himself carries. Watson ends the poem by referring to "That something, which is not/Nevertheless should populate/Empty might more solidly/than that we copulate"(Huxley 1970:216).For all its lack of substance, it actually transforms the entire status of the speaker. It is a moment of sudden revelation or epiphany in the Joycean sense of the word. He comments on the formidable impact of his entire being:

I feel...as though I were beginning to have something to write about.
As though I were beginning to use that power I feel I've got inside
me— that extra-latent power. Something seems to be coming to me. (p.217).

As already stated, the strange experience suggesting the metaphysical and spiritual, is related to the author's surrogate, not the author himself. However, the situation of the writer as a recipient of the scriptable material coming from nowhere is different from that of other writers in the sense that he uses mescaline as a means of reaching those moments of inspiration. This is a point that arouses disapproval of some of his critics.(Dunaway 1999:121), especially in his last novel *Island* (1962).It is interesting to note that in the au-

thor's view, this novel is a utopian work that contains "an enormous amount of diversified material"(Smith 875).Part of this ideal world is related to the firm belief of the inhabitants in a just omnipotent God in that unspecified eastern country. Faith is seen as the driving force in their daily actions and practices. It is a life of content and inner satisfaction. The society of Pla where the main character, Will Farnaby, finds himself stranded after the shipwreck. Is ruled by rationality, tolerance, love and above all, religious faith. Despite the plots hatched by Colonel Pipa in the neighboring island, Pala society thrives and betrays a great extent of solidarity and mutual help. Here is an excerpt that reflects the chasm in thinking between the skeptic westerner and the natives:

'I go by what my little voice tells me.' Tonight 'it's saying. And he will give Mr. Farnaby carte blanche., 'carte blanche', she repeated with gust.' And Farnaby will be completely successful.'. 'I wonder', he said doubtfully:

'You must be successful'.

'Must'?

'Must be', she insisted.

'Why'?

'Because it was God who inspired me to launch the Crusade of the Spirit'.

'I don't quite get the conclusion' (Huxley 1962:181).

Significantly enough, Huxley's early fiction , especially his dystopian novel, *Brave New World*, has highlighted the demerits and perils of silence. His last novel is a utopia where literature and humanitarian values take over. Literature succeeds where science finds no access (Hausman 1933).

It is true that Huxley throughout his entire creative career has been heading to the world of spirituality and ridding himself of the trammels of material civilization. However, he could not encounter one of those rare blissful moments of communion when he is guided to write the work as if it were written on its accord. Nor could he manage to set himself free from the agnostic spirit that has remained the staple of his creative career. His mystic visions are the product of drugs and other artificial means, rather than the immediate experience of encounter with the metaphysical. This can be shown through aligning his views and judgments with those of other contemporary writers who are lucky enough to be in those enviable situations

One of the memorable situations in literary history when Divine inspiration manifested itself to the creative writer unequivocally is the one associated with the name of the American novelist , Harriet Beecher Stowe. Wishing earnestly to write about the injustice inflicted upon the Black people in the south of America, she could only choose the church one Sunday morning in 1851 as the place of her meditation and serious thin king about what to do. It is at this critical moment in her life that the framework of her future suddenly crystallized. One of her critics explains what happened," as she prayed, a vivid vision suddenly began playing out before her. She saw scenes of brutal beating of an old slave and how he forgave his murderers and prayed for the salvation of their souls as he died"(McElory 2011: 2).This is not only a turning point in Stowe's career but also in

American literature as a whole. *Uncle Tom's Cabin* will always be a landmark in the literature against racism. Such is the wide-ranging effect of this book and its uncommon genesis that even President Lincoln, when meeting her during the Civil War, could only tell her, "so you're the little woman who made the greatest war" (p.2). Stow, of course, refers to the sustaining inspiration of the beginning of the book and the rest is her responsibility in elaborating, expanding and refining that rare initial glimpse. In other words, this memorable situation is the outcome and collaboration between the unconscious and conscious, the spontaneous and professional which eventually produced a great work of art.

The contemporary American poet, Ruth Stone, gives a vivid account of how the inspirational moment forces her to prepare herself to this uncommon encounter when the creative writer turns into a passive receptor of what is involuntarily imposed on him/her. In an interview with her, Ruth Stone describes this moment in her life as resembling a whirlwind "Even as a child I would hear a poem coming toward me from way off in the universe. I wouldn't hear it. I would find it" (de Niord 2010: 50). Elsewhere Stone's critics keep on referring to this poet's keen intuition and hypersensitive spirit in sensing and picking up those moments which are of great value and help for the poet to start. Significantly enough, this is not a mere hallucination or delusion. According to the poet longing to jot down what will constitute her future work, she takes to heart any insight she receives from the outside world "When she feels the first tremors of turbulence in the grass, she races home to pen and paper in the hopes of capturing the great gust of language before it disperses and is lost" (Cohen 2009: 257). If Socrates had a "Daemon" whose words "he heard without anyone speaking" (Lauder & Thomas 2000:17). Ruth Stone's critics place her within this tradition of metaphysical mighty presence and its auspicious effects. Stone herself "seemed to be the location of a daemon; she was a place where life turned into art" (Barber & Gilbert 1996:5). The other contemporary writer who talked about her experience with the role of inspiration or its absence is the American novelist, Elizabeth Gilbert. Obviously she minimizes the influential role of the metaphysical and intuitive and concentrates instead on the rational and physical. Indeed she even rules out the whole matter from her interest as an irrelevant element. This is evident in her successful autobiography, *Eat, Pray, Love* (2006). In one of the striking situations in the book, she admits to the reader her predicament as writer:

So I lifted my face from the manuscript and I directed my comments to an empty corner of the room and I said aloud, "Listen, you thing! You and I both know that this book is n't brilliant, that is not entirely my fault, right?"

Because you can see I am putting everything into this (Gilbert Ted Talks, 2009).

In another situation she accentuates the positive role of the writer that is complementary to that of inspiration. In an interview held with her by Krista Tippet, she reiterates her belief in the craft of the writer in presenting a distinguished work of art. She has the following to state as regards the complex process of literary writing:

It is a collaboration between a human being's labor and the mysteries of inspiration. And that's their most interesting dance that I think you can be

involved in. But you are not just a passive receptacle .And also, it's not entirely in your hands. And standing comfortably within that contradiction, I think, where you find sanity in the creative process if you can find it.

(Tippet, on being-org/programs/Elizabeth-gilbert- choosing-curiosity-over-fear)

The Marxist critic, Terry Eagleton, argues in parallel lines to Elizabeth Gilbert has pointed out. He is of the opinion that the creative process is actually devoid of anything transcendental or extraordinary. Indeed he views the contribution of the French Pierre Machery as simply representing “literary production, which suggests the essentially ordinary nature of fiction-making”(Pope 2003: 7).

In contrast to this purely materialistic judgment of literature and its mechanism, the romantic poet, William Blake used to present the creative act in terms similar to what Jung would later call the unconscious. The difference is only in the terminology used. Blake calls the creativity as simply that of “immediate dictation”. Such is the formidable pressure of this peculiar power that he would write twelve or twenty or thirty lines at a time, without premeditation or even against the will. Indeed, his famous poem ‘Jerusalem’ “was dictated to him”(Webster 2001;209).

Similarly, John Gardner’s recollection of his own craft follows almost the same line already specified by the majority of creative writers and critics in that he selects a plot or, to be more precise, imposes itself on him in such that he cannot but just jot it down, “so finally you do the one that God said you’ve got to do”(cit. in Chavkin 1990: 164). Even a writer of Henry James’s caliber appears to be siding with those writers who highlight the helplessness of the writer regarding the irresistible attraction of the creative drive. As he suggests, “there is in every one a divine inspiration which he can no more resist than he can resist the attraction of the earth”(Feinstein 1999:90). As such, the creative work in all its details is no more than a reflection of what the divine providence offers. It is in the words of Paul Celan, “Let us wash (the word)/Let us turn its eye towards heaven”(Hawkins 2003:XXXI).

A final example is useful here as it reflects the view of the famous novelist and historian, J.R.R.Tolkien. In his Andrew lecture titled “On Fairy Stories”. He entwines between the individual work and the Divine power:

God’s creation is primary. God imbues the creation with the ability to create, to bring forth. The subsequent or secondary creation s will always relate to and derive their ultimate meaning from the primary creation, which in turn , derives its legitimacy from God and eternity or ultimate reality. (Brazier 2012:225)

It has become evident by now that the mainstream here emphasizes the overriding view that the actant or agent in the creative process is nearly passive at least in the initial stages of the literary. He is simply a receiver, an object in the grammatical sense of the word. Obviously the fertilizing role of inspiration is crucial in the success of the literary work and the absence of Divine inspiration inevitably leads to adverse reactions and baffling responses. As such, the whole act of creation is simply a sort of worship or plea to God to fulfill the formidable task of composing. In short influential creative writing cannot

be isolated from Divine inspiration. Writers from different races, cultures, ages, cultures and creeds agree almost unanimously on this central postulate expounded in present study even though they perceive it from different perspectives. Few writers are content with rationalizing and conceptualizing the creative process from an angle that has nothing to do with the transcendental and metaphysical. All this leads the observer to infer that the creative process is a very intricate and mystifying matter, not least of which the niche that is devoted to Divine inspiration in reaching the desired effects.

Bibliography:

- Auden, Wystan Hugh. *The dyer's hand and other essays*. London: Faber & Faber, 1963.
- Barber, Wendy & Gilbert, Sandra M. (eds.) *The house is made of poetry: The art of Ruth Stone*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois UP, 1966.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lever. NY: Hill & Wang, 1972.
- Blake, William. "The Lagoon", *The complete writings of William Blake*. London: OUP, 1966.
- Brazier, Paul. H. *C.S. Lewis - The work of Christ revealed*. Eugene: Pickwick Publishers, 2012.
- Bridgeman, Jacqueline Hazard. *Aldous Huxley, the divine within: Selected writings*. NY: Harperperennial, 2013.
- Chavkin, Allan R. (ed.) *Conversations with John Gardner*. Jackson & London: University Press of Mississippi, 1999.
- Cooper-Clark, Diana. *Interviews with contemporary novelists*. London: Palgrave, 1986.
- Cohen, Sage. *Writing the life poetic: An invitation to read and write poetry*. Cincinnati, Ohio: The Writer's Digest Books, 2009.
- De Niord, Chard. An interview with Ruth Stone," *American Review*, 43-1, July(2010):48-59.
- Dunaway, David King. *Conversations with John Gardner*. Jackson & London: University Press of Mississippi, 1999.
- Feinstein, Howard M.. *Becoming William James*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Fehrman, Carl. *Poetic creation: Or craft*. Trans. Karin Petherick. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980.
- Frost, Robert. *A boy's will*. NY: World Library Publishers, 2004.
- Frazier, Raymond & Wickes, George. Interview with Aldous Huxley. *The Paris Review Interviews*, 24-23, 1960:111-122.
- Golding, William. *The Spire*. Introduced John MuHan. London: Faber & Faber, 1964.
- Hart, David Bentley. *A splendid wickedness and other essays*. Grand Ralphs: Eerdmans Publishing Co., 2016.
- Hausmann, Hans W. Aldous Huxley as literary critic, *PMLA*, 48-3, 1933:908-918.
- Hawkins, Berth. *Reluctant ideologies: Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jobs*. NY: Fordham UP, 2003.
- Holveck, Leonore. *Simon de Beauvoir's philosophy of lived experience: Literature and metaphysics*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1995.
- Huxley, Aldous. *Antic Hay*. London: Penguin, 1923.
- Huxley, Aldous. *Island*. London: Penguin, 1962.
- Huxley, Aldous. *The perennial philosophy*. NY: Harper, 1970.
- Ind, Nicholas & Watt, Cameron. *Inspiration : Capturing the creative potential of your organization*. NY: Palgrave, 2004.

- Jeffrey, Stephen. *Creativity revealed: Discovering the source of inspiration*. NY: Creative Crayon Publishers, 2008.
- Kleiser, Grenville. *The art of writing*. New Delhi: APH Publishing Corporation, 2004.
- Lauder, Ivan & Thomas, Philip. *Voices of reason, voices of insanity: Studies of verbal hallucination*. London & NY: Routledge, 2000.
- luten, Deb. *Divine inspiration, Divine understanding*. Bloomington: Universe, 2010. Malseen, T. Van. *The political philosophy of Francis Bacon: On the unity of knowledge*. NY: Sunny Press, 2014.
- McElroy, J. Scott. *Finding divine inspiration: Working with the Holy Spirit in your creativity*. Merriac, Massachusetts : Destiny Image Publishers, 2011.
- Natsubari, M. (ed.) *The voice of the writer: Collected papers of the 47th international P.E.N. congress in Tokyo*. Tokyo: The Japan P.E.N. Congress, 1986.
- Nutt, Joe. *A guidebook to Paradise Lost*. London: Palgrave, 2011.
- Plimpton, George. (ed.) *Writers at work: The Paris Review Interviews, 3rd series*, 1977. London: Penguin, 170-182.
- Poinier, Richard. *Robert Frost: The work of knowing*. Stanford, California: Stanford UP, 1990.
- Pope, Rob. *Creativity: Theory, history, and practice*. London & NY: Routledge, 2003.
- Reiff, Robert. H. *Aldous Huxley: Brave New World*. NY: Marshall Cavendish Publishing, 2009.
- Roberts, Tyler. T. *Contesting spirits: Nietzsche, affirmation, religion*. Princeton: Princeton UP, 1998.
- Sagar, Keith. *D.H. Lawrence: Poet*. Manchester: Humanities E Books , 2008.
- Shapiro, Dani. *Still writing: The perils and pleasures of creative life*. NY: Atlantic, 2003.
- Skeat, Walter W. *Complete works of Geoffrey Chaucer, Chaucerian and other pieces*. NY: Cosimo Classics, 2008.
- Slate, Jeremy. *Generals and God-kings: Gnaeus Pameius Magnus and the apotheosis of Augustus*. Theoi Text Library, 2011.
- Smith, Grover Cleaveland. (ed.) *Letters of Aldous Huxley*. London: Chatto & Windus, 1969.
- Young, Malcom Clemens. *The spiritual journal of Henry David Thoreau*. Macon; Mercer UP, 2000.
- Webster, Richard. *Practical Guide to Past-Life Memories: Twelve Proven Methods*. St. Paul, Minnesota: LLwellyn Publications. 2011.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass and other writings*. Ed. Michael Moon. NY: W.W. Norton, 2002.

Electronic sites:

- Gilbert, Elizabeth. Ted Talks. Feb. 2009. www.ted.com/talks/Elizabeth-Gilbert. Retrieved On May 10, 2016.
- Tippet, Krista. Elizabeth Gilbert, Choosing Curiosity over Fear, July, 7, 2016. Retrieved on May, 10, 2017. (Tippet, on being-org/programs/Elizabeth-gilbert-chooing-curiosity-over-fear)

საბარ სულთანი
(ომანი)

კრეატიული მწერლები და მათი ღვთიური ინსპირაციის მოხმობა

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: კრეატიული წერა, ღვთაებრივი შთაგონება, სულიერება, მუზა, ბუნების რელიგიურობა

კრეატიული წერის პროცესი ნაყოფიერი დარგია უსასრულო დებატებისთვის, რომელიც ეხება ცნობიერ თუ არაცნობიერ მდგომარეობას, ნებაყოფლობითი ან უნებლიე მოტივებს, რომლებიც შემოქმედებით მწერლობაში მამოძრავებელი ძალაა. კრიტიკოსები, მკვლევრები, მეცნიერები, ფილოსოფოსები და ფსიქოლოგები ამ საკითხს სხვადასხვა პერსპექტივიდან სწავლობენ. მათი ძალისხმევა არ შემოიფარგლება ლიტერატურული სტრუქტურის, მისი კომპონენტების და სიმბოლოების, კომპლექსური სამყაროს მოვლენებისა და სიტუაციების ანალიზით. იგი ცდილობს აღმოაჩინოს და ჩანვდეს მწერლის ფსიქოლოგიურ და ემოციურ მდგომარეობას, რადგან ის ლიტერატურულ ტექსტთან ჭიდღიშია. წინამდებარე ნაშრომი აქცენტს ლიტერატურული ტექსტის წარმომავლობის/გენეზისის ხელახალ გადასინჯვაზე აკეთებს. ასევე აშკარაა, რომ შემოქმედებითი მწერლები სხვა საშუალებებით მიმართავენ თავიანთ ხედვას, როგორცაა უკან დახვევა, თვითნებური იზოლაცია, ექსტრემალურ შემთხვევებში ნარკოტიკების მიღებაც კი. სხვადასხვა ასაკის, კულტურის, რასებისა და ხელოვნების ნიმუშების მწერლებმა ღვთაებრივი შთაგონება აღმოაჩინეს ღმერთში, ღმერთებში, ღვთაებებში, ან მუზებში, რასაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაც ადასტურებს. არსებობს მტკიცე რწმენა ლიტერატურის პრაქტიკოსებს (რამდენიმე გამონაკლისით) შორის, რომ არსებობს ტრანსცენდენტული ან მეტაფიზიკური ყოფნა, რომელიც საბოლოო ჯამში აძლიერებს მათ რომ ბოლომდე მიყვანონ თავიანთი შეუპოვარი წამოწყებები. ამგვარი ტიპის პრაქტიკოსებს შორის აღდუს ჰუქსლი, ჰარიეტ ბიჩერ სტოუ, ელიზაბეტ გილბერტი, რობერტ ფროსტი, ედვინ მიუერი, დავით თორეუ და სხვები.

Н. А. ЕГОРОВА, А. В. ДРОЗД
(Беларусь)

Репрезентация фантастического мира в англоязычной литературе

В наши дни концепция многомирия (мультиверсума) как теория о космосе, состоящем из множества параллельных миров, существующих одновременно с нашим (предположение о том, что Вселенная является не единственным мирозданием, представленным нашему опыту, а наряду с ней функционирует множество вселенных, отличных от нее и развивающихся независимо) стала предметом исследований не только в науке (философы, физики, теологи, историки и др.), но и научной фантастике, произведениях писателей и кинематографов.

Исследуя проблему параллельных миров в литературе, Ю. К. Лекомцев отметил «тенденцию к созданию писателями своих «миров» и подчеркнул, что «истоки этой тенденции лежат в природе самого искусства, хотя это свойство и проявляется в неравной степени у разных авторов» (Лекомцев 1983:75). Признаки и свойства таких миров, по мнению Ю. К. Лекомцева, могут быть разнообразны, и «характерно лишь, что изображается мир (предметы, пространство, существа), отличный от знакомого нам мира». Закономерность, отмеченная исследователем, универсальна, и в словесном творчестве проявляется очень ярко. Степень проявления этой закономерности отражена в популярности взаимосвязанных понятий «поэтический мир», «художественный мир», «картина мира», «возможный мир». При этом, если тенденция к созданию «своего мира» усиливается, «возможный мир» в глазах читателей зачастую превращается в «невозможный», и нарушение принятой в тексте нормы условности, которое, по словам Ю. М. Лотмана, рождает фантастику, приводит к появлению понятия «фантастического мира» как особой разновидности мира художественного (Лотман 1996:12).

Фантастический мир, с одной стороны, жанрово обусловлен – таковы, например, миры литературной сказки и научной фантастики, с другой, – фантастический мир может носить индивидуально-авторский характер (Поршнева 1963:1, Шкловский 1962:5). Несмотря на тот факт, что фантастический мир – это определенный тип пространства и его образ, он не сводится только к пространственной характеристике. Поскольку триада «тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа» взаимообусловлены, понятие «фантастический мир» охватывает все произведение, отражая его целостность. Из этого можно сделать вывод, что изучать англоязычный фантастический мир логично в рамках исторических произведений, потому что предметом исторических произведений выступает становление и творческое воспроизведение (эпохами, национальными культурами) вариантов целостности

образов литературного произведения. Англоязычный фантастический мир (в его жанрово закрепленных и массовых вариантах, а через эти закрепленные формы и в творчестве крупных фантастов), действительно, рациональнее и продуктивнее рассматривать в формате исторических произведений, т.к. исторические «предания» живут в различных фантастических мирах современных англоязычных писателей. Рассмотрим основные черты «предания».

Основной тип «предания» есть моделирование собственного фантастического мира, ярко выраженное в детском возрасте, которое сохраняется, культивируется во взрослом возрасте (например, сублимируется в художественном мышлении типа «сказочная страна» как возврат к детскому восприятию мира) (Г. Х. Андерсен, Ю. Олеша, Жюль Верн, отчасти Г. Уэллс и т. д.). Не случайно, произведения, в которых фантастический мир жанрово обусловлен (литературная сказка, научная фантастика), традиционно считаются детскими произведениями за счет возвращения к раннему, детскому способу видения мира, а через это детское видение мира и к его древнему восприятию. Таким образом, в научной фантастике «детское» и «древнее» сливаются, отражая историко-психологические истоки фантазии. Б. Ф. Поршнев справедливо говорит, что фантасты, создавая «воображаемых внеземных братьев по разуму или ужасных носителей инопланетной неорганической жизни», в сущности, изображают (порой сами того не подозревая) древнейшие стадии, пройденные человечеством (Поршнев 1963:37).

Первый в истории фантастический мир, который, собственно, и сформировал «предание», продолжающее так или иначе свою жизнь в рамках «личного творчества» вплоть до наших дней, возник в фольклоре, в эпоху крушения мифологического сознания. Именно фантастический мир фольклорной волшебной сказки лежит у истоков многовековой культурной традиции фантастики. В сказочной фантастике до сих пор как бы продолжается встреча психологически-детского и исторически обусловленного аспектов фантазирования. В фольклорной волшебной сказке впервые возник особый фантастический мир как выражение целостности сказочного повествования.

Бесспорно, что с течением исторического времени увеличивается вариативность, многообразие различных типов фантастических миров, что связано с приращением и дифференциацией культурной традиции. Многие образы и мотивы средневековой английской и американской литературы являются, в сущности, мифологическими и, тем самым, в глазах людей средневековья – «реальными». Фантастический мир сохраняет свой фантастический характер и тогда, когда какие-то его стороны находят свою реализацию в действительности (это особенно касается различных технических подробностей в научной фантастике). Таковы миры Д. Дефо, Р. Стивенсона, Л. Кэрролла, Д. Апдайка.

Рассматривая различные типы литературных фантастических миров, можно сделать вывод, что их отличительной чертой является наличие в основе сюжета фольклорно-сказочной составляющей. Литературные фантастические миры, в

определенной мере, представляют собой различные модификации и трансформации (порой очень значительные, когда сохраняется лишь сам принцип «невозможного») фантастического мира волшебной сказки. Связь англоязычного фантастического мира литературной сказки с фольклорным «преданием» доказательств не требует. Научная фантастика, создавая усилиями фантастов свой особый мир, парадоксальным образом повторяет структуру, характер и функции фантастического мира фольклорной волшебной сказки.

Фольклорный сказочный мир сегодня по-прежнему продолжает оставаться актуальным в литературной сказке и научной фантастике, несмотря на то, что литература в целом уже ушла от первоначальных форм народной фантастики: современные формы «предания» непохожи на фольклорные, поскольку в их сюжете фантасты исследуют параллельные, множественные миры, их взаимодействие и сосуществование, т. е. авторы исследуют экзистенциально-формационные основы фантастического многомирия. Вообще, создание параллельных реальностей – один из любимых приёмов фантастов XX и XXI в. Это позволяет расширить горизонты, обогатить произведения и показать, что в нашем мире возможно всё – даже жизнь в нескольких реальностях одновременно.

В работах англоязычных фантастов параллельный мир (С. Лем относит параллельные миры к «фантастике первого уровня», наряду с андроидами, телепатами и путешествиями во времени) представлен как вымышленный мир, имеющий различные параметры: от небольшой географической области до целой вселенной, в котором развитие событий имеет свою специфику (отличие от нашего мира может заключаться как в отдельных деталях, так и кардинально, практически во всём) (Lem, Stanisław 2013:10). Зачастую восприятие фантастического мира в литературе базируется на знаниях из области точных наук, в частности физики. Однако физика параллельного мира не обязательно аналогична физике нашего мира: иногда допускается существование в параллельных мирах таких явлений, как магия, сверхъестественные силы, чудеса.

Множество произведений научной фантастики содержат идеи, разработанные известным физиком Хью Эвереттом-младшим (Hugh Everett, III 1957:3), который занимаясь проблемой определения волновых функций, тем самым, произвел в физике революцию (его открытие означает, что если в каком-то физическом процессе возможен не один, а два или несколько вариантов развития, то осуществляются в реальности все варианты без исключения, хотя мы являемся очевидцами одного варианта). Поэтому, на самом деле, существует не одна Вселенная, а великое множество вселенных, которое современная физика и называет мультиверсом или многомирием. Благодаря его открытию путешествия и приключения героев в разных вариантах Вселенной стали в фантастической литературе столь же популярны, как и путешествия во времени (фантастический и научно-популярный колорадский журнал “Analog” в 1976 г. популяризировал идею Эверетта о множественных мирах, а сам ученый стал героем многих историй на страницах данного журнала).

По оценкам физиков-теоретиков, придерживающихся теории суперструн, параллельных миров может быть от десяти в сотой степени до десяти в пятисотой степени штук или вообще бесконечное множество.

Идея множественности миров в физике берет также свои истоки в древности, в теории материи и бытия, которая зародилась в античной философии. В Древней Элладе она была связана с атомизмом Демокрита, Метродора Хиосского, Эпикура. Демокрит полагал, что в пустоте есть разные миры, очень похожие на наш, почти тождественные и даже тождественные нашему, и кардинально отличные от нашего. Возможность сосуществования разных миров выводилась из принципа изонормии – равнобытийственности, равновероятности.

Описанные в мифах Рай, Ад, Олимп, Вальхалла – классические примеры «альтернативных вселенных», отличающихся от привычного нам реального мира. Помещение действия в альтернативный мир (по сравнению с описанием будущего или прошлого нашего мира) позволяет обойтись без усилий, связанных с достижением правдоподобия (научообразного обоснования картины будущего или соответствующей историческим источникам картины прошлого), при этом предоставляя практически безграничные возможности в построении необходимой автору «сцены» для описываемого действия. Концепция существования иных миров, отличных от нашего, возникла в литературе в XVIII в. Так, в произведении Вольтера «Кандид» один из персонажей, Панглос, заявляет, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Однако вплоть до XX в. идея многомирия ни в фантастике, ни в науке своего развития не получила.

В современном жанре «фэнтези» часто используется представление о вселенной (мультивселенной) как о сложной системе независимых «плоскостей существования» (одной из которых выступает привычный нам мир), в котором происходят магические явления. Параллельные миры могут описываться как абсолютно независимые от нашего реального мира и друг от друга, так и взаимодействующие системы. Во втором случае взаимодействие может заключаться либо в возможности при определённых обстоятельствах проникновения из одного мира в другой (условно говоря, при наличии «дверей» или «врат» между мирами), либо в существовании в этих мирах определённых мест, где они пересекаются (сливаются).

Иногда идея параллельных реальностей описывается в формате, внедрённом в нашу реальность. Так, в рассказе Х. Л. Борхеса «El jardín de senderos que se bifurcan» («Сад расходящихся тропок») исследователь обнаруживает манускрипт китайского автора, где одна и та же история излагается несколько раз, причём описания противоречат друг другу. Затем внук автора манускрипта объясняет, что родственник воспринимал время как набор «расходящихся тропок», где различные события происходят параллельно и одновременно. Параллельный мир может не иметь исторического отношения к любому другому миру (например, в романе С. Бакстера «Плот», в основе которого – реальность, где гравитационная постоянная численно больше, чем в нашей вселенной).

Граница между научной фантастикой и фэнтези стирается, когда идет речь об историях, эксплицитно связанных с нашей вселенной (наша вселенная изображается как часть мультивселенной): тема, особенности художественных образов, стилистические средства в данном случае детерминируют жанр произведения (например, Нарния – фэнтези, телесериал «Скользят» – научная фантастика).

В большом количестве фантастических произведений объяснения природы параллельных миров не даётся, их существование и свойства постулируются. В некоторых случаях делается попытка так или иначе логически объяснить существование параллельных миров и возможность перемещения людей и предметов между ними.

Идея параллельных и разветвляющихся миров оказалась более популярной в литературе по сравнению с идеей путешествия во времени и контакта цивилизаций. Анализ сюжетов фантастических произведений о параллельных мирах позволил зафиксировать, что авторами редко описывается качественно новый опыт: авторы избегают оригинального объяснения «параллельных вселенных» как бесконечно сложной, ветвящейся структуре со своими законами и неисчислимыми возможностями.

В некоторых случаях под миром понимается четвёртое измерение (параллельное сосуществование четырёхмерных миров, в каждом из которых время течёт по-своему). В одной из первых работ в жанре современной научной фантастики – «Машина времени» Г. Уэллса – время использовалось как дополнительное «измерение», где герой, воспользовавшись моделью четырёхмерного мира из классической физики и интерпретацией времени как пространственного измерения, изобрел способ перемещаться во времени.

Существует много литературных примеров, когда автор создает дополнительное пространственное измерение, в котором герои могут путешествовать, чтобы добраться до параллельных вселенных. Д. Адамс в своей последней книге из серии «Автостопом по галактике» использует идею о возможности дополнительной оси дополнительно к традиционным четырём измерениям пространства и времени.

Роберт Э. Хайнлайн в книге «Число зверя» допускал наличие шестимерной вселенной. В дополнение к трем пространственным измерениям он применял понятие симметрии, чтобы добавить два новых временных измерения. Как и в ситуации с четвёртым измерением в «Машине времени» Г. Уэллса, путешествующий во времени человек может преодолеть эти дополнительные измерения при наличии соответствующего оборудования.

Понятие «другое измерение» стало синонимичным понятию «параллельный мир» (хотя технически это не совсем корректно). Многие широко используемые в научной фантастике варианты идеи гиперпространства есть не что иное, как разновидности идеи параллельного мира. Используемое во многих научно-

фантастических вселенных понятие «гиперпространство» соотносится с параллельной вселенной, которая используется как средство перемещения со скоростью большей скорости света для межзвездных путешествий («Вавилон 5», сценарий Дж. Майкла Стражински). Обоснования для существования этой формы гиперпространства варьируются от работы к работе, но существуют два общих элемента: 1) некоторые (все) объекты на карте мира гиперпространства соответствуют объектам нашей вселенной, обеспечивая, таким образом, точки «входа» и «выхода» для путешественников; 2) время перемещения между двумя точками в гиперпространстве меньше времени для перемещения между аналогичными объектами в нашей вселенной.

Во многих случаях появление параллельных миров объявляется результатом действий путешественников во времени: герой, переместившийся на машине времени в прошлое, воздействует на определенное событие, изменяя его исход, в результате чего появляется новая вселенная, а события идут уже по другому пути развития. При этом судьба путешественника может быть различной: в одних случаях предполагается, что по возвращении назад он окажется в собственном времени (т. е. не почувствует изменения истории), в других – изменивший события путешественник вернется в будущее нового, созданного им мира, исчезнув из своей родной реальности. В целом, идея таких миров аналогична идеям о творце, создавшем произведение и ушедшем в него жить, или о книгах, в которые можно попасть (например, «Чернильное сердце»), а также миры, существующие во снах (например, «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье»).

У Р. Желязны в цикле фэнтезийных романов «Хроники Амбера» описана система параллельных миров, существующих вокруг единственного действительно реального мира – Амбера, который реален, а все остальные миры (включая и мир Земли) есть не более чем «отражения» – подобию, созданные людьми.

Одним из основателей нового направления в фантастике был Д. Биксби, предположивший в рассказе «Улица одностороннего движения», что между мирами можно двигаться лишь в одну сторону – отправившись из своего мира в параллельный, вы уже не вернетесь назад, так и будете переходить из одного мира в следующий.

В романе К. Саймака «Кольцо вокруг Солнца» описаны многочисленные планеты Земли, существующие каждая в своем мире и отличающиеся друг от друга лишь незначительным (на микросекунду) сдвигом во времени.

Фантастические идеи, связанные с многомирием и параллельными мирами, можно разделить на две категории: 1) идеи типа «что было бы, если...» (литературные, а не научно-фантастические идеи, образовавшие направление soft SF многомирия); 2) научно-фантастические идеи о структуре и законах мультиверса о том, как взаимодействуют различные ветви многомирия (hard SF многомирия).

Понятие «англоязычный фантастический образ» определяется через «категорию невозможного» (Clarke, Arthur C. 1962), выступающую на 4 уровнях: 1) невозможного принципиально; 2) невозможного реально; 3) технически невоз-

возможного; 4) практически нецелесообразного. По его мнению, 4 уровня невозможного служат и для разграничения подтипов фантастики: волшебной сказки, литературной сказки, приключенческого романа, научной фантастики.

В среде любителей научной фантастики сложились жаргонные названия ее жанров, основанные на стандартной сюжетной коллизии: например, ВМ «Bug and Monster» (на Землю вторгаются или землян на другой планете встречают чудовища или гигантские насекомые); МС «Mad Scientist» (безумный ученый и его детища); УЛ «Uplheaval literature» (литература катастроф – столкновение Земли с кометой, ядерный взрыв и т.п.). Это так называемы «чистые» жанры научной фантастики. Наряду с ними, существует научная фантастика с примесью детектива или религиозно-мистических мотивов.

Особое место в литературоведении занимает вопрос жанрового соотношения научной фантастики и «фэнтези». Иногда «фэнтези» (сказочно-фантастический жанр) рассматривают как разновидность научной фантастики, а иногда их противопоставляют. В. Ю. Переверзев предполагает, что «фэнтези» возникает в результате привнесения невозможного технически в литературную сказку, за счет чего невозможное принципиально начинает вторую жизнь. Поскольку и волшебная, и литературная сказки лишены элемента случайного, то и в «фэнтези» случайность мнимая. Она внутренне обосновывается всем контекстом предшествующих литературных явлений.

Помимо проблемы разграничения научной фантастики и «фэнтези», сложность вызывает и классификация видов научной фантастики. Традиционно в «Краткой литературной энциклопедии» среди произведений научных фантастов выделяют следующие: 1) утопия («Я, робот» А. Азимов); 2) антиутопия и роман-предупреждение («1984» Дж. Оруэлл); 3) юмористическая и сатирическая фантастика («Автостопом по Галактике» Д. Адамс); 4) «техническая» фантастика (произведения строятся на основе развития научных идей); 5) научная фантастика для детей (приключенческая фабула, научно-популярный антураж) («Гарри Поттер» Д. Роулинг); 6) философская фантастика (Г. Уэллс).

Англоязычное фэнтези имеет свои особенности по сравнению с научной фантастикой, которые проявляются в следующей жанровой специфике: 1) классическое фэнтези (фэнтезийный роман, фэнтезийная повесть, реже рассказ): симбиоз «толкиновского» и «героического» фэнтези; 2) фольклорное фэнтези (фольклорно-фэнтезийная повесть, литературная сказка, реже фольклорно-фэнтезийные роман и рассказ, мифологическое фэнтези, сказочная фантастика): его особенностью стал интерес преимущественно к средневековому фольклору; 3) авторское фэнтези (фэнтезийные романы, тяготеющие к эпичности и образующие целые фантастические миры): одни авторы пишут о Волшебной Стране (фантастическом мире), а вторые ее (его) создают.

Взаимопроникновение фэнтези и научной фантастики можно обнаружить в следующих жанрах: технофэнтези, киберпанк, альтернативная история, юмористическое фэнтези, новеллизация компьютерных игр и т.п.

Технофэнтези и киберпанк находятся в тесном взаимодействии с научной фантастикой на уровне использования технических реалий. Однако отнесение технофэнтези к научной фантастике будет неверным, поскольку фэнтези имеет свои специфические черты за счет уникальности образности и фантастических свойств пространства и времени, которые трансформируют Волшебную Страну в виртуальную реальность.

Альтернативная история характеризуется относительной научностью и незначительно отличается от исторической литературы произвольным изменением хронологии повествования (зафиксированной логики исторического развития). В результате читатель оказывается в «другой» реальности, живущей по законам «первой», уже существующей.

Новеллизация компьютерных игр выступает сравнительно новым явлением, поскольку оно возникло как результат популярности компьютерных игр с сер. 1990-х г. Их жанровая разновидность представлена в виде шутеров, квестов и т.п.).

Необходимо также упомянуть «космическую оперу» как достаточно продуктивную группу произведений, имеющих тенденцию к циклизации, эпичности, что выделяет ее из рамок научной фантастики как литературы о Человеке.

Говоря о проблеме репрезентации англоязычного многомирия, прежде всего, стоит отметить, что существуют два подхода к проблеме «лингвистика и фантастика в литературе». Первый – традиционный: лингвистическое изучение особенностей языка фантастической литературы, подобно тому, как изучаются языковые особенности литературных произведений самых различных родов и жанров. При данном подходе исследуются следующие проблемы: «язык того или иного писателя», «имена собственные в произведении X» и т.п.

Второй путь – тот, о котором говорит известная американская писательница, фантаст С. Эджин: литературная фантастика может рассматриваться как «лаборатория» и «полигон» лингвистики, на котором моделируются различные языки и коммуникативные ситуации и способы их разрешения. Именно в этом подходе раскрывается проблематика вымышленных языков и вымышленных миров, тогда как в первом случае исследователи концентрируются на использовании реального языка (родного языка автора или переводчика) для построения вымышленного мира. Кроме того, фантастическая литература при традиционном лингвистическом анализе воспринимается как объект второсортный, уступающий по своим эстетическим свойствам и культурной значимости реалистической (и даже романтической) литературе.

Поскольку в фантастических произведениях изображаются, как правило, миры, отличающиеся от реального, то лингвистические работы, посвященные языку фантастики, фокусируются обычно на непривычных номинациях – будь то нарицательные названия вымышленных реалий или фантастические личные имена и географические названия. Вопросы, которыми активно занимаются литературоведы, изучающие другие повествовательные художественные жанры,

включают языковые способы организации сюжета, в то время как средства выражения оценки и другие языковые средства интересуют исследователей в значительно меньшей степени.

Альтернативный мир фантастического произведения может отличаться от привычного нам в разных аспектах: изображенный мир полностью не соответствует реальности (необычное логическое построение, которое вызывает у читателя когнитивный диссонанс, связанный с пониманием идеи автора, категориального аппарата). Наиболее активные создатели таких миров – это Р. Шекли, Ф. Херберт, С. Лем. В то же время фантастическая картина мира должна быть убедительна и подвластна восприятию читателя, в связи с чем возникает проблема «фантастического правдоподобия». Не последнюю роль в решении этой проблемы играет номинативный аспект фантастического произведения. Для этого в произведениях фантастического жанра активно используется деривационный потенциал языка, большое количество окказиональной лексики. Исследователь Ю. Н. Ковалик (Ковалик 1988:1) предлагает рассматривать корпус окказиональной лексики научной фантастики в соответствии со следующими параметрами:

1. Степень окказиональности: по этому признаку окказионализмы различаются как слова, практически уже не воспринимающиеся как окказиональные («бластер», «космолет», «робот»), слова-авторские неологизмы (индивидуальные, привязанные к определенному автору, произведению) («калаец», «капес», «левиум»).

2. Окказиональность в плане выражения и содержания (семантические окказионализмы, по терминологии Э. Ханпиры) («ускоритель», «галоша» (тип летательного аппарата), А. Азимов).

3. Окказионализмы, созданные на материале того языка, на котором произведение написано, и образованные путем заимствования слов (или морфем) из других языков.

Структурная классификация научно-фантастических окказионализмов включает: а) фонетические окказионализмы – слова, представляющие собой не зарегистрированные в языке сочетания фонем – «массаракш», «слег»;

б) морфологические окказионализмы – необычные сочетания морфем – «мокрец», «вертячка», «погодник». Специальный случай – необычное сочетание корневых морфем, дающее окказиональное сложное слово: «ракопаук», «зebroжира»;

в) синтаксические окказионализмы – необычные сочетания слов – «жгучий пух», «министерство охраны магии», «Золотой Снитч» и т.д.

В вымышленном мире важно, во-первых, какому языку эта номинация принадлежит: реальному языку персонажей-землян, действующих в этом произведении, или вымышленному языку персонажей-инопланетян (других фантастических существ).

В первом случае моделируется внутреннее развитие естественного земного языка (возникают новые объекты – появились для них новые слова, например, «космолет» или «сталкер»), во втором – заимствование слова в естественный

земной язык из вымышленного инопланетного («слег», «массаракш»). Кроме того, играет роль то, кто этими словами пользуется, являются ли они для персонажа обозначениями обычных элементов его картины мира или чуждых ему, непонятных, принадлежащих другой среде и культуре.

Нами были систематизированы англоязычные произведения, которые отражают фантастические миры, что позволяет проследить так называемую жанровую и содержательную эволюцию исследуемого явления (таблица 1).

Таблица 1 – Англоязычные произведения о различных фантастических мирах

Жанры фантастики	Писатель	Произведение
Праоснова фантастики	Дж. Свифт	«Путешествие Гулливера»
	М. Шелли	«Франкенштейн»
	Л. Кэрролл	«Алиса в стране чудес»
	Р. Л. Стивенсон	«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»
	М. Твен	«Янки из Коннектикута при дворе короля Артура»
Научная фантастика	Г. Уэллс	«Война миров»
	А. Азимов	Цикл «История будущего»
		сборник «Я, робот»
	Р. Хайнлайн	«Звёздный десант»
	А. Э. Ван-Вогт	«Слэн»
	Дж. Уиндэм	«День триффидов»
	У. Миллер	«Страсти по Лейбовицу»
	Ф. К. Дик	«Мечтают ли андройды об электроовцах?»
	У. Гибсон	«Нейромант»
	А. Кларк	«2001: Космическая Одиссея»
М. Крайтон	«Парк Юрского периода»	
Философская и социальная фантастика	Г. Уэллс	«Машина времени»
	О. Хаксли	«О дивный новый мир»
	Дж. Оруэлл	«1984»
	Р. Брэдли	«451 градус по Фаренгейту»
		«Марсианские хроники»
	К. Воннегут	«Бойня номер пять»
	Р. Хайнлайн	«Чужак в чужой стране»
	У. Ле Гуин	Хайнский цикл
	О. С. Кард	«Игра Эндера»
«Голос тех, кого нет»		
Космическая опера	Э. Р. Берроуз	«Принцесса Марса»
	Ф. Герберт	«Дюна»
	Э. Маккефри	Цикл о Перне
	К. Дж. Черри	Цикл об Альянсе и Союзе
	Л. М. Буджолд	Барраярский цикл

Сатирическая и юмористическая фантастика	Р. Шекли	Рассказы
	П. Энтони	«Закливание для хамелеона»
	Д. Адамс	«Автостопом по Галактике»
	Т. Пратчетт	Цикл «Плоский мир»
Детско-юношеская фантастика	К. С. Льюис	«Хроники Нарнии»
	Ф. Пуллман	«Тёмные начала»
	Д. Роулинг	Цикл о Гарри Поттере
Историческая фантастика	Л. С. де Камп	«Да не опустится Тьма!»
	Ф. Дик	«Человек в высоком замке»
	К. Курц	Цикл о Дерини
	С. Кларк	«Джонатан Стрендж и мистер Норрелл»
Эпическое фэнтези	Дж. Р. Р. Толкин	«Властелин Колец»
	У. Ле Гуин	Цикл о Земноморье
	Т. Брукс	«Меч Шаннарь»
	Д. Мартин	«Песнь льда и пламени»
Героическое и приключенческое фэнтези	Р. Говард	Цикл о Конане
	Ф. Лейбер	Цикл о Фафхрде и Сером Мышелове
	Р. Желязны	«Хроники Амбера»
	М. Уэйс	«Сага о Копье»
«Тёмная» фантастика	Г. Ф. Лавкрафт	Рассказы
	Э. Райс	«Интервью с вампиром»
	С. Кинг	«Кэрри»
		«Тёмная Башня»
К. Баркер	«Книги крови»	
Мифологическая фантастика	Т. Уайт	«Король былого и грядущего»
	М. Брэдли	«Гуманы Авалона»
	Р. Желязны	«Князь Света»
	Н. Гейман	«Американские боги»
	А. К. Дойл	«Затерянный мир»
	М. Пик	«Горменгаст»
	Ф. Х. Фармер	«Любовники»
		«Мир реки»
	П. Андерсон	«Патруль Времени»
	М. Муркок	Цикл о Мультивселенной
	П. Бигль	«Последний единорог»
	Д. Вулф	Цикл о Новом солнце
	Ч. де Линт	Цикл «Легенды Ньюфорда»
	У. Гибсон	«Машина различий»
	М. Суэнвик	«Дочь железного дракона»
Р. Шей	«Иллюминатус!»	
Д. Браун	«Код да Винчи»	

Таким образом, исследуя проблему фантастического в англоязычной литературе, можно выделить следующую тенденцию к изображению образа неизведанного и таинственного мира, которая проявляется в создании писателями своих миров (как результат бессознательного возврата к детскому фантазированию и художественного использования исторически первых форм организации жизнедеятельности людей) на основе «эксплуатации» исторического предания как основы сюжетной линии, модифицированной, дополненной и трансформированной зачастую в несколько параллельных миров, образующих фантастическое многомирие. Признаки и свойства параллельных миров могут быть разнообразны, что актуализирует необходимость анализа таких понятий, как «поэтический мир», «художественный мир», «картина мира», «возможный мир» в фантастическом дискурсе. Англоязычный фантастический дискурс, построенный на физике параллельных миров, учениях древнегреческих ученых-материалистов, представлен произведениями, которые условно относят к научной фантастике и фэнтези. Англоязычное фэнтези имеет свои особенности по сравнению с научной фантастикой, которые проявляются в жанровой специфике (классическое фэнтези, фольклорное фэнтези, авторское фэнтези и т.п.). Однако взаимопроникновение фэнтези и научной фантастики можно обнаружить в следующих жанрах: технофэнтези, киберпанк, альтернативная история, юмористическое фэнтези и т.п. Для того, чтобы фантастическая картина мира была убедительная, писатели в произведениях используют деривационный потенциал языка, большое количество окказиональной лексики, что позволяет не только репрезентировать фантастический мир на лингвистическом уровне, а также «предсказать и предвидеть» аксиологические, футуристические, научно-технические предпосылки развития мира Земли и Человека.

Литература:

- Clarke, Arthur C. *Profiles of the Future: an Inquiry into the Limits of the Possible*. L.: Scientific Book Club, 1962.
- Hugh Everett, III. "Relative State" Formulation of *Quantum Mechanics*. *Reviews of Modern Physics*. 1957. V. 29, No. 3.
- Kovalik, J'u. N. *Fantasicheskaj'a rial'nost': opyt lingvisticheskogo podhoda*. T'eziy dokladov y soobscheniy na Vsiosoj'uznoy nauchnoy konf'erentsii-s'eminara, posv'jaschonnomu tvorchestvu I. A. J'efremova y problemam nauchnoy fantastiki. Nikolaj'ev, 1988. S. 12–123. (Ковалик, Ю. Н. *Фантастическая реальность: опыт лингвистического подхода*. Тезисы докладов и сообщений на Всесоюз. науч. конференции-семинара, посвящ. творчеству И. А. Ефремова и проблемам науч. фантастики. Николаев, 1988. С. 121–123).
- L'ekomts'ev, J'u. K. *Vv'ed'eni'e v formal'ny j'azik lingvistiki*. M.: Nauka, 1983. (Лекомцев, Ю. К. *Введение в формальный язык лингвистики*. М.: Наука, 1983).
- Lem, Stanisław. *Summa technologiae*. *Minneapolis*: University of Minnesota Press, 2013.
- Lotman, J'u. M. *Vnutry mysl'aschih m'irov. Ch'elovek — t'ekst — s'emiosfera—istor'ij'a*. M.: J'aziky russkoj kul'tury, 1996. (Лотман, Ю. М. *Внутри мыслящих миров. Человек—текст—семиосфера—история*. М.: Языки русской культуры, 1996).

