

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

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
ინსტიტუტი

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

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია
Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია

თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)
ლევან ბრეგაძე (საქართველო)
რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)
მაია ბურიმა (ლატვია)
რაჰილა გეიბულაევა (აზერბაიჯანი)
თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)
მაკა ელბაკიძე (საქართველო)
ანეტა ვერბერგერი (გერმანია)
ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)
გაგა ლომიძე (საქართველო)
თამარ ლომიძე (საქართველო)
ჯესიკა პრესმანი
ალექსანდრე სტროევი
მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
ბელა ტსიპურია (საქართველო)

პასუხისმგებელი მდივანი

მირანდა ტყეშელაშვილი

სჯანი 21, 2020, მაისი

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

Editor

Irma Ratiani

Editorial Board

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

Responsible Editor

Miranda Tkeshelashvili

Sjani (*The Thoughts*) 21, 2020, May

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

ჟურნალი რეგისტრირებულია შემდეგ ბაზებში:
ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდი, VABB-SHW, ERIH PLUS, EBSCO.

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

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

პოზიცია

Position

ჯესიკა პრესმანი

წიგნების სიყვარული
ათასწლეულის დასასრულს

7

Jessica Pressman

Loving Books at the End of the Millennium

ლიტერატურის თეორიის
პრობლემები

Problems of Literary
Theory

თამარ ლომიძე

აკაკი წერეთლის პოეტიკა:
ძირითადი ტენდენციები

15

Tamar Lomidze

*Poetics of Akaki Tsereteli:
Main Trends*

კონსტანტინე ბრეგაძე

ფაუსტის მსოფლმხედველობა
და პანსოფიზმი („მაგია“)

26

Konstantine Bregadze

*Faust's Worldview
and Pansophism (“Magic”)*

პოეტიკური პრაქტიკები

Poetical Practices

მანანა კვაჭანტირაძე

პერსონაჟთა ქცევების
კონცეპტუალური მოტივაციები
ვაჟა ფშაველას
„სტუმარ-მასპინძელში“

54

Manana Kvachantiradze

*Conceptual Motivations of
Characters in Vazha Pshavela's
“Host and Guest”*

ევა ა. ლუკაზჩიკი

ტრანსკულტურული ტექსტი
და არაჰეგემონური
უნივერსალიზმი.
„ალი და ნინოს“ ნაკითხვა
გლობალური ლიტერატურული
კვლევების კონტექსტში

69

Ewa A. Łukaszyk

*Transcultural Writing and
Non-hegemonic Universalism.
Reading Ali and Nino in the
Context of Global Literary
Studies*

ირაკლი ცხვედიანი

მითოპოეტიკური ქრონოტოპი
ჯონ დოს პასოსის რომანში
მანჰეტენ ტრანსფერი

81

Irakli Tskhvediani

*Mythopoeic Chronotope
in John Dos Passos's
Manhattan Transfer*

ლიტერატურისმცოდნეობის ქრესტომათია	<i>Chrestomathy of Literary Theory</i>
ალექსეი ლოსევი აღმოსავლური რენესანსი, საქართველო	106 Aleksei Losev <i>The Oriental Renaissance, Georgia</i>
ლექსმცოდნეობა	<i>Theory of Poetry</i>
ლელა ხაჩიძე ბიზანტიური და ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიიდან (გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანი“)	122 Lela Khachidze <i>Byzantine and Georgian Hymnographical Legacy (“Lenten Triodion under George the Athonite’s Redaction”)</i>
ფილოლოგიური ძიებანი	<i>Philological Researches</i>
ნონა კუპრიშვილი შემოქმედებითი პროცესის რეკონსტრუქცია აკაკი წერეთლის „აღმართ-აღმართისა“ და გალაკტიონ ტაბიძის „მთაწმინდის მთვარის“ მიხედვით	145 Nona Kuprishvili <i>Reconstruction of Creative Process in Accordance with Akaki Tsereteli’s “Ascenting” and Galaktion Tabidze’s “Moon Over Mtatsminda”</i>
გალინა მორევა მომავლის ხილვა: წინასწარმეტყველება მხატვრულ ნაწარმოებებში	159 Galyna Morieva <i>Viewing the Future: Prediction in the Literaty Texts</i>
რუტა ბრუზგიენე იუზას ბალტუშისის რომანი „საგა იუზის შესახებ“: ერის სასიცოცხლო ძალის არქეტიპული გამოხატულება	167 Rūta Brūzgienė <i>Juozas Baltušis’s Novel „Sakmė apie Juza“ [Saga about Juza]: an Archetypal Expression of the Nation’s Vitality</i>

ინტერპრეტაცია

ტატიანა ა. ბისტროვა

ლიდერობის წლები, ე.წ.
„ტყვიის სამოცდაათიანები“
ჯუზეპე ჯენას რომანში
„Italia De Profundis“

183

Tatiana A. Bystrova

*Years of Lead in Giuseppe
Genna's Novel
“Italia De Profundis”*

Interpretation

კრიტიკული დისკურსი

ლევან ბრეგაძე

შოთა რუსთაველი
უტილიტარისტების
წინააღმდეგ

190

Levan Bregadze

*Shota Rustaveli Against the
Utilitarians*

Critical Discourse

**თარგმანის თეორია და
პრაქტიკა**

მანანა გელაშვილი

მაია ყიასაშვილი

ჯოისის „ულისეს“ ქართული
თარგმანი

199

Manana Gelashvili

Maya Kiasashvili

Joyce's Ulysses in Georgian

**Theory and Practice of
Translation**

კულტურის პარადიგმები

კონრად გუნესი

ხელოვნების ტოტალური
ნიმუშების შედარებითი
ლიტერატურული ანალიზში:
ბელეტრისტული და
სამეცნიერო პოზიციები
ვაგნერის ოპერებიდან
დანყებული, ტოლსტოის
ხელოვნების ფილოსოფიით,
ბიზნეს ბრენდინგითა
და ოლიმპიური თამაშებით
დამთავრებული

217

Dr. Konrad Gunesch

*The Total Artwork in
Comparative Literature
Analysis: Belletristic and
Scientific Positions from
Wagner's Operas and
Tolstoy's Art Philosophy
to Business Branding and
the Olympic Games*

Paradigms of Culture

**ფოლკლორისტიკა –
თანამედროვე კვლევები**

**რუსუდან ჩოლოყაშვილი
ქევენ თუითი**
*ქისტური თქმულებისა
და ქართული „ეთერიანისა“
საერთო მითოსური ფესვები*

**246 Rusudan Choloqashvili
and Kevin Tuite**
*The Common Mythic Roots of
a Kisti Legend and the Georgian
Ballad Eteriani*

გამონხმარება, რეცენზია

ნათია სიხარულიძე
*ქართული გზამკვლევი
კომპარატივისტიკის სამყაროში*

256 Natia Sikharulidze
*A Guide to Comparative
Literature in Georgian*

ახალი წიგნები

მოამზადა **გაგა ლომიძემ**

261 Prepared by **Gaga Lomidze**

Jessica Pressman

(USA)

Loving Books at the End of the Millennium

Manuscripts chained to lecterns in medieval monasteries symbolized political control and served as means of enforcing it. For the first few centuries after the invention of the printing press, books remained expensive and designators of class and privilege. Libraries were precious and private, and thus centers of political communities and power. Books have been used to symbolize social status and political identity. Books have also, of course, been used to censor, to shame, and condemn. Books are as much media of colonization and oppression as they are tools for liberation and enlightenment. The history of the book is long and complex, and for the purposes of this article, I rely on book history to make the following point: the book is not a neutral object, symbol, or medium. It has been made to serve diverse political purposes and predilections, and that is why discourse about books – about loving them and lamenting their demise – is also always political.

Rhetoric about the death of books proliferated in the 1980s and 1990s, the period surveyed by this conference. Such rhetoric, such language and its usage, was not just about media obsolescence. It was always – and remains always – also about something “supplemental” (to invoke Derrida), something social, economic, and certainly political.

For the last decade I have traced the emergence of a cultural phenomenon and aesthetic practice that I call “bookishness,” which is about loving books in a moment when we no longer need them. We have computers, the cloud, e-readers, etc. as media for reading, writing, and archiving. Yet, in the moment of the book’s foretold obsolescence due to digital technologies, we see something strange and perhaps even paradoxical, but certainly poetic: the proliferation of creative acts that fetishize the book as object and artifact.

From cell-phone covers crafted to look like books, to decorative pillows printed with beloved book covers, furniture made out of old books to earrings, rings, and necklaces comprised of miniature codices, from store windows that use old books as props to altered book sculptures exhibited in prestigious collections to novels about books, books are really everywhere. They are things to love, own, post to social media, and otherwise fetishize... not just things to read.

The word “bookishness” comes from “bookish,” and the word “bookish” describes an identity founded upon a nearness to books. In its most common parlance, the adjective “bookish” describes a person who reads a lot and derives an identity from this relationship to books. But that is not how it means when coupled with “ish” and “ness.” The first listing of “ish” in the Oxford English Dictionary states that it derives from Old English, wherein

“ish” served chiefly to form adjectives from national names: British, English, Scottish. So, “ishness” is about identification, even nationalism. It is about subject formation through relationality, about locating and identifying subjects in contexts. The descriptor “bookish” suggests that objects rub off on us. They affect us and impact us. “Bookishness” is about the identity we extract from our nearness and attachment to books, particularly in our contemporary age. It is about the “ishness.”

For centuries, the word “bookish” has registered Enlightenment ideals about the liberal human subject – an individual in possession of himself, a tabula rasa or white page open to education and social uplift via access to books. Bookish is part of Western culture, identity, class formation, and, politics. So, what happens when the book goes digital?

The transformation of the book into e-readers and downloadable PDFs, scanned and searchable on Google Books, is not just an issue of media change but also of cultural and epistemological shift. The ways in which we read, learn, and know are changing along with the ways in which we identify and express the value of knowledge and also who has authority over it. Bookishness signals and facilitates these changes while also providing a solution to a dilemma of contemporary literary culture: how can we maintain nearness, attachment, and affiliation to books – and to being bookish – in a digital age?

Bookishness is a result of the digital, but its formative years were the period of this conference’s focus: the 1980s-90s. That time period is one of great political change and challenge. The call for papers for our conference identifies this time period as distinguished due to the collapse of the Soviet Union, the fall of the Berlin Wall, and the division of political monoliths into autonomous states. It also identifies synchronous and perhaps resulting literary aesthetics – postmodern poetics like fragmentation, non-linear hypertext, reflexive meta-fiction, and more. In addition, it should be noted, this period was also a cornerstone for the emergence of digital culture.

The 1980s-90s saw the popularization of computers, especially in the United States. The Altair 8800 was dubbed “the first personal computer” when it hit the market in 1975, and the first Apple appeared the following year. But it was the Apple II in 1977 that really changed things. With its color display and keyboard case, this computer was ready to run right out of the box and is popularly known as the first “user-friendly personal computer.” Then, the introduction of software and word processing software in particular lead to the signal moment in 1980: the Commodore 64 with its affordable price-tag (\$299) and user-friendly design. This bit of media history should remind us that the 1980s were the period in which computers entered homes (at least, again in the United States), and the rest is not only history but importantly also forgotten history.

Digital history is hard to know because it happens so fast; the blitz-like uptake of new technologies, practices, and social processes challenges the study of the contemporary. Just think of the Internet. Most people were introduced to the Internet in the 1990s with the emergence of the Web. It is easy to forget what the Web was like before Web 2.0

before Google, social networking, and the rest. Yet, in order to understand contemporary bookishness we need to return to that pre-Y2K moment.

Back then the Web was different. It was text-based; it was also imagined to be an open and utopian, a cyberspace for exploration and a realm full of promise. Media scholar Wendy Chun reminds us: “the image of the Internet has shifted radically from the mid to late 1990s, when it was seen as ‘cyberspace,’ an anonymous and empowering space of freedom in which no one knew if you were a dog, to the mid to late 2010s, when the Internet was commonly conceived of as a space of total surveillance or as a privatized space of social media“ (Chun 2016: ix).

The Web we know is rather new. Web 2.0 emerged around 2004 as a participatory network and corporate marketplace. Its emergence converged with the introduction of Google (taking off in 2000), Wikipedia (2001), Facebook in 2004, Google Books (2005), Twitter in 2006, Instagram in 2010. The social uptake of these technologies has been fast and far-reaching. Today, the general acceptance of constantly-connected mobile devices dramatically transforms our everyday lived experience; we live in a culture of “always on.” The default option is “yes” and “accept,” meaning that any sense of anonymity that once marked the early days of the Web is now gone. We are in a different medial, historical, and cultural moment than the 1980s and 1990s.

In this moment, we use the image of the book to express and alleviate concerns about techno-cultural and socio-political change. That is why bookishness is so important and so important to study. Consider how the image and vocabulary of books serves digital use: the remediation of a bookshelf on an Apple screen, the turning of a page on a digital tablet, even the language of webpages where there are no pages, spines or codexical covers. These skeuomorphs facilitate our uptake of new media. They also positioning the digital in a register aligned with books – those things that we love, feel comfortable around, and that we have, frankly, forgotten to consider as political objects. It is relevant and revealing, then, to place in context the emergence of digitality with the contemporary love of books and bookishness.

The years preceding the turn of the millennium witnessed dire concerns about the death of book at the hands of the digital. These fears included ontological, technological, and social concerns about shifting the human record from physical books to digital databases. Such fears may seem wild and far off now. We are two decades into the twenty-first century, when people seem all too willing to trust their personal data to the unseen but significantly-named “cloud” and to submit to corporate privacy-setting policies in exchange for faster online service and sleeker apps. But Y2K, as the year 2000 was called, laid bare primal fears about the transition to a digital culture.

These fears were grounded in questions of power and control. What would happen to Wall Street and even to streetlights when the digital clock transferred from 1999 to 2000? What would happen to other infrastructures of power? For example, when participatory culture allows amateur writers and reviewers to gain followers online and corporate influence, what happens to traditional literary authority?

In 2019, we are no longer worried about the data blackout of a Y2K clock, but we are still grappling with how digital culture challenges traditional modes of authority – from political revolutions supported by Twitter to revolutions in the structures of literary production, distribution, reception, and value. Yet, we can look back before 2000 to see the seeds this change. In the 1980s-90s, the emergence of digital technologies coupled with changes in book publishing, political events, and literary discourse propelled what Kathleen Fitzpatrick has called “the anxiety of obsolescence” – fears about the death of the book and the art form associated with it: literature.

Rhetoric about the death of the book is not new. As literary scholar and book historian Leah Price reminds us, “Every generation rewrites the book’s epitaph; all that changes is the whodunit” (Price 2012). History shows that fears about new media killing older ones says more about the changing social contexts and power structures than about actual readers, books, or literary practices. We fear changes in readership (i.e. who gets to read and who reads what). We fear changes in literacy (i.e. what qualifications counts as “literate”). We also fear changes in authority and authorial copyright, and of course changes in the class boundaries and relationships mediated through books (i.e. what counts as the canon?). All of these issues are entwined with books and their cultural image, and all propel rhetoric about the death of the book. Anxieties about the death of the book thus express concerns about the status quo.

Digital media have certainly changed the status quo. We have new authorial voices accessed through new modalities of content production and distribution. We have new markets and business models for the literary, and even new types literature and college courses to address them. In our mobile, cloud-computing world, work and leisure are no longer separate. So, if there is no designated leisure time, when exactly do we get to sit down and read a novel? Even more transformative is the fact that our Web 2.0 world depends upon unpaid, often exploitable labor, such as reviewing books for Amazon and other kinds of “playbor” – as theorists call the gamification of culture.¹

So, what do we do when faced with the feeling that we cannot escape the world of always-on, networked, and constant crisis? We fetishize the thing that has historically symbolized privacy, leisure, individualism, knowledge, and power. We produce ways of curling up with books in and through digital culture. Bookishness is an aesthetic and cultural response to the contemporary condition of global capitalism, digitality, and participatory culture. It operates through nostalgia – that affect and aesthetic that Svetlana Boym argues “is not merely an individual sickness but a symptom of our age, a historical emotion” (Boym 2002: 12).

The historical emotion exemplified by bookishness is not just about literature or reading but about emergent changes to the institutions that govern and mediate our relationships to all that books represent. Recognizing how loving books at the turn of the millennium is both poetic and political prompts us to asking a few big questions. What does recognizing bookishness teach us? What are the payoffs of focusing our attention

¹ See Trebor Scholz, ed. *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory* (Routledge 2013).

here – on bookishness? Let me offer three quick responses, tailored to the practice of literary criticism.

First, bookishness reminds us that books are objects, artifacts, and media. They have histories of use and abuse, and these histories matter to our understanding of the role of books in the present. For example, much rhetoric about the death of the book at the turn of the millennium swirled around the idea that digital technologies promote hyperlinked skimming rather than deep attention.

One of the most famous of such laments was Sven Birkets's *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in the Electronic Age* (1994). "My core fear is that we, as a culture, are becoming shallower," Birkets writes (Birkets 1994: 228). Later cultural pundits echoed this rhetoric of shallowness. In 2009 Nicolas Carr famously wrote an article for *The Atlantic* that went viral, and was tellingly titled "Is Google Making us Stupid?" In it, he writes: "Once I was a scuba diver in the sea of words. Now I zip along the surface like a guy on a jet ski" (Carr 2010). In both accounts, Birkets and Carr present digital media as promoting the wrong kind of reading: not deep, linear, and immersive but instead shallow, hyperlinked skimming. Hear the depth metaphors at work. Associated with literary criticism since Freud, the depth-model of reading understands good, serious reading to be an act of excavating subtexts and hidden meaning. It is, following Fredric Jameson, a radical act of uncovering the "political unconscious" (Jameson 1981). For both Birkets and Carr, computational culture produces a shift from reading as deep diving to just skimming the surface. The results, as our representative hand-wringers note, are bad.

Yet, there are problems with the rationale posited by Birkets and Carr (and many others). First, they yoke the book medium to a particular method of use (i.e. to reading and specifically linear reading) and also to a particular value (i.e. good and educational). However, scholars of book history remind us that assumptions such as book=literature and reading=good are ahistorical and ideological. Ted Striphas states, "In the end, claims about the decline of books and book culture probably tells us more about the gaps in book history that need filling or about popular culture's proclivities toward crisis discourse than it does about the health of books in the twentieth and twenty-first centuries" (Striphas 2009: 188).

This takes me to my second point about the payoff of studying bookishness:

Recognizing that the book is a thing whose history matters, illuminates the history of our love for these things. Such histories attachment should be taken seriously by literary criticism.

In *Loving Literature: A Cultural History*, Deidre Lynch provides a history of that which seems ahistorical: loving literature. She shows that the cultural experience of being bookish, developed in the eighteenth century in the very moment when the term "literature" became a recognizable field. An "affective economy" emerged, she argues, due to "a heightened awareness of books as affective objects and book collecting as a practice that could delimit a space of privacy" (Lynch 2015: 108). In other words, the

ability to possess and touch books propelled the cultural experience of being able to love literature. Objects matter, as do feelings, and both are part of the history of the literary. Affections and attachments are getting renewed attention by literary scholars and theorists these days, in part due to the work of American scholar Rita Felski who urges critics to adopt a stance of attachment rather than detachment and objectivity. “What is needed, in short, is a politics of relation rather than negation, of mediation rather than cooption, of alliance and assembly rather than alienated critique” (Felski 2015: 147).

Bookishness promotes such practice and perspective because the objects involved in the contemporary literary sphere are not just words and texts but also kitschy bookish things and the digital metatags and programmatic hyperlinks that enable your search engine to call them forth. All are connected and attached. One cannot separate text from paratext in the digital network, and this fact has significant implications for literary studies.

When you type “Jane Austen” into Google, you might get a link to places to purchase *Pride and Prejudice*, but you might also encounter leggings or a duvet cover printed with text from the canonical novel. These connections are newly programmed but are part of the history of books and the literary. Austen scholar Janine Barchas reminds us that Austen was used to sell soap in the nineteenth century (Barchas 2013: 185-214). In our online, digital culture, books and bookish stuff are connected conceptually and programmatically, and these connections create connections amongst us humans. Bookishness fosters bookish identities and communities even in the absence of real books.

Which takes me to a third and final point about the importance of studying bookishness. We live in a networked world, and literary criticism needs to adapt in order to analyze it. Literary scholars need to take networks seriously as objects of study and methods of study. A focus on bookishness demands both, and it supports rethinking our activities as literary scholars – what do we study, why, and how?

These questions are themselves political, as Sara Ahmed has shown. In *Queer Phenomenology*, Ahmed argues that we only recognize those objects to which we have been previously oriented – those for which we have vocabulary, value, etc. “When we follow specific lines, some things become reachable and others remain or even become out of reach” (Ahmed 2006: 15). For literary critics, this means that we miss whole areas of study by following only on certain lines of inquiry: say, on text, author, genre, etc. Bookishness invites us to reorient ourselves within the networked field of digital culture – to see connections and attachments between the diverse objects that constitute the contemporary literary – from the avant-garde to absolute kitsch. Bookishness also prompts us to reflexively consider our own orientations – and the politics behind them. These are the positions, perspectives, and attachments that not only bind us to the literary but also help to comprise it.

Loving books at the end of millennium is very serious indeed.

References:

- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press, 2006.
- Barchas, Janine. *Sense, Sensibility, and Soap: An Unexpected Case Study in Digital Resources for Book History*. In *Book History*, Vol. 16, 2013.
- Birkets, Sven. *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in the Electronic Age*. Faber & Faber, 1994.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2002.
- Carr, Nicolas. *Is Google Making us Stupid?* The Atlantic (July/August issue 2008) <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/> Carr's essay became the cornerstone of his book *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains* (2010).
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. MIT Press, 2016: ix.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*, Chicago University Press, 2015.
- Lynch, Deidre Shauna. *Loving Literature: A Cultural History*. Chicago University Press, 2015.
- Jameson Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981.
- Price, Leah. *Dead Again*. The New York Times "Sunday Book Review" (August 10, 2012).
- Striphas, Ted. *The Late Age of Print: Everyday Book Culture from Consumerism to Control*. Columbia University Press, 2009.

**ჯესიკა პრესმანი
(აშშ)**

ნიგნების სიყვარული ათასწლეულის დასასრულს

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ნიგნი, ნიგნიერება, ციფრული ტექნოლოგიები, ახალი ეპოქა.

სტატია იკვლევს თანამედროვე კულტურულ ფენომენსა და ესთეტიკურ პრაქტიკას, რომელსაც ავტორი „ნიგნიერებას“ უწოდებს. მასში, ციფრული ტექნოლოგიების განვითარების მიზეზით, ნიგნის მოსალოდნელი მოძველების გამო, ვხედავთ ისეთი შემოქმედებითი აქტივობების ფართოდ გავრცელებას, რომლებიც ნიგნებს აფეთქებენ. მაგალითებად შეგვიძლია დავასახელოთ ნიგნის ფორმის მობილურის შალითები, საყვარელი გამოცემების ყდების პრინტის მქონე დეკორატიული ბალიშები, ავეჯი – ძველი გამოცემების იმიტაციით, მინიატურული ნიგნის ფორმის სამკაულები – საყურე, ბეჭედი თუ ყელსაბამი, მალაზიების ვიტრინები, რომლებშიც ძველი ნიგნები რეკვიზიტებადაა გამოყენებული, ნიგნების ქანდაკებები და სხვ. პრესტიჟულ კოლექციებში გამოფენილია რომანები ნიგნების, როგორც საგ-

ნების შესახებ. მოკლედ, წიგნები ყველგანაა. ესაა ნივთი, რომელიც უბრალოდ კი არ უნდა იკითხო, არამედ უნდა გიყვარდეს, აუცილებლად გქონდეს და გააფეტიშო... ტერმინით წიგნიერება აღინიშნება წიგნის სიყვარული ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქაში, რომლის ჩამოყალიბება მოხდა 1980-90-იან წლებში. ინტერნეტის გაჩენამ, ცვლილებებმა საგამომცემლო საქმეში, რიგმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა და ახალმა ლიტერატურულმა დისკურსმა გამოიწვია შეშფოთება ლიტერატურასა და მასთან დაკავშირებულ გარემოსთან მიმართებაში (რომელსაც ქეთრინ ციფპატრიკმა უწოდა „განგაში მოძველების გამო“). „ყველა თაობა გადანერს წიგნების ეპიტაფიას; ის რაც იცვლება, საზიზღრობაა“. – შეგვახსენებს ლია პრაისი. მიუხედავად ამისა, განსაკუთრებული ეპიტაფია გაჩნდა 1990-იან წლებში, ციფრული ტექნოლოგიური კულტურის გაჩენასთან ერთად და საფუძველი დაუდო წიგნებზე, ლიტერატურასა და ნაკითხოებაზე ზრუნვას 21-ე საუკუნეში, რომლის გამოსატყულებაც არის ტერმინი წიგნიერება. სტატიაში თვალმიდევნებელია წიგნიერების ეს კულტურული, ლიტერატურული და დისკურსული ეპოქა, რათა გაგებულ იქნას იმ ისტორიული ქვაკუთხედის რაობა, რომელმაც საძირკველი ჩაუყარა წიგნების სიყვარულს ათასწლეულის დასასრულს.

თამარ ლომიძე
(საქართველო)

აკაკი წერეთლის პოეტიკა: ძირითადი ტენდენციები

სტატიაში „ილია ჭავჭავაძის პოეტიკა: ძირითადი ტენდენციები“ (ლომიძე 2019) ვიმსჯელებთ მხატვრული აზროვნების იმ ზოგადი კანონზომიერებების შესახებ, რომლებიც თავს იჩენს ილია ჭავჭავაძის, როგორც კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლის, პოეტიკაში. ჩვენი დასკვნების დასასაბუთებლად სასარგებლო იქნება ამ მიმდინარეობის სხვა წარმომადგენელთა და, განსაკუთრებით, აკაკი წერეთლის პოეტიკის ძირითად ტენდენციებში გარკვევა, სახელდობრ, დადგენა იმისა, კრიტიკული რეალიზმის რა ზოგადი ნიშან-თვისებები იჩენს თავს აკაკის შემოქმედებაში, რა სპეციფიკური ფორმით ვლინდება ისინი და რამდენად ენათესავება ერთმანეთს ილიასა და აკაკის, როგორც ერთი და იმავე ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომადგენელთა მხატვრული აზროვნება.

კრიტიკული რეალიზმის ძირითადი ნიშან-თვისებების შესახებ მსჯელობისას გასათვალისწინებელია, ზოგადად, ლიტერატურულ მიმდინარეობათა კლასიფიკაციის კრიტერიუმის პრობლემა.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპი, რომელიც ლიტერატურულ მიმდინარეობათა კლასიფიკაციის ინსტრუმენტად გამოდგება, ჩამოაყალიბა რომან იაკობსონმა. კერძოდ, იაკობსონის აზრით, „არაერთხელ აღნიშნულა, რომ რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის სკოლებში გაბატონებული იყო მეტაფორა, მაგრამ ჯერ კიდევ საკმარისად ვერ გავაცნობიერეთ ის ფაქტი, რომ სწორედ მეტონიმიის ბატონობა უდევს საფუძვლად ეგრეთ წოდებულ „რეალისტურ“ მიმართულებას, ეს უკანასკნელი კი შუალედური სტადიაა რომანტიზმის დაცემასა და სიმბოლიზმის ჩასახვას შორის და უპირისპირდება ორივე მათგანს“ (Яковсон 1990:127). ამგვარად, იაკობსონი განასხვავებს ლიტერატურულ მიმდინარეობებს იმისდა მიხედვით, თუ აზროვნების რომელი მოდული იჩენს თავს თითოეულ მათგანში – მეტაფორა (სინთეზი) თუ მეტონიმია (ანალიზი).

იაკობსონის ამ იდეამ ვერ ჰპოვა ფართო გავრცელება ფილოლოგიაში, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ნაშრომს – ასეთია, მაგალითად, კონსტანცის უნივერსიტეტის პროფესორის, ი.პ. სმიროვის „მეგაისტორია“ (Смирнов 2000), რომელშიც მსოფლიო ლიტერატურის განხილვის საფუძველზე უაღრესად საყურადღებო, ფუნდამენტური მნიშვნელობის მქონე დასკვნებია გამოტანილი. ლიტერატურათმცოდნეები, ჩვეულებრივ იფარგლებიან მხოლოდ შეფასებებისა ან კრიტიკული შენიშვნების გამოთქმით იაკობსონისე-

ული დებულებების მიმართ და, როგორც წესი, არ ცდილობენ მათ გამოყენებას ან განვითარებას.

ჩვენ მიერ უკვე ჩატარებული კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, რომ, იაკობსონის შეხედულების საპირისპიროდ, ქართველ რომანტიკოს პოეტთა მხატვრული აზროვნება – მეტონიმიური, ანალიტიკური ხასიათისაა (იხ. ლომიძე 2014). დაისმის კითხვა: აზროვნებისა და აღქმის რომელი – მეტაფორული თუ მეტონიმიური – პრინციპი იჩენს თავს რეალიზმში და, კერძოდ, ეგრეთ წოდებული კრიტიკული რეალიზმის ქართველ წამომადგენელთა შემოქმედებაში? ბუნებრივია, რომ პირველ რიგში, ილია ჭავჭავაძის პოეტიკის ძირითადი ნიშან-თვისებების გამოკვლევის შემდეგ, გასარკვევია, როგორია ამ მხრივ აკაკი წერეთლის შემოქმედების სპეციფიკა. კვლევისას გავითვალისწინეთ ი. სმირნოვის „მეგაისტორიაში“ ჩამოყალიბებული დებულებები.

თუ რეალისტური აზროვნების ძირითად პრინციპად ვაღიარებთ მეტაფორას – მეტაფორულ (ანუ სინთეზის) პრინციპს, ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თანამედროვე თეორიის (Вержницкая 1990) მიხედვით, მეტაფორაში ყოველთვის მონაწილეობს ფარული უარყოფა. მაგალითად, „შუშანიკის წამებიდან“ მოხმობილი მეტაფორა: „მოვიდა მგელი იგი“ ზემოდასახელებული თეორიის თანახმად, ამგვარად განიმარტება: „შეიძლება ითქვას, რომ ეს ვარსკენი კი არ იყო, არამედ – მგელი“, ხოლო როდესაც, მაგალითად, პოეტი მიმართავს სატრფოს „ვარდო კოკობო“, ამ მეტაფორის ექსპლიკაცია იქნება: „შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო, არა ქალი, არამედ – კოკობი ვარდი“ და ა.შ. (სიტყვები „შეიძლება ითქვას“ მეტაფორის ექსპლიკაციისას იმიტომ გამოიყენება, რომ სინამდვილეში ვარსკენი და მგელი, ისევე, როგორც ქალი და ვარდი, განსხვავებული ობიექტებია – მხოლოდ ადამიანი მიაწერს მათ მსგავსებას და ახდენს ამ მსგავსების ენობრივ მანიფესტაციას).

შეიძლებოდა გვევარაუდა, რომ რომანტიზმისგან განსხვავებით, მე-19 საუკუნის რეალისტურ ლიტერატურაში უპირატეს გამოხატულებას ჰპოვებდა არა მეტონიმი, არამედ – მეტაფორა, ე.ი. არა ანალიზი, არამედ – სინთეზი. ილია ჭავჭავაძის პოეტიკის განხილვამ დაადასტურა ეს ვარაუდი.

ის, რაც აერთიანებს აკაკისა და ილიას, როგორც რეალისტ მწერლებს, არის აზროვნებისა და ასახვის და, ზოგადად, მსოფლადქმის მეტაფორული პრინციპი. ამის გამოხატულებაა თუნდაც აკაკის აქტიური მონაწილეობა (ილიასთან ერთად) მამათა და შვილთა ბრძოლაში. გრ. კიკნაძის თქმით, „არც ერთი ისეთი არსებითი საკითხი არ ყოფილა, რომლის გამოც ადრინდელ თაობას პრინციპულად უნდა დაპირისპირებოდა ახალგაზრდობა. იყო დავა, იყო მწვავე განხეთქილება, მაგრამ ყველაფერი ეს მწვავე ნიადაგზე არ იდგა. ახალგაზრდობის გამოსვლა იყო გაბედული, არაიშვიათად ზედმეტად მკაცრი გამოსვლა არსებითად იმავე პოზიციიდან, რომელზედაც ძველი თაობის ლიტერატორები შეგნებულად თუ შეუგნებლად იდგნენ. პოლემიკის

ინიციატორები, მისი წამომწყებნი ახალგაზრდები, „შვილები“ იყვნენ“ (ქრესტომათიული კრიტიკა 1957: 157).

საქმეც ისაა, რომ ახალგაზრდა აკაკის, ისევე, როგორც ილიას აზროვნების დამახასიათებელია ის, რომ სამყარო მას გარდუვალად წარმოუდგებოდა, როგორც განსხვავებული პლანების, განსხვავებული მსოფლალქმების ანტაგონისტური ურთიერთკავშირი. არსობრივი დაპირისპირების არარსებობის მიუხედავად, ილიამ და აკაკიმ ხელი შეუწყვეს იმას, რომ წარმოიქმნა ერთმანეთისადმი ფორმალურად, მაგრამ არა არსებითად დაპირისპირებული ორი ბანაკი, შეიქმნა ორი „თაობა“, და შეიქმნა დაპირისპირება მათ შორის, დაპირისპირება, რომელიც რეალურად არ არსებობდა. ის იმთავითვე არსებობდა ახალგაზრდა თაობის ცნობიერებაში, რომელიც განაპირობებდა რეალობისა და არტეფაქტების, როგორც დაპირისპირებათა თანაარსებობის აღქმას. ამგვარად, აქ უდავოდ იჩენს თავს აზროვნების მეტაფორული პრინციპი.

ისიც, რომ აკაკისა და ილიას ნაწარმოებებში შერწყმულია სხვადასხვაგვარი ფუნქციები – ერთი მხრივ, მხატვრული, მეორე მხრივ კი – დიდაქტიკური, პოლიტიკური, ფილოსოფიური და ა.შ. – რა თქმა უნდა, აგრეთვე მეტაფორული პრინციპის გამოხატულებაა.

აკაკის საპროგრამო ლექსში „პოეტი“ აქცენტირებულია მედიაციის (შუამავლობის) მეტაფორული მოტივი. პოეტი ამ ლექსში „გარემოების საყვირადაა“ გამოცხადებული, ე. ი. აქ საგანგებოდაა აღნიშნული მისი, როგორც მიუკერძოებელი შემოქმედის (და არა როგორც პოეტი-მოქალაქის) ფუნქცია. მედიაციის მოტივი ამ შემთხვევაშიც (ისევე, როგორც ილიასთან) აშკარად იკვეთება – პოეტი მედიატორია „გარემოებასა“ (ცხოვრებასა) და ხელოვნებას შორის. ცხოვრება მის შემოქმედებაში აისახება „სარკედ ქცეული გულით“, რომელიც ბუნების „ნათავხედია“, ანუ ბუნების ქმნილებაა. ამგვარად, ილიას ნაწარმოებში გაცხადებულ მოქალაქეობრივ და რაციონალისტურ პოზიციას, რომელიც სრულიად გამორიცხავს ყოველგვარ „უგნურებას“, უპირისპირდება აკაკის თვალსაზრისი პოეტის დანიშნულების შესახებ. მაგრამ ის, რაც აერთიანებს ორივე პოეტს, არის მედიაციის მოტივი, რაც ორივე შემთხვევაში იჩენს თავს.

შრომითი პროცესების ესთეტიზაცია, რაც რეალიზმისთვისაა დამახასიათებელი და ემყარება შრომის, როგორც ბუნებისა და კულტურის განმაშუალებელი, მედიაციური (მეტაფორული) საქმიანობის გააზრებას (იხ. ამის შესახებ Смирнов 2000: 52), რაც, როგორც უკვე ვთქვით, განხორციელდა აკაკის პოეზიაში (ილიასთან – როგორც პოეტურ, ასევე პროზაულ ნაწარმოებებში). ასეთებია „მუშური“ („...ყანაო, მუშის სამოთხევ“), „...ღმერთო, ნვიმა მოიყვანე“, „მუშური“ („სიმინდსა თოხნა დავუნყოთ“), „ხარაბუზა და ფუტკარი“, „მუშის ნატვრა“, „გაზაფხული“ („გამხიარულდი, ბუხარო“), „შედარება“, „ბოდვა“ და სხვ., რომლებშიც ხორცშესხმულია შრომით გამოწვეული სიხარულის მოტივი, ეს კი რეალიზმისთვისაა დამახასიათებელი.

მედიაციის მოტივი, საზოგადოდ, ხშირად გვხვდება აკაკი წერეთლის პოეზიაში („ლამურა“, „პოეტი“, „ავადმყოფი“, „ჩანგური“). ხშირად გვხვდება, აგრეთვე, ფუტკრის სახე, როგორც მედიატორისა ადამიანსა და ღმერთს შორის:

თაფლს ცოცხლებისთვის ვამზადებ,
მკვდრებისთვის წმინდა სანთელსო,
და ვაკავშირებ ორ სოფელს:
სიტკბობას და ნათელსო!

ასეთივეა ცისარტყელის სახე „თორნიკე ერისთავში“. ცისარტყელა ცაზე გამოიხატება, მაგრამ მიგვანიშნებს დედამიწაზე მოსალოდნელი მოვლენების შესახებ. ასე რომ, ცისარტყელა მედიატორია ცასა (ღმერთსა) და ადამიანებს შორის¹. თვით „თორნიკე ერისთავი“, როგორც მხატვრული ტექსტი, აგრეთვე მედიატორია წარსულსა და მომავალს შორის. ის აცოცხლებს წარსულს და, ამასთანავე, მიუთითებს ერის ბედნიერი მომავლის შესახებ. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ „თორნიკე ერისთავში“ მხოლოდ საქართველოს წარსული კი არაა ასახული, ამ წარსულში უკვე მონაწილეობს აწმყო. ცხადია, ესეც მეტაფორული აზროვნებითაა განპირობებული.

მოთხრობაში „ბაში-აჩუკი“ გამოგონილი გმირი გლახა ბაქრაძე გარემოცულია ისტორიული პერსონაჟებით. ასე რომ, მედიაციას ისტორიასა და მკითხველს შორის აქ განახორციელებს სწორედ ეს პერსონაჟი. ამ მოთხრობაში გვხვდებიან ისეთი მეტაფორული ურთიერთშემნაცვლებელი წყვილები, როგორებიცაა პირიმზისა და პირიმთვარისა (აბდუშაჰილი გამოიგლოვებს ერთ-ერთი მათგანს, როგორც თავის სატრფოს, შემდეგ კი აღმოაჩენს, რომ მისი ნამდვილი სატრფო ცოცხალია), მელანო და წერეთლის ქალი (ბაში-აჩუკის დროებითი და ქვეშაირი სატრფოები), აბდუშაჰილი-მაჰმადიანი და აბდუშაჰილი-ქრისტიანი.

აკაკის მისწრაფება მიჯნის ნაშლისა წარსულსა და აწმყოს შორის აისახა ისეთი (მედიაციური) ნაწარმოებების შექმნაში, რომლებშიც წარსულის სურათებში აწმყოც იგულისხმება. („თორნიკე ერისთავი“, „ბაში-აჩუკი“).

„თორნიკე ერისთავშიც“ ნიშანდობლივია ის, რომ მთავარი პერსონაჟი – თორნიკე-ბერი ენაცვლება თორნიკე-მხედართმთავარს, და – პირიქით. საერთოდ, ამ პოემისთვის დამახასიათებელია კონტრასტული სახეებისა და მოტივების თანაარსებობა. გავიხსენოთ მისი პასაჟი „ვითა ეთერი მზეთუნახავი“. აქ დაპირისპირებულ საწყისთა წყვილს წარმოქმნის, ერთი

¹ იმას, რომ „თორნიკე ერისთავში“ ცისარტყელა რეალისტური სიმბოლოა, აღნიშნავდა (ოლონდ განსხვავებულ კონტექსტში) გ. ასათიანი: „ნიშანი“, რომელსაც ცისარტყელა „გვაძლევს, მოკლებულია ღვთიური გამოცხადების იდუმალ აზრს, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, „იდუმალება“... აქ მხოლოდ მოჩვენებითი იერია, მხოლოდ სამოსელია სრულიად ნათელი („მინიერი“) იდეისა... სიმბოლოს რეალისტურობა გამოწვეული მისი რეალური ფუნქციით“ (ასათიანი 1974: 309)

მხრივ, ღვთიური ჰარმონიით აღსავსე სამყარო და, მეორე მხრივ, ადამიანთა სამყარო, ანუ ბუნებისმიერი და ადამიანური, რომლებიც ერთდროულად არსებობენ:

სურნელთა მფენი დილის ნიავი,
ბალახთ ბიბინი, ფოთოლთ შრიალი
ბანსა აძლევდნენ ღვთიურს ნანინას
და ათანხმებდა მათ ძალთაძალი.
...უცხად რაღაცამ დაიგრილა
და მით სიხარბემ ჯოჯოხეთისამ
გამოაჩინა ბოროტი ძალა:
შეიქნა ბუკის, საყვირის ცემა,
ატყდა ჭიჭყინი ზურნის საზარი...
აჰა, გათენდა და ემზადება
სისხლის სათხევად ორივე ჯარი!

აკაკი მხატვრული აზროვნების ეს თვისება გურამ ასათიანმა შეამჩნია და აღნიშნა: „განსაკუთრებით საყურადღებოა არა მხოლოდ ეს, პოეტის მიერ აშკარად აქცენტირებული შეუთავსებლობა – „ბუნებრივისა“ და „ადამიანურის“ ანტიპოდური ურთიერთმიმართება – არამედ მათი შერიგების ცდაც“ (ასათიანი 1974: 311). მკვლევარი საუბრობს „შეურიგებელ სანყისთა შეთავსების ცდის“, „შურისგებისა და შემწყნარებლობის ურთიერთგამომრიცხველ სანყისთა ჭიდილის“ შესახებ და მიიჩნევს, რომ ეს არის სწორედ აკაკის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშან-თვისება, სინამდვილეში კი ეს (მეტაფორის) პრინციპი ნიშანდობლივია ილიასთვისაც და, საერთოდ, მეცხრამეტე საუკუნის რეალიზმისთვის.

მამასადამე, აკაკის, როგორც რეალისტი მწერლის, ამოცანაა განსხვავებულ ობიექტთა საერთო ნიშან-თვისებების პოვნა და ამ ობიექტთა ურთიერთმიმართებაზე დაკვირვება. ამიტომ სიუჟეტი მასთან ხშირად ემყარება მსგავსებას გმირებს შორის (პირიმზისას და პირიმთვარისას ურთიერთშენაცვლებადობა, მელანოსა და წერეთლის ქალის ურთიერთშენაცვლებადობა, ბათუსა და საფარ-ბეგის ურთიერთ-შენაცვლებადობა) და, აგრეთვე, იმას, რომ ერთი პერსონაჟი თხრობის გაშლისას იკავებს იმ ადგილს, რომელიც მანამდე ეკავა სხვა პერსონაჟს (წერეთლის ქალი – მელანო). ყოველივე ეს მეტაფორული პრინციპის გამოვლინებაა.

აკაკისთვის ბუნებრივია, ორგანულია ამგვარი გაორება და არა მარტო გაორება, არამედ – ურთიერთშენაცვლებადი კატეგორიების, ურთიერთშენაცვლებადი სახეების ერთობლივი ხორცშესხმა ტექსტში. არანაკლებ ორგანულია მისთვის, როგორც პიროვნებისთვის, როგორც პოეტისა და საზოგადო მოღვაწისთვის – ორი სახე, რომლითაც ის ევლინებოდა ქართულ საზოგადოებრიობას. „როგორც „ილიადას“ ლეგენდარული ავტორი ძველ ელინთა წარმიდგენაში, ან ვიქტორ ჰიუგო თანამედროვე ფრანგების შეგნებაში, აკაკი წერეთელიც ქართველი ხალხის მეხსიერებაში დარჩენილა სიმღერებ-

ში გათეთრებულ წმინდა მოხუცად. ეს თითქმის სიმბოლოდ ქცეული გარეგნული ხატი მხცოვანი მგოსნისა, ჩვეულებრივ, ჩრდილავს ჩვენს წარმოდგენაში ბრძოლის წყურვილით ანთებულ, თვალეკაშკაშა ახალგაზრდა აკაკის სახეს, რომელიც თავის დროზე სხვა სამოციანელებთან ერთად ჭაბუკური დაუნდობლობით უტევედა „მამებს, მხიარულად, ენალვარძლიანად დასცინოდა მათ მეტისმეტად გაბერილ ამპარტავნებას და დახავსებულ კონსერვატიზმს...“ (ასათიანი 1974: 292).

გ. ასათიანის აზრით, აკაკის ამგვარი გაორების ერთი მიზეზთაგანი ისიც იყო, რომ მის „ლირიკულ ბუნებას სწორედ მხცოვანი მგოსნის სამოსელი შეეფერებოდა. მისი ხმატკბილი გალობა სწორედ ჭალარით მოსილი, სიმღერებში თმაგათეთრებული პოეტის გარეგნობას მოითხოვდა. ამიტომაც არის, რომ ქართველი ერის შეგნებაში აკაკი წერეთელი სამუდამოდ დარჩენილია მოხუცი ბულბულის სახით“ (ასათიანი 1974: 330).

პოემაში „გამზრდელი“ აკაკის იმთავითვე შემოაქვს ბუნებისა და კულტურის დაპირისპირების თემა:

... ფაცხა უბრალობით
 მომხიბლავად ლამაზია
 და იმასთან ყველა ტყუის,
 რაც კი ციხე-დარბაზია.

ანუ, კულტურასთან შედარებით, უპირატესობა ენიჭება ბუნებას.

„კულტურის“ წარმომადგენლებს – საფარ-ბეგს და ზია-ხანუმს ახასიათებს ავხორცობა, ვნებებისადმი მორჩილება და სხვა უარყოფითი თვისებები.

ბათუ, როგორც ბუნების შვილი, რომლისთვისაც ღირებულება მხოლოდ ჭეშმარიტი, მარადიული ფასეულობები, თავისუფალია ამგვარი გრძნობებისგან. საფარ-ბეგსა და ბათუს მეტაფორულ, ურთიერთშემნაცვლებელ წყვილად აქცევს ის, რომ ორივენი ჰაჯი-უსუბის გაზრდილნი არიან, ორივეს ერთნაირი აღზრდა აქვს მიღებული. კულტურის უძღურებას ბუნებასთან შედარებით ადასტურებს ჰაჯი-უსუბის თვითმკვლელობა. ამგვარად, ამ პოემაში მეტაფორულ წყვილს წარმოქმნის რეალიზმის ტრადიციული ოპოზიცია: ბუნება – კულტურა, ისიც ამკარაა, რომ ეს მეტაფორა წარმოიქმნება სელექციის, შერჩევის საფუძველზე, ოღონდ სელექცია აქ შემფასებლურია: „არა კულტურა, არამედ – ბუნება“.

ჰაჯი-უსუბის, როგორც აღმზრდელის როლი მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანი – ბუნების შვილი – აზიაროს კულტურას. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ჰაჯი-უსუბი მედიატორია ბუნებასა და კულტურას შორის. მისი თვითმკვლელობა ბუნების უპირატესობის აღიარებაა კულტურის წინაშე: „მხოლოდ წვრთნა რას უზამს, თუ ბუნებამც არ უშველა?“¹

1 საინტერესოა, რომ თ. დოიაშვილის მითითებით, „გამზრდელში“ განმანათლებლური პარადიგმის რღვევაა ასახული: „მარტივი“ და „რთული“ ცხოვრების, გონიერი და დებიითი გმირისა და ვნებასაყოფილი უარყოფითი პერსონაჟის დაპირისპირება, რომელიც „გამზრდელში“ აისახა, განმანათლებლური რომანის მთავარი კოლიზია. მასში კონ-

სხვაგვარ თვალსაზრისს გამოთქვამდა აკაკი ბაქრაძე: „როცა ჰაჯი-უსუბმა ნაამბობი მოისმინა, მან ნათლად დაინახა, რომ დაირღვა მოყვასის მოყვასისადმი სიყვარულის ჰარმონია. იგი ისევ რომ აღდგეს, აუცილებელია სასჯელი, რაც დაუფინყარ გაკვეთილად დარჩება არა მარტო საფარ-ბეგს, არამედ ყოველ ადამიანს, ამიტომ სასჯელი სამაგიეროს მიზლვა კი არ უნდა იყოს, არამედ ზნეობრიობის დემონსტრაცია. ცხადია, ჰაჯი-უსუბს შეეძლო დაესაჯა საფარი, მოეკლა იგი, მაგრამ ეს იქნებოდა მხოლოდ სამაგიეროს გადახდა, ერთი დანაშაულის შეცვლა მეორეთი, ბოროტების მოკვეთა ბოროტებით. სასჯელი მაშინ გახდებოდა ზნეობრივი აქტი, როცა იგი გამოიხატებოდა არა ახალი დანაშაულით, არა ძალდატანებით, არა ბოროტებით, არამედ იმის მაგალითის ჩვენებით, როგორი უნდა იყოს პატიოსანი ადამიანის დამოკიდებულება დანაშაულისადმი... საფარ-ბეგის დანაშაულის საფუძველი ჰაჯი-უსუბმა თავის თავში მოძებნა. ეს განაპირობა არა მარტო იმან, რომ ჰაჯი-უსუბი საფარის გამზრდელი იყო, არამედ უფრო მეტად იმის შეგრძნებამ, რომ ადამიანები მისტიკური ერთიანობით არიან ერთმანეთზე გადაჯაჭვულნი. ერთის კეთილი მეორის კეთილიც არის და ერთის ბოროტი მეორის ბოროტიც არის“ (ქრესტომათიული კრიტიკა 2004: 231).

მოყვანილ თვალსაზრისში ვლინდება, საზოგადოდ, სპეციფიკური დამოკიდებულება რეალისტური ლიტერატურისადმი. რომანტიკული ნაწარმოებების პერსონაჟთა მოქმედების განსჯა, როგორც რეალური ადამიანების ქცევისა, იშვიათია, მაგრამ, როგორც წესი, რეალისტურ ნაწარმოებთა მიმართ სწორედ ამგვარი დამოკიდებულება ქარბობს, ანუ განიხილება ნაწარმოებთა იდეურ-თემატური ასპექტი და ჩრდილში რჩება ნაწარმოებთა მხატვრული კონცეფცია, საერთოდ, მხატვრული მხარე.

მეორე მხრივ, თვით რეალისტური, ანუ ობიექტურ სინამდვილესთან თითქოსდა მაქსიმალურად მიახლოებული ლიტერატურა უბიძგებს კრიტიკოსებს, განიხილონ მხატვრული ნაწარმოებები, როგორც ობიექტური სინამდვილის გაგრძელება. ყოველ შემთხვევაში, აკაკის „გამზრდელის“ იდეური ასპექტი, გაცილებით მეტად იზიდავდა და იზიდავს მკვლევართა ყურადღებას, ვიდრე – პოემის მხატვრული თავისებურებები. რეალისტური ხელოვნების სპეციფიკა ხომ სწორედ რომ „ცხოვრებასთან სიახლოვე“, „დამაჯერებლობა“ და პუბლიცისტურობაა. ამიტომ, რომ „გამზრდელის“ პერსონაჟები განიხილებიან, როგორც რეალურად არსებული ადამიანები და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ლიტერატურის ყველაზე უფრო საჭირობოროტო და აქტუალური საკითხი – ზნეობრივი საკითხებია. ამგვარი ასახვა სწორედ რეალისტური ლიტერატურისთვისაა დამახასიათებელი.

დენსირებულია განმანათლებლობის მრწამსი, რომ სიკეთე და ზნეობრიობა გონების ნაყოფია, ხოლო გრძნობიერება – ეგოისტურ ლტოლვათა წყარო“. მაგრამ „საფარ-ბეგის კაზუსი ეჭვქვეშ აყენებს აღზრდის ყოვლისშემძლეობის განმანათლებლურ იდეას, პერსონაჟის საქციელის შეფასება კი ავტორის მიერ ოდენ ზნეობის პოზიციიდან ხდება“ (დოიაშვილი 2017:13, 15).

ამგვარად, აკაკი წერეთლის პოეტიკის ზოგადი ტენდენციების ანალიზი ადასტურებს, რომ რეალისტურ ლიტერატურაში, რომანტიკული მწერლობისგან განსხვავებით, პრევალირებს სინთეზის, (მეტაფორის) პრინციპი. ეს დასკვნა საშუალებას იძლევა, ახლებურად გავიაზროთ როგორც თვით აკაკის, ასევე მე-19 საუკუნის ქართული რეალისტური ლიტერატურის სპეციფიკა.

დამონებანი:

- Asatiani G. *Vepkhist'q'aosnidan Bakht'rionamde*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1974 (ასათიანი გ. ვეფხისტყაოსნიდან ბახტრიონამდე. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“. 1974)
- Doiashvili T. “Ak'ak'is „Gamzrdeli“ da Ganmanatlebluri P'aradigma”. *Sjani*. 18. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2017 (დოიაშვილი თ. აკაკის „გამზრდელი“ და განმანათლებლური პარადიგმა“. *სჯანი*. 18. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017)
- Krest'omatiuli K'rit'ik'a (XIX Sauk'une)*, t'. 2. Tbilisi: gamomtsemloba „ts'q'arostvali“, 2004 (*ქრესტომათიული კრიტიკა (XIX საუკუნე)*), ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „წყაროსთვალი“, 2004).
- Lomidze T. *Kartuli Romant'izmis P'oet'ik'a*. Tbilisi: Ilias sakhelmts'ipo universitetis gamomtsemloba, 2014 (ლომიძე თ. ქართული რომანტიზმის პოეტიკა. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014).
- Lomidze T. “Ilia Ch'avch'avadzis P'oet'ik'a: Dzirritadi T'endentsiebi”. *Sjani*. 20/I. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2019 (ლომიძე თ. „ილია ჭავჭავაძის პოეტიკა: ძირითადი ტენდენციები“. *სჯანი*, 20. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019).
- Smirnov I.P. *Megaistoriya*. Moskva: izdatel'stvo “agraf”, 2000 (Смирнов И.П. Мегистория. Москва: издательство “аграф”, 2000).
- Vezhbitskaya A. *Sravnienie – Gradatsiya – Metafora*. Teoriya Metaforu. Moskva: izdatel'stvo “progress”, 1990 (Вежбицкая А. “Сравнение – градация – метафора”. *Теория метафоры*. Москва: издательство “прогресс”, 1990).
- Yakobson R.O. *Dva Aspekta Yazyka i Dva Tipa Afaticheskikh Narusheniy*. Teoriya Metaforu. Moskva: izdatel'stvo “progress”, 1990 (Якобсон Р.О. “Два аспекта языка и два типа афатических нарушений”. *Теория метафоры*. Москва: издательство “прогресс”. 1990).

Tamar Lomidze
(Georgia)

Poetics of Akaki Tsereteli: Main Trends

Summary

Key words: Georgian literature, realism, romanticism.

In a previous article we examined the general regularities of the poetics of Ilya Chavchavadze as a representative of critical realism. In order to substantiate our conclusions, it would be useful to identify the main trends in the work of other representatives of this literary direction, and in particular the poetics of Akaki Tsereteli, a prominent representative of 19th-century Georgian realistic literature; identify the common features of critical realism in his work, as well as the specific forms in which they are embodied.

When discussing the main features of critical realism (realism of the 19th century), one should consider the problem of the criterion for the classification of literary trends.

Roman Jakobson formulated one of the most important principles used as a tool for classifying literary trends. According to Jakobson, either metaphor (synthesis principle) or metonymy (analysis) dominates in various literary directions.

This idea of Jakobson was not developed extensively in philology, with the exception of several works, such as “Megahistory” by professor of the University of Constanz, I.P. Smirnov (Smirnov, 2000), in which the most significant and fundamental conclusions are made on the basis of an analysis of world literature.

Our study of Georgian romantic literature revealed that, contrary to Jakobson’s opinion, the artistic thinking of Georgian *romantic* poets is metonymic, analytical. The question arises: which – metaphorical or metonymic – principle of thinking and perception is revealed in *realism* and, in particular, in the work of Georgian representatives of the so-called critical realism? Naturally, having studied the main features of the poetics of Ilya Chavchavadze, it is necessary to analyze the work of Akaki Tsereteli in this regard. In the study, we took into account the postulates of I.P. Smirnov, expressed by him in the book “Megahistory”.

It can be assumed that, in contrast to romanticism, in realistic 19th-century literature not metonymy dominates, but a metaphor, i.e. not analysis, but synthesis. An analysis of the poetics of Ilya Chavchavadze confirmed this assumption.

What unites Akaki Tsereteli and Ilya Chavchavadze as realist writers is a metaphorical principle of thinking and worldview in general. This is reflected even in the active participation of Akaki Tsereteli (along with Ilya Chavchavadze) in the so-called the struggle of the “fathers” and “sons”.

The fact is that the thinking of young Akaki Tsereteli, as well as the thinking of Ilya Chavchavadze, is such that the world will inevitably appear to him as an antagonistic

relationship of different planes, different worldviews. Despite the absence of a significant confrontation, Ilya and Akaki contributed to the formation of two formally, but not fundamentally opposing camps, two “generations”, and a confrontation between them, a confrontation that did not actually exist. It existed from the very beginning in the minds of the young generation, which led to the perception of reality and artifacts as a coexistence of contradictions. Thus, the metaphorical principle of thinking undoubtedly takes place here.

It is interesting that in the works of Akaki Tsereteli and Ilya Chavchavadze various functions are combined – on the one hand, artistic, and on the other – didactic, political, philosophical, etc. certainly this is also an expression of a metaphorical (synthetic) principle.

In the program poem of Akaki Tsereteli “Poet” the motive of mediation is emphasized. In this work (as well as the poem of the same name by Ilya Chavchavadze), the poet is a mediator between life and art.

In the work of Akaki Tsereteli there is also an aestheticization of labor processes, which is characteristic of realism and is based on an understanding of labor as the middle link between nature and culture.

The rainbow image in the poem “Tornike Eristavi” has a similar function. A rainbow is observed in the sky, but indicates expected events on Earth. Thus, the rainbow is a mediating link between heaven (God) and man. The historical poem „Tornike Eristavi“ itself is a mediator between the past and the future. It describes the past and at the same time indicates a happy future for the nation. Obviously, this is also associated with metaphorical thinking.

The main invented character of the story “Bashi-Achuki”, Glakh Bakradze, is surrounded by historical characters. Thus, this character is a mediator between the story and the reader. This story features metaphorical, interchangeable pair characters. Akaki Tsereteli’s desire to erase the boundaries between the past and the present is reflected in the creation of such works in which the present is implied in the images of the past (“Tornike Eristavi”, “Bashi-Achuki”). The task of Akaki Tsereteli as a realist writer is to find common features of various objects and observe the interconnections of these objects.

In the poem “Educator” Akaki Tsereteli from the very beginning introduces the theme of the confrontation between nature and culture.

Representatives of the culture – Safar-run and Zia-Khanum – are subject to carnal passions and are characterized by other negative qualities.

Batu, as a child of nature, for whom only true, eternal values are valuable, is free from such feelings. The metaphorical, interchangeable essence of the paired characters Sapar-bag and Batu is that they are both brought up by the wise old man Haji-Usub, both received the same education. The powerlessness of culture compared with nature is confirmed by the suicide of Haji-Usub.

When discussing this poem, Georgian critical literature focused on the ideological and thematic aspect of the work, and the artistic concept, as a whole, the artistic side, remained in the shadows.

On the other hand, realistic literature itself, which is as close as possible to objective reality, forces critics to consider works of art as a continuation of this objective reality. In any case, the ideological aspect of the “Educator” Akaki Tsereteli was much more interested in critics than the artistic features of the poem. Indeed, realistic art is characterized by “proximity to life”, “persuasiveness” and publicism. Therefore, the characters of the “Educator” are considered as real people, and it seems that the most necessary and urgent problem of literature is moral problems. A similar trend is characteristic of realistic literature.

Thus, an analysis of the general trends in the work of the prominent representative of 19th-century Georgian realistic literature, Akaki Tsereteli, confirms that in realistic literature, in contrast to romantic literature, the principle of synthesis and the principle of metaphor prevail. This conclusion allows us to rethink the work of Akaki Tsereteli, and the specifics of realistic literature of the 19th century, in general.

კონსტანტინე ბრეგაძე
(საქართველო)

„ნაცრისფერია, მეგობარო, თეორიები,
მწვანედ ხასხასებს სიცოცხლის ხე ოქროცურვილი“.
(მეფისტოფელი ბაკალავრის სტუდენტს,
„ფაუსტი“, პირველი ნაწილი, სამუშაო ოთახი,
V. 2038-2039)

„*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie
Und grün des Lebens goldner Baum*“.
(Mephistopheles zu Bakalaureus,
“Faust I”, Studierzimmer, V. 2038-2039).

ფაუსტის მსოფლმხედველობა და პანსოფიზმი („მაგია“)¹

შესავალი

ფაუსტის მსოფლმხედველობა სინკრეტული ბუნებისაა, მასში გვხვდება როგორც ნეოპლატონიზმის (პლოტინის *ემანაციის* კონცეპტი), ისე ნეოპლატონიზმიდან მომდინარე ე. წ. „ნეგატიური თეოლოგიის“, ანუ აპოფატიკის (კერძოდ, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის ნაშრომში „საღმრთოთა სახელთათვის“ განვითარებული აპოფატიკა), მე-16-17 საუკუნეების „გნოსტიციზმის“ (პარაცელსუსის, იაკობ ბიომეს, აგრიპა ფონ ნეტესჰაიმის, მერკურუს ჰელმონტის და სხვ. თეოსოფია) და ადრეული განმანათლებლობის წიაღში შემუშავებული *დეიზმისა* და *მონადოლოგიის* (ლაიბნიცი) ელემენტები. ფაუსტის მსოფლმხედველობის განსაზღვრის თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ტრაგედიის შემდეგი ეპიზოდები: იოანეს სახარების თარგმნის ეპიზოდი, ფაუსტისა და მარგარეტეს/გრეთხენის მართას ბაღში საუბრის ეპიზოდი, *მინის სულის (Erdgeist)* გამოხმობის ეპიზოდი. წინამდებარე სტატი-აში სწორედ აღნიშნული ეპიზოდების განხილვით შემოვიფარგლებით.

1. იოანეს სახარების თარგმნის ჰერმენევტიკულ-ტრანსლაციური პრობლემატიკა

ნეოპლატონისტური ელემენტების თვალსაზრისით საინტერესოა იოანეს სახარების თარგმნის ეპიზოდი. ამ ეპიზოდში, სანამ ფაუსტი სახარების თარგმნას შეუდგება და შემდგომ თარგმნისას, ვხვდებით ფაუსტის ასეთ გამონათქვამებს: „ჩვენ ვესწრაფვით გამოცხადებას“/„ვისწრაფვით, რათა გაცხადებულ იქნას“ (“Wir sehnen uns nach **Offenbarung**”, V. 1217), „უკეთუ სულისაგან საკმარისად აღვივებები/შევიმოსები ნათლით“ (“Wenn ich vom Geiste recht **erleuchtet bin**”, V. 1228) (ციტატებში გამოუქება ყველგან ჩემია – კ. ბ.) (Goethe 2000: 36).

სიტყვა *გამოცხადება*, *გაცხადება* (გერმ. **Offenbarung**) აქ ნეოპლატონისტურად უნდა გავიგოთ და იგი შეესაბამება ნეოპლატონიზმის ცენტრალურ ცნებას *ემანაცია*, რომელიც აღნიშნავს ღვთაებრივი ენერჯის მუდმივ ფრქვევასა და „ღვრას“, რითაც – ცხადია, სხვა და სხვა ხარისხით, – გამსჭვალულია მთელი ყოფიერება, როგორც ხილული, ემპირიული, ისე ზეგრძნობადი სამყარო. ნეოპლატონიზმის მიხედვით, სწორედ *ემანაცია*აა *ერთის* (ნეოპლატონისტური ღმერთის), ასე ვთქვათ, მუდმივი, მასში მარადმყოფი თვისება: ის მუდმივად *ქმედებს* და *ქმედებს*, რომ მუდმივად გამოავლინოს, „გამონათოს“ თავისი თავი. *ემანაციის*ს კი ყოველი ქმნილება ივსება ღვთაებრივი ნათლით. ამგვარად, *გამოცხადება* – როგორც *ერთის* მიერ საკუთარი თავის გამოვლენისა და მის მიერვე ყოფიერების ღვთაებრივი ნათლით გამსჭვალვის უსასრულო პროცესი დასაბამისა და დასასრულის გარეშე (Windelband 1980: 200, 209-210).

შესაბამისად, როდესაც იოანეს სახარების თარგმნამდე ფაუსტი *გაცხადებაზე/გამოცხადებაზე* საუბრობს, ამით: 1. მინიშნებულია მის მსოფლმხედველობრივ პოზიციაზე, კერძოდ, იმაზე, რომ მისთვის ღვთის არსი *ემანატორული* ბუნებისაა, და რომ იგი მზადაა მუდმივად ჭვრიტოს ემპირიულ სამყაროში ღვთაებრივის, საგნობრივში არასაგნობრივის „*გამოცხადება*“, „*გამონათება*“ (ემანაცია), რათა ამგვარად ეზიაროს, შეერთოს მაღალ ყოფიერებას და განიღმრტოს, რაც ფაუსტისავე სიტყვებით მეტაფორულად აღნიშნულია, როგორც „ნათლით შემოსვა“ (“**erleuchtet bin**”), 2. მინიშნებულია, რომ თარგმნისას და შემდგომ თარგმანში უნდა *გაცხადდეს* ნეოპლატონისტურად გაგებული ღმერთის *ემანატორული* თვისება.

ამიტომაც, იოანეს სახარების ცნობილ სანყის წინადადებაში (იოანე 1.1) მოცემული ბერძნული „ლოგოსის“ ლუთერის მიერ „სიტყვად“ (გერმ. **“Wort”**) თარგმნა ფაუსტისათვის პრინციპულად მიუღებელია (Gaier 2001: 94) და იგი „ლოგოსს“ თარგმნის ნეოპლატონისტურად – *ქმედებად*, *მოქმედებად*: „*ნეროდ არს: »პირველად იყო ს ი ტ ყ ვ ა („das Wort“)*!«. არა, აქ რაღაც მაბრკოლებს და მეხამუშება! ვინ შემენევა, რომ განვაგრძო თარგმანებანი? არა,

სიტყვას დიდად ვერ დაგაფასებ. უცილობელ სხვაგვარად უნდა ვთარგმნო, უკეთეს სულისაგან საკმარისად აღვივსები/შევიმოსები ნათლით. და რომ ენეროს: პირველად იყო აზრი („*der Sinn*“)?! არა, კარგად იფიქრე პირველ სტრიქონზე, არ ავიჩქარდეს შენი კალამი! განა აზრი, ჩანაფიქრია, რაც ყველაფერზე ზემოქმედებს და რაც ყველაფერს ჰქმნის?! წესით და რიგით უნდა ენეროს: პირველად იყო ძალა („*die Kraft*“)! თუმცა, ახლა ამ სიტყვას რომ ვნერ, რაღაც შემაგონებს, რომ მასზე არ უნდა შევყოვნდე. დაე, სული შემეწიოს! აი, რჩევაც მოვიდა უეცრად და დარწმუნებით ვნერ: პირველად იყო ქმედება („*die Tat*“)! V. 1224-1237 (Goethe 2000: 36).²

ამგვარად, ოთხი ვარიანტიდან – „სიტყვა“, „აზრი“, „ძალა“, „ქმედება“ – ფაუსტმა საბოლოოდ შეარჩია „ქმედება“ და იოანეს სახარების ცნობილი პირველი წინადადება თარგმნა ასე: „პირველად იყო ქმედება“. ქმედება კი, როგორც შევნიშნეთ, ნეოპლატონიზმის მიხედვით, სწორედ ერთის თავის-თავადი, „თანდაყოლილი“ მახასიათებელია – იგი მუდმივად ქმედებს, მოქმედებს სწორედ თავისი ემანატორული, გამოცხადებითი ბუნების გამო, მისი ქმედება ამ გამოცხადებაში მდგომარეობს: ერთი თავის თავს პირველადვე საქმეში/ქმედებაში გააცხადებს, რაც ვლინდება მის ერთთავად „ღვრამი“, მისი ბუნება ეს „ღვრა“ და ეს „ღვრა“, ვლენა, გამოცხადება თავის უკანასკნელ ხორცშესხმაში მატერიალიზებულია ემპირიული სამყაროთი, რომელიც ნეოპლატონისტური ონტოლოგიის თვალსაზრისით ყოფიერების ყველაზე დაბალი ხარისხის გამოვლინებაა და ამიტომაც მასში მხოლოდ ნაწილობრივ, ფრაგმენტულად, არასრულყოფილადაა განფენილი ღვთაებრივი გონი, სული და ნათელი, ვიდრე ზეციურ სფეროებში (Windelband 1980: 211).

ამგვარად, თავის ტრანსლაციურ და ჰერმენევტიკულ წიაღსვლებში ფაუსტი თანმიმდევრულად მივიდა „სიტყვიდან“ „ქმედებამდე“ „აზრისა“ და „ძალის“ გავლით, ეს ოთხი მოცემულობა მისთვის განუყოფელი მთლიანობაა, რამეთუ ქმედებას აღძრავს ძალა, რომელსაც ბიძგს აძლევს აზრი, შედეგად კი ეს ყველაფერი ხორცს ისხამს, ანუ გამოიხატება ცნებაში – სიტყვაში (Gaier 2001: 94-95). მაგრამ ფაუსტისთვის, როგორც მთარგმნელის, ჰერმენევტიკოსისა და „ნეოპლატონიკოსი“ თეოლოგისთვის, სწორედ ლექსიკური ერთეული „ქმედება“ იტევს სხვა ყველა დანარჩენს, სხვა ვარიანტებთან შედარებით მისთვის სწორედ ეს სიტყვაა შემომკრები და უნივერსალური. ამასთან, ფაუსტი თარგმნისას ხვდება, რომ ლექსიკურ ერთეულებში „სიტყვა“ და „აზრი“ არაა აქტივობის სემა, ხოლო სიტყვა „ძალის“ სემანტიკა უფრო აბსტრაქტულია და არ გულისხმობს პიროვნულ, სუბიექტურ მომენტს, მაშინ როცა სიტყვა „ქმედება“ მისთვის იმთავითვე გულისხმობს კონკრეტულ სუბიექტურ, პიროვნულ ნებელობას. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პუნქტში გოეთეს ნეოპლატონურ დისკურსში ფიხტეანური ელემენტებიც შემოაქვს. და აქ კიდევ ერთხელ გავუსვამ ხაზს, რომ გოეთე, როგორც ავტორი, და ფაუსტი, როგორც პერსონაჟი, ფაქტიურად, უპირისპირდებიან იოანეს სახარების ლუთერისეულ თარგმანს, სადაც ლუთერმა ბერძნული სიტყვა

„ლოგოსი“ *სიტყვა-სიტყვით* თარგმნა სწორედ როგორც „სიტყვა“ (გერმ. **“Wort”**) (და ეს სრულიად ბუნებრივია, ვინაიდან ლუთერი წმინდა წერილის სწორედ *სიტყვა-სიტყვითი* თარგმანისა და ეგზეგეტიკის მომხრე იყო), რაც გოეთესა და მისი პერსონაჟისთვის პრინციპულად მიუღებელია, კრიტიკის საგანია და მიაჩნიათ, რომ ლუთერისეული თარგმანი არაადეკვატური თარგმანია. ამიტომაც, გვთავაზობენ გოეთე/ფაუსტი თარგმანის სხვა ალტერნატივას – არა „პირველად იყო სიტყვა“ („Im Anfang war **das Wort**“), არამედ „პირველად იყო ქმედება“ („Im Anfang war **die Tat**“).

მაგრამ ფაუსტის მთარგმნელობით არჩევანს სხვა მოტივაციაც აქვს და არა მხოლოდ მთარგმნელობითი თუ მსოფლმხედველობრივი: კერძოდ, ფაუსტის არჩევანი სიტყვა „ქმედების“ სასარგებლოდ თავად მთლიანი ტექსტის კონცეფციითაცაა განპირობებული, რომლსაც (ანუ, ტექსტის კონცეფციას) სწორედ *ქმედების* იდეა მსჭვალავს, რაც გოეთეს ტექსტში თეორიულად გამყარებულია არისტოტელეს *ენტელექიის*, პლოტინის *ემანაციისა* და ლაიბნიცის *მონადების* კონცეპტებით (შდრ., ფინალში ანგელოზთა ქორო: „*ვინცა ცდილობს, რომ სულ ისწრაფოს* (ანუ, ქმედებდეს – კ. ბ.), *სწორედ მისი ხსნა ხელგვენიფება*“ („Wer immer **strebend** sich bemüht, / Den können wir **erlösen**“, V. 11936-11937) (Goethe 2001: 214). ამიტომაცაა თავად ფაუსტი მარად ქმედითი, აქტიური, მარად დაუდგრომელი *ენტელექია/სული*: „*გავმზადებულვარ, რათა ახალი გზებით ზეავიჭრა ეთერში, განვზავდე მასში და ახალ წმინდა სფეროებში შევუდგე ქმედებათ*“ („Ich fühle mich bereit, / Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen, / Zu neuen Sphären reiner **Tätigkeit**“, V. 703-705) (Goethe 2000: 22). და აი, ასე იკვრება ტრაგედიის მთლიანი ტექსტის ჰერმენევტიკული წრე.

2. ფაუსტისა და მარგარეტეს/გრეთხენის დიალოგი

ფაუსტის მსოფლმხედველობაში *ნეოპლატონიზმის* (პლოტინი), ფსევდო-დიონისესეული *აპოფატიკისა* (გადმოცემული ნაშრომში „საღმრთოთა სახელთათვის“) და *დეიზმის* (ლაიბნიცი) ელემენტები იკვეთება მარგარეტესთან, იგივე გრეთხენთან, მართას ბაღში გაბაასების ეპიზოდში. ამასთან, ეს გაბაასება არის ერთგვარი ტრადიციული პოლემიკა ოფიციალური ეკლესიის ნომინალისტურ დოგმატიზმსა (რომელსაც მარგარეტე ახმოვანებს) და „მწვანელებლურ“, თავისუფალ ფილოსოფიას, გნოსტიკურ პანსოფიზმს შორის (რასაც ფაუსტი ახმოვანებს). მაგრამ, ვიმეორებ, ეს დიალოგი, პირველ რიგში, საინტერესოა სწორედ ფაუსტის მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით:

მარგარეტე: მაშ მითხარ, რელიგიაზედ როგორა ხარ? ვგონებ, რომ გულით კეთილი კაცი ჩანხარ, მაგრამ ვფიქრობ, რომ რელიგია არაფრად გიჩანს.

ფაუსტი: განაგდე ეგ აზრი, ჩემო პატარა! მე არ ვაპირებ ვინმეს წარგტაცო მისი გრძნობები და ეკლესია.

მარგარეტე: არ არის მართლად ნათქვამი, ის უნდა გნამდეს!

ფაუსტი: უნდა?!

მარგარეტე: ახ! ნეტავ შემეძლოს შენში რაიმეს შეცვლა! პატივს არა სცემ ნმიდა საიდუმლოებათ.

ფაუსტი: რატომ?! პატივს ვცემ.

მარგარეტე: მაგრამ კი მათკენ გული არ მიგიწევს. წირვას დიდი ხანია არ დასწრებხარ და არც აღსარებაზე ყოფილხარ ამდენი ხანი. გნამს ღმერთის?

ფაუსტი: ძვირფასო, ასე მარტივად ვის შეუძლია თქვას, რომ მე მნამს ღმერთის?!

მარგარეტე: მაშ, არა გნამს, არა?!

ფაუსტი: ყური დამიგდე, ჩემო სათნო სახეზე! ძვირფასო, განა ვის ძალუძს მისი სახელით რქმევა? ანდა ვინ იტყვის ასე უბრალოდ, რომ მე მნამს მისი? ან ვინ გაბედავს, რომ გააცხადოს, მე არ მნამს მისი? ყოვლისმომცველი (“**Allumfassend**”), ყოვლისმპყრობელი (“**Allerhalter**”) განა ერთიან არ მოგვიცავს შენ და მე და არ მოიცავს თავისივე თავს?! ზეცა თავს გვადგას თაღად, მინა კი ქვემოთ მყარად სუფევს. მარადიული ვარსკვლავები კი საამური გამონათებით ზემოთ ადიან. მე შენს თვალთა ვჭვრეტ უხილავ-ხილულ (“**unsichtbar sichtbar**”) მარად საიდუმლოს (“**Geheimnis**”) აქვე შენს გვერდით. და განა ეს საიდუმლო შენს თავსა და გულში არ შემოჭრილა და არ მიმოქსოვს ასევე იდუმალ?! [...] მე მისთვის არა მაქვს რაიმე სახელი. სამაგიეროდ, გრნობაა/განცდაა (“**Gefühl**”) ყველა; სახელი (“**Name**”) კი ყრუ ბგერა და ბურუსია, რომელიც ჯანლით მოსავს ზეცისა ცეცხლსა (“**Himmelsglut**”).

მარგარეტე: ეს ყოველივე მშვენიერია, კარგადა თქვი; დაახლოებით ამავეს უბნობს ჩვენი ხუცესიც, მაგრამ ცოტა სულ სხვა სიტყვებით.

ფაუსტი: ყოველი გული თავის ენაზე თავისას ამბობს ამა ზეცის ქვეშ და მე რატომ არ უნდა ვთქვა ეს ჩემს ენაზე?!

მარგარეტე: არა, შენ მაინც არა ფლობ ქრისტიანობას (“**Denn du hast kein Christentum**”), V. 3415-3468) (Goethe 2000: 100-101).³

ვიდრე უშუალოდ ფაუსტისა და მარგარეტეს/გრეთხენის დიალოგის ამ მონაკვეთს გავანალიზებ, მანამდე მინდა ყურადღება მივაქციოთ მეფისტოფელის იქედნურ და ცინიკურ კომენტარს მათს დიალოგზე, რომ „ბატონი დოქტორი კატეხიზებულ იქნა“ ვინმე გოგონას მიერ (“**Herr Doktor wurden da katechisiert**”, V. 3523) (Goethe 2000: 103): „კატეხიზებულ იქნა“ – ამით მეფისტომ მიანიშნა, რომ ქრისტიანული რწმენისა და დოგმატიკის საკითხებში მარგარეტემ/გრეთხენმა ფაუსტს ერთგვარი იეზუიტური დაკითხვა მოუწყო და ამ საკითხებზე კამათისას დაჯაბნა კიდევ, რა დროსაც მარგარეტემ/გრეთხენმა ფაუსტი არა მარტო იმაში ამხილა, რომ მას ქრისტიანული დოგმატიკის საკითხები არ ესმის და არ იცის, არამედ ამხილა იმაშიც, რომ არაა მართლმორწმუნე ქრისტიანი, რომ ის „მწვალებელია“. ცხადია, ეს ასეც

არის – ოფიციალური ეკლესიის პოზიციებიდან ფაუსტი არაა „მართლმორ-
ნმუნე ქრისტიანი“, მაგრამ ფაუსტს ეს საკითხი დიდად არ ადარდებს, ვინა-
იდან ოფიციალური ქრისტიანული მოძღვრება მისთვის შეზღუდული სწავ-
ლებათა სამყაროს არსსა და ადამიანზე: ეს დოგმატიკით განწყობილი და პირ-
ველცოდვის თვითგვემით გამოსყიდვის მორალზე დაფუძნებული მოძღვრე-
ბა ვერ აკმაყოფილებს მის ვნებას, მის *სწრაფვას*, ჩასწვდეს სამყაროს თა-
ვის არსში. ამიტომაც მიმართავს ის „მაგიას“, ანუ *პანსოფიზს*, ანუ „გნოს-
ტიკურ“-მისტიკური ყაიდის უნივერსალურ ფილოსოფიას და ერთდროულად
გვევლინება პლოტინის ყაიდის „ნეოპლატონიკოს“ ფილოსოფოსად, თუ მე-
16-მე-17 საუკუნეების პარაცელსუსისა და იაკობ ბიომეს ტიპის თეოსოფო-
სად. ფაუსტი, როგორც „მაგიკოსი“, *პანსოფისტია*, რომელიც სრულად ფლობს
მისტიკურ-გნოსტიკურ სიბრძენს (Schmidt 2011: 75-85).

ახლა კი გავანალიზოთ ფაუსტისა და მარგარეტეს/გრეტის ზე-
მომთმყვანილი დიალოგი. პირველი, რაც უნდა ითქვას ფაუსტის მსოფლ-
მხედველობაზე, იგი გვევლინება ერთგვარ „აპოფატიკოს თეოლოგად“. ამ
თვალსაზრისით საყურადღებოა მისი შემდეგი სიტყვები: *„ძვირფასო, განა
ვის ძალუძს მისი სახელით რქმევა? [...] მე მისთვის არა მაქვს რაიმე სახელი.
სახელი (“Name”) ყრუ ბგერა და ბურუსია, რომელიც ჯანლით მოსავს ზეცისა
ცეცხლსა“* (Goethe 2000: 100-101). აქ აშკარაა, რომ ფაუსტისათვის ყოვლად
მიუღებელია ღვთის პოზიტიური სახელდება, ერთგვარი ნომინალისტობა,
მისთვის წარმოუდგენელია, რომ შესაძლოა მოკვდავი, არასრულყოფილი
ადამიანის არასრულყოფილმა ენამ სრულყოფილად ასახოს და გადმოსცეს
უსასრულო ღვთაებრიობის შეუცნობი არსი. ამიტომ, მისთვის საბოლოოდ
მისაღებია *აპოფატიური თეოლოგიის* მიდგომა – ღვთის უკუთქმითი, „უარ-
ყოფითი“ სახელდება, რომ ის *გამოუთქმელია, შეუცნობია, ბუნდოვანია,
უცხოა* და მისთ (შდრ., სავარაუდოდ, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელიდან მომ-
დინარე რუსთველური უკუთქმები: „უცნაურო და უთქმელო“, ან ბარათაშ-
ვილისეული – „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“).

ფაუსტის ეს სიტყვები კი საინტერესოა ნეოპლატონური თვალსაზ-
რისით, კერძოდ, ნეოპლატონიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური ცნების, *ემანა-
ციის* თვალსაზრისით: *„ყოვლისმომცველი (“Allumfassend”), ყოვლისმპყრობელი
("Allerhalter") განა ერთიან ამ მოგვიცავს შენ და მე და არ მოიცავს თავისივე
თავს?“* (Goethe 2000: 100). აქ ფაუსტი მიანიშნებს, რომ *ემანატორული* ბუ-
ნების ღვთაებრივი *ძალა*, *გონი* და *სული* სრულიად განფენილია სამყაროში –
როგორც ხილულ, გრძნობადალქმად, მატერიალურ, ისე უხილავ, ზეგრძნო-
ბად, არამატერიალურ ფენომენებში, რომ ყოველი არსი (პლანეტარული სამ-
ყარო, მცენარეული სამყარო, ცხოველთა სამყარო, ადამიანი, არაორგანუ-
ლი ბუნება) გამსჭვალულია ამ ღვთაებრივი *სულით*. ეს *გამსჭვალვა* და *ყო-
ვლისმომცველობა*, ყოველში განზავება კი ნეოპლატონური ღმერთის – *ერთის*
– *ემანატორული* თვისებაა: *ერთი ცხადდება, ვლინდება, „იღვრება“* სამყარო-

ულ უსასრულობაში, ვითარცა ძალა და ამგვარად განფენილია სამყაროს ყოველ არსში, დიდსა და მცირედში; შესაბამისად, იგი თავისი ღვთაებრივი ნათლით ყოველს მოიცავს და ყოველს შემოიკრებს (Windelband 1980: 209-211).

ფაუსტის „ნეოპლატონიკოსობა“ ასევე ვლინდება იმაშიც, რომ იგი მინიერ თუ ზემინიერ ფენომენებთან კავშირს ამყარებს არა „მშრალ“ სქოლასტიკურ ნომინალიზმსა და ლოგიკაზე, არამედ ცდილობს სამყაროული მოვლენები შეიგრძნოს, ცხოველმყოფელ განიცადოს. ეს კი ერთგვარი ნეოპლატონური შემეცნების ხერხია, კერძოდ, საგანთა და მოვლენათა ექსტატიური შემეცნების „მისტიური“ მეთოდია: „მე შენს თვალთა ვჭვრეტ უხილავ-ხილულ (“unsichtbar sichtbar”) მარად საიდუმლოს (**“Geheimnis”**) აქვე შენს გვერდით. და განა ეს საიდუმლო შენს თავსა და გულში არ შემოჭრილა და არ მიმოქსოვს ასევე იდუმალ? [...] გრნობა/განცდაა (**“Gefühl”**) ყველა“ (Goethe 2000: 100-101). აქ შემთხვევითი არაა, რომ ფაუსტის ექსტატიური შემეცნების მეთოდი *ჭვრეტას* (“schauen”), *განცდას/გრძნობას* (**“Gefühl”**) და *გულს* (**“Herz”**) ეფუძნება: სწორედ *ჭვრეტა* და *განცდაა* ის შინაგანი სულიერი მედიტაციის პროცესი, როდესაც ზეგრძნობადი საგნები ინტუიტიურად, შინაგან შეიმეცნება და შეიგრძნობა მინიერ ემპირიულ საგნებში (Plotin 2001: 150-157), ხოლო *გული* ის ეთიკური და შემეცნებითი ორგანოა, საიდანაც მოდის სამყაროსადმი უნივერსალური სიყვარული და სადაც იბადება მისტიური ექსტაზი, ღვთაებრივი „შემლილობა“, რასაც ფაუსტი „ზეციურ ელვარებას“, „ციურ ცეცხლს“ (**“Himmels-glut”**) უწოდებს.

გარდა ნეოპლატონისტური და აპოფატიკური ელემენტებისა, ფაუსტის მსოფლმხედველობა დეისტური იდეებითაცაა ნაკვები და ეს ვლინდება ამ ფრაზაში: „ზეცა თავს გვადგას თაღად, მიწა კი ქვემოთ მყარად სუფევს. მარადიული ვარსკვლავები კი საამური გამონათებით ზემოთ ადიან“ (Goethe 2000: 101).⁴ აქ მინიშნებულია, რომ ხილული სამყარო პროდუქტია გონივრული, რაციონალური ღვთაებრივი ჩანაფიქრისა, რომ ის ჰარმონიულად „მუშაობს“ იმ სრულყოფილი ფიზიკურ-მექანიკური კანონების მიხედვით, რომელიც უფალმა ჩადო მასში. ამგვარად, აქ ფაუსტი ავითარებს ლაიბნიცისეულ თვალსაზრისს სამყაროს წინასწარი ჰარმონიული და სტაბილური მონყობის შესახებ (გერმ. **„prästabilierte Harmonie“**), რომლის მიხედვითაც, სამყაროში ყველაფერი იმთავითვე განონასწორებული, მყარი და აუმღვრეველია. ფაუსტის ეს თეზისი ასევე უთუოდ მოგვაგონებს ლაიბნიცისავე ცნობილ დეისტურ დებულებას, რომ ყველა შესაძლებელთაგან ეს სამყარო ყველაზე სრულყოფილია (Windelband 1980: 361-362).

ამგვარად, მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ფაუსტი „ნეოპლატონიკოსიც“ არის, „აპოფატიკოსიც“ და „დეისტიც“. შესაბამისად, მისი მსოფლმხედველობა სინკრეტული სიბრძნიდანაა ამოზრდილი, იგი ერთგვარი „გნოსტიკოსი“ ფილოსოფოსია, გნებავთ, „თეოსოფოსია“. ამიტომ, ფაუსტისა და მარგარეტეს/გრეთხენის დიალოგიდან (და არა მხოლოდ ამ დიალოგიდან)

ნარმოჩნდება არა მხოლოდ ფაუსტის მსოფლმხედველობრივი პოზიციები (მისი თავისებური დეისტობა, ნეოპლატონიკოსობა, აპოფატიკოსობა), არამედ ირკვევა ისიც, რომ ფაუსტი გვევლინება ე. წ. *პანსოფისტად*, ანუ იმ ყაიდის ფილოსოფოსად, რომელიც სრულად ფლობს ყველა ტიპის თეოსოფიურ და „გნოსტიკურ“ ცოდნას *მთელზე*, ანუ მთელს სამყაროზე.

3. მიწის სულის (*Erdgeist*) გამოხმობის „მაგიური“ (პანსოფისტური) საფუძვლები

ახლა, რაც შეეხება ფაუსტის *პანსოფიზმსა* და ამ პანსოფიზმზე დაფუძნებულ მის მსოფლმხედველობას. როგორც უკვე აღინიშნა, იგი ემყარება მისტიკური ტიპის ფილოსოფიების სინკრეტულ ცოდნას, იქნება ეს მე-16-მე-17 საუკუნეების თეოსოფია და ასტროსოფია (აგრიპა ფონ ნეტესჰაიმი, პარაცელსუსი, იაკობ ბიომე და სხვ.), თუ ნეოპლატონიზმი (პლოტინი). ეს „გნოსტიკური“ სიბრძნე „ფაუსტის“ ტექსტში აღინიშნება კრებსითი ტერმინით *მაგია* (**“Magie”**): ტექსტში *მაგია* რაღაც ზებუნებრივ ჯადოქრობას და „შავ“ ოკულტიზმს კი არ გულისხმობს, არამედ „ტერმინი“ *მაგია* ნიშნავს სწორედ *პანსოფიზმს*, ანუ, უნივერსალურ ფილოსოფიას, ყოვლისმომცველ უმაღლეს სიბრძნეს, ეზოთერიკულ-მისტიკურ-გნოსტიკურ-ნეოპლატონური ტიპის ფილოსოფიას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია შემეცნების არარაციონალური ფორმები – ინტუიტივიზმი, გონების „გათიშვა“, მედიტატიური ვარჯიშები, თვითჩაღვრება, თვითჭვრეტა, რის საფუძველზეც მჭვრეტელ სუბიექტს ეუფლება სულიერი ამაღლების გაუნელებელი განცდა, უმძაფრდება წარმოსახვის ძალა, უვითარდება უმაღლესი ზესთაგონება და ეს ყველაფერი კულმინირდება *ექსტაზში*, რაც სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს, საკუთარი თავიდან გასვლას, საკუთარი თავის გადალახვას სულიერი გახელებისას, სულიერი აღტყინებისას (Gaier 2001: 61; Schmidt 2011: 78). შემეცნების რაციონალური ფორმებისაგან განსხვავებით, საბოლოოდ, შემეცნების არარაციონალური ფორმა მიაჩნია ფაუსტს სწორედ იმ ფორმად, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია სამყაროს მთლიანობრივი და არა ნაწილობრივი შემეცნება, რაც სწორედ ემპირიულ მეცნიერებათა ნაკლია, ვინაიდან ემპირიული მეცნიერებები სამყაროს მხოლოდ ერთ დეტალს, ერთ პოზიტიურ მხარეს შეიმეცნებენ და უძღურნი არიან შეიმეცნონ სამყარო თავის მთლიანობაში – შეიმეცნონ უნივერსუმის როგორც პოზიტიური, ანუ ემპირიულ-ხილული, გრძობადაღქმადი მხარე, ისე არაემპირიული, არამატერიალური, ზეგრძობადი, დაფარული მხარე (ემპირიული მეცნიერებებისადმი ფაუსტის სკეპტიციზმზე იხ. ქვემოთ).⁵

ამგვარად, *მაგია* ეს არის უნივერსალური მეცნიერება, უნივერსალური სიბრძნე, *პანსოფიზმი*, რომლის მიზანია სამყაროს საიდუმლო არსის, უნივერსუმის წესწყობილებისა და წესრიგის წვდომა, ბუნების ენერგიების

იღუმალი კანონების შეცნობა. პირველ მონოლოგში (სცენა: ღამე) ფაუსტის სიტყვები ზედმინვნით შეესაბამება მაგიის ცნების ისტორიულ განმარტებებს, ვინაიდან მაგიის სახით ის მიმართავს უნივერსალურ სიბრძნეს, უნივერსალურ მეცნიერებას, რათა ემპირიული, გრძნობადაქმადი სამყაროს გავლით, მოვლენათა სინამდვილის ფენომენთა გადალახვის გზით სწვდეს სამყაროს იღუმალ არსს, სწვდეს იმ დიად საიდუმლოს, თუ როგორაა „შედგენილი“ უსასრულო უნივერსუმის ჰარმონია და სრულყოფილი სტრუქტურა: „და ამიტომაც მე მაგიას მივუძღვენ თავი, რათა სულისა (**“Geist”**) ძალით და პირით, მე განმეცხადოს და მეუწყოს საიდუმლობა (**„Geheimnis“**); [...] რათა შევიცნო, თუ თავის არსში რა არს სამყარო (**“Dass ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält”**); შევიცნო ის, თუ რაზედ დაამყნობს ეს სამყარო თავის თავს, განვჭვრიტო მისი ყოველი მოქმედი ძალა (**“Wirkenskraft”**) და მისი თესლის ყოველი ნიშატი, და აღარა ვდევნო სიტყვები და აღარა მოვებლათო მათ (**„Und tu nicht mehr in Worten kramen”**), V. 382-383, 385 (Goethe 2000: 13).

მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით კი მაგია ეფუძნება შემდეგ პრაქტიკებს, რასაც თავად ფაუსტიც იყენებს:

a) **ექსტაზი**: „ვგრძნობ ახალ, ხალას, ნეტარ სიცოცხლეს. ყოველს ნერვსა და ძარღვს, ხტილსა და სახსარს ხელახლად მსჭვალავს ეს ელვარება; [...] ნუთუ ღმერთი ვარ? და გავსხივოსნდი!“ (**“Ich fühle junges heil’ges Lebensglück, / Neuglühend mir durch Nerv’ und Adern rinnen; [...] Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!”**, V. 432-433, 439) (Goethe 2000: 15);⁶

b) **ჭვრეტა/მჭვრეტელობა (schauen/anschauen)**: „ამ წმინდა ციურ ბადეში ვჭვრეტ მქმნელ ბუნებას, რომელიც ჩემი სულის წინაშე მდებარებს“ (**“Ich schau in diesen reinen Zügen, / Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen”**, V. 440) (Goethe 2000: 15); **ჭვრეტის** საფუძველზე ფაუსტი შეიმუშავებს თვალსაზრისის აბსოლუტური ჰარმონიის შესახებ: ამ თვალსაზრისის მიხედვით, მიკრო- და მაკროკოსმოსს, ე. ი. ვარსკვლავეთს-მინას-აღამიანს ერთი ჰარმონიული მთლიანობა აკავშირებს – „როგორ შეერწყმის ყოველი ყოველს ერთ მთლიანობად, ერთი მეორეში მოქმედებს და ცოცხლობს“ (**“Wie alles sich zum Ganzen webt / Eins in dem andern wirkt und lebt!”**, V. 447), (Goethe 2000: 15);

c) **ინტუიტიური წვდომა/ინტუიცია** (Schmidt 2011: 77).

ამ შემეცნებით პრაქტიკებს კი ფაუსტი თეოსოფიურ-ეზოთერული ტიპის წიგნის მეშვეობით ავითარებს, სადაც გადმოცემულია ნეოპლატონისტური ცოდნა მთლიანობაზე (გერმ. **“das Ganze”**), ანუ უსასრულო უნივერსუმზე, ასევე – ცოდნა მაკროკოსმოსსა (ვარსკვლავეთი, პლანეტები, მინა) და მიკროკოსმოსს (აღამიანი) შორის ურთიერთმიმართებისა და მათ შორის არსობრივი ნათესაობის შესახებ. შესაბამისად, ფაუსტის **პანსოფისტური** შემეცნების პროცესი მოიცავს შემდეგ განზომილებებს – კოსმიური სფეროები, ვარსკვლავეთი, პლანეტები და მინა.

ფაუსტის ვიზიონერულ მჭვრეტელობებსა და მედიტაციებში და „ოკულტურ“ პრაქტიკაში ორი ფაზა გამოიყოფა: 1. პანსოფისტურ სახელმძღვა-

ნელოში („იდუმალეხთმოსილი ნიგნი“/“**dies geheimnisvolle Buch**“, V. 419), (Goethe 2000: 14) *მაკროკოსმოსისა და მინის სულის* (გერმ. **Erdgeist**) ნიშანთა ჭვრეტა და ამ ჭვრეტით მოგვრილი ექსტატიური მდგომარეობა, 2. „საიდუმლო ფორმულებით“ (რაც, თანამედროვე „ტერმინოლოგიით“ რომ ვთქვათ, ერთგვარი „ტრანსცენდენტალური მედიტაციაა“) *მინის სულის* გამოხმობა, როდესაც უკიდურესი სულიერი დაჭიმულობისა და შთაგონებისას კავშირი მყარდება მიღმიერ, ზებუნებრივ ფენომენებთან – „*ვეგრძნობ, თუ როგორ დაფარფატებ ჩემს თავთა ზედა, ნანატრო სულო! ო, როგორ მიძგერს გული! მთელი ჩემი არსება შეპყრობილია, რომ ჩამესახოს ახალი განცდები და შეგრძნებანი! მთელი ჩემი სულით და გულით (**“ganz mein Herz”**) შენ გიძღვნი თავს! მაშ, გამომეცხადე!*“ (Goethe 2000: 16). ამ დროს კი ფაუსტს სწორედ სამყაროს წარმომქმნელი ერთ-ერთი პირველელემენტისაგან, ამ შემთხვევაში, *მინის* პირველელემენტისაგან, ანუ *მინის სულისაგან* სურს რომ ეუნყოს, *მინის* პირველელემენტის „გამოყენებით“ თუ როგორ შეიქმნა ცა და დედამიწა (Gaier 2001: 67).

ამგვარად, ამ ირაციონალური შემეცნების პირველ ეტაპზე ფაუსტის შინაგანი არსება, ერთი მხრივ, უნდა შეემზადოს *მინის სულთან* შესახვედრად და უნდა მივიდეს ექსტატიურ კონდიციამდე, მეორე მხრივ, ფაუსტის არსება უნდა მივიდეს იმ შეგრძნებამდე და შეგნებამდე, რომ ის, როგორც *მაკროკოსმოსი*, მთელს სამყაროსთან, როგორც *მაკროკოსმოსთან*, მთელი არსებითაა დაკავშირებული, რომ ის უნივერსუმის არსითაა განმსჭვალული და მისი განუყოფელი ნაწილია, ვინაიდან ისინი ერთი არსნი არიან. მათს ერთ-არსობას კი განაპირობებს ის, რომ მათში მყოფობს ერთი და იგივე საწყისი – ღვთაებრივი *ნათელი*. სწორედ ეს განცდა, შეგრძნება და შეგნებაა ის სულიერი მდგომარეობა, რამაც ფაუსტი უნდა განაწყოს *მინის სულთან* შესახვედრად. ამ შეხვედრისას კი მათ შორის უნდა დამყარდეს კავშირი, არსობრივი ნათესაობა და გამოირიცხოს ყოველგვარი გაუცხოება.

მაკროკოსმოსის ნიშნის პირველივე ხილვა ფაუსტში იწვევს *ექსტაზს*, ამ დროს კი დაიძლევა და გადაილახება ადამიანის შეზღუდული ბუნება – „*ვეგრძნობ ახალ, ხალას, ნეტარ სიცოცხლეს. ყოველს ნერვსა და ძარღვს, ხტილსა და სახსარს ხელახლად მსჭვალავს ეს ელვარება*“, V. 432-433 (Goethe 2000: 15), რომელიც ფაუსტში შემდგომ აღძრავს *ჭვრეტის* პროცესს, როდესაც იწყება ემპირიულ საგნებში ან საიდუმლო ნიშნებში ზეგრძნობადი ფენომენების ინტუიტიური წვდომა თვითნაღრმავების გზითა და გაფართოებული წარმოსახვის ძალის წყალობით – „*ამ წმინდა მონასმებსა და მონახაზებში ვჭვრეტ მქმნელ ბუნებას, რომელიც აქვე ჩემი სულის წინაშე მდებარებს*“ („*Ich schau’ in diesen reinen Zügen / Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen*“, V. 440-441) (Goethe 2000: 15). ამ პროცესში კი თან და თან უფრო ძლიერდება ფაუსტის ექსტატიური მდგომარეობა, რაც *ნეტარების* კონდიციაში გადაიზრდება: „*ერთბაშად ნეტარება ჩამელვარა და მოიცვა ჩემი გრძნობანი და შეგრძნებანი მისი* (ე. ი. მაკროკოსმოსის ნიშნის – კ. ბ.) *ხილვისას. [...] რა იდუმალმა ნებამ*

აამოქმედა ბუნების ძალნი ჩემს გარეშემო? ნუთუ ღმერთი ვარ? ნათელს ვგრძნობ ჩემში, ნათელი მმოსავს“ („Ha! welche **Wonne fließt** in diesem Blick / Auf einmal nur durch alle meine Sinnen! [...] Und mit geheimnisvollem Trieb, / Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen? / **Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!**“, V. 430-431, 437-439) (Goethe 2000: 15). საკუთარი თავისადმი დასმული კითხვა – „ნუთუ ღმერთი ვარ?“ – მიანიშნებს სწორედ იმაზე, რომ მოცემულ ექსტაზის მომენტში ფაუსტი გრძნობს საკუთარ არსში ღვთაებრივი ძალის მოქმედებას, პირველერთან თანაზიარობას და მედიტატიური ჭვრეტისას აცნობიერებს, რომ ის ღვთაებრივი წარმოშობის არსია, რაზეც მიუთითებს მის მიერვე გაჟღერებული მეტაფორა „ნათელი“ („**licht**“).

შეიძლება ითქვას, რომ ფაუსტის ეს „ეზოთერიკული“ ვნებები შემეცნების ნეოპლატონისტურ კონცეფციასა და დაფუძნებული, როდესაც შემეცნებელი სუბიექტი სწორედ *ექსტაზის* კულმინაციისას გრძნობს საკუთარი შეზღუდული არსის გადალახვას, უნივერსუმთან *შერთვას* და საკუთარ თავში ღვთაებრივი *ნათლის* ჩასახვას. ეს კი მოდის იმ შეგნებიდან, რომ *ღმერთი* („ერთი“) ემანატორული ბუნებისაა, რომ იგი სამყაროში მუდმივად „იღვრება“ და სამყაროს ყველა სფეროს გამსჭვალავს საყოველთაო ჰარმონიით (შდრ.: „და გარემოცავს ყველას ბუნებას“/“**und umgreift die Natur von allem**“, Plotin 2001: 162), რაც მხოლოდ და მხოლოდ მისტიურ-ექსტატიურად შეიმეცნება და განიცდება *ვარსკვლავეთის* ჭვრეტისას და *მინის* დამბადებელი ძალების შეგრძნებისას (Windelband 1980: 209-210).

პანსოფისტურ სახელმძღვანელოში, – რომელსაც ნოსტრადამუსის დაწერილად უხმობს ფაუსტი („Von **Nostradamus’** eigner Hand“, V. 419) (Goethe 2000: 14), რაც გულისხმობს იმას, რომ არა მარტო ნოსტრადამუსის, არამედ იმ პერიოდის ყველა ცნობილი თეოსოფოს-„გნოსტიკოსი“ ავტორის შექმნილია ეს წიგნი, იქნება ეს პარაცელსუსი, იაკობ ბიომე და სხვ., – მაკროკოსმოსის ნიშნის *ჭვრეტისას* ფაუსტი შეიმეცნებს სამყაროს, როგორც მთლიანობას და მიდის შეგნებამდე, რომ ყოველი არსი (ვარსკვლავეთი, პლანეტები, მინა, ადამიანი, ნადირ-ფრინველები, მცენარეები და ა. შ.) ყოველ არსთანაა დაკავშირებული,⁷ რაც ქმნის იმის წინაპირობას, რომ ფაუსტის *მინის სულთან* შეხვედრა წარმატებული იქნება, და რომ მისგან უთუოდ შეიტყობს, მინიმუმ, დედამიწის (გერმ. **“Erde”**) გენეზისისა და მონყობის საიდუმლოს.

როგორც უკვე ზემოთ აღინიშნა, *მაკროკოსმოსზე* ცოდნას ფაუსტი ითვისებს თეოსოფიურ-ასტროსოფიური ტრადიციიდან და პანსოფისტური სახელმძღვანელოს გამოყენებით ცდილობს ჩასწვდეს მინისა და ვარსკვლავეთის ჰარმონიულ სტრუქტურას, მათი სფეროების ჰარმონიულ, მონესრიგებულ მიმოქცევას და ადამიანის, როგორც *მიკროკოსმოსის*, მათთან კავშირს. ამ ეპიზოდის აგებისას გოეთე ეყრდნობა რენესანსისა და ბაროკოს ეპოქებში შექმნილ თეოსოფიურ-ეზოთერულ ნაშრომებს, კერძოდ, პარაცელსუსის, იაკობ ბიომეს, აგრძელებს ფონ ნეტესჰაიმის, ფრანცისკუს მერკურიუს ჰელმონტის, გეორგ ფონ ველინგის და სხვ. ნაშრომებს, რომლებიც

ჯერ კიდევ ლაიპციგსა და სტრასბურგში სტუდენტობისას შეისწავლა და შემდგომაც შეისწავლიდა *ქარიშხლისა და შეტევის* (გერმ. **Sturm und Drang**) პერიოდში. იმ ხანად ახალგაზრდა გოეთე ასევე ალქიმიური პრაქტიკითაც იყო გატაცებული (Schmidt 2011: 77).

