

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 (აშშ)
ალექსანდრე სტროევი (საფრანგეთი)
ჯერი უაითი (კანადა)
ჯენიფერ უალესი (ინგლისი)
მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
ბელა ნიფურია (საქართველო)

პასუხისმგებელი მდივანი

მირანდა ტყეშელაშვილი

სჯანი 22, 2021, 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)
Manfred Schmeling (Germany)
Alexandre Stroeve (France)
Bela Tsipuria (Georgia)
Jennife Wallace r (UK)
Jerry White (Canada)

Responsible Editor

Miranda Tkeshelashvili

Sjani (*The Thoughts*) 22, 2021, 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 სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)

ISSN 1512-2514

პოზიცია

ქვეინ თუითი

წარმოდგენები წმინდა
გიორგისა და მისი მდებდრობითი
ორეულის შესახებ კავკასიურ
მიტოლოგიასა
და ფოლკლორში

**ლიტერატურის თეორიის
პრობლემები**

თეიმურაზ დოიაშვილი

ვარდი
ნანვიმარ სილაში

ირმა რატიანი

რუსთაველის სამი რეალობა

ირაკლი ხვედელიძე

შესაძლო სამყაროების
კონცეპტი, როგორც
ავტობიოგრაფიული დისკურსის
კვლევის თეორიული
საფუძველი აკაკი წერეთლის
„ჩემი თავგადასავლის“
მიხედვით

პოეტიკური პრაქტიკები

მანანა კვაჭანტირაძე

პერსონაჟთა ქცევის
ფსიქოლოგიური მოტივაციები
ვაჟა ფშაველას
„სტუმარ -მასპინძელში“:
ჯოყოლა

Position

7 Kevin Tuite

*Representations of George
and his Female Counterpart
in Caucasus Vernacular
Religion and Folklore*

**Problems of Literary
Theory**

29 Teimuraz Doiashvili

Rose in Rain-socked Sand

54 Irma Ratiani

Rustaveli's Three Realities

80 Iraklo Khvedelidze

*The Concept of Possible Worlds
as a Theoretical Basis for
the Study of Autobiographical
Siscourse: Based on
Akaki Tsereteli's "My Adventure"*

Poetical Practices

101 Manana Kvachantiradze

*Psychological Motivations of
Characters in Vazha Pshavela's
"Host and guest":
Jokhola*

<p>რუტა ბრუზგენე თანამედროვე რიტორიკა: იულიუს სასნაუსკასის ქადაგებები</p>	<p>113 Rūta Brūzgienė <i>Modern Rhetoric: Sermons of Julius Sasnauskas</i></p>
<p>თემურ კობახიძე მითოპოეტიკური სივრცე და გზის მითოლოგემა ჯოზეფ კონრადის ნოველაში „წყვიდიანის გული“</p>	<p>Teimuraz Kobakhidze <i>Mythopoetic Space and the Mytheme of the Way in Joseph Conrad's Heart of Darkness</i></p>
<p>ლიტერატურისმცოდნეობის ქრესტომათია</p>	<p>Chrestomathy of Literary Theory</p>
<p>მიშელ ფუკო ცინიკოსები და მათი ხერხები (1983 წლის ლექციიდან)</p>	<p>161 Michel Foucault <i>The Cynic Philosophers and Their Techniques (Lecture, 1983)</i></p>
<p>ლექსმცოდნეობა</p>	<p>Theory of Poetry</p>
<p>თამარ ლომიძე რიტმული დანაწევრების ფუნქცია ლექსში</p>	<p>173 Tamar Lomidze <i>Concerning the Function of Rhythmic Division in Verse</i></p>
<p>ფილოლოგიური ძიებანი</p>	<p>Philological Researches</p>
<p>მაია ნაჭყებია სწავლულ კაცთა პოეტური თამაშები: ეკლესიასტესეული ამაოება და წრებრუნვა არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავ ლექსში“</p>	<p>184 Maia Nachkebia <i>Poetic Games of Scientist Men: Vanity and Circulation from the Book of Ecclesiastes in Archil's 'Verse Rotating Like Grinding Wheel'</i></p>
<p>ნინო პოპიაშვილი ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების ტიპოლოგიური მოდელის განსაზღვრისათვის</p>	<p>209 Nino Popiashvili <i>For the Sefinition of the Typological Model of Hagiographic Work</i></p>

ელნარა გარაგეზოვა
პოსტმოდერნისტული
დისკურსი და აზერბაიჯანული
ლიტერატურა
(ორჰან ფიქრეთოღლუსა და
ფაჰრი უღურლუს მხატვრული
ტექსტების მიხედვით)

227 Elnara Garageyeva
*Postmodern Discourse
and Azerbaijani Literature
(in base of Orkhan Fikratoghlu's
and Fakhri Ughurlu's fictions)*

ირინა ბაგრატიონი-მუხრანელი
ქართული ფოლკლორის
გავლენა ალექსანდრ
გრიბოედოვის კომედიაზე
„ვაი ჭკუისაგან“

239 Irina Bagration-Moukhraneli
*Influence of Georgian Folklore
on the Griboedov's Comedy
“Woe From Wit”*

ინტერპრეტაცია

Interpretation

ქეთევან ჯიშიაშვილი
ურბანული სივრცის სემანტიკა
კარლო კაჭარავას პოეზიასა
და ფერწერაში

247 Ketevan Jishiashvili
*Semantic of Urban Space in
Karlo Kacharava's Poetry
and Painting*

კრიტიკული დისკურსი

Critical Discourse

ემზარ კვიტაიშვილი
გიორგი ლეონიძე და ძველი
პოეტები

262 Emzar Kvitaishvili
*Giorgi Leonidze and the Poets
of Old Times*

კულტურის პარადიგმები

Paradigms of Culture

სვეტლანა ანანიევა
კულტურათა დიალოგი
აბრეშუმის დიდ გზაზე

281 Svetlana Ananyeva
*Dialogue of Cultures on
the Great Silk Road*

ვაჟა შატბერაშვილი
ქართული კულტურის
ფსიქოლოგიური ესკიზი

290 Vazha Shatberashvili
*Psychological Outline of
Georgian Culture*

**ფოლკლორისტიკა –
თანამედროვე კვლევები**

ნატალია ნიკორიაკი

სერგეი ფარაჯანოვის
კინემატოგრაფიული
ნაწარმოებების
ფოლკლორული
მრავალფეროვნება

310 Nataliia Nikoriak

*Folklore Variety of Sergei
Parajanov's
Cinematographic Works*

სოლომონ ტაბუცაძე

ფოლკლორული
და ლიტერატურული ზღაპრის
ურთიერთმიმართებისათვის

320 Solomon Tabutsadze

*For the Interrelationship of
Folk and Literary Fairy Tales*

გამოხმაურება, რეცენზია

ლიზა ძაგნიძე

რეცენზია. ჯუელ სპეარს
ბრუკერი, „ტ.ს. ელიოტის
დიალექტიკური წარმოსახვა“

Reviews, Comments

324 Lizi Dzagnidze

*Review. Jewel Spears Brooker,
“Dialectical Imagination”*

ახალი წიგნები

მოამზადა **გაგა ლომიძემ**

New Books

328 Prepared by **Gaga Lomidze**

Kevin Tuite
(Canada)

Representations of George and his Female Counterpart in Caucasus Vernacular Religion and Folklore

I. The princess as junior partner. The miracle of St George, the princess and the dragon (see Appendix) is more than the ancient dragon-slaying motif with a new character added. The narrative of a hero rescuing a woman or women from a dragon has a long history, going back at least as far as ancient Iranian tales of combat against a dragon guarding vital resources, such as water, livestock or women (Ivanov & Toporov 1974: 136-164; Fonterose 1980: 515-520; Watkins 1995: 297-300; Kuehn 2011: 87-91; Aarne-Thompson 1961: #300; Thompson *Motif-index* B11.7.1; Basilov 1991; Skjærvø et al 2011). The theme lives on in Georgian and Azerbaijani folkore, as in the following excerpt from a Georgian folktale:

(The protagonist, the youngest of three brothers, descends to a land beneath the surface of the earth, and arrives at the home of an old woman. She tells him:) “Our water is held by a dragon (*čveni c’q’ali ert gvelaşap’uč’iram*). If we do not bring it a sacrifice (*msxverp’l*) each day, it does not let us get water.” (The boy asks for two large wine-jars, and goes to the water source). He saw a beautiful (*mzetunaxam*) woman seated there, weeping. “Why are you weeping?”, the boy asked. “I am the daughter of the king, brought as a sacrifice. When the dragon comes it will eat me.” The boy said: “Let me rest my head on your knees, and when the dragon comes, wake me up.” The boy lay down and went to sleep. The maiden saw that the dragon was coming, but she felt sorry for the boy and did not awaken him. She began to weep. One of her tears fell on the boy’s cheek and he suddenly woke up. He jumped to his feet and asked her, “What is it?” “Look over there, the dragon is coming.” The boy grabbed his bow and arrow, and shot the dragon through the middle. He chopped up the dragon and scattered the pieces (Gogiasvili 2011: 170).

Unlike the maidens and princesses freed by the heroes of the *Shah-Nameh* and the *Amiran-Darejaniani*, or the boy in the Georgian tale just cited, the daughter of King Selinos is not a mere resource to be regained, nor a prize to be handed out to the victorious knight. She plays an active but secondary role in the subjugation of the dragon: Her belt is used to bind it, and she, not George, leads the dragon into the city. The scene of the princess leading the dragon on a leash, followed by St George on his horse, appears in the earliest known visual representations of the princess-and-dragon miracle, all of which are situated in Georgia: three frescoes from the late 11th to early 12th cc (Adiši in Svaneti (Volsk’aia 1969); Ik’vi in Kartli; Boč’orma in K’axeti); a mid- to late 12th c.

fresco in Pavnisi, in central Georgia; and a 13th-c. depiction of episodes from the life of St George in Ač'i, in Guria (Privalova 1977: 71-91, 139-140). The same scene is represented on several Georgian icons, including a celebrated 15th-c. cloisonné enamel image, and also a recently-discovered wall-painting in the Alaverdi monastery (Xusk'ivadze 1981: XLIX; Lomidze 2011). The wide geographic distribution within Georgia attests to the exceptional popularity of the legend at the time, but more importantly, the prominence of this particular episode, rather than the preceding scene, where the dragon falls at George's feet, or the following one, in which he slays it. Clearly the representation of the princess in the foreground, as co-participant in the dragon miracle, was of special significance to medieval Georgian iconographers, and presumably to their sponsors and audiences as well.

The earliest visual attestations outside Georgia of the scene of the princess with the dragon on a leash are from Slavic lands – a Russian fresco from Staraja Ladoga dated c. 1180, and possibly a Serbian church built c. 1168 (Lazarev 1953; Okunev 1927) – and with time this motif is incorporated into the normative iconography of St George. An 18th-century Russian manual for icon-painters specifies that in depictions of the miracle, the princess “holds the dragon with her belt, and leads the dragon with the belt into the city” (*pojasom deržit zmija i vedet pojasom zmija vo grad*; Filimonov 1874: 327-328). The dragon-on-leash motif subsequently appears in most medieval Greek and Latin accounts of the miracle, including that in the *Legenda aurea*, from whence it made its way into West-European hagiography and iconography. Ogden (2013: 397-403) draws an association between the princess's belt motif in the St George miracle and earlier narratives of saints (Marcellus of Paris, Samson of Brittany, Clement of Metz), who subdue dragons or serpents, then tie a belt or leash onto them. What is lacking in these narratives, however, is any notion of partnership between a female and a male protagonist in the task of subduing the dragon. The holy figure who invokes God's aid to defeat the dragon also performs the remaining acts in the sequence: removal of a belt or stole, tying it on the dragon, leading the dragon away.

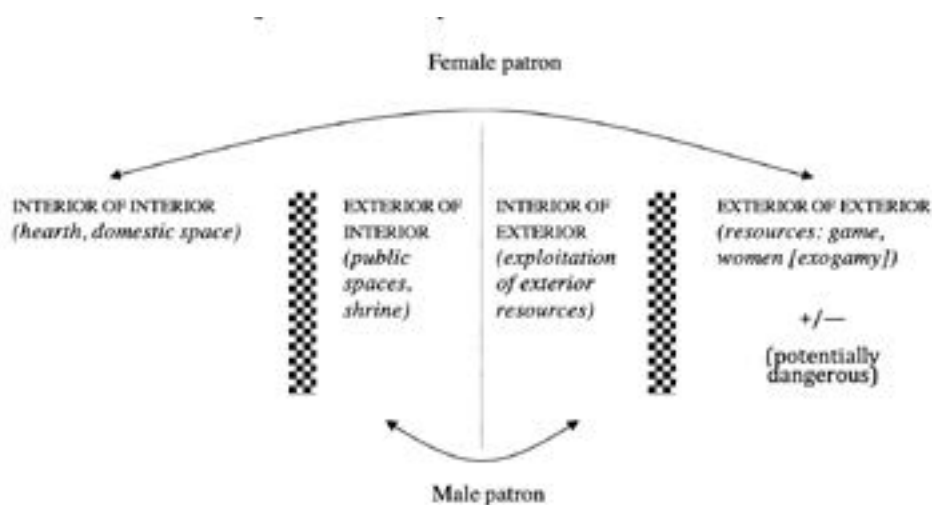
In this paper, I will present evidence in support of the hypothesis that the figure of the princess in the miracle narrative was drawn in part from vernacular representations of female divine patrons, as described in ethnographic accounts collected over the past century and a half in Georgia and neighboring regions. But before we can examine the figure of the female patron, it is necessary to review the characteristics of her male counterpart, who bears the name of St George.

2. Gender attributes and trajectories: complementarity and male dominance. Figures bearing the name of St George have been described in almost all regions of the Caucasus where Orthodox Christianity is, or once was, the religion of the elite. In the vernacular religions of highland Georgia, Abkhazia, Ossetia and – in vestigial form – the Northwest Caucasus, supernatural figures named after St George (Georgian *Giorgi*,

Svan *ǰǰǰǰǰǰǰǰ*, Abkhaz *Airg'* and Ossetic *Wastyrǰi*) are invoked as the divine protector of men who leave the domesticated space of their communities for the sake of profit. As the patron whose primary function is to “mettre les espaces naturels à la disposition des hommes” (Charachidzé 1986: 183), the vernacular St George is the object of prayers and offerings presented by hunters, travellers, warriors, woodsmen, and even thieves and livestock rustlers (Charachidzé 1968: 471-490; Inal-Ipa 1965: 519; Chenciner 2008).

George, as the divine patron of men, is juxtaposed to female-gendered counterparts, known under various names in the central and south Caucasus. In earlier work on traditional Caucasian belief systems, I have represented the attributes of female and male divine patrons, and also the typical life courses of women and men, as distinctive trajectories in real and symbolic social space (Tuite 2006: 171). These trajectories, like the social roles of the two sexes, are complementary and equally necessary, but underlain by a fundamental asymmetry. Women were traditionally represented in ambiguous terms, due to their outsider origins, and periodic “impurity” (Charachidzé 1968: 279). Within the community, the men dominate public spaces, whether in ritual performance or communal governance (Tserediani et al 2018). As shown in the diagram below, the circuit associated with females, divine and human, is wider, anchored in the extremes of the domestic interior and the remote exterior. This latter space, whether associated with exogamy or the high-mountain hunting grounds under the patronage of the divine patron of game animals, is of ambiguous nature: necessary for the begetting of children and the welfare of the community, yet potentially harmful, being linked to impurity and danger.

Trajectories of women and men, and their divine patrons



(i) *Female trajectory*. The societies of the western and southern Caucasus are rigorously exogamous. Marriage is forbidden between a man and a woman known to have a common ancestor, or even suspected to have one. These societies also prefer for the bride to take up residence in the husband's family home, rather than the reverse. A woman's trajectory, as seen from the vantage point of her clan of birth, therefore, takes her from the female space in the home around the hearth (the interior of the interior), to entry, via marriage, into an unrelated family in another village (the exterior of the exterior). From the point of view of the latter group, the trajectory is in the reverse direction: a woman from the exterior enters the central space of their home through marriage to one of their men.

In the northeast Georgian highlands, women of childbearing age once performed a complete circuit of their trajectory, from domestic to savage space and back again, on a monthly basis. At the onset of menstruation, they left the home to spend a period lasting from five to nine days, in the menstruation hut (*samrelo*) or stable.¹ As a space associated with impurity, potentially danger-bringing and off-limits to men, the *samrelo*, although situated in or near the village, is symbolically situated in the savage exterior. After their period of isolation, women wash and change clothes, return home, but remain outside the house until nightfall, whereupon they complete their reintegration into the household.

(ii) *Male trajectory*. If the hearth and the innermost part of the house is women's space (Chartolani 1961), men dominate the public spaces in the village, especially on the occasions of religious festivals, political assemblies, and gatherings of elders and mediators to settle disputes. These public arenas constitute the "exterior of the interior", as shown in the diagram. It is also a recognized function of men, under the patronage of St. George, to go in search of profit, whether it be through hunting, warfare, commerce, or negotiation with another kingroup to obtain a bride. The exploitable spaces outside the community are what I call the "interior of the exterior".

(iii) *Divine patrons*. In the oral literature of the Georgian highlanders of Pshavi and Xevsureti, the divine female patrons of women are represented with trajectories mirroring those of human women, even as St. George's trajectory parallels that of the menfolk. The Xevsurian divinity Samdzimari is depicted as a female spirit of remote or even subterranean origins, who is called upon for aid in women's domestic affairs, such as the health of children and livestock, and the production of milk and cheese (Charachidzé

¹ In the cultures of the Caucasus, as in those of many regions of the world, female blood flow during menstruation and childbirth is believed to contaminate or counteract the power or "purity" (Geo. sic' minde) attributed to men and the gods. In Abkhazia, Ossetia and most parts of Georgia, women of childbearing age were excluded from participation in certain religious ceremonies, or barred from approaching sacred sites. As recently as the 1930's and 40's, women in the northeast Georgian districts of Pshavi and Xevsureti spent their monthly periods in the stable or in specially-built menstrual huts. They gave birth in rude, unheated cabins even further from the village, which men refused to approach under any circumstances (Tedoradze 1930: 140-150, 167-180). Eristavi (1986: 171-2) and Gabliani (1925: 140) refer to a similar exclusion of women at times of blood flow among the Svans.

1968: 559-616) One of the central shrines of Pshavi is dedicated to Tamar, a divinity based on a medieval Georgian queen of that name. This figure is invoked for the health of women and children, and for the well-being of the community, but is also imagined as dwelling far from human society, on a mountaintop or in the sky (Charachidzé 1968: 690-698). At the local level, within each commune of Pshavi, are sacred sites named after Mary, the Mother of God (*yvtismšobeli*), or a divinity of outside spaces named “the Mother of the Place” (*Adgilis-deda*). These figures as well are invoked for health, fertility, and aid in childbirth. In some areas of the Central Caucasus, where traditional religious practices take place at shrine complexes (rather than Orthodox churches or their ruins), peripheral sites named after Mary or the Place Mother are paired with central shrines dedicated to St George or his local equivalent. For example, in the northeast Georgian province of Pshavi, in the communes of Udzilaurta and Kist’aurta, boys are initiated at the principal shrine, whereas the initiations of girls and in-marrying women take place at a smaller shrine some distance away (Tuite & Buxrashvili 2000).¹

The relation and distribution of roles between the female and male divine patrons can take different forms, as shown in the following table. With respect to most domains of domestic life, the patrons have distinct spheres of activity. The two spheres overlap, however, when male actors “intrude” upon the external spaces which are under the patronage of the female divinity. Three variations on this theme from Caucasus folklore and vernacular religion will be discussed here: (i) the hunter in the high-mountain domain of the game patroness; (ii) Giorgi and his oracle companion in the land of Kajaveti; (iii) the tale of a young man happening upon a dragon and the woman who is about to be its victim, of which of course, the miracle of St George and the princess is the most celebrated representative.

<i>relation</i>	<i>distribution of functions</i>	<i>examples</i>
1. Separate domains	gender-linked division of roles and functions (e.g. fertility, health, dairy production vs. hunting, raiding, exploitation of nature)	Tamar and Lashara (Pshavi)
2. Competitive, conflictual	patroness of game animals vs. patron of hunters	Däl and Jgäräg (Svaneti)
3. Cooperative	cooperate (with female patron in subordinate role) vis-à-vis human protégés	Samdzimari and Giorgi (Xevsureti)

3. St. George and the seductive patroness of game animals. The trajectory associated with women, encompassing the extremes of interior and exterior space, reflects the fundamental paradox of women in virilocal Caucasian societies, as periodically impure (and thus potentially dangerous) outsiders who are nonetheless essential for the

¹ Examples of complexes with paired shrines dedicated to George, or his local variant, and a female patron include Rekom (Ossetia), Iaqsari (Pshavi), Xaxmati (Xevsureti), Mæt-tseli (Ingusheti, according to Berzhe).

continuity of the patrilineage. With respect to domestic space – the interior of the interior – female supernaturals are invoked for family health, prosperity and dairy production (for which women are responsible). The association of female divinities with necessary, but potentially harmful, outer spaces – the exterior of the exterior – manifests itself in diverse ways. Tamar and Samdzimari, as previously mentioned, are ascribed remote origins, celestial or chthonian. Doubtless the most captivating variations on this theme, however, are the patronesses of game animals.

The relation between St. George and the game patrons, whether represented as individuals or kingroups, finds particularly elaborate expression in the folklore of the Abkhazians and Svans, and – considerably transformed – in the oral literature of the Georgian mountaineers of Pshavi and Xevsureti. In Abkhazian traditional religion, the counterpart of Airg' (St. George) was Až^Weipšaa, depicted as an old man, deaf and blind, with numerous beautiful, golden-haired daughters (Gulia 1928; Salakaia 1991). The hunter's success depends not only on Airg', but also on Až^Weipšaa, since the latter and his daughters must grant him an animal from their herds to kill. In the words of an Abkhazian folksong, the fortunate hunter is he “to whom Airg' first gave the stick, to whom Až^Weipšaa first granted the liver” (Anshba 1982: 33); in other words, the hunter, who is under the protection of Airg', is allowed to kill an animal by Až^Weipšaa.¹ The female game spirits, such as the daughters of Až^Weipšaa, are depicted as seductively beautiful. They are reputed to have taken legendary hunters as lovers, in return for assuring extraordinary success at the hunt.²

The ambiguous nature – beneficial but dangerous – is particularly evident in portrayals of the deity Däl in Svan folklore. Golden-haired and bewitchingly beautiful, Däl bestows her affections – as well as hunting success – on the men she favors, but should they have sexual contact with a human woman, or slaughter too many animals, she can also bring about their ruin or even death (Tuite 2006). Svan folklore commonly represents the relation between Jgəräg (St George) and Däl as one of rivalry rather than collaboration (Virsaladze 1976: 138-140). The latter imposes strict limits on the number of beasts a hunter can kill, and only favors those hunters who respect norms of purity and ritual preparation.³ Jgəräg on the other hand is the patron of exploiters of nature, even those who pillage its riches without restraint. A popular ballad recounts how the legendary Svan hunter Chorla, having slaughtered more than his quota of ibexes, incited the wrath of Däl and her sisters – like the daughters of Až^Weipšaa, Däl is sometimes represented as one of

1 Not only do the two deities cooperate in assuring a successful hunt, they are thought to be related through marriage according to some accounts: “the girls of the Airg' clan are the daughters-in-law of the Až^Weipšaa clan” (*Airg'aa r-təpha, Až^Weipšaa r-taca*; Inal-Ipa 1965: 517; Anshba 1982: 27).

2 Cf. the Chechen and Ingush forest spirits known as *almaz* (Dalgat 1893), and the Mingrelian *t'q'ašmapa* (Canava 1990: 60-71). Mingrelian folklore also mentions an aquatic counterpart, *c'q'arišmapa*, “queen of the waters”, similar to Däl in many respects, although she prefers to seduce fishermen (Virsaladze 1976: 120-1).

3 Svan men would only go up to the mountains to hunt after abstaining from sexual contact, and assuring that no women in their households were having their menstrual periods.

a group of game patronesses with similar properties. They caused him to slip, and left him hanging for dear life from a cliff by one hand and one foot. Jgəräg interceded for Chorla, compelling Däl and her sisters to release Chorla (Chikovani 1972: 228; Charachidzé 1986: 185).¹

4. Xevsureti: the partnership of Giorgi and Samdzimari. The northeast Georgian highland province of Xevsureti, like some of its neighboring districts, remained largely out of direct control by the Orthodox Church and the feudal lords of the lowlands. Nonetheless, certain concepts and attributes of Christianity and feudalism were integrated into an ancestral belief system similar to those that are believed to have existed in the central and western Caucasus. The result of this thoroughgoing restructuration, or reformation – which was probably carried out several centuries ago, with ritual specialists playing a leading role – is a complex, sophisticated and elegantly structured cosmology quite unlike anything else in the Caucasus ethnographic record. Among the key innovations of this restructuration are (1) the reconceptualization of the relations between the human and divine worlds in accordance with feudal principles of hierarchy, dependance and land tenure (Bardavelidze 1960, 1974; Charachidzé 1968; Tuite 2002); and (2) professionalization and masculinization of the functions of establishing contact with the supernatural realm, through the presentation of offerings and spiritual possession (Tuite 2004). In other regions, contact with the supernatural was assured by heads of household and possessed persons of both sexes. In Xevsureti, the role of sacrificer came to be the exclusive privilege of male shrine priests (*xucesi*), selected from specific lineages in each community. The function of divine spokesperson was appropriated by authorized oracles known as *kadagi* (Ochiauri 1954; Charachidzé 1968: 113-133), whereas occurrences of possession in women were ascribed to demons (Charachidzé 1968: 167).

One of the most powerful shrine complexes in Xevsureti is Xaxmat'is-Jvari, situated near the pass leading from southern Xevsureti toward the main road to the North Caucasus. Associated with the site is a shrine-foundation narrative (*andrezi*), different and more elaborate than those linked to most other sacred sites in Xevsureti.² The *andrezi* of

1 Accounts from the western Caucasus also mention a male-gendered divine figure named *Æfsati* (Ossetic), *Afsaty* (Karachay-Balkar), or *Apsât* (Svan). In the former two regions, the guardians of wild game animals are said to be his daughters. The name *Æfsati* and its variants stems from that of the Christian saint Eustace (Eustathius), (Arzhantseva & Albegova 1999). Eustace is portrayed as a mounted hunter taking aim at a deer, within whose horns the figure of Christ appears. The Eustace cult, introduced from Georgia, was very popular in Alania, as attested by church frescoes and the remarkable petroglyphs on a “hunter’s stone” near Kiafar, seat of the rulers of western Alania in the 10th-11th c. (Arzhantseva 2012; see also Thierry 1985, 1991). The distribution of functions between the Eustace figure and the female game patrons (father-daughter, or patronage of different types of game), appears to be the consequence of the appropriation of a male-gendered figure from elite iconography into a belief system in which female divine patrons already existed (Tuite 2018).

2 In the typical Xevsurian *andrezi*, the divine being which is to become the community’s patron deity appears in the form of a luminous bird-like flying object, and selects the spot where the shrine is to be built (K’ik’nadze 2011)

Xaxmat'is-Jvari features *Giorgi* (St George), who led his divine army on a raid in Kajaveti, the alien land of the Kajes, a race of demonic blacksmiths with magical powers.¹ Giorgi was also accompanied on the raid by his *mk'adre* Gaxua Megrelauri.² The *mk'adre* (“one who dares”, i.e. comes in close proximity to a deity) is a legendary oracle with exceptional powers, and the prototype of the male shrine oracles (*kadagi*) who continued to serve as authorized spokesmen of their divine patrons until very recently (the last Xevsur *kadagi* died in the 1980s; T. Ochiauri, pers. comm.).

After defeating the Kajes, Giorgi brought back as war booty a herd of cattle, a collection of cups and metal-working tools, and three women of Kajaveti: the lovely Samdzimari and her companions Mzekali (“Sun-woman”) and Ashekali. Giorgi “baptized” them, and granted them residence at Xaxmat'i. Worshipped alongside George at the “believer-unbeliever” shrine of Xaxmat'is-Jvari,³ Samdzimari is invoked as the helper of women, especially during childbirth, and for the health and productivity of dairy cattle (Charachidzé 1968: 559-616). In addition to her tasks as the Xevsurian equivalent of the female-gendered divinities known throughout Georgia and adjoining regions under the names of Mary, Mother of God, or the Mother of the Place (*Adgilis-deda*), Samdzimari also appears in Xevsurian ballads as the supernatural lover (in a sense) of a series of *mk'adre* companions, who were said to have travelled to distant holy sites for as long as their special relationship to Samdzimari lasted (Charachidzé 1968: 141-144, 565-570; Ochiauri 1954: 105-8; K'ik'nadze 2011: 50; K'ik'nadze & Makhauri 2010: 27-28; Chikovani 1972: 105-7, 246; Fähnrich 1999: 68, 131, 241, 264; Tuite 2017). The first of these was Gaxua Megrelauri himself. Samdzimari, having taken the form of a human woman, cohabited with him. For this reason, Gaxua was not allowed to take a human wife (K'ik'nadze 2011 ## 43-44). St. George and the other divine patrons appeared to him in the form of doves, and took him along on voyages to holy sites such as Gerget'i, in the district of Xevi to the west of Xevsureti, and Targame in Ingushetia (K'ik'nadze 2011: 63-66).

As was discussed earlier in this paper, divine and human women are associated with the extremes of exterior and interior space. They not only circulate between these spaces but also bind them together: through her transfer from one kingroup to another via marriage, a woman forges a social link between the two groups, opening up new possibilities for mobility, hospitality and mutual support. Samdzimari, moving from the underworld of the Kajes to partnership with St George, is also attributed a special capacity for opening contact between the divine and human worlds (Charachidzé 1968: 570-574). Through their relationship with Samdzimari, Gaxua and the other *mk'adres* were granted

1 Several variants of this legend are reprinted in K'ik'nadze's collection of *Andrezebi* (2011: 41-47).

2 More precisely, George brought Gaxua's souls along, but not his body, which was left behind and began decaying. After their return from Kajaveti, St George restored to the souls to Gaxua's body, which came back to life. The Xevsur texts refer to “souls” in the plural (*suln uridebian*). On the concept of multiple souls in northeast Georgian traditional religion, see Bardavelidze 1949.

3 So called because not only Xevsurs and other Georgian highlanders, but also the nominally Muslim Ingushs and Chechens visited Xaxmat'is-Jvari and presented offerings.

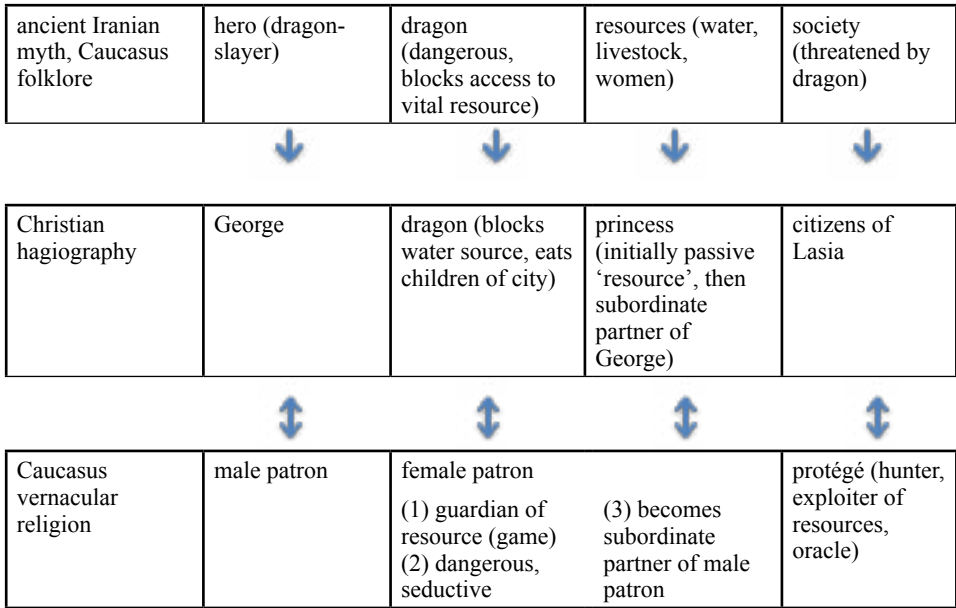
close access to their shrine patrons, whom they alone could see and converse with. As soon as they violated the vow of celibacy that Samdzimari imposed on them, however, both Samdzimari and the shrine patron deserted them and disappeared from view. Bach'uat Axala, for example, was abandoned by the patron of Sanebis Jvari after he felt attraction for a beautiful Chechen woman (Ochiauri 1954: 105-8).

K'ik'nadze (1996: 120) surmised that the motif of Giorgi bringing Samdzimari back from Kajaveti was ultimately derived from the narrative of St George rescuing the princess. In my view, the two narratives are indeed linked, although the relation between them is considerably less direct than he imagined. The *andrezi* of the campaign in Kajaveti would appear to be a transformed variant of the old Iranian myth of combat against a resource-hoarding dragon, in which the demonic Kajes as a group take the place of the dragon.¹ The Kajes possess wealth, in the form of metal artifacts, livestock and women, which Giorgi and the deities capture and bring back for the benefit of the community. Samdzimari herself is of underworld, demonic origin, but — like the princess — she is baptized into the true religion. It remains unclear to what extent the representation of Samdzimari was influenced by that of the princess in the Christian miracle narrative, or whether it developed independently, from a synthesis of the Iranian dragon myth and the Caucasian figure of the female divine patron. Some Samdzimari narratives published by K'ik'nadze 2011 (*№№* 44, 47) do in fact contain motifs obviously borrowed from some version of the princess and dragon miracle (including the dragon). What is clear is that Samdzimari came to be represented as a junior partner of St George, albeit a less lethal one than her Svan colleague Däl. The once-demonic Samdzimari was installed by Giorgi on the territory of one of Xevsureti's most sacred sites; and she is invoked alongside Giorgi by shrine priests throughout Xevsureti (K'ik'nadze et al 1998: 16, 40, 44; Tuite 2011: 202), even as human women are excluded from most religious functions. Her pacification and subordination to George is consistent with the professionalization and masculinization of divine functions in Xevsurian vernacular religion, as well as the more general principle, mentioned earlier, that the female role is complementary with that of the male figure, but also subordinate.

5. Conclusion. Well over a century ago, the Russian scholars Veselovskij (1880) and Rystenکو (1909) pointed to the Caucasus as the likely site of the emergence of the princess-and-dragon story. What I hope to have demonstrated here is that particular attributes and motifs associated with the princess figure were drawn neither from the Iranian resource-hoarding dragon myth, nor chivalrous romance, nor folktales of the type cited at the beginning of this paper, but rather from a source that had hitherto escaped notice: the divine patrons of women, external spaces and game animals in the vernacular religions of the Caucasus highlands.

¹ On the figure of the Kajes in Armenian, Georgian and Ossetic folklore, see Charachidzé 1968: 533-543; Russell 1987: 451-3; Testen 1989.

The princess-and-dragon miracle and its vernacular sources



In the miracle narrative, the princess is at the outset yet another sacrificial offering passively awaiting her fate. But after George subdues the dragon, he asks her to lead it into the city, using a leash made from her belt. The princess’s role thus shifts from potential victim to co-participant in the victory over the dragon, albeit in a subordinate function to George. Her participation mirrors that of Dāl vis-à-vis Jgəräg, Až^Weipšaa’s daughters vis-à-vis Airg’, and Samdzimari vis-à-vis Giorgi: the collaboration of the female patron is necessary, but she must submit to the male patron, who insures the success of his protégé, the hunter or the oracle. The contribution of the two vernacular sources to the hagiographical account is shown in the diagram (above).

The two-headed arrows indicate two-way influence at the interface between elite and vernacular representations of St George and his female counterpart. Besides the name of George bestowed upon the male protagonist, elite influence underlies some of the traits attributed to the female patron. More precisely, her profile already contained some “dragon-like” features, stemming from the ambiguous, potentially harmful nature of female supernaturals in Caucasus vernacular religion (Tuite 2004). The aquatic attributes of St George’s female counterparts in some central Caucasus traditions, could well have resulted from the incorporation of characteristics of either the hagiographic or old-Iranian dragon.¹

¹ Caucasus folklore includes several accounts of the St George figure coupling with a supernatural female from the subaquatic realm, from whom children are born. In Kabardian oral literature, Aušjerġ (Аушджердж < Ossetic Wasgergi), invoked in ballads as “our father”, is said to be the hus-

But at the end, the female patrons yield to St George and his human protégé, to whom they grant animals to kill. If Caucasus vernacular religion contributed an active female figure to the story of the St George the dragon-slayer, it received in return a myth licensing the subordination of the female patron of game animals to the male patron of men exploiting the wealth of the outside world.¹

Bibliography:

- Aarne, A., & Thompson, S. *The Types of the Folktale*. Helsinki: 1961.
- Abaev, Vasili I. *Osetinskij jazyk i fol'klor*. Moscow: Akademija Nauk SSSR., 1949.
- Abaev, V. I. *Istoriko-etimologičeskij Slovar' Osetinskogo Jazyka*. Moskva: Akad. nauk SSSR, 1958-1989.
- Abaev, V. I. *Do Khristianskaya Religija Alan*. Труды XXV Международного конгресса востоковедов. 1960.
- Abakelia, N. K. *Obraz sv. Georgija v Zapadnogruzinskikh Religioznych Zerovaniyakh*. Sovetskaya ètnografiya №5: 86-93, 1988.
- Anshba, A. A. *Abxazskij Fol'klor i Dejstvitel'Nost'*. Tbilisi: "Mecniereba", 1982.
- Anshba, A. A. *Aerg, Aerg. Mify Narodov Mira I*: 1991, 49.
- Arzhanseva, Irina. *The Christianization of North Caucasus (Religious Dualism among the Alans)*. *Die Christianisierung des Kaukasus*, (Referate des Wiener Symposium), ed Werner Seibt, 2002 pp 17-36.
- Arzhanseva, Irina. *The Cult of Saint Eustace in the North Caucasus*. *Nāme-ye Irān-e Bāstān* 11/2: 2012, 1-12.
- Arzhanseva, I. A. & Albegova, Z. Kh., *Kul'tovye Kamni Kiafarskogo Gorodishcha*. *Drevnosti Severnogo Kavkaza*, ed. V. I. Markovin & R. M. Munchaev. Moscow; 1999, pp. 183-200.
- Atanasov, Giorgi. *Sveti Georgi Pobedonosec. Kult i Obraz v Pravoslavnija Iztok Prez Srednovekovieto*. Sofia: Zograf, 2001.
- Aufhauser, Joh. B. *Das Drachenwunder des Heiligen Georg*. Leipzig: Teubner, 1911.

band of the water goddess Psyṭḡe Gwaše (Псыгхьэ гуашэ), "our mother", with whom he fathered seven sons and three daughters living at the bottom of the sea (Kokov & Kokova 2011). Doubtless the strangest variant, especially from the standpoint of contemporary Western sensibilities, is the Ossetic tale of the post-mortem birth of Satana, the matriarch of the legendary Narts, from the nocturnal union of Wastyrji (St George) and the corpse of Dzerassæ, daughter of the water god Don Bettyr (Dumézil 1965: 34-35; Abaev 1949: 242, 304-5). A similar account was recorded in late 19th-c. Ingusheti (Dalgat 1893: 122-123).

¹There may be another story to tell about the evolution of images of the princess and the dragon as the narrative spread across space and time from its point of origin in the Caucasus over 900 years ago. The oldest depictions of the scene, such as the frescoes at Adiši, Ik'vi and Boč'orma in Georgia, show the princess in the central foreground, leading the dragon on a leash, with George on his horse following behind her. Later images, such as a 14th-c. icon from Novgorod and a 15th c. fresco from Dragalevski Monastery (Atanasov 2001: Figs 238, 222), and the 15th-c. cloisonné icon from Georgia (Xusk'ivadze 1981: XLIX), place the princess in lower right periphery, and reduce the size of her image relative to that of George. Finally, in many depictions from Western Europe – despite the description of the dragon's leash in the popular *Legenda aurea* – the princess is set off to the side, looking on passively as the saintly hero fights the dragon (e.g. in the 15th-c. books of hours MS Egerton 1147 and MS Harley 2900 in the British Library).

- Bardavelidze, Vera. *Opyt Sotsiologicheskogo Izucheniya Khevsurskikh Verovanii*. Tiflis: 1932 (Бардавелидзе Вера. *Опыт социологического изучения хевсурских верований*. Тифлис: 1932).
- Bardavelidze, V. Kartveli Khalkhis Religiuri Azrovnebis Ist'oriidan: Mravalsulianobis K'ontseptsia. Mimomxilveli, I. 1949, gv. 123-155) (ბარდაველიძე ვერა. *ქართველი ხალხის რელიგიური აზროვნების ისტორიიდან: მრავალსულიანობის კონცეფცია*. მიმომხილველი. I. 1949, გვ. 123-155).
- Bardavelidze, Vera. Rapports sociaux des montagnards de la Géorgie orientale au début de l'époque esclavagiste d'après des survivances ethnographiques. *Communications de la délégation soviétique au VIe Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques*. 1960, pp. 1-16.
- Basilov, V. N. Azdarxa. *Mify Narodov Mira* I. 1991, p. 50.
- Berzhe, A. P. *Chechnya i Chechentsy*. Tiflis: 1859 (Берже, А. П. *Чечня и чеченцы*). Тифлис: 1859.
- Cagareli, A. Pamjatniki gruzinskoy stariny v Svyatoy Zemle i na Sinae. *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* 10. St. Petersburg: 1888.
- Canava, Ap'olon. *Kartuli Polk'loris Sak'itkhebi, Megruli Masalis Mikhedvit*. Tbilisi: Tsu gamomcemloba, 1990 (ცანავა აპოლონ. *ქართული ფოლკლორის საკითხები, მეგრული მასალის მიხედვით*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1990).
- Charachidzé, Georges. *Le système religieux de la Géorgie païenne: analyse structurale d'une civilisation*. Paris: Maspero, 1968.
- Charachidzé, Georges. *Prométhée ou le Caucase*. 1986.
- Chartolani, Mixeil. *Kartveli Khalkhis Mat'erialuri K'ult'uris Ist'oriidan* Tbilisi: gamomcemloba "metsniereba", 1961 (ჩართოლანი მიხეილი. *ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1961).
- Chenciner, Robert. Wastyrdjy or St George among the Ossetians. Notes on the Pagan Festival of St George in North Ossetia. 2008 (text written in 1991). (<http://www.batsav.com/pages/wastyrdjy.htm>)
- Chikovani, Mixeil (ed). *Kartuli Khalkhuri P'oezia. I: Mitologiuri Leksebi, Nak'veti P'irveli*. Tbilisi: gamomcemloba "metsniereba", 1972 (ჩიქოვანი მიხეილი (რედ.). *ქართული ხალხური პოეზია*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1972).
- Dalgat, Bashir. *Pervobytnaja religija čečencev*. Terskij sbornik III №2.2: 41-132. Vladikavkaz: Terskij oblastnoj statističeskij komitet, 1893.
- Der Nersessian, Sirarpie. *Aghtamar*. Milano: Ares, 1974.
- Dumézil, Georges, trad. *Le livre des héros: légendes ossètes sur les Nartes*. Paris: Gallimard, 1965.
- Dumézil, Georges. *Romans de Scythie et d'alentour*. Paris: Payo, 1978.
- Eristavi, Rapiel. *Polk'lorul-etnografiuli Ts'erilebi*. Tbilisi: 1986 (ერისთავი რაფიელ. *ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები*. თბილისი: 1986).
- Fähnrich, Heinz. *Lexikon Germanische Mythologie*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 1999.
- Filimonov, G. *Svodnyj ikonopisnoj podlinnik XVIII veka*. Moscow: Universitetskaja Tipografija, 1874.
- Fontenrose, Joseph. *Python: A study of Delphic myth and its origins*. University of California Press, 1980.
- Gablioni, Egnat'e. *Dzveli da Akhali Svaneti*. Tbilisi: gamomcemloba "sakhelgami", 1925 (გაბლიანი ეგნატე. *ძველი და ახალი სვანეთი*. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1925).
- Gogiasvili, Elene. *Mitosuri da Religiuri Simbolik'is Dinamik'a Zghap'ris St'rukt'urashi*. Tbilisi State University, Department of Folklore, 2011 (გოგიაშვილი ელენე. *მითოსური და რელიგიური სიმბოლიკის დინამიკა ზღაპრის სტრუქტურაში*. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფოლკლორის განყოფილება, 2011).

Representations of George and his Female Counterpart
in Caucasus Vernacular Religion and Folklore

- Gulia, Dyrmit. Kul't kozla (aš' 'a) u Abkhazov. *Sobranie Sochineniy*, t. VI: 283-292. Sukhumi: 1928.
- Inal-Ipa, Shalva. *Abxazcy. Istoriko-ětnografičeskie Očerki*. Sukhumi: Alashara, 1965.
- Ivanov, V. V. & Toporov, V. N. *Issledovaniya v Oblasti Slavyanskikh Drevnostej. Voprosy Rekonstruktsii Tekstov*. Moskva: "Nauka", 1974.
- Kaloev, B. A. *Osetiny* (2nd ed.). Moscow: "Nauka", 2004.
- K'ik'nadze, Zurab. *Jvari da Saq'mo*. Kutaisi: Gelatis metsnierebata ak'ademia, 1996 (კიკნაძე ზურაბ. *ჯვარი და საყმო*. ქუთაისი: გელათის მეცნიერებათა აკადემია, 1996).
- K'ik'nadze, Zurab. *Andrezebi*. Tbilisi: Ilia state university /press, 2011 (კიკნაძე ზურაბ. *ანდრეზები*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011).
- K'ik'nadze, Zurab, Khvtiso Mamisimedishvili & T'rist'an Maxauri (ed.) *Jvar-xat'ia Sadideblebi*. TSU Polk'lorist'ik'is K'atedris Shromebi 2. Tbilisi: 1998 (კიკნაძე ზურაბ, ხვთისო მამისიმედიშვილი და ტრისტან მახაური (რედ.). *ჯვარ-ხატთა სადიდებელი*. თსუ ფოლკლორისტიკის კათედრის შრომები, 2. თბილისი: 1998).
- K'ik'nadze Zurab & Makhuri, Tristan, eds. *Khalkhuri P'oeziis Antologia*. Tbilisi: gamomtsemloba "memk'vidreoba", 2010 (კიკნაძე ზურაბ და მახაური ტრისტან (რედ.). ხალხური პოეზიის ანთოლოგია. თბილისი: გამომცემლობა „მემკვიდრეობა“, 2010).
- Kokov, Dzh. N. & Kokova L. Dzh. *Aushydzher, Dzherydzhe, Shodzhen, Shenybe, Penague*. Archivy i Obshchestbo. 14. 2011 (<http://archivesjournal.ru/>) (Кокков, Дж. N & Кокова Л. Дж. *Аушыджэр, Джэрыдыжэ, Шоджэн, Шэныбэ, Пэнагуэ*. Архивы и общество 14. 2011. (<http://archivesjournal.ru/>))
- Kuehn, Sara. *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Leiden: Brill, 2011.
- Kuehn, Sara. The Dragon Fighter: The Influence of Zoroastrian Ideas on Judaeo-Christian and Islamic Iconography. *Zoroastrianism in the Levant*, ARAM Society for Syro-Mesopotamian Studies 26. 2014, pp. 65-101.
- Kurdovanidze, T. "St'adialuri Tsvlilebebi Rit'ualidan Hagiogramde". *Kartveluri Memk'vidreoba* V. Tbilisi: 2001, gv. 258-264 (ქურდოვანიძე თ. „სტადიალური ცვლილებები რიტუალიდან ჰაგიოგრაფიამდე“. *ქართველური მემკვიდრეობა*, V. თბილისი: 2001, გვ. 258-264).
- Lazarev, V. N. "Novyy Pamyatnik Stankovoy Zhivopisi XII v/ i Obraz Georgiya-voina v Vizantiyskom Iskusstve". *Vizantijskij Vremennik* VI, 1953, pp. 186-222 (Лазарев В. Н. "Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве". *Vizantijskij Vremennik* VI, 1953, pp. 186-222).
- Lomidze, Ek'a. "Alaverdshi Damarkhuli Udzelesi Ist'oria". *Gaz. "K'viris P'alit'ra"*, 17.01.2011 (ლომიძე ეკა. „ალავერდში დამარხული უძველესი ისტორია“. გაზ. „კვირის პალიტრა“, 17.01.2011).
- Miller, V. *Osetinskie Ėtjudy* III. Moscow: 1887.
- Miller, V. "Arkheologisheskiya Ekskursii v Gorskija Obshchestva Kabardy". *Materialy po Arxeologii Kavkaza* I. 1888, pp. 70-91.
- Mizhaev, M. Daušđerđij. *Mify Narodov Mira* I. 1991, p. 354.
- Ochiauri, Tinatin. *Kartvelta Udzelesi Sarts'munoebis Ist'oriidan*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1954 (ოჩიაური თინათინ. *ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1954).
- Ogden, Daniel. *Drakōn: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*. Oxford University Press, 2013.
- Okunev, N. Stolpy Sv. Georgija. Razvaliny xrama XII veka okolo Novago Bazara. *Seminarium Kondakovium, Recueil d'études* I: 225-246. Prague: 1927.

- Privalova, E. L. *Pavnisi*. Tbilisi: Mecniereba, 1977.
- Russell, James R. *Zoroastrianism in Armenia*. Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 1987.
- Rystencko, A. V. *Legenda o Sv. Georgij i Drakon v Vizantijskoj i slavjanorusskoj literaturax*. Odessa: Imper. Novorossijskoj Universitet, 1909.
- Salakaia, Sh. X. Ažvepš. *Mifi Narodov Mira*. Tokarev, S. ed, I: 49-50. Moscow: Sovetskaja ènciklopedija, 1991.
- Skjærvø, P. O., Dj. Khaleghi-Motlagh, J. R. Russell. Aždāha “dragon” *Encyclopædia Iranica*, Vol. III, Fasc. 2. 2011, pp. 191-205
- Surguladze, I. K. “Giorgi”. *Mify Narodov Mira* I: 1991, p. 304.
- Surguladze, Irak'li. *Mitosi, K'ult'i, Rit'uali Sakartveloši*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2003 (სურგულაძე ირაკლი. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2003).
- Tedoradze, Giorgi. *Khut'i Ts'eli Pshav-Khevsuretsi*. Tbilisi: Sil. Tavartkiladzis gamotsema, 1930 (თედორაძე გიორგი. ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში. თბილისი: სილ. თავართქილაძის გამომცემა, 1930).
- Testen, David. The kingdom of the Kajes. *The Non-Slavic Languages of the USSR: Linguistic Studies*, H. Aronson (editor). Chicago Linguistics Society, 1989, pp. 217-228.
- Thierry, Nicole. Essai de definition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen-âge en Gogarène. *Revue des Études Géorgiennes et Caucasiennes* 1. 1985, pp. 169-223.
- Thierry, Nicole. “Le culte du cerf en Anatolie et la vision de Saint-Eustathe”. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 72, 1991, pp. 33-100.
- Thompson, S. *Motif-index of Folk Literature*. Indiana University Press, 1955.
- Tserediani, Nino; Tuite, Kevin & Bukhrashvili, Paata. “Women as bread-bakers and ritual-makers: gender, visibility and sacred space in Upper Svaneti”. *Sacred Places, Emerging Spaces: Pilgrims, Saints and Scholars in the Caucasus*, ed. Tsypylma Darieva, Florian Mühlfried, Kevin Tuite. Berghahn Press; 2018, pp. 46-69.
- Tuite, K. *An anthology of Georgian Folk poetry*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
- Tuite, K. “Highland Georgian paganism - archaism or innovation?” *Annual of the Society for the Study of Caucasia*, №7; 1996, pp. 79-91.
- Tuite, K. “Real and imagined feudalism in highland Georgia”. *Amirani* №7; 2002, pp. 25-43.
- Tuite, K. “Lightning, sacrifice and possession in the traditional religions of the Caucasus”. *Anthropos* 99: 143-159 (part I); 99: 481-497 (part II). 2004.
- Tuite, K. “The meaning of Dael. Symbolic and spatial associations of the South Caucasian goddess of game animals”. *Language, Culture and the Individual. A Tribute to Paul Friedrich*. Catherine O'Neil, Mary Scoggin & Kevin Tuite (editors); 165-188. Munich: LINCOM Europa, 2006.
- Tuite, K. “Khevsur shrine invocations: iconicity, intertextuality and agonism”. *Folia Caucasica: Festschrift für Jost Gippert zum 55. Geburtstag*. Manana Tandaschwili & Zakaria Pourtskhvanidze (eds), Logos Publishing, Frankfurt/Tbilisi: 2011, pp. 197-221
- Tuite, K. “The political symbolism of the mid-summer festival in Pshavi (Northeast Georgian highlands), then and now”. *Kaukasiologie heute. Festschrift für Heinz Fähnrich*. Natia Reineck & Ute Rieger, eds. Buchverlag König; 2016, pp.365-390.
- Tuite, K. St. “George in the Caucasus: Politics, Gender, Mobility”. *Sakralität und Mobilität im Kaukasus und in Südosteuropa*, ed. by Tsypylma Darieva, Thede Kahl and Svetoslava Toncheva. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; 2017, pp. 21-56.

Representations of George and his Female Counterpart
in Caucasus Vernacular Religion and Folklore

- Tuite, K. "Image-mediated diffusion and body shift in the cult of St Eustace in the western Caucasus". *Le corps et le lieu: Nouveaux terrains*, ed. Simona Bealcovschi. Montréal: éditions@anthro; 2018, pp. 141-154.
- Tuite, K. & Buxrashvili, P. "Binarité et complémentarité en Géorgie du nord-est. La présentation des garçons et des filles au sanctuaire d'Iaqsar". *Amirani №3*; 2000, pp. 41-55.
- Veselovskij, A. N. *Razyskaniya v Oblasti Russkikh Dukhovnykh Stikhov, II. Sv. Georgij v legende, pesne i obrjade*. St. Peterburg: Imper. Akad. Nauk, 1880.
- Virsaladze, Elene. *Gruzinskij okhotnichij mif i poèziya*. Moscow: Nauka, 1976.
- Volks'aia, Aneli. "K'edlis Mkhat'vroba Sop. Adishis Ts'm. Giorgis Ek'lesiashi". *Dzeglis Megobari*, 19. 1969, გვ. 53-58 ვოლსკაია ანელი. „კედლის მხატვრობა სოფ. ადიშის წმ. გიორგის ეკლესიაში“. *ძეგლის მეგობარი*, 19. 1969, გვ. 53-58).
- Wardrop, Marjory. *Georgian Folk Tales*. London: David Nutt, 1894.
- Watkins, C. *How to Kill a Dragon*. Oxford university press, 1995.
- Khusk'ivadze, L. Z. *Gruzinskie èmali*. Tbilisi: "mecniereba", 1981.
- Zisserman, Arnold L. *Dvadsat' Pyat' Let na Kavkaze*. St Petersburg: 1879 (Зиссерман, Арнольд Л. Двадцать пять лет на Кавказе. St Petersburg: 1879).

Appendix. The earliest version of the miracle of St George, the princess and the dragon, from the manuscript Jer Geo 2 (11th c.), with translation

Corrections to the Jer Geo 2 text are marked by (corr), and underlining of the letter or word that has been altered. Letters omitted in *karagma* abbreviations are set between brackets {...}.

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
ისმინეთ ძმანო ჩემნო საკურველი დიდი და დიდებული რ(ომე)ლი იქმნა წ(მიდ)ისა და დ(იდე)ბ(უ)ლისა და დიდისა მ(ო)წ(ა)მისა გ(იორგ)ის მ(იე)რ .	Hear, my brothers, the great and glorious wonder that was done by the holy and glorious and great martyr George.
იყო ჟამთა მ(ა)თ ვ(ი)დრ(ე)ლა ბრწყინვიდა ქვ(ე)ყანა)სა ზ(ე)და წ(მიდ)ა იგი პ(ირვე)ლ წამებისა მისისა	It was in those times while the saint shone upon the earth, before his martyrdom.
იყო ქ(ა)ლ(ა)ქი ერთი რ(ომე)ლსა ეწოდებოდა ლასია.	There was a city which was called Lasia.
და იყო ქ(ა)ლ(ა)ქსა მას ში(ნ)ა მ(ე)ფე სახელით სელინოს.	And in that city was a king of the name Selinos.
და იყო იგი უკეთურ და კერპთმსახურ და უშუკულო და ულმობ(ე)ლ და უწყალო ქ(რისტე)ს მ(ო)რწმ(უ)ნ(ე)თა მიმ(ა)რთ.	And he was wicked and an idol-worshipper and an unbeliever, and merciless and pitiless toward the believers in Christ.
და მსგავსად ბოროტთა საქმეთა მისთა მიაგო მას ო(კვ)ვალმა)ნ	And God requited him in accordance with his evil deeds.
რ(ამეთუ) მახლობლად ქ(ა)ლ(ა)ქისა მის იყო ტბად შესაკრებელი წყალთა მრავალთად ვ(ითარც)ა ზღუად.	For near the city there was a lake filled with much water, like a sea.

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
და გამოჩნდა ვეშაპი ბოროტი წყალთა მ(ა)თ შ(ინ)ა ტბისათა და მარადღე გ(ა) ნვიდოდა და მოჰსრვიდა და გ(ა)ნჰლეკდა და შეჰჭამდა მ(ა)თ,	And there appeared an evil dragon in the waters of the lake, and each day it went out and slaughtered and consumed and ate them.
და მრავალ გზის შეკრიბა მეფემ(ა) ნ მჯედრებად მოკლვად ვეშაპისა მის და ვერ უძლეს	And many times the king gathered his soldiers to kill the dragon, and they were unable to,
რ(ამეთუ) იყო იგი მძუნვარე და დიდ.	For it was ferocious and big.
მაშინ შეკრბა ყ(ოველი) იგი ქ(ა)ლ(ა) ქი . და ჯმოზდეს მეფისა მიმ(ა)რთ და იტყოდეს ვ(ითარმე)დ:	Then all of the city gathered, and cried out to the king, and said:
რად ვყოთ ჟ მეფ(ე)ო,	What can we do, O king,
რ(ამეთუ) საყოფელ ქ(ა)ლ(ა)ქისა ჩ(უე) ნისად კეთ(ი)ლ(ა)რს. და ჩ(უენ) ბოროტად წარვწყმდებით,	for our city is a fine dwelling-place, and we are perishing wretchedly.
და შე(ენ) მეფე არა ჰზრუნ(ა)ვ ამისთვის არცა იღუწი ვ(ითარც)ა მეფენი ყ(ოვლ)ისა ქ(უე)ყნისანი.	And you, king, do not care about this, nor do you act, as do the kings of all countries.
მაშინ ტკივნულ იქმნა მეფე იგი. და უფროჲს-და შეეშინა და ჰ(რ)ქ(უ)ა მ(ა)თ:	Then it became painful for the king, and he was more frightened, and said to them:
აღწერეთ ერთი კელით წერ(ი)ლი	Write a document,
და მისცენით შვ(ი)ლნი თქ(უე)ნნი შესაწირავად	and give your children as sacrifices,
და ოდეს დაესრულნენ თქ(უე)ნ ყ(ოვე) ლთ(ა)ნი	and when all of yours will be used up,
არს ასული ჩემი მხოლოდ შობილი მეცა მისცე იგი შესაწირავად ვ(ითარც) ა თქ(უე)ნ,	there is my only-begotten daughter, and I too will give her as a sacrifice, like you,
და არა გ(ა)ნვცვკვთ ქ(ა)ლ(ა)ქისაგ(ა)ნ ჩ(უე)ნისა.	and we will not be dispersed from our city.
და სთნდა ყ(ოვე)ლთა სიტყ(უ)აჲ მისი. და იწყო კაცად კაცადმ(ა)ნ მიცემაჲ შვილთა თვსთაჲ ვ(იდრემ)დის მიიწია მეფისა.	His words pleased them all, and they began to give their children, one after the other, until it came to the king.
ხ(ოლო) მეფემ(ა)ნ შეჰმოსა ასულსა თვსსა პორფირი სამეფუოჲ	Then the king dressed his daughter in royal purple,
და შეამკო იგი ვ(ითარც)ა სძალი,	and adorned her like a bride,
და იწყო ამბორისყოფად მისა და გოდებით და ცრემლით ეტყოდა:	and he began to kiss her, saying with lamentation and tears:

Representations of George and his Female Counterpart
in Caucasus Vernacular Religion and Folklore

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
წარვედ მხოლოდ შობილო და ტკბილო ასულო ჩემო შესაჭმელად ვეშაპისა,	Go my only-begotten, sweet daughter, to be eaten by the dragon.
ვამძე საწადელო შვ(ი)ლო ჩემო	Alas, my dear child,
შ(ე)ნ იყ(ა)ვ ნუგეშინის მცემელი და მკვდრ მეფობისა ჩემისა	you were the comfort-giver and inheritor of my kingdom,
და სინათლე თუ ^ლ თა ჩემთა	and the light of my eyes,
და მოსალოდებელ ქორწილისა და სიძისა და აჰა ესერა საჭმლად მვეცისა წარივლინები!	and expecting a wedding and a bridegroom, and behold, you will leave to be eaten by the beast!
ვამძე, ვითარსა-ღა ქორწილსა აღვასრულებ	Alas, what kind of wedding will I make,
ანუ რაბამსა სასძლოსა შეგიმზადებ,	or what size of bridal-chamber will I prepare for you,
გინა ვითართა ორღანოთა და სახიობათა და ლამპართა და მოსმურთა და მინაჯეთა აღგიმზადებ?	or what musical instruments and singing and lamps, and drinkers and banquet-guests will I prepare for you?
ვამძე საწადელო შვილო ჩემო. რ(ამეთუ) არღარა სადა ვიხილო პირი შ(ე)ნი. არცა ნაყ(ო)ფი მუცლისა შ(ე) ნისად,	Alas, my dear child, for I will never again see your face, nor the fruit of your womb,
რ(ამეთუ) აჰა ესერა გ(ა)ნმეშორები თვნიერ ზოგადისა სიკუდილისა!	for behold, you will take leave of me, without a common (<i>normal, natural</i>) death.
და მოექცა და ჰ(რ)ქ(უ)ა ერსა მას:	He turned and spoke to the people:
მიიღეთ რავდენი გნებავს ოქროდ და ვეცხლი და მისთანა მეფობ(ა)დცა ჩემი, და გ(ა)ნათავისუფლეთ შვილი ჩ(ე)მი!	Take gold and silver, as much as you wish, and with it my kingdom, and set my child free!
და არავინ ისმინა მისი და არცა შეუნდო ამისთვის,	And no one listened to him, nor did they forgive him,
რ(ამეთუ) მას გ(ა)ნეწესა გ(ა)ნჩინებ(ა)დ იგი პ(ირველ)ითგ(ა)ნ.	because he had first instituted the decree,
და ვ(ითარც)ა იხ(ი)ლა მიუდრეკელობად ერისად მის, მიუბოძა მათ ასული თვ(ი)სი.	and as he saw the unyieldingness of the people, he gave them his daughter.
მაშინ შეკრბა ყ(ოველ)ი იგი ქ(ა)ლ(ა)ქი დიდითგ(ა)ნ ვ(იდრ)ე მცირემდე მათდა ხილვად ქალისა მის.	Then the entire people of the city gathered, from the old to the young, to watch the maiden.
ხ(ოლო) კ(ა)ცთმოყუ(ა)რ(ე)მ(ა)ნ და მრავალ-მოწყალებ(ა)ნ ღ(მერთმ)ან ინება, რ(ათ)ა აჩუენოს სასწაულები წ(მიდ)ისა მოწამისა გ(იორგ)ის მ(იე)რ.	But loving and all-merciful God wished to show miracles and signs through the holy martyr George,

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
ამისთვისცა მათ დღეთა შ(ინ)ა განაგო რ(ათ)ა გ(ა)ნუტეოს მკედრობაჲ დეოკლეტიანე მეფემ(ა)ნ.	therefore during those days He made it happen, that King Diocletian released him from the army.
ვინამცა მოვიდოდა დიდ(ე)ბ(უ)ლი გ(იორგ)ი კაზადუკიისა სოფლად და თვსად მამულად.	Thus the holy and glorified George was coming toward the land of Cappadocia to his homestead,
და მოლუაწებითა ღ(მრთისა)ათა მოიწია მას ადგილსა	and through the action of God, he came to that place,
მას დღესა შ(ინ)ა. რ(ომე)ლსა შ(ინ)ა ეგულეზოდა ვეშაჰსა მას შეჰჰამა ქალისაჲ მის და წარწყმედაჲ.	on that day, when the dragon was to eat and destroy the woman.
მიუქცია ტბად რ(აით)ამცა ასუა წყალი ჰუნესა თვსსა.	And he turned toward the lake, to let his horse drink water,
და პოვა ქალი იგი მჯდომარე კიდესა ტბისსა,	and found the maiden seated at the edge of the lake,
და მწარედ მტირალი.	weeping bitterly.
და ჰ(რ)ქ(უ)ა მას წ(მიდამა)ნ: დედაკ(ა) ცო რადსა სტირ ანუ რად ჰუი ადგილსა ამას?	Then the saint said to her: Woman, why do you weep, and why are you sitting at this place?
მიუგო ქალმ(ა)ნ მ(ა)ნ და ჰ(რ)ქ(უ)ა მ(ა)ს: გხედავ შ(ე)ნ ო(ვფალო) ჩემო ჰაეროვანსა და შუენიერსა ჰასაკითა	The maiden answered him and said: I see you, my lord, handsome and in the bloom of youth,
და ვ(ითა)რ მოხუედ აქა მოსიკუდიდ?	and why did you come here to die?
წარვედ ამიერ	Go away from here,
და მოსწრაფედ ივლტოდე!	and flee quickly!
ხ(ოლო) წ(მიდამა)ნ ჰ(რ)ქ(უ)ა მას: დედაკ(ა)ცო რად ხ(ა)რ შ(ე)ნ, ანუ რად არს ერი ისი რ(ომელ)ი გხედავს შ(ე)ნ?	Then the saint said to her: Woman, who (lit. what) are you, and who are these people looking at you?
ჰ(რ)ქ(უ)ა მას ქალმ(ა)ნ მ(ა)ნ: ო(ვფალო) ჩემო მრავალ არს ჰამზავი ჩემი და გრძელ	The maiden said: My lord, my story has many parts and is long,
და ვერ ძალმიც მითხრობად შ(ე)ნდა,	and I cannot tell it to you,
ა(რამე)დ მოსწრაფებით ივლტოდე რ(ათ)ა არა ბოროტად მოჰკუდე!	rather, flee quickly, that you not die wretchedly!
ჰ(რ)ქ(უ)ა მას წ(მიდამა)ნ გიორგი: მითხარ ყ(ოველ)ივე	The saint said to her: Tell me everything,
და შ(ე)ნ თანა მოვკუდე და არა დაგიტეო შ(ე)ნ!	and I will die with you, and not leave you!

Representations of George and his Female Counterpart
in Caucasus Vernacular Religion and Folklore

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
მაშინ ჰ(რ)ქ(უ)ა მას ქალმ(ა)ნ მ(ა) ნ ვ(ითარმე)დ: ო(ვვალ)ო ესე არს ქ(ა) ლ(ა)ქი ლასია, და არს ესე კეთილ საცხოვრებლად კ(ა)ცთა	Then the maiden said to him: Lord, this is the city Lasia, and it is a good living-place for men,
და წყალთა ამ(ა)თ შ(ინ)ა მკვდრ არს ვეშაპი და შეჰჭამს ოო კ(ა)ცთა ამის ქ(ა) ლ(ა)ქისათა და მოსრავს ერსა.	and in the waters there dwells a dragon, that eats the men of this city and slaughters the people.
და მე ვარ ასული მეფისა მხოლოდშობილი.	And I am the only-begotten daughter of the king,
და ბრძანება დადვა მამამ(ა)ნ ჩემმ(ა)ნ,	and my father gave an order,
რ(ათ)ა მისცემდენ ყ(ოველ)ნი შ(ემ) დ ^ო მიითი შ(ემდგომ)ად შვილთა თჳსთა დღითი დღედ.	that all give their children, one after the other, each day,
და ვ(ითარ)ცა მოესრულნეს ყ(ოველ)ნი,	and when they all had been finished
მოვიდა ხუედრი მამისა ჩემისა და წარმომაველინა მე საჭმლად ვეშაპისა.	there came my father's turn, and he sent me for the dragon to eat.
და აჰა ესერა გითხარ შ(ე)ნ	And behold I told you all,
წარვედ მშუდობით!	go in peace!
ესმა რად ესე წ(მიდას)ა ჰ(რ)ქ(უ)ა მას: ამიერითგ(ა)ნ ნულარა გეშინის, ნუცა სძრწი,	When the saint heard this, he told her: From now on, do not be afraid, and do not tremble,
ა(რამე)დ მითხარ მე მამა შ(ე)ნი და მისთა ^ნ ნი ყ(ოველ)ნი რ(ომე)ლსა ღ(მერ) თსა ჰმსახურებენ?	but tell me: your father and all those with him, what god do they serve?
ჰ(რ)ქ(უ)ა მას ქალმ(ა)ნ მ(ა)ნ: ირაკლის . და აპოლონს . და სკამანდროს . და დიდასა ღ(მერთს)ა არტემის.	The maiden told him: Herakles and Apollo and Skamandros and the great goddess Artemis.
ხ(ოლო) წ(მიდამა)ნ ჰ(რ)ქ(უ)ა: ნუ გეშინინ, ა(რამე)დ უშიშ და კადნიერ იქმენ!	Then the saint said to her: Do not fear, but be fearless and bold!
და აღიხილნა თუალნი თჳსნი წ(მიდამა)ნ გ(იორგ)ი ღ(მრთ)ისა მიმართ და თქუა:	And saint George raised his eyes toward God and said:
ღ(მერ)თო რ(ომელი) ჰ(ი) ჰ(ი)ერაზინთა ზ(ედ)ა და ჰხედ(ა)ვ უფსკრულთა	God, who sits above the cherubim and looks down to the abyss,
რ(ომელი)ი-ეგე ხარ და ჰგიე ჰ(ე)შ(მა) რიტი ღ(მერ)თი,	you who are and remain the true God,
შ(ე)ნ თავადმ(ა)ნ უწყნი გულის ზრახვანი კ(ა)ცთ(ა)ნი	you yourself know the heart-thoughts of men,

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
ძ(ალ)ნი აჩუენენ სასწაულნი საკვრველნი მონისა შ(ენ)ისა მოსეს მიერ, აჩუენე ჩემზ(ედ)აცა წყალობაჲ შ(ე)ნი,	you showed power and miracles and wonders through your servant Moses, show your mercy through me also,
და ყავ ჩემთანა სასწაულ კეთილ	and make a good miracle with me.
და დამამორჩილე ბოროტი ესე მც(ე)ცი ქუეშე ფერკთა ჩემთა,	And make this evil beast submit to me beneath my feet,
რ(ათ)ა ცნან ყ(ოვე)ლთა, ვ(ითარმე)დ ჩემთანა ხარ!	that all will know that you are with me!
და მოიწია ვ(მა)ჲ ზეითო რ(ომელი) ეტყ(ო)და: გ(იორგ)ი შეისმინა ვედრებაჲ (corr) შ(ე)ნი ყურთა ო(ვფლ)ისათა, ყავ რადცა გნებავს, რ(ამეთუ) მე შ(ე)ნთანა ვარ!	And there came a voice from above, saying: George, your plea has been heard by the ears of the Lord, do what you wish, for I am with you!
და მეყსეულად შეირყია ლერწმოვანი იგი	And suddenly the reed-bed shook,
და ვმა ყო ქალმ(ა)ნ მ(ა)ნ:	and the maiden cried out:
ვამე ო(ვფალო) ჩ(ე)მო ივლტოდე ამიერ. აჰა ესერა მოვალს ვეშაპი იგი ბოროტი!	Alas, my lord, flee from here, behold, the evil dragon comes!
ხ(ოლო) წ(მიდა)ჲ გ(იორგ)ი მირბიოდა შემთხუევად ვეშაპისა მის.	But saint George ran to confront the dragon,
და გამოსახა მის ზ(ედა)სახწ ჯ(უარისა)ჲ და თქ(უ)ა:	and he made the sign of the cross over it, and said:
ო(ვფალო), ღმერთო ჩემო,	Lord, my God,
გარდააქციე მცეცი ესე მორჩილებად	make this beast obedient to me,
მონისა შ(ე)ნისა!	your servant!
და ვ(ითარც)ა ესე თქ(უ)ა, შეწევნითა სულისა წ(მიდ)ისაჲდა და ლოცვითა წ(მიდი)სითა,	And as he said that, through the aid of the Holy Spirit and the prayer of the saint,
დაეცა ვეშაპი იგი ფერკთა თა ^ნ წ(მიდ) ისათა.	the dragon fell at the feet of the saint.
ხ(ოლო) წ(მიდამა)ნ უბრძანა ქალსა მას: გ(ა)ნიკსენ სარტყელი შ(ე)ნი	Then the saint commanded the maiden: Remove your belt,
და მომართუ აქა!	and hand it to me here!
და ყო ეგრე.	And she did so.
ხ(ოლო) წ(მიდამა)ნ შეკრა ვეშაპი იგი და მისცა ქალსა მას და ჰ(რ)ქ(უ)ა:	Then the saint tied it to the dragon, and gave it to the maiden and said:
წარვედ ქ(ა)ლ(ა)ქით კერძო!	Go toward the city!

Representations of George and his Female Counterpart
in Caucasus Vernacular Religion and Folklore

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
იხილა რად ერმ(ა)ნ მ(ა)ნ სასწაული ესე საკვრველი შეეშინა	When the people saw the wondrous miracle they became afraid,
და ენება (corr) სივლტოლად შიშისათვის ვეშაპისა მის.	and wished to flee for fear of the dragon,
ხ(ოლო) წმიდად იგი ეტყოდა მ(ა)თ: ნუ გეშინინ ა(რამე)დ დევით და იხილოთ მაცხოვარებად ღ(მრთისა)დ	but the saint said to them: Fear not, rather stand and see God's deliverance.
ჰ(რ)ე(უ)ა მ(ა)თ: გრწმენინ ო(ვფალ) ი ჩ(უ)ენი ი(ესო)ჰ ქ(რისტე)ე ჰ(ე)შ(მა) რიტი ღ(მერთი) ი ყ(ოვ)ლად ძლიერი და მოვაკუდინო ვეშაპი ესე.	He said to them: Believe in my lord Jesus Christ the all-powerful true God, and I will make the dragon die,
და არა მოიკლნეთ მის მიერ.	and you will not be killed by it.
მაშინ ჰმა ყო მეფემან და დიდებულთა მისთა და ყ(ოვე)ლსა ერსათანა და თქ(უე) ს: გურწამს ო(ვფალ)ო მამისა მიმ(ა)რთ და მისა და სულისა წ(მიდ)ისა	Then the king cried out, along with his nobles and all the people, saying: Lord, we believe in the Father, and the Son and the Holy Spirit.
და მეცესულად წ(მიდამ)ან იკადა კრმალი თვისი და მოკლა იგი	And suddenly the saint drew his sword and killed it,
და მისცა ქალი იგი მეფესა.	and gave the maiden to the king.
მაშინ მოკრბა ყ(ოველი) სიმრავლე ერისა და ამბოროს უყოფდეს ფერკთა წ(მიდ)ისათა და ად(ი)დებდეს ღ(მერთს)ა:	Then the whole multitude of the people gathered and kissed the feet of the saint, and praised God.
მაშინ წ(მიდამ)ან მოუწოდა ალექსანდრე ეპისკოპოსსა, და ნათელსცა მეფესა და დიდებულთა მისთა და ყ(ოვე) ლსა სიმრავლესა ერისასა	Then the saint summoned the bishop Alexander, who baptized the king and the nobles and all the multitude of the people
ათხუთმეტ დღეს,	during fifteen days,
ხ(ოლო) ნ(ათე)ლსცა ორმეოც და ხუთსა ათასსა.	and he baptized forty-five thousand.
და იქმნა სიხარ(უ)ლი დიდი მას ქ(ა) ლ(ა)ქსა შ(ინ)ა.	And there was great rejoicing in the city.
მაშინ მეფემ(ა)ნ ყ(ოვე)ლსა ერსათანა აღაშენა პატოსანი ტაძარი სადიდებელთა ღ(მერ)თსა და პატივად წ(მიდ)ისა გ(იორგ)ისა	Then the king along with all the people built a holy temple for the glory of God and to honor saint George.
და ვ(ითარც)ა განასრულეს ტაძარი იგი, მოვიდა წ(მიდა)დ გ(იორგ)ი და აჩუენა სხ(უა)დ საკვრველებად:	And when they completed the temple, saint George came and showed another wonder,
რ(ათა) შევიდა ტაძარსა მას შ(ინ) ა საკურთხეველსა ეკლესიისასა, და აღმოაცენა წყაროდ კურნებათა	when he went in the temple and the church sanctuary, and brought forth a healing spring,

<i>Georgian text Jer Geo 2 (11th c.)</i>	<i>translation of Jer Geo 2 (KT)</i>
და არს იგი ვ(იდრ)ე აქამომდე საკურნებლად მორწმუნეთა ქ(რისტ)ეს ღ(მრ)თისა ჩ(უე)ნისათა	which to the present is for healing believers in Christ our God.
და სხუანი მრავალნი და დიდებ(უ) ლნი საკრველებანი აღასრულნა წ(მიდამა)ნ მ(ო)წ(ა)მემ(ა)ნ გ(იორგ)ი ღ(მრ)თისა მ(იე)რ და მისდა მოცემულთა მადლითა მ(იე)რ ქალაქსა მას შ(ინ)ა	And the holy martyr George performed many other glorious wonders in the city, through God and the grace He bestowed,
სახელით ღ(მრთ)ისა ჩ(უე)ნისა ი(ესო)ვ ქ(რისტ)ესთა	in the name of our God Jesus Christ.

**ქვეინ თუითი
(კანადა)**

**წარმოდგენები წმინდა გიორგისა და მისი მღედრობითი ორეულის
შესახებ კავკასიურ მითოლოგიასა და ფოლკლორში**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: კავკასიური ფოლკლორი, მითოლოგია, წმინდა გიორგი, ურჩხული, მეფის ასული.

წმინდა გიორგის, ხელმწიფის ასულისა და ურჩხულის ორიგინალური ისტორია ემყარებოდა აღმოსავლეთის ქრისტიანული ჰაგიოგრაფიის ტრადიციებს და რაინდული რომანის ადრეულ ფორმებს. მაგრამ, სასწაულის შესახებ არსებული ისტორიის ძირითადი ელემენტები ხალხურ წყაროებს უნდა მივაკუთვნოთ. განსაკუთრებით საინტერესოა ხელმწიფის ასულის როლი. თავდაპირველად, ის კიდევ ერთი მსხვერპლია, რომელიც პასიურად ელოდება თავის ხვედრს; თუმცა, მას შემდეგ, რაც წმ. გიორგიმ ურჩხული დაიმორჩილა, იგი სთხოვს ხელმწიფის ასულს, ურჩხულს თავისი სარტყელისგან გაკეთებული საყელური გამოაბას და ასე წაიყვანოს ქალაქში. ამრიგად, ხელმწიფის ასულის, როგორც პოტენციური მსხვერპლის როლი, იცვლება ურჩხულზე გამარჯვების საქმეში თანამონაწილის როლით, თუმცა წმინდანზე დაქვემდებარებულის ფუნქციით. გოგონას, როგორც წმინდანის „უმცროსი პარტნიორის“ მოტივს, პრეცედენტები ეძებნება კავკასიის ზეპირსიტყვიერებაში, რაც ნაჩვენებია მოცემულ სტატიაში.

თეიმურაზ დოიაშვილი
(საქართველო)

ვარდი
ნანვიმარ სილაში

ლირიკული სიუჟეტის გამჭოლი თემა გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ შედეგში „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ თუმცა ლექსის პირველსავე სტროფში ღიადაა დასახელებული („ჩემი ცხოვრების გზა“), მაგრამ შინაარსობრივად გაიდუმალებულია მეტაფორიზებული შედარებების მნკრივით, რომელთა შორისაა სახე-ენიგმა „ნანვიმარ სილაში ვარდი“:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

ტექსტის ბოლოში პირველი სტროფი უცვლელად მეორდება – იქმნება წრიული კომპოზიციის ჩარჩო, რომლის სივრცეშიც თამაშდება ლირიკული პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების დრამა, დრამის რეალური თუ წარმოსახვითი სცენები. ამდენად, განმეორებადი, რეფრენული სტროფი ჯერ ექსპოზიციას – ლირიკული პერსონაჟის თვითწარდგენა წმინდა ქალწულის წინაშე, ხოლო ფინალში – საწყის ვითარებასთან დაბრუნების მაცნე კონფლიქტური პერიპეტეიების შემდეგ.

* * *

ენიგმური სახე „სილაში ვარდი“ მკვლევართაგან დღემდე ორგვარად არის აღქმული. ტროპი, უდიდესწილად, დანახულია რეალობის კონტექსტში, როგორც **„მტვრიან გზაზე დაცემული ყვავილი, რომელსაც ბრბოს მიერ ფენით გათელვა მოელის“** (ბურჭულაძე 1985: 144).

არსებობს მეორე, განსხვავებული ხედვაც – **„სილაში ვარდის ამოსვლა“**, რეალურობისათვის უჩვეულო და ლოგიკურად გაუმართლებელი მოვლენა, მაგრამ სავსებით ბუნებრივი და დამაჯერებელი მხატვრული პირობითობის დონეზე (ჯაველიძე 1982: 121).

პირველი თვალსაზრისის მრავალრიცხოვან მომხრეებს საბუთად მოაქვთ გალაკტიონის გვიანდელი, საბჭოთა პერიოდის გამოუქვეყნებელი ლექსი „სილაში ვარდი“, რომელსაც, – როგორც ჩანს, სათაურის გამო, – ენიგმური სახის ახსნად, ტროპის ავტორისეულ კომენტარად მიიჩნევენ.

დასახელებულ ლექსში ნამდვილად არის ნახსენები ყვავილი, რომელიც „მშობელ ბუჩქს თავისთავად მოსწყდა და მტვრიან გზაზე დაეცა“, მაგრამ ეს სიმბოლური ყვავილი, როგორც იტყვიან, სულ სხვა დრამიდანაა. გალაკტიონი აქ ალეგორიულად გადმოსცემს ბუნების ნებიერი ყვავილის (პოეტის) ამბავს, რომელიც საბედისწეროდ ასცდა შემოქმედების წმინდა გზას და ცხოვრების მტვერსა და ჭუჭყში აღმოჩნდა. პოეტი მორჩილად ელის ზეცის წყრომას თუ ბრბოსაგან გათელვას, როგორც საზღაურს მალალ მოწოდებასთან თუნდაც უნებლიე დაცილების გამო.

ეს ის მტკივნეული თემაა, რომელიც რეალურად აწვალბდა ახალ დროში „მასსების პოეტად“ სახეცვლილ გალაკტიონს და რომელსაც არაფერი აქვს საერთო „სილაჟვარდესთან“. ენიგმის კონკრეტიზაციის ეს გავრცელებული ცდა, გარდა იმისა, რომ დამაჯერებელი არაა, მცირე გარკვეულობასაც კი ვერ ჰმატებს შედარების იდუმალ შინაარსს; უფრო პირიქით, რადგან მსგავსების მიგნება მტვრიან გზაზე დაცემულ ყვავილსა და „შორეული ცის სილაჟვარდეს“ შორის, პრაქტიკულად, შეუძლებელია.

აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი არაორდინარული გარემოება. ენიგმის გარედან შემოტანილი შინაარსით გააზრების გამო გამოკვლევებში, ნებსით თუ უნებლიეთ, შედარებათა რიგი ისეა ინტერპრეტირებული, თითქოს შედარების საგანი – „ცხოვრების გზა“ პოეტის მიერ სინონიმური ხატებით კი არ იყოს განმარტებული, არამედ – დაპირისპირებული, კონტრასტული სახეებით. მაგალითად, ერთი მკვლევართაგანი წერს: „**სილაჟვარდე და ვარდი სილაში** კონტრასტული შინაარსით დატვირთული მხატვრული სახეებია და არა სინონიმური წყვილის შემადგენელი კომპონენტები“ (დევედარიანი 2010: 80-81).

ასეთი შეფასების საფუძველზე განმაზოგადებელი დასკვნაც კეთდება: „აქ ერთმანეთის პირისპირ დგას ორი მკვეთრად განსხვავებული სინამდვილე: სილაჟვარდე – ოცნებით, პოეტური ფანტაზიით წარმოსახული სამყარო და ნანვიმარ სილაში ვარდი – ყოფიერების ბინით შემუსვრილი სული. ეს სილაში მოქცეული ის ვარდია, რომელიც უსახური ბრბოს გასათელადაა განწირული“ (დევედარიანი 2010: 81).

ვნახოთ კონკრეტულად, რას ამბობს ლექსში გალაკტიონი და რას მიაწერს მას მკვლევარი.

– [ისე] როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი, ჩემი ცხოვრების გზა არის სიზმარი და შორეული ცის სილაჟვარდე, – გვაუწყებს სიმბოლისტი პოეტი.

– პოეტის ცხოვრების გზა [არის] როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი, [ისე] სიზმარი და შორეული ცის სილაჟვარდე, – გვიმტკიცებს ინტერპრეტაციის ავტორი (დევედარიანი 2010: 81).

განსხვავება ამ ორ პოზიციას შორის მნიშვნელოვანია და არსებითიც: გალაკტიონი შესადარებელი სახეების შინაგან, იდუმალ მსგავსებაზე მიგვანიშნებს, მკვლევარი კი მათ შორის არარსებულ კონტრასტს აღმოაჩენს, თითქოს *სილაჟვარდე* და *სილაში ვარდი* ურთიერთდაპირისპირებული პოლუსები იყოს.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ არსებობს ენიგმური სახის სხვაგვარი ხედვაც – სილაში ამოსული ვარდი. სახე გააზრებულია, როგორც შემოქმედებითი ნებით შექმნილი პირობითობა, რომელიც რეალურობის სამზერიდან ალოგიკურია – სილაში ვარდი არ ამოდის. შეუთავსებელ სიტყვა-ცნებათა (სილა, ვარდი) ოქსიმორონული ერთობა, ამ თვალსაზრისის მიხედვით, ლირიკული პერსონაჟის შინაგან წინააღმდეგობაზე, სულიერ გაორებაზე მიანიშნებს, ხოლო კვლავაც ოპოზიციურ წყვილად აღქმული *სილაში ვარდი – სილაჟვარდე* ყოფიერების კონტრასტულობას გამოხატავს (ჯაველიძე 1982: 120, 122).

ენიგმური სახის ორგვარი რეცეფციის მიუხედავად, ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ შედარების აზრობრივი ინტერპრეტაციისას ორივე ხედვისათვის ამოსავალია რომანტიზმის ფუნდამენტური პარადიგმა სინამდვილისა და იდეალის (ოცნების) დაპირისპირებულობის შესახებ. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ყოფიერების კონტრასტულობის იდეას ერთი რეალურ-შინა-არსობრივ პლანშივე პოულობს, ხოლო მეორე – გამოსახვის პლანში, სახის ოქსიმორონულ ფორმაში.

ყურადღებით დავაკვირდეთ ლექსის პირველ სტროფს, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს როგორც საკუთრივ ენიგმური სახის, ისე რთული შედარებისა და მთლიანი ტექსტის გაგებისათვის.

ღვთისმშობლისადმი მიმართვის შემდეგ, რითაც სტროფი იწყება, ლირიკული პერსონაჟი მიანიშნებს ხერხით გადმოგვცემს იმ შინაგან მდგომარეობას, რომელშიც იგი იმყოფება აღსარების ჟამს. სიმბოლოთა მეშვეობით ის ახასიათებს თავისი იდუმალი ცხოვრების გზას და ამზადებს ფონს იმ სულიერი დრამისათვის, რასაც ეძღვნება ლექსი. სტროფის განწყობილება, მართალია, სევდიანი და მინორულია, მაგრამ აქ ჯერ არ არის გამჟღავნებული დაეჭვება არჩეული გზის ჭეშმარიტებაში. მთხრობელი, როგორც ჩანს, კარგა ხანია, გასულია მინიერი რეალობიდან და მხოლოდ სიზმრებში ბინადრობს.

ენიგმა „ნანვიმარ სილაში ვარდი“, რომელიც „ცხოვრების გზის“ ერთ-ერთი მსაზღვრელია, შედარების სტრუქტურის ელემენტია. შედარების მხატვრული ლოგიკით იგი შინაარსობრივად გათანაბრებულ სიმბოლოთა მწკრივის წევრია. ამის გამო „ნანვიმარ სილაში ვარდი“ მსგავსია/არის *სიზმარი* და *სილაჟვარდე*.

სიმბოლოთა სინონიმურობა ლექსში ხაზგასმულია არა მარტო სახეობრივ, არამედ ლექსიკურ და ევფონიურ დონეებზეც.

სახეთა ლექსიკურ გაიგივებაზე მეტყველებს სათაურში გატანილ მთავარ სიმბოლოებს შორის დასმული მაიგივებელი კავშირი „ანუ“ („სილაჟვარდე **ანუ** ვარდი სილაში“), აგრეთვე, სიტყვათა საგანგებო გადასმა (არა *სილაში ვარდი*, არამედ *ვარდი სილაში*) ევფონიური თანხმიერების დაყრუებისა და ლექსიკური შინაარსის წინ წამოწევის მიზნით.

დაბოლოს, ევფონიის დონეზე იგივეობის ღია მანიფესტაციაა ე. წ. საუკუნის რითმა: *სილაში ვარდი – სილაჟვარდე*. გავიხსენოთ ისიც, რომ სიმ-

ბოლისტიებისათვის სიტყვათა ბგერითი სიახლოვე მათი შინაგანი, ეზოტერიკული კავშირის გამოვლენად ითვლებოდა.

ამრიგად, ლექსის სათაურისა და პირველი სტროფის რეალურ-ობიექტური მონაცემებით, ტექსტში გვაქვს არა კონტრასტული, დაპირისპირებული სიმბოლოები, არამედ მსგავს/ იგივეობრივ/ სინონიმურ სახეთა რიგი. აქედან გამომდინარე, ენიგმური სახის იდუმალი შინაარსი ამოსაცნობი და გასააზრებელია არა კლასიკური რომანტიკული ანტითეზის – სინამდვილისა და იდეალის (ოცნების) დაპირისპირების კონტექსტში, არამედ ისეთ კონცეპტუალურ სივრცეში, სადაც სიმბოლოთა მსგავსება-იგივეობას დამაჯერებელი ახსნა და გამართლება მოეძებნება.

* * *

„სილაჟარდე ანუ ვარდი სილაში“, ტრადიციულად, ევანგელისტურ მითთან მიმართებით განიხილება ხოლმე (ნაკუდაშვილი 1995 და სხვ.), რაც თითქოს საფუძველს მოკლებული არაა: ლირიკული მონოლოგი, რომელსაც გულწრფელი თვითგამოხატვის – აღსარების/ლოცვის ფორმა აქვს, ღვთისმშობელს მიემართება. ამასთანავე, ტექსტში მრავლადაა ნახსენები ქრისტიანობასთან ასოცირებული საგნები და ცნებები: ხატები, სალოცავი კარები, სიონი, ოლარები, სულის სიკვდილი, სამოთხე, ჯოჯოხეთი, ზიარება...

„სილაჟარდე“, როგორც ვთქვით, სიმბოლისტური ლექსია, ამიტომ მას ორი პლანი აქვს – რეალური და ირეალური. საგნები და ცნებები, ასევე მთლიანი სიტუაცია, რომლებიც დაკავშირებულია ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან და პროეცირებულია ევანგელისტურ მითზე, ტექსტის რეალურ პლანს ქმნის. ეს რეალური ელემენტები სიმბოლისტი პოეტისათვის მხოლოდ პირველადი მასალაა. მთავარია მათი გარდაქმნა, გარდასახვა, რის შედეგადაც იბადება მეორე – ფარული, ზერეალური პლანი. ემპირიულ საგნებს, მათ შორის ქრისტიანობასთან დაკავშირებულ საგნებს და ცნებებს, ლექსში უჩინდება სხვა, ახალი, „ჭეშმარიტი შინაარსი“, რომლის ამოცნობა იმ შემთხვევაში მოხერხდება, თუ მივაგნებთ სიმბოლიზაციის წყაროს – პოეტის მიერ გამოყენებულ კონცეპტუალურ სისტემას. ასეთი სისტემა ვერ იქნება ევანგელისტური მითი, რომელიც რეალურ პლანს განმარტავს და, რაც არანაკლებ არსებითია, წინააღმდეგობაში მოდის კონკრეტულ ლირიკულ ნარატივთან, ტექსტის მონაცემებთან.

„სილაჟარდეში“ თავიდანვე ყურადღებას იპყრობს ლოცვის/აღსარების უჩვეულო, ტრავესტიული სახეცვლილება. ქართულმა პოეზიამ ღვთისმშობლისადმი აღვლენილი არაერთი ლოცვა და აღსარება იცის, გამსჭვალული სასოებითა და სიყვარულით. ასეთი ლექსები გალაკტიონსაც აქვს, მაგრამ „სილაჟარდე“ ვერ თავსდება ტრადიციის ჩარჩოში, რადგან ის არც წმინდანის განმადიდებელი საგალობელია და არც შენდობის თხოვნა შემცოდისაგან. „ლოცვა კარია ცოდვილისათვის სინანულისა“ (აკაკი), გალაკტიონის ლირიკულ აღსარებაში კი სინანულის ნაცვლად დომინანტურია მხილების პათოსი,

რომელიც საკუთარი სულის მჩხრეკელ აღმსარებელს კი არ წარმოაჩენს, არამედ ღვთისმშობლის მადლში დაეჭვებულ მსხვერპლსა და ბრალმდებელს ერთდროულად. მხილების სიმძაფრით „სილაჟვარდეს“ მხოლოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „სულო ბოროტო“ თუ შეედრება, ოღონდ იმ არსებითი განსხვავებით, რომ ბარათაშვილი ბოროტ დემონს ამხელს, გალაკტიონი კი... ყოველთა მეოხ წმინდა ქალწულს.

ძალიან მოულოდნელია და უჩვეულო ღვთისმშობლის მკვეთრად ნეგატიური წარმოჩენაც. ბრალდებანი წმინდა ქალწულისადმი ლექსში ერთ საბრალდებო აქტად არის შეკრული (IV-VI სტროფები) და ირონიული ელფერიც ახლავს. თურმე ყოვლადმონყალე ღვთისმშობელს, რომელიც, ლექსის მიხედვით, მიზეზია ყმანვილი მგოსნის ტრაგედიისა, შეუძლია დატკბეს („შეხედე, დასტკბი!“) მისი ტანჯული ბედით, მეტიც – მავედრებელი სულის სიკვდილის ჭვრეტით: „სული ვედრებით განაოცები/ შენს ფერხთქვეშ კვდება როგორც პეპელა“.

ლექსის დასკვნით ნაწილში შესამჩნევია აგრეთვე პირდაპირი გადახვევებიც ქრისტიანული კონფესიის დოგმებიდან.

„სილაჟვარდისთვის“ ძალიან მნიშვნელოვანია მხსნელის მოლოდინის მოტივი, რომელიც გალაკტიონთან ქალს, წმინდა ქალწულს, ღვთისმშობელს უკავშირდება („შენს მოლოდინში ასეა ყველა?“). აქ პოეტი აშკარად შორდება ევანგელისტურ ნარატივს, რომლის თანახმად მესია ანუ მხსნელი არის ქრისტე, ხსნის მისია მაცხოვარს ეკისრება.

ტექსტის ფინალისაკენ მძაფრად ისმის *სამაგიეროს* მოთხოვნა: „სად არის ჩემთვის სამაგიერო? / საბედნიერო სად არის სული?“ ლირიკული პერსონაჟი სამაგიეროს გარდაცვალებამდე, სიცოცხლეშივე მოითხოვს, მაშინ როცა ქრისტიანობა აღთქმულ მარადიულ არსებობას, როგორც ჯილდოს ზნეობრივი ცხოვრებისათვის, მორწმუნეს მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ ჰპირდება სულის უკვდავების ფორმით.

ფაქტები, რომლებზეც მივუთითეთ, გვკარნახობს, რომ დასადგენია ის კონცეპტუალური სისტემა, რომელიც გალაკტიონისათვის სინამდვილის გარდასახვის, სიმბოლიზაციის წყარო იყო, ჩვენ კი ტექსტის დეკოდირების გასაღებს მოგვცემს. ამის გარეშე პოეტური ტექსტის ადეკვატური ნაკითხვა ვერ მოხერხდება.

* * *

„სილაჟვარდეში“ ორი გზაა დასახელებული: „ჩემი ცხოვრების გზა“ და „ბედით დანყვევლილი გზა“. პირველი ლირიკული სუბიექტის მიერ არჩეული ინდივიდუალური გზაა, მეორე – არყოფნის, სიკვდილის, „განადგურების სეფიანი გზა“, როგორც ადამიანთა გარდაუვალი ხვედრი.

„გზის“ მეტაფორა არსებობას გაიაზრებს, როგორც დროში განფენილ პროცესს, ხოლო ადამიანი ამ გზაზე შემდგარი მგზავრია. როგორც მხატვრული კონცეპტი, „გზა“ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას გამოხატავს,

რამდენადაც უმნიშვნელოვანეს პრობლემას – სიცოცხლის/ცხოვრების საზრისის ძიებას უკავშირდება და, ამასთანავე, გადაჯაჭვულია სიკვდილის თემასთან.

ასეა ეს „სილაჟვარდემიც“, რომლის სუბიექტი ცდილობს სიკვდილის, როგორც ბედისწერის, დამარცხებას, დროით დასაზღვრულობის დაძლევას და მარადისობისაკენ გაჭრას. აქედან გამომდინარე, სავარაუდოა, რომ ლექსში მონიშნულია პერსონაჟის არაორდინარული სულიერი ძიებანი, ხოლო სიმბოლური სემანტიკის საყრდენია „ხსნის“ რომელიღაც კონცეფცია ანუ „გზა“, როგორც მსოფლმხედველობა და ცხოვრების წესი, რომლის მიმართ კრიზისის ფაზაში მყოფ ლირიკულ გმირს სკეფსისი გასჩენია.

მგოსნის „ცხოვრების გზა“ გალაკტიონის ლექსში, როგორც უკვე ვიცით, სიზმართან და სილაჟვარდესთან არის გაიგივებული. სიზმარი რეალობისგან მონყვეტის, არაქაური არსებობის სიმბოლოა, ხოლო სილაჟვარდე – „ზენაართ სამყოფი“, საითკენაც მიისწრაფვის ციერების მოსურნე, მიწიერი ხვედრის უარყოფელი არსება. გასარკვევი ისაა, რა ესიზმრება, რა შინაარსი აქვს მგოსნის სიზმრებს, ვინ ან რა ეგულება შორეული ცის სილაჟვარდემი.

გალაკტიონი ერთ ლექსში ამბობს: „მე ვხედავ სიზმრებს არა თქვენებურს“. მართლაც, ჟამიდან ჟამამდე, როდესაც პოეტი სიზმრის ფარდას გადასწევს, აღმოვაჩინო, რომ იგი ჭვრეტს „შორ, უცხო ქვეყანას“, სადაც არ არსებობს წარმავალობის შიში, „სადაც ედემი ყვავის და სადაც / ველარც ჩანვდება ბნელი სამარე“. ეს უჭკნობი მშვენიერების ის მარადიული საუფლოა, რომელსაც ამაოდ, მაგრამ სასოებით დაეძებს წარმავალობის სევდით დამძიმებული სული.

პოეტის სიზმრებში „შორ, უცხო ქვეყანას“ მუდმივად ენაცვლება სათნო და ლმობიერად მზირალი ქალწულის ლანდი, ღამეულ ზმანებათა მონაწილე, ან მღელვარე მოლოდინის საგანი. ქალწული გალაკტიონის ლირიკაში შორი, იდეალური ქვეყნის პერსონიფიცირებული სახეა, ვისაც მოელიან და გრძნობენ და ვისაც ზოგჯერ კონკრეტული სახელიც აქვს, მაგალითად, ბეატრიჩე, ლაურა, მერი, „მზე მარიამი“...

გალაკტიონის ლირიკული პერსონაჟის ცხოვრება სიზმარია, რადგან სიზმარეულია საკუთარი არსებობის აღქმა („და მე ვარ ისე – როგორც სიზმარი“), სიზმარია ზეციური ქალწულის მოვლინებანი („ვინა ხარ, ვინა, ჩემო სიზმარო“) და, ბოლოს, სიზმარს ჰგავს ქალწულისა და მგოსნის ტრაგიკული დაშორებაც („ის ჩამომშორდა, როგორც სიზმარი/ აუხდენელი და მომხიბლავი“).

ლირიკული სუბიექტის სიზმრების ნიაღში, იქ, საითაც მისი „ცხოვრების გზა“ მიემართება, როგორც ვხედავთ, ორი პერსონაჟი იკვეთება – თავად მეოცნებე მგოსანი („მე“) და ზეციური ქალწული („შენ“), რომელთა შორის „უცნაური ტრფობის“ პერიპეტეების აღწერას ათიან წლებში გალაკტიონის არაერთი ლექსი მიეძღვნა. ეს ის ძირითადი ლირიკული ნარატივია, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციით მეორდება.

„სილაჟვარდები“ ლირიკული „მე“ უშუალოდ წარმოგვიდგება, როგორც ღვთისმშობლის მოაჯვე ყმანვილი მგოსანი, ხოლო ტროპიზებული ფორმით – ვითარცა „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“. მათი იგივეობა ლექსში ეჭვს არ იწვევს („აჰა, მოვედი გედი დაჭრილი...“). გალაკტიონი აქ უთუოდ ანტიკურობიდან მომდინარე პოეტურ ტრადიციას აგრძელებს, რომლის თანახმად გედი პოეტის სიმბოლოა. ამ სიმბოლოს იგი სხვა ლექსებშიც ხშირად მიმართავს („და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედათ“; „ეპოქის გედი ოცნებას მღერის გაბედითებით...“) და მას არავითარი კავშირი არა აქვს არც XIII საუკუნის მინეზინგერის – კონრად ვურცბურგელის რომანთან „გედის რაინდი“ და არც ალექსანდრ ბლოკის დრამასთან „ვარდი და ჯვარი“, რის დამტკიცებაც სურთ (ბურჭულაძე 1980: 106-115).

ტროპი „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“ ძალიან ხშირად, თითქმის უგამონაკლისოდ, არასწორად არის გაგებული, როგორც ოცნებით დაჭრილი გედი („ოცნება იმდენად შეუსაბამო და განუხორციელებელი აღმოჩნდა, რომ განგმირა პოეტის გული“). პოეტი გვესაუბრება არა ოცნებით დაჭრილ, არამედ – ოცნების ბალიდან მოსულ დაჭრილ გედზე. „ოცნების ბალი“ ხომ ის სიზმარეული მყუდრო სავანეა, სადაც თავს აფარებს პოეტი-გედი, განთიადისას კი ბედით დასაზღვრულ სივრცეს – სინამდვილეს უბრუნდება?!

ლოგიკურად იბადება კითხვა: მაშ, რამ მიაყენა გედს ჭრილობა?

სანამ ამ კითხვას ვუპასუხებთ, საჭიროა გაირკვეს, რას გულისხმობს ლირიკული „მე“-ს აღმნიშვნელი მეორე ტროპიზებული სახე – **„ღამენათევი და ნამთვრალევი“**. იგი ლექსში ოთხგზის მეორდება და, როგორც ლირიკული სიუჟეტის გამჭოლ რეფრენს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მგოსნის ცხოვრების იდუმალი გზის შესაცნობად.

* * *

რეფრენული ტროპი „ღამენათევი და ნამთვრალევი“ მკვლევართაგან ბევრგვარად არის ინტერპრეტირებული. ზოგი მას სულაც პირდაპირი მნიშვნელობით აღიქვამს, როგორც პერსონაჟის ბოჰემურ ცხოვრებაზე მინიშნებას, სინონიმს ცოდვისა, რომელიც ღვთისმშობლის წინაშე მონანიების საგანია. ამ დროს, როგორც ჩანს, დავინწყებულია, რომ სიმბოლო ემპირიულს ზერეალობის ნიშნად აქცევს, რომ სიმბოლისტური ლექსი კი არ ასახავს, არამედ გარდასახავს სინამდვილეს.

რეფრენული ტროპის გააზრებისას, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს სიტყვათა გრამატიკული ფორმა. ორივე სიტყვა – **ღამენათევიც** და **ნამთვრალევიც** – წინავითარების აღმნიშვნელი თავსართ-ბოლოსართით (ნა-ევ) არის ნაწარმოები. ეს იმის მაუწყებელია, რომ იმ მომენტს, საიდანაც იწყება ლირიკული სუბიექტის ე.წ. აღსარება-ამბოხი, წინ უსწრებდა ღამის-თევანი და სიმთვრალე/თრობა.

ვინც გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ სახისმეტყველებაში გარკვეულია, რეფრენულ სიტყვებში უმაღ ამოიცნობს იმ განმეორებად სიმბოლო-

ებს, რომელთა გარემოშიც აღმოცენდება ლირიკული პერსონაჟის სიზმარეული ხილვები: ქალწულის მოლოდინი შუალამიდან განთიადამდე, მასთან წარმოსახული შეხვედრა-განშორებანი და სიყვარულით თრობა...

თავის დროზე ახალგაზრდა გალაკტიონს „ლამის მგოსანი“ უწოდეს. თავადაც ამბობს: „მე მოვიტანე ქვეყნად ღამეთა იღუმალეზა“. ამ იღუმალ ღამეთა მოგონება სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა პოეტს: „და მხოლოდ ღამე, ღამე ინახავს, / რაც განმიცდია და რაც მინახავს“.

რა განცდებსა და ხილვებზე, რა იღუმალეზაზე მიანიშნებს გალაკტიონი, რაც მხოლოდ ღამის კუთვნილებაა და რასაც ღამე ინახავს?

ღამე/შუალამე ის ჯადოსნური დროა, როდესაც პოეტი გრძნეულ დუმლიში ციდან წყნარ ძახილს ისმენს, როცა „ლამის უსივრცო საკურთხეველთან“ თამაშდება ქალწულთან შეყრის მისტერია. ეს არის ჟამი ზეციური გამოცხადებისა, რომელმაც „გამოუთქმელი და მწარე ალით“ დასწვა მისი სული, ერთდროულად განაცდევინა არამინიერი ნეტარებაც და განშორების უსასოო ნაღველიც. „ლამის სიცხადეში“ განხორციელდა სასწაული – შეხება „არ-აქაურთან“, არსებობის გარდასახვა სამოთხედ: „შენთვის სამოთხედ გადაიშლება ღამე უფნებო და ურიჟრაჟო“.

ასე მოიხაზება გალაკტიონის ლირიკაში ქალწულისადმი ჭაბუკი მგოსნის „უცნაური ტრფობის“ სიუჟეტი. ეს ის ხილვაა, ის განმეორებადი სიზმარია, „სილაჟვარდის“ დასაწყისშივე რომ არის ნახსენები („ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“).

ღამის თევას გალაკტიონის ლექსებში, როგორც წესი, თან ახლავს „თრობა“, ის, რაც არაპირდაპირ ჩანს „სილაჟვარდის“ რეფრენულ ტროპშიც.

სიტყვები *მთვრალი/თრობა*, საზოგადოდ, იშვიათი არაა გალაკტიონის ლექსებში. პოეტი მთვრალია არა მარტო ღვინით, არამედ სურნელით, პოეზიით, ოცნებით, ცეცხლით, თოვლით და ა.შ. მაგრამ არსებობს თრობის თვისებრივად განსხვავებული, უმაღლესი სახეობაც – **თრობა „უცნაური ტრფობით“!**

აქ უკვე დროულია ითქვას, რომ *ღამისთევა* და *თრობა*, როგორც სიმბოლოები, მთლიანად ღამის რიტუალიც, არ არის ემპირიული სიტუაციის უბრალო ასახვა, ღვინის სმითა თუ სასურველ ქალთან სიახლოვით აღძრული თრობის ეპიზოდი – ეს მისტიკური რიტუალია, თრობა ზექვეყნიური სიყვარულით, ის, რასაც ალექსანდრ ბლოკი „*სულის ბოჰემას*“ უწოდებდა.¹

თრობა რომ მისტიკური სიყვარულით ექსტაზია, როცა სასრულობის შეგრძნება ქრება, და არა თრობა „ღვინით ან ქალით“, ცხადად ჩანს გალაკტიონის არაერთი ლექსიდან. რასაკვირველია, პოეტისათვის ღვინით სწრაფ-წარმავალი სიმთვრალეც კარგად ნაცნობია („ხანდახან ღვინით სავეს ფიალით/ მოკლე ხნით გათრობს ოცნებათ ზოლი“) და ოცნებით ხანმოკლე გათიშვაც („ტკბილი ოცნება დაგწვავთ, დაგათრობთ... ისიც ცოტა ხნით“), მაგრამ მისი მუდმივი მოგონების საგანია „ნეტარ წუთებით მთვრალი სიყმანვილე“ – ჟამი ზექვეყნიური ტრფობით სიმთვრალისა, „სხვისთვის უხილავ-ფარული“ ზერე-ალობის ჭვრეტისა.

¹ „მისტიკა სულის ბოჰემას“ (Блок 1965: 71).

აი, ლამისთევისა და ქალწულთან შეხვედრის ერთი სცენა:

დარჩი, ღვთაებავ! სულს ღონემიხდილს
სურს აღმადგენელ ოცნებად სწამდე,
დარჩი! მსურს ჩემი უსაზღვრო ვნებით
ვიქანცებოდე განთიადამდე.
(„ახალ ცისკართან“)

ამ სტრიქონებს გარკვეულწილად ეროტიკული შეფერილობა ახლავს, მაგრამ ობიექტისადმი მიმართვის ფორმა („დარჩი, **ღვთაებავ!**“), მისი „**აღმადგენელ** ოცნებად“ დასახვა, ან თუნდაც გამოთქმა „**უსაზღვრო** ვნება“ გამორიცხავს სატრფოს სახის სწორხაზოვან, მხოლოდ ემპირიულ-გრძნობად ინტერპრეტაციას და სხვა, ფარულ შრესაც გადამლის.

ლირიკული გმირის ღამეული კონტაქტები ქალწულთან თავდავიწყების ის ნეტარი წუთებია, როდესაც სატრფოს ნაზ ჩურჩულსა და ალერსში მიწიერი განზომილება ქრება – ქალწული უკვე „სხვა მხარეებს“ განასახიერებს, იდეალური სამყაროს ხატია. ამიტომაც ჩნდება „თრობის“ მეტაფორა „სხვა მხარეებთან“ მიმართებითაც:

სხვა მხარეები უხსოვარ ხნიდან
მანვალებს, **მათრობს** და მეფერება.
(„დგება შემოდგომა“)

ამ სტრიქონებში „სხვა მხარეებზეა“ უშუალოდ გადატანილი ის განცდები თუ მოქმედება (წვალება, თრობა, მოფერება), რაც, ჩვეულებრივ, ქალწულს უკავშირდება და რაც უფრო მეტად გვარწმუნებს, რომ ლირიკული სუბიექტის ლტოლვის საგანი მიწიერი ქალი კი არაა, არამედ პერსონიფიცირებული მისტიკური არსება – იგივე „სხვა ქვეყანა“.

ვფიქრობ, ყურადღების ღირსია ერთი საინტერესო ფაქტიც. სიტყვა „ნამთვრალევი“ გალაკტიონის პოეზიაში, გარდა „სილაჟვარდისა“, მხოლოდ ერთხელ არის გამოყენებული ლექსში „ცისფერი“ (1923):

ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი
აიმართება მშობლიურ მთებზე!

ამ ლექსში, სადაც პოეტი თავს ჯვარზე გაკრულ ქრისტეს ადარებს, თავის სახელს არქმევს საუკუნეს („და იშვიათად თუ მობრწყინდება / სხვა საუკუნე გალაკტიონის“) და საკუთარი გრანდიოზული ძეგლის აღმართვაზეც საუბრობს, წარმოდგენელია, რომ „ნამთვრალევი“, უბრალოდ, მემთვრალეობის, ბოჰემური ცხოვრების აღმნიშვნელი სახე იყოს, თანაც ისეთი საკულტო სიმბოლოს გვერდით, როგორცაა „ცისფერი“ („ძეგლი ცისფერი და

ნამთვრალევი“). ამ კონტექსტში „ნამთვრალევიც“, ცხადია, სრულფასოვანი, ღრმა აზრობრივი შინაარსის სიმბოლოა: თუ „ცისფერი“ გალაკტიონის სული-ერ მისწრაფებას და პოეზიის არსს გადმოსცემს, „ნამთვრალევი“ ერთ სიტყვა-ში კრისტალიზებული ე.წ. ფორგეშიხტეა, რომელიც, როგორც წარსულის დიდ საიდუმლოს, ისე ინახავს მისტიკური თრობისა და ექსტაზის ხსოვნას.

