

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

20/II

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია

თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)
ლევან ბრეგაძე (საქართველო)
რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)
მაია ბურიმა (ლატვია)
რაჰილა გეიბულაევა (აზერბაიჯანი)
თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)
მაკა 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

მირანდა ტყეშელაშვილი

სჯანი 20/II, 2019, დეკემბერი

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

Miranda Tkeshelashvili

Sjani (*The Thoughts*) 20/II, 2019, December

Address:

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

ჟურნალი რეგისტრირებულია შემდეგ ბაზებში:

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

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

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

**ლიტერატურის თეორიის
პრობლემები**

ივანე ამირხანაშვილი
აგიოგრაფიის მკითხველი

ირმა რატიანი
მაკა ელბაკიძე
რუსთაველი – ნიზამის
თანამედროვე: ზოგიერთი
პოეტიკური და ესთეტიკური
პრინციპის რევიზია

პოეტიკური პრაქტიკები

მანანა კვაჭანტირაძე
მითისქმნადობის სპეციფიკა
ვაჟა-ფშაველას პოემებში

სალომე პატარიძე
ქალური ენისა და
თვითგამოხატვის პრობლემები
ინგებორგ ბახმანისა და
ლია სტურუას პოეტურ
ტექსტებში

**ლიტერატურისმცოდნეობის
ქრესტომათია**

ირინა ნეუპაკოევა
ნიკოლოზ ბარათაშვილი და
ევროპული პოეზია

**Problems of Literary
Theory**

7 **Ivane Amirkhanashvili**
A Reader of Hagiography

14 **Irma Ratiani**
Maka Elbakidze
*Rustaveli – Nizami’s
Contemporary: Revision of
Some Poetical and Aesthetical
Principles*

Poetical Practices

20 **Manana Kvachantiradze**
*Specifics of Creation of Myth
in Vazha Pshavela’s Poems*

35 **Salome Pataridze**
*Problems of Feminine Language
and Self-representation in Poetic
Texts of Ingeborg Bachmann and
Lia Sturua*

**Chrestomathy of
Literary Theory**

51 **Irina Neupakoeva**
*Nikoloz Baratashvili
and the European Poetry*

ფილოლოგიური ძიებანი

ირმა რატიანი
ელკა ტრაიკოვა
პოლიტიკური პროცესებისა
და ლიტერატურული დისკურსის
ურთიერთმიმართებისათვის.
სოციალისტური ქვეყნების
გამოცდილება

რუსუდან თურნავა
ნინო გაგოშავილი
ფრანგული თეატრით
შთაგონებული ქართული
პიესები
(ადაპტაცია 1880-1920 წლების
ქართულ დრამატურგიაში)

ანა მურადოვა
რუსუდან თურნავა
მოლიერის პიესების ასირიული
თარგმანები საქართველოში

ინტერპრეტაცია

მაია ნინიძე
მაია ჯანგიძე
ინტერტექსტუალობა
გურამ რჩეულიშვილის
შემოქმედებაში

კრიტიკული დისკურსი

კონრად გუნეში
1980-90-იანი წლების
„შენელების“ ლიტერატურული
დისკურსები და კულტურული
მოძრაობები, რომლებიც
განხორციელდა ნელი
ტურიზმის სამოგზაურო
ფორმებში და ადასტურებს
მდგრადობის პოლიტიკურ
კომპონენტს სამმაგი შედეგის
სოციალური და ეკოლოგიური
ასპექტების მეშვეობით

Philological Researches

78 **Irma Ratiani**
Elka Traykova
*Interconnection of Political
Processes and Literary Discourses.
Experience of Socialist Countries*

95 **Rusudan Turnava**
Nino Gagoshashvili
*Georgian Plays Inspired by the
French Theatre
(Adaptation in Georgian
Dramaturgy of 1880-1920)*

116 **Anna Muradova**
Rusudan Turnava
*Assyrian Translations of
Molière's Plays in Georgia*

Interpretation

139 **Maia Ninidze**
Maia Jangidze
*Intertextuality in
Guram Rcheulishvili's Fiction*

Critical Discourse

155 **Dr. Konrad Gunesch**
*Literary Discourses and Cultural
Movements of Slowness in the
1980s and 1990s, Actualized in
the Travel Form of Slow
Tourism and Affirming
the Political Component of
Sustainability via the Triple
Bottom Line's Social and
Environmental Dimensions*

რამაზ ჩილაია

მოდერნიზმიდან პოსტ-
პოსტმოდერნიზმამდე

187 Ramaz Chilaia

*From Modernism to
Post-Postmodernism*

**თარგმანის თეორია და
პრაქტიკა**

***Theory and Practice of
Translation***

ნინო სურმავა

ამინ არ-რეიჰანის „ჯუჰანი“
და მისი თარგმანების
პრობლემატიკა

200 Nino Surmava

*Ameen Rihani's "Juhan"
and Problematic of its
Translations*

იორდან ლუცკანოვი

ნიკოლოზ ბარათაშვილის
„ჩონგურს“: ორიგინალის რითმა
და სამი თარგმანი

210 Yordan Lyutskanov

*"To Chonguri" by N. Baratashvili:
the Rhythm of the Original and of
Three Translations*

კულტურის პარადიგმები

Paradigms of Culture

თეა თალაკვაძე

იდენტობის ძიება და სიმბოლოს
რღვევის პარადიგმა
გარდატეხის ქალაქში

246 Tea Talakvadze

*The Destruction of a Symbol and
the Identity Paradigm of a City
in Transition*

**ფოლკლორისტიკა –
თანამედროვე კვლევები**

***Folkloristics –
the Modern Researches***

ოთარ ონიანი

„თეთრი მანგურის“ მიმართება
სამონადირეო ბალადებთან

262 Otar Oniani

*The Relation of the "White
Mangur" to the Hunting Ballads*

ანდრეი კოროვინი

ცნება „ლიტერატურული
ჯადოსნური ზღაპარი“ და
ჰანს ქრისტიან ანდერსენის
ზღაპრები

282 Andrey Korovin

*The Notion "Literary Fairy Tale"
and Hans Christian Andersen's
Tales*

გამოხმაურება, რეცენზია

სოლომონ ტაბუცაძე
პოლიტიკური თეატრის
იკონოგრაფია

290 **Solomon Tabutsadze**
Iconography of Political Theatre

Reviews, Comments

ახალი წიგნები

მოამზადა **გაგა ლომიძე**

295 Prepared by ***Gaga Lomidze***

New Books

ივანე ამირხანაშვილი
(საქართველო)

აგიოგრაფიის მკითხველი

ტექსტი არ არსებობს მკითხველის გარეშე. ტექსტის სიცოცხლე მკითხველთან კომუნიკაციით არის გაპირობებული.

კომუნიკაცია შეხვედრამდე იწყება. სანამ მკითხველი შეხვდება ტექსტს, მანამ ის აღიარებს ტექსტის ძალაუფლებას.

ტექსტის დიქტატურა თუ არ აღიარე, მკითხველი ვერ გახდება. თვითრწმენა, რომ ტექსტს ირჩევ შენ, არასწორია. ტექსტი გირჩევს შენ. ამდენად, ხარ არჩეული და არა – რჩეული. შენ ხარ საშუალება, ტექსტის ნაკითხვის, გაცოცხლების საშუალება. ეს ნიშნავს, რომ ტექსტი გიყენებს პირობებს. თუ ამ პირობებს არ გაითვალისწინებ, თუ დაარღვევ კომუნიკაციის წესებს, ნაწარმოები არ მიგიშვებს თავისთან, არ გაგეხსნება, არ მოგენდობა.

კომუნიკაციის წესებში შედის ის, რომ აღიარო ტექსტის პრიმატი – მისი ესთეტიკური, ეთიკური და პოეტიკური პრინციპები; მისი დანიშნულება, მიზანი, მნიშვნელობა.

არა ისე, როგორც გესმის, არამედ ისე, როგორც უნდა.

მკითხველი უპირობოდ აღიარებს ტექსტის უფლებამოსილებას, რომელიც გავლენასაც გულისხმობს, ზემოქმედებასაც და დიქტატსაც.

მკითხველს ეკრძალება გავიდეხს ჟანრის კანონის ჩარჩოებიდან; არ ეკრძალება – შევიდეხს თხრობაში, გახდეს ნარატიული მოვლენის მონაწილე, თავი დააყენოს პერსონაჟების გვერდით.

მკითხველი ტექსტში უნდა შეხვიდე ისე, როგორც სასტუმროს ნომერში, სადაც ყველაფერი შენია, მაგრამ შენი საკუთრება არ არის. სანამ ტექსტში ხარ, ყველა ნიუანსი შენია, შენთვის არსებობს, შენ გემსახურება, მაგრამ იცი, რომ არაფერი არ უნდა შეცვალო, არ უნდა გადააკეთო, არ უნდა გაიტანო, არ უნდა გადააგდო.

მკითხველი გრძნობს, რომ მისი ნება, მისი აღქმა მეორეულია. პირველადი ავტორის ნებაც არ არის. პირველი არის კანონი, ჟანრის კანონი. კარგი მკითხველი არის ის, ვინც მიჰყვება ავტორს და იცის, რა არის კანონი.

ნაწარმოებს მარტო ავტორი და კანონი არ ქმნიან. მას ქმნის აგრეთვე დრო, ისტორია, კულტურა.

კითხვის პროცესში ავტორიც და მკითხველიც მეორეულ პოზიციას იკავებენ, პირველობის სტატუსი ეკუთვნის ტრადიციას, რომელიც არის აქტორი, თხრობის სუბიექტი, მთავარი რეპრეზენტატორი.

ტრადიციაში მონაწილეობა ანუ ნაკითხვა, აღქმა, გააზრება, კულტურული პროცესია. აღქმის „ისტორიზაცია“ კომუნიკაციის მთავარი პირობაა.

მკითხველს ევალება არა მარტო წაიკითხოს, არამედ „აღმოიკითხოს“ ტექსტი. „აღმოიკითხვა“ – ეს არის განმარტება, გაცნობიერება, შინაარსის ამოტანა ზედაპირზე, იდეის გასაგნება, ანუ ის, რასაც ჰ. გ. გადამერი „დაფარულის გამჟღავნებას“ უწოდებს: „მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც რაღაცას გვეუბნება, მკითხველის პირისპირ დგას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის გვეუბნება ისეთ რამეს, რისი გადმოცემის საშუალებაც წარმოადგენს დაფარულის გამჟღავნებას“ (გადამერი 1991: 263).

მკითხველმა შეიძლება ბოლომდე ვერ გაამჟღავნოს დაფარული, მაგრამ ავტორის მიზანი უნდა დაინახოს. უნდა გააცნობიეროს, რომ იმყოფება ისეთ ფასეულობათა ველში, რომელსაც თვითნებურად ვერ შეცვლის. ვერ გადაახვავებებს, ვერ შეიტანს მასში თავის იდეებს, თავის ექსტრაპოლაციებს – ანაქრონისტულ თვალსაზრისებს.

ტექსტი ზემოქმედებს, როგორც მუსიკა, რომლის ინტერპრეტირება ბოლომდე შეუძლებელია. განცდებს აზრობრივად ვერ განმარტავ, ლოგიკით ვერ ჩანაცვლებ, ვერ გააანალიზებ. თუ ფიქრობ, რომ ყველაფერი გაიგე, მაშინ ვერაფერი გაგიგია.

ავტორის მიზანია, მკითხველმა იპოვოს კამერტონი, აკუსტიკური ინსტრუმენტი, რიტმი, რაზეც უნდა ააწყოს კითხვის პროცესი. არსებობს თხრობის რიტმი – ამბის გადმოცემის დინამიკა, ალქმის რიტმი – სააზროვნო ფორმათა მიღება-ათვისების ინტენსივობა, კითხვის რიტმი – შინაგანი და გარეგანი არტიკულაციის ტექნიკა, სინტაქსის რიტმი – სიტყვათშეთანხმების ჰარმონია, ზოგჯერ დუნე, დაბალი, ნელი, აუჩქარებელი, ზოგჯერ სწრაფი, აჩქარებული, ექსპრესიული.

კითხვა არ არის შემოქმედება. კითხვა არის მოქმედება, რომელიც ტექსტის სწორად გაგებასა და გადმოცემას გულისხმობს. ტექსტი ინვეეს, ეპატიჟება მკითხველს თანამოქმედებისაკენ. ბგერა, მარცვალი, სიტყვა, სინტაქსი, რიტმი, ტონი, პათოსი – თანამოქმედების მექანიზმებია.

ტექსტი მკითხველისგან მოითხოვს არა მორჩილებას, არამედ თანხვედრას. კითხვა იმდენად არის ეფექტური, რამდენადაც მკითხველი ემორჩილება წესებს, რამდენადაც კონსტრუქციული, ადეკვატურია მის მიერ ტექსტის ალქმა.

„აღმოიკითხვის“ პირველი საფეხურია კომუნიკაციის საკითხი, ურთიერთობის განსაზღვრა ტექსტთან. გამოიკვეთება ორნაირი კავშირი: სინქრონული, ტექსტთან მიმართებით და დიაქრონული, ტრადიციასთან (ისტორიასთან) მიმართებით. დაახლოებით ისე, როგორც რეცეფციულ ესთეტიკაშია, ტექსტი უნდა წავიკითხოთ დროის კონტექსტში. ალქმა, მიღება, წაკითხვა ისტორიულ ფონზე უნდა განხორციელდეს.

მისაღებია კემბრიჯელი ჰერმენევტიკოსის კვენტინ სკინერის რჩევა – ნაწარმოების წაკითხვისას ყურადღება გავამახვილოთ არა მარტო ტექსტზე, არამედ გავითვალისწინოთ გაბატონებული ტრადიციები, რომლებიც განა-

პირობებს ნაწარმოებში წამოჭრილ თემებთან და პრობლემებთან მიდგომას (Skinner 2018:137).

მკითხველმა შეიძლება არ იცოდეს, რომ ის წინასწარ არის არჩეული. ისეთი ნორმატიული ტექსტი, როგორც არის აგიოგრაფიული თხზულება, წინასწარ გულისხმობს „თავის“ მკითხველს, რომელიც „გაუგებს“, აღიარებს მის კანონს და ცნობს მის კულტურულ სუვერენიტეტს.

ტექსტი ეძებს აღქმის რეალურ სუბიექტს. ამ ძებნის მიზანი ინტენცია, ტელეოლოგიური არსი არის ის, რომ ნაწარმოებმა განახორციელოს თავისი თავი, როგორც „წერილმა“ (писание), როგორც ტრადიციის ანუ გადაცემის საგანმა.

მკითხველი იცავს ესთეტიკურ დისტანციას, ითვალისწინებს ჟანრის სპეციფიკას და აკვირდება აქტუალიზების წესს, რომელი მიმართულებით გაააქტიუროს ყურადღება.

ეს არის ერთგვარი რეცეფციული კონტროლი, რომლის დარღვევა ნიშნავს არა თავისუფლებას, არამედ უკონტროლობას.

თავისუფალი ინტერპრეტაცია ნიშნავს, რომ გზას ავცდით, ანუ დავარღვიეთ კანონი, გავედით რეცეფციული კონტროლიდან. თუ პერსონაჟი „შავია“, ის არ უნდა „გავათეთროთ“ და, პირიქით, თუ თეთრია, შავი ლაქები არ უნდა მოვუძებნოთ.

მაგალითად, თუ ავტორი გვეუბნება, რომ წმიდა შიო „იქმნა თ ე ა ტ რ ო ნ ანგელოსთა და კაცთა“ (ძეგლები 1971:169), ეს სწორედ იმას ნიშნავს, რომ გმირი მართლაც „თეატრონად“, სანახაობად იქცა, და ამ შემთხვევაში მხოლოდ ეს მეტაფორა გამოხატავს იმას, რისი თქმაც ავტორს სურს.

ნდობის ფაქტორი თავისთავად მუშაობს. ავტორი ანდობს ტექსტს მკითხველს, მკითხველი ენდობა ავტორს. ეს „საზოგადოებრივი ხელშეკრულება“ გარკვეულ დონემდე მოქმედებს, შემდეგ კი იწყება წაკითხვის სხვა, შინაგანი, უფრო ბუნებრივი ეტაპი, რომელსაც რეცეფციულ ჭირვეულობას ვუწოდებდი.

რას ვგულისხმობ ამ ცნებაში? უპირველეს ყოვლისა, იმას, რომ შეუძლებელია მკითხველმა ზუსტად ისე აღიქვას ტექსტი, როგორც ავტორი წერს. ამავე დროს, ტექსტი სრული სიზუსტით ვერ გადმოსცემს იმას, რაც ავტორს სურდა, რომ გადმოეცა. აქედან გამომდინარე, წაკითხვის პროცესში იქმნება ორი ბუფერული სივრცე: პირველი, სივრცე მკითხველსა და ავტორს შორის და მეორე, სივრცე ტექსტსა და მკითხველს შორის. ბუფერული ზონები თავისთავად ივსება მხატვრულ-ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური ფაქტორებით. რა გვაქვს მოცემული ტექსტის სახით და როგორ ვაკონკრეტებთ ანუ როგორ აღვიქვამთ მას, ეს, მაინც, გინდა არ გინდა, მკითხველის ინდივიდუალურ ხასიათზეა დამოკიდებული.

ერთგან ვოლფგანგ იზერი განიხილავს რომან ინგარდენის თვალსაზრისს, რომელიც ერთმანეთს უპირისპირებს ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურასა და მის შესაძლებელ კონკრეტიზაციას. იზერი ამტკიცებს,

რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებს აქვს ორი პოლუსი – მხატვრული და ესთეტიკური. პირველი ეკუთვნის ავტორის მიერ შექმნილ ტექსტს, მეორე – მკითხველის მიერ დაკონკრეტებულ, ნაკითხულ ტექსტს.

ამ პოლარულობის გამო, იზერის მტკიცებით, ლიტერატურული ნაწარმოები არ შეიძლება მთლიანად დაემთხვეს არც ავტორის ტექსტს და არც მკითხველის მიერ ნაკითხულ ტექსტს.

ნაწარმოები ავტორსა და მკითხველს შორის დევს. ნაწარმოები უფრო მეტია, ვიდრე ავტორის მიერ შექმნილი ტექსტი, რადგან ეს ტექსტი ცოცხლობს მხოლოდ კითხვის პროცესში.

ნაკითხვა კი დამოკიდებულია მკითხველის ინდივიდუალობაზე. ტექსტი ზემოქმედებს ამ ინდივიდუალობაზე და, შესაბამისად, ცვლის ნაკითხვის თავისებურებებს (Iser: 76).

საქმე ის არის, რომ მხატვრული ნაწარმოებისა და, საერთოდ, ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა შეზღუდულია, აღქმის ბუნებიდან გამომდინარე და, ამდენად, ყოველთვის ცალმხრივია. როგორც უნდა ეცადოს მკითხველი, რომ რაც შეიძლება ფართოდ აითვისოს ნაწარმოები, მისი აღქმა არასოდეს იქნება ამომწურავი (Ingarden 1962: 57).

ამავე დროს, კითხვა სწორედ იმით არის საინტერესო, რომ ამომწურავი არასოდეს იქნება. ამაში მდგომარეობს მისი სპეციფიკა, ხასიათი, დინამიკა.

ტექსტი და ნაკითხვა ურთიერთკავშირის განსაკუთრებული ფორმაა. ჰერმენევტიკული თვალსაზრისით, თავის შინაარსს, თავის თავდაპირველ ყოფიერებას კითხვაში აღიდგენს, ისევე, როგორც ეპოსი რაფსოდების დეკლამაციაში ან გამოსახულება დამთვლიერებლის ჭვრეტაში. ნიგნის კითხვა არის მოვლენა, რომელშიც ცოცხლდება ამბის დაფარული სტრუქტურა (გადამერი 1988: 211).

მკითხველი, რა თქმა უნდა, არის მიმღები, რეციპიენტი, აღმქმელი, მაგრამ, ამავე დროს, არის გადმომცემი, გამტარი, გადამტანი, რომელმაც ტექსტი მსმენელამდე უნდა მიიტანოს.

დამონშებანი:

Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi. Ts'igni II. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1971 (*ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. ნიგნი II. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1971).

Gadamer Hans Georg. *Istina i Metod.* Moskva: izdatel'stvo "progress", 1988 (Гадамер Ганс Георг, *Истина и метод*. Москва: издательство „прогресс“, 1988).

Gadamer Hans Georg. *Aktual'nost' Prekrasnogo.* Moskva: izdatel'stvo "iskusstvo", 1991 (Гадамер Ганс Георг, *Актуальность прекрасного*. Москва: издательство „искусство“, 1991).

Ingarden Roman, *Issledovaniya po Estetike.* Moskva: izdatel'stvo inostrannoj literatury, 1962 (Ингарден Роман, *Исследования по эстетике*. Москва: издательство иностранной литературы, 1962).

Iser Vol'fgang, *Protsses Chteniya: Fenomenologicheskij Podkhod.* Antologiya Kabanova I.V. Wikiread-

ing.ru (Изер Вольфганг, *Процесс чтения: Феноменологический подход*. Антология Кабанова И. В. wikireading.ru).

Skiner Kventin, *Motivy, Namereniya i Interpretatsiya Tekstov. Kembridzskaya Shkola: Teoriya i Praktika Intellektual'noi Istorii*. NLO, 2018 (Скинер Квентин, *Мотивы, намерения и интерпретация текстов; Кембриджская Школа: Теория и практика интеллектуальной истории*. НЛО, 2018).

Ivane Amirkhanashvili
(Georgia)

A Reader of Hagiography

Summary

Key words: Communication, text, reader.

A text does not exist without a reader. The life of a text is conditioned by communication with the reader. Communication starts before the encounter. Prior to encountering a text, the reader recognizes the authority of the text.

If you do not recognize the dictatorship of the text, you fail to become a reader. Self-belief that you choose the text by yourself is wrong. The text chooses you. Hence, you do not choose, you are chosen. You are a means of reading the text, a tool to enliven the text. This means that the text imposes conditions on you. If you do not take into consideration these conditions or break the rules of communication, a literary work won't let you come closer to it; it won't open up, trust you.

The rules of communication include the recognition of the primacy of the text – its aesthetic, ethical and poetic principles; its destination, purpose, importance.

Not as you understand, but as it should be.

The reader unconditionally acknowledges the authority of a text which implies the influence, effect and dictate.

The reader is not permitted to go beyond the limits of the law of genre but he is allowed to enter the narrative, to become a participant in narrative events, to put oneself in the place of a character.

The reader should enter the text as a hotel room, where everything belongs to you, but not your property. While you are in the text, the nuances are all yours, exist for you, serve you, but you know that you don't have to change anything, alter, remove or throw away.

The reader feels that his will and perception are secondary. The author's will is not primary either. The primacy belongs to the law, the law of the genre. A good reader is the one who follows the author and knows what the law is.

A literary work is not created just only by the author and the law. It is also created by the time, history and culture.

In the reading process, both the author and the reader occupy a secondary position: the status of primacy belongs to the tradition, which is an actor, subject of a narration, main representant.

Participation in the tradition, i.e. reading, perception and understanding is a cultural process. The “historization” of perception is the key element of communication.

The responsibility of a reader is not only reading, but “reading comprehension” of the text. The “reading comprehension” is an interpretation, awareness, bringing the content to the surface, objectification of an idea, i.e. what Hans-Georg Gadamer calls “revealing the hidden”: “The work of art that says something confronts us itself. That is, it expresses something in such a way that what is said is like a discovery, a disclosure of something previously concealed.”

The reader may not fully reveal the hidden, but must see the purpose of the author. He must realize that he lives in such a field of values that cannot be spontaneously changed by him. He cannot alter anything or bring his ideas into it, his extrapolations – anachronistic views.

The text influences like music which is impossible to interpret fully. Feelings cannot be explained by reason, replaced with logic, analyzed. If you think you understand everything, then you do not understand anything.

The purpose of the author is that the reader should find a camertone, an acoustic instrument, a rhythm on which the reading process is to be constructed. There exists a narrative rhythm – the dynamics of the transmission of the plot, the rhythm of perception – the intensity of the reception and assimilation of the forms of reasoning, the rhythm of reading – the technique of internal and external articulation, the rhythm of the syntax – the harmony of words combination, sometimes sluggish, low, slow, accelerating, sometimes fast, accelerated, expressive.

Reading in itself is not a creative process. Reading is an action that involves the correct understanding and rendering of the text. The text invites the reader to work together. The sound, syllable, word, syntax, rhythm, tone, pathos are the mechanisms of joint action.

The text requires from the reader not obedience, but coincidence. Reading is effective as much as the reader obeys the rules, to what extent his perception of the text is constructive and adequate.

The first step of “reading comprehension” is a question of communication, determination of the relationship with the text. The connection of two kinds is singled out: synchronic in relation to the text and diachronic in relation to the tradition (history). Approximately, as in receptive aesthetics, the text should be read in the context of time perception. The perception, acceptance and reading should be realized against historical background.

We accept hermeneutical study of the professor from Cambridge Quentin Skinner – when reading a literary work, the focus must be placed not only on the text but also

the dominant traditions which determine the approach to the themes and problems put forward in the composition should be taken into account (Skinner).

Perhaps the reader is unaware that he is selected beforehand. Such normative text as a hagiographical composition presupposes “its own” reader who will “understand”, acknowledge its law and recognizes its cultural sovereignty.

The text is seeking a real subject of perception. The purpose of this search, intention, teleological essence is that the composition realizes itself as “writing”, as the subject of tradition or transmission.

The reader protects the aesthetic distance, takes into consideration the specifics of the genre and observes the rule of actualization, in what direction the attention is to be intensified.

This is a kind of receptive control, the violation of which means not freedom, but the absence of control.

Free interpretation means that we are on the wrong path, i.e. we have broken the law, got out of the reception control. If the character is “black”, he should not be made “white” and, on the contrary, if he is “white”, it is not necessary to look for black spots in it.

For example, if the author of the *Life of St. Shio* says that St. Shio became a “theatron for angels and men”, this means that the principle character really became a “theatron”, spectacle and in this case only this metaphor expresses what the author wants to say.

The reliability factor works by itself. The author entrusts the text to the reader, the reader relies on the author. This “social contract” is in force until a certain level, and then begins another, internal, more natural stage of reading, which I would term a receptive caprice.

What do I mean by this concept? First of all, it is impossible for the reader to perceive the text exactly as the author writes. At the same time, the text cannot render with complete accuracy what the author intended to render. Based on this, two buffer spaces are created in the reading process: the first is a space between the reader and the author and the second space is between the text and the reader. Buffer zones are filled by themselves with artistic, aesthetic and psychological factors. What is given to us in the form of a text and how we specify or how we perceive it, whether you like it or not, depends on each individual reader’s experience.

**Irma Ratiani
Maka Elbakidze
(Georgia)**

Rustaveli – Nizami’s Contemporary: Revision of Some Poetical and Aesthetical Principles

Introduction

Formation of Georgian literature in early Middle Ages (5th century) is entirely connected with the Christian culture. It is a period, when Georgia with its literature joins the common European current of Christian literature. Nevertheless, Georgian literature, as well as the country itself, is located at the unique place of meeting the Western and the Eastern civilizations, and all kinds of “magic” is possible here! It is naïve to assert that Georgian literature equally shares the Eastern Asian and the Western European literary principles. It is favorable towards the first as well as the second literary model, but by its essence it is a Christian literature, from the very beginning oriented on the Western canon and inwardly constantly looking to the East. Its closeness to the Eastern literary tastes at various times and periods was caused by external factors^{1*}: a) the geographical location; b) historical events (political and economic requirements); c) literary tendencies which affected the Western literary world.

The existence of Georgian literary canon is organically merged with the Western European literary model, but in some periods, proceeding from the geographical location and cultural landmarks of the country, as well as of the political and economic factors, goes beyond it and is inclined towards the Eastern model. Sometimes, Georgian literature even used quite effectively the coexistence of the Western and Eastern literary models since it was constantly at the crossroads of these two civilizations.

Georgian national literary canon in early Medieval period

In the Medieval period, which is subject of investigation of this research, Georgian national literary canon was motivated by the political and ideological markers of Christianity. This tendency was especially strong in the Early Middle Ages and had its extension afterwards, in the period of Late Middle Age literature, however, with some additional po-

¹ Involvement of these external factors was suggested by Georgian scholar Revaz Tvaradze in the work *Fifteen-Centuries-Old Integrity*: “Along with the Western, European orientation, Georgian culture did not terminate relations with Eastern cultures either” (Tvaradze 1985: 17).

etical rules. That’s why it is quite acceptable to single out as a separate sub-structure – the “*Rustaveli canon*” as the first clash of Western and Eastern cultural and poetical traditions in Georgian literature distinguished by profound cosmopolitan thought.

If in Early Middle Ages, proceeding from its conceptual objective, which implied introduction and preaching of Christian worldview principles and interpretation of the Bible text, the Classical rule of the invented plot was rejected, in the Georgian literature of late Middle Ages the tradition of Fictional or invented story was getting back to the strong position.

In the Late Middle Ages it became evident, that a poetical standard, developed in Early Middle Ages was dictated by the specific aesthetic and worldview objectives during the establishment of Christian thinking, and as soon as the objectives were achieved, artistic text started to return to its natural position: to the aesthetics of fictional text. “Ignoring of the principle of historicism should be regarded as one of the merits of late medieval literature, which gave a stimulus to the long process of search for new genres and themes. Great changes in the spiritual life of humanity, the so-called “cultural explosion”, which affected by the mid XII century almost the entire civilized world, made its deep imprint on the literary process as well” (Elbakidze 2007: 158-159). The reader demanded “more dynamics, more adventure, more romance” and literature moved away from the principle of authenticity: “The above-mentioned became a strong impetus for formation of a new conception, the basic principle of which is rejection of the principle of historicism and moving to the foreground fiction” (Elbakidze 2007:159). The dichotomy of the real and the invented again became an obvious fact.

“Ideal reality” or Rustaveli canon in Georgian literature as a new stage

Since XI century Georgian literature also enters a new period; it is affected by the ongoing political and social reforms in the country as well as the secularization process observable in European literature, however, secularization was not that much sensible for Georgian literature based upon its original alphabet from the very beginning of writing¹. This way or another, the model of European Chivalry novel can be with confidence regarded as an influential version of the Western canon, which made a conceptual leap of Georgian literature from the early medieval ideological-type literature to the late medieval aestheticism. Late medieval Georgian literature, as a valuable part of European literature, becomes organically involved in the process of aesthetic innovations and the principle of literariness becomes considerably stronger. The best proof to it is a renowned masterpiece of Georgian literature – *Vepkhistqaosani*. It is noteworthy that the text by Rustaveli, which from the viewpoint of genre and conceptual strive represents a Georgian model of the European chivalry novel.

1 In Georgian churches, from the very beginning (IV century), service was held in a Georgian language.

This is first and foremost the rejection of historicism and its replacement with a concept of the reflection of artistic reality that implies a narrative that is as far removed from reality as possible and creates “new (ideal) reality”. This was a world, created according to the new social layer – the aristocracy that emerged within the master-and-serf system. The new reality organically combined heroic and romantic ideals.

Parallel to changes in the ideological, thematic, artistic, and aesthetic fabric, changes took place also in the structure of romance. The structure was completely new and circular, which implied a coincidence of the original and final points of action (in *The Man in the Panther's Skin* it is the Kingdom of Arabia and the court of King Arthur in European romances).^{1*} The chronotope of romance is also specific. Temporary and spatial dimensions depend on the nature of characters and their lifestyle. Correspondingly, protagonists are placed within the limits of their “own” space, which is at times closed and at times open.

Individual details of *Rustaveli's concept of love* are quite similar to the doctrine of courtly love, which is the foundation of the ethic system of troubadour poetry and romance. This is first and foremost the idea that love is part of the life of a certain class. The love idealised in *Vepkhistqaosani* belongs only to knights and is limited by a clearly formulated code of obligatory features. In addition, love is the destiny of perfect and adorned people. Man's attitude towards woman is based on *service*, which is almost analogous to the principles of vassalage. Like a vassal, an enamoured man must be humble, silent, patient, loyal, and self-sacrificing. Services rendered to the beloved woman are very close to the obligations a vassal assumes to the sovereign. Correspondingly, the beloved woman is not only a mistress of the enamoured man, but also his sovereign and master.

The similarity of the problems of world view raised in *Vepkhistqaosani* and its artistic, aesthetic, moral, and ethic world to the advanced philosophic and artistic thinking of mediaeval Europe may have two main explanations: First, common religion – Christianity, which definitely determined the main directions and trends of the development of both Georgian and European cultures. On the other hand, it is the political system – the ideological background that took shape in the feudal world, which proved to be a very rich soil for the new social relations. These relations as well as the moral, ethic, artistic, and aesthetic values characteristic of society of that time were determined in accordance with the interests and demands of the advanced layer – knights.

¹ However, unlike European romances structure of Rustaveli's work is unified and undivided and the rhythm of narration is dynamic and uninterrupted. The descriptive side of battles, tournaments, and voyages is reduced to the minimum, while the informational function of such passages is increased.

Oriental poetic parallels of the area and *Mijnuri* motif

However, at the same time, Rustaveli’s text regards with obvious favor the Oriental poetic motifs, which, due to the certain historical factors, are already invaded into the Georgian cultural area of that period. First of all we must mention the geography of Rustaveli’s romance, which is stretched along the oriental countries, but as we have mentioned above, the state structure and social system as a lifestyle of all these kingdoms are of feudal Europe; Artistic and expressive devices are also oriental style: the use of the word *Mijnuri*, an Arabic word that means *maddened by love*, to denote enamoured man; the motive of torments of love expressed through shedding of bloody tears; a heart wounded by a spear; looking forward to death; roaming the wilderness; and so forth. Generations in the Arabic-speaking world inherited a legend about the love of Qays ibn al-Mulawwah, who was also called Majnun. Presumably, it is Qays, who is the prototype of Nizami Ganjavi’s poem *Layla and Majnun*. Qays’ going to the wilderness and roaming uninhabited areas is the top level of “madness”, where the hero can no longer emerge from and get to the initial point.

But the love described in *Vepkhistqaosani* is a natural human feeling. It is a gift bestowed by God and it can even cross the boundary between life and death. Correspondingly, torments of love and the joy it brings are tightly intertwined and are not described separately. The emphasis is laid here not on the strength of torments and death. The same tendency is evident in *Layla and Majnun*. But on overcoming the painful emotions and on the ability to cope with them, overcome problems, transform them into joy, and make life victorious. This variety of love that Rustaveli describes as “brute ravings” “imitates” heavenly love through inspiration and the sincerity and elevated nature of feelings. Correspondingly, it is described by means of the categories of divine love. This confirms again that all kinds of love in *Vepkhistqaosani*, be it of a beloved woman, friend, or master, are a variety of divine love.

The attempt to reconcile the Western and Eastern literary manners creates the first precedent of the meeting of those two different cultural worlds in Georgian literary space and assigns the status of an unique text to *Vepkhistqaosani*: by means of this synthesis *Vepkhistqaosani* expands the geography of a late medieval World literary process – if for the European literature the concept of “*Weltliteratur*” is unequivocally identified with European cultural area, for Georgian literature it also implies the principles of the Eastern literary canon. Nevertheless, we share the viewpoint that manifestations of Eastern poetics in *Vepkhistqaosani* are to a greater extent an external phenomenon rather than an inwardly adopted one (E. Khintibidze, M. Elbakidze) since qualitatively, both from the viewpoint of worldview and stylistics, the text shows organic affinity to the European canon with all the preconditions of further cooperation.

Conclusions

It should be concluded, that it is impossible to agree with the already traditional opinion, at least for Georgian criticism, that the meeting of the Western and the Eastern cultural models in Georgian literature is “harmonious”. Here is an attempt of correction of this idea: the meeting of the Western and the Eastern literary models in Georgian literature is of “Dialogue-type” with a permanent condition of overcoming resistance, as the Georgian literature and Georgian literary canon constantly exists on the border of inner necessity and external determination, at the crossroads of the Western and the Eastern civilizations, where, despite the fact that the inner necessity prevails, the influence of external factors should always be borne in mind.

References:

- Elbakidze, Mak'a. *Vepkhist'q'aosnis P'oet'ik'is Zogierti Sak'itkhi Prangul Raindul Romantan T'ip'ologiur Mimartebashi*. Tbilisi: gamomtsemloba “p'et'it'i”, 2007 (ელბაქიძე, მაკა. *ვეფხისტყაოსნის პოეტის ზოგიერთი საკითხი ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში*. თბილისი: გამომცემლობა „პეტიტი“, 2007).
- Nizami Ganjeli. *Leili da Majnuni*. Targmna Magali Toduam. Bako: gamomtsemloba “East-West”, 2014 (ნიზამი განჯელი. *ლეილი და მაჯნუნი*. თარგმნა მაგალი თოდუამ. ბაქო: გამომცემლობა “East-West”, 2014).
- Rustaveli, Shota. *Vepkhist'q'aosani*. Tbilisi: gamomtsemloba “metsniereba”, 1966 (რუსთაველი, შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966).
- Tvaradze, Revaz. *Tkhutmet'sauk'unovani Mtlianoeba*. Tbilisi: gamomtsemloba “Sabch'ota Sakartvelo”, 1985 (თვარაძე, რევაზ. *თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985).

**ირმა რატიანი
მაკა ელბაქიძე
(საქართველო)**

რუსთაველი – ნიზამის თანამედროვე: ზოგიერთი პოეტიკური და ესთეტიკური პრინციპის რევიზია

საკვანძო სიტყვები: რუსთაველი, ნიზამი, სიყვარულის კონცეფცია, მიჯნური, ლიტერატურული კანონი.

გვიანი შუასაუკუნეების ქართული მწერლობა, ევროპული ლიტერატურის ანალოგიით, ორგანულად ერთგება იმ იდეოლოგიური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური ინოვაციების პროცესში, რომელიც შუასაუკუნეებიდან რენესანსზე გარდამავალი ეპოქისთვის არის დამახასიათებელი. შედეგად იქმნება ქართული ლიტერატურის მსოფლიოში აღიარებული შედეგები – *ვეფხისტყაოსანი*, ღირსეული გამგრძელებელი იმ ლიტერატურული ტრადიციისა (იგუ-

ლისხმება ევროპული ტრადიცია), რომელიც თავისი არსით ქრისტიანულია. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციაში, რომლის მიხედვით, სილამაზე, არის არა ოდენ ესთეტიკური, არამედ ინტელექტუალური და მორალური კატეგორია, სიყვარული – ეგზისტენციური, შემოქმედებითი პროცესი ღვთაებრივ აქტთან არის გაიგივებული და ა.შ. საგულისხმოა, რომ რუსთაველის ტექსტი ჟანრული და კონცეპტუალური თვალსაზრისით ევროპული რაინდული რომანის ქართულ მოდელს წარმოადგენს (*ვეფხისტყაოსნის* სტრუქტურულ-კომპოზიციური ორგანიზება, პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ფონი, პერსონაჟთა წრე – რაინდული საზოგადოება, პატრონჟიმული ინსტიტუტი; სიყვარულის კონცეფცია და ა.შ.), მაგრამ ამის მიუხედავად, აშკარა კეთილგანწყობას იჩენს აღმოსავლური პოეტური მოტივებისადმი, რომლებიც, გარკვეული ისტორიული გარე ფაქტორებისდა გამო აქტიურად იჭრება იმ პერიოდის ქართულ კულტურულ სივრცეში. ამას მოწმობს *ვეფხისტყაოსნის* პერსონაჟთა ჰიპერბოლიზებული მხატვრული სახეები, მათ *მიჯნურად* მოხსენიება, რაც არაბული სიტყვაა და სიყვარულისგან გახელებულს ნიშნავს; სასიყვარულო ტანჯვის მოტივი, გამოხატული სისხლის ცრემლების ღვრით, გულის დაღახვრით და დაწყლულებით, სიკვდილის ნატვრით, ველად გაჭრით და ა.შ., რაც აახლოებს რუსთაველის ტექსტს აღმოსავლელ პოეტთა, კერძოდ, ნიზამის შემოქმედებასთან. თუმცა ეს კონვენციური მოტივები *ვეფხისტყაოსანში* მზა ფორმულათა სახით გვხვდება და ლიტერატურული გადაამუშავების შედეგად განსხვავებული ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგება. *ვეფხისტყაოსანში* ასახული სიყვარული ბუნებრივი, ადამიანური გრძნობაა, ის ღმერთის მიერ ბოძებული ნიჭია, რომელსაც სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნის გადაღახვაც კი ძალუძს, შესაბამისად, სასიყვარულო ტანჯვა და მიჯნურობით მოგვრილი სიხარული მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ერთმანეთთან და განცალკევებულად არაა წარმოდგენილი. აქცენტი აქ გადატანილია არა ტანჯვის სიძლიერესა და კვდომაზე (მდრ. „ვისრამიანი“, „ლეილი და მაჯნუნი“ და ა.შ.), არამედ ამ მტანჯველ ემოციათა დაძლევისა და მათი ფლობის უნარზე, ჭირის დამარცხებაზე, მის ღვინად შეცვლაზე, სიცოცხლის გამარჯვებაზე. სიყვარულის ეს სახეობა, რომელსაც რუსთველი „ხელობანი ქვენანის“ უწოდებს, აღმაფრენით, გრძნობის სინრფელითა და ამაღლებულობით ზეციურ სიყვარულს „ბაძავს“, შესაბამისად, მისი დეფინიციაც ღვთაებრივი სიყვარულის კატეგორიებით ხდება.

დასავლური და აღმოსავლური ლიტერატურული მანერების მორიგების მცდელობა ქმნის ორი განსხვავებული კულტურული სამყაროს შეხვედრის პირველ პრეცედენტს ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში, *ვეფხისტყაოსანს* კი უნიკალური ტექსტის სტატუსს ანიჭებს. სწორედ ამ სინთეზით ამდიდრებს და აფართოებს რუსთაველის რომანი გვიანი შუასაუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესს: თუკი იმ პერიოდის დასავლური ქრისტიანული სამყაროსთვის *Weltliterature* ცალსახად ევროპულ სივრცესთან და კულტურასთან გაიგივებული ცნებაა, საქართველოში ის აღმოსავლური ლიტერატურული კანონის პრინციპებსაც ითვალისწინებს.

მანანა კვაჭანტირაძე
(საქართველო)

მითისქმნადობის სპეციფიკა ვაჟა-ფშაველას პოემებში

„მშვიდობით ჩემო სახლ-კარო“ – ამ სიტყვებით ემშვიდობება ალუდა ქეთელაური თავის წარსულს. დამთრგუნველი აუცილებლობის სახით ჩამონოლილი აწმყოდან იგი გაურკვეველ მომავალში შეაბიჯებს.

ვაჟა ამბობს ფატალურად სუგესტურ სიტყვას: „ერთხელ მაუნდა ალუდას /ერთხელ მობრუნვა თავისა“... ამ სტრიქონების, ამ პლასტიკის ტრაგიკული უბრალოება შემადრწუნებელია. ეს ტრაგიკული იმავდროულად ღრმად პოეტურია, ხოლო შინაარსი და მნიშვნელობა – მარადიული. ვაჟა ღრმა დატვირთვას ანიჭებს არამარტო სიტყვას, არამედ პერსონაჟის შესტებსა და მოძრაობებს, რადგან ალუდას პლასტიკური ხატის სიზუსტე პოემის ფინალში ფასეულობით და ფუნქციური მნიშვნელობას იძენს.

ეს „ერთხელ მაბრუნვა“ სამუდამოდ დამახსოვრებაა. წამი ინელება მარადისობად, უფრო ზუსტად, ალუდას სიცოცხლის მთელ დარჩენილ დროდ. ამ წამმა, ამ თავის მობრუნებამ უნდა აღბეჭდოს ალუდას სიცოცხლის დროსივრცული ხატი, რომელიც ალუდას გონებაში სამუდამოდ დარჩება და რომელშიც ხსოვნაა აკუმულირებული. ამ წამიდან თემისთვის მისი სიცოცხლის დრო დასრულებულია. იგი დროსივრცის იმ საზღვართან დგას, საიდანაც ამბავი, ისტორია გადადის წარსულში, ხალხის მეხსიერებაში.

ვაჟას პოემის ამ ბოლო კადრით ალუდა **მითში შედის**. რაც შეეხება „სტუმარ-მასპინძლის“ ბოლო კადრს, აქ ვაჟას გმირები **უკვე არიან მითში**. მოვლენა უკვე ხალხის მეხსიერებაშია დაბინავებული, უკვე გამითებულია.

თავისი „ჭვრეტის მანერით“ ვაჟა ახალი მითისქმნადობის საფუძვლებთან დგას. მითი წარმოადგენს მისი ეპიკური შემოქმედების მხატვრულ-პოეტურ სანყისს, პრაფორმას, ძირითად მსოფლმხედველობრივ და სტრუქტურულ პრინციპს. ამჯერად ჩვენი კვლევის ობიექტია არა ის შესაძლო მითოლოგიური ფორმები, რომლებიც წინ უძღვის ლიტერატურას და თავს იჩენს ვაჟას შემოქმედებაშიც, არამედ პირუკუ – ლიტერატურული მოტივი, ფაბულა ან ქმედება, რომელიც ნიადაგს უმზადებს და განაპირობებს მითს, შემოაქვს ან აძლიერებს მითოსურ სტრუქტურას. საქმე ისაა, რომ რამდენადაც ლიტერატურაც და მითიც საერთო, ერთ ენობრივ სივრცეში არსებობენ, ამდენად კონტექსტი, მითო-პოეტური ტრადიციის სახით, საერთოა. როგოც ნორტროპ ფრაი მიიჩნევს, ამ მიზეზით, „ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები შეიძლება აღმოჩენილ იქნას მითოლოგიურ სისტემაში და პირიქით“ (Вейман 1975: 255).

ვაჟასთან მითოსურისა და პოეტურის ეს კორელაცია აშკარაა:

„სტუმარ – მასპინძელში“ ამაზე მიუთითებს უკანასკნელი თავი და ფრაზა: „*ლამ – ლამ ჰხედავენ სურათსა*“... სადაც „*ჰხედავენ*“ სხვა არაფერია, თუ არა „ამბობენ“-ის გადმოცემა სურათის, ვიზუალური ხატის სახით. ვაჟა კოლექტიურ მეხსიერებასთან აპელირებს: „იტყვიან“, „ამბობენ“ მითოსური შრის გახსნის, ლიტერატურული თემისა თუ სიუჟეტის გამითების მიზნით მოტანილი სემიოტური დატვირთვის მქონე სიტყვაა, რომელიც ძალზე ზოგადისა და მნიშვნელოვანის მოსასმენად ამზადებს მკითხველს. მთხრობელი გვევლინება მედიუმად, რომლის სიტყვის ძალა განმტკიცებულია წარსულში სხვა ასეთივე მედიუმების სიტყვის ძალით და რომელიც, ამბის მრავალგზისი განმეორების გზით ამბავს ურყევ ლეგიტიმურობას ანიჭებს. „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალის კომენტარი „ვაჟაკაცობისას ამბობენ“ მარადიულ მითოსურ სიტყვასთან აპელირებაა, მთის კოლექტიური მეხსიერებიდან ამოკითხული მითი, ლიტერატურის მიერ შესენებული და კიდევ ერთხელ შებრუნებული მარადიულ წრეში – იქ, სადაც მითოსური და პოეტური ჯერ ისევ ერთ მთლიან შემოქმედებით სანყისად გვევლინებიან. იგი პირდაპირ კავშირშია არა მხოლოდ პოემაში მოთხრობილ ამბავთან, არამედ ყველა იმ ამბავთან, რომელიც ოდესმე მომხდარა და კვლავაც მოხდება საკუთარი არჩევანის ნების დასაცავად ვაჟაკაცობისა და ურთიერთდამდობის სახელით. „სტუმარ – მასპინძლის“ ძირითად სათქმელს პირდაპირ ეხმიანება ნორტროპ ფრაის მოსაზრება, რომ „ადამიანის თავისუფლება ურღვევ კავშირშია კულტურული მემკვიდრეობის მიმღობასთან“ (Frye 2001: 509). ეს „მიმღობა“ ცხადად დასტურდება „სტუმარ-მასპინძელში“: ჯოყოლა სწორედ ტრადიციის სახელით იცავს თავისი არჩევანის თავისუფლებას: „*ვის გაუყიდავ სტუმარი, / ქისტეთს სად თქმულა ამბადა*“. იგივე ითქმის ალუდა ქეთელაურის არჩევანზეც, ოღონდ აქ ტრადიციისა და სულიერი ღირებულების დაცვის სხვა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე (ამაზე ქვემოთ).

„მითოლოგიებში“ როლან ბარტი საუბრობს მითოსური შეტყობინების ფუნდამენტურ არაერთმნიშვნელოვანობაზე და აზუსტებს: „მითი ესაა შეტყობინება, რომელსაც განსაზღვრავს უფრო მეტად მისი ინტენცია, ვიდრე ბუკვალური აზრი“ (Barth 1989: 89).

თუ ბარტის ამ მოსაზრებას ჩვენი საკვლევი თემის კონტექსტს შევუსაბამებთ, მაშინ უნდა გავარკვიოთ, რა საშუალებებით ანიჭებს ვაჟა თავის შეტყობინებას მითის ხასიათს, რა შინაარსისაა ის შეტყობინება, რომელსაც ვაჟა „ალუდა ქათელაურსა“ და „სტუმარ-მასპინძელში“ განასახოვნებს; და როგორია ის ინტენცია, რომელიც ამ შეტყობინებაშია ჩადებული.

უპირველესად, ალუდასა და ჯოყოლა-ზვიადურის ამბავი ვაჟას მითოპოეტური სიტყვის სამიზნე ხდება იმიტომ, რომ ის მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი, ყოფითი ამბავი. ორივე პოემაში სწორედ მითოსური შრის გააქტიურებას შემოაქვს დამატებითი მნიშვნელობა, მნიშვნელობები. ორივე პოემის ყველაზე ზოგადი ინტენცია, ვფიქრობ, ესაა ადამიანის თავისუფალი ნების განაცხადი ნებისმიერი დაპირისპირებული გარეშე ძალის, თუნდაც თემის

კოლექტიური ნების წინააღმდეგ, სხვაგვარად, ადამიანის პიროვნული არჩევანის მნიშვნელობა სამყაროსათვის. ამ ინტენციას ადასტურებს როგორც ალუდას, ისე ჯოყოლას გადანყვეტილებათა და ქმედებათა იშვიათი რადიკალიზმი (ალუდას მიერ კურატის შენირვისა და ჯოყოლას მიერ მუსას მოკვლის ეპიზოდები). რაც შეეხება შეტყობინებათა შინაარსს, ისინი ქმნიან მნიშვნელობათა ბლოკებს და იძლევიან სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას.

მივყვეთ თანმიმდევრობით:

როგორც „ალუდა ქეთელაურში, ისე „სტუმარ-მასპინძელში“ შეტყობინების ფუნქცია აკისრია თვით შეხვედრას, როგორც განსაკუთრებულ ხდომილებას. ესაა იტერაციული (განმეორებადი) ნიშანი, რომელიც განსახიზვენიებული მიკრომოდელის სახითაა წარმოდგენილი „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალურ სცენაში (სამთა შეხვედრის რიტუალი). არც ერთ, არც მეორე პოემაში პერსონაჟების შეხვედრა არ განეკუთვნება შემთხვევით შეხვედრათა რიგს. ისინი დეტერმინირებული შეხვედრებია და როგორც ასეთი, რადიკალურად ცვლიან არამარტო პერსონაჟების, არამედ თემის ცხოვრებასაც. როგორც ცნობილია, ლიტერატურულ ნაწარმოებში შეხვედრა ის ქრონოტოპოსია, სადაც იკვრება სიუჟეტური კვანძი, მითში კი შეხვედრა გმირის ცხოვრებაში, მისი ქმედებების რიგში გადამწყვეტ როლს ასრულებს. ვაჟას ორივე პოემაში პერსონაჟების შეხვედრა დეტერმინირებულია არა მხოლოდ ფორმალურად, არამედ მეტაფიზიკურადაც. ამ შეხვედრათა საბედისწერო ხასიათს პერსონაჟებიც აცნობიერებენ. ალუდას შემთხვევაში ეს დასტურდება მისი სიტყვებით ფინალურ სცენაში: *„მოდით, მამყევით, ვიღინოთ, /ღმერთმ ეს გვარგუნა ბედადა...“* „სტუმარ-მასპინძელში“ შეხვედრის მეტაფიზიკური საფუძველი ჩანს ნანადირების განაწილების სცენაში, როცა ჯოყოლა უფლის ნებას ახსენებს (...*„საზრდო შენთვისაც /დღეს უფალს გაუჩენია“*) და ზვიადაურს ეუბნება: *„მამ თუ ეს ესე არ არის, რად შემეფეთე ამ დროსა?“*

„შეხვედრა სხვა არაფერია, თუ არა სოციალურ რეალობაში მეტაფიზიკურის „შემოჭრის“ ქრონოტოპოსი. კაცობრიობის არსებობის მორფოლოგია სწორედ განსხვავებულთა შეხვედრისა და ამ შეხვედრით გამონვეულ ცვლილებათა დინამიური რიგით განისაზღვრება... შეხვედრა არის ხვედრის აღსრულება. შეიძლება ითქვას, რომ სიუჟეტის კომპოზიცია ემსახურება არა იმდენად ალუდას ფერისცვალების ლოგიკური მიზეზ-შედეგობრიობის ჩვენებას, რამდენადაც მისი თავდაპირველი იმპულსის სრული სტიქიურობისა და სიძლიერის, სულიერი სტრუქტურის მოულოდნელი და გარდაუვალი ცვლილების ჩვენებას, რომლის წინაშეც ყოველგვარი რაციონალური აზრი უძლურია. ამ ალოგიკურობის, იმპულსურობისა და მოულოდნელობის მიღმა ალუდა ასახიერებს ადამიანის სულის მუდმივ, უცვლელ ინტენციას – ცვლილების, გარდაქმნის აუცილებლობას სოციალური კანონის აუცილებლობის წინააღმდეგ, თავისუფალი არჩევანისადმი ადამიანის მარადიულ ლტოლვას: *„მანც ხომ სულის ბუნება მონა როდია მინისა, თავისი სამფლობელო აქვს, თავის გზა კარგად იცისა“* („უიღბლო იღბლიანი“) (კვაჭანტირაძე 2013: 162).

შეხვედრა ამ მუდმივი ინტენციის სიუჟეტური და ფუნქციური გამოხატულებაა. შეხვედრის ამგვარი დეტერმინირებულობა სამყაროს მითოპოეტური აღქმის უტყუარი ნიშანია.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ცხადად იკვეთება მითის ორპლასტიანი სტრუქტურა: ვაჟას შექმნილი მითი – ესაა ერთი პლასტი და იგი ვიზუალური ხატის სახითაა მონოდებული („*ლამ-ლამ ჰხედავენ სურათსა*“); ამავე მითში ჩანერილია მეორე, უფრო ღრმა და მნიშვნელობათა ფართო შრის მომცველი მითოსური სიტყვა: „*ვაჟაკაცობისას ამბობენ*“. სახეზეა ლიტერატურული პერსონაჟების გამითება და მათი სიტყვისა და ქცევის მიკუთვნება მითოსის ფუნდამენტური შრისათვის. მათი სახით ვაჟა გვთავაზობს გამითებულ ზნეობრივ-ეთიკურ ღირებულებებს და რიტუალს, რომელიც, ტრადიციულად, თვითონვეა მითის პირველსაფუძველი. „სტუმარ-მასპინძელში“ საქმე გვაქვს რეალური ამბის გამითიურების დასრულებულ სტადიასთან – ხალხის მეხსიერებაში დაბინავებულ ღირებულებებთან. „ალუდა ქეთელაურში“ მითისქმნადობის საწყისი სტადიაა ნაჩვენები, მდგომარეობა, როცა ავტორი გმირსა და სიტუაციას მითის შესაქმნელად ამზადებს. შეტყობინების მითოლოგიზების ინტენციას ადასტურებს ისიც, რომ ვაჟას პერსონაჟებისთვის მათ მიერ მიღებული გამოცდილება განსაკუთრებული ღირებულების შემცველია და არა შემთხვევითი, უმნიშვნელო ფაქტი. ალუდასთვის ეს არაა „ფრანგულის მოსინჯვისა“ („*ბევრ ქისტს მათქრა მარჯვენა, / სცადა ფრანგული ფხიანი*“) და მტერზე გამარჯვების რიგითი შემთხვევა. ზვიადაურის დაცვა არც ჯოყოლასთვისაა მხოლოდ ემოციური გადაწყვეტილების შედეგი. ამას ადასტურებს ის, რომ საქციელის დაწინაურების მიუხედავად, ალუდა კიდევ უფრო რადიკალურად უპირისპირდება თემის კანონს, ჯოყოლა კი მას შემდეგაც აგრძელებს ზვიადაურის დაცვას, რაც შეიტყობს, რომ სტუმარი მისი ძმის მკვლელია; ადაზა ცხარე ცრემლებით დასტირის ზვიადაურს, თუმცა იცის, რომ უცხოთ გლოვით ცოდვას ჩადის („*მე უფრო დიდი ცოდვა მაქვს, / უცხოთვის ცრემლი ვღვარი*“).

მითოსური წარმოსახვის ნაყოფად შეიძლება მივიჩნიოთ სიუჟეტის გადმოცემის ვაჟასთვის დამახასიათებელი სტილური ხერხი: „*ლიტერატურული ამბის*“ გახალხურება. ვაჟას თავისი „ამბავი“ ინდივიდუალური ცნობიერების სივრციდან კოლექტიური ცნობიერების სივრცეში გადააქვს და ამით განსაკუთრებულ ლეგიტიმურობას სძენს. კულტურულ კვლევებში გაზიარებული შეფასებით, მითი კოლექტიური ცნობიერების ნაყოფია. ჩანს, რომ სწორედ ამ ტიპის ლეგიტიმურობაა ვაჟასთან ფასეულობის გარანტია. ვაჟას თითქმის ყველა პოემაში ხდება ავტორის აზრის (სიტყვის) აპელირება კოლექტიურ ცნობიერებასთან ამ ლეგიტიმურობის მოსაპოვებლად („*ამბობენ*“, „*იტყვიან*“ ... „*დიაცს მუდამაც უხდება*“ ... – ქალის არქეტიპის შეხსენება – და ა. შ.)

ფოლკლორული მითოსისაგან განსხვავებით, რომელიც კოლექტიური არაცნობიერის ნაყოფს წარმოადგენს, ლიტერატურული მითი კოლექტიურ ცნობიერებაში დამკვიდრებულ ტრადიციებთან და ღირებულებებთან აპელირებს. ალუდას აუცილებლად გაიხსენებენ, ახსენებენ მომავალში სწორედ იმ

ღირებულებების დაცვის გამო, რომელიც თემმა დაივიწყა (ან დროებით დაივიწყა), ან, სხვაგვარად, – სოციალური თანაცხოვრების ეთიკური კანონის სიმეტრიულობის დაცვის გამო („ჩვენ ვიტყვი, კაცნი ჩვენა ვართ, / მარტო ჩვენ გვზრდიან დედანი“...). თავისი დროსივრციდან გაძევებულ ალუდას ვაჟად დიდ დროში – კოლექტიურ მეხსიერებაში – დაუდებს ბინას. ალუდა მითში გადადის იმით, რომ მისი ქმედება განმეორდება სიტყვაში ისევე, როგორც „სტუმარ – მასპინძლის“ გმირების შეხვედრის რიტუალი და მასთან, მეგობრობის, თავგანწირვისა და ერთგულების ხსოვნა განმეორდება. რაც შეეხება „ალუდა ქეთელაურის“ ფინალის შეტყობინებას, იგი სწორედ ტრაგიკული გამოთხოვების სურათშია ფიქსირებული და ორიენტირებულია წარმავალ და მარადიულ („ერთხელ“ და „სამუდამო“) დროთა თანაფარდობისა და დიალექტიკის გააზრებაზე. ალუდას წასვლა ტოვებს კვალს, რომელიც მატერიალურად აუცილებლად წაიშლება თოვლის ნამქერში, მაგრამ თითქოს სწორედ ამის საპირწონედ – დარჩება მეხსიერებაში. ამ ფიზიკურ მოცემულობას ვაჟა საგანგებოდ უსვამს ხაზს ისევე, როგორც ქალის მოთქმა-ტირილის ხმას: „ერთი მაისმა შორითა/ მწარე ქვითინი ქალისა“. ამ, ქრობისკენ მიმართული დინამიკით ვაჟა პაუზისთვის გვამზადებს, რეალობიდან მითში გადასასვლელად მას აუცილებლად სჭირდება სიჩუმე. ჩვენ უნდა შევიგრძნოთ და მოვუსმინოთ იმ სიჩუმეს, რომლის შემდეგაც იწყება მითი.

ალუდას წასვლით სრულდება დროის რომელიღაც ციკლი, რომელსაც იმ წუთას სახელი არ ქვია და რომელიც სახელის შერქმევას ელოდება. მთიელთა ცხოვრებაში ეს ამიერიდან იქნება „ალუდას დრო“. ამაზე მიაწინებს ზამთრის სურათიც – „უხმოდ მეტყველი ბუნება“ (გოეთე), რომელიც ჩართულია ამ პროცესში და აღბეჭდავს გარდა-ცვალების მომენტს. უკანასკნელ წამს ალუდას, შესაძლოა, ერთადერთი რეალური თანამოსაუბრე ჰყავდეს ბუნების სახით, როგორც სიცოცხლის ხატი, სამზერი, სამზეო: „მშვიდობით საჯიხვეებო, გამახარელნო თვალისა“. მაგრამ ეს მაინც არაა ალუდას ანთროპოლოგიური მოცემულობების სიმბოლო ან, თუნდაც, ალეგორია. ესაა სამყაროს „ყოვლისმომცველი თანაგრძობის“ (სტოიკოსთა ტერმინით) რწმენა, რომელსაც ფრეზერი „სიმპათეტურს უწოდებს“. ეს განცდა, რომელიც, კასირერის აზრით, „რელიგიის ერთ-ერთი უმტკიცესი საყრდენია“ (კასირერი 1983: 158), ვაჟასთან ხორცს ისხამს ადამიანისა და ბუნების უხილავი კავშირის ეპიფორაში, რომელსაც საფუძვლად უდევს სიცოცხლის ყოვლისმომცველი გენეზისური ერთიანობის რწმენა, სხვადასხვა რანგის (ადამიანისა და ბუნების) მოვლენათა შინაგანი და უხილავი, შეგრძნების დონეზე მოხელთებული ჰომოლოგიურობის განცდა. ვაჟა არ ცდილობს ამ განცდის აბსტრაგირებას, პირიქით, იგი ცდილობს მის გაცოცხლებას პოეტური გარდასახვის გზით. ეს შემთხვევა უფრო ვაჟას პოეტური აზროვნების სინთეზურ ხასიათზე მიგვითითებს, ვიდრე ანალიტიკურზე და ადასტურებს ერნსტ კასირერის დაკვირვებას, რომ „მითოსური აზროვნების ზოგადი წანამძღვარია სიცოცხლის ფორმათა საერთო „წარმომავლობა“ (კასირერი 1983: 138).

ვაჟას შემთხვევაში ბუნების სურათი მითის შესაქმნელ დამატებით სტრუქტურადაა გამოყენებული.. მაგ., „სტუმარ– მასპინძლის“ ფინალში ვკითხულობთ: „*მაგრამ წამოვა ჯანლი რამ, /კურუმად შავის ფერთა,/ დაეფარება სანახავს /წერა– მწერალის წერთა. / ზედ აწევს ჯადოსავითა, ვერც შეულოცავს მლოცავი/, არც აიხდება ხელითა“*. ვაჟა აქ არაორაზროვნად ლაპარაკობს მოულოდნელად გაჩენილ დაუძლეველ ბნელ ძალაზე, რომელსაც ბუნების მოვლენის სახე აქვს („ჯანლი რამ“) და რომლის წინაღობამაც ცისქვეშეთში არავის ძალუძს. ასევე, თოვლი და ქარბუქი, ზვავი და ყინული, რომელიც ხერგავს ალუდას სავალ გზას და ფარავს ალუდას რეალურ კვალს – არამხოლოდ ალუდას სულიერი მდგომარეობის ამსახველი სტილური ხერხია, არამედ მითოსური ელემენტის გამაძლიერებელი აზრობრივი სტრუქტურაც. როცა ვაჟა ალუდას გამოთხოვებას ზამთარს უკავშირებს, იგი უშვებს პირობითობის მაღალ ხარისხს, რომელშიც რეალურ და ფსიქოლოგიურ დროთა კორელაციის სურათის ესთეტიკური მნიშვნელობა ძალზე ღრმაა.

ის, თუ როგორ გადის არენიდან ალუდა, დამატებითი მნიშვნელობების შემცველია და ვაჟა ამ მნიშვნელობის განსახიერებას ახდენს რიტმით, ქცევით, ბუნების სურათით, ალუდას გამოსამშვიდობებელი სიტყვით, მთელი ფინალური კადრის საერთო სულისკვეთებით. უპირველესად, ალუდას სახის გამითიურებას საფუძველს უმზადებს სიტუაციის ტრაგიზმი: *გამძვინვარებული ზამთრის სურათში ვაჟა თითქოს განსაკუთრებით უსვამს ხაზს იმ აზრს, რომ ყველა გზა შეკრულია: „თოვლი თოვს, ქარი ბობოქრობს, /ყვლებ შაკრულა მთებისა, / ჩამოდის ხევად ზოვები, /ჩამონასხლექნი კლდებისა./ გაუბამ ყინულს ლურჯადა/ უბე-კალთები წყლებისა,/ მიუნაქრია ერთიან /ვინრო სავალი გზებისა“*. ამ სურათს ვაჟა იქვე მოაყოლებს კითხვა– რეპლიკას: *„ვის მასწყენია სიცოცხლე, / გზას ის ვინ გაუდგებისა?“* ამ კითხვით ვაჟა უკვე იმ კაცის პორტრეტს ხატავს, ვინც მზადაა უგზობაშიც გაიგნოს გზა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა არაპირდაპირი (ასოციაციური) მინიშნება ალუდას არაადამიანურ ძალისხმევაზე, ატაროს თემის სასჯელი ღირსეულად. ვაჟას სურვილია, ალუდა დაუმარცხებელი დაგვანახოს სასჯელში. დავაკვირდეთ: ყველაფრიდან ჩანს, რომ იგი ჩქარობს: *„დედა ეტყოდა ალუდას:– შვილო, იარე ნელაო, / შენთან ვერ გავძლებთ ვერც მენა,/ ვერც შენი ცოლი ლელაო“*. საით იჩქარის ალუდა? ყოფით და რეალისტურ პლანში – სადაღაც, სადაც უნდა გააგრძელოს ცხოვრება ოჯახთან ერთად, წარმოსახვით-მითოსურზე კი – სხვა სივრცეში, შესაბამისად, სხვა დროში. ალუდას მიერ სასჯელის, როგორც დამარცხების მიუღებლობა და მისი ენერგიული ქცევა, როგორც დაუმარცხებელი სულის ფიზიკური გამოსახულება, მითში გადასვლისათვის ალუდას სახის მზადყოფნაზე მიგვანიშნებს.

კონცეპტისა და ნიშნის ურთიერთმიმართებაზე ბარტი წერს: *„ყოვლად მცირე ფორმაც (სიტყვა ან ჟესტი – უნებლიეც კი – მთავარია, ის აღქმული იქნას) შეიძლება იქცეს ძალზე ღრმა ისტორიით დატვირთული კონცეპტის აღმნიშვნელად (Барт 1989: 85).*

ალუდას კონცეპტი ღიადდება შესაძლო ინტერპრეტაციებისათვის და ამითაც ემსგავსება იგი მითოსურ გმირს. ადამიანის ამ ტიპის მდგრადობა ისტორიაში, მისი განმეორებადობა სრული პირობაა საიმისოდ, რომ ლიტერატურულ და მითოსურ გმირთა სახეებმა ერთმანეთი გადაკვეთონ და ჩაენაცვლონ კიდევ. ასე ხდება ვაჟას გმირების შემთხვევაშიც. სწორედ ეს იძლევა შესაძლებლობას, ალუდასა და ჯოყოლას ამბავი საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირების უფრო ფართო და ზედროულ კონტექსტში იქნას წაკითხული.

„ვაჟა მითიურ სივრცეში იყო მოქცეული. მითოსი მისთვის დედიშობილა იყო“ (რობაქიძე 2012: 282). ამდენად, არაფერია მოულოდნელი იმაში, რომ მითი, როგორც „ლიტერატურის სტრუქტურული ელემენტი“ (ნორტროპ ფრაი), ვაჟას თითქმის ყველა პოემაში პრევალირებს. ამ სტრუქტურის სიგნიფიკანტი, მისი ვერბალური აღმნიშვნელია სიტყვა „ამბობენ“, „იტყვიან“ („ხალხში ამბობენ, მთაშია /დარბის, დახვივის ცხენიო“ – „გიგლია“; „ამბობენ, ქვითინი მოდის /ღამ-ღამ ბლოს თავით კაცისა“ – „გოგოთურ და აფშინა“); „საკვირველს ამბავს იტყვიან/ამ ადგილს ნანახისასა“ – „ეთერი“; „ამბობენ: შააძლებინა /სნეულსო ფეხზე დადგომა“ – „ბახტრიონი“; „ამბობენ: თოფიც არუქა“... – ძალღიკა ხიმიკაური“; „ამბობენ თუშეთს წასულსა, /გამოუცვლია სახელი“ – „მანდილი“, და ა.შ.). „ამბობენ“ – იდუმალებას ანიჭებს ამბავს თავისი ორმაგობით – იყო და შესაძლოა, არც იყო. ნამდვილად არის სიტყვაში, მაგრამ იყო თუ არა რეალობაში? ესაა კოლექტიური მეხსიერების აღმნიშვნელი, რომელიც კოლექტიურ ზმანებას ასახელებს. „ამბობენ“, „იტყვიან“ – მიეკუთვნება ყველა დროს და კონკრეტულად არც ერთს. იგი მოიცავს წარსულსაც, რომელიც ახლა ითხრობა, აწმყოსაც, და მომავალსაც, რომელიც აუცილებლად მოხდება. ესაა არა ის, რაც ოდესღაც მოხდა და დასრულდა, არამედ ის, რაც ყოველთვის არის და იქნება. „ვაჟას ენგადში“ გრიგოლ რობაქიძეს მოჰყავს სალუსტის სიტყვები მითზე: „ეს არასოდეს ყოფილა, მაგრამ ყოველთვის არის“ და განაგრძობს: „იგულისხმება: არ ყოფილა ისტორიულად, არის – ზეისტორიულად. სალუსტის ფორმულას ეხმიანება ამაირებით ქართული ზღაპრის დაწყება: „იყო და არა იყო რა“ (რობაქიძე 2012: 269). მითი – ესაა სივრცე ჩვენს გვერდით, რომელიც სხვა განზომილებაში არსებობს, ესაა კოლექტიური წარმოსახვითი ზედროულის განსივრცება და ვერბალიზაცია.

სწორედ კოლექტიური, სისტემური გამოცდილებიდან ინდივიდუალური გადახვევა ქმნის მითს. ოღონდ ესაა ის განსაკუთრებული შემთხვევა, რომელიც არასდროს რჩება ინდივიდის გამოცდილების დონეზე, კოლექტიურ მეხსიერებაში იკავებს ადგილს და ადამიანთა საერთო გამოცდილებად იქცევა. ალუდა ქეთელაურის სახეში ისევე, როგორც ჯოყოლაში ხელახლა ცოცხლდება ყველა ამბობებული და დასჯილი გმირის არქეტიპული სახის ინვარიანტული სტრუქტურა და ვაჟა ფრთხილად გვანოძებს თავისი გმირების ამ ასპექტს ერთი შეხედვით რეალისტურ თხრობაში. მითის გზით ვაჟა უბრუნდება დიად პირველსაწყისს, შეჰყავს სიტყვა მარადისობაში, ქმნის ისეთ მნიშვნელობებს, რომლებიც გაუძლებს დროს. ვაჟა ხატავს ტრაგედიას, რომელიც მოსდევს

თემთან დაპირისპირებას. ამისდა მიუხედავად, დაპირისპირება ყოველთვის მეორდება. ეს გამეორება ანიჭებს გმირის ქმედებას მითის ხასიათს. ის რაც ყოველდღიურობის ნაწილი იყო, აწმყოდან მარადიულ დროში განიფინება (სხვათა შორის, ალუდას სახის სწორედ ეს მითოსური პოტენციალია „დაჭერილი“ გურამ რჩეულიშვილის ლიბრეტოს „ალუდა ქეთელაურის“ ფინალურ სცენაში: „ყველაფერი გახლებულია. ელვაზე ქეთელაურის ზურგის სილუეტი ჩანს, რომელიც კიდეც მაღლა მიდის“ (რჩეულიშვილი 2006: 345).

ერნსტ კასირერი გაიხილავს ანრი ბერგსონის ფილოსოფიურ მოძღვრებას ადამიანის ეთიკური არსებობის მამოძრავებელ პრინციპებზე. ძალთა ორ პოლუსს ბერგსონი შეუსაბამებს რელიგიის ორ ფორმას – სტატიკურსა და დინამიურს და საუბრობს მათ სრულ შეუთავსებლობაზე: „ბერგსონის აზრით, ადამიანის ეთიკური ცხოვრებაც უკუფენაა აქტიური და პასიური მტაფიზიკური პრინციპების შეჯახებისა. ასევე, სოციალური ცხოვრებაც იმეორებს და ასახავს ორგანული სამყაროს უნივერსალურ პროცესს. სოციალური არსებობა ორი საპირისპირო ძალით არის განსაზღვრული: ერთი მოქმედებს სინამდვილის ამჟამინდელი მდგომარეობის შენარჩუნებისთვის (იგულისხმება მატერიის მექანიკური ძალა, მატერიის სიზანტე – მ.კ.), მეორე კი იბრძვის ადამიანური არსებობის ახლებური, დღემდე განუხორციელებელი ფორმების დასამკვიდრებლად (შემოქმედებითი, მაფორმირებელი ძალა – მ.კ.). პირველი მისწრაფება დამახასიათებელია სტატიკური, მეორე კი დინამიური რელიგიისათვის. რელიგიის ამ ორ სახეს ვერასოდეს ვერ დავიყვანთ მათ საერთო მნიშვნელზე“ (კასირერი 1983: 147– 48). თუ ალუდას სახეს ბერგსონის ამ მოსაზრების ფონზე წავიკითხავთ, აშკარაა, რომ ალუდა, როგორც ადამიანის ტიპი, დინამიური რელიგიის აღმსარებელთა რიგს მიეკუთვნება. ამის ყველაზე მკაფიო დადასტურებაა ალუდას ძალზე უცნაური და თემისთვის სრულიად გაუგებარი და მიუღებელი გადაწყვეტილება, საკუთარი ხელით შესწიროს სამსხვერპლო მუცალის „დასამწყალობლებლად“, რაც აღიქმება კიდეც გაუგონარ მკრეხელობად ხევისბერ ბერდიას მიერ („-გაგონილაა, -იძახდა, -/ ასრე აგდება რჯულისა“), რომელიც პოემაში თემის სტატიკური რელიგიის დამცველად გვევლინება. სწორედ ამ „დაუყვანლობაზე“ მიანიშნებს მას ალუდა სიტყვებით: „მითომ ერთნი ვართ, ბერდიავ“.

ვაჟას პერსონაჟების ჰუმანიზმი მხოლოდ ერთი, ცალკეული ადამიანის ამბოხია, რომელიც მთელი სიცხადით ააშკარავებს ვერშემდგარი თუ განუხორციელებელი სოციალურ-კოლექტივისტური უტოპიის ტრაგიზმს – ერთის მხრივ, და ჯგუფური ცხოვრების წიაღში ჩასახული, სულიერი სიზანტის დაძლევისა და თავისუფალი პიროვნული არსებობის მოპოვების შეუპოვარ ნებას – მეორეს მხრივ. ამ ორ საწყისს შორის წინააღმდეგობა ვაჟას დაძაბული ფიქრის საგანია. ძნელია დაბეჯითებით იმის თქმა, რომ მისი ინდივიდუალისტი გმირები საერთოდ უარს ამბობენ კოლექტივისტურზე. ფინალში გარკვევით იკითხება ალუდას შინაგანი სულიერი დრამა, რომელიც გამოწვეულია იმ ერთიანობის რღვევით, რაც ალუდასა და თემს შორის არსებობდა. სხვათა შორის,

ამ კავშირის გაუბრალოებად, მომხმარებლურ დამოკიდებულებამდე დაყვანად აღიქვამს ალუდა დედის სიტყვებს: „*ნეტავ არ დასჭირდება/ ხევსურთა შენი შველაო?!*“ ალუდამ იცის, რომ იმის წინაშე, რაც მოხდა, თემიც ისევე უძლურია, როგორც თვითონ, ამიტომაც უბრაზდება ქალებს: „*ჯვარს არ აწყინოთ, თემს ნუ სწყევთ, / ნუ გადიქცევით ცეტადა!*“. ამიტომ იბრძვის ჯოყოლა მარტო, თემისგან უარყოფილი, იმავე თემის დასაცავად. ამასვე ადასტურებს ალაზას სიკვდილისწინა ფიქრიც: „*ორთავ შევცოდეთ ქისტებსა,/ მათ შამიჩვენეს ქმარია... მე უფრო დიდი ცოდვა მაქვს/ უცხოთვის ცრემლი ვღვარია*“.

რაც შეეხება ალუდას ბოლო სიტყვებს, ეს არაა ჩვეულებრივი დამშვიდობება. ჩნდება განცდა, რომ ვაჟა ალუდას შექცევად ანუ მითოსურ დროში გადასასვლელად ამზადებს. გამომშვიდობება გადასვლის სურათის წინა, მსხვილი პლანია. ვაჟა მას რიტუალურ-სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს და „სამუდამოს“ ნიშნით აღბეჭდავს („*ერთხელ მაუნდა ალუდას,/ ერთხელ მობრუნვა თავისა*“). თავის ეს „ერთხელ მობრუნება“ წარმოადგენს ყველა იმ მოძრაობის არქეტიპს, რომელიც მარადიულად ხდება და რომელიც გამოხატავს ყოველნაირი ცვლილების არსს, მათ შორის ისეთი რადიკალური ცვლილებისაც, როგორიცაა გარდა-ცვალება. ბრუნვა, შემობრუნება – მარადიულობის ნიშნით აღბეჭდილი მოძრაობაა, ერთი წრის დასრულების ნიშანი. იგი მარადგანმეორებადია მაშინაც კი, როცა „ერთხელ“ ხდება. ალუდა ქეთელაურზე შექმნილი მომავალი მითის ქსოვილი სწორედ ამ „ერთხელ“-ზეა შემოგარსული ისევე, როგორც „ამბობენ“-ში სტრუქტურირებულია თხრობის, მოყოლის არქეტიპი. ის, რასაც „ამბობენ“, ანუ სურათი, რომელსაც ვაჟა „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალში ხატავს, მეორდება ყოველ ღამე და წარმოადგენს მეგობრობისა და ურთიერთგატანის რიტუალს, ხოლო ის, რასაც ალუდა აკეთებს – თავის მობრუნება – ასევე რიტუალური დატვირთვისაა, რადგან ხდება ერთხელ, მაგრამ სამუდამოდ. ორივე განსაკუთრებული და ადამიანისათვის აუცილებელი გამოცდილების დამახსოვრების რიტუალია. აქ „ერთხელ“-ს და „ღამ-ღამ“-ს (ყოველ ღამე) შორის, დროის აღმნიშვნელთა მოჩვენებითი ოპოზიციურობის მიუხედავად, არ არსებობს პრინციპული ხასიათის სხვაობა, ანუ დროის თვალსაზრისით, ის, რაც ხდება ერთხელ, სამუდამოდ ხდება; ხოლო ის, რაც მეორდება, უცვლელად ერთსა და იმავე სურათს წარმოადგენს. ასე რომ, ალუდას ფინალური ხატი გამომშვიდობების არქეტიპის შენელებული კადრია, „სტუმარ-მასპინძლისა“ კი – გამრავლებული ერთი და იგივე. **ესაა ერთხელ – სამუდამოს ნიღბით და სამუდამო – ერთხელ-ის ნიღბით.**

დავაკვირდეთ: ვაჟა არ ამბობს, ალუდას დამშვიდობება მოუნდაო, ის ამბობს, ერთხელ მოუნდა თავის მობრუნებაო. ვიზუალური ასპექტის აქცენტირებით ის გვიჩვენებს, ჩვენებას გვიამბობს და არა ოდენ ამბავს. ეს გათვალსაჩინოება „მუშაობს“, როგორც ხატი, მითი კი სხვა არაფერია, თუ არა იმპლიციტური ხატი. სწორედ ამ „თავის მობრუნებით“ იქმნება ის დამატებითი მნიშვნელობა, რომელიც ამ მოძრაობას ზედროულ სახეს ანიჭებს. სწორედ

„ერთხელში“ მარხია ის ეგზისტენციალური მუხტი, რომელიც ახლავს სიცოცხლესთან დამშვიდობებას, გნებავთ, უკანასკნელ მისაღმებას. ვაჟა ხატავს სივრცის დროში გადასვლის სურათს, ალუდას მთელი გარეგანი ცხოვრებისეული გამოცდილების შინაგანად ქცევის წამს; უკანასკნელ თვალის შევლევას, რომელსაც, როგორც ვთქვით, სამუდამო დამახსოვრების ფუნქცია აკისრია. ალუდას თვალი იმახსოვრებს, კრებს, აღბეჭდავს მშობლიურ სივრცეს, შიგნით შეაქვს მატერიალური სამყაროს მთელი სინათლე, მისი ერთიანი ანაბეჭდი, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ვაჟას მითო-პოეტური ცნობიერების ნიშანი, სადაც ორივე ასპექტი – პოეტურიცა და მითოსურიც ერთდროულად მონაწილეობენ შემოქმედებით აქტში. სწორედ ეს ხაზგასმული „ერთხელ“ ადასტურებს მის მარადიულობას (*„ერთხელ მაუნდა ალუდას, ერთხელ...“*). მოკლედ, სახეზეა არა ჩვეულებრივი დამშვიდობება, არამედ სამუდამო მზერა, აღბეჭდვა, სამუდამო არამარტო ალუდასთვის, არამედ ყველა იმისთვის, ვინც მის ამბავს ისმენს ანმყოში და მოისმენს მომავალში. ერთი სიტყვით, ვაჟა დამშვიდობების არქეტიპს აცოცხლებს. დამშვიდობების რიტუალი ალუდას სახეს აქცევს იმ ადამიანის არქეტიპად, რომელიც ტკივილით ეთხოვება თავის ცხოვრებას. ნორტროპ ფრაის აზრით, „მითი არის ცოდნის შემცველი მთავარი ძალა, რომელიც რიტუალს არქეტიპის მნიშვნელობას ანიჭებს... ამდენად, მითი არის არქეტიპი... მითი რიტუალის სიტყვიერი იმიტაციაა“ (Frye 2001: 509).

სამყარო, რომელსაც ვაჟა ხატავს, არ შეიცავს ისტორიული განვითარების რაიმე ნიშნებს. ეს გაყინული სამყაროა, ერთი პატარა, მცირე ეთნოსის ყოფა, რომელიც თითქოს ვერც კი გრძნობს ისტორიის სვლას. ესაა სივრცე, რომელიც მოკლე დროში თავიდან ბოლომდე შეიძლება გადალახო ცხენით, თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე პოემაში ყველაფერი თითქოს ჩაკეტილ წრეშია მოქცეული, სივრცულ ფორმებში გამოხატული დრო ცვლილების მოლოდინზე მიგვანიშნებს და ეს მოლოდინი სწორედ მითოსური სტრუქტურის საშუალებით ჩნდება. დავაზუსტოთ: თემთან ალუდასა და ჯოყოლას დაპირისპირებაში მკაფიოდ იკითხება ზოგადად ყოველგვარი დაპირისპირების არქეტიპული სტრუქტურა. ორივე პოემის ფაბულა წარმოადგენს ყველა იმ დაპირისპირების კერძო შემთხვევას, რომელიც ხდებოდა წარსულში და მოხდება მომავალშიც და რომელიც აუცილებლად იწვევს ძირეულ ცვლილებას ჯერ ადამიანთა ცნობიერებაში, შემდეგ ეტაპზე კი – ყოფიერებაშიც; ამ ტიპის ხდომილებები საფუძვლად უდევს ყველა იმ ცვლილებას, რომელიც ძირფესვიანად გარდაქმნის კაცობრიობის, საზოგადოების, მათ შორის, თემის ცხოვრებას. როგორც ვთქვით, ცვლილების კონცეპტის ვაჟასეული მნიშვნელობა იკითხება სწორედ ამბის მითოლოგიური გააზრების პირობებში და ათვალსაჩინოებს მეცნიერების მიერ შენიშნულ, მითოსთვის ზოგადად დამახასიათებელ ინტენციას მიმავლისაკენ, უფრო ზუსტად, მიმდინარე დროის, რეალობის საზღვრების გადალახვისაკენ (*„მინამ ქვეყანა არსებობს, /ამ ამბავს ნახვენ მუდამა“* – „ნანგრევთა შორის“). როგორც ლევი სტროსი ამბობს, „...მითოლოგია

სხვა არაფერია, თუ არა დროის განადგურების ინსტრუმენტი“ (Леви-Стросс: 1972: 27).

სწორედ ამბის გამითიურებით შემოაქვს ვაჟას მომავლის პროექცია. ეს სტრუქტურა, როგორც ხედვის საფუძველი და არქაული ელემენტი, ჩადებულა ვაჟას მთელ შემოქმედებაში. მომავლის კონცეპტის შესატყვისი სტრუქტურა იკითხება არამხოლოდ ალუდას სახეში, არამედ მინდიას ქცევაშიც, რომლის თანაგრძნობას ალუდას მიმართ ადასტურებს ფრაზა: „მოუნწყლიანდა თვალები“. იგივე კონცეპტია ხორცშესხმული პოემის ფინალურ სცენაშიც, რომელიც ალუდას მდგომარეობას გვიხატავს, როგორც ენერგიულ, მიმსწრაფ, ფიზიკური ძალებით სავსე მოძრაობას, რომლის მხარის აბმაც ალუდას თანმხლებ ადამიანებს უჭირთ (იხ. ზემოთ: „შვილო, იარე ნელაო...“) ალუდა უკვე შემდგარია, **უკვე მიაგნო** რაღაც ისეთს, რომელიც მას მორალურ უპირატესობას ანიჭებს სხვების წინაშე. ვაჟას პერსონაჟების შემთხვევაში შეიძლება ვილაპარაკოთ „ადამიანის სულის ანტირომიურობის“ (ლევინსტროსი) ძალზე მაღალ ხარისხზე და საკუთარი არჩევანის, საკუთარი სულიერი მონაპოვრის დაცვის შეუპოვარ ნებაზე; ტრადიციის ძალზე წინააღმდეგობრივ, შესაბამისად, ინდივიდუალიზებულ გაგებაზე. ორივე შემთხვევაში – კანონთან, ტრადიციასთან, შესაბამისად, „მამის“ კონცეპტთან დაპირისპირებაზე, უფრო ღრმა შინაგანი მოთხოვნილების – საკუთარი პიროვნული ნების – დაცვის მიზნით. „სტუმარ – მასპინძელში“ ეს ნება და წინააღმდეგობის ამგვარი შინაარსი საკმაოდ ცხადად იკვეთება ჯოყოლას სიტყვებში **„ჩემი კაცობის დამქცევნო, ლანძღვასაც მემართლებითა?“** და ალუდას მიმართვაში: **„მითამ ერთნი ვართ, ბერდიავ“**.

როგორც ყოველი სტრუქტურულად შეკრული ერთიანობა, თემური საზოგადოებაც, ჩვეულებრივ, რადიკალურად რეაგირებს მისთვის სოციალურად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანზე და პრობლემურზე. როცა ეს ხდება, მითი, როგორც განსაკუთრებული ტიპის შეტყობინება, თვითონვე ახდენს გამოცდილების აკუმულირებას და შენახვას მომავლისთვის. „სტუმარ-მასპინძელში“ მომავლის სტრუქტურა დაფარულია შეხვედრის სცენის განმეორებადობის ფაქტში: „*ლამ –ლამ ხედავენ სურათსა*“, იმაში, რომ შეხვედრა ხდება მთის წვერზე, ანუ გაშლილ, ყველასთვის იოლად დასანახ სივრცეში; იმაში, რომ მათი სიტყვა ხმიანდება ღამით, საყოველთაო სიჩუმეში; იმაში, რომ ეს მოქმედება რჩება (განმტკიცდება) სიტყვაში და სიტყვის გზით – მესხიერებაში. ისინი ყველანი კვდებიან, მაგრამ ტოვებენ კვალს მითის სახით, რომელიც მარადისობაში ხმიანობს და აგრძელებს სიცოცხლეს. როგორც „ალუდა ქეთელაურის“, ისე „სტუმარ-მასპინძლის“ გმირები თავიანთი მოქმედებით განასახიერებენ სიცოცხლის უნივერსალურ რიტმს, ორიენტირებულს განახლებასა და ცვლილებაზე. ეს ცვლილებები მიმართულია კონკრეტულიდან უნივერსალურისაკენ, ორიენტირებულნი არიან კიდევ უფრო უნივერსალური ტრადიციისაკენ, კიდევ უფრო ღრმა ფესვებისა და ადამიანის სულის სიღრმეებისაკენ, უნივერსალურ ზნეობრივ ღირებულებებსა და ადამიანთა შორის სულიერ

საჭიროებაზე დამყარებულ სოციალურ ურთიერთობებზე, სამყაროს ყველაზე გონივრულ, სიცოცხლის სასიკეთოდ და გასაძლიერებლად მიმართულ პრაგმატიკაზე.

თომას მანი მითში ხედავს „ჭვრეტის მანერას“, რის შედეგადაც შემოქმედი მოვლენებს აღიქვამს მითოსურ-ტიპიური სანყისის გამოხატულებად, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს მოვლენათა მსხვილი მოდელების მიღებასა და გაზიარებას“ (Мани 1961: 261).

„გიყვარდეს მტერი შენი, ვითარცა თავი შენი“ – სახარებისეული დოქტრინაა, რომელიც, გამონათქვამის იმპერატიულობის მიუხედავად, განასახიერებს არა აუცილებლობას, არამედ შესაძლებლობას. ალუდა ქეთელაური რელიურად ახორციელებს მას, ანიჭებს აუცილებლობის სახეს და სწორედ ამ აუცილებლობიდან გამომდინარე იძენს მისი ქმედება მითის ხასიათს. ვაჟა ამ გზით რელიგიური განცდის პრატიკს აბრუნებს და ახდენს მითის არამხოლოდ შემეცნებითი, არამედ ეთიკური მნიშვნელობის აქცენტირებასაც. ძველ ბერძნულში მითს მრავალგვარი განმარტება აქვს. მათ შორის: სიტყვა, ჩანაფიქრი, მონათხრობი, გადმოცემა, ზღაპარი, თქმულება და რაც ჩვენთვის განსაკუთრებულთ საინტერესოა – ფაბულა, სიუჟეტი (Дворецкий 1958: 1113–1114). არისტოტელეს განმარტებით, მითი ნიშნავს ფაბულას, ქმედებას. ვაჟას გმირები მოქმედებენ, რადგან სხვაგვარად არ შეუძლიათ, მათ ფიქრსაც და სიზმარსაც მოქმედების ხასიათი აქვთ. მოქმედება აუცილებლობაა და ვაჟას გმირებისთვის ჭეშმარიტება სწორედ მოქმედების ამ აუცილებლობასთანაა „მიბმული“ (გავიხსენოთ კურატის შეწირვისა და მუსას მოკვლის ეპიზოდები, რომლებიც მოქმედების რადიკალიზმით გამოირჩევა და თითქოს „ამოვარდნილია რაციონალურ – ლოგიკურ ქმედებათა რიგიდან). ვაჟასთვის კი ამ აუცილებლობას ქმნის ამბის, სიტყვის შენახვა, გადმოცემა, გამეორება, გამითება, ანუ სიტყვიერი ქმედება.

რობაქიძე წერდა: „ვაჟა ფშაველა არის უპირატესად მითების შემქმნელი პოეტი... ის იყო პოეტი და მჭვრეტელი, ამიტომაც სამყაროს სიღრმისეული სიმართლე არ გამოეპარებოდა მას ხედვიდან“ (რობაქიძე 2014: 295). მითი, როგორც სამყაროს შემოქმედებითი შემეცნების უძველესი ფორმა, არამხოლოდ ლოგოსთან მის კავშირს, არამედ სამყაროსა და ადამიანის მთლიანობას არეკლავს. პრემოდერნული და მოდერნული კულტურისა და ლიტერატურის მიერ მითოსის აქცენტირებული შემოტანა და რესტავრაცია სხვა არაფერია, თუ არა რაციონალიზმით გამონვეული, სამყაროს დაზიანებული, დანაწილებული აღქმის აღსადგენად მიმართული საქმიანობა. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მითისქმნადობით და „სამყაროს სიღრმისეული სიმართლის“ ნვდომით, ვაჟა მაღალი მოდერნიზმის საფუძვლებთან დგას და რობაქიძის შეფასებაც ვაჟას შემოქმედების, მისი მსოფლხედვის სწორედ ამ დაუზიანებელ ხედვაზე მინიშნებაა.

ძლიერი ინდივიდუალურობის გამო ვაჟას პერსონაჟებს ვერ ვუნოდებთ ვერც ტიპებს, ვერც პერსონიზებულ აბსტრაქციებს, ისინი არც გაღმერთე-

ბული ადამიანებია და არც დაცემული ღმერთები. ყველაზე უფრო ისინი მითოპოეტური ცნობიერების წიაღში გაცოცხლებული ქართული ცნობიერების არქეტიპებია. მითის გზით ვაჟა უბრუნდება დიად პირველსანწყისს, ლოგოსურ-ნატურალურ წესრიგს, ეროვნული ცნობიერების ძირებს.

ვაჟას მითისქმნალობასთან დაკავშირებით ყურადსაღებია მეცნიერთა იმ ნაწილის მოსაზრებაც, რომელიც მითში ხედავს ჩვენი ეპოქის მეტაფიზიკურ აუცილებლობას, ეძიოს სასურველი მოკავშირე „სულიერების მტერ რაციონალისტურ სანწყისთან ბრძოლაში“ (Вейман 1975: 273)

მითოსური სტრუქტურების ასეთი გააქტიურება ვაჟას ეპოსში, შესაძლოა, „სასურველი მოკავშირის“ გაცნობიერებული ძიებითაც იყოს გაპირობებული.

დამონშებანი:

Bart R. *Izbrannye Raboty. Semiotika. Poetika*. M.: izdatel'stvo "progress". 1989 (Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М.: издательство "прогресс", 1989).

Vaja-Pshavela. *Leksebi, Motkhrobeli, P'oemebi, P'iesebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „sachota mts'erali“, 1960 (ვაჟა ფშაველა. *ლექსები, პოემები, მოთხრობები, პიესები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1960).

Vejman R. *Istoriya Literatury i Mifologia*. M.: izdatel'stvo "progress", 1975 (Вейман Р. *История литературы и мифология*. М.: издательство «прогресс», 1975).

Dvoretckij I. *Drevnogrechesko-Russkij Slovar v 2-kh Tomakh*. T.2 M.: izdatel'stvo "gosizdat", 1958 (Дворецкий И. Х. *Древнегреческо-Русский словарь в 2-х томах*. М.: издательство "госиздат", т.2, 1958.)

K'assireri E. *Ra Aris Adamiani*. Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1983 (კასირერი ე. *რა არის ადამიანი*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1983).

K'vachant'iradze M. *Vektorebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "meridiani", 2013 (კვაჭანტირაძე მ. *ვექტორები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013).

Levi-stross K. "Kul'tura kak Sistema". *Semiotika i Iskusstvometriya*. M.: izdatel'stvo "mir", 1972 (Левистросс К. "Культура как система". *Семиотика и искусствоведение*. М.: издательство "мир", 1972).

Mann T. *Sobr. Soch.* T. 10. M.: gosizdat khudojestvennoj literatury. 1961 (Манн Т. *Собр. соч.* Т.10 М.: госиздат художественной литературы. 1961).

Robakidze Gr. "VaJa-Pshavelas Gardatsvalebaze". *Omi da K'ult'ura*. Tbilisi: gamomtsemloba „art'anujj“, 2014 (რობაკიძე გრ. „ვაჟა ფშაველას გარდაცვალებაზე“. ომი და კულტურა. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2014).

Robakidze Gr. *Nats'erebi*. Ts'igni IV. Tbilisi: lit'erat'uris muzeumi, 2012 (რობაკიძე გრ. *ნაწერები*. წიგნი IV. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2012).

Rcheulishvili G. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Ekvs T'omad*. T. 4. Tbilisi: gamomtsemloba „saari“, 2006 (რჩეულიშვილი გ. *თხზულებათა სრული კრებული ექვს ტომად*. ტ. 4. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2006).

Frye N. *Anatomy of Criticism*. New Jersey. Princeton University press 1973. <https://monoskop.org>

Frye N. „The Archetypes of Literature“. *The Norton Antology. Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leith. New York: Norton, 2001. 1445-1457

Manana Kvachantiradze
(Georgia)

Specifics of Creation of Myth in Vazha Pshavela's Poems

Summary

Key words: Meeting, collective memory, generate.

Myth represents artistic and poetic origin of Vazha Pshavela's epic poems – its preform, its main structural and perceptual principle. The object of our article is not an analysis of mythological forms in Vazha Pshavela's literature that are older than literature itself, but on the contrary – we are observing literature motifs, fabula or action that construct foundation of myth, that define, introduce and strengthens mythic structure.

The correlation between mythic and poetic origins is evident in Vazha Pshavela's literature.

What are poetic devices used by author for attributing mythic features to his message, what is the content of these messages that are disclosed in “Aluda Qetelauri” and „Host and Guest”.

In “Aluda Qetelauri” as well as in “Host and Guest” the message function is attributed to the **meeting** as to exceptional occurrence. In “Host and Geuest” this iterational (repetitive) sign is represented as a realized micromodel (the rite of meeting of the three) in the final scene of the poem. Meeting is nothing else then a *cronotopos* of “intrusion” of metaphysical into the real world. The morphology of mankind existence is defined by meeting of dissimilar as well as by transformation dynamics caused by these meetings. It's exactly the *topos* of meeting that gives birth to constant intention of human soul– free will against the established social norms also visible in Aluda's character.

As an additional structure for myth creation Vazha Pshavela uses picture of nature e.g. in the final of “Host and Guest” we can see unexpectedly appeared invincible darkness. Snow and snowstorm, valance and ice that block Aludas's road are not only the stylistic tools representing internal picture of protagonist, but also mental structure that strengthens mythic element in the poem.

Vazha Pshavela's stylistic tool of converting literature story into popular story could be considered as a product of mythic imagination. Author takes his „story” from individual consciousness and places it in the space of collective consciousness. The comment to final scene in “Host and Guest” “*They tell about heroes...*” is the reference to mythic words. It is the myth derived from collective memory reminded by literature and once again involved in eternal cycle where mythic and poetic are still represented as undivided creative origin. It is directly related not only to the story told in the poem but to all the stories that had ever taken place and will happen in future in order to defend personal free will in the name of courage and relenting. In one of the phrases of “Host

and Guest” *“At nights they see the picture...”* the word “see” is nothing else then “they say” transformed into visual image. Vazha Pshavela alludes to collective memory. Such expression as “they would say” “they say” are semantically loaded and aim at unfolding mythic layer. These words are brought to create myth out of literature theme or fabula. They prepare reader to hear something universal and important. Narrator is a medium whose words are strengthened by words of similar mediums. However, poetic tool of constant repetition grants the story with undoubtful legitimation

The myth is created by personal revision of collective experience. As far as it is an exceptional case that never stays on the level of individual experience, it finds its way to collective memory and is converted into common human experience. Once again Aluda’s and Jokhola’s images reveal invariational structure of archetypal image of every rebelled and punished hero. This aspect is carefully proposed by Vazha Pshavela’s while depicting his main characters in apparently realistic narrative. Myth is the way to return to origin, to situate the word in eternal space. Author creates significances that will survive the test of time. Vazha Pshavela depicts tragedy that is followed by conflict with community and is constantly repeated. This aspect gives mythic features to his protagonists. The part of everyday life is now spread in eternal time.

Author assigns ritual-symbolic meaning to farewell scene in “Aluda Qetelauri” and marks it with “eternal” sign (*“once he wished to turn his head...”*). This very movement represents an archetype of all the movements that eternally take place and that denote an essence of every change including radical changes such as death. The turn, returning is the action marked by eternity. It is a sign of accomplishing one cycle. This is ever repeating action even though it happens “once”. The future myth structure created about Aluda Qetelauri is weaved exactly around this “once” quite similar to archetype of storytelling that is structured in the word “they say”. That is “said” – the picture that Vazha Pshavela depicts in the final scene – is repeated every night and represents the rite of friendship and solidarity. Aluda’s gesture of turning head is also the rite as it happens once but forever. However, both are the rites of memorizing exceptional and essential human experience.

In “Host and Guest” reader can witness creation of myth of main heroes and inclusion of their actions in fundamental mythic layers (*“every night they see the picture...”*). However, we can observe the final stage of myth creation, when author is preparing main character and his environment to generate a myth. Exactly this mythic structure is used to introduce the projection of future in Vazha Pshavela’s both poems.

ქალური ენისა და თვითგამოხატვის პრობლემები ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას პოეტურ ტექსტებში¹

თეორიული ჩარჩო

ლოგოცენტრიზმი ანტიკურ ეპოქაში აღმოცენდა, თუმცა აპოთეოზს მიაღწია განმანათლებლობის ეპოქაში. არისტოტელე თავის ნაშრომში *ორგანონი*, რომელშიც პირველად გვხვდება ტერმინი ლოგიკა და ის მსჯელობასთან არის დაკავშირებული, აცხადებს, რომ ფორმალური ლოგიკის საშუალებით შესაძლებელია რეალობის წვდომა/დაუფლება. სწორედ ეს მოსაზრება აისახა დასავლური ფილოსოფიის ვარაუდში რეალობის სტრუქტურისა და სააზროვნო სტრუქტურის იდენტობის შესახებ, რასაც პოსტსტრუქტურალიზმში „ლოგოცენტრული ილუზია“ ეწოდა (ჟაკ დერიდა). განმანათლებლობაში ეს ილუზია კულმინაციას აღწევს ავტონომიური სუბიექტის პროექტით: *cogito ergo sum* (ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ). დეკარტის ეს მოსაზრება აზროვნების აქტით განსაზღვრავს არსებობას, აზროვნებით „ბატონი ხდები საკუთარ სახლში“ (Weber 1994: 13), რაც იმას ნიშნავს, რომ სუბიექტი საკუთარ ფიქრებს, ენობრივ გამოთქმებს და ქმედებებს აკონტროლებს.

ლოგოცენტრული ილუზიის მიხედვით, ენა რეალობას მყისიერად ასახავს, კავშირი რელობასა და ენას შორის მიმეტურია და ენა წინასწარმოცემული რეალობის ილუსტრაციაა. ამ მოსაზრების საპირწონედ ფერდინანდ დე სოსიური ენის ავტონომიურობაზე ამახვილებს ყურადღებას, ენა მისთვის არის „თვითნებური“ ნიშანი (არ არსებობს ობიექტური მიზეზი იმისა, თუ რატომ აღინიშნება რომელიმე ცნება კონკრეტულ ბგერათა შეთანხმებით), რომელიც თავის თავში აერთიანებს აღმნიშვნელს (სიგნიფიკანტი– ბგერა) და აღსანიშნს (სიგნიფიკატი-ცნება, მნიშვნელობა, რომელზეც ბგერა არის მიმული). სიგნიფიკანტი და სიგნიფიკატი ერთმანეთთან განუყოფლად არიან დაკავშირებული, აღნიშნულ კავშირში კი სიგნიფიკანტებს სიგნიფიკატების „მსახურების“ ფუნქცია აქვთ. სიგნიფიკატი იმისათვის წარმოიქმნება, რომ მნიშვნელობის ტრანსპორტირება შეძლოს. სოსიურის ამ მოსაზრებას ლოგოცენტრული აზროვნების ნარჩენად მიიჩნევენ პოსტსტრუქტურალიზმი და სოსიურის აქსიომის რადიკალიზაციას სიგნიფიკანტების ავტონომიურობის გამოცხადებით აღწევს.

¹ კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით (PHDF-18-2163, „ქალური ნარატივის თავისებურებები XX საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანულენოვანსა და ქართულ პოეზიაში“).

თუ სტრუქტურალისტები იკვლევდნენ იმ განსხვავებულობის პროცესებს, რომლებზეც დიქტომიები (კაცი/ქალი, ბუნება/კულტურა, გონება/სიგიჟე, ენა/სხეული...) იგება, რომლებშიც ერთი ყოველთვის შევიწროებულია მეორის მიერ და, შესაბამისად, კულტურები და მნიშვნელობები იქმნება, პოსტსტრუქტურალისტები რეპრესიას ან არ ამჩნევდნენ, ან ბუნებრივად მიანჩნდათ. პოსტსტრუქტურალისტები დერიდას დეკონსტრუქციას, როგორც ინსტრუმენტს, მიმართავდნენ იმისათვის, რომ არსი, მნიშვნელობა და რეალობა კრიტიკულად გაეანალიზებინათ, თუმცა, პოსტსტრუქტურალისტების მიხედვით, სუბიექტი ენისა და ნიშანთა წესრიგში თავისუფალი არ არის (თვითონ არ ქმნის ამ წესრიგს). საყოველთაო წესრიგში *texte general* (Derrida) წარმოიქმნება თავისებურებები (მახასიათებლები), რომლებიც დისკურსის კონტროლს აღარ ემორჩილება. ეს შეიძლება იყოს წარმოდგენა, განსხვავებულობა ან ხუმრობა. დერიდა ბინარულ ოპოზიციებს აღწერს არა როგორც ორი ტერმინის კონფრონტაციას, არამედ იერარქიას და სუბორდინაციას. ბინარულ ოპოზიციაში – სული/სხეული არ აერთიანებს ერთმანეთთან ორ სხვადასხვა ელემენტს, არამედ მიგვითითებს „იგივეობრივზე“ (a same), მაგრამ არა იდენტურზე, შედეგად წერა არის ხილული, მგრძნობიარე მეხსიერება (*mnème*). ნაწერი მოგვიანებით იქცევა სულის, მოგონებებისა და ჭეშმარიტების მტკივნეულ და გამაბრუებელ უხილავ ნაწილად. მართალია, საწამლავი აზიანებს და აბრუებს სხეულს, მაგრამ ის შემდეგ ეხმარება სულს – ათავისუფლებს სხეულისაგან და მასში აღვიძებს ესენციას/ არსს (*eidós*) (Derrida 1981: 126-127). დერიდას მიხედვით: „The Pharmakon is the movement the locus and the play: (the production of) difference. It is the difference of difference. It holds in reserve, in its undecided shadow and vigil, the opposites and differends that the process of discrimination will come to carve out (Derrida 1981: 127).¹

ქალური წერის მახასიათებლების დასადგენად და გასაანალიზებლად საინტერესოა ჟაკ დერიდას დეკონსტრუქციული თეორია, რომელიც ყურადღებას ნიშანთა ცვალებადობაზე ამახვილებს. ჟაკ დერიდასათვის ნაწერი ნათქვამ სიტყვასთან შედარებით პრივილეგირებულია. ნაწერი უძველესი გამობატვის ფორმაა. ნაწერს არ შეუძლია ლაპარაკი, ამიტომ ის ინტერპრეტაციას ექვემდებარება და კონტექსტის მორგებით/შეცვლით მნიშვნელობები წინ წამოიწევა. ერთი და იგივე ტექსტი სხვადასხვა კონტექსტში იგივე არ არის. ენა, როგორც ნაწერი, ყოველთვის რეკონტექსტუალიზებადი. დერიდას მიხედვით, ენობრივი ნიშანი მნიშვნელობას სხვა ნიშნისაგან „განსხვავებულობით“ იძენს. თავდაპირველად ნიშნის მნიშვნელობა არასოდეს არ არის მოცემული, შემდეგი მცდელობით შეგვიძლია ნიშნის მნიშვნელობა დავადგინოთ, თუმცა ერთი ნიშანი, შესაძლოა, სხვადასხვა კონტექსტში იყოს გამოყენებული

1 „ფარმაკონი – ეს არის მოძრაობა, ლოკუსი და თამაში: განსხვავება (წარმოქმნა განსხვავებისა). ეს არის ცვლილება ცვლილებისა. ის ინახავს თავის მარაგში, თავის მერყევ ჩრდილსა და სიფხიზლეში, იმ წინააღმდეგობებსა და განსხვავებებს რომელსაც გამოკვეთს დისკრიმინაციის პროცესი“ (თარგმანი ს.პ.).

და არცერთ კონტექსტს იდენტური მნიშვნელობა არ ჰქონდეს, ამიტომ მსჯელობს დერიდა ნიშანთა დაუსრულებელ თამაშზე, რომელსაც არ აქვს ორგანიზებული ცენტრი (Köppe, Winko 2008:115), შესაბამისად, დეკონსტრუქციული თეორია ნიშანთა მნიშვნელობის შესახებ ანტიესენციალისტურია, რადგან ის სადაოდ აცხადებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ცნებების ზუსტი განმარტება შესაძლებელია, სამყაროს ენობრივი ნიშნების საშუალებით „ბუნებრივად“ ასახვაც სადაოა დეკონსტრუქციული მოდელის მიხედვით.

უკ ლაკანისთვის კი ენა არის აზროვნების ინსტრუმენტი საკუთარი გამოცდილებების გამოსახატავად, მეტიც, აზროვნება და გამოცდილება სწორედ ენაში ვლინდება. ამ მოსაზრებით ნადგურდება სუბიექტის მთლიანობის შესახებ მოსაზრება და იგი (სუბიექტი) უკვე გახლეჩილად/ დეცენტრირებულად განისაზღვრება (Weber 1994: 14-15), თუმცა აღსანიშნავია ის, რომ პოსტსტრუქტურალისტებამდე ზიგმუნდ ფროიდი დაამსხვრია შეხედულება „ერთიანი სუბიექტის“ შესახებ არაცნობიერის ბნელი სამყაროს მისწრაფებების წარმოჩენით და ლაკანი ფროიდის შეხედულებათა რეკონსტრუქციას ფსიქონალიზის ლინგვისტურ ქრილში განიხილავს. ადამიანი იბადება უმწეო არსებად და კიდევ კარგა ხანს რჩება ამ მდგომარეობის გამო დედასთან სიმბიოზურად დაკავშირებული. ლაკანი ამ კავშირის (ერთობის) გამოსახატავად იყენებს ცნებას „წარმოსახვითი“. წარმოსახვითი პერიოდი მოიცავს მთელ წინაენობრივ და პრეოიდიპალურ ფაზას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სურვილების პირდაპირი დაკმაყოფილება. ამ კვაზისამოთხისებურ ფაზაში ბავშვისთვის ჯერ კიდევ უცნობია დედისა და საკუთარ სხეულს შორის ზღვარი, მესა და შენს (გარე სამყარო) შორის განსხვავება. ამ პერიოდში ყველაფერი, რაც გარე სამყაროს შესახებ იცის ბავშვმა, ეს მხოლოდ დედის სხეულია. „სარკის სტადიით“ იწყება საკუთარი თავის შეცნობის პროცესი, რომელსაც ლაკანი იდენტიფიკაციას უწოდებს: „Man kann das Spiegelstadium als seine Identifikation verstehen“ (Schriften 1.4)¹.

ლაკანისეული მოდელის მიხედვით, სიმბოლურ წესრიგში გადანაცვლება არა საკუთარი ნებით, არამედ იძულებით ხორციელდება, რაც მამასთან არის დაკავშირებული. მამა ბავშვს აკრძალული ვნების (დედის მიმართ) სანაცვლოდ ენას სთავაზობს. მამა სუბიექტს ენის საშუალებით ბადებს. ეს საზოგადოებრივი დაბადების ტოლფასია, დედის შემთხვევაში კი ფიზიკურ დაბადებასთან გვაქვს საქმე. ცხადია, მამაში ლაკანი „რეალურ“ მამას არ მოიაზრებს, ის „სიმბოლურ“ მამას გულისხმობს, რომელიც „არასთან“ ასოცირდება. ინცესტის აკრძალვა არის პირველადი ტაბუ საზოგადოებაში. ლაკანის მიხედვით, „არაცნობიერი ენის მსგავსად არის სტრუქტურირებული“ (Weber 1994: 17).

ცნობიერი და არაცნობიერი პირველადი შევიწროების (სიმბოლურ წესრიგში გადასვლა) შედეგად წარმოიქმნება. თუ არაცნობიერი ისეა სტრუქ-

1 „სარკის სტადია შესაძლებელია გავიგოთ, როგორც იდენტიფიკაცია“ (თარგმანი ს.პ)

ტურირებული, როგორც ენა, მაშინ მისი წაკითხვა, ტექსტის მსგავსად, შესაძლებელია. ლაკანისათვის მეტაფორა და მეტონიმი არის მთავარი გასაღები ენობრივი და არაცნობიერი ტექსტებისათვის, რადგან მათი დახმარებით მნიშვნელობები ტექსტში წინ არის წამოწეული.

ლაკანი პროვოკაციული განცხადებით: “La femme n’existe pas” (ქალი არ არსებობს), ქალის ადგილს სიმბოლურ წესრიგში ვერ ხედავს, ქალი მოიაზრება წინარეენობრივ და წინარესაზოგადობრივ წარმოსახვაში, სადაც ის დედასთან არის იდენტიფიცირებული (Weber 1994: 20). ქალური არის დედობრივი, რომელიც მამაკაცურ კულტურას მსხვერპლად შეეწირა. ლაკანი ქალურს მიაწერს ვნებას (jouissance), რომელიც მამაკაცურ წესრიგს საფრთხეს უქმნის, რადგან ის მხოლოდ თეორიულად არის შემოსაზრდვრული, პრაქტიკულად კი არაცნობიერშია და იქიდან იჭრება სიმბოლურ დისკურსში, აჯადოებს მამაკაცს, რომელშიც აღვიძებს მოგონებას წარმოსახვით ვნებაზე.

შიზოფრენიით დაავადებულ ადამიანებთან მუშაობისას ლუსი ირიგარემი შენიშნა, რომ კაცები შეშლილობის მდგომარეობაშიც ლაპარაკის უნარს არ კარგავენ მაშინ, როდესაც ქალები მუნჯდებიან და საკუთარ ტკივილებს სხეულებრივ სიმპტომებში ინსცენირებენ. ამ დაკვირვების შედეგად ის ასკვნის, რომ ქალები თავიანთ სურვილებს გაბატონებულ დისკურსში ვერ ამჟღავნებენ და ამიტომ მსჯელობს ფემინისტი ქალურობის ენობრივ „დეენილობაზე“.

ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობისთვის მნიშვნელოვანია ლუსი ირიგარეის დისერტაცია *Speculum de l’autre femme* (სხვა სქესის სარკე), რომელშიც ის არამარტო რევიზიას მიმართავს მთლიანი დასავლური ფილოსოფიის ისტორიისა, არამედ ცდილობს, სხვა წერა „ფალოსური: დისკურსის მიღმა განახორციელოს (Lindhoff 2000: 119). ფროიდის თეორიის მიხედვით, ქალი „კასტრაციით“ არის დეფინირებული და ამიტომ ნაკლებ კაცად არის წარმოჩენილი, რაც ირიგარეის აძლევს იმის საფუძველს, რომ თქვას: არსებობს რეალურად არა ორი, არამედ ერთი სქესი-მამაკაცური (Lindhoff 2000: 119). ყოვლისმომცველ პატრიარქალურ წესრიგში ქალს არ აქვს თავისი ადგილი, რომელსაც საკუთარ იდენტობას დააფუძნებს, შედეგად მას ისლა რჩება, საკუთარი ადგილის რეკონსტრუქცია მამაკაცური მახასიათებლების „გადამუშავებით“ მოახერხოს.

ირიგარეი სინტაქსს გამიზნულად არღვევს, რაც მიმართულია არა ენის განადგურებისაკენ, არამედ მისი ტრანსფორმაციისკენ, „ორმაგ ხედვაზე“, რის შედეგადაც განსაზღვრულ, ნათელ მნიშვნელობას ბუნდოვანიც ახლავს. ირიგარეის მიხედვით, ქალი თავის არაცნობიერთან, წარმოსახვასა და სექსუალობასთან გაუცხოებულია და მათზე ხელი არ მიუწვდება. ქალს საზოგადებაში მამაკაცური სექსუალობის, წარმოსახვისა და არაცნობიერის შეთვისების დავალება აქვს მცემული (Irigary 1980: 81)

დასავლური თეორიის დისკურსებში აღწერილია სხეულის, სქესის, დაბადებისა და სიკვდილის ელემენტარული სურათები, ასევე აღწერილია სიმ-

ბოლურ წესრიგში შევიწროებული „წარმოსახვითის“ ნაკვალევი და მოცემული იერარქიულ ღირებულებათა სისტემა: მყარი-თხევადი, ერთი-ბევრი, მსგავსი-განსხვავებული. ამ სისტემაში დამორჩილებული ყოველთვის ქალთან არის დაკავშირებული. ირიგარეი ცდილობს, გამყარებული სამყაროს სურათების აღმოჩენასა და დეკონსტრუქციას. მისი სტრატეგია იერარქიის შემობრუნებაა იმისათვის, რომ ქალს საკუთარი ღირებულება მიენიჭოს, საბოლოო მიზანი კი იერარქიის დაძლევა და ქალისთვის სუბიექტის სტატუსის მინიჭებაა.

ელენ სიქსუც მსჯელობს ქალების ხვედრზე პატრიარქალურ სამყაროში, გამოსავლად კი ქალების მამაკაცის ჩრდილიდან გამოსვლასა და იმ დუმილის დარღვევას ასახელებს, რომელიც მათ პატრიარქალურ წესრიგში მიუსაჯეს; წერით, წარმოსახვის ენის აღმოჩენით საკუთარი თავი უნდა იპოვონ ქალებმა. სიკვდილის მელოდიის ნაცვლად, რომელიც სიმბოლური წესრიგის თანმდევი მელოდიაა, ჰელენ სიქსუ ქალური წერით ცხოვრების სიმღერაზე/ დედის სიმღერის მღერაზე მსჯელობს და იქ, სადაც მამის წესრიგია (სიმბოლური) გაბატონებული, დედის წარმოსახვის წესრიგი უნდა იყოს. ფემინისტის თვალთახედვით, ქალებმა პრეოდიპალურ წარმოსახვაში ფემინურ ენას უნდა მიაცურადონ და მას (ფემინურ ენას) კულტურულ-რევოლუციური ძალა მისცენ: „A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written, it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments”¹ (Cixous 1975: 888).

თეორეტიკოსისთვის ქალური წერა (*écriture féminine*) ქალურ-დედობრივი სხეულის სიმღერას მღერის, რადგან ქალად ყოფნა ნიშნავს სხეულად ყოფნას: „A woman is never far from “mother”² (Cixous 1975: 881). სხეულით წერა ნიშნავს საშვილოსნოდან ტექსტის წერას-ტექსტი შვა, როგორც შვილი დიდი ტკივილებითა და სრული, დაუსრულებელი სიყვარულით. სიყვარულის პირველი გამოხატულება არის იავნანა, რომელიც „დედის რძით დაწერილია“ (Cixous 1975: 884) და ინახავს ქალურ კავშირს სიმღერასთან, ის ქალური ხმის გამოცხილია. წერით ამჟღავნებს ქალი ტექსტში თავს და სწორედ ტექსტშივე პოულობს საკუთარ იდენტობას – *your seeking text* (შენი მაძიებელი ტექსტი) (Cixous 1975: 889) და იქცევა „ახალ ქალად“, რომელიც დუმილს არღვევს, მისი სხეულებრიობით უსაზღვრო კოსმიური ლიბიდო ტკბება. უმეტესად მამაკაცები ცდილობენ ასობგერებს მნიშვნელობები მიანიჭონ, ქალები კი ქალური სხეულების რიტმებს ტექსტებში აღწერენ, პირველად ააქტიურებენ ტექსტუალურ არაცნობიერს – რიტმებს, ენის მელოდიას, ასობგერების მუსიკალურობას. ქალური ტექსტები ხმებიდან იქმნება ხმებისთვისვე და არის „ყურის ტექსტები“ ნაცვლად „თვალის ტექსტებისა“ (მამაკაცური ტექსტები). მამაკაცურ ტე-

1 „ქალური ტექსტი შეუძლებელია იყოს უფრო გამანადგურებელი. ის ვულკანია; არის რა დაწერილი, ის არყვეს ძველ თვისობრივ ზედაპირს, მამაკაცური ინვესტიციების მატარებელს“ (თარგმანი ს.პ).

2 „ქალი არასდროს განეშორება „დედას“ (თარგმანი ს.პ)

ქსტებს სიქსუ „სიტყვების მავზოლეუმს“ უწოდებს, ხოლო ქალურ ტექსტებს – „სიყვარულის ტექსტებს“. ქალური ტექსტები მეტაფორულ-მეტონიმურია. ისინი თამაშობენ სიტყვებით, ჟღერადობით, რითაც მნიშვნელობები იცვლება, რითაც რეციფიენტები იქ მიჰყავთ, საიდანაც ისინი წარმოიშვა: არაცნობიერი ფანტაზია, გრძნობა. ამით ავტორი აღარ იქცევა ტექსტის ერთადერთ „მფლობელად“ და არც „ყოვლისმცოდნე ავტორად“, არც პლაგიატია ტექსტი (Weber 1994:31).