რენესანსისა და ბაროკოს ეპოქის ამ პანსოფისტ ავტორთა ნაშრომებს ყველას ახასიათებს ის, რომ ისინი ნეოპლატონისტურ ტრადიციას ეყრდნობიან, კერძოდ, პლოტინის სწავლებას, სადაც განვითარებულია მისტიურ-„მაგიური“ თეოსოფიური და ასტროსოფიური ნარმოდგენები (Schmidt 2011: 78). პლოტინზე დაყრდნობით აღნიშნული ავტორები მაკროკოსმოსის წიაღში გამოყოფენ *მინისა და ვარსკვლავეთის*, ასევე *პლანეტების წრე-ბრუნვის* ასპექტებს, სადაც განფენილი და „განღვრილია“ ღვთაებრივი ესენცია, რომელიც ამ სფეროებში ვლინდება *სინათლისა და წარმომშობი/დამბადებელი ძალის* სახით.

a) მინა/Terra

პანსოფისტების მიხედვით, ღმერთმა ბუნებაში, *მინაში* თავისივე მაგენერირებული, ანუ წარმომქმნელი, გამანაყოფიერებელი პრინციპი ჩადო, რასაც პანსოფისტები *გამანაყოფიერებელ მარცვალს* (გერმ. **„Samen“**, **„თესლი“**) უწოდებენ (Gaier 2001: 54; Schmidt 2011: 79): *„ყველა ელემენტის ბაზისი და საფუძველი არის მინა. [...] ის თვის თავში შეიცავს თესლს („Samen“) და ყველა საგანთა სპერმულ ძალებს („Samen-Kräfte“); „ყველა ელემენტის საფუძველი და ფუნდამენტი არის მინა („Terra“) [...] მასში არის თესლი („Samen“) და ყოველი საგნის მქმნელი ძალა („wirkung Kraft“) მისგან მოდის“; „მთელი ბუნების კანონი თესლში განვითარდა“ (ციტატები აგრიპა ფონ ნეტესჰაიმის, ფსევდო-პარაცელსუსისა და ფრანცისკუს მერკურიუს ჰელმონტის თეოსოფიური ნიგნებიდან მოყვანილია ი. შმიდტის ნიგნის მიხედვით – Schmidt 2011: 79).*

შემთხვევითი არაა, რომ თავის პირველ მონოლოგში უნივერსუმის შეცნობის კონტექსტში ფაუსტი სწორედ იმავე ტერმინებს ახსენებს, რაც გამოყენებულია ზემოთხსენებულ თეოსოფთა ნიგნებში – „თესლეული“ (**„Samen“**), „მქმნელი ძალა“ (**„Wirkenskraft“**), „მქმნელი ბუნება“ (**„die wirkende Natur“**), „ბუნების ძალები“ (**„die Kräfte der Natur“**): *„რათა შევიცნო მინაგან არსში რა ზედ დაამყნობს ეს სამყარო თავისივე თავის, რათა განვჭვრიტო ყოველი მქმნელი ძალა და თესლეული“ („Dass ich erkenne was die Welt / Im Innersten zusammenhält, / Schau alle Wirkenskraft und Samen“, V. 382-384) (Goethe 2000: 13).* ამგვარად, სამყაროს მთლიანობრივი შემეცნების პროცესს „კოლლეგა“ თეოსოფთა მსგავსად ფაუსტიც *მინის* (ლათ. **Terra**, გერმ. **Erde**) ფუნდამენტური და საბაზისო ესენციის, „თესლეულის“ – ამ „მქმნელი ძალის“ – მედიტატიური ჭვრეტით იწყებს. შესაბამისად, ფაუსტი იქვე აცნობიერებს და, რაც მთავარია, ექსტატიურად შეიგრძნობს, რომ მას, როგორც *მიკროკოსმოსს*, და მინას, როგორც *მაკროკოსმოსს*, შორის არის განუყოფელი ესენცი-ალური (არსობრივი) და „ნათესაური“ კავშირი, ერთობა: კერძოდ, ფაუსტი

აცნობიერებს, რომ ისინი ერთი და იმავე გენეტიკური ღვთაებრივი სანყისი-დან აღმოცენდნენ და ამიტომაც აქვთ მსგავსი თვისება და ფუნქცია – ეს არის მაგენერირებელი ესენცია და ფუნქცია, რომ მათში ორივეში „თესლეულის“ (**“Samen”**), „სპერმული ძალების“ (გერმ. **„Samen-Kräfte“**, ლათ. **virtutes seminales**) სახით ქმედებს „მქმნელი ბუნება“. სწორედ ამ ეთიკური განწყობით ეგებება ფაუსტი *მინის სულის* (გერმ. **Erdgeist**) გამოცხადებას, რომელიც სწორედ მინის მაგენერირებელი პრინციპის სიმბოლოა და ამიტომაც აქვს ფაუსტს *მინის სულის* მიმართ მშობლიური, „ნათესაური“ განცდა – „შენ, მინის სულო, ახლობელი სული ხარ ჩემი“ („Du, Geist der Erde, bist mir näher“, V. 461) (Goethe 2000: 16), ისევე როგორც *მინის სულს* ფაუსტის მიმართ – „მძლავრად მიზიდავს შენსკენ შენი სულის ძახილი“ (**“Mich neigt dein mächtig Seelenflehen”**, V. 488) (Goethe 2000: 16).

აქვე დავამატებდი, რომ თეოსოფებისა და გოეთეს მიერ შემუშავებული თეზისი მიკრო- და მაკროკოსმოსს შორის ესენციალური, არსობრივი ნათესაობის შესახებ თეორიულად ეფუძნება ნეოპლატონისტურ ანალოგოსის, მსგავსების ცნებას, რომლის მიხედვითაც, სამყაროში ყველა ელემენტი – დიდი თუ მცირედი, ხილული თუ უხილავი – არსით და ფუნქციით ურთიერთმსგავსია, ვინაიდან: 1. თითოეული მათგანი ღვთაებრივი წარმოშობის არსია, ღვთაებრივი შედგენილობა აქვს, რისი ნიშანიც არის ის, რომ თითოეული მათგანი ღვთაებრივ ნიშანს – *შინაგან ნათელს* ატარებს, 2. თითოეულ ელემენტში არის დამბადებელი, წარმომქმენლი თვისება (Kuchle 2008: 54-56; Schmidt 2011: 81-83).⁸

ბ) ვარსკვლავეთი

ანალოგოსის ნეოპლატონისტურ კონცეფციას ეფუძნება პანსოფისტურ ტრადიციაში შემუშავებული თეზისი ადამიანსა და ვარსკვლავეთს შორის ესენციალური ერთობისა და მსგავსების შესახებ, რომლის მიხედვითაც მნათობებს, პლანეტებსა და ადამიანში *სინათლის* სახით მყოფობს ღვთაებრივი სანყისი – „ბუნების ნათელი“ (ლათ. **“lumen naturae“**; გერმ. **“Licht der Natur”**), რომელიც ნეოპლატონისტური *ერთის* მსგავსად ემანატორული ბუნებისაა და ერთგვარად „იღვრება“, „მდინარებს“ როგორც მნათობებისა და პლანეტების ასტრო-გეოლოგიური, ისე ადამიანის ანატომიური სტრუქტურიდან (Windelband 1980: 209-210; Schmidt 2011: 80).⁹

ეს პანსოფისტური დებულება „ფაუსტშიც“ იჩენს თავს: მაკროკოსმოსის ნიშანში მოცემულ კოსმიურ სფეროთა, პლანეტარულ განლაგებათა და მნათობთა ეტლების მიმოქცევის ჭვრეტისას ფაუსტს *ექსტაზი*, იგივე *გახელება* იპყრობს და ამ დროს მასში იღვიძებს საკუთარი შეზღუდული არსის დაძლევის, გადალახვისა და ჰარმონიულ უნივერსუმთან, ვარსკვლავეთთან, როგორც ახლობელ, მშობლიურ სივრცესთან, დიონისური გახელებით შერწყმის ვნება. ამიტომაც წამოიძახებს ის – „*ნუთუ ღმერთი ვარ? ჩემში განათდა და გასხივოსნდა!*“ („Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!“, V. 439) (Goethe 2000: 15).

ეს ფრაზა მიანიშნებს, რომ ფაუსტის არსში მოცემულია ღვთაებრივი საწყისი და ფაუსტის *გახვივოსნება* სწორედ მისი *განღმრთობის* ნიშანია. ამასთან, ამ *თეოზისის* (განღმრთობის) წყალობით ფაუსტი კავშირს ამყარებს ღვთაებრივი საწყისით მოსილ და განღმრთობილ სამყაროს სხვა არსებებთან და საგნებთან, მათ შორის, ასტრალურ სივრცეებთან და ასტრალურ სხეულებთან.

ამასთან, წინასწარდასახულ კონკრეტულ ორბიტაზე მნათობთა და პლანეტების მწყობრი სვლა და განლაგება, კოსმიურ სფეროთა მწყობრი და მონესრიგებული თანაარსებობა სამყაროს ჰარმონიულ მონყობასა და ხილულ სამყაროში ღმერთის ემანაციაზე მიუთითებს, რაც ფაუსტში ასევე იწვევს ექსტაზს: „როგორ ადიან და ჩადიან ზეცისა ძალნი, ზეციური სხეულნი და ერთმანეთს ოქროს თასებს მიმოაწვდიან! კურთხევა მოჰბერს მათი ძალიდან და ასე მიმოიქცევიან ისინი ზეციდან მიწისაკენ და შეემსჭვალვიან მიწას, ჰარმონიულად („*harmonisch*“) ჟღერს ყოველივე ამ სამყაროში!“ (V. 449-453) (Goethe 2000: 15) (როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, უნივერსუმის ჰარმონიულ წყობას, როგორც ღვთის ზეგონიერული ჩანაფიქრის პროდუქტს, მესამე პროლოგში – „პროლოგი ზეცაში“ – ხოტბას ასხამენ მთავარანგელოზები მიქაელი, გაბრიელი და რაფაელი).¹⁰

მაგრამ გარდა *მაგიისა*, ანუ *პანსოფისტური* სიბრძნისა, ფაუსტი ამავედროულად ფლობს რაციონალურ მეცნიერულ ცოდნასაც: მას შესწავლილი აქვს როგორც ემპირიული მცნიერებები – მედიცინა, იურისპრუდენცია, ისე თეორიულ-აკადემიურ დონეზე შესწავლილი აქვს რაციონალისტურ-ემპირისტული ფილოსოფია და სქოლასტიკური თეოლოგია:

ფაუსტი: შემისწავლია ფილოსოფია, სამართალი, მედიცინა და, სამ-
ნუხაროდ თეოლოგიაც! შემისწავლია დიდი ვნებით და გატაცებით. მაგრამ
რა?! აქა ვდგავარ ვით საბრალო ბრიყვი! და ისეთივე ჭკვიანი ვარ, რაც უწინ
ვიყავ; მარქვით მაგისტრი, დოქტორი, ათი წელი დავდივარ ასე აღმა და დაღმა,
მარცხნით და მარჯვნით, ჩემს მოსწავლეთა ცხვირწინ ვტრიალებ და ვხედავ,
რომ არცა არაფრის ცოდნა არ ძალგვიძს. ეს კი გულს მიწვავს და გულსა
მიკლავს, V. 354-365 (Goethe 2000: 13).

ამგვარად, ფაუსტი „*მაგიკოსობის*“ გარდა, ერთი მხრივ, ემპირიკოსი ტიპის, მეორე მხრივ, იდეალისტ-მეტაფიზიკოსი ტიპის ფილოსოფოსიცაა: მისი „ემპირიკოსობა“ გულისხმობს, რომ იგი ბუნებისმეტყველია, ექსპერიმენტებისა და დაკვირვებების საფუძველზე მეტ-ნაკლებად იცნობს ადამიანის ანატომიას, მეტ-ნაკლებად იცის *ქმნილი ბუნების (natura naturata)* მექანიკისა და ფიზიკის კანონები, მეტ-ნაკლებად იცნობს ორგანულ სახეობათა მორფოლოგიას, ხოლო მისი იდეალისტობა და მეტაფიზიკოსობა გულისხმობს იმას, რომ მას მხოლოდ თეორიული, სპეკულატიური ცოდნა აქვს ონტოლოგიის საკითხებზე, რაც ნიშნავს იმას, რომ ფაუსტის ფილოსოფიური შემეცნება კანტიანური ყაიდისაა – იგი *ტრანსცენდენტალურად* ე. ი. წმინდად გონებრივი განსჯისა და მსჯელობის საფუძველზე *აპრიორულად*, წინასწარ, ყოველ-

გვარი ცდისეული დაკვირვებისა და შემომნების მიღმა, თეორიულად დაასკვნის, ვთქვათ, თუ რა არის *ღმერთი*, როგორია მისი ბუნება, რა არის სამყაროს წარმომქმნელი პირველსაწყისი, რა არის სამყაროს ეთიკური საფუძველი და ა.შ. ამ ვითარებაში კი განზე რჩება ფაუსტის მთავარი ზრუნვის საგანი – თავად რეალური სამყარო და მისი არსი, განზე რჩება ბუნების ჭეშმარიტი რაობის წვდომის საკითხი, რასაც თავადაც კარგად აცნობიერებს – „საღლა შეგნვდები და ან როგორა გნვდე, შენ, უსასრულო ბუნება?“ (“Wo fass ich dich unendliche Natur?”, V. 455) (Goethe 2000: 15). ამ რიტორიკული კითხვით ფაუსტი კიდევ აღიარებს, რომ ის თეორიული და პრაქტიკული ცოდნა ფილოსოფიასა და თეოლოგიაში, ბუნებისმეტყველებასა და მედიცინაში არასაკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ მთლიანობაში შეემეცნებინა ის, თუ რა არის უსასრულო სამყარო თავის არსში. ეს ცოდნა ერთგვარი „ანტიკვარიატული“ ცოდნა აღმოჩნდა, „ბურუსითმოსილი ცოდნა“ („**Wissensqualm**“) აღმოჩნდა, რომელიც მას მასწავლებელთაგან თუ ძველ თეორეტიკოს ბრძენთაგან („**Urväter**“) მექანიკურად გადმოეცა სტუდენტობისას და ახლა ამ ცოდნას, როგორც სამუზეუმო ექსპონატს, თავად გადასცემს საკუთარ სტუდენტებს. ეს მხოლოდ თეორიული ცოდნაა, რომელიც ადამიანში *სიცოცხლეს*, *სიცოცხლის* განცდას სპობს, რომელიც ბუნებასთან, სამყაროსთან ცხოველმყოფელ, ხალას, სიყვარულითმოსილ დამოკიდებულებას სპობს – „შენში ჩაკლავს და აბრკოლებს სიცოცხლის ყოველ გამოღვიძებას“ („**Dir alle Lebensregung hemmt**“, V. 413) (Goethe 2000: 14) და პერსპექტივაში ადამიანს უგრძნობელ ტექნოკრატად გადააქცევს, რადაც საბოლოოდ იქცა კიდევ ფაუსტი (იხ. ტრაგედიის მეორე ნაწილის მე-5 მოქმედება):

ფაუსტი: მრავალი შუალამე ამ პულტთან გამიტარებია, წიგნებისა და ფოლიანტების გროვაზე. [...] შემომიზღუდავს თავი (“**beschränkt**”) ამ მტვრითდაფარულ და ჭიებისაგან გამოხრულ წიგნების გროვაში, რომელიც აგერ სარკმლის თაღამდე აზიდულა. ეს მინის ჭურჭელი, ეს უამრავი კოლბა გარშემო, ეს ერთმანეთზე მიწყობილი და დახვავებული ათასგვარი ინსტრუმენტი, წინაპართაგან დანატოვარი (ეს ყოველივე შეზღუდულ ემპირიულ-პოზიტივისტურ მეცნიერებათა ატრიბუტებია, რომელთა გამოყენებითაც წარმართება ცალმხრივი ემპირიული კვლევები – კ. ბ.), აი, ეს არის შენი სამყარო, აი, ეს გიჩანს სამყაროდ! [...] და ნაცვლად ცხოველმყოფელი ბუნებისა, რომელშიც უფალმა ადამის მოდგმა გამოძერწა, გარემოგიცავს კვამლი, შმორი, ცხოველთა ძვლები და გარდაცვლილთა ჩონჩხი, V. 388-390, 402-409, 414-417 (Goethe 2000: 14).

ამასთან, ფაუსტის მიერ ამ ფუნდამენტური ცალკეული დარგების ჩამონათვალი – *მედიცინა*, *სამართალი*, *ფილოსოფია*, *თეოლოგია* – ტრადიციულ საუნივერსიტეტო საგანმანათლებლო სტრუქტურას შეესაბამება, კერძოდ, ფაკულტეტთა ჩამონათვალია (Gaier 2001: 49; Schmidt 2011: 70), სადაც მან და მისმა სტუდენტებმა მიიღეს ცოდნა ცალკეულ დარგებში. ამგვარად, ფაუსტსა და

მის სტუდენტებს სამყაროზე, ცხოვრებასა და სიცოცხლეზე წარმოდგენა აქვთ მხოლოდ ერთი პერსპექტივიდან (თუნდაც ოთხი პერსპექტივიდან, როგორც ფაუსტს), მაგრამ არც ერთი მათგანი ფაუსტს არ ანიჭებს ცოდნას *მთლიანობაზე*, ანუ ცოდნას უსასრულო სამყაროზე, ვინაიდან ეს დანაწევრებული ცოდნაა. ამასთან, ეს საუნივერსიტეტო-აკადემიური განათლება ფაუსტს არ ანიჭებს შესაძლებლობას, რომ მან უშუალოდ *შეიგრძნოს* და *განიცადოს* სამყაროულ ფენომენთა იდუმალი არსი, თუ „როგორ ებაახება სული სულს“ („Wie spricht ein Geist zum andern Geist“, V. 425) (Goethe 2000: 15). ამიტომ, ამ უსასრულო სამყაროს შემეცნების საკითხში ფაუსტი უპირატესობას ანიჭებს გნოსტიკურ-მისტიკურ ფილოსოფიას – *პანსოფიზმს*, როგორც ცოცხალ ცოდნას, და არა „მკვდარ“ თეორიულ ცოდნას.

როგორც ეს ზემოთ უკვე ვნახეთ, ტრაგედიის ტექსტის „ტერმინოლოგიით“ ამ ცხოველმყოფელ ცოდნას „მაგია“ (გერმ. **“Magie”**) ჰქვია: „და ამიტომაც მე მაგიას მივუძღვენ თავი, რათა სულისა (**“Geist”**) ძალით და პირით მე განმეცხადოს საიდუმლობა; [...] რათა შევიცნო, თუ თავის არსში რა არს სამყარო, (**“Dass ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält**); შევიცნო ის, თუ რაზედ დაამყნობს ეს სამყარო თავის თავს, განვჭვრიტო მისი ყოველი მოქმედი ძალა (**“Wirkenskraft”**) და მისი თესლის ყოველი ნიშატი, რათა აღარა ვდევენო სიტყვები და აღარა მოვებლაუჭო მათ“ („Und tu nicht mehr in Worten kramen“, V. 382-383, 385) (Goethe 2000: 13). აქ საყურადღებოა ფრაზა „აღარა ვდევენო სიტყვები და აღარა მოვებლაუჭო მათ“, რაც სწორედ თეორიულ-მეცნიერულ ცოდნას, მკაცრ მეცნიერულ ტერმინოლოგიაზე დაფუძნებულ ბუნებისმეტყველურ ცოდნასა და ემპირიულ საკვლევ ობიექტთა სისტემატიზაცია-კლასიფიკაციას გულისხმობს, რაც მოცმულ მომენტში ფაუსტისათვის ფუჭი და ამო აღმოჩნდა, ვინაიდან თეორიული და ემპირიული მეცნიერებანი სამყაროს მხოლოდ ერთ, „პოზიტიურ“ მხარეს, მხოლოდ *ქმნილ ბუნებას (natura naturata)* შეიმეცნებენ და მხოლოდ მის კლასიფიცირებას ახდენენ, მაშინ როცა ფაუსტის სწრაფვის საგანია, ჩასწვდეს სამყაროს „ბნელ“ მხარეს, ჩასწვდეს მის დაფარულ, იდუმალ, ტრანსცენდენტურ არსს, მაშინ როცა ფაუსტის ზრუნვის საგანია შეიმეცნოს *მქმნელი ბუნება (natura naturans)* – „თუ როგორ ებმის ერთი მეორეს ერთ მთლიანობად, თუ როგორ ქმედებს და ცოცხლობს ერთი არსი მეორე არსში“ („Wie alles sich zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt“, V. 447-448) (Goethe 2000: 15). ამ მიზნის მისაღწევად კი მას „მაგია“, ანუ გნოსტიკურ-მისტიკური ცოდნა და სიბრძნე მიაჩნია შესატყვის საშუალებად.

და თუკი ფაუსტის პირველ მონოლოგს ისტორიულ კონტექსტში განვიხილავთ,¹¹ მაშინ შესაძლებელია საუბარი განმანათლებლური გონების ყოვლისშემძლეობის „დოგმის“ გოეთესეულ კრიტიკაზე, რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქაში შემუშავებული *ანთროპოცენტრისტული* პარადიგმის უკუგდებაზე, განმანათლებლური გონების კულტისა და რაციონალიზმის კრიზისზე, რაციონალური შემეცნებისა და სამყაროს სციენტისტუ-

რი ათვისების კრიზისზე, რაც გულისხმობს იმას, რომ 1. რაციონალური მეცნიერული კვლევა უძღურია შეიმეცნოს სამყარო თავის მთლიანობაში, 2. ამ დისპოზიციაში კი მეცნიერება, როგორც მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის საფუძველი, მტრობს ბუნებას, განიხილავს მას მტრულ ძალად, რომელიც აუცილებლად უნდა იქნას დამორჩილებული და გაკონტროლებული, 3. შესაბამისად, წარმოიქმნება გაუცხოებული ვითარება ცივილიზაციასა/კულტურასა და ბუნებას შორის, მოდერნის ეპოქის ადამიანსა და ბუნებას შორის (სწორედ ეს ვითარებაა კულმინირებული ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეხუთე მოქმედებაში – ტექნოკრატი ფაუსტი vs. ბუნება).

ამ კრიზისზე ჯერ კიდევ ტრაგედიის დაწყებამდე, ტექსტის მესამე პროლოგშია მინიშნებული უფლისა და მეფისტოფელის გაბაასებაში (იხ. „პროლოგი ზეცაში“): მეფისტოფელი დასცინის ადამიანური გონების (გერმ. **Vernunft**) შეზღუდულობასა და სასრულობას, რაც სწორედ გონების ცნების განმანათლებლური გაგების კრიტიკაა და რაციონალური შემეცნების არასრულყოფილებაზე აპელირება, ვინაიდან ტერმინი „ფერნუნფტ“, ანუ გონება, ეს სწორედ განმანათლებლობის ფუნდამენტური ტერმინია. განმანათლებლობა სწორედ „ფერნუნფტ“-ს ანიჭებდა აბსოლუტურ თვისებას, მიაჩნდა რა ის ყოვლისშემძლე ინსტანციად სამყაროსა და ბუნების შემეცნების საკითხში და ადამიანის ეთიკური მდგრადობის საქმეში. მეფისტოფელის სარკაზმის საგანი სწორედ გონების ყოვლისშემძლეობისა და მუდმივი ერთიდაიგივეობის განმანათლებლური ოპტიმიზმია: „მზესა და სამყაროებზე, კოსმიურ სფეროთა შესახებ ვერაფერს ვიტყვი, მე მხოლოდ იმასა ვხედავ, თუ როგორ მოთქვამენ და გოდებენ ადამის ძენი. ამა ქვეყნის ეს პატარა ღმერთი მუდმივად იმავე ყალიბის რჩება და ისეთივე გასაოცარია, ვით მისი გაჩენის პირველსავე დღეს. ის უთუოდ უკეთესად იცხოვრებდა, მისთვის ზეციური ნათელი რომ არ მიგენიჭებინა, რასაც ის გონებად (**“Vernunft”**) უხმობს, რაც მას მხოლოდ იმისათვის სჭირდება, რომ იყოს ყველა პირუტყვზე უფრო მეტად პირუტყვი“, V. 279-286 (Goethe 2000: 10).

როგორც ვხედავთ, მეფისტოფელის ირონული შენიშვნა ადამიანზე, რომ ის „მუდმივად იმავე ყალიბის რჩება“ (**„bleibt stets von gleichem Schlag“**), მიუთითებს, რომ ადამიანი საკუთარი გონების წყალობით მუდამ ზნეობრივად მდგრადი კი არაა, როგორც ეს განმანათლებელ ფილოსოფოსთ ეგონათ (მაგ., ლაიბნიცის მიმდევარ ქრისტიან ვოლფს), არამედ ადამიანი გონების წყალობით მუდამ ერთნაირად მხეცი და პირუტყვია (**„tierischer als jedes Tier zu sein“**), რაც ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის ხელში გონება მორალური ორგანო კი არაა, რომელიც თვით კრიზისულ სიტუაციებშიც კი ადამიანის კეთილშობილ არსად წარმოჩენის გარანტიაა, არამედ გამომთვლელი ინსტრუმენტი, რომლის საფუძველზეც ადამიანი ადამიანს ყველა საზოგადოებრივ განზომილებაში ჩაგრავს (იქნება ეს პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური თუ რელიგიური განზომილებანი), და რომლის საფუძველზეც ადამიანთა სოციუმი მტაცებლური პრინციპით „მუშაობს“ და არა სოლიდარობის პრინციპით. ადამიანის

ეს მუდმივი მტაცებლური ბუნება, როგორც თანამედროვე მოდერნის ეპოქის უმთავრესი მახასიათებელი, შემდგომ პანორამული ფორმით აისახება ტრაგედის მეორე ნაწილის პირველ, მეორე, მეოთხე და, კულმინირებული სახით, მეხუთე მოქმედებებში, რითაც ტექსტში იკვრება ჰერმენევტიკული წრე, რომლის ფარგლებშიც გაკრიტიკებულია განმანათლებლობის მიერ ინიცირებული გონების კულტის „დოგმა“ და დეკონსტრუირებულია განმანათლებლობისავე ანთროპოცენტრისტული პარადიგმა.¹²

მაგრამ ფაუსტის, როგორც პანსოფისტის, სავალალოდ აღმოჩნდა, რომ ეს „გნოსტიკური“ თეოსოფაცა და ეზოთერიკული სიბრძნეც უძღურია სამყაროს თვით ყველაზე დაბალი სფეროს, ყველაზე დაბალი ხარისხის სულის – მინის სულის – შემეცნების საკითხში, მით უმეტეს, უსასრულო უნივერსუმის შემეცნების საკითხში, ვინაიდან ისევე როგორც ემპირიული მეცნიერებანი, ასევე პანსოფიზმიც სხვათაგან შექნილი ცოდნაა, ტრადიციით გადმოცემული თეორიული ცოდნაა (პოსტმოდერნისტულად რომ ვთქვათ, სპეკულატური კონსტრუქტია) და არა თავად ფაუსტის მიერ გამოცდილებით გამომუშავებული საკუთარი ცოდნა. ეს გაშუალებული ცოდნა ჩამდგარა ფაუსტსა და უნივერსუმს შორის. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ფაუსტს სამყაროსადმი უშუალო, გამოცდილებითი მიმართება კი არა აქვს, არამედ მხოლოდ ტრანსცენდენტალური, ანუ წარმოდგენითი, აბსტრაგირებული, სპე-კულატური: კერძოდ, მისი წარმოდგენები სამყაროზე ესაა არა გამოცდილებით მიღებული საკუთრივ მისი ავთენტური წარმოდგენები სამყაროზე, ესაა არა გამოცდილებით მიღწეული და მიღებული თავად მისი შეგრძნებები სამყაროზე, როდესაც სამყაროული ფენომენები ცხოველმყოფელ განიცდებდა, არამედ პანსოფისტური წიგნებიდან შემუშავებული თეორიული ცოდნაა სამყაროზე. ამიტომ, არც პანსოფიზმი გამოადგა ფაუსტს რომ შეეცნო მინის სული და შეემეცნებინა მისგან, თუ რა არის სამყარო თავის ჭეშმარიტ არსში.

და ის რომ ფაუსტის პანსოფიზმიც გაშუალებული ცოდნაა, და რომ ამ ცოდნას იგი ენაფება ვითარცა „შეგირდი“ (**“Schüler”**), რომ მას ეს ცოდნა წინამორბედ პანსოფისტთაგან აქვს შეთვისებული (იმავე ნოსტრადამუსისაგან), ამას თავად ფაუსტისა და ვინმე „ბრძენის“ (**„der Weise“**) სიტყვებიდან ვიგებთ, რომლის პროტოტიპადაც კომენტატორები მე-18 საუკუნის შვედ თეოსოფ ემანუელ ფონ სვედენბორგს (1688-1772) მიიჩნევენ,¹³ ვის ნაშრომებსაც გოთე საფუძვლიანად იცნობდა (Schmidt 2011: 83): „და განა ეს ნოსტრადამუსის ხელით შექმნილი იდუმალეზიმოსილი წიგნი შენთვის არ კმარა?!“ („Und dies geheimnisvolle **Buch**, / Von Nostradamus eigner Hand, / Ist dir es nicht Geleit genug?“, V. 418-420) (Goethe 2000: 14); „ჭეშმარიტად ახლალა შევიცან, რას უბნობს ბრძენი: >>სულთა სამყარო არა არს დაფარულ; [...] მაშ, აღზდექ შეგირდო, შეუპოვრად განიბანე შენი მიწიერი არსი აისის სხივებში<<“ („Jetzt erst erkenn’ ich was **der Weise** spricht: / >>Die Geisterwelt ist nicht verschlossen; [...] Auf, bade, **Schüler**, unverdrossen / Die ird’sche Brust im Morgenrot“, V. 442-443, 445-446) (Goethe 2000: 15).¹⁴

დასკვნა

ამგვარად, ფაუსტის მსოფლმხედველობის განხილვის საფუძველზე იკვეთება, რომ მისი მსოფლმხედველობა, ერთი მხრივ, ეფუძნება მისტიციზმსა და ირაციონალიზმს, მეორე მხრივ, განმანათლებლური ტიპის რაციონალიზმსა და ემპირიზმს: კერძოდ, ფაუსტის მსოფლმხედველობაში შეინიშნება სხვადასხვა ირაციონალისტურ-მისტიური თეოსოფიური თუ თეოლოგიური მოძღვრებების შენაკადები – ნეოპლატონისტური ტიპის *პანსოფიზმი*, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის *აპოფატიკა*, ლაიბნიცის *მეტაფიზიკა* (დეიზმი და მონადოლოგია); მეორე მხრივ, იგი გვევლინება გერმანელი განმანათლებელი ფილოსოფოსის, ქრისტიან ვოლფის ყაიდის რაციონალისტად და ნიუტონის ტიპის ინგლისური ემპირიზმის წარმომადგენლადაც.

შეიძლება ითქვას, რომ ფაუსტი თავის მსოფლმხედველობაში ამთლიანებს მთელს დასავლურ ფილოსოფიურ და თეოლოგიურ ტრადიციას: იგი ერთდროულად გვევლინება „ნეოპლატონისტად“, „აპოფატიკოსად“, „ლაიბნიციანელად“, რაციონალისტ მეტაფიზიკოსად და ემპირიკოსად.

მაგრამ ფაუსტის მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა და პოზიციათა თავისებურება საბოლოოდ ის არის, რომ იგი უარყოფს სამყაროს შემეცნების როგორც არარაციონალისტურ-მისტიურ, ისე რაციონალისტურ-სქოლასტიკურ გზას, ავითარებს რა *ღირებულებათა გადაფასებას* და რწმუნდება, რომ შემეცნების ვერცერთი ტრადიციული გზა ვერ შეამეცნებინებს ამ უსასრულო სამყაროს თავის მთლიანობაში. ამიტომაც, მეფისტოფელთან პაქტისა და სანაძლეოს დასადებად გამზადებული ფაუსტი საბოლოოდ ჩამოყალიბდება *სკეპტიკოსად* და *ნიჰილისტად*. თუმცა მისი ეს ნიჰილიზმი და სკეპტიციზმი უმაღლ პროდუქტიული ნიჰილიზმია, ვინაიდან ძველ მსოფლმხედველობრივ და ეთიკურ ღირებულებათა გადაფასების პროცესი სწორედ ამ შემეცნებით ვითარებაში, ანუ *სკეპსისისა* და *ნიჰილიზმის* ვითარებაში იბადება, რომლის საფუძველზე იხსნება სწორედ ახალი, თავისუფალი, დანმენდილი შემეცნებითი პერსპექტივა საკუთარი ავთენტური მსოფლმხედველობისა და პიროვნული ეთიკის ჩამოსაყალიბებლად. ფაუსტის ცნობილი *წყევლა* (გერმ. **“Fluch”**) სწორედ ამ ძველ, ყალბ ღირებულებათა გადაფასების პირველი აქტია (რასაც მოჰყვება მეფისტოფელთან პაქტი, რაც სიმბოლურად განასახიერებს საკუთარსავე არარაციონალურ სანყისებში, ანუ საკუთარ უსასრულო არაცნობიერში ფაუსტის დანთქმას) და, ამავდროულად, თანამედროვე ფილოსოფიური სისტემების ავტორისეული კრიტიკაცაა:

ფაუსტი: წყეულიმც იყოს ყოველივე, რაც სულს (**“Seele”**) ამფოთებს, აცთუნებს და ხიბლში აგდებს, რაც სულს თვალს უბამს და მომხიბლავი ჯადოძალით ამ ჯოჯოხეთურ დარდის მღვიმეში (**“Trauerhöhle”**) გამოკეტილი ჰყავს (პლატონის ცნობილ *მღვიმის* სიმბოლიკაზე მინიშნება – კ. ბ.)! წყეულიმც იყოს დიადი აზრი (**“die hohe Meinung”**), რითაც გონს (**“Geist”**) თავისივე თავი

სიშლეგით შეუპყრია (კანტიანური *მეტაფიზიკის*, ჰეგელიანური *ობიექტური გონის* კრიტიკა – კ. ბ.)! წყეულმც იყოს ეს მომხიბლავი და მოჩვენებითი მოვლენები (**“Erscheinungen”**), რომლებიც ჩვენს შეგრძნებებს (**“Sinnen”**) ახელებს და მათში შემოჭრილა! (*ემპირიზმის/სენსუალიზმის* კრიტიკა – კ. ბ.). წყეულმც იყოს ის, რამაც ჩვენ საოცნებოდ გაგვიხადა ამ ქვეყნიური სახელი და დიდება, რაც ჩვენ ასე გვაცდუნებს და გვხიბლავს! წყეულმც იყოს ყოველივე, რასაც ადამიანთა მოდგმა ფლობს ვით საკუთრებას: ოჯახი, ცოლი, შვილი, ყმა, სახნავ-სათესი! წყეულმც იყოს მამონა, რომელიც თვის ოქრო-ვერცხლითა და განძეულით მამაც საქმეთათვის განგვაზრახებს! წყეულმც იყოს ყურძნის ბალზამის ნვენი წყეულმც იყოს ტრფობის ყოველი მობერვა! წყეულმც იყოს ყოველი იმედი და სასოება! წყეულმც იყოს რწმენა და, უპირველეს, წყეულმც იყოს მოთმინება და დათმენა (**“Geduld”**)! (მაგრამ მეფისტოფელი, ანუ ფაუსტისავე *არაცნობიერი ლტოლვები*, ფაუსტს, პირველ რიგში, სწორედ ამ “ბალზამისაკენ”, ანუ ღვინისაკენ შემოაბრუნებს, იხ. აუერბახის სარდაფის ეპიზოდი; გარდა ამისა, ფაუსტისავე *არაცნობიერი*, რომელსაც ფაუსტი მეფისტოფელთან პაქტის მერე ჩაულრმავდება, მას სწორედ *ტრფიალების* უნარს, *ეროსის* ნიჭს დაუბრუნებს, იხ. გრეთხენტან და შემდეგ, ტრაგედიის მეორე ნაწილში, ტროელ ელენესთან ფაუსტის გამიჯნურების ისტორიები – კ. ბ.) V. 1587-1605, (Goethe 2000: 45-46).

ტრაგედიის ფინალში კი ისე მოხდება, რომ ფაუსტის სული იხსნა არა ოფიციალურმა ქრისტიანობამ, ეკლესიაში სიარულმა და კატეხიზმოს ტიპის სახელმძღვანელოში გადმოცემულმა ქრისტიანული დოგმატიკის გაზუთხულმა ცოდნამ, არამედ თავად ავტორის „ჩარევით“ იხსნა *პლატონიზმმა* (*ეროსის* კონცეფცია), *ნეოპლატონიზმმა* (*ქმედებისა და ექსტაზის* კონცეპტები), ადრეულმა მისტიკურმა ქრისტიანულმა თეოლოგიამ (ორიგენეს *აპოკატასტაზისის* სწავლება) და თვით ლაიბნიცის *მონადოლოგიამ* (არისტოტელედან მომდინარე *ენტელექიის* კონცეპტი), რისი წყალობითაც ფაუსტი შეერთდება *მარად-ქალურის* (გერმ. **“Das Ewig-Weibliche”**) წიაღს და დაიმკვიდრებს მარადიულ ნეტარებას ღვთაებრივ ნათელში.

შენიშვნები:

1. წარმოდგენილი სტატია არის ერთ-ერთი თავი ჩემი მომავალი მონოგრაფიიდან, რომელიც ეძღვნება გოეთეს „ფაუსტს“. აქვე დიდი მადლიერება მინდა გამოვხატო ჩემი მეგობრის, ფილოსოფიის დოქტორ **კახა კურტანიძისადმი**, რომელიც გულდასმით გაეცნო ჩემს სტატიას და მთელი რიგი საგნობრივი და საყურადღებო შენიშვნებისა გამიზიარა თეოლოგიურ და ფილოსოფიურ ცნებათა ნიუანსებზე (კ. ბ.).
2. აქ და ყველგან „ფაუსტის“ ციტატების პროზაული თარგმანები ჩემია, ასევე – სხვა გერმანულ ავტორთა ციტატების. (კ. ბ.)
3. და თუკი რადიკალურად მივუდგებით საკითხს, ფაუსტის მსოფლმხედველობა შეგვიძლია ავტორისეულ მსოფლმხედველობასთანაც გავაიგივოთ, ვინაიდან ფაუსტის

ეს მკვეთრად ნეგატიური დამოკიდებულება ოფიციალური ქრისტიანობისა და ქრისტიანული ეკლესიისადმი ავტორისთვისაც არაა უცხო: ცნობილია შვეიცარელ თეოლოგ იოჰან კასპარ ლაფატერისადმი გოეთეს წერილი (29.VII.1782), სადაც გოეთე თავის თავს „ჩამოყალიბებულ არაქრისტიანს“ (**“dezidierter Nichtchrist”**) უწოდებს და იქვე შენიშნავს, რომ თავად ქრისტეს მოწინააღმდეგე (**„Widerchrist“**) არაა. საზოგადოდ კი, გოეთესთვის პრინციპულად მიუღებელი იყო ე. წ. პირველცოდვისა და ადამიანის ცოდვილი ბუნების დოგმა, რელიგიის ეკლესიური გაგება და დოგმატური გადმოცემა (Saf-ranski 2013: 72; Frühwald 2013: 47). ქრისტიანობის გოეთესეულ კრიტიკასა და გაგებაზე დანვრისებოთ იხ. ჩემი სტატია: „გოეთე და ქრისტიანობა: გოეთეს მსოფლმხედველობის გააზრებისათვის“ (ბრეგაძე 2012: 105-123), ასევე სტატიები: ვ. კელერი, „გვიანი მისტიკა? მოხუცი გოეთე და მისი დროის ქრისტიანობა“ (Keller 1996: 237-256), ქრ. პერელსი, „გოეთე და ქრისტიანობა“ (Perels 2006: 25-53), ა. ვახსმუთი, „გოეთეს რელიგიური განვითარების სტადიები“ (Wachsmuth: 1967: 271-316) და სხვ.

4. ის დეისტური თვალსაზრისი სამყაროს აპრიორული ჰარმონიული არსის შესახებ, რასაც ფაუსტი მარგარეტესთან/გრეთხენთან საუბარში გამოთქვამს, ჯერ კიდევ მესამე პროლოგშია გაცხადებული (იხ. „პროლოგი ზეცაში“), როდესაც მთავარანგელოზები სწორედ ღვთის მიერ ჰარმონიულად და გონივრულად მოწყობილ სამყაროს ასხამენ ხოტბას: „და ყოველნი შენნი საქმენი დიდებულია, ვითარცა სამყაროს შექმნის პირველ დღეს აღსრულებული“ (Goethe 2000: 10). რაც შესაქმის პირველ დღეს აღსრულდა, ანუ პირველადვე აღსრულდა, იყო სწორედ ის, რომ საფუძველი იმთავითვე ჩაეყარა სამყაროს ჰარმონიულ, სტაბილურ და მწყობრ ბუნებას.

5. ტერმინი *პანსოფიზმი* მე-17 საუკუნეში, ბაროკოს ეპოქაში დამკვიდრდა (*πάν*: „პან“ – ყველაფერი, მთლიანი; *σοφία*: „სოფია“ – სიბრძნე, ცოდნა) და იმ ხანად გამოიყენებოდა ამ ეპოქის მეცნიერული აზრის ერთგვარი ენციკლოპედიზმის, ენციკლოპედიურობის ხაზგასასმელად. შესაბამისად, ცნება *პანსოფიზმი* აღნიშნავდა ყველა მეცნიერული ცოდნის ერთობლიობას, აღნიშნავდა მთელი დაგროვილი მეცნიერული ცოდნის ერთობლიობას. მაგრამ ეს ცნება ნეოპლატონისტურადაც იყო იმ ხანად დეფინირებული და ასევე ნიშნავდა ცოდნას *მთელზე*, ანუ ყოვლისმომცველ ცოდნას მთელს სამყაროზე, მაკროკოსმოსზე (Schmidt 2011: 78). იოჰან ამოს კომენიუსი, იგივე იან ამოს კომენსკი, თავის წიგნში „შესავალი პანსოფიზმში“ (**„Praeludium pansophiae“**) (1657) სწორედ ნეოპლატონისტურად განმარტავდა ამ ცნებას: „ადამიანმა თავის მთლიანობაში უნდა შეიცნოს საგნები, უნდა მოიპოვოს პანსოფია („*πάνσοφια*“), ე. ი. უნდა შეიმოსოს სრული, ყოვლისმომცველი, ყველაფრისმწველომი სიბრძნით, რომლის წყალობითაც ადამიანის სული (**“animus”**) მართლაც გადაიქცევა ყოვლისმცოდნე ღმერთის მსგავსად, სწორედ იმად, რადაც ის უნდა იქცეს“ (ციტირებულია ი. შმიდტის წიგნის მიხედვით – Schmidt 2011: 78).

6. შდრ., პარაცელსუსის სიტყვები: „სწორედ ჩვენშია ბუნების ნათელი და ეს ნათელი ღმერთია. ამიტომაც ვინოდებით მცირე ღმერთებად“ („In uns ist **das licht der Natur und das licht ist Gott**. Darum wir billig Goetter genannt werden“) (ციტირებულია ი. შმიდტის ნაშრომის მიხედვით – Schmidt 2011: 79). აქ პარაცელსუსი მეტაფორით *ნათელი* („**das licht**“) სწორედ იმას უსვამს ხაზს, რომ ღმერთი, ადამიანი და ბუნება, მართალია,

ხარისხობრივად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ არსობრივად ისინი ერთნი არიან, ვინაიდან ბუნებასა და ადამიანში მოცემულია ღვთაებრივი ნათელი, ვითარცა საერთო ღვთაებრივი საწყისი. ღვთაებრივი გონის (გერმ. **Geist**) ნათლით შემოსილობაზე მიუთითებს პლოტინიც: „ჭეშმარიტად: გონი მშვენიერია, უმშვენიერესი ყოველსა ზედა, ის წმინდა ნათელში დავანებულია – წმინდა სხივებში (**“er liegt in reinem Licht, reinem Strahlen”**) – და გარემოიცავს ყველას ბუნებას; რაც არის, რაც მყოფობს, თვით ეს სამყარო თვისი მშვენიერებით, მხოლოდ მისი აჩრდილი და ანარეკლია; გონი ყოველის-მომცველ ბრწყინვალეობაში მდებარებს“ (Plotin 2001: 162).

7. შდრ.: „როგორ ებაახება სული სულს“ („**Wie spricht ein Geist zum andern Geist**“, V. 425) (Goethe 2000: 15), „თუ როგორ ებმის ყველაფერი, ერთი მეორეს ერთ მთლიანობად, თუ როგორ ქმედებს და ცოცხლობს ერთი არსი მეორე არსში“ („**Wie alles sich zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt**“, V. 447-448) (Goethe 2000: იქვე). და აქ უთუოდ გვახსენდება ავთანდილისა და პლანეტების გაბაახების ეპიზოდი და ბარათაშვილის ლირიკული გმირის ამოძახილი – „მხოლოდ ვარსკვლავთა თანამავალთა ვამცნო გული-სა მე საიდულო“. ეს მსოფლმხედველობრივი და კონცეპტუალური თანხვედრა გოეთესა და ქართველ ავტორებს შორის შემთხვევითი არ უნდა იყოს, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ გოეთეც, რუსთველიცა და ბარათაშვილიც ნეოპლატონურ-არეოპაგიტული წყაროებიდან იღებდნენ ფილოსოფიურ თუ თეოსოფიურ ცოდნას.

8. შდრ.: „ყოველს ძალსა და ქმედებაში, ყოველს სიქველეში ადამიანი ემგვანება დიდ სამყაროს. ამიტომაც, ადამიანი ბაძავს მაკროკოსმოსის კეთილშობილ არსს, რამეთუ ზეციურ სფეროთა სვლა, მინიერი ბუნება, თხევადი თვისებანი და ეთერული არსი მასშიც მყოფობს“; „სხეულში მყოფი სული შეიგრძნობა, ხილული და ხელშესახებია სხვა სულთათვის. სულები ცნობენ ერთურთს. ისინი ერთურთს უზიარებენ თავთავიანთ ენას და ებაახებიან ერთურთს“ (პარაცელსუსის ციტატები თარგმნილია ი. შმიდტის წიგნის მიხედვით – Schmidt 2011: 82). აქვე შდრ. ფაუსტის გამონათქვამები, რომლებიც მსოფლმხედველობრივად ზუსტად თანხვდება პარაცელსუსის „ონტოლოგიურ“ და ესენციალისტურ დებულებებს: „როგორ მოუხმობს ერთი სული მეორე სულსა“ („**Wie spricht ein Geist zum andern Geist**“, V. 425) (Goethe 2000: 15); ასევე: „როგორ ექსოვება ყველაფერი ერთურთს ერთ მთლიანობად, ერთი მეორეში ქმედებს და ცოცხლობს“ („**Wie alles sich zum Ganzen webt / Eins in dem andern wirkt und webt**“, V. 447-448) (Goethe 2000: 15).

9. შდრ.: „ჩვენშია ბუნების ნათელი და ეს ნათელი ღმერთია. ამიტომაც ვინოდებით მცირე ღმერთებად“ (პარაცელსუსის ციტატა თარგმნილია ი. შმიდტის წიგნის მიხედვით – Schmidt 2011: 79).

10. შდრ., მე-17 საუკუნის თეოსოფოსი ფრანცისკუს მერკურიუს ფონ ჰელმონტიც ზუსტად ისე აღწერს კოსმიურ სფეროთა და ვარსკვლავეთის მიმოქცევას, მათს კავშირს მიწასთან, მაკრო- და მიკროკოსმოსის განუყოფლობას, როგორც ეს ფაუსტს წარმოუდგენია: „ეს გ ზა იაკობის კიბის მსგავსად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: როგორც ამ კიბეზე ადი-ჩადიან ღვთის ანგელოზები, სწორედ ასე ჩამოჰხდებიან ჩვენს სამყაროში ეთერულ გზებით ცხოველმყოფელი ძალნი, ანუ სულიერნი სხეულნი (ე. ი. ასტრალური სხეულნი, პლანეტები, რომელთა კეთილისმყოფელი ძალნი ნეოპლატონური ღმერთის – ერთის – ანალოგიით ატმოსფეროში „განღვრილნი“, ანუ ემანირებულნი არიან – კ. ბ.).“

და მას მერე რაც ისინი თავიანთ საქმეს აღასრულებენ და თავიანთ კეთილისმყოფელ კვალს მიწაზე დატოვებენ, ძალების მოსაკრებლად ქვემოდან კვლავ ზემოთ აიჭრებიან“ (ციტატა თარგმნილია ი. შმიდტის წიგნის მიხედვით – Schmidt 2011: 80).

11. ისტორიული კონტექსტი, რომელშიც „ფაუსტის“ პირველი ნაწილის მოქმედებანი ვითარდება (სადაც სხვასთან ერთად ასევე გათამაშებულია ტრაგედიის დასაწყისი ლამის სცენა ფაუსტის მონოლოგით, ფაუსტისა და მარგარეტეს/გრეთხენის დიალოგები), მოიცავს ისტორიულ ეპოქას მე-16 საუკუნიდან მე-18 საუკუნის ბოლომდე, ე. ი. ეპოქას – რენესანსიდან და ლუთერის რეფორმაციიდან გვიან განმანათლებლობამდე (Gaier 2001: 43-44). ამგვარად, ეს არის ეპოქა, რომელსაც დასავლურ ისტორიოგრაფიასა და კულტურის ისტორიაში ადრეული ახალი დროება ეწოდება (გერმ. **die Frühe Neuzeit**). ფაქტიურად, ეს ისტორიული მონაკვეთი არის ისტორიული მოდერნის ეპოქის, როგორც მაკროეპოქის (ს. ვიეტა), პირველი ფაზა (Vieta 2005: 311).

12. თავის ცნობილ ნაშრომში „წერილები ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“ (იხ. წერილი 24) (1795) ფრიდრიხ შილერმა ხაზი გაუსვა, რომ თუკი „გონება საკმარისად არაა დანმენდილი გრძნობადობისა და ვნებებისაგან“ (“daß sich **die Vernunft** noch nicht genug von den Sinnen gereingt habe”) (Schiller 2000: 101), მაშინ გონება (გერმ. **die Vernunft**) დაექვემდებარება ცხოველურ ინსტინქტებს, ხოლო ადამიანი გადაიქცევა „გონიერ ცხოველად“ (“**ein vernünftiges Tier**”) (Schiller 2000: იქვე). ამ ვითარებაში კი გონება წყვეტს მორალური ორგანოს ფუნქციის შესრულებას, რაც ნიშნავს იმას, რომ პერსპექტივაში ამ „გონიერი ცხოველის“ ხელში გონება გადაიქცევა ძალადობის რაციონალურად დამგეგმავ ინსტრუმენტად (ე. წ. „ინსტრუმენტული გონება“). ამიტომ, შილერის მიხედვით, არც ბუნებრივმა ინსტინქტებმა უნდა იქონიოს ადამიანზე გავლენა და არც გონება უნდა მოქმედებდეს შეზღუდულად და დეტერმინებულად (“**bedingt**”), აუცილებელია, რომ ადამიანის ვნებები და გრძნობადობა (გერმ. “**die Sinnen**”) გონებამ მთლიანად აკონტროლოს, რათა ადამიანში ბუნებრივ ინსტინქტზე, ცხოველურ ყინზე მუდმივად იმარჯვოს მორალურმა იმპერატივმა, რათა ადამიანი გახდეს ადამიანი, ანუ გახდეს იმაზე მეტი, ვიდრე „გონიერ ცხოველად“ ყოფნა (Schiller 2000: 101). ამ ფუნდამენტური ამოცანის გადაჭრა ამავე ნაშრომში შილერმა ხელოვნებას დააკისრა. თუმცა თავად შილერის უფროსი მეგობარი, „ფაუსტის“ ავტორი გოეთე თეატრალური ხელოვნებისა და ლიტერატურის ამ აღმზრდელობით მისიას უკვე სკეპტიკურად უყურებდა (იხ. ტრაგედიის მეორე პროლოგი – „პროლოგი თეატრში“/“**Vorspiel auf dem Theater**”). მეფისტოფელის (ან, სულაც ავტორის) ეს ერთგვარი სკეპტიკური ანთროპოლოგია, შესაძლოა, სწორედ შილერის ამ დებულებებით იყოს შთაგონებული, როგორც ამას რ. ზაფრანსკი მიუთითებს (Safranski 2013: 608). ამადაც, ისტორიაა სწორედ იმის მონმე, რომ ადამიანის გონების ეს არასრულყოფილება ხშირად მთელს კულტურებსა და ცივილიზაციებს გადაადგებს ხოლმე პირუტყვობასა და სიმხცეში, რისი დასტურიც შილერისათვის საფრანგეთის 1789 წლის ე. წ. „დიდი რევოლუციაა“, ისევე როგორც გოეთესათვის.

13. სხვა ვერსიით, ამ „ბრძენში“ გოეთეს სტრასბურგის პერიოდის სტუდენტობისდროინდელი მენტორი, ფილოსოფოსი და კულტურის ისტორიკოსი იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი უნდა იგულისხმებოდეს (Gaier: 2001: 62).

14. *მინის სულთან* შეხვედრის ბოლოს სანამ ფაუსტი მეცხეულად გონებას დაკარგავს და გონებადაკარგული უკან გადავარდება, *მინის სული* ამ სიტყვებით უჩინარდება: „შენ ვაყხარ იმ სულს, რომელსაც შეიცნობ. მე არა მაგახარ“ (“Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!”), V. 512-513) (Goethe 2000: 17). ამით მინიშნებულია, რომ ფაუსტის შემეცნებითი უნარები შეზღუდულია, რომ ისინი მხოლოდ რაციონალურ შემეცნებამდე დაიყვანება. ამიტომ, ფაუსტისათვის საბოლოოდ შეუმეცნებელი რჩება მიღმიერი, ტრანსცენდენტური სინამდვილე – *მინის სულთან* შეხვედრის ბოლო მომენტში მისი *გონების, ცნობიერების* მეცხეული დაბინდვა, მისი გონების ერთგვარი „მოკლე ჩართვით“ მცირე ხნით გათიშვა, სწორედ ამაზე მინიშნებაა: ფაუსტის არასრულყოფილი გონება ვერ უძლებს მასზე მაღალი ფენომენის მონაცემთა შემეცნებას, უძლურია მათ სწვდეს, ისინი აღიქვას და ამიტომაც მისი ადამიანური გონება განწირულია, რომ „გადაინვას“ – დაუტევნელს ვერ იტევს სასრული და არასრულყოფილი ადამიანური გონება, მას შეუძლია *შეიმეცნოს* მხოლოდ ემპირიული მოცემულობანი და *გაუგოს* მხოლოდ მათ, ვინც *მისი მსგავსია*, ანუ ვინც მასავით მხოლოდ რაციონალურად შემეცნებელი ადამიანია. ამ გარემოებაზე მიუთითებს ისიც, რომ *მინის სული* განზრახ ახსენებს სიტყვას, კერძოდ, ზმნას „ბეგრაიფენ“ (“**begreifen**”), რაც აღნიშნავს გონების მიერ მხოლოდ ემპირიულ მონაცემთა შემეცნებას, რაიმე ემპირიული საგნის/მოვლენის მიზეზ-შედეგობრივი კანონზომიერების *გონებით* წვდომას, ანალიზის საფუძველზე მის მოხელთებას, გაგებას, გააზრებას (www.duden.de...). ამასთან საინტერესოა, რომ ამ ზმნის ფუძეში ფიგურირებს სიტყვის ძირი „გრაიფ“ (“**-greif**”), საიდანაც ნაწარმოებია არსებითი სახელი „ბეგრიფ“ (“**Begriff**”), ანუ *ცნება*. ფენომენთა *ცნებებსა* და ტერმინებში კლასიფიკაცია და რეგისტრაცია კი მხოლოდ ანალიტიკური გონების პერეოგატივია, რომელიც, საბოლოოდ, ახარისხებს იმას, რასაც მისი დიაპაზონი გასწვდება, ეს დიაპაზონი კი მხოლოდ ემპირიული, გრძნობადაღქმადი რეალობით შემოიფარგლება. აქ სიტყვის ძირი „გრაიფ“ ასევე საინტერესოა სემანტიკური თვალსაზრისითაც: იგი მინიშნებს რაიმეს „ჩავლებაზე“, „დავლებაზე“. ის, რისი ხელის ჩავლება, თუ რისთვისაც ხელის დავლებაა შესაძლებელი, მხოლოდ ემპირიული საგნებია.

დამონშებანი:

Bregadze, K'onst'ant'ine. “Goete da Kristianoba: Goetes Msoplmkhedvelobis Gaazrebisatvis”. Bregadze, K'. *Germanuli Romant'izmi. Hermenevtik'uli tsdani*. Tbilisi: gamomtsemloba “meridiani”, 2012 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „გოეთე და ქრისტიანობა: გოეთეს მსოფლმხედველობის გააზრებისათვის“. ბრეგაძე, კ. *გერმანული რომანტიზმი. ჰერმენევტიკული ცდანი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2012).

Duden.de [www...: https://www.duden.de/suchen/dudenonline/begreifen](http://www.duden.de)

Frühwald, Wolfgang. “Goethe und das Christentum” (S. 43-50); in: *Goethe-Jahrbuch. Band 130*, Göttingen: Wallstein, 2013.

Gaier, Ulrich. *Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe, “Faust. Der Tragödie Erster Teil”*, Stuttgart: Reclam, 2001.

Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart: Reclam, 2000.

- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Stuttgart: Reclam, 2001.
- Keller, Werner. "Altersmystik? Der späte Goethe und das Christentum seiner Zeit" (S. 237-256); in: *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Beatrice Wehrli, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang, 1996.
- Kuchle, Eric. "Novalis' Analogiedenken im Kontext seiner Plotin-Studien" (S. 53-64); in: *Deutsche Romantik. Ästhetik und Rezeption*, hrsg. von Rainer Hillenbrand, München: iudicium, 2008.
- Perels, Christoph. "Goethe und das Christentum" (S. 25-33); in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen: Niemeyer, 2006.
- Plotin. "Über die Natur, die Schau und das Eine" (S. 144-163); in: *Plotin, Ausgewählte Schriften*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Christian Tornau, Stuttgart: Reclam, 2001.
- Safranski, Rüdiger. *Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie*, München: Hanser, 2013.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam, 2000.
- Schmidt, Jochen. *Goethes "Faust". Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München: Beck, 2011.
- Vietta, Silvio. *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*, München: Fink, 2005.
- Wachsmuth, Andreas. "Stationen der religiösen Entwicklung Goethes" (S. 271-316); in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen: Niemeyer, 1967.
- Windelband, Wilhelm. *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, Tübingen: Mohr, 1980.

Konstantine Bregadze
(Georgia)

Faust's Worldview and Pansophism (“Magic”)

Summary

Key words: Goethe, Faust, Mephistopheles, Pansophism.

The article deals with the main character in Goethe's tragedy *Faust*, namely Faust, and defines the specifics of his worldview: it is based, on the one hand, on mysticism and irrationalism, and on the other hand, on the type of rationalism characteristic to enlightenment, and empiricism in particular. Faust's point of view is a combination of various irrational-mystical Theosophical or theological doctrines, such as neo-platonic Pansophism, Apophatic of pseudo-Dionysus the Areopagite, the metaphysics of Leibniz (Deism and Monadology); Faust at the same time can be regarded as the representative of the ideas of the German Enlightenment philosopher, Christian Wolf, as well as Newtonian-Lockian type of English empiricism.

First of all, what should be underlined about Faust's ideology is that he can be perceived as an “Apophatic Theologian”. His following words told to Gretchen are rather interesting in this regard: “*Sweetest being, don't misunderstand me! Who dares name the*

nameless? [...] I have no name for it! Feeling is all: Names are sound and smoke, Veiling Heaven's bright glow” (V. 3432, 3455-3458). (The English translation of Goethe's *Faust* belongs to A. S. Kline, who translated and published it into English in 2003).

Hence, it is obvious that the *positive* naming of God, a kind of *nominalism*, is totally unacceptable for Faust; it is inconceivable to him that the imperfect language of an imperfect mortal man might be able to perfectly reflect and convey the unknowable essence of infinite divinity. Therefore, the approach of *Apophatic* theology is acceptable for him –the “negative” and back warding of God's name, that He is *unsspoken, unknowable, obscure, foreign, etc.*

The following words by Faust are rather important from a neo-Platonic point of view, namely one of the central themes of Neo-Platonism, *Emanation*, strikes the reader: “*The all-clasping (“Allumfassner”), The all-upholding (“Allerhalter”), Does it not clasp, uphold, You: me, itself?*” (V. 3438-3441). In this passage, Faust points out that the emanating divine power, mind, and spirit are completely extended within the world in visible, sensory and material, as well as invisible, supra-sensible, intangible phenomenon, that every essence (planetary world, plant world, animal world, natural world) is interfused with the divine spirit. This pervasiveness and omnipresence, and dilution in all things, is an emanating feature of the Neo-platonic God: one is revealed, manifested, “poured out” into the infinity of the universe as a force, and thus scattered in every essence of the universe, great and small; Accordingly, he encompasses everyone with his divine light and gathers everything together.

Faust's “Neo-Platonism” is also manifested in the fact, that he does not establishes a connection with worldly, earthly or terrestrial phenomena on “dry” scholastic nominalism and logic, but tries to *feel* the worldly events, to *experience* life to the fullest. This is a kind of Neo-platonic cognition method, in particular, the “mystical” method of eclectic cognition of objects and events: *Are not my eyes reflected in yours? And don't all things press (“Geheimnis”) On your head and heart (“Herz”), And weave, in eternal mystery, Visibly: invisibly (“unsichtbar sichtbar”), around you? [...] Feeling (“Gefühl”) is all*” (V. 3446-3450, 3456). It is not accidental that Faust's ecstatic cognition is based on *contemplation (“schauen”), feeling (“Gefühl”) and Heart (“Herz”)*: It is *contemplation* and *feeling* the process of inner spiritual meditation, when sensitive objects are intuitively, internally recognized and felt in earthly empirical objects, and the *Heart* is the ethical and cognitive organ from which universal love and mystical ecstasy comes to the world, the divine “madness” that Faust calls “celestial light”, “heavenly fire” (“Himmelsglut”).

In addition to Neo-Platonic and Apophatic elements, Faust's worldview is also infused with Deist positions, and this becomes evident in the following phrase: “*Don't the heavens arch above us? Doesn't earth lie here under our feet? And don't the eternal stars, rising*” (V. 3442-3445). It is pointed out here that the visible world is the product of a reasonable, rational divine idea that it is harmoniously “working” according to the perfect physical-mechanical laws, which the Lord has placed in it. Thus, here Faust develops Leibniz's view of the pre-harmonic and stable arrangement of the universe

(“**prästabilierete Harmonie**“), according to which everything in the universe is balanced, solid, and non-turbid from the very beginning. This idea by Faust undoubtedly reminds us of Leibniz’s famous Deist statement that this world is as perfect as it possibly might be.

Thus, according to his worldview, Faust is a “Neo-Platonist,” an “Apophatic,” and a “Deist” at the same time. Consequently, his point of view has grown out of syncretic wisdom; he is a kind of “Gnostic” philosopher, Theosophist. Therefore, from Faust’s and Margaret’s/Gretchen’s dialogue (and not only through this dialogue) and not only are revealed Faust’s positions (his peculiar deism, Neo-Platonism, Apophatism), but also the fact that Faust can be regarded as a *Pan-Sophist*, or the kind of philosopher, who fully possesses all types of theosophical and “Gnostic” knowledge about the *whole*, or the whole world.

It can be argued, that Faust unites the whole Western philosophical and theological tradition in his worldview: he simultaneously appears as a “Platonist”, “Neo-Platonist”, “Apophatic”, “Leibnizian”, a rationalist Meta physician and empiricist. Thus, it is this syncretic knowledge, his *united* knowledge of the *whole* world, which makes him a *Pan-sophist*: his knowledge is pan-sophistic, which means that he fully possesses all the non-rationalist and rationalist knowledge that has ever existed. This knowledge is expressed in the text of *Faust* by the term “Magic” (“**Magic**”): in the text, magic does not mean some supernatural magic and occultism, but the term “magic” means Pan-Sophism, or universal philosophy, the highest all-encompassing wisdom, esoterical-mystical-gnostic-Neo-platonic philosophy, which is characterized by intuitionism, irrational forms of cognition, “disconnection” of the mind, meditative exercises, self-deepening, self-contemplation, ecstasy, etc. (Schmidt 2011:78). Unlike the rational forms of cognition, in the end, Faust perceives that it is the irrational form of cognition, on which the full and not partial knowledge of the world can be based on, which is a shortcoming of empirical sciences, since empirical science perceives only one detail the positive side of the universe, and is unable to understand the universe in unity – seeing the positive or empirical-visible and feeling-cogitable side of the universe, non-empirical, non-material, supersensitive, hidden side: “*So I’ve given myself to Magic art, To see if, through Spirit (“Geist”) powers and lips, I might have all secrets („Geheimnis“); at my fingertips. [...] That I may understand whatever Binds the world’s innermost core together; (“Dass ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält”); See all its workings, and its seeds, Deal no more in words’ empty reeds. („Und tu nicht mehr in Worten kramen”)*” (V. 377-379, 382-385).

Thus, *Magic* is the universal science, wisdom, *Pan-Sophism*, which aims at the cognition and perception of the hidden essence of the world, the arrangement and order of the universal, the laws of nature. But the peculiarity of Faust’s worldviews and positions is that in the end he rejects both the irrational-mystical and the rationalist-scholastic ways of knowing the world, develops a *reassessment of values*, and becomes aware that no traditional way of cognition can comprehend this infinite world as a whole. Therefore, Faust, prepared to make a pact with the Mephistopheles, eventually becomes a skeptic and a nihilist. However, this *nihilism* and *skepticism* of his can be regarded as productive

nihilism, since during the process of reassessing old worldview and ethical values is born a new, free, purified perspective on one's own authentic worldview. Faust's famous curse (**German: "Fluch"**) is the first act of re-evaluating these old, false values:

Faust: So I curse whatever snares the soul ("**Seele**"), In its magical, enticing arms, Banishes it to this mournful hole ("**Trauerhöhle**") (Symbolic allusion to Plato's Cave – K.B.) , With dazzling, seductive charms! Cursed be those high Opinions ("**die hohe Meinung**"), first, With which the mind ("**Geist**") entraps itself! (Criticism of Kantian Meta-physics and the Hegelian *objective* wisdom – K.B.) Then glittering Appearance ("**Erscheinung**") curse, In which the senses ("**Sinnen**") lose themselves!(Criticism of Empiricism/Sensuality – K. B.) Curse what deceives us in our dreaming, With thoughts of everlasting fame! Curse the flattery of 'possessing' Wife and child, lands and name! Curse Mammon, when he drives us To bold acts to win our treasure: Or straightens out our pillows For us to idle at our leisure! Curse the sweet juice of the grape! Curse the highest favours Love lets fall! Cursed be Hope! Cursed be Faith, And cursed be Patience ("**Geduld**") most of all!" (V. 1587-1605).

And in the finale of the tragedy, Faust's soul is saved not by official Christianity, going to the Church, and the unspoken knowledge of Christian dogmatic depicted in the Catechism-type textbook, but Platonism (the concept of Eros), Neo-Platonism (Plato), the early Christian mystical theology (Origen) and even Leibniz's Monadology. It is this Pan-Sophist knowledge of Faust, which accompanies him in the transcendental world, and which is saturated with Faust's intelligent slavery, that helps his paradigmatic soul: his immortal soul after death "uses" this knowledge to unite with the eternal divinely light.

მანანა კვაჭანტირაძე
(საქართველო)

პერსონაჟთა ქცევის კონცეპტუალური მოტივაციები
ვაჟა ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელში“

ვაჟა-ფშაველას პოემა „სტუმარ-მასპინძელი ინყება „ქისტეთის გარემოს“ ღამის სურათის აღწერით.

„ჯავრით გულამღვრეული“ მდინარისა და „ადამიანის სისხლით მოსვრილი“ მთების ფონზე ვაჟა მთის უვალ ბილიკებზე მომავალ კაცს ხატავს და თითქოს სხვათაშორის ამბობს ფრაზას: „ძმის მკვლელის სისხლი სწყურია,/ კაცი რომ მოდის გზაზედა“. კაცის ვინაობა არ სახელდება. პოემის ხელნაწერში თავდაპირველად ზუსტად ყოფილა მითითებული კაცის ვინაობა: „გამწყალა ზვიადაური“..., რომელიც ვაჟას გადაუხაზავს და იმ ფრაზით შეუტყვლია, რომლითაც პოემა ინყება („ღამის წყვდიადში ჩაფლული...“). უფრო მეტიც, პირველ ვარიანტში პოემას „ზვიადაური“ რქმევია. თავდაპირველად ყოფილა „მიდის“, შემდეგ კი – „მოდის“ და ა. შ. ეს და კიდევ სხვა ჩასწორებები გვაფიქრებინებს, რომ ვაჟას მნიშვნელოვნად შეუტყვლია ჩანაფიქრისა და სიუჟეტის მიმართულება, საკუთარი ხედვის (თხრობის) წერტილიც („მიდის“ – „მოდის“) და სავარაუდოდ, პერსონაჟთა მიმართ საკუთარი გეგმაც.

ვაჟა თავიდანვე იძლევა კინოკადრს, სადაც გზაზე დამდგარი კაცი თითქოს მხოლოდ ერთი დეტალია გარემოს სურათში და ეს კაცი იდენტიფიცირებულია, როგორც ძმის სისხლის მწყურვალი, ანუ შურისძიებით ატანილი. კიდევ რა ვიცით ამ კაცზე? ის, რომ გზაზე დამდგარი კაცი ქისტეთისკენ სხვა სივრციდან მოდის. ზმინსწინი „მო“ („მოდის“) მთხრობელის ხედვის კუთხეზე მეტად სწორედ პერსონაჟის მოძრაობის მიმართულებაზე მიგვანიშნებს. ეს „ძმის სისხლი სწყურია“ თითქოს ზოგადი ფრაზაა, რომელიც, შესაძლოა, მთაში მცხოვრებ ბევრ ვაჟკაცს ეხებოდეს და შესაბამისად, მთელი კაცის ზოგად განწყობაზე უფრო მიგვითითებდეს, ვიდრე მგზავრობის მკაფიო მიზანზე. მკითხველი ელის რაღაც უფრო კონკრეტულს, მაგრამ ვაჟა არ ჩქარობს. ჩვენ ისევ არ ვიცით, ვინაა „მგზავრი“. არც ის, ვინაა „უცნობი“, რომელიც მგზავრს ღამის წყვდიადში „ეფეთება“. იდენტიფიცირება ხდება მას შემდეგ, რაც ნანადირევით ხელდამშვენებული პერსონაჟი მეორეს სახლში მიიპატიჟებს და ისინი ერთმანეთს თავიანთ ვინაობას უმხელენ. ამ მომენტიდან ერთი, „მგზავრად“ მოხსენიებული – სტუმრის ფუნქციას შეასრულებს პოემაში, „უცნობი“ კი – მასპინძლისა. უცნობი მონადირე ქისტი ჯოყოლა აღხასტაისძეა, მეორე კი, რომელიც მომავალ მასპინძელს საკუთარ თავს ნუნუად გააცნობს – ხევსური ზვიადაური, ანუ ჩვენთვის უკვე ნაცნობი, პირველ

თავში „გაელვებული“ კაცი. საბოლოო, სიუჟეტური კვანძის შეკვრისთვის აუცილებელი იდენტიფიცირება დასრულდება მას შემდეგ, რაც ვგებულობთ, რომ ზვიადაური ჯოყოლას ძმის მკვლელია. შესავალში ნათქვამი ფრაზა უნებლიეთ უკავშირდება მუსას ამ ცნობას, რომელიც ჯოყოლასთვის (და მკითხველისთვისაც) უსიამოვნო სიახლეს წარმოადგენს. ჯოყოლაც ისევე, როგორც ზვიადაური, „სისხლის ვალშია“ – ძმის სისხლის აღება ადევს ვალად.

ყველაფრიდან ცხადია, რომ შეხვედრის ეპიზოდში ვაჟას მიერ საგანგებოდ შემოტანილი გაურკვევლობა ემსახურება რაღაც, ჯერაც ბუნდოვანი ასოციაციური კავშირების აღძვრას ჯოყოლასა და ზვიადაურს შორის (ამასვე მიუთითებს ზემოთ დასახელებული გარემოებებიც: ორივე მონადირეა, ორივე ძმის სისხლის მაძიებელია, ორივე მზადაა ძმობისა და მეგობრობისთვის), მოგვიანებით კი – მათი ერთგვარობის, მსგავსების განცდის აღძვრას უფრო ღრმა დონეზე.

შეიძლება ითქვას, რომ როგორც პოემის სათაურის შეცვლა, ისე შეხვედრის სცენაში პერსონაჟთა ვინაობის დაუსახელებლობა („მგზავრი“ და „უცნობი“) მოწმობს ავტორის სურვილს, მთავარ გმირად წარმოადგინოს არა მხოლოდ ზვიადაური, არამედ ჯოყოლაც, არა მხოლოდ სტუმრი, არამედ მასპინძელიც და ამით თანაბარი მნიშვნელობა მიანიჭოს მათ ფუნქციას პოემაში. ისინი, როგორც ჯუფთები, რაღაც დიდის, ერთის იგივეობრივი ნაწილები, ოღონდ სხვადასხვა გარემოში მოხვედრილები, სადაღაც სიღრმეში ინახავენ ამ ერთიანობის ცოდნას და შესაბამისად, არაცნობიერ ლტოლვას გამთლიანებისაკენ. მათ ერთმანეთში მსგავსი უნდა ამოიცნონ და ასეც ხდება.

როგორც მუცალია ალუდას მაჰმადიანი ტყუპისცალი, ისე ზვიადაურია ჯოყოლას ქრისტიანი ტყუპისცალი. როგორც ჯოყოლა იხიბლება ზვიადაურით, ასევე იხიბლება მუცალით ალუდა. ეს მოხიბვლა უეცრად ხდება, თითქოს მყისიერადაც კი. ალუდას უძლიერდება მუცალით აღტაცება და ალოგიკურ ნაბიჯებსაც გადაადგმევინებს. ასევე ალოგიკური ჩანს ჯოყოლასა და ალაზას ქმედება გარეშე თვალისთვის.

სიუჟეტის დაძაბულობისა და პერსონაჟთა ქცევის მოტივაციის შექმნაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ ჯოყოლა, ბედის ირონიით, მაინცდამაინც თავისი ძმის მკვლელს გადაეყრება და მისით მოხიბლულს, მოსისხლის დაცვა დაედება ვალად, არამედ ისიც, რომ კაცი, რომელსაც ვაჟა „ფშავ-ხევსურეთის ფარ-ხმალს“ უწოდებს, ხელის მოუქნევლად უნდა შეეწიროს სხვის მკვდარს.

ადამიანის ის იდეალი, ტიპი, რომელსაც ვაჟა თავისი პერსონაჟების მეშვეობით ხატავს, რომანტიზმის კუთვნილებაა. ჭარბი ინდივიდუალიზმით, უფრო ზუსტად, პერსონალურობით, წინააღმდეგობის ბოლომდე გაცნობიერებული ნებით ისინი ადამიანთა განსაკუთრებულ კატეგორიას განეკუთვნებიან. ეს რადიკალური წინააღმდეგობა ვაჟასთან ინდივიდუალიზმის, როგორც კონცეპტის ძალზე ძლიერ ხატს ქმნის. წინააღმდეგობის ძალა აყალიბებს მათი ხასიათების მონუმენტალიზმსაც და ესეც რომანტიზმის

ტრადიციაა. დავამატოთ ამას საერთო მითოსური სტრუქტურა, რომელიც ვაჟას პოემებს მთლიანად მსჭვალავს და კიდევ ერთხელ შეიძლება ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში გამოთქმული იმ მოსაზრების გამეორება, რომ ახალი მითისქმნადობითა და ნეორომანტიკული პერსონაჟებით ვაჟა მოდერნიზმის კარს შეაღებს. შეიძლებოდა დაგვემატებინა, რომ „პრემოდერნული და მოდერნული კულტურისა და ლიტერატურის მიერ მითოსის აქცენტირებული შემოტანა და რესტავრაცია სხვა არაფერია, თუ არა რაციონალიზმით გამოწვეული, სამყაროს დაზიანებული, დანაწილებული აღქმის აღსადგენად მიმართული საქმიანობა. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მითისქმნადობით და „სამყაროს სიღრმისეული სიმართლის“ ნვდომით, ვაჟა მაღალი მოდერნიზმის საფუძვლებთან დგას“ (კვაჭანტირაძე 2019ი: 31).

პერსონაჟთა კონფლიქტი თემთან მხოლოდ ერთი მიზეზია სიუჟეტის განვითარებისა და პოემაში სწორედ ეს მხარეა აქცენტირებული. მეორე მხრივ, არანაკლებ ხაზგასმულია პერსონაჟთა ღრმა შინაგანი ერთობაც თემთან (ჯოყოლას მარტოხელა ომისა და ალაზას თვითმკვლელობის მოტივაციები). პოზიციის ამ ბიპოლარულობით შემოდის ტრაგიკული ელემენტი ვაჟას შემოქმედებაში. განვმარტოთ: ერთობა, რომელსაც ვაჟას გმირები უპირისპირდებიან, სტრუქტურირდება მხოლოდ მტრობით, მხოლოდ მტერ/მოყვრის ოპოზიციის საფუძველზე. ამის გარეშე ის ჩამოიშლება. თემის ერთიანობის გარანტი მტრის ხატია. პერსონაჟებისთვის ეს გარემოება ცნობილია. ალაზას დასკვნა „ორთავ შეეცოდეთ ქისტებსა“, რეალურად, სწორედ ამის აღიარებაა – ალაზამ და ჯოყოლამ დაარღვიეს მტრობის კანონი და, შესაბამისად, თემის ერთობა. ზვიადაურის „გახლავართ“ („გახლავართ ზვიადაური/ ჩამოგვკიოდა გორითა“) მტკიცებითი, აგრესიული და ირონიული ვერბალური ფორმაა „მტერობისა“. „მტერობა“ წარმოადგენს სამშობლოს დაცვის პირობას თავის სხვადასხვაგვარ, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ გამოვლინებაში. თვით ქისტებიც კი სწორედ ამ „მტერობის“ გამო იმსჭვალებიან ზვიადაურის მიმართ პატივისცემით: „ამიტომ ვეფხვებრ გვებრძოდა,/თავის მიწა-წყალს იცავდა“. ერთი სიტყვით, „მტერიანობა“ ვაჟასთვის ვაჟკაცობის უპირველესი ნიშანია. „კარგი“ და „მტრიანი“ საერთო ღირებულებების ცნებებია („ცუდას რად უნდა მტერობა,/ კარგია მუდამ მტრიანი“–„ალუდა ქეთელაური“): ჯოყოლა „მტრიანია“ ისევე, როგორც ზვიადაური. „ძმის მკვლელის სისხლი სწყურია“ თანაბრად მიემართება როგორც ერთს, ისე მეორეს და მათი ხასიათის ამ „მტრიანობას“ უსვამს ხაზს. ამრიგად, ერთი მხრივ, გვაქვს „...მტერს მტრულად მოექე, თვითონ უფალმა ბრძანაო“. მეორეს მხრივ კი – „დღეს სტუმარია ეგ ჩემი,/თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა,/ მითამც მე ვერ ვუღალატებ,/ ვფიცავ ღმერთს, ქმნილი იმისა“... („სტუმარ-მასპინძელი“). ასე რომ, ტექსტების ანალიზი საფუძვლიან არგუმენტებს იძლევა იმ ვარაუდისათვის, რომ ვაჟას გმირები ზოგადად „მტერობის“ ადათს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ მისი იმ ეთიკური ხარისხის დაცვისთვის იბრძვიან,

რომელიც „კაი ყმის“ იდეას არ დაამდაბლებს და მათ ვაჟკაცობას ჩრდილს არ მიაყენებს.

ამ რეალობიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟას გმირები ადათის გაადამიანურებისთვის იბრძვიან და არა მისი გაქრობისთვის. გახისტიბულ ადათს, ცხადია, აღარ შეუძლია გვერდი აუაროს იმ შინაგან წინააღმდეგობებს, რომლებიც ჩნდება მაშინ, როცა „მტერობის“, როგორც ეროვნული (გვაროვნული, ტომობრივი) იდენტობის დაცვის იდეას პიროვნული იდენტობისათვის სასიცოცხლოდ აუცილებელი, არანაკლებ მაღალი ეთიკური ღირებულების იდეა უპირისპირდება (მაგალითად, სტუმარ-მასპინძლობის, სამართლიანობის, უიარალო, უმწეო მდგომარეობაში ჩავარდნილი ადამიანის დაცვის და ა. შ). კანონი ვერ იქნება უნივერსალური და ვერც თემის კანონი ახერხებს იმ რეალური დაბრკოლებების გადალახვას, რომელიც ყველა კანონს ხვდება კონკრეტულ ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან შეჯახებისას. ამ პრობლემის გადაჭრა კი აუცილებელია სამართლებრივი ნორმისთვის სასიცოცხლო დანიშნულების დასაბრუნებლად. და მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟას გმირები არ აცნობიერებენ ნორმასთან დაპირისპირების ამ ასპექტს, მათი ქცევა (ალუდასიც და სტუმარ-მასპინძლებისაც) ნაკარნახევაა გაუცნობიერებელი, თუმცა ადამიანის სასიცოცხლო დანიშნულებასთან თანახმიერობაში მყოფი მაღალი პრაგმატიზმით, რომელიც თემის, როგორც ადამიანთა ეთიკური და სოციოკულტურული ერთობის სიცოცხლესა და მომავალს ემსახურება.

ვაჟას ფიქრი ადათის, ტრადიციის იერარქიულობის პრობლემას უტრიალებს. რომელია უფრო მნიშვნელოვანი: მტრობის აღსრულება თუ სტუმართმოყვარეობის წესის დაცვა? მტრის განადგურების ადათი თუ მტრის დანდობა განსაკუთრებულ შემთხვევებში მაინც? ჩანს, რომ სიტუაცია იმდენად იშვიათია, რომ თემს მისი გამოცდილება არ გააჩნია: „ვის გაუყიდავ სტუმარი,/ ქისტეთს სად თქმულა ამბადა?“ მაგრამ რა შეიძლება მოხდეს, როცა სტუმრი საბედისწერო შემთხვევითობის წყალობით, მასპინძლის დაუძინებელი მტერი აღმოჩნდება? როგორ შეძლებს გახევებული ადათი მართალ-უმართლობის პრობლემის გადაჭრას ასეთ შემთხვევაში?

ვაჟას გმირების მსჯელობაშიც, თვითშეფასებაშიც არის რაღაც ისეთი, რომელიც არ იძლევა თემთან მიმართებაში მათი ქცევის ერთგვაროვანი განსაზღვრის შესაძლებლობას, განუწყვეტლივ ისხლიტავს ერთ გარკვეულ შეფასებას. ამის მაგალითია ალუდას „ჯავრობით“ მიმართვა ქალებისადმი: „ჯვარს არ აწყინოთ,/ თემს ნუ სწყევთ/ ნუ გადიქცევით ცეტადა!“. ასეთია ალაზას ბოლო სიტყვებიც, სადაც ალაზასა და ჯოყოლას საქციელი შეფასებულია, როგორც „ცოდვა“: „მე უფრო დიდი ცოდვა მაქვს,/ უცხოთვის ცრემლი ვღვარია“. საყურადღებოა, რომ ალაზა საკუთარ თავს ცოდვად უთვლის სწორედ ჭარბ მგრძნობელობას მაშინ, როცა ჯოყოლა ცოლს ამ საქციელს უწონებს. სხვათა შორის, ასევე ცრემლი ღვარა ალუდამ „თავის ლამაზი ძმისთვის“, რაც იმის ვარაუდის შესაძლებლობას იძლევა, რომ

ალაზა თანაგრძობის თუ გულდანყვეტის განცდის რალაც ინვარიანტული სანყისის ქალური გამოვლინებაა. ძალზე მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ვაჟა მომხდარის საბოლოო შეფასებას ქალის პირით გვიცხადებს. ქალის ხმა და სიტყვა; კაცისთვისთვის დაღვრილი ქალის ცრემლი; ახალგაზრდა, ლამაზი ქალის სინაზე და უმწეობა ბუნების სასტიკი სურათის ფონზე – ალაზას სახესთან დაკავშირებული ეს ხატები, დეტალები და ნიუანსები ვაჟას დაძაბული ინტერესისა და მხატვრული დამუშავების ობიექტია.

ტრადიციულად, ტრაგედიას სამი მოქმედი პირი წარმართავს.

უპირატესად (მაგალითად, ჰომეროსთან, ანტიკურ ტრაგედიაში, შექსპირთან) ეს სასიყვარულო სამკუთხედია. ვაჟა ტრაგედიის ამ გზას გვერდს უვლის და სხვა ტიპის სამკუთხედს გვთავაზობს, მიუხედავად იმისა, რომ სამიდან ერთი ქალია. ყველაფერი, რაც ეთიკურად და ვიტალურად ფასეულია, ამ სამის მიერ, ამ სამს შორის ხდება. ამ სამის გაკეთებული საქმე გადადის მითში ანუ ხსოვნაში. ეს სამნი იღწვიან და მაგალითს აძლევენ ყველა დანარჩენს. ამ სამს იგონებენ, ამ სამზე ლაპარაკობენ. ეს სამი გამოხატავს სიკეთის, მეგობრობისა და ურთიერთდანიდობის არსს. ვაჟა ამ სიქველეთა შორის ასახელებს „ცნობას“ („მეგობრობისას ამბობენ,/ ცნობის და დამობისასა“). სულხან-საბა „ცნობას“ შემდეგნაირად განმარტავს: „სულის გულსხმისყოფასავით, სულის გულისხმასავით“. ზედაური საფლავიდან დგება ჯოყოლას სულის ძახილზე. ეს სამი ერთმანეთს სულის ენაზე ესაუბრება.

„სულის გულსხმამ“ უკარნახა ჯოყოლას, რომ საქმე განსაკუთრებულ ვაჟკაცთან ჰქონდა. მანვე დაადო ვალად ძმის მკვლელის დაცვა ისევე, როგორც ალაზას დაადო ვალად ზვიადურის გლოვა.

ისინი „მცნობები“ არიან, ანუ სიცოცხლის საზრისის ინტუიციით ამომცნობები. პირველად სწორედ ალაზა უწოდებს ზვიადურს „კაი ყმას“ („ვინ გაჭმევს კაი ყმის ლეშსა?/ ძალლო, დაგიდგა თვალები“).

ზვიადურის მსხვერპლშენიშვნის სცენას მხოლოდ ორი რეალური მონაწილე ჰყავს, დანარჩენი – მასაა. ზვიადურის ტანჯვას, სიცოცხლესთან გაყრას მხოლოდ ალაზა ხედავს მთელი მასშტაბით. ის ხედავს მხოლოდ, ვინ უკვდება ცისქვეშეთს, ვისი სიცოცხლე ქრება. სინანული ხალხის გულში ამ სტიქიის, ამ ღელვის მხოლოდ შხეფია, თუმცა აშკარაა, რომ მთის კულტურა, ქრისტიანულიც და მაჰმადიანურიც, ყველა გარემოებაში ცნობს და აღიარებს თავის იდეალს: „კარგი ვაჟკაცი ყოფილა...“ იმით, თუ როგორ ცდილობენ ადამიანები ზვიადურის მიმართ თავიანთი „მტერობის“ ახსნას („...ხომ მაგას არ მოუჟკლავდით /მტრებს, ავს რომ არ სჩადიოდნენ?“), ვაჟა იმაზეც მიგვნიშნებს, რომ მიუხედავად ყველაფრისა, „მოყვრობა“ უფრო სიღრმისეული მოთხოვნილებაა, ვიდრე მტრობა. ტრაგიკულ წამს სწორედ ეს სიღრმისეული, თემის კანონის იძულებით მიჩქმალული ადამიანური სულიერი იმპულსი იღვიძებს. ვფიქრობ, ეს წამიერი გადატრიალება „მტრის“ ცნობიერებაში ნაკლებად შეიძლება იყოს იმ სინათლის სხივის შედეგი, რომელშიც ზვიადურის არსებაა გახვეული („ცით ჩამოსული სვეტადა“). ეს არც იმ

თანაგრძნობის ნაპერწკალია, რომელიც, სავარაუდოდ, მათში ადამიანის სიცოცხლესთან გამოთხოვების სურათს შეეძლო გაელვვივებინა. ესაა კულტურის იმპულსი, ადამიანთა კოლექტიური ხმა სამყაროს, ბუნების გლოვის გრანდიოზულ სურათში, ადამიანისა და ბუნების სინანულის საერთო ხმა, სიცოცხლის ყოვლისმომცველი და განუყოფელი გენეზისური ერთანობის ნამიერი ოხვრიანი ამოძახილი ადამიანის განსაკუთრებული ნიმუშის დაკარგვის გამო: „ზვიადაურსა გლოვობდა/ შფოთვა და ბორგვნა ნყლისაო,/ ნიავად ჩამონადენი/ ოხვრა მაღალის მთისაო./ ცრემლი ნისლების ჯარისა/ ნაბრძანებია ღვთისაო“. გლოვის ამ გრანდიოზულ სურათში მხოლოდ ალაზა ამბობს „დანანევრებულ“ სიტყვას, სიტყვას, რომელიც ეკუთვნის ადამიანს.

გლოვის რიტუალი, ტრადიციულად, ქალს, ქალის ცრემლს უკავშირდება, გარდაცვლილის შეფასება – კაცის სიტყვას („დაიცს მუდამც უხდება / გლოვა ვაჟკაცის კარგისა“). ორივენი – ალაზაც და ჯოყოლაც ამ მარადიული ტრადიციის აღმსრულებლები არიან: ერთი ცრემლით, მეორე – სიტყვით.

ამ სამს გარდა ყველა – მუსაც, „მოყურიადეც“, ალაზას მკვდარი ძმაც, ზვიადაურის დედაც, რომელიც ანტიკური ტრაგედიების შვილმკვდარი დედების მსგავსად (მაგალითად, ჰექტორის დედასავით) გოდებს და შვილის ცხედრის საკუთარ მიწაზე დაბრუნებას ითხოვს („როგორ ვიგონო თავის ძე / ურჯულს არე-მარეთა?!“) – ყველა, ვისაც ვაჟა სახელით იხსენიებს, და ისინიც, ვისაც სახელი არა აქვს, ვისაც საერთო განსაზღვრებაში აქცევს, უბრალოდ, „ხალხია“, „სოფელი“, ანუ „დანარჩენები“ – მკვდრებიც და ცოცხლებიც, სულიერნიც და უსულონიც, რომლებიც ბუნების მოვლენებთან ერთად ქმნიან ეპიურ სურათს ამ სამის გარშემო.

ამ სამს ხედავენ ღამ-ღამობით კლდის ნვერზე. ცეცხლისა და კლდის კონოტაციების გათვალისწინებით, ეს განსაკუთრებული დროსივრცეა – ქრონოტოპოსი, რომელიც ვეებერთელა მსხვერპლის ფასად შეიქმნა, იმის შესრულების, მიღწევის ფასად, რაც სიცოცხლის არსს შეადგენს და ღირებულებათა (ცოდნის) განსაკუთრებულ კატეგორიას განეკუთვნება.

თომას მანი საუბრობს ღამის კულტზე ვაგნერთან: „ღამე – სამშობლო და სფერო რომანტიკისა, მის მიერვე გახსნილი, ნაპოვნი, მიგნებული. რომანტიკოსები ყოველთვის უპირისპირებდნენ მას დღის მოჩვენებით ბრწყინვალეებას, როგორც ჭეშმარიტ სიკეთეს – გრძნობად სამეფოს უპირისპირებდნენ გონებას“ (Манин 1961: 144).

ბოლო კადრი აღწერს სამთა პურობის სურათს, როგორც რეალობის მიუღწეველ ალტერნატივას, როგორც მშვენიერისა და ეთკურის უმაღლესი საფეხურის თავისჩენას (სიტყვასა და ხილვაში), ხაზს უსვამს ამ ჩვენების მითოსურობას, არარეალურობას, მაგრამ მაინც მარადიულ მოვლენითობას მიუხედავად იმისა, რომ იგი არც მიღმურ განზომილებაშია მუდმივი („მაგრამ ნამოვა ჯანლი რამ“).

ისევე, როგორც რეალობაში, პირველად აქაც ჯოყოლა უხმობს ზვიადაურს. ზვიადაური საფლავიდან დგება ჯოყოლას ძახილზე: „სასაფლაოდამ

ნამოვა/ აჩრდილი ფარ-ხმალიანი,/გულზე უწყვია დაკრეფით / მკლავები სამ კლავიანი“... მიუხედავად იმისა, რომ ეს დაძმობილებულთა პურობის სურათია, „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალს მისტიკურ იდუმალეებასთან ერთად რალაც ტრაგიკული ელფერიც ახლავს – წარმავალობისა მარადიულობის მანტიაში.

მხატვრული პარადოქსია: სიცოცხლის მითიურ სცენას ვაჟა საფლავიდან აღმდგარი ცხედრების პლასტიკით ხატავს.

ყველაფერი ძალზე პირქუშია, მწუხარე, დიდებული. ცეცხლის გარშემო შემომსხდარ ადამიანთა აჩრდილები, დროებით დაბრუნებულნი ძველ, ნაცნობ განზომილებაში, მარადიულობის ნიშნით აღბეჭდილ სიტყვას ამბობენ და სიბნელიდან ამოსულები, ისევ სიბნელეში უჩინარდებიან.

ბედისწერის ბნელი განაჩენი ცხოვრების მიმართ ათქმევინებს ვაჟას: „მაგრამ განა რაც მკვდარია, კაცისგან სანუნარია? ბევრსა ცოცხალსა ბევრჯერა, ასჯერ სჯობს ერთი მკვდარია“... ზვიადაურიც, ჯოყოლაცა და ალაზაც ასეთი მკვდრები არიან – ათასების მჯობნი. ეს ეპიკაა – თავისი მონუმენტურობით, მოძრაობაში ჩანსული მასშტაბურობით, სიღინჯით. სიკვდილის გზაზე მიმავალ ზვიადურზე ვაჟა ამბობს: „ამას ამბობდა დინჯადა, სხვას არას მოუბარია“. ჯოყოლას სიფიცხეც მონუმენტურ მასშტაბშია დანახული ისევე, როგორც ზვიადურის დატირებისა და ალაზას თვითმკვლელობის სცენები. ისინი გამოირჩევიან ძლიერი სცენურობით, ხედვითი ეფექტით, არქეტიპული და, იმავდროულად, რომანტიკული გამძლეობით.

ეპიკურ სულისკვეთებას, რაც ვაჟას პოემების საერთო ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ, ქმნის არა მხოლოდ ხედვის რაკურსი, პერსონაჟთა მონუმენტურობა, ნაწილების ურთიერთმიმართება, მნიშვნელოვანისა და უმნიშვნელოს სპეციფიკური ურთიერთდაქვემდებარება, არამედ აზრობრივი გადაძახილებიც მის პომებს შორის, რაც განუზომლად აფართოებს მხატვრული მოვლენის აღქმისა და გაცნობიერების კუთხეს და ვაჟას პოემების საერთო მსოფლმხედველობრივ და ჰუმანისტურ საფუძველზე მიგვითითებს.

სამივე პერსონაჟი ვაჟას იმ იდეას განასახიერებს, თუ როდენ მძიმე ნების თავისუფლების საზღაური.

აქაც ისევე, როგორც „ალუდა ქეთელაურში“, თემის კანონის პრაგმატიზმსა და ურთიერთობათა რაციონალიზმს ვაჟა სწორედ თავისუფალ ნებასა და სამარლიანობის ბუნებრივ ზნეობრივ მოთხოვნილებას უპირისპირებს და ამ უკანასკნელს ანიჭებს უპირატესობას კანონთან შედარებით.

სულხან-საბა ორბელიანი თავისუფლებას ნეგაციის გზით განმარტავს: „თავისუფლება – არავისი მონა“. „მონობა (=კირთება) – მსახურება მოუსვენებელი და ბეგარი დაუცადებელი“ (ორბელიანი 1991: 295)

ხალხური პოეზია სამ „უნვრთნელს“ ანუ თავისუფალს, „არა მონას“ ასახელებს: „სამი არ გაინურთვნების: მგელი არწივი, კაი ყმა“. ამ ჩამონათვლის მითოსური შეფერილობა აშკარაა. დავაკვირდეთ, როდენ კარგად

გრძნობს ხალხური გონი „უნვრთნელების“ რალაც საერთო წარმომავლობას, უფრო ბუნებისმიერს, ვიდრე კულტურულს. „უნვრთნელთა“ სამი კატეგორიიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი „კაი ყმაა“ – სოციალური და მორალური არსება. ამ სფეროებში „კაი ყმის“ მოღაწეობა სწორედ წვრთნას (მორალური და სიციხალური კანონის მორჩილებას) გულისხმობს. რა ხდება ვაჟას გმირების შემთხვევაში? ჯოყოლასთვის ეს წვრთნა „საუფლო წესის“ დაცვაში გამოიხატება, ანუ თემისგან განსხვავებით, რომელიც თავის „თემობის წესს“ ემორჩილება, ჯოყოლა უმაღლესი მორალური კანონისა და სამართლის მორჩილია. „თემობის წესისაგან“ განდგომა მას „უნვრთნელად“ აქცევს. თუმცა, როგორც „საუფლო წესის“ დამცველი, იგი უმაღლესი ინსტანციის ნებისა და უფლების დამცველი და მორჩილია. სწორედ ამით უპირისპირდება იგი „საუფლო წესის“ დამრღვევ ქისტებს და თავად ადგენს „თემობის წესისგან“ (როგორც იერარქიულად უფრო დაბალი ინსტანციისგან) თავისუფალების საზღვრებს. „საუფლო წესი“ ბრძოლაში მისი ფარი და მახვილია, ხოლო გული – ადამიანური ცოდვა-ბრალის ამწონი ამ ომში.

„უნვრთნელობა“ წარმოადგენს პირობას მითში გადასასვლელად, ანუ იმისათვის, რომ გმირი თქმულებად, ლეგენდად იქცეს, დატოვოს საკუთარ თავზე „სიტყვა“. ზვიადაური მითში გადადის იმიტომ, რომ „უნვრთნელია“ და მონად დადგომას არ თანხმდება. იგი „უნვრთნელია“ ისევე, როგორც ჯოყოლა „თამაშის ამრევი“, „მარტოხელა მონადირე“. ჯოყოლაც „უნვრთნელთა“ ჯიშისაა („წინათაც ბევრჯერ აგვრია“...), ეს ის ტრიადაა, რომელის წევრებიც დროსივრცის რომელიღაც წერტილში აუცილებლად შეხვდებიან ერთმანეთს. ამავე მიზეზით ზვიადაურის კვალს მიჰყვება ჯერ ჯოყოლა და ბოლოს ალაზაც.

რა როლი აკისრია ამ კონტექსტში ალაზასა? ვინაა ალაზა?

ალაზა „კაი ყმის“ მარადიული ცოლია. ზვიადაურიც და ჯოყოლაც, მუცალიცა და ალუდაც „კაი ყმის“ ზოგადკავკასიური კულტურის ხატებია.

ვაჟა ხატავს „ეგოს“ კონფლიქტის სიტუაციას სუპერ-ეგოსთან. ესაა სიტუაცია, როცა პიროვნული ნება „ეგოს“ ავალდებულებს უარი თქვას რეალობასთან ადაპტაციაზე (გავიხსენოთ, რომ ეგოს ფუნქცია სწორედ რეალობასთან ადაპტაციაა), მეტიც, გვერდი აუაროს სუპერეგოს. კითხვა (სიტუაცია), რომელზედაც სუპერეგოს პასუხი პიროვნებას არ აკმაყოფილებს, აიძულებს მას კონფლიქტში შევიდეს თემის ადათის სახით გამოვლენილ სუპერეგოსთან. პერსონაჟთა ამ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში გასარკვევად, ვფიქრობ, დაგვეხმარება ბახტინის მოსაზრება წრეგადასულ სუბიექტივიზმზე, ერთისმხრივ, დათომასმანისმოსაზრებასეთსავეწრეგადასულობიექტივიზმზე – მეორეს მხრივ. სუბიექტივიზმი, რომელზედაც ბახტინი ლაპარაკობს, „ტოვებს ადამიანს მხოლოდ საკუთარი თავის ანაბარა, ჩაკეტილს საკუთარ თავში, მხოლოდ საკუთარი ძალების იმედად, ღმერთისა და ყოველვარი გარეგანი დამცავი ძალის გარეშე“. ზუსტად ასევე, ჭარბი ობიექტივიზმი (პიროვნების დონეზე), რომელზედაც გოეთესთან დაკავშირებით ლაპარაკობს თომას მანი

და რომელიც გამოიხატება ყველაფრის მიმართ სუბიექტივიზმის გაქრობაში, „ღვთაებრივი ობიექტურობისა და ბუნების დარად“ – „ინვეს ბუნებრივი სუბიექტივიზმის ჩახშობას საკუთარ თავში და აღმოაცენებს შეხედულებათა, დამოკიდებულებათა თანასწორუფლებიანობაზე ფსევდოჰუმანისტურ ამბიციას“ (Манин 1961: 421).

ყველაფერი, რაც ხდება, ამ ორი პოლუსის ურთიერთკვეთის, მათი საბედისწერო შეხვედრის შედეგია, რომელიც როგორც თემის, ისე ადამიანთა ცხოვრებაში მოკლე ჩართვის ეფექტს იძენს. ალუდაც და ალხასტაისძეებიც ისევე, როგორც ხევსურებისა და ქისტების თემი სუბიექტივიზმისა და ობიექტივიზმის ამ უკიდურეს საზღვართან დგანან, სადაც ეს ცნებები და მდგომარეობები ერთმანეთში გადაედინებიან. ერთის მხრივ, პიროვნებები საკუთარი ძალების იმედად, როგორც ეს სუბიექტივიზმშია („დღეს სტუმრია ეგ ჩემი, თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა“) და მეორეს მხრივ, თემის „ობიექტური“ კანონის დიქტატურა ბუნებისმიერი და ღვთაებრივი ობიექტურობის სახელით: „მოსისხლე მტერის გულისთვის /ძუძუს ვინ მასჭრის დედასა?“ შეკითხვა დასმულია კატეგორიულად და გულისხმობს არა პასუხს, არამედ ალტერნტივის დაშვების შეუძლებლობას. ასეთივე უალტერნატივო და კატეგორიულია ჯოყოლას კონტარგუმენტი: „ვის გაუყიდავ სტუმარი, ქისტეთს სად თქმულა ამბადა“. ორივეს უკიდურესი კატეგორიულობა გამორიცხავს მათი მორიგების უმცირეს შესაძლებლობასაც კი. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ორივე არგუმენტი კოლექტიურ ცოდნას გამოხატავს მიუხედავად იმისა, რომ ერთი ცალკე პიროვნების სიტყვაა, მეორე კი – მთელი თემისა.

თემის შემთხვევაში კანონის ობიექტივიზმი გამოყენებულია თემის ნევრთა სუბიექტივიზმის სამართავად („შენ და შენ სტუმარს, ორივეს/ ერთად გადგისვრით ბეჭითა,/ თემს რაც სწადიან, მას იზამს/ თავის თემობის წესითა“). თემი ჯოყოლას იმაში ადანაშაულებს, რომ მან „სოფლისა გადრა ინდომა“, ამავე მიზეზით არ ლებულობს მის თავგანწირვასაც. ისინი მასში პატივმოყვარე კაცს ხედავენ, რომელშიც ვერა და ვერ ცხრება თავის გამოჩენის სურვილი: „ჯოყოლამ გვიღალატაო, /მაგის ადგილი ეგ არი,/ საცა მარტოკა ომობდა, /ჩვენთვის ჩირქისა მცხებარი,/ თემის პირის გამტეხი,/ ორგული, დაუდეგარი“. პიროვნების ჭარბი სუბიექტივიზმი უპირისპირდება თემის კანონის გამაერთმნიშვნელიანებელ ობიექტივიზმს საკუთარი „კაცობის კანონით“ („ეგ მართალია, იქნება...მით ვერ მიაბამთ...“). გავიხსენოთ: ჯოყოლა არ ნანობს მუსას მოკვლას. პირიქით, თავიც მოსწონს, დასახელებულია მიზეზიც: „ჩემი კაცობის დამქცევნო/ ლანძღვასაც მემართლებითა?“. ამავე „კაცობის კანონს“ იგი მარტოხელა ომით ერთგულებს.

ნიშანდობლივია, რომ ორივე მხარე აპელირებს ღმერთთან, ადათთან და კოლექტიურ გამოცდილებასთან. აქ თემისა და პიროვნების დაპირისპირება სხვა არაფერია, თუ არა ტრადიციის ორ სხვადასხვა გამოვლინებას შორის საბედისწერო დამთხვევის გამო ატეხილი ბრძოლა. თანაც, *სუბიექტური ნების ძალისხმევა არანაკლებ ძლიერია, ვიდრე საერთო კანონის ტირანიისა.*

შეთანხმების შეუძლებლობა იქ, სადაც ზოგადი კანონი ობიექტური ჭეშმარიტების სტატუსით ეწინააღმდეგება კერძო კანონს, როგორც სუბექტურ გადაწყვეტილებას, იქცევა ადამიანთა უბედურებისა და სიკვდილის მიზეზად.

კანონის უზენაესობა და უფლებამოსილება, როგორც იდეა, უპირისპირდება კანონის სამართლიანობისა და ჰუმანურობის იდეას. ვაჟამ იცის, რომ მათი მორიგება შეუძლებელია. იგი გვესაუბრება პიროვნული და საზოგადოებრივი შეხედულებების, წარმოდგენების, შეფასებების გარდაუვალ განსხვავებებზე, რომელთა დაპირისპირება რაღაც სიტუაციაში გარდაუვალია. ამიტომ ალაზა გულწრფელია მაშინაც, როცა ზვიადაურს ტირის და მაშინაც, როცა ამას ცოდვად უთვლის საკუთარ თავს; ამის პასუხია ალუდას „მითამ ერთნი ვართ, ბერდიავ“..., ჯოყოლას „მითც ვერ მიაბამთ ჩემს გულსა/ თქვენს გულისთქმასთან ძაფითა“. პიროვნება და საზოგადოება არ არის ტოლფარდი ერთეულები. პიროვნება მეტია საზოგადოებაზე თავისუფალი არჩევანის ძალით, თავისუფლების ხარისხით (რომელიც მას „მისჯილი აქვს“) და ეს განსხვავება იცავს ადამიანურ სამართალს კანონის ტირანიისგან. შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ ადამიანი იცავს კონკრეტული ადამიანის სიმართლეს, კანონი კი – მხოლოდ საზოგადოების თვითგადარჩენაზეა ორიენტირებული? რომ ჭეშმარიტი ჰუმანიზმი კერძო სამართალს აფარებს თავს? რომ სამართლიანობის იდეა ცოცხლობს მხოლოდ პიროვნულ დონეზე, ზოგადზე კი ის ხევდება და სამართლიანობის სიმულაციად გარდაიქმნება? რომ ადამიანს სჭირდება სწორედ ცოცხალი სამართალი და არა სამართლის სახით მოქმედი მკვდარი კანონი?

ვაჟას მიერ დასმული საკითხი კაცობრიობის კულტურულ-ისტორიული განვითარების ნებისმიერ საფეხურზე აქტუალურია და პრობლემის მოუგვარებლობაზე მეტყველებს. თემი იცავს ერთიანობის იდეას და მასთან შესაბამისობაში მყოფ, მის დამცველ და განმამტკიცებელ კანონს. ადამიანი იცავს პიროვნულ სამართლიანობას და შინაგან მორალურ კანონს.

ვაჟას პოზიცია იმ სამწუხარო რეალობის აღიარებაა, რომ მიუხედავად სიხისტისა და რადიკალიზმისა, თემს არ შეუძლია კანონზე უარის თქმა, რაც არ უნდა ენანებოდეს მტერი; რომ ის, რაც მოხდა, მაღალი ჰუმანურობის მიუხედავად, ვერ იქცევა კანონად, რომ სამყარო ოპოზიციურ პრინციპზეა აგებული და ვერანაირი მედიაცია, მაღალი ჰუმანურობის შემთხვევაშიც კი, ვერ ჩაანაცვლებს ოპოზიციურ სტრუქტურას ხანგრძლივი დროით, რომ სინათლესთან ერთად არსებობს „ჯანლი რამ“, და ისინი განუწყვეტლივ ენაცვლებიან ერთმანეთს, რომ სწორედ ამ გადანაცვლება – შენაცვლებაშია სამყაროს მოძრაობის არსი. მაგრამ ტრაგიზმის მიუხედავად, მისთვის უაღრესად ფასეულია ის მონაპოვარი, რომელსაც ადამიანური ძალისხმევით, ხშირად ადამიანის სიცოცხლის ფასადაც იძენს საზოგადოებრივი ცნობიერება, კულტურა და სოციალური გამოცდილება. ფინალში მითის სახით სწორედ

ეს მარადიული ღირებულებაა ხორცშესხმული. ის, რაც ალხასტაიძეების ოჯახში მოხდა, ვერასოდეს იქცევა კანონად ერთიანობისთვის, რადგან, როგორც ზემოთაც ვთქვით, როგორც სტრუქტურა და სისტემა, თემი მტრისა და მოყვრის ოპოზიციას ემყარება. ამიტომაც ვაჟას გმირები არ განიკითხავენ თემს და მომხდარზე პასუხისმგებლობას მთლიანად იღებენ საკუთარ თავზე.

ზვიადაური, ჯოყოლა და ალაზა იღუპებიან. მათგან ორი (პირდაპირ და არაპირდაპირ) – თვითმკვლელია. ესაა თვითგანაჩენი, როგორც თემისგან განდგომის ნებაყოფლობითი სასჯელი, გამოსასყიდი საკუთარი პიროვნული არჩევანის გამო. ალაზას სიკვდილისწინა სიტყვები და თვითმკვლელობა ამ არჩევანის ალაზასეული შეფასებაა; არა ზოგადი „დიაცს მუდამაც უხდება“, არამედ საკუთარი არჩევანის, როგორც ცოდვის გამოსყიდვის ფორმა. ცხადია, უკანასკნელ როლს არ თამაშობს მიტოვებულობის, მტანჯველი მარტოობის განცდაც, რომელიც ასევე ამ არჩევანს უკავშირდება. ჯოყოლა მარტოხელა ომით და საკუთარი სიცოცხლის გაღებით გამოისყიდის თემის მიმართ გაჩენილ დანაშაულის გრძნობას.