* * *

ერთ ადრინდელ ლექსში („...არ მინდა სიტყვა“) თავის ლირიკულ გმირს გალაკტიონი ასე ახასიათებს:

მე სული არ მაქვს ამქვეყნიური,
შენზე ოცნებით დაინვა იგი,
განშორდა სოფელს და თუ კვლავ სცოცხლობს,
სცოცხლობს ისე, ვით ტროფობის ტარიგი.

ამ სტრიქონებში „სილაჟვარდის“ ყმანვილი მგოსნის დახასიათებაცაა, თუ, რასაკვირველია, „ღამენათევისა“ და „ნამთვრალევის“ სიმბოლურ შინაარსს გავითვალისწინებთ: ისიც ხომ მინიერებას განრიდებული „ტროფობის ტარიგია“, რომელიც „საბედნიერო სულის“ მოლოდინით, ზეციურ ქალწულზე – „სხვა ქვეყანაზე“ ოცნებით ცოცხლობს...

გალაკტიონის სიზმარეული ტროფობის ობიექტი – ქალწული, რომელიც „სხვა ქვეყნის“ სიმბოლოა, სახეობრივადაც და საზრისითაც შთაგონებულია მითით სოფიას/ მსოფლიო სულის/ მარადქალურის შესახებ, რომელიც რუსი მოაზროვნის, მისტიკოსისა და პოეტის – ვლადიმირ სოლოვიოვის (1853-1900) სახელს უკავშირდება და მთავარ მითოპოეტურ ინტერტექსტად იქცა უმცროსი თაობის (ა. ბელი, ა. ბლოკი...) სიმბოლისტებისათვის.¹ ჩემი აზრით, სწორედ ვლ. სოლოვიოვის ყოვლისერთობის ფილოსოფია და მითოპოეტური ნარატივი სოფიაზე არის ის კონცეპტუალური სისტემა, რომლის ფარგლებშიც ხდება „სილაჟვარდის“ რეალური პლანის, მისი საგნობრივ-სიტუაციური გარემოს სიმბოლიზაცია.

ფილოსოფიაშიც და პოეზიაშიც ვლ. სოლოვიოვი პირადი გამოცდილების საფუძველზე² ამტკიცებდა ღვთაებრივი სიბრძნის (ტრანსცენდენტური ინტელექტის) – სოფიას რეალურ არსებობას, მასთან მისტიკური კონტაქტის

1 ფ. სტეპუნი, ავტორი ფუნდამენტური გამოკვლევისა რუსული სიმბოლიზმის მისტიკური და მხატვრული ძიებების შესახებ, წერს: „ლიტერატურული სიმბოლიზმის პოეზია და პოეტიკა აბსოლუტურად შეუძლებელი იქნებოდა მისი (ვლ. სოლოვიოვის – თ. დ.) ხელოვნების ფილოსოფიის, უპირველეს ყოვლისა, სოფიაზე მოძღვრებისა და სიყვარულის ფილოსოფიის გარეშე“ (Степун 2012: 111).

2 ვლ. სოლოვიოვს მცირე პოემაში „სამი პაემანი“ პოეტურად აქვს აღწერილი სამი მისტიკური კონტაქტი მარადქალურთან, რომელიც სხვადასხვა დროს უმშვენიერესი ქალწულის სახით სამგზის გამოეცხადა (Соловьев 1974: 125-132). სოლოვიოვის ეს ხილვები ა. ბლოკს მისტიკურის არსებობის „უტყუარ მონობად“ მიაჩნდა (Блок 1971: 350).

შესაძლებლობას და თანამიმდევრულად ნერგავდა მარადქალურის, როგორც მხსნელის, გამოცხადების რწმენას ახლო მომავალში. კაცობრიობის ისტორიაში ეს დასაბამს მისცემდა ახალ ერას – დუალიზმის დაძლევის, მატერიალურ და სულიერ საწყისთა შეერთებას – **სინთეზს**, როგორც წარმავლობის დამარცხებისა და მარადისობის დამკვიდრების მაუწყებელს.

ცხოვრების წესი, რომელიც მინიშნებულია „სილაჟვარდემი“ და უფრო ღიად და მისანვდომად ჩანს გალაკტიონის სხვა ლექსებში, – იგულისხმება: რეალობისგან განდგომა, „ოცნების ბაღში“ გადასახლება და ლტოლვა სილაჟვარდისაკენ; ასკეტური ცხოვრება ქალწულის მოლოდინში და მასთან მისტიკური კონტაქტით გარდაქმნის – ხსნის რწმენა, – გვიჩვენებს, რომ ყმანვილი მგოსნის მიერ არჩეული გზა ის უმაღლესი გზაა, რომელსაც სოლოვიოვი **ღმერთკაცებრივს** უწოდებდა. ეს, ფაქტობრივად, ზეადამიანის, ღმერთადამიანის ინდივიდუალური არჩევანია, რომელიც ეფუძნება რჩეული პიროვნების უნარს, დიადი მიზნის მისაღწევად ამაღლდეს თავის თავზე, გადალახოს საკუთარი შეზღუდულობა, გამუდმებით ელტვოდეს სრულყოფილებას.

ვლადიმირ სოლოვიოვის მიხედვით, ადამიანისათვის, რომელიც ხატად ღმრთისად არის შექმნილი, ცხოვრების ერთადერთი მიზანია თავისებური თეოზისი – თავდაპირველ, ღვთაებრივ ყოვლისერთობაში დაბრუნება – სულიერ-სხეულებრივი ერთიანობის აღდგენა, რაც მიიღწევა წმინდა სოფიასადმი ზექვეყნიური ტრფობით. ეს მისტიკური ურთიერთსიყვარული ადამიანისა და ზეციურისა წარმავალს სულიერებით აღავსებს, წარმოქმნის განუყოფელ კავშირს – **უკვდავ სულიერ სხეულს**.

ღმერთკაცებრივი პროცესი, როგორც ფილოსოფოსი და პოეტი განმარტავს, თავისით არ აღესრულება. იგი მხოლოდ ღვთაებრივი მადლისა და ადამიანის სულიერ-ფიზიკური აქტივობის – „ღმერთკაცებრივი გმირობის“ ერთობლიობით მიიღწევა (Силоваев 1990: 619). ამიტომაც საუბრობს გალაკტიონი ლექსში „საიდუმლო“ მწარე თავგანწირვასა და წმინდა, მოელვარე სულის ამონვაზე...

აქ არც ადგილია და არც საჭიროება ვლ. სოლოვიოვის რთული ფილოსოფიურ-პოეტური კონცეფციის, კოსმიური მითის მისეული, ახალი ვერსიის ვრცლად გადმოცემისა. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ სამყაროს ტრიადული განვითარების სამსაფეხურიანი სიუჟეტის პერსონაჟები არიან ქაოსი, კოსმოსი და მსოფლიო სული/მარადქალური, ხოლო არსებობა ქაოსის და კოსმოსის ბრძოლაა მსოფლიო სულისათვის. მარადქალური ან დანანვერებული, ქაოტური სამყაროს – მატერიის ტყვეობაში აღმოჩნდება, ან მისი ღვთაებრივი სიყვარული განმსჭვალავს და შეაერთებს ყოველივე არსებულს, შექმნის განუყოფელ, ჰარმონიულ, უხრწნელ ყოვლისერთობას, ღმერთკაცობრიობას.

„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ სოლოვიოვის მითოპოეტური სიუჟეტის ძალზე დრამატულ მონაკვეთს გადაგვიშლის – ქალწულის გამოცხა-

დების მღელვარე მოლოდინს და დაეჭვებას, იმედგაცრუებას ალექსის შეუსრულებლობის გამო, რაც მსოფლმხედველობრივი კრიზისის მიზეზი ხდება.

სიზმარეული ხილვები და ზეცისაკენ, სილაჟვარდისკენ მზერა, უხილავის ძიება და მოლოდინი გალაკტიონის ლირიკული გმირის მუდმივი სულიერი მდგომარეობაა. თავისი „ლოდინის სიმღერებს“ იგი უცვლელი ერთგულებით უძღვნის ქალწულს, რომელსაც ყველგან დაეძებს, „რომ უთხრას სულის ქენჯნა-წვალება“. მოლოდინის გრძობა მტანჯველია („ველოდები ნახულ სახეს / და ლოდინში ვკვდები, ვკვდები!“). ეს მოლოდინი აწვალებს „სილაჟვარდის“ ყმანვილ მგოსანსაც და გასაგები ხდება, რატომ აქვს მას „ნამებული სახე“ და „დაღლილი ხელები“.¹

* * *

რადგან „სილაჟვარდის“ მითოპოეტური წყარო დადგენილია, ძნელი აღარაა ცალკეული სახეების ადეკვატური გაშიფვრა, ოღონდ მუდმივად უნდა გვახსოვდეს, რომ ისინი უბრალო მეტაფორული სიმბოლოები კი არა, მითოლოგიზებული სიმბოლოებია, მითოლოგემებია, რომლებიც პოეტურ ტექსტს მითოპოეტურ ნარატივთან აკავშირებენ.

მისტიკური თრობიდან გამოფხიზლების შემდეგ ლირიკული პერსონაჟისთვის იწყება ცხოვრების ახალი ეტაპი – სკეპსისის ჩასახვა მისტიკოსის სულში, რაც სიზმრებიდან სინამდვილეში დაბრუნებას აიძულებს. ამიტომ გედი, იგივე მგოსანი *ოცნების ბალით* კი არ არის დაჭრილი, არამედ სინამდვილით, სინამდვილესთან შეჯახებით. რეალობაში დაბრუნება ილუზორული ბედნიერების – „ოცნების ბალის“ გაქრობას და, შესაბამისად, ღრმა სულიერ ჭრილობას იწვევს.²

სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში სიცხადეს იძენს ლექსის აზრობრივი შინაარსისათვის უმნიშვნელოვანესი სამაგიეროს მოტივიც, რომლის მიღმა მოლოდინის კონცეპტუალური საზრისი იკითხება:

1 სიტყვა „დაღლილი“ ლექსში კიდევ ერთხელ გვხვდება შედარებაში: „ღამენათევი და ნამთვრალევი / დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან“. „დაღლილ ქალს“ მკვლევრები უკავშირებენ გალაკტიონის მონათხრობს იმაზე, თუ როგორ ნახა მან განთიადის ფამს ეკლესიაში მონანიე მეძავი. ამის შესაბამისად, სახეს რეალური შთაბეჭდილების ანარეკლად თვლიან.

ჩემი აზრით, გალაკტიონის მონათხრობი იმ გვიანდელ მისტიფიკაციათა რიგს განეკუთვნება, როდესაც პოეტმა თავისი სიმბოლისტური ლექსების ე.წ. რეალისტური ინტერპრეტაციები დაიწყო (ამასთან დაკავშირებით იხ.: დოიაშვილი 2012: 110). ყმანვილი კაცის შედარება ქალთან „სილაჟვარდეში“ არა მარტო მოულოდნელია, არამედ ბუნდოვანი და არამოტივირებულიც. სამაგიეროდ, მსგავსი თემატიკის ცნობილ ლექსში „მერი“ ფიგურირებენ „ლოდინით დაღალული ქალები“. ირკვევა, რომ ქალთა დაღლილობის მიზეზია ლოდინი, **ლოდინით დაღლილობა** – მოტივი, რომელიც მგოსანს და ქალებს საერთო აქვთ.

2 აღსანიშნავია, რომ ლექსის ერთადერთ ავტოგრაფში საუბარია ბედისგან (ანუ სინამდვილისგან) დაკოდილ ფრთების ცახცახზე, ხოლო პირველ პუბლიკაციაში, უბრალოდ, – დაჭრილ ფრთებზე (ტაბიძე 2016: 217, 216).

სად არის ჩემთვის სამაგიერო?
საბედნიერო სად არის სული?
ვით სამოთხიდან ალიგიერი,
მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული!

დამონმებული სტროფი პასუხს იძლევა იმაზე, თუ ვის ან რას მოელოდა ყმანვილი მგოსანი, როგორც თავისი ღმერთკაცებრივი გზის, მარტვილური ცხოვრების სამაგიეროს.

ტანჯული არსებობის საზღაური, ლექსის მიხედვით, „საბედნიერო სულის“ მოსვლაა, ხოლო რა სახის ბედნიერებას ელოდა მგოსანი, ამაზე დანტეს ბედთან საკუთარი ხვედრის შეპირისპირება მიანიშნებს.

ჯოჯოხეთში მყოფ დანტეს მხსნელად ღვთაებრივი სატროფოს – ბეატრიჩეს აჩრდილი გამოეცხადა, რომელმაც იგი ზეციურ ნათელში აამალა, ამიტომ დანტე სამოთხიდან არის დაფარული. ბეატრიჩესთან კონტაქტი, მისი სიახლოვე თავისთავად სულიერი განახლების, „ახალი ცხოვრების“ დანყების ნიშანია.

დანტესთან პარალელი და განსხვავება ბედში მონაშობს, რომ ყმანვილი მგოსანიც თავის ბეატრიჩეს – ნეტარების, მადლის მომნიჭებელს ელოდა, რომელსაც მიწიერი ჯოჯოხეთი მისთვის სამოთხედ უნდა გადაეცია, მაგრამ ეს, საუბედუროდ, არ მოხდა, არ ახდა მოლოდინი, რომ მარადქალური მინაზე დაეშვებოდა და მატერიალურ არსებობას ზეციური ცხოვრების შესაბამისად გარდაქმნიდა. ამის შედეგად ყმანვილი მგოსანი კვლავაც წარმავალი სინამდვილის ჯოჯოხეთურ, საძულველ გარემოს დაუბრუნდა.

ჯოჯოხეთი („ინფერნო“) დანტესთან უსასოების, უბედობის, უიმედობის სივრცეა, ამიტომ სტრიქონი: „მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული“ ნიშნავს აბსოლუტურ იმედგაცრუებას – ემპირიულ რეალობაში ჩარჩენას: ღმერთკაცებრივი თავგანწირვა ბედისწერის/სიკვდილის დასაძლევად ამო მსხვერპლი აღმოჩნდა.

ბეატრიჩე, რომელიც „სილაჟვარდეში“ უშუალოდ არ არის დასახელებული და მხოლოდ იგულისხმება („საბედნიერო სული“), სოფიოლოგიურ პოეზიაში, როგორც ბედნიერების მომტანი, მარადქალურის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სიმბოლოა. ამ სიმბოლოს მრავალშრიანი შინაარსი საკმაოდ სრულად ჩანს გალაკტიონის ერთ ჩანაწერში, სადაც ვკითხულობთ:

„...შორს, დაუსრულებელ სილაჟვარდეში მოსჩანს სათაყვანებელი ლანდი ბეატრიჩესი, მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი, უსხეულო ლანდი შორეული ქალის, შექმნილი სინათლისა, ალის და სურნელებისაგან, ღრუბელი, ოცნება, ანგელოსთა ქვეყნის ანარეკლი“ (ტაბიძე 2008ბ: 148).

ეს თითქმის ამომწურავი დახასიათებაა ქალწულისა – ზეციური სატროფოსი, რომელიც სიმბოლისტურ პოეზიაში სხვა არაერთი სახელითაც მოიხსენიება.

ამრიგად, „სილაჟვარდის“ მეორე, სიმბოლურ-მისტიკურ პლანში შეფარულია უკვდავების მაძიებელი ყმანვილი მგოსნის კოსმიური დრამა. მგოსანმა იწამა ხსნის ღმერთკაცებრივი გზის არსებობა, მიწიერ სიცოცხლეშივე მარადისობასთან ზიარების შესაძლებლობა ზექვეყნიური სიყვარულის ძალით; მაგრამ აღთქმა და მოლოდინი, რომ მარადქალური უკვე მოაბიჯებს დედამინაზე, რომ იწყება ახალი ერა და ქალწულის მშვენიერება ყოველივეს გააერთიანებს (სოლოვიოვი: „Знайте же: вечная женственность ныне / В теле нетленном на землю идет / Всё совместит красота неземная“)¹, არ გამართლდა. ამის გამო მგოსნის გულში მწარე იმედგაცრუება, სკეპსისი გაჩნდა, რადგან სიზმრებიდან და თრობიდან გამოფხიზლებული უკვდავების მაძიებელი ისევ მატერიალური სამყაროს საბედისწერო დასაზღვრულობის – სიკვდილის პირისპირ აღმოჩნდა (გავიხსენოთ: „მე გზა არ ვიცი უახლოესი: / ერთადერთი გზა არის სიკვდილი“).

* * *

არაერთი წიაღსვლისა და მითოპოეტური ინტერტექსტის დადგენის შემდეგ ისევ მივუბრუნდეთ პირველ სტროფს, ტროპს „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია / და შორეული ცის სილაჟვარდე“. რას ნიშნავს სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში, უპირველესად, „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“?

ცხოვრების სიზმარეულობის განცდა გალაკტიონის რომანტიკულ-სიმბოლისტური ლირიკის ერთ-ერთი გამოკვეთილი თემაა („ქვეყნად ყოველი დღე სიზმარია / და სინამდვილეც მიჰყვება სიზმარს“). კონცეპტუალურად „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“ თითქმის იგივეობრივია კალდერონის ცნობილი მეტაფორისა „ცხოვრება სიზმარია“ და, ამავე დროს, რეალობისადმი სრულ გაუცხოებაზეც მიანიშნებს („მე ვდგევარ, როგორც ტყვე უცხოეთში, / როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი“).

„სიზმარში დგომა“ ცნობიერებაში არსებობაა, რაც რეალობისგან თავისუფლების ილუზიას ქმნის და განიცდება, როგორც „ჭეშმარიტი ცხოვრება“. სიზმარი სარკმელია „სხვა სამყაროში“ (ვლ. სოლოვიოვი), ხოლო რას უჭვრეტდა კონკრეტულად გალაკტიონი ამ სარკმლიდან, ჩვენ უკვე ვიცით. პოეტის სიზმრები მისტიკური ხილვებია, უხილავ-ფარულის საცნაურყოფაა.

ლექსში „მე მოვალ“ ლირიკულ სუბიექტს „დედოფალთ გროვიდან“ (გოეთეს „დედათა მხარის“ ანალოგი) მოესმის „დახილი უცნობი, მსუბუქი, ცისმარი“. ეს ქალწულის, მარადქალურის დახილია, მისი პასუხი ადრე დასმულ კითხვაზე: „ვინა ხარ, ვინა, ჩემო სიზმარო?“ და, ამასთანავე, დაპირებაც:

მე მოვალ და მრავალ ყვავილებს მოვიტან,
მე მოვალ, მე მოვალ, მე მოვალ – სიზმარი!

1 „უნყოფეთ, მარადქალური უხრწნელი სხეულით უკვე მოაბიჯებს დედამინაზე... ყველაფერს შეითავსებს არამიწიერი მშვენიერება“ (ლექსიდან „Das Ewig-Weibliche“ – „მარადქალური“).

ქალწული საკუთარ თავს *სიზმარს* უწოდებს, რაც გვიმხელს იმ საიდუმლოს, რომ მარადქალური და სიზმარი პოეტისთვის სინონიმებია, რომ ტროპი „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“ ნიშნავს: ჩემი ცხოვრების გზა არის მარადქალური – გზა მიმავალი მარადქალურისაკენ.

ლირიკული პერსონაჟის „ცხოვრების გზა“ არის არა მარტო *სიზმარი*, არამედ *სილაჟვარდეც*. „ლაჟვარდიდან“ წარმოებული ეს აბსტრაქტული სახელი რომანტიკულ-სიმბოლისტური ტრადიციით სინმინდეს, უმანკოებას, მიუწვდომლობას აღნიშნავს და იდეალური, ციური არსებობის სიმბოლოა.

საყურადღებოა, რომ ლექსში საუბარია არა უბრალოდ „**ლაჟვარდ** ცაზე“, არამედ „ცის **სილაჟვარდეზე**“. გალაკტიონი აქ სიმბოლისტური პოეტიკისათვის დამახასიათებელ ხერხს მიმართავს – საგნის თვისების სუბსტანტივაციას და აბსტრაქტიზაციას ახდენს და ამით, ასე ვთქვათ, ონტოლოგიურ ძალმოსილებას ანიჭებს „სილაჟვარდეს“, რომელიც, უბრალოდ, საგნის ფერს კი აღარ გადმოსცემს, არამედ – ციერების არსს, ციერების იდეას. *სილაჟვარდე* გალაკტიონთან მატერიალურის („სილა“) საპირისპირო პოლუსია, რომელსაც მიელტვის სული. ამიტომაცაა, რომ უკვდავების მაძიებელი ადამიანს „უნდა რომ სული არ მიისილოს“, ოცნებობს, რომ იგი, სული, „სილაჟვარდეში მიიბროლოს და მიიმინოს“.

სათქმელი ისღა გვრჩება, რომ სიმბოლისტურ პოეზიაში, რომელიც სოფიოლოგიურ მითს მიმართავს, „სილაჟვარდე“ მარადქალურის გავრცელებული სიმბოლოა, ქალწულის საარსებო გარემო და ატმოსფერო, მისი ყოფიერება; როგორც ვლ. სოლოვიოვი იტყოდა, „Лазурь кругом, лазурь в душе моей“¹ (Лосский 2007: 117).

ისიც შემჩნეულია, რომ *სიზმარიც*, როგორც იდეალთან მიახლოება, როგორც *ლურჯი ოცნება*, გალაკტიონთან თვითონაც ლურჯ შეფერილობას იღებს.

ამრიგად, აღმოჩნდა, რომ ორივე სიმბოლო – *სიზმარიც* და *სილაჟვარდეც* ერთი მითოპოეტური სისტემის ელემენტებია; იგივეობრივი სემანტიკისა და შეფერილობის სიმბოლოები ერთობლივად მიგვანიშნებენ ლირიკული პერსონაჟის ცხოვრების განსაკუთრებულ – ღმერთკაცებრივ გზაზე.

შედარების მხატვრულ სტრუქტურაში, რომელიც იგივეობა-მსგავსების პრინციპით არის აგებული, „ცხოვრების გზა“ შედარებულია აგრეთვე „ნანწვიმარ სილაში ვარდთან“. და რადგან ეს „ცხოვრების გზა“ *სიზმარიცაა* და *სილაჟვარდეც*, მარტივი ლოგიკით, ენიგმური სახის ახსნაც, ანალოგიურად, სოფიოლოგიური მითის სივრცეშია საძიებელი.

ადრევე ითქვა, რომ შედარების კომპონენტთა იგივეობა თუ მსგავსება ლექსში სამ დონეზე – სახეობრივ, ლექსიკურ და ევფონიურ დონეებზე დასტურდება, ამიტომ ტროპის ელემენტთა შორის კონტრასტულობის „აღმოჩენა“ პოეტის ნებას უპირისპირდება. აი, ერთი დამატებითი საბუთიც ამის

1 „სილაჟვარდეა ირგვლივ, სილაჟვარდეა ჩემს სულში“.

საილუსტრაციოდ. ლექსში „ვარდები“, კერძოდ, მის ერთ ვარიანტში, არის ასეთი სტრიქონები:

შენ მშვენიერი იყავი ისე, როგორც ღიმილი მწუხრის ბაგეზე,
როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი – მაინც *სინმინდე* და *სიფაქიზე*.

ენიგმური სახე აქ პოეტის მიერ განმარტებულია, როგორც „სინმინდე და სიფაქიზე“, ამიტომ „სილაში ვარდი“ არ შეიძლება გააზრებულ იქნეს, როგორც მტვერში, – ზოგი ვერსიით, ტალახში, – დაცემული, ჭუჭყით შელახული ყვავილი. გალაკტიონის მიერ აქცენტირებული ნიშნებით (სინმინდე, სიფაქიზე), როგორც მოსალოდნელიც იყო, ენიგმური სახე აშკარად კონცეპტუალური სინონიმია „სიზმრისა“ და „სილაჟვარდისა“, მაგრამ ამას უფრო დეტალური არგუმენტირება სჭირდება.

შენიშნავენ, რომ საანალიზო ტროპში შედარებით ნაცნობი („ცხოვრების გზა“) გალაკტიონის მიერ უცნობი ენიგმით არის ახსნილი. ერთი შეხედვით, ეს თითქოს ასეცაა, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, როგორც სიმბოლისტური ლექსი, განსაკუთრებულ – თანამოაზრე, განდობილ მკითხველზე იყო ორიენტირებული, ვისთვისაც უცხო არ უნდა ყოფილიყო პოეტის მსოფლმხედველობრივ-პოეტურ წარმოდგენათა სისტემა. აქედან გამომდინარე, ამ ელიტარულ მკითხველს არ უნდა გასჭირვებოდა ენიგმური სიმბოლოს ამოცნობა, რომელიც ვიზუალური ხატის სიცხადით წარმოაჩენდა ვლადიმირ სოლოვიოვის სოფიოლოგიური მოძღვრების არსს.

დავინწყოთ ტროპის კონკრეტული ანალიზით. ოქსიმორონული სახე „სილაში ვარდი“ შედგება ორი კომპონენტისაგან, რომელთაგან „სილა“ დანაწევრებული, უძრავი, უნაყოფო, შეუღწევადი, „ბნელი და ბოროტი“ მატერიის, უსიყვარულობის სიმბოლოა. რაც შეეხება „ვარდს“, იგი მშვენიერებისა და, მამასადამე, ჭეშმარიტების და სიკეთის სახეა, ციერების გამოვლენა ხრწნად მიწაზე. ისინი, ვინც დაპირისპირებულთა ერთობას მართ ოდენ სინამდვილის პოზიციიდან გააზრებენ, ოქსიმორონულ ფორმაში მხოლოდ რომანტიკულ ანტითეზას, სინამდვილისა და იდეალის შეუთავსებლობას ხედავენ. მაგრამ ოქსიმორონულ სიმბოლოს აქვს არაემპირიული, იდეალური შინაარსიც: იგი პოეტური ხატია იმ გასულიერებული მატერიისა, რომლის შესახებაც წერდა და წინასწარმეტყველებდა ვლადიმირ სოლოვიოვი.

ცნობილ ნაშრომში „მშვენიერება ბუნებაში“ ვლ. სოლოვიოვი მსჯელობს მცენარეთა კლასზე, ყვავილებზე და წერს: „მცენარე არის პირველი და ნამდვილი ცოცხალი ხორცშესხმა ციური საწყისისა მიწაზე, მიწიერი სტიქიის პირველი ნამდვილი გარდასახვა“ (Соловьев 1990: 374). მისი ხატოვანი თქმით, მცენარე, ყვავილი უხმოდ გარდაქმნილი, ზეცისკენ მდუმარედ დაძრული მიწაა, რომელიც თავის არსს ხილული მშვენიერებით გამოხატავს და ეს ხილული მშვენიერება მცენარისათვის არსებობის მიღწეული მიზანია.

თუ ამ ზოგად აზრს ჩვენი ენიგმის მიმართ დავაკონკრეტებთ, მაშინ „სილაში ვარდი“ არის პირველსახე, სიმბოლო დაპირისპირებულ სანყისთა სინთეზისა, მათი გარდაქმნისა განუყოფელ, ორგანულ ერთობად სრულყოფილი მშვენიერების ფორმაში. ამასთანავე, ეს ტევადი სიმბოლო თავის თავში ატარებს სამყაროს, ბუნების განვითარების საზრისსაც – მოძრაობას მშვენიერებისაკენ და უკვდავების მაძიებელი ადამიანის ლტოლვასაც ღმერთ-კაცებრივი სრულყოფისაკენ.

დაპირისპირებულთა სინთეზის იდეა ვლ. სოლოვიოვის ყოვლისერთობის ფილოსოფიის მთავარი იდეა იყო, რომლის განხორციელებას იგი მარადქალურს, სამყაროსა და ადამიანებისადმი მისი ზექვეყნიური სიყვარულის ძალას უკავშირებდა. *კონტაქტი ქალწულთან* ნიშნავდა სამყაროს მისტიკური არსის შეცნობას, მისი გლობალური გარდაქმნის, გადარჩენის იდუმალ პროცესში პიროვნულ მონაწილეობას, რასაც სხვადასხვა ასპექტით და მეტ-ნაკლები სისრულით გადმოსცემდა სოფიოლოგიური ორიენტაციის სიმბოლისტური პოეზია.

ქალწულისაგან მომდინარე მადლი, როგორც სინთეზის ზეგარდმო მიზეზი, „სილაჟვარდში“ სახეობრივად გადმოცემულია ეპითეტით „ნანვიმარი“. *წვიმა უნაყოფო სილას* მშვენიერების შარავანდით მოსავს – აღმოაცენებს ვარდს, როგორც ახალი, უხრწელი მატერიის პირველსახეს.

„სილაში ვარდი“, შედარების ფარგლებსა და სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში, თავისი იდუმალი სემანტიკით მსგავსია „სილაჟვარდისა“, ამიტომ ჩნდება ვარაუდი, რომ სილაში ამოსული ვარდი, შესაძლოა, ლაჟვარდისფერი, ცისფერი ვარდია ანუ **ნოვალისის ყვავილია**.

გალაკტიონის ლექსებში ნახსენებია როგორც *ცისფერი ყვავილი*, ისე მისი სინონიმური *ნოვალისის ყვავილიც*. ორივე სილაჟვარდით ნასაზრდოები „ტრფობის წმინდა ყვავილია“, სხვა რეალობის აღმნიშვნელი ყვავილები.¹

ნოვალისის საკულტო რომანის – „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის“ დასაწყისში არის ჩვენთვის საინტერესო ასეთი პასაჟი: „ასე მგონია, დღემდე სიზმარი იყო ჩემი ცხოვრება, ან თითქოს სადღაც სხვა ქვეყანაში გადახვენილს ამდევნებია ეს ზმანებები. მე რომ ვცხოვრობდი იმ სამყაროში აბა, ვის ჰქონდა ყვავილების დარდი!“ (ნოვალისი 1989: 39)

ეს სიტყვები „სილაჟვარდესთან“ მიმართებით, ალბათ, კომენტარს არ საჭიროებს. ნოვალისის გმირი ამ „სხვა ქვეყანაში“ ცისფერი ყვავილის ძებნას იწყებს, ხოლო გალაკტიონის პერსონაჟი უცხო და შორეული ნაპირიდან ყვავილებს ელის, რომელთა მოტანას „იდუმალ ძახილით“ დაჰპირდა ქალწული.

ვარდის ციურ წარმომავლობაზე მეტყველებს პოეტის გვიანდელი ლექსი „სამშობლო“, რომლის ავტოგრაფში ასეთი რეტროსპექტული ხილვაა:

1 ყვავილის ციერების იდეასთან კავშირის საილუსტრაციოდ საკმარისია გავიხსენოთ, რომ *ვარდი* ღვთისმშობლის საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოა, ხოლო სოლოვიოვის მიხედვით, „მარადიულ მეგობარს“ – *ქალწულს* ოქროვან ლაჟვარდში ხელთ არაქაური ქვეყნების ყვავილი უპყრია (Соловьев 1974: 126).

მივენდე ჩემს ბედს მწოლი გულალმა,
ჩემს ზევით ისევ იგი ლაჟვარდი,
და მშვენიერმა ციურმა ბაღმა
კვლავ საოცარი გაშალა ვარდი.

„საოცარი ვარდი“, ლაჟვარდისა და ციური ბაღის ბინადარი, იგივე „ცისფერი ვარდია“, რომლის შესახებ გალაკტიონი ერთგან ამბობს: „მწყურდა ცისფერი ვარდები“ („ეს იყო თხუთმეტი წლის წინათ“).

ცისფერი ვარდი/ნოვალისის ყვავილი სოფიოლოგიურ პოეზიაშიც ფიგურირებს და საკუთრივ ვლ. სოლოვიოვთანაც. იგი ღვთაებრივი სოფიას, მსოფლიო სულის, მარადქალურის პოეტური ხატია და უხრწნელ ყოფიერებას განასახიერებს.

აი, ბლოკის გარდაცვალებისადმი მიძღვნილი სტრიქონები გალაკტიონის ლექსიდან „აღარ არის მენესტრელი“:

იყო ირგვლივ ზიანება
და ყორნების ჩხავილი,
თოვლმა სილას მიანება
ნოვალისის ყვავილი.

აქ მეტაფორიზებულ სახეში, მესამე-მეოთხე ტაეპებში, ჩვენთვის საინტერესო ორივე ელემენტია – *სილა* და *ყვავილი*, ოღონდ ამ შემთხვევაში, „სილაჟვარდის“ საპირისპიროდ, მატერიის გასულიერების, სინთეზის აქტი კი არ ხორციელდება, ტრაგიკული ვითარების შესაბამისად, სინთეზის ნაყოფს – ნოვალისის ყვავილს „ზიანება“ და „სილა“ – ქაოსი და მატერია იმორჩილებს.

ამრიგად, „ნანვიმარ სილაში ვარდი“, როგორც მშვენიერებაში შექმნილი ახალი, უხრწნელი ყოფიერების სიმბოლო, ემბლემატური ხატის გამომსახველობით საცნაურყოფს ვლადიმირ სოლოვიოვის სინთეზის კონცეფციას, მატერიად და სულად გათიშული დუალისტური სამყაროს სწრაფვას გაერთიანებისაკენ მარადქალურის/სიყვარულის ძალით.

მარადქალური არის ხიდი („pontifex“) მინასა და ცას შორის (Пайман 2002: 221-222), ხოლო სოფიოლოგიური მითის ავტორს, სრულიად დამსახურებულად, „გენიალურ გამაერთიანებელს“, „ხიდების შეუდარებელ არქიტექტორს“ უწოდებენ (Степун 2012: 46).

* * *

ის, თუ რამდენად ახლოსაა გალაკტიონის „ნანვიმარ სილაში ვარდი“ ვლ. სოლოვიოვის სინთეზის კონცეფციასთან, ჩანს და იგრძნობა ფილოსოფოსის ცნობილი სტრიქონებიდან:

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,

Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

(Соловьев 1974: 92)

ის, ვისაც აქ პოეტი მიმართავს, მარადქალურია, ზეციური სატროფო, ხოლო სტროფის აზრი ისაა, რომ წყვდიადიდან სინათლე ვერ დაიბადებოდა, შავ ლოდებზე ვერ აღიმართებოდა ღვთაებრივი ვარდის სახეიბანი, ქალწულის მადლით ვარდის ბნელი ფესვები რომ არ ენაფებოდნენ მიწის (მატერიის) წიაღს. აქ სწორედ ღვთაებრივის და მატერიალურის ის კონტაქტია, რომლის შედეგადაც ბნელი ქაოსიდან ამოიზრდება მშვენიერების უხრწნელი სხეული, როგორც სინთეზის შედეგი ანუ – ვარდი ნანვიმარ სილაში.

ვლადიმირ სოლოვიოვის ცნობილ ნაშრომში „პლატონის ცხოვრების დრამა“ (1898), რომელმაც უზარმაზარი როლი შეასრულა ახალგაზრდა ალექსანდრ ბლოკის შემოქმედებითი მრწამსის ფორმირებაში, არის ერთი პასაჟი, სადაც ფილოსოფოსი, გარდა წყვდიადის სინათლედ და მიწის ვარდებად გარდასახვისა, პოეტური ხატოვანებით საუბრობს პლატონის ღვანლზე, რომელმაც, – ყურადღება მიაქციეთ! – ეროტიკული **სილიდან** (Эротический ил), მისი სულის ჩათრევას რომ ცდილობდა, ამოზარდა ბრწყინვალე და სუფთა **ყვავილი** თავისი ეროტიკული თეორიისა (**цветок эротической теории**), ანუ მოძღვრება მაღალ, სუფთა, იდეალურ სიყვარულზე – პლატონურ სიყვარულზე (Соловьев 1990: 610).

ეროტიკის, სხეულის, ბნელი მატერიის წიაღიდან ამოსული მშვენიერება – **სილიდან ამოზრდილი ყვავილი** (ვლ. სოლოვიოვი) – „**ნანვიმარ სილაში ვარდი**“ (გალაკტიონი)!

ამ ორი სიმბოლური ხატის სახეობრივ-კონცეპტუალური კავშირი, ვფიქრობ, უკვე საეჭვო აღარაა, ცხადია და აშკარა.

ვლადიმირ სოლოვიოვის სინთეზის კონცეფცია გალაკტიონის მიერ სიმბოლისტურ პერიოდში აღქმული იყო, როგორც მისტიკოსის პროფეტულ ხილვებზე დაფუძნებული ჭეშმარიტება, როგორც რომანტიზმის დუალისტური პარადიგმის დაძლევის გზა. ფილოსოფოსის ოპტიმისტური ესქატოლოგია, რომელიც სამყაროს არცთუ შორეულ მომავალს შეეხებოდა, დიდ მოლოდინსა და იმედებს აღძრავდა. ამ მისტიკურ-უტოპიურ თეორიას, ცხადია, ახდენა არ ეწერა, ეს კი მთელი თაობის იმედგაცრუებისა და სკეპტიციზმის მიზეზი გახდა. ყმანვილი მგოსნის არჩეული ღმერთკაცებრივი გზა ისეთივე სიზმარეული, მიუწვდომელი და ეფემერული აღმოჩნდა, როგორც წარმოსახვაში კონსტრუირებული, ირეალური ხატი – ვარდი ნანვიმარ სილაში.

* * *

ოლია ოკუჯავასადმი გაგზავნილ ნერილში, რომელიც ორი-სამი წლით უსწრებს „სილაჟვარდის“ შექმნას, გალაკტიონი თავის სულიერ მდგომარეობას ასე გადმოსცემს: „მშვენიერი ცხოვრება მე ოცნებაში განვიცადე... ოცნებისა და სიზმრების დრო წავიდა“ (ტაბიძე 2008გ: 17). აქ დაახლოებით იგივე აზრი და განცდაა გამჟღავნებული, რაც პოეტურად, ფაქიზი ლირიკული აქცენტებით არის გამოხატული „სილაჟვარდში“. მიუხედავად ამისა, გაძნელება მტკიცება, რომ ლექსი მაინცდამაინც ავტორის რეალურ, კონკრეტულ-პიროვნულ გრძნობებს ეხმაურება.

„სილაჟვარდში“, როგორც სიმბოლისტურ ლექსში, ჩვენ წინაშეა არა ინდივიდი, პერსონა, არამედ მითოლოგიზებულ გარემოში მოქცეული დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი მითოლოგიზებული გრძნობებით. იგი კონსტრუირებულია სოფიოლოგიური მითის შესაბამისად და ყოველი საგანი, ცნება, სახე თუ სიტუაციაც ამ მითის შუამავლობით ავლენს თავის დაფარულ მნიშვნელობას. ასე მჟღავნდება, რომ *განთიადი*, რომლის მოსვლაში ლირიკულ პერსონაჟს ეჭვი შეჰპარვია („და თუ როგორმე ისევ გათენდა“), ოდენ ღამის დღით შეცვლა კი არაა, არამედ მზესთან – მარადქალურთან („ვარდისფერ მეგობართან“) შეხვედრის მოლოდინი („რამდენი ღამე გამითევია, / მზის ამოსვლისთვის რომ შემეხედა“). ასევე, სიონში შესვლა, ღვთისმშობლის წინაშე წარდგომა და *სხივი* ტაძარში – მეტაისტორიულ დრო-სივრცულ ლოკუსში გადანაცვლება და ზეციური ნათელის – მარადქალურის გამოცხადება („შემოიჭრება სიონში სხივი“)... ამ გზით ხდება მთლიანობაში ქრისტიანული სახისმეტყველებითი მასალის სიმბოლიზაცია სოფიოლოგიური ნარატივის კონტექსტში, რის შედეგადაც ლექსის სიუჟეტი, უბრალოდ, ვინმე მგოსნის „ამბავს“ კი არ გვიამბობს, შემოთავაზებული ლირიკული სამყაროს არსს გადაგვიშლის.

აქ საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ღვთისმშობლის სახეზე, რომელიც სიმბოლისტურ პოეზიაში ქრისტიანიზებული სიმბოლოა მარადქალურისა. მინიერი სიყვარულის იდეალიზაცია ღვთისმშობლისადმი ასკეტური ტროფობის ფორმით, მისდამი რაინდული მსახურების იდეა, რაც გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების პოეზიაში, სიმბოლისტთა შორის პოპულარობით სარგებლობდა. წმინდა ქალწულის სიმბოლოს გალაკტიონმა პირველად 1912 წელს მიმართა ლექსში „Ave Maria“ და ღვთისმშობლის სახე, როგორც იდეალურის განხორციელება რეალურ ცხოვრებაში, სოფიოლოგიურ წარმოდგენათა სისტემას დაუკავშირა („იყო დრო და შენ ქვეყნად იყავი / მაგ განუსაზღვრელ მშვენიერებით“).

მარადქალურის მიმართება ღვთისმშობელთან სიმბოლისტი პოეტების (ვიარ. ივანოვი, ა. ბელი. ა. ბლოკი) ინტერესისა და განსჯის საგანი იყო. მსგავსად წმინდა მარიამისა, მარადქალური არის სამყაროს მფარველი ანგელოზი, სხივოსანი არსება, „მზით შემოსილი ქალწული“ – „*Дева облаченная в солнце*“ (В. Соловьев; შდრ.: გალაკტიონი – „მზე-მარიამი“), რომელიც ყოველი-

ვე არსებულს იცავს ქაოსში გადავარდნისაგან/ცოდვისაგან, რათა დააბრუნოს იგი ღვთაებრივ ყოვლისერთობაში. ამიტომაც მიენერება გალაკტიონთან წმინდა ქალწულს ისეთი ფუნდამენტური სოფიოლოგიური ნიშანი, როგორიცაა ყოვლისმომცველობა („მასში ყველაა, რასაც დალლილი/ ადამიანი ქვეყნად ეძიებს“).

არსებობს არგუმენტირებული აზრიც, რომ სოფიას კონცეპტისა და პოეტური ხატის ფორმირებისას ვლ. სოლოვიოვი შთაგონებული იყო ღვთისმშობლის სახით, რასაც დაემატა დანტეს ბეატრიჩეს შტრიხები და გოეთეს მარადქალურიდან მომდინარე განაზრებანი.¹

სოფიოლოგიური მითის საფუძველია ზეკვეყნიური სიყვარული, რომლის ჭეშმარიტი მიზანია მკვდარი, მატერიალური ბუნების გასულიერება და ადამიანის სხეულებრივი არსებობის გაუკვდავება. „სილაჟვარდში“ სიყვარულის მოტივი, მართალია, აქცენტირებული არაა, მაგრამ შეფარულად იგულისხმება თუნდაც ღვთისმშობლისადმი ტრფობის მოტივის ანალოგიით შუა საუკუნეების პოეზიაში. ღვთისმშობელი „სილაჟვარდში“ გაიგივებულია ქალწულთან ანუ მარადქალურთან და ამდენად, ლექსი ყმანვილი მგოსნის გულის გადახსნაა ზეციური სატრფოს წინაშე. მხოლოდ ამ კონტექსტში, სატრფიალო ინტიმის პირობითობაში, შეიძლება აიხსნას ღვთისმშობლისადმი იმგვარი დამოკიდებულება, რომელიც გადის რელიგიური რეგლამენტაციიდან, მაგრამ შეთავსებადია სატრფიალო ურთიერთობის ეთიკასა და ეტიკეტთან.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ წინააღმდეგობანი „სილაჟვარდის“ ტექსტსა და ევანგელისტურ მითს შორის, რაზეც ადრე იყო საუბარი, სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში აღარ არსებობს, ქრება: ერთი რომ, ღვთისმშობლისგან განსხვავებით, მარადქალურს მინიჭებული აქვს მხსნელის მისია; ამავე დროს, მისგანვე მოდის ალთქმა წარმავალის მარადიულად გარდაქმნისა არა ქრისტიანული სულის გაუკვდავების, არამედ დაპირისპირებულ საწყისთა სინთეზის გზით.

„სილაჟვარდის“ მძაფრი სკეპტიციზმი მოულოდნელობას არ წარმოადგენს გალაკტიონის ლირიკული გმირის სულიერი განვითარების გზაზე. სინამდვილით მოკლულ გრძნობაზე, „ოცნების დამარხვაზე“ იგი უფრო ადრეც საუბრობდა („სანამ შორს იყავ“), ხოლო კიდევ ერთ წინმსწრებ ლექსში „სინანული“ მკაფიოდ ისმის „არყოფილ ბედნიერებასთან“ – ზეციურ სატრფოსთან გამოთხოვების მოტივი.

„სილაჟვარდესთან“ თემატიკით და განწყობილებით ძალიან ახლოსაა ლექსი „ის ჩამომშორდა“:

¹ ვლ. სოლოვიოვის სოფიას ზოგი მკვლევარი დანტეს ბეატრიჩეს რუსულ ვერსიას უწოდებს (Helleman 2010).

მაშინ მე გეტყვი, რომ მოჰკვდა გული,
რომ სიზმარივით გაჰქრა ყოველი,
რომ ჩემს წარსულში არ ვეძებ ახალს
და სიყვარულშიც ხსნას არ მოველი!

ამ სტრიქონებში, არსებითად, ყველაფერია: კონცეფციის მონახაზი, სახე-სიმბოლოები, „სილაჟვარდის“ ინტონაციური ვიბრაცია ცი...

რას უნდა განიცდიდეს ყმანვილი მგოსანი, რომელიც ქალწულის მტანჯველ მოლოდინში „სამაგიეროს“ გარეშე დარჩა? წარმავლობასთან პირისპირ მდგომი, იგი უარს ამბობს ზიარებაზე, ქალწულის ხსენებაზე, რაც რეალურ პლანში ამბობია ღვთისმშობლის წინააღმდეგ, ხოლო სიმბოლურ პლანში – შურისძიება ზეციურ სატროფოზე,¹ რადგან საბედისწეროდ გადაეკეტა სილაჟვარდისკენ მიმავალი ღმერთკაცებრივი გზა. ამიერიდან ერთადერთი გზა მხოლოდ სამარისკენ მიდის, საითაც მიაქანებენ კიდეც ყმანვილ მგოსანს სწრაფი ცხენები.

ლექსის ბოლო მონაკვეთი, VIII-IX სტროფები, თითქოს პერსონაჟის სრული მორჩილების მანიფესტაციაა ბედისწერის გარდაუვალობის წინაშე, მაუნყებელი სინამდვილის/სიკვდილის ტრიუმფისა. ამ მხრივ საეჭვოც არაფერი იქნებოდა, რომ არა ერთი ანგარიშგასანევი გარემოება. თავშივე ითქვა, რომ „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ წრიული კომპოზიციის ჩარჩოში მოქცეული ლექსია – დასკვნითი, რეფრენული სტროფი ლირიკული მონოლოგის საწყის მომენტთან გვაბრუნებს. მაგრამ დავაკვირდეთ, რა ხდება ჩარჩოს შიგნით, მონოლოგის ძირითად ნაწილში.

ლექსის II-IX სტროფებში, სადაც ნაჩვენებია პერსონაჟის სულის მოძრაობა იმედიდან იმედგაცრუებამდე, მისტიკური ექსტაზიდან გამოფხიზლებამდე, ოცნების ბალიდან სამარემდე, თხრობა ანმყოფად მყოფობაში გადაინაცვლებს – მთლიანად წარმოსახულ პლანში გადადის. შემოღამება და განთიადის მოლოდინი, სიონში შესვლა და ვრცელი აღმსარებლობითი პასაჟი, რომელიც ქალწულთან კონფლიქტს და უმძაფრეს განცდებს გადმოსცემს, მხოლოდ და მხოლოდ წარმოსახვაში ხდება, ერთგვარი წინასწარჭრეტაა მომავლის დრამატული მოვლენებისა. ამაზე მიუთითებს ზმნათა მთელი წყება, რომელთაც მყოფობადის გაგება აქვთ: შემოიღამებს, თუ გათენდა, მოვალ, მივეყრდნობი, შემოიჭრება, ააელვარებს და ა.შ. ამ დავკვირვების საფუძველზე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ მომავლის პროფეტულ ჭვრეტაზე ორიენტირებული ანტიციპაციური ლირიკის ნიმუშია, თუმცა წარსულზე რეტროსპექტულ მინიშნებებსაც ითავსებს და ინტროსპექციით მოპოვებულ დასკვნებსაც.

1 ადრე გალაკტიონის მომაკვდავი ლირიკული გმირი, მოჯადოებული ქალწულის მშვენიერებით, სრულიად საპირისპირო სურვილს გამოთქვამდა („მომაკვდავი“, 1914): „ მომიახლოვდი, ჩემო ნუგეშო, / უკანასკნელად მომეცი ხელი. / უკანასკნელად მესმოდეს შენი / ზექვეყნიური, უკვდავი ხმები, / რომ თავზე მადგე განსვენების ჟამს / ვით ანგელოზი სულის მიმღები“.

ლექსის წრიული კომპოზიცია, ლირიკული მოქმედების განვითარების პირობითი სქემა (ანმყო – მყოობადმი გასვლა – ანმყოში დაბრუნება) შეიცავს მნიშვნელოვან არავერბალურ ინფორმაციას, რომ, მიუხედავად სულის სიღრმეში გაჩენილი სკეპსისისა, ზეციური სატრფოსადმი დაკარგული ნდობისა და ცრემლიანი ამბოხისა, სასონარკვეთილების უფსკრულსა შინა მყოფი გედი-მგოსანი ჯერ ისევ რჩება „ოცნების ბალმი“, სიზმარეულ-ლაჟვარდოვანი არსებობის სივრცეში, ღმერთკაცებრივი გზისა და მარადქალურის ხიბლში, როგორც მისი ერთგული რაინდი. მგოსნის ცხოვრება კვლავაც ნანვიმარ სილაში ამოსულ ვარდს ჰგავს, რადგან ვერ შელევია ოცნებას სინთეზზე, „საყოველთაო ბედნიერების გაზაფხულზე“ – უკვდავებაზე, მშვენიერებაში მობილ უხრწნელ, მარადიულ სამყაროზე.

დამონშებანი:

- Blok A. *Zapisnye Knizhki*. Moskva: 1965 (Блок А. *Записные книжки*. Москва: 1965).
- Blok A. *Sobranie Sochinenij v 6 Tomakh*. T. 5. Moskva: izdatel'stvo "pravda", 1971 (Блок А. *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 5. Москва: издательство „правда“, 1971).
- Burch'uladze R. *Mkholod Int'egralebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1980 (ბურჭულაძე რ. *მხოლოდ ინტეგრალები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1980).
- Burch'uladze R. "Sach'iroa Met'i Sinatle!" *Mnatobi*, 1985, №6 (ბურჭულაძე რ. „საჭიროა მეტი სინათლე!“ *მნათობი*, 1985, №6).
- Devdariani R. "Dach'rili Gedis T'ragedia". Ts'ignshi: *Ts'erilebi*. Kutaisi: 2010 (დევედარიანი რ. „დაჭრილი გედის ტრაგედია“. წიგნში: *წერილები*. ქუთაისი: 2010).
- Doiashvili T. "Igi Tanamgzavri, Khshirad Mechveneba". *Galak'ionologia*, VI. Tbilisi: 2012 (დოიაშვილი თ. „იგი თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება“. *გალაკტიონოლოგია*, VI. თბილისი, 2012).
- Helleman Wendy. *Solovyov's Sophia as a Nineteenth-Century Russian Appropriation of Dante's Beatrice*. Lewiston. The Edwin Mellen Press, 2010.
- Javelidze E. "Galak'ionis Erti Leksis Int'erpret'etsiatvis". *Mnatobi*, №11. 1982 (ჯაველიძე ე. „გალაკტიონის ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის“. *მნათობი*, №11. 1982).
- Losskiy N. *Ictoriya Rysskoy Filosofii*. Moskva: 2007 (Лосский Н. *История русской философии*. Москва: 2007).
- Nak'udashvili N. "Silazharde anu Vardi Silashi" K'reb.: *Leksi, Mkholod Erti Leksi*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1995 (ნაკუდაშვილი ნ. „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. კრებ.: *ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1995).
- Novalisi. *Hainrikh Pon Opterdingeni*. Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1989 (ნოვალისი. *ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1989).
- Payman A. *Ictoriya Russkovo Simvolizma*. Moskva: izdatel'stvo "Ifkom-kniga", 2002 (Пайман А. *История русского символизма*. Москва: издательство „Лаком-книга“, 2002).
- Solov'ev V. *Stikhotvoreniya i Shutochnye P'esy*. Leningrad: 1974 (Соловьев В. *Стихотворения и шуточные пьесы*. Ленинград: 1974).
- Solov'ev V. *Sochineniya v 2-kh Tomakh*, t. 2. Moskva: izdatel'stvo "mysl", 1990 (Соловьев В. *Сочинения в 2-х томах*. т. 2. Москва: издательство „Мысль“, 1990).

- Stepun F. *Misticheskoe Mirovidenie. Pyat' Obrazov Russkovo Simvolizma*. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo "Vladimir Dal", 2012 (Степун Ф. *Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма*. Санкт-Петербург: издательство „Владимир Даль“, 2012).
- T'abidze G. *Saarkivo Gamotsema Otsdakhut Ts'ignad. Ts'*. XV. Tbilisi: gamomtsemloba "lit'erat'uris mat'iane", 2008a (ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*, წ. XV. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2008ა).
- T'abidze G. *Saarkivo Gamotsema Otsdakhut Ts'ignad. Ts'*. XVIII. Tbilisi: gamomtsemloba "lit'erat'uris mat'iane", 2008b (ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*, წ. XXIII. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2008ბ).
- T'abidze G. *Saarkivo Gamotsema Otsdakhut Ts'ignad. Ts'*. XXIV. Tbilisi: gamomtsemloba "lit'erat'uris mat'iane", 2008g (ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*, წ. XXIV. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2008გ).
- T'abidze G. *Tkhzulebani Tkhutmet T'omad. T'*. II. Tbilisi: 2016 (ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: 2016).

Teimuraz Doiashvili
(Georgia)

Rose In Rain-soaked Sand

Summary

Key word: Galaktion Tabidze; Rose in Sand; All-Oneness Philosophy.

In the symbolic lyrical masterpiece of the greatest Georgian poet of the 20th century – Galaktion Tabidze “Azure-land or Rose in Sand” the penetrating theme of the poem (way of my life) is characterized by a series of metaphorical comparisons, including the image-enigma rose in rain-soaked sand.

Ave Maria, Virgin immaculate!
As, after rain, a rose in sand,
Life's path is a mirage I battle at,
The faraway sky's far azure-land.

The first stanza at the end of the text is invariably repeated – a frame of circular composition is created, in the space of which the drama of the spiritual life of the lyrical character is played, real or imagined scenes of the drama. Thus, the repetitive, refraining stanza is first an exposition: the lyrical character's self-presentation before the Blessed Virgin, and in the finale – a messenger of a return to the original situation after conflicting vicissitudes.

From the time of writing (1916) to the present day, the enigmatic image of the rose in sand has been understood by scholars in two ways: 1. in the context of reality – like a flower fallen on a dusty road, which is expected to be trampled down by a crowd and 2. an illogical-oxymoronic trope created by means of artistic conditionality – growing of a rose in sand, a kind of indication to the inner, spiritual disharmony of the character. What both interpretations have in common is that the image-symbols (rose in sand, dream, azure-

land), which are used to explain the object of comparison (way of my life), are considered to be contradictory images and in the context of fundamental romantic paradigm it is understood as the manifestation of the idea of the contrast of existence.

The carried out structural-semantic analysis of the text, according to which the image-enigma rose in rain-soaked sand, as one of the elements of the series of artistic comparisons, is not in contrast relation with other elements (dream, azure-land), but is similar to them, is their synonymous image. Therefore, the secret content of the enigmatic image should be found not within the framework of the classical romantic antithesis, but in a conceptual space where the synonymy of the symbols have convincing explanation.

The poem, which includes the analytical image-enigma, is traditionally considered in relation to the evangelical myth, insofar as it has a confession form and is dedicated to the Virgin Mary - Sunny Mary. It has remained unnoticed by scholars to date that the realities of the text, the lyrical narrative of the character, are at odds with the views and dogmas of the Christian confession that the objects and concepts related to Christianity are the primary material that undergoes the process of transformation, symbolization in the poetic system of symbolism and in this way it acquires its surrealistic, new, true content.

Research has shown that the poem conveys the cosmic drama of the young poet's otherworldly romantic love and disillusionment, who seeks immortality and has chosen way of salvation and is closely related to the mythopoetic narrative about Sophia / world soul /eternal feminine. This narrative is an integral part of the All-Oneness philosophy of the Russian thinker, mystic and poet Vladimir Solovyov (1853-1900), that specifically conveys the idea of overcoming dualism, the synthesis of matter and ideal, achieved via god-man-like self-sacrifice and mysterious contact with eternal feminine. This is the mythopoetic intertext that in Galaktion Tabidze's poem is a source of symbolization of reality and gives the key to decoding the text.

Just within the concept of synthesis an enigmatic image rose in rain-soaked sand finds convincing explanation which is a symbol of the transformation of matter (sand) into a spiritual body, immaculate beauty (rose.). As an artistic image, it visually depicts the essence of sophistic doctrine – the idea of synthesis, the notion of the development of the universe.

It should also be noted that Rose in Sand has analogies in Vladimir Solovyev's poetry and philosophy as well. Galaktion Tabidze's poem - `Azure-land or Rose in Sand~ shows a very dramatic part of Solovyov's mythopoetic narrative - the exciting anticipation and doubt of the proclamation of the Virgin, frustration with the failure to fulfill the promise, which leads to a worldview crisis.

Rose in Sand is also related to the European, Novalis' tradition of the blue flower and is in line with the poet's vision and belief in the possibility of the transformation and immortality of matter.

Rose in Sand as an artistic whole, reflects the critical state of consciousness of the lyrical character / author, the initial stage of sobering up from the mystical drunk. The poet's spiritual drama, as clairvoyance, has so far been performed only in the imagination, and in the present he cannot renounce the dream on synthesis – dream on immortality and the immaculate world.

რუსთაველის სამი რეალობა

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, კერძოდ კი რუსთაველოლოგიურ სამეცნიერო ლიტერატურაში, საკმაოდ მასშტაბურადაა წარმოდგენილი ნაშრომები, მიძღვნილი შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ კონცეპტუალური, მსოფლმხედველობრივი და სარწმუნოებრივი ასპექტების კვლევისადმი¹. წინამდებარე სტატიის მიზანს არ შეადგენს არცერთი ამ კომპონენტის სიღრმისეული კვლევა და მით უფრო – კრიტიკა, არამედ სურვილი, გაითვალისწინოს არსებული სამეცნიერო მიღწევები და შემოგვთავაზოს რუსთაველის ტექსტის სივრცის ტიპოლოგიური ანალიზი ქონოტოპისა და ლიმინალობის თეორიების ინოვაციურ ჭრილში.

რეალობა, რომელზეც ტექსტის სათაურშივე კეთდება აქცენტი, ცხადაა, პირობითია იმ ფუნდამენტური მიზეზით, რომ მწერლობა თავად არის დიდი პირობითობა, განსაზღვრული ცნებით „თამაში“. ამ უტყუარ ჭეშმარიტებაზე ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუიტიბებდა „პოეტიკაში“, როდესაც მიმეზისის ანუ ბაძვის პრინციპს განმარტავდა. „პოეტიკის“ ავტორისათვის პოეტური ბაძვა თამაშის, ერთგვარი ამბივალენტური ქმედების მნიშვნელობას იძენს, სადაც პოეტური დისკურსი ბაძავს რეალურად არსებულ დისკურსებს და ქმნის პირობითობას, რომელიც ვერასოდეს გაუტოლდება ვერც ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას და ვერც ისტორიულ რეალობას: „პოეტის ამოცანაა, – წერს არისტოტელე, – ისაუბროს არა რეალურად მომხდარზე, არამედ იმაზე, რაც შეიძლება მომხდარიყო, ე. ი. აუცილებლად ან საჭიროებისამებრ შესაძლებელზე“ (Аристотель 1957: 67). არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებული თეორია მისაღები აღმოჩნდა შემდგომი ეპოქების მოაზროვნეებისათვის, მათ შორის, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლიტერატურის თეორიის ფუძემდებლებისთვის². შესაბამისად, ნებისმიერი ტიპის რეალობა, რომელზეც კი მხატვრულ ტექსტში, მათ შორის „ვეფხისტყაოსანში“, შეიძლება საუბარი, შაულებური ფორმაა შესაძლებელსა და აუცილებელს შორის, პირობითობა, რომელიც ავტორის შემოქმედებითი ნიჭის ფარგლებში ყალიბდება, ხოლო ტექსტის ფარგლებში უნიკალურ ტრანსფორმაციულ უნარებს იძენს.

1 იხ. კ. კეკელიძის, შ. ნუცუბიძის, ვ. ნოზაძის, ა. ბარამიძის, რ. თვარაძის, ს. ცაიშვილის, ე. ხინთიბიძის, რ. სირაძის, გ. ფარულავას, ლ. გრიგოლაშვილის, ც. კარბელაშვილის, მ. ელბაქიძის, ბ. დარჩიას, მ. ლალანიძის, მ. ქურდიანის და სხვ. შრომები.

2 იხ. სერ ფილიპ სიდნის, შილერის, ჟ.პ. სარტრის, ვ. იზერის, აგრეთვე, რუსული ფორმალური სკოლის, ფრანგული სტრუქტურალიზმისა და პოზიტიური ანთროპოლოგიური სკოლის წარმომადგენელთა ნაშრომები.

პირობითი რეალობა, რომელიც, წარმოდგენილია რუსთაველის ტექსტში, ჩვენი აზრით, სამი მოდელითაა განსაზღვრული: მხატვრული, ისტორიული და ტრანსცენდენტული მოდელებით. აქედან, მხატვრული რეალობა ტექსტის სიუჟეტური ქრონოტოპისა და პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის მთლიანობას წარმოადგენს, ისტორიული და ტრანსცენდენტური მოდელები კი, გადააზრებული და მხატვრულად დამუშავებულია ავტორის მიერ და გზადაგზა სინთეზირდება ტექსტის ზოგადმხატვრულ ქსოვილთან. მიგვაჩნია, რომ თითოეული ამ მოდელის ერთმანეთთან ბმა და გამართული მუშაობა, განპირობებულია:

- ა) გვიანი შუა საუკუნეების ეპოქის მხატვრულ-ლიტერატურული და ესთეტიკური პრინციპებით;
- ბ) რაინდული რომანის ჟანრის კანონით;
- გ) ტრანსფორმაციული ლიმინალური მოდელების მხატვრული გააქტიურებით.

1. გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქის მხატვრულ-ლიტერატურული და ესთეტიკური პრინციპები და „ვეფხისტყაოსანი“ მიმართებისთვის

გვიანი შუასაუკუნეები, როგორც ცნობილია, შუასაუკუნეების ეპოქის ბოლო, დასკვნითი პერიოდია, რომელიც მოსდევს ადრეული შუასაუკუნეების ეპოქას და წინ უსწრებს რენესანსს. როგორც ერთი, ისე მეორე კულტურული მოდელი მნიშვნელოვნად განაპირობებს გვიანი შუასაუკუნეების მხატვრულ-ლიტერატურულ და ესთეტიკურ პრინციპებსა და გემოვნებას.

უკვე VII-VIII საუკუნეებისთვის ნათელი ხდება ადრეულ შუასაუკუნეებში განეული ტიტანური შრომის შედეგი: ქრისტიანული აზროვნება ევროპული ცივილიზაციის ქვაკუთხედად იქცევა, მთავარ იდეოლოგიად, რომელიც ამკვიდრებს საკუთარ ესთეტიკურ და პოეტიკურ სტანდარტს. გამომდინარე მისი კონცეპტუალური ამოცანიდან, რაც ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი პრინციპების დანერგვა-ქადაგებასა და ბიბლიის ტექსტის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს, ადრეული შუასაუკუნეების ევროპული პოეტიკა, უპირისპირდება ანტიკური კულტურის წიაღში დადგენილ პოეტიკურ ტრადიციას: უარს ამბობს შეთხზულ ფაბულაზე, ემიჯნება გამონაგონისა და სიამოვნების ანტიკურ კონცეფციას, უარს ამბობს ანტიკურ ლიტერატურულ ჟანრებზე და ა.შ. ამ პერიოდში სიტყვის შემეცნებითი მნიშვნელობა მეტ დატვირთვას იძენს და სპეციფიკურ სტილისტურ და ლინგვისტურ მოდელებზე გადაინაცვლებს, რაც ქრისტიანული რიტორიკის დამკვიდრებაში გამოიხატება¹.

¹ თუმცაღა, „შუასაუკუნეების ნანარმოებების შესწავლისას მხედველობიდან არ უნდა გამოვგრჩეს ის გარემოება, რომ დიდი ხნის მანძილზე გაცნობიერებული არ იყო განსხვავება გამონაგონსა და მართალს შორის“ (Гуревич 1984: 55). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი მიდგომების გათვალისწინებით, ცნებები პირობითია – არ

გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქა, მიუხედავად იმისა, რომ შუაუკუნეების ერთიანი მოდელის ნაწილს შეადგენს, მნიშვნელოვანი ცვლილებებით იწყება. პირველ ყოვლისა, ეს შეეხება ევროპული ლიტერატურის სეკულარიზაციის პროცესს. გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქა სეკულარიზაციის ეპოქაა და მიუხედავად იმისა, რომ რიგი სეკულარული ტექსტები ჯერ კიდევ ექცევა ალღორიული ინტერპრეტაციის არეალში (მაგალითად, ვირგილიუსისა), ძირითადი ლიტერატურული ტენდენცია ცხადყოფს, რომ ლათინური ენა ადგილს უთმობს ადგილობრივ ენებს, ხოლო ლიტერატურა ინაცვლებს საერო სიბრტყეზე და ახალ თემებსა და მიზნებს ექიდება. სიახლის უპირველეს მაცნედ იქცევა გამონაგონის ესთეტიკის აღორძინება მწერლობაში, აგრეთვე, ახალი ლიტერატურული ჟანრებისა და ტენდენციების დამკვიდრება: გვიანი შუასაუკუნეების რაინდული ეპოსისა და ადრეული რენესანსის ეპოქის სატირული რომანების, ნოველებისა და სონეტების ავტორები სიამოვნებით უბრუნდებიან შეთხზული პერსონაჟებისა და ამბების ესთეტიკას, გაჯერებულს ჰეროიზმით, რომანტიკით, სათავგადასავლო ავანტიურითა და სხვა ფიქციური ელემენტებით. რუსთველოლოგი მაკა ელბაქიძე აღნიშნავს: „გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობის ერთ-ერთ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ისტორიზმის პრინციპის უგულვებლყოფა, რამაც ბიძგი მისცა ახალი ჟანრებისა თუ თემების ძიების ხანგრძლივ პროცესს. კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარმა ძვრებმა, ე. წ. „კულტურულმა აფეთქებამ“, რომელმაც XII საუკუნის შუახანებისათვის თითქმის მთელი ცივილიზებული მსოფლიო მოიცვა, თავისი ღრმა კვალი ლიტერატურულ პროცესსაც დაამჩნია“ (ელბაქიძე 2007: 158-159). მკითხველმა „მეტი დინამიკა, მეტი ავანტიურა, მეტი რომანტიკა“ მოითხოვა და ლიტერატურაც გამოემიჯნა უტყუარობის პრინციპს: „ყოველივე ზემოთქმული მძლავრ ბიძგად იქცა მხატვრული სინამდვილის ახალი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად, რომლის ძირითად პრინციპსაც ისტორიზ-

არსებობს წმინდად რეალისტური ან წმინდად მხატვრულ-გამონაგონი ტექსტი (იხ. G. Genette, *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988); „ის, რასაც შუასაუკუნეების ეპოქის მწერლები და პოეტები მოგვითხრობდნენ, დიდი ხნის მანძილზე აღიქმებოდა მათ მიერ, და მკითხველების მიერაც, როგორც ნამდვილი ამბავი. მოგეხსენებათ, ეპოსის შემთხვევაში კატეგორიები – „გამონაგონი“ და „სიმართლე“ – საერთოდ არ მოიხმარება. თუმცა, ისტორიოგრაფიაშიც საკმაოდ ძლიერი იყო საღვთისმეტყველო და ლეგენდარული ელემენტები. „პოეზია“ და „სიმართლე“ ჯერ კიდევ არ დაცილებულან, ისევე როგორც სასულიერო მწერლობა არ დაცილებულა საეროს, არც ფუნქციურად, არც სტილისტურად. თხზულებები, რომლებიც მონოდებულნი იყვნენ, რომ მოეთხროთ ნამდვილი, ისტორიული დროის შესახებ, შეუძლებელია დავეუპირისპიროთ თხზულებებს, სადაც მოსალოდნელი იყო სუბიექტური, მხატვრული დროის ასახვა“ (Гуревич 1984: 55); „ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში შემოქმედებითი პროცესისა და ტექსტის მხატვრულობის მსაზღვრელად ვერ მივიჩნევთ ოდენ ოპოზიციას ნამდვილი ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური ან ფაბულა/სიუჟეტი, არამედ გასათვალისწინებელია ტექსტის სპეციფიკური იდეური დატვირთვა, თხრობისა და სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტების ორგანიზების წესი, რაც პრიორიტეტულად განსაზღვრავს ამ ეპოქის ლიტერატურული ტექსტების მხატვრულ თავისებურებებს“ (რატიანი 2018: 72).

მის უარყოფა და გამონაგონის წინა პლანზე წამოწევა წარმოადგენს“ (ელ-ბაქიძე 2007: 159). რეალურისა და გამონაგონის დიქტომია კვლავაც თვალსაჩინო ფაქტად გადაიქცა, ხოლო რაინდული რომანის ლიტერატურული ჟანრი – კონცეპტუალურ და ესთეტიკურ ნახტომად, რომლის დამსახურებითაც ევროპულმა მწერლობამ ადრეული შუასაუკუნეების იდეოლოგი-ზებული მოდელიდან გვიანი შუასაუკუნეების ესთეტიზმისკენ გადაინაცვლა.

XII საუკუნიდან ქართული ლიტერატურა, როგორც დასავლური ქრისტიანული მწერლობის ღირებული ნაწილი, ორგანულად ერთვება ამ ესთეტიკური ინოვაციების პროცესში. მასზე ზემოქმედებას ახდენს როგორც ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური და სოციალური რეფორმები, ისე – ევროპულ ლიტერატურაში მიმდინარე სეკულარიზაციის პროცესი და ახალი ესთეტიზმი. შედეგად, იქმნება ქართული ლიტერატურის ალიარებული შედეგრი – შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც, ჟანრული და კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ევროპული რაინდული რომანის ქართულ მოდელს წარმოადგენს¹. თუმცადა, მნიშვნელოვანი ცვლილებების მიუხედავად, გვიანი შუა საუკუნეების მწერლობა, ქართულიც მათ შორის, კვლავაც შუასაუკუნეების ზოგადი ესთეტიკის ნაწილად რჩება, სადაც ყველა შესაბამისი კომპონენტი მნიშვნელობს. უაღრესად საინტერესო დაკვირვებებს შუასაუკუნეების, მათ შორის, გვიანი შუასაუკუნეების ესთეტიკასა და კულტურაზე გვანვდის ა. გურევიჩი, თავის საეტაპო ნაშრომში – „შუასაუკუნეების კულტურის კატეგორიები“ (1984), საიდანაც, ჩვენი ამოცანებისათვის, განსაკუთრებით საგულისხმოა შემდეგი:

• „შუასაუკუნეების მსოფლმხედველობა გამოირჩეოდა მთლიანობით, – აქედან მომდინარეობს მისი სპეციფიკური დაუყოფლობა, ცალკეული ნაწილების დაუნაწევრებულობა. აქედანვე მომდინარეობს რწმენა სამყაროს მთლიანობისა... თუმცა, მთლიანობა არ გულისხმობს მის ჰარმონიულობას და არანააღმდეგობრიობას. კონტრასტი, რომელიც არსებობს მარადიულსა და დროებითს, წმინდასა და ცოდვილს, სულსა და სხეულს, ზეციურს და მიწიერს შორის, რაც ჩადებული იყო ამ მსოფლმხედველობის საძირკველში, საფუძველს პოულობდა ეპოქის სოციალურ ცხოვრებაში – შეურიგებელ წინააღმდეგობაში, რომელიც არსებობდა სიმდიდრესა და სიღარიბეს, ბატონობასა და ყმობას, თავისუფლებასა და მონობას, დანინაურებასა და დაქვემდებარებას შორის. შუასაუკუნეების ქრისტიანული მსოფლმხედველობა „ხსნიდა“ რეალურ წინააღმდეგობებს, გადაჰყავდა რა ისინი ყოვლისმომცველ ზემინიერ კატეგორიებში, და, ამ თვალსაზრისით, წინააღმდეგობათა გადაჭრა შესაძლებელი იყო მხოლოდ მიწიერი ისტორიის დასრულების შემდეგ ცოდვათა გამოს-

1 ისიც ცხადია, რომ ტექსტი აშკარა კეთილგანწყობას იჩენს აღმოსავლური პოეტური მოტივებისადმი, რომლებიც, გარკვეული ისტორიული გარეფაქტორებისადა გამო, აქტიურად იჭრება იმ პერიოდის ქართულ კულტურულ სივრცეში, რაც ქმნის დასავლური და აღმოსავლური კულტურების შეხვედრის პირველ პრეცედენტს ქართულ და ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში.

ყიდვის გზით, და დროში განფენილი მარადიული სამყაროს დაბრუნების გზით“ (Гуревич 1984: 26-27).

• „ადამიანის დამოკიდებულება ბუნებასთან შუა საუკუნეებში – ესაა სუბიექტის დამოკიდებულება ობიექტთან, უფრო სწორად, საკუთარი თავის აღმოჩენა გარესამყაროში, კოსმოსის როგორც სუბიექტის აღქმა. ადამიანი იმავე თვისებებს ჭვრეტს სამყაროში, რაც თავად ახასიათებს. არ არსებობს მკვეთრი საზღვრები, რომლებიც გამიჯნავდა ინდივიდსა და სამყაროს; ხედავს რა სამყაროში თავისი თავის გაგრძელებას, ის, ამასთან ერთად, თავის თავში აღმოაჩენს სამყაროს. ისინი თითქოს ერთმანეთს უცქერენ“ (გვ. 69). აქედან მომდინარეობს მიკროკოსმოსისა და მაკროკოსმოსის გაგება. „მიკროკოსმოსი – მთელის მხოლოდ პატარა ნაწილი კი არ არის, სამყაროს ერთ-ერთი ელემენტი, არამედ მისი ერთგვარად შემცირებული და განმასახიერებელი რეპლიკა... მიკროკოსმოსი ისეთივე მთლიანი და სრულყოფილია თავის თავში, როგორც დიდი სამყარო. მიკროკოსმოსი გაიაზრება ადამიანის სახით, რომლის გაგებაც შესაძლებელია მხოლოდ „პატარა“ და „დიდი“ სამყაროს პარალელიზმის ფარგლებში“ (Гуревич 1984: 70). ბუნების, როგორც სამყაროს ნაწილის გააქტიურება მე-12 საუკუნიდან შეინიშნება; მანამდე – სამყაროს შემეცნების ერთადერთი მოდელი ღმერთია. მე-12 საუკუნიდან ბუნება აქტიურდება როგორც ღმერთის მიერ შექმნილი, რაც საშუალებას აძლევს ადამიანს, შეიმეცნოს მასში საკუთარი თავი და მიუახლოვდეს ღმერთს: ადამიანი – ხატი ღვთისა.

• ადრეული შუასაუკუნეების ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი განკუთვნილია ღმერთისთვის. სამყაროს თეოცენტრისტული მოდელია სახეზე. „მაგრამ ღმერთი არა მარტო სამყაროს ცენტრია, რომელიც მისითაა განსაზღვრული და მის გარშემოა, არამედ, ის არსებობს ყველგან, ყველა თავის ქმნილებაში“ (Гуревич 1984: 97-98). გრძობადი და ფიზიკური სამყარო იკვეთება ზეგრძობად სამყაროსთან. ეს გარდაუვალია, ეს სიმბოლიკით დატვირთული სამყაროა. გვიანი შუასაუკუნეების ხელოვნებაში ღმერთი რჩება სამყაროს ცენტრად, თუმცა, შეკრული სისტემა, სადაც ცენტრში განთავსებულია წმინდა ადგილები, ხოლო დანარჩენი სამყარო პერიფერიას წარმოადგენს, იხსნება. იცვლება ადამიანის ცხოვრების წესი და სივრცის სტრუქტურაც უფრო შრეობრივი ხდება. ჩნდება ქალაქის მოდელი, ინერგება მენარმეობა, ვაჭრობა. გარესამყარო მიმზიდველი და საინტერესო ხდება ადამიანისთვის. ქალაქური ცხოვრების ზრდასთან ერთად, ადამიანი გამოაცალკევებს თავის თავს ბუნებისაგან და ის უკვე მისი დაკვირების ობიექტი ხდება. ფეოდალური სახელმწიფო მეტი სიცხადით იკვეთება, როგორც რელობის მხატვრული იმპლიკაცია.

ამრიგად, გვიანი შუასაუკუნეების ესთეტიკაში შენარჩუნებულია ის ძირეული პრინციპები, რაც განსაზღვრავს შუასაუკუნეების კონცეპტუალურ არსს: სახეზეა სამყაროს მთლიანობის რწმენა, აგრეთვე რწმენა მიწიერი ისტორიის დასრულებისა და დროში განფენილ მარადიულ სამყაროში გადას-

ვლისა; სახეზეა ბუნების როგორც სამყაროს ნაწილის აღქმა და ხორციელდება მისი როგორც ღმერთის შექმნილი მოდელის გააქტიურება; დაბოლოს, ღმერთი რჩება სამყაროს ცენტრად, თუმცაღა, ეს განცდა ემორჩილება გარდაუვალ სოციალურ მოდიფიცირებას. მიგვაჩნია, რომ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ ზედმინვენიტ კარგად იცავს გვიანი შუასაუკუნეებისათვის ნიშანდობლივ ზემოთ ჩამოთვლილ მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ პრინციპებს. პირველ ყოვლისა, რუსთაველის ტექსტში ღმერთი გააზრებულია როგორც სამყაროს ცენტრი. ნოდარ ნათაძის მართებული დაკვირვებით, „ვეფხისტყაოსანში“:

- ღმერთი წარმოადგენილია, როგორც სამყაროს და არსთა შემოქმედი.
- ქვეყნის შექმნა და მართვა-განგება ღვთის ნების აქტია და არა უნებოაუცილებლობისა, როგორც ამას ნეოპლატონიზმი ქადაგებს (ნათაძე 1974: 108).
- ღმერთია შემქმენილი სიკეთისა და არდამბადი ბოროტისა (ნათაძე 1974: 109).

გარდა ამისა, რუსთაველი მკვეთრად იცავს სამყაროს ორკომპონენტის სტრუქტურას. კვლავ ნოდარ ნათაძეს დავესესხებით: „ღვთისა და სოფლის დუალიზმი – ქრისტიანობის ამ ერთი უძირითადესი დაპირისპირების არსებობა „ვეფხისტყაოსანში“ ფაქტია“ (ნათაძე 1974: 122), „რუსთაველთან „სანუთრო“ უპირისპირდება „უჟამოს“, „სოფელი“ – „ღმერთს“ (ნათაძე 1974: 123). მაშასადამე, მინიერი ისტორიის დასრულება და დროში განფენილ მარადიულ სამყაროში გადასვლა რუსთაველისთვის ძალზედ ორგანულ განცდად მოსჩანს, თუნდაც იმ ფონზე, რომ პოეტი არ ერიდება თავისი თანამედროვე ისტორიული და სოციალური სურათის იმპლიკაციას ტექსტში, რითაც ავლენს, ერთის მხრივ, ტექსტის თანაზიარობას სეკულარული ლიტერატურის პრინციპებთან, ხოლო მეორეს მხრივ – კეთილგანწყობას ჯერ არდამდგარ რენესანსულ რეალიზმთან.

ყოველივე ზემოთქმული მეთოდოლოგიურად აწესრიგებს ქართული რაინდული რომანის ჩვენთვის საინტერესო ქრონოტოპულ ჩარჩოს და იძლევა ახალი დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას.

2. თამაში სივრცული პერსპექტივებით

მიხაილ ბახტინის აზრით: „ერთი ნაწარმოების და ერთი ავტორის შემოქმედების ფარგლებში აღინიშნება ქრონოტოპების მრავალი სახეობა და მათი რთული, მოცემული ნაწარმოებებისა ან ავტორის შემოქმედებითი სტილისათვის ნიშანდობლივი ურთიერთმიმართებები. მათგან ერთ-ერთი ქრონოტოპული მოდელი ყოველთვის გვევლინება დომინანტურად, ანუ – ყოვლისმომცველად“ (Бахтин 1986: 284). მაგრამ, რა ხდება მაშინ, როდესაც ავტორი გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქის მოღვაწეა? მით უფრო –

რაინდული რომანის ავტორი? როგორია, ამ შემთხვევაში, ქრონოტოპული მოდელის ბალანსი? მისი რომელი მოდელი მიიჩნევა დომინანტურად? თავად ბახტინი წერს: „ადრეული სალექსო ფორმით დაწერილი რაინდული რომანი, არსობრივად, განთავსებულია ეპოსსა და რომანს შორის. ამით განისაზღვრება მისი განსაკუთრებული პოზიცია რომანის ისტორიაში. აღნიშნული თვისებურებებით განისაზღვრება ასევე მისი თავისებური ქრონოტოპი – ზღაპრული (საოცარი – ი.რ.) სამყარო და ავანტიურული დრო“ (Бахтин 1986: 190). გურევიჩის დაკვირვებით კი: „განიცდის რა მოვლენებით ‘აღსავსე’ დროს, შუასაუკუნეების ადამიანი ნაკლებად უფიქრდება მის ‘გარეგულ’, რაოდენობრივ მხარეს, და ამ თვალსაზრისით, სამყაროს გააზრება მოკლებულია დროით განსაზღვრულობას. დროითი ურთიერთობები მხოლოდ XIII საუკუნიდან იწყებს დომინირებას მის ცნობიერებაში“ (Гуревич 1984: 151). შესაბამისად, თავს უფლებას ვაძლევთ ვივარაუდოთ, რომ რაინდული რომანის დრო, არსობრივად ავანტიურული, თავგადასავლებითა და მოვლენებით დატვირთული, რომელიც, რიგ შემთხვევებში, შესაძლოა, დროის ყოფით მოდელსაც კი უახლოვდებოდეს, მაინც დროის აბსტრაქტულ-პირობით მოდელად რჩება. ამას ადასტურებს დროის ორპლანიანობაც, რაც ადრეული შუა საუკუნეებიდან იღებს სათავეს და შენარჩუნებულია გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქაშიც – გმირი შეიმეცნება საკუთარი არსებობის ორპლანიანობას, რაც მინიერი ცხოვრების ემპირიული მოვლენების გვერდით აუცილებლად გულისხმობს ცხოვრების გაშლას საღმრთო დანიშნულების განხორციელების ქრილში, ნებისმიერი ცვლილება და მოვლენათა დინამიზმი კი წარმოადგენს გარდამავალ საფეხურს ყოფითიდან მარადისობისაკენ! აქ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დროის სპაციალიზაცია: „თუკი შუასაუკუნეების ავტორის წინაშე დგებოდა ამოცანა, აესახა ადამიანის შინაგან სამყაროში მიმდინარე ცვლილები, ის გაიაზრებოდა არა როგორც თავისთავადი მოცემულობა, არამედ როგორც გზა, რომელიც გმირს გარკვეული სივრცის დაძლევაში ეხმარებოდა“ (Гуревич 1984: 152). სწორედ ეს აძლევს საფუძველს ე. კობელს, ა. გურევიჩს და შუასაუკუნეების მწერლობის სხვა მკვლევრებს, გამოთქვან მოსაზრება, რომ XIII საუკუნემდე, ანუ – ვიდრე რენესანსამდე, დრო მაინც სივრცის მეშვეობით შეიცნობა, და სწორედ სივრცე წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის მაორგანიზებელ ძალას (Гуревич 1984: 151).

აქ დაკვირვება გვმართებს რაინდული რომანის სივრცის ტიპოლოგიკაზე. როგორც ზემოთ დავინახეთ, რაინდული რომანის სივრცეს ბახტინი უწოდებს ზღაპრულს, ხოლო როგორც მოდელს, განიხილავს მას მხოლოდ გმირთან მთლიანობაში: „საბოლოოდ, გმირი და ის ზღაპრული სამყარო ერთი ქსოვილისგანაა ნაკერი, მათ შორის არ არსებობს შეუსაბამობანი (განსხვავებები – ი.რ.)“. გმირი, როგორ სუბიექტი, გარე-სამყაროს ორგანული ნაწილია და ისინი ერთად ქმნიან ურღვევ მთლიანობას; გმირი მიკროკოსმოსის მოდელია, რომელიც თავს მხოლოდ ღმერთის მიერ მართული მაკრო-

კოსმოსის ფარგლებში შეიმეცნებს. შესაბამისად, რაინდული რომანის სივრცე ვერტიკალზე განფენილი თეოცენტრისტული სივრცეა, რომლის ცენტრსაც ღმერთი წარმოადგენს. სივრცის მითოლოგიზება/გაზღაპრულება, ცხადია, ანიჭებს მას ტოპოგრაფიულ განუსაზღვრელობას. თუმცა, გვიანი შუასაუკუნეების რაინდულ რომანებში ტოპოგრაფიული განუსაზღვრელობა არცთუ იშვიათად განზავებულია ტოპოგრაფიულად განსაზღვრულ მოდელებთან, რაც, სავარაუდოდ, უკვე პრერენესანსული განწყობილებებითაა განპირობებული. ამ თვალსაზრისით, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი სანიმუშოა: „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ-სივრცული ქარგა აღარ ემყარება ტოპოგრაფიული განუსაზღვრელობის სრული დომინირების კანონს. ამგვარი განუსაზღვრელობა, ცხადია, ფიქსირდება და – არაერთგზის (მულღზანზარი, ხატაეთი, გულანშარო, ქაჯეთის ციხე და ა.შ.), მაგრამ სახეზეა ტოპოგრაფიული განსაზღვრულობის მყარი სისტემებიც (შვიდი სამეფო, ზღვა და ა.შ.). გარდა ამისა, სივრცის ტოპოგრაფიული განუსაზღვრელობა „ვეფხისტყაოსანში“ არ გულისხმობს გმირის მოძრაობას ზეცასა და მიწისქვეშეთს, ან – ზღვის ფსკერსა და ცის კიდეს, ან ადამიანებსა და ღმერთებს შორის, როგორც ეს ხდება იმავე პერიოდის სკანდინავიურ საგებსა და თქმულებებში, არამედ – გაედინება გეოგრაფიულად დამაჯერებელ სიბრტყეზე.

ჟანრის კანონის თანახმად, შუა საუკუნეების რომანში სივრცე დაიძლევა გმირის მიერ და ის ზუსტად იმდენადაა მისაწვდომი მკითხველისათვის, რამდენადაც დაიძლევა გმირის მიერ: მაგრამ, სივრცე არა მარტო დაიძლევა, არამედ – განიცდება კიდეცა გმირის მიერ. „სივრცე არა მხოლოდ გარს ერტყმის გმირს, არამედ – განიცდება მისგან... სივრცული გარემო და მასში არსებული გმირი გამსჭვალავენ და ავსებენ ერთმანეთს“ (Гуревич 1984: 79). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გმირი და სივრცე ერთ მთლიანობას წარმოადგენს; გმირი სპეციფიკურ, ინდივიდუალურ დამოკიდებულებაში იმყოფება გარემოსთან, ბუნებასთან და ე. ი. სამყაროს იმ ნაწილთან, რაც გვიანი შუასაუკუნეების ქრისტიანული კონცეპტის თანახმად, ღმერთთან მიახლოების გზაა: გმირი შეიმეცნებს საკუთარ თავს ‘ღმერთის მიერ შექმნილ’ სამყაროში/ბუნებაში და მით უახლოვდება ღმერთს. ამგვარი მიზანდასახულობა, ვფიქრობთ, სივრცული პლანის გამრავალფეროვნების ერთ-ერთ ძირითად მიზეზს უნდა წარმოადგენდეს რაინდულ რომანებში: ავტორები ცდილობენ გაამრავალფეროვნონ სივრცის გეოგრაფია, რათა გეოგრაფიული დისტანციების გადალახვის პროცესში, არა მარტო მეტი სიცხადით გამოკვეთონ გმირის სიუჟეტური მიზნები და გაზარდონ მკითხველის ჩართულობა მოთხრობილ ამბავში, არამედ – დაასაბუთონ გმირის შინაგანი ტრანსფორმაციის ლოგიკა, რაც არსებით მნიშვნელობას იძენს გვიანი შუასაუკუნეების ქრისტიანულ მწერლობაში. სწორედ შინაგანმა ტრანსფორმაციამ უნდა წარმოაჩინოს სამყაროს, როგორც ორკომპონენტის სტრუქტურის აღქმა მწერლისა და გმირის მიერ. გმირის შინაგან ტრანსფორმაციას მით უფრო დასაბუთებულად წარმოაჩენს ავტორი, რაც უფრო მრავალფეროვანია ტექ-

სტის სივრცული ქარგა. რუსთაველი ამ თვალსაზრისითაც ძლიერ დაწინაურებული ავტორია. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში მკითხველი აკვირდება სივრცული პერსპექტივების ოსტატურ მონაცვლეობას: მხატვრულ-გეოგრაფიულ განსაზღვრულობას მითოლოგიზებული სივრცე და ზღაპრულ-ფანტასტიკური განუსაზღვრელობა ენაცვლება, და – პირიქით. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, გეოგრაფიული და ისტორიული განსაზღვრულობა რუსთაველის ტექსტის ერთ-ერთი პრერენესანსული მახასიათებელია. რუსთველოლოგების მართებული შენიშვნით, რუსთაველის ტექსტი გაჯერებულია ისეთი ისტორიული ხასიათის ფაქტებით, როგორცაა: აბსოლუტური მონარქიის იდეის გატარება, ქართველი გვირგვინოსნის (თამარის – ი.რ.), პირდაპირ დასახელება და ქება, ტექსტში აღწერილი ფეოდალური მონარქიების მსგავსება საქართველოს იმდროინდელ პოლიტიკურ სურათთან და სხვ. სივრცული პერსპექტივების მონაცვლეობის გზით, რუსთაველი ქმნის იმგვარ ხანგრძლივობას, რაც არ არღვევს გვიანი შუასუკუნეების ესთეტიკურ კანონს, მაგრამ ესაზღვრება ქრონოტოპის რენესანსულ გაგებასაც.

შესაბამისია დროის ორგანიზებაც: ადამიანი ხომ „არ იბადება ‘დროის განცდით’, მისი დროითი და სივრცული გაგება ყოველთვის განსაზღვრულია იმ კულტურით, რომელსაც ის ეკუთვნის“ (Гуревич 1984: 44). ვერ გავუქცევით იმ ფაქტს, რომ რაინდული რომანების გმირები, უმეტესწილად, ასაკს მიღმა არსებობენ: ისინი მუდამ ახალგაზრდები და მამაცები რჩებიან, და მზად არიან გამირობისათვის. რაინდული რომანის დრო არ ამოკლებს მათი ცხოვრების დროს. შესაბამისად, რეალური, ე.წ. ემპირიული დრო მოკლებულია დინამიკას, ის დატვირთულია ხდომილობებით, მაგრამ სტატიკურია ცვალებადობის თვალსაზრისით. ცვალებადობა ნიშნავს სტატიკურობის თვისებრივ გარდასვლას დინამიზმში, ხოლო, დროის დინამიზმი, როგორც ზემოთ ითქვა, მოასწავებს ფუნდამენტურ ცვლილებებს და წარმოადგენს ‘სხვა რეალობის-კენ’, მარადისობისაკენ მიმართულ გარდამავალ საფეხურს. არის თუ არა ეს ანტიისტორიზმი? გურევიჩის უაღრესად საინტერესო დაკვირვებით, ის, რაც, ერთ შეხედვით, ანტიისტორიზმად შეიძლება მოგვეჩვენოს, სინამდვილეში პრინციპული ისტორიზმის ნიშანია: რაინდული რომანის გმირი ორ განზომილებაში ცხოვრობს – მიწიერსა და საკაცობრიოში: „დანამდვილებით, ადამიანი შეიგრძნობს, შეიმეცნებს თავის თავს ერთდროულად ორ დროით პლანში: ლოკალურად გამდინარე ცხოვრების პლანში და ზოგად-ისტორიულ პლანში, სადაც წყდება სამყაროს ბედი – სამყაროს შექმნა, ქრისტეს შობა და ვნებანი. ყოველი ადამიანის სწრაფმავალი და უსახური ცხოვრება ზოგადისტორიული დრამის ფონზე მიმდინარეობს, ერწყმის მას, იძენს მისგან ახალ, უმაღლეს და მარადიულ აზრს“ (Гуревич 1984: 153-154). ანტიისტორიზმისა და ისტორიზმის ამ ფილოსოფიური შეჯვარების თანახმად, ღმერთი რჩება სამყაროს ცენტრად, თუმცაღა, ფეოდალური საზოგადოება, როგორც ისტორიული რელობა ანუ ლოკალური მოდელი, სადაც გაედინება გმირის მიწიერი ცხოვრება, მით უფრო მეტ სოციალურ სიმკვეთრეს

იძენს, რაც უფრო მეტად უახლოვდება რაინდული რომანის ავტორი რენესანსის ზღვარს: ტექსტი ჭრელდება სოციალურად და, შესაბამისად, მეტად დეტერმინირებული ხდება სტრუქტურულად. გამომდინარე აქედან, რთულდება გვიანი შუა საუკუნეების ეპოქის ავტორის მხატვრული ამოცანაც, რაც მდგომარეობს იმაში, რომ აჩვენოს გმირის შინაგანი ტრანსფორმაციის პარადიგმა, დროისა და სივრცის ერთი მოდელიდან მეორეში გმირის გადანაცვლების/გარდასვლის პროექცია, ანუ – გმირის გასვლა მხატვრულ-გეოგრაფიული განსაზღვრულობიდან მითოლოგიზებულ განუსაზღვრელობაში. სად გადის ზღვარი? სად იწყება ტრანსფორმაცია, რა სახისაა იგი და საით მიემართება? რა მხატვრულ მოდელებს უნდა მიმართოს ავტორმა?

მიგვაჩნია, რომ შოთა რუსთაველი, როგორც პრერენესანსული მოაზროვნე, სწორედ ამგვარი მხატვრულ-ესთეტიკური დილემის წინაშე მდგომი ავტორია.

3. ტრანსფორმაციის პარადიგმისთვის

ტრანსფორმაცია, შინაგანი ცვლილება, სწორედ ის პროცესია, საითკენაც მიემართება რუსთაველის ტექსტი.

გვიანი შუასაუკუნეებისა და პრერენესანსის ეპოქაში (მოგვიანებით – რენესანსის ეპოქაშიც) ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან კლასიკურ ტექსტად ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“ მიიჩნეოდა, რაც ზედმინწევით კარგად ერგებოდა დროის სულისკვეთებას – ადამიანის შინაგანი გარდაქმნის აუცილებლობას. შესაძლოა, ოვიდიუსის პოემა მოულოდნელი გზაც კი იყო ქრისტიანული იდეალების ხაზგასასმელად, მაგრამ მკითხველი აშკარად აკვირდებოდა მითის ზნეობივ მოდელში ტრანსფორმირების პროცესს. ეს ხაზი შენარჩუნებულია გენიალური იტალიელის, დანტე ალეგიერის „ღვთაებრივ კომედიაშიც“, სადაც ადამიანი ან ცოდვით დამახინჯებული წარმოდგება, ანაც – გარდაიქმნება ქრისტიანული ღმერთის სიყვარულით. შესაბამისად, ტრანსფორმაციის/გარდადასახვის იდეა „ღვთაებრივ კომედიაში“ ქრისტიანული გზავნილის მატარებელია. იგივე იდეა, მართალია, სრულიად სხვა კუთხით, მაგრამ თავის აქტუალობას რენესანსის ეპოქაშიც შეინარჩუნებს, როდესაც დღის წესრიგში დადგება „სხეულისა და სულის ფორმის შეცვლის“ საკითხი¹. შესაბამისად, რუსთაველს ზედმინწევით კარგად ესმის ტრანსფორმაციის მნიშვნელობაცა და აუცილებლობაც. ქართული რაინდული რომანის მკითხველს უნდა ეხილა გმირების გარდასახვა, მაგრამ – როგორ?

¹ რომ აღარაფერი ვთქვათ კულტურული პარადიგმის ცვლილებაზე: რენესანსის ეპოქის მწერლები და მხატვრები მიისწრაფოდნენ უდიდესი ცვლილებებისკენ, მათ შორის, იმისკენ, რომ ახალი სული შთაებერათ ბერძნული და რომაული კულტურებისთვის.

აქ, პირველ ყოვლისა, უნდა გავიხსენოთ, თუ როგორ მთავრდება „ვეფხისტყაოსანი“:

„ყოვლთა სწორად წყალობასა ვითა თოვლსა მოათოვდეს,
ობოლ-ქვრივნი დაამდიდრნეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს,
ავთა მქმნელნი დააშინნეს, კრავნი კრავთა ვერ უწოვდეს,
შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“ (1595).

ქართულმა პოეტურმა გენიამ ერთ ფრაზაში გამოკვეთა იდეალურ-უტოპიური სტრუქტურა და ორაზროვნად მიაკუთვნა იგი რეალურ, მაგრამ, ამავდროს, იდეუმალებითა და მისტიციზმით მოცულ სივრცეს. „ვეფხისტყაოსნის“ დასკვნით სტროფებში გმირების საბრძანისები იდილიურ განფენილობას წარმოადგენს, სადაც რთულია განვჭვრიტოთ „კეისრის სამყაროსთვის“ ნიშანდობლივი მანკიერებანი; იქმნება ალუზია, ერთის მხრივ, ანტიკურ „ოქროს ხანასა“ და „არკადიაზე“, ხოლო მეორეს მხრივ, დროის-მიღმიერ ბიბლიურ სამოთხეზე, რომლის მხატვრული პერსპექტივაც უახლოვდება რაინდული რომანებისათვის ნიშანდობლივ ზღაპრულ-ფანტასტიკურ იდილიას. ვფიქრობთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი სწორედ ამ მეორე მოდელს თანაუგრძნობს – „ჯადოსნური ზღაპრის დარად, რომელიც უეჭველად ბოროტების დათრგუნვით უნდა დასრულდეს, რაინდული რომანების ფინალიც ბოროტზე კეთილის გაამრჯვების მაუნყებელ საზეიმო აკორდად აჟღერდება“ (ელბაქიძე 2007: 51), – რაც, არსობრივად, არ ეწინააღმდეგება ბოროტის ძლევის ქრისტიანულ კონცეფციას. თუმცაღა, ვფიქრობთ, არის ერთი საინტერესო დეტალი, რომელიც არჩევანის გაკეთებას გვაიძულებს: ზღაპრის გმირი, თავგადასავლებისა და პერიპეტეიების პროცესში არ განიცდის ძირეულ ტრანსფორმაციას, არამედ მხოლოდ გამოცდილებას იძენს, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები კი შინაგან ცვლილებასა და გარდასახვაზე ორიენტირებული პერსონაჟები არიან, რომლებმაც, მათ თავს დატეხილი განსაცდელის შედეგად, უნდა გადასინჯონ მთავარი ღირებულებები. შესაბამისად, თავს უფლებას ვაღებთ დავასკვნათ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ფინალი წარმოადგენს მინიშნებას ქრისტიანულ სამოთხეზე.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობისთვის იმთავითვე მიუღებელი იყო „უტოპიური ოცნების“ განხორციელების ანტიკური მეთოდი, ანუ „კარგი ადგილის“ ძიება/ფორმირება რეალურ დრო-სივრცულ გარემოში¹. არსებით პრობლემას ჯერ სენეკას და, შემდგომ, ზოგადად ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში, „უტოპიური ოცნების“ განხორციელების მეთოდი წარმოადგენდა². ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა რ. ს. ელიოტის შენიშვნა, რომლის თანახმადაც, უტოპია წარმოადგენს ადამიანის არსისა და ნების

1 იხ. Платон. Государство. В книге: Платон, Сочинения в 3тт., т.3. М.: Мысль, 1971.

2 იხ. Сенека. О блаженной жизни. // Антология мировой философии в 4тт., т.1. М.: Мысль, 1969.

ერთგვარ რეალიზებას მითის წინაშე. ეს არის ადამიანის ძალისხმევა წარმოსახვის ფოლიანტებში, ანუ ადამიანის მცდელობა გაერკვეს, თუ რა მოხდება მაშინ, როდესაც მითი რეალობის საზღვრებს დაარღვევს? „ამ შემთხვევაში ადამიანი აღარ ოცნებობს იდეალური წესრიგის შექმნაზე მიღმიერ, არარსებულ დროში, – წერს ელიოტი, – იგი თავად კისრულობს შემოქმედის ფუნქციას“ (Elliot 1970: 8-9). მაგრამ რა მოსდევს შედეგად ამგვარ ექსპერიმენტს? დესტრუქცია, – აცხადებს ქრისტიანული მსოფლმხედველობა, უტოპიის კლასიკური ინტერპრეტაციებისაგან განსხვავებით, და საუკეთესო არგუმენტად პირველცოდვის ბიბლიურ ტექსტს ასახელებს. პირველცოდვის ბიბლიური ტექსტის თანახმად, ადამიანებმა ვერ გაამართლეს უფლის ნდობა. დაუკითხავად იგემეს რა კეთილისა და ბოროტის შეცნობის ხის აკრძალული ნაყოფი, მათ ერთგვარად იკისრეს დემიურგის როლი, შეიჭრნენ შემოქმედის ფუნქციებში და, სანაცვლოდ ამისა, ღვთის რისხვა დაიმსახურეს: შეაჩვენა ღმერთმა ადამი და ევა, წაართვა მათ მარადიული სიცოცხლის ბედნიერება, აქცია ისინი მოკვდავებად, მოუვლინა მრავალი სატანჯველი და გამოდევნა სამოთხის ბაღიდან. „სამოთხის ბაღი“ კი თავისუფლად შეიძლება ასიმილირდეს „ოქროს ხანასთან“. შესაბამისად, იკვეთება დასკვნა: შეუძლებელია „იდილიური ბედნიერების“ მოპოვება ადამიანური შესაძლებლობების ფარგლებში, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ღვთის საუფლოს პრეროგატივაა.

ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ კიდევ უფრო გააღრმავა და გააშინაარსა თავისი პოზიცია, როდესაც კეისრის საუფლოს ცოდვიან და გარყვნილ მოდელს აქტიურად დაუპირისპირა ზეციური სამოთხის მოდელი. ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევს იოანე მოციქულის „გამოცხადების“ ტექსტი, სადაც ამქვეყნიური, მიწიერი ქალაქის – ბაბილონის, როგორც ცოდვილთა, მრუშთა, „მეძავთა და დედამიწის სიბილნეთა დედის“ დამხობის მოტივს უპირისპირდება იმქვეყნიური, ღვთიური ქალაქის, ახალი იერუსალიმის აღმოცენების მოტივი: განსხვავებით ბაბილონისაგან, ახალი იერუსალიმი ღვთის ქალაქია, დაბრუნებული სამოთხე, სადაც აღზევებულ ადამიანებთან მუდამ იქნება ღმერთი, „მოსწმენდს ყველა ცრემლს მათი თვალებიდან და აღარ იქნება სიკვდილი, გლოვა, გოდება და ტკივილიც აღარ იქნება, ვინაიდან პირველებმა გადაიარეს“ (გამოცხ. 21:4).

„გამოცხადების“ ამ კონცეფციის ერთგვარ გაგრძელებად გვევლინება ნეტარი ავგუსტინეს „ღვთის ქალაქი“, სადაც ფილოსოფოსი მკვეთრად მიჯნავს რელიგიურ მიზნებს საერო, საქვეყნო მიზნებისა და ამოცანებისაგან. „ღვთის ქალაქში“ ის ცხადად გამოხატავს გულისტკივილს ადამიანთა მუდმივი ზრუნვისა და ფიქრის გამო „ამქვეყნიური ქალაქის“ პრობლემებზე, რაც, ჰიპონელი ეპისკოპოსის აზრით, „ღმერთის ქალაქისაგან“ ადამიანთა დამორების უეჭველ წინაპირობას წარმოადგენს. ნეტარი ავგუსტინე თვლის, რომ ადამიანების ერთადერთი მისია მინაზე არის განწმენდა ამქვეყნიური ცოდვებისაგან, ვინაიდან მათი „ნამდვილი ცხოვრება“ ზეცაშია. მიწიერი

პილიგრიმოზის დასასრულს განკითხვის დღე მოასწავებს, დღე, რომელიც გაათავისუფლებს ღირსეულებს „ამქვეყნიური ქალაქის“ ბორკილებისგან და „ღვთის ქალაქში“ გადაანაცვლებს: „ამ დღის შემდეგ, – წერს ნეტარი ავგუსტინე, – ძველი ადამიანის განადგურებით, მოხდება გარდასახვა, რომელიც ანგელოზებზე სიცოცხლეს უქადის ადამიანებს“ (Августин 1969: 605).

ამავე საკითხის ღრმად თეოლოგიურ მოდიფიკაციას ვხვდებით „სიბრძნე ბალავარისა“-ს ტექსტში: „და ვითარცა ესმა კაცსა მას ღმრთისა, აღიძრა გონება მისი და ცრემლითა. და ჰრქუა: „ცხოვრდე, მეფეო, უკუნისამდე, რამეთუ წარმავალსა წილ აღგიჩქევს წარუვალსა და უმჯობესი, რამეთუ არარაი არს სოფლისა ამის დიდებაი, რამეთუ ვითარცა აჩრდილი წარვალს და ვითარცა კუამლი განიკარგების. ან წარმართე გულის სიტყუაი შენი, რამეთუ კეთილ არს, რაითა წარმავალსა ამისა დატევებითა წარუვალს იგი სოფელი მოიყიდო“ (სიბრძნე ბალავარისი 1960: 233).

ასეთია ძირითადი კონტექსტი, რომელიც წინ უსწრებს რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“, თუმცა, არის კიდევ ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ტექსტი, რომელსაც გვერდს ვერც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი აუვლიდა და ვერც ჩვენ ავუვლით: დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“. სწორედ ამ ტექსტს იხსენიებს, და სრულიად მართებულად, ნოდარ ნათაძე, თუმცა, რამდენადმე განსხვავებული აქცენტით: „სპეციალურ ლიტერატურაში, – აღნიშნავს მკვლევარი, – ვეფხისტყაოსანს ხშირად აღიარებენ რენესანსულ ნაწარმოებად იმ საბუთით, რომ რუსთაველმა ხორციელ ქვეყანას თავისთავადი მნიშვნელობა მიანიჭა და ადამიანის, ქვეყნიურ გრძნობებს უმღერა. ამგვარი მიდგომა, ცხადია, მცდარია. მხოლოდ ეს რომ კმაროდეს ნაწარმოების „რენესანსულობის“ მტკიცებისთვის, მაშინ ამ სახელით უნდა მოგვეხსენებინა ყველა ლიტერატურული თუ ხელოვნების ქმნილება, რომელშიაც კი რეალური ადამიანისადმი ინტერესია გამოთქმული... რენესანსის არსი და, მით უმეტეს, მისი ღირებულება იმაში კი არ არის, რომ მან ხორციელი ადამიანი თავისი ინტერესების ცენტრში დააყენა, არამედ ის, რომ მან ამას მაღალგანვითარებული ასკეტიზმისა და სპირიტუალიზმის, ყველაზე რთული და ღრმა მსოფლმხედველობის – ქრისტიანობის დაძლევის შედეგად მიაღწია... რუსთაველის პოემაც, მაშასადამე, იმიტომ კი არ არის რენესანსული, რომ იგი ხორციელ ვნებებს უმღერის, არამედ იმიტომ, რომ იგი ამოზრდილია მაღალ ქრისტიანულ კულტურაზე და ამ უკანასკნელის არა ლიტონ უარყოფას, არამედ, გარკვეული აზრით, ძლევას და მასზე შორს წასვლას წარმოადგენს. ჩვენ რომ არ შემოგვნახოდა დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“, მდიდარი ქართული სასულიერო ლიტერატურა და საისტორიო მწერლობა, რომლებიც ქართველებში ცოდვის განწმენდით დამძიმებული ქრისტიანული მსოფლმეგრძნობის გაბატონებას მოწმობენ მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე, მაშინ შეგვეძლებოდა გვეთქვა, რომ რუსთაველის პოემის ამქვეყნიურობა გაუცნობიერებელი, ასე ვთქვათ, პირველადი ამქვეყნიურობაა და ამ მხრივ ჰომიროსის ეპოსისგან, „ვისრამიანის-

გან“ და ძველი არაბული პოეზიისგან არ განსხვავდება, მაგრამ რაკი ეს ყოველივე შემოგვენახა, ამის თქმის უფლება აღარ გვაქვს “ (ნათაძე 1974: 177-178).

მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველის ესთეტიკას ჩვენ პრერენესანსულ მოვლენად მივიჩნევთ და არა რენესანსულად, როგორც ამას ნ. ნათაძე ბრძანებს, ვთანხმდებით მეცნიერთან იმ აზრზე, რომ რუსთაველის ესთეტიკა რენესანსის ეპოქის ესთეტიკის გარკვეული მახასიათებლების უკვე მატარებელი ტექსტია. თუმცაღა, იქ სადაც ნ. ნათაძე ქრისტიანული კულტურის ძლევასა და „მასზე შორს წასვლას“ ჭვრეტს, ჩვენ გვიანი შუასაუკუნეების ქართული ქრისტიანული აზრის დამაგვირგვინებელ აკორდს უფრო ვისმენთ, რომელშიც თავმოყრილია როგორც ადრეული შუასაუკუნეების ქრისტიანული ცნობიერება, ისე – „გალობანი სინანულისანი“-ს შემაფასებელი ფილოსოფია. შესაბამისად, „ხორციელი ვნებები“ და სხვა ყოფითი სიუჟეტური ხაზები მხოლოდ აპლიკაციებია იმ საყოველთო, უმაღლესი, უნივერსალური სიყვარულის, სიკეთისა და ჰარმონიის აღმოჩენის გზაზე, რომელსაც საბოლოოდ უნდა დაადგინენ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები, და, უპირველეს ყოვლისა, ტარიელი, რომელმაც გარდაუვალი ტრანსფორმაცია უნდა განიცადოს.

სად გადის ტექსტში გმირთა ტრანსფორმაციის ძირითადი სადემარკაციო ხაზები?

დაბეჯითებით მიგვაჩნია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირების მხატვრული ტრანსფორმაციის გზა ლიმინალურ მოდელებზე გადის. დავიმონუმებთ ჩვენსავე ნაშრომს – „ტექსტი და ქრონოტოპი“ (2010):

„ტერმინისა და ცნების – „ლიმინალობა“ – ავტორია ფრანგული პოზიტორი ანთროპოლოგიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი არნოლდ ვან გენენეპი. ნაშრომში „Rites de passage“ (1908) გენეპმა არა მხოლოდ თეორიულად განმარტა ლიმინალობის მნიშვნელობა, არამედ პრაქტიკულად წარმოაჩინა მისი მაკოორდინებელი როლი, ერთი მხრივ, სეზონური ცვალებადობების, მეორე მხრივ კი – ინდივიდუალური ცხოვრების

სტილის შეცვლის პროცესში. „Rites de passage“ – გადანაცვლების რიტუალი, გენეპის აზრით, ნებისმიერი ტიპის ცვალებადობის (ადგილის, ქვეყნის ან სოციალური სტატუსის შეცვლის, ასაკობრივი ცვალებადობის და სხვა) აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს და გამოკვეთს იმ დიქოტომიას, რომელიც არსებობს „გამყარებულ“ და „გადანაცვლებად“ სტრუქტურებს შორის. გენეპი მიიჩნევს, რომ გადაადგილების, ანუ ტრანზიტულობის ყოველი პროცესი სამი ფაზით ხასიათდება: 1. გამოცალკეება, გამოყოფა, ანუ სეპარაცია; 2. მარგინალობა, ანუ ლიმინალობა; 3. გაერთიანება, ანუ ინკორპორაცია. პირველი ფაზა, სეპარაცია, გულისხმობს კონკრეტული ინდივიდუალური ფორმის ან რჩეული ინდივიდის, ე.წ. „ინიციატის“ იზოლირებას ფიქსირებული სოციალური ან კულტურული სტრუქტურისაგან. იგი აღნიშნავს ინიციატის მონყვეტას რეალური დრო-სივრცული გარემოსაგან;

მეორე ფაზა, ლიმინალობა, გამოხატავს ინიციანტის, იგივე „ტრანზიტული მგზავრის“ ამბივალენტურ მდგომარეობას, მის გადაინაცვლებას შუალედურ, ამბივალენტურ სოციალურ ზონაში, ე.წ. „ლიმბოში“; მესამე, ინკორპორაციის ფინალური ფაზა, შეესატყვისება ინიციანტის დაბრუნებას საზოგადოებაში, მხოლოდ განახლებული სოციალური სტატუსით, ე.ი. ინდივიდის „რეაგრეგაციას“.