იულია კრისტევა თავის თეორიებში იყენებს ლაკანის გახლეჩილი სუბიექტის კონცეპტს და მსჯელობს იმის შესახებ, რომ ენაში შესაძლებელია შემდეგი ორი კომპონენტის – სემიოტიკურისა და სიმბოლურის – თანადროულად არსებობა, რომელთაგან სემიოტიკურს კრისტევა უკავშირებს ხშირად ქალურს, ხოლო სიმბოლურს – მამაკაცურს. კრისტევას მიხედვით, სანამ ბავშვი სიმბოლურ წესრიგში გადაინაცვლებს, მას ხმის, ჟღერადობის, ფერის, რიტმისა და სხეულის გამოცდილება აქვს, თუმცა ეს ელემენტები არ არის სტრუქტურული და სიმბოლურ წესრიგში გადაინაცვლების შემდეგ (ოიდიპოსის ფაზაში) გრამატიკის, სინტაქსისა და საზოგადოებრივი წესები ერთმანეთს უკავშირდება და გამოთქმას მნიშვნელობა ეძლევა (Bürgmann 1989: 408-409). იულია კრისტევასათვის მნიშვნელოვანია ენაში იმ სტრუქტურების წარმოშობის პროცესი, რომლებიც ტექსტებს სპეციფიკურ არსს ანიჭებს ან არსის გარეშე ტოვებს.

იულია კრისტევა როსუმ გუიონთან (Rossum-Guyon) ინტერვიუში ეჭვს გამოთქვამს იმის შესახებ, თუ რამდენად არსებობს ტექსტები, რომლებიც მხოლოდ ქალებმა შეიძლება დანერონ: “Wenn es wahr ist, dass das Unbewusste die Negation und die Zeit ignoriert.. dann würde ich sagen, dass die schreibweise das Geschlecht ignoriert“ (თუ ეს სიმართლეა, რომ არაცნობიერი უარყოფასა და დროს იგნორირებს, მაშინ შემიძლია ვთქვა, რომ წერის ხერხები სქესსაც იგნორირებს) (Bürgmann 1989:409). იულია კრისტევას მიხედვით, მამაკაცურ და ქალურ არაცნობიერს არა აქვთ განსხვავებული სტრუქტურა და სჯერა, რომ ხელოვნების ნიმუშები სემიოტიკურისა და სიმბოლურის ლიბიდოზური პოლუსების ურთიერთკავშირის შედეგია. ქალებისათვის, მკვლევრის მიხედვით, სიმბოლურ წესრიგში იდენტობის მოპოვება მეტად რთულია, რადგან მის მოსაპოვებლად ქალები ან უერთდებიან პატრიარქალურ სამყაროს ან მის საწინააღმდეგოდ მოქმედებენ, როგორც რადიკალები (Kristeva 1986:156).

ლირიკული ტექსტების ანალიზი

ავსტრიელი გერმანულენოვანი პოეტის ინგებორგ ბახმანის ლექსში: „სიყვარულო, გამანდე!“ (Erklär mir, Liebe!) ნაჩვენებია ლირიკული მეს შინაგანი ტრანსფორმაცია, ის, თუ როგორ ინაცვლებს ის რუტინული, სიმბოლური სამყაროდან წარმოსახვითი ემოციებითა და შეგრძნებებით დატვირთულ სამყაროში.

ლექსის დასაწყისში აღწერილია სიმბოლური წესრიგისაგან მონყვეტილი ემოციური ცხოველთა სამყარო, რომელსაც შეუძლია ბუნებრივი იყოს, რადგან ცხოველთა სამყაროში ენას ემოციების გასაზიარებლად არ იყენებენ, ამისათვის „ყნოსვა“ საკმარისია:

ჭიამაია გრძნობს სასურველს ყნოსვით შორიდან;
მეც რომ მქონოდა მისი ალღო, ვიგრძნობდი უმალ....
(Bachmann 2010:141)¹

ცხოველთა იდილიური სამყაროს ფონზე კონტრასტულად იკვეთება „გახლეჩილი“ ლირიკული სუბიექტი, რომელიც ისტერიულია – ხან იცინის, ხან ტირის. ისტერია ტიპურ ქალურ დაავადებად არის აღქმული². ისტერიის ერთ-ერთ მთავარ სიმპტომად ენის დისორგანიზაცია არის დასახელებული, როცა ქალს არ შეუძლია საკუთარი იდენტობის აგება ენის დეფიციტის გამო. ბახმანის ლექსს რეფრენად გასდევს: „ამიხსენი, სიყვარულო“ (Erklär mir, Liebe!), აღნიშნული რეფრენით ხაზი ესმება პროტაგონისტის ენაში დაკარგვას და გაუცხოებას:

წყალმაც კი ენა ამოიღდა,
ტალღამ ჩაჰკიდა ტალღას ხელი.
(Bachmann 2010: 141)³

ინგებორგ ბახმანი ფრანკფურტში წაკითხულ ლექციებშიც ჩივის ენაში არსებული საზღვრის გამო, რომელიც ძირითად პრობლემას წარმოადგენს შემოქმედისთვის. ენა ბახმანისათვის არ არის ცხადი მოვლენა, რადგან საზღვარი ენაში ყველაფერს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს, მასში ავტორი იმ სამყაროს გულისხმობს, რომელიც მხოლოდ ენის საშუალებით იჭრება ჩვენს აღქმაში. რადიოესეში „ლუდვიგ ვითგენშტაინის თქმადი და უთქმადი ფილოსოფია“ ბახმანი ფილოსოფოსს ათქმევინებს: „ ჩემი სამყაროს საზღვარი ჩემი ენის საზღვარს ნიშნავს იმიტომ, რომ ჩვენ მხოლოდ იქამდე ვალწევთ, სადამდეც ჩვენი ენა აღწევს (Bachmann 2010: 9).

ლექსში „სიყვარულო, გამანდე!“ ლირიკულ მეს სურს, გადალახოს ენის საზღვრები, ამაზე მიგვითითებს ლექსში გამოყენებული განყენებული სტრიქონები, რომლებიც ლირიკული მეს ერთგვარი პროტესტის ფორმად წარმოჩნდება: 1. „ასე გულდინჯად ლოკოკინა ტოვებს ნიჟარას!“⁴ 2. „ქვამაც კი იცის, ქვა რით მოაღბოს!“⁵

1 Der Käfer reicht die Herrlichste von weit
Hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch

2 ზიგმუნდ ფროიდის დაკვირვება მის პაციენტ დორაზე

3 Wasser weiß zu reden,

Die Welle nimmt die Welle an der Hand

4 So arglos tritt die Schencke aus dem Haus

5 Ein Stein weiß eninen andern zu erweichen!

იმისათვის, რათა ენა უტოპიად, მშვენიერებად იქცეს, ლირიკული მე-
ენის სისტემის შეცვლას კი არ ცდილობს, არამედ მისი გამოყენების ფორმათა
შეცვლისკენ ილტვის:

ეს უმძიმესი მოკლე ხანი ფიქრს შევალთ,
ალარ შევიგრძნო სიყვარული და აღარც გავცე?¹
(Bachmann 2010:143)

ავტორი დასახელებულ სტროფში რიტორიკულ ფიგურას იყენებს და
კითხვითი წინადადებით სტილისტურ ტრიუკს მიმართავს იმის საჩვენებლად,
რომ ჩვენ კითხვაზე პასუხს ჭეშმარიტებისა და ერთმნიშვნელოვნების დად-
გენის გარეშე შეიძლება მივუახლოვდეთ, ერთმა ჭეშმარიტებამ შეიძლება მე-
ორეზე მიგვითითოს.

ლექსის დასასრულს ტექსტში იმპლიციტური დიალოგი ჩნდება, ამაზე
მეტყველებს ლირიკული მეს პასუხი სიყვარულისადმი: მას არ სჭირდება ახს-
ნა და განმარტება, რადგან სალამანდრას მაგალითით ასკვნის, რომ საზღ-
ვრის გადალახვა მაინც არის შესაძლებელი, თავად საზღვრის არსებობა ამის
დასტურია:

ნუ, ნუ ამიხსნი. ვიცი და ვხედავ, რომ სალამანდრა
ყოველნაირ ცეცხლს გადალახავს.²
(Bachmann 2010: 143)

ცნებების მრავალმნიშვნელობასა და ენის პარადოქსულობაზე წუხს
ლირიკული მე ინგებორგ ბახმანის ლექსში „გაუცხოება“ („Entfremdung“). ლექ-
სის დასაწყისშივე ლირიკული მეს დაბნეულობას გამოხატავს შემდეგი ანაფო-
რა: ხეები-ხეები (Bäume –Bäume) (ბახმანი 2010: 233), რითაც ცნებების ერთმ-
ნიშვნელოვნების შეუძლებლობასა და ენის უძღურებას გამოხატავს. „ხეებში
ხეებს“ ვერ ხედავს ლირიკული მე, მაგრამ მაინც იძულებულია მათ „ხეები“
უნოდოს. პატრიარქალურ/სიმბოლურ სამყაროში ქალურობას გამოსავლად
მასკარადი, ისტერია, მიმეზისი რჩება, რომლებიც პატრიარქალური დისკურ-
სის დეკონსტრუქციას ახდენს, თუმცა დასახელებული ფორმები ქალებს სა-
კუთარ ადგილს ვერ აპოვნინებს, რადგან მიმეზისი, ისტერია და მასკარადიც
ისევ იმ ცნებას აჯაჭვებს, რომლის დამსხვრევეაც სურდათ. მიჯაჭვულობით
გამონვეულ ტკივილს ლექსში გამოხატავს ე.წ „ჩარჩო ფრაზა“ : „რა უნდა მოხ-
დეს ამაზე მეტი?“³ (Bachmann 2010: 233).

1 Sollt ich die kurze schauerliche Zeit
Nur mit Gedanken Umgang haben und allein nichts Liebes kennen
Und nichts Liebes tun?
2 Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander
Durch jedes Feuer gehen.
3 Was soll nur werden?

ლირიკული მე საკუთარი მდგომარეობის ასაღწერად შემდეგ ბინარულ ოპოზიციას იყენებს: გამაძლარი-მშიერი (satt-hungrig) (232), ბინარული ოპოზიციის დასახელებულ ელემენტებში იერარქია დარღვეულია, რადგან „შიმშილი“ ლირიკული მეს ბუნებრივი მდგომარეობაა და მის მოსაკლავად ღამეს მიმართავს, ღამე ლექსში არაცნობიერთან/საწყისთან ასოცირდება და კითხვით: „და ამ ყველაფერს კვლავაც უნდა მივუახლოვდე?“,¹(233) ნათელი ხდება, რომ ეს არაერთხელ გაუკეთებია, მაგრამ მიუხედავად ამისა განყენებულ სტრიქონში ანაფორის: გზა-გზა (Weg-Weg) (233) გამოყენებით ასკენის, რომ გზა არ არის: „მე ვერც ერთ გზაში გზას ვეღარ ვხედავ“²(233).

ინგებორგ ბახმანი ლექსში „რა სახელი უნდა დავირქვა?“ (Wie soll ich mich nennen?) ბინარული ოპოზიციების გადაღახვას ცდილობს, რადგან გადაღახვამ შესაძლებელია მას თავი შეაცნობინოს: ფესვგადგმული-თავისუფალი (gebunden-frei), უდრეკი-მფრთხალი (harter-flüchtendes), დასაწყისი-დასასრული (Beginnen-Enden), დაფლული-აღმოცენებული (gefesselt-entließ):

თუმც, ჩემში კვლავ მღერის ერთი დასაწყისი,
ანდა დასასრული-გაქცევას-რომ მიშლის.
ცოდვის ამ ისარს მსურს თავი დავაღწიო.³

(Bachmann 2010: 247)

ლირიკულ მეში ქალური მღერის ცნება „მღერა“ წინაენობრივ პერიოდზე მიგვიბრუნებს, როდესაც ქალი დედასთან არის იდენტიფიცირებული, სანამ სიმბოლურ წესრიგში გადანაცვლებას აიძულებს კულტურა. პატრიარქალური სამყარო/ცნობიერი არ აძლევს უკან/საწყისთან დაბრუნების საშუალებას, რაც იწვევს ლირიკული/ქალური მეს თვითიდენტიფიკაციის პრობლემას. ჟაკ დერიდა წიგნში „გრამატოლოგია“ მსჯელობს არქივალადობაზე (archiviolence) კლოდ ლევი-სტროსის ანთროპოლოგიური დაკვირვების საფუძველზე, რომელსაც დერიდა წერის/წაწერის კონტექსტში განიხილავს. წერა, თავის მხრივ, გულისხმობდა ძალადობას, რადგან მას ავტორი ვერ აკონტროლებს და ხელიდან ეცლება განსხვავებით ორალური „ლოგოსისაგან“, ამ უკანასკნელს მოლაპარაკე ქმნის და მისი მნიშვნელობა შეიძლება განიმარტოს ადრესანტის მიერ, წერა კი წარმოქმნის დისტანციას მის სუბიექტს (ავტორს) და ობიექტს (ტექსტს) შორის. როცა შეტყობინება რეციფიენტამდე მიდის, ის უკვე აწმყო აღარ არის. მაშინვე, როგორც კი, თქმული/გამოთქმა დაწერილ სიტყვებში შეიჭრება, ის მის პროდუცერს კლავს. დერიდა წერის მახასიათებლად იყენებს სიტყვას „თხევადი“ (liquid): “the pharmakon always penetrates like liquid, it is absorbed, drunk, introduced into the inside, which it first marks with the hardness of

1 Sol lich mich aufmachen, mich allem wieder nähern?

2 Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen

3 Aber in mir singt noch ein Beginnen

-oder ein Enden-und wehrt meiner Flucht,
ich will dem Pfeil dieser Schuld entinnen.

the type, soon to invade it and inundate it with its medicine, its brew, its drink, its potion, its poison” (Derrida 1981: 152). თხევადი არის ნანერის მახასიათებელი, რადგან ავტორის არარსებობის შემთხვევაში წერა ერთი მკითხველიდან მეორესთან მიედინება, როგორც სითხე და, შედეგად, ნანერის იდენტობა არ არის ნათელი და ერთმნიშვნელოვანი. სუბიექტის უარყოფით მკითხველი ავტორის ინტენციას შორდება. სახელდება არის პირველი არქინერის პროცესი. ინდივიდს ერქმევა კონკრეტული სახელი იმისათვის, რომ მეორე ინდივიდისაგან გაიმიჯნოს, თუმცა ეს შეუძლებელია, რადგან ერთი სიტყვა პიროვნების ყველა მახასიათებელს, მის უნიკალურობას ვერ მოიცავს.

ლირიკულ მეს არ უნდა ახალი ენის ძიება: „სხვა ენას არ ვეძებ“, თუმცა ამ განცხადებასთან ერთად სიტყვებით გამიზნულად თამაშობს: „თავი როგორ შევიცნო?“ – „ოდესმე შევიცნობ თავს“¹. თავის შეცნობის წინაპირობად თვითგამოხატვის სიტყვის/სიტყვების პოვნაა საჭირო, რომელსაც სიმბოლურ ნესრიგში ვერ აგნებს.

კულტურულ/პატრიარქალურ სამყაროში წარმოქმნილ წინააღმდეგობებზე არაერთი ლირიკული ლექსი გვხვდება ქართველი პოეტი ლია სტურუას შემოქმედებაში. ლექსში „მიმართეთ ექიმს“ ლირიკული მე ცივილიზებულ/პატრიარქალურ სამყაროში ქალური იდენტობის კონსტრუირების სირთულეზე მსჯელობს. ლირიკული მე სტუმრად აცხადებს თავს ამ სამყაროში, რადგან არაფერი აქვს თვითმყოფადი:

აღარაფერი მაქვს გასახდელი,
თავაზიანი ღიმილით მხდის კანს
ვრჩები: ჩვილი ბავშვების ზვინი
თუ სამშობიარო სახლი.

(სტურუა 2016: 104)

ერთადერთი ფუნქცია, რომელიც ქალს შესათვისებლად მოეთხოვება, რეპროდუქციის უნარის გამოყენებაა. სიმონ დე ბოვუარის მიხედვით, გოგონებს პატრიარქალურ სამყაროში ბინარული ოპოზიციებით ზრდიან, როგორებიცაა: გარყვნილი-პატიოსანი, ევა-მარიამი, მედეა-ივდიტი და ასწავლიდნენ, რომ შესაძლებლობა ჰქონდათ ერთ-ერთს დამსგავსებოდნენ, თუმცა საზომად „ნორმალურობის“ სტანდარტს აძლევდნენ (Beauvoir 1968: 10). ლექსშიც ნათელი ხდება, რომ ლირიკული მესთვის ცნობილია, ნორმალურობის მახასიათებლების შესახებ, მან დავალება უნდა შეასრულოს და მამაკაცთა შიმშების პროექტორი უნდა გახდეს:

რამდენ ხანს იფრიალებდნენ,
სისხლით ყდა რომ არ გავუმაგრო?

(სტურუა 2016: 104)

¹ Wie halt ich mich?-Vielleicht kann ich mich einmal erkennen

ანაფორების: „სისხლი-სისხლი“, „როდის-როდის-როდის“ (104) გამოყენებით ავტორს ისტერიული ტონი შემოაქვს ტექსტში, რითაც ნაჩვენებია, თუ როგორ ცდილობს *ლირიკული მე* საკუთარი ცხოვრების, ენის, სადავეები ხელში აილოს:

ეს ჩემი სისხლია და მე ვიცი,
როდის გამოვიყენო, როდის გვერდზე გავწიო
და როდის: „ტკივილმა თუ არ გამიარა,
მივმართო ექიმს!

(სტურუა 2016: 104)

ციტატების – „ტკივილმა თუ არ გამიარა მივმართო ექიმს!“ და „საერთო ინტოქსიკაცია“ – ტექსტში ჩართვით ავტორი ხაზს უსვამს ქალის მიკუთვნებულ ადგილს პატრიარქალურ სამყაროში: ქალი თუ „ნორმალურობის“ მახასიათებლებს სცდება, ისტერიულია (ექიმს საჭიროებს), მის საერთო მდგომარეობად კი მთელი სხეულის ინტოქსიკაციაა დასახელებული. ზიგმუნდ ფროიდისა და ბროიერის მიხედვით, ისტერიული დაავადება ემოციური არამდგრადობა, ფსიქიკური ტრავმაა. ისტერიული ქალები იტანჯებიან მოგონებებით (*reminisce-sich erinnern*) (Freud, Breuer 1991:31). მტკივნეული მოგონებები აკუმულირებული სიმპტომებით ნაცვლდება, რომლებიც განცდილ არაცნობიერს აარქივებს და ყოველ ჯერზე ახლად ინსცენირდება. ძლიერი სიმპტომები მაშინ წარმოიშვება, როდესაც გამოცდილება გრძნობების ძლიერ ცვლილებებს იწვევს, ცვლილების საფუძველი კი შინაგანი წინააღმდეგობებია, კონფლიქტები მესა და გრძნობებს შორის (Lindhoff 2003: 140). ლია სტურუას ლექსის *ლირიკული მეც* ისტერიით იტანჯება: საკუთარი გრძნობების/მეტაფორების ეშინია, მეტაფორები *ლირიკულ მეს* ისევ არაცნობიერთან აბრუნებს და მასში იწვევს შინაგან კონფლიქტებს, რაც საკუთარი სხეულის დაზიანების საფრთხით შეიძლება გამოიხატოს:

მეტაფორა ლურსმნების ხაზით მუშაობს,
რომ შევეხო, დამასახიჩრებს.

(სტურუა 2016: 105)

ლირიკული/ქალური მეს თვითგანადგურების შიში ჩნდება ლია სტურუას ლექსში „სიყვარული?!“. ნაწერს/სიტყვებს თუ ამოფრქვევის საშუალებას მისცემს ქალური ხმა, ის მას კვლავ „დასახიჩრებით“ ემუქრება. ენა ოიდიპურ ფაზაში გადასვლის შემდეგ „ჩარჩოში“ მოქცევით ხასიათდება. *ლირიკული მე* სიტყვებს ცეცხლს ადარებს, რომლის ჩარჩოში მოქცევისკენ ისწრაფვის სიმბოლური წესრიგი, მწველი სიტყვების ჩარჩოში მოთავსება დროებითია და ის ყოველდღიურ საფრთხეს წარმოადგენს მოპოვებული წესრიგისათვის. ლია სტურუას ტექსტის პირველ ნაწილში აღწერილი სამყარო შეიცავს პატრიარქალურ ნიშნებს:

ომები, ბავშვები,
ემოციები ზენა და ქვენა,
შუაში ეკლესია, ან კლასიკური ლიტერატურა.
(სტურუა 2016: 102)

დასახელებულ მონაკვეთში აღწერილი სამყარო მამაკაცების პროდუქტია, არგუმენტად კი ფემინისტურ კვლევებში სახელდება ის ფაქტი, რომ ქალებს არ შეუქმნიათ მითოსი, რელიგია, ისტორია, პოეზია, მეტიც, როდესაც ოცნებობენ, ოცნებებიც კი მამაკაცთა ოცნებებით განისაზღვრება (Beavoir 1968, 155), შესაბამისად, ეკლესია, ომები, ბავშვები (ბავშვი მამის გვარს ატარებს და ამით კულტურა აშორებს მას დედას) პატრიარქალური წესრიგის მთავარი იარაღია.

ღია სტურუა ლექსში აჩვენებს პატრიარქალურ სამყაროში ქალის თვითგამოხატვისა და არსებობის ორგვარ შესაძლებლობას:

1. ქალს შეუძლია მოერგოს პატრიარქალურ სამყაროს წესებს და საკუთარი ენა სიმბოლურ ენას დაუმორჩილოს, რითაც ხილული გახდება ისტორიულ რეალობაში:

თუ მოარგე
და ერთი ღერი ასანთიც აუნთე,
ისეთი რომანი დამემხობა თავზე.
(სტურუა 2016: 102)

2. დაუპირისპირდეს დამკვიდრებულ ენობრივ ნორმებს და „სქესის სიანჩხლე გაცვეთილ სიტყვებში“ არ დაკარგოს, რითაც ახალი ქალური იდენტობის აგებას შეძლებს.

ჟაკ დერიდა წიგნის „დისემინაცია“ (La Dissémination-ფრანგ, Dissemination – ინგ.) შემდეგი სახელწოდების თავში: “Plato’s Pharmacy” (პლატონის ფარმაცია) დიქტომიური იერარქიის დეკონსტრუქციას მიმართავს. ის ცდილობს, დაძლიოს იერარქია იმ არგუმენტით, რომ ერთი მნიშვნელობა/ღირებულება შეიცავს სხვა, მეორე დამორჩილებული მნიშვნელობის ელემენტს. „პლატონის ფარმაციის“ დეკონსტრუქციით ის მიდის იმ დასკვნამდე, რომ წერა ფარმაციის მსგავსია, რომელსაც ორგვარი ეფექტი აქვს: მას შეუძლია განკურნოს დაავადება და ამასთანავე გაამძაფროს იგი. სიტყვების „მკურნალისა“ და „საწამლავის“ ამბივალენტური გაერთიანება საფუძველს ფარმაციის ძველ ცერემონიაში იღებს.

ათენში ფარმაკოს (pharmakos) ცერემონია უბედურებისა და უიღბლობის შემდეგ იმართებოდა. ის მიემართებოდა განტევების ვაცს, გაუკონტროლებელ ბოროტებას, რომელიც ქალაქიდან უნდა გაძევებულიყო (Derrida 1981: 130). აღნიშნული პრაქტიკა ათენში მე-5 საუკუნემდე გვხვდება. ცერემონიისთვის არჩეული მსხვერპლი (განტევების ვაცი) ამბივალენტური მნიშვნელობის მატარებელი იყო: ის (ბოროტება) საწამლავი იყო, რომელიც ქალაქს უნდა გასცლოდა, რადგან ათენის მცხოვრებლებს სჯეროდათ, რომ მას უბედურება

ჰქონდა შეშისხლხორცებული და, მეორე მხრივ, ის წამლად ევლინებოდა ქალაქს.

ლია სტურუას ლექსშიც *ლირიკული მე* ანალიზებს, რომ სიტყვებმა ის შეიძლება დაასახიჩროს და გაანადგუროს, მაგრამ, თუ სიტყვებს არაცნობიერიდან არ ააჟღერებს, რაც მათი გათავისუფლებით შესაძლებელი გახდება „ძილის ქვედა შრიდან, ყველაზე ბნელიდან“ (102), მას სხვა ახალი საფრთხე ემუქრება – გაქრობა. ლექსის ბოლოს *ლირიკული მე* საკუთარ თავს შეკითხვას უსვამს: „კიდევ შეგიძლია?“ განუსაზღვრელი შეკითხვის დასმით ავტორი ქალურობის შემოსაზღვრულობასა და თვითგანსაზღვრის პრობლემას გადაუჭრელს ტოვებს.

დასკვნა

ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას ლირიკული ნიმუშების ანალიზმა პოსტსტრუქტურალიზმის კონტექსტში გამოკვეთა სიმბოლურ წესრიგში დატყვევებული ქალურობის თვითიდენტიფიკაციის პრობლემა. ორივე ავტორი სტატიაში განხილულ ლექსებში მსჯელობს ენის სირთულეებზე, რომელსაც არ შეუძლია გრძობების, შინაგანი კონფლიქტების ადეკვატურად გადმოცემა, შედეგად ჩნდება თვითგაუცხოება და იდენტობის განსაზღვრის სირთულეები. წინამდებარე სტატიაში ლექსების ინტერპრეტაციამ ნათელი გახადა ის, რომ ქალურობის რეპრეზენტაცია და ხილვადობა მხოლოდ მაშინ მოხერხდება, თუ დაიძლევა მამაკაცური შემქნელობისა და ქალური თვითგაქრობის შიში და გადაილახება სიმბოლური წესრიგის/მითოსის მიერ დადგენილი ქალური იდენტობა. მართალია, ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას ლექსებში ვერ ახერხებს *ლირიკული მე* ახალი/ ქალური იდენტობის კონსტრუირებას, მაგრამ ჩნდება საშუალების ძიების მცდელობა, თუ როგორ მიაღწიონ ახალ სუბიექტურობას – არ უნდა იყვნენ არც სიმბოლური წესრიგის და არც საკუთარი თავის მსხვერპლები და ისტერიულობასთან ერთად ემანსიპირებული, თვითმყოფადი არსებობა აღიარონ.

დამონმებანი:

- Bachmann, Ingeborg. *Sämtliche Gedichte*. München, Zürich: Piper, 2010.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg, 1968.
- Brüggemann, Margaret. “Weiblichkeit im Spiel der Sprache in: *Schreibende Frauen, Frauen-Literatur-Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Gnüg, Hiltrud & Renate Möhrmann (eds). Suhrkamp Taschenbuch 1603, 1989.
- Derida, Jacques. *Dissemination*. Translated: Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Trans: Hans-Jörg Rheinberger & Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford, 1986.
- Lindhoff, Lena. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Me-20 Sauk'unis Avst'riuli Lirik'a* – Österreichische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Ingeborg Bachmann. Tbilisi: gamomtsemloba "p'olilogi", 2010 (*მე-20 საუკუნის ავსტრიული ლირიკა* – Österreichische Lyrik des 20. Jahrhunderts. ინგებორგ ბახმანი . თბილისი: გამომცემლობა „პოლილოგი“ – Tbilissi: Polylogi Verlag, 2010).
- Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*. Band 171. Heidelberg, 2000.
- Nünning, Ansgar & Vera Nünning (eds). *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar: Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 2002.
- Sexl, Martin (Hg). *Einführung in die Litearturtheorie*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 88-91, 2004.
- St'urua, Lia. *Mglis Saati*. Tbilisi: gamomtsemloba "int'elekt'i", 2016. (სტურუა, ლია. მგლის საათი. თბილისი: გამომცემლობა ინტელექტი, 2016).
- Weber, Ingeborg (ed). *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Salome Pataridze
(Georgia)

Problems of Feminine Language and Self-representation in Poetic Texts of Ingeborg Bachmann and Lia Sturua¹

Summary

Key words: Post-Structuralism, dichotomy, feminine writing, identity.

Feminist theories mainly take the initial from the idea that there exists an established identity expressing the category of “woman”. The identity shall create the subject that may be politically and historically represented. The concept “representation” has two functions in this case: on the one hand it gives more public visibility and legitimacy to the woman as a subject, and on the other hand, the representation is considered to be a normative function of the language either revealing or distorting the category of woman. Feminist theories/literary studies often see the creation of such language as the main need for the full and adequate representation achieving the public visibility of women (establishment as the subject). This article analyzes some lyrical works of Austrian Ingeborg Bachmann and Georgian Lia Sturua from the perspective of post-structuralism, namely,

¹ This work was supported by Shota Rustaveli National Science Foundation (SRNSF) (PHDF-18-2163, Specific Features of Feminine Narrative in German and Georgian Poetry of the Second Half of the 20th Century).

Jacques Derrida's concept of written language and its binary nature, Lacan's denial of the Woman's existence and the subject's shift to the symbolic order, also Julia Kristeva's, Luce Irigaray's, Hélène Cixous' ideas on problems of feminine language and self-representation in the patriarchal/symbolic order. The analysis of poems of Ingeborg Bachmann and Lia Sturua shall highlight specific features of feminine language and challenges to the self-representation of woman.

Poststructuralists argue that the subject is not free in the order of language and signs, as the subject itself does not create the order. In the universal order in its turn, characteristics are created which are not subject to discourse control. Writing is usually privileged over spoken words. Since written text cannot speak, it therefore allows interpretation, meaning that a text will not be the same in different contexts. The meaning of a lingual sign can be determined. However, as its meaning is different in different contexts, the author focuses on the endless game of signs. According to Derrida's view if the exact concept of linguistic signs is unlikely to be defined, an adequate reflection of the world is also doubtful.

Jacques Lacan considers that the father gives birth to the subject through language, while mother gives physical birth. The father, as understood by Lacan, implies the first prohibition. The first prohibition is incest and the conscious and unconscious emerge through entering the symbolic order. According to Lacan, there is no place for the woman in the symbolic order. Lacan claims that the woman does not exist, that she is in the pre-linguistic imagination and is identified with her mother. For Lacan, feminine is connected with passion and it always threatens a symbolic order as it is unconscious and seduces the man.

The French feminist and theoretician argues that the task of the female is to adopt masculine sexuality and imagination while being alienated from her own imagination and sexuality. In order for a hierarchical system of values, such as: light-dark, one-many, etc., in which a woman is identified with her subordinate, to be overcome, the above-mentioned hierarchy must be inverted which will be a prerequisite for a female to be shown as a subject.

According to Hélène Cixous, in a symbolic, patriarchal order, women must resort to self-discovery, which means first of all finding their own, original language and, consequently, finding a place to belong. According to the theorist, language can be found in the pre-Oedipal imagination as it is the pre-Oedipal where feminine language can be found. Writing allows the woman to find the self and therefore, identity, and it allows her to overcome the state of silence and paly with words thus changing meanings to words and foregrounds the unconscious.

Julia Kristeva discusses the coexistence of semiotic and symbolic in the language and considers the semiotic in connection with the female and the symbolic in connection with the male. In the pre-Oedipal phase, voice, sound is not structured, and through the transition to the pre-Oedipal phase the utterance acquires meaning under the influence of

grammar, syntax, and conventions. In the symbolic order, however, it is very difficult for the woman to find her identity, as she either withdraws from the order or is only left with the choice to unite with it.

In this article poems („Wie soll ich mich nennen?“, „Entfremdung“, „Erklär mir, Liebe!“) of Austrian German language female author Ingeborg Bachmann and poems („Call your doctor“, „Love?!“) of Georgian poet Lia Sturua are analyzed.

Ingeborg Bachmann complains about the limits of language that make language ambiguous and that present some difficulty for the poet, since it is impossible to go beyond the limits through language. In the poem „Erklär mir, Liebe!“ („Tell me, Love“) the lyrical I has two options for changing the language and making it beautiful: either it has to change the language, or employ individual forms of use. The lyrical I chooses the latter. The poet gives her opinion that unanimity is not a prerequisite for finding the truth and that one truth may point to the other. The existence of the limits somehow indicates that they might be overcome that the lyrical I does not believe. The lyrical I from the poem of Ingeborg Bachmann „Alienation“ thinks it impossible for concepts to be monosemantic. The impossibility of monosemy in language makes the lyrical I to consider the powerlessness of language. The problem of self-identity is highlighted in the third poem of the Austrian author analyzed in this research. The problem of self-identity is raised in the complaint of the lyrical I that one part of her cannot cease singing and, therefore, leave the pre-Oedipal. Though the masculinized culture forces her to leave the pre-Oedipal and shift to the symbolic order.

In her poem „Call the doctor“, Georgian poet Lia Sturua describes the problem of the construction of feminine identity which is caused by the patriarchal culture. This quest for identity is difficult for the lyrical I as it carries the features ascribed to her by the patriarchal culture and therefore, it is not easy for her to separate the original from the acquired. Lia Sturua's poem clearly shows problems caused by the crisis of self-identity crisis, leading to hysteria, and hysteria is perceived as a female disease. In the poem „Love?!“, the lyrical I is seized with the fear of words, since in the pre-Oedipal phase (culture) free play with words equals self-destruction and with Lia Sturua, we find two options, the choice between which is difficult.

The analysis of the texts shows clearly difficulties women encounter in search for identity in the patriarchal order, as women live in the world where she has created neither language, nor culture and it is difficult for her to find her original place.

ირინა ნეუბოკოვა
(რუსეთი)

ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ევროპული პოეზია

გამოგიტყდებით და ვლელავ, როცა ქართველ მკითხველს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაზე ჩემს ნაფიქრს ვუზიარებ. განა თავხედობა არაა, დანერო იმ პოეტზე, რომლის ენაც არ იცი, რომელზეც დანერილა უამრავი, დანერილა მისი პოეტური სიტყვისა და მხატვრული სახეებისა თუ იმ ფაქიზი და მდიდარი კავშირების ღრმა ცოდნით, რაც მას თავის წინამორბედ თუ თანადროულ ქართულ პოეზიასთან აკავშირებდა.

და მაინც, მსოფლიო მხატვრული ხელოვნების ისტორია ისე აენყო, რომ ხალხთა ურთიერთგამდიდრება შესაძლებელია პოეტის შემოქმედების არა მხოლოდ მშობლიურ ენაზე უშუალო გაცნობის გზით, არამედ უმრავი სხვა საშუალებით. ზუსტად ისე, როცა თავად პოეტი – თუკი იგი მართლაც დიდი პოეტი – განუმეორებელი ეროვნული ხმით გამოხატავს იმ აზრებსა და გრძობებს, რომლებიც კაცობრიობას ამ კონკრეტული ქვეყნის, ენისა თუ ეპოქის საზღვრებს მიღმა აღელვებს. რახან ასეა, სრულიად შესაძლებელია, რომ მას, ვისაც კი ეს პოეტური ხმა მისწვდომია, აქვს არა მარტო უფლება ამ მოვლენას გამოეხმაუროს, არამედ მოვალეობაც, რომ აუცილებლად გამოეხმაუროს – თავისი მადლიერებით, თავისი აღქმით, თავისი ფიქრებით იმის შესახებ, თუ რა შემეძა ამ პოეტმა კაცობრიობის კულტურას.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის უკიდურესად, თითქმის ტკივილამდე, შეკუმშულ ბიოგრაფიაში ცხადად იკვეთება ხაზები, რომლებიც მის შემოქმედებას აკავშირებს თანადროულ და სულიერად ახლობელ პოეზიასთან, რაც მაშინდელი ევროპის უამრავ ქვეყანაში იქმნებოდა. ესაა საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური აზრის სიმწვავე, პიროვნებასა და გაბატონებულ ადათ-წესებს შორის არსებულ შეუსაბამობათა მძაფრი აღქმა, ზნეობრივი უკომპრომისობა, იმ ადამიანის სულიერი სამყაროს ლირიკული წვდომა, რომლის ფიქრებიც თავისი ხალხის ინტერებს განუყოფლად უკავშირდება.

კარგად მოგვეხსენება, თუ როგორი – იმდროინდელი პირობების გათვალისწინებით – ფართო კავშირები ჰქონდა ბარათაშვილს თავის თანამედროვე ევროპულ საზოგადოებრივ აზრსა და მხატვრულ კულტურასთან. ქართველ მკვლევართა ძიებების წყალობით უკვე ვიცით, რამდენად კარგად ერკვეოდა ბარათაშვილი რუსულ ლიტერატურაში და რამდენად იყო ნაზიარები პუშკინის პოეზიის უკიდევანო სამყაროს. ვიცით იმ უამრავი ძაფის შესახებ, რომლებიც მას დეკაბრისტთა იდეებთან და, შესაძლოა, მათ პოეზიასთანაც კი აკავშირებდა. სერიოზულ ყურადღებას იმსახურებს მკვლევართა ვარაუდი ახალგაზრდა

ქართველი პოეტის გადასახლებულ დეკაბრისტებთან შეხვედრის შესახებ¹. ჯერ კიდევ ბარათაშვილის თანამედროვენი ადასტურებდნენ მის სულიერ ნათესაობას ლერმონტოვის პოეზიასთან, რომელსაც იგი კარგად იცნობდა. ცნობილია ბარათაშვილის კავშირები 1831 წლის აჯანყებაში მონაწილეობისთვის კავკასიაში გადმოსახლებულ პოლონელ საზოგადო მოღვაწეებთან, არსებობს მონაცემები, რომ იგი ხვდებოდა თავდუშ ლადო-ზაბოლოცკის, „კავკასიელ“-პოლონელ პოეტთა ჯგუფის ერთ-ერთ წარმომადგენელს, რომელსაც, თავის მხრივ, კარგი ურთიერთობა ჰქონდა მ. თუმანიშვილთან, ბარათაშვილის ჯერ კიდევ გიმნაზიისდროინდელ მეგობართან². შეუძლებელია, ბარათაშვილს არ სცოდნოდა მიცკევიჩის პოეზია, რომლის ლექსებსაც თბილისის გიმნაზიაში მხატვრულად კითხულობდნენ³ და რომლის სტრიქონებიც იმდროინდელ თბილისელთა შორის უაღრესად პოპულარული იყო. ა. ჭავჭავაძემაც თავისი თარგმანებით თანამემამულეები ფრანგული პოეზიის მრავალ ნიმუშს აზიარა. რუსული ჟურნალების კომპლექტების – რომლებსაც იმ წლებში თბილისში ლეზულობდნენ და დოკუმენტურადაც დასტურდება, რომ ახალგაზრდა პოეტი მათ კითხულობდა, – გადაფურცვლაც კი კმარა იმის დასადგენად, თუ რამდენი რამის ამოკითხვა შეეძლო მას სხვა ქვეყნების ლიტერატურათა შესახებ.

ჩვენთვის ცნობილია, თუ რა ხშირად უახლოვდებოდა პოეტი-ბარათაშვილის სახელი ლერმონტოვის, ბაირონის, მიცკევიჩის, ჰაინეს, ჰიუგოს, ზოგჯერ კი ნოვალისის, ლეოპარდის, ლამარტინის, ბინის სახელებს. ყოველი ასეთი სიახლოვე ყურადღებას იმსახურებს. ზოგჯერ – მის გასაგრძელებლად და ადრე მონიშნული პარალელების ახალი მონაცემებით გასამაგრებლად; ზოგჯერ კი – ამა თუ იმ დაახლოების გასასაჩივრებლად, მაგრამ, – ყველა შემთხვევაში, დღეისათვის ჩვენთვის სრულიად აშკარაა, რომ სახელთა ეს საკმაოდ ფართო წრეც კი მთლიანად მაინც ვერ მოიცავს ბარათაშვილის ყველა ისტორიულ-ტიპოლოგიურ კავშირს მის თანადროულ მსოფლიო ლიტერატურასთან და ამ შეპირისპირების არეალი მნიშვნელოვნად უნდა გაფართოვდეს. ევროპის მხატვრული კულტურის ისტორია, თუკი მას თანამედროვე მეცნიერულ შეხედულებათა ერთიან სპექტრში განვიხილავთ, გვიჩვენებს, რომ მე-19 საუკუნის შუა წლებისათვის ერთმანეთს მიმგვანებულმა სულიერმა პროცესებმა, მიუხედავად ეროვნული განსხვავებებისა, ბევრად უფრო ფართო მოქმედების ზონა მოიცავს, ვიდრე ეს ევროპული ლიტერატურული განვითარების სინქრონისტულ რუკებზეა აღნიშნული. ეჭვგარეშეა, რომ ამ პროცესში, იმდროინდე-

1 ა. განერელია, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ცხოვრება და შემოქმედება, 1945; ვანო შადური, დეკაბრისტული ლიტერატურა და ქართული საზოგადოებრიობა, 1958, გვ. 335; ი.ბოგომოლოვი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი და რუსული კულტურა (კრებული „ლიტერატურული ურთიერთობები. 1. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი), 1965.

2 ა. განერელია, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ცხოვრება და შემოქმედება, 1945; მ. ჟიზოვი, კავკასიის პოლონელი პოეტები, „ლიტერატურული საქართველო“, 1957, №6.

3 Шалва Беридзе, Поэт порыва. Жизнь и творчество Н. Бараташвили (к столетию писателя) 1917.

ლი ქართული ლიტერატურა – იმ ლიტერატურათა მსგავსად, რომელთა ისტორიაც ევროპული ლიტერატურის განვითარების ვრცელ კონტექსტში ჯერ საკმარისად არ „ჩანერილა“, – სხვა ლიტერატურებთან თავისი კონტაქტებისა და ტიპოლოგიური კავშირების მთელი მრავალფეროვნებით უნდა წარმოჩინდეს.

იმ დროისათვის ბარათაშვილისათვის ახლობელი სახელების (ლერმონტოვი, მიცკევიჩი, ბაირონი) გარდა, ლიტერატურულ ასპარეზზე ჟღერს სხვა დიდი პოეტების (ტ. შევჩენკო, დ. სოლომოსი, კ. მახა, შ. პეტეფი, ხოსე დე ესპრონსედა) სახელებიც, რომლებმაც, ბარათაშვილის მსგავსად, თავიანთ ეროვნულ ლიტერატურათა ისტორიაში – იქნება ეს უკრაინული, ახალბერძნული, ჩეხური, უნგრული თუ ესპანური – სათავე დაუდეს ახალ ეპოქას. ამ პოეტთა მოღვაწეობა იმავე 30-40-იან წლებს ემთხვევა და მათი პოეზიის მხატვრული სამყაროც ისტორიულად ერთნაირია. მათი შემოქმედება მდიდარია ამავე ეპოქის ისეთივე სოციალ-ფილოსოფიური და ეთიკური პრობლემატიკით, ამავე საუკუნის ისეთივე პრობლემებით, რომელთა ქართულ ლიტერატურაში აღმოჩენაც, ი. ჭავჭავაძის თქმით, ბარათაშვილის შემოქმედებით გმირობად ითვლება. ეროვნული შემოქმედებითი განვითარების მრავალფეროვნებისა და მთელი იმ ტრადიციების მიუხედავად, რომელთაც ბარათაშვილი ეყრდნობოდა, მე-19 საუკუნის შუა ხანების საზოგადოებრივი და კულტურული კავშირები სულ უფრო და უფრო საყოველთაო ხდება და უკვე აშკარად იკვეთება იმ ხალხთა მხატვრული აზროვნების უმნიშვნელოვანესი საერთო ტენდენციები, რომლებიც ჩართულნი იყვნენ მსოფლიო კავშირთა სისტემაში.

აქ სხვა საკითხიც იკვეთება: ბარათაშვილის თანადროული და მისთვის სულიერად ახლობელი სხვა შემოქმედებითი ძიებები მარტო პოეზიას ეხება თუ ხელოვნების სხვა დარგებსაც? ხომ არ უახლოვდება მისი ლირიკის პოეტურ-მუსიკალური ჟღერადობა იმ მუსიკალურ საწყისს, რომელიც იმავე ათწლეულების ევროპულ მუსიკაში თავს ძალუმად, დამოუკიდებელი მიმდინარეობის სახით იმკვიდრებს? ბარათაშვილის ბევრი ლექსი, – მის თანამედროვეებს რომ სცნობოდათ, – ნამდვილად იქცეოდა გლინკას ვოკალური ლირიკისა თუ რომანსების მუზის შთაგონების წყაროდ, გამომდინარე მათი ლირიკული გრძნობების სიღრმიდან და გამჭვირვალობიდან. იმავე ხასიათის ერთი და იგივე ესთეტიკური მოვლენაა პოეტური აზროვნებისა თუ მხატვრული კულტურის ტიპის მიხედვით.

თანაც განა ბარათაშვილის პოეზიის საოცრად მსუბუქი, შინაგანი სიმშვიდითა და თავშეკავებით სავსე პალიტრა არ უკავშირდება (ისევ და ისევ თავად მხატვრული აზროვნების ტიპის მიხედვით) აკვარელის ფერწერის განვითარების პროცესს, რომელიც ევროპაში ზუსტად ამ ათწლეულებში მიმდინარეობს? ფერწერისა, რომლის ძიებებიც უბადლო ნიჭიერებით აისახა ლერმონტოვის აკვარელებში, რომლებიც ეძღვნება კავკასიის თემას.

ან ნუთუ ოცდაოთხი წლის ბარათაშვილმა შემთხვევით თარგმნა ოცდაორი წლის ლაიზევიცის, „ქარიშხლისა და შეტევის“ ერთ-ერთი უნიჭიერესი მწერლის, ტრაგედია? იქნებ ეს მთარგმნელობითი ცდა ეპოქის მხატვრული

განვითარების საერთო „სისტემის“ შემადგენელი ნაწილია? აშკარაა, რომ შთაბეჭდილება, რომელიც ამ ტრაგედიაში მასზე მოახდინა, უკავშირდება ნაციონალური თეატრის ღრმა შინაგან მოთხოვნილებებს. ან იქნებ არა მხოლოდ ნაციონალური თეატრის? ამბობის თემა, აჯანყებული სულის სახე, რომელიც ამასოფლად გაბატონებულ ბოროტებას არ ურიგდება და გონიერებისა თუ სამართლიანობის უძლეველობის რწმენით შეიარაღებული ამ სამყაროს წინააღმდეგ ილაშქრებს – ეს სწორედ ისაა, რაც შეადგენს დრამის „იულიუს ტარანტელი“ შინაარსს – ეს ყველაფერი კი ძალიან ახლოსაა ახალგაზრდა ჰაინეს ტრაგიკულ თეატრთან, უფრო ადრე კი – ჰოლდერლინთან, ჰიუგოს დრამატურგიასთან, ბაირონის, შელლის, მიცკევიჩის, სლოვაკის ფილოსოფიურ-სიმბოლურ პოემებთან, ლერმონტოვის დრამატურგიის მემბოხურ სულთან.

კიდევ ერთ რამეს აღმოვაჩინეთ, თუკი ბარათაშვილის პოეზიის ხვედრს შედარებით უფრო ფართო პერსპექტივიდან განვიხილავთ. შემთხვევითია თუ არა ის ფაქტი, რომ ამ პოეტის „აღმოჩენა“ და მისი მსოფლიო აღიარება, რაც მისი პოეზიის ერთგვარ კლასიკურ მახასიათებლად იქცა და იჭაფჭავაძეს უკავშირდება, სამოციანელთა საზოგადოებრივი აზრის დამსახურებაა? განა ზუსტად ამ ხანას, რევოლუციური დემოკრატიის ესთეტიკურ აზრს, არ ევალებოდა რევოლუციური რომანტიკოსების პოეზიის დაცვა იმ საბურველისგან, რომელშიც მათ ხელოვნებას ესთეტიკური კრიტიკა ხვევდა? კრიტიკა, რომელიც მაღალი ჰუმანიზმით აღსავსე ტრაგიკულ სიმძაფრეში პესიმიზს ხედავდა, მომავლისადმი სწრაფვას სინამდვილისგან გაქცევას უწოდებდა, რომელიც ვერ იგებდა და არ იღებდა ბაირონის, დეკაბრისტების, ლერმონტოვის, ჰაინეს პოეზიის რევოლუციური აღტყინებით აღსავსე სულისკვეთებას.

ამრიგად, ბარათაშვილის შემოქმედებაც და მისი შემდგომი ბედიც, თუკი მას მხატვრული განვითარების ფართო ევროპული პერსპექტივიდან შევხედავთ, სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენს. ბარათაშვილის თანადროულ ხელოვანთა ჯგუფურ პორტრეტში სულ უფრო და უფრო რელიეფურად იკვეთება და მკაფიოვდება მისი ინდივიდუალური სახის ნაკვთები. სულ უფრო და უფრო სარწმუნო ხდება მისი წვლილი მსოფლიო ხელოვნების საერთო საგანძურში.

ამდენად, შედარებითი მიდგომის წყალობით, შესაძლებელია უფრო სარწმუნო გახდეს ეროვნული შემოქმედებითი განვითარების კავშირი მსოფლიოს შესაბამის განვითარებასთან. თუმცა არა მხოლოდ.

რაც უფრო ფართოა შედარებითი განხილვისათვის შერჩეულ მოვლენათა წრე, მით უფრო გულუხვადაა წარმოდგენილი ის ეროვნული ლიტერატურები, რომლებიც ერთსა და იმავე პერიოდში ურთიერთმსგავს ისტორიულ გარემოებებში ვითარდება, ან ერთმანეთს თავიანთი ისტორიული, საზოგადოებრივი თუ კულტურული ბედის – უამრავი, სულ სხვადასხვანაირი – ძაფებით უკავშირდება; მით უფრო გულუხვად, – მასში მონაწილე ხალხების, სახეების, მხატვრულ მიმდინარეობათა მთელი მრავალფეროვნებით, – წარმოგვიდგება ამ ეპოქის მხატვრული განვითარების საერთო სურათი. ამ მრავალფეროვნე-

ბაში მაგისტრალური, ცხოვრებისეული ხაზებიც უფრო ცხადად იკვეთება. უფრო კარგად ზუსტდება ჩვენი წარმოდგენებიც მოცემული ეტაპის რეგიონალური (ამ შემთხვევაში – ევროპული) ლიტერატურული განვითარების ქრონოლოგიურ საზღვართა შესახებ.

მაშ ასე, ბარათაშვილი თავის თანამედროვე ევროპულ პოეტთა წრეში: აქ გამოკვეთილი ტიპოლოგიური სიახლოვის ნიშნები ეპოქის ლიტერატურული განვითარების საერთო კანონზომიერების გამოხატულებაა. ვინაიდან ჩვენს წინაშეა ძალიან დიდი მასშტაბის, კაშკაშა თვითმყოფადობის პოეტი, რომელმაც თავის პოეზიაში თავისი ხალხისა თუ იმდროინდელ ადამიანთა ბედისწერა გაბედულ-მასშტაბურად შეისრუტა და გააერთიანა, – ამიტომაც მით უფრო მნიშვნელოვანია მისი პოეზიის სულიერი ნათესაობა მრავალ იმდროინდელ უდიდეს ხელოვანთან. რაც უფრო დიდია პოეტი, მით უფრო ფართოდ ერთვება მის შემოქმედებაში მისი თანამედროვე სამყაროს დიდი, საერთო ბედისწერა, მით უფრო ღრმად უკავშირდება მისი შემოქმედების ნაციონალური შინაარსი ამ ეპოქის მხატვრული აზროვნების საერთო ისტორიულ ტენდენციებს.

ამასთანავე, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ხელოვანის შემოქმედების შედარებითი განხილვა არ შეიძლება იყოს „გლობალური“; იგი თითქოს „შრეებად“ მიმდინარეობს. პირველ რიგში, იგი მოიცავს იმ ლიტერატურათა წრეს, რომლებიც ყველაზე მიმსგავსებულ ისტორიულ პირობებში ვითარდება – სწორედ აქ შეიძლება ყველაზე თვალსაჩინოდ გამოვლინდეს შემოქმედების ამა თუ იმ მხარეთა ტიპოლოგიური მსგავსება (მაგალითად, მსგავსი ეროვნულ-გამათავისუფლებელი პრობლემატიკა, ან ხალხურ-პოეტური სანყისის მსგავსი როლი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ზოგიერთი ევროპული ხალხების პოეზიაში). ამავე დროს, ეს ტიპოლოგიური მსგავსება აშკარად ვლინდება ერთ ეპოქაში მოღვაწე ხელოვანთა შემოქმედებაშიც და მათი ხალხების განსხვავებულ ისტორიულ ბედისწერებშიც, რაც ამ შემთხვევაში საერთო სოციალ-ფილოსოფიური, ესთეტიკური პოზიციებისა და მისწრაფებების (როგორებიცაა, მაგალითად, რევოლუციურ-რომანტიკული ხელოვნების მხატვრულ სახეთა სისტემის მსგავსობა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ისტორიულად სხვადასხვაგვარად განვითარებულ ქვეყნებში) შედეგია. ტიპოლოგიური მსგავსების ნიშნები ვლინდება წარსულის საერთო მხატვრული ტრადიციების შემთხვევებშიც (მაგალითად, ე.წ. „აღმოსავლური სახეობრიობის“ ელემენტები ლიტერატურებში, რაც წინათ კლასიკური აღმოსავლური პოეზიის გავლენასთან იგივედებოდა).

ამდენად, ხელოვანის შემოქმედების შედარებითი ანალიზი გულისხმობს სხვადასხვა ნაციონალურ ლიტერატურებთან, ან მათ ჯგუფებთან, შეპირისპირებების გარკვეულ განტოტვას¹. ამ დროს ყოველი ხალხის ლიტერატურა

1 ნ. მარი ხაზს უსვამდაშეპირისპირებათა ფართო სისტემის მნიშვნელობას სხვადასხვა კულტურათა შორის პირდაპირ კავშირთა შესწავლის პროცესში (Н. Марр. К вопросу о влиянии персидской литературы на грузинской. Журнал министерства народного просвещения. 1897, март).

თავის პრობლემას წამოჭრის ხოლმე. აქედან გამომდინარე, გასაგებია, თუ რა მნიშვნელოვანია გამოკვლევის პირველი სტადია – პოეტის შემოქმედების ამა თუ იმ მხარეთა ან ნაციონალურ ლიტერატურათა განვითარების პროცესების შედარებითი ანალიზის **მიმართულებების** ისტორიულ-ლიტერატურული ორიენტაცია.

აუცილებელია ყველა ამ მომენტის გათვალისწინება, როდესაც ბარათაშვილის პოეზიას მისი თანამედროვე ევროპული პოეზიის საერთო პერსპექტივიდან განვიხილავთ.

რომელია ის საკვანძო მომენტი, როცა ერთმანეთს ხვდება ბარათაშვილის პოეზიის განუმეორებელი ინდივიდუალობა, ნაციონალურობა და სხვა პოეზია, რომელიც ამავე პერიოდში შეიქმნა და სულისკვეთებითა თუ ისტორიული ტიპის მიხედვით მასთან ახლოს დგას? რომელი ლიტერატურები უნდა ჩაითვალოს ისტორიულად მართლზომიერ და ამდენად ნაყოფიერ შესაძარებელ მასალად?

აქ დაისმის მრავალი შეკითხვა და ყოველი მათგანი შეიძლება სპეციალური განხილვის საგნად იქცეს. შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ტიპოლოგიურ კავშირთა იმ ძირითადი ხაზების მონიშვნით, რომლებიც ბარათაშვილის პოეზიას თანადროულ ლიტერატურებთან გააჩნია. შეიძლება, ამ დროს მის შემოქმედებაში გამოიყოს სამი შესაპირისპირებელი „შრე“: მისი პოეზიის საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური შინაარსი; მისი პოეზიის ჟანრული და სტილური თავისებურებანი; მისი ლირიკის კავშირი ფოლკლორულ ტრადიციასთან.

ბარათაშვილის ლირიკის ხალხურ პოეზიასა და ნაციონალურ პოეტურ ტრადიციებთან კავშირის შესახებ სპეციალისტთა კონკრეტულ კვლევებს, რომლებიც ბარათაშვილის პოეზიის სახეობრივ სამყაროსა და სტილისტიკაში ჩასანვდომად შეუფასებელ მასალას იძლევა, შედარებითი განხილვის შედეგად დაემატება კიდევ ერთი, ფართო ხასიათის შეკითხვა: რა როლი აკისრია ხალხურ პოეზიას იმ ლიტერატურათა განვითარებაში, რომლებიც, მე-19 ს-ის პირველ ნახევარში, ქართულის მსგავსად, თავიანთი ნაციონალური აღმავლობის პერიოდს გადაიან და ნაციონალური იზოლაციის პირობებში იმ ფონზე ვითარდებიან, როცა არსებობს ფართო მსოფლიო კულტურული კავშირები და მსოფლიო ხელოვნების ასპარეზზე გამოდიან ლიტერატურები, სადაც პროზისა და პოეზიის ყველა ჟანრი მაღალგანვითარებულია? ამიტომაც საჭიროა, რომ ქართული ლიტერატურის, პირველ რიგში კი, ნიკოლოზ ბარათაშვილის (თუკი დავრჩებით მისი შემოქმედების საზღვრებში) პოეზიის მონაცემები შედარდეს უკრაინულ, ჩეხურ, უნგრულ, ახალბერძნულ ლიტერატურათა მონაცემებთან, რომლებიც ამავე ათწლეულების მსოფლიო ლიტერატურას ეროვნული პოეზიის ბრწყინვალე სახელებით ამარაგებდნენ... სახელებით, რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსებად იქცნენ. გამომდინარე ახალი ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების გზების პერსპექტივიდან (ჩვენ აქ ნიჭის თავისებურებებზე არ ვსაუბრობთ), შესაძლებელია, ხალხურ-პოეტური ტრადიციის შესახებ კამათი ზუსტად ისეთივე მნიშვნელოვანი იყოს

ბარათაშვილის ლირიკისათვის, როგორც ტ. შევჩენკოს, კ. მახის, შ. პეტეფისა და. სოლომოსის პოეზიისათვის იქნებოდა. საკვლევი მასალის გარკვეული ქრონოლოგიური გაფართოების (რაც მხატვრული განვითარების უთანაბრობის პირობებში სრულიად კანონზომიერი და შედარებითი ანალიზის დროს მეცნიერულად გამართლებული მოვლენაა) საფუძველზე ამ შეპირისპირებაში შეგვიძლია ჩავთვოთ რამდენიმე სახელი სხვა ისეთი ლიტერატურებიდან, როგორებიცაა მაგ. სომხური, აზერბაიჯანული, რუმინული ან ბულგარული ლიტერატურა.

ამ პრობლემის კვლევა მოითხოვს ლიტერატურის ისტორიკოსთა, ფოლკლორისტთა, ნაციონალური ლიტერატურული ენების ისტორიკოსთა ერთობლივ ძალისხმევას. ეს მონაცემები შემდგომში ისტორიულ-კულტურული მიმართულებით ფართოდ გაანალიზდება.

ჩვენ ველოდებით უაღრესად საინტერესო კვლევებს ბარათაშვილის პოეზიის ჟანრული და სტილური თავისებურებების შედარებითი გაანალიზების შედეგად.

მაგალითად, შემთხვევითი ნამდვილად არ არის ის ფაქტი, რომ ქართული ნაციონალური პოეზიის ერთ-ერთი უდიდესი ნაწარმოები „ბედი ქართლისა“, რომელმაც თავისი დროის ყველაზე მღელვარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პრობლემები წამოჭრა და გადანწყვიტა კიდეც ხალხის რეალური ინტერესებისა თუ ისტორიული პროგრესის გათვალისწინებით, ლირიკულ-ეპიკური პოემის ჟანრში შეიქმნა. პოემის ნაციონალ-ჰეროიკული დასაწყისი, ხალხის ბედზე ფიქრი მოითხოვდა დიდ ეპიკურ გაქანებას, თუმცა თავად პრობლემები იმდენად საჭირობოროტო იყო, რომ მათი გადაჭრა ტრადიციული ეპოსის სულისკვეთებით უკვე შეუძლებელი აღმოჩნდა. ამგვარი შინაარსის გამოსახატავად საჭირო იყო ახალი პოეტური ფორმა, რომელშიც ეპიკური საწყისი შეერწყმებოდა მოვლენათა სვლაში ავტორის მხურვალე, ლირიკული მღელვარებითა და ვნებიანობით აღსავსე შეჭრას. მიცკევიჩი აღნიშნავდა ამგვარი ტიპის პოემის ნოვატორულობას და წერდა, რომ მისი შემოქმედი „იზიარებს თავისი ხალხისა და დროის გრძნობებს და იჭრება იმ ცხოვრებაში, რასაც უმდერის.“ ამ ახალი პოეტური ჟანრის შექმნის ამოცანები სხვადასხვანაირად წყდებოდა ბაირონის „ჩაილდ-ჰაროლდის ყარიბობაში“, შელის „ისლამის აჯანყებაში“, მიცკევიჩის „გაჟანასა“ და „კონრად ვალენროდში“, შევჩენკოს „გაიდამაკებში“, კ. მახის „მაისში“, სოლომოსის „თავისუფალ ალყაშემორტყმულებში“. გმირული ლეგენდები აქ ერწყმოდა ხალხის ბედის ისტორიულ თუ თანამედროვე მონაცემებს, გმირთა პირადი ბედი ეწვნებოდა დიადი ისტორიის სვლას. რაც არ უნდა რომანტიკული ყოფილიყო ამ პოემათა სიუჟეტი, მათ საზოგადოებრივ და ემოციურ ცენტრში ყოველთვის იდგა ხალხის ბედის იმდროინდელი, ფართო ისტორიული პერსპექტივიდან დანახული პრობლემატიკა.

პოემის ამავე ტიპს მიეკუთვნება „ბედი ქართლისა“, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. რეალური ისტორია – მოვლენები, ხასიათები, ნაციონალურ-ისტორიული პრობლემები – აქ აღინერება არა ჟამთააღმწერლის დინჯი

კალმის მეშვეობით, არამედ პოეტურ გრძნობათა და მოქალაქეობრივ პოზიციათა მღელვარე გააზრებით, მშობლიური მიწისადმი გულშიჩამწვდომი სიყვარულით და გონებამახვილური ისტორიული მსჯელობებით. თვით ის მკითხველიც კი, რომელიც ბარათაშვილის პოეზიას პირველად მიეახლა, თავს მისი პოეტური სამყაროს სიუხვით დაჯილდოებულად გრძნობს. ხელოვანის ნიჭის მასშტაბი აქ ემთხვევა ერის საზოგადოებრივი და სულიერი ცხოვრების განვითარების მთავარ მიმართულებას, ემსახურება ეროვნული ლიტერატურის განვითარების, დროის შესაბამის, უმნიშვნელოვანეს ამოცანებს. ამავე დროს, ამ პირველი დიდი ნაწარმოების თანახმად გამოდის, რომ ბარათაშვილი არის პოეტი, რომლის მხატვრული აზროვნებაც ემთხვევა თანადროული პროგრესული ევროპული პოეზიის განვითარების ძირითად მიმართულებებს.

ამრიგად, შედარებითი ანალიზის მეშვეობით ეროვნული პოეზიის ეს ერთ-ერთი უდიდესი ნაწარმოები თითქოს „ჯდება“ იმ ეპოქის ლიტერატურულ ჟანრთა განვითარების ერთიან კონტექსტში.

მაგრამ შედარებითი ანალიზს საქმე აქვს არა მხოლოდ ნაციონალური ლიტერატურების „მწვერვალბთან“. მისი მეშვეობით შესაძლებელია ყურადღების გამახვილება პოეტის შემოქმედების ისეთ ჟანრობრივ და სტილურ თავისებურებებზე, რომლებიც რატომღაც ბოლომდე ვერ განვითარდა, თუმცა, შემოქმედებითი განვითარების ლოგიკის თვალსაზრისით, უალრესად მნიშვნელოვანია. შეგვიძლია, მაგალითად დავასახელოთ შესანიშნავი ჟანრობრივი სურათი „ღამე ყაბახზედ“. ღამეული ზეიმის გულუხვი წვრილმანებით დატვირთული, ალერსიანი იუმორით გამსჭვალული, გადამდეები მხიარულებით აღსავსე ამ ლექსს გააჩნია ზუსტად თემის შესატყვისი სტილისტიკა, რომელიც შეგვიძლია პირობითად განვსაზღვროთ, როგორც „ლირიკულ-ეთნოგრაფიული“ (აქ იგულისხმება ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც ეროვნული განვითარების განსაზღვრულ მომენტებში ეთნოგრაფიულ დახასიათებებს აქვს ხოლმე).

„ღამე ყაბახზედ“, ისევე როგორც მისთვის „ნამძღვარებული“, პოეტური მიმართვის – „ბიძია გრიგოლს“ – ფინალური სტრიქონები, თითქოს ამოვარდნილია ბარათაშვილის ლირიკის საერთო ტონალობიდან. ამავე დროს, პოეტის წერილები მონიშნავს, რომ ლექსის „ღამე ყაბახზედ“ პოეტური ტონალობა ბარათაშვილის მსოფლალქმის შემთხვევითი გამონათება არ ყოფილა. წერილებიდან, რომლებიც თავიანთი ძირითადი განწყობის ტრაგიზმით გვაცვიფრებენ, რომლებიც ძირითადად ტრაგიკული განწყობით გვანცვიფრებენ აქაიქ მაინც უონავს ხოლმე პოეტის ბუნების ცხოველი თანაზიარობა იმ სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდულ ხალისთან, რომელიც ასე იოლად იღვრებოდა ბავშვობიდან ნაცნობი კაშკაშა ფერების, მუსიკის, ტრადიციული ეროვნული დღესასწაულების, გულუხვი მოლხენის თანხლებით მისი ნათესავებისა და ყრმობის მეგობართა წრეში. არ შეიძლება, ღიმილი არ მოგვევაროს მსუბუქი იუმორის მოულოდნელმა გამონათებებმა ამ წერილებიდან, შეუძლებელია არ გაგაოცოს იმ სიზუსტემ, რითაც ამ იუმორში ხასიათებისა და ზნე-ჩვე-

უღებების შტრიხები აღიბეჭდება. შეუძლებელია მთელი გულით და სულით არ გაიზიარო კეთილი და სახალისო-ცელქური ტონი, რითაც ბარათაშვილი თავის ახლობლებს ეხუმრება. ამ ყველაფერმა ბავშვობის ასაკიდანვე დაიდო ბინა პოეტის ცხოვრებისეულ შეგრძნებებში, ოღონდ, მისი ტრაგიკული ცხოვრებიდან გამომდინარე, მის პოეზიაში პირველ პლანზე არასდროს გამოსულა, მაგრამ მის მსოფლალქმაზე გავლენას ყოველთვის ახდენდა.

თუმცა ეს სიცოცხლისმოყვარე ნოტები სწრაფად, თითქმის ერთი ხელის მოსმით, ქრება ბარათაშვილის წერილებში, როგორც კი მას ნაღვლიანი ფიქრები და უკიდევანო სევდა შემოეჯარება... როგორც ჩანს, პოეტს მაინც ჰქონდა იუმორის ნიჭი, ნიჭი უშუალო დაკვირვებისა, მსუბუქი და ზუსტი ჟანრული ჩანახატებისა¹. მაშასადამე, არც თუ ასეთი შემთხვევითია ლექსის – „ღამე ყაბახზედ“ – პოეტური სამყაროც? კვლავ და კვლავ ვიხსენებთ პოეტისადმი მიძღვნილ ილია ჭავჭავაძის სტრიქონებს:

ვისუნყს, რავდენი საუნჯენი დავმარხეთ ჩვენა,
ეგე ზღვა გული, სიყვარულის სხივ-ქვეშ გაშლილი,
რაოდენ გრძნობით, ჯერ უთქმელით, ჩვენ ჩაგვესვენა?
ვინ იცის, თანა რაოდენი წარიღე ფიქრნი?
მათ მნიშვნელობა დაგვეკარგა ჩვენ საუკუნოდ...
რაოდენ იმედთ და ნუგეშთა კოკრად ყვავილნი
ჩასჭკნენ შენს გულში განუშლელად ეგრე უდროოდ?
(„ნიკოლოზ ბარათაშვილზედ“)

თუმცა ნ. ბარათაშვილის მხატვრული განვითარების ლოგიკის მიხედვით ამ ლექსის „ღამე ყაბახზედ“ კიდევ უფრო მეტი მნიშვნელობის აღმოჩენა შეიძლება, თუკი მას შევადარებთ იმ ჟანრულ პოეტურ სურათებთან, რომლებიც ხშირად გვხვდება ამავე დროის სხვა ლიტერატურებშიც, რომლებიც გადიან იმავე გზას, ანუ ყალიბდებიან ახალი დროის ლიტერატურად.

1 ბარათაშვილის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა ბევრად უფრო საინტერესოა თავისთავად, ვიდრე როგორც მხოლოდ კომენტარები მის პოეტურ შემოქმედებაზე. ერთი ემოციური ტონალობიდან მეორეზე გადასვლის საოცარი სიმსუბუქე ააშკარავებს ბარათაშვილის, როგორც ახალი ტიპის მთხრობელის, ჭეშმარიტ ტალანტს, რომელიც არ არის შეზღუდული რაიმე სახის რეგლამენტირებითა თუ კანონებით და თავის გამირს ბუნებრივ სიტუაციებში თავისუფალი „ორიენტირების“, განსხვავებულ და სრულიად რეალურ ცხოვრებისეულ პრობლემებთან შეჯახების საშუალებას აძლევს. მთელი თავისი დიდებულებით წარმოგვიდგება უზარმაზარი პიროვნება, რომელიც განგების ძალით იმგვარ პირობებში მოხვდა, სადაც თითქმის არაფერი არ ხდება და არც არაფერი იცვლება. უკვე თავად ეს წინააღმდეგობრიობა ადამიანის რეალურ შესაძლებლობებსა და მთელი თაობის ცხოვრების რეალურ პირობებს შორის, რაც ასეთი ძალით აღიბეჭდა ლერმონტოვის ლექსში „ფიქრი“, მგონი, იძლევა იმის თქმის შესაძლებლობას, რომ ბარათაშვილის წერილები წარმოადგენს თავისი ეპოქის თავისებურ ეპისტოლურ რომანს, ასევე ერთ-ერთ რგოლს ახალი ქართული პროზის ჩამოყალიბებაში (ეს არის პროცესი, რომელსაც გარკვეული ისტორიული პარალელები სხვა ლიტერატურებშიც დაეძებნება).

ისევე როგორც მიცკევიჩის „ორდონის სანგრების“ ნაციონალურ-ეპიკური ჩანახატები, ან იულიუმ სლოვაცკის „კულიკის“ ელვისებური მოძრაობით სავსე ჟანრული სცენები, ასევე ხალხური ყოფის მსუყე ფერები, რომლითაც გამსჭვალულია ტარას შევჩენკოს მთელი პოეზია, ან პეტერის ჟანრული პოეტური სურათები („სიმღერა წრეში“, „მაჟარა ოთხხარიანი ეტლით“, „მოხუცი, კეთილი მიკიტანი“), ასევე ლექსის „ღამე ყაბახზედ“ ჟანრული და სტილისტური ხაზი არ უკავშირდებოდა ავტორის პირადი ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებების გარკვეულ მომენტებს. იგი გამოხატავდა ნაციონალური მხატვრული ლიტერატურის განვითარების გარკვეულ საერთო საჭიროებებსაც, და ეს იმ დროს, როდესაც ამ განვითარების მაგისტრალური ხაზი იყო ნაციონალური ცხოვრების სრული სისავსით გამოხატვა წარსულის გმირული სურათების შექმნიდან თანამედროვე სულიერი განვითარების უმაღლეს მოთხოვნილებათა ასახვამდე, ასევე თანამედროვე ზნე-ჩვეულებათა სურათებისა თუ ნაციონალური ხასიათის სახე-ხატების შექმნა და ჟანრული სცენებისადმი ყურადღების გამახვილება – თავთავიანთი ხალხების ახალი ეროვნული პოეზიის შემქმნელები გრძნობდნენ, რომ მსგავსი სცენების შექმნა, როგორც ნაციონალური ცხოვრების რეალური მხარის წარმოჩენის საშუალება, არა მხოლოდ ღირსეული მოვლენა იყო, არამედ შემოქმედებით ყურადღებასაც მოითხოვდა. მათი სამწერლო ასპარეზზე გამოჩენა ნაციონალური ლიტერატურის ჩამოყალიბების ერთ-ერთ მიჯნად შეიძლება ჩაითვალოს.

უაღრესად საინტერესოა, – და თანაც არა მხოლოდ ბარათიშვილის პოეზიის ჟანრული და სტილისტური თვისობრიობის, არამედ კულტურათა ურთიერთშელწევადობის თვალსაზრისით, – შედარებითი დახასიათება და გარ-კვევა იმისა, თუ მის ლექსებში როგორია „აღმოსავლურ“ და „დასავლურ“ პოეტიკათა ელემენტების თანაფარდობა.

ეჭვგარეშეა, რომ ნაციონალური მხატვრული ლიტერატურის განვითარების კონტექსტში ყველაზე მეტ ინტერესს, – როგორც ამას პოეტის შესახებ არსებული ლიტერატურა ადასტურებს, – იწვევს ის, თუ როგორ მოახერხა მან მოძველებული ნაციონალური პოეზიის განვითარების შემაფერხებელი, კლასიკური აღმოსავლური პოეზიისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხატოვანებისა და სტილისტიკის დაძლევა. ზოგადევროპული კონტექსტი ამ პრობლემაში გამოყოფს სხვაგვარ ნახნაგს, რითაც განსაზღვრავს ბარათაშვილის ადგილის თავისებურებას აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შემოქმედებითი ურთიერთგაცვლის იმ პროცესში, რომელიც მისი ეპოქისათვის ასრერიგად დამახასიათებელი იყო.

ცნობილია, თუ იმ დროში ევროპის უდიდესი პოეტები რაოდენ დიდ ყურადღებას მიაპყრობდნენ კლასიკურ აღმოსავლურ პოეზიას. ისინი გრძნობდნენ, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების ახალი ეტაპი მოითხოვდა თანამედროვე პოეზიის შემოქმედებით დამოკიდებულებას კაცობრიობის მხატვრული მემკვიდრეობისადმი. საყოველთაოდ ცნობილია გოეთეს,

პუშკინის, მიცკევიჩის და ბაირონის პოეტური ცდები ამ მიმართულებით. ამ პროცესში თავისი წვლილი იმ ეპოქის პოეტთა უმრავლესობამ შეიტანა.

თუმცა ბევრი რამ იქიდან, რაც რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის პოეტთათვის ამ მიმართულებით სრულიად ახალი და მათი ნაციონალური კულტურების მხრიდან აუთვისებელი იყო, ბარათაშვილისთვის შემოქმედებით პრობლემად არ ქცეულა. ეს იყო ქართული პოეზიის უძველესი ტრადიცია, რომელიც სათავეს რუსთაველიდან იღებს. ბარათაშვილი უარს არ ამბობს იმაზე, რაც ამ ტრადიციიდან ეროვნულ თუ მსოფლიო პოეზიაში უკვე მტკიცედ შევიდა და რაც კვლავაც შედიოდა; მან გადალახა წინამორბედი ქართველი პოეტებისათვის დამახასიათებელი აღმოსავლური ხატოვანება, თუმცა შეინარჩუნა ცოცხალი ინტერესი აღმოსავლეთის მხატვრული კულტურის მიმდარი მემკვიდრეობისადმი. ჯერ კიდევ გიმნაზიაში სწავლისას მან რუსულ ენაზე თარგმნა ნაწყვეტი XII საუკუნის ქართული პოეტური რომანიდან „ვის-რამიანი“, რომელიც სათავეს სპარსული პოემიდან „ვისი და რამი“ იღებს. მას უყვარდა მაშინდელ თბილისში მოსახლე ირანელ მომღერალთა მოსმენა, მეგობართა წრეში განხილავდა ხოლმე მათი ნიჭის ღირსებებს, იგი ინტერესით გამოეხმაურა ახალგაზრდა აზერბაიჯანელი პოეტი ქალის გოჩი-ბეგუმის სიმღერას (წერილი მაიკო ორბელიანისადმი 1845 წ. 9 თებერვალი).

აღმოსავლური ხატოვანების ტრადიციები ჟონავს ბარათაშვილის მხატვრულ სახეთა სისტემიდან, ემოციური წყობიდან, ისეთ ლექსთა არქიტექტონიკიდან, როგორებიცაა „ბულბული ვარდზედ“, „მიყვარს თვალები მიბნედილები“, „შენნი დალაღნი ყრილობენ გველად“, „კნიაზ ბარათაევის აზარფეშაზედ“, „წარწერა მართა ერისთავი-სოლოლაშვილის თასზედ“... შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუ აღმოსავლურ ენებზე თარგმანის შემთხვევაში რა კარგად მოერგებიან ეს ლექსები აღმოსავლურ პოეტურ წყობას, პოეტურ ხატებს და რამდენ საერთოს ნახავენ აღმოსავლურ პოეტიკასთან.

თავად ბარათაშვილის შემოქმედებისათვის ეს ფორმები, რომელთაც საფუძვლად აღმოსავლური ტრადიციები უდევს, აღმოსავლურ გავლენად ძნელად თუ ჩაითვლება. ბარათაშვილისათვის ეს იყო ნაციონალური ტრადიციების გაგრძელება, რადგან ეს ფორმები უკვე მტკიცედ დამკვიდრდა და ქართულმა მხატვრულმა კულტურამაც ორგანულად გაითავისა. ისინი ბარათაშვილის ლირიკისათვის პოეტური ნოვაცია არ ყოფილა და თანამედროვე მძაფრი შინაარსის გადმოსაცემად გამომსახველობითი საშუალების სახით მხოლოდ იმისათვის გამოიყენებოდა, რომ ამ შინაარსს საზოგადო და მარადმნიშვნელოვანი ტონი მიენიჭებინა.

ამდენად, იმ ეპოქისათვის საერთო პრობლემა – ნაციონალური პოეზიის მიერ მსოფლიო მხატვრული გამოცდილების, ამ შემთხვევაში აღმოსავლური პოეზიის გამოცდილების ათვისება – ყველა ნაციონალურ ლიტერატურაში საკუთარი წინარე გამოცდილებისა და თანადროული საჭიროებების მიხედვით წყდებოდა. თუმცა აღმოსავლური ხატოვანებისა და ფორმების ელემენტები ახალი მხატვრული აზროვნების სისტემაში მაინც ერთვებოდა და ნაციონა-

ლური პოეზიის თანადროულ მიზნებსაც ექვემდებარებოდა. რუსულ, ქართულ, დასავლეთევროპულ ლიტერატურებში ეს პროცესი მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში მიმდინარეობდა. სხვა ლიტერატურებში (მაგალითად, ი.ფრანკოს, ი. რაინისის პოეზიაში) კი აღმოსავლური პოეტური ტრადიციებისადმი ინტერესი უკვე მომდევნო ათწლეულებიდან გარკვეული ქრონოლოგიური ცვლილებებით, აქტიურდება. მასალასთან ზერელე მიახლება კი აჩვენებს, თუ რა საინტერესო შეიძლება იყოს ბარათაშვილის პოეზიის საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური ასპექტის შედარება იმავე ათწლეულების ევროპულ რევოლუციურ რომანტიზმთან. ლაპარაკია არა ცალკეულ შემთხვევით პარალელებზე თუ პოეტური აზრის მიახლოებით დამთხვევებზე (ასეთ შემთხვევებს ლიტერა-ტურის ისტორია არა ერთს იცნობს), არამედ საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ და სამოქალაქო პოეზიათა, პოეტური და მხატვრული აზროვნების მთავარ სისტემათა სიახლოვეზე. უაღრესად მნიშვნელოვანია ბარათაშვილის ნაციონალურ-მხატვრული წვლილი ევროპული რომანტიზმის ამ მაგისტრალურ მიმდინარეობაში. აქ ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, ორი მომენტი იპყრობს: ბედი კაცისა ბარათაშვილის ლირიკაში და „მერანის“ ფილოსოფიური სიმბოლიკა.

უაღრესად მცდარია წარმოდგენა, რომელიც დღესაც გვხვდება, თითქოს რევოლუციურ რომანტიკოსთა ლირიკისათვის დამახასიათებელია მხოლოდ ღია პოლიტიკური ჟღერადობა, მხოლოდ მაჟორული ტონალობა... რევოლუციური რომანტიზმის ძალა და სიდიადე იმაში მდგომარეობს, რომ მან თავისი დროის სიღრმისეული პრობლემები ყველაზე სრულად გამოსახა. იგი გამოეხმაურა იმ ყველაზე მკვეთრ საკითხებს, რომლებიც კი ხალხს აღელვებდა, თან, ამავე დროს, იგი იქამდე არნახული სიმამაცით ჩასწვდა თავისი ეპოქის სულიერი პრობლემების სიღრმეებს, იმდროინდელი ადამიანის ტრაგიკულ ბედს. ამასთანავე, ამ პოეზიის იმდროინდელი ლიტერატურის სხვა მიმართულებათაგან განმასხვავებელი თავისებურებაა ის, რომ იგი ამ ტრაგიზმის აღიარებაზე არ გაჩერებულა და ამ მიმართულების მიმდევარი ყოველი მწერალი თავისი, განუმეორებლად ინდივიდუალური, გზებით ეძებდა ტრაგიზმის დაძლევის საკუთარ გზას, ასევე ნაპირს საკუთარ სულში, „ამაყ რწმენას ხალხისადმი და ცხოვრებას სხვაგვარს“ (ლერმონტოვი „ა.ი. ოდოევსკისადმი“).

ბარათაშვილის ლირიკა გვაცვიფრებს საოცარი მთლიანობით. ეს თითქოს ერთიანი პოეტური ციკლია, მსგავსი „სიმღერათა ნიგნისა“, ან ჰაინეს გვიანდელი პოეტური ციკლებისა, ან მიშკევიჩის „ყირიმული სონეტებისა“, სოლომოსას „იტალიური“ ოდებისა, სონეტებისა, ბაირონის „ებრაული მელოდიებისა“, ჰიუგოს „ორიენტალებისა“, კ. მახის ციკლისა „ხალხურ სიმღერათა ექო“ ან „სონეტები“.

ეს არ ყოფილა შეგნებულად აგებული „ციკლი“. ბარათაშვილის ლექსები იბადებოდა როგორც აზრის უშუალო, თავისუფალი გამოხატულება. მით უფრო ნიშანდობლივია აზრების შინაგანი ერთიანობა და ის ემოციური აგებულება, რომელიც თავად პოეტის პიროვნების მთლიანობას გამოხატავს.

პოეტის ზნეობრივი იერი ისეთ სიმტკიცეს ანიჭებს მის ლექსებს, რომ ისინი აღიქმება ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, როგორც ერთი ამოსუნთქვით წარმოთქმული აღსარება, უწყვეტი ფილოსოფიური განაზრება, ან დიდი პოეტისა და ადამიანის ცხოვრებისეული კრედი.

ბარათაშვილის ლირიკის გამჭოლი აზრი, მთავარი ზნეობრივი პრობლემა, რომელიც პოეტს განუშორებლად აღელვებდა და იმის მიხედვით, თუ მის შემოქმედებაში როგორ აჟღერდებოდა, საშუალებას აძლევდა, რომ რევოლუციურ რომანტიკოსთა შემოქმედებას დაახლოვებოდა, – ეს არის ფიქრი ადამიანის ბედზე, პიროვნების უფლებასა და მოვალეობაზე.

მთელ მის შემოქმედებას, ყველაზე ტრაგიკულ ლექსებსაც კი გასდევს უაღრესად ღრმა, ნათელი რწმენა იმისა, რომ ადამიანს აქვს დიდი და სრული მინიერი ბედნიერების უფლება. ეს ბედნიერება თავად მისთვის ბევრ რამეს ნიშნავდა: ეს იყო ბედნიერება ნაზი და ვნებიანი სიყვარულისა, მეგობრული ურთიერთობისა და ურთიერთგაგებისა, იმ მაღალი, განსულიერებული სილამაზის ბუნებით ტკბობისა, როგორც მისი მშობლიური მხარის ბუნება იყო... ამ ბედნიერების როგორი მხურვალე წყურვილი ჩანს მის რვატაეპადში „მაღლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო შავ-თვალეზიანო...“, ლექსებში „საყურე“ და „როს ბედნიერ ვარ შენთან ყოფნითა“, „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“. როგორი აუცილებელია მისი სულისათვის ყოველდღიური მომბაზრებული საქმიანობებისგან დასვენება და ბუნების ჰარმონიის ჭვრეტა („შემოღამება მთანმინდაზე“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „ჩინარი“).

და მაინც, ისეთი ინტენსიური შინაგანი ცხოვრების მქონე ადამიანისათვის, როგორც ბარათაშვილი იყო, აზრი ნამდვილ ბედნიერებაზე, პირველ რიგში, უკავშირდებოდა წარმოდგენას ცხოვრებისეული აქტივობის შესახებ შესაქმნის, შემოქმედებისა თუ ბრძოლის იმ სფეროში, რომელიც – როგორც თვითონ ამბობდა – ყველასთვისაა განსაზღვრული, საჭიროა მხოლოდ საკუთარი ცხოვრებისეული გზისა და იმ შემოქმედებითი საქმიანობის გადაკვეთის ნერტილის მონახვა, რომელიც ცხოვრებაში გელოდება; საჭიროა ინტენსიური, ყველა სულიერი ძალის მომხმობი ძიება იმ მთავარი რამისა, რისი გაკეთებაც ადამიანს შეუძლია, რომლის გარეშეც მას სიხარულისა და ბედნიერების უფლება არა აქვს – სწორედ ამაში მდგომარეობდა მისი ლირიკის სიმძაფრე და ზნეობრივი საფუძველი. ამ ბედნიერების თვით შესაძლებლობაც კი ბარათაშვილისათვის განუყოფელია ადამიანის ზნეობრივი მოვალეობის შესრულებისაგან – პიროვნების პრობლემა მის პოეზიაში, ისევე როგორც მის ყველაზე პირადულ წერილებში, ჟღერს როგორც საზოგადოების პრობლემა. რაც არ უნდა იყოს ადამიანის უმაღლესი დანიშნულება, რასაც არ უნდა საქმიანობდეს იგი ცხოვრებაში – იქნება ეს მმართველის სახელმწიფოებრივი სიბრძნე, რომელიც ამოზრდილია ხალხის მიმართ პასუხისმგებლობისაგან („ბედი ქართლისა“, „მეფე ერეკლეს საფლავი“), ან ყოველდღიური შრომა, რათა „ბედნიერი გახადო შენი გლეხები“ (წერილი ზაქარია ორბელიანისადმი 15 აპრილი 1844 წ.), მეომრისა და პატრიოტის დიდება (წერილი გრიგოლ

ორბელიანისადმი 1842 წ. 2 მაისი და ზაქარია ორბელიანს 1844 წლის 15 აპრილი), ან შემოქმედის ყველა ძალის დაძაბვა („ხმა იდუმალი“, „ჩემს ვარსკვლავს“) – ადამიანისათვის მთავარია, – ამბობს ბარათაშვილის ლირიკა, – რომ მან იპოვოს თავი თვისი და ამ საქმეში სრულიყოს.

პოეტმა იცის – ადამიანი არ იქნება ბედნიერი მანამ, სანამ არ გაიგონებს მისდამი მიმართულ „ხმა იდუმალს“, სანამ ეს ხმა არ უჩვენებს მას ცხოვრების ჭეშმარიტ მიზანს, არ გაუხსნის მას თავად მასშივე ჩამალულ შესაძლებლობებს, სანამ მის გზას თავისი მანათობელი ვარსკვლავი არ გაუნათებს. ეს რწმენა ისევ და ისევ ჟღერს მის წერილებში: „მე იმას გეუბნები, რომ შინაგანი ხმა მიხმობს უკეთესი ბედისკენ, გული მეუბნება, რომ არ ვარ გაჩენილი დღევანდელი მდგომარეობისათვის! ნუ გძინავს! – სულ ამას მიმეორებს. მე არ მძინავს, მაგრამ მჭირდება ისეთი ადამიანი, რომელიც ამ ვიწრო ხეობიდან გაშლილ სივრცეში გამიყვანს.

ოჰ, რა თავისუფლად ამოვისუნთქავ მაშინ, რა მეფურო მზერით გამოვხედავ ჩემსა გზასა“ (წერილი გრიგოლ ორბელიანისადმი 1843 წლის 21 აგვისტოს). ზაქრო ორბელიანისადმი მიძღვნილ, ზემოთ ციტირებულ წერილში ბარათაშვილი კვლავ საუბრობს, რომ ვერავინ შეძლებს შვება იპოვოს მანამ, სანამ სული მისი, მიაღწევს რა სრულ განვითარებას, „არ იქმს იმ საქმეს, რაც მას ზეცამ განუსაზღვრა“. იგი ურჩევს ზაქრო ოქრბელიანს, კვლავ და კვლავ იფიქროს იმაზე, თუ რა არის მისი ცხოვრების მთავარი მიზანი, რითაც ბარათაშვილი უნებურად ამზეურებს საკუთარ სულიერ მდგომარეობას, თუ როგორ ეძიებს იგი დაუცხრომლად იმ მთავარს, რაც მან ცხოვრებაში უნდა შექმნას.

პოეტი არ ეძებს იოლ გზებს, – პირიქით, ძლიერი სულის თავისებურება სწორედ ისაა, რომ მას დიდი და რთული საქმეები სწყურია; აბა, გავიხსენოთ: „სული შენი ეძებს ახალ საზრდოს, შენი სულისკვეთება მიისწრაფის მეტი საქმეებისაკენ, უფრო ძლიერი, პატეთიკური სცენებისადმი... და ვიდრე ისინი თავიანთ დანიშნულებამდე არ მიაღწევს – იგი მოწყენილია, დადარდიანებულია“ (წერილი ზაქრო ორბელიანს 15 აპრილი 1844 წელი).

ბარათაშვილის ეს სიტყვები თავისი ზნეობრივი პათოსით, პიროვნების ზნეობრივი ძალმოსილებით, სიღრმისეულად ენათესავება დეკაბრისტთა საზოგადოებრივი აზრის სამოქალაქო პათოსს, ლერმონტოვის პოეზიის სულისკვეთებას. მათში იგრძნობა ადამიანის ასეთივე ვნებიანი სწრაფვა მიუძღვნას თავი იმგვარ საქმიანობას, რაც მისი თანამოქალაქეებისათვის სასარგებლო იქნება და რომელიც ასეთი აფორიზმული სიზუსტით აისახა მიცკევიჩის ფილომატური პერიოდის ერთ-ერთ ლექსში:

მე ძლიერი ვარ, მომეცით, რაც შეიძლება, მძიმე აბჯარი
(„უკვე მოშორდა ზეცას...“)

ისევე, როგორც ლერმონტოვი („მონოლოგი“), ბარათაშვილიც გაურბის „ამაო ქარიშხლებს“, სადაც მისი თაობის ახალგაზრდობა იტანჯება. თავის უკეთეს თანამედროვეთა მსგავსად ბარათაშვილიც თავისი პოეზიით მიიღტვის იმ ერთადერთი მნიშვნელოვანი საქმიანობისაკენ, რომელსაც შეუძლია მიანიჭოს კმაყოფილება დიდ და პატიოსან გულს. იმ ადამიანის სახელი ნაკლოვანია, „საბრალო“, – ამბობს პოეტი – ვინც უარს იტყვის გონივრული, ადამიანის შესაფერი ცხოვრებისათვის ბრძოლაზე.

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან — შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდევცა მივდიოთ მას, გვესმას მშობლისა.

არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!
(„ფიქრნი მტკვრის პირას“)

უსიცოცხლო და უმიზნო ყოფა მისთვის ზუსტად ისევე აუტანელია, როგორც მისი თანამედროვე უკრაინელი პოეტის – შვეჩენკოსთვის. გავიხსენოთ შვეჩენკოს შესანიშნავი, ბარათაშვილის ლექსის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ფინალთან სულიერად ახლობელი სტრიქონები იმის შესახებ, რომ ადამიანს არ სურს კვლავ გააგრძელოს იმგვარად სანყალობელი ყოფა-ცხოვრება, რომელზეც იტყვის:

...ალარ ვიცი უკვე,
ვცხოვრობ თუ ვარსებობ

და მებრძოლის რთულ ხვედრს ადამიანისაკენ მოუწოდოს:

ბედო, სად ხარ? ბედო, სად ხარ? შენი ნახვა
მწყურია!
თუკი კარგი ბედი გენანება, ღმერთო, -
მომეცი მაშინ ბოროტი, ბოროტი!
ოლონდ ზეზეულადარ დააძინო,
ისე, რომ ეძინოს, ველარ იღვიძებდეს
და დამპალი ჯირკვივით აქეთ-იქით კოტრიალობდეს.
მიბოძე სიცოცხლე, მაცოცხლე მთელი სულით და გულით,
რომ ხალხი მიყვარდეს,
თუ არ მიბოძებ... მაშინ ისე მაინც გამაბოროტე, რომ
ჩემმა ბოროტებამ სამყარო დაფერფლოს!
საშინელებაა ბოროკილებში ყოფნა, საშინელებაა სიკვდილი
ტყვეობაში,
თუმცა უფრო საშინელია, ბევრად საშინელია
თავისუფალი, ნების ძილი – მოკვდე ისე,
რომ არ დატოვო კვალი ამა სოფლად,
რომ ხალხმა ვერც კი გაიგოს,
გიცხოვრია თუ არ გიცხოვრია...

(„გადის დღეები...“)

რაგვარად წარმოგვიდგება ბარათაშვილის ლირიკაში ის სამყარო, რომელშიც ადამიანი შედის „სურვილთა განუსაზღვრელობით და მაღალი აზრებით?“ (წერილი ზაქრო ორბელიანისადმი 15 აპრილი 1844 წელი). პოეტის ამ სამყაროს ლირიკულ სურათსა და იმას შორის, როგორადაც ეს სამყარო მის წერილებში წარმოგვიდგება, სხვაობა არ არსებობს – ესეც კიდევ ერთი დასტური ამ ნატურის მთლიანობისა. „დამისახელე ადამიანი, რომელიც იქნებოდა კმაყოფილი ამ სამყაროთი“, – წერს იგი ერთ-ერთ თავის ყველაზე გულთადა, ყველაზე მწუხარე და ამავე დროს ზნეობრივად ყველაზე ძლიერ წერილში, რომელიც მიმართულია მაიკო ორბელიანისადმი (1842 წლის 31 ოქტომბერი). „ამაოება ყოველივე მთვარისქვეშეთისა“ მას ადამიანური ცხოვრების მაღალ აზრთან, ზრახვების უსაზღვროებასთან, ადამიანის სურვილებსა და შესაძლებლობებთან შეუთავსებლად ეჩვენება.

ბარათაშვილის ლირიკაში ეს სამყარო ტრაგიკულია. ასევე წარმოჩინდებოდა იგი მის საუკეთესო თანადროულთა პოეზიაში, ყოველ მათგანთან, ვისთვისაც ბარათაშვილს შეეძლო ეწოდებინა 'სულიერად ახლობელი', – ზუსტად ასე უწოდებდნენ ბაირონს ლერმონტოვი და ჰაინე. ბაირონმა ამ ტრაგიზმის სიღრმე გახსნა არა მხოლოდ ლირიკაში, არამედ ტრაგიკული პოემების („მანფრედი“, „კაენი“, „ცა და დედამინა“) მგზნებარე აგონებში, იგივე დისპუტებში. ლერმონტოვის თანადროული სამყაროს კოლიზიებმა და ადამიანის უფლება-მოვალეობის საკითხმა – ყოფილიყო თავისუფლებისათვის მემომარი, – უმაღლეს გამოხატულებას მთელი მისი პოეზიიდან ყველაზე უფრო მიაღწია პოემებში „დემონი“ და „მწირი“. ყველაზე უფრო შევჩენკოსთან საკუთარ ხალხის ბედზე ფიქრი გამოიხატებოდა ლირიკის, ეპიკური ფორმების და სატირის ორგანულ შერწყმაში – „ქალაქდზე სტრიქონები მოღუშულ რიგებად ეწყობოდა“ – წერდა შევჩენკო. მიცკევიჩმა ხალხის ბედი და პიროვნების სულიერ დრამა ასახა „კონრად ვალენდორსა“ და „ძიადებში“; იულიშ სლოვაცკიმ – ფანტასმაგორიულ შესავალში პიესისათვის „კორდიანი“; კ. მახას პოემაში „მაისი“ ტრაგიკული თემა იღებს რომანტიკული ლეგენდის ფორმას, სალამოსის პოემაში „თავისუფალი ალყაშემორტყმულები“ – ნაციონალურ-საგმირო ნაწარმოებისას; სიზმართა „საშინელ სამყაროდ“ – „ცხადის ანარეკლად“ – წარმოსდგა სინამდვილე პეტეფის ლირიკაში („ჩემი სიზმრები“) 40-იანი წლების დასაწყისში, მაშასადამე, იქამდე, ვიდრე სოციალ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ძალთა დიდი აფეთქება მის პოეზიას, ისევე როგორც ჰაინესას, რევოლუციური ჟღერადობით აავსებდა.

ეპოქის როგორი ღრმა შეგრძნება იგრძნობა თავის დროზე ი. ჭაჭავაძის სიტყვებში, რითაც მან ბარათაშვილის პოეზია მსოფლიო ლიტერატურის ამ კეთილშობილურ ჰუმანისტურ ტრადიციას დაუკავშირა, როცა პოეტი თავის თავში აგროვებს სხვადასხვა თანადროულ ტრაგიკულ ბედისწერას: „ბარათაშვილის ტანჯვა-წუხილი უფრო ზოგადადამიანურს მიემართება, ვიდრე მხოლოდ მის გულს. მისი კვნესა – ეს კაცობრიობის კვნესაა, მისი დრტვინვა – კაცობრიობის დრტვინვა“.

სამყაროში, სადაც ბარათაშვილის ლირიკას შეეყავართ, ბოროტი გესლი ღუპავს ადამიანთა და ხალხთა ბედნიერებას, ცხოვრებას (ლექსები „ქეთევან“, „ძია გ...სთან“); ეს არის სამყარო, რომელიც წამლავს ადამიანს თავისი ტყუილით („ჩვილი“), სადაც ადამიანისათვის ნაცნობია აუნაზღაურებელი დანაკარგები („მახსოვს, იდექ მტირალი, სიყვარულო ჩემო“...).

ესაა სამყარო, სადაც ადამიანის წინაშე ძლივს აციალებული ბედნიერება კვლავინდებურად ქრება.

ნუ თუ აღმიჩნდი ცხოვრებისა ჩემის მნათობლად;
ნუ თუ შენ ჰფინო შევების სხივი ჩემს გულსა კვალად;
კვლავ აღმიტეხო გულის ჭირნი მიყრუებულნი
და განმიახლო ნეტარების დღენი წარსრულნი?
(აღმოხდა მნათი აღმოსავალს, მზეებერ ცხოველი...)

ეს არის სამყარო, რომელშიც შემოდგომის ქარი უნაზეს ყვავილს ღეროში გადატეხს; აქ ხაზი ესმება იმას, რომ ეს არ არის უკანასკნელი მსხვერპლი („შემოდგომის ქარი ჩემს ბაღში...“). ჯერ კიდევ ადრეულ ლექსში „ბულბული ვარდზედ“ პოეტი გრძნობს – არაფერი დიდი ცხოვრებაში იოლად არ მოდის – იმ ბედნიერებისათვის, რასაც გაფურჩქნული სილამაზის ჭვრეტა განიჭებს, მოგიწევს გადაიხადო იმ შეგრძნებით, რასაც მისი მალე დაკარგვის სიმწარე ჰქვია.

მქონდა მცირე ნადილი, ვერ მივხვდი კი ძნელობას:
მსურდა გამლა ვარდისა, არ ვჰფიქრობდი დაჭკნობას!

ყველა იმ განსაცდელს შორის, რასაც ცხოვრება გიქადის, პოეტის აზრით, ყველაზე საშინელი სულიერი მარტოობაა. თუმცა ამ ყველაზე მწარე მოტივიდანაც კი უზარმაზარი ზნეობრივი ძალის მქონე ადამიანის ხმა მოისმის.

პოეტი საუბრობს სულის მარტოობაზე, თუმცა მისთვის ორგანულად უცხოა ამ მარტოობის ყოველგვარი პოეტიზაცია, ან ესთეტიზაცია, რაც ასე დამახასიათებელია ნოვალისის „ლამის ჰიმნებისათვის“ ან ალფრედ დე ვინის პოეზიისათვის – ესაა სახელები, რომელთა ბარათაშვილთან ერთად მოხსენიება კრიტიკულ ნაშრომებში ნაკლებად მართებულად მიგვაჩნია. როცა ადამიანი მარტოა, – ამბობს ბარათაშვილი, –

მას ელტვიან სიამენი სოფლისა,
მარად ახსოვს მას დაკარგვა სწორისა,
ოხვრა არის შვება უბედურისა!
(„სული ობოლი“)

ტაძარი, რომელიც კაცმა შორეულ უდაბნოში ააშენა და სადაც იგი თავისი თავის „ქურუმიცაა და ტარიგიც“ – მტკიცე არ არის. „წმინდა საფარი“ აღმოჩნდა მოლანდება, „სიზმარი ან მხედველობის მცდარობა“ („ვპოვე ტაძარი შესაფარი, უდაბნოდ მდგარი...“).

სულიერი მარტოობა, რომელიც ეწინააღმდეგება კეთილშობილ კავშირებს, ღია სულიერი ურთიერთობებისადმი ბუნებრივ მისწრაფებას, – ეს მოტივი ნაცნობია რევოლუციური რომანტიზმის ბევრი წარმომადგენლისათვის. იგი კარგად ეხმიანება მიცკევიჩის „მარტოობის“ გუნება-განწყობას: დაღლილ სულს მარტოობა როგორც არ უნდა ახარებდეს, – ამბობს პოეტი, – მისი გამჭვირვალე წყლები მაინც აცივებს ადამიანის გულს და იგი ჰაერისაკენ, თავისუფლებისაკენ და მზისაკენ ისწრაფვის. ეს მოტივი ახლოა შელის ლექსთან „მარტოობა“ – საშინელია ტვირთი მარტოობისა, მძიმეა ხვედრი იმისა, ვინც იძულებულია ხალხში იცხოვროს და საერთო ვერავისთან ჰპოვოს – ვერც მისწრაფებებში და ვერც გრძნობებში. მარტოობის პოეტიზაციის ასეთივე პრინციპული უარყოფა გვესმის პეტეფის ლექსიდან „მარტოობა“ – თანაც ამ პოეტისათვის ნიშნეულია გადაიყვანოს სერიოზული, ზოგჯერ ტრაგიკული ფიქრები ემპაქური ირონიის, ხუმრობის რეგისტრში. „ერთი ყმანვილი მწერლისადმი“ პოეტურ მიმართვაში კი უნგრელი პოეტი უარს ამბობს ამ მანერაზე და გულში ჩამწვდომი გულღიაობით, – ტონალობა, რომელიც ასე ახლოა ბარათაშვილის ლირიზმთან – ლაპარაკობს იმ სიხარულზე, რითაც იგი უარს ამბობს მარტოობაზე, რადგან მან იპოვა „ახალგაზრდა მეომარი, თანამოსაქმე, რომელზეც ის დიდხანს ოცნებობდა“. ეს განწყობა უაღრესად ახლობელია ბარათაშვილისათვის – გავიხსენოთ, თუ როგორ აშკარად გამოსჭვივის მის ნერილებში დიდი და ერთგული მეგობრობის წყურვილი.

ნოვალისის, ვინის, ლამარტინის, ლეოპარდის (ყველა ესენი დიდი ძალის მქონე ლირიკული გრძნობის პოეტები არიან, თუმცა ყველა მათგანი ძალიან შორსაა ბარათაშვილის პოეზიის სულისკვეთებისგან, მისთვის დამახასიათებელი ფარული ენერჯისა და ქმედითი აქტივობისაკენ დაუძლეველი მისწრაფებისაგან) საპირისპიროდ ბარათაშვილის პოეზიას ამოძრავებს მისწრაფება თავი დააღწიოს ნაღვლიანი მარტოობის წრეს. ეს პოეზია არის სწრაფვა ცხოვრების ნათელი სიხარულებისაკენ. „მე სიხარული მიყვარს“ – აღმოსხდება მას სულის სიღრმიდან ლექსში „აღმოსხდა მნათი აღმოსავალს, მზეებრ ცხოველი“. მას არ უნდა გაიხსენოს უცაბედი განშორების „მცირე ბინდი“, იგი მზადაა გაიღოს ყველაფერი, რათა გაფანტოს ღრუბლები, რომლებიც მისი სატრფოს შუბლზე კოპებად შეყრილა. მას უნდა დიდი და სრული ბედნიერება („როს ბედნიერ ვარ შენთან ყოფნითა...“)¹, რომელიც გადმოდის ერთი ადამიანის ბედისწერის კიდებიდან და მის გახარებას თავად სიცოცხლის სიხარულთან აახლოებს. ლექსის „შევიშრობთ ცრემლსა, ჭირთ მანელებელს ...“ პოეტური პანთეიზმი, თავისი ეთიკური პათოსითა და ხატოვნებით, ძალიან ახლოსაა შე-

¹ ალბათ სწორედ გრძნობათა ამ საოცარმა სინწინდემ და მგზნებარებამ, რომელიც პოეტმა ამ ლექსში გამოხატა, მიიპყრო გიორგი ლეონიძის ყურადღება, რომელმაც სცადა მისი პოეტურ-მუსიკალური საფუძველი განეხილა მსოფლიო ხელოვნების ფართო ასოციაციურ სისტემაში (გ. ლეონიძე „ბარათაშვილი, მოცარტი და ლ. ტოლსტოი. ერთი ლექსის გენეზისი“. – „სალიტერატურო გაზეთი“, 1933, 4 აპრილი).

გიორგი ჯიბლაძე. რომანტიკოსები და რეალისტები მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. თბილისი, 1963. გამომც. „მერანი“.

ლის პოეზიასა და ფილოსოფიურ პროზაში ასახული სიყვარულის მხატვრულ სახესთან, როგორც ადამიანთა შეკავშირების უმაღლეს სიმბოლოსთან. სიყვარულის თემა, რომელიც კვლავ და კვლავ ჩნდება ბარათაშვილის ლირიკაში, პოეტის სულში არ ინვეს მისწრაფებას ჩაიკეტოს საკუთარ ბედნიერებაში, პირიქით, იგი ოცნებობს ისეთ სიყვარულზე, რომელიც მას ადამიანურ-მინიერ ბედნიერებას მთელი სისრულით აზიარებს.

პოეტს სურს, რომ ადამიანს თავისი ცხოვრების არც ერთ პერიოდში „სიაშეთა“ გვერდი არ აუარონ:

მას ვაქებ, ვინცა თვის სიცოცხლე ასე ატარა,
რომ ყოველი დრო შესაფერად მიმოიხმარა!
(„ჩემთ მეგობართ“)

ესაა სტრიქონები, რომელთაც ლიტერატურული კრიტიკა ხშირად პუშკინის ცნობილ სტრიქონებს უთანადებს.

ბარათაშვილის პოეზია – ესაა პოეზია იმის ღრმა რწმენისა, რომ „გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს!“ (ფინალი ლექსისა „შემოღამება მთანმინდაზედ“). ამ რწმენით სუნთქავს ლექსიც „ჩემს ვარსკვლავს“. პოეტის გული, რომელიც „შეეჩვია გული სევდითა კრთოლვას“, ხარობს ამ, თუნდაც ნისლში გამონათებული, ვარსკვლავის შუქის ბჟუტვით; ეს გული ცოცხლობს იმის შეცნობის სიხარულით, რომ სამყაროში ეს ვარსკვლავი არსებობს. პოეტს სჯერა, დადგება დრო და აკამკამდება ეს ვარსკვლავი ყველაზე კაშკაშა ფერებით და მიაყრის მის დანალვლიანებულ გულს „ნაპერნკალთ ეშხისა“.

არასდროს, – ამბობს პოეტი, – არ უღალატებს თავის რწმენას – თავის სიყრმიდგან რჩეულს, თავის საყვარელს ფერს – ცისა ფერს. მისთვის – ეს არა მხოლოდ ცისა ფერია, ესაა სატრფოს თვალთა ფერი, ესაა ფერი, მისი უდიდე-სი ოცნების გამოძახილი:

ფიქრი მე სანატრი
მიმინვევს ცისა ქედს,
(„ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს“)

ბარათაშვილის ერთიან ლირიკულ პოეზიაში, მის ლექსებში, პოეტის სულიერ ცხოვრებასთან მიმართებაში გარესამყარო იშვიათად შემოდის თავისი რეალობით, ამბებით, ნივთობრიობით. მისი პოეტური აზრის პლასტიკურობა უფრო ახლოსაა მუსიკალურ პლასტიკურობასთან, ვიდრე ფერწერულ ხატოვნებასთან. თითქოს ეს სამართლიანია კავკასიის პოეტურ სურათ-ხატებთან მიმართებით, თუმცა ამას ვერ ვიტყვით არაგვის ხეობის ცნობილ სურათზე პოემიდან „ბედი ქართლისა“.

ამასთან, ბარათაშვილის ლირიკა ინტროსპექტული არ არის. ტრაგიკული თემის მიღმა დგას ადამიანური ბედის რეალური ტრაგიზმი და ბარათაშვილის

ლირიკაში ეს მულაგნდება ძალზედ პირადულად, დამაჯერებლად და, ამასთან ერთად, ბარათაშვილის ტალანტისათვის დამახასიათებელი კეთილშობილებითა და თავშეკავებით, ყოველგვარი ძალდატანების, გულგატეხილობის გარეშე, როგორც გულწრფელი და მწუხარე გრძნობა. პოეტი არ მიისწრაფვის ჩაკეტოს გარემომცველი სამყარო თავის გრძნობებსა და განწყობილებებში. პირიქით, იგი აგროვებს თავის სულში წარმოდგენებს სამყაროს შესახებ, მსჯელობს მათ შესახებ, ზნეობრივად აფასებს მათ და ამით თავის პიროვნებას სამყაროსთან განუყრელად აკავშირებს. ბარათაშვილიც, ისევე როგორც ტრაგიკული თემით პოეტი ჰაინე, გრძნობს, რომ დრომ ნაპრალი პოეტის გულზე უნდა დატოვოს. ჰაინეს მსგავსად, ვინაც პოეტი შეადარა ატლანტს, რომელსაც მხრებით უჭირავს „ტანჯვის მთელი სამყარო“, ბარათაშვილიც დარწმუნებულია – ჭეშმარიტი პოეზია აუცილებლად უნდა გამოეხმაუროს თავისი დროის, თავისი მიწის, თავისი გვარის ჭეშმარიტ საზრუნავს; გავიხსენოთ, როგორ უკვირს, თუ რატომ არ „არ გაიღვიძა პოეზიამ“ გრიგოლ ორბელიანში ის ასეთ დრამატულ მდგომარეობაში იყო (წერილი გრიგოლ ორბელიანისადმი 1843 წლის 21 აგვისტოს).

ბარათაშვილის ლირიკაში სამყარო დაუდგრომელია: ბუნებაც, ადამიანური გრძნობებიც, ხალხის ისტორიული ბედისწერაც მის ლექსებში განუწყვეტლივ მოძრაობს. საღამოს მთანმინდაზე პოეტთან ერთად ვდგავართ და ვხედავთ, როგორ ცოცხლობს საღამოს ბუნება, „ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიავენი ღელეთა შორის აღმოკვნესოდენ და ზოგჯერ ჩუმნი შემოგარენი ამით ჩემს გულსა ეთანხმებოდნენ“, ჩვენ ვგრძნობთ ღამეული ყვავილებიდან მომქროლ ნიავეს; გარს გვარტყია „მაისის მწუხრი, აღმვსები ნაპრალოთ მდუმარებითა“. პოეტთან ერთად გადავდივართ ბინდბუნდიდან იმ დროზე, როცა „მოდევს მთოვარეს, ვითა მიჯნური, ვარსკვლავი მარტო მისა ამარას!“ და გვჯერა, რომ

გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს!

და მზე კვლავ ამოვა, და ბნელი გასდევნის ბნელს. ჩვენ ვხედავთ გრძნობის მოძრაობას, მის რთულ გზებს და გზაჯვარედინებს, რაც იხსნება ღრმა ფსიქოლოგიური ზეშთაგონებით („კაცის გამოფხიზლება – არაა ღალატი“, „მახსოვს, იდექი ცრენლებმდინარი, სიყვარულო ჩემო“). საკუთარი ხალხის მოძრაობის ისტორიით გამსჭვალულია არა მარტო ლირიკულ-ეპიკური პოემა „ბედი ქართლისა“, არამედ ფიქრები „საფლავზე მეფისა ირაკლისა“, და ემოციური თემა „ჩონგურში“. ლექსებში – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და „ნაპოლეონი“ (რომლებშიც ბარათაშვილი არაერთხელ უახლოვდებოდა ბაირონს, ჰაინესა და ჰიუგოს) – ისტორიის ტრაგიკული ფურცლები უკვე ბევრი მისი თანადროული ხალხის ტრაგიკული ბედის პერსპექტივიდან აღიქმება.

თვითონ მეფენიც უძლეველნი
შვოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: «როდის იქნება,
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს?» და აღიძვრიან
იმავე მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან!..
(„ფიქრნი მტკვრის პირას“)

თუმცა იმ დიდი მნიშვნელობის მიუხედავად, რაც ბარათაშვილის პოეზიისათვის სამყაროს მოძრაობას გააჩნია, მისთვის – ისევე როგორც მის თანამედროვე ლირიკოსებისთვის, რომლებთანაც მას ამდენი საერთო გააჩნია ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებისა და ამ ცხოვრების ესთეტიკურ აღქმასთან დაკავშირებით, – უცხოა პოეტური ნახაზის იმპრესიონისტული არამდგრადობა. ბარათაშვილის მხატვრული სახეების მუსიკალური ტონალობა სუფთა და განსაზღვრულია. ეს არაა სწრაფად ცვალებადი განწყობილებების, გრძნობების, სურათების პოეზია, ისეთი პოეზია, რომლის სილამაზე შეიძლება გაგიფრინდეს, ხელიდან დაგისხლტეს, შეიცვალოს. მის ლირიკაში სამყარო აისახება მყარი, მასშტაბური სახეებით, მის პოეტურ სამყაროში უწყევია ორიენტირები, პოეტური კონსტანტები: სამშობლოს მაღალი ცა, ხან ღრუბლებით გარშემოჯარული, ხან – გაცისკროვნებული და ნათელი; მტკვრის ნება-ნება დინება; ვარსკვლავები, მთვარე, სატრფოს თვალები. მისი პოეტური სახეები, შეიძლება ითქვას, ცოტა შენელებულიც კია – პოეტის აზრთა ფილოსოფიური წყობა თითქოს აუჩქარებელ, პოეტთან ერთად მოფიქრალ მკითხველს ეძებს. აქედან მოდის პოეტისათვის ესოდენ დამახასიათებელი დიდი ფილოსოფიური ჩაფიქრებისა თუ განსჯის ფორმა. „ხმა იდუმალი“, „შემოღამება მთანმინდაზე“, „ჩინარი“, „ჩემი ლოცვა“, „სულო ბოროტო“ – ეს ის დიდი ფილოსოფიური ლირიკაა, რომელშიც ადამიანის ბედისწერის თემა ხან ღრმა „მონოლოგურ“ თვითკონცენტრირებაში, ხან თავისებურ შინაგან დიალოგში იხსნება, როცა „მონოლოგური“ ფიქრი თითქოს „იმტვრევა“, თითქოს მიისწრაფვის სამყაროს ცალმხრივი აღქმის გადალახვისაკენ.

ბარათაშვილის ლირიკაში ეს შინაგანი დიალოგი არ გადაიზრდება იმ მწვავე აგონურობაში, რითაც გამოირჩეოდა დიალოგი ლირიკულ-ეპიკური პოემისა „ბედი ქართლისა“ ან ლექსისა „სუმბული და მწირი“ და რომლითაც აღბეჭდილია გმირების პოზიციათა შეჯახება ბაირონის, შელის, ლერმონტოვის, მიცკევიჩის, პეტეფის ფილოსოფიურ-სიმბოლურ პოემებში. ბარათაშვილის გმირები მთელი სამყაროს ბოროტებას ისე მგზნებარედ გამო-იხმობენ, როგორც ამას აკეთებენ პეტეფის „შეშლილის“ ან შვეჩენკოს – „Тризны [დასაფლავების]“ გმირები. სიკეთისა და ბოროტების შეჯახების საკითხი ბარათაშვილის ლირიკაში უფრო პირადული პრობლემაა, ამ ბრძოლის ეპიცენტრი მისთვის თავად ადამიანის ბედისწერაა. შეიძლება ბარათაშვილის პოეზიის მომხიბვლელობის ერთ-ერთი საიდუმლო ზუსტად ისაა, რომ ადამიანური ბედისწერის დრამატიზმი მის ლირიკაში გამოიხატება გრძნობების თავშეკავებით, გარეგნული შესტიკულაციის სრული უარყოფით,

მკითხველის გულითადი თანამონაწილეობით და მისდამი ნდობით. კეთილ-სა და ბოროტის შეურიგებელი ბრძოლის დიდ თემაში ბარათაშვილისათვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ხაზი გაუსვას ადამიანის სულის ერთგულებას თავისი ზნეობრივი მოვალეობისადმი, თავისი ვარსკვლავისადმი, – რაც არ უნდა დიდი განსაცდელი და ცდუნებები არ უნდა გიტევდეს, არ არსებობს ძალა, რომელიც გაიძულებს, რომ მათ დანებდე.

თუმცა ბარათაშვილის ლირიკაშიც პოეტური აზროვნების განვითარება (იმ მოკლე შემოქმედებით გზაზე, რაც მას დასცალდა) სულ უფრო და უფრო მეტი დრამატიზაციისაკენ იხრება. შინაგანი „დიალოგურობა“ შეინიშნება თვით ისეთ ლექსშიც კი, როგორცაა „ხმა იდუმალი“, სადაც პოეტი თავისი ბედისწერის ხმას პასიურად კი არ იღებს, არამედ თითქოს გრძნობითა და გონებით ამონმებს მის „წინასწარმომასწავებლობას“, უნდა გაიგოს, „რას ჰგავს“ ეს, ბედისწერისგან მისად დასახული, გზა; უნდა დარწმუნდეს, რომ ესაა გზა კეთილი ძალებისა და არა ბოროტი ცდუნებისა.

ეს შინაგანი დიალოგურობა განსაკუთრებული სიმწვავეთ ჩანს უმაღლესი ტრაგიკული დაძაბულობის მქონე ლექსებში „ჩემი ლოცვა“ და „სულო ბოროტო“. ეს ლექსები და კიდევ „ხმა იდუმალი“, „ჩემს ვარსკვლავს“ და „მერანინი“ ქმნიან ბარათაშვილის ლირიკის, შეიძლება ითქვას, ხუთთავიან მწვერვალს.

პოეტის ანტაგონისტი ღიად არც ამ ლექსებში – „ჩემი ლოცვა“ და „სულო ბოროტო“ – გამოდის. იგი აქ როგორც მდუმარე ძალა, ისე იმყოფება. ახლა უკვე პოეტს აღარ შეუძლია დასვას კითხვა, რასაც იგი 1837 წელს დაწერილ ერთ-ერთ წერილში საკუთარ თავს ეკითხებოდა – „დავმორჩილდე კი ჩემს მკაცრს ბედისწერას“ თუ „შევებრძოლო მას“. ახლა იგი უკვე მთელს თავის სულიერ ძალებს ამა სოფლის ცდუნებებთან და ხიფათთან დასაპირისპირებლად მოუწოდებს.

ორივე ლექსი ახლოა ერთმანეთთან გრძნობა-გონების ტრაგიკული დაძაბულობით და სულიერი ძალების უდიდესი მობილიზებით. ამ ორ ლექსს ერთმანეთისაგან ამორებს სამი წელი, რაც ბარათაშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისთვის არცთუ მცირე ვადაა (ამ პერიოდში შეიქმნა სასიყვარულო ლირიკა, მიმართვის „ჩემს მეგობრებს“ ფილოსოფიური სიმნიფე, „მერანის“ მგზნებარე თავისუფლებისმოყვარეობა, აზრის ეპიკური წონადობა ლექსში „საფლავი მეფისა ირაკლისა“). მიუხედავად ემოციურ ტონალობათა სხვადასხვაობისა, ეს ორივე ლექსი აღიქმება როგორც სრული მთლიანობა, როგორც ტრაგიკული დილოგი; აღიქმება, როგორც ძვირადღირებული პოეტური მონობა იმ პოეტის ზნეობრივი მთლიანობისა, რომელიც თავის თავში პოულობს ძალას საშინელი სიმართლე პირში მიახლოს ამ სამყაროს, ამ გაბატონებულ ბოროტ ძალას, – სულ ერთია, რას უწოდებ მას, „უზენაესს“ თუ „ბოროტ სულს“.

როგორ უშვებს სიცოცხლის უმაღლესი ძალმოსილების განმასახიერებელი ადამიანის ნათელი სანყისი დაღუპვას? როგორ ბედავს და უშვებს, რომ ადამიანი სასონარკვეთას მიეცეს? როგორ ბედავს და ადამიანს სამუდამო წყევლით ემუქრება? თავად ლექსში „ჩემი ლოცვა“, იმით, თუ რა რთულად

წარმოგვიდგება აქ ადამიანის ბედი, იგრძნობა უკვე მომავალი წყევლა „ბოროტი სულისა“ – იმ სამყაროსი, სადაც ადამიანს სავალ გზაზე ამდენი საფრთხე ჩასაფრებია, და რომელსაც ყმანვილკაცური ნათელი ზრახვანი ჯოჯოხეთურ ტანჯვად უქცევია (ეს არის აზრი, რომელიც ხოზე დე ესპრონსედას პოემაში „სამყარო-დემონი“ იხსნება ადამის სახეში).

ელეგიური არ არის, თუმცა გამსჭვალულია პროტესტანტული სულისკვეთებით ამ ლექსთა ემოციური წყობა – მელოდიკა, ლექსიკა, რიტმი... ასევე აქ გამოყენებული „მიმართვის“ ფორმა. თავად ის ფაქტი, რომ ადამიანი გადალახავს ყმანვილკაცობის ბრმა რწმენას (რაზეც პოეტი საუბრობს ლექსში „სულო ბოროტო“), რომ უარყოფს ტანჯვათა შორის სიამეთა შესაძლებლობას (გავიხსენოთ, როგორ ჯიუტად უბრუნდება მიცკევიჩი იგავს მდოგვის მარცვლის შესახებ), რომ წყევლის იმ დღეს, როცა, თუნდაც ნამით, უმსხვერპლიდა ცრუ აღთქმებს თავის წრფელ გულისთქმებს („სულო ბოროტო“), – ყოველივე ეს ორგანულად შედის ევროპული რევოლუციურ-რომანტიკული ლირიკის საერთო კონტექსტში და არ აღიქმება, როგორც სულის ზრდის გზა. არც ერთი ლექსი – „ჩემი ლოცვა“ და „სულო ბოროტო“ – არ ითხოვს მინორულ ან ელეგიურ მუსიკას; მათ თავად შეუძლიათ წარმართონ მუსიკა – აღვსებული დიდი შინაგანი დრამატიზმითა და სულიერი ძალით.