გამოხატავს თუ არა ალაზას სიკვდილისწინა შეფასება ვაჟას პოზიციას, თუ ეს მხოლოდ ერთი პერსონაჟის შეფასება და სიმართლეა? რატომ მიანიჭა მას ავტორმა ერთგვარი საბოლოო შეფასება-განაჩენის სახე? მაინც სად შეიძლება ვაჟას პოზიციის ამოკითხვა? ხომ არ არის პოემა ჩაფიქრებული ისე, რომ მკითხველმა თვითონ იფიქროს საკითხის გადანყვევების სხვადასხვა ვერსიაზე? ის, რომ ვაჟა „ალუდა ქეთელაურშიც“ უბრუნდება ამავე ტიპის დაპირისპირებას, მეტყველებს მის მოუსვენარ ფიქრზე პრობლემასთან მიმართებაში.

ვაჟა ხატავს კანონთა შეჯახებას და ამ ნიადაგზე აღძრულ ადამიანურ ვნებებს. მისთვის მთავარია სწორედ ეს ვნებები, მათგან გამონვეული ტრაგედია, მათ შედეგად მიღებული ფსიქო-სოციალური და სულიერი გამოცდილება და არა ერთმნიშვნელოვანი პასუხი კითხვაზე, ვის მხარეზეა სიმართლე – თემისა თუ პიროვნების. „მითოსი არის დრამატული სინამდვილე – წერს ერნსტ კასირერი – „მოქმედებების და ურთიერთმონაცვლე ძალების სინამდვილე. ბუნების ყოველ მოვლენაში მითოსი ხედავს ამგვარი ძალების შეჯახებას“. ვაჟას მითოსური ხედვა ამგვარადვე ხედავს ადამიანთა ცხოვრებასაც, რადგან „მითოსით გამსჭვალული ადამიანის აღქმა მარადფაშს ერწყმის კოსმიურ გრძნობებს“ (კასირერი 1983: 128). ხედვის ეს სიღრმე, ეს პოეტური ინტუიცია აცოცხლებს ვაჟას აზროვნებაში მითოსურ ფენებს.

ფინალური სურათი, რომელსაც სოფლის მცხოვრებლები „ღამ-ღამ ხედვენ“, სხვა არაფერია, თუ არა მითი ადამიანებზე, რომლებმაც დაარღვიეს მტრობის კანონი. ვაჟას მითი შემოაქვს როგორც რეალობის საპირწონე, სადაც სამთა შეხვედრა რიტუალურ დატვირთვას იძენს. „სიცოცხლის ურღვევი მთლიანობისა და მუდმივობის რწმენის ძალით მითოსი ამ ქვეყნიდან აღგვის სიკვდილის მოვლენას“ (კასირერი 1983: 140). ვაჟა: სულითა ვცოცხლობთ

ისევა,/ როცა ლეშითა ვკვდებითა, –/ რაც გვიყვარს, მის სანახავად/ საფ-
ლავებიდან ვდგებითა“ – „ნანგრევთა შორის“)

და მაინც, რა სპეციფიკური დატვირთვა შეიძება ქონდეს აქ მითს? ვფიქრობ, მას იმ პრობლემაში სინათლის შეტანა აკისრია, რომელიც ვაჟამ დასვა ალაზას სიკვდილისწინა სიტყვით. ადამიანში მიმდინარე ბრძოლა მტრობასა და ძმობას შორის, რომელსაც ეს ადამიანები შეენიერნენ, სამყაროს სტრუქტურული ანალოგიაა და როგორც ასეთი, მარადიული, ციკლური და რიტმულია. ძმობის სურათი დღე-ღამეში ერთხელ ჩნდება. დროის მთელ გრძლივობასთან შედარებით, იგი ხანმოკლეა, მაგრამ დაჟინებული, და-
უცხრომელი. ესაა ხანმოკლე სინათლე მარადიულ სიბნელეში, მაგრამ ყო-
ფიერებას სჭირდება ეს სინათლე, სხივთა ეს გადაძახილი. მითი ალადგენს და აცოცხლებს იმას, რაც რეალობამ დაკარგა, მოკლა. მაგრამ ვაჟას მითში, ანუ მარადიულ სიტყვაში გადაჰყავს იგი, როგორც გამოცდილება და ხსოვნა. ეს მეგობრობა, ადამიანის სულის ეს სიმალღეები ვაჟას მითოსია. მისი რე-
ალობა კი – ალაზას ეჭვი და მტანჯველი წუხილია. მაგრამ რეალობა არ არ-
სებობს მითის გარეშე და ქისტები „ღამ-ღამობით“ ისევ დაინახავენ სტუმარ-
მასპინძლებს და მათ სადღეგრძელოებსაც ისევ მიაპყრობენ გულის ყურს.

ჯანლი ქაოსია, რომელიც ვაჟას მითიურ კოსმოსს სიბნელეში ხვევს. ვაჟა ვერ გვაიმედებს, ის მხოლოდ სამყაროსა და ადამიანის მარადიულ დილემას შეგვახსენებს. „ჩვენ გარშემორტყმულნი ვართ გაგებით... ეს გა-
გება ჩვენს შიგნით იმიტომ ჩნდება, რომ იგი ჩვენს გარეთაც არის. არის უფსკრული, სამყაროს ბნელი მღვიმეები, მაგრამ გაგებაც არის, ოღონდ სიბნელითა და ღამით ჩვენ რაოდენობრივად ვართ გარემოცულნი, გაგებით კი – ხარისხობრივად. გაგებით – ჩვეთვის საიდუმლოდ, ფარულად, ღამით კი – აშკარად (Голосовкер 1987: 162). თუ ვაჟას პოემას გოლოსოვეკერის ამ სიტყ-
ვების კონტექსტში წავიკითხავთ, მისი მითოსის (მითოსური მსოფლშეგრ-
ძნების) ერთ უმნიშვნელოვანეს წყალქვეშა დინებასაც აღმოვაჩენთ: სიბნელე, ჯანლი ხანგრძლივია, სინათლე და ცეცხლი, შეხვედრა – ხანმოკლე. ჩვენ უპირატესად შეხვედრებისგან დაცლილ სივრცეში ვცხოვრობთ. მითი – შეხვედრების გამოცდილებაა. ვაჟას რომანტიკული ხედვა ქმნის მითს, რო-
გორც რეალობის, ისტორიის გამანონასწორებელ ძალას.

დამონშებანი:

Golosovker Ya. E. *Logika Mifa*. 1987 (Голосовкер Я. Э. *Логика мифа*. 1987).

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

K'vach'ant'iradze M. "Mitiskmnadobis Sp'etsipik'a VaJa-Pshavelas P'oemebshi". *Sjani*. 20/II. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2019 (კვაჭანტირაძე მ. „მითისქმნადობის სპეციფიკა ვაჟა ფშაველას პოემებში“. *სჯანი*. 20/II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019).

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

Sulkhan-Saba Orbeliani. *Leksik'oni Kartuli*. I. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1991 (სულხა-საბა ორბელიანი. *ლექსიკონი ქართული*. I. თბილისი. „მერანი“. 1991).

VaJa-Pshavela. *Leksebi, Motkhrobebi, P'oemebi, P'iesebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota mts'erali", 1960 (ვაჟა-ფშაველა. *ლექსები, პოემები, მოთხრობები, პიესები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1960).

Manana Kvachantiradze
(Georgia)

Conceptual Motivations of Characters in Vazha Pshavela's „Host and Guest”

Summary

Key words: myth, conflict, law, subjective will.

The conflict with community is only one reason of story development in Vazha Pshavela's poem „Host and Guest”. The same time deep inner unity with community is accentuated in the text (motivations of lonely fight of Jokhola and Aghaza suicide). By the means of this bipolar position tragical element is introduced in the poetry of Vazha Pshavela. The unity againsts which Vazha Pshavela's characters straggle is structured only on the basis of enemy/friend opposition. The guarantee of united community is an image of the enemy. Having enemies is the first sign of „kai kma” (the concept of „kai kma” in Georgian language embodies ideal features of honorable man who loves freedom and is brave warrior). „being good” and „having enemies” are concepts with similar values. Jokhola as well as Zviadauri have enemies.

Consequently could be claimed that Vazha's characters are striving for humanizing customs and not for eliminating them. For them its important ethical degree of custom that will not reduce the idea of „kai kma” and will not harm their courage. Situation described in „Host and Guest” is so rare that community does not possess any relevant experience: „who had ever betrayed his guest, when it had ever happened among Kists?”

Everything that is ethically and vitally valuable is happening among the three and by the three. The deed performed by these three is converted into myth or memory. These three are seen at night on the top of the rock. Taking into account fire and rock connotations we can speak about special time and space dimension – chronotopos which has been created by huge sacrifice that is the essence of life itself and belongs to special category of values.

These three reveal the essence of kindness, friendship and loyalty. Among mentioned virtues Vazha Pshavela names „knowing”(„they say about friendship, knowing and brotherhood”) In Sulkhan Saba’s dictionary the word „knowing” is explained as „the call of soul”. Zviadauri rises from grave on the call of Jokhola’s soul. The three communicate among each other by the language of soul.

The three characters represent Vazha Pshavela’s idea about the high cost one should pay for expressing free will. They are „knowing” people or people that intuitively sense the essence of life.

Folk poetry names three „untrained”, free or „not slave” category: „three can not be trained: the wolf, the eagle and „kai kma” As we see popular conciseness senses well the common origin- more natural than cultural – of „untrained”. From abovementioned three categories the most important for us is „kai kma” as a social and moral being.

The condition of being „untrained” is a starting point for transition into myth meantime the character becomes a legend and leaves the „word” about himself. Zviadauri is „untrained” because he prefers death to living as a slave. Jokhola is „untrained” as well („many times he has confused us...”) While drawing away from „community rules “ makes Jokhola „untrained”, following „God’s rule” makes him obedient to highest hierarchy.

What is the role of Aghaza in this context?

Aghaza is the constant wife of „kai kma”. Zviadauri, Jokhola, Mutsal, Aluda are images of collective caucasian culture.

Only Agaza is able to see suffering and death of Zviadauri in its whole scale. Only she can see importance of his death for the world. Human regret is only a tiny drop of a disaster. But still it’s obvious that both, Christian as well as Muslim culture appreciate ideals: „he has been a good warrior...” such prompt reaction of crowd is an impulse of culture, it is a collective voice on the background of enormous sorrow of nature. It is an instant cry of mourning of life’s universal and impartible unity because of losing unique human sample: its significant that Aghaza is first to name Zviadauri „kai kma” („who will give you to eat the carcasses of kai kma/ curse you dog...”) Vazha Pshavela resumes the situation with woman’s words. The word and voice of a woman; tears of woman dropped because of a man; the tenderness and vulnerability of young and beautiful woman opposed to a strict picture of the nature – these images related to Aghaza’s character, its details and nuances are a subject of author’s concentrated interest and artistic elaboration.

The rite of mourning traditionally is associated with woman’s tears while the evaluation of passed on is related with man’s word („crying for „kai kma is always suitable for a woman”)

Author depicts conflict of ego with superego. In this very case personal will makes ego adapt to reality. Moreover, the situation when the person is not satisfied by the answer of superego forces him to start a conflict with superego.

Agreement is impossible because general rule with a status of objective truth stands against private rules and subjective decision that consequently causes unhappiness and

death of people. It's significant that opposed parties appeal to God, tradition and collective experience. Here the opposition between community and person is nothing else than straggle caused by fatal coincidence between two manifestations of custom. Therefore the struggle of personal will is not less strong then the common law of tyranny. Opposed parties are at the edge of objectivism and subjectivism where these concepts interflow with each other.

The idea of rule of law and its authority stands against the values of fairness and humanity of law. Poetry of Vazha Pshavela is a manifestation of sad reality that community can not contradict its laws despite the loyalty to the enemy; that the world is based on opposition principles and no mediation - even in case of high humanistic standards - is able to substitute this oppositional structure for a long time; that together with the light there is „somewhat mist” constantly interchanging between each other; that this very transition/substitution is the essence of world's motion. But despite tragedy achievement gained by struggle is extremely important. Social consciousness, culture and social experience often obtain these values at the cost of human life. In the final of the poem these very ideals of myth are accomplished.

But still, what specific message can have this myth? We think, its mission is to bring clarity to the problem stated in the final speech of Aghaza. The straggle between hostility and brotherhood - the reason of death of these two people is a structural analogue of life motion and is correspondingly constant, cyclic and rhythmic. Picture of brotherhood appears once a day. Compared with the length of the time it lasts an instant but it is intense and consistent. It is a sparkle of light in permanent darkness. Existence needs this light, this intertwining of beams. The myth restores and revitalizes what reality has lost and killed. Such friendship and its spiritual heights constitute Vazha Pshavela's myth. His reality is a torturing doubt and sadness. Nevertheless there is no reality without myth and Kists again „every night” will see the host and guest on the hill of the mountain.

Romantic vision of Vazha Pshavela builds a myth as a balancing force of reality and history.

Ewa A. Łukaszyk
(Poland)

**Transcultural Writing and Non-hegemonic Universalism.
Reading *Ali and Nino* in the Context of Global Literary Studies**

The kinetic sculpture of Tamara Kvesitadze that adorns Batumi's seashore promenade may appear, at the first glance, as quite an unattractive pair of tailor's dummies. Its full appreciation requires the ability of reading the literary allusion implied in the sculptural form. What is more, this work conceived in 2007 and installed at the location in 2010 only reveals its full meaning when put into movement: the figures perform a slow dance periodically merging with one another, only to take a distance from one another once again. The dummies represent Ali and Nino, the heroes of a book written in German and published in Vienna in 1937, that nonetheless is often seen as the most notorious, almost the "paradigmatic" Caucasian novel. Meanwhile, the sculpture and the literary work it evokes may also be seen as a symbol of transcultural writing in which traditional identities perform a complex dance, merging and re-emerging as distinct, well-defined and isolated.

Ali und Nino is a novel narrating a romance between a young Muslim, descendant of an Azerbaijani noble family Shirvanshir, and a Christian, a Georgian princess Nino Kiplani, set in Baku in the first decades of the 20th century. The love story may also be interpreted in terms of the difficult encounter of East and West, as well as the disturbed modernisation of the Caucasus in the shadow of the Russian Empire on the eve of the Bolshevik Revolution. The fate of the young couple, destined to marry in spite of the divergence of their religious backgrounds, takes a dramatic turn when Nino is kidnapped by Melik Nachararyan, an Armenian friend of Ali. After a pursuit on horseback, Ali attacks his rival and stabs him to death with a dagger. Having spared Nino's life and breaching in this way the paradigm of honour killing, he flies to Dagestan in order to avoid the vengeance of Nachararyan's family. This is where Nino joins him so they get married. Nonetheless, the destitute happiness of the newly wedded couple is destroyed by the encroaching History. As the Bolsheviks recapture Baku, Ali and Nino flee to Iran, where the Christian woman is more painfully confronted with the Muslim identity of her husband. Apparently, a new balance is established with the creation of Azerbaijan as a modern country, in which Ali might play the role of an ambassador. Yet once again the irruption of History takes the form of the invasive Red Army. Nino flees with her child to Georgia, while Ali dies in battle.

Initially rather an obscure text in the margin of the literary movement of its time, the novel signed with the pseudonym Kurban Said became, several decades after its original publication, an international bestseller translated into some thirty languages. Also,

it focused a significant critical attention, especially due to the mystery and contradictory hypotheses concerning the true identity of the author. This issue is usually regarded as clarified after the launching of Tom Reiss' captivating monograph, *The Orientalist: Solving the Mystery of a Strange and Dangerous Life*, the result of an in-depth research concerning the person behind the pseudonym Kurban Said, the presumed author of *Ali und Nino*. As Reiss claims, the novel was written by Lev Nussimbaum, aka Essad Bey, a writer and journalist of Jewish origin, born in Kiev, who actually lived in Baku during his childhood. This is how the "paradigmatic" Caucasian novel proves to be written by an outsider, representing – and to a certain degree also falsifying – the Caucasian reality for his European audience.

In spite of their suspicious authenticity, such texts as *Ali und Nino* focus an increasing scholarly attention in the age of proliferating transcultural identities. Following the hypothesis of "dissolution of cultures" (*Auflösung der Kulturen*), proposed by Wolfgang Iser more than a quarter of a century ago (cf. Iser 1992), recent scholarship privileges the study of literature that travels between cultures without belonging to any of them entirely. In many ways, Lev Nussimbaum who "steals" a voice, a history and an identity that is not entirely his own may be seen as a precursor of recent generations of transcultural writers, who appropriate alien strands of cultural tradition or literary history in quite a similar way. Such a literary endeavour becomes increasingly popular among the authors. Just to give an example, such is the case of the Tibetan writer and activist Jamyang Norbu who published, in 1999, *The Mandala of Sherlock Holmes: The Missing Years*, filling the gap in the biography of the famous detective (two years of his absence after the duel with the arch-criminal Professor Moriarty, when Sherlock Holmes was believed to have perished at Reichenbach Falls in Switzerland). Norbu appropriates the paradigmatic figure of the 19th-century English culture, completing his fictional life with adventures in India and Tibet. An analogous strategy is used by the Angolan writer José Eduardo Agualusa who gave, in his novel *Nação Crioula* (published in English under the title *Creole*), a new lease of life to the 19th-century Portuguese literary figure of Fradique Mendes (originally created by Eça de Queirós and his friends in Cenáculo, an informal club in Lisbon, where the representatives of the so-called "1870" literary generation gathered for dinners and exchanged ideas). In the Angolan novel, the Portuguese dandy traveller is supposed to join the struggle against slavery, suffering a peculiar process of creolisation.

These dissimilar works have one thing in common: the transmission of figures and ideas between distant geographical and cultural contexts, paying little attention to literary affiliations, nationalities and crystallised identities. Instead, they create new, hybrid configurations. What is more, they attempt to fill, in their own way, the gaps of those established national literary traditions, just like in the case of Agualusa, who uses the creative powers of fiction to supplement the absence of humanitarian awareness in the 19th-century Portugal. The spleen of the dandy has been filled, *a posteriori*, with meaningful activity, creating an alternative history of Portuguese literature and culture. Similarly, such an attempt at "filling a gap" might also be observed in 1937, when the foreign author

writing under the pseudonym Kurban Said decided to create a sort of syncretic Caucasian novel that did not exist, merging various cultural spheres, as well as national and religious identities in a melting pot of a single narration. What is more, arguably, he was also filling a gap in the established system of German-speaking literature, introducing his Caucasian story into its cultural horizon.

In recent literary studies, there are many endeavours at creating a new language adapted for the description of transcultural phenomena that such novels as *Ali und Nino* anticipate. This peculiar process of merging identities into a new whole and overcoming them in search for a synergistic narration that may be resumed with the postmodern notion of “transculture”, partially an intellectual descendent of the concept of “exotopy” (*vnenakhodimost*) created by Mikhail Bakhtin (cf. Bakhtin 1986). Russian-American scholar Mikhail Epstein defines transculture as “an apophatic realm of the ‘cultural’ beyond any specific culture or cultural identity” (Epstein 2009: 332). More recently, a less radical, and at the same time more exhaustive attempt at creating a vocabulary of transcultural literary studies has been proposed by Arianna Dagnino, namely in her recent book *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility* (2015). This new language seems particularly well adopted to the interpretation of transversal literary expression, such as that of the presumed Azeri Jew who converted to Islam and narrated his Caucasian love story in syncretic, culturally ambiguous and “exotopic” terms, since he was, at the same time, an insider and an outsider in the region he expressed in a peculiar way and mediated for his European readers.

New currents in literary studies experimenting with transcultural notions form a challenge for the traditional schools of reading and criticism. Not only those schools that use the lenses of national literature or work with the Bloomian notion of “Western canon” silently identified with the universal one (cf. Bloom 1994). Also the post-colonial school requires an urgent methodological re-framing. New writers active in various parts of the globe are determined to break free from the servitudes of their historical and geographical condition (including the post-colonial one). Just as the Viennese writer trying to provide his European audience with some insight into the Caucasian reality, they address the readers in a common, translocal sphere of communication and meaning, not reduced to any particular place or territory. They exploit the new conditions of symbolic equality and unrestricted access to the humanity’s variegated heritage that were prepared by the marginal, maverick voices de-localising the major, hegemonic literary systems, such as was the case of Lev Nussimbaum.

The work toward the creation of transcultural terminology is an open, ongoing task that requires, among other aspects, the redefinition of problematic concepts, such as universalism that undoubtedly backed up, at least to some extent, Nussimbaum’s writing endeavour. The term “universalism” may be considered as problematic, because it has been deprived of its legitimacy by postcolonial school (criticising it together with the concept of “civilising mission”). It has recently been replaced by the notion of “pluriversalist” sphere of communication. The terms “pluriversalism” and “pluriversalist” have been used,

among others, by Walter Mignolo (2011). Instead of creating such a neologism, the notion of universalism may also be refreshed and re-framed by new qualifiers. This is why I prefer to speak of the non-hegemonic aspect of the new universalism, reinvented from the peripheries.

Recent scholarship in comparative literature tries to address a double question. Firstly, why do the writers transgress the limits of their locatable cultural position? And secondly, how do they achieve such a radical de-localization, trying, at the same time, to get through to the international reading public? In order to answer these questions in a more reliable and exhaustive way than it has been done till now, it is important to pay sufficient attention to the precursor texts, such as *Ali und Nino*, rather than remain with the newest literature, born under the present-day, globalised conditions. Already during the late colonial or imperial era, if the decade of 1930 may be qualified in these terms, Nussimbaum's novel attempts to bring localised, highly idiomatic Caucasian concepts close to the international readership in a way that does not correspond exactly to the ideological policy of any of the empires interested in the Caucasus. Nussimbaum, at least such as he is depicted in the suggestive biography published by Tom Reiss, is a hobbyist, an Orientalist in his leisure hours and for his private pleasure, not included on the payment roll of any imperial power. This is why his peculiar perspective may be qualified as non-hegemonic. It also explains why such a text may partially fall out of the scope of examination in classical post-colonial approaches, centred on empires, their civilising mission, their loyal servants and subalterns. The meaning of *Ali und Nino* participates in such a logic only in a part. Another, quite crucial part of the novel's meaning deals with personal, private, intimate realities in the margin of the imperial Great Games. It is this individualistic dimension that the transcultural reading strives to put in the limelight. The study of transcultural mechanisms of constituting the meaning permits to grasp the human potential of transgressing the limitations imposed by the cultural inscription of the individual.

The aim of transcultural literary studies is to examine the strategies used by the writers who aspire not only to transcend their own cultural inscription or to penetrate into alien cultural domains, but also to question the legitimacy of cultural boundaries, distinctions and frontiers. The study of transculture clashes against many traditional views and concepts in the humanities, even against such basic presuppositions as the intra-cultural construction of meaning, its cultural pre-determination. In comparative literature, this new approach leads not only to the necessity of a radical deconstruction of the traditional concept of national literature, but also, what is crucial, to the necessity of elaborating new tools and conceptualizations for the description of the translocal nature of the literary phenomena it examines. Once again, this notion has recently been intensely explored and deconstructed both by the creators of new literature and the literary scholars. Just to give an example, the prominent American comparatist Emily Apter focused on *Manituana* (2007), a historical novel authored by a group of Italian writers who signs as Wu Ming (a pseudonym signifying "no names" in Chinese). As she claims (cf. Apter 2013: 330-

334), their aim was not only to explore the anti-individualistic and dispossessive strategies of the “anonymous” writing, addressing the issues concerning the post-11th September America as well as the entire world, but also to resist the automatic classification as “Italian” literature. Also other English-speaking researchers in comparative literature, such as David Damrosch, could promptly put in the limelight new authors and works transgressing the frontiers of local or national literary systems, treating foreign contents as their own, legitimately inherited tradition.

Quite similarly, Nussimbaum’s writing, a precursory phenomenon in relation to much of the recent writing evoked above, lacks the backup of a consolidated national literature, just as it plays with pseudonym convention and “anonymous” writing that gave rise to the polemic concerning the true identity of the author. It also forms an a-typical phenomenon questioning the national definitions. Trying to give a German-speaking literary expression to a Caucasian reality, the novel transmitted to the international audience the idiosyncratic key concepts that were completely new to most readers in the 1930s, and that are arguably quite novel for many foreigners also in the beginning of the 21st century. They were enveloped in a narration expressed in one of the major languages of western Europe, yet coming from outside of any major literary-cultural system that those readers might be able to acknowledge. On the other hand, the text still carries a potential of de-localising and de-nationalising the concept of German literature as well as the present-day area of German Studies. This is why the novel serves as a springboard to recent transgressions of the obvious classifications, such as those provided by the traditional, 19th-century concept of national literature. As it has been recently shown in the volume organised by Carl Niekerk and Cori Crane (2017), inscribing *Ali und Nino* in a pedagogical practice of a contemporary classroom, the novel may even become a productive school reading, fostering the reflection on the contemporary society in which, quite similarly to the Caucasus in the 1910s and 1920s, the tensions created by competing and merging identities are often sorely felt. At the same time, as the editors of the volume declare, “looking at Kurban Said’s *Ali and Nino* as world literature can help us make the case for the relevance of similar texts whose themes embody tensions between the global and the local” (Niekerk, Crane 2017: 8).

At the first glance, *Ali und Nino* presents itself as a beautiful and insightful book about love, making it fall quite unpretentiously under the proposed denomination of “non-hegemonic universalism” that might be applied to human emotions. Nonetheless, another problematic core of the novel is the notion of “civilization” as a nexus of identification, and thus the complicated, often ambiguous dance that people and peoples perform around this crucial concept. The text actually opens upon a geography lesson, in a colonial school that represents in this instance the Russian dominion over the Caucasus. The pupils are invited by the schoolmaster to decide themselves, to define their identity in sharply cut, unambiguous terms that the imperial pedagogy forces upon them. They are thus drawn into the orbit of quite a hegemonic universalism as they are supposed to chose their side in a clash of civilisations. Nonetheless, the Caucasian heroes of the novel obstinately try

to avoid such an unambiguous definition; they try to maintain their in-betweenness as the essence of their “Caucasian-ness”. Tragically, the history ends up forcing them to choose their allegiance; what is more, it tends to repeat itself, proving the solidity and strength of hegemonic claims. At the close of the narration, Ali is shot by the Russians on the very same bridge where his grandfather died in similar circumstances.

The problems related with love, as well as maintaining a durable relationship, form the most striking and emotionally engaging part of the hero’s predicament. But the treatment of love and relationship inscribes both the principal figure, Ali, and other protagonists of the novel in an imposed scheme of “civilised” and “uncivilised” normativities. The reader can see males confronting their sexual rivals and adopting behaviours dictated to them by their cultural background. The “wild”, “uncivilised” aspect of those confrontations is accentuated on many occasions, especially in the culminating scene when Ali attacks his Armenian rival in a wolfish manner, with bare teeth. The hero is also confronted with the problem of losing his honour. The “choice of civilisation” imposed by the Russian schoolmaster becomes even more cumbersome when it comes to the treatment of the female body. The central Caucasian issue, as it appears under the pen of Kurban Said, concerns the extent of male control over the woman and the sanctions to be applied in any case of disruptive behaviour or infidelity. Nussimbaum’s novel exemplifies abundantly those dilemmas and the stakes that concentrate around the female figure. But it is significant that the hero transgresses the strict code of honour, rejecting the impulse of aggression directed toward the female; he rejects the offers of building a private, domestic hegemony. On the other hand, the narration also accentuates the possibilities of finding positive solutions through the female presence, just like in the case of diplomatic relationships that might be easily established, because Nino is able to comply with European dressing codes. What is worth accentuating in this place is that the traditional, apparently “uncivilised” culture serving as the heroes’ background ends up dictating solutions that moderate the violence against women. The relationship with Nino, that appears as constantly menaced by the requirements of Islamic and Caucasian definition of male honour, is preserved till the end of narration and the tragic death of Ali.

If my individual perception counts for anything, I must confess that even before reading Tom Reiss’ *The Orientalist*, I had no doubt that *Ali und Nino* was written by a European, not a Caucasian hand. At the time of my first reading of the novel, I assumed that the necessity of the choice of civilisation was imposed; it did not seem plausible to me that it could emanate for the Caucasian subject himself or herself. At the same time, the European authorship of the texts appeared to me as patent, because the lovers knew too much about their own identity, took it as something abstract, as if they know only too well they are “the Orientals”. Nino sees the things too clearly, opposing herself to the Persian harem lifestyle, just at the moment when her fragile condition of a refugee makes such an opposition extremely untimely and improbable. The experience of shame is imposed by a European instance at yet another moment, when Nino’s horrified glance spots Ali among other Shiites during the festivities. Or rather, she is forced to share the horrified glance

of a European ambassador, observing the flagellant procession. On the other hand, the narration is by no means untrue. Typically for any Orientalizing fiction, the entanglement of truth and falsification is not easy to solve. As I have already suggested, the element that strikes me as universally true – contributing to the non-hegemonic universalism coming from the peripheries – consists in the pertinent and persuasive way of presenting the choice, the “either ... or” essentially alien to the Caucasian subject, as a form of oppression exerted, in this instance, by a Russian schoolmaster. The very same Russian schoolmaster that might have formed also the schoolchildren in my native Poland, causing the alienation of the imperial subject that was presented, just to give an example, in Stefan Żeromski’s novel *Szyfowe prace* (*The Labors of Sisyphus*) published in 1898.

In fact, *Ali und Nino* it is the most compelling as a tentative of adopting the viewpoint of the subjects of imperial oppression by an outsider. It is an imitation of a voice, of course, but still the result keeps the reader under its spell. The text acquires a universal meaning, evoking for the reader analogous situations, analogous histories, such as my own Polish case. The universalism that emerges has nonetheless a novel quality, clearly distinct from the supposed universalisms of colonial missions and imperial ideologies. The text may be treated as an example of the search for non-hegemonic universalism, illustrative of a paradigm of subaltern history, even if it participates, at the same time, of not quite authentic vein of Orientalising writing, exemplified by the figure of Lev Nussimbaum and his romantic views on Orient and Islam, so suggestively depicted by Tom Reiss. Arguably, it acquires a peculiar value as an exercise in transcultural compassion and solidarity.

To go even further, the interpretation of *Ali und Nino* in the perspective of global literary studies requires putting this “Orientalist” identity of the author in the context of other ultra-minor (i.e. lacking a proper backdrop of national literary tradition) voices of his time. It is also important to explore, in a comparative way, as many of those peripheral texts as possible, establishing as many connections as possible between them; in this way, the scholar can capture a larger picture of non-hegemonic universalism. Such a contextualisation might be given, just to bring another example, by *Auá. Novela negra* (*Auá. A Black Story*), a Portuguese colonial novel published in Lisbon in 1934, quite close to the date of publication of *Ali und Nino*, yet on the opposite end of Europe. Its author, Fausto Duarte, that hardly ever appears as a significant name on the pages of any literary history, is still classed among the unjustly forgotten. Nonetheless, he had some fleeting moments of recognition in his lifetime. At the moment of its publication, the novel coincided with the great colonial exposition organized in Porto and won the first prize in the competition dedicated to colonial literature. In the preface accompanying a posterior edition, a well-known Portuguese novelist of the time, Aquilino Ribeiro, compared the author to Nuno Tristão, the captain who first explored the western coast of Africa in the 15th century (cf. Ribeiro 1945: 7-12). Nonetheless, later on the book attracted the accusation of pornography and offence against public morality; such a charge, for sure, was not totally unjustified due to daring eroticism transmitted by the text, contrasting quite sharply with

the typical prudery of the Portuguese society of the time. Nonetheless, it is yet another non-hegemonic book about love.

The idea of comparative reading of these two novels may still appear as hardly justified. Both of them were published in European metropolises (Vienna and Lisbon) in the 1930s by rather obscure authors. At the first glance, this is where their resemblance ends. Certainly, both of them are, in their own ways, beautiful and insightful love stories. Yet another common denominator between Ali and his African counterpart is the fact of his belonging to the Islamicised Fula (Peul) tribe. The “Orientalist” vein of Fausto Duarte presents him with a considerable extent of admiration and sympathy as a descendant of the noble Moors celebrated in the medieval history of the Iberian Peninsula. The complex ethnic, cultural and religious landscape of the former Portuguese Guinea (today’s Guinea-Bissau) may also be compared to the diversity of the Caucasus. Last but not least, Duarte’s novel acquires importance as the foundational text of the regional literature, just as *Ali und Nino* is often regarded as the “paradigmatic” Caucasian book. But even more importantly, the encounter of these two texts may throw a new light, as I presume, on the question of vital choices imposed upon people standing on a cultural and ideological frontier. They are invited to opt for a loyalty to a construct that is essentially alien to them, and that is insistently proposed to them as a –or the– “civilisation”.

As I have confessed above, I felt particularly compelled by *Ali und Nino* as a tentative of adopting the viewpoint of the subjects of an imperial aggression and oppression by an outsider. Also the novel of Fausto Duarte produces a similar charm of apparent authenticity, adopting the native hero’s point of view not only as a narrative strategy, but also as the main ideological optics. The narration is focused on the personal dilemmas of a young African man working as a colonial servant (*grumete*) of the Portuguese. Nonetheless, he faces his duties not as a definitive subservience, but rather as a formative experience that should lead him to an intimate knowledge of the White man’s usages and ways of thinking. Just as in *Ali und Nino*, the problems related with love, or rather with maintaining a durable relationship, form the most striking part of the hero’s predicament. In both novels, the reader can see males confronting their sexual rivals and adopting behaviours dictated to them by their cultural background. The “wild”, “uncivilised” aspect of these confrontations is equally striking in both novels. Ali attacks his Armenian rival in a wolfish manner, with bare teeth; the African hero wins the right to his beloved Auá in a wrestling match against another young man interested in her charms. But he is vanquished in a treacherous way, when Auá is raped by a wandering marabout (Muslim holy man or hermit) to whom, in good faith, he offered his hospitality. The religious man stands beyond the range of the hero’s physical action. Confronted with the palpable proof of a lost honour – Auá gives birth to a child that calls attention by its relatively clear complexion – the African hero asks himself what a Portuguese man would do in his place. And the absence of reliable answer is perhaps the moment in which he internally rejects the “civilized” ideological offer that had been presented to him. The “choice of civilisation” becomes

operative in reference to a female body, defining the extent of male control over it and the sanctions to be applied in any case of disruption.

Fausto Duarte's and Kurban Said's novels exemplify the dilemmas and the stakes that concentrate around the female figure. In a way, it explains why such seemingly insignificant, obscure novels as *Auá* and *Ali und Nino* stood so well the test of the time: they elucidate, through captivating narration, not only the universal mechanisms of symbolic power and oppression, but also the terms of the choices that each of us faces at a personal, apparently private and intimate level. What is worth accentuating in this place is that the traditional, apparently "uncivilised" cultures serving as the heroes' background end up dictating them solutions that moderate the violence against women. Nino does not fall victim of the Islamic and Caucasian paradigms of male honour. The West African hero, finding no paradigm of solving his predicament among his Portuguese mentors, opts for a genuinely African compromise – although his soul is literally torn apart, as Duarte depicts it, he hands out, so to speak, the female body to his former rival, the one against whom he had previously won it in a wrestling match. Be that as it may, Auá gets the chance of starting a new life. Considering their attitudes toward women at the hour of crisis, neither of the male heroes, depicted by the "Orientalist" novelists with non-hegemonic sensitivity, may be qualified as a Barbarian.

The transcultural writing of Kurban Said, just as his Portuguese fellow writer, stands against the imposed obligation of choosing a –or the– "civilisation". The Caucasian couple, divided by the difference of their credos, chose the syncretism and synergistic development advocated by their Armenian middleman. Yet again, the Orientalizing fiction operates by a stereotype: the Armenian middleman must betray them; having trusted him was Ali's mistake. The colonial principle *divide et impera* is reintroduced surreptitiously, as Ali is shown at the highest of his wolfish "Oriental" characteristics as he bites through his rival's aorta with bare teeth before stabbing him with a dagger. Quite similarly, the African men fighting wrestling matches to decide who will marry the bride are apparently shown under an uncompromising light. Nonetheless, in both cases the transcultural dimension of writing serves the purpose of bringing the alien humanity into the horizon of understanding of the reader.

The colonial lore might present the incessant Caucasian warfare – just as the West African conflicts – as endemic. Nonetheless, the non-hegemonic universalist writing presents both regions as spaces of entangled identities that create opportunities for syncretism and synergistic development, especially as it is located at the level of individual destinies and private choices, that often stand apart from the collective, majoritarian options.

Reading *Ali und Nino* in the context of global literary studies is supposed to throw a new light on the vital options structuring personal lives, presented to the heroes as the choice of a –or the– "civilisation". In regions situated as far apart as West Africa and the Caucasus, the suggested terms of such a choice hide a subtle structure of oppression. The heroes, on their side, refuse to chose, recognizing the terms that were proposed to them

as essentially false and manipulative. Although utterly vanquished, they conserve till the end the value of fidelity to themselves. The fact that the analysed text cannot be attributed to a culturally representative author – it is written by a dilettante “Orientalist” – creates an interesting intricacy, as the novel is not infrequently seen as foundational text of the regional literature.

References:

- Agualusa, José Eduardo. *Nação Crioula. A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- Apter, Emily. *Against World Literature. On the Politics of Intranslatability*. London – New York: Verso, 2013.
- Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Eds. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York – San Diego – London: Harcourt Brace & Company, 1994.
- Dagnino, Arianna. *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette: Purdue University Press, 2015.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2003.
- Duarte, Fausto. *Auá. Novela Negra*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1934.
- Epstein, Mikhail. “Transculture. A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism”. *The American Journal of Economics and Sociology* 1, (2009): 327-351.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Ming, Wu. *Manituana*. Torino: Einaudi, 2007.
- Niekerk, Carl and Crane, Cori (eds.). *Approaches to Kurban Said’s Ali and Nino: Love, Identity, and Intercultural Conflict*. London: Camden House, 2017.
- Norbu, Jamyang. *The Mandala of Sherlock Holmes: The Missing Years*, HarperCollins, 1999.
- Reiss, Tom. *The Orientalist: Solving the Mystery of a Strange and Dangerous Life*, New York: Random House, 2006.
- Ribeiro, Aquilino. “Prefácio”. In: Fausto Duarte, *Auá, novela negra*. 3rd edition, Lisboa: Editora Marítimo Colonial, 1945.
- Said, Kurban, *Ali und Nino*, Wien – Leipzig: [E.P. Tal Verlag], 1937.
- Welsch, Wolfgang. *Transkulturalität: Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*. Paderborn: Fink, 1992.
- Żeromski, Stefan. *Szyfowe prace*, Lwów: Lwowskie Towarzystwo Wydawnicze, 1898.

ევა ა. ლუკაზნიკი
(პოლონეთი)

**ტრანსკულტურული ტექსტი და არაჰეგემონური უნივერსალიზმი.
„ალი და ნინო“ წაკითხვა გლობალური ლიტერატურული კვლევების
კონტექსტში**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ტრანსკულტურული ნაწერი, „ალი და ნინო“, ექსოტოპია, ტრანსკულტურა, იდენტობა.

რომანი „ალი და ნინო“ მოგვითხრობს მუსულმანი და ქრისტიანი ახალგაზრდების სიყვარულის ისტორიას, რომელიც ვითარდება ქალაქ ბაქოში, XX საუკუნის ათიან წლებში. სტატიის მიზანია განხილულია როგორც ტრანსკულტურული ტექსტი. რომანის შინაარსის მოკლე წარდგენის შემდეგ, ავტორი იხსენებს ტომ რეისის მიერ გამოქვეყნებულ ლევ ნასინბაუმის მოკლე ბიოგრაფიას და ასკვნის, რომ ყურბან საიდი ფსევდონიმია, რომელიც მალავს უცხოელის ორაზროვან ფიგურას; ის ევროპელ აუდიტორიას წარუდგენს კავკასიურ სინამდვილეს. იგი ითვლება თანამედროვე ტრანსკულტურული მწერლობის წინამორბედად, რომლის წარმომადგენლები არიან ჯამიანგ ნორბუ და ხოსე ედუარდო აგიალუსი; მათი სტრატეგია უცხო კულტურული ტრადიციისა თუ ლიტერატურის ისტორიის განსხვავებული მიმართულების მითვისებაა. ისინი ქმნიან ჰიბრიდულ კონფიგურაციებს, რომლებიც ავსებენ თეთრ ლაქებს არსებულ ნაციონალურ ლიტერატურულ სისტემებში. მათ მსგავსად, ყურბან საიდი ქმნის სინკრეტულ კავკასიურ რომანს, რომელიც მანამდე არ არსებობდა და რომელმაც გააერთიანა კულტურის სხვადასხვა სფერო, ასევე, თხრობის ერთიან ქურაში გადადნობილი სხვადასხვა ეროვნული და რელიგიური იდენტობა. ასეთი მოვლენის შესასწავლად საჭიროა ახალი კონცეფციები: ეს სასარგებლო ცნებები მოიცავენ ისეთ გაგებებს, როგორცაა „კულტურის დაცემა“, „ექზოტოპია“. „ტრანსკულტურა“, „პლურივერსალიზმი“ და ა. შ. რომლებიც შემოგვთავაზებს ვოლფგანგ ველშმა, მიხეილ ბახტინმა, მიხეილ ეპშტეინმა, ადრიანო დაგინომ, ვალტერ მინოლიომ. სტატიის ავტორი, ასევე, ხსნის, თუ რატომ აირჩია ცნება „არაჰეგემონური უნივერსალიზმი“.

ლიტერატურათმცოდნეობის ახალი დინებები, რომლებიც ახდენენ ტრანსკულტურული წარმოდგენებით ექსპერიმენტირებას, პრობლემებს უქმნიან ტექსტი წაკითხვისა და კრიტიკის ტრადიციულ სკოლებს, მათ შორის პოსტკოლონიურ სკოლასაც. „ალი და ნინო“, იმპერიის იდეოლოგიის მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით, უპირატესობას ანიჭებს ინდივიდუალურ, კერძო ინტიმურ განზომილებას; სწორედ ეს ამართლებს ტერმინ „არაჰეგემონურის“ გამოყენებას. ტრანსკულტურული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების მიზანია შეისწავლოს იმ ავტორთა სტრატეგია, რომლებიც მიისწრაფვიან არა მარტო გადააჭარბონ საკუთარ კულტურას ან შეაღწიონ

უცხო კულტურულ სფეროებში, არამედ, ეჭვის ქვეშ დააყენონ კულტურული განსხვავებულობისა და საზღვრების არსებობის კანონიერება.

ნასინბაუმის თხზულებაში არ არის კონსოლიდირებული ნაციონალური ლიტერატურის სარეზერვო ასლები, ისევე, როგორც ის თამაშობს ფსევდონიმით და „ანონიმურ“ ტექსტზე შეთანხმებით რამაც საფუძველი დაუდო პოლემიკას ავტორის ნამდვილ იდენტობასთან დაკავშირებით. ეს ასევე, აყალიბებს ტიპურ ფენომენს, რომელიც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს გერმანულენოვანი ლიტერატურის ეროვნულ განმარტებებს.

რომანის მთავარი გმირები, ალი და ნინო ეჯახებიან იმპერიულ დისკურსს, რომელსაც გიმნაზიის რუსი პედაგოგი ასხამს ხორცს. ამგვარად, ისინი ჩათრეულნი ხდებიან ჰეგემონური უნივერსალიზმის ორბიტაში, რადგანაც ცივილიზაციათა დაჯახებისას საკუთარი მხარე უნდა აირჩიონ. მიუხედავად ამისა, ისინი გაურბიან ამგვარ ცალსახა განსაზღვრებას; ცდილობენ, შეინარჩუნონ შუალედურობა, როგორც საკუთარი „კავკასიური წარმოშობის“ არსი. სიყვარული და სასიყვარულო ურთიერთობები საკუთარ თავში მოიცავენ, როგორც მთავარ ფიგურას, ალის. ასევე, სხვა მთავარ გმირებს, „ცივილიზებულ“ და „არაცივილიზებული“ ნორმატივების თავსმოხვეული სქემით, რომლებიც კონცენტრირდებიან ქალის ფიგურისა და მამაკაცის მიერ ქალის სხეულის კონტროლის გარშემო. მიუხედავად ამისა, ალი არღვევს ღირსების მკაცრ კოდექსს, თავს აღწევს ქალის წინააღმდეგ მიმართულ აგრესიის იმპულსს; უარყოფს წინადადებებს პირადი, შიდა ჰეგემონიის აგების შესახებ. კიდევ ერთი თავსმოხვეული განზომილებაა ნინოს მიერ სირცხვილის განცდა, როდესაც იგი ალის სხვა შიიტებს შორის შეამჩნევს, დღესასწაულის დროს; ან, უფრო სწორად, ის იძულებულია გაიზიაროს ევროპელი ელჩის შემინებული მზერა, მძვინვარე პროცესიის ცქერისას.

სტატიის ავტორის აზრით, „ალის და ნინოს“ სრულად შესაფასებლად, აუცილებელია მისი შედარება მაქსიმალურად დიდი ოდენობის პერიფერიულ ტექსტებთან, მხოლოდ ასე შეიძლება არაჰეგემონური უნივერსალიზმის უფრო ვრცელი სურათის შექმნა. ასეთი კონტექსტუალიზება შესაძლოა მოცემული იყოს პოლონელი მწერლის, სტეფან ჟერომსკის 1889 წელს გამოქვეყნებულ რომანთან *Syzyfowe* და პორტუგალიელი ფაუსტო დუარტეს 1934 წელს გამოქვეყნებულ ანტიკოლონიურ რომანთან *Aya. Novela negra*. ამ უკანასკნელ ტექსტში მკითხველს შეუძლია იხილოს სექსუალურ მეტოქეებთან დაპირისპირებული მამაკაცები, რომლებიც იზიარებენ კულტურული წარსულის მიერ ნაკარნახევ ქცევებს. „ცივილიზაციის არჩევანი“ მოქმედა ქალის სხეულთან მიმართებაში, განსაზღვრავს მასზე მამაკაცის კონტროლის ხარისხს და იმ სანქციებს, რომლებიც ლალატის შემთხვევაში იქნება გამოყენებული. გარდა ამისა, რომანები ათვალსაჩინოებენ არაჰეგემონური უნივერსალური მწერლობის ისეთ შემადგენლებს, როგორებიცაა ტრანსკულტურული თანაგრძნობა და სოლიდარობა, უარის თქმა ტყუილსა და მანიპულირებაზე. მწერლობის ტრანსკულტურული განზომილება ემსახურება კაცობრიობის უცხო ნაწილის მოზიდვას მკითხველის გაგების ჰორიზონტისკენ.

ირაკლი ცხვედიანი
(საქართველო)

მითოპოეტიკური ქრონოტოპი ჯონ დოს პასოსის რომანში *მანჰეტენ ტრანსფერი*

იყო ბაბილონი და იყო ნინევი; ისინი აგურით იყვნენ ნაგები. ათენი ოქროსფერი მარმარილოს სვეტებზე იდგა. რომი ნანგრევების ფართო თალებს ემყარებოდა. კონსტანტინოპოლში მინარეთები უზარმაზარი სანთლებივით ბრწყინავენ ოქროს რქის ირგვლივ ... ფოლადი, მინა, ფილა, ბეტონი იქნება ცათამბჯენების მასალა. ვინრო კუნძულზე დახვავებული მილიონფანჯრიანი შენობები იელვარებენ, პირამიდა პირამიდაზე, როგორც თეთრი ღრუბელი ჭექა-ქუხილის თავზე.¹

ჯონ დოს პასოსი, *მანჰეტენ ტრანსფერი*

ჯონ დოს პასოსის *მანჰეტენ ტრანსფერი* (1925) ე. წ. „ქალაქური“ რომანია, სადაც ნიუ იორკი წარმოსახულია როგორც ისტორიის მოცემული ფაზის სიმბოლო და, თავად დოს პასოსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სანიტარული ცივილიზაციის, გამეცნიერებული მსოფლიოს ახალი ნესრიგის“ განსხეულება, იმ მსოფლიოსი, რომელმაც საკუთარი თავი „გამომათავყვანებელ ინდუსტრიულ სისტემას“ დაუმონა (Dos Passos 1916: 115-120). მწერლის თქმით, „ეს იყო მცდელობა, შემექმნა ქალაქის ცხოვრების ქრონიკა. ეს იყო რომანი უამრავი სხვადასხვაგვარი ადამიანის შესახებ. დიდ ქალაქში იმდენი რამ ხდება, რომ შეუძლებელია ეს ყოველივე ერთი ადამიანის ცხოვრებაში ჩაატო. მე მსურდა, რომ თხრობა ძალიან დატვირთული ყოფილიყო“ (Dos Passos 1988: 238). დოს პასოსი წიგნს ახასიათებდა როგორც „თანამედროვე ქრონიკას“, რასაც რომანის იმდროინდელი კრიტიკული რეცეფციაც ეთანხმებოდა – კრიტიკოსები ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ იგი თანამედროვეობას გამოსახავდა: „სამყარო გამოჭერილი en dishabille“ (Stuart 1988: 67); „ნიგნი მოიცავს არა მარტო ასი თუ მეტი პერსონაჟის, არამედ მთელი ქალაქის ზრდისა და გადაგვარების ოცდახუთ წელიწადს“ (Lewis 1988: 69); „დღევანდელი ნიუ იორკის გამაღიზიანებელი მოუსვენრობის აკუმულაცია“ (Lawrence 1988: 18).²

მანჰეტენ ტრანსფერი პოლიფონიური რომანია, ერთგვარი კალეიდოსკოპი, რომელშიც უამრავი პერსონაჟის ცხოვრების გზა თუ ბედი პარალელურად მიედინება და ტექსტის რომელიღაც წერტილში გადაჰკვეთს ერთმანეთს, თუმცაღა რომანის მთავარი გმირი მაინც ნიუ იორკია, ის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ნებისმიერი ინდივიდუალური მოქმედი პირი. დოს

პასოსის ნიუ იორკი ერთგვარი მასიური ურბანული პალიმფსესტია, რომელიც „დასერილია“ ინდუსტრიული სახეებითა და ურთიერთგადამკვეთ ცხოვრების გზათა ენერგიული რიტმებით. ამავე დროს, საუკუნის პირველი ათწლეულების მეგაპოლისის მშვენიერებაც ვლინდება ეპიფანიის ძნელად მოსახელთებელ გაელვებებში. ნიუ იორკი, როგორც ქალაქი-კულტურა თუ ქალაქი-ცივილიზაცია, განსხეულებულია ქალაქის ქუჩებში, ხიდებში, ტროტუარებში, უბნებში, ყოველდღიურ ყოფა-ცხოვრებაში, რომლებიც ერთად წარმოქმნიან დიქტომიას ეთნიკურ ჯგუფებსა და სოციალურ კლასებს შორის. ქალაქი წარმოგვიდგება როგორც ამერიკის კულტურული პეიზაჟის ცენტრი – როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი აღნიშნავს, „The terrible thing about having New York go stale on you is that there’s nowhere else. It’s the top of the world. All we can do is go round and round in a squirrel cage“ (Dos Passos 1963: 220) („ნიუ იორკი თავს გაბეზრებს, რაც საშინელებაა, რადგან სხვაგან არ არსებობს. ის სამყაროს ჭიპია. ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, წრეზე ვიტრიალოთ ციყვის გალიაში“). რომანის ამ და სხვა მსგავს პასაჟებზე დაყრდნობით ზოგიერთი კრიტიკოსი ასკვნის, რომ დოს პასოსის დამოკიდებულება ნიუ იორკის, როგორც მეტროპოლისის ზოგადსიმბოლური განსახიერების, მიმართ ცალსახად ნეგატიურია, მაგრამ ტექსტში აშკარად ჩანს ავტორის ამბივალენტური დამოკიდებულება ნიუ იორკისადმი: ერთი მხრივ, ესაა მარად მფეთქავი რიტმებით აღვსილი, მუდამ განვითარებადი, ცოცხალი და ცხოველმყოფელი სივრცე, „საგანთა ცენტრი“, ხოლო მეორე მხრივ, ფანტასმაგორიული ლაბირინთი, ყოვლისშთანმთქმელი, ინდიფერენტული მონსტრი, რომელიც ყოველგვარ ინდივიდუალობას ახშობს და სხვადასხვა ჯურისა თუ სოციალური ფენის პერსონაჟებს ან ფიზიკურად ანადგურებს, ან – სულიერად, ან სულაც განდევნის საკუთარი ნიალიდან, როგორც რომანის მთავარ პროტაგონისტს, ჟურნალისტსა და ხელმოცარულ ხელოვანს, ჯიმი ჰერფს. ტექსტში იმპრესიონისტულ ურბანულ პეიზაჟებსა თუ სამოქმედო გარემოს გამსჭვალავს ნატურალისტური ნარატივი, კერძოდ კი, ნატურალიზმის ესთეტიკის ზეგავლენით სიუჟეტში დეტერმინისტული დისკურსი იჩენს თავს – პერსონაჟთა წინაშე გამუდმებით აღიმართება ზღუდეები და წარმოიქმნება გამოუვალი სიტუაციები, რაც მათ მოქმედებას ფატალური დასასრულისაკენ წარმართავს (ცხვედიანი 2015: 46). როგორც ზუსტად შენიშნავს პიტერ ბრუკერი, რომანში დეტერმინისტული, ნატურალისტური ნარატივი „მიედინება“ სახეცვლილი იმპრესიონისტული ნაკადის ქვეშ (Brooker 1996: 53).

ეპოქა თუ ისტორიის ფაზა, რომლის მხატვრულ-დოკუმენტურ სურათსაც დოს პასოსი გვიხატავს, დროის საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთს მოიცავს. რომანში მოქმედება ეფუძნება კონკრეტულ ქრონოტოპს – მე-20 საუკუნის პირველ ოცდახუთ წელიწადს ნიუ იორკის ისტორიაში,³ თუმცა, ბუნებრივია, ესაა არა ერთადერთი, არამედ ერთ-ერთი ქრონოტოპი, რომელსაც მრავალპლანიანი თხრობის მხოლოდ ერთი – რეალურ-ისტორიული – პლანი უკავშირდება, მთლიანობაში კი რომანის მხატვრულ სტრუქტურას დროისა და

სივრცის მხატვრული მოდელირების ვარიაციების თუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქრონოტოპული კონფიგურაციების ერთობლიობა განსაზღვრავს. საქმე ისაა, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერის*, ისევე როგორც ნებისმიერი რომანის, სტრუქტურა **პოლიქრონოტოპულია**.⁴ ბახტინის აზრით, ქრონოტოპები ერთმანეთს მოიცავენ, თანაარსებობენ, ერთმანეთში არიან გადახლართული, ენაცვლებიან ან უპირისპირდებიან ერთმანეთს, ან სულაც კიდევ უფრო კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ (Bakhtin 1990: 252). გარდა ამისა, ქრონოტოპი ფუნქციონირებს როგორც მცირე ტექსტუალური ერთეულების, ასევე სამყაროს ყოვლისმომცველი მოდელის დონეზეც. პირველ შემთხვევაში ქრონოტოპი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ოთხგანზომილებიანი მენტალური ხატი, რომელიც სამ სივრცით განზომილებასა და დროში განფენილი მოქმედების ტემპორალურ სტრუქტურას აერთიანებს; მეორე შემთხვევაში ქრონოტოპი უნდა მივიჩნიოთ სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატად.⁵ ქრონოტოპების დიალოგში მკითხველი ერთ-ერთ მათგანს აღიქვამს როგორც დომინანტურს, რასაც ბ. კეუნენი **„ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს“** („overarching chronotope“) უწოდებს (Keunen 2001: 421). როგორც ბახტინი აღნიშნავს, „ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში ჩვენ შეიძლება შევნიშნოთ მთელი რიგი ქრონოტოპებისა და მოცემული ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივი რთული ურთიერთქმედება მათ შორის: როგორც წესი, ამ ქრონოტოპთაგან ერთ-ერთი მოიცავს ან დომინირებს სხვებზე“ (Bakhtin 1990: 252).

მოდერნისტული ქალაქური რომანის პროტაგონისტი რამდენიმე სხვადასხვა ნილაბს ირგებს – იგი იცვლება სამყაროს მოდელისა და იმ ესთეტიკური პარადიგმების ცვლის კვალობაზე, რომლებიც მე-18 საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული ჩამოყალიბდა. მოდერნისტულ რომანში ლინეარული/ისტორიული და ციკლური/მითოსური, ობიექტური/ასტრონომიული და სუბიექტური დრო, მეცნიერული ემპირიზმი და ბერგსონისებური სუბიექტური რეალობა, ნატურალისტური და წარმოსახვითი, კონკრეტულ-ისტორიული და მითოსურ-უნივერსალური თანაარსებობს და ერთმანეთს ერწყმის კომპლექსურ, ასოციაციურად და ინტერტექსტუალურად მდიდარ მხატვრულ ქსოვილში, რაც, თხრობის სხვადასხვა პერსპექტივის მონაცვლეობასა, ერთი ტექსტის ფარგლებში სხვადასხვა ჟანრის (მოთხრობა, თავისუფალი ლექსი, ესეი, დღიური და სხვ.) შერევასა და წარმოსახვითი სამყაროების ნაირგვაროვნებასთან ერთად, მოდერნისტული რომანის პროტევესულ ბუნებას განსაზღვრავს. მისთვის ნიშანდობლივია **პოლიმორფიზმი** და **პოლი-ქრონოტოპული სტრუქტურა**.⁶

ბ. კეუნენი *მანჰეტენ ტრანსფერს* მოდერნისტული მიდგომის თვალნათლივ ნიმუშად მიიჩნევს, რომანის პერსონაჟებს ოთხ კატეგორიად – რომანტიკულ, ნატურალისტურ-რეალისტურ, დეკადენტურ (ესთეტიზმთან დაკავშირებულ) და ავანგარდისტულ გმირებად – აჯგუფებს და ამ ჯგუფებს ოთხი ტიპის „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპთან“ თუ სამყაროს მხატვრულ მოდელთან აკავშირებს. კერძოდ, მკვლევარი რომანში გამოჰყოფს იდილიურ

(idyllic), დოკუმენტურ (documentary), თვითრეფერენციულ (self-referential) და ჰიპერრეალისტურ (hyperrealist) ქრონოტოპებს (Keunen 2001).

მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული რომანის პროტაგონისტი მჭიდროდ უკავშირდება სამყაროს მოდელს, რომელშიც იდილიური გარემო და ბუნების ციკლური პროცესები დომინირებს. ამგვარ მოდელს ბახტინი „**იდილიურ ქრონოტოპს**“ უწოდებს, ვინაიდან იგი ცხოვრებასა და ცხოვრებისეულ მოვლენებს გარკვეული ადგილით, ნაცნობი ტერიტორიით შემოსაზღვრავს (Bakhtin 1990: 225). ამ ტიპის ნარატივებში ცენტრალური ადგილი უჭირავს ვიწრო საზოგადოებრივი წრისა თუ მცირე თემის ცხოვრების ინტიმური მხარეების აღწერას სოფლად ან არაურბანიზებული კულტურის ფარგლებში. ძირითადი თემაა ქალაქიდან საცხოვრებლად სოფელში გაქცევა. ურბანულმა სივრცეშიც შეიძლება განასხეულოს იდილიური ქრონოტოპი, მაგრამ მხოლოდ ისეთ ინტიმურ ურბანულ ანკლავებში, როგორცაა საშუალო ფენის სახლები, გარეუბნის ვილები, პარკები და ა.შ. ქალაქის სხვა ასპექტები უგულვებელყოფილია ანდა ბანალური და არა-ესთეტიკური გამოცდილების სიმბოლოებად მოიაზრება. ურბანული მოდერნიზაციის პროცესი დაკავშირებულია ციკლური დროის უარყოფასთან და აღწერილია როგორც დაცემის, დაკნინების, გადაგვარების ფაზა. პროტაგონისტი წარმოსახულია როგორც მსხვერპლი, რომელიც იძულებულია გაექცეს მოდერნიზაციით დალდასმულ საზოგადოებას.⁷

კრიტიკოსთა საკმაოდ დიდი ნაწილი მიიჩნევს, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერში* სწორედ იდილიური სამყაროს მოდელი დომინირებს, რასაც ისინი შემდეგი არგუმენტებით ასაბუთებენ: 1. რომანის ერთ-ერთი მთავარი პროტაგონისტის, ჯიმი ჰერფისა და მანჰეტენის ურთიერთობა ქალაქიდან პერსონაჟის „იდილიური“ გაქცევით სრულდება, ხოლო კიდევ ერთი პროტაგონისტი, სტენ ემერი, ქალაქური ცხოვრების ორომტრიალით თავმოებურებული და სულიერად გატეხილი, თავს იკლავს, რის საფუძველზეც ჯონ რენი ასკვნის, რომ მანჰეტენი ორივე პროტაგონისტის ცხოვრებაში მხოლოდ „სატრანზიტო სადგურია“ (Wrenn 1961: 121); 2. ქალაქის ნეგატიური დახასიათება პერსონაჟების მიერ: „ეს საზარელი ქალაქი“ („this horrible city“), „აუტანელი არსებობა ამ ეპილეპტიკურ ქალაქში“ („a miserable existence in this epileptic town“), „ეს ღვთისაგან დაწყველილი ქალაქი“ („this goddam town“) და სხვ; 3. ავტორისეული მეტაფორები, რომლებიც უკავშირდება ნინევიას, როგორც ბიბლიურ/მითოსურ სიმბოლოს (ნინევია სიმბოლურად ზნეობრივ დეგრადაციას განასახიერებს).

მანჰეტენ ტრანსფერის ამგვარ „რომანტიკულ“ ნაკითხვას არ ეთანხმება ბარტ კეუნენი, რომელიც, მართალია, ერთი მხრივ, აღიარებს ზემოჩამოთვლილი ელემენტების არსებობას ტექსტში, მაგრამ, მეორე მხრივ, მიიჩნევს, რომ რომანში რომანტიზმის ესთეტიკის მხოლოდ მკრთალი ნიშნები შეინიშნება და შეცდომა იქნებოდა, ამ მხატვრული სამყაროს საზღვრები მხოლოდ იდილიური ქრონოტოპით შემოგვეფარგლა. მისი აზრით, დოს პასოსის

მიერ აღწერილი კონფლიქტი ქალაქსა და ინდივიდს შორის გაცილებით უფრო ნაკლებადაა მითოსურად დამუხტული, ვიდრე რომანტიზმში; ქალაქი არ განასახიერებს უნივერსალურ ბოროტებას და გაცილებით უფრო კონკრეტულ ყაიდაზეა წარმოსახული იმის შესატყვისად, რასაც კეუნენი **დოკუმენტურ ქრონოტოპს** უწოდებს (Keunen 2001: 423-424). დოკუმენტური ქრონოტოპი, რომელიც დაკავშირებულია რეალისტური და ნატურალისტური რომანის ტრადიციასთან, კეუნენის მიხედვით, *მანჰეტენ ტრანსფერის* ქრონოტოპთა იერარქიაში იდილიურზე უფრო მნიშვნელოვანია. ამ ტიპის ქრონოტოპული ხატი იდილიური ქრონოტოპის შებრუნებული ვერსიაა: იგი არღვევს იდილიურ მსოფლგანცდასა და ფსიქოლოგიას, რომელიც არაადეკვატურია კაპიტალისტურ სამყაროში ... იხატება კაპიტალისტური ცენტრის მიერ პროვინციული იდეალიზმის განადგურების სურათი. იდილიური ქრონოტოპისაგან განსხვავებით, იგი უფრო კულტურის დოკუმენტებს ეფუძნება, ვიდრე ბუნების ციკლურ პროცესებს. ურბანული სივრცის ნატურალისტური დეტალიზაციის ფონზე⁸ დოს პასოსი ქალაქის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტის თემატიზაციას და დოკუმენტირებას მიმართავს (ემიგრანტების განუწყვეტელი შემოდინება, საცალო თუ ბითუმად მოვაჭრეთა და კომერსანტთა ბიზნესი, უძრავი ქონების სააგენტოების საქმიანობა, მშენებლობა, არქიტექტურა, ხელოვნების (თეატრის) სამყარო და სხვ.); მწერალი იყენებს მე-19 საუკუნის რომანის სპეციფიკურ ტექნიკას, რომელიც ხაზს უსვამს პროტაგონისტისა და ქრონოტოპის დეტერმინისტულ ურთიერთობას (Keunen 2001: 424-427).

სამყაროს მესამე მოდელს, რომელსაც დოს პასოსი ქმნის, კეუნენი **თვით-რეფერენციულ ქრონოტოპს** უწოდებს. ამ ქრონოტოპის ცენტრალური ელემენტია სუბიექტური გამოცდილება. ასეთი ქრონოტოპი დეკადენტურ ლიტერატურაში გვხვდება – სიმბოლისტურ პოეზიასა და ლირიკულ/პოეტურ პროზაში (ბოდლერი), დეკადენტურ რომანში (უაილდი, ჰიუსიმანსი), იმპრესიონისტულ პროზაში (გონკურები). რამდენადაც ეს ტექსტები სემანტიკურ მასალას სუბიექტის საზღვრებში მოაქცევს, მათ ქრონოტოპებს თვით-რეფერენციული შეიძლება ეწოდოს. სამყაროს ხატი დაყვანილია იმ შთაბეჭდილებათა წყებაზე, რომლებიც მეხსიერებაში ინახება. შესაბამისად, სამყაროს ამ მოდელის დროით-სივრცითი სტრუქტურა სპეციფიკური ხასიათისაა: მის სივრცით კოორდინატებს განსაზღვრავს სუბიექტური დაკვირვება ან/და მოგონება, ხოლო ტემპორალურ პროგრესიას პირადი ან ფიქტიური ბიოგრაფია განაპირობებს. დეკადენტური რომანის სივრცითი ხატოვანების სპეციფიკა ისაა, რომ მწერალი მოქმედებისაგან მოწყვეტილ სივრცით ხატებს კი არ ქმნის, არამედ აღწერებს პერსონაჟის მენტალური პროცესების გადმოსაცემად იყენებს. დოს პასოსს სწორედ ამ ტექნიკის საშუალებით შეაქვს კორექტივი რეალისტურ-ნატურალისტური მეთოდის დეტერმინიზმში (Keunen 2001: 428).

კრიტიკოსთა იმ ნაწილისაგან განსხვავებით, რომელიც მიიჩნევს, რომ სამყაროს დეკადენტური მოდელი მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი ძირითადი ქრონოტოპია,⁹ ბარტ კეუნენი ამტკიცებს, რომ ცნობიერების ფორმები *მანჰეტენ ტრანსფერში* არ არის მთლიანად თვით-რეფერენციული, ვინაიდან ისინი უპირატესად მაინც რეალურ სამყაროს უკავშირდებიან. ამის მიზეზი, კეუნენის მიხედვით, ისაა, რომ დოს პასოსი ძირითადად დაინტერესებულია ცნობიერების იმ ფორმებით, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული თანადროულ ვითარებასთან. ის ყურადღებას ამახვილებს ინდივიდის მდგომარეობასა და გამოცდილებაზე მასებთან მიმართებაში; იგი წყვეტს ფლანერის¹⁰ აშკარად თვით-რეფერენციულ დაკვირვებებს ემპირიული სამყაროს თანამედროვე და სოციალურ ასპექტებზე მინიშნებებით¹¹ (Keunen 2001: 430).

პოსტრომანტიკული ესთეტიკის ბოლო, მეოთხე სამყაროს მოდელი – **ჰიპერრეალისტური ქრონოტოპი**, რომელიც, კეუნენის მიხედვით, *მანჰეტენ ტრანსფერში* გვხვდება, ავანგარდისტულმა მიმდინარეობებმა/ადრეულმა მოდერნიზმმა განავითარა. ამ მოდელის სივრცით და დროით განზომილებებს წყვეტილობა ახასიათებს ანუ, სხვაგვარად, ირღვევა ორდინარული ემპირიული დაკვირვების სივრცითი და დროითი უწყვეტობა. ჰიპერრეალისტურ ქრონოტოპში რეალობის ფრაგმენტები უაღრესად კომპლექსურად და დინამიკურადაა რეაანაწილებული თუ რეკომბინირებული. ავანგარდისტული ქრონოტოპი განასხეულებს არა რეალურ სამყაროს, არამედ რეალობის ფრაგმენტების ხელოვნურ კოლაჟს. ესაა მონტაჟის ექსტრაორდინარული, ჰიპერრეალური პერცეფციის სამყარო. ჰიპერრეალურ ქრონოტოპს ახასიათებს სხვადასხვა ელემენტის სიმულტანური ან კვაზი-სიმულტანური რეპრეზენტაცია. ავანგარდისტი ხელოვანი, შლის რა სივრცეს დაკვირვებათა სწრაფ მონაცვლეობად, გვთავაზობს დესპატიალიზებულ სამყაროს ან სამყაროს, სადაც ექსტრაორდინარული, ქაოტური სივრცეებია ინტენსიფიცირებული. *მანჰეტენ ტრანსფერში* ავანგარდისტული მიმდინარეობების, კერძოდ, ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ზეგავლენით, ჰიპერრეალურ ქრონოტოპში კავშირის უქონელი სივრცითი ელემენტები ისეა კონცენტრირებული, რომ შეუძლებელია მათი ჩვეულებრივი სივრცითი აღქმა. ასეთია, მაგალითად, ის პასაჟები, სადაც ცნობიერების ნაკადის ტექნიკაა გამოყენებული ურბანული გამოცდილების ინტენსივობისა და ამა თუ იმ პერსონაჟის უკიდურესად დეფორმირებული ურბანული პერცეფციის აღსაწერად. კეუნენი მიიჩნევს, რომ ორი – ჰიპერრეალური და თვით-რეფერენციული – წარმოსახვიდან დოს პასოსი არც ერთს არ ანიჭებს უპირატესობას. უფრო მეტიც, ის ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას არ იყენებს მხოლოდ ჰიპერრეალური რეპრეზენტაციებისათვის და ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ტექნიკა სამყაროს თვით-რეფერენციული მოდელის, გაუცხოებული ცნობიერების გამოსახვას ემსახურება. რაც მთავარია, პერსონაჟთა ასოციაციების ჯაჭვის ელემენტები ისტორიით გაჯერებული და დამუხტულია. ავანგარდისტული

მიმდინარეობების თუ ესთეტიზმის წარმომადგენლები თავიანთ ქმნილებებს „ცლიან“ ისტორიისაგან, *მანჰეტენ ტრანსფერი* კი ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებს ისტორიული გამოცდილებით მუხტავს (Keunen 2001: 431-433).

მოდერნისტული რომანის ოთხი ძირითადი ქრონოტოპისა და მათი კომპლექსური ურთიერთმიმართების ანალიზის საფუძველზე ბარტ კეუნენი ასკვნის, რომ თუ მოდერნიზმამდელი რომანის პოლიქრონოტოპულ სტრუქტურაში ერთი რომელიმე ტიპის პროტაგონისტი და ქრონოტოპი დომინირებს, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სამყაროს ერთი რომელიმე ტექსტუალური მოდელი ამყარებს ჰეგემონიას, ფაქტობრივად, შეუძლებელია დადგინდეს, თუ რომელი „ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი“ პრევალირებს მოდერნისტულ რომანში, ვინაიდან მალალი მოდერნიზმის ლიტერატურას, როგორც წესი, ახასიათებს სამყაროს მხატვრული მოდელების **რადიკალური პლურალიზმი**; *მანჰეტენ ტრანსფერი*, როგორც მოდერნისტული რომანის ტიპური ნიმუში, არ აკეთებს მკვეთრ არჩევანს მასში განსხეულებულ ოთხ ესთეტიკურ პარადიგმას, სამყაროს ოთხ ფუნდამენტურ მოდელს, ოთხ ქრონოტოპულ ხატს შორის და **პოლიქრონოტოპიის რადიკალიზაციას** მიმართავს, რაც სამყაროს ტექსტუალური მოდელების/ქრონოტოპული კონფიგურაციების სწრაფ ურთიერთმონაცვლეობაში გამოიხატება; დოს პასოსი ან ჰიბრიდულად იყენებს მათ, ან ერთმანეთს უპირისპირებს ძველი ყაიდის და ახალ სამყაროს მოდელებს/ქრონოტოპულ ხატებს. მოკლედ, *მანჰეტენ ტრანსფერი* მექანიკურად კი არ იმეორებს წარსულის მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმებს, არამედ შემოქმედებითად გადაამუშავებს მათ ზოგადმოდერნისტული ესთეტიკის კონტექსტში; გარდა ამისა, რომანი იყენებს მაკროსინტაქსურ ტექნიკას, რაც გამორიცხავს რომელიმე ერთი ქრონოტოპის დომინირებას; მე-20 საუკუნეში მწერალი აღარ გვევლინება სამყაროს ფარულ კანონზომიერებათა ბრძენ მცოდნედ თუ პროფეტად, რომელსაც შეუძლია მკითხველს სამყაროს ერთადერთი უზენაესი და უტყუარი მოდელი შესთავაზოს. აქედან – ქრონოტოპთა **რადიკალური პლურალიზმი** ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამგვარ კულტურულ სიტუაციაში, კეუნენის მიხედვით, მოდერნისტული მონტაჟი ფუნქციონირებს როგორც მითის „ანტიდოტი“; დოს პასოსის მოდერნისტული რომანი-მონტაჟი შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მცდელობა, თანამედროვეობის კულტურული ხატების მომაკვდავი ფრაგმენტებიდან აიგოს სამყარო, რომელიც ისეთივე კომპლექსური იქნება, როგორიც ჩვენი საკუთარი.

ამ წერილის ფარგლებში ჩემი მიზანი არაა ბარტ კეუნენის უაღრესად საინტერესო და საგულისხმო, უფრო მეტიც, მე ვიტყვოდი, საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომის დეტალური ანალიზი, მისი დადებითი მხარეებისა თუ ხარვეზების წარმოჩენა;¹² ყურადღებას შევაჩერებ მხოლოდ რამდენიმე მომენტზე, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს შემდგომი მსჯელობისათვის:

1) კეუნენის კონცეფციის თანახმად, ქალაქისა და პიროვნების კონფლიქტი მოდერნისტულ რომანში საზოგადოდ და *მანჰეტენ ტრანსფერში* კერძოდ, რომანტიზმის ესთეტიკისაგან განსხვავებით, მნიშვნელოვანწილად უნივერსალურ-მითოსურიდან კონკრეტულ-ყოფით პლანშია გადატანილი. ფაქტობრივად, აქ კეუნენი ცდილობს, *მანჰეტენ ტრანსფერს* მიუსადაგოს უ. შარპისა და ლ. უოლოკის კონცეფცია, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ რომანს ეხება. ამ კონცეფციით, ბიბლიური ჩარჩო, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავდა ქალაქის მხატვრულ-ესთეტიკურ გააზრებას თითქმის მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში და მე-20 საუკუნის ადრეულ ეტაპზე, ახლაც (იგულისხმება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი – ი. ც.) ქმედითია, მაგრამ უფრო – ინდივიდუალურ პლანში. ქალაქური ყოფის თვით ყველაზე უფრო ფართოდ გავრცელებული ემბლემებიც კი თანამედროვე ურბანულ ეპოქაში ინდივიდის გაუცხოების, პიროვნული ბედის(წერის) სიმბოლოებად გადაიქცნენ (Sharpe & Wallock 1987: 28). კეუნენის ეს მცდელობა, ჩემი აზრით, არ უნდა იყოს მთლად გამართლებული, ვინაიდან იგი არ ითვალისწინებს არსებით განსხვავებას ორი კულტურული-ისტორიული ეპოქის – მაღალი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის – ზოგადესთეტიკურ თუ კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივ პარადიგმებს შორის. საქმე ისაა, რომ მოდერნისტულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ცნობიერებაში დაახლოებით 1930-იან წლებამდე – გვიანდელ მოდერნიზმამდე – „ესთეტიკური წესრიგის“ დისკურსი პრევალირებს და კულტურული მენტალობის მაგისტრალური გეზი ნეომითოლოგიზმია: მაღალი მოდერნიზმი აპელირებს მითით როგორც ეპისტემოლოგიური, ასევე რელიგიურ-პოლიტიკური თვალსაზრისითაც, რაც ხელოვანს საშუალებას აძლევს, ესთეტიკურად მოანესრიგოს დესაკრალიზებული, ფრაგმენტირებული ფაქტები თუ კულტურული ხატების ნამსხვრევების გროვა ან, ელიოტის ფორმულირება რომ მოვიშველიოთ, „უაზრობისა და ანარქიის ის უზარმაზარი პანორამა, რომელიც თანამედროვე ისტორიაა“, საკრალური მნიშვნელობით დატვირთოს და მხატვრულ მთლიანობად გარდაქმნას ისინი, თხრობას კი უნივერსალურ-მითოსური განზომილება შესძინოს; ამის საპირისპიროდ, გვიანდელი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია ანტიმითური, პესიმისტური პოზიტივიზმი, რომელიც ცნობს ფაქტების გარდუვალობას და ხელუხლებლად ტოვებს მათ მრავლობითობას, წინასწარვე უარყოფს ნებისმიერ ასეთ ესთეტიკურ წესრიგს ცხოვრებაში, ხელოვნებასა თუ პოლიტიკაში.¹³ ის ფაქტი, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერის* მხატვრული სამყარო ნაკლებად ენათესავება რომანტიზმის ესთეტიკას, ხოლო იდილიური ქრონოტოპი არ წარმოადგენს დომინანტურ ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს ან, სხვაგვარად, სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატს რომანში, არ ნიშნავს იმას, რომ ქალაქის წარმოსახვითი ხატი „ნაკლებადაა მითოსურად დამუხტული“; უბრალოდ, აქ საქმე გვაქვს რომანტიკულისაგან თვისობრივად განსხვავებულ მითოპოეტიკურ ხატთან;

2) მკვლევარს ძალიან ვინროდ ესმის „მითის“ ცნება და მას განიხილავს, მხოლოდ როგორც მითოსურ-კოლექტიური, სინთეზური (და არა ანალიტიკური) ცნობიერების მიერ სინამდვილედ/ჭეშმარიტებად აღქმულ ხელოვნურ, მასობრივი მომხმარებლური ცნობიერებისათვის თავსმოხვეულ ილუზორულ სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ კონსტრუქციას, რომელიც ხელოვანმა უნდა „ამხილოს“ და „განადგუროს“ (მაგ., „ამერიკული ოცნების“ მითი); სინამდვილეში, მოდერნისტული ნეომითოლოგიზმის დაყვანა „თანამედროვე მითების“ „ამოყირავების“ ნეგატიურ ფუნქციაზე და ტერმინ „მითის“ შინაარსის ასეთი დავინროება სრულიად გაუმართლებელია; საქმე ისაა, რომ მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში მხატვრული აზროვნების რემითოლოგიზაცია გაცილებით უფრო რთული, კომპლექსური და წინააღმდეგობრივი პროცესია, რომელიც ნაირგვარ ფორმებს იძენს მოდერნისტულ ლიტერატურაში, ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სახეების ინდივიდუალური მხატვრული რეინტერპრეტაცია იქნება ეს, ცალკეული არქეტიპებისა და მითოლოგემების აქტუალიზაცია, მითის გათანამედროვეება, პაროდირება და ტრავესტირება, თუ ანტიმითის შექმნა. *მანჰეტენ ტრანსფერში* მონტაჟი ვერ იქნება მითის „ანტიდოტი“, ვინაიდან დოს პასოსის ეს მოდერნისტული რომანი-მონტაჟი ცდილობს თანამედროვეობის კულტურული ხატების მომაკვდავი ფრაგმენტებიდან კომპლექსური ესთეტიკური მთლიანობა შექმნას, რაც სრულიად წარმოუდგენელია მითოსის, როგორც მაორგანიზებელი საწყისისა თუ პრინციპის, ტექსტში შემოტანის გარეშე; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მონტაჟის, ისევე როგორც მითოსის, ფუნქცია უნიფიკაციაა და არა ფრაგმენტაცია; ამ თვალსაზრისით მონტაჟიც და „მითოსური მეთოდიც“ ერთი და იმავე მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანის – ქაოტური ემპირიული მასალის ესთეტიკურ წესრიგად გარდაქმნის – გადაჭრას ემსახურება;

3) განარჩევს რა *მანჰეტენ ტრანსფერში* (და ზოგადად, მოდერნისტულ რომანში) ოთხ „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს“, ოთხ ქრონოტოპულ ხატს, სამყაროს ოთხ ფუნდამენტურ ტექსტუალურ მოდელს, კეუნენი არაფერს გვეუბნება დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირების იმ ფორმაზე, რომელიც საკუთრივ მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში შეიქმნა, იმ ქრონოტოპულ კონფიგურაციაზე, რომელიც ცენტრალურია მაღალი მოდერნიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური დისკურსისათვის და რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში **„მითოპოეტიკური ქრონოტოპის“** სახელწოდებითაა ცნობილი. მაღალი მოდერნიზმის ამ ცენტრალური ქრონოტოპული ხატის გათვალისწინების გარეშე კი შეუძლებელია ცალსახად ვამტკიცოთ, რომ მოდერნისტული რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურის იერარქიაში არც ერთ „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს“, სამყაროს არც ერთ ფუნდამენტურ მხატვრულ მოდელს არ ენიჭება გადამწყვეტი უპირატესობა და საქმე გვაქვს ამგვარი მხატვრული მოდელების **პრინციპულ პლურალიზმთან** ანუ, სხვაგვარად, **რადიკალურ პოლიქრონოტოპიასთან**.

* * *

მანც რას ნიშნავს „მითოპოეტიკური ქრონოტოპი“? მოვუსმინოთ თემურ კობახიძეს:

„შინაგანი“ დრო და სივრცე ნებისმიერი ტრადიციული, მე-19, ან თუნდაც მე-20 საუკუნის ნაწარმოებისათვის აპრიორული კატეგორიებია. ამგვარი ნაწარმოების შექმნისას, ავტორი ინტუიტიურად „ათავსებს“ თავის ნარატივს გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს „ამბავს“, რომელიც თავისთავად, რაღაც სივრცესა და დროში ხდება, იმიტომ, რომ სივრცე-დროის გარეშე ის უბრალოდ, ვერ მოხდებოდა. მისგან განსხვავებით, მოდერნიზმში დრო და სივრცე გაცნობიერებული პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, ავტორის შემოქმედებითი „ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. როგორც წესი, ამ მინი-სამყაროში სივრცე მკაფიოდ არის შემოფარგლული, დრო შედედებული ან სულაც შეჩერებულია, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უსაზღვროდ ინტენსიური, ან – გაუთავებლად განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭმული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გარდასახავს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად – ისეთად, როგორადაც ის ავტორის მიერ არის ჩაფიქრებული. სამყაროს ამგვარ მინი-მოდელს წარმოადგენს ჯოისის დუბლინი, კაფკას კოშკი და მიმდებარე სოფელი, ფოლკნერის იოკნაპატოფა, ჰესეს კასტალია, მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი ბერგჰოფი, ელიოტის „უშენი ადგილი“ (უნაყოფო მინა), მოგვიანებით შექმნილთაგან – მარკესის მაკონდო და სივრცე-დროის კიდევ რამდენიმე სხვა, უაღრესად მრავალნიშნადი ხატი, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში მითოპოეტიკური ქრონოტოპის სახელწოდებით არის ცნობილი“ (კობახიძე 2015: 20-21).

ამ ჩამონათვალს მე დავამატებდი ჯონ დოს პასოსის ნიუ იორკს/მანჰეტენს, როგორც სამყაროს მინი-მოდელს, „უაღრესად მრავალნიშნად ხატს“, სადაც თხრობის სტრუქტურის ფრაგმენტაციის მეოხებით თხრობის მდინარეა ცალკეულ პასაჟებში შეყოვნებულია და მოქმედების სხვადასხვა პლანის ერთდროულობის ეფექტი იქმნება, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე (შედარებით იშვიათად, ცნობიერების ნაკადის პასაჟებში, სადაც მოქმედების წინამავალი განვითარება შეყოვნებული ან სულაც შეჩერებულია და საქმე გვაქვს ცნობიერების ანმყო მომენტის აბსოლუტიზაციასთან, ე. წ. „წამის გაყინვასთან“), ან უსაზღვროდ ინტენსიური (ქალაქის ცხოვრების ტემპო-რიტმის გადმოცემა), ან – გაუთავებლად განმეორებადია (არქეტიპული მოქმედება, მითოლოგემები, „მარადიული დაბრუნების“ დოქტრინის მხატვრული ხორშესხმა რომანის იერარქიული სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე). მითოპოეტიკური ქრონოტოპის ხორც-შესახსმელად დოს პასოსი მიმართავს ურთიერთდაკავშირებული მხატვრუ-

ლი საშუალებების მთელ კომპლექსს, პოეტიკური ხერხების ერთობლიობას, რაც მას საშუალებას აძლევს ნიუ იორკს/მანჰეტენს, როგორც ისტორიულ ქალაქს, უნივერსალურ-მიტოსური ტოპოსის თვისებები და სიმბოლური განზომილება შესძინოს:

თხრობის ფრაგმენტაცია და დროის სპატიალიზაცია

მანჰეტენ ტრანსფერი იწყება იმის აღწერით, თუ როგორ უახლოვდება ბორანი ნიუ იორკის ნავსადგურს. ტექსტის საწყისი აბზაცი რომანის პირველი 'vignette'-ა – ერთგვარი ეპიგრაფი, რომელიც *მანჰეტენ ტრანსფერის* თვრამეტივე თავს აქვს წამძღვარებული. ეს სტილური ხერხი დოს პასოსმა პირველად სწორედ ამ რომანში გამოიყენა. აქედან თხრობა ერთბაშად სულ სხვა ეპიზოდზე გადადის, სადაც აღწერილია ნიუ იორკის რომელიღაც საავადმყოფოში ბავშვის დაბადება და მაშინვე კვლავ გადაინაცვლებს სულ სხვა სცენაზე, რომელიც ბორანზე თამაშდება. ამგვარი ფრაგმენტირებული თხრობის სტრუქტურა დამახასიათებელია მთელი რომანისათვის და მისი ერთ-ერთი ფუნქციაა შინაგანი და გარეგანი სივრცეების მთელი სპექტრის ურთიერთშეპირისპირება მე-20 საუკუნის დასაწყისის ამერიკის კულტურული პეიზაჟის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების გადმოსაცემად. ამავე დროს, თხრობის სტრუქტურის ამგვარი ფრაგმენტაცია საშუალებას იძლევა, სხვადასხვა ადგილას მიმდინარე მოქმედებების ერთდროულობის მხატვრული ეფექტი შეიქმნას და მოქმედების სხვადასხვა პლანის სიმულტანური აღქმა უზრუნველყოს ანუ, სხვაგვარად, სინქრონული ხედვის პერსპექტივა წარმოიქმნას.¹⁴

პირველი 'vignette', ამ თავის სათაურთან ერთად ("Ferryslip"¹⁵), მიანიშნებს, რომ ნიუ იორკი დინამიური, გარესამყაროსათვის ღია, გახსნილი ადგილია, სადაც განუწყვეტლივ შეედინება თუ გაედინება ადამიანთა ნაკადი. როგორც რობერტ ოლტერი აღნიშნავს, „ნიუ იორკი წარმოგვიდგება როგორც სატრანზიტო ადგილი და ამერიკის ბნელ სულში შესასვლელი პორტი“ (Alter 2005: 140). თუმცა ეს „ღიაობა“ მოჩვენებითია – მოდერნიზმის „ღია ქალაქი“, ფაქტობრივად, კონსტრუირებულია როგორც ერთგვარი სატყუარა, ლაბირინთი, რომელიც განუწყვეტლივ აღმართავს ახალ და ახალ ბარიერებს პერსონაჟთა წინაშე. „ღიაობის“ რიტორიკა ნიღბავს „დახურულობის“, „ჩაკეტილობის“ ესთეტიკას, რომელიც, არსებითად, განსაზღვრავს კიდევ ლაბირინთის ნარატიულ სტრუქტურას. ლიტერატურული ტექსტის ურბანულ ესთეტიკასაც ამ „ღია“ და „დახურული“ სივრცეების სიმბოლური გადაკვეთა წარმოქმნის. *მანჰეტენ ტრანსფერშიც* მეტროპოლისის ესთეტიკა სივრცეების ინვერსიის ლოგიკას ეფუძნება.¹⁶ მართალია, დოს პასოსის ნიუ იორკში უწყვეტად შეედინება ხალხის ნაკადი, კარი თითქოსდა ყველასათვის ღიაა, მაგრამ სინამდვილეში ათასი ჯურის ემიგრანტი, ავანტიურისტი და ლტოლ-

ვილი დაბრკოლებებით სავსე დახშულ სივრცეში, ერთგვარ ფანტასმაგორიულ ლაბირინთში ამოყოფს თავს – ქალაქი არ ღებულობს და გარიყავს მათ საკუთარი წიალიდან. რომანში, ფაქტობრივად, აღწერილია „ტრანსფერი“ შიგნიდან გარეთ და არა პირიქით, ვინაიდან პერსონაჟები ვერასოდეს წვდებიან ქალაქის მოუხელთებელ გულს, ამ ენიგმატურ „საგანთა ცენტრს“ (ცხვედიანი 2015: 44).

მანჰეტენ ტრანსფერის მეორე თავს „მეტროპოლისი“ („Metropolis“) ჰქვია, რითაც მწერალი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ რომანის ცენტრალური თემა ქალაქია. ამ თავის ‘vignette’-ში ავტორი უძველეს ისტორიულ და ბიბლიურ ქალაქებს (რომი, კონსტანტინოპოლი, ათენი, ბაბილონი, ნინევი) ჩამოთვლის და მათ თანამედროვე ქალაქებს უპირისპირებს, რითაც, ფაქტობრივად, იგი თხრობას მითოსურ-უნივერსალურ განზომილებას სძენს და ბიბლიურ ჩარჩოში მოაქცევს მას. თავის დასაწყისში ერთ-ერთი პროტაგონისტი, ედ თეთჩერი საავადმყოფოდან გამოსვლისას შემთხვევით მოკრავს თვალს სტატიის სათაურს იატაკზე დაგდებულ ჟურნალში: „მორტონი ხელს აწერს ‘დიდი ნიუ იორკის’ კანონპროექტს. ასრულებს ნიუ იორკის მსოფლიოს მეორე მეტროპოლისად გადაქცევის აქტს“ („MORTON SIGNS THE GREATER NEW YORK BILL. Completes the Act Making New York World’s second Metropolis“) (Dos Passos 1963: 12). ეს სათაური გვამცნობს ნიუ იორკის მეტროპოლისის კონსოლიდაციის ფაქტს, რომელიც განხორციელდა მანჰეტენის გუბერნატორის, ლევი მორტონის მიერ მიღებული კანონპროექტის შედეგად. ამ კანონის ძალით ერთ მეგაპოლისად გაერთიანდა მანჰეტენი, ბრუკლინი, სტიუტენ-აილენდი, ქუინსი და ბრონქსის აღმოსავლეთ ნაწილი. ამ ფაქტის მოხსენიებით დოს პასოსი იმთავითვე ხაზს უსვამს ქალაქის სიდიადეს, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ იგი აქ იყენებს თხრობის ტექნიკას, რომელიც რომანის სტილურ ორიგინალობას განსაზღვრავს. ჟურნალისტური ენის გამოყენება და სტატიის სათაურის „ჩამონტაჟება“ ტექსტში მწერალს ყოვლისმომცველი სურათის დასახატად სჭირდება. როგორც თავადვე აღნიშნავდა, „თხრობაში ყველაფერი უნდა შევიდეს. სიმღერები და ლოზუნგები, პოლიტიკური მისწრაფებანი და ცრურწმენები, იდეალები, იმედები, იმედგაცრუებანი, თაღლითობები, ამონარიდები ყოველდღიური გაზეთებიდან“ (Dos Passos 1988: 271-272). ფაქტობრივად, მთელი რომანის მანძილზე გვხვდება არა მარტო საგაზეთო სტატიების სათაურები, არამედ ნაწყვეტები საგაზეთო სტატიებიდან, რომლებიც მკითხველს აწვდის ინფორმაციას პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ვითარების შესახებ, სენსაციურ ახალ ამბებს, სარეკლამო განცხადებებს და ა. შ. თხრობაში ასევე ხშირად „ჩამონტაჟებული“ საგზაო ნიშნები, ბილბორდები, აბრები, სიმღერების ტექსტები და პოპულარული კულტურის სხვა ელემენტები, რომლებშიც ავთენტური მასალა და მხატვრული გამონაგონი ერთმანეთს ერწყმის. თხრობის ამგვარი ტექნიკის მოშველიებით დოს პასოსი ცდილობს „მოიხელთოს“ ქალაქის ყოველდღიური ცხოვრების ტემპი და დამაჯერებლად წარმოგვიდგინოს

თანამედროვეობა. ამავე დროს, დოს პასოსისათვის მანჰეტენის ცხოვრება, ამერიკის ცხოვრება, სინკლერ ლუისის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მარადიული კაცობრიობის სისხლი და ხორცია“. რომანში ერის ძალმოსილება აირეკლება ყოველდღიური ცხოვრების დეტალებში, რომლებიც დაკავშირებულია ეროვნული ცხოვრების მეტაფორებთან. ამიტომაც, დრო და სივრცე ერთმანეთს გადაეწვანება და ხდება ისტორიული დროის „სპატიალიზაცია“.¹⁷ ისტორიული დროის ამგვარი „სივრცედ ქცევა“ ავტორის მითიურ ხედვაზე მიუთითებს. დოს პასოსის, როგორც მითოშემოქმედის, ხედვა სინქრონულია, იგი ქმნის არქეტიპულ პერსონაჟებს, რომლებიც მოქმედებენ ზედროულ სამყაროში და ასრულებენ მარადგანმეორებად მოქმედებებს; და პირიქით, დოს პასოსის, როგორც ისტორიკოსის, ხედვა დიაქრონულია, იგი კი არ ქმნის, არამედ აღნუსხავს ადამიანის არსებობას ტემპორალური თანამიმდევრობით. მანჰეტენ ტრანსფერში ორივე ხედვაა განსხეულებული – მისი სტრუქტურა გამუდმებით წარმოქმნის დაძაბულობას რომანის დიაქრონულ და სინქრონულ პოლუსებს შორის. მანჰეტენი ამგვარად იქცევა მოუხელთებელი „საგანთა ცენტრის“ („center of things“) მეტაფორად. როგორც დესმონდ ჰარდინგი აღნიშნავს, რომანში მანჰეტენის მითიური იდეა უპირისპირდება ქალაქის დიაქრონულ რეალობას, ხოლო ასეთი წაკითხვა ქალაქს, ქალაქის ცნობიერებას ტრანსისტორიული კონტინუუმის კონტექსტში მოაქცევს (Harding 2003: 127). თავად დოს პასოსი ნიუ იორკს ადარებდა ერთგვარ „ცუდად დახატულ კარიკატურას“, „ჭკუიდან შემლილ ბაბილონს“. ნიუ იორკი მწერლისათვის იყო, ერთი მხრივ, ინდუსტრიული სახეებისა და აჩრდილების უზარმაზარი პანორამა, მეორე მხრივ კი, სიცოცხლით სავსე, ცხოველმყოფელი მეტროპოლისი, რომელიც მას მოაგონებს „ნინევიას და ბაბილონს, ქალდეველთა ქალაქურს, იმ დიდებულ ქალაქებს, რომლებიც მითიური ურჩხულებივით ილანდებიან ჰორიზონტს მიღმა ებრაულ თქმულებებში“. ეს პარალელი უძველეს ბიბლიურ თუ ისტორიულ ქალაქებსა და თანამედროვე მეგაპოლისს შორის მწერალს შემოაქვს მეორე თავის „მეტროპოლისი“ ეპიგრაფში:

„There were Babylon and Nineveh: they were built of brick. Athens was gold marble columns. Rome was held up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn... Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will just glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above a thunderstorm“ (Dos Passos 1963: 12).

„იყო ბაბილონი და იყო ნინევია; ისინი აგურით იყვნენ ნაგები. ათენი ოქროსფერი მარმარილოს სვეტებზე იდგა. რომი ნანგრევების ფართო თალებს ემყარებოდა. კონსტანტინოპოლში მინარეთები უზარმაზარი სანთლებივით ბრწყინავენ ოქროს რქის ირგვლივ ... ფოლადი, მინა, ფილა, ბეტონი იქნება ცათამბჯენების მასალა. ვინრო კუნძულზე დახვავებული მილიონფანჯრიანი შენობები იელვარებენ, პირამიდა პირამიდაზე, როგორც თეთრი ღრუბელი ჭექა-ქუხილის თავზე“.

ამ პასაჟში, ერთი მხრივ, ქალაქის არქიტექტურული განზომილება განსაზღვრავს მის თანადროულ ხასიათს; მეორე მხრივ, ქალაქი გააზრებულია როგორც ლოკალურ-კონკრეტული, ასევე უნივერსალური პერსპექტივიდან, როგორც ერთგვარი ისტორიულ-კულტურული პალიმფსესტი, რომელშიც ერთი ენა გადანერილია მეორეზე. ეს არ არის უბრალოდ ერთი კონკრეტულ-ისტორიული ქალაქი, არამედ ყველა დროის ყველა ქალაქის განსხვავებაა, მარადიული, მითოსური ქალაქია, ისტორიულიცა და ტრანს-ისტორიულიც ერთდროულად. *მანჰეტენ ტრანსფერში* დოს პასოსი ერთმანეთს უპირისპირებს ნიუ იორკის, როგორც ისტორიული ქალაქის, ისტორიულ (დიაქრონულ) და მითოსურ (სინქრონულ) ასპექტებს.

**ურბანული სივრცის სიმბოლიზაცია:
ბიბლიური ფონი, მითოლოგიური მოტივი¹⁸ / მითოლოგემა**

თანამედროვე ურბანული სივრცის სახეს *მანჰეტენ ტრანსფერში* უამრავი მაშინდელი სიახლე განსაზღვრავს და მათ შორის, ალბათ, უმნიშვნელოვანესია ცათამბჯენები და სატრანსპორტო საშუალებები. ცათამბჯენი წარმოგვიდგება ქალაქის მეტონიმიად და იმ უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ რომანის სახეთა სისტემაში, რომელიც ქალაქის გამანადგურებელ ძლევამოსილებას განასახიერებს და ასოციაციურად ბაბილონის გოდოლის მშენებლობისათვის ადამიანთა დასჯის ბიბლიურ გადმოცემას უკავშირდება. რომანის მეორე თავის ეპიგრაფის უძველეს ქალაქებსა და თანამედროვე მეგაპოლისს, სამშენებლო მასალების განსხვავების მიუხედავად, აერთიანებთ ის გარემოება, რომ ინდივიდისათვის ორივე სადამსჯელო და დესტრუქციული ძალაა. მაგალითად, იმ პასაჟში, რომელიც სტენ ემერის ტრაგიკულად დაღუპვას აგვიღწერს, ზემოხსენებულ ეპიგრაფში ნახსენები ქალაქები რეფრენივით მეორდება, ხოლო სიმთვრალისაგან გონარეული სტენის სიტყვები „ღმერთო ნეტავ ცათამბჯენი ვიყო“ („Kerist I wish I was a skyscraper“) (Dos Passos 1963: 252), იკითხება როგორც მისი მოახლოებული სიკვდილის წინათგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ ბაბილონის გოდოლის ბიბლიური მითოსი მთელ რომანს გასდევს ასოციაციურ ფონად და სამყაროს მხატვრული მოდელირების – მითოპოეტიკური ქრონოტოპული ხატის – სპეციფიკას განსაზღვრავს.

რომანში ურბანული სივრცე თავისი სიმბოლიზმით მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ნიუ იორკის ისტორიულ სინამდვილესაც წარმოგვიჩენს და პერსონაჟებისა და ქალაქის ურთიერთზემოქმედებასაც. გრაალის თასის/საკრალური ცოდნის ძიების მითოლოგიური მოტივი აქ, ფაქტობრივად, წარმატების კულტისაკენ, მატერიალური კეთილდღეობისაკენ თვითმიზნურ მისწრაფებად დეგრადირდება. რომანის პერსონაჟები მეტროპოლისის დომინანტური, გლობალური ატმოსფეროს გავლენით დაუცხრომლად ცდილობენ სოციალური სტატუსის ამაღლებასა და ეკონომიკური წარმატე-

ბის მიღწევას, თუმცაღა ამ მიზნების განხორციელებას მათთვის არც პიროვნული კმაყოფილება მოაქვს და არც ბედნიერება. ფაქტობრივად, ამგვარად იქმნება ტრადიციული მითოსის ერთგავრი თანამედროვე პარადიული რეინტერპრეტაცია თუ ტრავესტია, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი ანტიმითიციკი, რაც თანამედროვე სამყაროში ტრადიციულ სულიერ ღირებულებათა გადაფასებასა და გაუკუღმართებას უსვამს ხაზს.¹⁹

სატრანსპორტო საშუალებები – ელმავალი, ავტობუსი, ტაქსი, მეტრო – ასევე ურბანული პეიზაჟის პერმანენტული ელემენტებია, რაც, ისევე როგორც თვით რომანის სათაურიც, ხაზს უსვამს ქალაქის ცხოვრების რიტმს, დაუსრულებელ მოძრაობას, თანამედროვეობის აჩქარებულ ტემპს და, თუ უფრო განვაზოგადებთ, ყოფიერების მსწრაფლწარმავლობასაც. დაუსრულებელი მოძრაობის, გადაადგილებისა და განუწყვეტელი ცვლილებების, გარდაქმნებისა თუ გარდამავლობის იდეა ასევე უკავშირდება სამკვიდრო ადგილს, კერიას, რომელსაც რომანის ძირითადი პერსონაჟები მოკლებულნი არიან. გარდა იმისა, რომ ურბანული სივრცის განუყოფელი ელემენტია, სატრანსპორტო საშუალებები გზის, ძიების მითოლოგიასთანაც ასოცირდება, თავშესაფრის, საყრდენის, სამკვიდროს თუ ბედნიერების ძიებისა, რისთვისაც მთავარი პროტაგონისტი, ჯიმი ჰერფი სწორედ სატრანსპორტო საშუალებებს იყენებს – ჯერ ბორნით ტოვებს ქალაქს, შემდეგ კი, რომანის ბოლოს, სატვირთო მანქანით.

მარადიული დაბრუნება: სიმბოლიკა, ლაიტმოტივი, სტრუქტურა

„მარადიული დაბრუნების“ ნიციშეანური დოქტრინა რომანის მხატვრული კონცეფციის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, რომელიც მრავალშრიანი სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზეა ხორცშესხმული:

1) პერსონაჟი: ჯიმი ჰერფი რომანის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც არ ნებდება მეინსტრიმული მატერიალური კულტურის ზეგავლენას, ქალაქის დამთრგუნველ, დესტრუქციულ ძალას და პოულობს გამოსავალს. რომანის ბოლო ნაწილში იგი გვევლინება ხელმოცარულ, წარუმატებელ კაცად და მისი ეს წარუმატებლობა მხოლოდ მატერიალური მიზეზებით ანდა წარმატების მითის ილუზორულობით არ არის განპირობებული – კიდევ უფრო ემოციურ, პიროვნულ დონეზე ამის მიზეზი თვით ქალაქია, მითიური მონსტრი – ბაბილონი. მესამე ნაწილის მეოთხე თავში, რომლის სათაურია „ცათამბჯენი“ („Skyscraper“), უფულო, ცოლთან გაყრილი და საკუთარ ცხოვრებაზე ჩაფიქრებული ჯიმი ლამის ქალაქში დაეხეტება. მის შინაგან მონოლოგებში აშკარად ჩანს, რომ იგი დაბნეულია, ვერ გადაუწყვტია, როგორ მოიქცეს, რა გზა აირჩიოს. ეს ყოყმანი, თუ თითქოსდა გამოუვალი მდგომარეობა, ჩაკეტილი წრისა თუ ისტორიის მარადიული წრებრუნვისაგან თავდახსნის მცდელობის უსაზრისობა სიმბოლოურად ხაზგასმულია პერსონაჟის წრიული

მოძრაობებით, რომლებსაც იგი არსაითკენ მიჰყავს: „And he walks round blocks and blocks looking for the door of the humming tinselwindowed skyscraper, round blocks and blocks and still no door“ (Dos Passos 1963: 365). („და ის გარს უვლის და უვლის საცხოვრებელი ბინების კორპუსებს მოზუზუნეფანჯრებიანი ცა-თამბჯენის კარის ძიებაში, უვლის და უვლის, კარი კი არა და არ ჩანს“).

ცათამბჯენი აქაც თავად მეგაპოლისის მეტონიმიად გვევლინება, რომლის არსიც მთავარი პერსონაჟისათვის მოუხელთებელი, გაუგებარი რჩება – ის ვერ პოულობს მასში შესასვლელ კარს. ჯიმის წინაშე ასეთია არჩევანია: „one of two inalienable alternatives: go away in a dirty soft shirt or stay in a clean Arrow collar. What’s the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction?“ (Dos Passos 1963: 365-366). („ორი განუყოფელი არჩევანიდან ერთი: ჭუჭყიანი, ფაფუკი პერანგით წასვლა ანდა დარჩენა გაქათქათებულ საყელოში. რა აზრი აქვს მთელი ცხოვრების ამ გამანადგურებელი ქალაქისაგან გაქცევაში გატარება?“).

მხოლოდ რომანის ბოლოს ვგებულობთ პროტაგონისტის საბოლოო გადაწყვეტილებას: ის „ჭუჭყიანი პერანგით“ გარბის გამანადგურებელი ქალაქისაგან, რითაც, ფაქტობრივად, იმეორებს მაძიებელი ან/და განდევნილი მითოლოგიური გმირის მარადგანმეორებად, არქეტიპულ ქმედებას.

2) სიმბოლიკა და ლაიტმოტივი: „მარადიული დაბრუნების“ დოქტრინა რომანში ხორცშესხმულია სიმბოლიკისა და ლაიტმოტივების დონეზეც. ასე მაგალითად, რომანის ერთ-ერთი ცენტრალური სიმბოლოა „მბრუნავი კარი“ („revolving door“), რომელიც, როგორც მარადიული დაბრუნების სიმბოლო, არაერთგზის მეორდება ტექსტში და ლაიტმოტივად იქცევა, საბოლოო ჯამში კი, რომანის ბოლო, მე-3 ნაწილის მე-3 თავის სათაურად გვევლინება.

3) წრიული სტრუქტურა: რომანის ფორმა წრიულია: იგი იწყება ისევე, როგორც მთავრდება: დასაწყისში აღწერილია, თუ როგორ შემოდის ნიუ იორკის ნავსადგურში ბორანი, ფინალურ სცენაში კი პროტაგონისტი მიემგზავრება ქალაქიდან ანუ, სხვაგვარად, რომანის ფინალი ღიაა და დიდ სივრცეს ტოვებს ინტერპრეტაციებისა და ვარაუდის პოეტიკისათვის; რომანი მოგვითხრობს დაუსრულებელ, არქეტიპულ, მარადგანმეორებად ამბავს, გვიხატავს უნივერსალურ მითოსურ სიტუაციას, რომელშიც ყოფიერების მარადუცვლელი მეტაფიზიკური სანყისები ვლინდება.