Porshn'ev, B. F. *Sovr'emennoj'e sostoj'anije voprosa o reliktovyh gomoidah*. M.: Izdat'elstvo Akademii nauk SSSR, 1963. (Поршнеv, Б.Ф. *Современное состояние вопроса о реликтовых гомоидах*. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963).

Shklovsky, I. S. *Vsiennej'a, zhizn', razum*. M.: Izdat'elstvo Akademii nauk SSSR, 1962. (Шкловский, И. С. *Вселенная, жизнь, разум*. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962).

Yahorava, N. A., Drozd, A. V.
(Belarus)

Representation of the Fantastic World in English-Language Literature

Key words: multiverse, fantastic world, science fiction, fantasy, genre.

The modern conception of multiverse, as a theory about the cosmos, consisting of many parallel worlds existing simultaneously with ours, has become the subject of research both in science and science fiction. The fantastic world, on the one hand, is genre-driven, on the other hand, the fantastic world can be of individual character (that of the author). Despite the fact that the fantastic world is a certain type of space and its image, it is not limited just to spatial characteristics. Since the triad “the type of the world picture, the type of the plot and the type of a character” are interdependent, the concept “fantastic world” encompasses the entire work, reflecting its integrity. Consequently, we can conclude that it is logical to study the English-speaking fantasy world within the framework of historical works, because the first story (a legend) served as a launching pad for creating the images of the fantastic world in literature, in general. The historicity of the fantastic multi-world manifests itself in the fact that in science fiction the “child-like” and the “ancient” merge, reflecting the historical and psychological origins of a fantasy: the imagists, while creating imaginary extraterrestrial brethren in mind or the terrible carriers of extraterrestrial inorganic life, in essence, represent the most ancient stages passed by mankind. Time flows and the variability of fantasy types grows, which is predetermined by the differentiation of cultural traditions. Considering different types of literary fantasy worlds, one can conclude that their distinctive feature is the presence of a folklore fairy-tale component in the plot. Literary fantasy worlds are various modifications and transformations of the fantastic world exhibited in a fairy-tale. The connection between the English-speaking fantasy world of a literary fairy-tale and the folklore legend wants no grounding. Science fiction, paradoxically, imitates the structure, character and functions of the fantastic world of a folklore fairy-tale. Now the folklore fairy-tale world tends to be relevant in the literary fairy-tale and science fiction despite the fact that literature as a whole has already gone from the original forms of folk fantasy: modern forms of “tradition” are unlike folklore because in its plot science fiction explores parallel, multiple worlds, their interaction or co-existence. Fantastic ideas related to the multi-world and parallel worlds can be divided into two categories: 1) ideas of “what would happen if ...”-type; 2) sci-fi ideas about the

structure and laws of the multiverse on how different branches of the multi-worlds interact. The English-speaking fantastic image can be characterized through the “category of the impossible” acting at four levels: 1) the impossible on the whole; 2) the impossible in reality; 3) the impossible from the technical standpoint; 4) the impractical from the practical standpoint. In literary criticism, the issue on the genre correlation of science fiction and “fantasy” is rather topical. Sometimes “fantasy” is regarded as a kind of science fiction, and sometimes they are in literary opposition. English-speaking fantasy has its own characteristics in comparison with science fiction, which manifest themselves in the genre specificity (classical fantasy, folklore fantasy, author’s fantasy, etc.). However, the interpenetration of fantasy and science fiction can be attested in the following genres: techno-fantasy, cyberpunk, alternative history, humorous fantasy, etc. Techno-fantasy and cyberpunk are in close interaction with science fiction at the level of technical realities use. However, the link of techno-fantasy to science fiction will be wrong, because the fantasy has its own specific features due to the uniqueness of imagery and the fantastic properties of space and time that transform the Magic Country into virtual reality. Alternative history is characterized by relatively scientific features and is slightly different from historical literature due to the arbitrary change in the chronology of the narrative. As a result, the reader turns out in a “different” reality, living according to the laws of the “former” in existence. The genre variety of computer games novelization can be easily traced in shooters, quests, etc. The notion of “another dimension” has become synonymous with the notion of “parallel world”. The variants of the idea of hyperspace used in science fiction are the varieties of the idea of a parallel world. Used in many sci-fi universes, the term “hyperspace” refers to a parallel universe that is used as a means of moving at a speed greater than the speed of light for interstellar travel. The rationale for the existence of this form of hyperspace varies from work to work, but there are two common elements: 1) the objects on the world map of hyperspace correspond to the objects of our universe, providing points of “entry” and “exit” for travelers; 2) the travel time between two points in hyperspace is less than the time for moving between similar objects in our universe. The emergence of parallel worlds is the result of the actions of travelers in time: the character who has moved by the time machine to the past, affects the event, changing its outcomes which results in a new universe emergence. The fate of the traveler can be different: in some cases, it is assumed that he will be in his own time, in other cases – the traveler will return to the future of the new, self-created world. Since in fantasy works, as a rule, worlds differing from the real ones are depicted, linguistic works devoted to the language of fiction focus on unusual nominations – the common names of fictional realities or fantastic personal names and geographical names. The questions concerning other narrative art genres which are under study by literary scholars include the linguistic ways of organizing the plot, while the means of expressive evaluation (and other linguistic means) are of much less interest to researchers. Nevertheless, in the works of the fantastic genre, the derivational potential of the language, a large number of occasional vocabulary contribute to the creation of the fantastic world imagery.

ნ. ეგოროვა, ა. დროზდი
(ბელარუსი)

ფანტასტიკური სამყაროს რეპრეზენტაცია ინგლისურენოვან ლიტერატურაში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: სამყარო, ფანტასტიკური სამყარო, სამეცნიერო ფანტასტიკა, ფენტეზი, ჟანრი

თანამედროვე კონცეფცია მრავალი სამყაროს არსებობის შესახებ კოსმოსის თეორიის ნაწილია, რომლის თანახმადაც, ჩვენს პარალელურად უამრავი სხვა სამყაროც არსებობს. ეს კონცეფცია არა მხოლოდ მეცნიერების, არამედ სამეცნიერო ფანტასტიკის აქტიური შესწავლის საგანიც გახდა. ფანტასტიკური სამყარო, ერთი მხრივ, ჟანრობრივად განპირობებულია, მეორე მხრივ კი შეიძლება ატარებდეს ინდივიდუალურ-საავტორო ხასიათს. მიუხედავად იმისა, რომ ფანტასტიკური სამყარო განსაზღვრული ტიპის სივრცეა, ის მხოლოდ სივრცითი დახასიათებამდე არ დაიყვანება. რამდენადაც ტრიადა „სამყაროს სურათის ტიპი – სიუჟეტის ტიპი – პერსონაჟის ტიპი“ ურთიერთგანპირობებულია, იმდენად, ცნება „ფანტასტიკური სამყარო“ მოიცავს მთელ ნაწარმოებს და მის მთლიანობას ასახავს. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ინგლისურენოვანი ფანტასტიკური სამყაროს შესწავლა ლოგიკურია ისტორიული ნაწარმოებების ფარგლებში, რადგან უძველესი ისტორიული გადმოცემები თუ თქმულებები პირველი ასპარეზი იყო ლიტერატურაში ფანტასტიკური სამყაროს სახეების შესაქმნელად. ფანტასტიკური სამყაროს ისტორიულობა იმ ფაქტით ვლინდება, რომ სამეცნიერო ფანტასტიკაში „საბავშვო“ და „უძველესი“ ერთმანეთს ერწყმის და ფანტაზიის ისტორიულ-ფსიქოლოგიურ საწყისებს ასახავს: ფანტასტები, რომლებიც ჩვენს გამოგონილ, არამინიერ, გონიერ თანამოძმეებს ქმნიან ანდა საზარელ უცხოპლანეტელ ურჩხულებს, რომლებიც არაორგანული ცხოვრების ნაწილი არიან, არსებითად, კაცობრიობის მიერ განვლული უძველეს სტადიებს ასახავენ. ისტორიული დროის დინებასთან ერთად, იზრდება სხვადასხვა ტიპის ფანტასტიკური სამყაროს ვარიაციულობა, მრავალსახეობა, რაც კულტურული ტრადიციის დიფერენცირებასთანაა დაკავშირებული. ლიტერატურულ ფანტასტიკურ სამყაროთა სხვადასხვა ტიპების განხილვისას, შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ მათი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანია ის, თუ რამდენია მათ საფუძველში ფოლკლორულ-ზღაპრულის წილი. ლიტერატურული ფანტასტიკური სამყაროები ჯადოსნური ზღაპრის ფანტასტიკური სამყაროს მოდიფიკაციებსა და ტრანსფორმაციებს წარმოადგენს. ინგლისურენოვანი ლიტერატურული ზღაპრის ფანტასტიკური სამყაროს კავშირს ფოლკლორულ „გადმოცემებთან“ ზედმეტი მტკიცება არ სჭირდება. სამეცნიერო ფანტასტიკა პარადოქსული

სახით იმეორებს ფოლკლორული ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურას, ხასიათსა და ფუნქციებს. ფოლკლორული ჯადოსნური სამყარო დღესაც აქტუალური რჩება ლიტერატურულ ზღაპარსა და სამეცნიერო ფანტასტიკაში, მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურა, მთლიანობაში, უკვე საკმაოდ დაშორდა ხალხური ფანტასტიკის სანყის ფორმებს. „გადმოცემების“ თანამედროვე ვარიანტები სრულებით აღარ ჰგავს ფოლკლორულს, რადგან მათ სიუჟეტებში ფანტასტები იკვლევენ პარალელურ, აურაცხელ სამყაროებს, მათ ურთიერთკავშირებსა და თანაარსებობას, მრავალსამყაროსა და პარალელური სამყაროების არსებობასთან დაკავშირებული ფანტასტიკური იდეები შეიძლება ორ კატეგორიად დავყოთ: 1) „რა იქნებოდა, რომ...“ იდეები და 2) მულტივერსის კანონებისა და სტრუქტურის შესახებ არსებული სამეცნიერო-ფანტასტიკური იდეები იმის შესახებ, თუ როგორ ურთიერთზემოქმედებს მრავალი სამყაროს ცალკეული განშტოებები.

ინგლისურენოვანი ფანტასტიკური მოდელი შეიძლება დახასიათდეს „შეუძლებლის კატეგორიის“ საშუალებით, რომელიც ოთხ დონეზე გამოდის: 1) პრიციპულად შეუძლებელი; 2) რეალურად შეუძლებელია; 3) ტექნიკურად შეუძლებელია; 4) პრაქტიკულად არამიზანშენილი. ლიტერატურათმცოდნეობაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სამეცნიერო ფანტასტიკისა და „ფენტეზის“ ჟანრული თანაფარდობის საკითხს. რიგ შემთხვევებში „ფენტეზის“ (ზღაპრულ-ფანტასტიკური ჟანრს) განიხილავენ, როგორც სამეცნიერო ფანტასტიკის ნაირსახეობას, ზოგჯერ კი მათ ერთმანეთსაც კი უპირისპირებენ. ინგლისურენოვან „ფენტეზის“, სამეცნიერო ფანტასტიკისგან განსხვავებული თავისებურებები გააჩნია, რომლებიც მის ჟანრობრივ სპეციფიკაში ვლინდება (კლასიკური ფენტეზი, ფოლკლორული ფენტეზი, საავტორო ფენტეზი და სხვ.). თუმცა, ფენტეზისა და სამეცნიერო ფანტაზიის ერთმანეთში შეჭრა შესაძლებელია აღმოვაჩინოთ შემდეგ ჟანრებში: ტექნოფენტეზი, კიბერპანკი, ალტერნატიული ისტორია, იუმორისტული ფენტეზი და სხვ. ტექნოფენტეზი და კიბერპანკი მჭიდრო ურთიერთკავშირშია სამეცნიერო ფანტასტიკასთან ტექნიკური რეალიების გამოყენების დონეზე. თუმცა, ტექნოფენტეზის სამეცნიერო ფანტასტიკისთვის მიკუთვნება არამართებული იქნებოდა, რადგან ფენტეზის თავისი სპეციფიკური ნიშნები აქვს, სახეობრიობის უნიკალურობა და დროისა და სივრცის ფანტასტიკური თავისებურებები, რომლებიც ჯადოსნურ ქვეყანას ვირტუალურ რეალობად გადააქცევენ. ალტერნატიული ისტორია ხასიათდება ნაწილობრივი მეცნიერულობით და მცირედ განსხვავდება ისტორიული ლიტერატურისაგან, რომელშიც თხრობის ქრონოლოგია თვითნებურადაა დარღვეული. შედეგად, მკითხველი „სხვა“ რეალობაში ხვდება, რომელიც „პირველი“, უკვე არსებული რეალობის კანონებით ცხოვრობს. კომპიუტერული თამაშების ნოველიზაციის ჟანრული თავისებურება წარმოდგენილია შუტერების, კვესტრებისა და სხვ. სახით. ცნება „სხვა განზომილება“ „პარალელური სამყაროს“ სინონიმად იქცა. სამეცნიერო ფანტასტიკაში გამოყენებული ჰიპერსივრცის იდეები „პარალელური სამყაროს“ იდეების სახესხვაობებია. ბევრ შემთხვევაში, სამეცნიერო-ფანტასტიკურ სამყაროსთან მიმართებაში გამოყენებული „ჰიპერსივრცე“ პარალელურ სამყაროს შესატყვისია. ეს სივრცე გამოიყენება ვარსკვლავთმორი-

სი მოგზაურობებისათვის, სინათლის სიჩქარით გადასაადგილებლად. ჰიპერსივრცის ამ ფორმით არსებობის დასაბუთება ნაშრომიდან ნაშრომში სახეს იცვლის, მაგრამ ინარჩუნებს ორ საერთო ელემენტს: 1) ჰიპერსივრცის სამყაროს რუკაზე არსებული ობიექტები შეესაბამებიან ჩვენი სამყაროს ობიექტებს, რითაც უზრუნველყოფენ მოგზაურთა „შესვლისა“ და „გამოსვლის“ წერტილებს; 2) ორ წერტილს შორის გადაადგილების დრო ჰიპერსივრცეში ნაკლებია ჩვენ სამყაროში ანალოგიურ მანძილზე გადაადგილებისათვის საჭირო დროზე. პარალელური სამყაროების არსებობა ცხადდება დროში მოგზაურობის შედეგად: გმირი, რომელიც დროის მანქანის მეშვეობით წარსულში მოგზაურობს, გავლენას ახდენს მოვლენაზე, ცვლის მის დასასრულს, რის შედეგადაც ჩნდება ახალი სამყარო. მოგზაურთა ბე-დი შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს: ერთ შემთხვევაში ივარაუდება, რომ ის საბოლოოდ საკუთარ დროში მოხვდება, ზოგჯერ კი მოგზაური ბრუნდება, ახალ, მისივე დახმარებით შეცლილ სამყაროში.

ვინაიდან ფანტასტიკურ ნაწარმოებებში, როგორც წესი, აღწერილია რეალურისაგან განსხვავებული სამყარო, ფანტასტიკისადმი მიძღვნილი ლინგვისტური ნაშრომები უჩვეულო ნომინაციებზე ფოკუსირდება. ესენია გამოგონილი რეალობების შერქმეული სახელები, ფანტასტიკური საკუთარი სახელები და გეოგრაფიული სახელწოდებები. საკითხები, რომლებსაც აქტიურად განიხილავენ სხვა თხრობითი ჟანრების შემსწავლელი ლიტერატურათმცოდნეები, მოიცავს სიუჟეტის ორგანიზაციის ენობრივ საშუალებებს, შეფასების გამომხატველი და სხვა ენობრივი საშუალებები მათთვის ნაკლებად საინტერესოა. მიუხედავად ამისა, ფანტასტიკური ჟანრის ნაწარმოებებში აქტიურად გამოიყენება ენის დერივაციული პოტენციალი, ოკაზიური ლექსიკის დიდი რაოდენობა, რაც ხელს უწყობს ფანტასტიკური სამყაროს სახის შექმნას. გამოგონილ სამყაროში მნიშვნელოვანია, ჯერ ერთი, რომელ ენას ეკუთვნის ეს ნომინაცია – დედამიწელი პერსონაჟების რეალურ ენას თუ უცხოპლანეტელი პერსონაჟების (სხვა ფანტასტიკური არსებების) გამოგონილ ენას. პირველ შემთხვევაში, მოდელირდება ბუნებრივი დედამიწის ენის შინაგანი განვითარება (ჩნდება ახალი ობიექტები), მეორე შემთხვევაში კი – ხდება სიტყვების სესხება გამოგონული უცხოპლანეტურიდან ბუნებრივ დედამიწელთა ენაში. გარდა ამისა, გარკვეულ როლს თამაშობს ისიც, თუ ვინ სარგებლობს ამ სიტყვებით. არიან თუ არა ისინი პერსონაჟებისათვის სამყაროს მისეული სურთის ბუნებრივი ობიექტები თუ მისთვის უცხონი, გაუგებარნი და სხვა გარემოსა და კულტურის ნაწილნი.

ნონა კუპრაიშვილი (საქართველო)

ეკონომიკური პრობლემები XX ს. დასაწყისის ქართული სოციო-კულტურული დინამიკის ქრილში (გერონტი ქიქოძე – მზერის გადანაცვლება)

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ გერონტი ქიქოძის მსოფლმხედველობა XX საუკუნის დასაწყისში, კულტურული პარადიგმის ცვლის რთულსა და წინააღმდეგობრივ პერიოდში ჩამოყალიბდა. იმის გამო, რომ მისმა შეხედულებებმა ღირებულებითი ცენზირების რამდენიმე ეტაპი გაიარეს, ამით, ცხადია, არაფერი დაკლებიათ, პირუკუ, დაკრისტალების შემდეგ მათ მხოლოდ მეტი შინაარსი და დამაჯერებლობა შეიძინეს. ლაიპციგისა და ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტების სტუდენტს, რომელიც ყურადღებით აკვირდებოდა ევროპული ქვეყნების თვითდადგენის რეზონანსულ პროცესს, უთუოდ არაერთხელ შეჰპარვია ეჭვი საკუთარი პატარა სამშობლოსთან სხვისი დიდი სამშობლოს უპირატესობის შესახებ. ახალგაზრდის მაძიებელმა ბუნებამ ამ კითხვას ცოტა არ იყოს ჰამლეტისებური ჟღერადობა მიანიჭა: „რას აირჩევდი მკითხველო, არჩევანი რომ შესაძლებელი ყოფილიყო: დიდსა თუ პატარა სამშობლოს?“ (ქიქოძე 2003: 244). იმ ძლევამოსილების წინაშე, რომლითაც გამოირჩეოდნენ დიდი ქვეყნები, გ. ქიქოძისთვის, როგორც ღრმა ინდივიდუალისტიკისთვის, განსაკუთრებით მძიმედ გადასალახავი ჩანდა მეორეხარისხოვნობის ის სტატუსი, რომელსაც 1917 წელს, გაზეთ „საქართველოში“ დაბეჭდილ წერილში „პატარა სამშობლო“ „სხვის ხელში მაცქერალის მდგომარეობაში ყოფნას“ უწოდებს. თუმცა იქვე ტერიტორიული გადანაწილების ახალი ტენდენციების გათვალისწინებით („მსოფლიო ბაზრის“ ეპოქად ცნობილი XIX საუკუნე და შემდგომი ათწლეულები ირლანდიელების, პოლონელების, იტალიელების, ბელგიელებისა თუ ჩეხებისთვის ეროვნული თვითგამორკვევის ხანად იქცა), საკუთარი არჩევნისთვის მყარ არგუმენტაციას პოულობს და იმ გამოსავალზე საუბრობს, რომელიც, მისი აზრით, ასეთ ვითარებაში უნდა არსებობდეს. მას მხოლოდ დანახვა სჭირდება: 1) „მამულიშვილი არ იკარგება უსაზღვრო და უპიროვნო მასაში“; 2) „თემის ჭირ-ვარამი მისი ჭირ-ვარამიც არის, ამიტომაც ეროვნული საქმეები მის საკუთარ საქმეებშია გადახლართული“ 3) ქვეყნის დამარცხება მისი იმედების გაცრუებაა, გამარჯვება კი გრძელვადიან კეთილდღეობას უმზადებს; 4) „სამშობლო მას მეტს სთხოვს და მეტს ჰპირდება“; 5) „პატარა ქვეყნის შვილები ხშირად უფრო ძლიერი ადამიანები არიან, ვიდრე დიდი ქვეყნის მოქალაქეები“ (ქიქოძე 2003: 246). გ. ქიქოძის ეს დამოკიდებულება, რომელიც თვითდარწმუნებას, ოპტიმიზმის თვითინექციას უფრო ჰგავს, ვიდრე ცივ რაციონალურ განსჯას, იმთავითვე არ წარმოქმნილა. მას წინ უძღოდა არაერთი იმდროინდელი ქართველი მოღვაწისთვის დამახასიათებელ არა მარტო ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ, არამედ წმინდა წყლის ეკონომიკურ იდეათა ლაბირინთებში მოძრაობის ვალდებულება.

ფრანგი განმანათლებლებისა და ენციკლოპედისტების ავტორიტეტი XX საუკუნის 10-იანი წლების დასაწყისში ლამის დაჩრდილა გერმანიაში წარმოქმნილმა მარქსიზმმა. იგი თავისუფლების უნივერსალურ გარანტადაც კი იქნა მიჩნეული: „...კაპიტალიზმი“ და „კომუნისტური პარტიის მანიფესტმა“ ჩვენს შეგნებაში ყველა სახარება შეცვალა ოთხთავიდან დაწყებული მოქალაქისა და ადამიანის უფლებათა დეკლარაციამდე...“ (ქიქოძე 2003: 13). თუმცა მესამედასელთა სახელით ცნობილ ქართველ მარქსისტთა მიერ ატომისტური და პარტიკულარისტული ტენდენციების შეგნებულად აქტივიზებამ, სამშობლოს იდეის თემისა და პროვინციის იდეით ჩანაცვლების გადაწყვეტილებამ, გ. ქიქოძე საკუთარი მიკერძოებულობის გადასინჯვის აუცილებლობის წინაშე დააყენა. მან იგრძნო, რომ მესამედასელთა გარდა არსებობდა, როგორც თვითონ უწოდებს, „ახალი საქართველოს“ ინტელექტუალური ძალა, რომელსაც საკუთარ თავზე უნდა აელო პასუხისმგებლობა მომვალზე: „როდესაც საკმაოდ ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ საქართველოდან ისევ ევროპაში დავბრუნდი“, – ვკითხულობთ ავტობიოგრაფიულ ნაშრომში „განთიადიდან შუადღემდე“ – „მე მოვახდინე ჩემი ... იდეალების გადაფასება და სულიერი კრიზისი განვიცადე“ (ქიქოძე 2003: 14).

მზერის დაკრისტალების რეალურ (შეიძლება ასეც ითქვას, საეტაპო) შედეგად, უთუოდ, იქცა 1915 წლით დათარიღებული წერილი „ჩაქუჩიანი მამაკაცი“, რომლის პათოსი ახალი „ქართული რეფორმაციის“ სულითაა გაჟღერებული. თავის დროზე მაქს ვებერი რაციონალიზაციის, ანუ საზოგადოების ტრადიციულიდან თანამედროვე მდგომარეობაში გადასვლის კანონზომიერებას რელიგიის, კონკრეტულად კი პროტესტანტიზმის, კონტექსტში განიხილავდა (ვებერი 1905). პროტესტანტიზმის ასკეტურ დენომინაციებში მიგნებული რაციონალური, მხნე და მიზანმიმართული ადამიანი აქამდე უცნობი სოციალ-ეკონომიკური ფორმაციის, კაპიტალიზმის, საყრდენ ძალად უნდა ქცეულიყო. შესაძლოა, თავისებური განდობის ადგილი შემთხვევით არც გ. ქიქოძის მიერაა არჩეული. ქართული ტაძრის კანონიკურ სივრცეში, რომელიც ჩვენი კულტურული იდენტობის უპირველეს შემნახველად, საკრალურ ტოპოსადაა აღიარებული, ხდება მკითხველისთვის ძველი ტრადიციული აქცენტების გადაადგილება, მეტიც მათი ახლით ჩანაცვლება. განახლების ულმობელი სინათლის მიშუქება შესანიშნავი ფრესკების გვერდით აქამდე უყურადღებოდ მიტოვებული ჩაქუჩიანი მამაკაცის ბარელიეფზე, როგორც შეცვლილი დროების თვალსაჩინო მარკერზე, კარგად გააზრებულ აქტად აღიქმება. ამ ფაქტს თავდაპირველად ყურადღება მიაქცია კრიტიკოსმა თამაზ ვასაძემ, რომელმაც „ჩაქუჩიანი მამაკაცი“ ტექსტი სასკოლო სახელმძღვანელოშიც კი შეიტანა და ეს იყო, ალბათ, გ. ქიქოძის აღნიშნული წერილის ლეგიტიმაციის ყველაზე დემოკრატიული და სწორი ფორმა.

ქვაბლიანის ხეობაში, ჭულების მონასტერში ნაპოვნი და სავარაუდოდ ამ და მეზობელი ზარზმის მონასტრების აღმშენებელი ხუროთმოძღვრის, ბასილ ხურციძის, ფიგურაში, რომელსაც ხელთ სამუშაო იარაღი, ჩაქუჩი, უპყრია, პერსონიფიცირებული აღმოჩნდა ძალზე მნიშვნელოვანი გზავნილი: მოწოდება მახვილიანი და ჯვრიანი საქართველოს გვერდით მშრომელი, აღმშენებელი საქართველოს დე-

ტერმინირებისკენ. ცხადია, გ. ქიქოძის ამ მისწრაფებას სერიოზული ქვეტექსტები გააჩნია თუნდაც იმ მიზეზით, რომ ისინი ილიასეული „უსისხლო ომის“ იდეის ლოგიკურ ტრანსფორმაციას წარმოადგენენ. მართალია, ერთი ადამიანის (ილიას) სიცოცხლე და ისიც ძალადობრივად შეწყვეტილი, სულაც არ ეყო ისტორიული მოდერნის ჩვენთვის გამოყოფილ დროში ყველა საკვანძო საკითხის გადაჭრას, მაგრამ ის, რაც მოდერნიზატორული პროექტის პირველ ეტაპზე „სამოციანელთა“ მიერ განხორციელდა (ახალი ლოგოსის შექმნა, ეროვნული კაპიტალის დაფუძნების მცდელობა, ლიტერატურაცენტრისტულ ტენდენციებზე სოციოცენტრისტულის პრევალირების განჭვრეტა), – იგულისხმება ქვეყნის სასიცოცხლო ვექტორების გამოკვეთა, – ეს მონაპოვარი საიმედო ხელში აღმოჩნდა. გ. ქიქოძის თაობა მზად იყო გუშინდელი შედეგი დღევანდელი აქტივობების ბიძგად ექცია.

ტრადიციულად აქტუალობას ინარჩუნებდა სააზროვნო ველის განმეზღვა. ამიტომაც 1914 წლის „სახალხო გაზეთის“ რამდენიმე ნომერში (№1178,1180, 1185,1189,1192) გამოქვეყნდა გ. ქიქოძის წერილების სერია მიმართული სომეხი პუბლიცისტის, ვინმე იშხანიანის, ბროშურის წინააღმდეგ, რომელშიც ავტორი „მეცნიერულად“ ასაბუთებდა კაპიტალისტური ცხოვრების წესთან სომეხ-ქართველთა დიფერენცირებულ (იქნებ პოლარიზებულ) მიდგომათა კანონზომიერებას. აი, რას წერდა იშხანიანი: „ეკონომიკური აღორძინების უახლოეს ფაზაში ქართულმა ნაციონალურმა სინამდვილემ ძლიერი ჩამორჩენილობა გამოავლინა, ამიტომაც მას საკუთარი ძალით ცხოვრება არ შეუძლია. საქართველო მჭიდროდ არის დაკავშირებული კავკასიასა და რუსეთთან და ძალაუფლებურად უნდა დაემორჩილოს უკვე ჩამოყალიბებული წესწყობილების გავლენას. ამ წესწყობილებაში კი გაბატონებულია ევროპული, რუსული და სომხური მსხვილი ბურჟუაზია და მათ შორის ახალი ქართული ბურჟუაზიისთვის ადგილი არ არის... შეიძლება ზოგიერთი წვრილი ვაჭარი ან ხელოსანი ჟამთა მსვლელობაში ამაღლდეს კიდევ კაპიტალისტის მდგომარეობამდე, მაგრამ „ერთი მერცხალი გაზაფხულს ვერ მოიყვანს“... საქართველომ დაიგვიანა ცხოვრების მეჯლისზე...“ (ქიქოძე 2003:131-132). გ. ქიქოძე იშხანიანის ბროშურას ძირითადად მწარე სიმართლედ აღიქვამს და ცდილობს პოლემიკა არა ბანალური ლანძღვის, უპასუხისმგებლო ბრალდებების, არამედ მტკიცე კონტრარგუმენტებით აპელირების სიბრტყეში გადაიყვანოს. გარდა იმ აზრისა, რომ „ცხოვრება არც სერობის სუფრაა და არც მეფე არტურის მრგვალი მაგიდა, რომ მასზე ადგილი მხოლოდ ათ-თორმეტ არჩეულ მოციქულს ჰქონდეს ან კიდევ საგანგებოდ მოწვეულ რაინდებს“..., ავტორი მოწინააღმდეგის სუსტი მხარეების მხილების ტაქტიკას ადგება. ეს ტაქტიკა კი ააშკარავებს საქართველოში იმ პერიოდში, მართლაც, მომძლავრებული უცხო კაპიტალის ჩარჩულ ხასიათს, რაც მას მომავალში განსაკუთრებული თვითკმაყოფილების საშუალებას მაინც არ აძლევს. განსხვავება საკუთარ არეალში ჩასახულსა და განვითარებულ ევროპულ კაპიტალსა და სომხურს შორის სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ევროპული კაპიტალი ფართო სამრეწველო ხაიათისაა, ეროვნული კულტურის განუყოფელი ნაწილია მაშინ, როდესაც საქართველოში ფეხმოკიდებული უცხო კაპიტალი „სხვის მიერ შექმნილი სიმდიდრის დატრიალება-განაწილებას ემსახურება“ და ფაქტობრივად,

„ადგილობრივი კულტურის შემაფერხებელ ფაქტორს წარმოადგენს“. გ.ქიქოძის ღრმა რწმენით, და სწორედ საკითხისადმი ამგვარი დამოკიდებულება აღნიშნული წერილების ლაიტმოტივი, „ჩვენი ეკონომიკური ჩამორჩენა (უცხო) ბურჟუაზიას არავითარ გარანტიას არ აძლევს მუდმივ შეურყეველი ბატონობისათვის. მათი კაპიტალი ჯერ სავსებით არ დაჰპატრონებია ჩვენს ბუნებრივ და შექმნილ სიმდიდრეს. მას ახალგაზრდა ქართული კაპიტალისთვის ყოველი გამოსასვლელი გზა არ დაუხშია. განა სომხის კაპიტალმა ჩვენი სამშობლოს მთები გასჭრა და გამოიკვლია, განა მან ჩვენი ნიადაგი უკვე გადააბრუნა, განა მან ჩვენი ტერიტორია ქარხნებითა და ფაბრიკებით მოფინა? განა ახლად ფეხადგმულ ქართულ კაპიტალს აღარაფერი აქვს გასაკეთებელი წარმოების თუ მეურნეობის სფეროში?“ (ქიქოძე 2003: 136).

კაპიტალის ამოძრავება და კაპიტალიზმის უღმობელი კანონების დამკვიდრება განსაკუთრებულ საფრთხეს უქმნიდა თვითგამორკვევის ინსტინქტ-დაქვეითებულსა და პოლიტიკური დამოუკიდებლობის არმქონე ქვეყანას. ამიტომ ფილოსოფიური და მხატვრულ-ესთეტიკური ინტერესების რეალიზების გარდა, გ. ქიქოძეს ხშირად უხდებოდა ადამ სმიტის, ჯეიმსის, ჯერომ ბლანკის, მონტესკიესა თუ ლემესტრის შრომებში ჩახედვა. სწორედ ისე, როგორც მის თანათაობელებს ა. ჯორჯაძეს, მ. ჯავახიშვილს, მ. წერეთელს, კ. გამსახურდიას, ნ. მინიშვილსა თუ ვ. კოტეტიშვილს, რომელთა შემოქმედებითი მუშაობისთვის განკუთვნილი ძვირფასი დრო საზოგადოების მოსალოდნელი გარდაქმნებისთვის მომზადებას, ანუ ყოველ-დღიური საჭიროებისკენ მიმართული პუბლიციტიკის შექმნას ეწირებოდა.

„ჩვენ აღარ შეგვიძლიან ისე გრძნობა და აზროვნება, როგორც წინა თაობა გრძნობდა და აზროვნობდა. ეს კიდევ არაფერი: ჩვენ ხვალ აღარ შეგვეძლება ისე ვიგრძნოთ და ვიფიქროთ, როგორც გუშინ ვგრძნობდით. ჩვენი სულის სიღრმეში ძლიერი მეტამორფოზა მოხდა. ჩვენი სული შეიცვალა, რადგან იგი შეეხო საგანთა და მოვლენათა ახალსა და იდუმალ მხარეს... მან დაინახა ამ ქვეყნის ახალი სახე, ახალი ასპექტი, რომელიც დღემდე არასოდეს უნახავს“ – ასეთი იყო ფაქტის კონსტატაცია, რომელსაც გ. ქიქოძე 1919 წელს გამოცემული პუბლიცისტური წერილების კრებულის „ეროვნული ენერჯის“ წინასიტყვაობაში ახდენდა (ქიქოძე 1919: 8).

ნიშანდობლივია, რომ ვიდრე ეს წერილები მაშინდელ ქართულ პერიოდულ პრესაში დაიბეჭდებოდა, უფრო კონკრეტულად კი პირველ მსოფლიო ომამდე, ევროპაში დაბრუნებული გ. ქიქოძე პარიზში ინტუიტივიზმისა და სიცოცხლის ფილოსოფიის თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ანრი ბერგსონის (1859-1941), ლექციებს ისმენს. პოზიტივიზმის სწორხაზოვნების ნაცვლად (ცნობილია, რომ თავის დროზე საფრანგეთში სწავლა პოზიტივიზმის დომინანტური მდგომარეობის გამო არ ისურვა) ბერგსონის ნააზრვეი, მთავარი თეზით: ინტუიცია ცხოვრების თვითშემეცნებაა, როგორც ჩანს, განაწყობს მას „იფიქროს, როგორც მოქმედების ადამიანმა და იმოქმედოს, როგორც ფიქრის ადამიანმა“ (ბერგსონი). არც იმავე ადამიანის არსებაში აღმოჩენილი „სოციალურობისა“ და „მორალის“ ერთგვარი სართულების, ტიპების არსებობა იქნებოდა ჩვენი მოღვაწისთვის მიუღებელი. სწორედ ბერგსონისეული ღია (ამ დროს პრიორიტეტულადაა მიჩნეული ინდივიდუალობის გამოვ-

ლენა) და დახურულ (აქ კი უპირატესობა სოციალური ინსტინქტის მოთხოვნებს ენიჭება, როდესაც პიროვნება ეწირება კოლექტივს) მორალს შორის ბალანსირება განსაზღვრავს გ. ქიქოძის შემდგომი მოღვაწეობის ძირითად ხაზს, იმ რამდენიმე-წლიან დაძაბულ ჟურნალისტურ საქმიანობასაც, რომლის მიზანი საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა ცნობიერების დროის ახალ მოთხოვნათა შესაბამისად „შემოტრიალება“ იყო. შიში იმისა, რომ „ჩვენი გვარ-ტომობა სამუზეუმო სანახაობად არ ქცეულიყო“ არსებობდა და მას დაძლევა სჭირდებოდა.

პრიორიტეტები მკაცრი რაციონალიზმით იქნა გამოკვეთილი: ადრეული შუა საუკუნეების ფილოსოფიური, მხატვრულ-ესთეტიკური აზრისა და მასთან ერთად პროგრესის განვითარებისთვის თვალის მიდევნებამ (გ. ქიქოძე კი ამ ვრცელ მასალას სრულყოფილად ფლობდა) ცხადყო, რომ „თანამედროვე მატერიალური კულტურა და სოციალ-პოლიტიკური წესწყობილება საერთაშორისო შემოქმედების ნაყოფია, მაშინ, როდესაც სპეციფიკურად ეროვნულს სულიერი კულტურის სფერო (ენა, ესთეტიკური აზროვნება და პრაქტიკა) გამოხატავს. ამ კანონზომიერების დაცვა კი ორივე მიმართულებით შეთანხმებულ და გონივრულ მოქმედებას გულისხმობდა. სწორედ ამ რიგის მსჯელობებში იჩენს თავს „ეროვნული ენერჯის“ ცნება, რომელსაც გ. ქიქოძემ არა მარტო მარჯვედ გამოიყენა, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით უნივერსალური ხასიათი მიანიჭა. ეროვნული ენერჯია და ენა, ეროვნული ენერჯია და ლიტერატურა, ეროვნული ენერჯია და წარმოება – ამ ერთიერთმიჯაჭვულობის, ფაქტობრივად კი, ამბივალენტურობის აღიარებით იკვრებოდა მოქმედების ერთიანი წრე (მასთან ერთად კი სტრატეგია), რომელშიც თითოეულ რგოლს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. პრობლემა კი მდგომარეობდა იმაში, რომ გარეშე თუ შიდა ფაქტორების გამო ეროვნული ენერჯის დროში უსაშველოდ განელილი „გაუშლელი“ (გ. ქიქოძის ტერმინია) თავისი უმნიშვნელობით წალეკვით ეშუქებოდა მთელ კულტურას, მათ შორის ახალ ეკონომიკურ ურთიერთობებსაც: „საქართველოში კაპიტალიზმი ნორჩი და გაუშლელია. ჩვენი ქვეყნის ბუნებრივი სიმდიდრე ჯერ დაუმუშავებელი, მისი ფარული ძალები – აუმოძრავებელი...“ (ქიქოძე 2003: 65). გ. ქიქოძე ეჭვმიუტანელს ხდის ერის იქნება ეს თუ პიროვნების თვითდამკვიდრებისთვის ბრძოლის თავისი არსით ზეეროვნულ იდეას და მკითხველს ახსენებს, რომ ყოველდღიურობა „ არც ფილანტროპული დანესებულებაა და არც სანატორიუმი სისხლნაკლებთა და ნერვებაშლილთათვის“. „ცხოვრება დიდი დრამაა, ტიტანურ ძალთა შეტაკებაა და დრამაში მხოლოდ იმას აქვს ადგილი, ვინც მუდმივ მზადაა თავდაცვისა და ბრძოლისათვის“ (ქიქოძე 2003: 66) სწორედ ისე, როგორც ეს დეკლარირებული იყო, ვთქვათ, მიხ. ჯავახიშვილის პუბლიცისტიკაში, აქაც, გ. ქიქოძესთანაც, ევროპის „ლოდივით დაძრული“ ქვეყნების, ბელგიის, ირლანდიის, პოლონეთისა თუ სერბიის მაგალითზე ინერგებოდა ოპტიმიზმი, იქმნებოდა გადარჩენისა და განვითარების უალტერნატივო წინაპირობა : „ქართველმა ერმა თვით უნდა გასჭედოს თავისი ბედი. მან უნდა აამოძრაოს მატერიალური, სანაროო ძალები, მან საძირველი უნდა ჩაუყაროს თანამედროვე მეურნეობას და ინდუსტრიას, განმინდოს თავისი ენა უცხო ელემენტებისგან, შექმნას ახალი მწერლობა და ხელოვნება . უამისოდ მას ადგილი არა აქვს თანამედროვე

ერთა დიდ კულტურულ ოჯახში“ (ქიქოძე 2003: 66). იმას, რომ მსგავსი მოწოდება უნისონში არ მოდიოდა ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ინტერესებთან, ადასტურებს ამავე პერიოდში „საერთო საქმის, საჯარო სივრცის სწორი აღქმის“ მთელი რიგი მაგალითები, გამოხატული აქამდე ნაუხალისებელი ეკონომიკური აქტივობებით, კერძოდ კი, წარმოების, კერძო მეურნეობათა თუ სოფლის თვითმმართველობისა და თვითორგანიზების მოდერნიზება-ვეროპეიზების სერიოზული მცდელობებით. ამას, ცხადია, გ. ქიქოძეც ამჩნევდა: შრომის კულტურის ადეკვატურ გააზრებასა და ათვისებასთან ერთად „საქმიანობის ხალისი ჩვენშიც იღვიძებს და შეძენის ჟინი ნერვიულ ცხელებასავით ედება დიდსა თუ პატარას“ (ქიქოძე 2003: 207). სამწუხაროდ, 1921 წლის შემდეგ ყველაფერი გაკეთდა მსგავსი მობილიზების, ინტერესთა ჯგუფების ფორმირებისა და მთელი ამ სასიცოცხლო პროცესის ორგანიზატორთა და მონაწილეთა გამოცდილების დასავინწყებლად (ინციატივა ცვლილებისათვის 2015: 5-6).

„ეკონომიკური ბრძოლის“ ყოვლისმომცველობის შესახებ ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის დროს გ. ქიქოძის მიერ გაკეთებული პროგნოზი საქართველოს გარდა (საქართველომ, როგორც ვიცით, განვითარების სრულიად სხვა გზა აირჩია) თითქმის ყველას შეეხო. „ამბობენ – ნერდა მაშინ გ. ქიქოძე – რომ მსოფლიო ომი არ დამთავრდება დღევანდელი სისიხლისმღვრელი შეტაკებით. მას მოჰყვება სხვაგვარი ბრძოლა, არანაკლებ სასტიკი და მნიშვნელოვანი. ამ ბრძოლას აწარმოებენ არა სარდლები და ჯარისკაცები, არამედ ვაჭრები, მექარხნეები და კომივოიაჟერები, და მისი მიზანი იქნება არა ტერიტორიების დაპყრობა და ციხე-სიმაგრეების აღება, არამედ მსოფლიო ბაზრის ჩაგდება თავისი იაფფასიანი საქონლით“ (ქიქოძე 2003: 200). და ეს ზუსტი სიგნალი იყო.

აქტუალობას იძენდა კითხვა, დაინტერესდებიან თუ არა ევროპელი კაპიტალისტები კავკასიით? გ. ქიქოძეს იმედი ჰქონდა, რომ ქართული მადნეულის ექსპლოატაციისთვის აქ ჩამოვიდოდნენ არა მარტო ავანტიურისტები და ბედის მაძიებლები, არამედ, ვთქვათ, ავგუსტ ტისენი, გერმანიის პირველი მწარმოებელი, გელზენკირხენის საზოგადოების მთავარი აქციონერი და ვილჰელმ II-ის მეგობარი. მთავარი იყო უცხო კაპიტალი დეზორიენტაციის შემომტან პოლიტიკურ ძალად, მით უფრო საახალშენო კაპიტალად არ ქცეულიყო. ჭიათურის შავი ქვის წარმოების მაგალითზე გ. ქიქოძე უსამართლო გარიგების მაგალითს გვიჩვენებს: „ლომის კერძი უცხოელებს მიაქვთ, ჩვენ მხოლოდ ნამცეცები გვრჩება“. თუმცა ამ მხრივ უარესი მდგომარეობა ყოფილა ალავერდის მადნეულის ქარხანაში, სადაც მრეწველიც, მიწის მესაკუთრეც და სამუშაო ძალაც უცხოელები (ფრანგები) ყოფილან.

დაბეჯითებით იმის მტკიცება, რომ ამ ღრმად განსწავლული ადამიანისთვის, რომელსაც ფართო განათლება საშუალებას აძლევდა მთელი ევროპის (და მის გარეთაც) მასშტაბით ნათლად წარმოედგინა ფეოდალურ ფასეულობებზე ბურჟუაზიულის უპირატესობის, ბუჟუაზიის, ასე ვთქვათ, „გაკეთილშობილების“, რასტინიაკული ცხოვრებისეული პრინციპების კანონიზება, კაპიტალიზმი უპირობო, მარადიულ მოცემულობად განიხილებოდა, გადაჭარბებული იქნება. ხშირად მასში პრაგმატისტს ჭეშმარიტი ჰუმანისტი და პროგრესისტი ჩრდილავდა : „შესაძლებე-

ლია ისიც, რომ კაპიტალისტური წესწყობილება თანდათან მოიშალოს და შეუმჩნევლად ადგილი დაუთმოს წარმოების სხვა უფრო ახალ ფორმას. უცვლელი არაფერია ამ ქვეყანაზე...“ (ქიქოძე 2003: 211). ამგვარი დაეჭვების ერთ-ერთი მიზეზი, შესაძლოა, რუსულ კულტურაზე მიბმულობაც იყო. „რუსული მოდერნიზაციის თავისებურება კი, სხვათა შორის ტიპური პერიფერიული კაპიტალისტური სისტემებისთვის, განპირობებული იყო გარედან თავსმოხვეული რეფორმებით, რომლებიც მყარად გამჯდარი არქაული ნორმებისა და ურთიერთობების კომპლექსზე ილექებოდა...“ (Карпи 2012: 27). გ. ქიქოძისთვის არც ის იქნებოდა მიმზიდველი, რომ „ფეოდალური სამყაროდან მოსული აზარტული თამაშების ფორმა სრულიად ეუფლებოდა ბურჟუაზიული საზოგადოების წესს, როგორც ამას თავის წერილში „პარიზი – XIX საუკუნის დედაქალაქი“ ვ. ბენიამინი წარმოაჩენს (Бенямиин 2004: 107), პარიზი – რუსთაველის გულანშაროს მსგავსად, სადაც „იყიდიან, გაყიდიან მოიგებენ, წააგებენ; გლახა თვე ერთ გამდიდრების, სავაჭროსა ყოვლგნით ჰკრებენ“, – დოსტოევსკიც, რომელიც უფრო დაფრთხა, ვიდრე აღფრთოვანდა 1861 წლის ლონდონში გამართული საერთაშორისო გამოფენით, არაერთხელ შეხებია ამ თემას. დოსტოევსკის რომანი „მოთამაშე“ სულაც მსგავსი კომბინაციების ირაციონალობიდან ფულის ფანტასმაგორიული და დემონური ძალის დაბადებას და ამ ძალის ადამიანზე დამანგრეველ გავლენას ასახავს. თუმცა ქართულ სინამდვილეში ასე შორს წასვლა იქნებ არც იყოს საჭირო. მით უმეტეს, რომ საზოგადოებრივი ტრანსფორმაციის გზა, ამ გზის სირთულე და თავისებურება „ქართულმა მწერლობამ, რომელიც თვითიდენტიფიკაციის მთავარი რესურსი, იარაღი იყო“ (ნინიძე 2014: 7), ამ პერიოდში რომანის უქონლობის გამო ვერ ასახა, ე.ი. ვერც გააანალიზა.