განსაკუთრებულ ინტერესს, სამი აღნიშნული ფაზიდან, იმსახურებს მეორე, ანუ ლიმინალური ფაზა, რომლის წიაღშიც ინდივიდი იძენს სოციალური გარემოს სრული გაბუნდოვანების გამოცდილებას და ემიჯნება რეალობას. ტერმინი „ლიმინალური“ ლათინურიდან მომდინარეობს (limen, liminis) და ნიშნავს ზღურბლს, მიჯნას, ორ განსხვავებულ ადგილს შორის მოთავსებულ გასასვლელ დერეფანს. ანალოგიური მიზნით ინერგება იგი გენეპის თეორიაშიც: ლიმინალური ფაზა თავისი არსითა და ფუნქციით ტრანზიტული, დინამიკური შუალედური კონდიციაა, მოთავსებული გამყარებულ და ტრანსფორმირებულ სტრუქტურებს შორის. შესაბამისად, გენეპი მიიჩნევს, რომ გადაინაცვლების რიტუალი „Rites de passage“ შეიძლება განისაზღვროს როგორც სამი კონდიციის მთლიანობა: „პრელიმინალურის“, რაც გულისხმობს გამოყოფას წინარე სამყაროსაგან; „ლიმინალურის“, რაც აღნიშნავს ტრანზიტულობის პერიოდს; „პოსტლიმინალურის“, რაც უკავშირდება ახალ სამყაროსთან ინკორპორაციის ცერემონიალს... თითქმის ნახევარი საკუნის შემდეგ, გენეპის თეორიას სტრუქტურალისტური ანთროპოლოგიის სიბრტყეზე გადაიტანს ვიქტორ თერნერი და ლიმინალურ ფაზას განსაზღვრავს, როგორც „ინტერსტრუქტურალურ სიტუაციას“, აღმოცენებულს „სხვადასხვა პოზიციურ სტრუქტურებს შორის“.

თერნერის განსაკუთრებულ ყურადღებას გენეპის თეორიაში იმსახურებს ლიმინალური ფაზა, რომელიც ასრულებს ზღურბლის ფუნქციას და ერთმანეთისაგან მიჯნავს ცხოვრების განსხვავებულ ეტაპებს. თერნერის აზრით, ინდივიდის დროებითი გამოყოფა გამყარებული საზოგადოებრივი სტრუქტურისაგან ანიჭებს ინდივიდს არა მხოლოდ ამბივალენტურ სოციალურ სტატუსს, არამედ ათავისუფლებს მას ნებისმიერი კანონების, ქცევის ნორმებისა და წესებისაგან, მისი სტატუსი არსობრივად ამბივალენტური და ბუნდოვანია. „ლიმინალური ფაზის პირობებში, – წერს თერნერი, – ინდივიდი არც „აქეთ“ არის და აღარც „იქით“. ის იმყოფება იურიდიულად, ტრადიციულად, კონვენციურად და ცერემონიულად დადგენილ პოზიციებს „შორის“ („betwixt and between“ – ი. რ.)“ (თერნერი 1995: 126). შესაბამისად, შეჩერებულია ინდივიდის როგორც „წინარე“, ისე „მომდევნო“ სტატუსის მოქმედება, ინდივიდი გარიყულის, განუსაზღვრელის პოზიციაშია, რეკონსტრუირებული და განახლებული კულტურული მოდელებისა და პარადიგმების განხორციელების მოლოდინის კონდიციაში¹. მ. ი. სპარიოსუს მარ-

1 რ. პალმერი აღნიშნავს: „ინდივიდს, რომელიც გადაინაცვლებს ლიმინალურ ფაზაში, გააჩნია ინდივიდის პოტენციალი, მაგრამ მოქცეულია სამყაროებს შორის არსებულ ნაპრალში, ანუ წარმოადგენს ერთგვარ კონცეპტუალურ მედიუმს, „აქ“ და „იქ“ არსებულ ალტერნატიულ სტრუქტურებს შორის“ (Palmer 1980: 8).

თებული შენიშვნით, „ლიმინალობა თერნერისათვის წარმოადგენს არა მხოლოდ ტრანზიტულობის, არამედ პოტენციალურობის ფორმას“ (Spariosu 1997: 133), რადგან ლიმინალობა ამჟღავნებს არა მხოლოდ გამყარებული სტრუქტურებისაგან იზოლირების, არამედ ალტერნატიული სტრუქტურების ფორმირების პოტენციურ შესაძლებლობებს“ (რატიანი 2010: 109-111)¹.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, გამოვთქვამთ მოსაზრებას, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ გმირთა ტრანსფორმაცია სტრუქტურულად უკავშირდება ლიმინალურ მოდელებს, რაც გმირის განახლებისა და გარდასახვის კონცეპტუალური წინაპირობაა. კერძოდ, „რაინდულ რომანებში, Rites de passage-ს ორი განსხვავებული სქემაა დანერგილი: ის ებმის ან – ა) ძიების მოტივს, ანაც – ბ) ხეტიალის მოტივს. ეს ორი მოტივი, რომლებიც ოპოზიციური დრო-სივრცული მოდელებიდან მომდინარეობს, ორ განსხვავებულ ხასიათს უკავშირდება: მოძრავსა და სტატიკურს. „ვეფხისტყაოსანში“ ორივე ხასიათია წარმოდგენილი. პირველს განასახიერებს ავთანდილი, ხოლო მეორეს – ტარიელი“ (ელბაქიძე, რატიანი 2014: 30). დავამატებთ, რომ ამ მახასიათებლებით სხვა მთავარი გმირების განსაზღვრაც შეიძლება: ნესტან-დარეჯანის, თინათინისა და ფრიდონის, თუმცა ტრანსფორმაციული კოდი ტექსტში მხოლოდ ტარიელის, ავთანდილისა და ნესტან-დარეჯანის გმირებთან მიმართებით ინერგება². საუბრობს რა ტექსტის მთავარ 'ოთხეულზე', მ. ლაღანიძე სრულიად სამართლიანად მიუთითებს: „პოემის ახალგაზრდა გმირთაგან ერთადერთია თინათინი, რომელიც არ ტოვებს თავის სამკვიდროს და, ვითრცა სიბრძნის ხორცშესხმა, საკუთარ სახლში ბატონობს და განაგებს. ასევე ერთადერთია თინათინი, რომლის სტატუსის შეცვლასაც პოემის დასაწყისიდანვე ვჭვრეტთ, – პოემა მისი აღსაყდრებით იწყება, – დანარჩენი გმირები კი – ავთანდილიც, ტარიელიც, ნესტანიც, – სტატუსის შეცვლას მხოლოდ მარტოობის, ტანჯვის, სახლ-კარის მიტოვებისა და ხელახლა მოპოვების შემდეგ აღწევენ. ყოველი ამთავანი გამოდის თავისი მყარი და მდგრადი მდგომარეობიდან. ჩვეული და მშობლიური გარემოდან და სამყაროსა და საკუთარი თავის პირისპირ რჩება, მარტოობაში აღმოჩნდება“ (ლაღანიძე 2009: 82).

ტრანსფორმაციული ლიმინალური მოდელების თვალსაზრისით, „ვეფხისტყაოსანში“, ჩვენის აზრით, სამი მხატვრული სივრცული მოდელი მნიშვნელობს (განსაზღვრული შესაბამისი დროითი კოორდინატებით): ტარიელის გამოქვაბული („ქვაბი“), ავთანდილის გზა და ნესტან-დარეჯანის ციხე. წინამდებარე სტატიაში განვიხილავთ მხოლოდ გამოქვაბულის მოდელს,

1 უფრო დეტალურად იხ. ი. რატიანი, ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 2010.

2 შესაძლოა იმ მიზეზით, რომ თინათინი და ფრიდონი იმთავითვე „მეფის“ სტატუსში არიან წარმოდგენილნი და რუსთაველი, როგორც შუა საუკუნეების ავტორი, „მეფეებს“ შეგნებულად არ გაატარებს ტრანსფორმაციის ფაზებს.

რომლის მეშვეობითაც შევეცდებით წარმოვაჩინოთ ტარიელის შინაგანი ტრანსფორმაციის პარადიგმა¹.

გამოქვაბულში მყოფი ტარიელი უკვე „გადაადგილებული“ პერსონაჟია, რომელიც განიცდის სოციალური გარემოს სრულ გაბუნდოვანებას. ერთის მხრივ, პერსონაჟი ემიჯნება რეალობას, ის გარიყულია და, შესაბამისად, გაუცხოებული საზოგადოებრივსტრუქტურებთან, რაც ანიჭებს მას ამბივალენტურ სოციალურ სტატუსს და აყენებს იდენტობის დაკარგვის ზღვართანაც კი, ხოლო, მეორეს მხრივ, გმირი იმყოფება განუსაზღვრელის პოზიციაში, რეკონსტრუირებული და ტრანსფორმირებული პარადიგმების განხორციელების მოლოდინში. საიდან სად მიემართება ტარიელი?

ტარიელი, ისევე როგორც მისი ძმადნაფიცი ავთანდილი, გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქის ქრისტიანული რაინდული სულისკვეთების მატარებელი გმირია. თავის ერთ-ერთ ბოლო ნაშრომში – „ბურჟუა. ისტორიასა და ლიტერატურას შორის“, უპირისპირებს რა ბურჟუას სახეს მხატვრულ ლიტერატურაში შუასაუკუნეების რაინდისას, ფრანკო მორეტი აღნიშნავს: „კარგი თვისებებიც კი“ არასაკმარისად კარგი აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ ბურჟუასაგან შექმნილიყო თხრობითი ჟანრის გმირი, ისეთი, როგორც იყო მეომარი, რაინდი, დამპყრობელი ან ავანტიურისტი – გმირები, რომელთაც ასობით წლების მანძილზე ეყრდობოდა დასავლური ლიტერატურის სიუჟეტები... თუკი არისტოკრატიას ეყო თავხედობა, შეექმნა უშიშარი და უნაკლო რაინდების მთელი გალერეა და ამით მოეხდინა საკუთარი თავის იდეალიზაცია, ბურჟუაზიამ ეს არ ჩაიდინა. თავგადასავლის დიადი მექანიზმი თანდათან დაიშალა ახალი ბურჟუაზიული ცივილიზაციით, თავგადასავლის გარეშე კი გმირმა დაკარგა უნიკალურობა, რომელიც მოულოდნელობასთან შეხვედრის ხიბლით იყო განსაზღვრული. რაინდთან შედარებით ბურჟუა არაფრით გამოირჩეული და მოუხელთებელი მოსჩანდა, ნებისმიერი სხვა ბურჟუების მსგავსი“ (Moretti 2013: 8, 16). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რაინდი, ბურჟუასაგან განსხვავებით, შუასაუკუნეების არისტოკრატის ინტერესების გამომხატველი გმირია, შემკული მისი საუკეთესო თვისებებით, რის წყალობითაც ავტორები ადვილად ახდენენ გმირის იდეალიზაციას. რაინდი ცხოვრობს რაინდთა კოდექსის თანახმად და თავაზიანი, კეთილშობილი, ერთგული მამაკაცის განსახიერებაა, რომელსაც კურტუაზიულმა ლიტერატურამ მეტი ემოციურობა და ვნებიანობა შესძინა. ამასთან, რაინდები გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქის მსოფლმხედველობრივი ინტერესების გამომხატველნიც არიან. მათ ხშირად იხსენიებენ როგორც „ქრისტეს სახელით რაინდებს“: დასავლურ კულტურაში რაინდად კურთხევის ერთ-ერთ პირობას ხომ რელიგიური აღთქმის დადება წარმოადგენს?² ამრიგად, სიყვარული, ერთგულება, მამაცობა, თავდადება, კეთილშობილება, სულგრძელობა, თავგადასავლების ძიება – ტარიელისა და ავთანდილის რაინდული ბუნების მარკერებია, ემოციურობა,

1 ვვარაუდობთ, რომ მსჯელობა გაგრძელდება მომდევნო სამეცნიერო პუბლიკაციაშიც.
2 იხ. *Knighthoods of Christ: Essays on the History of the Crusades and the Knights Templar*, Presented to Malcolm Barber. Ed. by Norman Housley. Routledge, 2007.

ვნებიანობა, პრაგმატულობა – ადამიანური/მამაკაცური ბუნებისა, ხოლო სინანული, თვითგვემა, სულზე ფიქრი – ქრისტიანული მისიისა. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის ამოცანის სირთულეს შეადგენს ტექსტის პირობით ისტორიულ-ყოფით რეალობაში არსებული დიქოტომიების დადარება მარადიულ დიქოტომიებთან, რომლებიც განფენილია ტრანსცენდენტულ სამყაროში და საითკენაც, ურთულესი შინაგანი ტრანსფორმაციების დაძლევის გზით, უნდა გადაადგილდნენ იგივე გმირები.

გავიხსენოთ პირველი გამოჩენა ტარიელისა: „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა...“ (85). აბჯარასხმული, ვეფხისტყავეთ შემოსილი დევგმირი ზის წყლის პირას და ტირის. მოგვიანებით, როდესაც „ქვაბშიგან“ ვნახავთ ტარიელს, ის კვლავ ტირის: „მერმე სულთქვნა, დაიზახნა, ცრემლი ცხელნი გადმოყარა...“ (310), რაც შედეგ, არაერთგზის მეორდება ტექსტში. ცრემლი ამ პერსონაჟის უმთავრესი ატრიბუტია, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მის ცხენსა თუ ხმალზე. შესაძლებელია, რომ ტარიელის ცრემლები მივიჩნიოთ სინანულის გამოხატულებად? თუ ეს მხოლოდ განშორებისგან გამონვეული მწუხარების ცრემლია (განშორება საყვარელთან, სამშობლოსთან და სხვ.)? ვფიქრობთ, რომ ამგვარი შეკითხვის დასმის შესაძლებლობას იძლევა როგორც ტექსტის სიუჟეტი, ისე – მისი შექმნის კულტურული კონტექსტი: ერთის მხრივ, ტარიელის ზურგსუკან განფენილია მთელი რიგი მოვლენებისა, რომლებიც აძლევს მას საფუძველს ჩავარდეს მწუხარებასა და სინანულში: ნესტანის დაკარგვა, სამშობლოსგან მოცილება, საკუთარი აღმზრდელის – ფარსადანის მომღურება... მეორეს მხრივ, ტარიელი გვიანი შუასუკუნეების ეპოქის რაინდია და, შესაბამისად, სავსებით დასაშვებია, რომ სინანული მისი მსოფლმხედველობის ორგანულ ნაწილადაც განვიხილოთ, მით უფრო, რომ ქართულ ლიტერატურაში უკვე არსებობს დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ როგორც ქრისტიანული სინანულის მხატვრული დეკლარაცია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტარიელის რაინდობა წინააღმდეგობაში არ მოდის სინანულის განცდასთან, პირიქით, ვინაშნა ამ კომბინაციის მეშვეობით აღწევს რუსთაველი თავისი გმირის ტრანსფორმაციის იმ სიმაღლეს, რომლისკენაც მიიღტვის.

ტარიელი სწორედაც რომ რაინდია, რომელსაც თავდავინყებით შეუყვარდება თავისი ხელმწიფის ქალიშვილი, თუმცა, ორმხრივი სიყვარულის მიუხედავად, სიუჟეტური პერიპეტეიების გამო, ისინი კარგავენ ერთმანეთს. ტარიელი უშედეგოდ დაეძებს სატროფოს და, უკიდურესი ემოციური ტრანსის მდგომარეობაში, რასაც, რუსთველოლოგები ადარებენ „სიშმაგეს“, ტოვებს სამშობლოს, ადამიანთა საზოგადოებას. ის განმარტოვდება ტყეში, უკაცრიელ გამოქვაბულში, სადაც ეძლევა მწუხარებასა და ვაებას... სიშმაგე, გახელება, შეშლილობა უკვე თავისთავად წარმოადგენს განაპირებულ, არც აქეთა/არც იქითა მდგომარეობას, როცა გმირი განსხვავდება სხვა, ნორმალური ადამიანებისგან; იგი არსობრივად აღარ ეკუთვნის მათ რიცხვს, თუმცა, როგორც ადამიანი, ბოლომდე ვერ არის მოკვეთილი საზოგადოები-

დან. მიშელ ფუკო აღნიშნავს, რომ ამ მდგომარეობაში შეშლილი თავად ავლებს ერთგვარ გამყოფ ხაზს და მისი თავგადასავალი „მკაცრად გამოცალკევებული და, ამავდროს, აბსოლუტური (სრულყოფილი – ი.რ.) გადაადგილებაა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში“ (ფუკო 1967: 11). მაგრამ, როგორი შეიძლება იყოს თავად გადაადგილების, ანუ ტრანზიტის პარადიგმა? იულია კრისტევას აზრით, შეშლილობა არსობრივად დესტრუქციული მოვლენა და მიისწრაფის იდენტობის კრიზისისადმი, რაც მიღებული ტრავმის, ტკივილის, უბედურების და ა.შ. შედეგია (Kristeva 1982: 4)¹. აგნეს კანიჟაის მართებული შენიშვნით კი, აქ საინტერესო ისაა, თუ „როგორ აღწევს შეშლილობა გმირის ამალღებულ რაინდულ სხეულში და როგორ გამსჭვალავს მას უღრმესი ემოციებით, რაც იწვევს კიდევაც იდენტობის კრიზისს“ (Kanizsai 2020: 124). სწორედ ამგვარ ზღვართან მდგომი პერსონაჟია ტარიელი. მისი მეტროლი და შეუპოვარი რაინდული სულისკვეთება გადაჩრდილულია სიყვარულის გამო მოგვრილი ტრავმით, სამშობლოს დატოვების გამო მოგვრილი მწუხარებით, მამობილის/აღმზრდელის მომდურების გამო მოგვრილი უხერხულობით... გონებადაბნედილი ეუბნება ის ავთანდილს: „ალარა ვიცი, დამვიწყდეს, თუმც არ დიადი წელია“ (342). მართალია, ყველაფრის დავიწყება ანუ ამნეზია ჯერ არ არის რეალობა, მაგრამ – არც შორეული პერსპექტივაა. რთულია ვამტკიცოთ, რომ ხელმწიფე მამის მიერ ნესტანისათვის შერჩეული საქმროს – ხვარაზმშას შვილის მოკვლა რაიმე სინანულს იწვევს ტარიელში, ვინაიდან, ერთის მხრივ, ის რაინდია, რომელსაც ჟანრის კანონი ავალდებულებს წარბეუხრელად მოიშოროს მეტოქე, იბრძოლოს ძალაუფლებისთვის, საყვარელი ქალისთვის და ა.შ., მეორეს მხრივ კი, არც თავად ტექსტი გვანვდის რაიმე ინფორმაციას ტარიელის სინანულის შესახებ; მაგრამ, ყველაფერი, რაც ამ მკვლელობის გამო ხდება – მამობილის/აღმზრდელის ფარსადანის განრისხება, ნესტან-დარეჯანის დაკარგვა, სამშობლოდან დევნილობა – ნამდვილად არის ტარიელის გახელების, განადგურებისა და დესტრუქციის მიზეზი. შესაძლოა, მას არ ანუხებდეს სინანული უშუალოდ ხვარაზმშას შვილის მოკვლის გამო, მაგრამ აუცილებლად აქვს ზემოთ ჩამოთვლილი სხვა დანაკარგებით, როგორც ჩადენილი მკვლელობის უშუალო შედეგით გამოწვეული სინანულის განცდა. ტექსტის მომდევნო პასაჟებში ის ნებაყოფლობით განრიდებული/გადაადგილებული პერსონაჟია, რომელიც კაემანსა და თვითგვემას არის მიცემული და დაეძებს სიკვდილს, ვითარცა ერთადერთ გამოსავალს შექმნილი ვითარებიდან². ტარიელი თავისი რაინდული იდენტობის დაკარგვის წინაშე დგას: მისი, როგორც რაინდის პოზიცია შერყეულია და გაუგებარიც კი. ჩვენი აზრით, ეს სულაც არ არის „უმოქმედო კაემანის“ მდგომარეობა, როგორც ამას რუსთველოლოგების ერ-

1 მიშელ ფუკოს ეკუთვნის ფრაზა, რომელიც მიემართება დონ კიხოტის პერსონაჟს: „შეშლილობა სიკვდილის გაუხრწნელი სიცოცხლეა“.

2 რასაც „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის არაერთი სიუჟეტური ადგილი და ფრაზა ცხადჰყოფს.

თი ნაწილი ბრძანებს (დიდი პატივისცემით მათდამი – ი.რ.), არამედ – ტექსტში განვითარებული მოვლენების ლოგიკური მხატვრული შედეგი, რაც გმირის ან საბოლოო დაღუპვის, ანაც – განახლებისა და ტრანსფორმაციის დასაწყისად უნდა იქცეს. რუსთაველი მეორე გზას ირჩევს და, როგორც შეჭვერის გვიანი შუა საუკუნეების გენიალურ ავტორს, თანაც – ქართველს, პიროვნებისა და რაინდის ტრანსფორმაციის პარადიგმას ის გარდაუვალად აკაშირებს ქრისტიანული სამოთხის იდეასთან.

ამ მიზნის მისაღწევად, პირველ ყოვლისა, საჭიროა, რომ ტარიელი გამოემიჯნოს პირობით ყოფით-ისტორიულ რეალობას და გადაადგილდეს ლიმინალურ სივრცეში. სწორედ ასეთად გვევლინება გამოქვაბული, რომელიც ცივილიზაციისგან შორს, ტყეში მდებარეობს, და რომელიც იდეალური ადგილია გმირის ტრანსფორმაციის დასაწყებად. შუასაუკუნეების ესთეტიკის ზემოთ მოყვანილი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპის თანახმად, ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც ბუნება/ლანდშაფტი, როგორც ღმერთის მიერ შექმნილი მოდელი, ცივილიზაციისა და ადამიანებისაგან ხელუხლებელი, აქტიურდება და საშუალებას აძლევს პერსონაჟს, შეიმეცნოს მასში საკუთარი თავი, დაიწყოს განახლება, რამაც საბოლოოდ უნდა გამოკვეთოს მისი სულიერი ზრდის პარადიგმა. მეორეს მხრივ, თუკი გავიხსენებთ შუა საუკუნეების რაინდული რომანების სიუჟეტისათვის დამახასიათებელ ტრადიციულ ხერხს, ტარიელის ხელახალი დაბადების პროცესის კატალიზატორად მისი მეგობარი და ძმადნაფიცი უნდა მოგვევლინოს¹. გამოქვაბულში ავთანდილმა უნდა შეაღწიოს, გმირმა, რომელიც რუსთაველის ამ უნიკალურ ტექსტში ძლიერი პიროვნებისა და შეყვარებული რაინდის ტიპის მთლიანობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს². ტარიელს დახმარება სჭირდება, მოყვასის თანადგომა, გნებავთ, ქრისტიანული თანაგრძნობა: „ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჭირსა არ დამრიდად“... (708). და ასეთ „მოყვარედ“ ავთანდილი იქცევა. სწორედ ის დაეხმარება ძმადნაფიცს, დაძლიოს სირთულეები და ირწმუნოს განახლება. ტარიელის მიერ ავთანდილისთვის თავისი ამბის მოთხრობის პროცესში შესანიშნავად წარმოჩნდება კონტრასტი ნახევრადბნელ გამოქვაბულს, როგორც ლიმინალურ სივრცესა, და იმ პირობით ყოფით-ისტორიულ სივრცულ მოდელს შორის, რომელშიც მანამდე გაედინებოდა ტარიელის ცხოვრება: შვიდი სამეფო, სამეფო კარი, ხელმწიფის ერთადერთი ასული და ბევრის სხვა რამ, რაც ქმნის ალუზიას იმ ეპოქის ქართულ ისტორიულ რეალობაზე³. მე-12 საუკუნის საქართველოს პოლიტი-

1 იხ. *agnes kaniJai, The Representation of Madness in a Medieval English Romance*.http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/5232/1/09.C381gnes_Kaniz_sai_2009_13_u.pdf

2 დეტალურად ამის შესახებ იხ. მაკა ელბაქიძე, *ვეფხისტაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში*. თბილისი, 2007. გვ. 52-66.

3 რომ აღარაფერი ვთქვათ თინათინის გამეფების ეპიზოდზე, რის თობაზეც კ. კეკელიძე და ალ. ბარამიძე წერენ: „უეჭველზე უეჭველია, რომ ამ ეპიზოდებში თვისებურად აირეკლა მე-12 საუკუნის საქართველოს კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილის რეალური ვითარებანი“ (კეკელიძე, ბარამიძე 1969: 257).

კური და სოციალური რეალობა, ავტორის მხატვრული წარმოსახვისა და შემოქმედებითი ნიჭის მეშვეობით, მხატვრულ ტრანსფორმაციას განიცდის და კონკრეტული ლიტერატურული ჟანრისათვის დასაშვები დოზით ვლინდება ტექსტში. სახეზეა ფეოდალური სახელმწიფოს, როგორც რეალობის, მხატვრული იმპლიკაცია, მხატვრული დრო-სივრცისა და ისტორიული დრო-სივრცის სწორი ბალანსი, რაც უზრუნველყოფს მკითხველის რწმენას სიუჟეტში გადმოცემული ამბისადმი. ასეთია ქრონოტოპის დიაქრონული ფუნქცია, რაც განსაკუთრებით ეფექტურად მუშაობს გვიანი შუა საუკუნეების სეკულარულ ტექსტებში, კერძოდ კი – რაინდულ რომანში. მიხაილ ბახტინი ამის თაობაზე წერდა: „რა დანიშნულება აქვთ ჩვენს მიერ განხილულ ქრონოტოპებს?.. ჩვენს მიერ განხილული ქრონოტოპები გამოირჩევიან ჟანრულ-ტიპური ხასიათით, ისინი საფუძვლად უდევს რომანის ჟანრის სხვადასხვა სახეობას, რომლებიც იქმნებოდა და ვითარდებოდა საუკუნეების მანძილზე“ (ბახტინი 1986: 284-285). ისტორიული ქრონოტოპის ნაკადს, რომელიც მისთვის დამახასიათებელი პოლიტიკური თუ სოციალური ნიუანსებით შემოდის „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში (სახელმწიფოები, ქალაქები, ჯარი, ვასალები და ყმები და ა.შ.), რუსთაველი ამხატვრულებს და, ამ გზით, ქმნის მხატვრული რეალობის პირობით მოდელს. სწორედ ამგვარი პირობითი მხატვრული რეალობის წიაღში გაედინებოდა ტარიელის ცხოვრება (და გაედინება სხვა გმირების ცხოვრებაც) ვიდრე ის მეტოქეს მოკლავდა და გამოქვაბულს მიაშურებდა: დაბადება, აღზრდა, დავაჟკაცება, შეყვარება, გარდახდილი ბრძოლები და ომები და ა.შ. ანუ ყველა ის მოვლენა, რაც ქმნიდა ტარიელის ცხოვრების ნეკს. გამოქვაბულის ლიმინალური სივრცე კი კონტრასტულ წინააღმდეგობაშია სივრცის ამ, წინარე მოდელთან: ტარიელის მიერ თავისი თავგადასავლის თხრობის პროცესში ავტორი გვიჩვენებს პრინციპულ განსხვავებას, რომელიც არსებობს ტექსტში მხატვრული ქრონოტოპის ყოფით-ისტორიულ და ლიმინალურ მოდელებს შორის, პოლიტიკურად და სოციალურად აქტიურ ცხოვრებასა და ნებაყოფლობით განმარტოებას შორის. გამოქვაბულის დანიშნულება არის გმირის თვითგამორკვევისაკენ გადაადგილების ინიცირება. ტარიელმა ხელახლა უნდა შეიცნოს საკუთარი თავი და ირწმუნოს საკუთარი ძალა, ანუ – ხელახლა დაიბადოს. რაინდული რომანის ჟანრის კანონის თანახმად, განახლებული, ტრანსფორმირებული, გონსმოსული რაინდი „სარგებლობს ახლადმოპოვებული თავისუფლებით და მისი ქმედებები კიდევ უფრო დიადი ხდება“ (Kanizsai 2020: 136), ქრისტიანული მწერლობის კანონის თანახმად კი, გმირის განახლება გვიანი შუა საუკუნეების ესთეტიკურ კონცეპტთან თანხმობაში უნდა განხორციელდეს, რაც არის – ადამიანის ქცევა „ხატად ღვთისა“. ასეც მოხდება. ტარიელი არა მარტო გამოვა გამოქვაბულიდან, არა მარტო დაიბრუნებს საყვარელ ქალს, სამშობლოს და მათთან ერთად – რაინდის იდენტობას, არამედ – მოგვევლინება ზღაპრულ-ფანტასტიკური იდილიის მმართველად, რაც მიგვანიშნებს ტრანსცენდენტური მოდელის ჩართვაზე/გააქტიურება-

ზე მხატვრულ ქრონოტოპში, კერძოდ, ბიბლიურ სამოთხესა და „ღმერთის ქალაქზე“: „შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“ (1595). ამ სამოთხეში კი ვერავინ შევა ამქვეყნიური სინანულის განცდის გარეშე. გამოქვაბული სწორედ ის სატრანზიტო ზონაა, ლიმინალური, გარდამავალი, არც აქეთა – არც იქითა მოდელი, რომელშიც ტარიელი სულიერად უნდა გაძლიერდეს, განიცადოს შინაგანი ტრანსფორმაცია და შეძლოს ნესტან-დარეჯანის გამოსხნა. ნესტან-დარეჯანის გამოსხნის შედეგები რუსთაველის ტექსტში ცალსახად მიემართება იდილიური ფორმულისაკენ: „თხა და მგელი ერთად ძოვდეს...“ რა არის ეს თუ არა – ბიბლიური სამოთხის ლიტერატურული იმპლიკაცია და მხატვრული ალუზია შუასუკუნეების ესთეტიკის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს პრინციპზე: ადამიანის ქცევაზე ღვთის ხატად მიწიერი ისტორიის დასრულების შემდეგ, ცოდვათა გამოსყიდვისა და დროში განფენილი მარადიული სამყაროს დაბრუნების გზით.

ამრიგად, რუსთაველის ტექსტი, თუმც უკვე აღსავსე პრერენესანსული მგრძნობელობით, უპირატესად გვიანი შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობრივ-კონცეპტუალური პრინციპებითაა განპირობებული და ორიენტირებულია ღმერთსა და ქრისტიანული ჰარმონიის იდეაზე. სწორედ ამისკენაა მიმართული ნებისმიერი ტიპის რეალობა – იქნება ეს წმინდად მხატვრული, მხატვრულ-ისტორიული თუ მხატვრულ-ტრანსცენდენტური – მისკენაა მიმართული, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ქრონოტოპის ლიმინალური მოდელი ერთ-ერთი დომინანტურია რუსთაველის ტექსტში. შოთა რუსთაველი იმავე როლს ასრულებს ქართულ ქრისტიანულ მწერლობაში, რასაც დანტე შეასრულებს იტალიურსა და ევროპულში, ხოლო ორივე ერთად – მსოფლიო მწერლობაში: ისინი, მართალია, სხვადასხვა ჟანრსა და სტილში, მაგრამ თანაბარი ძლევამოსილებით წარმოაჩენენ ქრისტიანული მწერლობის სიმაღლეს, კონცეპტუალურად სრულყოფენ და დაავგვირგვინებენ ქრისტიანულ ნარატივს, თუმცა, თავიანთი ტრანსფორმაციული სულისკვეთებით, იწინასწარმეტყველებენ რენესანსს, გლობალური ძვრებისა და გარდაქმნების იდეით შთაგონებულ ეპოქას, რომლის წარმოდგენაც კი შეუძლებელია გვიანი შუასუკუნეების ამ გენიალური ავტორების გარეშე.

დამონმბანი:

- Avgustin. „O Grade Bozhiem“. V knige: *Antologiya Mirovoy Filosofii* v 4tt, t. I. Moskva: izdatel'stvo „mysl“, 1969 (Августин. „О граде Божием“. В книге: *Антология мировой философии в 4тт.*, т. I. Москва: издательство «Мысль», 1969).
- Aristotel'. *Poetika*. Moskva: 1957 (Аристотель. *Поэтика*. Москва: 1957).
- Akhali Aghtkma Uplisa Chvenisa Ieso Krist'esi da Psalmuni. 1990 (*ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნი*. 1990).
- Bakhtin, M. "Problema Soderzhaniya, Materiala i Formy v Slovecnom Khydozhestvennom Tvorchestve". V knige: Bakhtin M. *Literaturno-kriticheskie Stat'u*. Moskva: 1986 (Бахтин, М. „Проблема

- содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве“. В книге: Бахтин М. *Литературно-критические статьи*. Москва: 1986).
- Bakhtin, M. “Formy Vremeni i Khronotopa v Romane”. V knige: Bakhtin M. *Literaturno-kriticheskie Stat’i*. Moskva: 1986 (Бахтин, М. „Формы времени и хронотопа в романе“. В книге: Бахтин М. *Литературно-критические статьи*. Москва: 1986).
- Elbakidze, M. *Vepkhist’y’aosnis P’oet’ik’is Zogierti Sak’itkhi Shuasauk’uueebis Prangul Raindul Romantan T’ip’logiur Mimartebashi*. Tbilisi: gamomtsemloba “p’et’it’i”, 2007 (ელბაქიძე, მ. ვეფხისტაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში. თბილისი: გამომცემლობა „პეტიტი“, 2007).
- Elbakidze, M. Raiani, I. *Shota Rustaveli’s Romance The Knight in the Panther’s Skin in the Context of European Chivalric Romance: An Anthropological Approach*. In: *Georgian Christian Thought and its Cultural Contest. Memorial Volume for the 125th Anniversary of Shalva Nutsubidze (1888-1969)*. Vol. 2. Brill. Leiden-Boston:2014.
- Elliot, R. C. *The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre*. The University of Chicago Press, 1970.
- Foucault, M. *Madness and Civilization*. London: Tavistock Publications, 1967. Turner, V. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York, 1995.
- Genep, A V. *The Rites of Passage*. London: 1960.
- Genette, G. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.
- Ghaghanidze, M. “Vepkhist’y’aosnis” Gmirebi Shin da Gare”. Ts’ignshi: *Mogitkhrobt “Vepkhist’y’aosnis” Shesakheb*. Tbilisi: gamomtsemloba “sezami”, 2009 (ღაღანიძე, მ. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები შინ და გარეთ“. წიგნში: მოგიხრობთ „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ. თბილისი: გამომცემლობა „სეზანი“, 2009).
- Gurevich A. *Kategorii Srednevekovoy Kul’ury*. 2-e Izd., icpr. i dop. Moskva: izdatel’stvo “iskusstvo”, 1984 (Гуревич, А. *Категории средневековой культуры*. 2-е изд., испр. и доп. Москва: издательство “искусство”, 1984).
- Kanizsai, A. *The Representation of Madness in a Medieval English Romance*. http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/5232/1/09.C381gnes_Kanizsai_2009_13_u.pdf
- K’ek’elidze, K’., Baramidze Al. *Dzveli Kartuli Lit’erat’uris Ist’oria*. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba, 1969 (კეკელიძე, კ., ბარამიძე, ალ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1969).
- Kristeva, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Transl. by Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1982.
- Moretti, F. *The Slaughterhouse of Literature. Modern Language Quarterly*, March, Vol. 61, Issue 1. pp. 207-227.
- Natadze, B. *Drota Mijnaze*. Tbilisi: gamomtsemloba “sach’ota sakartvelo”, 1974 (ნათაძე, ნ. *დროთა მიჯნაზე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1974).
- Palmer, R. E. “The Liminality of Hermes and the Meaning of Hermeneutics”. In: *Proceedings of the Heraclitean Society. A Quarterly Report on Philosophy and Criticism of the Arts and Sciences*. vol.5. Michigan, 1980.
- Platon. „Gosudarstvo“. V knige: Platon, *Sochineniya v 3tt*, t. 3. Moskva: izdatel’stvo „mysl’“, (Платон. „Государство“. В книге: Платон, *Сочинения в 3тт*, т.3. Москва: издательство “мысль”, 1971).
- Rat’iani, I. *Kartuli Mts’erloba da Msoplio Lit’erat’uruli P’rotsesi*. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba, 2018 (რატიანი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018).

- Rat'iani, I. *T'ekst'i da Kronot'op'i*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 2010 (რატიანი, ი. ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).
- Seneka. "O Blazhennoy Zhizni". V knige: *Antologhiya Mirovoy Filosifii* v 4 tt., t. I. Moskva: izdatel'stvo „mysl“, 1969 (Сенека. „О блаженной жизни“. В книге: *Антология мировой философии* в 4т., т.1. Москва: издательство “Мысль”, 1969).
- Shota Rustaveli. *Vepkhist'y'aosani*. Ak'ademiuri Gamotsema. Red. Al. Baramidze, Ak'. Shanidze. Tbilisi: 1966. Khelmists'vdomia Elekt'ronul Gvedze: <http://literaturatmcodneoba.tsu.ge/vepxistyaosani.pdf> (შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. აკადემიური გამოცემა. რედ. ალ. ბარამიძე, აკ. შანიძე. თბილისი: 1966. ხელმისწვდომია ელექტრონულ გვერდზე: <http://literaturatmcodneoba.tsu.ge/vepxistyaosani.pdf>)
- “Sibrdzne Balahvarisi”. *Chveni Saunje*. T'. 1. Tbilisi: gamomtsemloba “nak'aduli”, 1960 („სიბრძნე ბალაჰვარისი“. *ჩვენი საუნჯე*. ტ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1960).
- Spariosu, M. I. *The Wreath of Wild Olive*. New York Press, 1997.

Irma Ratiani
(Georgia)

Rustaveli's Three Realities

Summary

Key words: Models of fictional reality; aesthetical principles of late middle ages; paradigm of transformation, liminal models.

The goal of the article is to carry out a typological analysis of the artistic space of *The Knight in the Panther's Skin* from the innovative angle of the chronotope and liminality theories.

The *reality*, which is emphasised in the title, is of course, conventional due to the fundamental reason that literature itself is a major conventionality and a “play” with definite notion. Correspondingly, any kind of reality that can be discussed in a fictional text, including *The Knight in the Panther's Skin*, is an intermediary between the possible and indispensable, a conditionality that takes shape within the frames of the creative talents of the author and acquires unique transformational skills within the frames of a text.

In our opinion, the conditional reality represented in the text by Rustaveli is determined by three models: *Artistic*, *historical*, and *transcendental*. Of them, the *artistic reality* is a wholeness of the chronotope of the narrative and the individual chronotopes of characters. The *historical* and *transcendental* models are reconsidered and artistically formulated by the author and are gradually synthesised with the overall artistic fabric of the text. In our opinion, links between each of the models and their smooth functioning are due to:

- The artistic, literary, and aesthetic principles of the late Middle Ages;
- Laws of the genre of chivalric romances;
- Artistic activation of the transformational liminal models.

As is known, the late Middle Ages are the final period of the era of the Middle Ages that follow the early Middle Ages and precede Renaissance. *The Knight in the Panther's Skin* by Rustaveli thoroughly follows the philosophic and aesthetic principles characteristic of the late Middle Ages and at the same time, voices concepts characteristic of Renaissance. This opinion is based on the following arguments:

- In Rustaveli's text, God is regarded as the centre of the universe and the Creator of the universe and essences.

- The creation and management of the world are an act of God's will, rather than indispensability lacking willpower.

- God is the Creator of good and non-creator of evil.

- Rustaveli clearly defends the structure of the universe consisting of two components: The end to the earthly history and the move to the eternal world spread in time seems to be quite organic for Rustaveli, even though the poet does not shun including and reviving in the text the historical and social situation of his time, which demonstrates that the text shares principles of secular literature and positive attitude towards the realism of Renaissance that has not started yet.

The aforementioned methodologically regulates the frames of the chronotope of Georgian chivalric romances that are interesting to us, showing that they are varied and providing the opportunity of drawing new conclusions, specifically:

- The artistic spatial structure of *The Knight in the Panther's Skin* is only partially based on the law of full dominance of topographic uncertainty typical for the Middle Ages. Such uncertainty can be encountered and on many occasions too (Mulghanzari, Khataeti, Gulansharo, Kajeti Fortress, and so forth), but together with them, there are firm systems of topographic certainty (seven kingdoms, the sea, and so forth).

- The spatial topographic uncertainty in *The Knight in the Panther's Skin* does not imply that characters move between heavens and underground or the bottom of the sea and the far end of the heaven or humans and gods like this happens in Scandinavian sagas and myths of the same period. They move in geographically valid space.

- Characters overcome and experience the space.

- Characters perceive themselves in the nature "created by God", thus drawing closer to Him. Such logic of the purpose is one of the main reasons for making the spatial aspect more varied. The author tries to make the geography of the space more varied, because overcoming geographic distances, the goals of characters become more clearly outlined in the story, increasing the involvement of readers in the story on the one hand and substantiating the logic of characters' inner transformation on the other, which is of essential importance in the Christian literature of the late Middle Ages.

- Skilful alternation of spatial perspectives can be observed in the text of *The Knight in the Panther's Skin*. Artistic and geographic certainty is replaced with mythologised spaces and fantastic uncertainty typical of fairy tales and vice versa. Geographic and historical certainty is one of the pre-Renaissance features of Rustaveli's text.

- The time is organised accordingly. The real and so-called empirical time is deprived of dynamics. It is loaded with happenings, but is static in terms of variability.

Variability implies the qualitative transition of a static situation into dynamism. In the meantime, the dynamism of time bodes fundamental changes and is a transitional step towards another reality - eternity.

- God continues to be the centre of the universe, but feudal society as a historic reality or a local model flows somewhere. The earthly life of characters is typical for the pre-Renaissance era. The text becomes variegated and, correspondingly, socially and structurally determined. This makes the author's artistic objectives more complicated, because he has to show the paradigm of the inner transformation of characters and the projection of the transfer/movement of characters from one model of time and space to another, in other words, the departure of characters from the artistic and geographic certainty to the mythologised uncertainty. Transformation and inner changes are precisely the process the text by Rustaveli is aimed at.

- In the final chapter of the text, the author outlines in one phrase the ideal and utopic structure, ambiguously making it part of a real space that is at the same time full of mystery and mysticism. In the final lines of *The Knight in the Panther's Skin*, the realms of characters represent an ideal space, where it is difficult to view vices characteristic of "Caesar's world" and allusions are made to the "Gold Age" and "Arcadia" of the classical antiquity on the one hand and on the other, the Biblical and Christian Paradise, whose artistic perspectives are close to the fabulous and fantastic idyl characteristic of chivalric romances. Although the author of *The Knight in the Panther's Skin* sympathises precisely with the latter model, there is one interesting nuance that makes us impelled to make a choice: The main characters of fairy tales are not fundamentally transformed in the process of twists and turns and adventures. They just gain experience. In the meantime, characters in *The Knight in the Panther's Skin* are those oriented on transformation. They are to revise their main values due to the trouble that befalls on them.

- We are fully convinced that the path of the artistic transformation of the characters of *The Knight in the Panther's Skin* goes via liminal models. In our opinion, three artistic spatial models are of importance in terms of transformational liminal models (determined by relevant temporal components) in *The Knight in the Panther's Skin*: Tariel's cave, Avtandil's path, and Nestan-Darejan's fortress. Only the cave model is considered in this article, making an attempt to describe the paradigm of Tariel's inner transformation. To support our assumption, the article considers categories such as movement, remorse, rage, the loss of identity, search, transformation, coming out, and entry to the eternal dimension/Biblical Paradise.

It is noted in the conclusion of the article that although Rustaveli's text is already full of pre-Renaissance sensitivity, it is dominated by philosophical and conceptual principles of the late Middle Ages and is based on the idea of God and Christian harmony. Any kind of reality, be it purely artistic, artistic-historical, or artistic-transcendental, is directed to this, which gives rise to the idea that the role Rustaveli plays in Georgian Christian literature is identical with the role Dante will play in Italian and European literature and both in world literature.

ირაკლი ხვედელიძე
(საქართველო)

**შესაძლო სამყაროების კონცეპტი, როგორც ავტობიოგრაფიული
დისკურსის კვლევის თეორიული საფუძველი აკაკი წერეთლის
„ჩემი თავგადასავლის“ მიხედვით**

შესაძლო სამყაროების კონცეპტი¹

შესაძლო სამყაროების კონცეპტი ანალიტიკური ფილოსოფიის ფარგლებში მოდალური ლოგიკის საფუძვლების დასაზუსტებლად შეიქმნა. მოგვიანებით ეს იდეა ნარატოლოგებმა ტექსტების საანალიზო კონცეპტად აქციეს². შესაძლო სამყაროს ნარატიულ კონცეპტს მნიშვნელოვან კვლევით ინსტრუმენტად აქცევს ის გარემოება, რომ ნარატიული უნივერსუმი ტექსტის გარერეალობისაგან დამუკიდებლად მიიჩნევა, მას საკუთარი სემანტიკური მოდალობა აქვს (Pavel 1986, Ryan 1991): ტექსტში წარმოდგენილი ცალკეული ინფორმაციის მოდალობა ამავე ტექსტის სხვა ინფორმაციასთან მიმართებით განისაზღვრება.

შესაძლო სამყაროების კონცეპტის მიხედვით, ნარატიული უნივერსუმის ცენტრში მდებარეობს აქტუალური სამყარო, ხოლო მას გარს არტყამს ალტერნატიული სამყაროები. აქტუალური სამყაროს აბსოლუტური სტატუსი აქვს, მას შეესაბამება სიტყვა ფიზიკურად არსებული/ობიექტური. მისგან განსხვავებით ალტერნატიულ სამყაროებს პერსონაჟთა მენტალური პროცესები ქმნის (Ryan 1991).

ნარატიული დისკურსის ფორმირებისათვის მოვლენებს შორის არსებული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების შექმნა მნიშვნელოვნად მიიჩნევა (Foster 1990). შესაძლო სამყაროების კონცეპტი საშუალებას იძლევა, ამ კავშირების ტიპები განივრცოს. აღნიშნული თეორიის მიხედვით, ნარატიულ ტექსტში წარმოდგენილი ფაქტობრივი მდგომარეობის ცვლილებაზე თანაბარი გავლენა აქვს ფიზიკურსა და ვირტუალურ მოვლენებს (პერსონაჟთა მენტალურ აქტივობებს). პერსონაჟის მენტალური ქმედებების სპექტრი მრავალფეროვანია. ისინი კლასიფიცირდება შემდეგ მოდალურ ოპერატორებად:

1 წინამდებარე სტატია შესრულებულია სადისერტაციო კვლევის ფარგლებში, რომელიც შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსდა დოქტორანტურის საგანმანათლებლო პროგრამის მიმართულებით.

2 შესაძლო სამყაროების თეორიის განვითარება ფილოსოფიაში და მისი ლიტერატურისმცოდნეობაში დანერგვის პირველ კრიტიკული ანალიზი მოცემულია რონენტან (2004). აღნიშნული კონცეპტის გამოყენებით მიღებული პროგრესი და სამომავლო პერსპექტივები შეჯამებულია ბელისა და რიანის რედაქტორობით გამოშვებულ საეტიკო მნიშვნელობის კრებულში (2019).

- a. პერსონაჟის ცოდნა, მისი ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია;
- b. პერსონაჟის ვალდებულებები;
- c. პერსონაჟის მისწრაფებები;
- d. შესაძლო სამყარო, რომელსაც პერსონაჟი წარმოსახვით ქმნის.

შესაძლო სამყაროების კონცეპტზე მსჯელობისას უნდა დაზუსტდეს, რომ პერსონაჟის ნებისმიერი მენტალური ქმედება ალტერნატიულ სამყაროს არ ქმნის. განსაკუთრებით ეს ითქმის ემოციების შესახებ. მენტალური პროცესები ალტერნატიულ სამყაროდ მხოლოდ მაშინ განისაზღვრება, როცა ის პერსონაჟის დისპოზიციის ნაწილია. ასეთ შემთხვევაში, პერსონაჟის მენტალური ქმედება მკითხველის მიერ კანონზომიერად აღიქმება. ერთჯერადი მენტალური პროცესი, რომელიც ტექსტის სხვა მონაცემებს არ თანხვედება, გასათვალისწინებელია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ამავე პერსონაჟის ეპისტემოლოგიური კომპეტენციის შესახებ ინფორმაციას იძლევა.

აქტუალური (ფაქტობრივი) სამყარო ტექსტის ფარგლებში აბსოლუტურად არსებობს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი აღქმის შესაძლებლობა ამ სამყაროს თითოეულ წარმომადგენელს აქვს. აქტუალური სამყაროს საპირისპიროდ, პერსონაჟის ინდივიდუალური სამყარო, მენტალური პროცესები, ყველასთვის თვალმისაწვდომი არაა. აქტუალური სამყაროს იმანენტური ბუნების დასაზუსტებლად მნიშვნელოვანია, განისაზღვროს, ტექსტში მკითხველს რომელი მთხრობელი ინსტანცია აძლევს გარანტიას, რომ ფაქტობრივი რეალობის სახელით წარმოდგენილი მოვლენები მთხრობლის სუბიექტური აღქმისაგან თავისუფალია? არაპერსონალური მთხრობლის მიერ მოწოდებული ინფორმაციის საიმედოობა აბსოლუტურია. რაც შეეხება პერსონალურ მთხრობელს, ის დიეგეზისის ნაწილია და შესაბამისად, მკითხველს მის მიერ სუბიექტურად აღქმული ინფორმაცია მიეწოდება. ასეთ შემთხვევაში, აქტუალური (ფაქტობრივი) სამყაროს განსასაზღვრავად მკითხველმა მთხრობლის მიერ მიწოდებული ინფორმაცია სუბიექტურ და ობიექტურ ნაწილებად უნდა დაახარისხოს (Ryan 1991: 113).

ტექსტის ნარატიული სემანტიკის დასადგენად გასათვალისწინებელია აქტუალურ სამყაროში მოქმედი კანონზომიერების თავისებურებაც. გამოიყოფა ორი ტიპი: ა) მთლიან ტექსტში აქტუალურ სამყაროს ერთი ზოგადი კანონზომიერება აქვს ბ) ნარატიული ტექსტების ნაწილში აქტუალური სამყაროს კანონზომიერება ტექსტის სხვადასხვა მონაკვეთში იცვლება. ამ გარემოების გათვალისწინებით, რიანი უნირეგიონალურ და პოლირეგიონალურ ნარატიულ უნივერსუმებს გამოყოფს.

ნარატიული დისკურსი, როგორც უკვე აღინიშნა, ფორმირდება სხვადასხვა მოვლენისა და მდგომარეობის მონაცვლეობით. ამ პროცესის პროგნოზირება შესაძლებელია აქტუალურ სამყაროში მოქმედი ზოგადი კანონზომიერების მიხედვით. ამდენად, ტექსტის ანალიზისას გასათვალისწინებელია აქტუალიზებადი მოვლენებიც. აქტუალიზებადი მოვლენა ფაქტიურს (უკვე

მომხდარს) უპირისპირდება და ამდენად ერთ-ერთ ალტერნატიულ სამყაროს ქმნის, თუმცა შესაძლო სამყაროს ეს ვარიანტი აბსოლუტურია, ანუ აქტუალური სამყაროს ზოგად კანონზომიერებას ექვემდებარება. ამის საპირისპიროდ, პერსონაჟის მენტალური ქმედებები აბსოლუტურობას მოკლებულია. უფრო მეტიც, ნარატიულ სემანტიკას შეიძლება, სწორედ ზოგადი და ინდივიდუალური მოდალური ოპერატორების თანაარსებობა განაპირობებდეს (Ryan 1991: 109-124).

პერსონაჟის ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია: პერსონაჟის ეპისტემოლოგიურ კომპეტენციაზეა დამოკიდებული, ინდივიდუალური და აქტუალური სამყაროები ერთმანეთს რამდენად შეეთავსება. პერსონაჟის ცოდნა შეიძლება იყოს სრული ან ნაწილობრივი, მოიცავდეს მხოლოდ აქტუალური სამყაროს შესახებ ინფორმაციას ან ითვალისწინებდეს სხვა პერსონაჟთა მენტალურ გამოცდილებას. ტექსტში კონფლიქტს უმეტესად პერსონაჟის ეპისტემოლოგიური კომპეტენციის ნაკლოვანება იწვევს, თუმცა ანალიზისას დაკვირვებას საჭიროებს კონფლიქტის წარმოშობის ის შემთხვევაც, როცა პერსონაჟის ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია სრულყოფილია, კონფლიქტი კი მაინც იჩენს თავს. ასეთ შემთხვევაში პერსონაჟის გადანყვეტილება გააზრებულია, დისპოზიციას არ ეფუძნება და ის შესაბამისი ფორმით უნდა ინტეგრირდეს ამავე პერსონაჟის სხვა ნარატივთა შორის.

პერსონაჟის ცოდნა, როგორც უკვე აღინიშნა, სხვა პერსონაჟთა პირად სამყაროსაც მოიცავს. ამ გარემოების გათვალისწინებით, მეთოდოლოგიურად გამართლებულია ნარატიულ ტექსტში პერსონაჟის მენტალური პროცესების განგრძობითობაზე დაკვირვება (Palmer 2004). თავის მხრივ, რაკი დასაშვებია მენტალური პროცესების განგრძობითობა, ანალიზისას არგუმენტებად ჩართული ნარატივის (Embedded Narratives) დეტალებიც უნდა იქნეს გამოყენებული. ჩართული ნარატივი კი უნდა მოიცავდეს როგორც საანალიზო პერსონაჟის წინარე ნარატივს, ისე – სხვა დანარჩენი პერსონაჟებისას¹.

პერსონაჟის ეპისტემოლოგიური კომპეტენციის დანიშნულებასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას ისიც, რომ იგი, როგორც წესი, საფუძვლად ედება პერსონაჟის მიზნებისა და გეგმების ფორმირებას. როგორც უკვე აღინიშნა, აქტუალურ სამყაროს საკუთარი კანონზომიერებები მოეპოვება, ლოკალური კანონზომიერებები აქვს პერსონაჟის ინდივიდუალურ (ალტერნატიულ) სამ-

¹ პერსონაჟის მენტალური პროცესების ანალიზის თავისებურებების შესახებ იხილეთ Palmer (2004) და Zunshine (2012). ნარატოლოგების მიერ დიდი ხანია, შემჩნეულია, რომ მხატვრულ ტექსტში პერსონაჟის შესახებ მოცემული ინფორმაცია მკითხველმა უნდა გააერთიანოს; პერსონაჟის მენტალურ გამოცდილებებს შორის ბმები, როგორც წესი, ტექსტში ექსპლიციტურად არაა მოცემული, ისინი საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე მკითხველმა უნდა შექმნას. შეიძლება ითქვას, ტექსტის სტრუქტურა მოვლენა-თა განვითარების ქრონოლოგიის მიხედვით კი არ განისაზღვრება, არამედ – პერსონაჟის ცნობიერების ფუნქციონირების სპეციფიკით (Herman 1999). პერსონაჟის ცნობიერების კოჰერენტული მოდელის შესაქმნელად მკითხველის როლზე იხ. Iser 1978, Eco 1981, Emmott 1997.

ალტერნატიული სამყაროების კონცეპტი, როგორც ავტობიოგრაფიული დისკურსის კვლევის თეორიული საფუძველი აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავლის“ მიხედვით

ყაროსაც. ეს კანონზომიერებები ხშირად სწორედ პერსონაჟის ეპისტემოლოგიური კომპეტენციიდან გამომდინარეობს: ჩემი ცოდნის მიხედვით ვიცი, რომ a-ს მოჰყვება b. თუ ასე არ მოხდა, მაშინ სავარაუდებელია c ვარიანტის გამოყენება (Ryan 1991: 116).

ნარატიულ ტექსტში კონფლიქტის წარმოშობის საკითხის შესასწავლად დაკვირვებას საჭიროებს შესაძლო სამყაროს კიდევ ერთო მოდალური ოპერატორი – მოვალეობები. ეს ოპერატორი შეიძლება ფორმირდეს საზოგადოებაში მოქმედი წესების ან პერსონაჟის ინდივიდუალური გამოცდილების საფუძველზე. მოვალეობები, არსობრივად, კონფლიქტის წარმოშობის რისკფაქტორია: ერთი სოციუმის/ადამიანის წინაშე აღებული ვალდებულება პერსონაჟს მეორე სოციუმთან/ადამიანთან კომუნიკაციაში უშლის ხელს.

მინრაფებათა მოდალური ოპერატორი პერსონაჟის ღირებულებათა, შეხედულებათა სისტემას უკავშირდება. აღნიშნული მოდალური ოპერატორი პერსონაჟისათვის განსაზღვრავს, რა იყოს სასურველი და რა ნაკლებად მისაღები. ვალდებულებების მსგავსად, მინრაფებებიც ტექსტის ფარგლებში შეიძლება შეიცვალოს (Ryan 1991: 116-118).

რა სამეცნიერო ღირებულება აქვს შესაძლო სამყაროების კონცეპტის გამოყენებას ავტობიოგრაფიული ტექსტების კვლევისას? ავტობიოგრაფიული დისკურსის ფორმირებისა და განვითარების შესასწავლად მნიშვნელოვანია ტექსტში განმცდელი და მთხრობელი ავტობიოგრაფების მონაცვლეობაზე დაკვირვება, რომელიც განმცდელი ავტობიოგრაფის პიროვნული განვითარების პროცესს აჩვენებს. ამასთან, აღსანიშნავია ისიც, რომ პიროვნების მენტალობა, არსებითად, სოციალური ხასიათისაა, მისი ფუნქციონირება სხვა ადამიანებთან ინტერაქციის შედეგია¹. თავის მხრივ, პერსონაჟის მიერ გარერეალობის აღქმა ყოველთვის ცალმხრივია. შესაბამისად, სწორი მენტალური თეორიის შემუშავება აუცილებელი წინაპირობაა საიმისოდ, რომ იგი სოციუმში ინტეგრირდეს. პერსონაჟის მიერ მენტალური თეორიის შემუშავების, მისი მოდიფიკაციის შესასწავლად ალტერნატიული სამყაროების კონცეპტი მნიშვნელოვან მეთოდოლოგიურ საფუძველს ქმნის. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ განმცდელი ავტობიოგრაფის მენტალური თეორიის ფორმირებაზე დაკვირვება ავტობიოგრაფის პიროვნული განვითარების თავისებურების დადგენის შესაძლებლობას იძლევა.

1 მხატვრულ ტექსტში განსახილველი სოციალური ცნობიერების თავისებურების შესახებ იხ. Palmer 2010.

პრაქტიკული ნაწილი

განმცდელი ავტობიოგრაფის ინდივიდუალური სამყარო: სამშობლოსთან დაკავშირებული ვალდებულებები, მისწრაფებები და მიზნები

სავანეში გატარებული წლების აღწერისას ყურადღებას იქცევს განმცდელი ავტობიოგრაფის პიროვნულ და აქტუალურ სამყაროებს შორის არსებული ჰარმონია: ავტობიოგრაფის გარშემო შექმნილი ფაქტობრივი კონტექსტი პერსონაჟის მისწრაფებათა (დაუოკებელი ცნობისმოყვარეობა, განვითარებისაკენ სწრაფვა) რეალიზების საშუალებას იძლეოდა. აქვე უნდა დაზუსტდეს, რომ აქტუალურ სამყაროს ადამიანური სოციუმის ნაცვლად ბუნების წიაღი ქმნიდა. საანალიზო ეპიზოდი ფოკალიზებულია განმცდელი ავტობიოგრაფის მიერ, რომელიც ამ დროს ბავშვი იყო. მისი შეზღუდული პერსპექტივა მკითხველისათვის განვრცობილია მთხრობელი ავტობიოგრაფის კომენტარებით. განმცდელი ავტობიოგრაფის მენტალური ქმედებები კომპლექსური არ იყო, ძირითადად, მთხრობლის პროტოკლით ნაჩვენებია განმცდელი ავტობიოგრაფის სხვადასხვა ბუნებრივი რეაქცია, ის, რაც ბავშვური ხასიათის ნაწილი იყო. განმცდელი ავტობიოგრაფის შეზღუდული პერსპექტივის განსაზღვრებად დართული მთხრობელი ავტობიოგრაფის კომენტარები მკითხველს უთვალისწინებს იმ ფაქტორებს, რომლებიც აქტუალურ სამყაროს განმცდელი ავტობიოგრაფის შინაგან სამყაროსთან თავსებადს ხდიდა:

ა) *ბავშვი რომ თვალყურს ადევნებს იმათ მუშაობას, თვითონაც ძალაუვნებურად მონაწილე ხდება და სწავლობს... ბ) ყმანვილის გრძნობა გონება მოუსვენარია, ყოველ წუთს მოძრაობაშია, მაგრამ ფეხმოუკიდებელი კი არის, დიდხანს ერთსა და იმავე საგანს ვერ შერჩება. ერთგვარობა და ერთფერობა მალე ჰბეზრდება [...] სამწყესურში წასვლა, მინდვრად და ტყეში და იქ დარჩენა ჩემთვის სამოთხეში შესვლა იყო (წერეთელი 2015: 13-15).*

გამუქებული სიტყვები მიაწინებს პერსონაჟის რეალიზებულ მისწრაფებებზე. საანალიზო ავტობიოგრაფიული ტექსტისათვის კონცეპტუალური თვალსაზრისით განსაკუთრებული ღირებულება აქვს „ქორობიას“ შესახებ მოგონებას, რომლითაც სავანეში გატარებული წლების შესახებ თხრობა სრულდება. ავტობიოგრაფიული მეხსიერების თანამედროვე კვლევების მიხედვით, პიროვნული იდენტობის სტაბილურობისათვის აუცილებელია ადამიანი საკუთარ განვლილ ცხოვრებაში ლოგიკურ მიმართულებას ხედავდეს, მოგონებებს კოჰერენტულობა უნდა ახასიათებდეს და საკუთარი ცხოვრების ნარატივში ადამიანი ავტობიოგრაფიულ არგუმენტებს უნდა პოულობდეს (Habermas 2019). „ჩემი თავგადასავლის“ მთხრობლისათვის განვლილ ცხოვრებას მიმართულებას აძლევდა სწორედ სამშობლოს ფენომენი, გადანყვეტილებების მიღებისას მთავრი ავტობიოგრაფიული არგუმენტებიც მას უკავშირდებოდა. შესაბამისად, მთხრობლის იდენტობის მდგრადლო-

ბისათვის მნიშვნელოვანი იყო სამშობლოს შესახებ მოგონებები ჯერ კიდევ ბავშობის პერიოდს დაკავშირდებოდა. სამშობლოს შესახებ თხრობა კი მის ცნობიერებაში, საანალიზო ტექსტის მიხედვით, არასასურველი გამოცდილება უკავშირდებოდა: სოციალური კონტექსტი მას სამშობლოსადმი მსახურების საშუალებას არ აძლევდა. აღნიშნული გამოცდილების კვალი ეტყობა „ქორობიას“ შესახებ თხრობასაც: ის, ერთი მხრივ, არღვევს, ბავშვის იდილიურ ყოფას და მეორე მხრივ, სტრუქტურული თვალსაზრისითაც, წინარე ნარატივისაგან განსხვავებით, უფრო მეტად ჩანს დაკავშირებული განმცდელი ავტობიოგრაფის ცხოვრების მომდევნო ეტაპებთან, მისი ცხოვრების გარდამტეხ პერიოდებთან.

მთხრობელი ავტობიოგრაფი „ქორობიას“ აღწერისას აზუსტებს სამშობლოს აღქმა არაცნობიერად, იდუმალი სახით პირველად როგორ განჩნდა განმცდელი ავტობიოგრაფის ცნობიერებაში, ცნობიერად კი სამშობლოს ინტეგრირება იდენტობის მოდელში გიმნაზიაში სწავლისას განხორციელდა. მთხრობელი ავტობიოგრაფის პერსპექტივიდან სწორედ სამშობლო იქცა განმცდელი ავტობიოგრაფის კონცეპტუალური მეს იმ კომპონენტად, რომელმაც განმცდელი ავტობიოგრაფის შინაგანი სამყარო აქტუალურ სამყაროსთან არათავსებადი გახადა.

„ქართველის ოდენი სხვადასხვაგვარი სათამაშო თითქმის არც ერთ ხალხს არა აქვს და ყოველგვარი სათამაშოც უთუოდ ისეთია, რომელიც ჭკუაგონებასა და სხეულს სწვრთნის, ავარჯიშებს. ყველას არ ჩამოგივლით აქ, რადგანაც შემდეგ კიდევ მექნება მათზე მსჯელობა განასაკუთრებით, და დავასახელებ მხოლოდ „ბურთაობას. აბა, რომელი „გიმნასტიკა“ შეედრება მას?“ (წერეთელი 2015: 16)

გამუქებული სიტყვები მიანიშნებს, რომ „ბურთაობის“ შემდეგ აღსაწერ თამაშსაც („ქორობია“) სოფლის იდილიური ყოფის ჩვენების ფუნქცია ექნება, თუმცა მთხრობელი ავტობიოგრაფის ეს მინიშნება არასანდოა. „ქორობიას“ შესახებ მონოდებული ინფორმაცია მკითხველისათვის შექმნილ ამ მოლოდინს არ შეესაბამება:

„ზემოთაც მოვიხსენიე, რომ ქართველებს ურიცხვი და უთვალავი სათამაშოები გვაქვს-მეთქი. ერთი მათგანი სამუდამოდ ჩამრჩა გრძობაგონებაში, თუმცა ის თამაშობა თავისთავად სახალისო არ არის“ (წერეთელი 2015: 17).

საანალიზო კომენტარი, მართალია, აჩვენებს, რომ მთხრობელი ავტობიოგრაფი აცნობიერებს აღსაწერი ეპიზოდის რაგვარობას („სახალისო არაა“), თუმცა არადაამაჯერებელია მისი განსახოვნების ის მოტივი, რომელსაც მკითხველს სთავაზობს. სიტყვები „ზემოთაც მოვიხსენიე“ მკითხველისათვის იძლევა გზავნილს, რომ „ქორობია“ წინარე ეპიზოდების ლოგიკური გაგრძელებაა, ანუ აჩვენებს პერსონაჟის პირადი და აქტუალური სამყაროების თავსებადობას. აღნიშნული ეპიზოდის ფარგლებში მთხრობლის არასაიმედოობას ეპიზოდის შინაარსი და განსახოვნების ფორმა ავლენს.

„ეს თამაში მე არ მიყვარდა, თუმცა ყოველდღე სხვადასხვა თამაშობას ამითი ვაბოლოვებდით ხოლმე [...] არ ვიცი, ეს თამაშობა, რომელიც სავარჯიშოდ დიდი არა არის რა, განზრახ იყო გამოგონილი რაიმე სამნიშვნელოდ, თუ ისე შემთხვევით, უბრალოდ, მაგრამ დღეს რომ ვაკვირდები, ძალიან მაგონებს ჩვენი ქვეყნის ბედს [...] მაშინ მეს არ მესმოდა, რასაკვირველია, მაგრამ გულზე კი რალაც უნებურად მკბენდა და მეჯავრებოდა „ქორობია“ (ნერეთელი 2015: 18).

შინაარსობრივად დამონმებულ ეპიზოდში წინარე ეპიზოდების თემატიკას არ შეესაბამება განმცდელი ავტობიოგრაფის პიროვნული და აქტუალური სამყაროების შეუთავსებლობა, რაზეც მიანიშნებს სიტყვები არ მიყვარდა. მკითხველისათვის დამატებით კითხვის ნიშანს აჩენს ის გარემოება, რომ „ქორობია“, როგორც მთხრობელი აღნიშნავს, ბავშვის სავარჯიშოდ გამოუსადეგარი იყო. მთხრობელმა ქართული თამაშების შესახებ მსჯელობა დაიწყო, რათა ეჩვენებინა, რომ მათში ბავშვის ბუნებრივი მოთხოვნილებები მაქსიმალურად იყო გათვალისწინებული, რაც, თავის მხრივ, ქალაქური აღზრდის სისტემისათვის უცხოდ წარმოდგებოდა.

სოფელში გატარებული წლების აღწერისას განმცდელი ავტობიოგრაფის მენტალური პროცესები მარტივია, მხოლოდ ბავშვის ხასიათზე დაიყვანება, რომელიც გამჭვირვალე და ადვილად დასანახია დაკვირვებული თვალისათვის. „ქორობიას“ ეპიზოდი კი აჩვენებს, რომ ჯერ კიდევ ბავშვის შინაგან სამყაროს იდუმალი შრეებიც აქვს, რომელიც რაციონალური მსჯელობით ვერ აიხსნება. მთხრობელი ექსპლიციტურად არ წარმოადგენს „ქორობიას“ აღწერის მოტივს, რაც თვითცენზურის არსებობაზე უნდა მიანიშნებდეს. ის, რომ მთხრობელი არასაიმედოდ სწორედ ამ ეპიზოდის აღწერისას წარმოდგება, იმ გარემოებაზე მიანიშნებს, რომ აღნიშნულ თამაშს მთხრობელი ავტობიოგრაფის იდენტობისათვის ფუნდამენტური მნიშვნელობა აქვს.

„ქორობიას“ აღწერას რამდენიმე ეპიზოდი უძღვის წინ. ეს ეპიზოდები ერთმანეთისაგან გამიჯნულია და მთხრობლის კომენტარებით მონიშნულია ახალი ეპიზოდის დაწყება, ამასთან ყოველი ახალი ეპიზოდი წინარეს ლოგიკურად ებმის. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისა საანალიზო მონაკვეთი. „ქორობიას“ კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს, მან სავანეში გატარებული წლების შესახებ თხრობა უნდა დაასრულოს და იმავდროულად განმცდელი ავტობიოგრაფის მთელი შემდეგი ცხოვრების ორიენტირი უნდა დასახოს.

„ქორობიას“ თამაშით გამონვეული ემოცია განმცდელი ავტობიოგრაფისათვის შემანუხებელი იყო ხოლმე, ამიტომ ბავშვური მიამიტობით ძიძასთან ცდილობდა ქორის აგრესიის საფუძვლების ახსნას. როგორც მთხრობელი ავტობიოგრაფი აღნიშნავს, ძიძა აღსაზრდელის შფოთვისას უსაფუძვლოდ მიიჩნევდა, განმცდელი ავტობიოგრაფის კითხვას – „რა დაუშავა კრუხმა ქორს?“ – ბანალურად უპასუხებდა ხოლმე – „ჭამა უნდაო“. ეპიზოდის შემდგომი განვითარება აჩვენებს, რომ „ქორობიას“ მისტიკური მხარე მხოლოდ გამოუცდელი ბავშვის ყურადღებას არ იქცევდა. ძიძამ, რომელიც

ალტერნატიული სამყაროების კონცეპტი, როგორც ავტობიოგრაფიული დისკურსის კვლევის თეორიული საფუძველი აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავლის“ მიხედვით

„ქორობიას“ თანმხლებ ბავშვურ რეაქციას სეროიოზულად არ აღიქვამდა, მოგვიანებით აღმოაჩინა, რომ „ქორობიას“ მინიშნებები მის ცხოვრებასაც უკავშირდებოდა:

„ერთხელ სახლში რომ დავბრუნდი, მოწყენა შემნიშნა ძიძამ და მითხრა: „რა იყო, ქორობია ხომ არ გითამაშიათ“. ვითამაშეთ და ქორმაც მე გამიტაცა მეთქი! – ვუპასუხე სიცილით. ძიძამ ჩამიკრა გულში და დაინყო ტირილი. მე გამიკვირდა და ვკითხე: რა გატირებს მეთქი“ – ის მატირებს, რომ ხვალ ჩემ წინლასაც მოიტაცებენ და მომამორბებენო! [...] მეორე დღეს კი ყოველივე გავიგე: სამუდამოდ გამომათხოვეს სოფელს და წამიყვანეს სასახლეში“ (წერეთელი 2015: 18).

დამონმებული ამონარიდის მიხედვით, როლები შეცვლილია: განმცდელი ავტობიოგრაფის გაკვირვება განპირობებულია ძიძის რეაქციით. იგი კვლავ მოელოდა, რომ აღმზრდელი აღსაზრდელის გულისტკივილს ჩვეული გულდამშვიდებით შეხვდებოდა, მაგარამ ამ ეტაპზე უკვე მისთვისაც საცნაური გახდა „ქორობიას“ იდუმალი ბუნება. ქორობიას ეპიზოდით მთავრდება სავანეში გატარებული წლების აღწერა და იწყება ახალი ეტაპი („სულ ახალი ცხოვრება უნდა დამენყო“).

სამშობლოსადმი განმცდელი ავტობიოგრაფის დამოკიდებულების საჩვენებლად კიდევ ერთი ეპიზოდის გახსნება შეიძლება გიმნაზიაში სწავლის პერიოდიდან: განმცდელმა ავტობიოგრაფმა უარი თქვა გიმნაზიის დასრულების შემდეგ საუნივერსიტეტო განათლების მიღებაზე. ჯერ კიდევ სავანიდან სასახლეში გადასული განმცდელი ავტობიოგრაფის პიროვნული სამყაროს ფორმირებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა კითხვისადმი, სწავლისადმი განსაკუთრებული ინტერესის ეტაპობრივად ჩამოყალიბება. როცა პეტრე ბაგრატიონმა მას ჰკითხა, რამდენად გამოცდილი მხედარი იყო, ავტობიოგრაფმა უპასუხა: „მე ცხენებისათვის კი არ მიდევნია! წიგნები მეჭირა ხელში!“ განმცდელი ავტობიოგრაფის ეს სიტყვები აჩვენებს, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო მისთვის სწავლა. აღნიშნულის მიუხედავად, მან გიმნაზიის დასრულებაზე უარი თქვა და სამხედრო კარიერაზე ოცნება დაიწყო. მიღებული გადაწყვეტილება სამშობლოსადმი მსახურების სურვილით იყო განპირობებული.

გიმნაზიაში სწავლის ბოლო წლებში განმცდელი ავტობიოგრაფი ფრანგულის მასწავლებელ მუსიე ტურესისთან ცხოვრობდა. ერთხელ ამ უკანასკნელთან სტუმრად მივიდა განმცდელი ავტობიოგრაფის საყვარელი მასწავლებელი. მასპინძლისა და სტუმრის საუბარს განმცდელი ავტობიოგრაფი ჩუმად უგდებდა ყურს, ისინი საფრანგეთის დიდი რევოლუციის შესახებ საუბრობდნენ, თანაც ამ პროცესთან მიმართებით როდზიევიჩი საკუთარი სამშობლოს, პოლონეთის, კონტექსტსაც აანალიზებდა. განმცდელი ავტობიოგრაფის ცნობიერებაში ეს დიალოგი დამთავრდა როდზიევიჩის სევდანარევი, სინანულის გამომხატველი სიტყვებით:

„ახლა რალა დროს ვწუხვარ, რომ სამხედრო სამსახურში არ შევედი, რომ სარდალი გავმხდარიყავ და მარჯვე დროს ქვეყნისათვის კონრადივით სამსახური გამენია“ (წერეთელი 2015: 69).

საყვარელი მასწავლებლის სიტყვების მიხედვით, სამშობლოზე ქმედითად ზრუნვა მხოლოდ სამხედრო სამსახურით იყო შესაძლებელი. გამცდელი ავტობიოგრაფისათვის მოსაუბრეთა მსჯელობა აბდაუბდად აღიქმებოდა და იმავდროულად განსაკუთრებულ ემოციას იწვევდა: „იმათმა აბდაუბდა საუბარმა ისე გამიტაცა, რომ რალაც უჩვეულო სასუფეველი ვიგრძენი“ (წერეთელი 2015: 69), მოცემულ შემთხვევაში შეფასება „აბდაუბდა“ არ გულისხმობს იმას, რომ მოსაუბრეთა მსჯელობა უშინაარსო, არაადეკვატური იყო, არამედ აჩვენებს განმცდელი ავტობიოგრაფის აღქმის თავისებურებას. განვითარების ამ ეტაპზე მის პირად შინაგან სამყაროს დიდწილად ოცნებები განსაზღვრავდა („ოცნებით გაბერილი დავადექი რუსეთის გზას“). შესაბამისად, დიალოგის მოსმენისას ის მსჯელობის ლოგიკას არ აკვირდებოდა, მის ყურადღებას ცალკეული სიტყვები და ფრაზები იქცევდა, რომელთაგან საკვანძო დაფიქსირებულია მთხრობელი ავტობიოგრაფის ნარატივი. ეს ფრაზა იმაზე მიანიშნებს, რომ განმცდელი ავტობიოგრაფის ოცნებები მისი პიროვნებისათვის ფუნდამენტური მნიშვნელობის მიზნის (სამშობლოსადმი მსახურების) განხორციელებას უტრიალებდა. მიზნის სიდიდემ განაპირობა ის, რომ განმცდელმა ავტობიოგრაფმა სხვა მნიშვნელოვან ორიენტირზე, საფუძვლიანი საუნივერსიტეტო განათლების მიღებაზე, უარი თქვა.

საანალიზო ავტობიოგრაფის კოჰერენტული შინაარსის დეკოდირებისათვის ყურადღება უნდა მიექცეს იმ გარემოებას, რომ მთლიანი ტექსტის ფარგლებში სამშობლოსთან დაკავშირებული განმცდელი ავტობიოგრაფის წარმოდგენები მუდმივად ოცნების, სამომავლო გეგმების ნაწილია. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ქუთაისიდან მოსკოვში მიმავალი ავტობიოგრაფის ვიზიტი ვორონცოვის ქვრივთან. დასახელებული ეპიზოდის დეტალური ანალიზი წინამდებარე სტატიაში სრულად ვერ მოხერხდება, მხოლოდ კვლევის მთვარი დასკვნისათვის რელევანტურ რამდენიმე გარემოებას მიექცევა ყურადღება: სამშობლო განმცდელი ავტობიოგრაფისათვის მოცემულობა კი არ არის, არამედ მას შექმნა სჭირდება.

სამშობლო (საქართველო) როგორც სოციალური სივრცე პირველად რელატივირებულია საანალიზო ეპიზოდის ფარგლებში. აღნიშნული მიზნით მთხრობელი ავტობიოგრაფი ჰიპოთეტური ფოკალიზების სტრატეგიას ირჩევს¹. ვორონცოვის ქვრივი და მისი გარემოცვა წარმოდგენილი არიან ჰიპოთეტურ ფოკალიზატორებად; ისინი, როგორც დამკვირვებლები, აფასებენ ქართულ რეალობას, მათი მსჯელობა გაჯერებულია ქართული ყოფის სავარაუდო, შესაძლო ვარიანტების წარმოჩენით. სანიმუშოდ შესაძლებელია ქვრივის ერთ-ერთი კომენტარის მოხმობა:

¹ სოციალური მენტალობის საანალიზო კატეგორიები აღებულია პალმერის ნაშრომიდან (2010). ჰიპოთეტურ პერსპექტივაზე, როგორც ნარატორის მიერ შექმნილ კონცეპტუალურ ჩარჩოზე, პირველად ყურადღება გაამახვილა ჰერმანმა (1994).

ალტერნატიული სამყაროების კონცეპტი, როგორც ავტობიოგრაფიული დისკურსის კვლევის თეორიული საფუძველი აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავლის“ მიხედვით

„ნუ დაივინყებთ, რომ ამისთანა რამეებს უბრალო მეგიშრეები აკეთებენ იმერეთში. ისინი გლეხები არიან და არსად რამე უნახავთ, გარდა გარდამოხსნისა და ხატებისა ეკლესიებში: მათი სამხატვრო გალერა, მათი სკოლა – მარტო ბუნებაა საქართველოსი [...] ეს უბრალო ხელოვნება განა არ ამტკიცებს, რომ იმათ, თუ გარემობას ხელი არ შეეშალა მათთვის, თავისის საკუთარი რაფაელები და მიქელანჯელოები ეყოლებოდათ (წერეთელი 2015: 70).

ჰიპოთეტური ფოკალიზების გამოყენებით მთხრობელი ავტობიოგრაფი ცდილობს წარმოაჩინოს, რომ სამშობლო განმცდელი ავტობიოგრაფისათვის მხოლოდ იდეის დონეზე არსებობდა, ის კონკრეტულ მოცემულობად მომავალში უნდა ქცეულიყო.

განმცდელი ავტობიოგრაფის სოციალური მენტალობა

სამხედრო კარიერაზე ფიქრი რუსეთში ჩასულმა განმცდელმა ავტობიოგრაფმა კვლავ შეცვალა, გადაწყვიტა სტუდენტი გამხდარიყო, მიზეზი კვლავ სამშობლოზე ზრუნვა იყო. გადაწყვეტილების მიღების მაპროვოცირებელი კონტექსტის გასათვალისწინებლად საყურადღებოა შემდეგი ამონარიდი: *მაშინდელი სტუდენტობა სულ სხვანაირი იყო საზოგადოდ და ქართველებსაც, მათთან ერთად სხვა ფერი ედვა ... მეც მათთან სტუმრობამ მალე გადამიგდო გულიდან სამხედრო სურვილები და ძალაუწებურად მათ წრეში ამოვყავი თავი (წერეთელი 2015: 80).*

მოცემულ ამონარიდში საგანგებო ყურადღებას საჭიროებს სიტყვა ძალაუწებურად, კერძოდ, დასაზუსტებელია, ამ შეფასების მიხედვით, ვინ არის ფოკალიზატორი. წინასწარ უნდა აღინიშნოს, რომ ფოკალიზატორი ერთი ადამიანი არაა, ესაა სოციუმი (სტუდენტობა).

სანაალიზო მონაკვეთის მიხედვით, სტუდენტობა ცალკე მოქმედი სუბიექტია, მისი მენტალური ქმედებები არ უდრის ამ სოციუმის წევრთა მენტალური ქმედებების ჯამს, ის თვისებრივად ახალი კონსტრუქტია. დიდი და მიკრო ჯგუფების მენტალური პროცესების ერთმანეთთან შედარება და მსგავსება-განსხვავების დადგენა ცალკე გასანალიზებელი საკითხია. ასევე დასკვნების გამოტანისას გასათვალისწინებელია ინტერ- და ინტრამენტალური პროცესების ერთმანეთთან მიმართება.

მაინც როგორია სტუდენტობის, როგორც სოციუმის, მენტალური პროცესები, რომლებიც განმცდელი ავტობიოგრაფს, ძალაუწებურად, პრინციპულ გადაწყვეტილებას აცვლევინებს?

სტუდენტებში მთავარ განცხადებულ ქცევით ნებს სიახლისაკენ, განვითარებისაკენ სწრაფვა წარმოადგენდა. ამ ცოდნას ჯგუფში ყველა იზიარებდა. იგი უნდა ყოფილიყო სტუდენტობის მიზნებისა და გეგმების გან-

მსაზღვრელი. დასახული მიზნისაკენ სტრუქტურის სწრაფვა განსაკუთრებული ემოციურობით ხასიათდებოდა, რადგან სიახლისა და განვითარებისაკენ სწრაფვას პირადი მისწრაფებები არ დასდებია საფუძვლად. ქართველ სტრუქტურებს სწამდათ, რომ მათი აქტიურობა მოტივირებული იყო სამშობლოზე ზრუნვით.

აღნიშნულ ინფორმაციას მკითხველს მთხრობელი ავტობიოგრაფი ტექსტის მეორე ნაწილში აწვდის. იგი იმ დროისათვის რუსეთში დაფიქსირებული რევოლუციური პროცესების საფუძვლად მსოფლიოში მიმდინარე ეროვნულ-განმანთავისუფლებელ მოძრაობას მიიჩნევს: *გარიბალდი, მაძინი და კოშუტი გაუხდათ ყველა შეგნებულ მამულიშვილებს იდეალად. ნორედ ამ დროს გამოვიდა სტაროველი სემინარიელი ჩერნიშევსკი ... და დასცა რუსეთს კიჟინა* (წერეთელი 2015: 81). ქართველი სტრუქტურა აღნიშნული მოვლენების ეპიცენტრში იმყოფებოდა და რევოლუციური იდეები მათი დისპოზიციის (ქვეცნობიერის) ნაწილად იყო ქცეული. მთხრობელი ავტობიოგრაფი აზუსტებს იმასაც, რომ რუსეთში მიმდინარე პროცესები ინტენსიური და აქტიური იყო, ქართველი სტრუქტურის ნებისმიერი მოქმედებაც ამ სულისკვეთებას აირეკლავდა.

პეტრე ბაგრატიონისაგან წამოსული ავტობიოგრაფის მიერ სამხედრო კარიერაზე უარის თქმის საფუძველი ტექსტში დაუზუსტებელია, მხოლოდ ზოგადი მინიშნებებია მოცემული – *„მაშინდელ სტრუქტურას სხვა ფერი ედვა“*. მთხრობელი ავტობიოგრაფის ეს მინიშნება სწორედ სამშობლოს ბედზე ზრუნვით მოტივირებული სტრუქტურის რევოლუციურ მისწრაფებებს უნდა გულისხმობდეს. ამასთან, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ სტრუქტურა აქტიური იყო, გასაგები გახდება, თუ *ძალაუნებურად* რატომ აღმოჩნდა განმცდელი ავტობიოგრაფი სტრუქტურა რიგებში და რატომ გადაწყვიტა საუნივერსიტეტო განათლების მიღება: განმცდელი ავტობიოგრაფისათვის თანამედროვე რეალობაში სამშობლოზე ზრუნვის ადეკვატურ ფორმად იდეოლოგიური ორიენტირების დაზუსტება განისაზღვრა, გადაწყვეტილების მიღებაზე გავლენას მოახდენდა ემოციური ფონიცი, რომელიც ქართველი სტრუქტურის რევოლუციურ მოძრაობას ახლდა.

ანალიზის ამ ეტაპზე დაზუსტდა, რატომ დარჩა განმცდელი ავტობიოგრაფი პეტერბურგში, თუმცა ჯერ კიდევ განმარტებას საჭიროებს, რამ უბიძგა მას, უნივერსიტეტის დასრულების შემდეგ ქართველ სტრუქტურასთან ურთიერთობა შეენწყვიტა. ტექსტის ანალიზის შედეგად გამოტანილი დასკვნა ასეთია: გადაწყვეტილების მიღების მომენტში განმცდელმა ავტობიოგრაფმა ქართველი სტრუქტურის მენტალობა არასწორად შეაფასა. უნივერსიტეტში სწავლისას ჩამოყალიბებულმა ინტერმენტალურმა პროცესებამა (სოციუმთან ინტეგრაციამ) მას მოგვიანებით აჩვენა, რომ აღნიშნული მიკრო ჯგუფის დეკლარირებული ქცევითი წესები და რეალური ქმედება ერთმანეთს არ შეესაბამებოდა. შესაბამისად, იქ დარჩენა განმცდელ ავტობიოგრაფს შესაძლებლობას არ აძლევდა, საკუთარი მისწრაფების თა-

ნახმად ემოქმედა, საკუთარი მიზნები (სამშობლოსადმი მსახურება) განეხორციელებინა. ამდენად, როგორც კი საშუალება მიეცა, მან ეს სოციუმი დატოვა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ განმცდელი ავტობიოგრაფის მიერ აღნიშნული გარემოების გაცნობიერება მტკივნეული იყო და მის შინაგან სამყაროში მიმდნარე მენტალური პროცესების დრამატიზებას იწვევდა.

ქართველ სტუდენტთა შორის მოქმედი არაოფიციალური ქცევითი ნესები განსხვავებული იყო. უნდობლობა, გვერდით მყოფ ადამიანში პოტენციური მტრის ძიება სოციუმის წევრთა ქმედების ერთ-ერთი მთვარ მარეგულირებელ წესს წარმოადგენდა. იმ დროისთვის ქართველი სტუდენტობის დამოუკიდებლობის ხარისხი დაბალ ნიშნულს უტოლდებოდა, მასში დამკვიდრებული ქცევითი ნესების უმეტესობა უფრო მასშტაბური სოციუმის (რუსეთის) ტოტალიტარულ მოთხოვნებს აირეკლავდა („იმ ხანებში თავისი საკუთარი აზრით მოქმედება სახიფათო იყო“). მოსალოდნელი საფრთხის გათვალისწინებით, ქართველ სტუდენტებს შორის ურთიერთობა დაძაბული იყო. ცხოვრების გამოცდილებით მიღებული მათი მენტალობის თეორია ჩანაცვლებული იყო შეთქმულების თეორიით, რაც ხელს უშლიდა ამ სოციუმის წევრებს მოვლენები ადეკვატურად აღექვათ. ამ სოციუმის ფარგლებში სამშობლოზე ფიქრს დამატებით ისიც ართულებდა, რომ სამშობლოზე ზრუნვის ლოზუნგით ბევრი ქართველი სტუდენტი საკუთარი ეგოისტური მიზნების მიღწევას ცდილობდა.

სტუდენტობაში მოქმედი რეალური და ფორმალური ქცევითი რეგულაციები განმცდელი ავტობიოგრაფის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესების დრამატიზების საფუძველი ხდებოდა: განმცდელი ავტობიოგრაფი, ერთი მხრივ, აცნობიერებდა, რომ საკუთარი მიზნის მიღწევის საშუალება მას ამ სოციუმში არ მიეცემოდა და მეორე მხრივ, მას უსამართლობის განცდა ეუფლებოდა. ტექსტში თემატიზებულია, რომ ქართველ სტუდენტობას საკუთარი წევრებისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ჰქონდა:

„სტუდენტების რიცხვში მეც ვიყავი. ჩემ ხანგრძლივ ცხოვრებაში საპირადო კერძოსა და წვრილმანებში უხასიათობა გამოვიჩინე, მაგრამ დიდსა და საზოგადოსათვის კი ჩემს დღეში არ მიღალატებია. მწერლობაშიც შემექლო, რომ სხვების აყოლით დიდი სახელი მომეპოვებია, მაგრამ რწმენას ვერ ვუღალატე [...] ორთა შუა მყოფს, მე ჩემი გზა მქონდა არჩეული და მივდიოდი წყნარად“ (წერეთელი 2015: 82-83).

აღნიშნული კომენტარით მთხრობელი ავტობიოგრაფი აზუსტებს, რომ განმცდელი ავტობიოგრაფის მიერ გადადგმული ნაბიჯები გააზრებული იყო. მის მიერ მიღებული გადაწყვეტილებები განმცდელი ავტობიოგრაფის პირად სამყაროში არსებულ იდუმალ ვალდებულებებს ეფუძნებოდა („რწმენას ვერ ვუღალატე“). თავის მხრივ, ეს ვალდებულებები საზოგადოსადმი (სამშობლოსადმი) მსახურებას გულისხმობდა. მოცემულ ეპიზოდში გამცდელი ავტობიოგრაფის ქცევას მისი დისპოზიაცია განაპირობებდა და ქართველი სტუდენტების უმეტესობის მოქმედება კი ბუნებრივ ინსტინქტებს (ეგოისტ-

ტურ მისწრაფებებს) ექვემდებარებოდა. აღნიშნული გარემოების წარმოჩენით მთხრობელი ავტობიოგრაფი ცდილობს ცხადი გახადოს, განმცდელი ავტობიოგრაფისათვის რამდენად მტკივნეული იყო ქართველი სტუდენტობის სულსკვეთების რეალური საფუძვლების დადგენა.

სამშობლოს, მეგობრობის ინდივიდუალური ხედვა განმცდელ ავტობიოგრაფს განსხვავებული ქცევითი წესების შემუშავებას აიძულებდა. განმცდელი ავტობიოგრაფისა და სოციუმის ეპისტემოლოგიურ კომპეტენციათა სხვაობა კი სოციუმს უბიძგებდა, გაორებული დამოკიდებულება ჰქონოდა განმცდელი ავტობიოგრაფისა და ყველა დანარჩენი წევრისადმი. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს საანალიზო ტექსტში დაფიქსირებული არაერთგვაროვნება: საკუთარი აზრის მიხედვით სოციუმში მოქმედება აკრძალული იყო, თუმცა განმცდელი ავტობიოგრაფის საზოგადო საქმისადმი ერთგულება, არაეგოისტური ქმედება ისჯებოდა. განმცდელი ავტობიოგრაფის მეგობრის, ნიკო ნიკოლაძის, პირველობისაკენ სწრაფვა ყველასთვის თვალსაჩინო იყო, თუმცა მას საზოგადოება არ რიყავდა, მაშინ, როცა განმცდელი ავტობიოგრაფის არაამბიციურობა („ჩემი გზა მქონდა და მივდიდოდი წყნარად“) საგმობად მიიჩნეოდა.

როგორც მთხრობელი ავტობიოგრაფი აღნიშნავს, მან თავიდანვე საკუთარი „გზა აირჩია“, რომელიც სამწერლო საქმიანობასაც ეხებოდა და საუნივერსიტეტო განათლებისადმი დამოკიდებულებასაც. აღნიშნულმა გარემოებამ მაშინათვე ქართველ სტუდენტთა უკმაყოფილება გამოიწვია:

ეს იყო მიზეზი, რომ ჩემ მწერლობას პატივი ჰქონდა ახდელი და ამხანაგობა ჩამომშორდა. ერთ საღამოს შემოვიდნენ ჩემთან [...] და გადმომცეს ამხანაგობის მაგიერ: შენის მწერლობით გვარცხვენ და ლექსების წერაზე აიღე ხელი და ან ჩვენს ნაცნობობაზეო“ [...] ეს მათი შემოთვლილი სიტყვა ისარივით მეცა გულზე. ბუნებათანაზიარს, ყველას მეგობრობა და განწყობილობა მსურდა და ერთთავად მთელი ამხანაგობის მოშორება ჩემთვის სიკვდილი იყო. ჩავვარდი საგონებელში (წერეთელი 2015: 83).

ქართველი სტუდენტობის შემონათვალში სიტყვა გვარცხვენ განმცდელი ავტობიოგრაფის შემოქმედების ქართული თუ მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში შეფასებას არ გულისხმობდა. ის მთლიანად სოციალური დაკვეთის ანარეკლი იყო და განმცდელი ავტობიოგრაფის შემოქმედებაში სოციალური მოტივების არარსებობას გულისხმობდა. ეს იმდროინდელი დიდი კოლექტივის ქცევით ნორმებს ეწინააღმდეგებოდა და ავტომატურად ამ ტექსტების ავტორის და მასთან ასოციალური სოციალური მიკრო ჯგუფის, ქართველი სტუდენტობის, ლალატში დადანაშაულებას გულისხმობდა.

განმცდელი ავტობიოგრაფის გულისტკივილი მოსალოდნელი საფრთხის წარმოდგენით არ იყო განპირობებული. იგი იმ დისპოზიციის მორღვევას უკავშირდებოდა, რომელიც მას ბავშვობაში ჰქონდა შეძენილი და აქედან გამომდინარე, მისი იდენტობისათვის მნიშვნელოვანი იყო. აქვე გასათვა-

ლისწინებელია ისიც, რომ ბავშვობის ეს გამოცდილება ტექსტში განმცდელი ავტობიოგრაფის განვითარების სხვა ეტაპის ჩვენებისას არაა გააქტიურებული. მას თანატოლები გიმნაზიაშიც უპირისპირდებოდნენ, თუმცა იმ დროს თანამოაზრის არარსებობა კი არ წარმოადგენდა პრობლემას, არამედ ცოდნის მიღების შესაძლებლობის შეზღუდვა იყო განმცდელი ავტობიოგრაფისათვის მტკივნეული. სტუდენტებთან ურთიერთობისას თავჩენილი შინაგანი მოთხოვნილება (თანაზიარობის სურვილი) უნდა მიანიშნებდეს იმაზე, რომ სტუდენტობის წლებში გასაკეთებელი საქმე ღირებულების თვალსაზრისით მისთვის ისეთივე ეგზისტენციალური მნიშვნელობის იყო, როგორც ბავშვსათვის თავისუფლების, ცნობისმოყვარეობის დაკმყოფილების შესაძლებლობის ქონა. ამასთან საანალიზო ტექსტში არსად არაა აღნიშნული, რომ განმცდელი ავტობიოგრაფი რუსული საზოგადოების წევრებთან დაახლოებას ცდილობდა. იგი მხოლოდ ქართველ სტუდენტებში რომ ეძებდა თანამოაზრეს, დამატებით, იმაზე უნდა მიანიშნებდეს, რომ გასაზიარებელი ემოციები, ფიქრები სამშობლოს (საქართველოს) უკავშირდებოდა.

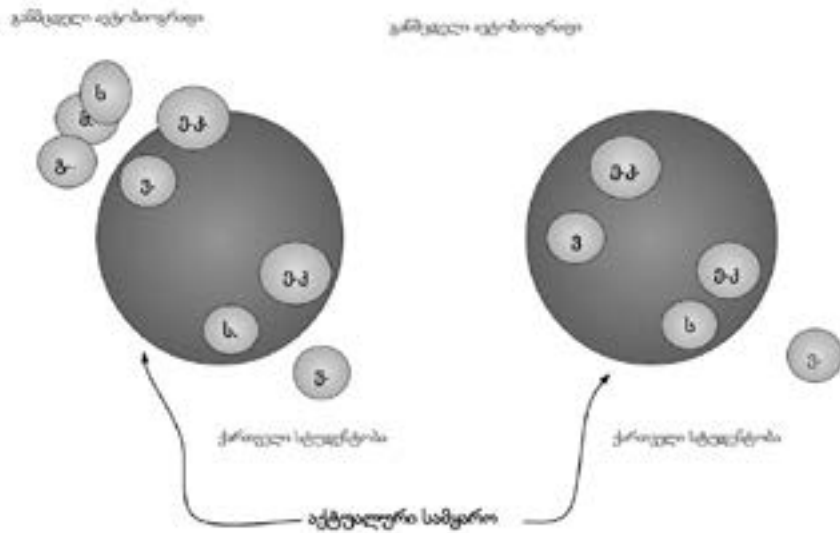
წინამდებარე მსჯელობაში წითელი ხაზის გამოსაკვეთად კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ განმცდელი ავტობიოგრაფის პეტერბურგში დარჩენა და იქიდან უკანმოუხედავად წასვლა მის შინაგან სამყაროში მიმდინარე მენტალური პროცესების რაგვარობაზე მიანიშნებს. მსჯელობის ამ ეტაპისათვის გადაწყვეტილების მიღების განმაპირობებელი ორი ინტერმენტალური ფაქტორი გამოვლინდა: ა) განმცდელმა ავტობიოგრაფმა გააცნობიერა, რომ ქართველ სტუდენტთა შორის ყოფნა მას საკუთარი მიზნის მიღწევის შესაძლებლობას არ აძლევდა, ბ) სტუდენტობა, როგორც სოციალური, უსამართლო იყო. პირველი გარემოება მის ვალდებულებით სამყაროს ეწინააღმდეგებოდა, მეორე კი – მისწრაფებებს. მათი თანაარსებობა განმცდელი ავტობიოგრაფის ყოფას აუტანელს ხდიდა. განმცდელ ავტობიოგრაფში მიმდინარე ინტერმენტალური პროცესები სხვა თვალსაზრისითაც იყო პრობლემური: საანალიზო ეპიზოდის ფარგლებში მისი ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია სრულყოფილია, ის კარგად აცნობიერებს სოციალური ქცევით რეგულაციებს, თუმცა მათ მორჩილებაზე შეგნებულად ამბობს უარს. გარდა ამისა, ტექსტში ნაჩვენებია ისიც, რომ ნების არსებობის შემთხვევაში განმცდელ ავტობიოგრაფს შესწევდა ძალა არა მხოლოდ გაეთვალისწინებინა მოქმედი სოციალური რეგულაციები, არამედ ასევე შეეძლო მათ მიხედვით დაეგეგმა აქტივობები და ყოფილიყო წარმატებული: „შემეძლო, რომ სხვების აყოლით დიდი სახელი მომეპოებია, მაგრამ [...] შუა ადგილი მეჭირა“.

განმცდელი ავტობიოგრაფის სრულყოფილი ეპისტემოლოგიური კომპეტენციის წარმოსაჩენად შესაძლებელია შემდეგი გარემოების გათვალისწინება: განმცდელი ავტობიოგრაფი საკუთარ ლექსებს ანონიმურად აქვეყნებდა; იგი აცნობიერებდა, ლექსების შინაარსის გამო შეიძლებოდა ქართველი

სტუდენტობის რიგებიდან გარიცხულიყო და ყველაფერთან ერთად დიდი სოციუმის მიერ დასჯილიყო კიდეც. ტექსტში აღნიშნულია ისიც, რომ სოციუმთან არსებული გაუცხოების მოშლა მისთვის ძალიან მარტივი იყო:

„იმ ხანებში ერთი ლექსი დავენერე [...] ჩემმა ამხანაგებმა კი კიჟინა დასცეს მაშინ: აი აქ აზრი არ ვარგა და ობროდობის მეტი არა არის რაო!“ [...] მირჩიეს, ერთი რამ მისთანა მიმემატებია, რომ ცხოვრებაში გამოსადეგი ყოფილიყო [...] მეც ავიღე და ბოლოში ერთი ხანა ჩავამატე [...] ეს რომ ნახეს მომინონეს და კიდეც ამ მიკერებული ნაძალადევი ლექსით დაიბეჭდა“ (წერეთელი 2015: 84).

ამგვარი სოციალური დაკვეთა განმცდელმა ავტობიოგრაფმა ერთ-ჯერადად შეასრულა, მთლიანობაში ის საკუთარი შეხედულებისამებრ მოქმედებდა. სოციუმის მოთხოვნა განმცდელ ავტობიოგრაფს აჩვენებდა, რომ ქართველი სტუდენტობის ქმედების განცხადებული მოტივაცია და რეალური ქმედება ერთმანეთს ეწინააღმდეგებოდა. ქართველ სტუდენტობას შენარჩუნებული ჰქონდა ის შემართება, რომელიც ჩერნიშევსკის გამოსვლას ახლდა („კიჟინა დასცა რუსეთს“). დამონმებულ ციტატაში ამაღლებული სულისკვეთების მარკერია სიტყვა კიჟინა („ჩემმა ამხანაგებმა კიჟინა დასცეს მაშინ“), თუმცა განმცდელი ავტობიოგრაფის იქ ყოფნისას მათი შემართება და საკეთებელი საქმე ერთმანეთს აღარ შეესაბამებოდა. საანალიზო ციტატის მიხედვით, ქართველი სტუდენტები გამალებით ითხოვდნენ იმას, რაც, მთხრობელი ავტობიოგრაფის აზრით, ბანალური და არაღირებული იყო, მხოლოდ სოციალურ დაკვეთის შესრულებას გულისხმობდა, არადა მათთვის საპირწონე ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების განხორციელება უნდა ყოფილიყო. ამ თვალსაზრისით კი პროცესის საწყის და მომდევნო ეტაპებს შორის სხვაობა დიდი იყო. აღნიშნულ გარემოებას განმცდელი ავტობიოგრაფი აცნობიერებდა და მიმდინარე სოციალურ პროცესებს შეგნებულად ემიჯნებოდა.



დიაგრამა №1¹

1 მოცემული დიაგრამა ასახავს ეპიზოდის დასაწყისსა და დასასრულს, დიდი მუქი წრით აღნიშნულია აქტუალური სამყარო, ღია ფერის პატარა წრეებით კი პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს მახასიათებლებია წარმოდგენილი. დიაგრამა აჩვენებს, რომ ეპიზოდის დასაწყისში აქტუალურ სამყაროში (უნივერსიტეტში სწავლა) განმცდელი ავტობიოგრაფის ცნობიერების მხოლოდ ერთი კომპონენტი (ვალდებულება) არის რეალიზებული. განმცდელი ავტობიოგრაფი ფიქრობს, რომ სწავლით სამშობლოს ემსახურება. ამ ეტაპზე განმცდელი ავტობიოგრაფის ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია (ცოდნა) ნაწილობრივ შეესატყვისება აქტუალურ სამყაროს: განმცდელი ავტობიოგრაფი საკმარისად გამოცდილია საიმისოდ, რომ სოციუმის ქმედებათა დეკოდირება შეძლოს (სოციალური კომპეტენცია ფორმირებული აქვს), თუმცა მას არასწორი წარმოდგენა აქვს ქართველ სტუდენტთა შეხედულებებსა და ფასეულობებზე. თავის მხრივ, განმცდელი ავტობიოგრაფის ვალდებულების (სამშობლოს მსახურება) აქტუალურ სამყაროსთან თავსებადობა საფუძველი ხდება იმ გეგმის შემუშავების, რომლის განხორციელებით მიზანს უნდა მიაღწიოს (სამშობლოს თანამედროვე სამყაროში ღირსეული ადგილი მოუპოვოს) და სურვილების (სამშობლოს მსახურებით პიროვნულად განვითარდეს) რეალიზება უნდა მოახდინოს. ეპიზოდის დასაწყისში განმცდელი ავტობიოგრაფის ცნობიერების აღნიშნული მახასიათებლების (გ., მ., ს.,) აქტუალურ სამყაროში განხორციელება სამომავლო საქმეა. განმცდელი ავტობიოგრაფისაგან განსხვავებით, ქართველი სტუდენტების ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია სრულადაა მორგებული აქტუალურ სამყაროს, მათ ზუსტად იციან, რა ტიპის სოციუმში იმყოფებიან, მათი სურვილებიც რეალიზებულია, შექმნილი პოლიტიკური ვითარებიდან პირად სარგებელს ნახულობენ. ერთადერთი, რაც მათი შინაგანი სამყაროდან აქტუალურს არ შეესატყვისება, ვალდებულებაა, მათ პირადი ინტერესები სამშობლოს მსახურებაზე მაღლა დააყენეს.

დიაგრამის მარჯვენა წრეზე დაკვირვება (ეპიზოდის დასასრული) აჩვენებს, რომ ცვლილება ეხება მხოლოდ და მხოლოდ განმცდელი ავტობიოგრაფის ცნობიერებას. კერძოდ, მისი ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია (ცოდნა) სოციუმთან მიმართებით სრულყოფილი გახდა. განმცდელი ავტობიოგრაფი აცნობიერებს, რომ ქართველი სტუდენტების განცხადებული მიზნები და რეალური ქმედებები ერთმანეთის შესატყვისი



დასკვნა

შესაძლო სამყაროების თეორიის ვალიდობა

წინამდებარე სტატიის ფარგლებში გაირკვა, რომ შესაძლო სამყაროების კონცეპტი განმცდელი ავტობიოგრაფის პიროვნული განვითარების თავისებურების შესასწავლად გამართლებულ თეორიულ საფუძველს ქმნის. „ჩემს თავგადასავალში“ განსახოვნებული განმცდელი ავტობიოგრაფის მენტალური პროცესები ინტერმენტალურია. ჰიპოთეტური ფოკალიზების გამოყენებით მთხრობელი ავტობიოგრაფი სისტემატურად ცდილობს, მკითხველს აჩვენოს, რომ ტექსტში განსახოვნებული აქტუალური სამყარო სხვადასხვა ადამიანის პიროვნულ სამყაროთა კონსტელაციით ყალიბდება, ისტორიული ვითარების ფორმირება ბედისწერის შედეგი არაა. ამასთან ტექსტში ისიც წარმოჩენილია, რომ პარალელურ სამყაროთა კომბინაციის ვარიანტები წი-

არაა. თავის მხრივ, აღნიშნული გამოცდილების შექმნა განმცდელ ავტობიოგრაფს არწმუნებს, რომ ამ სოციუმში მისი მიზნებისა და მისწრაფებების განხორციელება შეუძლებელია. ქართველი სტუდენტობის დატოვებით იგი კვლავ თავისი ვალდებულების (სამშობლოსადმი მსახურების) ერთგული რჩება, განმცდელი ავტობიოგრაფი ფიქრობს, რომ მათთან დარჩენით ის დროს კარგავს, აცნობიერებს, რომ სამშობლოს მსახურების სხვა ფორმა უნდა მოძებნოს.

დასკვნის სახით უნდა დაზუსტდეს, რომ მოცემული დიაგრამის მიხედვით, არათავსებადია არა აქტუალური სამყარო (უნივერსიტეტში სწავლა) და განმცდელი ავტობიოგრაფის ცნობიერება (შინაგანი სამყარო), არამედ პრინციპულად შეუთავსებელია ერთმანეთთან განმცდელი ავტობიოგრაფისა და ქართველი სტუდენტობის შინაგანი სამყაროები. აღნიშნული ასპექტი მთხრობელი ავტობიოგრაფის იდენტობისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია. მისი აზრით, განმცდელი ავტობიოგრაფის განვითარებას ხელი შეუშალა, პირველ რიგში, მის გარშემო მყოფმა ადამიანებმა. ტრაგიკულია ის, რომ აქტუალური სამყარო განმცდელი ავტობიოგრაფის მიზნის მისაღწევად (სამშობლოსადმი ეპოქის გამოწვევების შესაბამისი სამსახურის განევა) ოპტიმალურ პირობებს იძლეოდა, ამ შესაძლებლობას კი მას მისი თანამემამულენი ართმევდნენ. დიაგრამის მოდელი აღებულია რიანის სტატიიდან (2007).

ალტერნატიული სამყაროების კონცეპტი, როგორც ავტობიოგრაფიული დისკურსის კვლევის თეორიული საფუძველი აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავლის“ მიხედვით

ნასწარ ძნელი გასათვლელია. თითოეული ადამიანის შინაგანი სამყარო სხვადასხვა მოდალური ოპერატორისაგან შედგება (ვალდებულებები, ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია, მისწრაფებები) შესაბამისად, მათი გააქტიურება და სხვა ადამიანთა მოდალურ ოპერატორებთან დანყვილება რა შედეგს მოიტანს, წინასწარ განსაზღვრას არ ექვემდებარება.

განმცდელი ავტობიოგრაფის პიროვენული სამყაროს ძირითადი მახასიათებლები

სტუდენტობის წლებში განმცდელი ავტობიოგრაფის ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია სრულყოფილი იყო. ამ დასკვნის გამოტანის საფუძველს ორი გარემოება იძლევა:

- განმცდელი ავტობიოგრაფის მიზნების ფორმირებაზე, სამომავლო გეგმების დასახვაზე დიდ გავლენას ახდენდა სამშობლოს წინაშე ვალდებულების ქონის განცდა. ეს პროცესი განმცდელი ავტობიოგრაფისაგან გაუცნობიერებლად არ მიმდინარეობდა. პირიქით, აღნიშნული ვალდებულებისადმი ერთგულების ადეკვატური ფორმის ძიება მისი ყოველდღიური ფიქრის ნაწილი იყო.

- განმცდელ ავტობიოგრაფს თავისი მენტალობის თეორია საშუალებას აძლევდა, სწორად განესაზღვრა ცალკეულ ინდივიდთა თუ სოციალურ ჯგუფთა ქმედების მოტივაცია.

განმცდელი ავტობიოგრაფის ეპისტემოლოგიური კომპეტენცია საკმარისი იყო, რომ სოციუმში წარმატებული ყოფილიყო, თუმცა სამშობლოსადმი ერთგულების გამო ამაზე უარი თქვა. საანალიზო ტექსტის მიხედვით, განმცდელი ავტობიოგრაფის ინდივიდუალური სამყარო ვერ ეთავსებოდა აქტუალურ სამყაროს, მას სამშობლოსადმი მსახურების საშუალება არ ეძლეოდა.

დამონშებანი:

Bell, Alice and Marie-Laure Ryan. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 2019.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Text*. London: Hutchinson. 1981.

Emmott, Catherine. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: oxford University Press. 1997.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, England: Penguin, 2000.

Habermas, Tilmann. *Emotion and narrative: Perspectives in autobiographical storytelling*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 2019.

Herman, David. Ed. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford CA: CSLI Publications, 2003.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. London: Routledge. 1978.

- Herman, David. *Introduction*. In *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, 1-30. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Herman, David. *Hypothetical Focalization*. *Narrative*, Vol. 2, No. 3 (Oct., 1994), pp. 230-253. <http://www.jstor.org/stable/20079641> (25.03.2018)
- Nünning, Ansgar. *Unreliable Narration zur Einführung* Grundzüge einer kognitivnarratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Palmer, Alan. *Social Minds in the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Ts'ereteli Ak'ak'i. "Avt'obiografiuli P'roza". *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Ots T'omad*. T'. VII. Tbilisi: kartuli lit'erat'uris inst'it'ut'i, 2015 (წერეთელი, აკაკი. „ავტობიოგრაფიული პროზა“. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*, ტ. VII. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2015).
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Irakli Khvedelidze
(Georgia)

The Concept of Possible Worlds as a Theoretical Basis for the Study of Autobiographical Siscourse: Based on Akaki Tsereteli's "My Adventure"

Summary

Key words: narratology, autobiography, the theory of possible worlds, "My Adventure".

Determining the narratological basis of the autobiographical genre is a research desideratum. To partially deal with this task, the concept of possible worlds is used in this paper. Based on this concept, it is shown how the experience of the autobiographer is constructed.

The concept of possible worlds was first developed in the field of analytical philosophy and later used by narratologists as a theoretical framework for the analysis of literary texts, according to which the dynamics of the development of events are explored. Concerning this concept, some aspects are considered: Narrative universe is assumed to exist independently of the real world, it has its modal semantics: the modality of the

events presented is determined by textual data, the consideration of historical facts is not necessary. The center of the narrative universe is the actual world, which is enclosed by the alternative worlds. The actual world has the absolute status to which the word physically existing/objective corresponds. The alternate worlds, on the other hand, are constructed through the mental processes of the characters.