* * *

ჯიმი ჰერფი, როგორც უკვე აღინიშნა, ერთადერთი პერსონაჟია რომანში, რომელიც ნიუ იორკის დამთრგუნველი ძალაუფლებისა თუ ზეგავლენისაგან თავის დაღწევის გზას სთავაზობს მკითხველს. უმუშევარი, უფულო და სრულიად მარტო დარჩენილი, იგი იწყებს უმისამართო და უსაზმნო მოგზაურობას მის წინაშე გადაშლილ ვრცელ კონტინენტზე, რითაც, ერთი მხრივ, არქეტიპულ, ამერიკის ფუძემდებლური მითების მაძიებელ გმირად იქცევა, ხოლო მეორე მხრივ, განამტკიცებს ამერიკულ რწმენას,

რომ მუდამ შესაძლებელია ყველაფრის ახლიდან დაწყება. ამ თვალსაზრისით ჯიმი ჰერფი განასახიერებს თვით დოს პასოსის რწმენას ამერიკული იდეალებისა და კულტურისადმი.

ამრიგად, რომანი გვიხატავს იმდროინდელი ამერიკული პოპულარული კულტურისა და საზოგადოების ფართო, ყოვლისმომცველ პანორამას, რითაც იგი ამერიკული კულტურის ფუძემდებლურ, დემოკრატიულ განზომილებას განასხეულებს. *მანჰეტენ ტრანსფერი* აირეკლავს სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ სინამდვილეს და გვიჩვენებს, თუ რა ზეგავლენას ახდენს ეს სინამდვილე ინდივიდებზე, ადამიანთა ბედზე ანუ, შინაგან სივრცეზე. რომანში წარმოსახული ნიუ იორკი, ფაქტობრივად, მთელი ამერიკელი ერის სინეკდოქეს წარმოადგენს; *მანჰეტენ ტრანსფერი* მოგვითხრობს უამრავი პერსონაჟის ცხოვრების გზის შესახებ, რომელიც მათ ქალაქის ზემოქმედების შედეგად აირჩიეს. ქალაქი რომანში გააზრებულია როგორც ნაციონალური იდენტობის განსხეულება, ხოლო ეპიგრაფებში, დიალოგებში, აღწერებში, საგაზთო სტატიების ნაწყვეტებსა თუ პოპულარულ სიმღერებში არეკლილი ერის ისეთი ისტორიული თუ კულტურული ნიშანსვეტები, როგორცაა კოლონიზაცია, დამოუკიდებლობა, ემიგრაციის ტალღები, საბირჟო კრიზისი და სხვ., რომანის ერთგვარ კულტურულ-ისტორიულ ჩარჩოს ქმნის. დოს პასოსის თხრობის ტექნიკის ნაირგვაროვნება გარკვეულწილად გამომდინარეობს მისი განზრახვიდან, გამოსახოს ამერიკის ცხოვრების მრავალფეროვნება და ეროვნული ხასიათის არსი. მთელი ეს მასალა რომანის მხატვრულ ქსოვილში ორგანიზებულია კომპლექსური ქრონოტოპული კონფიგურაციების თუ ხატების მეშვეობით, რომლებიც თანაარსებობენ, უპირისპირდებიან, ერწყმიან ან/და ენაცვლებიან ერთმანეთს, გადადიან ერთმანეთში, ერთი სიტყვით, რთულ, ჩახლართულ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ.

ამავე დროს, *მანჰეტენ ტრანსფერი* სცდება დროის ფარგლებს და იკითხება როგორც ამერიკის კულტურული იდენტობის მხატვრული ხორც-შესხმა. ნიუ იორკი წარმოგვიდგება მითოსურ ქალაქად, მიკროკოსმოსად, რომელიც მოიცავს მაკროკოსმოსს, ერთგვარ ქაოსმოსად, ისტორიულ ქაოსად და მითოსურ წესრიგად ერთდროულად, უნივერსალურ ტოპოსად, ყველა დროის ყველა ქალაქის ზედროულ, ტრანსისტორიულ განსხეულებად; მანჰეტენი, როგორც სამყაროს მხატვრული მიკრომოდელი, მწერლის სრულიად გაცნობიერებული, მიზანმიმართული ძალისხმევით და გათვლილი, საგანგებოდ შერჩეული პოეტიკური პრინციპებისა თუ კონკრეტული სამწერლო ტექნიკის საშუალებით განზოგადდება მითოსური მარადისობის პლანში და წარმოქმნის მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს, რომელიც სამყაროს ყველა სხვა ფუნდამენტურ ტექსტუალურ მოდელს თუ ქრონოტოპულ ხატს მოიცავს და იქვემდებარებს, განსაზღვრავს და არეგულირებს მათ შორის არსებულ კომპლექსურ, ამბივალენტურ ურთიერთმიმართებებს, საბოლოო ანგარიშით კი, რომანის იმ ცენტრალურ ყოვლისმომცველ ქრონოტოპად თუ სამყაროს მითოპოეტიკურ ხატად გვევლინება, რომელიც დომინირებს რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურის იერარქიაში.

შენიშვნები:

1. ტექსტში დამონმებული ყველა ციტატის ქართული თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

2. ამ საკითხებთან დაკავშირებით იხ. ი. ცხვედიანის სტატია „ჯეიმზ ჯონის და ჯონ დოს პასოსი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა“ (ცხვედიანი 2006(ა)) და მისივე „ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი *მანჰეტენ ტრანსფერი*“ (ცხვედიანი 2014).

3. რომანში მოქმედების ათვლის წერტილად შეიძლება მივიჩნიოთ 1898 წელი, ანუ „გაზის განათების“ ეპოქის ნიუ იორკის მეგაპოლისად ტრანსფორმაციის დასაწყისი, რასაც საძიკველი ჩაუყარა „დიდი ნიუ იორკის კანონპროექტმა“ (Greater New York Bill, 1898). ეს ის ხანაა, როცა ევროპელი ემიგრანტები თუ ამერიკული პროვინციების მოსახლეობა უწყვეტ ნაკადად მიედინებიან ახალი მეტროპოლისისაკენ. რომანში მოქმედება სრულდება სადღაც 1920-იანი წლების შუა ხანაში.

4. ტერმინი „პოლიქრონოტოპია“ (“polychronotopicity”) ბახტინის „პოლიფონიის“ ანალოგიით შემოიღო ლინ პირსმა (Pearce 1994: 174). ამავე ტერმინს, ოდნავ სახეცვლილს (“polychronotopia”), აქტიურად იყენებს ბარტ კეუნენი (Keunen 2001: 421).

5. წინამდებარე წერილში ჩემი ინტერესი საგანი სწორედ ეს უკანასკნელია.

6. მიხეილ ბახტინის მიხედვით, ქრონოტოპი მხატვრული ტექსტის ტემპორალური პროცესებისა და სივრცითი განზომილებების ინტეგრირებული ხატია. დრო და სივრცე, ორი ტექსტუალური ელემენტი, რომლებიც ხშირად მეორეხარისხოვნად იყო მიჩნეული ტექსტის ინტერპრეტაციისას, ის მენტალური ერთეულებია, რომლებიც წერისა და კითხვის პროცესების საყრდენ ღერძს, ხერხემალს შეადგენს. ბახტინი ხაზს უსვამს, რომ ქრონოტოპი უნდა გავიგოთ როგორც „მაორგანიზებული ცენტრი“, რომელიც რომანში დროისა და სივრცის მატერიალიზაციის უმთავრესი საშუალებაა (Bakhtin 1990: 250). ბახტინის აზრით, ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება არაერთი ქრონოტოპული ხატი. ქრონოტოპის ბახტინისეულ კონცეფციაზე აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებ, ვინაიდან ამ თემაზე უამრავი ნაშრომია დაწერილი (მაგ. იხ. Holquist 2002; Bemong et al. 2010, რატიანი 2010 და სხვ.), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „ქრონოტოპი“ საკმაოდ ბუნდოვანი ცნებაა და დებატები მის ირგვლივ დღემდე არაა დასრულებული.

7. მოდერნისტული ურბანული რომანის პროტაგონისტის პროტოტიპებად ითვლებიან, მაგალითად, გოეთეს ვერთერი, რომელიც დაცინის ქალაქური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ ბურჟაზიულ უტილიტარიზმს, და მეთიუ ბრემბლი ტობიას სმოლეტის რომანიდან *ჰამფრი კლინკერის ექსპედიცია* (*The Expedition of Humphry Clinker*, 1771), რომელიც ერთდროულად მოხიბლული და დათრგუნულია ქალაქის ბრწყინვალეობითა და სიმახინჯით.

8. დოს პასოსი უმნიშვნელოვანეს ფიგურადაა მიჩნეული ნატურალიზმის ისტორიაში, განსაკუთრებით ნატურალისტური ფორმების ევოლუციის ბოლო ეტაპზე (Wrenn 1961: 126; Walcutt 1971: 81-85). რიჩარდ ლეანი მიიჩნევს, რომ დოს პასოსი წინ უსწრებს დეტერმინიზმის სოციო-ბიოლოგიურ მიმართულებას (Lehan 1998: 241).

9. ეს საკითხი უფრო ვრცლად იხ. ასტრადურ ეისტეინსონის წიგნში *Concept of Modernism*, სადაც ავტორი განიხილავს „მოდერნისტული ხელოვნების ჩაკეტილ სამყაროს“ (Eysteinsson 1990: 10).

10. ფლანერი (Flâneur) – ქალაქში უსაზღვროდ მოხეტიალე განათლებული ადამიანი, განზე გამდგარი, განაპირობებული დამკვირვებელი, რომელიც დისტანციიდან აკვირდება გარემოს. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. რ. ლეანის წიგნი (Lehan 1998: 74; ასევე შდრ. დენდის/დენდიზმის ლეანისეული დახასიათება, იქვე, 75).

11. მართლაც, თვით-რეფერენციული ქრონოტოპი *მანჰეტენ ტრანსფერში* ხშირად დოკუმენტურ ქრონოტოპს ერწყმის; გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როცა იგი სრულიად დამოუკიდებლად, იზოლირებულად არსებობს, რაც უპირატესად განსხვავებულია ქალაქის იმპრესიონისტულ სურათხატებში. იმპრესიონისტული დაკვირვებები ასაზრდოებს პროტაგონისტის რეფლექსიებს. მწერალი არ აცალკევებს ქალაქის მატერიალურ სამყაროს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სამყაროსაგან – უმაღლესი პირიქით, მჭიდროდ აკავშირებს მათ ერთმანეთთან.

12. აქვე დავძენ, რომ კეუნენის მსჯელობის მაგისტრალური მიმართულება და მისი ზოგადი დასკვნების ძირითადი ნაწილი ჩემთვის, როგორც ლიტერატურული მოდერნიზმის მკვლევარისათვის, აბსოლუტურად მისაღებია.

13. ამ საკითხის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. ი. ცხვედიანის წერილი „'წმინდა' რომანი და 'ეპიკური' რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა“ (ცხვედიანი 2006ბ: 7-28).

14. ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხილეთ ი. ცხვედიანის სტატიაში “Dissolving Temporal Sequence: Spatial Form in James Joyce’s *Ulysses* (“Nausicaa” Episode)” (Tskhvediani 2018).

15. დოკის სპეციალური მონყობილობა, რომლის საშუალებითაც ბორანს იღებენ ნავსადგურში.

16. ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხ. შტეფან ბრანდტის ნაშრომი “Open City, Closed Space: Metropolitan Aesthetics in American Literature from Brown to DeLillo” (Brandt 2010).

17. თანამედროვე პროზის სივრცითი ფორმისა და დროის სპატიალიზაციის, როგორც მოდერნისტული პროზის ცენტრალური სამწერლო ტექნიკის, შესახებ კონცეფცია 1945 წელს ჩამოაყალიბა ჯოზეფ ფრენკმა ჯუნა ბარნსის *Nightwood*-ისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში „სივრცითი ფორმა თანამედროვე პროზაში“ (“Spatial Form in Modern Fiction”), სადაც იგი ამტკიცებს, რომ წერის ეს ტექნიკა, რომელიც სათავეს ფლობერის *მადამ ბოვარიდან* იღებს, რადიკალურ მასშტაბებს იძენს მოდერნიზმის ისეთი ცენტრალური ფიგურების პროზაში, როგორებიცაა ჯეიმზ ჯოისი და მარსელ პრუსტი. ფრენკი ამტკიცებს, რომ თხრობის ფრაგმენტაციით, ტემპორალური პროგრესიის რღვევით მოდერნისტი მწერალი ტექსტის პერცეფციისათვის საჭირო დროის გაუქმებას და მკითხველის აღქმის სინქრონიზაციას ახერხებს ანუ, სხვაგვარად, შესაძლებელს ხდის, რომ ვერბალური ტექსტი აღქმულ იქნას ერთბაშად, სიმულტანურად, როგორც, ვთქვათ, პლასტიკური ხელოვნების ნიმუში ან ფერწერული ტილო (Frank 1988).

18. ამ შემთხვევაში უპრიანია საუბარი სწორედ „მითოლოგიურ“ და არა „მითოსურ“ მოტივზე, ვინაიდან სიტყვა „მითოლოგიურის“ გამოყენებით თავიდან ავიცილებთ იმ იოლად თავსმობვეულ წარმოდგენას, რომ ნაწარმოები, რომელიც ძველი მითოლოგიებიდან აღებულ სუბსტანციურ ელემენტებს შეიცავს, ქმნის მითს, ან გამიზნულია, რომ წარმოქმნას მითი. ლიტერატურაში „მითოსური“, და არა „მითოლოგიური“, ელემენტების გამოვლენის მცდელობას ჯონ უაიტი რომანტიზმის თეორიასა და ისეთ შრომებთან აკავშირებს, როგორიცაა ჯეიმზ ფრეიზერის *ოქროს რტო*, ერნსტ კასირერის *სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია*, კლოდ ლევი-სტროსის *მითოლოგიები*, მირჩა ელიადეს გამოკვლევები და სხვა. უაიტის აზრით, მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები შეიცავს მითოლოგიურ მოტივ/ებ/ს, არ ნიშნავს იმას, რომ იგი გამიზნულია მითის შესაქმნელად, ან გასაცოცხლებლად. ის მწერლები, რომლებიც „ახალი მითების“ შემქმნელებად არიან აღიარებულნი (ბორხესი, კაფკა, ფოლკენერი, პავიჩი), უარს ამბობენ „ააგონ“ „ახალი მითები“ „ძველი მითოლოგიებიდან აღებული აგურებით“, და პირიქით, ბროხთან, ჯოისსა და თომას მანთან „ახალი მითის“ შექმნის მცდელობა სრულიად სხვაგვარია (White 1971: 3-18). ასე რომ, „მითოლოგიური მოტივი“ სრულიად განსხვავდება როგორც ძველი, ასევე ახალი „მითებისაგან“.

19. თუ გავითვალისწინებთ, რომ „ამერიკული ოცნება“ ამერიკელი ერის დაბადებისთანავე მისი ნაციონალური მითოლოგიის ერთ-ერთ საძირკველად და კულტურული უნიკალურობის განმსაზღვრელ ფენომენად იქცა, ამ კონცეპტის ეთიკური განზომილების გაუკუღმართების ჩვენება *მანჰეტენ ტრანსფერში* განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს – ეკონომიკური წარმატება და მატერიალური კეთილდღეობა უმეტესად უკანონო გზითა და ეთიკური ნორმების დარღვევით მიიღწევა.

დამონშებანი:

Alter, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Bakhtin, Mikhail. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics”.

Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. 1981. Austin: University of Texas Press, 1990.

Belkind, Allen. (ed.). *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. London: Feffer & Simons, 1971.

Bemong, Nele, et al. (eds.). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010.

Brandt, Stephen L. “Open City, Closed Space: Metropolitan Aesthetics in American Literature from Brown to DeLillo”. *Transcultural Spaces: Challenges of Urbanity, Ecology, and the Environment in the New Millennium. REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, Vol. 26. Eds. Stefan L. Brandt, Winfried Fluck & Frank Mehring. Tübingen: Gunter Narr, 2010.

Brooker, Peter. *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern*. London: Longman, 1996.

Dos Passos, John. “Contemporary Chronicles”. *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Dos Passos, John. “What Makes a Novelist”. *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1963.
- Dos Passos, John. "A Humble Protest". *Harvard Monthly*, 62, June 1916.
- Eysteinson, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". *Essentials of the Theory of Fiction*. Eds. Michael Hoffmann and Patrick Murphy. Durham and London: Duke UP, 1988.
- Harding, Desmond. *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. NY: Routledge, 2003.
- Holquist, Mikhael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. 2nd Edition. London and New York: Routledge, 2002.
- Keunen, Bart. "The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of *Manhattan Transfer*". *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 82 (5), 2001.
- K'obakhidze, Temuri. *T'omas Eliot'i da Maghali Modernizmis Lit'erat'uruli Estet'ik'a*. Tbilisi: gamomtsemloba "universal", 2015 (კობახიძე, თემური. ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015).
- Lawrence, David Herbert. "Review". *Dos Passos: The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. London: Routledge, 1988.
- Lewis, Sinclair. "Manhattan at Last!". *Dos Passos: The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. London: Routledge, 1988.
- Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Pearce, Lynne. *Reading Dialogics*. London: Hodder Education Publishers, 1994.
- Rat'iani, Irma. *T'ekst'i da Kronot'opi*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2010 (რატიანი, ირმა. ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).
- Sharpe, William, & Leonard Wallock (eds.). *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Sharpe, William. & Leonard Wallock. "From "Great Town" to "Nonplace Urban Realm": Reading the Modern City". *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. William Sharpe & Leonard Wallock (eds.). Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Stuart, Henry Longan. "Review". *Dos Passos: The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. London: Routledge, 1988.
- Tskhvediani, Irak'li(a). "Jeimz Joisi da Jon Dos P'asosi: T'rantsant'ik'uri Lit'erat'uruli Modernizmis Poet'ik'a". *Amerik'uli Lit'erat'ura da Kartul-amerik'uli Urtiertobebi: Amerik'is Shests'avlis Sak'itkhebisadmi Midzghynili me-3 Saertashoriso K'onperentsia*. Kutaisi, 2-4 Noemberi, 2006.
- Vakht'ang Amaghlobeli. red. Kutaisi: Ak'ak'i Ts'eretlis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2006 (ცხვედიანი, ირაკლი(ა). „ჯეიმზ ჯოისი და ჯონ დოს პასოსი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა“. ამერიკული ლიტერატურა და ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები: ამერიკის შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი მე-3 საერთაშორისო კონფერენცია. ქუთაისი, 2-4 ნოემბერი, 2006. ვახტანგ ამაღლობელი. რედ. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006).
- Tskhvediani, Irak'li (b). "Ts'minda' Romani da 'Ep'ik'uri' Romani: Modernist'uli Romanis Ori Shesadzlebloba". *XX Sauk'unis Dasavletevrop'uli da Amerik'uli Romanis P'oet'ik'is Sak'itkhebi*. Nanuli K'ak'auridze. red. Kutaisi: Kutaisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2006 (ცხვედიანი, ირაკლი (ბ). „წმინდა“ რომანი და 'ეპიკური' რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი

შესაძლებლობა“. *XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები*. ნანული კაკაურიძე. რედ. ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006).

Tskhvediani, Irak'li. "Jon Dos P'asosi da Misi Romani *Manhet'en T'ransperi*". *Amerik'is Shests'avlis Sakitkhebisadmi Midzghvnili me-7 Saertashoriso Bienaluri K'onperentsiis Masalebis K'rebuli*. Kutaisi, 10-11 Okt'omberi, 2014. Irak'li Tskhvediani. red. Kutaisi: Ak'ak'i Ts'eretlis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2014 (ცხვედიანი, ირაკლი. „ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი მანჰეტენ ტრანსფერი“. *ამერიკის შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი მე-7 საერთაშორისო ბიენალური კონფერენციის მასალების კრებული*. ქუთაისი, 10-11 ოქტომბერი, 2014. ირაკლი ცხვედიანი. რედ. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014).

Tskhvediani, Irak'li. "Kalakis Saga: "Saganta Tsent'ri" tu Pant'asmagoriuli Labirinti? (Jon Dos P'asosi da Misi Romani *Manhet'en T'ransperi*". *Arili*, 4(234), ap'rili, 2015 (ცხვედიანი, ირაკლი. „ქალაქის საგა: საგანთა ცენტრი“ თუ ფანტასმაგორიული ლაბირინთი? (ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი მანჰეტენ ტრანსფერი)". *არილი*, 4(234), აპრილი, 2015).

Tskhvediani, Irakli. "Dissolving Temporal Sequence: Spatial Form in James Joyce's *Ulysses* ("Nausicaa" Episode)". *Journal of Literature and Art Studies*, 8 (3), 2018.

Walcutt, Charles C. "Dos Passos and Naturalism". *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. London: Feffer & Simons, 1971.

White, John J. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Technique*. Princeton University Press, 1971.

Wrenn, John H. *John Dos Passos*. New York: Twayne Publishers, 1961.

Irakli Tskhvediani (Georgia)

Mythopoeic Chronotope in John Dos Passos's *Manhattan Transfer*

Summary

Key words: mythopoeic chronotope, urban aesthetics, polychronotopia, polymorphism, synoptic novel.

The purpose of the present paper is to apply the Bakhtinian concept of chronotope to the structure of John Dos Passos's city novel *Manhattan Transfer*.

The paper discusses the forms of fictional representation of New York in the novel and complex time-space interrelations shaping its polychronotopical structure. It also analyzes Dos Passos' fragmented urban imagery and poetics, innovative writing techniques and devices the writer uses in order to create imaginary urban vision of New York City within the confines of his experimental narrative; it explores the ways in which the novel represents the consciousness of its fictional characters in relation to modern city.

Within the context of the twentieth-century, modernist perspective, the city is at once sordid, corrupt, ruinous, terrible, contaminating, and still a place of wonders, magic, marvels, and “reality” in all its most startling and surprising manifestations. The city with its “treelessness”, and its “unnatural, too-human deadness”, with its dangerous “lack of the human in the too-human” became humanity’s new nature, and the conscious substance of modernist novelistic discourse. The reading of the city in local as well as universal terms may be regarded as prototypical and paradigmatic for literary modernism. Being the conscious substance of modernist discourse, the city was understood as real and ‘unreal’, historical and transhistorical at the same time. One finds variant representations of this vision in the Dublin of James Joyce, in the New York of John Dos Passos, and, appropriately modified, in the work of T. S. Eliot etc. Dos Passos’s *Manhattan Transfer*, an experimental narrative that takes as its subject the quintessential material city of modernism, New York, is paradigmatic example of modernist urban aesthetic philosophy and critical ideology.

Manhattan Transfer, Dos Passos’ third novel and gateway to the panoramic U.S.A. (1930-1936) trilogy, isolates the city of New York as a symbol for this phase of history: the embodiment of a “sanitary civilization of a scientized New World Order,” a world that had enslaved itself to a debilitating industrial system. Dos Passos’s novel supports the premise that the totality of the modern city, like the totality of American history itself, had grown beyond human comprehension. Dos Passos’s New York is a massive urban palimpsest riveted by industrial imagery and criss-crossed by the multiple frenetic rhythms of intercepting lives. But while *Manhattan Transfer* lends itself to a collectivist vision where individuals are less the central concern than the city itself, Dos Passos’s New York also reveals the beauty of this megalopolis in the opening decades of the century through evanescent moments of epiphany.

Dos Passos attempted to negotiate his own fascination-repulsion relationship with New York as a symbol of modern urban history. In chronicling the life of New York-as-civilization, Dos Passos’s pronouncements on the fate of the city rest on both a synchronic and diachronic historical sense that aimed to “create characters first and foremost, and then to set them in the snarl of the human currents of their time, so that there results an accurate permanent record of history.” In representing the urban reality of Manhattan within the confines of an experimental narrative, Dos Passos isolates the soul of American culture by revealing – or approximating – the material reality of the American city so as to capture and record the fleeting moments of modernity. New York, a city-as-culture is given shape in the structure of the city’s streets, bridges, sidewalks, and neighborhoods, which together impose dichotomies between ethnicities and classes of people. The city is thus both a geographic locale as well as psychic location, the center of an American landscape. Organic structure gives way to a new vocabulary of the senses contained within an architectonic form. But at the center of this landscape lies an elusive and threatening city of “signs.” Of course the valency of Dos Passos’ logic of visual form is compounded by the novel’s radical questioning of the notion of an ordered urban space (as a function of civilized order), indeed the idea of an attainable “center.” As one character notes, “the

terrible things about having New York go stale on you is that there's nowhere else. It's the top of the world." Neither Dos Passos nor his artist, Jimmy Herf could establish roots amid the choking undergrowth of the city from within – New York emerges as a point of transit and port of entry into the darkened soul of America.

The phase of history that Dos Passos documents is expansive. *Manhattan Transfer* is the opening chapter of Dos Passos's natural history of urban America. It encompasses the first twenty-five years of New York's history in the twentieth century. As we enter the novel, New York of the gaslight era is being transformed by the Greater New York Bill (1898), immigrants are pouring in from rural districts and from Europe. As Dos Passos intends, the experience of modernity that is New York is as phantasmagoric as it is beautiful: the city overwhelms and kills minor characters, as it does in case of Bud Korpening and Stan Emery, sometimes paralyzes them spiritually as it does Ellen Thatcher, or drives them out, as it does the newspaper man and failed artist, Jimmy Herf.

As Dos Passos was well aware, the vision of the myth-maker is synchronic, the artist creating archetypal characters who exist in timeless world and complete ever recyclable actions. By contrast, the historian's vision is diachronic, recording more than creating human existence through the (dis)continuity of temporal sequence. *Manhattan transfer* embodies both visions – its structure invariably sets up the tension between the synchronic and diachronic poles of the novel. Manhattan thus becomes a metaphor for an intangible "center of things". The mythic idea of Manhattan, which runs counter to the city's diachronic realities, is sustained by a longitudinal view; consequently, this reading of the metropolis situates the consciousness of the city within the context of a transhistorical continuum. Dos Passos himself compared New York to a "badly drawn cartoon", a kind of "Babylon gone mad." New York appeared for Dos Passos an immense panorama full of shadows and industrial imagery, but also a vital metropolis that reminded him of "Ninevah and Babylon, of Ur of the Chaldees, of the immense cities which loom like basilisks behind the horizon in a Jewish tales..." In *Manhattan Transfer*, Dos Passos juxtaposes these historic (diachronic) and mythic (synchronic) aspects of New York as a city in history.

Dos Passos's New York is viewed, on the one hand, as a city in history, metonymically embodying a whole phase of American history and culture – the first two decades of the twentieth century; on the other hand, it is viewed as a city placed in the transhistorical continuum, a kind of palimpsest in which one language is scribbled on another; the author thus creates a kind of mythopoeic chronotope embodying all cities of all times; historical/objective time is spatialized, i. e. it is abolished in favor of mythic eternity or, rather, all times meet in the eternal present. In other words, this paper attempts to reinterpret the ways in which Dos Passos juxtaposes historic/diachronic realities and mythic/synchronic dimension of New York as a city in history, eventually unifying the two contrasting poles into his synoptic vision of the city as embodied in the complex chronotopic configurations.

Manhattan Transfer, which is prototypical for extraordinarily heterogeneous modernist imagination, is essentially protean, marked with polymorphism and

polychronotopical structure, i.e. it is a battlefield of different chronotopes, evoking several chronotopic images. The dialogue between chronotopes understood as a text's fundamental image of the world, causes the reader to experience one particular type of image as dominant and to select it as the 'overarching chronotope'. *Manhattan Transfer*, as a paradigmatic modernist novel, is a battlefield of a number of 'overarching chronotopes' or, in other words, it is marked with polychronotopia. One of these chronotopes – the mythopoeic chronotope – envelops or dominates the others, in the final analysis shaping all narrative discourse and complex polychronotopical structure of the novel.

ალექსეი ლოსევის ნიგნი – „აღორძინების ესთეტიკა“ („Эстетика возрождения“), რომლის მცირე ნაწილის ქართულ თარგმანს ქვემოთ ვთავაზობთ მკითხველს, ერთ-ერთია დიდი მეცნიერის იმ მრავალრიცხოვან ნაშრომთა შორის, რომელთაც მსოფლიო აღიარება აქვთ მოპოვებული. მკვლევარი მისთვის ჩვეული სიღრმისეულობით იკვლევს კულტუროლოგიისა და ისტორიოგრაფიის, ფილოსოფიისა და მეცნიერების სხვა დარგებთან დაკავშირებულ არაერთ პრობლემას.

მეცნიერი რენესანსის წარმოშობასა და არეოპაგეტიკული კორპუსის ავტორობის საკითხებსაც ეხება, იზიარებს შალვა ნუცუბიძისა და ერნესტ ჰონიგმანის ცნობილ თეორიას, რომლის თანახმად, პეტრე იბერია ხსენებულ ნაშრომთა ავტორი და უაღრესად მნიშვნელოვან დაკვირვებებს გვთავაზობს. ალ. ლოსევი ზოგიერთ საკითხში არ ეთანხმება შ. ნუცუბიძესა და სხვა მეცნიერებს, პრინციპულად ეკამათება შ. ნუცუბიძისეულ შეხედულებას, რომლის თანახმად, რაიმე სახის ერესი, ან, მით უმეტეს, მატერიალიზმის ნიშნები უნდა დავინახოთ არეოპაგეტიკაში, მაგრამ ფასდაუდებლად მიაჩნია ის წვლილი, რომელიც ქართველმა მეცნიერებმა და პირადად შ. ნუცუბიძემ რენესანსის წარმოშობის საკითხთა შესწავლისას გასწიეს, მკვლევარის თანახმად, სწორედ მათი გამოკვლევების შედეგად ხდება ცხადი, რომ არეოპაგეტიკაა ის მოძღვრება, რომელიც ევროპული რენესანსის ერთ-ერთი ძირითადი საყრდენი გახდა.

ზოგიერთ შემთხვევაში, შესაძლოა, ალ. ლოსევის არაერთი დებულებაც ითხოვდეს სრულყოფასა და დაზუსტებას, მაგრამ უდავოა, რომ ძალზე დიდი მოაზროვნეა ჩვენ წინაშე, რასაც ქვემოთ წარმოდგენილი მისი ნაშრომიც კიდევ ერთხელ ადასტურდებს.

მთარგმნელი

ალექსეი ლოსევი
(რუსეთი)

აღმოსავლური რენესანსი, საქართველო

რუსთაველისა და აღმოსავლური რენესანსისადმი მიძღვნილ მეტად საინტერესო ნიგნში აკად. შ. ი. ნუცუბიძე, აღმოსავლური რენესანსის სხვა მცოდნეთაგან განსხვავებით, ერთი მხრივ, საერთოდ, აღმოსავლური და დასავლური რენესანსის მეტად ფართო სურათს წარმოგვიდგენს, მეორე მხრივ კი, ამ სულიერ მოძრაობას იგი აკავშირებს ე. წ. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის

სახელთან, რომლის მიღმაც, შ. ი. ნუცუბიძის ნაშრომთა თანახმად, არც მეტი, არც ნაკლები, ნეოპლატონიკოს პროკლეს უშუალო მოწაფე, სირიის ღაზის ქართული სკოლის მეთაური და პალესტინის მაიუმის ეპისკოსი – პეტრე იბერი (გარდ. 492 წ.) იმალება (Нуцубидзе 1942)¹. შ. ი. ნუცუბიძისაგან დამოუკიდებლად, ამავე დასკვნასთან ბელგიელი სწავლული ე. ჰონიგმანიც მივიდა (Honigmann 1953: 445-446. 111). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აღმოსავლურ-დასავლური რენესანსის საფუძვლად შემდგომში გადამუშავებული ანტიკური ნეოპლატონიზმი გამოცხადდა. მიუხედავად იმისა, რომ გაუკრიტიკებლად არ დაუტოვებიათ ეს აზრები და ვერც იმას ვიტყვით, რომ საკამათო არაფერია მათში, რენესანსთან დაკავშირებული მთელი პრობლემატიკა ერთბაშად სინათლითა და სიცხადით აავსო ამ მიგნებამ. აქვე ვიტყვით, რომ, შ. ი. ნუცუბიძესთან ერთად, ჩვენც საკმაოდ მისაღებად მივიჩნევთ აზრს, რომლის თანახმად, პეტრე იბერი არეოპაგეტიკულ თხზულებებთან კავშირდება.

შ. ი. ნუცუბიძის თანახმად, თანამედროვე ბურჟუაზიული მეცნიერების წარმომადგენელი ბურჟუაზიის ნგრევისა და აღმოსავლური კულტურის ახალი აღზევების ფაქტის წინაშე დგანან და ახლა ცნობიერად თუ არაცნობიერად ცდილობენ, დავიწყებას მისცენ მთელი აღმოსავლური რენესანსი, მისი მისტიკა და სხვადასხვა სახის მრავალი ერესი, ისინი ამ ყოველივეს ბარბაროსთა ერთგვარ შემოსევად განიხილავენ და არ სურთ გაიხსენონ, რომ ბურჟუაზიული რაციონალიზმის წინააღმდეგ მიმართულ რევოლუციასა და მასთან დაკავშირებულ ანთროპოცენტრიზმს წარმოადგენდა ერთი ცა და მეორეც (Нуцубидзе 1967: 20).

ძალზე ფასეულია შ. ი. ნუცუბიძის, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, – აღმოჩენა იმის შესახებ, რომ ძირითადი ერესები აღმოსავლეთიდან შემოდიოდა, რომ რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდათ მათ, რომ სქოლასტიკური აზროვნებისა და ცხოვრების წესს ძირს უთხრიდნენ ისინი, რომ, ამდენად, დასავლური რენესანსი მრავალწილად სწორედ აღმოსავლეთისაგან არის დავალებული (Нуцубидзе 1967: 22-24). ჩვენთვის, ალბათ, უფრო ისაა მიუღებელი, რომ ტერმინი „რენესანსი“ ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებთან და, უფრო მეტიც, ფილონ ალექსანდრიელთან დაკავშირებითაც კი არის ნახმარი.

ბრწყინვალეა შ. ი. ნუცუბიძის წიგნის ის თავები, რომლებშიც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მისტიკური ერესებია განხილული (Нуцубидзе 1967: 27-51), ასეთივე გახლავთ თავები, ყველა ეპოქის ერესთა რევოლუციურ მხარეს რომ ეძღვნება (Нуцубидзе 1967: 52-83).

შ. ი. ნუცუბიძის გამოკვლევის ძირითადი იდეა ისიც არის, რომ ნეოპლატონიზმი შუა საუკუნეების საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორიის განმავლობაში არსებული ყველა ერესის მთავარ საფუძვლადაა მიჩნეული. აქ უნდა ითქვას, რომ შ. ი. ნუცუბიძე ყველაფერში სრულებითაც არაა მართალი და ისტორიულ-ფილოსოფიური და ისტორიულ-რელიგიური ხასიათის მქონე მთელ რიგ მცდარ ინტერპრეტაციებსაც უშვებს.

შ. ი. ნუცუბიძის პირველი და ძირითადი, შეიძლება ითქვას, სიღრმისეული შეცდომა ის გახლავთ, რომ მას ყოველგვარი ნეოპლატონიზმი უცილობლად ერეტიკულად, ანტიეკლესიურად და რევოლუციურადაც კი მიაჩნია. ის, რომ არეოპაგეტიკულ ნაშრომთა ცოცხალი და გასულიერებული მისტიკა ხშირად ოპოზიციაში ედგა ოფიციალურ ღვთისმეტყველებას, რომელიც იძულებული იყო, რაციონალისტური ფორმები მიეღო, სიმართლეა. ამ გაგებით, თუ მოვინდომეთ, ოპოზიცია და, ასევე, რევოლუცია მართლაც შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ აქ, მაგრამ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობით არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ვიხმაროთ სიტყვა – რევოლუცია. ესეც არ იყოს, არეოპაგეტიკების შემადგენლობაში მხოლოდ „მისტიკური ღვთისმეტყველება“ და საღმრთოთა სახელთა შესახებ დაწერილი ტრაქტატები ხომ არ შედის, – აქ ჩვენ წმიდად საეკლესიო ღვთისმეტყველებითი ტრაქტატებიც მოგვეპოვება, – ესენია: „საეკლესიო იერარქიის შესახებ“ და „ზეცათა იერარქიის შესახებ“. ამ ტრაქტატებში საეკლესიო ერესზე რაიმე მინიშნების პოვნაც კი შეუძლებელია. ეს არის სრულიად ჩვეულებრივი ორთოდოქსული საეკლესიო ტრაქტატები, რომლებშიც არა რაციონალისტური, არამედ მისტიკური მხარეა წინა პლანზე წამოწეული. მაგალითად, ტრაქტატში „ზეცათა იერარქიის შესახებ“ ანგელოზთა იერარქიის ცხრა დასია დადგენილი და ეს ის გახლავთ, რაც, საერთოდ, ანგელოზთა შესახებ მართლმადიდებლური სწავლების საფუძველს წარმოადგენს. შ. ი. ნუცუბიძე ცდილობს, რომ, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, ანტიეკლესიურ და სრულიად არაეკლესიურ ნაწარმოებებადაც კი წარმოაჩინოს არეოპაგეტიკები, მაგრამ ამის გაკეთება ყოვლად შეუძლებელია, მას უნდა, რომ XII ს-ის ბიზანტიელი ღვთისმეტყველი – მაქსიმე აღმსარებელიც კი ერეტიკოსად წარმოადგინოს, ყურადღებას ამახვილებს დევნაზე, რომელიც ამ ტალანტიურმა ბიზანტიელმა ღვთისმეტყველმა განიცადა და იგნორირებას უკეთებს იმ ფაქტს, რომ მაქსიმე აღმსარებელი ბოლოს წმიდანთა დასში იქნა შერაცხილი და მალალი და საზეო წოდება – „აღმსარებელი“ მიენიჭა (Нуцындзе 1967: 84-87). სახელგანთქმულ ღვთისმეტყველსა და მქადაგებელს, XI ს-ის უდიდეს ბიზანტიელ მოღვაწეს, მის ყველა მოწაფესთან ერთად, ეკლესიაში ასევე „წმიდად“ და „ღირს მამად“ მოხსენიებულ და არეოპაგეტიკული მიმდინარეობის პრინციპულ მიმდევარს – სვიმეონ ახალ ღვთისმეტყველსაც კი რატომღაც ერეტიკოსად მიიჩნევს შ. ი. ნუცუბიძე და, ამას გარდა, ბიზანტიის XI საუკუნეს უკვე რენესანსისად იხსენიებს. შ. ი. ნუცუბიძე „ერეტიკულ“ ნეოპლატონიკოსებად აცხადებს მიქაელ პსელოსსა და იოანე იტალს (Нуцындзе 1967: 89-90). აქ ჩვენ დავძენთ, რომ იოანე იტალი, არსებითად, საერთოდ, არც იყო ქრისტიანი, – იმიტომ, რომ იგი პლატონის „უსულო იდეებს“, იმ ზედროული მატერიის არსებობის იდეას იზიარებდა, რომლიდანაც წარმოიქმნა სამყარო და „სულთა გადასახლების“ თეორიასაც აღიარებდა. რაც შეეხება ერთი უზესაესისა და ზეარსებულის შესახებ სწავლებას, რაც მთელი არეოპაგეტიკული მისტიკის საფუძველს წარმოადგენს, ეს არის

ერთის შესახებ ლოგიკურ დასასრულამდე მიყვანილი ის იმდროინდელი იდეალისტური შეხედულება, რომელიც პლატონის „სახელმწიფოს“ VI წიგნიდან იღებს სათავეს. გამოდის, რომ შეგვიძლია, პლატონიც კი მივიჩნიოთ ქრისტიან ერეტიკოსად, მაშინ, როცა ის წმიდად წარმართი ფილოსოფოსია.

აქვს რა სურვილი, უცილობლად ქრისტიანულ ერესად წარმოადგინოს ნეოპლატონიზმი, შ. ი. ნუცუბიძეს ქრისტიანული „განღმრთობა“ იმ გაგებით კი არ ესმის, რომლის თანახმადაც, ადამიანი ღმერთი კი არ ხდება, არამედ „ქმნილება“ და ადამიანად რჩება და „ღვთაებრივი მადლით ივსება“, არამედ – იმ გაგებით, რომ ადამიანი ლოცვის მეოხებით თავისი არსის, თავისი სუბსტანციის, თავისი სანყისი ბუნების შესაბამისად იქმნება ღმერთად (Нуцубидзе 1967: 90-91). აქ შ. ი. ნუცუბიძე იგნორირებას უკეთებს ქრისტიანულ რწმენას, რომლის ათასწლოვანი ისტორია მხოლოდ ერთ ადამიანს იცნობდა ისეთს, რომელიც თავისი სუბსტანციით არის ადამიანიცა და ღმერთიც, ესაა ღმერთკაცი ქრისტე. სხვა დანარჩენი ადამიანები კი, ეკლესიის გავრცელებული და ურყევი რწმენის თანახმად, თავიანთ უმაღლეს მდგომარეობაში მოქცევის შემთხვევაში შეიძლება გახდნენ მხოლოდ მადლით, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში – თავიანთი ბუნებით ღმერთნი. ეკლესიის ამ ათასწლოვანი სწავლების ამგვარად ინტერპრეტირება შ. ი. ნუცუბიძეს მხოლოდ იმისთვის კი არ დასჭირდა, რომ დაეშვა, თითქოს ადამიანისათვის თავისი საკუთარი ბუნებით განღმრთობის შესაძლებლობა არსებობს, არამედ – იმისთვისაც, რომ არეოპაგეტიკების ასეთმა, ე. ი. ნეოპლატონურმა, განმარტებამ ამ ნაშრომების ბიზანტიური, ქართული და დასავლური რენესანსის საფუძვლად გამოცხადების საშუალება მისცა. სინამდვილეში არც პლოტინის „ენეადებსა“ და არც პროკლეს „თეოლოგიის პირველსაფუძვლებს“, მათ სულიერებას, ქრისტიანობასთან და ერთი ჭეშმარიტი ღმერთის შესახებ სწავლებასთან არაფერი აქვს საერთო. ისინი სამყაროს შექმნას უარყოფენ, ერთი ჭეშმარიტი ღმერთის შესახებ სწავლებას სრულებითაც არ იცნობენ, მათთვის სავსებით უცხოა ცოდვით დაცემის, ღმერთის განსხეულების, ღმერთკაცის ტანჯვათა და ჯვარზე სიკვდილის, ადამიანისა და სამყაროს გამოსყიდვის, ღმერთკაცის, – სამყაროს მხსნელის აღდგომისა და ამაღლების, ეკლესიისა და მის საიდუმლოთა, მისი რიტუალების, საშინელი სამსჯავროს, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის შესახებ ქრისტიანული სწავლება. ყოფიერების შესახებ ისეთი ნეიტრალური დიალექტიკური სწავლება, როგორც ნეოპლატონიზმშია, წარმოადგენდა რა მთელი ანტიკური ფილოსოფიის მნიფე ნაყოფს, შემდგომში დიდი წარმატებით გამოიყენებოდა როგორც ქრისტიანობაში, თანაც, ორთოდოქსულში, ასევე – არაქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში. IX ს-ის დასავლელი ფილოსოფოსი – იოანე სკოტ ერიუგენა, მაგალითად, ძალიან ახლოს იდგა წარმართ ფილოსოფოსებთან – პლოტინთან და პროკლესთან, რის გამოც იგი შემდგომში ეკლესიის მიერ გასამართლებულ იქნა როგორც ერეტიკოსი; ბიზანტიელი ღვთისმეტყველები, ისეთები, როგორებიც იყვნენ მაქსიმე აღმსარებელი (VII ს.) და სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი (X ს.) და

XIV ს-ის ყველა მისტიკოსი, რომლებმაც ისიხასტების, ე. ი. მდუმარებაში მყოფთა, ზედწოდება მიიღეს, და, ბოლოს, თვითონ გრიგოლ პალამა, ისიხაზმის მეთაური, – ის, ვინც ეკლესიამ „წმიდანად“ და „ღირსად“ აღიარა, ყოველგვარი წარმართობისა და წარმართული ნეოპლატონიზმის უკიდურესი მონინალმდეგენი გახლდნენ. ისინი ოფიციალური ეკლესიის მეთაურები იყვნენ და, აქედან გამომდინარე, არავითარ რენესანსთან არა ჰქონიათ ამა თუ იმ სახის კავშირი; და, თუ ვინმეს რაიმე აკავშირებდა რენესანსთან, ეს გახლდათ გრიგოლ პალამას მთავარი მტერი – ვარლაამი, – ის, ვინც აღიარებდა სწავლებას (და ეს სწავლება შემდგომში კანტმა განავითარა), რომლის თანახმად, ღმერთი, რამდენადაც საკუთარ თავშია ჩაკეტილი, შეუცნობელია და შინაგანი ლოცვით ამაღლებულ მოსაგრეებს ფერიცვალებისეული ნათლის ხილვა არ ძალუძთ. ვარლაამს ფაქტიურად მინიერ ყოფიერებამდე დაჰყავდა მთელი ადამიანური შემეცნება. აი, მან მართლაც შეაღწია დასავლეთში და აღორძინების ეპოქის ზოგიერთი პოეტის მასწავლებლადაც შეიქმნა. თუმც, ვარლაამმაც მოინანია ოფიციალური ეკლესიის წინაშე და ეპისკოპოსიც კი გახდა.

შ. ი. ნუცუბიძემ უზარმაზარი ღვაწლი გასწია, – მან თავისი ნაშრომით საკმაოდ ენერგიულად და რეალურ ფაქტებზე დაყრდნობით დაამტკიცა, რომ აღმოსავლეთმა დასავლურ რენესანსზე მის უკვე საწყის პერიოდში მოახდინა ზეგავლენა (Нущидзе 1967: 93-95). ჩვენ აქ ფაქტების დანვრილებით წარმოჩენას არ შევუდგებით, მაგრამ აღვნიშნავთ შემდეგს: – სრულიად უეჭველია, რომ დასავლეთში ბერძნების ჩასვლის გარეშე მართლაც ვერ აღმოცენდებოდა ფლორენციის ცნობილი აკადემია მარსილიო ფიჩინოს ხელმძღვანელობით, ანუ – ის, რაც იმ ახალი ეპოქის უპირველესი, ცხადი და სრულიად თვალსაჩინო აღმოჩენა გახლდათ, რომელსაც თვითონ იტალიელებმა შემდგომში აღორძინებისა უწოდეს. ეს არ გვაძლევს საფუძველს, მივიჩნიოთ, რომ არეოპაგეტიკებს ოფიციალური ეკლესიისათვის არავითარი როლი არ შეუსრულებია, არც იმის საფუძველი გვეძლევა, რომ რენესანსის აღმოცენება მხოლოდ აღმოსავლურ გავლენებსა და ბერძნების ჩამოსვლას მივანეროთ, მაგრამ ის კი უდავოა, რომ რენესანსზე მართლაც სრულიად ახლებური ზეგავლენა მოახდინა არეოპაგეტიკულმა ფილოსოფიამ, რომლის განხილვის დროსაც შ. ი. ნუცუბიძე მხოლოდ იმაში ცდება, რომ „საეკლესიო ერესად“ მიიჩნევს მას. შუა საუკუნეთა ღვთისმეტყველების ერთი ძველი მცოდნე, კერძოდ, ი. კლეიტგენი წერს, რომ „თითქმის შეუძლებელია დასახელება რომელიმე ისეთი მნიშვნელოვანი თეოლოგისა, რომელიც გაბედავდა, რაიმე პუნქტში მაინც შენინალმდეგებოდა წმ. დიონისე არეოპაგელს“ (Kleutgen 1873: 69).

მაგრამ საინტერესო ის არის, რომ შ. ი. ნუცუბიძეს, რომელიც არეოპაგეტიკების მსოფლიო მნიშვნელობას ასე ენერგიულად იცავს, კლეიტგენის ეს მოსაზრება მცდარად მიაჩნია. არც არის გასაკვირი, რომ ასეა, – ნეოპლატონიზმი მხოლოდ და მხოლოდ წარმართობას ხედავს ნუცუბიძე.

სწორედ ამისი შედეგია ის, რომ ღირსი მაქსიმე აღმსარებელიცა და ღირსი სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველიც, ღირსი გრიგოლ პალამა „ერეტიკოსებში“ მოაქცია ქართველმა მკვლევარმა და XIV ს-ის მთელ დანარჩენ ქრისტიანულ ისიხამზს კი, საერთოდ, მდუმარედ აუარა გვერდი. ნეოპლატონიკოსებად წარმართებიც გვევლინებოდნენ და ქრისტიანებიც, ნეოპლატონიკოსები არაბებსაც (და შემდეგ – მაჰმადიანებს) ჰყავდათ და არსებობდნენ როგორც ბიზანტიელი, ე. ი. მართლმადიდებელი, ისე – კათოლიკე და პროტესტანტი ნეოპლატონიკოსები და ამაში არაფერია გასაკვირი, – ხომ მართალია, რომ თავის ლოგიკურ ფორმებში მოსათავსებლად ნებისმიერ მსოფლმხედველობას, განსაკუთრებით, – რელიგიურს, მიიზიდავდა ისე ნატიფად ჩამოყალიბებული ფილოსოფია, როგორც ნეოპლატონიზმია და ყოველთვის, როცა კი ნეოპლატონიზმს მიმართავდა ესა თუ ის რელიგია, უპირველეს ყოვლისა წარმართულ მხარეს, კერძოდ, ანტიკურ მითოლოგიას, აცილებდა მას და მისი უნატიფესი ფილოსოფიური მეთოდით კი სარგებლობდა; ხომ მართალია, რომ იყვნენ კანტიანელები, მორწმუნეები და ათეისტები, იყვნენ, როგორც სრულიად არარელიგიური, ისე – რელიგიურები, მათ შორის, – კათოლიკეებიც, პროტესტანტებიცა და მართლმადიდებლებიც. XIX ს-ის მეორე და XX ს-ის პირველ ნახევარში ჩვენ მთელ რიგ ისეთ სპირიტუალურ სისტემებსაც ვხვდებით, რომელთაგან ერთნი რელიგიურ რწმენას ეფუძნებიან და მეორენი კი გულგრილნი არიან მის მიმართ, მესამენი პირდაპირ ეწინააღმდეგებიან რელიგიას, – რატომ უნდა მივიჩნიოთ ნეოპლატონიზმი მხოლოდ წარმართულ თეორიად და აუცილებლად ერესთან და საეკლესიო რევოლუციასთან რატომ უნდა მივყავდეთ ღვთისმეტყველებაში მისი გამოყენების ფაქტს? XI ს-ის საქართველოს ფილოსოფოსი – იოანე პეტრიწი მხოლოდ ღრმა ნეოპლატონიკოსი კი არა, – მართლმადიდებელი მონაზონი და მონასტრის წინამძღვარი იყო, XII ს-ის ქართული რენესანსის მეთაურმა – რუსთაველმა კი მართლმადიდებლური მონაზვნობა მიიღო და გარდაიცვალა პალესტინაში, რომელსაც მთელი ქრისტიანული სამყარო „წმიდა მინად“ აღიარებდა. ასე რომ, აღმოსავლური რენესანსის საფუძველი რომ ნეოპლატონიზმია, ეს სრულიად უეჭველია და ამ იდეის აღმოჩენაში ძირითადი როლი, სრულიად ცხადია, შ. ი. ნუცუბიძემ შეასრულა, მაგრამ გვიჭირს, რომ ევროპული რენესანსის არსი ქრისტიანულ ერესად განვიხილოთ, მიუხედავად იმისა, რომ იგი, ზოგიერთ შემთხვევაში, განსაკუთრებული ტიპის ქრისტიანობა იყო და ზოგჯერ კი, საერთოდ, არც ყოფილა ქრისტიანობა. დასავლური რენესანსი, ისევე, როგორც აღმოსავლური ნეოპლატონიზმი, წარმოუდგენელი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, ნეოპლატონიკოსი ნიკოლოზ კუზანელი მხოლოდ მართლმორწმუნე კათოლიკე კი არა, პაპის კარდინალიც გახლდათ, ნეოპლატონიკოსი მარსილიო ფიჩინო, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, საერო იყო, ნეოპლატონიკოსი ჯორდანო ბრუნო კი კოცონზე დაწვეს.

პროკლეს ფილოსოფია, როგორც ყველაზე უფრო სრულყოფილი ანტიკური სისტემა, აგრეთვე – ის ფაქტი, რომ ქრისტიანული ფორმულირებე-

ბი, რაც მანამდე ცალმხრივად ანტიკურ და სრულყოფილებისაგან სრულიად შორს მდგარ ლოგიკურ ცდებზე იყო დაფუძნებული, შემდგომში არეოპაგეტიკულ დიალექტიკას დაემყარა, მშვენივრად აქვს წარმოჩენილი შ. ი. ნუცუბიძეს (Нущубидзе 1967: 105-111), მაგრამ ავგუსტინეში მხოლოდ ის ერთი უვიცი პლატონისტი დაინახა მან, რომელიც ცდილობდა, რადაც არ უნდა დასჯდომოდა, ანტიკური სამყაროსათვის როგორმე ბოლო მოეღო. არაფრით არ იქნება მართებული, ვიფიქროთ, რომ, რადგან პროკლეზე ადრე ცხოვრობდა, შეუძლებელია, ნეოპლატონიზმი სცოდნოდა ავგუსტინეს. იგი მშვენივრად იცნობდა ნეოპლატონიზმის ფუძემდებელ პლოტინს, რომელმაც ნეოპლატონურ თემებზე 54 ტრაქტატი დაწერა. მთავარი, რაც აქ თვალში გვხვდება, ის არის, რომ თავის ღრმად მეცნიერულსა და მდიდარ თხზულებაში გვერდი სწორედ იმას აუარა შ. ი. ნუცუბიძემ, რითაც ავგუსტინე მთელი დასავლური ფილოსოფიისთვის გახდა ფასეული. ბერძნული და აღმოსავლური ნეოპლატონიზმი ზედმეტად აბსტრაქტულ-ფილოსოფიური, ზედმეტად ობიექტურ-ონტოლოგიური სისტემებია, მათთვის უცხოა გრძნობათა ის სითბო, ის სუბიექტური მღელვარება, მონანიებისა და ცოდვათა გამოსყიდვის ის წყურვილი და, საერთოდ, ის სუბიექტურ-ფსიქიკური ცხოვრება, რომელიც სწორედ ავგუსტინეს „აღსარებანში“ არის ასე სიღრმისეულად და ასეთი ბრწყინვალეობით გამოხატული. ჩვენ ვერაფრით ვერ ვიტყვით, რომ ავგუსტინესთან ვერ ვიპოვით იმ სრულ სიცხადესა და დიალექტიკურობას, რომელსაც სრულყოფილ ნეოპლატონიზმში ვხედავთ,² ამიტომ ცხადია, რომ, რაც არ უნდა ახლობელი იყოს ნეოპლატონიზმი დასავლური რენესანსისთვის, რაც არ უნდა მტკიცე საფუძველს, ან, უფრო სწორად, ერთ-ერთ საფუძველს, წარმოადგენდეს მისას, ავგუსტინესეულ ცრემლებს, განცდის ავგუსტინესეულ სუბიექტურობასა და ქრისტიანული სწავლებისადმი ავგუსტინესათვის დამახასიათებელ გულისმიერ სიყვარულს მაინც ვერ უტოლდება იგი, მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ლოგიკური ფორმულირებებისგან ჯერ შორს დგას ავგუსტინეს სწავლება. და სწორედ ამიტომ არ შეიძლება, რომ ასე „ერთი ხელის მოსმით მოვისროლოთ“ და უარვყოთ ის სწავლულები, რომლებიც მიიჩნევენ, რომ რენესანსზე, ანტიკურ სამყაროსთან ერთად, შუა საუკუნეების მემკვიდრეობამაც მოახდინა უზარმაზარი ზეგავლენა. აუცილებელია, რომ მხედველობის არეში ფსევდო-დიონისე არეოპაგელსა და ავგუსტინეს შორის არსებული ის შეხების წერტილებიც გვქონდეს, რომლებიც, მაგალითად, არტურ ლეჯოისთან (Lejoy 1933), ან ენტონი პეჯისთან (Pagis 1939) არის წარმოჩენილი, აუცილებელია, ასევე, რომ მოვისმინოთ მარტინ გრაბმანისა (Grabmann 1935) და ერნსტ კასირერის (Cassirer 1927) მოსაზრებები, რომელთა თანახმადაც, სანამ ის ეპოქა დადგებოდეს, რასაც, ჩვეულებრივ, რენესანსისას უწოდებენ, განვითარების ერთიანი ხაზი შეინიშნება ავგუსტინედან ფსევდო-დიონისე არეოპაგელამდე, თომა აქვინელიდან XIV ს-ის გერმანელ მისტიკოსებამდე. ამ საკითხში ჩვენ მივმართავდით ჟ. დიურანტე-

ლის ნაშრომსაც (Durantel 1919), რომელშიაც უზარმაზარი მეცნიერული სიღრმით არის დამტკიცებული, რომ არეოპაგეტიკული ნიშნები კათოლიკური სქოლასტიკის ისეთ მამამთავართანაც გვხვდება, როგორც თომა აქვინელია. კ. კრემერმა უეჭველი სიცხადით დაამტკიცა, რომ თომა აქვინელის არისტოტელიზმი ნეოპლატონური ხასიათისაა (Kremer 1966). სამწუხაროა, რომ ჩვენი წინამდებარე ნაშრომისათვის დასახული მიზნები, მისი მოცულობა საშუალებას არ გვაძლევს, უფრო ახლოდან წარმოვაჩინოთ ყოფიერებაზე თომა აქვინელისეული სწავლებისა და ნეოპლატონიკოსების თანხვედრის ფაქტი (Kremer 1966: 351-469), ეს რომ არა, მკითხველს გაოგნებულს დატოვებდა ამ ორი სისტემის მსგავსება და აღარც ის მოეჩვენებოდა დაუჯერებლად, რომ რენესანსის სანყის ხაზთან არისტოტელეც დგას და რომ თომამ ნიკოლოზ კუზანელზე არანაკლებად და, იქნებ, გაცილებით უკეთაც, იცოდა არეოპაგეტიკები. ე. კასირერს თვალნათლივ აქვს ნაჩვენები, თუ როგორ უკავშირდება შუა საუკუნეების მისტიკას იერარქიის შესახებ სწავლება (Cassirer 1927: 8-9), რომელიც, შ. ი. ნუცუბიძის თანახმად, პირველად მხოლოდ არეოპაგეტიკოსებთან იქნა ფორმულირებული. მაგრამ კასირერი აქ და თავისი წიგნის სხვა ადგილებშიც მიუთითებს რაღაც სხვაზე, რომელიც არისტოტელეს, ნეოპლატონიზმისა და სქოლასტიკის საზღვრებს სცილდება, რაც რენესანსისათვის სპეციფიკურია და რის შესახებაც აქ ჯერ არ ვისაუბრებთ.

ჩვენ ამჯერად მხოლოდ არეოპაგეტიკებს ვეხებით, – იმიტომ, რომ მსჯელობისას მათ, მხოლოდ და მხოლოდ მათ, ემყარება შ. ი. ნუცუბიძე. აქ უნდა ითქვას, რომ რენესანსის შესახებ მსჯელობისას, ნუცუბიძის ნაშრომის გარეშე, მიუხედავად იმისა, თუ როგორ შევაფასებთ მას, ჩვენ ვერას გავხედებით. XI-XII სს-ის ქართული რენესანსისა და იოანე პეტრიწის შესახებ დაწერილი მისი წიგნის თავები – ეს არის მშვენიერი გამოკვლევა, რომელსაც არა მხოლოდ ქართული, არამედ იტალიური რენესანსის ვერცერი მკვლევარი ვერ აუვლის გვერდს. პროკლეს ფილოსოფიის, უპირველეს ყოვლისა კი, მისი დიალექტიკის სინთეზური ხასიათი (Нуцубидзе 1967: 124-125) შ. ი. ნუცუბიძის დონეზე ჯერ არავის შეუგრძენია. მაგრამ ვერაფრით ვერ გავიზიარებთ იმ აზრს, რომ, თითქოს, ეს მართლა ერეტიკოსი³ იოანე იტალი იოანე პეტრიწის ქემპარიტი მასწავლებელი გახლდათ (Нуцубидзе 1967: 126-127).

ოფიციალურ საეკლესიო სწავლებას XI-XII სს-ის ქართულ რენესანსში ღმერთისა და სამყაროს მიმართ ადამიანის ცოცხალი, ენერგიული, მხურვალე დამოკიდებულება ცვლის. XIV ს-ის იტალიური რენესანსის იდეები საქართველოში უკვე არსებობდა მაშინ. ამასთან, უმთავრესი, რამაც უზარმაზარი მნიშვნელობა იქონია, ეს არის აბსოლუტურ-ადამიანური ინდივიდუალიზმი, – ის, რასაც შუა საუკუნეებთან სრულიადაც არ ჰქონდა კავშირი განწყვეტილი და, რაც, პირიქით, ჯერაც პოულობდა მასში თავის საყრდენ საფუძვლებს. სწორედ ეს გახდა დასავლური რენესანსის ამოსავალი პრინციპი.

რატომ უნდა გვეგონოს, რომ რენესანსი, აღმოსავლური თუ დასავლური, აუცილებლად ან წარმართული, ან, სულ ცოტა, ქრისტიანული ერესი მაინც უნდა იყოს? წარმართობასა და ქრისტიანულ ერესს არ გასჭირვებია და რენესანსშიაც გამოავლინეს მათ თავი და შუა საუკუნეებშიც ჩნდებოდნენ ხოლმე ისინი, მაგრამ, როგორც ვნახავთ, შუა საუკუნეების საქართველოსა თუ იტალიაში რენესანსს ჯერ არ წარმოადგენდა ამგვარი გამოვლინებები. ამქვეყნიური სიხარული (თუმცა, იგი რენესანსისათვის ყველა შემთხვევაში სულაც არ ყოფილა დამახასიათებელი) პრინციპულად სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება ქრისტიანობას, რომელიც, გარდა იმისა, რომ ღმერთისა და მონაზვნობისადმი ყველაფრის შეწირვას ითხოვს, ქორწინებასაც უშვებს და ამ უკანასკნელს საეკლესიო საიდუმლოდაც მიიჩნევს. რა საჭიროა, რომ პეტრინი და რუსთაველი აუცილებლად წარმართებად ვაქციოთ იმისთვის, რომ ქართული რენესანსის სათავეში მოვაქციოთ ისინი?

ჩვენ ამჯერად არ გვაქვს საშუალება, თითოეული წინადადების დონეზე განვიხილოთ შ. ი. ნუცუბიძის გამოკვლევები, მაგრამ მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ რუსთაველი, რომელიც რაღაც ხორციელ მატერიალისტად გამოჰყავს ნუცუბიძეს, რათა ამით ერეტიკოსად აქციოს და ასე წარმოაჩინოს ის ფაქტი, რომ მთელი დასავლეთევროპული რენესანსის სათავეში დგას ეს პოეტი. რუსთაველთან არავითარი მატერიალიზმი არ იძებნება, არავითარი ერეტიკოსი არ ყოფილა იგი, საერთოდ, მაშინდელ დასავლურ რენესანსში მატერიალიზმი და ათეიზმი სრულიადაც არ არსებობდა, დასავლეთ ევროპაში ისინი XVIII ს-ზე ადრე არც აღმოცენებულა და მაშინაც ზედმეტად გულუბრყვილო ფორმითა და საკმაოდ ცოტა ხანს იარსება ორივემ. დღეს, ალბათ, ძნელად თუ მოიძებნება ვინმე, ვინც მიიჩნევს, რომ XII ს-ის უდიდესი ქართველი პოეტის სწავლების თანახმად, ადამიანს ის მოეთხოვება, რომ პირდაპირ გადაიქცეს ღმერთად (იხ. Нуцубидзе 1967: 243) და რომ ამგვარი სწავლებისას არეოპატიკას ეფუძნება პოეტი. არეოპაგეტიკების აპოფათიზმი მართლაც არის განღმრთობისაკენ მომწოდებელი ქადაგება. იმისათვის, რომ ანტიისტორიზმის ბადეში არ გავეხვეთ, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაგვაგინყდეს, რომ განღმრთობის იდეა, ზოგადად რომ ვთქვათ, მართლაც არის ძირძველი საეკლესიო იდეა (Попов 1909: 165-213), მაგრამ აქ ყოველთვის ის იგულისხმება, რომ ადამიანი თავისი სუბსტანციისა და თავისი ბუნების გამო კი არ იქცევა ღმერთად (ქრისტიანული თვალთახედვით, ეს წარმართული რწმენაა), არამედ მადლით, ადამიანის უმაღლესი ლოცვითი ზეაღსვლის მეოხებით შეიქმნება იგი ღმერთად, ერთი წამითაც არ მოხდება ისე, რომ ქმნილებად, „არარაისგან შექმნილად“ კი არა, არამედ თავად ღმერთის ბუნებიდან ემანირებულად წარმოჩნდეს ადამიანი.

ასე ამრიგად, XII ს-ის საქართველოსათვის განღმრთობის იდეა წარმართობასთან, რაიმე ბერძნულთან არასოდეს ყოფილა დაკავშირებული, ერთი ჭეშმარიტი ყოვლის შემოქმედი ღმერთის შესახებ ათასწლოვან საერთო-საეკლესიო სწავლებაზე იყო იგი დაფუძნებული და ოფიციალურ საეკლესიო

სწავლებასთან დაპირისპირებაზე მინიშნება ან, მით უმეტეს, მატერიალიზმი და ადამიანის ჩვეულებრივი განდიდებაც კი არ შეინიშნება მასში.

იმისათვის, რომ XII ს-ის ქართულ რენესანსთან, იოანე პეტრინისა და რუსთაველისეულთან, უფრო ახლოს მივიდეთ, საჭიროა, სხვა ქართველ მკვლევართა მოსაზრებებსაც გავეცნოთ. რენესანსსა და შუა საუკუნეებს შორის კავშირის არსებობის ფაქტს, ისევე, როგორც ნუცუბიძე, მთლიანად არც შ. ხ. ხიდაშელი უარყოფს. ასე რომ მოქცეულიყო, მაშინ შუა საუკუნეთა ამ მოღვაწეების – პეტრინისა და რუსთაველის რენესანსულ ხასიათზე საერთოდ აღარც უნდა ესაუბრა მას. შუა საუკუნეების ერესთა ცნობილ ისტორიულ მნიშვნელობაზე ხიდაშელიც ამახვილებს ყურადღებას, თუმც, იქვე ბრძნულად დასძენს, რომ „ერესებისა და საზოგადოებრივი და ფილოსოფიური აზრის განვითარებაზე მათი როლის შესწავლა მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოგვცემს შედეგებს, თუ ყოველ ცალკეულ თავისებურ მიმდინარეობას კონკრეტულ-ისტორიული კუთხიდან შევისწავლით. მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ერესები ზოგადად მართლაც წარმოადგენდა ‘ფეოდალიზმის ოპოზიციას’, მათი უმეტესობა პროგრესულ ფენათა ინტერესებს სრულიადაც არ გამოხატავდა“ (Хидашели 1962: 174).

და მაშინ, როცა რუსთაველის მატერიალისტური ან ერეტიკული ელემენტების გამოკვეთას ცდილობს, პანთეიზმის მხოლოდ ზოგიერთ ნიშანს აგნებს შ. ვ. ხიდაშელი. პეტრინთან და რუსთაველთან იმიტომ კი არ იძებნება ეს ნიშნები, რომ ერთ ღმერთს უარყოფენ ისინი, არამედ – იმიტომ, რომ იმ ღვთაებრივ ქმედებაზე ამახვილებს ყურადღებას ორივე, რომელიც მიწიერ მხარეებსაც მოიცავს და რომელიც ოფიციალურ ეკლესიას არც არასოდეს უარუყვია. აქედან გამომდინარე, შ. ვ. ხიდაშელი ღმერთის რუსთაველისულ გაგებას განმარტავს როგორც – სისრულეს, რომელიც ყოველ არსებულს სწვდება (Хидашели 1962: 374). ცხადია, ეს იმას სულაც არ ნიშნავს, თითქოს რაღაც უპიროვნო და უსულო პანთეიზმს ქადაგებდეს რუსთაველი და რომ, მის თანახმად, ადამიანის მიწიერი ცხოვრება, ერთადერთი, მხოლოდ მიწიერ სიამოვნებამდე უნდა იქნას დაყვანილი, ვფიქრობთ, არც შ. ვ. ხიდაშელს ჰგონია ასე. ძნელი დასაჯერებელია, რომ პეტრინს, მონასტრის წინამძღვარს, ქრისტეს სახელი მხოლოდ ფორმალურად გამოეყენებინა ნაშრომებში და არსებითი არაფერი ეგულისხმა ამ სახელში (Хидашели 1962: 344).

ჩვენ ვერ შევძლებთ, რაიმე ისეთი აღმოვაჩინოთ იოანე პეტრინის თხზულებებში, რომელიც იმ სწავლების საწინააღმდეგოდ იქნება მიმართული, ამსოფლიური ყოფის არარაობას რომ ქადაგებს და ამქვეყნიური სინამდვილისაგან განდგომისაკენ რომ მოუწოდებს ადამიანს. პეტრინისა და რუსთაველის თანახმად, მართალია, დასაშვებია და აუცილებელია ეს მიწიერი სიხარული თუ წვალება, მაგრამ მათი შეხედულება არც ჭეშმარიტი ღმერთის მარადიული სუბსტანციისა და, მით უმეტეს, არც შექმნისა და იმ სწავლების წინააღმდეგ გახლავთ მიმართული, რომლის მიხედვითაც, ყოველივე ღმერთმა შექმნა. ბოლოს უნდა ითქვას, რომ შ. ვ. ხიდაშელის მიერ პროკლეს ჩვენეული თარგმანისადმი წამძღვარებული სტატიის თანახმად, იოანე პეტრინის

ფილოსოფია არავითარ პანთეისტურსა და ერეტიკულ უკიდურესობებს არ შეიცავს (Проки 1972: 5-21).

პეტრინის მსოფლმხედველობის მართებულსა და ობიექტურ შეფასებას გვაძლევს ი. დ. ფანცხავა, რომელიც თანამიმდევრულად გადმოსცემს ერთი ღმერთის შესახებ მისეულ სწავლებას, არ უარყოფს, რომ მიწიერი ადამიანი, შესაძლოა, პირველ პლანზე იყოს წამოწეული, მაგრამ მაცდუნებლად არ იტაცებს ეს აზრი და არ აიძულებს, რომ სუფთა პანთეიზმად წარმოგვისახოს პეტრინის ფილოსოფია (Панцхава 1937); თუმცა, ი. დ. ფანცხავა სრულიად არ არის მართალი მაშინ, როცა ნათლის შესახებ ყოველგვარ სწავლებას წარმართობად მიიჩნევს (ბიზანტიაში მაქსიმე აღმსარებელთან, სვიმეონ ახალ ღვთისმეტყველთან, გრიგოლ პალამასთან, ყველა ისიხასტთან, ასევე, უხვად პოულობენ ხოლმე სწავლებას ნათელზე, მაგრამ ეს სწავლება მაქსიმალურად ორთოდოქსული და მაქსიმალურად სულიერი), არც მაშინ არის იგი მართალი, როცა ამტკიცებს, რომ პეტრინისეული სწავლებანი – ეს არის ძველ ქართულ წარმართობასთან დაბრუნება და ერთადერთი, რაც მათში მოიპოვება, ადამიანისათვის მიწიერი ცხოვრებისაკენ მოწოდებაა (Проки 1972: 198-199).

ბოლოს უნდა ითქვას, რომ XI-XII სს-ის საქართველოს რენესანსის მკვლევართა შორის ვხედავთ იმათაც, ვინც სულაც არ გამორიცხავენ, რომ იოანე პეტრინის ფილოსოფიიდან, შესაძლოა, პანთეისტური დასკვნები გამოვიტანოთ, მაგრამ ამავდროულად, და სავსებით მართებულად, ასაბუთებენ, რომ სრულიად ორთოდოქსულია ეს ფილოსოფია, რომ იგი თავისი არსით შორს დგას წარმართობისა და ერესების, ადამიანის მხოლოდ და მხოლოდ მიწიერი განღმერთობის იდეისაგან. ასეთია პროფესორების – მ. გოგიბერიძისა და კ. კეკელიძის ნაშრომები.⁴

აღსანიშნავია, რომ, როცა რუსთაველის „წმიდა თეისტობასა“ და იმას ამტკიცებს კ. კეკელიძე, რომ მატერიალიზმთან და ათეიზმთან არაფერი აქვს პოეტს საერთო, შ. ვ. ხიდაშელი წერს: „ჩვენთვის გაუგებარია, ვის წინააღმდეგ არის მიმართული კ. კეკელიძის მტკიცება, რომლის თანახმად, შეუძლებელია, რუსთაველი ‘მატერიალისტი და ათეისტი’ იყოს, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ამგვარი აზრისაგან შორს ვართ“ (Хидашели 1962: 404). აქედან სრულიად ნათლად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პეტრინის, რუსთაველისა და, მათთან ერთად, XI-XII სს-ის მთელი ქართული რენესანსის მატერიალიზმთან და ათეიზმთან დაკავშირებას ანტიისტორიზმად აღიარებს შ. ვ. ხიდაშელი.

დასკვნის სახით შემდეგი უნდა ითქვას, – პირველი: ამ გამოკვლევების შედეგად უკვე შესაძლებელი ხდება, დამტკიცებულად ჩაითვალოს, რომ ქართული რენესანსის საფუძველს ნეოპლატონიზმი, ძირითადად კი, პროკლეს ფილოსოფია, წარმოადგენს. ეს განსაკუთრებულ აღმოჩენად უნდა მივიჩნიოთ იმიტომ, რომ იტალიურ რენესანსთან უფრო ახლოს მისვლის საშუალებას გვაძლევს იგი.

მეორე: ნეოპლატონიზმი საქართველოში არეოპაგეტიკულ ნაშრომთა პრიზმაში იქნა აღქმული, ე. ი. ეს არა გაშიშვლებული და წარმართული, არამედ ქრისტიანულ-თეისტურად გადამუშავებული და პროკლეს დიალექტი-

კით გასულიერებული მსოფლმხედველობა იყო. არეოპაგეტიკული ნაშრომები ძველი წარმართული სიბრძნის სიცოცხლისუნარიანობას აფერხებდა საქართველოში (შემდეგ სხვაგანაც) და დოგმატური საეკლესიო ღვთისმეტყველების გაღმარებასა და გაცოცხლებას კი ხელს უწყობდა. მხოლოდ ერთი არეოპაგეტიკული ნაშრომიც კი, კერძოდ, ტრაქტატი – „საეკლესიო იერარქიის შესახებ“, სრულიად შეუძლებელს ხდის, რომ წარმართულად განვმარტოთ და ქრისტიანულ ერესებად მივიჩნიოთ არეოპაგეტიკები. და მართლაც, როგორ შეიძლება, ეკლესიის შესახებ სწავლება და, საერთოდ, მთელი მათი საეკლესიო ხასიათი ვერ დავინახოთ არეოპაგეტიკებში მაშინ, როცა ამ ნაშრომთა შორის მთელი ერთი ტრაქტატი სწორედაც რომ საეკლესიო იერარქიის დეტალურსა და მისტიკურ განმარტებას ეხება! ცხადია, ეს სრულებითაც ვერ შეუძლიდა ხელს იმას, რომ დოგმატურ ღვთისმეტყველებასა და ცხოვრების ქრისტიანულად მონყობას შორის დაპირისპირებაც ყოფილიყო. მონაზვნებსა და საერო ადამიანებს, გინდა, უყვარდეთ და გინდა, სძულდეთ ერთმანეთი, ქრისტიანული ეკლესია, ამის მიუხედავად, გადარჩენის ორსავე, – მონაზვნურ გზასაც აღიარებს და – საეროსაც.

მესამე: მოხდა ისე, რომ ქართული რენესანსის მკვლევარებმა იმის ნაცვლად, რომ დაემტკიცებინათ, თითქოს არეოპაგეტიკებიდან პანთეისტური დასკვნების გამოტანა იყოს შესაძლებელი (არეოპაგეტა ფაქტიურად მთლიანად უარყოფს ყოველგვარ პანთეიზმს), უფრო ის უეჭველი ფაქტი წარმოაჩინეს, რომლის თანახმად, გადარჩენისაკენ მიმავალი იმ გზის იდეა არის წარმოდგენილი არეოპაგეტიკულ ნაშრომებში, რომელიც სრულყოფილი, უფრო საერო და უფრო მიწიერია. ამიტომაც სწორედ აქაა რენესანსი საძიებელი, – სრულიად ცხადად ჩანს, რომ არეოპაგეტიკები აქტიურობის გაძლიერებისაკენ უბიძგებდნენ ადამიანს, სიღრმისეულ გრძნობებზე აფუძნებდნენ ამ აქტიურობას, ღვთაებრივი ნათელის „ოკეანეში“ უკვალოდ აღარ იკარგებოდა ადამიანური განცდა. ადამიანთა ერთ ნაწილს თუ ამ „ოკეანისაკენ“ უჩვენებდა გზას არეოპაგეტიკული ნაშრომები, სხვათათვის ცხადი ხდებოდა, რომ თავისთავადობა, აქტიურობა, მგრძნობიარეობა, პროგრესულობა არის წმიდად ადამიანური იდეა.

როგორც ჩანს, თუ არეოპაგეტიკებში ანტიეკლესიურ უკიდურესობათა ძიება არ გაგვიტაცებს და არარსებულ პანთეიზმს არ დავუწყებთ მათში ძიებას, შესაძლებელი გახდება, მოკლედ ჩამოყალიბდეს, თუ რა არის არეოპაგეტიკების ჭეშმარიტი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური არსი და იმ სწავლებად იქნება არეოპაგეტიკა განხილული, რომელშიც, როგორც მისტიკური ზეალსვლის გზა, ისე – ადამიანის ძირითად პრობლემასთან ცხოვრებისეული დამოკიდებულების სივრცეებია წარმოჩენილი. აუცილებელია, ყურადღება გამახვილდეს იმაზე, რომ პროკლეს ნეოპლატონიზმი და მასზე დამყარებული არეოპაგეტიკული სწავლებები – ეს გახლავთ უკვე მომნიჭებული ეტაპი, რომ ანტიკურ-ქრისტიანული მეცნიერების მაქსიმალურად მრავალმხრივი განვითარებულობაა იგი. ასე რომ, თუ საწყისებს მივმართავთ, უნდა ითქვას,

რომ ერთი აბსოლუტის შესახებ სწავლება პლატონთან უკვე გვაქვს მოცემული და რომ არისტოტელე, სტოიკოსები სწორედ პლატონიზმს ავითარებდნენ სხვადასხვა დონეზე, მაგრამ ისეთი თანამიმდევრულობა, დებულებათა ისეთი დეტალური დამუშავება, იმგვარი გზნება და ცეცხლოვანება, პიროვნების ფსიქიკისაკენ ესოდენ ცოცხალი ყურადღების გამოჩენა, ერთი ღმერთისაკენ იმგვარად ექსტატური და, ამავდროულად, მაქსიმალურად სულიერი სწრაფვა, როგორც ეს პროკლეს არეოპაგეტიკებში გვაქვს მოცემული, სხვაგან არსად გვხვდება. პროკლესთან, პლოტინთან და არეოპაგეტიკებში ზეალსვლასთან დაკავშირებულ ამოუნურავ პრობლემებს ასეულობით გვერდი ეძღვნება. მათში მაქსიმალურად არის განვითარებული ერთისაკენ ზეალსვლის შესახებ სწავლება, მხოლოდ თავისი გარემომცველი სამყარო კი არა, – საკუთარი თავი და საკუთარი ზეალსვლაც კი ავიწყდება ადამიანს. ტყუილად როდი ერქვა ქრისტიანულ სამყაროში ამგვარი ზეალსვლის შესახებ სწავლებას „აპოფატიზმი“, ანუ – უარყოფითი ღვთისმეტყველება.

ახლა პლატონიზმის მეორე ძირითად პრობლემას – გონების შესახებ სწავლებას შევეხებით. ეს სწავლება ისევ და ისევ პლატონთან (თუმც, არა ყველგან, არამედ მხოლოდ „ტიმეოსში“) კოსმიურ სრულყოფილებამდე არის აყვანილი, მაგრამ პლოტინის, პროკლესა და არეოპაგეტიკების გაცნობისას განცვიფრებაში მოვყავართ ამ სწავლების თითოეული დეტალის შესწავლისა და დამუშავების სიღრმეს. თვითშემეცნებელ კოსმიურ გონზე, როგორც მოძრაობის სანყისზე, ჯერ კიდევ არისტოტელე საუბრობდა, მაგრამ არისტოტელეც კი ვერ მიდის ახლოს იმ სინათლესთან, იმ მშვენიერებასა და თავისებური სახის გზნებასთან, რომელთა საშუალებითაც არის გადმოცემული პლოტინის, პროკლესა და არეოპაგეტიკებისეული სწავლება. გონების, როგორც ნათლის, შესახებ ზოგადპლატონური სწავლება აქ ისეთ საზეიმო და, ჩვენ ვიტყვით, როგორღაც რიტორიკულ ხასიათსაც კი იძენს, რომ „უარყოფითი“ ღვთისმეტყველება „დადებითად“, „მტიკციებითად“ იწყებს გარდაქმნას. ასე რომ, აპოფატიზმი დიალექტიკურად თავის წინააღმდეგობრიობაში გადადის, შეიძლება ითქვას, რომ დიალექტიკურად კატაფატიზმს, „დადებით ღვთისმეტყველებას“ ერწყმის იგი.

მსოფლიო სულისა და მისი მარადიული და მრავალფეროვანი გარეგანი და შინაგანი კოსმიური ფუნქციების შესახებ სწავლება პლატონურია. მაგრამ, შეხედეთ, რას ვხედავთ პლოტინთან, პროკლესთან და არეოპაგეტიკებში, – ეს არის გასულიერებული სამყარო, გაცოცხლებულია, გასულიერებულია კოსმიური ცხოვრების თითოეული მცირე გამოვლინებაც კი, კაცობრიობა და ყოველი ცოცხალი არსება ილოცება უდიდესი ცხოველმყოფელობით, ადამიანის გადარჩენის, მისი ხსნის, აქამდე უცნობი გზები იშლება ჩვენ წინაშე.

არეოპაგეტიკებში პანთეიზმი არ არის. ამასთან, შეუცნობელი პირველსანწყისის ყველა კოსმიური გამოვლინება ძალზე ღრმად გაანალიზებული ფორმით წარმოდგება ამ წიგნებში და თან ისეა ყოველივე გაკეთებული, რომ ადამიანურ გრძნობებზე ადვილად და უშუალოდ მოახდინოს ამ გამოვლინე-

ბებმა ზემოქმედება, რომ თავიანთი მსოფლმხედველობის გასულიერების მეშვეობით ცოცხლად შეიგრძნოს ადამიანმა ისინი. ასე ამრიგად, ადამიანური ცხოვრების მოსაწყობი სხვადასხვა გზა ეძლევა ადამიანს თეორიულად და ამ გზაზე დადგომა პრინციპულად მოეთხოვება. მათ, ვისაც ღვთაებრივი ნათლის ოკეანის ზეგონებრივ ექსტაზში ჩაღრმავება ეწადათ, შეეძლოთ, სრულად გასცლოდნენ ამსოფლიურ ცხოვრებას, განდევნილად შექმნილიყვნენ და სანყისი ნათლისაკენ მდუმარე გონებრივი ზეაღსვლის გზას შესდგომოდნენ, მაგრამ, ვისაც ამ ცხოვრებისაგან წასვლა არ უნდოდათ, არამედ სურდათ, რომ მისეული სიხარულიც ეგემათ და წვალეზაც, არეოპაგეტიკებისაგან ამის სრულ ნებართვასა და დალოცვასაც კი ღებულობდნენ. მას, ვისაც არეოპაგეტიკული ტრაქტატი – „საიდუმლო ღვთისმეტყველება“ უსწავლია, უთუოდ გააოცებდა მაშინდელ საეკლესიო აპოფათიზმში დავანებული, აქამდე არნახული ძალის მქონე, მუხტი, მაგრამ, ვინც არეოპაგეტიკული ტრაქტატის – „საღმრთო სახელთა შესახებ“ ყველა სიღრმეს ჩასწვდომია, შეუძლებელია, ასევე, არ განცვიფრებულიყო იმ ფილოსოფიური აზრის გაქანებით, რომელსაც ძალუძს, ყველაფერს ადამიანურს მოუძებნოს გამართლება და რომელიც მინიერების გასულიერებას მიესალმება. ქართველი მკვლევარები ცდებიან, როცა პანთეიზმს ხედავენ ამაში, ეს პანთეიზმი კი არა, არამედ, უბრალოდ, ის მომნიფებული და ბოლომდე გააზრებული ნეოპლატონური კონცეფციაა, რომელიც გადარჩენის სხვადასხვა გზას ხსნის ჩვენ წინაშე, მათ შორის, – წმიდად მინიერს. ეს უკანასკნელი რომ ძალიან საინტერესო იყო რენესანსისთვის, საკამათო არც არის; ქართული რენესანსის მკვლევართა დამსახურება ის არის, რომ გასაგები და დამაჯერებელი გახადეს ფაქტი, რომლის თანახმად, რენესანსმა ამ კუთხით მართლაც გამოიყენა არეოპაგეტიკები. პროკლეს, პეტრინისა და რუსთაველის ფილოსოფიისადმი მიძღვნილი მათი ნაშრომების გაცნობის შემდეგ საეჭვოა, რომ კიდევ ვაბედოს ვინმემ და მხოლოდ აპოფათიზმი და მხოლოდ ერთი, – განცალკევებულობისა და სენაკში განდევილობის იდეა დაინახოს არეოპაგეტიკულ მსოფლმხედველობაში.

ახლა უკვე სულ სხვაგვარად იკითხება არეოპაგეტიკული ტრაქტატი – „საღმრთო სახელთა შესახებ“. ზემოხსენებულმა მკვლევარებმა მართლაც რომ სწორად შენიშნეს თავად სტილი ამ ტრაქტატისა, თუმცა, მისი სამეცნიერო ანალიზი არ გაუკეთებიათ (და ეს მომავალშია გასაკეთებელი). ამ ტრაქტატის მკითხველისათვის ცხადი ხდება, რომ ქრისტიანობის მთავარ დოგმატთა დასამტკიცებლად არ დაუნერიათ იგი (არეოპაგეტიკების შექმნის დროს, როგორც ჩანს, უკვე საკმაოდ მწყობრად და ნათლად იყო ეს დოგმატები ფორმულირებული, რაც უმეტესწილად 325 წლის მსოფლიო კრებაზე გაკეთდა). დოგმატების ჩამოყალიბების შემდეგ უკვე ის გახდა შესასწავლი, თუ როგორი ცხოვრება და აზროვნება იყო საჭირო მას მერე, რაც დოგმატურმა თეოლოგიამ საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახე მიიღო და ჭეშმარიტებით დასაბუთებული და ასეთივე დონის ღვთისმეტყველებითი საუბარი აღარ იყო საჭირო. პირიქით, სხვადასხვაგვარი სახის ქრისტიანებს ამიერიდან

კერძო ინიციატივის გამოჩენის საშუალება მიეცათ და საიმისო გზები გაეხსნათ, რომ თავიანთი ცხოვრება უსაზღვროდ მრავალმხრივი მიმართულებებით წარემართათ. მთავარი ის იყო, რომ ძირითად დოგმატიკასთან არ აღმოჩენილიყვნენ წინააღმდეგობაში. აი, რატომაა არეოპაგეტიკების სტილი ასეთი თავისუფალი და მრავალმხრივი, სწორედ იმიტომ იხსნება აქ აზროვნებისა და ცხოვრების ასეთი ფართო გზები, რომ ძირითადი დოგმატები ცხოვრების უსაზღვროდ მრავალმხრივი ფორმებისათვის მისასადაგებლად ახალი განსაზღვრებებისა და მკაცრი ლოგიკური დებულებების ჩამოყალიბებას უკვე აღარ საჭიროებდა მაშინ. ასე ამგვარად, XI-XII სს-ში არეოპაგეტიკები პანთეისტურად არ განუმარტავთ, ამ დროს იგი გამოიყენებოდა როგორც ყველაზე უფრო მომნიჭებული ნაყოფი ბიზანტიური ნეოპლატონიზმისა. ბიზანტიური ღვთისმეტყველების უმთავრეს დოგმატთა უარყოფა არ მომხდარა აქ, მხოლოდ სეკულარიზაცია მოხდა მათი, ეს განვითარებული ქრისტიანული ნეოპლატონიზმიდან მიღებული ის დასკვნები იყო, რომლებიც საერო და მრავალმხრივი მიწიერი ცხოვრების მოსაწყობად გახლდათ განკუთვნილი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამაზე ხსენებული ტრაქტატის შინაარსზე უფრო მეტად რელიგიურ-ფილოსოფიური სწავლების ის შეუზღუდავი და თავისუფალი სტილი მეტყველებს, რომელმაც საყოველთაო სეკულარიზაციას გაუხსნა გზა.

მეოთხე და ბოლო: ქართული აღორძინების მკვლევარებმა დაამტკიცეს, რომ ქართველი მოაზროვნეები ევროპაში ნეოპლატონური და არეოპაგეტიკული რენესანსის წამომწყებებად მოგვევლინენ, უდავოა, რომ ამაში მათ ეკუთვნით პრიორიტეტი და რომ დასავლეთ ევროპას რამდენიმე საუკუნით დაასწრეს ქართველებმა. ამ საკითხში შეუძლებელია კამათი, ისევე, როგორც ის არის შეუძლებელი, რომ არეოპაგეტიკული ნეოპლატონიზმი წარმართობად, ერესად, პანთეიზმად და ოფიციალური ეკლესიის სრულ უარყოფად მივიჩნიოთ.

ასეთ რეზიუმეს გავაკეთებთ იმ ჭეშმარიტი და ისტორიულ-ფილოსოფიური გმირობის შესახებ, რომელიც ქართული რენესანსისა და, მასთან ერთად, მთელი მსოფლიოს ისტორიის შესწავლისას მოიმოქმედეს მკვლევარებმა.

შენიშვნები:

1. ავტორის მიერ სამეცნიერო ლიტერატურის მითითებისა და შენიშვნების დართვის დროს თარგმანში დაცულია არა ავტორისეული, არამედ რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ შემუშავებული სტილი (ქვემოთ შენიშნები ყველგან ავტორისაა; – მთარგ.).

2. იმის შესახებ, რომ ავგუსტინეს ფილოსოფია ხშირ შემთხვევაში, თუ სრულიად არ თანხვდება, უახლოვდება ნეოპლატონიზმს, არსებობს უზარმაზარი ლიტერატურა, რომლიდანაც ჩვენ ამჯერად მხოლოდ ი. ვ პოპოვის ერთ ფასეულ ნაშრომს დავასახელებთ, – „ნეტარი ავგუსტინეს პიროვნება და სწავლება“ (იხ. Попов 1917: 485-607).

3. იოანე იტალის აშკარად არაქრისტიანული სწავლების შესახებ იმ საეკლესიო დადგენილებებზე დაყრდნობით შეიძლება მსჯელობა, რომლებიც მის წინააღმდეგ იქნა მიღებული, ისინი ბერძნული ენიდან წინამდებარე ნაშრომის ავტორმა თარგმნა (იხ. Лосев 1930: 844-849).

4. პეტრინის ამგვარად განმარტების ფაქტები შ. ვ. ხიდაშელს აქვს ნაჩვენები (იხ. Хидашели 1962: 302-304; 341-350; 400-407).

დამონებანი:

Cassirer, E. *Individuum und Kosmos in Philosophie der Renaissance*. Leipzig-Berlin: 1927.

Durantel, E. *Saint Thomas et le Pseudo-Denis*. Paris: 1919.

Grabmann, M. *Mittelalterliches Geistesleben*. Bd. II. München: 1935.

Honigmann, Ernest. *Ernest. Pierre S' Ib érien et les écrits du Pseudo-Denys I' Areopagite*. „Byzantinische Zeitschrift“. 46. 1953.

Khidasheli, Sh. *Osnovnye Mirovozzrenchenskie Napravleniya v Feodal'noy Gruzii (IV-XII vv)*, Tbilisi: 1962 (Хидашели, Ш. *Основные мировоззренческие направления в феодальной Грузии (IV-XII вв)*, Тбилиси: 1962).

Kleutgen, I. *Die Theologie der Vorzeit*, München: 1873.

Kremer, K. *Die neuplatonische Seinphilosophie und ihre Wirkung auf Thomas von Aquin*. Leiden: 1966.

Levjoy, A.O. *The great Chain of Being*. Cambridge: 1933.

Losev, A. F. *Ocherki Antichnogo Simvolizma i Mifologii*, I. Moskva: 1930 (Лосев, А. Ф. *Очерки античного символизма и мифологии*, I. Москва: 1930).

Nutsubidze, Sh. *Tajna Psevdo-Dionisiya Areopagita*. Tbilisi: 1942 (Нутцубидзе, Ш. *Тайна Псевдо-Дионисиуса Ареопагита*. Тбилиси: 1942).

Nutsubidze, Sh. *Rustaveli i Vostochnyy Renessans*. Tbilisi: 1947 (Нутцубидзе, Ш. *Руставели и Восточный Ренессанс*, Тбилиси: 1967).

Pagis, A. C. *ST. Thomas and the Greeks*. New-York: 1939.

Pantskhava, I. D. *Elementy Dialektiki v Gruzinskoj Filosofii XI-XII vv*. Tbilisi: 1937 (Панцхава, И. Д. *Элементы диалектики в грузинской философии XI-XII вв*. Тбилиси: 1937).

Popov, I. V. *Lichnost' i Uchenie Blazhennogo Avgustina, Sergiev Posad, 1917* (Попов, И. В. *Личность и учение блаженного Августина, Сергиев Посад, 1917*). Popov, I. V. *Ideya Obozheniya v Srevnovostochnoy Tserkvi*, “Voprosy Filosofii i Psokhologii”, T. 97, 1909 (Попов, И. В. *Идея обожения в древневосточной церкви*, – “вопросы философии и психологии”, T. 97, 1909).

Prokl. *Pervoosnovy Teologii*. Per. i Koment. A. F. Loseva, pod. red. Sh. V. Khidasheli, Tbilisi: izdatel'stvo «metsniereba», 1972 (Прокл. *Первоосновы теологии*. Пер. и коммент. А. Ф. Лосева, под ред. Ш. В. Хидашели. Тбилиси: издательство “мецниереба”, 1972).

თარგმნა გორა კუჭუხიძემ.

Алексей Лосев, Восточное возрождение, Грузия;
ნიგნიდან – Алексей Лосев, Эстетика возрождения.
Москва, “Мысль”, 1978; გვ. 23-37.

Aleksei Losev, *The Oriental Renaissance, Georgia*;
From the book – Aleksei Losev, *Aesthetics of the Renaissance*,
Moscow, “Mysl”; pp. 23-37.

ლელა ხაჩიძე
(საქართველო)

ბიზანტიური და ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიიდან¹
(გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანი“)

„მარხვანი“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულია, რომელიც დიდმარხვის პერიოდის საგალობლებს შეიცავს. როგორც ძველი ქართული ხელნაწერების შესწავლამ ცხადყო, ის პირველი გამოცემა დამოუკიდებელ კრებულად უნივერსალურ „უძველეს იადგარს“, რომელიც შეიცავდა მთელი წლის მანძილზე შესასრულებელ საგალობლებს („უძველესი იადგარი“ 1980). ის გარემოება, რომ „მარხვანი“ პირველი დამოუკიდებელი კრებულია „უძველესი იადგარის“ დიფერენციაციის ისტორიაში, უნდა აიხსნას დიდმარხვის პერიოდისა და, შესაბამისად, ამ კრებულის განსაკუთრებული მნიშვნელობით.

„მარხვანის“ ჩამოყალიბების პროცესი ასახავს ბიზანტიური სასულიერო პოეზიის განვითარების გზას, რომელიც ძირითადად ორ პერიოდად იყოფა. პირველი მათგანი „იერუსალიმური პერიოდის“ სახელითაა ცნობილი, მეორე კი – „კონსტანტინოპოლურის“. „იერუსალიმური პერიოდის“ მრავალი ნიმუში დღეისათვის მხოლოდ ქართული ხელნაწერებითაა შემონახული (Иерусалимский Канонарь 1912; უძველესი იადგარი 1980).

„მარხვანის“ სახელით ცნობილი კრებული შეიცავს ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის საგანძურს – მრავალრიცხოვან საგალობლებს, რომელთა ავტორები ქრისტიანული ეკლესიისა და კულტურის უდიდესი წარმომადგენლები არიან. საგალობელთა დიდი ნაწილი კი ანონიმურადაა მოღწეული, რომელთა ავტორების დადგენა მხოლოდ ბერძნულ წყაროებზე დაყრდნობით დღეისათვის შეუძლებელია.

„მარხვანში“ შესული საგალობლები ფორმის, მოცულობისა თუ პოეტური რაობის თვალსაზრისით მრავალფეროვანია. ამ კრებულის პირველი დათარიღებული საგალობელი V საუკუნეს მიეკუთვნება, უკანასკნელი კი – XV საუკუნეს. ამ ხანგრძლივი დროის მანძილზე ბევრი რამ, ბუნებრივია, დავიწყებას მიეცა, ბევრიც დასაზუსტებელი და შესასწავლია.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოყოფილი და განხილულია ბერძნული „მარხვანის“ რამდენიმე ტიპი და რედაქცია (Карабинов 1910; Carpuyns 1935;

1 სტატიაში წარმოდგენილი კვლევა ეფუძნება შოთა რუსთველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული ფუნდამენტური კვლევებისათვის სახელმწიფო სამეცნიერო საგრანტო პროექტის „ბიზანტიური და ქართული ჰიმნოგრაფიული მემკვიდრეობა (გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანი“)“ (FR17_127) განხორციელების შედეგად მიღებულ ძირითად შედეგებს.

Славева 1972; Momina, M. and Trunte 2004), რომლებიც საფუძვლად დაედო სხვაენოვან „მარხვანებს“, მათ შორის ქართულს.

ამ კრებულმა დროთა განმავლობაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. ერთი მხრივ, ხდებოდა მისი შემოკლება, მეორე მხრივ – ახალი რეპერტუარით გავრცობა. ესა თუ ის ავტორი, რომელსაც გარკვეულ ეპოქაში თვალსაჩინო, ნამყვანი ადგილი ეჭირა ბერძნულ „მარხვანებში“, თანდათან, სხვადასხვა მოსაზრების გამო, კარგავდა პირველობას ან საერთოდ უგულებელყოფილი ხდებოდა და ეს აისახებოდა ამ კრებულის ახალ რედაქციებში. ხმარებიდან გასული საგალობლების დიდი ნაწილი ბიზანტიური სასულიერო პოეზიის იერუსალიმურ პერიოდშია შექმნილი. ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის თარგმანები, მათ შორის ქართული, პირველ ყოვლისა, ამ უძველესი და ამავე დროს, საუკეთესო ნიმუშების აღდგენის საშუალებას იძლევა.

ქართული ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულების შესწავლამ ცხადყო, რომ „მარხვანისათვის“ განკუთვნილი პირველი საგალობლები გვხვდება ჯერ კიდევ „იერუსალიმურ ლექციონარში“, რომელიც ღვთისმსახურების უძველეს ნესს ასახავს (კეკელიძე 1912). შემდგომში ეს საგალობლები ახალი რეპერტუარით შეივსო „უძველეს იადგარსა“ (უძველესი იადგარი 1980: 789-792) და „ახალ იადგარებში“ (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა 1978: 9-10).

X საუკუნის პირველ ნახევარში „იადგარიდან“ ცალკე კრებულად გამოიყო პირველი ქართული „მარხვანი“, რომლის შემდგენელი და რედაქტორი უნდა იყოს დიდი ქართველი ჰიმნოგრაფი – იოანე მინჩხი. „მარხვანის“ ეს რედაქცია იერუსალიმური ტიპის იყო. იგი შეიცავდა სამი ცნობილი ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფის – თეოდორე სტუდიელის, ელია იერუსალიმელისა და სტეფანე საბანმინდელის სამსაგალობლებსა და ჰიმნოგრაფიულ კანონებს. მათთან ერთად, პირველი ქართული „მარხვანი“ შეიცავდა იოანე მინჩხის 100-ზე მეტ ორიგინალურ საგალობელს (ხაჩიძე 1987: 81-109).

„მარხვანის“ შემდგომი რედაქცია ეკუთვნის ათონის სალიტურატურო და საღვთისმეტყველო სკოლის მამამთავარს – ეფთვიმე მთანმინდელს. მისი ბიოგრაფის – გიორგი მთანმინდელის ცნობით, ეფთვიმე ათონელს უთარგმნია „დასდებელნი მარხვათანი სრულიად“. დღეისათვის გამოვლენილი და შესწავლილია მის მიერ თარგმნილი „მარხვანის“ ცალკეული ელემენტები (ხევსურიანი 1979). „მარხვანის“ ეს რედაქცია კი საგანგებოდ შესწავლილი არ არის, რადგან ზუსტად არაა ცნობილი მისი შემცველი ხელნაწერები.

ქართულმა „მარხვანმა“, ისევე როგორც ყველა სხვა საღვთისმსახურო ნიგნმა, განვითარების მწვერვალს მიაღწია ქართული ეკლესიისა და კულტურის უდიდესი წარმომადგენლის – გიორგი მთანმინდელის მოღვაწეობით (1009-1065), რომელმაც განსაზღვრა ქართული სასულიერო მწერლობისა და, ზოგადად, ქართული კულტურის განვითარების შემდგომი გზა. მან **„გარდაქმნა და სრულყო ყოველივე, რასაც შეეხო“**. მის მიერ თარგმნილი

მრავალრიცხოვანი კრებულები, მათ შორის „მარხვანი“, იქცა „ერთგვარ ვულგატად“ (კეკელიძე 1980: 137).

ჩვენამდე მოღწეულია გიორგი ათონელის რედაქციის მრავალრიცხოვანი „მარხვანები“, რომლებიც მიეკუთვნება ქართულ ხელნაწერთა სხვადასხვა კოლექციებს. მათი შესწავლის საფუძველზე გამოიყო ხელნაწერთა ერთი ჯგუფი, რომლებიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ კრებულის კვლევისათვის. ჩვენი მიზანია გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანის“ აკადემიური ტექსტის გამოსაცემად მომზადება XI-XV საუკუნეების ცხრა ქართული ხელნაწერის მიხედვით სათანადო გამოკვლევასთან ერთად.

გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანებს“ შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული ხელნაწერი – Paris. Georg. 5.

ამ ხელნაწერის შესახებ გარკვეული ცნობები გვხვდება ალ. ხახანაშვილის, ფ. მაკლერისა და ე. თაყაიშვილის ნაშრომებში (ხახანაშვილი 1898; Macler 1908: 171; თაყაიშვილი 1933: 32-40). მის საგანგებო კვლევას მიეძღვნა ჩვენი არაერთი გამოკვლევა (ხაჩიძე 1987: 59-74; ხაჩიძე 2000: 38-64). ხელნაწერი პალიმფსესტია. მისი ძველი ფენა წარმოადგენს „იერუსალიმურ ლექციონარს“, რომელიც გაშიფრული აქვს ბ. უტიეს.

როგორც კვლევამ გვიჩვენა, Paris. Georg. 5 ერთ დროს და ერთი პირის მიერ არ არის გადაწერილი. იგი შედარებით გვიან უნდა იყოს აკინძული. მისი ძირითადი ნაწილი – 432 გვერდი (1r–216v) წარმოადგენს გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანს“ და შესრულებულია XI საუკუნის ათონური ხელნაწერით. **ესაა ამ კრებულის ავტოგრაფული მნიშვნელობის მქონე უნიკალური ხელნაწერი, რომელიც გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანის“ პუბლიკაციის საფუძველად მივიჩნიეთ.** გიორგი ათონელის რედაქციის „მარხვანის“ შემდეგ პარიზულ ხელნაწერში წარმოდგენილია „მარხვანის“ ახალი რედაქცია, რომელიც, როგორც ირკვევა, ამავე ხელნაწერში დაცული გიორგი მთაწმინდელის „მარხვანთან“ კომპილაციითაა შედგენილი. „მარხვანის“ ეს რედაქცია შეიცავს ეფრემ მცირისა და არსენ იყალთოელის თარგმანებს.

ერთადერთი ადგილი, სადაც იკვეთება სამი დიდი ქართველი მოღვაწის – გიორგი მთაწმინდელის, ეფრემ მცირისა და არსენ იყალთოელის გზები შავი, ანუ საკვირველი მთაა ანტიოქიაში. სწორედ აქ უნდა იყოს შედგენილი ქართული „მარხვანის“ ორივე რედაქცია და თვით უნიკალური ქართული ხელნაწერი – Paris. Georg. 5.

გიორგი მთაწმინდელის „ცხოვრების“ გათვალისწინებით შესაძლებელი ხდება განისაზღვროს მისი რედაქციის „მარხვანის“ შედგენის დრო. წმინდანის „ცხოვრების“ მიხედვით სამეცნიერო ლიტერატურაში დადგენილია, რომ 1040-1056 წლებში იგი ათონზე იმყოფებოდა, 1059–1065 წლებში საქართველოში მოღვაწეობდა, 1065 წელს კი კონსტანტინოპოლში გარდაიცვალა (კეკელიძე 1980: 217-220; ბრუნი: 113-120). **აქედან გამომდინარე, გიორგი**

მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანი“ სრული, საბოლოო სახით შედგენილი უნდა იყოს შავ მთაზე, 1056-1059 წლებში. ამავე პერიოდში შედგენილად ივარაუდება ვრცელი ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებული – გიორგი ათონელის „პარაკლიტონი“, კერძოდ, მისი ავტოგრაფული ხელნაწერი – Ath.45 (ბრუნე 2011: 116).

პარიზულ ხელნაწერზე მუშაობის პროცესში გაირკვა, რომ მასში დაცული გიორგი ათონელის „მარხვანის“ ერთი ნაწილი არასწორადაა აკინძული. კერძოდ, გვერდები 23r-56v მონაკვეთში არეულია: 23r-24v გაბმული ტექსტია; 24v-ს მოსდევს 33r, ამის შემდეგ 37r-ს ჩათვლით ისევ გაბმული ტექსტია; შემდეგ თანმიმდევრობა ისევ ირევა: 37r, 38v, 38r, 37v, შემდეგ 39r-დან 56v-ის ჩათვლით გაბმული ტექსტია; მას მოსდევს: 25r-32v. გიორგი ათონელის „მარხვანის“ პუბლიკაციაში ტექსტი თავდაპირველი – სწორი თანმიმდევრობით იქნება წარმოდგენილი.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია გიორგი მთაწმინდელის თარგმანების „კრებითი“ ხასიათი. მისი თანამედროვე ბიზანტიური კრებულებიდან იგი სიტყვასიტყვით კი არ თარგმნის რომელიმე მათგანს, არამედ მასალას კრებს ყველა წყაროდან. ანდერძ-მინაწერები, რომლებსაც ურთავს მის მიერ ნათარგმნ ძეგლებს, იმ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ გიორგი მთაწმინდელი ცდილობს, მთელი სისრულით გააცნოს ქართველ მკითხველს, მთელი სისრულით ასახოს მისი თანამედროვე და წინააღმდეგობის ბიზანტიური ლიტურგიკული პრაქტიკა. ამის საფუძველს მას აძლევდა საბერძნეთის ეკლესიისა და ბიზანტიური მწერლობის ზედმინევი ცოდნა. ამას ხელს უწყობდა ის გარემოებაც, რომ გიორგი მთაწმინდელს მოღვაწეობა მოუხდა იმდროინდელი ქრისტიანული კულტურის ძირითად ცენტრებში – ათონზე, შავ მთაზე, კონსტანტინოპოლში, იერუსალიმსა და საქართველოში.