ზედაპირზე იდო და თანაც პრობლემურობას ინარჩუნებდა თავად კაპიტალისტადმი არასწორი დამოკიდებულება: „ჩვენთან კაპიტალს უცქერენ არა მწარმოებლის, არამედ მომხმარებლის თვალსაზრისით“ – ამგვარი მიდგომა იყო, როგორც იტყვიან, ყველაფრის თავი და თავი. წერილში „წარმოება და ეროვნული ენერჯია“ (1915) ავტორისეული ნარაცია მიმართულია კონკრეტიკისკენ, ანუ იმ შიდა პრობლემებისკენ, რომლებიც მხოლოდ ნაწილობრივ იყო გამოწვეული ქვეყნის პოლიტიკური მდგომარეობით და ძირითადად ქართული ხასიათის რამდენადმე მანკიერ განვითარებას უკავშირდებოდა. ფსიქოლოგიური ჩამორჩენა; სისტემატური, აუჩქარებელი, მიზანშეწონილი შრომის უუნარობა; მოუთმენლობა და შემთხვევით ან უცაბედ გამდიდრებაზე ოცნება. „ამ მხრივ საშუალო საუკუნეების მეკობრეებსა და რაინდებს უფრო ვგევართ, ვიდრე თანამედროვე ადამიანებს. ან უკეთ რომ ვთქვათ, იმ ესპანელ ავანტიურისტებს, მეთექვსმეტე საუკუნეში მთელი ამერიკა რომ შემოიარეს ელდორადოს, ე.ი. ოქროს ქვეყნის ძებნაში...“ (ქიქოძე 2003: 142). „ამიტომ საჭიროა ჩვენი ეროვნული ფსიქოლოგიის გადაბრუნება, სანამ სამშობლოს გადავაბრუნებთ“ – ასეთია გ. ქიქოძის მიერ ამ მიმართულებით გაკეთებული დასკვნა.

გ. ქიქოძე ჯიუტად და პრინციპულად ეწევა რაციონალური შრომის, ზოგადად კულტურის აპოლოგიას. ეს არის ის კერპი, რომელსაც ის თავს უპირობოდ უხრის. ამ გზაზე კი ტაბუირებული თემები და ხელშეუხებელი ავტორიტეტები არ არსებობს: „ჩვენ ეხლა უფრო კარგი ქვისმთლელები, მეჩექმეები და მეურნეები გვჭირია,

ვიდრე ცუდი ვექილები, ექიმები ან მოხელეები“. ეს საკმაოდ თამამი მოსაზრება, რომელიც მაშინდელი „ახალი საქართველოს“ რეპრეზენტატორთა ნააზრევს ეხმაურება, ბუნებრივად იწვევს რ. გაბაშვილის, შ. ამირეჯიბის, მ. ჯავახიშვილის და სხვათა ანალოგიური ხასიათის გამონათქვამთა ალუზიას. რ. გაბაშვილი სწორედ ამ პერიოდში უ. „კლდეში“ წერდა: „ვჩივით სილარიბეს მაშინ, როცა ბედმა სამოთხეში დაგვასახლა. რა გვიხსნის ასეთი უმწეო მდგომარეობისგან? „...უნდა წავიდეს ის დრო, როცა მხოლოდ კულტურული ლაყობით და მწერლობით ვაპირებდით ქვეყნის აშენებას. უნდა ამოიფხიკოს ჩვენი ცნობიერებიდან ის შეცდომა, ვითომც მხოლოდ პოეზიას, ლექსთა წყობას, თეატრს და სხვა ამგვარებს ჰქონდეთ უდიდესი და უმაღლესი კულტურული ღირებულება ხალხის ცხოვრებაში. ყოველი ერის ფიზიკური ძალა, მისი არსებობის საძირკველი უნდა გამტკიცებულ იყვეს მისი ეკონომიკური ცხოვრებით“ (ომეგა 2002: 12: 54). საგულისმოა, რომ ამ სიტყვების ავტორსა და მის თანამოაზრეებს არ აკმაყოფილებდათ მოწინავე აზრების მხოლოდ ტრანსლაცია. ისინი „საქმის კაცობას“ ესწრაფვოდნენ. ამიტომაც, უამრავი სირთულის მიუხედავად, აარსებდნენ პირველ ქართულ კოოპერაციებს, რომლითაც ხელოვნურად გაძვირებული ქართული ბაზრის ალტერნატივას ქმნიდნენ, ფაქტობრივად კი ცვლიდნენ ვაჭრობის რუდიმენტულ ფორმებს. თუმცა კლასობრივი ბრძოლის იდეის უაპელაციო მიმდევრობას სოციალური წინააღმდეგობების არა დაძლევა, არამედ გამწვავება სჭირდებოდა. ამიტომაც ქართველი სოციალ-დემოკრატები „კლდეისტებს“ ირონიულად შეახსენებდნენ საკუთარ სოციალურ წარმომავლობას და წარმატებით ახდენდნენ იმ „სიმატლის“ არტიკულირებას, რომლის მიხედვითაც თავადაზნაურობას, როგორც განწირულ და ხალხის მიერ უარყოფილ კლასს, მათი აზრით, დროსა და სივრცეს აცდენილი აქტიურობა ვერაფერს უშველიდა.

პოლიტიკურ ძალთა ასეთ საბედისწერო განლაგებას, გ. ქიქოძის აზრით, „კაპიტალიზმის გოლფშტორმზე“ ბევრად უფრო გამანადგურებელი ძალა შეიძლება მისცემოდა. ამ საქმეში ქართული თავადაზნაურობის დანაშაულებრივ უმოქმედობასა და უნიციატივობას იგი უყურადღებოდ ვერ დატოვებდა. მეტიც, გ. ქიქოძის უკომპრომისო ინტონაცია ყველაზე მეტად სწორედ ამ კონტექსტში იჩენს თავს: „კარგი მეომრები იყავით...“, მაგრამ „...ბედოვლათობა დაბადებიდანვე გაქვთ თანდაყოლილი, ბედოვლათ ხალხს კი არ შეუძლია თანამედროვე პირობებში არსებობა...“, „ჩვეულებრივი ევროპელი გლეხი უფრო ადამიანურ პირობებში იმყოფება, ვიდრე ზოგიერთი ქართველი მსხვილი მესაკუთრე, რომლის წინაპრები ბაგრატიონთა გვარს ექიშპებოდა და საქართველოს პოლიტიკურ ბედს განაგებდა...“, ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში „ტფილისის გუბერნიის ოდენა ადგილები უჭირავთ, მაგრამ ხუთჯერ და ექვსჯერ მეტ მცხოვრებლებს ასაზრდოებენ... ეს იმიტომ, რომ იქ ნაკლებ ოცნებობენ და მეტს მუშაობენ“. და საერთოდაც, ქართველობის არისტოკრატიული ფსიქიკისგან გათავისუფლება გ. ქიქოძეს ერთ-ერთ გადაუდებელ ამოცანად ესახებოდა.

გ. ქიქოძე უთუოდ აპელირებდა ფართო და ღრმა აზროვნებისთვის ჩვეული პროგნოსტიკური ფუნქციით, თუმცა ბევრი რამ, რაზედაც ის მიანიშნებდა, ვერ შესრულდა. კულტურულმა წყვეტამ, რომელიც დამოუკიდებელი საქართველოს

გასაბჭოების შემდეგ მოხდა, საკითხთა მთელი წყება დღის წესრიგიდან ამოიღო. რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, უკვე პოსტსაბჭოურ საქართველოში, ცხადად გამოიკვეთა გ. ქიქოძისა და მისი თანათაობელების ნააზრვეის რეტრანლაციის აუცილებლობა. უპირველესი ამოცანა, რომელიც ჯერ კიდევ ელოდება სრულ რეალიზაციას – კულტურული ორიენტაციაა. ეს უმნიშვნელოვანესი ვექტორი კი გ. ქიქოძეს ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში ასე ჰქონდა გამოკვეთილი: „... კულტურული ენერგია კაცობრიობას დაავლეთ ევროპიდან ეძლევა. ამიტომ დასავლეთის კარების გაღება უდიდეს საკითხს წარმოაგენს ყოველი თვითშემცნობი და მომქმედი ერისთვის. უამისოდ მის კერას გაციება და სხეულის გაყინვა მოელის... იმედია ქართველი ერიც თავს დააღწევს ვინრო და ნესტიან სენაკს, სადაც ის დიდხანს იყო გამომწყვდეული, და ფართო კულტურულ ასპარეზზე გამოვა...“.

დამონშებანი:

- Benianin, B. *Maski Vpemeni. Esse o Kul'ture I Literature*. S.-Peterburg: 2004 (Бениамин, В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. С– Петербург: 2004).
- Ghambashidze, L. “Ts’inasiq’vaoba”. *Archil Djorjadzis Ts’erilebi*. Tbilisi: 2003 (ღამბაშიძე, ლ. „წინასიტყვაობა“. *არჩილ ჯორჯაძის წერილები*. თბილისი: 2003).
- Карпи, G. *Dostoevskii – Ekonomist*. Moskow: 2004 (Карпи, Г. *Достоевский – Экономис*. Москва: 2004).
- Kikodze, G. *Erovnuli Energia*. Tbilisi: 1919 (ქიქოძე, გ. *ეროვნული ენერგია*. თბილისი: 1919).
- Kikodze, G. *Mogonebebi. Gantiadidan Shuadghemde*. Tbilisi: 1956 (ქიქოძე, გ. *მოგონებები. განთიადიდან შუადღემდე*. თბილისი: 1956).
- Kikodze, G. *Ts’erilebi, Eseebi, Nark’vevebi*. Tbilisi: 1985 (ქიქოძე, გ. *წერილები, ესეები, ნარკვევები*. თბილისი: 1985).
- Kikodze, G. *P’at’ara Eris Khvedri* (Shemdg. M. Kikodze, L. Asatiani, E. K’odua). Tbilisi: 2003 (ქიქოძე, გ. *პატარა ერის ხვედრი* (შემდგ. მ. ქიქოძე, ლ. ასათიანი, ე. კოდუა). თბილისი: 2003).
- Kikodze, M. “Geront’i Kikodzis Ek’onomiuri Shekhedulebebi”. *Zh. Omega*, 2002, № 14 (ქიქოძე, მ. „გერონტი ქიქოძის ეკონომიკური შეხედულებები“. *ჟ. ომეგა*, 2002, № 14).
- K’odua, E. *Geront’i Kikodzis Pilisipiuri da Sotsiologiuri Shekhedulebebi*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2000 (კოდუა, ე. *გერონტი ქიქოძის ფილოსოფიური და სოციოლოგიური შეხედულებები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2000).
- Ninidze, M. “Lavrent’i Ardazianis Tskhovreba da Shemokmedeba”. K’r.: *XIX Sauk’inis Kartuli Mts’erloba*. Tbilisi: 2014 (ნინიძე, ქ. „ლავრენტი არდაზიანის ცხოვრება და შემოქმედება“. კრ. *XIX საუკუნის ქართული მწერლობა*. თბილისი: 2014).
- Veber, M. *P’rot’est’ant’izmiz Etik’a da K’ap’italizmiz Suli*. 1905 (ვებერი, მ. *პროტესტანტიზმის ეთიკა და კაპიტალიზმის სული*. 1905).

Nona Kupreishvili
(Georgia)

**Economic Problems in the Focus of Georgian Socio Cultural Dynamics
of the Beginning of the 20th Century**
(Geronti Kikodze)

Summary

Key words: Geronti Kikodze, economic criticism.

Beginning of the 20th century is known as the hardest transitional period causing destruction of historical and cultural paradigms throughout the Europe. First of all in our country it had taken place exactly at the time of the second stage of Ilia's so called modernization project, when by the help of correct emphases on the new demands of time made by pervious generation and efforts of entire pleiad of courageous and motivated persons was established diverse program of culture renewal. Events taken place in February 25, 1921 had prevented complete fulfillment of this program, so annexation of independent Georgia by Red Army and Georgian Bolsheviks. Thus, the process of reevaluation generally characteristic for the culture appeared in our case tragic.

In parallel to the modernization of art fields and philosophic and aesthetic mentality the creative generation called "New Georgia", who were mainly educated at European universities set an objective even to deepen their economic mentality that could radically change both social mentality and life in the condition of correct practical decisions. That time completely young figure Geronti Kikodze took exactly this course of work, who in parallel to the erudition at universities, since 1908 used to publish sharp and resonant letters in the newspapers "Droeba" and "Sakhalkho Purtseli" hampering complete liberation of Georgians from the patriarchal and feudal life style and acknowledgement of new economic order based on capitalism and gradual integration to its demands. Specificity of our country's historical development was also noteworthy (anticipation of the case that after the First World War and Russian Revolution as of February-October the empire would not exist as in old, since century's 1900s-10s existed and everybody felt the necessity of replacement of monarchic power by democratic governance) that required certain caution, because as G. Kikodze wrote the country lacking statehood thinking not to be completely overwhelmed by "Goal Storm of Capitalism". That is why aesthete and philosopher Geronti Kikodze, in-depth acknowledged in the west European literary, aesthetic and philosophic news, besides such type of analysis often had to also study the works of Adam Smith, James, Jerom Blank, Montesquieu and Lemestr. The same way as the persons of his years: A. Jorjadze, M. Tsereteli, M. Javakhishvili, K. Gamsakhurdia, N. Mitsishvili, or V. Kotetishvili., whose valuable time intended for their creative works was spent for the preparation of broad societyfor the future transformation of society, so it was spent for publicistic writing directed towards daily needs.

Discussion was conducted on three basic issues: with regard to 1) essence of nation, ambivalence of freedom of nation and person; 2) inevitable inclusion of art and writing within the context of modernism; 3) in terms of acknowledgement and activation of new economic order by taking into account west European experience. In this discussions were participating: A. Jorjadze, Gr. Robakidze, M. Tsereteli, M. Javakhishvili, G. Laskhishvili, S. Pirtskhalava, G. Kikodze, K. Gamsakhurdia, P. Gogichaishvili, V. Kotetishvili and others. Though it is to be noted that there were also such a young figures (N. Zhordania, P. Makharadze) who in their ways were understanding and accordingly even spread Marxism's ideology and herewith were characterized with unusual

obstinacy and purposefulness. Almost everything that they were trying to establish were antinational and alike Russian Marxism was based on the idea of class struggle (itself Georgian social-democratic party was composed of Russian social-democratic party). This line of strict differentiation was so comprehensive that soon it completely naturally developed into the requirement of art and selection of writing (at one time Vl. Lenin used to popularize this line).

G. Kikodze, who at this time was attending the lectures at European universities, also was influenced by “Manifest of Communist Party” established by Marx and Engels and “Capital” of Marx: “Capital” and “Manifest of Communist Party” altered all testaments, begun from the Gospel to the declaration of citizen and human rights. Though, soon conscious advancement of atomistic and particular tendencies by social-democrats, decision on replacement of homeland's idea with the idea of community and province made G. Kikodze to reconsider personal impartiality: “I overestimated my ideals and undergone spiritual crisis” – thus estimated he aforesaid change in his memory book “From Daybreak to Noon”.

At the same time with social-democratic party that time two political parties of social-federalists and national-democrats established in Georgia considered settlement of economic problems as the cornerstone of country's development (obviously in the context of correlation of national and social issues) and besides, the change should relate to feudal and patriarchal ethics that had to be replaced with capitalistic ethics, already developed in European countries, follower of trade and industry development. G. Kikodze also was following this opinions, despite of the fact that he was no member of any above named parties.

As a result of crystallization of look (may be also said as a staging), undoubtedly turned the letter dated by 1915 “Man with Hammer” that pathos is full of the spirit of new “Georgian reformation”. At its time Max Weber used to discuss conformity with law on movement rationalization, or so called movement of society from traditional to modern condition in the context of religion, namely within Protestantism (M. Weber, Ethics of Protestantism and Spirit of Capitalism, 1905). Rational, cheerful and purposeful person, found in the ascetic denomination of Protestantism had to become to present unknown support of social-economic formation the capitalism. Possibly, the place of particular apostasy is not also perchance chosen by G. Kikodze. In the canonical space of

Georgian temple acknowledged as the first keeper of cultural identity as sacral topos, the old traditional accents of reader are replaced, moreover their replacement by new ones. Lighting cruel light of renewal alongside to perfect frescoes, on the bas-relief of to present unknown man with hammer as on the prominent marker of changed time is perceived as well considered act. For the first time this fact was noted by critic Tamaz Vasadze, who included the text of “Man with Hammer” even in textbooks and possibly it was the most democratic and correct form of legitimation of mentioned letter written by G. Kikodze.

In the figure of architect, Basil Khurtsidze the builder of Zarzma monastery, found in Kvabliani ravine, Chulevi monastery and possibly builder of some monasteries of Zarzma, holding in his hand a tool, the hammer, here is personified very important message: call, next to Georgia with a sword and cross to the determination of worker, builder Georgia. Actually, mentioned G. Kikodze’s aspiration includes serious implications, even under the purpose stating that they present logical transformation of Ilia’s idea named, “Bloodless War”. Actually, the life of one person (Ilia’s) and broken under the violence was not enough for solving all keywords in the time of historical modern determined for us, but the activity carried out on the first stage of modernization project by “60s, (establishment of new logos, attempt of establishment of national capital, contemplation of sociocentric prevalence on literaturecentric tendencies) – is mentioned emphasizing vital vectors of country – this founding appeared to be in the possession of reliable entity. G. Kikodze’s generation was ready to make past (yesterday’s) result as an impact of present activities.

G. Kikodze’s collection of letters, titled “National Energy” published in 1919 was intended exactly for necessity of grounded transformation of Georgians consciousness, Georgian nature. Both activation of the aspiration of initiative and amateur activities and change of incorrect relation to capital had equal importance in this context. Grounded statement of author as to Georgians have to themselves make their fortune was a phrase dictated under the formed reality and used to determine action strategy of entire that times creative new generation. In is another issue that due to the faced historical condition was not possible to realize it, though immediately after the restoration of independence was made clear vitality of minds and opinions translated in the beginning of the century and expedience of their activation intended for the future of the country.

RŪTA BRŪZGIENĖ
(Lithuania)

**Musicality of Literature and Synaesthesia:
“Letters to Devdorakelis” [“Laiškai Devdorakėliui”]**

by M. K. Čiurlionis

1. Interactions between literature and music. Musicality of a text can be deliberately created at various levels. This is a presentation of musical images, motifs, and impressions (it is called a verbal music), traditional “music of words” (syntax, intonation, metric, phonics), analogues of musical forms and techniques, strategy of narrativity, archetypal emotional-dynamic models (Wolf 2002). However, rhythms, forms of ontological principles (Karbusický 1997), the main musical models (two-part, three-part, variations, rondo, sonata) can subconsciously be expressed as an emotional projection of musicality of an artistic work and its compositional processuality. Cultural anthropologist and philosopher Susanne Langer values musical composition as analogues of the forms of human feelings: she states that tonal structures which we call the “music” have a great logical similarity to the forms of human feelings—the forms of a rise and decline, flow and concentration, struggle and reconciliation, breaking the speed, severe agitation, calmness, light animation, recovery and dreamy moments; and not so much likeness to the joy and sadness, as much as to the strength of these feelings, vitally important grandeur, brevity and eternal shift of everything. Such is the structure of a sense or its logical form. As the scholar writes, the musical structure has the same form embodied in the repetition of pure rhythmical sounds and silence; music is the tone analog of emotional life. This is why such formal analogy or matching of logical structures is the first condition of connection between a symbol and its meaning (Langer 1980: 356).

1.1. Conceptions of musical form. Musical form is perceived in two aspects: the first one as a scheme (it corresponds to architectonics of a literary work), the second one as a process which corresponds the internal form of a literary work (Brūzgienė 2004). The form of a piece is effected by centripetal and centrifugal forces, where the first is described having an aspiration for non-contrast, consolidation of a single theme (in tonal music it is an aim to return to the main tonality, the tonic, the coordination of metre and rhythm). The second force expresses themes’ contrasts striving to move away from the main tonality, volatility of harmony and metro-rhythmic controversy. The form as a process would be a motion along this curve, and the form as a crystallized result of this process would be the curve itself. Curve’s shape, gradients of its parts, the change of the speed of waves, relief and background ratio depends on artistic ideas (Bobrovsky 1970: 31).

The famous German musicologist and composer Hermann Erpf emphasizes the link between language and music in his works, especially in terms of the structure. He analyzes

the musical language from various aspects: *melody* (identical, level, higher and lower tones and their groups), *tempo* (the similar speed, faster, slower), *dynamics* (the same intensity, stronger, weaker, strengthening—*crescendo*, decreasing—*diminuendo*), *timbre*—“colours of sound” (same, different). All this is close to the expression of a human speech (Erpf 1967).

The researcher presents the system of the forms of music based on the three highest level principles: *row*, *balance*, and *development*, which summarize the patterns of the internal structure of the piece and all specific musical forms can be described in this way. He considers the structure of *row-sequence* as a primary form which is based on the repetition, i.e. principles of similarity and comparison.

The second large group of forms in Erpf’s conception is the so-called *equilibrium* form (simplified they should be called *to* and *fro*), which sequentially are divided into *ordinary* forms (period, two-part, some forms of sonatas) and forms of *extended balance* (during the evolution of sonata the *row* form—the song, the fugue, fugato—and the *balance* form are combined). By the way, the balance is not identified with the uniformity of length. Trying to understand the form it is the most important to feel its flow, but its intervals may have unequal values and proportions.

The third type of forms are the *developing* forms, which are characterized not with linearity as in the *row* forms, not with sensation of retrospective approach of the end as in balanced pieces, but only with the purposeful movement, direction of both, individual parts and the whole, where individual units are seeking to join the whole and, in general, the form is surrounded by the units of climaxes. In these types of forms often the theme of a piece is formed, gradually coming out of the core and developing out of individual motifs, and it appears at the end of the piece and becomes its climax.

Depending on the artistic style of the work, epoch, understanding of the concept of the form, research direction, etc, a variety of methods and strategies can be used to explore the musicality of text. Musical terms are used not only for analysis of the musicality of time arts (concept of intermediality, in Wolf 2002), but also for description of composition, rhythm, etc. of spatial arts (art, architecture, etc.) because the scientific terminology of musical composition is well elaborated and some of the terms reach the syncretic art era or they are characteristic to the style, rhythm formation, etc.

2. Interactions of arts and synaesthesia. Speaking about aesthetics of Čiurlionis’s principles the bright trends of arts’ interaction can be highlighted. Guided by the aesthetic program of the idea of art synthesis which was advocated by the influential supporter of romanticism, symbolism and classical modernism, in his words Čiurlionis created “a new language” (Gaidauskienė 2008: 26). He transferred literary genres (tale, ballad, poem) into painting and music, and musical genres (sonata, prelude, fugue, symphony, fantasy, a psalm) into to painting and literature. As the researcher of Čiurlionis’s works Vytautas Kairiūkštis states that synthesis of visual and auditory senses exists here but not the synthesis of music and painting. Apparently, these sensations determine the usage of general music terms taken from the lexicon of “the realm of space”: high, low tone, range, etc. (Kairiūkštis 1938: 36-37). Landsbergis, referring on the “parallelism” of arts practiced by

Čiurlionis, substantiates the metaphoric character of his own terminology, which is used to comment the artist's paintings: "In addition to the semi-accurate concepts of semi-metaphoric rhythm, movement, harmony, accent that have been already accepted by art critics concepts, I think that for Čiurlionis's paintings produced in the genre of sonatas and fugues, descriptions of metaphorical polyphony, ostinato rhythm, and structure, recapitulation, specific meter-rhythmic unit and etc are acceptable. They are relatively specific analytical terms" (Landsbergis 1976: 192-193). Landsbergis also points out that speaking about the matured paintings made by Čiurlionis, metaphorical (poetical, musical) thinking permeates the perceiver as well (ibid.).

But whatever modern, innovative, various and relevant research methods and the aspects of interactions of the different arts are, essentially they are based on the traditional analysis of interactions between two arts, especially when it is considered to be the expression of "pure" abstract sensory sensations in the text. Discussion about synesthesia in arts is usually based on two main sensations which manifest in the strongest way in a particular piece. The modern concept of synaesthesia could reveal the original prospects of exploration, so it will be discussed more broadly. Even researchers of Čiurlionis's artistic heritage often examine the specific expression of musicality and the synthesis of arts in his paintings or verbal creativity, the application of the modern concept of synaesthesia and treatment of innovative synesthete-personality would be a new level in studies of the interaction of arts. Therefore, it is appropriate to introduce several paradigms of the modern concept of these phenomena by a talented philosopher, synaesthesia researcher and artist Salomėja Jastrumskytė.

2.1. Čiurlionis as a synesthete. Jastrumskytė in her work emphasizes that pan-musicality played an important role in aesthetics of synaesthesia. Besides, in the Romantic period the instrumental music was considered to be the highest form of music—the absolute music. This concept of absolute music justified "synesthesia as a synthesis of music and art or poetry and formed a long-term dispersion of this principle in symbolism and modernism" (Jastrumskytė 2011: 217). As writes the researcher, music is "the same for all sensory experiences—a musical pattern <...> is a sensitized (via auditory sense), universal and archetypal harmonious model" (ibid.).

According to the Jastrumskytė, the structures of the bodily sensations are much more complicated and organized more intricately than Aristotle's five-branch sensorium where separate senses become like blind alleys when dealing with overstepping the limits of reality (op. cit.: 174). So the concept that synesthete is the specific entirety of a human consolidates its position, and that "synesthesia existing in such person becomes a shaping force of the perception of reality and remains there, so synaesthesia can not be separated from the whole sensitized body" (op. cit.: 159).

Referring to Čiurlionis Jastrumskytė emphasizes that in his creative legacy of one of the most authentic experiences of synaesthetic personality is the synthesis of *light / visual and tactile* sensations, which appears in his paintings and literary works. Art critic highlights, in particular, a synaesthetic sensation of light; in her opinion synesthete experi-

ences light filled with diverse qualities of substance: “tactile illumination-light and tactile synaesthesia in Čiurlionis’s creation is a special and intimate stamp of the synesthete. <...> Light in Čiurlionis’s paintings is achieved as being sticky, viscous, spicy, warm, dry, and etc.” (op. cit.: 168). This light can “chase other senses, or can be followed by them, not only by *sight* but also by *auditory* (anthem, sonatas), *tactile*, as well as the so-called *haptic* senses allowing to feel the space and its scope” (ibid.). In Čiurlioni’s paintings the light is displayed “as the sound of joy and strength—emotional synesthesia”, also appears as “synaesthetic expression of *height*, since the impression of height is often conveyed without spatial relations, as if from the inside” (ibid.).

Scholar also upholds an interesting and original idea that representation of the height “is equally impossible without addressing to the peculiar connections of sensations” (op. cit.: 174); in addition, it is understood as a way of exceeding the reality. Using these assumptions of synaesthetic experiences Jastrumskytė reaches a conclusion which is important to the analysis of Čiurlionis’s written works that in the artist’s paintings it is “synaesthetically suggested that music is a measurement of the spatial height” (ibid.). (It means that the “reversed” direction of the synaesthetical expression of senses is also valid in Čiurlionis’s literary works: the height expresses synaesthetically suggested music.) It is interesting that the researcher Andrej Bandura, who examined the works of the Russian composer Alexander Scriabin, who was also a synesthete, sees many common features which are close to Čiurlionis. For example, writing about Scriabin’s piece “**Предварительное Действо**” [Preliminary Action] he quotes Leonid Sabaneyev’s words, which could precisely describe the musical picturesqueness of Čiurlionis’s verbal creativity: “It seemed that one has entered into something enchanted, the sacred kingdom where sounds and lights somehow merge into one fragile and fantastic chord... And in all this here spread the colours of something illusory, unreal, dreaminess—such a mood, as if you see a dream of sounds” (Bandura 2006: 71).

2.2. Visualization of music. Bandura comparing the characteristics of works by Scriabin and Čiurlionis and their sense of synaesthetic music / light / painting, points out that “they were both musicians, poets and mystics” (Bandura 2006: 75). Analysing visualization of music (referring to Scriabin’s markings on the margins of the note sheets, observations in the programs, and his philosophical system), the researcher comes up with the visual matches of the general musical elements in his view, namely: 1) the accented sound or chord clearly emerging from the stream of sounds which corresponds to the image of explosion, fall, blow or abrupt approach; 2) high sounds of *staccato* are represented by small bright lights or flashes; 3) low stretched orchestral pedals correspond to the images of huge masses of matter: planets, mountains and extended plains; 4) smooth melodies with extensive breathing are reflected by something light and expanding (beam of the lighthouse, sky full of stars and water surface); 5) musical themes, closed in a circle, correspond to the image of rotation, and the texture of *tremolo*—to vibration. The final result of visualization of musical elements is evaluated according to the following parameters: 1) correspondence of musical movement and musical gesture to the dynamics of visual

images; 2) presence of a certain plot line of the development of visual images; 3) acquisition of a new quality as a work of art, the perception which will be non the less interesting and useful than the listening of the "blind" original.

Many of these concepts of synaesthesia and synaesthetic personality are so original and innovative that they imply the possibility of the new methodological approach for comparative studies of the interaction of arts and thereby enrich the understanding of Čiurlionis's musical and literary works and the range of their interpretations. Reading Čiurlionis's verbal creations, like in the analysis of the musicality of paintings, they can be searched for sounding images which are close to the musical–synaesthetical sensations of the world.

2.3. Images of mountains in Čiurlionis's aesthetics. Various images of mountains constantly reappear in Čiurlionis's works (paintings and verbal pieces) though he did not describe mountains directly in his letters except the Carpathians ("though they are not high but very melodic", Čiurlionis 1960: 198) and the Caucasus. These letters are dedicated to the mountains symbolizing their natural glory, power, sustainability, and beauty. As Čiurlionis said to his brother Povilas, when two of them wandered at night in the woods at Mergežeriai village: "Hey, brother, how well do you feel in the infinity of the universe in this highest and most powerful sphere of the human spirit. The sea, mountains, forests, rivers and the sky—they are like brothers and sisters, which you could hug, love and talk like with friends" (as cited in Čiurlionytė, 1970: 209–210). In his letter to Povilas (September 9, 1905, Druskininkai) the artist also wrote about the Caucasus Mountains (Čiurlionis 1960: 186-187):

I saw the mountains with their tops fondled by clouds, I saw the proud snowy peaks which high above the clouds held their shining crowns, I heard the roar of Terek River, its bed was filled with foam, not water, and stones thundered and growled. I saw Mount Elbrus from 140 km like a huge cloud of snow in front of the white chain of mountains. I saw Darjali gorge among the wild, grey-greenish and pink fantastic rocks. We travelled on foot, and this road will stay in the memory as a dream forever. The road went along the shores of Terek River, and we climbed Mount Kazbek which is considered to be the knight of the mountains. We squeezed through such dangerous places that my fellow travellers got pale, were dripping with cold sweat and shivered from fear. At last, we reached the Kazbek glacier where such silence prevailed that if one clapped his hands, the pieces of rocks broke away and flew into the abyss. The clouds were floating around us.

Čiurlionis photographed the images of mountains and sea; some of his photography have survived (Valiulis, Žvirgždas: 2011); and then the motifs from these pictures he used in his paintings. He photographed a lot in the Caucasus, and then, these photographs very different in size, (140 x 215 mm) he glued into a small photo album. Staying in the magnificent sanctuary of nature provided the new powers, opened the unseen horizons, enriched his thinking, and the experienced excitements provided stimulus for the creative imagination and motifs for the future creations (ibid.).

3. M. K. Čiurlionis's literary-verbal creation. Musicologist Vytautas Landsbergis, in 1997 prepared the book "Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Žodžio kūryba" [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. The Creation of the Word] and in its introductory essay discusses the specific features of the edition and draws attention to the unresearched literary creation of Čiurlionis. The texts of various forms and structures are published in the book: "Daina" [The Song], "Iš dienoraščių" [From the Diaries], "Pasaka" [Fairy Tale], "Psalmė" [Psalm], "Laiškai Devdorakėliui" [Letters to Devdorakėlis], "Jūra" [The Sea], "Sonata" [Sonata], "Nuotrupos" [Excerpts], "Aforizmai" [Aphorisms]. As scholar writes, "All Čiurlionis's journalism, and especially his letters, is marked by vivid pictures of a words and capacious images; here we see the great potential of senses, imagery, and style, which could, and had to find themselves suitable expressions in the art of the written word" (Landsbergis 1997: 5). Čiurlionis's letters offer the improvisations of scenic images, which are not just expressively improvised but also "rhythmically organized into a small artistic form" (ibid.). It is interesting that Ignas Šlapelis who had Čiurlionis's manuscripts (many originals did not survive), also mentions that "all his works, all his writings are created in the same spirit as paintings, deeply lyrical, symbolic and musical" (as cited in Landsbergis 1997: 8). In the introductory essay, V. Landsbergis presents insights into the musicality of several texts and justifies them with analogues of musical forms (e.g., "Jūra" [The Sea] has the form of sonata, etc.). Therefore, Čiurlionis was one of the first Lithuanian authors who began to apply principles of the musical form to verbal works.

3.1. "Laiškai Devdorakėliui" [Letters to Devdorakėlis]. In the summer of 1906 Čiurlionis had written a series of short lyrical poems in prose which was called the "Laiškai Devdorakėliui" [Letters to Devdorakėlis] according to the frequently used addressee. Devdoraki is the glacier in the Caucasus Mountains; Čiurlionis went there in the summer of 1905 with the Wolmans' family. The lonely composer fell in love with young Halina Wolman, his piano pupil. Čiurlionis dedicated her three preludes in 1905 ("dla Halki"), he adapted the name Devdorakėlis for her. In one of his draft letters to Halina (it is considered that it was written in autumn, 1907), Čiurlionis wrote the following: "I tell you openly, there was a time when you have done so much good to me not knowing it yourself. My ideas then were floating somewhere else in this world, it was tight for them everywhere, new horizons opened to them..." (as cited in Landsbergis 1997: 13). In 1907 he started writing a new symphonic poem "Pasaulio sutvėrimas" [Creation of the World] and "dedicated it clearly not to the geographical Devdoraki..." (op. cit., 12). The content of the Letter V affirms that actually Devdorakėlis is Halina Wolman and that the "Letters" were addressed to her. (Here author gently teases with the motif of the murmur of the fir trees – it is the allusion to opera "Halka" by Stanisław Moniuszko (ibid.). Later the literary addressee in the "Letters" from Devdorakėlis changes into Kazbekėlis, into Ari. In total there were 12 "Letters to Devdorakėlis", although they are numbered starting from the second one; it is assumed that the first one has been torn out, and the twelfth one is comprised only of two words ("Žinai, Ari." [You know, Ari.]). It is interpreted "as a fragment, a broken beginning", although, according to Landsbergis's words, who is a researcher of the verbal creations, "it is meaningful as it is, clearly and sensitively ending the cycle" (op. cit: 14).

3.2. Aspects of musicality of "Letters to Devdorakelis". In what aspects should be the musicality of Čiurlionis's "Letters to Devdorakelis" analyzed? Discuss and the characteristics of the cycle and the patterns of analogues of musical forms; pay attention to the originality of the development of themes (to the processuality—the internal form of the piece), discuss musical images (it is so called verbal music, or thematization), look at the properties of word music (syntactic intonation, phonics, etc.), interpret the text in terms of synaesthesia. Detailed analysis can be very extended, so the article will focus only on some key features of these aspects of musicality and only a few texts will be analyzed.

3.2.1. Analogues of the musical form. Čiurlionis liked creating cycles both in painting and music, but the verbal creations, which were only a few, the "Letters to Devdorakelis" was the only one with the cyclic form. It is unlikely that "Letters" were written according to a prearranged plan, but, as Landsbergis writes, here in the cycle as if unconsciously the fluctuation of images, contrasts, tension (shadow and sorrow in the Letter VI), dramatic culmination (the dream in the Letter VII – "chaos of infelicity, nostalgia and sorrow"), (Landsbergis 1997), the break and resigning resolution emerge, in which we can also feel the sense of loss and a new value of experiencing happiness and pain. The cycle dramaturgy is close to the principle of symphonism (it is a broad rendition of images presenting the artistic ideas; intensive development of musical dramaturgy, targeted usage of numerous means of expression in musical works). In the first letters, there is more careless playfulness of youth and bright hope, and the last ones are filled with already elegiac-coloured and existentially stronger notes. Thus, according to a researcher, "a cycle has a form, creates a complete entirety, and it is unclear whether Čiurlionis wanted to continue it, or whether he was able to continue" (op. cit.: 14).

3.2.2. Verbal music (thematization). What musical images can be found in the "Letters"? Although all texts are full of namings of various sounds (roar, scream, shout, mumble, thunder, sough, hear, laugh, whisper, rustle, stars speak quietly quietly, dry laughter, etc.), there is not a lot of direct musical imagery. They are: the "great mourning harp", "all strings vibrate, sound, complain, moan", "I pushed through harp's strings with a great fear and chill went over my skin every time I touched a chord", "the drowned men play this harp", "the giant bell", "the chord of mourning torrents", "like a great mourning harp – all the strings sound, vibrate, complain" (Letter VII, p. 69–70), "he will sing a hymn to the sun" (Letter III, p. 64). Many of these images are minor, expressing the general theme of the Letter VII ("I dreamed a terrible dream, a very scary dream" about the world, flooded with water and bloated drowned men asleep), only in the Letter III images are especially bright relating to the sun, nature, worship of mountains and picturesque views.

3.2.3. Word music. The second one, the usual literary musicality aspect should be phonics, connected to the semantic intentionality of words; together with the syntactic structure it creates the base of a literary analogue of a musical theme. Čiurlionis's "Letters" contain very bright images of light and darkness, their interflow, contrasts of large and small spaces and harmony. The effects of light – darkness are musical, they are likely to express the main musical major or minor harmonies (Eros–Life dynamics and Thana-

tos–dynamics of energies of death), and the more subtle moods can be metaphorically named as tonalities (Brūzgienė 2004). These dynamics is evident throughout the cycle, particularly at the beginning there is a lot of light (mountain crowns, glaciers, deserts, the dance of the sun, sun rays, sky, golden one, white clouds). Some parts of “Letters” are very bright, for example, middle part of Letter VI (see below).

3. 3. Analysis of the “Letters to Devdorakelis”. We will study this letter in detail. Its form is close to a three-part musical form analogue (ABA₁). The theme of memories starts in its first part which is made up of two contrasting cores—light and dark images, which become especially developed in the other parts. The third section recalls an abbreviated reprise, which sounds in bright memories of introductory motifs, and repeats enhanced diminutive salutation “You, my little Kazbekėlis”. (In the text soft syllables are marked in italic, images of darkness are marked in bold, and images of light are underlined. Markings are made by the author of this paper—R. B.)

Žinai ką, Kazbekėli, kai mudu *sėdėjome* tada ant kalnelio, aš *patyliukais* nuėjau į **pakalnę** ir *stebėjau* mus. Tu buvai *visa saulėje*, o *saulė* buvo Tavyje, ir *mane* Tu buvai labai nušvietus, ir *didelis šešėlis krito* ant manęs **beveik per visą kalvą**. Ir *liūdna* man pasidarė, taipgi **pasileidau pakalnėmis toli toli**, o kai grįžau pas mus, Tu dar labiau švytėjai, **bet mano** šešėlio *jau ne*buvo. Mudu buvome labai *užsiėmę*, *reikėjo žemuogę perpjauti* į *dvi lygias puses*. *Padėjome ant lapelio* ir labai rimtai *ja pasidalijome* – ta maža žemuogėle.

Ir *prisiminiau* aš tada, kad buvo laikai, kai pasaulis *panėšėjo* į pasaką. Saulė švietė šimteriopai *šviesiau*, *milžiniški blizgančių sidabrinų riešutų miškai* kilo mieguistų smaragdinių ežerų pakrantėse, o tarp dangu remiančių auksažvynių asiūklių skrido bausis pterodaktilis, *skrido triukšmingai*, *nuostabus*, *liepsnodamas grėsme*, ir *dingo spindulingoje dvylikos vaivorykščių migloje*, kuri amžinai **stūkso virš Tyliojo okeano**.

Tu prisimeni tuos laikus, mažiulėle? Prisimeni, ar ne, tiesa? O, be abejo. Nesispirk. Iš Tavo akių tai matyti. Tu, **mažasis mano Kazbekėli** (Čiurlionis 1997: 67).

[You know what, Kazbekėlis, when both of us then sat on the hill, I quietly went **downhill** and was watching us. You was all in the sunshine, and the sun was in You, and You greatly illuminated me, and a large shadow fell on me **almost over the entire hill**. And **I became sad**, so **I started running down the hillsides far far away**, and when I came back to us, You were even more radiant, but **my shadow** was gone. Both of us were very busy, we had to cut a strawberry into two equal halves. We placed it on a little leaf, and we shared it very seriously—this little wild strawberry.

And then I remembered that there were times when the world was like a fairy tale. The sun was shining a hundred times brighter, huge **forests** of shiny silver nuts emerged on the shores of sleepy emerald lakes and among the golden-scaled horsetails which touched the sky, a **terrible pterodactyl** flew; it flew loudly, looking awesome and burning with threat, and disappeared in a radiant mist of twelve rainbows, which always **stands over** the Silent ocean.

Do you remember those times, little girl? You do remember, right, don't you? Oh, no doubt. Don't be stubborn. I can see it in your eyes. You, my little Kazbekėlis (Čiurlionis 1997: 67).]

3.3.1. Form analogues of „Letters“. What could be the fundamentals of the composition of these parts? In literature such composition is called a ring composition when introductory motifs are repeated at the end—it would be an aspect of architectonics (architectonics in music is a scheme of the form), however the analogues of principles of musical composition allow to feel better the inner form of a work—its processuality and the features of a theme development. In the quotation from the letter there are obvious principles of intonational melody. All three parts, each of them individually, could recall a period, not just rhetorical, but like in the musical structure. (Period reflects a complete musical thought and has its match in the rhetoric. In rhetoric period is a rhythmic sentence, developed with multi-summons, with complete thought and form, which has a clear beginning and the end. The structure of a period originates from four lines stanza (often *abab* rhyme), where its beginning reaches the epoch of syncretic art, when poetry was sung. However, the period in rhetoric is usually more developed than the classical period in music. The conception of a sentence in music is different from this concept used in a language: it expresses a development of a theme, which is not necessarily linked to a linguistic punctuation—commas or points.) Lets arrange the text vertically (comments in brackets were made by the author of this paper and are presented in italics—R. B.). Composition of this full text is close to analogue of three-part musical form where part I resembles the analogue of a musical period.

Žinai ką, Kazbekėli, kai mudu sėdėjome tada ant kalnelio, aš patyliukais nuėjau į **pakalnę** ir stebėjau mus. [You know what, Kazbekėlis, when both of us then sat on the hill, I quietly went **downhill** and was watching us.] (*Introduction. Topics reveal themselves: formation of images of light and darkenss, interflow of high and low spaces, duality of the watching sight.*)

Tu buvai visa saulėje, o saulė buvo Tavyje, ir mane Tu buvai labai nušvietus, [You was all in the sunshine, and the sun was in You, and You greatly illuminated me.] (*Period I sentence I phrase I: development of the light motifs.*)

ir **didelis šešėlis krito** ant manęs **beveik per visą kalvą**. [**and a large shadow fell on me almost over the entire hill.**] (*Sentence I phrase II—motifs of darkness prevail.*)

Ir **liūdna** man pasidarė, taipgi pasileidau pakalnėmis toli toli, [And **I became sad**, so **I started running down the hillsides far far away.**] (*Sentence II phrase I: development of the motifs of sadness and darkness.*)

o kai grįžau pas mus, Tu dar labiau švytėjai, bet **mano šešėlio** jau nebebuvo. [and when I came back to us, You were even more radiant, but **my shadow** was gone.] (*Sentence II phrase II: strengthening of the motif of light. motifs of darkenss disappear.*)

Mudu buvome labai užsiėmę, reikėjo žemuogę perpjauti į dvi lygias puses. [Both of us were very busy, we had to cut a strawberry into two equal halves.] (*Sentence III phrase I. Motifs of the topic of introduction like “both of us” and the duality are enriched by a new motif—sharing of a wild strawberry into two halves.*)

Padėjome ant lapelio ir labai rimtai ja pasidalijome – ta maža žemuogėle. [We placed it on a little leaf, and we shared it very seriously—this little wild strawberry.] (*Sentence III*

phrase II. Spatial and colour transformations—the interflow of large and small cosmic spaces—the struggle between light and darkness melts in a small red microcosmos of the intimacy of two people. This sentence of period is close to coded dynamic derivative.)

The structure of part II of this letter is also close to the form of a period.

Ir prisiminiau aš tada, kad buvo laikai, kai pasaulis panėšėjo į pasaką. [And then I remembered that there were times when the world was like a fairy tale.] (*Period II sentence I phrase I. Introductory motif of a mystical space from part I of this letter is being developed.*)

Saulė švietė šimteriopai šviesiau, [The sun was shining a hundred times brighter,] (*Sentence I phrase II, strengthening of motifs of light.*)

milžiniški blizgančių sidabrinių riešutų miškai kilo mieguistų smaragdinių ežerų pakrantėse, [huge **forests** of shiny silver nuts emerged on the shores of sleepy emerald lakes,] (*Sentence I phrase III. New images of light appear, their dynamics and upward direction are highlighted.*)

o tarp dangu remiančių auksažvynių asiūklių skrido **baisus pterodaktilis**, [and among the golden-scaled horsetails which touched the sky, a **terrible pterodactyl** flew;] (*Sentence II phrase I. The new motifs of darkness and light are presented. The climactic contrast of images of light-darkness. It is the beginning of the climax of the whole letter, close to the golden zone of cross section.*)

skrido triukšmingai, nuostabus, liepsnodamas grėsme, [it flew loudly, looking awesome and burning with threat,] (*Sentence II phrase II. The previous phrase is developed various versions, the strong contrast of light and dark is extended: “burning with threat”.*)

ir dingio spindulingoje dvylikos vaivorykščių migloje, [and disappeared in a radiant mist of twelve rainbows,] (*Sentence II phrase III. The motifs of light are developed up to its apotheosis.*)

kuri amžinai **stūkso** virš Tyliojo okeano. [which always **stands** over the Silent ocean.] (*Sentence II phrase III is extended which reminds the code and complements and establishes the end of a part with infinity and eternity of time and space.*)

The form of II part of this letter is close to the musical period of a new theme, consisting of two sentences, where each of them is made of three phrases, where the first sentence has a rising intonation (anticadence) and the second one with new theme has a falling–cadence intonation. The structure of a period, which has more than three phrases in its sentences, is

Part III of Letter VI is close to an analogue of shortened synthetic reprise. Here the motifs of the first part (“both of us”) are developed, and thematic element of the memories interacts with the second part.

Tu prisimeni tuos laikus, mažiuėlė? [Do you remember those times, *little girl!*?] (*Period III sentence I phrase I. The motifs of memories are developed—the motifs of the passed, already unreal time, which sounded in the part II. The address feels particularly warm with two diminutive suffixes(-ul-, -ėl-) and additionally “softened” syllable (un-*

derlined) mažiulėle [little girl]; it interacts with the diminutive version of the addressee Kazbekėlis (suffix -ėl-) in part I.)

*Prisimeni, ar ne, tiesa? [You do remember, right, don't you?] (Sentence I phrase II. The motif of remembrance **repeatedly varies** is repeated in mystical space of reality—memories the truth-telling layer occurs. Climactic rise of this part.)*

*O, be abejo. Nesispirk. [Oh, no doubt. **Don't be stubborn.**] (Sentence II phrase I. Intonation is falling, the new motifs appear like answers—assuredness, stubbornness.)*

Įš Tavo akių tai matyti, Tu, mažasis mano Kazbekėli. [I can see it in your eyes, You, my little Kazbekėlis.] (Sentence II phrase II, where the first word of this part "You" is repeated twice. The diminutive addressee "Kazbekėli" sounds from the beginning of part I, decorated with especially warm epithets "mažasis mano" [my little one]. Mystical and magical tale of love and beauty is concentrated in the end in the eyes of the beloved girl.)