ჩვენ არ ვცდილობთ, რომ პოეტის შემოქმედებითი გზა შევასწოროთ. ორივე ლექსში მკვეთრად იგრძნობა სულიერი ტკივილი და ცხოვრებისაგან დაღლილობა. თუმცა ორივე მათგანი ემორჩილება ხელოვნების უდიდეს კანონს: დიდი ხელოვანის ნაწარმოებებში პოეტური შედეგი ყოველთვის შეუდარებლად მეტია, უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე უშუალო სტიმიული, რამაც მათი შექმნა გამოიწვია. აქ ამაზე უფრო მეტიცაა – ზრდადი ღვთისმებრძოლეობის თემა, რომელიც თავისი არსით ასე ახლოს დგას რევოლუციურ რომანტიკოსთა პოეზიის ღვთისმებრძოლეობასთან.

აქ ჩვენ მივიღვართ პოეტის შემოქმედებითი იერსახის ერთ-ერთ არსებით ნიშანთან. ბარათაშვილის ლირიკის ცოცხალ სულს თავად ტრაგიზმის აღიარება არ შეადგენს. მისი პოეტური ხმის ნაპერწკალი იკვესება იქ, სადაც ყდერს კეთილშობილი და მამაცი სულის მიერ ტრაგიკული გარემოებების დაძლევის პოეზია, რომლის ფიქრი და სასოება უკავშირდება თავისი ხალხის ბედს და ერწყმის კაცობრიობის ფიქრსა და სასოებას. იქ, სადაც ილია ჭავჭავაძის თაობის მახვილ ყურს „დრტვინვა“ მოესმა.

სწორედ აქ ხვდება ბარათაშვილის პოეზიის გზა რევოლუციური რომანტიზმის პოეზიის – ლერმონტოვის და ბაირონის, მიცკევიჩის და შევჩენკოს, მახის და სოლომოსის, ჰაინესა და ესპრონსედის პოეზიათა – მაგისტრალურ ხაზს; და სწორედ აქ გადის მკვეთრი წყალგამყოფი ბარათაშვილის პოეზიასა და მის თანამედროვე ისეთ პოეტებს შორის, როგორებიც არიან: ალფრედ დე ვინიანი, ლამარტინი (უფრო ადრეულთაგან – ნოვალისი; შემდგომი პერიოდიდან: სიული პრიუდომი), რომელთა სახელებიც კრიტიკაში მის სახელთან ერთად ხანდახან მოიხსენიებოდა. ეს წყალგამყოფი გულისხმობს არა მხოლოდ

საზოგადოებრივ და ფილოსოფიურ, არამედ პოეტურ მსოფლალქმათა განსხვავებულობას (გავიხსენოთ ბეხერის შესანიშნავი სიტყვები იმის შესახებ, რომ ყოველი პოეტური კონცეფცია ამავე დროს მსოფლმხედველოებრივი კონცეფციაცაა).

სწორედ აქ გადის გზა ლექსისკენ „მერანი“.

„მერანი“ მსოფლიო პოეზიის იმ მწვერვალებს განეკუთვნება, რომელთა შესაფასებელი ეპითეტები ჯერ არ მოძებნილა. მოდით, ამ მწვერვალთან მიახლოება ვცადოთ – ჩავრთოთ „მერანი“ მისი თანადროულ მსოფლიო ლიტერატურის „კოორდინატთა სისტემაში“.

ჩვენ ვიცით ის ნიშანსვეტები, რომლებიც მკვლევრებმა ამ გზაზე მონიშნეს: „მანფრედი“ და „კაენი“, „კონრად ვალენროდი“ და „ფარისი“, „მწირი“ და „დემონი“.

ეს დაახლოებები ბევრ რამეზე მეტყველებს. აქ დაჭერილია „მერანის“ ხატოვანების ფილოსოფიურ-სიმბოლური ხასიათი; მონიშნულია მისი ადგილი იმ ათნლეულების ევროპული ლიტერატურის მხატვრულ ფასეულობათა რიგში; ხაზგასმულია მისი მშვიდობისმოყვარე პათოსი... და მაინც ეს შედარებები ტოვებსდაუსრულებლობის შეგრძნებას. აქ ხელიდან სხლტება ამ ლექსის განუმეორებელი პოეტური ელფერი (ის, რასაც კოსტას ვარიალისი ნაწარმოების „ცოცხალ ფორმას“ უწოდებდა). პოეტური მთლიანობის ჰარმონია ლექსში „მერანი“ სრულიად სხვაა, ვიდრე ფილოსოფიურ-სიმბოლურ პოემაში „კაენი“, ვიდრე ფართო ლირიკულ-ეპიკური პლანის პოემაში „კონრად-ვალენდორი“ ან პოემა-ლეგენდაში „ფარისი“ (მიცკევიჩის ამ პოემასთან დაახლოებას ბარათაშვილის რამდენიმე მკვლევარი საკმაოდ დაწვრილებითი და თავისებურად საინტერესო ტექსტოლოგიური შეპირისპირების მეთოდით ცდილობდა; ის[პოემა] აშკარად ლირიკულია. თუმცა განა „მერანის“ უდიდესი პოეტური „საიდუმლო“ მთლიანის¹ ამ ჰარმონიულობაში არ იმალება? საქართველოს თავისუფლებისმოყვარე ლირიკა ძალიან მდიდარია, თუმცა „მერანი“ ერთია.

სწორედ „მერანის“ ამ ღრმა ლირიზმს უსვამს ხაზს ი. ჭავჭავაძე, როცა „მერანს“ მისთვის ახლობელ, სხვა ჟანრის ნაწარმოებთა გვერდით ასახელებს, აღნიშნავს მისი ლირიკული სულისკვეთების მთლიანობას, როგორც ისეთ პოეტურ გადაწყვეტას, რომელიც „კაენისა“ და „ფაუსტის“ პოლემიკურ, აგონურ სტრუქტურას შინაგანად ეწინააღმდეგება: „ბარათაშვილს უნდა დაამსხვრიოს ბედის ბორკილი, გაფანტოს „ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი“ და დაფაროს ცისა და მიწის უკიდევანო სამყარო. ბაირონმა ამოირჩია ლუციფერი კაენისათვის, გოეთემ – მეფისტოფელი ფაუსტისათვის, ჩვენმა პოეტმა კი მერანი, ანუ „სულიერი ლტოლვა თავისთვის“.

„მერანი“ სწორედ ამ თავისი განუმეორებლობით შეიძლება დაუახლოვდეს რევოლუციური რომანტიზმის ფილოსოფიურ-სიმბოლური ლირიკის ისეთ დიდ ნაწარმოებს, როგორიცაა შელის „ოდა დასავლეთის ქარს“. ყოველ

1 გიორგი ჯიბლაძე. რომანტიკოსები და რეალისტები მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. თბილისი, 1963. გამომც. „მერანი“.

მათგანს აქვს თავისი განუმეორებელი პოეტური სახე, თავისი სტატისტიკა, რაც ამჟღავნებს მისი შემქმნელის არა მხოლოდ პოეტურ ინდივიდუალიზმს, არამედ ამის უკან არსებული ნაციონალური ტრადიციების ძალას (მერანის პოეტური სახის კავშირი ხალხური პოეზიის ფრთოსან რაშთან, ტარიელის ცხენის მხატვრულ სახესთან, ხალხური პოეზიის სხვა ტრადიციული სახეებისა თუ სტილისტური ფიგურების გამოყენება, შავი ყორანის ხატი, პოეტური გამეორებები; ინგლისურ პოეზიაში დიდი ხნიდან არსებული ტრადიცია – ბუნების მხატვრულ სახეთა ფილოსოფიური ჟღერადობის შეთანხმება ფორმათა პლასტიკურობასთან შელის პოეზიაში).

ამ ლექსებში განსხვავებულია გამოხატვის უშუალო „საგანი“ – ფრთოსანი, ქარზე სწრაფად, უგზო-უკვლოდ მქროლავი შავი რაში ან ფრთოსანი დასავლეთის ქარი, რომელიც ხმელ ფოთლებს და ღრუბელთა ნაფლეთებს ფანტავს. განსხვავებულია მათი ემოციური ტონალობაც – „მერანის“ ერთიანი მგზნებარე სწრაფვა და ლექსის „ოდები დასავლეთის ქარს“ ბუნების სახეთა ღრმა ფილოსოფიურობა; და მაინც, ამ პოეტური სახეებისათვის დამახასიათებელია ღრმა ერთიანობა, რომელიც განპირობებულია არა მხოლოდ მათი ფილოსოფიური შინაარსით, არამედ თავად მხატვრული შემეცნების ტიპით.

ეს არის მხატვრული სახეები სიცოცხლის მარადიული, დაუძლეველი მოძრაობისა, არა ისეთი სიცოცხლისა, რომელიც ჩაკეტილია და მუდამ ერთსა და იმავე, „თავიდანვე“ მოცემულ, წრებრუნვას იმეორებს, არამედ რომელიც მოძრაობს მიზანმიმართულად, მიისწრაფვის წინ, ადამიანური სულის ახალ-ახალი მიღწევებისაკენ, სიცოცხლის მარადიული განახლებისაკენ. ეს მოძრაობა არ არის ადვილი, იგი სავსეა ბრძოლითა და გარდაუვალი მსხვერპლით – თემა, რომელიც ძლიერადაა ხაზგასმული „მერანში“ და გონებით კვლავ დეკაბრისტთა პოეზიის თემებს გამოიხმობს. ის, ვინც თავი მაღალ მიზნებს მიუძღვნა, ყოველთვის მზად უნდა იყოს შესწიროს მას ყველაფერი, რაც მისთვის ახლობელი და ძვირფასია. ბრძოლა ადამიანისაგან თხოულობს სულიერი ძალების უკიდურეს დაძაბვას. ასეთია ის ანდერძი, რომელიც ბარათაშვილმა თავისი „მერანით“ დაგვიტოვა.

„მერანის“ ფილოსოფიურ-სიმბოლურ ლირიკაში აშკარად ჩანს მოსალოდნელი სამართლიანი შურისძიების წინათგრძნობა, მომავალ ცვლილებათა სულისკვეთება, ის განსაზღვრული საათი, რომელიც სამყაროს შეცვლის. მაგრამ ეს უკვე არა მარტო წინათგრძნობის პოეზიაა. „მერანში“ აღბეჭდილია კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის დაძაბული მომენტები, მომენტი, როცა ამ ბრძოლის ბოლო ჯერ გადანყვეტილი არაა. ამაზე მეტყველებს მათი სურათოვანი და ხმოვანი პალიტრა, რომელშიც, ისევე როგორც შევჩენკოს „კავკასიის“ ლირიკულ შესავალში, ჭარბობს არა გამარჯვების ნათელი, სხივოსანი ფერი, არა კონფლიქტის გამაუფნებელმყოფი ჰარმონიული აკორდები, არამედ ჭეშმარიტი დრამატიზმით აღსავსე ფერები და ჟღერადობა. მხედარს იპყრობს პირქუში, ბნელი აზრები, მას ელანდება საშინელი სურათი, როგორ კვდება იგი ნათესავებისაგან შორს, კვლავ და კვლავ როგორ ჩაესმის მას შავი

ყორანის ბოროტი ყრანტალი, – ყველაფერ ამას გააჩნია ახლო პარალელები სხვა პოემების არქიტექტონიკასთან. და მაინც, ყველაფერ ამაზე ბატონობს ცხოვრებაში თვითდამკვიდრებისათვის მეზობლი სულის უტეხი ძალა.

ქარიშხალში ეძებდა თავის სიმშვიდეს ლერმონტოვის მემამბოხე სული.

არა... სჯობია, კაცმა ძალები ქარიშხალთან მოსინჯოს,
ბოლო წამი ამ ბრძოლას მიუძღვნას,
ვიდრე გავიდეს მშვიდ ნაპირას
და მწუხარე სახით ჭრილობები ითვალოს, – ამბობს მიცკევიჩი.

ტარას შევჩენკო თავის ლექსში „მოცურავე“ თავის მოცურავეს არ-
ნმუნებს, რომ იგი არ შეუშინდეს ფარატინა ნავს და გრძელ გზას, ხოლო
პრომეთს არწივი „კორტნის, მაგრამ არ სვამს მას“ სისხლს ლექსში „კავკასია“:

კვლავ და კვლავ იცინის გული
და ჯიუტად სიცოცხლეს აგრძელებს,
და ჩვენი არც სული იღუპება,
არც ნება გვისუსტდება,
ის ხარბი და გაუმადლარი ვერ დახნავს
მინდორსზღვის ფსკერზე,
ვერ შებორკავს უკვდავ სულს...

უშიშრად ადგება თავის მძიმე გზას, განათებულს ბრძოლათა ელვით,
სლოვაცკის გმირი:

გზას დავადეკი,
ღრუბელნო ღვთისა,
მოვდივარ თქვენთან,
სავსე სიბნელით,
ვიფარებ წკვარამს
და ჩრდილებს.
იქ, თქვენს უკან,
სადაც ჭექა-ქუხილის მეშვეობით
მბრძანებლობს ცეცხლი,
ელჭექს გადავუგდებ,
ცრემლის ზღვას მივცემ,
შევურთავ დელგმას -
ჩემს მახსოვრობას.
ვნვაგ! ველვარებ!
ჭექა-ქუხილის ელვა-ციალში
სიკვდილს შევეგებები...
(„ღრუბლები“)

ბარათაშვილის თანამედროვე თავისუფლებისმოყვარე, შეუპოვარ პო-
ეზიებთან ღრმა ერთობად აღიქმება „მერანის“ სტრიქონები:

დაე მოგვედღე მე უპატრონოდ მისგან, ოხერი!
ვერ შემაშინოს მისმა ბასრმა მოსისხლე მტერი!

„მერანის“ პოეზია – ესაა სულის მიერ მარტოობის გადალახვის პოეზია, ადამიანის შერწყმა მსოფლიოს განმაახლებელ უდიდეს სასიცოცხლო ძალებთან:

გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი,
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!

„მერანის“ პოეზია – ესაა პოეზია მაღალი იდეისა, რომელიც გარდაიქმნება მაღალ ქმედებად. ეს არის ადამიანის მეტროლოდ გარდაქმნის პოეზია. შემთხვევით არ წარმოიშვება აქ რევოლუციური რომანტიკოსებისათვის ტიპური, დამსჯელი მახვილის სახე (რომელსაც ნაციონალური სპეციფიკა არ გააჩნია და მომავალი ბრძოლების სიმბოლოს განასახიერებს).

„მერანის“ შემოქმედის მზერა მიმართულია წინ, ახალი თაობებისკენ, რომლებიც – მან იცის – მისი გზით, მისი „მერანის“ კვალდაკვალ წავლენ და მერეც ასე ივლიან.

და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!

ბარათაშვილის ხმა, რომელიც თავისი ხალხის, თავისი თაობის ფიქრებითა და საზრუნავით სუნთქავს, მიმართულია მომავლისაკენ, კაცობრიობისაკენ.

სწორედ ეს ამართლებს მას, ვინც გაბედა ბარათაშვილზე ისე დაენერა, რომ მისი ენა არ სცოდნოდა. რადგან ბარათაშვილის ენა მარტო ქართული არ არის. ესაა ენა მსოფლიო პოეტური კლასიკისა, ენა ჭეშმარიტად დიდი ხელოვნებისა, რომელიც ხალხთა სულიერ კულტურებს ერთმანეთთან აახლოებს. ეს იმიტომ, რომ ბარათაშვილის პოეტური აზრი განეკუთვნება ნაციონალური პოეზიის მთაგრეხილთა იმ მწვერვალებს, რომლებიც ნაციონალური კულტურის საზღვრებს მიღმიდანაც მოჩანს და მთელს მსოფლიოს ეკუთვნის.

თარგმნა **შორენა შამანაძემ**

И. Г. Неупокóева, “Николоз Бараташвили и эвропейская поэзия”.
წიგნიდან: *ლიტერატურული ურთიერთობები*, II, კრებული
Литературные Взаимосвязи, II, сборник,
თბილისი, „მეცნიერება“, 1969, გვ. 383-407
I.G. Neupakoeva “Nikoloz Baratashvili and the European Poetry”.
From the book: *Literary Relations*, II, collected works.
Tbilisi: Science, 1969, pp. 383-407

**Interconnection of Political Processes and Literary Discourses.
Experience of Socialist Countries**

- **Irma Ratiani**
(Georgia)

1918-1921. The Idea of State Sovereignty and its Destiny in Georgia.
Before and After

...Before.

The idea of State Sovereignty might be considered as one of key ideas throughout the history of Georgia.

Due to its geographical location, geo-political function and territorial lack, Georgia often found itself in the middle of big political contradictions. Wars and the tragedies that occurred after the war were an integral attribute of the history of Georgia. From ancient times, large empires often conquered it: Iran, Arabia, Ottoman, Mongolia... The reaction of the Georgian society to colonialism was traditionally distinguished by the struggle to retain the Orthodox faith and restore the political status quo in all possible ways.

However, from the beginning of 19th century something different and even strange for Georgia happened... At the end of the 18th century, the issue of foreign political orientation of Georgia, in particularly east Georgian kingdom of Kartli-Kakheti, remained unresolved. Georgia had to make the choice between the three countries fighting for power in the South Caucasus: Iran, Ottoman and Russia. King Erekle II decided to conclude the agreement with Russia, since Russia seemed to be the most powerful political candidate in this fight and, besides, Russia was a country with the same religious belief. The main condition of the agreement was to keep the Kartli-Kakheti throne and the Georgian Church unchanged.

In 1783 the Russian Empire and Georgia signed a treaty known as the 'Treaty of Gorgievsk'. According to the preamble, it was a 'treaty of friendship', where the Georgian side was recognizing the 'highest government and protection' of the Russian Empire. The results of the treaty turned very hard for Georgia. Russia did not protect the conditions of the treaty and in 1801 occupied the territory of Kartli-Kakheti kingdom and soon – the whole territory of Georgia. Occupation of the Georgian territory by the Russian Empire lasted until 1918 (Guruli. On-line).

It was a tough 118 years for Georgia. The country was gradually losing all-important strongholds: political independence, the autocephaly of the Georgian church and some important values with all it. The conqueror, sharing the same religion, pursued the policy of “an enemy and a friend”: on the one hand, Russia enjoyed the privilege of an Orthodox country, and on the other one, tried to turn Georgia against non-Christian peoples living in the Caucasian mountains and bereave it of the necessary political self-identity.

Georgian society went through innumerable political doubts and battles, hopes and frustrations, until he concluded that the same religion does not obligate countries to be a one state!

It was Georgian romantic poet Nikoloz Baratashvili (1817–1845), who, despite the young age, discovered the main problem of Georgian people and declared:

“The unity of the faith is not useful for a state, if national features are different”.
(Destiny of Georgia/Bedi Kartlisa).

Because of the historical fate of his country, one of the central ideas of Romanticism – the idea of national self-awareness – becomes crucial in Baratashvili’s poetry. However, evaluation of local problems, traditions and customs, alongside with the basic themes and motifs of the World Romanticism, facilitated not only expansion of Romanticism in Georgia, but also drawing anew the map of Europe against the background of national self-determination and self-assertion as well as against the background of the cultural process of searching for a new identity (Ratiani 2018).

Soon after, in particular from 1860s, the religious strategy of anti-colonial movement, historically sited in Georgia, was replaced by the national strategy. The leader of this movement was Ilia Chavchavadze, prominent Georgian writer and publicist. Consequently, the idea of national independence became the main idea of Georgian critical realism, which covered and overshadowed the acute social-political problems.

“Ourselves must belong to us” – states Ilia Chavchavadze in the *Letters of a Traveler (Mgzavris Tserilebi)*, and with this phrase establishes a new standard of Georgian political and cultural thinking as well as of a new Georgian identity. Ilia Chavchavadze was murdered in 1907 and murder case is still unclear. In 1987 Ilia Chavchavadze was canonized as *Saint Ilia the Righteous* by the Georgian Orthodox Church.

Understanding of national values was never a case of radical patriotism or a cheap speculation for great Georgian minds. It was rather a way to join the best humanistic ideas.

“Some believe that genuine patriotism is contrary to cosmopolitanism, but this is a mistake. Every genuine patriot is a cosmopolitan just like every reasonable cosmopolitan (not those in our country) is a patriot. How? It is as follows: The person, who reasonably serves his own nation, trying to enhance his own homeland intellectually, materially, and morally, thus producing best members and friends of the whole humankind, promotes the development and well-being of the whole humankind” (Vaja Pshavela 2011) – it was stated by the outstanding Georgian writer and thinker, Vaja Pshavela, back in 1905.

Exactly with this mood and pathos, Georgia and Georgian culture entered the 20th century, full of new challenges and pain.

1918-1921.

The first decade of a new century was a Chiaroscuro of contradictory political events, which arose in the conditions of the vanishing imperial power and rising Marxism. As for Georgian culture, it was a period of flourishing Modernism and just establishing Avant-garde culture as a logical continuation of a Georgian national literary narrative interrelating with the World one.

High Modernism, with its diverse forms and tributaries, striving for representational freedom, as well as with the artistic tendencies of quest for the truth and establishment of individuality, was reaching its best.

The most efficient role in introducing the tendencies of European modernism in Georgia was performed by Georgian poets: Galaktion Tabidze (1891-1959) – outstanding figure of contemporary Georgian poetry (1891-1959), Terenti Graneli (1897-1934) – famous for his escapist philosophy, and brilliant group of Georgian Symbolists – *Tsisperqantselebi* (*The Blue Horns*)– Grigol Robakidze, Titsian Tabidze (1895-1937), Paolo Iashvili (1894-1937), Valerian Gaprindashvili (1888-1941), Kolau Nadiradze (1895-1991), Nikolo Mitsishvili (1896-1937), Giorgi Leonidze (1899-1966), Shalva Apkhaidze (1894-1968), Shalva Karmeli (1899-1923) and others.

Georgian modernist poetry overcame in favor of art the utilitarian approach to poetry and harmonized the level of Georgian verse culture with the Western standards.

No less contribution belonged to Georgian prose writers – Mikheil Javakhishvili (1880-1937), who worked on the edge of High Modernism and Realism, Niko Lortkipanidze (1880-1944), who introduced into Georgian prose typical characteristics of impressionism, Vasil Barnovi (1856-1934), Leo Kiacheli (1884-1963) and others.

They do not deviate from the centuries-old tradition and join with the current of the world literary themes the purely Georgian issues, including the “State Sovereignty”, so significant for the Georgian political and social history.

Meantime, the world around was changing rapidly and the most significant events were approaching the Russian Empire. In 1917, Bolshevism as a new political and social order was established in Russia as a challenge to the Emperor’s power.

In February of 1917 the first revolution occurred in Russian Empire, as a result of which the Russian emperor Nicholas II resigned from the throne and a temporary government was created. This information was very soon delivered to Caucasus, in particularly, to Georgia and soon after the whole hierarchy of the Russian imperial government has been dissolved in the Transcaucasian administrative center. Meanwhile, the two governing bodies were established throughout the whole Russia: temporary government and councils. On October 25, 1917, the Bolsheviks, although they were minorities, carried out a coup in Petrograd and overthrew the temporary government. This overthrow was not recognized by leading parties of the Transcaucasia and other organizations. That is where the independence of Georgia has been started¹. The State Sovereignty and the first Georgian

1 <https://www.radiotavisupleba.ge/a/vis-akhsovs-revolutsia/28711509.html>

Democratic Republic was declared on May 26 of 1918. Such a long-awaited freedom was a reality! It was soon followed by the exceptional event in the history of Georgian society – the foundation of the first Georgian University, Tbilisi State University, leaded by Ivane Javakhishvili.

Georgian literature greeted the independence of Georgia with great hope. In the view of Symbolist poets – *Tsisperqantselebi* (“The Blue Horns”), the renaissance, having started in literature, should have been followed by political renaissance. Grigol Robakidze noted: “The renaissance of Georgia has begun” (*Georgian Renaissance*). Georgia has found itself and together with political revival, renaissance of Georgian art has started, argued Shalva Apkhaidze. Prominent Georgian critic – Geronti Kikodze published his major work *National Energy* in 1919. The author was optimistic about the future of Georgia. Galaktion Tabidze, Giorgi Leonidze, Ioseb Grishashvili, Giorgi Kuchishvili and others devoted enthusiastic poems to this event. “The Downfall of Russia”, “Chivalrous Georgia” by Grigol Robakidze, publicist essays of Vakhtang Kotetishvili, Shalva Amirejibi, Mikheil Javakhishvili and others authors were written in the same period. It is noteworthy that in literary texts, on the one hand, the festive mood is felt, caused by this historical fact, and, on the other one, fear and anxiety, due to reasonable interpretation of reality, is observable. Euphoria of the first period was followed by this, not unfounded fear concerning the near future of Georgia. This is confirmed by literary and publicist texts of numerous Georgian writers – Nikolo Mitsishvili, Paolo Iashvili, Giorgi Leonidze, Ioseb Grishashvili, etc. Fear also becomes reality and finds equally active response in Georgian literature – in the texts of Mikheil Javakhishvili, Razhden Gvetadze, Vasil Barnovi, Aleksandre Abasheli and others. . .

In the consciousness of every reasonable Georgian, independence of Georgia – dream about freedom was ever alive. Although outwardly this was not often manifested actively, expectation of a suitable situation always existed, Akaki Bakradze wrote, „ree mankind is formed from free nations and personalities” (Bakradze 2009), Akaki Bakradze wrote. Georgian literature of 1918-1921 became a cultural application of this expectation.

After...

Unfortunately, in 1921 all was over! It became clear, that Bolsheviks needed just some time to get back to the issue of independence of Georgia and other republics; they intentionally and irreversibly were expanding their power throughout the former Russian empire. They have reached Georgia in 1921; after their invention, the three-year independence history of Georgia was ended. Symbolist poet Kolau Nadiradze wrote his tragic poem ‘*25th of February*’, whereas Nikolo Mitsishvili in documentary prose – *February* (1923, Paris) – described with high accuracy the forced Sovietization of Georgia.

Soon after “differently disposed” writers were easily declared as “enemies of the Soviet state” and their quality, often brilliant works – as anti-state activity; as a result – writers were invariably ending in punishment. A rather long list of Georgian writers, rep-

representatives of the progressive, Modernist and Avant-garde wing, punished for this reason can be drawn. But in this case, the tragicalness of the situation is created not only by the ruined fate of individual persons, but by the total break of the whole paradigm of the literary process, which as a rule needs a long cultural rehabilitation.

Writers put up with sacrifice, for they believed that all other ways were either compromise, which they could not allow, or a wrong mechanism of prolonging one's existence. Accordingly, quite a few writers revolting against the "ideal type" of slavish society consciously faced execution (Mikheil Javakhishvili, Titsian Tabidze), arrest (Niko Samadashvili (1905-1963)), exile (Grigol Robakidze) or even suicide (Paolo Iashvili). All these forms of "settling" the problem were identical in content, the difference lying only in the strategy of implementation. The writer himself was a tragic personality who fell victim to his own principles.

Lost independence developed into painful historical experience for the next 70 years.

Bibliography:

- Bakradze, Akaki. *Nineteen's Century*. <https://burusi.wordpress.com/2009/06/11/akaki-bakradze/> (In Georgian).
- Guruli, Vakhtang. *Treaty of Georgievsk*. <https://gfsis.org/files/my-world/12/06.pdf> (in Georgian).
- Ratiani, Irma. *Georgian Literture and the World Literary Process*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2018.
- Vaja Pshavela. "Patriotism and Cosmopolitamisn". In: Vaja Pshavela, *Selected Works. Vol. 3*. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2011.

- **Elka Traykova**
(Bulgaria)

Politics and Literature.

Political Processes and Aesthetic Transformations in Bulgarian Literature after 1989

Taking 1989 as a milestone in the modern history of Bulgaria marked the end of a stage in the political and social life, but it was also a turning point for literature. The repudiation of ideological clichés, the elimination of the aesthetic limitations, provoked the establishment of new authors, poetics, and languages in poetry, prose, and drama, as well as the unprecedented reading of the history of literature. Forgotten or forbidden individuals, works, and events were recalled. Through the emancipation from the limitations of ideological norms and the repression of political censorship in Bulgarian literature, new aesthetic tendencies were formed, which tolerated the artistic experiments and thematic provocations. Vigorously receding from the values of the socialist realism canon at the end of the twentieth century, it was a complex conglomerate of styles and plots of ambiguous artistic value.

Literature was topical and socially sensible, but was also reconsidering its history, recognizing its connection with forbidden or forgotten authors and works, rather than with the classical authors traditionally included in the sovereign space of the literary canon. The political change provoked interest in unknown literary narratives, theoretical and critical interpretations and extravagant creative expressions. This, mostly useful, but in some of its manifestations comical, striving to make up for the time lost, produced both bright creative gestures and moderate changes in the literary field. It began transforming not only as poetics, style, language, plots, characters, genres, but also in institutional and social terms. Opportunities for free publishing, the emergence of new periodicals and creative communities altered the cultural context – free from restrictions and taboos, tolerating the gestures of denial, but also of remorse. Literature was firmly driven away from its closed, elite self-sufficiency; it was seeking alternative forms of public realization. This is the time of literary festivals, the blooming of poetry, prose, criticism, and literary translations, of *topical* readings introduced into the educational system, of the altered social status and the public role of intellectuals. The aesthetic and ideological changes reflected from the change of the permanent circle of collaborators of the periodicals on culture and the changed names (*Literary Front* was renamed as *Literary Forum*, *September* was renamed as *Chronicle*, and *Popular Culture* was renamed as *Culture*), to the alternative creative formations and the publication of a wide variety of new papers and journals.

In the mid-1990s, the anti-communist writers left the official *Writers' Union* and formed the *Bulgarian Writers' Union*. The *Literaturen vestnik* played an important part in the history of democratic periodical press. The publication unified young poets, writers, and critics, tolerating their avant-garde postmodern attitude. *Plamak*, *Panorama*, *Savremennik*, *Fakel*, and *More* were all journals of varied success, depending on their financial security, which continued their existence without changing their titles. In the thematic-anthology issues they posed problems related to literary translations, the critical interpretation of modern theoretical approaches, and presented marginal or forbidden areas of literary history.

The extreme volume of literary production, the thematic challenges and the abundant opportunities for immediate contact with the readers changed the functions of operative criticism, and the mission of literary studies – a.k.a. *new readings*. During this period, literary criticism ceased to value and analytically evaluated both individual works and entire literary domains that were unfamiliar at the time. The literary-critical deconstruction of processes and phenomena, which were in fact very dynamic and mutually exclusive, replaced the so-called periodic *critical reviews* with market charts and media popularity. The current criticism became more of a mediator between the writer and the general public and sometimes skilfully used popular clichés to wilfully act as an advertiser. This, of course, was a natural reaction to the strict ideological control that had recently prevailed in literature, which had turned literary critics into judges, depriving them of the rights of professional and objective interpreters of artistic phenomena. The comprehensive research work of Rosalia Likova, Nikola Georgiev, Svetlozar Igov, Mikhail Nedelchev, Vihren Chernokozhev, Valeri Stefanov, Aleksandar Kyosev, Milena Kirova, Miglena Nikolchina, among others, was significant for the value consideration of the literary process in this period, as well as the later literary criticism and theoretical research of the generation, that actively developed the 1990s literature: Plamen Doynov, Boyko Penchev, Plamen Antov, Boris Minkov, Edvin Sugarev, Ani Ilkov, etc.

Remorse was a crucial element of literary studies because of the manipulatively deformed facts, the forbidden works and the forgotten authors from the history of Bulgarian spirituality in the 20th century. Literary critics assumed the task to outline the credible and objective image of Bulgarian literature. The journals *Literaturna misal*, *Ezik i literatura*, *Balgarski Ezik i literatura*, *Letopisi*, *Literatura* etc. were of great importance in this respect.

The memory of the emblematic issues that formed the classical dimensions of the national literature materialized in the revival of the journal titles – *Strelets*, *Hyperion*, *Nov Zlatorog* – but despite their aesthetic eclecticism, they didn't last long. Only the journal *Vezni* enjoyed long years of publishing thanks to its pragmatic adaptability to the market norms of modern times. The *Ah*, *Maria* and *Seasons* journals offered an alternative in terms of the artistic platform and ambition for elitism, but unfortunately only existed for a short while. Serious articles, which analysed the literary history and the then current cultural process, were published in the *Vek 21* newspaper and the *Demokraticheski Pregled*

journal. The vigorous growth of literary periodicals, their style diversity, stated in avant-garde manifests, in texts with conservative literary-historical programs, was undoubtedly a sign of taking full advantage of the opportunities of democracy, of free, dialectical but polemical imposition, development and disappearance of artistic processes at the end of the 20th century. It was precisely these that marked the restoration of the rights denied to literature and literary science in terms of making an ideologeme-free choice. The challenges of new technology implied the creation of previously unknown forms of intellectual communication. Electronic publications and websites (such as Georgi Chobanov's *LiterNet* and Martin Mitov's *The Word*, etc.) moved literature to a socio-cultural field, which was to become more and more influential in the next decades.

Political changes provoked a massive wave not only to illuminate taboo areas of literary history, but also to a moral reevaluation of conscious or forced existential and creative compromises. This trend mostly found an artistic realization (more honest or more manipulated) in the blossoming forth of the memoir and documentary literature. Through the prism of the subjective memory or the daily chronicle of time recorded in diaries, the Bulgarian writers built the complex mosaic of the totalitarian period. Subjectively experienced, but also full of documentary facts, the memorial artistic space brought some credible knowledge, but also vivid information about the political and cultural life of the recent past. The posthumously published *Dnevniitsi ot razlichni godini* by Emilian Stanev and *Dnevnik* by one of the leading literary critics in the years of social realism – Boris Delchev – were accepted with great interest, but also with extensive discussions. The fictionally written memories of Vera Mutafchieva *Bivalitsi (True Stories)*, Georgi Danailov *Dokolkoto si spomnyam (As Far As I Can Remember)*, Konstantin Iliev *Porazhenieto (The Defeat)* also attracted interest. Peter Alipiev created an original chronology of that period through ironic recognition in anecdotes in *Bez malko Tirtei (Almost Tyrtaeus)*. By examining archives and documents, Emil Dimitrov, Bozhidar Kunchev, Mikhail Nedelchev, Tsveta Trifonova, Vihren Chernokozhev did valuable research into strictly protected political zones of cultural life or ideological mythologized personalities from the years of totalitarianism. The books investigating the murder of the writer Georgi Markov played a significant part in outlining the tragic marks left by the Communist regime on literary life. One of the first books of that kind was Hristo Stoyanov's *Ubiyte Skitnik (Kill the Wanderer)*.

Emigrant fate – a curse or a chance. This is one of the sustainable subjects in the 1990s cultural space. The return of Bulgarian emigrating intellectuals was more than an important milestone in their lives. Literature attempted to illuminate and understand the political secrets of totalitarian times, narrated by the books of writers, journalists, emigrants from different generations. With their sophisticated style and slightly archaic vocabulary, the books by Stefan Popov, Stefan Gruev, Peter Uvaliev, Hristo Ognianov, restored both the sense of sacredness of the national, in spite of the vicissitudes of life, and the original meaning of patriotism – not as a hollow and loud slogan, but as a conscious mission

of the intellectual. In the plots of their publicist, essayistic, memorial works, most often memories and political analyses, historical realities, and vivid psychological observations intertwined.

In the fictional domain of artistic texts and in the autobiographical stories of Marran Gosov, Dimitar Bochev, Atanas Slavov, Lyubomir Kanov, Iliya Troyanov and many others, the memories of the traumatic scars left by the events in our country but also in the foreign social and cultural environment were supplemented by current political comments, philosophical interpretations of impossible existential choices and national chances. The complex synthesis between the memoir, the documentary, and the artistic made of emigrants' books an authentic proof of the Bulgarian 20th century. They provided a possible reading of political events that had changed the messages and the mission of literature. Undoubtedly, the most important act of remorse was Georgi Markov's official return to Bulgarian literature – his crime stories, novelettes, and dramas, especially *Zadochni reportazhi (In Absentia Reports)*. The latter, in particular, showed most vividly and to the bitter end the model of the totalitarian system, which manipulated and killed. They embedded the will for truth and memory, for the expected change and the much-needed spiritual catharsis in the 1990s.

Besides the active translation of literary texts filling the *gaps* of knowledge about the current trends in the development of humanitarian science, an important, not so much autobiographical, but socially significant element was the placement of the works of Julia Krasteva and Tzvetan Todorov – scientists of world recognition – in the Bulgarian cultural context. The end of the century marked the beginning of their return and their increasing presence in the national spiritual space in the following decades.

The works of bright creative individuals (Blaga Dimitrova, Konstantin Pavlov, Radoy Ralin, Boris Hristov, Ivaylo Petrov, Ivan Teofilov, etc.), written before and after the *change*, outlined the signs of the difficult path of Bulgarian literature from the closed, ideologically burdened context of socialist realism to the aesthetic challenges and artistic experiments of modern times. This boundary time-space, which separated freedom from non-freedom in literature, had many different connotations. One of them was the *truth* about the past. In the novels of Viktor Paskov, Zlatomir Zlatanov, Vladislav Todorov, this truth was filled rather with symbols and images suggesting the tragedy and the permanent traumas of the memory of totalitarian time, than with documentary credibility.

A characteristic feature of the period was the *division* of literature. Once controlled, edited, and censored, it suddenly faced the challenges of the free market and the lack of sustainable artistic criteria. This considerably obliterated the boundaries and equalized high and low, mass and elite, trivial and valuable in the culture of *transition*. Changing the aesthetic paradigm turned the cynical manner of expression, the brutal stories about the crimes of the new *heroes* of the time, their ties to the state structures, into a market bestseller. The public interest, reflected in the large circulation and the media popularity of the *yellow* stories, narrated with dubious artistic qualities, could also be seen as a gesture of rebellion against the ideologues of socialist realism. Unfortunately, the events from

the next decade showed that mass culture imposed a very poor taste, constantly changing aesthetic and moral values. These apparent contrasts were most clearly marked, following the pendulum between the intellectual, ironic and aesthetic plots in prose (Chavdar Tsenov, Lyubomir Milchev, Boris Minkov) and the boulevard one, as well as in the works of Hristo Kalchev, some of the novels of Alexander Tomov, Vlado Daverov, etc.

The transformations in poetics, the new thematic fields, broke the matrix of classical literary styles. In prose, the tradition was parodied by spectacular word play (Lyudmil Stanev), the contemporary social reality was interpreted through the prism of the comedy (Alek Popov, Stefan Kisiov) or the tragedy (Deyan Enev, Palmi Ranchev). An important phenomenon of this period was also Ani Ilkov's poetry, demythologizing sacral concepts and images. The new poets were recognized as followers of Konstantin Pavlov, Nikolay Kanchev, Binyo Ivanov. They emphasized both the prestige of these authors as individuals, who stood their ground, and the influence of their works on the establishment of modern poetic paradigms.

It was difficult to form a steady trend in literary life since 1989. It was dynamically changing and fragmentary. It comprised several creative generations, who were united in intellectual communities and were opposing each other in alternative periodicals. Yet, we could say that postmodernism in Bulgarian posttotalitarian literature was the dominating trend. In the beginning, it was manifested as a sort of rebellion against ideological constraints and aesthetic clichés in art. New circles of writers and experts in literature were formed, united by common aesthetic ideas and political beliefs, which, through manifestoes, parody anthologies, original poetry and prose, modern literary interpretations and long forgotten or forbidden literary and historical texts, not only restored the authentic face of Bulgarian literature, but also outlined the leading trends in the 1990s.

Syncretism was the one feature of Bulgarian postmodern prose. It learned and recreated many models – national and foreign – creating a complex mosaic of quotes, used with elegance and aesthetic refinement. The novels by Georgi Gospodinov, Milen Ruskov, Zlatomir Zlatanov turned historical plots or actual social problems into a scene where the author and the characters played fictional and real narrative etudes. They created an open, provocative plot space, sending messages and motivating the reader to reflection and self-knowledge. Bulgarian postmodern literature revived the power of words to create with the intellectual pleasure of liberated imagination and language unconstrained in its associative provocations.

Throughout the 20th century, women who were creating literature in Bulgaria played a key role in cultural life. They took active public positions and expressed their creative talent in all genres. But in various literary and historical stages their creativity was subordinated to various causes and ideologies – from the achievement of political equality, through social and everyday emancipation to creative equality. In the 1990s, the so-called *women's writing* was in line with the current problems of feminism. Female authors had a subtler, but more painful sensitivity to the moral and ethical transformations of that time, to the unregulated chaos causing the collapse of values, but also to the creative temptations

offered by the new thematic fields and the ban-free artistic experiments. Female authors tried to subdue the time to words and use it to create a new order, be it a fictional one. The novels and stories of Emilia Dvorianova, Maria Stankova, Teodora Dimova, Albena Stambolova, Zdravka Evtimova were different, both in poetic and in stylistic terms. In general, female authors harmoniously combined philosophical, biblical, and existential themes and used them to analyse the models of women's identity, the psychological dimensions of love, solitude and alienation, intimate and social spaces of women. Mirela Ivanova, Silvia Choleva, Virginia Zaharieva, Amelia Licheva, Miglena Nikolchina, etc., also established a distinguished poetical style. They created the poetic image of a modern woman seeking her identity and asserting her right to existential choice and sexual liberty.

The presentation of emblematic events and authors marked the symptomatic processes in the modern Bulgarian culture of the *transition*, situated in problematic and controversial artistic contexts. In this complex, dynamically changing environment, their chronological order and factual exhaustiveness were not so crucial, it was rather the aesthetic provocation and the strong social resonance of literary processes, unfamiliar at the time. They included the rebel of the new time, imposing a free creative expression, denying the ideologemes of socialism and the pedestal attitude towards the literary canon. The generation of the 1990s was not afraid to destroy traditional myths and create new mythologemes, to impose alternative genres and to strive for scandalous creative appearances. The closed, chamber self-sufficiency of literature was denied in the name of publicity, the show and the multimedia effects. The fruitful symbiosis between literature, theatre, music, and visual arts was what created the polyphony of languages and styles as a collision between clichés and avant-garde.

The original synthesis of the means of expression and spectacular visual realizations of speech was characteristic of the poetic *Petak 13 (Friday 13)* performances, very popular at the time. In these performances, Mirela Ivanova and Boyko Lambovski skilfully played their verses in front of huge audiences and using precise and spectacular theatrical techniques, by overlaying many roles and masks, they actually managed to adroitly distinguish the poet and the actor. *Avtorski literaturni teatar (The Literary Authors' Theatre)* was another interesting cultural phenomenon of the 1990s. The improvisation, the parody, the meaninglessness, but also the revival of sustainable cultural symbols, consistently and courageously performed by G. Gospodinov, P. Doynov, B. Penchev and J. Eftimov, marked the codes of a different poetics. The originality of this syncretism between theatre and literature indicated the persistent provocations of reconsidering the past, of changing the values of the present; it implied the popularity of these performances by giving them the statute of some sort of a corrective to the traditional, too conservative or ideologically deformed concept of literature. In the context of political changes, these were considered an alternative aesthetic position, signs on the complex path in the validation of Bulgarian literature, seeking its new identity.

The determined transformation of the perception of the author was typical of this period of sudden estrangement from triviality. The author was no longer a mysterious and self-sufficient person, he/she was a writer, but also an actor, a publisher of his/her

works, a person of a clear aesthetic and political position. Our national culture was again free to match European models, albeit much later, in other aesthetic and social and cultural contexts. Authors no longer strived for mediation to present their works to the public. They used traditional paper issues as an occasion to perform various forms of stage appearances. For example: the poetic troubadour duels – interesting, attractive, well conceptualized, focused on intellectuality as knowledge, and improvisation as a focal point of talent. Or crossing the limit between meaning and attraction, the dominance of form over content, the preference for external effects typical of the *Rambo 13* philosophy and literary circle. Discussed or defamed because of their artistic inequality, they were very persistent in time – their bright and sometimes extremely radical appearances continued for almost two decades.

In the years of transition, the concept of the artistic value of the book also changed. Its constitution in the literary canon was not so important, it was rather its publicity, the visualization of the meaning and the messages it conveyed. The search for extravagance and scandal were part of the post-modern cultural gestures, but the revaluation and even the remorse of the representation of forbidden or forgotten authors and works were also significant. The premieres of both classical and new books were remarkable – they were remembered and commented on. P. Doynov's *Rezervatat Visyashtite gradini na Bulgaria* (*Hanging Gardens of Bulgaria*) was a theatrical performance in which the poet played three different parts; the premiere of Y. Eftimov's *Africa. Numbers* was a football match; Roman Kisiov presented his books in a designated artistic space, accompanied by music; other poets included hip-hop dancing or ballet. The poetic play was performed in theatre as Petar Chuhov's *Bezopasni Igli* (*Safety Pins*) (a Sfumato performance), considered by critics as a "haiku holiday in theatre"; *Ela, legni varhu men* (*Come, Lie on Me*) by Sylvia Choleva (University Theatre at New Bulgarian University); *Tapetite na Vremeto* (*The Wallpapers of Time*) by Konstantin Pavlov – poems, staged by Yulia Ognyanova (A. Konstantinov State Satirical Theatre); the artistic project *I, Hamlet*, which took place near the *Salzata* (*The Tear*) Lake in Rila.

The late, and yet intense, attempt to realize the *Slam* phenomenon was also interesting. It was accepted with some suspicion because of the enticing uncertainty of free stage and poetic performance. The poetic scenario caught up with its backwardness by finding new and different forms of communication with the reader-viewer, using publicly available forms of psychotherapy, mass sharing and public empathy, through speech, music, and ritual movements. This is how the poetic performance avoided the boredom of the monotonous reading (Vasil Vidinski, Maria Kalinova, Kamelia Spasova, etc.), provoked, scandalized, caused and discouraged aesthetics (Urban Readings, Literature in Action, Point vs. Point, Virginia Zaharieva, etc.).

It was in this symbiosis between the two arts, in the complex combination of poetry, music, and movement, that the identity of the contemporary artist was more vividly outlined – with no masks or mediators in the communication with the audience. These events definitely distinguished themselves from the rituality of academic readings, parodying the

template critical assessments. They focused on performance and improvisation, created a celebration of the free, unbiased, creative spirit, formed productive connections between vision and words, between literature and show. This was a different literary reality – attractive, sometimes even scandalous, but easily forgotten or replaced by newer modern forms, an essential part of the cultural environment at the end of the 20th century.

This text is left without conclusion because the Bulgarian literature since 1989 is not a finished literary story. It is created even now and is still dynamically changing. Therefore, it is hard to objectively analyse and even harder to present.

References¹

- Alipieva, Antoaneta: *Bulgarian Lyrics from the 1970s: Trends, Models, Names*. Veliko Tărnovo: 2010.
- Antov, Plamen: *Reverse Poetics of the 80's: Down, In, Back*. – In: *Lord of the Wonder. Collection in memory of Georgi Rupchev*. Sofia, 2008, p. 161–172.
- Dimitrov, Emil: *Memory, Anniversary, Canon. Introduction to the Sociology of Bulgarian Literature*. Sofia: 2001.
- Doynov, Plamen: *An alternative canon. The Poets*. Sofia: 2012.
- Eftimov, Yordan: *Poetics of the Agreement and the Disagreement. The Bulgarian Literature from the 1950s to the 1990s and Ideology*. Sofia: 2013.
- Hristova, Natalia: *Specificities of the Bulgarian Dissidence. Power and Intelligence 1956–1989*. Plovdiv: 2005.
- Igov, Svetlozar: *A Short History of the Bulgarian Literature*. Sofia: 2005.
- Ivan Tsanev in *Bulgarian Literature and Culture. Proceedings*. Sofia: 2012.
- Konstantin Pavlov in *Bulgarian Literature and Culture. Proceedings*. Sofia: 2009.
- Kyosev, Aleksandăr: *A Non-Radical Manifesto. A Critique of the Guild Ideology*. – *Fakel* (2005) No 1, p. 265–293.
- Levchev, Vladimir: *Poets without Books and Books without Poets*. – *Plamāk* (1987) No 10, p. 131–139.
- Markov, Georgi: *Extraordinary Reports for Bulgaria*. Sofia: 1990.
- Nedelchev, Mihail: *Both Cultures and Their Poets*. Sofia: 2012.
- Nedelchev, Mihail: *Effect of Spacing*. Sofia: 2015.
- Nikolchina, Miglena: *What is Happening in the New Bulgarian Poetry*. – *Literaturen vestnik* No 24, 20–26 June 1994.
- Novkov, Mitko: *The Youth Will Save the World*. – *Literaturen vestnik* No 16, 14–20 May 1997.
- People's Republic of Bulgaria – The Literature: History, Concepts, Approaches*. Ed. Plamen Doynov. Sofia: 2012.
- Penchev, Boyko: *The Generation – an instrument or a community*. – *Literaturen vestnik* No 5, 7–13 February 2001.
- Popov, Stefan: *The Bulgarian Idea*. Sofia: 1994.
- Radev, Ivan: *With the Scar of the Time*. Sofia: 1980.
- Slavov, Atanas: *Bulgarian Literature of the Thawing*. Sofia: 1994.

1 All the titles are translated from Bulgarian.

Spasov, Rumen: *Continuity or Utopias*. – *Literaturen vestnik* No 5, 7–13 February 2001.

The Years of the Literature – 1989. Proceedings. Ed. Plamen Doynov. Sofia, 2010

Traykova, Elka: *Bulgarian Literary Polemics*. Sofia, 2001.

Trendafilov, Vladimir: *Disintegration of the Podium: Poetry in the 1990s*. – *Plamāk*, No 1–2 (2002).

Trendafilov, Vladimir: *A Week at the Literary Aquarium*. Sofia, 1999.

Znepolski, Ivaylo: *Bulgarian Communism. Socio-Cultural traits and Power Trajectory*. Sofia, 2008.

ირმა რატიანი
(საქართველო)

ელკა ტრაიკოვა
(ბულგარეთი)

**პოლიტიკური პროცესების და ლიტერატურული
დისკურსის ურთიერთმიმართებისათვის.
სოციალისტური ქვეყნების გამოცდილება**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: პოლიტიკა, სალიტერატურო პროცესი, საქართველო, ბულგარეთი.

საერთო სათაურით წარმოდგენილია ირმა რატიანისა და ელკა ტრაიკოვას ორნაწილიანი გამოკვლევა, რომელში განხილულია ქართული და ბულგარული ლიტერატურული დისკურსების ურთიერთმიმართება პოლიტიკურ პროცესებთან. ავტორები გამოხატავენ პოლიტიკური მოვლენებით ერთნაირად დატვირთულ, თუმცა განსხვავებულ ეპოქებს.

ირმა რატიანის წერილში საანალიზოდ შერჩეულია 1918-21 წლების საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკა, იმ მოვლენებთან ერთად, რომელიც წინ უძღოდა და მოსდევდა სამწლიანი სახელმწიფოებრიობის არსებობას და განაპირობებდა ქვეყანაში მიმდინარე ზოგადად კულტურულ, კერძოდ, ლიტერატურულ პროცესებს.

თუ საუკუნეების მანძილზე, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის უმთავრესი მარკერი სარწმუნოებრივი იდენტობა იყო, მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, ერთმორწმუნე რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ, ქართულმა საზოგადოებამ, რომლის უმთავრეს ბირთვს მწერლობა წარმოადგენდა, გამოიარა პოლიტიკური ბრძოლისა და ეჭვების, იმედისა და გულგატეხილობის გრძელი გზა, სანამ არ მივიდა დასკვნამდე, რომ, საერთო რელიგია საკმარისი არ არის განსხვავებული ტრადიციებისა და ისტორიის მქონე ორი სახელმწიფოს თანაარსებობისათვის.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართული ანტიკოლონიალისტური მოძრაობის ისტორიულად ჩამოყალიბებული რელიგიური სტრატეგია ნაციონალური სტრატეგიით შეიცვალა. დამკვიდრდა ქართული პოლიტიკური და კულტურული აზროვნებისა და ეროვნული იდენტობის ახალი სტანდარტი. ამასთან, ეროვნული ღირებულებების ცნება არასოდეს ყოფილა რადიკალური პატრიოტიზმისა და იაფფასიანი სპეკულაციების საგანი ქართველი მოაზროვნეებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო საუკეთესო ჰუმანისტური იდეების გაერთიანების საშუალება.

ახალი საუკუნის პირველი ათწლეული ქართულ ლიტერატურაში მოდერნიზმის გაფუძვნიება და ავანგარდული კულტურის დაფუძნებით გამოირჩა, როგორც ლოგიკური გაგრძელება მსოფლიო კულტურასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ეროვნული ლიტერატურული ნარატივისა. მაღალმა მოდერნიზმმა, თავისი მრავალფეროვანი ფორმებითა და შენაკდებით, თავისუფლებისაკენ სწრაფვით, ჭეშმარიტების ძიების მხატვრული ტენდენციებითა და ინდივიდუალიზმის დაფუძნებით, პიკს სწორედ ამ პერიოდში მიაღწია.

1918 წელს ქვეყნის სახელმწიფოებრიობის აღდგენას ქართული ლიტერატურა დიდი იმედებით შეხვდა. ქართველ სიმბოლისტებს მიაჩნდათ, რომ ლიტერატურაში დაწყებულ რენესანსს აუცილებლად მოჰყვებოდა ქვეყნის პოლიტიკური რენესანსიც. აღსანიშნავია, რომ დამოუკიდებლობის პერიოდის ლიტერატურულ ტექსტებში ერთი მხრივ, იგრძნობა ამ უმნიშვნელოვანესი ისტორიული მოვლენით გამოწვეული საზეიმო განწყობა, მეორე მხრივ კი – შიში და ნუხილი, რომელიც განპირობებული იყო გარემომცველი რეალობის გონივრული ინტერპრეტირებით.

1921 წლის შემდეგ ქართული ლიტერატურა განსხვავებული რეალობის წინაშე დადგა. მწერალთა დიდი ნაწილი „საბჭოთა სახელმწიფოს მტრებად“ გამოცხადდა. სწორედ ამ მიზეზით დაისაჯა პროგრესული, მოდერნისტული და ავანგარდული ფრთის არაერთი წარმომადგენელი. სიტუაციის ტრაგიკულობას ქმნიდა არა მხოლოდ ცალკეულ მწერალთა ბედისწერის, არამედ ლიტერატურული პროცესის მთლიანი პარადიგმის ნგრევა, რომელსაც 70-წლიანი საბჭოთა დიქტატურის დასრულების შემდეგ ხანგრძლივი კულტურული რეაბილიტაცია დასჭირდა და ჯერაც მიმდინარეობს.

ბულგარელი მკვლევარი აანალიზებს იმ პროცესებს, რომელიც განვითარდა ბულგარულ ლიტერატურაში სოციალისტური ბანაკის დასუსტებისა და მისი საბოლოოდ დაშლის შემდგომ პერიოდში.

ბულგარეთის ისტორიაში 1989 წელი ითვლება მიჯნად, საიდანაც იწყება ქვეყნის როგორც პოლიტიკური, ისე კულტურული ცხოვრების ახალი ეტაპი.

იდეოლოგიურ კლიშეებზე უარის თქმამ, ესთეტიკური შეზღუდვების მოხსნამ ხელი შეუწყო ახლი პოეტიკის და პოეტური ენის, პროზისა და დრამის დაბადებას, ლიტერატურის ისტორიის უპრეცედენტო ნაკითხვას, ახალი ავ-

ტორების, ტექსტებისა და მოვლენების გაჩენას. ბულგარულ ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა ახალი ესთეტიკური ტენდენციები, რომელსაც დასაშვებად მიაჩნდა მხატვრული ექსპერიმენტები და თემატური პროვოკაციები.

21-ე საუკუნის დასაწყისის ბულგარული ლიტერატურა წარმოადგენს სტილთა და სიუჟეტთა რთულ კონგლომერატს, რომლის მხატვრული ღირებულება არაერთგვაროვანია. აქტიურად მიმდინარეობს ლიტერატურის ისტორიის გადახედვა, კავშირის აღდგენა აკრძალულ და დავიწყებულ ავტორებთან.

ლიტერატურა გათავისუფლდა ჩაკეტილობისა და ელიტური თვითკმარობისგან, დაიწყო საზოგადოებრივი თვითრეალიზების ალტერნატიულ ფორმების ძიება. ესთეტიკური და იდეოლოგიური ცვლილებები აისახა პერიოდული გამოცემების თანამშრომელთა მუდმივი წრისა და გამოცემების სახელწოდებების ცვლილებითაც.

შეიცვალა ლიტერატურული კრიტიკის ფუნქცია, ლიტერატური კვლევების მისია კი ძველი ტექსტების ხელახალი წაკითხვა გახდა. კრიტიკამ შეწყვიტა კონკრეტული ნაწარმოებებისა და პროცესების შეფასება და ის ჩაანაცვლა მასმედიაში გამოქვეყნებული მიმოხილვებით, საბაზრო ღირებულებისა და პოპულარობის განმსაზღვრელი დიაგრამებით. ეს ბუნებრივი რეაქცია იყო იმ იდეოლოგიურ კლიშეებზე, რომლებიც სულ ცოტა ხნით ადრე ბატონობდა ლიტერატურაში და კრიტიკოსებს მოსამართლეებად აქცევდა, ართმევდა მათ მხატვრული მოვლენის პროფესიულად და ობიექტურად შეფასების უფლებას.

პოლიტიკურმა ცვლილებებმა გამოიწვია არა მარტო ისტორიულად აკრძალული თემების გაშუქების მასობრივი ტალღა, არამედ მორალური გადაფასებაც. ამ ტენდენციამ განსაკუთრებული ასახვა ჰპოვა მემორიალური და დოკუმენტური ლიტერატურის აყვავების სახით. სუბიექტური მახსოვრობით აღდგენილი თუ დღიურებში ჩანერილი ყოველდღიური ქრონიკის მეშვეობით, ბულგარელმა მწერლებმა აანყვეს ტოტალიტარული ეპოქის რთული მოზაიკა.

მნიშვნელოვანი მოვლენა გახდა ბულგარულ ემიგრანტ ინტელექტუალთა დაბრუნება სამშობლოში. ლიტერატურა ცდილობდა გაეშუქებინა და გაეგო ტოტალური დროის პოლიტიკური საიდუმლოებები, რომლებიც სხვადასხვა თაობის ემიგრანტთა წიგნებში იყო გადმოცემული.

აქტიურად ითარგმნებოდა ტექსტები, რომლებიც ავსებდა ჰუმანიტარული მეცნიერების განვითარების თანამედროვე ტენდენციების ცოდნას.

საუკუნის დასასრული აღინიშნა იულია კრისტევასა და ცვეტან ტოდოროვის – მსოფლიო მნიშვნელობის მეცნიერთა დაბრუნებითა და სულ უფრო მზარდი მონაწილეობით მომდევნო ათწლეულის ეროვნული სულიერების სივრცეში.

ბულგარული პოსტმოდერნიზმი ხასიათდებოდა სინკრეტიზმით. მან შეისწავლა და აღადგინა მრავალი უცხოური და ეროვნული მოდელი. ამ ტექსტებში ისტორიული სიუჟეტები თუ აქტუალური სოციალური პრობლემები იქცა სცენად, რომელზეც ავტორი და პერსონაჟები ათამაშებდნენ ნამდვილ და გამოგონილ ნარატიულ ეტიუდებს.

მყარი მხატვრული კრიტერიუმების არარსებობისა და თავისუფალი საბაზრო ეკონომიკის პირობებში, წაიშალა საზღვრები მასობრივ და ელიტურ, ტრივიალურ და ღირებულ ლიტერატურას შორის. ესთეტიკური პარადიგმების ცვლილებამ გამოხატვის ცინიკური მანერა, დანაშაულების სასტიკი ისტორიები ბაზრის ბესტსელერებად აქცია.

1989 წლიდან რთული გახდა ბულგარეთის ლიტერატურული ცხოვრების მყარი ტენდენციების ჩამოყალიბება. ეს იყო ფრაგმენტული და დინამიურად ცვალებადი, სხვადასხვა ინტელექტუალურ ჯგუფებში გაერთიანებული და ალტერნატიული გამოცემებით ურთიერთდაპირისპირებული რამდენიმე თაობისაგან შემდგარი ლიტერატურული საზოგადოება.

ბულგარულ ლიტერატურაში მიმდინარე პოსტსოციალისტური პროცესი ჯერაც არ დასრულებულა, ის დინამიკური ცვლილებებს განაგრძობს, რაც არის მიზეზი იმისა, რომ ავტორი დასკვნების გარეშე ტოვებს წარმოდგენილ სტატიას.

**რუსუდან თურნავა
ნინო გაგოშაშვილი
(საქართველო)**

**ფრანგული თეატრით შთაგონებული ქართული პიესები
(ადაპტაცია 1880 – 1920 წლების ქართულ დრამატურგიაში)¹**

მე-19 საუკუნის 40-50-იანი წლები საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში მთელი რიგი სიახლით ხასიათდება. აღნიშნულ პერიოდში გარკვეული ცვლილებები იქნა შეტანილი მმართველობის იმ სისტემაში, რომელიც რუსეთთან შეერთების შემდეგ დამკვიდრდა საქართველოში. ამასთან კაპიტალისტური განვითარების გზაზე დამდგარ რუსეთთან მჭიდრო ურთიერთობამ საქართველოში დააჩქარა ახალი კლასის – ბურჟუაზიის წარმოშობა და გაძლიერება. უკიდურესობამდე გამწვავდა ურთიერთობა ყმასა და ბატონს შორის. სანარმოო ძალთა განვითარებამ ბატონყმური ურთიერთობა არსებობის დასასრულს მიუახლოვა. ფეოდალურ-ბატონყმური მეურნეობის რღვევასთან ერთად განმტკიცებას იწყებს ბურჟუაზიული ურთიერთობა.

ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა გავლენა მოახდინა ქვეყნის კულტურულ ვითარებაზეც. საჭირო გახდა სწავლა-განათლების ქსელის გაფართოება და სხვა კულტურულ დაწესებულებათა დაარსება.

განვითარების ახალი ეტაპი დაიწყო ქართულ ლიტერატურაში. ნაცვლად რომანტიზმისა, საფუძველი ჩაეყარა კრიტიკულ რეალიზმს როგორც ლიტერატურულ მიმართულებას. 40-50-იანი წლები ქართული ლიტერატურის ისტორიაში აღინიშნა, როგორც რეალიზმის წარმოშობის ეპოქა.

უნდა აღინიშნოს, რომ რეალიზმის ტენდენციები შეინიშნებოდა ჯერ კიდევ ქართული რომანტიზმის საუკეთესო წარმომადგენლის ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში. მომდევნო ხანაში – 50-იან წლებში კი ჩაისახა რეალიზმის სკოლა, რომელიც ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია ადრეული რეალიზმის სახელით. (გ. ერისთავი, ლ.არდაზიანი, ზ. ანტონოვი). ამ რეალისტურ სკოლას უსათუოდ ახასიათებდა მკვეთრად გამოხატული კრიტიკული ელემენტები. მაგრამ ქართული კრიტიკული რეალიზმი როგორც მონივნავ მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ პრინციპებზე დაფუძნებული მხატვრული სისტემა, რომელმაც უპასუხა სოციალურ-ეროვნული მოძრაობის

¹ ნაშრომი შესრულებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული საგრანტო პროექტის – „ფრანგები საქართველოში და ფრანგული ლიტერატურის რეფლექსია XIX-XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ კულტურულ სივრცეში“ – ხელშეკრულება № 217722-ის ფარგლებში.

მიერ წამოყენებულ ეპოქალურ ამოცანებს, თავისი კლასიკური სახით 60-იან წლებში ჩამოყალიბდა.

60-იანი და 70-იანი წლების ქართულმა ლიტერატურამ დიდად წასწია წინ ეროვნულ-საზოგადოებრივი ცხოვრების პროგრესი. ამ დროის ინტელექტუალურ განვითარებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა ქართული მხატვრული მწერლობა, რომელშიც გაბატონებული ადგილი დაიჭირა კრიტიკულმა რეალიზმმა.

ქართული კრიტიკული რეალიზმისთვის დამახასიათებელი იყო განმათავისუფლებელ საზოგადოებრივ მოძრაობასთან განუყრელი კავშირი, სოციალურ საკითხთან ერთად ყურადღების ცენტრში ეროვნულ-რევოლუციური მოძრაობის პრობლემის დაყენება.

ახალი იდეური პრობლემატიკა და მხატვრული ნოვატორობა, სოციალური სიმახინჯისთვის ნიღბის ჩამოგლეჯა, სინამდვილის ჩვენება ტიპობრივ სახეებში და ტიპობრივ გარემოებაში რევოლუციურ-დემოკრატიული მსოფლმხედველობის ფონზე, ასეთია ქართული კრიტიკული რეალიზმის არსებითი სპეციფიკური თავისებურება.

ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ნ. ნიკოლაძემ დაინახა ჭეშმარიტი ეროვნული, ხალხური სულისკვეთებით გამსჭვალული ხელოვნება, რომელიც უპასუხებდა ერის სასიცოცხლო ინტერესებს. ილიას მხატვრულ შემოქმედებას საფუძვლად ედო პროგრესული სოციალურ-პოლიტიკური და ესთეტიკური ტენდენცია, რომელიც მუდამ აქტიურად ეხმაურებოდა ევროპის მოწინავე იდეებს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში.

ასევე მე-19 საუკუნის 40-50-იანი წლებიდან იწყება ქართული დრამატურგიის აღდგენა და განვითარება კრიტიკული რეალიზმის მიმართულებით. გიორგი ერისთავმა თავისი კომედიებით მოამზადა ნიადაგი ქართული თეატრის აღდგენისათვის. ხანგრძლივი „შესვენების“ შემდეგ კვლავ გამოცოცხლდა ქართული სცენა. თუმცა, სამწუხაროდ გ. ერისთავის თეატრმა 1856 წლის ივნისში შეწყვიტა არსებობა და 1855-1870 წლებმა თეატრის გარეშე ჩაიარა. 1870-1878 წლებში არსებობდა სცენისმოყვარეთა თეატრი, მხოლოდ 1879 წელს შეიქმნა მუდმივი დასი ანუ პროფესიული ქართული თეატრი. აღნიშნულ პერიოდში(XIX საუკუნის მეორე ნახევარი) ქართულ ლიტერატურას და თეატრს დაეკისრა ერის სულიერი წინამძღოლის, მისი ავისა და კარგის შემფასებლის დანიშნულება.

ქართული თეატრის აღორძინების 50 წლისთავთან დაკავშირებით, თავის ნარკვევში პეტრე უმიკაშვილი აღნიშნავს, რომ ქართულ პიესებთან ერთად თეატრის რეპერტუარი მდიდრდება მოლიერის, შექსპირისა და სხვა მსოფლიო დრამატურგთა ნაწარმოებებით. ჩნდება მათი მიმბაძველი მწერლები, მსახიობები ინვრთნიან თამაშში და თვით წერაშიც. თეატრთან ერთად იზრდება მასწავლებელიც, იგი ხდება თეატრის მეგობარი და მასზე მზრუნველი. თუ ევროპაში ეკლესია, სახელმწიფო და მეფეები მფარველობდნენ თეატრს, საქართველოში თვით ხალხი აფუძნებს და ინახავს თეატრს. ევროპული ლი-

ტირატურიდან უმთავრესად პიესები ითარგმნება ქართულად, რადგან რომანებისა და ვრცელი მოთხრობების ბეჭდვა ჭირს. მათ შორის არის ბომარშეს, შილერის, ჰაუპტმანის, იბსენის, გოლდონის, გოგოლის, ოსტროვსკის, სკრიბის, მელვილის, ლაბიშის, სარდუს და სხვათა პიესები. პეტრე უმიკაშვილის აზრით თეატრმა ქართული ლიტერატურა გაამდიდრა ევროპულიდან შესრულებული თარგმანებით. იგი სწორად აფასებს ნათარგმნი ლიტერატურის მნიშვნელობას ყოველი ეროვნული ლიტერატურისათვის, რადგან ეს არის ერთმანეთის გაცნობის და ღირებულებათა გაცვლის სასარგებლო პროცესი: „ნათარგმნი ლიტერატურა განძია ყოველის ხალხის გონებითის წინსვლისა და წარმატებისა. ჩვენ ვხვდებით მონაწილე მსოფლიო გონების წარმატების ფერხულში, მისი გონებითის სიცოცხლის მოზიარე, მისი სწავლის შემთვისებელი, მისი სიხარულისა და ტკივილის თანამოზიარე და თანამგრძობელი“ (უმიკაშვილი 1900: 12). პუბლიცისტი სწუხს იმაზე, რომ ერთი მხრივ, გადმოკეთებულ და ნათარგმნი ნაწარმოებებს არ შეუძლია ქართული ზნე-ჩვეულებებისა და ხასიათის სრულყოფილად გადმოცემა, მაგრამ ამავე დროს გ. ერისთავის, ზ.ანტონოვის, აკაკი წერეთლის, ა. ცაგარლის და ვ.გუნიას პიესები თავისი დონით ვერ შეედრება ევროპულს. მიუხედავად ამისა იმედს გამოთქვამს, რომ ქართული დრამატურგია უკეთესი გახდება მეტი განათლებისა და შრომისმოყვარეობის კვალობაზე.

ილია ჭავჭავაძე როგორც საზოგადოდ ყველა ეროვნული საქმის მეთაური, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და კულტურული დონის ამაღლებისათვის. მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული და ესტეტიკური ნააზრევი დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას და ხელს უწყობს თეატრის წინსვლას. მან თავისი დრამატული პოემებით – „ქართველის დედა“ (1871), „კაკო ყაჩაღი“ (1879) და „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ (1879) საფუძველი ჩაუყარა ორიგინალური ქართული დრამის შექმნას. „დიმიტრი თავდადებულს“ სასცენო სახე მისცა ნ. ერისთავმა, შალვა დადიანმა „გლახის ნაამბობის“ და „ოთარაანთ ქვრივის“ მიხედვით შექმნა პიესები „ბატონი და ყმა“ და „ჩატეხილი ხიდი“. ილიას თვალსაზრისი თეატრალური კრიტიკის, რეპერტუარის, ნათარგმნი და გადმოსაკეთებელი პიესების შერჩევის, გადმოკეთების არსის, ასევე მსახიობის ოსტატობის შესახებ დღესაც ემსახურება თავის მიზანს. წერილში – „თეატრის რეცენზენტი“ იგი ლაპარაკობს პირუთენელი თეატრალური კრიტიკის აუცილებლობაზე და რამდენად მტკივნეულად აღიქვამენ შენიშვნას სულმოკლე ავტორები და მსახიობები, მაშინ როდესაც ღირსეულ ავტორებსა და მსახიობებს დაუმსახურებელი ქება უფრო მეტ უხერხულობას უქმნის ვიდრე სამართლიანი შენიშვნა: „მაღალზნობრივს კაცს მართლად შენიშნული წუნი უფრო ნაკლებ ეთაკილება, ვიდრე ტყუილი ქება-დიდება; სულმოკლე გაუნათლებელს კი, პირიქით, სულ სხვა მადა აქვს ამაებისათვის. ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი ოღონდ ავტორობას და არტისტობას კი ნუ დაუნუნებთ“ (1886 წ. 23-26 ნომბ.). კრიტიკულ წერილში „ქართული თეატრის ნაკლოვანებანი“ ილია აკრიტიკებს თარგმნილი და გადმოკეთებული პიესების არჩევანს, მიუხედავად არჩევის

ფართო შესაძლებლობისა (შეუძლიათ აირჩიონ რუსული, ფრანგული, გერმანული ინგლისური, იტალიური და კიდევ სხვა ენაზე შექმნილი პიესები) არჩევანი მაინც არ არის სწორად გაკეთებული, ამბობენ, სასაცილოა და იმიტომ ვთარგმნეთო, რაც არ წარმოადგენს სწორ კრიტიკრიუმს.

წერილში სათაურით „ქართული თეატრი, „გავიყარნეთ“ და „ხანუმა“ (1886 წ., 7-16 დეკ.) საფუძვლიანად არის გადმოცემული ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისი თარგმნილი და გადმოკეთებული პიესების შესახებ და იმავედროულად მოცემულია ამ ცნებების ნათელი განმარტებები. პირველ ნაწილში ავტორი ვრცლად განიხილავს ვიქტორიენ სარდუს სამმოქმედებიანი კომედიის – „განქორწინება“ (Divorcions) ვ. აბაშიძის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოკეთებულ ვერსიას (სათაურით – „გავიყარნეთ“). ილია ღრმა ანალიზს უკეთებს ახალგაზრდა ოჯახის რღვევის მიზეზებს, რის საფუძველსაც მას აძლევს ფრანგულ და ქართულ პიესებში ნაჩვენები ცოლქმრული ურთიერთობების სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტების ერთმანეთთან შედარება. ფრანგული ოჯახის რღვევის მიზეზი არის ახალგაზრდა ქალის იმედგაცრუება იმის გამო, რომ მისი მეუღლე არ აღმოჩნდა ის დიდსულოვანი გმირი, რომელზედაც ოცნებობდა („გმირი უნდოდა ქმრად და საყვარლად და ერთს ვილაც მივარს კაცს კი გადაეკიდა“). ქართველი ახალგაზრდა ქალები კი უფრო მეტად ქმრის მატერიალურ მდგომარეობას და საჩუქრებს აფასებენო: „აი, ამიტომაც ვსთქვი დასაწყისში, რომ იგი მიზეზი ცოლ-ქმრობის აშლისა ადვილად ჭკვადმისაღებია საფრანგეთში და ჩვენში კი ცილად ჩამოსული ამბავია. ჩვენებურთა მითამდა განათლებულთა ქალთა გულისნადები, გულისტკივილი, ნატვრა სურვილი სულ სხვაა, ჩვენდა სამწუხაროდ ჩვენში ხორციელი თვალი უფრო მოქმედებს, ვიდრე თვალი სულისა.“ მაგრამ ილია აღნიშნავს, რომ თავისუფლება, რომელსაც ფრანგი ქალი მოითხოვს აღარ არის თავისუფლება, არამედ ბოროტებაშია გადაზრდილი. თუკი მამაკაცები ქალებთან ურთიერთობაში ზედმეტად თავისუფლად იქცევიან, ეს მისაბაძი არ უნდა იყოს ქალისთვის. პირიქით, სწავლა-განათლებამ და ღრმა აზროვნებამ ორივე სქესის წარმომადგენელს უნდა დაანახოს ამ ურთიერთობის პატივისცემისა და შენარჩუნების გზები: „რა არის იგი სწავლა, განათლება, ზნეობა-განვრთნილობა, რომ თავისუფლების ჭეშმარიტი მნიშვნელობაც ვერ გამოარკვევინოს ადამიანსა, იმოდენა ღონე არ მისცეს სულისა, რომ ადამიანი მის მაღალ მნიშვნელობას ასწვდეს და ბოროტის ქმნის თავისუფლებას სიკეთის ყმობა არ ერჩივნოს!“ ილიამ ყურადღება მიაქცია შემდეგ გარემოებას: ფრანგი მამაკაცი მიხვდა, რომ მეუღლე ტყუილად სთხოვს განქორწინებას, ის ვერ ერკვევა საკუთარ გრძობებში, ამიტომ ცდილობს დაეხმაროს და დაანახოს მისი ახალი თაყვანისმცემლის უნიათობა, მატერიალურადაც არ ავინროებს თავის დაბნეულ ცოლს, რათა ქალმა თვითონ გადაწყვიტოს ვინ უყვარს და ვინ არა. ამის შედეგად ისინი ინარჩუნებენ ოჯახს. ილია იქვე ამბობს, რომ ქართველი მამაკაცი ჯერ არ დგას ასეთ სულიერ-ინტელექტუალურ დონეზე. ამ კომედიის რუსულ ტექსტთან შედარებით ქართულში უმთავრესად მხოლოდ ადგილის და პერსონაჟთა სახელე-

ბია შეცვლილი, იგივე დამოკიდებულებაა ფრანგული დედნის მიმართ, ამიტომ ქართული ადაპტაცია მხოლოდ ნაწილობრივ შეესაბამება ქართულ სინამდვილეს. როგორც ზემოთ მივუთითეთ, ამ წერილში ილია გვაძლევს თარგმანის და გადმოკეთების ნათელ განმარტებებს. მისი თქმით, თარგმანი ზუსტად უნდა გადმოსცემდეს დედნის ყველა მახასიათებელს, ცხადია, თარგმანის ენისათვის მისაღები ადეკვატური ხერხებით ანუ უნდა „გვაცოდინოს ისე, როგორც არის, უტყუარად და შეუცვლელად.“ გადმომკეთებელმა ავტორმა კი „...საცა სხვისა ხასიათი, ზნე-ჩვეულება და ვითარება ცხოვრებისა არ შეგვეფერება, არ გვიხდება, გვეუცხოება, იქ ჩვენი ხასიათი, ჩვენი ზნე-ჩვეულება, ჩვენის ცხოვრების ვითარება ჩააყენოს“, გადმომკეთებელს მეტი შემოქმედებითი ნიჭი სჭირდება ვიდრე მთარგმნელს: „გადმომკეთებელს უფრო დიდი საგზალი უნდა, უფრო მეტი ღონე სჭირია, უფრო მეტი ცოდნა, უფრო მეტი ნიჭი, ვიდრე მთარგმნელსა. გადმომკეთებელს ის ღონეც უნდა ჰქონდეს, რაც მთარგმნელს, და ამას გარდა თვითმოქმედი ძალი შემოქმედებისა.“ გადმომკეთებლის შრომა საპატიო შრომად მიაჩნია ილიას იმ შემთხვევაში თუ საკუთარი პიესები არ გვყოფნის, ამით ორ კურდღელს დავიჭერთო: კარგი პიესაც გვექნება და თან ჩვენს ცხოვრებასთან მისადაგებულიო.

მე-19 საუკუნის ქართული პროფესიული თეატრის არსებობის პირველი ათი წლის ვალერიან გუნიასეული შეფასება წიგნში „ქართული თეატრი (1879-1889), თბილისი, 1889 წ., წარმოაჩენს იმ პერიოდის სირთულესა და წარმატებებს, მის ძირითად საყრდენ ორიენტირებს, მათ შორის ევროპული დრამატურგიისა და თეატრის გამოცდილების გათვალისწინებას. ვ. გუნიას შეხედულებების უმრავლესობა დღესაც საყურადღებოა ქართული სცენისათვის. 1879 წლის 5 სექტემბერს პირველად წარმოადგინეს ქართული თეატრის სცენაზე ბარბარე ჯორჯაძის პიესა „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, ხელმძღვანელი დიმიტრი ყიფიანი. მონაწილეობდა დიმიტრი ყიფიანის მთელი ოჯახი, ასევე გ.თუმანიშვილი, ნიკო ავალიშვილი, იოსებ ბაქრაძე, ალექსანდრე სარაჯიშვილი, ილია ჭავჭავაძე. ვალერიან გუნიას შემდეგ სიტყვებში უღერს ის ენთუზიაზმი, რომლითაც დაინყო მუშაობა ქართულმა სცენამ 1879 წლის სექტემბერში: „იმ ხანებში ჩვენს სცენას ყველაფერი ხელს უწყობდა: ერთის მხრით მომზადდა და მომწიფდა დრო, საზოგადოების მოლოდინი; მეორეს მხრით კარგად მოწყობილი, ნიჭით, შრომის სიყვარულით სავსე დასი, კარგი, თუმცა პანია რეპერტუარი, დახელოვნებული და საქმის მცოდნე გამგებელნი, ცოტაოდენი შეძლება – ეს ისეთი საბუთები იყო, რომ ყოველს ურწმუნო თომასაც კი დაარწმუნებდა და მართლაც მაშინ ყველას სჯეროდა და იმედი ჰქონდა ქართული სამუდამო სცენის აყვავებისა“ (გუნია 1889: 17). ვ. გუნია თეატრის ოთხ დედაბოძს უწოდებს მ. საფაროვას, ნ. გაბუნას, ვ. აბაშიძეს და კ.ყიფიანს, რომელთაც შემდეგ შემოემატნენ ბ. ხერხეულიძე(ავალიშვილი), კ. მესხი, ვ. ალექსი-მესხიშვილი, მ. მძინარიშვილი, ბ. კორინთელი, მ. ყიფიანი, ნ. თომაშვილი(მიშნიაშვილი), ა.მოხევე (ალ. ყაზბეგი) და სხვები. 1880 წელს თეატრს გაუჭირდა, მაშინ ხელმძღვანელობა ვ. აბაშიძემ და პარიზიდან ახალჩამოსულმა კოტე მესხმა იკისრეს.

მათ არ აგრძნობინეს სცენას დრამატული კომიტეტის მოშლა და ერთიორად გააორკეცეს თეატრის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. მაგრამ ერთმანეთთან უთანხმოება მოუვიდათ და „სერიოზულად დაწყებული საქმე ვოდევნილურად დააბოლოვეს.“

ათი წლის განმავლობაში დაიდგა 350 პიესა. წარმოდგენილი იყო გიორგი ერისთავის და ზურაბ ანტონოვის ყველა პიესა. ასევე – მოლიერის, ბომარშეს პიესები, ბალზაკის „მერკადე“, ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, გოლდონის „როგორც ჰქუხს ისე არა სწვიმს“, სარდუს „გავიყარნეთ“, „ქარაფშუტა“, ლაბინის „ბაქი-ბუქი“ და „ჯერ თავო და თავო.“ ვ. გუნია აქ ყურადღებას ამახვილებს იმ პიესებზე, რომლებიც „ცოტად თუ ბევრად ყველა ევროპულ სცენაზე უთამაშიათ და ასე თუ ისე რითიმე შესანიშნავი არის.“ დასმა წარმოადგინა ბევრი საუცხოო და რთული პიესა, კლასიკური კომედიები, თანამედროვე დრამა თუ ტრაგედიები. ათი წლის განმავლობაში იმოგზაურა საქართველოს 20 კუთხეში. ვ. გუნია ხაზგასმით მიუთითებს ქართული თეატრის ეროვნულ ხასიათსა და მიმართულებაზე: „ჩვენის აზრით თავდაპირველი წადილი ჩვენი თეატრის მოთავეთა ის უნდა იყოს, რომ თეატრს, სცენას დაეცყოს ნამდვილი ეროვნული ხასიათი და ამდაგვარად შესაფერისი მიმართულება“ (გუნია 1889: 17).

ვ. გუნია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს თეატრის დაახლოებას მწერლობასთან, რაც თეატრის გამგებელმა უნდა მოაგვაროს, მას უნდა ჰქონდეს შემოქმედებითი ურთიერთობა მსახიობებთან, რათა პატარა მსახიობების დიდ მსახიობებად ჩამოყალიბებას შეუწყოს ხელი. გუნიას აზრით უმნიშვნელო კომედიები, ვოდევნილები და ფარსები ზომიერი რაოდენობით უნდა იყოს რეპერტუარში, მათმა ცხოველმა და სასაცილო შინაარსმა შევება და მოსვენება უნდა მისცეს მაყურებელს, „მაგრამ თუ იმათზეა მიქცეული მომეტებული ყურადღება, თუ მათი რაოდენობა პიესებზე ერთი ორად მომატებულია, მაშინ ვნების მოტანის მეტსა ვერაფერს უნდა მოველოდეთ“ (ibidem, გვ. 38).

ნიგნში ცალკე თავი აქვს დათმობილი ქართული დრამატურგიის ანალიზს. ავტორი პირუთვნელად, პასუხისმგებლობის გრძნობით აფასებს ქართველი დრამატურგების ნაწარმოებებს და დამსახურებას თეატრის წინაშე. სწუხს იმაზე, რომ „დღევანდელ პიესებში დედა აზრი და ტენდენცია სრულეობით დავინწყებულია უმნიშვნელო კომიკური შინაარსისათვის.“ მას მოსწონს რ. ერისთავის კომედია „ადვოკატები“ („ატუკანტები“), რადგან თანამედროვე ადვოკატების ტიპობრივი სახეებია დახატული, მისი აზრით ბარბარე ჯორჯაძის პიესებს – „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და „შური“, ეტყობა ნიჭიერება, მაგრამ აკლია დამუშავება. აკაკი ხან მეთაურობდა თეატრს, ხან როლებს თამაშობდა და პიესებს წერდა. ვ. გუნია ამბობს, რომ აკაკის „ღვანლი სცენისათვის და დრამატული მწერლობისათვის მეტად ძვირფასი და შესანიშნავია“, მაგრამ მაინც ვერ ანიჭებს მას დრამატურგის სახელს. ალ. ყაზბეგი ჯერ ვოდევნილებს წერდა, შემდეგ კომედიებზე გადავიდა, ასევე როლებსაც ასრულებდა. მის პიესები „არსენა“ და „აღმზრდელები“ გუნიას სუსტ პიესებად მი-

აჩნია, დრამა „ქეთევან წამებული“ კი მოსწონს, ასევე მოსწონს ილიას სცენა „გლახა ჭრიაშვილი“ და უნუნებს „კაცია ადამიანიდან“ შექმნილ პიესას – „მაჭანკალი“.

თარგმანის შესახებ ვ. გუნიას აზრი სავსებით შეესაბამება თანამედროვე კრიტიკიკოსებს: მთარგმნელის შემოქმედებითი ნიჭი, ორივე ენის ცოდნა და დედანთან სიახლოვე შესაძლებლობის მაქსიმუმის დონეზე (იხ. გვ. 90). საუკეთესო მთარგმნელად მიაჩნია ივ. მაჩაბელი, რომელმაც „ჰამლეტი“ და „ოტელო“ თარგმნა, ასევე აქებს ნიკო ავალიშვილს როგორც მთარგმნელს, ალექსი ჭიჭინაძეს და იოსებ ბაქრაძესაც. ვ. გუნიას სწორად მიაჩნია, რომ სხვისი პიესის გადმომკეთებელს მთარგმნელის ზემოთ აღნიშნული თვისებებიც უნდა ჰქონდეს და ამასთანავე სჭირდება „ცხოვრების და ადამიანის ცოდნა, მეტ-ნაკლებობის გარჩევის უნარი, კრიტიკული გონება და ესთეტიკური გემოვნება, სცენის და დრამატული ხელოვნების კანონების შესწავლა. პიესის გადმოკეთება იგივე პიესის შეთხზვაა; ხშირად უფრო ადვილია ახალი პიესის დანერა, ვიდრე ჯეროვნად და მხატვრულად გადმოკეთება“. ვ. გუნიას დავით ერისთავი მიაჩნია პიესის საუკეთესო ქართველ გადმომკეთებლად, კარგ გადმომკეთებლებად კი – რაფ. ერისთავი, ი. მაჩაბელი, პ. უმიკაშვილი, კ. მესხი, ა. ყაზბეგი და სხვები. დრამატურგს უწოდებს მხოლოდ ავ. ცაგარელს, თუმცა მასაც აძლევს მრავალ შენიშვნას.

ვ. გუნია თავის ნიგნში ხაზგასმით აღნიშნავს ლიტერატურული და ზოგადად ესთეტიკური კრიტიკის უდიდეს მნიშვნელობას თეატრის განვითარებისათვის. მისი ლაკონიური და ობიექტური აზრი ამის შესახებ დღესაც ფორმულასავით ჟღერს: „კრიტიკას ორგვარი მნიშვნელობა აქვს. ერთი, რომ ასწორებს და არკვევს ან ინდელს და მეორე ის, რომ ნიადაგს უმზადებს მომავალს. ეს ზოგადი კანონია კრიტიკისა“ (გუნია 1889: 53). ის ფიქრობს, რომ ესთეტიკური კრიტიკა „ერთი ორად საჭიროა ჩვენი თეატრისა და სცენისათვის, რადგან არ გვაქვს სასცენო სკოლები, არც სპეციალური სახელმძღვანელოები სასცენო და დრამატული ხელოვნების შესასწავლად... კრიტიკოსობას და რეცენზენტობას კი ყველა კისრულობს, თითქოს ეს ისეთი ადვილი საქმე იყოს.“ რაც შეეხება დრამატული და სასცენო ხელოვნების თეორიას, აქ, ურჩევს არსებული ევროპული თეორიების გამოყენებას. საყურადღებოა, რომ ვალერიან გუნია კრიტიკოსს სთხოვს დელიკატურობას და ნათელ აზრს, პრაქტიკულ რჩევებს ისე, რომ დრამატურგმა თუ არტისტმა შენიშვნის არსი გაიგოს და თავი შეურაცხყოფილად არ იგრძნოს, იმავდროულად მკაცრად აღნიშნავს მიუკერძოებელი კრიტიკის აუცილებლობას. ამ მხრივ გუნიას განმარტება მუდამ სასარგებლო იქნება: „ჩვენი აზრით კრიტიკა უნდა ეხებოდეს დრამატურგს თუ არტისტს ისე, რომ სახელს არ უტეხდეს და ტკივილისაგან არ აბრაზებდეს, მარტივად და მკაფიოდ აგრძნობინებდეს ნაკლს და შეცდომას. ურვენებდეს და მიუთითებდეს კარგსა და ავსა და არა მარტო ლიტონის სიტყვებით, არამედ მაგალითებითაც... მიკერძოება, პირადულობა და განზრახულობა კრი-

ტიკის ჟანგია. რაც გინდა ნიჭიერი იყოს კრიტიკა თუკი მას ხსენებული ჟანგი აცხია, მისი მოქმედება ფუჭია და თვითონაც სამარცხვინო. კრიტიკის ძალა სიმართლეშია და მხოლოდ იმისთვის უნდა იბრძოდეს“ (ibidem, გვ. 56-57).

როგორც ვხედავთ, ქართველი მწერლები მთელი პასუხისმგებლობით ცდილობენ ხელი შეუწყონ ქართული თეატრის არსებობას, ილია, აკაკი, ალ.ყაზბეგი, დ. ერისთავი, რაფ. ერისთავი, ივ. მაჩაბელი, თვით ვ. აბაშიძე, ვ.გუნია, შალვა დადიანი ქმნიან პიესებს, თამაშობენ როლებს, ხელმძღვანელობენ თეატრს. ზემოთ აღნიშნული თეორიულ-კრიტიკული წერილებიდან და ეროვნულ არქივში დაცული პიესების ტექსტებიდან ირკვევა, რომ ქართველი მწერლები 1870-1920 წლებში თარგმნიდნენ მე-19 საუკუნის თითქმის ყველა ჟანრის ევროპულ პიესებს, დაწყებული კომედიებიდან და ვოდევილებიდან ისტორიულ დრამებამდე და ტრაგედიებამდე; თარგმნიდნენ ფრანგ, რუს, გერმანელს, ინგლისელ, ავსტრიელ, ჰოლანდიელ, ნორვეგიელ ავტორებს, მათ შორის სკრიბის, ლაბიშის, ალ. დიუმას, პიერ დეკურსელის, ადოლფ დენერის, ოქტავ მირბოს, ბიორნსონის, იბსენის, ბერნშტიინის, ლანგმანის, ჰაიერმანსის, ჯაკომეტის პიესებს. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართულ ყაიდაზე გადმოკეთებულ ნაწარმოებებს, რომლებიც ზოგჯერ შეიძლება დედანზე უკეთესი აღმოჩნდეს. ამ თვალსაზრისით 1870-1920 წლების პიესებს შორის არის ევროპულიდან გადმოკეთებული მრავალი პიესა, განსაკუთრებით დიდია ფრანგულიდან თარგმნილი და გადმოკეთებული ნაწარმოებების რაოდენობა.

ვალერიან გუნიას ეკუთვნის, ქართველ მწერლებს შორის, ყველაზე დიდი რაოდენობა რუსულიდან და ფრანგულიდან გადმოკეთებული პიესებისა. ფრანგულიდან, ეს არის ისტორიული დრამა „ორი გმირი“ , რომელიც გადმოღებულია ფრანსუა კოპეს (Francois Coppee) ხუთმოქმედებიანი ისტორიული ლექსად დაწერილი დრამიდან „ასწლიანი ომი“ (La Guerre de Cent Ans, 1878). დედნის შინაარსი სავსებით შეცვლილია, მოქმედება გადატანილია გურიაში მტრის შემოსევის დროს, კონფლიქტი ხდება მამა-შვილს – ლევან და ტარიელ გურიელებს შორის, ლევანი ღალატობს სამშობლოს, არ ანთებს სერზე კოცონს, რომ ქართველებმა შეიტყონ მტრის მოახლოება, ტარიელი იძულებულია მამა სიცოცხლეს გამოასალმოს. „ორი გმირი“ დედნისაგან განსხვავებით 3 მოქმედებიანია და პროზად არის დაწერილი. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ევროპული ისტორიული დრამები ხშირად ხდება ქართველი დრამატურგებისთვის საქართველოს მძიმე წარსულის გახსენების და მასზე ახალი ნაწარმოების შექმნის იმპულსი. „ორი გმირი“ შეიძლება ჩაითვალოს საქართველოს ისტორიული ძნელბედობის ამსახველ ქართულ ნაწარმოებად. გაზეთ „ივერიაში“ სტატიაში ამ პიესის შესახებ ხელს აწერს „ინ-ზენ“ (დავადგინეთ, რომ ეს არის ილია ელფთერის ძე ზურაბიშვილი, 1872-1955; მწერალი, თეატრალური კრიტიკოსი და მუსიკათმცოდნე. კრიტიკოსები ხშირად იყენებენ ფსევდონიმებს, რადგან მათი შენიშვნები მსახიობებსა და დრამატურგებს აღიზიანებთ ხოლმე). რეცენზენტი გუნიას მიერ კოპეს დრამის გადმოკეთებას უწოდებს „სხვისი

ხელით ნარის გლეჯას¹. ასე ხომ შეიძლება შექსპირიც გადმოაკეთოს ვინმემ და საკუთარი გვარი მიანეროსო. ვ. გუნია თვითონ ასრულებდა ლევან გურიელის როლს.¹ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ საკითხში მწერლებსა და კრიტიკოსებს შორის არსებობდა აზრთა სხვაობა, მაგრამ უფრო მეტად აღიარებენ (ილია, გ. თუმანიშვილი, ვ. გუნია, ა. ახნაზაროვი) ადაპტაციის დიდ მნიშვნელობას ეროვნული ლიტერატურის განვითარებისათვის.

ვ. გუნიას ყურადღება მიიქცია ემილ დე ნაჟაკისა და ალფრედ ჰენეკენის (Najac 1877: 1-139) სამმოქმედებიანმა კომედია „ბებე“ (ნიშნავს ჩვილ ბავშვს), რომელიც გადმოუღია ერთმოქმედებიან ვოდევილად სრულიად შეცვლილ გარემოში – ქართული სოფლის ფონზე, პერსონაჟებიც ქართველები არიან და მათ შორის ურთიერთობაც ქართულია, მაგრამ ორივე მთავარი პერსონაჟი, ქართველი იოთამი და ფრანგი ბებე 22 წლის არიან და ორივე დედის მიერ მათ აღზრდაში დაშვებული შეცდომების მსხვერპლია. ქართული სათაურია „დედისერთა“ (1900 წ., ეროვნული არქივი, 480,1,1664; თეატრი და ცხოვრება, 1910, №6,7). შესაძლებელია აქ გამოყენებული იყო პ.ა.კარატიგინის რუსული თარგმანიც (Каратыгин 1880: 371-455). ვფიქრობთ, განსაკუთრებით კარგად არის დანერგილი გუნიას ერთმოქმედებიანი კომედია „თაგვმა უშველა“, რომელიც შექმნილი უნდა იყოს გასტონ დუტილის (Gaston Duthil, *La Souricière*, comédie en 1 acte, Paris: A. Rouart, 1904) ერთმოქმედებიანი ვოდევილის „სათაგურის“ მიხედვით ან რუსულიდან, „მცირე თეატრის“ რეპერტუარიდან („*Из-за Мышонка*“). ხასიათები შეესაბამება ქართველ პერსონაჟებს და ინტრიგაც ოსტატურად არის შეკრული.

გუნიას ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „ადვოკატთან ანუ ბედნიერი ცოლ-ქმარი“, (1891წ., ეროვნული არქ. 480,1, №1095) გადმოკეთებულია რუსულიდან, დავადგინეთ, რომ მისი ავტორი არის ნადეჟდა მერდერი, ფსევდონიმით – ნ. სევერინი (*Мердер, Надежда Ивановна, известная под псевдонимом Н. Северин* (1839-1906), *написала несколько пьес: „Супружеское счастье“* (1884), *„Познакомились“*, *„Перепутала“*. *Она автор романов, повестей и рассказов*) (Мердер 1890-1907). მაგრამ ვ. გუნიას იმდენად კარგად გადმოუღია ქართულად, რომ არტემ ახნაზაროვის ასეთი დადებითი შეფასებაც კი მიუღია: „ეს ვოდევილი გადმოკეთებულია სამმოქმედებიანი რუსული პიესიდან „ცოლ-ქმრობის ბედნიერება“: *Супружеское счастье, соч. Северина*) სამი მოქმედება ერთმოქმედებად არის ქცეული, მაგრამ ისე ლამაზად კი გადმოკეთებული, რომ შვილი დედას გაცილებით სჯობია და სიკეთით ერთი მოქმედება უწინდელს სამს სჭარბობს. ხალხი ცოტა დაესწრო ამ ნარმოდგენას“.² ანდაზა-ვოდევილი „საშოვნელსა ნაშოვნი სჯობია“ ასევე რუსულიდან არის გადმოკეთებული 1892 წელს. გუნიას ეკუთვნის (თ. სახოკიასთან ერთად) ი. მიასნიცკის (*Мясницкий, Иван Ильич, настоящая фамилия –Барышев*, 1852-1911) სამმოქმედებიანი ხუმრობა-ვოდევილის გადაკეთებული ვარიანტი – „აირია მონასტერი“ (*He*

1 გაზ. „ივერია“, 1901, №34, 14 თებერვალი.

2 გაზ. „ივერია“, 1891, №208, 1 ოქტომბერი.

Минуты покоя, 1890). ილია ჭყონიამ გააკრიტიკა ეს გადმოკეთებული პიესა, სჯობდა შეემოკლებინათო, ორი კაცი რატომ მოსცდა ამის გადაკეთებაზეო, ფარსია და არც იმდენად სასაცილო, თან საშინელი ენით არის დაწერილი¹.

ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთელი ერთგულად ემსახურებოდა ქართულ თეატრს. მის მიერ გადმოკეთებული ლაბიშისა და გონდინეს პიესა – „სამში ერთი უბედნიერესი“ (*Le Plus Heureux des Trois*) ისე შეერწყა ქართულ კომედიებს, რომ დიდხანს იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. ეს არის კომედია სამ მოქმედებად. ფრანგულად გამოიცა 1869 წელს, პირველად დაიდგა პარიზში 1870 წლის 11 იანვარს პალე-რუაიალის სცენაზე. ქართულად გადმოკეთებულია ანასტასია თუმანიშვილის მიერ 1889 წელს სათაურით „ჯერ თავო და თავო“ (ეროვნულ არქივი, ფონდი, 480). ამავე ტექსტის მეორე ხელნაწერი ინახება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ანასტასია თუმანიშვილის არქივში ნომრით –230: „ჯერ თავო და თავო“ კომედია სამ მოქმედებად ლაბიშისა გადმოკეთებული ანასტასია თუმანიშვილის მიერ. პირველი ვარიანტი ნაკლებია (45 ფურც.), მეორე ვარიანტი სრულია (76 ფურც.), უთარილო, ავტოგრაფი. ფსიქოლოგიური, მხიარული კომედიების ავტორის, ეჟენ ლაბიშისა (1815-1888) და ედმონ გონდინეს(1828-1888) კომედიის ამ გადმოკეთებულ ვერსიაში მეორე ავტორი არ არის დასახელებული, სათაური შეცვლილია: „ჯერ თავო და თავო“. სახელები გაქართულებულია, პერსონაჟები დამატებული.

გადმოკეთებული პიესის კარგ ნიმუშს წარმოადგენს მოლიერის „სკაპენის ცულლუტობის“ აკაკი წერეთლისეული ვარიანტი, სადაც ფრანგული ხასიათი მშვენივრად არის მისადაგებული ქართულთან. მან ეს კომედია რუსულიდან გადმოაქართულა 1873 წელს(იხ. „აკაკის კრებული“ 1873: 8): დაამატა სცენები ქართული რეალებით, მოხერხებული და გამჭრიახი მსახური სკაპენი ქართველ პარსონაჟს დაემსგავსა, მაგრამ მოლიერის ყოვლისმომცველი კომიზმი შენარჩუნებულია. ამ პიესას დიდი წარმატებით თამაშობდნენ თბილისში, ქუთაისსა და დაბეებში. თვით აკაკი წერეთელი რეჟისორობდა და თამაშობდა ჟერონტის როლს.

ვიქტორიენ სარდუს პიესების სახით ქართულ სცენაზე შემოვიდა ზნეჩეულებათა კომედიები, ასევე ისტორიული დრამა, „სამშობლო“, სადაც ასახულია ჰოლანდიელი გლეხების აჯანყება მე-16 საუკუნეში. ეს პიესა დავით ერისთავმა მოარგო საქართველოს ისტორიის ტრაგიკულ ეპიზოდებს და შექმნა ქართული ისტორიული დრამა იმავე სათაურით („სამშობლო“, ჟურნ. „ივერია“, 1881, №10) რომელიც მისი ნიჭის წყალობით გადაიქცა ეროვნული თვითმყოფადობისათვის ქართველთა ბრძოლის მანიფესტად.

1880-იანი წლების დასასრულს და 1890 წლებიდან ქართველი მწერლების ახალი პიესების შთაგონების წყაროდ იქცა იმ დროისათვის ცნობილი მეტად ნაყოფიერი ფრანგი დრამატურგების – კლერვილის, ლამბერ-ტიბუსტის, მელაკისა და ჰალევის, ლუსიენ არნოს, დოდეს და სიმბოლისტური თეატრის ფუძემდებლის მეტერლინკის პიესები.

¹ გაზ. „ივერია“, 1892, №17, 24 იანვარი

კლერვილისა და ლამბერ-ტიბუსტის ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „მგრძნობიარე სიმი“ – *La Corde Sensible* (პირველად დაიდგა პარიზის ვოდევილის თეატრში 1851 წელს, ტექსტი გამოქვეყნდა ამავე წელს). კლერვილი (1811–1879) არის ფრანგი პოეტი, შანსონიე, გოგეტის (მეგობარ მომღერალთა გუნდი) წევრი და დრამატურგი. მეტად ნაყოფიერი ავტორია, მაგრამ ცნობილია მხოლოდ მისი ის პიესები, რომლებიც სხვა ავტორებთან ერთად შექმნა. მას მიაწერენ 230-მდე პიესას, რომელთაგან 50 ასჯერ იყო წარმოდგენილი ზედიზედ. ეს პიესა დავით მესხმა ქართულ ყაიდაზე გადმოაკეთა 1900 წელს („სუსტი მხარე“ ვოდევილი ერთ მოქმედებად, 16 ფურც., 1900 წ., გადმოკ. დ.მესხისა, ფონდი 480, 1, 1650). სასიყვარულო ინტრიგებზე დაფუძნებული ამ ვოდევილის ქართულ ვარიანტში პერსონაჟები – ორი გოგონა და ორი ვაჟი ქართველები არიან, ფრანგული რეალიებიც ქართულით არის შეცვლილი: კანარის ჩიტები – ქართველებისთვის საყვარელი მერცხლებით, ურჩხული – ვეშაპით, ფრანგული ფული, 1733 ლივრი – ოცდაათი თუმნითა და შვიდმანეთნახევრით. მიუხედავად ამისა ძირითადად შენარჩუნებულია ფრანგული პიესის ქარგა, სასიყვარულო ფლირტის მოტივები; პერსონაჟები ქართულ ვარიანტში, ისე როგორც ფრანგულ დედანში ეძებენ ქალის გულის მოგების გზას და ხელმძღვანელობენ იმ აზრით, რომ უნდა იპოვონ ქალის „სუსტი მხარე“ ანუ მისთვის ყველაზე სანატრელი რამ, ფრანგული ტექსტის მიხედვით კი უნდა იპოვონ და შეარხიონ მის გულში ის მგრძნობიარე სიმი, რომელიც წარმოადგენს ქალის გულის გასაღებს. სასიყვარულო ურთიერთობებია აგრეთვე ანრი მელაკისა და ლუდოვიკ ჰალევის ერთმოქმედებიანი კომედიის – „თაიგული“, თემა. ეს ორი დრამატურგი არის მრავალი ვოდევილისა და კომედიის ავტორი, მაგრამ ისინი 1860 წლიდან გაერთიანდნენ როგორც ლიბრეტისტები და 20 წლის განმავლობაში ქმნიდნენ ჟაკ ოფენბახის ოპერეტების ლიბრეტოებს („მშვენიერი ელენე“ – 1864, – „პარიზის ცხოვრება“ – 1866, „პერიკოლა“ – 1868) და სხვა დიდი ოპერებისთვისაც (ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“). „თაიგული“ პირველად დაიდგა პარიზის პალე-რუაიალის თეატრის სცენაზე 1868 წლის 23 ოქტომბერს, გამოიცა ამავე წელს (Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Le Bouquet*, comédie en un acte, Paris, Michel Lévy Frères, éditeurs, 1868, 45 p.). ამ კომედიაში ეს არის მრავალფეროვანი ინტრიგები განუწყვეტლივ ებმის ერთმანეთს. პოლ გაიარდენს სასიყვარულო ურთიერთობა აქვს გაბმული ზედა სართულზე მცხოვრებ მეზობლის ქალთან, ანტონია ბრუნესთან, ცოლს, ჟანას კი ეუბნება, რომ საფინანსო ბირჟაზე დადის ოჯახის ბიუჯეტის შესავსებად. ჟანასთან მოდის ანტონიას მეორე საყვარელი, ბატონი ბიკოკე, რომელიც ცდილობს ჟანას თვალები აუხილოს და ამით ანტონიას მოაშოროს პოლ გაიარდენი. ამის დასამტკიცებლად მას მოაქვს პოლის ქუდი, რომელიც წამოიღო ანტონიას სახლიდან. კომედია ეყრდნობა ცოლ-ქმრის გონებამახვილურ დიალოგებსა და სიტუაციურ კომიზმს. ალ. ქუთათელაძის ამავე სახელწოდების კომედიის („თაიგული“, კომედია, 1 მოქ. გადმოკ. ალ. ქუთათელაძის მიერ, 1892 წ., 10 ფურც., საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 480, 1, №1179) თემა სიყვარუ-

ლია, მაგრამ ეს არის ქართველი ახალგაზრდების ურთიერთობა (აქ ოთხის ნაცვლად 6 პერსონაჟია და რა თმა უნა, ქართული სახელებით), რომელიც ქორწინებით მთავრდება. ორივე პიესაში, ფრანგულშიც და ქართულში, ინტრიგის საფუძველს ქმნის ქალისთვის მირთმეული თაიგული და მასთან დაკავშირებული გაუგებრობები. ამგვარად ქართულ დრამატურგიას შეემატა ალ. ქუთათელაძის კომედია, რომელშიც ოსტატურად არის გამოყენებული პიკანტური სიტუაციური კომიზმის ხერხები.

ავ. ცაგარლის „მშვენიერი ელენეს მაძიებელი“, კომედია-ფარსი სიმღერებით და კუპლეტებით (1892 წ., 34 ფურც. საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 480, 1, 1166) ჟაკ ოფენბახის ოპერა-ბუფს (ლიბრეტო ანრი მელაკისა და ლუდოვიკ ჰალევის) ემსგავსება მხოლოდ სათაურითა და მსუბუქი კომიზმით. ქართველი დრამატურგი ბერძნული მითის ნაცვლად თავისი პაროდის თემად ირჩევს თბილისელი მსახიობების პროფესიულ ცხოვრებას: ანტრეპრენიორები – ქრისტეფორე მახოხაშვილი და ექვთიმე ღომადე გააფთრებით ებრძვიან ერთმანეთს ელენე მშვენიერის როლის შემსრულებლის, ვარდო თაიგულოვის მოსაპოვებლად. ყველას ამ პიესის დადგმა უნდა, რადგან დრამა უკვე აღარავის აინტერესებს. ქაიხოსრო მახოხაშვილი მოტყუებით ცდილობს ვარდოსგან თანხმობის მიღებას, მაგრამ სიჩქარეში ხელს აწერინებს ექვთიმეს მიერ დატოვებულ პირობის ქალაღდზე; დარია ჭანჭურაძე ამ როლისთვის ტყუილებით დააშორეს საქმროს, მაგრამ პირობის ქალაღდის ხელმონერამდე მიიღო სატროფოს წერილი და გაიქცა მასთან. ავტორი ასეთი დრამატული კვიპროკოს საშუალებით ქმნის შთამბეჭდავ კომიკურ სცენებს, რაც მაყურებლის მოწონებას იმსახურებს.

ავქ. ცაგარელმა ქართულად გადმოაკეთა აგრეთვე ლუსიენ არნოს (ანტუან ვენსან არნოს ვაჟი, რომელიც ასევე მწერალია) ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია ლექსად „მარგერიტ ანჟუელი ანუ თეთრი ვარდი და წითელი ვარდი“ (Lucien Arnault (1787 – 1863, Oeuvres dramatiques, vol. 1, 1865; vol. 2, 1866; vol. 3, 1867. Marguerite d'Anjou ou la rose blanche et la rose rouge, tragédie inédite en 5 actes et en vers, vol. I, p. 361-475). ხელნაწერი დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში (ქართველი დედა, გადმ. არნოს ისტ., დრამიდან, 4 მოქ. ფრანგულიდან ავ. ცაგარლის მიერ, 1889, არქ. 480, 1, # 1046). მარგარიტა ანჟუელის როგორც დედოფლისა და გმირი დედის სახემ ცაგარელს შთააგონა ქართველი დედის მსგავსი პორტრეტის შექმნა.

საფრანგეთის ისტორიის ერთი ეპიზოდი, კერძოდ, დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის დროს არსებული ვითარება, მოსახლეობის სხვადასხვა ფენების სულიერი მდგომარეობა უდევს საფუძველად ალფონს დოდესა და ერნესტ მანუელის ერთმოქმედებიან კომედიას პროზად – „თეთრი მიხაკი“, რომელიც პირველად დაიდგა პარიზში, კომედი ფრანსეზის სცენაზე 1865 წლის 8 აპრილს (L'Oeillet blanc, comédie en un acte en prose par Alphonse Daudet et Ernest Manuell, troisième édition, Paris, Calmann Lévy, éditeur, 1881, 36p. L'Oeillet blanc, comédie représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre-Français, par les comé-

diens ordinaires de l'Empereur, le 8 avril 1865.) თბილისის ხელოვნების სასახლეში (თეატრის მუზეუმი) დაცულია ამ პიესის ქართული ადაპტაცია (მხოლოდ ერთი ნაწილი) შესრულებული შალვა დადიანის მიერ, სათაურით „ზამბახი“ (ა.დოდეს ერთმოქმედებიანი კომედია გადმოკეთებული ფრანციცულიდან შ. დადიანის მიერ – „ზამბახი“, ავტოგრაფი, 1929 წ., 19 ფურც., ფანქრით და მელნით). სცენა წარმოადგენს ბაღში, თავად გიტულ ჯაყელის ციხე-დარბაზის წინ მდებარე მოედანს. სცენის სიღრმეში მთელი სცენის სიგანეზე ერთი კაცის სიმაღლე და ნახევარი გალავანია შემოვლებული.

ფრანგულ პიესაში მოქმედება მიმდინარეობს საფრანგეთის დიდი რევოლუციის პერიოდში, 1793 წელს, ნორმანდიის წმინდა-ვაასტის (Saint – Waast) სახელობის შატოში, რომელიც მდებარეობს ზღვის პირას. შინაარსი ემყარება ემიგრირებული ფრანგი არისტოკრატების და მშრომელი ფრანგების დამოკიდებულებას ერთმანეთის მიმართ (კონვენტის წევრი, მისი ქალიშვილი და ემიგრანტი ახალგაზრდა მარკიზი). ინგლისში გადასული ფრანგი არისტოკრატების ერთი ჯგუფი ყოველ საღამოს იკრიბება ფრანგულ სალონში ვისიტის სათამაშო მაგიდასთან. მოხუცები (ინფანტერიის ოფიცერი, ჟანდარმერიის ოფიცერი, მონაზონი და მარშლის მეუღლე) ამბობენ, რომ სიყვარული აღარ არსებობს და მისთვის არავინ ჩაიდენს გმირობას. 16 წლის მარკიზი კი საპირისპიროს ამტკიცებს. მაშინ იქვე, სავარძელში გრაციოზულად მოკალათებული გრაფინია სთხოვს ამ ახალგაზრდას წავიდეს საფრანგეთში და მისი შატოს ბაღიდან სიცოცხლის რისკის ფასად ჩამოუტანოს თეთრი მიხაკი, რომელსაც საფრანგეთის ყვავილს ეძახიან. მარკიზი მიდის ამ დავალების შესასრულებლად. კომედიაში ძალიან ლაკონიურად და ობიექტურად არის ასახული ადამიანური ურთიერთობები რევოლუციის დროს საფრანგეთში დარჩენილ მოსახლეობასა და ემიგრანტ არისტოკრატებს შორის.

შ. დადიანს ეს კომედია ქართულ ნიადაგზე გადმოუკეთებია: მოქმედება ხდება საქართველოში, კერძოდ გურიაში, შეკვეთილში, ჯაყელების სასახლის ბაღში. პერსონაჟები ქართველები არიან – მთავრის შვილი სიო შალიკაშვილი, ასევე მთავრის, გიტულის ქალიშვილი ქეთევანი, მსახური ზალიკა, ეკა, რომლის დავალებითაც ემიგრანტი სიო არაღეგალურად ჩამოვიდა საქართველოში. მან ეკას (ემიგრანტი მთავრის ქალიშვილს) უნდა ჩაუტანოს საქართველოს მიწაზე ამოსული თეთრი ზამბახი. ფაბულა, სხვა მხრივ, ისე ვითარდება როგორც ფრანგულ ტექსტში, აქაც მოქმედება ისტორიულად დაშორებულ პერიოდში ვითარდება და ქართველებიც სათათრეთში წასული ემიგრანტები არიან, რომელთაც ეკრძალებათ სამშობლოში ჩამოსვლა. ეკას ისევე ენატრება სამშობლო როგორც ფრანგ გრაფინიას. თეთრი მიხაკი შ. დადიანს თეთრი ზამბახით შეუცვლია, მაგრამ როგორც ფრანგულ პიესაში, ასევე ქართულში, სამშობლოდან იძულებით წასულები გულით ნატრობენ იქ დაბრუნებას.

სიმბოლისტური თეატრის დამფუძნებელმა, მორის მეტერლინკმა სამმოქმედებიანი დრამა „მონა ვანა“ (Vanna 1909), ისე როგორც მანამდე, სიმბოლისტური დრამა „აგლავენა და სელიზეტა“ (1896) თავის მეგობარ ქალს,

მსახიობსა და თეატრის დირექტორს, ჟორჟეტ ლებლანს მიუძღვნა. ამ პიესის საფუძველზე ანრი ფევრიემ დადგა ლირიკული დრამა ოთხ მოქმედებად და ხუთ სურათად, რომელიც წარმოდგენილ იქნა 1909 წლის 13 იანვარს „პარიზის ოპერაში“. მეოთხე მოქმედება აფართოებს პიესას და უფრო გასაგები ხდება ამით. პიესა ხელმეორედ დაიდგა კომედი ფრანსეზში 1923 წლის 22 დეკემბერს შაბათს (*À partir de cette pièce, Henry Février a créé un drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, représenté le 13 janvier 1909 à l'Opéra de Paris. Le quatrième acte prolonge l'action et la rend davantage compréhensible. La pièce sera reprise à la Comédie-Française le samedi 22 décembre 1923*).

ამ პიესაში ავტორი იდუმალების უცნობი სამყაროდან სინამდვილისაკენ იხრება, ქმნის რეალური ადამიანების პორტრეტებს. მონა ვანას ხასიათსა და შინაგან ბუნებაში შერწყმულია რეალისტური, ნეორომანტიკული და სიმბოლისტური ტენდენციები და ამიტომ არის ის განსაკუთრებული. მონა ვანა სინამდვილისა და სამშობლოსთვის თავდადების სიმბოლოა. მისი აზროვნება და საქციელი შორს დგას ტრივიალურობისაგან. როგორც ჩანს, ქართველი ავტორი (რომლის ფსევდონიმიც – „ბ-ლი“ სამწუხაროდ ვერ გავხსენით, შესაძლებელია „ივანე ბარველი“, რაც თავისთავად ფსევდონიმია) მოიხიბლა მთავარი გმირის რომანტიკულ-პატრიოტული სულით და მძაფრი სიუჟეტით, რომელიც გამოიყენა საქართველოს ისტორიული წარსულის ასევე დრამატული მოვლენების გადმოსაცემად. სურამის ციხის ტრაგიკული ლეგენდის სა-ფუძველზე მან შექმნა ოსმალებთან ბრძოლისა და ქვეყნისთვის თავდადების შთაბეჭქდავი სცენები („მურად ფაშა“, დრამა სამ მოქმედებად, 1903 წ., ფონდი 480, 3, 218). ქართული სიუჟეტი ფრანგულის მსგავსად ვითარდება. სამშობლოდან გადახვეწილი ზურაბი ოსმალებს შეაფარებს თავს, იქ გახდება მათი ჯარის სარდალი მურად ფაშას სახელით და ალყას შემოარტყამს სურამის ციხეს. მისი შეყვარებულის, ქეთევანის მამამთილის დახმარებით მურად ფაშა შიმშილის ზღვარზე მყოფ ქართველ მეციხოვნეებს ჰპირდება საკვებს და დახმარებას თუ მასთან გამოგზავნიან ქეთევანს, რომელიც ქართველი სარდლის ლევან მურვანიშვილის ცოლია. ქეთევანი, ისე როგორც ვანა, მზად არის თავი გასწიროს სამშობლოსთვის.

დასკვნის სახით უნდა აღინიშნოს, რომ 1870-1920 წლებში ქართველი მაყურებელი ეზიარა ფრანგული თეატრის დიდ მრავალფეროვნებას, რაც სასარგებლო იყო ქართული ეროვნული თეატრის გაძლიერებისათვის.

XIX საუკუნის ფრანგულ თეატრში დრამა ყველაზე პრესტიჟული ჟანრია. ის წარმოიშვა XVIII საუკუნის სერიოზული ჟანრებიდან და ვითარდებოდა რომანის პარალელურად. ეს ჟანრი საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა სოციალურ რეალისტურ დრამად ემილ ოჟიეს, ფრანსუა პონსარის, ალექსანდრე დიუმას (შვილის) და ვიქტორიენ სარდუს პიესების სახით (Delon 2007: 498). მაგრამ აქამდე ფრანგულმა დრამატურგიამ საუკუნის დასაწყისიდან გაიარა განვითარების რთული გზა. ამ პერიოდში ჯერ კიდევ თამაშობენ კლასიკურ ტრაგედიებს და კომედიებს, მაგრამ მაყურებელი უკვე ამჯობინებს (De-

lon 2007: 389-390) მელოდრამას, რომელსაც უწოდებენ ხალხისთვის განკუთვნილ ტრაგედიას და ვოდევილს, რომელსაც შეარქვეს ხალხის კომედია. ჩნდება დიდი მოთხოვნილება თეატრზე, როგორც გართობის საშუალებაზე კინოსა და ტელევიზიის არარსებობის პირობებში. იხსნება სათეატრო დარბაზები დიდი დეკორაციებით და შედარებით რთული ტექნიკით. თეატრალური ხელოვნება სინთეზური ხდება სიტყვის, მუსიკის, ცეკვის და მხატვრობის მონაწილეობით.

XVIII საუკუნის ბურჟუაზიული დრამიდან წარმოშობილი მელოდრამა, ეს ახალი ჟანრი, განვითარების ოქროს ხანას აღწევს 1800 წელს პიქსერეკურის (Pixerecourt, Rene) პიესაში „კელინა ანუ საიდუმლოებით მოცული ბავშვი“ (Coelina ou l'Enfant du mystère) და გრძელდება 1823 წლამდე (Delon 2007: 497), თუმცა მაინც არ ქრება საბოლოოდ. ამას მოწმობს ადოლფ დენერის დრამის – „ორი ობოლი“, წარმატება 1875 წელს და შემდგომი პოპულარობა. მელოდრამა XX საუკუნეშიც აგრძელებს არსებობას ბულვარის თეატრებსა და კინოში. ეს ჟანრი შეეხო ყველა სოციალურ ფენას, რომანებისაგან გაიზიარა ინტრიგის ოსტატურად აგების და სოციალური ტიპების შექმნის ხელოვნება, მისი ემოციურობა იზიდავს მაყურებელს.