სწორედ ამ პრინციპით შეუდგენია მას უმნიშვნელოვანესი ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებული – „მარხვანი“. Paris. Georg. 5 ხელნაწერში დაცულია თვით გიორგი მთაწმინდელის ანდერძები, რომელთაგან მოვიტანთ ერთ-ერთს: „...ვინაიდან კულა სახიერებამან ღმრთისამან ღირს მყო მე გლახაკი გიორგი ხუცესმონაზონი მარხვათა და ზატიკთა სრულებით თარგმნად და წიგნი შეჰმზადა, განმანათლებელი კათოლიკე ეკლესიისა, რომელ ჭეშმარიტად სწორი ამისი არცა ბერძენთა თანაღა იპოვების, არცა ქართველთა, მაშა შეუძლებელ იყო ჩუენგან ნაკლულევანებისა რაღსმე დატეობაჲ...“ ანდერძის ეს სიტყვები მოწმობს, რომ კრებულის შედგენისას იგი ეყრდნობა არა ერთ რომელიმე დედანს (ბერძნულს ან ქართულს), არამედ მასალას კრებს რამდენიმე მათგანიდან იმის სრული შეგნებით, რომ **„შეუძლებელ იყო ჩუენგან ნაკლულევანებისა რაღსმე დატეობაჲ.“**

გიორგი ათონელის „მარხვანში“ დიდმარხვის თითოეული დღის განგება შეიცავს ვრცელ ჰიმნოგრაფიულ მასალას. წესისამებრ, ცისკრის განგება იწყება მცირე ფორმის საგალობლით, რომელსაც მოსდევს „სხუანების“ მთელი წყება. ასევე, აუცილებელი კომპონენტია მცირე ფორმის საგალობე-

ლი – „ნარდგომა“, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ახლავს თავისი „სხუანი“. „ნარდგომანის“ სისტემურად შემოღება დამახასიათებელია გიორგი ათონელის სხვა ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულებისთვისაც (ჯღამაია 1966: 75-86). „მარხვანის“ გიორგისეულ რედაქციაში ცისკრის განგებაზე ხანდახან გვხვდება მცირე ფორმის საგალობლები – „იბაკონი“, რომელთაც მოსდევს მათივე „შედგენი“. ხელნაწერში გვხვდება რომანოზ მელოდოსის სახელით წარწერილი 9 „იბაკონი“, „იბაკონების“ მეორე ნაწილი კი სახელწაუნერლად, მაგრამ საგანგებო ნიშნითაა აღბეჭდილი (იხ. ამის შესახებ ქვემოთ).

სრული ტექსტებით წარმოდგენილ მცირე ფორმის საგალობლებთან ერთად, Paris. Georg. 5-ში გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როცა „დამატებითი“ მცირე ფორმის საგალობლები მითითებულია „სტიქარონთა შინა“ (3r) ან „სტიქარონთა წიგნსა შინა“ (3v). ამ შემთხვევაში იგულისხმება მცირე ფორმის საგალობლების – სტიქარონების ცალკე კრებული, საიდანაც, სურვილის შემთხვევაში, შეიძლება „დამატებითი“ საგალობლების შესრულება.

შედარებამ გვაჩვენა, რომ „მარხვანის“ კვლევის შედეგები ზუსტად თანხვდება წმინდანის „ცხოვრებას“. ასეა ამ შემთხვევაშიც, კერძოდ, გიორგი ათონელმა, „ცხოვრების“ მიხედვით, თარგმნა: „...სტიქარონნი ძლისპირთა ქუეშე, რომელთა შინა სხუად მრავალი კეთილი სწერია და მათვე შინა მარხვათა სტიქარონნი“ (ძეგლები 1967: 147).

„მარხვანის“ სახელით ცნობილი კრებულისათვის (ისევე როგორც „ზატიკისათვის“) სპეციფიკური პოეტური ფორმაა „სამსაგალობლები“ – სამი ოდისაგან შემდგარი საგალობლები. სწორედ აქედან მომდინარეობს ამ კრებულის ბერძნული სახელწოდება – „ტრიოდონი“ (Кекелиძე 1908: XX-XXI). სამსაგალობლები გვხვდება დიდმარხვის ყველა სადა დღეზე – ორშაბათიდან პარასკევის ჩათვლით. ესაა ვრცელი რეპერტუარი – დიდმარხვის ორი მოსამზადებელი კვირიაკისა და შვიდი შვიდეულის ვრცელი ჰიმნოგრაფიული მასალა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, რომ დიდმარხვის სამსაგალობლების ციკლი შექმნა სტუდიის მონასტრის წინამძღვარმა, ცნობილმა ჰიმნოგრაფმა – თეოდორე სტუდიელმა (VIII-IX სს.). მასვე ეკუთვნის ბერძნული „მარხვანის“ ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი რედაქცია. თეოდორე სტუდიელის სამსაგალობლების ქართული თარგმანები გვხვდება ე. წ. „ახალ იადგარებში“, პირველ ქართულ „მარხვანსა“ და, ეჭვგარეშეა, ეფთვიმე ათონელის „მარხვანში“. გიორგი ათონელის რედაქციის „მარხვანში“ დაცულია ამ ავტორის დიდმარხვისათვის განკუთვნილი სამსაგალობლების ციკლი. ყველა მათგანის ტექსტი გიორგი ათონელს საგანგებოდ შეუდარებია და შეუსწორებია მისი თანამედროვე ბერძნული „მარხვანების“ მიხედვით.

გიორგი ათონელის „მარხვანში“ დიდმარხვის თითოეულ დღეზე ასევე სისტემატურად გვხვდება მეორე ავტორის – იოსებ მგალობლის (სიცილიელის, IX ს.) სამსაგალობლები. ესაა ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი (Tomadakes 1971). ამ ავტორის „მარხვანისათვის“

განკუთვნილი ვრცელი ჰიმნოგრაფიული რეპერტუარი – სამსაგალობლები პირველად ქართულ ენაზე გიორგი მთანმინდელს უთარგმნია. იოსებ სიცილიელის სამსაგალობლების შემოტანა დიდმარხვის ლიტურგიაზე კონსტანტინოპოლურ ტრადიციაში მოხდა და ამ შემთხვევაში გიორგი ათონელის მიერ ეს ტრადიცია ასახული.

ყველიერის შვიდეულში აღნიშნულ ავტორთა სამსაგალობლებს ემატება III ფენა – ანტონ სტუდიელის (IX ს.) სამსაგალობლები, რომელთა ორიგინალები დღეისათვის არ ჩანს. გიორგი ათონელის „მარხვანი“ ამ საინტერესო ჰიმნოგრაფის ჩვენამდე ფრაგმენტულად მოღწეული შემოქმედების დაზუსტებისა და აღდგენის საშუალებას წარმოადგენს.

დიდმარხვის შაბათ და კვირა დღეებზე, აგრეთვე, დიდმარხვის განსაკუთრებულ დღესასწაულებზე გიორგი ათონელის „მარხვანში“ წარმოდგენილია ვრცელი ფორმის საგალობლები – ჰიმნოგრაფიული კანონები, რომელთა დასაწყისების გასწვრივ, როგორც წესი, მითითებულია მათი ავტორები – ჰიმნოგრაფიის უდიდესი წარმომადგენლები. **ესაა ქრისტიანული ეკლესიისა და სასულიერო პოეზიის საგანძური, საგანგებოდ შესწავლილი და დადგენილი შუასაუკუნეების ერთ-ერთი საკვანძო პიროვნების – გიორგი ათონელის მიერ.**

მსგავსი სისრულის კრებული ბერძნული „მარხვანის“ არსებულ პუბლიკაციებსა და სამეცნიერო ლიტერატურაში აღწერილ ბერძნულ ხელნაწერებში არ გვხვდება (ბერძნული მარხვანი 1879; ბერძნული მარხვანი 1975; Карабинов 1910; Cappuyns 1935). მსგავსი სისრულის კრებული არ გვხვდება არც სლავურ „მარხვანებში“, რომლებიც კონსტანტინოპოლური პერიოდის ბერძნული „მარხვანების“ ზუსტ ანალოგებს წარმოადგენს და კარგადაა შესწავლილი (სლავური მარხვანი 1975; Карабинов 1910; Славева 1972; Momina, M. and Trunte, N. 2004).

ამრიგად, სრულ სიმართლეს შეესაბამება გიორგი ათონელის ზემოთმოყვანილი სიტყვები: „ჭეშმარიტად სწორი ამისი არცა ბერძენთა თანაღა იპოვების, არცა ქართველთა...“

ამგვარ სისრულემდე გიორგი ათონელი მიზანდასახული დიდი შრომის შედეგად უნდა იყოს მისული. „მარხვანზე“ მას, როგორც ჩანს, ეტაპობრივად უმუშავია (იხ. ამის შესახებ ქვემოთ).

კვლევამ ნათელყო, რომ მის თანამედროვე ბერძნულ „მარხვანებთან“ ერთად, გიორგი ათონელის „მარხვანის“ წყაროა წინააღმდეგობის ქართული ხელნაწერებიც, კერძოდ, „მარხვანის“ ის რედაქცია, რომელიც დაცულია Sin.5 (1052 წ.) და Sin.75 (XI ს.) ხელნაწერებში. „მარხვანის“ ეს რედაქცია, იერუსალიმურთან ერთად, შეიცავს კონსტანტინოპოლურ ელემენტებსაც, მათ შორის „დიდი პარასკევის განგებას“, რომელიც ეფთვიმე ათონელს უთარგმნია (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა 1979: 26).

Paris. Georg. 5 ხელნაწერში, რომელიც გიორგი მთანმინდელის „მარხვანის“ მეცნიერული პუბლიკაციის საფუძვლად მივიჩნიეთ, დასტურდება მისი

მუშაობისათვის დამახასიათებელი კიდეც ერთი თავისებურება. ეს არის დიდი სიზუსტე საგალობლებისათვის ავტორების მითითებასა და მათი ტექსტების დადგენაში. უზარმაზარ ჰიმნოგრაფიულ რეპერტუარში, ხელნაწერთა დიდძალი რაოდენობისა და განსხვავებული ჩვენებების პირობებში დროთა განმავლობაში დაკარგული ან დაზიანებული ავტორების გამოსავლენად განუვლი დიდი შრომა გიორგი მთაწმინდელის მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი თავისებურებაა, რომელიც დღეს დიდ მეცნიერულ მნიშვნელობას იძენს.

დღეისათვის ცნობილ ბერძნულ-სლავურ „მარხვანებსა“ და სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილ კრებულებთან შედარებით, აქ ავტორი აქვს მითითებული კანონების, სამსაგალობლებისა და სტიქარონების დიდ ნაწილს. იმ შემთხვევებში კი, როცა ცალკეულ საგალობელთა ავტორები აღნიშნულია წინადროინდელ ქართულ ხელნაწერებშიც, გიორგი ათონელის „მარხვანი“, ჩვეულებრივ, თანხვედბა მათ ჩვენებას. კვლევამ ცხადყო, რომ გიორგი მთაწმინდელი ხშირად უთითებს კომპილაციური საგალობლების ცალკეული ნაწილების ავტორებსაც კი. მის მიერ ამ მხრივ ჩატარებული სამუშაო დღეს დიდ მნიშვნელობას იძენს ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის კვლევისათვის, რადგან ბერძნული და სლავური „მარხვანების“ არსებულ გამოცემებში, ჩვეულებრივ, დაკარგულია მათი კომპილაციურობის გაგება. თავის დროზე რამდენიმე ავტორის კომპილაციით შედგენილი საგალობლები ახლა ძირითადად რომელიმე ავტორს მიენერება, ავტორწაუნერელია ან საერთოდ, დაკარგულია.

საგალობელთა ავტორების სახელები პარიზულ ხელნაწერში მითითებულია რამდენიმე წესით: სრული სახით (მაგ., ანდრეა ან ანდრეა კრიტელი), შემოკლებულად (მაგ., ი^ე (იოანე) ან^{ტი} (ანტონი) ან მონოგრამებით – (მაგ., ¹ყ¹ა¹ს¹). ყველაზე ხშირია ავტორების შემოკლებულად – დაქარაგმებულად მითითება.

წარმოვადგენთ Paris. Georg. 5-ში მითითებული ავტორების ნუსხას და ყველა იმ ფორმას, რა სახითაც მითითებულია ეს ავტორები:

თეოდორე სტუდიელი – თ^ე სტ; თ^ე

იოსებ მგალობელი – ¹ი¹ა¹ყ¹ ¹ა¹ ¹ყ¹ა¹ს¹ ის^ბ; ი^{ოს}; იო^სბ

სტეფანე საბანმიდელი – სტ

ელია იერუსალიმელი – ელია; ელ

თეოფანე აღმსარებელი – თეოფ^{ანე}; თ^ფ, თ^ფნე

ანდრია კრიტელი – ან; ანდ; ანდრეა; ანდრია; ანდრეა კრიტელი, რომელ

იყო იერუსალემით.

იოანე დამასკელი – ი^ე

კოზმა მაიუმელი – კ^ო; კ^ზ-მნ, კ^ზ, კ^ოზ

ქრისტეფორე – ქ^ეფორე

ანტონ – ანტი

რომანოზ ტკბილმგალობელი – რომ; რომანოზ; რო

გიორგი – გი; გე

მარკოზ – მარკზ

ბ[ასილი] – ბ

მინჩხი – მ, მინჩხი, მინჩ

ქართული ჰიმნოგრაფიის კვლევისათვის Paris. Georg. 5 ხელნაწერი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს, რადგან სწორედ მასში აღმოჩნდა X საუკუნის დიდი ქართველი ჰიმნოგრაფის – იოანე მინჩხის უცნობი მემკვიდრეობა – 77 საგალობელი, რომლებმაც ახლებურად განსაზღვრა ამ ავტორის მნიშვნელობა ქართული პოეზიის ისტორიაში, აგრეთვე ორიგინალური ქართული ჰიმნოგრაფიის დონე და შესაძლებლობები (ხაჩიძე 1987).

Paris. Georg. 5 ხელნაწერი ყურადღებას იმსახურებს იმ მხრივაც, რომ მასში დაცულია ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის შედეგის – ანდრია კრიტიელის „დიდნი გალობანის“ სამი ძველი ქართული თარგმანი. ესაა ვრცელი საგალობელი, რომელიც რამდენიმე ნაწილად სრულდება დიდმარხვის პერიოდში.

პარიზული ხელნაწერის 127v-138v-ზე წარმოდგენილია „დიდნი გალობანის“ I ქართული თარგმანი, რომელიც ეფთვიმე ათონელს ეკუთვნის. ესაა უაღრესად ლირიული თარგმანი, შესრულებული ეფთვიმე ათონელისათვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი პრინციპებით. მას მოსდევს „დიდნი გალობანის“ II ქართული თარგმანი, შესრულებული თავად გიორგი ათონელის მიერ (138v-154v). ამ თარგმანის ბოლოს 154v-ზე შედარებით წვრილი ასოებით დაცულია გიორგი მთაწმინდელის ანდერძი, რომელშიც იგი განმარტავს მის მიერ შექმნილი თარგმანის მიზანს. ეს ანდერძი ყურადღებას იმსახურებს როგორც ორიგინალის ტექსტის, ისე ეფთვიმე და გიორგი ათონელების მთარგმნელობითი პრინციპების შესწავლისათვის.

ამრიგად, ამ შემთხვევაში გიორგი ათონელმა საჭიროდ მიიჩნია საკუთარ თარგმანთან ერთად, ეფთვიმე ათონელის თარგმანის წარმოდგენაც სათანადო განმარტებებით.

გიორგი მთაწმინდელის „მარხვანის“ გამოცემაში გამოქვეყნდება ანდრია კრიტიელის „დიდნი გალობანის“ ეფთვიმე და გიორგი ათონელების მიერ შესრულებული თარგმანების კრიტიკულად დადგენილი ტექსტი XI-XV საუკუნეების ხელნაწერების მიხედვით.

პარიზული ხელნაწერის მეორე ნაწილში, რომელიც „მარხვანის“ ახალ რედაქციას შეიცავს და შედგენილია შავ მთაზე, შესულია „დიდნი გალობანის“ III თარგმანი, რომელიც არსენ იყალთოელს ეკუთვნის. სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია ამ თარგმანის შექმნის ისტორია (მეტრეველი 1971: 054). Paris. Georg. 5 ერთადერთი ქართული ხელნაწერია, რომელიც

ამ საგალობლის სამივე ქართულ თარგმანს შეიცავს და მათი შედარებითი კვლევის საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს.¹

მსგავსი შემთხვევა გამოვლინდა პარიზულ ხელნაწერში იოანე დამასკელის არანაკლებ ცნობილი საგალობლის – „აღდგომის კანონის“ შემთხვევაშიც. ხელნაწერის 215r-216r-ზე წარმოდგენილია ამ საგალობლის წინადროინდელი თარგმანი, რასაც მოსდევს გიორგი ათონელის ანდერძი: „იგივე გალობანი ჩუენისა უნდოსაჲ გულისკმისყოფისაებრ ორნივე წინაშე დაუსხმანილა, რომელნიცა ჯერ-გიჩნდენ, გალობდით“. ამის შემდეგ წარმოდგენილია საგალობლის გიორგი მთაწმინდელის მიერ შესრულებული თარგმანი (ხაჩიძე 2012: 61-98).

ამრიგად, Paris. Georg. 5-ის მოწმობით, იმ შემთხვევებში, როცა წინადროინდელი თარგმანები განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა, გიორგი ათონელი უცვლელად წარმოადგენს მათ საკუთარ თარგმანებთან ერთად, რასაც საგანგებო ანდერძებით გვამცნობს.

გიორგი ათონელის რედაქციის „მარხვანის“ შედგენის დროისათვის ბერძნული ეკლესია უკვე კონსტანტინოპოლურ ტრადიციას მისდევდა, რომელსაც გიორგი ათონელი ზედმიწევნით იცნობდა. მიუხედავად ამისა, „მარხვანში“, ისევე როგორც მის მიერ შედგენილ სხვა ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში, მას შეტანილი აქვს წინადროინდელი – იერუსალიმური პერიოდის მრავალრიცხოვანი საგალობლები, რომლებიც უკვე აღარ გვხვდება XI საუკუნის ბერძნულ „მარხვანებში“. სწორედ ამ მრავალრიცხოვანი საგალობლების ქართული თარგმანები წარმოადგენს დღეს მათი აღდგენის ერთადერთ საშუალებას. საგულისხმოა ისიც, რომ გიორგი მთაწმინდელი ძველი წესით აღნიშნავს ვრცელი ფორმის საგალობლების – ჰიმნოგრაფიული კანონების გალობათა სახელწოდებებსაც („უგალობდითსა, მოიხილესა, განძლიერდასა, მესმასა, ღამითგანსა, ღაღატყავსა, კურთხეულარსა, აკურთხევდითსა, ადიდებდითსა“) და არა მისი თანამედროვე ბერძნული წესის მიხედვით – რიცხობრივი დანომვრით.

ავტორების აღნიშვნასთან ერთად, პარიზულ ხელნაწერში გვხვდება სხვა სახის მითითებებიც, რომელთა ნაწილი შემდგომ კვლევას მოითხოვს, ნაწილი კი გაიშიფრა ხელნაწერზე მუშაობის პროცესში. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს ხელნაწერში საგალობელთა ერთი ჯგუფის დასაწყისებთან მითითებული ჯვარი – †, კერძოდ, იგი მითითებულია 3r, 8v, 42r, 57r, 94v, 103r, 177r, 184v, 191r, 198r, 207r, 208v გვერდებზე.

როგორც ირკვევა, ჯვარი პარიზულ ხელნაწერში მითითებულია „იბაკონის“ ტიპის საგალობლების გასწვრივ. არის შემთხვევები, როდესაც „იბაკონთან“ ჯვარი გამოჩენილია (27v, 195r), მხოლოდ ერთგან მინერილია პატარა წრე ° (202r).² „იბაკონი“ – ესაა საგალობლის ერთ-ერთი უძველესი

1 სხვა ქართულ „მარხვანებში“ „დიდნი გალობანი“ რომელიმე ერთი თარგმანითაა წარმოდგენილი.

2 ეს დაკვირვება პროექტის ერთ-ერთ მონაწილეს – ე. კვიციანიას ეკუთვნის.

სახეობა, რომლის დამკვიდრება ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაში უკავშირდება რომანოზ მელოდოსის სახელს. ამ ტიპის საგალობლები ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაში ძირითადად ცნობილია „კონტაკიონის“ სახელწოდებით (ყაუხჩიშვილი 1973: 141).

როგორც დაკვირვებამ გვიჩვენა, ქართულ ხელნაწერებში ტერმინი „კონტაკიონი“, როგორც წესი, „იბაკონითა“ გადმოცემული. ასეა Paris. Georg. 5 ხელნაწერშიც, რომელშიც დაცულია ამ ტიპის რამდენიმე ათეული საგალობელი. ყველა მათგანთან მითითებულია საგალობლის სახეობა – „იბაკონი“.

გიორგი მთაწმინდელის „მარხვანში“ დაცული ბერძენი ავტორების შემოქმედება საგანგებო კვლევას მოითხოვს, რაც თანაბრად მნიშვნელოვანია როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის შესწავლისათვის. ამგვარი კვლევის მკვიდრ საფუძველს წარმოადგენს გიორგი ათონელის „მარხვანის“ სისრულე და მასში წარმოდგენილ ავტორთა მემკვიდრეობის დიდი სიზუსტით დადგენა გიორგი მთაწმინდელის მიერ. ეს მასშტაბური სამუშაო კვლევის შემდეგ ეტაპზე გვაქვს გათვალისწინებული. ამჟამად წარმოვადგენთ ერთ-ერთ ნიმუშს „ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის მამად“ წოდებული ავტორის – რომანოზ მელოდოსის შემოქმედებიდან.

საგალობელი ეძღვნება ადამის ექსორიობას და გიორგი ათონელის „მარხვანში“ განწესებულია ყველიერის კვირიაკეზე – უშუალოდ დიდმარხვის დაწყების წინ, რაც მორწმუნეს შეახსენებს ცოდვით დაცემის ტრაგედიის შედეგებს. **საგალობლის დასაწყისთან მითითებულია ავტორი – რომ[ანოზ].** თარგმანი გიორგი მთაწმინდელს ეკუთვნის. საგალობლის ტექსტი გამოქვეყნებულია ჩვენ მიერ (ხაჩიძე 2018: 140-142).

რომანოზ მელოდოსის ეს საგალობელი არ არის შესული მისი შემოქმედების მეცნიერულ გამოცემაში, რომელიც გროსდიდრე დე მატონს ეკუთვნის. ამ გამოცემაში თავმოყრილია რომანოზის სახელით დღეისათვის ცნობილი საგალობლების ავთენტური ტექსტები (Grosdidier de Matons 1964). **აღნიშნული საგალობელი ამ პუბლიკაციაში შეტანილი არ არის იმის გამო, რომ რომანოზი დღეისათვის არ ითვლება მის ავტორად.**

ეს საგალობელი არ არის შესული არც პ. მაასისა და ს. ტრიპანისის ნაშრომში (Maas and Trypanis 1963).

აღნიშნული „კონტაკიონის“ ტექსტი გამოქვეყნებულია პ. მაასის მიერ სათაურით „დაკარგული სამოთხე“ (Maas 1910: 18-20). ამ გამოცემაში „კონტაკიონი“ ანონიმურია.

პ. მაასის მიერ აღნიშნული „კონტაკიონი“ მიჩნეულია რომანოზისა და მისი სკოლის ერთ-ერთ „უძველეს წინაპრად“. ითვლება, რომ ესაა ბერძნულ ენაზე შექმნილი ერთ-ერთი უძველესი საგალობელი, რომლის ავტორი რომანოზზე ადრე მოღვაწეობდა (Maas 1910: 12; ყაუხჩიშვილი 1973: 148). მისი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ს. ყაუხჩიშვილმა გამოაქვეყნა საგალობლის

I ტროპარის – „პროომიონის“ მის მიერ შესრულებული თარგმანი ახალ ქართულ ენაზე (ყაუხჩიშვილი 1973: 149).

გიორგი მთაწმინდელის ავტოგრაფული მნიშვნელობის „მარხვანის“ მოწმობით ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ერთ-ერთ უძველეს ნიმუშად მიჩნეული ამ ანონიმური საგალობლის ავტორი რომანოზ მელოდოსია. პარიზულ ხელნაწერში დაცულია მისი გიორგი ათონელის მიერ შესრულებული თარგმანი. ამავე ხელნაწერის მეორე ნაწილში კი (225r) შესული აღმოჩნდა ამ საგალობლის შემდგომდროინდელი თარგმანიც, რომელიც, შესაძლოა, ეფრემ მცირეს ეკუთვნოდეს.

ვფიქრობთ, ეს მაგალითი ნათლად მოწმობს გიორგი ათონელის რედაქციის „მარხვანის“ მნიშვნელობას თვით ისეთი ცნობილი ავტორის შემოქმედების შესწავლისათვის, როგორცაა რომანოზ მელოდოსი.

„იბაკონის“ ტიპის საგალობლები ქართულ ჰიმნოგრაფიაში VII საუკუნიდან ჩნდება. პირველი „იბაკონები“ დაცულია ჯერ კიდევ „იერუსალიმურ ლექციონარში“ არქაულ ლიტურგიკულ განგებაზე – ვნების შვიდეულში. ამავე ტიპის საგალობლები სახელნაწერულადაა შესული შემდგომდროინდელ ტრადიციაში – „ახალი ტიპის“ იადგარებსა და Sin. 5 / Sin. 75 ხელნაწერებში.

Paris. Georg. 5 ხელნაწერში რომანოზის სახელით წარწერილია 9 „იბაკონი“. მათი ტექსტების შედარებამ წინააღმდეგ ქართულ თარგმანებთან ცხადყო საინტერესო გარემოება. როგორც ცნობილია, რომანოზ მელოდოსის საგალობლები არქაული ფორმისაა. ჰიმნოგრაფიაში იოანე დამასკელისა და კოზმა იერუსალიმელის მიერ ჩატარებული რეფორმის შემდეგ (VIII ს.) დაიწყო საგალობლების შექმნა ძლისპირ – დასდებლის შესატყვისობაზე დამყარებული რთული რიტმულ-მელოდიური საზომების მიხედვით. ამ საზომით განწყობილი საგალობლები ქართულ ჰიმნოგრაფიაში პირველად ე. წ. „ახალ იადგარებში“ გვხვდება (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა 1978: 10). რაც შეეხება ძველ ავტორებს, კერძოდ, რომანოზ მელოდოსს, მისი საგალობლების თარგმანები გიორგი მთაწმინდელის წინააღმდეგ ტრადიციაში – კერძოდ, Sin.5 (1052 წ.) და Sin.75 (XI ს.) ხელნაწერებში შესულია ამ საზომის გარეშე, ავტორნაწერულად, სხვა თარგმანით.

გიორგი ათონელის „მარხვანში“ შესული მრავალრიცხოვანი საგალობლების შედარებამ წინააღმდეგ ხელნაწერებთან ცხადყო მისი მოღვაწეობის კიდევ ერთი თავისებურება – საგალობელთა ურთულესი რიტმულ-მელოდიური საზომების გამართვა და დაზუსტება. ამის ნათელი მაგალითია მისი რედაქციის „მარხვანში“, კერძოდ, პარიზულ ხელნაწერში შესული იოანე მინჩხის საგალობლების რიტმული განკვეთის ნიშნების ზუსტად დადგენა მის მიერ (ხაჩიძე 1987: 79]. ამას მოწმობს გიორგი ათონელის მრავალრიცხოვანი ანდერძები, სადაც იგი მსჯელობს ბერძნული გალობის („ბერძნული გვარის“) ქართულად გადმოღების ურთულეს პროცესზე (მეტრეველი 1966). მსგავსი სამუშაო ჩაუტარებია მას რომანოზ მელოდოსის

საგალობლებზეც – ყოველი მათგანის ტექსტი პარიზულ ხელნაწერში „ახალი წესით“ – ძლისპირ – დასდებლის შესატყვისობითაა წარმოდგენილი, რაც იმას ნიშნავს, რომ მათი პოეტური საზომიც და მელოდიაც „ახალ წესსაა“ დაქვემდებარებული, რომელიც მაშინ საყოველთაოდ იყო გავრცელებული.

ამრიგად, ირკვევა, რომ გიორგი მთანმინდელმა, პირველად ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, რომანოზ მელოდოსის „იბაკონები“ წარმოადგინა განსხვავებული რიტმითა და მელოდიებით. სწორედ ამით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ რომანოზის ამ საგალობლების ქართულ თარგმანებში გიორგი ათონელი იყენებს სულ რამდენიმე ძლისპირს. რამდენიმე საგალობელი ერთ ძლისპირზეა დადებული, რადგან ეს იყო რომანოზის „ახლებურად გარდაქმნის“ დასაწყისი ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, რაც ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაში მიმდინარე პროცესს უნდა ასახავდეს.

გიორგი მთანმინდელის „მარხვანში“ დაცული მრავალრიცხოვანი საგალობლების ქართული თარგმანები, რომელთა ძირითადი ნაწილი თავად გიორგის უნდა ეკუთვნოდეს, ქართული მთარგმნელობითი ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენს. ცხადია, გიორგი ათონელისთვის ამოსავალი იყო მათი ბრწყინვალე ორიგინალები. არანაკლებ მნიშვნელოვანია მათი ადეკვატურად გადმოცემა მშობლიურ ენაზე. მოვიტანთ ერთ-ერთ მაგალითს:

პირველსა კვრიაკესა. ადამის ექსორობაჲ (Paris. Georg.5, 41v)

სხუანი.

ძლ. სასონარკუეთილ

ვინ არაჲ მტიროდის
შეცთომილსა ამას,
გარდამავალსა
ღმრთისა მცნებათა?!
გამოვვარდი მე სამოთხით,
შთავჴედი ჯოჯოხეთად,
მნარე
მეგემოვნა რაჲ ტკბილად,
უმნარეს მექმნა ნაველისა.
მჴსნელო,
ნუ განმაგდებ სრულიად
შეცოდებულსა ამას, არამედ
სიტკბოებით მომხედენ
და მო|მაქციე შიშსა შენსა (42r)
და მიჴსენ მნარისა დაშჯისაგან,
მჴსნელო, ყოლადძლიერო.

მთანო, დამეცენით,
ბორცუნო, დამფარეთ,
აცურიეთ ჩემ ზედა
ცუარი, ღრუბელნო,
უცხო ვიქმენ მე ღმრთისაგან
გარდა-რაა-ვჰკედ მცნებათა
მისთა,
ყოვლითურთ სანადელთა,
ყოველნი იგლოვდით ჩემთჳს:
ხენო,
და ყოველნო ცხოველნო,
გოდებდით ჩემ ზედა მწარედ
და თქუენ, წმიდანო
ანგელოზნო უფლისანო,
ღმერთსა ევედრენით, რაითა ვიკსნე
ვედრებითა თქუენითა.

საგალობელი ეძღვნება ადამის ექსორიობას და სხვა რამდენიმე საგალობელთან ერთად, განწესებულია დიდმარხვის პირველ კვირიაკეზე. საგალობლის პოეტურ საზომს, მელოდიას და განწყობილებას თავიდანვე მიუთითება ძლისპირი – „სასონარკუეთილ...“

საგალობელი წარმოადგენს ადამის გოდებას სამოთხიდან გაძევების გამო. „გოდების“ ჟანრის არაერთი ბრწყინვალე ნიმუშია ცნობილი ქრისტიანულ პოეზიაში, მათ შორის ადამის რამდენიმე სხვა „გოდებაც“ (კეკელიძე 1956: 198-230; ხაჩიძე 2000: 140-158). წარმოდგენილი საგალობელი ამ ჟანრის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ. დღეისათვის უცნობია მისი ბერძენი ავტორის ვინაობა. საგალობელში ადამის განდევნა სამოთხიდან, მისი ექსორიობა, ზოგადად, შეცოდებული ადამიანის ტრაგედიად წარმოგვიდგება.

საგალობლის პირველი ტროპარი აგებულია დაპირისპირების ხერხზე, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს შთაბეჭდილებას:

გამოვვარდი მე სამოთხით,
შთავჰედი ჯოჯოხეთად,
მწარე
მეგემოვნა რაა ტკბილად,
უმწარეს მექმნა ნავლისა.

საგალობლის ამავე მონაკვეთში შეიმჩნევა სიტყვათწარმოების საინტერესო შემთხვევა: „მწარე მეგემოვნა ტკბილად“. „გემოვანი“ ზედსართავი სახელია და გემრიელს ნიშნავს. აქედანაა ნაწარმოები „მეგემოვნა“ (ე. ი.

გემრიელი მომეჩვენა). „მეგემოვნა“ გიორგის მიერ შემოტანილი ლექსემა უნდა იყოს. გიორგი მთაწმინდელი სხვაგანაც მიმართავს სიტყვათქმნადობას დერივაციული აფიქსების გამოყენებით. წარმოქმნილ ახალ სიტყვებს მის თარგმანში ესთეტიკური დანიშნულება ენიჭება.¹

სამოთხიდან გაძევებული ადამი ღვთისგან ითხოვს, არ განიდევნოს „სრულიად“ და უფლის წყალობით ღვთის შიშს ეზიაროს, რადგან „დასაბამი სიბრძნისაჲ – შიში უფლისაჲ“ (ფს. 110, 10).

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია საგალობლის მეორე ტროპარი, რომელიც ქართველი მკითხველისათვის ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებასთან ასოცირდება. ადამიანის ღვთისგან განშორების ტრაგედია აქ საყოველთაო მასშტაბს იძენს.

გიორგი ათონელის თარგმანის მეშვეობით ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ეს ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუში ორიგინალური ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

დღეისათვის ცნობილ ბერძნულ „მარხვანებში“ არ გვხვდება ამ საგალობლის ბერძნული ორიგინალი ისევე, როგორც გიორგი ათონელის „მარხვანში“ დაცული მრავალი სხვა საგალობლის შემთხვევაში (ბერძნული მარხვანი 1879; ბერძნული მარხვანი 1975).

ამრიგად, ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ამ ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუშის რეკონსტრუქცია დღეისათვის გიორგი ათონელის თარგმანით ხდება შესაძლებელი.

მიუხედავად გიორგის მოღვაწეობამდე შექმნილი დიდებული თარგმანებისა, რომლებსაც თავად ის უმაღლეს შეფასებას აძლევდა, მისი თარგმანები ანაცვლებდა ყველა მათგანს საქართველოს სამოციქულო ეკლესიაში.

გიორგი მთაწმინდელის „ცხოვრებიდან“ ცნობილია, რომ „გარდაიწერნეს წიგნი მისნი მრავალთა საებისკოპოსოთა და მონასტერთა და მრავალვალნი საეკლესიონი წესნი განჰმართნა“ (ძეგლები 1967: 173).

იგივე უნდა ითქვას გიორგი ათონელის „მარხვანის“ შესახებ, რომლის შემცველი ხელნაწერების რიცხვი დიდია და მიეკუთვნება ქართულ ხელნაწერთა თითქმის ყველა კოლექციას.

გიორგი ათონელის „მარხვანის“ ტექსტის საბოლოოდ დადგენისათვის აუცილებელია მისი შემცველი სხვა ქართული ხელნაწერების შესწავლა, რადგან, ზოგჯერ, ტექნიკური მიზეზების გამო, პარიზულ ხელნაწერში ტექსტის ესა თუ ის მონაკვეთი ცუდად ჩანს ან არ იკითხება. ამას ემატება ისიც, რომ Paris. Georg. 5-ს აკლია დასაწყისი ნაწილი – დიდმარხვის მოსამზადებელი კვირიაკეების ჰიმნოგრაფიული მასალა. ხელნაწერის 1r-ზე ამ მასალის მხოლოდ ბოლო გვერდია შემორჩენილი.

გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანის“ შემცველი ძეგლი – XI-XV საუკუნეებით დათარიღებული ხელნაწერებიდან, Paris. Georg.5-ის გარდა,

1 ეს დაკვირვება პროექტის ერთ-ერთ მონაწილეს – ე. კოჭლამაზაშვილს ეკუთვნის.

ტექსტის საბოლოოდ დასადგენად შევარჩიეთ 8 ხელნაწერი, რომელთა ყველა ჩვენება აისახება ტექსტის პუბლიკაციაში. ესენია: Ath.59 (XI ს.), Ath. 38 (XI ს.), A 568 (XII ს.), Jer.61 (XIII-XV სს.), Jer.130 (XI-XIII სს.), Jer.67 (XII ს.), Jer.56 (XII-XIII სს.) და Jer.141 (XIII-XV სს.).

ცხადია, ყველა მათგანის საგანგებოდ კვლევა გახდა საჭირო. გაირკვა, რომ Jer.131 (XI-XII სს.) და Jer.105 (XII-XIII სს.) ხელნაწერები, რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში გიორგი ათონელის „მარხვანებად“ იყო მიჩნეული (Blake 1931: 136; Blake 1931: 120), სინამდვილეში სხვა ტიპის კრებულებს წარმოადგენს და მათი კვალიფიკაცია უნდა შეიცვალოს.

გიორგი მთაწმინდელის „მარხვანის“ შემცველი ხელნაწერების შესწავლამ მრავალი სიახლე მოიტანა. მაგალითისათვის განვიხილავთ ორ მათგანს – Ath.38-სა და Ath.59-ს. ორივე მათგანი ათონის მთაზეა დაცული და თარიღდება XI საუკუნით.

როგორც აღვნიშნეთ, Paris. Georg.5 თავნაკულია – არ შეიცავს დიდმარხვის მოსამზადებელი პერიოდის – მეზვერისა და ფარისევლის, აგრეთვე უძღვების შვილის კვირიაკისათვის განკუთვნილ რეპერტუარს. ამ მასალის რეკონსტრუქციის საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს XI საუკუნის ვრცელი კრებული – Ath.38, რომელიც შეიცავს 720 გვერდს. ეს ათონური ხელნაწერი სწორედ დიდმარხვის მოსამზადებელი კვირიაკეების საგალობლებით იწყება: *„სახელითა მამისაათა და ძისაათა და სულისა წმიდისაათა! იწყებენ წმიდანი მარხვანი მეზუერისა და ფარისევლისა კურიაკითგან და სრულ იქმნებიან ბრწყინვალესა აღვსებასა“*.

მეზვერისა და ფარისევლის კვირიაკე ამ ხელნაწერში წარმოდგენილია ვრცელი ჰიმნოგრაფიული მასალით – ესაა 11 მცირე ფორმის საგალობელი და 3 ჰიმნოგრაფიული კანონი.

ასევე ვრცელია მომდევნო – უძღვები შვილის კვირიაკისათვის განკუთვნილი რეპერტუარი. ესაა 15 მცირე ფორმის საგალობელი და ორი ჰიმნოგრაფიული კანონი.

ამრიგად, Ath.38 (გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანის“ შემცველ რამდენიმე სხვა ხელნაწერსა და ფრაგმენტთან ერთად) საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ Paris. Georg. 5-ის დასაწყისი ანუ გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანი“ წარმოვადგინოთ სრული სახით.

გიორგი ათონელის „მარხვანის“ პუბლიკაციაში დიდმარხვის მოსამზადებელი პერიოდის საგალობლების პუბლიკაციის საფუძვლად მივიჩნიეთ სწორედ Ath.38 ხელნაწერი.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, რომ მოსამზადებელი კვირიაკეები კონსტანტინოპოლურ ნიადაგზე აღმოცენდა და იერუსალიმური პრაქტიკა მათ არ იცნობს (კარაბინოვი 1910: 22-23). მართლაც, ქართულ ხელნაწერებში შესაბამისი ჰიმნოგრაფიული რეპერტუარი ჩნდება ათონელ მოღვაწეებთან დაკავშირებულ ხელნაწერებში – Sin.5 და Sin.75. გიორგი ათონელის „მარხვანში“ კი იგი გაცილებით ვრცელადაა წარმოდგენილი.

Ath.38 ყურადღებას იმსახურების იმ თვალსაზრისითაც, რომ დიდი შაბათის საგალობლების შემდეგ, რომლითაც, ფაქტობრივად, მთავრდება დიდმარხვის ლიტურგია, მასში, პარიზული ხელნაწერის მსგავსად, შესულია იოანე დამასკელის „აღდგომის კანონის“ ორი ქართული თარგმანი – წინადროინდელი და თავად გიორგი მთანმინდელის მიერ შესრულებული.

„აღდგომის კანონის“ გიორგი მთანმინდელისეულ თარგმანს Ath.38-ში მოსდევს ე.წ. „აკათისტოს განგება“, რომელიც შეიცავს ამ განგების თითოეული კომპონენტის დასაწყისებს და „აკათისტოს“ სრული ტექსტს: „იბაკონი წმიდისა ღმრთისმშობლისანი, რომელნი ითქუმიან მწუხრსა მას, რომელსა და ა უ ჯ დ ო მ ე ლ ე ნ ო დების, თქუმულნი წმიდისა ჰ რ ო მ ა ნ ო ზ ი ს ნ ი – კდ. პირველ იბაკო. ჳმა დ გუერდი. ა. – ზეშთა მბრძოლისა ჩემისათჳს და მოღუანისა უძღვეელისა...“ (354r-358v). ამრიგად, XI საუკუნის ამ ქართული ხელნაწერის მოწმობით ქრისტიანული ეკლესიის ამ ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი საგალობლის ავტორი რომანოზ მელოდოსია.

„აკათისტოს“ შესახებ არსებულ მრავალრიცხოვან სამეცნიერო ლიტერატურაში სადავოა ამ საგალობლის ავტორობის საკითხი (16, 18-22). მათ შორის, ვფიქრობთ, ყველაზე გამართლებულია საგალობლის ავტორად ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის მამათავრის – რომანოზ მელოდოსის მიჩნევა (ყაუხჩიშვილი 1973: 161; Wellesz 1980: 194). რომანოზის ავტორობის სასარგებლოდ მეტყველებს ის გარემოებაც, რომ ქართულ ხელნაწერებში მის ავტორად რომანოზია დასახელებული. მით უფრო სარწმუნოა ბიზანტიური და ქართული სასულიერო მწერლობის ზედმინევიტ მცოდნე სწავლულის – გიორგი ათონელის მოწმობა, კერძოდ, მისი რედაქციის „მარხვანის“ შემცველი ერთ-ერთი უძველესი ხელნაწერი – Ath.38, სადაც საგალობლის ავტორად რომანოზია დასახელებული. ანალოგიური მდგომარეობაა A 543 (XVII ს.) ხელნაწერშიც (ყაუხჩიშვილი 1973: 161).

Ath.38 სხვა მხრივაც აღმოჩნდა საინტერესო. იგი იწყება ანდერძით, რომელიც ახალ ცნობებს შეიცავს ათონის ქართული მონასტრების ისტორიისათვის: **„...ნ პავლე დ[ავ]სხენ წიგნი ესე პარაკლიტ[ონი] სადღესასწაულოთა და ესე მარხვანი ანიანს გიორგი ციხისჯუარელისა მოგებულნი სალოცველად სულისა მისისათჳს. ვინცა მანდა მყოფი იყოს, ხუცესსა ჟამსა აწირვებდეს მისთჳს ნ[ოენ]ბ[ერ]სა ზ, და ვინ შეუცვალოს ლოცვა და ანუ ესე წიგნი გამოაკუნეს მას ეკლესიასა, იყავნ წყეულ და შერუწნებულ“.** 2. **„ესე რომე ზემო სწერია, მისი პას[უხი] ესე იყავნ: ყურსალთა ნ[არი]ლეს და მე ა...სი ყურსალთაგან ვიყიდე ... ამბ... ქ...ზ ჩელმან ყ[ოლა]დწმიდასა ღმრთისმშობ[ელ]სა[...]. [ბ]ორტ...სასა [შე]ვსწირე. ვინმცა ... მცა უხილავს წყალობა მის დ.....ა. და ვინცა შენდობა [ყ]ოს, მასცა შეუნდვენ ღმერთმან“.**

ჩვენამდე ფრაგმენტულად მოღწეულ ამ ანდერძში დასახელებულია სამი ჰიმნოგრაფიული კრებული – „პარაკლიტონი“, „სადღესასწაულო“ და „მარხვანი“. ანდერძის მიხედვით, სამივე მათგანის „მომგებელია“ გიორგი ციხისჯუარელი. აქ მოხსენიებული „მარხვანი“ სწორედ Ath.38 უნდა იყოს.

საინტერესოა, რომ იგივე მოღვაწე – გიორგი ციხისჯვარელი მოხსენიებულია ათონის „საალაპე ნიგნშიც“ (მეტრეველი 1998: 171). ათონური ალაპი და Ath.38-ის ანდერძი გვამცნობს გიორგი ციხისჯვარელის პიროვნებას და მის მიერ განეულ ღვაწლს. ანიანის ქართული მონასტრისათვის მას მოუპოვებია მინაც და ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულებიც, მათ შორის Ath. 38.

Ath.38 ხელნაწერი ყურადღებას იმსახურებს ძველი ქართული წყაროებისათვის აქამდე უცნობი ტერმინის – „ყურსალის“ მოხსენიებითაც. სწორედ ამ ეროვნების წარმომადგენლებს („ყურსალთა“) ნაუღიათ ათონის მთაზე მდებარე ანიანის ქართული მონასტრიდან სამი კრებული. ანდერძის ავტორს ეს ნიგნები კვლავ „ყურსალთაგან“ შეუძენია და შეუწირავს „ივირონისთვის“. თავად Ath.38 ხელნაწერიც ამ „ყურსალთაგან“ ყოფილა წაღებული და შემდგომ გამოსყიდული.

არანაკლებ საინტერესოა მეორე ათონური ხელნაწერი – Ath.59, რომელიც XI საუკუნით თარიღდება მისი ძირითადი ნაწილი გადაწერილია ათონური ხელნაწერით (Blake 1931: 249). ხელნაწერი, დღემდე მოღწეული სახით, იწყება ყველიერის შვიდეულის მასალით და მთავრდება დიდი პარასკევის მწუხრით.

Ath.59-ის შესწავლამ ცხადყო, რომ ესაა გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის „მარხვანი“, რომელიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება ჩვენ მიერ შესწავლილი სხვა ხელნაწერებისგან.

Ath.59-ში დაცული თითოეული დღის ჰიმნოგრაფიული მასალა გაცილებით მოკლეა გიორგი ათონელის რედაქციის სხვა „მარხვანებთან“ შედარებით. სადა დღეების განგება შეიცავს საგალობლების მინიმალურ რაოდენობას: ცისკრის განგებაზე – ერთ სამსაგალობელსა და „აქებდითსას“, მწუხრის განგებაზე – 2 მცირე ფორმის საგალობელს. შაბათ დღეებზე სამსაგალობელს ცვლის ოთხსაგალობელი, კვირა დღეებზე კი – ჰიმნოგრაფიული კანონი. ამრიგად, დიდმარხვის ლიტურგია გაცილებით მოკლეა გიორგი ათონელის სხვა „მარხვანებთან“ შედარებით.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გარკვეულია, რომ გიორგი ათონელის მიერ შედგენილი ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულებისათვის დამახასიათებელია მცირე ფორმის საგალობლის – „წარდგომანის“ სისტემატური შემოღება (ჯღამაია 1966; ხაჩიძე 1987:135). Ath.59-ისთვის კი „წარდგომანი“ დამახასიათებელი არ არის. ამ ტიპის საგალობელი ხელნაწერში სულ რამდენჯერმე გვხვდება.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის გარემოება, რომ „მარხვანის“ ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტი – ანდრია კრიტელის „დიდნი გალობანი“ ხელნაწერში შესულია ეფთვიმე მთაწმინდელის თარგმანით. ეს გარემოება მხოლოდ იმით შეიძლება აიხსნას, რომ Ath.59-ის ტიპის „მარხვანის“ შედგენისას გიორგი მთაწმინდელს, როგორც ჩანს, ანდრია კრიტელის „დიდნი გალობანი“ ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ნათარგმნი.

Ath.59-ის ტიპის „მარხვანის“ პირვანდებლობას მხარს უჭერს საგალობლებთან ე. ნ. „მცირე დოქსოლოგიის ელემენტების“ – „დიდებაჲს“ და „ანდაჲს“ სისტემატური მითითებები. მსგავსი ვითარებაა „დიდ სუნაქსარში“, რომელიც გიორგიმ თავისი მთარგმნელობითი მოღვაწეობის დასაწყისში თარგმნა ათონზე (დიდი სუნაქსარი 2017).

Ath.59-ს გიორგი ათონელის „მარხვანის“ სხვა ხელნაწერებისგან გამოარჩევს რამდენიმე სიტყვისგან შემდგარი ფრაზები, რომლებიც სისტემატურად გვხვდება ხელნაწერში დაცულ საგალობლებთან. ასე მაგ., „აღვლესო ვითარცა“, „იხარებდით წარმა“, „რამეთუ სისხლი ძეთა“ და ა.შ.

კვლევამ ნათელყო, რომ ეს ფრაზები წარმოადგენს ფსალმუნებზე დართული „ბიბლიური გალობების“ მუხლებსა და ნახევარმუხლებს. შედარებამ ცხადყო, რომ ყველა შემთხვევაში მათი ტექსტები მოტანილია გიორგი ათონელის წინააღმდეგე თარგმანიდან (ფსალმუნნი 1960). როგორც ჩანს, „მარხვანის“ ამ პირველი – მოკლე რედაქციის შედგენისას გიორგი მთანმინდელს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ნათარგმნი „ბიბლიური გალობები“ და სავარაუდოდ, არც „ფსალმუნნი“, რომელსაც, წესისამებრ, ერთვის „ბიბლიური გალობები“.

ამრიგად, ირკვევა, რომ „მარხვანი“ გიორგი მთანმინდელის მიერ ბერძნულიდან თარგმნილი ერთ-ერთი პირველი ლიტურგიკული კრებულია, რომელზეც მას ხანგრძლივი დროის განმავლობაში უმუშავია. „მარხვანის“ სრულ რედაქციას, რომელიც დაცულია რიგ ხელნაწერებში და გამოირჩევა თავისი სისრულით, როგორც ირკვევა, წინ უძღოდა გიორგისავე რედაქციის მოკლე, Ath.59-ის ტიპის „მარხვანი“.

გიორგი ათონელის რედაქციის „მარხვანებს“ შორის მრავლადაა იერუსალიმური კოლექციის ხელნაწერები, რომელთაგან გამოცემისათვის შევარჩიეთ 5 მათგანი – Jer.130, Jer.61, Jer.67, Jer.56 და Jer.141. შერჩევა მოხდა მათი ქრონოლოგიისა და მეცნიერული მნიშვნელობიდან გამომდინარე. მათ შორის სისრულით გამოირჩევა Jer.61 და Jer.67 ხელნაწერები, რომლებიც გიორგი ათონელის მოღვაწეობის ახალი ასპექტების წარმოჩენასთან ერთად, მნიშვნელოვანია „მარხვანის“ ტექსტის დასადგენადაც. მათგან განსხვავებით, ჩვენამდე არასრულადაა მოღწეული Jer.130, რომელიც სხვა თვალსაზრისით იქცევს ყურადღებას: მასში დაცული ჰიმნოგრაფიული მასალა იმდენად ზუსტად თანხვდება პარიზულ ხელნაწერს, რომ მისგან ან მისი უშუალო პირიდან უნდა იყოს გადაწერილი.

ზოგიერთი ავტორისა და კომენტარის თვალსაზრისით, აგრეთვე ტექსტის დასადგენად საყურადღებოა აგრეთვე Jer.67 და Jer.141 ხელნაწერები.

იერუსალიმური „მარხვანების“ სიმრავლე უნდა აიხსნას შემდეგი გარემოებით. გიორგი ათონელის „ცხოვრების“ მიხედვით: „ნეტარი მამაჲ პროხორე მამინ ოდენ ჯუარის მონასტერსა აშენებდა... მონაფეთა მისთა ნებაჲ მისი აღასრულეს და სათუეონი და მარხუანი წმიდასა მას მონასტერსა დასხნეს“ (ძეგლები 1967: 145).

გიორგი მთანმინდელის რედაქციის „მარხვანის“ აკადემიურ გამოცემაში აისახება დასახელებული ხელნაწერების ყველა ჩვენება, მათ შორის გადამწერთა ანდერძებიც, რომელთაგან დავიმონმებთ ერთ-ერთს: „სრულ იქმნეს სრულებით წმიდანი ესე მარხვანი ჳელითა ნიკოლოზ კა[ტ] არანისძისაჲთა. ღმრთისათჳს ლოცვა ყავთ, რამეთუ მშრომელნი მტუჴრ და ნაცარ ვიქმნებით, ხოლო ნაშრომი ჳგიეს უკუნისამდე!“ (Ier. 67, 265).

დამონმებანი:

- Berdzuli Markhvani. Τριῶδιον. Rome: 1879 (ბერძნული მარხვანი. Τριῶδιον. Rome: 1879)*
Berdzuli Markhvani. Τριῶδιον, Αθήνα: 1975 (ბერძნული მარხვანი. Τριῶδιον, Αθήνα: 1975).
 Blake, Robert: *Catalogue des manuscrits géorgiens de la bibliothèque de la Laure d'Iviron au Mont Athos*, Paris, 1931.
 Bruni, Aleksandro Maria. *Ts'minda Giorgi Mtats'mindelis Avt'ograpebis Ident'ipitsirebisatvis*. Tbilisi: gamomtsemloba “logosi”, 6, 2011. (ბრუნი ალექსანდრო მარია. წმინდა გიორგი მთანმინდელის ავტოგრაფების იდენტიფიციციებისათვის. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 6, 2011).
 Cappuyns, Norbert.: *Le Triodion. Etude Histirique sur sa Constitution et sa Formation*.Thèse. PIOS, 1935.
Didi Svinaksari. T'ekst'i Gamosatsemad Moamzades da Sametsniero Ap'arat'i Daurtes Manana Dolakidzem da Dali Chit'unashvilma. Tbilisi: khelnats'erta erovnuli tsent'ris gamomtsemloba, 2017 (დიდი სვინასარი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს და სამეცნიერო აპარატი დაურთეს მანანა დოლაქიძემ და დალი ჩიტუნაშვილმა, თბილისი: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის გამომცემლობა, 2017).
Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi, II. Ilia Abuladzis Redaktsiit. Tbilisi: gamomtsemloba “metsniereba” (ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, II, ილია აბულაძის რედაქციით. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1967).
 Grosdidier de Matons 1964: Grosdidier de Matons, José. *Hymnes, Saint Ronamus (Melodus)*. Paris: Les éditions du CERF, 1964.
 Grosdidier de Matons 1977: Grosdidier de Matons, José. *Romanos le Melode et les origines de la poesie religieuse a Byzance*. Paris: éditions Beauchesne, 1977.
 Jghamaia, Lali. *XI Sauk'unis Kartuli Himnograpiis Ist'oriidan*. Sadisert'atsio Nashromi. Tbilisi: 1966 (ჯღამაია ლალი. XI საუკუნის ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიიდან, სადისერტაციო ნაშრომი, თბილისი: 1966).
 Karabinov, Ivan. “*Postmaya Triod'*”. Sankt-Peterburg: 1910 (Карабинов, Иван. Постная Триодь. СПб.: 1910).
 Q'aukhchishvili, Simon. *Bizant'iuri Lit'erat'uris Ist'oria*. Tbilisi: gamomtsemloba “ganatleba”, 1973 (ყაუხჩიშვილი, სიმონ. ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1973).
Kartul Khelnatserta Aghts'eriloba, Sinuri K'olektsia. Sheadgines da Dasabech'dad Moamzades T. Chank'ievma, L. Jhevsurianma da L. Jghamaiam. Tbilisi: gamomtsemloba “metsniereba”, 1978 (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა 1978: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია. I. შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს: ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა, ლ. ხევსურიანმა, ლ. ჯღამაიამ. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1978).

- Kartul Khelnats'erta Aghts'eriloba. Sinuri K'oleksia*, II. Sheadgines da Dasabech'dad Moamzades T. Chank'ievma da L. Jghamaiam. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1979 (*ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა. სინური კოლექცია*, II. შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს ც. ჭანკიევმა და ლ. ჯღამაიამ. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979).
- Kekelidze, Korneli. *Liturgicheskie Gruzinskie Pamyatniki*. Tiflis: 1908. (Кекелидзе, Корнели. Литургические грузинские памятники, Тифлис: 1908).
- Kekelidze, Korneli. *Ierusalimskiy Kanonar' VII Veka*. Tiflis: 1912 (Кекелидзе, Корнели. Иерусалимский Канонарь VII века. Тифлис: 1912).
- Khachidze, Lela. *Ioane Minchkhis P'oezia*. T'ekst'i Gamosatsemad Moamzada da Gamok'vela Daurto Lela Khachidzem. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1987 (ხაჩიძე, ლელა. *იოანე მინჩხის პოეზია*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ლელა ხაჩიძემ. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1987).
- Khachidze, Lela. *Kartuli Krist'ianuli K'ult'uris Ist'oriidan*. Tbilisi: S.S. Orbelianis Sakhelobis Tbilisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2000 (ხაჩიძე, ლელა. *ქართული ქრისტიანული კულტურის ისტორიიდან*. თბილისი: ს.ს. ორბელიანის სახელობის თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000).
- Khachidze, Lela. *Romanoz Melodosi da Bizant'iuri Himnografiis Ert-erti Udzelesi Nimushi*. Kartvelologi. №27, 133-148. Tbilisi: Tbilisis sakhelmts'ipo universitetis gamomtsemloba, 2018 (ხაჩიძე, ლელა. „რომანოზ მელოდოსი და ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ერთ-ერთი უძველესი ნიმუში“. *ქართველოლოგი*, №27, 133-148. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018).
- Khakhanashvili, Aleksandre. *Parizis Bibliotekis Kartuli Khelnats'erebi*. "Moambe", №1, 1898 (ხახანაშვილი, ალექსანდრე. *პარიზის ბიბლიოთეკის ქართული ხელნაწერები*, „მოამბე“, №1, 1898).
- Krumbacher, Karl. *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*. München: 1891.
- Maas, Paul. *Frühbyzantinische Kirchenpoesie*, I. Bonn: 1910.
- Maas, Paul and Trypanis, Constantine Athanasius, *Sancti Romani Melodi Cantica*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1970.
- Macler Frederic. *Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque nationale*. Paris: 1908.
- Met'reveli, Elene. *Dzlip'irmi da Ghmrtismshoblisani*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1971 (მეტრეველი, ელენე, ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1971).
- Met'reveli, Elene. *Mekhelsa da Mekhuris Gagebisatvis*. Shota Rustaveli. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1966 (მეტრეველი, ელენე. *მეხელისა და მეხურის გაგებისათვის*, შოთა რუსთაველი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966).
- Met'reveli, Elene. *Atonis Kartvela Monast'ris Saaghape Ts'igni*. Tbilisi: gamomtsemloba "sk'ola", 1998 (მეტრეველი, ელენე, *ათონის ქართველთა მონასტრის სააღაპე წიგნი*. თბილისი: გამომცემლობა „სკოლა“, 1998).
- Momina, M., and Trunte, N. *Triodion und Pentekostarion. Nach slavischen Handschriften des 11.-14. Jahrhunderts*. Published by Paderborn: Schöningh, 2004.

- Psalmunis Dzveli Kartuli Redaktsiebi*. Gamostsa Mzekala Shanidzem. Tbilisi: metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1960 (*ფსალმუნის ძველი ქართული რედაქციები*, გამოსცა მზექალა შანიძემ. თბილისი: მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1960).
- Slaveva, *Za Staroslovenskoy Triod*. “Slovo”, Zagreb, 1972 (Славева, Л., За старословенской Триод. Slovo, 22, Zagreb, 1972).
- Slavuri Markhvani*. Triod' Postnaya, I – II, Moskva: 1975 (სლავური მარხვანი: Триодъ Постная, I – II, Москва: 1975).
- Taq'aishvili, Ekvtime. *Parizis Natsionaluri Bibliotek'is Kartuli Khelnats'erebi*. Paris: 1933 (თაყაიშვილი, ექვთიმე, პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ქართული ხელნაწერები. პარიზი: 1933).
- Tomadakes, Evtychios, *Ἰωσήφ ὁ Ὑμνογράφος. Βίος καὶ Ἔργον*. Ἀθήνα: 1971.
- Udzelesi Iadgari*. Gamosatsemad Moamzades, Gamok'vleva da Sadzieblebi Daurtes El. Met'revelma, Ts. Chank'ievma da L. Khevsurianma. Tbilisi: gamomtsemloba “metsniereba”, 1980 (*უძველესი იადგარი*. გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი: 1980).
- Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford University Press. Oxford: 1980.

Lela Khachidze
(Georgia)

Byzantine and Georgian Hymnographical Legacy (“Lenten Triodion under George the Athonite’s Redaction”)¹

Summary

Key words: Byzantine hymnography, George the Athonite, Georgian hymnography, “Lenten Triodion”.

The “Lenten Triodion” is one of the extremely important liturgical-hymnographical collections, which provides the hymns for the Lent period. This collection contains a treasury of Byzantine and Georgian hymnography – numerous hymns, the authors of which are the outstanding representatives of the Christian Church and culture. A great number of hymns have come down to us anonymously and the authorship attribution is impossible only by Greek sources.

The Georgian “Lenten Triodion”, like all other liturgical books, reached the peak of its development thanks to the activity of the greatest representative of the Georgian Church and culture – George the Athonite (1009-1065).

Numerous manuscripts containing the “Lenten Triodion” under George the Athonite’s redaction have come down to us. Based on their study, one group of manuscripts

¹ This research is based on the main outcomes obtained in the framework of the project funded by Shota Rustaveli Georgian National Science Foundation (FR17_127) “Byzantine and Georgian Hymnographic Heritage” (“Lenten Triodion under George the Athonite’s Redaction”).

which is especially important for the study of this collection has been singled out. Our goal is to prepare for publication the academic text of the “Lenten Triodion” under George the Athonite’s redaction according to nine Georgian manuscripts of the XI-XV centuries, along with relevant studies.

Among the manuscripts contained in this collection, special importance is attached to the manuscript kept at the National Library of Paris – Paris. Georg. 5. As it turns out, **this is a unique manuscript of this collection having autograph importance, which we took as a basis for the publication of the “Lenten Triodion” under George the Athonite’s redaction.**

On the basis of codified, historical and liturgical study of Paris. Georg. 5, it was found out that this manuscript was compiled on the Black Mountain near Antioch.

Taking into consideration various sources, including George the Athonite’s “Life”, it was also established that a complete, final redaction of the “Lenten Triodion” was compiled by George the Athonite on the Black Mountain **in the years 1056 – 1059.**

The study of George the Athonite’s “Lenten Triodion” testifies to the fact that this is a collection that fully reflects Byzantine liturgical practice of the earlier epoch and the time contemporary to George the Athonite. The colophons of George the Athonite preserved in Paris. Georg. 5 also attest the same.

In the “Lenten” of George the Athonite’s version, each day of the Great Lent contains extensive hymnographical material – numerous small-sized hymns of different type, several cycles of hymns of specific form (three-odes) and hymns of complex poetical form – hymnographical canons whose authors are outstanding representatives of Byzantine hymnography.

A collection of similar completeness is not found in existing publications of “Greek Triodion” and in the manuscripts described in scholarly literature. Such collection is not identified in the Slavonic “Triodions”, which represent exact analogues of the Greek “Triodions” of the Constantinopolitan period.

The “Lenten Triodion” under George the Athonite’s redaction is characterized by great accuracy in authorship attribution of hymns and establishment of their texts, which is of great scientific importance today. In the course of the research, the monograms denoting their authorship were deciphered, as well as the monogram “†”, which is indicated at the hymns of archaic type – “ibakoi”.

Comparison of the well-known Greek-Slavonic “Triodions” known for today and the collections described in the scholarly literature has shown that George the Athonite’s “Lenten”, especially the manuscript Paris. Georg. 5 is a means for identification or reconstruction of numerous specimens of Byzantine hymnography. Among them is Romanos the Melodist, a great creator recognized as the founder of Byzantine hymnography itself. As it turns out, it was he who wrote one of the most ancient hymns of Byzantine hymnography, which was previously regarded as anonymous and recognized the “ancient ancestor” of Romanos the Melodist and his school.

Most of the hymns included in the “Lenten Triodion” were translated by George the Athonite himself. There are several cases when George, along with his own translation, also provides a previous translation – in cases when these translations are distinguished by special literary merits.

Georgian translations of George the Athonite preserved in the “Lenten Triodion” are the best examples of the art of Georgian translation. These texts, created with the aim of contextual and rhythmic-melodic approximation with the originals, leave the impression of the specimens of original writing. George the Athonite had a thorough mastery of the Georgian lexical stock of his time. At the same time, he creates new lexical units and terms.

The comparison of the hymns included in George the Athonite’s “Lenten Triodion” with the previous manuscripts revealed another feature of his activity – the arrangement and preciseness of the most complex rhythmical and melodic metres of the hymns.

The similar work was performed by him in Romanos Melodos’s hymns – the text of each of them is presented in the Paris manuscript according to the “new rule” – correspondence of the troparia to the heirmoi, which was common at that time. Apparently, he did a similar work on the entire repertoire for the “Lenten Triodion”.

For the final establishment of the text, among numerous manuscripts containing the “Lenten Triodion” together with Paris. Georg. 5 we have selected 8 manuscripts dating from XI-XIII centuries. They are: Ath. 59 (XI c.), Ath. 38 (XI c.), A 568 (XII c.), Jer. 61 (XIII-XV cc), Jer. 130 (XI-XIII cc), Jer. 67 (XII c.), Jer. 56 (XII-XIII cc) and Jer. 141 (XIII-XV cc). The study of these manuscripts has shown that the “Lenten Triodion” is one of the first collections that George the Athonite started to work at while laboring on Mount Athos. The full, final edition of the “Lenten Triodion” was preceded by the first, short redaction of this collection, which is preserved in the Athonian manuscript, Ath. 59.

A comparative study of the manuscripts containing George the Athonite’s “Lenten Triodion” has given us the opportunity of final establishment of the text. The study of the colophons and inscriptions attached to these manuscripts has revealed several hitherto unknown facts from the history of the activities of the zealous Georgians on Mount Athos.

ნონა კუპრეიშვილი
(საქართველო)

**შემოქმედებითი პროცესის რეკონსტრუქცია აკაკი წერეთლის
„აღმართ-აღმართისა“ და გალაკტიონ ტაბიძის
„მთანმინდის მთვარის“ მიხედვით**

კარგა ხანია, გალაკტიონის პოეზია სერიოზული მეცნიერული კვლევის ობიექტია. ხშირ შემთხვევაში შეფასებები, რომლებიც ამგვარი კვლევის კონტექსტში გვხვდება, ისეთი ხარისხისაა, როგორსაც თავის დროზე კრიტიკოსთა ზერელე დამოკიდებულებით შენუხებული პოეტი ძნელად თუ წარმოიდგენდა („რამდენი ლაპარაკია ჩემი ნოვატორობის შესახებ, მაგრამ ერთი ხეირიანი წერილიც არ ჩანს...“). ეს გარემოება რიგ სხვა მიზეზთან ერთად (დისტანციურობის წარმოქმნა, კრიტიკული აზრის გამოთავისუფლება, წერის ესეისტური მანერის აქტუალიზება), ცხადია, გალაკტიონოლოგიის, როგორც ლიტმცოდნეობის ახალი დარგის არსებობასთანაა დაკავშირებული. ერთი შეხედვით, ინტერპრეტაციათა სიმრავლეში თითქმის შეუძლებელი ჩანს ახალი თემის, რამდენადმე თვალმისადაევნებელი ახალი ხაზის, მით უფრო, ხედვის განსხვავებული რაკურსის აღმოჩენა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ უკვე ყველაფერი ითქვა. თუმცა, ცხადია, ეს მხოლოდ ილუზიაა. სინამდვილეში, როგორც იტყვიან, ამოუნურავს რა ამოუნურავს. მოიძებნება არაერთი თემა, რომელიც ახალი შემოქმედებითი ძიებების შესაძლებლობებს სწორედ ჩვენთვის საინტერესო მიმართულებითაც ხსნის. ამასთან იგი, რამაც ამჯერად ჩვენი ყურადღება უნდა მიიქციოს, ინტერესთა ზემოაღნიშნულ არეალში შენიშნულიცაა და გარკვეულნილად განმარტებულიც, თუმცა, და ესეც ხაზგასმით უნდა ითქვას, არა იმდენად, როგორც საგანგებო კვლევის საგანი, რამდენადაც სხვა საკითხთან (ან საკითხებთან) ერთად გარკვეულ კომბინაციაში მოხვედრილი და ამგვარად დანახული.

მხედველობაში გვაქვს შემოქმედებითი პროცესის (ინგლ. Creative process), ანუ პოეტური ტექსტის შექმნის საიდუმლოებრივი აქტის მხატვრულად ასახვის პრობლემა, პროცესისა, რომელიც ინსპირაციას (შთაგონებას) და ინტენციას (საგანგებო განწყობას) ეყრდნობა და რომელზედაც მუშაობა ხელოვანის შთაგონებისა და ფანტაზიის ხვეულებში გარკვევის საუკეთესო მეგზურს წარმოადგენს. ამ იდუმალი სფეროს სტრატეგიებზე ფიქრი ჯერ კიდევ პლატონისა თუ არისტოტელეს თხზულებებიდან დაიწყო და თვით ფროიდის, ზოგადად კი ფროიდიზმის მიერ გამოკვეთილი შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის პრობლემატიკის ჩამოყალიბების შემდეგაც არ განელებულა. საბჭოთა პერიოდში უმეტესად „შემოქმედებითი ლაბორატორის“ სახელით

მოიხსენიებდნენ (ნაშრომი სახელწოდებით „გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებით ლაბორატორიაში“ ნ. ტაბიძესაც აქვს), თუმცა, სამწუხაროდ, მათი დიდი ნაწილი ძირითადად ისეთივე ფსევდოგანხილვას დაექვემდებარა, როგორსაც მთელი მაშინდელი სახედაკარგული ლიტერატურა. სხვაგვარად ვერც იქნებოდა იქ, სადაც ძლიერ უფრთხოდნენ ინდივიდუალიზმის ყოველგვარ გამოვლინებას, 60-იანი წლებისთვის კი საკმაოდ გააქტიურებული, ვთქვათ, ენის მრავალსახეობის პრობლემის გადაფარვას ფუნქციონალური სტილის დემონსტრაციული აფიშირებით ცდილობდნენ.

ცნობილია, რომ გალაკტიონოლოგიაში უკვე სავსებით გარკვეული და დასაბუთებულია გალაკტიონის როლი XX საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიაში, მისი პირველი (1914) და განსაკუთრებით, „არტისტული ყვავილების“ სახელით ცნობილი, მეორე პოეტური კრებულების (1919) მხატვრული და კონცეპტუალური ღირებულება (აკ. ხინთიბიძე, თ. დოიაშვილი, ლ. ბრეგაძე, ზ. კიკნაძე, ი. კენჭოშვილი და სხვ.). ისინი აღქმულია, როგორც ამავე წლებში წარმატებით დაწყებული ქართული კულტურის ევროპეიზაციის პროდუქტი, როგორც ეპოქასა და გენიოსს შორის გადაძახილის მატერიალების უნიკალური ნიმუში. უყურადღებოდ არც წინამორბედთა საკითხია დატოვებული (რა თქმა უნდა, პირველ ყოვლისა, იგულისხმება ბარათაშვილი და აკაკი) და ჩვენი სტუდენტობის დროს ყბადაღებული დეფინიცია, „შეგირდობის ხანა“, არა დიდი 60-იანელების მიბაძვის (თუმცა პირველ ლექსებში არც უმაგისობაა), არამედ საკუთარი პოეტური ხმის ძიებისა და მიგნების ნიშნით შეკრულ ერთ დიდ მთლიანობადაა წარმოდგენილი: „დიდი პოეტური რეფორმის წინარე პერიოდს არ შეიძლება ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის ზედაპირული აღქმის გამო „შეგირდობის“ იარლიყი მივანეროთ. რეალურად ეს იყო ეროვნულ და ზოგად-პოეტურ ტრადიციასთან ურთიერთობის გარკვევა-ძიების, უარყოფისა და სიახლეთა ათვისების ურთულესი პროცესი, რომელმაც გალაკტიონი უნივერსალური პოეზიის ევროკულტურულ მაგისტრალზე გაიყვანა“ (დოიაშვილი 2004).

1915 წლით დათარიღებული ლექსებით „აკაკის გარდაცვალების გამო“, „აკაკის ლანდი“ იმავე წელს შექმნილი „მთანმინდის მთვარის“ ქრესტომათიულ სტრიქონებამდე, „აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით“, გალაკტიონის დამოკიდებულება აკაკის პოეზიისადმი ზურაბ კიკნაძის წერილში „სამი მთანმინდა“ ისეა გააზრებულ-არგუმენტირებული, რომ გამორიცხავს მხოლოდ მონივნებას ესოდენ პოპულარული პოეტისადმი და მას უფრო პოეტური ინდივიდუალობის, პოეტურ იდენტობასთან უშუალოდ დაკავშირებული ურთულესი ძიებების მაგიურ სტიმულატორად წარმოსახავს: „შემოზრუნების გზამ საკუთარისკენ აკაკიზე გაიარა. მაგრამ აკაკი მისთვის აღმოჩნდა არა ფენომენი, როგორც მოვლენა, არამედ ნოუმენი, რომელიც დგას მოვლენის უკან და ჩვეულებრივი თვალისთვის უხილავია“ (კიკნაძე 2015: 223). მეტიც, იქვე „აკაკის ლანდს“, თვით გალაკტიონის განცხადების საპირისპიროდ – „მთანმინდის მთვარე“ ჩემი საპროგრამო ლექსიაო

– წერილის ავტორი, „არტისტული ყვავილების“ ანუ, როგორც იგი სხვაგან უწოდებს, „ხელოვნების ყვავილების“ კონცეპტუალური გასაღების მისიას ანიჭებს. აკაკის, ასე ვთქვათ, ნოუმენობაზე, იმ გაგებით, როგორც ეს ზურაბ კიკნაძემ წარმოადგინა, მიანიშნებს ემზარ კვიციანიშვილიც წერილში „აკაკი და გალაკტიონი“: „ეს კავშირი რამდენადმე შეფარულია, ზედაპირზე არ დევს და, ამდენად, მისი ცხადყოფა, უმრავლეს შემთხვევებში, საგანგებო დაკვირვებას საჭიროებს“ და მოჰყავს არაერთი მაგალითი, სადაც შეხების ეს იდუმალი ხაზები არც თუ ისე იშვიათად გადაიკვეთება ხოლმე (კვიციანიშვილი 2008: 101).

დავით წერეთლიანს, რომელსაც ყოველთვის გამოარჩევდა საკვლევი ტექსტის სრულიად განსაკუთრებული, რაფირინებული ინტერპრეტირების უნარი, ახალ სიმაღლეზე აჰყავს მემკვიდრეობითობის ზემოთ გამოტანილი საკითხიც. კრებულ „ანარეკლში“ იგი ნიუანსობრივი სიზუსტით საუბრობს აკაკის პოეტური ხმისა თუ ინტონაციის გენეზისის შესახებ. მოიხმობს რა მისთვის მინიჭებული „საეჭვო რეალისტის“ რეპუტაციის გამყარებისთვის ზუსტად მიგნებულ არაერთ საილუსტრაციო მასალას, სწორედ ამ საუბრის ქრილში წარმოაჩენს წინააღმდეგობას აკაკისთვის ჩვეულ ბუნებრივ ამღერებასა და ეპოქის მიერ მისთვის თავსმოხვეულ, თუმცა, როგორც ვიცით, თვით პოეტის მიერ ბოლომდე გაზიარებულ, ხალხის ქომაგის, ხალხის ვაების ერთგვარი ტრანსლატორის ფუნქციასთან. აი, ეს ციტატაც: „აკაკი წერეთელი ბუნებით ერთი იმ უიშვიათეს პოეტთაგანი იყო, რომელიც „მხოლოდ ტკბილ ხმებისთვის გამოგზავნა ქვეყნად ცამა“. მისი მრწამსი კი ამგვარი ფუფუნების უფლებას არ აძლევდა. იგი თავს ვალდებულად თვლიდა, „გარემოების საყვირიც“ ყოფილიყო, და ამ ორი ურთიერთგამომრიცხავი ტენდენციის შერწყმას ცდილობდა. და საოცარია, ზოგჯერ კიდევაც გამოსდიოდა!“ (წერეთლიანი 2014: 68). უნდა ითქვას, რომ ლექსი „აღმართ-აღმართ“ სწორედ ამგვარი წარმატებული შერწყმის ნაყოფი გვგონია, ასე ვთქვათ, შედეგი იმ ორი სხვადასხვა პოეტიკის უჩვეულო სინთეზირებისა, რასაც თვითონ აკაკი, ერთი მხრივ, „ზევსურ სიმღერას“, მეორე მხრივ კი, „ძაღლის ყეფას“ უწოდებდა, თუმცა ორივეს ერთდროულად გამოყენების შესაძლებლობას თითქოს გამორიცხავდა კიდევ. სწორედ ეს მიდგომა დასტურდება გალაკტიონის მოკლე ჩანახატში „აკაკი წერეთელი“, რომელშიც აკაკის სიტყვების ასეთი პერიფრაზირებაა მოცემული: „სამუშაო იარაღად ბევრ სხვადასხვა რამეს ვხმარობდი... სადაც ძალღვივით ყეფა იყო საჭირო, იქ ზევსურ არ მიმღერია და სადაც გალობა, იქ ყეფა არ დამიწყია...“ (ტაბიძე 1975: 65).

აქ კიდევ ერთი გადახვევა დაგვჭირდება. გავიხსენოთ იმ რამდენიმე თანამედროვის მოგონება, რომლებიც უნებლიეთ მოწმენი გამხდარან აკაკის შემოქმედებითი პროცესის ჩასახვისა და განვითარებისა (მაგ. არისტო ქუთათელაძე, გრიგოლ რობაქიძე) და რასაც შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის ენაზე „ცნობიერების მოვლენათა სპეციფიკური აქტივობა“, „ცნობიერებაზე ტრანსცენდენტური ბუნების ჰეტერონომიული ხასიათის შემოტევები“, „შთავგონების იმპერატიულობის გამოვლენა“ და სხვ. ეწოდება. ჰეტერონო-

მია, სხვათა შორის, ბერძნულად, „სხვა კანონს“ ნიშნავს და ხელოვანის ფანტაზიას ასეთ დროს მისი ნების სანინააღმდეგოდ, მართლაც რომ, გარედან სხვა კანონზომიერებით მართული უცხო ძალები უტევენ. ამის შესახებ აკაკი ვასაძე თავისი დროისთვის უაღრესად ნოვატორული ხასიათის ნაშრომში „მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის საკითხები“ (1979) წერს: „იდეები-სა და სიმბოლოების არანებისმიერი და თვითნებური აღმოცენება წარმოადგენს ყველაზე შთამბეჭდავ, ყველაზე წარმტაც მოვლენას ხელოვანის არსებაში... მისგან სრულიად დამოუკიდებელი აუცილებლობისა და კანონზომიერების თანახმად... საგნები [მას] თავად მიეახლებიან და შესთავაზებენ საკუთარ ფორმებს სიმბოლოების სახით“ (ვასაძე 1979: 61). სწორედ ამგვარ სურათს წარმოგვიდგენს გრ. რობაქიძის მოგონება: „სასტუმროში ჩემს გვერდით მომესმა ერთხელ აკაკის სიმღერის მსგავსი საუბარი. ამ საუბარში ნამდვილ სიტყვას ვერ გაარჩევდი. ეს იყო თითქოს ლილინი, უსიტყვო სიმღერა. შემდეგ შევიტყვე, რომ აკაკის შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ნ ა მ ი (ხაზია ჩვენია – ნ. კ.) ასე იწყებოდა“. „აღმართ-აღმართის“ პირველი ორი სტროფი, რომელიც თერთმეტმარცვლიანი სალექსო საზომითა და ამასთან ომონიმური (მაჯამური) რითმითაა განწყობილი, ვფიქრობ, „ექსპლიციტების ანუ შემოქმედებითი პროცესისთვის მზადების“ ქვეცნობიერ რყევებს ასახავს (ნ. დარბაისელი, ისევ პოეტური შთაგონების შესახებ). აღმავალი ტონალობა, „შთაგონებით ატანილობას“ რომ ემთხვევა, უსხეულობის განცდა, ამაღლება – სიმბოლოურად კი მთაზე ასვლა, მზის სიახლოვეს მის სხივთა ნაკადისთვის თვალის გასწორება, რეალობისგან სრული მოწყვეტა და უჩვეულო მღელვარების ანუ „სულისა და გულის შედუღებით“ შექმნილი რთულად ასახსნელი სულიერი გახსნილობის განცდა, ამასთან უხილავი ჩანგის სიმების ახმიანება, ძლიერ ნააგავს იმ შემოქმედებითი წამის ზღაპრულ დროში რეორგანიზებას, რომელზედაც გრ. რობაქიძე მიგვანიშნებდა. და როგორც ასეთი აღმაფრენის ლოგიკური შედეგი, ლექსის მოცემულ მონაკვეთში, მოგვიანებით „მთანმინდის მთვარეში“ დადასტურებული, სიკვდილის შიშის დაძლევაცაა გაცხადებული („მზემან სხივი მომაფინა მაშინა,/ სიცოცხლე ვგრძენ სიკვდილმა ვერ მაშინა“). მოკლედ, იწყება პროცესი, რომლის შესახებაც ვაჟა ფშაველა წერდა: „მხრები მესხმება, ვიზრდები,/ ცად ვინეც ასაფრენადა,/ გაჩნდება რალაც ნათელი, / გულს ჩამიდგება სვეტადა;/ ზღვავედება მწყობრი სიტყვები /ქალაღზე დასაბერტყადა,/ მითრთიან გულის სიმები/ სიამოვნების ღმერთადა...“

აი, სწორედ მაშინ, როდესაც აკაკის ლექსს ამ თვალსაზრისით შესაფერისი განვითარება უნდა მიეღო და ეს განწყობა მკითხველის წინაშე მხატვრულად კულმინირებულად, ანუ დასრულებულად, წარმდგარიყო, „სიმართლის ხმის მონოდების“ ზეგავლენით ლექსის რიტმიკა თითქოს წამით ყოვნდება, სემანტიკურად „ირევა“, ჩნდება სრულიად სხვა წარმომავლობის განცდები და ავტორს მზერა „მტერს დამონებულ, ჭინჭრებში ჩავარდნილ სატრფოზე“ გადააქვს. დაღმავალი ტონალობა, რომელიც თანდათან მატუ-

ლობს და ფინალურ ნაწილში სულაც აპათიის მსგავს შეგრძნებას აღწევს, სამშობლოს მიერ თავისი შვილის ერთგული მსახურების იგნორირებითა (ამიტომაცაა ეს ძალღურად ანუ უმადურად ყეფა) და ამით მისთვის მოქმედების მოტივაციის დაკარგვითაა განპირობებული. „შემოქმედებითი იმპულსით დაბადებული სტრიქონები“, „მოუხელთებელი ინტიმი“ და „ლირიკული ვიბრაცია“ ხალხისთვის მსახურების იდეას ეწირება. „(პოეტის) გონება მაშინვე თავის მკაცრ ულტიმატუმს აყენებს: რა დროს დადებითი ემოციაა, რა დროს მსუბუქი სევდაა, სამშობლო თავზე გვენგრევა და დაუყონებლივ შემოდის დამდაბლებული, ლეჩაქახდილი სატრფო-სამშობლოს ალეგორია, რომელიც პირველი სტრიქონების განწყობიდან არამც და არამც არ გამომდინარეობს“ (წერედიანი 2014: 69). სხვა სიტყვებით, თავანკარა შემოქმედებითი იმპულსი სხვა განწყობილებაში გადაიზარდა და ჩვენ მხატვრულად რალაც ჯადოქრობით გამართლებული, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „გულწრფელი ეკლექტიზმის“ მონმენი გავხდით.

ისე წუთით რომ დავფიქრდეთ, აკაკი და პოლ ვერლენი ასაკობრივად ერთი თაობის, თუმცა მსოფლმხედველობრივად, ცხადია, პრინციპულად განსხვავებული პოეტები იყვნენ (ვერლენი მხოლოდ ოთხი წლით იყო უმცროსი). ეს განსხვავება, გარდა იმისა, რომ კიდევ ერთხელ წარმოაჩინეს ძირითადი ევროპული ლიტერატურული დინებებისგან ჩვენი ტრადიციული ჩამორჩენილობის ინტერვალს, ამგვარ საფიქრალსაც აღძრავს: თავისუფალ საზოგადებაში რომ ეცხოვრა, ვინ იცის, საბოლოოდ როგორ სახეს მიიღებდა აკაკის შემოქმედებითი პოეტენცია. თუ პოეზიაში, მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც შეძლო თვითრეალიზება, პროზისთვის საჭირო სიმყუდროვე და დრო (როგორ ირეკლება ეს ორი სიტყვა ერთმანეთში?), ალბათ, მაინც ვერ მოიხელთა. ამიტომაც „ბაში-აჩუკის“ ნაკითხვის შემდეგ ლეო ქიაჩელი და იგივე გრიგოლ რობაქიძე სინანულს გამოთქვამდნენ, რომ „ამბის არაჩვეულებრივი ხვეულების“, „ფანტაზიის დიუმასებრი გაქანების მქონე“ დიდოსტატი ასეთი მცირე ფორმატით კმაყოფილდებოდა, ანუ ცოტას წერდა.

ის, რომ გალაკტიონი ლამის პირველივე ლექსებიდან მიზნად ისახავს შემოქმედებითი პროცესის არსში გარკვევას (ცხადია, ხელოვანისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართების წრილში), რაც ფაქტობრივად შემოქმედის არაცნობიერი ფსიქიკური სფეროს ახსნის ტოლფასია, ამ ლექსების სათაურებითაც დასტურდება: „შემოქმედება“, „რაა ეს გრძნობა?“ „ხელოვნება“, „წუთი“, „უხილავი“, „სიტყვა პოეტის“, „ჰეტერა“. ლევან ბრეგაძემ, რომელმაც სწორედ ამ ნიშნით მოიძია აღნიშნული ლექსები, იქვე ერთგვარი გაოცებაც გამოთქვა: „არ არის სავალდებულო, ხელოვანი, შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი, მით უფრო ასეთ ადრეულ ასაკში, ამგვარი ზოგად-თეორიული პრობლემებით დაინტერესდეს. ხოლო თუ დაინტერესდა, ეს იმას ნიშნავს, რომ გამორჩეული ნიჭის ადამიანთან გვეკონია საქმე...“ (ბრეგაძე 2008: 20). კითხვას, რომელიც, შეფარულად, ვთქვათ, 1909 წელს ლექს „ხელოვნებაში“ დასმული – როგორ უნდა მივწვდეთ ნამდვილი

ხელოვნების საუნჯეს, „შავ ნიგნს“, ამ უდიდეს განძს, თუკი მისკენ სავალი ბილიკები მრავალია, მაგრამ პრაქტიკულად გაუვალი – უმოკლეს დროში და თანაც საფეხურებრივად, გაეცემა პასუხი. მხედველობაში გვაქვს 1913 წლით დათარიღებული „მე და ლამე“ და 1915 წელს შექმნილი, ერთი წლის თავზე კი ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ მოხვედრილი, „მთანმინდის მთვარე“, რომლითაც გალაკტიონისთვის, როგორც ახალი მოდერნისტული ეპოქის პოეტისთვის, საბოლოოდ გაცხადდა უმნიშვნელოვანესი რამ – „...„ხალხისა და წმინდა პოეზიის“ ცნებების ერთმანეთთან შეუთავსებლობა“ (თ. დოიაშვილი). და რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, გალაკტიონის მხრიდან ეს დიდი თვითგამოცხადება, მის თანამოკალმეთაგან განსხვავებით, წინამორბედთა „თანამედროვეობის ხომალდიდან ჩამოგდებისკენ“ მონოდების გარეშე იქნა რეალიზებული უთუოდ იმიტომ, რომ ლიტერატურულ მიმდინარეობას, მაგ. ქართულ სიმბოლიზმს, თვითდამკვიდრება არა მარტო მხატვრული პროდუქციით, არამედ მანიფესტებითა და თეორიული წერილებითაც უნდა მოეხდინა, რაც წინამორბედთაგან გამიჯვნას და ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების ფორმულირებას გულისხმობდა. გარდა ამისა, როგორც თვით გალაკტიონი წერდა, დიდ პოეტს უარყოფის ხმაური არ სჭირდება.

სახელდახელოდ შედგენილი სქემა, რომელმაც ჩვენი წერილის მთავარ სათქმელთან უნდა მიგვიყვანოს, ასე გამოიყურება: „ხელოვნება“ – „მე და ლამე“ – „მთანმინდის მთვარე“. პირველ ლექსში, რომელიც „მე და ლამის“ მსგავსად თექვსმეტმარცვიანი შაირითაა განწყობილი, როგორც აღვნიშნეთ, სისხლის წვეთებით ნაწერი „შავი ნიგნის“ სახით, ახალი ხელოვნების მეტაფორიზებული სახეა წარმოდგენილი. ნაპოვნია მისი საიდუმლოებრივი ხასიათი, ექსკლუზიურობა, რეალიზების თითქმის დაუძლეველი სირთულე (წამება და კიდევ რაღაც მასზე აღმატებული რამ), თუმცა იმავეს ვერ ვიტყვით გამოხატვის ფორმებზე. თეიმურაზ დოიაშვილმა ეს ვითარება ასე ახსნა: „ახალი პოეზიის შინაარსობრივი სამყარო აღმოჩენილია. პირველხარისხოვანი ამოცანა ხდება ახალი ფორმის, „ახალი სიტყვის“ მიგნება“ (დოიაშვილი, 2004:). „მე და ლამე“, რომელსაც აკაკი ხინთიბიძე თავის ნიგნში „გალაკტიონის პოეტიკა“ (1987), „ძველიდან ახალი პოეტიკისაკენ მიმავალ გზაზე საუღელტეხილოს“ უწოდებდა და იქვე დასძენდა, რომ ლექსს „ატყვია ტრადიციის კვალი, თუმცა იგი ნოვატორული თვისებების შემცველია“ (ხინთიბიძე 1987:) ლამის საფარქვეშ ახალი ტიპის პოეტს წარმოგვიდგენს, რომელიც გრძნობებით სავსე ლექსს თხზავს („ახლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ...“). შთაგონების ძალით გულმიცემული ავტორი უარყოფის პათოსით ემიჯნება კიდევ ძველ მხატვრულ-სახეობრივ სისტემას, თუმცა ლექსიც და პოეტიც ჯერ კიდევ ვერ მიახლებიან იმ სრულყოფილებას, რაც აქამდე შექმნილისგან დახვეწილი ფორმითა და სათუთი მუსიკალურობით გამოირჩევა. არადა ყოველგვარი გონივრული პროგნოზის საპირისპიროდ, სულ რაღაც ორ წელიწადში, გენიოსის გიგანტური ნაბიჯებით მოარული „მე და ლამის“ ავტორი

„მთანმინდის მთვარეში“ თავისი ჩანაფიქრის სრულად განხორციელებას ახერხებს.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს: ძალიან გაგვიმართლა იმ მხრივ, რომ ჩვენამდე მოაღწია ამ ლექსის აუდიოჩანაწერმა. გალაკტიონის ხმა ამომ-
წურავად გვიყვება „მშვენიერი ტანჯვის“ ისტორიას, რომელმაც ეს ლექსი
შექმნა. შემოქმედებითი პროცესის ამაზე თვალნათელი ილუსტრირება ძნე-
ლი წარმოსადგენია. იხატება გრაფიკული სურათი ასიმეტრიული სამკუთხე-
დისა, რომლის ერთი ფერდი ზომიერად აღმავალია, მეორე დაღმავალი კი
მოკლე, მკვეთრი, თითქმის ციცაბო. აქ, მთანმინდაზე, ქართული პოეზიის-
თვის საკრალურ ადგილას (ბარათაშვილი, აკაკი, ილია), უცნაური პოეტური
ინტიმის შემქმნელ გარემოში, წინამორბედთა ძვირფას საფლავებს შორის,
მთვარე-ზამბახით განათებული ღამის პირისპირ, ბოლოს და ბოლოს, გასა-
ქანი ეძლევა პოეტური სულის ირაციონალურ სტიქიას. იგი მთელი ძალით
ანყდება ქრონოტოპულ არეალს და არღვევს კიდეც მას. ვირტუოზულად
რეკონსტრუირებული შემოქმედებითი პროცესი ყველა თავისი ძირითადი
ელემენტით – პირველადი განწყობა, მხატვრული გრძნობისა და ფანტაზიის
აქტივიზება, პოეტური ხატის წარმოქმნა, ერთგვარ პოეტურ დემენციას
მიახლოებული შემოქმედებითი ექსტაზი – მთლიანად იპყრობს პოეტის წარ-
მოსახვას და სადღაც, მღელვარების მაღალ ტალღაზე თავის მიწიერ სახეს
საბოლოოდ განმსგავსებული და უპიროვნო არსებად ქცეული, საკუთარ
პოეტურ ორეულს აღმოაჩენს – ეს „ტბის სევდიანი გედია“. ასე და ამგვარად
მომაკვდავი გედის სიმბოლურ სახეში გარდასახვა (აკაკისთან და სტიფან
მაღარმესთან დაკავშირებული თვით გედის სიმბოლიკა საინტერესოადაა
გახსნილი მ. ჯალაღავის წერილში „ფიქრები გალაკტიონის „მთანმინდის
მთვარეზე“) და რაღაც უცნაურ ტრანსში გადასვლა იქცევა იმ იმპულსად,
რომელსაც დიდი ხნის მანძილზე ნაგრძნობ-განცდილის სიტყვით შემოსვა
მოსდევს. ეს კი ძლიერ ნააგავს პოეზიის უკანასკნელ ინსტანციაში შეს-
ვლას, ანუ როგორც დავით წერედიანი წერდა, „შეძლოლას სიზმარში, სა-
დაც ყველაფერი ლივლივებს და საგნები თავიანთ კონტურებს კარგავენ“
(წერედიანი 2014: 113).

ახალი პოეტური ლექსიკით, სრულიად მოულოდნელი და იმავდრო-
ულად მხატვრულად ეფექტური ტროპული სახეებით, რეფრენის უფაქიზე-
სი ვიბრირებით („ჯერ არასდროს არ შობილა მთავრე ასე წყნარი“) და,
რა თქმა უნდა, აღმავალი და დაღმავალი ინტონაციების მონაცველობით,
რომლებიც „შემოქმედებითი მუხტით ავისილობასა და მისგან დაცლილობას“
განსახიერებენ (ფროიდის მიხედვით, ეს ხელოვანის რეალობასთან შერი-
გების ფორმაა, ამასთან სიყვარულის, დიდებისა და პატივის უკმარისობის
კომპენსაცია, ნერვიული აშლილობისგან დამცავი ერთგვარი თერაპიული
საშუალება – ფროიდი შემოქმედებითი პროცესის შესახებ), გალაკტიონი,
როგორც „მეფე-პოეტი“, მართლაც, შეგვიძღვეს მისი ძალისხმევით ხელოვ-
ების წუთით განსაიდუმლოებულ სამყაროში, სადაც წარმოსახვა და სიტყვა

მბრძანებლობენ და სადაც შესაძლებელია შეუძლებელი: არა მხოლოდ მხატვრულად ღირებული სტრიქონების შეთხზვა, ასე ვთქვათ, „ოცნებათა ლურჯი იალქნების გაშლა“, არამედ ამ აქტით უკვდავების მოპოვების მიზნით თვით სიკვდილის დამარცხება. ეს უკანასკნელი მოსაზრება არახალია. მას გალაკტიონის პოეზიით დაინტერესებული არაერთი მკვლევარი იზიარებს, ხსნის, ავითარებს, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთი მათგანის მიერ ტექსტში პირველხარისხოვან და ამომწურავ პლანად ქრისტიანული სიმბოლიკის მიჩნევა (ეს ეხება აკაკის „აღმართ-აღმართსაც“). ვფიქრობ, ბოლომდე გამართლებულად არ უნდა იყოს. შთაგონების, „ატანილობისა და წვდომის“ ძნელადასახსნელ პროცესს იმთავითვე შემოქმედებითი ექსტაზის დროს „ხელოვანის ღვთიურ ძალასთან შერწყმად“ მიიჩნევდნენ. ამდენად, ქრისტიანული სიმბოლიკა ამ ტექსტებში, ცხადია, იძებნება, მაგრამ არა როგორც პირველადი სისტემა, არამედ შემოქმედებითი პროცესისგან განუყოფელი ხელოვანის თვითჩაღრმავების შედეგი, შემოქმედებითი პროცესისა, რომელიც თავისი საიდუმლოებრივი ხასიათის, ენიგმურობის გამო ღვათებრიობასთანაა დაკავშირებული.

აკაკი ვასაძე თავის ნაშრომში საგანგებოდ საუბრობს ხელოვნებაში პლატონიზმის შესახებ. იგი ასახელებს პლატონის ორ თხზულებას „ფედროსსა“ და „იონს“, რომლებშიც პოეტთა შემოქმედებითი აქტივობის, ამ აქტივობის იდუმალი ხასიათის და შინაგანი პროვიდენციალური გულახდილობის წყაროებზეცაა საუბარი. თვით „პოეტი წარმოდგენილია უმაღლესი რიგის არსებად, რომელშიც ჩაისახა daimon“: „პლატონის გაგებით „ატანილი“ მხატვარი ჰკარგავს თავის ნებას, პიროვნულობას და შემოქმედებითი ექსტაზის მომენტში გარდაიქმნება... უმაღლესი რიგის არსებად, რომელშიც ჩაისახა „daimoni“ (ვასაძე 1979: 75). აქ კი შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს გალაკტიონის სახელთან დაკავშირებული ერთი ლეგენდა, რომლის მიხედვით ის წვრილ-წვრილ პოეტებს, ანუ როგორც თვითონ უწოდებდა, „მიეთ-მოეთებს“, რომლებიც სიცოცხლის სხვადასხვა ეტაპზე გარს ეხვივნენ, ნიშნისმოგებით მიმართავდა ხოლმე: „დაიმონი უნდა გეჯდეს, ძამიკო სულში, დაიმონიო“. ამ ლეგენდის არსებობას გარკვეულწილად ამყარებს ტერენტი გრანელის ცნობილი სტრიქონებიც: „გალაკტიონში არის დემონი / და ჩემში უფრო ანგელოზია“. თუმცა, საკითხავია, „დაიმონი“ გალაკტიონის რეპლიკიდან ბოროტი ზებუნებრივი ძალის აღმნიშვნელი „დემონის“ ლათინური ტრანსკრიფციაა მხოლოდ თუ რაღაც უფრო მეტი. თუ დავუბრუნდებით ა. ვასაძის მსჯელობას პლატონის შესახებ, უნდა დავსძინოთ, რომ ხელოვანის, მოაზროვნის სულის ირაციონალური ბუნების შესახებ მოსაზრებების ავტორი არა უშუალოდ პლატონი, არამედ სოკრატეა (თუმცა, როგორც მიიჩნევენ, პლატონის გენიის მიერ ადეკვატურად ტრანსლირებული და ამიტომაც სათანადოდ აღიარებული), რადგან „ფედროსიცა“ და „იონიც“ სოკრატეს, პირველ შემთხვევაში, საყვარელ მოწაფესთან, ფედროსთან, მეორე შემთხვევაში კი უცნობ ეფესოელ იონთან დიალოგებს შეიცავს. მეტიც,

პლატონის კიდევ ერთ თხზულებაში „სოკრატეს აპოლოგია“, რომელიც მასწავლებლის ტრაგიკული ხვედრით შეძრულმა პლატონმა შექმნა, სოკრატე საკუთარ სულში „დაიმონიონის“ არსებობას ადასტურებს და აღიქვამს მას, როგორც უმაღლეს რეალობას, როგორც „ღვთაებრივ ნიშანს“. ის, რომ გალაკტიონი სწორედ სოკრატესეულ „დაიმონს“ გულისხმობდა, გვაფიქრებინებს კონტექსტი, რომელშიც ის სრულიად არაორაზროვნად ამ ძალის პოეტის სულში არსებობას მის შემოქმედებით პროდუქტულობას უკავშირებს. გარდა ამისა, ცნობილია, რომ აქ დასახელებული პლატონის სამივე თხზულება 1899 წელს რუსულ ენაზე „ვერცხლის საუკუნის“ ერთ-ერთი იდეოლოგის, ფილოსოფოს ვლადიმერ სოლოვიოვისა (გარდ. 1900 წელს), და მისი თანამოაზრის, ასევე ფილოსოფოსის, სერგეი ტრუბეცკოის (გარდ. 1905 წელს), მიერაა თარგმნილი (ისინი მუშაობდნენ ქრისტიანობისა და პლატონიზმის ურთიერთმიმართებაზე, მიიჩნევდნენ რა ლოგოსს ქრისტატიანობის მთავარ იდეად). ასეთ მთარგმნელებს და ასეთ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ თემებს კი გალაკტიონი უყურადღებოდ, ვფიქრობთ, არ დატოვებდა.

მოგვიანებით, 30-იანი წლების დასასრულს, როდესაც საბჭოეთი სრულადაა მოცული სტალინიზმის ისტერიით და კარის მეხოტბე პოეტები მთლიანად იპყრობენ ლიტერატურულ სივრცეს, 1941 წლის იანვარში გალაკტიონი წერს პოემას „საუბარი ლირიკის შესახებ“, რომელშიც შეუთავსებლის შეთავსებას ცდილობს: მას სურს თავი შეაფაროს ხელოვნების შესახებ ოფიციალური მიერ ვიზირებულ პრიმიტიულ იდეოლოგიას, თვითონ „ლირიკის სულის ხალხთან გადანაგნებას“ რომ უწოდებს, და იმავდროულად არა მარტო ლირიკის, არამედ ზოგადად ლირიზმის, რეაბილიტაცია მოახდინოს (ლ. ბრეგაძე), მასთან ერთად კი თავი არა მარტო სულიერად, არამედ ფიზიკურადაც გადაირჩინოს (როგორც 1941 წლის დღიურის ერთ-ერთი ჩანაწერიდან ირკვევა, რომ სწორედ ამ პერიოდში უთქვამს მასზე ირ. აბაშიძეს: ახლა კი გალაკტიონმა ცოტა დაისვენოს).

პოემაში წარმოდგენილია ლირიკული პოეზიის ისტორიის საფუძვლიანი რეტროსპექტივა მის მამამთავარ არქილოქედან (II ს. ჩვ. წ. აღ.), ვიდრე გარსია ლორკამდე, საქართველო კი სულაც მგოსნების მხარეაა წოდებული. გალაკტიონისთვის „პოეზიის მაცოცხლებელ სულად“ მიჩნეული „ლირიკის შუქი, არ არის უბრალო რამ, რამე მსუბუქი“. ზენა ნიჭი - ზემთაგონება, მისი რწმენით, შემოქმედების მამოძრავებელი იმპულსია, მისი არარსებობიდან გამოხმობი ჯადოსნური ძალაა, რასაც მოსდევს თვით თხზვის მომენტის დეტალური აღწერა: „ზ ე შ თ ა გ ო ნ ე ბ ა – ანევაა შემოქმედ ძალის,/ შემდეგ ხანგრძლივი ალტყინების, შრომის სიალის./ მონგრევა გულში ნაგუბარის,/ გახსნა, კრიზისი,/ დიდი ხნის გულში შენახულის რამე მიზეზი./ იდეები და სახეები თითქმის მზადქმნილი,/ ერთბაშად მხატვრულ სიძლიერით გადმოხეთქილი...“. იმას, რომ გალაკტიონი ამ უცნაურ სინთეზირებას სხვა ფორმითაც აპირებდა, ადასტურებს იმავე 1941 წლის 12 მარტის დღიურის ჩანაწერი: „ვფიქრობ ნიგნზე „Art poetique“ (იგულისხმება „პოეტური ხელოვნება“, პოლ

ვერლენის ქართველი სიმბოლისტებისათვის ლიტერატურულ მანიფესტად ქცეული ერთ-ერთი ცნობილი ლექსი, რომლის გავლენითაც, როგორც ვკითხულობთ გ. ტაბიძის 2016 წლის აკადემიური გამოცემის II ტომში, „ცისფერი ყანების“ გამოსვლამდე, 1915 წელს, უკვე იწერება გალაკტიონის Art Poetique: „მე მიყვარს ჰანგი გრძნობით გამთბარი...“. ამ წიგნში მინდა შევიტანო ყველა ლექსები, რაც კი დამინერია ხელოვნების შესახებ. ნამყვან ძარღვად მინდა გადავაქციო პირველი წიგნის პირველი სტრიქონები: „ვის უნახავს შავი წიგნი, წიგნი წითელ ასოებით, დაწერილი სისხლის წვეთით, დაწერილი სასოებით“. შემდეგ მიყვება ლექსები 1914 წლიდან...“ და საკმაოდ ვრცელ ჩამონათვალში „მთანმინდის მთვარის“ გვერდით „დროშები ჩქარაა“ დასახელებული. და შემდეგ: „კარგი იქნება, თუ დაიბეჭდება წიგნ(ებ)ის ყდები... ექნება ჩემი წინასიტყვაობა. იდეა: არა ხელოვნება ხელოვნებისათვის, არამედ ხელოვნება ხალხისთვის. მაგრამ ხელოვნება ნამდვილი, განცდილი, გულწრფელი, „დაწერილი სისხლის წვეთით“ – აი, მთავარი იდეა“. დროში განელილი (ძირითადად 30-40-იანი წლები) გალაკტიონის „ნებაყოფლობით“ დეინდივიდუალიზების, დეესთეტიზების, დეპოეტიზების პროცესი ძლიერ წააგავს ხალთაში შუბის შენახვის მცდელობას. დ. წერედიანის ზუსტი დაკვირვებით, „სიტყვიერად ალბათ არც თვითონ ფლობდა თავის საიდუმლოს. მაგრამ მან თავი პოეზიის ინსტრუმენტად აქცია. შთაგონება მასთან ყოველთვის არ მოდიოდა“, თუმცა მიუხედავად შემოქმედებითი გზის არაერთგვაროვნებისა, ნაყოფიერებისა და უნაყოფობისა, „თვითონ განუწყვეტელ მზადყოფნაში იყო მის დასახვედრად“ (წერედიანი 2014: 116)

აკაკისთანაც, უთუოდ, ასე იყო. ორივე პოეტის შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებული აქ წარმოდგენილი პოეტოლოგიურ ძიებებს კი გარკვეულ დასკვნებამდე მივყავართ: აკაკისა და გალაკტიონთან მიმართებით განხილული სხვადასხვა გარემოებები საბოლოო ჯამში მაინც პირობითი ხასიათისაა. შემოქმედებითი აქტივობის ნიჭი კი, რომელიც მათ ებოძათ, მისი ძნელად დეტერმინებადი ხასიათის მიუხედავად თუ სწორედ ამიტომ, მათი ყველაზე დიდი სიხარულის და ბედნიერების წყარო იყო. დავესესხოთ ნიკოლოზ ბერდიაევს, რომელმაც თავის ემიგრაციამდელ ნაშრომში „СМЫСЛ ТВОРЧЕСТВА“ (1916) „თეოდიციის“¹ საპირისპიროდ „ანთროპოდიცეად“² წოდებულ შემოქმედებით უნარს სულაც ადამიანის არსებობის გამართლება დაუკავშირა, საგანგებოდ გამოყო რა შემოქმედებისა და მისი წარმომქმნელი თავისუფლების აუხსნელი, საიდუმლოებრივი ხასიათი. შემოქმედება სულის უნარია, შექმნას არა ბუნებრივი სამყაროსგან, არამედ საკუთარი თავისგან – აცხადებს ბერდიაევი - შემოქმედებითი აქტი არის გამოთავისუფლება და

1 თეოდიცეა – რელიგიურ-ფილოსოფიური სწავლება, რომლის მიზანია გაამართლოს წარმოდგენა ღმერთზე, როგორც აბსოლუტურ სიკეთეზე, ააცილოს მას ყოველგვარი პასუხისმგებლობა სამყაროში ბოროტების არსებობაზე.