This third part of this letter is also close to the form of the period of new thematics (when the second sentence of the period begins with a new motif). We can conclude that composition of this full text is close to the analogue of a three-part musical form and that each of its parts corresponds to the musical analogue of period. The first parts of the letter are characterized with more developed sentences, comprising of several phrases. It is typical to the composing principles of romantic music, altogether it reminds the Dzūkian melodious speaking in long sentences like orations or songs. But Čiurlionis in his childhood did not speak Lithuanian, so the melodiousness of texts can not be the native Dzūkian dialect phenomenon. On the other hand, it was the Dzūkian sonorous dialect which was his linguistic environment, so the phrases in his literary works could not align in a choppy North Lithuanian or rather tough West Lithuanian (Samogitian) dialect. Maybe the „Letter“ meets the rhetorical period? But they are too musical, the images repeat themselves, interflow, are transformed and the basis of a rhetorical period, however, is a development of thought where stylistic elements have the function of suggestibility. Remembering the artist's musical education (he graduated the higher education in the Warsaw Academy of Music), his synaesthetic nature, we can assume that the musicality of a text has emotional-impressive-visual nature, it is the way to sense the existence by a synesthete-personality.

In systematic terms Erpf's forms the composition of Letter VI could be close to a developed equilibrium form. Can we interpret the Letter VI as a structure from a second plan like a two-part form with a coda while the first and the second parts are structurally more significant? Nevertheless, architectonics of the three parts, and thematics in the third part repeats and combines thematic motifs from the first two parts, a comeback to the atmosphere of the beginning of the piece is highlighted. The entire cycle of "Letters to Devdorakelis" should have the developing form where the motifs of light, love, sadness, despair, and death intertwine, are transformed, and can be variously developed. The end of the work "You know, Ari." is the total expression of articulation when the words no longer necessary, and longing for the beloved becomes indescribable and unspeakable. Such free form of the cycle is also characterized by the musical works of Romantic epoch.

3.3.2. Word music in “Letters”. During the analysis of the linguistic musicality of the text, it is possible to rely on part II of the letter (from “Ir prisiminiau tada, kad buvo laikai...” [And then I remembered that there were times...]) where the confrontation of brightness and dark images is especially bright. Looking at the ratio of soft syllables in the part II (consonants are pronounced softly before the frontal vowels *e, y, i, é* – marked in *italics*) to the hard syllables (consonants are pronounced hard before the back vowels *a, o, u* – normal font) in the text, we can see that in 136 syllables of a quote of which 69 (it makes approximately a half) syllables are soft. Interestingly, there are 14 words of the bright colours and semantics in the text (they are underlined), and 5 words refer to darkness, or perhaps darkness (they are written in bold, of which “terrible pterodactyl, threat, forests” contain really “dark” semantics), while the other words carry along only the darker colour (“the shore”) or gravity (“stand over”) and etc. It would also be interesting to explore the ratio of soft and hard syllables to the darker semantic words of the light images. However, it would become a research from other linguistic areas, which use large volumes of texts to discuss, statistics, etymological data of Baltic and its proto-language (in this respect the research by Skirmantas Valentas is interesting).

On the other hand, the melodiousness of the letter is based not only on the typical attitude of symbolism and romanticism, but perhaps on the details of Dzūkian (it is the Southeast Lithuania) landscape (horsetail, lakes, rainbow, mist) and light Dzūkian spiritual transparency. At the same time it is a metaphysical philosophical text, because in the Caucasus Mountains, where Čiurlionis was a visitor, there is no such “silent ocean” where “rainbows stand over” forever.

3.3.3. Picturesqueness and synaesthesia. Another exceptional feature of “Letters” is especially plastic imagery of a cycle. Many colours (gems, minerals, gold, silver, whiteness, azure, violet, twelve rainbows), the contrasts of big areas and small objects are created (a small scorpion at the end of the limitless desert; sharing of a wild strawberry by putting it on a small leaf, huge plants supporting the sky, the whole primal world, similar to a fairy-tale). Čiurlionis fully admires everything “widely opening himself to everything that is beautiful” (Landsbergis 1997: 14), and this bright ecstasy of observations, according to the scholar, counterbalances an external sentimentality of prompts, clarifies and enriches the turmoil of alive and wandering heart. Altogether in these “Letters” the imagery, picturesqueness, overflow of small and large images, their sound and emotional presentation is close to synaesthetic sense of being, haptic sense of space: “Look, the sun winks its eyes, looking at the two your azure diamonds and the clouds whitens your forehead on to your dress of snow, you, my little Princess” (Letter II, p. 61). Here we could return to the visualization of musical creativity of the earlier quoted composer Scriabin and like making a move back—from visuals towards the sounds of music. Accordingly, Čiurlionis’s “Letters”, being the result of a talented creative imagination, could be rewritten into a piece of music: you can imagine them as the notes—lower dark supporting harmony tones at the bottom of the stave, the melody, small ornamental notes, intertwined melodic motifs, their transformations, their rise and descent, the singing out a theme in legato, accents

in *marcato* or the sharper ones in *staccato*, and all this has colours: timbres, overtones, pauses, etc. Furthermore, synaesthetic understanding of text could be enriched by the concept of "optical metaphor", which Nikolai Vorobyov (Worobiov) used in his works about Čiurlionis. "Optical metaphor" is invoked in discussion about refractive period of paintings' cycle "Winter" of the artist's plastic language: the one and the same form occurs as a star, a ring, flames and snowflake, gray tree and flashing candelabra in unison, etc. Here associations play more in a visual field than in an intellectual area" (Vorobyov 1938: 20). There are examples of such metaphors also in Čiurlionis's verbal creations.

In Letter III (as in many others) which is particularly distinguished by musicologist Jonas Bruveris who analyzed the greatness of Čiurlionis's works, being close to philosophical dimension of cosmic eternity, there is also a very bright interflow of layers and images of existence, their harmonies, the echoes of the grandeur and smallness, and mutual reflections (Bruveris 2011):

Pažadėjau parašyti Tau laišką – laišką Devdurakėliui. Žinoma.

Žiūrėk, tarp snieginių kalnų karūnų, aukštų kalnų, bemaž siekiančių dangų, stovi žmogus. Po jo kojomis debesis pridengia visą žemę; ten, apačioje, vyksta žemiški dalykai, sąmyšis, triukšmas, vapėjimas, bet debesis pridengė viską. Tyla. Aplink baltos nuostabios karūnos. Nuostabiai didžiulės, nuostabiai gražios, iš opalų ir perlų, iš topazo ir malachito, iš krištolo ir deimantų. Nuostabiai stebuklingos didžiulės karūnos, o tarp jų stovė žmogus ir žiūri, plačiai atvėręs akis, žiūri ir laukia. Pažadėjo jis, kad auštant, karūnų gaisro akimirka, spalvų chaoso ir spindulių šokio akimirka uždainuos himną saulei. Himną Saulei! Po jo kojomis debesis pridengė visą žemę. Tyla. Aplink nuostabios baltos karūnos. Ak Tu, mažytėle. Pažadėjau laišką Tau parašyti. Laišką Devdurakėliui (Čiurlionis 1997: 64).

[I promised to write you a letter—a letter Devdurakelis. Of course. (*There is a play with words: duraczek in Polish language means a silly person—R.B.*)

Look, among the crowns of snowy mountains and high peaks almost reaching the sky, here stands a man. The cloud under the feet shields the whole earth, and there, down below, the earthly matters go on (*in one version the "light of the colour" is mentioned instead of "the earthly matters"—comments by Landsbergis 1997: 64*), confusion, noise, babble, but clouds covered everything. Silence. The beautiful white crowns are around. Amazingly huge, wonderfully beautiful, made of opals and pearls, topaz and malachite, from crystal and diamonds. Amazingly huge magic crowns, and among them the man stands and watches with his eyes wide open, watches and waits. He promised that at dawn—the moment the crowns catch fire, the moment of chaos of colours and the dance of rays—he will sing a hymn to the sun. The Hymn to the Sun! The clouds hid the whole earth under his feet. The silence. The beautiful white crowns are around. Oh you, little one. I promised to write you a letter. A letter to Devdurakelis (Čiurlionis 1997: 64).]

Musicologist Jonas Bruveris from the standpoint of grandeur compares Čiurlionis's mountain views to the views of other romantics. According to him, the last scene from Hermann Hesse's "The Glass Bead Game" when Tito dances on the shore of the mountain

lake at sunrise may be considered being related. Sometimes this image as a manifestation to M. K. Čiurlionis's poetic talent is compared to the Adam Mickiewicz's "All Soul's Day" part III, Conrad's improvisation ("I stretch my hands up to the high sky / and placing agile fingers on the stars, / like a musician with a glass harmonica, / I play the hymns in heaven, / and twist the stars with my own spirit", see Mickiewicz, 1958, p. 176); (as cited in Bruveris 2011: 14). Though the letters were written to Halina, and their deep implication is the expression of the feelings, in the face of nature M. K. Čiurlionis's human becomes as a yearning of "what is great and more divine", what lifts the soul filled "of admiration and deepest respect" up to "the distance which is out of sight with worlds beyond worlds and system of the systems", which images in the artist's paintings witness the religious dimension typical to the greatness of aesthetic experience (Bruveris 2011: 16). Overall the dimension of height is always the overstepping of a boundary into the transcendental world: "The transference of one reality into another happens at the greatest height. The height is the border of overstepping, the border of transcendence, even transgression" (Jastrumskytė 2011: 178). To some effect Immanuel Kant linked mysticism of the sky full of stars with spiritual greatness of humans: "Two things fill the soul with still new and growing admiration and the deepest respect; more often and longer we think about them, it is like the sky full of stars above me and the moral law inside me. I look for neither one nor the other, and I just ask the darkness to cover me or something outside the limits of my sight; I see them in front of me and directly associate them with the realization of my existence" (Kant, 1987: 18).

Summarizing Čiurlionis's "Letters", it can be said that they contain interflow of visual, auditory (sounding and dynamic of internal hearing) and mystical-faery experiences which create not only the extraordinary beautiful love song to Halina Wolman, but a hymn to existence, its mystical polyphonic colourful breathing in the Caucasus Mountains.

Conclusions

Musicality of a text is one of the criteria of aesthetic value, which in particular was emphasized at the beginning of the romantic epoch. Musical terms are meaningfully used not only in time arts but also in spatial arts. Studies of arts' interactions are usually based on the expression of identity of two senses and their differences. A new stage in analysis of relations between arts should be modern conception of synaesthesia and personality-synesthete; it is based not on abstract but on the multisectoral entanglement of senses in everyday life.

The principles of synesthesia are characteristic to one of the most famous Lithuanian painter and composer M. K. Čiurlionis: his paintings are musical, and compositions are pictorial, but verbal works of the artist is less explored, especially in "Letters to Devdorakelis" ["Laiškai Devdorakėliui"], which were written to Halina Wolman remembering his visit to the Caucasus.

Twelve "Letters to Devdorakelis" form a structure of a cycle where two main strands: feelings, bright colours and dark images, are intertwined and developed. There are not many direct musical images, and most of them are minor. The language of texts is musical, bright contrasts of the light and dark are not only at the semantic level, but also at the phonics level. Sentence structures are diverse, although they tend to become long and wavy dynamic derivatives of a period type but there are letters using just one addressee.

Thematics and compositional structure of each letter is individual: in some there are images of sunny mountains, progressing into the mystical space of a fairy tale, in others there are brighter travel story lines, nuance feelings; there are letters that reveal alarming phantasmagoric dreams. The entire cycle is based on a delicate thread charming communication memories and full mutual understanding. In terms of musical forms and analogues we will find characteristics of a musical cycle, period structures, three-part form analogue and others.

Analyzing the "Letters" in terms of synaesthesia, there is obvious musical sound of the heights of images in the text and also a possible visual treatment of nuances of mood like writing in notes and musical motifs. Synaesthetical gradients of heights–lowlands, size–smallness, reality and fairy tale and mystical space sound: musical dynamic structures "carry" the change of light and dark images, which together with the haptic glow of space create a vibrant mystical energy glow of light–dark text. Čiurlionis's literary texts are of impressionistic nature, expressing the creative potency, but synaesthetic look and the sense of musicality of this talented artist makes beautiful, sounding colourful images out of them.

References:

- Bruveris, Jonas. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: didingumas. *Lietuvos muzikologija*, t. 12, 2011.
- Brūzgienė, Rūta. *Muzika ir literatūra: paralelės ir analogai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas.** *Žodžio kūryba*. Įvadinis žodis ir parengimas Vytauto Landsbergio. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997.
- Čiurlionytė, Jadvyga. *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*. Vilnius: Vaga, 1970.
- Gaidauskienė, Nida. „Simbolių ir metaforos transformacijos vizualiojoje M. K. Čiurlionio kūryboje ir rašytiniame palikime“. *Kultūrologija* 15. Vilnius: KFMI, 2008.
- Jastrumskytė, Salomėja. *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje (kritinė analizė)*. Disertacija. Vilnius: VDA, 2011. Rankraštis.
- Kantas, Imanuelis. *Praktinio proto kritika*. Vilnius: Mintis, 1987.
- Kairiūkštis, Vytautas. „M. K. Čiurlionies tapybos kūryba“. *M. K. Čiurlionis. Leidinys Nr. 9*. Kaunas: Vytauto Didžiojo kultūros muziejus, M. K. Čiurlionies galerija. 1938.
- Karbusicky, Vladimir. „Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje“. *Baltos lankos* 9 (1997), Vilnius: Baltos lankos.
- Landsbergis, Vytautas. „M. K. Čiurlionio žodžio kūryba“. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Žodžio kūryba*. Parengė Vytautas Landsbergis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997.

- Langer, Susanne. „Jausmo simbolis“. *Grožio kontūrai*. Vilnius: Mintis, 1980.
- Valiulis, Skirmantas, Žvirgždas, Stanislovas. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis – fotografas. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-01-24-skirmantas-valiulis-stanislovas-zvirgzdas-mikalojus-konstantinas-ciurlionis-fotografas/56490>. Žiūrėta: 2017– 01-20.
- Wolf, Werner. “Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002.
- Worobiov Nikolaj. [Vorobyov Nikolai] M. K. Čiurlionis, *der litauische Maler und Musiker*: Kaunas and Leipzig: Verlag der Buchhandlung Pribacis, 1938.
- Бандура, Андрей И. «М. К. Чюрленис и А. Н. Скрябин – музыкальная живопись и цветная музыка». Čiurlionis ir pasaulis. Almanachas. Vilnius: Lietuvos muzikų rėmimo fondas. 2006.
- Бобрровский, Виктор Петрович. О переменности функций музыкальной формы. Москва: Музыка, 1970.

რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)

ლიტერატურის მუსიკალურობა და სინესთეზია: მ. კ. ჩიურლიონის „წერილები დედორაკელის“

რეზიუმე

საკვანო სიტყვები: ლიტველი მხატვარი, სიტყვიერი კრეატიულობა, მუსიკალურობა, ფორმა.

ცნობილი ლიტველი მხატვარის, კომპოზიტორისა და სიმბოლისტის მიკალაუს კონსტანტინას ჩიურლიონის (1875-1911) ნამუშევრებზე უდავოდ გავლენა მოხდინა იმ ფაქტმა, რომ ის კარგად იცნობდა კავკასიის ბუნებას. კავკასიის მთებში და შავი ზღვის სანაპიროზე მოგზაურობისას, მან უამრავი ფოტო გადაიღო; ბევრ მის ნახატში არის მოტივები, რომლებიც მთისა და ზღვის ხედებთან ასოცირდება. სივრცითი, მთებისა და მაღლობების გამოსახულებები მის ნახატებში ფართოდაა შესწავლილი, მაგრამ მისი ვერბალური შემოქმედება ნაკლებად არის ცნობილი. თუმცა, ზოგიერთი მეცნიერი ყურადღებას ამახვილებს ჩიურლიონის წერილობითი ტექსტების გამომსახველობაზე, პლასტიურობასა და მუსიკალურობაზე (ვიტაუტას ლანდსბერგისი წერს: “ჩიურლიონი თავის წერილებში ხედავს პლასტიურობას, მაგრამ ფორმის შექმნა ემყარება მუსიკას”). სტატიაში შესწავლილია ჩიურლიონის „Laiškai Devdorakeliui“-ის („წერილები დედორაკელის მისამართით“) მუსიკალურობა, კომპოზიციური პრინციპები და სინთეზური ტექნიკის მისეული გადწყვეტილება. კვლევაში გამოყენებულია კომპარატივისტული მეთოდოლოგია და ეყრდნობა ვერნერ ვოლფის, ჰერმან ერფფის, ვიქტორ ბობროვსკის, სალომეას ჯასტრუმსკის, ვიტაუტას ლანდსბერგისის, იონას ბრუვერესის, ნიდა გაიდაუსკენისის და სხვების ნაშრომებს.

ელენე გოგიაშვილი (საქართველო)

აღმოსავლური ზღაპრების კრებულები ევროპაში: არაბული ლამეების ლიტერატურული და ხალხური ვერსიები*

XVII-XVIII საუკუნეებში აღმოსავლურმა საზღაპრო კრებულებმა ახალი ეპოქა შექმნა ევროპის ლიტერატურულ და სამეცნიერო ცხოვრებაში. „აღმოსავლეთის“ რომანტიკულმა ფილოსოფიურმა ფენომენმა განსაკუთრებული ინტერესი გააღვივა „ათას ერთი ლამისადმი“, რომლის ფრანგულად თარგმნა ანტუან გალანმა 1701 წლიდან დაიწყო. ევროპელი მკითხველის აღტაცება გალანის თარგმანით დასაწყისი იყო აღმოსავლური კრებულების უსაზღვრო სიყვარულისა დასავლეთში.

ამ პერიოდში ზღაპრების კრებულების** წარმატება რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა. უპირველეს ყოვლისა, ზღაპარი როგორც ფოლკლორული თუ ლიტერატურული ჟანრი თანაბრად გასაგებია ყველა ასაკობრივი ჯგუფისა თუ სოციალური ფენის წარმომადგენლისთვის. თემატიკური მრავალფეროვნება და თხრობის მარტივი სტილი ადვილად აღსაქმელია განათლებული მკითხველისა და წერა-კითხვის არმცოდნესათვის. ყველა საზღაპრო კრებული ევროპაში „ათას ერთ ლამემდე“ იმით გამოირჩევა, რომ მათი ავტორები ხალხურ სიუჟეტებს ლიტერატურულად ამუშავებენ. ამ სიუჟეტთა სიცოცხლისუნარიანობა კი სწორედ მათი ხალხური წარმომავლობით და ევროპისა და ახლო აღმოსავლეთის ხალხებში საყოველთაო გავრცელებით აიხსნება.

„ათას ერთი ლამე“

„ათას ერთ ლამის“ პოპულარობის მიზეზი სიუჟეტთა ხალხური წარმოშობა არ არის. „ათას ერთ ლამე“ ლიტერატურული ნაწარმოებია. მასში ხალხური ზღაპრების უმნიშვნელო რაოდენობაა შესული. როგორც ჰასან ელ-შამი აღნიშნავს, ბევრი ხალხური ზღაპარი, რომელიც არაბულენოვან ქვეყნებში ფართოდ არის გავრცელებული, არ მიეკუთვნება „ათას ერთ ლამეს“ (El-Shamy 1990: 63-117).

* კვლევა ნაწილია პროექტისა „აღმოსავლეთი და დასავლეთი ქართულ ხალხურ ზღაპრებში: ზეპირი და ლიტერატურული ტრადიციები“, რომელიც ხორციელდება შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ხელშეწყობით [FR 217488].

** 1550-1553 წლებში ვენეციაში ფრანჩესკო სტრაპაროლას „გასართობი ლამეები“ გამოქვეყნდა. ამ ნაწარმოებით ევროპაში საფუძველი ჩაეყარა ლიტერატურულ ზღაპარს, რომელმაც ნეაპოლელი ჯამბატისტა ბაზილეს „პენტამერონზე“ (დაახლ. 1634-1636 წწ.) და გერმანულ ზღაპარზე მოახდინა გავლენა. კიდევ უფრო დიდი ზემოქმედება ჰქონდა ფრანგულ, შარლ პეროს ზღაპრებს მე-17 საუკუნის ბოლოს, ასევე მადამ დ'ონუას კრებულს „ფერიათა ზღაპრები“. მისი საქმის გამგრძელებლები მადმუაზელ დე ფორსი, მადამ დე მიურა, კავალერ დი მაი და სხვები იყვნენ. უცხოური ზღაპრის ნათარგმნი კრებულები გერმანული წიგნის ბაზარზეც გაჩნდნენ. ხალხური ზღაპრების გამოცემა ევროპაში ჯერ გადაამუშავებით დაიწყო, შემდეგ კი გრიმების კრებულში დაგვირგვინდა. ამ საკითხის ირგვლივ ვრცლად იხ. Cocchiara 1981; Bausinger 1980; Gerhardt 1963.

მეორე პარადოქსი არაბულ ზღაპრებთან დაკავშირებით ის არის, რომ ლიტერატურული ზღაპრები, რომლებიც „ათას ერთი ღამის“ სავიზიტო ბარათებად იქცა მსოფლიოს პოპულარულ კულტურაში, არ არიან „ათას ერთი ღამის“ ორგანული შემადგენელი ნაწილი.

ევროპელმა მთარგმნელებმა „ათას ერთ ღამეს“ დაუმატეს ახალი ზღაპრები, მაგალითად, ალადინის, ალი-ბაბას, უფლისწულ აჰმედისა და ფერია პარიზანუს ამბები და სხვ. ეს ზღაპრები არ მომდინარეობენ თვითონ „ათას ერთი ღამიდან“, მაგრამ გალანის თარგმანის მომდევნო ევროპულ საზღაპრო კრებულებში სხვა შემდგენლებმაც შეიტანეს (The Book of the Thousand Nights and A Night 1882; Lang 1889). გიორგი წერეთელი „ათას ერთ ღამის“ ქართული გამოცემის წინასიტყვაობაში შენიშნავს, რომ არაბული ზღაპრების პოპულარობის მიზეზი ევროპაში იყო თავისუფალი თარგმანი და მისი შესაბამისობა იმდროინდელ ფრანგულ ლიტერატურულ გემოვნებასთან: „ამით აიხსნება ის იშვიათი წარმატება, რომელიც ა. გალანის შრომას ხვდა წილად. გალანის თარგმანი შეიცავს ტექსტის მხოლოდ ნაწილს. მაღე მას მოჰყვა მთელი რიგი დამატებები, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში წარმოადგენენ უფრო მეტად ფანტაზიის ნაყოფს, ვიდრე ნამდვილ თარგმანს“ (წერეთელი 1969: 13).

ფრანგი მოგზაური, დიპლომატი და მეცნიერი ანტუან გალანი (1646-1715) არაბულ ზღაპრებზე 1701 წლიდან მუშაობდა. მისი ბიოგრაფიიდან ცნობილია, რომ იგი ბავშვობიდან სწავლობდა ლათინურს, ბერძნულსა და ებრაულს. 1661 წელს პარიზში გადასვლის შემდეგ აღმოსავლური ენებიც ისწავლა და სორბონაში აღმოსავლური კატალოგიც შეადგინა. 1670-76 წლებში წელს გალანი ოსმალეთში ახლდა ფრანგ ელჩს, მარკიზ დე ნუანტელს. 1677 წელს კვლავ იმოგზაურა აღმოსავლეთში, 1679 წლიდან კი ოსტნდოეთის ფრანგული კომპანიის დაკვეთით ათი წელი იმყოფებოდა აზიაში და ზედმიწევნით გაეცნო აღმოსავლურ გარემოს თურქული, არაბული და სპარსული ენების შესწავლის ჩათვლით. საფრანგეთში დაბრუნების შემდეგ ანტუან გალანი აღმოსავლურ ბიბლიოთეკასთან თანამშრომლობდა.

1700 წელს გალანმა „სინდბადის მოგზაურობის“ თარგმანი მოამზადა და მხოლოდ ამის შემდეგ აღმოაჩინა, რომ ეს მოთხრობა ერთი დიდი წიგნის – „ათას ერთი ღამის“ ნაწილი იყო. მთარგმნელმა სასწრაფოდ მოიპოვა ხელნაწერი ალექსანდრიიდან. თავდაპირველად სამი ტომი მიიღო, პირველი 281 ღამე, 1702-03 წლებში – გაგრძელება. ეს ხელნაწერები ამჟამად დაკარგულია. 1704-06 წლებში გამოვიდა გალანის წიგნის პირველი შვიდი ტომი „Les mille et une Nuits. Contes arabes en Français“ მის მიერ მოპოვებული ხელნაწერების საფუძველზე, რომელთა შორის არ იყო „სინდბადის მოგზაურობა“. 1709-1717 წლებში გამოცემული VIII-XII ტომების პირველწყარო დაკარგულია. ცნობილია მხოლოდ ის, რომ მის კრებული მომზადდა ვინმე ჰანა დიაბის ჩანაწერებზე დაყრდნობით (Grotzfeld 1987: 660-662).

ჰანა დიაბი სირიელი მავრი იყო. ანტუან გალანმა იგი 1709 წელს პარიზში გაიცნო ვინმე ლუკასთან, რომელიც აღმოსავლეთის ქვეყნებში მოგზაურობდა და სწორედ მას ჩამოჰყვა ჰანა დიაბი საფრანგეთში. ცნობები ჰანა დიაბზე ანტუან გალანის დღიურებშია შემორჩენილი. ჰანამ არაბულის გარდა თურქული, ფრანგული და პროვანსალური იცოდა.

ჰანამ გალანს არაბული ზღაპრები უამბო „ათას ერთი ლამიდან“ და ჩაწერას შეპირდა. რამდენად შეასრულა ეს დაპირება, არ არის ცნობილი. მხოლოდ ალა-დინის ამბავზე შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ გალანს არაბული ხელნაწერი გადასცა. გალანს თავის დღიურში 6 მაისსა და 2 ივნისს შორის შუალედში აქვს ჩაწერილი მოსმენილი ამბები, რომელთაგან ზოგიერთი თავის „Les mille et une Nuits. Contes arabes traduits en Français“-ში გადაიტანა. ერთ-ერთი მათგანი, მაგალითად, „აბანოზის ხის ცხენი“ თავიდან გადმოსცა, სხვები, მათ შორის „ალადინი“ და სავარაუდოდ „ალი ბაბა“, ხელახლა თარგმნა ჰანას არაბული ხელნაწერიდან, რომელიც დღესდღეობით გამქრალია (Grotzfeld 1990: 485). XIX საუკუნის ბოლოს მიაკვლიეს „ალადინისა“ და „ალი ბაბას“ არაბულ ტექსტებს, რომლებიც მეცნიერებმა გალანისეული ფრანგული ვერსიის არაბულ თარგმანად მიიჩნიეს. აღმოსავლური, გალანის ტექსტისგან დამოუკიდებელი ვერსია „ალადინისა“ და „ალი ბაბას“ ზღაპრებისა დღემდე არ არის ნაპოვნი. არსებობს მხოლოდ „აბანოზის ხის ცხენის“ აღმოსავლური ვერსია, ამოღებული „ათას ერთი ლამის“ ეგვიპტური კორპუსიდან. ეს ვერსია სრულიად განსხვავებულია გალანის დღიურში ჩანიშნული ამავე ზღაპრიდან.

ჰაინც გროცფელდი და სხვა ორიენტალისტი მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ ჰანას მოთხრობილი ამბები არ მიეკუთვნება აღმოსავლურ „ათას ერთი ლამის“ კორპუსს. „წერილობითი საბუთის უქონლობაზე მიანიშნებს გალანის გამონათქვამი mettre par écrit (ჩაწერილი). ეს გვაფიქრებინებს, რომ ჰანამ ეს ამბები ახლო აღმოსავლეთის თხრობით ტრადიციაზე დაყრდნობით შეთხზა, რომელსაც „ათას ერთი ლამის“ ცალკეული კომპილატორები XVII-XVIII საუკუნეებში მიმართავდნენ“ (Grotzfeld 1990: 486). მხოლოდ გალანისა და ჰანას შემთხვევით შეხვედრას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ეს თხზულებები საქვეყნოდ ცნობილი გახდა და გამოცემის შემდეგ „ათას ერთი ლამის“ განუყოფელ ნაწილად იქცა.

აღმოსავლური ზღაპრების სხვა კრებულები

1785-89 წლებში პოლიგრაფებმა შარლ-იოზეფ მაიემ და შარლ-ჟორჟ-თომას გარნიემ გამოსცეს ფერიათა ზღაპრების კრებული „Le cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux“ ორმოცდაერთ ტომად. ტომეული დაიბეჭდა პარიზის, ამსტერდამის, ჟენევის გამომცემლობებში. ეს არის ყველაზე ვრცელი გამოცემა ფრანგული და აღმოსავლური ზღაპრებისა XVII-XVIII საუკუნეებში. ტომებს ახლავს ბიბლიოგრაფია და შენიშვნები მაშინდელი ცნობილი გამომცემლებისა და ავტორებისა. კორპუსი შედგენილია როგორც ევროპული ლიტერატურული ზღაპრებისგან, ასევე შესულია „ათას ერთი ლამის“ და სხვა აღმოსავლური მოთხრობების ტექსტები.

1786 წელს გამოსულ ტომში მოთხრობათა ორი ციკლია: 1) სპარსეთის სულთან ქალისა და მისი ვეზირების ამბავი და 2) ზულმას მოგზაურობა. მოთხრობათა პირველ ციკლში ჩართულია ეგვიპტის სულთან აქშიდის ისტორია, რომელიც ATU 976 სიუჟეტს შეიცავს.

1812 წელს აღმოსავლური ზღაპრების ინგლისური კრებული გამოსცა ჰენრი უილიამ ვებერმა

“Tales of the East”, რომელიც აღმოსავლური წარმოშობის ყველაზე პოპულარულ რომანტიკულ ისტორიებსა და მათ ევროპულ მიბაძვებს შეიცავდა. წიგნს ვრცელი შესავალი და ავტორთა შენიშვნები ერთვის (Weber 1812). მასში შედის: 1) არაბული ლამეები და ახალი არაბული ლამეები; 2) სპარსული ზღაპრები, აღმოსავლური ზღაპრები და დამატებითი ზღაპრები არაბული ლამეებიდან; 3) მონღოლური, თურქული, თათრული და ჩინური ზღაპრები და სხვა.

1825 წელს არაბული ზღაპრები, შევსებული ტუნისური ხელნაწერის საფუძველზე, გერმანულად თარგმნა მაქს ჰაბიხტმა. ამ კრებულში შედის ზღაპრები „ათას ერთი ლამიდანაც“ და სხვა ისტორიები, რომლებიც მიეწერება „ათას ერთი ლამეს“, მაგრამ არ არის მისი ორგანული ნაწილი და ზოგიერთი ხალხური წარმოშობის უნდა იყოს. ზღაპრები ამ კრებულიდან დაბეჭდილია გუსტავ ვაილის კრებულშიც, რომელიც 1838 წელს და შემდგომ წლებში მრავალჯერ გამოიცა გერმანიაში.

ეს წიგნები წარმოადგენენ აღმოსავლური და ევროპული ლიტერატურული ზღაპრების კრებულებს, რომლებიც, თუ მთარგმნელებსა და ავტორებს ვერნმუნებით, ჭეშმარიტი აღმოსავლური წყაროებიდან უნდა იყოს გადმოტანილი ევროპულ ენებზე. საერთო ჯამში, ეს გამოცემები ლიტერატურული ზღაპრების გარდა ხალხურ თხრობით ტრადიციასაც ასახავენ. მათში ხალხური სიუჟეტებიც მრავლად გვხვდება, თუმცა საფუძვლიანად გადამუშავებული სახით.

აღმოსავლური ზღაპრები საქართველოში

როცა აღმოსავლეთით გატაცებაზე ვსაუბრობთ XVIII საუკუნის ევროპაში, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ სულხან-საბა ორბელიანის (1658-1725) „სიბრძნე სიცრუისას“ (ორბელიანი 1957), რომელიც იმავე პერიოდს განეკუთვნება, როდესაც „ათას ერთი ლამის“ პირველი ფრანგული თარგმანი შეიქმნა. „სიბრძნე სიცრუისას“ ორიგინალობის საკითხის შესახებ ჯერ კიდევ ალექსანდრე ცაგარელს ეკუთვნის გამოკვლევა. მან სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკები „პანჩატანტრას“, „ჰიტოპადეშას“, „ანვარი სოჰაილის“, „ათას ერთი ლამის“, მხითარ გოშისა და „თუთინამეს“ არაკებს შეადარა და მივიდა დასკვნამდე, რომ „სიბრძნე სიცრუისა“ არ არის ამ კრებულების თარგმანი და მიბაძვა, არამედ ორიგინალური ქართული ნაწარმოებია: „მისი შინაარსი ამოღებულია მთლიანად ხალხის ნიალიდან და, თუ ზოგიერთი არაკი უცხო ერთა არაკებში პოულობს შესატყვისს, ის, ყოველ შემთხვევაში, ლიტერატურული გზით არ უნდა იყოს შემოსული ჩვენშიო“ (კეკელიძე 1958: 455).

უახლესმა ლიტერატურათმცოდნეობითმა კვლევებმა აჩვენა, რომ პერსონაჟების სახეებისა და ფაბულური პასაჟების დამუშავების თვალსაზრისით სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“ სრულიად ორიგინალური ნაწარმოებია. ნინო პოპიაშვილის მონოგრაფიაში დასაბუთებულია, რომ საერთო სიუჟეტები და

თანხვედრი ეპიზოდები სხვადასხვა ავტორთან ყოველთვის მიბაძვასა და გავლენას არ ნიშნავს (პოპიაშვილი 2005: 4).

მიუხედავად იმისა, რომ „სიბრძნე სიცრუისა“ ორიგინალური ნაწარმოებია, მისი მსგავსება სხვა აღმოსავლურ იგავ-არაკების კრებულებთან მაინც შესამჩნევია იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ქართული ლიტერატურა არ არის შორს ევროპულ და აღმოსავლურ ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებისგან.

უფრო ადრეც, შუა საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში გვხვდება თხზულებები, რომელთა სიუჟეტები მკვლევრებს ავარაუდებინებს, რომ ისინი „ათას ერთი ლამის“ ზღაპრებიდან უნდა ყოფილიყო გადმოღებული, მაგალითად, „ბახთიარნამე“ და „თიმსარიანი“.

„ბახთიარნამე“ XIII საუკუნეში შედგენილი თხზულებაა, რომელიც სპარსულიდან ქართულად ითარგმნა 1703-1711 წლებში ვახტანგ მეექვსის ბრძანებით. ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს სინდბადის ამბავი, რომელიც „ათას ერთი ლამის“ კრებულშიც არის შესული, თუმცა მის ორგანულ ნაწილად არ ითვლება. „ბახთიარნამე“ აღწერს აჯამის მეფე აზდაბახთის შვილის ბახთიარის ამბავს. ნაწარმოების სტრუქტურა აგებულია არაკების თხრობაზე, რომლებსაც ცხრა ვეზირი ჰყვება (კეკელიძე 1958: 471-472).

„თიმსარიანი“ შეიცავს შვიდი ვეზირის მოთხრობილ არაკებს. ქართული სათაური მომდინარეობს სპარსული სიტყვისგან „თიმსარი“, რაც იგავ-არაკს, ამბავს ნიშნავს. ეს თხზულება ფართოდ იყო გავრცელებული აღმოსავლურ და დასავლურ სამყაროში. არსებობს მისი ფალაური, არაბული, სპარსული, ებრაული, ასურული, ბერძნული და ესპანური თარგმანები. „თიმსარიანი“ ქართულად თარგმნილია „დიდი სინდბადის“ XII საუკუნის სპარსული პროზაული ვერსიიდან თეიმურაზ მეორის მიერ. თვითონ სპარსული დედანი, ე.წ. სამარყანდის რედაქცია დაკარგულია (კეკელიძე 1958: 472-476).

„ბახთიარნამესა“ და „თიმსარიანს“ ვერ ჩავთვლით „ათას ერთი ლამის“ თარგმანებად, აქ შეიძლება მხოლოდ გარკვეულ სტილისტურ გავლენაზე ვილაპარაკოთ.

„ათას ერთი ლამის“ ცალკეული მოთხრობის ქართული თარგმანები მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოდან ჩნდება, ისიც რუსული ენიდან. ასეთი გამოცემებია, მაგალითად: „ათას ერთი ლამე, არაბული ზღაპრები, მოთხრობა შაჰერაზადასი“ (1894), „ათას ერთი ლამე, ყრმათა საკითხავი, არაბული ზღაპარი სურათებით“ (1895), „ალადინი ანუ თვალთ მაქციური ლამა და ზღაპარი დისა და ძმისა“ (1888) და სხვ.

„ათას ერთი ლამის“ ქართული თარგმანი არაბულიდან სრულად, კომენტარებითა და სამეცნიერო აპარატით გამოიცა 1967-1984 წლებში.

ვ. სიღამონიძის მცირე ნარკვევიდან „ათას ერთი ლამის“ ფრაგმენტულ თარგმანებზე ვიგებთ, რომ არსებობს ცნობები ლეონიდ ბარათაშვილის, კირილე ლორთქიფანიძის და სილოვან ხუნდაძისეული თარგმანები. ვ. სიღამონიძე წერს 1903 წელს გაზეთ „ივერიაში“ დაბეჭდილი წერილის შესახებ. უცნობი კორესპონდენტი მკითხველს არწმუნებს, რომ არსებობს „ათას ერთი ლამის“ სრული ქართული თარგმანი და ის ქართლის სოფელ ხცისში თავად თომა ციციშვილის ოჯახში

ინახება. „თურმე, შენიშნავს კორესპონდენტი, – სხვა თარგმანის გამოცემა დაუპირებია ვასილ ბეჟანეიშვილს და წიგნის დასურათებაზე მოლაპარაკებაც გაუმართავს მხატვარ შმერლინგთან. ჩინებული საქმეა, მაგრამ უკეთესია, რომ „ათასერთლამიანის“ ძველი თარგმანი გამოსცეს, რადგანაც ხალხის გუნებისად იქნება თარგმნილი, როგორც სპარსულიდან და არაბულიდან გადმოღებული ყოველი სიტყვაკაზმული თხზულება. ვერ წარმოგვიდგენია, ახლა რომ ვინმემ თარგმნოს და გამოსცეს „ყარამანიანი“. კარგს ვიზამთ, „ათას ერთი ლამის“ ხელნაწერს თუ მივაკვლევთ და ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას გადავცემთ“ (სიღამონიძე 1967: 7).

საქართველოში „ათას ერთი ლამის“ პირველი თარგმანები მესამე ენიდან – რუსულიდან შესრულდა. თავად რუსული თარგმანები XVIII საუკუნეში გამოჩნდა 1763-1795 წლებში. გალანის გადამუშავების რუსული თარგმანები მეტად პოპულარული გახდა, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში უამრავი რუსული გამოცემა მომზადდა ცალკეული ზღაპრებისა. 1864 წლიდან 1918 წლამდე რამდენიმე ათეული წიგნი გამოვიდა სახელწოდებით „Арабские сказки“. თითქმის ყველა გამოცემა ფრანგულიდან არის თარგმნილი სხვადასხვა დროს მ. პრესნოვის, ს. ჟივაროვის, ი. კასიროვის, ბ. პოროზოვსკაიას და სხვათა მიერ (Крымский 1901: 470-473).

რა არის არაბული ზღაპარი? არის თუ არა „არაბული ლამეები“ და „არაბული ზღაპრები“ ერთმანეთის სინონიმები? რა კავშირია არაბულ ხალხურ ზღაპარსა და არაბულ ლიტერატურულ ზღაპარს შორის?

ხალხური ზღაპარი არაბულ ქვეყნებში

ზღაპრის თხრობის ტრადიცია ლიტერატურული მიმდინარეობების პარალელურად არსებობს. ჰასან ელ-შამის თანახმად, არაბულ-ისლამურ კულტურაში თხრობის სამ კატეგორიას გამოყოფენ: 1) ფორმალური რელიგიური ამბები, 2) ნახევრად ლიტერატურული მოთხრობები, რომლებიც ხალხური მასალისგან გადაამუშავეს რედაქტორებმა და 3) ხალხური გადმოცემები, რომლებიც არ არის ფიქსირებული წერილობით. ეს კატეგორიები თავის სუბსისტემას ქმნიან; მთხრობელს თავისი ფუნქცია აქვს, მოქმედების სფერო და შესაბამისი სტატუსი. ზოგიერთი ხალხური ლეგენდა რელიგიური ლიტერატურისთვის მისაღებია. ასევე, ზოგიერთი ლიტერატურული ამბავი ზეპირად გადაიცემა. ამგვარად, თითოეული კატეგორია ერთმანეთზე გადაჯაჭვულია, რომელიც ადაპტაციას ელოდება. ამის მიუხედავად, მაინც თითოეული კატეგორია თვითმყოფადი, დამოუკიდებელი და ავტონომიურია თავისი კანონებით (El-Shamy 1990: 63-117).

მუსლიმი თეოლოგების მიხედვით, მოთხრობა სინამდვილის ამსახველი უნდა იყოს და განკუთვნილი დიდაქტიკურ-რელიგიური ან ეთიკური მიზნებისთვის, როგორც არის qissah – ამბავი. ჩვეულებრივ, უფროსი მამაკაცები უპირატესობას ანიჭებდნენ რელიგიური, ფილოსოფიური თუ სხვა სერიოზული ქისას თხრობას და არა ფანტასტიკურ, დაუჯერებელ haddūtah – ჯადოსნური ზღაპარი, ნოველისტური

და ფორმულა-ზღაპარი. სპარსულ „hazâr ‘afsâneh“ და არაბულ „ათას ერთი ლამის“ შუა საუკუნეების მუსლიმი ბიბლიოგრაფები უწოდებენ khurâfâ-ს, ფანტასტიკურ, დაუჯერებელ მოთხრობებს, მითებს, რა მნიშვნელობაც ამ სიტყვას ქრისტიანობის მიღების შემდეგ აქვს.

საოცარია, მაგრამ ბევრი ზღაპარი, რომელიც არაბულენოვან ქვეყნებში ფართოდ არის გავრცელებული, არ არის შესული „ათას ერთი ლამის“ კრებულში. ესენია, ე. წ. „ფორმულა-ზღაპრები“, ცხოველთა ზღაპრის ტიპი ATU 123, ჯადოსნური ზღაპრები, როგორცაა ATU 310; 327; 403; 408; 432; 450; 451; 480; 510; 510B; 511; და რეალისტური ზღაპრები ATU 720; 872; 879; 894; 898; 923C. ჰასან ელ-შამის გამოკვლევით, ესენია ჯადოსნური ზღაპრის ტიპები, როგორცაა, მაგალითად:

ATU 327B ბავშვები და გოლიათი

ATU 403 შავი და თეთრი საცოლე. მახინჯი საცოლე ლამაზის ნაცვლად

ATU 408 სამი ფორთოხალი. ფორთოხლის პრინცესას ძებნა

ATU 432 უფლისნული – ფრინველი

ATU 450 პატარა და-ძმა. სახლიდან გაქცევა. ძმა გადაიქცევა ირმად. დას შურიანი მეტოქე კლავს

ATU 480 ქალი თითისტარით. კეთილი და ავი გოგონები. კეთილი გერი ჯილდოდება, ავი – ისჯება

511A პატარა წითელი ხარი. ძროხა ეხმარება ობლებს (და-ძმას).

უფრო ბევრ მსგავსებას „ათას ერთ ლამის“ ზღაპრებისა ხალხურ ზღაპრებთან რეალისტურ ქვეყანარში ვხვდებით. ულრიხ მარცოლფის მიერ შედგენილი საძიებლის მიხედვით, რაოდენობრივად ყველაზე მეტი შესაბამისობა „ათას ერთ ლამის“ მოთხრობებისა საერთაშორისო კატალოგის ნუმერაციასთან, რეალისტური (ხალხური ნოველა) და ანექდოტური ტიპის ზღაპრებში გვხვდება (Marzolph 2005: 23).

ხალხური ზღაპრისა და ლიტერატურული ზღაპრის საერთო სიუჟეტი: ATU 976

ლიტერატურული სიუჟეტის გახალხურების და, პირიქით, ზეპირად გავრცელებული სიუჟეტის ლიტერატურულად დამუშავების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია ზღაპარი სულგრძელობაზე, რომლის საერთაშორისო სიუჟეტური ნომერია ATU 976 [ვინ უფრო დიდსულოვნად მოიქცა?]. ამ ტიპის მოთხრობა მიეკუთვნება რეალისტური ზღაპრების (ხალხური ნოველის) კატეგორიას და სხვადასხვა ხალხური და ლიტერატურული ვერსიის შეჯერების საფუძველზე შემდგენაირად არის აღწერილი:

ქორწილის ღამეს კაცი ნებას რთავს ცოლს, მოინახულოს თავისი ძველი შეყვარებული და შეუსრულოს ადრე მიცემული პირობა (ან – ზოგი ვარიანტით, გააუქმოს ნიშნობა). გზაში ქალი გადაეყრება ყაჩაღებს, მაგრამ როცა თავის ამბავს უამბობს, ისინი უვნებლად გაუშვებენ. მას შემდეგ, რაც შეყვარებული მოისმენს ქალის ქმრისა და ყაჩაღის დიდსულოვნების ამბავს, ქალს ხელუხლებლად

დაუბრუნებს უკან. ზოგ ვარიანტში ეს ზღაპარი მოქცეულია სხვა ზღაპრის ჩარჩოში: სამი (ან ოთხი) ძმა იმემკვიდრებს მამის ქონებას. ერთ-ერთი მათგანი ქონებას იპარავს. გაქურდული ძმები მოიწვევენ ბრძენს (სხვადასხვა ვარიანტით, მოსამართლე / მეფე / სოლომონი), რომელიც აღმოაჩენს ქურდს. ბრძენი (ან მისი ქალიშვილი) იწყებს ზემოთხსენებული ამბის მოყოლას. ქურდი მაშინვე გამოავლენს თავს, როცა უნებლიედ წამოსცდება პასუხი კითხვაზე: „ვინ უფრო დიდსულოვნად მოიქცა?“. ის პასუხობს, რომ ყაჩაღია ყველაზე სულგრძელი ან უპასუხებს სხვა შეკითხვებს ისე, რომ თავს გამოავლენს (Uther 2004: 608).

ფოლკლორისტთა კვლევებისა და „არაბული ღამეების ენციკლოპედიის“ თანახმად, ამ სიუჟეტის სამშობლო ინდოეთია. პირველად ის დაფიქსირებულია ბუდისტურ თხზულებაში „Tripitaka“ (ახ. წ. III ს.). სხვა ადრეული ვერსიები გვხვდება ინდურ კრებულში „Vetalpancavimsatika“ (ამბების ოკეანე), ასევე „Tuti-name“-ს სხვადასხვა რედაქციაში. ეს სიუჟეტი ევროპის ლიტერატურულ ტრადიციაშიც არსებობს: ბოკაჩოს „დეკამერონსა“ და ჩოსერის „ფრანკლინის ამბავში“ (Marzolph 2004: 412).