ვოდევილი გაჩნდა როგორც სიმღერა ჯერ კიდევ XV საუკუნეში, შემდეგ მას კუპლეტების სახით ამატებდნენ პიესებში, აქედან წარმოიშვა სახელწოდება კომედია-ვოდევილი, განვითარების უფრო მაღალ დონეზე დაკარგა კუპლეტები. XIX საუკუნეში ვოდევილი ძალას იკრებს ნაპოლეონის იმპერიის პირველივე დღეებიდან და ამ ეპოქის დრამატურგებს კარნახობს რიტმს, მოძრაობას და მძაფრ ემოციებს (Thomasseau 2006:172). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „მართალია, ვოდევილისა და მელოდრამის დიდი კულტურული მნიშვნელობა ეჭვსგარეშეა, მაგრამ თეატრის ენის განახლებას XIX საუკუნეში უნდა ვუმაღლოდეთ უფრო პოეზიას და რომანს, ვიდრე თვით თეატრს“ (Delon 2007: 371). ეჟენ სკრიბმა პირველი ვოდევილებიდან დანყებული – „დათვი და ფაშა“ (L'Ourse et le Pacha, 1820) და „მიშელი და კრისტინა“ (Michel et Christine, 1821), ამ პატარა ჟანრის უამრავი ერთაქტიანი პიესით მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება, თანდათან დახვეწა მისი წყობა და შექმნა ე.წ. „კარგად დანერილი პიესა“, სადაც თითოეული მოძრაობა თუ სიტყვა წინასწარ არის გათვლილი სცენური ეფექტისთვის. ისე როგორც სიმღერა, კარიკატურა და რომანი, ვოდევილი ქმნის თანამედროვე ტიპებს. სკრიბი ვოდევილებიდან თანდათან გადადის ზნე-ჩვეულებათა კომედიებზე, რომელთაც უწოდებს „დიდ ვოდევილებს“ („vaudevilles en grand“) (Delon 2007: 369). მას მიჰყავს კომედია რეალიზმისაკენ. მან განაახლა ასევე რომანტიკული ოპერის (ვერდის „სიცლიური მწუხრის ლოცვა“ – Les Vêpres siciliennes, 1855; მეიერბერის „ჰუგენოტები“ – Les Huguenots, 1836) და მუსიკალური კომედიის ლიბრეტოები (ფრანსუა ბუაელდიეს „თეთრი ქალბატონი“ – La Dame Blanche, 1825; დანიელ ობერის „ფრადიავოლო ანუ სასტუმრო ტერაჩინში“ – Fra-Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine, 1830). ამ ორ ჟანრში ის საუკეთესო იყო 1825-1850 წლებში. სკრიბის დიდმა გამოცდილებამ ხელი შეუწყო ოჟიეს, დიუმას (შვილი), სარდუს უფრო მნიშ-

ვენელოვანი საზოგადოებრივი პრობლემების ამსახველი პიესების შექმნას, სადაც შერწყმულია სენტიმენტალური ინტრიგა, პოლიტიკური იდეები და სოციალური დოქტრინები. ალ. დიუმა (შვილი) თავისი პიესის – „უძღები მამა“ (Un Père prodigue) წინასიტყვაობაში წერს: „ისეთი დრამატურგი, რომელიც ადამიანს ისე იცნობს როგორც ბალზაკი, თეატრს კი – როგორც სკრიბი, იქნებოდა ყველაზე საუკეთესო დრამატურგი როგორც ოდესმე არსებობდა“. სკრიბი და ლაბიში იმავდროულად პაროდის ვირტუოზები არიან. სკრიბის შემოქმედებამ მისცა სტიმული ლაბიშის ვოდევილებსა და კომედიებში საზოგადოებრივი ყოფის კარიკატურის შექმნას და ვოდევილის ფორმის განვითარებას, რომელიც მიდის უსიცოცხლო საზოგადოებრივი ცხოვრების აბსურდულობის ჩვენებად. სწორედ ეს განაპირობებს ვოდევილის წარმატებას. „ვოდევილი მართლაც არის სინამდვილის ამსახველი ჟანრი, რომელიც თავისი ცეცხლოვანი ტემპერამენტით ცდილობს დაენიოს ახალი ეპოქის ჩქარ ტემპს. ამის ყველაზე ცნობილი მაგალითია ლაბიშის „იტალიური ჩალის ქუდი“ (1851, 300 წარმოდგენა); პერსონაჟები სულმოუთქმელად დარბიან გათხოვილი ქალის მიერ დელიკატურ სიტუაციაში დაკარგული ქუდის საძებრად, მაგრამ ქუდი, რომელსაც ეძებენ ყველგან, იქვე არის შეუმჩნეველად, თავიდანვე. ასე რომ, ინტრიგა იფარგლება რუტინის, უაზრობის ბურლესკით“ (Delon 2007: 369). ლაბიშს თავის სიცოცხლეში არ სწყალობდა კომედი ფრანსეზი, მაგრამ XX საუკუნეში ის ამ თეატრის იმ 20 ავტორს შორის არის, რომელთაც ხშირად თამაშობენ: „პერიშონის მოგზაურობა“ (1906), „იტალიური ჩალის ქუდი“ (1938), „კაცი რომელიც ჩქარობს“ (1959), „სამში ერთი უბედნიერესი“ (1975). ასევე ვიქტორიენ სარდუ თავდაპირველად წერდა სკრიბის მსგავს ვოდევილებს („ბატისფეხური ნაწერი“ – Les Pattes de mouche, 1861), შემდეგ შექმნა პაროდია მოხუცი რომანტიკოსების სულისკვეთებაზე („ყეყეჩი მოხუცები“ – Les Ganaches, 1862) და როცა სოციალურ კვლევას მიჰყვო ხელი („ბენუატონების ოჯახი“ – La Famille Benoiton, 1866; „დანიელ როშა“ – Daniel Rochat, 1880) დიდად ემადლიერებოდა სკრიბს (Thomasseau 2006: 173). 4 წლით ადრე განქორწინების კანონის შემოღებამდე, რომლითაც 68 წლის დაგვიანებით (აიკრძალა 1816 წელს რესტავრაციის დროს) აღდგა განქორწინების უფლება, სარდუმ ამ პრობლემას მიუძღვნა კომედია „გავიყაროთ“ (Divorçons 1880).

როგორც ვხედავთ, საუკეთესო ვოდევილებმა ხელი შეუწყო ზნეჩვეულებათა და სახასიათო კომედიების წარმოშობას, რაც თავის მხრივ იდეური და სოციალური დრამებისა და კომედიების შექმნის საფუძველი გახდა. XIX საუკუნეში სცენაზე წარმოდგენილი ათასობით ფრანგული ვოდევილის ავტორებს შორის ზევით უკვე აღვნიშნეთ ნიჭიერი და ნაყოფიერი დრამატურგი და ლიბრეტისტი, პოეტი და შანსონიე კლერვილი, რომლის ვოდევილის, „მგრძნობიარე სიმი“ ქართული შესატყვისი შექმნა დავით მესხმა. ამ ეპოქის პიესებში ფართოდ გამოიყენება პაროდია საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი ცხოვრების ჩამორჩენილობის სამხილებლად. იქმნება რომანტიკული დრამების პაროდია, ასევე პაროდიას იყენებს ოპერეტის ჟანრი, რომელიც მეო-

რე იმპერიის დროს ფართოდ არის გავრცელებული. თავდაპირველად სცენაზე გამოდის ავტორთა წყვილის , კრემიე – ოფენბახის (Hector Crémieux 1828-1892) ოპერეტები („ორფეოსი ჯოჯოხეთში“, Orphée aux Enfers, 1858), შემდეგ სამეულის, მელაკი-ჰალევი-ოფენბახის „მშვენიერი ელენე“ (La Belle Hélène, 1864). „ამ ორი მხიარული და პაროდიული, ოფენბახის მუსიკის დაფდაფების რიტმზე აწყობილი ოპერეტის წარმატებას მოჰყვა ტრავმული და ხანგრძლივი შოკი. ბერძნული ანტიკურობის ყველა პერსონაჟი, რომელიც რენესანსის ეპოქიდან ტრაგიკულად აღიქმებოდა, გადააქციეს განწინილ ტიკინებად, სავალალოდ და სასაცილოდ რომ გამოიყურებოდნენ ბუფონურ ოლიპზე“ (Thomasseau 2006: 175).

ზემოთ განხილული ფრანგი და ფრანგულენოვანი ავტორები ძირითადად მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდნენ. ეჟენ ლაბიშის და ედმონ გონდინეს, კლერვილის და ლამბერ ტიბუსტის, ემილ დე ნაჟაკისა და ალფრედ ჰენეკენის, ჟაკ ოფენბახის, ანრი მელაკისა და ლუდოვიკ ჰალევის,(მოლიერი გამონაკლისია, მისი კომედიები თითქმის ყველა პერიოდში ითარგმნება) ლუსიენ არნოს, ალფონს დოდესა და ერნესტ მანუელის, ფრანსუა კოპეს და მორის მეტერლინკის პიესები (სახასიათო და ზნეჩვეულებათა კომედიები, ვოდევილი, ოპერეტა, ტრაგედია, ისტორიული დრამა) გახდა ქართველი მწერლების მიერ ორიგინალური პიესების შექმნის საფუძველი: ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთლის „ჯერ თავო და თავო“, დავით ერისთავის „სამშობლო“, დავით მესხის „სუსტი მხარე“, ალ. ქუთათელაძის „თაიგული“, შალვა დადიანის „ზამბახი“, ვ. გუნიას „თაგვის ბრალი“, „დედისერთა“ და „ორი გმირი“, ვ. აბაშიძის „გავიყარნეთ“, ავ. ცაგარლის „ქართველი დედა“ და „მშვენიერი ელენეს მაძიებელნი“.

დასახელებული ქართული პიესები პასუხობს ქართველი საზოგადოების პრობლემებსა და განწყობას, ევროპულთან მიმართებით არის წარმოჩენილი ქართული ზნე-ჩვეულებები, სატრფიალო და ოჯახური ურთიერთობები და ისტორიული წარსულის მნიშვნელოვანი მომენტები. როგორც ვხედავთ, ქართველმა მწერლებმა შეარჩიეს იმ ფრანგი დრამატურგების ნაწარმოებები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ფრანგული თეატრის განვითარებაში და დიდი რეზონანსი ჰქონდათ ევროპაში – ინგლისში, ესპანეთში, ავსტრიაში, რუსეთში (Gay 2007: 227-243). ქართულ-ფრანგული კროსკულტურული ურთიერთობის შედეგად ქართულ დრამატურგიაში შემოიჭრა ფრანგული კომედიისათვის დამახასიათებელი ზეანეული მხიარული განწყობილება, დაფუძნებული არაჩვეულებრივ მახვილგონიერებაზე, რაც ნამდვილად შეესაბამება ქართულ ხასიათს. ყოველივე ეს ხელს უწყობდა ქართული თეატრის მაცურებლის ტონუსის ამაღლებას და მისი სასიცოცხლო ენერჯის ზრდას.

ლაბიშის, კლერვილის, ნაჟაკის, ოფენბახის, მელაკისა და ჰალევის კომედიებსა და ოპერეტებში კომიკური სახეებისა და სიტუაციების შექმნის მრავალმხრივმა ხელოვნებამ გამოძახილი ჰპოვა და ხელი შეუწყო ქართული პიესების ამ მიმართულებით დახვეწას. რაც შეეხება ლუსიენ არნოს ტრაგედიას,

ფრანსუა კოპეს, ალფონს დოდეს და მეტერლინკის ისტორიულ დრამებს, ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ქართველი მწერლები სხვადასხვა ქვეყნის ისტორიის დრამატულ მომენტებს ყოველთვის უკავშირებენ საქართველოს ისტორიას და იყენებენ ეროვნული გრძნობების გასაღვიძებლად.

ასეთია აღნიშნულ პერიოდში ფრანგული დრამატული ნაწარმოებების და თეატრის რეფლექსია ქართულ კულტურულ სივრცეში.

დამონებანი:

- Chavchavadze, I. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Ots T'omad*. T'. 5. K'rit'ik'a. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1991 (ჭავჭავაძე, ილია. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. 5. კრიტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.)
- Delon, M., Melonio, F. *La Littérature française, dynamique et histoire*. II, Paris: Gallimard, 2007.
- Emelina, Jean. “La Bourgeoisie dans la comédie de moeurs du XIX siècle: execration et exaltation.” *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1984, №3, mai-juin, p. 414 – 431.
- Gachechiladze, A. *Nark'vevebi XIX Sauk'unis Meore Nakhevrის Dramat'urgiisa da Theat'ris Ist'oriidan*. Tbilisi: Sakartvelos metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1963 (გაჩეჩილაძე ა. *ნარკვევები XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1963.)
- Gay, Ignacio Ramos, V. *Sardou et la régénération du Théâtre anglais*.-Dans: Victorien Sardou, un siècle plus tard (Ducrey, Guy, dir.), Presses universitaire de Strasbourg, 2007, p. 227-243.
- Gunia, V. *Kartuli Teat'ri (1879-1889)*. Tbilisi: 1889 (გუნია ვ. *ქართული თეატრი (1879-1889)*. თბილისი: 1889).
- Karatygin, P. A. *Sbornik Teatraln'kh P'es, Mamen'in Synok*. Sankt-Peterburg: 1880 (Каратыгин, П. А. *Сборник театральных пьес, Маменькин сынок*. Санкт-Петербург: 1880).
- Merdr (Ceverin). *Entsiklopedichskij Slovar' Brokgaуza i Efrona*. SPb, 1890-1907 (Мердер (Северин). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. СПб, 1890-1907).
- Ormesson, J. *Une Autre Histoire de la Littérature française*, 2001, 2 volumes.
- Rey, Pierre-Louis. *La Littérature Française du XIX siècle*, 1993, Paris, Colin.
- Sardou, Victorien un siècle plus tard (recueil, dir. Ducrey, Guy). Presses universitaire de Strasbourg, 2007.
- Thomasseau, J.-M. “Le Théâtre et la mise en scène au XIX siècle”. Dans: *Histoire de la France littéraire, Modernités (XIX – XX siècle)*, dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety, PUF, Paris: 2006, p. 139 – 186.
- Umik'ashvili, P'. *Kartuli Teat'ri da Lit'erat'ura (50 ts'lis iubiles gamo)*. Journ. Moambe, 1900, №1 (უმიკაშვილი პ. *ქართული თეატრი და ლიტერატურა (50 წლის იუბილეს გამო)*. ჟურნ. მოამბე, 1900, №1).
- Vanna, Monna. *Pièce en 3 actes, représentée au théâtre de “L'Oeuvre” le 17 mai 1902* (Scène du Nouveau-Théâtre, direction de Lugne-Poe). Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909.

Rusudan Turnava
Nino Gagoshashvili
(Georgia)

Georgian Plays Inspired by the French Theatre (Adaptation in Georgian Dramaturgy of 1880-1920)

Summary

Key words: Georgian and French comedy, vaudeville and drama, adaptation, cross-cultural relations, the 19th c., V. Gunia, Av. Tsagareli, Ak. Tsereteli, Sh. Dadiani.

In the 19th c. translation of plays by European playwrights and their inclusion in the repertoire of the Georgian theatre was regarded as one of the significant directions, as this was a useful process of mutual acquaintance and exchange of values. “Translated literature is a treasure for intellectual progress and success of every people”, – well-known Georgian publicist and literary critic Petre Umikashvili noted, – “We partake of the success of the intellect of the world, its intellectual life, we adopt its education, partake of and sympathize with its joy and pain”.

The viewpoint of Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Valerian Gunia and others Georgian writers of that period concerning translations and adapted works are in full harmony with the modern criteria, such as: the translator’s creative talent, a good command of both languages and maximum approximation of the translation with the original. According to Valerian Gunia, adaptation of other authors’ works is an even more difficult process and, in addition to the above-mentioned the qualities, the author of an adaptation “must have the knowledge of life and human beings, sense of moderation, critical mind and aesthetical taste, he must study the laws of the stage and art of drama. Adaptation of a play is the same as writing of a play; often it is easier to compose a new play than to adapt a play in a proper and artistic manner.”

Valerian Gunia demanded from Georgian theatrical critics their high professionalism. As regards the theory of dramatic and stage art, he supported the use of existing European theories. His viewpoint concerning the attitude of criticism to a playwright and actor retains its urgency to the present day: “In our view, criticism should treat the playwright and artist so that not to defame him and not to enrage him with pain, to make him feel his flaws and errors simply and clearly and to indicate the good and the bad and not only by empty words, but also by examples. ...Bias, partiality and assessment with a preliminary intention are rust of criticism. No matter how talented criticism is, if it is stained with such rust, its action is vain and shameful. The power of criticism is in the truth and it must struggle only for the truth.”

From the second half of the 19th c. the Georgian theatre, in close cooperation with the Georgian playwrights, included in its repertoire not only Georgian works, but

also plays translated and adapted from the European languages, especially French. The Georgian theatre shared the aspiration of the European and in particular the French theatre towards the substitution of the Classicist and Romanticist direction by works reflecting the social and political environment. The new French theatrical aesthetics found its echoes in Georgian dramaturgy and theatre.

Along with the halls adorned with large decorations and improved theatrical equipment, this implied creation of synthetic art by means of merging words, music, painting and dancing. According to the taste of the public, Classical tragedy and Romanticist drama were replaced by melodramas and vaudevilles, the development of which was followed by character comedies of Scribe and Labiche. At the end of the 1850s and in the 1860s, social comedy and drama came into existence, combining sentimental intrigue, political ideas and social doctrines (Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou). At the same time, authors of the genre of operetta (Hector Crémieux, Offenbach, Henri Meilhac, Ludovic Halévy) by means of the wide use of parody fought against backwardness of any kind and obsolete forms.

On the basis of the archival materials, the Georgian plays created by Georgian authors in 1880-1920 by adaptation of the works of French playwrights – Labiche and Edmond Gondinet, Clairville and Lambert Thiboust, Émile de Najac and Alfred Hennequin, Jacques Offenbach, Henri Meilhac and Ludovic Halévy (Molière is an exception, as his comedies are translated in almost in all periods), Lucien Arnault, Alphonse Daudet and Ernest Manuel L'Épine, François Coppée and Maurice Maeterlinck were studied. These are: historical drama *Two Heroes* (V.Gunia), vaudeville *The Only Child* (V.Gunia), comedy *Every Man for Himself* (An.Tsereteli), comedy *The Impostures of Scapin* (Ak.Tsereteli), vaudeville *The Vulnerable Side* (D.Meskhi), comedy *Bouquet* (Al.Kutateladze), comedy *Iris* (Sh.Dadiani), historical drama *Motherland* (D.Eristavi), comedy-farce *Seekers of Fair Helen* (Av.Tsagareli), historical drama *The Georgian Mother* (Av.Tsagareli), historical drama *Murad Pasha* (unknown author). Noteworthy enough, the identity of some French authors and titles of plays were ascertained, the reviewer's pen name was also deciphered.

One-act vaudeville *La Corde Sensible* (Heartstring) by Clairville and Lambert-Thiboust was staged for the first time at Paris Vaudeville Theatre in 1851, its text was published in the same year. This play was adapted in the Georgian manner by David Meskhi in 1900 (*The Vulnerable Side*, vaudeville in one act, 16 pages, 1900, adapted by D.Meskhi, collection 480, 1, 1650). In the Georgian version of this vaudeville, based on a love intrigue, the main characters – two girls and two boys are the Georgians, the French realia are also replaced by Georgian – canary birds – by favourite birds of the Georgians, swallows, the monster – by veshapi (dragon), French money, 1733 livres – by three hundred and seven and a half roubles. Nevertheless, the pattern of the French play, the motifs of love flirting are mostly preserved; the characters in the Georgian version, as in the French original, are seeking the way to win a woman's heart and are guided by the idea that they must find the woman's "vulnerable side", something which is most desirable for

her, whereas according to the French text, they must find and touch the heartstring which represents the key to a woman's heart.

The White Carnation, comedy in one act, by Alphonse Daudet and Ernest Manuel L'Epine, first staged at Comédie-Française in Paris on April 8, 1865, is based on one episode of the history of France, namely, the situation of the Great Bourgeois Revolution, the spiritual state of the various strata of the population.

In the French play, action takes place during the period of the Great French Revolution, in 1793, in the chateau of Saint-Waast, Normandy, situated on the seaside. The plot is based on the attitude of immigrant French aristocrats and French workers towards each other (a member of the Convention, his daughter and an immigrant young marquis).

Sh. Dadiani adapted this comedy in the Georgian manner: the action takes place in Georgia, in particular, in Guria, Shekviteli, in the garden of the Jaqelis' Palace. The characters are the Georgians – Sio Shalikashvili, son of the chief, Ketevan, daughter of chief Gitul, servant Zalika, Eka, on the orders of whom immigrant Sio has arrived in Georgia illegally. He must deliver to Eka (daughter of the immigrant chief) a white iris grown on the Georgian soil. In other respect, the story develops as that in the French text, here too the action takes place in a historically distant period, and the characters are the Georgians, who have immigrated to a Muslim country and are banned from entering their motherland. Eka misses her motherland as much as the French countess. Sh.Dadiani replaced the white carnation by a white iris, but both in the French and the Georgian plays, the forcibly resettled characters are eager to return to their motherland.

The plays selected by Georgian writers and the manner of the adaptation, their Georgian stage versions allow us to evaluate the peculiarity and significance of the Georgian-French cultural dialogue. These French plays drew a wide response in Europe, at the same time being in tune with the problems and mood of the Georgian public, here the Georgian customs and traditions, amorous and family relations as well as significant moments from the historical past are demonstrated with respect to their European counterparts. The elevated merry mood, based on remarkable quick-wittedness, characteristic of French comedy, was introduced into Georgian dramaturgy, which undoubtedly is close to the Georgian character. All this facilitated lifting the mood of the spectators and increasing their vital energy.

The analysis of the adapted historical dramas shows that Georgian writers always related the dramatic moments of the history of various countries with the history of Georgia and resorted to them in order to arouse national feelings in the public.

**Анна Мурадова
Русудан Турнава
(Грузия)**

Ассирийские переводы пьес Мольера в Грузии¹

Предки современных ассирийцев были одними из первых христиан на Востоке. Ассирийская (восточная) церковь в Селевкии-Ктесифоне возникла приблизительно в III веке.

Ассирийское население Грузии представляет собой потомков древних арамейцев. Они относятся к семитам арамейского происхождения и исторической родины считают Месопотамию. Арамейский относится восточной ветви семитских языков. Среди ассирийского населения Грузии распространен новоязычный язык, а именно диалекты восточного арамейского: урмийский, салмаский и ванский.

Кавказские ассирийцы этнически довольно однородны. Они относятся к переднеазиатским племенам. В XIX-XX веках использовался термин «айсор», который происходит от армянского „ассор“ т.е. от ассирийца. Среди ассирийцев были распространены самопроизводные имена: Атурай, Сурай, Калдай...

Впервые о проживании ассирийцев в Грузии упоминается в «Картлис Цховреба», в сочинении Леонтия Мровели (рукопись царицы Анны, с древних времен до XIII века). В VI веке с именем 13 ассирийских отцов связано развитие монастырской жизни в Грузии. После падения Византийской империи кавказские и ближневосточные христианские общины, среди них ассирийцы, обосновались в Грузии. Предположительно, одна часть ассирийцев, притесненных мусульманами, поселилась в Восточной Грузии.

Во второй половине XVIII века, по инициативе Ираклия II беженцы из Ближнего Востока, курды и ассирийцы были поселены в Кахетии. Немного позднее несколько ассирийских семей поселились также в Западной Грузии (ჭუმბურძი... 2016).

В 1912-1913 годах во время войны на Балканах и Первой мировой войны новая большая волна ассирийцев прибыла в Грузию из Ирана и Турции (ჭუმბურძი... 2016).

В 1917 – 1920 годах русские казаки, армяне и ассирийцы воевали против ту-рок и курдов ворвавшихся в Персию. В 1917 году правительство большевиков приказало войскам Кавказского фронта, остававшихся еще в Персии и в Турции, вернуться на родину. Так началась ассирийская трагедия 1918 года. Принято

¹ Работа выполнена в рамках проекта финансируемого Национальным Научным Фондом Шота Руставели – «Французы в Грузии и рефлексия французской литературы в грузинском культурном пространстве XVII – начала XX веков.» – контракт №217722.

признанным, что в то время северо-западные районы Персии были под полным контролем турков. Но это не полная правда. Часть русской армии в составе казачьих отрядов под командованием Николая Николаевича Бараташвили не повиновалась ни Керенскому и ни правительству большевиков позднее (Генерал Бараташвили принял эту фамилию и княжеский титул от Ираклия второго, на самом деле он был потомком славных князей Микадзе. Имя его матери – Федосия Александровна Силаева).

Николай Николаевич Бараташвили¹ стал командиром Кавказского фронта и успешно противостоял туркам с июля 1917 года. В июне 1918 года генерал Бараташвили вместе с английским командованием создал отряды в помощь английской армии, чтобы остановить наступление турок на Индию. Но удалось формировать только один отряд вместо четырех, в состав которого входили казаки оставшиеся в Персии, армяне и ассирийцы. Этим отрядом командовал полковник Лазар Бичерахов. Отряд вел бои против турков и курдов с февраля по июль 1918 года, но к сожалению противник прорвал их фронт. В самый разгар боев, в июле-августе 1918 года ассирийцы покидали Урмию в трех направлениях: на севере – по направлению Нахчевани, на юге – в сторону Месопотамии и на востоке – в сторону Табриз – Гамадан. В указанном районе присутствие войск генерала Бараташвили и персидской бригады казаков спасло многих ассирийцев. Хотя революция 1917 года оказалась таким же трагическим для ассирийцев как и для грузин и русских.

Тбилиси постепенно стал центром политического и культурного развития ассирийцев. В столице Грузии собрались деятели борющиеся за объединение ассирийцев, такие как врач Фрейдун Атурая, раввин Биньямин Бит Арсанис, врач Баба Бит Фахрад и другие. 1917 году образовалась «Ассирийская социалистическая партия», в этом же году составили «Урмийский манифест свободного ассирийского союза», который представлял собой программу создания свободной ассирийской автономии. 1918-1921 годах часть ассирийцев была ориентирована на Россию, а вторая часть поддерживала основной курс Грузии – на Европу. Во второй половине 30-ых годов часть ассирийцев стала жертвой коммунистических репрессий.

Ассирийцы достигли некоторых культурных и материальных успехов. Ассирийцы долины стали хорошими строителями, декораторами, они изучили ремесло в итальянской школе Тбилиси, это стиль альфреско(стиль разрисовки домов). Также они были малярами, каменщиками. Среди них появились владельцы кирпичного завода, состоятельные коммерсанты, так же как и писатели, поэты, переводчики и артисты. А ассирийцы из юго-восточной Турции жили высоко в горах, они так и назывались – горские ассирийцы. Они были пастухами и не могли себе найти работу в Закавказье, поэтому они шли дальше на север – в 1920-е годы многие из них поселились в Ленинграде, в Москве, Воронеже, на Украине, частично в Краснодарском крае.

¹ Николай Николаевич Бараташвили родился во Владикавказе в 1865 году, непосредственно после смерти отца.

Изучение арамейского языка и культуры в Грузии стоит на прочной основе. После учреждения Института Востоковедения Академии Наук Грузии отделом семитологии руководил академик Константин Церетели. По его инициативе в Тбилисском Государственном Университете была создана кафедра еврейско-арамейской филологии.

Труды Константина Церетели по арамейской диалектологии стали фундаментом изучения проблем этой научной области и дали стимул ее интенсивному развитию в мировой ориенталистике. Константин Церетели признан главой арамейской диалектологии. В его трудах большое место занимают грузино-восточные языковые и культурно-исторические отношения. Среди них нужно отметить следующее: «Грамматика современного ассирийского языка», Тбилиси, 1968, 398 ст. (учебник), «Арамейский Язык», Тб., 1982, 222 ст., Ассирийские сказки (перевод), Тб., 1975.

Современная ассирийская литература сформировалась в XIX веке, Ее лучшими представителями являются классик Биньямин Бит Арсанис, Фрейдун Атурая, Султан Марджу Ганиев, В. Саркисов и Шабу. Известны две драмы Биньямина Бит Арсаниса: Милат или нация (Национальный Архив Грузии, Ф. 480, Оп. 2, Дел. 1220) и Мирза Бадал и Марона (Ф. 480, Оп. 2, Дел.1221); так же Хор-хор, водевиль в 1 действии Султана Марджу Ганиева (Ф.480, Оп.2. Дел.1222) и Тре кпийни (Два голодных) В. Саркисова и Шабу (Ф. 480, Оп. 2, Дел. 1223).

Фрейдун Бит-Абрам (псевдоним Фрейдун Атурая) родился в 1891 в селе Чарбаш неподалеку от города Урмия (Иран) . Обучался в русской православной миссии в Урмии, после чего был направлен в гимназию в Тбилиси. Окончив гимназию, получил высшее медицинское образование в Харькове. В 1915 году, после окончания медицинского университета, стал военным врачом в русской армии. В 1917 году вместе с Биньямином Арсанисом (см. ниже) и Баба Бит Пархад основал Ассирийскую социалистическую партию, выступал за создание ассирийской автономии на Ближнем Востоке. После окончания Первой Мировой войны жил и работал в Тбилиси. Был арестован, обвинен в шпионаже в пользу Англии и национализме и умер в тюрьме в 1926.

С 1924 по 1926 г. Атурая писал политические обзоры в газете “Заря Востока”. Он автор многочисленных стихов, до сих пор популярных среди ассирийцев, в том числе “Нышра д Тхуми” (“Орел из Тхуми”), положенной на музыку и ставшей неформальным гимном ассирийских патриотов.

Фрейдун Атурая был многосторонне талантливым человеком. Он хорошо владел медициной и военным делом, одновременно писал произведения разных жанров, пьесы и стихи. Говорил и писал на ассирийском и русском языках. Он основал газету “Кувхва Дмадинха» и журнал “Накуша” где публиковал свои произведения. Газета была еженедельная, подписка стоила 2 рубля в год. Стихи Фрейдун Атурая стали народными песнями, печатались в урмииской газете «Кох-

ва” (звезда). Он автор шести книг, куда вошли пьесы и взгляды о драматическом искусстве.

Биньямин Гиварниз Арсанис (Хнаньшев, Арсанис-Хан) родился в 1883 г. в селе Дигяла, близ Урмии. С 1901г. обучался в Ставропольской духовной семинарии, в 1902 г. переведен в Донскую семинарию (г. Новочеркасск), в 1908г поступил в Лазаревский Институт восточных языков в Москве, который окончил в 1911 и начал работу в училище при православной миссии в Урмии в качестве преподавателя русского языка, психологии и церковной истории. В 1914 году заведовал русской школой в городе Хой (северный Иран). В 1917-18 гг. он был членом Ассирийской социалистической партии, принимал активное участие в делах ассирийских беженцев. В 1920-х гг. был преподавателем ассирийской школы в Мосуле (Ирак), с 1930 г. жил и работал в Иране. Автор книг по истории ассирийцев, переводчик, писатель, собиратель ассирийского фольклора. Умер в 1957г.

24 сентября 1902 года сыновья Константина Яковлевича Зубалашвили, Леван (1853-1914), Степан (1860-1904), Петр (1862-1903) и Яков (второе имя – Жак, жил во Франции – 1876-1941) чтобы увековечить имя отца заложили фундамент Народного Дома (теперь Театр Марджанишвили), который построили позже. В то время в Европе и в России часто строили такие дома для культурных мероприятий, спектаклей и концертов. Строительные работы закончились в 1907 году, освятили 7 апреля 1909 года. Народный Дом имел зал на 630 зрителей, спектакли проводились на 12 языках, как драматические, так и оперные.

Именно в Народном Доме Зубалашвили проходили спектакли ассирийского Народного Театра на ассирийском языке в 1910 – 1920 годах. Здесь проходила деятельность Фрейдун Атурая как режиссера, артиста и переводчика. В репертуаре театра были спектакли на ассирийском и переводы на ассирийский с европейских языков. Первая премьера прошла 1910 году, играли пьесу Мольера «Лекарь поневоле» на ассирийском языке, перевод Каша Муш Бит Бабила.

В Национальном Архиве Грузии хранятся переводы пяти пьес Мольера на ассирийский (фонд 480, опись 2):¹ 1. Жорж Данден, пер. Заая Бит Эваза, 1912г. (№836); 2. Прodelки Скапена, пер. Джала Бабу Бит Малика, 1912г. (№ 841); 3. Доктор поневоле, пер. Каша Муши Бит Бабила 1913г. (№855); 4. Скупой, пер. Фрейдун Атурая, 1913г (№956); 5. Мнимый больной, пер. Фолуса Бит Саргиса, 1914 г (№1078). Так же в Тбилисском Дворце Искусства (Музей Театра) хранятся афиши 12 ассирийских пьес представленных на сцене Народного Дома Зубалашвили. Пьесы относятся 1912-1920 годам. На афишах указаны заглавия пьес, авторы и переводчики, актеры, режиссеры, помощники режиссера, сценаристы, суфлеры и дежурные члены администрации театра. Так же написано время и место проведения спектакля, цена билета и адрес типографии афиши. Афиши составлены на русском языке, некоторые имеют ассирийский текст. Одна афиша только на ассирийском.

¹ Авторы благодарят Александра Федоровича Строева за оказанную помощь в поисках материалов этого труда.

Афиша пьесы Мольера – «Жорж Данден» примерно выглядит так:
Городской Народный Дом имени К. Я. Зубалова (фонд 59, дело 47582)
В пятницу, 29-го июня 1912 года
Ассирийским Драматическим Кружком
Будет представлена комедия в 3 действиях
Жорж Данден
Соч. Мольера
Перевел Заая Бит-Эваз
Пред спектаклем будет произнесено несколько слов
О цели театра – Ф. Атурая
Участвующие лица:
Анжелика Г-жа А. Бит-Тума
Клодена (служ. Анжелики) Г-жа Г. Бит-Аслан
Жорж Данден(муж Анжелики) Г-н Бит-Шагальди
.

Режис. Ф. Атурая
Сценариус Ю. Бит-Савра-Бакус
Суфл. Б. Бит-Даниил
Дежурный член правления А. Бит-Аслан
Начало ровно в 8 часов вечера

Тифлисская Электротпечатная Х. Г. Хачатурова, Крузенштернская №4

Ассирийские переводы пьес Мольера одно из проявлений мирового интереса к творчеству французского комедиографа. Жизнерадостные и глубоко человеческие персонажи Мольера оказались приемлемы и близки к сердцу ассирийского народа. Творческая концепция автора подразумевает классическую близость к природе, соблюдение меры и равновесия. В его пьесах не найти двух идентичных слуг, так как каждый имеет хоть одно персональное качество. Персонаж не определяется только одним его сильным пороком, на пример, богатый Гарпагон скупой, но он влюблен в бедную Мариану; Тартюф лицемер но не может скрыть свое чувство к жене Оргона.

Безгранична фантазия и воображение Мольера, он создал множество разных характеров, легко переходя с одного жанра к другому: после фарса (“Лекарь поневоле”) и комедии-балета (“Мнимый больной”) к комедии интриг (“Проделки Скапена”) и к комедии характеров (“Большие комедии” – “Скупой”, “Тартюф”, “Дон Жуан”). До Мольера комедия была слабой, с экстравагантными темами и условными персонажами. Он создал новую комедию (Castex 1977: 253-254). Мольер отказывается от необыкновенных сюжетов потому что думает, комедия должна быть близка к реальности больше чем другие жанры. Он был знаком с разными кругами общества и смог точно передать нравы и обычаи своего времени: прециозность провинциальных девиц, педантичность врачей, пристрастие буржуа к дворянским титулам. Его типы глубоко человечны, совсем не похожи на

искусственных, условных персонажах ранних комедий. Эти архетипы принадлежат ко всем временам. Из под покровы комизма выступают серьезные темы: начиная со "Смешных жеманниц", где высмеянные лакеями провинциальные девицы теряют уважение к родителям и надежду на счастливое будущее. В комедиях "Школа жен" и "Школа мужей" Мольер затрагивая главные проблемы семьи поднимает их на уровень буржуазной драмы. При всем комизме "Тартюфа" привлекает внимание трагедия Оргона, попавшего под влиянием лицемерного Тартюфа. Такие образы как Гарпагон, Жор Данден, Скапен, Арган могут существовать везде и всегда, они универсальны, но в пьесах Мольера уже появляются картины повседневной жизни, описание социального положения. Его персонажи "преждевременно отвечают требованиям драмы Дидро: они все чаще показаны в социальных отношениях, с характерными деталями, которые выражают конкретное положение, конкретный класс общества" (Cazalbou 1972: 81). "В его галерее портретов буржуазия составляет большинство и особенно она находит полное выражение в театре. Комедия Мольера еще глубже пускает корни в социальную реальность эпохи» (Cazalbou 1972: 83). Тут можно отметить, что участь и роль буржуазии до сих пор вызывает большой интерес в современном мире и требует изучения ее новой роли (Ратиани 2015 : 68,69). Очень богата палитра мольеровского комизма – буфоннада ("Мнимый больной", "Мещанин во дворянстве"), утонченный комизм ("Амфитрион"), разнообразный комизм ("Скупой», "Тартюф"), умеренный комизм ("Мизантроп")).

Знаменательно отношение философов просветителей к сочинениям Мольера. Его театр представляет арсенал для размышления и полемики философов. По мнению Мерсие (Louis-Sebastien Mercier, 1740-1814, философ, драматург и литературный критик эпохи Просвещения) шедевр Мольера это безусловно "Тартюф". Вольтер предпочитает эстетику "Мизантропа», но "Тартюф" для него более актуальный и полезный. Руссо предпочитает "Мизантропа" так как "Тартюф разоблачает угрозу фанатизма без обращения к обществу, «Мизантроп» напротив, под критикой нравов ставит проблему политического и социального режима" (Delon 1972: 94-95).

Первые театральные постановки Мольера на ассирийском языке относятся к середине XIX века, когда в Урмии начали появляться первые школы. Многие школы учреждались и финансировались иностранными христианскими миссиями, в том числе и французскими. Интерес к французскому языку в Персии в том числе и среди ассирийцев, был велик, поэтому грамотные ассирийцы были в той или иной степени знакомы с творчеством французских писателей и драматургов. Более того, образование того времени для дворян и богатых людей подразумевало хорошее знание французского языка и знакомство с французской литературой.

Будучи христианами, ассирийцы были ориентированы на изучение западноевропейских языков и литературы, в том числе светской. Имена классиков мировой литературы были знакомы им со школьной скамьи и драматические произведения французских, английских и итальянских авторов вызывали интерес у публики.

К началу XX века при многих школах имелись драматические кружки, ставившие спектакли на ассирийском, русском и других иностранных языках. Осуществлялись переводы шедевров мировой драматургии: пьес Мольера, Шекспира, Гоголя.

Ассирийцы Тбилиси поддерживали эту традицию: в 1910 г. было создано Театральное общество ассирийцев Тифлиса (Шотапута театрета д атураи ბ ტიფლის). В том же году состоялась премьера пьесы Мольера «Лекарь поневоле» (перевод Муши Бабилла). На премьере присутствовало очень много зрителей (Осипов 2007: 116).

Первым руководителем театра был Шлимун Бит Малик-Баба, позже – Фрейдун Атурая. В 1920-е годы на сцене ассирийского театра ставили драмы «Горе» и «Первые искры» д-ра Фрейдуна Атурая.

В нашем распоряжении оказалось 5 пьес, представленных в период с 1912 по 1914 гг. в Цензурный комитет при наместнике в Тифлисе с целью проверки и получения разрешения постановки пьес. Как видно из резолюций для ознакомления с текстами пьес Цензурный комитет привлекал ассирийцев (И. Акопова, А.Бадалова, И. Арсаниса). Все пьесы получили одобрение цензурного комитета ввиду того, что в них не обнаружилось ничего предосудительного. До одобрения цензурой пьесы не печатали типографским способом, а подавали в виде рукописей, на русском подавалась машинопись, исключение составляет отпечатанная пьеса «Проделки Скапена» – видимо, она уже раньше прошла цензуру.

«Жорж Данден», пер. Заая Бит Эваза, 1912 г. предворяется резолюцией цензора наместника на Кавказе графа Иллариона Ивановича Воронцова – Дашкова в г. Тифлисе, с подписью А. Канипфера (подпись неразборчива) от 26 июня 1912 г. (разрешено для представления на сцене), а также рукописными резолюциями А. Бадалова и Ишо Акопова (их должности неизвестны). Тетрадь содержит 56 страниц рукописного текста на урмийском диалекте ассирийского (новоарамейского) языка. На титульном листе заглавие пьесы и имя переводчика написаны на русском языке. Далее следует список действующих лиц, оригинальные имена персонажей сохранены. Перевод близок к оригиналу.

Пьеса «Скупой», пер. Фрейдуна Атурая, 1913 г. представляет собой рукопись. Предворяется резолюцией цензора наместника Его Величества на Кавказе в г. Тифлисе Гровурга (? Фамилия цензора написана неразборчиво) от 29 июля 1913г., а также рукописной резолюцией Ишо Акопова (должность неизвестна).

Пьеса представлена в виде рукописи, 82 страницы текста на урмийском диалекте ассирийского (новоарамейского) языка. На титульном листе название пьесы и имя переводчика даны на ассирийском, русском и французском языках (на французском только название пьесы). Далее следует список действующих лиц. Имена действующих лиц совпадают с оригинальными, но Марианна названа Марьям, а Жак носит имя Якуб. Текст является переводом пьесы.

Пьеса «Мнимый больной», пер. Фолуса Бит Саргиса, 1914г. в рукописном виде с резолюцией цензора наместника Его Величества на Кавказе графа Иллариона Ивановича Воронцова-Дашкова в г. Тифлисе, В. Котова от 17 декабря 1914 г, а также резолюцией настоятеля домового церкви св. Ефрема Сирина, ассирийским связным И. Арсаниса. Тетрадь содержит 65 страниц рукописного текста на урмийском диалекте ассирийского (новоарамейского) языка. Титульный лист написан от руки на двух языках (ассирийском и русском). Русский текст: «Мырья дуглана (Мнимый больной), комедия въ 3 действиях, соч. Ж. Б. Мольера. Пер. Фомуса Давидовича Бит Саргиса.

Текст пьесы предваряется небольшим предисловием на ассирийском языке, где рассказывается о пьесе и ее авторе.

Далее следует список действующих лиц. Действующие лица пролога отсутствуют. Основные действующие лица носят те же имена, что и в оригинале, однако Луизон названа Лизой. Пролог отсутствует, пьеса начинается с первого действия. Текст пьесы представляет собой перевод.

Пьеса «Доктор поневоле», пер. Каша Муши Бит Бабила 1913 г представляет собой рукопись. Предваряется резолюцией цензора наместника Его Величества на Кавказе в г. Тифлисе за подписью Гровурга (? Фамилия цензора написана неразборчиво) от 29 июля 1913г., а также рукописной резолюцией Ишо Акопова (должность неизвестна).

Тетрадь содержит 104 страницы рукописного текста на урмийском диалекте ассирийского (новоарамейского) языка. На титульном листе название пьесы и имя переводчика написаны на русском языке. Пьеса предваряется предисловием переводчика на ассирийском языке. Далее следует список действующих лиц. Имена у персонажей ассирийские: Калупа (доктор), Бакос (его брат), Саго (сосед), Шамо (отец), Дамьянос (сын Шамо), Андриос (друг Дамианоса), Бадри (везир), Лука (слуга). Женских персонажей нет. Пьеса представляет собой адаптацию, довольно далекую от оригинала.

Пьеса начинается с разговора крестьянина Кальюпы и его брата Бакоса. Они ссорятся, так как Кальюпа беден и вместо того, чтобы работать и содержать семью, пьянствует. В ответ на упреки Бакоса Кальюпа рассказывает, что он ученый человек, шесть лет работал помощником у главного врача. Бакос обвиняет брата в том, что тот пьет с утра до вечера и бездельничает, хотя у него четверо детей и их приходится содержать Бакосу. Начинается перебранка.

Появляется Саго, сосед братьев. Он пытается вмешаться в их конфликт, опасаясь драки, но Бакос советует ему не лезть не в свое дело. Саго предлагает Кальюпе найти работу, но тот работать не хочет. Бакос жалуется, что его брат не берется ни за какое дело. В результате Саго оказывается втянутым в ссору, возникает драка и Бакос побит. Бакос задумывается о мести.

Появляются везир Бадри и Лука, слуга богатого человека по имени Шабу. Лука жалуется, что хозяин задал ему непосильную работу. Им нужна помощь. Ба-

кос их не видит, он размышляет, как отомстить Кальюпе за побои и оскорбление. Они встречают Бакоса. Им нужен выдающийся лекарь, и Бакос рассказывает, что Кальюпа умеет лечить людей, так как он известный врач, и все его пациенты выздоравливают.

Лука спрашивает, где можно увидеть этого лекаря. Бакос указывает на место, где Кальюпа заготавливает дрова. Лука удивлен, что такой знаменитый доктор заготавливает дрова. Бакос объясняет, что Кальюпа скромный человек, поэту одевается бедно, а еще у него имеются причуды, поэтому иногда ведет себя как сумасшедший. Не следует обращать на это внимание, так как при этом обладает великой ученостью, он главный среди всех врачей. Он будет отказываться помочь больному и даже скажет, что он не лекарь, но верить этому нельзя. Чтобы убедить Кальюпу лечить больного, требуется его побить. Бадри благодарит Бакоса. Бадри и Лука уходят на поиски Кальюпы.

Кальюпа рубит дрова в лесу и поет. Бадри слышит его песню и стук его топора. Кальюпа прекращает рубить дрова, берет бутылку и пьет из нее вино. Потом, пьяный, затягивает песню. Подходят Лука и Бадри, Бадри обращается к Кальюпе, тот не понимает, чего хотят от него эти люди. Лука и Бадри сомневаются, о том ли великом лекаре идет речь. Удостоверившись, что перед ними действительно человек по имени Кальюпа, они оказывают ему почести как великому лекарю, а он считает, что перед ним сумасшедшие. Кальюпа объясняет, что он не лекарь, а крестьянин. Бадри бьет его палкой, как советовал ему Бакос. Кальюпа соглашается с тем, что он лекарь и уходит с Бадри и Лукой.

Далее действие разворачивается в доме Шабу. Бадри рассказывает хозяину дома о Кальюпе, называя его выдающимся лекарем. Бадри предупреждает, что Кальюпа настолько мудр, что кажется сумасшедшим, но слава о нем распространилась повсюду. Входит Кальюпа в шляпе и объясняет, что лекарям положено носить шляпы. Шабу сомневается в способностях лекаря, но Кальюпа убеждает его. Бадри защищает Кальюпу, подтверждая, что он великий лекарь. Шабу рассказывает, что у него есть сын Дамианос, и этот сын серьезно болен и никто не может его вылечить. Кальюпа берется излечить Дамианоса. Появляется Дамианос. Он не может говорить, издает какие-то странные звуки. Кальюпа не понимает, на каком языке говорит Дамианос. Шабу объясняет, что в этом и заключается болезнь Дамианоса: он не может членораздельно говорить и из-за этого его не могут призвать на военную службу. Кальюпа делает вид, что осматривает больного. Шабу требует найти способ излечить сына. Кальюпа говорит ерунду, ссылаясь на Аристотеля. Потом спрашивает, знает ли Шабу «старый язык» (*lishana atiqā*), то есть средневековый сирийский язык, используемый в наши дни только как литургический. Шабу говорит, что не знает, и Кальюпа говорит бессмысленные слова вперемешку с религиозными терминами. (В тексте Мольера Сганарель говорит на смеси латыни и греческого). Шабу поражается учености Кальюпы. Кальюпа продолжает нести научнообразную бессмыслицу. Чтобы излечить больного, Кальюпа советует уложить

его в постель и давать ему хлеба, размоченного в вине: по его мнению это поможет расшевелить язык, так как обычно этим кормят попугаев, чтобы они заговорили. Шабу приказывает принести хлеба и вина Дамианосу.

Шабу хочет заплатить Кальюпе, тот не решается брать деньги, но Шабу его уговаривает и Кальюпа берет увесистый кошелек. Кальюпа радуется, что работа лекаря приносит такие деньги. Шабу уходит, появляется Андреос. Он просит Кальюпу о помощи. Кальюпа принимает его за пациента, но Андреос объяснет, что не болен. Он друг Дамианоса и хочет выручить его, спасти от службы в армии и от гнева отца. Кальюпа отказывается помогать Андреосу, но тот протягивает ему кошелек и Кальюпа соглашается помочь. Андреос объясняет, что болезнь его друга притворная и поэтому никто из докторов не мог найти ее причину.

Андреос переодевается помощником лекаря. Отец Дамианоса ни разу не видел его, поэтому не сможет его опознать. Кальюпа признается Андреосу, что он не доктор, но ему нравится эта работа, тем более, что со всех сторон к нему приходят новые пациенты.

В следующей сцене Кальюпа беседует с Лукой. Лука рассказывает Кальюпе о больной женщине, за излечение которой можно получить 25 туманов. Кальюпа берется ее лечить и заочно ставит диагноз.

Кальюпа приходит вместе с Андриосом в дом Шабу. Шабу жалуется на то, что лекарство не помогло его сыну, тому стало хуже. Кальюпа отвечает, что это хороший признак: раз больному хуже, то лекарство помогает. Шабу спрашивает, кто такой Андреос, Кальюпа представляет его как своего помощника. Появляются Дамианос и Лука. Кальюпа отводит Шабу в сторону, чтобы он не видел, как общаются Дамианос и Андреос и рассказывает о том, что нашлось новое лекарство. В это время Дамианос ничаниет разговаривать с Андреосом. Шабу не может поверить, что его сын заговорил. Дамианос говорит, что не хочет разлучаться с другом и идти в армию.

Шабу благодарит доктора, они вместе уходят. Кальюпа хвастается, что его лекарство помогло и, отвлекая внимания Шабу, рассказывает ему о новом чудодейственном лекарстве, которое разогревает кровь. Шабу жалуется на то, что с его сыном хочет общаться молодой человек Андреос, который может дурно на него повлиять. Кальюпа согласен с тем, что надо ограждать сына от дурного влияния и ругает Андреоса так, как будто не знаком с ним.

Появляется Лука и говорит, что Дамианос сбежал с Андреосом благодаря хитрости лекаря. Шабу в гневе.

Появляется Бакос. Он видит Луку и спрашивает, что это за дом. Он интересуется судьбой лекаря, которого он посоветовал Луке. Лука отвечает, что лекаря собираются повесить. Бакос сокрушается и рассказывает, что это его брат и спрашивает, в чем тот провинился. Лука объясняет, что Кальюпа отнял сына у отца. Бакос просит отпустить брата.

Приходит Шабу. Он сообщает, что Кальюпу отправят в тюрьму и повесят. Кальюпа умоляет смягчить наказание, но Шабу отвечает, что наказание назначит полиция.

Появляются Андреос и Дамианос. Андреос кается, что сбежал с деньгами Шабу, но переменил свое решение и не хочет поступать нечестно, тем более, что он получил наследство 2000 туманов и это позволит освободить Дамианоса от военной повинности и необходимости жертвовать собой. Кальюпа говорит, что это его ученость спасла Дамианоса. Бакос согласен и говорит, что Кальюпа заслуживает не виселицы, а почета. Андреос призывает забыть обиды. Кальюпа прощает Бакоса, который втравил его в опасную историю, но требует от него уважения и призывает не сердить лекаря.

Поскольку в пьесе отсутствуют женские персонажи, сюжет изменен, вместо любовной линии – дружба двух юношей, один из которых притворяется больным, чтобы избежать призыва в армию. Отсутствуют сцены с кормилицей, а вместо Мартины, жены Сганареля, появляется его брат Бакос, упрекающий Кальюпу в пьянстве. Также опущена сцена с двумя крестьянами, пришедшими к Сганарелю за лекарством, вместо нее о больной женщине, требующей лечения, рассказывает Лука. Несмотря на существенные изменения, большинство диалогов переведены практически дословно.

Пьеса «Прodelки Скапена», пер. Джала Бабу Бит Малика, 1912 отпечатана типографским способом. Предваряется резолюцией цензора наместника на Кавказе в г. Тифлисе подписью В. Котова от 12 декабря 1912 г. (разрешено для представления на сцене).

Брошюра содержит 87 страниц текста на урмийском диалекте ассирийского (новоарамейского) языка, набрано восточносирийским вариантом сирийского алфавита. Текст является адаптацией пьесы Мольера. Персонажи носят ассирийские имена: Йосип (Октав), Курьякос (Сильвестр), Рувель (Скапен), Августус (Аргант) Шихели (Жеронт), Аврахам (Леандр), Антон (Карл). Женские персонажи отсутствуют, за счет чего пьеса существенно сокращена, при этом некоторые диалоги персонажей переведены практически дословно, с некоторыми сокращениями.

Остановимся более подробно на адаптации пьесы «Прodelки Скапена». В переложении Джала Бабу Бит Малика пьеса существенно сокращена. Полностью удалена любовная линия, вокруг которой строится сюжет оригинальной пьесы. Женские персонажи в пьесе отсутствуют. Возможно, такая кардинальная переделка пьесы объяснялась временным отсутствием в труппе ассирийского театра актрис, однако точные обстоятельства, побудившие переводчика допустить столь существенные изменения, нам не известны. В пьесе осталась одна сюжетная линия: двум молодым людям, Курьякосу и Аврааму, нужно быстро раздобыть существенные суммы денег, в чем им помогает обманщик Рувель. Рувель также наказывает отцов молодых людей за скупость и требовательность.

Как уже было упомянуто выше, герои пьесы носят ассирийские имена. Место действия не указано, но, судя по многим деталям, история разворачивается в Иране. Нам ничего не известно относительно костюмов и декораций, так как никаких фотографических снимков спектакля не было обнаружено. Несмотря на то, что автор поместил героев в Иран, в пьесе сохранено и часто встречается французское обращение *monsieur* (*munsior*), использование которого вполне уместно в речи образованных иранцев. Имеющиеся в пьесе диалоги по большей части являются дословным переводом, однако, существенные изменения внесены не только в общий сюжет, но и в некоторые детали. Таким образом, пьеса становится не только приближенной к знакомым зрителям иранским реалиям, но и более смешной. Можно предположить, что подавляющее большинство зрителей, будучи образованными людьми, были знакомы с оригинальной пьесой, поэтому ее перенесение на иранскую почву могло создавать дополнительный комический эффект.

Пьеса начинается с рассказа о денежных проблемах молодого человека по имени Курьякос, который познакомился и подружился с приезжими из Табриза (*bneī Tabriz*) и проиграл им деньги. Курьякос опасается, что отец узнает о пропаже 200 туманов (туман – денежная единица, принятая в Иране) и делится своими опасениями с Рувелем. Рувель хвастается своим умением с помощью хитрости и уловок решать всяческие затруднения и вызывается помочь Курьякосу. Деньги необходимо вернуть сегодня же.

Августус, отец Курьякоса возвращается из путешествия, его встречают Курьякос и Рувель. Рувель не дает Августусу отругать Курьякоса за растрату 200 туманов, о которой он уже знает. Рувель сообщает, что сам отругал Курьякоса и внушил ему должное уважение к отцу. Тот порицает сына за пристрастие к азартным играм, а Рувель угрожает возможным самоубийством сына из-за 200 туманов. Августус согласен с тем, что жизнь сына дороже денег, однако требует их возвращения. Рувель обвиняет его в бессердечии. Курьякос благодарит Рувеля за помощь, но ему требуется раздобыть нужную сумму до вечера. Рувель обещает ему с помощью хитрости.

В следующем действии Августус и Шихели, отцы двух молодых людей, рассуждают о воспитании сыновей. Появляется Авраам, сын Шихели. Шихели недоволен Авраамом, так как Рувель рассказал о его недостойном поведении и растрате денег. Появляется Рувель. Авраам сердит на него и хочет его побить. Но Рувель жалуется и рассказывает о том, как на него напали разбойники и избили до крови. Рувель признается в том, что ранее обманывал Авраама и пугал его ночью. Поскольку Рувель нужен Аврааму, тот прощает его. Задача Рувеля – раздобыть деньги, растраченные Авраамом.

Далее Рувель разговаривает с Августусом и рассказывает, что к его сыну пристал вымогатель и угрожает ему холодным и огнестрельным оружием. Речь идет о жизни и смерти. Ситуацию спасет сумма в 70-80 туманов для выкупа и хороший конь, а также 20 туманов на упряжь и прочие расходы. Августус поначалу

не соглашается, но Рувель уговаривает его, Августус соглашается выдать ему 200 туманов. Рувель делает вид, что спешит уплатить выкуп.

После этого Рувель встретит Шихели и рассказывает о том, что и с его сыном случилось несчастье: Авраам встретил двух курдов, которые пригласили его пить чай, а потом наставили на него ружья и похитили его, заперев в крепости, а теперь требуют выкуп в 500 туманов за его освобождение в ближайшие два часа. Шихели спешит дать Рувелю деньги для выкупа.

Рувель встречается с Авраамом и говорит ему, что добыл деньги. Авраам очень рад. Рувель признается, что обманул его отца. После этого Рувель рассказывает о своей хитрости Курьякосу.

Рувель встречает Шихели и тот интересуется освобожден ли его сын. Рувель говорит, что самому Шихели угрожает опасность. Шихели умоляет помочь. Рувель прячет его в мешок, потом изображает голосом человека, говорящего на другом диалекте (шапытная), который ищет Шихели и бьет мешок палкой. Рувель делает вид, что прогоняет обидчика. Шихели вылезает из мешка.

Курьякос встречается Августуса и рассказывает про нападение агрессивного шапытная.

Августус и Шихели встречаются и рассказывают друг другу о произошедшем с ними. Они понимают, что Рувель обманул их и сердятся на него. Появляется Антон. Антон рассказывает, что с Рувелем произошло несчастье, он едва жив. Появляется Рувель, его прощают за его проделки. Рувель просит избить его палкой, но Шихели отказывается. Рувель решает устроить пир в знак примирения. На этом пьеса заканчивается.

При том, что пьеса подверглась существенным сокращениям, многие диалоги переведены практически дословно, наиболее яркие моменты пьесы сохранены. Многие французские реалии заменены на более близкие зрителям: пистолы, эюк заменены на туманы, присутствующий в оригинале турок, пригласивший Скапена и Леандра на галеру превращается в курдов, которые похищают и уводят Авраама в крепость (ситуация, вполне знакомая иранским и турецким ассирийцам начала XX века, когда похищения людей и разбойные нападения на ассирийцев не были редкостью). Имена персонажей характерны для ассирийцев того времени.

Результатом переложения стала яркая и динамичная комедия, написанная живым и выразительным языком, несомненно, интересная зрителям того времени. В центре внимания автора переложения оказывается конфликт отцов и детей, а проделки Рувеля направлены на то, чтобы продемонстрировать отцам ценность жизни и свободы их сыновей.

Таким образом, мы видим, что ассирийский театр использовал перевод пьес Мольера, знакомых зрителям либо в оригинальной версии, либо в русском переводе так и их адаптацию к местным реалиям, что делало персонажей более близкими зрителям и создавало более сильный комический эффект. В случае адаптации из пьесы удалялись все женские персонажи, что, возможно, объяснялось

меньшим количеством женщин в театральной труппе. Следует заметить, что запрета на игру в театре для женщин у современных ассирийцев нет, так что отсутствие женщин в адаптациях пьес Мольера трудно объяснить с точки зрения культурных особенностей.

Распространение и восприятие пьес Мольера в других странах Востока как Турция, Египет и Персия говорит о большой силе притяжения произведений французского комедиографа, который сатирой и смехом может освободить общество от вредных и негуманных нравов и обычаев.

Франкофония в Турции широко распространилась в XIX веке, но до этого исторические события способствовали возникновению близких политико-экономических и культурных связей. В XVI веке в Османской империи открылись французские школы, там готовили дрогманов, которые участвовали в дипломатических и коммерческих переговорах. В будущем, именно эти школы, возникшие на территории Леванта стали основой для формирования INALCO (Национальный Институт Восточных Языков Цивилизации) во Франции.

В конце XVIII и в XIX веке Османская империя и Франция не могли больше противостоять интересам Англии и Австрийской империи, поэтому они поддерживали друг друга против них. В конце XVIII века Турки приглашали французских экспертов для реформы армии и создания школ европейского типа. Французский постепенно стал вторым языком в Турции. Основанием Галатасарайского лицея франкофония достигла апогея в стране. Французский использовался не только в отношениях с иностранцами, а также между местными этнически-религиозными группами. В 1854-1910 гг. язык Мольера был рабочим языком Министерства Иностранных Дел Османской империи. О распространении французского языка и литературы свидетельствует опись 3500 французских книг изданных в Турции в 1839-1922 гг. и 600 периодических французских изданий 1868-1945 годов. Списки составлены турецким дипломатом, ученым и издателем Синаном Кунералпом (Aksoy 2010: 138).

На основе вышеуказанных культурно – политических связях между этими странами в полне естественным кажется большой интерес к пьесам Мольера в Османской империи.

В этом отношении привлекают внимание два перевода пьесы Мольера – «Школа жен» (1662) на турецком языке. Первый перевод в стихах ,согласно оригиналу, выполнен в 1860 году Ахмедом Вефиком – Паша (1823-1891) а второй, 1941 года, прозаический, принадлежит Бедретину Тунсел и Сабагату Еиубоглу, двум лекторам из университетов Анкары и Стамбула.

Ахмед Вефик – Паша, государственный деятель Османской империи, дипломат, переводчик (знал 16 языков) и великий визир с 1882 года занимался научной и литературной работой до конца жизни. Он перевел и адаптировал 16 пьес Мольера. В ту эпоху султан Магмуд II (1785-1839) и его сын Абдулмесид I покровительствовали образованию и культуре. В 1821 году Магмуд II создал

«Палату перевода» где сначала работали греки а потом турки. Его мать, французская дворянка Еме дю Бюк де Ривери(Aimee du Buc de Rivery) известная под именем Накшиди(Nakshidi) была родственницей Жозефин Бонапарт. Шатобриан упоминает Магмуда II в своих мемуарах под названием «Замогильные записки».

Вефик-паша получил образование в Королевском Коледже Сен –Луи когда его отец был переводчиком в Османском посольстве в Париже.

Выбирая для перевода пьесы Мольера, Вефик-паша верил, что не смотря на двухвековой промежуток и различные социо-культурные обстоятельства турецкое общество могло принять эти пьесы и преодолеть социальную и религиозную нетерпимость. Вефик-Паша один из первых переводчиков Мольера на турецкий, специалисты (Ефеоглу 2015:163) считают язык его перевод устарелым, отмечают некоторые ошибки в передаче сюжета, но это объясняется особыми трудностями для дебютанта и тем, что турецкий язык 1860-ых не был еще основательно сформирован, имел множество диалектов. Положительным можно считать стремление Вефика передать стих Мольера также стихами.

Второй турецкий перевод «Школы жен» приготовленный Тунселем и Еиубоглу оценен критиком (Ефеоглу 2015 : 163,164) как конгениальный, лингвистически совершенный, который создает впечатление оригинального произведения. Прозаический вариант позволил переводчикам лучше сохранить острую сатиру этой пьесы на попытку пренебрегать естественными условиями брака, подвергать женщину насилию, показать непримиримость Мольера к притворной добродетели.

Рассматривая переводы как полезную культурную интеракцию, турецкие литературоведы особо отмечают большую роль, которую сыграли пьесы Мольера в обогащении и развитии турецкой драматургии и театра: « На самом деле турецкий язык и литература получили всю пользу от переводческой деятельности. Серьезный уровень нашей турецкой культуры на сегодняшний день свидетельствует об этом. Для этого идеала на протяжении двух веков истории турецкие интеллектуалы обращались к французской культуре, и там они восприняли не только французские ценности но и мировые ценности. Не теряясь в иностранной атмосфере, турецкая культура, язык и литература были восстановлены благодаря переводу, такому, на пример, как «Школа жен» Мольера.»(Ефеоглу 2015 : 165)

Грузины полюбили Мольера как самого близкого и понятного для грузинской природы и характера. Переводить Мольера на грузинский язык начали в первой половине XIX века и достигли пика в 70-ых годах, а после, всегда переводили его на протяжении XX века. Среди переводчиков Мольера известные грузинские писатели: Акаки Церетели, Димитрий Кипиани, Иване Мачабели, Георгий Туманишвили, Коте Месхи, Александре Имедашвили, Иване Мачавариани и другие. Можно сказать, что Мольер никогда не уходил с грузинской сцены. Большая часть переводов адекватна, но есть адаптации соответствующие грузинским нравам и обычаям. Так на пример, Акаки Церетели, знаменитый поэт и общественный

деятель на основе русского перевода сделал 1873 году адаптацию пьесы «Плутни Скапена». Он добавил сцены с грузинскими реалиями, ловкий и прозорливый слуга Скапен стал похож на грузинского персонажа, но воодушевляющий комизм Мольера был сохранен. Эта комедия имела большой успех 1870 годах на сценах в Тбилиси, Кутаиси и в поселках. Сам Акаки Церетели был режиссером и играл роль Жеронта. Комедии Мольера стали одним из основ развития и обогащения грузинской драматургии и театра в XIX веке. Дух Мольеровских пьес отразился в комедиях Георгия Эристави и Зураба Антонова. По словам А. Церетели, наместник М.Воронцов называл Г. Эристави грузинским Мольером.

Отношение грузин к Мольеру особенно хорошо выражает мнение публициста и критика Александра Сараджишвили (1851 – 1914): «В Грузии ни одного иностранного писателя не знают так хорошо как Мольера. Его комедии нам нравятся больше чем другие, его смех нам передается легко и жизнерадостно и его слово нам совсем не чуждо как бы между Мольером и нами не было двух столетий. Как бы этот человек наш родственник . Когда грузин хвалит иностранца, сперва говорит: он добрый, честный, умный и наконец добавит: одним словом, настоящий грузин. Мы можем сказать, что Мольер настоящий грузин. Первым долгом потому , что каждый талантливый человек любой племени принадлежит всему миру да еще по той причине, что Мольер своим характером и нравом наш близкий родственник . . . мы тоже носители всех этих качеств и это единство характера. Есть тайная связь между грузинской сценой и Мольером» (Коллекция национального центра рукописей Грузии, №372).

Представляем список грузинских переводов и адаптаций Мольера:

- Любовь– целительница – неизвестный грузинский переводчик, 1831, Москва, рукопись, Национальный центр рукописей.
- Брак поневоле – перевод с французского Димитрия Кипиани, 1862.
- Лекарь поневоле – адаптация Иване(Окро) Эристави, 1866.
- Станарель или мнимый рогоносец – перевод с французского Елены Кипиани, 1871.
- Плутни Скапена – адаптация с русского Акакия Церетели, 1873.
- Жорж Данден или одураченный муж – перевод с французского Коте Месхи, 1877.
- Жорж Данден или одураченный муж – перевод с французского Георгия Туманишвили, 1878.
- Мнимый больной – перевод с французского Димитрия Кипиани, 1879.
- Любовь– целительница – перевод с французского Димитрия Кипиани, 1879.
- Сицилиец или Любовь – живописец – перевод с французского Димитрия Кипиани, 1879.
- Смешные жеманницы – перевод с французского Елены Кипиани – Лортипанидзе 1883.
- Скупой – перевод грузинских студентов в Санкт-Петербурге, 1884.

• Блистательные любовники – перевод с французского Димитрия Кипиани, 1894.

• Тартюф, или обманщик – перевод с французского Иване Мачавариани, 1901

В заключение нужно отметить дружескую атмосферу в которой работали и творили грузинская и ассирийская труппы в Народном Доме Зубалашвили в 1910-1920 годах. Их взаимное уважение и симпатии выражены и в тех адресах, которые ассирийская труппа преподнесла Ладо Алекси-Месхишвили 1913 году в связи с тридцатилетием деятельности на сцене и Коте Кипиани в 1914 году в благодарность за 45 лет выступления на сцену.

Ассирийские, грузинские и турецкие переводы пьес Мольера стали естественной частью ассирийской, грузинской и турецкой литератур. Имеются сокращения, но полное удаление женских персонажей нигде не наблюдается в грузинских и турецких переводах. А в адаптациях ассирийские, грузинские и турецкие переводчики внесли такие изменения, которые соответствуют национальному характеру и культурно-историческому окружению.

Литერатура:

Aksoy, Ekrem. *La Francophonie en Turquie de l'Empire a nos jours. Documents pour l'Histoire du français langue étrangère ou seconde.*, 2007, № 38/39, p.57 – 66.

Asuruli Zghap'rebi. Asurulidan Targmna, Sheadgina da Ts'inasi't'q'vaoba Daurto K'onst'ant'ine Ts'eretelma. Tbilisi: gamomtsemloba “nak'aduli”, 1975 (ასურული ზღაპრები. ასურულიდან თარგმნა, შეადგინა და წინასიტყვაობა დაურთო კონსტანტინე ნერეთელმა. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).

Cazalbou, Jean, Sevely, Denise. *Moliere precurseur de la comédie sérieuse et du drame bourgeois.* Europe, Gloire de Moliere, 1972, №523 – 524, novembre – decembre, p. 79–91

Chumburidze D., Kokrashvili Kh., Salaridze L., K'ik'nadze V. *Sakartvelo–Rusetis Urtiertoba XVIII-XXI Sauk'uneebshi.* T. I. Tbilisi: gamomtsemloba “meridiani”, 2016 (ჭუმბურიძე დ., ქოქრაშვილი ხ., სალარიძე ლ., კიკნაძე ვ. საქართველო–რუსეთის ურთიერთობა XVIII–XXI საუკუნეებში. ტ. I, თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016).

Delon, Michel. *Lectures de Moliere au XVIII siècle – Europe, Gloire de Moliere.* 1972, №523–524, novembre-decembre, p. 92 – 101.

Efeoglu, Ertugrul. *Les Deux Traductions en Turc de l'Ecole des Femmes.* Synergie Turquie, 2015, №8. P. 157 – 166.

K'omakhia Mamuk'a. “Asurelebi”. Ts'-.shi: *Etnosebi Sakartveloshi.* Tbilisi: 2008 (კომახია მამუკა. „ასურელები“. წგ.-ში: ეთნოსები საქართველოში. თბილისი: 2008).

Mogonebebi Ekim Preidun Aturais Shesakheb. Misi Mosagonari Shemokmedebiti Saghams Masalebi. Chat'arda Sakartvelos Asuruli Akh'algazrduli Organizatsiis – “Ninevia” Mier Ek'at'erine Bit'k'ashis Tavmjdomareobit. Tbilisi: 2018, 12 Ivni (მოგონეები ექიმ ფრეიდუნ ათურაიას შესახებ, მისი მოსაგონარი შემოქმედებითი საღამოს მასალები. ჩატარდა საქართველოს ასურული ახალგაზრდული ორგანიზაციის – „ნინევის“ მიერ ეკატერინე ბიტკაშის თავმჯდომარეობით. თბილისი: 2018, 12 ივნისი).

- Osipov S. G. *Doktor Freyduan Aturaya*. Journ. Milta, 2002 (Осипов С. Г. Доктор Фрейдун Атурая. Жур. Милта, 2002).
- Osipov S. G. *Acciriytsy v Tbilisi*. Tbilisi: 2007 (Осипов, С. Г. *Ассирийцы в Тбилиси*. Тбилиси: 2007).
- Peradze Liana. *Aleqsandre Sarajishvili*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1983 (ფერაძე ლიანა. *ალექსანდრე სარაჯიშვილი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1983).
- Rati'ani Irma, Letodiani Gubaz, Ts'erediani Archil. "Burzhua Me-19 Sauk'unis Kartul Dramat'urgiashi". *Lit'erat'uruli Dziejani*, XXXVI, 2015 (რაციანი ირმა, ლეთოდიანი გუბაზ, წერედიანი არჩილ, „ბურჟუა მე-19 საუკუნის ქართულ დრამატურგიაში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXXVI) 2015).
- Russkoe Slovo. Ezhednevnyaya Gazeta* (Moskva). 18 aprelya, 1901 (*Русское Слово, ежедневная газета* (Москва), 18 апреля 1901).
- Sado S. *Materialy k Biograficheskomu Slovaryu Acciriytsev Possii*. M.: izdatelstvo abyshko, 2006 (Садо С. *Материалы к биографическому словарю ассирийцев России*. М.: издательство О. Абышко, 2006).
- Sakartvelos Erovnuli Arkivis Pondi №480* (საქართველოს ეროვნული არქივის ფონდი №480).
- Tbilisis Khelovnebis Sasakhlis (teat'ris muzeumis) Pondi №59* (თბილისის ხელოვნების სასახლის (თეატრის მუზეუმის) ფონდი №59).
- Tbilisis Khelovnebis Sasakhlis (teat'ris muzeumis) Lado-Aleksi Meskhishvilisa da K'ot'e Q'ipianis Pondebi* (თბილისის ხელოვნების სასახლის (თეატრის მუზეუმი) ლადო-ალექსი მესხიშვილისა და კოტე ყიფიანის ფონდები).

Anna Muradova
Rusudan Turnava
(Georgia)

Assyrian Translations of Molière's Plays in Georgia

Summary

Key words: Assyrian manuscripts, the sssyrians in Georgia, Molière in assyrian, turkish and georgian, translations and adaptations.

The paper analyses for the first time the manuscripts of the Assyrian translations of five plays by Molière, which are preserved at the National Archives of Georgia (Collection 480, description 2). Each manuscript was deciphered and compared with the French original. It was identified that three plays – George Dandin (George Dandin, or the Abashed Husband), Le Malade imaginaire (The Imaginary Invalid) and L'Avare (The Miser, or, the School for Lies) represent more or less adequate translations) (translated by Zaaia Bit Evazi, Freidun Aturaia, Folus Bit Sargis), whereas the other two – Les Fourberies de Scapin (The Impostures of Scapin) and Le Medecin malgré lui (The Doctor in Spite of Himself) are adaptations (authors Kasha Mush Babila and Jala Babu Bit Malika).The

manuscripts are dated to 1912-1914. The 12 posters, preserved at the Georgian Art Palace (Museum of Theatre), confirm that Molière's plays in the Assyrian language as well as some original plays by Assyrian authors (A Broken Heart, script – O.Bit-Pira; The Devil and an Old Man – T.Tkhumnaia) were staged in 1912-1920, at the Zubalashvili Public House (the present-day K.Marjanishvili Theatre). The Zubalashvili House became an international theatre for Tbilisi troupes, where actors of the Georgian, Assyrian, Armenian and other nationalities offered their performances.

Especially noteworthy is the Assyrian adaptation of *Les Fourberies de Scapin* (The Impostures of Scapin) by Jala Babu Bit Malika. Here the love motif, around which the French original is constructed, is removed altogether. Women characters are also absent. The reasons of this significant change is not clear as it was not prohibited for women to act on the stage. Only one plot line remained in the adapted play: two young men, Kurikos and Abram urgently need a large amount of money, and in attaining this goal, they are assisted by trickster Ruvel. As Scapin in Molière's play, here Ruvel punishes the fathers of the young men for their stinginess and strictness. The characters of the play have the Assyrian names widespread at that time. The place of action is not mentioned, but according to the details it is obvious that the scene is set in Iran. However, the address monsieur (munsior) is used, which was quite acceptable in the society of the educated Iranians. Many dialogues were translated exactly, but certain changes were made not only to the overall plot, but also to the details. Thus, owing to the local realia, the play became closer to the Iranian audience and funnier at that. The French currency – pistoles and écus – are replaced by ten roubles, instead of the Turk who invited Scapin and Léandre to the ship, the Kurds appear, who kidnap Abram and take him to the fortress (this situation was very familiar to the Assyrians of Iran and Turkey, who lived there at the beginning of the 20th c. At that period they were attacked and kidnapped by robbers).

Thus, as a result of adaptation, a comedy was created by impressive comic means, in which the main conflict is formed by the opposition between fathers and sons. Ruvel's tricks are directed against the fathers in order to make them appreciate their sons' life and freedom.

Francophonie became widespread in Turkey in the 19th c., but before that the historical developments facilitated the formation of close political, economic and cultural relations. In the Ottoman Empire, French schools were set up as early as in the 16th c., where dragomans were trained who participated in diplomatic and commercial negotiations. In the 20th c. exactly this school, created on the Levant territory (the countries of the Eastern part of the Mediterranean Sea), became the basis for foundation of the National Institute for Oriental Languages and Civilizations (Institut national des langues et civilisations orientales – INALCO) in France.

In 1854-1910 the French language was the working language of the Ministry of Foreign Affairs of the Ottoman Empire. The dissemination of the French language and literature is confirmed by the description of 3500 French books, which were published in Turkey in 1839-1922, as well as by 600 periodical editions of 1868-1945.

Against the background of these cultural and political relations, the interest shown in Molière's plays in the Ottoman Empire is quite natural.

The present article discusses two Turkish translations of Molière's comedy *L'école des femmes* (The School for Wives) (1662). In 1860 the play was translated in verse by Ahmed Vefik Pasha (1823-1891), whereas in 1941 a prose translation was made by Bedrettin Tunsel and Sabahattin Eyüboğlu lecturers of the Universities of Ankara and Istanbul.

Vefik Pasha was an Ottoman diplomat and translator, Grand Vizier from 1882. He was engaged in scholarly and literary activities throughout his life. He translated and adapted 16 plays by Molière. Critics of the Turkish literature consider that the language of Vefik Pasha's translations is obsolete, they also point to his errors made in the process of rendering the plot, which, they believe, was mostly due to the fact that the norms of the Turkish language was not formed at that period. As the merit of the translation should be regarded its poetical form which corresponds to the French original.

Turkish critics refer to Tunsel and Eiyüboğlu's translation as "congenial", which, according to them, produces the impression of an original work. The prosaic version allowed the translators to retain to a greater extent the sharp satire of the play, which combats violence against women and false virtue.

Evaluating these translations as a useful intercultural action, Turkish literary critics stress the significant role played by Molière's plays in the development of Turkish dramaturgy and theatre.

The study also illustrates the attitude of the Georgian writers and figures of theatre towards Molière's work. Translation of his plays into Georgian began in the first half of the 19th c. reaching the peak in the 1870s. Molière's plays were also performed on the Georgian stage onwards, in the 20th c. too. Among the translators were famous Georgian writers: Akaki Tsereteli, Dimiti Qipiani, Ivane Machabeli, Giorgi Tumanishvili, Kote Meskhi, Aleksandre Imedashvili, Ivane Machavariani and others. It may be noted that Molière's plays have never left the Georgian stage.

The history of the Assyrian, Georgian and Turkish translations and performances of Molière's plays demonstrates that this cultural interaction made a great contribution to the development of the Assyrian, Georgian and Turkish national dramaturgy and theatre.

The overall background of the article is the history of the Georgian-Assyrian political and cultural relations in the 19th-20th cc.

Tbilisi gradually became the centre of the political and cultural development of the Assyrians. The figures struggling for unification of the Assyrians were assembled in the capital of Georgia. These were: doctor Freidun Aturaia, Rabi Benjamin Bit Arsanis, doctor Baba Bit Fahrads and others. In 1917 the "Assyrian Socialist Party" was founded, in the same year, the "Manifesto of the Free Assyrian Union of Urmia" was drafted, which represented the program for creation of the free Assyrian autonomy

ანა მურადოვა
რუსუდან თურნავა
(საქართველო)

მოლიერის პიესების ასირიული თარგმანები საქართველოში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ასირიული ხელნაწერები, ასირიელები საქართველოში, მოლიერი ასირიულად, თურქულად და ქართულად, თარგმანები და ადაპტაცია.

ნაშრომში პირველად არის განხილული მოლიერის ხუთი პიესის თანამედროვე ასირიული თარგმანების ხელნაწერები, რომლებიც დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში (ფონდი 480, აღწ. 2). თითოეული ხელნაწერი გაშიფრულია და შედარებულია ფრანგულ დედანთან. დადგინდა, რომ სამი პიესა – „ჟორჟ დანდენი“, „ეჭვით ავადმყოფი“ და „ძუნნი“ (George Dandin, Le Malade imaginaire, L'Avare) წარმოადგენს მეტნაკლებად ადეკვატურ თარგმანს (მთარგმნელები ზააია ბით ევაზი, ფრეიდუნ ათურაია, ფოლუს ბით სარგისი), დანარჩენი ორი – „სკაპენის ცულლუტობა“ და „ძალად ექიმი“ (Les Fourberies de Scapin, Le Medecin malgré lui) ადაპტაციაა (ავტორები კაშა მუშ ბით ბაბილა და ჯალა ბაბუ ბით მალიკა). ხელნაწერები თარიღდება 1912-1914 წლებით. საქართველოს ხელოვნების სასახლეში (თეატრის მუზეუმი) დაცული 12 აფიშა ადასტურებს, რომ ზუბალამვილების სახალხო სახლში (ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი) 1912-1920 წლებში წარმოდგენილი იყო მოლიერის პიესები ასირიულ ენაზე და ასირიელი ავტორების ზოგიერთი ორიგინალური პიესაც („გატეხილი გული“, სცენარი – ო. ბიტ-პირა; „ეშმაკი და მოხუცი“ – ტ. ტხუმნაია). ზუბალამვილების სახლი გადაიქცა თბილისური დასების ინტერნაციონალურ თეატრად, სადაც წარმოდგენებს მართავდნენ ქართველი, ასირიელი, სომეხი და სხვა ეროვნების მსახიობები.

განსაკუთრებით საყურადღებოა კომედიის „სკაპენის ცულლუტობა“ ასირიული ადაპტაცია შესრულებული ჯალა ბაბუ ბიტ მალიკას მიერ. სასიყვარული მოტივი, რომლის გარშემოც არის აგებული ფრანგული დედანი, საერთოდ ამოღებულია. არ არიან ქალი პერსონაჟები. ასეთი მნიშვნელოვანი ცვლილების მიზეზები გაუგებარია, რადგან ქალებს არ ეკრძალებოდათ მსახიობობა. პიესაში დარჩა მხოლოდ ერთი სიუჟეტური ხაზი: ორ ახალგაზრდა კაცს, კურიაკოსს და აბრამს სასწრაფოდ ესაჭროებათ დიდი თანხა. ამ საქმეში მათ ეხმარება გაიძვერა რუველი. ისე როგორც სკაპენი მოლიერის პიესაში, აქ რუველი სჯის ახალგაზრდა კაცების მამებს ძუნწობისა და სიმკაცრისათვის. პიესის გმირები ატარებენ იმ დროისათვის გავრცელებულ ასირიულ სახელებს. მოქმედების ადგილი არ არის დასახელებული, მაგრამ დეტალების

მიხედვით ჩანს, რომ ამბავი ხდება ირანში. მიუხედავად ამისა გამოყენებულია მიმართვა *monsieur(munsior)*, რაც სავსებით დასაშვებია განათლებული ირანელების საზოგადოებაში. ბევრი დიალოგი ზუსტად არის თარგმნილი, თუმცა ცვლილებები შეტანილია არა მარტო საერთო სიუჟეტში, არამედ დეტალებშიც. ამგვარად პიესა ახლობელი გახდა ირანელი მაყურებლისთვის ადგილობრივი რეალებით და უფრო სასაცილოც. ფრანგული ფულის ერთეულები პისტოლები და ეკიუ შეცვლილია თუმნებით, თურქი, რომელმაც სკაპენი და ლეანდრი მიიწვია ხომალდზე შეცვლილია ქურთებით, რომლებიც იტაცებენ აბრამს და მიჰყავთ ციხე-სიმაგრეში. (ეს სიტუაცია ძალიან ნაცნობია ირანის და თურქეთის ასირიელებისათვის, რომლებიც იქ ცხოვრობდნენ XX საუკუნის დასაწყისში. იმ დროს მათ იტაცებდნენ და თავს ესხმოდნენ ყაჩაღები).

ადაპტაციის შედეგად წარმოდგენილია შთამბეჭდავი კომიკური ხერხებით შექმნილი კომედია, რომელშიც მთავარ კონფლიქტს ქმნის დაპირისპირება მამებსა და შვილებს შორის. რუველის ოინები მიმართულია მამებისაკენ იმისათვის, რომ მათ დააფასონ შვილების სიცოცხლე და თავისუფლება.

თურქეთში ფრანკოფონია ფართოდ გავრცელდა XIX საუკუნეში, მაგრამ მანამდე ისტორიული მოვლენები ხელს უწყობდა მჭიდრო პოლიტიკურ-ეკონომიკური და კულტურული ურთიერთობის ჩამოყალიბებას. ფრანგული სკოლები ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში გაიხსნა ოსმალეთის იმპერიაში. იქ ამზადებდნენ დროგმანებს, რომლებიც მონაწილეობდნენ დიპლომატიურ და კომერციულ მოლაპარაკებებში. XX საუკუნეში, სწორედ ეს სკოლა, შექმნილი ლევანტის (ხმელთაშუა ზღვის აღმოსავლეთ ნაწილის ქვეყნები) ტერიტორიაზე, გახდა საფრანგეთში INALCO-ს (აღმოსავლური ენებისა და ცივილიზაციების ეროვნული ინსტიტუტი) დაარსების საფუძველი.

1854-1910 წლებში ფრანგული ენა ოსმალეთის იმპერიის საგარეო საქმეთა სამინისტროს სამუშაო ენა იყო. ფრანგული ენისა და ლიტერატურის გავრცელებას ადასტურებს 3500 ფრანგული წიგნის აღწერილობა, რომლებიც გამოიცა თურქეთში 1839-1922 წლებში და ასევე 1868-1945 წლების 600 ფრანგული პერიოდული გამოცემა.

ამ კულტურულ-პოლიტიკური ურთიერთობის ფონზე ბუნებრივია მოლიერის პიესებით დაინტერესება ოსმალთა იმპერიაში.

ნაშრომში განხილულია მოლიერის კომედიის – „ცოლების სკოლა“ (1662) ორი თურქული თარგმანი. პირველი შესრულებულია ლექსად 1860 წელს აჰმედ ვეფიკ-ფაშას (Ahmet Vefik Pasha, 1823-1891) მიერ, მეორე კი – 1941 წელს პროზად ბედრეტინ ტუნსელისა (Bedrettin Tunsel) და საბაგატინ ეიუბოღლუს (Sabahattin Eyüboğlu) მიერ, რომლებიც არიან ანკარის და სტამბოლის უნივერსიტეტების ლექტორები.

ვეფიკ-ფაშა იყო ოსმალეთის იმპერიის დიპლომატი და მთარგმნელი, დიდი ვეზირი 1882 წლიდან. ის სამეცნიერო და ლიტერატურულ მოღვაწეობას ეწეოდა სიცოცხლის ბოლომდე. თარგმნილი და ადაპტირებული აქვს მოლიერის 16 პიესა. თურქ ლიტერატურის კრიტიკოსებს ვეფიკ-ფაშას თარ-

გმანის ენა მიაჩნიათ მოძველებულად, მიუთითებენ მის შეცდომებზე სიუჟეტის გადმოცემისას, მაგრამ ამის მიზეზად ძირითადად ასახელებენ თურქული ენის ნორმების ჩამოყალიბებლობას იმ დროისათვის. თარგმანის ღირსებად უნდა ჩაითვალოს მისი პოეტური ფორმა, რაც შეესაბამება ფრანგულ დედანს.

თურქი კრიტიკოსები კონვენიალურს უწოდებენ ტუნსელის და ეიუბოლ-ლუს თარგმანს, რომელიც, მათი თქმით, ორიგინალური ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ქმნის. პროზაულმა ვარიანტმა მთარგმნელებს საშუალება მისცა უფრო მეტად შეენარჩუნებინათ პიესის მწვავე სატირა, რომელიც ებრძვის ქალზე ძალადობას და მოჩვენებით კეთილშობილებას.

აფასებენ რა აღნიშნულ თარგმანებს, როგორც სასარგებლო ინტერ-კულტურულ აქციას, თურქი ლიტერატორები ხაზგასმით მიუთითებენ იმ მნიშვნელოვან როლზე, რომელიც მოლიერის პიესებმა ითამაშა თურქული დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებაში.

გამოკვლევა ნათელს ჰფენს ასევე ქართველი მწერლებისა და თეატრის მოღვაწეების დამოკიდებულებას მოლიერის შემოქმედებისადმი. მისი პიესების ქართულად თარგმნა დაიწყო XIX საუკუნის პირველ ნახევარში და პიკს მიაღწია 70-იან წლებში. ამის შემდეგ XX საუკუნეშიც გრძელდებოდა მოლიერის ნარმოდგენები ქართულ სცენაზე. მთარგმნელთა შორის არიან ცნობილი ქართველი მწერლები: აკაკი წერეთელი, დიმიტრი ყიფიანი, ივანე მაჩაბელი, გიორგი თუმანიშვილი, კოტე მესხი, ალექსანდრე იმედაშვილი, ივანე მაჭავარიანი და სხვები. შეიძლება ითქვას, რომ მოლიერი არასოდეს წასულა ქართული სცენიდან.

მოლიერის კომედიების ასირიული, ქართული და თურქული თარგმანებისა და ნარმოდგენების ისტორია გვიჩვენებს, რომ ამ კულტურულმა ინტერაქციამ დიდი წვლილი შეიტანა ასირიული, ქართული და თურქული ეროვნული დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებაში.

სტატიას საერთო ფონად გასდევს ქართულ-ასირიული პოლიტიკურ-კულტურული ურთიერთობის ისტორია XIX-XX საუკუნეებში.

თბილისი თანდათანობით გადაიქცა ასირიელების პოლიტიკური და კულტურული განვითარების ცენტრად. საქართველოს დედაქალაქში თავი მოიყარეს ასირიელების გაერთიანებისათვის მეზრძოლმა მოღვაწეებმა. ესენი არიან ექიმი ფრეიდუნ ათურაია, რაბი ბენიამინ ბიტ არსანისი, ექიმი ბაბა ბიტ ფაჰრადი და სხვ. 1917 წელს დაარსდა „ასირიული სოციალისტური პარტია“, ამავე წელს შეადგინეს „თავისუფალი ასირიული კავშირის ურმიის მანიფესტი“, რომელიც წარმოადგენდა თავისუფალი ასირიული ავტონომიის შექმნის პროგრამას.

მაია ნინიძე
მაია ჯანგიძე
(საქართველო)

ინტერტექსტუალობა გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში¹

გურამ რჩეულიშვილს მოღვაწეობა მოუხდა საბჭოთა რეჟიმის „დათობის“ პერიოდში, როცა ოდნავ შემსუბუქდა აკრძალვა ევროპული და ამერიკული ლიტერატურის თარგმნაზე. ქართველ მკითხველს საშუალება მიეცა გასცნობოდა მის თანამედროვე უცხოელ ავტორებს, რის შედეგადაც გაიზარდა „ზეგავლენა დასავლური ლიტერატურული ტენდენციებისა, რომლებიც ჰემინგუეისეული თემებითა და თამამი ნეორეალისტური ექსპერიმენტებით იჭრება საბჭოთა რესპუბლიკების ტერიტორიებზე და თან მოიყოლებს რომანტიკულ ოცნებებს მეგობრობაზე, გულახდილობაზე, ურთიერთობების სიფაქიზე და ესოდენ ნანატრ თავისუფლებაზეც კი!“ (რატიანი 2015: 162).

გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებითი სამყარო ძალზე ფართო იყო. ის ორიგინალში კითხულობდა ქართულ, რუსულ და ნაწილობრივ გერმანულ მწერლობას, სხვა უცხოენოვან თხზულებებს კი – ქართულ და რუსულ თარგმანებში. უცხოური ლიტერატურის კითხვით იგი იძენდა როგორც ცხოვრებისეულ, ისე შემოქმედებით გამოცდილებას: როგორც მკითხველი, სულით ხორცამდე ითავისებდა ნაწარმოების წარმოსახვით სამყაროს და რალაც ეტაპზე მისი გმირების ცხოვრებითაც კი ცხოვრობდა. მაგალითად, ერთგან აღწერს, „დორიან გრეის პორტრეტის“ კითხვისას როგორ ჩაება მხატვრის, ლორდ ჰენრის და დორიან გრეის საუბარში და როგორ ეკამათებოდა გარეულ კატას (რჩეულიშვილი 2007ა: 64). სხვა ჩანაწერში ემოციურად გადმოსცემს ვალტერ სკოტის „ქვენტინ დორვარდის“ კითხვის პროცესს, აღწერს, თუ როგორ განიცდიდა შეყვარებულების წინაშე აღმართულ ახალ-ახალ დაბრკოლებებს და რა განწყობა დაეუფლა, როცა ყველაფერი ბედნიერად დამთავრდა. თუ, როგორც მკითხველი, სიუჟეტის განვითარებას ადევნებდა თვალს, როგორც მწერალი – ყურადღებას ამახვილებდა საინტერესო მიგნებებზე. იმავე ნაწარმოების შესახებ დღიურში ჩაწერილია, რომ ეპიზოდი, რომელშიც ბოშა ბიჭი ახალგაზრდა დიდებულს თავის ცხენს მიაბარებს, „მთელ წიგნად ღირს“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 79).

დღიურებსა და წერილებში ხშირად შეხვედებით მწერლის გამონათქვამებს ლიტერატურისადმი მისი დამოკიდებულების შესახებ და მათში არ ჩანს არავითარი საზღვრები, ქართული და უცხოური ერთმანეთის გვერ-

¹ კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით (გრანტი №DP2016_18 პროექტი „ტექსტოლოგია და გამოცემათმცოდნეობა“).

დიგვერდ მოიხსენიება. მხატვრულ-დოკუმენტურ ტექსტში „მე ახლა ბედნიერი კაცი ვარ“ იგი წერს: „გამიტაცა ბაირონმა, ლერმონტოვმა, გამიტაცა ვაჟა-ფშაველამ“ (რჩეულიშვილი 2002: 156). საოცარ სიხარულს განიცდიდა მწერალი, როდესაც თავისთვის ახალ, მაგრამ ახლობელ დიდ ავტორს აღმოაჩინდა. მის სხვადასხვა ჩანაწერში ვკითხულობთ, რომ ასეთი განცდა დაეუფლა მაიაკოვსკის, ესენინის და ტიცვიან ტაბიძის ნაკითხვისას.

გენისოთა ქმნილებების კითხვა რჩეულიშვილს ეხმარებოდა თვითშემეცნებაშიც. როგორც წერს, ტოლსტოის „ანა კარენინას“ თითოეულ პერსონაჟში, თვით ალექსი კარენინშიც კი, საკუთარი თავის ნაწილი აღმოაჩინა, პროტაგონისტის მიმართ კი ისეთი სიახლოვე გაუჩნდა, რომ თავის რეალურ სასიყვარულო ისტორიებს შორის მხატვრულ-დოკუმენტურ ტექსტში „ბატონო ტელემხედველებო...“ ანა კარენინასაც იხსენიებს და საკუთარ განცდებს მეტაფორულად ასე აღწერს: „მე მიყვარდა ანა კარენინა, მან რამდენიმე ღამე გაათია ჩემ გვერდზე სანოლში და წავიდა ისეთივე უმნიშვნელო, როგორც მოვიდა. ჩვენ ძალიან ვგავდით ერთმანეთს იმისათვის, რომ დიდხანს ვყოფილიყავით ერთად“ (რჩეულიშვილი 2004: 13).

ნაკითხულის გააზრებისას მწერალი ხშირად პოულობს თხზულების პერსონაჟთა მსგავსებას თავის ნაცნობ-მეგობრებთან, წიგნის სიუჟეტური გარემოსას კი – ქართულ რეალობასთან. მაგალითად, ტოლსტოის ვრონსკის („ანა კარენინადან“) იგი ადარებს „სტილნ ბიჭებს“, რომლებიც ლევინის-ნაირებს მხოლოდ იმიტომ ჩაგრავენ, რომ მათნაირი „ყბუდები“ არ არიან და „ისეთივე რევერანსების გაკეთება“ არ შეუძლიათ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 54).

როდესაც მწერლის მეგობარმა, ედიშერ გიორგაძემ ახლობლების წრეში ხმამაღლა წაიკითხა ლეონიდ ანდრეევის ნოველა „ქურდი“, რჩეულიშვილს მოეჩვენა, რომ რაღაც მსგავსება იყო ედიშერ გიორგაძესა და ნოველის პროტაგონისტ თეოდორ იურასოვს შორის. თხზულებაში მოვლენები ვითარდება, როდესაც მისი პროტაგონისტი მატარებლით მიემგზავრება ნაცნობ გოგონასთან. იურასოვი ქურდია. იგი გზაში საფულეს ამოაცლის მოხუც კაცს და როდესაც პოლიციისგან გაქცევას ცდილობს, ეჩვენება, რომ ყველანი, ვინც შემთხვევით გზაზე ელობებიან, მისი წინააღმდეგნი არიან. ბიოგრაფიულად ედიშერ გიორგაძეს ამ ფაბულასთან საერთო არაფერი ჰქონდა, მაგრამ ლაპარაკია გარიყულობის განცდაზე, რომელსაც ეს დისიდენტურად განწყობილი მწერალი და ჟურნალისტი განიცდიდა საბჭოთა გარემოში. როდესაც გურამმა ნოველა გააანალიზა, მიხვდა, რა ნიშნით შეადარა მისი პროტაგონისტი თავის მეგობარს. ის ადამიანები, რომლებიც ნოველა „ქურდის“ პროტაგონისტს მის წინააღმდეგ ამხედრებულებად ეჩვენებოდა, შეიძლება თავადაც მასზე არანაკლებ მარტონი ყოფილიყვნენ და ედიშერიც არ იყო ერთადერთი მარტოსული თავის გარემოცვაში, თუმცა რჩეულიშვილის აზრით, ის ამას ვერ ამჩნევდა. საყურადღებოა ამ ნოველის გმირთან დაკავშირებით მწერლის მიერ დღიურში ჩანწერილი შემაჯამებელი ფრაზა: „თითოეული არის ის კაცი (იგულისხმება იურასოვი), თითოეულს ჰყავს მასა, რომელსაც შეადგენს მის გარდა ყველა“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 262).

ჰემინგუეის „მოხუცი და ზღვის“ კითხვისას ახალგაზრდა მწერალი ფიქრობს მოხუც ბებია საშაზე, ივანე ჯავახიშვილის დაზე, რომელიც, როგორც ჩანს, თავისი შეუპოვრობითა და მარად ახალგაზრდული სულით გავდა ამერიკელი მწერლის ამ პერსონაჟს. მოთხრობაში „მე ახლა ბედნიერი კაცი ვარ“ ვკითხულობთ: „ახლა ჰემინგუეით ვიყავი გატაცებული. ძლივს ჩავიგდე ხელში მისი „მოხუცი და ზღვა“ და გვიანობამდე ვკითხულობდი. ვიგონებდი ბებიაჩემს, ვადარებდი მეზღვაურის სიცოცხლისუნარიანობას“ (რჩეულიშვილი 2002: 159). ალექსანდრა (საშა) ჯავახიშვილს თავადაც ძალზე ჰყვარებია ლიტერატურა. მწერალი იგონებს, როგორ უკითხავდა და უთარგმნიდა იგი ფრანგულიდან მოპასანს და დეკლამირებდა ფრანგი რომანტიკოსის, ალფრედ დე მიუსეს ლექსებს (რჩეულიშვილი 2002: 160).

მხატვრული ლიტერატურის ფურცლებზე გაცნობილი გმირები მწერლისთვის არანაკლებ ხელშესახებნი და „ნამდვილნი“ ჩანან, ვიდრე რეალურად არსებული გარემო. ესენია: „ბედისწერის წყალობით თვალდათხრილი ოიდიპოს მეფე“, სიკეთის კეთების სურვილში მარტო მყოფობით სასაცილოდ ქცეული დონ-კიხოტი, ამ პერსონაჟივით მარტოსული – პიკვიკი, მსგავსი ხასიათის მქონე, მაგრამ რუსული რეალობიდან – თავადი მიშკინი, მსოფლიოში ნიავეით მქროლავი და ამავე დროს მძიმე ხვედრის მატარებელი ჩაილდ ჰაროლდი, ცალ-ცალკე სუსტი და ერთად ტიტანური ძალის მქონე ფაუსტი და მეფისტოფელი – და სხვანი. მწერლის თქმით, ეს არის „დიდი გალერეა სხვადასხვა ერთა ძირითადი ხასიათებისა, რომელთაგან თვითეული უზომოდ ახლოა ქართველი კაცის ბუნებასთან, ინტელექტთან, ემოციებთან“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 98).

50-იანი წლების ინტერტექსტუალობის შესახებ გამოთქმულია აზრი, რომ, პოსტმოდერნიზმისაგან განსხვავებით, ეს არის: „გაუცნობიერებელი თუ გაცნობიერებული გადაძახილი ტექსტებს შორის დიალოგური პრინციპით, ტექსტის მეხსიერების გაფართოება სხვა ტექსტების მეშვეობით ანუ აქტიური ურთიერთდღიარება, ცნობიერებათა დიალოგი საერთო სააზროვნო ველის კონსტრუირების მიზნით“ (კვაჭანტირაძე 2016: 11). გურამ რჩეულიშვილთან გვხვდება როგორც პირდაპირი ციტირებები, ისე შედარებები და ალუზიები. ისინი ტექსტებში სხვადასხვა ფუნქციით არის გამოყენებული: ხან ეპიგრაფად უძღვის ნაწარმოებს, ხან რაღაც თემაზე ან მხატვრულ სახეზე მისანიშნებლად, ზოგან კი მთელი ნაწარმოები სხვა ტექსტის გამოძახილია. მწერლის თხზულებებში ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად ჩნდებიან როგორც უძველესი მითოსური გმირები (ნინიძე 2010: 195-204), ისე მსოფლიო ხელოვანები თავიანთი ნაწარმოებებით, პერსონაჟებით, თემებითა და აზრებით. მაგალითად, მის მინიატურებში ვკითხულობთ: „მიყვარდა მეფე ოიდიპოს / თავისი ვნებით, / თავისი ბედით, / დანიის პრინცის / ჰამლეტის ყველა სისუსტეები / და ჩაილდ ჰაროლდის მოწყენილობა“ (რჩეულიშვილი 2006: 416). მისთვის მთელი მსოფლიო ლიტერატურა და კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი ნააზრევი ერთი მთლიანობაა და ერთნაირად იზიდავს.

რჩეულიშვილის მხატვრულ შემოქმედებაში ბევრგან შეხვედებით მის-სავე დღიურებსა და ბარათებში აღწერილი ფაქტების გამოძახილს, მაგრამ ზოგჯერ ეს მოვლენები სახეშეცვლილია რომელიმე მხატვრულ ნაწარმოებთან მათი ასოცირების შედეგად. ახალ ათონში ნამთვრალეზე აფხაზ ბიჭებთან მომხდარმა უაზრო ჩხუბმა, რომელშიც გურამთან ერთად მისი მეგობარი მავრი ზალდასტანიშვილი მონაწილეობდა, მწერალს ფრანსუა რენე შატობრიანის „უკანასკნელი აბენსერაჟის“ გმირი – ესპანელი მავრი – აბენ ჰამეტი გაახსენა, აფხაზებმა – აბენსერაჟები და ქალაქის არქიტექტურაში შემოჭრილმა თეთრად შეთხიპნილმა რუსულმა სახლებმა – შატობრიანის მიერ აღწერილი გრენადა, სადაც „არაბთა მსუბუქი არქიტექტურა დაქორწილებულიყო გოთურ არქიტექტურაზე“ (შატობრიანი 1947: 77). ამ ასოციაციამ მნიშვნელოვნად შეცვალა რეალურ ამბავზე აგებული სიუჟეტი, „აფხაზებისაგან მაგრად ნაბეგვმა ბიჭმა“ (ავალიანი 2012: 15) უცებ დაივინცა წყენა და ერთ ღამეში ფრანგული მოთხრობის იდენტური სახელწოდებით დაწერა ნოველა, რომელშიც მავრთა ცნობილი საგვარეულოს უკანასკნელი წარმომადგენლისა და თავისი საკუთარი განცდები აფხაზ ქაბუკს მიაწერა. შატობრიანის მოთხრობაში ერთბაშად ფაქტობრივად იმართება არა ქალის (მავრის სატრფოს – ესპანელი ჰერცოგის ასულ ბლანკა სანტა ფეს) მიზეზით არამედ აბენსერაჟთა მიწის მფლობელობაზე პრეტენზიის გამო. ამდენად, ლოგიკური იყო, რომ ქართველმა ავტორმა აფხაზი აჩბას მონინალმდეგეებად რუსები გამოიყვანა.

როგორც აღვნიშნეთ, გურამ რჩეულიშვილის ზოგი თხზულების შინაარსი მთლიანად ინტერტექსტზეა დამყარებული. უსათაურო ნოველა „ახლად დაძრულ მატარებელს...“ (რჩეულიშვილი 2002: 39-41) აშკარა გამოძახილია ფრანსუა მორიაკის მოთხრობისა „მაიმუნი“¹. ქართულ ტექსტში ეს მოთხრობა ორჯერ არის ნახსენები, მაგრამ ქვეტექსტის სახით მთლიანად გაჰყვება მას. „მაიმუნი“ ასახავს ბარონ გალვას დე სერნესა და მისი ოჯახის ამბავს. ბარონი ფიზიკურად და გონებრივად ჩამორჩენილია. მეუღლე – პოლი მას მხოლოდ მისი სოციალური სტატუსის გამო გაჰყვავა ცოლად, მაგრამ არ უყვარს არც ქმარი და არც ამ ქმარივით არასრულფასოვანი ერთადერთი ვაჟი, რომელსაც სასტიკად ექცევა და „მაიმუნს“ უწოდებს. ცოლისა და საზოგადოების დამოკიდებულებით სასონარკვეთილი მამა-შვილი მდინარეში იხრჩობს თავს.

ეს ტექსტი ძალიან მნიშვნელოვანია რჩეულიშვილის ნოველის გასააზრებლად. შინაარსიდან არ ჩანს პროტაგონისტის – ლევანის ფიზიკური და გონებრივი ჩამორჩენილობა, მის პატარა ვაჟთან დაკავშირებით კი იგრძნობა მხოლოდ ამის შიში: „ღმერთმა დაიფაროს ესეც ისეთი გამოვიდეს“, „ლევანი შეზარა ამის გახსენებამაც კი“. ლევანიც და მისი ცოლიც აშკარად საკუთარ ოჯახთან აკავშირებენ მორიაკის მოთხრობის შინაარსს. როდესაც ქმარი ეკითხება, რას კითხულობს, ცოლი ნიშნის მოგებით პასუხობს: „განა არ იცოდი,

1 ორიგინალში მოთხრობას ჰქვია „Le Sagouin“. „საგუინი“ მაიმუნის სამხრეთ-ამერიკული ჯიშია. ტექსტი რუსულად 1955 წელს ითარგმნა და გამოქვეყნდა სათაურით „Мартышка“, ქართულად კი – 1968 წელს და დაიბეჭდა სათაურით „პატარა მაიმუნი“.

მორიაკის „მაიმუნია“. როდესაც ლევანი ამბობს, რომ ბავშვის გაჩენის შემდეგ ანგარებიანი ქორწინებაც კი გარკვეულწილად გადადის სიყვარულში, ცოლი სკეპტიციზმს გამოხატავს ამასთან დაკავშირებით და ამბობს: „მე შვილით გაღვივებული სიყვარული არა მწამს“. ცოლის თვალთ, მათი ოჯახის მსგავსება მორიაკის „მაიმუნთან“ იმაში მდგომარეობს, რომ ქალი იტანჯება „დე-გენერატი“ ქმრის ხელში და ბავშვი არაფერს ცვლის.

რჩეულიშვილის მოთხრობაში არ არის მორიაკის მოთხრობის მსგავსი მწვავე ვითარება – ცალსახა ფიზიკური ნაკლი, მაგრამ არის იგივე განწყობა. ცოლის აზრით, ლევანი „ნაკლოვანია“, შვილის არსებობა კი მის შეყვარებაში ვერ ეხმარება. საგულისხმოა, რომ თავად ლევანიც ცოლის თვალთ ხედავს მათ ურთიერთობას. მორიაკის მოთხრობაზე საუბრისას ისიც პოლის იცოდებს და ფიქრობს: „საწყალ დედას რომ თავისი ვაჟიც ქმარივით დოცლაპია არ გამოსვლოდა, მისი ცხოვრება ათასჯერ ბედნიერი იქნებოდა ალბათ“. რჩეულიშვილთან წარმოჩენილი პრობლემა ბევრად უფრო ზოგადია. იგი გამოწვეულია არა რეალური ფიზიკური ნაკლით, არამედ განწყობით: ქალი ქმარ-შვილს თავის ღირსად არ მიიჩნევს, ამას თვლის საკუთარი უბედურების მიზეზად და სასტიკად ეპყრობა მათ. ქმარიც, მისი გავლენით, ასე ფიქრობს. რა თქმა უნდა, მას შვილი უყვარს და აწუხებს მისი ბედი, მაგრამ სწორედ ბავშვთან აკავშირებს ცოლის უბედურებას. საყურადღებოა ფრაზა, რომელიც ასახავს, რა მოხდებოდა მისი აზრით, გალესის ვაჟი რომ მამას არ დამსგავსებოდა. პოლი „თავისი ქმრის ნაკლს ვეღარც შეამჩნევდა“.

მოთხრობა „მარტი გიჟობის თვე“ (რჩეულიშვილი 2002: 128-132) შტეფან ცვაიგის „უცნობი ქალის წერილით“ უნდა იყოს შთაგონებული. მთავარი თემისა და ფაბულის ძირითადი ხაზის მსგავსების გარდა ეს აქა-იქ გაიღვებებს ცალკეულ ფრაზებშიც, მაგ.: „უპასუხა ნაცნობსახიან უცნობს გამარჯობაზე“ და პირდაპირ ჩანს ერთი დეტალიდან: ქალს, რომელიც ცვაიგის მოთხრობის გმირივით სიყვარულისთვის „სწირავს“ თავს, მაგიდაზე უდევს ავსტრიელი მწერლის ეს წიგნი. საგულისხმოა, რომ ავტორი ცვაიგის მოთხრობასთან კავშირის აქცენტირებას ერთი და იმავე ფრაზის ორჯერ გამეორებითაც ახდენს: „ჩიბუხს მოხედა, რომელიც ცვაიგის თხელტანიან „უცნობი ქალის წერილზე“ დაედო შემთხვევით“, „მოაგონდა, რომ ჩიბუხი უცნობი ქალის წერილზე იდო“. აქ საგულისხმოა თავად ჩიბუხის სახეც, რომელიც სიმბოლურად მამაკაცურ უხეშ სანყისს განასახიერებს. ცვაიგის რომანში ქალ-ვაჟის ურთიერთობას უკავშირდება თეთრი ვარდები, რომლებიც გმირი ქალის და მისი გრძნობის სიმბოლოა, რჩეულიშვილის მოთხრობაში კი გამოყენებულია კონტრასტული სახე – ჩიბუხი, კვამლიანი, ფერფლიანი, რომელიც ცვაიგის წიგნზე, შეიძლება ითქვას, იმ თეთრ ვარდებზე დევს. ეს კონტრასტი ბუნებრივია, რადგან ცვაიგთან მთხრობელი ქალია, რჩეულიშვილთან კი – მამაკაცი.

ინტერტექსტების თვალსაზრისით საინტერესოა ნოველა „სიყვარული მარტის თვეში“, რომელსაც წამძღვარებული აქვს ამონარიდი გალაკტიონის ლექსიდან „შორეული ქალის ეშხი“ და ესენინის ლექსის „Ты меня не любишь“,

не жалеешь...“ ციტატა „Кто любил, уж тот любить не может, / Кто сгорел, того не подожжешь“ ტრანსფორმირებული სახით: “Кто любил, тот любить не сможет. / Кто не любил, тот прогорел” (რჩეულიშვილი 2002: 46). შესაძლოა, ლექსის ბოლო ტაქების შეცვლა გამოიწვიოს ნოველის შინაარსთან მისი მისადაგების სურვილმა. რჩეულიშვილთან არ არის საუბარი იმაზე, რომ ერთხელ განცდილი ძლიერი სიყვარულის შემდეგ გული ხელახლა ვერ აენთება, არამედ ლაპარაკია უბრალოდ სიყვარულის ძალაზე. მეორე მხრივ, შესაძლოა, რომ ფრაზის ტრანსფორმაცია ნოველის ტექსტს არც უკავშირდებოდეს და მწერალს უბრალოდ სურვილი ჰქონოდა, შემოეტანა მისთვის მნიშვნელოვანი აზრი: „Кто не любил, тот прогорел“. ზმნა „гореть“ ესენინს ლექსში ორჯერ აქვს გამოყენებული სიყვარულით „წვის“ მნიშვნელობით, მაგრამ რჩეულიშვილის მიერ შემოტანილ ფრაზაში ამავე ზმნის ფორმა „прогорел“ „ჩაიწვა“ კიდევ ერთ დამატებით მნიშვნელობას მოიცავს „ხელის მოცარვას“, „ჩაფლავებას“, რაც იმ ადამიანს, ვისაც სიყვარული არ განუცდია, უფრო მიესადაგება.

საინტერესოა ამავე ტექსტის შიგნით გამოყენებული ალუზიებიც. შეყვარებული პროტაგონისტი ყიდულობს იეთიმ გურჯის ლექსების წიგნს, რომელიც სიყვარულზეა. შემდეგ ის გეგმებს აწყობს, როგორ წარმართოს დიალოგი გოგონასთან, რომელიც მოსწონს და რამდენიმე ვერსიას მოიფიქრებს: ჯერ აპირებს, რომ ჰემინგუეის რომელიმე ნოველა ან მოპასანის მოთხრობა მოუყვებს, მაგალითად „ნავსაყუდარში“ ან „სამკაული“. შემდეგ დაფიქრდება, რომ უმჯობესია თუ არაბულ ზღაპარს მოუყვება, რადგან მათში „ფილოსოფიური საკითხები არაჩვეულებრივი სისადავით არის... ნამოჭრილი“. კონკრეტულად ნოველაში ნახსენებია „ღმერთისა და დერვიშის“ ამბავი და სენტენცია, რომ ქვემარტება კეფას ჰგავს, რომლის არსებობაც იცი, მაგრამ ვერასოდეს დაინახავ.

ნოველაში „ჭორი“, რომელშიც მოქმედება ხდება ხევსურეთში 1943 წელს, საინტერესოდ შემოდის ფრიდრიხ შილერის ინტერტექსტი. ხმები ვრცელდება, რომ „ბოლშევიკები გადადგნენ“ და სოფელი ზეიმობს, ხევისბერის შვილი – გაბრიელ ჯაბუშანური (რეალური პიროვნება, იმჟამად უკვე ცნობილი პოეტი) კი ხალხს ორიგინალში უკითხავს ვილჰელმ ტელის მონოლოგს: „ვილჰელმ თელ“ დაიწყო მან“ (რჩეულიშვილი 2002ბ: 33). ხევსურებისთვის გერმანულ ენაზე ტექსტის კითხვა ისევე გროტესკულია („– რაი? – ტელიო მგონი. – ვინა? – ნემენცურია. – გერმანულია. – უცხოა“), როგორც ყოველგვარ რეალურ საფუძველს მოკლებული, მხოლოდ ჭორზე დაფუძნებული, მათი სიხარული („ისმებოდა სასმელი. იჭმებოდა საკლავი... ღრეობდა თემი“). რაც შეეხება ხსენებული ინტერტექსტის კავშირს ნოველის სიუჟეტთან, „ვილჰელმ ტელის“ ისტორიული ფონი არის ავსტრიელი მეზატონების სისასტიკე შვეიცარიული თემების მიმართ, მონოლოგს კი, რომელზეც უნდა იყოს საუბარი, ვილჰელმ ტელი წარმოთქვამს იმპერიის მიერ შვეიცარიის ტერიტორიაზე დანიშნული უმაღლესი ხელისუფლის – ჰერმან ჰესლერის მკვლელობის წინ. მასში საუბარია იმაზე, რომ ტელს არასოდეს უფიქრია ადამიანის მკვლელობაზე, მაგრამ ჰესლერის სისასტიკემ

(მან აიძულა, რომ ვილჰელმ ტელს საკუთარი შვილის თავზე დადებული ვაშლისთვის ისარი ესროლა და ამით მისი სიცოცხლე საფრთხეში ჩაეგდო) მიიყვანა ამ ზომამდე. ბუნებრივია, ხევსურებსაც ბოლშევიკების ვითომდა გადადგომა სწორედ მათი სისასტიკის და იმპერიული დაუნდობლობის გამო უხაროდათ.

ნოველა „როცა საქმე არ არის“ წარმოადგენს ჯეკ ლონდონის „დიდი სახლის პატარა დიასახლისის“ ერთგვარ პაროდიას. თუ ჯეკ ლონდონის რომანში სასიყვარულო სამკუთხედის სამივე პირი ღირსეული ადამიანია და მათი გრძობა – ჭეშმარიტი, ამ ნოველაში წარმორჩენილი ცოლ-ქმარი და სტუმარი კაცი არც ღირსებით არიან გამორჩეულნი და არც გრძობით. მხატვრულ ეფექტს ქმნის სწორედ ეს კონტრასტი ტექსტისა და ინტერტექსტის პერსონაჟებს შორის და გროტესკულ მუხტს აძლიერებს ვახტანგის მიერ მეგობრის ცოლისთვის ნათქვამი სიტყვები, რომლებიც ჯეკ ლონდონის გმირს ეხება: თქვენი ეზო „...მის კარმიდამოს მაგონებს, თქვენ კი მის დიასახლისს. მერე, იცით, როგორი იყო პაოლა? ო, თვითონ მშვენება, როცა მღეროდა, ან საუბრობდა, და ამორძალი, როცა ცხენზე იჯდა“ (რჩეულიშვილი 2002ბ: 41). ამ პერსონაჟის ირაციონალურმა წარმოსახვამ შეიძლება გაგვახსენოს „დონ კიხოტის“ პროტაგონისტი, რომელმაც იმდენი იკითხა სარაინდო რომანები, რომ საკუთარი თავიც მსგავს რაინდად წარმოიდგინა.

გურამ რჩეულიშვილის პირად წერილებსა და დღიურებში ბევრგან არის ვრცელი საუბარი ლიტერატურისადმი და ამა თუ იმ ავტორის ან თხზულები-სადმი მისი დამოკიდებულების შესახებ. ბუნებრივია, ასეთი ტიპის ჩანაწერები ლიტერატურულ კრიტიკად ან ლიტერატურათმცოდნეობით ნარკვევად ვერ ჩაითვლება, მაგრამ უაღრესად საინტერესოა თავად მწერლის პოზიციისა და შეხედულებების საკვლევა (Kralj 2006: 323-330). მაგალითად, ერთგან თეოდორ დოსტოევსკიზე წერს, რომ თავისი სტილისა და ოსტატობის წყალობით შესანიშნავად გადმოსცემს ადამიანის განცდებს და აღწევს „კაცობრიობის სულის იმ ჯურღმულებში, სადაც ბევრმა სცადა შესვლა, მაგრამ დამარცხდა ან საერთოდ ველარ დაბრუნდა“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 43). მას ასევე ძალიან მოსწონს ბაირონი, რომელსაც უწოდებს „უარტისტეს პიროვნებას ხელოვანთაგან“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 94). ზოგჯერ მწერალი ერთმანეთს ადარებს სხვადასხვა ავტორს ან მათი შემოქმედების გარკვეულ ასპექტებს. მაგალითად, ტოლსტოის წაკითხვის შემდეგ ფრანგი მწერლის – არმან ლანუს რომანი „მაიორი ვატრენი“, რომელმაც 1956 წელს საფრანგეთის ლიტერატურული პრემია მიიღო, უმწეოდ ეჩვენება (რჩეულიშვილი 2007ბ: 49). საკუთარ პერსონაჟთა სიკვდილისადმი სხვადასხვა ავტორის დამოკიდებულების შესახებ წერს, რომ გოლზუორთისთან – გექმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ავტორი „თვითონ კვდება ფორსაიტების ყველა სიკვდილთან ერთად“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 147), შექსპირთან კი, მიუხედავად იმისა, რომ კვებიან ბოროტებიც და კეთილებიც: იაგოც და მავრიც; კლავდიუსიც და ჰამლეტიც, იგი ისეთი ოპტიმიზმით აღწერს ამ ტრაგიკულ ამბებს, რომ „მხნევდები და ორივე, სიკვდილ-სიცოცხლე, ჯანსაღი ჩანს“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 84).

თავისი თანამედროვე ლიტერატურის შესახებ რჩეულიშვილი წერს, რომ ის „მელანქოლიითაა გაჟღენთილი“, მაგრამ დასავლეთევროპული და ამერიკული მელანქოლია რადიკალურად განსხვავდება საბჭოურისაგან. იქ „სატირა მთლიანად შეცვალა უაზრო ანგლობამ, უშტრიხო ხუმრობამ და უგრძნობო აზრმა“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 418), ყოველ ნაბიჯზე იპარება „საშინელი სიცარიელე, დაღლილობა, უმწეობა“ და ამათა ეგზოტიკის შემოტანის ცდები. მწერლის აზრით, ტექნიკურმა პროგრესმა თითქოს დააბრუნა და უინიციატივო გახადა ადამიანი. სრულიად კონტრასტული ვითარებაა საბჭოთა კავშირში, სადაც ხალხის მასა ყველაფრით აღფრთოვანებულია და განიცდის „სიგიჟემდე სწრაფად აალებად სიხარულს“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 418). აქ მოქმედებს ლოზუნგი „რაც შეიძლება მეტი ალტაცება!“ და ამის მიზანია ის, რომ არავინ ჩავარდეს მელანქოლიაში. მწერლის თქმით, „მელანქოლიკებში შედის ხალხი, რომელიც არ ყვირის, რომელიც აზროვნებს“. როგორც ვხედავთ, ავტორი მკაცრად აშიშვლებს საბჭოთა რეალობას, მაგრამ ნიშანდობლივია მსჯელობის ბოლოს გამოთქმული ვარაუდი, რომ მელანქოლია შეუწყნარებელია ორივე ბანაკისათვის. იქით მას უპირისპირდება „საზოგადოებრივი ზიზღი, მასხრად აგდება, აქეთ... სპობენ, როგორც სარეველას“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 419).

რჩეულიშვილის აზრით, ასეთ მდგომარეობაში მყოფი მწერლები ვეღარც თავად განიცდიან და ვერც პერსონაჟებს განაცდევინებენ იმას, რაც „კრავდა ყველა დიდ მოღვაწეს და მის გმირს, დაწყებული ატლანტიდან, რომელსაც დედამინა ადევს ზურგზე, გათავებული ტანწერწეტა, ერთი შეხედვით, თავქარიანი, დიდების მაძიებელი ფრანგი ჟულიენ სორელით“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 418). ამ განცდად რჩეულიშვილი მიიჩნევს ღრმა უკმაყოფილების გამოხატველ ტანჯვას. თანამედროვე მწერლობაში იგი შეცვალა „უკმაყოფილების იერმა და ამ იერის გაუთავებელმა დაცინვამ“. მწერლის აზრით, ჰემინგუეიც „სერვანტესის სიმსუბუქით“ წერს, მაგრამ „არავითარი მისწრაფება არა აქვს მონუმენტალურობისკენ, რადგან ამ ეპოქაში ასეთი მცდელობა სიძველის ელფერს იღებს“ და თანამედროვეთა მიერ სათანოდოდ ვერ ფასდება. ამის მაგალითად მოჰყავს თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“. რჩეულიშვილი საუბრობს მონუმენტური გმირების მსხვრევაზე და ერთმანეთს დამსგავსებული პერსონაჟების სიუხვეზე, რომლებიც თითქოს თავ-თავისთვის ერთობიან.