It should also be noted that the causal relationship between the events represented seems to be complex: the development of the events is equally influenced by physical and virtual (mental processes of the characters) factors. Within the concept of alternate worlds, the characters' mental processes are differentiated; Ryan identified the following modal operators:

- (a)The character's knowledge, his epistemological competence;
- b)The character's commitments;
- c)The character's desires;
- d)The alternative world that the character imagines;

Research has shown that the personal development of the autobiographer depends on the shaping of the individual world and the interaction of the experiencing autobiographer with society. In the practical part of the paper, an episode from Akaki Tsereteli's autobiographical text is studied. The processing of the text data has revealed that the private world of the experiencing autobiographer is not compatible with the alternative worlds of the other characters. At the same time, the experiencing autobiographer cannot integrate this new experience into his identity model. According to the analyzed episode, the group of students is an independent actor of its own, its mental processes cannot be equated with the sum of the mental processes of the group members, it is a new construct. The mental processes of large and small groups must be compared and analyzed specifically. In deriving consequences, the relationship between inter-and intra-mental processes must also be considered.

Within the students the main declared rule of behavior was the striving for development, this knowledge was accepted by all, this determined the students' goals and plans. The students' aspiration for development had a very emotional character because it was not motivated by private matters, Georgian students were convinced that their activity was stimulated by concern for the fatherland.

The official rules of conduct that were in force among Georgian students were different. Not to trust, to see in the neighbor a potential enemy, was the main rule that governed the conduct of the members of the society. At that time, the independence of Georgian students was low, and the rules established in them reflected the totalitarian requirements of the much larger society (Russia). Because of the potential danger, the relationship between Georgian students was very fragile. Their life experience was replaced by conspiracy theories, which prevented the members of this society from perceiving events correctly. Concern for the homeland was further tainted by the fact that many Georgian students were satisfying their own selfish needs beneath the umbrella of homeland service.

The simultaneous existence of real and formal rules of conduct made the psychological processes of the experiencing autobiographer dramatic: on the one hand, the experiencing autobiographer became aware that he could not achieve his goals in this society; on the other hand, the feeling of injustice plagued him.

The experiencing autobiographer's understanding of homeland and friendship forced her to elaborate on other rules of behavior. The epistemological difference between the experiencing autobiographer and society imposed society to have a different relationship with the experiencing autobiographer and all other members. Within society, acting on one's vision was forbidden, but concern for the common interest was punished for the experiencing autobiographer.

Leaving Petersburg inevitably illustrates important implications about the nature of his mental processes: a) the experiencing autobiographer realized that staying with the Georgian students did not allow him to achieve his goals. b) the student community as a society was unfair. The first factor conflicted with his obligations, and the other did not match his aspirations. This made his life unbearable. The ongoing intermental processes in the experiencing autobiographer were also problematic from another point of view: within the episode under analysis, his epistemological competence is complete, he perfectly understands the rules of action of the society, but he consciously refuses to abide by them. Moreover, the text also shows that in the case of recognition, the experiencing autobiographer was not only able to take into account the rules being in effect, but he was capable of following these rules in order to adapt the action and become successful.

The demonstrated demand of the society showed the experiencing autobiographer that the stated motivation and the real action of the Georgian students were contradictory. The Georgian students had maintained the excitement associated with Chernishevsky's appearance on the public stage, but by the time of the autobiographer's visit with them, their excitement and desire were no longer the same.

მანანა კვაჭანტირაძე
(საქართველო)

პერსონაჟთა ქცევის ფსიქოლოგიური მოტივაციები
ვაჟა ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელში“:

ჯოყოლა

„სტუმარ-მასპინძელში“ მთავარი პერსონაჟების შეხვედრას ვაჟა შემთხვევითი გაცნობის სახით ხატავს.

ურთიერთობათა დინამიკა, რომელსაც ვაჟა პოემის შესავალში, მოვლენათა დრამატული განვითარების წინ აღწერს, აშკარად ორიენტირებულია დაახლოება-დამეგობრებაზე. როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ცხოვრებაში, ურთიერთნდობა მანამდე იბადება, სანამ ერთმანეთს კარგად გაიცნობენ. ამ ორთაგან ერთი ისაა, ვისზედაც ვაჟა სხვათაშორის ამბობს, „ძმის მკვლელის სისხლი სწყურია“-ო, მეორე კი ის, ვისაც ამ კაცმა ძმა მოუკლა და რომელიც მასთან „სისხლის ვალშია“. ერთი სიტყვით, სიტუაცია არაორდინალურია: ორივენი, სტუმარიცა და მასპინძელიც „სისხლის მოვალეები“ არიან. ამ ვალის გადახდა მთელი მომავალი დრამატიზმის გასაღები და ის ადათებრივი მაქსიმაა, რომელზედაც მომავალში ქისტი ჯოყოლა უარს იტყვის, როგორც შურისძიების გარდაუვალ და აუცილებელ საბაზზე, რადგან „მართალ“ საქმეში, რაც ადამიანთა შორის ღრმა ურთიერთსიმპათიასა და ლტოლვაში იჩენს თავს, თემის მიერ აუცილებლობად შერაცხილი ეს საბაზი ვერ იქცევა მიზეზად, ანუ არასაკმარისი აღმოჩნდება „მტრობის“ სამოტივაციოდ.

ვაჟა ახალ სიმართლეს გვთავაზობს ამ ურთიერთობაზე.

მომდევნო სცენა – ოჯახური სიტუაცია – ყველა კავკასიელისთვის კარგად ნაცნობია და თანაბრად შეიძლება წარმოვიდგინოთ ხევსურეთშიც და ქისტეთშიც: ლამაზი ცოლითა და კარგი დიასახლისით თავმოწონება, სტუმრის პატივისცემა და კაცური ღირსების ხაზგასმა („ყველგან მადლობას სწირავენ / მარჯვენას კაი ყმისასა“).

მუსა, რომელიც ჩონგურზე ქისტი გმირების საარაკო ამბებს დამღერის – ოჯახის საბედისწერო სტუმარი და „სიტუაციის ამრევი“ – როგორც ვიცით, ხევსურ სტუმარში ზვიადაურს შეიცნობს და თუმცა ადათის თანახმად, ფეხზე წამოუდგება, მაგრამ ორიოდ ნუთის შემდეგ მზადაა სისხლიც დაღვაროს, მაგრამ ადათის თანახმად, „სტუმარი სხვის სახლში/ვერ გაჰშლის ხათაბალასა“. ამ ეპიზოდში ვაჟა მოქმედ პირებს გვაცნობს, როგორც მთის ტრადიციის დამცველ ვაჟკაცებს. შემდეგ ეპიზოდში კი მდგომარეობა იცვლება და ვხედავთ, რა სახეს იძენს ადათი ქისტების ხელში: მთელი სოფელი თავს ესხმის ერთ, ისიც უიარალო, მძინარე კაცს და ფეხქვეშ თელავს არა მხოლოდ

სტუმარ-მასპინძლობის სათემო ადათს, არამედ არარად აქცევს კაცობასა და სამართლიანობაზე ელემენტარულ ადამიანურ წარმოდგენასაც. მოკლედ, მანამ, სანამ ჯოყოლა ქისტებს სტუმარ-მასპინძლობის წესის დარღვევაში დაადანაშაულებს და ძმის მკვლელის დაცვას გადაწყვეტს, ვაჟა მკითხველს წინასწარ ამზადებს მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური განწყობისათვის, რომელმაც უნდა გაამართლოს ჯოყოლას, ერთი შეხედვით, უცნაური, რთული არჩევანი. არჩევანი, რომელმაც გზა უნდა გაიკვლიოს კაცურ ღირსებაზე პიროვნულ წარმოდგენსა და ვაჟკაცობაზე ქისტების ზოგად („სათემო“) შეხედულებას შორის, მტერზე შურისძიების მისაღებ და მიუღებელ წესს შორის.

მკითხველის ამ წინასწარგანწყობის შესაქმნელად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქისტების საერთო სახე, ხატი, რომელსაც ვაჟა ქმნის: ესაა სისხლმონყურებული ბრბო, რომელიც უგულვებელყოფს არა მხოლოდ სტუმართმოყვარეობის ადათს, არამედ – და ეს მთავარია – მტერთან ვაჟკაცური ბრძოლის წესსაც. მათ ვერაგულ, სწორედაც „დიაცურ“ და მდაბალ გეგმაში ჩაბმულია მთელი სოფელი და რაც მთავარია, ჩაბმულნი არიან ვაჟკაცობაზე მფიცველი ქისტი მამაკაცები. ერთი სიტყვით, ვაჟა ქისტების გეგმას ხატავს არა როგორც *მტერზე შურისძიებას*, რაც სავსებით ბუნებრივი და გასაგები იქნებოდა ამ სიტუაციაში, არამედ *ადამიანური ღალატის* სურათს, რომელიც იმთავითვე განაწყობს მკითხველს ქისტების გადაწყვეტილების საწინააღმდეგოდ.

ვაჟა აღიარებს მტრობას ბრძოლის ვაჟკაცური წესების დაცვით, ამის გარეშე მტრობა სხვა არაფერია, თუ არა კაცისკვლა – ეს ერთი (ამ გეგმის ფონზე „გახლავართ ზვიადური“... სწორედ პირდაპირი ბრძოლის უპირატესობის ლეგიტიმაციაა). ამ კონცეპტის ხორცშესასხმელად იგი კონტრასტის ხერხს იყენებს: ქისტების მზაკვრული თათბირის კადრს მყისვე მოსდევს მშვიდობიანი სცენა ჯოყოლას სახლში, სადაც ვაჟა ხატავს ვახშამს: კეთილგანწყობილ, დამეგობრებულ ადამიანებს, რომელთაც აზრადაც არ მოსდით, რა დატრიალდება ცოტა ხნის შემდეგ („ივანშემეს. თავის სტუმარი/მასპინძელს მოსწონს გულითა. / „კარგი ვაჟკაცი ეტყობა“ – /ფიცულობს თავის რჯულითა:/ ეს ერთი ცნობა, ხვალ ძმობა,/ ერთად შევთვისდეთ სულითა“). ეს იცის მხოლოდ სტუმარმა – სტუმარ-მასპინძლობის ამ კლასიკური სურათისა და საერთოდ ყოველგვარი დრამის უცვლელმა მონაწილემ – ე. წ. „მოყურიადემ“. ვაჟა მის პორტრეტს სულ რამდენიმე, ხაზგასმით „ლინგვისტური“ შტრიხით იძლევა: იგი „ლაქარდიანი ენით“ „ლოცავს ჯოყოლას.../ ენას აკვესებს კვესითა“. აქ ზუსტად ის შემთხვევაა, როცა ენა, სიტყვა (ნიშანი) არ ასრულებს მისთვის ორგანულ რეფერენციალურ და საკომუნიკაციო ფუნქციას. იგი უფრო ფარავს (გულის, განზრახვის) საიდუმლოს, ვიდრე აჩენს. სიტყვა აქ გვევლინება ღალატის ნიშნად, რომელიც ღალატის მთელ „სუბსტანციას“ მოაქცევს საკუთარ თავში.

მომდევნო ეპიზოდში, რომელიც უკვე ქისტების თავდასხმას, ჯოყოლას წინააღმდეგობასა და ზვიადაურის დატყვევებას ასახავს, ჯოყოლა, მოულოდნელობისაგან თვგზააბნეული და საბრძოლოდ შემართული, ქისტებს „საუფლო წესსა“ და „სჯულს“ შეახსენებს, რასაც ქისტების მხრიდან საკმაოდ დამაჯერებელი კონტრარგუმენტი მოსდევს: „მოსისხლე სტუმრის გულისთვის ძუძუს ვინ მოსჭრის დედასა?“

კიდევ ერთხელ: ვაჟა ნიადაგს ამზადებს ჯოყოლას არჩევანის მიმართ მკითხველის შეფასებითი პოზიციისათვის და საამისოდ პერსონაჟთა ქცევა-გადაწყვეტილების ფსიქოლოგიურ მოტივაციათა მთელ წყებას გთავაზობს, რამაც ეს არჩევანი, სულ ცოტა, გასაგები უნდა გახადოს. რაც შეეხება ამ არჩევანის გაზიარება-არგაზიარებას, მიღება-არმიღებას, ვფიქრობთ, ვაჟას პოზიცია აქ ნაკლებად გულისხმობს მკითხველზე რაიმე სახის ზეწოლას, ერთგვაროვან და ცალსახა პოზიციას და ამის დასტურია ალაზას მიერ მომხდარი ამბის სიკვდილისწინა შეფასება: „ორთავ შევცოდეთ ქისტებსა...“

ჯოყოლას არა ერთბაშად, არამედ თანდათან უხდება ზვიადაურზე სიმართლის შეტყობა. შესაბამისად, თანდათან მძაფრდება ჯოყოლას სულიერი ლელვის სურათიც. პირველ ეტაპზე სიტყვა თითქოს მიზანს ხვდება: „ჯოყოლა ცოტას შეფიქრდა, /პირს სინანული წაესო, /თითქოს ნატყორცნი ისარი/ ზედ გულის კოვზზე დაესო“. ჯოყოლას სახის გამომეტყველების ამ მეტაფორული, მკაფიოდ ვიზუალური ხატის მიღმა უფრო გულდანყვეტა და იმედგაცრუება იკითხება, ვიდრე ეჭვი საკუთარი გადაწყვეტილების მიმართ. ქისტების სიმართლე ჯოყოლას ცნობიერებას სწვდება. ყველაზე ძლიერი არგუმენტი, რომ ზვიადაური მისი ძმის მკვლელია („თვით ამან მოკლა შენი ძმა, არყიანებში თოფითა“), კიდევ უფრო გამძაფრებულია ზვიადაურის მტრობის უბოდიშო, ნიშნისმოგებითი ფორმის შეხსენებით: „გახლავართ ზვიადაური/ – ჩამოგვკიოდა გორითა“. ეს ის არუმენტია, რომელმაც, ქისტებისა და მკითხველის მოლოდინით, ჯოყოლამ ვერ უნდა დატოვოს რეაგირების გარეშე, მაგრამ ხდება მოულოდნელი რამ: ჯოყოლას გულში ატეხილი ქარიშხალი ქისტებისათვის მიუღებელ საბოლოო გადაწყვეტილებაში გადადის: ჯოყოლა უარს ამბობს პირად შურისძიებაზე (შედარებისთვის: ჯოყოლას გადაწყვეტილება ქისტებისთვის იმავე რანგის მოულოდნელობაა, რაც ალუდას მიერ მუცალის სულის საცხონებლად კურატის შეწირვა). ჯოყოლა აღიარებს ქისტების სიმართლეს, მაგრამ მხოლოდ როგორც ფაქტს და არა როგორც საბოლოო ჭეშმარიტებას: „ეგ მართალია, იქნება... / რა უნდა მითხრათ მაგითა,/ მითც ვერ მიაბამთ ჩემს გულსა/ თქვენს გულისთქმასთან ძაფითა“. ჯოყოლა ის კაცია, ვინც არ იკადრებს მოსისხლისაგან ძმის სისხლი არავაჟკაცური გზით აილოს (იგულისხმება, რომ ქისტებიც ამიტომ უმაღლავენ მას თავიანთ გეგმას). ჯოყოლას სიტყვები ზედიზედ ამხელს თემის ადათიდან გადაცდომებს: „ვის გაუყიდავ სტუმარი...“ „უიარაღოს აწვალეთ...“ და ა.შ. ინდივიდუალური გადაწყვეტილება ამგვარ სიტუაციაში მოითხოვს ნების განსაკუთრებულ სიმტკიცეს და პირდაპირ პასუხს კითხვაზე: „ვინ ვარ?“ და

„ვისთან ვარ მე?“ ჯოყოლას პასუხი რადიკალურია: „მე თქვენთან არ ვარ“. ხასიათის და სიტყვის მთელი საშენი მასალა მოცემულია ერთბაშად, თავიდანვე.

ჯოყოლა ქისტებს უწესებს შურისძიების გეოგრაფიულ მიწნას, რომლის სოციალური და მორალური შინაარსი ეჭვს არ იწვევს.: „როცა გასცდება ჩემს ოჯახს, იქ მოეპყარით ავადა“. მორალურად და ფსიქოლოგიურად მისი შეთავაზება ზუსტი და დამაჯერებელია: ჯოყოლა ვერ იქნება საკუთარი ძმისმკვლელისა და ქისტების მყლეთელი ხევსურის დამცველი. პირობას, რომელსაც ჯოყოლა აყენებს, სავარაუდოდ, ორი მიზეზი შეიძლება ჰქონდეს: ერთი – დაიცვას ოჯახის ღირსება, არ შექმნას პრეცედენტი, არ გადააყოლოს სტუმარ-მასპინძლობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია შურისძიების ველურ წესს, ანუ, როგორც ერთმა ადამიანმა, დაიცვას კულტურის მონაპოვარი საკუთარ სახლში მაინც („ვის გაუყიდავ სტუმარი, ქისტეთს სად თქმულა ამბადა?“). მეორე – დაიცვას ადამიანის სამართლიანი ბრძოლის უფლება იმ შემთხვევაშიც კი, როცა იგი მტერია: „უიარაღოს აწვალვებთ, გული რასა გრძნობს თავადა?“ და მესამე – დაიცვას საკუთარი „მე“-ს უფლება თემის მრავლობითი ნებისაგან. ჯოყოლა გადალახავს ცნობიერების ინდივიდუალურ დონეს, რომელსაც შეესიტყვება „ეგოს“ პლასტი და რომელიც რეალობასთან მარტივი ადაპტაციით კმაყოფილდება. მას საკუთარი ზე-მეს, ანუ უმაღლეს კანონთან შესაბამისობაში მყოფი სუბიექტური ნების დაკმაყოფილების სურვილი ამოძრავებს. საპირისპიროდ ამისა, თემისთვის სრულიად წარმოუდგენელია იმის დაშვებაც კი, რომ პიროვნებამ რაიმე კორექტივი შეიტანოს თემის კანონში, მით უფრო, თვითონ განსაზღვროს კანონთა იერარქია. იგი ფხიზლად და რადიკალურად იცავს მტერ-მოყვრის ოპოზიციურ სტრუქტურას და როგორც ალ. ჭეიშვილი წერს, ძვირად უსვამს „პიროვნებას საუკუნეებით განმტკიცებული შეხედულებების, წეს-ადათის, რწმენა-წარმოდგენების ტყვეობიდან გამოსვლის ცდასაც კი“ (ჭეიშვილი 2012: 219).

ჯოყოლას შეგონებები არა მხოლოდ დიდსულოვანი და რაინდული ორთაბრძოლის მოერთგულე კაცის სიტყვებია, არამედ მისი შემბრალებუნებისა და ადამიანური თანალობის ნიშანიც. მას არ შეუძლია იქცეს მოწმედ, როგორ ართმევენ „კაი ყმას“ თავდაცვის და თანაბარი ბრძოლის უფლებას, რადგან ვაჟასთვის არ არსებობს უფრო დიდი უსამართლობა, ვიდრე ადამიანისთვის ბრძოლის უფლების წართმევაა. ამ კონტექსტში ჩნდება ჯოყოლას გადანყვეტილების კიდევ ერთი ფსიქო-მორალური ასპექტი: ჯოყოლა, როგორც მასპინძელი, *უნებლიე ბრალეული* აღმოჩნდა ბედისწერის ხელში (ეს მან მოიყვანა ზვიადაური სახლში, მისადმი ნდობის აღძვრამ განსაზღვრა ზვიადაურის გადანყვეტილება) და მისი შეურაცხყოფილი ღირსება ბრძოლას უცხადებს ამ იძულებით როლს: „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 შეენიროს სხვის მკვდარს“ (კვაჭანტირაძე 2020: 55)

ჯოყოლასთვის არაფერია მოულოდნელი იმაში, რომ ხევსური ქისტის მონინალმდეგეა, რადგან მტრობა მთაში ჩვეულებრივი რამაა. ზვიადაურის გასანირად ჯოყოლასთვის არც ისაა გადამწყვეტი არგუმენტი, რომ ზვიადაურთან ამ მტრობას მისი ძმა ემსხვერპლა, რადგან ქისტისთვის ეს გარემოება გარდაუვალი შემთხვევითობაა, რომლითაც სამართალს ვერ აწონი. სინანულის გრიმასა, რომელზედაც ვაჟა ლაპარაკობს, მოვლენათა ამ საბედისწერო დამთხვევას უნდა გულისხმობდეს. ჯოყოლა, სავარაუდოდ, გრძნობს ბედისწერის ამ ირონიას და მასთან ბრძოლაში ებმება თავისი ადა-მიანური ღირსების დასაცავად. გეოგრაფიული სივრცის სიმციროს მიუხე-დავად, „სტუმარ-მასპინძელში“ თავისი არსით ანტიკური ტრაგედიის მასშტაბის სცენა თამაშდება.

ვაჟა ერთი ფრაზით, ხანდახან მხოლოდ ერთი სიტყვით მიგვმართავს მომხდარის ან ქცევის მოტივაციის სწორი შეფასებისკენ. სწორედ ასეთია ფრაზა „ეგ მართალია, იქნება“. ეს „მართალია“ მიემართება ფაქტს, „იქნება“ კი იმას, რაც ყოველთვის დგას ფაქტის მიღმა – მისი შეფასების მორალურ ინსტაციას, რომელიც ამ შეფასებას ჭეშმარიტების ხარისხს ანიჭებს. საყურადღებოა ისიც, რომ ჯოყოლას ოდნავადაც არ ეპარება ეჭვი საკუთარი გადაწყვეტილების სისწორეში. იგი იქით ადანაშაულებს ქისტებს რჯულის (უმადლესი კანონის) დავინყებაში: „თვის რჯული დაგვინყებიათ, / მიტო იქცევით მცდარადა;/ ჩემს ოჯახს რა პასუხს აძლევთ“... ცხადია, ვაჟას ეს პოზიცია, რომელიც“ ჯოყოლას დიალოგებში იკითხება, გაცილებით ფართო სპექტრის ფსიქო-სოციალურ და ჰუმანურ პრობლემებს აყენებს, ვიდრე ეს ამ ერთი პოემის სიუჟეტშია მოქცეული.

მანამ, სანამ ჯოყოლას საბოლოო გადაწყვეტილებას შევიტყობთ („დღეს სტუმარია ეგ ჩემი, /თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა, /მითამც მე ვერ ვულალატებ, /ვფიცავ ღმერთს, ქმნილი იმისა“), ვაჟა ქისტების მომდევნო არგუმენტს წამოსწევს, რომელიც თემის მრავლობით ძალასა და ძალაუფლების ღია დემონსტრირებაში გადადის. მორალური ლოგიკით დაწყებული პაექრობა („მოსისხლე სტუმრის გულისთვის /ძუძუს ვინ მოსჭრის დედასა?“) თითქოს ძალას კარგავს, გეზს იცვლის და გადაულახავი კონფლიქტისკენ მიექანება. ჯოყოლასთვის ცხადი ხდება, რომ ბრბო არ აპირებს არგუმენტების, ნესებისა და მორალის ენით ლაპარაკს. იგი სხვა დისკურსს ირჩევს: ძალისა და ძალადობის, ძალაუფლების ენას: „შემოუძახეს ქისტებმა / ერთხმად, ძლიერად, ჭეკითა: /– შენ და შენს სტუმარს, ორივეს/ ერთად გადგისვრით ბეკითა./ თემს რაც სწადიან, მას იზამს /თავის თემობის ნესითა“.

გამოდის, რომ „საუფლო ნესი“, როგორც ღვთით დადგენილი და დროის, ხანგრძლივი გამოყენების ლეგიტიმურობით გაძლიერებული, ჩანაცვლდება „თემობის ნესით“, რაც სხვა არაფერია, თუ არა მარტივი ძალადობა – ფიზიკური ძალის მეტობა – სისხლის წყურვილის, ანუ შურისძიების მოუთო-

კავი სურვილის დასაკმაყოფილებლად. სხვათა შორის, ასეთსავე სამართალს ამოფარებული, თემის ფიზიკური ძალის მოიმედვე მოუწოდებს ალუდაზე შურისძიებისაკენ ხევსურებს ხევისბერი ბერდია: „დაჯარდით, ხევსურთ შვილებო,/ ყველანი – დიდნი, მცირენი,/ სამართალი ვქმნათ, ვუმტვრიოთ / კარისა ციხის დირენი“. ორივე შემთხვევაში თემის სამართალის პრინციპი ეფუძნება მხოლოდ მასის ძალასა და ძალაუფლებას (ან, თუნდაც, მხოლოდ მასის სამართლის პრინციპებს) და მთლიანად უგულვებლყოფს სამართლის ნებისმიერ სხვა, მათ შორის, ინვიდუალურ გამოვლინებას, და რაც მთავარია, უმალლესი სამართლიანობის პრინციპზე დაფუძნებულ „საღვთო“, „საუფლო“ წესსაც. რეალურად ხდება იერარქიის ცვლილება და „საუფლო“ სამართლის პრივატიზება თემის, როგორც მრავლობითი ძალის მიერ. ჯოყოლა კი სწორედ „საუფლო წესის“ მოხმობით აპელირებს ადამიანურობასთან და მაღალ მორალურ-სოციალურ ღირებულებებთან (ოჯახი, რეპუტაცია, ღირსება, სიბრალული, უიარაღოს თანადგომა და ა. შ). *ჯოყოლას პოზიციაში ფარულად იკითხება ვაჟას ქრისტიანული მრწამსი: მოექეცი მტერს ისე, როგორც გინდა, რომ შენ მოგექცნენ. ჯოყოლა საკუთარ თავს აყენებს ზვიადაურის ადგილას.*

ყურადღება მივაქციოთ, რომ ჯოყოლასა და ზვიადაურის შემთხვევაში ვაჟა მუდმივად აპელირებს გულთან. გული, გულისთქმა ჯოყოლას ძირითადი და როგორც ამ ეპიზოდთან ჩანს, ყველაზე წონადი არგუმენტია: „უიარაღოს აწვალბეთ,/ გული რასა ჰგრძნობს თავადა?“ ჯოყოლა, ვაჟას დახასიათებით, გულის კაცია. დავაკვირდეთ: ჯოყოლასაგან განსხვავებით, ქისტები აპელირებენ გონებასთან („რად არ მოდიხარ ცნებასა?“), და რაც მთავარია, მათი ქცევა დაუფარავი, უხეში პრაგმატიზმითაა ნაკარნახევი. ამ პრაგმატიზმის ნიმუშია არა მხოლოდ მსხვერპლშენირვის რეალური შინაარსი („უნდა... უზიდოს წყალია,/ მსახურად ჰყავდეს, მორჩილად,/ და გაუბანდოს ჯღანია“), არამედ დეტალურად დამუშავებული ზვიადაურის შეპყრობის გეგმაც: ქისტებმა იციან, რომ ზვიადაური უიარაღოდ უნდა შეიპყრონ, რადგან, რიცხობრივი სიჭარბის მიუხედავად, გამარჯვებაში დარწმუნებულნი ვერ იქნებიან. პრაგმატიზმითაა ნაკარნახევი ჯოყოლას გვერდის ავლაც თავიანთი გეგმის შესრულებისას. ქისტებს იოლი და „გარანტირებული“ მოგება უნდათ, თუნდაც ვაჟაკობის დათმობისა და სინდისის ხმის გაყურების ფასად. ჯოყოლას სოციალური ეთიკა კატეგორიულად უარყოფს უსამართლობას, თუნდაც მტრის მიმართ: „გრისხავდეთ ცა-ქვეყნის მადლი,/ უსამართლობას შერებთა“.

ვაჟა განსაკუთრებით ზრუნავს სურათის ფსიქოლოგიურ სიმართლესა და სიზუსტეზე. დიალოგების თანმიმდევრობაზე, სიტყვა-პასუხის ღირებულებით ნიუანსებზე. თუ ბახტინის კლასიფიკაციით ვისარგებლებთ, მისი დიალოგები მხოლოდ ფუნქციურია და არსად – კომპოზიციური (ბახტინი 2002: 132).

ქისტები ჯოყოლას ჭკვიან და გაბედულ კაცად იცნობენ. გავიხსენოთ, რომ ქისტების მიერ ჯოყოლასთან შეგზავნილი „მოყურიადე“ „სახელს ულოცავს ჯოყოლას“, მუსასაც უკვირს ჯოყოლას შეცდომა: „მიკვირს ჯოყოლას

ჭკვისაგან“ და ა. შ. მოგვიანებით იგივე ქისტები მას ორგულ, გაუნონასწორებელ, შფოთიან ადამიანად შეაფასებენ („წინათაც ბევრჯერ აგვრია“). შეფასების ეს ორმაგობა, ერთი მხრივ, ჯოყოლას ხასიათის სირთულეზე მიგვანიშნებს, მეორე მხრივ კი იმაზე, რომ ამ შეფასებებშიც ისევე, როგორც ადათის დაცვაში, ქისტები არათანმიმდევრულნი არიან. ადათი სუსტდება, იშლება და მარტივ პრგმატიზმს უთმობს გზას (მათ შორის, ეკონომიკურსაც). ამიტომ ჯოყოლას ქცევას ქისტები აღიქვამენ, როგორც უგუნურ, ულოგიკო საქციელს.

„კარზე მიხტომის“ ეპიზოდის ბოლოს ერთმანეთს ენაცვლება ჯოყოლასადმი მიმართვის დამამცირებელი ფორმები: „შტერო“ და „ბეჩავო“, ხოლო მისი ნათქვამი – აბდაუბდად და ქოფაკის ყეფად ფასდება. საკუთარი უძლურების განცდა ჯოყოლაში წინააღმდეგობის სურვილს აღვივებს. მის ამ მზარდ გულისწყრომას ვაჟა დიდი ფსიქოლოგიური სიზუსტით აღწერს: ჯოყოლას ოჯახი და კაცობა შეურაცხყოფილია, მას პირდაპირ უცხადებენ, რომ უძლურია, „კაცობა დაქცეულია“ („ჩემი კაცობის დამქცევნო“), რომ არავითარი ფასი არა აქვს არც მის სიტყვას, არც მკლავს და არც სახელს – არაფერს, რაც შეადგენს მის ცხოვრებას და ადამიანურ ღირსებას. ჯოყოლა სახელდება, როგორც მტერი, რომლის არამარტო წარსულს, არამედ მომავალსაც მთლიანად ხაზი აქვს გადასმული: „არ იცი, რომ შენი საქმეც/ დღეიდან წავა ცერადა?“ თემი უკიდურეს სიჩლუნგესა და სიხისტეს ავლენს თავისი ღისეული წევრის მიმართ. შეურაცხყოფელი სიტყვა ზემოქმედების ძალით ფიზიკურ მოქმედებას უტოლდება და ჯოყოლას მხრიდან საპასუხო ქმედებაში გადადის: „ჩემი კაცობის დამქცევნო, ლანძღვასაც მემართლებითა?“ – ამ სიტყვებით გამოთქვამს ჯოყოლა თავისი მდგომარეობას სრულ გამოუვალობას, რაც აფექტურ ქმედებაში – მუსას მოკვლაში აისახება. ისე ჩანს, რომ ეს მკვლელობა არა სიტყვაზე, არამედ ქმედებაზე პასუხია. სრული აცდენილობა, შეუსმენლობა, პოზიციათა რადიკალური შეჯახება ტრაგედიის საფუძველი, სიუჟეტის განვითარების ძირითადი პირობა და მოტივაციაა.

მუსა პერსონიფიცირებული თემი და მისი დისკურსის წარმმართველია. ამიტომ მიმართავს ჯოყოლა დიალოგის დროს მრავლობით ფორმას (ერთი ფრაზის გარდა). და მაინც, ჯოყოლას უცნაურ ქცევაში, გაჯიუტებაში, რომლის გარეგან მოტივაციასაც ქისტების ლალატის გეგმა, ჯოყოლას ოჯახისა და პირადი ღირსების ხელყოფა ქმნის, მაინც რჩება ლოგიკური და ემოციური ნაპრაღი, რომელიც ჯოყოლას ქცევის უფრო ღრმა და ფარული შინაგანი მოტივაციის (მოტივაციების) ძიებას გვკრნახობს და მკითხველისგან სიტუაციის სულიერ-ემოციური პლანის, უპირველესად კი გმირის ხასიათის, როგორც ქცევის უმნიშვნელოვანესი სამოტივაციო ფაქტორის – თავისებურებათა გათვალისწინებას თხოულობს. აუცილებლად მიგვაჩნია იმის აღნიშვნაც, რომ მიუხედავად მოქმედების განვითარების ძალზე სწრაფი ტემპისა, ვაჟა მაინც „ასწრებს“ გვიჩვენოს პერსონაჟთა ხასიათი და შინაგანი მდგომარე-

ობა, მათი სხეულის „ენისა“ და წარმოთქმული სიტყვის მიღმა ჩაგვახედოს მოვლენათა სიღრმეში.

ჯოყოლა სახელის კაცია („სახელს ულოცავს ჯოყოლას“) – სახელი ყველაფრად უღირს. „თავი ეწონება“ ოჯახით, ადათით, ცოლით. ის, თუ რაოდენ აფასებს იგი თავის ადამიანურ და მამაკაცურ ღირსებას, იმ ეპიზოდინაც ჩანს, როცა აღაზასთან მუსას ინციდენტს იხსენებს: „ჩემის ნამუსის შემბლალავს/ მალე მოვიყვან ჭკვაზეო,/ როგორც ვანანე მუსასა/ მიხდომა სხვისა კარზეო“. ჯოყოლა მომხდარს აღიქვამს, როგორც პირად შეურაცხყოფას და სხვისი ოჯახის „კარზე მიხდომას“. ის ფიცხია და მისი სიფიცხე ბრძოლისათვის ყოველნამიერ მზადყოფნაში ჩანს („და თანაც ხანჯალს ჰბლუჯავდა,/ ხელი ეკიდა ტარზეაო“). ჯოყოლას სიფიცხე, თავმოყვარეობა, გახსნილი და გულღია ხასიათი, ვაჟკაცობით გამონვეული სილაღე და იმავდროულად, კაცურ სახელზე და თვითშეფასებაზე დაშენებული სიამაყე („ჩემი კაცობის გამთელნო,/ ლანძღვასაც მემართლებითა?“; ან: „გონს მოდით – შემოუძახა, /ვის სტუმარს ბოჭავთ თოკითა“... ასევე, მარტოხელა ომი ხევსურებთან და ა. შ.) – წარმოგვიდგენს დაუმორჩილებელ, საკუთარ გზებზე მოსიარულე კაცს, რომლის ახირებების, „ არეული“ ქცევის („წინათაც ბევრჯერ აგვრია“) თავმდები, ჯებირი და დამცველი მისი სახელი და კაცური ავტორიტეტია.

ჯოყოლა ურჩი, ძლიერი, წინააღმდეგობის სულისკვეთებით გამსჭვალული ხასიათია. იცის მტრობა, მაგრამ მეგობრობაც იცის. ზვიადურთან ურთიერთობის სცენებში ხაზგასმულია მისი მიმნდობი ხასიათი და ემოციურობა. ვაჟა ხატავს მთიელი ვაჟკაცის ერთდროულად ფეთქებად, ფიცხ და შემბრალე ბუნებას. ყველაფერი, რასაც ჯოყოლა ამბობს და ინტონაცია, რომლითაც ამბობს, თავისი სიტყვის პატრონი და გამტანი, დიდსულოვანი კაცის ლექსიკიდანაა. ჯოყოლას სიტყვა, რომელიც მისი ცნობიერების მორალურ ინტენციას არეკლავს და ფაქტობრივად, მოქმედების ვერბალურ გამოსახულებას წარმოადგენს, მტკიცე და ურყევეია. მკითხველი მასში ვერ იპოვის ნაპრალს, ეჭვს საკუთარი პოზიციის მიმართ. მიუხედავად ამისა, ცნობიერების ამ სიმტკიცეს ყოველთვის ახლავს ცოცხალი ემოცია. ვაჟა გვიჩვენებს ჯოყოლას სიტყვის მიღმა დაფარული ხასიათის შინაგან პლანსაც და მძიმე ფიქრთა დინებაში მოპოვებულ სიმართლესაც.

ჯოყოლა უღალატო კაცია – არამარტო უფლის წესს არ ღალატობს, არამედ თავისი პატარა ქვეყნის პატიოსან სახელსაც უფრთხილდება. დააკვირდით, საკუთარი სამშობლოს რაოდენი პატივისცემა და სიამაყე ჩანს ჯოყოლას სიტყვებში: „ვის გაუყიდავ სტუმარი,/ ქისტეთს სად თქმულა ამბადა...“ დიალოგის გზით წარმოდგენილი ჯოყოლას თითოეული ფრაზა ადათის, როგორც უმაღლესი სასიცოცხლო პრაგმატიზმის შეხსენებაა, მისი უმაღლესი ლეგიტიმურობისა და ზედროულობის დარაჯი. იგი ადათის ამ სასიცოცხლო პრაგმატიკის ენაზე ლაპარაკობს მაშინ, როცა თემი მის სასიკვდილო (დამშლელ) პრაგმატიკას იცავს და ახმოვანებს. ზვიადურთან დამე-

გობრება და მისი დაცვა სტუმრის რანგში სწორედ ამ სასიცოცხლო პრაგმატიკას განასახიერებს, რომელიც მტრობის საყოველთაო წესის ალტერნატივას ქმნის და ერთგვარ „ნაკრძალად“ ტოვებს დაპირისპირებული სოციალური ჯგუფების ცალკეულ წევრთა პირად ურთიერთობას.

ვაჟა დერეფანში ტოვებს ქისტების მიერ ხელ-ფეხშეკრულ ჯოყოლას და ხელახლა უბრუნდება უკვე ზვიადურის მკვლელობის შემდეგ. სხვათა შორის, ეს „შეკრულობა“ წარმოდგენს ერთგვარ გარეგნულ ნიშანს ჯოყოლას გამოუვალი მდგომარეობისა მომხდარის მერე არამარტო სულიერ და ემოციურ, არამედ სოციალურ პლანში. ამას ადასტურებს როგორც მისი სიტყვები ალაზას მიმართ („სხვა სადარდელი მაკლია,/ ახლა შენ მექმნა მოზარე?“), ისე ჯოყოლას საბოლოო გადაწყვეტილება: „მარტოკამ უნდა ვიომო“... ჯოყოლას გამოუვალ მდგომარეობას ვაჟა ზუსტად ახასიათებს იდიომით: „მოაქვთ და ცოცხალს მადებენ / საფლავის ქვასა გულზედა“.

სასაფლაოს სცენის შემდეგ ჯოყოლას ვხედავთ კერის პირას მჯდომარეს, ფეხი-ფეხზე გადადებულს, ჩაფიქრებული ადამიანის კლასიკურ პოზაში, რომელიც ალაზას ძალზე ბუნდოვან და ქაოტურ გრძნობებს გარკვეულობას სძენს და საბოლოო შეფასებას აძლევს. ამ ეპიზოდში ვაჟა ხატავს ბრძენი და დიდსულოვანი ადამიანის რომანტიკულ სახეს. სახის ამ ასპექტს კიდევ უფრო მეტ სიღრმეს ანიჭებს ხევისურთა წინააღმდეგ ჯოყოლას მარტოხელა ბრძოლა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა სასიკვდილოდ თავის განწირვა თემის ეჭვისგან „გამოსახსნელად“, საკუთარი ღირსებისა და სახელის აღსადგენად.

მარტოხელა ომი ეწინააღმდეგება ომის კანონს, რომლის დროსაც მრავალი მრავალს ებრძვის, ყველა – ყველას. ერთი ბევრის წინააღმდეგ ომი არაა. ესაა ნებაყოფლობითი მსხვერპლი, თავშენირვა.

მარტოხელა ომი ფიზიკური გამოხატულებაა იმისა, რაც ჯოყოლას სულში ხდება. მარტოხელა ომი სხვა არაფერია, თუ არა თემის (სამშობლოს) წინაშე საკუთარი ადამიანური ვალის მოხდა და ღმერთის წინაშე საკუთარი ცოდვა-ბრალის წარდგენა.

ჯოყოლას მსხვერპლშენირვა მისი ნების თავისუფლების საზღაურია.

დამონმბანი:

Baxtin M. “Problemi poetiki Dostoevskogo”. V kn.: *Sobranie Sochinenii v Semi Tomakh*. T 6. Moskva: Institut Mirovoi Lliteraturii. Izdatelstvo “Russkie slovari”, 2002 (Бахтин М. “Проблемы поэтики Достоевского”. В кн.: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 6. М. Институт мировой литературы, издательство “Русские словари”, 2002).

Ch'eishvili A. “Vazha-Pshavela”. *K'rit'ik'a*, №7. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2012 (ჭეიშვილი ალ. „ვაჟა-ფშაველა“. *კრიტიკა*, №7. თბილისი: ლიტერატურის ინტიტუტის გამომცემლობა, 2012).

K'vachantiradze M. "Mitiskmnadobis Sp'etsipik'a Vazha Pshavelas P'oemebshi". *Sjani*, 20/II. Tbilisi: tsu gamomtcmleloba (კვაჭანტირაძე მ. „მითისქმნადობის სპეციფიკა ვაჟა ფშაველას პოემებში“. *სჯანი*, 20/II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019).

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

**Manana Kvachantiradze
(Georgia)**

Pshuchological Motivations of Characters in Vazha Pshavela's "Host and guest":

Jokhola

Summary

Kay words: Jokhola, motivation, choice, revenge.

The dynamic of circumstances and situation described by Vazha Pshavela in introduction of his poem „Host and guest” is not common: Both, the guest and the host „owe blood” to each other. Paying of this debt is the clue to whole future dramatism. It is traditional topmost which will be eventually denied by Kist Jokhola as inevitable and indispensable reason for revenge. For, „right” conduct that manifests itself in deep sympathy between humans indispensable reason claimed by community could not be sufficient motivation for enmity”.

Vazha Pshavela prepares reader's evaluating position for Jokhola's choice and proposes a chain of conducts and decisions of characters as well as their physiological motivations that should finally justify Jokhola's choice, so unusual and complex at the first sight. This choice that should find its way between personal perception of manly dignity and Kist common(community's) view of the same concept.

In order to bring closer the reader to such dispose big important is given to overall image of Kists: this is the crowd aspiring for blood that denies not only hospitality traditions but also descent battle with his enemy. Vazha depict Kists' plan not as the revenge against enemy but as human betrayal picture.

Vazha consequently intensifies picture of his inner anxiety.

Argument that Zviadauri has killed Jokhola's brother for Kists as well as for the reader creates expectation that it would not be left without relevant reaction, but suddenly Jokhola refuses *personal* revenge. Jokhola is a man which will never accept unmanly revenge. In such situation individual decision requires special strength of will and also direct answer to the question: „Who am I?” and „who I am with?”. Jokhola gives radical

answer: „ I am not with you”. Constructing material of his character and his words is already given in the very beginning,

Psychological and moral motivation of Jokhola’s decision is very important: 1. Defend honor of the family and maintain hospitality tradition from brutal rule of revenge, with other words - to defend cultural value. B. To defend human right of fair battle even against the enemy. C. Defend his own personal right from multiple will of his community. Jokhola overcomes individual level of consciousness corresponding to Ego layer. He is conform with simple adaptation with reality. His main motivation is to fulfill his subjective will in coherence with supreme rule. For community on the contrary, it is unthinkable that hierarchy of rules could be defined by single person. Community cautiously protects enemy-friend oppositional social structure of.

There is no more bigger injustice for Vazha Pshavela then depriving right to fight. In this context one more psycholo-ethical aspect stands forward: Jokhola as a host has *accidental guilt* in the hands of fate (he himself brought Zviadauri to his home, his trust caused Zviadauri’s reaction) and his offended dignity starts to fight against this verdict. Despite the limitation of geographic space, in the essence the scale of „Host and Guest” scenes is similar to antic tragedy.

The Justice of community is based only on mass force and power and neglects any other forms of justice including individual expression and even justice originated from supreme principles of godly” order. In fact the hierarchy is changed and prerogatives of God are taken by community as a multiple power. while defending high moral values Jokhola is relaying on Godly order (family, reputation, honor, empathy, support of weaponless etc.) In Jokhola’s position hidden Christian faith of the author is observed.

Beyond external motivations of Jokhola’s decision (the treachery plan of Kists, attacking personal and family dignity of Jokhola) deeper and hidden reasons of his conduct are observed that should be considered by the readers as an important motivation factor. Despite rapid development of the action Vazha Pshavela still manages to show characters of the heroes and their inner condition. Through their words and body language he makes us look in the depth of occurrences.

According to author Jokhola is „a man of heart”. His heart feeling and intuition are the main factors and arguments for his actions.. Kists on the contrary apply mind („where is your right mind?”) therefore, their action are dictated by rough pragmatism. The complex structure of custom is destroyed and simple pragmatism takes its place.

Jokhola is a man of reputation - reputation is everything for him. „He was proud of himself” because of his family, custom, wife. Because of his human and manly virtues. He is passionate and his passion is manifested in constant readiness for struggle. Jokhola has open character built on his manly virtues and the same time pride that is rooted in his self perception and dignity. Jokhola’s character represents a man which follows only his own route and his extraordinary conducts („he was unruly before as well”) are guarded and fortified by his reputation and authority.

Jokhola is disobedient, strong and conflictive character. In relationship with Zviadauri his trusting and emotional features are accentuated. Vazha Pshavela gives picture of a man which is explosive and empathic at the same time. Jokhola's words reflect his moral intention. His words are verbal representations of his conduct so solid and firm. Such firmness of consciousness is always accompanied by natural emotion.

Jokhola is trustworthy man - he never gives up God's word and is defending image of his small country „who has betrayed the guest, who has ever done it from Kists?” Jokhola's each word is reminding highest pragmatic function of the custom. He speaks on the language of vital pragmatism of tradition while community follows disruptive, deathly pragmatism of custom. Friendship with Zviadauri and his defense is manifestation of this vital pragmatism that is alternative to enmity rules. It creates kind of „preserved zone” in human relationship of different community members.

Vazha Pshavela shapes romantic image of wise and noble man. The lonely battle against Khevsurs gives deeper dimension to his image that is nothing more than self sacrifice in order to liberate community from doubt and to restore his honor and reputation.

Solitary struggle is a sign of what is happening in Jokhola's soul. Solitary struggle is nothing more than voluntary sacrifice and presentation of his own blame to God's judgement. Jokhola's sacrifice is a payment for his free will.

Rūta Brūzgienė
(Lithuania)

Modern Rhetoric: Sermons of Julius Sasnauskas

1. Introduction. Rhetoric, literature and musical arts, which had syncretic origins, progressed in close interaction through many centuries, sometimes approaching each other and sometimes distancing from one another. In the 19th century, the significance of the rhetoric had diminished after the poetics and stylistics have broken away; it became irrelevant. In the middle of the 20th century, the period of the new rhetoric began, when the rhetoric was particularly closely linked to the science of communication, and it began to be perceived, according to Chaim Perelman, as “a theory of a persuasive communication” (as cited in Koženiauskienė 2001: 15). At that time, the practical-communicative rhetoric flourished, though in the 21st century there is a start of a comeback to canonical rhetoric studies, also historical and typological studies of rhetorical and musical interactions are highly actualised. At present rhetoric is perceived both, as multidisciplinary and multi-functional art and as science: “Rhetoric is characteristic of the scientific consciousness as much as of artistic” (Lotman 2004: 182).

Lithuanian society has become more receptive and comfortable with religious texts after regaining independence and freedom of religion in 1990. The printing started not only the sermons of the 17th to 19th centuries, but equally the texts of the preachers from the second half of the 20th and the 21st century (Mons. Kazimieras Vasiliauskas, Father Stanislovas, F. Algirdas Toliatas, F. Julius Sasnauskas), also some scientific research appeared, where texts were analysed in particular aspects of the rhetoric. It is important to understand the codes, used to increase persuasion by talented clergymen, which appear in the speech as intonation, rhythmic, sound, form, etc. Accordingly, the article will discuss several aspects of interactions between rhetoric, music and communication, and will look at the traditional and new features of the rhetoric devices of sermons, composition, and some principles of musical development.

The rhetoric of sermons by Julius Sasnauskas, OFM (b. 1959), one of the most prominent contemporary preachers of Lithuania, was chosen for in-depth research. His spiritual style is special in his warmth and understanding. “The greatest sinners”, members of the underground, the punks, and the wealthy seek him for conversation and confession. “The greatest sinners”, members of the underground, the punks, and the wealthy seek him for conversation and confession. In the Soviet times being famous for his dissident activities (Sasnauskas was one of the founders and active members of the *Lithuanian Liberty League (LLL)*), he helped to edit and print the underground anti-Soviet press, distributed LLL documents, where the protest was expressed against the occupation of Lithuania and Russification, and the use of psychiatry for political purposes. In 1979 together with

other dissidents, he signed the *45 pabaltijiečių memorandum (Memorandum of 45 Baltic Nationals)*. He was arrested and imprisoned between 1979 and 1986 in a KGB prison and deported to Tomsk Oblast. In 1992, Sasnauskas graduated Kaunas Priest Seminary and, in 1996, gave the vows of a Franciscan Friar. Currently, he is a priest at Bernardine Church in Vilnius and leads the Catholic radio station *Mažoji studija (Little Studio)*. He co-worked in the underground magazine *Dievas ir Tėvynė (God and the Homeland)*, 1976–1981, in Lithuania, wrote several books: *Dar kartą – Žmogaus Sūnus (Once again – the Son of Man)*, 1999, 2007, *Jeį esame čia (If We Are Here)*, letters together with Antanas Terleckas, 2000, *Bernardinų dienoraščiai (Bernardine Diaries)*, 2002, *Malonės akrobatika (Acrobatics of Grace)*, 2006, *Pagaunama ir nepagaunama (Catchable and Non-catchable)*, 2013, *Iš skverelių ir kaimelių teologijos (From the Theology of Squares and Villages)*, together with Father Stanislovas, translated into Russian, 2013]. However, despite such a large number of books, just only a few academic articles or reviews have been published about Sasnauskas's sermons (Aurelija Mykolaitytė, Giedrė Kazlauskaitė, Dalia Jakaitė).

The modern rhetoric of sermons, their theological, philosophical, communicational and the other aspects are widely analysed in the academic world globally, but there are almost no such studies in Lithuania. Similarly, the musicality of sermons in the global science is mostly associated with rhythmic, the old recitation traditions, but linkage with the works on analogues of musical forms and the musical principles of development yet have not been encountered. However, there are archetypal musical forms, which appear in all time-based arts (Karbusický 1997). The processual aspect of the form of music expresses the internal form of the literary text (Brūzgienė 2004, 2007). Rhetoric texts have their particular compositional requirements, but the dynamics of the inner form, the nature of the development of themes can only be defined in musical terms.

The comparative methodology, used in the article, is based on the conception of Werner Wolf's intermediality, Yuri Lotman's concept of the rhetoric in culture, some principles of semiotics of passion by Algirdas Julius Greimas, the understanding of anthropological universals of music (Vladimir Karbusický), the theory of sermons (Wilfried Engemann), the method of functional analysis (Viktor Bobrovsky) and works by Lithuanian scholars.

2. Rhetoric, communication and music. 2.1. Semiotics of culture. Yuri Lotman writes in his article "Rhetoric" in *Kultūros semiotika (The Semiotic of Culture)* that in modern poetry and semiotics, rhetoric is perceived threefold. The first interpretation should be the linguistic sense, "like the rules of constructing speech at the anti-phrase level" (Lotman 2004: 170–171), what means the narrative structure at the levels, which are above the phrase. The second one is like a discipline exploring the "poetical semantics" – the types of figurative meanings; it is the so-called "figurative rhetoric". The third understanding is the "poetics of text", a branch of poetry exploring "the internal connections of texts and their social functioning as the unified semiotic formations" (ibid.). According to Lotman, this latter approach, combining it with the previous one, forms the basis of "general rhetoric" in modern science.

Discussing the level of rhetorical figures, Lotman emphasises the heterogeneity of human consciousness. He highlights that in both, collective and individual consciousness, there are generators of two types of texts, one of which is based on the mechanism of discontinuity, while others are continuous (Lotman 2004: 172). The approaches to the theme development (repetition, variation, free development), which form the basis of archetypal musical models (two-part, three-part variation, rondo, sonata dialectics) are based on the principles of continuity and discontinuity in music (Karbusický 1997).

Speaking of the rhetoric of the text, Lotman treats it as a closed semiotic entity, separated from the context. However, if the whole text is “encoded in the system of rhetorical culture, any of its elements also becomes rhetorical” (Lotman 2004: 184). In cultures, which are oriented to the rhetorical organisation, each higher level of the semiotic hierarchy increases dimensions of the space of the meaningful structure. For example, in the Byzantine culture, the established hierarchy of “the world of ordinary life and non-textual speaking – the world of secular art – the world of ecclesial art – the divine liturgy – the transcendental Divine Light” is a chain (Lotman 2004: 185), where each part becomes irrationally more complicated. At the beginning there is a move from the world of non-character objects to a system of characters/signs and social languages, then characters of different languages are combined into a whole, which is untranslatable into any of these languages (word and melody, relation of the text of the book and miniature; the connection of words, songs, wall paintings, natural and artificial lights, incense smells in church services, the link between the architecture of the building and the landscape, etc.), and eventually the art merges with the transcendental Divine Truth. Each level in the hierarchy is not expressed by the previous level, which is an incomplete image of its means. Lotman states that the principle of a rhetorical organisation is the basis of a particular culture, which transforms each new level into a semiotic secret for the lower ones. Thus, the rhetoric (like in the logic) reflects the universal, individual and collective principles of consciousness (culture) (ibid.).

2.2. Religious communication. Lotman in his works paid considerable attention to universals related to mythology and magic. He also analyses the uniqueness and universality of magic in culture, the paradox of magic in culture (Lepik 2008). The following aspects are more relevant to the subject of this article: connection of magic with the characteristics of natural language (i.e. defining a magical function using terms from the act of linguistic communication, magicality of verbal representation, magicality of the substance of language). Due to the scope of the article, it is not possible to discuss more widely all the aspects of the mythological and magical universals, analysed by Lotman, but they impact the concept of culture with their uniqueness and universality. There are numerous ways of decoding the Divine mysteries (Engelmann 2011), and they all are simply the references to sacred semiosis.

Religious communication is distinctive not only because of the certain requirements to the speaker’s personality but also due to the complexity of the science of theology and the specific aims of the sermon. One of the most prominent researchers of

homiletics Wilfried Engemann in his book *Einführung in die Homiletik (Introduction to Homiletics)* extensively discusses the concept of sermon, its exegetical and hermeneutical problematic, various linguistic and rhetorical issues (stylistics, reasoning, dialogue, speech act), psychological and sociological aspects, theological specifics of the sermon (sermon is understood as the sign of God's message and as a sign of the existing communion in God) and personal competencies of the preacher (based on the concepts of S. Freud, C. G. Jung, E. Berne). The sermon is perceived as personal communication, as the execution of a role (the basis is the art of speaking, existential renewal, the discovery of the future), as binding (eschatological nature) and appropriate (ecclesiological nature) communication, which serves both the community and the individual. The objectives of the inner logic of the sermon are to establish a personal connection, prepare for the message announcement, present an antithetical, contradictory structure of the message, convey the traditional features of the sermon and remain functional. The sermon is considered to be appropriate when the interactions among the Christians, remuneration of guilt and common identity are emphasised.

At present, the classical structure of a sermon consists of six parts: the first is the theme (the title of the sermon), the second is the passage of the evangel, the third is the description of the idea (what is the purpose of the sermon?), the fourth is the introduction (the initial situation, history, personal experience, and question). The fifth part is the main one, consisting of two or three sections, each of which can be based on two arguments, references, other examples, illustrations, stories, personal experiences and other aspects. These sections have to enlighten the theme from the angle of development, enrichment and explanation. The sixth part is the conclusion. It is the culmination of the whole sermon. It must be short and simple, but its nature can vary (e.g., referral, appeal, motivation, question, concern, challenge, illustration), repeated and newly interpreted theme of the sermon, and the quote from the *Bible*, which was read at the beginning (Lachmann 2001).

Consequently, sermon is one of the most difficult genres of the rhetoric, which possesses many angles (i.e. content angle, pastoral, communicative, psychological, theoretical-linguistical, rhetorical, semantical), where each of them is separated into several levels and can be explored using different methodologies and different codes of research (Engelmann 2011).

2.3. The classification of the rhetorical figures. The principles of the development of time-based arts are the same: the repetition of a theme or the thematic nucleus, variation, free development. Although the terms of music and rhetoric are the same, derived from rhetoric, there is also a specific terminology related to semantics in the rhetoric. The devices of traditional rhetorical stylistics are divided into several groups. The first group includes rhythmic and euphonic instruments (these are the consonances of grammatical forms, alliteration, etc.). The second group covers the devices of echo or repetition (framing, polysyndeton, anaphora, gradation, accumulation, etc.). The third group is based on contrast (antithesis, correction, antiphrasis, etc.), the fourth group consists of tropes (metaphors, metonymy, synecdoche, onomatopoeia, etc.). Two new subgroups are

included in the latter group: the fifth group is updated phraseology, and the sixth group is humour and wit (Koženiauskienė 2001, 2013).

Classification of the classical rhetorical figures is extremely complex. The new rhetoric basically uses three conceptions of the tropes: a metaphor (semantic change according to the similarity of a “seme”), metonymy (similarity according to proximity, association or causality) and a synecdoche, which some authors rank as the main and primary, others as a separate case of metonymy (this would be the change on the basis of participation, inclusion, the exchange of a part or plurality into the single piece) (Roman Jakobson can be pointed out here). Sometimes irony is also included in the conception of figures.

Lotman presents examples of metonymy and metaphor of the sacred dimension, in which a relic (concrete sacred object) expresses a metonymic relationship. According to the literary scholar, the icon is a metaphor formed by the merger of two energies with the different directions: the energy of the Divine Logos, which wants to be revealed to humans, and the energy of its creator-the artist, to whom the painting of an icon takes over all his way of life (prayer, fasting, piety, etc.) and who seeks the higher knowledge (Lotman 2004: 179).

2.4. The conception of intermediality: interaction between rhetoric and music.

The spectrum of interactions of rhetoric, literature, music and the other time-based arts is shown in great detail in Werner Wolf’s scheme of intermediality conception (Wolf 2009), which is considered to be the main scheme in the research of time-based arts. Here intermediality is distinguished in a broad sense. It consists of two groups: extracompositional and intracompositional intermediality. Extracompositional intermediality is divided into two subgroups: transmediality (the quality of specific non-media phenomena occurring in more than one phenomenon) and intermedial transposition (the “transfer” of the content or formal features from a medium A to a medium B, eg., the transfer of a novel into opera). The following aspects could be used to analyse sermons: transmediality (the possibilities of narrative), i.e. the principle of narrativity, archetypal models of the forms of the time-based arts (two-part, ternary, variation, rondo, sonata form) (Karbusický 1997) and some aspects of intracompositional intermediality: plurimediality (semiotic system belong to more than one system) and intermedial reference (referring to another medium), which is divided into two subgroups. The first subgroup is the explicit reference (intermedial thematisation, i.e. discussion of music in a text, musical images) and the second subgroup is the implicit reference (individual or systemic reference through the form of heteromedial imitation). Implicit reference is arranged into such variants: a) evocation (“graphic” description of a musical composition in a novel), b) formal imitation (structural analogies to music in a novel, to literature in a programme music), c) (partial) reproduction (representing song through the quotation of the song text) (Wolf 2009). Description of a theme is a complicated task, each time requiring the individual access. As Wolf states, the theme is a composite microstructure, which can be expressed by the intonational syntax, phonics, semantics, emotional-tonal basis as the harmony (ibid.). Regarding the musical analogues of forms in literature, traditional musicology (Hugo Riemann, etc.) should be used here as

well as Viktor Bobrovsky's method of functional analysis (Bobrovsky 1978), systematics of Hermann Erpf's forms of music and theories of the modern forms (Brūzgienė 2007).

Some of the concepts of semiotics can be applied to analyse the structure of the text, especially for modern works. One of them will be the notion of passion elaborated by Algirdas Julius Greimas and Jacques Fontanille. The general passion scheme (by Greimas, Fontanille, Bertrand) is as follows: constitution–sensitisation (fr. sensibilisation, which means mood, impassioned, emotion) –moralisation (as cited in Nastopka 2010: 263). Denis Bertrand reduced this scheme to four components: mood–sensitisation–emotion–moralisation, and compared it to the corresponding four phases of the narrative scheme: cf. contract–competence–action–sanction (as cited in Nastopka 2010: 235).

3. Rhetorical principles of the sermons by Julius Sasnauskas. 3.1. Requirements for the orator. Requirements for the traditional rhetoric of sermons are very complex and strict. The roles of certain speakers (judge, lawyer, preacher, lecturer, etc.) “in fact are the speaking roles” (Ryngevič 2003:93). The stricter publicly sanctioned requirements are for these particular roles, the lesser the possibilities of stylistic expression for the genre are. The classic rhetoric focuses on the gallantry, intellect, intelligence, the beauty of speech and speaking of the individual. Similarly, it was seen in the works of Lithuanian rhetoric in the 20th century. For example, professor of homiletics, theology and Lithuanian language, Kazimieras Jaunius in his article “Dvasiškoji iškalba” (“Spiritual Eloquence”), 1909, puts forward the requirements for the speaker's style. They are primarily based on the good language proficiency, followed by the clarity and simplicity of the language, the seriousness of the content, measured beauty of style, lively compassion, moderate sensuality, and, in general, on the coherence of all listed stylistic requirements. Jaunius explains the stylistics of making a speech: the speaker must have a sound and strong voice, clear pronunciation of syllables, language clarity, ability to speak easily and smoothly, language elegance, the simplicity of speech, and the refinement of gestures and overall manners (Koženiauskienė 2008). He also distinguishes four greatest disadvantages of the speaker, namely: language ambiguity, vanity of the language, excessive decoration, excessive pooriness of a speech or the low level. According to the greatest specialist in rhetoric in Lithuania, academician Regina Koženiauskienė, requirements of the classical rhetoric of how to become a good speaker are valid up to these days.

In some cases, neither Sasnauskas's personality nor his rhetoric does not meet the requirements of the classical rhetoric. As mentioned above, he was the fighter with the Soviet regime, dissident, who had spent part of his life in exile, in the Soviet deportation camps. His style of speaking does not have elevated intonation, he speaks quite quickly and plainly, in a rough “uncombed” intonation. The sentences are not melodious in the sense of syntactic figures, but the voice is very warm, at the same time shining and deep. Attentive, intelligent glance, the inner smile makes this person charismatic, one of the most popular priests in Lithuania.

The sermon “Ar galima prarasti Velykas” (“Can we lose the Easter?”) by F. Julius Sasnauskas is chosen for analysis (Annex 1). It was read at Easter (Easter derives

from Passover, which is described in the *Old Testament*, “The book of Exodus”), in 2006 published in the portal *Bernardinai.lt*, and repeatedly published in 2013 with a postscript “Good texts never get old, they just mature”. It is important to research the specifics of persuasion in his sermons, which relates to connotations of the verbal language and different dimensions of the non-verbal language, and partly to its musicality.

Firstly, the originality of Sasnauskas’s lexicon will be discussed from a rhetorical point of view. The beginning of his Easter sermon is shocking because of the combination of oxymoronic words with totally disparate meanings: “Grynoji Velykų žinia visada bus baisi ir nepakeliama. / “The pure Easter message will always be terrible and unbearable. The basis of Sasnauskas’s texts is the paradox of thought as the ground for openness to other linguistic dimensions, eg., warfare or teenage street jargon is used: “tikrosios Velykų žinios kapituliacija” / “the capitulation of the true Easter message”. In this and other paragraphs of sermon, paradox sounds also at the level of lexis when it is spoken about one of the greatest mysteries of Easter in Christianity in everyday lexicon or even in jargon: “Prisikėlęs žmogus <...> nesileido <...>, kad būtų apčiupinėtas)” / “The resurrected man <...> did not allow you to be touched” (like any drunk tramp from under the bridge, R.B.); “Dėl to Velykų žinia, nepaisant jos baisumo, ir laikosi, keliauja per istoriją, užkabina naujus likimus” <...> / “Because of this, the Easter message, despite its horror, continues to hold on, travels through history, and attracts new fates”; / “ši istorija <...> priimama už gryną pinigą” / “this story <...> is taken at face value”; <...> “Daug sykų buvo nertasi iš kailio” / “Many times they bent over backwards”. Also, we find the publicistic banalities, phraseology, which were inherent to the Soviet press and were updated and were presented with the ironic intonation (“plazdančios vėliavos”, “visokios rūšies pergalės” / “fluttering flags”, “all kinds of victories”, etc.).

It is a masculine constructive language of uncombed thinking, which does not lull with the warmth of images of wisdom, variations or some theatrical rhetoric as previously discussed by authors. As Aurelija Mykolaitytė writes: “The irony of J. Sasnauskas’s texts, the examples of paradoxes, the appearance of a metaphor instead of a strict theological concept remind us of the works of contemporary writers. However, it is obvious that all of these stylistic peculiarities do not arise to postmodernism out of the behavioural characteristics, but because of the aspiration for authenticity, the desire to overcome what is stalled, dead and, therefore, unconvincing and inexpressive” (Mykolaitytė 2009: 75). In his work “Semantics of culture”, Lotman states that the basis for the various directions of the avant-garde poetics is the principle of juxtaposition. The figures, which are constructed in this manner, can be read as both, the metaphors and the metonymies. In the scholar’s opinion, something else is essential: the principle of the juxtaposition of the segments, which cannot be matched in principle, becomes the matching principle of the text. Their mutual transcoding creates a language of multiple readings and also reveals the unexpected reserves of meanings (Lotman 2004: 180).

In the sermon there is a little of traditional stylistic rhetorical devices except a few of rhetorical questions, a polysyndeton:

Šiuo atžvilgiu per Velykas pasidaro svarbu, kas dedasi aplinkui, ką matome ir apčiuopiame savyje ar šalia savęs, ką mylime ir branginame, ko laikomės ir kuo pasitikime. / In this regard at Easter, it becomes important what happens around, what we see and feel in ourselves or near ourselves, what we love and value, what we hold on and what we trust.

The addressee – the orator often speaks like a person from the lower social circles (whom Franciscans serve by preference – the lowest ones) like a representative of a particular and domestic view:

Daugsyk nertasi iš kailio, kad būtų apgintas ir išsaugotas tas jos grynumas. Kad nepersimestų ant kitų bėgių, kur ji šauniau ir lengviau riedėtų, tačiau netekusi iš Evangelijos paveldėto neįmanomybės ir absurdo prieskonio. / Many times they bent over backwards to protect and preserve its purity in order not to place it on a different track, where it is nicer and easier to ride but losing a flavour of impossibility and absurdity, which has been inherited from the Evangel.

Such Easter resurrection, pictured very ordinary, happens in daily life, maybe close to the vagabond and all ordinary and rejected people who Franciscans usually serve. Their Easter is presented as a parallel to the feast of the disciples of Jesus – the sacred and usual daily dimension is close to each other. The existential contrasts of light, the feast and “the darkest times” are united in everyday theology through cosy and simple realities and small joys.

Net juodžiausiais laikais ir juodžiausiose situacijose iš paskutiniųjų stengiasi tos šventos dienos proga nusimarginti nors vieną kiaušinėlį, sukalbėti maldą, bent nusiprausti ir apsilvilti švarius marškinius, kad neišnyktų užuomina apie tamsą ir mirtį nugalėjusį gyvenimą. / Even during the blackest times and in the darkest situations, on the occasion of this holy day, people made their last effort trying to colour even one egg, to say a prayer, at least to wash up and put on a clean shirt, so that the allusion of life which defeated the darkness would not disappear.

In Sasnauskas’s sermons, there are almost no features of the traditional structure of the sermon, which have been discussed earlier. The text with the traditional sermon structure begins only from the paragraph five (the division of the theme into two or three sections, where each is supported by arguments) and ends with paragraph six (conclusion). In Sasnauskas’s sermon there are seven paragraphs and the eighth acts as a concluding sentence. His structure is close to the text of the essay when the main thought is developed concentrically. Regarding the musical analogues, the form would be close to the variations where it is variationally developed.

Analysis from the aspect of transmediality (of the concept of intermediality in the broad sense) in Sasnauskas’s sermon reveals some repetitions. The word “Easter” is repeated in each segment, ten times in total, the image of Resurrection is restated four times (its variant, the word Rebirth, is reiterated three times), the motif of faith is constantly

repeated. Reiteration of the words Easter, Resurrection/Rebirth, the mystery of the faith becomes like an “obligation” for the Easter preaching. From the point of view of trans-medial narrativity, this corresponds to one of the fundamental principles of the creation of a form – the repetition, which is the basis of an archetypal musical model of variation (Karbusický 1997). The sound of the Easter words is close to a mysterious foundation “cantus firmus”.

The musicality of the sermon in the narrow sense of intermediality regarding the explicit reference (or thematisation, musical images) is not very obvious. Here, the image of a bell (“bells of freedom”), and the allusion to the sounds as a language or a sound background (“rumours”, “fluttering of the flags”, “riding on the rail tracks”, “the arrival of spring”) is mentioned a few times. From the angle of the implicit reference, there is neither the musical evocation nor the (partial) reproduction (songs or another vocal genre). The sermon could be analysed deeper, concerning the formal imitation, i.e. as a possibility of analogues in the musical form. In this aspect, the form of the sermon is close to variant, based on the principle of the variational theme’s development.

In the first paragraph, the theme is presented immediately without any introduction. The contrasting lexis of the absurdity is formulated by different opposing motifs, which are justified by the lexicon of the paradox:

Grynoji Velykų žinia visada bus baisi ir nepakeliama. Tai pranešimas, kad gėdinga vergo mirtimi nubaustas žmogus trečią dieną buvo sutiktas gyvas. Galvok, ką nori. / The pure Easter message will always be terrible and unbearable. It is a message that a man, who was punished to die like a shameful slave, was met alive on the third day. Think what you like.

This is the thematic core of the sermon full of irrationality and conflicting semantics, where the paradoxical tensions of contrasts manifest in all the dimensions of the rhetorical texts mentioned by Aristotle – logos, pathos and ethos. In further sections of the sermon, there is no consideration of the miracles of heavenly mysteries, no development of the issues of understanding or misunderstanding of resurrection, no thinking about the results of the heavenly paternity or adoption, suffering, sacrifice and redemption.

In each paragraph of the sermon or its variation in connection to music, the different aspects of the main theme of the sermon are developed. In the second or third variation (paragraph), external and festal historical images of the Easter mysteries are developed:

Visa tai ir toliau kartosis. Velykos, kad ir lydimos kasmet iškilmingų renginių bažnyčiose, daugybės kalbų bei pamokslų, niekada nepereis iš tikėjimo srities į kurią nors kitą. / All this will be repeated. Easter, accompanied by annual celebrations in churches, many speeches and sermons, will never move from the area of faith somewhere else.

Constantly increasing shift is observed from the external celebration (the ceremonial events in the churches and fluttering of flags) and the efforts to preserve the “purity”

of the Easter mystery to its survival in the domestic reality of ordinary man. Particularly in the fourth and fifth paragraph (variation), Easter is perceived in the dimension of the world of a common man, and the followers of Christ are assimilated with such a person:

Žinoma, ką darysi, kad esame tik žmonės. Net ir tada, kai tariamės gavę tikėjimo dovaną ir suvokią, kas yra Kristaus Prisikėlimas. Štai Evangelijoje sugniuždytiems ir nusivylusiems mokiniams susitikimas su prisikėlusiu mokytoju atneša pilną tinklą žuvies, jaukius pusryčius ant ežero kranto, labai paprastą džiaugsmą ir viltį. / Of course, what can we do? After all we are only humans, even when we think that we have received a gift of faith and have realised what the Resurrection of Christ is about. Here in Evangel, the meeting with a resurrected teacher brings to the distressed and disappointed disciples a full net of fish, a cosy breakfast on the lakeshore, very simple joy and hope.

The culmination of the sermon is in the fifth paragraph (or variation) where from the festive or mundane exterior is the transfer to the aspects of existence – the authentic question to oneself about the promise of survival of the resurrection:

Šiuo atžvilgiu per Velykas pasidaro svarbu, kas dedasi aplinkui, ką matome ir apčiuopiame savyje ar šalia savęs, ką mylime ir branginame, ko laikomės ir kuo pasitikime. Čia nebūtinai rikiuojami tik gražūs bei malonūs dalykai kaip ano didžio slėpinio atspindys ir palaikymas. Prisikėlimo istorijos autorius yra laisvas bet kur įžiebtį Gerąją naujieną. Tačiau esame ir mes, kurių pasirinkimų sąrašas yra ir tai, kas tragiškai stumia žmogų ir bendruomenę tolyn nuo vilties ir džiaugsmo. Nuo gyvenimo pažado. Nuo Velykų tiesos. / In this regard, at Easter it becomes important what happens around, what we see and feel in ourselves or near ourselves, what we love and value, what we hold on to and what we trust. Beautiful and pleasant things like reflection and support of the great mystery do not necessarily line up here. The creator of the resurrection story is free to light up the good news anywhere. However, here we are with our list of choices, which includes something that tragically pushes a man and community away from hope and joy. From a promise of life. From the Easter truth.

Culminating tension is achieved by increments (it starts from “Tačiau esame ir mes” / “However, here we are”), summarising the development of direction and the theme, dividing and shortening sentences and giving them weight, and lengthening pauses, which is a musical principle. Variation and theme start to be developed from the sixth paragraph by the retrograde principle, coming back from a person to the external celebration, and the references to the longing are seen between the lines. Here the motifs, which were heard in the previous variations, are summarised – the Resurrection, the trial, the long wait for the spring, the bells of freedom, anxiety, smallness:

Šiomet Kristaus Prisikėlimo šventė bus nemenkas išbandymas tiems, kurie joje nori išgirsti ne tik konstatavimą, jog neišvengiamai atūžė ilgai lauktas pavasaris. Lietuvoje šį pavasarį jau ir laisvės varpų prisiminimas, ir vėliavų šilkas – tik su atodūsiu ir nerimu. Lieka visokie maži pakraštėliai, tai, kas tarp eilučių, kas neparodyta ekranuose, ko turi

ilgėtis ir ieškoti kaip aną pirmųjų Velykų rytmetį. / This year the Resurrection of Christ will be a great trial for those who want to hear not only the confirmation that the long-awaited spring has inevitably arrived. This spring in Lithuania has the memory of the bells of freedom, and the silk of flags comes with sigh and anxiety. All the small edges, what hide between the lines, what is not shown on the screens, what to long for and look for like on the first Easter morning, are left behind.

At the end of the sermon, which is like the coda of variations, the motif of the “pure Easter message” and the question of the existence of man, who received a promise of a new life, which is extended by a question sounding like the anticadence in major, and lifting towards the high spiritual spaces, is established (in musical harmony it will resemble the ending in degree VI):

Lieka, žinoma, ir pati grynoji Velykų žinia. Dėl jos nebaisu. Ji visais laikais ir visose vietose turės ką švęsti. Padedama ir nepadedama mūsų. Tačiau kaip būti mums patiems, gavusiems naujo gyvenimo pažadą? / Of course, the pure Easter message remains. No need to be afraid for it. It will have something to celebrate at all times and in all places. With our help or without our help. However, how should we exist after we have been promised a new life?

Gal vėl prašyti dangaus sniego šį sekmadienį? / Maybe I should ask the heaven again for more snow this Sunday?

Therefore, the form of the sermon is close to the analogue of variations, to the modern variation, where there is no reference to the classical compositions though it sounds in contrasting fragments and clusters. In the sermon, each variation is like a heavy stepping stone on the road of a tired and wandering person on his path of hope and despair, of faith and disbelief in the Easter, and in his resurrection.

What is ethos and pathos of the sermon of Julius Sasnauskas? How can it be felt? First of all, through the homely and warm intonation and sight in a slow everyday language and through the language, the mercy, compassion and a gift of hope for a man of the present day breaks through and flows, for the poor man suffering from terrible troubles and for the intelligent man who is entangled in the intellectual paradoxes. For everyone. Such everyday lexis, the oxymoronic absurd poetry and paradoxes, publicistic clichés of the newspapers are the elements of the new rhetoric and, at the same time, the elements of postmodern discourse.

From the point of view of semiotic passions, the sanctions of human love – neglect (path of loss of hope, disbelief) in the divine dimensions turn into God’s grace – mercy and the hope of resurrection. It is a humanistic pathos of Christianity, and, at the same time, it is the feature of the humanistic pathos of Sasnauskas’s modern, “uncombed”, paradoxical language of absurd, “low” everyday lexis, a cosy, simple material life, the ironic relationship with publicistic clichés of thought, the images and diminutives, which are characteristic to folklore (“little birds”). Such way of speaking is a peculiar continuation of the spirituality of the authors of the old Lithuanian rhetoric: Martynas Mažvydas,

Motiejus Daukša, etc. It is dissident thinking too, not only in real life but also in rhetoric, which shakes up an ordinary man and becomes the foundation of his revelation of the divine dimension, the ground for love of life and himself. This would be the features of the postmodern in the new rhetoric.

Generalisation

1. The relationship between rhetoric, literature and music are long-lived and have a syncretic origin. Until the 19th century, this interaction was particularly tight. In the middle of the 20th century, the concept of the new rhetoric was formed, which is very closely related to communication. In the 21st century, there is a comeback to the studies of the traditional rhetoric and its connection to music, discovering the source of innovation.

2. The genre of preaching is one of the oldest and most complicated genres, and its research angles are distinguished by their complexity and plurality. Analysing the sermon's persuasion, not only the codes of the narrator's personality, the reading of the text and the perception of the receiver are relevant but also the non-verbal aspects of the language, which can be expressed by musicality.

3. The framework of Wolf's concept of intermediality is used to analyse interactions between the rhetoric, music and other time-based arts. Here sermons can be discussed in terms of transmediality, explicit reference (thematization) and implicit reference (evocation, (partial) reproduction, imitation of musical form).

4. Julius Sasnauskas's rhetoric is modern both with the speaker's attitude and the lexicon. The rhetoric of "uncombed" Easter sermon digressed from the requirements of the traditional structure and the lexicon of the sermon. Also, it is hard to find the usual rhetorical figures. The sermon is based on the oxymoronic poetics of paradoxes, the lexicon of a lower style. From the point of view of musicality, the principles of variational repetition of the theme can be seen, which sometimes form the sound of mysterious "cantus firmus".

5. Contemporary rhetoric is characterised by the shocking motifs, which excite, affect the listener, and he/she opens up easier to the positive truths propagated by the orator. From the point of view of deep passions, the text carries the light and hope of Divine love and grace, although it is revealed through a genuine, unrefined word, which is full of doubts, questions and misunderstandings, through the word of the former hippie, dissident and fighter for freedom, through the word of a person, persecuted by the KGB. Perhaps this is why, it is real, and it reveals the faith and determination to live differently to others, in a stronger voice than a traditional, stylistically beautiful figurative rhetoric. In general, simply there is no other way if there is a desire to live.

References:

- Bobrovskiy, Viktor. *Funkcional'nye Osnovy Muzykal'noy Formy*. Moskva: Muzyka, 1978 (Бобровский, Виктор. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1978).
- Brūzgienė, Rūta. *Muzika ir Literatūra: Paralelės ir Analogai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.
- Brūzgienė, Rūta “Musicianship of Form in a Literary Work”. *The Grove: Working Papers on English Studies* 14 (2007): 9-23. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/grove/article/view/1248/1037> Web. 10 February, 2021.
- Engemann, Wilfried. *Einführung in die Homiletik*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel. Tübingen/Basel: Verlag A. Francke – G. Narr – Attempo, 2011.
- Karbusický, Vladimír. „Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje“. *Baltos lankos* 9, (1997): 7-28. Vilnius: Baltos lankos.
- Koženiauskienė, Regina. *Retorika. Iškalbos stilistika*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2001.
- Koženiauskienė, Regina. „Kazimiero Jauniaus „Dvasiškosios iškalbos“ stiliaus samprata“. *Lituanistica* 54–3(75). Lietuvos mokslo akademijos leidykla (2008): 27-36.
- Koženiauskienė, Regina. *Retorinė ir stilistinė publicistinių tekstų analizė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
- Lachmann, Denis. *In 15 Schritten Vom Text zur Predigt*, 2001. <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/bibelschule-files/26639.pdf>. Web. 22 January, 2021.
- Lepik, Peet. *Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics*. Appendix: Three Lectures by Juri Lotman. Tartu: Tartu University Press, 2008.
- Lotmanas, Jurijus. *Kultūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos, 2004.
- Mykolaitytė, Aurelija. Stilistinės J. “Sasnausko tekstų dominantės”. *Žmogus ir žodis* 1 (2009): 72-75.
- Nastopka, Kęstutis. *Literatūros semiotika*. – Vilnius: Baltos lankos, 2010.
- Ryngėvič, Renata. “Sociolingvistinių ir psicholingvistinių tyrimų rezultatų pritaikymo kriminalistinės lingvistinės ekspertizės poreikiams galimybės”. *Jurisprudencija* 38 (30) (2003): 91-102.
- Sasnauskas, Julius. „Ar galima prarasti Velykas?“ <https://www.vydija.lt/kalendorius/kilnojamos/parasti%20Velykas.htm> Web. 10 February, 2021.
- Wolf, Werner. “Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality”. *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity* 1 (2009): 133-156. EOLSS Publications. <https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-87-02-02.pdf> Web. 15 January, 2021.

**Annex 1. Julius Sasnauskas, OFM. “Can We Loose Easter?”
(2006; 2013)**

The pure Easter message will always be terrible and unbearable. It is a message that a man, who was punished to die like a shameful slave, was met alive on the third day. Think what you like. Even two thousand years ago part of his opponents calmed themselves by rumours that this was a clever deception. His disciples and friends kept wandering between the certainty and doubt. Even the ones who saw him could not provide the indisputable evidence of this event except for their own changed state. The resurrected man did not come out in front of the crowd to be physically touched, checked and publicly recognised as leaving the grave alive.

All this will be repeated. Easter, accompanied by annual celebrations in churches, many speeches and sermons, will never move from the area of faith to somewhere else. If this story, so timidly with care is accepted as truth, then you can wait and expect that sooner and later something you will dare to call the confirmation of certainty will appear and will be given as a present. Sometimes it can be great signs, breathtaking experiences, and sometimes just trivial things which means nothing to anyone else. Because of this, the message of the Easter, despite its horror, continues to hold on, travels through history, and touches new fates.

Often they do their best to protect and preserve its purity, in order not place it on a different track, where it is nicer and easier to ride, but with a lost flavour of impossibility and absurd inherited from the evangel. Once I prayed that during Easter it would be snowing and it would not be like spring, the rebirth of nature, natural development of events. It is the same with the bells of freedom, fluttering flags, all sorts of victories. Here the ghost of the actual capitulation of Easter message appears.

Of course, what can we do, we are only humans after all. Even when we think that we have received a gift of faith and have realised what the Resurrection of Christ is about. Here in gospel the meeting with a resurrected teacher brings to the distressed and disappointed students a full net of fish, a cosy breakfast on the lakeshore, very simple joy and hope. Easter news goes together with the promise of a brighter and more humane life. Even in the darkest times and in the darkest situations on the occasion of this holy day people made their last effort trying to paint even one egg, to say a prayer, at least to wash and put on a clean shirt, so that a hint about life which defeated the darkness would not disappear.

In this regard, at Easter, it becomes important what happens around, what we see and feel in ourselves or near ourselves, what we love and value, what we hold on and what we trust. Beautiful and pleasant things like reflection and support of the great mystery do not necessarily line up here. The creator of the Resurrection story is free to lit up the good news anywhere. However, we are also the ones on the list of choices, which includes the option of tragically pushing man and community away from hope and joy. From a promise of life. From the Easter's truth.

This year the Resurrection of Christ will be a great trial for those who want to hear not only the confirmation that the long-awaited spring has inevitably arrived. This spring in Lithuania has the memory of the bells of freedom, and the silk of flags comes with sigh and anxiety. All the small edges, what hides between the lines, what is not shown on the screens, what to long for and look for like on the first Easter morning, are left behind.

Of course, the pure Easter message remains. No need to be afraid for it. It will have something to celebrate at all times and in all places. With our help or without our help. But how should we exist after we have been promised a new life?

Maybe I should again ask the skies for more snow this Sunday?

Translated by **Daiva Judges**.

რუტა ბრუზგენე (ლიტვა)

თანამედროვე რიტორიკა: იულიუს სასნაუსკასის ქადაგებები

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: რიტორიკა, მუსიკა, ურთიერთობა, იულიუს სასნაუსკასის ქადაგებები, კომპარატივისტიკა.

სტატიაში გაანალიზებულია იულიუს სასნაუსკასის, თანამედროვე ლიტვის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მქადაგებლის, რიტორიკული ტექსტები. კვლევის მიზანია გამოავლინოს ურთიერთმიმართება ახალი და ტრადიციული რიტორიკის პრინციპებს შორის, მეტყველების კოდებთან, კომპოზიციურ პრინციპებთან და სტილისტიკასთან დაკავშირებით. ქვეყნის დამოუკიდებლობისა და რელიგიის თავისუფლების აღდგენის შემდეგ, ლიტვის საზოგადოება ძალიან ღია და მიმღები გახდა რელიგიური ტექსტების მიმართ. ამიტომ მნიშვნელოვანია გავრკვიოთ, თუ რომელ კოდებს იყენებენ ადამიანებთან ურთიერთობისას სასულიერო პირები, მათ დასარწმუნებლად. სტატიის მიზანია, განვიხილოთ რიტორიკისა და მუსიკის, როგორც დროზე დაფუძნებული ხელოვნების, ურთიერთქმედების რამდენიმე ასპექტი, ასევე, გადავხედოთ ახალი და ტრადიციული რიტორიკის ხერხებს, ლიტერატურაში მუსიკალური კომპოზიციის ანალოგებს და მუსიკალური განვითარების პრინციპებს. ლიტვაში რელიგიური ტექსტების შესახებ კვლევა აქამდე ფოკუსირებული იყო ადრეული ხანის ტექსტებზე, ამიტომ მე- 20 ან 21-ე საუკუნის ქადაგებების ანალიზი ახლახან დაიწყო. სასნაუსკასის ტექსტებში ზოგი მკვლევარი გამოჰყოფს პოსტმოდერნიზმის ნიშნებს, მიდრეკილებას

თავისუფალი ფორმის ესესა და ლიტერატურული მეტაფორულობისკენ. უფრო დეტალურად გაანალიზება არ ხდება, განსაკუთრებით არავერბალური ენის – მუსიკალურობის ასპექტში. მოცემულ ნაშრომში გამოყენებულია შედარებითი მეთოდოლოგია, შუამავლობის კონცეპტი, სემიოტიკის ზოგიერთი ასპექტი, რიტორიკისა და მუსიკის სფეროში არსებული გამოკვლევები (ვიქტორ ბობროვსკი, ვილფრიდ ენგემანი, ალგირდას ჯულიუს გრეიმასი, რეჯინა კოჟენიაუსკიენი, იური ლოტმანი, აურელია მიკოლაითი, ვერნერ მგელი). ჯ.სასნაუსკასის ქადაგებების ანალიზის შემდეგ მიღებულ იქნა შემდეგი დასკვნები:

1. რიტორიკას, ლიტერატურასა და მუსიკას შორის ურთიერთობა ხანგრძლივია და მას სინკრეტული წარმოშობა აქვს. მე -19 საუკუნემდე ეს ურთიერთქმედება განსაკუთრებით მჭიდრო იყო. მე -20 საუკუნის შუა პერიოდში ჩამოყალიბდა ახალი რიტორიკის კონცეფცია, რომელიც ძალიან ახლო კავშირშია კომუნიკაციასთან. 21-ე საუკუნეში კვლავ ვუბრუნდებით ტრადიციული რიტორიკისა და მისი მუსიკასთან კავშირის შესწავლას, ხდება ინოვაციის წყაროების აღმოჩენა.

2. ქადაგება ერთერთი უძველესი და ურთულესი ჟანრია, მისი კვლევის რაკურსები გამოირჩევა კომპლექსურობითა და მრავალფეროვნებით. იმის ანალიზისას, თუ რამდენად დამარწმუნებელია ქადაგება, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ქადაგებლის პიროვნული კოდები, ტექსტის კითხვა და მიმღების აღქმა, არამედ ენის არავერბალური ასპექტებიც, რომლებიც მუსიკალურობით შეიძლება იყოს გამოხატული.

3. ვოლფის შუამავლობის თეორიის ჩარჩოები გამოიყენება მუსიკას, რიტორიკასა და ხელოვნების სხვა, დროზე დაფუძნებულ დარგებს შორის ურთიერთმიმართების ანალიზისათვის. აქ ქადაგებები შეიძლება განიხილებოდეს ტრანსმედიალურობის, მკაფიო მითითების (თემატიკის) და იმპლიციტური მითითების (გამოძახება (ნაწილობრივი) რეპროდუქციის, მუსიკალური ფორმის იმიტაციის) თვალსაზრისით.

4. იულიუს სასნაუსკასის რიტორიკა თანამედროვეა როგორც თავად მოსაუბრის, ისე მისი ლექსიკის თვალსაზრისით. „დაუვარცხნელი“ სააღდგომო ქადაგების რიტორიკა ტრადიციული ქადაგების სტრუქტურასა და ლექსიკას მკვეთრად დაცილებულია. რთულია, იპოვო მასში ტრადიციული ქადაგებისთვის დამახასიათებელი რიტორიკული ფიგურები. ქადაგება დაფუძნებულია პარადოქსების ოქსომორანულ პოეტიკაზე, დაბალი სტილის ლექსიკაზე. მუსიკალურობის თვალსაზრისით, შეგვიძლია დავინახოთ თემის ვარიაციული გამეორების პრინციპები, რომლებიც ზოგჯერ ქმნიან იდუმალებით მოცულ “cantus firmus”.

5. თანამედროვე რიტორიკას ახასიათებს შოკისმომგვრელი მოტივები, რომლებიც აღაგზნებს, ზემოქმედებას ახდენს მსმენელზე, რის შედეგადაც ის უფრო ადვილად აღიქვამს ორატორის მიერ გავრცელებულ პოზიტიურ ჭეშმარიტებებს. ღრმა ვნებების თვალსაზრისით, ტექსტი მოიცავს ღვთიური

სიყვარულისა და მადლის შუქსა და იმედს; ამასთან, ის ჭეშმარიტი, გა-
უშალაშინებელი, ნედლი სიტყვით ვლინდება, რომელიც სავსეა ეჭვებით,
კითხვებით და გაურკვეველობით. ესაა ყოფილი ჰიპის, დისიდენტისა და
თავისუფლებისათვის მებრძოლის, კგბ-ს მიერ დევნილი ადამიანის სიტყვა.
შესაძლოა, სწორედ ამიტომ არის ის ასე რეალური, აჩვენებს რწმენას და
ურყევ განაწყვეტილებას, იცხოვროს სხვებისგან განსხვავებულად, მისი
ხმა იყოს უფრო ძლიერი, ვიდრე ტრადიციული, სტილისტურად ლამაზი,
გამომსახველობითი რიტორიკა. თუ გინდა იცხოვრო. უბრალოდ, სხვა გზა
არა გაქვს.

თემურ კობახიძე
(საქართველო)

მითოპოეტიკური სივრცე და გზის მითოლოგემა ჯოზეფ კონრადის ნოველაში „წყვდიადის გული“

„დღისით უკუნეთს აწყდებიან და ხელისცეცებით
დადიან შუადღისას, როგორც ღამეში“.
იოხის წიგნი, 15:14

I

ჟანრის პოეტიკის თვალსაზრისით, „წყვდიადის გული“ მოდერნისტული მცირე პროზისათვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას მოიცავს, თუმცა ჯერ კიდევ 1899 წელს გამოქვეყნებული ნოველა ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს მოდერნიზმის ოქროს ხანას. მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ადრეც მომხდარა ისე, რომ რომელიმე ადრეული ნაწარმოების ნიშან-თვისებები მოგვიანებით, უკვე სხვა შემოქმედთა ქმნილებებში განხორციელებულა, როგორც მომდევნო ეპოქის მხატვრული აზროვნების წყარო და შინაარსი. კლასიკურ მაგალითად აქ დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ გამოდგება, რომელიც გვიანი შუა საუკუნეების მწერლობას განეკუთვნება, მაგრამ ამავე დროს, ხელოვანთა შემდგომი თაობების, მთელი რენესანსული კულტურის ქვაკუთხედს წარმოადგენს. ბევრად უფრო მოკრძალებულ მასშტაბში, დაახლოებით იგივე ითქმის „წყვდიადის გულთან“ დაკავშირებითაც – გასული საუკუნის მიწურულს, როდესაც მოდერნისტული მწერლობა საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ლიტერატურულ კლასიკად, მასთან დაკავშირებული პოლემიკა მიცხრა და კრიტიკიუმებიც მეტ-ნაკლებად დალაგდა, გაირკვა, რომ ჯოზეფ კონრადის ამ ნოველის გაუთვალისწინებლად ინგლისურენოვან მოდერნიზმზე, როგორც მოვლენაზე საუბარი ძნელად წარმოსადგენია.

დაკვირვებული, მითუმეტეს – პროფესიულად დაინტერესებული მკითხველისათვის „წყვდიადის გულის“ მხატვრული სამყარო პრობლემათა ურიცხვ რაოდენობას მოიცავს, მაგრამ მათზე საუბრისას ერთობ ძნელია მხოლოდ ძირითადის გამოყოფა და „წვრილმანის“ უგულვებლყოფა (მითუმეტეს, რომ ასეთი დონის ტექსტებში „წვრილმანები“ არც არსებობს რეალურად). ყველა თემატური, მსოფლმხედველობრივი, თუ პოეტიკური ასპექტი ნოველაში ისეა გადახლართული, რომ უამრავი ფერადი ძაფისგან შემდგარი ამ გორგალის ცალ-ცალკე ძაფებად დაშლა თითქმის წარმოუდგენელია. თუ მაინც შევეცდებით იმ უმთავრესის გამოყოფას, რაც „წყვდიადის გულის“ სახე-სიმ-

ბოლოთა პოლიფონიას ერთ მხატვრულ მთლიანობად გარდასახავს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთ გამაერთიანებელ ფუნქციას ნოველაში ასრულებს მითოსი – იმ გაგებით, რა გაგებითაც ის განაზღვრული აქვს ნორთოპ ფრაის „კრიტიკის ანატომიაში“: „საბოლოოდ, ლიტერატურათმცოდნეობაში „მითი“ ნიშნავს ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურულ და მათემატიკურ პრინციპს“ (Frye 1957: 341). სწორედ მითოსი წარმოადგენს „წყვდიადის გულის“ პირქუში და აბსურდული, ქაოტური სამყაროს მხატვრულ მთლიანობად გარდასახვის საშუალებას. თუ თვალსაჩინოების მიზნით, ამ სამყაროს მარტივი სქემის სახით წარმოვიდგინოთ, ჩვენს მზერას წარმოუდგება წამოსახვითი სივრცე და მასში გამავალი გზა, რომელიც, სიმბოლურად, დროსაც განასახიერებს – მდინარის დინება დროის დინებაა და მარლოუს მოგზაურობის ერთ-ერთ სიმბოლურ ასპექტს დროში მოგზაურობაც შეადგენს. სივრცე „წყვდიადის გულში“, თუ მას მხატვრული აზროვნების თვალსაზრისით განვიხილავთ, პირობითი მითოპოეტიკური სივრცეა, ხოლო გზა, რომელსაც მთავარი გმირი ადგას, იმდენად „ფიზიკური“ გზა და გეოგრაფიული მდინარე არ არის, რამდენადაც სიმბოლური ქვეტექსტებით დახუნძლული გზის მითოლოგემაა.

„წყვდიადის გულის“ სიუჟეტი საკმაოდ მარტივია; ამბის თხრობა ნოველაში, მძაფრი შინაგანი დაძაბულობის მიუხედავად (ან, შესაძლოა, სწორედ ამ დაძაბულობის გამო), სიუჟეტურ დინამიკას მოკლებულია და მასში წარმოსახული მდინარესავით მდორედ მიედინება. სიმდორისა და „შენელებული კადრის“ ეფექტი გაჯერებულია სიმბოლური სახეებისა და მთხრობელის სუბიექტური შთაბეჭდილებების სიჭარბით, გაუთავებელი წვრილმანების ხსენებითა და მთავარი გმირის ემოციური მდგომარეობების თვითნაღიზით, რასაც, ერთი შეხედვით, მოქმედების განვითარებასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. ავტორი ნოველაში მოთხრობილი ამბისაგან ორგზის დისტანცირებულია – გაურკვეველი მთხრობელი (რომელიც არ არის თვითონ კონრადი) ჰყვება, თუ როგორ უყვება კაპიტანი მარლოუ თავის სამ მეგობარს იმას, თუ რა გადახდა მას აფრიკის ჯუნგლებში მოგზაურობისას. მარლოუ კონტრაქტს დებს სპილოს ძვლის მომპოვებელ ბელგიურ კომპანიასთან და ოკეანის გავლით მიემართება აფრიკაში, დიდი მდინარის შესართავთან (იგულისხმება კონგო, რომელიც ნოველაში ნახსენები არ არის) და შემდეგ მის სათავეებთან, კონტინენტის სიღრმეში, „წყვდიადის გულში“, რაც მისი მოგზაურობის ძირითად ნაწილს შეადგენს. მარლოუს თხრობა ერთმანეთთან მიზეზ-შედეგობრივად დაუკავშირებელი ეპიზოდებისაგან შედგება; გზაზე მომხდარი ყოველი ინციდენტი იქვე მთავრდება და თითქოს არ არის დაკავშირებული იმასთან, რაც მომდევნო ეპიზოდში ხდება, ან მოხდება. ეს თითქოს აფერხებს დინამიკას და აჭიანურებს თხრობას, მაგრამ სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები ნაწარმოებში შეგნებულად არის მოშლილი და მათ ნაცვლად, მთელ ხატოვან ქსოვილს რამდენიმე გამჭოლი სიმბოლო აერთიანებს. მათგან უმთავრესია მდინარე, რომელზედაც დინების საწინააღმდეგოდ, კუს ნაბიჯებით მილოლავს მარლოუს მონჯღლეული, ორთქლის მანქანაზე მომუშავე კარჭაპი.

მოგზაურობის ფორმალური მიზეზი სპილოს ძვლის დამზადებასთან დაკავშირებული კონტრაქტია, მაგრამ არსებითად, მარლოუს მოგზაურობა გადაიქცევა კომპანიის ლეგენდარული აგენტის, ჯუნგლებში დამკვიდრებული თეთრკანიანის, ვინმე კურცის ძიებად. კურციც სპილოს ძვლის ბიზნესშია, მაგრამ ის ჯუნგლებში „თავის“ შემოგარენს მართავს, როგორც აფრიკელთა ტომის ბელადი, პირველყოფილი ღვთაება, ან ყოვლისშემძლე შამანი. კურცის სახელი შიშის ზარს სცემს ყველას, ვინც კი მარლოუს გზაზე ხვდება – როგორც ზანგებს, ისე კომპანიის თეთრკანიან თანამშრომლებს ის ლამის რელიგიურ თაყვანისცემას შთააგონებს. გზად მის შესახებ გაგონილის გამო, მარლოუც კურცის პიროვნების გავლენის ქვეშ ექცევა და არსებითად, მისი მოგზაურობის მიზანს უკვე სპილოს ძვლის ბიზნესი კი აღარ წარმოადგენს, როგორც ეს დასაწყისში იყო, არამედ კურცის გაცნობა, რომელიც ახლა უკვე მასშიც დაუოკებელ ინტერესს იწვევს. საბოლოოდ, მდინარეზე ურთულესი მოგზაურობის შემდეგ, მარლოუ კურცს შეხვდება, მაგრამ ფაქტობრივად, ხელში შერჩება მისი ცოცხალი გვამი – მომაკვდავი ადამიანი, რომელიც სულ მალე გარდაიცვლება. მარლოუ კურცთან რიგიანი კონტაქტის დამყარებასაც ვერ ასწრებს და მისი ძიება, არსებითად, უშედეგოდ მთავდება. ბოლოს, ხელმოცარული მარლოუ ინგლისში ბრუნდება, სადაც ის კურცის სატრფოს ამცნობს მისი გარდაცვალების ამბავს და ზედ რომანტიკულ ტყუილსაც ურთავს, თითქოს კურცის უკანასკნელი სიტყვები მისი სახელის ხსენება ყოფილიყო.

„წყვდიადის გულის“ სამყარო ბუნდოვანია, იდუმალია, ნისლით მოცულია, ალოგიკურია. მთავარი სახეები, რომლებიც ნოველის აღქმისას წარმოსახვაში აღიბეჭდება, ესაა უშველებელი მდინარე და ამ მდინარის ორივე მხრიდან აღმართული უდაბური, წყვდიადით მოცული ნაპირი – გაუვალი ჯუნგლები, სადაც ჩასაფრებულა ბოროტება და მიმალულია სიკვდილი („ღრმა სიჩუმე იდგა და ავისმომასწავებელი მოთმინებით ელოდა... მდინარის რკალებს მიფუყვებოდით, მაღალ კედლებს შორის, ჩვენი დაკლაკნილი გზის გასწვრივ აღმართულთა...“ (81, 84)¹. პირველყოფილი ტყის ეს უსასრულოდ პირქუში, იდუმალი და ავისმაუწყებელი ატმოსფერო ნოველაში ყველგანმოფია. კონგოს ნაპირების ხსენებამდე, პირქუში და ბნელით მოცულია თვით ტემზისპირა მიდამოებიც, საიდანაც მარლოუ იწყებს თხრობას – ოდესღაც, იქ ჩასული რომაელებისათვისაც იქაურობა ისეთივე ველური და შეუვალი იქნებოდა, როგორც მარლოუსა და მისი მსმენელებისათვის იყო თანადროული აფრიკა და ქვეყნიერების სხვა „ბნელი ადგილები“: „წყვდიადი ჩამონოლილიყო... აქ, ქვეყნიერების დასალიერში“ – საუბარია გრეივსენდზე, ლონდონის მახლობლად, საიდანაც „მგლოვიარე სიბნელე მოჩანდა, თავს რომ დასწოლოდა უდიდეს და უდიადეს ქალაქს დედამიწის ზურგზე“ (22). ტემზისპირა მიდამოების ეს გაზვიადებულად პირქუში სურათი დატვირთუ-

1 აქ და შემდგომ ციტირებულია „წყვდიადის გულის“ პაატა და როსტომ ჩხეიძეების თარგმანი (კონრადი 2018).

ლია იმის აღწერით, თუ რა ელოდათ იქ ჩასულ რომაელ ლეგიონერებს „ქვიშიან ნაპირთა, ჭაობთა, ველურებით აღსავსე ტყეთა გასწვრივ... სიცივე, ნისლი, ქარიშხალი, სნეულება, გადაკარგვა და სიკვდილი, სიკვდილი ჰაერიდან, წყლიდან, ბუჩქებიდან მოპარებული“ (27). ერთი სიტყვით, ნოველის დასაწყისში თვით ინგლისი, საკმაოდ უჩვეულოდ, პირველყოფილ და ველურ ადგილად არის წარმოდგენილი, რაც წინ უძღვის იმ კომმარების აღწერას, რაც მარლოუს აფრიკულ მოგზაურობაში გადახდება. უკვე აქ არის მონიშნული იმ პირქუში ორაზროვნებისა და აბსურდის ატმოსფერო, რაც ნოველის ძირითად ნაწილში სულ სხვა გეოგრაფიული გარემოს აღწერისას გაბატონდება.

„წყვიდიანის გული“ მოქმედება, როგორი შეფერხებული და „გაზავებულიც“ არ უნდა იყოს ის მარლოუს სულიერი მდგომარეობისა და მისი შთაბეჭდილებების გაუთავებელი აღწერით, ნოველის არაერთგვაროვან მხატვრულ სივრცეში ხორციელდება. ეს ჯერ ტემზის შესართავია, შემდეგ დიდი ქალაქი კონტინენტალურ ევროპაში (იგულისხმება ბრიუსელი), სადაც მარლოუ ჩადის, კომპანიასთან კონტრაქტის გასაფორმებლად, შემდეგ – აფრიკის უდაბური ნაპირი, რომელსაც მისი სამგზავრო გემი კონგოს შესართავის ძიებაში მიჰყვება. ნოველის მეორე ნაწილში ეს სივრცე იქცევა აფრიკის ჯუნგლებად, სადაც მარლოუ თავისი კარჭაპით მდინარის სათავეებისაკენ მიცურავს და სადაც მას უამრავი ფათერაკი შეემთხვევა, რომლებიც უფრო მარლოუს აღქმაში აღბეჭდილ ემოციურ შთაბეჭდილებებს წააგავს, ვიდრე რეალურ საშიშროებებს. მარლოუს მიერ განცდილ საშინელებას მკითხველი აღიქვამს, როგორც რეალურ კომმარებს, რომლებიც მას თავს გადახდა, თუმცა საკუთრივ რაში მდგომარეობს ეს კომმარი, ნაწარმოებში გაურკვეველია, იმიტომ, რომ კომმარული ნაწარმოებში, ფაქტობრივად, არც არაფერი ხდება. მაგრამ ნოველის პირქუშ და იდუმალ, ბუნდოვან სამყაროში მნიშვნელობა აღარა აქვს, გარემომცველი კომმარი მხოლოდ მარლოუს აღქმაში არსებობს და მხოლოდ მას ეჩვენება კომმარად, თუ თვითონ რეალობაა კომმარული და ბუნებრივად იწვევს მარლოუში კომმარულ განცდებსა და ზმანებებს. ბოლოს, ნოველის მესამე ნაწილში, თხრობის ფინალური სივრცე ისევ ტემზის შესართავია, სადაც მარლოუ ასრულებს თავისი ისტორიის მოყოლას.

მთელი ეს სივრცობრივი თემატიკა, ისევე, როგორც მარლოუს ემოციური განწყობილების საკმაოდ რთული ნიუანსები და საერთოდ, ნაწარმოების ყველა განცდით-ინტელექტუალური ასპექტი ნოველაში მრავალრიცხოვანი მხატვრული ხერხებისა და რიტორიკული ფიგურების საშუალებით არის გადმოცემული. ყურადღებიდან ნოველაში ხატოვანების სიჭარბე არ გამორჩენია ადრეულ კრიტიკას – ჯერ კიდევ ფ.რ. ლივისი ბუნდოვან სტილს და ზედსართავეების სიმრავლეს უწუნებდა კონრადს: „რას შემატებს კონგოს დამთრგუნველ იდუმალებას ისეთი წინადადებები, როგორც, ვთქვათ, „ეს იყო უძრობა დაუნდობელი ძალისა, გამოუცნობი განზრახვით რომ დაგტრიალებს თავს და შურისმაძიებელი თვალთ გიყურებს?““ (Leavis 1948:

177) – კითხულობდა ცნობილი კრიტიკოსი, თითქოს მხატვრულ ნაწარმოებში „კონგოს იდუმალების“ გამოხატვა ხატოვანი ენის გარდა კიდევ სხვა რაიმე საშუალებით ყოფილიყო შესაძლებელი. მრავალი წლის შემდეგ, უკვე 80-იან წლებში, ლივისს მხარს უბამს კრიტიკოსი პიტერ ო'პრეიცი: „მთელი ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ... უშველებელი აბსტრაქტული წყვილია, რომელსაც კონრადი წარმოსახავს, აღემატება მის უნარს, ეს წყვილია გააანალიზოს და მას დრამატული ჟღერადობა შესძინოს... ნოველაში მკაფიოდ ჩანს იმის უუნარობა, რომ ეს „წარმოუდგენელი“, „შეუღწევადი“ (ბოროტი, ცარიელი, იდუმალი, თუ როგორიც არის) საგანი წარმოისახოს. ძიების დასასრულს იმავე ბნელში აღმოვჩნდებით, რითაც მოცული იყო მთელი მგზავრობა, რომლის აზრი, რაღაც „მიუწვდომელის“ სახით, თითქოს სადღაც ცალკე არსებობს. თან როგორც გვარწმუნებენ, ეს „მიუწვდომელი“ საშინლად „მნიშვნელოვანია“ (O'Prey 1983: 20).

ერთი სიტყვით, ლივისსა და ო'პრეის ნოველის ქარბი ხატოვანება შემოქმედებითი უუნარობის დაფარვის საშუალებად წარმოედგინათ – კონრადს თითქოს ისეთი „რაღაცის“ თქმა სურდა, რისი თქმაც მან „ვერ შესძლო“ და ნაწარმოებიც, შესაბამისად, ბუნდოვანი და გაუგებარი „გამოუვიდა“. მაგრამ კონრადს არც დაუსახავს მიზნად ნათელი და გამჭვირვალე პროზის შექმნა – მისი მხატვრული ამოცანა დიამეტრალურად განსხვავებული იყო. თხრობის საგანგებო ბუნდოვანება, სათქმელის „გამოუთქმელობა“ და ისეთ სიმბოლურ სახეთა სიმრავლე, რომელთა აღსანიშნი ან გაურკვეველია, ან საერთოდ არ იკითხება და ყოველივე აქედან გამომდინარე, ნაწარმოების აზრობრივ-ემოციური მ რ ა ვ ა ლ ნ ი შ ნ ა დ ო ბ ა (suggestiveness) სწორედ ის ხერხებია, რომლებითაც კონრადი ჰქმნის თავისი ნოველის მითოპოეტიკურ სივრცეს. შემდგომი წლების მწერლობაში და განსაკუთრებით, 20-იანი წლების მაღალ მოდერნიზმში ამგვარ მხატვრულ ხედვას საგანგებო, „ელიტარული“ მნიშვნობრულობა ემატება, რომელიც იმ, უკვე მომდევნო ეპოქის საუკეთესო ნაწარმოებებში ასოციაციური პოეტიკის სახეს იღებს და იმ „მითოსურ მეთოდად“ გარდაიქმნება, რომელსაც ტომას ელიოტი, „წყვიდადის გულის“ გამოქვეყნებიდან მეოთხედი საუკუნის შემდეგ, უ. ბ. იეიტსისა და ჯ. ჯოისის შემოქმედებაში „აღმოაჩინეს“ („ულისე“, წესრიგი და მითოსი, 1924).