ATU 976 ტიპის ზღაპრის აღმოსავლური სიუჟეტის გადამუშავება გვხვდება 1786 წლის ფრანგულ გამოცემაში „Le cabinet des fées“. წიგნში მოთხრობათა ორი ციკლია: 1) სპარსეთის სულთანი ქალისა და მისი ვეზირების ამბავი და 2) ზულმას მოგზაურობა.

მოთხრობათა პირველ ციკლში ჩართულია ეგვიპტის სულთან აქშიდის ისტორია, რომელიც შეიცავს ATU 976 სიუჟეტს: ეგვიპტის სულთანი სიკვდილის მოახლოებას იგრძნობს და შვილებს დაუბარებს, რომ მათთვის საგანძური აქვს, რომელიც ურთიერთშორის უნდა გაიყონ. სულთნის სიკვდილის შემდეგ მისი უმცროსი ვაჟი ზარდახშას მოიპარავს. ძმები მალევე იპოვიან ზარდახშას, მაგრამ ცარიელს. ისინი სიმართლის საძებნელად მიდიან ყადისთან, რომელიც აი ამ ამბავს უამბობს: ერთ ყმანვილ ქალს თავისი ბიძაშვილი უყვარს, მაგრამ სხვას მიათხოვებენ. ის გულწრფელად გაუმხელს ქმარს, რომ მისი გული სხვას ეკუთვნის და ქმარიც ასევე გულწრფელად გაუშვებს მას შეყვარებულთან. გზაში ქალს ყაჩაღი გადაეყარა. ქალმა ყაჩაღს თავისი ამბავი უთხრა, მან, თავის მხრივ, სულგრძელობა გამოიჩინა და ქალი გაუშვა. ქალის სატრფო მოხიბლულია ქმრის კეთილშობილი საქციელით და ქალს უკან დაუბრუნებს. ამბის დასრულების შემდეგ ყადი ძმებს ეკითხება, ვინ უფრო დიდსულოვნად მოიქცა. უფროსი ძმები უპირატესობას შეყვარებულს ანიჭებენ, უმცროსი – ყაჩაღს და ამით ყადი მასში ქურდს ამოიცნობს (Le cabinet des fées 1786, 173-187).

იგივე ტექსტი ინგლისურად გამოქვეყნებულია 1812 წლის გამოცემაში „Tales of the East“ უილიამ ვებერის მიერ სათაურით „The History of Sultan Aqschid“ (Tales of the East 1812, 203-206).

ინგლისურ და ფრანგულ გამოცემებში ეს ზღაპარი თურქული ზღაპრების ციკლში შედის. გერმანულ გამოცემებში კი ის „ორმოცი ვეზირის“ ნარატიულ ციკლს განეკუთვნება.

გერმანული ვერსია სახელწოდებით „Geschichte des Sultans Aqschid“ გამოქვეყნებულია 1825 წელს მაქს ჰაბიხტის „ათას ერთი ღამეში“ (Habicht 1825, 14. Nacht)

და შემდგომ, გუსტავ ვაილის 1838 წლის გამოცემაში (Weil 1938). ორივე მთარგმნელი სათაურშივე აცხადებს სანდო წყაროებს. მაქს ჰაბიხტი ირწმუნება, რომ მისი თარგმნილი „ათას ერთი ლამე“ ტუნისურ ხელნაწერს ეყრდნობა, ხოლო გუსტავ ვაილი წერს, რომ მან პირველად თარგმნა უძველესი არაბული ტექსტი.

„ორმოცი ვეზირის“ მოთხრობათა ციკლი საერთოდ არ არის „ათას ერთი ლამის“ შემადგენელი ნაწილი. მხოლოდ ჰაბიხტისა და ვაილი მიაკუთვნებენ მას „ათას ერთი ლამეს“. სხვა კრებულებში, ინგლისურში, ფრანგულში ეს ტექსტი უბრალოდ აღმოსავლური ზღაპარია.

„ორმოცი ვეზირი“ ჩარჩოიანი თხრობის ციკლია და შეესაბამება ისტორიებს „ქალთა მოხერხებისა და მზაკვრობის“ შესახებ, თუმცა განსხვავებულ ზღაპრებს შეიცავს. შენიშვნაში გერმანელი მთარგმნელი მიუთითებს, რომ „ორმოცი ვეზირის“ ისტორია არ არის „ათას ერთ ლამეში“, მაგრამ სრულყოფილებისთვის ჩართო სხვა წყაროებზე დაყრდნობით (Marzolph 2004: 187-188).

ფრანგმა ორიენტალისტი ვიქტორ შოვენი თავის კრიტიკულ შენიშვნებში არაბული ლიტერატურის შესახებ უარყოფს ამ ზღაპრის არაბული ხელნაწერიდან წარმომავლობას და მას უცნობ წყაროს უწოდებს. არაბული ზღაპრების მოგვიანო ფრანგულ გამოცემებშიც არის ეს ზღაპარი ჩართული „უდარდელი სიყმაწვილის მომხიბვლელი ზღაპრების“ სერიაში: ჰაბიბი და ჰაბიბა ბიძაშვილები იყვნენ და ბაღდადში ცხოვრობდნენ. ისინი ერთად იზრდებოდნენ და ერთმანეთი უყვარდათ, მაგრამ ჰაბიბა სხვას მიათხოვეს. როცა ის ქორწილის ლამეს ატირდა, ქმარმა ის თავის შეყვარებულს მიუყვანა. საბოლოოდ ჰაბიბი და ჰაბიბა ერთად დარჩნენ (Marzolph 2004: 159-160).

ზღაპარი სულგრძელობაზე ჩარჩოში ჩასმული თხრობაა, ისე, როგორც ჩვეულებრივ გადმოცემულია „ათას ერთი ლამის“ ზღაპრები.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ეს სიუჟეტი ჩარჩოიანი თხრობის ნაწილია ხალხურ ტრადიციაშიც, მათ შორის ქართულში. გადაწყვეტილების მისაღებად, მოსამართლე ჰყვება ამბავს და შეკითხვას უსვამს მსმენელებს, რათა მათი პასუხით ამოიცნოს, თუ ვინ მოიპარა მეფის ზარდახმა.

ლიტერატურული ვერსიების გარდა „დიდსულოვანი საქციელის“ საზღაპრო ტიპი ATU 976 საყოველთაოდ გავრცელებულია ევროპისა და აზიის ქვეყნებში და სამხრეთ ამერიკაშიც კი. არსებობს ამ ტიპის ხალხური ზღაპრის შოტლანდიური, ირლანდიური, სლოვენური, ბოსნიური, ბერძნული, რუსული, თურქული, ებრაული, სომხური, ყაზახური, თურქმენული, ტაჯიკური, ირანული, ინდური, ჩინური, მექსიკური, ჩილესა და არგენტინური ვერსიები (Uther 2004: 609). ზეპირსიტყვიერი ვერსიებიდან პროცენტულად ყველაზე ბევრი ინდოეთში, შუა აზიაში და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებშია დაფიქსირებული (Schoenfeld 1990: 460).

ATU 976 ტიპის ზღაპრის არამეული ვერსია სხვა ვერსიებთან შედარებით ვრცელია და ლიტერატურული სტილის გავლენა შეინიშნება (წერეთელი 1975: 167-177). დიალოგებით, თხრობის ექსპრესიულობითა და პერსონაჟთა ემოციების ასახვით, რაც ხალხური ტექსტისთვის ნაკლებად არის დამახასიათებელი, ეს ზღაპარი „ათას ერთი ლამის“ მოთხრობების მსგავსად არის გადმოცემული.

მოქმედი პირები სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები არიან: შეიხი, ვაჭარი, ყაჩაღი. ფინალურ მონოლოგში ქალის შეყვარებული ამ სოციალურ განსხვავებას ხაზს უსვამს და საკუთარ თავს მათზე მაღლა აყენებს: „მე შეიხის შვილი ვარ, კეთილშობილი გვარისა. ამიტომ კეთილშობილება და რაინდობა მმართვეს. თუ ვაჭარი, რომელიც მთელი სიცოცხლე მოგება-წაგებაზე ფიქრობს, სულგრძელობას იჩენს, მე მით უმეტეს არ შემფერის მასზე მდაბალი საქციელიო“. მას შემდეგ, რაც ყოფილი შეყვარებული ქალს უკან დაუბრუნებს კანონიერ ქმარს – ვაჭარს, ისიც აღნიშნავს შეიხის უპირატესობას: „ვხედავ, ეს ვაჟი ჩემზე ლამაზიცაა და ჩემზე კეთილშობილი გვარისაც. მაშ, როგორ მოხდა, რომ მამაშენმა თავისი ძმისწული დაიწუნა სასიძოდ და შენი თავი მე მომათხოვა?! თუმცა, ამას ახლა არა აქვს მნიშვნელობა, ეს ვაჟი დღეიდან ჩემი ძმაა [...] ახლა მე ალალი გულით გიბრუნებ ქალს, მაგრამ თუ ჩემი ცოლი გახდა და მერე კვლავ შენი ხსენება დაიწყო, მაშინ ჩვენ მხოლოდ სიკვდილი გაგვასწორებს. ჰოდა, დაფიქრდეს ქალი, თუ ამ პირობას ვერ მიიღებს, მაშინ სჯობს ახლავე წაიყვანო. – რაკი ჩემი ბიძაშვილი თანახმაა, შენი ვიყო, აღარც მე ვამბობ უარს შენს ცოლობაზეო, – თქვა ქალმა“ (ნერეთელი 1975: 176).

ეს საზღაპრო ტიპი გავრცელებულია ქართულ ფოლკლორშიც. ქართული ზღაპარი ჩანერილია 1961 წელს, ქართლის სოფ. მისაქციელში (მთქმელი ი. ჩანადირი, ჩამწერი ო. გოგიჩაიშვილი, ფაქ56გვ14), ინახება შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორულ არქივში. ზღაპარი დასათაურებულია როგორც „სამი ძმა“. სიუჟეტი ზუსტად შეესატყვისება საერთაშორისო კატალოგში ATU 976 ტიპის აღწერილობას. მოქმედი პირები არიან: სამი ძმა (სოციალური სტატუსი არ არის მითითებული), მეცნიერი და მეცნიერის ქალიშვილი, რომელიც თვითონ იგონებს თავის თავგადასავალს. მისი ამბავი პირველ პირობა მოთხრობილი: ერთი წვეულების დროს უცნობ ახალგაზრდა კაცს პირობა მისცა, რომ მასზე გათხოვდებოდა. ერთხელ წყაროზე წასული თათრებმა გაიტაცეს. ქალმა გამტაცებლებს უთხრა, რომ პირობა ჰქონდა მიცემული ცოლობაზე ერთი ბიჭისთვის და სთხოვა, ფიცს ნუ გაატეხინებდნენ. თათრებმა თვითონვე მიიყვანეს მასთან და გარეთ დაელოდნენ. ქალმა საქმროს უამბო თავისი თავგადასავალი. ბიჭი მოიხიბლა თათრების საქციელით და ქალს ძმობა შეჰფიცა. ქალი თათრებთან დაბრუნდა. თათარი, რომელსაც მისი შერთვა ჰქონდა გადაწყვეტილი, მანაც უარი თქვა ქორწინებაზე და ძმად გაეფიცა. ქალი შინ დაბრუნდა და სხვაზე გათხოვდა (Georgian Folklore Database, ID 1526).

ზღაპარი სულგრძელობაზე ერთნაირად მომხიბვლელი აღმოჩნდა ლიტერატურაშიც და ფოლკლორშიც, აღმოსავლეთშიც და დასავლეთშიც. ამაზე მეტყველებს ამ ზღაპრის გეოგრაფიულად გავრცელების არეალიც და ქრონოლოგიური დიაპაზონიც. ამ სიუჟეტის ინტერპრეტაციას ვხვდებით კინემატოგრაფიაშიც. ინდოელი რეჟისორის სანჯაი ლილა ბჰანსალის 1999 წელს გადაღებულ რომანტიკულ დრამას “Hum Dil De Chuke Sanam” (ჰინდ. „მე ჩემი გული გაჩუქე, ძვირფასო“) საფუძვლად უდევს ორი რომანი, მირჩა ელიადეს „ბენგალიური ლამეები“ (Eliade 1994) და მაიტრეი დევის „ის არ კვდება“ (Devi 1976), მაგრამ ფაბულის მთავარი ხაზი

სწორედ სიყვარულის სამკუთხედის ზღაპრისეულ ვერსიას ემთხვევა: მას შემდეგ, რაც ახალშერთული ცოლი (აიშვარია რაი) ქმარს (აჯაი დევგანი) ყოფილი შეყვარებულის (სალმან კჰანი) ამბავს გაუმხელს, ქმარს იგი მის საქმენელად მიჰყავს. ბოლოს შეყვარებულთა შეხვედრა მათი დაშორებით და ქალის ქმართან დაბრუნებით მთავრდება, რაც ორივეს ნებით ხდება – სანამ ცოლ-ქმარი მოგზაურობდა, მათ ერთმანეთი შეუყვარდათ.

ზეპირი ტრადიცია და ლიტერატურული ტრადიცია ერთმანეთის პარალელურ კატეგორიებს განეკუთვნება. აღმოსავლურ-დასავლურ საერთო საზღაპრო სიუჟეტებზე დაკვირვება საინტერესოა როგორც სიუჟეტთა ინტერნაციონალიზაციის თვალსაზრისით, ისე ლიტერატურული და ხალხური თხრობითი ტრადიციების ურთიერთმიმართების კვლევისთვის. აღმოსავლური კრებულები ევროპის ქვეყნებში უფრო მეტად ფილოლოგიურ ინტერნაციონალიზაციას ასახავს და კიდევ უფრო ნაკლებად – ზეპირსიტყვიერებას. ევროპული თარგმანებით უფრო მეტს ვიგებთ თვითონ ევროპულ მკითხველზე და ავტორზე, ვიდრე აღმოსავლურ ლიტერატურაზე. აღმოსავლური ზღაპრების ევროპული რეცეფცია უპირველეს ყოვლისა კულტურათა შეხვედრის და ურთიერთპატივისცემის დადასტურებაა და მხოლოდ ამის შემდეგ, ნყარო ზეპირი და ლიტერატურული ტრადიციების ურთიერთმიმართების შესწავლისთვის.

დამონშებანი:

- Al-Hakim, Tavpik. “Korts’inebis Ghame” (Targmna Nunu Berozashvilma). *Egvip t’uri Novelebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „samshoblo“, 1998 (ალ-ჰაკიმი, თავიკ. „ქორწინების ლამე“ (თარგმნა ნუნუ ბეროზაშვილმა). *ევვიპტური ნოველები*. თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“, 1998).
- Bausinger, Hermann. *Formen der ‘Volkspoese’*. *Grundlagen der Germanistik*. Berlin: E. Schmidt, 1980.
- Le Cabinet de fées, ou collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*. Tome seizième. Amsterdam/Paris: [s.n.], 1785-89.
- Cocchiara, Giuseppe. *The history of folklore in Europe*. Translated from the Italian by John N. McDaniel. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981.
- The Book of the Thousand Nights and A Night*. A Plain and Literal Translation of Arabian Nights Entertainment. Translated and annotated by Richard Francis Burton (1894). Web. 17 December 2014. <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burton/richard/b97b/complete.html>
- Devi, Maitreyi. *It Does Not Die: A Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Eliade, Mircea. *Bengal Nights*. Chicago: University of Chicago Press, 1994
- El-Shamy, Hasan. “Oral Traditional Tales and the *Thousand Nights and a Night*: The Demographic Factor”. *The Telling of Stories: Approaches to a Traditional Craft*. Edited by Morton Nøjgaard, J. de Mylius, I. Piø, and Bengt Holbeck. Odense: Odense University Press 1990: 63-117.
- Georgian Folklore Database*. Fundamentals of an Electronic Documentation of Caucasian Languages and Cultures ‘Armazi’. Rustaveli Institute of Georgian Literature. Folklore Archive. Web. 29.09.2006. <http://armazi.uni-frankfurt.de/armaz9m.htm>
- Gerhardt, Mia Irene. *The Art of Story-Telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights*. Leiden: E. J. Brill, 1963.
- Grotzfeld, Heinz. „Galland, Antoine“. *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 5. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1987: 660-662.

- Grotzfeld, Heinz. „Hanna Diyab“. *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 6. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1990: 485-487.
- Habicht, Max. Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen. Zum erstenmal aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetzt von Max Habicht, F. H. Von der Hagen und Karl Schall. 15 vols. Breslau: Josef Max und Komp. 1825.
- K'ek'elidze, K'orneli. *Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 1958 (კეკელიძე, კორნელი. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1958).
- K'rymsk'y, Agafangel. „T'ysjacha i Odna Noch“. *Entsik'lop'edichesk'i Clovar* Brockhaus-Efron, Tom 67, St. Petersburg, 1901: 270-273 (*Крымский, Агафангел*. „Тысяча и одна ночь“. Энциклопедический Словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона. Т. 67, СПб, 1901: 270-273).
- Lang, Andrew. *The Blue Fairy Book* (1889). Web. 17 December, 2016. <http://www.gutenberg.org/files/503/503-h/503-h.htm>
- Marzolph, Ulrich. “The Arabian Nights in Comparative Folk Narrative Research”. Tetsuo Nishio and Yuriko Yamanaka. *The Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West*. London/New York: I. B. Tauris, 2005: 3-15.
- Marzolph, Ulrich, Richard van Leeuwen, and Hasan Wassouf. *The Arabian Nights Encyclopaedia*. Volume I. Oxford/ Denver /Santa Barbara: ABC Clío, 2004.
- Orbeliani, Sulxhan-Saba. *Sibrdzne Sitsruisa*. Tbilisi: gamomtsemloba „sach'ota mts'erali“, 1957 (ორბელიანი, სულხან-საბა. *სიბრძნე სიცრუისა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1957).
- P'op'iashvili, Nino. *P'ersonazhis Khatvis Taviseburebebi Sulxhan-Saba Orbelianis „Sibrdzne Sitsruisashi“*. PhD Diss. TSU, 2005 (პოპიაშვილი, ნინო. *პერსონაჟის ხატვის თავისებურებები სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისაში“*. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2005).
- Schoenfeld, Elisheva. „Handlung: Die vornehmste Handlung (AaTh 976)“, *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 6. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1990: 459-464.
- Sidamonidze, Vakhtang. „Atas Erti Ghamis Adreuli Targmanebi“. *Gaz. Lit'erat'uruli Sakartvelo*, №27, 7 ivlisi, 1967: 5 (სიდამონიძე, ვახტანგ. „ათას ერთი ღამის ადრეული თარგმანები“. *გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“*, № 27, 7 ივლისი 1967: 5).
- Tales of the East, comprising the most popular romances of Oriental origin and the best imitations by European authors, with new translations and additional tales never before published*. By Henry Weber [Texte imprimé]. Edinburgh: Ballantyne, 1812.
- Ts'ereteli, Giorgi. „Atas Erti Ghamis Gamo“. *Atas Erti Ghame*. T'. I. Arabulidan Targmna da Ganmart'ebebi Daurto Nana Purtseladzem. Tbilisi: gamomtsemloba „sach'ota Sakartvelo“, 1969: 3-14 (წერეთელი, გიორგი. „ათას ერთი ღამის გამო“. *ათას ერთი ღამე*. ტ. I. არაბულიდან თარგმნა და განმარტებები დაურთო ნანა ფურცელაძემ. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1969: 12-13).
- Ts'ereteli, K'onst'ant'ine. *Asuruli Zgap'rebi*. K'rebuli Sheadgina, Asurulidan Targmna, Ts'inasi't'q'vaoba da Shenishvnebi Daurto K'onst'ant'ine Ts'eretelma. Tbilisi: gamomtsemloba „nak'aduli“, 1975 (ასურული ზღაპრები. კრებული შეადგინა, ასურულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო კონსტანტინე წერეთელმა. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).
- Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Part I. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Weil, Gustav. Tausend und eine Nacht. Arabische Erzählungen. Zum Erstenmale aus dem arabischen Urtext übersetzt von Dr. Gustav Weil. 4 vols. Stuttgart/Pforzheim: Verlag der Klassiker, 1838.

Elene Gogiashvili
(Georgia)

Oriental Tales in Europe: Literary and Oral Versions of Arabian Nights

Summary

Key words: folktale, folklore, literature, Orient, Europe.

This research was done as a part of the project *Orient and Occident in Georgian Folktales: Oral and Literary Traditions* [FR 217488], supported by Shota Rustaveli National Science Foundation Georgia.

During the Eighteenth Century, a romantic philosophical phenomenon about the “orient” kindled major interest in literary works such as *The Thousand Nights and a Night*, which Jean Antoin Galland translated into French in 1704 and the following years. The enthusiasm with which Galland’s translation has received among the general European public signaled the adoption of this Eastern narrative anthology in the West.

Western translators and editors of “*The Thousand and One Night*” added new texts to their European editions, for example, “*Aladdin and the Wonder Lamp*”, “*Ali-Baba and the forty thieves*”, “*The Story of Prince Ahmed and the Fairy Paribanou*”, “*The Voyages of Sindbad*” etc. They are not original stories of “*The Thousand and One Night*” but they are included in further collected fairy-tale-books by European editors.

What is Arabian folktale? Are “*Arabian nights*” and “*Arabian folktales*” synonyms? What form of interaction is between Arabian folktales and Arabian literature?

According to Hasan El-Shamy, The narrating of folktales survived almost exclusively outside the main stream of the literature. In Arab-Islamic cultures, three categories of narrative traditions may be designated: 1) formal religious– historical stories; 2) semi-literary narratives of folk extraction re-worked by literate editors and redactors, and 3) folk-oral tales, which remained unrecorded. The contents of each of these repertoires constitute a cognitive sub-system; the narrator of each is typically cast in a specialized role--which specifies a set of behavioral expectations— with a corresponding status. The fairytales belong to the women repertoire. However a dynamic relationship of exchange exists among these repertoires; some folk legends have been “institutionalized” into formal religious literature; while a few literary stories may have been adopted by oral tale-tellers. In this respect, each narrative category constitutes a repertoire of latent traditions for the others, awaiting adoption. Yet, each remains distinct, independent and autonomous in its own right.

Muslim theologians specified that narrating must be confined to “truthful” accounts of events and that a qissah (story) must be used for didactic-religious or ethical purposes. Typically, adult male narrators prefer to tell the religious, philosophical, or otherwise serious qissah, and refrain from narrating the haddûtah (fantasy tales, nouvelle, and formula tales). Muslim bibliographers call khurâfât predominantly entertaining narrative works such as the Persian hazâr ‘afsâneh (a thousand myths), and the Arabic Alf laylah wa laylah (*A Thousand Nights and a Night*). These and similar anthologies contained narratives typi-

cally labeled *khurâfât*, a term which denotes the fantastic and unbelievable, and, in this respect, is akin to the Greek term *mythos* after Christianity had been embraced.

Curiously enough, some tales which are highly recurrent in various parts of the Arab world are absent from the native editions of “The Thousand and One Night”. These include wonder tales as

ATU 327B The Children and the Ogre

ATU 403 The Black and the White Bride. Ugly bride substituted for beautiful bride

ATU 408 The Three Oranges. The quest for the Orange Princess. The false bride

ATU 432 The Prince as Bird

ATU 450 Little Brother and Little Sister. They flee from home; brother transformed into deer, sister nearly murdered by jealous rivals

ATU 480 The Spinning Women by the Spring. The Kind and Unkind Girls. Ogress rewards the kind stepsister and punishes the unkind

511A The Little Red Ox. Cow helps orphans (brother and sister).

More similarities between “The Thousand and One Night” and folktales we see in the subcategory of realistic tales. According to the “Index of AT Tale-Types in Major European Translations of the Arabian Nights” by Ulrich Marzolph, the most coincidences of Arabian Nights with folktale-types are in the area of realistic tales (*novelle*) and anecdotes.

The visible example of a literary plot in oral traditions is a story about the noblest act, included in “The Thousand and One Night”. This story forms part of the narrative cycle enframed by “The Forty Viziers”. It is told by the ruler’s wife to urge him to take action.

The sultan of Egypt, feels that his end is drawing near. The sultan tells his sons that he has deposited a box with jewels that they should divide among themselves. When he has died, the youngest son steals the box. His brothers soon find it, but it is empty. They consult the *qadi*, and he tells them a story. A young woman who is deeply in love with her cousin is married to someone else. On the wedding night, the young woman confesses her love to her husband and is generously allowed to visit her beloved. On the way she is spared by a thief who follows the example of her husband’s generosity; the lover is also impressed and sends her back to her husband. After finishing the story, the *qadi* asks them which of the three men was the most generous. While the two eldest sons choose the lover, the youngest son chooses the thief and thereby discloses his guilt.

This tale with both its characteristic frame story and the enframed narrative corresponds to the international tale-type ATU 976: Which was the noblest act?

On their wedding night, a man allows his bride to visit her former lover, in order to keep a promise she had made previously or, according to some oral variants, to cancel the engagement. On her way she meets a robber. When she tells him her story, he leaves her unmolested. When her lover hears about her bridegroom’s and robber’s magnanimity, he takes her back to her bridegroom without touching her. In some variants the tale occurs in conjunction with a frame tale that deals with the discovery of a thief. Three (four) sons inherit jewelry from their father. The money is stolen by one of the brothers. The robbed owners call a wise man (*judge*, king, Solomon), who is to discover the thief. The wise man (or his daughter) then starts to tell the story. The thief betrays himself unconsciously when

he answers the question, “Who acted in the noblest way?” He argues that the robber in the story was the most noble one or he answers other questions in a revealing manner.

According to the folklorists’ researches and “Arabian Nights Encyclopaedia”, this tale-type originates from India. Its oldest version, dating from the third century C.E., is included in the Buddhist “Tripitaka”. Other early versions are contained in the Indian collection “Vetalpancavimsatika” (The Ocean of Streams of Stories), as well as in the various redactions of the “Tuti-name”. In European tradition, the tale was popularized by Boccaccio’s “Decamerone”. Its version in Chaucer’s Franklin’s Tale probably derives from French models.

The tale about a contest in generosity is included in French editions of Oriental tales “Le cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux” (1786). The tale is called as *Histoire du Sultan Aqschid*. The same story is included in the English book “Tales of the East, comprising the most popular romances of Oriental origin and the best imitations by European authors” by Henry Weber (1812). In this edition is prefixed an introductory dissertation, containing an account of each work and of its author or translator. “The History of Sultan Aqschid” is a part of cycle of “Turkish tales”.

In further French editions, the tale about a contest in generosity is a part of the narrative cycle “Charming Tales of Careless Youth”. In the Joseph Charles Mardrus’s version of the late nineteenth century, there is a tale of Habib and Habiba, two cousins in Bagdad. The two grow up together and are in love, but then Habiba is married to another man. When she cries on her wedding night, her Husband allows her to take her cousin as her lover. Subsequently she is reunited with Habib. This Tale does not feature in the standard Arabic manuscripts of the Arabian Nights. According to Chauvin, Mardrus has appropriated the tale from an unknown source. The tale’s basic structure corresponds to the enframed narrative in the international tale-type ATU 976: Which Was the Noblest Act?

In German versions of Oriental tales, this tale-type is included in the narrative cycle of “the Forty Viziers”, which denotes a frame story that corresponds to the story of “Craft and Malice of Woman”, although it contains different tales. The Story of the “Forty Viziers” is found only in the Stuttgart/Pforzheim edition of Gustav Weil’s German translation, included as part of the “Thousand and One Night”. In a footnote, the translator declares that in the Arabic text this story cannot be found in this place, but that he included it for the sake of “completeness” on the basis of other sources.

Next to literary versions, the tale-type ATU 976 is spread in folklore of Europe, Asia and South America too. There exist Scottish, Irish, Slovenian, Russian, Turkish, Jewish, Armenian, Kazakh, Turkmen, Tadzhik, Iranian, Indian, Chinese, Mexican, Chilean, Argentine versions. This folktale-type is spread in Georgian folklore too.

The plot of the contest in generosity became very attractive theme in literary novels and cinematography of the twelfth century. A short story by Tawfiq al-Hakim, Egyptian Writer, and a film by Sanjay Leela Bhansali, the Indian film director, are based on the tale-type ATU 976.

Oral traditions and literary traditions belong to parallel categories of traditions. Each of the two types of narrative traditions belongs to a separate cognitive system. Oriental-Occidental plot parallels show an intensive internalization of folktale types. They also give information about the relationship between literary and oral traditions.

ირმა რატიანი
(საქართველო)

კაი ყმა

თენგიზ კიკაჩიშვილი აპრილის თვეში, ხარება დღეს აღესრულა. აღსასრულამდე ერთი კვირით ადრე უკანასკნელი ლექცია წაიკითხა თავის სათაყვანებელ უნივერსიტეტში, ხელჯოხზე დაყრდნობილი, უკანასკნელად გამოუყვა დერეფნებს, კიბეებს, მერე კი კედელს მიეყრდნო, რათა სული მოეთქვა და... სწორედ ამ დროს უკანასკნელი ფოტო გადაუღეს სტუდენტებმა: მაღალი, ყრუ კედელი და მასზედ მიყრდნობილი დაღლილი, ფიქრიანი კაცი... ერთ კვირის შემდეგ ბოლო გზაზე მივაცილებდით მას, ჭეშმარიტ ქართველს, გამორჩეულ ადამიანსა და პიროვნებას, თაობების აღმზრდელს. გამოთხოვება ძალზედ სევდიანი იყო, ვინაიდან ქვეყანას მისი დაუღალავი გულშემატკივარი, უნივერსიტეტს კი – ჭეშმარიტი მოამაგე ტოვებდა.

„მრავალნი არიან ჩინებულნი და მცირედნი რჩეულნი“ – ეს სიტყვები სავსებით ესადაგება ბატონი თენგიზის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გზას, ერთიანად გასხვიოსნებულს თავისი ქვეყნისადმი ერთგულებითა და თავდადებით. აი, რას ნერდა თავად:

„ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ჭიდილის არსს ზოგად-კონკრეტულად და იდეურ-ემოციურად, და რაც ხაზგასასმელია, შინაგანი რწმენის შეურყევლობით გამოვხატავ შემდეგი ფრაზეოლოგიებით: „ზნეობრივი კომპრომისის ხარჯზე ვერასოდეს შედგება სრულყოფილი ზეიმი სულისა, რასაც თავისუფლება ჰქვია“. არასოდეს მიშვებულა სარბიელზე სიკეთე-სიკარგის დოღის ცხენი ფაფარში ჩაფრენილი ეშმას უჩხრეკად, თუმცა არასოდეს უთქვამს და არც არასოდეს იტყვის იგი უარს მარადუამულ, დაუმონებელ სირბილზე!! ეს უკანასკნელი მაქსიმა, რომ მუდამ მოქმედი იყოს, უნდა ამოიძირკვოს სენი, რომელიც სჭირს ზოგიერთს – ეროვნული ხის ფესვებისადმი ურწმუნობა“.

ამ პათოსით იცხოვრა. ამ პათოსით ემსახურა თავის ქვეყანას და მის უპირველეს უნივერსიტეტს. მიუხედავად უმძიმესი პირადი ტრაგედიისა, არ გატეხილა, არასოდეს შეუწყვეტია თავისი პროფესიული მოვალეობის შესრულება, არ უღალატია კოლეგებისა და სტუდენტებისთვის. სტუდენტები... მათი ცრემლი განსაკუთრებით ძვირფასია ბატონი თენგიზისათვის – 1993 წელს სწორედ მათი კბილა ვაჟი, საქართველოს სახელით დაღუპული რატი კიკაჩიშვილი მიაბარა მინას. არავინ დაუმძიმებია თავისი დარდით და მხოლოდ წლების შემდეგ, მხატვრულ-დოკუმენტურ თხზულებაში „მარადის არის წიგნი“ პირველად გამოხატა პიროვნული და ეროვნული ტკივილით გაჯერებული ფიქრები შვილზე, საქართველოს წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე, პირველად ახადა ფარდა იდუმალებით მოსილ ადამიანურ განცდებს.

მის ლექციებზე ტევა არ იყო! ვერ თავსდებოდა სტანდარტებში, ვერაფრით ეტეოდა ჩარჩოებში – ყოველი შემდეგი ლექცია ახალ იმპროვიზაციებს მოასწავებდა, მიმართულს მისთვის ესოდენ ძვირფასი სამყაროსაკენ, რომელსაც ლიტერატურა ერქვა. უაღრესად პროდუქტიულად მუშაობდა. მის მონოგრაფიებს, ცალკეულ ნარკვევებსა და სტატიებს სათანადო ღირებულება ჰქონდათ და აქვთ მათთვის, ვისაც ლიტერატურის თეორიისა და ქართული ლიტერატურის პრობლემები აინტერესებს. მისი ნაშრომები ქართველი კლასიკოსი მწერლების ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, ალ. ყაზბეგის, კ. გამსახურდიას, გ. ტაბიძის და სხვათა შემოქმედების შესახებ სამაგიდო წიგნებია. არც აქ სცნობდა სტანდარტებს: მნიშვნელოვან ლიტერატურულ პრობლემებთან ერთად თავისუფლების იდეის ისტორიას იკვლევდა, მისი გამოვლინების ტრადიციულ და განსხვავებულ ხერხებს, რაც არსებითი იყო მისთვის არამარტო როგორც მეცნიერის, არამედ როგორც ადამიანისათვის...

ბევრი ტკივილი იწვნია: დევნა, პოლიტიკური პატიმრობა, გაძევება უნივერსიტეტიდან... გასულ წელს ბოლო გზაზე გააცილა თავისი სიყვარული – საოცრად სათნო მეუღლე, შემდეგ კი – ერთადერთი ძმაც. თუკი რატის ხსოვნა სახლის კედელზე დახატულ კომპოზიციაში ამოკვეთა, მეუღლეს უნაზესი ლექსებით დაემშვიდობა. მან იცოდა ტკივილის გემო, თუმცა სიხარულის გემოც იცოდა. და ეს სიხარული ჯერ შვილიშვილები, მერე კი შვილთაშვილები იყვნენ.

მოახლოებულ დასასრულს თავადაც გრძნობდა, მაგრამ, ჩვეული სიჯიუტით იკრებდა ძალებს და მაინც მიუყვებოდა უნივერსიტეტის დერეფნებს, მაინც შედიოდა აუდიტორიაში, რათა გატაცებით ესაუბრა ლიტერატურაზე, ფერწერაზე, თავისუფლებაზე, ადამიანურ ურთიერთობებზე, ვინაიდან მისი მიზანი არასოდეს ყოფილა მხოლოდ პროფესიონალების აღზრდა, არამედ – ადამიანების, კარგი ქართველების აღზრდა. სრულიად გათეთრებული და ჯოხზე დაყრდნობილი პროფესორის ლექციები ორმხრივად შეთანხმებულ რიტუალს წააგავდა: ის კიდევ ერთხელ შეიგრძნობდა ახალგაზრდებთან ურთიერთობით მოგვრილ ბედნიერებას, ხოლო ახალგაზრდები კიდევ ერთხელ უსმენდნენ სალექციო კათედრასთან მდგომ ნამდვილ პროფესორს – ღირსეულს, სინდისიერს, პირნათელს თავისი ქვეყნისა და ოჯახის, მოწაფეებისა და სტუდენტების წინაშე.

სტუდენტების ხმა:

„ბატონი თენგიზ კიკაჩიშვილი.

ამაყი ვარ, რომ მისი სტუდენტი ვიყავი, და თანაც კარგი...“

მე ის სტუდენტი ვიყავი, ვისაც 12 წლის წინ, მისი უნივერსიტეტის დერეფანში ჩავლისას, განცდა ჰქონდა, ქარმა დაუბერაო, ვისაც ორ ხელჯოხზე დაყრდნობილიც ახსოვს და უამრავი ისტორიის გახსენება შეუძლია იმ გზიდან, სადაც წარმოუდგენელი შიში წარმოუდგენელ სიყვარულად შეიცვალა...“

რას გვასწავლიდა?

– ოფიციალურად – ლიტერატურათმცოდნეობას, რეალურად კი ცხოვრებისმცოდნეობას...

უნდა დარჩენილიყო, აი, ვამბობ, რომ
ბატონი თენგიზი სულ უნდა ყოფილიყო
და სულ უნდა დარჩენილიყო...

ძალიან მტკივა!
ძალიან ბევრი იყო!
ნათელში იყოს, ნათელში ისედაც იყო!..“

... მას ჰქონდა რეგალიები: დაჯილდოვებული იყო ივ. ჯავახიშვილის მედ-
ლით, ღირსების ორდენით, საქართველოს პრეზიდენტის ბრწყინვალეების ორდენ-
ით, მაგრამ მთავარი მისი რეგალია იყო კაი-ყმობა, რომელსაც ვერც ერთი
სახელმწიფო და ვერცერთი მთავრობა ვერც ერთ დროში ვერ მიანიჭებს ადამიანს
– არამედ მხოლოდ უფალი.

მხატვრული ნაწარმოების სტილისტური ანალიზისთვის* (ფრაგმენტი პროფესორ თენგიზ კიკაჩიშვილის ლექციიდან)

...მხატვრულ თხზულებაში, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სხვადასხვა სიფართოვითა და მრავალფეროვნებით ამოიკითხება ამა თუ იმ ეპოქის ყოფაისტორიული მოვლენის სახით, საზოგადოებრივი იდეალების მიმართება, მორალურ-ეთიკური, ფსიქოლოგიური მდგომარეობის მნიშვნელობა. ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც მხატვრული შემეცნების ნაყოფი გარკვეულ საზოგადოებრივ პირობებში წარმოიქმნება, რაც ლიტერატურულ ნაწარმოებში/პროცესში მისი როლისა და დანიშნულების განმსაზღვრელ პირობად იქცევა.

მხატვრული სამყაროს შექმნის ლოგიკა ბევრადაა დამოკიდებული იმაზე, თუ როგორ რეალიზდება ერთი და იგივე სიტყვა სხვადასხვა შემოქმედთან განსხვავებული მნიშვნელობით, მაგრამ ყველა შემთხვევაში „ერთადერთი გასაგები ენა“, ასე ვთქვათ, მხატვრულ ფორმაში პოულობს გამოხატულებას და ამ „ენის“ შესწავლა შეუძლებელია ლინგვისტური მეთოდებით, საჭიროა სხვა წესზე („მხატვრული ენა“-ლიტერატურული ნარატივის ფორმა) დაფუძნება. თუ მკვლევარი ფორმაში მხოლოდ მეტყველების თავისებურებას გულისხმობს და არა ენობრივ მასალაზე შექმნილ მხატვრულ რეალობას, მაშინ იგი კარგავს შინაარსის ქეშმარიტი კვლევის უნარს. ლიტერატურული ფორმის ნაცვლად ლიტერატურული მასალის (ე.ი. სიტყვის, მეტყველების, ენის) შესწავლას უცილობლად მივყავართ ლიტერატურული საგნის და არა მისი შინაარსის შესწავლამდე. მართლაც, ნაწარმოების ფორმის თავისებურებათა წარმოჩენის, მისი სპეციფიკის ძიებისა და გამომზეურების გარეშე თხზულება ბევრად მოსალოდნელია მშრალი ინფორმატიულობით შემოიფარგლოს, რაც, ცხადია, დაავიანებს მას, შეუფერხებს სამყაროს მხატვრული ასახვის ფუნქციას.

რა თქმა უნდა, დაუშვებელია ფორმის, როგორც ფილოსოფიური კატეგორიის შესახებ „თვითნებური“ მსჯელობა, მისი მონყვეტა შინაარსისგან, უამკავშიროდერთის ან მეორის წარმოდგენა, რამეთუ, მსგავსი ვითარება ხელოვნების მიღმურ მდგომარეობას წარმოაჩენს უკვე. მხატვრულობა მხოლოდ და მხოლოდ ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიული შეთანაბრებით აღესრულება. ამის ნიადაგზე კი აღმოცენდება ყოველივე ის, რასაც ხელოვნების არსის გაგება ახლავს და ისიც, რასაც კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოები ჰქვია. ლიტერატურული ნაწარმოები ხომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, როგორც მხატვრული შემოქმედების ნაყოფი, გარკვეულ საზოგადოებრივ პირობებში წარმოიქმნება, რაც, ჩვეულებრივ, ლიტერატურულ პროცესში მისი როლისა და დანიშნულების განმსაზღვრელ პირობად იქცევა.

* სალექციოჩანაწერის მოწოდებისათვის ჟურნალის რედაქცია მადლობას უხდის სამაგისტრო პროგრამის – „ლიტერატურათმცოდნეობა, ტექსტოლოგია და სარედაქციო-საგამომცემლო საქმე“ სტუდენტს, ირინე კომახიძეს.

ლიტერატურულ პროცესში ნაწარმოების ადგილისა და როლის შეფასება ლიტერატურათმცოდნეობის არსებითი, ძირითადი ფუნქციაა. ხოლო ლიტერატურათმცოდნეობამ სავსებით რომ გამოამზეუროს და ნათელი მოჰფინოს დარგის აზრს, ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად უნდა დაისახოს, როგორც ამა თუ იმ ნაწარმოების სხვა თხზულებასთან თანაფარდობის დადგენა (ცალკეულ დამახასიათებელთა ინდივიდუალური თავისებურების გამოკვეთით), ისე ამ ნაწარმოებთა ჟანრულ თავისებურებათა სისტემისა და ისტორიულ ვითარებათა ტიპურობის კვლევა. მხატვრული ტექსტის იდეურ-შინაარსობრივი ღირებულების დადგენას, მისი სახისა და მხატვრული განსახიერების ფორმების გამომზეურებას, ერთი სიტყვით, მისი, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების მრავალფეროვან გააზრებას, სათანადოდ განაპირობებს სტილისტიკური ანალიზი. ცნობილია, რომ ერთი და იგივე სიტყვა სხვადასხვა შემოქმედთან სხვადასხვანაირ მხატვრულ სახედ რეალიზდება, რაც იმის მაუწყებელია, რომ მწერლები განსხვავდებიან ემოციურ-ასოციაციური ხედვით. გამორჩეული ინდივიდუალობის მქონე მწერლები მუდამ მიისწრაფვიან, რომ საქვეყნო მოვლენები, საზოგადოებრივი ურთიერთობანი, საგანთა მნიშვნელობა თუ ადამიანური ვნებანი ზედმიწევნით ზუსტ და მთავარ ფოკუსში მიმართული სიტყვებით, ფრაზეოლოგიით გამოხატონ. მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ ძნელად გასააზრებელია ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების სიტყვიერი ფორმების მრავალმხრივი ანალიზის გარეშე. თხზულების „ენობრივი“ ქსოვილის კვლევის გზა ერთი საშუალებაა ნაწარმოების არსის შესაცნობად, მაგრამ აქ უნდა შემოვსაზღვროთ საძიებელი პრობლემის მიმართულება, ანუ ყურადღება უნდა მივაპყროთ იმ თვალსაზრისს, რომელიც მიისწრაფვის „მხატვრული ენის“, ლიტერატურათმცოდნეობითი სიბრტყის გააზრებისკენ.

საკვლევი პრობლემის ძიების ასპექტით უმნიშვნელოვანეს ყურადღებას იპყრობს მხატვრული ფორმის მიმართ შემოქმედის დამოკიდებულების, მისი ხასიათის ნათელყოფა: გამოსახვის რა ფორმებს იყენებს მწერალი, თხრობის სტრუქტურის რომელ ელემენტებზე ამახვილებს ყურადღებას, სიუჟეტის განვითარების რაგვარი დინამისიკენ მიისწრაფვის, რათა ყველაზე მაქსიმალური ორგანიზებულობით განახორციელოს მიზანი – სათქმელს ხორცი შეასხას სახეობრივად...

ლივან ბრიბაძე (საქართველო)

ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში

„კავკასიური ბიბლიოთეკის“ მე-13 ტომად პოპის გამომცემლობამ (ლუდ-ვიგსბურგი, გვრ) 2016 წელს გერმანულ ენაზე გამოსცა „ქართული ლიტერატურის მოკლე შესავალი“, მომზადებული შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის თანამშრომელთა მიერ (გამოიცა ქართული წიგნის ეროვნული ცენტრის ხელშეწყობით). წიგნის სხვადასხვა ნაწილის ავტორები არიან **მაკა ელ-ბაქიძე, გაგა ლომიძე, ირმა რატიანი, მარინე ტურაშვილი, მირანდა ტყემელაშვილი**. მათ მიერ შესრულებული მონაკვეთების ერთი ნაწილი ქართულიდან გერმანულად **მანანა პაიჭაძემ** თარგმნა, ხოლო მეორე – **მაია ლიზოვსკიმ (გვიშიანმა)**. ირმა რატიანის წინათქმიდან ვგებულობთ, რომ სარეცენზიო ნაშრომი მომზადდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის პროექტის ფარგლებში, რომლის სახელწოდებაც „ქართული მწერლობის როლი და ადგილი მსოფლიო ლიტერატურაში“, და მისი მიზანია „ქართული მწერლობითა და ქართული კულტურით დაინტერესებულ უცხოელ მკვლევრებსა და მკითხველებს შესაძლებლობა მისცეს თვალი მიადევნონ ქართული ლიტერატურის განვითარების ცალკეულ ეტაპებს, ლიტერატურისა, რომელიც იზოლირებულ სივრცეს კი არ წარმოადგენს, არამედ მსოფლიო კულტურის ნაწილია“.

ნაშრომი, რომელშიც მთელი ჩვენი მწერლობა არის მიმოხილული, რამდენიმე ათეული წლის წინ გერმანელმა ქართველოლოგმა ჰაინც ფენრიხმაც დაწერა და ჯერ საქართველოში გამოსცა (1981), ხოლო შემდეგ გერმანიაში (1993) სახელწოდებით „ქართული ლიტერატურა“. ოლონდ ჰ. ფენრიხის წიგნი უფრო პროფესიონალ ლიტერატორთათვის არის განკუთვნილი, ხოლო „ქართული ლიტერატურის მოკლე შესავალი“, რომელიც ტექსტთა ნიმუშებსაც შეიცავს და ვიზუალური მასალის სიუხვითაც გამოირჩევა, ლიტერატურის მოყვარულ მკითხველთა ფართო წრის ინტერესსაც დაიმსახურებს და კარგი გზამკვლევის როლს შეასრულებს ფრანკფურტის 2018 წლის წიგნის საერთაშორისო ბაზრობაზე, სადაც საქართველო საპატიო სტუმრის სტატუსით იქნება წარმოდგენილი.

* * *

სარეცენზიო წიგნის ერთი მთავარი ღირსება ის არის, რომ აქ ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში განიხილება; მისი სხვა ღირსება კი ეს გახლავთ: ყველა ავტორის მიერ დანერგილი ყველა თავი გამოირჩევა საშური კომპაქტურობით, მაღალინფორმაციულობით, თხრობის ნათელი სტილით.

პირველ თავშივე, რომლის სათაურია „საქართველო საზღვარგარეთელ ავტორთა თხზულებებში“ (ავტორი მირანდა ტყემელაშვილი) წარმოდგენილია უმ-

თავრესი ორიენტირი, რომელიც ევროპელ მკითხველს მყისვე შეუქმნის წარმოდგენას იმ ქვეყნის ადგილმდებარებასა და იმ ხალხის წარმომავლობაზე, რომლის ლიტერატურის ისტორიასაც იგი ამ წიგნში უნდა გაეცნოს – და ეს ორიენტირი გახლავთ არგონავტების საყოველთაოდ ცნობილი თქმულება, მათი თავგადასავალი კოლხეთში – ოქროს საწმისი, აიეტი, მედეა. ამას მოსდევს შარდენის, არქანჯელო ლამბერტის, კასტელისა და სხვა ევროპელ მოგზაურთა წიგნებზე საუბარი, რომლებიც ძველი საქართველოს შესახებ მოგვითხრობენ, აგრეთვე ინგლისელი და იტალიელი დრამატურგების იმ თხზულებათა მიმოხილვა, რომელთა პროტაგონისტები ქართველები არიან; ცხადია, დავინწყებული არ არის არც მე-17 საუკუნის გერმანელი მწერლის ანდრეას გრიფიუსის ტრაგედია „ქეთევან ქართველი ანუ გაუტეხელი სიმტკიცე“.