თავისი თანამედროვე ევროპული და ამერიკული ლიტერატურის საოცარი დახვეწილობის მიუხედავად, გურამ რჩეულიშვილს არ მოსწონს, რომ მასში ემოცია მთლიანად ჩაანაცვლა ინტელექტმა. ამის საილუსტრაციოდ მოჰყავს პოპულარული მწერლის – ერის მარია რემარკის მაგალითი, რომლის გმირებიც, მისი თქმით, „ყოველ გაჭირვებას, სულიერს თუ ფიზიკურს... ბუნებრიობით იღებენ... არ არის არაფერი, რაც გააკვირვებდეს... წამით მაინც ამოაგდებდეს, პირდაპირი თქმით, გააგიჟებდეს ჰამლეტივით, დონ-კიხოტივით ან დოსტოვესკივით, ან ოიდიპოს მეფის მსგავსად, არა, ისინი არიან სიტყვა-სიტყვით ყველაფრის მომლოდინე ამ ცხოვრებისაგან, ყველაფრის მცოდნენი“ (რჩეულიშვილი 2004: 288). ერთადერთი, რითაც ისინი რეაგირებენ მწარე რე-

ალობაზე, არის ირონია. მწერალი ხედავს, რომ ეს ეპოქის დაღია. საზოგადოება დგას „უშნოდ დაჭკვიანების“ საფრთხის, ხელოვნება კი ამ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანების ასახვის წინაშე და ამ დინებაში მოქცეულები ისინი სასიკეთო გავლენას ვეღარ ახდენენ ერთმანეთზე.

რჩეულიშვილის თქმით, ადრე „ინტელექტის სიღრმესთან ერთად ინტუიცია ხედავდა და ქმნიდა“, მის თანამედროვე ხელოვნებაში კი მთელი შემოქმედებითი პროცესი ინტელექტს დაემყარა, მათ შორის აბსტრაქციონისტებისა კი, „რომლებიც ერთი შეხედვით მხოლოდ ემოციებისა და შინაგანი განწყობის გადმოცემაზე იყვნენ ორიენტირებულნი“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 96). მწერალს ენატრება გულწრფელი ემოცია. იგი შეჰნატრის შექსპირს, რომელიც, მისი რწმენით, სიუჟეტისა და ფილოსოფიური საფარველის წინასწარგანჭვრეტის მიუხედავად, თავადვე „გაოცებულია, გულმოკლული და სიგიჟემდე აღშფოთებული იმ მუდმივი საბედისწერო შეცდომით, რამაც მავრს თავისი სიყვარული დაახრჩობინა“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 94).

ვიცოდით რა მწერლის დამოკიდებულება როგორც ეროვნული, ისე უცხოური ლიტერატურული ტენდენციებისადმი, ბუნებრივია, გაგვიჩნდა სურვილი, დავკვირვებოდით, განსხვავდება თუ არა მისი შემოქმედება თითოეული მათგანისგან. კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ განსხვავება ქართულისაგან უკავშირდება არაორდინალური, არანომენკლატურული, „უპასპორტო“, „ბინის დავთარში ჩაუნერელი“ პერსონაჟების წარმოჩენას, რაც დასავლური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი იყო, მაგრამ მიუღებელი და უჩვეულო საბჭოთა მწერლობისთვის. რჩეულიშვილის აზრით: „ხელოვნებისათვის არ არსებობს არასაჭირო, ცუდი ხალხი, არიან ამოვარდნილები კალაპოტიდან, სხვა იდეებით შეპყრობილები... ბოროტმოქმედნი... ყველანაირი ხალხი, ოღონდ ყოველი მხრიდან მხოლოდ ნამდვილი ადამიანები – მისი გამოხატვის ათასნაირი ვნებით“ (რჩეულიშვილი 2004: 292) და ის წერდა ამ ხალხზე, მოსწონდა ეს ხელისუფლებას, თუ არა. მეორე მხრივ, მწერლისთვის მაინც ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, იცოდეს, რომ მისი თხზულებები მკითხველამდე მივა, გურამ რჩეულიშვილს კი ამასთან დაკავშირებით იმედი გაცრუებული ჰქონდა. იმ „ჟანდარმულ სახელმწიფოში“, რომელშიც ის ცხოვრობდა, საწერი თემები და ჩარჩოები წინასწარ იყო განსაზღვრული. ამიტომაც გამოთქვამს გულისტკივილს: „გაჭირვებით მემორჩილება კალამი, როცა წინასწარ ვიცი, რომ ეს ნაწარმოები, როგორც ყოველივე სხვა, ჩემგან დაწერილი, განწირულია არდაბეჭდვისთვის და როდის მერე, როცა ოცდახუთი წლისა ვარ, სავსე სახელის, დიდების და დაუსრულებელი შემოქმედების სურვილით. ეს არდაბეჭდვის პრობლემა... მიკარგავს ყოველგვარ სურვილს ვწერო მხატვრულად უფრო დაკვირვებით ან რაიმე ფორმა მივცე სიუჟეტს. უბრალოდ, ერთი რამე მიკვირს – რომ წერას საერთოდ არ ვანებებ თავს“ (რჩეულიშვილი 2007ა: 421).

მახასიათებელი, რომელიც რჩეულიშვილს დასავლური ლიტერატურისგან განსხვავებდა, უკავშირდება ავტორის განცდების გამოხატვას. როგორც ვნახეთ, რჩეულიშვილი ამის ნაკლებობას გრძნობდა მისი თანამედროვე

უცხოელი მწერლების ნაწერებში, მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, თუ რა გზა აირჩია პირადად მან ამ პრობლემის დასაძლევად. ნაწარმოებებში შემოსული მისი ალტერ ეგო სიტყვიერად კი არ გამოხატავს თავის განცდებს და დამოკიდებულებას სიუჟეტური მოვლენებისადმი, არამედ მოქმედებით. მაგ.: „ალავერდობაში“ გურამი კი არ შესძახებს ამ ხალხს, რას აკეთებთ, რას გავხართ, გამოფხიზლდითო ან მკითხველს კი არ შესჩივის, უსახურ ღრეობად აქციეს რელიგიური დღესასწაულო, არამედ ისეთ რამეს აკეთებს, რაც მათ ძალაუნებურად, თუნდაც სულ ცოტა ხნით გამოაფხიზლებს: ცხენზე ამხედრებული საოცარი სისწრაფით არღვევს ამ ბრბოს, შემდეგ კი ადის ტაძრის გუმბათზე და იქედან იპყრობს მათ ყურადღებას.

ძალზე მნიშვნელოვანია კიდევ ერთი რამ. რჩეულიშვილის მოთხრობებისა და ნოველების უმრავლესობა ავტორის ცხოვრებისეულ ფაქტებზეა აგებული და მისი ქმედითი ჩარევა მიმდინარე მოვლენებში ლიტერატურაში გადატანამდე რეალურად ხდება. ვიდრე ალავერდობის პერსონაჟი შეეცდებოდა საზოგადოების გამოფხიზლებას, ეს ზუსტად ასე რეალურად სცადა თავად გურამ რჩეულიშვილმა. შესაბამისად, იგი არათუ ნაწარმოებში ერევა აქტიურად, არამედ ცხოვრებასაც უყურებს, როგორც ავტორი და თუ „სიუჟეტი“ მოსაწყენია, ცდილობს გაამძაფროს. მას რეალობაშივე შეაქვს კორექტივები და ამიტომ არის საინტერესო საკითხავი ამ რეალობაზე დაფუძნებული მისი ნოველები. ალავერდობასთან დაკავშირებით თავის ქმედებას ავტორი ასე განმარტავს: „ძნელია ექსცენტრიული, ბუნებით ეგზოტიკით სავსე შემოქმედისთვის ყველაფერი ამის ყურება... ყველაფერი კარგავს მისთვის მნიშვნელობას, გარდა ერთისა: არტისტულ არენად აქციოს ყველაფერი და მაყურებელი დაინტერესოს ამ წამში ერთი ამბით, ერთი მიზნით, ერთის ბედით“ (რჩეულიშვილი 2004: 139).

გურამ რჩეულიშვილს ესმის, რომ ემოციებისგან დაცლა ეპოქალური პრობლემაა, რომ უკვე გიძნელდება ნაკადულის სიმშვენიერის აღწერა, როცა „დაღეჭილად“ იცნობ მის ქიმიურ შედგენილობას. გიჭირს, იფიქრო იმაზე, თუ „რას დუდუნებს მტკვარი“, როცა იგი ახლა „ყველაზე საჭიროა ჰიდროელექტროსადგურისთვის“. მეორე მხრივ, მწერალს არ სჯერა, რომ ემოციის ასეთი დეფიციტი დიდხანს გასტანს, რადგან „უპოეზიოდ ჩიტი და ყვავილიც კი არ გაუჩენია მაღალ შემოქმედს“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 94) და, მისი რწმენით, არც ამ ეპოქას დასჯიდა ასეთი წყევლით.

გურამ რჩეულიშვილის აზრით, მის თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში ჭარბად იყო ირონია, რაც ნაწარმოებს სიმსუბუქეს და ხიბლს აძლევს, მაგრამ ვერასოდეს ჩაანაცვლებს წრფელ ემოციას, თუნდაც პრიმიტიულ ტირილს ან სიცილს, „რომლის გარეშეც ნამდვილი ხელოვნება წარმოუდგენელია“. რამდენადაც უცხოური ლიტერატურის ეს მახასიათებელი მწერალს ნაკლად მიაჩნდა, ბუნებრივი იქნებოდა თავის ნაწერებში ამისთვის რაღაც დაეპირისპირებინა. ვფიქრობთ, ირონიის საპირწონე მის თხზულებებში არის თვითირონია და თვითკრიტიკა, ზოგჯერ ირაციონალურიც კი. მაგა-

ლითად, ეპიზოდი მოთხრობიდან „უსახელო უფლისციხელი“, რომელშიც მწერლის ალტერ ეგო ისტორიული ძეგლის კედელზე Волков-ის და Тормасов-ის გვარების გვერდით თავის გვარს ამოკანწავს. ყოვლად წარმოუდგენელია ამ დეტალის შემთხვევითობა მოთხრობაში, რომლის მთავარი სათქმელია, როგორ უსახელოდ იკარგებიან ქვეყნისთვის თავგანწირული გმირები.

მწერლისთვის, რომელიც ხედავდა, რომ საბჭოთა ხელისუფლებამ ხელოვნება პარტიის მეხოტბედ აქცია და რომელიც ამასთანავე კარგად იცნობდა ამგვარი შეზღუდვებისაგან თავისუფალ, თანადროულ მსოფლიო ლიტერატურას, ძნელი იქნებოდა არ მოქცეულიყო ამ უკანასკნელის გავლენის ქვეშ. მართალია, გურამ რჩეულიშვილი მოხიბლულია ევროპული და ამერიკული ხელოვნების „ტაქტით, გემოვნებითა და არაზედმეტობით“, მაგრამ არ არის ამ ხიბლით დაბრმავებული. იგი კარგად ხედავს აკრძალულის მაცდუნებელ მიმზიდველობაზე წამოგების საფრთხეს და ახერხებს მისთვის თავის არიდებას. ამაში მწერალს პირველ რიგში ის ეხმარება, რომ ჯანსაღად აფასებს როგორც ქართული, ისე უცხოური ლიტერატურის ავ-კარგს. მას ვერ თრგუნავს ის, რომ პატარა ერის შვილია, როგორც მწერალს ამის გამო არ უჩნდება არასრულფასოვნების კომპლექსი. მან კარგად იცის რუსთველის, ვაჟა-ფშაველას, გრიგოლ რობაქიძისა და ქართული მწერლობის სხვა კორიფეების რეალური სიმაღლე.

გადავწყვიტეთ, თვალი მიგვედევნებინა, რა სახის გავლენებზე შეიძლება საუბარი გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებასთან მიმართებით და რა აზრისა იყო თავად ასეთ გავლენებზე. პირადად მისი გადასახედიდან, გავლენა მაშინ არის ცუდი, როდესაც მექანიკურად ბაძავ და რასაც აკეთებ, ის გათავისებული არა გაქვს, შენს ქურაში არ გამომწვარა. ჯანსაღი გავლენის შესახებ მწერალს საკუთარი აზრი ჩამოყალიბებული აქვს „სიტყვა-ლოზუნგში“: „პროგრესი გარედან გარეგნული და შიგნიდან შინაგანი – ჯამი პროგრესი ეროვნული“ (რჩეულიშვილი 2004: 10). გარეგანი მხარე შეგიძლია ვინმესგან აიღო, მაგრამ შინაგანი შენგან უნდა მოდიოდეს.

მწერლის დის – ქ-ნ მარინე რჩეულიშვილის გადმოცემით ცნობილია, რომ რუსულ ენაზე თარგმნილი «Японская Поэзия» გურამ რჩეულიშვილის ერთ-ერთი სამაგიდო წიგნი იყო (რჩეულიშვილი 2004: 713). ნოველის „სიყვარული მარტის თვეში“ ეპიგრაფი ამ წიგნიდან არის ამოღებული. კერძოდ, ეს არის ისიკავა ტაკუბოკუს სიტყვები: „Так захотелось просто быть в пути / И ехать в поезде! Поехал. / А с поезда сошел, и некуда идти“. თავად გურამ რჩეულიშვილის 1957 წლის ერთი დღიურიდან ვიგებთ, რომ მინიატურების წერა მან სწორედ იაპონური პოეზიის გავლენით დაიწყო. ახალგაზრდა ხელოვანს მიაჩნდა, რომ მინიატურებით მეტი სიბრძნის თქმა შეიძლება, მაგრამ აღმოსავლურ პოეზიაში გამოთქმული სენტანციები, მისი აზრით, ის სიბრძნეები იყო, „რომელსაც ადამიანი ვერასოდეს ვერ აკეთებს“, მათ შორის, თავად ავტორიც. შესაძლოა მისი ამ დამოკიდებულებით იყოს გამოწვეული, რომ თავად რჩეულიშვილი მინიატურების უაღრესად მოქნილ და შთამბეჭდავ ფორმას იყენებს არა სიბრძნეების, არამედ „შეყენებული წამის“ და განწყობის გადმოსაცემად. მაგ.:

„ექსპრესიონიზმი, იმპრესიონიზმი, / ჭყეცია ფერები: / იდგა დოყლაპია გამოფენაზე“; „ჰემინგუეი! / ახალი სტილი. / მოხუცი ზღვაში. / თევზი დაგლეჯილი ზვიგენის პირით“ (რჩეულიშვილი 2004: 428).

თანამედროვეთა მოგონებებიდან ცნობილია, რომ 1956 წლის დასაწყისში, კარპატებში გამგზავრების წინ, გურამ რჩეულიშვილი თავაუღებელი კითხულობდა ჰემინგუეის მოთხრობებს და პიესას „მეხუთე კოლონა“, შემდეგ ფურცლები და სანერ-კალამი ჩაიდო ჯიბეში და თქვა – „წერას ვინყებო“ (რჩეულიშვილი 2002: 195). ეს ფაქტი მიგვანიშნებს, რომ ამერიკელ მწერალს გარკვეული გავლენა უნდა მოეხდინა მის გადაწყვეტილებაზე, გამხდარიყო მწერალი. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ აირჩია ნოველების წერა, აიღო გარკვეული მანერაც, დიალოგების სიმრავლე და ბუნებრიობა და სხვა გარეგანი ნიშნები, მაგრამ ეს არ იყო მექანიკური ბაძვა. ამიტომ არ მოსწონდა, როდესაც მას და მის თანამედროვე სხვა მწერლებს უყურებდნენ, „როგორც გადმომღერებელს ევროპული თუ ამერიკული „დაკარგული თაობის“ მოტივებისა“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 100).

1959 წელს თბილისიდან ხოსტაში დედისთვის გაგზავნილი წერილიდან ჩანს, რომ წყალტუბოში ყოფნისას მან ორი მოთხრობა დაწერა, მისივე თქმით, „ფოლკნერის სტილში“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 92). ქ-ნ მარინე რჩეულიშვილის აზრით, მათში უნდა იგულისხმებოდეს „თეთრი მონები“ და „ნათელა“ ან „გოგან გაგანია“ (რჩეულიშვილი 2004: 219). პირველი ნოველის პროტაგონისტი 12 წლის შავკანიანი გოგოა, რომლის ბედი ბანქოს თამაშით გადადის ხან გემის კაპიტნის, ხან ბადრაგის უფროსისა და ხან მონების პატრონის ხელში. აღწერილი გარემო და ფაბულა აშკარად უფრო ახლოს არის ფოლკნერთან, ვიდრე თავად გურამ რჩეულიშვილთან, მაგრამ შავკანიანი ქალების მიმართ ძალადობის თემაზე ამერიკელი მწერლის მიერ დაწერილი ნოველებისგან (მაგალითად „როცა ღამდება“, რომელიც იმ დროს უკვე გამოქვეყნებული იყო რუსულ ენაზე) განსხვავებით, ქართველი ავტორი სიუჟეტისადმი თავის დამოკიდებულებას მკვეთრად გამოხატავს. ტექსტს, რომელშიც რამდენიმე თეთრკანიანი ძალადობს პატარა შავკანიან გოგონაზე, სათაურად არქმევს „თეთრ მონებს“ და, ბუნებრივია, „მონობაში“ გულისხმობს „სულიერ“ მონობას, „ცოდვის მონობას“ და არა ფიზიკურს, რადგან ნაწარმოების არცერთი თეთრკანიანი პერსონაჟი ამ თვალსაზრისით მონა არ არის.

სხვა ვითარებაა ნოველებში „ნათელა“ და „გოგან გაგანია“, რომელთაგან ფოლკნერთან სიახლოვეს, ჩვენი აზრით, ავლენს უკანასკნელი. აქ უფრო ძნელია ამერიკელ მწერალთან მსგავსების დაჭერა, რადგან ანტიურაჟი ქართულია. მიუხედავად ამისა, შეიძლება გამოვყოთ ფოლკნერისთვის დამახასიათებელი ცალკეული ნიშნები: ა) უცნაური ტიპაჟი (Urigo 2004: 179): ნოველის პროტაგონისტი გოგან გაგანია ზებუნებრივი ფიზიკური ძალის მქონე ადამიანი; ბ) უცნაური სიტუაცია (Fargoni 2008: 292): ქუჩაში მიმავალი გოგანი ხელით ასწევს ვილაცის მანქანას ისე, რომ მფლობელი გადმოსვლას ძლივს ასწრებს, შემდეგ აიტაცებს პოლიციელებს და აქეთ-იქით გა-

დაისვრის ქვაფენილზე, ბოლოს კი ორ მეგობართან ერთად, გაურბის მათ და სახანძრო მანქანის კიბით ადის ოთხსართულიანი სახლის სახურავზე; გ) კონტრასტები (Anderson 2002: 18-22): გოგანის პატარა, კოჭლი დედის, ზურგზე გოდორმოკიდებული კესარიოსას გარეგანი სახე და მისი უკიდევანო სიამაყე; დ) საშიშის და სასაცილოს შერწყმა (Skei 1988: 84-88): სახურავზე მყოფი გოგანი მოულოდნელად გაჩენილ სიმადლის შიშს სიცილით სძლევს და მას აჰყვებიან სხვებიც. ასეთი გარეგანი მახასიათებლებით შემოიფარგლება ის მიმართება უცხოელი მწერლის სტილისადმი, რომელზეც თავად ავტორი საუბრობს, მაგრამ ხასიათები და ტიპაჟები სრულიად ორიგინალურია.

რამდენადაც ახალგაზრდა მწერალი კარგად აცნობიერებდა თავისი შემოქმედებითი სივრცის გახსნილობას, გასაკვირი არ არის, რომ იგი ბევრს ფიქრობდა და წერდა ქართული და მსოფლიო ლიტერატურის ურთიერთმიმართებაზეც. რჩეულიშვილს მიაჩნდა, რომ ჩვენი მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურის ორგანული ნაწილია და „დიდი საერთო აქვს სხვა ქვეყნების კლასიკასთან“. სწორედ ამ გადასახედიდან აფასებს იგი დიდ ქართველ ავტორებს. მაგალითად, რუსთველის შესახებ წერს, რომ „ამ ტიტანთან ფილოსოფიურად და შინაარსობრივად გააზრებულია მსოფლიო ვნებით შეპყრობილი ქართველის სულიერი სილალე, მისული მისტერიულ ძახილამდე – ჩვენ ვართ მთელი მსოფლიო, მასავით კარგი და ცუდი, მსოფლიო თავისი ტანჯვით, ჰოვნიტ და ცუდშიაც გამართლებული თავისი არსებობით“ (რჩეულიშვილი 2007ბ: 98).

ჩატარებულმა კვლევამ წარმოაჩინა, რომ თავად გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაც არ არის ამ მხრივ გამონაკლისი. კლასიკოსთა თხზულებებისა და მისი თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურის კითხვა და რეფლექსირება მრავალფეროვან კვალს ტოვებს მის შემოქმედებაზე. ეს არის ციტირებები, შედარებები და ალუზიები, რომელთა ანალიზიც დიდ დახმარებას გვინეცს მწერლის მხატვრული ნააზრევის სრულყოფილ აღქმაში.

დამონშებანი:

Anderson John P., *The Poltergeist in William Faulkner's Light in August*. University Publishers, USA, 2002.

Avaliani, Lali. *Rusul-apkhazuri "Idilia" Guram Rcheulishvilis "Uk'anask'neli Abenserazhis" Mikhedvit. K'rit'ik'a*. № 7. Tbilisi: 2012 (ავალიანი, ლალი. რუსულ-აფხაზური „იდილია“ გურამ რჩეულიშვილის „უკანასკნელი აბენსერაჟის“ მიხედვით. *კრიტიკა*. №7. თბილისი: 2012).

Fargnoli Nicholas, Michael Golay and Robert W. Hamblin, *Critical Companion to William Faulkner (A Literary reference to his life and work)*, An imprint of Infobase Publishing, 2008.

K'vach'ant'iradze, Manana. "Guram Rcheulishvilis T'ekst'i 50-iani Ts'lebis Realobis K'ont'ekst'shi". *K'rit'ik'a*. №9. Tbilisi: 2014 (კვაჭანტირაძე, მანანა. „გურამ რჩეულიშვილის ტექსტი 50-იანი წლების რეალობის კონტექსტში“. თბილისი: *კრიტიკა*. № 9. 2014).

Kralj, Lado, *Literary Criticism Contained in the Diary of a Writer: A Document or Fiction?* Primerjalna knjizevnost (Ljubljana) N 29. Special Issue. ZRC SAZU Publishing. 2006.

- Ninidze, Maia. “Realobisa da Mitis Mkhath’vruili Int’erp’ret’atsia “Batarek’a Ch’inch’araulshi”. *Lit’erat’uruli Dziejani*. № 31. Tbilisi: 2010 (ნინიძე, მაია. „რეალობისა და მითის მხატვრული ინტერპრეტაცია „ბათარეკა ჭინჭარაულში“. *ლიტერატურული ძიებანი*. № 31. თბილისი: 2010).
- Rat’iani, Irma. *Kartuli Mts’erloba da Msoplio Lit’erat’uruli Protsezi*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2015 (რატიანი, ირმა. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015).
- Rcheulishvili, Guram. *Tkhzulebata Sruli K’rebuli 6 T’omad.T’*. 1. Shemdgenel-redakt’ori Marine Rcheulishvili. Tbilisi: gamomtsmloba “saari”, 2002 (რჩეულიშვილი, გურამ. *თხზულებათა სრული კრებული 6 ტომად*. ტ. 1. შემდგენელ-რედაქტორი მარინე რჩეულიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2002).
- Rcheulishvili, Guram. *Tkhzulebata Sruli K’rebuli 6 T’omad. T’*. 2. Shemdgenel-redakt’ori Marine Rcheulishvili. Tbilisi: gamomtsmloba “saari”, 2002 (რჩეულიშვილი, გურამ. *თხზულებათა სრული კრებული 6 ტომად*. ტ. 2. შემდგენელ-რედაქტორი მარინე რჩეულიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2002).
- Rcheulishvili, Guram. *Tkhzulebata Sruli K’rebuli 6 T’omad. t’*. 3. Shemdgenel-redakt’ori Marine Rcheulishvili. Tbilisi: gamomtsmloba “saari”, 2004 (რჩეულიშვილი, გურამ. *თხზულებათა სრული კრებული 6 ტომად*. ტ. 3. შემდგენელ-რედაქტორი მარინე რჩეულიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2004).
- Rcheulishvili, Guram. *Tkhzulebata Sruli K’rebuli 6 T’omad. T’*. 4. Shemdgenel-redakt’ori Marine Rcheulishvili. Tbilisi: gamomtsmloba “saari”, 2006 (რჩეულიშვილი, გურამ. *თხზულებათა სრული კრებული 6 ტომად*. ტ. 4. შემდგენელ-რედაქტორი – მარინე რჩეულიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2006).
- Rcheulishvili, Guram. *Tkhzulebata sruli k’rebuli 6 t’omad. T’*. 5. Shemdgenel-redakt’ori Marine Rcheulishvili. Tbilisi: gamomtsmloba “saari”, 2007 (რჩეულიშვილი, გურამ. *თხზულებათა სრული კრებული 6 ტომად*. ტ. 5. შემდგენელ-რედაქტორი მარინე რჩეულიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2007).
- Rcheulishvili, Guram. *Tkhzulebata sruli k’rebuli 6 t’omad. T’*. 6. Shemdgenel-redakt’ori Marine Rcheulishvili. Tbilisi gamomtsmloba “saari”, 2007 (რჩეულიშვილი, გურამ. *თხზულებათა სრული კრებული 6 ტომად*. ტ. 6. შემდგენელ-რედაქტორი მარინე რჩეულიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2007).
- Shat’obriani, Pransua Rene. *Motkhroebi*. Tbilisi: gamomtsmloba “Sabch’ota mts’erali”. 1947 (შატობრიანი, ფრანსუა რენე. *მოთხრობები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1947).
- Skei, Hans, *The Humor of William Faulkner*. American Studies in Scandinavia, Vol. 20, 1988.
- Urgo, Joseph. R., Ann J. Abadie (eds), *Faulkner and His Contemporaries*. University Press of Mississippi, 2004.

Maia Ninidze
Maia Jangidze
(Georgia)

Intertextuality in Guram Rcheulishvili's Fiction

Key words: Literary studies, comparative studies, literary context, intertext, Guram Rcheulishvili.

Guram Rcheulishvili began his literary activity in the second half of 1950-ies, so called “The Khrushchev Thaw”. Restrictions on foreign literary translations were slightly liberalized and Georgian citizens got a chance to read their contemporary European and American authors. In his works Rcheulishvili expresses personal impressions about different authors and their literary pieces and speaking about literature he feels no boundaries between “the native” and “the foreign”. Rcheulishvili considers that Oedipus, Don Quixote, Mr. Pickwick, Prince Myshkin, Childe Harold, Faust, Mephistopheles etc. make a large gallery of literary heroes, created in different national and cultural environments but each of them are very close to Georgian character, intellect and emotions.

Contemplating the texts Rcheulishvili often discovers similarity between foreign literary characters and his acquaintances as well as between the plots of the literary works and the reality around him. E. g. Alexei Vronsky from Tolstoy's “Anna Karenina” reminds him of his contemporary “classy fellows” and the protagonist of “The Old Man and the Sea” – of his grandmother – Sasha, who was as viable and purposeful as the character of the American short-story.

Some of Rcheulishvili's stories are based on the association of his own biographical facts with a plot or heroes of an already existing literary work. This is the case with the story written after the author's and his friends' quarrel with some Abkhazian boys. One of the friends' name – “Moor” reminded him of Moor Aben Hamet from Chateaubriand's story “The Adventures of the last Abencerrage”. As a result the biographical fact, which was turned into a plot of a story, underwent radical changes and the title was also taken from the French author.

Rcheulishvili declares that he began writing miniatures under the influence of Japanese poetry. He considers that using some forms specific for foreign literature, if they suit your style, is quite normal but the inner side of the work should be originally developed.

One of the author's untitled prosaic texts is associated with Francois Mauriac's story “The Monkey”. Rcheulishvili's work is about a woman who considers her husband and their little boy inferior to her. The feeling makes her aggressive and her husband – unhappy. The plot is not as dramatic as Mauriac's one but the association between the texts is underlined by the passage in which the woman is reading the story by the French author. Another story “March – the Mad Month” is inspired by Stefan Zweig's “Letter from an Unknown Woman” but in contrast to the Austrian story, it is told by a man and the plot is

represented from the man's point of view. The short-story "Love in March" is preceded by a line from Esenin's poem in a slightly changed form. The transformed phrase says that those who have never experienced love "have failed".

The plot of the short story "The Rumor" takes place in one of the Georgian regions – Khevsureti in 1943. People are told that the Bolshevik government has resigned and they are celebrating the event. A young poet is reading Wilhelm Tell's monologue, said by the protagonist of Shiller's drama before killing Austrian ruler – Hermann Gessler. The association between the texts is based on the similar hatred towards the foreign governors but the situation is grotesque, as the people's elation, based on the false information, is short-lived and none of the listeners of the Tell's monologue can understand a word as the poet is reading it to Khevsurians in German. The short-story "Being idle" is a kind of parody of Jack London's "The Little Lady of the Big House". One of the characters is flirting with his friend's wife and tells her that she reminds him of Paola from the American Writer's novel. In fact, the similarity between the characters and the plot is superficial and the stylistic effect is achieved through representing the contrast and not the resemblance. In a private letter Rcheulishvili says that two of his stories were written in Faulkner's style. The analysis of the texts: "The white Slaves" and "Gogan Gagania" enabled us to qualify the resemblance.

Personal letters and diaries of the writer are full of his impressions and ideas about the world literature. He discusses the texts, analyzes different aspects, compares them and makes some conclusions. Investigation of intertextuality in Guram Rcheulishvili's works revealed that comprehension and reflection of the world classics and contemporary literature have made the prose of the young Georgian writer richer and more interesting.

Dr. Konrad Gunesch
(United Arab Emirates)

Literary Discourses and Cultural Movements of Slowness in the 1980s and 1990s, Actualized in the Travel Form of Slow Tourism and Affirming the Political Component of Sustainability via the Triple Bottom Line's Social and Environmental Dimensions

1. Introduction: Transdisciplinary Literature for Transnational Awareness

This article synthesizes, compares and analyzes writings from several fields as of the 1980s and 1990s, namely from literature and lifestyle, travel and tourism, as well as sustainable business management. It is founded on a comprehensive analysis of recent literary history in the spirit of comparative literature. The four main investigated fields are these:

a) Literary, cultural and philosophical expressions and related societal movements of “slowness” that began in the 1980s and 1990s and still reverberate in today’s literary and cultural landscape;

b) Social, political and environmental writings that detail the notion of “sustainability” which arose during the same time period and has become ever stronger since;

c) Entrepreneurial actualizations of the notion of the “triple bottom line” which equally and steadily has gained momentum in business and wider social circles; and finally,

d) Slowness as practiced in the form of “slow travel and tourism” as of the 1980s and 1990s, linking political, economic, social and ecological concerns, and being shaped by the writings under a)-c).

These writings in those four investigated literary fields are situated on the levels of academic positions and philosophies, political agreements and programs, and scientifically researched business practices, and range from individual reflections and preferences over institutional practices and positions up to international political implementations.

While this approach encompasses many aspects, the complexity of today’s world, the rationale of interdisciplinary research, and the transdisciplinarity of comparative literature justify analyzing a group of specific academic fields for insights within and benefits between each of them. Similarly, the multidimensionality of the involved concepts reflects our planetary challenges and the necessity for professional preparedness and personal efforts to achieve any positive change.

Hence, in comparatist tradition, the article analyzes literary dimensions and dynamics side by side with each other, and for common threads and interests between them,

that could otherwise be understood as belonging to contrary intellectual traditions, namely of: belletristic and business prose, scientific and societal understandings of sustainability, as well as itinerant and introspective life models and realizations.

What however unites the connected and compared literary sources is them being steeped in the spirit of personal and social sensitivity and sharing, such as literary and travel literature that addresses lifestyle choices and their expressions, global sustainability literature appealing to environmental and ecological care, as well as entrepreneurial literature postulating prudent business commitment on the levels of management planning and actions.

For the treated themes and their sequence, we start by developing insights from literary and cultural discourses of “slowness” during the 1980s and 1990s, then actualize them in the travel form and mindset of “slow tourism”, before conceptualizing the principle of “sustainability” in political terms and substantiating it in entrepreneurial action in the specific form of the “triple bottom line”.

For the investigated literary sources, we develop the concepts of “slowness” from a literary and popular viewpoint, of “slow travel and tourism” from the viewpoint of specific tourism-related research literature, of global “sustainability” as reflected in international agreements, treaties and political summit conferences and their resulting and commenting academic literature, and of the “triple bottom line” as substantiated by business companies but reflected in academic business writings which analyze the triple bottom line’s theoretical justifications and the advantages of its actualization in day-to-day business operations.

2. Research Outline: Connecting and Comparing Specific Literary Fields

For the analyzed literary and lifestyle discourses of “slowness”, the references and examples reflect the global cultural and literary climate that started to develop in the 1980s and 1990s, specifically in the form of novels. This medium’s fictional character seems to have been especially suitable for safe expressions of sensitive social and political anxieties (or even paradigm shifts) in the 1980s and 1990s, a period of concentrated and contested social, environmental and ecological considerations.

For the actualization of slowness in the form of “slow travel and tourism”, two interest and practitioner groups are investigated – namely youth and student travelers, and then religious tourists – before allowing their insights to filter through as inspirations for the “fast” travel and tourism industry – represented in turn by the two interest and practitioner groups of airline and business travelers. The respective literary references are rooted in academic research on global travel and tourism, especially regarding the definitions and differentiations between several forms of slow travel.

The development of the notion of global “sustainability” as of the 1980s and 1990s is shown as originally unrelated to slowness or travel, yet as increasingly stressed in relation to global tourism, and discussed on theoretical and practical, global and local, as well

as personal and institutional levels. The material is taken from political analyses of planetary concerns, such as United Nations and World Tourism Organization program declarations, together with multilateral political conferences and their related publications.

For the substantiation and realization of sustainability within the business world in general and within the tourism industry in particular, we examine the fundamental changes that took place between the watershed of pre-1980s and post-1990s entrepreneurial philosophies and practices. This is shown as a shift from a previously dominating principle of profit margins, or single bottom line, to a multi-dimensional concept of the so-called "triple bottom line". In establishing conceptual links between tourism, sustainability as well as business concerns and practices, our sources on the triple bottom line stem from general business research besides tourism-specific literature.

Based on our connections and comparisons between philosophical and practical positions, slow and fast travel modes, as well as industry and individual travel and tourism preferences, the conclusions and recommendations consolidate the developed insights conceptually and practically. For instance, the global and conceptual understanding of sustainability, and its practical substantiations and local actualizations, are shown to be enhanced in theory and enriched in practice by slow tourism principles, triple bottom line benefits, as all being based on culturally transmitted values of slowness. Or, travel and tourism companies will be recommended to adapt their product palette and marketing strategies to the principles and performances of slow tourism proponents.

Finally, the term "environmental" will be used as ranging from local over regional and up to potentially worldwide effects (for instance greenhouse gas emissions), whereas the term "ecological" will be applied more topically (while potentially ranging from local flora and fauna to interconnected ecosystems). Following our transdisciplinary ambition and scope, we begin with outlining the notion and manifestations of "slowness" in 1980s and 1990s global culture (below 3.) and through selected representations of modern world literature (below 4.), before investigating its general influence (below 5.) and then its specific influence on global travel and tourism since that time (below 6.).

3. Slowness Movements in 1980s and 1990s Global Culture

Between the 1980s and 1990s, "slowness" came to be regarded as a publicly antagonistic discussion to the one about globalization (Weiermair and Mathies 2004a: xxvi). However, reflecting its moderate and modern stance, "in common with modern anti-globalizers...slow activists are not out to destroy the capitalist system. Rather, they seek to give it a human face" (Honoré 2004: 17-18). Accordingly, several so-called "slow movements" entered mainstream areas of cultural life, such as slow food, slow cities, slow living, slow money, slow media [and] slow parenting (Fullagar et al. 2012: 1). As Honoré puts it in his 2004 book *In Praise of Slow* (regarded as the first popular description and comprehensive literary investigation of the nascent slow movement and its tendencies since the 1980s and 1990s):

“While the rest of the world roars on, a large and growing minority is choosing not to do everything at full-throttle. In every human endeavor you can think of, from...work and exercise to food, medicine and urban design, these rebels are doing the unthinkable – they are making room for slowness. And the good news is that decelerating works... Slower, it turns out, often means better – better health, better work, better business, better family life, better exercise [and] better cuisine” (Honoré 2004: 13-14).

Other voices, also referring to the 1980s and 1990s, already describe a gradual transference of research interests from slow food over slow cities to our focus area of slow tourism:

“The Slow Food movement opposes international fast food chains, Slow Cities become an antipode to the dazzling metropolis. New working-time models emerge as an expression of the growing importance of flexible time use and the value of leisure time... The rediscovery of slowness during vacations [can be seen] as a solution for the lost ability of humans to organize their own free time...Slow tourism in Alpine regions [or] around antiquated pleasures, such as walking and flower-viewing excursions, is introduced as an antipode to fast and stressful (mass-) tourism products” (Weiermair and Mathis 2004b: 67).

Equally starting out with the example of slow food, some of the earlier and more general writings on slow tourism anticipate several elements that the later and more specialized research on slow tourism will be shown to define its philosophies and practices in detail. The below quoted voice already hints at imagining slow tourism in ecological and sustainability contexts that are the focus of this research – such as concepts of slowness percolating into the offers of tourism establishments:

“The ‘philosophy of slowness,’ which underlies Slow Food, is by definition expressed in the dietary or culinary sphere. It advocates healthy food (quality rather than quantity), particular attention to flavor, local and regional products, and careful food preparation. This philosophy also supports tradition (adapted as necessary to the modern context), conviviality, and respect of seasonal rhythms. It aims to combine the cultural advocacy of hedonism, enjoyment, and conviviality with ecological commitment. However, Slow Food has not developed any genuinely “slow” concept for tourism or hotels yet” (Matos 2004: 98).

Finally, the same voice briefly details the slow cities movement in ways that we will later link to slow tourism positively shaping ecological and environmental care, such as when theorists and practitioners of fast tourism allow themselves to be inspired by slow tourism concepts and proponents, for example when it comes to specific forms of slow travel, or when trying to avoid or minimize pollution effects:

“The Slow Cities (Città Lente) movement, founded in July 2000, derives in turn from Slow Food and plans to spread throughout Europe. Through the promotion of slowness, it aims to improve the quality of life in urban areas. Some seventy Italian cities and villages so far have committed themselves to regulate advertising signs and construction fences, to promote cycling, to support local restaurants and small shops, to combat noise pollution, and to create green spaces” (Matos 2004: 98).

4. Slow Movements in 1980s and 1990s Global Literature, especially Novels

Interestingly and revealingly from the viewpoint of our research focus that unites literary expressions of slowness with concerns of slow tourism, it is precisely early research on slow tourism (Matos 2004: 97) which points to novelists as among the first writers to reflect the rising global and general social awareness in matters of slowness. However, only a handful of novelists during more than a century – namely from the 1880s to the 1990s – seems to have taken up the broad issue of slowness at all.

Finding novels on slowness reviewed by scientific literature on slow tourism underlines the affinity and dedication across these literary genres and their researchers, and suggests the slow tourism literature to be particularly attentive, sensitive and receptive to those wider cultural slow movements. It furthermore reveals novelists to be literary fore-runners across genres in the treatment of slowness, while at the same time and underlining the general rarity of literary treatments of slowness to this day. Thus it is one of the main motivations for this research, and its methodological reason for combining and comparing literary genres and research fields, to allow both fact and fiction to provide knowledge, improvement and inspiration across academic disciplines.

Often mentioned among those few but insightful prose writings to address slowness – even if broadly and prosaically, and in a popularly accessible style befitting the chosen medium of the novel – is Milan Kundera's 1995 French novel *La Lenteur* (the below quote is from the English edition that was translated in 1996 as *Slowness*). Kundera opens his narrative with a contemplation and comparison of several forms of physical movement in a way that anticipates research within the slow travel and tourism context:

“Speed is the form of ecstasy the technical revolution has bestowed on man. As opposed to a motorcyclist, a runner is always present in his body, forever required to think about his blisters, his exhaustion; when he runs he feels his weight, his age, more conscious than ever of himself and of his time of life. This all changes when a man delegates the faculty of speed to a machine: from then on, his own body is outside the process, and he gives over to a speed that is noncorporeal, nonmaterial, pure speed, speed itself, ecstasy speed. A curious alliance: the cold impersonality of technology with the flames of ecstasy” (Kundera 1996: 2).

More specifically, Kundera then hints at the potential of slowness for traveling, meditation, insight, well-being and even social criticism, in ways that will be analyzed in detail via specialized literature on slow travel and tourism:

“Why has the pleasure of slowness disappeared? Ah, where have they gone, the amblers of yesteryear? Where have they gone, those loafing heroes of folk songs, those vagabonds who roam from one mill to another and bed down under the stars? There is a Czech proverb that describes their easy indolence by a metaphor: ‘They are gazing at God’s windows’. A person gazing at God’s windows is not bored; he is happy. In our world, indolence has turned into having nothing to do, which is a completely different

thing: a person with nothing to do is frustrated, bored, is constantly searching for the activity he lacks” (Kundera 1996: 3).

Yet maybe most prominently fictionalizing slowness was Sten Nadolny’s world-famous 1983 German novel *Die Entdeckung der Langsamkeit* (its below quoted 2005 English edition titled *The Discovery of Slowness*) about 19th-century explorer Sir John Franklin. According to literary critics, that novel had such an impact that “churches, pacifists, environmentalists, management gurus, and even campaigners for lower speed limits on the autobahn [equally] hailed *The Discovery of Slowness*” (Honoré 2005: x; McFarlane 2003: 26). This novel fictionalizes the life and character of Sir John Franklin (1786-1847), a British Royal Navy officer and explorer who disappeared on his last Arctic expedition in search of what has become known as the Northwest Passage. In the words of the novel, “Slowness became honorable, speed became the servant” (Nadolny 2005: 164), culminating in the insight that “if a slow person, against all predictions, had managed to survive in a fast profession, that was better than anything else” (Nadolny 2005: 167).

Foreign language expert, academic and literary critic Gerhard Bach analyzes some of the reasons why the slowness of Nadolny’s protagonist (Franklin), based on its laudable real-life substance, constitutes an inspiring model for constructing a catalog of morals and virtues suited to the twenty-first century:

“Nadolny’s presentation eventually leads the reader to the conviction that only because of...Franklin’s slowness in everything he observed and did...could Franklin have achieved so much. At a time of diverse revolutions – industrial (transportation), social (communication technologies) and otherwise – where all movement accelerates at an ever growing pace, Franklin’s slowness became an invaluable strength...In this tale of time external (as given or determined) and time internal (as experienced), Nadolny shows how against all odds slowness prevails over speed (the acceleration of life in the industrial age). To the contemporary reader on a moral scale, it signals how important it is, in our late-modern and postmodern era, to determine and maintain our own speed when it comes to meaning-making and decision formation. Slowness, so Nadolny says, is an art which renders meaning to one’s thoughts and actions. Gradually, over the course of several journeys into the arctic, Nadolny’s protagonist develops the ‘Franklin system’” (Bach 2019: 62-63).

Relatedly, Bach compares Nadolny’s novel with Daniel Kahneman’s 2011 best-selling book in the field of behavioral economics (gathering the disciplines of economics, sociology and psychology) titled *Thinking, Fast and Slow*. In it, Kahneman contrasts and defines what he calls thinking “systems 1 and 2, which respectively produce fast and slow thinking”, or “the features of intuitive and deliberate thought” (Kahneman 2011: 13). Kahneman details these “two systems in the mind” as follows:

“System 1 operates automatically and quickly, with little or no effort and no sense of voluntary control”, while “System 2 allocates attention to the effortful mental activities that demand it, including complex computations. The operations of System 2 are often associated with the subjective experience of agency, choice, and concentration” (Kahneman 2011: 20-21).

Bach synthesizes Kahneman's details into a summative overview before linking it to Nadolny's protagonist and prosaic conception of slowness: first, he characterizes Kahneman's System 1 as "fast, automatic, frequent, emotional, stereotypical, subconscious", and System 2 as "slow, effortful, infrequent, logical, calculating, conscious" (Bach 2019: 64-65). Then, he lets it culminate in the insight that "fast thinkers will immediately recognize John Franklin's effortful and calculating procedure in charting the course of his own future. John Franklin's brain is a System 2 brain" (Bach 2019: 65-66).

Having thus charted the global slowness movement across cultural and literary expressions, with the latter represented foremost through the medium of the novel, we now investigate how those cultural and literary influences have impacted global travel and tourism since the 1980s and 1990s. To do this, first we briefly outline how slow movements have broadly influenced travel and tourism ideas since the 1980s and 1990s (below 5.), then address how those movements keep influencing specific slow travel and tourism forms such as walking or biking, bus or train riding (below 6.), before in detail analyzing environmental and ecological considerations that are inherent in forms of slow travel and tourism as argued by its literary proponents and specialized research literature (below 7.).

5. Slow Movements Influencing Travel and Tourism Since the 1980s and 1990s

By the late 1980s and the early 1990s, the cultural and literary influences that had shaped the various slow movements (from slow food or slow cities to the novelistic expressions of Kundera and Nadolny) finally also entered the global travel and tourism industry. The combination of slowness and tourism was originally conceived rather broadly as "the incorporation of slowness into vacation time" (Woehler 2004: 90, citing Nowotny's 1989 German work *Eigenzeit* in its 1994 English edition titled *Time: The Modern and Post-Modern Experience*), and defined as fulfilled when the following physical conditions and psychological considerations of travelers and their environments were met:

"(1) The individual vacation space ('natural' space constitution) and/or (2) the vacationer in his or her physical constitution ('natural' human constitution) are the starting point and the leading rule for vacations...[that is] to synchronize the 'natural' time of people and space with the time structure of historically grown leisure tourism [which] also allows the integration of other social functions into the program of vacation time" (Woehler 2004: 90).

Slowness is then believed to be successfully incorporated into vacation time in the form of "wellness" and "sustainable" tourism if embedded in a stance of holistic humanism emphasizing full immersion, all-round sensory experience, individuality and identity. All of this resonates surprisingly modern even today, three decades afterwards, which is why it was arguably only a matter of time before those wider cultural movements of slowness influenced and flowed into specific tourism forms and expressions:

“Wellness usually takes time because well-being results only from sensuous immersion. Sustainable tourism follows the same principle, because the experience of the given space also requires sensuous immersion. In both modes of using leisure time, one’s own body (and mind) and physical performance the source of meaning for life. The vacationer’s identity, what he or she is or could be, is determined by his or her physical constitution expressed through ‘slow’ holiday offers. Other systems (health and environment) may also benefit from this type of vacation time” (Woehler 2004: 90).

6. Slow Movements Influencing Specific Travel and Tourism Forms and Expressions

Recent and specific travel and tourism research incorporates the ideas and practices of slowness under two labels, which it uses mostly interchangeably, and either isolated or in combination, namely “slow travel” and “slow tourism” (Dickinson and Lumsdon 2010: 1). As the adjective “slow” suggests, the respective literature originally conceptualized the slowness aspect to contrast with traditionally fast-paced travel forms. A prime example for fast travel has always been flying – car travel is debated in its fastness or slowness, and train travel is generally considered a slow travel form, as shown below.

Encompassing or even eclipsing the aspect of slower speed as measured in *external movement* has been the *internal attitude* or the character of the activity performed during slow travel and tourism. Insightful examples are: physically halting at and appreciating the local sights, exchanging offers with salespeople, actively partaking in the local residents’ customs and traditions, or conversing with them in their own languages (Dickinson and Lumsdon 2013: 374-375).

Some tourism scholars explicitly differentiate between the notion of “slow travel” as centering on transportation and locomotion and therefore mainly focusing on the respective traveling mode to reach one’s destination (whether that is by foot, bicycle, train or similar), and the wider notion of “slow tourism” as including not just physical but also psychological dimensions of movement (such as the total sum of attitudes and activities that could be held and performed before as well as after the destination is reached, including ensuing interactions with the local sights, places and people) (Tiyce and Wilson 2012: 118).

From an industry and marketing point of view, the literature (Dickinson and Lumsdon 2013: 377-378) only hesitatingly suggests slow travel and tourism as a promising growth market for the future. Rather dogmatically and structurally inclined, it tends to segment customers according to their

- a) Preferred travel mode (such as by bicycle or train);
- b) Degree and the extent of their expressed and enacted environmental concerns (and then labelling them correspondingly either “hard” or “soft” slow travelers);

- c) Distance covered (short-haul or medium-haul – long-haul being hardly discussed, although that might be interesting, if “slowness” was also understood as some freedom from time constraints);
- d) Motivation (whether slowness is more extrinsically or intrinsically coveted); and finally by the
- e) Degree and extent of involvement of the tour operator (such as the facilitation of bookings, or the control of undesirable aspects such as climatic exposure).

Correspondingly, the future of slow travel and tourism is predicted to fall either squarely on, or somewhere in between these three developmental lines (Dickinson and Lumsdon 2010: 175; Gunesch 2017g: 1120-1121), in that it might:

- a) Continue to be a small market alongside other forms of alternative tourism;
- b) Establish itself in the tourism mainstream, for instance as low-carbon travel modes; or
- c) Develop depending on the provided and existing overland infrastructures.

In whichever of these ways slow tourism develops in the future, its environmental considerations and active forms of caretaking (below 7.) are increasingly considered as going hand in hand with some of the stipulations and ideals of global tourism programs and projections (below 8.) as well as with global sustainability considerations within the frameworks of international political organization (below 9.). Since the 1980s and 1990s, all of these areas have become ever more salient and interconnected in the scientific and public perception.

7. Environmental Considerations and Caretaking of Slow Travel and Tourism

The academic literature conceptualizes slow tourism's environmental considerations and caretaking in several ways, each having direct practical implications for travelers.

For instance, the question and perception of “*green* travel” tends to center on several technical issues of environmental friendliness (chiefly among them the amounts of a company's carbon dioxide and greenhouse gas emissions, or more broadly its “environmental footprint” including all harmful environmental effects), whereas when talking about “*slow* travel”, such environmental motives are also relevant, but generally not considered as the main motivation for a journey.

Correspondingly, some tourism researchers hold that slow travel and tourism does not require any additional or remarkable environmental awareness or actions, given that the actualized slowness of attitudes and experiences is all about relating to one's inner self and to the outer surroundings. For other writers, however, slow tourism logically and au-

tomatically implies environmental friendliness, which for instance entails minimizing or even eliminating any environmental footprint (Fullagar 2012: 102). The latter writers also connect their “low-to-no carbon footprint” travel philosophy to a host of typical tourist activities such as getting to, staying at, and having fun in their destinations in “slowed-down modes”, or even beforehand in the planning stage, meaning scheduling less trips per year but making each one longer as well as more engaging and meaningful (Dickinson and Lumsdon 2010: 41).

Similarly, part of the literature on slow tourism holds that “hard slow travelers” are those for whom environmental care is indeed the core concern of their travel, while for other writers “soft slow travelers” welcome any accruing environmental advantages of their travel, even if they consider them mostly as added bonuses which are thus not obligatory to earn the qualification of a slow traveler (Dickinson and Lumsdon 2010: 85, 90; Fullagar 2012: 108).

As for specific slow travel forms: despite (or maybe because of) the global popularity and ubiquity of car travel, many strongly contest its environmental friendliness, since it rarely justifies its low occupancy rate per vehicle and fuel-efficiency rate per passenger, compared to train or even plane travel (Dickinson and Lumsdon 2010: 29, 97; Fullagar 2012: 100).

By contrast, walking is widely considered the most natural, easy-to-practice and thus “classic” and timeless of all slow travel forms, depending only on one’s healthy body, and bringing the traveler into direct and personal contact with nature, sights, places and people (Tiyce and Wilson 2012: 117). Walking is thus particularly prized by “hard slow travelers” (Dickinson and Lumsdon 2010: 85).

Cycling is largely defined and considered as a low-carbon, surroundings-friendly, low-technology and high-individualism statement all in one, and has the additional welcome side effects of combining the advantages of relative speed with high independence and good social health. This pointedly highlights that slow tourism does not have to be of low or of literally “pedestrian” speed (exemplified in the below discussion of train travel). With those advantages, cycling and its ecological value probably enjoys the best popular reputation among all slow travel forms (Fullagar 2012: 101).

Train travel is often considered the perfect union of interactivity and convenience as per the covered distance, enabling a near unlimited engagement with fellow tourists while ensuring all-round and ever-changing panoramas under full climatic cover and with considerable speed compared to any other slow travel form. High-speed trains such as the French TGV, the Spanish AVE, the Chinese Maglev or the Japanese Shinkansen – with speeds of over 250 kilometers per hour having become standard, and up to 430 kilometers per hour having been achieved – now essentially allows train travel to simulate airplane travel at ground level. While some slow tourism researchers, as well as part the public opinion, question the character of “slowness” for those boundary-pushing high-speed trains, very few would question the general environmental advantages of train travel, which are on the way to becoming part of today’s general technological knowledge: for

instance, the most recent and advanced train models increase both speed and environmental friendliness, due to running on magnetic levitation tracks which drastically and simultaneously reduce the levels of fuel, friction, and noise.

Finally, while bus and coach networks offer the advantage of greater flexibility for routes and destinations, and are therefore considered the most individually adventurous while also economically affordable travel mode, they are however also widely considered to lack space, ease and comfort while on the road (Dickinson and Lumsdon 2010: 147-148).

8. Worldwide Travel and Tourism Programs and Projections in the New Millennium

When putting the developed considerations of slow travel in the context of global travel and tourism, the proclamations and publications of the World Tourism Organization deserve our special attention. The World Tourism Organization is based in Madrid, Spain and has the acronym UNWTO – to be differentiated from the World Trade Organization which is based in Geneva, Switzerland and has the acronym WTO. It is, according to the organization's self-definition on its website, "the United Nations agency responsible for the promotion of responsible, sustainable and universally accessible tourism", with the role to "promote tourism as a driver of economic growth, inclusive development and environmental sustainability". In line with this remit and responsibility, in its *Tourism 2020 Vision*, the World Tourism Organization outlines eleven "key factors", and attributes them a decisive influence on global tourism. Of those, three are especially relevant to this article in name and content (to be picked up below in the discussion of the triple bottom line), namely:

- a) Economic,
- b) Demographic, and
- c) Socio-environmental factors.

In that same document, the World Tourism Organization also announces twelve related "megatrends" of global tourism, such as sustainable tourism being based on a higher consciousness of environmental and ecological issues. Taking up the World Tourism Organization's notions of both megatrends and key factors, the scientific literature on global tourism (Dwyer et al. 2008) considers and names six "key drivers for change" for current and future global tourism, of which four are especially relevant to this research and also taken up below (9.-12.), namely:

- a) Economic drivers (including globalization effects, labor demographics, and worldwide wealth distribution),
- b) Social drivers (for instance large-scale changes in societal values);
- c) Environmental drivers (such as the local conservation of energy and the preservation of natural resources, or global climate change), and

d) Drivers for change that address basic human needs (particularly the provision of food for all, or strategies for increasing and protecting cultural diversity).

On the basis of such global tourism megatrends, key factors, and key drivers for change, we now trace the development of the concept of sustainability and sustainable development in political documents and scientific tourism research, before substantiating it with the notion of the triple bottom line, and then applying it to several fast and slow travel forms.

9. Sustainability in Travel and Tourism from the 1980s, through the 1990s, and in the 2000s

The term “sustainable development” was for the first time politically defined on an official and on an international level in the 1987 report by the World Commission on Environment and Development that was titled *Our Common Future*, but is popularly referred to as the “Brundtland Report”, namely as humanity’s “ability...to ensure that it meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs” (World Commission on Environment and Development 1987: 8); a definition that specialized tourism literature has often referred to, commented on, and agreed with (see Dwyer and Edwards 2013: 245; Malecki 2018: 35; Mowforth and Munt 2016: 104).

Following the Brundtland Report, it was especially the two United Nations Conferences (also referred to as “World Summits”) in Brazil’s Rio de Janeiro within the space of 20 years, in 1992 and 2012, that confirmed and furthered the sustainability principle, dealing with matters of environment and sustainable development such as reducing greenhouse gas emissions (De Lara and Thöny 2011: 154; Malecki 2018: 35-36; Mowforth and Munt 2016: 112).

Specifically with respect to tourism, the World Tourism Organization’s 2005 *Guide for Policy Makers* conceptualizes sustainability as the long-term balance between environmental, economic and socio-cultural tourism development, such as using resources in the least incisive manners, respecting socio-cultural traditions around host communities, and having fair trading and future-oriented business terms with them.

In spite of these organizational efforts and theoretical advancements, some critics still consider the concept of “sustainability” as being firstly unclear, secondly Western-centric, and thirdly favoring the more developed countries around the world (Meyer 2007: 567). Despite such occasional literary resistance, sustainability has become conceptually and practically widely accepted in international politics, environmental activism, tourism literature, as well as business practice.

When it comes to operationalizing “sustainability” into day-to-day entrepreneurial practice, the specialized economics and business literature has developed the framework of the “triple bottom line”. It is detailed below in three sections: its overarching conceptual development since its inception in the 1990s (10.), the three dimensions that it proposes

and the related modes of assessments that it opens up for companies that adhere to it (11.), and an analysis of specialized business and tourism literature that discusses its merits and potential shortcomings (12.).

10. Sustainability and the Triple Bottom Line: Development since the 1990s

The concept of the triple bottom line traces its ideological origins to John Elkington's ground-breaking 1997 book *Cannibals with Forks: The Triple Bottom Line of 21st Century Business*. Upon appearance, it caused considerable stir among business companies and entire industry branches all over the world, as it for instance dared to ask such fundamental questions as: "Is capitalism sustainable?" (Elkington 1997: 17) before summarizing a "triple bottom line agenda" (Elkington 1987: 20). As a result of its detailed, multifaceted and multidisciplinary analyses and recommendations, the entrepreneurial world began considering not just their hitherto dominating economic sphere of interest, but also the social and environmental influences and repercussions caused by their day-to-day operations.

This insight has often been reduced to the slogan "people, planet, profit", as for instance reiterated in recent literature on corporate social responsibility (Malicki 2018: 25-26), even if the correct sequence of first, second and third bottom lines (standing for economic, social and environmental interests) would probably have to run "profit, people, planet".

In any case, businesses and companies in the tourism sector were considered as particularly interesting and telling case studies for such three-dimensional care and its theoretical and practical implications, due to the global tourism industry's total size, transnational character, growth factor, and social impact by (as well as on) its providers, customers and travelers (Gunesch 2017h: 1307-1308).

Taking its cue from the original term and the exclusively economic orientation of the "single bottom line" (as in the popular expression "bottom line profits"), the triple bottom line adds to that purely economic focus two more business foci or bottom lines or balance sheets, namely a social and an environmental one. For companies that decide to implement the triple bottom line, this concerns both internal and external processes and procedures, evaluations and assessments, as well as planning and marketing operations (Dwyer and Edwards 2013: 249; Tyrrell et al. 2013: 283-288).

In practice, each of the (now three) bottom lines or balance sheets is represented by key indicators on so-called "report cards". These can be physical cards or sheets, or any other data-carrying documents, and can list any number and type of indicators, but most importantly do offer each company or industry sector the opportunity to carefully consider and select the most relevant factors for its business activities and responsibilities (Murphy 2012: 327-328; Darcy et al. 2011: 249).

Hence, the concerned companies can now design, control and produce three bottom lines (or balance sheets, or report cards) for both internal use and external proof whenever needed. These cards are consequently labelled Business Report Card (BRC), Social Report Card (SRC), and Environmental Report Card (ERC). A comprehensive literature synthesis allows us to present below a wide range of examples for key indicators pertaining to each report card (thereby substantiating and operationalizing “sustainability” in all of these three dimensions). The below category examples and descriptions have all been selected and formulated to fit a business or company in the global travel and tourism sector.

11. Sustainability and the Triple Bottom Line: Concrete Categories and Dimensions

Consequently, the Business Report Card (BRC) informs about a company’s general economic well-being – as traditionally understood by the “single bottom line” – including for instance the following key indicator categories and sub-categories:

- a) Total turnover before any profit
- b) Revenue (out of total turnover) and profit
- c) Net income before tax (NIBT) as net profit
- d) Taxes being paid
- e) Paying visitors and the resulting income
- f) Spending as per diverse categories, such as on the one hand
 - aa) Direct spending, especially remunerations in form of
 - (1) Salaries
 - (2) Wages
 - (3) Bonuses
 - (4) Rewards, while on the other hand incurring
 - ab) Indirect spending, for instance
 - (1) Regular maintenance
 - (2) Unforeseen repair needs
 - (3) Externalities (i.e., involuntarily costs) such as
 - (4) Clean-up activities after local pollution incidents, or
 - (5) Legal costs resulting from damages or indemnities;
 - g) Stakeholder benefits and profits margins
 - h) Added value obtained from, or given to suppliers
 - i) Host community costs, profits or benefits, resulting from
 - aa) Deterioration of local attractions after tourist visits, or
 - ab) General preservation costs within and around the destination.

The Social Report Card (SRC) provides data and feedback on key indicators such as:

- a) Visitor satisfaction at local tourism attractions, regarding
 - aa) Tourist facilities' quality, availability and hospitality
 - ab) Caretaking of visitors' needs and wishes;
 - b) Impact of tourism on local public and individual health and welfare, including
 - aa) Employees' work satisfaction and job stability
 - ab) Employee as well as visitor safety, regarding
 - (1) Insurance provisions
 - (2) Health check points and audit conducts
 - (3) Safety and equipment training and updates
 - (4) Emergency or evacuation protocols, and
 - (5) Security staffing and on-site distribution;
 - c) Host community involvement and care, such as
 - aa) Community support and participation
 - ab) Community impact in its life and atmosphere
 - ac) Residents' approval of tourism and tourists
 - ad) People management and performance, including
 - (1) Career and promotion options and opportunities
 - (2) Employee equality and diversity provisions
 - (3) Non-discrimination for gender or other reasons
 - (4) Respect for human and labor rights, as well as
 - (5) Ethical and responsible corporate governance;
 - d) Destination care, control and planning, for example
 - aa) Social, cultural and political carrying capacities, regarding
 - (1) Total tourism numbers as per host community demographics
 - (2) Tourism effects on destination (i.e., acculturation or demonstration effects)
 - ab) Integration of tourism projects into local planning and development schemes
 - ac) Tourist transportation, accommodation and catering facilities
 - ad) Protection of historical, social and cultural heritage assets for tourism
 - ae) Preservation of the destination's public image and overall reputation.

Finally, the Environmental Report Card (ERC) details relevant impacts on the levels of environment (from local over regional up to potentially worldwide effects, for instance greenhouse gas emissions) and ecology (from single organisms over local flora and fauna to entire interconnected ecosystems) that are caused or influenced by the tourism company on their premises and in their surroundings. Combining the earlier outlined principles of global sustainability with practicable local care, the ERC can comprise these indicators and categories:

- a) Care for and protection of natural resources against company emissions and pollutions of
 - aa) Water, regarding for instance
 - (1) Bodies of water above ground, as well as

- (2) Groundwater levels and flow monitoring, both regarding its
- (3) General availability
- (4) Quality control
- (5) Conservation
- (6) Responsible use, or
- (7) Waste minimization;
- ab) Air, regarding for instance
 - (1) Particle pollution such as smoke or dust
 - (2) Air space disturbances such as noise;
- ac) Energy conservation in emissions or pollutions of
 - (1) Oil
 - (2) Gas
 - (3) Electricity;
- b) Influences on host or neighboring communities and residents, such as
 - aa) Ecosystems and their constituting local flora and fauna
 - ab) Ecological habitats such as wildlife reservoirs, as for
 - (1) Preservation and protection, and in case of damage
 - (2) Rehabilitation, repopulation or relocation of species;
 - c) Minimization or improvement of site conditions, such as
 - aa) Waste and pollution treatment, for example regarding
 - (1) Greenhouse gas emission prevention or reduction
 - (2) Overall waste reduction or recycling, for instance in packaging and design
 - (3) Communication and collaboration with suppliers on environmental standards
 - ab) Ex-ante prevention or ex-post reparations in form of
 - (1) Filter installations
 - (2) Clean-up operations
 - (3) Damage payments.

As some of the above sub-categories show – such as the BRC’s f) bb) (4), and the ERC’s c) bb) (2) – some key indicators of company costs or activities might show up across several report cards, as is the case here for “clean-up operations” turning out to be a business and an environmental consideration. This firstly shows the distribution of indicators on the report cards to be a science in flux and constant refinement, with new categories and criteria being discovered in step with scientific insights, and thus reflecting the theoretical and practical state of the art of the notion of the triple bottom line. It secondly underscores the need for careful reflection and planning by companies that use such report cards, to avoid unnecessary and costly proliferations of indicators that could be conclusively covered just once. It thirdly highlights the potential for linguistic and thus terminological ambiguity and any ensuing conceptual confusion. In this sense, it is a plastic example of the practical need for transdisciplinary collaboration within companies and industry branches. Some still remaining theoretical and practical reservations on part of the literature are discussed below (12.).

12. Sustainability and the Triple Bottom Line: Discussion of (Dis)Advantages

A few writers invoke a range of practical arguments against the triple bottom line, yet mostly without denying its overall conceptual usefulness and practical improvements of company operations (Dwyer and Edwards 2013: 260-261; Tyrrell et al. 2013: 284-288). They criticize complications such as:

- a) Unnecessary split of business considerations into three dimensions,
- b) Difficulties in defining suitable key indicators for all three dimensions,
- c) Potential for cherry-picking the most favorable report card indicators, and/or
- d) Temptation to report only on the positive qualities of a company's operations.

However, the same critics imply that the triple bottom line is as of yet the most comprehensive and circumspect framework for evaluating travel and tourism companies' three most important dimensions of decision-making with their indicators and categories. Hence the related conceptual contribution of this research is the detailed substantiation and evaluation of the triple bottom line for a company that wishes to reflect and report on its actions to improve its business practices, marketing operations, and socio-economic reputation in the context of global sustainability contributions. Correspondingly, and in a concise summary, we could express the triple bottom line's chief advantages as follows:

- a) Conceptual clarity about requirements of sustainability,
- b) Practical clarity about ways to achieve them,
- c) Resulting improved strategic decision-making,
- d) Improved company communication and transparency,
- e) Increased shareholder value and investment confidence,
- f) Heightened company and industry quality standards,
- g) Enhanced employer-employee relationships,
- h) Better local and global corporate reputation,
- i) Improved market position and competitive advantage,
- j) More trusted and constructive stakeholder relations, and
- k) Destination benefits for both communities and residents.

Below it is shown how corresponding sustainability dimensions and considerations are shared by key stakeholders in the global travel and tourism industry (13.-18.). In the contributions, we connect the notions of slowness, slow travel, sustainability and the triple bottom line (19.), which forms the basis for our outlook for the global (slow) travel and tourism industry in the 21st century (20).

13. Airline Travel: Sustainability Regulations and Aspirations since the 1990s

As of 1990s, the airline industry has increasingly tried to reconcile its traditional goals of maximum passenger load and full seating capacity with rising environmental requirements and popular pressures. After the 1997 *Kyoto Protocol* – an international treaty that extends the mentioned 1992 and 2012 international agreements on climate change challenges – its national implementations and regulations created so-called “cap-and-trade” options (in which polluters that exceed the regulated limits must pay for that privilege, while less- or non-polluters receive bonuses), or “emission trade” permits (in which businesses of a specific industry can exchange such options among them). Another option, “carbon offsetting” aims in the short run at lowering a company’s carbon footprint, and in the long run, to achieve the ideal of “carbon neutrality” (Daley and Callum 2011: 289).

Witnessing this conceptual development, airports have reorganized their internal management regulations and external marketing plans. However, technical implementation details remain strongly debated. For instance, there is still disagreement between stakeholders about who actually produces, thus owns, and therefore is to be held responsible for emissions: the nations that own the airlines, the airline companies that crowd the skies, the airports from where the planes take off and land, or the cities and communities in which those companies do business (Gunesch 2017a: 44-45).

These competing interests illustrate the need for stakeholders to collaborate on solutions in regulatory, technical, competence and marketing matters, ranging from installing filters over levying emission taxes to finding out about customers’ airline preferences – the latter expressed for instance in booked airplane seats or bought company stock options (Graham 2011: 264).

In reaction, the global airline industry has for some time tried to anticipate such problems with ever more progressive travel technology and operations, for example with the well-publicized launch of the world’s largest commercial passenger plane to date, the *Airbus 380*. Its environmental perks include an external construction largely of composite parts and renewable materials, for instance in the use of carbon fiber reinforced plastic for the wings (Lück 2012: 11).

14. Business Travel: Environmental and Sustainability Considerations and Operations

Business travelers have regularly relied on airline transportation – in the eponymous Business Class. Yet there has been a marked change since the late 1990s due to technological progress: collaborative software or “groupware” (application software that assists groups in completing a common task) has increased the speed of online connections, the quality of the involved media, and the sophistication of communication processes.

This has led to a surge in virtual business meetings or multiple-way online conferences, with traditional office meetings and direct encounters replaced with virtual ones. This in turn has considerably changed how technical and social resources are viewed, valued and invested in within collaborative workplaces, especially over geographical, political or linguistic boundaries.

As a consequence, traditional and physical business meetings are now often reserved for, and relegated to major players and high-stakes deals, or special professions such as direct marketing and personal sales, or for other special affairs and contexts that still need worldwide coordination and personalized communication (Sharma 2004: 136-149). As a result, virtual travel has helped business professionals and travelers to increase their returns on investment, especially if they are already part of multi- or transnational companies (Stangel 2014: 8-9), an interest group in the global tourism industry investigated in detail below (16.).

With such an increased technological ability on the part of the travelers, and a concurrent heightened ecological awareness on the part of the public, local businesses and global companies alike find themselves under ever more stakeholder scrutiny to demonstrate consideration and transparency regarding their environmental impact, for example their carbon footprint. Hence the more ecologically incisive a company's operations tend to be, the more it will gravitate towards considering and adopting appropriate (meaning economically sound, ecologically favorable and socially acceptable) measures in its day-to-day operations (Gunesch 2017b: 200-201).

15. Destinations and their Residents as International Tourism Stakeholders

Stakeholders in terms of business are all those who are affected by a company's activities and actions. Key stakeholders in global tourism are first the travelers themselves, followed by tourist organizations, travel corporations, and other tourism providers such as hotels or resorts (Hall and Brown 2010: 149). Local residents are used to have their needs and wants met before other stakeholder groups. This is usually justified with the immediacy and unavailability that the impacts of tourism have on them, and which is why the growth and development of host communities are related to tourists purchasing their goods and services – ranging from arts, crafts and transportation to accommodation to entertainment and organized activities – directly from them (Gunesch 2017e: 668-669).

Politically and economically, developing countries have a special desire and a reasonable need to keep the dividends from their local and national tourism industry. The influence of international tourism on the national economy and ecology constitutes a dilemma, or double-edged sword for many developing nations: while they welcome international tourists and their financial assistance, they often loathe the social and ecological degradation of their natural and cultural surroundings. This might push them either to adopt nation-wide measures for prevention or repair, or to react locally with hostility or

xenophobia, or even to set up unsavory business models in which only a few are able to make profits but many others within the national tourism sector can be harmed, let alone the likely loss of trust in the worldwide tourism industry (Brown 2011: 66-67; Sharma 2004: 259-260).

Meanwhile, ever more communities realize that tourism can also protect them from cultural or ecological erosion, such as when it makes both hosts and visitors more aware and protective of their shared natural and created heritage. This then leaves as the greatest threats to the travel and tourism industry in a developing host country precisely those dangers that it has the least control over, namely the ones determined by its geographical location, geopolitical conditions, internal administration and international relations. Geographical factors include natural catastrophes such as storms, floods or epidemics, while the main geopolitical factors are the type of conflicts or wars that destroy exactly those destinations that produce the most revenue for the country, or that deplete it of tourism-related revenues by discouraging foreign visitors or investors in its infrastructure (Goeldner and Ritchie 2014: 451; Moutinho et al. 2011: 18).

16. Multinational and Transnational Corporations as Global Tourism Stakeholders

Multinational corporations (MNCs) and transnational corporations (TNCs) differ in that the former stress ownership structure and the latter cross-border operations (Mujih 2012: 65-66). Complicating matters, such corporations are often nested within systems of sub-companies that might not be easily discernible for customers, first-line tourism providers, or even high-profile traveler organizations and representations. However, their characteristics make them interesting stakeholders of global tourism within our focus on the second (social) and third (environmental) bottom lines. While there might be good reasons and arguments to resist globalization tendencies of cultural uniformity as encapsulated in the concept of “McDonaldization” (Ritzer 2018: 11-12, 155-156; Ritzer 2019: 27-54), multi- and transnational corporations seem worthy of special consideration even for environmentally extremely discriminating and sensitive travelers, for instance the mentioned “hard slow travelers”: their global visibility and ability to act on multiple levels of interest, and to influence individuals and institutions all epitomizes telling conflicts of interests but also potential for positive change within international travel and tourism, such as for industry-wide marketing strategies as discussed below.

This specifically concerns the concept of Corporate Social Responsibility (CSR), which tries to reconcile a company’s efforts for profit and growth with its wider social responsibilities. In two comprehensive yet concise definitions by specialized literature, CSR is firstly “the integration of an enterprise’s social, environmental, ethical and philanthropic responsibilities towards society into its operations, processes and core business strategy in

cooperation with relevant stakeholders” (Rasche et al. 2017: 6), and secondly the “business responsibility to society [of] being accountable, [the] business responsibility for society [of] compensating for negative impacts and contributing to social welfare [and the] responsible conduct [of being] operated ethically responsibly and sustainably...including environmental issues” (Moon 2014: 4). While such lofty corporate philosophies should benefit all stakeholders in the global travel and tourism industry, above all host communities, many companies claim that their own industry puts them under an unbearable competitive pressure which effectively counteracts their otherwise high willingness to work towards fulfilling the social and environmental bottom lines (Hall and Brown 2010: 159).

In view of this discrepancy between alleged market restrictions and the public and scientific agreement on what qualifies as exemplary behavior (especially by multi- or transnational companies), it seems simplistic merely to advise those businesses to “shape up or shape out”. If indeed economic and environmental pressures are both urgently felt, trying to placate both with compromises such as “a bit less pollution and a bit less profit” might leave everyone unsatisfied. So why not trying to improve both? The global travel and tourism community might benefit from a combination of higher profits, environmental and ecological value, and resident community engagement. For example, a company investing in environmentally friendly industries or implementations, such as exhaust cleaning filters or repairing clean-up operations, might recover their costs many times over, or even create additional revenues via its enhanced community reputation, resulting in a larger customer base and enthusiasm.

This seems to make good marketing strategies particularly desirable, to help recovering the monetary loss incurred by taking the risk of investing in and implementing environmentally favorable measures, and turn these investments into profits in the long run. This would then not just apply for a single company, but be generalizable for the entire tourism industry. Since the economic influence and political leverage of multinational or transnational corporations assists them in publicizing actions and leadership models as benchmarks for other travel and tourism stakeholders, they should be above all motivated (and advised) to monitor closely their internal administration, external actualization, and overall advocacy of their three bottom lines.

Shifting our focus of analysis from institutional to individual stakeholders of global tourism, the two interest groups of student or youth travelers and of religious tourists seem both exemplary representatives of slow travel and tourism to examine closely (17. and 18.), before we combine and compare our contributions to slow movements, slow tourism, sustainability, and the triple bottom line (19.), and conclude with comparing and envisaging their individual development, mutual influences and joint application in literature and research, for the benefit of all stakeholders involved (20.)

17. Student and Youth Travelers as International Tourism Stakeholders

Students and youth travelers are special when it comes to perceiving and practicing sustainability and the triple bottom line. Some of this has to do with their financial situation and philosophical outlook: on the one hand, they might successfully straddle fast and slow forms of travel and be familiar with environmentally and socially strenuous tourism forms (such as flying) due to their age, dynamism and career aspirations. On the other hand, they are also regarded as highly motivated to adopt travel forms that are less taxing on their natural and social surroundings, such as those involving low-to-no carbon emissions or reduced ecological footprints.

Compared to other tourist segments, students travel for shorter periods but more often, in an exploratory spirit, and with high costs compared to their income. In doing so, they also rely more than other tourist types on online services to plan and perform their travels. At the same time, they are also less afraid of natural or man-made accidents or disasters, and tend to engage more interactively with the local populations, more inventively with travel technology, and more socially in collective travel scenarios. These happen to be also some of the profiling characteristics of environmentally alert and ecologically sensitive travelers (Gunesch 2017d: 665-667).

Altogether, students and youth travelers see their journeys as a bundle of motivations and expressions (Richards 2008: xi-xiv, 1, 26-28), namely foremost as:

- a) Personal lifestyle statements,
- b) Intrinsic parts of their individual and collective identities,
- c) Inalienable parts of their lifelong learning experiences,
- d) Requirements of encountering different countries and cultures,
- e) Stepping stones in their personal and professional development, as well as
- f) Idealistic contributions to the construction of their worldly and spiritual value systems.

For these reasons, student and youth travelers are respected for engaging in some of the socially and environmentally most benevolent and beneficial forms and expressions of global travel and tourism. Contrasting with predominantly political or economic interests, the literature confirms this impression for realms that range from educational and cultural pursuits to those of ecological and environmental care (Richards 2008: xiii, 39-40). It follows that tourism companies and providers that wish to cater for, and benefit from this market segment of the international tourism industry are well advised to proclaim and practice an exemplary awareness and fulfillment of the second and third (socially and environmentally oriented) bottom lines.

Slowness as a philosophical value might be pursued by student and youth travelers due to their social and intellectual affinity to the discussed literary sources and cultural expressions of slowness. Their limited budgets might also play a part, by forcing them onto paths and practices of slow travel. In any case, whether or not the slowness aspect of the experience was the principal value they pursued, this can probably be said more safely about the beliefs and practices of religious travelers.

18. Religious Travelers as International Tourism Stakeholders

Locations of religious pilgrimage were often erected with spiritual motives in mind. Traditionally and topographically, faraway mountains are favorite and frequent locations to represent humanity's higher aspirations, godly order, or earthly balance. If combined with tourism, this constellation brings with it special types of conflicts between the interests of different stakeholders, as when economic pursuits and business practices erode the spiritual value of holy tourist sights and sacred locations that was the main reason to build them in the first place (Gunesch 2017f: 1013-1014).

China happens to hold many such locations. For example, both the Taoist and the Buddhist faiths revere the Four Sacred Mountains called Emei, Jihua, Putuo and Wutai. These mountain sites host representations of bodhimandas, or seats of enlightenment, and are as such considered residences of bodhisattvas, or enlightened beings. Another example are the statues and murals in the Mogao Caves, or Caves of the Thousand Buddhas near Dunhuang in the northwest of China, whose figures were carved of stone, molded of clay, or painted as wall scenes over a period of 1,000 years, between the 5th and the 14th century, and which can be admired in a complex of cave temples spreading over 577 grottos and 45,000 square meters (Bugler et al. 2017: 45). Yet these artworks continue to suffer damage from the visit of tourists, whose mere physical presence is sufficient to raise the internal temperature and humidity within these caves to harmful levels (Mu et al. 2007: 109-110).

In reaction to similar scenarios, many Chinese tourist destinations have taken recourse against some of the most frequently practiced yet prejudicial tourist activities, such as careless littering, wall engraving, open-air camping, fireplace cooking, tree felling, or fireworks celebrations. Going further and enlisting international collaboration, some Middle Eastern monasteries, such as Saint Catherine's at the foot of Egypt's Mount Sinai, benefit from global measures to raise local awareness through programs that are designed to improve environmental education and ecological protection (Mu et al. 2007: 110-111; Olsen and Timothy 2006: 13).

Finally, some activist movements that claim to practice what they call "tourism for world peace and development" have drawn up lists with their own requirements for destinations and fellow travelers, which range from general sociocultural recommendations to specific behavioral demands (Haessly 2010: 14), for example:

- a) Establishing comprehensive educational measures concerning local cultural heritage treasures,
- b) Initializing initiatives for protective and preserving practical measures for these treasures,
- c) Supporting and engaging foreigners and residents in the delivery developmental assistance,
- d) Abstaining from any harmful actions and activities to local flora and fauna, as well as

e) Endorsing only those tourism businesses that adhere and subscribe to comparable codes of ethics.

Of all the investigated stakeholder groups of international tourism, religious travelers seem to be the ones with the most inherent, intrinsically motivated as well as socially and spiritually cooperative attitudes and actions. Yet even among this group, visitor zest and educational eagerness seem to leave considerable room for improvement on social and ecological levels, such as in terms of environmental friendliness and ecological preservation. As seen, such potentials for improvement are increasingly specified and realized by Chinese and Middle Eastern pilgrimage sites. With the contributions of this research, they can now be more generally operationalized for tourism businesses and stakeholders, and then be individually actualized with the criteria and categories of the triple bottom line.

Using the triple bottom line's three report cards with their subcategories and dimensions might appear to be more natural for secular tourist sites and surroundings, than for spiritually oriented ones. In the eyes of outsiders – or even of inside decision-makers – the cards' calculating and controlling procedures might seem to contradict the inherent value of generosity and giving which those spiritual places represent. Against this psychological argument, one can invoke the practical experiences of those Middle and Far Eastern religious pilgrimage sites, whose popularity allowed environmental and social degradation to impair them equally – or even stronger – than their secular counterparts.

Historic or artistic substance preservation pose challenges to the maintenance of spiritual sites that secular sites do not have to worry about to the same degree: their management can for example conduct due repair works with much less concessions for the place's aesthetics or piousness, or choose some measures such as wholesale replacements or mechanical reparations of part of their installations, whereas devotional destinations, to preserve their physical substance and spiritual memory, would need to invest in restoration measures in a much more considerate, balanced and long-term fashion.

Hence the conceptual and operational stringency of the triple bottom line and its practical and public transparency might be just what the specific values of religious destinations and travelers need. If their spiritual needs were combined with the social insights of slow movements and their literary and cultural expressions (from cities over food to novelizations), then the cultural wave that started in the 1980s and 1990s might continue (figuratively) to wet the political, economic and social shores of the global travel and tourism landscape, while (literally) also whetting the worldwide cultural and entrepreneurial appetites for environmental care and ecological sensitivity in the 21st century.

19. Contributions to Slowness, Slow Tourism, Sustainability and the Triple Bottom Line

The overarching conceptual contribution of this research is to have achieved the following four tasks, which have led to the distinct conceptual contributions of a better understanding of each of these areas:

- a) Connected the literary and cultural slowness movements and slow travel and tourism,
- b) Coalesced slowness and sustainability in the realm of travel into slow tourism,
- c) Substantiated the triple bottom line into an operationalizable form, and
- d) Actualized sustainable slow tourism via the triple bottom line.

The practical contributions are manifold, and outlined here in a spirit of conceptual characterization combined with concrete examples (which can be generalized within and beyond the global travel and tourism industry, giving them a wide range of applications).

A first practical insight is that the two concepts of slow travel and triple bottom line can form a “double pack” of sustainability, in which each part enhances the other one. For instance, fast travel forms and their proponents have been shown to be ever more influenced by slow movements and their adherents, resulting in them learning to “slow down” physically, psychologically and philosophically. If we thus combine the triple bottom line advantages with slow travel and tourism insights, then slow travel forms can continue to inspire fast travel proponents, partly by their ever-growing numbers, and more importantly by the arguments and conviction of travelers, providers and stakeholders worldwide. Additionally, fast and slow travelers, companies and stakeholders can enhance their conceptual and operational understanding of sustainability by means of collaborative efforts to exchange and share their insights and intentions, progresses and practices in implementing the triple bottom line.

Another practical insight, especially in the context of transnational tourism corporations, when combining sustainability concerns with triple bottom line efficiencies and slow tourism philosophies, could be the formation of a “triple pack” of beneficial business concepts and results as part of building and running socially and environmentally altruistic companies that offer travel elements or packages to the public, while at the same time improving their actions, market positions and profit margins.

To this triple pack of benefits, we could add the application of corporate social responsibility principles and practices, providing us with a “quadruple pack” of favorable business practices. Taking this yet another step further, with recent literature linking corporate social responsibility to sustainable development (Bhinekawati 2017: 45-48; Zhang et al. 2018: 133-138) in the sense of a “social ecology” beyond purely environmental aspects, namely encompassing human rights to be enshrined in national and international legal frameworks (Malecki 2018: 3-18), we could even speak of a “quintuple pack” of socio-political advantages and contributions arising from our constructive and creative comparison of literary fields and insights.

As another practical contribution on a business level, our research can benefit other industries, either within or beyond the global travel and tourism industry, as long as these industries share with slow tourism the wish to consider sustainability not only as a lofty conceptual ideal but also a concrete operational criterium. One example of such tourism-related industries are tourist resorts which – even if they are limited to offering localized activities on their grounds – can now consider the full catalog of the possible ecological, economic and social impacts that they and their guests and services have on the surrounding host communities, and thus start incorporating slow activities into their product range. One example of an industry outside of global travel and tourism, namely the entertainment industry (which is however still relatable to travel and tourism through some of its forms and practices such as sports tourism, film tourism or casino tourism), can now also create slow and sustainable variants of its products and services. By the way, this practice can already be observed within recent, large and extremely diversified entertainment complexes that offer many amenities (such as legalized gambling facilities in large-scale casinos) nestled within entertainment complexes, which are in turn part of accommodation palaces, and thus all under one roof (Gunesch 2017c: 245-246).

Uniting and projecting our contributions, the ongoing conceptual development and growing areas of applications among and across industries opens up a vast range of avenues for future research into which all the main elements of this article could flow (from cultural and literary slowness and slow tourism over sustainability and the triple bottom line up to a new understanding of corporate social responsibility in the form and sense of a social ecology movement), in a variety of theoretical and practical shapes and combinations. In conclusion, some of those shapes and combinations are fashioned into recommendations for slow tourism's global marketing strategies in the 21st century.

20. Conclusions and Predictions for Slowness, Sustainability and Tourism in the 21st Century

Some recent literature asks questions that illustrate pathways for future research which relate to areas touched upon by this article, such as: “What difference is there between sustainable development and CSR?”, before integrating those concepts by defining corporate social responsibility as a “structured manifestation of the application of the objectives of sustainable development” (Malecki 2018: 26-27).

If we were just to apply this one recent indication of research directions to the entire tourism industry, we could already formulate a range of queries combining socially sensitive, environmentally beneficial, economically advantageous and thus altogether politically favorable streams, all adding to the patterns of awareness and movements that have stretched from the 1980s and 1990s until today. Assuming that such socially and environmentally conscious tendencies and movements will continue to be valued and practiced in the near future, and will keep scrutinizing companies across the world in the

tourism sector but also in other business branches, and with the aim of bringing out the best in all of them for the common good, then our own research both fits into that stream as well as enriches it.

Again as concrete examples, and now with a view to future scenarios, the companies involved and willing to be advised would be recommended to have their marketing and publicity departments develop strategies that stress ecological parameters, convincing their own employees and stakeholders that they are indeed respecting their own responsibilities, before selling their travel products and services to any customers. They would be further recommended to involve their entire local and global industry partners in such endeavors. This should be worth their time and effort, as in our increasingly globalizing world it has become a repeated business and marketing insight (or even a truism) that “to do good” socially and ecologically, eventually means “to do well” also economically. Being able to claim that one’s company is successful on both sides of that business equation – or, as for the triple bottom line, on all three sides of it – and to be able to back that up with transparent and verifiable data, should give any global tourism company and their marketing campaign a deserved and rewarding lift.

The dynamics and relationships within and between the four cornerstones of our research, namely cultural and social slow movements, slow tourism, sustainability, and the triple bottom line, reveal a large potential for theoretical and practical development, for the benefit of all stakeholders. While our research focused on a few stakeholders in the travel and tourism industry defined by travel types, groups and institutions, this author is offering his transdisciplinary research insights to wider interest groups, aiming, in global understanding of sustainability, at the well-being of the whole planet.

As a last example from this article, the mentioned movement of “tourism for world peace and development” would then not be perceived as overstating its ethical scope, but as guarding our shared interests. Also, given the increasingly growing concerns of worldwide social, political, economic and environmental upheavals, one might find their catalog, with its allegedly strict requirements for fellow travelers, to become quite recommendable if used on a wider scale, such as for official, institutional or international formulations of action plans, policies and recommendations – while tourism companies might simply find that their endorsement of those requirements means “good business” for them, too.

The Chinese proverb “Before you try to change the world, go three times through your own house” (Bartl 2008: 98) can now be considered as transparently substantiated in the triple bottom line, with companies taking it upon themselves to respect and to act on that tenet on their own premises and on its three levels of impacts and responsibilities. In the light of that timeless Chinese wisdom, we could now even consider a modern understanding and application of slow movements, sustainability considerations, the triple bottom line, slow tourism philosophies, corporate social responsibility, and a new planetary ecology as forming a “six pack” of positively empowering, steadfastly philosophical, yet still practical postulations of hands-on plans and best practices for worldwide travel and tourism.

Continuing to combine and compare these ideas and ideals might help to invigorate them, incessantly and inspiringly, in the spirit of “think globally, act locally”. Perceived as a practice with a purpose, it could then even contribute to enlighten our personal pathways of traveling, doing business, and engaging with the world around us, and with the one within ourselves.

References

- Bach 2019:** Bach, Gerhard. “Slo(w)ganization. Against the Constant Need for Re-Inventing the Discourse on Language Education: The Case of ‘Multiple Intelligences’”. *Sloganization in Language Education Discourse: Conceptual Thinking in the Age of Academic Marketization*. Eds. Barbara Schmenk, Stephan Breidbach and Lutz Küster. Bristol and Blue Ridge Summit: Multilingual Matters, 2019: 57-71.
- Bartl 2008:** Bartl, Allison. *One Hundred and One Relaxation Games for Children: Finding a Little Peace and Quiet In Between*. Alameda: Hunter House Publishers, 2008. (Translated from the German original, *Kleine Stille Zwischendurch*, Berlin: Cornelsen Verlag Scriptor, 2003.)
- Bhinekawati 2017:** Bhinekawati, Risa. *Corporate Social Responsibility and Sustainable Development: Social Capital and Corporate Development in Developing Economies*. London and New York: Routledge, 2017.
- Brown 2011:** Brown, Frances. *Tourism Reassessed: Blight or Blessing*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2011.
- Bugler ... 2017:** Bugler, Caroline, Ann Kramer, Marcus Weeks, Maud Whatley, and Iain Zaczek. *The Art Book*. London and New Delhi: Dorling Kindersley and Penguin Random House, 2017.
- Daley ... 2011:** Daley, Ben, and Thomas Callum. “Challenges to Growth: Environmental Issues and the Development of the Air Transport Industry”. *Air Transport in the 21st Century: Key Strategic Developments*. Eds. John F. O’Connell and George Williams. Farnham: Ashgate, 2011: 269-294.
- Darcy ... 2011:** Darcy, Simon, Bruce Cameron, and Shane Pegg. “Developing a Business Case for Accessible Tourism”. *Accessible Tourism: Concepts and Issues*. Eds. Dimitrios Buhalis and Simon Darcy. Bristol: Channel View Publications, 2011: 241-259.
- De Lara ... 2011:** De Lara, Rod Allan A., and Arno Thöny. “Responsible Tourism in Asia”. *Responsible Management in Asia: Perspectives on CSR*. Ed. Geoffrey Williams. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2011: 146-160.
- Dickinson ... 2013:** Dickinson, Janet, and Les Lumsdon. “Slow Travel”. *The Routledge Handbook of Tourism and the Environment*. Eds. Andrew Holden and David A. Fennell. Oxon and New York: Routledge, 2013: 371-381.
- Dickinson ... 2010:** Dickinson, Janet, and Les Lumsdon. *Slow Travel and Tourism*. London: Routledge, 2010.
- Dwyer ... 2013:** Dwyer, Larry, and Deborah J. Edwards. “Ecotourism and the Triple Bottom Line”. *International Handbook on Ecotourism*. Eds. Roy Ballantyne and Jan Packer. Cheltenham and Northampton/ Massachusetts: Edward Elgar Publishing, 2013: 245-263.
- Dwyer ... 2008:** Dwyer, Larry, Deborah J. Edwards, Nina Mistills, Carolina Roman, Noel Scott, and Christopher P. Cooper. *Megatrends Underpinning Tourism to 2020: Analysis of Key Drivers for Change*. Brisbane: Cooperative Research Centre for Sustainable Tourism, 2008.

- Elkington 1997:** Elkington, John. *Cannibals with Forks: The Triple Bottom Line of 21st Century Business*. Oxford: Capstone Publishing, 1997.
- Fullagar 2012:** Fullagar, Simone. "Gendered Cultures of Slow Travel: Women's Cycle Touring as an Alternative Hedonism". *Slow Tourism: Experiences and Mobilities*. Eds. Simone Fullagar, Kevin Markwell, and Erica Wilson. Bristol: Channel View Publications, 2012: 99-112.
- Fullagar 2012:** Fullagar, Simone, Erica Wilson, and Kevin Markwell. "Starting Slow: Thinking Through Mobilities and Experiences". *Slow Tourism: Experiences and Mobilities*. Eds. Simone Fullagar, Kevin Markwell, and Erica Wilson. Bristol: Channel View Publications, 2012: 1-8.
- Goeldner ... 2014:** Goeldner, Charles R., and J. R. Brent Ritchie. *Tourism: Principles, Practices, Philosophies*. 12th ed., Hoboken: John Wiley and Sons, 2014.
- Graham 2011:** Graham, Anne. "Key Issues Facing the Airport Industry". *Air Transport in the 21st Century: Key Strategic Developments*. Eds. John F. O'Connell and George Williams. Farnham: Ashgate, 2011: 253-268.
- Gunesch 2017a:** Gunesch, Konrad. "Airline Travel". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017a: 40-45.
- Gunesch 2017b:** Gunesch, Konrad. "Business Tourism". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017b: 198-201.
- Gunesch 2017c:** Gunesch, Konrad. "Casino Tourism in Asia and the Pacific". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017c: 244-247.
- Gunesch 2017d:** Gunesch, Konrad. "International Student Travel". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 2*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017d: 661-668.
- Gunesch 2017e:** Gunesch, Konrad. "International Tourism". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 2*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017e: 668-671.
- Gunesch 2017f:** Gunesch, Konrad. "Religion and Tourism". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 3*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017f: 1012-1017.
- Gunesch 2017g:** Gunesch, Konrad. "Slow Travel". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 3*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017g: 1118-1121.
- Gunesch 2017h:** Gunesch, Konrad. "Travel and Tourism's Most Pressing Issues in the 21st Century". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017h: 1307-1313.
- Haessly 2010:** Haessly, Jacqueline. "Tourism and a Culture of Peace". *Tourism, Progress and Peace*. Eds. Omar Moufakkir and Ian Kelly. Oxfordshire: CAB International, 2010: 1-16.
- Hall ... 2010:** Hall, Derek, and Frances Brown. "Tourism and Welfare: Ethics, Responsibility and Well-Being". *Tourism and Inequality: Problems and Prospects*. Eds. Stroma Cole and Nigel Morgan. Wallingford, Oxfordshire and Cambridge/ Massachusetts: CAB International, 2010: 143-162.

- Honoré 2005:** Honoré, Carl. Foreword. *The Discovery of Slowness*. Ed. Sten Nadolny, transl. Ralph Freedman. Philadelphia: Paul Dry Books, 2005: vii-x.
- Honoré 2005:** Honoré, Carl. *In Praise of Slow: How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*. London: Orion Books, 2005.
- Kahnemann 2011:** Kahneman, Daniel. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- Kundera 1995:** Kundera, Milan. *La Lenteur*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- Kundera 1996:** Kundera, Milan. *Slowness* (Translated by Linda Asher). New York: Harper Collins Publishers, 1996.
- Lück 2012:** Lück, Michael. "Air Transport". *Tourism: The Key Concepts*. Ed. Peter Robinson. Oxford: Routledge, 2012: 11-13.
- Malecki 2018:** Malecki, Catherine. *Corporate Social Responsibility: Perspectives for Sustainable Corporate Governance*. Cheltenham and Northampton, Massachusetts: Edward Elgar Publishing, 2018.
- Matos 2004:** Matos, Rafael. "Can Slow Tourism Bring New Life to Alpine Regions?" *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004: 93-104.
- McFarlane 2003:** McFarlane, Robert. "Read it on the Autobahn: 'The Discovery of Slowness'". *London Review of Books*, vol. 25, no. 24 (2003): 26.
- Meyer 2007:** Meyer, Dorothea. "Pro-Poor Tourism: From Leakages to Linkages. A Conceptual Framework for Creating Linkages Between the Accommodation Sector and 'Poor Neighbouring Communities'". *Current Issues in Tourism*, vol. 10, no. 6 (2007): 558-583.
- Moon 2014:** Moon, Jeremy. *Corporate Social Responsibility: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Moutinho ... 2011:** Moutinho, Luiz, Ronnie Ballantyne, and Shirley Rate. "The New Business Environment and Trends in Tourism". *Strategic Management in Tourism*. Ed. Luiz Moutinho. Cambridge: CAB International, 2011: 1-19.
- Mowforth ... 2016:** Mowforth, Martin, and Ian Munt. *Tourism and Sustainability: Development, Globalization and New Tourism in the Third World* (4th edition). London and New York: Routledge, 2016.
- Mu ... 2007:** Mu, Zhiang, Li Huang, Jian-Hong Wang, Ji Liu, Yan-Geng Jie, and Xiting Lai. "Religious Tourism and Cultural Pilgrimage: A Chinese Perspective". *Religious Tourism and Pilgrimage Festivals: An International Perspective*. Eds. Razaq Rai and Nigel D. Morpeth. Cambridge: CAB International, 2007: 98-112.
- Mujih 2016:** Mujih, Edwin C. *Regulating Multinationals in Developing Countries: A Conceptual and Legal Framework for Corporate Social Responsibility*. London and New York: Routledge, 2016.
- Murphy 2012:** Murphy, Peter. "Resort Management and Analysis: Current and Future Directions". *The Routledge Handbook of Tourism Research*. Eds. Cathy H. C. Hsu and William C. Gartner. London and New York: Routledge, 2012: 324-337.
- Nadolny 1983:** Nadolny, Sten. *Die Entdeckung der Langsamkeit*. Piper Verlag, 1983.
- Nadolny 2005:** Nadolny, Sten. *The Discovery of Slowness* (Translated by Ralph Freedman). Philadelphia: Paul Dry Books, 2005.
- Nowotny 1989:** Nowotny, Helga. *Eigenzeit: Die Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

Literary Discourses and Cultural Movements of Slowness in the 1980s and 1990s, Actualized in the Travel Form of Slow Tourism and Affirming the Political Component of Sustainability via the Triple Bottom Line's Social and Environmental Dimensions

- Nowotny 1994:** Nowotny, Helga. *Time: The Modern and Post-Modern Experience*. Cambridge, United Kingdom and Malden, Massachusetts: Polity Press, 1994.
- Olsen ... 2006:** Olsen, Daniel H., and Dallen J. Timothy. "Tourism and Religious Journeys". *Tourism, Religion and Spiritual Journeys*. Eds. Dallen J. Timothy and Daniel H. Olsen. Abingdon: Routledge, 2006: 1-22.
- Rasche ... 2017:** Rasche, Andreas, Mette Morsing, and Jeremy Moon. *Corporate Social Responsibility: Strategy, Communication, Governance*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2017.
- Richards 2008:** Richards, Greg. *Youth Travel Matters: Understanding the Global Phenomenon of Youth Travel*. Madrid: World Tourism Organization and World Youth Student and Educational Travel Confederation, 2008.
- Ritzer 2018:** Ritzer, George. *Introduction to Sociology* (4th edition). London, New Delhi and Singapore: Sage Publications, 2018.
- Ritzer 2019:** Ritzer, George. *The McDonaldization of Society: Into the Digital Age* (9th edition). Los Angeles, London and New Delhi: Sage Publications, 2019.
- Sharma 2004:** Sharma, Kailash K. *World Tourism Today*. New Delhi: Sarup and Sons, 2004.
- Stangel 2014:** Stangel, Luke. "Unraveling Business Travel: Collaboration Technology Can Not Only Replace Face-to-Face Get-Togethers, but Can Improve upon Them". *Avaya Innovations Magazine*, vol. 1 (2014): 8–9.
- Tyce ... 2012:** Tyce, Marg, and Erica Wilson. "Wandering Australia: Independent Travellers and Slow Journeys through Time and Space". *Slow Tourism: Experiences and Mobilities*. Eds. Simone Fullagar, Kevin Markwell, and Erica Wilson. Bristol: Channel View Publications, 2012: 113-127.
- Tyrrell ... 2013:** Tyrrell, Timothy, Cody Morris Paris, and Vernon Biaett. "A Quantified Triple Bottom Line for Tourism: Experimental Results". *Journal of Travel Research*, vol. 52, no. 3 (2013): 279–293.
- United Nations ... 2005:** *Making Tourism More Sustainable: A Guide for Policy Makers*. Paris and Madrid: United Nations Environment Program and World Tourism Organization, 2005.
- Weiermair ... 2004a:** Weiermair, Klaus and Christine Mathies. "Preface and Acknowledgements". *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004a: xxv-xxvi.
- Weiermair ... 2004b:** Weiermair, Klaus and Christine Mathies. "Section II: The Globalization of Leisure or Rediscovering Slowness?" *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004b: 67-68.
- Woehler 2004:** Woehler, Karlheinz. "The Rediscovery of Slowness, or Leisure Time as One's Own and as Self-Aggrandized". *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004: 83-92.
- World Commission ... 1987:** *Our Common Future*. World Commission on Environment and Development. Oxford and New York: Oxford University Press, 1987.
- World Tourism Organization 2001:** *Tourism 2020 Vision, Volume 7: Global Forecasts and Profiles of Market Segments*. Madrid: World Tourism Organization, 2001.
- Zhang ... 2018:** Zhang, Dongyong, Stephen Morse, and Uma Kambhampati. *Sustainable Development and Corporate Social Responsibility*. London and New York: Routledge, 2018.

კონრად გუნეში
(არაბთა გაერთიანებული ემირატები)

**1980-90-იანი წლების „შენელების“ ლიტერატურული დისკურსები
და კულტურული მოძრაობები, რომლებიც განხორციელდა ნელი
ტურიზმის სამოგზაურო ფორმებში და ადასტურებს მდგრადობის
პოლიტიკურ კომპონენტს სამმაგი შედეგის სოციალური და
ეკოლოგიური ასპექტების მეშვეობით**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: 1980-იანების ნელი მოძრაობები; 1980 და 1990-იანი წლების ლიტერატურული შენელება; ნელი მოგზაურობა და ტურიზმი; მდგრადობა 1980 და 1990-იანებიდან მოყოლებული; მსოფლიო მასშტაბის მოგზაურობა და ტურიზმი.

სტატიაში გაანალიზებული და შედარებულია ნაშრომები ლიტერატურული, კულტურული სოციალური და სამეცნიერო მოძრაობების შესახებ, რომელიც დაიწყო 1980-90-იან წლებში და მათი მნიშვნელობა მსოფლიოში კვლავაც მზარდია. სახელდობრ, შენელება, მდგრადობა, გლობალური ტურიზმი და სამმაგი ქვედა ზღვარი. შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის დისციპლინათმორის მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, კვლევას კონცეპტუალური და ემპირიული ნვლილი შეაქვს ამ სფეროში, ავსებს ნელი ტურიზმის ჩვენეულ აღქმასა და პრაქტიკულ ცოდნას, ცხოვრების მყარი წესის, ასევე, სულ უფრო და უფრო გლობალიზებული და ტრანსნაციონალური სამყაროს პროფესიულ მისწრაფებებისა და მობილურობის შესახებ. აქედან გამომდინარე, ნაშრომს თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურისა და კულტურის შემსწავლელი დისციპლინების მასწავლებლებისა და სტუდენტებისათვის, მოგზაურებისა და ტურისტებისათვის, ცხოვრების სტილის მკვლევართათვის, მდგრადი განვითარებისა მიმდევრებისა და აქტივისტი-ეკოლოგებისათვის, ეკოსისტემის დამცველებისა და ეკონომიკის, აგრეთვე – ბიზნეს ლიდერებისათვის, ფილოსოფოსებისა და პედაგოგებისთვის, რომლებსაც ევალებათ სოციალური რეფლექსიები და საზოგადოებრივი ხელმძღვანელობა; ასევე, – მსგავს საკითხებთან დაკავშირებული ღონისძიებების ერთგული მონაწილეებისთვის, როგორებიც არიან მომლოცველები, ეკო-ჟურნალისტები, ბუნებისა და ხელოვნების ნიმუშთა დამცველები.

მოდერნიზმიდან პოსტ-პოსტმოდერნიზმამდე

„სამყაროში არც არაფერია ორიგინალური. თვით უდიდესი შემოქმედნი გან-გან აცეცებდნენ თვალს და სხვათა იდეებს სა-კუთარ შემოქმედებაში ინტეგრირებდნენ. სხვისას შენეულად ნუ გაასაღებ, დაესესხე და დახვეწე ისინი“.

ოსტინ კლეონი

XXI საუკუნე ექსისტენციის ახალ (ახლებურ) წესებს გვთავაზობს; გა-შიშვლებულია ცივილიზაციათა კონფლიქტები. ადამიანი გარესამყაროსთან თანხმობაში არსებობის გზათა ძიებაშია (რაც, თვითგადარჩენის გზის ძიებაა ფაქტობრივად). ციფრული ტექნოლოგიების უსწრაფესმა განვითარებამ ხელი შეუწყო საზოგადოების ახალ კულტურულ ეტაპზე გადასვლას.

ადამიანს არსებობა უწევს ამა თუ იმ სახის სოციუმში. იგი კოლექტივისმიერი არსებაა, თუნდაც „უთავბოლო და უსწორმასწორო ნუთისოფელს“ განრიდებული, იძულებულია იპოვოს ექსისტენციური საყრდენი წერტილი. ეს „წერტილი“ კი მაინც საზოგადოების კულტურისმიერ ფორმათა ჩამოყალიბებულ ნორმებში იძებნება. ცალკე საკითხია ამ ფორმათა სახელდება და რაგვარობა; თუ რამ განაპირობა და როგორ შემუშავდა ისინი. ნიცშესეული „Umwandlung des Geistes“ – „სულისმიერი გარდასახვა“ დასაშვებია, კულტურულ სფეროში მიმდინარე გლობალური ცვლილებების ტოლფარდ კონცეპტად ვიგულისხმობთ. განვითარება ცვლილებების გარეშე არ არსობს; კონკრეტულ შემთხვევაში, ძირეულ მახასიათებლად, შემეცნება და ადამიანის თავისუფლება (თავისუფალი ნება) უნდა მივიჩნიოთ. წინსვლა-განვითარებას კი სინამდვილეზე წარმოდგენის ცვლილება, აღქმის მეთოდები, შეუზღუდავი თავისუფლება განსაზღვრავს.

კულტურისმიერი სივრცე გვესახება როგორც ეკონომიკურ-სოციალური, პოლიტიკური, სულისმიერი გამოვლინებების მრავალსახოვნების ურთიერთმიმართება; რაც ჭეშმარიტების, სამყაროსეული შეგრძნებების და ადამიანური ბუნების შეცნობით იკვრება. მიუთუთებენ, რომ კულტურისმიერი ფენომენი ამგვარ ტრიადას აცნობიერებს: ადამიანი – ობიექტური სამყარო – აბსოლუტური ჭეშმარიტება. ცხადია, მოცემული ტრიქოტომია ვერ შეიძლება იყოს უნივერსალური, მაგრამ არსებობის უფლება კი აქვს. თუ აღნიშნულ გააზრებას დავეყრდნობით, დასაშვებია სისტემატიკის ასე წარმოდგენა: a) ჭეშმარიტება და მასზე კონკრეტული შეხედულებანი განსაზღვრავს ინდივიდის

მსოფლშეგერძნებას, მისი შემოქმედების არსს. b) აღნიშნულ კომპონენტთა ერთობლიობაზე წარმოქმნის კულტურისმიერ მოვლენას.

სადღესოდ, მკვეთრად იცვლება კაცობრიობის საერთო კულტურული (სულიერი, სოციალურ-ეკონომიკური, პოლიტიკური, ტექნოლოგიური) კონტექსტი. თითქმის ნახევარი საუკუნეა უკვე, სხვადასხვა ქვეყნის სოციალურ-ჰუმანიტარული სფეროს მოაზროვნეები მსჯელობენ თუ რა მსგავსება ან განსხვავება იყო მოდერნისა და პოსტმოდერნის ეპოქებს შორის. აზრი იმ პოზიციისკენ იხრება, რომ ადამიანი ორჭოფულ მდგომარეობაშია, ვერ ენდობა წინარე გამოცდილებებით შექმნილ (როგორც ჟან ლიოტრი იტყვის) დიად ნარატივებს, რომელთაც მისი სრული „დაკმაყოფილება“ შეუძლიათ. თანამედროვეობის და XX საუკუნის ხელოვნების ნიმუშების შეპირისპირება-შედარებისას, კრიტიკოსები დაუფარავად მიუთითებენ, რომ რაღაც ახლებური მსოფლმხედველობებრივი თუ კულტურული პერიოდის დაფუძნების მოლოდინი ნაგვიანებია; სამანი უკვე გადალახულია და ბილიკების გაკვალვას ვცდილობთ. მართალია, ცოდნის პოსტმოდერნული გააზრება ან უკვე ველარაა ჭეშმარიტი და სამართლიანი, თუმც „ახლებური“, პოსტმოდერნის კლასიკოსთა ნაღვან-ნააზრევს უნდა დაეფუძნოს. გასათვალისწინებელია ადრე შემუშავებული ცოდნა პოსტმოდერნისტული ეპისტემის დაძლევისა. ძნელი სათქმელია თუ რა გზით წავა საზოგადოებაში დაგროვებული ცოდნის მექანიზმი, როგორ განვითარდება მოვლენები. ერთი კი ცხადია – სიფრთხილითაა გასააზრებელი ახალი თეორიები, რომელთა უმეტესობა ჩვენეულად, ლოგიკასაა აცდენილი ან უბრალოდ სპეკულატიური შინაარსისაა. დიდი ალბათობით, ცალსახად სახელდებული და განსაზღვრული ეპოქაც სათუთა. „ეჭვმეუვალობა“ ჯერ კიდევ პოსტმოდერნმა დაძლია.

ცივილიზებული საზოგადოების ასაკს ოცი ათასი წლით განსაზღვრავენ. ცივილიზაცია აზროვნების გარეშე ვერ სულდგმულობს. აზროვნებას აზროვნებაზე ყოველთვის აინტერესებს იმგვარი „წვრილმანები“, რომლებშიც ამოიკითხბა ერთი. განმსაზღვრელია მრავალში ერთის აღმოჩენა. აზროვნება კოგნიტიური პროცესია, ასახოვნებს ამოცანის გადაჭრის უნარს; პრობლემური საკითხის დაძლევისთან ერთად პროცესი სრულდება. გარკვეული თვალთახედვით აზროვნება ისეთ პროცესებს ეხება, რომელნიც უშუალო აღქმის გარეშე ხორციელდება.

მითოსური აზროვნებიდან მოდერნიზმამდე განფენილ პერიოდში არა-აქტუალურად ჩანს ადამიანის ჭეშმარიტებასთან იერარქიული მიმართების საკითხი. ანტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენლები, დაინტერესდნენ რა მითოლოგიური კოსმოგონიის კრიტიკით, სამყაროს დასაბამის ობიექტური საფუძვლების ძიებითაც დაკავდნენ. თალესი ყოვლის საფუძვლად წყალს მიიჩნევდა, ანაქსიმენე – ჰაერს, ჰერეკლიტე – ცეცხლს, დემოკრიტე – ატომებს. მატერიალიზმიდან იდეალისტურისკენ სწრაფვა პითაგორას დამსახურებაა, სამყაროს საფუძვლად რიცხვის აღიარებით. სოკრატე ჭეშმარიტებას, გააზრებას დაქვემდებარებულ ობიექტურ მოვლენად მიიჩნევს, მისი ნამონაფარი

პლატონი ობიექტურ იდეალიზმს უყრის საფუძველს, არისტოტელე იტყვის რომ საგანში მატერიისმიერი ფორმა და იდეალური არსი იყრის თავს.

შუა საუკუნეებში მთავარი საფიქრალი რელიგიაა. აღორძინების ეპოქის ფილოსოფია ადამიანის ხატის ანტიკურ იდეალს უბრუნდება. ამ ეპოქის იდეალი – ადამიანია, რომელსაც გონის მეშვეობით, სამყაროს შეცვლა ხელეწიფება; აქვე ჩნდება პირველი უტოპიებიც. განმანათლებლობა ახლებურად იაზრებს მატერიალისტურის და იდეალისტურის ურთიერთმიმართებას: კანტისეულად, საგნის მხოლოდ ფორმის მატერიალისტური მხარის შეცნობაა დასაშვები, არსი კი მიუწვდომელი რჩება, კლასიკური ფილოსოფია მწვერვალს, დიალექტიკის დაფუძნებით ჰეგელთან აღწევს. დაბოლოს, ყველა ზემონახსენები მოზროვნე მისეულად უმზერდა და აღიქვამდა სამყაროს.

მოდერნიზმის წინასწარგანმჭვრეტი არტურ შოპენჰაუერი თავის ნაშრომით „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა“ მოასწავებს ადამიანზე ჭეშმარიტების დომინირებას, ნიციე იტყვის – „ღმერთი მოკვდაო“, შედეგად, მოდერნის ეპოქა დაადასტურებს ახლებურ იერარქიას – ადამიანის თავისუფალი ნება, მისი თავისუფლება, ჭეშმარიტებაზე უპირატესია. მოდერნისტულ გააზრებათა მიხედვით, უმთავრესია უარყოფითი რეალების დაძლევის სურვილი, მისი გარდასახვა. ნიციესეული სწავლების პარალელურად, მოდერნიზმის გამოკვეთილი მახასიათებელია ექსისტენციალიზმი, მარქსიზმი (დასავლური ყაიდის) და ფროიდიზმი. სათქმელია ისიც, რომ მოდერნისტული ფილოსოფიური აზროვნების პარალელურად, თანაარსებობს კლასიკურ ფილოსოფიურ მოძღვრებაზე დაფუძნებული მიმართულებანიც – კარლ იუნგის ანალიტიკური ფილოსოფია თუ ტ. ს. ელიოტის ტრადიციონალიზმი.

პოსტმოდერნიზმის არსის წვდომა მოითხოვს ისეთი კატეგორიების გამოყოფასაც როგორებიცაა: პოსტ ისტორიული რეალიები, თამაშისა და დეკონსტრუქციის ტრიადა (შესაბამისად, ჟან ბოდრიარის და ჟაკ დერიდას სახელების აღნიშვნით).

ადრეც მივუთითებდით, რომ ლიტერატურა ძნელად ეგუება კლასიფიცირებას. თუმცა, გარკვეული ტაქსონომია თუ რანჟირება მაინც საჭიროა. საჭიროა, ამა თუ იმ ეპოქაში ჩასახული და მიმდინარე პროცესების ნიშანთვისებების გააზრებისათვის.

მხატვრული სინამდვილე, განსაკუთრებული სინამდვილეა! იგი ზოგადხელოვნებისმიერი რეალობაა. მასში განსაკუთრებული „კანონი“ მართავს ყოველივეს. რეალურია ოდენ ტექსტის (ნებისმიერი გააზრებით) სივრცე, „უჩვეულო რეალობა“. სხვა დანარჩენი კერძობითი, ხშირად საკამათო ნიშანთვისებები თუ მარკერებია.

მხატვრული და არამხატვრული ტექსტის ოპოზიციური წყვილის ურთიერთმიმართება თითქოს წრეზე ბრუნავს. ჯერ კიდევ ფორმალური სკოლის წარმომადგენლების მიერ ამ სინტაგმის მკვეთრი გამიჯვნა მხარდაჭერილი იქნა სტრუქტურალისტების მიერ. ამგვარი მიდგომა საეჭვოდ მიიჩნის და უარყვეს პოსტსტრუქტურალისტებმა, რითაც კვლავ გააცხოველეს ინტერესი

ლიტერატურულ დისკურსში მხატვრული ტექსტის მოდელირებისა. რაც შემდგომში, ახლებური მიდგომებით, თეორიულ საკვლევ პრობლემად იქცა. არც სხვა ბინარული ოპოზიციური წყვილი, პროზა – პოეზია დარჩენილა ნაირგვარ გააზრებათა ყურადღების ფარგლებს მიღმა. ხან ერთის მოდიფიკაცია წამოიწვედა წინ უპირობო სამეცნიერო კონცეპტად – ხან მეორის; უმთავრესი კი გაუნელებელი ინტერესის არსებობა გახლდათ. ცხადია, გამოიჩინა და საკვლევ სპექტრის პოლიფონიურობით, „ახლებურის“ ძიება-დამკვიდრებათა მუდმივი ტრანსფორმაციით, ე.წ. „key point“-ად დარჩა ტექსტისა და ავტორის დიქტომია. ტექსტისა და მკითხველის პრობლემა შედარებით ვიწრო სპექტრისაა, მაგრამ მიდგომათა და შეფასებათა კუთხით უფრო რადიკალური. მხატვრული ტექსტი მისმიერი ენობრივი ფორმით ბუნებრივი მოვლენაა იმ თვალსაზრისით, რომ ცალკე აღებული მოდუსით იგი მხატვრულ-ენობრივი საშუალებებით სამყაროს შეცნობის სახეობაა. ლინგვისტური კუთხით ყველაზე სართულ ტექსტის და სამყაროს ურთიერთმიმართების პრობლემაა. აი, ტექსტისა და ტექსტუალობის შეთანადება ინტერესს აღუძრავდა ფორმალისტებს, სემიოტიკური კვლევებით დაინტერესებულთ, პოსტსტრუქტურალისტებს, რა თქმა უნდა, დეკონსტრუქტივისტებს. თანამედროვე ფილოლოგიურ სააზროვნო ველში ერთ-ერთ განსაკუთრებულ სამსჯელო თემად კვლავ ტექტის და ტექსტუალობის ოპოზიცია მიიჩნევა.

ადრეც აღვნიშნავდით, რომ ერთიანი, უნიფიცირებული, უნივერსალური საკვლევითი მოდელის არსებობა ნონსენსია, მსგავსი რამ თითქოს ი. ლოტმანმა შეიმუშავა, რომელიც უტოპიურად მიიჩნევა რ. ბარტის მეთოდს. დრომ კი ასევე უტოპიურად ლოტმანისეული მოდელიც დასაბა.

ჩვენეულად, ესა თუ ის მოდელი ერთ, მიზანმიმართულად შერჩეულ საკვლევ მასალას ესადაგება, რომელიც ასევე ერთი სამეცნიერო მიმართულების იდეოლოგიის ანარეკლია. ამგვარი მიდგომა მსგავსია თ. კუნის (Kuhn 1970) სამეცნიერო პარადიგმისა, რომელიც გახაზავს, რომ სამეცნიერო მეთოდი მხოლოდ შერჩეული პარადიგმის ფარგლებშია შედეგიანი და არა ნებისმიერი სხვა პარადიგმების ფარგლებში მოქცევისას. ამდენად, რამდენი თვალსაზრისიცაა, იმდენივე მეთოდი შეიძლება არსებობდეს და ყოველი მათგანი მისული ჩარჩოთია დასაზღვრული.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმდინარეობის New-Age-ის წარმომადგენელი პეტერ ჰანდკე აღნიშნავს, რომ ერთხელ აღმოჩენილი მეთოდი დროთა განმავლობაში კარგავს მნიშვნელობას. ხელახლა მას ვერ გამოიგონებ, ამიტომ, რომ მას გაუცნობიერებლად იყენებენ. ესა თუ ის მხატვრული მეთოდი მრავალჯერადი გამოყენების შემდეგ, დროთა განმავლობაში სულ უფრო ეშვება და ბოლოს სრული ავტომატიზაციის დონეს აღწევს (Handke 1972: 25).

ადამიანის ქშმარტებასთან მიმართების კონცეპტი პოსტმოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი საკითხია. მასში იკვეთება უმთავრესი – ორივე შემადგენელი სანქისის თავისთავადობა და უნიკალურობა. მოსაზრება, რომ პოსტ-

მოდერნიზმი „კლასიკის“ გარდასახვა-ტრანსფორმაციაა დასაშვებია იმდენად, რამდენადაც ტექსტისადმი მიმართებით ბევრით ემსგავსება იან ერთურთს. თუ კლასიკური ტექსტი მოდერნის ეპოქაში რელობას ბაძავს (იგი ცალკე ნაგულისხმევი რეალობაა), პოსტმოდერნიზმი იგი უკვე ტექსტისმიერი რეალობის ბაძვა (ჭეშმარიტი რეალურობა ასევე ტექსტად აღიქმება). პოსტმოდერნიზმის ტულ ლიტერატურას არ მიკუთვნებული მიმდინარეობანი („ბიტნიკები“, „გაჯავრებული ახალგაზრდები“, თუნდაც „მაგიური რეალიზმი“), აყალიბებდნენ მას; იგი ემიჯნება დადგენილ კანონებს, „გახსნილ თემებს“, ინტერტექსტუალობას. პოსტმოდერნიზმს ერთგავარად გზა გაეხსნა ნათხრობის განსხვავებული სტრუქტურით, „ცნობიერების ნაკადით“, ე.წ. „სპონტანური პროზის“ მეშვეობით.

ყოველი ახალი ეპოქა ხლოვნებისმიერ მიმართულეებში ეფუძნება რა წინამორბედს, აფართოებს და კონკრეტული ნიშან-თვისებებით აღჭურავს ძველს. კლასიკურმა ხელოვნებამ (ლიტერატურამ) შექმნა და ჩამოაყალიბა სანიმუშო ფორმა – შინაარსობრივი ნაწარმოებები, ტექსტები, რომლებიც დაფუძნებულია მხატვრულ სიმართლეზე, მორალურ-ეთიკურ ფასეულობებზე. გაძნელდება კლასიკური ეპოქის სანყისი ეტაპის ზუსტი დროითი მითითება, დაისად კი ჰეგელისეული რწმუნებით, „ხელოვნების დასასრული“ უნდა ვიგულისხმოთ; რამაც შვა კიდევაც მოდერნიზმი. მოდერნიზმი გარესამყაროსადმი განსაკუთრებული მიმართებაა და არა გამოკვეთილი სტილი. ამ მოსაზრებას მასში არსებული მრავალრიცხოვანი მიმართულეებანი ადასტურებს. მოდერნიზმმა ხელოვნებმა წინარე გამოცდილებაზე უარის თქმით, თავად დაიწყეს სამყაროს და ადამიანის ასახვის ახლებური ფორმების დამკვიდრება.