2 ანთროპოდიცეა – განიხილავს ადამიანს, როგორც შემოქმედების პროცესში ღვთის მიერ ჩადებული არსის მატარებელს.

დაძლევა. შესაბამისად შემოქმედებაც არსებითად არის გამოთავისუფლება, ხსნა, გამარჯვება. მხოლოდ ასეთ გამოთავისუფლებას მივყავართ საკუთარი თავისკენ.

ცნობილია, რომ გასაბჭოების წლებში გალაკტიონი, ისევე როგორც აკაკი, სახალხო პოეტებად გამოცხადდნენ. ამან კი გარკვეული ხნით შეაფერხა მათი პოეტური მემკვიდრეობის, კერძოდ კი შემოქმედებითი პროცესის, სათანადოდ შესწავლის შესაძლებლობა

დამონშებანი:

Bregadze L. “Khelovneba da Khelovani Galak’tonis Adreul Shemokmedebashi”. *Galak’tonologia*, I. Tbilisi: 2008 (ბრეგაძე ლ. „ხელოვნება და ხელოვანი გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში“. *გალაკტიონოლოგია*. I. თბილისი: 2008).

Bregadze L. “G. T’abidzis P’oema “Ak’ak’i ts’ereteli”. K’r.: *Galak’toni* 125. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2106 (ბრეგაძე ლ. „გ. ტაბიძის პოემა „აკაკი წერეთელი“. კრ.: *გალაკტიონი 125*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016).

Bregvadze B. *P’lat’oni, Ioni*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2106 (ბრეგვაძე ბ. *პლატონი, იონი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016).

Berdyayev N. A. *Smysl Tvorchestva*. izd. ACT, 2011 (Бердяев Н. А. Смысл творчества. изд. АСТ, 2011).

Darbaiseli N. *Isev P’oet’uri Shtagonebis, Shemokmedebiti P’rotsesisa da Leksis Gamokveq’nebis Shesakheb*, urakparaki-com/?m=48iTD-11236 (დარბაისელი ნ. *ისევ პოეტური შთაგონების, შემოქმედებითი პროცესისა და ლექსის გამოქვეყნების შესახებ*, urakparaki-com/?m=48iTD-11236).

Doiashvili T’. “Gza “Art’ist’uli Q’vavilebisk’en”. *Lit’erat’uruli Dziejani*. XXVI. Tbilisi: 2004 (დოიაშვილი თ. „გზა „არტიტული ყვავილებისკენ“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXVI. თბილისი: 2004).

Gvardini R. *Smert’ Sokrata*. Sankt-Peterburg: izd. VI. Dal’, 2018 (Гвардини Р. Смерть Сократа, Санкт-Петербург: изд. Вл. Даль, 2018).

Jaliashvili M. *Pikrebi Galak’tonis “Mtats’mindis Mtvarze”*, maiajaliashviliblogspot.com (ჯალიაშვილი მ. *ფიქრები გალაკტიონის „მთანმინდის მთვარეზე“*, maiajaliashviliblogspot.com).

K’ik’nadze Z. “Sami Mtats’minda”. K’r.: *Tsetskhli da Burusi*. Tbilisi: gamomtsemloba “memk’vidreoba”, 2015 (კიკნაძე ზ. „სამი მთანმინდა“. კრ. *ცეცხლი და ბურუსი*. თბილისი: გამომცემლობა „მემკვიდრეობა“, 2015).

Khintibidze Ak’. *Galak’tonis P’oet’ik’a*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1987 (ხინტიბიძე აკ. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1987).

K’ik’nadze Z. “Ts’ignis Asi Ts’eli”. *Galak’tonologia*. III. Tbilisi: 2019 (კიკნაძე ზ. „წიგნის ასი წელი“. *გალაკტიონოლოგია*. III. თბილისი: 2019).

K’vit’aishvili E. “Ak’ak’i da Galak’toni”. *Galak’tonologia*. I. Tbilisi: 2008 (კვიციანი ე. „აკაკი და გალაკტიონი“. *გალაკტიონოლოგია*. I. თბილისი: 2008).

Losev A. F. *Istoriya Antichnoy Estetiki, Sofisty. Sokrat. Platon*. izd. ACT Folio 2000 (Лосев А. Ф. История античной эстетики, Софисты. Сократ. Платон. изд АСТ Фолио 2000).

- T'abidze G. "Ak'ak'i Ts'ereteli". *Tkhzulebani Tormet' T'omad*. T'. XII. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1975 (ტაბიძე გ. „აკაკი წერეთელი“. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975).
- T'abidze G. *Galak'ion T'abidze, 1941 Ts'lis Dghiurebi*, www.galaktioni.ge (ტაბიძე გ. *გალაკტიონ ტაბიძე, 1941 წლის დღიურები*, www.galaktioni.ge).
- Ts'erediani D. "Tsot'a Ram Ak'ak'is Lirik'aze. "Musik'a Up'irveles Q'ovlisa". K'r.: *Anarek'li*. Tbilisi: Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba, 2014 (წერედანი დ. *ცოტა რამ აკაკის ლირიკაზე*. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. კრ.: *ანარეკლი*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014).
- Tvaradze R. *Galak'ioni*. Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1972 (თვარაძე რ. *გალაკტიონი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1972).
- Vasadze A. *Mkhatvruli Shemokmedebis Psikologiis Sak'itkhebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1979 (ვასაძე ა. *მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979).
- Zberovskiy A. V. *Daymon Sokrata, kak Yavlenie Kul'tury Ellady v. do n. e.*, Vestnik KraGay, №5, 2008 (Зберовский А. В. *Даймон Сократа, как явление культуры Эллады в. до н. э.*, Вестник КраГау, №5, 2008).

Nona Kupreishvili
(Georgia)

Reconstruction of Creative Process in Accordance with Akaki Tsereteli's "Ascenting" and Galaktion Tabidze's "Moon Over Mtatsminda"

Summary

Key words: creative, inspiration, masterpieces.

In the recent period new field of literary criticism, Galaktiology successfully studies Galaktion Tabidze's writing. In terms of diverse studies carried out exactly in its field it became possible to emphasize such problematic, to certain extent creative issue such as the problem of artistic reflection of creative process, so secret act of poetic text's creation. As we know this process is based on inspiration and intention and work on it is the best itinerary for art inspiration and elucidation in the convolutions of fantasy.

On the basis of already reached results, when reasonably is stated artistic and conceptual value of Georgian lyrics' reformation, the first (1914) and the second (1919) poetic collection, especially known under the name of "artistic flowers" in the process of its modernization (Ak. Khintibidze, T. Doiashvili, I. Bregadze, D. Tserediani, Z. Kiknadze, I. Kenchoshvili and others), when there is explained degree of its relation and influence with precursor poets (Baratashvili, Akaki), it becomes possible to apprehend this material interesting for us and to have new impressions.

Completely different aesthetical verses written by Akaki Tsereteli and Galaktioni: “Aghmart-Aghmart” (Ascenting) and “Mtatsmindis Mtvare” (Moon over Mtatsminda), showed interesting coincidence in terms of relation with creative process. D. Tserediani’s perfect studies with regard to Akaki and Galaktioni prompted us such inference. Exactly D. Tserediani found resistance between Akaki’s usual performance (himself poet called it as “Zeus song”) and social obligations of realist writer expressed in the second half of the 19th century emphasized by cultural epoch though shared himself by Akaki (poet called it “canine barking”). Pursuant to our observation the verse: “Aghmart-Aghmart” (Ascenting) is successful result of mergence these two different writings that may even be stated as the result of unusual synthesis of two different poetics.

The first two strophes of verse “Aghmart-Aghmart” (Ascenting), written with eleven syllables of verse and also written with homonym rhyme, to mi minds it reflects subconscious fluctuations of explication, so called preparation for creative process. Ascending tonality, bodyless feeling, ascending – symbolically going up to mountain, looking closer to the rays, complete oblivion of reality and feeling of spiritual relief, also playing strings of invisible lyre is greatly like reorganization of creative second in fairy time. And as a logical result of such inspiration, in the given section of verse and later even in “Mtatsmindis Mtvare” (Moon over Mtatsminda) is stated prevailing fear of death (“The sun covered its ray that time/I felt life and was not afraid of death”).

Exactly that time when under this standpoint Akaki’s verse was to be appropriately and expressed mood was to be artistically, accomplished under the influence of “exhortation of truth voice” as though the rhythmic of verse is delayed for a second, semantically broken, are found feelings with completely different origin and author gazes to sweetheart fallen in the nettles, enthralled to enemy. Descending tonality, gradually ascending and finally reaches feelings like apathy is stipulated by ignoring devoted servants of its son from the part of homeland (that is why is shown ungrateful canine barking) and loose of action motivation. Lines originated under creative impulses, intangible intimacy and lyrical vibration is dedicated for the idea of people’s service.

Almost from his very first verses Galaktioni aimed ascertaining essence of creative process (obviously in terms of artist and interrelation of art) that actually becomes equal to the explanation of subconscious mental sphere of creator (“creation”, what is this feeling?”, “art”, “minute”, “invisible”, “poet’s word”, “hetaera”).

Trace of traditions is yet found on “Me da Mtvare” (Me and Moon), though it already has innovative features A. Khintibidze. Within almost two years Galaktioni with rapid strides creates not only new poetics in “Mtatsmindis Mtvare” (Moon over Mtatsminda), but service for art (comp. serving for people and country) the main goal of his life, but according to his statement the creative ecstasy is the only means for its fulfillment.

In “Mtatsmindis Mtvare” (Moon over Mtatsminda), that certain dam often restraining Akaki Tsereteli from following personal inspiration is completely broken with Galaktioni.

Galaktioni lived in other epoch differed from Akaki. Fortunately he wrote his masterpieces before establishment of socialist realism, though during next years he even could not forget thinking about rehabilitation of so profane art, the lyrics. He again recalled the theme of the most sacred art and creative process of poet in the poem “Talks about Lyrics” written in 1941.

As stated according to the records of diary as of March 12, 1941, Galaktioni had an intention of obviously not within time context related to this theme: “I think about book” Art Poetique (here is meant poetic art, one of the well-known verses as a literary manifest for Georgian symbolists written by Paul Verlaine influencing writing of Galaktioni’s Art Pooetique in 1915 even before publication of Georgian symbolic magazine “Tsisferi Kantsebi” (Blue Horns)). I want to include all verses in this book ever written by me about art. I want the first lines of the first book to be formed to leading vein, “who has seen black book, book written with red letters of blood drop and written with hope”.

It is obvious that such book would not be published in that period, Akaki and Galaktioni were also named as national poets and thus possibility of in-depth analysis of their writings was closed for a long period.

Галина Морева
(Украина)

Увидеть будущее: пророчества в художественных произведениях

Есть целый ряд вопросов нашего мироздания и места человека в нем, которые во все времена будоражили умы человека и до сих пор находятся на передовых позициях среди главных задач науки – как фундаментальной, так и прикладной. Один из таких вопросов – это вопрос о будущем. Человеку знать будущее не просто интересно, вся наша жизнь устремлена в будущее. Знание будущего важно еще и в прикладных целях, поскольку человек стремится обустроить мир как более справедливый, добрый и удобный.

Будущее стремятся предвидеть, предсказать, предвосхитить, предугадать, прогнозировать, экстраполировать (Цветков 2008: 49). По мнению автора, чаще всего некоторые из этих понятий употребляются как синонимы.

Истории известно множество способов предвидеть будущее: от простых гаданий на кофейной гуще до глубоко обоснованных прогнозов ученых. Вся история древнего мира пронизана сказаниями о пророках, оракулах, пифиях. Пророками были основатели мировых религий (Емельянов 2019: 2). В прорицаниях оракулов, религиозно-философских учениях, мифах человек пытался найти ответы на вопросы о судьбе мира, человека, космоса и истории, об их начале и конце, о том, что за этим концом следует (Цветков 2008: 49).

Таким образом, попытки предвидеть будущее «имманентны человеческой психике. Не вызывает сомнений, что их корни кроются в природе живых организмов, в присущем жизни стремлении к самосохранению и саморазвитию» (Бейлин 2019: 81).

О будущем говорили не только пророки, прорицатели и астрологи. Существует целый пласт провидческих высказываний, сделанных людьми, которые не считали это занятие основным и даже не догадывались о своих способностях. Речь идет не о ясновидцах, речь о гениях, волею каких-то обстоятельств сделавшихся пророками. Главным их делом было сочинительство – романов, рассказов, стихов – т.е. работа, связанная с вымыслом. Но именно в этом творческом процессе рождались такие предвидения, которые не снились самым известным «профессиональным» предсказателям. Ведь зачастую бывает так, что автор сначала описал какое-то событие, и только спустя годы, а то и столетия, оно сбывается: «Фантазия человека очень часто, почти всегда, опережает строгую логику сознания» (Цветков 2008: 53).

В самом деле, невозможно перечислить все литературные произведения самых различных жанров, где не только с большей или меньшей точностью описано будущее, но и создается впечатление, что автор удостоился привилегии на минуту увидеть события, которые еще не случились.

Гибель «Титаника», революционные потрясения, высадка человека на Луну, ядерная зима, наличие двух спутников у планеты Марс, метрополитен, лазерный луч, тоннель под Ла-Маншем, небоскребы, орбитальные станции и многие другие факты и события были предсказаны задолго до их осуществления. Целый ряд подобных озарений встречается у многих писателей и поэтов.

Так, всем знакомым с творчеством А. С. Пушкина известно его стихотворение со знаковым названием «Пророк». Взгляды М. Ю. Лермонтова на предвидение будущего нашли отражение в «Герое нашего времени» в главе «Фаталист», в стихах «Предсказание», «Сон». Во многом пророческими оказались идеи, высказанные М. В. Ломоносовым («Утренние размышления», 1743 г.), А. Блоком («Письмо моей матери», 1904 г.), Максимилианом Волошиным («Пророки и мстители. Предвестия великой революции» (1906 г.)), Валерием Брюсовым («Сын земли», «Мир N измерений», «Дворец центромашин»), Н.А. Некрасовым («Наш век», 1840 г.).

Продолжая этот список, назовем А. Ф. Вельтмана, В. В. Одоевского, Н. В. Гоголя, Ф. И. Достоевского с его незаконченным произведением «Неточка Незванова», А. И. Куприна с его повестью «Олеся», в которой рассказывается о нелегкой жизни людей, обладающих пророческими способностями (Емельянов 2019), а также многих других авторов – преимущественно писателей XIX века, произведения которых оказались впоследствии пророческими.

Художественная литература способна предвосхитить интеллектуальные запросы, интенции и тенденции общества или индивидуума, новые блага или угрозы, которые со временем могут быть озвучены философами, учеными и даже политическими деятелями (Бейлин 2019: 83). Не случайно XIX век ознаменовался появлением научной фантастики (science fiction), сама суть которой говорит о том, что в ее рамках все науки могут быть приобщены к художественному миру (Маслов 2013: 183).

Возникшая в контексте исторического развития цивилизации и культуры и прошедшая свое становление в XVII-XIX веках, одновременно с современной наукой и научным предвидением, научная фантастика прочно заняла свое достойное место в литературе (Цветков 2008: 50).

Под научно-фантастической литературой понимается «социально-философская литература – часть общего литературного эпического жанра, интегрирующая чувственное познание в рациональное и конструирующая на основе отражения реальной действительности новые представления о картине мира и социальной реальности, частично или полностью не совместимые с актуальной действительностью» (Цветков 2009: 7-8).

Научная фантастика отражала этапные моменты развития науки, начиная с первых фантастических произведений: «Утопия» Т. Мора (1516), «Город Солнца» Т. Кампанеллы (1623), «Новая Атлантида» Ф. Бэкона (1627), «Государства Луны» С. де Бержерака (1650), в котором герои использовали для путешествий по воздуху различные летательные аппараты, принципы действия которых не были известны в XVII веке. Необходимо также вспомнить книгу Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера», в которой астрономы Лапуты, страны, куда попал Гулливер, открыли наличие двух спутников у планеты Марс. В романе Владимира Одоевского «4338-й год» рассказывается, что в будущем основными средствами передвижения станут воздушный и подземный транспорт.

Несомненную ценность в научной фантастике представляет то, что, начиная с Мэри Шелли, Жюль Верна, Герберта Уэллса, писатели-фантасты, вводя в тексты своих произведений прогнозирование научно-технических, технологических и социальных инноваций, пытаются анализировать также соответствующие реакции индивидуумов и социума, моделировать не только конкретные ситуации, но и изменения в бытии всего человечества (Бейлин 2019: 83).

Так, Жюль Верн предвидел и предсказал научные открытия в самых разных областях: это подводные лодки, акваланги, космические полеты, телевидение, автомобили, работающие на водороде, приборы, очень напоминающие современный факс и многое другое.

Нельзя не поразиться некоторым «футурологическим» предсказаниям Герберта Уэллса (Лапицкий 2009): «тепловой луч» из «Войны миров» вызывает ассоциации с лазером; в малоизвестном романе «Освобожденный мир» Уэллс предсказывает расщепление атома и создание атомной бомбы; многие нюансы, связанные с будущим полетом человека на Луну, содержатся в романе «Первые люди на Луне».

А пророческий роман Мэри У. Шелли «Франкенштейн, или Новый Прометей» (1818 г.) открыл для литературы новую тему: наука и техника – обоюдоострый клинок. Они могут осчастливить человечество или стать источником бедствий, если люди не научатся управлять вызванными ими же разрушительными силами (Цветков 2008: 51).

Последующие поколения писателей-фантастов – А. Кларк, С. Лем, А. Азимов, Р. Бредбери, К. Чапек, А. Беляев, И. А. Ефремов, А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий, А. Адамов, К. Булычев, К. Саймак и многие другие – прославились идеями, большая часть которых также претворилась потом в жизнь, поскольку фантастическое предсказание значительно чаще, чем научно-технический прогноз, позволяет понять, как повлияет та или иная тенденция развития научно-технической идеи на жизнь людей, позволяет привлечь внимание общества к возможным положительным или отрицательным следствиям (Амнуэль 1988).

Ранние литературные работы И. Ефремова дают пример предвидения фактов: открытие полезных ископаемых («Алмазная труба», «Озеро горных духов»), изобретение голографии («Тень минувшего»), развитие телекоммуникаций («Атолл Факаофо»). В «Лезвии бритвы» перед нами предвидение тенденций: внимание к культурному наследию России и интерес к культуре Востока, международный терроризм, повышение значения этических аспектов науки, развитие наук о человеке, прежде всего психологии и психофизиологии (Колосова ... 2017).

Артур Кларк в 1945 году всерьез заговорил о запуске на околоземную орбиту спутников связи. Он предположил появление телефонов с камерой и возможностью создавать сообщения, переговорное устройство, вмонтированное в наручные часы. Он также утверждал, что человек высадится на Луне еще до наступления 2000 года.

Существует множество успешных прогнозов писателей-фантастов будущего состояния техногенной культуры, указывающих на особые прогностические возможности научного фантазирования. Уже фактически сбылся ряд прогнозов авторитетных фантастов (А. Азимов, А. Кларка), сделанных в 1964 г. на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Предсказания касались новых возможностей и влияния на жизнь людей робототехники, скоростей коммуникации, перемещения в пространстве (Шуваева 2014: 17).

Знакомясь с проведенным Г. Альтовым и П. Амнуэлем анализом фантастических идей в произведениях Ж. Верна, Г. Уэллса и А. Беляева, Ю. Ю. Зубакин показывает степень реализованности этих идей:

1. Общее количество фантастических идей: Ж. Верн – 108; Г. Уэллс – 86; А. Беляев – 50.

2. Сбылись или обязательно сбудутся в ближайшее время: Ж. Верн – 64 (59%); Г. Уэллс – 57 (66%); А. Беляев – 21 (42%).

3. Подтвердилась принципиальная осуществимость: Ж. Верн – 34 (32%); Г. Уэллс – 20 (23%); А. Беляев – 26 (52%).

4. Оказались ошибочными или неосуществимыми: Ж. Верн – 10 (9%); Г. Уэллс – 9 (11%); А. Беляев – 3 (6%) (Зубакин 2019).

Творчество писателей-фантастов не оставило равнодушным ученых в разных областях науки и техники. Например, произведения Ж. Верна повлияли на формирование идей К. Э. Циолковского. Любил фантастику С. П. Королев. Выдающийся физик Ю. Н. Денисюк, разработавший принципы объемной голографии, отмечал, что именно рассказ И. А. Ефремова «Тень минувшего» побудил его заняться голографией, хотя возможность ее технического осуществления сначала казалась ему делом невозможным (Амнуэль 1988: 7-8). То есть, развиваясь, наука, техника и, вполне возможно, искусство, невольно заимствуют идеи из окружающего культурного контекста.

Приведенный перечень поэтов и писателей, известных своими пророческими предсказаниями – лишь небольшая вершина айсберга, попавшая в поле зрения автора.

Из вышесказанного следует, что богатство исторического развития научной фантастики наглядно демонстрирует, как много интересной, важной и глубокой информации может почерпнуть здесь научная мысль.

Человек всегда мечтал знать свое будущее: наша жизнь и деятельность связаны с выбором жизненно важного решения из большого количества возможных. А сделать правильный выбор нельзя, не предусмотрев всех желаемых и нежелаемых последствий. Именно желание заглянуть в будущее порождало массу пророчеств на протяжении всей истории существования человечества.

В современной жизни разного рода предвидения, прогнозирования приобретают невиданные до сих пор масштабы. Осознанно или неосознанно любой человек прогнозирует последствия своих действий, решений, формулирует суждения о будущем, изобретает возможные ситуации, строит модели будущего. А это означает, что проблемы, связанные с прогнозированием, еще долго будут оставаться интересными и актуальными.

Пророчески предвидеть будущее – феноменальная способность человеческого мозга. Даже если бы история дала нам всего лишь один случай пророческого предвидения будущего, он нуждался бы в осмыслении, но мы имеем дело с большой последовательностью таких случаев, т.е. с закономерностью.

Анализ творчества писателей, поэтов, деятелей искусства, а также других сфер жизни свидетельствует о том, что при учете позиций провидцев отдельный человек, страна в целом и, возможно даже, все человечество могли бы процветать и не иметь проблем глобального масштаба.

Литература:

Amnyel' P. R. *Zvezdnye Korabli Voobrazheniya*. Moskva: Znanie, 1988, . № 2 (Амнуэль П. Р. *Звездные корабли воображения*. Москва: Знание, 1988. № 2).

Beilin M. V. *Mir Fantastiki i Real'nost': Nanotekhnologii Budushchego v Videnii Pisateley-fantastov*. Vestnik Tverskogo Gosudarsatvennogo Universiteta. Seriya "Filosofiya". 2019. № 1(47) [online] <https://fantlab.ru/blogarticle61949> (data obrashcheniya 06.08.2019) (Бейлин М. В. *Мир фантастики и реальность: нанотехнологии будущего в видении писателей-фантастов*. Вестник Тверского государственного университета. Серия «Философия». 2019. № 1(47) [online] <https://fantlab.ru/blogarticle61949> (дата обращения 06.08.2019).

Emel'yanov V. *Prorocheskoe Predvudenie Budushchego (gnoseologicheskij analiz)* [online] <https://lib.druzya.org/nepoznannoe/proroki/.view-emelianov-prorochestva.txt.full.html> (data obrashcheniya 01.04.2019) (Емельянов В. *Пророческое предвидение будущего (гносеологический анализ)*

- [online] <https://lib.druzya.org/nepoznanное/proroki/.view-emelianov-prorochestva.txt.full.html> (дата обращения 01.04.2019).
- Kiselev L. V. *Nauchno-mekhnicheskiy Progress i Fantastika. Podbodnye Issledovaniya i Robototekhnika*. 2007. № 1(3) (Киселев Л. В. *Научно-технический прогресс и фантастика. Подводные исследования и робототехника*. 2007. № 1(3).
- Koloseva E. S., Terpent'eva I. N. *Polet Mechty v Vozmozhnykh Mirakh ili o Perspektivakh Nauchnoy Fantastiki v inzhenernom Obrazovanii. Mezhdunarodnyy Studencheskiy Nauchnyy Vestnik*. 2017. № 2. [online] <https://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=17154> (дата обращения 24.07.2019) (Колосова Е. С., Терентьева И. Н. *Полет мечты в возможных мирах или о перспективах научной фантастики в инженерном образовании. Международный студенческий научный вестник*. 2017. № 2. [online] <https://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=17154> (дата обращения 24.07.2019).
- Lapitskii M. I. *Zametki o Gerberte Yellse: Mechtatele-globaliste i Zorkom Pealiste. Rossiya XXI*. 2009. №5 [online] <https://elibrary.ru/item.asp?id=12918366> (дата обращения 24.07.2019) (Лапицкий М. И. *Заметки о Герберте Уэллсе: мечтателе-глобалисте и зорком реалисте. Россия XXI*. 2009. №5 [online] <https://elibrary.ru/item.asp?id=12918366> (дата обращения 24.07.2019).
- Maslov V. M. *Nauchnaya Fantastika v Sisteme Sovremennogo Nauchnogo Znaniya. Fundamental'nye i Prikladnye issledovaniya: Problemy i Rezul'taty*. 2013. № 3 (Маслов В. М. *Научная фантастика в системе современного научного знания. Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты*. 2013. № 3).
- Shumaeva O. M. *Prognozirovanie Budushchego Cheloveka v Nauchnoy Fantastike. Gumanitarnye i Sotsial'no-ekonomicheskie Nauki*. 2014. № 4(77) [online] <https://elibrary.ru/item.asp?id=2197529> (дата обращения 24.07.2019) (Шуваева О. М. *Прогнозирование будущего человека в научной фантастике. Гуманитарные и социально-экономические науки*. 2014. № 4(77) [online] <https://elibrary.ru/item.asp?id=2197529> (дата обращения 24.07.2019).
- Tsvetkov E. V. *Nauchnaya Fantastika i Nauchnoe Predvidenie. Vestnik Pomorskogo Universiteta. Seriya: Gumanitarnye i Sotsial'nye Nauki*. 2008. № 1 (Цветков Е. В. *Научная фантастика и научное предвидение. Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2008. № 1).
- Tsvetkov E. V. *Nauchnaya Fantastika kak Sposob Konstruirovaniya Sotsial'noi Real'nosti (sotsial'no-filosofskie aspekty)*. Avtoref. Dis. ... Kandidata Filosofskikh Nauk. Arkhangel'sk, 2009 (Цветков Е. В. *Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты)*. Автореф. дис. ... кандидата философских наук. Архангельск, 2009).
- Zubakin Yu. Yu. *Primenenie Fantasticheskikh v Kursse "Razvitie Tvorcheskogo Voobrazheniya"* [online] <https://www.litmir.me/br/?b=132079&p=26> (дата обращения 23.02.2019) (Зубакин Ю. Ю. *Применение фантастических допущений в курсе «Развитие творческого воображения»* [online] <https://www.litmir.me/br/?b=132079&p=26> (дата обращения 23.02.2019).

Galyna Morieva
(Ukraine)

Viewing the Future: Prediction in the Literary Texts

Summary

Key words: the future, prophecies, literary works, science fiction.

There exists a whole layer of prophetic statements, made by people who did not consider it their profession, and little did they guess about their abilities. This isn't about prophets, but geniuses, who, by some chance, became prophets.

Sinking of the Titanic, revolutions, landing a man on the Moon, nuclear winter, two satellites of Mars, the underground, laser beam and others had been predicted long before their existence. A number of such insights can be observed in the works of numerous writers and poets.

Foreseeing the future is a phenomenal ability of human brain. Even if history had given us only one example of such a prophecy, it would have required consideration, but we deal with a great number of examples of the kind, i.e. with a regularity.

გალინა მორევა
(უკრაინა)

მომავლის ხილვა: წინასწარმეტყველება მხატვრულ ნაწარმოებებში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: მომავალი, წინასწარმეტყველება, ლიტერატურული ნაწარმოები, სამეცნიერო ფანტასტიკა.

არსებობს წინასწარმეტყველურ განცხადებათა მთელი დასტა, გაკეთებული იმ ადამიანების მიერ, რომლებიც თავს პროფესიონალ წინასწარმეტყველებად სულაც არ მიიჩნევენ და ბევრს ვერც ვერაფერს ხვდებიან საკუთარი ფენომენალური შესაძლებლობის შესახებ. საკმე ეხება არა ნამდვილ წინასწარმეტყველებს, არამედ გენიოსებს, რომლებიც ამა თუ იმ შემთხვევის წყალობით, წინასწარმეტყველები ხდებიან.

ტიტანიკის დაღუპვა, რევოლუციები, ადამიანის დაჯდომა მთვარეზე, ბირთვული ზამთარი, მარსის ორი თანამგზავრი, მინისქვეშეთი, ლაზერის სხივი და სხვა, მათ აღმოჩენამდე დიდი ხნით ადრე იქნა ნაწინასწარმეტყველები. მრავალი მწერლის, – პოეტისა თუ პროზაიკოსის – შემოქმედებაში ვაწყდებით ამის დამადასტურებელ ფაქტებს.

მომავლის განჭვრეტა ადამიანის ტვინის ფენომენალური შესაძლებლობაა. ისტორიას ამის თუნდაც მხოლოდ ერთი მაგალითი რომ მოეცა, აუცილებელი იქნებოდა მისი გაანალიზება. მაგრამ ჩვენ რეგულარულად, უამრავ ასეთ მაგალითს ვაწყდებით.

**Rūta Brūzgienė
(Lithuania)**

**Juozas Baltušis's Novel „Sakmė apie Južą“ [Saga about Juza]:
an Archetypal Expression of the Nation's Vitality**

The life story of Juozas Baltušis: the divide of political duality and human drama. Since the beginning of the Soviet occupation in Lithuania, after becoming a political figure and holding various important political positions¹ almost to the end of his life, Juozas Baltušis was one of the most popular writers not only in the republic but also outside the borders in the socialist countries and some Western states. The life story of Baltušis is complicated, but there was always a marked divide between the adept of communist ideology and the peculiar patriot of Lithuania, the cunningness of the Lithuanian peasant, who exploited the power of Soviet occupation but also loved his native land and his people.

Baltušis's life can be divided into three different stages. The first stage was a post-war stage, when he was the party secretary of the Writers' Union, waving and threatening with Siberia at party meetings to his colleagues who did not follow Ždanov's instructions to literature. After Kazys Boruta, a former creative teacher who encouraged him to work was imprisoned after Baltušis's accusations. He taking Boruta's place was pursuing a political career in the Soviet governing bodies (Striogaitė 2009). There is evidence that the Lithuanian writer Kazys Jakubėnas's security file included Baltušis's testimony (1946) (Jakubėnas 1950, according to his brother Alfonsas, Kazys was killed by Soviet KGB agents in his apartment, as per (Kuolys 2019). Baltušis had mastered obligatory Soviet jargon (according to the documents of the writers' union communist party, mandatory waving of the fists, but it seemed it was enough for him; at the same time, it was like some type of firewall, a kind of defence, when the party's instructions are vigorously and loudly followed, but in reality, everything ended just here meetings (see in Rašytojas pokario metais [Writers In The Post-War Years], 1991).

Had Baltušis ever had the pricks of conscience about his behaviour towards teacher Kazys Boruta? Perhaps in letters or diaries one could get a hint, but on the other hand, he actually wrote the diaries, not for himself, but his literary heritage, the creation of a myth about himself (according to the ironic article by Imelda Vedrickaitė "Sketches Of The

¹ From 1944 to 1946, he was the Chairman of the Lithuanian Radio Committee, 1946-1954 Secretary of the Writers' Union Party Organization, Chief editor of the Pergalė magazine and the Chairman of the Organising Bureau of the Lithuanian Cinematographic Workers' Union. In 1947-1975 and 1980-1990, he was the member of the Supreme Soviet of the Lithuanian SSR, 1959-1967 the first vice-chairman the Presidium of the Supreme Soviet. 1958-1961 Baltušis became a candidate to the Central Committee member of Lithuanian Communist party. 1970-1975, 1980-1991, he was elected as the Chairman of the Soviet Committee for the Defense of Peace of Lithuanian SSR.

Writer's Mausoleum In Juozas Baltušis's Documentary Prose And Sakmė Apie Južą [The Saga Of Juza]" (Vedrickaitė 2010).

During the Soviet era, the life of the top people of the nomenklatura was supplied differently from the ordinary people. (In the special shops, the wives of the ruling men freely bought mandarins, bananas, canned peas, corn, and mayonnaise considered to the highly deficient without any restrictions. <...> Such shopping in Vilnius was organised in a special shop behind the restaurant Šešupė. The top people of the authorities also attended a special tailor's shop on Algirdas Street, a specialised hospital and a retreat sanatorium)¹. However, everyone also knew that the writer, as a Chairman of the Soviet Committee for the Defense of Peace of Lithuanian SSR, as a member of the Supreme Soviet, helped a lot to other people, and everyone turned to him with problematic questions. On the other hand, Baltušis secretly listened to the broadcasts of the radio Voice Of America, possibly the radio Laisvė [Freedom]. For such offence, even in the 1970s and 1980s, the Soviet authorities exiled people to the lager-camps.

During this, the second period and later, his literary evenings became very popular. With his evening presentations, Baltušis travelled all over Lithuania and was not afraid to criticise the authorities, certainly not directly, but instead through details. Nevertheless, the audience understood the language of Aesop and appreciated his courage. The courage was to go to America and write many positive things about the country in the book *In The Fathers' And Brothers' Footsteps*, 1967, which became like a ray of light and a balm of faith in Lithuania's future freedom behind the Iron Curtain, hopefully stroking the heart. Baltušis really enjoyed being popular and loved by people. The authorities liked him as well: in 1954, he was proclaimed the Merited Worker of Arts of the Lithuanian SSR, in 1969, he was announced as the People's Writer of the LSSR, in 1976, an honorary citizen of Anykščiai region (in 1990 this name was taken away), in 1977, an honorary citizen of Kupiškis region, etc.

His books were also popular: the collection of short stories *Kas dainon nesudėta* [What Is Not In The Song], 1959, *Valiusei reikia Alekso* [Valiusė Needs Aleksas], 1965. In 1966, the short story from the following collection *Ko nepasakė Laukys* [What Laukys Did Not Say] was awarded the Žemaitė Literary prize. In 1967, the travel essay of *Tėvų ir brolių takais* [In The Fathers' And Brothers' Footsteps] and in 1957-1969, the collection of novels *Parduotos vasaros* [Sold Out Years], two volumes, was published, reprinted in 1985. In 1957, Baltušis received the Lithuanian SSR State Prize for this novel. In 1971, a collection of short stories called *Nežvyruotu vieškeliu* [On The Non-Gravel Road], in 1973, memoirs *Su kuo valgyta druska* [With What You Eat The Salt], two volumes. In 1976, Juozas Baltušis created *Sakmė apie Južą* [The Saga Of Juza] (1979, 1981, 1984

¹ Since the 8th decade, there was an opportunity to communicate more closely with Baltušis's wife, the famous Lithuanian actress Monika Mironaitė. (Her uncle was a priest, a signatory of the Lithuanian Independence Act, a Prime Minister (1938-1939), a chaplain of the Lithuanian Armed Forces, a political prisoner, and her brother Ričardas was a professional in Latin and ancient Indoeuropean languages, a translator). For us—the children, smoked sausages, hams, skilandis, peas on their dinner table was like a mirage in front of our eyes.

<...> 2007, in total seven editions) (further book is referred only in English or just The Saga). In 1980, this novel was awarded the Lithuanian State Prize for literature. When The Saga Of Juza was printed, it was read as a monument to the beautiful Lithuanian language, as a text bearing the mystery of mythopoetic Baltic sacrality. At that time, The Saga Of Juza was perceived as a secret resistance to Soviet culture and ideology.

Many of his novels and short stories were translated into foreign languages: Belarusian, Kazakh, Latvian, Moldavian, Russian, Ukrainian, Tajik, Armenian, Estonian, English, Bulgarian, Hungarian, Spanish, German, Polish, Czech, French. In France, according to literary scholar Jūratė Sprindytė, The Saga Of Juza is praised for portraying an old ethnographic village. The work depicts a village in France that has long since disappeared, and it is unique to the French (see Jackevičius 2016). As Genovaitė Dručūtė puts in, “So far, only a few novels by Lithuanian writers have been translated into French¹, one of them being Juozas Baltušis's The Saga Of Juza, which has had considerable publishing success. The first three editions were completely sold out, the latest novel edition, reprinted last year, is being well purchased too (The Saga Of Juza was reprinted in France in 1993, 2003 and 2009). Knowing that the French are the nation, which still reads a lot, the success of the Lithuanian writer is a surprising phenomenon”. In 1990, the novel The Saga Of Juza, translated in French was awarded the prestigious Prix du Meilleur Livre Etranger—the prize for the best foreign author's book of the year published in France (Dručūtė 2010: 105). In 2008, the novel was presented at the Presentation Event of the EU Countries in Strasbourg.

When Lithuania began its fight for independence during the Sąjūdis years, J. Baltušis, a popular folk writer, unlike some other members of the echelon of the communist nomenklatura, was never included in any organisational structures more favourable to the Singing Revolution. J. Baltušis very emotionally lived through his condemnation. At this time, the third period of his life began. In his memoirs actor Laimonas Noreika describes his meeting with a writer: “Ah, the Sąjūdis person, and I am not; and when it came to signing a letter condemning Pasternak, I refused it; here, of course, it is not a Sąjūdis movement. And to stand against the destruction of the cemetery—it is also not Sąjūdis, and the Vaižgantas bas-reliefs restored on the Tumas-Vaižgantas bridge—it is not Sąjūdis, and the resistance of the secretaries' of the Central Committee—it is not Sąjūdis. And my care about Jonas Jurašas: I attended his wedding at Aušros vartai [The Gate of Dawn] and waived him when he left abroad when others were afraid to come even closer—it is also not Sąjūdis”, J. Baltušis feverishly argues, almost screams (as cited in Tamošaitis 2016: 15). (Later, in 1990 J. Baltušis wished all God's help, no anger was felt towards them (Jakševičiūtė 2013: 233)). Apparently, it caused him great pain, he was accustomed to being in the Olympus of the nomenklatura all along but at the same time remained in his heart a patriot of Lithuania. The chairman of the Lithuanian Writers' Union Valentinas

¹ It was translated into French: *Ichokas Meras's Lygiosios trunka akimirka* [A Stalemate Lasts But A Moment], 1979, later editions in 1992, 1998, 2003 and Tomas Saulius Kondrotas's *Žalčio žvilgsnis* [A Glance Of The Serpent] (1991, 1993) (Dručūtė 2010: 105).

Sventickas considered that “maybe it would have been different if Sąjūdis forces have turned to the folk writer” (as cited in Jackevičius 2016). Moreover, at the time of the creation of the Sąjūdis (the late 1990s), the writer was already of respectable age (about 80 years old) and was peasantly smart and cautious.

Journalist Rita Baltušytė recalls: “Father had diverse moods—doubtful, angry, happy, argumentative even with himself, and examined the political situation in many ways. Sometimes he liked everything; other times he was very critical. However, one thing I can say for sure—Lithuanian language, Lithuanian nation and Lithuanian literature was very important. It was unshakeable and undeniable to him”(Rupinskienė 2019). However, after being invited by the Russian Broadcasting division of the Lithuanian TV, Baltušis publicly stated that Lithuania is tied with the Russian nation for centuries, did not support Lithuania’s independence and attacked Sąjūdis. According to his wife, the actress Monika Mironaitė, presenters of the show have deceived him: in her words, one thing was to quibble with each other, and the different thing was to speak to the listeners of the Union (Tamošaitis 2016: 15), and Baltušis’s speech was passed on to the Moscow radio and television where it had a wide response. The nation regarded such writer’s action as a betrayal and could not forgive him: the outraged people carried his books back to the libraries, piled them ripped at the writer’s door, even burned them, and obscenely smeared the entrance of his apartment with faeces, and Monica washed them off. J. Baltušis was deprived of the title of Honorary Citizen of Anykščiai region, Baltušis’s books, as well as the popular *The Saga Of Juza*, were deleted from the school curriculum.

R. Baltušytė believes that the Lithuanian nation will never rehabilitate him “simply because he urged to protect every person of our nation, respect the language, the writers” (as cited in Jackevičius 2016). After visiting the writer a few of days before his death, Vytautas Martinkus, the chairman of the then Writers’ Union of that time, quoted his words: “I love Lithuania, but I do not understand such sudden and hardly possible independence” (ibid.). But on the last day of his life, according to Rita Baltušytė, Juozas Baltušis was happy: visiting French translator, Denise Yoccoz-Neugnot brought a newspaper from France where “an author’s photo featured on the front page, a great review and the news about an honourable award was printed” (as cited from Jackevičius 2016). Nevertheless, after the writer passed away, the Lithuanian Writers’ Union decided to organise the funeral, although, among the people who wished to contribute, there were the enemies of Lithuania’s independence as well (from *Jedinstvo* movement). In the words of the Honourable Monsignor Kazimieras Vasiliauskas, who walked with the writer on his last journey, “J. Baltušis was a writer by the grace of God” (ibid.). These words seem to indicate God’s forgiveness for human misery and poverty.

Evaluation of the Soviet literature and *The Saga Of Juza*. In recent decades, Lithuania has been the re-evaluation of the literary heritage of the Soviet period. It analyses what criteria should be used when discussing the Soviet literature, what works should remain in the literary canon, how to evaluate talented artists who collaborated with the Soviet occupants and what to do with their monuments. The perception of literature of this period

also depends on the age and experience of literary scholars: usually the younger ones, armed with the post-colonial literary theory, deconstruction, structuralism or other instruments of modern research, perform vivisections of these works, schematically throwing on the writings a network of their own theoretical and methodological dispositions (see Juodytė-Žižienė 2002). They have never experienced the persecution of the Soviet occupation and the labour camps, they often mock the writers of that period for their cautious adaptation to the actual circumstances, sometimes hear more strongly publicly uttered but coercively forced out by Soviet ideology words, see the boundaries of socialist realism in the work, which were mandatory to literature of that time, than in principle understand its pathos, the right values and behaviour of the creator. In such case, when the tragedy of the era and its silent resistive pulsation are no longer felt, after pushing the life of the Lithuanian culture into the deep mysteries, it is so easy to condemn, ironise, mock, stigmatise, sitting in the chair of the omniscient Olympian judge, while forgetting what it really meant to survive in Soviet times and to take care of the Lithuanian word, Lithuanian culture, and secretly help people. Sometimes the relevance of the literature of that period is simply questioned and as Nerija Putinaitė puts in “Today the literary section of J. Baltušis and his contemporaries is simply non-actual and no longer interesting” (as cited in Jackevičius 2016). There are also representatives of the generation of expatriate writers who have repeatedly called the remainers in Lithuania as collaborators and sought not only for the expression of Lithuanian culture and love for Lithuania but for the theme of betrayal and saw only that. (Correspondingly, they receive occasional feedback and are called traitors themselves, irrespective of the circumstances why they left Lithuania, claiming that the country remained Lithuanian only because of the victims who suffered through of the Soviet occupation).

The older generation of literary scholars who survived the Soviet era are not so arrogant; they try to look at works and their creators with a keen eye. For example, Jūratė Sprindytė, recognising that Baltušis “was definitely an official writer with the high position in the party” states: “One thing is the writer’s attitude, his relation to the system, and the other is his creative work. These things are mixed here. And needlessly. Attitude and creation have to be described separately, works, in which writers have transgressed historical truth, must be valued as such, and works, in which writers have remained on the high, must remain in literary history and possibly should be read” (as cited in Jackevičius 2016). According to R. Baltušytė, “By the way, if it were not a success in France, which is rarely publicly mentioned fact, he would have been even more suppressed... At the end of life, the words of Mohamed came up that you cannot be a prophet in your own country. Today he is no longer criticised at all. He is simply non-existent as if he never lived.” This is how she spoke in 2016, 25 years after his death (Rupinskienė 2019). Valentinas Sventickas, a literary scholar of senior generation and the chairman of the Lithuanian Writers’ Union, defended Baltušis’s works: “What is important here, it is what Baltušis has written. They must perceive him as a writer and not expel him from our lives, from one of the brightest manifestations of prose in literature. We do not have to throw the most

talented works of our literature into the trash because a person said or did something” (as cited in Jackeivičius 2016). In the words of the writer Vytautas Martinkus, *The Saga Of Juza* is an existential work, in which the “golden nuggets of literature” shine, and we are not “too rich to overlook them” (as cited in Šerelytė 2007).

In 2007, Juozas Baltušis’s *The Saga Of Juza* was published in the series *The Treasure House Of Lithuanian Literature: The 20th Century* now is read by young people, although it is not included in the school curriculum. Renata Šerelytė, the writer, commented on it: “The strange thing is that now, in the times of the aggressive surplus of new books, you can read the ‘old’ book so vividly and in its own way. You realise with amazement how ridiculous are all the templates applied to a talented piece of writing. And in the case of *The Saga*, many of them are entirely crushed” (Šerelytė 2007). Teachers-experts include the texts of *The Saga* in the textbooks, specially designated for learning syntax.

The interplay of mythopoetics and archetypal musicality in *The Saga Of Juza*. In the Bernardinai Internet portal, annotation of *The Saga Of Juza* holds “a symbolic autobiography of J. Baltušis, written in the gorgeous and rich dialect of the Aukštaičiai, with rich lexis carefully polished by the quill of an experienced literary master” (Bernardinai 2007). According to the literary critic V. Martinkus, “in any literary concept, *The Saga Of Juza* is unique in its genre, the form of artistic expression, questions posed by the characters to readers, the author’s experience, and the readers’ ability to compare it with their personal experience” (ibid.). Writer R. Šerelytė believes that this novel expresses what is accumulated “in the depths of the heart, what is heavy and pounding, what the surface cannot carry around” (Šerelytė 2007). So, according to the writer, as the title implies, *The Saga* represents “an immersion into the chthonian Lithuanian character and the various ideologies which must testify the adjustments to the ‘new’ life simply revolve around as the intersecting spirals of time” (ibid.). The novel, with its depth of senses and feelings, the polyphonic consonance of Christian and pagan mythical symbolism of the beginning of the world creation and intersections of reality, with the language of rare beauty and richness, sounds like an anthem to Lithuania, a testament to its ancientness and eternity. Therefore, the analysis of the novel can be multifaceted, presupposing extremely rich aspects of views: archetypal fabula dimension (myth of the eternal love), expression of national mentality, accords of Christian and folkloric mythological culture, ethno-cultural traditions, and infinitely rich Lithuanian language vocabulary, musical and rhythmic language (by the way, Baltušis used to say words aloud when writing because of his poor hearing), the inner musicality of the text as an archetypal model. In this article some of these aspects will be reviewed.

The motto of the novel is a quote from a kupiškėnai (Kupiškis region) folk song, written in their dialect: *Pamatyčio ir pažinčia, / Kas ataina kialaliu...* [I would see and recognise / Who is coming on this road...] (from the merry kupiškėnai songs). Its symbolism is multilayered: it is not only a kupiškėnai love song but also a sign of waiting and hope. The semantics of the words *pamatyčio, pažinčia, kas, ataina, kialalis* [I would see, recognise, who, is coming, road] are infinitely broad, both in folklore songs of love

and in the philosophical or theological discourse of interpretations of eternity. The fact that a folk song has become the motto of the creation demonstrates the author's chosen style of speaking as a folk narrator. This reference would presumably also determine the whole work as a love song in the dimension of sacral dimension of eternity to Lithuania, its culture, and the common man (Baltušis 1979: 5, further, the reference will be only to the page numbers).

Fabula of the novel focuses on two parallel lines. The first line would be that after Juza's romantically beloved Vinciūnė marries to the other man, he retreats to Kairabalė marsh and starts building a home on a hill, works the land, plants the orchard, builds a path, and so on. Other line is about the events in the left-behind village, in the family of brother Adomas and sister Uršulė, the tragedy of Karusė, who had unhappily fallen in love with Juza, the change of historical events (Soviet and fascist occupation, genocide and rescue of Lithuanians and Jews, the establishment of collective farms). However, these events are far from the world of Juza: distant from the reality of the village, entirely drowned in agroculture, holding a sacred dimension, and being in contact with the villagers only when he needs to sort out some farm, market, parish or church matters. On the other hand, he helps those who come for help: Stonkiukas, the fascist inclined son of his beloved Vinciūnė, the Jewish Koneliai family, and Adomėlis, the communist minded son of his brother, his beloved Akvilė, and their fellows. As Vytautas Kubilius writes, the “figure of Juza, quite conditioned by his patriarchalism, as if he repeated the primordial establishment of a Lithuanian farmer among the forests and rivers, his skillfulness, the hardening described in the writings of S. Daukantas, sacred respect for the land, the bees (Juza buried dead bees like close beings), his naive kindness, gentle and pure soul, his hidden depth of emotion, (chill goes over Juza's back when a beloved girl touches his cheek with her palm), his wisdom inherited from his ancestors” (Kubilius 1991: 390).

At the same time, he was a small-talker (Juza's favourite phrase was ‘long-drawn speeches’), frugal, scrooge as a peasant, and unsupportive of his brother when he came to ask for money in a difficult time, allowing Stonkiukas to drown in the bog when he asked to help to pass through the secret underwater cobblestone path. Apparently, in both cases, it is a subconscious revenge: to brother Adomas who, after their father's death, bought a golden watch for all his family money and bragged around in the village, to Stonkiukas for Akvilė, killed by other fascist-minded fellows, and other people killed because of him, including the Jewish Koneliai family. In this case, Juza becomes like a decision-maker from the mythological lineages of the past who carries out justice.

The novel suffers from the implied ‘happiness’—a mandatory element for the Soviet ideology when Juza raises calves in collective farm barns, but like with hands tied at the back, like he had lost the authentic charisma of recluse. (According to J. Sprindytė, the writer rewrote the end of the novel five times until it satisfied the Soviet ideological demands (see Jackevičius 2016). Cursed by the beloved Vinciūnė, as if a thread of his life was broken, Juza knelt on the chest, stretching his hands “above the white linen shirt” (p. 277) for eternal rest. Such he was found by his brother Adomas (here it can be delved into

both the semantics of the box in Lithuanian ethno-culture and the sacred purpose of white linen shirt).

I will mention some of the symbols of Christian culture in the novel—firstly there are biblical names: Adomas [Adam], Adomėlis, Juza (Juozapas [Joseph]) (Does his hut building work not resemble the biblical St. Joseph, the carpenter?), grandfather Jokūbas [Jacob], Vinciūnė (Vincenta), Uršulė, Karusė (Aukštaitian version of Karolina), village name Maldyniškės (from the word malda-prayer), yes as well as commemoration of bells, hymns, priests, and mass. The cross on the Kairabalė marsh hill built by grandfather Jokūbas was restored by Juza, who preserved the heritage of the pagan sacred krivis [High Priest]—omniscient messenger; he was the only one in the whole village to know the secret passage through the bog, the secret underwater cobblestone path (kūlgrinda), which survived since the pagan Lithuanian times. Next to that cross, the homesteads were built and the land cultivated. And on the same hill under the cherries, the unearthed remains of German and Russian soldiers from the First World War were buried again and Karusė too, who in the bog pool drowned for her unfortunate love to Juza. (In folklore culture, cherries are planted at the gates of the orchard and mark the crossing of another world). The divine sign of the Cross redeems the world, the whole and diverse, and the all world finds the place beneath it, the whole and diverse. (Writing by communist Baltušis about the Christian cross in Soviet times was an expression of a secret resistance-oriented attitude, was not it?)

The names of the brothers Juza and Adomas are mentioned in the first paragraphs of the work and the last two. This is a reflection on the biblical myth and the lost paradise, evidenced by the very warm and benevolent relationship between Adomas and his sister Uršulė, their generosity sharing everything when Juza split off. The creation of the cultivated land in the marsh, in the bog resembles the repetition of etiological Lithuanian myths—sagas. The vocabulary is infinitely rich and varies in the repetitive cycle of agriculture and the seasons as if traverses into a dimension of the Pre-Indo-European agro-cultural subconsciousness, which has neither the beginning of time nor the end.

Elements of mythopoetics—folkloric poetics are even related to Proto-Indo-European language (PIE) and ancient Baltic mythology, according to which gods and warriors live on the mountain, and the chthonic world exists in the swamp often associated with the aggression of strangers and enemies (Razauskas 2013, Vaitkevičienė 2007). In the Lithuanian mentality, the semantics of the marsh carries the significance of archaic fertility of the mother nature, generosity (process of gathering of cranberries), nature's inviolability, prosperity in various forms of life, and in the protection of man, especially fighting with enemies (there are many other aspects in Lithuanian culture (see in Pelkė lietuvių kultūroje [The Marsh in Lithuanian Culture], ed. by Butkus, Stankuvienė 2008). The mysterious waters of the marsh take a form of bottomless bog pools, puddles, mires, creek:

“Čia lėtai krutino samanas Pavirvė, ėmusi pradžių juodose Kairabalės provėrose. Ta pati Pavirvė, metų metais matyta, pažįstama ir nelabai pažįstama. Ne iš karto suprasi,

pasižiūrėjęs, kurion pusėn ji stumia surinktą savo vandenį. Daug kur nė iš po samanų neprasilaūžia, šlamena gilumoj, tiktai ties jų kalva lyg ir tikru upeliu pavirsta. Čia ir traškūs karklai, ir tamsraudoniai juodalksniai, sustoję pagretomis krantuose, žiūri ir neatsižiūri, kaip Pavirvė gurgena, gilesnį ir platesnį taką sau laužia”

[Here, Pavirvė slowly stirred the moss, the creek, which got its start in the black openings of Kairabalė; the same Pavirvė, which was seen and known for years and yet not well understood. One will not immediately see in which direction it pushes the gathered water. In many places, it even does not break out through the moss, rustles somewhere in the depth, only at their hill, it turns into a real stream, where the crisp basket willows and dark red black alder trees, standing along the shores, watch and cannot have enough how Pavirvė ripples, breaks a deeper and wider path for itself] (p. 25).

The sacred concept of *kūlgrinda*—a hidden underwater cobblestone road in the form of the secret path of salvation, as the preservation of life, as well as the lively Pavirvė creek, is connected with the mysticism of pagan mysteries. Danguolė Sakavičiūtė writes: “In folk art, especially in the sagas, the marsh traditionally misleads people, entices them with supposed treasures, and the marsh space is filled with threatening fun arriving from the underworld; the marsh can be generous, only rarely anyone guesses its overpass code, if one does, it almost always by accident” (Sakavičiūtė 2008: 155-156). Juza, who sees red alder in winter, remembers mythical grandfather Jokūbas's wisdom: if alder is red in winter, the great misery (war) awaits.

The mythical saga is also created by distancing the main character from the change of historical events and domesticity of rural realities. All Juza's works acquire the sacred dimension of the creation of the world, repeating the eternal cycle of nature; they are uplifted, happening on a mysterious hill in a mythological swamp, and the time passes here unlike in the parish of their native village. The encounter with the villagers is marked by a sharp rhythm, short sentences, and a picturesque but sometimes rude countryside vocabulary, enriched by the imaginative expressions of the village narrator:

“Tai šitaip buvo. [That's how it was.]

O dabar, sustoję po kryžium ir pakėlę akis aukštyn, sužiuro abu broliai: užglaistymai nubirę, stiklas seniai iškritęs, medinis Jėzus, lietaus plautas, šalčių tratintas, saulės skeldėtas, sėdi nuliūdęs... / Now, stopping under the cross and lifting their eyes, both brothers glanced up: crumbled putty, glass was long gone, wooden Jesus, washed by the rain, bitten by frost, cracked from the Sun, sat so lonesome...

Ilgai tylėjo abu. Adomas ir Juza. [Both sank into silence for a long time. Adomas and Juza.]

Teisybę, matyt, kalba žmonės: žmogus ką daro, paskui jo vaikas dar padaro, o anūkas – jau ne.

Nebesaugo anūkai, ką palikę seneliai. Net senelių kapų nebelanko. Neateina Vėlinių naktį ar mirties metinių dieną, neuždega žvakės, gėlelės nepadedą galukojoj. Mirę seneliai anūkams nebereikalingi. [Apparently, people speak the truth: a man does something, then

his child does it, but his grandchild does not. The grandchildren no longer protect what the grandparents left behind. Even older people's graves are not attended. Nobody comes on All Saints Day or the day of death anniversary, nobody lights a candle or lays the flowers at the foot of the grave. Dead grandparents are no longer needed for grandchildren.]

Niekam jie neberekalingi. Mirė žmogaus vaikai, ir nebeliko žmogaus.[Nobody needs them anymore. The children of the man died, and no man was left.]

– Negerai, – pasakė Juza. [‘It is not good,’ Juza said.]

– Negerai, – pasakė ir Adomas. [‘Not good,’ Adomas responded.]

– Žinia, negerai. [‘Wrong, of course.’]

– Tik iš kur laiko viskam sugriebsi?.. [‘Only where will you find the time for everything?..’]

– Skalsu kalbos, Adomai. [‘Long-drawn talk, Adomas.’]

Nieko neatsakė Juzai Adomas. Žengė abu toliau. Traukė avižų lauku, šniūrais nurainavusiu iki miško. [Adomas said nothing to Juza. Both went further. They went through a field of oats, snarling up to the forest.]

– Pats išdrošiu, – pasakė Juza. [‘I will carve it myself,’ said Juza”] (p. 22).

The contrast between Juza's reticence in the world of rural people, short though picturesque language of other characters, exalts the infinite richness of the natural world, its colourfulness, extraordinary vocabulary, the expression of forms, the echoing of old, rare or unheard words, extending or created from the layers of the Pre-Indo-European subconscious (Toporov 1967; Valentas 2007). As states Jūratė Lubienė, the following lexemes used by J. Baltušis have never been recorded in the Corpus of Vytautas Magnus University: *brumgzti, brumzdenti, dumstelėti, dzvingtelėti, girgenti, kaukinėti, kerkštelėti, korkti, krakštelėti, kvakštelėti, liurliuoti, mannend, parptelėti, plokštelėti, siaudėti, skambalioiti, tirtenti, umzgėti, urliuoti, žliugėti, žliurgti*; Lithuanian vocabulary does not give entries to words *svimbti, umgzti* (Lubienė 2004). The rhythm of the language in The Saga is enchanting:

“Taip ėjo abu. Taip ir į Šiaudinių kalvą įkopė. O čia pamatė: guli po kojomis ji, Kairabalė.

[So both continued their walk. And so, they climbed on the Šiaudiniai hill. And here they saw: it was right under their feet, Kairabalė.]

Užgursi, užaugusi gailiais ir uogienojais, užtreškinusi visus pakraščius nei gyvulio, nei žmogaus nepraskiriamais šalteknės, šašuoto karklo ir alksnio brūzgynais, atrodo, saugo ji liulančias savo platybes, nesibaigiančius kimsynus, samanose ir švendrynuose užsislėpusius, didžiausių šalčių nesurakinamus akivarus. Iš bedugnių maurynų šen ir ten tino retos kalvų kupros, apaugusios išlakiom smalingom pušim, nepermušama kadugių juodybe. O kur ne kalvos, ne išlakios pušys ir ne kadugiai, plynėjo žiemą vasarą rudojančių viksvų ir baltų puplaiškių lygumėlės, nusidaigščiusios pušelėm ir berželiukais, taip užskurdusiais ir nusiverkusiais, kad per dvidešimt ir penkiasdešimt metų nė vienas žmogaus ūgio nesiekė. pušelyčių, žiojėjo juodo mauro provėros, ilgos ir plačios, tykojančios užsižiopsojusio žmogaus ar žvėries. Nuo senų senelių neatminė

žmonės, kad kas gera valia būtų žengęs arčiau jų. Net paukštis, netyčia užskridęs, rėkė ir plasnojo šalin, kiek sparnai nešė. Tiktai bimbaldas su uodu laikėsi čia, ieškojo multoninių karklų, susipynusių su aštriagumbe gervuoge, o suradę grojo linksmąjį savo šalamojų. Ir visoje apylinkėje buvo tiktai vienas žmogus, žinojęs taką per tas provėras, galėjęs praeiti pro visus akivarus nuo vieno daugiavalakės Kairabalės pakraščio ligi kito. Senelis Jokūbas buvo tas žiniuonis. O kai jis mirė, žmonės tarė, kad jau niekas nebežino, todėl saugotis reikia Kairabalės dvigubai ir trigubai. Nė vienam į galvą neatėjo, kad yra gyvas likęs dar vienas toks žiniuonis: anūkui Juzai parodė senelis Jokūbas slaptatakį, išmokė jį ilgą šiekštą užčiuopti po liulančiu maury nu tokius raisto gungulus, kur koją galėjai statyti drąsiai, tarytum eitum lauko taku. Nežinojo šito net Adomas.

[Dense, overgrown with wild rosemary and wild berry shrubs, the undergrowth of glossy buckthorn, spotted willows and alder trees covering all the edges and impassable to a man or an animal, it seems to protect its vast boggy stretch, its endless marshes, hiding its bog pools among the moss, which never closed up even under the grip of the harshest cold. Here and there out from the bottomless bog, the rare humps of the hills swell up, overgrown with straight sappy pines and murky juniper blackness. And where there were no hills, no pine, and no junipers, the flatlands of white bogbeans and brownish sedge, the same look through the summer and winter, sprouted with pines and tiny birches, so bleak and miserable that none of them had reached man's height in twenty or fifty years. And among that sedge and weeping pines, the openings of black underwater mud, long and wide, skulking for a gawking man or beast. From the old days, people did not remember that anyone in goodwill would have come closer to them. Even the bird, accidentally flying over, screamed and fluttered away as far as the wings could carry. Only mosquitoes and horseflies survived here, looking for sallow basket willows, intertwined with prickly lumps of blackberries, and, when they found it, kept playing in their cheerful swarm. And there was only one person in the whole vicinity who knew the trail through those openings, who could pass all the bog holes from one edge to the other through the acres of Kairabalė. Grandpa Jokūbas was this wise man. And when he died, people said that nobody knew the way anymore, so you should stay away from Kairabalė more than before. No one could think that there was one more wise man alive: grandfather Jokūbas showed his grandson Juza a secret passage, taught him how to find the clumps of solid ground poking with a long pole, where you could put your foot like on a field path, under the quaking blanket of moss. Even Adomas did not know this.]

Ilgai stovėjo dabar broliai Šiaudinių kalvos viršūnėje. Žiūrėjo. Tylėjo.”

[Brothers stood on the top of the Šiaudiniai Hill now for a long time. Watched. They were silent] (p. 23-24).

Aspects of musicality in *The Saga Of Juza*. The hero's constant immersion in the sacred and mysterious world of nature of the bog, which is a constant escape from the village people, interweaves of the harmonies of the nature-based and other senses hidden in the text engulf the reader as a cyclic circle of nature within its melodic, rhythmic language. Such euphonic shifts of rhythmic content and soundscapes form something

like another layer of a text, which takes the reader into the depths of archetypal cosmic rhythmic pulsations (Karbusicky 1997). In this respect, the principle of form creation in Saga is close to archetypal rondo, where the refrain (theme) is repeated variably between different episodes ($ABA_1CA_2DA_3EA_4\dots A_n$).

Werner Wolf's concept of intermediality (Wolf 2009) is usually applied to the analysis of the musicality of a literary work, in which several relevant aspects can be highlighted. In the broad sense of the concept of intermediality, the interactions of the arts are to be analysed in terms of transmediality (narrativity: variability, repetition, archetypalism, principles of stylistics, etc.) and intermedial transpositions (that is a transposition of the text into opera). In terms of transmediality, the musicality of the novel goes back to archetypal layers; it is the folk-narrator-story teller's stylistics, sacred mythical thinking (reticence, synthesis of folkloric and Christian worldviews, existential metaphysics of life and death, agricultural work cycle, the rich sense of nature, manifested in the variant repetition principle).

In the narrow sense of intermedial art interactions, The Saga would have a relevant aspect of intermedial reference, which manifests in explicit referencing (thematisation), i.e. musical images. There are not many of them in The Saga. They are motifs of a hymn, a bell, a song, accordion, play or fiddle around. Implicit referencing (imitation) is divided into three types: (a) evocation (the reproduction of the impression of a musical work), (b) (partial) reproduction (presentation of a song or its quote), (c) formal imitation (structural musical analogues in literature). These aspects are interacting. As the evocation of a musical work, The Saga is close to the linearity of the mythical narrative, in a sense, it is associated with a sacred hymn when the cosmogony of the creation of the world is encoded in the seemingly simple structure of continuous singing. The reproduction aspect could be matched by the mentioned above quotation of kupiškėnai folk song. Baltušis's texts contain very little of the song or chanting lexicon. In the formal imitation part, the concepts of the musical theme and the analogues of the musical form are essential. The theme analogue in the literature is characterised not only by the semantic motif but also its structure, poetic language and features of phonics. Sometimes the verbal musicality (phonics) dominates the text, then the poetic language analyses instrumentation and intonational-syntactic derivatives. When the compositional aspects of form development become more important in the text, then it is about the nature of thematicism, the logic behind the development of form, i.e. the internal form (Brūzgienė 2007). The rondo-like character of The Saga form has been mentioned before, but in this text the vocabulary depicting the sounds of nature, human and animal birds is also very important.

It is discussed in greater detail by J. Lubienė in her article "The World of Sounds and its Expression in Juozas Baltušis's The Saga Of Juza". As she puts it, "reviewing the same length texts by some Lithuanian writers (J. Aputis, J. Baltušis, M. Katiliškis, V. Krėvė, I. Simonaitytė, Vaižgantas, Žemaitė), it was found that J. Baltušis used the biggest number and the most varied lexemes of sounds" (Lubienė 2004). According to her, the novel contains almost 55 sentences (combinations of words) to describe various sounds. The most common of these are verbs (200), nouns (15: *aimanos, giedojimas, verksmas*

[moans, chanting, crying]), onomatopoeic interjections (8: bar bar bar, trakšt trakš trakšt [knock knock knock, crack crack crack]), consequently the article mostly focuses on verbs. 58 of them (in total they are used 90 times) are used to represent the sounds of birds: cypsėti, girenti, karkti, kukuoti, čirkšti, ūbauti [squeak, honk, caw, cuckoo, chirp, hoot]. There are 19 lexemes for animal and beast sounds in 20 sentences (kaukti, mauroti, žvengti [howl, moo, neigh]), 5 types of beetles emit the sounds of insects (9 lexemes, 20 sentences: Bimbaldas su uodu grojo, vabalėliai dūzgia, zvimbia ir bimbias [Horsefly played with mosquitoes, beetles drone, buzz and whine]). 45 words are used to denote human sounds (aikčioti, aiktelėti, kikenti, zurzti, šūkalioti [moan, gasp, giggle, yell]). It is written almost 200 times about them in the novel. The most common are lexemes describing crying, laughter and shouts (verkti, kuktelėti, raudoti; kvatoti, prunkstelėti; riktelėti, šaukti [cry, sob, weep, laugh, snigger, shout, scream]). There are also a number of words used for various other human sounds (over 20: krenkštelti, šnarpšti, murmėti [cronk, snort, murmur]).

The sounds of natural phenomena and inanimate objects are mentioned almost 200 times, and almost 100 lexemes are used to name them (Lubienė 2007: 26). Commonly used are traškėti, skambėti, dundėti, šlamėti, ūžti [crackle, sound, rumble, rustle, hum]. For water sounds 12 lexemes are used (burbuliuoti, gurgenti, šniokšti, bubble, gurgle, roar), and 10 lexemes represent plant sounds (murmėti, siausti, šlamenti [murmur, rage, swish]). The wind in *The Saga groja*, stūgauja, ūkauja [plays, howls, hoots], snow girgžda, traška [squeaks, crunches], thunder muša [strikes]. There are also a lot of sounds emitted by personalised inanimate objects (murma šalčio rakinamos samanos, stūgauja vėjas [frost-locked moss murmur, wind howls]), various tools, devices (bildėti, ciksėti [clatter, click]), sounds from impact, explosion (dundėti, pykšėti, [hum, crack, a total of 39 words]), or touching and rubbing (girgždėti, čerškėti [squeak, rattle, in total 17 words]). In her article, J. Lubienė also discusses the expression of acoustic features, i.e. (loudness-silence), intensity (length-shortness), emotional evaluation of sounds (mergina linksmai nusijuokė, varnos rudeniškai rėkia [girl laughed cheerfully, crows cawed autumnally]), etc. (Lubienė 2007: 28). In my article I quoted a tiny part of the words representing sounds in Baltušis's novel; however it is evident that they create one more layer of profound deep rhythm of prose and instrumentation, enchanting and immersing in the cosmic sacrality of nature and myth.

Generalisation

The life of the talented Lithuanian writer Juozas Baltušis was marked by duality during the Soviet occupation like that of many cultural and political figures and can be divided into three stages. The first stage is leftist idealism of the youth, collaboration with the Soviet authorities in Lithuania, partially marked in part by peasant cunningness and caution. Stage two encompassed the times when the most popular folk writer in

the country held high positions, enjoying all the privileges of the Soviet Union, and not afraid to criticise the authorities in numerous literary evenings, secretly listening to the radio The Voice of America, and helping anyone who asked for support. The third stage began when, after the emergence of the Sąjūdis and the start of the struggle for Lithuanian independence, J. Baltušis recklessly delivered a speech on the Russian programme of the Lithuanian TV, which was transmitted to Russia and became widely known. The popular writer, beloved and loving of people, unexpectedly became a traitor to the homeland and received tremendous public condemnation. Public renounced him as a writer but also his books.

Nowadays, reviewing the Soviet literary heritage, the criterion of talent of writers' but not only of mistakes they made through the life, (V. Martinkus, V. Sventickas, V. Kubilius, J. Sprindytė, etc.), which helped the Baltušis's novel *The Saga Of Juza* to accredit to *The Treasure House Of Lithuanian Literature: The 20th Century*.

The Saga Of Juza for its multilayered nature, mythical-folkloric and Christian worldview and symbolism, Lithuanian ethics, diligence, stylistics of the village storyteller and realistic, filled with poetry stories about nature and the cycle of agricultural work on the land, abundance and infinite variety of soundscapes, constant, repetitive, rondo retreat from the rural realities of life to the mysterious shelter of the natural world, along with the extraordinary richness of the lexicon, the melody and rhythm of the language, creates a sense of existential – mythical poetics.

Lithuanian archetypal vitality has survived because of this extraordinary beauty and richness of language, the subtlety of the world view of the ordinary people, the noble ethics, the infinitely sensitive nature, through the fusion of folklore and Christian spiritual culture.

The Saga Of Juza is a monument of rare beauty, a literary masterpiece, which testifies about the archetypal Lithuanian vitality. This literary masterpiece was left to us by the communist Juozas Baltušis. He bequeathed this writing as his creative testament of love for Lithuania, its people and culture.

References:

- Baltušis Juozas. *Sakmė apie Južą*. Vilnius: Vaga, 1979.
- Brūzgienė Rūta. *Musicianship Of Form In A Literary Work*. *The Grove: Working Papers On English Studies*, Vol. 14, 2007, accessed 12 August 2019; available from <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/grove/article/view/1248/1037>; Internet.
- Drukutė Genovaitė. Juozo Baltušio fenomenas Prancūzijoje *Colloquia*, Nr 24, 2010, 105–112.
- Inter-studia humanitatis*, 2008, Nr 7, *Pelkė lietuvių kultūroje* (sud. Vigmantas Butkus ir Rūta Stankuvienė), Šiaulių universitetas, 2008, 204 p.
- Jackevičius Mindaugas. Už ką J. Baltušiai Lietuva niekada neatleido, *Delfi.lt*, 2016 m. gegužės 29 d., accessed 10 April 2019; available from <https://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/uz-ka-j-baltusiu-lietuva-niekada-neatleido.d?id=71140498>; Internet.

- Jakševičiūtė 2013: Jakševičiūtė Dagnė. Gyvenom socializme: prisiminimai apie Juožą Baltušį. Vilnius: Alma littera, 2013.
- Juodytė-Žizienė Aurelija. Tarp kūrybiškumo ir stereotipų (Ko verta Juozo Baltušio proza?). Darbai ir dienos, 2002, Nr. 29, p. 7–46, Kaunas: VDU leidykla, 2002.
- Karbusický Vladimir. Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje. Baltos lankos, Nr. 9. Vilnius, 1997.
- Kubilius 1995: Kubilius Vytautas. XX amžiaus literatūra. Vilnius, Alma littera, 1995.
- Kubilius Vytautas (ed.) at all. Rašytojas pokario metais. Vilnius: Vaga: 1991.
- Kuolys Darius. Kazio Jakubėno likimą lėmė Petras Cvirka? Tikrovė kur kas sudėtingesnė, accessed 3 November 2019; available from <https://www.facebook.com/kuolys/posts/967548420279131>; Internet.
- Lubienė Jūratė. Garsų pasaulis ir jo raiška Juozo Baltušio „Sakmėje apie Južą“. Filologija, 2004 Nr. 7, Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla, p. 24–29, 2004.
- Ražauskas D. Maironis ir senoji tradicija. Liaudies kultūra, 2013, Nr. 2 (149), p. 11–25, 2013.
- Rupinskienė Dalina. Rašytojo J. Baltušio dukra: su tėvu nesikalbėdavom ir pusmetį. Alfa.lt, April 27, 2019, accessed 5 July; 2019; available from <https://www.alfa.lt/straipsnis/50388463/rasytojo-j-baltusio-dukra-su-tevu-nesikalbedavom-ir-pusmeti>; Internet.
- Sakavičiūtė Danguolė. Pelkės semantika angažuotuose tekstuose. Inter-studia humanitatis, 2008, Nr 7: Pelkė lietuvių kultūroje, Šiaulių universitetas, p. 155-164, 2008.
- Šerelytė Renata. Juozas Baltušis, Sakmė apie Južą. Šiaurės Atėnai, 2007-09-29, accessed 7 August 2019; available from <https://www.rasyk.lt/knygos/sakme-apie-juza/3129.html>; Internet.
- Seriijoje “Lietuvių literatūros lobynas. XX amžius.” Juozo Baltušio “Sakmė apie Južą”. Bernardinai.lt, 19 September 2007, accessed 8 August 2019; available from <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-09-07-serijoje-lietuviu-literaturos-lobynas-xx-amzius-j-baltusio-sakme-apie-juza/13340>; Internet.
- Striogaitė Dalia. Juozas Baltušis partinio budrumo sargyboje. Naujasis Židinys-Aidai, 2009, Nr. 8-9, p. 320–324, 2009.
- Tamošaitis Mindaugas. Juozas Baltušis ir Eduardas Mieželaitis tautinio atgimimo ir pirmaisiais Lietuvos nepriklausomybės metais, LITUANISTICA, 2016. T. 62. Nr. 1(103), p. 12–24, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2016.
- Топоров В. Н. К истории связей мифопоэтической и научной традиции: Гераклит. To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, Vol. III. The Hague-Paris: Mouton, 1967.
- Vaitkevičienė Daiva. Tarp emocijos ir ritualo: Baltų karo papročių pėdsakais. Tautosakos darbai, XXXIII, 2007.
- Valentas Skirmantas. Mė(lynojo)nulio lingvistika Vlodo Braziūno ir Sigito Gedos poezijoje. Vilnius: Baltos lankos, 2007.
- Vedrickaitė Imelda. Rašytojo mauzoliejaus apmatai Juozo Baltušio dokumentinėje prozoje ir pysakoje Sakmė apie Južą. Colloquia, Nr 24, 2010, p. 84–104.
- Wolf Werner. Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. Comparative Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity, Vol. 1. 2009. p. 133–156. EOLSS Publications, accessed 10 August 2019; available from <https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-87-02-02.pdf>; Internet.

რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)

იუზას ბალტუშისის რომანი „საგა იუზის შესახებ“: ერის სასიცოცხლო ძალის არქეტიპული გამოხატულება

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ლიტველი მწერალი იუზას ბალტუშისი, რომანი „საგა იუზზე“, იდეოლოგია, მითოპოეტიკა, არქეტიპული მსოფლხედვა, ენა, მუსიკალობა.

იუზას ბალტუშისი (1909-1991) ცნობილი ლიტველი მწერალი, პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწეა, რომლის კალამსაც ეკუთვნის ათეულობით პროზაული და დრამატული ნაწარმოები. ისინი თარგმნილია მსოფლიოს მრავალ ენაზე, მათი ავტორი კი არაერთი ჯილდოს მფლობელია. რომანმა „საგა იუზზე“ (1979) 1980 წელს ლატვიის საბჭოთა რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემია მიიღო, 1990 წელს კი პრესტიჟული ფრანგული პრემიის ლაურეატი გახდა. ლიტვაში საგამ განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა, როგორც ორიგინალურმა მითოლოგიურმა პოემამ, რომელმაც ამოხეთქა, როგორც ლიტველთა არქეტიპული მსოფლგანცდის გამოხატულებამ და წინააღმდეგობის საიდუმლო ნიშნად იქცა. იმ დროისათვის ი. ბალტუშისმა პოლიტიკურ ისტებლიშმენტში ზენიტს მიაღწია: 1980-1990 წლებში იგი ლიტვის საბჭოთა რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს წევრი იყო. გარდაქმნების დასაწყისში მწერალი ცდილობდა ლოიალური ყოფილიყო (1988) მაგრამ ვერ ამჩნევდა ახალ პოლიტიკურ სიოს; იგი მოსკოვის იდეოლოგთა მხარეს დადგა და საზოგადოებამ გარიყა, როგორც ერის მოღალატე.

თითქმის ოცდაათი წლის შემდეგ, ღირს მისი მწერლური ოსტატობის ანალიზი, პოლიტიკური ეპოქისა და საბჭოთა იდეოლოგიის მიუხედავად. სტატიაში გაანალიზებულია რომანის მითო-პოეტური არქეტიპულობა, რომელიც ვლინდება ლიტვური ხასიათის შეგრძნებით, მდიდრული და ცოცხალი ლექსიკით, მელოდიურობით, ტრადიციული ეთიკით და ა.შ. კვლევა დაფუძნებულია გ. დრუჩუკუტეს, ა. ჯეკევიჩუსის, ა. იუდიტე-ჟიჟენეს, ვ. კარბუსიცკის, ი. ლიუბენეს, დ. საკავიჩუტეს, მ. ტამოშაიტისის, ს. ვალენტასის, ვ. ვოლფის და სხვათა ნაშრომებზე; გამოყენებული შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდი. სტატიაში გამოტანილია დასკვნა, რომ ბალტუშისის „საგა იუზის შესახებ“ არა მხოლოდ საიდუმლო ეროვნული წინააღმდეგობის გამოვლენა საბჭოთა იდეოლოგიის მიმართ, არამედ რომანი განხილული უნდა იქნას, როგორც ლიტვური კულტურის მემკვიდრეობა, მისი ენობრივი სილამაზისა და სიმდიდრის, მითოლოგიური, არქაული მსოფლ-ჭვრეტისა და მუსიკალურობის გამო. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე კი, ის სამართლიანად უნდა ჩაითვალოს ლიტვური ლიტერატურის შედევრად.

Tatiana A. Bystrova
(Russia)

Years of Lead in Giuseppe Genna's Novel "*Italia De Profundis*"

The period between the late 60s and the mid-80s of the twentieth century in Italy is known as the Years of Lead (*anni di piombo*). The bloody events of those years became the pain point of the Italian nation and were reflected in works of many contemporary Italian writers. This article examines the references to the events of the 1970-1980s in Giuseppe Genna's *Italia De Profundis* (2008). But before we move on to the creative work of our contemporaries, we need to outline the historical context inherited by the authors of contemporary Italian literature.

Already after World War II, fascist and chauvinistic attitudes, as well as acute dissatisfaction with the Italian state policy started to rise in the Italian society again. As a result, right radical parties and movements appeared in the post-war Italian republic one by one. These were inspired and supported by military men, policemen, carabinieri, as well as individual representatives of urban citizens and peasantry. Some of the most prominent movements are The New Order, *Ordine Nuovo* (1969-1973, 1973-1981), The National Vanguard, *Avanguardia Nazionale* (1960-1965, 1970-1976), The National Front, *Fronte Nazionale* (1968-1970), and many others.

These movements were primarily neo-fascist in nature. While destabilizing the situation in the country, the groups discredited the democratic government. Neo-fascists were convinced that the wave of violence they had provoked would result in a population's protest reaction. Already in 1969 neo-fascist groups produced more than fifty terrorist attacks in different Italian cities; the explosion at Piazza Fontana is the largest among these: on 12 December 1969, a bomb exploded at the headquarters of the National Agrarian Bank (*Banca Nazionale dell'Agricoltura*) in Milan, killing 17 people and wounding more than a hundred.

In 1973, the activities of the New Order were officially prohibited; however, the movement continued acting under a different name and organizing terrorist attacks. Those actions were first of all aimed at weakening political opponents. On 28 May 1974, the members of The Black Order blasted the social demonstration in Brescia, and on 4 August 1974, they blasted the *Italicus* international express.

Left radical movements grew along with neo-fascists. The Italian communist party did not meet the electors' expectations and gradually got to be perceived as a conciliating one, and this is why after the disturbances in 1968, the youth with extremist attitudes actively joined most radical groups. In the late 1960s, such groups as Worker's Power (*Potere operaio*), Continuous Struggle (*Lotta continua*), Workers' Vanguard (*Avanguardia operaio*), Capital Political Committee (Milan), and others appear in Turin. The latter was

one of the most radical groups, it propagandized armed struggle. It was exactly the nucleus of the future Red Brigades – the group that had started consistent terroristic attacks already in 1970. Terrorists were engaged in arsons, blasts, assassination attempts and kidnapping of functionaries and entrepreneurs; the most well-known are the kidnapping of the judge Mario Sossi (1974) and the former Italian prime minister Aldo Moro (1978).

Another national injury was the bombing at the railway station of Bologna on 2 August 1980, also carried out by neo-fascist terrorists. So far, this remains the largest terrorist attack committed in Italy after World War II (85 people killed, more than 200 injured).

Along with numerous terrorist attacks performed by neo-fascist groups, a real war broke out in the south of Italy between Mafia clans and law enforcement agencies: in the 1970-1990s, there are numerous murders of investigative journalists, judges and prosecutors, as well as carabinieri and other representatives of the fight against the Mafia.

A significant part of the tragic events described took place during the life of the famous writer and film director – Pier Paolo Pasolini, who was found brutally murdered on 2 November 1975. This murder has not yet been solved and, most likely, is also related to with the activities of one of neo-fascist or Mafia organizations. Pasolini is an author with an explicit political position, whose work is highly critical of the Italian society and political life, and it exposes a number of the terrorist provocations mentioned above. For example, on 14 November, 1974, he published an article in the leading Italian newspaper *Corriere Della Sera*, known as *Io so – I Know*, where he claims to know the names of those responsible for the bloody events in Milan in December 1969, as well as in Brescia and Bologna, he knows those who were both behind ‘‘the tragedy of young people who chose suicidal fascist cruelty, and ordinary bandits’’ (Pasolini 2015: 353).

The bloody events of the Years of Lead – the brutal murder of Pasolini is one of them – were the reason for an internal trauma throughout the country, which modern Italian writers are still trying to comprehend on their pages.

So, Pier Paolo Pasolini becomes one of literary fathers for Giuseppe Genna (born in 1969), which was especially clearly reflected in the novel *Italia De Profundis*, where a quote from *Petrolio* is an epigraph. *Petrolio*, Pasolini’s unfinished novel, was completely published in Italy only in 1992. This was the reason why this text became a part of the cultural heritage and a subject of comprehension of the writers belonging to the literary generation that followed Pasolini.

Roberto Bui, writer and literary critic, better known as Wu Ming 1, mentions *Petrolio* among the texts preceding New Italian Epic that Genna’s works belong to, too. He is echoed by Dario Olivero: ‘‘New Italian Epic is a direct descendant of such Pasolini’s works as *Io so* and *Petrolio*, the journalist notes, although Pasolini had no intention of becoming a literary father of a generation of writers who were raised on pop culture, in which he himself only saw a wave carrying garbage heaps’’ (Olivero 2009) (Hereinafter the translation from Italian is by the author).

Genna himself mentions Pasolini among the forerunners of the modern European novel and ranks him together with other authors who are significant to him: "Forerunners of the future narrative canon, they do exist. Incomprehensible texts of the past: from Leopardi's *Zibaldone* to Pasolini's *Petrolio*, from Eliot's *The Waste Land* to Wallace Stevens's *Harmonium*, from Celan and Miller to Burroughs" (Genna 2008: 67).

The tragic past of Italy and the present of the protagonist of Genna's novel *Italia De Profundis* blend into a single whole – in this work the writer, giving the protagonist his own name, tries to understand the dark places of the history of his own country and the depths of his own self. The events from protagonist's life are incorporated in the context of Italian culture and turn out to be only weak echoes of the history of all Italian people, right up to the point that the character finds his double in one of the chapters in the image of a crying woman, in whom Italy from Leopardi's poem (*All'Italia*, 1817) can be easily recognized.

The history of the communist past of the country for the character is personified by his father, an ardent communist whose ideals were brutally frustrated after the collapse of the Italian Communist Party. He belongs to the "deceived generation" that includes Pasolini. Although the writer and film director did not live to see the final fall of the communist movement in Italy, he already anticipated it. So, Pasolini becomes not only a father in terms of creative writing guidelines for Genna, but also a possible prototype of the communist father represented in the novel.

In the chapter with the same name as that of the novel, Genna draws a picture of the history of humanity filled with many symbols and hidden quotes (Genna 2008: 68-85). The writer emphasizes the "Italian scene", warning the reader that it would be better to turn immediately to the next chapter, since this episode was too boring and stylized in a too complicated way. The "Italian scene" is a long associative flow of concise images embodied in the art of literature. Through these images and hidden quotes, the reader is absorbed in the context of Italian culture, experiences significant moments in the development of the country's history, moves both to the past, observing the execution of Giordano Bruno, and the future, witnessing the planet's death: "O young shadows, your eyes are pale white, You hope for Glory, for War, You babble strange sounds, the extinct ancient sun burns the waste land" (Genna 2008: 68).

It is in this key scene of the novel that Genna refers to the figure of Pasolini, forcing the reader to live the moment of his tragic death again: "The roaring ghost machine is taken to the stage and knocks down the ghost of Pier Paolo Pasolini, a homosexual poet, but he keeps standing where he stood, athletic and cheerful, he sends his greetings to his overseas friend Allen Ginsberg, he writes a letter by hand – Pasolini is the only one who can yet write" (Genna 2008: 72). The poet and film director, however, remains safe and sound, because, according to Genna, the fact of physical murder cannot erase his presence and significance in the history of the country.

The terrorist acts of the Years of Lead, as well as the murder of Pasolini are those painful wounds for Genna that every Italian still finds hurting when touching. Thus, the

Piazza Fontana bombing, as Genna's character confesses, becomes a point of no return that entailed a huge "civil fracture" and deprived him of his sense of homeland: "I don't have a homeland, I have none. There is only a civil fracture after the Piazza Fontana bombing on 12 December 1969" (Genna 2008: 239).

The Years of Lead fall on Genna's childhood and adolescence, but the hero of the novel named as the writer develops his attitude towards the tragic events and government's responsibility for what had happened already as a teenager. For example, when he stayed on vacation with his parents in Spain, he learnt about the murder of the general Dalla Chiesa, after which he felt disgust and hatred in relation to the country that had not prevented these murders: "I was a bit absent-minded and was just beginning to understand something. A few days later, the general Dalla Chiesa and his wife were murdered. Going down the ladders of Iberia's airplane that delivered us to Milan, I said the words I have remembered for all my life and that could only be removed through lobotomy, 'I feel disgust at this country. It is a shame to step on this land.' My father, an old communist, might have objected, <...> but he was silent" (Genna 2008: 293).

An image of another victim of the Years of Lead, Aldo Moro, is also reflected in the novel and appears as a ghost in the "Italian scene": "The ghost of Aldo Moro is trembling on a black and white screen, he addresses with a speech that lasts seventy long minutes" (Genna 2008: 75). The image of Moro becomes an emblematic indicator of the Times of Troubles in the country's history, but is not given an in-depth description.

Special attention in the "Italian scene" is given to the image of the terrorist. Genna's terrorists are a collective image of the world's evil: "Gangs of difficult to catch terrorists dressed in tight black polo-necks invade the country firing machine guns – their bullets are woven from pictures that no one can stand <...> – lifted clenched fists, blue overalls for workers toiling at old factories, sheaves of ears rising in the fields where tired and happy children are running around" (Genna 2008: 70).

As mentioned before, one of the most painful episodes in the history of the Italian Republic was the attack at the railway station of Bologna on 2 August, 1980. Many Italian texts and films contain episodes where the events of that terrible day appear like a flashback. The station square of the city itself inevitably reminds Italians of what had happened, the dead watch hands always showing the time of the explosion.

It is worth emphasizing that the motif of the explosion is one of cross-cutting issues in Genna's novel. A persistent repetition of the lexeme *esplodere*, *esplosione* in the novel is intentional. This author's particular attention to the vocabulary and his affection for a stylistic play with the language have already been noted by us (Bystrova 2015). Wu Ming 1 in the Memorandum about New Italian Epic also draws attention to the fact that a persistent repetition of some lexemes is observed in Genna's texts, which helps the author arrest the reader's consciousness and connect the selected linguistic units with specific visual images: "At first glance, the stylistics (of the authors of New Italian Epic – T.B.) seems plain, no rises and falls; if you read more slowly, however, you can notice something extraordinary, kind of a call-over and reflection creating an accumulative

effect. <...> In particular, in the novel *Hitler*, Genna emphatically uses the word *esorbire*, <...> achieving the effect that once we finish reading, we cannot imagine *esorbire* without Hitler, involuntarily thinking about him every time we come across this word" (Wu Ming 2009: 37-39).

A similar effect is also achieved in *Italia De Profundis* through repeating an image of explosion, the use of lexemes *esposizione*, *esplodere* both literally and figuratively. An explosion characterizes the relations between the main character and his beloved: the father's death "explodes her from within", she "bursts out crying like an animal", and their relations with the hero end with an "explosion": "An explosion takes place in Bagno Vignoni, in Tuscany, not far from Siena. In the center of SPA, where we are wandering like silent ghosts. Both of us are nurturing something huge. When I say 'father', she bursts out" (Genna 2008: 106). After the painful breakup, the hero bursts into lots of scenes and reminiscences.

Figural explosions inside both characters take the reader to the bombing at the railway station of Bologna: the circle of images closes and meets at the place of the tragedy. The woman he loves proposes the character to part and makes him get out of the car at the square by the railway station. Here, the character sinks into reminiscences about August 2 1980, drawing an associative parallel with the collapse of his own love story and the event that had happened at this place many years ago: "I remembered very well both the square where the bombing had taken place, and the trip to Lido Adriano with parents, and the news bulletin, the clock with the dead watch hands at the minute of the explosion being constantly shown, and the house we rented that summer, and the TV set from which the frightful news arrived immediately followed by a hot musical TOP 10, Rockets and Kraftwerk" (Genna 2019: 177).

It is worth mentioning that the motif of an explosion is not over with the character's unfortunate love story, it goes through the entire text of the novel: in one of the chapters, Genna reproduces the images of the photograph "Watching nuclear explosion in sunglasses": observer's faces are lit with the flash of an explosion, but the explosion itself is not in the shot. Music "explodes" around the character, his interlocutors "burst out laughing", "rhythmical explosions sweep off" (Genna 2008: 252-253) the character's nervous system, the buffet of a tourist village, where the character dives into the reality of a lack of culture and immorality of his fellow countrymen, "bursts" like a horn of plenty.

The lexemes "explode" and "explosion", no matter the context and selected meaning, are persistently used by Genna in negative terms, immerse the reader into the character's inner life and are the connecting link between the inner and outer worlds. With this technique, the author generates the feeling of a catastrophe in the reader, creates an associative connection between the linguistic fabric of Genna's work and the tragedy of the Years of Lead, which the Italian nation is still going through.

Giuseppe Genna's *Italia De Profundis* raises very acute social problems of the modern Italian society, one of which, according to the author, is a lack of a healthy political climate. After the collapse of the communist party, a third of the population

were left behind the political life, nothing appeared instead of the communist ideology, the party of Christian democrats discredited itself by inactivity and helplessness during terrorist attacks in the Years of Lead. According to Genna's character, modern Italy is going through the "Ice Age" that is not followed by anything. Instead of the communist ideology, "the Italians get religious education, a strait-jacket of inaction and remorse" (Genna 2019: 50).

Many allusions to the events of the Years of Lead in the work of modern Italian writers is an evidence that so far, the Italian nation is not through the trauma it got as a result of the fight between left radical organizations and the government of Christian democrats. Today, the lack of a remarkable political life and any ideology demanded by the society, as well as numerous unsolved social problems caused a crisis of national identity in the representatives of the national intelligent elite which it strives to overcome by means of repeated re-thinking of the tragic events of the 70-80s. Giuseppe Genna is one of the most prominent representatives of Italians of keen intellect who sought after passing the tragedy of the Years of Lead in his works and giving a new stimulus to the development of modern Italian auto-fiction novel. This is exactly the reason why the events of the protagonist's life turn out to be tightly connected with the author's personal experience and are incorporated in the context of Italy's history as well as in the fabric of Genna's work itself.

References:

- Bystrova, T. A. Roman "Italia De Profundis" Dzhuzeppe Dzhenny kak Kvintessentsiya Proyavleniya Krizisa Ital'yanskaya Identichnost'i. Ital'yanskaya Identichnost': Edinstvo v Mnogoobrazii, Problemy Ital'yanistiki, 6-y Vypusk, M., 2015. S. 159–173 (Быстрова Т. А. Роман «Italia De Profundis» Джузеппе Дженны как квинтэссенция проявления кризиса итальянской идентичности. Итальянская идентичность: единство в многообразии, Проблемы итальянистики, 6-й выпуск, М., 2015. С. 159-173).
- Genna, Giuseppe. *Italia De Profundis*. Milano: 2008.
- Olivero, Dario. *Italian Tabloid*. Repubblica, 30 gennaio 2009 [newspaper online]. Accessed 05.11.2019; available from <http://olivero.blogautore.repubblica.it/2009/01/30/?ref=hpsbsx>
- Pasolini, P. *Chto Oznachaet Gosydarstvennyy Perevorot? – Ya Znayu* // Mitin Zhurnal N68, 2015. P. 353-357 (Пазолини П. *Что означает государственный переворот? – Я знаю* // Митин журнал № 68, 2015. С. 353-357).
- Wu Ming. *New Italian Epic*. Torino: Einaudi, 2009.

ტატიანა ა. ბისტროვა
(რუსეთი)

ლიდერობის წლები, ე.წ. „ტყვიის სამოცდაათიანი“
ჯუზეპე ჯენას რომანში „Italia De Profundis“

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ლიდერობის წლები; ტერორიზმი; იტალია; თანამედროვე იტალიური ლიტერატურა; ჯუზეპე ჯენა; პიერ პაოლო პაზოლინი.

ლიდერობის წლების საშინელმა მოვლენებმა იტალიელ ერს დიდი ტრამვა მიაყენა, რომლის დაძლევაც დღეს ხდება სხვადასხვა დონეზე, მათ შორის, თანამედროვე იტალიური ლიტერატურის საშუალებითაც. მწერლები, რომლებმაც ბავშვობისა თუ მოზარდობისას გადაიტანეს აფეთქებები ფონტანას მოედანსა და ბოლივიაში, თავს ვალდებულად თვლიან, გაარკვიონ, რა მოხდა და უპასუხონ შეკითხვებს, რომლებიც მთელი ცხოვრების განმავლობაში აწუხებთ 1970-1980-იანი წლების სისხლიან მოვლენებთან დაკავშირებულ იტალიელებს. ჯუზეპე ჯენანის რომანის „Italia de Profundis“ მოზარდი მთავარი გმირი განიცდის სირცხვილსა და სიძულვილს ქვეყნისადმი, რომელმაც საკუთარი მოქალაქეების დაცვა ვერ მოახერხა. თუმცა ამ გრძობას თან ერთვის ავადმყოფური მიჯაჭვულობა და მზადყოფნა უმკურნალოს ჯერ კიდევ ღია ჭრილობებს.

ლევან ბრეგაძე
(საქართველო)

შოთა რუსთაველი უტილიტარისტების წინააღმდეგ

„ვეფხისტყაოსანში“ ხშირად გვხვდება გვერდიგვერდ სიტყვები „ლხინი“ და „ჭირი“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამ ანტინომიურ მოვლენათა ურთიერთმიმართებას ავტორი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს:

მას ცოცხალი ნუ ელევის, რაცა პირველ შეუყვარდეს,
ნუცა **ლხინსა** აუზავდეს, ნუცა **ჭირსა** შეუზარდეს.
(რუსთაველი 1986: 12)

მისთვის **ჭირი ლხინად** უჩნდეს, მისთვის ცეცხლსა მოიდებდეს.
(რუსთაველი 1986: 12)

ვპოვეთ მთვარე დაკარგული, რაცა გვწადა, იგი ვქმენით,
ან გავხედით ბედისაგან ცეცხლთა შრეგით, **ჭირთა ლხენით!**
(რუსთაველი 1986: 425)

მაგრა თუ **ჭირსა** არ დასთმო, **ლხინი** რა დასათმოია!
(რუსთაველი 1986: 311)

ბრძანა: „**ჭირი** დავივინყოთ, რათგან **ლხინი** დაგვებადა“.
(რუსთაველი 1986: 510)

უფრო ვრცელი კონტექსტიც ვნახოთ, სადაც „ლხინი“ და „ჭირი“ ერთად იხსენიება:

გული კრულია კაცისა, ხარბი და გაუძლომელი,
გული – ჟამ-ჟამად ყოველთა **ჭირთა** მთმო, **ლხინთა** მნდომელი,
გული – ბრმა, ურჩი ხედვისა, თვით ვერას ვერ გამზომელი,
ვერცა ჰპატრონობს სიკვდილი, ვერცა პატრონი რომელი!
(რუსთაველი 1986: 225)

და ა. შ. და ა. შ. და ა. შ.

„ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მისთვის უმნიშვნელოვანეს აზრებს რამდენჯერმე იმეორებს – ხშირად ორჯერ, ხანდახან კი – სამჯერაც. ლხინისა და ჭირის დიალექტიკა, რომელიც მას, როგორც მთელი პოემიდან ჩანს,

ძალიან აინტერესებს, აფორიზმის ფორმით სამგზის არის წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსანში“:

1) მაშა **ლხინსა** ვინ მოიმკის პირველ **ჭირთა** უმუშაკო.
(რუსთაველი 1986: 285)

2) მაშინ **ლხინი** ამო არის, რა გარდისხდის კაცი **ჭირსა**.
(რუსთაველი 1986: 476)

3) ყოლა **ლხინთა** ვერ იამებს კაცი **ჭირთა** გარდუხდელი.
(რუსთაველი 1986: 510)

პირველი მათგანი („მაშა ლხინსა ვინ მოიმკის პირველ ჭირთა უმუშაკო“) იმ სტროფიდან არის, რომელიც მოსდევს პარაბოლას ვარდისა და ეკლის შესახებ, რომელსაც ავთანდილი იყენებს მეგობრის, ტარიელის, დეპრესიიდან გამოყვანის პროცესში. ვარდმა შეკითხვას, ესოდენ ტურფა არსება ეკლიანი რატომ ხარ, შენი მოპოვება რატომ არის ძნელიო, ასე უპასუხა: „ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად: ოდეს ტურფა გაიფედეს, აღარა ღირს არცა ჩირად“ (რუსთაველი 1986: 285).

ვარდის ამ პასუხის კომენტირებისას წარმოთქვამს ავთანდილი ლხინისა და ჭირის ურთიერთმიმართების გამომხატველი აფორიზმის პირველ ვერსიას:

რათგან ვარდი ამას იტყვის, უსულო და უსაკო,
მაშა ლხინსა ვინ მოიმკის პირველ ჭირთა უმუშაკო?
(რუსთაველი 1986: 285)

აზრი ეს არის: **გასაჭირის დაუძლეულად ლხინს ვერ ეწევი**, რაც ასე უნდა გავიგოთ: **ლხინის (ბედნიერების) მისაღწევი გზა ძნელი გასაფლელია, იგი ჭირთა თმენა-დაძლევაზე გადის**.

მეორედ ამ აზრის შემცველი აფორიზმი გვხვდება თავში „სამთაგანვე ქვაბსა მისლვა და მუნით არაბეთს წასლვა“. როსტევეანმა და ავთანდილმა დიდი ხნის განშორების შემდეგ კვლავ გაიხარეს ერთმანეთის ხილვით:

მეფე ყელსა ეხვეოდა მას ლომსა და ვითა გმირსა,
ახლოს უზის, ეუბნების, აკოცებს და უჭვრეტს პირსა;
იგი მზე და ხელმწიფობა ასრე მიჰხვდა, ვითა ღირსა.
მაშინ ლხინი ამო არის, რა გარდისხდის კაცი ჭირსა!
(რუსთაველი 1986: 476)

ოდნავ მოდიფიცირებული სახით ამავე აზრის გამომხატველ აფორიზმს ვხვდებით თავში „ქორწილი ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა“:

ტარიელს და ცოლსა მისსა მიჰხვდა მათი სანადელი –
შვიდი ტახტი სახელმწიფო, საშვებელი გაუცდელი.
მათ პატიჟთა დაავინყებს ლხინი ესე აწინდელი,
ყოლა ლხინთა ვერ იამებს კაცი ჭირთა გარდუხდელი!
(რუსთაველი 1986: 510)

ამ აფორიზმების სათქმელის ჩამოყალიბება ასე შეიძლება: ლხინს გემოს ვერ ჩაატან, თუ ჯერ ჭირი არ იგემე. ანუ: გაუჭირვებლადაც რომ შეიძლებოდეს ლხინამდე მიღწევა (ბედნიერების მოპოვება), მაინც გასაჭირის დაძლევით ჯობს იქამდე მისვლა, ვინაიდან მხოლოდ ამ შემთხვევაში ჩავატანთ გემოს მას. ანუ, ერთი ცნობილი გამონათქვამის პერიფრაზით თუ ვიტყვით, რომც არ არსებულებოდა ჭირი, იგი უნდა გამოგვეგონებინა.

* * *

უტილიტარიზმი (ლათინური სიტყვიდან utilis – სასარგებლო) იმ მოძღვრებათა რიგს განეკუთვნება, რომლებიც, ერთი შეხედვით, სალი აზრის პოზიციიდან, მართებულნი ჩანან, მაგრამ „ახლოით განჩხრეკისას“ კრიტიკას ვერ უძლებენ. უტილიტარიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელია ინგლისელი ფილოსოფოსი ჯერემი ბენტამი (1748-1832). იგი ბედნიერებას ასე განსაზღვრავს: „სიამოვნების მაქსიმალიზაცია და ტკივილის მინიმალიზაცია ან, კიდევ უკეთესი, ელიმინაცია“ (შმიდი 2007: 18).

ვნახოთ, რას წერს ამის თაობაზე თანამედროვე გერმანელი ფილოსოფოსი, ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიის ახლად დამფუძნებელი, ვილჰელმ შმიდი:

„[ბედნიერების] ის განმარტება, რომელმაც მოდერნის ეპოქაში ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა, უტილიტარისტებისაგან მომდინარეობს: მათი აზრით, ბედნიერება არის სიამოვნების მაქსიმალიზაცია და ტკივილის ელიმინაცია (გამორიცხვა). თანამედროვე ადამიანებმა ეს იმდენად გაითავისეს, რომ თავიანთ „თვითრეალიზებას“ ამასთან აიგივებენ. სიამოვნებას გადაყოლილი თანამედროვე საზოგადოება წარმოუდგენელია ამგვარად გაგებულ ბედნიერებისაკენ სწრაფვის გარეშე. სამწუხაროდ, ეს განმარტება სერიოზული ნაკლოვანებების შემცველია: სიამოვნების არსებითი თვისება ის არის, რომ დიდხანს არ გრძელდება; ყველას შეუძლია ამაში თვითონ დარწმუნდეს. სიამოვნების იმ ზომით მაქსიმალიზებას, რომ ყველაფერი მხოლოდ „სიამოვნებას განიჭებდეს“, ერთადერთი შედეგი მოჰყვება: სულ უფრო და უფრო გაგიჭირდება სიამოვნების მიღება და საბოლოოდ სრულიად დაკარგავ სიამოვნების განცდის უნარს. ბედნიერების თანამედროვე განმარტების მეორე ნაწილიც პრობლემატურია: ტკივილების გამორიცხვის დაჟინებულ სურვილს მარტო ის შედეგი კი არ ექნება, რომ სიამოვნების საწინააღმდეგო განცდა დაგვაინყდება, არამედ ცხოვრებაში ორიენტირების უნარს დაგვკარგავთ

– ვინაიდან ტკივილი ის ეკალია, რომელიც ცხოვრებაზე დაფიქრებას გვაძლევს“ (შმიდი 2003: 11).

„ვეფხისტყაოსნის“ ზემოციტირებული აფორიზმები უმნიშვნელოვანეს აზრს შთაგვაგონებენ, კერძოდ, იმას, რომ ცხოვრება ნამდვილად მშვენიერი მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს, როდესაც ლხინი და ჭირი ერთმანეთს აბალანსებენ.

კვლავ ვილჰელმ შმიდს მოვუსმინოთ, კერძოდ, გავეცნოთ მის შეხედულებას იმის თაობაზე, თუ რაგვარ ცხოვრებას შეიძლება ეწოდოს მშვენიერი:

„მშვენიერების ნამდვილი ძალა არსებობის სრულქმნაში, ზედაპირულ მოკრიალებასა და ჰარმონიზებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ იმის შესაძლებლობაში, რომ ამ არსებობის მიმართ ჰოობა (დასტური) გვეთქმოდეს. ჰოს თქმის (დასტურის) ღირსი კი არავითარ შემთხვევაში არ არის მხოლოდ ის, რაც სასიამოვნო, სახალისო ან, როგორც მე-20 საუკუნეში უყვარდათ თქმა, „პოზიტიურია“ – ასევე ჰოს თქმის (დასტურის) ღირსია ისიც, რაც უსიამოვნო, მტკივნეული, „ნეგატიურია“ – რადგანაც ამან შესაძლოა უფრო ღრმა გამოცდილება შეგვიძინოს და ამით ჩვენს წინსვლას შეუწყოს ხელი. „მშვენიერი“ ნარუმატებლობასაც, ხელის მოცარვასაც მოიცავს, მთავარი ის არის, მთლიანობაში ცხოვრება გვეჩვენება თუ არა მისაღებად, ჰოს თქმის (დასტურის) ღირსად“ (შმიდი 2003: 11).

როგორც ვხედავთ, ლხინისა და ჭირის ურთიერთმიმართების ეს ურთულესი საკითხი, რომელიც დღეს კიდევ უფრო აქტუალურია, ვიდრე წარსულში იყო (თუნდაც იმის გამო, რომ ტკივილგამაყუჩებელი საშუალებები გამრავალფეროვნდა და ადვილად ხელმისწვდომი გახდა), რუსთაველთან ზუსტად ისე არის გადაჭრილი, როგორც ამას თანამედროვე პროგრესული ფილოსოფიური აზრი მოითხოვს.

მშვენიერი ცხოვრების სინონიმად ვილჰელმ შმიდი იყენებს ცნებას „სისხლსავსე ცხოვრება“ („Erfülltes Leben“) და მას ასე განმარტავს:

„სისხლსავსე ცხოვრების ბედნიერება, რომელიც ბედნიერების ფართო გაგებას გულისხმობს, აუცილებლად ის როდია, რასაც იოლ ცხოვრებას უწოდებენ, ეს უფრო ისეთი ცხოვრებაა, რომელიც აღსავსეა დაძლევადი სიძნელებით, წინააღმდეგობებით, სირთულეებით, დაუკმაყოფილებელი მოთხოვნილებებით, კონფლიქტებით, რომლებიც უნდა მოაგვარო ან რომელთაც უნდა გაუძლო – აღსავსეა ყოველივე იმით, რაც ჩვეულებრივ კარგ ცხოვრებად და ბედნიერებად არ ითვლება. ამგვარი ბედნიერება ცხოვრების დაბალანსების (ausbalancieren) მცდელობაა; არა სიამეთა მაქსიმალიზაცია, არამედ მათი მხოლოდ იმ ზომით რეალიზება, რომ ეს დამანგრეველი კი არა, სასარგებლო აღმოჩნდეს ინდივიდუუმისა და სხვებთან მისი ურთიერთობებისათვის; ყოველი ტკივილი კი არ უნდა გამოირიცხოს, არამედ ზოგიერთი უნდა მივიღოთ კიდევ, ტკივილი და სიამოვნება შესაბამისობაში

მოვიყვანოთ ერთმანეთთან, დავაბალანსოთ ისინი, ოღონდ არა ცხოვრების ყოველ მომენტში, არამედ მთელი ცხოვრების განმავლობაში“ (შმიდი 2003: 11).