არგონავტებზე თხრობა გრძელდება მომდევნო თავშიც, რომლის სახელწოდებაა „ქართული ზეპირსიტყვიერება მსოფლიო მითოლოგიის კონტექსტში“* (ავტორი მარინე ტურაშვილი). აქ უფრო მეტია ნათქვამი ამ თქმულების პერსონაჟთა შესახებ (მაგრამ კვლავაც კომპაქტურად, ზედმეტსიტყვაობის გარეშე!), განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მსოფლიოში ყველაზე ცნობილი ქართველის, კოლხეთის მეფის, აიეტის, ასულის, მედეას, თავგადასავალს, რომლის ტრაგიკულ ხვედრს აღწერდნენ უგამოჩენილესი პოეტები (დასახელებულია აპოლონიოს როდოსელი და ევრიპიდე), რომელსაც ხატავდნენ სახელგანთქმული ფერმწერები (ამ თავს ახლავს როკოკოს ხანის ფრანგი მხატვრის ჟან-ფრანსუა დე ტრუასა და ფრანგული რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლის ეჟენ დელაკრუას ნახატთა ფრადი რეპროდუქციები – პირველზე მედეა და იაზონი არიან გამოსახულნი, მეორეზე ვხედავთ მედეას შვილებთან ერთად).**

ჩვენი ამირანისა და ბერძნული მითოლოგიის კეთილშობილი გმირის, პრომეთეს, შედარებითი დახასიათებაც საგულისხმო უნდა აღმოჩნდეს უცხოელისთვის, მით უფრო, რომ ორივენი კავკასიის მთებში, ანუ პირველი მათგანის სამშობლოში, იხდიდნენ დაუმსახურებელ სასჯელს.

ქართული ენისა და ანბანის ამბავს მოგვითხრობს წიგნის ის თავი, რომლის სათაურია „ქართული მწერლობის საწყისები“ (ავტორი მაკა ელბაქიძე). აქ მკითხველი იხილავს უძველესი ქართულ წარწერების ფოტოებს, გაეცნობა ქართული ანბანის სამივე სახეობას, მათი გამოყენების სფეროებს და ქართული ანბანის წარმოშობის ვერსიებსაც; შეიტყობს ღირსშესანიშნავ, ძნელად დასაჯერებელ ამბავს: მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე სახიფათო გზაჯვარედინზე მცხოვრებ მცირერიცხოვან ხალხს, დიდი და აგრესიული იმპერიების მხრივ უძლიერესი კონკურენციის პირობებში, მოუხერხებია და შეუნარჩუნებია არამარტო ძირითადი ნაწილი სამშობლო ქვეყნის ტერიტორიისა, არამედ თავისი ენაც და, რაც მთავარია, ანბანი, დამწერლობა, რისი ქონის არავითარი „მწვავე“ საჭიროება არ არსებობს,

* ამ სათაურის თარგმანში და შემდგომ ტექსტშიც პლენონაზმი გვაქვს: „Die mündliche georgische Folklore...“ – „ზეპირსიტყვიერი ქართული ფოლკლორი...“. უნდა იყოს: „Georgische Volksdichtung...“.

** ერთგან (გვ. 25) ვკითხულობთ, „მედეა“ ბერძნულად „ბრძენ ქალს“ (weise Frau) ნიშნავსო. ეს სახელი გერმანულად ტრადიციულად ითარგმნება როგორც „die Ratwissende“ (დაახლოებით: რჩევის/ჭკუის საკითხავი ქალი) და კარგი იქნებოდა, ასევე დარჩენილიყო.

თუ გავითვალისწინებთ რამდენი ხალხი იყენებს სხვის ანბანს საკუთარ ენაზე გამოთქმული აზრების ჩასაწერად. ამ მოვლენას ერთადერთი ახსნა შეიძლება მოეძებნოს: დაუოკებელი სწრაფვა ნაციონალური თვითმყოფადობის შენარჩუნებისკენ, ძველთაგანვე პატრიოტიზმის არაჩვეულებრივად მძაფრი გრძნობის არსებობა ამ ქვეყნის მოსახლეობის ყველა ფენაში.

როცა საქართველოს არმცნობი უცხოელი მკითხველი ზემოთქმულს გაიცნობიერებს, მას ბუნებრივად გაუჩნდება ასეთი შეკითხვა: ამ ორფა „გალავნი“, ენითა და ანბანით, „შემოლობილი“ მწერლობა თავის თავში ჩაკეტილი, უცხოელებისა და ყოველივე უცხოურის მოშიში ხალხის მიერ ხომ არ არის შექმნილი? ამ ეჭვს სავსებით გაფანტავს ყველა სხვა თავი ამ წიგნისა, რომლებშიც მოთხრობილია საქართველოს ურთიერთობების შესახებ სხვა ქვეყნებთან, ქართული კულტურის ძველი თუ ახალი დროის მოღვაწეების კავშირებზე აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურულ ცენტრებთან.

სარეცენზიო წიგნში საგანგებოდ არის აქცენტირებული ქართველი მწერლების სწრაფვა ევროპისკენ, თუმცა წარმოჩენილია აგრეთვე აღმოსავლური მწერლობის როლიც ქართული ლიტერატურის განვითარების პროცესში. სწორედ ეს გარემოება, დასავლურ-აღმოსავლური მოტივებისა და გამომსახველობითი ფორმების ორგანული სინთეზი, ქმნის ქართული ლიტერატურის ორიგინალურ პროფილს, რაც ამ წიგნის წამკითხველს შეუმჩნეველი არ დარჩება, ვინაიდან სწორედ დასავლურ-აღმოსავლური ტენდენციების ჭიდილისა და ურთიერთგანმსჭვალვის თაობაზე შთამბეჭდავად მოგვითხრობენ მისი ავტორები.

ეს თავისებურება, სპეციფიკა, ქართული ლიტერატურის განვითარების ისტორიას ერთობ სასურველ დინამიკას სძენს (თუ ჰმატებს), ხოლო ზოგ მის ეპიზოდს ისეთი დრამატიზმით აღავსებს, რომელიც დაძაბულებით მძაფრსიუჟეტთან მოთხრობას არ ჩამოუვარდება.

თავები „ქრისტიანობა და ქართული კულტურა“ და „ძველი საქართველოს საგანმანათლებლო და კულტურული ცენტრები“ (ორივე მაკა ელბაქიძის დანერჩილი) მკითხველს მდიდარი ქართული სასულიერო მწერლობის ისეთ შედეგებზე მოუთხრობს, როგორცაა „წმინდა ნინოს ცხოვრება“, „შუშანიკის წამება“, „გრიგოლ ხანცთელის ცხოვრება“, გვიამბობს იმ გაცხოველებულ ლიტერატურულ საქმიანობაზე, სირიის, პალესტინის, ეგვიპტის, საბერძნეთისა თუ ბულგარეთის ტერიტორიებზე დაარსებულ ქართულ მონასტრებში რომ მიმდინარეობდა, შემდეგ კი – მეორე იერუსალიმად და ახალ ათინად წოდებულ გელათშიც, სადაც უცხოეთში განსწავლული ქართველი ფილოსოფოსები არსენ იყალთოელი და იოანე პეტრიწი მოღვაწეობდნენ, და საქმეში ჩახედული უცხოელი მკითხველი უთუოდ მიხვდება, რაოდენ აუცილებელია ქართული შუა საუკუნეების კულტურული მემკვიდრეობის ცოდნა ევროპულ შუა საუკუნეებზე სრულყოფილი წარმოდგენის შესაქმნელად.

დასავლურ-აღმოსავლური კულტურული ნაკადების ნაყოფიერი შერწყმის თაობაზე მოგვითხრობს თავი „ქართული საერო ლიტერატურის წარმოშობა: ისტორიულ-ლიტერატურული წინაპირობები“ (მაკა ელბაქიძე). მთლიანად ევრო-

საუკუნის მე-2 ნახევრამდე, ვიდრე ჩვენს მწერლობაში საერო ლიტერატურის ნიმუშები გამოჩნდებოდა. საერო ლიტერატურის გაჩენის ერთ-ერთი მთავარი წინაპირობა კი დიდი სპარსული ლიტერატურით გატაცება იყო. ქართული რენესანსის ამ სპეციფიკის თაობაზე სარეცენზიო წიგნში ვკითხულობთ:

„როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში ბევრი იყო ისეთი ქვეყანა, რომელსაც მდიდარი ზეპირსიტყვიერება და სასულიერო ლიტერატურა ჰქონდა, მაგრამ ვერ შეძლეს განეციტარებინათ საერო მწერლობა. რა შეიძლებოდა ყოფილიყო იმისი მიზეზი, რომ საქართველოში მაინც გაჩნდა საერო მწერლობა? უეჭველია, რომ პირველ ყოვლისა ეს განაპირობა საქართველოს კულტურულმა კონტაქტებმა არა მარტო ქრისტიანულ ბიზანტიასთან, არამედ აღმოსავლეთის მუსლიმურ ქვეყნებთანაც. იმის მიუხედავად, რომ ქართველები პოლიტიკურად, რელიგიურად და იდეოლოგიურად სრულიად განსხვავებულ პოზიციაზე იდგნენ, ეს განსხვავებანი არასოდეს ქცეულა ამ ქვეყნებთან კულტურულ ნიადაგზე გაჩაღებული ბრძოლის საფუძვლად. არსად ისე არ იყვნენ აღტაცებული ფირდოუსით და არსად ისე არ აფასებდნენ მას, როგორც საქართველოში; გვიან შუა საუკუნეებში ქართველებს სპარსელები მიაჩნდათ მხატვრული ლიტერატურის ოსტატებად. (...) ოღონდ სპარსული ლიტერატურით აღფრთოვანება არასოდეს ქცეულა მონურ მიმბაძველობად. პირიქით: საქართველო იქცა შუამავლად მუსლიმურ აღმოსავლეთსა და ქრისტიანულ დასავლეთს შორის“.

ქართული ლიტერატურისა და, საზოგადოდ, კულტურის ეს თავისებურება, რაზედაც ამ ფრაგმენტშია ყურადღება გამახვილებული, დღეს, როდესაც ესოდენ გამწვავდა პოლიტიკური და კულტურული დაპირისპირება დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის, განსაკუთრებით ყურადსაღები და საგულისხმო ჩანს.

დასავლური და აღმოსავლური ლიტერატურული ტრადიციების ქართულ ნიადაგზე შერწყმის პროცესზე საუბარი გრძელდება რუსთაველისა და მისი პოემისადმი მიძღვნილ თავში (ავტორი მაკა ელბაქიძე). აღმოსავლური ლიტერატურის შემოქმედებითა ათვისებამ, მისმა შეთავსებამ დასავლური ლიტერატურიდან მომდინარე ტენდენციებთან, წარმოშვა რუსთაველის პოემა, რომელშიც „აღმოსავლეთი და დასავლეთი ხვდება ერთმანეთს. ერთმანეთს ხვდებიან ფირდოუსისა და პლატონის, ნიზამი განჯელისა და დიონისე არეოპაგელის სამყაროები“, ვკითხულობთ სარეცენზიო წიგნში. ეს გარემოება განსაკუთრებული საერთაშორისო ღირებულების მქონე ლიტერატურულ მოვლენად აქცევს „ვეფხისტყაოსანს“, რაც მკაფიოდ არის წარმოდგენილი ამ თავში, რომელიც ასე მთავრდება: „თუმცა რენესანსის ეპოქა ევროპაში „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნიდან ერთნახევარი საუკუნის შემდეგ დაიწყო, მაგრამ რუსთაველმა თავისი ტალანტითა და განსწავლულობით დროს გაუსწრო. მან წამოჭრა პრობლემები, რომლებმაც ევროპაში მხოლოდ მე-14 საუკუნეში შეიძინა აქტუალობა“.

„ვეფხისტყაოსნისადმი“ მიძღვნილი თავის სათაურია „შოთა რუსთაველი და მისი ეპოსი „ვეფხისტყაოსანი“ და იგი შემდეგი ქვეთავებისგან შედგება: „რუსთა-

* პოემის სათაური აქაც და შემდგომაც ასეა წარმოდგენილი: „Der Recke im Pantherfell“, ოღონდ სხვა საკითხისადმი მიძღვნილ თავში ასეთი სახითაც გვხვდება: „Der Recke im Tigerfell“ (გვ. 109). საჭირო იყო ამათი უნიფიცირება. ბარემ აქვე ვთქვათ: უნიფიცირებას საჭიროებს აგრეთვე ქართული დამწერლობის აღმნიშვნელი ტერმინის „მხედრულის“ თარგმანიც, რომელიც ხან Ritterschrift-ად – „რაინდულ დამწერლობად“ – იხსენიება (გვ. 34), ხანაც Reiterschrift-ად – „მხედრების დამწერლობად“ (გვ. 35).

ველის ეპოქა“, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი, „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანები“, „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერები“, „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი“ (აქ ყურადღება სავსებით მართებულად არის გამახვილებული პოემის სიუჟეტის სათავგადასავლო მხარეზე: „რა არის მიზეზი რუსთაველის პოემის ამგვარი პოპულარობისა? უნინ-არეს ყოვლისა დაძაბული სიუჟეტი, კრიმინალური რომანის მსგავსი“. შეიძლება და აქვე თქმულიყო აგრეთვე პერსონაჟთა ქმედებების ფსიქოლოგიურად მოტივირებულობის თაობაზე, რაც მოგვიანო ხანის ევროპული მწერლობისთვის არის ნიშანდობლივი).

ერთობ მკაფიო წარმოდგენას შეიქმნის უცხოელი მკითხველი ევროპისა და აზიის საზღვარზე მდებარე ჩვენი ქვეყნის ისტორიისა და მწერლობის ზემოაღნიშნულ სპეციფიკაზე იმ თავში, რომლის სათაურია „მეფეთა პოეზია“ (ავტორი მაკა ელბაქიძე). ყურადღებას იქცევს ამ თავის კომპოზიცია: მასში მეფე-პოეტების თეიმურაზ I-სა და არჩილის ცხოვრებისა და შემოქმედების პარალელური თხრობაა წარმოდგენილი. ჯერ ხაზგასმულია დრამატული წინააღმდეგობა თეიმურაზის ანტიირანულ საგარეო პოლიტიკასა და მისსავე სპარსოფილურ კულტურულ ორიენტაციას შორის, მერე კი – თეიმურაზის სპარსოფილურ კულტურულ ორიენტაციასთან არჩილის მკვეთრი დაპირისპირება რაც უმნიშვნელოვანეს თემატიკურ ცვლილებებში გამოიხატა: „სპარსული ზღაპრობანი“ (ეს გამოთქმა მარჯვედ არის თარგმანში გადატანილი: „Tratsch-Märchen“) არჩილმა „მართლის თქმის“ პრინციპით („Das Prinzip, die Wahrheit zu sagen“), ანუ პოეტური ნონფიქშენით ჩაანაცვლა.

მომდევნო თავი (ავტორი ირმა რატიანი) ასეა დასათაურებული: „ქართული ლიტერატურა და ევროპული კულტურა (მე-16-18 საუკუნეები)“, ხოლო ქვესათაურია „ლტოლვა ევროპისკენ“. აქ მოგვითხრობენ იმ სამი მწერლის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, რომლებიც ბიოგრაფიულადაც იყვნენ დაკავშირებულნი ევროპასთან. ესენი არიან სულხან-საბა ორბელიანი, დავით გურამიშვილი და ბესიკ გაბაშვილი.

მათი შემოქმედება, აღმოსავლურ-დასავლურ ლიტერატურულ ტრადიციებთან მიმართების თვალსაზრისით, ასეა დახასიათებული:

„სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“ არის „ნაწარმოები, რომელიც განმანათლებლობის ევროპული ფილოსოფიის მიხედვით არის დანერგილი. [...] მაგრამ სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებისთვის არც აღმოსავლური ლიტერატურული სტილია უცხო“;

„ბესიკ გაბაშვილის პოეზია მკაფიოდ მიუთითებს ქართული მწერლობის ლტოლვას ლიტერატურის როგორც აღმოსავლური, ასევე დასავლური ფორმებისადმი. მეცნიერები მის პოეზიაში ბაროკოს კვალსაც ამჩნევენ“;

„ევროპული აზროვნების სიღრმეებს ვხვდებით აგრეთვე დავით გურამიშვილის თხზულებებში. მისი „დავითიანი“ გაჟღერებულია განმანათლებლობის მსოფლმხედველობით, თემებითა და ჟანრებით“.

მომდევნო თავის სათაურია „მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურა – მსოფლიო ლიტერატურის ნაწილი“ (ავტორი ირმა რატიანი). ეს არის ადრეული შუა საუკუნეების შემდეგ ყველაზე „ევროპული“ ხანა ჩვენი მწერლობისა – რომატიზ-

მისა და მისი მომდევნო კრიტიკული რეალიზმის ხანა. ქართველ რომანტიკოსებს (ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, გრიგოლ ორბელიანს, ნიკოლოზ ბარათაშვილს) და რეალისტებს (ილია ჭავჭავაძეს, ვაჟა-ფშაველას, ალექსანდრე ყაზბეგს...) გაიცნობს აქ უცხოელი მკითხველი.

რუსული ანექსიის დასაწყისის ქართველ მწერალთა დაბნეულობას, მათ ორჭოფობას ერთმორწმუნე დამპყრობლის მიერ კავკასიაში განხორციელებული პოლიტიკის მიმართ, კარგად წარმოაჩენს მიჯრით დასმული ეს შეკითხვები:

„რა როლი რჩებოდა საქართველოს შესასრულებელი ისტორიაში? რა სარგებლობის მოტანა შეეძლო ერთმორწმუნე რუსეთთან კავშირს? საერთოდ, შეეძლო კი ამას რაიმე სარგებლობის მოტანა?“

ამკარაა ქართველ რომანტიკოსთა ევროპული ორიენტაცია (საზოგადოდ, რომანტიზმი ევროპული მოვლენაა, ევროპულობის ნიშანია!), მაგრამ აქვე ლაპარაკია აღმოსავლურ ელემენტზეც მათ შემოქმედებაში (მეტადრე ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის პოეზიაში), რაც არაეის გააკვირვებს, რადგან ცნობილია დიდი ევროპელი რომანტიკოსების დაინტერესება აღმოსავლეთით (აქ საკმარისია ბაირონის აღმოსავლური პოემები გავიხსენოთ).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია წიგნში განხილულია როგორც ევროპული რომანტიზმის ნაწილი: „ქართველი რომანტიკოსი გრძნობდა თავის ნათესაობას კიტსთან, შელისთან, ბაირონთან, მიცკევიჩთან და ლერმონტოვთან. [...] განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ბარათაშვილი რომანტიზმის ერთ-ერთ უმთავრეს თემას – ეროვნული თვითშეგნების აღდგენას. [...] ბარათაშვილის პოეზია ადასტურებს, რომ რომანტიზმი მსოფლიო მასშტაბის მოვლენაც შეიძლება იყოს და ნაციონალურიც“.

ასევე ევროპული (შეიძლება ითქვას, მეტისმეტად ევროპული) ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო კრიტიკული რეალიზმიც. ამის ნათელი ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის მთელი ცხოვრება და შემოქმედება, რომლებიც მან უნაშთოდ მშობელი ქვეყნის ევროპეიზაციას უძღვნა. რამდენიმე წინადადებით სხარტად არის დახასიათებული მისი ერთ-ერთი შედეგის მნიშვნელობა ქართველებისთვის: „მოთხრობაში „კაცია-ადამიანი?!“ მან შექმნა დუვინყარი პერსონაჟი ლუარსაბ თათქარიძე, გულკეთილი [...], მაგრამ ზარმაცი, მცონარა და პარაზიტი ადამიანი. [...] ქვეყნის დამოუკიდებლობისკენ მიმავალი გზა იმ ბრძოლაზე გადის, რომელსაც თათქარიძე და მისი მსგავსნი ვერასოდეს მოიგებენ“.

ხოლო ვაჟა-ფშაველას გრანდიოზული მწერლური ფიგურისა და თანამედროვე მსოფლიოსთვის მისი შემოქმედების მნიშვნელობის წარმოსაჩენად ინგლისელი ქართველოლოგის დონალდ რეიფილდის გამონათქვამია მოშველებული: „ვაჟა-ფშაველა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი მწერალია, ვიდრე ვინმე სხვა საქართველოში“.

ზემოთ უკვე ვთქვით, თუ რაოდენ საჭიროა ქართული შუა საუკუნეების კულტურული მემკვიდრეობის ცოდნა ევროპულ შუა საუკუნეებზე სრულყოფილი წარმოდგენის შესაქმნელად. იგივე შეიძლება ითქვას ჩვენებურ ავანგარდზეც.

მას შემდეგ, რაც 1982 წელს ვენეციაში იტალიელი ქართველოლოგის ლუიჯი მაგაროტოს ინიციატივით გამოიცა ფუნდამენტური ნაშრომი „ავანგარდიზმი თბილისში“, სავესებით ცხადი გახდა, რომ მეოცე საუკუნის დამდეგს მსოფლიო ავანგარდიზმის ერთ-ერთ ცენტრს ჩვენი დედაქალაქი წარმოადგენდა.

სწორედ ამის თაობაზეა თხრობა თავში, რომლის სახელწოდებაც „ქართული მოდერნი“ (ავტორი გაგა ლომიძე) და ნაწილობრივ მომდევნო თავშიც – „ქართული ლიტერატურა საბჭოთა ხანაში“ (ავტორი ირმა რატიანი):

„მე-20 საუკუნის 10-20-იან წლებში თბილისში თავი მოიყარეს ხელოვანებმა და მწერლებმა მთელი მსოფლიოდან. [...] შეიძლება თამამად ითქვას, რომ თბილისი ერთ-ერთი ავანგარდისტული ცენტრი იყო სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის, კავკასიისა და რუსეთის რეგიონში“;

„აღსანიშნავია, რომ ამ ეპოქის ქართველმა პოეტებმა მოდერნის იდეის მეშვეობით ბიძგი მისცეს ქვეყნის გადაქცევას ახალი კულტურის ცენტრად. თბილისში დულდა პოეტური ცხოვრება. ქალაქი მასპინძლობდა ევროპისა და რუსეთის მოდერნისტებს. ქართული მოდერნი ევროპული ლიტერატურული პროცესების თანამონაწილე გახდა“.

ქართველ სიმბოლისტებზე, ფუტურისტებზე და დადაისტებზე, მათ პერიოდულ გამოცემებზე („ცისფერი ყანწები“, „H₂SO₄“), ნიკო ფიროსმანზე, ქართულ იმპრესიონიზმსა და ექსპრესიონიზმზეა თხრობა ამ ნაწილში, ხოლო წიგნის ბოლო თავი, რომლის სახელწოდებაცაა „პოსტსაბჭოური ქართული ლიტერატურა გლობალიზაციის პირისპირ“ (ავტორი გაგა ლომიძე), არსებითად ქართული პოსტმოდერნიზმის მოკლე მიმოხილვას წარმოადგენს.

ზემოთ ვენეციაში გამოცემული კრებული ვახსენეთ – „ავანგარდიზმი თბილისში“. იქ გამოქვეყნებულ სტატიაში იტალიელი ქართველოლოგი ლუიჯი მაგაროტო წერს, რომ თანამედროვე ევროპული გადასახედიდან საქართველო მოიაზრება როგორც „ხიდი ევროპულ და აზიურ ცივილიზაციებს შორის“. შესაძლოა ამ წიგნის ნამკითხველსაც გაუელვოს თავში ამავე აზრმა. ეს მით უფრო მოსალოდნელი იქნებოდა, თუკი იმ ნაწილში, რომელიც ქართულ მოდერნიზმსა და ავანგარდიზმზე მოგვითხრობს, დავიმონებდით ტიცციან ტაბიძის ცნობილ სტრიქონებს: „გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში, / ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“.

* * *

გვაქვს რამდენიმე შენიშვნა.

წიგნში არაფერია ნათქვამი სალიტერატურო კრიტიკაზე. ილია ჭავჭავაძეზე საუბარიც კი ისე მთავრდება, ერთი სიტყვითაც არ არის ნახსენები მისი უმნიშვნელოვანესი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები.

დასაზუსტებელია ზოგიერთი ქართული თხზულების სათაურის გერმანული თარგმანი. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ გერმანულად „Gast und Gastgeber“ იქნება და არა „Der Gastfreund“ (გვ. 117), რაც „სტუმართმოყვარეს“ ნიშნავს; ოთარ ჩხეიძის რომანის სათაური „ბორიაცი“, რაც „ნისლის“ სინონიმია, უთარგმნელად არის დატოვებული („Boriaqi“, გვ. 150); არჩილის „საქართველოს

ზნეობანი“ გერმანულად იქნება „Georgiens Sitten“ და არა „Die Moral Georgiens“, როგორც ამას 97-ე გვერდზე ვკითხულობთ; „ჯაყოს ხიზნები“ „Dshaqos Flüchtlinge“ (გვ. 134) კი არ იქნება (Flüchtling ლტოლვილია), არამედ „Dshaqos Schützlinge“, როგორც ეს ჰაინც ფენრიხთან არის.

ზოგჯერ არასწორად არის დასახელებული ნაწარმოების ჟანრი. მაგალითად, მოთხრობები – ანა მხეიძის „არჩევანი“ და ლაშა ბუღაძის „პირველი რუსი“ რომანებად არის გამოცხადებული (გვ., გვ. 151, 162), ხოლო პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ – ნოველად (გვ., გვ. 144, 145).

თემიურაზ I-ის „ქეთევანიანზე“ ნათქვამია, რომ პირველად ამ ნაწარმოებში აისახა ქართული რეალობა (გვ. 94), მაშინ, როდესაც ქართული რეალობა კარგად ჩანს ჯერ კიდევ ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სტრიქონები „სახელმწიფოსა სჯულის ერთობა, / არარას არგებს, ოდეს თვისება / ერთა მის შორის სხვადასხვაობდეს“ ასეა თარგმნილი: „Dem Staat nützt die Einheit der Nationen nichts, wenn die Eigenschaften der Nationen in sich sehr unterschiedlich sind“ (გვ. 112); ჩვენ მიერ ხაზგასმული სიტყვის (Nationen) ნაცვლად უნდა იყოს „Religion“.

ქრისტეს კვართი (პერანგი), რომელიც მაცხოვრის ჯვარცმის შემდეგ მცხეთაში ჩამოიტანეს ებრაელებმა, 36-ე გვერდზე თარგმნილია როგორც „der Epitaphios (das Grabtuch Christi)“, რაც სუღარაა და არა კვართი (შდრ. ტურინის სუღარა). მის ნაცვლად უნდა იყოს Hemd ან Untergewand („ქართლის ცხოვრების“ გერტრუდ პეჩისეულ თარგმანში არის Gewand); წმინდა ხატი (ივერიის ღვთისმშობლისა) ასეა თარგმნილი: „reine Ikone“ (გვ. 60). უნდა იყოს „heilige Ikone“.

არის რამდენიმე უხერხული კორექტურული შეცდომა: ელენე დარიანის ნაცვლად – ელენე დევდარიანი (გვ. 122), გოლოვინის პროსპექტის ნაცვლად – გელოვანის პროსპექტი (გვ. 124), „geflügelte Worte“-ს მაგივრად – „geflügelte Wörter“ (გვ. 157) და სხვ.

Levan Bregadze
(Georgia)

Georgian Writing in the Context of World Literature

Summary

Key words: Georgian Writing, World Literature.

The publication of Pop publishing house (Ludwigsburg) of the thirteenth volume of „Caucasian Library“ in 2016 issued in German „Brief Introduction to Georgian Literature“ prepared by the co-workers of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature (it was published by the support of the National Center of Georgian Book). The authors of different parts of the book are Maka Elbakidze, Gaga Lomidze, Irma Ratiani, Miranda Tkeshelashvili, Marine Turashvili.

From the introduction by Irma Ratiani we learn that the book was prepared in the frameworks of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature whose name is „the role and place of Georgian Literature in the world literature“ and whose aim is „to give an opportunity to the foreign researchers and readers interested in Georgian writing and culture so that they can learn more about certain stages of the development of Georgian literature, which is not an isolated space but an integral part of the world culture“.

One of the main values of the book is that here Georgian writing is considered in the context of the world literature; another advantage of it is the fact that each part of the book stands out for being compact, highly informative with a very clear style of narration.

In the book under review striving of Georgian writing towards Europe is highly accented yet the role of eastern writing is presented too – its role in the process of development of Georgian literature. So, the organic fusion of western-eastern motifs and representative forms creates an original profile of Georgian literature, which will be vivid to the reader.

The chapter titled „The Origins of Georgian Secular Literature: Historical-Literary Preconditions“ tells us about the streams of an effective fusion of western-eastern cultures. Georgian writing (hagiography and hymnography) was entirely of an European style until the second part of the 12th century – until secular literature started in our writing. One of the preconditions of appearing such kind of literature was infatuation about Persian literature. We read in the book under review concerning this specificity of Georgian Renaissance:

„As we know there were a number of countries in the Middle Ages who had a very rich orally transmitted folklore and spiritual literature but could not develop secular literature. What was the reason of the fact that in Georgian secular literature developed? Firstly, this was determined by all means by cultural contacts of Georgia with both Christian Byzantium and Muslim countries. In spite of the fact that Georgians had absolutely different positions politically, religiously and ideologically, these differences had never been the reasons of war against these countries. Georgians in the late Middle Ages considered Persians the masters of the literature. (...) However, admiration for Persian Literature had never turned into a slavish imitation. On the contrary, Georgia became a mediator between Muslim East and Christian West“.

Creative adoption of the work of eastern literature helped Rustaveli’s poem be born, in which „East and West meet each other. According to the book under review „The worlds of Ferdowsi and Plato, Nizami of Ganja and Dionise of Areopaga encounter“. This fact will make “The Knight in the Panther’s Skin” as a literary phenomenon of an international value.

In the chapter titled „XIX century Georgian literature – part of world literature“, the most „European“ period of our writing is discussed – the epoch of Romanticism and of a critical Realism following it. The reader will learn about Georgian Romantic authors (Alexandre Chavchavadze, Grigol Orbeliani, Nikoloz Baratashvili) as well as realists (Ilia Chavchavadze, Vazha-Pshavela, Alexandre Kazbegi etc.).

The orientation of Georgian Romantics are obvious (generally, Romanticism is a European phenomenon!), however, Asian elements are present too in their literary works (especially, in the poetry of Alexandre Chavchavadze and Grigol Orbeliani), which is not surprising at all as the interest towards East by European Romantics is widely known.

Besides this, critical realism too was a very European literary direction. A vivid example of this is Ilia Chavchavadze's whole life and literary work, which was entirely devoted to the Europeanization of his mother-land.

In order to present Vazha-Pshavla's figure as a great figure and the significance of his literary creations to the contemporary world, the quotation of Donald Rayfield, an English Kartvelologist, is given: "Vazha-Pshavela is by far more significant author than anyone else in Georgia".

In the chapter titled "Georgian Modern" and partly in the next chapter – "Georgian Literature in the Soviet Period", the author writes about Tiflis Avant-garde and its international significance:

"In the 1910-20s artists and writers from all over the world gathered in Tbilisi. [...] It was absolutely vivid that Tbilisi was one of the Avant-gardist centers in southern-eastern Europe, Caucasus and Russia".

In this part the authors write about Georgian symbolists, futurists and dadaists, about their periodicals ("Blue Horns", H2SO4), Niko Pirosmani, Georgian Impressionism and Expressionism. As for the last chapter of the book, whose title is "Post-Soviet Georgian Literature Against Globalization" is a brief review of Georgian Post-modernism.

This publication will serve a good role of a guide-book on the international book-fair of Frankfurt in 2018, where Georgia will be presented with a status of an honored guest.

ეზზარ კვიტაიშვილი (საქართველო)

„სხვა საუკუნე გალაკტიონის“

(გალაკტიონ ტაბიძის თხუთმეტომეულის ხუთი ტომის გამო)

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტმა, არსებობის მანძილზე, მრავალი ძალზე მნიშვნელოვანი პროექტი განახორციელა. საუკეთესოთა შორის საუკეთესოდ უნდა ვიგულოვოთ გალაკტიონ ტაბიძის თხუთმეტომეულის ახალი, მრავალმხრივ სამაგალითო აკადემიური გამოცემა, რუსთაველისავე ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით რომ გამოდის. ამჟამად საუბარი გვექნება უკვე გამოცემულ პირველ ხუთ ტომზე.

ჩვენმა უნიჭიერესმა კრიტიკოსმა და ლექსმცოდნემ თეიმურაზ დოიაშვილმა რამდენიმე ათეული წელიწადი შეაღია გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ძირისძირობამდე შესწავლას. მისივე თაოსნობით ინსტიტუტში შეიქმნა რუსთაველოლოგიის მსგავსი ახალი დარგი – გალაკტიონოლოგია – (ეს თვით პოეტის საკრალური ოცნება იყო) და ამავე სახელწოდებით გალაკტიონის კვლევის ცენტრმა დღემდე გამოსცა შვიდი მეტად ფასეული და საჭირო კრებული – „გალაკტიონოლოგია“. გასულ წელს ამასვე დაემატა ასევე ფრიად საინტერესო და მრავალმხრივი „გალაკტიონი – 125, საიუბილეო კრებული“.

ყოველივე ამან მტკიცე საფუძველი მოამზადა, რათა გალაკტიონ ტაბიძის ახალი აკადემიური თხუთმეტომეულის I-V ტომები ღირსეულად გამოცემულიყო. ასეთ საშვილობილო საქმეში, რითაც მთელ მეცნიერებათა აკადემიას შეუძლია იამაყოს, თეიმურაზ დოიაშვილსა და მის ჯგუფს ყოველმხრივ ხელს უწყობს ინსტიტუტის დირექტორი პროფესორი ირმა რატიანი.

გალაკტიონ ტაბიძე ის იშვიათი სახელია, ვისი მეშვეობითაც ძალგვიძს, მჭიდროდ დაეუკავშირდეთ მსოფლიო პოეზიის უმთავრეს პროცესებს და მიღწევებს და ამ ფონზე წარვმართოთ მისი უზარმაზარი მემკვიდრეობის მეცნიერული კვლევა-ძიება.

გამოცემული ხუთი ტომიდან, მთლიანად რომ ვერ დაიტია გალაკტიონის ზღვა პოეზია, პირველი და მესამე ტომის რედაქტორობა მე მერგო, რაც დიდ პატივად მიმაჩნია; მეორე ტომს როსტომ ჩხეიძემ ურედაქტორა, ხოლო მეოთხე და მეხუთე ტომების რედაქტორობა ლევან ბრეგაძემ და ქალბატონმა ირმა რატიანმა გასწიეს. ხუთნიგნეულში მთელი სიღრმითა და სიმაღლით წარმოჩნდა ათას საბედისწერო განსაცდელში გამოვლილი, ჯოჯოხეთურ სატანჯველთა სტიოკურად გადამტანი, ტიტანური შემართების შემოქმედი, მსოფლიოს ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი ლირიკოსი.

გალაკტიონ ტაბიძემ გასული საუკუნის დამდეგს, 1908 წელს, იგრძნო თავი პოეტად და კიდევ შვიდი წელი უნდა გასულიყო, რათა ნამდვილი სახე და ხმა ეპოვ-

ნა, ქცეულიყო იმ ძალად, ვინც სათავეში ჩაუდგებოდა ქართული ლექსის ესოდენ აუცილებელ ფერისცვალებას, მის ძირფესვიან, ეპოქალურ სიახლეთა მომტან რეფორმას.

„ზენა ნიჭითა“ და საკვირველი შემოქმედებითი გზებითაა აღბეჭდილი მისი ღვთაებრივი ლირიკის დამბადებელი ის თორმეტი წელიწადი (1915–1927), როცა მოცარტის ზეციური ჰანგებით მთვრალ პოეტს „გულში მუსიკის მსუბუქი ზვირთები“ უღელავდა და გაზაფხულის ქარზე გაჭრილი, ზედიზედ ქმნიდა უჭკნობ შედეგებს.

„არტისტული ყვავილები“, რომელზედაც შემდგომ საგანგებოდ მოგვინევს ზოგი რამის თქმა, გამოსვლისთანავე (1919) საკულტო წიგნად იქცა და მეოცე საუკუნის სათავესთან ურყევ, გაუხუნარ ნიშანსვეტად დგას, იმის მაჩვენებლად, თუ საით უნდა წავიდეს და განვითარდეს მომავლის ქართული პოეზია.

უზენაესი შემოქმედის უეცარ წყალობას გავს, როცა იდუმალი წიაღიდან მომდინარე, თანხმირ ბგერებში უცხოდ აჟღერებულ, სრულყოფილ რითმებს მოიყოლებს (პირიქითაც ხდება) ლექსის უნატიფესი სტრიქონები, რათა პოეზიის სხივჩამდგარ მადლს, არაამქვეყნიურ ნეტარებას ვეზიაროთ. ამ დროს ჩვენს თვალსა და სმენას აწყდება პოეტის ზღვარდაუდებელ წარმოსახვაში გაჩენილი, ძნელად მოსახელთებელ ხილვებად გარდაქმნილი, უმაღლეს ჰარმონიას დამორჩილებული, მკაცრი თანმიმდევრობით დაძრული ბიძგები. ასეთი რამ „არტისტულ ყვავილებში“ არცთუ იშვიათად ხდება და საამისო მაგალითების მოძებნაც არ გაგვიჭირდება.

სამწუხაროდ, არასასურველ გარემოებათა გამო, ასეთ მძლავრ აღმავლობას მოჰყვა ათწლიანი უმძიმესი კრიზისი, როცა გაბმულად წერდა სოციალისტური რეალიზმის უსულგულო შტამპებით დაღდასმულ ლოზუნგურ ლექსებსა და პოემებს, ათასში ერთხელ თუ გამოურევდა მისი პოეზიისთვის საკადრის სტრიქონებს. გამოცემული ხუთი ტომი თითქმის ოცდაათწლიან პერიოდს (1908-1936) მოიცავს და შევეცდებით, ამ ტომებს თანმიმდევრულად გავადევნოთ თვალი.

პოეტს ოდნავადაც არ ამცირებს, თუ იგი, დროდადრო, ბიძგს სხვა პოეტისგან იღებს. ასეთი რამ ჩვეულებრივი ამბავია. არც გავლენები და ჭარბი რემინისცენციები შეიძლება ჩაითვალოს ნაკლად. ახლო, უშუალო წინაპრებთან (ბარათაშვილი, ილია, აკაკი) მიმართებაზე მრავალჯერ დაწერილა. ყველაზე მეტად ბარათაშვილის ფილოსოფიური ლირიკის ხაზს აგრძელებდა, მაგრამ მსოფლმხედველობრივად მისგანაც განსხვავდებოდა. დასამალი არ არის, რომ თანამედროვეთაგან ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძე მეოცე საუკუნის ათიან წლებში ერთობ პოპულარული იოსებ გრიშაშვილის თემებისა და მოტივების, ვერსიფიკაციული ხერხების აშკარა გავლენას განიცდიდა, მაგრამ ეს დროებითი მოვლენა მალევე დასძლია. გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში ასევე ისმის ბალმონტის, ბრიუსოვის, ანენსკის და სხვათა ხმები, მაგრამ ყველაზე ახლოს – ტემპერამენტით, სამყაროს ხედვით და სულისკვეთებითაც იგი ალექსანდრე ბლოკთან იდგა. ეს უფრო სულიერი ნათესაობა, შინაგანი წყობა იყო, რაც ქართული პოეზიის მეფედ აღიარებულმა პოეტმა რუსული პოეზიის ამავე ტიტულის მფლობელად მიჩნეული

თანამოკალმის მიმართ არაერთხელ გამოამჟღავნა („ჩვენ სივრცეებში ვართ თანაბარი, პალადინები ერთი იმედის“).

პირველ ტომში შეტანილი სიჭაბუკისდროინდელი პოემები („შანშე“, „მწყემსი“), პასტორალური და რომანტიკული იერი რომ დაჰკრავთ, შეუთავსებელი აღმოჩნდა მის ბუნებასთან, რადგან გალაკტიონ ტაბიძე თხემით ტერფამდე ლირიკოსია და ასეთ პოეტს ეპიკური ჟანრი ბევრს ვერაფერს შესძენდა.

გალაკტიონ ტაბიძის ადრეული ლირიკის ადგილისა და მნიშვნელობის შესაცნობად არსებითი, დამკვალიანებელია თეიმურაზ დოიაშვილის მოზრდილი გამოკვლევა „გზა „არტისტული ყვავილებისაკენ“, რომელიც ჟურნალ „ლიტერატურული ძიებანის“ ორ, ოცდამეხუთე და ოცდამეექვსე ნომრებში (2004; 2005) გამოქვეყნდა. მეცნიერი თავიდანვე აღნიშნავს:

„მხატვრული შემოქმედების შესწავლა ყოველთვის მოითხოვს ისტორიულ მიდგომას, ამიტომ გალაკტიონის ადრეული ლირიკის კვლევის დროს ამოსავალი უნდა იყოს არა თანამედროვე გემოვნება და ესთეტიკური კრიტერიუმები, არამედ ის ისტორიულ-კულტურული ატმოსფერო, რომელშიც ყალიბდებოდა პოეტის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა“.

ამ ერთადერთი სწორი თვალსაზრისის მომარჯვებითაა განჭვრეტილი პოეტის ადრეული ლექსები. უპირატესად, 1914 წელს გამოცემული მისი პირველი წიგნი, რომლის რეზონანსს ხელი შეუშალა პირველმა მსოფლიო ომმა, თუმცა აღიარება და მაშინდელი კრიტიკოსებისა თუ პოეტების ყურადღება არ დაკლებია. თვით გალაკტიონი იმედებით იყო აღსავსე, თავისი წიგნით იგი „ქვეყნის აფეთქებას აპირებდა“. მკვლევარის არაერთი დაკვირვებაც მოწმობს, რომ ეს არ გახლდათ მხოლოდ შეგირდობის ხანა – ამ ლექსების ნაწილში აშკარად ჩანს მომავალი გენიალური პოეტი და ეს მართლაც იყო „გზა „არტისტული ყვავილებისაკენ“, არა ია-ვარდით მოფენილი, არამედ „ეკლიანი გზა“, რამაც მალე აპოკალიფსა თავისი თავი, განუმეორებელი ხმა და სამყარო.

პირველი წიგნის გამოცემის ასი წლისთავს მთლიანად მიეძღვნა „გალაკტიონოლოგიის“ მეშვიდე კრებული, რომელსაც დართული აქვს თეიმურაზ დოიაშვილის წერილი „წიგნი-მთლიანობა“. ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე გასაზიარებელია კონკრეტული ანალიზის შედეგად გამოტანილი ავტორისეული დასკვნა:

„წარმოდგენილი დაკვირვებანი გალაკტიონის პირველ წიგნზე მაფიქრებინებს, რომ ჩვენ წინაშეა არა ტრადიციული „რჩეული“ – ლექსების ნაკრები, არამედ ერთიანი ტექსტი – წიგნი-მთლიანობა. სწორედ მთლიანობა უნდა იყოს ის პრინციპი, რომელმაც განსაზღვრა ლექსების შერჩევა და მათი არაქრონოლოგიური განლაგებაც“.

გალაკტიონ ტაბიძე თავის თავში მუდამ გრძნობდა რომანტიზმის მემკვიდრეს და თეიმურაზ დოიაშვილიც ადრე დამოწმებულ გამოკვლევაში ხაზს უსვამს ამ მომენტს:

„გალაკტიონ ტაბიძის ადრეული ლირიკა დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს რომანტიკულ ცნობიერებასთან. იგი ზოგად გამობატულებას პოულობს პიროვნები-

სადმი განსაკუთრებულ ინტერესში, სუბიექტური სანქციის აქცენტირებაში, რაც რომანტიკული მსოფლმხედველობის არსებითი ნიშანია“.

მეტად საყურადღებოა თეიმურაზ დოიაშვილის ერთი დაკვირვება – 1909 წელს დაწერილ ლექსში „ხელოვნება“ მან შეამჩნია „მონოტონური განმეორება-ნი“ და სხვათა შორის აღნიშნა: „...ვერსიფიკაციული შაბლონის ფონზე იგი თავის დროზე სიახლედ აღიქმებოდა“.

საგანგებოდ უნდა ითქვას – გალაკტიონის პირველ წიგნში გამეორებების ერთეული შემთხვევები როდია, აქ მას ლექსების უმრავლესობაში ვხვდებით, აშკარად გაცნობიერებული სტილისტური ხერხის შთაბეჭდილებას ტოვებს, სისტემური ხასიათი აქვს, ეს „მომწესხველი გამეორებები“ (თამაზ ჩხენკელის გამოთქმა) ლექსის მუსიკას, რიტმს აძლიერებს და მათზე ცალკეა საჭირო ხანგრძლივი დაკვირვება, რაც, დარწმუნებული ვართ პოეტის კიდევ ერთ, მნიშვნელოვან თავისებურებას გამოავლენს.

თეიმურაზ დოიაშვილი იმასაც აღნიშნავს, რომ გალაკტიონს ადრეულ ლირიკაში გათავისებული ჰქონდა რომანტიკოსებისათვის ესოდენ ახლობელი თემა „ტანჯვით ტკობისა“, ეს კი მის პოეზიას, სამყაროსთან კონფლიქტის გამო, დრამატულ ხასიათს სძენდა, რასაც პესიმიზმთან ცოტა აქვს საერთო. აღნიშნული წინააღმდეგობა „შემოქმედების საფუძველს ქმნის. ამიტომ რომანტიკული პიროვნება, რომელიც იტანჯება ცხოვრებისეული დისჰარმონიით, ტკბება კიდევ თავისი ტანჯვით“.

გამოკვლევის მეორე ნაკვეთში („ტრადიცია და ნოვატორობა“) მეცნიერი გამოაცალკევებს გალაკტიონ ტაბიძის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს ღირსებას, რასაც შეგირდობასთან არაფერი აქვს საერთო:

„თუ ქართული პოეზია გადარჩა რუსულ-ევროპული „ახალი პოეზიის“ ეპიგონობას და ევროპული კრიზისული კულტურის პრობლემები მიიღო, როგორც საკუთარი პრობლემები, ეს ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძის დიდი დამსახურებაა. გალაკტიონმა აღადგინა და ამ გზით თავადვე მოამზადა ის ტრადიცია, რომელმაც ბუნებრივი, ევოლუციური სახე მისცა ქართული პოეზიის განახლებას, ქართული ლექსის ფერისცვალებას. ამ აზრით, გალაკტიონ ტაბიძე თვითონ არის თავისი თავის წინამორბედი“.

მართო ეს ვეებერთელა, მრავალი რამის განმსაზღვრელი მისიაც სავსებით საკმარისი იქნებოდა, რომ პოეტს თავისი პირველი წიგნით ეამაყა.