მოდერნიზმს საფუძვლად პოზიტივისტური ფილოსოფია, ფენომენოლოგია, ფროიდიზმი, მარქსიზმი და ნიცშეს სწავლებანი უდევს. თუ პოზიტივიზმი და ფენომენოლოგია ცოდნის ობიექტივიზაციას ესწრაფოდა, ფროიდიზმ-მარქსისტ-ნიცშეანელები „ადამიანთმცოდნეობით“ დაკავდნენ. საბოლოოდ, ორ მსოფლიო ომგამოვლილი ორივე მიდგომა გაცუდდა. გაჩნდა ახალი, მოდერნიზმის ტრადიციასთან გამიჯნული პოსტმოდერნიზმი. ხელოვნებისმიერ აზროვნებაში შემოვიდა ეკლექტიკა და ქაოტურობის ნიშნები: ენობრივი თამაშობანი, სტილური სინკრეტიზმი, პიროვნებაზე ტექსტის ზეობის მცდელობანი. პოსტმოდერნიზმმა ეჭვს ქვეშ დააყენა და გააკრიტიკა მოდერნიზმის შეხედულეა უნივერსალური ჭეშმარიტების წვდომის და შეცნობის შესახებ.

ერთ ადგილას არაფერი დგას, ყოველივე ვითარდება (ეს ბუნებითი ნესია), ცხოვრება ახალ-ახალ ფორმებს წამოქმნის. სხვადასხვა მიმართულეების მოაზროვნეები ფიქრობენ და ეძიებენ პოსტმოდერნიზმის ტული პარადიგმებიდან გამოსავალ გზებს. თავად „პოსტმოდერნიზმის“ ერთიანი, ამომწურავი განსაზღვრება დლესაც კი არ არსებობს. დეფინიციის პოლიფონიურობა თუ პოლისემიურობა მოტივირებულად აჩენს კითხვას – უფლებამოსილი ვართ თუ არა მოვიმარჯვოთ აგრერიგად ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებით „დამძიმებული“ ტერმინი. XX საუკუნის ფილოსოფიამ და საკუთრივ ხელოვნ-

ნება (რა თქმა უნდა, იგულისხმება ლიტერატურული ტექსტებიც) თითქოს გარკვეული ჩიხური პრობლემები წარმოშვა. ერთი მხრით, სამართლიანია, რომ პოსტმოდერნული ლოგიკა უარყოფს საყოველთაო მეტანარატივის არსებობას. მეორე მხრით – მანვე გაართულა მიზნის მისაღწევად სავალი გზები, რითაც ერთგვარად უარი განაცხადა თავად მიზანზე.

მეოცე საუკუნის 90-იანებში შემჩნეული მოყირაქების ნიშნები 2010 წლისთვის ტერმინისმიერად გაცხადდა, როდესაც ორმა ჰოლანდიელმა ფილოსოფოსმა ტიმოთეუს ვერმიულენმა (Timotheus Vermeulen) და რობინ ვან დენ აკერმა (Robin van den Akker) პროექტ-ესეში „Notes on Metamodernism“ პირველად ახსენეს მეტამოდერნიზმი. ჩვენეულად – იგივე პოსტმოდერნიზმი. ერთი წლის შემდეგ კი ინგლისელმა მხატვარმა ლიუკ ტერნერმა (Luke Turner) „მეტამოდერნიზმის მანიფესტი“ (Metamodernism//Manifesto) გამოაქვეყნა. რამდენიმე განმსაზღვრელი პოსტულატი „მანიფესტიდან“:

1. ვალიარებთ, რომ რხევა ბუნებრივი მსოფლწესრიგია (შემდგომ, სიტყვასმარებაში ტერმინი **ოსცილაცია** დამკვიდრდა).

2. უნდა გავთავისუფლდეთ მოდერნისტული იდეოლოგიის ხანგრძლივი გულუბრყვილობის და მისი უკანონოდ შობილი ცინიკური არაგულწრფელობისგან.

3. სამომავლო ქმედება-მოძრაობანი დიამეტრალურად განსხვავებულ იდეებს შორის, რომელთაც სამყარო მოძრაობაში მოჰყავთ, რხევა-მიმოხრით უნდა განხორციელდეს.

4. ვალიარებთ, ყოფიერება გამდიდრდება თუ საკითხს იმგვარად მივუდგებით, რომ ზღვრის გადალახვა მაინც შესაძლებელია, რითაც სამყაროს „გახსნას“ შეუწყობთ ხელს.

5. სადღეისოდ, ტოლად ვეძლევიტ ნოსტალგიასაც და ფუტურიზმსაც.

6. უნდა შევითვისოთ სამეცნიერო-პოეტური სინთეზიც და მაგიური რეალიზმის ინფორმაციული გუგლბრყვილობა. შეცდომა აზრის დამბადია.

7. ჩვენ იდეოლოგიური საფუძვლისგან თავისუფალ პრაგმატულ რომანტიზმს გთავაზობთ. ამდენად, მეტამოდერნიზმი ირონიას და გულწრფელობას, გათვითცნობიერებულობას და გულუბრყვილობას, რელატივიზმს და ჭეშმარიტებას, ოპტიმიზმსა და დაეჭვებას შორის ცვალებად მდგომარეობად უნდა განვსაზღვროთ. მიზნად – წინსვლა და მიმოხრა უნდა დავისახოთ.

მეტამოდერნიზმი თითქოს გრძნობათა სტრუქტურაა და ცდილობს მოიცვას იდეები, მიმდინარეობები, რომლებიც მეტამოდერნისტულ მსოფლშეგრძნებას ჩამოაყალიბებენ. იგი უარს აცხადებს კიჩზე, კოლაჟზე, აბსტაქციონიზმზე, სიურრეალიზმზე და მისეულად გაიაზრებს ნეორომანტიზმსა და მაგიურ რეალიზმს. ესწრაფის რეკონსტრუქციას, ნათხრობის „კლასიკური“ სახის აღდგენას, მითოსური ფორმების ხელახალ გააზრებას. მიუხედავად ზემოთქმულისა, მეტამოდერნიზმის როგორც პოსტმოდერნის შემდგომ ეპოქად წარმოჩენა, დაუსაბუთებლად გვეჩვენება. **პოსტმოდერნი იმ დრომდე იარსებებს, სანამ მისი დაძლევის მცდელობა იარსებებს.** სათქმელია ისიც, რომ ლი-

ტერატურაში მეტამოდერნიზმს მიაკუთვნებენ ჰარუკი მურაკამის, რობერტო ბოლონიოს, დევიდ ფოსტერ უოლესს და ჯონათან ფრანზენს.

მოდერნიზმი, პოსტმოდერნიზმი, მეტამოდერნიზმი, პოსტ-პოსტმოდერნიზმი ხელოვნების და ლიტერატურის თეორიის, ზოგადად ესთეტიკის, ე.წ. ნონკლასიკურ (არაკანონიკურ) სააზროვნო ველს განეკუთვნება. თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში ნონკლასიკის სასარგებლოდ ალბათ, „ყოველდღიური ცნობიერების“ ისეთი მარკერები უნდა მივიჩნიოთ, რომელთაც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური დანიშნულება მიაკუთვნეს (ესაა – შფოთი, სევდამოძალება, აპათია, სამუსიკო ტექსტების დისჰარმონია, ფერწერული ასიმეტრია, უსაგნობა, აბსურდულობა და მისთ.). იმავდროულად, ეჭვგარეშეა „მაღალი მოდერნიზმის“ XX საუკუნის კლასიკურ ნორმად მიჩნევა.

პოსტმოდერნული ტენდენციების არაკანონიკურობას თუნდაც მისეული კანონის არარსებობა ადასტურებს რაც მიზანმიმართული ასისტემურობის, ეკლექტიზმის, კლასიკური ესთეტიკის კრიტიკრიუმებისა და ნორმების რყევით გამოიხატება. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა ემიჯნება დოგმებს, მისთვის უცხოა მყარი კონცეპტუალური კონსტრუქციები. დეკონსტრუქციის თეორია უარყოფს აზრის სისაფის (კლასიკური გნოსეოლოგიური თვალთახედვით) პარადიგმის რეპრეზენტაციას ხელოვნების მიერ სფეროში. მიდრეკილია იმგვარ კონცეფციას, რომელშიც ტექსტი ერთსა და იმავე დროს გულისხმობს დეკონსტრუქციასაც და რეკონსტრუქციასაც (მარტივად რომ ვთქვათ, დაშლა-ანყობას). წინ წამოწევს სხვადასხვაგვარ რაკურსს – სანადელს (ჟ. დელოზი), ლიბიდოსმიერ პულსაციას (ჟ. ლაკანი, ჟ.-ფ. ლიოტარი), ცდუნებას (ჟ. ბოდრიარი), ზიზლს (ი. კრისტევა), მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ირონიაც. პოსტმოდერნისტულმა ექსპერიმენტებმა სათავე დაუდეს ტრადიციული ხელოვნების ჟანრულ-სახეობრივი საზღვრების გაფერმკრთალებას, სინესთეზიური ტერდენციების გააქტიურებას. აქტუალური გახდა მხატვრულობის, ისტორიზმის, რელიგიურობის პრობლემების სიმულაკრულობა, გაცხადებული მეტაენით, ინტერტექსტუალობით, კონტექსტით. კლასიკური ესთეტიკის მხატვრულ სახეობრიობას პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში, სიმულაკრი ჩაენაცვლა.

პოსტმოდერნიზმი ცალსახა, მარტივი მოვლენა არ გახლავთ; ითავსებს კონცეფცია-თეორიებს, რომლებიც ცდილობენ მისი საზღვრების მოშლას და რაღაც ახლის, უფრო თანამედროვეს შექმნას. იბადება სირთულე – **პოსტ-პოსტ-მოდერნიზმის** მომხრენი წინამორბედი მოვლენის რომელი ფრთის თუ სახეობის „დაძლევას“ გულისხმობენ. ერთნი ფრედერიკ ჯეიმისონის თეორიას ემხრობიან, მეორენი კი აღიარებენ ლიოტარის პოზიციას დიადი ნარატივების დაისის შესახებ. დამატებითი სირთულე ისიცაა, რომ პოსტ-პოსტმოდერნისტული თეორიის არაერთი კონცეფციით ფაქტობრივად, იმავე სააზროვნო დისკურსში ვიმყოფებით, რაიც პოსტმოდერნიზმმა დაამკვიდრა.

საბოლოოდ ცხადიყოფა, რომ პოსტმოდერნიზმმა კულტურული ველის გააზრება, მისი ანალიზი შემოგვთავაზა. ამდენად, პოსტ-პოსტმოდერნიზ-

მის ავტორები კვლავ კულტურისმიერ ფესვებზე საუბრობენ. ცხადია, ვგულისხმობთ, ფილოსოფოსისა და კულტურის თეორეტიკოსის ფ. ჯეიმისონის 1980-იანებში დაწერილ სტატიას „პოსტმოდერნიზმი ანუ გვიანდელი კაპიტალიზმის კულტურული ლოგიკა“ („Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism“). სტატია განმსჭვალულია იმ პათოსით, რომ პოსტმოდერნიზმი გვიანდელი კაპიტალიზმის გამოხატულებაა.

სადღეისოდ, ყველაზე ხშირად ხსენებულ პოსტ-პოსტმოდერნისტულ კონცეფციად **მეტამოდერნიზმი** მიიჩნევა (ადრე ნახსენებ ჰოლანდიელ ფილოსოფოსთა პროექტი). ხაზგასასმელია, რომ ვერმიულენის და ვან დენ აკერის ადრეშექმნილმა მანიფესტმა ძირეული გადამუშავება განიცადა 2017 წელს გამოცემულ ნაშრომში: „მეტამოდერნიზმი: ისტორიულობა, აფექტი და სიღრმე პოსტმოდერნიზმის შემდგომ“. მიხედნენ რა, რომ „მანიფესტი“ ვერ იდგა მყარ სამეცნიერო ნიადაგზე და იოლი იყო მისი საფუძვლიანი კრიტიკა, ახალი ვარიანტი ჯეიმისონის მოსაზრებებზე დააფუძნეს. ამასთანავე, პროექტში სხვა ავტორებიც მიიპატიჟეს. ძირითად კატეგორიად, მანიფესტის შექმნიდან შვიდი წლის შემდგომ, გრძნობათა სტრუქტურა დაასახელეს. ალბათ თვალნათელია, ჯეიმისონისგან „ნასესხობა“, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ძირითად მახასიათებლად სწორედ გრძნობის სტრუქტურას წამოწვედა წინ.

და, მაინც ვერ მოხერხდა ერთიანი, ზოგჯერ მსგავსი მოსაზრებების შეჯერება. მრავალსახოვანი შეხედულებები რაციონალურ მარცვალს მართალია შეიცავდნენ, ოღონდ მთლიანობითი კონცეპტის დადგენა ვერ განხორციელდა.

საყურადღებო გააზრებას მოიცავს ალან კირბის **„დიჯიმოდერნიზმი“** (იხ.: Kirby Alan, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. N. Y., 2009). თუ ითვლება რომ მოდერნის ეპოქის სუბიექტი ნევროტიკია, პოსტმოდერნისა – შიზოიდი, „დიჯი“ ანუ ციფრული მოდერნიზმისთვის ის აუტისტია, რომელიც მისეულ ციფრულ სამყაროს ჰქმნის. ლიტერატურის ამერიკელი თეორეტიკოსის ჯეფრი ნილონის (იხ.: J. T. Nealon, „Post-Deconstructive“ Negri, Derrida and the Present State of Theory“, *Symploke*, vol. 14) თვალთახედვით, დღეს თითქოს ყველა, განსხვავებულის (ადამიანი თუ საგანი) კვლევას ესწრაფის; თუმცა ჯეიმისონისეული და პოსტმოდერნული ლოგიკა დღესაც ძალმოსილია. პოსტ-პოსტმოდერნიზმი პოსტმოდერნიზმის გაძლიერება და მუტაციაა. ამდენად, საუბარია პოსტ-პოსტმოდერნიზმის, ვითარცა თანამედროვე კაპიტალიზმის (just in time capitalism) გამოხატულებაზე.

ოდნავ ადრე, მარკ ფიშერის (Marc Fisher) ფსევდონიმით ცნობილი, პოპულარული ჩრდილო ამერიკელი მწერალი და ლიტერატორი მოიმარჯვებს ტერმინს – „კაპიტალისტური რეალიზმი“. გარკვეული ისტორიულ შეხედულებათა მიხედვით არსებობს მოსაზრება, რომ პოსტმოდერნი უკვე არააქტუალურია, კაპიტალისტური რეალიზმი კი დღესაც „მოთხოვნადი“. ამასთანავე, ეყრდნობა რა ჯეიმისონს, ფიშერი ხშირად ჩაანაცვლებს ხოლმე „პოსტმოდერნიზმისა“ და კაპიტალისტური რეალიზმის ცნება-ტერმინებს (საკუთარი შეხედულების გასამყარებლად არაერთგზის მოიხმობს ჟიჟეკის, დელოზის, გვატარის და დევიდ

ჰარვის ნაწერებს). ამდენად, დასაშვებია მისეულ თეორიას პოსტმოდერნისტული ვუნოდოთ, მხოლოდ იმის მითითებით, რომ ავტორი უშუალოდ კაპიტალიზმს იკვლევს.

მოდერნიზმის ეპოქაში ფროიდისეულად, უპირველესია არაცნობიერი, რომელიც საფუძვლად უდევს ადამიანის ქმედებას. ამდენად, ადამიანურ ქმედებას არა ცნობიერება განსაზღვრავს, როგორც ეს მანამდე იყო მიჩნეული – არამედ არაცნობიერი. საინტერესოა, რომ არაცნობიერი, დადაიზმის ეს საყრდენი ნერტილი, მნიშვნელოვანი ხდება სიურრეალიზმისთვისაც. მოდერნისტები დაუპირისპირდნენ წინა ეპოქებიდან ნამემკვიდრებ წამყვან ფორმებსა და ნარატივებს; პუანტალისტურ პერსპექტივას ფერწერა-მხატვრობაში, ტონალურობას სამუსიკო ტექსტებში, რეალისტურ ნათხრობს ლიტერატურაში. ი. ლიტმანი თავისი თეორიის გარკვეულ ეტაპზე მოდერნიზმის მოსაწონ ნიშან-თვისებად ძველზე უარის თქმას და ახლებური მსოფლალქმის ჩამოყალიბებას მიიჩნევდა. ამ თეზას ნათლად წარმოაჩინეს ფუტურისმი. ხოსე ორტეგა თანადროული ხელოვნების ნოვაციას ამგვარად ხედავდა: ხელოვნების დეჰუმანიზაცია; „შეჩვეული“ ფორმების უარყოფა; ზოგადად ხელოვნებაში თამაშის და ირონიის საწყისის მნიშვნელობის წინ წამოწევა. ეს ყოველივე ნათელყოფა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში.

„წინარე გამოცდილებასთან“ დაპირისპირებულობის მიუხედავად აღსანიშნია ისიც, რომ ერთ-ერთი ადრეული გამოცდილება მოდერნიზმისა – სიმბოლიზმი, რომანტიზმის ხაზს განაგრძობს. ბოდლერი დაწერს – „ყოველ ადამიანში, ყოველ წუთს არის ორი ერთდროული მისწრაფება, ერთი ღმერთისკენ, მეორე სატანისკენ. მონოდება ღმერთისკენ როდესაც სულიერება არის ამაღლების სურვილი; სატანას მონოდება როდესაც ცხოველობა არის დაცემით ტკბობა“. ექსპრესიონიზმს და რომანტიზმს შორის კავშირს მიაანიშნებს ვალერიან გაფრინდაშვილი: „უეჭველია აგრეთვე ექსპრესიონისტების კავშირი „გრიგალისა და ამბოხების“ გენიალურ ჭაბუკებთან... „გრიგალისა და ამბოხის“ („Sturm und Drang“) პერიოდიდან განსაკუთრებით შილერთან ექსპრესიონისტებს დიდი კავშირი აქვთ. მათი კულტი რევოლუციის და კატასტროფის, მათი მორალური პათოსი, თითქოს აღდგენაა შილერისა და რომანტიზმის პირვანდელ რევოლუციური ხანის, როცა მისი აჯანყება ძველი ლიტერატურის და ცხოვრების წინააღმდეგი იყო თავშეკავებული და უსაზღვრო... მათი პესიმიზმი არის გამოწვეული იმ დამარცხებებით, რომელიც ნახა გერმანიამ უკანასკნელ ომში“ (გაფრინდაშვილი 1924).

ქართული გამოცდილების გათვალისწინებით, მოდერნიზმის ხანაში გამოიყოფა ორგვარი პოზიცია, რომლებიც ხილულ სინამდვილეში ჭეშმარიტების ძიებას უპირისპირდება, რაც, რასაკვირველია, მოასწავებს კულტურაში დესემიოტიზაციის პროცესს – როდესაც სიტყვები და საგნები ერთმანეთს აღარ მიემართებიან. ერთია მიღმური სამყაროს წვდომისკენ სწრაფვა, მეორე – უპირატესად ფუტურისტებისეული პოზიცია მომავლის სამყაროს მიმართ.

„პოსტმოდერნიზმი“ ტერმინისმიერად, ამბივალენტური შინაარსისაა. აცნობიერებს როგორ მოდერნიზმის დაძლევის მცდელობას, ასევე მისი გაგრძელების კულტურულ პარადიგმას. პოსტმოდერნიზმი, ვითარცა მსოფლშეგრძნება წინ უსწრებს თავად ტერმინისმიერ დამკვიდრებას; მიჭიდროდა დაკავშირებული ტექნოლოგიურ ნოვაციებს, პრობლემის გააზრება საყურადღებოდაა წარმოდგენილი ამ სფეროს „მძიმეწონოსნად“ მიჩნეული ფრანგი კრიტიკოსის ჟან ლიოტრის ტექსტში „პოსტმოდერნის მდგომარეობა“, სადაც „პოსტმოდერნი“ თანადროული კულტურული მდგომარეობის აღმნიშვნელია.

სოციალური ორგანიზაცია და ადამიანური ყოფის ცხოველმყოფელობა, პიროვნებისეული შეხედულება ჭეშმარიტებაზე, სამყაროსა და თავად ადამიანზე, განსაზღვრავენ კულტურისმიერ არსს. პიროვნება თავადაა რეალობის შემქმნელი, ამასთანავე, სხვათაგან ხელეწიფებათ საკუთარ შეხედულებათა გამოხატვა და ამით ზოგადი რეალობის გამრავალფეროვნება. ამგვარი გააზრებით სარწმუნოა პოსტმოდერნისტული მტკიცებულება – „სამყარო ტექსტია“.

ახალი თაობის მწერლები ძალაუნებურად ითვალისწინებენ ნამემკვიდრებ პოსტმოდერნისტულ ფორმებსა თუ ნააზრევ-ნაფიქრალს. ასევე, „ძალაუნებურად“ გვთავაზობენ პოსტ-პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობის ნარატივისეულ „მიგნებებს“. პიროვნება პოსტ-პოსტმოდერნისტულ ნააზრევში, ალბათ უფრო მეტად სოციალიზებულია. მეთოდის შესაგრძობად ახლებური ინტერპრეტაციაა მოსამარჯვებელი. იგულისხმება გმირთა (პერსონაჟთა) „განჩხრეკვის“ გართულებული მიდგომა. ზემოთქმულის გათვალისწინებით, იკვეთება პოსტ-პოსტმოდერნისტული რომანის ამგვარი მარკერები (Timmer 2010):

- სიუჟეტის აგების პოსტ-პოსტმოდერნისტულმა სტრატეგიებმა ნათლად ვერ ჩამოაყალიბეს პიროვნების სრულფასოვანი გააზრების ფორმები.

- პოსტ-პოსტმოდერნისტულ რომანში ნათხრობის ახლებური ფორმის ძიება გაპირობებულია პიროვნებისმიერი მცდელობით, როგორმე დაძლეულ იქნას ექსისტენციური კრიზისი თუ „აფეთქება“.

- პოსტ-პოსტმოდერნისტულ რომანში მნიშვნელოვანია „ურთიერგაცვლის“ მომენტი ანუ სხვებს თავს გადახდენილ ამბავთა საკუთართან დაახლოვება – იდენტიფიცირება. „საკუთარის“ სხვებთან იგივეობის და თანაერთობის შეგრძნების ალბათობა.

- პოსტ-პოსტმოდერნისტულ რომანში მნიშვნელოვანია „მსგავსება-ერთიანობა“ (პოსტმოდერნისტული ტექსტებისგან განსხვავებით, სადაც „განსხვავებულობა“ უმთავრესი ნიშანი); ხშირია უშუალოდ ტექსტის აღმქმელი სადმი მიმართვა – „თქვენც ასევე გრძნობთ, ხომ?“ რაც ე.წ. „გაცვლა-გამოცვლის“, გაზიარების ფორმაა.

- პოსტმოდერნისტული მიგნებები (ხერხები) პოსტ-პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაშიც კვლავინდებურად იხმარება, მაგრამ ან უკვე განსხვავებული ფუნქციით.

• პოსტ-პოსტმოდერნისტული რომანი აცდენილი არაა ირონიას, ოღონდ ის უკვე სოციალურ ან კულტურისმიერ ნორმად აღარ აღიქმება.

• პოსტ-პოსტმოდერნისტულ რომანს ემპათია განსაზღვრავს (გმირებს, მთხრობელს და პერსონაჟებს, მთხრობელს – პერსონაჟებს – მკითხველს შორის).

საფუძვლიანია კითხვა – არის თუ არა პოსტ-პოსტმოდერნიზმი „პოსტ-მოდერნულობის“ ეპოქის ერთ-ერთი ეტაპი თუ მან ამონურა და დაწრიტა „დაღლილი“ პოსტმოდერნიზმი? აღვნიშნავთ უმთავრესს – მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმისგან განსხვავებით პოსტ-პოსტმოდერნიზმი განსაზღვრული ესთეტიკური და მხატვრული კანონების დამკვიდრებას ცდილობს. ერიდება ესთეტიკურის ზოგადი მიდგომების დაფუძნებას. მიიჩნევს, რომ ინტერაქტიულობა დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშანია პოსტ-პოსტმოდერნისა. თეორიული გააზრებით, ვირტუალური რეალობა არაკლასიკური ესთეტიკის შედარებით ახალი ცნებაა. ვირტუალობის ესთეტიკა კონცეპტუალურად, უფრო ფართოა პოსტმოდერნულ ესთეტიკასთან შედარებით.

დამონმებანი:

Gaprindashvili Valerian. *Jurnali „Mnatobi“*, №2. T’pilisi: 1924 (გაფრინდაშვილი ვალერიან. *ჟურნალი „მნათობი“*, №2. ტფილისი: 1924).

Kleon Austin. *Steal like an Artist*. Workman Publishing Co. Inc. NY: 2012.

Kuhn Thomas S. *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago: 1970.

Timmer Nicoline. *Do You Feel It Too? Postmodernism Studies*. Amsterdam-New York: 2010.

Handke P. *Ich bin ein Bewohner des Elfenbienturms*. Frankfurt am Mein: 1972.

Ramaz Chilaia
(Georgia)

From Modernism to Post-Postmodernism

Summary

Key words: Civilization, culture, society.

The XXist century offers us the new rules of existentialism. The conflicts of the civilizations are uncovered. A human is in the process of looking for the ways to be in harmony with the outer world. The fastest development of the digital technologies helped the society to pass to the new cultural stage.

According to his nature, a human has to exist in this or that kind of a society. So, he is forced to find an existentialistic fulcrum. This “prop” is still found in the standards formed

and developed by the cultural forms typical to the given society. According to Nietzsche, the “Transformation of the Spirit” is possible and we must accept and understand it as a concept equal to the current global changes in the cultural sphere. There is no development without changes and transformation; in every concrete case, as a major characteristics, we must consider the perception and freedom of a human. And the progress or development is determined by the changes of the attitude to the universe and understanding of the reality, the methods of perception, and limitless freedom.

The culture-related space is understood and imagined as the variety of the interrelation of an economic, social, political, and spiritual expression; consequently, all the above-mentioned forms of human expressions are joined by the perception of the verity, outer world, and the nature of the human. It has been often pointed out to the fact that the culture-related phenomenon includes the following triad: a human – objectively existent world – absolute world. It must be clear that the given trichotomy can’t be universal but it certainly has the right to exist.

If we rely on the already mentioned approach, then it’s possible to present the following systematics: a) verity and the ideas regarding it determine perception of the world/universe by an individual, by the essence of his creative power. b) The combination of the above-mentioned components creates culture-related phenomenon.

At present, the common cultural (spiritual, social-economical, political, technological) context undergoes radical changes. Almost already for half a century the thinkers and the scientists discuss the topic regarding the similarity or the difference between the epochs of the modern and the postmodern. The approach that a human is in the ambivalent situation, that he is unable to rely on the narratives created in the result of the prior antecedents and experience because they cannot “satisfy” him, overweighs the other ideas. In the process of the confrontation or comparison of the XX century art samples the critics openly point out to the fact that the founding of some new conception of the world or philosophy of life or cultural period is quite late. This border has already been overstepped and the thinkers still try to blaze the trails. It’s true that the understanding of the knowledge in the postmodern channel is not stable anymore; still, it must be based on the ideas and experience of the “innovative” postmodern classics. It must be taken into consideration that the formerly acquired postmodern knowledge is important for the overcoming of the postmodern episteme. It’s difficult to say how will the mechanism of the gathered knowledge in the society develop or what way will the events progress. One thing is clear that the new theories must be comprehended with great care, the majority of which, to our mind, does not submit logics or has simply some speculative meaning. In all probability the existence of the definitely named and determined epoch is under the question. “Unrestricting” was overcome by the postmodern earlier.

Every new epoch in any art direction based on the experience of the predecessor, expands and equips the old ones with the new signs and qualities. The classic art (literature) created and formed the models: meaningful narratives, based on the artistic verity and moral-ethical values. The basis of the modern is positivistic philosophy, phenomenology,

Freidism, Marxism, and the doctrines of Nietzsche. If the positivism and phenomenology strived to achieve the objectification of the knowledge, the followers of Freidism, Marxism, and the Nietzsche theories were involved in human studies.

Taking into consideration the Georgian literary experience, during the modern period two kinds of positions have been framed out which confront and contradict searching after verity. In its turn this phenomenon anticipates the process of desimiotisation in the culture – when the words and the objects do not relate to each other. One thing is to rush to the ultimate world, and the other thing is to have the futuristic attitude towards the world.

The concept “postmodern” is of the ambivalent nature. It is understood as the attempt of overcoming the modern as well as the cultural paradigm of its continuation. The postmodern as a conception of the world anticipates the assertion of the concept itself. The postmodern is closely connected with technological innovations.

Social organization and the strength of the human existence, the personal opinion on the truth, the universe, and the person himself, determine the essence of the culture.

ნინო სურმავა
(საქართველო)

ამინ არ-რეიჰანის „ჯუჰანი“ და მისი თარგმანების პრობლემატიკა

ამინ არ-რეიჰანი¹ სირიულ-ამერიკული ლიტერატურული სკოლის აღიარებული კორიფე, XX საუკუნის დასაწყისის „ნაჰდას“² არაბული მოძრაობისა და მისი განუყოფელი ნაწილის – „მაჰჯარის“³ ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი ფიგურაა. სულ რაღაც 12 წლისა, 1888 წელს, იგი ოჯახმა ნიუ-იორკში გაგზავნა. მწერალი ბავშვობის ასაკშივე შეეთვისა ამერიკულ გარემოს, აქტიურად ეცნობოდა როგორც ევროპულ, ასევე ამერიკულ ლიტერატურას, ჩაირიცხა კოლუმბიის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე, მაგრამ ჯანმრთელობის მდგომარეობის გაუარესების გამო სწავლა შეწყვიტა და ლიბანში დაბრუნდა. არაბულ კულტურასთან სულიერი კავშირი მწერალს არც ამერიკაში გაუნყვეტია, პირიქით, სამშობლოსთან სიშორემ და ოკეანის მიღმა ყოფნამ და ცხოვრებამ მისი გრძნობა სამშობლოსი კიდევ უფრო გაამძაფრა და გააფაქიზა.

1901 წლიდან ამინ არ-რეიჰანი უკვე ამერიკის მოქალაქეა. ამერიკელი უოლტ ვიტმენის მიმდევარი და რაღაც ემერსონის დიდი გავლენის ქვეშ მყოფი მწერალი ბრწყინვალედ ფლობს ინგლისურს და სამშობლოში დაბრუნებამდე თავის სამწერლობო გზას სწორედ ინგლისურად იწყებს. 1911 წელს ინგლისურად დაწერილი და გამოცემული მისი რომანი „ხალიდის წიგნი“ ამერიკაში არაბი მწერლის პირველ ინგლისურენოვან რომანად შევიდა ისტორიაში. 1904 წელს სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ რეიჰანი მშობლიური ენის, კულტურის და ლიტერატურის შესწავლით იყო დაკავებული. ამ დროიდან მოყოლებული ის აქტიურ ლიტერატურულ მოღვაწეობას იწყებს, 6 წელი განმარტოებით ცხოვრობს ლიბანის მთებში და წერს არაბულ ენაზე (გარდავაძე 2015: 10-11).

უნდა აღინიშნოს, რომ „მაჰჯარის“ ტრანსკულტურული სკოლის ლიტერატურა, მიუხედავად იმისა, რომ იქმნებოდა არაბული რეგიონის გარეთ, რეალურად იყო XX საუკუნის დასაწყისის „ნაჰდას“ მოძრაობის განუყოფელი

1აკადემიურ და სამეცნიერო წრეებში დამკვიდრებულია მწერლის გვარის ორი ფორმა: რეიჰანი/არ-რეიჰანი.

2 არაბული ტერმინი ნაჰდა (ქართულად-აღორძინება) აღნიშნავს XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში არაბულ სამყაროში კულტურული ცხოვრების გამოცოცხლებისა და ახალი არაბული ლიტერატურის ჩამოყალიბების პროცესს.

3 იგივე ემიგრანტული ლიტერატურა, რომელიც აერთიანებს XIX-XX საუკუნეებში სირია-ლიბანიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში ემიგრირებული მწერლების შემოქმედებას; ამიტომ ლიტერატურულ წრეებში მას ხშირად უწოდებენ სირიულ-ამერიკულ სკოლას. თანამედროვე ემიგრანტული მწერლობისგან განსასხვავებლად კი ძველ ემიგრანტულ ლიტერატურადაც მოიხსენიებენ.

და ძალიან მნიშვნელოვანი ნაწილი, რადგან ის იყო როგორც არაბული კულტურის მოდერნიზაციის ერთ-ერთი ძლიერი კატალიზატორი, ასევე დასავლური ღირებულებების აღმოსავლურ კულტურასთან პოზიტიური კუთხით სინთეზის ინიციატორი. უდიდესია ემიგრანტი მწერლების ღვაწლი XX საუკუნის დასაწყისში დასავლეთისთვის (ამერიკისა და ევროპისთვის) მუსლიმური ახლო აღმოსავლეთის არაბებისა და ისლამის პრინციპების ჭეშმარიტი სახით წარდგენასა და გაცნობაში. ამ მისიის განხორციელება მაჰჯარის სკოლამ თავისი ორენოვნებით შეძლო. ამ სკოლის ბევრი წარმომადგენელი ჯერ ლიბანში მისიონერულ სკოლებში დანყებული განათლებით და შემდეგ, დასავლეთში იძულებითი ემიგრაციის პირობებში, უცხო ენობრივ გარემოში მათი სრული ადაპტირებით ორენოვან ავტორად ჩამოყალიბდა (გარდავაძე 2015: 6). მაჰჯარის სკოლის მწერლები ერთნაირი წარმატებით წერდნენ როგორც არაბულ, ისე ინგლისურ ენებზე. ამიტომ დიდია ემიგრანტი მწერლების როლი მთარგმნელობით პროცესში. მათი მხატვრული შემოქმედება ორივე ენაზე ერთნაირ სიმაღლეებს აღწევს. თუ გავითვალისწინებთ იმ უდიდეს წარმატებას, რომელსაც ემიგრანტმა მწერლებმა მიაღწიეს, – იქნება ეს თარგმანისა თუ ორიგინალური ნაწარმოებების შექმნა, – უპრიანი იქნება აღინიშნოს, რომ თარგმანი, როგორც ტერმინი, არ შემოიფარგლება მხოლოდ აზრის მექანიკური გადატანით ერთი ენიდან მეორეზე, თარგმნა გულისხმობს ინტერპრეტაციას და ინტელექტუალური და ლიტერატურული ღირებულებების გადატანას ერთი ენობრივი სისტემიდან მეორეში. ამ კონტექსტში ხაზი უნდა გაესვას ემიგრანტი მწერლების დამსახურებებსა და მიღწევებს თანამედროვე არაბული ლიტერატურის ისტორიაში. თუ გამოვიყენებთ თარგმანის თეორიაში არსებულ ტერმინოლოგიას, არსებობს პირველწყარო ანუ სათარგმნი ენა, არის თარგმანის ენა და ამ ორ ენას შორის არსებული საფეხური, რომელსაც ხშირად „ტექსტთაშორის“ საფეხურს უწოდებენ. ფაქტობრივად, მაჰჯარის სკოლა თავისი ორენოვნებით გვიჩვენებს თარგმნას განსაკუთრებულად ცოცხალი ფორმით. მეტიც, მწერლები უშუალოდ „პირველწყაროდან“ არიან თარგმნილნი, რადგან მათ თავიანთი ბილინგვურობით წარმატებით გადალახეს „ტექსტთაშორისი“ საფეხური და შეძლეს მათი მასაზრდოებელი კულტურული ფასეულობების ინტერპრეტაცია და ინტელექტუალური და ლიტერატურული ღირებულებების უდანაკარგოდ გადატანა ერთი ენობრივი სისტემიდან მეორეში (Alen 2012: 12).

ამდენად, ამინ არ-რეიჰანი „ჰიბრიდული იდენტობის“ მატარებელ მწერლად გვევლინება, რომელიც თავის ლიტერატურულ დისკურსში აღმოსავლურ-დასავლური ღირებულებების გონივრული სინთეზისგან ცდილობს მესამე სივრცის – ერთგვარი ალტერნატიული სამყაროს შექმნას. თითქმის ერთი საუკუნის წინ ის სწორედ ბიკულტურალიზმისა და ჰიბრიდულობის იდეას ქადაგებდა. დიდ მოაზროვნესა და მწერალს აღმოსავლეთ-დასავლეთის სულიერი სინთეზის იდეა საკუთარი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე აფიქრებს. XX საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში ამ ორი სამყაროს შეხვედრის თემა, რომელიც დღემდე არ კარგავს აქტუალობას, სწორედ რეიჰანის შემოქმედებიდან იღებს სათავეს. თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამინ არ-რეიჰანი სამი კულ-

ტურის პირმშოა – ამერიკულის, ევროპულის და არაბულის. მეტიც, არაბულ კულტურამდე ის ევროპულ-ამერიკულიდან მივიდა და საკუთარ თავს მისია დააკისრა – აღმოსავლეთში დასავლეთის ცოდნა შეეტანა და დასავლეთში – აღმოსავლეთის ფილოსოფია და პოეზია (გარდავაძე 2007: 109). მწერლის სიტყვები: „ლიბანი – პარიზი – ნიუ-იორკი! ჩემი სული ლიბანშია, გული – პარიზში, ნიუ-იორკში კი ამჟამად სხეულია მხოლოდ ჩემი“, ვფიქრობ, ყველაზე კარგად წარმოაჩენს დიდი მწერლისა და მოაზროვნის მსოფლმხედველობას (Rihani 2014: 52).

საქართველოში ამინ არ-რეიჰანის სახელს განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს, რადგან არაბული ლიტერატურის ქართულ ენაზე თარგმანის პროცესი სწორედ ამ მწერლით იწყება. ქართული აღმოსავლეთმცოდნეობის სკოლის დამფუძნებელი, ცნობილი მეცნიერი და აკადემიკოსი გიორგი წერეთელი 1945 წელს გამოცემულ ჟურნალ „მნათობის“ ფურცლებზე ამინ არ-რეიჰანის უწოდებს „ევროპულ სმოკინგში გამონყოფილ არაბს“. გიორგი წერეთლის მიერ ამინ არ-რეიჰანიზე დანერილი სიტყვები, ვფიქრობთ, ზუსტად მიესადაგება მწერლის ტიპაჟს:

„მიუხედავად იმისა, რომ თავისი პიროვნების შემადგენელი ელემენტები ემინმა სხვადასხვა კონტინენტზე გაანაწილა, იგი მაინც არაბია... ემინ რეიჰანი ორი მსოფლიოს მიერ წარმოშობილი ნაყოფია, აღმოსავლეთის და დასავლეთისა. იგი ხარბად ითვისებდა ორივე სამყაროს კულტურულ-შემოქმედებითი მოღვაწეობის პროდუქტებს და ცდილობდა მათ გაერთიანებას თავის არსებაში. ერთი მხრივ, აბუ ლ-ალა მაარრი, მუთანაბი და იბნ-საჰლი, მეორე მხრივ – ვოლტერი, გოეთე, ბალზაკი, კარლეილი, კიტსი, უოტ უიტმენი და სხვანი, სხვადასხვა სამყაროს ეს სხვადასხვა სიდიდეები როგორღაც თავსდება ერთად ემინ რეიჰანის პიროვნებაში... მე არ ვიცი, შეიძლება თუ არა ითქვას რეიჰანის პოეზიის შესახებ, რომ ეს არის ფლობერის „აღმოსავლეთი ფრაკში“, ან გადმოდება თუ არა ეს პოეზია უარსაყოფად რედიარდ კიპლინგის სიტყვებისა – *Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet* (ო, აღმოსავლეთი არის აღმოსავლეთი და დასავლეთი – დასავლეთი და ეს ტყუპები არასდროს შეიყრებიან) – მაგრამ, უეჭველია, რომ იგი წარმოადგენს ამ დებულების უარყოფის ცდას... თანამედროვე არაბეთისა და საერთოდ აღმოსავლეთის მთელი ლიტერატურის ძირითადი მოტივი აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ცივილიზაციების გაერთიანებაა. ამაზე ოცნებობს რეიჰანიც“ (წერეთელი 1945: 75-77).

წინამდებარე სტატიაში განვიხილავთ რეიჰანის მცირე რომანს „Juhan“¹, რომელშიც მწერალი ორი სრულიად განსხვავებული რელიგიის და კულტურის,

1 ჯიჰანი არის ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი – თურქი ქალი. მთავარი პერსონაჟის სახელის მართლწერის განსხვავებული ვერსიები არსებობს. ინგლისურენოვან ხელნაწერში მწერალი სახელს ხმარობს შემდეგი დამწერლობით: Juhan. ამიტომ ნაწარმოების ინგლისურენოვან გამოცემასა თუ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოყენებულია ფორმა – Juhan. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ სახელი არის თურქულ-სპარსული წარმოშობის და გამოითქმის, როგორც ჯიჰან. შესაბამისად, არაბულენოვან ტექსტში გვხვდება ფორმა – ჯიჰან. ამინ არ-რეიჰანის ორგანიზაციის ოფიციალურ ვებ-გვერდზე (<http://www.ameenrihani.org>) სახელის ორივე ფორმაა მოცემული: Juhan/Jihan.

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სიყვარულის გზით შეყრის თემას ავითარებს. სანამ რომანის თარგმანების პრობლემატიკას შევეხებოდეთ, პირველ რიგში, გავაანალიზებთ თავად ნაწარმოებს, რომელიც ავტორმა ინგლისურ ენაზე დაწერა 1917 წელს. ინგლისურენოვანი „ჯუჰანი“ თავიდანვე არ დაბეჭდილა. ამინ არ-რეიჰანის ძმა ალბერტ რეიჰანი ამ გარემოებას იმით ხსნის, რომ იმ დროს არაბ ქალთა ემანსიპაცია არ იყო საინტერესო თემა ამერიკელი გამომცემლებისთვის, ამიტომ ნაწარმოები მისი ინგლისურად გამოცემის წელსვე ითარგმნა და გამოიცა არაბულად 'აბდ ალ-მასიჰ ჰადად-ის მიერ სათაურით „ჰარემის გარეთ“. არაბულენოვანი თარგმანი შემდეგ წლებშიც განმეორებით არაერთხელ გამოიცა, ხოლო ინგლისურენოვანი ორიგინალი ხელნაწერი (საბეჭდ მანქანაზე აკრეფილი ტექსტი, რომელიც შიგადაშიგ ხელითაა ჩასწორებული ავტორის მიერ), მწერლის სახლ-მუზეუმში ინახებოდა და მხოლოდ 2011 წელს გამოიცა სტამბურად. სწორედ 2011 წლის ინგლისურენოვანი გამოცემა ითვლება ყველაზე სრულყოფილ ტექსტად (Rihani 2011: 13-91).

„ჯუჰანი“ XX ს-ის არაბულ ლიტერატურაში აღმოსავლეთ-დასავლეთის თემატიკაზე დაწერილი ერთ-ერთი პირველი მხატვრული ნაწარმოებია. საფიქრებელია, რომ სასიყვარულო ურთიერთობის მეტაფორა, რომელიც XX ს-ის არაბულ ლიტერატურაში ერთგვარ ნორმად იქცა „აღმოსავლეთ-დასავლეთის“ ციკლის რომანებში, სწორედ აღნიშნული ნაწარმოებიდან იღებს სათავეს.

ცნობილია, რომ რეიჰანი იყო ქალთა უფლებების აქტიური დამცველი და ის გაბედულად წერდა XX საუკუნის დასაწყისში აღმოსავლური საზოგადოებისთვის ტაბუდადებულ თემებზე. თავისი თანამედროვე მწერლებისგან განსხვავებით „ჯუჰანში“ რეიჰანი ხატავს მებრძოლი, ახალგაზრდა რევოლუციონერი თურქი ქალის სახეს, რომელსაც სურს მოდერნიზებული დასავლეთის ღირებულებები საკუთარ ხალხამდე მიიტანოს. ჯუჰანი მწერლისთვის გამოღვიძებული აღმოსავლეთის ერთგვარი სიმბოლოა. მთავარ პერსონაჟში ბევრი რამ დევს თავად ავტორისაც.

რომანში პირველი მსოფლიო ომის მოვლენათა ანარეკლია, მოქმედება თურქეთში 1915 წელს მიმდინარეობს და მთავარ მოქმედ გმირთა წყვილი სტამბოლში გერმანიის სამხედრო მრჩეველი, განუსაზღვრელი უფლებებით აღჭურვილი ფონ ვალლენშტეინი და მაღალი წრის ახალგაზრდა თურქი ქალი ჯუჰანია. ამდენად, „ჯუჰანში“ ასახულია სრულიად ახალი მოვლენები და კონფლიქტები, რასაც მკვლევარი დოლინინა რეიჰანის შემოქმედებაში ცალკეული რეალისტური ელემენტების გაჩენას უკავშირებს; მისი აზრით, „სწორედ დამაჯერებლობისკენ სწრაფვამ გამოიწვია ის, რომ არაბული რომანის გმირი არის არა არაბი, არამედ თურქი, რადგან თურქი მუსლიმი ქალები მეტად ევროპეიზებული იყვნენ და მეტი თავისუფლებითაც სარგებლობდნენ. არცერთი თუნდაც განათლებული არაბი მუსლიმი ქალი იმ დროს ვერ აღმოჩნდებოდა ჯუჰანის ადგილას“ (Долинина 1981: 18).

რომანის შინარსი შემდეგია: ჯუჰანი არის მთავარი გმირი, თურქი ქალი, რწმენით მუსლიმი, მაგრამ ცხოვრების თანამედროვე ხედვით. ის არის ერთ-ერთი გავლენიანი პოლიტიკური ფიგურის – რიდა ფაშას ქალიშვილი. ჯუჰანი გაშორებულია ქმართან, პრინც საიფ ად-დინთან, რადგან ქმარმა გატეხა ცოლისთვის მიცემული ფიცი, რომ მის გარდა სხვა ქალზე არ იქორწინებდა. ჯუჰანი იბრძვის თავისუფლებისთვის, ის წინააღმდეგია ზოგიერთი აღმოსავლური ტრადიციისა და სურს დასავლეთის პროგრესული შეხედულებები საკუთარ საზოგადოებაში დანერგოს. მიუხედავად იმისა, რომ მამა წინააღმდეგია შვილის თავისუფლებისა, ჯუჰანი მაინც ახერხებს იცხოვროს აქტიური ცხოვრებით. ორი ადამიანი იბრძვის მისი სიყვარულის მოსაპოვებლად: შუქრი ბეი, ბიძაშვილი და მამის შერჩეული საქმრო და გერმანელი ოფიცერი. ჯუჰანზე დიდი გავლენა აქვს რიდა ფაშას. მწერალი ხაზს უსვამს რიდა ფაშას ამბივალენტურ დამოკიდებულებას დასავლური ცივილიზაციის მიმართ, მას, ერთი მხრივ, მოსწონს პროგრესული დასავლეთი, მაგრამ ამავე დროს, აღმოსავლური წეს-ჩვეულებებისა და ტრადიციების დამცველია, ისევე, როგორც ჯუჰანი ცდილობს შეათანხმოს ერთმანეთში აღმოსავლურ-დასავლური ფასეულობები. ქალის იმედი იმ მომავალ ბავშვშია ჩადებული, თავად რომ გააჩენს – გოგოს, რომელიც მის კვალს გაჰყვება და იბრძოლებს აღმოსავლელი ქალის თავისუფლებისთვის ან ბიჭს, რომელიც გაიზრდება გმირი, ლიდერი, მხსნელი ერისა. ამ ოცნების ახდენა ჯუჰანს შეუძლებლად მიაჩნია საკუთარი ერის წიაღში, ამიტომ სურს, ბავშვის მამა გერმანელი გენერალი იყოს, თუმცა ქორწინების იდეაზე უარს აცხადებს. გენერალი ვერ ითავისებს ქალის უარს და ყველაფერს აკეთებს იმისთვის, რომ ჯუჰანი თავისი გავლენის ქვეშ მოაქციოს. მამის ციხიდან გათავისუფლების დაპირებით გენერალი ქალს იმორჩილებს. ჯუჰანი ხდება გენერლის მსხვერპლი. შუქრი ბეი, ჯუჰანის მამა და ძმა – სამივე გენერლის წყალობით იღუპება, რის შემდეგაც ქალი შურისძიებას გადაწყვეტს – გენერალს სახლში შეიტყუებს და წინაპრების ხანჯლით მოკლავს. შემდეგ სტამბოლიდან მოშორებით სხვა სახელით აგრძელებს ცხოვრებასა და ბრძოლას, თანამშრომლობს პროგრესულ გაზეთებთან და ზრდის ქერათმიან ბიჭს, მუსტაფას¹, თავისუფლებისა და ჰუმანიზმის იდეალებით. ამ ბავშვშია ჩადებული მთელი იმედი მისი ხალხის უკეთესი და ნათელი მომავლისა.

„ჯუჰანი“ მხოლოდ ფენიმიისტური იდეის მატარებელი როდია, აქ ჩანს კონფლიქტი ორ ურთიერთგანსხვავებულ აღმოსავლურ და დასავლურ სამყაროს შორის. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის განმასახიერებელი ორი მთავარი გმირის ერთმანეთისკენ სიყვარულის გზით სვლას რომანში საბედისწერო ფინალი აქვს, რადგან მათი ერთმანეთისკენ სავალი გზები აცდენილია. ამ კავშირით ორივე გმირი სრულიად განსხვავებულ მიზნებს ისახავს

1 მუსტაფა – (არაბ.) რჩეული. შდრ. ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის 1923წ. გამოცემული მისი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოების “წინასწარმეტყველის” პროტაგონისტის სახელი – ალ-მუსტაფა.

– აღმოსავლელი ქალი ნანატრი თავისუფლებისთვის იბრძვის, ის ოცნებობს სიცოცხლე მისცეს ბავშვს, რომელიც გააერთიანებს აღმოსავლურ და დასავლურ ღირებულებებს, დასავლელი კაცი კი განუსაზღვრელი ძალაუფლებისკენ მიისწრაფვის, მისი „აზიური ოცნება“ იხილოს იმპერია გერმანული პროტექტორატის ქვეშ.

ნანარმოების ბოლოს ავტორი გვიჩვენებს აღმოსავლეთ-დასავლეთის ქორწინების იდეის კრახს. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე გმირი წავიდა კულტურულ კომპრომისებზე: გენერალმა შეითვისა აღმოსავლური ტრადიციები, ჯუჰანმა კი – დასავლური, მათი ქორწინების იდეა ჩაიშალა. ჯუჰანი ქორწინების წინააღმდეგია, მაგრამ იმედი მომავალშია ჩადებული. ჯუჰანის ვაჟი – მუსტაფა იქნება სწორედ ის „წინასწარმეტყველი“, რომელიც შეძლებს აღმოსავლურ-დასავლური ფასეულობების შეთანხმებას. სწორედ ეს არის რომანის მთავარი იდეა.

ჩვენი ყურადღება საგანგებოდ უნდა შევაჩეროთ ნანარმოების ფინალზე, რომელიც განსხვავებულია ინგლისურ ორიგინალში და არაბულ და რუსულენოვან თარგმანებში. პირველ და მეორე არაბულენოვან გამოცემებში (1917 და 1922 წწ-ის) „ჯუჰანი“ სრულდება გენერლის მკვლელობის სცენითა და ჯუჰანის თვითმკვლელობით (<https://www.hindawi.org/books/39464158/>). მთარგმნელს ('აბდ ალ-მასიჰ ჰადადს) სრულიად შეუცვლია ნანარმოების ფინალი და ამოუღია მუსტაფას მონაკვეთი, რომელიც წარმოადგენს რომანის მნიშვნელოვან და განუყოფელ ნაწილს და ნანარმოების მთავარი იდეის მატარებელია, ჩვენი აზრით. ამინ ალბერტ რეიჰანი მთარგმნელის ასეთ ინტერპრეტაციას იმით ხსნის, რომ აღნიშნული ეპიზოდი იმ დროის არაბი მკითხველისთვის შეიძლება სრულიად მიუღებელი ყოფილიყო. 1948 წლის არაბულენოვანი გამოცემა შესწორებული და შევსებულია რეიჰანის ძმის მიერ (Rihani 1948: 127-131). სწორედ არაბული ენიდანაა თარგმნილი რუსულად რეიჰანის „ჯუჰანი“, თუმცა რუსულენოვანი თარგმანი ეყრდნობა არა ბოლო, არამედ 1922 წლის ნაკლებ არაბულენოვან გამოცემას, შესაბამისად რუსული თარგმანიც არასრულყოფილია. რუსული თარგმანი (მთარგმნელი – დერდროვა) შესულია 1981 წელს გამოცემულ კრებულში: XIX-XX საუკუნეების არაბული რომანტიკული პროზა („Арабская романтическая проза XIX-XX веков“). შენიშვნებში მთარგმნელი თავად მიუთითებს, რომ თარგმანი შესრულებულია კაიროს 1922 წლის გამოცემის მიხედვით. ამდენად, რუსული თარგმანის გამოჩენამდე არსებობდა რამდენიმე გამოცემა: 1917 წლის ნიუ-იორკის გამოცემა, 1922 წლის კაიროს გამოცემა, 1933 და 1948 წლის ბეირუთის გამოცემა.

რუსულენოვან კრიტიკაში რამდენიმე არაბულენოვანმა თარგმანის არსებობამ ერთგვარი გაუგებრობა გამოიწვია. ამასთან დაკავშირებით ჩვენ ვერ დავეთანხმებით დოლინინას მოსაზრებას იმის თაობაზე, თითქოს ამინ არ-რეიჰანიმ შეცვალა მესამე გამოცემაში მოთხრობის ფინალი და დაამატა მუსტაფას ეპიზოდი (Долинина 1981:18). იგივე აზრს ავითარებს აიდა იმანგულიევაც მუსტაფას მონაკვეთთან დაკავშირებით: „როდესაც ჯუჰანი თავიდან გამოიცა

1933 წელს, რეიჰანიმ შეცვალა ფინალი. ჯუჰანი არ მომკვდარა, ის სტამბოლიდან მოშორებით ცხოვრობს და ზრდის ვაჟს, რომელიც ეყოლა გერმანელი შეყვარებულისგან“ (Imangulieva 2009: 112). ვფიქრობთ, დოლინინასა და იმანგულიევას მოსაზრება ნანარმოების ფინალთან დაკავშირებით მცდარია, რადგან ორიგინალ ინგლისურენოვან ხელნაწერში აღნიშნული მონაკვეთი თავიდანვე არსებობდა. სინამდვილეში, ამინ არ-რეიჰანის არც არაბულენოვან და არც ინგლისურენოვან ტექსტში ცვლილება არასდროს შეუტანია. დოლინინა და იმანგულიევა მიუთითებენ 1933 წლის მესამე გამოცემაზე, რომელსაც, სამწუხაროდ, ვერ მივაკვლიეთ, მაგრამ თუკი 1948 წლამდე რომელიმე არაბულენოვან გამოცემაში მართლაც არსებობს მოთხრობის სრული ვერსია, ეს იმით შეიძლება აიხსნას, რომ გამომცემელს არაბულენოვან ტექსტთან ერთად ხელთ უნდა ჰქონოდა ინგლისურენოვანი ორიგინალი ხელნაწერი არაბულ ტექსტთან შესადარებლად და მის შესავსებად.

დღესდღეობით ამინ არ-რეიჰანის აღნიშნული რომანის არაბულენოვანი თარგმანის ელექტრონული ვერსია PDF ფაილის სახით ხელმისაწვდომია ინტერნეტ სივრცეში (<https://www.hindawi.org/books/39464158/>), თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერნეტში გავრცელებულია არა სრული და შესწორებული ვარიანტი, არამედ ნაკლული, სავარაუდოდ 1922 წლის გამოცემა. ინტერნეტ სივრცეში რომანის განთავსების და გავრცელების წყაროდ ჩანს Hindawi organization: www.hindawi.org, საიდანაც სავარაუდოდ ტექსტი სხვა საიტებზეც მოხვდა და დაიბეჭდა კიდევ. მაგალითად, 2016 წელს დამასკოში არაბ მწერალთა კავშირმა „ჯიზის წიგნის“ სერიის ფარგლებში თავიდან გამოსცა „ჯუჰანი“ (<https://www.albayan.ae/books/from-arab-library/2017-05-02-1.2933397>), თუმცა ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს ნაკლულ ვარიანტთან. ჩანს, აქაც გამომცემელი ელექტრონულ ვერსიას დაეყრდნო და სათანადოდ არ გადაამოწმა ტექსტი და არ შეუდარა ორიგინალს. გამოდის, რომ არაბულენოვანი მკითხველი ხშირ შემთხვევაში ეცნობა არასრულ ტექსტს. ამიტომ, საჭიროა გამომცემლები დაინტერესდნენ ამ საკითხით და თავიდან გამოსცენ „ჯუჰანის“ სრული თარგმანი არაბულ ენაზე, რომელიც შესაბამისობაში იქნება ინგლისურ ორიგინალთან, ნანარმოების სხვა ენებზე თარგმნის შემთხვევაში კი მთარგმნელი, პირველ რიგში, უნდა დაეყრდნოს უშუალოდ ორიგინალს. ამრიგად, ამინ არ-რეიჰანის „ჯუჰანის“ ნაკლული არაბულენოვანი და რუსულენოვანი გამოცემები ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება თარგმანი ასე დაშორდეს ორიგინალს. მთარგმნელის მისია კი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ დაიცვას ტექსტის სიზუსტე და შეძლოს ლიტერატურული ღირებულებების მაქსიმალურად უდანაკარგოდ გადატანა ერთი ენობრივი სისტემიდან მეორეში.

დამონებანი:

- Allen, Roger. „The Nahdah and It's Problematics: Ameen F. Rihani and The Mahjar“. *Ameen Rihani's arab-american legacy: from Romanism to Posrmodernism. Proceedings of the Second International Conference on Lebanese-American Literary figures. Introduced by Naji B. Oueijan, Editor-in-Chief.* Lebanon: Notre Dame University, 2012.
- Dolinina, Ana. *Arabskaya Romanticheskaya Proza XIX-XX Vekov.* Sbornik perevody s arabskogo Predislovie A. Dolilinoj. Leningrad: khudozhestvennaya literatura, 1981 (Долинина, Ана. Арабская романтическая проза XIX-XX веков. Сборник перевод с арабского Предисловие А. Долиной. Ленинград: Художественная литература, 1981).
- Gardavadze, Darejan. „Aghmosavletsa da Dasavlets Shoris Bednierebis Dziebashi“. *Jibran Khalil Jibrani, Amin Ar-reihani: Mtsire Proza, Esei'st'ik'a.* Tbilisi: gamomtsemloba „kartuli ak'ademiuri ts'igni“, 2015 (გარდავაძე, დარეჯან. „აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ბედნიერების ძიებაში“. ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი, ამინ არ-რეიჰანი: მცირე პროზა, ესეისტკა. თბილისი: გამომცემლობა „ქართული აკადემიური ნიგნი“, 2015).
- Gardavadze, Darejan. „Aghmosavletisa da Dasavletis Shekhvedra Akhal Arabul Mts'erlobashi“. *Sjani.* VIII. 2007, gv. 107-114 (გარდავაძე, დარეჯან. „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შეხვედრა ახალ არაბულ მწერლობაში“. სჯანი. VIII. 2007, გვ. 107-114).
- Imangulieva, Aida. *Gibran, Rihani, Naimy, East-West Interactions in Early Twentieth-century Arab Literature;* translated from the Russian by Robin Thomson. Oxford: Inner Farne Press, 2009.
- Rihani, Ameen. *Juhan, A Novelette.* Beirut: NDU Press, 2011.
- Rihani, Ameen. *Kharij Al-Hareem.* 4th edition. Beirut: 1948.
- Rihani, Ameen. *Ar-Rihaniyat.* Hindawi Foundation for Education and Culture. Cairo: 2014. (<https://www.hindawi.org/books/81380829/>)
- Ts'ereteli, Giorgi. *Emin Reihani.* Mnatobi. VI. 1945, gv. 75-77. Reprint: *Aghmosavletmtsodneoba.* III. 2014, gv. 276-77 (წერეთელი, გიორგი. „ემინ რეიჰანი“. მნათობი. VI. 1945, გვ. 75-77. რეპრინტი: *აღმოსავლეთმცოდნეობა.* III. 2014, გვ. 276-77).

Nino Surmava
(Georgia)

Ameen Rihani's "Juhan" and Problematic of its Translations

Summary

Key words: Juhan, arabic/russian translations, Ameen Rihani.

In this article we discuss Rihani's small novel "Juhan", where the writer develops the theme of linking of two different religions and cultures, East and West through love. Before considering the translation problems, we analyze the novel itself, written in English by the author in 1917. English "Juhan" was not published when it was written, but in the same year it was translated and published in Arabic language as well by 'Abd al-Masih

Haddad with the title “Outside the Harem”. Arabic translation was published many times in the following years and English original manuscript (typed on the typing machine, with the author’s handwritten corrections in some places) was kept in the writer’s home museum and only in 2011 the printed version of the novel was published. English publication of 2011 is regarded as the most complete text.

“Juhan” is one of the first fictional works in Arab literature of 20th century written about East and West theme. It is well known that Rihani was active defender of the women’s human rights and he openly wrote about the issues tabooed in the eastern society in early 20th century. Unlike the contemporary writers, in the novel “Juhan”, Rihani created the character of daring, young revolutionary Turkish woman desiring to bring modernized western values to her people. Juhan is some kind of symbol of awakened East. The main character has many common with the author as well.

The story reflects the events of World War I, action takes place in 1915, in Turkey and the couple of main characters are German von Wallenstein, the military advisor in Istanbul equipped with unlimited authorities and young Turkish aristocrat woman Juhan. Thus, “Juhan” describes absolutely new events and conflicts; “Juhan” contains not only the feminist ideas; it shows the conflict between two different, oriental and occidental worlds. Following by two main characters symbolizing East and West by the way of love to one another ends fatally as these ways never meet. The characters have absolutely different goals in these relationships – eastern women fights for the longed freedom, she dreams to give birth to a child, who would combine oriental and occidental values while the western man strives for unlimited power, his “Asian dream” is to see the empire under German protectorate.

At the end of the work the author shows the failure of the idea of marriage between east and west. Though both characters had made attempts to show willingness to compromise: general acquired eastern traditions and Juhan – the western ones, the idea of their marriage has failed. Juhan is against marriage though the hope is in her future. Juhan’s son, Mustafa will be the very “prophet” able to combine eastern and western values. This is the main idea of the novel.

We would like to specially focus on the end of the fictional work. It is different in English original work, Arabic and Russian translations. In the first and second Arabic editions (1917 and 1922) “Juhan” ends with the scene of the general’s murder scene and Juhan’s suicide. Translator (‘Abd al-Masih Haddad) has completely changed the final and withdrew the section about Mustafa that is a very significant and indivisible part of the novel, containing the main idea of the work, in our opinion. Rihani’s “Juhan” was translated into Russian from the Arabic version though the Russian translation is based not on the most recent edition but on the incomplete one of 1922 and hence, the Russian translation is incomplete as well. Russian translation was included into the collection published in 1981: *Arabic Romantic Prose of 19th – 20th Centuries*. Translator Derdirova specified that the translation was made from Cairo edition of 1922. Thus, before publication of Russian

version there were published several editions: New York edition of 1917, Cairo edition of 1922, Beirut editions of 1933 and 1945.

Existence of several versions in Arabic language has caused certain confusion in Russian criticism. In this respect, we cannot share Dolinina's, as though Ameen Rihani has changed the final of the story in the third edition and added Mustafa's episode. Aida Imangulieva shares this opinion about Mustafa's episode: "When "Juhan" was re-published in 1933, Rihani changed the final. Juhan has not died; she lived far from Istanbul, raising son born from her German lover". We regard that Dolinina's and Imangulieva's opinion about final of the novel is wrong, as original, English manuscript contained this episode from the outset. Actually, Ameen Rihani has not made any changes either in Arabic or in English texts. Dolinina and Imangulieva refer to the third edition of 1933, which, unfortunately, was not found, but if in any Arabic edition before 1948 there really is the full version, this means that the publisher, together with the Arabic text, had also the English original manuscript, for comparison with the Arabic text and its completion.

Currently, electronic version of Arabic translation of Ameen Rihani's novel, in a form of PDF file is available in the internet, though it should be mentioned that this is not a complete and corrected version but rather the incomplete one, supposedly, the edition of 1922. We suppose that the novel was posted and spread in Internet by Hindawi organization: www.hindawi.org and the text was taken from there by the other sites as well and even printed. In 2016, in Damascus, Union of Arab Writers have published "Juhan" within the "pocket-book" series though, in this case as well, this was the incomplete version. Supposedly, in this case the publisher has relied upon the electronic version, without proper checking and comparing with the original. Thus, Arabic readers, in many cases, get familiar with the incomplete text and the publishers should consider this issue more carefully and publish full translation of "Juhan" in Arabic language that corresponds to the English original and in case of translation of this work into the other languages the translators should primarily rely upon the original version. Thus, incomplete Arabic and Russian translations of "Juhan" by Ameen Rihani are the clear example of how the translation can be so different from the original work. The translator's mission should be in maintaining accuracy of the text and transferring the literary values from one language system to the other with minimal losses.

Йордан Люцканов
(Болгария)

„К чонгури“ Николоза Бараташвили: ритм подлинника и трех переводов

Введение

Настоящая статья исследует разные уровни – семантический, синтаксический, стихотворный (строфический и стиховой) – ритма в „ჩონგურს“, в т.ч. его прецеденты и некоторые опыты его воспроизведения переводчиками. „Ритм является во времени тем, что является пропорция в пространстве“ (Ghyka 1977: XI).

Толчком к статье послужил пословный перевод стихотворения, сделанный по моей просьбе Ириной Модебадзе в 2012 году.¹

(„Твои причитания, тоскливые/грустные/печальные звуки, / Порой/иногда вздохи/стенания, порой/иногда рыдания, / Прошедших времен воспоминаний дух заставляют/наводят/приносят думать! // Хой (гей/ой/о), чонгур-о (зват. п), хотя бы когда-то / Голос веселый от тебя (мне) услышать, / Чтоб повернулось/оборотилось мне грустному сердца (сердечная) напасть/боль/болезнь! // Но где найти/увидеть твою улыбку, / радостью вызванную? / Я от тебя слышу/понимаю умершего сердца только лишь жалобу!“).

Он контрастировал с известными мне переводами (анализируются здесь ниже); впоследствии я ознакомился с опубликованным (без указания переводчика) подстрочником (Бараташвили 1968а: 22), но он мало удовлетворил. Я пользуюсь также текстом на грузинском языке, помещенным в издании 2005 года (ბარათაშვილი 2005: 28), и автографом, из издания 1968 года (ბარათაშვილი 1968: 36).

„ჩონგურს“ – в известных мне русских переводах „К чонгури“ – написано в 1837 году и впервые опубликовано в 1860-ом (в № 2 журнала „Цискари“) (ლოლაშვილი 2005: 6), имея до этого распространение в формате рукописных сборников, как и большинство произведений поэта; текст стихотворения известен в одной единственной редакции (см. ბარათაშვილი 2005: 180).

Чонгури – музыкальный инструмент с четырьмя струнами, на котором звукоизвлечение осуществляется пальцами (Bregvadze et al. 2013a), во времена Бараташвили относительно старинный (его происхождение относится к XVI веку [там же]).

Судя по заглавию, стихотворение вписывается в традицию поэтических обращений к своей „лире“. Один из ранних образцов и, возможно, самый известный

¹ Данный подстрочник приводится не с целью обратить внимание на стиховую структуру текста, поэтому цитируется в строчку. Замечание относится и к другому подстрочнику, цитируемому ниже.

– написанная сапфической строфой 32-ая ода из 1-ой книги од Горация: „О лира, милая подруга!“ и т.д., в пер. Вас. Капниста 1810 г. (Сознательная ссылка на перевод эпохи Бараташвили. Согласно данным сайта HORATIUS.RU (Квинт Гораций Флакк: Переводы и материалы), в 1810-ые гг. были созданы четыре перевода этой оды на русский, три из них опубликованы в свое время. См.: <http://www.horatius.ru/index.xps?3.132>. В двух – Капниста и В. Раевского – нет членения на строфы; у И. Срезневского – деление на шестистишия; у С. Тучкова – на катрены. Заметим, что в подлиннике у Горация слово „лира“ (в самом деле „барбитос“, близкий родственник лиры, в зват. форме *barbite*) появляется довольно поздно – в заключительной 4-ой строке 1-ой строфы. Из русских переводов 1810-х гг. так у Раевского и Тучкова, тогда как Капнист и Срезневский спешат сразу заявить главный предмет и адресат. У Бараташвили имя инструмента появляется еще позднее – в начале второй строфы).

Альтернативный тематический архетип произведения можно наверняка найти в Псалтыри, но с важной оговоркой, что музыкальный инструмент царя Давида никогда не становится адресатом обращения.

На первый взгляд, по своей теме „К чонгури“ стоит одиноко среди остальных стихотворений Бараташвили: если не считать тему неразделенной любви или отсутствующей возлюбленной; прагматику обращения-посвящения; и тему прошлого, понятого в историко-политическом смысле. По линии первой темы оно перекликается, напр., со стихотворением „Серьга“; по линии второй – „Князя Ч[ав-чава] дзе дочери, Екатерине“ („Княжне Екатерине Чавчавадзе“); по линии третьей – с поэмой „Судьба Грузии“ (на последнюю мысль наводят: краткий комментарий в (ზარბაზნაშვილი 2005: 180) и обзорение тематического репертуара грузинского романтизма в (Šatirašvili 2006: 28-30). Мне кажется, ближе всего – „[Екатери]на, под аккомпанемент фортепьяно поющая“.

В 1790-х – 1800-х годах создано по меньшей мере несколько русских стихотворений „К лире“: Гаврилы Державина, Василия Пушкина, Ивана Дмитриева; сюда надо включить и „Стихи, сочиненные в день моего рождения“ и „Мир“ („Проснись, пифийского поэта древняя лира...“) Василия Жуковского. От них стихотворение Бараташвили отличается подчеркнутой краткостью.

В 1759 г. Саят-Нова, в конце своей карьеры музыкального инструменталиста (сазандара) при кахетинском дворе в Телави (Dowsett 1997: 76, 207), исполнявший и сочинявший на трех языках, создал на армянском языке стихотворение „Каманча“ (заглавие от составителя: ზაზაშვილი 2005: 58-9; ср. Dowset 207-9) (в переводе Валерия Брюсова: „Из всех людьми хваленых лир полней звучишь ты, каманча!...“ [Саят-Нова 1945: 1]), в котором лирический „я“ обращается к инструменту на „ты“. Другое стихотворение, на грузинском, „ხარ ცურვს სავრავო, სხეობაბო...“ (1759?; „Ты – источник песен, ты подобна сазам...“, пер. Константина Липскерова; Саят-Нова 1945: 59), прочитывается как восхвала не названного музыкального инструмента (можно догадываться, что это чонгури; см. анализ в: Dowsett 1997: 292-3), которую можно понимать и как косвенную восхвалу женщины.

Хронотоп, актантная структура, синтаксис

Событийное содержание стихотворения следующее: (1) плачи чонгури наводят на воспоминания о прошедших временах; (2) лирическому „я“ хочется услышать от чонгури радостный голос, который снял бы с его сердца болезнь грусти; (3) лирический „я“ сам разубеждает себя в таковой возможности, средствами риторического вопроса и ответа.

(Мой опыт подстрочника: „Твои плачи нараспев, печали звуки, / порою стелания, порой захлебывания, / ушедших времен воспоминаниями душу (дух) заставляют думать! // Хой, чонгуро, хоть бы когда-то, / голос веселый (радостный) от тебя мне услышать, / чтоб отложил от меня[,] грустного[,] сердца болезнь! // Но где мне увидеть твою улыбку, / радостью отмеченную? / Я от тебя слышу убитого сердца лишь жалобу!“).

Каждому из этих трех содержательных моментов соответствует трехстишная строфа. Нетрудно заметить, что эти моменты относятся, соответственно, к прошлому, настоящему и будущему (как раз в этой последовательности). Отнесенность второй строфы к настоящему становится очевидной на фоне семантики в других строфах.

Чонгури все время присутствует во втором грамматическом лице, причем во второй строфе к нему обращаются (средством вокатива, грамматикой русского языка утерянного). Тем самым семантика второй строфы закрепляется не только и не столько к неопределенному „настоящему“ фикционального мира стихотворения, но и к конкретному настоящему „момента речи“.

Текст состоит из четырех простых (односказуемых) предложений; первому отдана первая строфа, второму – вторая; в третьей строфе – два предложения: вопрос и ответ. По ходу стихотворения интонационная насыщенность возрастает – и кульминирует в третьей строфе, т.е. там, где речь – о будущем.

В третьей строфе происходит и вторичная интериоризация, или интериоризация „на квадрате“, установки лирического „я“ на диалогическую речь. В первой строфе – монолог „с оглядкой на“ Другого (второе лицо, Ты), рассказ о Другом в его же присутствии; во второй – актуальное осуществление потенции диалога (фронтальное обращение); в третьей – уход диалогической речи во внутренний диалог.

Внимательное прочтение текста заставляет усомниться в „однореферентности“ „ты“. В первой и второй строфах – это чонгури, инструмент. В третьей – это кто-то другой, например любимая женщина. Нет улыбки любимой, и как раз поэтому лирический „я“ не может услышать обрадованного голоса чонгури. Голос инструмента – звуковое зеркало души лирического „я“.

По утверждению нашего неакадемического источника (Bregvadze et al. 2013a), „чонгури в основном представляет инструмент для аккомпанемента“. „В его сопровождении можно исполнять одно, двух и трехголосые песни“; „два или несколько чонгури не применяется“. Исполнителями в старину являлись чаще всего

женщины. Академический источник (Dowsett 1997: 292) последнему утверждению не противоречит

Представим себе следующую ситуацию: нет любимой женщины, играющей на чонгури в аккомпанемент на голос или стихи, и лирический „я“ не в состоянии слагать стихи, свободные от болезненной грусти.

Строфика стихотворения и возможные прецеденты

„К чонгури“ состоит из трех трехстиший. В доступной мне истории грузинского стихосложения Тамар Барбакадзе (ბარბაქაძე 2014) сведений о нем не нашлось. Равно как и в двухтомнике „Европейские и восточные твердые стихотворные формы в грузинской поэзии“ (ბარბაქაძე, რატონი 2018). (В анно-тированной библиографии работ по грузинскому стиховедению, ч. 1 (ბარბაქაძე 1993: 97-8), нашлась одна обещающая работа, С. Горгадзе, в № 2 ж. „Прометей“ за 1918 г., но она осталась мне недоступной. Последующая редакция статьи или ее фрагмент, датированный 1922 годом – „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა (საზომი. რითმა)“ („Форма стиха Николоза Бараташвили (Размер. Рифма)“), в издании из серии „Грузинские писатели в школах“ (кн. 2: Бараташвили; см. დათაშვილი ბ.გ.: 278-9), – не информативен.

Трехстишиями у Бараташвили написаны еще „Княжне Екатерине Чавчавадзе“ и „Серьга“ („თვადოს ჭ...ძის ასულს ევ...ნას“, „საყურე“; ბარათაშვილი 2005: 31, 32) – с оговоркой, что это шестистишия (ბარბაქაძე 2018a: 283-4), но с графическим выделением их членимости на трехстишия, – а также крошечное „Н[адпись н]а азарпеше князя Баратова“ („კნიაზ ბარათოვის აზარფეშაზედ“; ბარათაშვილი 2005: 49). Специфически близкую к строфике и стиховой ритмике „К чонгури“ строфику и стиховую ритмику имеет „Люблю глаза, туманом обволоченные...“ („მიყვარს თვალები მიბნედილები...“; ბარათაშვილი 2005: 42).

Судя, по аналогии, из истории русского стихосложения (Гаспаров 1984), наиболее вероятное объяснение появления трехстиший в стихах поэта-романтика – это рецепция, прямая или опосредованная, итальянской терцины, применявшейся Данте в „Божественной комедии“, изобретение которой сам Данте приписывал Бруно Латини. К моему сожалению, с грузинской рецепцией (в т.ч. переводной) итальянской терцины и „Божественной комедии“ (в частности) я не знаком. Статья Барбакадзе в указанном двухтомнике с рецепцией, в некоторой степени, знакомит (ბარბაქაძე 2018b: 262-3, 266-8), но для понимания стихотворной формы „К чонгури“, на мой взгляд, ничего не дает.

Основной иностранный „контрагент“ грузинской литературы в первой половине XIX века это, кажется, русская литература. Могла ли она быть „поставщиком“ трехстиший Николозу Бараташвили? „Темы и топосы романтической поэзии грузинские поэты усваивают через посредство русской поэзии, в особенности, на-

пример, Пушкина и Жуковского“ (Šatirašvili 2006: 28). С другой стороны, грузинская романтическая элегия возникает при скрещивании грузинской стиховой формы (14-сложника, введенного в широкий обиход Бесарионом Габашвили, поэтом второй половины XVIII века) с тематикой, перенятой у Жуковского и Пушкина (там же: 30). Т.е. можно предположить такой же алгоритм и для элегии – или оды в минорной интонации, или подобия псалма (принципиально минорно-мажорного) – „К чонгури“. Такое предположение можно поддержать или, наоборот, лишить оснований ссылкой на способ применения терцины в русской поэзии эпохи романтизма, в наличных образцах: „Судьба“ Петра Плетнева (1823) (первые оригинальное русское произведение терцинами), два произведения Пушкина (1830 и 1832 гг.), эпическая поэма „Давид“ (1829) и „другие произведения“ Вильгельма Кюхельбекера (перечисление по: Гаспаров 1984: 126-127). „Судьба“, „Давид“ и две работы Пушкина „К чонгури“ не подходят: и тематически, и по объему. Поиск среди „других произведений“ Кюхельбекера, возможно, даст возможность уменьшить неопределенность.

В современной Бараташвили польской поэзии терцинами написан „Рим“ (1836?) Юлиуша Словацкого. Контакта здесь вряд ли могло быть (с 1831 г. Словацкий – эмигрант в Европе), но зато были контакты с поляками в Тифлисе после того же, Ноябрьского, восстания 1830 г. „По свидетельству Вахтанга Орбелиани, «Николоз Бараташвили [был] воспитан Соломоном Додашвили, а от польских преподавателей он получил патриотическую ориентацию»“ (Evgenidze 2006: 37; ссылка на работу Акакия Гацерелия 1978 г.). Но каков был круг их литературной компетентности?..

По критерию рифмовки (см. ზარბაქაძე 2018b: 262; ср. ზარბაქაძე, რატობო 2018, II: 507) лишь третье трехстишие „К чонгури“ – терцет (типа ааа); и, значит, терциной в строгом смысле слова (стихотворением, написанным терцетами типа ааа) „К чонгури“ не является. В статье о терцине Барбакадзе приводит мнение А. Гацерелия, что в грузинской поэзии трехстишие имеет фольклорное происхождение, затем приводит рассуждения Дж. Бардавелидзе на ту же тему, в т.ч. догадку, что известные науке трехстишия в грузинском фольклоре суть лишь фрагменты, осколки (ზარბაქაძე 2018b: 264-5). Но все приведенные примеры – с 7, 8 и 9-сложными строками, тогда как у Бараташвили строки – 10- и 15-сложные. Далее (266) цитируются образцы из Галактиона Табидзе, 5-сложники... На с. 266-7 процитировано его стихотворение, написанное 10-сложными терцинами. Наконец, приводится мнение Р. Беридзе, с которым Барбакадзе соглашается, что первым образцом грузинской терцины является стихотворение Александре Абашели 1916-го года... (267) (написано 14-сложниками).

В „Антологии грузинской поэзии (1765–1825)“ под ред. Ираклия Кенчошвили (კენჭოშვილი 2014) удалось найти несколько образцов грузинских трехстиший, предшествующих творчеству Бараташвили и, возможно, гипотетическому усвоению итальянской терцины через русское посредство (Первые переводы на русский тер-

цин, из „Ада“ Данте, принадлежат 1822 и 1827 годам [Гаспаров 1984: 156]). Среди указанных грузинских образцов, наибольшее внимание заслуживает стихотворение Гиоргия Туманишвили (1774–1837) под заглавием (я не консультировал свой перевод с носителем грузинского языка): „*Мастам (Опьянение) на шурианье [платья]*, для произнесения *в пляску [во время пляски] мухалиф*“ („*მსტამ ოღალზედ შარაშური, შუმთარ მუხალიფში სათქმელი*“, კენჭომვილი 2014: 267-268; к сожалению, датировка не дана). (Словарь к антологии (კენჭომვილი 2014: 395-6) не содержит слово „мастам“. Буквальное значение: „пьян есмь“, а также „пьяность моя“ (новоперс.). Ср. Dowsett 1997: 174; Tajik-Russian: маст; Steingass 1963: 1200 (mudām – masti mudām), 1227 (mast); Lambton 2003: 11-2, 16, 27; Baizoyev, Hayward 2004: 14. Мухалиф – первая часть азербайджанского синкретического музыкально-поэтического-танцевального жанра „мугам“ [Babayeva 2015: 58])¹. Между „Мастам“-ом Гиоргия Туманишвили и „К чонгури“ несколько важных сходств: 1) трехстишия (верно, в „Мастам“-е их семь, а не три, и обрамляются они двумя пятистишиями); 2) десятисложная строка (в связи с „К чонгури“ скажу ниже); 3) варьирование длины строки (третья строка трехстишия – длиннее; правда, в „Мастам“-е варьируется графическая длина и время на произнесение, а не число слогов); 4) тема времени и печальности настоящего; 5) намек на особое состояние сознания (опьяненность; о „К чонгури“ см. ниже).

Оглядываясь на круг грузинских поэтов, современников Бараташвили, укажем на Григола Орбелиани: „Екатерине Ча[вчава]дзе“ и „Подражание Саят-Нове“ (подробнее см. ниже). Трехстишиями написаны еще стихотворения Орбелиани: „В альбом(е) Гр. Оп.“ („*აღბომში ღრ. ოპ...*“, 1840; [ორბელიანი 1879: 40-2]); „Подражание Пушкину“ („*მიზამვა ჰუმეობისა*“, 1847; [там же: 45-6]), „Горные вершины / Лермонтов“ (подлинник – с русским заглавием, 1864; [там же: 51-2]), участки поэмы „Заздравница“ („*სადღეგრძელო*“, 1827-1870; [там же: 63-4, 70-1]) стихотворение „Лик царицы Тамар на фреске в Бетании“ („*თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში*“, 1877 [там же: 73-6])², „Ответ детям“ („*პასუხი შვილებთა*“ [там же: 82-9]).

Из четырех трехстиший (при другом прочтении – из двух четырех – и двух трехстиший) составлено одно из грузиноязычных произведений Саят-Новы – сатира (Dowsett 1997: 144) „На католикоса“ Антона („*კათალიკოსზედ*“ [საიათნოვა 2005: 39-40]; заглавие от составителя; ок. 1755 г. [Dowsett 1997: 145]). У Доусетта строф только две, первая и вторая. Главное – в другом: четвертые стихи суть в самом деле ремарки, описания жестов лирического „я“/Саят-Новы, сопровождающие (должны сопровождать) исполнение стихов (Dowsett 1997: 144, прим. 34). Рифмовка – ААВ(d)-ССВ(e)-FFB-GGB (как в первых и вторых стихах строф „К чонгури“).

Возвращаясь к мысли о возможном русском – и ближайшем во времени – прецеденте, разумнее всего кажется просмотреть лирику Лермонтова. „Русская литература была равновеликим кумиром для всех грузинских поэтов-романтиков. Но

¹ Ср.: mukhālīf – наименование одной из музыкальных модуляций (Steingass 1963: 1193).

² Трехстишия сгруппированы попарно. По мнению Тamar Барбакадзе, стихотворение написано шестистишиями (ზარბაქაძე 2018a: 283).

в то же время каждый из них испытывал особое тяготение к каким-либо ее отдельным представителям. Для Ал. Чавчавадзе это был Пушкин, для Гр. Орбелиани – предшественник Пушкина Жуковский, для Н. Бараташвили – продолжатель дела Пушкина Лермонтов“ (Богомолов 1984а: 208). „В творчестве поэтов видное место занимают мотивы неудовлетворенности современностью, той грусти и скорби, которая явилась следствием неприятия действительности. Жившие в мрачные годы разгула николаевской реакции Бараташвили и Лермонтов глубоко переживали упадок в общественной жизни, бездеятельность современников“ (там же: 209). К гражданской неудовлетворенности можно добавить и интимно-личную, а также, возможно, и метафизическую. „Н. Бараташвили [...] внимательно следил за русскими газетами и журналами, стараясь быть в курсе всех событий литературной жизни России“ (207). Насколько мне известно, к 1837 году Лермонтовым было написано четыре стихотворения, имеющих сходную с „К чонгури“ строфическую форму: „Романс („Невинный нежной душой“)“ (1829; [Лермонтов 1989, 1: 77-8]; прижизненной публикации не было, см. [там же: 638]), „Щербатовой“ из цикла „Новогодние эпиграммы и мадригалы“ ([там же: 238]; написано под новый 1832 год и при жизни Лермонтова не публиковалось [там же: 660, 661]), „Желанье“ (1832; [там же: 260-1]; печаталось в 1841 и 1845 гг., перерабатывалось в 1837 г. [там же: 663]) и „Опять, народные витии...“ (1835 или 1836; [там же: 276-7]; при жизни не публиковалось [там же: 667]). О сходстве строфики „Невинный нежною душой“ (рифмовка: АВАВ-DEDВ-FEFB) со строфической „К чонгури“ можно сказать то, что сказано ниже по поводу сапфической строфы и оды Горация I, 32, а также по поводу „Подражания Саят-Нове“ Григола Орбелиани. Остальные произведения состоят из девятистиший, одного, трех и не меньше четырех соответственно. Из них тематически совместимо с „К чонгури“ – „Желанье“. Рифмовка (типа АВА-BCD-CCD), синтаксис, семантика не дают оснований рассмотреть эти девятистишия как состоящие из трехстиший. „Лермонтов побывал на кавказской сторожевой линии, видимо, в конце июля — сентября [1837], т. е. перед приходом царя в Анапу. Тут-то он, возможно, и совершил поездку по побережью, а затем отправился в Кахетию. Так как в виду наступающей зимы вторую экспедицию отложили, то Лермонтов и получил возможность, после возвращения в Тифлис, вояжировать по Кавказу. Он побывал в Кубе, в Шемахе, поднимался на Крестовую гору. Вероятно, именно в этой части странствований и мог принять участие вместе с Лермонтовым поэт Одоевский“ (Морозова 1941: б.с.). Восстановка биографического контекста в задачи настоящей статьи не входит. Я лишь попытался очертить грани обоснованности мысли о том, что Николосу Бараташвили могли быть знакомы определенные произведения Лермонтова до написания „К чонгури“.

С натяжкой можно сравнить девятистишность „К чонгури“ со „спенсеровской строфой“ (схема рифмовки: АВАВВСВСС [Гаспаров 1997а: 391]) и даже предположить знакомство Бараташвили с этой формой через посредство ссыльных польских поэтов в Грузии (строфа, видимо, не присутствовала в русской поэзии, по крайней

мере до начала XX в.), тем более что один из них, Тадеуш Лада-Заблоцки, был лично знаком с Бараташвили (Filina, Ossowska 2015: 49); но рифмовка у Бараташвили не та (а – ААВССДЕЕЕ).

Среди французских и английских переводов стихотворений Анакреонта, выполненных в XIX – начале XX вв., есть несколько девятистиший, см. Davidson 1915: 82, 91 („Ласточке“, „Вино и забота“) и Machard 1884: 30, 33, 42 („Жажда“, „Растворение“, „Любовь, окованная музами“); те в первом источнике графически прочитываются как потенциальные терцины. Русские переводы анакреонтических / Анакреонтовых стихов XVIII – первой пол. XIX вв., в т.ч. тематически „обещающего“ „Мои гусли“ (пер. Антиоха Кантемира), трех– и девятистиший не являют.

С известной натяжкой можно найти также сходство между строфой в „К чонгури“ и т.наз. сапфической строфой (11/11/11/5 [Гаспаров 2000: 53] или 11/11/11+5 слогов) – особенно, если считать последнюю трех-, а не четырехстишной; и если учесть возможность десяти-, а не только двенадцатисложного сапфического стиха. О первом условии. Можно считать сапфическую строфу трехстишной, *трехле-риодной*, *трехколонной*. Колон – 5-8-сложная ритмическая группа, – является основополагающим понятием при описании архаического греческого стиха, начиная с Антуана Мейе. Период – „префигированный“, „суффиксированный“, расширенный, частично перевернутый колон (см. West 1982: 30-32). Так понятый „период“ приблизительно соответствует „строке“ в словоупотреблении М. Гаспарова (см. ниже). „В античности третьи периоды обеих форм [сапфической и алкеевой строф] разделялись между двумя строками при письме, после одинадцатой и девятой позиции соответственно (где цезура высокочастотна). Отсюда Гораций считает их четырехстишными строфами, и обычно они все еще так даются в наших изданиях. [...]“ (West 1982: 33). О втором условии. Стихование конца XIX века возможность десятисложного сапфического стиха не забывает: „Преобладающим размером в стих.[ах] С.[апфо] был логаядический, т. е. дактило-трохаический, с его разновидностями, из которых наиболее часто встречаются: логаядическая пентаподия [...] называемая Сапфическим стихом по преимуществу (Sapphicon Hendekasyllabon)“ (из статьи Н. О. „Сапфо“ в Энциклопедич. Словаре Брокгауза и Эфрона, т. 28А (56), 1900 г.). Т.е. оба условия выполнимы. Но метрика строфы у Бараташвили аналогии не поддерживает (см. ниже).

И все же сходство с конкретным произведением латинской поэзии, на-писан-ным сапфической строфой, – вышеупомянутой Горациевой одой I, 32 – заслуживает внимания. В дословном прозаическом переводе М. Гаспарова конца XX в.: „Я прошу: если мы с тобою на досуге в прохладе забавлялись чем-то, что проживет и этот и еще многие годы, то спой мне латинскую песню, о лира моя [...]“ (Гаспаров 1997b: 510). Подлинник – четыре сапфических строф. Совпадает общая структура художественного времени (прошедшее – настоящее – будущее [о „К чонгури“ см. выше, об оде Горация – Гаспаров, там же]). Структурная разница между данной одой Горация и стихотворением Бараташвили все же есть, и ее можно представить числовым

отношением 4:3 – как на уровне числа строф, так и на уровне структуры одиночной строфы (архаичный третий 16-сложный период сапфической строфы визуально членится на две строки, усваиваемые традицией как последовательность стихов „сапфического“ и „адонического“, а у Бараташили третьи периоды „остаются“ графически нерасчлененными). „К чонгури“ – состоящее из трех трехстиший – выглядит как сознательно недописанная ода, сознательно недоведенное до „четверичности“ стихотворение. Четырехструнный чонгури вышел из более примитивного (по разным показателям) трехструнного пандури (Bregvadze et al. 2013a). Надеюсь, не будет чрезмерной натяжкой предположить, что то, что мешает числовой структуре „К чонгури“ восполниться до соответствующей одноименному инструменту, это как раз указанное отсутствие любимой женщины. И поэт слагает стихи под аккомпанементом (неупомянутого в стихотворении, но присутствующего „за кадром“) пандури. С другой стороны, „в восточной части Грузии, особенно на равнине, название чонгури применяется к трехструнному инструменту“ (Bregvadze et al. 2013a). И троичность пронизывает стиховой ритм „К чонгури“ (см. ниже), склоняя к мысли о том, что основная числовая коллизия в этом стихотворении – между двойкой и тройкой; при совершенном отсутствии намека о том, что тройка – незаконченный образ чего-то.

Наконец, подыскивая прецедент для стихового объема „К чонгури“ вне круга „твердых стихотворных форм“ „Европы“ и „Востока“ и вообще „твердых стихотворных форм“, укажем на девяностистишные псалмы: 4, 11, 53, 60, 97, 98, 136-й. (Именно для стихового, а не слогового, „стопного“ или „коленного“ объема: самый краткий стих древнегрузинского текста пс. 136-го – 22-сложник). На мой взгляд, „К чонгури“ подходит тематически и эмоционально лишь псалму 136-му („При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе...“ – в русском синодальном переводе). Подразумевающееся у Бараташвили состояние разлуки индивидуального лирического „я“ с любимой женщиной – аналог эксплицитно-данному состоянию разлуки евреев с Иерусалимом. Любимая женщина – аналог как Иерусалима, так и „дочери Вавилона“. Состояние разлученности, изгнания уплотняется чувством (метафизической) невозможности, в силу собственного этического состава и индивидуального / этнического этоса (этоса избранности), смириться с чем-то: с какой-то гранью человеческого (в т.ч. женского) существа, обозначенного в псалме образом „дочери Вавилона“.

Рифмовка „К чонгури“ типа: ААВ-ССD-ЕЕЕ. Семантический эффект выбранной (или найденной, выработанной) схемы: подчеркивание единства третьей строфы и ее инаковости по отношению к предыдущим. Иными словами: рост „собранности“ (единства, когерентности) текста на уровне рифмы и рост собранности трехстишной строфы по показателю рифмы. Этим „К чонгури“ отличается как от дантевской терцины, так и от ее „исправленного“ варианта у Кюхельбекера (о последнем: Гаспаров 1984: 157), а также от спенсеровской строфы. (Что касается сапфической строфы, рифма – не обязательный ее признак). Рифмование „К чонгури“ напоминает схему рифмования у Гиоргия Туманишвили, на определен-

ном ее участке. У Туманишвили два пятистишия обрамляют семь трехстиший, в рамках которых ряды рифм „смыкаются“ (в четвертом трехстишии), чтобы потом снова „разомкнуться“: АААВА-СAA-DAA-EAA-AAA-СAA-FAA-GAA-НААВА. Третья строка всех строф одна и та же, т.е. берет на себя роль рефрена. Ощущение статичности на уровнях строфики (в т.ч. рифмовки) поддерживается и даже усиливается особенностями стихового ритма: наиболее явно выпадает из „силлабометрической“ схемы произведения (см. ниже) первый стих первой строфы: единственный одиннадцатисложник. Если наибольшее отклонение регистрируется „на пороге“ текстового единства, то функция такого текста – упорядочение (ритмическая и другая), униформизация речевого материала. (Функция эта реализуется, т.е. имеет эффект, воздействие, конечно, на уровне суб-, супра- и паравербальном). Текст – времяпространство не-события. В этом – основное ритмическое, а заодно (макро)семантическое, различие между „Мастагом...“ Туманишвили и псалмоидом Бараташвили.

Стиховой ритм

Первый и второй стихи каждой строфы „К чонгури“ – десятисложники; третий стих – пятнадцатисложник. Аналогичное явление в стихосложениях силлаботонического и метрического типов – разностопность; притом урегулированная. Согласно преобладающей точке зрения, грузинский стих – силлабический (ՅՅԵՅԵՅԵՅ 2014: 11 и др.). Такова, в т.ч., точка зрения в первом грузинском трактате по стихосложению 1731 года. Интересно то, что первым высказался в пользу *силлаботоничности* грузинского стиха иностранец (Евгений Болховитинов, 1802 г.) (там же: 12).

С той оговоркой, что значимость ударений, а фактически и значимость метра в грузинской поэзии является предметом спора, и с опорой на собственные ударения *слов*, можно усмотреть в десятисложниках „К чонгури“ регулярное чередование хорея и дактиля („შენნი მთკმანი...“). (При отсутствии сильной традиции несиллабического стихосложения, только словесные, а не метрические, ударения могли войти в поле слухового восприятия. Т.е. внедрение ударения в систему стиха могло опираться лишь на словесные ударения. В грузинском они слабо выражены, но существуют, и падают на третий слог с конца (на второй с конца при двухсложных словах). С точки зрения теории грузинского стихосложения, как она выразилась, например, в трактате Мамуки Баратишвили „Чашники“ (1731 г.), а во второй половине XX века у стиховеда Аполлона Силагадзе (см. ՅՅԵՅԵՅԵՅ 2014: 259-263; 11), все стихотворение можно разбить на пятисложные „колена“. Таких будет $[(1 + 1) \times 2 + 3] \times 3 = 21$. Каждое из них – комбинация хорея и дактиля. Учитывая мнения о внедрении силлаботонического элемента в грузинском стихосложении, начиная с Давида Гурамишвили (вторая половина XVIII века) (Акаки Хинтибидзе, по: ՅՅԵՅԵՅԵՅ 2014: 15), только что выраженное утверждение о хорео-дактиличности „колен“ в „К чонгури“ нельзя считать недопустимо-эклектическим или анахроничным. „К Чонгури“,

будучи создано в первой половине XIX века, можно прочесть как с точки зрения силлабики, так и с точки зрения силлаботоники. Схема стихотворения выглядит так (X – хорей, Д – дактиль):

XD-DX/XD-XD/DX-DX-XD//
 XD-DX/XD-XD/XD-XD-DX//
 XD-XD/XD-XD/DX-DX-XD

Во второй строке третьей строфы возникает ожидание ударений там, где их нет, где „несущие“ слова их не дают („схарУлита гамочЕнили“); т.е. на глазах ударение превращается из словесного в словесное-и-метрическое. Сверхпредметный смысл регулярного чередования хорей и дактиля, а также регулярного из-менения последовательности их появления – либо колебание (между, скажем, радостью и грустью, обнадеживанием и срывом надежды), либо шатание, сбой в поступи (вызванный опьянением либо качкой на корабле).

Для названного чередования можно применить термин „логаэд“, употребляемый теорией стихосложения, рассчитанной на описание силлаботонических и метрических стихов. („Логаедами в современном стиховедении принято называть размеры, в которых слоговой объем слабых интервалов между сильными местами внутри строки неодинаков, но из строки в строку (или из строфы в строфу) повторяется одинаково. Обычно это бывает тогда, когда стихи сочиняются на заданный ритмический образец, подсказываемый музыкальной мелодией или иноязычным текстом“ [Гаспаров 1984: 67]). Сочетание дактиля и хорей, но не регулярное чередование при регулярном изменении их последовательности, характерно для т.наз. „архилохового стиха“ и алкеевого (Филипова 2005: 114), и в общем для группы „эолийских силлабометрических форм“ – т.е. и для стихов сапфического и асклепиадова, для фалекия, гликоней, ферекратей, хотя „первоначально же размеры эти не разлагались на стопы, единицей ритма считалась целая строка“ (см. Гаспаров 2000: 48-51, 49).

Предположение о „расшатанности“, как рецептивном эффекте того, что с точки зрения европейской силлаботоники кажется чередованием хорей и дактиля, поддерживается, может быть, на лексико-семантическом уровне текста. Вторую строку стихотворения можно перевести так: „порою стенания, порой захлебывания“ („ხახვან ოხვრანო, ხახვან ამოხვებანო“). По пословному переводу Модебадзе: „порой вздохи/стенания, порой рыдания“. Речь идет о двух приблизительных синонимах. Но дело в том, что для второго слова, „амосквна“, грузино-русский словарь Давида Чубинашвили (1887 г.) дает перевод „завязать узлом“ (Чубинов 1984), а затем дает фразеологизм „გულში ამომსკვნოდა“, букв. „сердце мне завязалось узлом“, со значением „рыдать, [!] захлываться“ (и с ссылкой на известнейшее произведение Руставели). У Бараташвили нет речи о сердце; значение словосочетания перенеслось на глагол. Но „память“ этого глагола дает возможность перенести значение „за-

1 А по терминологии Веста (см. выше) – период, образовавшийся „префиксацией“ и т.д. колона.

вязанности“, „сплетенности“ на новый предмет – на чонгури, на струны. „Сердце завязалось узлом“ – „струны сплелись, переплелись“. Тогда строку можно понять так: „порою стройное, порой расстроенное рыдание“¹.

Симметрический десятисложник (5/5), „самостоятельная форма которому дана“ в стихах Бесариона Габашвили (ზარბაჯბე 2014: 109) – один из основных размеров Бараташвили (там же: 170; ссылка на работу Т. Доиашвили 1999 г.). Что касается 15-сложника (5/5/5), о нем сказано, что он – изобретение того же Бесики: „большой стих Бесики“ („დიდბესიკური“) (там же: 100; ссылка на Серги Горгадзе), и дано понять, что он получил меньшее распространение, чем „малый стих Бесики“, 14-сложник (5/4/5).

Первый и второй стих первой строфы характеризуются внутренней рифмой², то есть первые полустишия рифмуются со вторыми. Факт рифмования полустиший показывает дробимость наличного числа стихов на большее число опять же стихов. В 15-сложном третьем стихе третьей строфы, в рамках среднего пятисложного „колена“ – подобие внутренней рифмы, „მოკლუის გულის“, которое расшатывает единство „колена“ и вообще „коленного“ членения стиха: это подобие внутренней рифмы превращает место между восьмым и девятым слогом осью членения стиха (т.е. 5/5/5 сдвигается к 8/7).

„Мастам“ Гиоргия Туманишвили написан в том же „логаедическом“ десятисложнике, в котором „хорей“ и „дактиль“ попеременно меняются местами в „колене“. От „силлабометрической“ схемы уклоняются, очень незначительно, лишь три строки (из 31). При рядоположении трехстишных строф их взаимная сопряженность, „однозвучность“ нарастает *постепенно* от начала к концу каждой (первые строки различаются, вторые между собой рифмуются, третьи – совпадают). Т.е. стихотворение Бараташвили похоже на этот образец неевропейской поэтики на уровнях межстрофическом, строфическом и стиховом.

Сочетание десятисложника и пятнадцатисложника – тоже, в некоторой степени, особенность текста Туманишвили. Слоговая численность обрамляющих пятистиший такая: 11/10/10/5/10 и 10/10/10/5/10. (Вспомним логику образования сапфической строфы, см. выше).

Другие возможные прецеденты тематики, строфики и стиховой структуры „К чонгури“ в их взаимосвязанности – два стихотворения Григола Орбелиани. „Екатерине Чавчавадзе“ („ეკატერინე ჭავჭავაძისას“, 1829; [ორბელიანი 1879: 5]) состоит из шести трехстиший, с римфовкой ABC-DDC-EeF-GGH-IJ-KkL, с чередованием длины строк (5/5/10), с точки зрения силлаботоники логаядических (дактилохореических) – не без отклонений от схемы. „К чонгури“ как бы произведено путем простого укрупнения стиховой формы через попарное сложение строф „Екатерине Чавчавадзе“ (разница общего числа слогов / колен (120/24–75/15) от того, что Ба-

¹ И даже просто „звучание“.

² О двоекратной внутренней рифме см. ზარბაჯბე 2011: 264 (разбор статьи А. Гвахариа 1964 г.), но тот разбор мне не помогает.

раташвили не пошел на двадцатисложник¹ в третьих строках строф). „Подражание Саватнаве [Саят-Нове]“ („სავათნავის მოძაძვა“, 1833; [ორბელოანი 1879: 25-7]). „Подражание...“ написано четырехстишными строфами (строф – десять) с кратким четвертым стихом-рефреном (11/11/11/5), которые нетрудно представить себе как трехстишия с удлинением третьего стиха (11/11/16); ср. с аналогичным взглядом на сапфическую строфу, выше). В чем могло заключаться подражание Саят-Нове? Бросающиеся в глаза особенности стихотворения: 1) обилие звательных форм (каждая строфа, за вычетом второй, начинается такой и каждая – оканчивается двумя такими; в девятой строфе имеется вокатив и во второй строке); 2) рифмовка типа ААА; 3) наличие рефрена; 4) наличие эпиграфа из Саят-Новы (с рифмовкой типа АА[А]). Эпиграф-фрагмент из Саят-Новы внушает мысль о высоком самочувствии последнего. Просмотр его произведений убеждает, что такая рифмовка и рефренность в самом деле характерны для поэзии телавского/тбилисского менестреля (ашуга). (И нет причин считать, что они не характерны для ашугской поэзии в целом). Тем самым особую значимость – роль **ремы** – обретает первая из указанных особенностей. Три раза (в первой, девятой и десятой строках) лирический „я“ Григола Орбелиани обращается к музыкальному инструменту, чианури („ჭიანური“). Воздерживаясь от внимательного прочтения текста, можно сразу предположить, что чианури призывается Григолом Орбелиани в свидетели при подражании-*соревновании* с Саят-Новы. Причем, по всей вероятности, чианури не просто свидетель, а основной помощник и даже эмблема Орбелиановского „тона“ (стихосложения, стиля) в его соревновании с Саят-Новы. (Чианури – архаичный смычковый трехструнный инструмент, имеющий распространение в предгорных и горных районах Грузии; обобщение на основе неакадемических источников – статьи в „Википедии“, „ჭიანური“, и статьи [Bregvadze et al. 2013b]). Известно то, что свои грузинские стихи Саят-Новы слагал и исполнял под аккомпанементом чонгури, по крайней мере так говорит предание и сам он (Dowsett 1997: 13, 41, 292-3); с чонгури в руках изображает его и Иоанэ Батонишвили в „Калмасобе“ – в разговоре с рассказчиком Ионой Хелашвили он, уже давно монах, берет чонгури и поет одно из своих произведений, „შე სანყალო, ზემო თავო, რა ოქებ?...“ („Голова! О горе! Что с тобой стало!...“; пер. К. Липскерова [Саят-Новы 1945: 78]) (отрывок процитирован в: აზველამე 1984: 52).

Перед тем как продолжить, следует сделать оговорку. Как известно, первая публикация „Калмасобы“, написанной в 1813-1828 гг. в Петербурге, – 1862-1867 гг. Мне неизвестно, был ли и мог ли быть известен соответствующий отрывок произведения Григолу Орбелиани или Николозу Бараташвили. Затем, я не знаю, был ли образ Саят-Новы ассоциируем с инструментом чонгури в представлениях тифлисцев 1810-х – 1830-х гг. (и наших поэтов – в частности); какие произведения Саят-Новы и в каких версиях могли быть в хождении – устным или рукописном – в

¹ Двадцатисложником („стихом Чахрухадзе“) Бараташвили пользуется в четных катренах „Падения ночи на Мтацминде“ („შემოღამება მთაწმინდაზედ“), чередуя 14-сложником (в нечетных).

Тифлисе тех лет (и в каких прослойках населения). Не вдаваясь в изыскания о том, насколько и как помнили продукцию Саят-Новы грузинские аристократы Тифлиса в 1820 – 30-ые годы, напомним, что первое (печатное) издание его стихов – 1852 года (Dowset 1997: 74), т.е. после сочинения и „Подражания...“ и „К чонгури“. В настоящей статье я обследую *гипотетические* прецеденты „К чонгури“, установление же действительных генетических связей в мои задачи не входит, оно мне и не по силам.

„შე საწყალო, ჩემო თავო, რა იქებ?...“ в „Калмасобе“ и в переводе Липскерова содержит только четыре строфы. У Доусетта (Dowsett 1997: 121-5; в статье Арвеладзе, см. выше, процитировано лишь первое шестистишие) произведение, подлинник и перевод, содержит пять. При этом четвертые строфы различаются между собой. Расхождение от того, что Липскеров, а затем проф. Геворг Абов, составитель советского сборника 1945 г., пользовались как раз версией Хелашвили/Батошвили; тогда как Иосеб Гришашвили приводит в своей монографии о Саят-Нове (გრიშაშვილი 1918: 107) другую, ей же отдает предпочтение Доусетт. Произведение создано ок. 1772 г. (Dowsett 1997: 120), после перерыва в творчестве в 13 лет (там же: 108, 120), которые он провел в изгнании, сначала как женатый приходской священник, а потом как монах (21-6), и по всей вероятности оно было последним (27).

Картина усложняется, если учесть Доусеттовский анализ четвертой и пятой строф (в Гришашвилиевской версии произведения), прочитывающий в них в т.ч. имплицитное противопоставление ‘чианури – (европейская) скрипка’ (Dowsett 1997: 124, прим. 23; 294)¹. Менестрель грустит, предчувствуя либо видя сдвиг во вкусах двора, а „чианури“ выступает здесь (само)уничжительным синонимом „чонгури“. В таком свете „чианури“ у Орбелиани звучит уже не полемически к Саят-Нове, а утвердительно: Орбелиани вписывает себя в не-западную линию музыки и поэзии.

Орбелиани, однако, берет для эпитафии заключительные три строки другой композиции Саят-Новы, „ზღვას როგორ გააშრობს ვარსკლავის სიტყვ...“ (1751; [საიათნოვა 2005: 18-9]; „Кто море звездным сожжет сияньем?...“ [Саят-Нова 1945: 67]). Общий смысл стихотворения (см. текст, интегрирующий две известные версии, с комментарием и английским переводом в: Dowsett 1997: 301-3) – Саят-Нова безмерно превосходит своих (неназванных) соперников. Зыждется он на нагромождении аллегорических образов, неизменно показывающих несравнимость между двумя участниками той или иной ситуации либо непревратимость одного в другого, и на „разрешении“ параллелизмов, в последней строфе, в заявление о собственной исключительности от первого лица. Этот переход речи от режима аллегорической репрезентации к иллокутивной *автор*репрезентации, к обращению „лицом“ к воспринимателю, и следует считать основным художественным событием и эффектом в рамках произведения. Последняя строфа (საიათნოვა 2005: 19): „ნუვინ იტყვის, საზანდარი ვინა ვარ, / ანა-ბანა ვიცი, სიტყვით წინა ვარ! / საიათნოვა მქვიან, არუტინა ვარ, / სიტყვის ვიტყვი, ცამ ქუხილი დაიწყოს!“ („Пусть никто не спра-

¹ Ср.: „საფრანგეთის ტურფა საზი გამარტეს“ – „ჩემი ჭიანჭური ხისაგან არის“ (цит. по გრიშაშვილი 1918: 107).

шивает себя [букв. говорит (себе)], что [букв. кто] я за сазандар есмь [аллюзия на Евангелие от Матфея, 13:15], / алфавит знаю, словом впереди есмь! / Саятнова меня зовут, Арутин есмь, / слово скажу, небо громом разразится!“). Орбелиани цитирует неточно **одну** из известных сегодня версий (ორბელიანი 1879: 25): „სავათნავა მქვან, არუტინა ვარ; / ანბანა ვიცი, სიტყვით წინა ვარ“ („Саватнава меня зовут, Арутин есмь; / алфавит знаю, словом впереди есмь!“; по другой здесь – „შობა“, букв. „внутри“). Цитирует неизвестную современной науке версию? Цитирует по памяти или понаслышке? Сознательно вносит изменения? Выберем третью возможность (не исключая прочих). Из „ремиксированной“ выдержки строфы убрано как раз то, что может вызвать обвинения в кощунстве, кощунственном самопревозношении (аллюзия на вопрос Христа, которому Петр отвечает: „Ты есть Христос, сын живого Бога“ и строку про гром, которую можно понять и как аллюзию на Матфей 27:51, „И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись“, чем интеллектуальная подоплека эмоционального подъема продержалась бы до самого конца строфы и произведения, несмотря на лексикальное несоответствие: образ грома можно лишь *вывести* из указ. места Евангелия).

О чем же стихотворение Орбелиани? С (не)поддельной скромностью и „подражая“ неподражаемой самооценке Саят-Новы, лирический „я“ снискивает (себе и) своему чианури могильное место в угол поэтического сада Гиорги Туманишвили. („Чианури! Сильно (/высоко), сладко играй! / Тому, кто тебя вос-хваляет, голову низко склоняй, / твоему врагу челюсть свяжи! // Злого человека борода [варианты: кончик языка или инструмента для письма] проклятием да промокнет [букв. наполнится], / моя чаша красным вином да наполнится; / мое сердце вослед [этому] веселием да наполнится / о науз, наузик [или: оберег, обережец]. // [...] // Давай, работник*), соловеем [букв. в соловея] восхваленный [=хвалой в соловея обращенный], / моему чианури место в саду***) последнее [букв. саду под конец], / может, кто-нибудь скажет: вай[,] Григоле грешный!“). Подстрочные примечания поэта к тексту: „*) Гиорги Туманишвили, который в своих стихах называется работником.***) „Сад многоцветный“, книга стихов, которую тот сплел.“ (ორბელიანი 1879: 25, 27; перевод мой).¹ Орбелиани хоронит свой инструмент, надеясь на жизнь посмертную (вечную?). Т.е. произведение о том же, о чем „Кто море звездным сожжет сиянием?...“ Саят-Новы, но у Орбелиани функционален риторический топос, названный в свое время Эрнстом Робертом Курциусом „исступленной скромностью“. Орбелиани полемизирует с „тождесказательным“ модусом самовосхваления. На этом фоне „К чонгури“ Бараташвили выделяется отсутствием „примогильного“ пафоса: инструмента он не хоронит и на посмертную жизнь не надеется, а остается „здесь“, чтоб бороться с грустью и, хуже, унынием.

Нет „примогильного пафоса“ при упоминании чонгури в одной из армяноязычных композиций, в форме мухамбази, Саят-Новы, „Лицо (писчим) пером изображенное“ („სახე კალმით დახატული“, 1759; [საიათნოვა 1935: 79]) – несмот-

¹ Красивый перевод см. в: Заболоцкий 1984: 327-8.

ря на вербальное присутствие смерти. Мне кажется, что в тексте прочитывается и иерархия инструментов, на вершине которой – чонгури. Привожу свой дословный перевод третьей строфы с грузинского, перевод на грузинский выполнен Леоном Меликсет-Бегом: „Твое лицо чтобы видеть каждый приходит с пыланием. / Умерщвляемый тобою просится бессмертного лекарства с [стремительным] свистом. / С места сдвинься, удивишь шелестом. / Гусли-каманчу почто мне хотеть, когда на чонгури сы-/играю?“ („შენის სახის სანახავად ყველა მოდის ბრიალით. / მომაკვდავი შენგან ითხოვს უკვდავ წამალს სრიალით. / ადგილიდან დაიძვრები, გააკვირებ შრიალით. / სანთურ-ქამანჩა რათ მიხდა, როს ჩონგურზე დავუკრავ?“). (Первый стих намекает на возможность мыслить красавицу как источник тепла, огня. В таком случае „свист“ во втором будет не пули и не стрелы (ср. Чубинов 1984: 1192), а пожираемого огнем материала. В целом, „Лицо пером изображенное красивыми цветами“ сравнивается с неопалимой купиной). Присутствие „лица...“ как бы само собой вкладывает в руки лирического „я“ чонгури; более того, текст не лишен двусмысленности: созерцание „лица...“ – это уже игра на чонгури (не обязательно в прямом материальном смысле, но не и в „переносном“: а игра, сотканная из той тонкой материи, которая заходит к людям при дуновении из Рая¹ и, добавим, сплавляет в одно наличное и предвосхищаемое/чаемое).

Как бы то ни было, выстраивается гипотетический интертекстуальный ряд: Саят-Нова – Григол Орбелиани – Николоз Бараташвили, причем Бараташвили, в споре с дядей (Орбелиани), обращается к чонгури и берет грустный тон (за-метим, что в „К чонгури“ грусть не остается состоянием одного инструмента, она передается и лирическому „я“, а не исключено, что „за кадром“ как раз „я“ заразил грустью инструмент: особенно если принять, что исполнителем является он, а не гипотетический женский персонаж). Наверняка можно прочесть все три произведения (но первое из них, „Кто море звездным сожжет сиянием?...“ Саят-Новы, – только при свете его же „Голова! О горе! Что с тобой стало!...“) как рассказы о расставании с не-европейской поэтикой, олицетворяемой музыкальными инструментами. (Ср.: „Может, сегодня азиатская музыка не сможет удовлетворить некоего любителя музыки, но все-таки она наша [...] и [...] нам не навредило бы, если вместе с роялем и гитарой в наших домах были бы и тар и чианури“ [გრიგაშვილი 1918: 9]. Семидестью годами раньше, почти при жизни Бараташвили, коммен-тируя жизненную подоплеку комизма в пьесе Георгия Эристави „Раздел“, Яков Полонский рядопологает „чоху и фрак, чонгури и фортепьяно, личак и новомодную дамскую шляпу“ [цит. по: Богомолов 1984b: 155]). Важно подчеркнуть, что рассказ ведется средствами той же самой, покидаемой, поэтики.

Выстраивается и другой ряд: „Мастам...“, „Подражание...“, „К чонгури“. (Ряд замечается с или без учета упоминания Гиоргия Туманишвили в авторском примечании к „Подражанию Саят-Нове“. Кстати, возможно, что тот „Сад многоцветный“

1 И на которую обратил внимание Сергей Аверинцев при анализе стихов Ефрема Сирина и сопоставлении представлений о материи и Рае в разных ареалах христианства.

– это как раз та антология в сто страниц, подготовленная по заказу Туманишвили Давидом Ректором (рукопись S 1512 Национального центра рукописей), которую упоминает И. Кенчошвили и откуда он извлек стихи самого Туманишвили для своей антологии (კენჭობვილი 2014: 352, 388). Функции заказчика, составителя и автора, конечно, разводились и в XIX в., но не так, как в нашей современности). Наблюдается постепенное исчезновение рамочной строфической конструкции (пястишия у Туманишвили, первая и десятая строфы у Орбелиани – из-за идентичности слов в звательной форме и из-за рифмовки, более или менее близкой к ВВВВ) и, тем самым, преобразование текстового времени из статического в циклическое и потом в линейное. А также: укрупнение, уплощение, сжатие бывшего обрамляемого.

Вспомним вышеупомянутую сатиру на католика Антона („უწმინდესო პატრიარქო...“). Тематически она никак не сопрягается с „К чонгури“, но от всех перечисленных в настоящей статье гипотетических прецедентов отличается заманчивой краткостью. Структура стиха в масштабах строфы – похожая: 8/8/11 слогов или (я не уверен в данном своем предположении) 2/2/3 „колен“. Вдобавок, в рамках первого трехстишия и примыкающей к нему ремарки чонгури присутствует особым образом: мне кажется, что образный параллелизм между телом человека (красавицы) и телом музыкального инструмента (развертываемый не в одном произведении Саят-Новы и имплицитно присутствующий в „К чонгури“) строится здесь не на визуальном подобии, а на подобии жестонимическом и даже „хватательном“. Прочитую эти четыре строк по (საოათბოვა 2005: 39) и передам порусски английский перевод Доусетта (Dowset 1997: 144) (последнюю строку дам в своем переводе, так как Доусетт, видимо, пользуется версией текста, в которой – неприведенный им в подлиннике – текст ремарки несколько иной): „უწმინდესო პატრიარქო, / ღირსებულად უნდა გაქო, / ამბობენ ჯობებო გაქო, – რა უყავ? / (ჯობით ან წონგურის ტარით ასწევდა)“ („Святейший патриарше, / дорого я тебя восхваляю, / говорят[,] в кармане у тебя был зуд [вариант: в карман тебя восхваляю] – как тебе придется? / (Луком или рукоятью чонгури делал движение вверх)“).

Поэтика переводов

Имплицитная теоретическая рамка последующих аналитических заметок – труд французского переводоведа и переводчика Анри Мешоника „Поэтика переводить“ (перевожу заглавие грамматически буквально; Meschonnic 1999; болгарский перевод Паисия Христова, которым я пользовался, издан в 2007 г.).

Дам краткую характеристику двух русских переводов „წონგურს“ – „К чонгури“ Бориса Пастернака и Бориса Брика. Характеристику других переводов, Михаила Дудина и Георгия Цагарели, а также Василия Величко, попробую дать в последующей статье.

Давид Чубинашвили в грузино-русском словаре 1887 года (Чубинов 1984) переводит „чонгури“ как „балалайка“. Может, слово „балалайка“ имело в конце XIX века не снижающий оттенок, а лишь обыденности и даже некоторой новомодности. Может, несколько десятилетий спустя такой перевод был стилистически невозможным. Но так или иначе, отказ от *перевода* слова „чонгури“ в переводах стихотворения Бараташвили дает слову, да и стихотворению в целом, звучание *высокой чуждости*.

Перевод Пастернака (цит. по: Бараташвили 1968б: 36):

Твои причитанья, чонгури,
То вздох, то рыданья навзрыд.

Твоей нелюдимой натуре
Неведомы смех до упаду,

Улыбка, безоблачность взгляда.
Секрет их тебе не открыт.

Безрадостно брови нахмуря,
Ты вдаль загляделась с досадой.
Твой звук о былом говорит.

Пастернак меняет ритм – и на уровне целого, и на уровнях строфы и строки. Пастернак членит текст на четыре строфы (три двустишия и финальное трехстишие). В результате этой перемены он не только сохраняет выделенность последнего трехстишия и последнего стиха, но даже усиливает ее. Пастернаковские строфы кончаются не на более долгих стихах, а на более кратких. На долексикальном и дOMETрическом уровне тем самым, кажется, внушается большая категоричность, окончательность. Пастернак чередует девятисложник с восьмисложником, усекая 3-стопный амфибрахий в конечных строках строф. Пастернак применяет и более сложную схему рифмовки, чем подлинник (АВ-АС-СВ-АСВ). Замену трехстиший двустишиями можно объяснить ориентацией на жанровые типы как элегии, так и газели. Но на синтаксическом и семантическом уровнях Пастернаковского текста выбор не выдержан. Комбинация двустиший и трехстишия производит эффект отсылки к нескольким культурным (и эстетическим) традициям сразу: получается как бы эмблема стыка между греко-римским (элегия), христианским (квазитерцет) и мусульманским (газель) мирами. Эта, кажется, принципиально верная имплицитная гипотеза о характере стиха Бараташвили лишена у Пастернака конкретности; а конкретность могло придать ей более внимательное отношение к стихотворным особенностям подлинника, какое из перевода вычитать нельзя. Тем более, что названную гипотезу можно высказать на основе беглого взгляда на грузинскую историю с высоты птичьего полета, даже не читая стихов Бараташвили.

Б. Брик (Бараташвили 1968б: 36) сохраняет ритм, но не сохраняет выделенность конечных строфы и стиха.