II

მოდერნისტული ნაწარმოების მითოპოეტიკური სივრცე წარმოადგენს მის შინაგან განზომილებას, რომელიც გაჯერებულია სიმბოლური და არქეტიპული მნიშვნელობის მქონე სახეებით და მათი კონოტაციებით. გაცნობიერებული მითოპოეტიკით გამართულ ნაწარმოებში ეს სივრცე ხშირად იქმნება არქაული, ბიბლიური ან ბერძნულ-რომაული კოსმოგონიური და ესქატოლოგიური მითების მოხმობით, საკრალური ლიტერატურის, ეზოთერული ტექსტებისა და გავრცელებული ინტერკულტურული ხატების ერთდროული ასოცირებით. საგანგებო ინტელექტუალიზმის გარდა, ყველა

ამგვარ ტექსტს ერთი მთავარი თვისება აერთიანებს – ესაა რეალობისადმი არამიმეტური დამოკიდებულება; მათი ავტორები, იქნება ეს ჯეიმზ ჯოისი თუ უილიამ ფოლკნერი, ტომას ელიოტი თუ ეზრა პაუნდი, თომას მანი თუ ჰერმან ჰესე, უგულბებლყოფენ ჯერ კიდევ სენეკას მიერ ჩამოყალიბებულ „ბუნებისადმი მიბაძვის“ კლასიკურ პრინციპს და სამყაროს ისეთ სურათს წარმოაჩენენ, რომელიც მათ სუბიექტურ მხატვრულ ხედვას შეესაბამება. ჯოზეფ კონრადი ყველაზე ადრე, ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის მიწურულში წარმოსახავს ამგვარ სივრცეს – თავისი პირობითი აფრიკის პირობით ჯუნგლებს და მათ წიაღში დაკლავნილ გზას – მდინარეს, რომელიც ამ სივრცის ძირითად, მაკონსტრუირებელ სიმბოლურ ხატად წარმოგვიდგება. ყველა ეს სიმბოლური თუ ასოციაციური სახე „წყვდიადის გულის“ მითოპოეტიკურ სივრცეს თითქოს „ცალკე“ სიმბოლურ ტექსტად (ან მეტად მნიშვნელოვან ქვეტექსტად) გამოჰყოფს – ესაა ერთგვარი სიღრმისეული „ტექსტი ტექსტში“, ანუ მეტატექსტი, რომელიც ნაწარმოების უშუალო-აზრობრივი ზედაპირისგან განსხვავებულად იკითხება და რომლის სიმბოლური და სემანტიკური კონოტაციები განსხვავებულ რეალობას მიანიშნებენ – არა იმას, რაზედაც „წყვდიადის გულში“ უშუალოდ არის საუბარი, არამედ თითქოს რაღაც სხვას – „მიღმიერს“, კონკრეტულად დაუდგენელს, გაურკვეველს, მაგრამ კონრადის ნოველაში პრაქტიკულად ყველგანმყოფსა და უნივერსლურს. ეს სიღრმისეული განზომილება – სათაურის მეტაფორა რომ მოვიშველიოთ, საკუთრივ „წყვდიადის გული“ – ისევე, როგორც მისი გამომხატველი სახეები, კონკრეტულ განსაზღვრებას ძნელად ექვემდებარება; ის პოლისემურია, მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და ფაქტობრივად, შეადგენს ერთგვარ სემიოტიკურ სივრცეს, სადაც ყოველი სახე და სიმბოლური დეტალი, გარდა იმისა, რადაც ის ტექსტის კითხვისას აღიქმება, წარმოადგენს კიდევ „სხვა რაღაცის“ ნიშანს. ეს არის სწორედ ის „რაღაც მიუწვდომელი“, რომელზედაც ოპრეი ირონიულად შენიშნავს, რომ „ის, როგორც ჩანს, ძალიან მნიშვნელოვანია.“ მისგან განსხვავებით, კონრადის პოეტიკის ეს თავისებურება ღირსებად მიაჩნია ჯ. ჰილის მილერს, რომელიც აღნიშნავს, რომ „ეს „რაღაც სხვა“ ჰქმნის... მძლავრ ქვეტექსტს, რომელიც კარნახობს მკითხველს, რომ ნოველაში უშუალოდ მოთხრობილი აღიქვას როგორც ფარდა, რომლის უკან არის რაღაც, რაც არ ჩანს, ან ჯერჯერობით არ ჩანს, თუმცა ყოველი ახდელი ფარდის უკან მხოლოდ სხვა, ახალი ფარდა იმალება“ (Miller 2008: 118). ამგვარი მწერლური ტექნიკა, ეს „დაფარულის არ გახსნისა“ და მისი არ გამხელის თუ „არ გამჟღავნების“ პოეტიკა, ფაქტობრივად, მთელი ესთეტიკური პოზიციის კონკრეტულ გამოვლინებას წარმოადგენს. მისი არსი მწერალს ახსნილი აქვს სხვა მეტად მნიშვნელოვანი ნაწარმოების – ნოველის „ზანგი ‘ნარცისიდან’“ წინასიტყვაობაში: „ხელოვნება უპირველეს ყოვლისა განცდებს მიმართავს და როდესაც მხატვრული ჩანაფიქრი წერილობითი სიტყვით გამოიხატება, ისიც განცდის საშუალებით უნდა სწვდებოდეს საპასუხო ემოციების ფარულ ზამბარას. ლიტერატურა ყველა საშუალებით

უნდა ესწრაფვოდეს ქანდაკების პლასტიკას, ფერწერის ფერებს და ყველა ხელოვნებათა ხელოვნების – მუსიკის მაგიურ მრავალნიშნადობას. მხოლოდ ფორმისა და შინაარსის სრული აღრვეისადმი განუხრელი, თავდადებული ერთგულებით... მივუახლოვდებით ამ ფერებს, ამ პლასტიკას და [მაშინ] მოძველებული, გახუნებული, საუკუნოვანი ხმარებისგან მოცვეთილი სიტყვების უკან, ძნელად მოსახელთებელ მყისიერებაში აკიაფდება მაგიური მრავალნიშნადობის ნათელი“ (Conrad 1988: xlix). ეს საოცარი შთამბეჭდაობით აღწერილი „ლიტერატურული ეპიფანია“ ერთობ მოულოდნელი სახით აღწევს სიუჟეტურ რეალიზაციას „წყვდიადის გულის“ ფინალში, სადაც კურცი და ნანილობრივ თვით მარლოუც „ზღურბლს გადააბიჯებენ“ და მიღმიერებას ეზიარებიან. მეტად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ „მყისიერებაში აკიაფებული მაგიური მრავალნიშნადობა“ კონრადის მთელი ფორმათქმნადობის არსს გამოხატავს, ნათელს ჰფენს იმ „დაფარულის“ წარმოსახვის მეთოდს, რასაც ნოველაში უჩვეულო ხატოვანების ფარდა ეფარება და აღმქმელი ცნობიერებისათვის ძნელად მოსახელთებელია.

ნოველის მითოპოეტიკურ სივრცესთან დაკავშირებულ თავისებურებათა საილუსტრაციოდ გამოდგება ერთი მეტად საგულისხმო ფრაზა უმბერტო ეკოს „ფუკოს ქანქარიდან“, რომელსაც ამ უსასრულოდ ირონიულსა და იმავდროულად ინტელექტუალურ რომანში ეზოთერიკით გატაცებული რედაქტორი დიოტალევი წარმოსთქვამს მეგობრებთან საუბრისას: „როგორც კი დავუშვებთ იმის შესაძლებლობას, რომ სამყაროში არსებობს თუნდაც ერთი ათვლის წერტილი – ისეთი რამ, რაც არ წარმოადგენს სხვა რაღაცის ნიშანს, ჩვენ იმნამსვე გავცდებით ჰერმეტიკული აზროვნების ფარგლებს“ (Eco 1989: 378). არ არსებობს რაიმე დამაჯერებელი საბუთი იმისა, რომ კონრადს სერიოზული ეზოთერული ინტერესები ჰქონდა, ან რომ ის „საიდუმლო და აკრძალული“ ცოდნის ადეპტი ყოფილიყო. როგორც მარტინ ბლოკი შენიშნავს, „წარმოუდგენელი იქნებოდა, რომ ისეთი თვდაჭერილი პიროვნება, როგორიც კონრადია, თეოსოფიით გატაცებული უ. ბ. იეიტსის მსგავსად, ლონდონის საზოგადოებრივი ტრანსპორტით მგზავრობისას „შემოქმედებით ტრანსში“ ჩავარდნილიყო“ (Bock 2007: 97). ოკულტიტებს კონრადი საერთოდაც ირონიულად მოიხსენიებს (რომანში „დასავლური თვალთ“ (1911) და ესეში „იმქვეყნიური ცხოვრება“ (19010)), მაგრამ „წყვდიადის გულის“ პოეტიკას ის სწორედ „ჰერმეტიკული აზროვნების“ ერთგვარ ანალოგზე აფუძნებს. არა იმ გაგებით, რომ ის, ვთქვათ, „კორპუს ჰერმეტიკუმის“ იდეებს სესხულობს, ან ალქიმიური სიმბოლოებით „შიფრავს“ თავის სათქმელს, არამედ ზოგადი ეზოთერული სტილისტიკის თვალსაზრისით, რა თვალსაზრისითაც ჰერმეტიკული (ალქიმიური, ასტროლოგიური, თეოსოფიური და სხვა) ტექსტების ენა იმდენად ქარაგმული და იგავურია, რომ ის მხოლოდ „განდობილთათვის“ არის მისაწვდომი. ამგვარ თხზულებებში აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის კავშირი უკიდურესად გაბუნდოვანებულია და მისი გააზრება, გარდა სპეციალური „აკრძალული ცოდნისა“, დიდწილად აღმქმელის

ინტუიციაზეა დამოკიდებული. რად ღირს თუნდაც „ჰერმეტიკული ბაღის“ (Hortus Hermeticus), როგორც „ღიადი ქმნადობის“, ან „პირველადი მატერიის“ (prima materia) ცენტრალური სიმბოლოები, რომელიც მრავალ ალქიმიურ თხზულებაში გვხვდება და იმდენად მრავალნიშნადია, რომ მათი კონკრეტული მნიშვნელობების „მიკვლევა“ ალბათ მხოლოდ ეზოთერული ცოდნის ადეპტებს ხელეწიფებათ. კონრადი ფართოდ იყენებს ამ სტილისტიკის პრინციპებს – „ჰერმეტიკული“ აზროვნების მსგავსად, მისი მხატვრული მეტყველებაც უკიდურესად ირიბია, ქარაგმულია, რეალურ სათქმელს „დაშორებულია“. სივრცე, რომელშიც მარლოუ მოგზაურობს, ყველაფერი, რასაც ის აღიქვამს და აღწერს, რაღაც მიღმიერსა და მიუწვდომელს „მოასწავებს“, ან ამ რაღაცაზე მიაწვდის, ან ამ რაღაცას ახასიათებს, ან რაიმე სახით განსაზღვრავს, მაგრამ საკუთრივ რა არის ეს მინიშნებული, დახასიათებული, ან სხვა მხრივ განსაზღვრული „რაღაც“, მკითხველისათვის უცნობი რჩება.

საინტერესოა, რომ ანალოგიურ მეთოდს მიმართავს კათაპატიკური თეოლოგია, რომელიც, უარყოფს რა იმის გამოხატვის შესაძლებლობას, თუ „რა არის“ ღმერთი, მართებულად მიიჩნევს მის განსაზღვრას იმის საშუალებით, თუ „როგორია“ იგი (უსასრულო, უცვლელი, მარადიული, ყოვლისშემძლე და ა.შ.). ფაქტობრივად, კონრადი იმ მოდერნისტული პოეტიკის ადრეულ ანალოგს მიმართავს, რომელსაც მოგვიანებით, წერილში „ულისეს მონოლოგი“ კ.-გ. იუნგი დაახასიათებს, როგორც „შოკისმომგვრელს“, რადგან ჯოისის რომანში „...უთვალავი ფარდის უკან არაფერი იმალება“ (Jung 2001: 143, 145). რეალობის წვდომის ამ „ჰერმეტიკულ“ ასპექტს წარმოსახავს თომას მანიც „იოსებისა და ძმანი მისნის“ პროლოგში, სადაც ის საუბრობს წარსულზე, როგორც უძირო ჭაზე, რომელიც შეცნობის ყოველ ეტაპზე რაღაც „ფარდის“ (ხატის, სიმბოლოს, ბიბლიური ან მითოლოგიური პერსონაჟის) სახით გვეძლევა, რომელსაც მოსდევს სხვა ფარდა (ხატი, სიმბოლო, ბიბლიური თუ მითოლოგიური პერსონაჟი), მას კიდევ სხვა და ასე დაუსრულებლად. ერთი სიტყვით, რომელ სფეროსაც არ უნდა ენათესავებოდეს კონრადის მხატვრული ხედვა, – იქნება ეს ეზოთერიკა, ღვთისმეტყველება, თუ მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა – სიმბოლოებით, მინიშნებებითა და ასოციაციებით კონსტრუირებული მისი ნოველის შინაგანი სივრცე არსებითად მითოპოეტიკურია. მარლოუს ალქმაზე ზემოქმედების პრინციპით ეს სივრცე წარმოადგენს სემიოტიკური (ჰერმეტიკული, ეზოთერული) სივრცის მხატვრულ ანალოგს, ხოლო ზოგად-სიმბოლური აზროვნების პრინციპით ის, რასაც მარლოუ „ხედავს“ მთელი ხილული სამყაროს მეტაფორაა, რომელიც ჩვენ ყველას, ვინც „გასხვიოსნებულნი“ არა ვართ და ამიტომ მოკლებულნი ვართ რეალობის „უშუალო“ წვდომას, უმბერტო ეკოს გმირისა არ იყოს, მხოლოდ „ნიშნების“ სახით გვეძლევა. ამ თვალსაზრისით, ეს სივრცე დახშულია – მარლოუს (და მასთან ერთად მკითხველის) ალქმა შეზღუდულია, ზღვარდებულია „იდუმალის“, „შეუცნობლის“, „გამოუხატავის“

და „საშინელის“ ვერ-წვდომით იმის იქით, რაც წარმოადგენს ამ იდუმალი და შეუცნობელი „რალაცის“ ნიშნებსა და მახასიათებლებს, ანუ მის იდუმალებას, შეუცნობლობას და გამოუხატავობას. კონრადის ნოველაში ყველაფერია გაკეთებული იმისათვის, რომ მკითხველი დარჩეს მითოპოეტის სივრცის ნიშანთა სამყაროში და ვერ გასცდეს „ჰერმეტიკული აზროვნების“ ფარგლებს, ვერ მისწვდეს იმას, რაც „ნიშნებს მიღმაა.“ ნოველის კითხვისას ეს წარმოქმნის უკმარისობის განცდას, რომელიც დაკავშირებულია ნიშანთა სისტემის ვერ გარღვევასთან და იმის ვერ დადგენასთან, თუ საბოლოოდ, რას ნიშნავს (ან სიტყვასიტყვით, რისი „ნიშანია“) მთელი ის ბუნდოვანება, აბსურდი და გაურკვეველობა, რასაც მარლოუ ჰყვება. ეს თვისება ეგრეთგვარ პროტესტის გრძნობასაც აღძრავს – ოპრეის და ლივისს ის საერთოდ, კონრადის მწერლურ უუნარობად წარმოედგინათ, მაგრამ თვითონ კონრადისათვის ეს სრულიად გაცნობიერებული შემოქმედებითი პოზიციის გამოხატულება იყო: „გარკვეულობა, ჩემო კარგო, ნაწარმოების ხარისხისათვის საბედისწეროა, – წერდა ის მეგობარს, – ის აუქმებს მრავალნიშნადობას, ანადგურებს ყოველგვარ ილუზიას. თქვენ, როგორც ჩანს, ცხოვრებაშიც და წარმოსახვაშიც გარკვეულობისა და სიცხადის მომხრე ხართ... მაგრამ ცხადი და ნათელი დებულება უმნიშვნელოა. მისი დანიშნულება მხოლოდ ის არის, რომ მან მკითხველს ყურადღება შეიტყუოს და უმნიშვნელო რაღაცებზე გადაიტანოს იმ მთავარიდან, რაც ხელოვნებაში მართლაც მნიშვნელოვანია“ (Conrad 2005: 457).

საინტერესოა, კონრეტულად რა სახით შემოდის (ან რომელი ნიშნით აღინიშნება) ტექსტის გამომსახველობით საშუალებათა სისტემაში ეს „მიღმიერი“ რეალობა, რომლის განსაზღვრაც მარლოუს არ ძალუძს და რომელსაც ის მხოლოდ ატრიბუტებით მოიხსენიებს. ნოველაში მისი ყველაზე თვალსაჩინო მახასიათებელია „უდაბურება“ (wilderness) – ეს არის ალბათ ყველაზე ხშირი სახელი (ან „ნიშანი“), რომლითაც მარლოუ ახასიათებს მის თვალწინ გადაშლილ პანორამას – ჯუნგლებს და მდინარეს, რომელიც ამ ჯუნგლებში მიედინება. „უდაბურება“ ნოველაში იმდენად უღრან ტყეს არ აღნიშნავს, რამდენადაც იმას, რაც ამ უღრან ტყეში იმალება და რაც ამ ტყეში „გამოიციქირება დაფარული ცოდნის გამომეტყველებით, მომთმენი ლოდინით, მიუღწეველი დუმილით“ (127). სიმბოლურ საზღვარს უდაბურ რეალობასა და მასში დაფარულ მიღმიერებას შორის კომპანიის სადგურები განასახიერებენ – მათს იქეთ უკვე იწყება შეუცნობელი („მივადგებოდით ხოლმე სანაპირო სადგურს, შეუცნობლის საზღვარზე მდგარს...“ (84)), მაგრამ ეს საზღვარი მაინც ფიზიკურია, ლამის „გეოგრაფიული“ და ამიტომ – პირობითი. რეალური ზღვარი სინამდვილესა და „შეუცნობელს,“ უდაბურებასა და მასში დაფარულს შორის მატერიალური არ არის, არსებითად ის მხოლოდ მარლოუს (და როგორც შემდეგ ირკვევა, კურცის) ცნობიერებაში არსებობს. მაგრამ ნოველაში თვით რეალობა – როგორც ხელშესახები და მატერიალური, ისე „მიღმიერი“ და ფარული – სხვა არაფერია, თუ არა ის, რაც მარლოუს

ცნობიერებაში აისახება, ანდა პირიქით – ის ზმანებანი, რომელთა პროექცი-
რებას ის ამ რეალობაზე ახდენს. ერთი სიტყვით, ნაწარმოებში ფაქტსა და ამ
ფაქტის შესახებ ემოციურ შთაბეჭდილებას შორის ზღვარი იმდენად ნაშლი-
ლია, რომ სიუჟეტის საკვანძო მომენტების გარდა (ბრიუსელში კონტრაქტის
გაფორმება, აფრიკაში „დიდ მდინარეზე“ სამოგზაუროდ გამგზავრება, იქ მო-
მაკვდავ კურცთან შეხვედრა და ბოლოს ინგლისში დაბრუნება) ძნელია იმის
დანამდვილებით თქმა, თუ რა ხდება ნოველაში რეალურად და რა – წარმოად-
გენს მარლოუს ეგზალტირებული ფანტაზიის ნაყოფს. თუმცაღა ის, რაც
მარლოუს გადახდება თავს, ჩვენ მხოლოდ თვით მარლოუს მონათხრობიდან
ვიციტ და ამდენად, ნოველაში ხდება ის, რაც ხდება მის ცნობიერებაში, გა-
ნურჩევლად იმისა, მართლა მოხდა თუ არა ეს ყოველივე და ზუსტად ისე მოხ-
და თუ არა, როგორც ამას მარლოუ ყვება.

პერიოდულად, მარლოუ კომენტარს ურთავს თავისსავე წარმოსახულ
სურათს, ანუ კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჰკვეთს იმას, რაც მისი თხრობი-
დან ისედაც აშკარად ჩანს – მოგზაურობის აბსურდულობას, მის სიზმრულ,
არარეალურ ხასიათს. მარლოუ თითქოს შეპყრობილია იმ „არარეალობით“,
რომელსაც თვითვე თხზავს, თან აცნობიერებს, რომ ყველაფერი, რაც მის თავს
ხდება, სიზმარია და თვითვე ახასიათებს თავის შთაბეჭდილებებს, როგორც
სიზმარს. ერთგან ის თითქოს „როლიდან გამოდის“ კიდევ და მხოლოდ თავის
წარმოსახვით მსმენელებს კი მიმართავს, არამედ მიმართავს მკითხველსაც:
„მე ისევე ვერ ვხედავდი ამ სახელში კაცს, როგორც თქვენ ვერ ხედავთ, –
ამბობს ის კურცის სახელზე საუბრისას, – ხედავთ მას? ამ მოთხრობას ხე-
დავთ? (ხაზი ჩემია – თ. კ.) რამეს ხედავთ? ასე მგონია, თქვენთვის სიზმრის
მოყოლას ვცდილობ, მცდელობა ამაოა, რადგან სიზმრის მოყოლა ვერ გად-
მოსცემს სიზმრის განცდას, ამ ნაზავს აბსურდისა, გაკვირვებისა და გა-
ოგნებისა, როცა შეიგრძნობ, რომ შეპყრობილი ხარ იმ არარეალობით, რაც
სწორედ რომ არსია სიზმრისა...“ (69).

„არარეალური რეალობა“, რომლითაც შეპყრობილია მარლოუ, სიზმრე-
ულობისა და უდაბურების გარდა, სხვა ნიშნებითაც ხასიათდება – ის იდუმა-
ლია და მდუმარი: „ამ მიწის სიჩუმე იჭრებოდა გულში, მისი იდუმალება, სი-
დიადე, განსაცვიფრებელი სინამდვილე მისი დაფარული ცხოვრებისა...“ (66).
ეს იდუმალი მდუმარება უძრაობაშია გარინდული („ტყე უძრავი იყო, როგორც
ნილაბი, მძიმე, როგორც ციხის დაკეტილი კარი“ (127); „ყველაფერი შეჩერდა
დაძაბულ უძრაობაში“ (132)). ამავე დროს, „უდაბურება“ აღსავსეა მოთმინე-
ბით („ღრმა სიჩუმე იდგა და ავისმომასწავებელი მოთმინებით ელოდა...“ (81)),
ის „ჩასაფრებულ სიკვდილს, მიმალულ ბოროტებას და მისი გულის უღრმეს
წყვდიადს“ მალავს (81). გარემომცველი სანახაობა გრანდიოზულია, მის წინა-
შე ადამიანი თითქოს არაფერია („დიადი იყო ყოველივე, მომლოდინე, ჩუმი...
ვფიქრობდი, ამ უსაზღვროების სახეზე აღბეჭდილი უძრაობა... შთაგვაგო-
ნებდა რაიმეს თუ საფრთხეს გვიქადდა. რანი ვიყავით, ვის დაეკარგვოდით?“
(67)). ამ სიდიადესა და დიდებულებაში, მარლოუს გზა წყვდიადით არის

მოცული („ჰორიზონტი გადაიხსნა ჩვენ წინ და დაიხურა ჩვენ უკან, თითქოს ტყე აუჩქარებლად გადმოვიდა მდინარეზე, რათა უკან დასაბრუნებელი გზა გადაეკეტა. სულ უფრო და უფრო ღრმად მივინევდით წყვიადის გულში“ (85)). მთელ ამ სივრცეში, რომელიც იმდენადვეა რეალური, რამდენადაც წარმოადგენს მარლოუს ავადმყოფური ფანტაზიის ნაყოფს, რალაც ძალზე მნიშვნელოვანი და შემზარავია დაფარული – იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ მასთან მიმართებაში „რეალობა ქრება“ და იმდენად შემზარავი, რომ ის „ჩვენ-და ბედად“ დაფარულია. მარლოუ ამას პირდაპირ ამბობს, მაგრამ ამბობს თითქოს სასხვათაშორისოდ, როდესაც მოგზაურობის წვრილმან დეტალებზე საუბრობს – როგორც ეს ხშირად ხდება დიდ ლიტერატურაში, „წყვიადის გულშიც“ მნიშველოვანი მხატვრული ინფორმაცია ერთი შეხედვით უმნიშველო დეტალებშია ჩამალული: „დღისით უნდა მეძებნა ხმელი ხეები, რასაც ღამე ვჭრიდით ნავის სანავისათვის, რათა მეორე დღეს გზა გაგვეგრძელებინა. როცა ამგვარ რამეებს შეესწრები, უბრალო ზედაპირზე მყოფ წვრილმანებს, რეალობა – გეუბნებით რეალობა – ქრება. შინაგანი სიმართლე დაფარულია, ჩვენდა ბედად“ (83).

წანარმოებში გაურკვეველი რჩება, თუ საკუთრივ რას წარმოადგენს ეს იდუმალი, წყვიადით მოცული და ავისმაუწყებელ ლოდინში გარინდული „რალაც,“ ის დაფარული „შინაგანი სიმართლე,“ რომლის წვდომაც „ჩვენდა ბედად“ წარმოუდგენელია. როგორც „დაო დე-ძინშია“ ნათქვამი, „დაფარული დაფარულისა ბჭეა ყოველი საიდუმლოსი“ (ლაო-ძი 1990: 87) და ეს „საიდუმლოს ბჭენი“ მოთხრობაში დასასრულამდე არ განიხვნება. მეტად ნიშანდობლივია, რომ დაფარული „რალაც,“ ყველა თვისებასთან ერთად, ძრწოლის მომგვრელია, შემზარავია და რომ ეს შემზარაობა არის სწორედ ის მთავარი, რაც ამ „რალაცის“ სხვა თვისებებს აერთიანებს. გაურკვეველი შფოთვის ელფერი დაჰკრავს მარლოუს შთაბეჭდილებათა უდიდეს ნაწილს, განსაკუთრებით იმ ეპიზოდებს, სადაც ის „უდაბურებას“ აღწერს – „მიდარაჯებულნი ვუსმენდით შემზარავსა და უკიდურეს სიჩუმესო,“ ამბობს ის მას მერე, რაც სამარისებრ სიჩუმეში ჩაკვდება უეცარი ღრიალი, რომელიც ჯუნგლებში გაისმის (94). ერთადერთი, ვინც ნოველაში შესძლებს მიღმიერის წვდომას, ვისაც „გამომკრთალი ჭეშმარიტების ხილვა“ მიეცემა, არის კურცი – მან „ზღვარს გადააბიჯა“ და ამით განსხვავდება ჩემგანო, აღმოხდება მარლოუს: „მან გაიარა უკანასკნელი გზა, გადააბიჯა ზღვარს, მაშინ, როცა მენება მომეცა შემეკავებინა ყოყმანა ნაბიჯი. და ალბათ აქაა მთელი განსხვავება; ალბათ მთელი სიბრძნე და მთელი ჭეშმარიტება და მთელი სინრფელე ერთდება რალაც მოუხელთებელ ნამში, როცა გადავაბიჯებთ ზღურბლს უხილავისა“ (154). ამ „ზღურბლზე გადაბიჯებისას“ და „უხილავის“ წვდომისას უქმდება თვით დროის დინება და შინაგან მზერას მთელი ცხოვრება წარმოუდგება „სრულყოფილი ცოდნის უზენაეს ნამად“, რომლის აღქმაც შემზარავია, ძრწოლის მომგვრელია. ეს მომენტი წარმოადგენს არა მხოლოდ მარლოუს ძიების ფინალს და მთავარ „ამბავს“ რომელიც „წყვიადის გუ-

ლის“ მთელ ნარატივის განსაზღვრავს, ის ამავე დროს კონრადის თეორიული კონცეფციის გამოხატულებაა, რომელსაც ის თავისი ნოველის მხატვრულ კულმინაციად მოაქცევს. თვისებრივად, ეს სწორედ ის ეპიფანიის მომენტი, რომელსაც ის უკვე ნახსენებ „ნინასიტყვაობაში“ განსაზღვრავს, როგორც „მყისიერებაში აკიაფებულ მაგიური მრავალნიშნადობის ნათელს“ (Conrad 1988: xlix), რომელსაც ყველა ხელოვანი უნდა ესწრაფოდეს. შემოქმედის პოზიტიური გასხვივონებისაგან განსხვავებით, კურცის შინაგან მზერას ისეთი შემზარავი „რალაცა“ წარმოუდგება, რაც მასში „ძრწოლასა და ცახ-ცახს“ ინვესს. სწორედ დაფარული მიღმიერების წვდომის მომენტში აღ-მოხდება კურცის ის ცნობილი წამოძახილი, რომელიც მომაკვდავის პირიდან ამოხვნიშად გაისმის: „თავისი ცხოვრების გზა ხომ არ გაიარა თავიდან, სურვილის, ცდუნების და მარცხის ყველა დეტალში, როცა სრულყოფილი ცოდნის უმაღლეს წამს მიაღწია? ჩურჩულით ამოიძახა რომელიღაც ხატის, რალაცის ხილვისას, ორჯერ ამოიძახა და ეს ამოძახილი სხვა არა იყო რა, თუ არა ამოხვნიშა: შემზარავია! შემზარავი!“ (152). აღსანიშნავია, რომ კურცის გასხვივონების ეპიზოდი, მთელი მისი განცდით-ინტელექტუალური დატვირთვა, ძალზე მკაფიოდ და დამაჯერებლად წარმოაჩენს კონრადის როლს მისი დროის მხატვრულ აზროვნებაში. ერთი მხრივ, კონრადი შემოქმედებითად ითვისებს რომანტიკოსებისათვის კარგად ცნობილ ხერხს, რომელსაც ჯერ კიდევ პ. ბ. შელი „უბედნიერეს მომენტს“ და „ღვთაების გამოცხადებას“ უწოდებდა („პოეზიის დაცვა“, 1821), ხოლო მეორე მხრივ, ის ამ ხერხს უსასრულოდ ართულებს და შინაარსობრივად განაახლებს, ფაქტობრივად აქცევს მას ცალკე მოდერნისტულ გამომსახველობით საშუალებად. კონრადთან ეპიფანია ჩამოყალიბებულია რთულ მხატვრულ ხერხად, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური განცდითი დატვირთვა, ან სულაც ირონიული, ან სარკასტული ჟღერადობა. კონრადის კვალდაკვალ, ინგლისურენოვანი მოდერნისტები ხშირად მიმართავდნენ ამ „მაგიური მრავალნიშნადობის მოუხელთებელი წამის“ მხატვრულ წარმოსახვას. მათ შორის – ჯოისი (იხ.: Chayes 1962), ვირჯინია ვულფი, ტომას ელიოტი, ეზრა პაუნდი, უილიამ ფოლკნერი და სხვანი (იხ.: Beja 1971), რომელთა ინტერპრეტაციებს ხშირად ეტყობა კონრადის მხატვრულ მიგნებებზე ორიენტაციის კვალი.

მარლოუს სიზმრეული მოგზაურობა, მთელი მისი ჰალუცინაციები და აბსურდულ სახეთა წარმოუდგენელი კორიანტელი, რომლითაც ის მეტყველებს, შეფერილია ერთგვარი არამოტივირებული შიშით, რალაც გაურკვეველი ძრწოლით, რომელიც თხრობის პროცესში ხან ცხრება, ხან მატულობს, მაგრამ გარდატეხის წერტილს კურცის სიკვდილის ეპიზოდში და მის ცნობილ წამოძახილში აღწევს. „ბუნდოვანი და დამთრგუნველი საერთო განცდა იზრდებოდა ჩემში... დამღლელ პილიგრიმობას ჰგავდა, ღამეული კოშმარებით გაჯერებულსო“ (43), ამბობს მარლოუ ჯერ კიდევ დასაწყისში, როდესაც პირველად დაინახავს სამგზავრო გემიდან კონგოს

შესართავს და შემდეგ, უკვე ფინალთან ახლოს: „სრულებით გამომაცალა ძალა ყოვლისმომცველმა, გაშიშვლებულმა შიშმა, წმინდა აბსტრაქტულმა საშინელებამ, დაუკავშირებელმა გარკვეულ ფიზიკურ საფრთხესთან. რისგან იყო, რომ ამ განცდამ მოიცვა ჩემი არსება, როგორ განვსაზღვრო? ის მორალური ზარი, რაც თავს დამეცა, თითქოს რაღაც მთლიანად სასტიკი, აზრისათვის აუტანელი და სულისათვის მიუღებელი, მოულოდნელად დამატყდა თავს“ (141-142). მარლოუს ძიების დასასრულისა და კურცის სიკვდილის ეპიზოდი ცხადყოფს, რომ კონრადი ინტუიციურად აცნობიერებს და მხატვრულად გარდასახავს თანადროული ფილოსოფიური აზროვნების უმნიშვნელოვანეს ასპექტებს, რომლებიც მომდევნო ათწლეულების ევროპულ ცნობიერებაში ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობის სახით ჩამოყალიბდება. მართლაც, „ძრწოლა“, „აბსურდი“, „სიცარიელე“, „არარა“ იმ ფილოსოფიური ტრადიციის ძირითადი კატეგორიებია, რომელიც დასაბამს იღებს კიერკეგორთან და ნიცშესთან, მოიცავს ჰაიდეგერს და იასპერსს და სარტრთან და კამიუსთან სრულდება უკვე არა როგორც მხოლოდ ფილოსოფიური, არამედ როგორც სანახევროდ ლიტერატურული მოვლენა. პირწმინდად კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ეგზისტენციალიზმს ხარკს უხდის კონრადის „წყვდიადის გულიც“, თუმცა მისი შექმნის დროისთვის ევროპულ ცნობიერებაში ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობის გაბატონებაზე საუბარი ჯერ ნაადრევია. როგორც ოტო ბოლმანი აღნიშნავს მეტად საინტერესო ნიგნში „კონრადის ეგზისტენციალიზმი“, იმას, თუ რა არის ძრწოლის მიზეზი, ანუ „საკუთრივ რა არის შემზარავი, მარლოუ არ ხსნის, მაგრამ მისი აზრები გვკარნახობს მათი ეგზისტენციალისტური ნაკითხვის მართებულობას – ის, რასაც კურცი აცნობიერებს, არის არარა (“Nothingness”), მისი საკუთარი თავისა და ბოროტი სამყაროს „სიცარიელე“, ანუ კამიუს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყოვლისმომცველი აბსურდი“ (Bohlmann 1991: 100).

შემზარაობის იმ განცდას, იმ ძრწოლას, რომელიც მარლოუს მთელ მოგზაურობაში თან სდევს და რომლის კულმინაციაც კურცის წამოძახილში გაისმის, არამოტივირებული ხასიათი აქვს. მკითხველი სრულ გაუგებრობაში რჩება, თუ საკუთრივ რა არის „შემზარავი“, ან რა არის კურცის შეძრწუნების მიზეზი, ან რატომ არის შემზარავი ის, რაც კურცის წარმოდგენით, შემზარავია. მეტად ნიშანდობლივია, რომ მრავალი წლის შემდეგ, ლექციაში „რა არის მეტაფიზიკა?“ ჰაიდეგერი სწორედ ამ ძირითადი მახასიათებლით განსაზღვრავს ძრწოლას (Die Angst) – ძრწოლა არ არის შიში, რადგან შიშს აუცილებლად უნდა გააჩნდეს გამომწვევი მიზეზი, შიში ყოველთვის არის „შიში რაღაცის“. მისგან განსხვავებით, ძრწოლას მიზეზი არ გააჩნია, ის არის „ძრწოლა არარას წინაშე“, თვით არარაც სწორედ ძრწოლაში მყდვენდება, ანუ ჰაიდეგერის ცნობილი ფრაზა რომ მოვიხმოთ, „ძრწოლა წარმოაჩენს არარას“ – Die Angst offenbart das Nichts (Heidegger 2008: 101). გამოდის, რომ შემზარაობასა და ძრწოლაში კურცს „არარას“ წვდომა მიეცა და სწორედ

ძრწოლაში განეხვნა მას „დაფარული დაფარულისა“, რომელიც არის „ბჭე ყოველი საიდუმლოსი.“ კურცი სწვდა ყოფიერების არსს, რამაც ის შეაძრწუნა, ან უფრო – სწორედ ამ ძრწოლის, ამ შემზარაობის სახით წარუდგა მას „არარა.“ აქ ცხადი ხდება ისიც, თუ რატომ ვერ აყალიბებს მარლოუ „დაფარულის“ რაობას, რატომ საუბრობს იმაზე, თუ „როგორია“ ის და არა იმაზე, თუ ის რა „არის.“ საქმეც ის არის, რომ „დაფარულს“ რაობა არ გააჩნია – ის არის არარა, რომელიც ძრწოლაში წარმოჩინდება, ხოლო მერე უკვე ძრწოლა აფორმებს „იდუმალებას,“ „ავისმაუნყებლობას,“ „უდაბურებას,“ „მდუმარებას“ და არარას სხვა ატრიბუტებს მარლოუს სუბიექტურ შთაბეჭდილებებად. მათგან ყოველი ცალ-ცალკე და ყველა ერთად სწორედ ძრწოლით, შეუცნობლის წინაშე არამოტივირებული შიშით არის შეფერილი, რასაც დაკვირვებული მკითხველი „წყვდიადის გულის“ კითხვისას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე შეამჩნევს. იმის არსებით, მთავარ, ნაწარმოებისათვის ფუძემდებლურ გაურკვეველობაში, თუ საკუთრივ რა არის „შემზარავი,“ მკაფიოდ ისმის კირკეგორის ნააზრევის გამოძახილიც, რომლისთვისაც გაურკვეველობა ძრწოლის არსობრივ, კონცეპტუალურ ასპექტს შეადგენს და ძრწოლის მიზეზის, მისი საგნის განსაზღვრის ფუნდამენტალურ შეუძლებლობას გამოხატავს (Kierkegaard 1957: 38).

ეს მომენტი მეტად მნიშვნელოვანია იმის გასააზრებლად, თუ რამდენად ახლოს დგას კონრადის მიერ წარმოსახული სურათი ეგზისტენციალისტური აზროვნების ტრადიციასთან, მის მთავარ ნაკადთან. იმდენად ახლოს, რომ ზოგი კრიტიკოსი „წყვდიადის გულს“ წარმოიდგენს, როგორც „„შიშისა და ძრწოლის“ ლიტერატურულ დამატებას, დანერილს მარლოუ-მთხრობელის პოზიციიდან, რომელიც ხან ეთანხმება და ხან ეკამათება იოჰანეს დე სილენციოსს (კირკეგორის ფსევდონიმია – თ.კ.)“ (Clegg 1988: 286), რაც, რახან კირკეგორით კონრადის გატაცების დამადასტურებელი წყარო არ არსებობს, ლიტერატურათმცოდნეობით სქოლასტიკას უფრო წააგავს, ვიდრე სერიოზულ კვლევას. ცხადია, ჰაიდეგერის, ან მითუმეტეს, სარტრის მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების გადატანაც კონრადის ბევრად უფრო ადრე შექმნილ ნაწარმოებზე მხოლოდ პირობითი რეტროსპექციის სახით არის შესაძლებელი (ლექცია „რა არის მეტაფიზიკა?“ ჰაიდეგერმა 1929 წელს წაიკითხა, ხოლო სარტრის „ყოფიერება და არარა“ საერთოდ, მეორე მსოფლიო ომის დროს გამოქვეყნდა). მაგრამ უკვე ამგვარ რეტროსპექტივაშიც ნათლად ჩანს, რომ ეგზისტენციალიზმი – არა იმდენად როგორც კონკრეტული ფილოსოფიური მოძღვრება, არამედ უფრო ფართოდ, როგორც მთელი ეპოქის აზროვნების წესი და კულტურული ცნობიერება – თავის ერთ-ერთ ადრეულ გამოხატულებას სწორედ „წყვდიადის გულში“ პოულობს. ბოლმანი მართებულად აღნიშნავს, რომ „კონრადის ნაწარმოებები სავსეა იდეებით, წარმოდგენებით და ფრაზებით, რომლებიც ეგზისტენციალისტურ ტექსტებს მოგვაგონებენ“ (Bohlmann 1991: xiii). მაგრამ ცხადია ისიც, რომ „წყვდიადის გული“ არც ფილოსოფიურ ტრაქტატს და არც მომავლის

მსოფლმხედველობრივი ძვრების წინასწარმეტყველებას არ წარმოადგენს, ის მხატვრული ნაწარმოებია, რომლის ავტორი ძალზე თავისუფლად ეპყრობა თვით ყველაზე ღრმააზროვან ფილოსოფიურ ასოციაციებს და მათ თავისი მხატვრული მიზნებისათვის იყენებს. ჯონ პიტერსი დამაჯერებლად ამტკიცებს, რომ ნოველაში ხშირად ნახსენები „სიცარიელე“ წარმოადგენს „არარას“ სინონიმურ სიმბოლურ სახეს, თვისებას, რომელსაც კონრადი როგორც უდაბურ გარემოს, ისე მოქმედ პირებსაც მიაწერს: „აფრიკის სიჩუმე, მისი ხმებისგან დაცლილობა უფრო დიდი სიცარიელის სინეკდოქეა, ეს არის არარას სიცარიელე (the emptiness of nothingness)“ (Peters 2019). დედამიწის, ცისა და წყლის „ცარიელ უსაზღვროებაში“ დგას სამხედრო გემი, რომელიც ხმელეთის უკაცრიელ (ცარიელ!) ნაპირს ბომბავს (41); მარლოუს კარჭაპი „ცარიელი ჰორიზონტისკენ“ მიემართება (84), „ცარიელია“ მდინარე, რომელზედაც „დიადი სიჩუმე დგას“ (82) და სხვ. „არარას სიცარიელეს“ შეიცავს თვით კურცი – როდესაც მას უდაბურების ჩურჩული ჩაესმოდა, „ხმამალალი ექო აღიძვროდა მასში, შიგნით, სადაც სრული სიცარიელე იდგა“ (129). სიცარიელეს, მაგრამ უკვე არა „მიღმიერს“, არამედ სავსებით ხელშესახებს, შეიცავს „აგურის მჭრელიც“ – გროტესკული პერსონაჟი, რომელსაც მარლოუ ცენტრალურ სადგურზე ხვდება: „მეგონა, თითი რომ ვატაკო ამ გუდაფშუტა მეფისტოფელს, გავხვრეტ და შიგნით არაფერი აღმოჩნდება გარდა თხევადი ჭუჭყისა-თქო“ (67). მეტად ნიშანდობლივია, რომ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ, ტომას ელიოტი გამოიყენებს „სიცარიელის“ ამ სიმბოლოს თავის უსაზღვრო პესიმიზმით აღსავსე ესქატოლოგიურ ხილვაში „ფულურო კაცები“ (“Hollow Men”, 1925), სადაც ის სწორედ „წყვდიადის გულის“ ასოციაციას დაეყრდნობა და „სიცარიელეს“ უკვე საერთოდ თანამედროვე ადამიანის თვისებად წარმოსახავს.

მარლოუს თხრობაში ლოგიკური თანმიმდევრობა და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები დარღვეულია – უდაბურებაში დაფარული „რალაც“ ერთი მხრივ ირეალურია და მას მატერიალური საზღვრები არ გააჩნია, ხოლო მეორე მხრივ, ამ საზღვარს მდინარისპირა სადგურები განასახიერებენ, რომლებიც „შეუცნობლის საზღვარზე“ დგანან. პარადოქსია ისიც, რომ უდაბურება ნოველაში პერსონიფიცირებულია, ის თითქოს „ცოცხალია“ და მას პიროვნული ნიშან-თვისებები მიეწერება. აქაც გაურკვეველია, ეს მარლოუს სუბიექტურ შთაბეჭდილებათა ქაოსის მეტაფორული წარმოსახვაა, თუ უდაბურება მართლა „ცოცხალია“, ან იქნებ უდაბურების „გაცოცხლება“ ხერხია, რომლის იქითაც სხვა „რალაც“ იგულისხმება: „ვფიქრობდი, ამ უსაზღვროების სახეზე აღბეჭდილი უძრაობა, რომელიც ჩვენ ორისკენ მართულიყო, შთაგვაგონებდა რამეს თუ საფრთხეს გვიქადა. შეგვეძლო ამ მდუმარების მართვა თუ ის გემართავდა? ვგრძნობდი, რაოდენ დიდი, შემზარავად დიდი იყო ის, რაც ვერ ლაპარაკობდა, ან ყრუც იყო ამასთანავე“ (67-68); უდაბურება ცოცხალია, რადგან უძრაობაში გარინდული ტყე „გამოიციქრება დაფარული ცოდნის გამომეტყველებით, მომთმენი ლოდინით,

მიუღწეველი დუმილით“ (127); ღრმა სიჩუმე „ავისმომასწავებელი მოთმინებით ელის“ რალაცას (81); უდაბურება კურცს „ისეთებს ჩასჩურჩულებდა საკუთარ თავზე, რაც თვითონაც არ იცოდა, ისეთებს, რასაც ვერც კი გაიაზრებდა, ამ დიადი მარტოობისგან რომ არ მიელო რჩევა – და ეს ჩურჩული დაუოკებლად აჯადოვებდა.“(129) მის აფრიკელ სატრფოს მისჩერებია უდაბურების „ნაყოფიერი და იღუმალი ცხოვრების უზარმაზარი სხეული“ (135) და ა. შ.

უსულო ან აბსტრაქტული საგნისა თუ მოვლენის „გაცოცხლება“ წარმოადგენს პოეტიკურ ხერხს, რომელიც აღინიშნება უცხოოდ ჟღერადი ტერმინით „პროსოპოპეა“, მას აგრეთვე უწოდებენ ხოლმე გაპიროვნებას, ან პერსონიფიკაციას. ყველა პროსოპოპეა, ამავე დროს, წარმოადგენს კატაქრეზას – აზრობრივად შეუთავსებელი სიტყვების შეთავსებას, ანუ რიტორიკულ ფიგურას, რომელიც გამოხატავს აბსურდს: „უდაბურება, რომელიც კურცს თავზე ხელს უსვამს და რალაცაზე ეჩურჩულება,“ ან „მდუმარება, რომელიც ვერ ლაპარაკობს და ყრუა“ თავისთავად სხვა არაფერია, თუ არა ლოგიკური აბსურდი. ის მხოლოდ გადატანითი, მეტაფორული მნიშვნელობით აღიქმება, როგორც რალაცის გამომხატველი სიმბოლური სახე და სწორედ მაშინ იძენს ის რიტორიკულ შინაარსს, იქცევა კატაქრეზად. იმას, თუ საკუთრივ რას გამოხატავს კონრადთან ასეთი სახეები, ახსნა არ მოეპოვება, იმიტომ, რომ ისინი არაფერს კონკრეტულს არ გამოხატავენ. რასაც „წყვიდიადის გულში“ ვხვდებით, არ წარმოადგენს ტრადიციული გაგებით, მეტაფორულ აზროვნებას, რადგან ტრადიციულ სახეს ყოველთვის აქვს კონკრეტული აღსანიშნი, რომელიც ამ სახეს რეალობას უკავშირებს და მას ამ რეალობას ამ ს გ ა ვ ს ე ბ ს. სწორედ ამგვარი მიმსგავსება შეადგენს მიმეტური ხელოვნების არსს. ამის საწინააღმდეგოდ, მარლოუს ხატოვანი მეტყველების რეფერენციები გაურკვეველია, ბუნდოვანია, მრავალნიშნადია – ისეთი, როგორც მკითხველს მხოლოდ რომელიმე ალქიმიურ ტრაქტატში, ან სხვა ეზოთერულ ტექსტში შეიძლება შეხვდეს. ეს, როგორც წესი, უკვე ნახსენები ფარდათა სისტემაა, რომლის უკან არაფერი არ იმალება და სადაც მთავარი და ფასეული სწორედ ეს „ფარდება“, ანუ „პოსტმოდერნული“ ტერმინოლოგიით, სწორედ ის ირრეფერენციული ნიშნები, რომლებიც კონრადის აფრიკის ჰიპერრეალობას ჰქმნიან. „წყვიდიადის გულის“ ალოგიკურ, აბსურდულ სახეებს საერთოდ არ გააჩნია კონკრეტული ცნებითი აღსანიშნი – ნოველა პრინციპულად „არამიმეტურია“, ის არ ისახავს მიზნად იმ გარემოსა და მოქმედების (სივრცისა და დროის) ავთენტურ გადმოცემას, რომელზედაც მოგვითხრობს. ნოველის სახეთა სისტემა თავისი აღსანიშნებით მხოლოდ პირობითად შეესატყვისება იმ ობიექტურ გარემოს, რომელიც დეკლარირებულია მისი მოქმედების სივრცედ, რის შედეგადაც თვით ეს სივრცე ნოველაში აბსტრაქტულ პირობითობად არის ქცეული. ამიტომაც არის, რომ არც მდინარე კონგოს და არც თვით აფრიკის, როგორც მარლოუს სამოგზაურო სივრცის სახელწოდება, ნაწარმოებში არც ერთხელ არ გვხვდება, ისევე, როგორც არ გვხვდება მასში არც ერთი აფრიკული ტოპონიმი და არც მოგზაურობის საწყისი წერტილის,

ბრიუსელის სახელწოდება, რომელსაც მარლოუ „შეფეთქილ საფლავად“ მოიხსენიებს (სახე წარმოდგენს მათეს სახარების მინიშნებას, 23: 27). მარლოუს მიერ აღწერილი რეალობის ეს „სიზმრეულობა“, ანუ როგორც ის თვითონ უწოდებს მას, „არარეალურობა“, წარმოდგენს მეტად საინტერესო ხერხს, რომელიც კონრადის მხატვრულ მეთოდს ჩვენი დროის პოსტმოდერნისტულ წარმოდგენებთან ანათესავებს. „წყვდიადის გულის“ აფრიკა სავსებით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ „სიმულირებულ“ სივრცედ, რადგანაც ის არსებითად არამიმეტურია და მარლოუს უკიდურესად სუბიექტური შთაბეჭდილებების ქაოსიდან არის კონსტრუირებული. ამგვარად წარმოსახული სინამდვილე მკაფიოდ მოგვაგონებს ფ. ბოდრიარის „ჰიპერრეალობის“ მხატვრულ ანალოგს, ანუ ირეფერენციულ რეალობას, რომელიც, ფრანგი მოაზროვნის თანახმად, აღსანიშნს მოკლებულ ნიშანთა სისტემას წარმოდგენს (Baudrillard 1995: 6). მის უკან არაფერია, – არის მხოლოდ „სიცარიელე“, ის აბსურდი და „არარა“, რომელიც, ეგზისტენციალიზმის თანახმად, ძრწოლაში ვლინდება. ამგვარად, რეალობის ირეფერენციული ხასიათი, მისი „ფარდისმაგვარობა“ და სიცარიელე ამ ფარდებს უკან მხოლოდ მარლოუს მეტყველებაში არ არის დეკლარირებული, ის განხორციელებულია თვით ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში, როგორც მისი პოეტიკის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი და კონრადის მხატვრული მეთოდის ძირითადი თავისებურება.

III

მითოპოეტიკური სივრცის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა საგნებითა და მოვლენებით შევსებულობა – შემავსებელი ელემენტების გარეშე ის უბრალოდ, არ არსებობს. ვინაიდან დატვირთვით და მნიშვნელობით ეს „შემავსებლები“ მკაფიოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მათი მომცველი სივრცეც ყოველთვის და არსებითად არაერთგვაროვანია. „წყვდიადის გულის“ მხატვრულ სივრცეში მთავარი სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი ელემენტია გზა – ის ამ სივრცის მამოდელირებელ საწყისს წარმოდგენს, რადგან „ცარიელი“ სივრცე, მასში გამავალი გზის გარეშე მხატვრულად დისფუნქციური, ან საერთოდ წარმოუდგენელია. გზის (და შესაბამისად, „მგზავრობის“) არქეტიპი არა მხოლოდ კონრადის ნოველის, არამედ საერთოდ მითოპოეტიკური აზროვნების ერთ-ერთ უნივერსალიას წარმოდგენს და მრავალ მსოფლმხედველობრივ სისტემას, ინტერკულტურულ ხატსა თუ რელიგიურ წარმოდგენას უდევს საფუძვლად. „წყვდიადის გულში“ ამ გზას ადგას მაძიებელი გმირი – მარადიული მოგზაური, რომლის არქეტიპული როლი ჰუმანიტარული ცოდნის სხვადასხვა დარგში იმდენჯერ არის შესწავლილი, რომ აქ მისი დამატებითი განხილვა მრავალგზის უკვე ნათქვამის გამეორება იქნებოდა (იხ. ამ თემაზე ერთგვარი მიმოხილვით-შემაჯამებელი ესეი Hartman and Zimmeroff 2009). დავეჯერდებით იმ ფაქტის კონსტატაციას, რომ მარლოუ,

როგორც მაძიებელი გმირი (Quester Hero), იმ დიდი ევროპული ტრადიციის ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც სათავეს „ოდისეაში“ იღებს, ხოლო მთლად ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბით – „გილგამეშიდან“ იწყება. ამ არქეტიპული როლით, მე-20 საუკუნის შუახანების კრიტიკა გრაალის მაძიებელ რაინდთანაც აიგივებდა მარლოუს (Thale 1955).

მთელ ამ უსასრულოდ მდიდარსა და მრავალფეროვან ტრადიციასში კონრადის მიერ შემოტანილი სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ „წყვდიადის გულში“ მარლოუს სახე ფიგურირებს, როგორც მოდერნისტული გაცნობიერებული პოეტიკის ელემენტი, რომ ის ავტორის არაცნობიერში მთრთოლავი „არქეტიპის“ სპონტანურ ხორცშესხმას კი არ წარმოადგენს, არამედ წარმოსახულია კონრადის მიერ, როგორც მაძიებელი გმირი, რომელიც ყველა სიუჟეტურ, ასოციაციურ და სიმბოლურ ჭრილში მის გაცნობიერებულ მხატვრულ მიზანს გამოხატავს. თვით მარლოუს სახის შინაგანი ლოგიკის გარდა, ამას მოწმობს რამდენიმე პირწმინდად „მოდერნისტული“ ალუზია, რომლებიც ირონიულად იმონებებს ძიების მოტივს სხვადასხვა მითოლოგიური სიუჟეტებიდან და ამ გზით კონრადის ტექსტში პაროდიული ინტერტექსტუალობა შემოაქვს. იმ დროისათვის, როდესაც კონრადი წერდა, ეს მნიშვნელოვანი სიახლე იყო, რომელიც ინგლისურენოვან ლიტერატურაში კარს მომდგარ ცვლილებებზე მეტყველებდა – პაროდიული ასოცირების ტექნიკა, რომლის ჩანასახებსაც კონრადი იყენებს, ოცი წლის შემდეგ სულ სხვა მასშტაბებს მიიღებს და ჯეიმზ ჯოისის, ტომას ელიოტის, ეზრა პაუნდის ნაწარმოებებში წამყვან ადგილს დაიმკვიდრებს. სპილოს ძვლის დამზადების კომპანიას, რომელიც მარლოუს კონტრაქტს უფორმებს და სამუშაოდ აფრიკაში აგზავნის, „ელდორადოს კვლევა-ძიების“ კომპანია ჰქვია, რაც ძიების მაგისტრალური სიუჟეტის (ე.წ. „მონომითის“, ჯოზეფ კემპბელი) ირონიულ დამონებებს წარმოადგენს. კომპანიის სათაო ოფისის მოხუცი ექიმი იმ ბრძენკაცის, ჯადოქრის, ან სხვა რომელიმე მისტიკური ფიგურის პაროდიულ ვერსიას განასახიერებს, გზის დასაწყისში მაძიებელ გმირს რომ მოძღვრავს და მგზავრობის სიძნელებზე აფრთხილებს. ექიმი ლამის სიტყვასიტყვით უმეორებს მარლოუს ტრადიციული სიუჟეტების კლიშეებულ ფრაზას, რომ მას „იქ“ (უიმედო მგზავრობაში, უკვდავების წყაროს წყლის ძიებაში, ჯოჯოხეთში, „მოუსაველეთში“ და ა.შ.) წასული ბევრი უნახავს, უკან მობრუნებული კი – არა („ეჰ, აღარასოდეს მინახავს“ (37)). სათაო ოფისის ეპიზოდში, მაძიებელი გმირის ტრადიციულ „ზებუნებრივ შემწეთა“ (Supernatural aid) როლს ასრულებენ შალის მქსოველი დედაბრები, რომლებიც პაროდიულ მოივრებს (ბერძნული მითოლოგიის ბედის ქალღმერთებს) განასახიერებენ. ძაფი, რომლითაც ისინი ქსოვენ ადამიანის სიცოცხლეა და მარლოუს მოგზაურობის ბედი ამ ზებუნებრივად ინფორმირებული მოხუცების ხელშია. მათ „ყველაფერი იცოდნენ“ და „წყვდიადის კარს დარაჯობდნენო, (36), ამბობს მარლოუ – კუმეს სიბილას მსგავსად, რომელმაც აგრეთვე

„ყველაფერი იცის“ და ჰადესის შესასვლელს დარაჯობს „ენეიდის“ მეექვსე ეკლოგაში, სადაც ის ქვესკნელის გზას მიასწავლის ენეასს. ყოველივე ეს ჯერ კიდევ ნაწარმოების დასაწყისში, ერთგვარი „შემზადების“ სახით ეძლევა მკითხველს და უკვე შემდეგ ასოციაციურად გასდევს მარლოუს მთელ გზას, „წყვდიადის გულისაკენ“ მთელ მის მგზავრობას.

თხრობითი დრო და სივრცე ნოველაში ძალზე სპეციფიკურად არის განაწილებული, უფრო სწორად, წარმოსახულია, როგორც მარლოუს სუბიექტური, ფსიქოლოგიური სივრცე-დრო. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანი მგზავრობის ნაწილი თხრობითი დროის ბევრად უფრო გრძელ მონაკვეთს იკავებს და დროც ამ მონაკვეთში, მასში აღწერილი მდინარის მსგავსად, მდორედ მიედინება. ამიტომ არის, რომ თხრობის უმეტესი ნაწილი (და შესაბამისად, თხრობითი დროის ძირითადი მონაკვეთი) გეოგრაფიულად მოკლე მანძილს უჭირავს – საკუთრივ მდინარით მარლოუს მგზავრობას, მაშინ როდესაც ბრიუსელიდან კონგოს დელტამდე უშველებელი სივრცის გადალახვა სულ ორიოდე გვერდში ეტევა, ხოლო წყვდიადის გულიდან უკან, თანადროულ ცივილიზაციაში დაბრუნება საერთოდ ელვისებურად ხდება. მდინარე, რომელიც ნოველის სივრცეს ჰკვეთს, ამავე დროს დროის დინებასაც განასახიერებს – მისი საშუალებით მარლოუ სივრცეშიც მოგზაურობს და დროშიც. თავისი კარჭაპით, ის თვით პრეისტორიაში და პირველყოფილ სამყაროში მიიწევს – იქ, სადაც (და როდესაც) ცნობიერება ჯერ კიდევ არ არსებობდა და ქვეყნიერებას მხოლოდ მცენარეული საფარი ფარავდა: „მდინარის აღმა სვლა მსოფლიოს უადრეულეს საწყისთაკენ მოგზაურობას ჰგავდა, როცა მცენარენი დათარეშობდნენ მიწაზე და ხეები მეფენი იყვნენ“ (82). „დავეხეტებოდით პრეისტორიულ დედამიწაზე, რომელიც უცნობ პლანეტას წააგავდაო“, ამბობს მარლოუ (85). მდინარე როგორც სიმბოლურად, ისე სიუჟეტურადაც (გზაზე მომხდარი ფათერაკების სახით) ეწინააღმდეგება, შეძლებისდაგვარად აფერხებს დროში უკუსვლას, ანუ დინების საწინააღმდეგოდ, სათავეებისაკენ აღმასვლას. მისი, როგორც სივრცე-დროის მაკონსტრუირებელი სიმბოლოს, ფუნქცია სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის წარმოქმნის დროის გასივრცოების, მისი „სპაციალიზაციის“ ეფექტს. ეს ეფექტი უკვე კონრეტულ, „მიმეტურ“ სივრცესა და დროს კი აღარ შეესატყვისება, არამედ წარმოადგენს სიმბოლურად განზოგადებულ სივრცობრივ კონტინუუმს – მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს. სწორედ ამ ქრონოტოპის ფარგლებში ხდება უნივერსალური მოქმედება, რომელიც ყველა სივრცესა და ყველა დროში შეიძლება მოხდეს და ხდება კიდევ – მაძიებელი გმირი ადგას გზას და დაბრკოლებების გადალახვით, თავისი მიზნისაკენ მიემართება – „სულ უფრო და უფრო მივიწვევით წყვდიადის გულშიო“, ამბობს მარლოუ (85). ერთი სიტყვით, ნოველაში ხდება ძიების მითოლოგიის სიმბოლური, სიუჟეტური და ხატოვანი ხორცშესხმა, ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში მისი რეალიზაცია. უშუალო განცდით-ინტელექტუალური ეფექტი, რომელსაც დროის ამგვარი სპაციალიზაცია იწვევს ისაა, რომ მდინარეზე

მგზავრობის მონაკვეთში ჩაღრმავებისას მკითხველი „კარგავს“ სივრცესა და დროში ორიენტაციის უნარს და თითქოს მარლოუსთან ერთად, პირველყოფილი უდაბურების წყვდიადში მიიკვლევს გზას მიზნისაკენ, რომელიც მისთვის ისევე როგორც თვით მარლოუსათვის, გაურკვეველი და ბუნდოვანია. „დღეები ერთმანეთს ებმოდა და ნაპირი არ იცვლებოდა, თითქოს ადგილიდან არ ვიძვროდით... ჩვენ ვერ აღვიქვამდით გარემოს; მივცურავდით აჩრდილივით, გაცვებულნი და ფარულად შეშფოთებულნი, საგიჟეთის აღფრთოვანებულ აფეთქებაში მოხვედრილი, საღ გონებაზე მყოფი კაცივით. ვერას ვიგებდით, რადგან ძალზე შორს ვიყავით და აღარ გვახსოვდა, რადგან პირველ საუკუნეთა ღამეში ვმოგზაურობდით, გარდასულ საუკუნეთა, რომელთა არც ნიშანი შემოგვრჩენია, არც მეხსიერება“ (86) – ამგავარად აღწერს „დროის სივრცედ ქცევას“ მარლოუს და ეს განწყობილება იმდენად მარლოუს დეკლარირებული არ არის, რამდენადაც თვით ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილშია განხორციელებული, როგორც გამომსახველ საშუალებათა კომბინირებით მიღწეული მხატვრული ეფექტი. ცხადია, ეს ყოველივე დიდი მწერლური ოსტატობის მიზანდასახულ შედეგს წარმოადგენს და არა უბრალოდ, სპონტანური ნიჭიერების ინტუიციურ „გამონათებას“. როგორც ჭეშმარიტად მოდერნისტი ხელოვანი, თავის პრინციპულად „არამიმეტურ“ ნაწარმოებში კონრადი ისე ეპყრობა დროსა და სივრცეს, როგორც საჭიროდ სთვლის და როგორც მას მოესურვება.

ისეთ მითოპოეტიკურ ტექსტში, როგორც „წყვდიადის გული“, გზის მითოლოგემა ბევრად უფრო რთულ მნიშვნელობებსა და სიმბოლურ კონტაქციებს შეიცავს, ვიდრე კონკრეტული გეოგრაფიული მდინარე კონგოს ასოციაცია, რომელიც ნებისმიერ მკითხველს აღეძვრება ამ ნაწარმოებთან გაცნობისას. „მითოპოეტიკურ ცნობიერებაში გზა აღიქმება, როგორც სივრცის კვინტესენცია, როგორც მისი ინტენსიფიცირებული შეჯამება და ხაზოვანი, ერთგანზომილებიანი ხატი... გზა მნიშვნელოვანწილად იმ პერსონაჟს შეესატყვისება, რომელიც ამ გზის სუბიექტს წარმოადგენს,“ წერს ცნობილი რუსი მკვლევარი ვ. ტოპოროვი (Топоров 1983: 271) და ეს აზრი კონრადის შემთხვევაშიც მართებულია – „წყვდიადის გულში“ გზა მასზე მიმავალი მგზავრისგან განუყოფელია. მარლოუს მეტაფორულ მეტყველებაში მდინარე თითქოს ვიზუალურადაც იმ სივრცედ იქცევა, რომელშიც მარლოუს ხან თავის გემიანად „ჩაიკარგება“, ხან სივრცე „შეიკვრება“ მის თავზე („ჰორიზონტი გადაიხსნა ჩვენს წინ და დაიხურა ჩვენს უკან, თითქოსდა ტყე აუჩქარებლად გადმოვიდა მდინარეზე, რათა უკან დასაბრუნებელი გზა გადაეკეტა. (85); „რამდენიმე დღეში ელდორადოს ექსპედიცია ყოვლისმთმენ უდაბურებაში ჩაიკარგა, რაც ისე შეიკრა მათ უკან, ზღვა რომ შეიკვრის ხოლმე მყვინთავის თავზე“ (81), მკითხველს წარმოადგენს არა აქვს იმაზე, თუ როგორია მარლოუს ცნობიერების მიღმა ის „დიადი მდინარე“, რომელზედაც მისი კარჭაპი მიცურავს – „კურცის ძიების გზაზე ყველაფერი მხოლოდ იმ სახით არის რეალური, რა სახითაც ის მარლოუს წარმოუდგება“ (Alvarez 2003:

9). მეორე მხრივ, მარლოუს, როგორც ხასიათის, მთელი ევოლუცია ნაწარმოებში სწორედ იმ გზით არის განპირობებული, რომელსაც ის ლონდონიდან და შემდეგ ბრიუსელიდან კონგოს სათავეებში კურცთან სტუმრობამდე გამოივლის; თვით მარლოუ, როგორც პერსონაჟი, ამ გზით განისაზღვრება. გზა, მდინარე და ამ მდინარით მგზავრობა ნოველაში არა მხოლოდ სივრცის მამოდელირებელი საწყისია, არამედ იმ გმირისაც, რომელსაც ეს გზა, ტოპოროვის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, „შეესატყვისება“.

მეტად საგულისხმოა, რომ დასავლურ მითოპოეტიკურ აზროვნებას ოდითგანვე ახასიათებდა კოსმოსის „ინტერიორიზაცია“, ანუ მისი ერთგვარ შემოფარგლულ, დახშულ სივრცედ წარმოდგენა (ამის შესახებ უფრო ვრცლად იხ.: McClintock 1984: 39). ამ ტრადიციული პრინციპის შესაბამისად, „წყვდიადის გულის“ მითოპოეტიკური სივრცეც ისეთ ნიშანთა სისტემით არის შემოსაზღვრული, რომლის იქითაც მკითხველი ვერ აღწევს და სწორედ ეს სისტემა აძლევს ამ სივრცეს „ინტერიერულ“ სახეს. თვით კონრადის მეტაფორა რომ მოვიშველიოთ, ეს „ვარსკვლავებით მოჭედილი წყვდიადი“ (140) სივრცობრივ პარადოქსსაც წარმოადგენს, რადგან ის ერთგვარად „შემოფარგლულიც“ არის და ამავე დროს, თვალუწვდენელიც. მდინარე, რომელიც ჯუნგლებში მიედინება, ისეა შეფუთული მარლოუს ჰალუცინაციებით, რომ რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს ამ უდაბურების იქით (ანუ იმის იქით, რასაც მარლოუ ხედავს) აღარაფერი აღარ არის და თუ რამ არის – ის „რაც“ ირეალურია, „მიღმიერია“. მირჩა ელიადეს აზრით, ამგვარი სივრცე ტრადიციულად შეიცავს საკრალურ ნაწილს – ცენტრს, პროფანულ პერიფერიას და ქაოსს, რომელიც ამ სივრცეს პერიმეტრზე ესაზღვრება. ცენტრისკენ ყოველთვის მივყავართ გზას, რომელიც პროფანულ სივრცეს ჰკვეთს და საკრალური რეალობისკენ მიემართება. „ამ სიმბოლიკის მაგალითია ბორობუდურის უშველებელი ტაძარი კუნძულ იავაზე, – წერს ელიადე, – რომელში შეღწევაც სამყაროს ცენტრისაკენ ექსტატიკური მოგზაურობის ეკვივალენტურია. მომლოცველი, მიაღწევს რა ზედა ტერასას, სულიერების სხვა დონეზე გადადის და საკრალურ სივრცეში აღწევს, რომელიც პროფანული სამყაროს მიღმა მდებარეობს“ (Eliade 1963: 41). ელიადეს წარმოსახვითი მომლოცველის მსგავსად, მარლოუც თავისი სივრცის საკრალური ცენტრისაკენ მიემართება – ის ნოველის დასაწყისშივე ამბობს, „მეგონა, რომ იმის ნაცვლად, კონტინენტის შუაგულისაკენ წავსულიყავი, დედამინის ცენტრისაკენ მივდიოდი“ (40). ბორობუდურის საკრალურ სივრცეში შეღწევა (ანუ სამყაროს საკრალური ცენტრის წვდომა) სიმბოლურად განასახიერებს ბუდისტური სრულყოფილების გზას, ან ამ გზის რიტუალურ გათამაშებას, რასაც გასხივოსნება უნდა მოჰყვეს. შემთხვევით არ არის „წყვდიადის გულში“ მარლოუ ორჯერ შედარებული ბუდასთან – ნაწარმოების თავშიც და ბოლოშიც ის ფეხმორთხმული, ლოტოსის პოზაში ზის და ისე უყვება მსმენელებს თავისი მოგზაურობის ამბავს. პარადოქსია, მაგრამ მარლოუს ძიების დასასრულს გასხივოსნება მარლოუს კი არა, კურცს ხვდება წილად, თუმცა

აშკარაა, რომ „არარას“ გაცხადების ირაციონალურ იმპულსს ნაწილობრივ მარლოუც იზიარებს: „რაკი მეც გადავიხედე ზღვარს მიღმა, მივხვდი (ხაზი ჩემია – თ.კ.), რას ნიშნავდა მისი მზერა...“ (153). და მაინც, ხან „მოქადაგე“, ხან „ჭვრეტაში ჩაძირულ“ ბუდასთან შედარების მიუხედავად, მარლოუს გზა არ წარმოადგენს ცალსახად ბუდისტური სრულყოფილების ბილიკის ანალიზს – ეს ძირითადი სიმბოლო ნოველაში უკიდურესად მრავალნიშნადია. ინტერპრეტატორთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ მარლოუს მგზავრობა წარმოადგენს კოლექტიურ არაცნობიერში სიმბოლურ ჩაღრმავებას, ან ადამიანის ფსიქიკური სამყაროს ცენტრისაკენ, ე.წ. „თვითობისკენ“ (Das Selbst, იუნგი) მიმავალ გზას. ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში ამ გზას ინდივიდუაციის პროცესი ჰქვია და სიმბოლურად, იუნგი მას მანდალას კიდედან მისი ცენტრისაკენ მიმავალ ბილიკად წარმოადგენს (Jung 1989: 196). უნდა ითქვას, რომ ამგვარი ინტერპრეტაცია საკმაოდ დამაჯერებელია, თუმცა ამ შემთხვევაშიც (როგორც კონრადის „ეგზისტენციალიზმზე“ მსჯელობისას), მხოლოდ მწერლის ინტუიციურ მიგნებებზე შეიძლება საუბარი და არა რეალურ პარალელზე, ან, მითუმეტეს, რაიმე „გავლენაზე“ – თავისი პირველი მნიშვნელოვანი ნაშრომი, „არაცნობიერის ფსიქოლოგია“ (1912) იუნგმა „წყვიდიანის გულის“ გამოცემიდან მხოლოდ ცამეტი წლის შემდეგ გამოაქვეყნა.

IV

იმ ჰალუცინაციურ, არსებითად – ბოღვით რეალობაში, რომელსაც მარლოუ აღწერს, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სამყაროს პარადოქსულობისა და მისი აბსურდულობის დემონსტრაციას. პარადოქსი ნოველაში მრავალგვარია – კითხვის პროცესში ირკვევა, მაგალითად, რომ „წყვიდიანის გულის“ ყოვლისმომცველი მდუმარება ხშირად ხმაურია, ხოლო უძრაობა და გაშეშებულობა – დინამიური და მოძრავი. მარლოუს მთელი მოგზაურობის მანძილზე თითქოსდა სამარისებრ სიჩუმეს სისტემატურად არღევს ნაპირიდან მოსული დაფდაფების ხმა – ნოველაში როგორც მინიმუმ ხუთჯერ არის საუბარი იმაზე, რომ „დიდი დაფდაფის მონოტონური ხმა მოგუდული დარტყმებითა და გაგრძელებული ვიბრაციით ავსებდა ჰაერს“ (141). პერიოდულად იქაურობას შესძრავს მდინარის ზედაპირზე უშველებელი თევზის კუდის ტყლაშუნიც, რაც რა თქმა უნდა, გაზვიადებაა, მაგრამ მარლოუს მეტყველებაში საერთოდაც ძალზე ხშირია ჰიპერბოლები („დილის სამი საათი იქნებოდა, რომელიღაცა დიდმა თევზმა გაიტყლაშუნა მდინარეში და ისე წამოვხტი ფეხზე, თითქოს თოფის ხმა გამეგონოს“ (93); „შორიდან ყრუდ მოისმოდა მძლავრი ტყლაშუნი და ჩხრიალი, თითქოს იხტიოზავრი იღებდა აბაზანას დიადი მდინარის ბზინვარებაში“ (74)). გარდა ამისა, ხშირად ისმის ჯუნგლებიდან წამოსული ველური ღრიალი, რომელიც მთელ არემარეს ეფინება („ტყის სიღრმიდან ისეთი ჟრჟოლისმომგვრელი, მგლოვიარე და შიშითა და სასონარკვეთით აღსავსე კვილი გაისმა, თითქოს უკანასკნელი იმედი ქრებოდა დედამიწაზე“ (106)). „გარინდულსა და იდუმალ უძრაობაში“ ხან

ჟრიამულის ხმა ისმის, ხან ბრძოლის ყიჟინა, მაგრამ „გაშეშებული“ პეიზაჟის გამოცოცხლების კულმინაციაა მარლოუს კარჭაპზე ველურების თავდასხმის სცენა: „თითქოს უეცრად, ფარდა გადამაცალეს თვალებიდან, გავარჩიე იმ ჩაბნელებული ხლართების სიღრმეში შიშველი სხეულები, მკლავები, ფეხები, მოგიზგიზე თვალები – ბურქები გაივსო ადამიანების მოძრავი, ბრინჯაოს-ფრად მბზინავი კიდურებით. ტოტები კრთოდნენ, ირხეოდნენ და ტყდებოდნენ, ისრები მოფრინავდნენ...“ (104).

ნოველის მთავარი და ალბათ ყველაზე მოულოდნელი პარადოქსი ის არის, რომ მასში წარმოსახული პირქუში და წყვდიადით მოცული სივრცე სინამდვილეში არც ბნელია და არც წყვდიადით მოცული. დაკვირვებული მკითხველის თვალს „წყვდიადის გული“ სხვადასხვაგვარად განათებულ სივრცედ წარმოუდგება – „ვარსკვლავებით მოჭედილი წყვდიადიდან“ (140) (რაც თავისთავად უკვე პარადოქსია) ლაპლაპა მზით განათებულ პეიზაჟამდე – “ქვიშიან ნაპირებზე ჰიპოები და ალიგატორები გვერდი-გვერდ ეფიცებოდნენ მზეს“ (82). მზიანი ამინდი ხვდება მარლოუს უკვე მდინარის შესართავთან, როდესაც ის შვედური სამგზავრო ორთქლმავლის გემბანიდან გადაჰყურებს თავისი მოგზაურობის სანყის ნერტილს: „ნავმისადგომი შეჭრილიყო მდინარეში... თვალისმომჭრელ მზის შუქში იძირებოდა ყოველივე. „აგერ თქვენი კომპანიის სადგური, მითხრა შვედმა“ (45). მანამდე, შვედი უყვება მარლოუს თავისი თანამემამულის ამბავს, რომელმაც იმ მიდამოებში თავი ჩამოიხრჩო – „მზემ დასცადა, ან იქნებ ქვეყანამ“ (44). მარლოუ ხან ბორცვის პირას დგას „თვალისმომჭრელ მზეში“ (47), ხან სადგურში თვალყურს ადევნებს „კაცებს, უმიზნოდ რომ დაბორიალობენ ეზოში, მზისგულზე“ (60). მაგრამ უფრო ხშირად, „წყვდიადით“ მოცული სივრცე მკითხველს წარმოუდგება, როგორც მზის შუქზე გადაშლილი პანორამა ჯუნგლისა და მდინარის, რომელსაც მხოლოდ მარლოუ აღიქვამს წყვდიადად: „მიმოვიხედე და არ ვიცი, რატომ, მაგრამ გარწმუნებთ, რომ არასოდეს, მანამდე არასოდეს მომჩვენებია ეს მდინარე, ეს ჯუნგლი, ეს მბზინავი ცის თალი ისეთი უიმედო და ბნელი“ (125). ფაქტობრივად, მარლოუ თავის მზის სხივებში მოგზაურობს, მზეზე მოლივლივე მდინარით – მაშინ, როდესაც „კომპიუტერით აღმართული მრავალრიცხოვანი ხეების სახურავზე მზის პატარა, კამკაშა ბურთი ეკიდა და ყოველივე სრულყოფილ უძრობაში გარინდულიყო“ (93). პარადოქსს ამძაფრებს ისიც, რომ წყვდიადი და მცხუნვარე მზის სხივები ნოველაში არა მხოლოდ მონაცვლეობენ, არამედ ზოგიერთ „გაშეშებულ კადრში“ ემთხვევიან კიდევ ერთმანეთს: „მზის ნათებაში სიხარული არ იგრძნობოდა. წყლის გრძელი ზოლები იკარგებოდნენ დაჩრდილული სიშორის წყვდიადში. ქვიშიან ნაპირებზე ჰიპოები და ალიგატორები გვერდი-გვერდ ეფიცებოდნენ მზეს“ (82). ერთი სიტყვით, მოგზაურობის „ლამეულობა“, მისი გარემომცველი წყვდიადი, ისევე, როგორც ამ მოგზაურობის სიმბოლური მიზანი – წყვდიადის გული – მარლოუს სუბიექტური, ემოციური აღქმის შედეგია. ამავედროულად, ის მითოსური „ლამის მგზავრობისა“ და „ჯოჯოხეთს ჩაღწევის“

სიმბოლური და ხატოვანი აქსესუარიც არის, რაც ლიტერატურაში მრავალ-გზის ყოფილა შესწავლილი (იხ. Feder 1955; Spivack 1965; იხ. აგრ.: თავი “The Night Journey” პოლ ფარკასის მეტად საყურადღებო ნაშრომში Farkas 1972).

პარადოქსულად, მარლოუს მიერ მოყოლილი ისტორიის შემფასებელს ნოველაში განასახიერებს თვითონ მარლოუ – ტექსტში მკაფიოდ იკითხება მეტატექსტუალობის ნიშნები იმ გაგებით, რა გაგებითაც ამ ხერხს განმარტავს ჟ. ჯენეტი (Genett 1997: 4). იმას, რაც ნოველაში ხდება, მარლოუს გარდა სხვა კომენტატორი არა ჰყავს, სამაგიეროდ, თავის წარმოსახულ სიტუაციას თვითონ მარლოუ უკეთებს კომენტარს. იმ ეპიზოდში, სადაც მარლოუ ამბობს, რომ სიზმრის მოყოლას ცდილობს, მას თვითონ შეაქვს ეჭვი თავისი თხრობის მართებულობაში: „ასე მგონია, თქვენთვის სიზმრის მოყოლას ვცდილობ, მცდელობა ამაოა, რადგან სიზმრის მოყოლა ვერ გადმოსცემს სიზმრის განცდას...“ (69). მარლოუს მსჯელობა სუბიექტურია, მაგრამ ობიექტურად, ნოველის ტექსტი შეიცავს შეფასებას, რომელიც ნაწილია იმავე ტექსტის, რომელსაც ეს შეფასება შეეხება. ამ ხერხის გამოყენების სხვა, არანაკლებ საგულისხმო მომენტიცაა, როდესაც მარლოუ საკუთარ მონათხრობს მოიხსენიებს, როგორც აბსურდს, როდესაც ის სწყვეტს თხრობას და ისევ კომენტარს უკეთებს თავისსავე მოყოლილ სიტუაციას: „აბსურდია? ჰო, აბსურდი. ღმერთო მაღალო... იყოს აბსურდი – ჯანდაბას! აბსურდი! ძმებო, რას ელით იმ კაცისაგან, ვინც აღელვებისაგან გემბანს იქით გადაისვრის წყვილ ახალ ფეხსაცმელს!“ (109) – მანამდე მარლოუ ჰყვება, თუ როგორ გადაისროლა გემბანიდან ერთი ფეხსაცმელი და ცოტა ხანში მეორეც მიაყოლა.

აბსურდი, რომლითაც მარლოუ ახასიათებს საკუთარ თხრობას, წყვდიადის გულის მთელ მხატვრულ სამყაროს მსჭვალავს და თითქმის ყველა დეტალს მოიცავს. მარლოუს ხატოვან მეტყველებაში თვით პარადოქსებიც ისეა „შეფუთული“, რომ მათ მხოლოდ დაკვირვების უნარით აღჭურვილი მკითხველი შეამჩნევს, მაგრამ მასაც გაუჭირდება იმ სალი აზრის დაჭერა, რომელიც ამ პარადოქსებში ლოგიკურ წინააღმდეგობას მოხსნის და მათ აბსურდისაგან განასხვავებს. აბსურდი „წყვდიადის გულში“ ყველა დონეზეა ჩადებული – როგორც თხრობითი სიტუაციების წარმოსახვაში, ისე პერსონაჟთა პორტრეტებში, წინადადებების ლოგიკურ-სემანტიკურ აგებულებასა და გამეორებად სახეთა მონაცვლეობაში. აბსურდი სულაც ერთ ფრაზაში ზოგჯერ იმგვარად არის კონცენტრირებული, რომ მასში კონრადის შემოქმედებითი მრწამსის მნიშვნელოვანი ნაწილი იკითხება. მაგალითად, როდესაც მარლოუ კურცთან შეხვედრის შემდეგ თავის შთაბეჭდილებებს აღწერს, ის ამბობს, რომ „მინა არა ჰგავდა მინას“ (სიტყვასიტყვით, „მინა არამინიერი იყო“, The earth seemed unearthly), სადაც უარყოფა ცალკე სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია და იმის მიმნიშნებელი, რომ მინის, ქვეყნის, სამყაროს დახასიათება და მისი შეცნობა შესაძლებელია მხოლოდ იქიდან გამომდინარე, რაც ის არ არის. როგორც ენ მაქლინთოქი აღნიშნავს

თავის მეტად საყურადღებო წერილში, „უარყოფითი აფიქსი აქ სამყაროს მიუწვდომლობის, მისი შეუცნობადობის გრამატიკულ ნიშანს წარმოადგენს და აქედან გამომდინარე, ის მიმესისზე უარის თქმას გამოხატავს. განსაზღვრება “unearthly” (არამინიერი) სხვა არაფერია, თუ არა მისი ობიექტის, „მინის“ (earth) დიალექტიკური უარყოფა და ძნელად ერთიანდება მასთან სიტყვით „ნააგავდა,“ რომელიც იმას ნიშნავს, რომ თვით ეს მსგავსებაც შეიძლება მოჩვენებითი იყოს... ეს არის აბსურდის მტკიცება, მტკიცება იმისა, რომ სამყარო „მიუწვდომელია ადამიანური აზროვნებისათვის და დაუნდობელი ადამიანური სისუსტეებისადმი“ (McClintock: 1984: 46-47).

სამყაროს ალოგიკურობას, მის აბსურდულობას და, აქედან გამომდინარე, შეუცნობადობას გამოხატავს ნოველაში წარმოსახული სიუჟეტური სიტუაციებიც. სიტუაციური აბსურდია, მაგალითად, ის, რომ მარლოუს აღწერით, ფრანგების სამხედრო გემი აფრიკის ნაპირთან დგას და თავის ზარბაზნებს უკაცრიელ სანაპიროს უშენს: „ცარიელ უსაზღვროებაში დედამინისა, ცისა და წყლისა, გემი იდგა, მიუწვდომელი, და კონტინენტს ბომბავდა... ბუჰ, გაისროდა ერთ-ერთი ექვს დუმიანი ზარბაზანი; გამოვარდებოდა მცირე ცეცხლი და გაჰქრებოდა, გაიფანტებოდა ერთიბენო თეთრი ბოლი, სუსტად დაინივლებდა პატარა ყუმბარა და არაფერიც არ ხდებოდა“ (42-43). აბსურდულია აფეთქებები, რომელთა მოწმე ხდება მარლოუ სამგზავრო გემიდან ნაპირზე ჩამოსვლისას – „მძიმე და ჩლუნგმა აფეთქებამ შეარყია მინა“ (45), ვითომ რკინიგზას აშენებენ, მაგრამ ამ აფეთქების გარდა, არავითარი სამუშაოს კვალიც არსად ჩანს. აბსურდულია სიტუაცია, როდესაც ევროპიდან ჩამოსულ კაპიტან მარლოუს მისი სამართავი გემი მდინარეში ჩაძირული (!) ხვდება და მოგზაურობის გასაგრძელებლად მას ამ გემის ფსკერიდან ამოზიდვა სჭირდება. აბსურდს წააგავს ისიც, რომ ნაპირზე რის ვაივაგლახით ამოთრეული კარჭაპის შესაკეთებელი მოქლონების ძებნა, ამ მოქლონებზე საუბარი და მათზე წუხილი, მცირედი ინტერვალებით, თხრობითი სივრცის შვიდ გვერდს იკავებს მაშინ, როდესაც მთელი ნოველის მოცულობა სულ ასიოდე გვერდია. არანაკლებ აბსურდულად უდერს ორი შავი ქათმის გამო ატეხილ ჩხუბში მარლოუს წინამორბედის მკვლელობის ტრაგიკომიკური ისტორია – აბსურდი „წყვდიადის გულში“ ხშირად პაროდიული, ირონიული, ან სულაც გროტესკული სახეებით და სიტუაციებით გამოიხატება. აბსურდულად გამოიყურებიან მდინარისპირა სადგურების თეთრკანიანი თანამშრომლებიც – ერთ-ერთ მათგანს, „აგურის მჭრელს“, რომელსაც თითქოს აგურებს დამზადება აბარია, აგურებთან არავითარი კავშირი არა აქვს (საერთოდ, „სადგურზე აგურის ნატეხს წამლადაც ვერ იპოვიდით“ (62)) და სულ რაღაც ინგრედიენტის ჩამოსვლას ელოდება, რომლის გარეშეც ამ აგურებს ვერ დაამზადებს. სწორედ მისგან გაიგებს მარლოუ პირველად კურცის შესახებ, რომ „იგი რჩეულია... იგია ემისარი სიბრალულისა, მეცნიერებისა და პროგრესისა და ეშმაკმა იცის კიდეც რისა“ (65). აბსურდულად პაროდიული ფიგურაა ნოველის ფანტასმაგორიულ სამყაროში ტამბოვიდან მოხვედრილი

სპილოს ძვლის რუსი ტრეიდერი, რომელსაც ჭრელა-ჭრულა ძონძები აცვია და მარლოუს არლეკინს აგონებს. უჩვეულობით აბსურდამდე მიყვანილი სახეა კარჭაპის ლუმლის მელოტი ოსტატი, რომელსაც წვერი წელამდე სწვდება, ექვსი შვილი ჰყავს დასთან დატოვებული, მტრელების გაფრენა უყვარს და როცა ლაფში ხობავს, ნავის მუცლის ქვეშ (რატომ ხობავს ლაფში ნავის მუცლის ქვეშ ლუმლის ოსტატი?), წვერს თეთრი ხელსახოცით იკრავს, რომელსაც საბმურები აქვს ყურებზე ჩამოსაკიდებლად და რომელსაც ის ყოველდღე რეცხავს და ხეებზე გასაშრობად ჰკიდებს (73). აბსურდულობის გარდა, ყველა ამ პაროდიულ ფიგურას ერთი საერთო თვისება ახასიათებს – ესაა გამოჩენის ერთჯერადობა. ნოველის წარმოსახვით სცენაზე ისინი მხოლოდ ერთხელ გამოჩნდებიან, შეასრულებენ თავიანთ როლს „წყვდიადის გულის“ პაროდიულ კარნავალში და უჩინარდებიან – როგორც წესი, უკვალოდ. მათგან განსხვავებით, მუდმივ აბსურდულ ფონს ჰქმნიან ნოველაში ე. წ. „პილიგრიმები“ (მომლოცველები?), რომელთა რიცხვი თექვსმეტიდან ოც კაცამდე მერყეობს. მდინარისპირა ჭაობებში, ჭუჭყში, ლაფში, ტალახში სასიარულოდ მათ ვარდისფერი პიჟამოები (!) აცვიათ და გრძელ ჯოხებს დაატარებენ – „ნამდვილად მჯერა, რომ ლოგინშიც ამ ჯოხებით წვებოდნენო“ (66), ამბობს მარლოუ. სრულიად გაურკვეველია, საიდან გაჩნდნენ ეს ფიგურები მარლოუს გემბანზე, რა კონკრეტული მიზნით დაემგზავრნენ მას. მარლოუ გაკვირით ახსენებს პილიგრიმების წვრილმან ტრეიდერობას, მაგრამ რეალურად მათ „დრო გაჰყავდათ ერთმანეთის გაკილვასა და ერთურთისათვის სულელური ინტრიგების მოწყობაში.... სხვა ყველაფერივით ესეც არარეალური იყო: ძილს უთხრიდნენ, ცილს სწამებდნენ, სძულდათ ერთმანეთი...“ (63). სიხარბისაგან და სპილოს ძვლის უშედეგო ძიებისაგან ლამის ჭკუიდან გადამდგარი ეს „მომლოცველები“ მოგზაურობის ბოლომდე არ ტოვებენ მარლოუს, რაც მისი მოგზაურობის, როგორც პაროდიული „პილიგრიმობის“, ან არარსებული „წმინდა ადგილების“ მოხილვისა თუ „მოლოცვის“ აბსურდულ პარალელსაც წარმოქმნის. პილიგრიმები კურცთან მიტმანებასაც ასწრებენ – მარლოუ მათ კურცის ამაღლაში მოჰკრავს თვალს. როდესაც მსახური ბიჭი გამოაცხადებს ცნობილ ფრაზას „მისტა კურც – იგი მკვდარი“, პილიგრიმები „უკლებლივ გაცვივდებიან ოთახიდან“ მიცვალებულის სანახავად და კურცის ბედის მთელი სარკაზმიც ის არის, რომ „მეორე დღეს პილიგრიმებმა რაღაც ჩაფლეს ტალახიან ორმოში“ (152). რაღა თქმა უნდა, აბსურდის ნიშნებს შეიცავს თვით კურციც – შავკანიანთა ტომის თეთრკანიანი ბელადი, რომელსაც „ადგილობრივი დემონების იერარქიაში ძალიან მაღალი საფეხური უჭირავს“ და წყვდიადის გულის „საკუთარ“ შემოგარენს ერთპიროვნულად განაგებს, როგორც ბოროტი ღვთაება, ან ამ ღვთაების განმასახიერებელი შამანი. აბსურდულად პაროდიულია კურცის პირველივე გამოჩენა – ველური პომპეზურობით აღსავსე მსვლელობა-აღლუმი, სადაც ის საკაცით მოჰყავთ, როგორც ღვთაება, ან ტომის ბელადი: „უეცრად სახლის კუთხიდან გამოჩნდა ადამიანთა ჯგრო, თითქოს მინიდან ამოძვრნენო. წელამდე ბალახს მოაპობდნენ ერთ ჯგუფად, შუაში ხელდახელ შეკონინებული

საკაცე მოჰქონდათ...“ მათ მოჰყვებოდა „შუბებით, ისრებით, ფარებით შე-
იარაღებული, ველურგამოხედვიან და მხეცურად მოძრავ ადამიანთა ნაკადი.“
მარლოუმ დაინახა „საკაცეზე მწოლი კაცი როგორ წამოჯდა, გამხდარი
იყო და მკლავი მაღლა აღემართა... უკიდურესად ვლელავდი აბსურდულად
სახიფათო ვითარების გამო... ვხედავდი გამხდარ ხელს, მბრძანებლურად
აღმართულს, მოძრავ ქვედა ყბას, ქუშად მკვესავ ჩაცვნილ თვალებსა და
გროტესკულად მოქანავე ჩონჩხად ქცეულ თავს. კურცი... კურცი გერმანუ-
ლად მოკლეს ნიშნავს, არა?“ (132).

ნოველაში გამეფებულ პირქუმ, ირონიულ ორაზროვნებასა და სამყა-
როს აბსურდულ სურათს ლიტერატურაში ხშირად უკავშირებენ სარტრისა და
კამიუს ეგზისტენციალიზმს, ან მთლიანად 1940-60-იანი წლების აბსურდის
ლიტერატურას (იხ. Bohlmann 1991; McClintock 1984). სხვა დროის ესთეტიკუ-
რი და მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენებით კონრადის ინტერპრეტაციის
მცდელობა სავსებით გასაგებია – „წყვდიადის გული“ თითქოს იმთავითვე
„ამოვარდნილი“ იყო თავისი ეპოქის კულტურული კონტექსტიდან. დრო, რო-
დესაც ის იქმნებოდა – fin-de-siècle ინგლისურ ლიტერატურაში ცნობილია,
როგორც გვიანი რომანტიზმის, ვიქტორიანული რეალიზმისა და დეკადენ-
ტური ესთეტიზმის თანაარსებობის ხანა. ვიქტორიანულ ესთეტიკას ხარკს
უხდიდა იმ დროის ყველა, ან თითქმის ყველა ინგლისელი მწერალი. ჯოზეფ
კონრადის „წყვდიადის გული,“ ისევე, როგორც ორი წლით მასზე ადრე შექ-
მნილი „ზანგი 'ნარცისიდან“ და ოდნავ მოგვიანებით გამოქვეყნებული „ლორდ
ჯიმი,“ ძნელად აღიქმება ამ ლიტერატურული და კულტურული კონტექსტის
ნაწილად – ის სრულიად სხვა ეპოქის დასაწყისს მოასწავებს. ტრენდი,
რომელსაც იმ დროს კონრადი უყრის საფუძველს, მეოცე საუკუნეში გრძელ-
დება და მისი კვალი, მოდერნისტული ლიტერატურის გავლით, უკვე ლამის
ასი წლის შემდეგ, ამერიკულ პოსტმოდერნიზმში ცნაურდება. „წყვდიადის
გული“ საერთოდ ის შემთხვევაა, როდესაც ნაწარმოები „ენინაალმდეგება“
თავისი დროის კრიტიკურობითა და წარმოდგენებით მიდგომას; ის თით-
ქოს თავისით „ითხოვს“ მომავლის ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური,
კულტუროლოგიური ნააზრევით ინტერპრეტაციას, ან როგორც მინიმუმ,
მომავლის ლიტერატურულ-კრიტიკული მეთოდოლოგიით მიდგომას. დღეს
წარმოუდგენელი იქნებოდა, მაგალითად, კონრადის ნოველის ახსნა ტრა-
დიციული „ბიოგრაფიული კრიტიკის“ პოზიციებიდან, იქიდან გამომდინა-
რე, რომ ნოველის შექმნამდე რამდენიმე წლით ადრე, კონრადმა თვითონ
იმოგზაურა აფრიკაში და მოინახულა კონგო – თავისთავად საგულისხმო,
მაგრამ მხატვრული ფენომენის ახსნის თვალსაზრისით ნაკლებად გამოსა-
დეგი ფაქტი. ის, რომ კონრადის ნოველის ანალიზი ობიექტურად ითხოვს
იმ მეთოდოლოგიის გამოყენებას, რომელიც მისი ეპოქის გადასახედიდან
შორეული მომავალია, ჩვენთვის კი აწმყო, ან არც თუ დიდი ხნის წარსული,
ყველაზე უკეთ წარმოაჩენს მის მწერლურ ოსტატობას და იმას მოწმობს,
რომ „წყვდიადის გული“ შორეულ საცავში, მტვრიან თაროზე შემოსადები
ნიგინი ნამდვილად არ არის.

დამონებანი:

- Alvarez Calleja, Maria Antonia. “Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* as a Journey in *Quest of the Self*” *Revista de estudios ingleses Odisea* №4, Universidad de Almeira, 2003, pp. 7-16.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Transl. by Sheila Faria Glaser. U of Michigan P, 1995.
- Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: U of Washington P, 1971.
- Bock, Martin. “The Power of Suggestion: Conrad, Professor Gasset, and French Medical Occultism.” *Conradiana*. Vol 39, No2 (Summer 2007): 97-112.
- Bohlmann, Otto. *Conrad’s Existentialism*. New York: St.Martin’s Press, 1991.
- Chayes, Irene H. “Joyce’s Epiphanies.” *Joyce’s Portrait. Criticism and Critiques*. Connolly, Thomas B. Ed. N.Y.: Appleton-Century-Crofts, 1962, pp. 204-221.
- Clegg, Jerry S. “Conrad’s Reply to Kierkegaard.” *Philosophy and Literature*. Johns Hopkins UP, Volume 12, Number 2, October 1988, 280-289.
- Conrad, Joseph. *The Collected Letters* v.7, 1920-1922. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Conrad, Joseph. *The Nigger of the ‘Narcissus’*. Ed. With an Intr. and Notes by C.Watts. London: Penguin Books, 1988.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. H.-M.: Penguin Books, 1983.
- Eco, Umberto. *Foucault’s Pendulum*. Transl. from the Italian by W. Weaver. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Transl. from the French by Willard R. Trask. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1963.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Four essays. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1957.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: U of Nebraska P, 1997.
- Hartman, David, Zimmeroff, Diane “The Hero’s Journey of Self-transformation: Models of Higher Development from Mythology.” *Journal of Heart-Centered Therapies*. Autumn2009, Vol. 12 Issue 2, pp. 3-93.
- Heidegger, M. “What is Metaphysics?” Heidegger, M. *Basic Writings*. NY: HarperCollins Publishers, 2008, pp. 89-111.
- Jean-Aubry, G. Joseph Conrad. *Life and Letters*. 2 Vols. New York: Doubleday, tage and Co., 1927.
- Jung, C. G. *Memories, Dreams, Reflections*. Transl. from the German by Richard and Clara Winston. New York: Vintage Books, 1989.
- Jung, C. G. *The Spirit in Man, Art and Literature*. Transl. R. F. C. Hull. London: Routledge, 2001.
- Kierkegaard, Søren. *The Concept of Dread*. Transl. with an Introduction and notes by W. Lowrie. Princeton UP 1957.
- K’onradi, Jozep. *Ts’y’diadi Guli*. Inglisuridan Targmnes P’aat’ da Rost’om Chkheidzeebma. Tbilisi: gamomtsemloba “art’anuji”, 2018 (კონრადი, ჯოზეფ. *წყვიდიანის გული*. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2018).
- Lao-Dzi. *Dao de Dzini*. Targmani, Shesavali da Ganmart’ebani Leri Alimonak’isa. Tbilisi: gamomtsemloba “ganatleba”, 1990 (ლაო-ძი. *დაო დე ძინი*. თარგმანი, შესავალი და განმარტებანი ლერი ალიმონაკისა. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1990).

- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. London: Chatto & Windus, 1948.
- McClintock, Anne. "Unspeakable Secrets": The Ideology of Landscape in Conrad's "Heart of Darkness." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 17, No. 1 (Spring, 1984), pp. 38-53.
- Miller, J. Hillis. "Should We Read Heart of Darkness?" *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. Bloom, Harold, ed. New York, NY: Infobase Publishers, 2008, pp. 115-131.
- O'Prey, Paul. Introduction. Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. H.-M.: Penguin Books, 1883.
- Peters, John G. "Silence, Space, and Nothingness in Joseph Conrad's African Fiction". wakiTxulia moxsenebad: *The 46th Annual International Conference of the Joseph Conrad Society (UK)*. London: 5-7 July 2019.
- Thale, Jerome. "Marlow's Quest." *University of Toronto Quarterly*, XXIV (July, 1955), pp. 351-358.
- Toporov, V. N. "Prostranstvo i Tekst". V kn.: *Tekst: Semantika i Struktura*. M.: 1983, ss. 227-284 (Топоров, В. Н. "Пространство и текст". В кн.: *Текст: семантика и структура*. М.: 1983, сс. 227-284).

Teimuraz Kobakhidze
(Georgia)

Mythopoetic Space and the Mytheme of the Way in Joseph Conrad's Heart of Darkness

Summary

Key words: Joseph Conrad, Myth, Road Mythologem, Seeking Hero.

From the viewpoint of the genre, *Heart of Darkness* comprises all the features that pertain to modernist short fiction. However, the novella, published as early as in 1899, predates the golden age of modernism by quite a period of time. Mythopoetic space of modernist work represents its inner dimension, rife with images of symbolic and archetypal significance and their connotations. In works organized by conscious myth-making, this space is often created by alluding to archaic, biblical, or Greco-Roman cosmogonies and eschatological myths, along with allusions to 'sacred and forbidden' knowledge, esoteric texts, and widespread intercultural icons. Apart from special intellectualism, all such texts are unified by the common feature of non-mimetic attitude towards reality. As early as at the end of the 19th century Joseph Conrad was first to depict such an image – fictional African jungle and the winding waterway of the river, which emerges as the formative symbolic image of the space. All these symbolic and associative images distinguish the mythopoetic space of *Heart of Darkness* as a very important subtext – a kind of in-depth 'text within the text', or meta-text. It is perceived differently from the surface meaning of the work, and its symbolic and semantic connotations indicate a different kind of reality – not the one which is directly conveyed in *Heart of Darkness*, but as if it was 'something else', something specifically vague and indefinite, but ubiquitous in Conrad's novella. This in-depth dimension – to use the metaphor of the title, the heart of darkness itself, as well as the images that express it, is hardly subject to a specific definition; it is highly

suggestive, allows for various interpretations, and in fact, constitutes a kind of semiotic space, where each image and symbolic detail, in addition to being perceived a certain way while reading the text, is also a sign of ‘something else’.

Marlow comments on his own narrative, emphasizing the absurdity of the journey and its dreamlike, unrealistic nature. He seems to be obsessed with the “unreality” that he fabricates, realizing that everything that happens to him is a dream, and he himself characterizes his own impressions as a dream. At one point he even seems to address not only his imaginary audience, but directly the reader: “Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream—making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams...” The episode of the end of Marlow’s quest and Kurtz’s death reveals that Conrad intuitively realizes and artistically transforms significant aspects of contemporary philosophical thought that would form the existentialist worldview in the European consciousness of the following decades. Indeed, “horror,” “absurdity,” “emptiness,” “nothingness” are the categories of the philosophical tradition that date back to Kierkegaard and Nietzsche, later includes Heidegger and Jaspers, and conclude with Sartre and Camus not only as a philosophical but also as a semi-literary phenomenon.

Conceptually, Conrad’s *Heart of Darkness* pays homage to existentialism, yet by the time of its creation the existentialist worldview was not dominant in European consciousness. As Otto Bohlmann points out, “what the precise nature of this horror was, Marlow never clarifies. But his intimations lend themselves to an existential reading that what Kurtz perceived was the nothingness, the ‘hollowness’, of his self and the brute world – that, in Camus’s words, ‘everything is absurd’.” The gruesome feeling that accompanies Marlow throughout the journey, culminating in Kurtz’s outcry of horror, seems unmotivated. The reader is confused about what precisely is ‘horrible’ or why whatever is horrifying in Kurtz’s imagination should actually be horrifying for him too. It is noteworthy that many years later, in his lecture on “What is Metaphysics?” Heidegger defines *Die Angst* (anxiety) with the same basic characteristics – it is not fear, for fear must have a cause; fear is always “fear of something”. Unlike it, for anxiety there is no reason, it is “horror in the face of nothingness”, nothingness itself is manifested in the horror. To quote Heidegger’s famous line, “*Die Angst offenbart das Nichts*” (“Nothingness is revealed in anxiety”). It turns out that in anxiety and horror, Kurtz perceived ‘nothingness,’ and it was the horror in the face of nothingness that revealed ‘mystery of all mysteries’ to him, which is ‘the gate to all wonders,’ as it says in *Tao Te Ching*. Kurtz grasped the essence of existence that horrified him, or rather – “nothingness” presented itself to him in the form of horror. Here, it also becomes clear why Marlow is unable to formulate the essence of the “mysterious”, why he tries to define it by attributes, and not by what it actually is. The point is that the “mystery” has no essence – behind the veil nothing is hidden, it is nothingness that reveals itself in horror, and the horror shapes ‘mystery,’ ‘darkness,’ ‘wilderness,’ ‘silence,’

and other attributes of nothingness as Marlow's subjective impressions. Each of them, individually and collectively, is tinged with anxiety, or unmotivated fear of the unknown, which the reader observes ubiquitously in *Heart of Darkness*. In basic, fundamental uncertainty of the book, of what is 'horrible' per se – one can clearly discern the echo of Kierkegaard's thought, for whom vagueness and uncertainty constitutes an essential aspect of the horror and expresses fundamental impossibility of determining the cause of horror and its subject.

Conrad often uses the rhetorical figure of prosopopoeia, which is also often referred to as personification of abstract notions or objects. All prosopopoeia, at the same time, represent catachreses – combinations of semantically incompatible words, or rhetorical figures that express the absurd. Phrases like "wilderness had whispered to him things about himself which he did not know", or "[silence] that couldn't talk, and perhaps was deaf as well" are in themselves nothing but a logical absurdity. They are perceived only in a figurative, metaphorical sense, as symbolic images that express something, and it is when they acquire the rhetorical quality that they become cateresses. There is no explanation for what such images mean with Conrad, because they do not have any specific meaning. What we find in *Heart of Darkness* is not metaphorical thinking in the regular sense, because a regular image always has a specific tenor that connects its vehicle with reality because it is taken from that reality, and this constitutes the essence of mimesis in art. In contrast, Marlow's figurative references are vague, ambiguous, and suggestive – like those that can be encountered in some alchemical treatise or esoteric text. In fact, it is the system of veils behind which nothing is hidden, and where these 'veils' or non-referential images create the hyper reality of Conrad's Africa.

The illogical, absurd images of *Heart of Darkness* have no specific conceptual denotata – the novella is basically 'non-mimetic'; it does not aim at authentic depiction of the environment and action (space and time) that it narrates about. The novella's system of images only formally corresponds to the environment declared as its place of action, as a result of which this space itself becomes an abstraction. That is why neither the River Congo nor Africa itself, as Marlow's space of journey, are ever mentioned in the book, just as it does not contain any African place-names or the name of the starting point of the journey, Brussels, referred to as "whited sepulchre" (ref. to Matthew 23:27). This 'dream' nature of reality described by Marlow, or "unreality" as he calls it, is a fascinating device with correlates Conrad's artistic method with the recent postmodernist idea of hyper reality. Africa of *Heart of Darkness* is quite perceivable as a "simulated" reality, as it is essentially non-mimetic and constructed from the chaos of Marlow's extremely subjective impressions. The reality imagined this way clearly resembles a kind of artistic analogue of J. Baudrillard's non-referential reality, which, according to his work, represents a system of signs with no denotata, or in case of metaphoric thinking, vehicles with no tenors. There is nothing behind the non-referential system of signs, only the absurd, 'emptiness', and 'nothingness' manifested in horror. Thus, the non-referential nature of reality is not only declared in Marlow's speech; it is realized in the very artistic fabric of the book itself, as the most significant aspect of its poetics and the key feature of Conrad's method.

მიშელ ფუკო
(საფრანგეთი)

ცინიკოსები და მათი ხერხები

(1983 წლის ლექციიდან)

ამჯერად მსურს, ცინიკოს ფილოსოფოსთა მაგალითზე, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში პარესიის შესახებ ვისაუბრო ჩვენ ძალზე მწირი ცნობები გვაქვს ეპიკურელთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ნირის შესახებ, მაგრამ გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის სხვადასხვა ტექსტში არსებული მათი დოქტრინა, ცინიკოსთა შემთხვევაში ვითარება საპირისპიროა. დანამდვილებით ისიც კი არ ვიცით, არსებობდა თუ არა, ცინიკოსთა მკვეთრად გამოხატული დოქტრინა, მაგრამ მათი ცხოვრების ნირის შესახებ არსებობს უამრავი ცნობა. ამაში არც არაფერია გასაკვირი, ვინაიდან მართალია ცინიკოსები, სხვა ფილოსოფოსთა მსგავსად, წერდნენ წიგნებს, მაგრამ მათ უფრო მეტად აინტერესებდათ ცხოვრების გარკვეული ნირის შერჩევა და პრაქტიკაში განხორციელება. ცინიკური ფილოსოფიის წყაროთა ისტორიული პრობლემა შემდეგია: ქრისტემდე პირველი საუკუნიდან დაწყებული, ცინიკოსები მათი ფილოსოფიის დამფუძნებლად დიოგენესა და ანტისტენეს მიიჩნევენ, ხოლო ეს ფილოსოფოსები საკუთარ მოძღვრებებს სოკრატეს სწავლებათაგან მომდინარედ აღიარებენ, თუმცა, ფარანდ საირის თანახმად, ცინიკოსთა სექტა ქრისტემდე მეორე საუკუნეში, ან სოკრატეს გარდაცვალებიდან ორი საუკუნის შემდეგ ჩნდება. შესაძლოა სექტიკურად მოგვეჩვენოს ცინიკოსთა სექტის აღმოცენების ტრადიციული ახსნა, რომელსაც ხშირად სხვა მოვლენათა განსამარტავადაც იყენებდნენ; მაგრამ ცინიზმი აგრესიული ინდივიდუალიზმის ნეგატიური ფორმაა, რომელიც ანტიკური სამყაროს პოლიტიკურ სტრუქტურათა დამარცხებამ გამოიწვია. კიდევ უფრო საინტერესო განმარტებას გვთავაზობს საირი, რომელიც ბერძნულ ფილოსოფიურ სცენაზე ცინიკოსთა გამოჩენას მაკედონელის იმპერიის ექსპანსიური პოლიტიკის გაფართოებას უკავშირებს. უფრო ზუსტად, იგი აღნიშნავს, რომ მაკედონელის დაპყრობითი ომების წყალობით ინდური ფილოსოფია (განსაკუთრებით გიმნოსოფისტთა

მსგავსი ინდური სექტების მონაზვნური და ასკეტური სწავლებანი) გავრცელდა ბერძენთა შორის. იმის მიუხედავად, თუ რას მივიჩნევთ ცინიკური ფილოსოფიის საფუძვლად, ფაქტია, რომ ცინიკოსები მრავალრიცხოვანი იყვნენ, რომლებიც მნიშვნელოვანი გავლენით სარგებლობდნენ ქრისტემდე პირველი საუკუნიდან ახ.წ. მე-4 საუკუნემდე. ახლ. წ. 165 წელს ლუკიანე (რომელსაც უყვარდა ცინიკოსები) წერს: „ქალაქი სავსეა ამ მავნებლებით, განსაკუთრებით დიოგენეს, ანტისტენესა და კრატესის მიმდევრებით“. როგორც

ჩანს, თვითმარქვია „ცინიკოსთა“ რიცხვი იმდენად დიდი იყო, რომ იმპერატორმა იულიანემ, რომელიც კლასიკური ბერძნული კულტურის აღორძინებას ესწრაფოდა, მათ წინააღმდეგ დაწერა პამფლეტი, სადაც დასცინოდა ცინიკოსთა უცოდინრობას, უხამსობას, და მათ იმპერიისა და ბერძნულ-რომანული კულტურებისთვის სერიოზულ საფრთხედ აცხადებდა. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც იულიანე ასე სასტიკად განსჯიდა ცინიკოსებს, არის ის, რომ ისინი ადრეულ ქრისტიანებს ჰგავდნენ. ზოგიერთი მსგავსება იმდენად ძირეული იყო, რომ გარეგნულს ბევრად სცილდებოდა. მაგ. პერეგრინეს (ახ.წ. მე-2 საუკუნის ცნობილი ცინიკოსი) მისი მიმდევრები წმინდანად რაცხდნენ, განსაკუთრებით კი ისინი, ვინც მის სიკვდილს ჰერაკლეს გმირულ დაღუპვას ადარებდა. სიკვდილისადმი გულგრილობის დასამტკიცებლად, პერეგრინემ თავი დაიწვა სწორედ ძვ. წ. 167 წლის ოლიმპიური თამაშების შემდეგ. ლუკიანე, რომელიც ამ თვითმკვლელობის თვითმხილველი გახლდათ, სატირული ტონით, ირონიით გადმოგვცემს ამ ამბავს. იულიანესაც იმედი გაუცრუვდა, ვინაიდან ცინიკოსები შორს იდგნენ ძველი ბერძნულ-რომანული კულტურისგან; მას კი სწამდა, რომ გამოჩნდებოდა ქრისტიანობასთან მოქიშპე პოპულარული ფილოსოფიური მიმართულება. ის, რომ ცინიკოსები პიროვნების ცხოვრების ნირს უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, როდი ნიშნავს, თითქოს მათ ნაკლებად აინტერესებდათ თეორიული მხარე. ჭეშმარიტებასთან ურთიერთობაში ადამიანის ცხოვრების ნირი მათთვის, ისევე როგორც სოკრატესთვის, ამოსავალ პრინციპს წარმოადგენდა. მათ სოკრატესეული იდეიდან ამგვარი დასკვნა გამოჰქონდათ: ყველასთვის გასაგები ფორმით ჭეშმარიტების მოწოდებისთვის მათ თავიანთი სწავლებანი ღიად, ხილულად, მიმზიდველად, პროვოკაციულად და ზოგჯერ სკანდალური ცხოვრების წესის სახით უნდა გამოეხატათ. ამიტომაც ცინიკოსები მაგალითებსა და მათთან დაკავშირებულ განმარტებებზე აგებდნენ თავიანთ სწავლებას. ისინი ესწრაფვოდნენ, რომ საკუთარ ცხოვრებაში გაეტარებინათ არსებითი ჭეშმარიტებანი, რომლებიც სხვებისთვის მაგალითი უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ფილოსოფიის, როგორც ცხოვრების ხელოვნების, ცინიკოსებისეულ გაგებაში არაფერია უცხო ბერძნული ფილოსოფიისთვის. და თუ მაინც მივიღებთ საირის ჰიპოთეზას ცინიკოსთა დოქტრინასა და პრაქტიკაზე ინდური ფილოსოფიის გავლენის შესახებ, ვერ უარვყოფთ, რომ, თავისი ძირითადი ფორმით, ცინიკოსთა შეხედულება ცხოვრების ნირსა და ჭეშმარიტების შემეცნებას შორის დამოკიდებულების სწორედ ბერძნული გაგების მეტად რადიკალური სახეობაა. ცინიკოსთა მოსაზრება, რომ პიროვნება განისაზღვრება მხოლოდ და მხოლოდ ჭეშმარიტებასთან დამოკიდებულებით და ეს დამოკიდებულება ცხოვრებაში ვლინდება – სავსებით ბერძნულია. პლატონისეულ და სტოიკურ ტრადიციათა თანახმად, ფილოსოფოსები თავიანთი ფილოსოფიური იდეების დასაბუთებისთვის ძირითადად მიმართავდნენ დოქტრინას, ტექსტს, ან თეორიულ პრინციპებს მაინც. ეპიკურელები მიმართავდნენ როგორც დოქტრინას, ისე პიროვნულ მაგალითებსაც,

რომელიც ეპიკურემ შემოიტანა და რომლის მიბაძვასაც ყველა მისი მიმდევარი ცდილობდა. ეპიკურემ შეიმუშავა დოქტრინა და, ამავე დროს, თვითონაც ამ დოქტრინის პერსონიფიკაციას წარმოადგენდა. მაგრამ, ცინიკოსთა ტრადიციით, ფილოსოფიურ იდეათა გამოხატვის მთავარი ასპარეზი არის არა ტექსტები ან დოქტრინები, არამედ საკუთარი ცხოვრების მაგალითი. პიროვნული მაგალითები სხვა ფილოსოფიური სკოლებისთვისაც მნიშვნელოვანი გახლდათ, მაგრამ ცინიკოსთა მიმართულებისთვის (სადაც არც ჩამოყალიბებული ტექსტები არსებობდა და არც მონესრიგებული, აღიარებული დოქტრინა) არსებითი იყო ამა თუ იმ რეალური თუ მითიური პიროვნების მაგალითად დასახვა, რომელსაც ცინიკოსთა ცხოვრების წესის საფუძვლად მიიჩნევდნენ. ამგვარი პიროვნებები ცინიკოსთა რეფლექსიებისა და კომენტარების ამოსავალი წერტილი გახლდათ. ამ პიროვნებათა შორის იყვნენ ჰერაკლე (ჰერკულესი), ოდისეუსი (ულისე) და დიოგენე. დიოგენე რეალური, ისტორიული პიროვნება იყო, მაგრამ მისი ცხოვრება ლეგენდად იქცა და მითს დაემსგავსა, ვინაიდან მის შესახებ შეიქმნა ლეგენდები, სკანდალები და ა.შ. დიოგენეს რეალურ ცხოვრებაზე ბევრი არაფერი ვიცით, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: იგი ფილოსოფიურ გმირად იქცა. პლატონი, არისტოტელე, ძენონ კიტიონელი და სხვანი ფილოსოფოსები და ავტორიტეტები იყვნენ, მაგრამ მათ არავინ აღიარებდა გმირებად. უპიკურე ფილოსოფოსიც იყო და მის მიმდევართა მიერ გმირად შერაცხულიც. მაგრამ დიოგენე, უპირველესად, ჰეროიკულ ფიგურადაა მიჩნეული. ფილოსოფოსის ცხოვრების, როგორც სამაგალითოსა და ჰეროიკულის, იდეა მნიშვნელოვანია ცინიკოსთა ფილოსოფიისა და ქრისტიანობის ურთიერთკავშირის, ასევე ცინიკური პარესიის, როგორც საზოგადოებრივი პოზიციის გაგებისას. და აი, მივადეთ ცინიკური პარესიის საკითხს. ცინიკოსთა პარესიული პრაქტიკის ძირითადი სახეებია: 1) კრიტიკული ქადაგება; 2) სკანდალური ქცევა; და 3) ერთგვარი „პროვოკაციული დიალოგი“.