სწორედ ამ წიგნში არის შეტანილი ერთი საკვირველი უსათაურო, რომელიც, ბევრ სხვათა გამო, 1914 წლის ივნისამდე დაუნერია და რომლისგანაც იღვრება „საკუთარ ძლიერ სიმღერის გრძნობა“. აქ ჩანს, რომ ჭაბუკ გალაკტიონს არ აკლდა დიდი მომავლის რწმენა, საკუთარ თავში დაჯერებულობა. ასე რომ არ ყოფილიყო, ვერ იტყოდა:

მყუდრო ნაპირზე, სადაც ზღვის წინწკლებს
ათამაშებდა სუნთქვა სიოსი,
აღფრთოვანებულ ფიქრებში იდგა
ყრმა მეოცნებე – ყრმა ჰენიოსი.

ჩვენდა საბედნიეროდ, ეს თამამი განაცხადი ლიტონ, ჰაერში გამოკიდულ ცარიელ სიტყვებად არ დარჩენილა. ეფექტურ ხერხად მომარჯვებული განმეორებაც („ყრმა მეოცნებე – ყრმა ჰენიოსი“) მხნეობას მატებს ყმანვილის რწმენას.

ხსენებული უსათაურო ცალად არ არის დარჩენილი. იქვეა ამავე ხანის (1913), ასევე ცალფა რითმაზე განყობილი დამაფიქრებელი ლექსი „სად?“, სულაც რომ არ გავს გაუნაფავი ხელით დაწერილს. მოვიტან კითხვებდასმულ პირველ სტროფს, სადაც დაეჭვებული ყმანვილი კაცის შეშფოთება იგრძნობა:

საით მივყავარ ჩემს მონყენილ გზას,
სად ვპოვებ შვებას მიუსაფარი?
რას მომცემს ისეთს მე საქართველო
და ან რას მისცემს მას ჩემი ქნარი?

თეიმურაზ დოიაშვილმა ზუსტად განჭვრიტა, რომ ეს სულისკვეთება საპირისპიროა იმისა, რასაც მიზნად ისახავდა „ქართული რეალისტური პოეზია“ – ხალხის გამოღვიძება ეროვნული ინტერესებისათვის და წინ გაძლოლა: „გალაკტიონის სურვილია ქეშმარიტ, ან უკვე დავინყებულ „წმინდა პოეზიას“ აზიაროს ხალხი და გაუძღვეს მას სხვა სივრცეებისაკენ, იდეალისკენ, აბსოლუტისკენ“.

მკვლევარი ბოლო ორ სტრიქონს აკვირდება და მიუთითებს წყაროს, რასაც ახალგაზრდა გალაკტიონი ეპაექრება, ემიჯნება:

„ამ სტრიქონებში ილიას „მგზავრის წერილების“ ცნობილი მონოლოგის ხმა გამოისმის, მაგრამ იგი ურყევი ნებისა და რწმენის „თერგდალეულს“ არ ეკუთვნის, არამედ ახალი ცნობიერების პიროვნებას, რომელიც სულ სხვა ფასეულობებზეა ორიენტირებული“.

მართლაც, ამ დროისათვის გალაკტიონი მთლიანად დიდი ფრანგი სიმბოლისტების (ბოდლერი, გოტიე, ვერლენი, მალარმე და სხვები) მხარეზეა; მტკიცედ აქვს გადანყვეტილი „წმინდა პოეზიას“, „წმინდა ხელოვნებას“, „წმინდა მშვენიერებას“ ემსახუროს; თავის „მონყენილ გზას“ იგი ცხოვრების უმთავრესი წიგნის – „არტისტული ყვავილებისკენ“ მიჰყავს.

გალაკტიონმა თავისი „პოეტური ხელოვნება“ (1915) ვერლენის ანალოგიით დაწერა და მოულოდნელი არ უნდა იყოს, რომ ეს ლექსი ასე მთავრდება:

მარად გახსოვდეს, რომ ყველაფერი
მუსიკა არის და სილამაზე!

ისევ პირველ წიგნს უნდა მივუბრუნდე. იმ რიგის ლექსებიდან ერთიც, შედარებით ადრინდელი – „გამოსალმება“ (1912) – უნდა მოვიხმო. აქაც ილიას ხატი ცოცხლდება. ყმანვილი სიმბოლოდ ქცეულ მშობლიურ მყინვარსა და მდინარეებს მიმართავს; კითხვა – „რაზედ მოგინყენია?“ სიმღერად ქცეულ ილიას ლექსს („ჩემო კარგო ქვეყანავ“) გვაგონებს, მაგრამ გალაკტიონი „მზა სტილს“ არასოდეს ჯერდება. იმავე თეიმურაზ დოიაშვილს სწორად აქვს შენიშნული: „გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში თითქმის ყველა ტრადიციული თემა ტრანსფორმირებულია ახალი ცნობიერების მიერ“. გამონაკლისი არც „გამოსალმება“, აქაც სხვა რა-

მისკენ მიემართება პოეტის ფიქრი. ამის ნათელსაყოფად პირველი და ბოლო სტროფების ამონერა მოგიწევს:

მყინვარო, რისთვის ჩაფიქრებულხარ,
არაგვო, ჩრდილი რაზედ გფენია?
მტკვარო, შენ მაინც მითხარ, რას სწუხხარ,
შენ მაინც რაზედ მოგიწყენია?

.....

დამშვიდდით! მუდამ თქვენთან იქნება
ჩემი სიმღერა და ჩემი ნანა,
შემოგწირავდით ერთად ყველაფერს,
მაგრამ სხვა რაა სიმღერისთანა!

აქ მოტანილ ბოლო ორ სტრიქონს ანუ მსხვერპლად შეწირვის მოტივს, აშკარად ეხმიანება მოგვიანებით (1934), კრიზისის უამს დაწერილი ძლიერი ლექსი „ყველას რაიმე აქვს სახსოვარი“. თავისი ტანჯული ქვეყნის ბედთან განუშორებლად იყო გადაჯაჭვული მისი ცხოვრება და, ბუნებრივია, რაც კი უძვირფასესი გააჩნდა (უბადლო ჩანგი და თვით გულიც) ზვარაკად მიჰქონდა სამშობლოს სამსხვერპლოზე:

სამშობლოვ, მარად მსასოვარი,
ჰა, ჩემი ჩანგი სწორუპოვარი,
ჰა, ჩემი გულიც, რადგან მგზოვარი –
ყველას რაიმე აქვს სახსოვარი.

პირველ წიგნში ყურადღებას იქცევს ერთი უსათაურო („სიცოცხლის აჩრდილს“). კომენტარებში მართებულად არის შემჩნეული ამ ლექსის მსგავსება – „როგორც რიტმულ-ინტონაციური სიახლოვე, ისე სახეობრივი პარალელი“ – ილიას „ჩიტთან“.

ჩვენის მხრივ, დავამატებდით, რომ პირველად აქ გამოიკვეთა ამჟამად ცნობილი „გალაკტიონის სტროფი“, რომლითაც პოეტმა, სიცოცხლის მიწურულს, თავისი დიდი პოემა „მშვიდობის წიგნი“ დაწერა. თვალსაჩინოებისათვის მოვიტანთ ლექსის პირველ სტროფს, სადაც საზომიც (ხუთი მარცვალი) და რითამათა თანმიმდევრობაც თავიდან ბოლომდე შენარჩუნებულია:

სიცოცხლის აჩრდილს
სული არ ერთვის,
სხვა გამოძახილს
ვისმენ ყოველთვის.
მხიბლავს ეთერი
და ვმღერი... ვმღერი...
სხვა ყველაფერი
ერთია ჩემთვის.

ბარათაშვილის მსგავსად, „სულით ობოლი“, განანამები გალაკტიონი, სიყმანვილიდანვე მყუდრო „ნავსაყუდელს“, „თავშესაფარს“ დაეძებდა და ასეთად მხოლოდ გენიალური წინამორბედების სულიერი სამყარო ეგულებოდა. მას არასოდეს გაუწყვეტია კავშირი კლასიკურ მემკვიდრეობასთან. გეზის მიმცემად საფიცარი სახელები ჰქონდა მონიშნული და ერთ, საკუთარი მრწამსის გამოხატველ ლექსში („პოეტს“) იმ სამყაროს მარადიულ ბინადართ, ძვირფას თანავარსკვლავედს, საკრალურ ხუთეულს (ციფრი, ცხადია, პირობითია) ჩამოთვლის, სადაც მისი ფართო თვალსაწიერი ჩანს:

იქ ლოცულობდა პეტრარკას სული,
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი
და ბაირონის ამაყმა ლელვამ
მხოლოდ იქ ჰპოვა ნავთსაყუდარი,

იქ რუსთაველის დატრიალებდა
შემოქმედების წრფელი ნადიმი
და იქ ტოკავდა უცნაურ გზნებით
ბარათაშვილის მწუხარე სიმი.

შეუძლებელია, საქმეში ჩახედულმა ლიტერატორმა სხვა აზრი იქონიოს გარდა იმისა, რომ თხუთმეტომეულის გამოცემული ხუთივე ტომი (ეს ურთულესი ამოცანა ორ წელიწადში განხორციელდა) ყოველმხრივ – ტექსტოლოგიური ძიებები, ლექსების დალაგება, ვარიანტების შერჩევა, გარკვეულ მოსაზრებათა გამო, განზრახ არეულ-დარეული თარიღების შეძლებისდაგვარად დადგენა იქნება თუ ამომწურავი, ლაკონიური, უზუსტესი, თითქმის ყველაფერზე პასუხისგამცემი კომენტარების დართვა (გვახსოვს ის დასანანი კურიოზები, თორმეტომეულს რომ ახლდა) მომზადებულია უაღრესად კეთილსინდისიერად, უმაღლეს მეცნიერულ დონეზე. შენიშვნები, კომენტარები, სადაც თითქმის ყველა, მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ნაშრომებია გათვალისწინებული, წინამდებარე გამოცემას არა მარტო აკადემიურ იერს სძენს, არამედ გვახედებს გალაკტიონ ტაბიძის უმდიდრეს შინაგან სამყაროში, წარმოდგენას გვიქმნის მის უსაზღვრო ინტერესებზე და იმ თავისებურებებსაც გვაცნობს, რასაც პოეტი ამა თუ იმ ლექსისა და პოემის დაწერისას იჩენდა.

პირველ ტომში შეტანილი ლექსი „ჰამლეტის ქნარით“, რომელიც უთანაგრძნობოდ დარჩენილ გალაკტიონს თავისი ახალგაზრდობისდროინდელი გატაცების, მომხიბლავი ქალის – რაისა ჩიხლაძისადმი მიუძღვნია, ქუთაისში გამოცემული კრებულის მიღმაა დატოვებული. „ჰამლეტის ქნარით“ იმავე პიროვნებისადმი (არ ვიცით, იგი მართლა იყო მონაზონი თუ არა) მიძღვნილ დანარჩენ ხუთ ლექსზე უკეთესი, უფრო ოსტატურად დაწერილია. მასში სათაურიდანვე აშკარაა მინიშნება შექსპირის უძლიერეს და უღრმეს ტრაგედიაზე, „ჰამლეტზე“. განსაკუთრებით იტქმის ეს ფინალურ სტრიქონზე, სადაც თითქმის პირდაპირაა მოყვანილი დანიის პრინცის სიტყვები: „ნადი... ნადი მონასტერში!.. მონასტერში, ოფელია!“ გა-

ვისენოთ „ჰამლეტის“ მაჩაბლისეული თარგმანის ეს ადგილი, მესამე მოქმედების პირველი სურათი: „მონასტერში ნადი, მონასტერში. რად გინდა ქვეყანაზედ ცოდვიანები გაამრავლო“.

შექსპირის ხუთტომეულის რედაქტორი (სამნუხაროდ, მხოლოდ სამი ტომი გამოვიდა), დიდად განათლებული სწავლული და მთარგმნელი პროფესორი ნიკო ყიასაშვილი კომენტარებში აღნიშნავს, რომ „მონასტერში“ „შექსპირისდროინდელი ჟარგონის მიხედვით „საროსკიპო“ იგულისხმება.

ეს „ორაზროვნების ელემენტი“ ირონიულ შეფერილობას ანიჭებს უკიდურესად გაღიზიანებული, აფორიაქებული ჰამლეტის ნათქვამს. გალაკტიონის მოტანილი სტრიქონის წარმომავლობა ისედაც ცხადია, თუმცა ალბათ შეიძლებოდა ტრაგედიის ამ ადგილის ზუსტად მითითება.

თითქოსდა განგების ნებით მოხდა – გალაკტიონ ტაბიძემ მას მერე გამოავლინა თავისი ჭეშმარიტი სახე და ძალა, რაც 1915 წელს ერთმანეთის მიყოლებით გარდაიცვალა ქართული პოეზიის ორი გენია – აკაკი წერეთელი და ვაჟა-ფშაველა. „განთიადის“ ავტორის, სათაყვანებელი პოეტისადმი მიძღვნილი პირველი ლექსი „აკაკის გარდაცვალების გამო“, ძველი ინერციითაა დაწერილი. სახეობრივი მრავალფეროვნებითაც არ გამოირჩევა (იგი არცაა შეტანილი „არტისტულ ყვავილებში“), ხოლო მეორე, ათმარცვლიანი მეტრით განწყობილი „აკაკის ლანდი“, გაცილებით დრამატულია; მასში მთელი სისავსით არა, მაგრამ მანაც ახალი ხედვა, უჩვეულო პოეტიკა ჩანს და ლირიკისთვის ესოდენ საჭირო იდუმალეზაც იგრძნობა. თვალსაჩინოებისთვის ორიოდ სტრიქონს მოვიტან:

ჩუმაღ... დაღლილი სანთლებით მოდის
მნუხარე ლანდი... მაღალი ლანდი.

ეს შესიტყვებანი („დაღლილი სანთლებით...“, „მნუხარე ლანდი...“, „მაღალი ლანდი...“) მეოცე საუკუნის დამდეგის ქართული პოეზიის პირმშოა, რომლის უმთავრესი შემოქმედი და დამამკვიდრებელი თავად გალაკტიონ ტაბიძე იყო. აქაც და სხვა ტომებში შემავალ ლექსებშიც, როგორც უკვე აღნიშნეთ, რიტმის, მელოდიის, ექსპრესიის გასაძლიერებლად, გალაკტიონი ძალზე თავისებურად იყენებს გამეორებებს. ამ ხერხის სწავლა უცხოური პოეზიისაგან არ ესაჭიროებოდა; იგი განსაკუთრებით უხვად და მარჯვედ არის გამოყენებული „ვეფხისტყაოსანში“.

ვინც გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიას დაკვირვებია, შეამჩნევდა, რომ იგი ხშირად რითმავს არათანაბარმარცვლიან სიტყვებს, რასაც, ჩვეულებრივ, „კოჭლ რითმას“ ეძახიან. ამგვარი რითმა გალაკტიონისა და აკაკის პოეზიაში ტექნიკურ ხარვეზად, ნაკლოვანებად არ აღიქმება, ოდნავადაც არ აბრკოლებს ლექსის მთლიან მუსიკალობას. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რაოდენ გაფაქიზებული ჰქონდა ორივეს შინაგანი სმენა. ზოგჯერ ისეთი განცდა გვეუფლება, თითქოს აკაკის სული, მისი სიმსუბუქე, ჰაეროვნება, გამჭირვალეობა და მელოდიურობაც პირდაპირ გალაკტიონის არსებაში გადმოსახლდა, ღვთიური ნიჭი მემკვიდრეობით გადმოეცა.

გალაკტიონი, აკაკის კვალდაკვალ, მეტწილად, სარიტმოდ გატანილ ორმარცვლიან სიტყვას სამ, ოთხ და ხუთმარცვლიან სიტყვებს უწყვილებს (იშვი-

ათად შებრუნებითაც ხდება), რაც ლექსის ჰარმონიას სრულებითაც არ არღვევს, სტრიქონთა მდინარებაში დისონანსი არ შეაქვს. თხუთმეტტომეულის მეორე ტომიდან სახელდახელოდ ამოვიწერე ასეთი წყვილეულები, რათა გამოიკვეთოს გალაკტიონისეული გარითმვის პრინციპი: ჩუმი – აბრეშუმი; ხმაზე – სილამაზე; ხმაში – თამაში; მერი – სუროსფერი; მთანი – იალქანი; კვდომა – შემოდგომა; უსაბუროსი – ბურუსი; იშვიათი – ლანდი; ქაფი – ზეინაბი; ნემო – ნუგეშო; ჩქარა – მუქარა და მისთანანი. არაფერს ვამბობ განსაცვიფრებელი ჟღერადობის, ულამაზეს მეტაფორასთან შერწყმულ, გადაულახველ რითმაზე (სილაში ვარდი – სილაჟვარდე), რომელსაც ღვთისმშობლის, „მზე-მარიამის“ შარავანდედი ადგას.

„ახალი პოეტიკის“ კარიბჭესთან მდგარ გალაკტიონ ტაბიძეს ათვისებული ჰქონდა ევროპული პოეზიის უმდიდრესი გამოცდილება, ტრადიციულისგან მკვეთრად განსხვავებული, აგრეთვე, გაცვეთილ შტამებზე არიდებული პოეტური მეტყველება, რამაც მისი ფერისცვალება განაპირობა:

„იმპრესიონიზმი მოითხოვს შთაბეჭდილების ნიუანსების გადმოცემას, რაც მხოლოდ „სიტყვა-ნაწყვეტს“, უზუალურობისაგან გათავისუფლებულ „მინიშნებათა პოეტიკას“ შეუძლია. მოსაძებნია ისეთი სიტყვა, რომელიც აღწერის, თხრობის, პარალელების გარეშე, უშუალოდ გვაგრძნობინებს შთაბეჭდილების განუმეორებლობას, ანუ „ამოაშრობს“ გულში ნაგრძნობ-ნაფიქრალს. დადგა ძველ, რაციონალურ პოეტიკასთან გამოთხოვების ჟამი. „ოცნებაში მფრინავი სული“ თავის ქემმარტ სამოსელს, ახალ ფორმას ეძიებდა“. (თეიმურაზ დოიაშვილი)

პირველი წიგნის გამოსვლიდან ერთი წლის მერე, როგორც ზემოთ ითქვა, ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძემ ეს ფორმა იპოვა და წარმატებით დაადგა დაოსტატების ძნელ გზას.

თეიმურაზ დოიაშვილმა პოეტის არქივსა და სხვა მასალებზე ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად დაადგინა „არტისტული ყვავილების“ ნამდვილი პროლოგი და ეპილოგი, კომპოზიციურად გამართა მთელი ქართული პოეზიის უთვალსაჩინოესი წიგნი (ეს ასახულია თხუთმეტტომეულის მეორე ტომში) და თავის მეტად მნიშვნელოვან გამოკვლევაში – „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი (ერთი ჰიპოთეზის ისტორია)“ – ეჭვმიუტანელად დაასკვნა:

„ამრიგად, „არტისტული ყვავილების“ პირველი ლექსის – „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ – აზრობრივ-კონცეფციური სიახლოვე გოტიეს „მინანქრებისა და კამეების“ წინათქმასთან და ამის მეშვეობით გოთეს „დივანის“ პროლოგთან „ჰიჯრა“, აგრეთვე რიგი კონკრეტული რეალიებისა იმის უფლებას იძლევა, რომ გალაკტიონის ეს ლირიკული შედეგრი „არტისტული ყვავილების“ პროლოგად მივიჩნიოთ“.

მკვლევარმა მალევე ცხადყო ისიც, რომ წიგნის შემკრავი, უკანასკნელი ლექსია ღრმად სიმბოლური, დაშიფრული სახეებით გაჯერებული „დომინო“, რომლის კომენტარებში ვკითხულობთ:

„კრებულის ბოლო ლექსი წიგნი-მთლიანობის ეპილოგია, რომელშიც ლირიკული ნარატივის რეზიუმირება ხდება. აქედან გამომდინარე, ავტორისეული თარიღი 1916 წელი საეჭვოა; „დომინო“ უფრო 1918-1919 წლებში უნდა იყოს დანერილი“.

ავტორს რომ მოსურვებოდა, სტილისტური ერთგვაროვნების გამო (ამას ქრონოლოგიაც ხელს უწყობდა) „არტისტულ ყვავილებში“ შეიძლებოდა შესულიყო მეორე ტომის ლექსები: „მერი“ („შენ ზღვის პირათ მიდიოდი“, „კოშკი“, „ქალის ქანდაკება“, „ოფორტი“, „ხიდი „რიალტო“ მთის მდინარეზე“). „არტისტულ ყვავილებს“, ოსტატობის მხრივ, აგრეთვე, ენათესავება 1920 წელს დაწერილი საუკეთესო ლექსები: „ტფილისი“, „გოტიეს“, „დგება შემოდგომა“, „შენ და შემოდგომა“ (არის ნეტარება), „ცხრაას თვრამეტი“, „თეთრი პელიკანი“, „მზეო თიბათვისა“, „გადია“, „მაგიდა ალემბიკებით“...

მესამე ტომში კიდევ უფრო მძლავრად, მრავალფეროვნად გრძელდება „არტისტული ყვავილებით“ დაწყებული აღმასვლა. განცვიფრებას იწვევს საზომებისა და ფორმების, ტონალობათა, გამოსახვის ხერხთა სითამამე და ნაირგვარობა. ქართველ პოეტთაგან არავის დაუხვავებია ამდენი უნატიფესი შედეგრი. მათი მართო ჩამოთვლაც კი ათეულობით გვერდს შეავსებდა.

მეოცე საუკუნის მეორე დიდმა ქართველმა პოეტმა გიორგი ლეონიძემ (იმათი ტოლი, თანამედროვეთაგან, არავინ ყოფილა), ძვირფასი ნეშტის წინაშე, მთაწმინდაზე, დამგლოვიარებულმა, თქვა: „გალაკტიონის შემოქმედება ჯერ ხსოვნა იყო ჩვენი სიჭაბუკისა და მერე მუსიკა ჩვენი სულისა“.

მუსიკალური ტალღა, სანყისი, უმთავრესი, არსებითია გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში, მაგრამ იგი პეიზაჟის უბადლო ოსტატიც გახლავთ – მისი თვალთ დახატული და დახატული სურათები მუდამ ლექსის მელოდიასთან არის შეხამებული. გავიხსენოთ თუნდაც მისი ნიავეით ლალი „ომნიბუსით“, სადაც პოეტი მშობლიური კუთხის ქალა-მინდვრებს აცოცხლებს და მომნუსხველად, სმენის დამატკობელად ჩაგვესმის ცხენებშებმული ეტლის „შარაგზებზე ჟღარუნი“. დედაბუნების ღვთიური წყალობა – ხილი – ასეთ მოულოდნელ ფერებში, ქართველ პოეტთაგან არავის დაუნახავს:

დაფენილი თითქო ომში,
ფშანია თუ ჟალტამი?
ველად ყრია ლურჯი კომში
და ცისფერი ატამი.

ეს სილამაზე ბოლომდე რომ შეიცნო, ფრანგი იმპრესიონისტი მხატვრების ქმნილებებს უნდა იცნობდე. გეუფლება შეგრძნება – შენს წინ გაიელვა სეზანის ნატურ-მორტმა, სადაც ხელშესახებად, მკვეთრადაა მოხაზული ნაყოფთა კონტურები. გალაკტიონს არ ესწავლებოდა, როდის რა ხილი მნიფს („მშვიდობის წიგნში“ მთებადაა დამდგარი მოსავალი), მაგრამ აქ ერთმანეთს განზრახ გადააბა ზაფხული და შემოდგომა – „ცისფერი ატამი“ და „ლურჯი კომში“ გვერდიგვერდ განალაგა. ასეთი რამ, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელია, მაგრამ ზღაპარივით ფრთებგაშლილ მის ლექსში „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“.

აქვე უნდა მივუბრუნდე „არტისტული ყვავილების“ ერთ მცირე ზომის შედეგს, რომელსაც სათაურად დაშიფრული ინიციალები („ი. ა.“) უზის. გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრებისა და შემოქმედების თავგადაკლულმა მემატაიანემ,

მკვლევარმა და პოეტმა ვახტანგ ჯავახიძემ თავის უაღრესად მნიშვნელოვან მონოგრაფიაში „უცნობი“ (2013), რომლის სრულყოფაზედაც ოცდაათ წელიწადზე მეტია იღვწის, ცხადყო, რომ იგი მიძღვნილია ჩვენი გამოჩენილი მწერლის ქაბუა ამირეჯიბის მამის ირაკლი ამირეჯიბისადმი, „რომელთან ერთადაც დააბიჯებდა გალაკტიონი საბედისწერო 1917 წლის მოსკოვის „შეშლილ“ ქუჩებში“.

თავდაპირველად ვახტანგ ჯავახიძე კვალმა მიიყვანა პოემა „ჯონ რიდამდე“, სადაც „ტყვიით მოკლული 5 წლის ოქროსთმიანი გოგონა“ ფიგურირებს. ამ ტრაგედიის გამოძახილს მან მოგვიანებით, შვიდი წლის შემდეგ დაწერილ ლექსშიაც („ალუჩა, შვიდი წლის ბავში“) მიაგნო.

თვალი შევავლოთ „არტისტულ ყვავილებში“ გამოქვეყნებულ ლექსს, რომელიც 1919 წლამდე, ავადსახსენებელი ოქტომბრის გადატრიალების ახლო ხანებშია დაწერილი:

ქალაქში, მტვერში ნაიქცა ბავში
ნუკრის თვალებით, თმით – მიმოზებით
და მწუხარების მალენიავში
მოფრინდენ ლურჯი ანგელოზები.

შეშლილი სახით კივოდა ქუჩა:
შორს კი მზე დარჩა და მშობლის კერა!
მზეზე ყვოდა სოფლად ალუჩა
და გაისმოდა დების სიმღერა.

რამდენი რამ არის დატეული ამ ორ სტროფში. დასურათხატებულია ბნელი ძალებისგან რუსეთში დატრიალებული ქაოსის მთელი სისასტიკე. ბრმა ტყვიით განგმირული ნუკრისთვალება, მიმოზას ყვავილისფერი თმის გასისხლიანებული გოგონა პირქვეა დაცემული. იგი გაზაფხულზე აფეთქებული ალუჩის მოხლეჩილ ტოტთანაც არის შედარებული (გალაკტიონი შეუმჩნეველ მინიშნებათა დიდოსტატია). „მწუხარების მალენიავში“ მოფრენილი „ლურჯი ანგელოზები“ გაფითრებული დასცქერიან პანაას გაციებულ ცხედარს.

ამას მოსდევს უზარმაზარი ზემოქმედების მქონე საპირისპირო სურათი. აკივლებული, საშინელების შემსწრე „შეშლილი ქუჩა“ უძრავად რჩება და პოეტს თავის მშობელ კუთხეში გადაყვავართ, სადაც აყვავებული ალუჩა მზის სხივებშია გახვეული, თითქოს ციდან იღვრება „დების სიმღერა“, ბავშვის უმანკო სულს რომ მოუოხოს.

გალაკტიონის უჭკნობ შედეგებზე წერა (მათი დიდი უმრავლესობა მესამე ტომშია თავმოყრილი) უდიდესი სიამოვნების მომგვრელია, მაგრამ ამჯერად ამგვარ მიზანს ვერ დავისახავდი. მინდოდა უფრო, ისიც შეზღუდულად, ნაწილობრივ, ჩემი შთაბეჭდილებები გადმომეცა გალაკტიონის თხუთმეტომეულის ხუთი გამოცემული ტომის გამო, პოეტის თითქმის ოცდაათწლიან შემოქმედებით გზას (1908-1936) რომ მოიცავს და, თავისი აღნაგობით, მეცნიერულად შესწავლით, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის შემდგომი კვლევისთვის მტკიცე, უაღრესად სანდო საფუძველს ქმნის.

მესამე ტომიც, დანარჩენთა მსგავსად, სამაგალითო გულმოდგინებით, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაა შედგენილი და ნიგნზე დართულ ბოლო-თქმაში ახსნილი, განმარტებულია ტექსტების შერჩევისა და დალაგების პრინციპი.

სავსებით გამართლებულად, ცალკე ნიგნად არის წარმოდგენილი „მნათობ-ში“ დაბეჭდილი „ასი ლექსი (1925)“, რომელსაც წინ უძღვის და მოსდევს კიდევ ორი მოზრდილი განყოფილება.

საქართველოს დაპყრობის, ძალად გასაბჭოების შემდეგ თუ რა გაუსაძლის ყოფაში აღმოჩნდა გალაკტიონი და რა მეტამორფოზები განიცადა მისმა ერთმა ლექსმა („სადღეგრძელო იყოს მისი“), ეს მთელი სიცხადით გამოავლინა თეიმურაზ დოიაშვილმა და ამიტომაც ლექსს ორმაგი თარიღი (1921; 1925) მიეცა.

მესამე ტომში შეტანილია ადრე ჟურნალ „მნათობიდან“ ამოღებული და აკრძალული პოემა – „მოგონებები იმ დღეების, როცა იელვა“ – 1924 წლის სისხლ-ში ჩახრჩობილი აჯანყების გამოძახილი, რასაც დაპატიმრებული პოეტი კინაღამ გადააყოლეს.

გალაკტიონის შემოქმედების შეფასება და დახასიათება მრავალმა მეცნიერ-მა თუ ლიტერატორმა სცადა. გურამ ასათიანი ჩვენს კრიტიკოსთაგან ერთი მათგანი იყო, ვინც შეუმცდარად გრძნობდა მხატვრული სიტყვის მადლს, ძალ-მოსილებას და გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაზე დანერგილი მისი ესეე უთუოდ სა-უკეთესოებს მიეკუთვნება. ესაა პოეტის ერთ-ერთი რჩეულის (1973) ბოლოთქმა, საიდანაც ორი მცირე ამონარიდი უნდა მოვიშველიო:

„გალაკტიონ ტაბიძის პოეტურ ხელოვნებაში თითქმის სრულყოფილი სახით არის განხორციელებული ე. წ. სუგესტიის – პოეტური ჩაგონების, განწყობილების გადადების პრინციპი, რომელიც სიმბოლისტური პოეტიკის მთავარ პრინციპს წარმოადგენდა“.

ასევე არსებითი, უეჭველი და განზოგადების მხრივ ფრიად მასშტაბურია მეორე დაკვირვებაც, პოეტის უკვდავ ქმნილებათა ძირითად თავისებურებას რომ ითვალისწინებს:

„შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში საერთოდ მუსიკას, ლექსის მელოდიურ გააზრებას და ინსტრუმენტირებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ამ თვალსაზრისით მისი შემოქმედება ევროპული სიმბოლიზმის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშია“.

ვინ არ იცის, რაოდენ ძნელი, თითქმის შეუძლებელიცაა მთლიანად მუ-სიკას დანდობილი გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის უცხო ენაზე გადატანა. ბელა ახმადულინამ, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთმა უნიჭიერესმა პოეტმა საკმაოდ თავისუფლად თარგმნა გალაკტიონის თორმეტი ლექსი, რამდენადაც მოუხერხდა, ჩასწვდა „ვარსკვლავთა სულზე უერცესი სულის“ სიდიადეს. ერთ-გან ჩაუნერია – დამეული თბილისის ქუჩებში როცა დადვივარ, სულ მგონია, გალაკტიონის ლანდი დამყვებო. პოეტს ამაზე უფრო ლამაზად თავყანისცემასა და სიყვარულს ცოტა ვინმე თუ გამოუცხადებს.

ახალი გამოცემის მეორე-მესამე ტომებში გვეცხადება ანტიკური აღნაგო-ბისა და მიმოხვრის ახალგაზრდა გალაკტიონი, ზევსის მრავალსახიან პირმშოს,

აპოლონის სულჩადგმულ, ამოძრავებულ ქანდაკებას რომ გავს; იმ აპოლონის, ნინასწარმეტყველის ნიჭი რომ დაჰყვა და კვიპაროსის ასხლეტილი ტანი პოეტისთვის საბედისწერო, წელში გამტეხავ სიმაღლედ მოინიშნა. კიდევ გვაგონებს „რეჟიემის“ შესაქმნელად შემართული, „შავად შემოსილი“ მოცარტის ორეულს, მუსიკის უძირო მორევში რომ გადაეშვა და მის ტალღებზე დარწეული, თვითონაც ღვთაებრივ ჰანგებად დაიღვარა. ამ დროს იყო, თავის ფაფარაყრილ „ლურჯა ცხენებს“ სხვათა ბედაურებთან გასაჯიბრებლად რომ აგულიანებდა და თავადაც, თვალეხანთებულს, ჯიშინი ულაცოვით ებერებოდა ნესტოები... ჩვენდა სამწუხაროდ, აღარ დააცადეს, ხანმოკლე გამოდგა პოეზიის წმინდა ტაძარში განმარტოების, ლექსის დიდოსტატებთან განდობის, გულის გადახსნის ნეტარი ჟამი. რუსთაველის კვალდაკვალ, გალაკტიონ ტაბიძეც სიკვდილს „თამაშად და მღერად“, „ვარდისფერ გზად“ თვლიდა, არასოდეს დაცხრომია მისი არად ჩაგდების ჟინი. განსაკუთრებით მძაფრად ამას „მთანმინდის მთვარე“ გვიმხელს. ის ათითორმეტი წელიწადი (1915-1925), თავდავინყებით რომ იყო დანთქმული პოეზიის უკიდევანო ოკეანეში, გულის გულია მისი უდარებელი ლირიკისა.

„ზარნიშინი წიგნის“ გამოცემის შემდეგ, 1927 წლიდან მოყოლებული, მკვეთრად შეცვლილი პოლიტიკური ვითარების გამო, გალაკტიონ ტაბიძეს ეწყება ხანგრძლივი შემოქმედებითი კრიზისი, მხოლოდ შიგადაშიგ თუ გამოუჩნდეს მისი ვეება ნიჭის შესაფერის ლექსს. გიჭირს დაჯერება, რომ პოეტი, ვინაც ფრანგული სიმბოლიზმის ერთ-ერთ ბურჯს, პოლ ვერლენს, „დალუპულ მამად“ იხსენიებდა, ასე შემანუხებლად შეცვლილიყო.

არ არის ძნელი წარმოსადგენი (ამის აურაცხელი ფაქტი არსებობს) სამწლიანი დამოუკიდებლობის დაკარგვის შემდეგ, თუ რა მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა კომუნისტური იდეოლოგიის დამხუთველი წნეხის ქვეშ მოქცეული საქართველო, როცა სისხლისმღვრელი, უღმობელი დიქტატურის კარნახით ყველაფერი უბირი, გაუნათლებელი ბრბოს გემოვნებამდე დაიყვანებოდა.

ამ აუტანელ, დამთრგუნველ პირობებს დაუფარავად გადმოგვცემს ირმა რატიანის მრავალმხრივ საყურადღებო და საჭირო წიგნის („ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“, 2015) ერთი ადგილი:

„პროლეტარულმა რევოლუციამ, რომლის შედეგადაც დამყარდა პოლიტიკურად ერთპარტიული, ხოლო სოციალურად უნიფიცირებული (ფურცელზე მაინც) წეს-წყობილება, ე. წ. კომუნისტური დემოკრატია, კულტურისა და ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ადამიანებს შეეზღუდა თავისუფალი არჩევანის უფლება, რამაც სავალალო დალი დაასვა კომუნისტურ ქვეყნების კულტურულ ისტორიას“.

კაცობრიობის უდიდესი გენია ლეონარდო და ვინჩი ადამიანის ყველაზე მთავარ თვისებად თავისუფლებას თვლიდა და რა უნდა განეცადა ხელფეხშეპოჭილ, მუდამ გათავისუფლებისაკენ მიმსწრაფ, სილაღეს მოწყურებულ ისეთ ბობოქარ ხელოვანს, როგორიც გალაკტიონ ტაბიძე იყო. უნიჭო პროლეტარული პოეტების გარემოცვაში მოქცეული „ეფემერას“ ავტორი იძულებული გახადეს, სოციალისტური ეპოქის შესაბამისად გარდაქმნილიყო (საამისოდ საგანგებო ტერმინიც კი არსებობდა – „перековка“) და ისიც ათეული წლების მანძილზე წერდა მისი სულიერი

სამყაროსთვის ყოვლად შეუფერებელ ლექსებს. ამასთანავე, ისიც უნდა აღინიშნოს – შინაგანი ჯანყის გრძნობა მუდამ თან ახლდა. გავიხსენოთ მისი პოემის – „საუბარი ლირიკის შესახებ“ – რეფრენი: „პოეტის ჩანგი არასოდეს არ მდუმარებდა“. არც ეს ყოფილა ცარიელი განცხადება. ოცდაათიან წლებში, როცა მეუღლე, ოღლა ოკუჯავა გადაუსახლეს და დაუხვრიტეს, ცნობილია, როგორ შეურიგებლად იყო განწყობილი საბჭოთა ხელისუფლებისადმი.

ვახტანგ ჯავახიძემ პოეტის არქივში აღმოაჩინა რამდენიმე უცნაური ჩანაწერი. თავის ბიძაშვილს, ტიცვიან ტაბიძეს ხუმრობით იგი „ტიციანელოს“ ეძახდა და ო–ში თავისებურ, ღიმილისმომგვრელ აზრს დებდა. წოდებითი ბრუნვის ეს ო სტალინისადმი მიმართვაში გაკიცხვის კილოზე აუჟღერებია. ამ გადამალულ ჩანაწერებს ვახტანგ ჯავახიძე ზუსტად და მახვილგონივრულად შიფრავს: „სხვა შემთხვევაში კი ამ ხმოვანს განსხვავებული ფუნქცია დააკისრა: ორად ორი სტრიქონი დანერა და მწარე ირონია გაურია: თითქოს დიდიხნის ბოღმა და პროტესტიც ამ ორ სტრიქონში ჩაატია, თითქოს უპასუხოდ დატოვებულ ოლიას წერილებსაც ერთბაშად გამოეხმაურა და გამოექომაგა:

ასეც არ შეიძლება,
ამხანაგო სტალინო!

მერე აკაკის ორი პოპულარული სტრიქონი გაშალა და მთავრულით ერთადერთი სიტყვა მიუწერა, ადრესატი შეუცვალა და ხაზი გაუსვა, გაშიფრა და გაამხილა, გაგვენდო და გამოგვიტყდა:

ყველა სწეულებაზე სიყვარული ძნელია –
სტალინის...

უფრო მკაცრი იყო სხვა დროს...“.

ეს დაუზოგავი სიმკაცრე აშკარად ჩანს დაუთარილებელ, მაგრამ ყველა ნიშნის მიხედვით იმავე ოცდაათიან წლებში დანერილ (სიცოცხლეში ვინ გამოუქვეყნებდა) ლექსში „სატანა, დირიჟორი მსოფლიო ორკესტრისა“. მოვიტან მხოლოდ ორ სტროფს, სადაც „ჯერარნახულ, ჯერარგაგონილ“ მასშტაბის სისხლიანი რეპრესიების მომწყობი დესპოტის შემზარავი პორტრეტი იკვეთება:

უნდობელია მისი გენია,
არც შერბილება, არც შეცოდება,
ჯერ დედამინას არ მოსმენია
მსოფლიოს ბაგეთ ასე გოდება.

ყოველ გულს ნამავს შხამიან ნესტრით,
სულს ხორციელის ეხება დანა,
გრგვინავს ორკესტრი, გრგვინავს ორკესტრი,
მას დირიჟორობს თვითონ სატანა.

ერთი რამ კი უნდა ითქვას – „ელამი სიფილიტიკის“ (ბუნიინის გამოთქმა), კაციაჩამია ლენინისგან განსხვავებით, სტალინის აღმშენებლობის უნარი მაინც ჰქონდა და არც ლიტერატურისა და ხელოვნების მიმართ იყო გულგრილი, ბევრი რამის ყადრი იცოდა, რთულ, წინააღმდეგობრივ ფიგურად დარჩა ისტორიაში.

აჭარაში ყოფნისას დაწერილ ლექსში „ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა (1935), გალაკტიონ ტაბიძის კრიზისის პერიოდს რომ განეკუთვნება, დიდი ტრაგიზმია ჩადებული და ამავე დროს პოეტის ზღვარდაუდებელი კეთილშობილება გამოკრთის. იგი თითქოს მომავალ თაობებსაც მიმართავს, ყველას უშურველად უსურვებს, ამორებოდეთ ის უმძიმესი განსაცდელი, რაც თავად იგემა:

ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა,
თავმიდებული აჭარის კალთებს.
რაც დატეხილა ჩემს თავზე რისხვა,
თქვენს მშვიდობიანს ასცდეს ხომალდებს.

მეოთხე-მეხუთე ტომებში შემავალი ლექსების დიდი უმრავლესობა და პოემებიც, გასაგებ მიზეზთა გამო (სოციალური წყობის შეცვლა, პოლიტიკა) ვერ არის გალაკტიონის ზეგარდმო ნიჭის შესაფერის სიმალლეზე, მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ მათზე ნაკლები მუშაობაა განეული. პირიქით, თითოეული მათგანი ჯეროვნად არის შესწავლილი, კომენტირებული და მიჩენილი აქვს თავ-თავისი ადგილი.

არის შემთხვევები, როცა ოციანი წლების მიწურულს დაწერილი ლექსი სხვაგვარად – ძლიერად, შთამბეჭდავად იწყება და მერე თემა შეცვლილია, განზრახაა დარღვეული საზომი და რიტმი, მდინარება ქაოტური ხდება. ამ ლექსის პირველი სტროფი ვნებათა ლელვით, დრამატიზმითაა სავსე, ავტორის პიროვნულ ტკივილს გვამცნობს:

შენ ფოლადივით ცივი თვალებით
უმზერ განვლილ გზას და არ ემდური.
რად გინდა იყო დიდი პოეტი
თუ ცხოვრებაში ხარ უბედური?

ამავე პერიოდს განეკუთვნება ასეთივე დრამატული ფლერადობის უსათაურო, სადაც აუტანელ სიდუხჭირეში მყოფი პოეტი თავის უსასოობას მძაფრად და დახვეწილად, ჩვეული არტისტიზმით გადმოგვცემს. ვინაიდან მეოთხე ტომში ძალზე ცოტაა გალაკტიონისეული ჭეშმარიტი ლექსები, მოვიტანთ ამ უსათაუროს პირველ და მესამე სტროფებს:

მთელი ქვეყანა რომ გადაინვეს,
ცეცხლი მოედოს შრომას და ამაგს,
ჩემი ერთი ხეც არ დაინვება,
ერთი ხე რაა – ქვეყნად არა მაქვს.

.....

რაა იმაზე მეტი სიბრძნე,
სიღარიბესთან რომ სიმშვიდეა,
მისით სიკვდილის კარებთან იყვე
და მაინც კვნესდე: ღმერთი დიდია!

ულვთოდ ნატანჯი გალაკტიონ ტაბიძის ვიზიონერული მზერა ყოველთვის მომავლისკენ იყო მიმართული და მოგვიანებით დაწერილ ლექსში – „სტანსები“ (1943) წინასწარმეტყველის გზებით თქვა:

აქ დაიდგება პოეტის ძეგლი,
ბავშვები მოვლენ შენი წიგნებით,
იქნება, ბევრი რამე იქნება,
მხოლოდ ამ ქვეყნად ჩვენ არ ვიქნებით.

ამაყი სინანულია გამხელილი მოტანილ სტრიქონებში. კარგა ხანია მოგვევლინა დრო, თვითონ თვალნათლივ რომ ხედავდა – ახალი ათასწლეულია დამდგარი – „სხვა საუკუნე გალაკტიონის“, რომელსაც თავად ვერ მოესწრო, მაგრამ განჭვრეტილი კი ჰქონდა. ასევე ნაღვლიანი ამოოხვრითა და სიჭაბუკეშივე ჩასახული („შენ ერთი მაინც“, 1918) გაუმტყუნებელი იმედით მთავრდება ეს გულისშემძრავი ლექსი:

ოჰ, მომავალო, შენ ერთი მაინც
არ იტყვი, როგორც იტყვიან სხვები.

მისი ნებით გამოქედილმა მომავალმა დიდი ხანია თქვა თავის ურყევი სიტყვა, რომელსაც არასოდეს გაუვა ყავლი.

წინამდებარე გამოცემაზე მომუშავეებს იმთავითვე გაცნობიერებული ჰქონდათ „იძულებით ნასწორები ტექსტების აღდგენის გარდუვალობა“ (ვახტანგ ჯავახიძე) და ამ ჩახლართულ, ურთულეს ამოცანას სანაქებოდ გაართვეს თავი – ჩვენ წინაშე მთელი სიმალლით გამოჩნდა „ჯაჭვანყვეტილი“, ბოროტი ძალების ხანგრძლივი, დამამცირებელი ტყვეობისგან თავდახსნილი გალაკტიონი.

წლების მანძილზე მართლაც რომ დიდი რუდუნებით შესრულებული უზარმაზარი სამუშაოს არსსა და მნიშვნელობას თითქმის ამომწურავად გამოხატავს ამ ყოველმხრივ მისაბაძი გამოცემის პირველ ტომს დართული სარედაქციო წერილის ორიოდ აბზაცი:

„გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა ახალი აკადემიური გამოცემა, რომელიც ტექსტოლოგიური მეცნიერებისა და გალაკტიონოლოგიის თანამედროვე მიღწევებს ეყრდნობა, უპრეცედენტოა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით პრაქტიკაში, რამდენადაც პირველად ხდება საბჭოურ-ტოტალიტარულ ეპოქაში მოღვაწე შემოქმედის ტექსტების გათავისუფლება იდეოლოგიურ-კონიუნქტურული ძალმომრეობისგან, მათი რეაბილიტაცია და ავტორის შემოქმედებითი ნების აღდგენა.“

ახალი კონცეპტუალური ხედვით მომზადებული ეს გამოცემა მკვლევარ-მეცნიერთათვის სანდო ბაზისი იქნება შემდგომ ძიებებში, საზოგადოდ კი დიდად შეუწყობს ხელს კლასიკოსი პოეტის რეალური სახის დამკვიდრებას მკითხველთა ცნობიერებაში.

გალაკტიონი უბრუნდება მისთვის ბუნებრივ – ეროვნული მწერლობისა და ევროპული ლიტერატურის კულტურულ არეალს“.

თეიმურაზ დოიაშვილს ხუთივე ტომის გამოსაცემად მომზადებისას, აგრეთვე, ბეჭდვის დროსაც, გამუდმებით ედგა მხარში მისივე გაზრდილი მეტად ნიჭიერი და განათლებული ახალგაზრდა მეცნიერი ნათია სიხარულიძე. ტექსტებზე მუშაობის პერიოდში მან ამა თუ იმ ლექსთა წყაროების მიგნებისა და ბუნდოვანი აღუზიების ამოცნობის იშვიათი უნარი, ალლო გამოამჟღავნა, რამაც არაერთხელ გამოიღო სასურველი ნაყოფი. იმედი უნდა ვიქონიოთ – მათი ერთობლივი ძალისხმევითა და უსაზღვრო თავდადებათ, დარჩენილი ათი ტომიც ასეთსავე შესაშურ დონეზე გამოიცემა. ეს სამაგალითო, ახლო მომავალში გასრულებული პროექტი შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სახის წარმომჩენი და ქართული კულტურის უდიდესი შენაძენი იქნება.

Emzar Kvitaishvili
(Georgia)

“Another Century of Galaktion”
(to the new academic edition of Galaktion Tabidze’s poetry)

Summary

Key words: Galaktion tabidze, new academic edition.

More than 40 years have passed since the first 12-volume academic publication(1966–1975) of Galaktion Tabidze. The volumes prepared under the restricted conditions of the Soviet regime, where the great Georgian poet of the XX century was wrongly presented due to the ideological pressure, had quite a few faults but it played certain part and does even now for the scientific research of Galaktion’s poetry.