Твой голос, как вздох над могилой,
Твой плач безнадежно унылый –
Виденьем былого мне душу томит.
В твоём умирающем гуле
Заслышу ль веселье, чонгури,
Чтоб сердце воскресло для прежних услад?
Когда же, твой стон прерывая,
Заблещет улыбка живая
И жалоб исчезнет убийственный яд?

Его переводу свойственна большая степень эксплицитости и экспрессивности, с оттенком торжественности и патетики: „чтоб сердце воскресло“ на месте „чтоб оборотилась [отнялась] мне боль [болезнь, напасть] сердца“. Вылечить, чудесным или прозаичным образом, больного (даже незрящего) – не то, что воскресить Лазаря. Другой пример: первый стих. У Пастернака, в подлиннике, у болгарского переводчика Бакърджиева (см. ниже) – „причитания“, голос грусти и т.п.. У Брика: „как вздох *над могилой*“. (В данной строке Брик менее экспрессивен, но более эксплицитен).

Брик однообразит рифмовку (AAB-CCD-EED). У него она ближе к подлиннику, чем у Пастернака, но смазывает, на данном структурном уровне, семантику/эффект возрастания когерентности (сомкнутости, сопряженности) речи к концу текста.

Пастернаковскому переводу свойственна некоторая резкость – интонации лирического „я“ к чонгури. (Обращаясь к гипотетическим прецедентам „К чонгури“, похожая резкость чувствуется в русских переводах оды I, 32 Горация конца XIX–XX вв.). Повидимому, этому содействует краткость (усеченность) стопы и мужская рифма восьмисложников, кончающих собой строфы; в сочетании с современной обиходностью речи (лексики, фразеологии, ощущаемой за текстом интонации). И в наибольшей степени – то, что на языке диалогической герменевтики М. Бахтина называют „объективацией“, и что можно назвать и „гипостазированием“ (необязательно вековечных) состояний. Пастернак спешит с ярлыками: „нелюдимая *натура*“, „*неведомы*“, „смех“ и т.д. (непонятно при этом, почему/зачем чонгури неведом смех „до *упаду*“: чтобы заподозрить кого-нибудь в нелюдимости, отсутствие в нем склонности к *просто* смеху вроде бы достаточное основание...). Содействует эффекту обвинительности и полное отсутствие авто-рефлексивной речи; пастернаковский субъект речи ни слогом не обмалвливается о себе. Получается побочный эффект не скромности, а вменяемости в отношении любых эмоций и объективаций. Интонационно-пунктуационная скупость (отсутствие восклицательного и вопроси-

тельного знаков) хорошо вписывается в эту картину. Лирический „я“ Пастернака внеположен, трансцендентен. И вместе с тем – интонация и словарь повседневные. Внеположенность в отношении другого, при погруженности в *этот* мир, а не в *тот*, можно назвать одним словом: бесцеремонность. Вот: „Улыбка, безоблачность взгляда. / Их секрет тебе не открыт“. Будто расстается с уже нелюбимой женщиной; даже (правда, косвенно – оставив читателю конечную ответственность) поставил слово „чонгури“ в женском роде: „Безрадостно брови нахмуря, / Ты вдаль загляделась с досадой“. И склонность к объективации Другого; и эксплицитность – не меньшая, чем у Брика. Еще: „Твой звук о былом говорит“. Это звучит как приговор. Переакцентовки у Пастернака серьезно сдвигают смысл целого. Выходит, почти недвусмысленно, что лирический „я“, соответственно поэт, расстается с поэтикой, символизируемой здесь инструментом чонгури. Поэтологическое прочтение не лишено убедительности, если включить „К чонгури“ в общий интертекстуальный ряд вместе с „Голова! О горе! Что с тобой стало?...“ в истолковании Чарльза Доусетта (см. выше) и с „Подражанием Саятнове“ Григола Орбелиани. Но лирический „я“ в подлиннике Бараташвили чонгури не обвиняет и не выглядит готовым покинуть его.

Как я уже отметил, у каждой из строф подлинника „К чонгури“ обозначается свой референт и свой модус означивания. Так, первая обращена путем рассказа или описания к прошлому; вторая – путем обращения (к собеседнику) к настоящему; третья – путем вопроса к будущему. Перевод Брика эту четкость смазывает, Пастернака – полностью разрушает.

Переводы Пастернака и Брика нарушают то строфический строй подлинника (Пастернак), то выделенность третьей строфы (Брик), то синтаксис (оба).

Они – оба – нарушают и ритмику стиха, две ее бросающиеся в глаза особенности: 1) чередование десяти – и пятнадцатисложников, иными словами – внутривофическую разностопность; 2) рецептивный эффект чередования хореев и дактилей, аналог логаэдам. И разностопность, и логаэды – приемы, знакомые русскому романтизму (примеры в: Гаспаров 1984: 120-121, 123-124). Почему Пастернак и Брик не воспользовались двойной возможностью – и точной имитации Бараташвилиевского стиха, и (косвенной) *синхронизации двух романтизмов*, – а ступшевали, сгладили очевидную разнослоговость (и разноколенность), избегнув передачу средством разностопности? Ведь даже точная имитация была бы возможна, при сочетании разностопности, где краткие стихи предшествуют длинным...

Уместно процитировать обобщение Михаила Гаспарова о характере русского стиха в советскую эпоху (имеются ввиду середина 1920-х – 1970-е гг.): „Сосредоточенность на традиционных метрах помешала русскому стиху использовать те возможности обогащения, которые впервые раскрылись перед ним именно в советское время – переводы поэзии народов Советского Союза (преимущественно – силлабики) и классического Востока (преимущественно – квантитативной метрики). Здесь употреблялись лишь вполне условные силлабо-тонические русские размеры [...].

Единичные попытки более близких иммитаций или не замечались, или осуждались [...]“ (Гаспаров 1984: 260-261).

Для рассматриваемых переводов, в особенности Пастернаковского, характерна особая комбинация „экзотизации“ и „одомашнения“. Представим себе, для уразумения этой особенности, переведенное строфикой и „расшатанной“ метрикой подлинника „К балалайке“...

Чем объяснить себе особенности этих переводов, а также отличия между ними? Попробую лишь предварительное объяснение. Поэтические сочинения Бараташвили в переводе Пастернака выходят отдельной книгой в 1948 году. Уже осенью 1945 г. он публикует переводы отдельных стихотворений в тбилисской газете „Заря Востока“, а сопровождает либо предваряет эту череду статьей – „Великий реалист“ („Заря Востока“, 1945, № 209 от 21 октября).¹ Т.к. текст статьи мне недоступен, постараюсь угадать смысл атрибута „реалист“: 1) в смысле геополитики и философии истории – „принял“ присоединение Грузии к России, что подтверждается советскими прочтениями поэмы „Судьба Грузии“; 2) в смысле психологическом (допустим, его лирике свойственен „реалистический“ психологизм). Вторая догадка применима к „К чонгури“ и к его переводу Пастернаком. Символический капитал Пастернака в советском литературном поле так велик, что перевод им стихов грузинского классика эпохи романтизма могло восприниматься, на уровне символической экономии, как дар: он дарит Бараташвили и грузинской литературе вход в русскоязычное, т.е. мировое, литературное пространство. В согласии с собственным вкусом/настроением или в согласии с идеологической конъюнктурой в советском литературоведении того момента Пастернак поставляет Николоза Бараташвили миру как „реалиста“, не как романтика. Синхронизация грузинского и русского романтизмов и точная передача строфики „реалистического стихотворения“ не могут не отойти на задний план, даже если они присутствовали как гипотетические задачи в сознании переводчика. Личный вкус и такт и меньший символический капитал Бориса Брика (сведения о нем черпаю от заметки на портале „Век перевода“ [Брик б.г.]), в 1930-ые годы переводившего с грузинского, а в 1941 году окончательно репрессированного и в 1942 г. убитого, не позволили ему изменить строфику переводимого стихотворения.

В конце дам краткую характеристику болгарского перевода, Стояна Бакырджиева² (Бараташвили 1981: 24). Он выполнен с подстрочника (мне неизвестно – какого, а тем менее – чьего). Из всех опубликованных переводов „К чонгури“, Бакырджиев мог прежде и легче всего познакомиться как раз с двумя вышеразбираемыми переводами на русский. В фонде Национальной библиотеки в Софии содержатся три книги, чей автор Н. Бараташвили: книжка с переводами Бакырджиева; книжка 1948 г. с переводами Пастернака; тбилисское русскоязычное издание 1968

¹ Я черпаю сведения из электронного каталога Национальной парламентской библиотеки Грузии.

² Бакырджиев – в самой достоверной из возможных русских транскрипций.

г. (Бараташвили 1968), содержащее факсимиле рукописей некоторых стихотворений и разные русские переводы (по меньшей мере два – на стихотворение), в т.ч. Пастернаковский и Бриковский „К чонгури“. Но здесь я не задаюсь целью исследовать степень зависимости Бакырджиева от них.

Привожу перевод Бакырджиева в дословном переводе с болгарского на русский.

Чонгури

Твой голос голос грусти,
то вздох, то стенание в тишине.
Душу воспоминания старые гнетят.

Чонгури, я столько раз
Жаждал радость в голосе твоём,
Чтоб вся боль моя уснула.

Но [разве] твоя улыбка когда[-нибудь]
Восторги во мне разожжет!
В тебе слышу сердце, пораненное до смерти.

Вот и собственно болгарский текст: „Гласът ти е глас на тъгата, / ту въздъх, ту стон в тишината. / Душата ми спомени стари гнетят. // Чонгури, аз толкова пъти / жадувах за радост в гласа ти, / та всичките болки у мен да заспят. // Но твойта усмивка кога ли / възторзи у мен ще разпали! / В теб чувам сърце, наранено до смърт.“

В подлиннике чонгури, музыкальный инструмент, дан или дано и в дательном, и в звательном падежах. В именительном оно не дано. Применяв подход диалогической герменевтики к семантике грамматической формы, можем сказать, что чонгури – безусловно предстает как „Ты“ (с прописной), а не как опредмеченное „оно“.

В болгарском переводе происходит отказ от дательного падежа в заглавии. Обращение в начале второй строфы сохраняется, но слово „чонгури“ воспринимается в болгарском как несклоняемое, поэтому звательная форма, иначе употребительная в болгарском, стирается. Непонятное слово странного звучания производит эффект „экзотизации“ произведения. Форма слова подталкивает осмыслить его как слово среднего рода, что усугубляет его *некоммуникабельность*, в разных смыслах этого слова. К этому слову трудно подступиться – и с позиции лирического „я“, и с позиции читателя. Но, слава Богу, почему-то „Чонгури“ в идола не превращается – в нем чувствуется живое существо.

Замена „чонгури“+„чонгури“ на „на гъдулката (ми)“+„гъдулко“ вприснуло бы и историчность, и живую интонацию в болгарский перевод. Введение в текст перевода образа смычкового инструмента кажется мне меньшей изменой подлиннику.

Сохранено деление на три строфы. Сохранена большая длина третьих стихов. Но они не пятнадцатисложники, а лишь одиннадцатисложники, т.е. на фоне

девятисложных первых и вторых стихах выступают лишь на два слога. Больше, чем у Брика; меньше, чем в подлиннике. Почти сохранена схема рифмовки: ААВ, ВВС, DDВ. Одним словом, стихотворный ритм перевода максимально приближается к ритму подлинника.

Первые и вторые строки строф – трехстопные амфибрахии, как и в русских переводах Брика и Пастернака. Третьи – усеченные четырехстопные амфибрахии. В болгарской поэзии строфа, основанная на чередовании трех– и четырехстопного амфибрахия, характерна для Христо Смирненского (1898–1923), но это четырехстишная строфа (Янакиев 1960: 203). Смирненский – парадигматический для болгарской культурной памяти случай поэта-(пост)символиста, писавшего социально ангажированные стихи с левых политических позиций в буржуазную эпоху и в условиях враждебного к нему быта. Я затрудняюсь определить, была ли у переводчика Бараташвили сознательная ориентация на Смирненского и мог ли читатель перевода заразиться более или менее определенным настроением, насыщенного более или менее определенными коннотациями. (У данной метрико-строфической формы *мог быть* „ореол“ формально-изоощренной видимо-индивидуалистической поэзии, при внимательном прочтении оказывающейся социально/политически „прогрессивной“. Как известно, такой ход мысли являлся универсальным средством допуска в литературный канон социалистических времен „подозрительных“ на первый взгляд текстов и авторов.) Ориентация Бакырджиева на более ранние образцы болгарского трех– и четырехсложного амфибрахия кажется более вероятной: два стихотворения Христо Ботева 1870–1871 гг. („Делба“, „На либето ми“; по-русски, букв.: „Раздел“, „Моей любимой“), резко отличающиеся на фоне ориентирующихся на метрику устного народного стихосложения остальных его стихотворений; и раннее стихотворение Ивана Вазова „Бор“ („Сосна“; 1872 г.) (Янакиев 1960: 142, 144). Эти образцы можно привязать к мировоззренческо-эстетической формации болгарского романтизма (см. Генов 1968: 454-7, 486-8), обладающей, однако, гораздо меньшей хронологической и текстуальной собранностью и определенностью по сравнению с романтизмом грузинским, русским, немецким..., вообще небесспорной (наиболее последовательно защищена точка зрения о наличии и значимости для национального литературного процесса болгарского романтизма в работе: Генов 1968; отметим, что автор видит развитие романтизма в болгарской литературе на протяжении более чем века: с 1760-ых по 1870-ые гг.!). Примем, что Бакырджиев был готов принять точку зрения об узнаваемости романтизма в болгарской литературе (по меньшей мере) 1850–70-х гг. Пропущенной возможностью, однако, кажется отсутствие ориентации в переводе Бакырджиева на одиннадцатисложник, тяготеющий к *четырёхстопному* амфибрахию, стихотворения Петко Славейкова 1870 г. „Не пей ми се“ („Не хочется мне пить“; о нем с стиховедческой точки зрения см.: Милчаков 2006б [1990б]).

В своих рассуждениях к данному моменту я не ставил под сомнение историко-литературную узнаваемость Бараташвили, с точки зрения болгарского читателя,

именно как представителя романтизма; и безальтернативность этой возможности. Такому, чреватому привычкой, ходу мысли не препятствуют и очевидные, в „сигнальной“ позиции, знаки стратификации Бараташвили болгарской литературной культурой: 1) анонс от издательства на суперобложке болгарского собрания его стихов (Бараташвили 1981) начинается так: „Николоз Бараташвили – самый видный представитель романтического течения в грузинской поэзии начала XIX века“; 2) в предисловии, написанном грузинским литературоведом Иваном Бицадзе (Бараташвили 1981: 5-8), ведущей оказывается та же мысль. У меня нет оснований считать, что горизонт понимания переводчика, Стояна Бакърджиева, был существенно иным.

Единственное мета– или паратекстуальное высказывание в данном издании, имеющее отношение к стиховедению, задает несколько иную перспективу: „В его романтических стихах [...] присутствуют ритмические и структурные конфигурации, перенятые у [так!] древних восточных поэтов“ (текст на суперобложке). Оставим в сторону вопрос о том, какими ритмическими средствами внушается присутствие восточной поэтики в поэзии на болгарском языке.

Есть и третья возможность историко-литературной контекстуализации стихов Бараташвили: такой-то момент (примерно, второе поколение) после введения в отечественную поэтическую практику европейских силлаботонических форм. При таком повороте болгарские аналоги Бараташвили следует искать среди тех, кого можно назвать *постромантиками* (зрелого Ивана Вазова), и даже среди ранних модернистов (предсимволистов: Пенчо Славейкова, Кирилла Христова; раннего символиста: Пею Яворова).

На первый взгляд, гипотетический выбор логаязов, в болгарской поэзии редкостных и относительно менее редко (2.7%) встречающихся лишь в поэзии раннего символиста Пею Яворова (Филипова 2005: 115; Милчаков 2006а [1990а]: 131), не способствовал бы тем ассоциациям и синхронизации, которым способствовал бы в русском переводе. У болгарских „романтиков“ их нет либо их функциональность неудостоверима (из-за их – Георгия Раковского, Христо Ботева – невосприимчивости к европейской силлаботонике [Кунчева 2000: 59]). Иными словами, при переводе Бараташвили-*романтика* на болгарский логаязды не так желательны, чем при переводе на русский. Зато логаязды функциональны в нескольких произведениях К. Христова и Пенчо Славейкова, являя собой грань одного из способов разработки фолклорных тем и мотивов средствами европейской литературной силлаботоники (см. Кунчева 2000: 142-3, 153).

Часть стихотворений цикла Христова „Самодивска китка“ (1904) и стихотворения Пенчо Славейкова „Епиталамии“ (не позже 1910 г.) и „Коледари“ (1893) тем более интересны обстоятельством, что в них логаядической разработке подвергается т.наз. симметрический десятисложник (5/5) (Кунчева 2000: 142, 152-3): перед нами точные формальные признаки стиха „К чонгури“ (первых и вторых строк строф).

Даже без логоэдической разработки, симметрический десятисложник, ока-завшийся вторым по употребительности размером в поэзии Христо Ботева (Кунчева 2000: 153; ссылка на: Янакиев 1960) и наиболее употребительным народным размером у сознательно ориентирующегося на утверждение силлаботоники Ивана Вазова (Кунчева 2000: 136), кажется более подходящим переводческим решением, нежели трехстопный амфибрахий.

Все перечисленные (и прочие мыслимые) возможности обретают, конечно, разный вес в зависимости от того, чего требуется от перевода: воспроизведение на языке перевода *той же самой* стиховой формы или идентификация и обращение к ее возможно точному *аналогу* в системе стихосложения рецепирующей литературы.

Было бы хорошо сочетать сознательную историко-литературную ориентацию на ту или иную форму стиха ориентацией на образцы рецепирующей литературы со сходной тематикой. В данном случае: на образцы, тематизирующие акт слагания стихов (акт творчества?) с оглядкой на физическое сопряжение музыки и поэзии (или как это сопряжение дано традицией – как физическое сопряжение, – или с оглядкой на альтернативу: на мысленный образ нематериального их сопряжения). Такие образцы найдутся, напр., в поэзии Петко Славейкова (1827–1895).

Три строфы перевода Бакърджиева, вместо того, чтобы отсылать, соответственно, к прошлому, настоящему и будущему, как было в подлиннике, отсылают к настоящему, прошлому и будущему. То есть “сюжетное” время с поступательного становится ретардированным. (Следует оговориться: речь идет об уровне межстрофическом. Внутри строф движение времени может быть иным, иноматериальным). Тем самым, при переходе с уровня строфики и метрики к уровню хронотопа, ритм перевода начинает отличаться от ритма подлинника.

Синтаксис подлинника выделяет третью строфу и в особенности последний ее стих. Строфа состоит из двух предложений, тогда как каждая из двух предыдущих равнялась только одному. Строка – запятая – строка – запятая – строка – восклицательный знак; строка – строка – запятая – строка – восклицательный; строка – запятая – строка – вопросительный – строка – восклицательный.

X,X,X! – XX,X! – X,X?-X!

Синтаксис болгарского перевода выделяет сразу и первую и третью строфы, превращает их в члены синтаксического параллелизма:

XX-X – XXX – XX-X.

Только вторая строфа составляет одно предложение. Это раз.

Затем, пунктуация болгарского перевода последовательно ступенькает эмоциональный подъем подлинника. Вопрос предпоследнего стиха превращен в полувопрос (кстати, риторический)-полувосклицание. Во всяком случае на месте вопросительного знака – восклицательный. А на месте трех восклицательных в концах строф – одни точки.

Болгарский перевод подчеркнуто сдержанный: интонационно и синтаксически. Так, например, в первой строфе он сводит отношение причинности к

простому со-положению. Подлинник: ‘причитания, стенания, дух воспоминаний заставляют думать’. Перевод: ‘твой голос – голос грусти, то вздох, то стенание в тишине; мою душу воспоминания угнетают’. Данное решение *аналогично* бессоюзному син-таксису. Отказ от дательного падежа в заглавии хорошо вписывается в эту поэтику бессоюзного синтаксиса и стусшеванной эмоциональности. Можем обозначить ее как поэтику косвенного выражения.

Заключение

В формальном отношении „წიგურს“ оказывается уникальным для грузинской поэзии к моменту своего появления. Судя по цитированным выше стиховедческим работам, таким и осталось. Мне кажется, что оно оставило формальный след в лирике самого Бараташвили. Строфы стихотворения „Я люблю глаза туманом обволоченные...“ (1842; „მოყვარს თვალები მიბნედილები...“, ბარათაშვილი 2005: 42) (каждая в составе четырех симметрических десятисложников и двух пятнадцатисложников, в знакомом хорео-дактилическом ритме: 10/10/10/10/15/15) можно рассмотреть как буквальные удвоения строф „К чонгури“ – путем не линейного наращения, а комбинации линейного наращения и кольцевого наложения (притом несимметричного – в обиходном смысле соотносительности с центральной осью; о необходимом см.: Ghyka 1977: X-XI). Удвоение приводит к водворению принципа „четверичности“ на месте принципа „троичности“, что семантически мотивировано парностью глаз: „в тумане обволоченных“ и наблюдающих. Удвоение путем кольцевого наложения (строфа типа 10/10/15 обрамляет другую строфу того же типа) мотивировано а) рецептивной рефракцией образа („туман“ – вероятный эвфемизм для „слез“), б) мысленным образом маятника, колеблющегося между лирическим „я“ и его объектом созерцания/адресатом. Число, числовая плотность лирического хронотопа – две пары глаз (а была: прикосновение к трем струнам чонгури, в одиночестве). Поиск соответствий и прецедентов в лирике провансальских трубадуров (ср. ბარბაქაძე 2018a: 284) кажется, прежде всего, неэкономным, хотя он и соответствует задаче описания грузинской поэзии через понятийную и формальную сетку „европейских“ твердых форм. Сетка „восточных“ (арабо-персидско-тюркских) расставлена гораздо реже. И, конечно, в по-манихейски расположенном мире стиховых форм (европейские vs восточные, а также твердые vs не-твердые) не осталось места для прочих форм, в т.ч. армянских, поздневизантийских и новогреческих. Вполне логично, трехстишия Н. Бараташвили, Гр. Орбелиани, Г. Туманишвили выпали из описания.

Формально и тематически „წიგურს“ занимает промежуточное положение между ментально-поэтологическими мирами: тбилиским XVIII-го века, зоной сосуществования и скрещивания миров шиитского Ирана и поствизантийского, с одной стороны, и европейским – с другой. Кажется, что и ориентальная топика, и христианское мироощущение не вне Церкви не являются здесь объектом сентимен-

тального (в смысле Шиллера) созерцания и погружения с позиции какого-то вове-се или уже иного ума, как в романтизме европейском (английском, французском, немецком, даже польском и русском¹). „К чонгури“ отличается от своего далекого предка, псалма (не обязательно – 136-го) тем, что можно наз-вать „авторефлексивностью речи“, воспринимаемую благодаря обращению к инструменту; субъект речи в Псалтыри – авторефлексивен, но не и его речь. „К чон-гури“ отличается от своих русских стихотворений-современников не грустностью тона, а принадлежностью их стихотворной формы, возможно и их непосредственных текстуальных прецедентов, миру европейской поэзии. (Ср.: „К моей лире. Рондо“ Николая Николаева, <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5389>, сочиненное до 1798 г. [Кочетков б.г.: б.с.]; „Стихи, сочиненные в день моего рождения (К моей лире и к друзьям моим)“ Вас. Жуковского, 1803 г. [Жуковский 1999, 1: 58, 438-9]). Псалмодическая речь, слышимая у Бараташвили, пришла к „авторефлексивности“ не путем библейско-грекоримского синтеза, не путем, эмблематически схваченного Эрихом Ауэрбахом в книге „Мимесис“. Геокультурное обобщение такого порядка, конечно, рискует и упрощением, и голословностью, но они примерно на один порядок конкретнее, нежели дихотомии „Европа – Азия“ и „Восток – Запад“, при всем том, что источники тоже могут оперировать ими. Обозначим *последний этап* того не-европейского пути – я обозначил бы его „левантийским“, не будь у последнего понятия прочных ассоциаций с морем, а также с периодом, чья нижняя граница не раньше Крестоносных походов – как „тбилисскую“ (приблизительно в том смысле, в каком Саят-Нова – не грузинский, а тбилисский поэт, при учете позиции Доусетта, что Саят-Нова служил при дворе лишь в Телави, но не в Тбилиси)², а точнее „тпилисскую“³, *поэтику* (я уверен, что такое понятие уже давно и не раз предлагалось)⁴. Главными ее особенностями кажутся: открытость к поэтической практике *соседних* этносов и конфессий; к музыкальному ряду и к импровизации; к творческим вкладам людей, плохо знавших грузинский язык и от традиций грузинского фольклора и литературы оторванных⁵; ориентированность на вкусы и на „этикетные“ ситуации жизни⁶ разных прослоек *городского* населения. Как известно, ее нижний стилевой ярус описан с сентиментальным увлечением в книге Иосеба Гришашвили „Саятно-ва и старый Тб/пилиси“ (საიათნოვა 1918), не без опасливой оглядки на высочайший литературный авторитет: „Правда, Шота такое стихотворство к второму ряду

1 Прибегну к аналогии: во времена Николоза Бараташвили грузинского Петербурга (=Петербург в Грузии) нет, даже величиной в Воронцовский дворец с парком.

2 Благодарю Гагу Ломидзе, прочитавшего раннюю версию настоящей статьи осенью 2017 г., за определение (эпитет).

3 От исторически сложившейся грузинской формы ტფილისი, не столь резко отличающейся от турецко-русской „Тифлис“.

4 Ср.: „[...] тпилисски[x] [...] ашугов [...] только и только Тпилиси создал!“ („[...] ტფილელ[ი] [...] აშუგები [...] მხოლოდ და მხოლოდ ტფილისმა შექმნა!“; გრიშაშვილი 1918: 13).

5 Характеристика Саят-Новы в: ფოცხიშვილი 1990: 64-5.

6 Отсылаю к понятию Дмитрия Лихачева „литературный этикет“.

причисляет [...]“ („მართალია, შოთა ასეთ შაირობას მეორე დარგს აკუთვნებს [...]“; там же: 8). И на идеал национальной литературы: „Я не скажу, что ашуги пели чистыми грузинскими тонами“ („არ ვიტყვი, რომ აშუღები წმინდა ქართულ ჰანგებს მგეროდნენ“; там же).

Многосторонняя поэтологическая зависимость „К чонгури“ от поэтических образцов мира, которого нельзя назвать ни „европейским“, ни „восточным“; приурочимость стихотворения к более чем одной литературно-исторической линии отсчета; а также узнаваемая через него синхронность некоторых формальных поисков грузинского и русского романтизмов, актуальных в XX веке, – вот основные пункты настоящей статьи.

Ориентация на сохранение за переводным произведением признаков чуждости чревата коммерческим неуспехом, являющимся в конце концов неуспехом и для переводимого автора (Domínguez, Saussy, Vilanueva 2015: 80). Но для советской ситуации (и в меньшей, но достаточной степени – для ситуации „социалистического лагеря“) логика рыночного оправдания эстетического „сглаживания“ под усредненный вкус реципирующей литературной культуры переводимого произведения, избежания решений отдающих экспериментом, вряд ли применима. Неточность (я бы сказал: большая или меньшая ошибочность) разбираемых переводов не ограничивается „сглаживанием“. Происходят опредмечивание, экзотизация, разне-уровневое изменение ритма.

„ჩონგურს“ нуждается в новых переводах.

Литература:

- Arveladze, Bondo. “Saiatnova da Iona Khelashvili”. *Matsne, Enisa da Lit'erat'uris Seria*, 1984, 2: 47-58 (არველაძე, ბონდო. „საიათნოვა და იონა ხელაშვილი“. *მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია*, 1984, 2: 47-58).
- Babayeva, Əfsana. “Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri”. *“Muğam ələmi” Beynəlxalq Muğam Simpoziumunun materialları*. Bakı, 2015: 50-58 (Summary: “Terminology relationship between mugham and structure of Islamic religious ceremony”: 58).
- Baizoyev, Azim and John Hayward. *A Beginner's Guide to Tajiki*. London and New York: Routledge Curzon, 2004.
- Baratashvili, Nik'oloz. *Leksebi; Bedi Kartlisa: Art'ograpebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “Sabchota Sakartvelo”, 1968 (ზარათაშვილი, ნიკოლოზ. *ლექსები; ბედი ქართლისა: ავტოგრაფები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968).
- Baratashvili, Nikoloz. *Stikhotvoreniya. Podstrochnyj Perevod*. Red. A. Bestavashvili. Tbilisi: izdatel'stvo “merani”, 1968 (Бараташвили, Николоз. *Стихотворения. Подстрочный перевод*. Ред. А. Беставашвили. Тбилиси: издательство „мерани“, 1968).
- Baratashvili, Nikoloz. *Stikhotvoreniya, poema, pis'ma*. Sost. M. Zaverin i L. Kalandadze. Tbilisi: izdatel'stvo “merani”, 1968 (Бараташвили, Николоз. *Стихотворения, поэма, письма*. Сост. М. Заверин и Л. Каландадзе. Тбилиси: издательство „мерани“, 1968).

- Baratashvili, Nikoloz. *Merani: Stikhove*. Prev. Stojan Bakürdziev. Pod red. na Ivan Bitsadze. Sofiya: izdatel'stvo "narodna kultura", 1981 (Бараташвили, Николоз. *Мерани: Стихове*. Прев. Стоян Бакърджиев. Под ред. на Иван Бицадзе. София: издательство „народна култура“, 1981).
- Baratashvili, Nikoloz. *Txzulebata Sruli K'rebuli; Mogonebani; P'ort'ret'is Ist'oria; Genealogia*. Levan Taktakishvilis saerto redaktsiit. Tbilisi: gamomtseloba „Pegasi“, 2005 (ზარათაშვილი, ნიკოლოზ. *თხზულებათა სრული კრებული; მოგონებანი; პორტრეტის ისტორია; გენეალოგია*. ლევან თაქთაქიშვილის საერთო რედაქციით. თბილისი: გამომცემლობა „პეგასი“, 2005).
- Datashvili, Lali. Avt'or-shemdgeneli. *Nik'oloz Baratashvili (1817-1845)*. Redakt'orebi Revaz Tvaradze, Gia Murghulia. Tbilisi: gamomtsmloba "Sakartvelos matsne", s.a. (დათაშვილი, ლალი (ავტორ-შემდგენელი). *ნიკოლოზ ზარათაშვილი (1817-1845)*. რედაქტორები რევაზ თვარაძე, გია მურღულია. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, s.a.).
- Barbakadze, Tamar. *Kartuli Leksmtsodneobis Anot'irebuli Bibliografia; Nak'veti I (1731-1930 ts'ebi)*. Tbilisi: izdatel'stvo "metsniereba", 1993 (ზარბაქაძე, თამარ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია; ნაკვეთი I (1731-1930 წ.წ.)*. თბილისი: მეცნიერება, 1993).
- Barbakadze, Tamar. *Kartuli Leksmtsodneobis Ist'oria*. T'bilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2011 (ზარბაქაძე, თამარ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია (პერიოდიული გამოცემების მიხედვით)*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011).
- Barbakadze, Tamar. *Kartuli Leksmtsodneoba*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2014 (ზარბაქაძე, თამარ. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2014).
- Barbakadze, Tamar. "Sekt'ina – Evropuli Mq'ari Salekso Porma – Ekvst'aep'ovani St'ropebi Kartul P'oeziashi". *Evrop'uli da Aghmosavluri Salekso Pormebi Kartul P'oeziashi*. 2018, I, gv. 272-84 (ზარბაქაძე, თამარ. „სექსტინა – ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – ექვსტაეპიანი სტროფები ქართულ პოეზიაში“. *ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში*, 2018, I, გვ. 272-84).
- Barbakadze, Tamar. "Evropuli Mq'ari Salekso Porma – T'ertsina da Samt'aep'ovani St'ropebi Kartul P'oeziashi". *Evrop'uli da Aghmosavluri Salekso Pormebi Kartul P'oeziashi*. 2018, I: 262-71 (ზარბაქაძე, თამარ. „ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – ტერცინა და სამტაეპოვანი სტროფები ქართულ პოეზიაში“. *ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში* . 2018, I: 262-71).
- Bogomolov, Igor'. "Nikoloz Baratashvili i Russkaya Literatura". Bogomolov, I. *Tropoyu druzhby: Literaturnye Ocherki*. Tbilisi: izdatel'stvo Merani", 1984: 196-221 (Богомолов, Игорь. „Николоз Бараташвили и русская литература“. Богомолов, И. *Тропойо дружбы: литературные очерки*. Тбилиси: издательство „мерани“, 1984: 196-221).
- Bogomolov, Igor'. "Rol' i Znachenie Russkoj Periodiki, Izdavavshejsya v Gruzii, v Razvitii Russkogruzinskih Literaturnykh Svyazej". Bogomolov, I. *Tropoyu Druzhy: Literaturnye Ocherki*. Tbilisi: izdatel'stvi "Merani", 1984: 98-170 (Богомолов, Игорь. „Роль и значение русской периодики, издававшейся в Грузии, в развитии русско-грузинских литературных взаимоотношений“. Богомолов, И. *Тропойо дружбы: литературные очерки*. Тбилиси: издательство „мерани“, 1984: 98-170).
- Bregvadze, Levan; Bregvadze, Roland; Gazdeliani, Maizer. "Chonguri". *Georgian Folk Music Instruments*, 2013. Web. 15 April 2019. <http://www.hangebi.ge/eng/chonguri.html>.
- Bregvadze, Levan; Bregvadze, Roland; Gazdeliani, Maizer. "Chuniri [Chianuri]". *Georgian Folk Music Instruments*, 2013. Web. 15 April 2019. <http://www.hangebi.ge/eng/chuniri.html>.

- Ch'ianuri / ჭიანჭური. <https://ka.wikipedia.org/wiki/ჭიანჭური>
- Chubinov, Davit. *Gruzino-russkij Slovar'*. 2-oe izd., podg. ofsetnym obrazom; podg. k pečati i predislovie Akakiya Shanidze. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1984 (Чубинов, Давит. *Грузино-русский словарь*. 2-е изд., подг. офсетным образом; подг. к печати и предисловие Акакия Шанидзе. Тбилиси: издательство „сабчота сакартвело“, 1984).
- Davidson, Judson France. Transl. *Principal Remains of Anacreon of Theos, in English Verse ; with an Essay, Notes, and Additional Poems*. London and Toronto: J. N. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., 1915.
- Domínguez, César; Saussy, Haun; Villanueva, Darío. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London & New York: Routledge, 2015.
- Dowsett, Charles. *Sayat'-Nova: An 18th-century Troubadour: A Bibliographical and Literary Study*. Louvain: Peeters, 1997.
- Evgenidze, Iuza. “Thematische Schwerpunkte der Dichtung Baratašvilis”. *Nik'oloz Baratašvili: Ein georgischer Dichter der Romantik*; hrsg. v. Gaga Shurgaiia, Luigi Magaroto und Hans-Christian Günther. Würzburg: Köningshausen & Neumann, 2006: 37-51.
- Evrop'uli da Aghmosavluri Salekso Pormebi Kartul P'oeziashi* (Nats'ili I. Ist'oria. Teoria. Nats'ili II. Krest'omatia). Barbakadze, Tamar (khelmdzghvani); Rat'iani, Irma (redakt'ori). Tbilisi: gamomtsemloba “meridiani”, 2018 (*ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში* (ნაწილი I. ისტორია. თეორია. ნაწილი II: ქრესტომათია). ზარბაქაძე, თამარ (ხელმძღვანელი); რატიანი, ირმა (რედაქტორი). თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2018).
- Filina, Maria, and Danuta Ossowska. *Losy Polaków na Kaukazie. Część I: “Tbiliska grupa” polskich poetów zesłańczech*. Wydanie drugie: poprawione i uzupełnione. Tbilisi: Universal, 2015.
- Filipova, Sofiya. *Rechnik po Stikhoznanie*. Sofija: Iztok-Zapad, 2005 (Филипова, София. *Речник по стихознание*. София: Изток-Запад, 2005).
- Gasparov, Mikhail. *Ocherk Istorii Russkogo Stikha. Metrika. Ritmika. Rifma*. Moskva: Nauka, 1984 (Гаспаров, Михаил. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма*. Москва: Наука, 1984).
- Gasparov, Mikhail. “Stroficheskaya Traditsiya i Eksperiment”. Gasparov, M. *Izbrannye Trudy*. [T. I–IV]. Moskva: yazyki russkoj kul'tury, 1997. T. 3. O stikhe: 366-98 (Гаспаров, Михаил (1997a). „Строфическая традиция и эксперимент“. Гаспаров, М. *Избранные труды*. [T. I–IV]. Москва: Языки русской культуры, 1997. Т. 3. О стихе: 366-98).
- Gasparov, Mikhail. “Topika i Kompozitsiya Gimnov Goratsiya”. Gasparov, M. *Izbrannye Trudy*. [T. I–IV]. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 1997. T. 1. O poetakh: 490-523 (Гаспаров, Михаил (1997b). „Топика и композиция гимнов Горация“. Гаспаров, М. *Избранные труды*. [T. I–IV]. Москва: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. О поэтах: 490-523).
- Gasparov, Mikhail. *Ocherk Istorii Evropejskogo Stikha*. Izd. 2-oe, dop. Moskva: Fortuna Limited, 2003 (Гаспаров, Михаил. *Очерк истории европейского стиха*. Изд. 2-е, доп. Москва: издательство „Фортуна Лимитед“, 2003).
- Genov, Krústjo. *Romantizmút v búlgarskata literatura*. Sofija: BAN, 1968 (Генов, Кръстьо. *Романтизмът в българската литература*. София: БАН, 1968).
- Ghyka, Matila. *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover Publications, Inc., 1977.
- Grishashvili, Ioseb. *Sayat'novi*. Tbilisi: st'amba “kartvelta bech'dviti amkhanagobisa”, 1918 (გრishaშვილი, იოსებ. *სადათნოვა*. ტფილისი: სტამბა „ქართველთა ბეჭდვითი ამხანაგობისა“, 1918).

- HORATIUS.RU (Kvint Goratsij Flakk: Perevody i materialy) N.d: n.pag. Web. 15 April 2019. <http://www.horatius.ru> (HORATIUS.RU (Квинт Гораций Флакк: Переводы и материалы). N.d: n.pag. Web. 15 April 2019. <http://www.horatius.ru>).
- Janakiev, Miroslav. *Bŭlgarsko stikhoznanie*. Sofija: Nauka i izkustvo, 1960 (Янакиев, Мирослав. *Българско стихознание*. София: Наука и изкуство, 1960).
- K'ench'oshvili, Irak'li. Shemdgeneli. *Kartuli Lirik'is Antologia (1765–1825)*. Sheadgina, bolotkma, shenishvnebi da leksik'oni daurot I. K'ench'oshvilma. Tbilisi: Ivane Javaxishvilis saxelobis T'bilisis saxelmtsip'oi universitetis gamomts'emloba, 2014 (კენჭოშვილი, ირაკლი (შემდგ.). *ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765–1825)*. შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა. თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014).
- Kochetkov, N. D. “N. P. Nikolev (1758–1815)”. *Elektronnaya Biblioteka IRLI RAN: Sobraniya Tekstov: Russkaja Literatura XVIII Veka: Lirika*. N.d: n.pag. Web. 15 April 2019: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5381> (Кочетков, Н. Д. „Н. П. Николев (1758–1815)“. *Электронная библиотека ИРЛИ РАН: Собрания текстов: Русская литература XVIII века: Лирика*. N.d: n.pag. Web. 15 April 2019: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5381>).
- Kuncheva, Raya. *Metrika. Svoboden Stikh. Sonet. Stikhoznaniето Predi i Segа*. Sofija: Aura, 2000 (Кунчева, Рая. *Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега*. София: Аюра, 2000).
- Lambton, Ann K. S. *Persian Grammar: Students Edition*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2003 [1984].
- Lermontov, Mikhail. *Polnoe Sobranie Stikhotvorenij: v 2 tt.* T. 1. Stikhotvorenija i dramy [1825–1836 гг.]. Leningrad: Sovetskij pisatel, 1989 (Лермонтов, Михаил. *Полное собрание стихотворений: в 2 т.* Т.1. Стихотворения и драмы [1825–1836 гг.]. Ленинград: Советский писатель, 1989).
- Lolashvili, Ioane. “Nik'oloz Baratashvilis Lit'erat'urruli Memk'vidreoba”. 2005: 5-10 (ლოლაშვილი, ივანე. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა“. 2005: 5-10).
- Machard, Alexandre. Transl. *Odes d'Anacréon : Traduction littérale et rythmique*. Paris: Isidore Liseux, 1884. Web. 15 April, 2019: <http://www.gutenberg.org/files/26376/26376-h/26376-h.htm>
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- Milchakov, Jani. “Bŭlgarskijat stikh ot 20-te godini na XX vek i stikhovata traditsija na bŭlgarskija simvolizŭm” [1990]. Milchakov, J. *Bŭlgarska stikhotvorna kultura: XVII–XX vek*. Varna: Slovesnost, 2006: 102-148 (Милчаков, Яни. „Българският стих от 20-те години на XX век и стиховата традиция на българския символизъм“ [1990]. Милчаков, Я. *Българска стихотворна култура: XVII–XX век*. Варна: Словесност, 2006: 102-148).
- Milchakov, Jani. “Stikhovijat stroezh na ‘Ne pej mi se’ na P. R. Slavejkov i sŭdbata na bŭlgarskija literatura silabizŭm” [1990]. Milchakov, J. *Bŭlgarska stikhotvorna kultura: XVII–XX vek*. Varna: Slovesnost, 2006: 48-61 (Милчаков, Яни. „Стиховият строеж на „Не пей ми се“ от П. Р. Славейков и съдбата на българския литературен силабизъм“ [1990]. Милчаков, Я. *Българска стихотворна култура: XVII–XX век*. Варна: Словесност, 2006: 48-61).
- Morozova, G. V. “Vstrechi Lermontova s Dekabristami na Kavkaze”. *Zhizn' i Tvorchestvo M. Ju. Lermontova: Issledovaniya i Materialy: Sbornik Pervyj*. Moskva: OGIz: Gos. izdatel'stvo „khud. lit.“, 1941: 617-632. Web. 15 April 2019: n.pag.: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/morozova-dekabristy.htm> (Морозова, Г. В. „Встречи Лермонтова с декабристами на Кавказе“. *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый*. Москва: ОГИЗ; Гос. изда-

- тельство «худож. лит.», 1941: 617-632. Web. 15 April 2019: n.pag.: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/morozova-dekabristy.htm>.
- N. O. “Sapfo”. *Entsiklopedicheskiĭ Slovar’ Brokgauza i Efrona*. S.-Peterburg: Brokgauz i Erfon. T. 28A (56), 1900 (Н. О. „Сапфо“. *Энциклопедический Словарь Брокгауза и Эфрона*. С.-Петербург: Брокгауз и Эфрон. Т. 28А (56), 1900).
- Orbeliani, Grigol. *Leksebi. Gamotsema meore*. T’bilisi: kartuli ts’ignta gamomtsemi amxanagoba, 1879 (ორბელიანი, გრიგოლ. *ლექსები. გამოცემა მეორე. თბილისი: ქართული წიგნთა გამომცემი ამხანაგობა, 1879*).
- Potskhishvili, Aleksandre. *Saiatnova – Legendebi da Sinamdvile*. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba, 1990 (ფოცხიშვილი, ალექსანდრე. *საიათნოვა – ლეგენდები და სინამდვილე*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1990).
- Saiatnova. *Saiatnovas Somkhur Leksta Sruli K’rebuli*. Targmnili Variant’ebit, Ts’inasiq’vaoba-sheavlit, Shenishvnebit da Leksik’on-sadzieblit p’ropesor Leon Melikset’-Begis mier. Tbilisi: sakhelmtsipo universit’et’is gamomtsemloba, 1935 (საიათნოვა. *საიათნოვას სომხურ ლექსთა სრული კრებული*. თარგმნილი ვარიანტებით, წინასიტყვაობა-შესავლით, შენიშვნებით და ლექსიკონ-სამძიებლით პროფ. ლეონ მელიქსეთ-ბეგის მიერ. ტფილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1935).
- Sayat-Nova. *Sbornik Armyanskikh, Gruzinskikh i Azerbajdzhanskikh Pesen*. Sost., prim. i red. G. Abov. Erevan: Armgiz, 1945 (Саят-Нова. *Сборник армянских, грузинских и азербайджанских песен*. Сост., прим. и ред. Г. Абов. Ереван: Армгиз, 1945).
- Sayatnova*. K’rebuli Sheadgina, Samive Enaze t’ekst’ebis redaktisia gasts’ia, somkhuri da azerbaijanuli leksebi kartulad targmna, ts’inatkma da leksik’oni daurto Zezva Medulashvilma. Tbilisi: K’avk’asiuri sakhli, 2005 (საიათნოვა *სადათნოვა – შაჟაჟ სოქა – Sayat nova*. კრებული შეადგინა, სამივე ენაზე ტექსტების რედაქცია გასწია, სომხური და აზერბაიჯანული ლექსები ქართულად თარგმნა, წინათქმა და ლექსიკონი დაურთო ზეზვა მედულაშვილმა. თბილისი: კავკასიური სახლი, 2005).
- Shatirishvili, Zaza. “Romantik vor Baratashvili oder Mittelalterliche Tradition?”. *Nikoloz Baratashvili: Ein georgischer Dichter der Romantik*; hrsg. v. Gaga Shurgaia, Luigi Magaroto und Hans-Christian Günther. Würzburg: Köningshausen & Neumann, 2006: 25-36, 2006.
- Steingass, Francis Joseph. *A Comprehensive Persian-English Dictionary, Including the Arabic Words and Phrases to be Met with in Persian Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.
- Tajik-Russian Dictionary online*. N.d.: n.pag. Web. 15 April 2019: <https://glosbe.com/tg/ru>.
- Vitkovskij, Evgenij (Sost.). “Boris Brik”. *Vek Perevoda*. Web. 15 April 2019. <https://www.vekperevoda.com/1900/bbrik.htm> (Витковский, Евгений (сост.). „Борис Брик“. *Век перевода*. Web. 15 April 2019. <https://www.vekperevoda.com/1900/bbrik.htm>).
- West, Martin Litchfield. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Zabolotskij, Nikolaj. *Sobranie Sochinenij*. T. 2. Moskva: izdatel’stvo “khudozhestvennaya literatura”, 1984 (Заболоцкий, Николай. *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва: издательство „художественная литература“, 1984).
- Zhukovskij, Vasilij. *Polnoe Sobranie Sochinenij i Pisem: v 20 t.* Gl. red. A. S. Yanushkevich. T. 1. Stikhotvoreniya 1797–1814 Godov. Moskva: Yazyki russoj kul’tury, 1999 (Жуковский, Василий. *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.* Гл.ред. А. С. Янушкевич. Т. 1. Стихотворения 1797–1814 годов. Москва: Языки русской культуры, 1999).

Yordan Lyutskanov
(Bulgaria)

**“To Chonguri” by N. Baratashvili:
the Rhythm of the Original and of Three Translations**

Summary

Key words: Nikoloz Baratashvili; three-lined stanza in georgian poetry; poet’s invocation of musical instrument; romanticism outside Europe; translation as [mode of] implicit literary studies.

In this article I analyse semantic, syntactic, strophic and verse rhythm of a poem by Nikoloz Baratashvili (1817–1845), “To chonguri” (1837), and of three of its translations (to Russian – by Boris Pasternak and by Boris Brik, – and to Bulgarian – by Stoian Bakūrdzhiev).

As tool for the analysis of the original text, two literal translations are used (by Irine Modebadze, 2012, and mine, 2017).

Analysis of the semantic and syntactic rhythm of the original leads to the following conclusion: while the text switches its focus from past to present to future, on the hind a coming-to-being and then an interiorisation of dialogue as an experience of the lyrical ‘I’ happens.

Proceeding towards analysis of the strophic and verse rhythm, I put forth the question of Baratashvili’s poem’s hypothetic precedents: thematic (a poet addressing his musical instrument) as well as strophic (three tri-verse stanzas). I discuss commonalities and differences between “To chonguri” and the following forms: *terzina* (minding both hypothetic paths of its Georgian reception – via Russian and via Polish mediation), Spenserian stanza, some specimens of Mikhail Lermontov’s lyric and of Anacreontic lyric, Sapphic stanza, psalms, and of particular works in Georgian language from the 18th and early 19th c. displaying close similarity to “To chonguri” at least in their strophic structure.

Considering both thematic and strophic levels allows indicating two works of poetry – hopefully known to me and to Baratashvili at the same time – as closest to Baratashvili’s: Horatius’ ode I, 32 and Psalm 136 (137 acc. to the Masoretic numbering). Considering the level of poetic line, “To chonguri” can be viewed as an exact structural equivalent of the form called, with regard to syllabotonic systems of versification, “logaeds” (heterometric ‘prose-poetic’ lines).

Considering all three levels – thematic, strophic, and of poetic line (lines are structured as symmetric – 5/5 – decasyllables, combined on strophic level with pentadecasyllables, all shaped as dactyl-trochaic logaeds), – another piece of poetry appears closest to “To chonguri”: “Mastam [Intoxication] about [gown’s] rustle, to be pronounced for [during] the dance mukhaliph” by Giorgi Tumanishvili (1774–1837). It is shown that two

poems by Grigol Orbeliani (“To Ek[aterine] Cha[vchavadz]e” and “Imitation of Sayat-Nova”) stay less close to “To chonguri”, due to proximity but not coincidence in the structure of the verse line. The issue of (mediated) link between “To chonguri”, on the one hand, and textual and mental artefacts related to the multilingual minstrel Sayat-Nova (1722?–1795?), on the other hand, is raised, but no definite answer is offered. The textual and mental artefacts in point are: one Armenian, “Praised among all instruments, you are a perfect ten, O kamancha...”, and a number of Georgian poems by him – “O my unhappy head...”, “How shall the ray of a star dry up the sea...”, “Most Holy Patriarch...” etc. (translations cited are Charles Dowsett’s); the image of the “vardapet” “Saatlama” from Ioane Batonishvili’s pedagogic travelogue *Kalmasoba*; and the image and memories of Sayat-Nova in Tiflis of the 1810s–30).

Then I analyse two of the existing translations of “To chonguri” into Russian (Pasternak’s and B. Brik’s) and the only translation into Bulgarian known to me (by Bakürdzhev). These translations, especially the former two, turn to be unthinking / insensitive of the various levels of rhythm of the original. I consider the non-use of logaeds in the Russian translations as a failure which, against the context of several other inaccuracies, does not come as a surprise. I pay considerable attention to diverse versification options at disposal of the Bulgarian translator. In doing this, I reckon the possibility of diverse literary-historical contextualisations of Baratashvili and his works in verse: as Romanticist; as users of “Oriental” verse forms; as representative of a particular (historical) moment after native poets started using European syllabotonic forms.

Analyses in this article allow detecting gaps in most recent Georgian studies in Georgian versification, as far as the history of three-line stanzas is concerned. As a whole, the article provides reference points for revising, or at least modifying, of teleological perspective on Baratashvili’s oeuvre as “European”. It provides as well reference points to revise the heritage of the Soviet school of Georgian-Russian translations of poetry.

In this way I pay tribute – one based not on theory but on textual analysis – to an agenda of liberating of studies in Georgian literature from two ideological fields of power at once: of the erstwhile discourse of friendship within the confines of USSR and the “Soviet Block”, and of the present discourse of retroactive Europeanisation of Georgian literature.

Through the relatively more detailed analysis of versification options hypothetically faced by the Bulgarian translator of “To chonguri”, I pay modest tribute to the agenda of a discipline which is still to be born: of comparative literature of the Black Sea region and, in particular, of study of cross-Black Sea literary contacts and (dis)similarities.

იორდან ლუცკანოვი
(ბულგარეთი)

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩანგურს“:
ორიგინალის რითმა და სამი თარგმანი**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, სამტროფეული ქართულ ლიტერატურაში; პოეტის მიმართვა მუსილაური ინსტრუმენტისადმი; რომანტიზმი ევროპის გარეთ; თარგმანი, როგორც იმპლიციტური ლიტერატურათმცოდნეობა.

სტატიაში განხილულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის – „ჩანგურს“ (1837) და მისი სამი თარგმანის (რუსულად ბორის პასტერნაკისა და ბორის ბრიკის, ბულგარულად – სტოიან ბაკურძიევისა) სემანტიკური, სინტაქსური და სტროფული აგებულება, ასევე – ვერსიფიკაციულ სისტემა.

ორიგინალური ტექსტის საანალიზოდ გამოყენებულია ორი პნკარედული თარგმანი (პირველი შესრულებულია 2012 წელს, ირინე მოდებადის მიერ, მეორე კი 2017 წელს და ეკუთვნის სტატიის ავტორს).

ორიგინალის სემანტიკური და სინტაქსური რიტმის ანალიზს შემდეგ დასკვნამდე მივყავართ: იმ დროს, როდესაც ტექსტის ფოკუსი წარსულიდან აწმყოზე და აწმყოდან მომავალზე გადადის, უკანა პლანზე მიმდინარეობს გარკვეული დიალოგის ფორმირება, შემდეგ კი მისი გათავისება, როგორც თავად ლირიკული „მე“-ს განცდისა.

სტროფული და სალექსო რიტმის ანალიზის შედეგად, სტატიის ავტორი სვამს ბარათაშვილის ლექსის ჰიპოთეტური პრეცედენტების საკითხს: თემატური (პოეტი მიმართავს თავის მუსიკალურ ინსტრუმენტს); სტროფული (სამი სამ-სტრიქონიანი სტროფი); განიხილავს მსგავსებებსა და განსხვავებებს „ჩანგურსა“ და შემდეგ ფორმებს შორის: ტერცინა (ქართულში მისი მოხვედრის ორივე ჰიპოთეტური გზის გათვალისწინებით – უშუალოდ რუსულიდან ან პოლონურის გავლით), სპენსერის სტროფი, მიხეილ ლერმონტოვის ლირიკისა და ანაკრეონტული პოეზიის ზოგიერთი ნიმუში, საფოს სტროფი, ფსალმუნები და ცალკეული ნაწარმოებები ქართულ ენაზე, მე-18 საუკუნიდან მე-19 საუკუნის დასაწყისამდე, რომლებიც აჩვენებენ განსახილველი ლექსის ახლო მსგავსებას მინიმუმ, სტროფულ სტრუქტურასთან მაინც.

როგორც თემატური, ისე სტროფული დონეების განხილვა ავტორს საშუალებას აძლევს დაასახელოს ბარათაშვილის ნაწარმოებებთან ყველაზე ახლოს მდგომი ორი ლექსი, რომლებიც, მისი ვარაუდით, პოეტისათვის ცნობილი უნდა ყოფილიყო. ესენია: ჰორაციუსის ოდა I, 32 და ფსალმუნი 136 (მასარეტიული ნუმერაციით 137). ლექსის – „ჩანგურს“ პოეტური ხაზის დონის

განხილვისას, შესაძლებელია ფორმის ზუსტი სტრუქტურული ექვივალენტის დანახვა, რომელსაც ლექსთწყობის სილაბურ-ტონურ სისტემებთან მიმართებაში „ლოგამიდებად“ (ჰეტერომეტრულ „პროზაულ“ ხაზებად) მოიხსენიებენ.

სამივე –თემატურ, სტროფულ და პოეტურ (სიმეტრიულად – 5/5 სტრუქტურებული ხაზები – დეკასილები, სტროფულ დონეზე პენტადეკასილებთან კომბინაციაში, ყველა ერთად კი – დაქტილ-ტროქაული ლოგადების სახით) დონეზე განხილვის შედეგად, ლექსთან „ჩონგურს“ ყველაზე ახლოს მდგომად მოჩანს გიორგი თუმანიშვილის (1774-1837) ლექსი „მასტამ იალალზედ შარაშური შუშტარ მუხალიფში სათქმელი“. ნაჩვენებია, რომ გრიგოლ ორბელიანის ორი ლექსი („ეკატერინე ქაჭავაძე“ და „საიათნოვას მიბაძვით“ ნაკლებად ენათესავება ლექსს „ჩონგურს“. სტრუქტურული ხაზი თუმც ახლოსაა, მაგრამ მთლიანად მაინც არ ემთხვევა მას. სტატიაში დასმულია საიათნოვას (1712-1795) მრავალენოვან მენესტრელებთან ლექსის „ჩონგურს“ არაპირდაპირი კავშირის საკითხი, მაგრამ გადაჭრილი პასუხი მოცემული არ არის.

შემდეგ სტატიის ავტორი ანალიზებს ლექსის „ჩონგურს“ არსებულ ორ რუსულ და მისთვის ცნობილ ერთადერთ ბულგარულ თარგმანს. ეს თარგმანები, განსაკუთრებით პირველი ორი, უგრძნობნი არიან ორიგინალის რიტმის სხვადასხვა დონის მიმართ. გამორჩეული ყურადღება ეთმობა ბულგარელი მთარგმნელის ხელთ არსებულ ლექსწყობის სხვადასხვა ვარიანტს. ამასთან, მკვლევარს შესაძლებლად მიაჩნია ბარათაშვილისა და მისი ლექსების მრავალფეროვანი ლიტერატურულ-ისტორიული კონტექსტუალიზაცია: როგორც რომანტიკოსის, როგორც „აღმოსავლური“ სალექსო ფორმების მომხმარებლისა და გარკვეული ისტორიული მომენტის წარმომადგენელისა.

სტატიაში ჩატარებული ანალიზი საშუალებას იძლევა ამოავსოს ქართული ლექსწყობის, კერძოდ სამსტროფეულების შესახებ ქართულ მეცნიერებაში არსებული სიცარიელე. მთლიანობაში სტატიაში მოტანილია ორიენტირები, ბარათაშვილის შემოქმედების „ევროპულობის“ შესახებ არსებული შეხედულების გადასახედად ან შესაცვლელადაც კი.

ამგვარად, სტატიას გარკვეული წვლილი შეაქვს ქართული ლიტერატურის ორმაგი იდეოლოგიური წნეხისგან გათავისუფლების საქმეში. ესენია: ძველი დისკურსი – მეგობრობა სსრკ-ს და სოციალისტური სისტემის ქვეყნების ფარგლებში და ახლანდელი დისკურსი – ქართული ლიტერატურის კვლავ ევროპეიზაცია.

ლექსწყობის იმ ვარიანტების უფრო დაწვრილებითი ანალიზის საშუალებით, რომლებსაც ჰიპოთეტურად ლექსის „ჩონგურს“ ბულგარელი მთარგმნელი აწყდება, მკვლევარი მონაწილე ხდება იმ სამეცნიერო დისციპლინის დღის წესრიგის შედგენისა, რომელიც ჯერ კიდევ არ შექმნილა. ესაა „შავიზღვისპირა ქვეყნების შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“.

თეა თალაკვაძე
(საქართველო)

იდენტობის ძიება და სიმბოლოს რღვევის პარადიგმა გარდატეხის ქალაქში¹

1. ურბანული მოდელის ტრანსფორმაცია და ქალაქის იდენტობის კვლევის საკითხი

ადგილის შესწავლით თავდაპირველად ფენომენოლოგია დაინტერესდა, რომელსაც სათავე დაუდო ჰუსერლმა და ყურადღება გაამახვილა ადამიანის მიერ რეალური სამყაროს სუბიექტური აღქმისა და გამოცდილების, ადგილისა და სახლის ურთიერთმიმართებებსა და კავშირზე. დროთა განმავლობაში ადგილის კვლევის მიმართ ინტერესი გაიზარდა და მოიცვა არაერთი დარგი: ფსიქოლოგია, სოციოლოგია, გეოგრაფია, არქიტექტურა, ეთნოგრაფია, მომზადდა ნიადაგი თეორიული კვლევებისთვის, საფუძველი დაედო ადგილის, როგორც ურბანული გარემოს იდენტობის ძიებასა და შესწავლის პარადიგმას.

ადგილი არის გეოგრაფიული სივრცე, რომელსაც შექმნილი აქვს მნიშვნელობა ადამიანის ამ სივრცესთან ურთიერთობის შედეგად. ადგილი არის არა მხოლოდ კონტექსტი ან ფონი, არამედ იდენტობის განუყოფელი ნაწილი, მცირე აქტიურობებში ცვლილებამაც კი შეიძლება შეცვალოს ქალაქის იდენტობა (Speller 2002). ქალაქი არის ფიზიკური, სივრცული და სოციალური ორგანიზაცია, რომელიც იბადება და არსებობას იწყებს ისტორიულ განგრძობითობაში სხვადასხვა ეპოქების ფიზიკური, სოციალური, ადამიანური და კულტურული კომპონენტების წარმატებული თანამშროლობით (Birol 2007).

რა ქმნის ქალაქის იდენტობას? შესაძლებელია თუ არა ერთ დროით პერიოდსა და განსხვავებულ სივრცეში, საერთო პოლიტიკური იდეოლოგიის ქვეშ მყოფი ქალაქების იდენტობის საერთო მახასიათებლებით განსაზღვრა და როგორია გარდატეხის, გარდამავალი ხანის ქალაქების იდენტობა?

ურბანული მოდელის ტრანსფორმაციის პროცესში გამოიყო ურბანული ტრანსფორმაციის სამი ტიპი: დროის ერთ პერიოდში, მაგრამ სხვადასხვა სივრცეში არსებული ერთგვარი ტრანსფორმაციები (კულტურული გავლენები და სხვა), სხვადასხვა დროში, მაგრამ ერთ სივრცეში არსებული ტრანსფორმაციები და ტრანსფორმაციები სხვადასხვა სივრცესა და დროში (Renfrew 2009: 49). კვლევისას გავიზიარებთ პირველ მოდელს, როდესაც დროის ერთ

¹ კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით PHDF-18-407918.

პერიოდში, იძულებით თავსმოხვეული დიქტატისა და იდეოლოგიის გავლენით ჩამოყალიბებული იდენტობის მაორიენტირებელი ნიშნები საერთო იყო განსხვავებული კულტურის ქვეყნებისათვის. საერთო პოლიტიკური იდეოლოგიის ქვეშ გაერთიანებული ქალაქები ზიარ სივრცობრივ, ტერიტორიულ და პოლიტიკურ განფენილობაში ხასიათდებიან და თავსდებიან საერთო ნაციონალურ ნარატივში, როგორც, მაგალითად, საბჭოთა კავშირში შემავალი და საბჭოთა იდეოლოგიით თავსმოხვეული დასავლეთ ევროპის ქალაქები. მათ შორისაა, ქალაქი ბერლინი, რომელიც კედელმა გამიჯნა და განსაზღვრა ერთი კულტურული იდენტობის ქვეყნის ორი იდენტობა: დემოკრატიული და ტოტალიტარული, დასავლეთ და აღმოსავლეთ ბერლინი.

საბჭოთა სიმბოლიკით დეტერმინირებულები ქალაქები თავისდაუნებურად ექცევიან საერთო სიმბოლოურ შინაარსში. ნიშნების წარმოება განსაკუთრებული დატვირთვით კონსტრუირდა ტოტალიტარული მართველობის მოდელში, სადაც სიმბოლომ გააფორმა საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების შინაარსი და ადამიანის ფსიქო-სოციალური ყოფიერება.

2. ქალაქის იდენტობის თეორიული მახასიათებლები

ტერმინი „ადგილის-იდენტობა“ (place-identity) 1970-იანი წლების ბოლოდან გამოიყენება და წარმოადგენს ინდივიდის მიერ ადგილის მნიშვნელობის სტრუქტურირებას მე-კონცენფიაში და განიმარტება, როგორც „კონკრეტული ფიზიკური გარემოს, ასევე გარემოს ტიპების შესახებ მოგონებების, კონცეფციების, ინტერპრეტაციების, მოსაზრებებისა და ადგილთან დაკავშირებული გრძნობების ერთობლიობად (Proshansky ... 1983: 61), განსაზღვრავს მე-იდენტობას და გულისხმობს გარემოს აღქმასა და გააზრებას. ეს აღქმა და გააზრება შესაძლებელია დიფერენცირდეს ორგვარად: გარემოს შესახებ მოგონებები, ფიქრები, ღირებულებები, ექსპრესია და სხვადასხვა გარემოთა ურთიერთობა (სახლი, სკოლა და სამეზობლო) (Proshansky ... 1983: 25).

ადგილის იდენტობის მკვლევარი პროშენსკი განასხვავებს ადგილის იდენტობის ხუთ მთავარ ფუნქციას: ცნობა, მნიშვნელობა, ექსპრესიული-მოთხოვნა, ცვლილების შუამავლობა, შფოთვისა და თავდაცვის ფუნქცია, რომელთა ჩართულობით ადგილის-იდენტობა წარმოგვიდგება კოგნიტურ „მონაცემთა ბაზად“, რომლის მეშვეობითაც განიცდება ყველა ფიზიკური გარემო. მართალია, ადგილის-იდენტობის თეორია დეტალურად არ აღწერს სტრუქტურასა და პროცესს (როსი და ბრეიქვილი 2003), მაგრამ შეეხება „სქემატას“, სქემატურ ხატებს, რასაც ნაისერი (Neisser 1976) და პიაჟე (Piaget 1954) განიხილავენ, როგორც ფიზიკურ გარემოსთან დაკავშირებულ აღქმებსა და მოსაზრებებს, ადამიანებისა და ფიზიკური გარემოს ინტერაქციას, ბალანსისა და ჰარმონიის ძიებას ხალხსა და მათ მიერ რეკონსტრუირებულ გარემოს შორის.

ქევინ ლინჩი (Kevin Lynch 1984) გვთავაზობს ქალაქის ხუთ ძირეულ ნიშანს, თუ რა ქმნის ქალაქის ფიზიკურ გარემოს, ესენია: ქუჩები, გზები, ბილიკები, რკინიგზა, რომლებსაც დამკვირვებელი იყენებს ქალაქში გადასადგილებლად (Paths are the channels along which the observer moves. They may be streets, walkways, transit lines, canals, railroads); ნაპირები, კიდეები (Edges are the linear elements not used as paths by the observer. They are the boundaries and linear breaks in continuity: shores, railroad cuts, edges of development, walls); საშუალო ზომის ქალაქების ალქმა და გაცნობიერება (Districts are the medium-to-large sections of the city which the observer mentally enters “inside of”, and recognizable as having some common, identifying character); ქალაქის გზაჯვარედინები, კვანძები (Nodes are points, the strategic spots in a city into which an observer can enter, and which are the intensive foci to and from which he is traveling. They may be primarily junctions or concentrations) ქალაქის ღირსესანიშნაობები, მონუმენტები (Landmarks are another type of points-reference, but in this case the observer does not enter within them, they are external. They are usually a rather simply defined physical object: building, sign, store, or mountain (Lynch 1984).

ლინჩის მიხედვით, ქალაქის იდენტობა გაგებულია პერსონის მიერ ადგილის შეცნობის, ალქმისა და გახსენების პროცესად, თუ რამდენად შეუძლია მან იცნოს/შეიცნოს/შეიგრძნოს და გაიხსენოს, ასევე განასხვავოს ერთი ქალაქი სხვა ქალაქებისგან, როგორც გარკვეული თავისთავადი ხასიათის/სულის მქონე ლოკალური სივრცე. რელიგიური ადგილის არსის განხილვისას მიუთითებს საზოგადოებასა და ადგილს შორის მჭიდრო ურთიერთობაზე, რამდენადაც თითოეული აძლიერებს ერთმანეთის იდენტობას და განიხილავს ორი ინსტანციიდან: შიდა (insideness) და გარე (outsideness) ინსტანციებს. გარე ინსტანცია აღიქმება ტურისტის, მოგზაურის პოზიციიდან, ხოლო შიდა ინსტანცია, ქალაქის შიგნით განცდილი მდგომარეობაა, როდესაც ადამიანი გარშემორტყმულია ქალაქით და მოცულია მისით. ამდენად, ქალაქის იდენტობის კვლევა უნდა განხორციელდეს ამ ორი – გარე და შიდა პერსპექტივიდან (Relph 1976: 51) და წარმოჩინდეს ადამიანის გამოცდილებები, ემოციები, მეხსიერება, წარმოდგენა/წარმოსახვა, არსებული მდგომარეობა და განზრახვა, რომელიც შეიძლება იყოს ცვალებადი და ემსახურებოდეს ადგილის შეცნობას განსხვავებული გზებით (The experiences, emotions, memory, imagination, present situation, and intention can be so variable so a person can see a place in several distinct ways) (Relph 1976: 56).

ურბანული თეორიისა და ქალაქის კვლევის პარადიგმის მიხედვით, გარდა ფიზიკური გარემოს ნიშნებისა, ქალაქის იდენტობა დაფუძნებულია ადამიანის ინდივიდუალურ ბუნებაზე, ან ობიექტზე და ასევე იმ კულტურაზე, რომელშიც ის ცხოვრობს, იდენტობა არ არის სტატიკური და უცვლელი, მაგრამ ვარირებს ვითარებების და დამოკიდებულების ცვლილებების მიხედვით და განისაზღვრება რამდენიმე ძირეული მახასიათებლით: იერარქია, ექსპერიმენტულობა, უნიკალურობა, კოლექტიურობა, ინტიმურობა, დუალურობა, მთლიანობა, თაობათაშორისი განგრძობითობა, სულიერება, საკუთრება. ქალაქში მიმდინარე ისტორიული, ბუნებრივი და სოცო-კულტურული ინტერ-

აქცია ურბანულ სივრცეში აყალიბებს იდეას ადგილის შესახებ. უნიკალური, ურბანული ხასიათი მნიშვნელობა და ვითარდება თაობიდან თაობამდე გრძელვადიან პერსპექტივაში მოზინადრების ცხოვრების სტილთან, მათ კულტურულ იდენტობასთან, ტრადიციებთან, ენასთან და რელიგიასთან კორელაციაში. რელფის მიერ ადგილის იდენტობა განსაზღვრულია სამი ძირითადი კონცეპტით: ფიზიკური თვისებები/გარეგნული მხარე, აქტივობები/ფუნქციები და სიმბოლო/ნიშანი (Relph 1976:29).

გარდატეხის ქალაქის იდენტობის კვლევა გარე და შიდა ინსტანციების გარდა აჩენს მესამე პერსპექტივას, რომელიც გულისხმობს ქალაქის ხელახალ შეცნობა/აღქმის პროცესს, იდენტობის რეკონსტრუქციას და ტრანსფორმაციას, „მე“ კონცეფციის მიმართებას შეცვლილ პოლიტიკურ რეალობასთან, რადგან გარდატეხის ეპოქის ადამიანმა ერთ დღეს „მშვიდობით, ლენინ!“ ფილმის პერსონაჟის მსგავსად, სრულიად შეცვლილ პოლიტიკურ რეალობაში გაიღვიძა და იძულებული გახდა, ხელახლა შეეცნო ის ქალაქი, რომელშიც იშვა და გაიზარდა.

ამდენად, გარდატეხის ქალაქის კვლევისას გაზიარებულია ქვეინ ლინჩის მიერ შემუშავებული ქალაქის ფიზიკური გარემოს ერთ-ერთი მთავარი მსაზღვრელი: ღირშესანიშნაობები, მონუმენტები, ნიშნები. კვლევისას წარმოვაჩინო სიმბოლოს მნიშვნელობას, როგორც გარდატეხის ქალაქის იდენტობის პარადიგმის ძირითად საყრდენს და ასევე, ვიზიარებთ რალფის (Relph 1976:56) მიერ ქალაქში ადამიანის მიკუთვნებულობისა და მისი ექსპრესულობის წარმოებას მოცემულ დროსა და სივრცეში. ქალაქის იდენტობის კვლევისას კი ვამატებთ მესამე ინსტანციას, როგორც ქალაქის იდენტობის რღვევისა და ხელახალი შეცნობა/გააზრების, იდენტობის დაძლევის პერსპექტივას.

3. სიმბოლოს გაუჩინარება და იდენტობის ძიება

აღმოსავლეთ გერმანიაში სოციალიზმის დამყარების შემდეგ შექმნილი ლიტერატურული პროდუქცია მკაცრი ცენზურისა და კომუნისტური ნომენკლატურის მიერ იყო კონტროლირებული. შესაბამისად, ბერლინის კედლის ნგრევისა (Mauerfall) და გერმანიის გაერთიანების (Einheit) შემდეგ გარდატეხის ლიტერატურამ ათეული წლების განმავლობაში დაფარული და დაგროვილი ისტორიის გამომზეურება დაიწყო.

ტერმინი გარდატეხის ლიტერატურა (Wendeliteratur) თავდაპირველად, როგორც ზეპირ, ასევე კრიტიკულ წერილებში, დროითი ცვლილების ამსახველი ტექსტების აღსანიშნად გამოიყენებოდა. მას შემდეგ, რაც 1995 წელს ფოლკერ ვედეკინგმა (Volker Wehdeking) თავის მონოგრაფიას “Wende” vier “Portalromane zur Vereinigungs problematik” უწოდა და გააერთიანა 1991-1993 წლებში დაწერილი სამი რომანი, „გარდატეხის ლიტერატურამ“, როგორც ლიტერა-

ტურის პროცესის აღმნიშვნელმა, დამკვიდრება დაიწყო, მოიცვა გერმანიის გაერთიანების პროცესში საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა დონე და ლიტერატურის სამივე ჟანრი.

90-იან წლებში აღმოსავლეთ გერმანიაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესები უცხო არ იყო საბჭოთა ხელისუფლების ქვეშ იძულებით გაერთიანებული ქვეყნებისთვის, კერძოდ საქართველოსთვის. საქართველოს დედაქალაქ თბილისში 1989 წლის 9 აპრილს მასიურ გამოსვლებსა და დემონსტრაციებში გადაზრდილი ანტისაბჭოთა პროტესტი სისხლის ღვრით დასრულდა, ორი წლის შემდეგ, 1991 წლის 9 აპრილს, იმავე დღეს, საქართველოს დამოუკიდებლობა ოფიციალურად გაფორმდა. ამდენად, საქართველოსა და აღმოსავლეთ გერმანიის დედაქალაქებში ბერლინსა და თბილისში, ისევე როგორც სხვა პოსტსაბჭოთა ქალაქებში, მიმდინარე პროცესები ერთი პოლიტიკური სივრციდან მეორე, ახალ რეალობაში გადასვლით აღინიშნა. დამოუკიდებლობის მოპოვების მიუხედავად, პროცესი მეტნაკლები დრამატულობით განვითარდა, როგორც პოლიტიკურ, ასევე ისტორიული კუთხით, „ყველაზე მტკივნეული ადამიანებისთვის აღმოჩნდა ის, რომ მათთვის დაირღვა იდეებისა და იმედების სისტემა, მითი, რომელზეც ისინი აფუძნებდნენ თავიანთ მსოფლმხედველობას, პიროვნული, თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების პერსპექტივებს. ეს მსოფლმხედველობრივ – იდეოლოგიური სისტემა, რომელიც საბჭოთა ბელადების მიერ ამდენად დიდი ძალისხმევითა და სისხლიანი მსხვერპლის ფასად იყო შექმნილი, ათწლეულების მანძილზე მართლაც წარმოადგენდა ხალხის ცნობიერების საფუძველს“ (ნიფურია 2016: 92).

პოლიტიკურმა ცვლილებამ, საბჭოთა ნარატივის დასასრულმა, წლების განმავლობაში დაფუძნებული სოციალური მოდელის რღვევა განაპირობა, რაც არანაკლები ტრამეზულობითა და დრამატულობით აისახა პოსტსაბჭოთა ადამიანების ცხოვრებაში, მათ გარშემო და მათში დეკონსტრუირდა სოციალური ყოფის მოდელი, რომელშიც ადამიანებს უნდა გაეგრძელებინათ ცხოვრება და პოლიტიკურად ტრანსფორმირებული სივრცეში ეშვათ ახალი ადამიანი. საბჭოთა ადამიანები გარემოსთან მაინდენტიფიცირებელი ნიშნებით დებორიენტირებულები და გაუცხოებულები ცდილობდნენ გადარჩენას ახალ დროში. შესაბამისად, გასაკვირი არ არის, რომ კოლექტიური იდენტობის დაძლევა გარდატეხის ადამიანის მთავარ საზრუნავად იქცა, ხოლო ლიტერატურაში კი, დომინანტურ ტენდენციად რეფლექსირდა.

იდენტობის ფორმირების კვლევისას თეორიული მახასიათებლები გვაძლევს საშუალებას წარმოვაჩინოთ ფიზიკური გარემოს (გეოგრაფიული, არქიტექტურული) „გაქვავებული“ ნიშნების თანხვედრა ადამიანების პერსონალურ თუ კოლექტიურ ინტერაქციასთან კულტურულ-ისტორიულ პროცესში და გამოვკვეთოთ პოსტსოციალისტური, იგივე გარდატეხის ქალაქის იდენტობა, რადგან გარემო, რომელშიც რომანი პერსონაჟები ცხოვრობენ ტოტალიტარულია, იწყება საბჭოთა კავშირის იმპერიულ სივრცეში საზოგადოებრივ-კულტურული მოღვაწეობით და სრულდება საბჭოთა

კავშირის დაშლით, 9 აპრილის ტრაგედიის დრამატული და ტრაგიკული ლამით. პერსონაჟების ნაწილისთვის საბჭოთა სივრცეში შემოსაზღვრული სამოქმედო არეალი ჩაკეტილი სივრცეა და მათი მცდელობა, სწორედ ამ მყარად ნაშენები ზღუდის ჩამოშლისკენაა მიმართული, ნაწილი შეგუებულია საბჭოთა მოქალაქის საარსებო მოდელს, ისინი არ აღიარებენ ეგზისტენციას განსხვავებული სისტემის შიგნით, თუმცა ტოტალიტარული მართველობის სიმძაფრე თითოეული მათგანის სოციალურ ყოფიერებამდე აღწევს და მათი ღირებულებების განმსაზღვრელად და „მეს“ მაიდენტიფიცირებლად გვევლინება.

სოციალური იდენტობა დამოკიდებულია იმ ჯგუფის ან პირების თვისებებზე, რომელსაც მიეკუთვნება ადამიანი ან რომელთანაც აქვს პოზიტიური მიმართება, როგორც არის: ეროვნება, კულტურა, რელიგია, ოჯახი, სამეზობლო და ა.შ. სოციალურმა იდენტობამ, რომელსაც ვიძინთ ჩვენ, როგორც ჯგუფის წევრები, შესაძლოა გამოიწვიოს ჯგუფური ქცევა, ნებისმიერ კონკრეტულ სიტუაციაში ინდივიდისთვის მნიშვნელოვანია მეკონცეპტის სხვადასხვა კომბინაციები, რაც ქმნის განსხვავებულ მე-ხატებს და განსაზღვრავს მიკუთვნებულობას ამა თუ იმ სოციალურ სივრცესთან, ან კოლექტივთან. საბჭოთა იდეოლოგიით ნასაზრდოები ცნობიერება კი უპირველესად ეფუძნებოდა ნიშნებსა და სიმბოლოებს და ამყარებდა საბჭოთა მოქალაქის უპირატესობის განცდას. საბჭოთა სიმბოლოში იყო გაცხადებული საბჭოთა მოქალაქის კოლექტიური ძალისხმევა და საერთო იდეოლოგიური „მე“ ხატების ცნება.

თავდაპირველად, ძველ საბერძნეთში, „სიმბოლო“ მრავალი მნიშვნელობით გამოიყენებოდა. სახელმწიფო, საზოგადოებრივ თუ რელიგიურ ჯგუფებს, პარტიებს, გაერთიანებებს ჰქონდათ თავიანთი, ერთმანეთისგან განმასხვავებელი ნიშნები (ლეთოდიანი 2009). ძველ ბერძნულ ტექსტებში სიმბოლო ყოველთვის გაიაზრებოდა, როგორც რაღაც ორი საწყისის სინთეზი და არა რაღაცის სიმბოლო. ავერენცევი მიჩნევდა, რომ სიმბოლო დისკურსული მნიშვნელობის მითოსური ბუნების მატარებელია და მისი შინაარსი სიმბოლოს ფორმისა და არსის ერთიან აღქმაშია გამყლავებული (ავერენცევი 2001: 159), მირჩა ელიადე სიმბოლოს განიხილავს, როგორც რეალობას, რომლის მნიშვნელობით ადამიანი აწესრიგებს სივრცეს (ელიადე 1999: 407). ამდენად, სიმბოლოს მრავალმხრივობა, ფორმისა და შინაარსის სინთეზური გაგება რეალობის აღქმაში გვეხმარება. სიმბოლოს გააზრება, აღქმა დამოკიდებულია აღმქმელზე, როგორც განმცდელსა და განმმარტელებზე (კუპერი). „სიმბოლო ადამიანის ცნობიერებას აკავშირებს კულტურულ ცხოვრებასთან. მასში აკუმულირდება გარკვეული საზოგადოებრივი ერთობის ცხოვრებისეული გამოცდილება, ამავე დროს იგი ასრულებს საკომუნიკაციო – ინფორმაციულ ფუნქციას, რადგან მას შესწევს უნარი იდეებისა და რიტუალების ურთიერთგაცვლისა, როგორც შიდა, ასევე ინტერკულტურული კონტაქტების დონეზე“ (ლეთოდიანი 2009). „სიმბოლოები კულტურის მეხსიერების მნიშვნელოვან მექანიზმს წარ-

მოადგენენ, მათ გადააქვთ ტექსტები, სიუჟეტური სქემები და სხვა სემიოტიკური წარმონაქმნები მისი ერთი პლასტიდან მეორეში. სიმბოლოთა კონსტანტური რიგები, რომელნიც კულტურის დიაქრონიას მსჭვალავენ, გარკვეულწილად, თავის თავზე იღებენ ერთიანობის მექანიზმთა ფუნქციას: კულტურის მეხსიერების საკუთარ თავზე განხორციელებით, ისინი მას იზოლირებულ ქრონოლოგიურ პლასტებად დაშლის საშუალებას არ აძლევენ. ერთიანობა, რომელიც ემყარება დომინანტურ სიმბოლოთა ჯგუფს და მათი კულტურული სიცოცხლის ხანგრძლივობას, გარკვეულწილად, განსაზღვრავს კულტურათა ნაციონალურ და არეალურ საზღვრებს“ (ლოტმანი 2010).

ამდენად, სიმბოლოს ძირითადი ნიშანია შინაარსისა და ფორმის ურთიერთშერწყმა და სიმბოლოს, როგორც კულტურათა ნაციონალური არეალის განსაზღვრა, პიერ ბურდიე სიმბოლოს სოციოლოგიის კვლევისას ყურადღებას ამახვილებს სიმბოლოს კულტურულ მნიშვნელობაზე, რომელიც გამოხატავს ერთი ერის, ეპოქის, ან კონკრეტული კლასის კულტურის გაგებას, ხსნის კულტურულ მახასიათებლებს აღქმის საშუალებით, რომლებაც გვთავაზობენ ნიშნები და სიმბოლოები (Bourdieu 1974:128).

სიმბოლოს იმპერიალისტურ ქვეყნებში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მაგალითად, მნიშვნელოვან ნაგებობებზე გამოსახული გერბები, სკვერებში აღმართული საბჭოთა სიმბოლიკის მატარებელი სკულპტურული ძეგლები, უცნობი ჯარისკაცის საფლავები და მათ საფლავებზე მარადიული ცეცხლი. საბჭოთა ბელადების სახელობის საგანმანათლებლო ცენტრები, ინსტიტუციები. მიმოქცევაში არსებული ფულადი ერთეულები საბჭოთა სიმბოლიკითა და ბელადის სახეებით, სკოლის მოსწავლეების წითელი ყელსახვევები და სამკერდე ნიშნები, პიონერებსა და კომკავშირში მიღების ცერემონია-რიტუალები, საბჭოთა სიმბოლიკით გაჯერებული ფიზიკური და სოციალური გარემო საბჭოთა ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი იყო, მათ სოციალურ ყოფას განსაზღვრავდა და ადამიანების როგორც კოლექტიურ ქმედებას, ასევე მათ კოლექტიურ ცნობიერებას აწესრიგებდა, რაც ავტომატურად უპირისპირებდა მის ოპოზიციურ მდგომარეობას, ინდივიდუალიზმის რეპრეზენტაციას. თითოეული სოციალური იდენტობის მაორგანიზებელი ლოკალური სივრცე სახლი, სკოლა, უნივერსიტეტი, ქუჩა, სკვერი, მოედანი საბჭოთა სიმბოლიკით კოდირებული აღწევდა ადამიანის გონებაში და რთავდა მას კოლექტიური ზეიმის და მანიფესტების ფერხულში, რაც საბჭოთა ადამიანს მუდამ საბჭოთა სიმბოლიკის შინაარსში ამყოფებდა, რადგან თითოეული ადღუმი, სწორედ საბჭოთა მოქალაქის უპირველესი დანიშნულების გააზრებას, კოლექტიურ მარშში მასის კუთვნილებასთან ზიარებას და საბჭოთა ბელადების თავყანისცემას ემსახურებოდა. ამადენად, გასაკვირი არ არის, რომ 90-იანი წლებში გარდატეხა, საბჭოთა ცნობიერების გამოთავისუფლების პროცესი სწორედ ბელადების ძეგლების დაცემით, გულმკერდიდან საბჭოთა სიმბოლიკის ჩამოხსნით და ადღუმების დასასრულით დაიწყო, „ხმაურიანად და თვალსაჩინოდ, აქციების სახით იყო განხორციელებული საბჭოური იდე-

ოლოგიის/კულტურის სიმბოლოების, მონუმენტების დამხობა და გამოდევნა საქართველოს ურბანული ლანშაფტიდან“ (ნიფურია 2016: 49), ქალაქის ურბანულმა სივრცემ დაიწყო დეკორატიული და საბჭოთა წარსულისგან გათავისუფლება.

საბჭოთა წარსულისგან კოლექტიური გათავისუფლება დაიწყო ქალაქის ცენტრალურ მოედნებზე თავშეყრითა და დემონსტრაციებით, მიტინგებითა და სახალხო პერფორმანსებით. ქალაქის იდენტობის მკვლევრები, საგანგებოდ ამახვილებენ ყურადღებას ქალაქის სკვერებსა და მოედნებზე, როგორც ურბანული სივრცის სიმბოლურ ნიშნებზე, რომლებიც ქმნიან ქალაქის იდენტობას. ქალაქის მთავარი, ცენტრალური მოედნები არიან იდენტიფიცირებულები თავიანთი ქალაქების იდენტობასთან და აძლიერებენ მიკუთვნებულობის განცდას მათ გამომყენებლებთან და მომხმარებლებთან (Relph 1976: 147).

მთავარი ელემენტი რაც ქალაქს აქცევს ქალაქად და აჩვენებს მის მახასიათებლებს არის ქალაქის მოედნები. პირველად რაც ადამიანს თავში მოსდის ქალაქებთან დაკავშირებით არის ქალაქის მთავარი, ცენტრალური სკვერები და მოედნები (Yeşil, Akköse 2018). არსებობს გარკვეული ასპექტები, რაც ყველა ქალაქმა დაამკვიდრა წარსულიდან აწმყოში. ქალაქები განიცდიან ცვლილებებს და ტრანსფორმაციებს გამუდმებით, ისინი გავლენას ახდენენ და იწვევენ ინდივიდების ცვლილებებს მთელი სოციალური, ეკონომიკური და კულტურული მოდელით (Erdönmez, Çelik 2017). ადგილზე მიკუთვნებულობის გრძნობა არის ადამიანის მოთხოვნილებების ძირეულ საჭიროებებში და ამ გრძნობის ქონა დამოკიდებულია ამ ადგილის სიმბოლურ, იდენტობის და სივრცულ მახასიათებლებზე (Kart Aktaş, Çınar 2018). მაგალითად, გმირთა მოედანი ბუდაპესტში. უნგრელი გმირების გამოცდილებები, რომლებიც ისტორიის განმავლობაში იქცნენ ამ მოედნის სიმბოლოდ. თითოეული მოვლენა განაპირობებს მოედნის, სკვერის, პროსპექტის სიმბოლურ ფორმირებას, რომლებიც არიან მთავარი პოლიტიკური მოვლენების ცენტრში. პოლიტიკური გამოცდილების მატარებელი მოედნები აძლიერებენ თაობების კავშირს წარსულთან და ქმნიან ალტერნატიულ ურბანულ მეხსიერებას. გარდატეხის ლიტერატურაში ქალაქის ცენტრალურ მოედნებს, მაგ. ბერლინში ალექსანდრეპლაცს და თბილისის ყოფილ ლენინის მოედანს, ახლა კი გმირთა მოედანს, ასევე რუსთაველის პროსპექტს, ცენტრალური როლი და სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს გარდატეხის ქალაქის იდენტობის კვლევის საკითხში. ქალაქის მთავარ მოედნებზე მიმდინარეობდა პოლიტიკური გარდატეხის კოლექტიური ინტერაქცია, დემონსტრაციები და მიტინგები. გარდატეხის ლიტერატურაში გარდამავალი ეტაპი, ბერლინის კედლის რღვევა და 9 აპრილის დამოუკიდებლობის აქტი რეფლექსირდა სამი დროითი ფაზით: მზადება გარდატეხისთვის, გარდატეხა და გარდატეხის შემდგომი პერიოდით. სამივე დროითი ფაზა მოიცავს თაობამ, რომელიც „საბჭოთა გარემოში დაიბადა და ალიზარდა, მაგრამ სრულიად განსხვავებულ, პოსტსაბჭოთა რეალობაში მოუწია ცხოვრების გაგრძელება. ისტორიამ არ დაინდო ეს თაობა: სამოქალაქო და ქვეყანათაშორისი ომები,

ეთნიკური დაპირისპირებანი მსხვერპლი, სიბნელე, შიმშილი, უკიდურესი გაჭირვება – ყველა ეს უბედურება ერთბაშად დაატყდა თავს საბჭოური წესების პირობებში აღზრდილ ახალგაზრდებს და რადიკალურად შეცვალა მათი სამომავლო გეგმები, იმედები, ილუზიები... ეროვნული დამოუკიდებლობის, სიტყვისა და ფიქრის თავისუფლების ესოდენ ნანატრმა გზამ უდიდეს ადამიანურ ტკივილზე, სევდასა და მიუსაფრობაზე გაიარა“ (რატიანი 2015: 188).

ოთარ ჭილაძის რომანში გარდატეხა სწორედ 9 აპრილით შემოდის და გვამცნობს იმპერიის დასასრულს, რომელსაც გაცილებით ადრე წინათ-გრძნობდა აველუმი „ვიდრე მისი მეტოქე იმპერია საკუთარი კანიდან გადმოძრომას დაიწყება, ვიდრე თბილისში, რუსთაველის პროსპექტზე, მთავრობის სახლის წინ, სანიმუშოდ დასჯიდა უიარალო დემონსტრანტებს“ (ჭილაძე 2016: 246). ერის ლოსტის *Nikolaikirche* (1995) და მარტინ იანკოვის *Das Verschwinden einer Himmelsrichtung* (1999) გარდატეხის ლიტერატურის რომანებია. მოქმედება პოლიტიკური გარდატეხების ფონზე მიმდინარეობს. პერსონაჟები ახალგაზრდა ადამიანები არიან, რომლებსაც აღარ სჯერათ სოციალისტური უტოპიის და აქტიურად ერთვებიან გერმანიის გაერთიანებისათვის გამართულ დემონსტრაციებში. შემთხვევითი არ არის, ვოლფგანგ ბეკერის ფილმის „Good Bye, Lenin“ ბოლო კადრი, ლენინის ძეგლის გატანა. ქალაქის ფიზიკური გარემოს პოლიტიკურმა ორიენტირმა დატოვა ქალაქი, გარდატეხის ქალაქში დაცვა საბჭოთა იდეოლოგიის სიმბოლო. მართალია, დემონსტრაციების, გამოსვლებისა და მიტინგების შედეგი მიღწეულია, ბერლინის კედელი დანგრეული, საქართველოს დამოუკიდებლობა აღდგენილი, ლენინის ძეგლი გატანილი, მაგრამ საერთო იდეა – პოლარიზებული, რადგან ტრავმულობის განცდას გარდატეხის ქალაქში სწორედ საბჭოთა იდეიდან, სიმბოლოს შინაარსიდან გამოსვლა ამძრავრებს, რაც წარმოშობს ახალ იმედს მიკედლებულ „მე“-ს, რომელიც ხშირად სასონარკვეთილი და იმედგაცრუებულია.

ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპაში სოციალიზმიდან მოყოლებული 1990-იან წლებში ძირითადი ფოკუსი გადავიდა ქალაქებზე, რომ მოესროლათ წარსული მემკვიდრეობა და სოციალისტური იდენტობა. სწორედ სიმბოლური ნიშნებითაა შენარჩუნებული ფიზიკურ გარემოში ქალაქის იდენტობა ვოლფგანგ ბეკერის ფილმი „Good Bye, Lenin!“ და სიმბოლური ნიშნებით ირღვევა იდენტობა აკა მორჩილაძის რომანში „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, სადაც „მაგნამ“ ჩაანაცვლა „კოლხეთი“ და განსაზღვრა ადამიანის ინტერაქცია ქალაქში. რომანის პროტაგონისტი, დილით ადრიანად გაღვიძებული და სიგარეტის საძიბლად თბილისის ქუჩებში მიმავალი ზაზა ამბობს კიდევ: „ეს „მაგნა“ ხომ პირდაპირ ეპოქის სიმბოლოა ლამის კომუნიზმის დასასრულის მაუწყებლად შემოვიდა თბილისში. შეიძლება პირდაპირ დავარქვათ ეპოქა „მაგნა“ (Morchiladze 2011: 1). დასავლეთთან კავშირი და იქ ყოფნის სურვილი ზაზას თხრობასაც რეფრენივით გასდევს და ხშირად ათქმევინებს: „ნიცაში მინდა!“, თუმცა ვერ მიდის, გაუგებრობას და შემთხვევითი კრიმინალის მსხვერპლი ხდება. იარაღი, მკვლელობა, აგრესია, ძალაუფლების, ავტორიტეტის მოპ-

ოვებისა და ადგილის დამკვიდრებისთვის ბრძოლა 90-იანი წლების ქალაქური ცხოვრების ფორმა და საზრუნავია.

ვოლფგანგ ბეკერის ფილმი „Good Bye, Lenin!“ ბრენდებისა და საბჭოთა სიმბოლოების საშუალებით შენარჩუნებულ იდენტობას ეხება, როდესაც საბჭოთა წარმოების მარკებისა და ბრენდების პროდუქტებით, საბჭოთა სიმბოლოების გამოყენებით ცდილობენ გაუმყარონ სოციალისტურ წარსულთან მიკუთვნებულობა ფილმის მთავარ პერსონაჟს, რომელიც ინსულტის შემდეგ პოსტ-საბჭოთა ბერლინში იღვიძებს. დედის კრიტიკულ-ემოციურ ბუნებას შვილი განსაკუთრებულად უფროთხილდება და ცდილობს, ფსევდო ნიშნებითა და მარკებით, წარსულის ილუზიური გარემოს შექმნას, რადგან მას გულწრფელად სწამს სოციალისტური მომავლის. ბუნებრივია, დედა, დამოუკიდებლად ვერ შეძლებდა გარდატეხის მიჯნის დაძლევას, რომ არა ალექსი, რომელმაც რამდენიმე თვის განმავლობაში წარსულში აცხოვრა და სწორედ, ფილმის ამ ტრაგიკომიკურ ნაწილში ცხადად იკვეთება საბჭოთა და დასავლურ სიმბოლოთა პლასტები, როგორც ფიზიკური გარემოს (არქიტექტურა, მონუმენტები, სიმბოლოები), ასევე საზოგადოების სოციალური ინტერაცია, მათი თამაში ძველი და ახალი დროის გასაყარზე. ფილმი „Good Bye, Lenin!“, წარსულის ნოსტალგიადაც განიხილება, როდესაც ადამიანები ვერ ეთხოვებიან და აქვთ წარსული ქალაქის, ადამიანების, ცხოვრების სტილის, საკვები პროდუქტების ნოსტალგია.

ამდენად, ფსევდო-მარკირებით, სიმბოლოებითა და საბჭოთა ნიშნებით, ან ინარჩუნებენ საბჭოთა ქალაქის იდენტობას, ან პირიქით, დასავლეთიდან შემოჭრილი სიგარეტისა და კოკა-კოლის სიმბოლოებით წყვეტენ საბჭოთა წარსულთან კავშირს.

ვოლფგანგ ბეკერის ფილმისგან განსხვავებით აკა მორჩილადის „ფალი-აშვილის ქუჩის ძაღლებში“ პოსტსოციალისტური ეპოქის დასაწყისის ნიშნები პირველივე ამბიდან ჩნდება, როდესაც დილით გაღვიძებული ზაზა ნიცაზე ფიქრს იწყებს და იქ ყოფნის სურვილს გამოთქვამს „ნიცაში მინდა“. ნიცა და საერთოდ, შავი ზღვის იქით მდებარე „რკინის ფარდით“ დისტანცირებული სამყარო სწორედ 90-იან წლებში ახდენილი ოცნებაა, რომელსაც ახალგაზრდა თაობა სამოქალაქო ომით, უშუქობითა და „ჩამოგრძელებული სიფათებით“ შეხვდა. მეორე ნიშანი, რაც დასავლეთთან კავშირის აღდგენას ცხადჰყოფს, სიგარეტი „მაგნაა“. პროტაგონისტი გაღვიძებისთანავე იწყებს სიგარეტის მოსაპოვებლად „ბრძოლას“, „მაგნა“ – „ეპოქის სიმბოლო და კომუნიზმის დასასრული“, მაგნამ ჩანაცვლა კომუნისტურ ეპოქაში ღირებული „კოლხეთი“ თუ „ყაზბეგი“. ბრენდისა და რეკლამის შემოსვლა სოციალურ ტრანსფორმაციასა და პოლიტიკურ პროექტებთან ასოცირდება. „მაგნას“ ბრენდს პოსტსოციალიზმის ხანის მეტასიმბოლოდ იაზრებს ამერიკელი ფილოლოგი და ანთროპოლოგი პოლ მანინგი, რომელიც თავის კვლევას „მაგნას“ ეპოქა: ბრენდის ტოტემიზმი და წარმოსახვითი გარდასახვა სოციალიზმიდან პოსტ-სოციალიზმამდე საქართველოში“ მთლიანად აფუძნებს ნაწარმოებში წარმოდგე-

ნილ სიგარეტის ბრენდების კონტექსტურ ანალიზს. ბრენდი არაა კონკრეტული პროდუქტის სიმბოლო, როდესაც საუბარია „კოკა-კოლაზე“ ან „მაკდონალდსზე“, იგულისხმება არა მხოლოდ უაღკოჰოლო სასმელი ან სწრაფი კვება, არამედ საქმე გვაქვს ვესტერნიზაციასა და ამერიკანიზაციასთან, სიმბოლო, მარკა, ნიშანი გაგებულია და განსაზღვრავს ქვეყნის სოციაურ-პოლიტიკურ იდენტობას. პოსტსოციალისტური ქალაქი ცდილობს ურბანული სივრციდან წარსულის ნიშნების განდევნას, შემოაქვს ახალი ნიშნები, რომელსაც ანაცვლებს საოცნებო მარკებითა და სიმბოლოებით. თუმცა, ეს ჩანაცვლება უმტივირებული არ არის, წარსულის ტრამპულობა, კოლექტიური ცხოვრების მოდელის რღვევა, დაეჭვება სოციალურ მიკუთვნება – მიჯაჭვულობის კონცეპტში, საკუთარ ეგზისტენციაში, გარდატეხის ქალაქთან მაიდენტიფიცირებულ ნიშნებია.

90-იან წლებში საბჭოთა სივრცემ ნიშნებისგან გათავისუფლება დაიწყო, ადამიანების ინტერაქციული მიმართება ფიზიკურ გარემოსთან გაუცხოვდა, ძირი გამოეცალა საბჭოთა ნიშნებზე დაფუძნებულ იდენტობას და ქალაქიც გადასხვაფერდა, შეიცვალა ყველასთვის, მათთვის ვინც ეგუბოდა და მათთვისაც, ვინც ვერ ეგუებოდა და იბრძოდა ცვლილებისა და დასავლური ღირებულებებისთვის.

ქრისტა ვოლფის გმირი, მოთხრობაში „Was bleibt“, გარდატეხამდე პერიოდს იხსენებს, სადაც ადამიანებს თვალთვალისა და ურთიერთდასმენის ფონზე დაკარგული ჰქონდათ ერთმანეთის ნდობა. რომანის მთავარი პერსონაჟი ყოველდღიურად აკვირდება ახალგაზრდა მამაკაცს, თუმცა დარწმუნებულია, რომ თვალთვალი საიდუმლოდ არ ხორციელდება და მასაც აკვირდებიან. ტექსტში წარმოდგენილია უშიშროების სამსახურის ფსიქოპათიური ზედამხედველობა, სადაც შიში წარმართავს ადამიანების ნებას, რაც გამანადგურებლად მოქმედებდა არა მხოლოდ პროტაგონისტზე, არამედ მის ირგვლივ მყოფ ადამიანების ჯგუფზე, „მათ ეშინიათ“ ყოველდღიურობის. საზოგადოების გახლეჩა და ურთიერთნდობის დაკარგვა ტოტალიტარული რეჟიმის სტრატეგიის ნაწილია, რადგან დისტანცირებული საზოგადოება, შიშჩამდგარი ცნობიერება მარტივად კარგავდა თვითმყოფადობის უნარს. ამბობს კიდევ რომანის ერთ – ერთი პერსონაჟი: „გაუცხოებული ვარ, ოთხი კვირაა დავდივარ უსახელო ქუჩებს შორის და უსახელო ქალაქში“. მათთვის გაუცხოვდა სამყარო, ვერ ცნობენ ქალაქს, სადაც იშვნენ, ქუჩებს სადაც „მე“ დაასახლეს. სწორედ, ამ დროს დგება მათი იდენტობის, „მე“ კონცეფტის თვითგადარჩენის, ხსნისა და განახლების აუცილებლობა: ხელახლა შეიცნონ მშობლიური ქალაქი და განსაზღვრონ ქალაქში თავიანთი ეგზისტენცია, ან დისტანცირდნენ და დატოვონ მშობლიური ქალაქი. ქრისტა ვოლფის მოთხრობის პროტაგონისტი, მოთხრობელი – მე ეძებს ახალ იდენტობას, ცდილობს თანაარსებობას და შელახული ღირსების აღდგენას ახალ პოლიტიკურ დროში.

ოთარ ჭილაძის „აველუმის“ გმირს კი „მშობლიური ქალაქიდან თავის დაღწევაზე მეტად, არაფერი რომ არ უნდოდა იმ წუთას ეს სრული სიმართლეა.

სხვათა შორის, სწორედ მაშინ გადაწყვიტა ფრანსუაზასთან გაქცევა. უფრო ზუსტად, შემთხვევით გაახსენდა უცებ ფრანსუაზასგან ჯერ კიდევ გასული წლის მიწურულში მიღებული და დღემდე უპასუხოდ დატოვებული მიპატიჟება, და ახლა, საკუთარ ქალაქში გზააბნეული, მგზნებარედ ეფიციებოდა გუნებაში უსინდისოდ დავიწყებულ ფრანსუაზას, აუცილებად რომ ისარგებლებდა ამ ბედნიერი შემთხვევით...“ (ჭილაძე 2016: 324). აველუმი თავადაც გაუცხოებულია ადამიანებისთვის, რომლებიც ძველებურად ველარ ხედავენ მისთვის ჩვეულ ადგილებში „გმირთა“ და „საზოგადო მოღვაწეთა“ შორის, მისთვის „აუტანლად მძიმეა მკვდარ ქალაქში ცხოვრება. მართლა მომკვდარიყო თითქოს ყველაფერი: ჰაერიც, წყალიც, პურიც, ხმაც, სახეც...“ (ჭილაძე 2016: 323). აველუმისთვის ქალაქი მოკვდა. დასახლებული რომანების თუ ფილმების პერსონაჟებმა დაკარგეს კომუნიკაცია საკუთარ ქალაქებთან, ისინი ან გარბიან, ან რჩებიან იმედგაცრუებულები და დემორალიზირებულები იწყებენ ახალ ცხოვრებას.

თეოდორ შთოერის ფილმი „ბერლინი, გერმანიაშია?!“ გარდატეხის შემდეგ პერიოდს ასახავს, სადაც მთავარ პერსონაჟს, მარტინ შულცეს, ციხიდან გამოსვლისას ბერლინის კედელი დანგრეული ხვდება. ციხიდან გამოსვლისთანავე ეკრანზე მონუმენტად ქცეული ტანკი ჩანს, როგორც წარსულის უფუნქციო ნარჩენი. მარტინი 11 წლის შემდეგ, მატარებლით მიემგზავრება ბერლინში ძველი დროებიდან შემორჩენილი, ციხიდან გამოყოლილი ტელევიზორით, ის ერთადერთი ნივთია, რომელიც დროში გადმოყვა და თავისდაუნებურად იქცა ახალ იდენტობაში გამავალ ყავლგასულ სიმბოლოდ. მარტინ შულცე ბერლინის პოლიტიკურ-კულტურული ცხოვრების იმპლიკაციების ფონზე დამკვიდრებას და ახალი ოჯახურის ცხოვრების აწყობას იწყებს. ქალაქში ჩასულს სამგზავრო ბილეთის ყიდვისთანავე ეწყება ნიშნებსა და ქმედებებს შორის უთანხმოება. ფულის ერთეული შეცვლილია, ქალაქის ფიზიკური ნიშნები გადასხვაფერებული. ტრანსპორტიდან აკვირდება გადაღებულ სახლებს, მშენებარე ბინების არაბუნებრივ არქიტექტურას, კოკა-კოლას რეკლამას სავაჭრო ცენტრზე, სასტუმროს მისი საცხოვრებელი სახლის გვერდზე, ისინი დინამიურად ენაცვლებიან ერთმანეთს და ქმნიან ახალი ქალაქის იერსახეს და იდენტიფიცირდებიან შეცვლილ გარემოსთან. მარტინს სურს დაივიწყოს წარსული, მოიპოვის მისთვის უცნობი შვილის სიყვარული და დაიბრუნოს გათხოვილი ცოლის ნდობა. მიუხედავად ძალისხმევისა, წარსული ნასამართლეობის გამო, ის ვერ იღებს ტაქსის მძღოლის მოწმობას, ამასთან კარგავს სამუშაოს, რომელიც მისი მეგობრის არალეგალური ბიზნესია და საბოლოოდ ხელმოცარული ენარცხება ახალ დროში წარსულისგან კუთვნილი მარკირებული ნიშნით.

ამდენად, სიმბოლოს განდევნა ქალაქის ფიზიკური და ინტერაქციული გარემოდან არღვევს დიალოგურ კავშირს და აცლის იმანენტურ შინაარსს ადამიანის ცნობიერებაში კოდირებულ *მე-კონცეფტს*, რომელიც მიისწრაფვის ახალი გარემოში დაძლიოს წარსული ტრავმულობა და სოციალური იდენტობა. 90-იანი წლებიდან დეკოდირებულია სიმბოლური კავშირი გარემოსთან,

გამოთავისუფლებულია სივრცე, თუმცა შენარჩუნებულია შინაარსი, რაც გაუცნობიერებლად წარმოშობს სუბიექტში გარე სამყაროსთან კონფლიქტს და აუცხობებს მას ქალაქში ტრანსფორმირებულ რეალობასთან.

დამონშებანი:

- Averintsevi. *Sitq'va Ghvtsa, Sitq'va Adamianisa*. Tbilisi: Sakartvelos Metsnierebata Akademiis gamomtsemloba, 2004 (ავერენცევი. *სიტყვა ღვთისა, სიტყვა ადამიანისა*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 2004).
- Birol. *An Identity of a City and an Evaluation on the Kervansaray Hotel*. Arkitekt Magazine, November-December, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Ch'iladze Otar. *Avelumi*. Tbilisi: gamomtsemloba "aret'e", 2016 (ჭილაძე ოთარ. *აველუმი*. თბილისი: გამომცემლობა „არეტე“, 2016).
- Grub, Frank Thomas: „Wende ” und “ Einheit ” im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Berlin: 2003.
- Eliade. *Mitis Asp'ekt'ebi*. Tbilisi: Ilias sakhlemts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2009 (ელიადე. *მითვის ასპექტები*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009).
- Erdönmez, E., Çelik, F. *Public space relations in urban space*. Kültür Envanteri, 2017.
- Heidegger, M. *Identity and difference*. New York: Harper and Row, 1969.
- Letodiani Ana. “Simbolos Gaazrebitvis”. *Sjani*, 11. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2011 (ლეთოდიანი, ანა. „სიმბოლოს გააზრებისთვის. *სჯანი*, 11. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011), http://press.tsu.ge/data/image_db_innova/Disertaciebi/ana_letodiani.pdf
- Lot'mani, I. *Simbolo K'ult'uris Sist'emashi*. Mtargmneli Tamar Berek'ashvili. (ლოტმანი, ი. *სიმბოლო კულტურის სისტემაში*. მთარგმნელი თამარ ბერეკაშვილი. <https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/02/იური-ლოტმანი-სიმბოლო-კულ/>)
- Lynch, Kevin. *The Image of The City*. Cambridge: The MIT Press, 1960.
- Maningi P'ol. “Magnas” Ep'oka: Brendis T'ot'emizmi da Ts'armosakhviti Gadasvla Sotsializmidan P'ost'-sotsializmande Sakartveloshi. Tbilisi: gamomtsemloba “erovnuli mts'erloba”, 2009 (მანინგი, პოლ. „მაგნას“ ეპოქა: ბრენდის ტოტემიზმი და წარმოსახვითი გადასვლა სოციალიზმიდან პოსტ-სოციალიზმამდე საქართველოში. თბილისი: გამომცემლობა „ეროვნული მწერლობა“, 2009).
- Morchiladze, Aka. *Phaliashvili Street Dogs*. Tbilisi: :Bakur Sulakauri”, 2011.
- Neisser, U. *Cognition and Reality*. San Francisco: Freeman, 1976.
- Piaget, J. *The Construction of Reality in the Child*. New York: Basic Books, 1954.
- Proshansky, H. M., Fabian, A. K., & Kaminoff, R. (1983). *Place-identity: Physical world socialization of the self*. Journal of Environmental Psychology, 3(1), 1983, 57–83.
- Rat'iani Irma. *Kartuli Mts'erloba da Msoplio Lit'erat'uruli P'rotsesi*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2015 (რატიანი, ირმა. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015).

- Renfrew, C. *The City through Time and Space: Transformations of Centrality*. In *The Ancient City: New Perspectives on Urbanism in the Old and New*, 2008.
- Relph, E. *Place and placelessness*. London: Pion, 1976.
- Speller, G., Lyons, E., & Twigger-Ross, C. *A community in transition: The relationship between spatial change and identity processes*. *Social Psychological Review*, 4(2), 2002, 39-58.
- Taylor, C. *The sources of the self: The making of the modern identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- Ts'ipuria B. *Kartuli T'ekst'i Sabch'ota/P'ost'modernul K'ont'ekst'shi*. Tbilisi: Ilias sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2016 (წიგურია ბ. ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016).
- Twigger-Ross, C.L./ Uzzel, D.L. *Place and identity process*. *Journal of Environmental Psychology*, 16, 2003, 205-220.
- Yeşil, P.; Akköse, S. *The effect of squares on urban identity; an example of an army city*. *Academic Research in Architecture Planning and Design*. Ed., Hasan Babacan, Tanja Soldatovic Nihada Delobegovic Dzanic. Ankara: Cigdem Eren, Night Library, 2018.

Tea Talakvadze
(Georgia)

The Destruction of a Symbol and the Identity Paradigm of a City in Transition

Summary

Key words: Urban identity, symbol, transitional literature.

As the place is not only a context or background but it is an integral part of the identity, we should mention the role of a symbol in social and cultural studies. A small architectural change may change, for instance, social interaction, which in its turn may change the meaning of place. Places facilitate or challenge personal and social identity, as the place is a geographical environment which has acquired significance through the interaction between the person and the environment (Speller et al., 2002).

When studying the urban identity, we shall determine the main characteristics of place identity theory and define common features of the identity of a city in transition: What makes an urban identity? Is it possible to determine common features of identities of cities in one period and different places, with similar political ideology? What is the identity of cities in transition? Does the destruction of a symbol determine the crisis in personal identity?

Studies focused on the transformation of the urban model, describe three types of urban transformation: transformation taking place in one and the same period, but in

different places (cultural influence etc.); transformation taking place in different times but in one and the same place; and transformation in different time and place (Renfrew 2009:49). This study deals with the first model, when in one and the same period of time, identity markers formed under the influence of dictate and forced ideology, were common for countries with different cultures and history, namely, for the Soviet Union and the Eastern European Countries. Among these countries, Berlin is of interest which was divided by the wall and two countries with one cultural identity were formed: democratic and totalitarian. Through the analysis of literary texts, the study attempts to determine identity characteristics of a city in transition based on the examples of the capital of Western Germany, Berlin, and Tbilisi, the capital of Georgia, one of the member countries of the USSR. The study uses characteristics described by place-identity and city-identity researchers; basically, it employs the studies of Kevin Lynch and Edward Relph, sharing views of researchers on certain features of city-identity markers and determinants.

Literature produced after the establishment of socialism in East Germany, was subject to strict censorship and control from the Communist nomenclature. Accordingly, after the fall of the Berlin Wall (Mauerfall) and German reunification (Einheit), the turnaround literature began to reveal history which had been accumulated and hidden for decades. The term **turnaround literature**, denoting a literary process, began to be established, encompassing all areas of public life in the German unification process and all three genres of literature.

The political processes taking place in East Germany in the 90s of the 20th century were not alien to the countries of the Soviet Union, including Georgia. Anti-Soviet protests developed into insurgency and demonstrations in the Georgian capital, Tbilisi, on April 9, 1989, ended in bloodshed. Thus, the processes taking place in the capitals of Georgia and East Germany, in Berlin and Tbilisi, as well as in other post-Soviet cities, have moved from one political space to another, new reality. Despite its independence, the process has evolved dramatically, both politically and historically. The political change, the end of the Soviet narrative, led to the disintegration of the social model that had existed for many years, that was no less traumatic for post-Soviet people. A model of social was constructed in them and around them in which people had to live and give birth to a new person in a politically transformed space. Soviet people, disoriented and alienated to new environmental signs, were trying to survive in the new time. Consequently, it is not surprising that the overcoming of collective identity and the search for a new identity became the main concern for the human being, while in literature it reflected as the dominant trend.

The turnaround started with the fall of the symbol in the Soviet Union and escalated into insurgency and demonstrations, as the destruction of the symbol each Soviet citizen had to destroy connection to their former identity and begin a struggle for liberation from a new, totalitarian state. The immanent function of the Soviet symbol was deeply rooted in the consciousness of the Soviet man, as the symbol was of particular importance in imperialist countries. Physical and social environment, saturated with Soviet symbols, was

part of the daily life of Soviet people; they controlled their social being and governed their collective activity and collective consciousness as well, which automatically contradicted their opposition with the representation of individualism. For some of the citizens, the area of action in the Soviet space is locked, and their attempt to bring down these firmly built borders. Others are used to the model of Soviet citizenship; They do not recognize the existence within a different system. However, the harshness of totalitarian rule reaches the social realm of each of them and determines their values and the “Self”.

The study discusses the meaning and conceptualization of a symbol based on dialogic relation of symbol and its immanent content and role in the process of conscious formation. Throughout the centuries, the symbol formed along with the change of times was represented in a range of connotations. Therefore, unsurprisingly, since ancient times, beginnings with thoughts of Plato and Aristotle, scholars have discussed the role of a symbol for the interpretation of different thinking models.

ოთარ ონიანი
(საქართველო)

„თეთრი მანგურის“ მიმართება სამონადირეო ბალადებთან

დალის ციკლის მასალებიდან „თეთრი მანგური“ გამოირჩევა თემატური სიახლითა და არქაულობით, მაღალმხატვრულობითა და რთული სარწმუნოებრივი დატვირთვით. იგი ორიგინალურ ადგილს იმკვიდრებს როგორც ქართულ, ასევე ზოგადად მითოლოგიურ პერსონაჟთა შორის. მიხეილ ჩიქოვანი საგანგებოდ მიაჩნებდა, რომ „თუ წინა საფერხულო ლექსებში მონადირეებთან დალი კეთილ განწყობას ამყარებდა მგლის მოკვლისა და შვილის დაბრუნებისათვის, აქ ქალღმერთი მონადირეებს პეტერული მიჯნურობის გამო მფარველობს. ეს ხარისხობრივად განსხვავებული თვისებაა მატრიარქატის დროინდელი ღვთაებისა. ამ სიუჟეტში შეიძლება მამაკაცის სამეურნეო ძლიერების ანარეკლიც დავინახოთ, მოდგმის გაგრძელებაზე რომ არაფერი ვთქვათ... მოკვდავი მანგურისა და დალის ურთიერთობა ანტიკური ხანის მითოლოგიას მოგვაგონებს, ამავე დროს მას მსგავსება ინდურ მითოლოგიასთანაც აქვს“ (ჩიქოვანი ... 1972: 209). მკვლევრის დაკვირება, რომ ქალღმერთი დალი ხარისხობრივად განსხვავებული თვისობრივობით წარმოგვიდგება, სიახლეა, ამასთანავე, საინტერესოა ძეგლის ანტიკურ და ინდურ მითოლოგიასთან მსგავსების დანახვა... კვლევა ამის იქით აღარ მიდის. ავტორი აზრის ფაქტობრივი დასაბუთებისაგან თავს იკავებს. უნდა დავძინოთ, რომ „თეთრი მანგურის“, მართლაც, გამოკვეთილად გამორჩეული ძეგლია – შედეგრი ქართული სამონადირეო პოეზიისა. მისი რთული თემატური სამყაროს მეტ-ნაკლები სიღრმისეული წვდომა გულისხმობს არა მარტო სვანურ, არამედ მთლიანად ქართული ზეპირსიტყვიერების ტრადიციის, რწმენისა და წეს-ჩვეულებათა შესატყვის მეცნიერულ დონეზე წარმოჩენასა და გააზრებას. კვლევის ამგვარ გზას გვთავაზობს ელ. ვირსალაძე. მისი აზრით: „ფოლკლორული ძეგლის დახასიათებისას, მისი კვლევისას, არ შეიძლება შემოვიფარგლოთ საკუთრივ ამ ძეგლის მონაცემებით. უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ჩვენთვის ხალხის ცოცხალ ყოფაში, ადამიანთა ცნობიერებაში ამ ძეგლის ადგილის განსაზღვრას. სწორედ ეს გარემოება უნდა იქცეს ამოსავალ წერტილად ხალხური შემოქმედების ძეგლის არქაულობის, მისი განვითარების საფეხურის დადგენის დროს. ცალკეული ძეგლი უნდა შეისწავლებოდეს მის მიმართებაში მთლიანად ფოლკლორულ ტრადიციასთან და მთლიანად შემქმნელი კოლექტივის იდეოლოგიასთან. მაშინ გაირკვევა, თუ რა ხვედრითი წონა აქვს ფოლკლორის ამა თუ იმ ნიმუშს – წარმოადგენს იგი დღეს არსებულის ცოცხალ ნაწილს, თუ გადმონაშთის სახე აქვს. ახალი შინაარსი აქვს, მას შექმნილი დროთა ვითარებაში, თუ ხალხურმა ტრადიციამ იგი შემოინახა მხოლოდ როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური

მნიშვნელობის ძეგლი... მხოლოდ ამგვარ დაკვირვებებზე აგებული ანალიზით შეიძლება სრული შეფასება მიეცეს ფოლკლორის ამა თუ იმ ნიმუშს“ (ვირ-სალაძე 1964: 16). დამონმებული აზრი არ საჭიროებს განმარტებას. მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ „თეთრი მანგურის“ თემატურ სირთულეთა წარმოსაჩენად, უპირველეს ყოვლისა, დალის ციკლის მასალის სრული სახით გათვალისწინება აუცილებელი (როგორც პოეტურის, ისე პროზაულის), ნაწარმოები მთელი თავისი არქაული მრავალფეროვნებითა და მხატვრული სიძლიერით მხოლოდ სვანურ ზეპირსიტყვიერებაშია შემონახული. რომ დადგინდეს და დაზუსტდეს განსახილველი ძეგლის სპეციფიკურობები, პირველ რიგში იმის გარკვევაა საჭირო თუ რა მიმართებაშია ის სხვა ბალადებთან: „ბეთქილთან“, „მონადირე ჩორლასთან“, „ქალასთან“ და სხვა პროზაულ გადმოცემებთან, ასევე – ქართულ ფოლკლორულ ტრადიციასთან. ბალადის შინაარსი მრავალი სირთულის წინაშე გვაყენებს. ეს განსაკუთრებით ითქმის შესავალზე, რომელიც მთლიანად მანგურის პიროვნულ ღირსებათა წარმოჩენას ეძღვნება. გმირის ამგვარი დახასიათება არცერთ დასახელებულ ბალადაში არ ჩანს. უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ „თეთრი მანგური“ თვისებრივად ახალი ფოლკლორული გმირია არა მარტო ქართული სამონადირეო ეპოსისა, არამედ ზოგადად მითოლოგიისაც. მსგავსი მრავალმხრივობა არც ერთი მითოლოგიური პერსონაჟის ქმედებაში არ შეინიშნება, იგი საკაცობრიო შინაარსის პერსონაჟია, შეიძლება ითქვას მომავლის ადამიანიც. ამგვარი აზრის თქმის უფლებას გვაძლევს ნაწარმოების შესავალი ნაწილი, რომელიც ყურადღების მიღმა დარჩენილი. ბალადა პირველი სტრიქონიდანვე რთული ამოცანის წინაშე გვაყენებს:

სვანეთის საქებო თეთრო მანგურ,
ყოფა-ცხოვრება კარგი გქონია,
სანიავებელი წვირში გქონია.
სრავალი (პურის საშრობი) იფარში გაქვს,
კალო კალაში გქონია,
სახნავი ლახამულაში ქონია,
სათიბი შხარაში გაქვს;
საფოცხრად თურმე დევები გენევიან,
მოსამკალად თურმე დაღები გეხმარებიან;
კიდობნებად ვეებერთელა ქვაბები გიდგას,
მარანი ქვევრებით სავსე გაქვს,
(ქვევრებში) ღვინო იმერეთისა გიდგას,
პური გაქვს, ო, ყირიმისა.