კრიტიკული ქადაგება:

ჯერ ცინიკოსთა კრიტიკული ქადაგებებით დავიწყოთ. ქადაგება უწყვეტი დისკურსის ერთ-ერთი კლასიკური ფორმაა. და, როგორც ცნობილია, ადრეული ხანის ფილოსოფოსთა უმრავლესობა (განსაკუთრებით სტოიკოსები) ზოგჯერ წარმოთქვამდნენ სიტყვას, სადაც თავიანთ დოქტრინას წარმოადგენდნენ. მაგრამ ჩვეულებრივ ისინი შედარებით მცირე აუდიტორიის წინაშე გამოდიოდნენ ლექციით. ამის საპირისპიროდ, ცინიკოსებს არ მოსწონდათ ამგვარი ელიტური აუდიტორია და უპირატესობას დიდძალი ხალხის წინაშე გამოსვლას ანიჭებდნენ. მაგალითად, მათ მოსწონდათ თეატრში ან ისეთ ადგილას გამოსვლა, სადაც ბევრი ხალხი იყრიდა თავს რელიგიურ თუ ჩვეულებრივ დღესასწაულებზე, ათლეთა შეჯიბრებებზე და ა.შ. ხში-

რად თეატრის მაყურებელთა ცენტრში იდგნენ და ისე საუბრობდნენ. ამგვარი საზოგადოებრივი ქადაგებანი სიახლე როდი იყო, ვინაიდან არსებობს ცნობები მსგავსი პრაქტიკის შესახებ, ქრისტემდე მე-5 საუკუნეში. ასევე, ზოგიერთი სოფისტი, რომელთაც პლატონის დიალოგებში ვხვდებით, გარკვეულწილად მონაწილეობდა ამგვარ ქადაგებებში, თუმცა ცინიკოსთა ქადაგებები რიგი თავისებურებებით ხასიათდება და ისტორიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ამან ხელი შეუწყო ცხოვრების წესთან დაკავშირებული ფილოსოფიური თემების პოპულარიზაციას, ე.ი. იმ ხალხის ყურადღების მიპყრობას, რომელიც ფილოსოფიური ელიტისგან გამიჯნულად ითვლებოდა. ამ თვალსაზრისით, ცინიკოსთა ქადაგებამ თავისუფლების, ფუფუნებისგან განდგომის შესახებ, პოლიტიკური ინსტიტუციებისა და არსებულ ზნეობრივ ნორმათა კრიტიკამ და ა.შ. ზოგიერთი ქრისტიანული თემისკენ გახსნა გზა. მაგრამ ქრისტიანი პროზელიტები არა მხოლოდ საუბრობდნენ იმ თემებზე, რომლებიც ცინიკოსებისთვის ახლობელი იყო, არამედ ქადაგების პრაქტიკაც კი გადაიღეს მათგან. დღესაც, ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ქადაგება სიმართლის თქმის ერთ-ერთ ძირითად ფორმად რჩება, და გულისხმობს იმ აზრს, რომ სიმართლე არამხოლოდ საზოგადოების საუკეთესო ნაწილს, ან ერთ ჯგუფს უნდა გაუზიაროთ, არამედ ყველას. თუმცა ცინიკურ ქადაგებაში პოზიტიური დოქტრინა ნაკლებადაა წარმოდგენილი: კარგი და ცუდი ზუსტად არ არის გამიჯნული. ცინიკოსებისთვის თავისუფლება (eleutheria) და დამოუკიდებლობა (autharkeia) ძირითადი კრიტერიუმებია და, გარკვეულწილად, ქცევის ან ცხოვრების წესია. ისინი თვლიან, რომ ადამიანური ბედნიერებისთვის აუცილებელია დამოუკიდებლობა ან თვითმყოფობა, სადაც ადამიანის სურვილი, – რაიმე ჰქონდეს ან გააკეთოს, მხოლოდ და მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული. ცინიკოსებს მეტად რადიკალური შეხედულებები ჰქონდათ, ამიტომაც ისინი უპირატესობას ანიჭებდნენ სრულიად ბუნებრივ, ნეიტრალურ ცხოვრების წესს, რომელიც კულტურაზე, საზოგადოებაზე, ცივილიზაციაზე, სხვათა შეხედულებებსა და სხვაზე დამოკიდებულებას გამორიცხავდა. ამის გამო, როგორც ჩანს, მათ ქადაგებათა დიდი ნაწილი მიმართულია სოციალურ ინსტიტუტთა, კანონის წინაშე ვალდებულებისა და ცხოვრების იმ წესის წინააღმდეგ, რომელიც ამ ინსტიტუციებსა და კანონებს ექვემდებარება. ერთი სიტყვით, მათი ქადაგება უპირისპირდებოდა ნებისმიერ სოციალურ ინსტიტუციას, ვინაიდან ისინი აბრკოლებდნენ პიროვნების თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას.

სკანდალური ქცევა:

ცინიკური პარესია ასევე გულისხმობდა სკანდალურ ქცევასა და შეხედულებებს, რომლებიც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებდნენ საზოგადოებრივ წესებს, აზრებს, ზრდილობის ნორმებს, ინსტიტუციურ წესებს და ა.შ. ამის-

თვის სხვადასხვა გზა არსებობდა. ერთ-ერთი მათგანი იყო როლების შეცვლა, რასაც შეიძლება მივაკვლიოთ დიო ქრიზოსტომის „მეოთხე დისკურსში“, სადაც აღწერილია დიოგენესა და ალექსანდრეს ცნობილი შეხვედრა. ეს შეხვედრა, რომელსაც ცინიკოსი ფილოსოფოსები ხშირად მაგალითად სახავენ, ხდებოდა არა ალექსანდრეს კარზე, არამედ გარეთ. მეფე ფეხზე დგას, დიოგენე კი კასრში ზის. დიოგენე უბრძანებს ალექსანდრეს, რომ სინათლისგან ჩამოეცალოს, რადგანაც სურს მზეზე გათბეს. დიოგენეს მოთხოვნა, ალექსანდრე განზე გამდგარიყო, რათა მზის სხივი დაენახა, მზესთან ფილოსოფოსის პირდაპირ და ბუნებრივ კავშირზე მიუთითებს, მითური გენეალოგიის საპირისპიროდ, რომლის თანახმადაც, მეფე, როგორც ღვთაებრივი არსება, მზის გამოვლინებად მიიჩნეოდა.

ცინიკოსები ასევე მიმართავდნენ ამა თუ იმ წესის შეცვლის ან შენაცვლების ხერხს იმისთვის, რომ ეჩვენებინათ, თუ რაოდენ პირობითი იყო ეს წესი. ერთხელ დოღზე, ათლეტთა შეჯიბრისას, ისტმიაში, დიოგენემ (რომელიც ყველას თავს აბეზრებდა თავისი გულახდილი შენიშვნებით) თავზე დაიდგა ფიჭვის გვირგვინი, თითქოს ათლეტური შეჯიბრის გამარჯვებული ყოფილიყო. მაგისტრატები მეტად გაახარა დიოგენეს საქციელმა და იფიქრეს, რომ ბოლოსდაბოლოს მისი დასჯის, გაგდების, თავიდან მოცილების ჟამიც დადგა. მაგრამ დიოგენემ ფიჭვის გვირგვინის თავზე დადგმა იმით ახსნა, რომ მან გაცილებით რთულ შეჯიბრში გაიმარჯვა სიღარიბის, დევნის, სურვილებისა და საკუთარ ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ, ვიდრე ათლეტებმა, რომლებიც ერთმანეთს ჭიდაობაში, სირბილსა და ბადროს ტყორცნაში ეჯიბრებოდნენ. რამდენიმე ხნის შემდეგ, თამაშების მსვლელობისას, დიოგენე ესწრებოდა ცხენების ორთაბრძოლას. როდესაც ერთ-ერთმა ცხენმა მეორე დააშინა, დიოგენემ გამარჯვებულს გვირგვინი დაადგა. ამ საქციელის შედეგად გაჩნდა კითხვა: „ისტმიის თამაშებზე რა პრინციპით აჯილდოვებენ?“ თუ გვირგვინს ზნეობრივი გამარჯვებისთვის ადგამენ, მაშინ დიოგენე იმსახურებს მას. მაგრამ თუ ფიზიკური ძალის უპირატესობაზეა საუბარი, მაშინ რატომაც არ უნდა დააჯილდოვონ ცხენი.

ცინიკური პარესია ასევე გულისხმობდა ქცევის ორი ისეთი ნორმის დაახლოებას, რომლებიც თითქოს ერთმანეთს ეწინააღმდეგებიან და არაფერი საერთო არ გააჩნიათ. ასეთი იყო მაგალითად, ბუნებრივი, სხეულებრივი მოთხოვნილებები. ჭამაში არაფერია სკანდალური. ამიტომაც ადამიანს შეუძლია ჭამოს საზოგადოებაში (თუმცა ბერძნებისთვის ასეთი რამ, ცოტა არ იყოს, უცხო გახლდათ. დიოგენეს ხშირად საყვედურობდნენ აგორაზე ჭამისთვის). ვინაიდან დიოგენე აგორაზე ჭამდა, მისთვის გაუგებარი იყო, თუ რატომ არ შეეძლო აგორაზე მასტურბაციაც; ორივე შემთხვევაში იგი ბუნებრივ, სხეულებრივ მოთხოვნილებებს იკმაყოფილებდა (თან უმატებდა, „ნეტავი ასევე ადვილი იყოს შიმშილის დაოკება მუცლის დაზეღვით“). მოკლედ, სულაც არ ვცდილობ ცინიკოსთათვის დამახასიათებელი უსირცხვილობის (anaideia), როგორც სკანდალური პრაქტიკის ან ხერხის, დაფარ-

ვას. როგორც ცნობილია, სიტყვა „ცინიკოსი“ მომდინარეობს ბერძნული სიტყვისგან kynikoi, რაც „ძალისებრს“ ნიშნავს. დიოგენეს „ძალლი“ უწოდეს. მართლაც, პირველი და ერთადერთი თანამედროვე წყარო, სადაც დიოგენეზეა საუბარი, არისტოტელეს „რიტორიკაა“. აქ არისტოტელე დიოგენეს სახელით კი არ მოიხსენიებს, არამედ „ძალლს“ უწოდებს. გამოჩენილი ბერძენი ფილოსოფოსები, რომლებიც ელიტურ დაჯგუფებაში ერთიანდებოდნენ, თითქმის ყოველთვის უგულვებლყოფდნენ ცინიკოსებს.

პროვოკაციული დიალოგი:

ცინიკოსები სხვა პარესიულ ხერხსაც მიმართავდნენ, კერძოდ, „პროვოკაციულ დიალოგს“. ამ ტიპის დიალოგი უფრო თვალსაჩინო რომ იყოს (რომელიც სოკრატეს პარესიიდან მომდინარეობს), პროუსიელი დიო ქრიზოსტომის (ძვ. წ. 40-110 წწ.) „მეოთხე დისკურსიდან“ მოვიხილო ფრაგმენტს, რომელიც მეფობას შეეხება. ალბათ გაინტერესებთ, ვინ იყო დიო ქრიზოსტომი. ის ძალიან საინტერესო პიროვნება გახლდათ, რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის 1-ლი საუკუნის მე-2 ნახევარსა და მე-2 საუკუნის 1-ლ ნახევარს შორის ცხოვრობდა. დაიბადა მცირე აზიაში, პროუსიაში, შეძლებული რომაელის ოჯახში, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ქალაქის ცხოვრებაში. დიოს ოჯახი მდიდარ პროვინციულ დიდებულთა ტიპური წარმომადგენელი იყო, რომელმაც რომის იმპერიას მრავალი მწერალი, სამხედრო მოღვაწე, გენერალი და იმპერატორი შესძინა. შესაძლოა, დიო რომში ჩავიდა, როგორც პროფესიონალი რიტორი, მაგრამ ამასთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. ამერიკელმა მეცნიერმა ჩ. ჯონსმა დაწერა მეტად საინტერესო წიგნი დიო ქრიზოსტომის შესახებ, სადაც აღწერილია დიოს პერიოდის რომის იმპერიაში ინტელექტუალის საზოგადოებრივი ცხოვრება. რომში დიომ გაიცნო სტოეელი ფილოსოფოსი მუსონიუს რუფუსი და სავარაუდოდ, რომ მისი საშუალებით დაუახლოვდა ლიბერალურ წრეებს, რომლებიც ტირანულ ძალაუფლებას ეწინააღმდეგებოდნენ. მოგვიანებით იგი გააძევა დომიციანემ, რომელსაც არ მოსწონდა მისი შეხედულებანი. ამიტომაც დიო იძულებული გახდა, მოხეტიალე ცხოვრება დაეწყო, თან რამდენიმე წლის განმავლობაში ცინიკოსთა ჩაცმულობა გადაიღო და მათმა აზრებმაც გაიტაცა. დომიციანეს მკვლელობის შემდეგ მას ნება დართეს, რომში დაბრუნებულიყო. ამ პერიოდიდან მან ახალი კარიერა დაიწყო. ბედმა კვლავ გაუღიმა და მდიდარ და სახელგანთქმულ მასწავლებლად იქცა. თუმცა, გარკვეული ხნის მანძილზე, მისი ცხოვრების ნირი, შეხედულებანი, ჩვევები და ფილოსოფიური აზრები ცინიკოსი ფილოსოფოსებით იყო შთაგონებული. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ დიო ქრიზოსტომი „უბრალე“ ცინიკოსი არ ყოფილა. თავისი განათლების გამო, დიოს მიერ აღწერილი ცინიკური პარესიის ხერხები ალბათ სოკრატესეულ ტრადიციასთან უფრო ახლოა, ვიდ-

რე ცინიკოსთა უმრავლესობის პრაქტიკასთან. „დისკურსის“ დასასრულს წარმოდგენილია ერთგვარი ქადაგება, სადაც დიოგენეს სკანდალურ ქცევასა და მას და ალექსანდრეს შორის გამართული პროვოკაციული დიალოგის აღწერას ვხვდებით. „დისკურსის“ მთავარი თემაა ცნობილი შეხვედრა დიოგენესა და ალექსანდრე დიდს შორის, რომელიც კორინთოში შედგა. „დისკურსი“ იწყება დიოს შეხედულებებით ამ შეხვედრასთან დაკავშირებით (1-14), შემდეგ მხატვრული დიალოგი მოსდევს, სადაც დიოგენესა და ალექსანდრეს საუბრის ხასიათი იკვეთება (15-81). „დისკურსი“ მთავრდება გრძელი, უწყვეტი მსჯელობით (რომელიც დიოგენემ მხატვრულად გადმოსცა) ცხოვრების მცდარი წილის შესახებ (81-139). „დისკურსის“ დასაწყისში დიო აკრიტიკებს მათ, ვისაც დიოგენესა და ალექსანდრეს შეხვედრა თანასწორთა შეხვედრად მიაჩნია: ალექსანდრე ცნობილი გახლდათ თავისი ხელმძღვანელობის უნართა და სამხედრო გამარჯვებებით; დიოგენე კი – თავისუფალი და დამოუკიდებელი ცხოვრების წესით, ასკეტური და ნატურალისტური ზნეობით. დიოს არა სურს ალექსანდრე შეაქონ მხოლოდ იმისთვის, რომ მან, როგორც ძღვევამოსილმა მეფემ, არ დაამცირა ისეთი საცოდავი ადამიანი, როგორც დიოგენე იყო. დიოს მტკიცებით, ალექსანდრე სინამდვილეში კარგად გრძნობდა, რომ დიოგენეზე უღირსი იყო და, ცოტა არ იყოს, შურდა კიდევ მისი. ალექსანდრესგან განსხვავებით, რომელიც სამყაროს დაპყრობას ესწრაფოდა, დიოგენე თავის სურვილთა განხორციელებისთვის არაფერს მოითხოვდა: (ალექსანდრეს) მიზნის მისაღწევად სჭირდებოდა მაკედონელთა ქვეითი ჯარი, თესალიელთა კავალერია, ტრაქინელები, ფეონელები და მრავალი სხვა; დიოგენე კი უსაფრთხოდ დადიოდა მარტოდმარტო, ღლედალამ და სადაც სურდა. ალექსანდრეს ამ გეგმების განხორციელება შეუძლებელი იქნებოდა უამრავი ოქრო-ვერცხლის გარეშე; უფრო მეტიც, მაკედონელთა და სხვა ბერძენთა დამორჩილებისთვის ალექსანდრეს დროდადრო უნდა ეპირფერა მათ მმართველებთან და ხალხთან ტკბილი სიტყვებითა და საჩუქრებით; დიოგენესთვის არ არსებობდა ვინმეს მოსყიდვის აუცილებლობა, იგი ყველას ჭეშმარიტებას ეუბნებოდა და, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი დრაჰმაც კი არ გააჩნდა, იმას აკეთებდა, რაც სურდა, და მიაჩნდა, რომ ბედნიერი იყო და არასგზით არ გაცვლიდა საკუთარ სიღარიბეს ალექსანდრეს ტახტსა თუ მიდიელთა და სპარსელთა სიმდიდრეზე. მოკლედ, ცხადია, რომ დიოგენე აქ წარმოდგენილია, როგორც მართლის თქმის დიდოსტატი. აქედან ისიც ამჟღავნა, რომ ალექსანდრე მასზე უღირსია და კარგადაც ესმის ეს. თუმცა, ბუნების ზოგიერთი ნაკლოვანების მიუხედავად, იგი მაინც არ არის ცუდი მეფე, ვინაიდან თანახმაა ითამაშოს დიოგენეს პარესიული თამაში: მეფე მივიდა (დიოგენესთან), როცა იგი იჯდა და მიესალმა, როცა ამ უკანასკნელმა ლომის გაავებული მზერით შეხედა და გვერდზე გადგომა მოსთხოვა, რათა მზეზე გამთბარიყო. ალექსანდრე მაშინვე მოხიბლა დიოგენეს უშიშრობამ და სიმშვიდემ, რომ მას მეფის წინაშე ყოფნის არ შეეშინდა. გარკვეულწილად ბუნებრივიცაა, რომ მამაცს მამაცი მოსწონს; მხდალები კი მათ შიშით

შეჰყურებენ და სძულთ, როგორც მტრები, სულმდაბალთ კი სიხარულით ხვდებიან და უყვართ. ამრიგად, ერთი კლასისთვის (საზოგადოების ერთი ნაწილისთვის) ჭეშმარიტება და გულახდილობა (პარესია) ყველაზე სასიამოვნო რამაა, სხვათ – მლიქვნელობა და ტყუილი ყველაფერს ურჩევნიათ. ერთნი მიჰყვებიან მათ, ვისაც ჭეშმარიტება უყვარს, მეორენი კი – გამორჩენის ძიებაში არიან. ცინიკოსთა პარესიული თამაში, გარკვეულწილად, დიდად არ განსხვავდება სოკრატესეული დიალოგებისგან, ვინაიდან კითხვა-პასუხის პრინციპს ეფუძნება. მაგრამ მათ შორის არის ორი მნიშვნელოვანი განსხვავება. პირველია ის, რომ ცინიკოსთა პარესიულ თამაშში ალექსანდრე იძლევა შეკითხვებს და დიოგენე პასუხობს, რაც ეწინააღმდეგება სოკრატესეული დიალოგების წყობას. მეორეა ის, რომ სოკრატე თანამოსაუბრის უგუნურებაზე აგებს დიალოგურ თამაშს, დიოგენეს კი სურს ალექსანდრეს სიამაყის გრძნობის შელახვა. მაგალითად, საუბრის დასაწყისში დიოგენე ალექსანდრეს ნაძირალას უწოდებს (181) და ეუბნება, ის, ვინც ამტკიცებს, რომ მეფეა, დიდად არ განსხვავდება ბავშვისაგან, რომელიც თამაშის მოგების შემდეგ თავზე გვირგვინს იდგამს და საკუთარ თავს მე ფედ აცხადებსო (47-49). ბუნებრივია, ეს ყველაფერი არცთუ ისე სასიამოვნო მოსასმენია ალექსანდრესთვის. მაგრამ ესაა დიოგენეს თამაშის არსი: შეურაცხყოფის თანამოსაუბრის სიამაყე და მიახვედროს, რომ იგი არ არის ის, რადაც თავი მოაქვს. ეს ხერხი საგრძნობლად განსხვავდება სოკრატეს მეთოდისგან, რომელიც მიზნად ისახავს დაუმტკიცოს თანამოსაუბრეს, რომ მან სულაც არ იცის ის, რისი ცოდნის პრეტენზიაც გააჩნია. სოკრატესეულ დიალოგებში შეიძლება შევხვდეთ ისეთ შემთხვევებსაც, როდესაც ვიღაც შეურაცხყოფილია საკუთარი უმეცრების გამოვლენის გამო. მაგალითად, როცა კალიკლეს უმეცრება მჟღავნდება, იგი უარს ამბობს საუბრის გაგრძელებაზე, ვინაიდან მისი სიამაყე შეურაცხყოფილია. მაგრამ ეს მეორეხარისხოვანია სოკრატესეული ირონიისთვის, რაც მდგომარეობს პრინციპში: „მე ვიცი ის, რომ არაფერი არ ვიცი“. დიოგენეს შემთხვევაში კი სიამაყე მთავარია, ხოლო უმეცრება-ცოდნის საკითხი – მეორეხარისხოვანი.

თანამოსაუბრის სიამაყეზე განხორციელებული შეტევის გამო თანამოსაუბრე ერთვება პარესიულ თამაშში და თანახმაა, რომ დისკუსიაში ჩაებას. ალექსანდრეს სურს, დიოგენე დისკუსიაში ჩაითრიოს, თუნდაც ეს საკუთარი შეურაცხყოფისა და თანამოსაუბრის ამპარტავნების ხარჯზე მოხდეს, მაგრამ ყველაფერს აქვს თავისი ზღვარი. დიოგენეს შეურაცხყოფებისგან ალექსანდრე თანდათან ბრახდება და მზადაა გამოვიდეს თამაშიდან, ზოგჯერ კი სასტიკად მოექცეს დიოგენეს.

როგორც ვხედავთ, ცინიკოსთა პარესიული თამაში, ჩვეულებისამებრ, უკანასკნელ ზღვრამდე, შეურაცხყოფამდე მიდის. პარესიული თამაშის კიდევ ერთი მაგალითი, რომელიც, ამ ხერხის მიხედვით, მოწინააღმდეგის საუბარში ჩათრევას გულისხმობს: „დიოგენე ისევდაისევ ეუბნება მეფეს, რომ

მის დიდებულებას დამადასტურებელი ნიშანი არ გააჩნია. „რა ნიშანია ეს?“ – ეკითხება ალექსანდრე. „ესაა ფუტკრების ნიშანი“, – პასუხობს დიოგენე, – „რომლითაც მეფეა შემოსილი. არ გსმენია, რომ ფუტკრებსაც ჰყავთ თავიანთი მეფე, რომელიც ბუნებამ შექმნა ასეთად და მათ ეს პატივი იქიდან კი არ მიუღიათ, რასაც ადამიანები მემკვიდრეობას უწოდებენ და ჰერაკლეს უკაშვირებენ“. „რა არის ეს ნიშანი? – კითხულობს ალექსანდრე. „არ გსმენია გლეხების ნათქვამი, რომ ესაა ერთადერთი ფუტკარი, რომელსაც ნესტარი არ გააჩნია, ვინაიდან მას არავითარი იარაღი არა სჭირდება ვინმეს წინააღმდეგ? ამიტომაცაა, რომ ვერცერთი ფუტკარი ვერ ბედავს საკუთარი თავის მეფედ გამოცხადებას, ან მეფე-ფუტკართან ბრძოლას. ალბათ შენ არა მართო შეიარაღებული დადიხარ ყველგან, არამედ იარაღსხმულსაც გძინავს. განა არ გსმენია“, – ამბობდა დიოგენე, – „რომ იარაღის ტარება შიშის ნიშანია? რადგანაც ადამიანი, რომელიც შიშითაა შეპყრობილი, ვერ გახდება მეფე, მისი ხვედრი მონობაა“. დიოგენეს თანახმად: ადამიანი, რომელიც იარაღით დადის – მშიშარაა. ვისაც ეშინია, ვერასდროს გახდება მბრძანებელი, ამიტომაც ალექსანდრე ვერასდროს გახდება ჭეშმარიტი მეფე, ვინაიდან იგი იარაღს ატარებს. ბუნებრივია, ალექსანდრე უკმაყოფილოა ამგვარი „ლოგიკით“. დიოგენეს თხრობას: „ალექსანდრე ისე გააფთრდა ამ სიტყვებით, რომ კინაღამ შუბით განგმირა შეურაცხმყოფელი“. ეს მოქმედება უდავოდ პარესიული თამაშის დარღვევაა, მისი წესებიდან გადახვევა იქნებოდა. როცა დიალოგი აქამდე მიდის, დიოგენეს ორი გზა რჩება, რომ ალექსანდრე ისევე შეიტყუოს თამაშში. პირველი: დიოგენე ამის შემდეგ ეუბნება ალექსანდრეს: „კარგი, დამშვიდდი. ვიცი, რომ გაშმაგებული ხარ, მაგრამ ამავე დროს თავისუფლებაც გაქვს მონიჭებული. შეგიძლია და კანონიერი უფლებაც გაქვს, მომკლა. მაგრამ ხარ თუ არა იმდენად გულადი, რომ ჩემგან მოისმინო ჭეშმარიტება; თუ იმდენად მხდალი ხარ, რომ მომკლავ?“ მაგალითად, როცა დიოგენე, ერთი მხრივ, ალექსანდრეს დიალოგის მსვლელობისას ეუბნება: „თუ ქედმაღლობისა და ჩემ მიერ გამოთქმული შეურაცხმყოფელი სიტყვებისთვის მიგაჩნვიარ ნაძირალად, მიწასთან გამასწორე, ან თუ გსურს, შუბით განგმირე, მაგრამ მე ერთადერთი კაცი ვარ, ვისგანაც ჭეშმარიტებას გაიგებ და იმას, რასაც მე გეუბნები, ვერავინ გეტყვის, ვინაიდან სხვები ნაკლებად გულწრფელნი, პირფერები არიან“. ამგვარად, დიოგენე განზრახ აღიზიანებს ალექსანდრეს და შემდეგ ეუბნება: „მართალია, შენ შეგიძლია მომკლა, მაგრამ ველარავინ გეტყვის სიმართლეს“. ამას თავისი შედეგი მოჰყვება – პარესიული თამაში ახალ სტადიაში შედის, რომლის საზღვრებსაც დიოგენე ადგენს: ან მომკალი, ან ჭეშმარიტება შეიტყვე ჩემგან. თანამოსაუბრის ამგვარი გაბედული „შანტაჟი“, რომელიც ჭეშმარიტების სახელით ხდება, დადებითად მოქმედებს ალექსანდრეზე: „ალექსანდრე გააოცა ამ კაცის გულადობამ და უშიშრობამ“ (76). ამიტომაც აღარ აპირებს თამაშიდან გასვლას და დისკუსია გრძელდება. ალექსანდრეს თამაშში შეტყუების მეორე ხერხი კიდევ უფრო ოსტატურია: დიოგენე იყენებს ფანდს, რომელიც სოკ-

რატესეული ირონიისგან განსხვავდება. როგორც ცნობილია, სოკრატე თავს ისე აჩვენებს, თითქოს თანამოსაუბრესავით არაფერი იცის. ეს საშუალებას აძლევს თანამოსაუბრეს, რომ მოურიდებლად გაამჟღავნოს საკუთარი უმეცრება და არ უპასუხოს სოკრატეს კითხვებს. ყოველ შემთხვევაში, ესაა სოკრატესეული ირონიის საფუძველი. დიოგენეს ხერხი რამდენადმე განსხვავებულია; იმ დროს, როცა თანამოსაუბრე მზადაა შეწყვიტოს საუბარი, დიოგენე ეუბნება ისეთ რამეს, რაც თანამოსაუბრეს ქებად მიაჩნია. მაგალითად, მას შემდეგ, რაც დიოგენე ალექსანდრეს უკანონოდ შობილს უწოდებს (რაც არცთუ სიამოვნებს ალექსანდრეს), დასძენს: „თუ არ ვცდები, ოლიმპოელმა ბრძანა, რომ ფილიპე კი არ არის მამაშენი, არამედ რომელიღაც დრაკონი თუ ამონი, ან სხვა ნახევარღმერთი თუ გარეული ცხოველი. და მაინც, ამ შემთხვევაში უკანონოდ შობილი გამოდიხარ“. ამ სიტყვებმა ალექსანდრეს ღიმილი მოჰგვარა და არასდროს ყოფილა ასე ნასიამოვნები. ფიქრობდა, რომ დიოგენეს უხეშობა როდი სჩვეოდა, იგი ყველაზე შეგნებული ადამიანი იყო, ვისაც კარგად ეხერხებოდა ქების შესხმა. თუ სოკრატული დიალოგი არეული და მიხვეულ-მოხვეული გზაა გაუგებრობიდან საკუთარი უმეცრების აღიარებამდე, ცინიკოსთა დიალოგი უფრო ბრძოლას, დავას ან ომს ჰგავს, რომელსაც ახასიათებს ძლიერი აგრესიულობისა და მშვიდობიანი დაშოშმინების მომენტები. ეს მშვიდობიანი ურთიერთობა თანამოსაუბრის კიდევ ერთი მახეა. თავის „მეოთხე დისკურსში“ დიო ქრიზოსტომი განმარტავს ამ, აგრესიულობისა და სიამოვნების გამაერთიანებელი სტრატეგიის მიღმა არსებულ ლოგიკურ საფუძველს; დიოგენე ეკითხება ალექსანდრეს: „გსმენია მითი ლიბიას შესახებ?“ მეფე პასუხობს, არ მსმენიაო. შემდეგ დიოგენე საინტერესოდ და მიმზიდველად უამბობს ამ მითს, ვინაიდან სურს, რომ ალექსანდრე კარგ გუნებაზე მოიყვანოს. ამ დროს დიოგენე იმ მედდას ჰგავს, რომელიც ჯერ აატირებს ბავშვს და შემდეგ ზღაპარს უყვება, რათა დაამშვიდოს და ასიამოვნოს. მოგვიანებით დიო გვიამბობს:

„როცა დიოგენე მიხვდა, რომ (ალექსანდრე) დიდად ნასიამოვნები და მოლოდინით აღსავსე იყო, გადაწყვიტა ეთამაშა მის განწყობაზე და უხეში მოპყრობით ოდნავ გამოეფხიზლებინა თავისი ამპარტავნებისა და დიდებისკენ სწრაფვისგან. მან შენიშნა, რომ ალექსანდრეს ერთი და იგივე რამ ხან სიამოვნებდა, ხანაც სწყინდა. მისი სული ისევე არამდგრადი იყო, როგორც ამინდი ნაბუნობისას, როდესაც ერთი და იმავე ღრუბლიდან ხან წვიმს, ხანაც მზე ანათებს. დიოგენეს მოჩვენებითი მოთვინიერება კი მხოლოდ თამაშის გაგრძელების საშუალებაა, რომელიც ისევე აგრესიულ საუბარში გადავა. ამგვარად, მას შემდეგ, რაც დიოგენე ალექსანდრეს ასიამოვნებს მისი, როგორც „უკანონოდ შობილის“, გენეალოგიით და დაუშვებს, რომ იგი შეიძლება ზევსის შვილი იყოს, ამბობს: ზევსმა საკუთარ შვილს ღვთივეშობილის თვისებები მიანიჭაო. რა თქმა უნდა, ალექსანდრე ფიქრობს, რომ მას ასეთი თვისებები გააჩნია. შემდეგ ალექსანდრე ეკითხება დიოგენეს, როგორი უნდა იყოს კარგი მეფეო. დიოგენე მეფობის, როგორც ინსტიტუტის, ზნეობრივ

სახეს ხატავს: „არავის ძალუძს იყოს ცუდი მეფე, როგორც შეუძლებელია არსებობდეს ცუდი კარგი კაცი, ვინაიდან მეფე რჩეულია. იგი ყველაზე გაბედული, სამართლიანი და ადამიანურია; მას ვერავინ აჯობებს გარჯაში და საუკეთესო მადა აქვს. ხომ წარმოუდგენელია, რომ მეეტლემ არ იცოდეს ცხენის დაოკება, ან მესაჭემ გემის მართვა, ან ექიმმა – წამლობა? რა თქმა უნდა, წარმოუდგენელია, თუმცა ბერძნები და ბარბაროსები მას მეფის სახელით მოიხსენიებენ და დიადემებით, კვერთხითა და ტიარებით ამკობენ ისევე, როგორც უარყოფილ ბავშვებს უკეთებენ საყელურებს, რათა გამოარჩიონ სხვათაგან. ამიტომაც როგორც გემის მართვის არმცოდნე ვერ წაიყვანს გემს, ასევე მეფური თვისებების უქონელი ვერ გახდება მეფე“. ჩვენ აქ ვხედავთ სახელმწიფოს მართვის უნარის მსგავსებას ნავიგაციასა და მედიცინასთან. ალექსანდრეს, როგორც „ზევსის შვილს“, სწამს, რომ მას ღვთითშობილი მეფის ნიშან-თვისებები აქვს. მაგრამ დიოგენე ნათელყოფს, რომ ჭეშმარიტად მეფურ თვისებებს საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან, ჩამომავლობასთან, ძალაუფლებასთან და ა.შ. არაფერი აკავშირებს. ჭეშმარიტი მეფე მეფურად უნდა იქცეოდეს. და როცა ალექსანდრე ეკითხება დიოგენეს, თუ როგორ უნდა შეითვისოს სახელმწიფოს მართვის ხელოვნება, იგი პასუხობს, ამის შესწავლა შეუძლებელია, ვინაიდან ადამიანს კეთილშობილებას ბუნება ანიჭებს (26-31). აქ თამაში იქამდე მიდის, რომ ალექსანდრე ვერ აცნობიერებს საკუთარ უმეცრებას, როგორც ეს სოკრატესეულ დიალოგებში ხდება. პირიქით, იგი ხვდება, რომ არ არის ისეთი, როგორადაც თავი წარმოედგინა; კერძოდ – მეფე, რომელსაც ძალაუფლება მემკვიდრეობით გადაეცა, აქვს ღვთაებრიობის დამადასტურებელი ნიშნები, ძალაუფლება და ა.შ. საუბარი იქამდე მიდის, რომ დიოგენე ეუბნება: იმისთვის, რომ ჭეშმარიტად მეფე გახდე, უნდა შეითვისო ცინიკოს ფილოსოფოსთა ეთოსი. აქ უკვე ალექსანდრეს აღარაფერი რჩება სათქმელი. ანალოგიურ ვითარებას ვხვდებით სოკრატესეულ დიალოგებშიც, როცა სოკრატეს თანამოსაუბრემ აღარ იცის, რა თქვას, სოკრატე კი პოზიტიური თეზით აჯამებს დისკურსს და ამით სრულდება დიალოგი. დიო ქრიზოსტომის ეს ტექსტი დიოგენეს ხანგრძლივი დისკურსით იწყება; მის საუბარში არ ჩანს პოზიტიური თეზის ჭეშმარიტება, მაგრამ მასში არაერთგზის გვხვდება მეფის ბუნების სამი ნაკლოვანი მხარის განმარტება. პირველი უკავშირდება მატერიალურ კეთილდღეობას, მეორე – ფიზიკურ სიამოვნებას, ხოლო მესამე – დიდებასა და პოლიტიკურ გავლენას. ცხოვრების ნირის ეს სამი სახე პერსონიფიცირებულია სამი დაიმონით თუ სულით. ბერძნულ კულტურაში დაიმონის კონცეფცია იმდენად პოპულარული იყო, რომ ფილოსოფიურ კონცეფციად იქცა – მაგალითად, პლუტარქესთან. ქრისტიანულ ასკეტიზმში ბოროტ დაიმონებთან ბრძოლის თემა სათავეს იღებს ცინიკური ფილოსოფიის ტრადიციიდან. სხვათა შორის, „დემონის“ კონცეფცია კარგადაა დამუშავებული ბრწყინვალე სტატიის, რომელიც შესულია „Dictionaire de Spiritualite“ (F. Vandembrouke, vol. 3, 1957). დიოგენე მიუთითებს სამ დემონზე, რომელსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე უნდა

ებრძოლოს ალექსანდრე და რაც მარადიული „სულიერი ბრძოლის“ („Combat spirituel“) მიზანია. ბუნებრივია, ეს ფრაზა არ გვხვდება დიოს ტექსტში. აქ მას იმდენად განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე სპეციფიკური შინაარსი კი არ გააჩნია, რამდენადაც პარესიული პრაქტიკის მნიშვნელობას გამოკვეთს, რომელიც ადამიანს შინაგანი სულიერი ბრძოლისკენ განაწყობს. ამასთანავე, ალექსანდრესა და დიოგენეს შორის გამართულ ამ აგრესიულ დისკუსიაში ორ ძალაუფლებას – პოლიტიკურსა და ქვეყნარტებას – შორის ბრძოლა იკვეთება. ამ ბრძოლაში პარესიასტი მზად არის მუდმივი საფრთხის წინაშე ყოფნისთვის: „დისკურსის“ დასაწყისიდან დასასრულამდე დიოგენე ალექსანდრეს ძალაუფლებას ამხელს. ძალაუფლებასთან პარესიული ბრძოლის მთავარი მიზანი თანამოსაუბრის მიერ ახალი ქვეყნარტების გაცნობიერება, ან თვითმეცნობის ახალი საფეხურის მიღწევა კი არ არის, არამედ პარესიული ბრძოლის არსში წვდომაა (პარესიული ბრძოლის გათავისებაა), რაც საკუთარ ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ ბრძოლას ითვალისწინებს.

თარგმნა **გაგა ლომიძემ**.

მიშელ ფუკო. ცინიკოსი ფილოსოფოსები და მათი ხერხები.
წიგნიდან: მიშელ ფუკო. უშიშარი საუბარი. სემიოტიკები.
ლოს-ანჯელესი, 2001, გვ. 115-133.
Michel Foucault. The Cynic Philosophers and their techniques.
From the book: Michel Foucault. Fearless Speech. Scmiotext(e).
Los Angeles, 2001, pp. 115-133

თამარ ლომიძე
(საქართველო)

რიტმული დანაწევრების ფუნქცია ლექსში

ალბათ, არ არსებობს ჰუმანიტარულ მეცნიერებების ობიექტი, რომელიც ისე ცალმხრივად შეისწავლება, როგორც – პოეტური (ლექსითი) ტექსტები. მათი ანალიზისას, ჩვეულებრივ, განიხილავენ ან მხოლოდ ტექსტების შინაარსსა და სახეობრივ სისტემას, ან მხოლოდ ფორმალურ თავისებურებებს – მეტრიკას, რითმას და ა.შ. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ლექსის შინაარსისთვის ამავე ლექსის ფორმალური თავისებურებები მარტოდენ ერთგვარი დანამატია, ისევე, როგორც ფორმისთვის – შინაარსი. რა თქმა უნდა, მკვლევრები აღიარებენ, რომ „ლექსების კითხვისას ჩვენ არასოდეს აღვიქვამთ მხოლოდ იმას, რაც ნათქვამია სიტყვიერად – ჩვენ ყოველთვის შევიგრძნობთ იმასაც, რასაც გვეუბნება მათი მეტრი, რიტმი, რითმები, სტროფები“ (Гаспаров 2003: 3), მაგრამ ანალიზისას, როგორც წესი, ლექსითი ტექსტების შინაარსსა და მათ ფორმალურ-სტრუქტურულ თავისებურებებს ერთმანეთისგან მკვეთრად მიჯნავენ. ლექსითი ტექსტების ანალიზის ეს მყარი ტენდენცია იმდენად დიდი ხნის (საუკუნეების განმავლობაში) არსებობს, რომ მას შემთხვევით მოვლენად ვერ მივიჩნევთ. როგორც ჩანს, შესაძლებელია ვაღიაროთ, რომ ლექსითი ტექსტების ფორმალური ასპექტი (ისევე, როგორც – მისი შინაარსი) გარკვეული (თუმცა, რასაკვირველია, არა სრული) ავტონომიურობით ხასიათდება. ი.მ. ლოტმანი აღნიშნავდა: „ლექსის შესწავლის ამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს ლექსის როგორც ასეთის პარადოქსულობის გაცნობიერება. პოეზიის არსებობა უდავოდ დადასტურებული ფაქტი რომ არ იყოს, შეიძლებოდა საკმარისად დამაჯერებლად დაგვემტკიცებინა, რომ მისი არსებობა შეუძლებელია“ (Лотман 1972: 34), და ამ პარადოქსულობის ერთ-ერთი მიზეზი, როგორც ჩანს, პოეზიის ზემოხსენებული თვისება უნდა იყოს. ნიშანდობლივია, რომ მეცნიერებაში არაერთხელ დასმულა შეკითხვა: რა ფუნქციას ასრულებს ლექსის ფორმალური ასპექტი და რა საჭიროა ის, თუკი ლექსის „შინაარსის“ გააზრება შესაძლებელია ამ ასპექტისგან აბსტრაქტიზების შემთხვევაშიც?

იქნებ, პოეზიის ფორმალური თავისებურებები, და კერძოდ, მისი ძირითადი ნიშან-თვისება, რომელიც ლექსს პროზისგან განასხვავებს – ანუ რიტმული დანაწევრების პრინციპი – მართლაც „გვეუბნება“ რაიმეს? წინამდებარე სტატია წამოადგენს ამ კითხვაზე პასუხის გაცემის ერთგვარ მცდელობას.

* * *

გავიხსენოთ, რაში მდგომარეობს ძირითადი განსხვავება ლექსითი ტექსტის შინაარსსა და მის ფორმალურ თავისებურებებს შორის? თითოეული ლექსითი ტექსტის შინაარსში აისახება ავტორის **ინდივიდუალური** მსოფლალქმა, სივრცისა და დროის მისეული კონცეფცია (და ამ მხრივ ლექსითი ტექსტები მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისგან) და ა.შ., ხოლო ფორმალური თავისებურებები, მათი ვარიაციულობის მიუხედავად, ექვემდებარებიან საერთო პრინციპს – ესაა ლექსითი მეტყველების რიტმულობა. რიტმულობა, ანუ დისკრეტულ მონაკვეთებად დანაწევრებულობა ლექსითი მეტყველების **ზოგადი პრინციპია**. როგორც უნდა განსხვავდებოდნენ ლექსითი ტექსტები ერთმანეთისგან (შინაარსით ან ფორმით), ლექსთწყობის რომელ სისტემასაც უნდა მიეკუთვნებოდეს ისინი, ეს ზოგადი პრინციპი უცვლელი რჩება. დავაკონკრეტებთ ზემოთ დასმულ კითხვას: იქნებ, რიტმული დანაწევრებულობა უბრალოდ, ლექსითი ტექსტის წმინდა ფორმალური, ასემანტიკური კომპონენტი კი არაა, არამედ თავისი განსაკუთრებული სემანტიკა აქვს?

* * *

საერთოდ, ენაში სამყარო წარმოგვიდგება, როგორც ცალკეული, დისკრეტული, **განსხვავებული** საგნებისა და მოვლენების ერთობლიობა, რომელშიც ჩვენი აზროვნება ეძიებს მიზეზმდეგობრივ და სხვა სახის ლოგიკურ კავშირებს, განსაზღვრავს ობიექტთა დროითსა და სივრცულ მიმართებებს და ა.შ. ეს მიმართებები და კავშირები, რა თქმა უნდა, ლექსითი ტექსტების შინაარსშიც აისახება (რადგან ლექსითი ტექსტების საფუძველი ენაა), მაგრამ ლექსს ახასიათებს ის უმნიშვნელოვანესი თავისებურებაც, რომელიც რ. იაკობსონმა ჩამოაყალიბა: „პოეტური ფუნქცია ახორციელებს ეკვივალენტურობის პრინციპის პროექციურებას სელექციის ღერძიდან კომბინაციის ღერძზე“ (Якобсон 1960: 358). იაკობსონი აქ გულისხმობდა ეკვივალენტურობის არა მარტო ფორმალურ გამოვლინებებს, ესე იგი, იმას, რომ რიტმული ერთეულები ლექსში თანაფარდია ანუ ეკვივალენტურია, არამედ იმასაც, რომ ისინი სემანტიკურადაც ეკვივალენტურნი არიან. ამ ორმაგ – რიტმულ და სემანტიკურ – ეკვივალენტურობას სილაბურ-ტონურ ლექსში განაპირობებს მარცვლებრივი ოდენობების ტოლობა (ტერფებში) და მახვილთა თანაზომიერი განაწილება. რაც შეეხება სილაბურ ლექსს, მასში, ბუნებრივია, რიტმული და სემანტიკური ეკვივალენტურობის ტენდენციას ავლენენ სტრიქონები.

დავაზუსტოთ, რა სახის სემანტიკურ „დეფორმაციას“ (ტინიანოვის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ) იწვევს ეკვივალენტურ რიტმულ მონაკვეთებად დანაწევრება ლექსში:

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვეულებრივ მეტყველებაში სიტყვები სემანტიკურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან („ენაში მხოლოდ განსხვავებე-

ბი არსებობს“ – სოსიური 1977:152), ლექსში ისინი გათანაბრებულია რიტმული დანანევრების შედეგად, ანუ სინტაგმატური ჯაჭვის ელემენტების (სიტყვების, სტრიქონების და ა.შ.) სემანტიკა ლექსში, ამ უკანასკნელისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ფაქტორის – რიტმის ზეგავლენით იგივეობრიობის **ტენდენციას** ავლენს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ლექსიკური ერთეულები სემანტიკურად უახლოვდებიან ერთმანეთს, სინონიმისკენ მიისწრაფვიან. ვფიქრობთ, ლექსიკური ერთეულების სემანტიკის დეფორმაცია განსაკუთრებით მკვეთრად შეიგრძნობა მეტრულსა და სილაბურ-ტონურ ლექსში, რომელთა რიტმული ერთეულები (ტერფები) რიტმულ მონაკვეთთა შორის **მინიმალურნი** არიან (ანუ, ლექსითი მეტყველება მეტრულსა და სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობებში გაცილებით უფრო დისკრეტულია, გაცილებით უფრო მეტადაა დანანევრებული, ვიდრე, მაგალითად, სილაბურში). შესაბამისად, **სიტყვების**, როგორც ლექსიკური **ერთეულების** სემანტიკის დეფორმაცია, ტენდენცია სინონიმისკენ უფრო მკაფიოდ ვლინდება. რა თქმა უნდა, მართებული არ იქნება დასკვნა, თითქოს ლექსით (რიტმულ) მეტყველებაში მხოლოდ იგივეობები შეინიშნებოდეს (მდრ. სოსიურის ზემომოყვანილი შეხედულება იმის შესახებ, რომ ენაში მხოლოდ განსხვავებებია), მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ რიტმული მეტყველების დამახასიათებელია ლექსიკური ერთეულების სემანტიკური იგივეობრიობის, განმეორებადობის **ტენდენცია**.

ცხადია, სემანტიკის დეფორმირება იწვევს შესაბამისი ლექსიკური ერთეულების, ანუ აღმნიშვნელთა **სემიოტიკური მიმართებების** დეფორმირებასაც. კერძოდ, ი. მ. ლოტმანის შენიშვნით, „არაეკვივალენტური (სემანტიკური თვალსაზრისით – თ.ლ.) ელემენტების ეკვივალენტურობა გვაიძულებს ვივარაუდოთ, რომ ნიშნებს, რომლებსაც ენობრივ დონეზე განსხვავებული დენოტატები აქვთ, მეორადი სისტემის (ესე იგი, ლექსის – თ.ლ.) დონეზე საერთო დენოტატი გააჩნიათ“ (Лотман 1970: 61). ალბათ, უფრო ზუსტად იქნება, თუ ვიმსჯელებთ არა საერთო დენოტატის, არამედ – იდენტური დენოტატების შესახებ, რათა უფრო მკაფიოდ წარმოჩნდეს დინამიკური პროცესი – არა მარტო აღმნიშვნელთა, არამედ, ასევე, დენოტატთა **სწრაფვა ეკვივალენტურობისა და იგივეობრიობისკენ**. ამგვარად, ლექსისთვის დამახასიათებელი რიტმული დანანევრება განაპირობებს იმას, რომ ლექსში ასახული სამყაროც „ეკვივალენტური“ დენოტატებისგან შედგენილად წარმოგვიდგება.

როგორია ეს სამყარო და რა მიმართებები შეიძლება აკავშირებდეს ერთმანეთთან ამგვარ „ეკვივალენტურ“ დენოტატებს? იმის გათვალისწინებით, რომ რიტმულობა, ანუ დისკრეტულ მონაკვეთებად დანანევრებულობა ლექსითი მეტყველების საერთო პრინციპია, აქ ვგულისხმობთ, ზოგადად, კონკრეტული შინაარსებისგან განყენებული „წმინდა“ ფორმის, „წმინდა“ სტრუქტურის დენოტატებს (თუკი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დაეუშვებთ, რომ, ზოგადად, ამგვარ ფორმას, ამგვარ სტრუქტურას თავისი განსაკუთრებული სემანტიკა აქვს და შეესაბამება გარკვეულ მსოფლალქმას).

აქ ტერმინი „სემანტიკა“ პირობითი მნიშვნელობით იხმარება, იმ გაგებით, რომელიც განსხვავდება ამ ტერმინის ლინგვისტური მნიშვნელობისგან და მხოლოდ აპოფატიკური მნიშვნელობით შეიძლება გამოვიყენოთ: ისევე როგორც მუსიკა (რომელიც ასევე „წმინდა ფორმაა“), რიტმული დანაწევრების პრინციპი (და არა რიტმულად დანაწევრებული მეტყველება), რომელიც ლექსში იჩენს თავს, გამოირიცხავს ყოველგვარ რაციონალურ ინტერპრეტაციას, ყოველგვარ ლოგიკას.

(რამდენად გამართლებულია ვარაუდი, რომ ლექსის „წმინდა“ ფორმას საკუთარი სემანტიკა აქვს? მიუხედავად იმისა, რომ ლექსის ფორმა გარკვეული ავტონომიურობით ხასიათდება, მას, როგორც ჩანს, მართლაც გააჩნია ერთგვარი სემანტიკა. ასე რომ არ იყოს, ანუ ლექსის ფორმას თავისი სემანტიკა რომ არ ჰქონდეს, ის ლექსის სრულიად შემთხვევითი, გარეშე ფაქტორი იქნებოდა და ლექსიკური ერთეულების ვერავითარ სემანტიკურ დეფორმაციას ვერ გამოინვევდა).

ექსპერიმენტის სახით წარმოვიდგინოთ ისეთი ლექსითი ტექსტი, რომელშიც რიტმულად დანაწევრებული მონაკვეთების სწრაფვა სემანტიკური იგივეობრიობისკენ ტენდენციის სახით კი არ წარმოგვიდგება, არამედ სრულად იქნება რეალიზებული (ცხადია, ამგვარ ტექსტში სემანტიკური ერთეულები – სიტყვები – სრულიად, აბსოლუტურად იგივეობრივი იქნებიან და ტექსტს არავითარი სემანტიკა არ ექნება) და განვიხილოთ საკითხი მხოლოდ და მხოლოდ ლექსის ფორმით (რიტმული დანაწევრების პრინციპით) ნაგულისხმევი ჰიპოთეტური სამყაროს შესახებ, რომლის სტრუქტურულ თავისებურებას წარმოადგენს შემადგენელი ელემენტების („ობიექტების“, „დენოტატების“) ეკვივალენტურობა და იგივეობრიობა¹.

სამყაროს სწორედ ამგვარი სურათი აისახებოდა მითოლოგიურ აზროვნებაში, როდესაც მეტყველებისა და მსოფლალქმის რიტმულობა (რომელიც თანამედროვე ადამიანისთვის დამახასიათებელი არაა) წარმოადგენდა „კოსმოსის ღვთაებრივი მონესრიგებულობის ყველაზე თვალსაჩინო ფორმას, ამიტომაც ღვთაებასთან სიტყვიერი ურთიერთობაც შესაძლებელი იყო მხოლოდ რიტმული მეტყველების მეშვეობით“ (Дьяконов 1990: 60). ამგვარ აზროვნებას პირველყოფილი აზროვნების ფრანგი მკვლევარი ლ. ლევი-ბრიული „დიფუზურს“ უწოდებდა (Леви-Брюль 1930); ო. მ. ფრეიდენბერგის თქმით, „აზროვნების დაუნაწევრებლობა განაპირობებდა... განსხვავებული საგნების იგივეობრიობას“ (Фрейденберг 1998: 25). მარსელ მოსის აზრით, „ცხოველები, ადამიანები, უსულო საგნები თავდაპირველად ყოველთვის აღიქმებოდნენ, როგორც სრულიად ურთიერთიგივეობრივი“ (Мосс 2011: 58); ამგვარად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ სამყაროს სურათი, რომელსაც წარმოგვიდგენს რიტმული დანაწევრების, ანუ ლექსის „წმინდა ფორმის“ პრინციპი, შეესაბამება სამყაროს იმ სურათს, რომელიც აისახებოდა მითოლოგიურ ცნობიერებაში.

¹ შდრ. კლოდ ლევი-სტროსის აზრი იმის შესახებ, რომ „მუსიკასა და მითოლოგიაში ადამიანის წინაშე წარმოდგებიან ვირტუალური ობიექტები“ (Леви-Строс 2000: 25-26).

ახლა დავახსიანოთ, როგორ გაიაზრებოდა პირველყოფილ, მითოლოგიურ აზროვნებაში საგნებისა და მოვლენების ურთიერთმიმართებები.

მიზეზშედეგობრივი მიმართებები, ჩვეულებრივ, აკავშირებს **განსხვავებულ** საგნებსა და მოვლენებს და ეს მიმართებები უმნიშვნელოვანესია სამყაროს ჩვენი ალქმისთვის: „თუკი მეცნიერებას... დაჰყავს ალქმათა ქაოსი წესრიგამდე, რომელშიც ტიპური მოვლენები თავიანთ ადგილს იკავებენ უნივერსალური კანონების შესაბამისად, ქაოსიდან წესრიგზე ამ გადასვლის ინსტრუმენტს მიზეზშედეგობრიობის პოსტულატი წარმოადგენს“ (Frankfort 1946: 15). მაგრამ ლექსის ფორმით ნაგულისხმევ სამყაროში, ან, უფრო ზუსტად, სამყაროს ჰიპოთეტურ სურათში, რომელიც ლექსის ფორმალურ, რიტმულად დანაწევრებულ სტრუქტურაში იგულისხმება, საგნები და მოვლენები იგივეობრივია. შედეგად, დაუშვებელია, რომ მასში იგულისხმებოდეს საგანთა და მოვლენათა მიზეზშედეგობრივი მიმართებები. სამყაროს ამგვარივე სურათია წარმოდგენილი ე.წ. „ანტიკაუზალურ“ მითოლოგიურ აზროვნებაში, სადაც მიზეზშედეგობრივი კავშირები მიენერებოდა, უბრალოდ, მეზობელ, მომიჯნავე საგნებსა და მოვლენებს, რაც, რა თქმა უნდა არ უნდა მივიჩნიოთ რეალურ მიზეზშედეგობრივ მიმართებებად. ე. კასირერი შენიშნავდა, რომ „მითში ყოველგვარი დროითი და სივრცული კონტაქტი უშუალოდ აღიქმება, როგორც მიზეზშედეგობრივი მიმართება. მითოლოგიური აზროვნებისთვის «post hoc, ergo propter hoc-ის¹ პრინციპთან ერთად განსაკუთრებით დამახასიათებელია პრინციპი juxta hoc ergo propter hoc»² (Cassirer 1955: 45)³. ასეთსავე თვალსაზრისს გამოთქვამდა ო.მ. ფრეიდენბერგი (Фрейденберг 1998 : 24).

ცხადია, რიტმული დანაწევრების პრინციპით ნაგულისხმევი ჰიპოთეტური სამყაროს ობიექტებისთვის დამახასიათებელი არ იქნება არც სხვა მიმართებები, იმათგან, რომლებიც თანამედროვე წარმოდგენით, ლოგიკურად აკავშირებს ემპირიული სამყაროს საგნებსა და მოვლენებს: ზოგადი ასეთ შემთხვევაში კერძობითის ტოლფასია, მისი იდენტურია (რადგან შეუძლებელია განზოგადების ლოგიკური ოპერაციის განხორციელება ისეთ ობიექტებთან მიმართებაში, რომლებიც ერთმანეთისგან არაფრით განირჩევიან)⁴, „ნაწილი“ კი „მთელის“ იგივეობრივია (უფრო ზუსტად, რომ ვთქვათ, ამ ცნებების გამოყენება ჩვენი ჰიპოთეტური სამყაროს მიმართ შეუძლებელია)

1 ამის შემდეგ, მაშასადამე, ამის მიზეზით (ლათ.).

2 ამის მახლობლად, მაშასადამე, ამის მიზეზით (ლათ.).

3 აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ თვით რიტმულობა სწორედ მომიჯნავეობის (თანაზომიერ მომიჯნავე ელემენტებად დანაწევრების) პრინციპს ემყარება და ეს როგორც რიტმული ლექსითი მეტყველების, ისე მითოლოგიური მსოფლალქმის ძირითადი (და საერთო) სტრუქტურული პრინციპია.

4 ჯამბატისტა ვიკოს შენიშვნით, პირველყოფილი ადამიანი აიგივებდა ზოგადსა და კერძობითს: „პირველი ადამიანები, კაცობრიობის თითქოსდა ბავშვები, რომლებსაც არ შეეძლოთ შეექმნათ საგანთა ინტელიგიბელური გვარეობრივი ცნებები, ბუნებრივად იძულებულნი იყვნენ, შეეთხზათ ... ფანტასტიური გვარები ან უნივერსალიები, რათა მათზე, როგორც გარკვეულ ნიმუშებზე ან იდეალურ პორტრეტებზე დაეყვანათ ცალკეული სახეობები, რომელთაგან თითოეული თავის გვარს წააგავდა“ (Vico 1959: 100)

და ა.შ.. ამავე თვისებებით გამოირჩევა მითოლოგიური მსოფლალქმა: „მთელს არ აქვს ნაწილები და ის არ იშლება ნაწილებად“ (Cassirer 1955: 50); „მითოლოგიურ დროში ნაწილი განუყოფლად და სავსებით სუბსტანციურად უკავშირდება დროს, ისე, რომ მასზე ყურადღების გამახვილებისას მთელს არ ვწყდებით“ (Лосев 1977: 42). რიტმული დანაწევრების პრინციპით (ანუ ლექსის „წმინდა“ ფორმით) ნაგულისხმევი სამყაროსა და მითოლოგიური აზროვნების საერთო, იდენტური ნიშან-თვისებების დასახასიათებლად მოვიხმობთ ე.მ. მე-ლეტინსკის გამონათქვამს, რომელიც პირველყოფილ მითოლოგიურ ცნობიერებას ეხება, მაგრამ რელევანტურია ჩვენი „ჰიპოთეტური“ სამყაროს დასახასიათებლადაც: „პირველყოფილი აზროვნების დიფუზურობა გამოვლინდა სუბიექტისა და ობიექტის, მატერიალურისა და იდეალურის (ესე იგი, საგნისა და ნიშნის, საგნისა და სიტყვის, არსებისა და მისი სახელის), საგნისა და მისი ატრიბუტების, ერთეულისა და მრავლობითის, სტატიკურისა და დინამიკის, სივრცული და დროითი მიმართებების არამკაფიო ურთიერთგამიჯვნაში“ (Мелетинский 1976: 165), ანუ, ფაქტობრივად, მათ ურთიერთგაიგივებაში.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ, ზოგადად, ლექსმა, როგორც ჩანს, თავის სპეციფიკურ ფორმაში – რიტმული დანაწევრების პრინციპში – შემოინახა უძველესი მითოლოგიური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები.

* * *

საინტერესოა, რომ სამყაროს ამგვარი ალქმა არა მარტო ლექსის ფორმაშია ობიექტივირებული, არამედ გარკვეულ ეპოქებში შინაარსის დონეზეც იჩენს თავს. მაგალითად, რომანტიზმის ლიტერატურაში სამყარო გვესახება როგორც **ერთგვაროვანი** და თვისებრივად განუსაზღვრელი, **პოტენციური რეალობა**. ამის დადასტურებას ქართულ რომანტიკულ პოეზიაში წარმოადგენს ნიკ. ბარათაშვილის პოეზია, სადაც ბნელის, ბინდის, „შემოღამების“ მოტივთა ფონზე სამყაროს სწორედ რომ „მითოლოგიური“ სურათია დახატული (იხ. ამის შესახებ თ. ლომიძე. ქართული რომანტიზმის პოეტიკა. თბ., 2014). ამგვარივე ტენდენცია იჩენს თავს სიმბოლისტურ პოეზიაში, სადაც, მაგალითად, საგანი და მისი ატრიბუტი, ლოგიკური თვალსაზრისით, ერთმანეთის **ტოლფარდ მოცემულობებადაა** გააზრებული. გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში გამოყენებული ეპითეტები – *ლურჯი ქვიშა*, *იისფერი* (ან *ვარდისფერი*) თოვლი, *ლურჯი კომში*, *ცისფერი ატამი*, *ლაჟვარდი* სიმინდი და სხვ. – მონიშნავს, რომ ეს „ეპითეტები“ ლოგიკურ კავშირში არ არიან შესაბამის საგნებთან (მათ შორის არ შეიმჩნევა მსაზღვრელ-საზღვრულის ურთიერთდამოკიდებულება), ანუ, არსებითად, მათ ატრიბუტებს არ წარმოადგენენ და ავტონომიური, დამოუკიდებელი სემანტიკური და სინტაქსური (ვგულისხმობთ ჩვეულებრივი, ყოფითი ენის სინტაქსს) ერთეულების სახით წარმოგვიდგებიან. შედეგად, საგნებსა და მათ ამგვარ „ატრიბუტებს“ შორის შეიძლება, გარკვეული გაგე-

ბით, ტოლობის ნიშანი დაისვას და არ ვიგულისხმობ, რომ მათ მსაზღვრელ-საზღვრულის ურთიერთმიმართებები აკავშირებს. ამგვარადვე აისახებოდა საგნებისა და მათი ატრიბუტების ურთიერთმიმართება მითოლოგიურ ცნობიერებაში, სადაც საგნებს შემთხვევითი, არაიმპანენტური ნიშან-თვისებები (ეპითეტები) მიენერებოდა.¹

საინტერესოა ისიც, რომ მითოლოგიაში განსაკუთრებით აქტუალური იყო „შესაქმეს“, საგანთა და მოვლენათა შექმნის, მათი „დაბადების“ მოტივი: „მითის, განსაკუთრებით კი პირველყოფილი მითის კარდინალურ ნიშან-თვისებას წარმოადგენდა საგნების არსის დაყვანა მათ გენეზისამდე. საგნის არსის აღწერა ნიშნავს იმის მოთხოვას, თუ როგორ შეიქმნა ის; გარემომცველი სამყაროს აღწერა იგივეა, რაც მისი „შესაქმის“ ისტორიის თხრობა.... ამგვარი წარმოდგენების ფესვები უნდა ვეძიოთ საწყისისა და პრინციპის, დროითი და მიზეზშედეგობრივი თანმიმდევრობის, მიზეზშედეგობრივი პროცესის, როგორც მატერიალური მეტამორფოზის, ერთი კონკრეტული მატერიის მეორით შეცვლის (ინდივიდუალური მოვლენის ჩარჩოებში) მითოლოგიურ გაიგივებაში“ (Мелетинский 1976: 172); „პირველყოფილი ცნობიერებისთვის ყველაფერი, რაც ამჟამად არსებობს, – პირველსაწყისი პრეცედენტის გაშლის შედეგს, გამკვირვებული კოსმოლოგიური მყოფობის საწყისი სიტუაციის ექსპლიკაციას (ახალ პირობებში) წარმოადგენდა. ამ გაგებით, კოსმოლოგიური მითის ყველა მოვლენა მხოლოდ განმეორებაა იმისა, რაც ზოგადად უკვე მანიფესტირებული იყო „შესაქმეს“ (ალომოვლენის) აქტში, ხოლო მითის ყველა გმირი (ალოგმირები) – დემიურგის განსხვავებული ვარიაციები იყვნენ შესაქმის მითში“ (Топоров 2010: 29-30).

„შესაქმეს“ სიტუაცია თავისებურად აისახა ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაშიც. როდესაც პოეტი ახსენებს „პირველად ქმნილსა ფერს“ – ლურჯს, ეს ფერი არ უკავშირდება კონკრეტულ საგნებს, არ გამოიყენება ეპითეტის ჩვეულებრივი ფუნქციით. „ლურჯი“ აქ დახასიათებულია, როგორც სხვა ფერებზე უფრო ადრე შექმნილი გვარეობრივი (სხვა ფერების მიმართ) ფერი. „პირველად ქმნილი“ ფერი ბარათაშვილთან უნდა მივიჩნიოთ ასევე „პირველად ქმნილი“ ცის ატრიბუტად. ბიბლიის მიხედვით, ამგვარი „ცა“ – ესაა უხილავი ზეციური სამყარო, ღმერთის სამყოფელი. შესაბამისად, ბარათაშვილთან „ლურჯი“ გვევლინება, როგორც სამყაროს დასაბამიერი მდგომარეობის – „შესაქმეს“ – აღმნიშვნელი სიტყვა და არა როგორც გარკვეული ფერის სახელი. მისი გამოყენება მოტივირებულია იმით, რომ ესაა მუქი, ბნელი ფერი.

დასაბამიერი ბნელი სამყარო, ბიბლიის მიხედვით, თვისებრივად განუსაზღვრელი იყო. ის მხოლოდ პოტენციურად გულისხმობდა დანაწევრებისა და კერძო ობიექტების შექმნის შესაძლებლობას. ამგვარი სიბნელი, ბნელი წარმოგვიდგება როგორც ერთგვარი სუბსტანცია, რომლისგანაც ღმერთმა შემდგომ შექმნა კერძო საგნები. ლურჯის (როგორც „ბნელი“ ფერის)

¹ ქართულ რელიგიურ სისტემაში ეპითეტების ლინგვისტური ფუნქციების შესახებ იხ. აბაკელია 2017.

სუბსტანციურობას ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ადასტურებს გამოთქმა: „*შვეერთო* ლურჯსა ფერს“. მაშასადამე, ლურჯი ფერი სიმბოლურად აღნიშნავს სამყაროს პირვანდელ, დასაბამიერ მდგომარეობას, როდესაც **ჯერ არ არსებობდა თვისებრივად განსხვავებული საგნები და მოვლენები**.

სიმბოლისტურ პოეზიაშიც ანალოგიური ვითარებაა. სიმბოლო იმგვარი ნიშანია, რომელშიც დეფორმირებულია ენობრივი სემიოტიკური მიმართებები და რომლის დენოტაცს არ წარმოადგენს ემპირიული სამყაროს ესა თუ ის საგანი ან მოვლენა. შესაბამისად, სიმბოლისტურ პოეზიაში, მის ენაში ემპირიული სამყარო წარმოგვიდგება, როგორც „ბნელი“, იდუმალი, შეუმცნებელი, მარტოოდენ **პოტენციური არსებობის სტატუსით აღჭურვილი მოცემულობა**. აქედან გამომდინარე, ამ სამყაროს ელემენტები **თვისებრივად განუსხვავებელია ერთმანეთისგან, იგივეობრივია, ისევე, როგორც რომანტიკულ ტექსტებში**.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ, ზოგადად, ლექსის ფორმაში და, კერძოდ, რიტმული დანაწევრების პრინციპში, კრისტალიზებულია ის ფარული მექანიზმი, რომელიც ანადგურებს საგანთა მიზეზშედეგობრივ და სხვა სახის ლოგიკურ კავშირებს, შლის განსხვავებებს ამ საგნებს შორის. ლექსის „წმინდა ფორმას“ თავისი საგანგებო (თუმცა კი, ჩვეულებრივი ენობრივი სემანტიკისგან განსხვავებული, დეფორმირებული) სემანტიკა და სპეციფიკური სემიოტიკური მიმართებები აქვს, რომლებიც გარკვეულ ეპოქებში პოეტური ტექსტების შინაარსის პლანშიც აისახა. ლექსის რიტმულ სტრუქტურაში შეინიშნება იმ ისტორიული სტადიის და იმ მსოფლალქმის ნაკვალევი, რომელიც მითოლოგიურ ცნობიერებაშია ობიექტივირებული.

დამონებანი:

Abak'elia N. *Ep'itet'i, Rogorts Aghkmuli Samq'aros Pudzemdebluri P'rinsip'i. Udzelesi K'osmologiuri K'ontsep'tebi da Arkauli Religiuri Simboloebi Kartvela K'ult'urul Mekhsierebashi*. Tbilisi: iliaunis gamomtsemloba, 2017 (აბაკელია, ნ. *ეპითეტი, როგორც აღქმული სამყაროს ფუძემდებლური პრინციპი. უძველესი კოსმოლოგიური კონცეპტები და არქაული რელიგიური სიმბოლოები ქართველთა კულტურულ მემსიერებაში*. თბილისი: ილიაუნის გამომცემლობა, 2017).

Cassirer E. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Volume Two: Mythical Thought. New Heaven: yale university press. 1955.

Frankfort, H. and H. A., Wilson J. A., Jacobsen Th., Irwin W.A. *The Intellectual Adventure of Ancient Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East..* Chicago: university of chicago press), 1946.

Freydenberg O.M. *Mif i Literatura Drevnosti*. Moskva: izdatel'skaya firma "vostochnaya literatura" RAN, 1998 (Фрейденберг О.М. *Миф и литература древности*. Москва: издательская фирма "восточная литература" РАН, 1998).

- Gasparov M.L. *Oчерk Istorii Eevropeyskogo Stikha*. Moskva: izdatel'stvo "fortuna limited", 2003 (Гаспаров М.Л. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: издательство "фортуна лимитед", 2003).
- Giambattista Vico. *La Scienza Nuova*. Milano: Rizzoli, 1959.
- D'yakonov I.M. *Arkhaichnyye Mify Vostoka i Zapada*. Moskva: glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva "nauka", 1990 (Дьяконов И.М. *Архаичные мифы Востока и Запада*. Москва: главная редакция восточной литературы издательства "наука", 1990).
- Levi-Bryul' L. *Pervobytnoye myshleniye*. Moskva: izdatel'stvo "ateist", 1930 (Леви-Брюль Л. *Первобытное мышление*. Москва: издательство "атеист", 1930).
- Levi-Stros K. *Mifologiki, t. I. Syroe i Prigotovlennoe*. Moskva-Sankt-Peterburg, 2000 (Леви-Строс К. *Мифологии, т. I. Сырое и приготовленное*. Москва-Санкт-Петербург: 2000).
- Lomidze T. *Kartuli Romant'izm is P'oet'ik'a*. Tbilisi: Ilianus gamomtsemloba, 2014 (ლომიძე თ. *ქართული რომანტიზმის პოეტიკა*. თბილისი: ილიანუსის გამომცემლობა, 2014).
- Losev A.F. *Antichnaya Filosofiya Istorii*. M.: izdatel'stvo "nauka". 2000 (Лосев А.Ф. *Античная философия истории*. Москва: издательство наука», 1977).
- Lotman YU.M., *Analiz Poeticheskogo Teksta (Struktura stikha)*. L.: izdatel'stvo "prosveshchenie", 1970 (Лотман Ю.М. *Анализ поэтического текста. (Структура стиха)*. Л.: издательство «просвещение», 1970).
- Lotman YU.M., *Struktura Khudozhestvennogo Teksta*. Moskva: izdatel'stvo "iskusstvo", 1972 (Лотман Ю.М., *Структура художественного текста*. Москва: издательство «Искусство», 1972).
- Meletinskiy Ye.M. *Poetika Mifa*. Moskva: izdatel'skaya firma "vostochnaya literatura" RAN, 1976 (Мелетинский Е.М. *Поэтика мифа*. Москва: издательская фирма "восточная литература" РАН, 1976).
- Moss M., *Obshchestva. Obmen. Lichnost' (Trudy po sotsial'noy antropologii)*. Moskva: izdatel'stvo «KDU», 2011 (Мосс М. *Общества. Обмен. Личность (Труды по социальной антропологии)*. Москва: издательство «КДУ, 2011).
- Toporov V.N. *Mirovoye Derevo (Universal'nye znakovye komplekсы)*. Moskva: izdatel'stvo "rukopisnye pamyatniki drevney rusi", 2010 (Топоров В.Н. *Мировое дерево (Универсальные знаковые комплексы)*. Москва: издательство "рукописные памятники древней руси", 2010).
- Yakobson R. O. *Lingvistika i Poetika. Strukturalizm: "za" i "protiv"*. Moskva: izdatel'stvo "progress", 1978 (Якобсон Р. О. *Лингвистика и поэтика. Структурализм: "за" и "против"*. Москва: издательство "прогресс", 1978).

Tamar Lomidze
(Georgia)

Concerning the Function of Rhythmic Division in Verse

Summary

Key words: Rhythmic division, “Pure form” of verse, Mythological consciousness.

This article is an attempt to answer the question: what function does the formal aspect of the verse perform, in particular, its rhythmic division and what is it for, if it is possible to comprehend the “content” of the verse, abstracting from its form, from its rhythmic structure? Poetic (versified) texts are studied one-sidedly; as a rule, literary critics analyze only the content and the figurative system of the poetic text or only formal features of verse - metrics, rhyme, etc. One gets the impression that formal characteristics of verse represent only a certain external factor for the content of the verse. Researchers argue that the form and content of the verse are a single whole, but in fact they differentiate them from each other. This tendency has existed for such a long time (for centuries) that, apparently, is not an accidental phenomenon. Evidently, it is possible to recognize that the formal aspect of poetic texts (as well as their content) are characterized by a certain (although not complete) autonomy. Yu.M. Lotman noted that the initial point for the study of verse is the recognition of its paradoxicality. In our opinion, one of the reasons for this paradox, apparently, is the aforementioned characteristics of verse. M.L. Gasparov argued that we never comprehend only what is said by the meaning of the words - we also always feel what is prompted by the form of the meter, rhythm, rhyme, stanzas.

What does the form of the verse and, in particular, its main characteristics - the principle of rhythmic division prompts (or, rather, tells) us?

Generally speaking, in language, the world reveal to us as a totality: separate, discrete, different objects and phenomena, in which our thought seeks cause-and-effect and other logical connections, determines the temporal and spatial relationships of objects, etc. These relationships and connections are reflected in the content of poetic texts (since the basis of poetic texts is language), but verse has a very important characteristics formulated by R.O. Jakobson according to which the poetic function carries out the projection of the principle of equivalence from the selection axis to the combination axis. Jakobson meant not only the formal manifestations of equivalence, but also the semantic equivalence of rhythmic segments.

What kind of semantic deformations are caused in verse by division What kind of semantic deformations are caused in verse by articulation of equivalent rhythmic segments?

Despite the fact that in ordinary language the semantics of words is different (“In language there are only differences,” as Saussure argued), in verse the words are equalized due to rhythmic division, that is, under the influence of rhythm, they tend to synonymy. It cannot be said, that in verse, there are only identities (cf. Saussure’s above statement that there are only differences in language), but we can say that rhythmic parole tends to be semantically identical and repeatedly occurent.

It is obvious that the deformation of semantics also determines the deformation of the semiotic relations of lexical units, i.e. signifying. According to Yu.M. Lotman, the equivalence of nonequivalent elements makes us assume that signs that have different denotations at the linguistic level have a common denotation at the level of the secondary system. In our opinion, it is better to speak not about the “general denotation”, but about identical denotations, in order to more clearly identify the dynamic process - the striving of denotations towards equivalence and identity. Thus, the world reflected in the verse is also presented as comprised of equivalent denotations.

What is this world and what kind of relationships do such denotations bind? Under the rhythmic pattern i.e. under the division into discrete segments (which is the general principle of poetic speech), we mean a “pure” form abstracted from specific contents, a pure structure and its denotations.

Imagine (in the form of a thought experiment) a poetic text in which the striving for semantic identity is not presented in the form of a tendency, but is fully realized. Naturally, in such a text, the semantic units - words - will be completely, absolutely identical and the text will not have any semantics. Let us consider the question of the hypothetical world implied by the poetic form (by the principle of rhythmic division), the structural feature of which will be the equivalence and identity of the constituent elements (“objects”, “denotations”).

It was this image of the world that was reflected in the mythological consciousness, with its inherent rhythm of speech and perception of the world, which is confirmed by the studies of numerous scientists. Thus, we can conclude that the image of the world presented to us by the principle of rhythmic division, that is, the “pure form” of verse, corresponds to the image of the world reflected in the mythological consciousness.

How the interrelationships between objects and phenomena were comprehended in the mythological consciousness?

Causal relationships, as a rule, connect various objects and phenomena with each other, however, in a hypothetical picture of the world, implied in the formal rhythmically divided structure of verse, they are identical. Consequently, they could not be bound by such relationships. A similar picture of the world appears in “anti-causal” mythological thinking, in which, simply, causal connections were attributed to spatially adjacent objects.

Obviously, the objects of our hypothetical world will not have other relationships either of those that logically connect objects of the real world: the general in it will be equal to the single, the part will not differ from the whole. The mythological perception of the world is characterized by similar properties, which was noted by specialist-researchers.

Based on the foregoing, we can conclude that in the form of a verse and, in particular, in the principle of rhythmic division, a hidden mechanism is crystallized that destroys causal and other logical connections between objects, erases the differences between them. The “pure form” of verse has its own (albeit different from the usual linguistic semantics, deformed) semantics and specific semiotic relations. According to our analysis in the rhythmic structure of verse, the features of a particular historical stage and that perception of the world reveal, which is objectified in the mythological consciousness.

მაია ნაჭყებია
(საქართველო)

სწავლულ კაცთა პოეტური თამაშები:
ეკლესიასტესეული ამოება და წრებრუნვა არჩილის
„ჩარხებრ მბრუნავ ლექსში“

არჩილ II ბაგრატიონის (1647-1713) ლიტერატურული მემკვიდრეობა უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანია. მისი მოსაზრებები თეორიული საკითხების შესახებ, ეთიკურ-ესთეტიკური შეხედულებები, ქრისტიანული ტექსტების ღრმა ცოდნა და მათი მხატვრული გადააზრება ეპოქის მსოფლმხედველობის კონტექსტში ერწყმის სიახლისადმი სწრაფვასა და პოეტურ ექსპერიმენტებს. აკროსტიქებითა და ტელესტიქებით გამართული იამბიკოები და „ანბანთქება ახლად შემოღებული“ არჩილის, როგორც ექსპერიმენტატორის ნიჭზე მიუთითებს. არჩილის პოეტურ ძიებათა შორის ამჯერად ფორმითა და შინაარსით სრულიად განსაკუთრებულ ლექსს გამოვყოფთ; ეს არის მეფე-პოეტის მიერ შემოღებული „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“ – „ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო“. ჩვენი ყურადღება მიიქცია ლექსის ორიგინალურმა შინაგანმა სტრუქტურამ და ფორმისა და შინაარსის უაღრესად გონებამახვილურმა შერწყმამ. სანამ უშუალოდ ჩვენი კვლევის თემაზე გადავიდოდეთ, შევეხებით ლექსის ტექსტის შესწავლა-გამოქვეყნებასთან დაკავშირებულ უაღრესად საინტერესო საკითხებს და ლექსისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურას.

ტექსტისთვის. არჩილის თხზულებათა სრული კრებული XX საუკუნეში ორჯერ გამოიცა. პირველი გამოცემა წარმოადგენს ორტომეულს ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, რომელიც 1936-1937 წლებში დაისტამბა. ამ გამოცემაში არჩილის ლექსი, რომელიც ჩვენთვის არის საინტერესო, შეტანილია სათაურით „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“ (არჩილიანი 1936: 289-290). გამოცემას ახლავს შესავალი სტატია – „არჩილიანის ტექსტისთვის“, სადაც მითითებულია, რომ რედაქტორების განკარგულებაში იყო ხელნაწერები შემდეგი კოლექციებიდან: 1) ყოფილი ნ. კ. გამავრცელებელი საზოგადოების, ანუ S კოლექციიდან, 2) ყოფილი საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების, ანუ H კოლექციიდან, 3) ყოფ. საეკლესიო მუზეუმის, ანუ A კოლექციიდან, 4) საქართველოს მუზეუმის ძირითადი, ანუ Q კოლექციიდან და 5) ლენინგრადის აღმოსავლეთმცოდნეობის (ყოფილი სააზიო მუზეუმის) ხელნაწერი №22. რედაქტორებმა სანდოობის თვალსაზრისით უპირატესობა მიანიჭეს S 424 და ლენინგრადის №22 ხელნაწერ ნუსხებს, აქედან S 424 აღნიშნავენ A ლიტერით, ხოლო №22 – B ლიტერით (არჩილიანი 1936: IX). ალ. ბარამიძე წერს: „A ხელნა-

წერი უძველესია, უსრულესია, გატარებულია არჩილის ხელში, ავტოგრაფული ჩანაწერების მქონეა და, თავისთავად ცხადია, რედაქციულადაც ყველაზე უფრო სანდოა. ჩვენ გამოცემასაც საფუძვლად დაედო ეს A ხელნაწერი” (არჩილიანი 1936: XIV)¹.

1936 წლის კრებულში „ჩარხებრ მბრუნავი“ ლექსი გამოქვეყნებულია ამ სახით:

ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი

I

1. ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
და ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო.

2. მოესო ამოებასა იგავით ასოთა შენობს,
მოესო ამოებასა იგავით ასოთა შენობს,
მოესო ამოებასა იგავით ასოთა შენობს,
და მოესო ამოებასა იგავით ასოთა შენობს.

3. იგავით ასოთა შენობს მოესო ამოებასა,
იგავით ასოთა შენობს მოესო ამოებასა,
იგავით ასოთა შენობს მოესო ამოებასა,
და იგავით ასოთა შენობს მოესო ამოებასა.

4. შენობს იგავით მოესო ამოებასა ასოთა,
შენობს იგავით მოესო ამოებასა ასოთა,
შენობს იგავით მოესო ამოებასა ასოთა,
და შენობს იგავით მოესო ამოებასა ასოთა.

5. ასოთა შენობს მოესო ამოებასა იგავით,
ასოთა შენობს მოესო ამოებასა იგავით,
ასოთა შენობს მოესო ამოებასა იგავით,
და ასოთა შენობს მოესო ამოებასა იგავით.

II

1. შენობს ასოთა მოესო ამოებასა იგავით,
ასოთა ამოებასა მოესო შენობს იგავით,
მოესო შენობს ასოთა ამოებასა იგავით,
და ამოებასა ასოთა შენობს მოესო იგავით.

¹ შენიშვნაში ალ. ბარამიძის მიუთითებს, რომ დასახელებული ხელნაწერთა ნუსხები ეხება კონკრეტულად 1936 წელს გამოცემულ „არჩილიანის“ პირველ ტომს.

2. ასოთა ამოებასა მოესო იგავით შენობს,
იგავით ამოებასა მოესო ასოთა შენობს,
ამოებასა იგავით მოესო [ასოთა] შენობს,
და მოესო ამოებასა იგავით ასოთა შენობს.
3. ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
შენობს ასოთა იგავით ამოებასა მოესო,
ასოთა შენობს იგავით ამოებასა მოესო,
და იგავით ასოთა შენობს ამოებასა მოესო.
4. მოესო ამოებასა იგავით შენობს ასოთა.
ამოებასა მოესო იგავით შენობს ასოთა,
იგავით შენობს მოესო ამოებასა ასოთა,
და შენობს მოესო იგავით ამოებასა ასოთა.
5. იგავით შენობს მოესო ასოთა ამოებასა,
ასოთა შენობს იგავით მოესო ამოებასა,
შენობს მოესო ასოთა იგავით ამოებასა,
და მოესო იგავით შენობს ასოთა ამოებასა.

III

1. აბარებ უარს უკეთეს მოეცო მოისარისა,
აბარებ უარს უკეთეს მოეცო მოისარისა,
აბარებ უარს უკეთეს მოეცო მოისარისა,
და აბარებ უარს უკეთეს მოეცო მოისარისა.

1936 წლის გამოცემაში ლექსს ჩვენთვის მეტად საინტერესო ორი განმარტება ახლავს. პირველი შენიშვნა პირველ სტროფს ეკუთვნის, სადაც ვკითხულობთ: „პირველი სტროფის ტაეპები დედანში დაწყობილია წრის (ჩარხის) ფორმითაც (ხაზი ჩემია – მ.ნ.) (არჩილიანი 1936: 289). მეორე შენიშვნა კი ბოლო სტროფთან („აბარებ უარს უკეთეს მოეცო მოისარისა“) არის გაკეთებული და გვაუწყებს: „ესეც წინა ლექსის მსგავსად არის დედანში. სიტყვების დალაგების პრინციპიც იგივეა (არჩილიანი 1936: 290).

1999 წლის არჩილის თხზულებათა სრული კრებულის ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, ლექსიკონი, საძიებელი და გამოკვლევა დაურთეს ი. ლოლაშვილმა, ლ. კეკელიძემ და ლ. ძონენიძემ. 1999 წელს გამოცემულ ერთტომეულს დართული აქვს სტატია – „არჩილიანის ტექსტისთვის“ ლ. კეკელიძისა და ლ. ძონენიძის ავტორობით. გამოკვლევის ავტორები წერენ, რომ დღის წესრიგში კვლავ დადგა არჩილის თხზულებათა სრული, მეცნიერული ტექსტის ხელახალი გამოცემა. იქვე აღიშნავენ, რომ მათ მიერ დადგენილი ტექსტი ეყრდნობა 1937 წლის გამოცემას, ოღონდ მასში შეტანილი რიგი ცვლილება ტექსტოლოგიური ხასიათისაა, რაც განპირობებულია ხელნაწერ-

თა კრიტიკული შესწავლით და მიუთითებენ გამოყენებულ ხელნაწერებს და მათ აღმნიშვნელ ლიტერებს: S 424 = A, B ლიტერით არის აღნიშნული ლენინ-გრადის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ხელნაწერთა განყოფილების ხელნაწერი M-19, H-338 = C, S 2663 = D, H-2116=E, S-418=F, S-1729=G (არჩილი 1999: 550-551).

არჩილის თხზულებათა 1999 წლის გამოცემაში გამოქვეყნებული „ლექსი ჩარხებრ მბრუნავის“ (არჩილი 1999: 208-209) შესახებ მეტად საინტერესო ინფორმაციას ვიღებთ ტექსტის შესახებ დართულ გამოკვლევაში: „არჩილის თხზულებათა ხელნაწერებზე მუშაობის დროს გაირკვა ზოგიერთ ლექსში სტროფთა თანამიმდევრობისა და ამა თუ იმ სტროფის სხვადასხვა ლექსისადმი მიკუთვნების საკითხიც. „სიტყვა სანათლისღებო“ 1936 წელს გამოცემული ტექსტის მიხედვით მთავრდება შემდეგი სტროფით:

არ გიკვირსთ, ჩემთა მნახველთა, ვით მოვიცადე ამდენად?
ეს ლექსი ჩ ა რ ხ ე ბ მ ბ რ უ ნ ა ვ ი ა ნ მოვიგონე უსმენლად.
ერთს სტრიქონს სიტყვა რამდენი აქვს, ლექსიც იქმნა იმდენად.
ნაძლევნი ვარ, თუ ჩემს წინათ ეთქვას ვის, იყოთ მოსმენად.

ამ სტროფის მიხედვით აშკარაა, რომ არჩილი ლაპარაკობს მის მიერ შემოღებული ლექსის სახეობაზე, კერძოდ ჩარხებმბრუნავ ლექსზე, აღნიშნავს მის თავისებურებას, წყობას, რაობას. ძირითად ხელნაწერში „სიტყვა სანათლისღებოს“ უშუალოდ მოსდევდა ჩარხებმბრუნავი ლექსი. მაგრამ როდესაც ჩარხებმბრუნავი ლექსი არჩილის თხზულებათა გამოცემაში ბოლოში იქნა დაბეჭდილი, მაშინ აღნიშნული 44-ე სტროფიც უნდა ნამძღვარებოდა ამ ლექსს, ან პირიქით, ჩარხებმბრუნავ ლექსი უნდა დაბეჭდილიყო უშუალოდ „სანათლისღებოს“ შემდეგ, როგორც ეს ხელნაწერში გვხვდება. ამ სტროფს არავითარი კავშირი არა აქვს „სანათლისღებოსთან“, ის ჩარხებმბრუნავი ლექსის ორგანული ნაწილია და ამიტომ ამჟამად მასთან ერთად იბეჭდება“ (არჩილი 1999: 558-559).

მაშასადამე, „ლექსი ჩარხებრ მბრუნავის“ (არჩილი 1999: 208-209) ტექსტი 1999 წლის გამოცემაში შევსებულია იმ ორი შესავალი სტროფით, რომელიც 1936 წელს გამოცემულ პირველ ტომში ლექსს აკლია, რაც შეეხება უშუალოდ ჩარხებმბრუნავ ლექსს – „ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო“, იგი წინა გამოცემის იდენტურია, ამიტომ მოვიყვანთ მხოლოდ ამ ორ პირველ სტროფს, რომელსაც უშუალოდ მოსდევს ლექსის I, II და III ნაწილები.

ლექსი ჩარხებრ მბრუნავი

1. რა ვქმნა? შირი მით ვინყე, საქმე დაძვირდა საქმნელად.
კარგი რამ მინდა დავსწერო, ავი არ მინდა სათქმელად.
ეგებ შენდობა ვინმე თქვას, თუ რამ ვარგიყოს სასმენლად!
არ ვიცე, საით მივყავარ სოფელსა მე დასანთქმელად?

2. არ გიკვირსთ ჩემთა მნახველთა, ვით მოვიცადე ამდენად?
ეს ლექსი ჩ ა რ ხ ე ბ მ ბ რ უ ნ ა ვ ი ან მოვიგონე უსმენლად.
ერთს სტრიქონს სიტყვა რამდენი აქვს, ლექსიც იქმნა იმდენად.
ნადღევი ვარ, თუ ჩემს წინათ ეთქვას ვის, იყოთ მოსმენად.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ლექსის პირველ ტაეპში 1999 წლის გამოცემაში გამოყენებულია ფორმა „ამაოებასა“, ხოლო ლექსის ყველა შემდეგ სტრიქონში კი – „ამოებასა“:

3. ამაოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო.

ფორმა „ამაოება“ დასტურდება „ფსალმუნებსა“ და „ეკლესიასტეში“ (აბულაძე 1973: 4), მიუხედავად ამისა, როგორც არჩილის სხვა ტექსტებიც ადასტურებს, იგი უპირატესობას ანიჭებს ფორმას „ამოება“, ვინაიდან სიტყვის ამ ფორმას ვხვდებით აგრეთვე მის სხვა თხზულებებშიც:

„ამოებად შემირაცხეს გინდ დღე უქმად გარდმეველოცა“.
(„იცის ბრძენმან“, 33, 2)

„არ ადვილია აღკრძალვა **ამოებისა, ამოსა**“.
(„ანბანთქება ახალი შემოღებული“, 1, 1).

ვფიქრობთ, ფორმა „ამაოება“ შეიძლება 1999 წლის გამოცემის კორექტურული შეცდომა იყოს, მით უმეტეს იმის გათვალისწინებით, რომ „ამაოება“ ხუთმარცვლიანი სიტყვაა, ხოლო „ამოება“ – ოთხმარცვლიანი, თექვსმეტმარცვლიანი ლექსის შემთხვევაში „ამაოება“-ს გამოყენებით ტაეპში დამატებითი, მეჩვიდმეტე მარცვალი ჩნდება, რაც, ცხადია, თექვსმეტმარცვლიანი ლექსისთვის მიუღებელია. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენს მოსაზრებას ამყარებს ისიც, რომ 1936 წლის გამოცემაში პირველსავე და ყველა მომდევნო ტაეპში იკითხება „ამოებასა“. რაც შეეხება ლექსის III ნაწილში მოთავსებულ სტროფს – „აბარებ უარს უკეთეს მოეცო მოისარისა“ – მას ასევე ახლავს შენიშვნა: „ესეც ათ სტროფიანია და სიტყვების დალაგების პრინციპი მსგავსია წინა ჩარხებრ მბრუნავი ლექსისა“ (არჩილი 1999: 209).

ლექსის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა. არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“ იმთავითვე აღმოჩნდა მკვლევართა ინტერესის სფეროში. ჯერ კიდევ 1924 წელს გამოცემულ კორნელი კეკელიძის „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ II ტომში ვკითხულობთ: „დასასრულ, უნდა აღინიშნოს ერთი თავისებური ლექსი არჩილისა, რომელსაც ის უწო-

დებს „ეტლებრ მბრუნავ ლექსს“ (sic!-მ.ნ.) (...) ეს ეტლებრ ან ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი დაბეჭდილა ე. თაყაიშვილის მიერ“ (კეკელიძე 1924: 419-420). კ. კეკელიძე იგივეს იმეორებს „ჩარხებრ მბრუნავი“ ლექსის შესახებ „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ 1958 წლის გამოცემაშიც (კეკელიძე 1958: 591).

არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავ“ ლექსს იხსენიებს ალექსანდრე ბარამიძე და ასე აფასებს მას: „არჩილსვე შემოუღია რაღაც „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“, რომელიც – უნდა მართალი ითქვას – სრულ უგემურობას წარმოადგენს“ (ბარამიძე 1940: 220).

ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითად აფასებს არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავ ლექსს“ რევაზ ბარამიძეც, რომელიც წერს: „არჩილს სიამაყის გრძნობას ჰგვრის ის სიახლე, რითაც თავად იგი განსხვავდება წინა საუკუნეების მწერალთაგან. (...) „ჩარხებრ მბრუნავი“ ლექსი მეტად საექვო ღირსებისაა, მაგრამ ავტორს მაინც საკმაო დამსახურებად მიაჩნია ეს უცილოდ ფორმალისტური ვარჯიში მხოლოდ იმიტომ, რომ ასეთი ლექსი მას არავისგან მოუსმენია, ის მისი მოგონილია“ (ბარამიძე 1966: 380-381).

აღმოსავლეთმცოდნე დ. კობიძე ეხება რა არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავ“ ლექსს, აღნიშნავს, რომ ამ ტიპის წრიული ლექსები სპარსული პოეზიისთვის არის დამახასიათებელი და განმარტავს მათ დანიშნულებას და მიუთითებს, რომ „ჩარხი ლექსები“ გამოიყენებოდა სალექსო საზომისა და რიტმის შესასწავლად და დასძენს: „ამიტომ, რომ „ჩარხ ლექსებში“ რაიმე გარკვეული აზრი არ ამოიკითხება“ (კობიძე 1967: 10). პარალელი სპარსული პოეზიიდან უდავოდ საინტერესოა, მაგრამ მაშინ რა ვუყოთ არჩილის სიტყვებს: „ეს ლექსი ჩ ა რ ხ ე ბ მ ბ რ უ ნ ა ვ ი ან მოვიგონე უსმენლად“-ო და ტაეპში კოდირებულ შინაარსს, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

არჩილის ვერსიფიკაციის საკითხებს ეხება თ. დოიაშვილი და აღნიშნავს, რომ „არჩილის შემოტანილია „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“. მეტრული თვალსაზრისით იგი რაიმე სიახლეს არ შეიცავს — გვაქვს დაბალი შაირის მეტრი და კატრენული სტროფი“ (დოიაშვილი 2003: 352).

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ მკვლევრები „ჩარხებრ მბრუნავ ლექსს“ ეპოქის კონტექსტსა და მის ესთეტიკურ გემოვნებას უკავშირებენ: უაღრესად საყურადღებოა, რომ 1924 წლის გამოცემაში კ. კეკელიძე მეტად მნიშვნელოვან მოსაზრებას გამოთქვამს, როდესაც წერს, რომ შემდგომმა თაობამ დაკარგა თანამედროვეთა ალლო და გაგება არჩილისა (კეკელიძე 1924: 421). ასევე მეტად საყურადღებო მოსაზრება აქვს გამოთქმული თ. დოიაშვილს, რომელიც არჩილის ამ ლექსს ეპოქის ესთეტიკურ გემოვნებას უკავშირებს და ამბობს, რომ „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“ წარმოდგენას გვიქმნის არა მარტო ავტორის, არამედ გარკვეული ეპოქის ესთეტიკურ გემოვნებაზე“ (დოიაშვილი 2003: 352).

სათაურისთვის. „ლექსი ჩ ა რ ხ ე ბ მ ბ რ უ ნ ა ვ ი“ – ასე უწოდებს თავისი შექმნილი ლექსის სახეობას არჩილი. უნდა ითქვას, რომ სათაურისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, ფართო და პირობითი მნიშვნელობით,

ერთმანეთის მიმართ პერიფრასტულია: ტექსტი სათაურის მაქსიმალურად განვრცობილი „პერიფრაზია“, ხოლო სათაური კი, თავის მხრივ, თუკი პერიფრაზი არა (მაგალითად, თუ სათაური ერთი სიტყვითაა გამოხატული), ტექსტის „საოცრად დაწინებულ“ აბრევიატურას მაინც წარმოადგენს. სათაური მიგვანიშნებს, სახელდობრ რისკენაა მიმართული და რაზეა გამახვილებული პოეტის ყურადღება და ამიტომაც მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება (Григорьев 1979: 194-195). თუკი სათაური ლექსის აბრევიატურაა და მასში კონდენსირებულია ის, თუ რისკენაა მიმართული და რაზეა გამახვილებული პოეტის ყურადღება, მაშინ არჩილის ლექსში ყურადღება გამახვილებულია ლექსის ახალ სახეობაზე, ლექსზე, რომელიც ბრუნავს როგორც ჩარხი. ვინაიდან ჩარხი ერთ-ერთი საკვანძო სიტყვა და სახე-ბიბოლოა ამ ლექსში, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ სიტყვა „ჩარხი“ არ არის ილია აბულაძის „ძველი ქართული ენის ლექსიკონში“ (აბულაძე 1973) და არც სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონაში“ (ორბელიანი 1949), ხოლო ჩუბინაშვილი ასე განმარტავს ჩარხს: „ჩარხი – ბორბალი ანუ მანქანა საბრუნებელი (ნახე ბორბალთან); ბორბალი – ფრთებიანი გინა კბილებიანი საბრუნავი მაშინათა, ვითარ წისქვილისა, საჟამნოსი და ეგვეთართა“ (ჩუბინაშვილი 1961: 429; 153). ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში კი მითითებულია, რომ ჩარხი სპარსული წარმომავლობის სიტყვაა და განმარტებულია, როგორც საბრუნებელი მანქანა (ლითონის, ხის და მისთ. დასამუშავებლად) და ასევე მოყვანილია სიტყვა ჩარხთან დაკავშირებული ხატოვანი გამოთქვები: ბედის ჩარხის წაღმა (უკულმა) დატრიალება, ბედის ჩარხის ტრიალი; ისტორიის ჩარხი (ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი 1964: 335). მაშასადამე, ჩარხი დაკავშირებულია გარკვეული ტიპის მოძრაობის, ტრიალისა და ბრუნვის სემანტიკასთან. ეს კავშირი ნუთისოფელსა და მის წრებრუნვას, მის მუდმივ ცვალებადობას შორის, როგორც ჩანს, მეტად მიმზიდველი აღმოჩნდა არჩილისთვის, ვინაიდან მის შემოქმედებაში „ჩარხის ბრუნვას“ რამდენჯერმე ვხვდებით და საინტერესოდ მიგვაჩნია იმის ჩვენება, თუ როდის და რა ვითარებაში მიმართავს მას პირველად არჩილი. ამას კი ლექსის ინსპირაციის საკითხთან მივყავართ.

ინსპირაცია. სოფლის ჩარხის ბრუნვას, როგორც ცვალებადი ნუთისოფლის მეტაფორას, ჯერ კიდევ თეიმურაზ I მიმართა. „შამი-ფარვანიანში“ პოეტი ამბობს: „ჩარხი უკულმა დაბრუნდა, ბედი დამტერდა, ვა მეო!“ (13,4) (თეიმურაზი 1934: 16). მაგრამ არჩილი ამ ტროპით დავით ჯაფარიძის ერთ-სტროფიან ლექსს აღუფრთოვანებია. ამიტომ, ლექსის სათაურმა გვიბიძგა, რომ ჩარხებმბრუნავი ლექსის შექმნის იდეა არჩილის უფრო ადრინდელ, 1684 წელით დათარიღებულ „კაცისა და სოფლის გაბაასებისთვის“ ეპიგრაფად წამძღვარებულ სტროფს დაეუკავშიროთ. „გაბაასებას“ შემდეგი სტრიქონები აქვს წამძღვარებული: „ეს ერთი პირველი ლექსი და ა ვ ი თ მ ა მ უ კ ა [ს] შ ვ ი ლ ს ჯ ა ფ ა რ ი ძ ე ს ე თ ქ ვ ა ს ო ფ ე ლ ზ ე დ ა შ თ რ ა ხ ა ნ ს . ამას ქვეით ს ო ფ ლ ი ს ა და კ ა ც ი ს გა ბ ა ა ს ე ბ ა ამ ერთმან ლექსმან

მოახდინა (არჩილი 1999: 34). დავით ჯაფარიძის ამ ოთხტაეპედში ცვალება-
დი წუთისოფელის მეტაფორა წარმოდგენილია როგორც ჩარხი სოფლისა,
რომელიც მუდმივად ბრუნავს:

თქვეს: **ჩარხი სოფლის** სიმუხთლის სამუდმოდ არის მბრუნავი,
ლხინს მოგვცემს ჭირი გვერდს ახლავს, ხან შვება, ხან საჭმუნავი;
წურვინ სდევს, ვერვინ მისწვდების, ცხენი ჰყავს ანუ თუ ნავი.
თქმულა, რომ: არვინ დარჩება ბოლომდინ მოუმდურავი.

(არჩილი 1999: 34)

არჩილს „სოფლისა და კაცის გაბაასებში“ ადამიანის ცხოვრების ცვა-
ლებადობა და მასში სიკეთისა და სიავის, ჭირისა და ლხინის მონაცვლეობა
ბიბლიურ კონტექსტში აქვს მოქცეული და როგორც თავად ამბობს, მთელი
წანარმოები სწორედ ამ ერთი სტროფით არის ინსპირირებული. მართლაც,
ეს სტროფი გასაოცარი ლაკონურობით გამოხატავს ბაროკოს ადამიანის
მსოფლმხედველობას, მის დამოკიდებულებას განუწყვეტლივ ცვალებადი
ცხოვრების მიმართ (Nachkebia 2019: 114). დავით ჯაფარიძემ ვირტუოზულად
მოახერხა ამ ოთხ ტაეპში ჩაეგია განცდების მთელი სიღმე და გასაოცარი
ფილოსოფიური ხედვა ცხოვრებისა. სოფლის ჩარხის მუდმივი ბრუნვა – ეს
შესანიშნავი პოეტური სახე, რომელიც დავით ჯაფარიძემ შექმნა, ჩარხის
თვისებას, მისი წრებრუნვის სემანტიკას ემყარება, რაც უალრესად მოხ-
დენილადაა შერჩეული და ამ სტროფის მკითხველსა თუ მსმენელს ეუბნება,
რომ წუთისოფელი ჩარხივით, ბორბალივით ბუნვს. ეს ტროპი ცხოვრები-
სეული მეტამორფოზების უზარმაზარ დიაპასონს იტევს და იგი მუდმივად
ცვალებადი წუთისოფლის, სოფლის არამდგრადობის ბრწყინვალე მეტაფორას
წარმოადგენს, რაც ორგანულია ბაროკოს ადამიანის აზროვნებისთვის. იგი-
ვე ტროპს არჩილი მოგვიანებით „ამიცანად სათარგმანებელშიც“ მიმართავს:
„ჩარხთა ბრუნვა, იგავთ ახსნა ვინ შეიტყობთ, მან დაიტყობთ“ (61,4). როგორც
ჩანს, დავით ჯაფარიძის ამ მეტაფორას არჩილზე იმდენად ძლიერი შთა-
ბეჭდილება მოუხდენია და ისეთი დიდი შესაძლებლობები დაუნახავს მასში,
რომ იგი ჩარხებ ბრუნვას უკვე ლექსის გამართვის პრინციპად იყენებს და
მას ოსტატურად უკავშირებს ლექსის არსს, მთავარ სათქმელს.

„ეკლესიასტე“ და ბაროკო. როგორც უკვე ზემოთ ვთქვით, „ჩარხებრ
მბრუნავი ლექსი“ თავის მხრივ ორი ასეთი „მბრუნავი“ ლექსისგან შედგება,
ჩვენ საუბარი პირველ მათგანზე გვექნება. ეს არის ლექსი „ამოებასა იგავით
ასოთა შენობს მოესო“, რომლის ეს ერთადერთი ტაეპი ორნანილიან ლექსში
40-ჯერ მეორდება ტაეპში სიტყვების სხვადასხვა თანამიმდევრობით. ამ
ტაეპის აზრი კი ამგვარია: ეს ლექსი ამაოების შესახებ იგავებს ემყარება (შდრ.
„ჩარხთა ბრუნვა, იგავთ ახსნა“). „ამოება“ ანუ ამაოება, როგორც კოდური
სიტყვა და კულტურის ერთგვარი არქეტიპი, იმ ხიდის როლს ასრულებს,
რომელიც გადებულია ავტორისა და მკვითხველის ცნობიერებას შორის და
ემყარება ეპოქის მსოფლალქმას.

როგორც ცნობილია, ბაროკოს ლიტერატურა ისტორიის და კაცობრიობის ტრაგიკული მსოფლალქმითა და სახეებით არის შთაგონებული. დრამატიზმი სუფევს პოეზიაში, დრამატურგიაში, რომანში და ყველგან ვხვდებით ცვალებადობის და ნივთთა არამყარობის განცდას: ეს ეხება ადამიანებსა და მატერიალურ სამყაროს, შესაძებლობებს, ახალგაზრდობას, სილამაზეს, განცდებსა და ვნებებს, ყოველივე იმას, რაც ონორე იურფემ თავისი ცნობილი რომანის „ასტრეას“ (1607) პირველსავე გვერდებზე ამცნო მკითხველს ემბლემატური ფორმულის სახით: „არაფერი არ არის ისეთი მუდმივი, როგორც ცვალებადობის მარადიულობა“ (Chauveau 1997: 25). თავის მხრივ ონორე იურფეს ეს ფრაზა, რომელიც სამყაროს ცვალებადობას ფორმულის სიზუსტით გადმოგვცემს, „ეკლესიასტესთან“ გვაგზავნის. ამიტომ, ბაროკოს ეპოქაში ამაოების განცდას უკავშირდება სამყაროს მეტამორფოზის, მისი მარადიული ცვალებადობის თემა.

ეკლესიასტესეული „ამაოებათა ამაოება“ ბაროკოს მსოფლმხედველობისთვის, მისი ლიტერატურისა და მხატვრობისთვის ორგანულ მოტივად იქცა, ვინაიდან იგი ამ ეპოქის ადამიანის სულიერ განწყობილებებსა და ძიებებს ზედმინვნით პასუხობდა. ზნეობრივი დამოძღვრა, რომელიც აფორისტულად არის გამოთქმული, პასუხს იძლეოდა ადამიანის ცხოვრების აზრზე სამყაროში. ბაროკოს შემოქმედის და საერთოდ ბაროკოს ადამიანისთვის ძველი და ახალი აღთქმის წიგნები არა მხოლოდ ინსპირაციის წყარო იყო, არამედ სააზროვნო სისტემა, ბაროკოს ფილოსოფიურ ბაზად კი „ეკლესიასტე“ იქცა, რომელშიც ამ ეპოქის ავტორებმა მათთვის ყველაზე ორგანულ ტექსტს მიაკვლიეს. მასში დახატულია ბრძენის სახე, რომელმაც ყველაფერს მიაღწია, რაზეც ადამიანმა შეიძლება იოცნებოს და განიცადა ყველაფერი, მივიდა დასკვნამდე: „რამეთუ ესეცა ამოა და ჯდომა სულისა!“ (ეკლესიასტე 2: 26). სამყაროს წრებრუნვა უცვლელია, ხოლო ღვთის გზები შეუცნობელი. ნარმავალ, ამოუხსნელ სამყაროში სწორედ ამიტომ იქცა ეკლესიასტესეული „ამაოება ამოათა, ყოველივე ამოა“ (ეკლ. 1:2) ბაროკოს ეპოქის დევიზად (ნაჭყებია 2016: 20).

„ეკლესიასტე, რომელსა ებრაელებრ კუჭლეთე ეწოდების“ ერთდროულად ღრმა პოეტურობითა და ფილოსოფიურობით განმსჭვალული თხზულებაა, ერთი მხრივ იგი მოიცავს მოსაზრებებს დროის დინებაზე, ბუნების პროცესების ციკლურ განმეორებაზე, სიკვდილის გარდაუვლობაზე, სიკვდილისა, რომელიც ყველას ათანაბრებს: „ნათესავი წარვალს და ნათესავი მოვალს, და ქუეყანა უკუნისამდე ჰგის. და აღმოვალს მზე და დავალს მზე და ადგილსა თვსსა მივალს იგი. და მუნვე მივალს სამხრით და მოჰვლის ჩრდილოთ, გარემოვლის გარემო სული და სიმრგულესა თვსსა მოიქვევის სული. ყოველი ჰევნები შესდის ზღუასა და ზღუა ვერ განძლების ადგილსა მას, სადა იგი ჰევნები მივალს, მუნვე კუალად მიიქცევი იგინი განსლვად“ (ეკლ. 1: 4-7). მეორე მხრივ კი „ეკლესიასტეში“ ნაჩვენებია ამაოება ყოველივე იმისა, რის გამოც ადამიანის გულში ვერ ისადგურებს სიმშვიდე: „განვადიდნენ საქმენი

ჩემნი; ვიშენე მე სახლებ, დაჰვნერგენ მე სავენაჯენი, ვიქმენ მე მტილები და სამოთხეები და დავნერგენ ხენი მას შინა, ყოველი ნაყოფიერნი. და ვიქმენ მე ავაზანნი და საბანელნი წყალთანი რწყვად მათგან მალნარნი მცენარეთანი. მოვიგე მონები და მკველები, და სახლისა ნაშობნი მესხნეს მე, დამონაგებნი ველთანი და მრონეულთად ფრიადი იყო ჩემი უფროის ყოველთა, რაოდენი იყვნეს უწინარეს ჩემსა იერუსალიმს. შევკრიბე მე ოქროცა და ვერცხლიცა დიდძალი უფროს მეფეთა და სოფელთა, და ვყვენ ჩემდა შემასხმელნი მამანი და დედანი საშუებლად ძეთა თანა კაცთასა, და ვყვენ ჩემდა მწდენი მამანი და დედანი. განვიდენ და შევსძინე უფროის ყოველთა, რომელნი იყვნეს უწინარეს ჩემსა იერუსალჴმს“ (ეკლ. 2: 4-9), შემდეგ კი ამბობს: „და ვიხილე მე ყოველსა ზედა ნაქმარსა ჩემსა, რომელნი ქმნენს ჳელთა ჩემთა და რუდუნებულსა მას ჩემსა, რავდენი ვრუდუნე, ყოფა. და აჰა, ესერა, ყოველივე ამაო და ჳდომა სულისა და არა უმეტეს მზესა ქუეშე“ (ეკლ. 2:11). ბრძენი საუბრობს ყოველივე მინიერის ამაოებაზე, წარმავლობსა და არარაობაზე, ვინაიდან სამყაროში ყოველივე ცვალებადი და არამყარია და ამას ეკლესიასტე საკუთარი მრავალფეროვანი გამოცდილების საფუძველზე ამტკიცებს.