ამ უაღრესად მნიშვნელოვან მსჯელობაში, რომელიც ადამიანის მიერ ლხინისა და ჭირის მართვას შეეხება, თანამედროვე ფილოსოფოსი, როგორც ვნახეთ, იყენებს ცნებას „დაბალანსება“ – „ტკივილი და სიამოვნება შესაბამისობაში მოვიყვანოთ ერთმანეთთან, დავაბალანსოთ ისინი“. სწორედ ამ ცნებას მოიშველიებს რუსთაველიც ამავე საკითხზე მსჯელობისას, ოღონდ მის ქართულ შესატყვისს, უფრო ზუსტად – შესატყვისებს, იყენებს:

„შენი ყველა აქამდისი **ჭირი ლხინსა გაათავნე**“, სწერს ფატმანი ნესტანს, როდესაც ტარიელის გამოჩენის ამბავს ატყობინებს მას (რუსთაველი 1986: 404), ანუ: რაც აქამდე ჭირი გინახავს ამ ლხინით დაბალანსეო,

და

„ჩემი ყველა აქამდისი **ჭირი ლხინსა შევანონე**“, სწერს ნესტანი ტარიელს (რუსთაველი 1986: 410), იგი თითქმის ზუსტად იმეორებს ფატმანის სიტყვებს, იმ განსხვავებით, რომ „გათავნეს“ მისი სინონიმით ცვლის – „შევანონე“.

„გათავნება“ და „შევანონება“ დაბალანსების ძველი ქართული შესატყვისებია.

„შევანონება“ აწონვასთან, სასწორთან და წონასწორობასთან რომ არის დაკავშირებული, სავსებით ცხადია, ისევე, როგორც „დაბალანსება“ (balance – ფრანგულად სასწორია).

ლექსიკონთა მონაცემები ასეთია:

„**შენონა** – შეთანასწორება“ (აბულაძე 1973: 497);

„**შენონა, შენონება** – [...] შეგინონ, ე. ი. შეგიფარდებ, [...] შევეუდარებ, შევეუტოლებ“ (ჩუბინაშვილი 1984: 1501).

რაც შეეხება „გათავნებას“, მისი ფუძეა **თავნ-**ი, რაც გასესხებული ან საბრუნავი კაპიტალის **ძირითად თანხას** ნიშნავს (ქეგლ 1955: 266), „გათავნება“ კი თავნის აღებაა – დანახარჯისა და ამონაგების გათანაბრება, მათი დაბალანსება:

„გათავნებს – [...] 1. თავნს აიღებს. რაიმეს ტოლს გახდის, – **გათავნება**“ (ქეგლ 2010: 35), და იქვე სანიმუშოდ დამონმებულია ჩვენ მიერ უკვე ციტირებული აფორიზმი „ვეფხისტყაოსნიდან“: „შენი ყველა აქამდისი **ჭირი ლხინსა გაათავნე**“.

რუსთაველისთვის ესოდენ აქტუალურ ამ საკითხზე მსჯელობის დაგვირგვინებად კი ავთანდილის ეს შეგონება გამოდგება, თავის თავს რომ ეუბნება ტარიელის დასახმარებლად წასვლის წინ:

თუ ლხინი გვინდა ღმრთისაგან, ჭირიცა შევიწყნაროთა!

(რუსთაველი 1986: 227)

„ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევრის, თამაზ ვასაძის, კომენტარი ავთანდილის ამ (თვით)შეგონების გამო ასეთია: „ეს გონების თვალთ დასახული

ჭეშმარიტებაა, რომელიც მიუნვდომელია „გულისთვის“, მუდამ სიხარული რომ სწყურია და „ჭირს“ ერიდება“ (ვასაძე 2011: 323).

ავთანდილის ეს მსჯელობა, ცხადია, უტილიტარისტებს არ მოეწონებათ! თამაზ ვასაძის შეხედულება ტანჯვის („ჭირის“) ფუნქციაზე „ვეფხისტყაოსანში“ (და ცხოვრებაში) სრულ თანხმობაშია ვილჰელმ შმიდის ზემოთ გადმოცემულ თვალსაზრისთან. მოვუსმინოთ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული შინაარსის მკვლევარს:

„ეს საზრისი (ტანჯვის საზრისი. – ლ. ბ.) გახსნილია ვარდის იგავში – ტანჯვა აუცილებელია, რათა არ მოხდეს ფასეულობების გაუფასურება; ფასეულობები ძალას და ნამდვილობას იძენენ იმ წინააღმდეგობების დაძლევის, რომლებიც მათ მოპოვებას აძნელებენ: „მან თქვა: „ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად, ოდეს ტურფა გაიფოდეს, აღარა ღირს არცა ჩირად“; ბედნიერებაც, რათა დიდი და ჭეშმარიტად ღირებული იყოს, ტანჯვის გამოვლით მიიღწევა: „მაშა ლხინსა ვინ მოიმკის პირველ ჭირთა უმუშაკო?“ [...] თუმცა ავთანდილის მსჯელობაში ღმერთი არ იხსენიება, არსებითად ეს არის თეოდიცეა, ღმერთის სიკეთის და სამყაროში არსებული ტანჯვის შეთავსებადობის ახსნა. მისი ორიგინალურობა იმით განისაზღვრება, რომ რუსთაველი ღმერთის მიერ სამყაროში ტანჯვის არსებობის დაშვებას ადამიანის ყოფიერების ნამდვილ ფასეულობათაგან დაცლის და სულიერად გაღარიბების, გაუბრალოების გამომრიცხავ აუცილებლობად სახავს“ (ვასაძე 2011: 340).

უაღრესად მნიშვნელოვანია მკვლევრის შენიშვნა იმის თაობაზე, თუ რა განასხვავებს ტანჯვაზე („ჭირზე“) ავთანდილის ამ შეხედულებას ტრადიციული ქრისტიანული შეხედულებისგან:

„ავთანდილის თვალსაზრისი ტანჯვაზე განსხვავებულია ტრადიციული რელიგიური თვალსაზრისისაგან, რომლის მიხედვითაც ცოდვათაგან განმნმენდი ტანჯვით მოიპოვება უმაღლესი იმქვეყნიური ფასეულობა – სასუფეველი. რუსთაველის პოემაში ტანჯვა ცოდვებისგან გათავისუფლების და სასუფეველის მოპოვების გზა კი აღარ არის, არამედ **ამქვეყნიური ბედნიერების მოპოვების გზაა, მიწიერი ბედნიერების საფასურია**“ (ვასაძე 2011: 340. ხაზგასმა ჩვენი. – ლ. ბ.).

როგორც ვნახეთ, რუსთაველის კონცეფცია ლხინისა და ჭირის ურთიერთმიმართების საკითხზე ზუსტად ემთხვევა ვილჰელმ შმიდის თვალსაზრისს. რუსთაველის შეხედულებაც ზუსტად ისევე ეწინააღმდეგება უტილიტარისტების მრწამსს, როგორც ჩვენი თანამედროვე ფილოსოფოსის, ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიის ახლად დამფუძნებლის, ვილჰელმ შმიდის თვალსაზრისი ამის შესახებ.

დამონებანი:

- Abuladze, Ilia. *Dzveli Kartuli Enis Leksik'oni*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1973 (აბულაძე, ილია. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1973).
- Chubinashvili, Davit. *Kartul-rusuli Leksik'oni*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“: 1984 (ჩუბინაშვილი, დავით. *ქართულ-რუსული ლექსიკონი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984).
- Kegl – Kartuli Enis Ganmart'ebiti Leksik'oni*, t'. 4. Tbilisi: Sakartvolos SSR metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1955 (*ქეგლ – ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*, ტ. 4. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1955).
- Kartuli Enis Ganmart'ebiti Leksik'oni*. Akhali Redaktsia, t'. 2. Tbilisi: gamomtsemloba "meridiani", 2010 (*ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*, ახალი რედაქცია, ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2010).
- Rustaveli, Shota. *Vepkhistq'aosani*. T'ekst'i Gamosatsemad Moamzada, Ganmart'ebani, K'oment'ari da Bolositq'vaoba Daurto N. Natadzem. Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1986 (რუსთაველი, შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, განმარტებანი, კომენტარი და ბოლოსიტყვაობა დაურთო ნ. ნათაძემ. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1986).
- Schmid, Wilhelm. Tskhovrebi Khelovnebis Sk'ola. Germanulidan targmna Levan Bregadzem. *Chveni Mts'erloba*, 17.-23. 01. 2003, №2 (132), გვ. 10-11. (შმიდი, ვილჰელმ. „ცხოვრების ხელოვნების სკოლა“. გერმანულიდან თარგმნა ლევან ბრეგაძემ. *ჩვენი მწერლობა*, 17.-23. 01. 2003, №2 (132), გვ. 10-11).
- Schmid, Wilhelm. *Glück*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2007.
- Vasadze, Tamaz. „Tanaziaroba – „Vepkhistq'aosnis“ Mkhat'vruli Shinaarsis K'oment'erebi. Ts'ignshi: Shota Rustaveli. *Vepkhistq'aosani*. T'eqst'is K'oment'arebis da Analit'ik'uri Gzamkvlevis Avt'ori Tamaz Vasadze. Tbilisi: gamomtsemloba "diogene“, 2010 (ვასაძე, თამაზ. „თანაზიარობა – „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული შინაარსის კომენტარები“. ნიგში: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. ტექსტის კომენტარების და ანალიტიკური გზამკვლევის ავტორი თამაზ ვასაძე. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011).

Levan Bregadze
(Georgia)

Shota Rustaveli Against the Utilitarians

Summary

Key words: Rustaveli, utilitarians, happiness, joy, woe, balance.

In this paper three aphorisms from Shota Rustaveli's epic poem "The knight in the panther's skin" are analyzed:

1) "Who then can harvest joy who hath not first travailed with woe?" (Translation by Marjory Scott Wardrop).

2) “Then is joy pleasant, when a man hath passed through grief” (Translation by Marjory Scott Wardrop).

3) “A man unacquainted with sorrow cannot find pleasure in joy” (Translation of Marjory Scott Wardrop).

The meaning of these aphorisms can be summarized in this way: joy cannot be fully enjoyed, unless you have experienced woe (grief, sorrow). Or: if it is even possible to come to joy (to obtain joy) without hard work or grief, it is anyway better to come to it in overcoming the woe because only in that case can we fully enjoy it.

This point of view opposes the utilitarian understanding of happiness, which is thus defined: “Happiness is maximization of pleasure and minimization or, even better, elimination of pain”.

This view, that was invented in the 18th century by one of the founders of utilitarianism, the English philosopher Jeremy Bentham, appears to be right at the first glance and has still today great influence on the way of life of people. But if observed closely, it does not stand up to criticism, as we can see in the work about happiness by the German philosopher Wilhelm Schmid (Wilhelm Schmid. Glück. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2007).

According to the contemporary German philosopher, the new founder of the philosophy of life, Wilhelm Schmid:

“Unfortunately, this definition has crucial weak points: The essential characteristic of pleasure is that it does not last; everyone can experience this in their own life. Wanting to maximize the pleasure until everything just “makes pleasure” has only one consequence: to miss it more and more to the point of being unable to find pleasure. And the other part of the definition of the modern happiness is also problematic: wanting to consistently switch off pain results not only in your no longer knowing the contrast to pleasure, but also losing orientation in life – because pain is the sting that time and again makes us to think about the entire life.” (Wilhelm Schmid. Schule der Lebenskunst. Tbilisi: 2003).

The above cited aphorisms of “The knight in the panther’s skin” inspire a most important idea, namely, that life can only be really beautiful, if the joy and the woe balance each other.

Let us see now the point of view of Wilhelm Schmid about what kind of life can be called beautiful:

“The real power of beauty does not lie in perfecting, superficially smoothing and harmonizing existence, but in the possibility of affirming it. Not only can the pleasant, pleasurable or, as it was often called in the late 20th century, “positive” be affirmative, but also the unpleasant, painful, “negative” – because it can give us a deeper experience that takes us further. The beautiful also includes the failure, it is crucial whether life as a whole appears to be affirmative.” (Wilhelm Schmid. Schule der Lebenskunst. Tbilisi: 2003).

As we can see, the difficult question of relationship between woe and joy, that is even more relevant today than it was in the past, is at Rustaveli solved in exactly the same way, as is demanded by the modern progressive philosophical thinking.

Wilhelm Schmid uses fulfilled life (“erfülltes Leben”) as synonym of beautiful life and he defines it as follows:

“*Happiness of a fulfilled life*, which means a comprehensive experience of fullness: It is not necessarily what is called an easy life, but rather one that is full of difficulties that have to be overcome; full of resistance, complications, deprivation, conflicts that are to be fought out or endured – everything that is not generally considered good life and happiness. This happiness is an attempt to balance the life, not to maximize pleasure, but to realize the measure that is thriving and not ruinous for the self and its relationship with others; not to eliminate every pain, but to accept some of them too; moreover, to bring pain and pleasure to one another in relation and to balance them, not in every moment of life, but throughout the life.” (Wilhelm Schmid. *Schule der Lebenskunst*. Tbilisi: 2003).

In this very important discussion, that is about the managing of woe and joy by humans, the modern philosopher uses, as we have seen, the term of “balancing” – “to bring pain and pleasure to one another in relation and to balance them”. Rustaveli uses the old Georgian equivalents exactly of the same terms in the discussion about the same question (gaatavne, shevatson).

Very important is the remark of Tamaz Vasadze, a researcher of “The Knight in the Panther’s Skin”, that “the point of view of Avtandil about woe is different from the traditional religious point of view, according to which the highest value after the death – the paradise is to be gained by the sin cleaning pain. In the poem of Rustaveli the woe is not the way to free oneself from sins and to gain the paradise, but the way to gain the happiness in this world; it is the price for worldly happiness”.

Thus, the concept of Rustaveli about the relationship of woe and joy matches exactly the point of view of Wilhelm Schmid. The point of view of the poet of the 12th century opposes the conviction of the utilitarians exactly in the same way, as the point of view of our contemporary philosopher does.

მანანა გელაშვილი
 მია ყიასაშვილი
 (საქართველო)

ჯოისის „ულისეს“ ქართული თარგმანი¹

ლიტერატურული ნაწარმოების თარგმანი, მით უფრო ისეთი გამორჩეული ნაწარმოების, როგორც ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“, ნებისმიერი ქვეყნის კულტურისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენაა, არა მხოლოდ იმით, რომ ახალ ავტორს, მის ნოვატორულ სამყაროსა და მხატვრულ ოსტატობას გვაცნობს და ამით თვალსაწიერს გვიფართოვებს, არამედ იმიტომაც, რომ თავად სამიზნე ენას ამდიდრებს, რადგან თარგმნისას ამ ენის თავისებურებები და შესაძლებლობები არანაკლებ ვლინდება, ვიდრე საკუთრივ ორგინალური შემოქმედების დროს.

ჯოისის „ულისეს“, რომელსაც ნიკო ყიასაშვილმა მრავალი წელი შეალია, სწორედ ასეთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა ქართულ სინამდვილეში. თუმცა მისი მიღება, აღქმა და შეფასება პირველი ეპიზოდების გამოქვეყნებიდან დღემდე საკმაოდ არაერთგვაროვანი იყო. ამ თვალსაზრისით ჯეიმზ ჯოისის მცირე ზომის ნაწარმოები „ჯაკომო ჯოისი“ (1969), რომელიც ნიკო ყიასაშვილმა „ულისეს“ თარგმანის დაბეჭდვამდე გამოქვეყნა, ბევრად უფრო ილბიანი აღმოჩნდა, რადგან მას ორი მაღალპროფესიონალური გამომხაურება მოჰყვა ირაკლი კენჭოშვილისა (კენჭოშვილი 1970) და ნელი საყვარელიძის (საყვარელიძე 1981) წერილების სახით. ირაკლი კენჭოშვილი ძალიან ზუსტად ახასიათებს როგორც ამ ნაწარმოების სტილურ თავისებურებებს, ასევე იმ სირთულეებს, რომელიც თარგმნის პროცესში გაჩნდებოდა და წერს: „ჩვენს წინაშეა ასოციაციათა მოზაიკით შექმნილი სურათი. [...] ჯოისი ყველაფერს ერთმანეთს უკავშირებს, აერთიანებს საპირისპირო საწყისებს, ერთად უყრის თავს, ხლართავს ერთმანეთში, ისევე როგორც ძველი რომაული ფრესკების ორნამენტებში, რომელთაც „გროტესკი“ უწოდეს.“

ნელი საყვარელიძის წერილშიც (საყვარელიძე 1981) ზედმინეწითაა განხილული თარგმანი და სწორადაა აღნუსხული ჯოისის თარგმანის სირთულეები: „გამოხატვის უაღრესად კონდენსირებული, ძუნწი და ამავე დროს ძალზე ტევადი ფორმები, ნაწარმოების თავისებური კომპოზიციური აგებულება, სადაც ერთი შეხედვით უწესრიგოდ გაბნეულ ეპიზოდებს აერთიანებს ფარული, სტრიქონებს უკან მიმალული მომწესრიგებლის ხელი, მხატვრულ სახეთა მოულოდნელობა და თავზარდამცემი სითამამე, მეტყველების ნა-

¹ კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. გრანტი (№FR17_220) „ჯოისის თარგმნისა და კვლევის ისტორია საქართველოში“.

კადის ტემპის მუდმივი ცვალებადობა და მრავალი სხვა მომენტი. მთარგმნელს არანაკლებად ურთულებს საქმეს ნაწარმოებში უხვად მოხვეული ლიტერატურულ-ისტორიული, ბიბლიურ-მითოლოგიური ალუზიები და რემინისცენციები, რაც ასე ახასიათებს ჯოისის ინტელექტუალურ პროზას“ (საყვარელიძე 1981: 127).

ამ სტატიების ფონზე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ „ულისე“, რომელიც თავისი არსით ბევრად უფრო მეტ მთარგმნელობით ოსტატობასა და თავდადებას მოითხოვდა და უფრო მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მოვლენა იყო, ფაქტობრივად დღემდე შეუფასებელია. მხედველობაში გვაქვს დედნისა და თარგმანის შედარებითი ანალიზი და იმ კონკრეტული სირთულეების წარმოჩენა, რომელიც თარგმანისას გაჩნდებოდა და იმის შეფასება, თუ რამდენად წარმატებით მოხერხდა მათი გადალახვა.

პროფესიულმა კრიტიკამ პარადოქსული გულგრილობა გამოიჩინა ნაწილ-ნაწილ გამოცემული ეპიზოდების მიმართ („ულისეს“ პირველი ეპიზოდის პუბლიკაციიდან 1967 წლის 28 ივლისს გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ და ჟურნალ „ხომლში“ ნაწილ-ნაწილ დაბეჭდილი ეპიზოდების ჩათვლით). პირველი რეცენზიები (ნულეისკირი 1977; ჯაფარიძე 1978), საკუთრივ თარგმანის ანალიზს კი არ წარმოადგენს, არამედ გამოქვეყნებული ეპიზოდების თანმდევი კომენტარით არის უკმაყოფილო. ჟურნალ „საუნჯეში“ 1980 წელს გამოქვეყნებული ნაწარმოებების განხილვას ეძღვნება ჯანსუღ ღვინჯილიას წერილი, რომელშიც მოხსენებულია „ულისეს“ ეპიზოდებიც (ღვინჯილია, 1981), სადაც აღნიშნულია, რომ: „ყოველი კულტურული ერი ცდილობს თავის ენაზე ჰქონდეს ეს თავისებური შედეგრი.“ თუმცა, თავად თარგმანის რაიმე სახის შეფასება და ანალიზი, თუნდაც წერილის ფორმატიდან გამომდინარე, ბუნებრივია ამ წერილში არ არის გაკეთებული.

პერიოდიკაში დაბეჭდილი „ულისეს“ პირველი ათი ეპიზოდი წიგნად დაისტამბა 1983 წელს, ნიკო ყიასაშვილის ვრცელი წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით (რედაქტორი გია ჭუმბურიძე, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი). ყდაზე მთარგმნელის შერჩეული დავით კაკაბაძის 1921 წელს შექმნილი აბსტრაქტული კომპოზიცია განთავსდა, რითიც ნიკო ყიასაშვილმა მკაფიოდ გამოსახა თავისი სათქმელი: ქართული ლიტერატურა და კულტურა, როგორც ევროპულის განუყოფელი ნაწილი, ისეთივე თამამი ექსპერიმენტირების, ნოვატორობის, ახლის ძიებისათვის იყო ღია გასული საუკუნის 20-იან წლებში.

წიგნად დასტამბვასაც პრაქტიკულად შეფასება არ მოჰყოლია. ერთადერთი სტატია, რომელიც იმ დროისთვის გამოქვეყნებული ეპიზოდების ყველაზე სიღრმისეულ ანალიზს წარმოადგენს წელი საყვარელიძეს (საყვარელიძე 1984) ეკუთვნის. მართალია, წერილის ავტორი აღნიშნავს, რომ მისი მიზანი არაა თარგმანის რეცენზირება, მაგრამ სინამდვილეში მან პასუხი გასცა ყველა იმ „პრეტენზიას“, რაც კი იქამდე ხმამაღლა ან დაფარულად გამოითქვა „ულისეს“ ქართულ თარგმანთან დაკავშირებით. მაგალითად,

ავტორის აზრით, არ იქნება მართებული თარგმანის „ენის სკრუპულოზური ანალიზი ქართული სალიტერატურო ენის ნორმებთან მიმართებაში. ეს თავიდანვე მცდარი პოზიცია იქნებოდა, რადგან ენობრივი „კურობები“, რაც შესაძლოა პირველივე გვერდებზე მოგხვდეს თვალში, არ შეიძლება შეფასდეს როგორც ვისიმე დაუდევარი დამოკიდებულება ენობრივ ფენომენტთან.“ წერილში მრავალი მაგალითია განხილული – სტილისტური, ლექსიკური, ფონეტიკური და აზრობრივი თვალსაზრისით, აღნიშნულია, რომ მთარგმნელი მექანიკურად არ იმეორებს ჯოისის ენობრივ ექსპერიმენტს, რომ „იგი დროდადრო თვითონაც ხდება ამ ექსპერიმენტის მონაწილე“, რომ „მთარგმნელი ძალზე გაბედული ინიციატორია“.

„ულისეს“ ქართული თარგმანის შესახებ უცხოურ პრესაშიც არსებობს ცნობები (Toll 1984–2004), მაგრამ საკუთრივ თარგმანის ავკარგიანობაზე არაფერი თქმულა იმ მარტივი მიზეზით, რომ უცხოელი კრიტიკოსი ვერ შეაფასებდა მას ქართულის არცოდნის გამო.

ნელი საყვარელიძის წერილის შემდეგ წინამდებარე სტატია პირველი მცდელობაა „ულისეს“ ქართული თარგმანის ანალიზის. ამგვარი ანალიზის აუცილებლობა იმითაც არის განპირობებული, რომ 80-იანი წლების შემდეგ, ანუ „ულისეს“ პირველი 10 ეპიზოდის გამოქვეყნებიდან, რომელიც ნელი საყვარელიძის წერილშია გაანალიზებული, ბევრი რამ შეიცვალა. კერძოდ 2012 წელს დაისტამბა „ულისეს“ სრული შესწორებული ვარიანტი, რომელიც წიგნის ბოლო ეპიზოდებს შეიცავს, რომელიც ჯოისოლოგების საყოველთაო აზრით, კიდევ უფრო რთული ინტერტექსტუალობით ხასიათდება და ამდენად კიდევ უფრო ძნელად ექვემდებარება, როგორც ინტერპრეტაციას, ასევე თარგმანს.

ერთი წერილის ფორმატში შეუძლებელია „ულისეს“ თარგმნის ყველა ასპექტი იყოს გაანალიზებული, ამიტომ მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ ზოგიერთ უმნიშვნელოვანეს მომენტებზე შეგვეჩერებინა ყურადღება, შემდგომ კი მეორე ნაწილიდან ერთ-ერთი ეპიზოდის „მზის ხარების“ დაწვრილებითი ტექსტუალური ანალიზი წარმოგვედგინა.

ცნობილია, რომ „ულისეს“ ანალიზისა და თარგმნის ერთ-ერთ სირთულეს მისი მრავალნიშნადობა, მრავალპლანიანობა წარმოადგენს, რომელიც უპირატესად იმ ლიტერატურულ-მითოლოგიური ალუზია-რემინისცენციებით იქმნება, რომელიც ასე უხვადაა წარმოდგენილი ნაწარმოებში. ამათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი პლასტი შექსპირული ალუზიებია. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნი თანამედროვე ოდისეაა და ჰომეროსის „ოდისეას“ იყენებს, როგორც მაორგანიზებელ, სტრუქტურულ ელემენტს, ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში შექსპირი, როგორც ინტერტექსტი, არანაკლებ მნიშვნელოვანია. ამიტომ თარგმანის ერთ-ერთ ღირსებად ან ნაკლად ისიც უნდა ჩაითვალოს, თუ რამდენად ახერხებს სხვა ენაზე გადატანილი ჯოისის ტექსტი ამ ინტერტექსტუალობის შენარჩუნებას.

ამ თვალსაზრისით, ქართულ ენაზე თარგმნილ „ულისეს“ ძალიან გაუმართლა, რადგან იქამდე ვიდრე ჯოისის კვლევასა და თარგმნას დაინყებდა, ნიკო ყიასაშვილი უკვე შექსპირის შემოქმედების აღიარებული მკვლევარი იყო, რომლის წინასიტყვაობითა და საერთო რედაქციით გამოიცა შექსპირის თხზულებათა სრული კრებული, მანვე დაუდო სათავე „ქართული შექსპირიანას“ გამოცემას და ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში დააარსა შექსპირის კაბინეტი. ამდენად, შექსპირის ტექსტი (ორივე ენაზე – დედნისა და თარგმანის) ნიკო ყიასაშვილს ერთნაირად საფუძვლიანად ქონდა შესწავლილი, რაც ძალიან კარგად ჩანს „ულისეს“ თარგმანში.

შექსპირული ალუზიებისა და ციტატების თარგმნისას მთარგმნელი მეტწილად ცდილობს უკვე ტრადიციად ქცეული ქართული თარგმანები გამოიყენოს (ივანე მაჩაბელი, ვახტანგ ჭელიძე, რეზო თაბუკაშვილი და სხვ.). ეს განსაკუთრებით მაჩაბლის მიერ თარგმნილ „ჰამლეტს“ ეხება, რადგან „ჰამლეტი“ ის პიესაა, რომელიც ყველაზე ხშირად გვხვდება „ულისეში“, როგორც ერთ-ერთი თემა, რომელზეც სტივენ დედლოსი არაერთხელ საუბრობს (მათ შორის ყველაზე ვრცლად ბიბლიოთეკის ეპიზოდში), ასევე ალუზია-რემინისცენციების სახით. თარგმანის ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ, რომ ბევრ ფრაზას ქართველი მკითხველი ყოველგვარი კომენტარის გარეშეც ამოიცნობს. მაგ:

მერყევი სული, რომელიც უმხედრდება მოზღვავებულ უბედურებას.
(ჯოისი 2012: 178)

ის ყველაფერში კაცი იყო... კაცსა კაცობა (ჯოისი 2012: 208).

გაუმარგლავი ბალი (ჯოისი 2012: 97).

იმ შემთხვევებში, როდესაც თარგმანმა ვერ შეინარჩუნა ორიგინალის რომელიმე ელემენტი, ნიკო ყიასაშვილი თავად თარგმნის, მაგრამ აუცილებლად აღნიშნავს შენიშვნაში, თუ რა დაიკარგა თარგმანში და რატომ ვერ მოხერხდა ამ შემთხვევაში უკვე არსებული თარგმანის გამოყენება. ასეთია, მაგალითად ციტატა „ჰამლეტიდან“: „ალმაცერად გამოხედავს ჩემ ჰამლეტურ ქუდს“ (ჯოისი 2012: 49) – ოფელიას სიმღერიდან. მაჩაბლის თარგმანში „ქუდი“ არ მოიხსენება; „რიდესავით ჩამოფარებული ქუთუთოების ქვემოდან“ (ჯოისი 2012: 71) – გარდა ელფრიდ ტენისონის ლექსის ალუზიისა, ეს მხატვრული სახე „ჰამლეტში“ გვხვდება, მაგრამ არ არის ივ. მაჩაბლის თარგმანში; ჯოისის კიდევ ერთი ალუზია ჰამლეტზე: „უკანასკნელად ის ხალი გაქრება“ (ჯოისი 2012: 189). მაჩაბლის მიერ თარგმნილია – „ხშირად მოხდება ცხოვრებაში, რომ რამე ნაკლი, თუნდაც იყოს იგი დაბადებით თანდაყოლილი...“ (ჰამლეტი: I, 4) – სადაც სიტყვა „ხალი“ დაკარგულია; ასევე „ქართულ თარგმანში ზუსტად არ არის გადმოტანილი დედნისეული „შეგინებული“

(“mobled queen”, II, 2), რომელიც ქართულად თარგმნილია, როგორც „მკერდ-გაღელი დედოფალი“. როგორც აღვნიშნეთ, ასეთი ალუზიების თარგმნა ნიკო ყიასაშვილს თავად უწევს.

ცალკე უნდა აღინიშნოს, ზოგიერთი ფრაზა, რომელიც მაჩაბელთან არ არის ზუსტი თარგმანით, მაგრამ უკვე მყარად არის გამჯდარი ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში. როგორც მაგ. „არარაობავ, დედაკაცი უნდა გერქვას შენ“ (თუმც შექსპირს აქვს *Frailty, thy name is woman!* (ჰამლეტ: I, 2). ჯოისი ორჯერ მიმართავს ამ ალუზიას. რომელიც ჰამლეტის რეპლიკის პარაფრაზია: “*Frailty, thy name is Sceptre*” (Joyce 2002: 267) და “*Frailty, thy name is marriage*” (Joyce 2002: 445); მკითხველისთვის შექსპირული ალუზიის შესანარჩუნებლად ნიკო ყიასაშვილი პირველ შემთხვევაში იყენებს მაჩაბლის თარგმანს: „არარაობავ, სკიპტრა უნდა გერქვას შენ“ (ჯოისი 2012: 322), ხოლო, მეორე შემთხვევაში კი თავად თარგმნის: „უსუსურობავ, ქორწინება უნდა გერქვას შენ“ (ჯოისი 2012: 502), თუმც, ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაშიც პირველი მეთოდი უფრო გამართლებული იქნებოდა. (გასაკვირია ისიც, რომ შენიშვნებში ამ ალუზიის წარმომავლობა მითითებული არ არის, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ „ულისეს“ ალუზიები ამოუწურავია, ქართულ ენაზე წარმოდგენილი ტექსტის კომენტარები უკიდურესი სიზუსტითა და პროფესიონალიზმით ხასიათდება).

„ულისეს“ ქართული თარგმანი შეძლებისდაგვარად ინარჩუნებს არამარტო ჯოისის იდიოსინკრატულ გრამატიკასა და სინტაქსს, არამედ ცდილობს ორიგინალის სრულიად უჩვეულო პუნქტუაცია უცვლელად დატოვოს. საქმე ისაა, რომ ინგლისურ ენაში სასვენი ნიშნები განსხვავებულად იხმარება, განსაკუთრებით მძიმე, რომელსაც გაცილებით იშვიათად ვხვდებით ვიდრე ქართულში. და მაინც, ჯოისი უფრო რადიკალურ გზას ირჩევს – პრაქტიკულად არ ხმარობს ბრჭყალებს, რაც ართულებს პერსონაჟის მეტყველების გამორჩევას საკუთრივ თხრობისაგან, სრულიად უგულვებლყოფს სასვენ ნიშნებს მოლი ბლუმის მონოლოგში (მე-18 ეპიზოდი, რომელიც რვა მონაკვეთისგან შედგება და მხოლოდ პარაგრაფებადაა დაყოფილი, ნერტილისა და მძიმის ან სხვა სასვენი ნიშნის გარეშე), რაც კიდევ უფრო ართულებს ნარატივს. ჯოისი ძალზე იშვიათად მიმართავს ტრადიციულ წესებს, როდესაც საქმე ეხება მძიმეს და პერსონაჟის ტექსტის მარკერებს.

ცალკეულ შემთხვევებში, როდესაც ტექსტი სრულიად უკითხავი ხდება ქართულ თარგმანში, მთარგმნელი ზოგიერთ დათმობაზე წავიდა და ოდნავ მეტი მძიმე იხმარა. თუმც არის პრინციპული მომენტები, მაგალითად მოლი ბლუმის მონოლოგი, ან ცალკე ხაზზე დასმული ნერტილი მე-17 ეპიზოდის ბოლოს, რითაც მინიშნებულია, რომ „საკუთრივ თხრობა“ დასრულდა.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია სიტყვათქმნადობა, რომლის მრავალი მაგალითიდან სანიშნოდ მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებთ:

აბრეშუმცვარიანი საქონელი (ჯოისი 2012: 15) – dewsilky cattle (Joyce 2002: 25)
ზღვასმიცქეტილი ყურები (ჯოისი 2012: 47) – seawardpointed ears (Joyce 2002:93)
წვენდამძიმებული გველმცენარეები, რძემწოლვარე ნაყოფები (ჯოისი 2012: 51)
– gumheavy serpentplants, milkoozing fruits (Joyce 2002:99)
დაუქნია გაიღიმა დაამთქნარა (ჯოისი 2012: 171) – smiledyawnednodded (Joyce
2002: 377)
კასრიტონი (ჯოისი 2012: 148) – barreltone (Joyce 2002: 323)
მეტემფსიქოზობენ (ჯოისი 2012: 63) – ზმნად ხმარების შემთხვევა.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მთარგმნელი ხშირად იჩენდა სითამამეს იმ ეფექტის მისაღწევად, რასაც ორიგინალი ისახავდა მიზნად. მაგალითად: „Whether these be sins or virtues old Nobodaddy will tell us at doomsday leet“ (Joyce 2002: 441) – „ცოდვაა ეს თუ სათნოება, ბებერი ამოჩვენო გვეტყვის საშინელ სამსჯავროზე“ (ჯოისი 2012 201). უილიამ ბლეკის ამ ციტირებაში გამოყენებული სიტყვა დაახლოვებით „არავისმამიკოს“ ნიშნავს, მაგრამ მთარგმნელმა ახალი სიტყვა მიუსადაგა, რომელიც „მამაო ჩვენოსა“ და ცხოვრების ამაოების ნარევს წარმოადგენს.

მთარგმნელი ორჯერ „დაესესხა“ გალაკტიონს, როდესაც მისი ციტატები ორიგინალს მოარგო, ორივე მე-7 ეპიზოდში. პირველში ჯოისის ორი პალინდრომია, რომელთა თარგმანი აზრს დაკარგავდა და პალინდრომად არ ივარგებდა: „Madam, I’m Adam. And Able was I ere I saw Elba“ (Joyce 2002: 285) – „აერების სიბერეა“ (ჯოისი 2012: 132), რაც სავარაუდოდ კარგად ერწყმის რედაქციის ეპიზოდის წამყვან ელემენტს – ქარს და ჰაერს. გალაკტიონის მეორე პნკარი ამავე ეპიზოდის ერთ-ერთ ქვესათაურადაა ნახმარი: „გარდასულ დღეთა მოსაგონარად“ (ჯოისი 2012: 134) – „Links with bygone days of yore“ (Joyce 2002: 291).

ახლა კი ერთ-ერთ ეპიზოდზე შევჩერდებით, რათა უფრო დანვრილებით გავანალიზოთ ის სირთულეები, რომელსაც ნიკო ყიასაშვილი შეხვდა „ულისეს“ თარგმნისას, ისევე, თუ როგორი ოსტატობით ართმევს იგი თავს ამ თავსატეხებს. ამ თვალსაზრისით „ულისეს“ მეთოთხმეტე ეპიზოდი – „მზის ხარები“ ძალზე საინტერესო მასალას ძლევს. ამ ეპიზოდის სირთულე, უპირველეს ყოვლისა, მის სტილურ მრავალფეროვნებასა და ალუზიათა სიუხვეში მდგომარეობს. ცნობილია, რომ ჯოისი ამ ეპიზოდში მიზნად ისახავს ინგლისური სალიტერატურო ენისა და სხვადასხვა სტილის ისტორიის ერთ თავში მოქცევას და მის პაროდირებას. ამიტომ ეპიზოდი მოიცავს ინგლისური ლიტერატურის ისტორიას, რომელიც ჯოისმა პირობითად ცხრა ეტაპად წარმოადგინა, ადამიანის ჩასახვიდან მშობიარობამდე არსებული ცხრა თვის ანალოგიით. ეპიზოდის მოქმედების ადგილი – სამშობიარო, სადაც რომანის ორი მთავარი გმირი ლეოპოლდ ბლუმი და სტივენ დედალოსი ერთმანეთს ხვდება, ასევე ხაზს უსვამს ჯოისის ჩანაფიქრს, რომ ამ ეპიზოდში ჯოისი დიდ ენობრივ ექსპერიმენტს ახორციელებს, რომლის მიზანი ინგლისური

ლიტერატურის ევოლუციის პარადიული წარმოჩენაა. „მზის ხარების“ პირველი მონაკვეთი ლათინური ქრონიკების, ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურისა და ანგლო-საქსური რიტმულ-ალიტერაციული პროზის პაროდირებით იწყება (ინგლისური სალიტერატურო ენის დაბადება); შემდეგ კი – სარაინდო რომანის, ელიზაბეთის ხანის ქრონიკების, მილტონის, დეფოს, სვიფტის, უაილდის და სხვათა გავლით ჯოისის თანამედროვე ინგლისურის პაროდირებით მთავრდება.

ცნობილია, რომ „ულისეში“ ჯოისი დაუნდობლად დასცინის რელიგიურ, ეთნიკურ, პოლიტიკურ კლიშეებს, „მზის ხარების“ ეპიზოდში მისი ირონიის სამიზნე ლიტერატურული, ენობრივი და სტილისტური კლიშეებია. ენა და ლიტერატურული მემკვიდრეობა მწერლისთვის ერთსა და იმავე დროს იარაღიცაა, რომელსაც იგი ეყრდნობა და მიზანიც. ხოლო ნებისმიერ დიდ მწერალს აუცილებლად გარკვეული სიახლე მოაქვს ამ ტრადიციაში.

ფრენკ ბაჯენისადმი მიწერილ წერილში (1920 წლის 20 მარტი) ჯოისი ასე აყალიბებს ამ ეპიზოდის დანიშნულებას: „მზის ხარებზე“ ვმუშაობ... ტექნიკა: ცხრანაწილიანი ეპიზოდი დაყოფის გარეშე, რომელშიც სალუციუსი და ტაციტუსი პრელუდიაა... შემდეგ ადრეული ინგლისური ალიტერაციული ერთმარცვლიანი ანგლო-საქსური... და ასე შემდეგ, დეფო-სვიფტის, სტილადისონ-სტერნისა და ლანდორ-პეიტერ-ნიუმენის გავლით სანამ ბოლოს და ბოლოს პიჯინ ინგლისურის, ზანგების ინგლისურის, კოკნის, ირლანდიურის, უხამსი სლენგისა და უხეირო კუპლეტების შემადრწუნებელ ნარევთან მივალთ (ჯოისი 2012: 139-40).

მიუხედავად იმისა, რომ ჯოისის წერილის მიხედვით, ეპიზოდი ცხრანაწილისაგან შედგება, ჯოისის მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ იგი მთლად სარწმუნო არ არის და რომ ეპიზოდში გაცილებით მეტი ავტორის ტექსტია ციტირებული, ვიდრე ჯოისი ჩამოთვლის. დონ გიფორდმა ამ ეპიზოდში ოცდაცამეტი სხვადასხვა ავტორისა და სტილის იდენტიფიცირება მოახერხა (Gifford 1974). ამგვარი კვლევები, რომელიც ძალიან საინტერესოდ წარმოაჩინს, როგორც ტექსტის მრავალშრიანობას, ისე ავტორის შემოქმედებითი მეთოდის კომპლექსურობას, ამავე დროს არათუ ეხმარება მთარგმნელს, არამედ ხშირად უფრო მეტად ართულებს მის ისედაც რთულ ამოცანას, რადგან მასში ავტორის მთავარი მიზანი იკარგება.

„ულისეს“ ქართველმა მთარგმნელმა ნიკო ყიასაშვილმა გადაწყვიტა ჯოისის თავდაპირველ ჩანაფიქრს მიჰყოლოდა (ყიასაშვილი 2012: 830) და ჯოისის მცდელობა ინგლისური პროზაული სტილის ევოლუცია დასაბამიდან ჯოისის ხანამდე ქართულ ენობრივ და კულტურულ სინამდვილეში გადმოეტანა. ამასთანავე, მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი მთარგმნელი ჯოისის დარად ასახელებს ავტორებს, რომლებსაც თავისი ეპოქისა და გარკვეული სტილის წარმომადგენლებად მიიჩნევს, აშკარაა, რომ არც ჯოისი და არც ნიკო ყიასაშვილი არ ხედავდნენ ამ ეპიზოდს როგორც კონკრეტული ავტორების პაროდირებაზე აგებულს. როგორც ჯოისის შემოქმედების

ცნობილმა მკვლევარმა ფრიც ზენმა შენიშნა: რეალური და ადექვატური ექვივალენტები იმ სტილებისა, რომელთა მონაცვლეობაც წარმოქმნის „მზის ხარებს“ არ არსებობს. კიდევ უფრო ნაკლებად მისაღებია ცნობილი და გამოკვეთილი სტილის ავტორების პაროდირება... თარგმანი ვარაუდის/შესაძლებლობის ხელოვნებაა (Senn 1970: 281).

ნიკო ყიასაშვილიც თარგმანს ვარაუდის/შესაძლებლობის ხელოვნებად მიიჩნევდა, რომელიც ისეთივე თამამი აზრობრივი და ენობრივი განაცხადი უნდა ყოფილიყო, როგორც ორგინალი და რომელიც არა მხოლოდ ახალ და მნიშვნელოვან ტექსტს გააცნობდა ქართულ კულტურას, არამედ ამასთანავე ქართული ენის ახალ შესაძლებლობებსაც ახლებურად გამოავლენდა.

„მზის ხარების“ პირველი სტილური მონაკვეთი ნაყოფიერების ქალღმერთისადმი მიძღვნილი ლათინური საგალობლით იხსნება: „Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus“, რომელსაც მზის ღვთაებისადმი (ჰორნისადმი) აღვლენილი ლოცვა მოჰყვება და ბებიაქალის საზეიმო განცხადებით მთავრდება: „ბიჭია, ბიჭი!“

ამ მონაკვეთის გადმოსაცემად ნიკო ყიასაშვილმა ქართულ ჰიმნოგრაფიას მიმართა. მიუხედავად იმისა, რომ თარგმანში შეუძლებელია ავცდეთ სემანტიკური ველის შევიწროვებას და შესაძლო ასოციაციების დაკარგვას (მაგ. ჰორნი, რომელიც ამ სამშობიაროს ერთერთი ექიმია, ინგლისურად რქას ნიშნავს და ამით შეიცავს მინიშნებას ხარსა და მამაკაცურ ძლიერებაზე, რომლის სხვა ენაზე გადატანა შეუძლებელია), მაგრამ საგალობლის სტილი, რომელსაც მსუბუქი ირონია აქვს შერეული, მშვენივრად არის შენარჩუნებული ალიტერაციითა და ამალღებული სტილით, რომელიც ვლინდება სინტაქსსა და ლექსიკაში.

გარდმოგვივლინე, სხივმოსილო, ნათელსახოვანო, ჰორნჰორნ, ძალი უმოსწრაფესი შობირებისა და ნაშობი. გარდმოგვივლინე, სხივმოსილო, ნათელსახოვანო, ჰორნჰორნ, ძალი უმოსწრაფესი შობირებისა და ნაშობი. გარდმოგვივლინე, სხივმოსილო, ნათელსახოვანო, ჰორნჰორნ, ძალი უმოსწრაფესი შობირებისა და ნაშობი. ჰოპლა, ბიჭია, ბიჭი! ჰოპლა, ბიჭია, ბიჭი! ჰოპლა, ბიჭია, ბიჭი! (ჯოისი 2012: 379).

ელფრიკის პერიოდის ანგლო-საქსური ალიტერაციული პროზა („Before born babe bliss had. Within womb won he worship“), რომელიც უპირატესად ერთმარცვლიან სიტყვებს შეიცავს, შეუძლებელია ამ ფორმით გადმოვიდეს ქართულ ენაზე, რადგან ქართული მეტნილად 2-3 მარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგება. მაგრამ ძველ ქართულ ტექსტებზე სტილიზირებითა და ალიტერაციის გამოყენებით მთარგმნელი საინტერესო ესთეტიურ ექვივალენტს წარმოქმნის.

შვილი ჯერეთ არ შობილა და საშოშივე შეშუნდება შუება.

(ჯოისი 2012: 380)

შუა საუკუნეების ლათინიზირებული ტექსტი მთარგმნელს ქართულად ახალი აღთქმისა და ფსალმუნის ენით გადმოაქვს, რაც სწორი გადანყვეტილებაა, რადგან ბიბლიის თარგმნამ ისეთივე გავლენა მოახდინა ქართული სალიტერატურო ენის ფორმირებაზე, როგორც ლათინურმა იქონია ინგლისურზე.

Some man that wayfaring was stood by housedoor at night's oncoming. Of Israel's folk was that man that on earth wandering far had fared. Stark ruth of man his errand that him lone led till that house (Joyce 2002: 315).

კაცი ვიეთიმე მთარგმნილი მოსულიყო და დამდგარიყო კართან მიმწუხრის ჟამს. ისრაელიტელთა ტომის იყო კაცი იგი რომელ ეხეტიალა ქუეყანასა ზედა და მოელწია შორეულ ალაგს. და ამა კაცმა რომელიცა გარნა მხოლო ადამიანური თანაღმობისა გამო იარა მარტოდ, მიაღწია სახლსა მას (ჯოისი 2012: 380).

მე-17 საუკუნის ჟურნალისტური სტილის, რომელიც ინგლისში ჯოზეფ ადისონისა და რიჩარდ სტილის მოღვაწეობას უკავშირდება, ქართულ ენაზე გადმოტანისას ნიკო ყიასაშვილი გარკვეული პრობლემის წინაშე აღმოჩნდებოდა. იგივე პერიოდის ქართულ სინამდვილეში ჟურნალისტიკა ჯერ არ არსებობდა. ამ შემთხვევაშიც მისი გადაწყვეტილება ესთეტიური ექვივალენტის შექმნას ემსახურება და არა ქრონოლოგიის დაცვას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართული ენისა და კულტურის წიაღში მოიძებნოს იგივე ფენომენი. ამიტომ ამ მონაკვეთის თარგმნისას მთარგმნელმა მე-19 საუკუნის ქართული ჟურნალ-გაზეთების სტილი გამოიყენა, რადგან პერიოდიკის არნახული განვითარება სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა. მე-17 საუკუნის ინგლისის დარად, სადაც „დიდებული რევილუციის“ შემდეგ უკიდურესად პოლიტიზირებული გარემო შეიქმნა, რამაც ხელი შეუწყო პერიოდიკის განვითარებას, ქართული სინამდვილეც საქართველოს რუსეთთან მიერთების შემდეგ მძაფრი პოლიტიკური პერიპეტივებით ხასიათდება. საქართველომ არა მხოლოდ დამოუკიდებლობა დაკარგა, არამედ ენის დაკარგვის საფრთხის წინაშეც აღმოჩნდა, რადგან ქვეყნის სახელმწიფო ენა რუსული გახდა და განათლება სკოლაში, ხოლო სახელმწიფო დანესებულებებში საქმის წარმოება რუსულ ენაზე მიმდინარეობდა. ამ დროს ქართული ენის გადარჩენისათვის ბრძოლაში აქტიურად ჩაება პერიოდიკა და თეატრი. თუმცა რუსიფიკაციის შედეგად ენაში საკმაოდ დიდი რაოდენობით შემოვიდა ბარბარიზმები, განსაკუთრებით ლეგალურ და საჯარო სამსახურის სფეროში. ამიტომ ამ მონაკვეთის თარგმნისას ნიკო ყიასაშვილი ამგვარ ბარბარიზმებს მიმართავს, რაც კარგად გამოხატავს გარკვეული ეპოქის მეტყველებას (მაგ.: სასამართლოს ისპალნიტელი, სტოლნაჩალნიკი).

ქვემოთ წარმოდგენილი აბზაცი კარგ წარმოდგენას შეუქმნის მკითხველს, თუ როგორ ახდენს მთარგმნელი ამ ეპოქის სტილის აღდგენას:

Our worthy acquaintance, Mr Malachi Mulligan, now appeared in the doorway as the students were finishing their apologue accompanied with a friend whom he had just rencountered, a young gentleman, his name Alec Bannon, who had late come to town, it being his intention to buy a colour or a cornetcy in the fencibles and list for the wars (Joyce 2001: 328).

ჩვენი ღირსეული ნაცნობი, ბატონი მალაქია მალიგანი კარის ზღურბლზედ გამოჩნდა, როცა სტუდენტები თავის აპოლოგიას ამთავრებდნენ, მეგობართან ერთად, რომელსაც ის-ის არის შეჰხვდა. ახალგაზრდა კაცი, სახელი მისი ერიკ ბენსონი, გვიან სალამოს ჩამოვიდა ქალაქში, რაიმე სამხედრო ჩინი რომ ეყიდა, იქნებ პრაპორშეიკისა ან კორნეტისა ლაშქარში და სადმე ბრძოლაშიც მიეღო მონაწილეობა (ჯოისი 2012: 397).

საფიქრებელია, რომ გარკვეული მონაკვეთები შედარებით ადვილი სათარგმნი იქნებოდა. ერთ-ერთი ამგვარი მონაკვეთი ნოსტალგიურ-რომანტიული სტილით გადმოცემული ბლუმის მოგონებები, რომელშიც ბლუმი თავისი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპს იხსენებს: („სახლიდან სკოლისკენ მიისწრაფვის“... და ა.შ. (ჯოისი 2012: 409). ამ შემთხვევაში თარგმნის შედარებითი სიადვილე თავად ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან გამომდინარეობს, რომელიც რომანტიკული პროზის თარგმნისა და პაროდირებისათვის ნოყიერ ნიადაგს იძლევა.

უკვე ვახსენე, რომ თარგმანის წარმატება მნიშვნელოვნად არის განპირობებული არა მხოლოდ მთარგმნელის ლინგვისტურ ალლოზე და ნიჭიერებაზე, არამედ მისი მშობლიური ენისა და ლიტერატურის სტანდარტსა და განვითარებაზე. თუ მთარგმნელს ხელთ არ ექნებოდა გრძელი და უწყვეტი ლიტერატურული ტრადიცია, ამ ეპიზოდის და ზოგადად „ულისეს“ თარგმნა სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა. სწორედ ამ ტრადიციიდან გამომდინარე სხვადასხვა სტილის პაროდირება სხვადასხვა დონის სირთულეს წარმოქმნიდა. სტუდენტობის წლებში, როდესაც ნიკო ყიასაშვილი თარგმანზე მუშაობდა, არაერთხელ მსმენია, რომ მისთვის გაცილებით უფრო ადვილი იყო რომანტიკულ ან რეალისტურ სტილში გამართული მონაკვეთების თარგმნა, ვიდრე ამ ეპიზოდის ბოლო 150 ხაზის, სადაც ჯოისი მისი თანამედროვე ინგლისურის პაროდირებას ახდენს, რომელიც სლენგითა და პიჯინით არის გაჯერებული და ფრაგმენტულ ლოგიკურად დაუკავშირებელ ფრაზებს შეიცავს.

მთარგმნელი ამ შემთხვევაში ორი სხვადასხვა ტიპის სირთულის წინაშე აღმოჩნდება. პირველი ამათგან თავად ფრაგმენტებად დაშლილი ტექსტის გააზრებაა, რომელშიც ჯოისი ისეთ ლინგვისტურ ექსპერიმენტირებას იწყებს, რომელიც მთელი სისრულით მის ბოლო ნაწარმოებში „ღამისთევა ფინეგანისთვის“ გამოჩნდება. ეს პრობლემა ნებისმიერი მკვლევარისა და მთარგმნელისთვის, რომელიც „ულისეს“ ამ ეპიზოდს შეეჭიდება, ერთნაირად დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. თუმცა არსებობს კიდევ სხვა სირთულეც, რომლის პირისპირაც ნიკო ყიასაშვილი აღმოჩნდა და რომელიც სპეციფიურია, რადგან ქართული ლიტერატურის ისტორიით არის

განპირობებული. ქართული ლიტერატურული ტრადიცია ნოყიერ ნიადაგს იძლევა ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურიდან მოყოლებული განმანათლებლობის, რომანტიზმის, რეალიზმისა და ესთეტიზმის სახით, მაგრამ გასული საუკუნის 70-იან წლებში, როდესაც „ულისე“ ითარგმნებოდა ქართული პროზა, რომელიც სლენგსა და ქუჩურ მეტყველებას გამოიყენებდა, უბრალოდ არ არსებობდა. საბჭოთა სინამდვილესა და სოციალისტურ რეალიზმს ლიტერატურაში ამგვარი ლექსიკა სრულიად მიუღებლად მიაჩნდა. ამიტომ მთარგმნელი ამ მხრივაც პიონერი იყო, რადგან მას წილად ხვდა თარგმანის საშუალებით მხატვრულ ლიტერატურაში შემოეშვა ლექსიკა, რომელიც არსებობდა, მაგრამ მხატვრულ ლიტერატურაში გზა მოჭრილი ქონდა. ეს კი საკმაოდ ძნელი და შეიძლება ითქვას, საჭოჭმანო საქმე იყო. რადგან ქართული ენის პურისტებიცა და ზოგადად კულტურული ტენდენცია ძნელად იღებდა და იღებს ყველანაირ სიახლეს, მით უფრო ენობრივს, რადგან ქართული ენა, ეროვნულ იდენტობასთან ასოცირდება, რომელიც ქვეყნის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ყოველთვის საფრთხის ქვეშ იყო და არის.

ქვემოთ განხილული მაგალითები იმისა, თუ როგორ ითარგმნა ქართულად „მზის ხარების“ ბოლო ნაწილი, გვარწმუნებს, რომ მთარგმნელმა მოახერხა ტექსტთან ახლოსაც ყოფილიყო და ამავე დროს ჯოისის ენობრივი ექსპერიმენტი ქართულ ენობრივ სამყაროში მოექცია.

ერთ-ერთი ამგვარი პასაჟი, რომელიც ზედმეტად გაპრანჭული და ლათინიზმებით დახუნძლული ამაღლებული სტილის, სლენგისა და ჯოისის მიერ წარმოებული სიტყვების ნაზავს წარმოადგენს, სავარაუდოდ შემთვრალი ბაკ მალიგანის ოხუნჯობაა და ტექსტის იროიულ-ჰაროდიულ ფექტს სწორედ ეს შეუთავსებელ სტილთა ერთიანობა წარმოქმნის:

You move a motion? Steve boy, you're going it some. More bluggy drunkables? Will immensely splendiferous stander permit one stooder of most extreme poverty and one largesize grandacious thirst to terminate one expensive inaugurated libation? (Joyce 2002: 341).

ქართულ ენაზე დედნის სტილისტიკა ზუსტად არის გადმოტანილი და გაბუქული პათეტიკა და სლენგი ერთმანეთს ენაცვლება. „ულისეს“ ტიპის ნაწარმოების თარგმნისას ყოველ, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალს, რომელიც თითქოს ადვილი სათარგმნი ჩანს, ადვილად შეუძლია სირთულე შეუქმნას მთარგმნელს. ხშირად სწორედ ამ დეტალებში უკეთ ჩანს მთარგმნელის ოსტატობა და ლიტერატურული და ენობრივი ინტუიცია, რაც საბოლოოდ განსაზღვრავს თარგმანის ხარისხს. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ზემოთ ციტირებულ აბზაცში ნახსენები 'Steve boy' კარგი მაგალითია იმისა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ყოველი წვრილმანი, რათა თარგმნის დროს ტექსტის სტილი არ დაირღვეს. ტექსტში 'Steve boy'-თ სტივენ დედნის მიმართავენ და მიმართვა მონონება-აღტაცებას გამოხატავს, რაც სტივენის წინადადებაში გამოიწვია შეზარხოშებულ სტუდენტებში. ქართუ-

ლად 'boy', რომ 'ბიჭია' და 'ბიჭოს' რომ იხმარება მონონება-გაოცების გამო-სახატავდ, ყველამ იცის და თითქოს რაღა დიდი ფიქრია საჭირო იმაზე, თუ როგორ ითარგმნოს. მაგრამ ნიკო ყიასაშვილმა იგი სლენგით 'ჯიგარი ხარ' ჩანაცვლა და ამით კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოხატა მონაკვეთის სტილის-ტიკა. მთლიანობაში ამ მონაკვეთმა ასეთი სახე მიიღო:

წინადადება შემოგაქვს? ჯიგარი ხარ სტივ, დარჩა რამე დასალევი? უალრესად უდიდებულესი დიდსულოვნად ხომ არ გაიმეტებდა უკიდურეს გასაჭირში და უზარმაზარ დილიხორში მყოფისათვის ერთ ძვირად ღირებულ საზეიმო ხახის გასაგრილებელს? (ჯოისი 2012: 424).

ცალკე უნდა აღინიშნოს, რომ სლენგის ხმარებისას ნიკო ყიასაშვილი ეძიებდა იმ სიტყვებს, რომელსაც ენაში არსებობის დიდი ხნის ისტორია ქონდა. მახსოვს, ამბობდა, რომ ბევრი სიტყვა, რომელიც თარგმანში აღმოჩნდა, ბებია და მისი ტოლებსაგან სმენოდა (მაგ. აფახულა, ჯიგარი ხარ, ფარა, მიჭყავის, დილიხორი, ვირის აბანო, იუზგარი).

კიდევ ერთ მაგალითს მოვიტანთ, რომელშიც ზე-ანეულ/ამალღებუ-ლი სტილი და რელიგიური რემინისცენციები სლენგსა და მდაბიო მეტყვე-ლებას ერწყმის ჯოისის პაროდულ ლინგვისტურ კარნავალში, სადაც ჯო-ისის ჟონგლირება სიტყვებით, სიტყვათქმნადობა, ენობრივი თამაში იმგვარ მხატვრულ ქსოვილს წარმოქმნის, რომლის თარგმნა სხვა ენაზე ძნელი წარ-მოსადგენია. ეს მონაკვეთი ინგლისურად ასე უღერს:

Elijah is coming washed in the Blood of the Lamb. Come on, you winefizzling ginsizzling booseguzzling existences! Come on, you dog-gone, bullnecked, beetlebrowed, hogjowled, peanutbrained, weaseleyed four flushers, false alarms and excess baggage! (Joyce 2002: 349).

ამ მონაკვეთის პირველი წინადადების თარგმნა ძნელი არ არის, რად-გან რელიგიური რემინისცენციებითაა გაჯერებული პომპეზური სტილის პაროდირება ადვილად გადმოსატანია ქართულ ენაზე. მაგრამ შემდგომი წინადადებების თარგმნა, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ჰეროიკული პა-თეტიკის პაროდირება და სლენგი, გაცილებით უფრო რთულია. და რაც მთავარია ძალიან ძნელია ითარგმნოს სიტყვები, რომელთა დიდი ნაწილი თა-ვად ჯოისის მიერ შედგენილი კომპოზიტებია. ამ დროს ქართველი მთარგ-მნელი ჯოისის სიტყვებით ექსპერიმენტირების თანამონაწილე და, არ შეგ-ვეშინდება ამის თქმა, მეტოქეც კი ხდება თავის ენაზე:

ელია მოდის კრავის სისხლში განბანილი. მოდით, ყოველნო ღვინომწრუპავნო, ჯინმწყურვალნო, შარაფმყურწავნო ქმნილებანო! მოდით, თქვენ, ძალღისშვილებო, ხარკისრიანებო, ხოჭოშუბლიანებო, ღორდინგაიანებო, ბატიტვიანებო, ეშმათვალაიანებო თაღლითებო, ენაჭარტალებო და დანარჩენო ნაგავო (ჯოისი 2012: 425).

ფრიც ზენმა შენიშნა, რომ თარგმანი როგორც წესი ჯოისის ტექსტის პოტენციალს აკნინებს, რადგან თარგმანი ნაკლებ შემოქმედებითი, ნაკლებ გაბედული და უფრო ლოგიკურია და ამდენად იმ შემოქმედებით თამაშში ვერ აყვება ავტორს ისეთივე აზარტითა და ნიჭიერებით, როგორითაც ეს ორიგინალურ ტექსტში ხორციელდება (Senn 1970: 279). რა თქმა უნდა, ეს მოსაზრება მთლიანობაში სწორია და „ულისეს“ თარგმანი, თუნდაც სა-უკეთესო, ნაკლებად გაბედული და ექსპერიმენტულია, ვიდრე დედანი, თუმცა ქართული „ულისეს“ ცალკეული ადგილები, მათ შორის ზემოთ ციტირებული ფრაგმენტი, თავისი ენობრივი ვირტუოზობით და ენის შესაძლებლობების ზღვარის გაფართოების უნარით ტოლს არ უდებს ორიგინალს.

თარგმანის მიმღები კულტურასა და ენაზე მორგების მცდელობა, ზოგადად, მართებულ სტრატეგიად არ შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა მისი ზომიერად გამოყენება, როდესაც იგი შესაფერ მხატვრულ ეფექტს აღწევს, ნამდვილად მისასალმებელია. მაგ. „მზის ხარებში“ ნახსენები მელოდრამატული ირლანდიული ოპერის სათაური, რომელსაც შემთვრალი სტუდენტები წაუმღერებენ, ქართველ მკითხველს არაფერს ეუბნება. თუნდაც კომენტარში ახსნილი იყოს საიდან მოდის ეს ფრაზა და რატომ გაახსენდათ მაინცდამაინც ეს ფრაზა ნაწარმოების გმირებს, მკითხველისათვის ტექსტში მისი ემოციური და ესთეტიური ფუნქცია დაკარგულია. ხოლო როდესაც მისი ჩანაცვლება ხდება ფრაზით პოპულარული ქართული სიმღერიდან „ახ ტურფავ, ტურფავ“, ეს ყოველგვარი კომენტარის გარეშეც გამოხატავს რა განწყობაზე არიან მისი მომღერლები.

ასევე რთული პრობლემის გადაწყვეტა უწევს მთარგმნელს, როდესაც საქმე ენის გასატყეხვს, უცხო სიტყვებს და ე.წ. პორტმანტო/კომბინირებულ სიტყვებს შეეხება. უმეტეს შემთხვევაში „ულისეს“ ქართულად მთარგმნელის ინტუიცია საინტერესო ექვივალენტებს პოულობს, რომელიც ქართულ ტექსტში ორიგინალის მაგვარ ეფექტს წარმოქმნის. ერთ-ერთი ამგვარი თავსატეხი ენისგასატეხია – ‘The Leith police dismisseth us’, – რომელსაც ჯოისის განმარტებით, პოლიციის სერჟანტი ნასვამ სტუდენტებს სთხოვს, რომ გაიმეორონ, რათა შეამოწმოს ფხიზლები არიან თუ არა და პასუხად, რალა თქმა უნდა დამახინჯებულ ფრაზას მიიღებენ (Kohn 1967). ქართულ „ულისეში“ იგი ცნობილი ქართული ენისგასატეხით არის ჩანაცვლებული, ჯერ სწორი, შემდეგ კი – დამახინჯებული ფორმით („ერთსა კაცსა ბლისკინელსა. ლინბლისკელსა“).

უცხო სიტყვები (გერმანულიდან, ფრანგულიდან, ესპანურიდან და ა.შ.), რომლებიც უხვად გვხვდება მთელ „ულისეში“ და განსაკუთრებით ამ ეპიზოდის ფინალში (მაგ.: ‘Urbemensch’, ‘Caramba’, ‘Les petites femmes’) ტექსტში უთარგმნელად არის დატოვებული და თარგმანი სქოლიოებშია ჩამოტანილი, რაც ჯოისის ტექსტს მრავალენოვანებას უნარჩუნებს, როგორც ეს თავად ავტორს ქონდა ჩაფიქრებული.

რაც შეხება პორტმანტო სიტყვებს, (როგორცაა Christicles – Christ+testicles; Underconstumble –understand + stumble) – მათი უცხო ენაზე თარგმნა შეუძლებელია, ამიტომ ნიკო ყიასაშვილი მათ ძალიან ეფექტურად ანაცვლებს ქართული ფრაზით, რომელიც დედნის აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვის შეესაბამება. (Christicles – იესოს ყვერებს ვფიცავ; Underconstumble – აზრზე მოდიხარ?).

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელსაც ამ ეპიზოდის განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლით, იმ მონაკვეთს შეეხება, სადაც ოსკარ უაილდის დიდი მასწავლებლის, ოქსფორდის უნივერსიტეტის პროფესორის, ესეისტის, კრიტიკოსის და ესთეტიკის უოლტერ პეიტერის (1839-1894) სტილის პაროდირებაა წარმოდგენილი („The stranger still regarded...“).

„მზის ხარების“ თარგმნისას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნიკო ყიასაშვილის სტრატეგიაა არა კონკრეტული ავტორის სტილის პაროდირება, არამედ დროის, ეპოქის სულის გადმოცემა. ამიტომ, როდესაც იგი ჰაგიოგრაფიული ტექსტებისათვის დამახასიათებელ სტილს იყენებს, ეს არც კონკრეტულად იაკობ ცურტაველია და არც იოანე საბანისძე ან გიორგი მერჩულე, თუმცა ხან ერთის ტექსტთან მსგავსება მოგვხვდება თვალში, ხან – მეორესთან. ზუსტად იგივე სტრატეგიაა გამოყენებული ნებისმიერი სხვა ეპოქისთვის დამახასიათებელი სტილის შესაქმნელად. მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ნიკო ყიასაშვილი თავადვე მიუთითებს კომენტარში, რომ უოლტერ პეიტერის მონაკვეთში იგი ერეკლე ტატიშვილის სტილს ეყრდნობა.

ერეკლე ტატიშვილი (1984-1946) საერთაშორისო სამართლის და დიპლომატიის ისტორიის სპეციალისტი, პოლიგლოტი, ერუდიტი, ფილოსოფოსი, ესეისტი და მთავმწერი იყო, უნივერსიტეტში ევროპული ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის ერთ-ერთი დამაარსებელი (დიდ შალვა ნუცუბუძესთან ერთად) და უცხო ენების კათედრის პირველი გამგე. მის სახელთანაა დაკავშირებული ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ თარგმნა, რომელიც მთარგმნელს დაპატიმრებად დაუჯდა, რადგან საბჭოთა იდეოლოგია ნიცშეანელობას ფაშიზმთან აიგივებდა. სწორედ ერეკლე ტატიშვილისაგან გაიგონა სტუდენტობის წლებში ჯოისისა და „ულისეს“ სახელი ნიკო ყიასაშვილმა. თარგმანში მისი სტილის გამოყენება პატივის მიგება და მაღლიერების გამოხატვაა თავისი დიდი მასწავლებლის მიმართ და იმის დადასტურება, რომ მიუხედავად ნაწერთა მცირერიცხოვნობისა, ერეკლე ტატიშვილის გამოკვეთილი ხელწერა გარკვეული ეტაპია ქართულ სულიერ კულტურაში. თუმცა, ამასთანავე სხვა რამეც იმსახურებს ყურადღებას: ნიკო ყიასაშვილი ამ მონაკვეთში ერეკლე ტატიშვილის ერთ-ერთი თარგმანის, კერძოდ ედგარ პოს იგავის „სიჩუმე“ სტილის პაროდირებას ახდენს. ეს თარგმანი ნიკო ყიასაშვილს ძალიან უყვარდა, სტუდენტებს გვიკითხავდა, როცა ოსკარ უაილდს გავდიოდით და ასეთ კომენტარს აკეთებდა, რომ ეს პროზა უკვე ოსკარ უაილდს გამოვლილი პროზააო.

„მზის ხარების“ ეპიზოდში თარგმანის სტილის გამოყენებას ბუნებრივად მივყავართ იმ კითხვამდე, თუ რა როლს ასრულებს თარგმანი ენისა და სტილის განვითარებაში, ახდენს თუ არა იგი გავლენას ლიტერატურულ პროცესზე. ქართულ სინამდვილეში დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ სულ მცირე ორი ასეთი თარგმანი არსებობს, რომელმაც ქართულ სალიტერატურო ენაზე მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა. ესენია ბიბლია და ივანე მაჩაბლის მიერ თარგმნილი შექსპირი. თუმცა, როგორც არგუმენტები ან კონტრარგუმენტებიც შეიძლება გაჩნდეს ამ საკითხთან მიმართებაში, ნიკო ყიასაშვილმა მკაფიოდ განაცხადა თავისი პოზიცია, რომ თარგმანი ისეთივე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ენის, სტილის და ლიტერატურის განვითარებაში, როგორც ორიგინალური მწერლობა.

იგივე მოსაზრება გამოსჭვივის ემილი ტოლთან ინტერვიუში (Toll 1990), კითხვაზე, თუ რა მოიგანა მისცა მისმა თარგმანმა ქართულ პროზას, ნიკო ყიასაშვილი პასუხობს, რომ მას არ სურდა თავისი სიცოცხლის დიდი ნაწილი დაეთმო საქმისთვის, რომელიც მხოლოდ თარგმანი იქნებოდა. იგი ფიქრობდა, რომ თარგმანი გავლენას მოახდენდა ქართულ ლიტერატურაზე და ისიც დასძინა, რომ უკვე ამჩნევდა ამ გავლენას ახალგაზრდა მწერლების შემოქმედებაში, სადაც თავი იჩინა შინაგანი მონოლოგის ტექნიკისა და ზოგადად ახალი ფორმების ძიების ტენდენციამ.

მართლაც, „ულისეს“ თარგმნი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. „ულისეს“ თარგმნით, საჯარო ლექციებით ჯოისზე და მოდერნიზმის ესთეტიკაზე ნიკო ყიასაშვილმა ქართულ სივრცეში შემოიყვანა ავტორი, რომლის ნოვატორული ესთეტიკა რადიკალურად განსხვავდებოდა მიღებული და მოძველებული სალიტერატურო ნორმებისა და წერის მანერისაგან. უფრო მეტიც, „ულისეს“ თარგმანმა არა მხოლოდ ახალი და საინტერესო ავტორი გააცნო ქართველ მკითხველს, არამედ თავად ქართული ენის შესაძლებლობები ახალი კუთხით წარმოაჩინა, რადგან ტექსტის თარგმნისას მთარგმნელი ავტორს მიჰყვება და თამამად შემოაქვს სიტყვათქმნადობა, სიტყვებით თამაში, სლენგი, ჟარგონი. „ულისეს“ თარგმნით ქართულ ენაზე პირველად გამოჩნდა ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა, სხვადასხვა სტილთა აღრევა და ირონიულ-პაროდიული კარნავალიზაცია, რამაც ახალი ჰორიზონტი გახსნა ახალგაზრდა მწერლებისათვის.

დამონმბანი:

Cohn, Alan M. *Joyce's Notes on the End of 'Oxen of the Sun*. JJQ 4, no. 3 (Translation Issue, spring 1967), 194-201.

Gifford, Don, *Notes for Joyce: An Annotation of James Joyce's Ulysses* (New York: 1974).

Ghvinjilia Jansugh. "Saunje" – 1980 Ts'eli. *Lit'erat'uruli Sakartvelo*, 5 Ivnisi, 1981 (ღვინჯილია, ჯანსუღ. „საუნჯე“ – 1980 წელი. *ლიტერატურული საქართველო*, 5 ივნისი, 1981).

Joyce, James. *Ulysses*. Ed by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Afterword by Michael Groden, (London: The Bodley Head, 2002).

- Joisi, Jeimz. *Ulise*. Mtargmneli Nik'oi Q'iasashvili. Tbilisi: Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba, 2012 (ჯოისი, ჯეიმზ. ულისე. მთარგმნელი ნიკო ყიასაშვილი. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2012).
- K'ench'osvili, Irak'li. "Jak'omo Joisi" da Pikrebi Grot'esk'ul Realizmze. *Literaturuli Sakartvelo*, 1970, 14 Agvist'oi (კენჭოშვილი, ირაკლი. „ჯაკომო ჯოისი“ და ფიქრები გროტესკულ რეალიზმზე“. *ლიტერატურული საქართველო*, 1970, 14 აგვისტო).
- Saq'varelidze, Neli. "Jak'omo Joisi K'artulad". *Zhurnali . K'ritika*, 4, 1981, gv.125-138 (საყვარელიძე, ნელი. „ჯაკომო ჯოისი“ ქართულად“. *კრიტიკა*, 4, 1981, გვ. 125-138).
- Saq'varelidze, Neli. "Ulise Kartulad". *Lit'erat'uruli Sakartvelo*, 27 ap'rili, 1984 (საყვარელიძე, ნელი. „ულისე“ ქართულად“, *ლიტერატურული საქართველო*, 27 აპრილი, 1984).
- Senn, Fritz. "Ulysses in Translation". *Approaches to Ulysses: Ten Essays*. edited by Thomas F. Staley, Bernard Benstock (The University of Pittsburgh press, 1970).
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Sheksp'iri, Uiliam. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli*. Tbilisi: gamomtsemloba "khelovneba", 1982-87 (შექსპირი, უილიამ. *თხზულებათა სრული კრებული*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1983-87).
- Tall, Emily. *The Joyce Centenary in the Soviet Union: Making the Way for Ulysses*, *James Joyce Quarterly*, vol. 21, N. 2, winter 1984 (p. 107-122);
- Tall, Emily. *Ulysses Returns to Russia: Background and First Reactions*, *Irish Slavonic Studies*, 1984.
- Tall, Emily. *Interview with Nico Kiasashvili*, *Georgian Translator of Ulysses*, *James Joyce Quarterly*, vol. 3, spring 1990; 479-487.
- Tall, Emily. *The Reception of James Joyce in Russia*, in *The Reception of James Joyce in Europe*, vol. 1, Theommes Continuum, Lnd. – N.Y., 2004.
- Ts'uleisk'iri, Nodar. "Metkhutmete Sauk'undroindeli Andaza". *Mnatobi*, 8, 1977, gv.168-172 (წულეისკირი, ნოდარ. „მეთხუთმეტე საუკუნისდროინდელი ანდაზა“, *მნათობი*, 8, 1977, გვ. 168-172).

Manana Gelashvili
Maya Kiasashvili
(Georgia)

Joyce's *Ulysses* in Georgian¹

Summary

Key words: Ulysses, Joyce, translation, Kiasashvili.

The aim of the present article is to analyse the linguistic and stylistic issues that Nico Kiasashvili, the translator of James Joyce's *Ulysses*, had to deal with. One of the major difficulties is to render the allusions which serve as an intertext of *Ulysses*. Besides using Homer's *Odysseus* as a structural and organizing element, Joyce's text abounds in various

¹This work was supported by Shota Rustaveli National Science Foundation (SRNSF) grant 'James Joyce Translations and Studies in Georgia' (№FR17_220).

literary, mythological and biblical allusions among which allusions to Shakespeare's works are of utter importance. Thus to translate a multi-layered text like *Ulysses* it is not enough to have a good knowledge of the source and target languages. It also requires the knowledge of numerous studies on the text, as well as a broad knowledge of English (and not only English) literature and Irish culture and history.

When Kiasashvili started his work on *Ulysses* he was already an established scholar of English Literature and particularly of Shakespeare, had edited Shakespeare's Works in Georgian and written extensively on Shakespeare, so was well familiar with Shakespeare's texts both in the language of the original as well as its translations into Georgian. This background is apparent in the successful handling of the problem. The present article gives several examples how these allusions are translated into Georgian: in most cases the translator uses already existing translations (which can be easily identified by a Georgian reader because of their popularity) or if the existing translation differs from the original text Nico Kiasashvili translates the text himself and explains in the notes what was lost in the established translations of Shakespeare.

Another, most obvious, and possibly the most straightforward problem is an extremely scarce use of traditional punctuation, especially speech markers, not to mention Molly Bloom's final monologue that is completely devoid of any punctuation. The seemingly formal organization of such prose is practically unimaginable in Georgian, which uses more punctuation marks, especially commas than English. With very few exceptions, the translator followed Joyce's choice ignoring the norms of the Georgian language.

Apart from other things, Joyce experiments with words, coining new ones, joining two or three words, turning composite nouns or even phrases into verbs, e.g.: dew silky, seawardpointed ears, gumheavy serpentplants, milkoozing fruits, smileyawnednodded, etc. In these cases, the translator was lucky because he could use the ability of the target language to create composites which are characterized with the freshness of the original text thus achieving the desired effect.

The same applies to Joyce's syntax, such as: 'Eglintoneyes, quick with pleasure, looked up shybrightly. Gladly glancing, a merry puritan, through twisted eglantine.' Having maintained the first composite, the translator treated the second phrase more freely, making a pun of the proper name. Often body parts seem to have a life of their own, e.g.: 'His hand turned the page over', 'His lips lipped and mouthed fleshless lips of air', or 'His eyes sought answer from the river' – in all these cases, the Georgian translation maintains the same structure.

Although each episode presents its own unique difficulty to a translator and a reader, *Oxen of the Sun*, the fourteenth episode of *Ulysses* is acknowledged as one of the most complicated parts of the book. Its difficulty lies mostly in the abundance of various styles and allusions characteristic to this episode. In *Oxen of the Sun* Joyce attempts to explore the history of the development of the English language and literary style by parodying it. This evolution is represented by nine sections which correspond to the period

of nine months from conception to birth. The setting of the episode, a maternity hospital, where the two protagonists Stephen Dedalus and Leopold Bloom meet, also emphasizes Joyce's concept of the episode: to express the development of the language from its birth to his present time.

Needless to say that the success of the translation depends not only on the subtlety and skills of the translator but also on the literary standard of the receptive language, its resources and ability to express a variety of styles and how it can handle the wordplay, alliterations, cultural overtones, allusions, linguistic games and many more. No wonder that any translator of *Ulysses* finds this episode particularly difficult, as it is impossible to imitate a parody of the evolution of the English literary style in another language, even when the source and the target languages belong to the same language family or branch and the literatures created in these languages have more or less similar cultural and historical backgrounds. The difficulty increases when it comes to rendering *Oxen of the Sun* into a completely new cultural realm, namely in Georgian whose historical timeline differs greatly from the trends apparent in most West European literatures. So that when rendering a particular style in English, say alliterative prose or Addison-Steel's journalistic style, it is impossible to use the Georgian language and style of the same century as that of the source language. The translator has to find an equivalent of the phenomenon according to the style and not to the dating which surely would have worked when translating into French or German where Enlightenment, Romanticism, etc. existed more or less in one and the same period and shared a lot of common features.

Nico Kiasashvili found an ingenious way to create an equivalent effect by parodying the evolution of the Georgian language and literary style beginning from the first hagiographic texts (the birth of Georgian Literature – 5th century) up to the language of the first half of the 20th century. By using parody on both lexical and syntactic levels, by creating new composites and using wordplay the translator creates a text which re-creates Joyce's experimental prose in a different language.

By translating *Ulysses*, as well as by writing about Joyce and modernism, by giving public lectures and readings, Nico Kiasashvili introduced the writer whose aesthetics was contrary to the accepted or prescribed norms and standards of literary language and style. Kiasashvili's translation expanded the boundaries of the Georgian language by following Joyce in creating new words, allowing into the text colloquialisms, slang, by exploring various styles, introducing interior monologue and stream-of-consciousness technique.

Dr. Konrad Gunesch
(United Arab Emirates)

**The Total Artwork in Comparative Literature Analysis:
Belletristic and Scientific Positions from Wagner’s Operas
and Tolstoy’s Art Philosophy to Business Branding
and the Olympic Games**

1. Introduction

The total artwork has been defined since the mid-1800s as the artistic integration, within one piece of artwork, of all (or at least many) of the major art forms, such as drama, music poetry, dance, and architecture. Its definition and application is currently, in the 21st century, afresh debated in international scholarly literature from various academic fields (such as comparative literature, art history, philosophy, linguistics, and music).

This research studies the total artwork under theoretical, methodological, and empirical key aspects, via a comparative literature analysis and transdisciplinary investigation. This research coincides with the renewed scholarly interest, an ever more widespread access of artists to potential media of expression, and a rising popular demand for works of art that might be considered as “total”. Therefore, the area of this research is located in both comparative literature and contemporary art history, the nature of the research is both theoretical and applied, while the methods of the research are firmly taken from comparative literature, Comparative literature’s methodological potential is shown with references to systems theory as well as to feminist and cultural studies, supporting this research to include the relationship between artworks, literature, and society.

Conceptually, the research first develops a comprehensive and itemized definition of the total artwork, which also allows to engage with its contentious aspects, before molding it into a concise and compact working definition for subsequent empirical applicability; all of which is based on critically reflected and transparent criteria.

Empirically, a selection of examples of total works of art, as exemplified and referred to in scholarly literature. is then assembled and compared according to the developed definitions and the conceptual framework, and cataloged in an expandable list for which theoretical and structural alternatives are also offered.

Then, recent scholarly claims of total works of art are investigated from academic areas that have by tradition considered to be outside of the field and of the understanding of art, such as business and sports. Presented are two literary voices that hold their cases worthy to be considered works of art, namely firstly the branding of an automobile, and secondly the athletic achievements in the context of Olympic Games.

Overall, this research aims to contribute in terms of its developed conceptual framework for total works of art, in terms of its offered methodological approaches within the field of comparative literature, as well as in terms of its empirical investigation and analysis of recent literature from fields traditionally considered outside of art. On that basis, this research proposes further comparative and transdisciplinary investigation, both qualitatively and quantitatively, on the total artwork in the fields of art, literature, and humanities. It further suggests the consideration and inclusion of applied research in areas traditionally considered outside of art, such as, but not limited to, business or sports.

2. Historical Background and Contemporary Terminology

Tracing its originally Germanic-language roots, the term “Gesamtkunstwerk” was first mentioned in a literary context by the German philosopher and writer Karl Friedrich Eusebius Trahdorff in his 1827 treatise *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* [Aestheticism or Theory of Belief System and Art] (see for this source and background Borchmeyer 1994: 181). The German composer Richard Wagner employed similar terms in two 1849 treatises, namely *Die Kunst und die Revolution* [Art and Revolution], and *Das Kunstwerk der Zukunft* [The Artwork of the Future] (see for this source and background Ellis 1993: 35, 52, 88), and provided further details in his 1851 treatise *Oper und Drama* [Opera and Drama] (see for this source and background Kropfger 1986).

The literature does on the one hand agree that the notion of the “Gesamtkunstwerk” is one of Richard Wagner’s main overarching legacies, yet also points out that it has developed such strong and wide-ranging theoretical and practical implications since then that it can be considered as transcending his own renowned pursuit for new artistic forms and expressions within his musical dramas and operas (Finger 2006: 10-11; Fornoff 2004: 239; Smith 2007: 5, 187-188).

For that reason, scholarly writings that link Richard Wagner with the total work of art, even if themselves deep and detailed (as instance the works of Bermbach 2004, or Klein 2001) are discussed only if they fit the research conceptually or empirically; otherwise, they are taken as one of the artistic and historical bases for this investigation. Two exceptions are the below more extensive quotations and analyses of Leo Tolstoy discussing of Wagner’s conception and practical expression of the total work, namely in his novel *Anna Karenina* (1878) as well as in his monograph *What is Art?* (1897).

The reason for this special inclusion of Tolstoy’s discussion of Wagner is fivefold: firstly, including an artistic contemporary of Richard Wagner and one of the most eminent representatives of world literature, heightens the authenticity of our contemporary comparative literature analysis. Secondly, Tolstoy’s viewpoints go directly to the heart of the conceptual understanding of the total work of art. Thirdly, Tolstoy’s literary treatment in form of both belletristic (*Anna Karenina*) and philosophical (*What is Art?*) form addresses theoretical, practical and contentious issues of the total artwork that still resound in modern

scientific sources. Fourthly, Tolstoy unites both theoretical reflections and practical, first-hand impressions of one of Wagner's stage productions in complex and compact passages that illustrate the interwovenness of the total artwork's conceptual and empirical aspects. Tolstoy's writing can thus serve, at the same time, as a contemporary historical source, as a comprehensive literary introduction to the total artwork's development, as a link to modern literary examples, and as a counterpoint to recent claims of total artworks from areas traditionally considered outside of art. Finally, and maybe most importantly, many of Tolstoy's ideas and wordings still reverberate in current scholarly literature, as discussed in the below conceptual and empirical parts.

Terminologically, scholarly literature in the German language consistently uses the term "Gesamtkunstwerk", as reflected in the titles of recent comprehensive monographic analyses and treatments, such as by Fornoff (*Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, 2004) or Finger (*Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, 2006).

Academic usage in the English language seems to switch without fixed guidelines between the two possible translations, namely of "total work of art" or, linguistically more concise and grammatically more compact, of "total artwork". This can be seen for instance in the titles of several recent comprehensive monographic or edited volumes that favor the longer expression, such as by Smith (*The Total Work of Art*, 2007), Roberts (*The Total Work of Art in European Modernism*, 2016), or Imhoof, Menninger and Steinhoff (*The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*, 2016). This contrast with recent works that prefer the shorter expression, for example by Finger and Follett (*The Aesthetics of the Total Artwork*, 2010).

Finally, scholarly literature in the Romance languages adopts, as its English-speaking contemporaries, the adjective "total" rather than a simile of the German prefix "gesamt": for Spanish, as used by Carandell (*Una Obra de Arte Total*, 2002), for French, as expressed by Lista (*L'Œuvre d'Art Totale*, 2006), or for Italian, as by Trimarco, (*Opera d'Arte Totale*, 2001). For reasons of brevity and clarity, this research, from here on, only mostly the term "total artwork".

For the sake of linguistic authenticity and source transparency, and in the spirit of comparative literature, every source title, literary quote, or scientific term in another source language (German, French, Italian or Spanish) is first rendered in its original form, and then fully translated into English.

3. Tolstoy's View on Wagner's Conception of the Total Artwork in *Anna Karenina*

Leo Tolstoy prominently discusses Wagner's conception of the total artwork in two of his works, namely in a passage of his 1878 novel *Anna Karenina*, and then in a chapter in his 1897 book-form treatise *What is Art?* Both these instances are quoted here in extensive detail, for several reasons: firstly, they are reflected in voices of modern and

specialized literature on the total artwork. Secondly, as those modern sources do not refer to Tolstoy, this research builds bridges between belletristic and scientific literature as well as across time, in the tradition and self-understanding of comparative literature analysis. Thirdly, Tolstoy's treatment is still surprisingly and convincingly relevant and insightful, even if read side by side with current specialized and comprehensive literary treatments of the total artwork.

The specific location and context in Tolstoy's *Anna Karenina* is Levin's attendance of two matinée concert performances, namely the fantasia "King Lear on the Heath" followed by a string quartet dedicated to the memory of Bach. Tolstoy allows his characters an explicit discussion of the combination of the art forms of music, poetry, painting, and sculpture (quoted below from E.B. Greenwood's 1999 annotated English edition, pp. 675-676):

"During the interval Levin and Pestov began a discussion on the merits and defects of the Wagnerian tendency in music. Levin maintained that the mistake of Wagner and of all his followers lay in trying to make music enter the domain of another art, and that poetry commits the same error when it depicts the features of a face, which should be done by painting, and, as an example of this kind of error, he mentioned a sculptor who tried to chisel the shadows of poetic images arising around the pedestal of his statue of a poet. 'The sculptor's shadow so little resembled shadows that they even clung to a ladder,' said Levin. [...] Pestov argued that art was all one, and that it can only reach its highest manifestations by uniting all the different kinds of art. Levin could not listen to the second part of the concert, for Pestov, who stood beside him, talked all the while and found fault with the piece because of its unnecessary and sickly affectation of simplicity, comparing it with the simplicities of the pre-Raphaelite school of painting."

This passage is end-noted by the editor of the English edition as follows (Greenwood 1999: 812; original emphases): "The German composer Richard Wagner (1813-83) wanted to combine music, poetry and scenic representation in one art form. Tolstoy attacked Wagner's art in *What is Art?* (1898)." Regarding the sculptor mentioned by the character Levin in the above passage, the editor comments in another end note (Greenwood 1999: 812): "This may allude to M. Antokolshy's design for a sculpture of characters from Pushkin around the statue of the poet submitted to the Academy of Arts in 1875. Levin's views on art are similar to those of the German critic Gotthold Lessing (1729-81) in his *Laokoon* (1766)."

4. Tolstoy's View on Wagner's Conception of the Total Artwork in *What is Art?*

Leo Tolstoy discusses Wagner's conception of the total artwork, and his position on Wagner's ideas and practices, in much more detail in his 1897 book-form treatise *What is Art?* (quoted below from Aylmer Maude's 1904 English translation). The passage starts

out with theoretical reflections on the relationship between the different art forms, and on their stage realization and transformation by Wagner (Tolstoy 1904: 127-131; original emphases):

“Wagner [...] considered that music should serve poetry, expressing all the shades of a poetical work [...] to correct the opera by letting music submit to the demands of poetry and unite with it. But each art has its own definite realm [...] and therefore [...] the demands of the one art will make it impossible to fulfil the demands of the other. [...] Wagner wishes that musical art should submit to dramatic art, and that both should appear in full strength. But this is impossible, for every work of art [...] is an expression of intimate feelings of the artist, which are quite exceptional, and not like anything else. Such is a musical production, and such is a dramatic work [...] If they coincide, then either one is a work of art and the other a counterfeit, or both are counterfeits. [...] Works of this kind, adjusted to one another, are [...] only imitations of art, like the music of a melodrama, signatures to pictures, illustrations, and librettos to operas. And such are Wagner's productions. [...] Wagner's new music lacks the [...] entirety and completeness that the smallest alteration in its form would disturb the meaning of the whole work. In a true work of art – poem, drama, picture, song, or symphony – it is impossible to extract one line, one scene, one figure, or one bar from its place and put it in another, without infringing the significance of the whole work. [...] But in the music of Wagner [...] it is possible to make all kinds of transpositions [...] without altering the musical sense [...] because the sense lies in the words and not in the music. [...] Wagner is not only a musician, he is also a poet, or both together; and therefore, to judge of Wagner, one must know his poetry also – that same poetry which the music has to subserve.”

Tolstoy then embarks on a detailed and in-depth description of a personal experience of the Wagnerian production and performance of *Der Ring des Nibelungen* (most closely rendered in English as *The Ring of the Nibelung*, a cycle of four German-language epic music dramas based loosely on Norse sagas combined with an epic poem in 12th-century Middle High German). Tolstoy evaluates the effects of this opera both on stage as well as on the spectator. The harshness of Tolstoy labeling Wagnerian productions as “counterfeit works” can be understood as contemporary artistic and linguistic license, and as a vivid and passionate expression of Tolstoy's position on the purity and preferred separateness of art forms (Tolstoy 1904: 131-140):

“The chief poetical production of Wagner is *The Nibelung's Ring* [...] It is a model work of counterfeit art, so gross as to be even ridiculous. [...] The success of Wagner's works [...] I explain to myself in this way: thanks to his exceptional position in having at his disposal the resources of a king, Wagner was able to command all the methods for counterfeiting art which have been developed by long usage, and, employing these methods with great ability, he produced a model work of counterfeit art. [...] In no other counterfeit of art known to me are all the methods by which art is counterfeited – namely, borrowings, imitation, effects, and interestingness – so ably and powerfully united. From the subject, borrowed from antiquity, to the clouds and the risings of the sun and moon,

Wagner, in this work, has made use of all that is considered poetical. We have here the sleeping beauty, and nymphs, and subterranean fires, and gnomes, and battles, and swords, and love, and incest, and a monster, and singing-birds: the whole arsenal of the poetical is brought into action. Moreover, everything is imitative: the decorations are imitated and the costumes are imitated. [...] The very sounds are imitative, for Wagner [...] invented just such sounds as imitate the strokes of a hammer, the hissing of molten iron, the singing of birds, etc. Furthermore, in this work everything is in the highest degree striking in its effects and in its peculiarities: its monsters, its magic fires, and its scenes under water; the darkness in which the audience sit, the invisibility of the orchestra, and the hitherto unemployed combinations of harmony. [...] The interest lies also in the relation of the music to the text. The rolling waves of the Rhine – now how is that to be expressed in music? An evil gnome appears – how is the music to express an evil gnome? – and how is it to express the sensuality of this gnome? How will bravery, fire, or apples he expressed in music? [...] Besides, the music [...] diverges from all formerly accepted laws, and most unexpected and totally new modulations crop up [...]; the dissonances are new, and are allowed in a new way.”

Overall, Tolstoy evaluates Wagner’s work as hypnotizing and thus manipulating its audience, and rejects such an understanding and realization of art. Tolstoy’s passage anticipates our discussion of modern literary conceptualizations of total artworks, including critical features that reside in precisely those psychological and emotional elements that mark its “totality” (Tolstoy 1904: 140-142):

“And it is this poeticality, imitativeness, effectfulness, and interestingness which, thanks to the peculiarities of Wagner’s talent and to the advantageous position in which he was placed, are in these productions carried to the highest pitch of perfection, that so act on the spectator, hypnotising him as one would be hypnotised who should listen for several consecutive hours to the ravings of a maniac pronounced with great oratorical power. People say, “You cannot judge without having seen Wagner performed at Bayreuth: in the dark, where the orchestra is out of sight concealed under the stage, and where the performance is brought to the highest perfection.” And this just proves that we have here no question of art, but one of hypnotism. [...] And thus, thanks to the masterly skill with which it counterfeits art while having nothing in common with it, a meaningless, coarse, spurious production finds acceptance all over the world, costs millions of roubles to produce, and assists more and more to pervert the taste of people of the upper classes and their conception of what is art.”

Interestingly, it seems to be just this all-inclusive dimension (or, in Tolstoy’s sense, “hypnotic effectfulness”) which the forwarded examples of total artworks in the modern scientific literature seem either to lack or self-consciously shy away from, as shown below. In this respect too, Tolstoy’s two analyzed works can arguably be considered predictive as well as timeless.

5. Research Field and Research Nature

While this research is about *art* (the total artwork), it investigates *literature* (on total artworks). The concept of the total artwork originating in the 19th century, and the use literature from the 20th and 21st centuries locate the research within contemporary, or modern art history. Decisive, however, is that the analyzed literary treatments of the total artwork (both scholarly and novelistic), and their various source languages, place the research firmly in the *literary* realm. Besides, literature is itself an acknowledged art form, and as shown below, even one of the possible mediums of expression of total artworks. Finally, our methodology section references definitions and self-perceptions of the comparative literature that traditionally allow this field to analyze all art forms. Therefore, an investigation of the total artwork can combine the disciplines of art as well as of literature, as we do in this comprehensive and comparative research.

For this research to have also an empirical dimension, it would have to measure “observable phenomena” (McNealy 1991: 6), occurring in the “real world” or “in the field” (Robson 2002: 4), and be “based on [...] evidence [...] which can be inspected by anyone” (Peer, Hakemulder and Zyngier 2007: 7). It is thus worthy to reflect whether, without physical and concrete works of art to point to, this research might not address “real”, but only “literary” phenomena. However, our compared and investigated literature already contains all the required phenomena and data, in form of references to concepts as well as to real-life examples and claims of total artworks.

Thus our analyzed literature is at the same time the field and also the evidence of the research, containing the conceptual and methodological frameworks as well as the references to the investigated artworks. This understanding of the relation between total artworks and its describing and analyzing literature is supported by Fornoff (2004: 22) when he labels as “empirical” his own study of *historical* examples of total artworks. In sum, for a comparative literature investigation of total artworks, the term “empirical” also allows to assemble, analyze and compare artistic and literary theories about total artworks, together with literary references to examples or claims of total artworks.

6. Comparative Literature as Framework for Analyzing Art and Literature

Our research focusing on artworks and their literary reflections does not yet determine the area and choice of methods: textbooks on qualitative methods in the social sciences tend not to differentiate between the many possible fields or disciplines they enable to investigate (see just Berg 2008; Bryman 2004; May 2001; Neuman 2006). For investigations that combine art and textual sources, textbooks on art history methods tend to allow the texts to be the tools for art analysis, such as the respective frameworks, codes and signs provided by semiotics (see D'Alleva 2005: 28-42) or by structuralism or deconstructivism (see Schneider 2009: 133-178). Finally, methodology textbooks that

combine art with social sciences tend to make art the toolbox for those many other social sciences fields, as does for instance arts-based-research, an approach to qualitative social science issues via tools and methods from the arts, especially the six genres of narrative inquiry, poetry, music, visual arts, performance, or movement and dance (Leavy 2009: ix, 2-3). Hence our research may apply methods either from art itself, or from the social sciences, but also and especially from other literary approaches and fields.

This begs the question of whether we can directly use methods from the field of comparative literature. To consider here is this field's long-standing concern of lacking a clear own definition and methodology (dating back to Wellek 1963: 282; reiterated by Bassnett 1993: 1-2; Damrosch 2003: 284-285; Perloff 1995: 176). In remedy of this concern, Tötösy de Zepetnek proclaims ten "general principles of comparative literature" (1998: 4-18), the second of which can be considered the field's central tenet, namely to bridge "languages, literatures, and disciplines" (1998: 4). The fourth, the "comparative principle", links literature "to other disciplines in the humanities and social sciences" (1998: 6, 79). The eighth, the "principle of method", is the field's "methodology in interdisciplinary study", namely relating literature to "other areas of artistic expression such as film, music, the visual arts, etc." (1998: 8, 79).

Thus comparative literature can investigate literature together with art forms and expressions. The investigated literature does not need to be belletristic (Chow 1995: 115; Damrosch 2009: 6-7). Furthermore, this research can investigate art through literature *especially* on the total artwork, as clarified by Finger (2006: 7, 10), who argues for "ein Neu-Lesen eines zentralen Konzeptes der Moderne, Gesamtkunstwerk" [an anew reading of a central concept of modernism, total artwork], and even reverses the approach, so as for the total artwork to analyze literature: "Wie läßt sich das Konzept Gesamtkunstwerk auf die Literaturanalyse innerhalb der cultural studies anwenden?" [How can the concept of the total artwork be applied to literature analysis within cultural studies?]. We can thus argue *e fortiori*: if the total artwork can be applied to analyze literature within any field of cultural studies, then literature from any field of cultural studies can all the more be applied to analyze the total artwork.

Our research can thus apply methods of comparative literature for multiple reasons and from various perspectives. Among the four traditional methodological areas of comparative literature, namely literature theory, translation theory, cultural studies, and feminist studies (see Tötösy de Zepetnek 1998: 121, 173, 215), cultural studies and feminist studies seem to be the most relevant here. For instance, the below analyzed current claims of total artworks that originate from the realms of business and of sport could now be revealed by cultural studies or feminist studies to advance interests and agendas that are unrelated or even alien to art, such as the invocation of artistic appeal to raise a company's or product's public profile and customer attraction, ultimately targeting economic profits. While deeper engagements with such interests and agendas lie outside the scope of this research, their possible investigation in later research serves to fortify our use of comparative literature methods.

7. Systems Theory as Methodological Approach within Comparative Literature

Searching for suitable specific methods within comparative literature, as well as for cultural and feminist studies, it seems that comparative literature's mentioned concern about its own delineation and methodology is compounded by authors who treat "literature" and "theory" separately (see just Culler 1997: 1-17, 18-41). Also, many broad literary theory approaches seem challenging to relate to the total artwork, centering instead on intra-textual concerns such as formalism, structuralism, historicism, postmodernism, gender studies, ethnic studies, or psychoanalysis (see just Ryan 1999), or on hermeneutics, phenomenology, reception theory, or political criticism (see just Eagleton 2008).

More suitable for analyzing the aesthetic and structural elements of the total artwork, then, seems the approach of "systems theory", especially considering our later discussion of claims of total artworks from areas seemingly unrelated to art, such as business and sport. At a first glance, systems theory approaches to literary studies appear to focus more on literature that engages with itself, or with the reader, rather than with works of art outside of it, as in these approaches of systems theory: literature as interaction, information and literary meaning; psyche and environment; psychological configurations; needs and human nature; or, the evolution of literature itself (see Sadowski 1999).

However, a promising and suitable specific approach within systems theory might be a branch that specializes on the relationships between art, literature, and society, as founded by the German transdisciplinary art sociologist Niklas Luhmann and his works on codification, reception, and fictional reality of art and literature, all issues taken up in his two best-known works, namely on the relationship between art and society (*Die Kunst der Gesellschaft* [The Art of Society], 1997) and between art and literature (*Schriften zu Kunst und Literatur* [Writings on Art and Literature], 2008). Hence with a specific systems theory approach within comparative literature, we could combine comparative literature's two traditional methodological areas, cultural studies and feminist studies, with the specific approach of systems theory.

The resulting possible methodological permutations between art, literature, society, and the total artwork are not all explorable, much less exhaustible within this one piece of research. But their evident potential for transdisciplinary and comparative literature analysis constitutes one of this research's methodological insights, contributions, and recommendations for future investigations.

8. Research Lacunae in Recent Literature

Some of the 20th-century sources that try to establish "a central theory" for the total artwork forward empirical examples that are however only as recent as the Third Reich, totalitarian states, the former Soviet Union, or the pop singer Madonna (see Günther 1994). Only two comprehensive 21st-century writings have been found that attempt a

detailed conceptual treatment of the total artwork, but firstly do so in a very abstract and philosophical manner, and secondly by providing either just four (Fornoff 2004: 20-21) or even just three (Brock 2002: 6-7) defining elements of the total artwork. These writings are summarized and simplified below, while enhanced and re-formulated with own critical thinking.

By contrast, only one source seems to propose an itemized and detailed definition of what constitutes a total artwork (Franzen and Moriarty 2009: 512), and even then is still found too abstract and fragmented for immediate empirical use. Hence below it is re-structured for a more concise and empirically usable working definition. For an own working definition, we will seek to combine the literary definitions' advantages (depth and itemization) and remove their disadvantages (abstraction and complexity), shaped further with critical thinking. Such a working definition should firstly allow to differentiate and select convincingly among the forwarded literary examples of total artworks, and secondly to assemble a catalog of total artwork examples that, while still subjective, is conceptually and empirically solid. On that basis, we can finally investigate recent literary claims of total artworks even from areas traditionally considered outside of arts, such as business or sport.

9. Philosophical and Complex Definitions of the Total Artwork

Roger Fornoff (2004: 20-21) attempts "den Begriff des Gesamtkunstwerks erstmals in umfassender Form zu entwickeln" [to develop the concept of the total artwork for the first time in comprehensive form]. Phrased and enumerated in a complex manner, he requires for a total artwork "vier grundlegende Strukturelemente" [four basic structural elements] (below numbered and reduced to their most essential features):

1) "inter- oder multimediale, also unterschiedliche Künste oder ästhetisch-mediale Elemente" [inter- or multimedial, therefore different, arts or esthetic-medial elements]

2) "eine Theorie oder zumindest eine bestimmte Vorstellung von der idealen Vereinigung der Künste" [a theory or at least a certain imagination of the ideal unification of the arts]

3) "eine geschlossene und festgefügte Weltanschauung bzw. ein in unterschiedlicher Weise, etwa gesellschaftstheoretisch, geschichtsphilosophisch oder metaphysisch-religiös akzentuiertes Bild vom Ganzen" [a close and firmly established belief system, or a differently accentuated, societal-theoretical, historical-philosophical or metaphysical-religious bigger picture]

4) "eine in unterschiedlichem Maße konkretisierte, ästhetisch-soziale oder ästhetisch-religiöse Utopie" [an esthetical-social or esthetical-religious utopia, substantiated in different degrees].

Even these essential requirements still appear verbally very complex. Hence in own further simplification and rephrasing, the total artwork would require:

- 1) Different Art Forms, sustained by a
- 2) Unifying Theory, held together by an
- 3) Aesthetical Utopia, and embedded in a
- 4) Overarching/Undergirding Belief System.

By contrast, Bazon Brock (2002: 106-107) stipulates a comprehensive condition and specifies three aspects of a total artwork, but does so too in abstract and philosophical wording:

“Von Gesamtkunstwerken wollen wir [...] dann sprechen, wenn Individuen ein gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge als bildliche oder epische Vorstellung oder als wissenschaftliches System oder als politische Utopie entwickelt haben. [...] Ein Aspekt ist, das Ganze zu denken und zur Sprache zu bringen. Diese Bilder und Gedanken über ‘das Ganze’ auch selbst zu verkörpern, also in die eigene Lebensrealität aufzunehmen [...] ist der zweite Aspekt. Der dritte verweist auf das ebenso unabdingbare Verlangen, auch andere – möglichst viele, gar alle – Menschen [dieser] Wahrheit zu unterwerfen.”

[We wish to speak of total artwork [...] when individuals have developed a mental construct of superordinate connections as pictorial or epical imagination, or as scientific system, or as political utopia. [...] One aspect is, to think and to verbalize the whole. The second is, to embody oneself these images and thoughts of ‘the whole’, to absorb them into the own life reality [...] The third refers to the likewise indispensable desire, to subject also other – as many as possible, even all – people to [this] truth.]

Brock (2002: 107) considers total artworks mostly to be verbalized mental constructions of a “whole”. Historically decontextualized due to this challenging “wholeness”, they tend to mutate and be sublimated into fictional myths:

“Gesamtkunstwerke existieren also nur als fiktive Größe, als zur Sprache gebrachte gedankliche Konstruktionen eines Ganzen. [...] Wenn sie ein ‘Ganzes’ zu erfassen behaupten, bleiben ihre Aussagen nicht an ihren historischen Urheber gebunden, sie werden [...] urheberlose Erzählungen, also Mythos.”

[Total artworks thus exist merely as a fictitious entity, a verbalized mental construction of a whole. [...] When they claim to capture a ‘whole’, their statements do not remain tied to their historical author, but they become [...] author-less stories, that is, myths.]

Hence according to Brock, and again in own simplification and rephrasing, the total artwork would likewise require for elements, namely:

- 1) Mental Constructs, that are necessarily
- 2) Verbalized, but as such always
- 3) Elements of a Wholeness, before being
- 4) Transformed or Sublimated into Myths.

Fornoff's and Brock's models, each synthesized to just four points, still read rather differently. They would probably also produce different empirical results. Above all, their definitions still appear incomplete, in need of vital and palpable ingredients, such

as physical embodiments and audiences' sensory perceptions of any produced artworks. The only literature source found that appeared to contain more itemized, even if not yet directly empirically usable ingredients, is analyzed below.

10. Detailed and Itemized Definition of the Total Artwork

Remarkably, that itemized even if not yet completely concise definition of the total artwork has been found *only* in literature of fields traditionally considered outside of art, namely of business, marketing and branding. This is all the more remarkable since the legitimacy of such claims to total artworks is yet to be examined and established. Here, we begin by analyzing Franzen and Moriarty's conceptualization in their book *The Science and Art of Branding*, especially its last chapter, "Gesamtkunstwerk: The Art of Brand Integration" (2009: 512, original emphases):

"[For a] *Gesamtkunstwerk*: the following elements can be distinguished [...]:

1. *A utopia*: This is an abstract central idea, a mental construct, a philosophical or even metaphysical ideal that inspires an attempt to (re)create material reality.

2. *A visionary*: A spiritual father (or mother) takes the utopia beyond an abstract idea, puts it into words, embodies it, sees the shaping of reality to match this idea as a primary mission.