The archival 25 volumes printed by Giorgi Leonidze Georgian Literature Museum (2003-2008) is very significant, in which a number of unknown creation of the author, autographs of the verses, photos and letters of literary critics were published.

All these determined a new 15-volume academic publication prepared in Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature – the publication free of Soviet conjunctures, presented without any distortion (quite of few verses of the poet were remade due to censorship or by editors).

This is Teimuraz Doiashvili who has managed this project, head of Galaktioni Research Center, and created a firm basis with a small group of the scientists in order to start

the publication of the volumes, under the consideration of the recent advances.

Prof. Irma Ratiani supported Galaktion Research Center in this great project. Soon the united efforts brought about favorable result and in 2016 and 2017 the first five volumes were printed (unfortunately, the number of copies is very little, just 200 of them).

These volumes comprise the path of 30 years (1908-1936) of the poet. The authors texts distorted by a rough editorial interferences are totally restored. Each verse and poem is followed by the most accurate comprehensive comments through which the reader is given an opportunity to better understand a rich spiritual world of the genial poet.

The published five volumes make us believe that the rest ones too will be perfect. This unique project by Shota Rustaveli Institute of Georgian literature will be accomplished on a very high level.

გაბა ლომიძე **(საქართველო)**

ქართული ლიტერატურული რუკის ხელახალი ფორმირება. ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა

დიდი ხანია მსჯელობენ ანტისტალინურ პარადიგმაზე თუ იდეოლოგიის მანქანის მიერ ათასობით შემოქმედნი (და, ცხადია, არამხოლოდ) ადამიანის ბედისწერის შეცვლის თუ მათი სიცოცხლის ხელყოფის და სახელოვნებო პროცესების იძულებით სხვა მიმართულებით განვითარების შესახებ. სტალინური რეპრესიები ერთ-ერთი ყველაზე იდეოლოგიზებული და ისეთი საკითხია, რომელზეც საბჭოთა პერიოდში, იმპერიის არსებობის მანძილზე, არ საუბრობდნენ. აქედან გამომდინარე, ამ პრობლემის შესწავლის აუცილებლობა სულ უფრო აქტუალური ხდება იმის გათვალისწინებით, რომ ქართული ლიტერატურის სისტემური შესწავლა, ახალი კუთხით, საბჭოური კლიშეებისგან თავისუფალი ანალიზი არც ისე დიდი ხნის დანეჭებულია. ამის ნიმუშია თუნდაც ლიტერატურის ინსტიტუტში გამოსული რამდენიმე კრებული, რომელიც სხვადასხვა მიმართულების პანორამულ სურათს გვთავაზობს. თუმცა მაინც არასრული იქნება 1910-40-იანი წლების ლიტერატურული პროცესების გაანალიზება, სანამ ბოლომდე არ შეისწავლიან საარქივო მასალას და მასზე დაყრდნობით არ შეფასდება მთელი პერიოდი.

ასეთ შემთხვევაში, მოძიებული და გაანალიზებული უნდა იქნას მთელი საარქივო მასალა, რომელიც აქამდე უცნობი რჩებოდა. მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი იმის გამორკვევა, თუ რამ გამოიწვია სტალინური რეპრესიები და საერთოდ, რა ფენომენია ის. თან, წელს საიუბილეო თარიღია – ამ რეპრესიებიდან 90 წელი შესრულდა. ამისთვის აუცილებელია არა მხოლოდ სტატისტიკური მონაცემები, არამედ რეპრესირებულთა სახელები – ისინი ვინც გადაასახლეს, დააპატიმრეს ან დახვრიტეს; შესწავლილ უნდა იქნას კონკრეტული ადამიანების მოღვაწეობა – მათი საქმიანობა, რევოლუციისადმი მიმართება, ბოლშევიკების წინააღმდეგ ამბოხებებში მონაწილეობა, სადამსჯელო საქმიანობებში ჩართულობა და ა.შ. (როგორც ცნობილია, 1991 წლის თბილისის ომის დროს, საარქივო მასალის საგულისხმო ნაწილი განადგურდა და საერთო ანალიზიდან, სამწუხაროდ, ეს მასალა გამოირიცხება).

სწორედ ამ სიცარიელის ამოვსებას ითვალისწინებდა ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ მომზადებული კრებული „ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა“, რომელიც ფასდაუდებელ დახმარებას გაუწევს იმ პერიოდის, 1910-40-იანი წლების ლიტერატურის და კულტურული პროცესების შემსწავლელ მკვლევარებს. ამ სეგმენტის გაუთვალისწინებლად, ცხადია, ნებისმიერი ანალიზი მაინც ნაკლები იქნება. ეს საწყისი ეტაპია. გასულ წელს გამოცემული წიგნი „ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა“ გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამ-

დე (1921-1941 წწ)“ საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკულ პერიოდს ეძღვნება. მასში მკითხველი გაეცნობა 1937 წელს რეპრესირებული ქართველი მწერლების შესახებ ინფორმაციას, ბრალდების მოტივებს, ოქმებს და, ზოგადად, საარქივო მასალას.

წიგნის უმთავრესი სიახლე იმას გულისხმობს, რომ მასში წარმოდგენილია მეორე მსოფლიო ომამდელი მოვლენების შეფასება საარქივო მასალებზე დაყრდნობით, რაც წიგნს სრულიად განსაკუთრებულ ღირებულებას ანიჭებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ წიგნი რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის პროექტის ფარგლებში, საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივის მხარდაჭერით განხორციელდა. როგორც წიგნის რედაქტორები — ირმა რატიანი და მაკა ელბაქიძე წერენ შესავალში, წიგნი „წარმოდგენს ქართული ლიტერატურის ისტორიის ამ ერთ-ერთი ყველაზე რთული და წინააღმდეგობრივი ეტაპის – გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე პერიოდის – მეცნიერულ შეფასებას კონკრეტული პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული სტრატეგიის ფონზე, უცნობ და ნაკლებად ცნობილ საარქივო მასალებზე დაყრდნობით.“ წიგნში თავმოყრილია მწერლების შესახებ ინფორმაცია; შედარებით ნაკლებად ცნობილ შემოქმედებზე უფრო ვრცელი მონაცემებია წარმოდგენილი. მაგალითად, „სომნამბულების“ ორდენის დამაარსებელ ვანლერ დაისელზე (იგივე ივანე ბაბუაძე), რომელიც ე.წ. სტალინურ რეპრესიებს ემსხვერპლა. თვითონ ორდენის სახელწოდება უკვე იმაზე მიუთითებს, რომ ავტორი საბჭოთა იდეოლოგიისთვის მიუღებელი მოდერნისტული ესთეტიკით ქმნიდა თავის ნაწარმოებებს, რაც სინამდვილიდან სიზმრების სამყაროში გაქცევას გულისხმობს. ამგვარი ესთეტიკა, იმდროინდელი ზოგადმოდერნისტული ტენდენციის პარალელურად, ერთგვარი მწერლის მხატვრული სტრატეგიაც იყო – ის, რასაც სრულიად სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ავტორი ცენზურის მახვილი თვალისგან თავის დაღწევის მიზნით მიმართავდა – მითიური მუსიკოსი მარსიასით თუ ოვიდიუსით დაწყებული დღეს არაერთი დევნილი ავტორით დამთავრებული. როგორც წიგნშია აღნიშნული: „მიუხედავად იმისა, რომ „სომნამბულების“ წესდებაში ხაზგასმული იყო მათი აპოლიტიკურობა, ჩანს, რომ რეალობაში ისინი სრულებითაც არ იყვნენ გულგრილნი ეროვნული პრობლემის მიმართ და 1924 წლის აჯანყების დამარცხებას და ბოლშევიკურ დიქტატს მწვავედ განიცდიდნენ.“

ცხადია, ზოგადად, მოდერნისტული და ავანგარდისტული ტენდენციები იმთავითვე ანტისაბჭოური დისკურსის ნაწილი იყო და ამდენად, ამ ოპოზიციურ სტრატეგიაზე უკურეაქციამაც არ დააყოვნა, როდესაც 1937 წელს არაერთი ქართველი მწერალი და ხელოვანი „დახვრეტილი თაობის“ რიგებში აღმოჩნდა. ამის დასტურია ამავე წიგნის პირველ თავში წარმოდგენილი, ქართული ავანგარდის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ჟანგო ლოლობერიძის ისტორიაც. არადა, ძნელი წარმოსადგენი არ არის, თუ რამდენად განსხვავებული მიმართულებით განვითარდებოდა ქართული ლიტერატურა და ხელოვნება, 1921 წელს ქვეყნის გასაბჭოება რომ არ მომხდარიყო. ამის დასტურია ქართული მოდერნიზმის და ავანგარდის წარმომადგენელთა შემოქმედება.

ყველაფერი საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვით და გასაბჭოებით დაიწყო. თბილისი, რომელიც ავანგარდის ერთ-ერთ ცენტრად ითვლებოდა, 1920-იანი წლებიდან შეიზღუდა. 1920-იანი წლების ბოლოდან ვითარება შეიცვალა. „ცისფერყანწლების“ დაჯგუფება დაიშალა და ყველამ ცალ-ცალკე გააგრძელა მოღვაწეობა. მაშინ დაწერა იოსებ გრიშაშვილმა სევდიანი განწყობის ლექსი „გამოთხოვება ძველ თბილისთან“:

ძველო თბილისო! ჩემი მიზნები
აღარ მაქვს, გულში რომ გინახავდი...
გადაწყდა, უნდა შევცვალო გზები...
ძველო თბილისო... გტოვებ... ნახვამდის...

ეს უკვე აღარ არის არტისტული კაფეების თბილისი, სადაც დილამდე შემოქმედებითი საღამოები იმართებოდა. თავისუფალი საქართველოს კულტურული ცხოვრება ოთხი წელი გაგრძელდა. ადამიანები, რომლებმაც ტფილისურ ავანგარდს ჩაუყარეს საფუძველი, 1930-იანი წლებისთვის გადასახლებებსა და საკონცენტრაციო ბანაკებში აღმოჩნდნენ. ბევრი მათგანი დახოცეს. ვინც მოახერხა, გრიგოლ რობაქიძის მსგავსად ემიგრაციაში წავიდა. პარიზში გადავიდა ლადო გუდიაშვილიც. იმ დროს მისი პერსონაჟები ჯერ კიდევ პირდაპირ იყურებოდნენ. მოგვიანებით კი, საბჭოთა საქართველოში დაბრუნებულმა, თვალვინაობის უყურო ადამიანების დახატვა დაიწყო. გადარჩენილთაგან ზოგმა, გალაკტიონის მსგავსად, დიოგენეს მსგავსად, ცინიკოსის ნიღბის მორგება ამჯობინა და მათთვის ცხოვრება თეატრად თუ ტრაგიკულ წარმოდგენად იქცა. ამ სტრატეგიის საშუალებით ისინი ხშირად გაბედულ ოპოზიციურ მოსაზრებებსაც აყალიბებდნენ. ზოგის შემოქმედება დაჩეხეს და დაამონტაჟეს და ცენზურის შედეგად სრულიად განსხვავებული შინაარსის მატარებელი ნაწარმოებები მივიღეთ. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ კოტე მიქაბერიძის მიერ გადაღებული ფილმი „ჩემი ბებია“, რომელშიც მრავლადაა ფუტურისტული ესთეტიკის ელემენტები. რეჟისორმა თავის ამ ექსპერიმენტულ ფილმში საბჭოთა იმპერიაში ტოტალიტარული რეჟიმის გაბატონება იწინასწარმეტყველა. ამიტომაც არ არის შემთხვევითი, რომ ფილმი „ჩემი ბებია“ აკრძალეს და კოტე მიქაბერიძეს ფილმების გადაღების უფლება ჩამოართვეს.

წიგნი „ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა“, სტრუქტურული თვალსაზრისით, მოხერხებულადაა დაყოფილი შემდეგ თავებად: „ვინც შეენირა“, „ვინც განირეს“, „ვინც გადარჩა“, რომელშიც დახარისხებულია მწერლები ბიოგრაფიების მიხედვით. ასევე, წიგნს ერთვის თავები: „მწერალთა კავშირის ტრაგიკული ხუთწლელი“, „შიშის დინამიკა“, „ადამიანური ისტორიები“ და ბოლოს – დაკითხვის ოქმები.

ის, რაც 1932 წლიდან, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ მიღებული დადგენილებას მოყვა, პრაქტიკულად, რეპრესიების პრელუდიად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. რეპრესიის მანქანამ თვითონ დაიწყო ავანგარდის ენით კომუნიკაცია, რაზეც ბორის გროისი თავის ნაშრომში

„სტალინიზმის ტოტალური ხელოვნება“ ფუტურიზმზე საუბრისას წერს, რომ ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელი ახალი სამყაროს შენებისკენ სწრაფვა, თავისი მილიტარისტული დისკურსით, სულ მალე განხორციელდა. „ოღონდ ამ პროგრამის ავტორი როდჩენკო და მაიაკოვსკი კი არ ყოფილან, არამედ სტალინი, რომლის პოლიტიკურმა ძალაუფლებამ მათი სახელოვნებო პროექტის მემკვიდრედ აქცია“ (გროისი 2011: 34).

ამიერიდან იდეოლოგია ხელოვნებას თავისი იდეალის შესაბამის მიზნებს და ამოცანებს უსახავს. მაგრამ როგორც ნიგნში „ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა“ აღნიშნულია, ქართველი მწერლების ნაწილი თავდაპირველ ეტაპზე მაინც არ კარგავს იმედს, რომ ლიტერატურის პოლიტიზაციისგან თავის დაღწევა შესაძლებელია. ამიტომაც „1931 წელს ამგვარ ალტერნატივაზე საუბრობს ნიკოლო მინიშვილი წერილში „საბჭოთა მწერლობის ახალი ამოცანები“: „...პროლეტარული დიქტატურის მე-14 წელს ჩვენ უკვე გარკვეულად უნდა მოვიტხოვოთ მწერლისგან წმინდა პოლიტიკური მომენტის გარდა მხატვრული კლასიფიკაცია. რასაკვირველია, პროლეტარული კლასიური იდეოლოგიით სავსებით გამართული მხატვრული ტექსტის მოცემა მეტად ძნელია, მაგრამ ეს კიდეც არ ნიშნავს, რომ რადგან ძნელია, ამიტომ მხატვრული შემოქმედების ფაქტად გამოცხადდეს ყოველგვარი ნაწარმოები...“ ნიშანდობლივია მინიშვილის ამ წერილზე საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცეკას მეორე მდივნის კარლო მელაძის გამოხმაურება: „რათ სჭირდება მინიშვილს საკითხის ასე დაყენება, როდესაც საკითხს არავინ ამგვარად არ აყენებს? მას ეს მისთვის სჭირდება, რომ გარკვევით სთქვას – პოლიტიკისა და ლიტერატურის შეთავსება დღეს შეუძლებელია.“

ნიგნში თეორიულ ჭრილშია განხილული იდეოლოგიზებული ლიტერატურა და ნახსენებია, რომ ლენინმა „კულტურას სოციალურ ძალთა ხელში მყოფი ძლიერი ინსტრუმენტი უწოდა, „რომელიც ამა თუ იმ კლასის გაბატონებას ემსახურება“ (ნონა კუპრეიშვილის სტატია „პარტიული ლიტერატურა: თეორია და პრაქტიკა“). ხელოვნების, როგორც რეალობის ასახვის და იდეოლოგიური იარაღის შესახებ მარქსისტების შეხედულება საყოველთაოდ ცნობილია. ამ გაგებით, ზოგიერთი მარქსისტი იდეოლოგისთვის მისაღები იყო, ვთქვათ, ავანგარდისტების ექსპერიმენტები, სხვებისთვის კი იმთავითვე მიუღებლად ითვლებოდა ფორმალისტური ძიებები და ამ მოტივით ებრძოდნენ ფორმალისტებს თუ ავანგარდისტებს. იდეოლოგიის და ხელოვნების მიმართების თვალსაზრისით საინტერესოა ლეონ ტროცკის და რომან იაკობსონის პოლემიკა. როგორც ტროცკი ამბობდა, თანამედროვე ხელოვნების ახალი კომბინაციები რეალურ სინამდვილეში მიმდინარე პროცესების ასახვაა. ფუტურისტების ფორმალისტური ექსპერიმენტები, ცხადია, ორიგინალური და რევოლუციური იყო. იაკობსონი, ახალი ხელოვნების ტროცკისეული სოციოლოგიური მიზეზების ძებნისგან განსხვავებით, უფრო კულტურულ კონტექსტსა და ტრადიციაში – აინშტაინის ფარდობითობის თეორიასა და ფიოდოროვის კოსმიზმში ეძებს. ტროცკისთვის ახალ ხელოვნებას შინაარსიც რევოლუციური უნდა ქონდეს, იაკობსონისთვის

თანამედროვე ხელოვნების რევოლუციური ფორმაც კი საკმარისია. მაგრამ მეორე კატეგორია, რომელიც ფორმალურ ძიებებს და ავანგარდს უპირისპირდება და, თვითონვე ქმნიდა ახალი ხელოვნების ჩარჩოებს, რომელსაც, ცხადია, საერთო არ ჰქონდა სინამდვილესთან და ამ თვალსაზრისით, სიურრეალურ ან, უფრო ზუსტად, ჰიპერრეალურ ელფერს ატარებდა, ვინაიდან თვითონ ის სინამდვილე, რომელშიც იწერებოდა ესა თუ ის მხატვრული ტექსტი, უკვე თვითონაც არამყარ საფუძველზე აგებული მოვლენა იყო – მყიფე იდეალების მქონე ხელოვნური სახელმწიფო.

ამ პერიოდიდან დაიწყო პროლეტარული მწერლობის კრიტიკიუმების ჩამოყალიბება. როგორი უნდა ყოფილიყო პროლეტარული მწერლობა? ამ საკითხზე ბევრს კამათობდნენ. „პროლეტარულად უნდა მივიჩნიოთ ის ნაწარმოები, რომელსაც ახასიათებს: „ლაკონიურობა, სიცოცხლე-გარკვეულობა, სისადავე... ნაწერი, რომელსაც ერთ-ერთი ამათვანი აკლია, ის პროლეტარული არაა. პირველი იმით არის გამოწვეული, რომ მებრძოლ პროლეტარიატს სასტიკად აქვს დრო განაწილებული და ზედმეტი სიტყვებისთვის და განმარტებისთვის დრო აღარ რჩება და არც საჭიროთ მიმჩნია...“ ზოია ცხადაიას ნაშრომში იკვეთება საბჭოური რიტორიკის მარკირებული ფორმულები: „სიფხიზლის მოღუწება“, „ხალხის მტრები“, „მავნებლური მუშაობა“. ამის შედეგი იყო მთელი რიგი ნაწარმოებების დაჩეხვა-გადაკეთება.

მაკა ჯოხაძის ნაშრომი შიშის დინამიკას ინტერიერის და ექსტერიერის, უკვე უშუალოდ საარქივო მასალების საშუალებით იკვლევს. ნიგნს ბოლოში ერთვის დაკითხვების ოქმები, სადაც სხვათა შორის, მკითხველს შეუძლია გაეცნოს მიხეილ ჯავახიშვილის დაკითხვის ოქმებს. ბოლოს, წარმოდგენილია უნიკალური დოკუმენტები – ტიციან ტაბიძის დახვრეტის ოქმი, მიხეილ ჯავახიშვილის განცხადება, ლევან გოთუას საბრალდებო დასკვნა, ლევან რაზიკაშვილის წერილი, პეტრე ოცხელის დახვრეტის ოქმი თუ სხვა.

ნიგნის ავტორები შესანიშნავად ახერხებენ, ერთი მხრივ, იმდროინდელი კონტექსტის პანორამულ ჩვენებას, მეორე მხრივ – თითოეული ავტორის – და რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, მათ შორის ნაკლებად ცნობილი მწერლების წინა პლანზე წამოწევენ. აქედან გამომდინარე, აღნიშნული ნაშრომი აუცილებელი ეტაპია, რასაც, ალბათ, შემდგომი პერიოდის მწერლობის კონტექტის და ცალკეული მწერლის ხვედრის ანალიზი მოყვება. მხოლოდ ამის შემდეგ გახდება შესაძლებელი, რომ ეპოქის სრული სურათი აღდგეს და მოდერნიზმი უფრო ფართო კონტექსტში დავინახოთ. გამორიცხული არ არის, რომ აქ წარმოდგენილი ავტორების (ისევე, როგორც ემიგრაციაში გადახვენილი ავტორების) შემოქმედების სათანადო შესწავლის შემდეგ, იმდროინდელი ქართული ლიტერატურის – მოდერნიზმის და ავანგარდის პანორამული ანალიზი მოხერხდეს. ქართული ლიტერატურული რუკა მხოლოდ ასე შეიძლება გახდეს სრულყოფილი.

გამორიცხული არაა, რომ დღეისთვის ნაკლებად ცნობილი ან მარგინალიზებული მწერლები ლიტერატურის განვითარებაში შეტანილი წვლილის თვალსაზრისით, წინა პლანზეც გამოვიდნენ. ამას, ცხადია, სათანადო შესწავლა ჭირდება, რაც უკვე კვლევის შემდგომი ეტაპია.

ამავე დროს, საგულისხმო შედეგები შეიძლება აჩვენოს ცენზურის ანალიზმა – თუ რა ტიპის რიტორიკა იწვევდა მათ შემოფოთებას და როგორ იცვლებოდა ერთი ტექსტი მეორეთი; ისევე როგორც საგულისხმო შეიძლება აღმოჩნდეს რეპრესირებული ავტორის პოზიციიდან დანახული ეპოქა – როგორც საერთო სურათის, ისე სტალინური რეპრესიების, როგორც ბედისწერის განმსაზღვრელი უხილავი „მამისეული წესრიგის“ (ლაკანი) თვალსაზრისით, სტალინის იდეოლოგიის და მითოლოგიის შესასწავლად.

შემდგომში საგულისხმო სურათს მოგვცემდა რეპრესირებული ლიტერატურის თვალსაზრისით სხვა საბჭოთა რესპუბლიკების თუ ყოფილი სოციალისტური ბანაკის ქვეყნების ვითარების ანალიზიც. მათი და ჩვენი მდგომარეობის შედარებითი ანალიზი ნათელს მოფენს ბევრ საგულისხმო საკითხს. მაგალითად, რა მიმართება და რა ტიპის პრობლემები იყო ამა თუ იმ რესპუბლიკასა თუ ქვეყანაში და რა საერთო ჰქონდათ მათ, ამ თვალსაზრისით. ამ და ბევრი სხვა საკითხის ანალიზისთვის აღნიშნული ნაშრომი უდიდესი მნიშვნელობის მატარებელია და შეიძლება თავისუფლად ითქვას, რომ ამ საკითხების გაანალიზების შემდეგ გზა ეხსნება იმ პერიოდის ლიტერატურის და, ზოგადად, კულტურის უფრო ფართო, მასშტაბურ ანალიზს.

Gaga Lomidze
(Georgia)

Remapping of Georgian Literature. Bolshevism and the Georgian Literature

Summary

Key words: Bolshevism, Georgian Literature, Literary Canon.

It has been a long time since people started to talk about anti-Stalinistic paradigm or thousands of artists (and not only them), who fall victim to the ideological machine; Fates of these people have changed forever, some of them even did not survive and they were executed by the system. In some cases, artists, who survived, had to obey a new canon of the ideologized art. We think that analysis of literary processes of 1910-1940s won't be complete until archival materials are studied thoroughly and the whole period is evaluated according to these materials.

In this case all archival materials should be found and analyzed that is unknown until now. Only after this, it will be possible to answer the questions (i.e. what was the reason that provoked Stalinist repressions?) and define, what kind of phenomenon is it. This year is the anniversary of these repressions – 90 years passed since Stalinist terror. For this reason it is necessary not only statistics, but the names of executed people – who

were exiled, arrested, or shot. Activities of artists (their works, attitude to the Revolution, participation in uprisings against Bolshevik or in punitive activities, etc) should be studied. Unfortunately, a considerable part of the archival documents were destroyed in 1991 during Tbilisi war and, naturally, these materials will be excluded from the analysis.

‘Bolshevism and Georgian Literature’ – a book prepared by the Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature intends to fill exactly this gap. The edition will be extremely helpful to the researchers concerned with analysis of literary and cultural processes of 1910-1940s.

A Stalinist repression was one of the most ideologized and tabooed issues during the Soviet period. Study of this period is getting more and more important, because system-oriented analysis of Georgian literature from the new perspective (freed from Soviet clichés) has started not long time ago. In this respect, a thorough analysis of Georgian literature of this period will be impossible without taking into account of these materials.

The fundamental novelty of the book is that evaluation of the events that took place before the World War II are based on archival materials and it gives a book absolutely special value. In this book a scientific assessment of one of the most complicated and controversial period in the history of Georgian literature is represented in a political, social and cultural context and is based on less-known or unknown archival materials.

Everything started in the beginning of 1920s when Georgia lost its independence and process of Sovietisation was set in motion. Tbilisi was considered one of the centers of avant-garde, but artistic experiments of Georgian artists and writers were gradually banned. People, who laid the foundation for the avant-garde in Tiflis, turned out to be in exiles and concentration camps in 1930s. Most of them were killed. Some of them managed to escape through emigration and found shelters in foreign countries. Some of survivors preferred to put up a mask of cynic philosopher (as was in Galaktion Tabidze’s case); reality became a theatre or a tragic play for these writers. Works of some authors were cut and rearranged so that they took on a completely different meaning.

Collective of authors in this book skillfully managed to represent the context of the period, on the one hand, and to focus on each – and what is more important, less-known – writer, on the other hand. This book represents a very important stage of the research process, because it allows us to reconstruct the complete landscape of the epoch and study Georgian modernism in a broader context. It is possible that after the thorough analysis of the works of repressed authors (as well as of ones who escaped the Soviet terror) will be possible appropriate study of Georgian modernism and avant-garde. Literary map of Georgia could be complete only through this procedure. Some less known or marginalized writers could be put in the forefront in terms of the contribution to the development of Georgian literature. But this needs a comprehensive study and it is a following step of the research process.

At the same time, interesting results could be get through the censorship analysis – what kind of rhetoric caused a stir of censorship and how a text was substituted with another one; equally important results could be observed through the survey of the epoch

seen from the repressed writer's standpoint – both for taking a step back for perspective as well as research of Stalinist repressions in terms of 'Law of the Father' (Lacan) and study of Stalin's ideologeme and mythologeme.

It also will be useful to make a comparative study of state of repressed literatures in Georgia as well as other Soviet republics and former socialist countries. Comparative analysis of these literatures will facilitate to the better understanding of the tendencies – what do they have in common and what is the difference between them. Evaluation of literature and, broadly, culture of the period implies to having a clear idea of the differences and similarities between different cultures.

ვახტანგ კოტეტიშვილი წერილები

შემდგენელი, კომენტარების ავტორი: **ნონა კუპრეიშვილი**
რედაქტორები: **ამირან არაბული, ნანა კოტეტიშვილი**
გამომცემლობა: „არტანუჯი“, 2017

ნიგნი, რომელიც უნიკალური მოღვაწის გარდაცვალებიდან 80 წლის თავზე გამოიცა, გვაცნობს მას, როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსს, ახალი ესთეტიკის შემქმნელს და ამასთან ერთად, როგორც საზოგადო მოღვაწეს, რომელსაც შესაძლებლად მიაჩნდა ეროვნული და სოციალური საკითხების ჰარმონიზებულად გადაწყვეტა. კრებული ვახტანგ კოტეტიშვილის წერილების პირველ პუბლიკაციებსა და რეპუბლიკაციებს წარმოადგენს, რომელიც 1910-20-იანი წლების პრესამ და ვახტანგ კოტეტიშვილის პირადმა არქივმა შემოგვინახა. წერილები როგორც კონკრეტული პიროვნების, ასევე იმ რთული და წინააღმდეგობრივი ეპოქის უტყუარი სურათია.

გალაკტიონი – 125. საიუბილეო კრებული

რედაქტორები: **თეიმურაზ დოიაშვილი, ირმა რატიანი**
ავტორთა კოლექტივი
გამომცემლობა: „თსუ გამომცემლობა“, 2016

1959 წლის 17 მარტს გალაკტიონის სიკვდილით დასრულდება მე-20 საუკუნის ქართული პოეზიის ისტორიის მნიშვნელოვანი ეტაპი, აღნიშნული საბჭოთა დიქტატურისა და ჭეშმარიტი პოეზიის საბედისწერო შეჯახებით. გალაკტიონის თვითმკვლელობამ გაყო არა მარტო ეპოქა, არამედ ქართული მწერლობის ისტორია: მის შემოქმედებასთან მიმართებაში, თანხმობასა თუ წინააღმდეგობაში, ჩამოყალიბდება მთელი შემდგომი პერიოდის ქართული პოეზია და ლიტერატურული გემოვნება. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გალაკტიონის სამეცნიერო კვლევით ცენტრში მომზადებული კრებული პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევართა სხვადასხვა თაობას აერთიანებს და მეცნიერულ შეხედულებათა

ფართო სპექტრს წარმოგვიდგენს. ნიგნში ასახული კონცეფციები და დასკვნები ახალ ჰორიზონტებს გადაშლის გალაკტიონოლოგიის ისტორიაში.

ხათუნა ხაბულიანი

პუბლიკაციები

გამომცემლობა: „ხათუნა ხაბულიანის ნიგნები“, 2016

თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნება რთული და წინააღმდეგობრივი სფეროა, რომელიც მოდერნისტული საზოგადოებების განვითარების პროცესის ნაწილია. ამ სირთულეებსა და წინააღმდეგობებს სპეციფიური ელემენტები ემატე-

ბათ პოსტ საბჭოთა ქვეყნების ხელოვნების უახლეს ვერსიებში. ხათუნა ხაბულიანის სხვადასხვა პუბლიკაციაში ეს სფერო მთავარი თემაა, სადაც ვიზუალური ხელოვნების ინტერპრეტაცია ეპოქის ხასიათისა და მიმდინარე პროცესების გააზრებას უკავშირდება. აქ ხელოვნება საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ ავლენს თავს ის იმ დროში, რომელშიც ვცხოვრობთ.

ფრიდრიჰ ნიცშე

ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან

მთარგმნელი: **გიორგი მესხი**

გამომცემლობა: „ჩვენი მწერლობა“, 2017

ამ წიგნით იწყებს ნიცშეს საკუთარი ენის შექმნის მცდელობას, რომელიც საგრძნობლად განსხვავდება მაშინდელი გერმანული „სალიტერატურო“ თუ „აკადემიური“ ენისგან. ამიტომაც „ტრაგედიის დაბადების“ სტილი გერმანელი ფილოსოფოსებისთვის დამახასიათებელი წერის მანერიდან საკუთრივ ნიცშეს მხატვრულ-პოეტური სტილისკენ იხრება. დიდი ხნის დაგვიანებით, მაგრამ მაინც, ქართულ ენაზე ითარგმნა ფრიდრიჰ ნიცშეს ეს საეტაპო მნიშვნელობის ნაწარმოები „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“; ნაშრომი ხელოვნებაში აპოლონურის და დიონისურის შესახებ, რომელმაც ხელოვნების, მწერლების და ფილოსოფოსების შემდგომ თაობებზე უდიდესი გავლენა მოახდინა.

Eine kurze Einführung in die georgische Literatur

by Maka Elbakidse, Gaga Lomidse, Irma Ratiani, Miranda Tkeschelaschwili,

Marine Turashwili

მოკლე შესავალი ქართულ ლიტერატურაში

მაკა ელბაქიძე, გაგა ლომიძე, ირმა რატიანი, მირანდა ტყეშელაშვილი, მარინე ტურაშვილი

მთარგმნელები: **მანანა პაიჭაძე, მაია ლისოვსკი**

გამომცემლობა: “Pop Verlag”, 2016

წიგნი ქართული ლიტერატურის მსოფლიო ლიტერატურულ რუკაზე მონიშვნის მცდელობაა. მისი მიზანია, ქართული მწერლობითა და კულტურით დაინტერესებულ გერმანულენოვან მკითხველს საშუალება მისცეს, გაეცნოს ქართული ლიტერატურის განვითარების ცალკეულ ეტაპებს არა როგორც იზოლირებულ ლიტერატურულ სივრცეს, არამედ როგორც მსოფლიო კულტურის ნაწილს. წიგნი მოიცავს პერიოდს ქართული ანბანის შექმნიდან თანამედროვე, პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურამდე. ნაშრომი მომზადდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში, საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს ქართულის, როგორც უცხო ენის, სწავლების პროგრამა „ირბახის“ ფარგლებში, გერმანულ ენაზე ითარგმნა და გერმანიაში გამოცა.

**Literature, Electricity and Politics 1740–1840: ‘Electrick Communication Every Where’
by Mary Fairclough**

მერი ფეარკლაუ

ლიტერატურა, ელექტროობა და პოლიტიკა 1740-1840:

„ელექტრონული კომუნიკაცია ყველგან“

გამომცემელი: “Palgrave Macmillan”, 2017

ნიგნი იკვლევს ელექტროობასთან დაკავშირებული მეცნიერების თავისებურებებს ხანგრძლივი მე-18 საუკუნის მანძილზე და იმ პერიოდის ლიტერატურულ და პოლიტიკურ ტექსტებში. ელექტროობა განმანათლებლობის პროგრესის სიმბოლოდ მიიჩნეოდა, მაგრამ მისი მოქმედების და პრაქტიკული გამოყენების პრინციპები ბუნდოვანი რჩებოდა. ელექტროობის ბუნების შესახებ კამათი დაუკავშირდა დებატებს ისეთ საკითხებზე, როგორცაა სხეულსა და სულს შორის მიმართება, სექსუალური ლტოლვის ბუნება და ა.შ. ნიგნი გამოკვლევულია ელექტროობის ტექსტუალური მანიფესტაციები 1740-დან 1840 წლამდე, სადაც კომენტატორები მას განიხილავენ, როგორც მატერიალურ ძალას და წმინდად მეტაფორული მნიშვნელობის მქონე ცნებას. ამ მიზნით გამოკვლევულია ისეთი მწერლების ნაწარმოებები, როგორებიცაა მერი რობინსონი, ედმუნდ ბურკი, ერაზმუს დარვინი, მერი შელი თუ რიჩარდ კარლაილი.

Fiction and Narrative

by Derek Matravers

დერეკ მატრავერსი

გამონაგონი და ნარატივი

გამომცემლობა: “Oxford University Press”, 2017

გასული ოცი წლის მანძილზე, ფილოსოფიაში ვირტუალურად თითქოს თანხმდებოდნენ იმაზე, რომ გამონაგონსა და წარმოსახვას შორის გარკვეული კავშირი არსებობს. განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ გამონაგონს წარმოსახვისთვის დამახასიათებელი ცნებებით განსაზღვრავდნენ. დერეკ მატრავერსის აზრით, ამგვარი მიდგომა მცდარია. გავრცელებული განმარტებების თანახმად, „წარმოსახვა“ გამონაგონს კი არ უკავშირდება, არამედ უფრო მეტად – რეპრეზენტაციებთან აქვს საერთო. მატრავერსისეული მიდგომით, რომელიც ძირითადად ფსიქოლოგიურ ნაშრომებს ეფუძნება, გამონაგონსა და არაგამონაგონს შორის სხვაობას ამკრთალებს და წარმოსახვას საერთოდ გამორიცხავს.

**Idolizing Authorship: Literary Celebrity and the Construction of Identity,
1800 to the Present**

Edited by **Gaston Franssen, Rick Honings**

**ავტორობის გაკერპება: ლიტერატურის ვარსკვლავი და იდენტობის აგება,
1800 წლიდან დღემდე**

რედაქტორები: **გასტონ ფრანსენი, რიკ ჰონინგსი**

გამომცემლობა: “Amsterdam University Press”, 2017

დღევანდელი ჩვენი ვარსკვლავური კულტურა კინოვარსკვლავებსა და პოპ მუსიკოსებს უტრიალებს, მაგრამ კაცობრიობის ისტორიას ბევრი ვარსკვლავი ავტორი ახსოვს. ამ კრებულში გაერთიანებულია ნაშრომები, სადაც ავტორები ცდილობენ გაარკვიონ, თუ რუსოს, პრუსტის, გოეთეს, პაუნდის და მურაკამის მსგავსი მწერლები როგორ გახდნენ ვარსკვლავები; როგორ აგებდნენ ისინი საკუთარ იმიჯს თვითონ, თავიანთი მკითხველების ხელშეწყობით; როგორ განსხვავდებოდა ეს პროცესი სხვადასხვა ქვეყანაში თუ ეპოქაში.

The Pen and the Brush: How Passion for Art Shaped Nineteenth-Century French Novels
by Anka Muhlstein

ანკა მიულშტაინი

კალამი და ფუნჯი: როგორ შექმნა ხელოვნებისკენ სწრაფვამ მეცხრამეტე საუკუნის ფრანგული რომანი

გამომცემლობა: “Other Press”, 2017

გონებამახვილობით და სიღრმისეული ანალიზით ცნობილი წიგნების „ბალზაკის ომლეტი“ და „მუსიე პრუსტის ბიბლიოთეკა“ შემდეგ, ანკა მიულშტაინი მკითხველს თავაზობს ნაშრომს „კალამი და ფუნჯი“, სადაც ფრანგულ რომანებს მიმოიხილავს – ბალზაკის, ზოლას, პრუსტის, ჰიუსმანსის და მოპასანის ნაწარმოებებს და სახვითი ხელოვნებისადმი მათ გატაცებაზე ამახვილებს ყურადღებას. ავტორი ამა თუ იმ მწერლის თანამედროვე მხატვრების გადამწყვეტ როლზე მიუთითებს, რომლის წყალობითაც შეიქმნა ესა თუ ის ნაწარმოები – ტექნიკური თუ ესთეტიკური თვალსაზრისით. მიულშტაინის ნაშრომში ცოცხლდება მე-19 საუკუნის პორტრეტი, სადაც შემოქმედი ადამიანების ვინრო ჯგუფში სეზანი და ზოლა მეგობრობდნენ, ხოლო ბალზაკი დელაკრუას პიროვნების გავლენას განიცდიდა. ამ მოგზაურობისას, მკითხველი ხვდება, თუ რამდენად ძლიერია დიდი მხატვრობა და როგორ შეუძლია მას შემოქმედებითი ცეცხლის გაღვივება.

Theory/Theatre

by Mark Fortier

მარკ ფორტიერი

თეორია/თეატრი

გამომცემლობა: “Routledge”, 2016

„თეორია/თეატრი“ ლიტერატურის თეორიის ბრწყინვალე შესავალია, ვინაიდან ის თეატრსა და საშემსრულებლო ხელოვნების ანალიზს ეხება. მასში ცხადადაა წარმოდგენილი თანამედროვე თეორიული მიდგომები, სემიოტიკითა თუ პოსტსტრუქტურალიზმით დაწყებული, კულტურის მატერიალიზმის, პოსტკოლონიური თუ ფემინისტური თეორიების ჩათვლით.

წინამდებარე წიგნი მარკ ფორტიერის კლასიკადტყვეული ნაშრომის მესამე გამოცემაა, სადაც ავტორმა განავრცო თავისი შეხედულებები და დაამატა შემდეგი

თავები: ქვირ-თეორია, პოსტმარქსისტული თეორია, ტექნოლოგია და ვირტუალობა, პოსტკოლონიალიზმი და რასა. ამავე დროს, მკითხველი გაეცნობა სრულიად ახალ ნაშრომს კოგნიტიური მეცნიერების შესახებ, რომელიც მალევე იქცა თეატრის და საშემსრულებლო ხელოვნების თეორიის ფუნდამენტურ ელემენტად. მარკ ფორტიერის წიგნი თეატრის თეორიით დაინტერესებულთათვის აუცილებლად ნასაკითხ წიგნად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ნომრის ავტორები:

თეიმურაზ დოიაშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
temodoia@yahoo.com

ივანე ამირხანაშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
vanion@posta.ge

მარია არპენტიევა
ფსიქოლოგიის დოქტორი
კ.ციოლკოვსკის სახელობის კალუგის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
კალუგა, რუსეთი
mariam_rav@mail.ru

ლევან ბრეგაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
levan1b@yahoo.com

თამაზ ვასაძე
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
sopovasadze@gmail.com

კონსტანტინე ბრეგაძე
ასოცირებული პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
tintorento@yahoo.com

თეიმურაზ კობახიძე
პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
teko282@gmail.com

მაკა ელბაქიძე

პროფესორი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თბილისი, საქართველო

makael2004@yahoo.com

ოლგა სმოლნიცკაია

ფილოსოფიურ მეცნიერებათა კანდიდატი

უკრაინული ენის შესწავლის კვლევითი ინსტიტუტი

კიევი, უკრაინა

olga-smolnickaya@yandex.ua

თამარ პაიჭაძე

პროფესორი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, საქართველო

tamunapaichadze@yahoo.com

tamar.paichadze@tsu.ge

თამარ ნუცუბიძე

ფილოლოგიის დოქტორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თბილისი, საქართველო

nutsubidze.tamar@gmail.com

თამარ ბარბაქაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თბილისი, საქართველო

tamarbarbaq@yahoo.com

ჰაიატე სოტომე

ტოკიოს უნივერსიტეტის დოქტორანტი

ტოკიო, იაპონია

h.soutome@gmail.com

თამარ ციციშვილი

ფილოლოგიის დოქტორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თბილისი, საქართველო

t.tsitsishvili@yahoo.com

ირინა მოდებაძე
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
irinamodeb@gmail.com

ირმა რატიანი
პროფესორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
ir.ratiani@gmail.com

ალექსანდრე სტროევი
პროფესორი
ახალი სორბონა
პარიზი, საფრანგეთი
alexandre.stroev@univ-paris3.fr

რუსუდან თურნავა
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
rusudan_turnava@yahoo.com

მირანდა ტყეშელაშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
litinstituti@yahoo.com

ნინო გაგოშაშვილი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
ngagochac@yahoo.fr

თათია ობოლაძე
ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი
თბილისი, საქართველო
tatia.oboladze@gmail.com

საბარ სულთანი
პროფესორი
დჰოფარის უნივერსიტეტი
სალალაჰი, ომანის სასულთნო
s_rashid83@yahoo.com

ნატალია ეგოროვა
პედაგოგიკის დოქტორი
ბელორუსიის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
მინსკი, ბელარუსი
egorov1977@yandex.ru

ა. დროზდი
პედაგოგიკის დოქტორი
ბარანოვიჩის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ბარანოვიჩი, ბელარუსი
julkaforfriends@gmail.com

ნონა კუპრეიშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
nonakupreishvili@gmail.com

რუტა ბრუზგენე
პროფესორი
მიკოლას რომერის უნივერსიტეტი
ვილნიუსი, ლიტვა
rutabru1@gmail.com

ელენე გოგიაშვილი
ასოცირებული პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
elene.gogiashvili@tsu.ge

ემზარ კვიციანიშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
litinstituti@yahoo.com

გაგა ლომიძე
პროფესორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
gagalomidze@gmail.com

Contributors:

Teimuraz Doiashvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
temodoia@yahoo.com

Ivane Amirkhanashvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University Tbilisi, Georgia
vanion@posta.ge

M. R. Arpentieva
PhD of Psychology
Kalyug State University of K. Tsiolkovsky
Kalyuga, Russia
mariam_rav@mail.ru

Levan Bregadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
levan1b@yahoo.com

Tamaz Vasadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
sopovasadze@gmail.com

Konstantine Bregadze
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
tintorento@yahoo.com

Teimuraz Kobakhidze
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
teko282@gmail.com

Maka Elbakidze
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
makael2004@yahoo.com

Olga Smolnytska
Candidate of Philosophical Sciences
Research Institute of the Ukrainian Studies
Kyiv, Ukraine
olga-smolnickaya@yandex.ua

Tamar Paichadze
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
tamunapaichadze@yahoo.com
tamar.paichadze@tsu.ge

Tamar Nutsubidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
nutsubidze.tamar@gmail.com

Tamar Barbaqadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
tamarbarbaq@yahoo.com

Haiate Soutome
PhD Student of Tokyo University
Tokyo, Japan
h.soutome@gmail.com

Irine Modebadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
irinamodeb@gmail.com

Tamar Tsitsishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
t.tsitsishvili@yahoo.com

Irma Ratiani
Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
ir.ratiani@gmail.com

Alexandre Stroev
Professor
University of Paris III: Sorbonne Nouvelle
Paris, France
alexandre.stroev@univ-paris3.fr

Rusudan Turnava
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
rusudan_turnava@yahoo.com

Miranda Tkeshelashvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
litinstituti@yahoo.com

Nino Gagoshashvili
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
ngagochac@yahoo.fr

Tatia Oboladze
PhD at Ivane JavaxiSvili Tbilisi State University Doctoral student
Tbilisi, Georgia
tatia.oboladze@gmail.com

Sabbar S. Sultan (Ph.D.)
Professor
Dhofar University
Salalah, , Sultanate of Oman
s_rashid83@yahoo.com

Natalia Egorova
PhD of Pedagogy
Belarus State University
Minsk, Belarus
egorov1977@yandex.ru

Alina Drozd
PhD of Pedagogy
Baranovich State University
Baranovich, Belarus
julkaforfriends@gmail.com

Nona Kupreishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
nonakupreishvili@gmail.com

Nona Kupreishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
nonakupreishvili@gmail.com

Rūta Brūzgienė
Professor
Mykolas Romeris University
Vilnius, Lithuania
rutabrul@gmail.com

Elene Gogiashvili
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
elene.gogiashvili@tsu.ge

Emzar Kvitaishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
litinstituti@yahoo.com

Gaga Lomidze
Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmai.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>). ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება სამ (ქართული, ინგლისური, რუსული) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალკე (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 – 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 წიგნები“.
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 დაკაზმებული 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:

ყენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიანთა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში“ (Jennet 1998: 37). რატომ შეარჩია ყენეტმა 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	დამონგვული ლიტერატურის ნუსხის (დამონგვანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form
ნიგნი, ერთი ავტორი	Abashidze, K'it'a. <i>Et' iudebi XIX-s-is Kartuli Li'terat'uris Shesakheb</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970 (აბაშიძე, კიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).
Book, one authors	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
ერთი თავი ნიგნიდან ან ესე კრებულიდან	„P'ost'modernizmi“. <i>Lit'erat'uris T'eoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'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).
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი	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). Nataдзе, 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).
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.

სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან	K'avtiasvili, Venera. „Iliia Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dzeban</i> . XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს 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</i> :5 (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 მართვა. 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. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html ; Internet.
Electronic document From Internet	Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
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 ხელნაწერით	Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Avt'ortan</i> . 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანიზი, 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>კონფერენციის მასალები</p> <p>Conference Proceedings</p>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakhebi 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</p> <p>(ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარობა და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i>).</p>
<p>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</p> <p>Thesis or dissertation</p>	<p>Is'ikarishvili, Lela. <i>Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ek'ebi. 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 თანავტორობით) 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. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English and Russian languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials – maillit@litinstituti.ge; Russian materials – 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
Book, one authors	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti “. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 centjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).
Book, no author given	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.
Editor or compiler as "author"	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.

<p>Electronic document From Internet</p>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
<p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p><i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p>
<p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p>Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i>. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>Conference Proceedings</p>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kumis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i>).</p>
<p>Thesis or dissertation</p>	<p>Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i>. PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>

* 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).