სწორედ ეკლესიასტესეული „ამაოება“ – ცხოვრების ილუზორულობის, წარმავლობის, მოვლენების ციკლურობის, ყოველივეს ხრწნადობის და ამაოების იდეა იშვითი მინიმალიზმით არის გადმოცემული არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავ“ ლექსში. ტერმინ „ამოების“ ხსენებით იგი თავის თანამედროვე მკითხველს, რომლისთვისაც ძველი და ახალი აღთქმის ნიგნები კარგად იყო ცნობილი, „ეკლესიასტეს“ მთელ ტექსტს, მასში გაშლილ მსჯელობასა და დასკვნას შეახსენებს. მაშასადამე, არჩილის ამ ლექსის პროტოტექსტი „ეკლესიასტეა“.

ცხოვრების ცვალებადობაზე, მის არამყარობასა და მიუნდობლობაზე განსჯა, ცხოვრების მეტამორფოზებზე დაფიქრებას არჩილის არაერთ თხზულებაში ვხვდებით:

გუშინ სხვა იყო, დღეს სხვაა, ჟამი ჟამს არ ეთნებისა.
(„ლექსნი ასეულნი“, 5,3)

ვხედავთა, ჟამნი ყოველნი დლითი-დღე იცვალებიან:
ვინ იშვებს, ვინმე იხარებს, მეფენიც გარდიცვლებიან,
ამ საწუთროსა დლისაგან სხვის დლისად მიიცვლებიან.
სრულ ყოვლთა წელთა სიმრავლე ერთ დიდ დღედ შეიცვლებიან.
(„ლექსნი ასეულნი“, 58)

ეტლთა ბრუნვათა მსგავსია ამ სოფლის ღხინი და შვება,
წამიერთ იცის ორივე – ამაღლება და დაშვება.
(„ასნი ორმუხლნი შაირნი“, 16, 1-2)

„ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო“ – ამ ერთადერთ სტრიქონს აბრუნებს ავტორი „ჩარხივით“, ბორბალივით, აბრუნებს ისევე, როგორც ბრუნავს ცხოვრება. ვინ, თუ არა არჩილმა გამოსცადა საკუთარ თავზე ცხოვრების მოვლენათა კალეიდოსკოპური მონაცვლეობა და ყოველივეს ეფემერულობა. რამდენჯერმე ასულმა იმერეთის ტახტზე, იმდენჯერვე დაკარგა იგი თითონლიანი ხელმწიფობის შემდეგ, შედარებით ხანგრძლივი და წარმატებული მხოლოდ კახეთის მეფობა აღმოჩნდა. უტახტოდ დარჩენილი მეფე თავს ხან დვალეთს აფარებდა და ხან ასტრახანს, შემდეგ კი საბოლოოდ რუსეთში, ვსესხვეცკოეში დამკვიდრდა და ემიგრაციაში დარჩა, ცხოვრების დაისი კი ვაჟის, ალექსანდრე ბატონიშვილის შვედეთში ტყვეობამ და მისმა დაღუპვამ გაუმწარა. ცხოვრებისეული განცდებით დამძიმებული არჩილი „ეკლესიასტეს“ მიმართავს, გავიხსენოთ მისი პირველი ტაეპი: „სიტყუანი ეკლესიასტესანი, ძისა დავითისანი, მეფისა ისრაჴლისანი, იერუსალიმს“ (ეკლ. 1:1), ჩნდება საინტერესო პარალელი: მეფე იერუსალიმისა, ძე ბიბლიური დავითისა და ქართველი მეფე ბაგრატიონთა დავითიანი დინასტიიდან, არჩილ II. წუთისოფლის ცვალებადობაზე დაფიქრებული არჩილი ძველი ალთქმის წიგნის – „ეკლესიასტეს“ სიბრძნეს მიმართავს, რომელიც ამბობს: „ვიხილენ ყოვლითურთ, რომელნი ქმნილ არიან მზესა ქუეშე, და აჰა, ესერა ყოველივე ამო და გამორჩევა სულისა“ (ეკლ. 1:14). „ეკლესიასტეს“ სკოლოფილისეულ განმარტებებში ეს წიგნი იწოდება ცხოვრების შესახებ განსჯის წიგნად, ხოლო „ამოება“ ეკლესიასტესში და საერთოდ წმინდა წერილში არა მხოლოდ პირად პატივმოყვარეობასა და წვრილმანებზე ზრუნვას ნიშნავს, არამედ ნიშნავს სიცარიელეს ყოველგვარი ცხოვრებისა, რომელშიც არ არის ღმერთი. ცხოვრება ამოებაში ნიშნავს დაბადებას, მუშაობას, ტანჯვას, დროებითი სიამოვნებით ტკბობას, რომლებიც არაფერია მარადისობასთან შედარებით, და, სიკვდილს (Бидлия 1987: 764). მიწიერზე ამალლება, სწრაფვა მარადიულისა და უეჭველი საყრდენისადმი, ცხოვრებისეულ ცვალებადობაში სიმშვიდის და საყრდენის ძიება ღმერთში – ეს არის ბრძენის მიწიერი ცხოვრების ქეშმარიტი მიზანი: „მოვისმინოთ ყველაფრის თავი და ბოლო: ღვთისა გეშინოდეს და დაიცავი მცნებანი მისნი, რადგან ეს არის კაცის თავი და თავი. რადგან ყველა საქმეს სამსჯავროზე მიიტანს ღმერთი, ყოველივე დაფარულს, კეთილს თუ ბოროტს“ (ეკლ. 12: 13-14)¹.

ლექსის ბრუნვის პრინციპი და მოძრაობის ილუზია. ლექსში არჩილი იყენებს როგორც ჩარხის სემანტიკურ მნიშვნელობას, რომელიც დაკავშირებულია ტრიალთან და ბრუნვასთან, ისე მის მეტაფორულ მნიშვნელობას – „ჩარხი სოფლისა“, რომელიც უკვე წუთისოფლის მუდმივ ცვალებადობას განასახიერებს. როგორც ზემოთ ვთქვით, დავით ჯაფარიძის სტროფი, რომელიც, როგორც არჩილი წერს, „სოფლისა და კაცის გაბაასების“ დაწერის

¹ ვინაიდან „მცხეთურ ხელნაწერში“ „ეკლესიასტეს“ ტექსტი ნაკლულია და წყდება მეხუთე თავის მეორე მუხლზე, წინამდებარე მუხლს ვიმონუმებთ შემდეგი გამოცემის მიხედვით: საქართველოს საპატრიარქო. ბიბლია. თბილისი: 1989.

შთამაგონებელი გახდა, „ჩარხებრ მბრუნავი“ ლექსის ინსპირატორადაც იქცა, სადაც არჩილმა „ბრუნვა“ ლექსის გამართვის ტექნიკურ პრინციპად აქცია და შექმნა ასე ვთქვათ, მბრუნავი, მოძრავი ლექსი. თავდაპირველად შევეხებით იმას, თუ როგორც „ბრუნავს“ ლექსი.

არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“ პირობითად სამი ნაწილისგან შედგება: პირველი ორი სტროფი ლექსის ერთგვარი შესავალი და განმარტებაა, ხოლო დანარჩენი ათი სტროფი კი საკუთრივ „ჩარხებრ მბრუნავი“ ლექსის – „ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო“ – I და II ნაწილი.

არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“, რომელიც მხოლოდ ერთი ტაეპის განმეორებით არის შექმნილი, სივრცულად სტრუქტურირებული ლექსია. ტაეპი ფოკუსირებულია ლექსემა „ამოების“ სემანტიკაზე და იმ სიმბოლურ რელიგიურ დატვირთვაზე, რომელიც ამ ეპოქის ადამიანისთვის საცნაური იყო და უკავშირდება „ეკლესიასტეს“, ხოლო ტექსტური გამოსახულების სივრცითი უაღრესად ორიგინალური და გონებამახვილური ორგანიზება ლექსს დამატებით და მოულოდნელ, და ასევე, მეტად მახვილგონივრულ მნიშვნელობას სძენს. ლექსის ტაეპის სიტყვები გარკვეული პრინციპით ორად გაყოფილ ათსტროფიან ლექსში ისევე ბრუნავს, როგორც წუთისოფელი „ეკლესიასტესში“. საინტერესო სწორედ ის არის, თუ როგორ „ბრუნავს“ ლექსი, რა პრინციპზეა ეს მოძრაობა აგებული.

არჩილი ლექსის შესავალ პირველ სტროფში დაწერის მიზანს ამხელს და ამბობს, რომ კარგი რამის დაწერა მსურს და არა ცუდისო და შენდობას ითხოვს, თუ ლექსი მოსასმენად ვარგისი იქნება. სტროფის მეოთხე სტრიქონი, უშუალოდ ჩარხებმბრუნავი ლექსთან არის კავშირში, რადგან პოეტი სვამს კითხვას: „არ ვიცი, საით მივყავარ სოფელსა მე დასანთქმელად?“ და ამ კითხვას ეკლესიასტესეული ტერმინების ერთ ტაეპში მოქცევით პასუხობს: „ამაოება/ამოება“ და „იგავნი“ ხომ პირდაპირ „ეკლესიასტეს“ ტექსტთან აგზავნის ლექსის მკითხველსა თუ მსმენელს. მეორე სტროფში კი არჩილი ხაზს უსვამს იმას, რომ „ეს ლექსი ჩ ა რ ხ ე ბ მ ბ რ უ ნ ა ვ ი“ თავად გამოიგონა ისე, რომ მსგავსი მოსმენილი არ ჰქონია და იქვე განმარტავს, თუ როგორ არის „მონყობილი“ ეს ლექსი: ლექსში იმდენი სტროფია, რამდენი სიტყვაც არის ლექსის ტაეპში: „ერთს სტრიქონს სიტყვა რამდენი აქვს, ლექსიც იქმნა იმდენად“ (2, 3).

მაშასადამე, ლექსი, რომელიც „ბრუნავს“ ერთადერთი ტაეპისგან შედგება, რომელშიც თავის მხრივ ხუთი სიტყვაა. ლექსის სტროფებს კი პოეტი ქმნის გარკვეული მანიპულაციის გამოყენებით; ლექსის ორივე ნაწილში სიტყვების მოძრაობის ტრექტორია არჩილს გარკვეულ პრინციპზე აქვს დამყარებული და ეს პრინციპები ერთმანეთისგან განსხვავდება: ლექსის I ნაწილში ყოველ მომდევნო სტროფში სიტყვა იცვლის ადგილს. ლექსის I ნაწილის პირველი სტროფის პირველ ტაეპში სიტყვების თანამიმდევრობა ამგავრია: „ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო“ და ეს თანამიმდევრობა უცვლელად მეორდება პირველი სტროფის ოთხივე ტაეპში, მთელ პირველ სტროფში. ლექსის მეორე სტროფში პირველი სიტყვის – „ამოების“ – ადგილს

იკავებს მეხუთე სიტყვა – „მოესო“ და შესაბამისად სიტყვების თანამიმდევრობა შემდეგნაირად იცვლება: „მოესო **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს“, მესამე სტროფში პირველ სიტყვად გვევლინება ტაეპის მეორე სიტყვა: „იგავით ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა**“, მეოთხე სტროფში პირველი სიტყვა ხდება პირველი ტაეპის მეოთხე სიტყვა „შენობს“: „შენობს იგავით მოესო **ამოებასა** ასოთა“. მეხუთეში კი მესამე სიტყვა – „ასოთა“ – ინაცვლებს პირველის ადგილზე და შესაბამისად ვიღებთ ტაეპს: „ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა** იგავით“.

3. **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო,
ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო.
4. მოესო **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს,
მოესო **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს,
მოესო **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს,
მოესო **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს.
5. იგავით ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა**,
იგავით ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა**,
იგავით ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა**,
იგავით ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა**.
6. შენობს იგავით მოესო **ამოებასა** ასოთა,
შენობს იგავით მოესო **ამოებასა** ასოთა,
შენობს იგავით მოესო **ამოებასა** ასოთა,
შენობს იგავით მოესო **ამოებასა** ასოთა.
7. ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა** იგავით,
ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა** იგავით,
ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა** იგავით,
ასოთა შენობს მოესო **ამოებასა** იგავით.

„ჩარხებრ მბრუნავი“ ლექსის მეორე ნაწილიც ხუთი სტროფისგან შედგება, მაგრამ მოძრაობა ანუ სიტყვების გადაადგილება უკვე განსხვავებული პრინციპით ხორციელდება: თუ ლექსის პირველ ნაწილში ყოველი სტროფის ოთხივე ტაეპში სიტყვები მყარ ადგილს ინარჩუნებენ და ისინი მხოლოდ ყოველ მომდევნო სტროფში იცვლიან ადგილს, მეორე ნაწილში საქმე სხვაგვარადაა: აქ სიტყვების გადაადგილება ხდება სტროფის ყოველი ტაეპის შიგნით. აქ სიტყვების წყობა უკვე ყოველ ტაეპში იცვლება და არჩილი ამასაც გარკვეულ პრინციპს უმორჩილებს: პირველ სტროფში სიტყვების

თანამიმდევრობა ამგვარია: „შენობს ასოთა მოესო ამოებასა იგავით“. მეორე ტაეპში კი პირველ სიტყვად გვევლინება პირველი ტაეპის მეორე სიტყვა – „ასოთა“, მეორე ადგილს იკავებს პირელი ტაეპის მეოთხე სიტყვა – „ამოება-სა“, მესამე ადგილზე კი პირველი ტაეპის მესამე სიტყვა – „მოესო“ რჩება, მეოთხე ადგილზეა პირველი ტაეპის პირველი სიტყვა – „შენობს“, მეხუთე სიტყვა ისევ უცვლელად რჩება. ლექსის დანარჩენ ოთხ სტროფშიც იგივე პრინციპით იცვლიან სიტყვები ადგილს, ოღონდ თანამიმდევრობა ყველგან სხვადასხვაა. უცვლელი რჩება მხოლოდ ტაეპის კიდური სიტყვა:

II.

8. შენობს ასოთა მოესო **ამოებასა** იგავით,
ასოთა **ამოებასა** მოესო შენობს იგავით,
მოესო შენობს ასოთა **ამოებასა** იგავით,
ამოებასა ასოთა შენობს მოესო იგავით.
9. ასოთა **ამოებასა** მოესო იგავით შენობს,
იგავით **ამოებასა** მოესო ასოთა შენობს,
ამოებასა იგავით მოესო [ასოთა] შენობს,
მოესო **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს.
10. **ამოებასა** იგავით ასოთა შენობს მოესო,
შენობს ასოთა იგავით **ამოებასა** მოესო,
ასოთა შენობს იგავით **ამოებასა** მოესო,
იგავით ასოთა შენობს **ამოებასა** მოესო.
11. მოესო **ამოებასა** იგავით შენობს ასოთა.
ამოებასა მოესო იგავით შენობს ასოთა,
იგავით შენობს მოესო **ამოებასა** ასოთა,
შენობს მოესო იგავით **ამოებასა** ასოთა.
12. იგავით შენობს მოესო ასოთა **ამოებასა**,
ასოთა შენობს იგავით მოესო **ამოებასა**,
შენობს მოესო ასოთა იგავით **ამოებასა**,
მოესო იგავით შენობს ასოთა **ამოებასა**.

თუ ლექსის ყველა ტაეპში ერთიდაიმავე სიტყვას მოვნიშნავთ, მიიღება ვიზუალური ეფექტი: მაგალითად, ლექსის I ნაწილში ერთმანეთის ქვეშ განლაგებული ერთიდაიგივე სიტყვა სივრცეში ვიზუალურად ქმნის ერთგვარ სვეტს, ხოლო სიტყვების ეს წანაცვლება ვერტიკალურად ქმნის ზიგზაგის კონტურს, მოძრაობის ილუზიას, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ჩანს, როდესაც ერთ-ერთ სიტყვას მთელ ლექსში მუქად მოვნიშნავთ. მსგავს სუ-

რათს მივიღებთ, თუ ტაეპის ხუთი სიტყვიდან ნებისმიერ სხვას გავამუქებთ. ბრუნვის სხვაგვარ მეთოდს მიმართავს არჩილი ლექსის II ნაწილში, იქ მოძრაობა უფრო „შემქიდროვებულია“, ვინაიდან სიტყვები უკვე სტროფის ყოველ ტაეპში იცვლიან ადგილს. ლექსში საყურადღებო კიდევ ერთი რამაა: ლექსის I ნაწილის პირველი სტროფის პირველი სტრიქონის პირველი სიტყვა „ამოება“ და II ნაწილის ბოლო სტროფის ბოლო ტაეპის ბოლო სიტყვა „ამოება“, ამრიგად, არჩილის ლექსი თითქოს ერთ სრულ „ბრუნს“ ასრულებს და წრე იკვრება.

მოძრაობა ბაროკოს ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ნიშანია, არჩილის ლექსი „ბრუნავს“, ბრუნვა კი იგივე მოძრაობაა, მოძრაობა კი ჟან რუსეს მიერ ჩამოყალიბებული ბაროკოს ოთხი მთავარი კატეგორიიდან ერთ-ერთია (Chédozeau 1989: 22). ამავე დროს, რენესანსისა და ბაროკოს ხელოვნების შეპირისპირებისას ცნობილმა ხელოვნებათმცოდნემ, ჰაინრიხ ვიოლფლინმა გამოავლინა ხელოვნების ისტორიის ხუთი ძირითადი წყვილი: 1) ხაზოვანი – სურათხატოვანი, 2) სიბრტყე – სიღრმე; 3) დახურული ფორმა – ღია ფორმა; 3) სიმრავლე – ერთობა; 5) მკაფიობა – ბუნდოვანება, რაც შემდეგ საფუძვლად დაედო ბაროკოს ლიტერატურული შესაბამისობების გამოვლენას. ვიოლფლინი განმარტავს, რომ სურათხატოვანი ემყარება მოძრაობის ილუზიას (Вельфлин 2004: 73). სურათხატოვანი სტილის მიზანი არის მოძრაობის ილუზიის გამონვევა. პირველი, რაც იწვევს ამ შთაბეჭდილებას, არის სინათლისა და ჩრდილის განაწილება, მეორე კი არის სწორხაზოვნების დარღვევა, ვინაიდან ყოველივე სწორხაზოვანი მკვდარი, უძრავი და არასურათხატოვანია (ხაზი ჩემია – მ.ნ.) (Вельфлин 2004: 77). და, ყველაზე მნიშვნელოვანი, რასაც თვალსაჩინოდ ვხედავთ არჩილის ლექსში, რომელშიც ყოველი სიტყვა ზიგზაგის საკუთარ ტრაექტორიას ქმნის: „მოძრაობის შემდგომი ილუზიის მისაღებად გამოსახულებას მთლიანად ან მის მნიშვნელოვან ნაწილს განალაგებენ ცერად მაყურებლის მიმართ“ (Вельфлин 2004: 77). სურათხატოვანი სტილის მესამე ნიშნად ვიოლფლინი გამოყოფს მოუხელთებლობას. „სურათხატოვან უნესრიგობას“ შეიძლება მივაკუთვნოთ გამოსახვის იმგვარი მანერა, როდესაც ცალკეული საგნები არ არის წარმოდგენილი მთელი სიცხადით, ისინი ნაწილობრივ დაფარულია. ერთი საგნით მეორეს დაფარვა სურათხატოვან სტილში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია. ყველაფერი, რაც შეიძლება თვალმა მაშინვე შენიშნოს, სურათს მოსაწყენს ხდის, ამიტომ ხდება ნახატის ნაწილების შენიღბვა და ამით ფანტაზიის ნაქეზება, რათა ფანტაზიამ ამოიცნოს დაფარული და მაშინ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ნახევრად დაფარული თავად ისწრაფის მზის სინათლისკენ (Вельфлин 2004: 78-79). ზიგზაგი, რომელსაც არჩილის ამ ლექსში ჩვენს მიერ გამუქებული სიტყვის ტრაექტორია ქმნის (დანარჩენი ოთხიდან ნებისმიერის გამოკვეთისას იგივე სურათს ვიღებთ) სწორედ მოძრაობის ამ ილუზიის ვიზუალური გამოსახულება და არჩილის ბრწყინვალე მიგნებაა.

ვფიქრობთ, არჩილის ლექსში ისეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, როგორც ფარდობითი მოძრაობის კატეგორიაა, რაც განმარტებულია, როგორც მოძრაობის ქვრეტა, ალქმის მიმართულობა, ვიზუალური კავშირებისა და ვიზუალური რიგის ცვლილება (Заяц 2016: 100). ვიზუალური რიგის, ამ შემთხვევაში, გრაფიკულად გამოსახული სიტყვების თანამიმდევრობის ცვლილება „ჩარხებრ მბრუნავ“ ლექსში ვიზუალურად თვალსაჩინოა.

„ჩარხებრ მბრუნავი“ ლექსი და ბაროკოს გონებამახვილობა. არჩილის ამ ლექსში ფორმა და შინაარსი პოეზიისთვის მოულოდნელი ტექნიკით ერწყმის ერთმანეთს. მეფე-პოეტის ეს უაღრესად ორიგინალური ლექსი როგორც ბიბლიის ღრმა ცოდნას, ისე წარმოსახვის დიდ უნარს მოითხოვდა, რათა საბოლოოდ რთული ჩანაფიქრი განებორციელებინა და ლექსისთვის სრულიად ახალი, ბრუნვის განზომილება მიანიჭებინა. აქ კი უნდა გავიხსენოთ ბაროკოს თეორეტიკოსები: ბალთაზარ გრასიანი (1601-1658) და ემანუილე თეზაურო (1592-1675). ცხადია, არჩილისთვის უცნობი იყო მისი უფროსი თანამედროვე თეორეტიკოსების ნაშრომები, მიუხედავად ამისა, „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“ სრულად შეესაბამება დებულებებს, რომლებსაც ისინი ბაროკოს პოეტურ ხელოვნებას უყენებდნენ. ბალთაზარ გრასიანის რიტორიკული ტრაქტატი „გონებამახვილობა ანუ სხარტი გონების ხელოვნება“ (1648), შეიცავს ბაროკოს მეტაფორის განვრცობილ თეორიას. ესთეტიკური აზრის ისტორიაში პირველად, გრასიანი ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმად იყენებს გემოვნებას (gusto). მის ტრაქტატში ფორმულირებულია ძირითადი მოთხოვნები ხელოვნებისადმი, რომელიც ორიენტირებულია მცოდნეთა და დამფასებელთა ვიწრო წრეზე, „სულის არისტოკრატებზე“. ამგვარი ხელოვნებისადმი გრასიანის უპირველესი მოთხოვნა არის სირთულე, ფორმის გართულებულობა, რაც მიმართულია „ვეულგარულობის“ და „საყოველთაოდ გასაგებობის“ წინააღმდეგ. გრასიანის აზრით, მხატვრული შემეცნების კრიტერიუმში, მეცნიერული შემეცნებისგან განსხვავებით არა წესებია, არამედ გემოვნება, რომელიც გაგებულია, როგორც გონების ინტუიტიური საქმიანობის უნარი. შემოქმედებითი პროცესის ეს პოტენციური შესაძლებლობა, გრასიანის თანახმად, რეალიზდება „გონებამახვილობაში“ ანუ „სხარტი გონების ხელოვნებაში“ (Жирмунская ... 1987: 13). იტალიელმა პოეტმა, ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორეტიკოსმა, ბაროკოს ეპოქის უმნიშვნელოვანესი თეორიული ნაშრომის – „არისტოტელეს დურბინდის“ (1655) – ავტორმა, ემანუილე თეზაურომ, არისტოტელეს „რიტორიკაში“ იპოვა ის ელემენტები, რომლებიც თავისი ესთეტიკური სისტემის შესაქმნელად გამოიყენა. თეზაურო ამტკიცებდა, რომ პოეტური ქმნილებების სამყარო, რომელიც ფანტაზიამ წარმოშვა, თავისი საკუთარი, რაციონალური აზროვნებისა და ლოგიკისგან განსხვავებული კანონებით ცხოვრობს. თეზაურომ საკმაოდ მწყობრი მოძღვრება შექმნა გონებამახვილობის შესახებ. გონებამახვილობა მას ესმის როგროც გონების ერთ-ერთი გამოვლინება, გონებამახვილური ჩანაფიქრში (conpetto) კი არის ღვთაებრივი გონის ნაწილი. გონებამახვილო-

ბის ორ მთავარ თვისებას, გამჭრიახობასა და მრავალმხრივობას შორის თეზაურო განსაკუთრებით მრავალმხრივობას აფასებდა. იგი წერდა, რომ გამჭრიახობას შეუძლია შეაღწიოს საგნების ფარული თვისებების არსში: „სუბსტანციაში, მატერიაში, ფორმაში, შემთხვევითობაში, თვისებაში, მიზეზში, მიზანში, საპირისპიროში, უმაღლესში, უმდაბლესში და ასევე ემბლემებში“, მრავალმხრივობა კი სწრაფად ახერხებს მოიცვას როგორც ყველა მათგანი, ისე მათი ურთიერთმიმართებანი და ურთიერთკავშირები, იგი „აერთიანებს და აცალკევებს, ზრდის და ამცირებს, გამოყავს ერთი მეორედან და გასაოცარი მოხერხებულობით ათავსებს ერთს მეორეს ადგილზე“. თეზაურო დასძენს, რომ ყველა ეს თვისება დამახასიათებელია მეტაფორისთვის, რომელიც არის „პოეზიის, გონებამახვოლობის, ჩანაფიქრის, სიმბოლოების დედა“ (Голенищев-Кутузов 1987). ბაროკოს მეტაფორმიზმის სპეციფიკასთან დაკავშირებით საინტერესო დაკვირვება აქვს გამოთქმული ი. ლოტმანს. მისი განმარტებით აქ ჩვენ ვაწყდებით იმას, რომ ტროპები (საზღვრები, რომლებიც გამოყოფენ ერთი სახეობის ტროპს მეორესგან, ბაროკოში უაღრესად მყიფე ხასიათს იღებენ) არ წარმოადგენენ გამოხატვის ერთი პლანის ელემენტების გარეგნულ ჩანაცვლებას მეორეთი, არამედ ცნობიერების განსაკუთრებული მეთოდის შექმნას. მაშასადამე, მეტაფორა ბაროკოში არა მხოლოდ თხრობის მოკაზმვის საშუალებაა, არამედ ცნობიერების განსაკუთრებული ნყოფის შექმნის მეთოდია (Лотман 1992: 174).

ფიგურული ლექსები – პოეტური თამაშის ხელოვნება. პოეზიაში ვერბალური და იკონოგრაფიული ელემენტების კომბინაცია „არ ახალია, ძველია“. ანტიკური ხანიდან მოყოლებული ფართოდ არის ცნობილი პოეტური ტექსტისა და გრაფიკული გამოსახულების ჰარმონიული შერწყმის ნიმუშები, ისეთები, როგორიც არის ტექნოპეგნია, ფიგურულ პოეზიაზე განიხილება აკროსტიქები, ტელესტიქები, ლაბირინთები და სხვა გრაფიკული ფორმები. მრავლისმეტყველია, რომ ბერძნული ტერმინი *technopaegnia* ორი სიტყვის შეერთებით არის მიღებული: *τέχνη* – ხელოვნება, ხელობა და *ποίησις* – თამაში, გართობა. მოგვიანებით, ახ.წ. IV საუკუნეში ჩნდება უკვე ფიგურული ლექსის ახალი ფორმა – *carmen figuratum*-ი (მომდინარეობს *lat. carmen* – ლექსი, *figuro* – ფორმის მიცემა), რომელიც რთულ მათემატიკურ გათვლებზე იყო დამყარებული. აქედან ცხადია, რომ ფიგურული ლექსები ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტელექტუალურ წრეებში იქმნებოდა, მათი ავტორები უბრალოდ პოეტები არ ყოფილან, ისინი იმავდროულად ღრმად განსწავლული ადამიანები და მეცნიერები იყვნენ. ამიტომ, ფიგურული ლექსების შექმნა უბრალო გართობა არ ყოფილა, სწავლულ კაცთა ეს თამაში მათი ცოდნისა და ოსტატობის დემონსტრირებას ემსახურებოდა (ნაჭყებია 2018: 110-111). ჰოიზინგა წერს: „თამაში – ეს არის ფუნქცია, რომელიც აღსავსეა აზრით. ყოველი თამაში რაღაცას ნიშნავს. როგორც არ უნდა განვიხილოთ იგი, ნებისმიერ შემთხვევაში თამაშის ეს მიზანმიმართულობა შობს რაღაც არამატერიალურ სტიქიას, რომელსაც თავად თამაშის არსი მოიცავს“

(Хейзинга 1997: 20). თამაშის ამ ფუნქციიდან გამომდინარე ვფიქრობთ, რომ არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავი ლესი“ ინტელექტუალური თამაშის შედეგია და მას საკმაო ძალისხმევა, გარკვეული გაანგარიშებების გაკეთება და დიდი ფანტაზია დასჭირდებოდა იმისთვის, რომ საბოლოო მიზნისთვის მიეღწია და ლექსში წრებრუნვის ილუზია შეექმნა.

როგორც რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, გვიანკლასიკური პერიოდიდან მოყოლებული, ავტორისა და აუდიტორიის ურთიერთობაში წერილობით ფიქსირებული ტექსტი თანდათანობით დომინანტურ მნიშვნელობას იძენს. მწერლებს აღარ აკმაყოფილებდათ ტექსტის მხოლოდ ძირითადი ფუნქციით, ანუ ინფორმაციის ფიქსირებითა და გადაცემით შემოფარგვლა და აქტიურად მიმართეს ექსპერიმენტებს მისი ვიზუალური ეფექტის ინსტრუმენტად ქცევისთვის, ხოლო ვინაიდან ტექსტის ვიზუალური ზემოქმედების ხერხთა შესაბამისად გამართვა სემანტიკური, ანუ შინაარსობრივი ასპექტების შეთანხმებას მოითხოვდა, რაც ტექსტის გარკვეულ მხატვრულ პრინციპებთან შესაბამისობას გულისხმობდა, ამისთვის დახელოვნებულობა ანუ მხატვრული შემოქმედების გარკვეული კანონების ცოდნა იყო აუცილებელი. ამ შემთხვევაში პოეტიკის კანონთა ცოდნა და ფორმით, ანუ ტექსტის ვიზუალურად გამოსახვის საშუალებებით თამაში ერთმანეთთან იყო შერწყმული (გორდეზიანი 2016: 69).

ბაროკოს ეპოქის შემოქმედებისთვის მიმზიდველი იყო ყოველივე უჩვეულო, სიახლისკენ სწრაფვა კი ფიგურული ფორმების გამრავალფეროვნებას იწვევდა, ეს კი შემთხვევლის ფანტაზიაზე იყო დამოკიდებული. საყურადღებოა, რომ ჯორჯ პუტენჰამმა „ინგლისური პოეზიის ხელოვნებაში“ (1589) პოეტებს ფიგურული ლექსების შესაქმნელად მიუთითა მთელი რიგი გეომეტრიული ფიგურებისა, რომელთა შორის ერთ-ერთი წრის ფორმაა. ფიგურულ პოეზიაში მის ყველაზე მნიშვნელოვან წვლილად სწორედ პოეტების მიერ გამოსაყენებელი ფორმების ჩამონათვალი და მათი აღწერილობაა მიჩნეული (Cano-Echevarría 2017: 9-10). როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, არჩილის თხზულებათა 1936 წლის გამოცემაში „ჩარხებრ მბრუნავ“ ლექსს აღ. ბარამიძის მიერ დართული უაღრესად მნიშვნელოვანი შენიშვნა ახლავს: „პირველი სტროფის ტაეპები დედანში დაწყობილია წრის (ჩარხის) ფორმიდაც“ (ხაზი ჩემია – მ.ნ.) (არჩილიანი 1936: 19), რის საფუძველზეც შეგვიძლია გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ აქ წრის ფორმის ფიგურულ ლექსთან გვაქვს საქმე. არჩილის ამ ლექსის წრიულ ფორმაზე დ. კობიძემაც გაამახვილა ყურადღება (კობიძე 1967: 10). თუმცა არჩილი გაცილებით უფრო შორს წავიდა და ცხოვრებისეული მოვლენების წრებრუნვის, უშუალოდ მოძრაობის გამოსახვა ლექსში სიტყვების გადაადგილების გარკვეული ლოგიკისთვის დამორჩილებით განახორციელა. არჩილის „ჩარხებს მბრუნავ“ ლექსში სრულიად ნოვატორული და ორიგინალური არის ის, რომ ლექსი წრეს კი არ ეძღვნება, როგორც ეს უმეტესწილად არის ხოლმე ტექნოპეგნიების შემთხვევაში, არამედ ისეთ მოვლენას, როგორიც არის ნუთისოფლის წრე-

ბრუნვა, რომელიც თავის მხრივ ერთადერთტაეპიანი ლექსისი საკვანძო სიტყვას – ამოებას, „ამოებას“ უკავშირდება და ეკლესიასტეში აღწერილ ნუთისოფლის წრებრუნვას, ცხოვრებისეული მოვლენების ციკლურობის გრაფიკულ გათვალსაჩინოებას წარმოადგენს. ბაროკოს მრავალფეროვან ფიგურულ პოეზიაში ვერ მივაკვლიეთ „მბრუნავ“ ლექსს; მაგრამ აღმოჩნდა, რომ მსგავსი ტიპის პოეზია თითქმის სამი საუკუნის შენდეგ, XX საუკუნეში შეიქმნა პერმუტაციული პოეზიის სახელწოდებით და საყურადღებოა, რომ პერმუტაციული პოეზიის შექმნაში კომპიუტერული ტექნოლოგიები მონაწილეობს (Funkhouser 2007: 39).

დასკვნა. ბაროკოს ეპოქის შემოქმედთა წარმოდგენით ცხოვრება არამდგრადია და მისთვის დამახასიათებელია ცვალებადობის იმანენტური მდგომარეობა. სამყაროს ცვალებადობის იდეამ, მისმა განუწყვეტელმა მოძრაობამ დროსა და სივრცეში განაპირობა ბაროკოს მხატვრული მეთოდის ისეთი თვისებები, როგორცაა მაგალითად, არაჩვეულებრივი დინამიზმი და ექსპრესიულობა, მიდრეკილება მოძრაობისკენ. დინამიური და მყისიერად ცვალებადი სამყარო ავტორთა გრძნობებისა და მათთან დაკავშირებული ემოციების მთელ დიაპაზონს იტევდა, ესენია რელიგიური მოტივები, წარმავლობის, სამყაროს ხრწნადობის, სიკვდილისა და განწირულობის თემები და ამავდროულად – ჰედონიზმი, როგორც ამ განცდების ანტითეზა, ხოლო ბაროკოს მხატვრული კონცეფციის შემოქმედებითი სიძლიერე გონებამახვილობაა, გონებამახვილობის საფუძველი კი შეუთავსებელის შეთავსებაა და განსაკუთრებული დამოკიდებულებაა მეტაფორს მიმართ, რაც ბაროკოს ესთეტიკის თვალსაზრისით იძლევა საშუალებას, რომ უფრო დახვეწილად გადმოიცეს მხატვრული ჩანაფიქრი. ამიტომ სრულად ვიზიარებთ თ. დოიაშვილის მოსაზრებას, რომ „ჩარხებრმბრუნავი ლექსი“ წარმოდგენას გვიქმნის არა მარტო ავტორის, არამედ გარკვეული ეპოქის ესთეტიკურ გემოვნებაზე“ (დოიაშვილი 2003: 352) და 1924 წელს კ. კეკელიძის შეფასებას, რომელიც, თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვათ, არჩილის შემოქმედების რეცეფციის საკითხსაც ეხება და მეტად მნიშვნელოვან მოსაზრებას გამოთქვამს, როდესაც წერს, რომ შემდგომმა თაობამ დაკარგა თანამედროვეთა ალლო და გაგება არჩილისა (კეკელიძე 1924: 421). კეკელიძის ამ დაკვირვების საგულისხმო პარალელს წარმოადგენს ის, რომ „ბაროკოს“ როგორც ლიტერატურული ტერმინის პირველი გამოყენება გვიან XIX და ადრე XX საუკუნეში ემთხვევა ლიტერატურული გემოვნების შეცვლას, რამაც გამოიწვია განახლებული ინტერესი XVII საუკუნის პოეზიის მიმართ (Warnke 1992: 160-161).

ბაროკოს ესთეტიკა მიმართულია ყოვლივლგვარი ტრივიალობის წინააღმდეგ, ამ ეპოქის შემოქმედთათვის უმნიშვნელოვანესია გამოიწვიონ გაკვირება და გაოცება სიახლით. არჩილი, რომელიც თავს იწონებს ლექსის ახალი ფორმის გამოგონებით, არ ფარავს აღფრთოვანებას და ამბობს: „ეს ლექსი ჩ ა რ ხ ე ბ მ ბ რ უ ნ ა ვ ი ა ნ მოვიგონე უმენლად“-ო. ეს

პირველმთქმელის გულწრფელი სიხარული და ემოციაა. მიგვაჩნია, რომ სწორედ გრასიანისეული „სხარტი გონების ხელოვნების“ და თეზაუროსეული გონებამახვილობით და მრავალმხრივობით არის შექმნილი არჩილის „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“, რომელიც წუთისოფლის მეტაფორას – „ჩარხთა ბრუნვას“ – ორმაგი მნიშვნელობით იყენებს: როგორც ეკლესიასტესეულ წრებრუნვას და როგორც ლექსის გამართვის ტექნიკას. ორმაგი მნიშვნელობაც ხომ ბაროკოს განუმეორებლობის, ერთადერთობის ესთეტიკის ლიტერატურული შესაბამისობაა (Chédozeau 1989: 23). არჩილის ლექსიც ისევე „ბრუნავს“, როგორც წუთისოფლის მოვლენები „ეკლესიასტესეში“ და ეს ორმაგი კავშირი კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის ქართული ბაროკოს ამ ბრწყინვალე ნიმუშის განსაკუთრებულ ორიგინალურობას და მისი შემქმნელის ნიჭისა და წარმოსახვის უნარის მასშტაბს.

დამონშებანი:

- Abuladze, Iliia. *Dzveli Kartuli Enis Leksik'oni*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1973 (აბულაძე, ილია, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1973).
- Archiliani. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Or Tomad*. Al. Baramidzis da N. Berdzenishvili redaktsiit. T'pili: gamomtsemloba „Sakartvelos muzeumi“, 1936 (არჩილიანი. თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად. ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტფილისი: „საქართველოს მუზეუმი“, 1936).
- Archili. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Ert Tomad*. T'ekst'i gamosatsemad moamzades, leksik'oni da sadziebeli daurtes I. Lolashvilma, L. K'ek'elidzem da L. Dzots'enidzem, gamok'vleva R. Baramidzis. Tbilisi: Gamomtsemloba „merani“ 1999 (არჩილი. თხზულებათა სრული კრებული. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, ლექსიკონი და საძიებელი დაურთეს ი. ლოლაშვილმა, ლ. კეკელიძემ, ლ. ძონენიძემ. გამოკვლევა რ. ბარამიძისა, თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1999).
- Baramidze, Aleksandre. *Nark'vevebi Kartuli Lit'erat'uris Ist'oriidan. II. XV-XVII*. Tbilisi: St'alinis sakhelobis Tbilisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 1940 (ბარამიძე, ალექსანდრე. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. II, XV-XVII*. თბილისი: სტალინის სახელობის თბილისი სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1940).
- Baramidze, Revaz. “Archili”. *Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria*. T'o. II (XVII-XVIII ss). Tbilisi: gamomtsemloba „sabh'ota sakartvelo“, 1966 (ბარამიძე რევაზ. „არჩილი“. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II (XVII-XVIII სს). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966).
- Bibliya. Knigi Syvashchennogo Pisaniya. Vekhogo i Novogo Zaveta*. Kanonicheskie v ruskom perevode s ob'yasnitel'nym vstupleniem k kazhdoi knige Biblii i primechaniyami Ch. I. Skoufilda (C. I. Scofield) s angliiskogo izdaniya 1909 goda. Moskva, 1987 (*Библия. Книги Священного Писания. Ветхого и Нового Завета*. Канонические в русском переводе с объяснительным вступлением к каждой книге Библии и примечаниями Ч. И. Скоуфилда (C. I. Scofield) с английского издания 1909 года. Москва, 1987).
- Cano-Echevarría, Berta. “Puttenham's failed design: The fake genealogy of English pattern poetry”. *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies XX(X)*, (2017): 1-17.
- Chauveau, Jean-Pierre. *Lire le baroque*. Paris: DUNOD, 1997.

- Chédozeau, Bernard. *Le baroque*. Paris: NATHAN, 1989.
- Chubinashvili, Niko. *Kartuli Enis Leksik'oni. Kartuli targmaniturt Al. Ghont'is redaksiita da gamok'vlevit*. Tbilisi: sakhelmts'ipo gamomtsemloba „sabh'ota Sakartvelo“, 1961 (ჩუბინაშვილი, ნიკო. *ქართული ენის ლექსიკონი ქართული თარგმანითურთ აღ. ღლონტის რედაქციითა და გამოკვლევით*. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961).
- Doiashvili, Teimuraz. „Kartuli Leksi XVII Sauk'uneshi“. *Lit'erat'uruli Dziebani XXIV*. 2003: 348-354 (დოიაშვილი, თეიმურაზ. „ქართული ლექსი XVII საუკუნეში. არჩილი“. *ლიტერატურული ძიებანი XXIV*, 2003: 348-354).
- Ekleziast'e. Mtskheturi Khelnats'eri*. Gamosatsemad moamzada E. Dochanashvilma. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1985 (*ეკლესიასტე. მცხეთური ხელნაწერი*. გამოსაცემად მოამზადა ე. დოჩანაშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1985).
- Funkhouser, C. T. *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 2007.
- Golenishchev-Kutuzov I. N. “Teoretiki barokko”. *Istoriya Vsemirnoi Literatury. Literatura Zapadnoi Evropy XVII v. Istoriya Vsemirnoi Literatury v 8 Tomakh*. AN SSSR; Inst. mirovoi lit. im. A. M. Gor'kogo. Moskva: Nauka, 1983-1994. T. 4. 1987. WEB. June 6, 2021. <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/ivl/teoretiki-barokko.htm> (Голенищев-Кутузов И. Н. “Теоретики барокко”. *История всемирной литературы. Литература Западной Европы XVII в. История всемирной литературы: В 8 томах*. АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва: “наука”, 1983-1994. Т. 4. 1987. Веб. 6 июня, 2021. <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/ivl/teoretiki-barokko.htm>).
- Gozeziani, Rismag. *Innovatsia, Pormalizmi, Avangardi Ant'ikur Lit'erat'urashi*. Tbilisi: gamomtsemloba „logosi“, 2016 (გორდეზიანი, რისმაგ. *ინოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი ანტიკურ ლიტერატურაში*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2016).
- Grigor'ev, V. P. *Poetika Slova*. Moskva: “nauka”, 1979. (В. П. Григорьев. *Поэтика слова*. Москва: “наука”, 1979).
- Kartuli Enis Ganmart'ebiti Leksik'oni*. P'rof. Arnold Chikobavas saerto redaksiit. T'. VIII. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1964 (*ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. პროფ. არნ. ჩიქობავას საერთო რედაქციით. ტ. VIII. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1964).
- K'ek'elidze K'orneli. *Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria. T'omi II. Saero Mts'erloba XI-XVIII s.* T'bilisi: gamomtsemeli T'oma Chikvanaia, 1924 (კეკელიძე, კორნელი. *ქართული ლიტერატურის ისტორია. II ტომი. საერო მწერლობა XI-XVIII ს.* ტფილისი: გამომცემელი თომა ჩიქვანაია, 1924).
- K'ek'elidze K'orneli, *Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria. T'omi II*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 1958 (კეკელიძე, კორნელი. *ქართული ლიტერატურის ისტორია. II*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1958).
- Kheizinga, I. *Homo Ludens. Stat'i po Istorii Lul'tury*. Moskva: “progress - Traditsiya”, 1997 (Хейзинга, Й. *Homo Ludens. Статьи по истории культуры*. Москва: “прогресс - Традиция”, 1997).
- K'obidze, Davit. „Charkhebr Mbrunavi Leksi“. *Drosha*. № 12 (373), 1967: 10 (კობიძე, დავით. „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“. *დროშა* № 12 (373), 1967: 10).
- Lotman Yu.M. *Izbrannye Stat'i v Trekh Tomakh. Tom I. Stat'i po Semiotike i Topologii Lul'tury*. Tallin: “Aleksandra”, 1992 (Лотман Ю.М. *Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры*. Таллин: “александра”, 1992).

- Nach'kebia Maia. „Renesansuli Ant'rop'otsent'rizmidan Barok'oul Teotsentrizmamde“. *Sjani, zhurnali lit'erat'uris teoriasa da shedarebit lit'erat'uratmtsodneobashi*, 17, 2016: 15-25 (ნაჭყებია, მაია. „რენესანსული ანტროპოცენტრიზმიდან ბაროკოულ თეოცენტრიზმამდე“. *სჯანი, ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში*, 17, 2016: 15-25).
- Nach'kebia Maia. „Út pictúra poésis“, anu „Leksi Nakhat's Hgavs (t'eknop'egniebidan „rk'inabet'onis poeziამდე“)“. *Lit'erat'uruli Dziejani XXXIX*. 2018: 109-130 (ნაჭყებია მაია. „Út pictúra poésis“, ანუ „ლექსი ნახატს ჰგავს“ (ტექნოპეგნიებიდან „რკინაბეტონის პოემებამდე“). *ლიტერატურული ძიებანი XXXIX*. 2018: 109-130).
- Nachkebia Maia. „The Theme of the Original Sin in Georgian Baroque Literature“. *Pro Georgia. Journal Of Kartvelological Studies* № 29. Warsaw (2019): 109-118.
- Orbeliani, Sulikhan-Saba. *Sit'q'vis K'ona*. Tbilisi: Sakartvelos sssr sakhelmts'ipo gamomtsemloba, 1949 (ორბელიანი, სულხან-საბა. *სიტყვის კონა*. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1949).
- Plavskin, N. A. (Ed.). *Istoriya Zarubezhnoi Literatury XVII Veka*. Moskva: vysshiaia. shkola, 1987 (Плавский, З. И. (Ред.). *История зарубежной литературы XVII века*. Москва: „высшая школа“, 1987).
- Sakartvelos Sapat'riarko. *Biblia*. Tbilisi: 1989 (საქართველოს საპატრიარქო. *ბიბლია*. თბილისი, 1989).
- Teimuraz P'irveli. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli*. T'ekst'i, gamok'vleva, leksik'oni Al. Baramidzis da G.Jak'obias redaktsiit. T'pilis: gamomtsemloba „pederatsia“, 1934 (თეიმურაზ პირველი. თხზულებათა სრული კრებული. ტექსტი, გამოკვლევა, კლექსიკონი ალ. ბარამიძის და გ. ჯაკობიას რედაქციით. ტფილისი: გამომცემლობა „ფედერაცია“, 1934).
- Vel'flin, Genrikh. *Renessans i Barokko. Issledovanie Sushchnosti i Stanovleniya Stilya Barokko v Italii*. Sankt-Peterburg: „azbuka-klassika“, 2004 (Вельфлин, Генрих. *Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии*. Санкт-Петербург: азбука-классика, 2004).
- Warnke, Frank. „The Baroque from the Mediterranean to Northern Europe“. *Comparative Literary History as Discourse: In Honor of Anna Balakian*. Ed. Valdes, Mario, J. Bern: Peter Lang International Academic Publishers, 1992.
- Zayats, S. „Dvizhenie kak Kategoriya Arkhitektury“. *Ontologiya Proektirovaniya*, tom 6, № 1(19). (2016): 95-105 (Заяц, И. С. „Движение как категория архитектуры“. *Онтология проектирования*, том 6, № 1(19). (2016): 95-105).
- Zhirmunskaya N. A., et al. *Istoriya Zarubezhnoi Literatury XVII veka*. M.: vyssh. shk., 1987 (Жирмунская, Н. А. ... *История зарубежной литературы XVII века*. М.: Высш. шк., 1987).

Maia Nachkebia
(Georgia)

Poetic Games of Scientist Men: Vanity and Circulation from the Book of Ecclesiastes in Archil's 'Verse Rotating Like Grinding Wheel'

Summary

Key words: Archil II, Verse rotating like grinding wheel, Vanity, Baroque, Pattern poetry.

Literary heritage of Archil II Bagrationi (1647-1713) is extremely rich and diverse. The article is dedicated to the absolutely distinct by its form and content verse among poetic searches of Archil. This is a the 'Verse Rotating Like Grinding Wheel' introduced by the King-poet. Discussed verse is consisting of single line – "This is based on a parable about Vanity" and in ten-strophe verse this one line is repeated 40 times with different order of the words in the line. Attention of the author of the present article was drawn by original inner structure of the verse and extremely witty combination with its content.

Complete collection of Archil's works was published twice in the 20th century: two-volume edition in 1936-1937 and one-volume edition in 1999. The paper pays special attention to the fact that in the 1999 edition of Archil's works the flaw of the previous edition was corrected, where two strophes of the 'Verse Rotating Like Grinding Wheel' were erroneously attributed to the work 'Word on Baptism'. Editors proved that these strophes are the organic part of 'grinding-wheel rotating' verse and that in the edition of 1999 the verse was printed as a whole.

Archil's 'Verse Rotating Like Grinding Wheel' conditionally consists of three parts: the first two strophes are kind of introduction and explanation of the verse; the rest ten strophes represent the I and II parts of the 'Verse Rotating Like Grinding Wheel' itself – "This is based on a parable about Vanity".

The author of the article makes emphasis on the title of the verse and on periphrastic significance of the title with respect to the text. Semantics of the word "grinding wheel" as one of the key words is emphasized, which is associated with definite type movement, rotation and circulation. It seems that this connection between the transient life and its circulation, its permanent inconstancy turned out very attractive for Archil. The author of the article considers that inspiration of the 'Verse Rotating Like Grinding Wheel' is a strophe by David Japaridze mottoed to Archil's earlier work entitled 'The Dispute between Man and the World' (1684), where metaphor on changing ephemeral life is presented as a grinding wheel of the life, which circulates permanently and which laconically expresses the worldview of a Baroque man, his attitude to permanently changing life:

They said: 'The grinding wheel of the world's treachery is eternally turning,
It gives us delight, we have trouble equally, now help, now grief.

Let no one pursue it, no-one can reach it, whether you have horse or boat.’

It is said that nobody will remain to the end without resentment.

(English translation by D. Rayfield. (Rayfield 2000: 107)¹

It appears that this metaphor of David Japaridze made high impression on Archil and he saw tremendous opportunities in it that made him to use grinding wheel-like rotation as a principle of a verse construction and to associate it masterly with the verse essence. „This is based on a parable about Vanity“ is the only line of the verse, and its idea is such: this verse is based on parables about Vanity (comp. Archil’s “Rotation of grinding wheels, interpretation of parables” (‘To Be Interpreted As a Riddle’ (61,4)). Vanity, as a code word plays the role of a bridge stretched between cognition of the author and the reader and is based on Ecclesiastes ideas about Vanity, which became an organic motif for Baroque worldview, because it responded precisely to the spiritual mood and searches of a man of that epoch. The world circulation is unchanged while mysterious are the ways of the Lord. Exactly because of it in the perishable world “Vanity of vanities, all is vanity” (Eccl. 1:2) became a motto of the Baroque epoch.

The author of the article states that in his verse Archil uses both, the semantic significance of the grinding-wheel, which is associated with the circulation and rotation and its metaphoric significance – ‘grinding wheel of the world’, which embodies permanent changes of transient life.

In the epoch of Baroque, feeling of vanity is associated with the theme of eternal change of the world. Ecclesiastes at the same time is a work impregnated with poetry and philosophy. On the one hand it deals with the ideas about time flow, cyclic reiteration of processes of the nature, inevitability of death which equalizes all, and on the other hand Ecclesiastes shows vanity of everything which prevents a man to be calm.

Exactly „Vanity“ of Ecclesiastes – illusiveness, temporality, cyclicality of events, rotting of everything and idea of vanity is expressed in Archil’s ‘Verse Rotating Like Grinding Wheel’ by extreme minimalism. Making mention of the term „Vanity“ he reminds his contemporary reader the whole text of Ecclesiastes with its thorough discussions and conclusions. Thus, the prototext of this Archil’s verse is „Ecclesiastes“.

Archil’s ‘Verse Rotating Like Grinding Wheel’ which was created by reiteration of only one line, is a spatially structured verse. Archil rotates the only line „This is based on a parable about Vanity“, as a grinding wheel, like a life is rotating. The line is focused on the semantics of the lexeme “Vanity” and on the symbolic religious load which was understood by a man of that epoch and was associated with Ecclesiastes, while spatial original and mindful organization of textual form grants it additional and unexpected, and at the same time, witty significance. Words of the line in the ten-strophe verse that is divided into two, are rotating as the transient world in the Book of Ecclesiastes.

The paper shows how the verse “rotates” and is pointed out that in both parts of the verse Archil bases the trajectory of words displacement on the certain principle and these principles differ from each other, which is rather vivid when we darken one word in the entire verse.

¹ Rayfield, Donald. *The Literature of Georgia. A history*. Curzon Press: 2000.

Archil's verse "rotates" and rotation is movement, while movement is one of the four categories of Baroque. Confronting Renaissance and Baroque art the famous art historian, Heinrich Wölfflin singled out five major couples in art history, among which the first confronting couple is "linear _ painterly". The goal of painterly style is to incite illusion of movement. The first, which causes this impression is distribution of the light and shade, the second is derangement of linearity, because all that is linear is dead, immovable and non-painterly. Archil's verse shows clearly that every word creates its own zigzag trajectory. Wölfflin identifies the third sign - elusiveness. We can attribute such manner of impression to "painterly disorder", when separate, definite objects are not presented fully, clearly, when they are partly covered. According to Wölfflin, covering of one object by other one in painterly style is one of the most important. All, an eye can detect immediately, makes a picture boring and for this reason parts of a painting are concealed, thus encouraging fantasy to detect the hidden.

According to the opinion of the author we have to deal with the phenomenon such as relative movement category. Zigzag, which in Archil's discussed verse creates a trajectory of darkish words, is namely visual representation of this movement and this is Archil's splendid find.

This extremely original verse of Archil required deep knowledge of the Bible as well as tremendous imagination to implement finally the complex idea and to grant absolutely new, circulation dimension to the verse.

In the 1936 year's edition of Archil's works the 'Verse Rotating Like Grinding Wheel' is accompanied by an extremely important note, where we read that the lines of the first strophe of the 'Verse Rotating Like Grinding Wheel' in the manuscript are arranged in the form of a circle (grinding wheel) too, on the base of what we can conclude that we have to deal with the pattern poem. Pattern poems always were created in intellectual circles; their authors were not just poets, simultaneously they were deeply educated people and scholars. 'Grinding wheel-like verse' by Archil is namely a result of such intellectual game. In the rich pattern poetry of Baroque epoch author of the article couldn't find 'rotating' (circulating) verse; but it turned out that verses of similar type, so called permutation poetry, was created in the 20th century.

Aesthetics of Baroque is directed against all trivial; for its creators the most important is to incite surprise and amazement by its novelty. According to the author of the article right in the spirit of Baltasar Gracián's *Wit and the Art of Inventiveness* and Emanuele Tesauro's wittiness and versatility is created Archil's 'Verse Rotating Like Grinding Wheel', which uses metaphor of life – "grinding wheel-like rotation" in two meanings: as Ecclesiastic circulation and as a technique for building a verse. Double meaning is characteristic for Baroque esthetics: Archil's verse visually "rotates" as the transient life events in the Book of Ecclesiastes and this double connection makes still more visible the exquisite originality of this brilliant specimen of Georgian Baroque and the scale of talent and ability of imagination of its creator.

ნინო პოპიაშვილი (საქართველო)

ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების ტიპოლოგიური მოდელის განსაზღვრისათვის

ჰაგიოგრაფია ნამებულ გმირთა ცხოვრების ასახვაა, ჰაგიოლოგია არის მეცნიერება, რომელიც ჰაგიოგრაფიულ ტექსტებს შეისწავლის, აკვირდება ჰაგიოგრაფიის მოდელებსა და პარადიგმებს, სიმბოლოებს, პერსონაჟის ასახვის თავისებურებებს. ჰაგიოლოგიურ კვლევებში ჰაგიოგრაფიული ჟანრის თხზულებებთან ერთად მოიაზრება ეპოქალური, ისტორიული, სოციალური, კულტუროლოგიური, რელიგიური და სხვა მომიჯნავე დარგების – გვიანანტიკური, ადრეული შუასაუკუნეების, ადრეული ქრისტიანობისა და ქრისტიანობის, რელიგიათმცოდნეობის კვლევები.

ჰაგიოგრაფია ბერძნული სიტყვაა (ბერძნ. ἁγιος – „წმინდანი“ და γράφω – „ვწერ“) და წმინდანთა ცხოვრების აღწერას ნიშნავს. მიღებულია ტერმინის ორგვარი გაგება: ზოგადქრისტიანული მნიშვნელობით და ლიტერატურათმცოდნეობითი მნიშვნელობით. ადრეული შუასაუკუნეების კვლევებსა და კლასიკურ რელიგიათმცოდნეობაში დამკვიდრებულია შეხედულება, რომ წმინდა, წმინდანი, ისევე როგორც მონაქვე, მიმბაძველი, მონქვე, ყველა რელიგიის მთავარი მახასიათებელია. შესაბამისად, ჰაგიოგრაფია განისაზღვრება, როგორც წმინდანთა მოსახსენიებელი, წმინდანებისადმი მიძღვნილი, წმინდანების ცხოვრებისა და ცხოვრების კონკრეტული მონაკვეთის აღწერის შემცველი თხზულება; სასწაულების ამსახველი ტექსტები, ლეგენდები და გადმოცემები, მოკლე და ვრცელი ისტორიები და ამბები (დეტალურად იხ.: Ahmer 1994; Raspe 2006: 27-28).

ჰაგიოგრაფიის, როგორც ჟანრის საწყისებს ვხედავთ ძველი აღთქმის (ებრ. תנ"ך), თანახმად ნიგნებში, კერძოდ, მის მესამე ნაწილში – ქეთუბიმ, წმინდა წერილები, ძველქართულად – წერილნი. მას ასევე უწოდებენ მამათა სხვა ნიგნებს, ან სხვა წერილებს, დანარჩენ ნიგნებს, რომელთა საერთო ნიშნით დაჯგუფება ვერ ხერხდება.

ჰაგიოგრაფიის ჩამოყალიბებაში წვლილი მიუძღვის ანტიკური პერიოდის ბერძნულ რომანს, როგორც ლიტერატურულ არქექტიპს. მიუხედავად

1 თანახ – თნხ – წარმოადგენს ებრაულ აბრევიატურას და შედგება სამი ნაწილისაგან: თანახ – თორა – რჯული, ნებიმ – წინასწარმეტყველნი, ქეთუბიმ – ხერთუბიმ – წერილნი. რჯული ხუთნიგნეულია, მას უწოდებენ მოსეს ხუთნიგნეულსაც. წინასწარმეტყველნი შეიცავს 22 ნიგნს, ხოლო წერილნი – 13: იობი, რუთი, ფსალმუნნი, იგავნი, ქებათა-ქება, ეკლესიასტე, დანიელი, იერემიას გოდება, ეზრა და ნემია, პირველი და მეორე ნეშტთა, ესთერი (რელიგიები, 2008).

იმისა, რომ პირველი ჰაგიოგრაფიული თხზულებები წმინდანთა, მოწამეთა ცხოვრებისა და მათი მენამეობრივი აღსასრულის მოკლე თხრობა იყო, ანტიკური რომანის, როგორც პროზაული თხრობის ლიტერატურულ ტრადიციას, ქრისტიანული ლიტერატურის, განსაკუთრებით, ჰაგიოგრაფიული ჟანრის განვითარებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

ჰაგიოგრაფიის, როგორც ჟანრის წარმოშობა და ძირითადი განვითარება კი ქრისტიანობის ადრეული ხანებიდან იწყება და შუასაუკუნეების ბოლომდე მიმდინარეობს. ჰაგიოგრაფიის თეორიული საფუძველი სახარებისეული პარადიგმაა. იესო ქრისტეს ცხოვრება და წამება, ქრისტესა და მისი მოწაფეების ცხოვრების ცალკეული ამბები, ქრისტეს მიმდევრების შთაგონების წყარო და ჰაგიოგრაფიული თხზულებების მთავარი გმირების ღვანლისა და მენამეობრივი აღსასრულის აღმწერთა მთავარი საფუძველი გახდა.

მიუხედავად იმისა, რომ იუდეურსა და ქრისტიანულ ჰაგიოგრაფიას შორის არსებობს მრავალი განსხვავება, მათ შორის, რელიგიური, იდეოლოგიური, ისტორიული და სხვა, თანამედროვე კომპარატივისტული კვლევები და დაკვირვებები აჩვენებს, რომ ჰაგიოგრაფიული მოდელების მსგავსება ქრისტიანობამდელ და ქრისტიანობის შემდგომ ტექსტებში დასტურდება: „ერთი მხრივ, იუდეური და ქრისტიანული ჰაგიოგრაფიის საერთო ნიშნები ბიბლიური მოდელებიდან დაწყებული (მაგალითად, როგორც ელია ან მოსე და დავითი) მოსალოდნელ საერთო ნიშნებს კვლავაც ერთნაირ ხასიათებში ამჟღავნებს, რაც საშუალებას გვაძლევს იუდეურ და ქრისტიანულ წმინდანებში მზა სახეების შესახებ ვისაუბროთ. მეორე მხრივ, არცთუ ნათელი განსხვავებები მიუთითებს, რომ ლეგენდები ნამდვილად ერთმანეთის მსგავსია, ეთნიკური და თეოლოგიური მტკიცებულებები რომ გადმოგვცეს და ამდენად, საერთო სოციალური მენტალობის (და არა მხოლოდ მისი სუბსტრატების) სარკეში აღიბეჭდოს“ (Galley 2005: 47).

ჰაგიოგრაფიული ტექსტების მნიშვნელობა და ადგილი ლიტერატურის ისტორიაში ძალზე დიდია. გვიანანტიკურ ხანასა და ადრეულ შუასაუკუნეებში ჰაგიოგრაფია იყო ერთ-ერთი მთავარი ჟანრი, რომელშიც აისახა ისტორიული, კულტუროლოგიური, სოციალური, მხატვრული, ესთეტიკური თავისებურებები.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჰაგიოგრაფია დიდი ხნის განმავლობაში განიხილებოდა ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი პერსპექტივიდან. მისი ფილოლოგიური კვლევები მე-18 საუკუნიდან დაიწყო. ჰაგიოგრაფია ერთგვარ ლიტერატურულ უნივერსალიად არის მიჩნეული, რაც გულისხმობს, რომ ჰაგიოგრაფიული ჟანრი საერთოა ქრისტიანული მწერლობის მქონე სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურისთვის.

ქართული ჰაგიოგრაფია ქრისტიანული ჰაგიოგრაფიის ყველა ძირითად ტენდენციასა და მიმართულებას იცნობს და ეყრდნობა. ამ მხრივ აღსანიშნავია ჰაგიოგრაფიული ტექსტების ადრეული შუასაუკუნეების თარგმანები, რომელთა ჟანრობრივ და თემატურ მრავალფეროვნებასთან დაკავშირებით

კ. კეკელიძე აღნიშნავს: „ქართველებს ძველად, ჯერ კიდევ მეათე საუკუნემდე, აგიოგრაფიული ლიტერატურა გადმოუღიათ საქრისტიანო მწერლობის ყველა ენიდან, განსაკუთრებით ბერძნულიდან. მეათე საუკუნემდე მათ გადმოუღიათ თითქმის მთელი ციკლი იმ დროს არსებულ „ცხოვრება-მარტვილობათა“ ე. წ. „კიმენის“ რედაქციისა, ესე იგი უბრალო, მარტივი ენით დაწერილნი. ამ დროს მათ გადმოუთარგმნიათ „ცხოვრებანი“ და „მარტვილობანი“, სხვათა შორის, ისეთი პირებისაც, რომელნიც მოღვაწეობდნენ ბიზანტიის აღმოსავლურ საზღვრებზე, – სირიასა და დამასკო-ბადადის ხალიფატში, – რის გამო ისინი საბერძნეთში ან სრულიად არ იყვნენ ცნობილნი, ანდა ძალიან მალე მისცემიან დავიწყებას“ (კეკელიძე 1955: 6).

ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ჟანრობრივ თავისებურებებზე მსჯელობისას, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს „მონამეთა აქტები“, ლათ. „Acta Martyrum“, მოკლე და ვრცელი თხრობანი, რომლებსაც ქართულ ჰაგიოლოგიაში შესაძლებელია შეეფარდოს კიმენური, სვინაქსარული და მეტაფრასული რედაქციები.

კიმენი (ბერძნ. *κίμηνον*), ანუ კიმენური თხზულებები, არის ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის პირველი რედაქციები, წმინდანთა ცხოვრების პირველი, მოკლე, მარტივი აღწერა. ლათინურ და ბერძნულ ჰაგიოგრაფიაში, „მარტვილობათა აქტები“, ან „მონამეთა აქტები“, ლათ. „Acta Martyrum“. ტერმინი კიმენი ეგზეგეტიკაში აღნიშნავდა ბიბლიის – როგორც ძველი, ისე ახალი აღთქმის განსამარტავ ეპიზოდებს. თავად განმარტებებს კი ძველ ქართულ სასულიერო-საეკლესიო მწერლობაში თარგმანება ეწოდებოდა.

ქართულ ჰაგიოგრაფიაში ტერმინი კიმენი პირველად იხმარა ეფრემ მცირემ (მე-11 საუკუნე): „ძუელი იგი მონამეთად, რომელსა „კიმენ“ უწოდიან, ესე იგი არს მდებარე“. კ. კეკელიძის შეხედულებით, კიმენი არის „ხელშეუხებლად მდებარე, შეუსწორებელი და განუმარტავი ტექსტი“ (კეკელიძე 1980) ეფრემ მცირე თარგმანზე დართულ წინასიტყვაობაში „მოსაჯსენებელი მცირე სვმეონისათვის ლოლოთეცისა და თხრობად მიზეზსა ამათ საკითხავთა თარგმანისასა“, ასე ახასიათებს კიმენურ ჰაგიოგრაფიას: „შემოკლებით და ლიტონად აღწერილი იყო პატიოსანთა და ღირსთა კაცთაგან, სხუებრ სიტყუათათვის არა მოღუანე ქმნილთა“ (დეტალურად იხ. კეკელიძე 1957ა: 223) ტერმინი, კიმენი, სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანა კ. კეკელიძემ. მან საგანგებოდ შეისწავლა კიმენური ძეგლები და გამოსცა ორ ტომად (დეტალურად იხ. კიმენი I 1918; კიმენი II 1946).

მარტვილობათა აქტები, იგივე მონამეთა აქტები, Acta martum, ისევე როგორც კიმენური ტექსტები, არის მოკლე თხრობა მონამეთა ცხოვრების გარკვეული ნაწილისა და გარდაცვალების შესახებ. მსგავსი ჩანაწერები გვიანანტიკურ ხანაში წარმოიშვა ოფიციალურად, სასამართლო კანცელარიებში, აქტების სახით. მარტვილოლოგიურ აქტებს იწერდნენ მორწმუნე თვითმხილველებიც.

მეტაფრასი (ბერძნ. *Μεταφρασῖς* – გადაკეთება, თარგმნა) ჰაგიოგრაფიული ჟანრის გავრცობილი ტექსტი. მეტაფრასული რედაქცია არის შესწორებული და შევსებული, გადამუშავებული ჰაგიოგრაფიული თხზულებები. ტერმინი, მეტაფრასი, გამოიყენებოდა ბიბლიური ტექსტების განსამარტად. ჰაგიოგრაფიაში კი – „მარტივლოლოგიური აქტების“, იმავე კომენური, მოკლე, მარტივად მოთხრობილი თხზულებების ახალი, შევსებული, გადაკეთებული, გავრცობილი რედაქციის აღსანიშნავად.

მეტაფრასული რედაქციის წარმოშობა ორი მიზეზით არის განპირობებული:

- „მარტივლოლოგიური აქტების“, მოკლე თხრობის, წმინდანთა წამების ან ცხოვრების შემოკლებული რედაქციის „გაყალბება-შერყვნის“ ე. წ. აპოკრიფული ჰაგიოგრაფიის საპირისპიროდ;

- ახალი დროის ლიტერატურული ტენდენციების წარმოსაჩენად, რაც სასულიერო თხზულებების, მათ შორის, ჰაგიოგრაფიის განვითარებამ გამოიწვია.

შესაბამისად, საჭირო გახდა ძველი, მოკლე და მარტივი ამბებისა და ისტორიების კანონიკური განვრცობა. „მეათე საუკუნის გასულისათვის აგიოგრაფიაში ახალი ხანა იწყება. თანახმად განვითარებული გემოვნებისა და ლიტერატურული მოთხოვნილებისა, ბიზანტიაში იწყება ძველი „კომენური“ რედაქციის ტექსტების შესწორება და მათი გავრცობა-შელამაზება. ამან საფუძველი ჩაუყარა ე. წ. მეტაფრასულ აგიოგრაფიას. განსაკუთრებით მდიდრად შენახულა ქართულ ენაზე მეტაფრასული აგიოგრაფიის ძეგლები, რომელთა დედნები დღესდღეობით ბერძნულ ენაზე არ ჩანს“ (კეკელიძე 1955: 6).

მეტაფრასული რედაქციის დასაწყისად ითვლება მე-10 საუკუნეში სვიმეონ ლოლოთეტის, იგივე მეტაფრასის, მიერ მოკლედ მოთხრობილი „მონამეთა აქტების“ გადამუშავება. მან სექტემბრიდან იანვრის ჩათვლით გადამუშავა და შექმნა საკითხავები. მე-11 საუკუნის მოღვაწემ, იოანე ქსიფილინოსმა გააგრძელა სვიმეონ ლოლოთეტის საქმიანობა და თებერვლიდან აგვისტოს ჩათვლით გადამუშავა „კომენური“, ანუ „მეტაფრასულამდელი“ მოკლედ მოთხრობილი ამბები. ქართულ ჰაგიოგრაფიაში მეტაფრასული ჟანრის შემოტანა ექვთიმე მთაწმინდელს (955-1048) უკავშირდება. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სვიმეონ ლოლოთეტის მეტაფრასული შრომები 982 წლიდან იწყება, ქართულად კი მოკლე დროში ითარგმნა. იოანე ქსიფილინოსის მიერ გადამუშავებული შვიდი თვის მეტაფრასული ნაშრომი ბერძნულ ენაზე არ არის შემორჩენილი, ხოლო ქართულად მე-12 საუკუნის ხელნაწერებში თითქმის სრულად არის დაცული.

ჰაგიოგრაფიული ჟანრის განვრცობა და განვითარება მეტაფრასულ რედაქციებში, ასევე, ე. წ. აპოკრიფულ ჰაგიოგრაფიაში, იქცა რენესანსის ჩამოყალიბების საფუძვლად. კერძოდ, ჰაგიოგრაფიული ელემენტების განვრცობა, ტრაგიზმითა და ბელეტრისტიკული ელემენტებით შექმნილი თხრო-

ბა, იდეალებისაკენ სწრაფვა, სულიერი და ფიზიკური სრულყოფილებების სურვილი, ხოლო აპოკრიფული ჰაგიოგრაფიიდან, გმირის ცხოვრების სრულყოფილად ასახვის სურვილი აისახა რენესანსულ ნაწარმოებებში.

სვინაქსარი (ბერძნ. Συναξαριον კრებული. მომდინარეობს ბერძული სიტყვისგან συναξα – ვაგროვებ, ვკრებ), კრებული, ასევე შესავალი, წინასწარი თხრობა. ღვთისმსახურების წესის, ტიპიკონის, ნაწილი, საეკლესიო ღვთისმსახურების წლიური კალენდარი. ძირითადად გამოიყენებოდა ბიზანტიასა და აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქვეყნებში. სვინაქსარი არის საეკლესიო კრებულები, რომელსაც ეკლესიებში ღვთისმსახურების დროს კითხულობდნენ. სვინაქსარში კალენდარული თანმიმდევრობით იყო დალაგებული საკითხავი თხზულებები, რომლებშიც გადმოცემულია წმინდანთა შექება, დამსახურება, ქადაგება წმინდანთა ღვანლისა, ცხოვრებისა და მოქალაქეობის ამბავი, რასაც წმინდანთა ხსენების დღეს ეკლესიაში ღვთისმსახურების შესრულების დროს კითხულობდნენ. ჰაგიოგრაფიის სვინაქსარული რედაქცია არის წმინდანთა „წამებანი“ ან „ცხოვრებანი“, რომლებიც გადამუშავებული იყო ეკლესიაში წასაკითხად.

ქართულად სვინაქსარული რედაქციები მრავალთავებშია გაერთიანებული. თავები დალაგებულია კალენდარულად, წმინდანთა ხსენების დღეების მიხედვით. ტრადიციულად, ცალ-ცალკე იყო შედგენილი დედათა და მამათა ცხოვრებანი. დედათა ცხოვრებას **მატერიკი** ჰქვია. მამათა ცხოვრებას – **პატერიკი**. ამ ტრადიციას იცნობს ქართული მრავალთავებიც. ქართულ ჰაგიოლოგიაში განსაკუთრებული ყურადღება ენიჭება დიდსა და მცირე სვინაქსარებს. მცირე სვინაქსარი, ღვთისმსახურებისათვის განკუთვნილი კრებული, ქართველი გადამწერების მიერ კონსტანტინეპოლში 1030 წელს არის გადწერილი. მცირე სვინაქსარმა ქართულ ღვთისმსახურებაში საფუძველი ჩაუყარა კონსტანტინეპოლური ტიპიკონისა და კალენდრის შემოღებას. დიდი სვინაქსარი 1042-1044 წლებში ბერძნულიდან ქართულად თარგმნა და ქართული მასალით შეავსო გიორგი მთაწმინდელმა.

სვინაქსარული რედაქცია წარმოადგენდა მეტაფრასული, განვრცობილი რედაქციის შემოკლებას, ღვთისმსახურებაში ჩართვის, ეკლესიაში წაკითხვის მიზნით. „სვინაქსარს ნაკლებად აინტერესებს ისტორიული ამბები, რეალურ ფაქტებს დიდ ყურადღებას არ უთმობს, უფრო ხშირად იყენებს სასწაულებს, როგორც განზოგადების ეფექტურ საშუალებას. მაგრამ არც ეს არის წესი. გააჩნია, ვინ არის გამოძკრები, ვის ცხოვრებას გამოძკრებს და რომელი ეკლესიისათვის. სვინაქსარი ვრცელ რედაქციასთან შედარებით პერიფრაზული უნდა იყოს. გაშლილი თხრობა თითო წინადადებაში უნდა ეტეოდეს. შემოკლებული ტექსტის გარეთ რჩება ავტორისეული წიაღსვლები და ბრძნადმეტყველებანი. სამაგიეროდ, აღინუსხება ყველა მნიშვნელოვანი ფაქტი, რაც კი გმირის ცხოვრებას უკავშირდება“ (ამირხანაშვილი 2017: 27).

ქართული ჰაგიოგრაფია ძალზე მდიდარია და ჰაგიოლოგიური კვლევები აჩვენებს, რომ მასში მრავალი ჟანრის გამოყოფა არის შესაძლებელი.

ქრისტიანობა, რომელიც მონამისა და მონმის ტრადიციას ქრისტეს მენამეობრივი ცხოვრების დამონებით, თანაგანცდითა და თანაზიარობით ქმნის, ჰაგიოგრაფიული ჟანრის ერთ-ერთი მთავარი შემოქმედი და ავტორია.

ჰაგიოგრაფიული ჟანრის კანონი, მოდელები და პარადიგმა რამდენიმე ძირითად ასპექტთან არის დაკავშირებული, რაც თავად ჰაგიოგრაფიის, წმინდანთა ცხოვრების აღწერის თავისებურებიდან, მოკლე, ვრცელი, ნასაკითხი და მოსასმენი რედაქციული სახეობებიდან, თვით ჰაგიოგრაფიის ფუნქციიდან, ნორმებიდან, ღირებულებებიდან გამომდინარეობს.

გვიანი ანტიკური და ადრეული შუასაუკუნეების ლიტერატურის თანამედროვე კვლევებში აღნიშნულია, რომ გვიანანტიკური ლიტერატურის ნამდვილი ისტორია ჯერ კიდევ არ არის დაწერილი. ამის მიზეზად, ძირითადად, ენათა, ისტორიათა და კულტურათა მრავალფეროვნება სახელდება, განსაკუთრებით კი, მეოთხე საუკუნიდან აღმოცენებული დამოუკიდებელი ნაციონალური ლიტერატურები როგორც დასავლეთით, ბრიტანეთში, გალიაში, სამხრეთით მავრიტანიასა და ეგვიპტეში, ისე აღმოსავლეთით, შავი ზღვის გარშემო, ჩრდილოეთით დუნაის, ლიმესის, რაინის საზღვრებთან. ადრეული შუასაუკუნეების ლიტერატურის ისტორიის დაწერის სირთულეს ერთვის, აგრეთვე, ლიტერატურული ტექსტების ერთი ნაწილის ბერძნული და ლათინური ენობრივი ომის შეფერილობაც (Irmsscher 1994: 263). ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, ამ აპოქის ლიტერატურის ისტორია თავისი განვითარებისა და ჟანრობრივი თავისებურებების მნიშვნელოვანი ეტაპებისაგან შედგება. შესაბამისად, მიუხედავად აღნიშნული პერიოდის ლიტერატურის მრავალფეროვანი ენობრივი და კულტურული შედგენილობისა, ქრისტიანული ლიტერატურის თეორიული, კომპარატივისტული და ტიპოლოგიური კვლევების პარადიგმატული სისტემა აგებულია ახალი აღთქმისა და იესო ქრისტეს ცხოვრების მოდელის მიხედვით. „თუ პარალელურად განვიხილავთ ქრისტიანულ წმინდანებს, შევამჩნევთ, რომ არსებობს ერთიანი და თანმიმდევრული პარადიგმა. ტრადიციული ჯაჭვის დასაწყისში ადრეული ქრისტიანობის მონამეების ცხოვრება შედგება ბიბლიური მონამეების, უპირველეს ყოვლისა, ნაზარეთელი იესოს მისწრაფებებისა და ბედისწერის შესაბამისად“ (Galley 2005: 35).

ჰაგიოგრაფიის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის თხზულების ასახვის მთავარი მეთოდი არის ტიპოლოგია, როგორც აზროვნების ფორმა, რომელშიც გამთლიანებულია მიბაძვისა და ასახვის არქეტიპული მოდელები. შესაბამისად, ჰაგიოგრაფიული ჟანრისათვის დამახასიათებელი ნიშნები მთლიანად უკავშირდება, ერთი მხრივ, ქრისტესა და მისი მონაფეების ცხოვრებასა და მენამეობრივ აღსასრულს, მეორე მხრივ, უძველესი ქრისტიანების ცხოვრებასა და მენამეობრივ აღსასრულს, ინტერპრეტირებასა და განვრცობას. ი. ამირხანაშვილი ჰაგიოგრაფიული მოდელის არსებობას ასე ხსნის: „აგიოგრაფია არის მოდელი, წინასწარ აღებული „რალაც“, რომელიც ხორციელდება „რალაცისთვის“. უტილიტარული ფუნქცია თავიდანვე გან-

საზღვრულია. ეს არ არის თავისუფალი შემოქმედება, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ თავისუფლების მოთხოვნილება ჩნდება იქ, სადაც არ არის თავისუფლება. აგიოგრაფიული ნაწარმოები არის პასუხი საზოგადოების მოთხოვნილებაზე. საზოგადოებას სურს ჰყავდეს „ასეთი“ გმირი. ადამიანთა ცნობიერება, გემოვნება, სოციალური და ეროვნული ინტერესები მოითხოვს ამას და მწერალი ასრულებს „დაკვეთას“ (ამირხანაშვილი 2012: 8).

ბელგიელი მეცნიერი, ქრისტიანობის ისტორიისა და ჰაგიოგრაფიის მკვლევარი, ჰაგიოგრაფიული ტექსტების გამომცემელი, ჰაგიოგრაფიული პრინციპების, მოდელებისა და პარადიგმების დამდგენი იპოლიტ დელიე (1859-1941) გამოყოფს ჰაგიოგრაფიის სამ ჯგუფს:

- ოფიციალური ჩანაწერები, ანგარიშები და პირდაპირი მაჩვენებლები/მტკიცებულებები;

- დოკუმენტირებულად დადასტურებული თხრობა, რომელიც ეფუძნება პირველწყაროს, ან ძალზე სანდო წყაროს;

- ჰაგიოგრაფიული ფანტაზიები, რომანები (Delehaye 1955).

პირველ ჯგუფში იგულისხმება მარტვილოლოგიური აქტები, მოკლე ჩანაწერები, გვიანანტიკური პერიოდის ტექსტები, ძირითადად, „წამებანი“, რომელიც შექმნილა პირველი საუკუნიდან მესამე-მეოთხე საუკუნემდე. მეორე ჯგუფში შედის ადრეული შუასაუკუნეების ტექსტები, „წამებანი“ და „ცხოვრებანი“. მესამე ჯგუფში კი მოიაზრება მეტაფრასული რედაქციები, განვრცობილი თხრობა.

ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებზე დაკვირვება გვაჩვენებს, რომ ისევე როგორც თავად ჟანრი, პერსონაჟის ასახვის მოდელიც განსხვავდება მოკლე და ვრცელი რედაქციების მიხედვით.

პერსონაჟის ასახვის თავისებურებებთან დაკავშირებით უნდა გამოიყოს პირველი პერიოდის, „მარტვილოლოგიურ აქტებში“, ქართული ჰაგიოლოგიური ტერმინოლოგიით, კიმენურ რედაქციებში დამუშავებული მოკლე მოდელი, რომელშიც გამოიყოფა შემდეგი თავისებურებები:

1. მონათვლა (წარმართი პერსონაჟი ინათლება);

2. გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ მონათლულ გმირისგან მოითხოვენ „ბუნებით სარწმუნეობაზე“ დაბრუნებას, ანუ ახალი სარწმუნოებიდან განდგომას;

3. მთავარი გმირი უარს ამბობს რწმენის შეცვლაზე, რაც ახალი დაპირისპირებების საფუძველი ხდება;

4. სასწაულების მოხდენა;

5. მთავარ გმირს ემუქრებიან საშინელი წამებით, მაგრამ გმირი ამჟღავნებს გასაოცარ სულიერ სიმშვიდეს, სიმტკიცეს;

6. რწმენაშეურყეველი მთავარი გმირი სიხარულით ემორჩილება მათ, როდესაც ის მიჰყავთ სიკვდილით დასასჯელად.

გარდა თვითმხილველთა ჩანაწერებისა, ადრეული ქრისტიანული მარტვილოლოგიური აქტები, ლიტერატურული თვალსაზრისით, საერთო

სქემას წარმოადგენს და შედგება საერთო სიმბოლოებისაგან. მათ შორის, პერსონაჟის ასახვის თავისებურებებთან კავშირში. სწორედ აქ იკითხება ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციური ჩარჩოს შემუშავების შედეგი, რომელიც ტიპური გახდა ჰაგიოგრაფისათვის. „სქემატური ფორმისადმი მიდრეკილებას აქვს დისტანციური წარმოშობა, რომლის კვალი ძველ ტექსტებში ვლინდება, მათ შორის, თხრობის, ანუ ნარაციის გულწრფელობასთან კავშირში. აღნიშნული ასახულია, მაგალითად, პოლიკარპეს მარტივობაში, რომელზე დაკვირვებაც აშკარად აჩვენებს, რომ მონამის სიკვდილი ქრისტეს სიკვდილის მიბაძვაა. მარტივობის ეს ფორმა ქრისტიანული ლიტერატურის დასაწყისშივე ვლინდება. მეოთხე საუკუნიდან გარკვეული შაბლონები ან არსებითი კრიტერიუმები დგინდება. ჰაგიოგრაფები არგებენ არსებულ ჩარჩოს ანტიკურ და ბიზანტიურ ტრადიციულ ბელეტრისტიკას“ (Campenhausen 1964).

მოკლე თხრობითი ჟანრის მარტივოლოგიურ კრებულებში დაცულია რომაული სამართლებრივი, საგამოძიებო პროცესების ჩანაწერების სტილი. უმრავლეს შემთხვევაში მოქმედების განვითარება უკიდურესად რეალისტურია, ამიტომაც, ჰაგიოგრაფიული ტექსტის გამოყენება ისტორიული წყაროს რანგში სავსებით მართებულად ითვლება. ტექსტებში აუცილებლად მითითებულია ისტორიული თარიღები, ისტორიული პირების, მმართველების, მეფეების, რეგიონალური ხელმძღვანელების სახელები, მეფობის ან ხელმძღვანელობის წლები და სხვა. ზოგ შემთხვევაში გარკვეული თარიღები, ადგილების დასახელებანი, ან ისტორიულ პირთა სახელები სადავო ხდება სხვა წყაროებთან შედარებისას, თუმცა თავად ფაქტი, შაბლონი, დროისა და ადგილის დაზუსტება ჰაგიოგრაფიული ჟანრის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. ამავდროულად, ადრეულ მარტივოლოგიურ თხზულებებში აღინიშნება ბიბლიისა და სახარებისეული პარადიგმები და კონცეფციები.

ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში დეტალურად არის წარმოდგენილი მთავარი გმირის ამბის, ისტორიის განვითარების სხვადასხვა ფაზა, როგორებიცაა: შეპყრობა-დაკავება, დაკითხვა, მცდელობა, გასამართლება, სიკვდილით დასჯა. ეს სქემა შენარჩუნებულია მთელი თხრობის განმავლობაში და სტრუქტურად იქცევა. ისტორიაში მთავარ პერსონაჟთან ერთად თანამონაწილეობენ ანტიგმირები: მწამებელი, მოსამართლე, რომაულ ჰაგიოგრაფიაში – მაგისტრანტი, ჯალათი. ასევე, თხრობაში მონაწილეობენ ქრისტიანი თვითმხილველები, რომლებიც ამხნევენ მთავარ გმირს და წარმართები, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან ქრისტიანებს (Herbermann 1913).

ადრეული შუასაუკუნეების ჰაგიოგრაფიული ტექსტები, რომლებიც მე-4 საუკუნიდან იქმნებოდა, ასევე, მეტაფრასული რედაქციები, ავსებს ჰაგიოგრაფიულ მოდელში არსებულ თავისებურებებს და აყალიბებს ახალ პარადიგმატულ სქემებს. ბიზანტიური და ელინური ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებიდან გამომდინარე, ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებები იქმნებოდა ბიზანტიური რომანის სქემითაც, სადაც წარმოჩენილია პერსონაჟის

ისტორია და ბედისწერა, ნაწარმოების ლირიკული ხაზი, რომელშიც ჩართულია ვნებები, მოულოდნელი შეხვედრები და განშორებანი, მონინალმდეგებთან ბრძოლა, დატყვევების ტრაგიზმი და სხვ. შესაბამისად, ბელეტრისტიკული ჟანრისათვის დამახასიათებელი ელემენტები განვითარებულ, მეტაფრასულ ჰაგიოგრაფიაში ახალ დანიშნულებას იძენს (დეტალურად იხ. Acts of the Martyrs 2005; Aigrain 1953).

ჰაგიოგრაფიული თხზულების სტრუქტურასა და პარადიგმებზე დაკვირვებისას შესაძლებელია ვიმსჯელოთ ტოპოსის (ბერძნ. τόπος ადგილი. ასევე, ბერძნ. τόπος κοινός, ლათ. locus communis) შესახებ. ტოპოსი განიხილება, არა მხოლოდ ერთ კონკრეტულ სივრცეში მომხდარი მოვლენა, არამედ, როგორც მარადიულ, საერთოჰაგიოგრაფიულ, ან, ზოგადადრისტიანულ სივრცეში მომხდარი ისტორია, რომელშიც საერთო ნიშნები გამოიყოფა. ტოპოსი რიტორიკის კანონების მიხედვით, არის საერთო ადგილი, სადაც თავმოყრილია ყველა სახე და მოტივი, ასევე, შინაარსობრივი და თემატური შედგენილობით ერთნაირი, ხოლო განვითარების თვალსაზრისით, მდგრადი ელემენტები და ფორმები, რომელიც საერთო პარადიგმას ქმნის. სერგეი ავერინცევის შეფასებით, „ტოპოსი არის „ბერძნების მიერ შექმნილი და მათი მემკვიდრეების მიერ გაზიარებული პოეტიკის „საერთო ადგილი“ – პოეტიკა, რომელიც რიტორიკის ნიშნის ქვეშ განიხილება“ (Аверинцев 1981: 8)

ტოპოსის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია ჟანრის სტატიკური, უცვლელი კონცეფცია, როდესაც მსგავსი, ტიპური ნიშნები გამოიყოფა სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას შექმნილ თხზულებებში. ტოპოსი, როგორც ტერმინი, შექმნა არისტოტელემ ლოგიკურ ტრაქტატში, როგორც მსგავსი ფუნქციის მქონე სტრუქტურების ერთიანი სპექტრი.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მხატვრულ ლიტერატურასთან დაკავშირებით გამოიყენება მ. ბახტინის (1895-1975) მიერ შექმნილი ტერმინი ქრონოტოპი. ამ ტერმინით აღინიშნება ნაწარმოებების დროსივრცული ერთიანობა და გამოიყოფა ჟანრული თავისებურებები. „ქრონოტოპის ცნებით ბახტინი განამტკიცებს მკვეთრად გამოხატულ დიაქრონულ თვალსაზრისს. ლიტერატურულ ტექსტსა და გარესამყაროს კავშირის დასაბუთებისას ქრონოტოპი წარმოაჩენს მკვლევრის ღრმა დაინტერესების საგანს. იგი ბახტინისათვის წარმოადგენს ერთგვარ საზომს იმისა, თუ როგორ ხორციელდება კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული ჟანრის პირობებში რეალური, ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის სივრცისა და პერსონაჟთა მათთან შეთავსების პროცესი. ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დრო, სივრცე) დომინანტურობას ჟანრის თავისებურება განსაზღვრავს: მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები მოგზაურობითი ან სათავგადასავლო ჟანრისაა, მაშინ დრო დომინირებს, ხოლო თუ ნაწარმოები იდილიურ-პასტორალური ხასიათისაა – სივრცე. მაგრამ, მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ

კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენს და უერთმანეთოდ არ მოიაზრებიან. დრო-სივრცესა და მათში მოქმედ ადამიანებს შორის დამოკიდებულებანი იცვლება ტექსტის ისტორიული და ლიტერატურული გარემოცვის მიხედვით, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ქრონოტოპი ერთდროულად ისტორიული მოვლენაცაა და ჟანრულიც“ (რატიანი 2008: 31). ბახტინის თანახმად, დროსა და სივრცესთან ერთად გამოიყოფა სუბიექტის ელემენტიც და ლიტერატურული ტექსტი ექცევა სამ განზომილებაში: სუბიექტი, დრო, სივრცე (Бахтин 1985: 121). ქრონოტოპთან კავშირში განიხილება ლიმინალურობისათვის დამახასიათებელი ალტერნატიულობა: რეალური – გამოგონილი დრო, საკუთარი, მონესრიგებული სივრცე – სხვისი, ქაოსური სივრცე (რატიანი 2005). აღსანიშნავია ისიც, რომ ქრონოტოპის მოდელები „სასულიერო მწერლობიდან უცვლელად გადმოვიდა რაინდულ რომანში, რომლის მხატვრულ-ესთეტიკურ ქსოვილს მეტწილად ავანტიურული მოტივი (იგივე მოგზაურობის რომანტიკა) განსაზღვრავს“ (ელბაქიძე 2010: 28).

ბიზანტიური ჰაგიოგრაფიის მიხედვით შესაძლებელია გამოიყოს უნივერსალური მახასიათებლები, ტოპოსები, რომლებიც ზოგადჰაგიოგრაფიულ სივრცესთან არის კავშირში (Pratsch 2005). ქართული ჰაგიოგრაფია უნივერსალური ტოპოსების პარადიგმას იცავს და ნაციონალურ ელემენტებთან ერთად წარმოადგენს. განვიხილოთ რამდენიმე უნივერსალური ტოპოსი ქართული ჰაგიოგრაფიის მაგალითზე:

სენტენცია, როგორც ტოპოსი

ჰაგიოგრაფიული თხზულების დასაწყისში ხშირად გამოიყენება სენტენცია, ზოგადი სახის გამოთქმა, დამაფიქრებელი ნათქვამი, ან ანდაზა, საყოველთაოდ ცნობილი ჭეშმარიტება, რომელიც ერთი წინადადებისაგან შედგება. ეს სენტენცია ავტორს მოჰყავს მკითხველისაგან თანაგრძნობის, გარკვეული დადებითი დამოკიდებულების გამოსავლენად.

აღნიშნული ტოპოსის საილუსტრაციოდ შესაძლებელია დავიმოწმოთ გიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ პირველ თავში მოხმობილი ცნობილი სენტენცია: „ბრძნად მეტყველება ვეცხლი არს წმიდად, ხოლო დუმილი – ოქროდ რჩეული“, – ვითარცა თქვა სოლომონ“.

მოკრძლების ტოპოსი

ავტორი მკითხველს უხსნის, რომ მისი ამოცანა, ან დავალება ძალზე რთულია და მისთვის შეუფერებელი. ამიტომაც მკითხველებს წინასწარ სთხოვს – ნაკლოვანებები აპატიოს. აღნიშნულ ტოპოსს მეტაფორულად „წინააღმდეგობის სიდიადე“ (Pratsch 2005) შეიძლება ეწოდოს. ჰაგიოგრაფ ავტორს გაცნობიერებული აქვს, რომ არ ძალუძს დაკისრებულ სამუშოს გაუმკლავდეს.

ავტორისეული მოკრძლების ტოპოსი ქართულ ჰაგიოგრაფიაში არაერთგან დასტურდება. იოანე საბანისძე, „აბო თბილელის მარტვილობის“ ავტორი, თხზულებისათვის დართულ სამოელ ქართლის კათალიკოსისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავს: „მძიმე არს ჩემდა ორკერძოვე; უკუეთუ ურჩ

ვექმნე ბრძანებასა თქუენსა, წერილ არს: „შვილი ურჩი წარსაწყმედელსა მიეცესო“, და თუ ვისწრაფო მორჩილებად, მისთვისცა იტყვს: „უდარწსსა შენსა ნუ გამოეძიებო და უძლიერწსსა შენსა ნუ განიკითხავო“. ამისთვის შიშმან და ზრუნვამან შემიპყრა მე და შეშფოთნა გონებად ჩემი და დავეცი და მოვაკლდი მეცნიერებისაგან. არამედ უმჯობესად შევრაცხე მორჩილ-ყოფად თავი ჩემი ბრძანებასა უფლისა ჩემისასა, რომლითა კუალად განვძლიერდი და აღვემართე ღმრთის სათნოდთა წმიდითა ლოცვითა თქუენითა და მარადის ძღუნის მიმპყრობელისა ღმრთისა მარჯუენისა თქუენისა ჯუარისა წერითა ჩემ უღირსსა ზედა და რამეთუ ვისწავეცა ბრძენთა-მთავრისა მის სოლომონის მიერ თქმული, ვითარმედ „ჰბაძევედ ჯინჭველსა, მედგარო, და იქმენ მუშაკ მსგავს მისა“. ვითარცა იგი მან თვსსა უდიდწსსა მარცუალსა მას იფქლისასა შებმა-უყვის გულს-მოდგინედ, ვიდრემდის აღიღის და წარიღის საზრდელად თვსა.

მეცა გულს-მოდგინე ვიქმენ უძლიერწსსა ჩემსა აღებად და წადიერებად გულისა ჩემისადა აღავსო უფალმან, და აღვწერე უღირსისაგან გონებისა ჩემისა შემოკრებული მარტვლობად, ჭეშმარიტი და უტყუელი, წმიდისა მონამისადა მადლითა და მეოხებითა ნეტარისა ჰაბოძსითა და მოგიძღუანე უფალსა ჩემსა, რომლისათვს კუალად ვითხოვ ვედრებით: სათნო-ყავნ უფალმან გულსა თქუენსა და გულსა ყოვლისა ქრისტწს მოყუარისა ერისა მორწმუნისასა, რომელნი აღმოიკითხვიდენ, რათა ზიარ ლოცვათა თქუენთა იქმნეს კუალად და მერმეცა უღირსებად ჩემი“.

გიორგი მერჩულე „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ დასაწყისში აღნიშნავს: „არამედ ან მე ვინაძთგან ვერ ძალ მიც მოუკლებელად ლოცვადა და სულელთა ყოველთა უდარეს ვარ, ნაკლულევეანებად ჩემი არა მიფლობს დუმილად და ზოგს-რადმე უმჯობესად შემირაცხავს, რათა ვიტყოდი ღირსად ცხოვრებასა ღმერთშემოსილთა კაცთასა – ნეტარისა მამისა ჩვენისა გრიგოლისა და მოყვასთა და მონაფეთა მისთასა მადლითა და შეწვენითა ღმრთისადათა, რაოდენცა შეუძლო უწყებად მსმენელთა, ჭეშმარიტად თხრობილი მონაფეთაგან და მონაფის მონაფეთაგან მის წმიდისათა. და ნეტართა მათ ოხითა ვპოვო ორკერძოვე ლხინებად უძღურებათა ჩემთა ესრეთ სიტყვათა ამათ წერითა“.

უცნობი ავტორის „კონსტანტი კახის მარტვილობა“: „მეცა არაღირსმან... აღვწერე ცხოვრებად და წამებად წმიდისა და ნეტარისა მონამისა კონსტანტისი, რომელი იყო დღეთა ჩუენთა“.

მრავალთაგან უმცირესი

ამ ტოპოსით აღინიშნება ჰაგიოგრაფიული ტენდენცია, რომელიც შესაძლებელია ორ კატეგორიად დაიყოს:

- მრავალ წმინდანთაგან მხოლოდ მცირედთა მონამეობა და ცხოვრებაა აღწერილი;
- მოცემულ თხზულებაში მხოლოდ ძალზე მცირე დამსახურებებია აღწერილი.

ტოპოსის საილუსტრაციოდ ქართული ლიტერატურიდან შეიძლება დავასახელოთ რამდენიმე თხზულება.

მეცხრე საუკუნის უცნობი ავტორის „კონსტანტი კახის მარტვილობაში“ ჰაგიოგრაფი აღნიშნავს: „ესე მრავლისაგან მცირედი აღინერა სამკნეთაგან წმიდისა კონსტანტისა, რათა იყოს თქუმული ესე შემოკლებულ და სრულ, რათა არა იყოს შემწუხებელ ნაკლულევანებისა, არცა ნამეტნავ განგრძობით“.

გიორგი მერჩულე გრიგოლ ხანძთელის მონაფეების მოღვაწეობის შესახებ წერს: „ესე მცირედი ვახსენე სამთა მათ წმიდათა – თევდორედისი და ქრისტეფორედისი და საბან იშხნელისა ცხორებად, ამით, რამეთუ ფრიად განგრძობად იქმნებოდა საქმეთა მათთა სრულიად აღწერითა ჭეშმარიტად“.

„პავლე კორინთელის ცხოვრების“ ქართულ თარგმანში ვკითხულობთ: „არამედ თუ ვითარი და რაბამი იყო ცხორებად მისი, არცა, თუ ბრძენთა ყოველნი ენანი ერთ-ჰყვენე, შეუძლონ წარმოთქუმა. ვინადთგან ზესთა სიტყუსა და მოგონებისა არს. ამისთჳს კნინისა ფრცხილისაგან ლომისა ძლიერებისა, ხოლო მცირადასა ფესუსაგან, ვისა ნაქსოისასა უწყებულთა, საკვრვებათაცა მისთა მრავალთაგანი მცირედი წარმოგიოხრა რად და დუმილისა ნავთსადგურად განუსუენო მახვლმცურვალეობასა სიტყუსა ნავისად“ (გაბიძაშვილი 2010: 417)¹.

ბესარიონ ორბელიშვილის მიერ შეთხზულ „რაჟდენ პირველმონამის წამებაში“ საგანგებოდ არის ხაზგასმული: საქართველოში იმდენი წმინდანი გამობრწყინდა, რომ „დამაკლებს მე ჟამი აღრიცხვად სიმრავლესა მათსა“; ზოგი მათგანი „აღწერილ არიან წიგნსა შინა უწყებისა მათისასა“, მაგრამ არიან ისეთნიც, „რომელნი ჩუენ არა უწყით და ზეცას აღწერილ არიან წიგნსა შინა ცხოველთასა“.

დასაბუთების ტოპოსი

დასაბუთების ტოპოსი არის წერის საფუძველი, წერის მიზეზი. ასეთ დროს ჰაგიოგრაფი თავს არ იმცირებს და არ ბოდიშობს თავისი მწერლური საქმიანობის გამო, არამედ არგუმენტირებულად ასაბუთებს იმ საჭიროებას, რის გამოც აუცილებელია და საჭირო მისი საქმიანობა და რატომაც იწყებს წერას. არგუმენტებს შორის შესაძლებელია დასახელებული იყოს (აღ)წერა და ვინაობის საწინააღმდეგოდ, ან წერა სასწავლო დანიშნულებით, ან უფროსების, ავტორიტეტების მიბაძვით, კარნახით, ხელშეწყობით, დაძალებით.

სამოელ ქართლის კათალიკოსი ავალებს იოანე საბანისძეს აბო თბილელის ღვანლისა და წამების აღწერას: „მნებავს, რადთა დაინეროს სანატრელისა ამისცა მარტვლობად, ვითარცა პირველთა მათ ქრისტეს მონამეთად, და დაიდვას იგიცა წმიდასა კათოლიკე ეკლესიასა შინა მოსაჯსენებულად ყოველთა, ვინ იყვენენ შემდგომად ჩუენსა. ამისთჳცა მოვავლინე წიგნი ესე ჩემი კელითა ხსართან მღდელისა ჩემისადათა.“

¹ „პავლე კორინთელის ცხოვრება“ შემონახულია მხოლოდ ქართულ თარგმანში, მე-16 საუკუნის ხელნაწერში. ტექსტი შეისწავლა და გამოაქვეყნა ე. გაბიძაშვილმა. მისი აზრით, თხზულება ბერძნულ ენაზე დაწერილი უნდა ყოფილიყო მე-9 საუკუნეში. ქართულად კი უნდა ეთარგმნათ მე-12, მე-13 საუკუნეებში (გაბიძაშვილი 2010: 406-423).

ან მიიღე წიგნი ესე ჩემი და ლოცვად ჩემი და ჯუარისა დაწერად ველითა ჩემითა და შეწვევითა ღმრთისა მამისა და ძისა და სულისა წმიდისადათა, მეოხებითა წმიდისა ღმრთისმშობელისადათა და წმიდათა მოციქულთადათა და მონამეთადათა ველ-ყავ გამოთქუმად სრულიად ჭეშმარიტად, ვითარ-იგი იყო და ვითარცა შენ თვთ უწყი, და აღწერე მარტვლობად წმიდისა მონამისა ჰაბომისი და აღწერილი ჩუენ მოგვძღუანე, რადთა უმეტესად ლოცვა ვყოთ შენთვის. მაღლი უფლისა იყავნ შენ ზედა. ამჟნ!“

იოანე საბანისძე „აბო თბილელის მარტვილობის“ აღწერის დასაწყისში, პირველივე თავში აღნიშნავს: „ამისთვის, საყუარელნო, ნუ გენყინებინ სმენად სიტყუათა ამათ, რადთა არა ცუდად დავშურეთ: მე სიტყუათა და თქუენ სმენითა, – რადთა ერთობით მოგუცეს ჩუენ უფალმან სასყიდელი შრომათა ჩუენთად“.

გიორგი მერჩულე „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ბოლოს მიუთითებს: „ხოლო ხანძთისა წინამძღვრისა და იოვანე – ძმისა მისისა – და წიგნისა ამის აღმწერელისა გიორგი მერჩულისა, – სამთავე ამათ ერთად გულს-მოდგინებითა დაიწერა ხანძთას შინა ნეტარისა გრიგოლის ცხოვრებად ესე. ქრისტემან წიგნსა მას ცხოველთასა დაწერენ იგინი და სრულიად წყალობა ყავნ ყოველთა მორწმუნეთათვის, რადთა გულისხმა ყონ საღმრთოდ ნიჭი ქვეყანისადაცა ზეცისასა თანა. რამეთუ ეკლესიასა შინა ერთი წიგნისმკითხველი მცირეთა მსმენელთა და მრავალთათვის სწორად კმა არნ. და ეგრეთვე, უკეთუ ერთი იკურთხევენ, ანუ მრავალნი, მაკურთხეველი იგი ერთი კმა არნ. რამეთუ მოუკლებელ არიან კეთილნი იგი ქრისტედსნი ჩვენდა მომართ ღა მაღლი წმიდათა მეოხებისადა“.

დავინყების საწინააღმდეგოდ

თხრობას, როგორც დავინყების საწინააღმდეგოდ ტოპოსს, ხშირად ვხვდებით ჰაგიოგრაფიულ ტექსტებში. ავტორი თხრობის აუცილებლობას იმით ასაბუთებს, რომ წმინდანის ცხოვრების აღწერის გარეშე მომავალ თაობას არ ეცოდინება ეს მნიშვნელოვანი ამბავი. უპირველეს ყოვლისა, წმინდანის ცხოვრებას აქვს მაგალითის ძალა, რასაც ჰაგიოგრაფი პირდაპირ ან ქვეტექსტურად მიუთითებს. ამდენად, ის აპირებს არამარტო გმირის ხსოვნის უკვდავყოფას, მისი სახელის არდავინყებას, არამედ მის სახსენებლად, მის წარმოსაჩენად საუკეთესო დროის გამოყენებას – გმირის არსებობის მრავალმხრივმნიშვნელოვნების ხაზგასმას.

სასწავლო დანიშნულება

სასწავლო დანიშნულება, დიდაქტიკური დანიშნულება, როგორც ტოპოსი, წერის აუცილებლობიდან გამომდინარეობს, რომ თხრობა საჭირო, გამოსადეგი და მკითხველთათვის სასარგებლო საქმიანობაა. სასწავლო დანიშნულებაში შესაძლებელია ვიგულისხმოთ მაგალითის ძალაც.

მიმეზისი

წმინდანთა მოღვაწეობის აღწერას არა მხოლოდ სასწავლო დანიშნულება, არამედ მიმეზისის, მიბაძვის ძალაც აქვს.

გარდა აღნიშნულისა, ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში გამოიყოფა ზოგადი ტოპოსი, რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა ფორმებს, რომლებიც სპეციფიკური გამოვლინებების გარეშეა და ხშირად ვლინდება კონკრეტულ სიტუაციებში. ასევე, დამოკიდებულნი არიან სხვა ტოპოსებთან, ისევე, როგორც კონკრეტულ მეტაფორასთან (Pratsch 2005: 24).

ჰაგიოგრაფიული მოდელების, ტოპოსისა და პარადიგმების საერთო სქემატური მახასიათებლები მართლაც ურთიერთმსგავსია და ერთნაირი ნიშნების არსებობას ადასტურებს. როგორც სიუჟეტისა და პერსონაჟის ასახვის მოდელების მიხედვით ვნახეთ, ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულებები სრულად იმეორებს დადგენილ მოდელებს. ამასთან, ბუნებრივია, გააჩნია ორიგინალური სახე, რამდენადაც ეს შესაძლებელია მყარი ლიტერატურული მოდელების არსებობის პირობებში.

დამონებანი:

- Aigrain R. L'hagiographie, ses sources, ses méthodes, son histoire. Paris. Bloud & Gay 1953.
- Amirkhanashvili, Ivane. „Minimalizmi, Rogorts P'raktik'uli Sach'iroeba“. *Sjani*, 18. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2017 (ამირხანაშვილი, ივანე. „მინიმალიზმი, როგორც პრაქტიკული საჭიროება“. *სჯანი*, 18. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017).
- Amirkhanashvili, Ivane. „Agiografiis St'ilis Sak'itkhebi (Teoriuli Shenishvnebi)“. *Sjani*, 18. Tbilisi: 2012 (ამირხანაშვილი, ივანე. „აგიოგრაფიის სტილის საკითხები (თეორიული შენიშვნები)“. *სჯანი*, 13. თბილისი: 2012).
- Averintsev S. “Drevnegrecheskaya Poetika i Mirovaya Literatura”. *Poetika Drevnegrecheskoy Litareturny*. Moskva:1981 (Аверинцев С. “Древнегреческая поэтика и мировая литература”. *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва: 1981).
- Bakht'in M. M. *Literaturno-Kriticheskie Stat'i*. Moskva: 1986 (Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. Москва: 1986).
- Campanhausen Hans von, Die Idee des Martyriums in der alten Kirche.. Vandenhoeck & Ruprecht, 1964
- Cross, F. L., ed. *Acts of the Martyrs*, The Oxford dictionary of the Christian church. New York: Oxford University Press, 2005.
- Delehaye Ipolit, Les légendes hagiographiques. Bruxelles, 1955.
- Dzveli Kartuli Agiografiuli Lit'erat'uris Dzeglebi*. T'. I. Tbilisi: 1964 (ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. ტ. I. თბილისი: 1964).
- Elbakidze Mak'a. “Vepkhist'y'aosnis Kronot'op'i Lliminalobis Teoriis K'ont'ekst'shi”. *K'admosi*, №2. Tbilisi: Ilias universit'et'is gamomtsemloba, 2010 (ელბაქიძე, მაკა. „ვეფხისტყაოსნის ქრონოტოპი ლიმინალობის თეორიის კონტექსტში“. *კადმოსი*, №2. თბილისი: ილიას უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).
- Gabidzashvili E. *Shromebi*. T'. II. *Filologiur-T'ekst'ologiyuri Nark'vevebi*. Tbilisi: khelnats'erta erovnuli tsent'ri, 2010 (გაბიძაშვილი ე. *შრომები*, ტ. 2. *ფილოლოგიურ-ტექსტოლოგიური ნარკვევები*. თბილისი: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 2010).
- Galley, S. Jüdische und christliche Heilige – Ein Vergleich. *Zeitschrift Für Religions – Und Geistesgeschichte*, 57 (1), 29-47, 2005. Retrieved February 16, 2020, from www.jstor.org/stable/23898707

- Herbermann, Charles, ed. "Acts of the Martyrs". Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton, 2013.
- Irmscher J., Das Schrifttum des Oriens Christianus als Bestandteil der spätantiken Literatur. *Illinois Classical Studies*, 19, 261-264, 1994. Retrieved February 16, 2020, from www.jstor.org/stable/23065438
- K'ek'elidze, K'orneli. *Eti 'udebi Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oriidan*. III. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1955 (კეკელიძე კორნელი. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, III. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1955).
- K'ek'elidze, K'orneli. *Eti 'udebi Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oriidan*. IV. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1957(a) (კეკელიძე კორნელი. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, IV. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1957ა).
- K'ek'elidze, K'orneli, *Eti 'udebi Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oriidan*. V. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1957(b) (კეკელიძე კორნელი. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, V. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1957ბ).
- K'ek'elidze, K'orneli. *Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1980 (კეკელიძე კორნელი. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1980).
- K'k'nadze Zurab (redakt'ori). *Religiebi Sakartveloshi*. Tbilisi: Sakartvelos sakhalkho damtsveltan arsebuli t'olerant'obis tsent'ri, Sakartvelos sakhalkho damtsvelis bibliotek'a, 2008 (კიკნაძე ზურაბ (რედაქტორი). *რელიგიები საქართველოში*. თბილისი: საქართველოს სახალხო დამცველთან არსებული ტოლერანტობის ცენტრი, საქართველოს სახალხო დამცველის ბიბლიოთეკა, 2008).
- K'imeni I. K'imeni (T'ekst'ebi). Ianvris, Tebervlis, Mart'is, Ap'rilis da Maisis Tveta T'ekst'ebi. T'. I. T'bilisi: Rusetis sametsniere ak'ademiis gamotsema, 1918 (კიმენი I. (ტექსტები). *იანვრის, თებერვლის, მარტის, აპრილის და მაისის თვეთა ტექსტები*. კიმენი. ტ. I. ტფილისი: რუსეთის სამეცნიერო აკადემიის გამომცემა, 1918).
- K'imeni II. *Kartuli Agiograpiuli Dzegebi*. Nats'ili 1. Tbilisi: Sakartvelos ssa metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1946 (კიმენი II. *ქართული აგიოგრაფიული ძეგლები*. ნაწ. 1. კიმენი. ტ. 2. თბილისი: საქართველოს სსრ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1946).
- Nahmer Dieter von der, *Die Iainische Leiligenvita: Eine Einfuerung in die Iainische Hagiographie*, Darmstadt, 1994.
- Pierer's Universal-Lexikon, Band 7. Altenburg 1859.
- Pratsch T., *Der Hagiographische Topos, Griechische Heiligenviten im mittelbyzantinischer Zeit, Millenium-Studies, zu Kultur und Geschicjte des ersten Jahrtausends n. Ch. Band 6*, Walter de Gryter Berlin New York, 2005.
- Raspe Luchia, *Jüdische Hagiographie im mittelalterlichen Aschkenas*, Mohr Siebeck Tübingen, 2006
- Rat'iani, Irma. *Kronot'opi Ant'itut'op'iur Romanshi*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2005 (რატიანი ირმა. *ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2005).
- Rat'iani, Irma. "Mikhail Bakht'inis Teoriuli K'ontseptisia. Dialoguri Kritika". K'r-shi: *Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Dziritadi Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi*. Tbilisi: 2008 (რატიანი ირმა. „მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგიური კრიტიკა“. კრში: *ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: 2008.