3. *An audience*: This is not only the sum of individual observers, but melts into a community that participates in the realization of the *Gesamtkunstwerk*.

4. *Multimedia orientation*: The *Gesamtkunstwerk* employs several interrelated disciplines.

5. *Control*: This represents the subordination to the utopia of the artists who form the group. They recognize and accept the ideal and are willing to submit themselves to its realization. The resistance against it, as is the case with free artists and applied arts such as those in the communication industry, forms the greatest obstacle to the attempt to give shape to the *Gesamtkunstwerk*.

6. *Consistency*: The vision – its central values and core concept – is shared by everyone in the group.

7. *Interdisciplinarity*: The co-creating professionals coordinate their contributions in such a way that the mental construct is expressed in all the material aspects of the work. The "doubling effect" is to be avoided, and the disciplines are to be made as complementary as possible.

8. *Continuity*: The *Gesamtkunstwerk* is approached not as a project that is subject to a system of planning and execution, but as a permanent design and consummation of the work of art in time, based on the starting points of the ideal.

9. *Synesthesia* (literally, co-perception): The members of the group realize that the activation of the five senses merges into an integrated perceptual oneness.

10. *Interactivity*: This is about mutual involvement between the member artists and an audience. The audience serves as a sounding board for artists.

In sum [...] *Gesamtkunstwerk* is the external manifestation of an inner body of thought that can claim to be a coherent and appealing whole [...] as unity of spirit or design.”

Noteworthy is that point 7) of this definition seems diametrically opposed to Tolstoy's conviction of the singularity of art forms: while both opinions agree that a duplication of art forms is to be avoided, Franzen and Moriarty wish them to be as complementary as possible. Left unfortunately without further explanation is Franzen and Moriarty's noted resistance of contributing artists in the communication industries against submitting to their creations. This might have added points of reflection and comparison with Tolstoy's position.

Else, this definition still seems lengthy and fragmented for direct empirical use. Its ten points and key characteristics are thus below synthesized, condensed and re-categorized in four sense-giving dimensions (namely of artwork, artist, subordination, and audience) for a smoother, operationalizable working definition. Again in own rewording, a total artwork could now be considered as:

1) (Artwork [4, 7, 8]:) *A continuous work expressed in several interrelated disciplines,*

2) (Artist [1, 2]:) *that constitutes a visionary utopia,*

3) (Subordination [5. 6]:) *demands complete subordination by all involved artists,*
and

4) (Audience [3, 9, 10]:) *interactively challenges and merges all the audience's senses.*

As a continuous sentence and operational working definition, the synthesized and condensed version of Franzen and Moriarty's definition would thus read: *A continuous work expressed via several interrelated disciplines, that constitutes a visionary utopia, demands complete subordination by all involved artists, and interactively challenges and merges all the audience's senses.*

On its basis, we can now first examine the general reflection of total artworks in the literature, then investigate a range of discrete literary examples, before analyzing them for their “totality”, and finally comparing them to claims of total artworks from areas traditionally considered outside of art.

11. The Fragmented Literary Reflection of Total Artworks

Several items and issues remain striking across more than one and a half centuries of the concept of the total artwork: Firstly, that only a few dozen examples of it seem to have been put forward in the scientific literature. Secondly, that those literary examples rarely coincide on the same alleged total artworks. Thirdly, that the rate of literary indication seems to decrease from the late 19th century towards the end of the 20th and into the 21st century. Fourthly, that a large part of the most recent, 21st century claims of total artworks

come from areas traditionally outside of art, whose legitimacy is still to be established below. This all results in an empirically fragmented image of the total artwork, scattered in the specialized literature, and compound its conceptual challenges. The remainder of this section illustrates these issues with an overview of total artwork examples as they have been forwarded in recent comprehensive literary treatments (some sources already introduced):

Among recent monographs, Brown's *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner* (2016), qualifies the landscape garden, romantic drama, and the visual arts as total artworks, but has doubts for Goethe's drama *Faust* (2016: vii, 17-37, 38-58, 59-86). Roberts's *The Total Work of Art in European Modernism* (2011) mentions broad artistic periods, streams or movements, such as Festivals of the French Revolution, Modernism during the Long Nineteenth Century, the Spiritual in Art as exemplified by Kandinsky and the *Blaue Reiter*, or the Avant-Garde's Breakthrough to Totality (2011: vii-viii, 19, 77, 154, 232).

Among recent edited books, Imhoof, Menninger and Steinhoff's *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations* (2016), rather than concrete artworks, mentions artistic groups, periods or collective concepts such as the epic, music drama, memorial music, musical film, song-ballets, the aesthetics of sound, mass culture, or epistemic space (2016: vii-viii).

Other recent edited books, such as Finger and Follett's *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments* (2011), discuss the German Romantic poet Friedrich Schlegel together with the German postwar writer Thomas Bernhard, the German-Jewish art historian and avant-garde influencer Carl Einstein together with the Swiss-German expressionist, cubist and realist painter Paul Klee, the Jewish-Hungarian painter, photographer and Bauhaus school professor László Moholy-Nagy in the context of his lumino-kinetic sculpture *Light Prop for an Electric Stage*, the German composer of aleatoric, serial and spatial music Karlheinz Stockhausen in the context of his opera cycle *Light*, or the art forms of Performing Avant-Garde Theater and Interactive Multimedia.

Among recent monographs, Finger (2006) treats German and American novelists and filmmakers besides multimedia; Smith (2007) discusses German and American artists besides artistic expressions from theatre, film, architecture, entertainment, and cyberspace; Lista (2006) discusses Italian, German and Russian Avant-Garde painters, sculptors and musicians between 1908 and 1914; while Fornoff (2004) includes German and Eastern European artists, among them Kandinsky, and their projects between Romanticism and the 20th century.

Between these comprehensive literary works, the only overlaps of mentioned areas or artists occur between Smith, Finger, and Finger and Follett, even if these three authors do not share any specific artwork or artist, but merely coincide on the broad areas of cyberspace and multimedia, while Lista and Fornoff do so only in mentioning the artist Kandinsky.

Other recent treatments seem not even *coincidentally* to agree on the same examples of total artworks, and mention them within such general criteria as art history, art form, geographical location, or artists' personalities. For example, some qualify as a total work of art the whole movement of expressionism between the years of 1905 and 1925, including, yet without further specification, the art forms of visual art, literature, film, theatre, dance, and architecture (Beil and Dillman 2010). Others pick from different art forms by mentioning a German mansion built in a hybrid style between Art Nouveau and expressionism (Metz, Richter and Minckwitz 2002), or Antoni Gaudí's building *Casa Milà* in Barcelona, also known as *La Pedrera* (Carandell and Vivas 2002), or Gustav Klimt's personal artistic quest for the creation of an uncontested Gesamtkunstwerk (Kallir and Weidinger 2009), or Stalin in compound with the culture of the former Soviet Union (Groys 2008), or the 1968 Broadway musical *Hair* (Krüßmann 2007), or the 1980 film *The Shining* (Marnat 2009), or the world of the contemporary clown Dimitri (Gschwend and Heitmann 2010).

Some authors focus on selected retrospectives: Block et al.'s 2001 volume takes its name *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* [The Inclination towards the Total Artwork: European Utopias since 1800] from a preceding international art exhibition (and that exhibition's catalog; see Szeemann 1983) by displaying photos of alleged total artworks mostly as buildings, cathedrals, or sites (for example Gaudí's *Sagrada Família* in Barcelona, German artist Kurt Schwitters's *Merzbau* [Merz Barn] erected in multiple Northern European cities and countries, or *Monte Verità* [Mountain of Truth] in Ascona, Switzerland).

Finally, some writers allege several examples of total artworks from the early second half of the 20th century, namely between 1958 to 1975, but mostly limit themselves to quoting the respective artists' publications or statements about their own works (see Trimarco 2001: 21-33, 88).

12. Discrete Literary Examples of Total Artworks

It seems that no single writing to date has collected and organized the literary claims and examples of total artworks in an all-inclusive, convincing system. Whether that is even feasible, given the conceptual challenges and empirical insecurities, does not need to be answered here. This research tries to provide the foundation for a coherent and transparent system of ordering and structuring literary cases of total artworks. Furthering, completing and applying that system would be tasks and recommendations for further research. Aware that such a first collection and catalog of total artworks might not be coherent with every single element and point of the earlier developed theoretical frameworks, alternative ways of structuring total artworks are also offered.

For conceptual clarity, to align with our working definition, and for empirical transparency, we require any literary example of a total artwork to be described as

physically contained in the real world and as perceivable by any of the five senses. Hence for instance literary examples referring to the whole movement of expressionism (see Beil and Dillmann 2010), or Gustav Klimt's personal quest for the total artwork (see Kallir and Weidinger 2009), or the narrative techniques of the Russian and German filmmakers Sergei Eisenstein and Alfred Döblin such as their "Montage" (see Finger 2006: 123-140), or Brecht's "Epic Theatre" (see Smith 2007) are not included, lacking either specific artworks (such as specific paintings or films), or physical substantiation as per the provided literary information.

While this requirement excludes about half of all examples and references to total artworks in recent literature, it usefully differentiates between artworks for their physical and sensorial substance. On that basis, below we offer sixteen examples of total artworks, between 1813 and 2005, all taken from specialized late-20th-century and early-21st-century literature. We name artist(s) and their artwork(s), the author(s) who forwarded the respective example, and basic data about the surrounding artistic orientation or movement. According to our research orientation, only one literary reference to Wagner's work is included, namely the Bayreuth Festspielhaus (Smith 2007). For literary examples of films or musicals, the director(s), composer(s) or screenwriter(s) are indicated:

1) Richard Wagner (1813-1883): *Bayreuth Festspielhaus* [Festival Theater], concept of the 'Total Stage', constructed 1877-1876 (Smith 2007).

2) Henry van de Velde (1863-1957): *Villa Esche in Chemnitz*, Jugendstil [Art Nouveau], built 1902-1904 (Metz, Richter and Mickwitz 2002).

3) Antoni Gaudí (1852-1926): *La Casa Milà*, also known as *La Pedrera* [The Quarry], Jugendstil [Art Nouveau], built 1906-1912 (Carandell and Vivas 2002).

4) Alexander Scriabin (1872-1915): *Prometheus: The Poem of Fire*, complex dissonant symphonic work, 1910 (Lista 2006).

5) Arnold Schönberg (1874-1951): 2 Operas: *Erwartung* [Expectation], 1909; *Die Glückliche Hand* [The Fortunate Hand], 1913 (Lista 2006).

6) Wassily Kandinsky (1866-1944): *Der Gelbe Klang* [The Yellow Sound], abstract color/sound/movement composition, 1912 (Lista 2006).

7) Bruno Taut (1880-1938): *Gesamtkglaswerk* [Total Work of Glass], temporary glass pavilion near Cologne, Germany, 1914, only photos preserved (Anger 2016).

8) The Bauhaus (1913-1933): *Bauhausbühne* [Bauhaus Stage], also known as *Bauhaus Totaltheater* [Bauhaus Total Theater], 1920s (Smith 2007; Trimmingham 2016).

9) Carl Einstein (1858-1914): *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, novel, 1912 (Finger 2006).

10) Gertrude Stein (1874-1946): *Americans*, novel, 1925 (Finger 2006).

11) Lázló Moholy-Nagy (1895-1946): *Light Prop for an Electric Stage*, luminous-kinetic sculpture, 1930 (Finger and Follett 2010).

12) Disney Company (founded 1923), Resorts Division (founded 1971): *Disney Theme Parks*, concept of 'total entertainment', first opened in Anaheim, Florida, 1955 (Smith 2007).

13) Galt McDermot (music), James Rado (lyrics): *Hair*, musical, Broadway, classical and epic theater forms in modern and musical adaptation, 1968 (Krüßmann 2007).

14) Stanley Kubrick (director), Diane Johnson (co-writer): *The Shining*, film, Kubrick uses music, architecture, and mixes myth, thriller and horror genres, 1980 (Marnat 2009).

15) Jakob Dimitri ('Dimitri the Clown (1935-2016): *The Swiss clown Dimitri's life*, with the performer as author, stage artist, educator and activist (Gschwend and Heitmann, 2010).

16) Karlheinz Stockhausen (1928-2007): *Light*, Opera-Cycle consisting of 7 Operas, altogether extending over 29 hours, 1977-2005 (Finger and Follett 2010).

It is probably fair to consider this list as an extremely eclectic mix of artists, forms, genres, movements, media, and modern historical and political eras. It also seems irregular, without clearly discernible pattern. That seems however less surprising, given the analyzed lack of a conceptual basis in the literature, without which common ground for empirical coherence about the nature and existence of total artworks appears indeed challenging to establish.

On the basis of this research's developed conceptual framework and working definition, the literary examples and their attributes as total artworks might need to be reconsidered. While a point-by-point evaluation and critique of all the mentioned artworks and their literary proponents is beyond the scope of this research, below we analyze the literary examples' most prominent types and discernible characteristics, before evaluating recent literary claims of total artworks from areas traditionally considered outside of art.

13. Analysis of Literary Total Artwork Examples: Totality?

The above sixteen chronological total artwork examples could be re-categorized according to nine types of total artworks (with their above number in square brackets for convenient comparison). These artwork types are then ranked according to the frequency of their literary mention:

- 1) Symphonic Works, Operas, or Complex Compositions [4, 5, 16];
- 2) Architectural Buildings and Structures [2, 3, 7];
- 3) Theater, Opera or Performance Stages [1, 8];
- 4) Films and Musicals [13, 14];
- 5) Novels [9, 10];
- 6) Paintings [6];
- 7) Sculptures [11];
- 8) (Disney) Theme Parks [12];
- 9) Performance Art [15].

The maybe most surprising aspect of comparing both lists concerns the total artwork's arguably most eminent aspect, namely its "totality", since even the most

shorthand definitions still require a synthesis of all, or at least several major art forms. Yet from the (admittedly elementary) information on the respective total artwork in the first list, only few of them seem to satisfy that requirement, namely:

- 1) Wagner's *Bayreuth Festspielhaus* [Festival Theater] [1]
- 2) The *Bauhausbühne* [Bauhaus Stage] [15],
- 3) Stockhausen's opera cycle *Light* [16],
- 4) The musical *Hair* [13],
- 5) (Disney) *Theme parks* [12], and
- 6) Kandinsky's color/sound/movement composition *Der Gelbe Klang* [Yellow Sound] [6].

These six examples all unite at least several artistic elements. The first four examples arguably unite all major art dimensions when in live performance (including visual, sound and physical components such as painting, music, drama, and sculpture in form of stage scenery). The fifth example, (Disney) theme parks, is probably familiar to everyone, at least from the media, for carefully crafted attractions such as fairy tale castle miniaturizations, which, if only for commercial reasons, are artistically evocative and multidimensional. The sixth example, Kandinsky's painting plus movement and sound elements, unites at least some visual and acoustic elements.

While qualifying Kandinsky's work as total art could be justified with its combination of art forms, it seems surprising that novels are included (numbers 9 and 10 in the first list, and number 5 in the second). However memorable their content and evocative their style may be, are they not "only" books, without additional or surrounding artistic elements? One might then just as well wonder why no drawing, sketch or full painting of Leonardo da Vinci is considered as a total artwork, since he openly tried to achieve a mystic union of spirit and matter, declaring painting to be largely "una cosa mentale" [a spiritual thing] (see Charles et. al. 2006: 103). By contrast, theme parks, even if an art form and expression that might find its most ardent supporters among children, are at least uncontested in their inclusion of many art forms, and yet mentioned only once in the literature (by Smith, 2007). This begs the question and comparison of what constitutes an artwork's "totality".

Smith (2007: 11, 75) describes the essence of the modern total artwork as a technologized and totalitarian (as well as nightmare) environment, founded on cultural massification, uniformization and hypnosis. This resembles traditional and popular criticisms of Wagner's ideal of the total artwork, namely its potential for totalitarian abuse, from political dimensions, as in the German Third Reich, to technological ones, as in current cyberspace misconduct. It also reflects Tolstoy's critique of Wagner's artistic conceptualization, philosophy, and on-stage realization.

Yet the comparison of all three lists suggests that many alleged artworks rather *lack* such (positive or negative) totality. It seems that an artist needs to risk either committing

to a total artwork so artistically encompassing and expressive as to be overpowering or hypnotic (as in Tolstoy's view), or settling for a work much less diverse in its components, less compact in their integration, less contentious in its intensity, thus less threatening – but therefore also less “total”.

14. Comparison of Literary Total Artwork Examples: Western 20th Century?

The obligatory mention of Richard Wagner's opera and stage conception constitutes the only literary 19th-century example of a total artwork in the first list [1]. It is followed by thirteen literary examples of 20th-century total artworks [2-14], but by only two of 21st-century artworks [15 and 16]. While our limited sample does not allow to generalize this quantitative feature, and given the youth of the 21st century and its literature, it however suggest either a limiting focus of the literature on the 20th century, or a dearth of newly created total artworks in the 21st.

In the latter case, one might ask: why do total artworks seem to thin out over the last decades? It could hardly be for the economic or artistic availability of expressive media forms, since those keep being created in the 21st century (such as recently in multimedia or cyberspace). Other factors might play a role. This research contributes to this question with the below investigation of recent claims of total artworks from areas traditionally considered as outside of art, such as business and sport.

Also striking is that all literary examples are located in, or created by artists from the United States and Europe, especially Germany. The latter might be explained with the concept's genesis and a national and cultural predilection, but even so seems hard to justify in today's globalized world. To consider are Eurocentric or Westernized prejudices, defined as “theoretizations which...perpetuate old regimes of thinking...into a hegemonic future” (Abou-El-Haj 1991: 139; Lewis and Wigen 1997: 10), or other biases of global Western hegemony (see Dussel 1998: 3-4; Mignolo 1998: 32-33). Hence the literary examples might cause concern simply for their conspicuous absence of non-Western artists or artworks. This then recommends postcolonial research approaches, or attitudes and cultural identities of worldwide inclusion and open-mindedness, as for instance cosmopolitanism (see just Fullinwider 2001: 341; Gunesch 2008: 234).

The comparative analysis of the above three lists is thus considered as a step towards more conceptually convincing and empirically comprehensive classifications of total artwork examples. The here offered ways of structuring, according to chronology as in the first list, or according to artwork types as in the second list, already suggest many alternatives, such as: geographical location (especially non-Western artists and artworks), materials of creation (such as whether visual, sound, or performance forms predominate), media of expression (such as whether in form of theater, opera, or film), number of artists involved, price or commercialization of artworks, and many possible others, each corresponding to fresh perspectives for future research.

15. Total Artworks From Areas Traditionally Outside of Art?

Before we investigate specific business and sport claims of total artworks, it helps to clarify whether such areas, traditionally considered outside of art, can legitimately claim to create any (total works of) art. On a popular level, we are familiar with marketing, multimedia and related products that flood our worlds and senses in literary or graphic form, in that they might claim to qualities of art. As it is on that popular level, this issue is also contended in the specialized literature. Some authors declare the notion of the total artwork to be open not just to artistic, but also to “economic-political” or “scientific” productions and areas, while others consider this to overstretch the concept.

For Brock (2002: 105), since the time of the Renaissance – which heightened the social status of both art and artists – the concept was not any more a privilege of either art or artists, but open to all realms of life, including the economic:

“Dennoch ist das Konzept ‘Gesamtkunstwerk’ nicht den Künstlern vorbehalten – schon gar nicht den bildenden Künstlern. [...] Es gibt also Gesamtkunstwerk-Konzeptionen sowohl im ökonomisch-politischen wie im wissenschaftlichen als auch künstlerischen Bereich.”

[However, the concept of ‘total artwork’ is not reserved to artists – and much less to fine artists. [...] There are thus concepts of the total artwork in the economical-political and in the scientific as well as in the artistic area.]

For Fornoff (2004: 16), Brock’s inclusiveness overstretches the concept:

“Die bei Brock feststellbare Überdehnung des Gesamtkunstwerk-Begriffes [...] gestattet, neuzeitliche politische Utopien ebenso wie dadaistische Soirées, den spanischen Bürgerkrieg ebenso wie städtische Einkaufspassagen als Gesamtkunstwerke aufzufassen [in der] wahlweise die Stadt Wien, das Dritte Reich oder der Mensch selbst als Gesamtkunstwerk klassifiziert werden.”

[Brock’s detectable overstretching of the concept of the total artwork [...] allows to perceive modern political philosophies as well as Dadaistic soirées, the Spanish civil war as well as urban shopping malls as total artworks [in which] optionally the city of Vienna, the Third Reich or humankind itself are classified as total artworks.]

Most authors imply Brock’s inclusive position, as when naming Disney’s theme parks as total artworks (Smith 2007: 114-133), whose business and entertainment character evokes Brock’s “economic area”. For this stance speaks that *a priori* denying traditional out-of-art areas any potential to produce (total works of) art would also deny them a corresponding artistic creative potential without stringent conceptual or philosophical justification.

In summary, it seems the discussion should less center on whether certain realms of social life should be excluded from producing (total works of) art, but rather which concrete productions or claims arising from those areas would fulfill the artistic requirements and definition of a (total) work of art. Thus we proceed to investigate such recent claims from the realms of business and sport.

16. 21st Century Claims of Total Artworks from Business and Branding

In the mentioned chapter “Gesamtkunstwerk: The Art of Brand Integration” of their book *The Science and Art of Branding*, Franzen and Moriarty (2009: 510) apply their concise 10-Point definition of a total artwork first to the branding of an automobile – exemplifying the German firm *BMW* – as well as to athletic achievement – exemplifying the American firm *Nike*. Differentiating between these two global enterprises' business practices and processes, they argue for both of them to create total artworks, along these argumentative lines and quoted key statements:

Accordingly, *BMW*'s automobile brand began establishing itself in the early 1960s. By the 1980s, its “worldwide power brand [...] stood for one thing: sheer driving pleasure [...] combined with peerless design to create a unique appeal”, based on combining flawless technology with fashionable design and a firm philosophy that considered its cars not just “utilitarian machines” but rather “moving works of art”. This claim was strengthened via strong public relations with the art world, such as sponsoring well-known artists, or creating an “Art Car that is exhibited in museums”, or in the whole management concept and practice of the brand's style, ranging from manufacturing facilities over trade showrooms and up to the firm's slogan “*BMW* – the ultimate driving machine” (Franzen and Moriarty 2009: 517).

Similarly, *Nike*'s “marketing machine” philosophy pushes for its products to be constantly changed and updated, while the brand behind these processes stays essentially unchanged (2009: 527). The management of this complex relationship between constant brand image yet changing products is based on two pillars: The first, “Integrated Branding”, is the full consistency of operations throughout the company, from selecting suppliers over targeting customer to servicing after-sales, all conforming to the firm's philosophy and core values (2009: 515). The second pillar, “Integrated Marketing Communication”, includes for example information policy or mission statements (2009: 521).

Franzen and Moriarty end that chapter, and with it their book, with this statement (2009: 528):

“A powerful brand [...] is based on understanding that the art of *Gesamtkunstwerk*, with its perfect vision and perfect union of brand and customer, is the magic that surrounds the management of the complex brand system. Through integration, the science and art of branding create brand strength, brand relationships, brand value, brand equity and, ultimately, shareholder value.”

Academics and aficionados from the fields and backgrounds of art or literature might find it ideologically challenging to consider the technology-driven and business-oriented approaches, values and practices of automobile or sports companies as (total) works of art. Also, our methodological inclusion of cultural and feminist studies might be concerned with concomitant opportunities of industries or businesses to introduce hidden agendas when claiming total artworks, such as using art to mask mainly profit-

oriented interests. While such interesting concerns are outside the scope of this research, and whichever one's position on such areas and their motives for claiming total artworks, it seems safe to say that Franzen and Moriarty's analysis of the marketing and branding processes within the exemplified companies BMW and Nike, and their claims that both of them create total artworks, highlights a complex web of business and artistic, aesthetic and commercial values and principles.

Tolstoy's detailed discussion of Wagner's conception of the total artwork can be referenced once more, for its predictive power of one common criticism of advertisements in the style of BMW and its advertisement videos, namely the potential of hypnotizing audiences. This critique can even be generalized in view of similarly seductive multi-dimensional, multi-media influences.

Such intricate relationships between large academic fields seem to require a host of separate research projects and approaches. They are thus recommended as yet further areas and directions of future research. Important is that they all can take advantage of our offered conceptual framework and empirical catalog of artwork examples, for own use or for critical engagement.

17. Recent Claims of Total Artworks from the Realm of Sport

A variation of the debate on the general legitimacy of traditionally out-of-art areas to claim total artworks concerns sport. (This term is used in this research in the singular for physical activity in general, and in the plural form for specific types or branches.) Especially German, English and French literature sources debate whether sport itself can be considered as art (see Charretton 1990; Clark and Guttman 1995: 85-110; Frayssinet 1968; Lenk 1985). If yes, then arguments like the above between Fornoff and Brock would become obsolete for sport, which would be *a priori* considered as qualified to produce (total works of) art. If not, sport might be less qualified than business to do so, since not an "economic-political" area in Brock's sense.

It seems however uncontested that already the Ancient Olympic Games featured prominent political elements, as the military truce in Elis (the Greek province hosting the Games) guaranteeing safe conduct of participants across the Greek world during the Games' quadrennial celebrations (Lamm 1996: 246-247). Additionally, some sports already have in-built and official artistic elements (ice skating or gymnastics, for once). Finally, while sport has its own specialized and recognized scientific branches (as sports science or medicine), it can be (also reduced to) a business, or used politically (as in Olympic boycotts). All of these would fulfil Brock's "economic-political" element.

Consequently, recent literature on the intersection between sport, social and cultural sciences advances the view that sport can produce total artworks, especially in the athletic performance and on the level of Olympic Games. Especially the German sport philosopher

Sven Güldenpfennig maintains that even seemingly simple sports are, on closer scrutiny, highly difficult to perform and train for, and thus highly artificial. Particularly any form of Olympic sport should be considered as an elitist cultural production, whose aesthetical expression resides in its physical movement, even if framed as games or plays. Hence top-level competitive and especially Olympic sport culminates and succeeds in the production of a total artwork. Such art could even lay claim to be part of the common heritage of mankind, and then deserve special consideration and protection. Güldenpfennig (2004: 17) emphasizes that his argument does not try to reinvent the Olympic idea, but just to analyze and highlight Olympia's and sport's core elements and functions in their wider sociocultural dimensions.

In other writings, Güldenpfennig (2010: 830) holds that sport is generally an art form and expression, without particular reference to the Olympic Games. He defines art as an integral element of sport in the first place, boldly claiming: "Sport ist eine Kunst, oder es ist kein Sport" [Sport is an art, or it is no sport]. Four of his arguments especially aim at underlining common traits between sport and art, in that sport is: 1) apparently useless; 2) an end in itself; 3) creating artificial resistances and realities; and 4) enriching the world despite its ephemeral and playful characteristics (2010: 91-95).

In yet other writings, Güldenpfennig (2006: 143-188) discusses the cultural relevance and influence of some of the major sports events of the 21st century, apart from the Olympic Games, such as the 2006 Football World Cup. This body of work by one single author suggests that the connection between sport and art in general, and their coincidence in the creation of total artworks in particular, can be pursued in many further directions and dimensions. This aspect is therefore also entrusted and recommended to future research, to be analyzed with the help of the developed conceptual framework, and investigated within or beyond the catalog of provided literary examples.

18. Conclusions, Contributions, and Recommendations

Conceptually, this research has developed a comprehensive yet concise working definition of the total artwork. This working definition furthers the literary definitions' detailed yet often abstract and philosophical considerations. Our definition offers concrete elements of operationalization. For instance, certain substantial and minimum quality standards are specified for total artworks to be deemed independent works of art, such as that the whole work should be concretely and physically perceivable with one or more of the senses.

Methodologically, comparative literature methods within the arts, such as cultural studies, feminist studies, or systems theory, have been shown on a variety of levels as supporting approaches to investigate the relationships between art and society, as well as between art and literature. The possible methodological permutations between art,

literature, society, and the total artwork could only be hinted at within this research. The resulting methodological variety and transdisciplinary potential can be commended to future research on the intersection of literature, art, and the social sciences.

Empirically, this research has been able (based on the conceptual framework) firstly to extract an appropriate sample of literary examples of total artworks, and then to analyze it for salient features. Several of these features are recommended for future research, such as the question of the totality of total artworks, or the reasons for their apparent rarified appearance across the 20th and into the 21st century. Secondly, this research has offered two concrete ways of structuring and systematizing total artworks, according to chronology and according to artwork types or genres, but has suggested several other ways, such as by the art's location, creators, materials of creation, or media of expression.

In particular, on the developed conceptual and empirical bases, this research has investigated and considered in depth two recent claims of total artworks from areas considered traditionally to be outside of art, namely from business with a focus on marketing and branding of automobiles, and from sport with a focus on Olympic Games and high-level athletic performance. Future comparisons and evaluations are recommended into the broader concern of whether, and to what extent, areas traditionally considered outside of art can produce total artworks, and could then include for instance modern marketing, design, or interactive media methods and expressions. This would also raise new questions about the relationship between the historically established and the upcoming new examples of total artworks.

Finally, it has been shown, with eminent voices from world literature, that future research can consider new cases, creations, directions or dimensions in the understanding of the total artwork, and still confidently analyze and compare them with classical literary sources, including belletristic and novelistic expressions. In representation of those, two of Tolstoy's works have been found to be as insightful, valid and applicable across epochs and genres as ever. Their timelessness, too, is suitable to further the transdisciplinary character of future research endeavors on the total artwork, in the humble but ever so strong self-understanding and spirit of comparative literature.

References:

- Abou-El-Haj, Barbara. "Languages and models for cultural exchange". *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Eds. Anthony D. King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991: 139-144.
- Anger, Jenny. "The 'translucent (not: transparent)' Gesamtglaswerk". *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Eds. David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, and Anthony J. Steinhoff. New York and London: Berghahn Books, 2016: 157-182.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford and Cambridge, Blackwell, 1993.

The Total Artwork in Comparative Literature Analysis: Belletristic and Scientific Positions from Wagner's Operas and Tolstoy's Art Philosophy to Business Branding and the Olympic Games

- Beil, Ralf, and Dillmann, Claudia. *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literature, Theater, Tanz und Architektur, 1905-1925* [Total Artwork Expressionism: Art, Film, Literature, Theater, Dance and Architecture, 1905-1925]. Ostfildern: Hatje Kantz, 2010.
- Berg, Bruce L. *Qualitative Research Methods For the Social Sciences* (7th edition). Boston and London: Allyn and Bacon, 2008.
- Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagner's politisch-ästhetische Utopie* [The Delusion of the Total Artwork: Richard Wagner's Political-Aesthetic Utopia] (2nd edition). Stuttgart: J.B. Metzler, 2004.
- Block, René, Gottfried Eberle, Antje von Graevenitz, Wolfgang Rathert, Wieland Schmied, Barbara Wien, and Emmett Williams. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* [The Inclination towards the Total Artwork: European Utopias since 1800]. Saarbrücken: Pfau, 2001.
- Borchmeyer, Dieter. "Gesamtkunstwerk". *Moderne Literatur in Grundbegriffen* [Modern Literature in Basic Terms] (2nd edition). Eds. Dieter Borchmeyer and Victor Žmegač. Tübingen: Niemeyer, 1994: 181-184.
- Brock, Bazon. 2002. *Bildersturm und stramme Haltung: Ausgewählte Texte* [Iconoclasm and Stiff Posture: Selected Texts]. Dresden: Philo Fine Arts, 2002.
- Brown, Hilda Meldrum. *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford: Oxford University Press, 2016
- Bryman, Alan. *Social Research Methods* (2nd edition). Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Carandell, Josep Maria, and Pere Vivas. *La Pedrera: Una Obra de Arte Total* [La Pedrera: A Total Artwork]. Barcelona: Triangle Postals, 2002.
- Charles, Victoria, Joseph Manca, Megan McShane, and Donald Wigal. *1000 Paintings of Genius*, London: Sirrocco, 2006.
- Charreton, Pierre. *Le Sport, l'Ascèse, le Plaisir: Éthique et Poésie du Sport Dans la Littérature Française Moderne* [Sport, Asceticism, Pleasure: Ethics and Poetry of Sport in Modern French Literature], Saint-Etienne: CIEREC [Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine], Université Jean Monnet, 1990.
- Chow, Rey. "In the name of comparative literature". *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995: 107-116.
- Clark, Carol, and Allen Guttmann. "Artists and athletes", *Journal of Sport History* vol. 22, no. 2 (1995): 85-110.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 1997.
- D'Alleva, Anne. *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King, 2005.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.
- Damrosch, David. *How to Read World Literature*. Chichester and Oxford/UK and Malden/ Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2009.
- Dussel, Enrique. "Beyond Eurocentrism: the world-system and the limits of modernity". *The Cultures of Globalization*. Eds. Fredric Jameson and Masao Miyoshi. Durham and London: Duke University Press, 1989: 3-31.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction* (3rd edition). Minneapolis: University of Minnesota.

- Ellis, William Ashton. *Richard Wagner: The Art-Work of the Future and Other Works*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.
- Finger, Anke. *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* [The Total Artwork of Modernism]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Finger, Anke, and Danielle Follett, D. (eds). *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.
- Fornoff, Roger. *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk: Studien zu einer Ästhetischen Konzeption der Moderne* [The Longing for the Total Artwork: Studies for an Aesthetical Conception of Modernism]. Hildesheim, Zürich and New York: Georg Olms, 2004.
- Franzen, Giep, and Sandra Moriarty. *The Science and Art of Branding*. New York: Sharpe, 2009.
- Frayssinet, Pierre. *Le Sport Parmi Les Beaux-Arts: Nouvelle Frontière* [Sport Among the Fine Arts: New Frontier]. Paris: Dargaud, 1968.
- Fullinwider, Robert. "Multicultural education and cosmopolitan citizenship", *International Journal of Educational Research*, vol. 35, no. 3 (2001): 331-343.
- Greenwood, E.B. *Anna Karenina. Leo Tolstoy. Introduction and Notes by E.B. Greenwood*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* [Total Artwork Stalin: The Divided Culture in the Soviet Union] (3rd edition). München: Hanser, 2008.
- Gschwend, Hanspeter, and Adriano Heitmann. *Dimitri: Die Welt des Clowns – ein Gesamtkunstwerk* [Dimitri: The World of the Clown – A Total Artwork]. Sulgen: Benteli, 2010.
- Güldenpfennig, Sven. *Olympische Spiele als Weltkulturerbe: Zur Neubegründung der Olympischen Idee* [Olympic Games as World Cultural Heritage: On a New Founding of the Olympic Idea]. Sankt Augustin: Academia, 2004.
- Güldenpfennig, Sven. *Denkwege nach Olympia: Kulturtheoretische Zugänge zu großen Sportereignissen* [Ways of Thinking Towards Olympia: Cultural Theory Approaches to Major Sports Events]. Sankt Augustin: Academia, 2006.
- Güldenpfennig, Sven. *Die Würde des Sports ist unantastbar: Zur Auseinandersetzung mit Mythen des Sports* [The Dignity of Sport is Untouchable: Engagement with Sport Myths]. Sankt Augustin: Academia, 2010.
- Gunesch, Konrad. *Multilingualism and Cosmopolitanism: Meanings, Relationships, Tendencies*. Saarbrücken: VDM [Verlag Dr. Müller], 2008.
- Günther, Hans (Ed.). *Gesamtkunstwerk: Zwischen Synästhesie und Mythos* [Total Artwork: Between Synesthesia and Myth]. Bielefeld: BSLL [Bielefelder Schriften zur Linguistik und Literaturwissenschaft] [Bielefeld Series to Linguistics and Literature Studies], 1994.
- Imhoof, David, Margaret Eleanor Menninger, and Anthony J. Steinhoff (Eds.). *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. New York and London: Berghahn Books, 2016.
- Kallir, Jane, and Alfred Weidinger. *Gustav Klimt: Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk* (Gustav Klimt: Searching for the Total Artwork). München: Prestel, 2009.
- Klein, Richard. *Narben des Gesamtkunstwerks: Wagner's Ring des Nibelungen* [Scars of the Total Artwork: Richard Wagner's Ring Cycle]. München: Wilhelm Fink, 2001.

- Kropfger, Klaus. *Richard Wagner: Oper und Drama* [Richard Wagner: Opera and Drama]. Ditzingen: Reclam, 1968.
- Krößmann, Norbert. *Die Überwindung der Vernunft im Musical 'Hair'* [The Overcoming of Reason in the Musical 'Hair']. München and Ravensburg: Grin, 2007.
- Lamm, Robert C. *The Humanities in Western Culture: A Search for Human Values, Volume 1* (10th edition). Boston and New York: McGraw-Hill, 1996.
- Leavy, Patricia. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press, 2009.
- Lenk, Hans. *Die achte Kunst: Leistungssport, Breitensport* [The Eighth Art: Competitive Sport, Recreational Sport]. Zürich: Interfrom, 1985.
- Lewis, Martin W., and Kären E. Wigen. *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. London, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Lista, Marcella. *L'Œuvre d'Art Totale à la Naissance des Avant-Gardes* [The Total Artwork at the Birth of the Avant-Gardes], Paris: CTHS/INHA [Comité des Travaux Historiques et Scientifiques / Institut National de l'Histoire de l'Art], 2006.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft* [The Art of Society]. Berlin: Suhrkamp, 1997.
- Luhmann, Niklas. *Schriften zu Kunst und Literatur* [Writings on Art and Literature]. Berlin: Suhrkamp, 2008.
- Marnat, Julia. *Film als Gesamtkunstwerk* [Film as Total Artwork]. München and Ravensburg: Grin, 2009.
- May, Tim. *Social Research: Issues, Methods and Process* (3rd edition). Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 2001.
- Metz, Katharina, Tilo Richter, and Priska Schmückle von Minckwitz. *Henry van de Velde's Villa Esche in Chemnitz: Ein Gesamtkunstwerk zwischen Jugendstil und Sachlichkeit* [Henry van de Velde's Esche Mansion in Chemnitz: A Total Artwork between Art Nouveau and Objectivity]. Basel: Birkhäuser, 2002.
- Mignolo, Walter D. "Globalization, civilization processes, and the relocation of languages and cultures". *The Cultures of Globalization*. Eds. Fredric Jameson and Masao Miyoshi. Durham and London: Duke University Press, 1998: 32-53.
- Neuman, W. Laurence. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches* (6th edition). Boston and London: Allyn and Beacon, 2006.
- Peer, Willie van, Jemeljan Hakemulder, and Sonia Zyngier. *Muses and Measures: Empirical Research Methods for the Humanities*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Perloff, Marjorie. "'Literature' in the expanded field", *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Eds. Charles Bernheimer. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995: 175-186.
- Roberts, David. *The Total Work of Art in European Modernism*. New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2011.
- Robson, Colin. *Real World Research: A Resource for Social Scientists and Practitioner-Researchers* (2nd edition). Oxford and Cambridge: Blackwell, 2002.
- Ryan, Michael. *Literary Theory: A Practical Introduction*, Malden/USA and Oxford/UK: Blackwell, 1999.
- Sadowski, Piotr. *Systems Theory as an Approach to the Study of Literature: Origins and Functions of Literature*. Lampeter: Edwin Mellen, 1999.

- Schneider Adams, Laurie. *The Methodologies of Art: An Introduction* (2nd edition). Boulder: Westview, 2009.
- Smith, Matthew Wilson. *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York and Oxon/UK: Routledge, 2007.
- Szeemann, Harald (Ed.). *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* [The Inclination towards the Total Artwork: European Utopias since 1800]. Aarau and Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983.
- Tolstoy, Leo. *What is Art? (Translated from the Original [1897] Manuscript, with an Introduction by Aylmer Maude)*. New York: Funk & Wagnalls Company, 1904.
- Tolstoy, Leo. *Anna Karenina (Introduction and Notes by E.B. Greenwood. Translated by Louise & Aylmer Maude)*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Trimarco, Angelo. *Opera d'Arte Totale* [Total Work of Art]. Roma: Luca Sossella, 2001.
- Trimingham, Melissa. "Gesamtkunstwerk, Gestaltung, and the Bauhaus Stage" [Total Artwork, Design, and the Bauhaus Stage]. *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Eds. David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, and Anthony J. Steinhoff. New York and London: Berghahn Books, 2016: 95-114.
- Wellek, René. "The crisis of comparative literature". *René Wellek: Concepts of Criticism*. Ed. Stephen G. Nichols. New Haven and London: Yale University Press, 1963: 282-295.

კონრად გუნემი (არაბთა გაერთიანებული ემირატები)

ხელოვნების ტოტალური ნიმუშების შედარებითი ლიტერატურული ანალიზში: ბელეტრისტული და სამეცნიერო პოზიციები ვაგნერის ოპერებიდან დაწყებული, ტოლსტოის ხელოვნების ფილოსოფიით, ბიზნეს ბრენდინგითა და ოლიმპიური თამაშებით დამთავრებული

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ტოტალური ხელოვნება; კომპარატივისტული ლიტერატურა; ხელოვნების ფორმები; რიჩარდ ვაგნერი; ლევ ტოლსტოი, ბიზნესის ბრენდინგი; ოლიმპიური თამაშები.

მე-19 საუკუნის შუახანებიდან მოყოლებული, ხელოვნების ყველა ნაწარმოები განისაზღვრება როგორც ხელოვნების ერთ ნიმუშში ინტეგრირებული ხელოვნების რამდენიმე ძირითადი ფორმა, როგორებიცაა: მუსიკა, დრამა, ცეკვა, პოეზია და არქიტექტურა. ასეთი გაგება და პრაქტიკა ამჟამად კვლავ განიხილება საერთაშორისო ლიტერატურაში, ხელოვნების, ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ისტორიისა და ენათმეცნიერების სფეროებში. ბელეტრისტული ლიტერატურის წყაროების ანალიზი, როგორცაა, მაგალითად, ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინა“, მისივე ფილოსოფიური ტრაქტატები, თანამედროვე სამეცნიერო ბიზნესისა და სპორტული ლიტერატურის ჩათვლით, მათი დისციპლინათშორისი კომპარატივისტული ლიტერატურული კვლევა ხელს უწყობს ტოტალური ხელოვნების გაგებას კონცეპტუალურ, მეთოდოლოგიურ და ემპირიულ დონეებზე.

პირველ რიგში, ის გამოიმუშავებს ხელოვნების მთლიანი ნაწარმოების ყოვლისმომცველ და, ამავე დროს, მოკლე სამუშაო განმარტებას, მეორეს მხრივ, აერთიანებს ლიტერატურულ, მხატვრულ და სოციოლოგიურ მეთოდოლოგიურ მიდგომებს, მესამეც, – შეკრებს, ადარებს და აანალიზებს ხელოვნების ყველა ნიმუშის ლიტერატურულ მაგალითებს და მეოთხე – იკვლევს და აფასებს უახლოესი დროის მტკიცებულებებს ხელოვნების ნაწარმოების მთლიანობის შესახებ, რომლებიც, ტრადიციულად, ხელოვნების სფეროს არ მიეკუთვნება.

Rusudan Choloqashvili and Kevin Tuite
(Georgia, Canada)

The Common Mythic Roots of a Kisti Legend and the Georgian Ballad *Eteriani*¹

The Kisti Chechen tale “The vine of love” was recorded in Tusheti in the 2nd half of the 19th century by I. Tsiskarishvili, and a Russian version of it was published in the journal *Zurna*.² The Russian text is a stylized rendering, overlaying the poignant story of two doomed Kisti lovers. The heart of the story is how a young man and woman died unmarried, because of a friend’s betrayal: Believing a falsehood told by a shepherd, that an evil spirit was at the water spring, Omar-Ali mistakenly killed his lover Gazelo who had been awaiting him there. When the lad found out to his horror what he had done, he killed the deceitful shepherd, and then himself. In view of the artlessness of the story, one could consider it an ordinary example of folklore, if not for evidence from beginning and end of the story which demonstrates its link to mythic thought and traditional ritual. In particular, in the introduction it is said that every Kisti knows this story, and they sing it at festive gatherings. At the end it is stated that from the graves of the lovers, whom the people buried side-by-side, there grew two grapevines, which attached themselves to a nearby tree, and wrapped around each other, as once did the young people buried beneath them.

It is also important to note that the people believed this (the intertwined twines) to be a manifestation of divine will, and henceforth the site is considered sacred.³ Each newly-married couple would visit the sacred gravesites, and pledge fidelity by the vines of love. Once established, this ritual is evidence of the symbolic significance attributed to the vines growing from the graves of the young couple, and the tree to which they are attached. They can be compared to widespread myths of a tree growing from the body of a dead divinity, as noted by Eliade (1957): *In illo tempore*, a divine being — which typically took the form of a girl or young woman, or sometimes a young man — agreed to offer her own body as sacrifice, in order that tuberous plants or fruit-trees would grow from it.

Understanding the mythic meanings of the grapevine and the tree will help us interpret the underlying meanings of the Kisti text. We will also bring into consideration data from Georgian folklore and ethnography. The Georgians are close neighbors of the Kistis, and have numerous beliefs and practices related to grapevines. One important

1 This research was carried out with the financial support of the Shota Rustaveli Research Foundation (grant № FR17-160, project leader R. Choloqashvili). The opinions expressed in this article are those of the author, and do not necessarily represent those of the Foundation.

2 Лозы любви (Кистинское предание), *Зурна*, 1855, pp 155-174.

3 One recalls Cassirer’s (1960) belief that people live not only in nature, but also in a universe of symbols.

source is the folk ballad entitled “Eteriani”, with which the Kisti tale, especially its ending, bears a close resemblance.

The symbolism of vines and trees has been well-studied by Georgian ethnologists, for example, the ritual round-dance songs referring to a vine growing onto a poplar tree (*alvis-xe*), which stands at the court of God. Variants of this ballad have been recorded throughout Georgia Bardavelidze (1957: 100) noted 17 examples, such as these:

ჩვენი ბატონის კარზედა	At the court of our lord.
ხე აღვად ამოსულაო,	a poplar tree has grown,
წვერზე მაუსხამს ყურძენი,	at its top it bears grapes,
საჭმელად ჩამასულაო,	which are good to eat.
მაგის უჭმელი ქალ-ვაჟი	The girl and boy who do not eat them
უდროოდ დამაშულაო.	will perish before their time.
	(Chikovani 1972: 115).

ღმერთმა ვაზი გაგვიჩინა,	God created the vine for us.
გვერდით მოუსვა სარია.	at its side he planted a stake.
	(Chikovani 1972: 168).

Bardavelidze (1957: 58) considers the eating of the ripe grapes as a sort of communion with the life force of the of the holy vine. The death of the girl and boy (*dashaveba* = cover in black) results from the sin of not eating the ripe grapes. Therefore, in the author’s opinion, this ritual song conserves an archaic belief in the grapevine planted at the shrine as a tree of life (loc. cit). In the view of Surguladze (1993: 178), whoever does not taste of the tree of fertility will die early, in accordance with the belief that life is obtained from the tree of life.

In traditional Georgian belief, the tree received its life-giving properties because it is inhabited by a divinity, and linked to heaven by a chain (*shibi*; Surguladze 1993: 184). Aside from the tree that stands at the “our lord’s” court, there are the poplar trees the grow at the court of St Theodore or St George (Surguladze 1993: 176); likewise, the courts of the Pshav-Xevsur deities K’op’ala, the Trinity and the Mother of God. The cult of the holy tree or world tree is widespread among the world’s cultures, and the tree itself is considered a god (Golan 1993: 156). In Georgian folk art, the subject of the tree of life is linked to that of the Great Mother (Chitaia 1941).

With regard to the Georgian folklore motif of the black-draped girl and boy who did not partake of the fruit of the grapevine, it should be noted that they died unmarried. This is the case for the protagonists of the Kisti tale, Gazelo and Omar-Ali, as well. Abesalom and Eter, the central figures of the Georgian ballad *Eteriani*, likewise died tragically before they could marry. More precisely, they pledged marriage at the doors of the church, but

the act was annulled by the fiendish Murman, who tossed millet seeds over his shoulder onto Eter, which turned into vermin and caused her to fall ill. In conformity with the conventions of myth, her illness led to death, and the marriage could not be consummated. In the text it is stated:

გუშინ შეყრილი მიჯნურნი	Two lovers joined yesterday,
დღეს უკვე გავიყარენით.	Today we have already been parted.

According to the ballad, Eter’s existence does not really end with her death, for she continues to be held in the evil Murman’s tower “nine mountains away” (Choloqashvili 2016). In numerous variants of the tale, Murman sells his soul to the devil, and becomes a demon himself. Abesalom’s sister crosses the nine mountains to find Eter in Murman’s castle:

ეთერო, გადმომივლია	Eter, I have walked across
ცხრა მთანი ფეხშიშველასა.	Nine mountains barefoot.
	(Eteriani, №4)

In nearly all variants of the *Eteriani*, the dead lovers are buried side by side, and a rose and a violet (rather than the two vines of the Kisti tale) grow from their graves. But in one version, it is said that “poplars grew from Eter’s grave, they reached the sky” (Eteriani, №4). This tree is the world-tree, the tree of eternal life and renewal in numerous mythic traditions. As the source of fertility and the life force, this tree is at the center of a cult (Surguladze 1993: 189). The violet and the rose likewise have associations with the gods of fertility. This opinion was already expressed by Kotetishvili (1961), in reference to the Eteriani; and it is shared by Giorgadze (1993: 88). R. Tsanova considers the violet as the representation of a goddess (2002: 93). Besides the Eteriani, the motif of the violet and the rose, as symbols of dying and reviving divinities, is also featured in Georgian lullabies. The reference to these flowers in cradle songs is motivated by the belief that sleep is a sort of temporary death, and by mentioning these early-appearing spring flowers one assures that the child will wake up. This type of explanation might also apply to the appearance of the two flowers in rituals to drive away infectious diseases such as smallpox, euphemistically referred to as “lords” (Tuite 2010). People once imagined illness, like sleep, as temporary death. Hence, the invocation of the violet and rose (and sometimes other types of flowers) in healing rituals, the spreading of their leaves on the patient’s bed, or on nearby furniture and carpets (Bardavelidze 1957: 87). In Bardavelidze’s view, these practices were intended to please the “lords”, so that they would not harm the sick child. In earlier times, however, the ritual might have been a means of attracting the divinities of nature and fertility, by evoking the sights and smells of spring. One thinks of Aphrodite, the goddess of the renewal of nature, always accompanied by roses, daffodils, violets, lilies and the like (Losev 1980: 132). The chant accompanying the ritual can be compared to

birdsongs in springtime. All of this created an atmosphere of awakening and renewal in the family, improving the patient's chances of recovery.

Also important is the function attributed to the tree, or its symbolic representation, in the context of the ritual. The "tree offered to the lords" was a mulberry branch with many twigs, adorned with strips of colored paper or silk (Bardavelidze 1957: 92). Bardavelidze describes in detail how the ritual was performed in earlier times, and she notes how certain elements of the ritual once denoted the Great Mother Nana, the renewer of nature and fertility (1957: 93).

Each spring, the dead Abesalom and Eter return in the form of the violet and the rose:

ეს გაზაფხულიც მოვიდა
მარტი, აპრილი, მაისი.

It came again in the spring,
March, April, May.

(Eteriani №20)

That is, the protagonists of the *Eteriani* – Abesalom and Eter – only underwent a change of form after death, a metamorphosis. In ancient societies, people believed that life was not bounded by space and time, mythic thought did not acknowledge the finality of death (Xidasheli 2001: 30-31). Thus, the love described in the *Eteriani* went beyond the relationship between two mortals, and became a divine form of love, in that the two characters possessed the power of renewal, being of divine origin. The same could be said of the untimely-deceased couple in the Kisti narrative, from whose graves there grew two grapevines. Aside from its symbolization of universal renewal, the vine was attributed divine powers, being, like the tree, the dwelling place of supernatural beings. Thus the two vines growing onto the tree were bearers of rich mythic symbolism, pertaining to dying-and-rising gods of world renewal.

When we speak of the mythic interpretation of the vine and the tree, not all vines or trees are intended, of course. Their special role is also dependent on where they grow. In Georgian ritual songs, it is at the "court of God" (*ghvtis k'ari*); in the Kisti tale, they spring from the lovers' graves. In the *Eteriani* also, the violet and rose growing from the lovers' tombs have divine attributes.

According to Eliade, "among countless stones, one stone becomes sacred and hence instantly becomes saturated with being ... The object appears as the receptacle of an exterior force that differentiates it from its milieu and gives it meaning and value" (1949; 1954: 4). This special proximity to "the center" is like blessing or initiation (Eliade 1949). Thus, the visit to the sacred site, where the unfortunate Gazelo and Omar-Ali are buried, has even greater importance for a newly-married couple than indicated in the story. It was once more than a promising of faithfulness, although the original meaning of the ritual has faded with the passage of time. One can nonetheless detect traces in folk memory of its earlier function: Each new bride and groom, by visiting the site, subconsciously at least, anticipates divine blessing. As noted by Eliade, a sacral archetype underlies each ritual.

References:

- Bardavelidze, Vera. *Drevneyshie Religioznye Verovaniya i Obryadovoe Graficheskoe Iskusstvo Gruzinskikh Plemen*. Tbilisi: izdatel'stvo akademii nauk Gruzinskikoy SSR, 1957 (Бардавелидзе, Вера. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Тбилиси: издательство академии наук Грузинской ССР, 1957).
- Chit'aia, Giorgi. "Sitsotskhilis Khis Mot'ivi Lazur Ornament'shi". *Moambe*. Tbilisi: sakartvelos metsnierebata akademია, 1941 (ჩიტაია, გიორგი. „სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში“. *მოამბე*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, 1941).
- Chikovani, Mikheil; Shamanadze, Nodar (Shemdgenebi). *Kartuli Khalkhuri P'oezia*, I. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1972 (ჩიქოვანი, მიხეილ; შამანაძე, ნოდარ (შემდგენლები). *ქართული ხალხური პოეზია*, I. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1972).
- Chikovani, Mikheil., Shamanadze, Nodar (Shemdgenebi). *Kartuli Khalkhuri P'oezia*, II. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1973 (ჩიქოვანი, მიხეილ; შამანაძე, ნოდარ (შემდგენლები). *ქართული ხალხური პოეზია*, II. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1973).
- Choloq'ashvili, Rusudan. Eteris, Abesalomisa da Murmanis Mitosuri Sakheebi "Eterianshi". *Kartuli Polklori*, 8, (XXIV). Tbilisi: TSU st'amba, 2016 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. ეთერის, აბესალომისა და მურმანის მითოსური სახეები „ეთერიანში“, ქართული ფოლკლორი, 8, (XXIV). თბილისი: თსუ-ს სტამბა, 2016).
- Eteriani. Kartuli Khalkhuri P'roza*, IV. Khelnats'eri Inakheba Shota Rustavelis Sakhelobis Kartuli Lit'erat'uris Inst'it'ut'is Polk'loris Ganq'opilebashi (ეთერიანი, ქართული ხალხური პროზა, IV. ხელნაწერი ინახება შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილებაში).
- Eliade, Mircha. *Le Mythe de l'éternel retour: archetypes et répétition*. Paris: Librairie Gallimard, 1949 (Eng. tr. *The myth of the eternal return*, Pantheon Books, 1954).
- Eliade, Mircha. *Mythes, rêves et mystères*. Editions Gallimard. Paris: 1957.
- Eliade, Mircha. *Mitebi, Sizmrebi da Mist'eriebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "alefi", 2018 (ელიადე, მიჩა. მითები, სიზმრები და მისტერიები. თბილისი: გამომცემლობა „ალეფი“, 2018).
- Giorgadze, Marina. *Kartuli Khalkhuri Sats'eschveulebo P'oezia*. Tbilisi: 1993 (გიორგაძე, მარინა. *ქართული ხალხური საწესვეულებო პოეზია*. თბილისი: 1993).
- Golan, A. *Mif i Simvol*. Moskva: ruslit, 1993 (Голан А. Миф и символ, М.: руслит, 1993.)
- Kassirer, Ernst. *Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur*. Stuttgart. W. Kohlhammer. Tbilisi: 1960.
- K'assirer, Ernst'. *Ra Aris Adamiani?* Tbilisi: 1983 (კასირერი, ერნესტ. რა არის ადამიანი? თბილისი: 1983).
- Khidasheli, Manana. *Samq'aros Surati Arkaul Sakartveloshi*. Tbilisi: gamomtsemloba "nek'eri", 2001 (ხიდაშელი, მანანა. *სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში*. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2001).
- Kot'et'ishvili, Vakht'ang. *Khalkhuri P'oezia*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabchota sakartvelo", 1961 (კოტეტიშვილი, ვახტანგ. *ხალხური პოეზია*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961).

- Losev, A. F. *Afrodite, Mify Narodov Mira*. Moskva: izdatelstvo "sovetskaya enciklopediya", 1980 (Лосев А. Ф. Афродите, Мифы народов мира. Moskva: издательство "советская энциклопедия", 1980).
- Surguladze, Irak'li. *Kartuli Ornament'is Simbolik'a*. Tbilisi: gamomtsemloba "samshoblo", 1993 (სურგულაძე, ირაკლი. *ქართული ორნამენტის სიმბოლიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“, 1993).
- Tuite, Kevin. The violet and the rose. A Georgian lullaby as song of healing and socio-political commentary. Cultural Archetypes and Political Change in the Caucasus. Nino Tsitsishvili & Sergey Arutiunov, eds. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 67-87, 2010.
- Tsanava, Rusudan. *Mito-rit'ualuri Modelebis Genezisisa da Pormirebis Sak'itkhebisatvis*. "Ak'ademia", №4. 2002 (ცანავა, რუსუდანი. *მითო-რიტუალური მოდელების გენეზისისა და ფორმირების საკითხებისათვის*. „აკადემია“, №4. 2002).

რუსუდან ჩოლოყაშვილი (საქართველო)

ქვეინ თუითი (კანდა)

ქისტური თქმულებისა და ქართული „ეთერიანისა“ საერთო მითოსური ფესვები

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: რიტუალი, ვაზი, ხე, მიჯნურობა, ქორწილი.

ქისტური თქმულება „ვაზი სიყვარულისა“ ჩანერილია თუშეთში ი. ცისკარიშვილის მიერ XIX საუკუნის II ნახევარში და რუსულ ენაზეა გამოქვეყნებული კრებულში „Зурна“. ეს ტექსტი გარდა იმისა რომ თარგმანია, სტილიზებულიც არის და მასში მხატვრული ფერადოვანების გარეშეა გადმოცემული მშვენიერი ქისტი წყვილის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავი. აქ მოთხრობილია, თუ როგორ გახდა ახლობლის დაღატი ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის დაუქორწინებლად გარდაცვალების მიზეზი: მწყემსმა თავისი ბატონი – ომერ-ალი შეცდომაში შეიყვანა, უთხრა – ჩვენს წყაროს ავი სული დაჰპატრონებიაო და წყაროსთან მჯდომი სატროფოს მომლოდინე – გახელო მოაკვლევინა. ვაჟი როცა გაერკვა, რა საშინელებაც მოხდა, ჯერ მოლაღატე მწყემსი მოკლა, შემდეგ კი თვითონ თვითმკვლელობით დაასრילה სიცოცხლე. ნაწარმოების ენის სისადავიდან გამომდინარე ის შეიძლება ჩვეულებრივ გადმოცემად ჩაგვეთვალა, რომ არა ორი მნიშვნელოვანი გარემოება: მის დასაწყისსა და ფინალში ჩანს, როგორც თავად ნაწარმოების, ასევე მასში მონათხრობი ამბის კავშირი მითოსურ სამყაროსა და ტრადიციულ რიტუალებთან. კერძოდ, მის შესავალში ნათქვამია, რომ ეს თქმულება იცის

ყველა ქისტმა და მას ყველა დიდ წვეულებაზე მდერთან; ნაწარმოების ბოლოს კი აღნიშნულია, რომ შეყვარებულთა საფლავიდან, რომელშიც ხალხმა მიჯნურები ერთად დამარხა, ამოიზარდა ორი ვაზი, რომელნიც ახლოს მყოფ ხეზე ასულნი გადაეჭდნენ ერთმანეთს მსგავსად მათ ქვეშ ჩასვენებული ქალ-ვაჟისა.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ხალხს ეს გარემოება ღვთის ჩანაფიქრად გაუაზრებია და მას შემდეგ ეს ადგილი საყოველთაო თაყვანისცემის ობიექტად ქცეულა. სწორედ ამიტომაც, ყოველი ახლად შეუღლებული წყვილი საქორწილო რიტუალის შესრულების შემდეგ თავს მოვალედ თვლის ეწვიოს ამ წმინდა საფლავს და სიყვარულის ვაზთან დადოს ერთგულების აღთქმა.

ტრადიციულად დამკვიდრებული ეს რიტუალი სწორედ იმის დასტურია, რომ ტრაგიკულად დაღუპულთა საფლავზე ამოსული ორი ვაზი და იქვე მყოფი ხე, რომელზეც ისინი ერთმანეთზეა გადაჭდობილი, მითოსური დატვირთვის მქონე სახე-სიმბოლოებია. როგორც მ. ელიადე აღნიშნავს, ზოგიერთი ხალხის მითოსური წარმოდგენის მიხედვით ითვლებოდა, რომ ხის ამოსვლა გარდაცვლილი ღვთაებრივი არსების სხეულიდან ხდებოდა.

ვაზისა და ხის მითოსური მნიშვნელობის ცოდნა დაგვეხმარება ამ ნაწარმოების დედაარსის მართებულად გააზრებაში. ამისთვის ჩვენ მოვიშველიებთ, ქისტების ახლობელი ხალხის – ქართველების ზეპირსიტყვიერებისა და ეთნოლოგიის მონაცემებს. ამ საკითხის შესასწავლად ქართული მასალის გამოყენების საჭიროებაში დავრწმუნდებით, როცა გავითვალისწინებთ ვაზის კულტის განსაკუთრებულ დანიშნულებას ტრადიციულ საქართველოში. ამ თვალსაზრისით, ასევე დიდი მნიშვნელობა ექნება მითოსური სიმბოლოებითა და მოტივებით უხვად გაჯერებული ქართული ხალხური ეპოსის „ეთერიანის“ განხილვას ქისტურ ნაწარმოებთან მიმართებაში, რადგანაც მისი ფინალი და, შესაბამისად, დედააზრიც სრულად იდენტურია ქისტური თქმულებისა.

ქართველი ეთნოლოგების მიერ ქართულ ხალხურ შეოქმედებაში ვაზისა და საერთოდ ხის მითოსური სახე-სიმბოლოს მნიშვნელობა კარგად არის შესწავლილი. საწესჩვეულებო (საფერხულო) პოეზიის არაერთი ნიმუშის მიხედვით ღვთის კარზე ვაზი აღვის, ჭადრის ხეზეა ასული. ვ. ბარდაველიძე თვლის, რომ მნიფე ყურძნის შეჭმა გააზრებული იყო, როგორც ზიარება წმინდა ვაზის სასიცოცხლო ძალასთან. ქალ-ვაჟის დაშავება (შავით შემოსვა-გარდაცვალება) კი ვაზის მნიფე ნაყოფის უჭმელობით გამოწვეული ცოდვის შედეგად ითვლებოდა. ამგვარად, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ამ რიტუალურ სიმღერაში შემონახულია უძველესი რწმენა იმისა, რომ სალოცავში გაზრდილი ვაზი ითვლებოდა სიცოცხლის ხედ. ი. სურგულაძეც მიიჩნევს, რომ ვინც ნაყოფიერების ხის ნაყოფს არ იგემებს, უდროოდ დაშავდება, მოკვდება. ამ წესის მიხედვით სიცოცხლე განხილულია სიცოცხლის ხისგან მიღებულ ნიჭად.

ქართველთა წარმოდგენით ხე სიცოცხლის მომნიჭებელი ძალითაა მოსილი, რადგან იგი ღვთაების სადგურია და ცასთან შიბით (ჯაჭვით) არის დაკავშირებული (სურგულაძე). „ჩვენი ბატონის“ კარზე ამოსული ხის გარდა ხე ალვად, ჭადრად ამოდის: წმინდა თევდორეს, წმინდა გიორგის კარზე (სურგულაძე); ასევე – წმინდა კოპალას, წმინდა სამებისა და ღვთისშვილის კარზეც. საერთოდ მრავალ ხალხში იყო გავრცელებული წმინდა ხის –სამყაროს ხის თაყვანისცემა და ის გაიაზრებოდა, როგორც დიდი ღვთაება (გოლანი). ქართულ ხალხურ ხელოვნებაში სიცოცხლის ხის სიუჟეტი დაკავშირებულია დიდი დედის კულტთან (ჩიტაია).

ქართული ხალხური ლექსის მიხედვით, შავით მოსილი ქალ-ვაჟი რომ ვაზის ნაყოფის უჭმელია, იმაზე უნდა მიაწინებდეს, რომ ისინი დაუქორწინებლები – შეუუღლებლები დარჩნენ. ფაქტია, რომ ქისტური თქმულების პერსონაჟები – გაზელო და ომერ-ალი, მართლაც, დაუქორწინებლები დაიხორცილნენ. როგორც ჩანს, „ეთერიანის“ აბესალომისა და ეთერის ტრაგიკულად დაღუპვის მიზეზიც ეს იყო. მართალია, მათ ტაძარში ჯვარი დაინერეს, მაგრამ მათი ქორწინება ტაძრის კარებთანვე გაუქმდა, როცა ეშმაკეულმა მურმანმა ეთერს ხელუკულმა ფეტივი შეაყარა და დაასნეულა. მითოსური გააზრებით, ადამიანის დაავადება მის გარდაცვალებას უნდა ნიშნავდეს და, ამდენად ბუნებრივია, წყვილის შეუღლება ველარ მოხდებოდა.

წანარმოების მიხედვით, ეთერი, თითქოს ისევ აგრძელებს ცხოვრებას, მაგრამ ეს უკვე იმქვეყნიური ცხოვრებაა, რადგანაც მისი სამყოფელი ცხრა მთას იქით – „იმ“ ქვეყანას – ეშმაკეული მურმანის კოშკია. „ეთერიანის“ მთელ რიგ ვარიანტებში კარგად ჩანს, რომ ეშმაკთან წილნაყარი მურმანი თავადაც ეშმაკია. ეთერის სანახავად მის ციხეში მისასვლელად აბესალომის დამ ხომ ცხრა მთა გადაიარა.

ქართული ეპოსის თითქმის ყველა ვარიანტში მიჯნურთა საფლავზე ორი ვაზის ნაცვლად ია და ვარდი ამოდის. მის მხოლოდ ერთ ტექსტშია ნათქვამი, რომ „ეთერისა და ცათა სწორის საფლავზე ალვის ხეები ამოვიდა, ცასა სწვდებოდა“. ეს ხე, რასაკვირველია, სამყაროს ხეა, ხე, რომელიც მარადიული სიცოცხლისა და განახლების სიმბოლოა ყველა ხალხის მითოსური გააზრების მიხედვით. ხე ითვლებოდა ნაყოფიერებისა და სიცოცხლის ძალთა გამგებლად, სამყაროსა და, შესაბამისად, კულტის ცენტრად (სურგულაძე). იისა და ვარდის კავშირიც ნაყოფიერების ღვთაებასთან ეჭვს არ იწვევს. მათ შესახებ სწორედ „ეთერიანის“ მიხედვით ჯერ კიდევ ვ.კოტეტიშვილი გამოთქვამდა ამ ვარაუდს (კოტეტიშვილი) და ამ მოსაზრების გაზიარება ადრეც მოხდა მ.გიორგაძისა და რ. ჩოლოყაშვილის შრომებში. იას ქალღვთაებად თვლის რ.ცანავაც.

„ეთერიანის“ გარდა ია და ვარდი როგორც მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაებები ჩანან ქართულ აკვნის სიმღერებშიც. მათში ამ მცენარეთა არსებობის მიზეზი იმ გარემოებით უნდა აიხსნას, რომ მითოსური გააზრებით, ადამიანის დაძინება მის დროებით გარდაცვალებად უნდა

ყოფილიყო გააზრებული და, როგორც ჩანს, ამ ტრადიციულ სიმღერებში გაზაფხულის პირველი მცენარეების მოხსენიებას ბავშვის კეთილად გაღვიძებისათვის უნდა შეეწყოს ხელი. ამავე ტიპის მითოსურ გააზრებასთან უნდა გვეკონდეს საქმე ბავშვთა ინფექციური დაავადებების, ე.წ. „ბატონების“ დროს ოჯახში შესასრულებელ რიტუალში ამ ყვავილების განსაკუთრებულ როლთან დაკავშირებითაც. უძველესი ადამიანისათვის, ძილის მსგავსად, ავადმყოფობაც დროებით გარდაცვალებად უნდა ყოფილიყო გააზრებული და მისი გამოჯანმრთელების ხელშეწყობის მიზნით ჩატარებულ საოჯახო რიტუალში ეს ყვავილები გამორჩეულ ფუნქციას ამიტომაც ასრულებდა: იებსა და ვარდებს უყრიდნენ ავადმყოფს სანოლში, ასევე ავადმყოფის ახლოს იატაკს და ავეჯსაც ფარავდნენ ამ ყვავილებით, ასევე – მინდვრის სხვა ყვავილებითა და სიმწვანით (ბარდაველიძე). ვ. ბარდაველიძე ამ საკითხთან დაკავშირებით მიუთითებს, რომ ეს კეთდება, ბატონებისათვის სიამოვნების მისანიჭებლად, რადგან აუცილებელი იყო ბატონების მოფერება, გამხიარულება (ბარდაველიძე). მართლაც, ბოლო პერიოდში ასე გაიზარებოდა ეს რიტუალი, მაგრამ მისი თავდაპირველი დანიშნულება ავადმყოფის გამოსაჯანმრთელებლად გამიზნული აუცილებლად შესასრულებელი ტრადიცია უნდა ყოფილიყო. ამ ყვავილებითა და სიმწვანით ოჯახი ბუნების ნაყოფიერების ღვთაებას იწვევდნენ და, შესაბამისად, მას გაზაფხულის სილამაზესა და სურნელებს ახვედრებდნენ. ბუნების განმაახლებელი ღვთაება აფროდიტე ხომ მუდამ ვარდების, ნარგიზების, იების, შროშნების... გარემოცვაშია (ლოსვეი). რიტუალში შესასრულებელი გალობაც გაზაფხულზე მოფრენილ ფრინველთა ჭიკჭიკის იმიტაციად შეიძლება ჩაითვალოს. ყოველივე ეს ბუნების გამოღვიძებისა და განახლების განწყობას ქმნიდა ოჯახში და ავადმყოფის გამოჯანმრთელებისათვის ხელშეწყობ პირობად მიიჩნეოდა.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ამ რიტუალის შესრულებისას ხესაც, უფრო ზუსტად, ხის სიმბოლურ გამოხატულებას მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭებოდა. „ბატონებისათვის მისართმევი ხე“ იყო თუთის მრავლად განტოტვილი რტო მორთული ქაღალდებისა და აბრეშუმის ნაჭრების ფერადი ნახევებით (ბარდაველიძე).

გარდაცვლილი აბესალომი და ეთერიც ხომ სწორედ გაზაფხულზე უბრუნდებიან ამ სამყაროს იისა და ვარდის სახით:

ეს გაზაფხულიც მოვიდა –
მარტი, აპრილი, მაისი.

ე.ი. „ეთერიანის“ მთავარმა გმირებმა – აბესალომმა და ეთერმა გარდაცვალებით მხოლოდ სახე იცვალეს, მათ მეტამორფოზა განიცადეს. ამდენად, „ეთერიანში“ მოთხრობილი მიჯნურობის ამბავი სცდება ჩვეულებრივ მოკვდავთა ურთიერთობის ფარგლებს და ესადაგება ღვთაებათა ტრფი-

აღს, რამეთუ მისი გმირები განახლების ძალის მქონენი არიან, გენეტიკურად – ღვთაებრივი წარმოშობისანი. იგივე შეიძლება ითქვას ქისტური თქმულების უდროოდ გარდაცვლილ პერსონაჟებზეც. რომელთა საფლავიდანაც ორი ვაზი აღმოცენდა. გარდა იმისა, რომ ვაზი სამყაროს განახლების შესაძლებლობის მქონე, ღვთაებრივი ძალის მატარებელი მცენარეა, ხეც უზენაესის სამყოფელად ითვლებოდა ოდითგანვე. ე.ი. ხეზე ასული ორი ვაზი დიდი მითოსური შინაარსის მატარებელი სახე-სიმბოლოა მკვდრეთით აღმდგომი და სამყაროს განახლების ძალის მქონე ღვთაებისა.

როდესაც ვაზისა და ხის მითოსურ გააზრებაზე ვსაუბრობთ, რასაკვირველია, ყველა ვაზსა და ხეს არ ვგულისხმობთ. მის გამორჩეულობას მისი ადგილსამყოფელი განაპირობებს. ქართულ საწესო ლექსებში ეს ადგილი ღვთის კარია, ქისტურ თქმულებაში – მიჯნურთა საფლავი. „ეთერიანშიც“ მიჯნურთა საფლავზე ამოსული ია და ვარდია ღვთაებრივი ძალმოსილების მქონე. ე.ი. ბედნიერი წყვილისათვის ამ წმინდა ადგილთან მისვლას გაცილებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თავის დროზე, ვიდრე ნაწარმოებში ნათქვამი – ერთგულების ფიცის დადება. მართალია, ამ უძველესი რიტუალის თავდაპირველი დანიშნულება დროთა განმავლობაში დავიწყებას მიეცა, მაგრამ მასში უძველესი რწმენის კვალი, მაინც იყო შემორჩენილი ხალხში, რაც ამ ნაწარმოებშიც დაფიქსირდა. ე.ი. ყოველი ახლად დაქორწინებული წყვილი, ტრადიციული რწმენის ძალით, ამ წმინდა ადგილას მისვლით, ქვეცნობიერად ღვთაებრივ კურთხევას ელის.

ნათია სიხარულიძე
(საქართველო)

ქართულენოვანი გზამკვლევი კომპარატივისტიკის სამყაროში
(2020)

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA), რომელიც 2008 წელს დაარსდა, არაერთ მნიშვნელოვან პროექტს ახორციელებს – ამზადებს და გამოსცემს იმ ტიპის ნაშრომებს, რომელთა მნიშვნელობა სამეცნიერო სივრცისა და საგანმანათლებლო დანებსებულებებისათვის შეუცვლელია. სწორედ ამ ასოციაციის მიერ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის განყოფილების ბაზაზე, მომზადდა და 2020 წელს გამოიცა „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა. გზამკვლევი და ანთოლოგია“.

წიგნი ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველი ნაწილი აერთიანებს ქართველი კომპარატივისტების ნაშრომებს, რომლებიც წარმოადგენენ საიმედო გზამკვლევებს იმ სფეროში, სრულიად გასაგები მიზეზების გამო, ჩვენს სინამდვილეში ბოლო დრომდე საფუძვლიანად შესწავლილი რომ არ ყოფილა. წიგნის მეორე ნაწილი მოიცავს კომპარატივისტიკაში საეტაპოდ მიჩნეული ტექსტების თარგმანებს. შეიძლება ითქვას, რომ ესაა საქართველოში ამ დარგში მომზადებული წიგნის გამოცემის პირველი პრეცედენტი, როდესაც ერთადაა თავმოყრილი ქართველ მკვლევართა ნაშრომები და უცხოელი ავტორების ქრესტომათიული ტექსტები.

„შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობას“ უძღვის შესავალი, სადაც წარმოჩენილია ამ გამოცემის მნიშვნელობა და თავისებურებები. წიგნის პირველ მონაკვეთში შესაძლებლობა გვაქვს, გავეცნოთ ირაკლი კენჭოშვილის, ირინე მოდებაძის, თამარ ნუცუბიძისა და ირმა რატიანის ვრცელ სტატიებს. თითოეული ნაშრომი, გარდა იმისა, რომ შესასწავლ საკითხს სხვადასხვა ასპექტით წარმოაჩენს და აანალიზებს, ეძღვნება კომპარატივიზმის ჩამოყალიბებისა და განვითარების კონკრეტულ ეტაპს. ამის გათვალისწინებით, ეს ოთხი ნარკვევი აღიქმება, როგორც ერთი მთლიანობა. მასალის ამგვარი განლაგება ეხმარება მკითხველს, შეიქმნას სათანადო წარმოდგენა შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიისა და დანიშნულების, მისი მნიშვნელობისა და ძირითადი პრინციპების შესახებ.

ლიტერატურული კომპარატივისტიკის სათავეებს მეცნიერები ჯერ კიდევ ანტიკური დროის მწერლობაში ხედავენ, თუმცა, შედარებითი კვლევების გააზრება ლიტერატურათმცოდნეობის მეცნიერული მიმართულების სახით მხოლოდ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში იწყება. როგორი იყო

კომპარატივისტული კვლევები სანყის ეტაპზე, რა ხასიათი ჰქონდა ამ კვლევებს და რამდენად განსხვავდებოდა ისინი თანამედროვე კომპარატივისტული ნაშრომებისაგან? – ამ და სხვა კითხვებზე პასუხს ეძღვნება ირინე მოდებაძის ნარკვევი „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სათავეებთან“.

სტატიის ერთი ნაწილი კომპარატივიზმის წინარე ისტორიას ეთმობა. ავტორი მსჯელობს ანტიკური და შუასაუკუნეების ეპოქის იმ მხატვრულ და ფილოსოფიურ ტექსტებზე, რომლებშიც უკვე ნათლად შეინიშნება კომპარატივისტულ ტენდენციებზე საუბარი. მკვლევარი მიმოხილვას არისტოფანეს „ბაყაყებიდან“ იწყებს და არაერთ ტექსტზე მსჯელობს, მათ შორის დანტე ალიგიერის თეორიულ ტრაქტატზე „ხალხური მჭევრმეტყველებისათვის“. აქვეა დასახელებული და შემდეგ მოკლედ მიმოხილული პიეტრო ბემბოს, სპერონე სპერონის, ჟოაშენ დიუ ბელეს, ფილიპ სიდნის და სხვათა ტრაქტატების სპეციფიკა და მნიშვნელობა.

გზამკვლევაში გარკვეული ადგილი ეთმობა ლიტერატურული კომპარატივისტიკის წინარე ისტორიის მნიშვნელოვან მოვლენად მიჩნეულ კამათს „ძველსა და ახალზე“, რომელიც მე-17–მე-18 საუკუნეების მიჯნაზე გაიმართა საფრანგეთში, მოგვიანებით კი ინგლისსა და სხვა ქვეყნებში გადაინაცვლა და ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს შეეხო, როგორცაა მხატვრული გემოვნება, კლასიციზმის ესთეტიკა, პოეტიკა, სტილი და სხვა. ი. მოდებაძე ამ ტექსტებს კომპარატივისტული კუთხით განიხილავს და მართებულად მიუთითებს, რომ ეს იყო თეორიულად გაუცნობიერებელი და მეთოდოლოგიურად დაუმუშავებელი ემპირული კომპარატივისტიკა. ნაშრომის შემდეგი მონაკვეთი ეთმობა იმის გარკვევას, თუ რა დროიდან იწყება შედარების გააზრება უკვე არა მხოლოდ ემპირული კვლევის ხერხად, არამედ შედარებითი მეთოდოლოგიის ძირითად პრინციპად, ანუ კომპარატივისტიკის, ვითარცა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ მეცნიერულ მიმართულების დაფუძნება.

ცნობილია, რომ შედარებითი მიდგომის მეცნიერული პარადიგმის დამუშავების სანყისეტი, მე-18 საუკუნიდან იჩენს თავს. სწორედ ამ პერიოდში ჩნდება მიგრაციულ (სესხების) თეორია. აღნიშნული თეორიის ფუძემდებლის – გერმანელი აღმოსავლეთმცოდნე თეოდორ ბენფეის მოსაზრებების, ძირითადი დებულებების განხილვისას ი. მოდებაძე საუბრობს იმ გავლენაზე, რომელიც ბენფეიმ მოახდინა შემდგომ პროცესებზე, კრიტიკულ-თეორიულ აზროვნებაზე, მათ შორის, რუს ფოლკლორისტთა და ლიტერატურათმცოდნეთა წრეებზე. ამ თემაზე მსჯელობის დროს მკვლევარი ახსენებს აკაკი წერეთელს და მიუთითებს, რომ ეროვნული ფოლკლორისტიკის სათავეებთან მდგომი ქართველი მწერალი თავის კვლევებში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა და ეყრდნობოდა კიდევ სესხების თეორიას, კერძოდ, მის რუსულ სახესხვაობას.

ზოგადად, ამგვარი პარალელები ჩვენს სინამდვილესთან „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობისთვის“ უცხო არ არის. ამავე ნარკვევაში, მა-

გალითად, როდესაც ი. მოდებაძე ფრანგი მწერლის და მოაზროვნის – ფერდინანდ ბრუნეტიერის ჟანრთა ევოლუციის თეორიის შესახებ საუბრობს, იქვე მიუთითებს, რომ ბრუნეტიერის სწავლებამ საგრძნობი გავლენა იქონია ქართული კრიტიკული აზრის განვითარებაზე, სახელდობრ, მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელის – კიტა აბაშიძის ნაშრომებზე.

მე-19 საუკუნის დამლევეს ლიტერატურულმა კომპარატივისტიკამ საბოლოოდ დაიმკვიდრა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი მიმართულების ადგილი, მაგრამ მისი მეთოდოლოგია საგრძნობლად მერყეობდა ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის პარადიგმათა შორის. სწორედ ამ მერყეობის დაძლევისა და კომპარატივისტიკის უახლესი ისტორიის შესახებ მოგვითხრობს თამარ ნუცუბიძე ნარკვევში „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა თანამედროვე ეტაპზე“.

ტრადიციულ და თანამედროვე კომპარატივიზმს შორის არსებული მნიშვნელოვანი განსხვავებების საილუსტრაციოდ ავტორი ცნობილ თეორეტიკოსთა მიერ ბოლო წლებში გამოქვეყნებულ არაერთ ნაშრომზე საუბრობს, მათ შორის, მიმოიხილავს ორ საეტაპო ტექსტს: სტივენ ტეტეზი დე ზეპეტენეის „ახალი კომპარატივიზმის მანიფესტს“ და გაიატრი სპივაკის „დისციპლინის გარდაცვალებას“.

მკვლევარი საფუძვლიანად მსჯელობს „ახალი შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის“ უმთავრეს მახასიათებელზე, კერძოდ, იმის შესახებ, რომ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა დღეს კულტურულ კვლევათა მიმართულებით ვითარდება. სათქმელის ნათელსაყოფად, საიმისოდ რომ სრული წარმოდგენა შეგვიქმნას თანამედროვე კვლევების სპეციფიკაზე, თ. ნუცუბიძე ბოლო დროს ახალი კომპარატივიზმის დარგში შექმნილი ნაშრომების სათაურებს გვაცნობს. რამდენიმე ათეული მოხსენების რეესტრზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ კომპარატივიზმის ახალი, ინტერდისციპლინარული მიმართულება, მართალია, მახვილს აკეთებს კულტურულ კვლევათა საგნისა და მეთოდების შეთავსებაზე, მაგრამ ამით არ იფარგლება, და გულისხმობს აგრეთვე ჩართულობას იდეოლოგიურ, პოლიტიკურ, ეკოლოგიურ და სხვა საზოგადოებრივ საკითხებში...“ (გვ. 60-61).

თანამედროვე კომპარატივისტული კვლევების ტენდენციების გაცნობისას, მკითხველს, ბუნებრივია, უჩნდება ინტერესი, რა ვითარებაა ამ მხრივ საქართველოს საუნივერსიტეტო და სამეცნიერო სივრცეებში, რამდენად დაგვაშორა ჩვენმა საბჭოურმა წარსულმა დასავლურ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს. ამ საკითხებს შეეხება ირმა რატიანის ვრცელი სტატია „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სწავლება საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ეპოქების ქართულ უნივერსიტეტებში“. მკვლევარი გვიჩვენებს, თუ რატომ და როგორ ჩაენაცვლა საბჭოთა ეპოქაში ცნებას „კომპარატივისტიკა“ თავდაპირველად „შედარებით-ისტორიული კვლევები“, მოგვიანებით კი – „ლიტერატურული ურთიერთობები“. ავტორი წარმოაჩენს ამ

ტერმინებს შორის არსებულ იმ პრინციპულ განსხვავებებსაც, რომლებიც ძირეულად ცვლიდა კვლევების პერსპექტივებს.

ი. რატიანი განიხილავს იმ გავლენებს, საბჭოთა რეჟიმის სამოცდაათწლიანმა ბატონობამ რომ იქონია საქართველოში ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარებაზე, საუბრობს იმ შეზღუდვებზე, რომელთა გამოც კომპარატივისტული კვლევების დასავლური მოდელის დანერგვა მხოლოდ საბჭოური იდეოლოგიური შეზღუდვების გაუქმების შემდეგ გახდა შესაძლებელი.

სტატიის მნიშვნელოვანი ნაწილი ეთმობა კომპარატივისტიკის სწავლების სირთულეებს პოსტსაბჭოთა საქართველოს უნივერსიტეტებში. მკვლევარი განმარტავს, თუ როგორ ხდებოდა არსებული ხარვეზების აღმოფხვრა და ქართველი მკითხველის დაკვალიანება დასავლურ აკადემიურ წრეებში უკვე დამკვიდრებული ინფორმაციით – ცნობებით ახალი მიდგომების, ტენდენციების, ცნებების შესახებ.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ სტატიის ავტორი თვითონ არის აღნიშნული ურთულესი პროცესების უშუალო თანამონაწილე: ირმა რატიანი 2006 წლიდან დღემდე ხელმძღვანელობს ლიტერატურის თეორიისა და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში.

საზღვრების გაფართოებისა და ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის სწავლებისა თუ გაღრმავების პროცესი ქმნის შესანიშნავ შესაძლებლობას, ქართული მწერლობა განვიხილოთ, როგორც ევროპული კულტურის ორგანული ნაწილი. ხოლო თუ როგორ უნდა მოხდეს ქართული ლიტერატურის ორიენტირება დასავლური მწერლობის მიმართ – ამ საკითხს ეძღვნება ირაკლი კენჭოშვილი ნარკვევი „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა და ქართული ლიტერატურის ისტორიის ზოგი საკითხი“. ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ ქართული კულტურა ორგანული ნაწილია ზოგადევროპული კულტურული კონგლომერატისა და, ამდენად, შესაძლებელია, ჩვენი ცხოვრების პროცესებსაც მივუსადაგოთ ის ცნებები და კატეგორიები, რომლებიც ევროპული ხელოვნების პრაქტიკის მიხედვით იქნა შემუშავებული. ავტორი ითვალისწინებს იმასაც, ქართულ კულტურას XIX საუკუნემდე უაღრესად სპეციფიკური ადგილი რომ უკავია ზოგადევროპულ სისტემაში. სწორედ ამიტომ იგი მოგვიწოდებს, აღნიშნულ ცნებათა თუ კატეგორიათა გამოყენებისას სიფრთხილე გამოვიჩინოთ და, რაც მთავარია, გავითვალისწინოთ ის სპეციფიკა, რომელსაც ესა თუ ის ტერმინი, ცნება თუ კატეგორია იძენს ქართული სინამდვილისადმი მისადაგებისას.

ნიგნის მეორე ნაწილი, როგორც ითქვა, წარმოადგენს კომპარატივისტიკის ანთოლოგიას, აქ დაბეჭდილია რენე უელეკის, ნიკოლაი კონრადის, ანა ბალაკიანის, ნაფტოლი ბასელის, ანრი რემაკის, ალექსანდრ დიმას, ნატალი პიეგე-გროს, ირინა ნეუპოკოევას, პიერ ბრუნელისა და იური ლოტმანის საეტაპოდ მიჩნეული ტექსტები. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ქრესტომათი-

ული ნაშრომების მთარგმნელები, ძირითადად, ლიტერატურის თეორიის ქართველი სპეციალისტები არიან (ირაკლი კენჭოშვილი, თამარ ნუცუბიძე, ირინე მოდებაძე, რუსუდან თურნავა, შორენა შამანაძე, ნინო გაგოშაშვილი, არჩილ წერედიანი, ნინო პოპიაშვილი, თათია გოგალაძე).

„შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა. გზამკვლევი და ანთოლოგია“ ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის მნიშვნელოვანი შენაძენია. წიგნი დიდ დახმარებას გაუწევს ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებულ ფართო მკითხველს, ხოლო ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტებთან სწავლების ყველა საფეხურზე – ბაკალავრიატში, მაგისტრატურასა და დოქტორანტურაში – შეასრულებს სახელმძღვანელოს ფუნქციას.

Natia Sikharulidze
(Georgia)

A Guide to Comparative Literature in Georgian (2020)

Summary

Key words: New Book, Comparative literature.

The Georgian Association of Comparative Literature implements many important projects - prepares and publishes the type of works, the importance of which is irreplaceable for the scientific space and educational institutions. „Comparative Literary Studies. Guide and Anthology“ was prepared and published by this association on the basis of the Department of Literary Theory and Comparative Studies of the Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature.

The book consists of two parts: the first part combines the works of Georgian researchers, which are reliable guides in comparative studies. The second part of the book includes translations of texts that are considered to be landmarks in comparative studies. It can be said that this is the first precedent of publishing a book prepared in this field in Georgia, when the works of Georgian researchers and chrestomathy texts of foreign authors are collected together.

Due to the diversity of the themes and profound analysis „Comparative Literary Studies. Guide and Anthology“ is a huge achievement in Georgian literary studies. It would be of a big interest not only for Georgian literature and scholars of cultural studies of XX century but also for the youth fond of literature as well as the reader in general.

შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა.

გზამკვლევი და ანთოლოგია

რედაქტორები: **ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე**

გამომცემლობა: GCLA Press, 2020

დღეს, როდესაც მსოფლიო დაპატარავდა, სულ უფრო აქტუალური ხდება მსოფლიო ლიტერატურების შედარების ცნება. რა საჭიროა შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა? რას ვაძარებთ ერთმანეთს ამ დროს ერთმანეთს? რა გავლენას ახდენს ერთი ლიტერატურა მეორეზე? რა კრიტიკერიუმებით შეგვიძლია ტექსტების შედარება? ამ და არაერთ სხვა კითხვაზე პასუხის ძიებას გთავაზობთ წინამდებარე წიგნი. ესაა საქართველოში ამ დარგში მომზადებული მსგავსი წიგნის გამოცემის პირველი პრეცედენტი, სადაც გაერთიანებულია როგორც ქართველი კომპარატივისტების ნაშრომები, ისე უცხოელი ავტორების ტექსტები. წინამდებარე წიგნი მომზადდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის განყოფილების ბაზაზე და მოიცავს შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში როგორც საეტაპოდ მნიშვნელოვან ნათარგმნ ტექსტებს, ისე ქართველი კომპარატივისტების მიერ ამ სფეროში მომზადებულ ნაშრომებს. ანთოლოგიის შესავალ ნაწილში წარმოდგენილია შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ცნების ანალიზი და მისი ისტორია. ასევე, ქართველი მკვლევარების ნაშრომები საქართველოში ამ დარგის განვითარების შესახებ, სადაც განხილულია დარგის ტენდენციები გასული საუკუნიდან თითქმის დღემდე. ასევე, წარმოდგენილია სტატიები დასავლეთში შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიის და დღევანდელი მდგომარეობის შესახებ.

Rewriting Language

How Literary Texts Can Promote Inclusive Language Use

By Christiane Luck

ქრისტიანე ლუკი

ენის ადაპტაცია. როგორ უწყობს ხელს ინკლუზიური

ენის გამოყენებას ლიტერატურული ტექსტები

გამომცემლობა: UCL Press, 2020

ინკლუზიური ენა აქტუალურ თემად რჩება. ენის ადაპტაციის პრაქტიკა საკითხთან დაკავშირებით ერთ-ერთ შესაძლო პასუხს გვთავაზობს: ამ საკითხით მკითხველების დაინტერესებით ლიტერატურულმა ტექსტებმა შეიძლება მათ ინფორმირებას და უფრო მასშტაბურ ენობრივ ცვლილებებს შეუწყოს ხელი.

ქრისტიანე ლუკი ანალიზებს ხუთ საკულტო ტექსტს ლიტერატურული, ენობრივი და სოციოლოგიური პერსპექტივიდან. ის გვაჩვენებს, როგორ წარმოჩნდება ენობრივ სტატუს-კვოსთან დაკავშირებული საკითხი ურსულა კ. ლე გინის „წყვდიადის მარცხენა ხელსა“ და ვერენა შტეფანის „ცვენაში“. მარჯ პირის „ქალი ზღვარზე“ და ჯუნ არნოლდის „მზარეული და მჭედელი“ არკვევს ენობრივი ნეიტრალიტეტის შესაძლებლობებსა და გამონწვევებს; გერდ ბრანტენბერგის „ეგალიას ქალიშვილები“ ცვლის ენობრივ ნორმებს, რომ ცხადყოს ენასა და წარმოსახვას შორის კავშირი. ფოკუს-ჯგუფის კვლევა ემპირიულად ადასტურებს ამგვარი მიდგომების ეფექტურობას და გვაჩვენებს, რომ ლიტერატურულ ტექსტებს შეუძლიათ მკითხველების სენსიტიურობის გაძლიერება ენაში წინასწარ მოცემული ფორმულირებების მიმართ. ლუკი ასკვნის, რომ განსაკუთრებით განათლების კონტექსტში ლიტერატურული ტექსტები შეიძლება ფასეულ ინსტრუმენტად იქცეს ინკლუზიური ენის გამოყენების პოპულარიზაციის თვალსაზრისით.

Comparative Perspectives on the Rise of the Brazilian Novel

By: Ana Cláudia Suriani da Silva and Sandra Guardini Vasconcelos (editors)

ბრაზილიური რომანის აღორძინების კომპარატივისტული პერსპექტივები

რედაქტორები: ანა კლაუდია სურიანი და სილვა, სანდრა გუარდინი ვასკონსელოსი
გამომცემლობა: UCL Press, 2020

გამოცდილი და ახალგაზრდა მკვლევარების 15 ორიგინალურ ესსეში განხილულია თემებს, ნარატიულ პარადიგმებსა და ხერხებს შორის კავშირები, ბრაზილიელი, ევროპელი და ჩრდილოამერიკელი პროზაიკოსების შემოქმედების შედარების მაგალითზე. ევროპული და ჩრდილოამერიკული რომანები მოიცავს ლიტერატურული ტრადიციებისა და პერიოდების მთელ სპექტრს და ისინი ეხმიანება ბრაზილიაში ამ ჟანრის განვითარებისთვის დამახასიათებელ ტენდენციებს. სხვადასხვა თავში ავტორები გვთავაზობენ მსჯელობას კანონიკური და ნაკლებად ცნობილი ბრაზილიური რომანების შესახებ კომპარატივისტული პერსპექტივიდან: დაწყებული პირველი აფრო-ბრაზილიელი ქალი ავტორის, მარია ფირმინა დოს რეისის რომანით „ურსულა“ (1859), მაჩადო დე ასისის „დონ კასამუროთი“ (1900), ჟოზე დე ალენკარის რომანით „ირაკემა“ (1865) თუ ხულია ლოპეს დე ალმეიდას „გაკოტრებით“ (1901) დამთავრებული.

The Modernist Bestiary. Translating Animals and the Arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland

By: Sarah Kay and Timothy Mathews (editors)

მოდერნისტული ბესტიარია. ცხოველების ინტერპეტაცია და ხელოვნება

გიომ აპოლინერის, რაულ დიუფის და გრეჰემ საზერლანდის მიხედვით

რედაქტორები: სარა ქეი, ტიმოთი მეთიუსი

გამომცემლობა: UCL Press, 2020

„მოდერნისტული ბესტიარია“ აანალიზებს მულტიმედია პროექტს – „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“-ს („ბესტიარია, ანუ ორფეოსის კორტეჟი“) (1911), რომელიც ერთობლივად შექმნეს პოლონური წარმოშობის ფრანგმა პოეტმა გიომ აპოლინერმა და ფრანგმა ხელოვანმა რაულ დიუფიმ, ხოლო 1979 წელს ამავე სახელწოდებით ბრიტანელმა არტისტმა გრეჰემ საზერლანდმა გააკეთა ნამუშევარი. ამ ორი კომპოზიციის წარმომავლობის რეკონსტრუქციის ნაცვლად, წიგნში წარმოჩენილია ის ესთეტიკური და ინტელექტუალური პროცესები, რომლებიც სხვადასხვა დროსა და ადგილას, სხვადასხვა საშუალებებით მიმდინარეობდა. აპოლინერისა და დიუფისეული ბესტიარია ღია თანამშრომლობის შედეგია, ხოლო საზერლანდის ნამუშევარში, უბრალოდ, განვითარებულია ეს ხაზი. წიგნში განხილულია, თუ როგორ აღმოჩნდა ეს უგულვებელყოფილი ნამუშევრები ტრადიციებისა და ჟანრების მრავალმხრივ ქსელში ჩართული. მათში გათვალისწინებულია წარსულის ორფიკული პოეტური ტრადიცია, თანამედროვე მუსიკალური ინტერპრეტაციები და ბესტიარიები უძველესი დროიდან დღემდე. წიგნში წინა პლანზეა წამოწეული ნააზრევსა და ხელოვნებას შორის ნაყოფიერი დიალოგის თავისებურება.

Comparing the Literatures

By David Damrosch

დევიდ დამროში

ლიტერატურების შედარება

გამომცემლობა: Princeton University Press, 2020

დღესდღეობით ლიტერატურის კვლევებზე დიდი გავლენა მოახდინა გლობალიზაციის ყოვლისმომცველმა პროცესებმა. ახლა უკვე მსოფლიოში ინგლისურ ენაზე სულ უფრო მეტი ტექსტი ვრცელდება და ნაციონალურ ტრადიციებს სულ უფრო ხშირად გადმოცემენ ტრანსნაციონალური ტერმინებით. ამ გაფართოებული ლიტერატურული სამყაროს ფოკუსში მოქცევის მიზნით, მკვლევარებმა და პედაგოგებმა უნდა განავრცონ თავიანთი ენობრივი და კულტურული რესურსები, გადაიაზრონ მათი სწავლების მეთოდები და ლიტერატურის და კრიტიკის მნიშვნელობა თანამედროვე სამყაროში. ამ კვლევაში დევიდ დამროში აერთიანებს კომპარატივისტულ, პოსტკოლონიურ

და მსოფლიო ლიტერატურის კვლევით პერსპექტივებს და ცდილობს, მოგვანოდოს კომპარატივისტიკის და მისი პერსპექტივების ყოველმხრივი მიმოხილვა დიდი ცვლილებების და შესაძლებლობების ხანაში.

The Drama of Celebrity

By Sharon Marcus

შერონ მარკუსი

პოპულარულ ადამიანებთან დაკავშირებული დრამა

გამომცემლობა: Princeton University Press, 2020

რატომ აინტერესებთ ადამიანებს პოპულარული ადამიანები? ვინ წყვეტს, ვინ გახდება ვარსკვლავი? რა პრივილეგიებით სარგებლობენ ფანები? იმსახურებენ თუ არა პოპულარული ადამიანები იმ მოჭარბებულ ყურადღებას, რომელსაც ისინი იღებენ?

ამ შესანიშნავ და სიღრმისეულ კვლევაში შერონ მარკუსი თავდაყირა აყენებს ყველა იმ შეხედულებას, რაც აქამდე ვიცოდით სახელის მოხვეჭასთან დაკავშირებით.

სამახსოვრო ალბომების, პირადი დღიურებისა და ფანების მიმოწერის ანალიზის ფონზე, მარკუსი იკვლევს ცნობილ ადამიანებთან დაკავშირებული კულტურის გენეზისს მეცხრამეტე საუკუნიდან, როდესაც ადამიანებს ხიბლავდა ცნობილი მზარეულები, ხულიგანი პოეტები და ხელოვანები, როგორც იყო სარა ბერნარი, რომელიც ისეთივე პოპულარული იყო თავის დროზე, როგორც ერთ დროს „ბითლზი“. ცნობილია, რომ ახალგაზრდობაში ბერნარს კუბოში ეძინა ხოლმე, ხოლო ზრდასრულ ასაკში ის გენიოსად აღიარეს. ბერნარი მსოფლიო მასშტაბის სუპერვარსკვლავად მიიჩნიეს, მის პერიოდში ახალი მედიების და ტექნოლოგიების – პოპულარული პრესის, კომერციული ფოტოგრაფიის და მოგზაურობის სწრაფად განვითარებადი ახალი ფორმების – გონივრულად გამოყენების ნყალობით.

ნომრის ავტორები

ჯესიკა პრესმანი
დოქტორი
სან დიეგოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სან დიეგო, აშშ
jpressman@sdsu.edu

თამარ ლომიძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
lomidzet@gmail.com

კონსტანტინე ბრეგაძე
ასოცირებული პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
kokabrega@yahoo.com

მანანა კვაჭანტირაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
mkvachantiradze@yahoo.com

ევა ლუკაზჩიკი
პროფესორი
ლეიდენის უნივერსიტეტი (ნიდერლანდები)
კრაკოვი, პოლონეთი
ewa.a.lukaszyk@gmail.com

ირაკლი ცხვედიანი
პროფესორი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ქუთაისი, საქართველო
irakli.tskhvediani1@atsu.edu.ge

გოჩა კუჭუხიძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
gochakuch@yahoo.com

ლელა ხაჩიძე
პროფესორი
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
lkhachidze@hotmail.com

ნონა კუპრეიშვილი
ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
nonakupreishvili@gmail.com

გალინა მორევა
ასოცირებული პროფესორი
მარიუპოლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
მარიუპოლი, უკრაინა
garlic1003@gmail.com

რუტა ბრუზგენე
პროფესორი
მიკოლას რომერის უნივერსიტეტი
ვილნიუსი, ლიტვა
rutabru1@gmail.com

ტატიანა ბისტროვა
ასისტენტ პროფესორი
რუსეთის სახელმწიფო ჰუმანიტარული უნივერსიტეტი (RGGU)
მოსკოვი, რუსეთი
tassina@yandex.ru

ლევან ბრეგაძე
ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
levan1b@yahoo.com

მანანა გელაშვილი

პროფესორი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, საქართველო

manana.gelashvili@tsu.ge

მაია ყიასაშვილი

დოქტორი, მთარგმნელი

ბრიტანეთის საბჭოს კონსულტანტი

თბილისი, საქართველო

mayakiasashvili@gmail.com

კონრად გუნეში

ფილოლოგიის დოქტორი

ასოცირებული პროფესორი

დუბაის ამერიკული უნივერსიტეტი

დუბაი, არაბეთის გაერთიანებული საემირო

konradgunesch@hotmail.com

konrad.gunesch@aue.ae

რუსუდან ჩოლოყაშვილი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თბილისი, საქართველო

r.cholokashvili@yahoo.com

ქევენ თუითი

პროფესორი

მონრეალის უნივერსიტეტი

მონრეალი, კანადა

[Kevin Tuite. Kevin@philologie.com](mailto:Kevin.Tuite. Kevin@philologie.com)

ნათია სიხარულიძე

ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თბილისი, საქართველო

sikharulidzenatia@yahoo.com

გაგა ლომიძე

ასოცირებული პროფესორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, საქართველო

gagalomidze@gmai.com

Contributors:

Jessica Pressman
Ph.D
State University San Diego
USA, San Diego
jpressman@sdsu.edu

Tamar Lomidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
lomidzet@gmail.com

Konstantine Bregadze
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
kokabrega@yahoo.com

Manana Kvachantiradze
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
mkvachantiradze@yahoo.com

Ewa A. Łukaszyk
Professor
Leiden University (Netherlands)
Poland, Kraków
ewa.a.lukaszyk@gmail.com

Irakli Tskhvediani
Professor
Akaki Tsereteli State University
Kutaisi, Georgia
irakli.tskhvediani1@atsu.edu

Gocha Kuchukhidze
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
gochakuch@yahoo.com

Lela Khachidze
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
lkhachidze@hotmail.com

Nona Kupreishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
nonakupreishvili@gmail.com

Galyna Morieva
Associate Professor
Mariupol State University
Mariupol, Ukraine
garlic1003@gmail.com

Rūta Brūzgienė
Professor
Mykolas Romeris University
Vilnius, Lithuania
rutabru1@gmail.com

Tatiana Bystrova
Assistant professor
Russian State University for the Humanities (RGGU)
Moscow, Russia
tassina@yandex.ru

Levan Bregadze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
levan1b@yahoo.com

Manana Gelashvili
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
manana.gelashvili@tsu.ge

Maya Kiasashvili
Doctor, Translator
British Council Consultant
Tbilisi, Georgia
mayakiasashvili@gmail.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

Rusudan Cholokashvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
r.cholokashvili@yahoo.com

Kevin Tuite
Professor
University of Montreal
Montreal, Canada
[Kevin Tuite. Kevin@philologie.com](mailto:Kevin.Tuite. Kevin@philologie.com)

Natia Sikharulidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
sikharulidzenatia@yahoo.com

Gaga Lomidze
Associate Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmai.com

სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს შურნალ „სჯანი“ იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. შურნალი „სჯანი“ არის საქართველოში გამოშვებული ყოველწლიური სამეცნიერო შურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში.

2011 წლიდან შურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე ([http:// www.ceel.com](http://www.ceel.com)). 2017 წლიდან შურნალი „სჯანი“ მიღებულია ERIH PLUS-ისა და EBSCO-ის საერთაშორისო ბაზებში. შურნალს 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**“ (ლისტ), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნების შესაბამისად:
- ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („ “). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი 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, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
6. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დანვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2**).
- 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 დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

დანართი 1

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა 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.

დანართი 2

ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	დამონგეზული ლიტერატურის ნუსხის (დამონგეზანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form
წიგნი, ერთი ავტორი	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).
Book, one authors	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
ერთი თავი წიგნიდან ან ესე კრებულიდან	„Post' 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).
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.
წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი	K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975). 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).
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.

<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 Dziejani</i>. XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული ძიებანი</i>. XXXI (2010): 163-174)</p> <p>Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.</p>
<p>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>Literurnaja 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).</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>დანესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as "author"</p>	<p>Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>Is'igni Shekmnisa</i>. Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. <i>წიგნი შექმნისა</i>. თბილისი: 2006).</p> <p>American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as "author"</p>	<p>Duduchava, Marina. Ed. <i>Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „nakaduli“, 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).</p> <p>Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document From Internet</p>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>Nevsckaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>

<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia</i>. Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 („იდეოლოგია“. 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 Avt'ortan</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. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010</p> <p>(ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოტომბერი, 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 (ნიქარიშვილი, 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 the Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site www.ceeol.com. Since 2017 Sjani has been included in international databases – ERIH PLUS and EBSCO. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English and Russian languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials – maillit@litinstituti.ge) and accompanied by:
 - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
 - Annotation in Georgian and English Language (According to the size of article. Minimum 800 words and maximum 1500 words)
 - Key words (3-5 words)
2. List of approved bibliography in the end of the article on original language. Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system);
3. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers;
4. An article should be formatted (A4) in the following way:
 - A. Title of the article (in the middle)
 - B. Key Words
 - C. Main text
 - D. Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
 - E. Annotation
 - F. Margins: top-bottom, left-right 25mm
 - G Font size: 11, Line spacing-1The requirements (A, C and D) do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”,
5. The Citing Style “Style of the Institute of Literature” which is based of Thomson’s catalog. Requirements:
 - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (‘ ’) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation on the original language, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the Appendix 1.
 - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is –11, the citation font size is –10)

-
- C) These requirements do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”, where the font size is: • Main Text –10 • Notes– 9 6.
6. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the Appendix 2.
 - Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work.
 - Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
 7. The article will be evaluated by anonymous experts.
 8. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
 9. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
 10. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading.
If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

Sample for citation, indication and bibliography

Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice, metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	Bibliography Form
Book, one authors	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti “. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 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 „Sozdajushhego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graф 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 Shesakhebi Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატციანი. 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).