(შანიძე ... 1939: 277)

ბალადის შესავალი, ორიგინალური სათაურით, ბევრ საფიქრალს გვიჩენს. მას ანალოგი არ დაეძებნება დალის ციკლის მასალაში. სირთულეს პირველი სტრიქონი ქმნის: „სვანეთის საქებო თეთრო მანგურ“. რა გააკეთა, რა

მოიმოქმედა ისეთი, რომ მთელი სვანეთის საქებ პიროვნებად მოიხსენიება?! ასევე საინტერესოა მანგურის წარმომავლობა. რა გვარისაა, რომელი სოფლიდან, რომელი თემიდან, არ ვიცით. ამ და სხვა თავისებურებათა წარმოსაჩენად საჭიროდ მიგვაჩნია სხვა ბალადებთან მიმართების გარკვევა.

ავის მომასწავებელი მოთქმა-გოდების შემდეგ გადმოცემულია თეთრი შუნის გადმოხტომაზე, რომელიც მოფერხულეთა შორის ჩამდგარ ბეთქილს „ლაჯებში“ გაუხტება. მოფერხულეთა აზრით, თეთრ შუნს მხოლოდ ბეთქილი დაედევნება, სხვა ვერავინ. როგორც ვხედავთ, თეთრი მანგურისაგან განსხვავებით აქ ყველაფერი გასაგებია: ბეთქილი მულახ-მუჟალის საზოგადოებიდანაა, ამ ორი სოფლის მცხოვრებთა ჭირისა და ლხინის თანაზიარი, განთქმული მონადირე, ადამიანობისათვის თავდადებული, კაი ყმა. თეთრ შუნს დაედევნებულმა ბეთქილმა ძალიან კარგად იცის, რომ საბედისწერო გზაზეა დამდგარი, მას უკან დაბრუნება აღარ უნერია, მაგრამ მაინც მიზანსწრაფულად სდია ბოლომდე. იცის, რომ თეთრი შუნი გარდასახული დალია, რომელთანაც მას გამოუსწორებელი შეცდომები აქვს დაშვებული: ბეთქილმა დალისთან დადებულ ყველა პირობას უღალატა, უნმინდური მიდის სანადიროდ, დალთან ურთიერთობას სხვა ქალის სიყვარული არჩია, ქალღმერთის მიერ ბოძებული მძივი თავის რძალს, თამარს, აჩუქა, დალის კი სიმართლე დაუმალა – იცრუა, რომ მძივი სანოლის სასთუმალში დამრჩაო, რითაც კიდევ უფრო განარისხა დალი. მისი დაღუპვაც გარდაუვალი აღმოჩნდა და კიდევ დაიღუპა. ბალადაში ბეთქილის ტრაგიკული თავგადასავალია გადმოცემული, როგორც მონადირის. განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე ჩვენთვის საინტერესო ბალადაში „თეთრი მანგური“. მასში განსაკუთრებულ სირთულეს სწორედ შესავალი ნაწილი ქმნის, სადაც მანგურის ქმედებათა მხოლოდ შედეგებზეა საუბარი (ამაზე ქვემოთ). ზემოთ დასახელებული სვანური სამონადირეო ბალადები შედეგებია, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით. თითოეული დამოუკიდებელი თავისთავადობაა, მონადირის ფიზიკურ-სულიერი განვითარების გზები და საფეხურებია საინტერესო. ამბის განვითარება მონადირეთა ყოფიერების ძნელად გასააზრებელ მრავალმხრივობასა და ქვემდებარებული. საბოლოოდ მონადირის ბედი მისივე ქმედების გამოძახილია, როგორც ეს ბეთქილის ტრაგიკული თავგადასავლის შემთხვევაში გვაქვს. სწორედ ამ აზრითაა საინტერესო მონადირე ჩორლას თავგადასავალი. იგი ჭეშმარიტი მონადირეა მულახ-მუჟალის საზოგადოებიდან.

წინასწარვე უნდა გაცხადდეს, რომ „მონადირე ჩორლა“ ურთულესი შინაარსის ძეგლია ქალღმერთი დალის ციკლის მასალიდან. იგი ერთადერთია ჯერჯერობით, რომელშიც გმირი ინიციაციის ძნელად გასავლელ გზებსა და საფეხურებს გადის. მხედველობაში გვაქვს ა) ვარიანტი. მასში ჩორლამ სულიერი ზეალსვლის ახალსა და მალალ საფეხურს მიაღწია. სამეცნიერო ლიტერატურაში კი ერთხმააა აღიარებული, რომ ჩორლამ ტაბუ დაარღვია, მეათე კლდეზე გასულმა ას ოცი ჯიხვი და არჩვი მოკლაო. სინამდვილეში ტექსტი სულ სხვა რამეს გვეუბნება:

სანამ გზას გაუდგებოდი,
ცხრა კლდეს გადასულხარ,
არაფრის კვალი არ გინახავს,
მეათე კლდეზე გადასულხარ.
ჩაგიხედავს შიდა ხევში;
ჯიხვითა და არჩვით სავსეა.
შენი კუთხვა მხარზე გადმოგიღია,
სანამ სროლას შეუდგებოდი,
ას ოცი უკვე მოგიკლავს,
ჯიხვი და არჩვი ყველა შერეულად.
(შანიძე ... 1939: 290)

აქ საქმე გვაქვს ძნელად ამოსაცნობ სარწმუნოებრივი შინაარსის ძეგლთან. საკმარისია, დაისვას კითხვა: სანამ გზას გაუდგებოდა მონადირე ჩორლა, როგორ გაიარა ცხრა კლდე? სანამ სროლას დაიწყებდა, რანაირად შეიძლება მოეკლა ას ოცი ჯიხვი და არჩვი? ეს ხომ ალოგიკურია. სინამდვილეში სულ სხვა სირთულეებთან გვაქვს საქმე, ძნელად გამოსავლენ და გამოსაცნობთან... მონადირე ჩორლა ფათერაკებით აღსავსე ინიციაციის რთულ გზას გადის. ამ გზაზე ადამიანი შეიძლება დაიღუპოს კიდეც, თუ სულიერად არაა სათანადოდ მომზადებული. ჩორლამ რაინდულად გაუძლო განსაცდელს... დალებისაგან კლდეზე გადმოკიდებულს წმ. გიორგი მოველინება. მან დალები, დალთა ლაშქრიდან მოკვეთილი ერთ-ერთი შერისხული დალის დახმარებით გაიგო, რომ დალებს ყველაზე მეტად აშინებთ მეძავი ქალის ფეხის დანადგამზე გავლილი მამაკაცის მოყვანა... დალებმა გაათავისუფლეს ჩორლა, მაგრამ მარჯვენა ფეხი მოსტეხეს. წმ. გიორგი კი განკურნავს მას და დალოცავს:

– შენ რა გინდა, ჩემო ჩორლა,
– კვირაში წვრილი არჩვი
უხვად და უნანებლად,
თუ – დღეში ჯიხვის თავი.
– უფალო ჩემო, ნუ გამინყრები:
დღეში – ჯიხვის თავი.
(შანიძე ... 1939: 296)

ამ დიალოგს წინ უძღვის წმ. გიორგის მიერ წარღვნის მოვლინება დალთა ლაშქარზე და ჩორლას თხოვნა ერთ-ერთი დალის გადასარჩენას – „არ დავახრჩოთ“. მთავარ მონამემ უპასუხა:

– ჩორლა ჩემო, არ დავახრჩობთ,
სადაც მოჰკვდე, იქ მოკვდეს.
თქვენი შთამომავალი მილიონი იყოს.
(შანიძე ... 1939: 295)

წმ. გიორგის ამგვარი დალოცვის შემდეგ საქმე გვაქვს მრავალმხრივ დამაფიქრებელ დასასრულთან: ჩორლა შინ მიდის.

აქ ჩორლას ქალი დაუხვდა,
ქალი დაუხვდა ძლიერ მეძავი,
წინ შეხვდა კლდის დალს,
კლდის დალს სული ამოხდომია.
„შე მეძავო ცოლო ჩემო,
(რად) არ გერჩია ცოცხლად ყოფნა!“
ჩორლა აქ სული ამოხდომია.
(შანიძე ... 1939: 297)

ამგვარი დასასრული, მთავარმონამის დალოცვისა და დაბედებული მადლის შემდეგ, რომ ჩორლასა და დალის შთამომავლობა მილიონი იყოს, არა მხოლოდ ადამიანური განსჯით და ლოგიკით, არამედ სულიერი პოზიციებიდანაც დამაფიქრებელია. საქმე იმაშია, რომ ჩორლა უკვე ინიციატივით, ახალი პიროვნებაა, სულიერად განწმენდილი, წმ. გიორგის მადლით ცხებულის.

გადარჩენილი დალი კი ადამიანურ ყოფიერებასთან ყველაზე ახლოს მყოფია დალთა ლაშქარიდან, მას ხომ ბევრი მშვიერი მონადირე შეუკედლებია და დაუპურებია, ბევრი გაციებული გაუთბია, ასე რომ, პრობლემა ღიად რჩება, ამგვარი საიდუმლოების ამოცნობა, მისი ჭეშმარიტ მეცნიერულ დონეზე გააზრება მომავლის საქმეა... ორივე ბალადა – „ბეთქილი“ და „მონადირე ჩორლა“ ვრცლად გვაქვს განხილული ნაშრომში „კულტურული გმირის“ პრობლემა ქართულ ფოლკლორში (2009 წ). „თეთრ მანგურთან“ მათი მიმართება მნიშვნელოვნად თავისებურია იმ აზრით, რომ წარმომავლობით ორივე ბალადის გმირი მულახ-მუჟალის საზოგადოებიდანაა. ბუნებრივია, რომ თითოეულის თავგადასავალი, ქმედება წმინდა სამონადირეო ყოფიერებასთანაა დაკავშირებული და რჩებიან პროფესიონალ მონადირეებად, ცხადია დამოუკიდებელი სპეციფიკურობებით. „თეთრი მანგური“ კი განსხვავებული თავისთავადობაა. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მისი წარმომავლობა ბუნდოვანია, იდუმალების ბურუსით მოსილი. მართალია, ბალადა სამონადირეოა, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ მანგური პროფესიონალ მონადირედ რჩება, როგორც ბეთქილი და ჩორლა. ამ საკითხზე ვრცლად ქვემოთ გვექნება საუბარი.

შესადარებელი მასალის მოტანა კიდევ შეიძლება, მაგრამ ამჯერად თქმულით დავკმაყოფილდეთ. როგორც მოსალოდნელი იყო, საკვლევი ბალადის მიმართებამ სვანურ ფოლკლორულ ტრადიციასთან, კონკრეტულად კი სამონადირეო პოეზიისა და პროზის ძეგლებთან, საინტერესო დასკვნამდე მიგვიყვანა, თითოეული ძეგლი დამოუკიდებელ თავისთავადობად წარმოგვიდგა. მონადირეთა მძაფრი, ზოგჯერ წინააღმდეგობებით აღსავსე თავგადასავლები, იმის უტყუარი დადასტურება აღმოჩნდა, რომ ისინი ბოლომდე რჩებიან ჭეშმარიტ მონადირეებად, საზოგადოებაში გამოკვეთილად გამორჩეულ

ინდივიდუალად. შედარებამ დაგვარწმუნა თითოეულის თემატიკური სამყაროს მრავალფეროვნებაში, ღრმად რელიგიურობასა და მაღალმხატვრულ ოსტატობაში. რასაკვირველია, ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენს სვანურ ფოლკლორში მოძიებული მასალა. საერთო ფოლკლორული ძირების წარმოსადგენად განსაკუთრებით საინტერესოა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეთა კლასიკური პოეზია. შევჩერდებით ხევსურულნ ერთ-ერთ შედეგზე, თქმულზე ქურაზიშვილთა დიდებით მოსილ საგვარეულოზე:

ნეტავ თქვენ, ქურაზიშვილნო,
სამი მზე მოვა თქვენზედა;
ერთ მოვა პურადობისა,
შუქ დაგიღვებისთ სკამზედა,
მეორე – მამაცობისა,
მტერ ვერ შაგიდგათ ძალზედა,
მესამე – თოფოსნობისა,
ჯიჰვენ ვერ გიგვლენ მთაზედა.
(შანიძე 1931: 108)

დამონმებული ლექსი რთული შინაარსისაა. მისი მნიშვნელობა არაერთგვაროვანია. თითოეული სტრიქონი დამოუკიდებელ დაკვირვებას საჭიროებს. როგორც დ. გოგოჭური შენიშნავს: პურადობასა და მამაცობასთან ერთად ხევსურისათვის ნადირობა ვაჟკაცის მესამე ღირსებად არის აღიარებული (გოგოჭური 1974: 148), ხოლო ჭეშმარიტი მონადირე კაი ყმის ყველა ნიშანთვისებების მატარებელია. ასე რომ, სამი მზის მადლი (სამივე თვისებაზე) ერთნაირი ძალმოსილებით არის გადმოსული, ისინი ერთიმეორეს ავსებენ.

შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენთვის საინტერესო ბალადა „თეთრ მანგურთან“ მიმართებით ქურაზიშვილებზე გამოთქმულ კლასიკურ ლექსს ბევრი რამ აქვს საერთო. განმასხვავებელი ნიშანი კი ისაა, რომ ხევსურულში მთლიანად საგვარეულოზეა დაშვებული ღვთიური მადლი, თითოეულ წევრზე, რაც იშვიათ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ქართულ მითოლოგიაში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თვით საგვარელოს ამგვარად აღზევებულ სულიერ მდგომარეობას წინ უძღვის ქურაზიშვილების სანაქებო მოღვაწეობა ადამიანთა საცხოვრისში, წინაპრების გამორჩეულობა, თავდადება და გარჯა ცხოვრებისეული პირობების გაუმჯობესებისათვის, კონფლიქტები საგვარეულო, თუ მეზობელ კუთხეთა შორის, უფრო მეტად კი – გარეშე მტრების წინააღმდეგ. ჩანს, რომ ქურაზიშვილების სანაქებო მოდგმას განსაკუთრებული როლი აქვს შესრულებული კუთხის გმირულ ისტორიაში, სულიერ აღზევებასა და განვითარებაში. სამი მზის მადლიც ამიტომაა დაშვებული მათზე. საგანგებოდ უნდა დავძინოთ, რომ მთქმელი „თეთრი მანგურისა“ და ქურიზიშვილების გამორჩეულობაზე ფაქტებით არ გვესაუბრება, აქცენტი შედეგებზეა გადატანილი. მკითხველმაც შედეგები უნდა გააცნობიეროს, უნდა შეძლოს იმ იდუმალებათა ამოც-

ნობა, რამაც პიროვნებისა და მთელი საგვარეულოს ამგვარი სრულყოფილებით წარმოჩენა განაპირობა, რასაც ასე სიღრმისეულად ატარებს ორივე კუთხის გმირული ისტორია თავისი მაღალი სულიერებით. ბალადაში „თეთრი მანგური“ ადამიანია საინტერესო, უფრო ზუსტად, ადამიანის დანიშნულება ფიზიკურ საუფლოში. ეს საკითხი ფილოსოფიურ ფიქრებსაც გვიჩენს და იგი აქტუალურია ქართული ფოლკლორისათვის. ამ აზრით, საინტერესოა ელ. ვირსალაძის დაკვირვება ფილოსოფიური ხასიათის ლექს-სიმღერებზე: „ქართულ ხალხურ ფილოსოფიურ ლექსებსა და აფორიზმებში უმეტესად ეთიკურ პრობლემებზეა მსჯელობა. აქ არის გადმოცემული ქართველი ხალხის შეხედულებანი ადამიანისა და მისი დანიშნულების შესახებ ამქვეყნად, წარმოდგენები ბუნებაზე, სიკეთესა და ბოროტებაზე, სიყვარულსა და სიძულვილზე... ფილოსოფიური ხასიათის ტექსტები ხშირად ქართული „სუფრული“ სიმღერების შინაარსს წარმოადგენდა. ამან არ უნდა გაგვაკვირვოს. ჩვენ ვიცით, რომ ქართული სუფრა, თავისი წეს-ჩვეულებათა მთელი კომპლექსით, არ წარმოადგენდა მხოლოდ ლხინისა და უსისტიემო ღრეობისათვის განკუთვნილ ადგილს. სწორედ აქ, თამადის დალოცვისა და მორიგი სადღეგრძელოების შემდეგ ადგილი ჰქონდა – უმეტესად ფილოსოფიური განსჯის შემცველ ლექს-სიმღერების, აფორიზმების შესრულებას“ (ვირსალაძე 1979: 6).

განმარტება აღარაა საჭირო, ქურაზიშვილების სამი მზის მაღლით მოსილ პურადობას, რომელიც ღრმა რელიგიური შინაარსითა და მაღალი მხატვრული ოსტატობითაა წარმოჩენილი, ქართული სუფრის ტრადიციებიდან იღებს სათავეს. ბალადა „თეთრი მანგური“ კი ორიგინალურ მიდგომას საჭიროებს. არცერთი მონადირე ზემოთ განხილულთაგან არაა მოხსენიებული სახელდებით, ისიც ამგვარი აღზევებული მდგომარეობით, თანაც ბუნდოვანებით. კონკრეტულ შემთხვევაში თეთრს ფიზიკური ფერის გაგება კი არ ახლავს, არამედ მასში განათლული, ნათლით მოსილი ადამიანი მოიაზრება. ამდენად, ბალადის შესავალი გასაღებია ნაწარმოების იდუმალებით მოცული შინაარსის ამოცნობაში. თუნდაც პირველი სტრიქონი: „სვანეთის საქებო თეთრო მანგურ“. დალის ციკლის მასალებდან არცერთი მონადირე არაა მოხსენიებული მთელი სვანეთის საქებად, ასეთი გამონაკლისი მიმართვა ერთადერთზე, ნათლით მოსილ მანგურზეა თქმული. ამ ერთი სტრიქონით მთქმელი ბევრ რამეს გვაგრძნობინებს, კონკრეტულად კი იმას, რომ ნათლით მოსილი მანგურის ტიპის ინდივიდიც ბუნებრივია, კარგი ცხოვრებით ცხოვრობს და ჩამოთვლილია სოფლები, რომ სანიავებელი წვირმში აქვს, პურის საშრობი იფარში, კალო – კალაში, სახნავი – ლახამულაში, სათიბი კი – შხარაში. იბადება კითხვა: როგორ, რა გზებითა და საშუალებებით მიაღწია მანგურმა ამგვარ აღმატებულ მდგომარეობას ადამიანთა საცხოვრისში? ჩვენ ვიცით, რომ ძველ დროში ოჯახს, გვარს, სოფელს, თემს მკაცრად შემოსაზღვრული ტერიტორია ეკავა. დავძენთ, რომ სასიცოცხლო სივრცის დაცვა დასაბამიდან დღემდე ადამიანთა მოდგმის უპირველესი ვალი იყო. ცივილიზაციის დღევანდელ ეტაპზეც, მისი ხელყოფა კონფლიქტებისა და ომების მიზეზი ხდება. ასე რომ, პრობლემა

მარადჟამიერია. ძველ დროში კი საზღვრის გადაწევა ძმათა შორისაც დაჭრით, ცალკეულ შემთხვევაში კი მკვლელობითაც მთავრდებოდა. ნათქვამს ისიც უნდა დაუვმატოთ, რომ ადამიანთა ურთიერთობები უკიდურესად დაძაბული იყო, გვარი გვარს მტრობდა, თემი – თემს, ოჯახი – ოჯახს, სოფელი – სოფელს. ამგვარ გართულებულ სიტუაციაში ადამიანები მეზობელ სოფელში ჯგუფ-ჯგუფად დადიოდნენ, რომ ვინმეს შეურაცხყოფა არ მიეყენებინა, გზაში არ დახვედროდა, არ გაედარცვა ან არ დაეჭირათ და საფასურის გადაუხდებლობის შემთხვევაში ტყვედ არ გაეყიდათ ჩრდილო კავკასიაში. მკაცრად იყო დაცული ტყის მასივები, სამონადირეო ადგილები, საძოვრები და სათიბები. ამ ფონზე თითქოს მოულოდნელია, ალოგიკურიც თეთრი მანგურის ესოდენ მკვეთრად გამორჩეული, ადამიანური არსებობის ყველა სფეროში მიზანმიღწეული მდგომარეობა. თუმცა ეს არაა გასაკვირი, მანგური ხომ სხვათაგან განსხვავებული ინდივიდულობაა, ნათლით მოსილი, ღვთით ხელდებული. იგი უნივერსალური მოვლინებაა ადამიანთა საცხოვრისში, იმდენად, რომ მის უმთავრეს ღირსებათა შესატყვისის სისრულით წარმოჩენა და გააზრება გადაუღალავი სირთულეების წინაშე გვაყენებს. მთქმელი ხელშესახები ფაქტებითა და პერსონაჟის რაიმე თავგადასავლების აღწერა-დახასიათებით არაფერს გვეუბნება, მაგრამ იმგვარი პოეტური სტრიქონებით წარმოგვიდგენს მანგურის პიროვნებას, რომ მკითხველს უსაზღვრო შესაძლებლობები ეძლევა მისი ზეაღმატებული მდგომარეობის გასაცნობიერებლად – ნათლით მოსილ მანგურს ფიზიკურ შრომასა და გარჯაში მხარში უდგანან და ეხმარებიან სულიერი არსებები:

საფოცხად თურმე დევები გენვევიან,
სამკალად თურმე დალები გეხმარებიან.
(შანიძე ... 1939: 277)

დამონმებულ სტრიქონებში ღრმა სიბრძნეა ჩადებული, ადამიანური არსებობის ყოველნაირ ღირსებათა სრული სისავსის დამტვევი. მასში, უპირველეს ყოვლისა, ფიზიკური და სულიერი ძალების თანახმიერი, ჰარმონიულად შერწყმული მრავალფეროვნებაა ამოსაცნობი, ზემხედველი სულიერებით განათებული აზრები. დევები ამირანიანის ვარიანტებსა და დალის ციკლის მასალებში დემონურ ძალებად არიან წარმოდგენილნი, მაგრამ მანგურის საუფლოში ბოროტება, როგორც ასეთი, არ არსებობს, იგი სიკეთედაა გარდაქმნილნი, აშკარაა, რომ მანგურზე ღვთიური მადლია გადმოსული. მისი საუფლო თავისუფლების საუფლოა. ბუნებრივია, რომ ამგვარ ინდივიდუალობას ხალხური მთქმელი პრაქტიკული ცხოვრების ყველა სფეროში ხელმომართულ, ყოველნაირად აღზევებული მდგომარებით წარმოგვიდგენს: მას კიდობნებად ვეებერთელა ქვაბები უდგას, ხოლო ქვევრები იმერული ღვინით აქვს სავსე. ამას მოსდევს მთქმელის ერთგვარი გაკვირვებითა და სიამაყით აღსავსე სიტყვები:

პური გაქვს, ო, ყირიმისა.
(შანიძე ... 1939: 277)

როგორც ვხედავთ, ვინროდ გაგებული ლოკალური სივრცე გარღვეულია. ნათლით მოსილ მანგურს ყველგან მიესვლება (უფრო ზუსტად, ყველგან მყოფია და – კონკრეტულად არსად). იგი ზეამაღლებულ ინდივიდად წარმოგვიდგება, სხვანიად არც შეიძლება, იგი ხომ „მინიერი სამოთხის“ ბინადარია, თავისი ფართო თვალსაწიერით მომავლის ადამიანი, ზოგადკაცობრიული შინაარსით დატვირთული. აქვე უნდა დავძინოთ, როცა ვამბობთ „მინიერი სამოთხე“, მხედველობაში გვაქვს ე. ელიზბარაშვილის საინტერესო ნაშრომი „ამქვეყნიური სამოთხის იდეა „დიგენის აკრიტაში“ (ელიზბარაშვილი 2003).

ზემოთ თქმულთან დაკავშირებით კი მცირე განმარტებაა აუცილებელი: მანგურს ქვევრები სავსე აქვს იმერული ღვინით, ხოლო პური აქვს „ყირიმისა“. რასაკვირველია, თანამედროვე მკითხველისათვის არამც თუ იმერეთი, ყირიმიც არ წარმოადგენს ძნელად მისაღწევ მხარეს, მაგრამ კონკრეტულ შემთხვევაში ისევ ძველი დრო, გვაროვნულ ურთიერთობაში მყოფი ადამიანების მძიმე, კარჩაკეტილი ცხოვრებისეული პირობები უნდა გავითვალისწინოთ, რომელთაც მკვეთრად შემოსაზღვრულ ტერიტორიაზე უხდებოდათ შრომა, გარჯა და მომხდურთა წინააღმდეგ ბრძოლა. უნდა შევძლოთ, მოხერხდეს მათი რთული ყოფიერების შუა გულიდან ამოსვლით მსჯელობა, დასკვნამდე მისვლა. ცხადია, აქ იმის გათვალისწინებათცაა აუცილებელი, თუ როგორია სვანურის, როგორც საერთო ქართული ტრადიციებიდან ამოზრდილი ტომობრივი ერთეულის განვითარების გზებისა და საფეხურების სპეციფიკურობა და თვით გვაროვნულ-თემური ურთიერთობის შიგნით მიმდინარე პროცესები, წეს-ჩვეულებებიდან მკაცრად ჩამოყალიბებული ფსიქიკა, მათი სიღრმისეული წვდომა, ანალიზი. ადამიანები ხომ მიჯაჭვულნი იყვნენ მათთვის განკუთვნილ სასიცოცხლო ტერიტორიას, ფლორასა და ფაუნას. ისინი, ცალკეული გამოწვევის გარდა, მთლიანად მონყვეტილნი იყვნენ მოსაზღვრე კუთხეებთან ურთიერთობას, ამიტომ არაა გასაკვირი, რომ დასახელებულ მხარეებს შორეულად თვლიდნენ, მით უმეტეს ყირიმს. ნათქვამთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ ზევსის ბრძანება, რომ პრომეთე კავკასიონის ქედზე მიეჯაჭვათ. იქვე ვკითხულობთ: „ქვეყნის დასალიერად თვლიდნენ ბერძნები იმ მხარეს, სადაც კავკასიონის მარადთოვლიანი მხარე ეგულეობდათ... ჰეფესტომ სწორედ ამ, კავკასიონის კლდოვან ქედზე მიაჯაჭვა თავისი თანამოდმე (ბერძნული მითების სამყარო, „ლოგოსი“, 1998). „თეთრი მანგური“ თავისი სპეციფიკურობით იპყრობს მკითხველის ყურადღებას. იგი დალის ციკლის ყველა მონადირისაგან იმ ნიშან-თვისებებითაც სხვაობს, რომ მასში პიროვნულ ღირსებებზე მინიშნებაც კი არ გვაქვს, როგორც ეს ასე თვალში საცემია ცალკეულ მონადირეთა თავგადასავლების აღწერისას. მანგური ზოგად ადამიანური ღირსებებითაა მომხიზვლენი გმირი და არა – თემში, თუ სოფელში თავისი კაი ყმობით, შეუდარებელი სამონადირეო ხელოვნებით, მუხლმაგრობით, ამტანობითა და სხვა. ასე რომ, ნაწარმოებში წარმოდგენილი სოფლები და მხარეები პირობითია, იგი სცილდება ლოკალურ საზღვრებს და საზოგადო შინაარსს იძენს. მისი სამოქმედო არეალი მთელი სამყაროა და არა მხოლოდ კონკრეტუ-

ლად მითითებული ადგილები (ონიანი 2009: 289). ამდენად, ბუნებრივი ჩანს, რომ მანგურის სამყაროში ბოროტება გარდაქმნილია, ის სიკეთის სამსახურშია ჩამდგარი, მას ხომ „საფოცხრად დევები ენევიან“, ხოლო მოსამკალად დალები ეხმარებიან.

მართალია, ბალადა სამონადირეოა, მაგრამ შესავალი ნაწილი მთლიანად მანგურის მიწიერი შრომის ქება-დიდებას ეძღვნება, რაც მრავალმხრივაა საინტერესო და ბევრ საფიქრალს გვიჩენს. ამ აზრით, იგი გამონაკლისია დალის ციკლის მასალაში. სწორედ ეს გვაძლევს საფუძველს ვილაპარაკოთ „თეთრი მანგურის“ უნივერსალურობაზე, რომ შრომის უძველესი ფორმა ნადირობა მინათმოქმედებასთან ერთად სინთეზურადაა წარმოჩენილი მანგურის ბუნებაში, ორივე სფეროში შეუდარებელია, ამიტომაც იგი მთელი სვანეთის საქები. დავძენთ, რომ ამგვარი დასაწყისი ორიგინალურია, მას ანალოგი არ დაეძებნება სამონადირეო პოეზიაში. ეჭვი არ არის, რომ „თეთრი მანგური“ მითოლოგიურ პერსონაჟთა შორისაც საპატიო ადგილს ჰპოვებს. აი, ამგვარი, ყოველნაირი ღირსებით შემკული გმირი მიდის სანადიროდ:

ასე გასდგომიხარ გზას,
წასულხან ჯიხვზე სანადიროდ,
დაგლამებია თურმე გამოქვაბულში,
დაგინთია დიდი ცეცხლი,
ჯიხვის მწვადი შეგინვავს
ამ დროს დალი გსტუმრები.
(მანიძე ... 1939: 277)

ბალადის მეორე ნაწილი ბუნებრივი გაგრძელებაა პირველისა და მასში ნადირობასთან დაკავშირებული სირთულეებია უმთავრესი. აქაც თითოეული სტრიქონი დამოუკიდებელ დაკვირვებას საჭიროებს. ტექსტში პოეტური მეტყველების სტილია საინტერესო. მთქმელის ყურადღება გადატანილია არა მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებზე, არამედ ამბის განვითარებაზე, რომელიც ძალზე ლაკონურად, ტევადი აზრის შემცველი სიტყვებითა და სტრიქონებითაა მოწოდებული. მას არ ახლავს მანგურის, როგორც მონადირის რაიმე ნიშან-თვისების, თავგადასავლის აღწერა-დახასიათება. თანაც მთქმელი გადმოგვცემს ამბავს თითქოს სხვისგან გაგონილს, მონათხრობს ეუბნება მანგურს. დამონმებული ტექსტის თითოეული სტრიქონი ამ აზრის დადასტურებაა. თავისთავად იგულისხმება, რომ სანადიროდ გასული მანგური ხელმოცარული არ დაბრუნდება, მაგრამ სახლიდან გასვლის გადანყვეტილებასა და თვით ნადირობის პროცესზე არაფერია თქმული. ამბავი პირდაპირ მანგურისადმი მიმართვით იწყება: „ასე გასდგომიხარ გზას, წასულხარ ჯიხვზე სანადიროდ და გამოქვაბულში დაგლამებია“. ცხადია, იგულისხმება, რომ მანგურმა ჯიხვი მოინადირა და მერე შევიდა გამოქვაბულში, სადაც დაულამდა კიდევ. ეს ეპიზოდი ასეა გააზრებული მიხეილ ჩიქოვანის მიერ: „ბალადის მიხედვით ჯიხვებში მოსიარულე თეთრ მანგურს შემოალამდა და გასათევად

გამოქვაბულს მიმართა. გავიმეორებთ, ტექსტში პირდაპირ წერია, რომ ჯიხ-
ვზე სანადიროდ გასულ მანგურს გამოქვაბულში დაუღამდა. სხვა შემთხვევაში
ამგვარ სხვაობაზე შეიძლება არაფერი გვეთქვას, მაგრამ, როდესაც მანგურის
პიროვნებაზე ვსაუბრობთ, ამას მნიშვნელობა აქვს. მკვლევარი განაგრძობს:
„მანგურმა გააჩაღა ცეცხლი, ააგო მწავდი. ამ დროს დალი ესტუმრა. მშვიდო-
ბით მომიხველ, „თეთრო მანგურ“, ეუბნება კლდეების დედოფალი მონადირეს,
თანაც კითხვას უსვამს: „ჩემს გამოქვაბულში რისთვის მოსულხარ?“ „დამი-
ღამდა და რა მექნა? სამიჯნურო ქსელის გაბმას დალი მუქარით იწყებს: „ცუ-
დად გაგიშვებდი აქიდან, მაგრამ ასეთი ვაჟკაცი არ მემეტები“. სიბრალულის
სიტყვების მოსმენის გამო, შეშფოთებული მონადირე მცირედ დამშვიდდა“ (ჩი-
ქოვანი 1970: 44). როგორც ვხედავთ, დალისა და მონადირის შეხვედრა ძალზე
უჩვეულოა. მას არ უძღვის რაიმე პირობა ქალღმერთის მხრიდან, როგორც ეს
ჩვეულებრივ გვაქვს მონადირესთან შეხვედრის შემთხვევაში: საჩუქრის ბოძე-
ბა, გაფრთხილება, მუქარა და სხვა. ამ შეხვედრის თავისებურებათა ჩვენებამ-
დე იმის აღნიშვნა აუცილებელია, რომ თეთრი მანგური ცნობიერი პიროვნებაა,
მისი ყოველი ნაბიჯი, ქმედება, წინასწარაა გააზრებული, გათვლილი, ასევეა
კონკრეტულ შემთხვევაშიც. მან ძალიან კარგად იცოდა, რომ დალის გამოქ-
ვაბულში შევიდა. ეს კი უჩვეულო ქმედებაა – ფიქრითაც წარმოუდგენელი. თუ-
კი რომელიმე მონადირემ იცის დალის სამყოფ-სადგომი, ვალდებულია საიდუმ-
ლოდ შეინახოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ქალღმერთის რისხვა გარდაუვალია
– მონადირეს დაღუპვა ელის. ასე რომ, დალის ნებართვის გარეშე მის გამო-
ქვაბულში ვერც ერთი მონადირე ვერ შევა. ნადირთ პატრონი გულთმისანია,
მან მონადირეზე ყველაფერი იცის. გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ დალის
სამყოფ-სადგომს მოკვდავთაგან ვერავინ გაეკარება. ყოველი მონადირე, რო-
გორი სახელგანთქმულიც არ უნდა იყოს, თუნდაც დალის რჩეული, კრძალვითა
და ლოცვით უფლის გვერდს იმ მიდამოს, სადაც დალის გამოქვაბულია. სწორედ
ამ ფონზეა საინტერესო დალისა და თეთრი მანგურის შეხვედრა. ამ შეხვედრას
არანაირი სიმძაფრე არ ახლავს. ეს არაა შემთხვევითი. დავძენთ, რომ მანგური
არაა დალის საყვარელი. ამიტომ ეს ეპიზოდი საგანგებო, ორიგინალურ მიდ-
გომას საჭიროებს. როგორც ითქვას, ქალღმერთმა დალიმ ზედმინევენით კარგად
იცის მანგურის ვინაობა, რა ტიპის ინდივიდია იგი, რას წარმოადგენს. ესეცაა
იმის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ მას სხვა მონადირეთა მსგავსად არ ეპყრობა.
მგავს ქმედებას დალი არცერთ მონადირეს არ აპატიებდა. მაგრამ ნათლით მო-
სილი მანგური მისთვისაც გამორჩეულია. ამიტომაცაა, რომ მასთან დიალოგი
სხვაგვარად წარიმართა. ნაწარმოებიდან ვიგებთ, რომ დალის გამოქვაბულში
შესულმა მანგურმა ცეცხლი დაანთო და მწვადი შეწვა. უნდა ვივარაუდოთ,
რომ გარკვეულ რიტუალსაც შეასრულებდა. სწორედ ამ დროს შევიდა დალი
გამოქვაბულში:

თეთრო მანგურ, მშვიდობით მომიხვე!
რატომ მოხვედი ჩემს გამოქვაბულში?
– დამიღამდა, აბა რა მექნა?

(შანიძე 1939: 277)

როგორც ვხედავთ, ქალღმერთი დალისა და მანგურის შეხვედრა სპეციფიკურია. მისი სისრულით ამოცნობა და წარმოჩენა ნათელმოსილი მანგურის პიროვნულ ღირსებათა უნივერსალურობაშია საძიებელი, იგი ხომ ნუთისოფლის ამაობასა და ყოველდღიურობაზე ამალღებელი, უფრო ზუსტად, ზემხედველი ინდივიდუალობაა, ფართო თვალსაწიერის. მისთვის კუთხური კარჩაკეტილობა უცხოა, მისი საზღვრები გარღვეულია იმ დონეზე, რომ მკითხველის ცნობიერებაში ზოგადკაცობრიული ინტერესებით დატვირთული მითოსური გმირია წარმოდგენილი, რომელშიც ადამიანთა მოდგმისათვის მესიტყვე ძალზე შორსმხედველი პიროვნებაა დასაწახი. ამიტომ ბუნებრივად ჟღერს დალის კითხვაზე: „რატომ მოხვედი ჩემს გამოქვაბულში?“, მანგურის წრფელი პასუხი: „დამიღამდა, აბა რა მექნა?“ ვერც ერთი ზემოთ განხილული მონადირეთაგანი მსგავს პასუხს ვერ გასცემდა. არცაა მოსალოდნელი, ვინაიდან ნადირთ პატრონის ნებართვის გარეშე გამოქვაბულს ახლოსაც ვერ გაეკარებოდა. ე.ი. ის, რაც სხვათათვის დაუშვებელია და შეუძლებელი, მანგურისათვის ბუნებრივი ჩანს. ჩვენ სრულიად განსხვავებულ, სხვა სულიერი სიმაღლის მქონე პერსონაჟთან გვაქვს საქმე. ასე რომ, თეთრი მანგური ყველგან და არსებობის ყველა სფეროში ორიგინალური მოვლინებაა, მისი ქმედებათა განსჯაც მაღალი სულიერების დონეზეა შესაძლებელი. დავძენთ, რომ დალთან მისი ურთიერთობა თანაბარი უფლებით წარიმართა. მრავლის მეტყველია ქალღმერთის სიტყვები მანგურის პასუხზე:

ასვლა დაბრუნებას ცუდს მიზამდი,
მაგრამ ამისთანა ადამიანი მენანები.
(შანიძე 1939: 277)

ე.ი. თვით დალიც თეთრი მანგურის განსაკუთრებულ ღირსებებზე მიგვანიშნებს. მართალია, ნაწარმოების მომდევნო სტრიქონები მოგვითხრობს ქალღმერთი დალის მიერ სიყვარულის შეთავაზებაზე, მაგრამ მას არ ახლავს მუქარა. ეს კი მრავალმხრივია საინტერესო. აქაც აშკარად იგრძნობა მანგურისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება. რასაკვირველია დალი დარწმუნებულია თეთრი მანგურის ნებელობის სიძლიერეში, ამიტომ მხოლოდ მიმართავს, რომ საიდუმლო არ გაამჟღავნოს და აღუთქვა:

როცა დიდი გაჭირვება დაგადგეს („მოგივიდეს“)
მაშინ ჩემი სახელი ახსენე,
გვერდში მდგომად გამოგადგები,
ჯიხვსა და არჩვს არ დაგიძვირებ.
(შანიძე 1939: 277-279)

დამონმებული ეპიზოდი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა. დალი თეთრ მანგურს ფიზიკურ საჩუქარს კი არ სთავაზობს, რომელიც მისივე არ-

სების განივთებული ნაწილია, არამედ მხოლოდ სახელის ხსენებას. ე.ი. ქალღმერთმა სიტყვის ძალით დააჯილდოვა მანგური და არა მძივით, მაკრატლით ანდა სხვა ნივით. ეს კი ყველაზე მაღალი ჯილდოა და, ამასთანავე, ერთადერთი დალის ციკლის მასალაში. ასეთი ღვთიური მადლი მხოლოდ და მხოლოდ მანგურზეა დაშვებული. შინისკენ მიმავალს, მართლაც, სვავეები დაესხმიან თავს. რვა, ცხრა კაცს კლავს, მასაც დაჰკრეს. სიკვდილ-სიცოცხლის ზღურბლზე მდგარმა მუხლი მოიყარა და დალს შესთხოვა დახმარება (ონიანი 2009: 386):

აბა, დალო, სადა მყავხარ?
 მე სავები მკლავენ!“
 გამომხტარა ჭიუხიდან
 დალი მანგურის საყვარელი,
 იფნის შტო ხელთ ჰქონია,
 დარეგია სავებს,
 მოამბედ ერთიც არ დაუტოვებია.
 მანგურს ერთი ფრთა მოუსვა,
 ჭრილობა მოურჩენია.
 ჯანსალი (გამრთელეებული) შინ გაუშვია.
 (შანიძე 1939: 279)

საგანგებოდ უნდა დავძინოთ, რომ ბალადის მეორე ნაწილი, კერძოდ, მანგურის სანადიროდ გასვლა, ქალღმერთ დალისთან შეხვედრა, შინ დაბრუნება და გზაზე სავების თავდასხმა, პრობლემური მნიშვნელობის სიახლეების წინაშე გვაყენებს. თითქოს დალიც თავისი გრძნობიერებით საკმარისად მიახლოებულია ადამიანურ ყოფით რეალებთან. თვით თეთრი მანგურის პიროვნებაც ახალი, განსხვავებული თვალთა დასანახავი. თუ ღრმად დავაკვირდებით დალთან შეხვედრას, თვით ნადირობის პროცესს, ძნელად გასახსნელი საიდუმლოების წინაშე აღმოვჩნდებით. ნაწარმოებში მოკვდავისა და უკვდავის შეხვედრა, დიალოგი და შედეგები უპირველეს ყოვლისა, ნათლით მოსილი მანგურის მაღალი, ზეგრძნობადისკენ მიმავალი ცნობიერების წყალობით, მაგარანტირებელი ძალა აღმოჩნდა ადამიანის სულიერ ძალებთან თანახმიერი ურთიერთობისა. იგი, თავის არსით, ახალი და მაღალი ფორმაა დალისა და მონადირის ტრადიციული ურთიერთობის ისტორიაში. მას, მართლაც, არ დაეძებნება ანალოგი სამონადირეო ციკლის მასალაში. არც ესაა შემთხვევითი. ჩვენ შესავალი ნაწილიდან კარგად ვიცით, რომ თავად მანგური ახალი ყოფიერების დამფუძნებელია მინიერ საუფლოში. იგი იმდენად გამოკვეთილი გამორჩეულობაა ადამიანთა საცხოვრისში, რომ ფიზიკურ შრომასა და გარჯაში დევები და დალები ეხმარებიან. როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია. ასე რომ, როცა საუბარია სამონადირეოდ გასული მანგურის ქალღმერთი დალის გამოქვაბულში დაუკითხავად შესვლაზე (გარეგნულად იგი თითქოს თვითნებურია), ნადირთ პატრონთან შეხვედრასა და დიალოგზე, თავისთავად

იგულისხმება, რომ ეს შეხვედრა დაუძაბავად წარიმართებოდა. გავიხსენოთ მანგურისადმი ქალღმერთი დალის სიტყვები:

ასე ვერ გაგიშვებ,
საყვარლად თუ არ გამირიგდები.
(შანიძე ... 1939: 279)

ნათლით მოსილმა მანგურმა, როგორც მოსალოდნელი იყო, ამ კრიტიკულ ჟამსაც დალის სიტყვებს ისეთი წრფელი, გონივრული პასუხი შეაგება, რომ ქალღმერთის სრული, უსიტყვო ნდობა მოიპოვა:

მე სიამოვნებით გაგირიგდები,
მაგრამ ცოლი და შვილები მყავს.
(შანიძე ... 1939: 273)

ამკარაა, რომ მანგური ჭეშმარიტად მაღალი ცნობიერების, წმინდა ტრადიციების დამცველ ინდივიდად წარმოგვიდგება. იგი ამგვარი ქმედებითაც განსხვავდება სხვა მონადირეებისაგან, კერძოდ, ბეთქილისაგან. საგანგებოდ უნდა დავძინოთ, რომ მანგურმა, როგორც მაღალი სულიერებით დაჯილდოებულმა პიროვნებამ, ღირსეულად გაუძლო ღვთიურ გამოცდას. დალთან შეხვედრამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა ნათლით მოსილი მანგურის სულიერი ამაღლების გზაზე, დამოუკიდებელ, პიროვნულ ინდივიდად ჩამოყალიბებაში. დალთან შეხვედრის მნიშვნელობა მრავალნაირია, მან ბევრი პრობლემური მნიშვნელობის კითხვას უნდა გასცეს პასუხი, თვით ქალღმერთის ფუნქციათა განვითარების გზებსა და საფეხურებზე, ფართო გაგებით ბუნებაზეც (ამაზე ქვემოთ). მომდევნო სტრიქონებით დალი ერთგვარად ამშვიდებს კიდევ მანგურს:

იმათ ამით არაფერი დაუშავდებათ რა,
მაგრამ არსად გაამჟღავნო.
(შანიძე ... 1939: 279)

როგორც ვხედავთ, სიუჟეტი საინტერესოდ ვითარდება, წინააღმდეგობასა და რაიმე გაუგებრობას, დალისა და მონადირის დიალოგში, ადგილი არ აქვს. მეტიც, ურთიერთობა მაღალ სულიერ რეგისტრშია გადმოცემული, თანაც იმნაირი ფორმით, რომ დიალოგი თითქმის თანაბარ უფლებრივ დონეზეა წარმოდგენილი. როგორც ითქვა, იგი ერთადერთი შემთხვევაა დალის ციკლის მასალაში, ოლონდ, ამგვარი სპეციფიკურობების დანახვა, ამოცნობა კუთხის რწმენა-წარმოდგენათა და სამონადირეო ტრადიციის ღრმა ცონდას საჭიროებს. მასში ჩვეულებრივ ადამიანურ სწრაფვებსა და სურვილებზე ამაღლებული, ზესულიერთან თანაზიარობაა დასანახი. ბალადის შესავალ ნაწილზე

მსჯელობისას ითქვა, რომ ნათლით მოსილი მანგური გამორჩეული მოვლი-
ნებაა მიწიერ საუფლოში. ასეთივეა ის სულიერ არსებებთან ურთიერთობაში.

ქალღმერთ დალისთან შეხვედრა და ამ შეხვედრის შედეგებიც ამ აზრის
დადასტურებაა. მასზე დაკვირვებას ჩვენ საინტერესო დასკვნებამდე მივყა-
ვართ. მანგური მაღალი სულიერ სიწმინდესთან ერთად ჭეშმარიტად რაინდუ-
ლი ბუნების, რჩეულ ვაჟკაცად წარმოგვიდგება. ამასთანავე თვით ქალღმერ-
თი დალის ბუნებაც განსხვავებულად, ახალი თვისობრიობითაა წარმოჩენი-
ლი. ტექსტიდან ვიცით, რომ მანგურისა და დალის შეხვედრა სიყვარულითა
და ინტიმური ურთიერთობით მთავრდება. მეორე დღეს სახლისკენ მიმავალ
მანგურს სავები დაესხმინ თავს. სწორედ აქ გამოჩნდა მთელი სისრულითა და
სიძლიერით მანგურის რაინდული ბუნება. როგორც დამონმებული ტექსტიდან
ვიცით, იგი მარტოდმარტო შეება მომხდურთა მრავალრიცხოვარ ლაშქარს.
სწორედ ამგვარ კრიტიკულ ჟამს წარმოგვიდგა მანგური, როგორც ჭეშმარი-
ტი რაინდი მთელი თავისი ძლევამოსილებით, მისთვის უცხო აღმოჩნდა შიშის
განცდა:

ო, წყეული სავები,
შემოგსევიან იქით აქედან,
ისარი და ხანგარი აურევიათ,
დაგიწყეს ცემა-ჩეხა.
ცემა-ჩეხას მე გასწავლი,
უშიშვლია თავისი ხმალი,
რვა-ცხრა მოუკლავს,
რვა-ცხრა, გლახ, მას დაჰკრეს.

(შანიძე 1939: 280-281)

როგორც ზემოთ ითქვა, გასაჭირის ჟამს მანგურმა დაღს შესთხოვა დახ-
მარება. „აბა, დალო, სადა მყავხარ? მე სავები მკლავენ“. სავედრებელი სიტყვის
თქმა და აღსრულება ერთი იყო. დალიც უმალ მის გვერდით აღმოჩნდა. ხელში
იფნის შტო ეჭირა, დაერია სავებს, მოამბედ ერთიც არ დატოვა, მანგურს კი
ფრთა მოუსვა ჭრილობაზე და გამრთელებული შინ გაუშვა.

რასაკვირველია, პირველ რიგში ჩვენ მანგურის პიროვნება გვინტერე-
სებს. იგი ღვთით ხელდებულია, ზესულიერებამდე ამაღლებული, ღვთიურთან
წილნაყარი ინდივიდი. მას უკვე პირდაპირი კავშირი აქვს სულიერ ძალებთან.
არც ესაა შემთხვევითი. ამირანის ერთ-ერთ ქართლურ ვარიანტში ვკითხუ-
ლობთ: როცა ამირანმა ხელმწიფის ლამაზი ქალი კამარი მოიტაცა, ხელმწიფე
დაედევნა. ამირანმა მოიხედა უკან, დაინახა, რომ ხელმწიფე უკვე მოსწვენოდა
და წასვლა აღარ შეიძლებოდა. მაშინ ამირანი შეევედრა ღმერთს: ღმერთო, ისე-
თი კოშკი დადგი, რომ ოთხივე შიგ მოვექცეთო. ამირანს იმედი აუსრულდა (ჩი-
ქოვანი 1947: 279). აქაც ღმერთისადმი ვედრება და აღსრულება ერთდროულია.
ანალოგიურ ვითარებასთან გვაქვს საქმე კახურ ვარიანტშიც. „ამირანმა შენატ-
რა ღმერთს და ერთი ციხე ამოვიდა: ღმერთო, იგეთი ციხე ამაიყვანე, ვერავინ

ვერ შემოვიდეს, ვერ გატეხოს. მემრე შიგ ეძინა ბადრს და ამირანს“ (ჩიქოვანი 1947: 311). ერთ-ერთი იმერული ვარიანტით, ამირანმა გაიგო ამბრის უძლევი გამრობის ამბავი და გადაწვიტა – მოდი წავალ, რაც მომივა მომივიდესო. შუა გზაზე რომ მივიდა, შეეხვეწა მეუფეს (მამა ღმერთს) და ნათლიას (მაცხოვარს), თუ ამბრი ჩემი მომრევი იყოს, მკვდარი დამახვედრეთ. მართლაც, მოკვდა ამბრი. დედამისი ურმით მოასვენებს, შეხვდა ამირანი და ამბრის დედამ სთხოვა, ურმიდან გადმოვარდნილი მკლავი ისევ ურემზე დაედვა. ამირანმა ძვრაც ვერ უყო. დედამ მკაცრად მიუგო: მგლოვიარე რომ არ ვიყო, მტვრად გაგატარებდი. ამირანი ისევ შეეხვეწა განგებას: გააცოცხლე ამბრი ისევ და მამრიეო“. სულიერმა ძალებმა ისმინეს ამირანის ვედრება და ამბრი გააცოცხლეს“ (ფ.არქ. XXVბ, 74, გვ. 39-48).

დამონმებული მასალა სიახლეა არა მარტო დალის ციკლისა და ამირანის ვარიანტებისათვის, არამედ ქართული მითოლოგიისთვისაც. მისი ცნობიერ დონეზე გააზრება სერიოზული სირთულეების წინაშე გვაყენებს. იგი ძირეულად განსხვავდება დალისა და მონადირის ურთიერთობის ამსახველი ტრადიციული პოეტური, თუ პროზაული ჩანაწერებისაგან. იგივე შეიძლება ითქვას ამირანიანის ქართლურ, კახურ და იმერული ვარიანტების ორიგინალურ ეპიზოდებზე. ამჯერად კი დალის ციკლიდან მხედველობაში გვაქვს მონადირისადმი ქალღმერთის საჩუქარი, რომელიც შეიძლება იყოს: მძივი, ბეჭედი, მაკრატელი, ყუთი, რომელშიც თავშალი დევს და გახსნის შემთხვევაში მთელ მინდორს ეფინება, ან ვაზნები. ასევე მოსაფრთხილებელია ჯიხვის წიაღში, ნეკნში, შენივთებული „ლედე“ (ბრტყელი მრგვალი თეთრი ქვა, რომელიც სვანურ კერასთან იღო). მისი ფუნქციები მრავალნაირია და ჯიხვის თირკმელში დავანებული კვერცხივით მრგვალი ოქრო (ორივე სიახლეა სამონადირო ციკლის მასალისათვის). ჩამოთვლილთაგან თითოეული დამოუკიდებელი სპეციფიკური ნიშან-თვისებებითაა წარმოდგენილი. მათი მფლობელი მონადირე ვალდებულია გაუფრთხილდეს, არავის ახილვინოს, სამაგიეროდ ნადირობასა და პრაქტიკული ცხოვრების ყველა სფეროში ხელი მოემართება. გაუფრთხილებლობის შემთხვევაშიც კი – ისჯება. დავძენთ, რომ დალის რომელიმე საჩუქრის მიხედვით მონადირეს ნატვრა არ უსრულდება, როგორც ეს ჯადოსნურ ზღაპრებშია. ამიტომ ვამბობთ, რომ მანგურისადმი დაბეჭებული მაღლი სიახლეა. ამ აზრით, საგრძნობლად განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე ამირანის ზემოთ დასახელებულ ეპიზოდებში. პირველ ყოვლისა აქ იმის აღნიშვნაა აუცილებელი, რომ ამირანი ადამიანში განსხეულებული, კოსმიური გმირია, რომლის მისიაა მიწიერი საუფლოს განწმენდა ბოროტი ძალებისაგან. ამ საპატიო გზაზე მის ყოველ ქმედებას, ნაბიჯს უმაღლესი იერარქიული ძალები, მამა ღმერთი და უფალი განაგებენ, მეთვალყურობენ და ამონმებენ, ამიტომ ჩვეულებრივ მოკვდავს არ ძალუძს უკვდავებასთან თანაზიარი გმირის მოღვაწეობის საიდუმლოებათა ამოცნობა, იგი მხოლოდ ზემგრძნობადი ხედვისთვისაა საცნობი. ამასთანავე ადამიანური პრობლემებისა და მიწიერი საუფლოს სირთულეთა წვდომაც ამირანისთვის ზოგჯერ გადაუღახავ

დაბრკოლებად რჩება, მისი შეცდომისა და დასჯის მიზეზებიც ეს არის. სრულიად განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე ნათლით მოსილი მანგურის შემთხვევაში. როგორც ითქვა, იგი ადამიანური ყოფიერების მრავალფეროვნებიდან ამოზრდილი, აღზევებული ინდივიდუალობაა და თვით ქალღმერთი დალის დამოკიდებულებაც მისადმი განსაკუთრებული სპეციფიკურობით გამოირჩევა. გავიხსენოთ მანგურისადმი მისი სიტყვები: „როცა დიდი გასაჭირი დაგადგეს, ჩემი სახელი ახსენე და გვერდში მდგომად გამოგადგები“. დალმა ამ მრავლისმეტყველი ფრაზით ყველაფერი აგრძნობინა მანგურს, რომ იგი ამიერიდან უშუალოდ მისი მეთვალყურეობის ქვეშ არის. ისიც იგულისხმება, რომ დალმა საკუთარი არსების სულიერი საიდუმლოება გაანდო, რაც არ შეიძლება გაემჟღავნებინა სხვა მონადირისათვის. უკვე აშკარადაა წარმოჩენილი მანგურის გამოკვეთილი გამორჩეულობა, რომ იგი არაა სხვათა მსგავსი. მანგურმა ხომ სამოთხის დარი საუფლო დააარსა ადამიანთა საცხოვრისში. ყველაფერი ეს გასაგებია, მაგრამ მაინც ძნელია, ჭირს იმ ადეკვატური ტერმინის მოძიება, რომელიც დალის მიერ მანგურზე დაშვებული მაღლის არსს სრული სახითა და მასშტაბურობით წარმოგვიჩინდა. საკმარისია სახელის ხსენება და ქალღმერთიც უმაღლ მანგურის გვერდით დგას. ე.ი. დრო და სივრცე მისთვის არ არსებობს, დაძლეულია. მანგურის არსებაში ღვთიურთან თანაზიარობასთან გვაქვს საქმე, რომლის ამოცნობა მაღალი სულიერი ხედვითაა შესაძლებელი. თითქმის ანალოგიური, მაგრამ სხვა ფორმით, დალისა და მანგურის ურთიერთობის ეს ეპიზოდი გვაგონებს ზემოთ განხილული ბალადის „მონადირე ჩორლადან“ წმიდა გიორგის მიერ მხარმოტეხილი ჩორლას გამრთელებას, გამოჯანსაღებას. მთავარმონამის უშუალო ჩარევით კლდეზე გადმოკიდებული ჩორლა დალებმა გაათავისუფლეს, მაგრამ მხარი მოსტეხეს. „უფალი გიორგი ქვევით უცდის, ჩორლა კი ძლივს მოდის, – ჩორლა ჩემო, როგორა ხარ? – როგორ ვიქნები ბეჩავი?! მარჯვენა მხარი მომტეხეს. – ჩამოდი ჩემთან.

სამ ჯიხვს ერთმანეთზე მიგიბამ,
 თუ ამას მხარზე აიკიდებ,
 მაშინ ნადირობაში ხელი არ შეგეშლება.
 სამი ჯიხვი ერთმანეთს მიუბა,
 ეს ჩორლას აჰკიდა...
 გასდგომიან გზას.

(შანიძე ... 1939:)

ვარიანტში კი პირდაპირაა ნათქვამი, რომ მხარმოტეხილმა ჩორლამ ჯიხვი ძალიან სწრაფად აიკიდა და გამოჯანსაღდა. დიალოგი იმგვარი შინაურული ტონითა და ფორმით მიმდინარეობს, რომ ახსნა-განმარტება აღარაა საჭირო. მსგავსება ამ ორი ძეგლის დამონმებულ ეპიზოდებს შორის აშკარაა. ორივე მონადირე იკურნება ღვთიურ ძალთა ჩარევით. ვიმეორებთ, თითოეულში სხვადასხვა გზით, მიზნითაც ხდება სრული ფერისცვალება. მონადირე ჩორლა

ნმ. გიორგის შენევნით მთის წვერზე ახალ სინამდვილეს, საიდუმლოებას ეზიარება, ხოლო მანგური განკურნებული, ახალი ენერგიით სავსე და გარდაქმნილი შინ ბრუნდება. ბალადის მეორე ნაწილში ნათლით მოსილი მანგურის იდუმალ სიბრძნესთან თანაზიარობა დამოუკიდებელ კვლევას საჭიროებს. აქ ჩვენთვის ერთი განსაკუთრებული მნიშვნელობის სიახლეზე უნდა შევჩერდეთ. კერძოდ, მანგური აშკარა სიკვდილს დალიმ გადაარჩინა, თვითონ ჩაება წყეული სავების (ოსების) წინააღმდეგ ბრძოლაში, იფნის შტო ხელთ ეჭირა და მთლიანად ამოწყვიტა, „მომამბედ ერთიც არ დაუტოვებია“. მანგურს კი ფრთა მოუსვა და ჭრილობებისგან განკურნებული შინ გაუშვა. ქალღმერთის ამგვარი ქმედება მნიშვნელოვნად ამდიდრებს, ამრავალფეროვნებს და ახალი შინაარსით ავსებს დალის ფუნქციასა და სახეს. რჩეულ მონადირეებთან ურთიერთობაში ასეთი მკვეთრი სიახლე (მკურნალობა) ჯერჯერობით ერთადერთია, რაც დალის პრობლემას კიდევ უფრო განსხვავებული პოზიციებიდან გვაჩვენებს და ის ცალკეა გამოსაკვლევი.

დამონშებანი:

- Gogoch'uri D. *Melekseoba Khevsuretsi*. Tbilisi: gamomtsemloba "Sabch'ota Sakartvelo", 1974 (გოგოჭური დ. *მელექსეობა ხევსურეთში*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1974).
- Elizbarasjvili E. *Amkveq'niuri Samotkhis Idea*. K'avk'asiis Matsne, № 8. Tbilisi: 2003 (ელიზბარასვილი ე. *ამქვეყნიური სამოთხის იდეა*. კავკასიის მაცნე, № 8. თბილისი: 2003).
- Virsaladze El., Zanduk'eli P., Matsaberidze V. (shemdgenlebi). *Kartuli Khalkhuri P'oezia*. T'. VII. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1979 (ვირსალაძე ელ., ზანდუკელი ფ., მაცაბერიძე ვ. (შემდგენლები). *ქართული ხალხური პოეზია*, ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979).
- Oniani O. *K'ult'uruli Gmiris P'roblema Kartul Polklorshi*. Tbilisi: gamomtsemloba "universali", 2009 (ონიანი ო. *კულტურული გმირის პრობლემა ქართულ ფოლკლორში*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2009).
- Shanidze A. *Kartuli Khalkhuri P'oezia*. I. Khevsuruli. T'filisi: gamomtsemloba "sakhelgami", 1931 (შანიძე ა. *ქართული ხალხური პოეზია*. I. ხევსურული. ტფილისი: სახელგამი, 1931).
- Shanidze A., Topuria V., Gujejiani V. (shemdgenlebi). *Svanuri P'oezia*. I. Tbilisi: St'alinis sakhelobis Tsu st'amba, 1939 (შანიძე ა., თოფურია ვ., გუჯეჯიანი ვ. (შემდგენლები). *სვანური პოეზია*. I. თბილისი: სტალინის სახელობის თსუ სტამბა, 1939).
- Chikovani M. *Mijach 'vuli Amirani*. Tbilisi: Stalinis sakhelobis stamba, 1947 (ჩიქოვანი მ. *მიჯაჭვული ამირანი*. თბილისი: სტალინის სახელობის თსუ სტამბა, 1947).
- Chikovani M., Shamanadze N. *Kartuli Khalkhuri P'oezia*. T'. II. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1972 (ჩიქოვანი მ., შამანაძე ნ. (შემდგენლები). *ქართული ხალხური პოეზია*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1972).

Otar Oniani
(Georgia)

The Relation of the “White Mangur” to the Hunting Ballads

Summary

Key words: “White Mangur”, Georgian hunting epic.

Among the ballad-songs of the myth cycle devoted to the Goddess of hunting Dali, the “White Mangur” is distinct for thematic novelty and archaism, high artistry and complicated religious practices. It has established its unique place among Georgian as well as mythological characters in general. The *White Mangur* is the most outstanding monument of the Georgian hunting epic. An in-depth penetration into its complex thematic world implies an appropriate scientific-based comprehension not only of the Svan, but also the entire Georgian oral tradition, beliefs and practices, its relationship to other monuments. In order to establish specific features of the monument under discussion, it is necessary to take into consideration the entire material of the Dali cycle, both poetic and prosaic which is preserved with all its archaic diversity and artistic power only in the Svan folklore. In the first place we should determine its relation to other ballads: *Betkil*, *The Hunter Chorla*, *Kala*, etc. The content of a given ballad makes ponder continuously, especially the introduction, which is completely devoted to the demonstration of Mangur’s personal dignity. It should be noted in advance that White Mangur is a qualitatively new folk hero of not only Georgian hunting epic, but mythology as a whole. Similar versatility is not observed in the deeds of any of the mythological characters; he is a hero of universal content. The introduction itself raises many questions. It has no analogue in the myths of the Dali cycle. “White Mangur renowned in Svanetia, White Mangur! Your style of life was good for you: you used to winnow your grain in Tsvirmi; you had a drying-room for grain in Ipari; a threshing-floor in Kala you had, so it seems. Your ploughing lands are in Lakhamuli, the meadows in Shkhara are yours. The devs visit you to rake with their rakes, Dalis help to reap... Your marani is full of kvevris; it is filled with Imeretian wine. Your bread, Oh, is from Kirimi”. The question arises as for what deeds White Mangur became a legendary hero in the entire Svaneti. Of particular interest is also Mangur’s origin. We do not know what his surname is, what village and community he comes from. The narrator tells nothing about it. To illustrate this and other peculiarities, it is necessary to consider its relation to other ballads. For instance, the ballad *Betkil* narrates about a legendary hunter called Betkil who is from the community of Mulakh-Muzhal. The story begins with a lament for a real hero: “Bail, Betkil, wretched, unfortunate Betkil! Bail ilba, ilba bail, Bail, Mulakh-Muzhal assembled, Bail ilba, ilba bail, Bail, they started the round-dance in Lentekhi, Bail ilba, ilba bail”. Then it is narrated how a white ibex leaped into the circle of dancers and jumped between Betkil’s thighs. The hunter Betki chases a white ibex which lures him

high up the crags. In pursuit of the white ibex, Betkil realizes that the white ibex is a reincarnated Dali but the return is impossible. Betkil dies a tragic death because he betrayed Dali. This ballad renders Betkil's tragic end as a hunter. We have different situation in the "White Mangur". Here the introductory part makes emphasis on the results of Mangur's actions. It is noteworthy that in the above ballads, the emphasis is made on the paths and stages of the hunter's physical and spiritual evolution. Ultimately, the fate of the hunter resonates with his actions, as it is in the case with Betkil's tragic end. In this respect the ballad-song "The Hunter Chorla" deserves special attention. Here we are dealing with a monument of a complicated religious content. The narrator recounts how hunter Chorla goes through a difficult path of initiation full of challenges. On this path, a person may perish if he is not spiritually prepared. The army of Dalis hang him on the rock but St. Giorgi the savior comes to rescue him. With the help of St. Giorgi, he reaches the highest level of spirituality being transformed into a new man at the top of the mountain. The work shows in detail the relation of Chorla to the Dalis and St. Giorgi. It is a fact that the behavior of Betkil and Chorla is associated with a purely hunting life, and they remain professional hunters. The same can be said about another ballad the "Hunter Kala" which narrates Kala's hunting adventure. Kala is pictured in the same way as the legendary hunter Chorla. Although the "White Mangur" is also a hunting ballad, we cannot say that Mangur remains a professional hunter, like Betkil and Chorla. Comparison of the "White Mangur" with other ballads has convinced us that each monument has its distinctive character. The restless and sometimes contradictory adventures of the hunters turned out to be unmistakable proof that they will remain the real hunters, distinctive men in the community. The comparison has shown the diversity of thematic worlds, deep religiosity and high artistic professionalism.

Andrey Korovin
(Russia)

The Notion “Literary Fairy Tale” and Hans Christian Andersen’s Tales

While fairy tales have enthralled generations of readers and listeners, specialists have a long discussion over defining the genre of the literary fairy tale and identifying its origin and sources. One difficulty is that the term “fairy tale” is applied to both folklore and to an author’s texts because of each features of the “fantastic”, “magic” or “supernatural”. But these words are not concrete notions and could be interpreted very differently. It is doubtful that they can be definitions for the genre, causing some scholars to declare that the literary fairy tale as a genre does not exist. The main aim of this paper is to try to find more objective genres features of this type of literary text, to distinguish them from other literary forms. It is possible to say that the literary fairy tale as a genre was finally formed by Danish author Hans Christian Andersen (1805-1875). While he did not originate the genre, he wrote the most original examples of this new literary form, and he single-handedly established the literary fairy tale as separated from folklore and as a distinct genre of short prose.

The problem for analysis is that Andersen not only established his own literary fairy tale (“eventyr”) genre but we can see also the destruction of it, in that Andersen also created there was a new genre form – “historie” (tale, story). “Historie” is genetically connected to a fairy tale, but has a number of essential differences from it – this problem was discussed in my article “The Genre of the “Story” and Its Genesis in H.C. Andersen’s Works” (Korovin 2008: 66-94). Notion “historie” is a term that is not used extensionally by many scholars, it is usual to use the name “eventyr” (fairy tale) for all Andersen’s tales. Bo Grønbeck wrote: “To use the name “fairy tales” for the last stories or not – it is a free choice” (Grønbeck 1971: 191). But Andersen wrote in his autobiography “The Fairy Tale of My Life”: “The tale [historie]—this is the name, which as I think is the most suitable in our language for my fairy tales according to their form and their nature. The common language uses this word for the simple story and for the freest phantasy. A fable, a tale, and a novella are determined by children, peasants, common people only with one short name—a story” (Andersen 1855)

This fact of destruction of the canonic form of a fairy tale after it has been created shows certain instability of this genre. The causes of this similar instability can be found in the specific of chronotope of a literary fairy tale. Mikhail Bakhtin used the term chronotope to show the syncretism of space and time in a literary text in his work “Forms of Time and Chronotope in the Novel” (Bakhtin 1981: 84-258). The chronotope seems to be one of the most important characteristics of a text. The origin of the genre of the literary fairy tale does not primarily belong to the epoch of Romanticism. Its sources most likely lie in the

poetics of romance, which is related to a fairy tale. In the beginning of its development, a romance actually was a literary equivalent of a fairy tale. The fantastic element is inherent in its poetics, especially at early stages of development of this genre. Every medieval courteous romance includes numerous fantastic and supernatural events, which are quite in harmony with a textual reality. These events are extraordinary only for the reader, so the inner world of the narratives is also syncretic and has a linear chronotope. Later the fantastic, magic, supernatural element became optional for this genre. One of the ways of expanding internal space in a romance or a novel is including in the narrative text such inserts as short stories, novellas, and fairy tales. It could be productive to look for instance of a literary fairy tale used in this way. The first authentically fixed texts that represented the genre of the literary fairy tale, were «Fairy Tales of a Dragon» from the book of the 17th-century writer Countess D'Aulnoy (1650-1705). These fairy tales are connected with the courteous and *préciosité* style literature of that era.

Charles Perault (1628-1703) made the next step in the formation of a genre of a literary fairy tale but from the side of folk tradition. The contradiction between these two forms of fairy tales had not arisen that time because actually, they had the genetic similarity; the *préciosité* style fairy tale has its roots in folklore like a genre of romance. The chronotope of both variants of a fairy tale in the 18th century remains linear, and the syncretic inner space. It is necessary to distinguish the chronotope of a folklore fairy tale from the chronotope of a literary fairy tale. A folklore fairy tale has a conservative form, which has a simple chronotope with uncertain time and place. Events are initially presented as not real – fantastic – and this way they are taking place in some "parabolic system of coordinates" where the time exists only as categories "before" and "after". A.W. Auden considered that Andersen's fairy tales "parables rather than a myth" (Auden 1973: 204). Space is syncretic; it depends on the movement of a hero and focuses only at the point of events. One of the important features of a folklore fairy tale is the simplicity of this space; there are no different worlds and universes. Even if a hero gets into other areas (the underground world, magic wood, etc.), he does not appear in another reality. This new world exists according to rules, which are common for a hero, there is the traditional opposition: home – another country, known and unknown. So it is possible to conclude that the chronotope of a fairy tale is syncretic, linear; heroes move in time and space but they do not come out of this fantastic reality. Also, all adventures of heroes are regarded as usual and normal; events that we might regard as "supernatural" or "magic" are not perceived as something extraordinary, mystical in the folklore fairy tale.

The literary fairy tale inherits many aspects of this system; there are normal for certain features in the poetics of the fairy tale are unusual for our reality. Some of Andersen's fairy tales are good examples of it. The chronotope is still simple. But in some of his texts, we can see the changing of this principle: in such tales as "Angel" (Engelen, 1843), "The Girl with Matches" (Den lille Pige med Svovlstikkerne, 1845) religious themes penetrate into the inner world of the fairy tale. Religious motives are alien for fairy tale poetics, which represent a fantastic universe where everything is possible, but nobody believes in

it. But religious and mystical motives apply to this belief. The logic of a fairy tale is broken no longer is there a traditional chronotope. The main reason for the incorporation of the religious element in fairy tale poetics is the influence of romantic aesthetics, with its' idea of the dualism: the opposition of the world of the reality with common rules and the world of ideas (religion) where these rules do not work. There is a collision of the logic of reality and the logic of other existence. This other existence in Romanticism is represented as a world of dreams, imaginations, and fantasy. Objectivity is replaced by subjectivity because the concept of microcosm gets the paramount value in Romanticism.

The roots of this notion of the romantic dualism back us to folklore as well as the fairy tale forms, but the fairy tale as a genre in the system of folklore genres is distinct from other oral forms with many features, where one of the most important is a general orientation of a fairy tale to tell about invented adventures. Many other genres, including heroic epics, tell about real and important events, presuming the audience's belief that their events actually occurred. There is an idea that the sacral past and the present have parallel existence in epic poems. There are two worlds separated from each other: real life and the world of gods, demons, the sacral past, etc. Epic phenomena and images cannot be subordinated to logic and rules of the reality that is why they are sacred and they belong to the immemorial time.

The Pagan ideology usually has a notion of plurality of the worlds: the human world, the world of gods, the world of giants and other worlds. This partitioning of space is especially expressed in Scandinavian mythology: the nine worlds, which are separated from each other, but with the transition from one world to another being possible. The logic of existence is different in each world, it is clearly displayed in the story from "Younger Edda" («Snorraedda») about Thor's and Loki's travel to Utgard. It is remarkable when gods from Asgard suffered defeat because they have been faced with something beyond their understanding.

With the Christian epoch in Scandinavia, as everywhere in Europe, many pagan beliefs lost their connection with reality, and no longer could be reliable attributes of a fairy tale. So it happened with trolls in Norwegian folklore where they became the typical fantastic characters, hostile to people, but without their former qualities of infernal spirit, bringing disharmony to the real life. However in Iceland and in present days "troll" is a figure, who lives in the parallel world and periodically comes to the world of people. The same situation is with modern believes in ghosts, while ghosts are very rare characters in fairy tales, but they are common for such genre as a legend, where it is told about authentic, real events which took place in the past, as opposed to a fairy tale. The problem for differentiation of a fairy tale and a legend is very complex because sometimes they feature the same personages: (witches, trolls, etc.), but the functions of these characters are different in these genres and appeal to different understandings of the world. In a fairy tale, these characters play the role of fantastic figures, which are initially opposed to the reality in which this fairy tale is told. In a legend the same characters are real participants of real

events, having places in the past, and they signify this transition from the other world to the current reality.

Christianity brought the dichotomy of the Paradise and the Hell as a dominant image of the other world. But it is remarkable that a transition from the world of reality to the other world is possible not only after the death. It occurs, for example, in the condition of dream or revelation in Medieval Visions. Or alternatively – objects from this other world can come to the current reality to punish people for sinful behavior, that is common for such specific medieval texts as "Exempla", a genre dependent on the sermon, with didactic aims and very close to a parable or a novella. Later "Exempla" had an influence to a "Christmas Story" – the genre which is related to the clerical literature and this way it is opposed to a fairy tale by the fact of its origin.

If we speak about the clerical literature it is very hard to claim fantastic elements in it because initially all described events are believable and understood as absolutely real, by an audience. A better term for this kind of fantastic could be considered as a "miracle in the Christian sense". In fairy tale poetics the fantastic element plays a completely opposite role: it is something supernatural, strange for the current reality and impossible to occur in it. The fantastic does not claim belief but it is not extraordinary in the inner world of the fairy tale text, where the fantastic exists according to the logic of the narration and does not have any mystical mining.

It is possible to say that the literature in Modern time follows the Christian tradition to use mystical images and situations as basic for collisions. The same situation we see in the romantic texts: probably one of the sources for the notion of romantic dualism is in Christian mysticism; another source for this notion is the mythological tradition, which is very important for Romanticism too. Romantics also took from Gothic novels the aspiration to create an atmosphere of fear and mystery, and in their texts, we see very often the fantastic is based on the discrepancy between the logic of reality and the logic of the supernatural, which cannot be understood at all. So this type of fantastic is very similar to the mystical fantastic in clerical medieval texts. The romantic fantasy appears in the representation of two different spaces, two different worlds, of inexplicable situations, of the dichotomy of dreams and reality.

For the many fantastic romantic texts, the logic is not a factor for the development of the plot, but in fact, a fairy tale's plot is based on rigid logic, the chronotope of a fairy tale depends on this logic. I claim the romantic fantastic narrations can be hardly qualified as fairy tales, they are more appropriately classified as fantastic short stories or novellas, because the type of the fantastic in them are mystical which is not usual for fairy tale poetics. We can see this romantic fantastic for example in novellas by German writers Ernst Theodor Hoffmann or Ludwig Tieck.

The increasing interest in folklore is remarkable for the epoch of Romanticism, and romantic writers started to collect folk tales and publish them. The best-known example of this activity is the Brothers Grimm's "Children and Family Fairy Tales" (Kinder- und Hausmärchen, 1812-15). The discussion of how to interpret these texts as folklore or as

texts, which were adopted by authors and belong to the literature (fiction) is still continuing. But in any case, the fairy tales from this collection demonstrate the typical for a fairy tale linear chronotope. Although the Brothers Grimm, in fact, destroyed the primary folklore form in their aspiration to reconstruct a certain initial form of a national folk tale. They created the new type of the literary fairy tale based on folklore plots and images. The categorical attribute of this form of a literary fairy tale is a specific chronotope, transferred in the literary text from folklore. The fairy tale as a literary form admitting unlimited freedom of creative imagination became very popular. Romantics started to develop this genre very actively and actually, they combined in this genre three different traditions: préciosité style, folk and philosophical (romantic) with the idea of dualism between Ideal and Reality. The préciosité and folk traditions are in a subordinated position in relation to the original romantic. Préciosité style fairy tales were too pretentious for romantic poets. Folk tales were very attractive for Romantics, who tried to find in them their national roots. But the folk tale genre was not a suitable embodiment of romantic ideas, it had too simple form and linear chronotope. Romanticism actually created not a literary fairy tale, but a fantastic novella where the mystical component is very important, in a way alien for the fairy tale poetics. The literary préciosité style fairy tale should have the syncretism of the inner space of a text, the linear chronotope, which is more like a folk tale. The presence of the romantic dualism is a collateral element for the poetics of a fairy tale and its ebbing connects with the destruction of a genre.

If we speak particularly about Danish literature, the first fairy tales traditionally attributed to Adam Ghotlob Oehlenschläger (1789-1850), who created texts based on folklore, but not on folk fairy tales. Usually, he borrowed mythological plots from the Old North texts: “Elder Edda”, “Yonger Edda” by Snorri Sturluson and “Gesta Danorum” (Deeds of the Danes) by Saxo Grammaticus, and also the folk ballads and legends. «Oehlenschläger takes this idealized vision of the ancient and the accompanying premise that the saga era was a more poetic age than the present as a point of departure for defending the adoption of Norse mythology as a suitable literary subject” (Hanson 1993: 180). This material initially focused on events, which are considered as the truth. Critics use the name “eventyr” (fairy tales) for some of his texts (Möller-Christensen 1988: 104) but actually, they do not belong to this genre and they could be considered as romantic short stories.

Andersen was that writer who created a classic fairy tale as a new literary form distinguished from romantic short stories and collections of folk tales. His first collection was “Fairy Tales Told for Children” (Eventyr, fortalte for børn, 1835-42; there were texts based on folk plots and images: “Little Claus and Big Claus” (Lille Claus og store Clause), “Tinderbox” (Fyrtoiet), “The Wild Swans” (De vilde svaner), “The Travelling Companion” (Rejsekammeraten) etc. but all these texts were influenced by romantic esthetics as well as original fairy tales “The Little Mermaid” (Den lille havfrue), “The Garden of Paradise” (Paradisets have), “Ole-Luk-oie, the Dream-God”(Ole Lukøie), . The next collection “New Fairy Tales” (Nye Eventyr, 1844-48) included only original and recogniz-

able Andersen's fairy-tales: "The Shadow" (Skyggen), "The Nightingale" (Nattergalen), "The Snow Queen" (Sneedronningen), "The Ugly Duckling" (Den grimme æling) etc. Leander Petzoldt wrote: "Thus he developed a completely new form on the bases of an old genre. These shared only the name and some tendencies" (Petzoldt, 2007: 629). In 1850th Andersen created a special genre – "historie" (tale). The main features of all his text are the romantic dualism and romantic oppositions of an artist and a miller and dreams and reality. Andersen's narration in these tales has a foreground – the real life, and symbolic background, which could be considered as "another world". Supernatural element helps to understand the situation, ideas and philosophical elements are in parity with the elements of the plot and intrigue. The first small volume with the title "Historier" appeared in 1853, under this title separate issues were published until 1855, from 1858 until 1872 collections had a title "New Fairy Tales and Stories". The real world and all its concreteness are present in Andersen's tales of 1850-70. The Danish writer was an ingenious interpreter of human life, his tales did not merely create a poetic image of this life but captured the essence of this life in all its variety. This world is dual and divided like the world in Romanticism but it no longer creates myths about the world, its myths are about human life. The problem is how to distinguish these tales from fairy-tales, written in 1830-40th because the later tales borrow many elements from the earlier fairy-tales. In fairy tales, the most important aspect of the text is the value of wonder. In the late tales, the fantastic images and situations are not in the center of narration, they create a specific atmosphere in the text, support for the basic idea of the narrative. The poetics of a later tale is mostly based on a certain vision of reality, and supernatural elements may equally well be present in it or not at all. For example, the supernatural is a very important component of the composition in "The Ice Maiden" (Isjomfruen, 1861) but it does not exist in "The Poultry-Maid Grethe's Family" (Høns-Grethe Familie, 1870). Thus, the fantastic element cannot function as a defining aspect of this genre as a literary form. It is possible to say that Andersen's late tales more similar to romantic short-stories or novellas than to fairy tales. The novella as a literary genre has a strong influence on "historie" in the same measure as the fairy tale. I have mentioned above the differences between fairy-tales and Romantic novellas. The main feature of the late tales is the romantic dualism like in romantic fantastic short stories, but the function of this dualism is completely different. Elias Bredsdorff wrote about one of the late tales "A Story of the Sand Dunes" (En Historie fra Klitterne, 1859) that the stylistic this tale is closed to stylistic of romantic short stories by Danish author Blicher. "This is differently not a fairy tale" (Bredsdorff, 1988: 283). Poul Houe: "As a romantic story, call it a fairy tale if you like, is framed by the realistic story, an adventurous journey of life in the past intersects with a measured journey of life in the present" (Houe, 1999: 102). "Historie" has a specific chronotope: there are also two parallel worlds, fantastic and real, but the first one is not equal to the second one, it creates the romantic duality of the universe. I wrote about this type of chronotope in Andersen's later tales in the article "Chronotope of Hans Christian Andersen's Fairy Tales and Stories" (Korovin 2007:119-130). Circumstances in a tale can be quite common but just not be perceived as usual.

Andersen makes everyday life very poetic, novelizes it: the most ordinary events are perceived as exclusive, subnormal. It is a sign of the destruction of the traditional opposition in short stories between extraordinary and common. From all aforesaid it is necessary to conclude, that actually we have only one criterion to distinguish a literary fairy tale from other adjacent genres (a short story, fantastic novella, "historie"): the syncretism of the inner space of a text, the linear chronotope, which is more like in a folk tale. The concept of the dualism (the opposition of the world of the reality with common rules and the world of ideas) is a collateral element for poetics of a fairy tale and its ebbing connects finally with the destruction of a genre.

Bibliography

- Andersen, Hans Christian. "Mit Livs Eventyr" 1855. *H.C. Andersen Information*:n.page. Web.30 April 2019 https://www.hcandersen-homepage.dk/?page_id=27798
- Auden, Wystan Hugh. Forewords and Afterwords, selected by Edward Mendelson. New York: Random House, 1973.
- Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, 84-258.
- Bredsdorff, Elias, Andersen, H.C. *Mennesket og Digteren*. Copenhagen: Fremad 1988
- Grønbeck, Bo. "H.C. Andersen. Levnedsløb – Digting – Personlighed". København: Nyt Nordisk Forlag/Arnold Busck, 1971.
- Hanson, Kathrin Shailer. "Adam Oehlenschläger's *Erik og Roller* and Danish Romanticism". *Scandinavian Studies*, V.65, N 2. Spring 1993: 180-195
- Houe, Poul. "Andersen in Time and Place – Time and Place in Andersen". *Hans Christian Andersen: A Poet in Time*, ed. by Johan de Mylius, Aage Jørgensen and Viggo Hjørnager Pedersen, Odense: Odense University Press, 1999:87-107,
- Korovin, Andrey. "Chronotope of Hans Christian Andersen's Fairy Tales and Stories". *Hans Christian Andersen: Between Children Literature and Adult Literature*, ed. by Johan de Mylius, Aage Jørgensen and Viggo Hjørnager Pedersen, Odense: University Press of Southern Denmark, 2007: 119-130.
- Korovin, Andrey. "Genezis Zhanra Istorii v Tvorchestve H.C. Andersena". *Po Nebesnoj Raduge za Predely Mira*, ed. by N.A. Vishnevskaja, A.V. Korovin, E.Ju. Saprykina. Moskva: izdatel'stvo "Nauka", 2008: 66-94 (Коровин, Андрей. «Генезис жанра истории в творчестве Х.К. Андерсена». *По небесной радуге за пределы мира*, ред. Н.А. Вишневская, А.В. Коровин, Е.Ю. Сапрыкина. Москва: издательство «Наука», 2008: 66-94.
- Möller-Christensen, Ivy York. "Den danske eventyrtradition 1800-1870". Odense: Odense Universitet-forlag, 1988.
- Petzoldt, Leander. "The Soul of Things: Literary Forms and Popular Motifs in the Tales of Hans Christian Andersen". *Hans Christian Andersen: Between Children Literature and Adult Literature*, ed. by Johan de Mylius, Aage Jørgensen and Viggo Hjørnager Pedersen, Odense: University Press of Southern Denmark, 2007: 625-631.

ანდრეი კოროვინი
(რუსეთი)

ცნება „ლიტერატურული ჯადოსნური ზღაპარი“
და ჰანს ქრისტიან ანდერსენის ზღაპრები

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ჯადოსნური ზღაპარი, ქრონოტოპი, ჟანრი, ანდერსენი.

სტატია ეხება ცნებას „ლიტერატურული ზღაპარი“, რომლის ჟანრად ფორმირება ჰ. ქრისტიან ანდერსენის სახელს უკავშირდება. მან არა მარტო დააფუძნა ლიტერატურული ზღაპრის („მოვლენის“) საკუთარი ჟანრი, არამედ მოგვიანებით შექმნა ჟანრის ახალი ფორმაც – „ისტორია“ (ზღაპარი, ამბავი). ეს პროცესი გვიჩვენებს ჟანრულ არასტაბილურობას ლიტერატურული ზღაპრისა, რომელსაც აქვს ფოლკლორული ზღაპრების მარტივი ქრონოტოპის მსგავსი სპეციფიკური ქრონოტოპი. ფოლკლორული ზღაპრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია სივრცის სიმარტივე. აქ არ არსებობს განსხვავებული სამყაროები. დუალიზმის კონცეპტი (მკაცრი საყოფაცხოვრებო წესების მქონე რეალური სამყაროსა და იდეების სამყაროს დაპირისპირება) წარმოადგენს ჯადოსნური ზღაპრის პოეტიკის განმსაზღვრელ ელემენტს და მისი მოშორება, საბოლოოდ, ჟანრის განადგურებას იწვევს.

სოლომონ ტაბუცაძე
(საქართველო)

პოლიტიკური თეატრის იკონოგრაფია

ტოტალიტარიზმის პოლიტიკური თეატრი ყველა სხვა სახის თეატრთან განსხვავებული დემოკრატიულია, რადგან აქ ტრადიციულ სათეატრო ცხოვრებასთან დაკავშირებული არც ერთი პრობლემა თავს არ იჩენს – არც სასცენო მოედანია გამოსაძებნი, არც ბილეთებია საშოვნელი, არც აკუსტიკა მოსაგვარებელი და, მით უმეტეს, არც მაყურებელთა ადგილებია დასაჯავშნი. თეატრის ეს სახეობა, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, თუ რამეს არ მოისაკლისებს – ეს სწორედ მაყურებელთა ადგილებია, რადგან აქ ყველანი ძალაუფლებურად მოხალისე მაყურებლებად და იდეოლოგიური პროდუქციის მომხმარებლებად იქცევიან. გასული საუკუნის 20-იანი წლების ერთი ცნობილი პლაკატის („ჩაენერე მოხალისედ?“) პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ, არსად ჩანერა საჭირო არ არის, მიდი და უყურე. მალემრწმენი თუ მოსეირე მაყურებელი ამ თეატრს არ ელევა (ვერც ელევა!) და ყველაზე სახილველი და თვალსაჩინო ამ სივრცეში სწორედ პოლიტიკური პლაკატია, რადგან იგი არის პოლიტიკის კონცენტრირებული სახე და მისი როლი ძალაუფლების სიმბოლურ რეპრეზენტაციაში განუზომლად დიდია.

საბჭოთა პოლიტიკური პლაკატის ჩასახვა და ფორმირება მსოფლიოს ახალი ქვეყანა-წარმონაქმნის წერა-კითხვის უცოდინარი მოსახლეობის არსებობის პირობებში ხდებოდა. საბჭოთა ხელისუფლება პოლიტიკური განათლების სფეროში უპირატესობას ანიჭებდა „თვალს“, რაც იმას ნიშნავდა, რომ მთელი შემოქმედებითი ძალისხმევა მიმართული იყო ვიზუალურ პროპაგანდაზე, რადგან ამ ტიპის თვალსაჩინოება ყველასთვის მისაწვდომი და მეტნაკლებად გასაგები უნდა ყოფილიყო. პიერ ბურდიეს მიხედვით „ხედვა“ არის ისტორიის პროდუქტი, რომელსაც განათლების სისტემა აყალიბებს და იმ ეპოქის საბჭოელი ადამიანის განათლებულობა წერა-კითხვის ცოდნას გულისხმობდა. „ნიგინერის“ კლასიფიკაცია, როგორც ვიქტორია ბონელი წერს, 1920-იანი წლებში ენიჭებოდა ადამიანებს, რომელთაც ელემენტარული წერა-კითხვა იცოდნენ <...> ვიზუალური პროპაგანდა, რომელიც მნიშვნელოვნად ამცირებდა დაწერილი ტექსტის გაგების აუცილებლობას, საშუალებას იძლეოდა, მოსახლეობის ფართო ფენებამდე მიეტანა ბოლშევიკების სათქმელი¹. ამავდროულად ინფორმაციით, ვლადიმერ ლენინის ცოლი, ნადეჟდა კრუპსკაია 1923 წელს აღნიშნავდა: „ანმყოფი და ახლო მომავალში გლახს თავისი ნაწარმის

1 ვიქტორია ბონელი. ძალაუფლების იკონოგრაფია (საბჭოთა პოლიტიკური პლაკატები ლენინის და სტალინის დროს). მთარგმნელები: ლამარა შავგულიძე, გაგა ლომიძე. გამომცემლობა CCU Press., თბილისი: 2019).

გაუმჯობესება შეუძლია, თუკი მას ხილული მაგალითით ვასწავლით. ზოგადად, გლეხები, ისევე როგორც მუშები, უფრო მეტად გამოსახულებებით აზროვნებენ, ვიდრე აბსტრაქტული ფორმულებით; წიგნიერების მაღალი დონის პირობებშიც, ვიზუალური ილუსტრაციები ყოველთვის უფრო დიდ როლს ითამაშებს გლეხებისთვის“. ასე რომ, პლაკატის განსაკუთრებული როლი იმითაც დასტურდება, რომ იგი მისაწვდომია ყველასათვის და მისი უპირატესობაც ეს არის; ამით იყო განაპირობებული, რომ პოლიტპლაკატმა უაღრესად დიდი როლი შეასრულა ბოლშევიკური იდეოლოგიის გავრცელებაში, დამკვიდრებასა და საბჭოთა იდენტობის ფორმირებაში.

პოლიტიკური პლაკატის კიდევ ერთ საპეციფიკურ ნიშანზე მიუთითებენ: პლაკატი არის სადაგი ყოფისა და საერთოდ – ყოველდღიურობის „შეუმჩნეველი“, ვიზუალური ფენომენი, რადგან იგი გათვლილია არა რაიმე ტიპის რეცეფციაზე, არამედ აღქმის ავტომატიზმზე; დაბოლოს, პლაკატი არის ძალაუფლების ინტენციის გამოხატულება და სოციალური მობილიზაციის ფაქტორი.

პოლიტიკური პლაკატის სოციალური ფუნქციონირების ამ ასპექტებს ეძღვნება ამერიკელი სოციოლოგისა და ისტორიკოსის ვიქტორია ბონელის უკვე მითითებული წიგნი „ძალაუფლების იკონოგრაფია“, რომელიც ქართულადაც ითარგმნა და უკვე ხელმისაწვდომია ტოტალიტარიზმის პოლიტიკური ასპექტებისა და საერთოდ პოლიტიკური კულტურის კვლევებით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

წიგნში წარმოდგენილია საბჭოთა პლაკატის ისტორიაც, სოციოლოგიაც და ესთეტიკაც; ნათლად არის წარმოდგენილი თუ როგორ იყენებდა ოფიციალური იდეოლოგია „ვიზუალურ ნარატივებს“, როგორ ახდენდა საზოგადოების „მენტალური უნივერსუმის“ კონსტრუირებას, რარიგად ქმნიდა თავის ვიზუალურ ენას, რომელიც მძლავრად ზემოქმედებდა მასობრივი ფსიქოლოგიის სიღრმისეულ („ვერბალობამდელ“) დონეზე.

ჩანს, ვიქტორია ბონელის სააზროვნო იმპულსად ქცეულა ის ფაქტი, რომ „30-იანი წლებიდან მოყოლებული, პოლიტიკურ ხელოვნებას საზოგადოება უნდა უზრუნველყო აზროვნებისა და ქცევის ახალი მოდელების ვიზუალური სცენარით“. შექმნილ მედიუმში ანმყო და წარსული არ უნდა განსხვავებულიყო და პლაკატი თითქოს განჭვრეტდა საბჭოთა საზოგადოების განვითარების გზას და უმეტეს შემთხვევაში იძლეოდა მოდელებს, რომლის მიხედვითაც უნდა წარმართულიყო ეს განვითარება – ანუ წინასწარ უხაზავდა და უპროექტებდა სავალს; სამომავლო გზა იყო უმთავრესი და ამიტომ პლაკატზე თითქმის არ აისახებოდა ანმყოში მიმდინარე პროცესები. პლაკატის სახე („ინჟან“-ი) ახდენდა „რეალობის კონცეპტუალიზებას“ და მასობრივ ცნობიერებაში ნერგავდა თავისებურ „ოფიციალურად წარმოსადგენს“, ხოლო ვიზუალურ და ენობრივ სახეთა ურთიერთზემოქმედება ბადებდა „მნიშვნელობის ნამეტ ღირებულებას“. საბჭოთა პლაკატით შექმნილ ამ „პოლიტიკურ კაპიტალს“, „იდეოლოგიური წარმოების“ ლექსიკონსა და სინტაქსის ვიზუალიზებული არქეტიპების

დონეზე ანალიზებს წიგნის ავტორი. არქეტიპთა ასეთ ძირითად ტიპს განეკუთვნება მუშის იკონოგრაფია, ქალის რეპრეზენტაცია ადრეულ საბჭოთა პლაკატზე, კოლმეურნე ქალი 30-იანი წლების პლაკატზე, ბელადის იკონოგრაფია და, ბოლოს, ბოლშევიკური დემონოლოგია.

ადრეული საბჭოთა პლაკატების ალეგორია-სიმბოლოებიდან მოყოლებული – პირველი ხუთწლედების ეპოქის მონტაჟური პლაკატების ჩათვლით – გაჩაღებული „სოცრეალიზმის“ ომის შემდგომი პლაკატ-ტილოებით დამთავრებული, წიგნში ნაჩვენებია სოციალისტური პლაკატის სტილური ძიებების გზა და ის, თუ როგორ იზადებოდა პლაკატის „ტიპაჟი“ (მაგალითად, პლაკატის „რუსი დედაკაცი“ თვალდათვალ როგორ გარდაისახა ჯერ „შეგნებულ“, ხოლო შემდეგ „მონინავე კოლმეურნედ“), როგორ იცვლებოდა პლაკატის ფუნქციურობა (ამ თვალსაზრისით 30-იანი წლების, სოციალური მობილიზაციის ეპოქის პლაკატი მკვეთრად განსხვავდებოდა გვიანი სტალინიზმის დიადი ეპოქის ანუ „მშვიდობისათვის“ და „კულტურისათვის“ ბრძოლის პლაკატებისაგან), როგორ შეიცვალა ოცდაათი წლის განმავლობაში პლაკატის სტრუქტურა.

საგულისხმოა კიდევ ერთი ფაქტი, რომელიც ხატწერის რუსულ ტრადიციას უკავშირდება და რაც ავტორის საგანგებო ყურადღებას იქცევს. საბჭოთა პლაკატმაო, ბრძანებს ავტორი, მართლმადიდებლური ხატწერის ტრადიციის ექსპლოატაციას მიჰყო ხელი, რადგან იგი არსებითად ხატს ჩაენაცვლაო. ამ აზრით, ადრეული საბჭოთა წლების ხატმებრძოლობა თურმე მიზნად ისახავდა „ხატის ექსპროპრიაციას“, რაც განსაკუთრებით კარგად გამოიყვანდა 30-50-იანი წლების ბელადის იკონოგრაფიაშიო.

პლაკატის სიმბოლოკისა და მონტაჟის სტილიდან მოყოლებული და სოცრეალისტურ „ლუბოკამდე“ განვლილ სტილურ ცვლებას-გარდასახვებს თავის ლოგიკაც ჰქინდა: პლაკატს უნდა შეეცვალა რეალობა. თუ უფრო ფართო კონტექსტს მოვიშველიებთ და საბჭოთა ლიტერატურას კინოსა და არქიტექტურას გავითვალისწინებთ, თვალნათლივ დავინახავთ, რომ სოციალისტური წარმოება იყო არა უბრალოდ სიმბოლოების წარმოება, არამედ რეალობის ჩანაცვლება ვიზუალური ად ვერბალური შემცვლელით. ამიტომაცა ჰქონდა განუზომლად დიდი როლი მინიჭებული ხელოვნებას „რეალური სოციალიზმის“ პოლიტიკურ-ესთეტიკურ პროექტში. კეძოდ და კონკრეტულად საბჭოთა პლაკატის ისტორია – ეს არის რევოლუციის მიერ ანექსირებული კულტურული სივრცის რეალობის სუროგატული სახეებით შევსების ისტორია.

ვიქტორია ბონელის წიგნიდან უფროსი თაობისათვის, როგორც იტყვიან, ტკივილამდე ნაცნობი პლაკატური სურათ-ხატები შემოგვყურებენ, რომლებიც მოჩვენებათა ერთიან ქოროში გაერთინებულნი, „მენტალურ უნივერსუმზე“ ზემოქმედებენ და „ახალ მისტიკასა“ ქმნიან. პლაკატის ენაზე ამეტყველებული მთელი ეპოქაა თვალწინ. რად ღირს თუნდაც დიმიტრი მოორის 1920-იანი წლების ლეგენდარული, კლასიკად ქცეული საბჭოთა პლაკატის –

„ჩაენერე მოხალისედ?“-ის გახსენება... ილუსტრაციებიდან გთავაზობენ შრომის იარაღის ყველა პრიმიტიულ სახეობას, შთაგვაგონებენ, რომ „კადრები ნყვეტს ყველაფერს“, გასწავლიან, რომ „ქალი კოლმეურნეობაში დიდი ძალაა“, გაიმედებენ, რომ „ყველა ჩვენგანზე ზრუნავს სტალინი კრემლში“, რომ ის არის „კომუნიზმის დიადი შუქურა“... ერთი სიტყვით, ეს არის პლაკატის ენით გადმოცემული საბჭოთა ეპოქის ფუნდამენტური ლექსიკონი.

საბჭოეთში პლაკატების რაოდენობა უცხოელებს აოცებდა. ამერიკელი ჟურნალისტი ალბერტ რაის უილიამსი 1923 წელს წერდა: „რუსეთში ჩასულ სტუმარს მაშინვე თვალში მოხვდება პლაკატების სიმრავლე – ფაბრიკებსა და ყაზარმებში, კედლებსა და რკინიგზის ვაგონებზე თუ ტელეგრაფის ბოძებზე – ყველგან“)

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც პლაკატზე ფიქრისა თუ წერისას აღიძვრის – ეს არის ბეჭდვისა და საბეჭდი მანქანის საკითხი: პლაკატის ეფექტურობა მისი ტირაჟით განისაზღვრება. ვიქტორია ბონელი აღწერს და გვანვდის უნიკალურ ინფორმაცია საბჭოთა პლაკატის კოლექციების შესახებ. თურმე რუსეთი ეროვნულ ბიბლიოთეკაში (ე.წ. „ლენინკაში“) ოთხასი ათასი პლაკატია, კიდევ ათეულობით ათასი რევოლუციის მუზეუმში, რუსეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების ეროვნულ არქივში, ბრიტანეთის მუზეუმი, გუვერის ინსტიტუტში...მოკლედ, ეს ყოფილა კოლოსალური რაოდენობა პლაკატებისა, რითაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ თუ რა კოლოსალური მასშტაბები ჰქონდა ადამიანთა მასობრივ ინტოქსიკაციას.

20-50-იანი წლების პლაკატის გაქვავებული სურათ-ხატები, რომლებთანაც ასოცირდება საბჭოთა ეპოქა, არა მხოლოდ შეხსენებაა წარსულისა, არამედ სოციალური დიაგნოსტიკის საშუალებაცაა. მისი პოლიტიკური სემანტიკა ადვილმისაწვდომობისა და სწორხაზოვნებისა გამო მას საშიშ, ეფექტურ ინსტრუმენტად აქცევს და ამიტომაცაა მნიშვნელოვანი ახალ ესთეტიკაშიც, ახალ ენაზეც პოლიტიკური არქეტიპების ამოკითხვა. ამ ამო(ნა)კითხვას გვასწავლის „ძალაუფლების იკონოგრაფია“.

საბჭოთა პოლიტიკურ პლაკატზე შექმნილი ნაშრომისადმი ჩვენი ყურადღება უპირველესად მისმა გადმოქართლებამ განაპირობა და უფრო იმის სურვილმა, რომ ასეთივე საგულისხმო ნაშრომი იქნებ ქართულ საბჭოთა საპლაკატო ხელოვნებაზეც შექმნილიყო. ვიცით ცალკეული ცდების შესახებ, მაგრამ, რამდენადაც ჩვენთვისაა ცნობილი, მონოგრაფიული სახით ასეთი ნაშრომი არ შექმნილა.

Solomon Tabutsadze
(Georgia)

Iconography of Political Thearte

Summary

Key words: Stalin, political posters, totalitarianism.

The letter is dedicated to the fact of translating the book «Iconography of Power» by American sociologist and historian Victoria Bonelli.

The political poster is a mirror of its era, as it depicts visual narratives of official ideology and provides visual scenarios of new patterns of behavior. The poster plays a role as an indicator for reflecting on the political aspects of totalitarianism, particularly the Soviet past, as it conceptualizes the reality of that era.

The book describes the stages of forming the Soviet political poster as an expression of power, the factor of social mobilization, and the visual phenomenon of everyday life.

The pictures on the Soviet poster are not only reminders of the past, but also help with social diagnostics. Understanding and reading its political archetypes and semantics is desirable right now in the post-Soviet era. This type of reading is taught by Victoria Bonnell's book "Iconography of Power", which gives us a desire to research and create a work on the Georgian political poster.

**სტალინის იდეოლოგემა და მითოლოგემა
ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში
ტ. I, II**

რედაქტორი: **კონსტანტინე ბრეგაძე, გაგა ლომიძე**
გამომცემლობა: მნიგნობარი, 2019

ეს ილუსტრირებული ორტომეული მომზადდა სამწლიანი პროექტის „სტალინის იდეოლოგემა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში“ ფარგლებში, რომელიც შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით მიმდინარეობდა. ტერმინ „იდეოლოგემა“ მიხაილ ბახტინი იდეოლოგიის ობიექტურად არსებულ ფორმათა აღსანიშნავად იყენებდა. ბოლო ხანებში ტერმინი „იდეოლოგემა“ განსაკუთრებით საბჭოთა ხანის ტოტალიტარული დისკურსის შესწავლისას გამოიყენება. ტოტალიტარული ენა იდეოლოგემათა თავისებური სისტემაა და ის „საბჭოთა ადამიანის“ იდეოლოგიზებული ცნობიერების ჩამოყალიბების საშუალება იყო. კ. გ. იუნგის მიერ დამკვიდრებული ტერმინი „მითოლოგემა“ მითოლოგიური არქეტიპების გამოყენებით ახალი სახეების შექმნას და ახალ კონტექსტში ძველი სახეების და სიუჟეტების იმპორტს ითვალისწინებს. წიგნი, სწორედ ამ ორი კონცეპტის საფუძველზე, მიზნად ისახავდა სტალინის პერსონის ანალიზს საბჭოთა პერიოდის ქართული მწერლობის, საკუთრივ ქართულ საბჭოთა და ქართულ ემიგრანტულ მწერლობის მასალაზე დაყრდნობით, რაც ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში ფუნდამენტურად ჯერ არ განხორციელებულა. ორტომეულში თავმოყრილია სხვადასხვა ავტორის მიერ მომზადებული, სრულიად განსხვავებული პერსპექტივით მომზადებული კვლევები, ასევე საარქივო მასალა, რომლის დიდი ნაწილი პირველად ქვეყნდება.

ვიქტორია ე. ბონელი

ძალაუფლების იკონოგრაფია

მთარგმნელები: **ლამარა შავგულიძე, გაგა ლომიძე**
გამომცემლობა: CCU Press, 2019

ეს წიგნი მოგითხრობთ საბჭოთა პოლიტიკურ პლაკატებზე, რომლებიც 1917-დან 1953 წლამდე იქმნებოდა. იწყება ოქტომბრის რევოლუციიდან და სრულდება სტალინის სიკვდილით. ამ სამნახევარი ათწლეულის განმავლობაში, ათასობით პლაკატი შეიქმნა, დაიბეჭდა და გავრცელდა. ისინი სტილის და სახეების მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა, მაგრამ ყველა მათგანი მიმართული იყო იმ უზარმაზარი პროპაგანდისტული მიზნისკენ, რომელიც ახალი ჰომო სოვიეტიკუსის შექმნას ითვალისწინებდა.

ნაშრომში წარმოდგენილია მცდელობა, რომ გაირკვეს ძალაუფლების სიმბოლურ რეპრეზენტაციაში პლაკატების როლის საკითხი. მასში წარმოდგენილია გამოსახულებების ევოლუცია დროთა განმავლობაში და გაანალიზებულია ამ პროცესების მიღმა არსებული ლოგიკა. ნაშრომში საკითხი გაანალიზებულია სემიოტიკური, კულტურის კვლევების, ხელოვნების თეორიების თუ მითოლოგიური კრიტიკის თვალსაზრისით.

World Literature and Dissent

Ed. by Lorna Burns (editor)

მსოფლიო ლიტერატურა და ოპოზიციური აზრი

რედაქტორი: **ლორნა ბარნსი**

გამომცემლობა: Routledge, 2019

„მსოფლიო ლიტერატურა და ოპოზიციური აზრი“ კიდევ ერთხელ აანალიზებს ოპოზიციური აზრის მნიშვნელობას თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურაში. მასში თავმოყრილია მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის პოსტკოლონიური ლიტერატურის მკვლევარების ნაშრომები, სადაც წარმოდგენილია კვლევები წინააღმდეგობის ესთეტიკის სფეროში, ისეთი კონცეპტების მოხმობით, როგორცაა უმეცრების ეპისტემოლოგია, უმანკობის რიტორიკა, ყურადღების გამახვილების სუბვერსია და ყოველდღიურობის რადიკალური პოტენციალი.

კრებული ეხება ისეთი ტიპის ლიტერატურას, როგორცაა მალრიბელი ჰუმანისტის, იბნ ხალდუნის შემოქმედებით დაწყებული, პოპულარული ინდოელი ფეისბუქ-პოეტების თუ ისეთი მწერლების ანალიზით დამთავრებული, როგორცაა ლენგსტონ ჰიუზი, ბენ ოკრი, სარა ურიბე და მერლე კოლინსი. წიგნი ხელახლა შემოხაზავს მსოფლიო ლიტერატურის საზღვრებს, ოპოზიციური პოლიტიკის და ესთეტიკის თვალსაზრისით. ის სვამს აქტუალურ კითხვას: რამდენად შეიძლება, რომ კრიტიკულმა პრაქტიკამ რადიკალური აზრის, სოციალური სამართლიანობის და ადამიანში საკუთარი აზრის გამოთქმის აუცილებლობას შეუწყოს ხელი?

Comparative Literature

By Andrzej Hejmej

ანჯეი ჰეიმეი

შედარებითი ლიტერატურა

გამომცემლობა: Jagiellonian University Press, 2019

ამ წიგნში წარმოდგენილია (პოსტ-)მოდერნული შედარებითი ლიტერატურის მდგომარეობის დიაგნოსტიკის და მულტიკულტურულ მსოფლიოს მედიაში მისი როლის დადგენის მცდელობა. ანჯეი ჰეიმეი აანალიზებს „უდისციპლინობის“ ახლანდელ მდგომარეობას მაქსიმალურად ფართო პერსპექ-

ტივით, მხედველობის არედან არ ტოვებს ამ სფეროში მეცხრამეტე საუკუნის კონცეფციებს (მათ შორის კომპარატივისტული ლიტერატურის ფრანგი მკვლევარების კონცეფციებს, „მსოფლიო ლიტერატურის“ გოეთესეულ იდეას და ჰ. ფონ მელცისეულ ფუნდამენტურ ნაშრომს), ასევე შედარებითი ლიტერატურის თანამედროვე ევროპელი და ამერიკელი მკვლევარების ნააზრევს. შედარებითი ლიტერატურის კვლევის ძირითადი ტენდენციების ისტორია განმარტებულია ისეთი მეტაფორებით, როგორიცაა: ეიფელის კოშკი, მსოფლიო სავაჭრო ცენტრი და ბაბილონის გოდოლი. კომპარატივისტული ლიტერატურის მკვლევარების სხვადასხვა პოზიციის და ინტერმედიალური და ინტერკულტურული ფენომენების განხილვას ავტორი მიყავს კომპარატივისტული ლიტერატურისა და მისი კვლევისადმი ახალ მიდგომამდე. შედეგად, ჰეიმის თანამედროვე შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა ესმის, როგორც ინსტიტუციური მიდგომის განვითარება და, იმავდროულად, როგორც ყოველდღიურობაში დამკვიდრებული საინტერპრეტაციო პრაქტიკა. 21-ე საუკუნეში ეს კულტურათაშორისი პერსპექტივა ახალ ჰორიზონტებს უხსნის შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობას.

Postmodern Time and Space in Fiction and Theory

by Michael Kane

მაიკლ კეინი

პოსტმოდერნისტული დრო და სივრცე

მხატვრულ გამონაგონსა და თეორიაში

გამომცემლობა: Palgrave Macmillan, 2020

ნიგნში თავმოყრილია მოდერნულობისა და თანამედროვე ლიტერატურის შესახებ თეორიული და ფილოსოფიური დებატები. მასში წარმოდგენილია მცდელობა, რომ დროისა და სივრცის ცნებების თანამედროვე გადააზრების გათვალისწინებით გაანალიზდეს ლიტერატურა; გადააზრების, რომელსაც ხშირად ჩვენ მიერ გამოყენებულ ტექნოლოგიებს ვუკავშირებთ, თანამედროვეობის ტრანსფორმაციის პროცესის კონტექსტში. მოდერნისტული და პოსტ-მოდერნისტული მხატვრული გამონაგონის შეპირისპირებით (დეფოდან დელილომდე, „ფრანკენშტაინსა“ თუ „ფინეგანის ქელეხამდე“) და ამ საკითხების შესახებ თეორიული დისკუსიების გათვალისწინებით, ავტორი იკვლევს თანამედროვეობაში დროისა და სივრცისადმი მიდგომის საკითხში არსებულ ცვლილებებს ხუთი სექციის ფარგლებში: „ბუნების სივრცე“, „ქალაქის სივრცე“, „პოსტმოდერნი, ყველაზე თანამედროვე დრო“, „ხელოვნების ნიმუშის დრო და სივრცე ციფრული რეპროდუქციის ხანაში“ და „მოგზაურობა: მოდერნულობიდან უცნობი მიმართულებით?“. ამ ხუთ ესსეში გადააზრებულია მოდერნულობის მნიშვნელობა და მისი გავლენა ბუნების, ქალაქის და მედია გარემოს დროსა და სივრცესთან მიმართებაში.

ნომრის ავტორები

ივანე ამირხანაშვილი
ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
vanion1@mail.com

მანანა კვაჭანტირაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
mkvachantiradze@yahoo.com

სალომე პატარიძე
თსუ-ს დოქტორანტი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
salome.pataridze@iliauni.edu.ge

შორენა შამანაძე
დოქტორანტი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
ildatu@yahoo.com

რამაზ ჭილაია
ასოცირებული პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
chilaia@gmail.com

ირმა რატიანი
პროფესორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
ir.ratiani@gmail.com

ელკა ტრეიკოვა
პროფესორი
ლიტერატურის ინსტიტუტი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია
ბულგარეთი, სოფია
elkatraykova@gmail.com

რუსუდან თურნავა
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
rusudan_turnava@yahoo.com

ნინო გაგოშაშვილი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
ngagochac@yahoo.fr

ანა მურადოვა
თავისუფალი მკვლევარი
თბილისი, საქართველო
მოსკოვი, რუსეთი
hanna-bitmurad@mail.ru

მაია ნინიძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
maianinidze@yahoo.com
maia.ninidze@tsu.ge

მაია ჯანგიძე
დოქტორანტი
თელავის იაკობ გოგებაშვილის სახელობის უნივერსიტეტი
თელავი, საქართველო
maia.jangidze@yahoo.com

დოქტორი კონრად გუნეში
ასოცირებული პროფესორი
Associate Professor of International Education and Linguistics
American University in the Emirates
დუბაი, არაბეთის გაერთიანებული საემირო
konradgunesch@hotmail.com
konrad.gunesch@aue.ae

ნინო სურმავა
თსუ-ს დოქტორანტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
ninosurmava@gmail.com

იორდან ლუცკანოვი
ასოცირებული პროფეროსი
ლიტერატურის ინსტიტუტი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია
სოფია, ბულგარეთი
yljuckanov@gmail.com

თეა თალაკვაძე
თსუ-ს დოქტორანტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
tea.talakvadze.1@iliauni.edu.ge

ოთარ ონიანი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
otar.oniani@yahoo.com

ანდრეი კოროვინი
ფილოლოგიის დოქტორი
მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტი
რუსეთის მეცნიერებათა აკადემია
რუსეთი, მოსკოვი
avkorovin2002@mail.ru
avkorovin2002@mail.ru

სოლომონ ტაბუცაძე
ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
solomontabutsadze@gmail.com

გაგა ლომიძე
ასოცირებული პროფესორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
gagalomidze@gmai.com

Contributors:

Ivane Amirkhanashvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
vanion1@mail.com

Manana Kvachantiradze
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
mkvachantiradze@yahoo.com

Salome Pataridze
Doctoral Student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Ilia State Unive
Tbilisi, Georgia
salome.pataridze@iliauni.edu.ge

Shorena Shamanadze
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
ildatu@yahoo.com

Ramaz Chilaia
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
chilaia@gmail.com

Irma Ratiani
Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
ir.ratiani@gmail.com

Elka Traykova
Professor
Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences
Bulgaria, Sofia
elkatraykova@gmail.com

Rusudan Turnava
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
rusudan_turnava@yahoo.com

Nino Gagoshashvili
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
ngagochac@yahoo.fr

Anna Muradova
Researcher
Moscow, Russia
Tbilisi, Georgia
hanna-bitmurad@mail.ru

Maia Ninidze
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
maianinidze@yahoo.com
maia.ninidze@tsu.ge

Maia Jangidze
Doctoral student
Telavi, Georgia
Iakob Gogebashvili Telavi State University
maia.jangidze@yahoo.com

Dr. Konrad Gunesch
Associate Professor of International Education and Linguistics
American University in the Emirates
Dubai, United Arab Emirates
konradgunesch@hotmail.com
konrad.gunesch@aue.ae

Nino Surmava
Doctoral student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
ninosurmava@gmail.com

Yordan Lyutskanov
PhD, Associate Professor
Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences
Sofia, Bulgaria
yljuckanov@gmail.com

Tea Talakvadze
Doctoral Student
Ivane Javakhsishvili Tbilisi State University
Ilia State Unive
Tbilisi, Georgia
tea.talakvadze.1@iliauni.edu.ge

Otar Oniani
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
otar.oniani@yahoo.com

Andrey Korovin
PhD in Philology
M. Gorky Institute of World Literature
Russian Academy of Sciences
Russia, Moscow
avkorovin2002@mail.ru

Solomon Tabutsadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
solomontabutsadze@gmail.com

Gaga Lomidze
Associate Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhsishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmai.com

სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს ჟურნალ „სჯანში“ იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. ჟურნალი „სჯანი“ არის საქართველოში გამოშვებული ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში.

2011 წლიდან ჟურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე ([http:// www.ceel.com](http://www.ceel.com)). 2017 წლიდან ჟურნალი „სჯანი“ მიღებულია ERIH PLUS-ისა და EBSCO-ის საერთაშორისო ბაზებში. ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება სამ (ქართული, ინგლისური, რუსული) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ელექტრონული ვერსიით (ელ-ფოსტით) და თან ახლდეს:
 - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
 - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (სტატიის მოცულობის მიხედვით, მინიმუმ 800 და მაქსიმუმ 1500 სიტყვა), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
2. დამონმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამონმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრანსლიტირებული ფორმით, ისე – ორიგინალის ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს „**რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე**“ (იხ. www.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 A 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
 - ა) ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
 - ბ) ნაშრომის ტექსტი;
 - გ) დამონმებანი ორიგინალის ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
 - დ) ანოტაცია;
 - ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
 - ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
 - ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია“ და „ახალი წიგნები“.

-
5. ჟურნალში მიღებულია „**ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი**“ (ლისტი), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნის შესაბამისად:
- ა) მოტიანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალის ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორნერტილი და გვერდი.
მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).
- (იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).**
- ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტიანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
6. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დაწვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2**).
- ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
- ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები დაინომრება და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
7. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
8. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
9. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
10. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაზმადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

დანართი 1

ნიმუში:	<p>ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმიის შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიისათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში“ (Jennet 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა 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.</p>
----------------	--

დანართი 2

ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	დაგონიერებული ლიტერატურის ნუსხის (დაგონიერებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form
ნიგნი, ერთი ავტორი	<p>Abashidze, K'it'a. <i>Et' iudebi XIX-s-is Kartuli Li'erat'uris Shesakheb</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970 (აბაშიძე, კიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).</p> <p>Book, one authors</p> <p>Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p>
ერთი თავი ნიგნიდან ან ესე კრებულიდან	<p>„P'ost' modernizmi“. <i>Lit'erat'uris T'eoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontsepsiebi da Mimdinareobebi</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2005 (წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. <i>ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები</i>. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).</p> <p>Chapter in a book or an essay from a collection</p> <p>Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i>. Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.</p>
ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი	<p>K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975).</p> <p>Natadze, K', et al. <i>Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan</i>. Kutaisi: „gantiadi“, 1994 (ნათაძე კ ... <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i>. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994).</p> <p>Book, two or more authors</p> <p>Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>

<p>სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან</p> <p>Article in a scholarly journal</p>	<p>K'avtiasvili, Venera. „Iliа Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dzebani</i>. XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული დიებანი</i>. XXXI (2010): 163-174)</p> <p>Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.</p>
<p>სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან.</p> <p>Article in a magazine or newspaper published monthly</p>	<p>K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. <i>Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i</i>, 2010:5 (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. <i>ქართული უნივერსიტეტი</i>, 18-24 მარტი, 2010: 5).</p> <p>Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i>. 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i>. 9 сентября 1998: 10).</p>
<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p>Book, no author given</p>	<p><i>Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva</i>. Batumi: gamomtsemloba „ach'ara“, 1989 (საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მარტვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989).</p> <p><i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დანებსებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as "author"</p>	<p>Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>Ts'igni Shekmnisa</i>. Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. <i>წიგნი შექმნისა</i>. თბილისი: 2006).</p> <p>American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as "author"</p>	<p>Duduchava, Marina. Ed. <i>Lit'erat'uris Teoriis Misire Leksik'oni</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „nakaduli“, 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).</p> <p>Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document From Internet</p>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>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>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia</i>. Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 („იდეოლოგია“. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).</p> <p><i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p>
<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</p> <p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p>Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Av'tortan</i>. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. ინტერვიუ ავტორთან, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი)</p> <p>Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i>. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>კონფერენციის მასალები</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. Meoise Sau'kunis Gamotsdileba</i>. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010</p> <p>(ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).</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'tebi</i>. PhD. Diss. TSU, 2004 (ნიქარაშვილი, ლელა. მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004).</p> <p>Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i>. PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>

*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

Sjani (*Thoughts*) **Submission Guidelines and Citing Style**

Sjani (*Thoughts*) Submission Guidelines and Citing Style Sjani (*Thoughts*) is an annual scientific journal of literary theory and comparative literature, published in Georgia. The journal includes important works covering actual themes and problems of contemporary literary studies, which have not been published yet.

Since 2011 Sjani is a member of e Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site www.ceeol.com. Since 2017 Sjani has been included in international databases – ERIH PLUS and EBSCO. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English and Russian languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials – maillit@litinstituti.ge) and accompanied by:
 - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
 - Annotation in Georgian and English Language (According to the size of article. Minimum 800 words and maximum 1500 words)
 - Key words (3-5 words)
2. List of approved bibliography in the end of the article on original language. Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system);
3. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers;
4. An article should be formatted (A4) in the following way:
 - A. Title of the article (in the middle)
 - B. Key Words
 - C. Main text
 - D. Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
 - E. Annotation
 - F. Margins: top-bottom, left-right 25mm
 - G Font size: 11, Line spacing-1The requirements (A, C and D) do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”;
5. The Citing Style “Style of the Institute of Literature” which is based of Thomson’s catalog. Requirements:
 - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (‘ ’) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation on the original language, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the Appendix 1.
 - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)

-
- C) These requirements do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”, where the font size is: • Main Text –10 • Notes– 9 6.
6. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the Appendix 2.
 - Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work.
 - Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
 7. The article will be evaluated by anonymous experts.
 8. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
 9. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
 10. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading.
If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

Sample for citation, indication and bibliography

Appendix 1

Jenett'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" (Jenett 1998: 37). Why did Jenett 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.

	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 „Sozdajushего“ 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).
Encyclopedia, Dictionary	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
Conference Proceedings	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i>).
Thesis or dissertation	Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i> . PhD. Diss. Purdue University, 2002.

* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21). (Abashidze 1987b: 87).