Nino Popiashvili
(Georgia)

For the Definition of the Typological Model of Hagiographic Work

Summary

Key words: European-Georgian literary and cultural relations; Hagiographic Literature, Georgian Hagiographic Literature; Late Antique literature; Early Medieval Literature; Literature Models.

Late Antique and Early Medieval literature includes texts created in the era of early Christianity, from which European literature arose, reflecting the historical, social, cultural, religious features of the era.

The literature of this period on the one hand is based on ancient literary tradition, and on the other hand, the paradigms and concepts of the Bible and the Gospel. However, the style of Roman legal language and investigative process, which is preserved, makes the actions rather realistic. Hence, together, they form a qualitatively new literary model, combining the heroism and tragedy of the ancient era with its religious, Christian morality, and the ideology of the Roman law and historical issues.

The law, models and paradigm of the hagiographic genre are associated with several main aspects, which arise from the peculiarities of hagiography itself, the description of the lives of saints, short, detailed, editorial types to be read and listened, the function of hagiography itself, norms, values.

Hagiography has long been viewed from the perspective of history and source study. Its philological studies have been started since the 18th century. Hagiography is considered a kind of literary universal, which implies that the hagiographic genre is common to various national literatures that have Christian writing.

The study of hagiographic literature is important in the context of early European literature research. However, it is important to note that Georgian literature was actively involved, knew, shared and relied on the late Antique and early medieval literary processes going on in Europe. In this respect noteworthy are the translations of late Antique and early medieval literary texts, which are not retained in the original, Latin or Greek languages, and thus Georgian translations of these texts serve as a source. At the same time early Georgian literature creates important literary-typological features, including genre-based characteristics, literary models, and cultural paradigms.

Georgian hagiography is very rich, and hagiological studies show that many genres can be singled out within it. Christianity, which creates the tradition of the martyr and witness by witnessing, compassion and joint participation of the martyrdom of Christ, is one of the main creators and authors of the hagiographic genre.

The main method of depicting hagiography as a writing of literary genre is typology as a form of thinking, in which archetypal models of imitation and depiction are combined. Consequently, the signs characteristic of the hagiographic genre are entirely associated,

on the one hand, with the life and martyrdom of Christ and his disciples, and on the other, with the ancient Christians' life and martyrdom, interpretation and extension.

The law, models and paradigm of the hagiographic genre are associated with several main aspects, which arise from the peculiarities of hagiography itself, the description of the lives of saints, short, detailed, editorial types to be read and listened, the function of hagiography itself, norms, values.

Observations of hagiographic works show that, like the genre itself, the model of character depiction differs depending on the short and extensive editions.

As for the peculiarities of the character depiction, particular mention should be made of the brief model of the first period processed in the "Martyrological Acts", in the Georgian hagiological terminology, in kimenic editions, in which the following peculiarities are highlighted:

1. Baptism (a pagan character is baptized);
2. After a certain time has passed, the baptized hero is required to return to "faith by nature", i.e. renounce the new faith;
3. The main character refuses to change his faith, which becomes the basis for new confrontations;
4. Performing miracles;
5. The main character is threatened with terrible torture, but the character shows amazing inner peace, resilience;
6. The main character, which has an unbreakable faith, gladly obeys when he is taken to the death penalty.

In addition to eyewitness records, early Christian Martyrological acts, from a literary point of view, represent a general scheme and consist of common symbols; including, in connection with the peculiarities of the character depiction. It is here that the result of the development of a compositional framework characteristic of hagiographic literature, which has become typical for hagiography, is read.

The Marchvilological collections of the short story genre preserve the style of recording Roman legal and investigative processes. In most cases, the development of the action is extremely realistic, and that is why the use of the hagiographic text as a historical source is considered quite correct. The texts necessarily point to historical dates, names of historical persons, governors, kings, regional rulers, years of reign or rule, etc. In some cases, certain dates, names of places or names of historical persons become controversial when compared with other sources, although the very fact, pattern, specification of time and place are one of the main characteristics of the hagiographic genre. At the same time, the early Martyrological writings note the paradigms and concepts of the Bible and the Gospel.

Georgian hagiography defends the paradigm of universal topoi and presents them together with national elements. Let's consider several universal topoi using the example of Georgian hagiography:

Sententia as a Topos

At the beginning of a hagiographic writing, a sententia is often used, a general statement, thought-provoking saying or proverb, universally acknowledged truth consisting

of one sentence. This sententia is given by the author to demonstrate compassion and a certain positive attitude from a reader.

Topos of Reverence

The author explains to the reader that his task, or mission, is very difficult and inappropriate for him. Therefore, he asks readers in advance - to forgive the weak points.

The Fewest of Many

This topos marks a hagiographic trend, which can be divided into two categories:

- Of the many saints, only the martyrdom and life of a few are described;
- Only very few merits are described in this writing.

Topos of Substantiation

The topos of substantiation is the basis of writing, the reason for writing. At such moments, the hagiographer does not abase himself and does not apologize for his literary activity, but reasonably substantiates the necessity because of which his work is necessary and needed, and why he begins to write. Among the arguments can be cited writing (description) against oblivion or writing for educational purposes, or with imitation, under dictation, with promotion, coercion of superiors, authorities.

Against Oblivion

Narrative as topos against oblivion is often found in hagiographic texts. The author justifies the need for narration by the fact that without describing the life of the saint, the future generation would not have learned this important story. First of all, the life of a saint has the power of example, to which the hagiographer points directly or subtextually. Thus, he intends not only to immortalize the memory of the hero, not to forget his name, but also to use the best time to remember him, to single out him - to stress the multifaceted significance of the hero's existence.

Educational Purpose

Educational purpose, didactic purpose as a topos, derives from the need for writing, that narration is a necessary, appropriate and useful activity for the readers. The power of example can also be considered under the educational purpose.

Mimesis

The description of the activities of the saints has not only an educational purpose, but also the power of mimesis, imitation.

In addition to the above-mentioned, a common topos is distinguished in hagiographic works, which bring together different forms that do not have specific manifestations and are often found in specific situations.

The general schematic characteristics of hagiographic models, topoi and paradigms are really similar to each other and confirm the existence of the same signs. As we have seen, according to the models for depicting the plot and characters, Georgian hagiographic works repeat and develop the well-established models. At the same time, of course, they have an original form, as far as possible in the presence of stable literary models.

The purpose of this paper is to identify and compare European late Antique and early medieval literary models with examples from Georgian literature. The research is based on modern European methodologies and theories.

Elnara Garagyezova
(Azerbaijan)

Postmodern Discourse and Azerbaijani Literature
(in base of Orkhan Fikratoghlu's and Fakhri Ughurlu's fictions)

Among the representatives of postmodern literature of Azerbaijan, the fictions of Orkhan Fikratoghlu and Fakhri Ughurlu is especially distinguished. The polyphonic, wide-ranging works distinguish these two authors among others. The works of Orkhan Fikratoghlu and Fakhri Ughurlu are very important in Azerbaijani literature in terms of the transition to postmodernism, the study of the national version of postmodernism.

There are two main lines in Orkhan Fikratoghlu's prose:

1. Modern prose line

2. Postmodern prose line

Modern prose traditions are reflected in such stories by Orkhan Fikratoghlu as «Christmas Eve», «Stepfather», «Clove Insect», «Untitled Story», «Guardian» and in the novel «Alone». It should be noted that the modern prose tradition mentioned in the works of Orkhan Fikratoghlu is based on the sixties, the style of Mirza Jalil Mammadguluzadeh, which they refer to from time to time. Orkhan Fikratoghlu's novels «Morning», «Debt», «Fly», «History of a Prosperous Man», «History-Chibi», «Oil Dadash», «Axrestomatic Story», short stories, dramaturgy, essays and the novel «A Dead Text» represents the **postmodern line** of creativity.

Postmodern elements, which are also felt in the author's stories, are more pronounced in the author's stories and novels. The protagonist of the story «The Man of the Third Day» (2008) lives all the weight of the «profession» he chose for profit - to be a hired killer. As his family's financial situation improved, his spiritual death accelerated, and his conscience became entangled in an iron grip. The parable about the stranger and the camel, which the author includes in the work, plays a key role in opening the inner layer of the work. Orhan Fikretoghlu, in fact, by writing about the feelings and experiences of a murderer, speaks not only of the individual, but also of society.

The author thus illustrates the concept of «collective sin», which is widely used in Western literature. The timelessness of the work and the attempt to descend into the genealogy of sin are also related to this. The theory of «collective sin» is at the heart of many of Franz Kafka's works, including Process. The protagonist of the "Process" Joseph Ka, is also guilty. He is arrested and executed for a crime he did not know about.

The guilt of Orkhan Fikratoghlu's hero is obvious at first sight. He kills people by order, for money. He commits one of the greatest sins that God has forbidden. But here the subject of sin is conditional. It is not only the individual who is a murderer and sinner. This is a collective sin. In addition to killing people, he is also guilty of killing camels. If we

consider that the stranger symbolizes the world and the camel symbolizes humanity, the ancient man with the first arrow he shot had already laid the foundation of collective sin. From the day Cain killed Abel and tasted the impunity of slaughter (in fact, he believed in the utopia of impunity), all mankind bears this sin. From this point of view, Orkhan Fikratoghlu's protagonist bears the sins of not only himself, but of all mankind, and is accountable for this crime.

The story «Seven» gives a symbolic description of the world. The complex world of man, the meaning of life, is the essence of the story, which begins with the impossibility of reuniting the nameless old woman - the two children of the world - day, the curly-haired son representing the light, the night, the straight-wired son symbolizing darkness. The story of Adam and Eve is referred to when the grandfather wanted to find the way to that world and add it to the map. The fig leaves that the child wears also point to this religious parable. Man has been looking for himself since the day he was expelled from God. Because man is the only creature who embodies good and evil at the same time. The day of his expulsion from God's presence symbolizes that man is a captive of knowledge, and that this knowledge constantly leads him to search, to doubt, and to a path that leads to suffering, away from the carelessness of paradise.

In «Song Twelve», the life of a girl living in a remote, quiet village changes with the arrival of a man who falls off a train (read: separated from the time of materialism). A man who falls into the pure world of a girl purifies his life for the first time in his life. In this quiet world, he sees himself in the mirror of the subconscious, free from selfishness and ego. But the longing for the noisy city tears him away, and he returns to a world of lies, hatred, and hatred. The absence of the names of the protagonists of the story, the mere mention of «man», «girl», «old man», «child» encourages the reader to pay attention to the inner layer of the work, the mystical atmosphere of the work brings a special aura to the postmodern text.

The novel «A Dead Text», presented to readers in 2013 and published in Turkey in 2015, resonated in the literary world and was accepted by literary critics as the beginning of a new stage in the work of Orkhan Fikratoghlu. The novel begins with the Master accepting a manuscript written on a papyrus paper called «A Dead Text» with black butterflies flying between its pages from a boy with a strange appearance on his head. Orkhan Fikratoghlu informs the reader that the novel was written in the post-Sufi genre and, in fact, gives him the key to the text.

It is the Sufi who can read the manuscript in the work. Another aspect of Sufi aesthetics in the novel is the use of the butterfly symbol. Earlier, another representative of the Azerbaijani literature of the independence period - Aydin Talibzadeh also referred to this Sufi symbol in the novel «Butterfly Model-102». Note that the «butterfly» is both a symbol of the spirit and the clothes worn by Sufis. Aydin Talibzadeh writes in the article «Butterfly or commentary-situation Nasimi (philological fantasies)»: «In other words, «butterfly» is interpreted in Persian as a maker. In the context of Nasimi's poems, the word

«butterfly» is used in the sense of «maker»: «I wore a butterfly, I was free from anxiety, it was easy to catch a cold butterfly.» Undoubtedly, the butterfly is a symbolic texture of the life of a shepherd, a mountainous life, raised to the level of a symbol, a suggestive expression of real life, a kind of signifier, a hint. ”(Talibzade 2000.)

The polyphony and construction effects of the novel, whose structure is based on the textual aesthetics of postmodernism, place the reader in a postmodern labyrinth. If we look closely, we see that there are several texts nested in the novel:

1. The text of the master
2. The text of the manuscript
3. The text of Satan (Jinn)

While reading the novel, we observe the struggle between the Devil and the Master throughout the work. The image of Dada in the work acts as a prototype of Dada Gorgud and carries the history of the manuscript even further, including the human significance of this eternal struggle, as well as the national echo.

Thus, in accordance with the reference aesthetics of postmodernism, Orkhan Fikratoghlu's novel «A Dead Text» refers to the three previous texts - «Kitabi-Dada Gorgud», Huseyn Javid's «Iblis» and Mikhail Bulgakov's «Master and Margarita». occupies an important place as a distinct example of a postmodern novel.

Orkhan Fikratoghlu has a special place in the drama of the independence period. His works include «TAS», «Death of the Slayer», «The Epic of the Brave», «Loss», etc. His plays have been staged many times and have won the sympathy of readers. Ravi, the main character of the play, narrates the «Epic of the Brave». Khas, who chose “Sabr” (Patience) at birth, cannot remain faithful to this choice at any point in his life story. He regrets leaving his life, wants to be born again and live his life differently, and the narrator says: “Ravi, did you not write this article that you have been narrating for a long time? Change my life. Please? Revive me once more! ” (Orkhan Fikretoglu 2018: 24.) However, «there is no violation of writing» and the brave man lives and longs for the world he does not understand.

The play draws attention to the elements of fairy tales, postmodern interpretation. The image of a white camel in the author's story «The Man of the Third Day» is also reflected in the play «The Epic of the Hero». In the play, the path of the typical hero goes through the opposite: black and white, upside down, right and left. Wherever he encounters, trouble befalls him because he chooses the positive side. Along with postmodern elements in this play, «Mirza Jalil's style» typical of Orkhan Fikratoghlu's work also attracts attention. This line is mainly followed in the construction technique of the work and in the monologues with symbolic-ironic shades of images.

One of the main representatives of Azerbaijani postmodernism is **Fakhri Ughurlu**, who is known as the author of new and unique examples of our modern prose. Looking at the creative path of Fakhri Ughurlu, it is possible to distinguish two periods in the writer's prose technique:

1. The initial period of Fakhri Ughurlu's creativity. During this period, the author's works are dominated by realistic motifs, and these motifs mainly reflect the atmosphere of the prose of the 60s and 80s. Collected in the books «Lonely Tree» (1991), «Loss of Wishes» (1992), «Oguznameler» (with Professor Kamil Valiyev, 1993), «A Sorrow of Three Villages» (About Martyrs, 1995), «Children's Song» (1999) the texts characterize that period.

2. The emergence of postmodern elements in the work of Fakhri Ughurlu. Elements of postmodernism prevail in the subsequent works of Fakhri Ughurlu, who attracted the attention of readers with new examples of prose at the initial stage of his work. The author's works of this period are reflected in the books and essays «Mevlana Jalaluddin Rumi and his» Masnavi «» (2007), «Stories» (2010). Elements of postmodernism prevail in the subsequent works of Fakhri Ughurlu, who attracted the attention of readers with examples of modern prose at the initial stage of his work.

Fakhri Ughurlu created interesting examples of the Azerbaijani version of postmodernism using elements such as archetypal motifs, deconstruction, decanonization, quotations typical of postmodernism in his works. The series of stories he called «Mountains of God» is one of the interesting events of postmodern Azerbaijani prose. This series includes 12 stories: «Ehsan», «Mother, who is your husband?», «Leyli's Madness», «Sheikh Sanan», «Farhad's murder of Khosrow», «Widow», «Alexander's law», «Attila's grave», «Dervish», «My son will fall at the last stop», «Son of Mary», «Prophet».

The series of essays written by Fakhri Ughurlu in the 90s and summarized under the title «Morality» includes 5 essays - «Morality», «Freedom», «History», «War», «Justice». Looking at this series of essays, it becomes clear that it was a stage of philosophical and aesthetic preparation for the series of «Mountains of God», which was later written by the author and consists of 12 stories.

In "Alexander's Law", Alexander's longing is in fact due to his fear of being alone. As he tries to soothe his loneliness with other voices, this loneliness grows more and more like a bottomless pit, and Alexander realizes that his marches, the countries he bought, the books he read are not able to fill this well. From this point on, Alexander's journey begins, breaking away from the world around him. Because, what drove him to foreign lands was his ignorance of himself, the closing of the doors of the world within him.

Plato, whom he met on the forbidden Mount Olympus, showed him the way to travel inside him, the way to get rid of the emptiness, the meaninglessness of life, the longing: "You wanted to take the world, but you did. But you never loved him. If you loved it, the view from here would not surprise you, you could see what you saw here. If you loved, the world would stand on its own two feet, and you would not walk around the world door-to-door, with more and more people sharpening their swords and horses galloping." (Fakhri Ughurlu 2010:87) The images of Alexander and Plato symbolize the comparison of different worlds, judgments and minds. It should be noted that although the story represents the opposite worldviews of Alexander and Plato, the writer also points to the existence of a moderate, moderate position with the image of Aristotle.

It should be noted that archetypes, especially oriental archetypal motifs, play an important role in Azerbaijani postmodern literature. From this point of view, it is possible to come across the deconstruction of Nizami Ganjavi's images in a number of postmodern texts. In the subtextual layer of Fakhri Ughurlu's story, which is rich in gnosis, we encounter the image of «Alexander - a just ruler» archetyped by Nizami Ganjavi in our literature. F. Ughurlu also followed the path of his great predecessor and raised Alexander to the level of gnosis and spiritual rule. The image of the shepherd's daughter in the work also acts as a Sufi-gnosis symbol. At first glance, the reader concludes that Alexander's happiness with the shepherd's daughter is due to his tiredness of worldly affairs and his desire for a simple, idyllic life. In fact, the shepherd, the shepherd, the butterfly (in the sense of image and clothing) are the symbols of the unreal, spiritual world, the reunion with God. Alexander's mission in the real world had been completed, and his soul had to move to an alternative world in order to find peace and complete its mission. Seeing that he was late, he did not come down from the mountain, there was no place to return. He went to the shepherd's house again, to the shepherd's daughter's meeting. «.» (Fakhri Ughurlu 2010:102)

In the story «Farhad's killing of Khosrov» we also encounter the images of rulers and artists with Eastern archetypes. In the story, Farhad is a traveler of divine love, and Khosrov is a traveler of mortal love. Farhad's love for Shirin is not physical, as Khosrov thought, but the love of this particle for the ashes and the divinity of the soul. It was this Sufi love that gave Farhad the secret of infertility and immortality. Shirin tries to recognize Shirin inside her with Farhad's drawings, but love for the mortal world does not allow her to go this way to the end. Khosrov's desire to live forever in the waters of the lake of life stems from his failure to understand that true life is in the soul. The mountains of Farhad split open and find the water of the lake of life. However, the fact that this flood caused the destruction of the whole city and the suicide of Shirin, who was horrified by this event, symbolizes the meaninglessness and impossibility of man's attainment of immortality without perfection.

In the story «Leyli's Madness» we encounter a different interpretation of the known archetypal plot. Fakhri Ughurlu presents classic images with more realistic colors, giving a postmodern opening to the well-known plot. However, the preservation of the Sufi-gnostic elements at the bottom of the events presented as the story of current life does not harm the purpose of conveying the archetypal image. Explaining to the reader that anyone who passes through the door that opens to him at the moment of contact with the soul can reach gnosis, the writer Fuzuli emphasizes that the concept of Majnun is in everyone: gathered on his head. The enmity disappeared again. They became companions. The scene in Majnun's heart is complete. Leyli joined the wild animals and birds and went for a walk to Majnun. But they also passed without Majnun. Now they have come together in one direction and created Majnun out of themselves. ».” (Fakhri Ughurlu 2010:74)

«Dervish» is the story of a man who is lost in himself and is not understood by society. This man, who has been flying in his dreams since childhood, living in the city and

telling stories in the village, always tries to introduce himself to the society and explain what is inside. But no one can think like him, love like him, see like him. In life, there is a person who is wanted by society, but in him he can always maintain the desire to ride a long, long white bird. After the death of the dervish, who preserves the tale inside, the white bird does not need to be carried by this bird. On the contrary, the white bird is now learning from his spirit the lightness, the flight, the path to eternity: «Do you know me,» said the bird? ... I want to fly too, - he said, - take me with you, take me with you ... ».”(Fakhri Ughurlu 2010:24)

The main point in the story «Widow» is the issue of freedom of the human soul. The protagonists of the dialogue are a woman who was abused by her husband, who died of cancer, and a young man who was sentenced to death due to a serious illness. The story has no time, no spatial elements, the whole structure, the description is revealed only through the dialogue of two people. The young man, who rescued the woman who tried to kill herself, explained to her that even death would not be able to free her from the bondage within her unless her soul was set free: “If she is truly free, she will never be afraid. But the burden will be heavy. You don’t want to take that burden either. You make others happy by making yourself miserable - that is, look, rejoice, people, I’m sorry for you too, and I’m happy that I can make you happy with my misfortune... «.”(Fakhri Ughurlu 2010:221)

«Mom, who is your husband?» The story is written in the form of a dialogue, like the story of the «Widow». The story reflects the fate of a man, a woman who is suffering spiritually, the pain of turning away from her soul against the background of a conversation between a crying mother and a child:

«Is your husband a friend of my father?»

– What a friend, I’m sorry, they were more than friends. What they did to me, they beat me together, helped me and left me a widow at a young age. No friend can help even a friend. Open the window, the onion took out my eyes...

– You wanted your husband very much, mother?

– I knew him, my child.

– How is God, mother?

«The most beautiful, the strongest».”(Fakhri Ughurlu 2010:232)

According to the author, if the human cannot reach spiritual perfection, he does not exalt his love, justifies it, lowers it from heaven to earth, and love that is not nourished by the spirit is doomed to death.

The story «My son will fall at the last stop» tells the story of a father whose son was killed in the war. The secrets of a man’s destiny are revealed in the background of the old man’s conversation with his son’s dream on the way from the market to the house, and the way he went for his dream is revealed. The reader is shocked by the grief of a father who imagines his son, thinks that he is sitting with his son in a double seat on the bus, and pays his fare, saying, «My son will fall at the last stop.» The author’s words in the father’s language emphasize that the source of the millennium’s life, the hope of life, is hidden

in the memory passed down from generation to generation. dies. 'It is impossible to live with this day, this hour, my son ... I wanted to shed my blood from your veins to the whole world, I wanted to come out of your memory tomorrow. You killed me, son, me ...' .”(Fakhri Ughurlu 2010:243)

The hero of the «Ehsan» story, history teacher Togrul Bey, while he was alive, called the villagers to his mourning ceremony and asked them to accept him as dead, no matter how long he lived. The stories told about Teymur Bey by people of different faiths, personalities and professions at the ceremony shed light on various aspects of the hero's character. The names of the characters talking about the hero are also symbolized by the author: the forester Forest man, the school director Maarif (Education), the postman the Passenger man, the head of the local government the State man and so on. Both mullahs and musicians are invited to the mourning ceremony: «That was more than a mourner at the wedding. The people of this village had never seen the feast in the wedding cave, the feast in the mourning tent so clearly, and perhaps they would never see it again.” .”(Fakhri Ughurlu 2010:274) In the assembly, where death and life were reconciled and ended, the quarrels were reconciled and the enmity was over. In our opinion, the author symbolized the end of Togrul Bey's material and physical life, the beginning of his spiritual and spiritual life with this double ceremonial scene. After this ceremony, Togrul Bey became a walking corpse for his fellow villagers, he was not interested in worldly life, he left the world as a Sufi and turned to divine love.

The story of the «Prophet» is dedicated to the traveler and messenger of the path to divinity. The story combines the stories of the prophet Adam, Moses, the prophet Jonah, the prophet Abraham and the prophet Muhammad into a single prophet, and reflects the writer's philosophical view of the image of the messenger of God. From this point of view, the prophet's self-talk and self-protest are also considered as interesting artistic receptions. Thus, for the Messenger of God, it is emphasized that God is in his own soul, not elsewhere, and that it is the human spirit that binds him to God: “Then the separation was removed. The servant surrendered to the last drop of blood, to the God of his nerves, filled with the power of the soul from body hair to nails, lost his strength, weight, smell, pain, fear, turned into a dry leaf and fell to the ground. The country he bought, the world he lived in, shrank to the size of dust and disappeared from sight. The worlds lined up like soldiers and passed in front of them. He did not know that he was traveling the world, or that the worlds themselves were rolling in the darkness and coming to his feet. So the place where he encamped was the capital of the world, and the whole world was watching him and waiting for salvation.” .”(Fakhri Ughurlu 2010:121)

In the story of Fakhri Ughurlu «Sheikh Sanan», the famous archetypal plot worked in a different direction. The process of transformation of human love into divine love is reflected in the example of Sufi Sheikh Sheikh Sanan's love for his Georgian daughter Tamara. Thus, Sanan, who is thought to have changed his Sufi love for a woman's love, turns Tamara into a “Khumar” - passenger of divine love. At the moment when physical love is likely to end happily, the lovers realize that what they want is not physical, but

spiritual reunion, and go on a spiritual journey to reunite spiritually: “Tamara is still waiting for Sheikh Sana in a monastery seven miles from Tbilisi. Since then, many generations have changed, the earth has brought many layers, the sky has covered many layers, the Georgian Empire has collapsed, Tbilisi has passed from hand to hand, and Prince Irakli’s bones have rotted. Ama Tamara did not know about this. He is waiting for Sheikh Sana. Sheikh Sanan has not yet completed the preparations for the big wedding. He has moved from Baghdad to Samarkand, from Samarkand to Tabriz, from Tabriz to Istanbul, from Istanbul to Paris, and from there to the United States. I have heard that he will return to Tbilisi soon. He will cross seven mountains and visit Tamara. But there will be no wedding on this arrival - the world is not ready yet. Sheikh Sanan still had to work hard on this world, a lot... ””(Fakhri Ughurlu 2010:49)

In the story «Attila’s Tomb», the legend of the great warrior is presented in a new writer interpretation . This story of Fakhri Ughurlu, who presents Atilla not only as a warrior but also as a spiritually advanced man, resonates with the story of «Alexander’s Law». Thus, in both stories, the Conqueror becomes the real conqueror, the ruler of the spiritual world, after finding his love and spiritual balance. Attila, who died of the poison of the Greek girl, with his faith and love builds an eternal throne in her heart. In fact, the poisoned Attila achieves true human happiness with his death, and the punishment of the Greek girl who kills her lover is to search for Attila’s grave along the Danube for the rest of her life and mourn his love: The rotten water clotted like blood and turned the Danube’s bed into a swamp.

Then a spark from the girl’s mournful voice crept up the rot and dried up the bed of the river. The water passed over the girl.

At her last glance under the river, she saw a crane train pulling troops into the sky. The earth could not be seen from Attila’s grave. «.”(Fakhri Ughurlu 2010:326)

The story of «Son of Mary» compares the meanings of spiritual and material love. It is clear to the reader from the name of the story that the strange boy, who is described as an ordinary man, a modern man, and reborn in a new body, is in fact a prototype of Jesus. The main point that the writer wants to emphasize is the importance of spirit and spiritual love. Physical love is forgotten, changed, ends. Spiritual love, and divine love is eternal. And as long as man does not understand this, the spiritual love frames represented by Jesus Christ will be killed by the ignorant and will be born again until he completes his mission: “The first thought that came to my mind when I returned was that he would soon return to earth. I travel around the world and look at the faces of boys born in certain months of the year and find them, I recognize them even under black and yellow skin! ” (Fakhri Ughurlu 2010:194)

Thus, each of the stories in the series differs in structure, pace, and theme. However, no story has the effect of a foreign text outside the series. The subtext in the series - the writer builds the stories in different ways to show the reader the path to perfection:

1. Use of archetypal plots and heroes: «Leyli’s Madness», «Sheikh Sanan», «Farhad killed Khosrov», «Alexander’s law», «Son of Mary», «Attila’s grave», «Prophet»

2. Opening the bottom layer against the background of current topics: «Widow», «Dervish», «My son will fall at the last stop», «Ehsan», «Mother, who is your husband?»

In our opinion, the main point that unites the works of Orkhan Fikratoghlu and Fakhri Ughurlu is that the works of both writers emphasize the uniqueness of postmodern Azerbaijani literature. Thanks to these works, readers around the world have the opportunity to get acquainted with the Azerbaijani postmodernism, which has a special place in world postmodernism.

Bibliography:

- Anthology of Azerbaijani prose. In five volumes. V vol.* Baku, "East-West", 2006 (*Azərbaycan nəsrİ antologiyası*. Beş cildə. V cild. Bakı: "Şərq-Qərb", 2006.)
- Fakhri Ughurlu. *A single tree*. Baku: Youth, 1991 (Fəxri Uğurlu. Tək ağac. Bakı: Gənclik, 1991).
- Fakhri Ughurlu. *Loss of desires*. Baku: Writer's House, 1992 (Fəxri Uğurlu. *Diləklərin azması*. Bakı: Yazıçı evi, 1992).
- Fakhri Ughurlu. *Stories*. Baku: Ali and Nino, 2010. (Fəxri Uğurlu. *Hekayələr*. Bakı: Əli və Nino, 2010).
- Jabbarlı N. *After Salvation (New Generation Literature)*. Baku: Khan Publishing House, 2017 (Cabbarlı N. *Qurtuluşdan sonra (Yeni nəsil ədəbiyyatı)*. Bakı: Xan nəşriyyatı, 2017).
- Orkhan Fikretoglu. *The saga of a typical hero. Literary newspaper.* - 2018.- March 3.- P.22-24. (Orkhan Fikrətoğlu. *Xas igidin dastanı. Ədəbiyyat qəzeti.* - 2018.- 3 mart.- S.22-24.).
- Orkhan Fikretoglu. *Dead text. Law Publishing House, 2013* (Orkhan Fikrətoğlu. *Ölü mətn. "Qanun" nəşriyyatı*, 2013).
- Orkhan Fikretoglu. *Shirvan Shashangi (stories, screenplays and narratives)*. Baku: «Military Publishing House», 1998 (Orkhan Fikrətoğlu. *Şirvan şəşəngisi (hekayələr, kinossenarilər və povest)*. Bakı: "Hərbi nəşriyyat", 1998).
- Orkhan Fikretoglu. *Tülü. Stories. Movie stories. Journalism*. Baku: Translator, 2019 (Orkhan Fikrətoğlu. *Tülü. Hekayələr: Kinohekayələr. Publisistika*. Bakı: Mütərcim, 2019).
- Orkhan Fikretoglu. *Time*. Baku: "Science": 2008. (Orkhan Fikrətoğlu. *Vaxt*. Bakı: "Elm": 2008).
- Talibzade A. *Butterfly or commentary Nasimi (philological fantasies)*. *Azerbaijan magazine*, №4, 2000. (Talibzadə A. *Kəpənək və ya təfsiri-şərhi-hali Nəsimi (filoloji fantaziyalar)*. *Azərbaycan jurnalı*, №4, 2000).

ელნარა გარაგეზოვა
(აზერბაიჯანი)

**პოსტმოდერნისტული დისკურსი და აზერბაიჯანული ლიტერატურა
(ორჰან ფიქრეთოღლუსა და ფაჰრი უღურლუს მხატვრული
ტექსტების მიხედვით)**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: აზერბაიჯანული ლიტერატურა, პოსტმოდერნიზმი, აღმოსავლური არქეტიპული მოტივები.

სხვა პოსტმოდერნისტ ავტორთა შორის, ორჰან ფიქრეთოღლუსა და ფაჰრი უღურლუს ნაწარმოებები გამორჩეულია მრავალხმიანობითა და მასშტაბურობით.

ორჰან ფიქრეთოღლუს რომანები: „დილა“, „ვალი“, „ფრენა“, „წარმატებული კაცის ისტორია“, „ნავთობის დადაში“, „აქსრესტომატური ამბავი“, მოთხრობები, დრამატურგია, ესეები, ასევე – რომანი „მკვდარი ტექსტი“ წარმოადგენს ამ ავტორის შემოქმედების პოსტმოდერნისტულ ხაზს. პოსტმოდერნული ელემენტები, რომლებიც მოთხრობებშიც საგრძნობია, უფრო გამომხატულია მწერლის რომანებში.

რომანი „მკვდარი ტექსტი“, რომელიც პირველად 2013 წელს იხილა მკითხველმა, 2015 წელს თურქეთშიც გამოქვეყნდა, დიდი პოპულარობით სარგებლობს ლიტერატურულ სამყაროში და კრიტიკოსებმა მიიღეს როგორც ორჰან ფიქრეთოღლუს შემოქმედების ახალი ეტაპის დასაწყისი. რომანის მრავალხმიანობასა და კონსტრუქციულ ეფექტებს, რომელთა სტრუქტურა ემყარება პოსტმოდერნიზმის ტექსტურ ესთეტიკას, მკითხველი პოსტმოდერნისტულ ლაბირინთში შეჰყავს.

რომანის კითხვისას, მთელი ნაწარმოების მანძილზე ვაკვირდებით ბრძოლას ეშმაკსა და ოსტატს შორის. დედეს სახე ნაწარმოებში დედე გორგუდის პროტოტიპია და აგრძელებს ხელნაწერის ისტორიას, მათ შორის, ამ მარადიული ბრძოლის ადამიანური მნიშვნელობისა და მისი ეროვნული გამოძახილის შესაბამისად.

ორჰან ფიქრეთოღლუს რომანი „მკვდარი ტექსტი“ ეხება სამ წინამორბედ ტექსტს. ესენია: „ქითაბი-დედე გორგუდი“, ჰუსეინ ჯავიდის „იბლისი“ და მიხეილ ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“. მას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, როგორც პოსტმოდერნული რომანის ნათელ მაგალითს.

ასევე გამორჩეულია ორჰან ფიქრეთიღლუს, როგორც დრამატურგის, ადგილი ქვეყნის დამოუკიდებლობის პერიოდში. მისი პიესები – „TAS“,

„გამანადგურებლის სიკვდილი“, „მამაცთა ეპოსი“, „დანაკარგი“ და ა.შ. მრავალჯერ დაიდგა სცენაზე და როგორც მაცურებლის, ისე მკითხველის სიმპათიაც დაიმსახურა. პიესებში ყურადღებას იქცევს ზღაპრების ელემენტთა პოსტმოდერნისტულ ინტერპრეტაცია. პოსტმოდერნის ელემენტებთან ერთად, საყურადღებოა ორჰან ფიქრეთოღლუს შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი „მირზა ჯალილის სტილიც“. ამ ხაზს, ძირითადად, მისდევს პიესების აგების ტექნიკა და პერსონაჟთა მონოლოგების სიმბოლურ-ირონიული შეფერილობა.

აზერბაიჯანული პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი წარმომადგენელია ფაჰრი უღურლუ, რომელიც ცნობილია როგორც ჩვენი თანამედროვე პროზის ახალი და უნიკალური ტექსტების ავტორი.

მწერალმა თავისი შემოქმედების საწყის ეტაპზე მკითხველების ყურადღება პროზაში შემოტანილი სიახლეებით მიიპყრო. ამ პერიოდის ნამუშევრები აისახა ნიგნებსა და ესეებში: „მევლანა ჯალალედინ რუმი და მისი“ მესნავი“ (2007), „მოთხრობები“ (2010). ფაჰრი უღურლუს შემდგომ ნაწერებში ქარბობს პოსტმოდერნიზმის ელემენტები. ფაჰრი უღურლუმ შექმნა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის აზერბაიჯანული ვერსიის საინტერესო მაგალითები ისეთი ელემენტების გამოყენებით, როგორებიცაა არქეტიპული მოტივები, დეკონსტრუქცია, დეკანონიზაცია, პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ციტატები. მოთხრობების სერია, რომელსაც მან „ღვთის მთები“ უწოდა, აზერბაიჯანული პოსტმოდერნული პროზის ერთ-ერთი საინტერესო მოვლენაა.

აღსანიშნავია, რომ არქეტიპები, განსაკუთრებით აღმოსავლური არქეტიპული მოტივები, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს აზერბაიჯანულ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ნიზამი განჯელის პერსონაჟები, რომელთა დეკონსტრუქციის ხილვა არაერთ პოსტმოდერნისტულ ტექსტშია შესაძლებელი. „ალექსანდრეს კანონში“ ალექსანდრეს დარდი, სინამდვილეში, მარტო დარჩენის შიშს უკავშირდება. ფაჰრი უღურლუს მოთხრობის ქვეტექსტში, რომელიც მდიდარია გნოსიზმით, ვხვდებით „ალექსანდრეს – სამართლიანი მმართველის“ სახეს, რომელიც ნიზამი განჯელის არქეტიპული სახეა ჩვენს ლიტერატურაში.

ფაჰრი უღურლუ ასევე აგრძელებს გამოჩენილი წინამორბედის გზას და ალექსანდრე აჰყავს დიდი გნოსტიკოსისა და სულიერი მმართველის სიმალლეზე. მწყემსის ასულის სახეც, ასევე, სუფიური გნოსიზმის სიმბოლოა. მოთხრობაში „ფარჰადის მიერ ხოსროვის მკვლელობა“ ასევე გვხვდება მმართველებისა და მხატვრების სახეები აღმოსავლური არქეტიპებით. მოთხრობაში ფარჰადი ღვთიური სიყვარულის მოგზაურია, ხოლო ხოსროვი – მოკვდავი სიყვარულის მოგზაური.

მოთხრობაში „ლეილის სიშლეგე“ ჩვენ ვხვდებით ცნობილი არქეტიპული სიუჟეტის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას. ფაჰრი უღურლუ კლასიკურ სურათებს უფრო რეალისტური ფერებით წარმოადგენს, რაც საყოველთაოდ

ცნობილ სიუჟეტს პოსტმოდერნისტულად გვიშლის. ამასთან, თანამედროვე ცხოვრების ისტორიად წარმოდგენილ მოვლენათა ბოლოს სუფიურ-გნოსტიკური ელემენტების შენარჩუნება ზიანს არ აყენებს არქეტიპული გამოსახულების გადმოცემის მიზანს. ფაქრი უღურლუს მოთხრობაში „შეიხი სინანი“ ცნობილი არქეტიპული სიუჟეტი სხვა მიმართულებით მუშაობს. ადამიანური სიყვარულის ღვთიურ სიყვარულად გარდაქმნის პროცესი ასახულია სუფი შეიხის, სინანის მიერ თავისი ქართველი ასულის, თამარის სიყვარულის მაგალითზე.

მოთხრობა „წინასწარმეტყველი“ ეძღვნება ღვთაებრივ გზაზე მოგზაურსა და მაცნეს. მოთხრობა ერთ წინასწარმეტყველებად აერთიანებს წინასწარმეტყველების – ადამის, მოსეს, იოანეს, აბრაამია და მუამედის ისტორიებს და ასახავს ავტორის ფილოსოფიურ ხედვას ღვთის წარგზავნილის შესახებ. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო მწერლურ ხერხად მიიჩნევა წინასწარმეტყველთა საკუთარ თავთან საუბარი და პროტესტი საკუთარი თავის მიმართ.

ამგვარად, სერიის თითოეული ისტორია განსხვავებულია თავისი სტრუქტურით, ტემპითა და თემატიკით. მიუხედავად ამისა, არცერთ მოთხრობას არა აქვს, სერიისგარეშე, უცხი ტექსტის ეფექტი.

ორჰან ფიქრეთოღლუსა და ფაჰრი უღურლუს შემოქმედება ხაზს უსვამს აზერბაიჯანული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უნიკალურობას.

Ирина Багратион-Мухранели
(Россия)

Влияние грузинского фольклора на комедию Грибоедова «Горе от ума»

Попав на Кавказ Грибоедов, одаренный лингвист и ком-позитор, знакомится с грузинским языком и культурой. В его статьях встречаются грузинские слова в усной транскрипции. К тому же, ведь именно автор «Горя от ума» привез мелодию грузинской песни, положенной в основу романса Глинки-Пушкина («Не пой красавица...»), обращался к образам грузинского фольклора – лесным духам а́ли в незавершенной трагедии «грузинская ночь», привлекал грузинский колорит в стихотворении «Кальянчи», в его статьях встречаются грузинские слова и темы. Вопросам связи А.С.Грибоедова с грузинской культурой посвящены работы В.С.Шадури. Исследователь отмечает, что тема «Грузинской ночи» «воплощается в типично грузинских образах. Это произведение свидетельствует о хорошем знании автором социальной жизни Грузии и грузинского фольклора» (Шадури 1977: 83)

Но грузинский фольклор в творчестве Грибоедова интересен не только сам по себе. Он повлиял и на его шедевр – комедию «Горе от ума». До написания «Горя от ума» театральные взгляды Грибоедова не представляли из себя ничего особенно выдающегося. Он был автором комедии на французский лад «Молодые супруги» (1815), сцен из комедии «Своя семья, или замужняя невеста» (1817), автором – совместно с П.А.Катениным, довольно заурядной комедии «Студент» (1817), комедии в одном действии в стихах «Притворная неверность» (1818), впоследствии, оперы-водевиля вместе с П.А.Вяземским «Кто брат, кто сестра, или обман за обман» (1823-1824). будущий автор бессмертной комедии выступал как поэт, отчасти, как критик – принимал участие в «великой войне на Парнасе» – противостоянии (по терминологии Ю.Н.Тынянова) архаистов и новаторов («От Аполлона» 1815; «Лубочный театр» 1817). Грибоедов принадлежал к младоархаистам, которые, в числе прочего, были ориентированы на фольклор, в том числе на малые формы, такие как пословица и поговорка. И уже в заглавии Грибоедов создает их авторский паремийный аналог, исходя из своих театральных взглядов, объединивших традиции французского театра и немецкого, привлекая для изображения русских нравов еще несколько национальных культур, как западных, так и восточных.

Характер заглавия комедии при внешней простоте содержит определенную жанровую ориентированность произведения и свидетельствует о театральности взглядов автора. Словосочетание «Горе от ума», конечно не было пословицей. Более того, хотя многие русские пословицы и начинаются словом «горе» (В.И.Даль в

сборнике «Пословицы русского народа» приводит таких 12, не считая тех, в которых слово «горе» не является первым), сближение слов (и понятий) «горе» и «ум» для русского фольклора, как мы считаем, является нехарактерным. В русском, правда, есть пословицы «С умом торговать, без ума горевать» или же «Беда без ума», «Чужая беда не дает ума» или же «У горя и промысел. Придет беда – не купишь ума». Нам представляется, что в выборе окончательного варианта заглавия могло сыграть определенную роль знакомство с грузинской культурой и фольклором. В его статьях встречаются грузинские слова, в поэзии он обращается к грузинским темам («Кальянчи», незавершенная трагедия «Грузинская ночь»).

В грузинском языке для слова *ჭირი* (чири) – «чума» чрезвычайно характерно употребление в значении «горе», «беда». Именно в таком переносном значении это слово входит в целый ряд широкоупотребительных грузинских фразеологизмов, например, в распространенное ласкательное обращение «*შენი ჭირი მე*» («шени чири мэ»), которое обычно переводят «дорогой мой», «милый», но буквальный смысл которого «твои беды (твою чуму) – мне». Уместно вспомнить здесь и содержащие это слово фольклорные формулы, например, одну из самых распространенных традиционных концовок многих грузинских сказок: «*ჭირი – ikha, lhini – akha, khaṭo – ikha, phkvili – akha*» (чири – ика, лхини – ака, като – ика, пквили – ака), т. е. «мор (чума – там, пир – здесь, отсев – там, мука – здесь. (Пер. Н.И.Долидзе). Сравни русское: «Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Сходные формулы, тяготеющие к двучленной структуре, есть в иранских волшебных сказках. Например: «шли мы наверх – была мука, пошли вниз – стало тесто, а наша сказка вот какая!». Или «Наверху простокваша, внизу – сыворotka, а наша сказка выдумка» (перевод А.Бертельса). Есть подобные формулы, как известно и у других народов. Однако упоминание о чуме в персидских и армянских фольклорных формулах мы не встретили.

Интерес грузинскому фольклору и к пословицам, среди прочего был связан у Грибоедова, а также у его современников, распространением на русской сцене жанра драматических пословиц, которые использовали авторы большинство комедий и водевилей начала XIX века. Это был род маленькой комедии-экспромта, основанный на какой-либо популярной пословице. Во время представления драматических пословиц зритель должен был угадать зашифрованное крылатое выражение и они были также широко распространены в качестве салонных игр. Использовать их в качестве серьезного драматического произведения до Грибоедова никому не приходило в голову. И непривычность драматургического жанра (в последствии завоевавшего мировые сцены от Альфреда де Мюссе до Островского, Сухово-Кобылина, Толстого и др.) вызывала критику «Горя от ума» у самых разных зрителей. «Это не комедия, – писал в частном письме Рунич, один из недоброжелателей Грибоедова, – ибо в ней нет ни плана, ни развязки, ни единства действия. Это не драма, тут нет ни добродетели, ни порока, ни страстей, ни злодеяний, которые представлены бы были или в привлекательных, или в отвратительных очерках, это

просто поговорка в действии (подчеркнуто нами – И.Б.-М.), в которой воскрешен Фигаро» (Цит. по Фомичев 1982: 97). В письме Вяземскому от 28 января 1825 года из Тригорского, как и письмо Бестужеву с оценкой комедии, не рассчитанному на передачу мнения автору или посторонним лицам, Пушкин писал: «Читал я Чацкого – много ума и смешного в стихах, – но во всей комедии не плана, ни мысли главной, ни истины» (Пуш-кин 1926 :116).

Театральные взгляды Грибоедова, приверженца классицизма, как видно из этого письма, не близки создателю трагедии шек-спировского типа «Борис Годунов». Комедиограф ценит театр французский и в процессе над самобытным языком он обращается к афоризму, что, как известно, было отмечено Пушкиным в письме Бестужеву. Автор «Горя от ума» шлифует и тщательно отделяет язык комедии. Действительно, по справедливому пророчеству Пушкина, стихи вошли в пословицы, превратившись в афоризмы. Афоризм, известный в античности, «в духовной жизни Франции... занимал, пожалуй, не менее важное место, чем театр. Что же такое «максима», афоризм как жанр?, – пишет исследователь творчества Ларошфуко, Паскаля и Лабрюйера В.Бахмутский. – Первая важная особенность афоризма – способность жить вне контекста, сохраняя при этом всю полноту своего смыслового содержания. Но жить вне контекста – значит быть выключенным из временного потока речи, существовать вне связи с прошлым и будущим, выражать нечто вечнопребывающее. Эта присущая жанру афоризма черта, оказалась близкой искусству французского классицизма, для которого эстетической ценностью обладало лишь устойчивое, незыблемое, вечное, то, над чем не властна разрушительная сила времени, изъятый из общего потока и словно бы заключенный в раму. Такой рамой, останавливающей время, были те неперенные двадцать четыре часа, на протяжении которых разыгрывалось действие в классицистской трагедии. Такой рамой был афоризм» (Бахмутский 1974: 5).

Афоризм имел генетическую связь с письменной литературой, с *vers pour retenir*, стихами для запоминания, свойственными водевилю. Но Грибоедов писал для театра, для устного исполнения. Междометия в языке персонажей передавали устную речь, соотносились с театром. Своеобразие языка комедии Грибоедова состоит в сочетании междометия и афоризма. В этом его отличие от школы гармонической точности, от языка Пушкина, у которого в каждом слове «бездна пространства» (по наблюдению Гоголя) или языка Лермонтова, у которого единицей стиля является «само движение речи, со стертостью отчетливой конструкции, понижением метра, стертостью точного значения слов» (Пумпянский 1941-1948: 392). Грибоедов тонко чувствует природу диалога. Она ориентирована на междометия. Отсюда такое количество междометий в языке комедии.

В звуковом языке единицей измерения является фраза, которая может не совпадать с грамматической или лексической единицей. Выдающийся русский лингвист, представитель женеvской школы С.Н. Карцевский пишет: «Звуковой язык, являясь очень эмоциональным, характеризуется большой выразительностью.

Чем больше размышляешь над природой междометия, тем больше склоняешься к мысли о том, что оно непосредственно восходит, хотя и через различные промежуточные явления, к первоначальному синтетическому знаку, в котором сливались воедино голос, мимика и жест» (Карцевский 1984: 133).

Грибоедов выступает в этой области подлинным изобретателем. Б.В.Томашевский в своей хрестоматийной для современного стиховедения работе «Стих «Горя от ума»» отметил это умение драматурга учитывать богатство разговорного языка и вводить его в качестве нового материала в стих. Но он же отмечает некоторые ритмические странности, акцентологические смещения в тексте комедии – такие, как «судáрь» («А вы, судáрь отец...») или «братéц» («Шумим, братéц, шумим...»), которые могли возникнуть под влиянием французских песенок. Заметим, что в «Горе от ума» таких на-рушений 44, у Катенина в переводе «Сида» Корнеля – 8, у Пушкина в «Маленьких трагедиях – по 2.

Мы считаем, что большое количество ритмических нарушений у Грибоедова могли возникнуть по аналогии с подвижным ударением грузинского силлабического стиха. Думается, что попав в Грузию, Грибоедов мог обратиться к афоризму, «реабилитировать» его, увидев не во французской подражательности, а в античной непосредственности, если вспомнить, какое место занимают античные традиции, афоризмы в грузинском фольклоре, творчестве Руставели, культуре в целом. Грузия могла быть катализатором идей, интересовавших Грибоедова и определить у него форму выражения и структуру мысли.

Еще в статье о мнимом бунте в Грузии, датируемой 1819 го-дом, есть свидетельство если не о том, что Грибоедов понимал по-грузински, то, по крайней мере, о том, что он интересовался этим языком. Читаем в статье «На крытых улицах базара промышленность скопляет множество людей, одних для продажи, других для покупок; иные бородатые политики, окутанные бурками, в меховых шапках, под вечер сообщают друг другу *р а м б а в и* (новости)». (Грибоедов 1911: 27). Разрядка и перевод принадлежат Грибоедову. Характерно, что Грибоедов записывает иноязычное слово явно со слуха: не «амбыви» (в именительном падеже), а вопрос «ра амбавиа?», со слиянием двух соседствующих «а», а заодно и с преобразованием этой грузинской фразы в квазирусское существительное во множественном числе. Грибоедов, как никто другой умел вслушиваться в устную речь – даже на чужеземном базаре. Надо ли удивляться, что он сумел услышать и воспроизвести речь фамусовской Москвы?

Для изображения Москвы нужна была дистанция, не только пространственная, но и социокультурная. Оказавшись на Востоке Грибоедов обрел ее, синтезировав Запад и Восток во след Гете, но, в отличие от него, Грибоедов писал не лирический Западно-Восточный диван, а комедию, в основе которой лежит соединение разных национальных традиций.

Грибоедов отличался от большинства современных ему литераторов тем, что с юности был хорошо знаком с немецкой литературой и рано увлекся творчеством

Гете. Он в свободной форме переложил «Пролог в театре» из «Фауста» – разговор директора театра и поэта, сохранив основные положения гетевской театральной эстетики. Правда этот «Отрывок из Гете» был напечатан лишь в 1825 году, то есть после завершения «Горя от ума», но у нас не осталось свидетельств этапов работы Грибоедова над комедией. Рукописи Грибоедова гибли трижды.

В работе над комедией Грибоедов достигает синтеза многих национальных литературных традиций (Багратион-Мухранели 2015: 4-82). В результате он создает свой, совершенно особый язык и ритм комедии в стихах, отличных и от французских комедий положений и водевилей, и от английских мещанских драм, и от философских «драматических сцен» и исторических трагедий не-мецкого театр. Грибоедов выступает в качестве лирика, сохраняя французскую живость в развитии фабулы и немецкую политическую глубокомысленность в создании – не исключено, что под грузинским влиянием – русского мифа с главным героем, носящим польскую фамилию.

Грибоедов был полонофилом. Его предки были при царе Алексее Михайловиче выходцами из Польши, призванными для помощи в дипломатии и законотворчеству. Традиции эти сохранялись и у их потомка, унаследовавшего любовь к Польше. Вместе с П.А.Вяземским он пишет оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обман», где действие происходит в польском местечке.

И в его бессмертной комедии, фамилия главного героя заимствована у польского просветителя Тадеуша Чацкого, о котором Грибоедов не мог не знать от сына министра просвещения Завадовского, с которым они снимали вместе квартиру в Петербурге (Не будем здесь касаться вопроса об остальных прототипах Чацкого – от Чаадаева до Байрона). Тадеуш Чацкий был польским националистом, пламенным оратором и личностью во всех отношениях незаурядной. Блестяще начав карьеру на родине в очень молодом возрасте – в 25 лет он был назначен подскарбием (заместителем министра финансов) в польском правительстве конституции 3 мая 1791 года – Чацкий с падением Польши продолжает участвовать в заговорах против России. Чацкий после ряда взлетов и падений после смерти Екатерины получает от Павла прощение, как и другие политические преступники-поляки и становится ревнителем просвещения Юго-Западного края, усиленно стремится к возрождению Польши.

Главный герой комедии получает от своего прототипа пламенные речи, любовь к отечеству. В классических комедиях и водевилях герой, которому отказывают в возможности жениться автоматически считался отрицательным. Грибоедов широко использует прием романтической иронии. Чацкий вызывает симпатии зрителя, хотя сюжетно он – неудачник. Но автор этим только подчеркивает отрицательные стороны общества, его не оценившего, а не героя. Грибоедов анализирует негативную сторону Фамусовской Москвы и создает комедию о несостоявшемся счастье, о последствиях дурного воспитания, мнимых законов и пасквильного выражения общественного мнения – сплетни, в месте, испорченном

ложной цивилизацией – в Москве, центром которой становится «Кузнецкий мост и вечные французы». Москва не является средоточием национальной самобытности древней допетровской столицы. Все это показано через призмы «малого» (в пределах российской империи) польско-грузинского Западно-восточного дивана, через малые жанры фольклора, афоризм, театральную драматическую поговорку.

Литература:

- Bagration-Mukhraneli I. L. *Gruzinskiy sled v Komedii A. S. Griboedova „Gore ot Uma“*. М.: LENAND, 2015, s. 88 (Багратион-Мухранели И.Л. *Грузинский след в комедии А.С.Грибоедова „Горе от ума“*. М.: ЛЕНАНД, 2015. С.88).
- Bakhmutskiy V. *Frantsuzskie Moralisty*. F. de Laroshfuko. Maksimy. B. Paskal'. Mysli. Zh.fe Labryuyer. Kharaktery. М.: khudozhestvennaya literatura, BVЛ, ser. I, 1974, s. 542 (Бахмутский В. *Французские моралисты*. Ф.де Ларошфуко. Максимумы. Б.Паскаль. Мысли. Ж.де Лабрюйер. Характеры. М.: Художественная литература, БВЛ, сер. I, 1974. С. 542).
- Fomichev S. *Griboedov v Peterburge*, L.: lenizdat, 1982. s. 287 (Фомичев С. *Грибоедов в Петербурге*, Л.: Лениздат, 1982. с.287).
- Griboedov A. S. *Polnoe Sobranie Sochineniy A. S. Griboedova*. Pod Redaktsiyey i s Primechaniyami N.K. Piksanova. T. 1-3. Spb. Pg. 1911-1917. Akademicheskaya Biblioteka Russkikh Pisateley, vyp. 9 (Грибоедов А.С. *Полное собрание сочинений А.С.Грибоедова*. Под редакцией и с примечаниями Н.К.Пиксанова. Т. 1-3. СПб. Пг., 1911-1917. Академическая библиотека русских писателей, вып.9).
- Kartsevskiy S. N. Vvedenie v Izuchenie Mezhdometiy. *Voprosy Yazikoznaniya*. 1984, № 6. S. 127-138 (Карцевский С.Н. Введение в изучение междометий. *Вопросы языкознания*, 1984, № 6. С.127-138).
- Pumpyanskiy L. V. Stikhovaya Pech' Lermontova. *Literaturnoe Nasledctvo*. T. 43-44, М.: AN SSSR, 1941-1948. S. 864 (Пумпянский Л.В. Стиховая речь Лермонтова. *Литературное наследство*, Т. 43-44, М., АН СССР, 1941-1948. С. 864).
- Pushkin A. S. Pis'ma. pod red. B. L. Modzalevskogo. T. I, 1815-1825. М.-Л.: gosizdat, 1926, s. 532, (Пушкин А.С. *Письма*. Под ред. Б.Л.Модзалевского. Т. I, 1815-1825, М.-Л.: Госиздат, 1926. С. 532. „*Tam. Gde V'etsya Alazah'...*“ (180 let so dnya rzhdeniya Griboedova, sost. V. Shaduri). Tbilisi: izdatel'stvo „merani“, 1977, s. 164 („*Там, где вьется Алазань...*“ (180 лет со дня рождения Грибоедова, сост В. Шадури). Тбилиси: издательство „Мерани“, 1977. С. 164).

Irina Bagration-Moukhraneli
(Russia)

Influence of Georgian Folklore on the Griboedov's Comedy “Woe From Wit”

Summary

Key words: Griboedov, Goethe, Western-Eastern Divan, Georgian folklore, aphorism, dramatical proverb, national code, Poland.

Once in the Caucasus, Griboedov is a gifted linguist and composer, who gets acquainted with the Georgian language and culture. In his articles there are Georgian words, in his poetry he refers to Georgian themes (“Kalyanchi”, the unfinished tragedy “Georgian night”).

But Georgian folklore also influenced his masterpiece – the Comedy “Woe from wit”. In the Russian folklore we have not found a proverb/saying that rhymes with the concept of “mind – plague”. They are not in the collection of Proverbs of the Russian people by V.I.Dal'. They are absent in the tradition of Russian comedies of the XVIII century.

From our point of view the title of his Comedy Griboedov built as a result of familiarity with one of the most famous traditional endings of Georgian fairy tales «Čiri – ikha, lhini – akha, khaṭo – ikha, phkvili – akha” (pestilence (the plague) – there is, a party – here, there – shifting, flour – here). Similar binomial formulas are found in Armenian, Iranian folklore and other peoples. However, the “plague” repeatedly rhymed in Griboedov's Comedy with the word “mind”, could be suggested by Georgian folklore, as evidenced by various textual observations

ირინა ბაგრატიონი-მუხრანელი
(რუსეთი)

ქართული ფოლკლორის გავლენა ალექსანდრ გრიბოედოვის
კომედიაზე „ვაი ჭკუისაგან“

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: გრიბოედოვი, გოეთე, აღმოსავლურ-დასავლური დივანი, ქართული ფოლკლორი, აფორიზმი, ანდაზა, ეროვნული კოდი, პოლონეთი

კავკასიაში მოხვედრის შემდეგ, ალექსანდრ გრიბოედოვი, ნიჭიერი ლინგვისტი და კომპოზიტორი, ეცნობა ქართულ ენასა და კულტურას. სტატიებში იყენებს ქართულ სიტყვებს, ლექსებში – ქართულ თემებს („კალიანჩი“, დაუსრულებელი ტრაგედია „ქართული ღამე“). ქართულმა ფოლკლორმა კი უდაოდ დიდი გავლენა მოახდინა მის შედეგზე, კომედიაზე – „ვაი ჭკუისაგან“.

რუსულ ფოკლორში ჩვენ ვერ აღმოვაჩინეთ ანდაზები / გამონათქვამები, რომლებიც შეესატყვისებოდა გაგებას – „ჭკუა ჭირია“. მსგავსი არაფერია არც ვ. ი. დალის რუსული ანდაზების კრებულში და არც XVIII საუკუნის რუსულ კომედიებში. ჩვენი აზრით, თავისი კომედიის სახელწოდება გრიბოედოვმა ააგო ქართული ზღაპრების ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ დაბოლოებაზე: „ჭირი იქა, ფქვილი აქა, ქათო იქა, ფქვილი აქა“. მსგავსი ბინომიალური ფორმულები გვხვდება სომხურ, ირანულ და სხვა ხალხების ფოკლორში. ამასთან „ჭირი“, რომელიც გრიბოედოვის კომედიაში არერთხელ არის გარითმული სიტყვასთან „ჭკუა“, შესაძლებელია აღებული იყოს ქართული ფილკლორიდან, რაზეც არაერთო ტექსტობრივი დაკვირვება მიუთითებს.

ქეთევან ჯიშიაშვილი
(საქართველო)

ურბანული სივრცის სემანტიკა კარლო კაჭარავას პოეზიასა და ფერწერაში

კარლო კაჭარავას შემომოქმედებაში მკაფიოდ აისახა პიროვნებაზე 80-90-იანი წლების ქართული ურბანული რეალობის ფსიქო-სოციალური გავლენები. პოსტსაბჭოთა კრიზისული პერიოდის მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაციები, ახალი სივრცული ხატის ჩამოყალიბების პროცესი, მისი ზემოქმედება ადამიანის ყოველდღიურობასა და მსოფლალქმაზე.

80-90 წლების სოციო-ეკონომიკური ცვლილებები მთლიანად ცვლის ქალაქურ სივრცეს და ადამიანთა ყოველდღიურობას. ურბანულ ტრანსფორმაციათა რადიკალური ხარისხი და მოვლენათა ემოციური სიმძაფრე დედაქალაქზე განსაკუთრებულ გავლენას ახდენს. ეროვნული მოძრაობიდან მოყოლებული, ქუჩა, როგორც ცენტრალური ურბანული ელემენტი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და მაქსიმალურ ნიშნულს 90-იან წლებში აღწევს. მიტინგებისა და შეკრებების დროს ქუჩა ძალაუფლებისა და თვითგამოხატვის ტოპოსად ყალიბდება. ეროვნული მოძრაობის პოლიტიკური დისკურსი და 9 აპრილის მოვლენები რუსთაველის პროსპექტსა და მისი მიმდებარე ტერიტორიას სხვა მნიშვნელოვან ფქტორებთან ერთად განსაკუთრებული სულიერი ღირებულებებით ტვირთავს. ამას მოსდევს სამოქალაქო კონფლიქტი. საომარი მოქმედება თბილისის ცენტრალურ პროსპექტზე სულ მცირე დროში განადგურებული ქალაქის შემზარავ ხატს აჩენს. 90-იანი წლებიდან განსაკუთრებით თვალშისაცემი ხდება ურბანული ცხოვრების შიგნიდან გარეთ, ქუჩაში გადატანა: ნებისმიერი ამბავი, მოვლენა – იქნება ეს ურბანული ლეგენდა თუ სიუჟეტი – ქუჩას უკავშირდება. ქალაქი – მონესრიგებული, ვერტიკალზე მართული სტრუქტურა ფუნქციონირებასწყვეტს და გარდაიქმნება სივრცედ, რომელიც საკუთარ თავზე იღებს საზოგადოების ყოველნუთიერი, სპონტანური საჭიროებების დაკმაყოფილებას (ხშირად ინტიმური, ან ინტერიერისთვის განკუთვნილი ქმედებები, მაგალითად, საჭმლის მომზადება – სამზარეულოებიდან პირდაპირ ქუჩაში, სახელდახელოდ მოწყობილ ქურებზე გადაინაცვლებს). ამის კვალდაკვალ, ქუჩა იქცევა თვითგადარჩენის, არსებობისთვის საჭირო რესურსების მოპოვების ტოპოსად (პურის, სანჯავის რიგები). პარალიზებული სატრანსპორტო მოძრაობის გამო ქუჩები ფეხით მოსიარულეთა ნაკადებით ივსება, აქტიურდება სოციალური კომუნიკაციები ამ ურბანულ ელემენტზე. საერთო სოციალურ ფონს ემატება ენერგოკრიზისი, რაც ღამის ქალაქის ქუჩებს ჩაბნელებულ,

უსინათლო პეიზაჟად აქცევს და მის ურბანულ ხატს მძიმე, ქვეცნობიერი დაძაბულობით ტვირთავს.

შემთხვევითი არ არის, რომ კ. კაჭარავას შემოქმედებაში ადამიანის ეგზისტენციალური პრობლემები და სოციალური უსამართლობის კონცეპტები სწორედ ქუჩის სივრცეს გადაეჯაჭვა. კარლო კაჭარავას პოეზიასა და მხატვრობაში ქუჩა ერთ-ერთი ცენტრალური სივრცეა, სადაც ყოველდღიურობა ავლენს თავს. ქუჩის, როგორც ეგზისტენციალური სივრცისადმი ინტერესი მის მხატვრობას გერმანულ ექსპრესიონისტებთან აახლოებს, რომლებიც, როგორც ცნობილია, „სამოქმედო არეალად“ ასევე ახლადწასახული მეგაპოლისის ქუჩას ირჩევენ. 1914 წლის მანიფესტში ლუდვიგ მეიდნერი აცხადებს, რომ „უკვე დროა დავიწყოთ საკუთარი მეგაპოლისის ხატვა. მთრთოლვარე ხელით უამრავ, ფრესკის ზომის ტილოზე უნდა აღიბეჭდოს ის არაჩვეულებრივი, საინტერესო სახეები, რომელიც ქალაქში გვხვდება, პროსპექტების მთელი საშინელება და დრამატიზმი, სადგურების, ფაბრიკების, გაზის ტანკერებისა და ხიდების რკინის კონსტრუქციები“ (Meidner 1970: 111). გერმანული ექსპრესიონიზმი ცვლის ქალაქის აღქმის კუთხეს და მხატვარს განსაკუთრებულ სამოქალაქო ფუნქციასაც ანიჭებს: „ქუჩის სივრცეში ადამიანის დაბრუნება ანგრევს ბოდლერისეულ წარმოდგენას მოზეიმე-მოხეტიალე ზარმაცის შესახებ ისევე, როგორც წარმოდგენას პასიურ დამკვირვებელზე, რადგან მეგაპოლისის დინამიკაში მისი მონაწილეობა არის კიდევ ექსპრესიონისტთა გაცხადებული მიზანი“ (Фрисби 2002: 4).

თანამედროვე მხატვრის შემოქმედებითი და სამოქალაქო პოზიცია კარგად აქვს გაცნობიერებული კარლო კაჭარავასაც: „უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანი იყო რეალობის პრობლემების ფიქსაცია და არა რაღაც ეზოთერულ-თეოსოფიური ქიმერებისა, ჩვენში ასე რომ უყვართ“ (კაჭარავა 2006: 118). კაჭარავას პოეზიაში შეულამაზებელი სიმართლის უკომპრომისო ასახვა შეუცვლელი მხატვრული ხერხი ხდება: „პოეტურია მშვიერთა სიხარბე?... კონცეპტუალური ვახშამი, როგორც ყოველთვის არ შემდგარი ვახშამია“ („...თქვენ თამაშობდით, თქვენ ხატავდით ბოთლებს და დაკეტილ კარებს“); „...ჩვენ ვწუხვართ ამ სისადავით, მზეზე მოელვარე დღე და ჭიქა ჩაი“ („...ჩვენ ვწუხვართ ამ სისადავით...“, 1992 წ.).

მისი ლექსები 80-90-იანი წლების დოკუმენტურ ქრონიკებს მოგვაგონებს, სადაც პოეტური სახეები ამ პერიოდის სოციალური თემატიკითა და პრობლემებითაა გაჯერებული. უფრო მეტიც: კარლო კაჭარავა თავის ფერწერაშიც უარს ამბობს რეალობის თუნდაც მცირე ესთეტიზაციაზე და მახინჯი სინამდვილის უხეში, გროტესკულობამდე მიყვანილი ტიპაჟებისა და ფორმების მეშვეობით თანამედროვე ქალაქის სახეს ქმნის. სტილისტური არსენალის შერჩევისას კვლავ იგრძნობა ნათესაობა დასავლურ ხელოვნებასთან. ამ კუთხით, მხატვრული თუ მსოფლმხედველობრივი პარალელები შეიძლება რამდენიმე ფაქტორით იყოს განპირობებული: პირველ რიგში, ეს არის სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოებათა თანხვედრა – ომის შემ-

დგომი კრიზისი, მოსახლეობის გაღარიბება, ტრავმული გამოცდილების ფსიქოლოგიური თუ მორალური შედეგები და ა.შ.

კარლო კაჭარავას პოეტურ და ფერწერულ სახეთა კომპლექსური ანალიზისას იკვეთება 80-90 წლების სპეციფიკური პრობლემატიკა და ურბანული დრო-სივრცის განცდის ის ასპექტები, რომლებიც უშუალოდაა დაკავშირებულ სოციალურ-პოლიტიკური ტრანსფორმაციებით გამონვეულ ფსიქოლოგიურ ცვლილებებთან.

კარლო კაჭარავას ქალაქის სახე თანამედროვე სამყაროს ეგზისტენციალური კონფლიქტებით დატვირთული ადამიანის სულიერი დისკომფორტის გამოსახულებაა. ქალაქი ჩაკეტილი, კლასტროფობიური სივრცეა, რომლის დაძაბულ „ვიბრაციაშიც“, კონოტაციურ დონეზე, განწირულობის, გარდაუვალობის მნიშვნელობები იკთხება („...და სადღაც, სარკმელს მიღმა ჩაკეტილი ბედნიერება“ („ზაფხულის ქარიანი ღამეები“, 1993 წ.). სივრცის ამგვარი განცდა ზოგადად დამახასიათებელია 90-იანი წლების თბილისური რეალობისთვის. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ქვეყნიდან გასვლა ოფიციალურად შესაძლებელია, თუმცა რეალურად მიუღწეველი. პოლიტიკური და ეკონომიკური კატაკლიზმები აღიქმება არა როგორც თავისუფალი არჩევანი, არამედ როგორც კონკრეტული ისტორიული პერიოდის ფატალური იმპერატივი, რომელიც მსხვერპლის პოზიციაში აყენებს ადამიანს. ქალაქური ცხოვრება ექვემდებარება მხოლოდ მისთვის განკუთვნილ, მსოფლიო დინამიკიდან ამოვარდნილ, ავტონომიურ დროსა და სივრცეს, საიდანაც გაღწევა შეუძლებელია. აღსანიშნავია, რომ კაჭარავას ფერწერაში ურბანულობა ყველაზე ნაკლებად ემყარება არქიტექტურული ელემენტების გამოსახვას, იგივე შეგვიძლია ვთქვათ პოეზიაზეც, სადაც ქუჩის საზღვრები და სცენის ანტიურაჟი ზოგადააა მონიშნული. ფოკუსში ქალაქური დრამის მონაწილეთა სახეები ხვდებიან. ურბანული ხატებიდან ჰაერი თითქოს გამქრალია, ამოტუმბულია. ამ განცდას ამძაფრებს მჟღერი, კონტრასტული კოლორიტი და დახვავებული, გროტესკულობამდე მიყვანილი ფიგურები. მრავალფეროვანი, ინტენსიური სახეებითაა დატვირთული პოეზიაც.

ამ ჩაკეტილობის დასაძლევად პოეტი ცდილობს, სივრცე უფრო მომცველი გახადოს, რასაც იგი საკუთარი სუბიექტური ხედვის გარესამყაროში რადიკალური და გაბედული ექსპანსიით ახდენს: კარლო კაჭარავასთვის ურბანული სივრცე არ არსებობს საკუთარი აქტიური მონაწილეობის გარეშე. მისი სუბიექტური შეხედულებები, ლიტერატურული სამყარო, მისი სიზმრებიც კი ქალაქის სივრცის ნაწილი ხდება და ყოველდღიურობასთან თანაარსებობს. როგორც ცნობილია, თანამედროვე ურბანულ თეორიებში ქალაქის ხატი სწორედ „ადამიანის მონაწილეობით, მისი შეგრძნებების ფილტრის დახმარებით იქმნება“ (Lynch 1960: 3-5).

მეტაფიზიკურ პრიზმაში არეკლილი პოეტის სიზმრები, ლიტერატურული სახეები, კომენტარები ყოფის უხეშად მატერიალურ სუბსტანციას სახეს უცვლის და მას არაერთგვროვან, ზღვრულ მატერიალად გარდაქმნის.

სუბიექტური კულტურის გაძლიერების სურვილს ურბანისტული ფილოსოფია მეგაპოლისში ობიექტური კულტურის მოძალებაზე ინდივიდის რეაქციად მიიჩნევს. ეს ვითარება 90-იანი წლების თბილისური სინამდვილისთვისაც ადეკვატურად შეგვეძლო მიგვეჩინა, მიუხედავად იმისა, რომ ამდროინდელი ქალაქი შორსაა მასშტაბური მეგაპოლისის ცხოვრების რიტმისაგან.

კარლო კაჭარავას პოეზიისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალობა ხშირად მხოლოდ მწერლების, პოეტების სახელის ხსენებით შემოიფარგლება, მაგრამ ეს მყისიერი გადაძახილებიც საკმარისია ყოფის რუტინულობის გასარღვევად და სათქმელის ირგვლივ ახალი სემანტიკური ველის წარმოსაქმნელად. კაჭარავას ციტირებას თუ მოვახდენთ, თანამედროვე ურბანული სივრცის სახე სწორედ ამ „მითოლოგიზირებული სახელების სახე ხატების“ მონანილეობით იგება:

...ჭარბწარმოება

მითოლოგიზირებული სახელების სახე-ხატების.

კიდევ უფრო მეტად, ვერმოსახილველი სიჭრელე.

კარავი, შეკრული ცის ირმებად

იერცვლილი სახე-ხატებისაგან.

და მათ შორის ჩვენი ფატალური ჯანყი-ბოჰემია...

(„...ჩემი ღამეები თქვენს დღეებზე უკეთესია“, 1993)

80-90-იანი წლების „მითოლოგიზირებულ სახელებს“ შორის არიან მწერლები, მხატვრები, პოლიტიკოსები და მსახიობები. უსახური ყოველდღიურობის აღწერისას აქა-იქ გაილევებენ ენდი უორჰოლი და ჟან მიშელ ბასკიას სახელები, პოლიტიკოსები, მსახიობები – 80-90 იანი წლების ახალი („შვილების“) თაობის კერპები, „პურის რიგში მდგომთა“ მძიმე ყოველდღიურობაში თითქოს მოულოდნელად, აგრესიულადაც კი – შემოჭრილნი:

...ე. ინგოროყვა კითხულობს „ბაადურ მაინჰოგის ქრონიკას

და ეძახის ენდი უორჰოლს ან ჟან მიშელ ბასკიას,

ან ეძახის პურის რიგში მდგომთა შვილების კერპებს:

სტალონეს, ვან ბასტენს კიმ ბესინჯერს...

(„...ეგნატე ნინოშვილის აჩრდილი ებრძვის პურის

რიგში მდგომათა ღამეს“, 1992)

პოეტის საყვარელი მწერლის, ეგნატე ნინოშვილის ფიგურა ორ ლექსში გვხვდება. მას კაჭარავა თანამედროვე მოვლენების კონტექსტში ათავსებს და ერთგვარი ნიშნის ფუნქციას ანიჭებს:

...ეგნატე ნინოშვილის აჩრდილი ებრძვის პურის რიგში მდგომთა ღამეს

ყველა მისი სამხილი ცუდად შემჩნეულია და იაფად ეწირება რამეს:

ავტომატს ან თურქულ შარვალს.

მისი ყველა მხილება ცუდადშემჩნეულია, როგორც კედლის მიღმა
ორსული ქალის ხველება...

(„...ეგნატე ნინოშვილის აჩრდილი ებრძვის
პურის რიგში მდგომათა ღამეს“, 1992)

ეგნატე ნინოშვილის აჩრდილი საკმაოდ სწრაფი ნაბიჯით
მიდის სამედიცინო ინსტიტუტის გასწვრივ
და გვერდზე ძალი მისდევს ქარისგან ბალანაშლილი.

არ გაანათებს ფერადი ნეონი ნინოშვილის სახეს.

ზურგზე არ გადაურბენს სასწაულებრივად შემორჩენილი
ღამის ტროლეიბუსის სარკმელთა წყვეტილი შუქი-
მეტყველებანართმეულ მგზავრთაა უარაფრო მზერით.

(„როცა სინათლე კლებულობს“, 1992)

ნიშანდობლივია, ამ უკანასკნელი ლექსის სახელწოდების – „როცა სინათლე კლებულობს“ – ორმაგი სემანტიკის მიღმა, ერთი მხრივ, სიბნელე, უდენობა და შესაბამისად, 90-იანების ენერგოკრიზისის ასოციაციები იბადება, მეორე მხრივ კი იგი მინიშნებაა მორალურ სიბნელებზე, უსინათლობაზე. ამავე ხატის ილუსტრაციად შეგვიძლია მივიჩნიოთ კარლო კაჭარავას უსათაურო შავ-თეთრი კომპოზიცია, სადაც ადამიანთა ყოფის უსახურების, მორალური განურჩევლობის ჩვენება შუქ-ჩრდილის მეშვეობით ხდება. ამავე სემანტიკურ რკალს ეკუთვნის მისი კომპოზიცია „სინათლის გაქრობა“, სადაც ადამიანთა შინაგანი წნეხისა და შუქისგან დაცლილი გარემოს დამთრგუნველი ხატია ნაჩვენები.



კომპოზიცია „უსათაურო“

90-იანი წლების რეალობის ერთგვარი სიზმრისეული, ფანტასმაგორი-ული ხასიათი კაჭარავას შემოქმედებაში განსაკუთრებულ მხატვრულ ქსოვილს ქმნის: პოეტური და ფერწერული ხატები გამოუვალ კომმარსა და ჯადოსნურ ზღაპარს შორის მერყეობს. სიზმარი განიცდება არა როგორც ილუზია, როგორც რეალური ცხოვრების ოპოზიცია, არამედ როგორც საზ-

რისის ვერ მოხელთება, აბსურდული რებუსი, რომლიც არ ექვემდებარება რაციონალურ ლოგიკას. ქალაქი გარდაისახება სასაზღვრო სივრცედ, სადაც უხეში რეალობა და ქვეცნობიერი ზმანებები თანაბარი უფლებებით არსებობენ და ერთმანეთში გადაედინებიან:

...გააშკარავდა ღამე ქარხნის სიფხიზლით.
მინის კოვზებით მთელი ღამე ვახშობდნენ ბავშვები, რომლებსაც
ყვითელი თმები და ნაცრისფერი თვალები ჰქონდათ.
ქარხნის კუნძული დიდ ქალაქში ჰგავდა ჩაკეტილ გასასვლელებს,
სადაც ვახტიორთა სიზმრები გაავებულ ძაღლებთან ერთად
დასდევდნენ არჩართულ სირენებს, ანუ იმ ქალებს,
რომლებიც ვერ ასწრებდნენ კვილის,
როცა მათ კლავდნენ.

(„შენ შეგიძლია მოგზაურობა“, 1992)

გარდა წმინდად სიურეალისტური სახეებისა, რაც ასე ხშირად გვხვდება კარლო კაჭარავას პოეზიასა და ფერწერაში, თვალშისაცემია რეალობის სტრუქტურის სიზმრისეული ლოგიკა: მოვლენებს მთლიანად წარმართავს არაცნობიერი. დარღვეულია დროის კონტინიუმი, სივრცე არ წარმოადგენს ერთ მთლიანობას, დრო-სივრცე ფრაგმენტებადაა დამსხვრეული, როგორც სიზმარში. მხატვრის მზერა ცდილობს არ დაკარგოს არც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი და მათი მეშვეობით წარმოაჩინოს რეალობის სრული სურათი. ამგვარი ფსიქოლოგიური დინამიკა უახლოვდება 90-იანი წლების რეალობის აღქმის მოდელს: 80-იანი წლების ეროვნული მოძრაობიდან მოყოლებული, თვალშისაცემია ცხოვრების რიტმის უჩვეულო აჩქარება, მოვლენათა სწრაფი უთიერთმონაცვლეობა, ადამიანს უჭირს დროსთან შესაბამისობაში გააცნობიეროს სხვადასხვა მასშტაბის ტრანსფორმაციები, რის გამოც ჩნდება განცდა, რომ რეალობა ბოლომდე არ არის შეცნობილი, გარემო ულოგიკოა და არ ექვემდებარება ადამიანური კონტროლის მექანიზმებს. მას ექმნება მოვლენათა ვერ განსაზღვრის, ვერ მოხელთების შთაბეჭდილება. ინდივიდზე ურბანული სივრცის გავლენებზე საუბრობს გეორგ ზიმელიც თავის ნაშრომში „მეგაპოლისი და მენტალური ცხოვრება“. ფრაგმენტული შთაბეჭდილებები, რომლებსაც მეგაპოლისი აღძრავს, საშუალებას არ აძლევს ადამიანს აღიქვას დროის ერთიანობა (Simmel 1969: 8). ამგვარი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა საბოლოოდ ემოციურ ცვეთას, სასიცოცხლო ძალების ამონურვას იწვევს. ადამიანი პასიური დამკვირვებლის როლშია, პიროვნული არჩევანი შეზღუდულია, მისი მოქმედების არეალი კი მექანიკურ რეაგირებაზეა დაყვანილი. ახალ პარადიგმას, სადაც რეალობასა და ილუზიას შორის ზღვარი ნაშლილია, მნიშვნელობები დაფანტულია, მოვლენათა სახელდება კი თითქმის შეუძლებელია („P.S. არავინ არაფერი არ იცის...“) – პოეტი მხატვრულ ფორმად გარდაქმნის. რეალობის კრიზისი, მნიშვნელობის კრიზისი და იდენტობის კრიზისი აჩენს ეჭვს მეტყველების, დიალოგის აუცილებლობის მიმართ:

მე ვიჯექი უცნაურ რესტორანში, გარშემო უამრავი
რამ მეხვია:

ვინ არიან ისინი? მუსიკოსები? ბავშვები?

მუშები თუ ანგელოზები?

მე ისევ მიკვირს, თუ არადა, მაშ რატომ ვყვები?

ვინ არიან ისინი? ფრინველები? მსახიობები?

პოლიციელები?

ჰკითხეთ თქვენს გულს. -

- სად არის ჩემი გული?...“

(„მე ვიჯექი უცნაურ რესტორანში“, 1992).

„ისინი არ არიან: არც მუშები, არც ჯუჯები, არც „მოსადაის ხალხი“

არც ლოთები, არც ოლიმპიელები, არც ცენზორები,

არც ბროკერები არც ტაქსისტები...

(„არარესტავრირებადი ღამე“, 1992).

ემოციური ცვეთა და ყოველდღიური ბრძოლით ნიჰილზმამდე მისული ადამიანის განცდები კარლო კაჭარავას პოეზიასა და მხატვრობაში ქმნის დომინანტურ მოტივს, რომელსაც ავტორი მრავალფეროვან სახეებად და შინაარსებად გარდაქმნის. კარლო კაჭარავას ლექსის სტურქტურისთვის დამახასიათებელია ფინალური სახეები, რომლებიც ლექსის განვლილი დინამიკის გაგრძელებას კი არ წარმოადგენს, არამედ თითქოს წინამდებარე სტრიქონების ნიველირებას ახდენს. დამამთავრებელი აკორდის ჟღერადობა შეიძლება აპათიური, ნიჰილისტურიც კი იყოს. მიუხედავად იმასა, რომ ამ გზით ლექსის დასასრულს ერთგვარი ემოციური განმუხტვა მიიღწევა, სიზმრისეული ბუნდოვანების ხარისხი მატულობს: „სამხრეთ აფრიკის მაღაროებში თეთრი და შავი მემალაროენი ერთი ფერისანი არიან“ („...ჩემი ღამეები თქვენს დღეებზე უკეთესია“. 1993 წ.) ან „შენ ეს არ გითქვამს, შენ არ გძინავს, შენ თოფით იცდი, შენ მებაჟე ხარ“ („შენ დაიბადე ფოთის ელევატორთან“. 1993 წ.) „შენ დაგესიზმრა ყველა ის გაზეთი, რომელიც ოდესმე წაგიკითხავს, შენ დაგესიზმრა ყველა შენი საუზმე“ („არარესტავრირებადი ღამე“. 1992 წ.) ა.შ.

პოეტის მცდელობა, გადალახოს დროის მიერ შემოთავაზებული პასიური დამკვირვებლის პოზიცია, შეიძლება მივიჩნიოდ ბუნებრივ პროტესტად ადამიანის ავტომატიზმამდე დასულ, რუტინულ მოქმედებებზე, რომელიც ადგილს აღარ უტოვებს არაფერს, პირველადი მოთხოვნილებების გარდა, მისთვის უცხო და ზედმეტია როგორც პოეტის სამყარო, ასევე მისი მორალური ფასეულობები.

კაჭარავას მხატვრობაში დაღლილობის, უსისოცხოობის განცდა საერთო განწყობაა, რომელიც გამოიხატება ფიგურათაა უმწეო, უსუსურ პოზაში („...ჩვენ არ გვიკვირს უსუსურობა“ – „ოქროს ღამეთა მაქმანები“, 1989), მათ გამხდარ სხეულსა და ჩამქრალ მზერაში. სიცოცხლისგან დაცლილი

სივრცის ხატს ვხვდებით კომპოზიციაში სიმბოლური სახელწოდებით „ნიჰილისტის სიზმარი“, სადაც უკაცრიელი ქალაქის გარეუბნიდან წარსულის მქრალი აჩრდილები შემოგვცქერიან. მათ შორის ავტორის ბიოგრაფიული პერსონაჟებიცაა, რომელთა მეშვეობითაც მხატვარი თანამედროვე ურბანული მსოფლალქმისა და ბიოგრაფიული ელემენტების გაერთიანებას ცდილობს.



კომპოზიცია
„ერისტალური სიზმარი“

კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში 80-იანი წლებიდან ჩნდება სივრცის ტიპი, გამჭვირვალე ქალაქის სახე – „კალიგრაფიული ქალაქი“ – სადაც სივრცე კი არ „იხილვება“, არამედ „ისუნთქება“. თეთრ ზედაპირზე კალიგრაფიული დახვეწილობითაა მოხაზული ქალაქის ასეთივე გამჭვირვალე არქიტექტურული გარემო, ხშირად ერთი ნაგებობა, ქარხნის ნაწილი, პერსონაჟები. ქალაქის ურბანული გარემოს ნაცვლად, რომელიც ხმაურთან, დატვირთულ ხედთან ასოცირდება (ადეკვატური სახვითი ფორმებია გაჭედილი კომპოზიცია, დაძაბული ფერადოვანი გადანწყვეტა), ჩვენ ვიღებთ ურბანულობისთვის უჩვეულოდ გარინდებული გარემოს ხატს, რაც სიზმრისეულ განწყობასთან გვაახლოებს და ქალაქს მისტიკური თვითჩაღრმავებისა და რეფლექსიის ტოპოსად, „თეთრი სასონარკვეთილების პლანეტად“ აქცევს. მკაფიო კონტურებით მოხაზული გამჭვირვალე სივრცე ცარიელია, დაცლილია ადამიანური განცდებისა და ემოციებისგან. ეს ერთგვარი მენტალური სავანეა, სადაც გონებისა და გრძნობების სრული განმუხტვა ხდება:

...მე მაგონდება რაღაც კალიგრაფიული ქალაქი,
მე ვბრუნდები და ვნატრულობ ამ დროს.
აბები, წყალი, სიგარეტი შავლურჯზე
წითელი, იისფერი, გრძელი ქალი.
თეთრი სასონარკვეთილების პლანეტა.
(„...ძველი საყდრის გარშემო“, 1987)

პოსტსაბჭოური საქართველოს ახალი კულტურული პარადიგმა 80-90-იანელ ხელოვანთა წინაშე ახალ ამოცანებს აყენებს. კარლო კაჭარავა არაერთ ესეში გამოხატავს საკუთარ პოზიციას თანამედროვე ქართული ხელოვნებისა და საზოგადოების მწვავე პრობლემატიკაზე. მისთვის ჩვეული შემოქმედებითი პასუხისმგებლობით იგი ცდილობს ეპოქის ნგრევის დისკურსის ფონზე სხვადასხვა „წარმოშობის“ პირველადი მატერიიდან ახალი დროის მითი ამოიკითხოს:

„...აი „ტვინ-პიკსი“, „MTV“, „სნიკერსი“ და „სტიმოროლი“.
ნეტა როგორია შენი ახალი მითი, რომელსაც თხზავ,
როცა მეტროდან ამოსული სიგარეტს უკიდებ და
დღისითაც ნათურებანთებულ ჯიხურებს ათვალაიერებ...
P.S. არავინ არაფერი არ იცის... ახალი მითი?“
(„ჩემი ქუდი მთლიანად დასველდა და გაიყინა“, 1993)

80-90 იანი წლების პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ სისტემათა რღვევის ფონზე განსაკუთრებული სიმძაფრით დგება ეთიკური ღირებულებების, ახალი ზნეობრივი დაშვებების საკითხი. კრიზისულ რეალობასთან ადაპტირება ინდივიდისგან მორალურ კომპრომისს მოითხოვს. მანამდე არსებული

ტრადიციული ცხოვრების წესი და მსოფლმხედველობა გამოუსადეგარი ხდება, შემოთავაზებული ღირებულებათა სისტემა კი – უცხო და მიუღებელი.

ლექსში „ლამის ელეგია“ კარლო კაჭარავა გროტესკულ სახეებად გარდაქმნის მორალურ ღირებულებათა კრიზისისგან აღძრულ პიროვნულ განცდებს და დროის საბედისწერო გავლენას ადამიანის სულიერ სამყაროსა და ცხოვრებაზე. ანმყოსგან გაუცხოვება, არაადეკვატურობა ცხოვრების დაკარგვის, განუხორციელებლობის მტკივნეულ განცდაში გადაიზრდება.

დედა, როდესაც მე მეძახიან მორიგი შეურაცხყოფის მოსაყენებლად,
მე ვფიქრობ იმაზე, რომ სახლში თითქმის აღარაფერი გვაქვს,
რომ მდიდრებს და ღარიბებს მართლა განსხვავებული ღმერთები ჰყავთ -
და რომ იმან, ვის მანქანაშიც ის ახალგაზრდა ქალი იჯდა,
მოიპარა ჩემი ბედნიერება.
თუმცა ის ქალი დაბერებამდეც ისევე აუტანელია, როგორც მერე.
მე კი ვილაც თოფიანი კარდინალები დამცინიან,
როცა ვსაუბრობ ჟან პოლ რიხტერზე ან დიობლინზე.

(„ლამის ელეგია“, 1993)

პოეტი მიგვანიშნებს, მოვლენის მნიშვნელობა არ დაიყვანება კონკრეტულ შემთხვევაზე და საგულისხმოა იმდენად, რამდენადაც ეპოქის ზოგად ტენდენციას ააშკარავებს. კ. კაჭარავას შემოქმედებაში შეუთავსებლობა თაობებს, მსოფლმხედველობებს შორის სცილდება პიროვნული ადამიანური აღქმის მასშტაბებს და უფრო ფართო კულტურულ განზომილებას იძენს:

„შალვა ქიქოძის „ქორნილი გურიაში“ აქ არ დახატულა.
„იმერეთი დედაჩემი“ ერთი სანყალი მოხუცი ქალია, რომელიც სადღაც ქსოვს.
მისი გახსნება მხოლოდ ბაბუათა სუფრაზეა კარგია...“

(„მე დავიბადე ფოთის ელევატორთან“, 1993)

ეთიკური პრობლემატიკა აქტუალურია ფერწერაშიც. როგორც აღვნიშნეთ, მისი პერსონაჟები და ნამუშევართა შინაარსიც 90-იანი წლების ურბანული რეალობის სიმძაფრითაა დატვირთული, თუმცა საკუთარ პოზიციას ავტორი კიდევ უფრო მკაფიოდ გადმოსცემს სურათის ტექსტურ ნაწილში, სადაც ეთიკური მოწოდებები თუ კომენტარები პირდაპირ, ერთგვარად, დეკლარაციული სახითაც კია მოცემული და ხატის შინაარსის გახსნაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს. ხშირად ვხვდებით ცალკეულ სიტყვებს, რომლებიც ნახატის ვიზუალურ ნაწილთან კომბინაციაში იკითხება. მაგალითად: „ყურადღება! მზერა ზემოთ და ზემოდან. ეს არის მომავლის საზრუნავი“ (კომპოზიცია „უსათაურო“), მარჯვენა კუთხეში კიდევ ერთი გერმანული წარწერაა: Himmel – ცა. ეს ის კონცეპტია, რომლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზეც მსხვილი გერმანული ნაბეჭდი შრიფტი

მიგვანიშნებს და ვერბალური სიმბოლოს გზით შეგვახსენებს მაღალ იდეალებსა და ყოფის არამატერიალურ განზომილებაზე. სხვა ნამუშევარში ვხვდებით ნახატის სიბრტყეზე გამოტანილ სიტყვას „ზრუნვა“ და ა.შ. ყველა შემთხვევაში მნიშვნელოვანია ის, რომ ვერბალური ტექსტისა და ვიზუალური ხატის კომბინაცია მაყურებლის აღქმას აშორებს მატერიალურ განზომილებას და იდეათა სამყაროში გადაანაცვლებს.

ამ მრავალნახნავა, მრავალფეროვან „ვერსმოსახილველ სიჭრელეში“ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მხატვრის საკუთარი სივრცული „პეიზაჟი“, რომლის მიღმაც მკითხველს არ გაუჭირდება ავტორის სოციალური და მორალური პოზიციის ამოკითხვა: „აბსურდული მოგზაური“, როგორც ლექსებში კაჭარავა საკუთარ თავს უწოდებს, ღამით ცივ ქალაქში დადის და „ოცნებობს ძილზე, რომლის შემდეგ ღირს გამოღვიძება“ („...ისინი ჰგვანან სცენის აბსურდულად თაყვანისმცემლებს“, 1990 წ.). ლექსში „მოგზაურობა კინოებში ნანახ წვიმათა მოსახილველად“ პოეტი, ერთი შეხედვით, უმიზნო მოგზაურობაზე გვიამბობს, რომელსაც არ ჰყავს მაყურებელი, მაგრამ ესაა პროცესი, რომლის დროსაც ადამიანი საკუთარ თავს უღრმავდება. როგორც ერთ-ერთ ლექსში ამბობს, ესაა: „მოგზაურობა ღმერთებისთვის, მოგზაურობა ერთ ადგილზე სიარულისას“ („აღენ გინზბერგის უცნობი ქრონიკა“, 1988 წ.). მოგზაურობის დისკურსი, რომლის დროსაც ავტორი თავად ხდება საკუთარი ნაწარმოების პერსონაჟი, თავადაა „შემსწრეცა“ და მონაწილეც, ამ სამყაროს შემქმნელიცა და დამკვირვებელიც – კაჭარავას პოეტური სამყაროს ერთიან მხატვრულ ქსოვილს აყალიბებს და ავტორის მოქალაქეობრივ და პიროვნულ სტატუსსაც განსაზღვრავს: ავტორის როლი აქ სცილდება უბრალო მონმის სტატუსს და თანამონაწილეობის უფრო ღრმა ფორმად გარდაისახება, რომელიც ადამიანური თანაგრძნობით, თანაცნობითაა ნასაზრდოები. მისი მზერა განსაკუთრებულ ღირებულებას ანიჭებს სოციალურ უსამართლობას, ადამიანთა უბედურებას, სისასტიკესა და განწირულთა ხვედრის აბსურდულობას. კაჭარავა ჩვეული ექსპრესიულობით ცდილობს გააჟღეროს დაჩაგრული, უსუსური ადამიანების ტკივილი, მათი სასოწარკვეთის შემზარაობა, თუმცა ემოციურობით გამორჩეული პასაჟები ისევ და ისევ მისი შემოქმედების ძირითად პრინციპს ექვემდებარება და შორსაა სენტიმენტალურობისა და საგანგებო ესთეტიზაციისაგან. მანერულობის თავიდან ასაცილებლად პოეტი ფაქიზ ემოციებს ხან უხეში სახეებით „განაზავებს“, ხან კი მოქმედება რეალურიდან სიზმრისეულ, ფანტასმაგორიულ სივრცეში გადააქვს:

ბავშვებს, წვიმებს, ცარიელ მანვნის ბოთლებს
გადაუფრენს ნოსტალგია მფრინავ თეფშებზე.
კარაქისა და საპნის რიგში მდგომ ადამიანებს
ძალუძთ მხოლოდ ჩუმი სიხარული...

(„ბავშვებს, წვიმებს, ცარიელ მანვნის ბოთლებს“)

...მუშათა ბავშვებს ნისლში მოჰქონდათ ღარიბი სიმღერა და სველი პური და ყველაზე წინ რომელიც მორბოდა, კვდებოდა ხელეში ქალაქის ფულით.

ჩვენ კი ვინეკით, და ერთმანეთში გვენყო ენები ჩონჩხებათქცეულ ყველა გზის მიღმა

სევდიანი და დაბნეული გრძელი ხელებით
ვიღაც ქარხნის კვამლით ვარსკვლავებს გვიდა.

(„ქარხანა ჩვენს მიღმა“, 1991)

შემოქმედის, როგორც თანაგანმცდელისა და მფარველის ფუნქცია განსაკუთრებით მკაფიოდ იკითხება მის ფერწერაში: კაჭარავა ქმნის შუახნის მამაკაცის სახეს წვერებითა და ცილინდრით, რომელის პროტოტიპადაც ავტორი გვევლინება. ამ ფიგურას ძალიან ხშირად ვხვდებით როგორც წინა პლანზე – მთავარ მოქმედ გმირად, ისე უკანაზე – „შეკუმშულ“ პერსონაჟად, რომელიც სცენებში არაპირდაპირ მონაწილეობს. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ეს ფიგურა გვევლინება მამის სიმბოლოდ, რომელიც ქალებს და ბავშვებს ახლავს თან, როგორც მზრუნველი და მფარველი. კარლო კაჭარავას პოეზიასა და ფერწერაში ადამიანისადმი თანაგრძნობა სხვა არაფერია, თუ არა ემოციური სუბსტანცია, რომელიც ერთმანეთთან არიგებს გაუცხოებულ, გათიშულ ადამიანებს, სივრცეებსა და მოვლენებს.

კარლო კაჭარავას პოეზია და მხატვრობა ახალი ურბანული დრო-სივრცული მოდელის ძალზე საგულისხმო და მრავალშრიანი სურათს გვთავაზობს. იგი ზედმინევნიტ ასახავს გარდამავალი პერიოდის ნლებში ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის უფაქიზეს რხევებს: აბსურდულობას, დაუჯერებლობას, მოვლენათა სიზმრისეულ, სიურრეალისტურ ხასიათს, ქალაქში ჩარჩენილი ადამიანის კლასტროფობიულ შეგრძნებებსა და გამოუვალობას. ამ სემანტიკური ველების თანაარსებობით კაჭარავა ახერხებს ეპოქის ყოველდღიურობის რეკონსტრუირებას ისე, რომ არ დაკარგოს, ერთი მხრივ, ყოფითი, დოკუმენტალური ორიენტირი, მეორე მხრივ კი მოიხელთოს დროის მისტიკური, სიურრეალისტური შემადგენელიც.

დამონებანი:

Frisbi, Devid. „Razrushenie Goroda: Sotsial'naya Teoriya, Megapolis i Ekspressionizm“. *Logos*, 3(34). 2002, s. 4-16 (Фрисби, Девид. “Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм”. *Логос*, 3(34), 2002, с. 4-16).

K'ach'arava, K'arlo. *St'at'iebi*. T'. II. Tbilisi: Otar Q'aralashvilis gamomtsemloba, 2006 (კაჭარავა, კარლო. *სტატიები*. ტ. II. თბილისი: ოთარ ყარალაშვილის გამომცემლობა, 2006).

K'acharava, K'arlo. *Monologi*. Tbilisi: gamomtsemloba “universal””, 2014 (კაჭარავა, კარლო. *მონოლოგი*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2014).

Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: The technology press and Harvard University Press, 1960.

Meidner, Ludwig. *Voices of German Expressionism*. Trans. Meiser, Victor H. Englewood, New Jersey: Prentice Hall, 1970

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life". *Blackwell City Reader*. Eds. Bridge, G, Watson, S. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

Ketevan Jishiashvili
(Georgia)

Semantic of Urban Space in Karlo Kacharava's Poetry and Painting

Summary

Key words: Poetry, painting, 80-ies, city, space.

Poetry and painting of Karlo Kacharava widely represent political and economic situation of 80-90-ies. His works embody psycho-social aspects and cultural transformations of post-soviet urban reality as well as an impact of historic changes on the perception of everyday life of citizens.

The intensity of urban transformation effect and its powerful emotional impact was especially obvious in the capital of the country. Starting from national movement street as a central urban element gains its major importance. During political meetings the street becomes topos of power and self expression.

In Karlo Kacharava's works human existential problems and concepts of social injustice are closely linked to the space of street. Both, in his poetry and paintings street is the central space where everyday life discloses itself. However, Kacharava's poetry is kind of day to day documentary chronicles of transitional period. Poetic images are loaded with social themes and problems of those years. In the poetry as well as in his paintings Karlo Kacharava steps back from any kind of aesthetization of reality and by the means of ugly, rough, even grotesque forms and characters constructs contemporary city image. While choosing stylistic tools the similarity to western cultures could be observed, especially with German expressionism. Parallels with post war expressionism movement could be caused by such factors as coincidence of socio-political circumstances: post war crisis, problems of poor population, psychological and moral consequences of traumatic experience etc.

Karlo Kacharava's urban space is an image of spiritual discomfort loaded with modern existence conflicts. The city is closed and claustrophobic space where intense vibration reveals signs of total human desperation. This kind of spatial perception is characteristic to 90-ies reality. To overcome the enchant of locked space author tries to make space more implying and gives start to brave and radical expansion of his own personal world: for Karlo Kacharava space does not exist without his active interference. His subjective views, his favourite characters from literature, even his dreams reflected

in metaphysical prism are converted into the fragments of urban space and coexists with everyday life.

The new paradigm of post-soviet Georgia shapes different challenges for writers and artists of 80-90-ies generation. The main challenge of this period – elaboration of information streaming without limitation from western world after the collapse of Soviet Union - is widely represented in Karlo Kacharava's works and is profoundly reflected in his poetry as well as in his essays. On the background of destruction discourse of his time K. Kacharava with his high sense of artistic responsibility is trying to identify new myth from different types of „raw material”. While describing miserable everyday life names of writers, painters, politicians or popular cinema actors arise accidentally. Sometimes only mentioning the name is fully sufficient to disrupt everyday routine and create new semantic field around core idea of the author.

The dreamlike, fantastic character of 90-ies city life creates specific artistic texture in Karlo Kacharava's works: poetic and pictorial images are fluctuating between nightmare and magic fairy tale. Dream is sensed not as illusion or the opposite to real life but as impossibility to reach the essence. It is unapproachable, absurd puzzle that does not obey to rational logic. Therefore, city is transformed into borderline space where reality and subconscious allusions coexist with similar rights and permanently interflow with each other.

In art and poetry of Karlo Kacharava a dreamlike logic of reality structure is observed: circumstances are entirely conducted by unconsciousness. Time continuum is disrupted, space is not whole, it is fragmented as in dreams. Again, this type of time-space model is close to reality perception in 90-ies.

Emotions of human tired from everyday battle give birth to diverse poetic imagery. For the same reason Kacharava's absurd logic of dreams is charged with nihilism. This emotional construct is coherent to 80-90-ies routine and is clearly sensed as in K. Kacharava's poetry also in his pictorial images.

Starting from years 80-ies in Karlo Kacharava's works particular type of transparent space - „calligraphic city” - appears. This is a final point of emotional exhaustion. Vibrant colors are fully washed away. Empty space drawn by sharp contours is bare without any signs of human emotions or feelings. It is kind of mental paradise where complete discharge of emotional burden is possible.

On the background of collapse of ideological systems in 80-90-ies special importance is given to moral issues such as existing values and new ethical compromises. Imperative of adjusting to new crisis demanded moral compromise. Previous traditional way of life and world perception are seen irrelevant to modern life, actual system of values offered instead is unfamiliar and therefore rejected.

Ethical problem is important for Karlo Kacharava as well. As we have mentioned his characters and motifs are charged by tense urban life. The same way as in his poetry his artworks represent moral imperatives. Painter places textual component right among other visual images. These ethical statements, mottoes and comments are as sharp and direct as

in declaration language. However, these words and sentences are key elements in order to understand and decode the essence of pictorial image.

The role of author for Kacharava is far more than of simple witness. Author himself becomes a character of his own art. He is a participant and observer, creator and creation at the same times. The discourse of traveler, characteristic to his works plays major role in creating integrated texture of his poetry and art and defines his status of citizen and person: the role of author is materialized in deep empathy and compassion towards human being. The gaze of author gives special importance to social injustice, human unhappiness, to harshness and absurdness of human fate. Kacharava is trying to give voice to unspoken pain, identify and authentically depict a monstrous face of human desperation. However, the main principle of his works – rejection of any kind of sentimental or aesthetized forms - remains unchangeably the same. This function of creator as a protector is also perceived in his painting.

Karlo Kacharava's poetry and painting gives thorough and multilayer picture of urban time-space model of his times. He precisely describes internal fluctuation of human being during transitional period: absurd, incredible, dreamlike and surrealistic character of reality, claustrophobic sensation of person left locked within the city. K. Kacharava by combining different semantic layers accomplishes to reconstruct everyday reality of his epoch without losing documental vector nor mystic, surrealistic component of individual space perception.

ემზარ კვიციანი
(საქართველო)

გიორგი ლეონიძე და ძველი პოეტები

საგანგებო აღნიშვნა არც ჭირდება იმას, სიძველეთა, საუკუნოვანი ტრადიციების, წინაპართა ღვაწლის რა დაუღალავი დამცველი და დამფასებელია გიორგი ლეონიძე, რაოდენი ამაგი დასდო მან ქართულ კულტურას, მეცნიერებას. ეს ერთობ დიდი თემაა და ამჟამად შევეცდები, ნაწილობრივ მაინც წარმოვაჩინო მისი უგულითადესი დამოკიდებულება, შეუწელებელი ყურადღება და სიყვარული პოეტების – უახლოესი წინამორბედებისა თუ შორეული წინაპრების მიმართ.

გიორგი ლეონიძის ერთ-ერთი საუკეთესო, უძლიერესი ლექსთაგანი ასევე დასათაურებული – „ძველი პოეტები“ და პირველსავე სტროფში გაცხადებულია შთამომავლის უსაზღვრო თაყვანისცემა სულეთიდან გამომობილი წმინდა აჩრდილებისადმი:

მეჩვენებინ მე პოეტები,
ვინც საქართველოს ხმით შეაბერდა.
ზოგი მღეროდა ბულბულის ბაღში,
სხვა უნაგირის ტახტაზე წერდა.
(ლეონიძე 2000: 200)

აქ ხელაღვე საცნაურია სათქმელის უჩვეულოდ თამამად, თავისებურად გამოსატვის დაუოკებელი სურვილი. „ვინც საქართველოს ხმით შეაბერდა“ – გვამცნობს პოეტთა თავდადებას, რომლებიც სიცოცხლის მიწურულამდე იბრძოდნენ მამულის დასაცავად და სადიდებლად. ლექსებში მეტყველების ასეთ სითამამეს არაერთგან იჩენს გიორგი ლეონიძის უსაყვარლესი პოეტთაგანი, უცხოობაში დაღუპული ბესიკი. გავისხენოთ თუნდაც ქართული სატრფიალო ლირიკის ნაღველშერეული შედევერი „ცრემლთა ისხარნი“, თბილისთან სამუდამოდ განშორების ჟამს რომ დაწერა. ორიოდე სტრიქონის მოხმობაც იკმარებს, რათა მისი სიტყვის ძალა და მოქნილობა შევიგრძნოთ:

დაბერდა ყური, სევდის ჭური, რა ჰპოვა სოფლით,
დაბინდნა თვალნი, შეუმკრთალნი, ცრემლით და ოფლით...
(ბესიკი 1962: 46)

იქვე, ყურის „სევდის ჭურად“ მოხსენიება სულიერ ტკივილს ამძაფრებს, მაგრამ სწორედ „დაბერდა ყური“ არის ის, რასაც ენათესავება ლე-

ონიძისეული „ხმით შეაბერდა“. გაბედული მეტაფორა – ყურისა და ხმის დაბერება აბამს ძნელად სახილველ ძაფს ბესიკსა და გიორგი ლეონიძეს შორის, აახლოებს მათს მსოფლჭვრეტას, გამოხატვის ახლებურ ხელოვნებას.

გასული საუკუნის სამოციანელთა თაობის უნიჭიერესი პოეტი ოთარ ჭილაძე ერთ ლექსში („ძალიან მალე იცლება ჭიქა“), ნანატრი არსების მოლოდინით დაქანცული, მღელვარებასა და გულისტკივილს ასე გამოთქვამს:

და კვლავ იმ პირველ ელდით ვარ სავსე,
ვით ციხე მტრებით გარემოცული,
თუმცა თვალები დაბერდნენ გზაზე
და ვერ გიხილეს ჩემთან მოსული.

შეყვარებულისთვის ნლობით დაგუბებული სევდა რომ გაემხილა, მან ყველაზე შესაფერისად მზერის დაბინდვა, ლოდინის ხანგრძლივობის მიმანიშნებელი თვალების დაბერება მიიჩნია, რამაც მიბიძგა, მოტანილი ხატი ბესიკისა და გიორგი ლეონიძის ამდაგვარსავე ტროპულ მეტყველებასთან დამეკავშირებინა. სამივეგან ხანდაზმულობა ანუ სიბერე ფიგურირებს. ამგვარი უნებური დამთხვევები პოეზიაში არც ისე იშვიათია და აქ რაიმე პირდაპირ გავლენაზე ლაპარაკი უადგილო იქნებოდა. ერთი ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე ასეთ შემთხვევებს ერთმანეთთან დროით დაშორებულ პოეტთა შორის მეგობრულ გადაძახილს უწოდებს.

ახლა კვლავ „ძველი პოეტების“ პირველ სტროფს უნდა მივუბრუნდე. „ზოგი მღეროდა ბულბულის ბაღში“, უპირველეს ყოვლისა, თეიმურაზ პირველსა და ბესიკს გულისხმობს, რომლებზედაც საგანგებოდ მომიწევს ზოგი რამის თქმა. ბოლო სტრიქონი კი – „სხვა უნაგირის ტახტაზე წერდა“ – უეჭველად სხვა მეფე პოეტის, ერეკლეს მამის, თეიმურაზ მეორის ხიფათიანი, მოუსვენარი ცხოვრების სინამდვილეს ასახავს, რაც მისსავე ლექსთა ნაკრებში („სარკე თქმულთა“) შეგვიძლია ამოვიკითხოთ:

ვსწერდი ცხენს მჯდომი, ვლაშქრობდი, იქით და აქეთ, სად არი!
(თეიმურაზ მეორე 1939: 2)

რალა თქმა უნდა, გიორგი ლეონიძისეული „...უნაგირის ტახტზე სწერდა...“ – ბევრად ამაღლებულად, სახიერად და მიმზიდველად წარმოგვიდგენს გამუდმებით ლაშქარს მყოფი, უშიშარი მხედარი მეფის დასამახსოვრებელ იერს. მომდევნო სტროფში ხელხვავიანად არის წარმოჩენილი წინაპარ პოეტთა ძალოვანება, მათი სიტყვის თვალისმომჭრელი სხივმოსილება:

მღეროდნენ, როგორც დიდი წვიმები,
ვით ფრინველები ათასხმიანი,
გადაჭიმული ჰქონდათ სიმები
და არ იცოდნენ ლექსის ხრიალი.
(ლეონიძე 2000: 200)

ასე მხოლოდ გიორგი ლეონიძე იტყობდა. გაბმულად შთაგონების ნეტარ ტყვეობაში ყოფნა და ნაირგვარი ჰანგების ბუნებრივად გამოცემა მხოლოდ მას შეეძლო „დიდი წვიმებისა“ და „ათასხმიანი ფრინველებისათვის“ შეეძარებინა. ასეთ დროს, ჩვეულებისამებრ, დამხმარე სიტყვების („როგორც“, „ვით“) გამოყენებას არ ერიდებოდა. პოეზიის ერთ-ერთ სიმბოლოდ მიჩნეული „გადაჭიმული სიმები“ სიმღერისათვის განუწყვეტელ მზაობაზე მიგვანიშნებს. ხოლო – „არ იცოდნენ ლექსის ხრიალი“ – სათქმელის ძალდაუტანებელ, ლალ მდინარებასა და უმაღლეს ოსტატობაზეა ზედგამოჭრილი.

ამას მოსდევს მოლანდებულ წინაპართა დასახელება, მაგრამ სია, ლექსის რიტმი რომ არ დაირღვეს, სტრიქონთა რაოდენობა და საზომი შენარჩუნდეს, შეკუმშულად, მომჭირნედ არის მოწოდებული, თუმცა ამან არ უნდა გვაფიქრებინოს, რომ ჩამონათვალს მიღმა დარჩენილთა მიმართ ავტორი თითქოს მოკრძალებასა და თავყვანისცემას არ განიცდიდეს (ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი სია სხვადასხვა ლექსებში განსხვავებულად არის წარმოდგენილი). რამდენი მეხთატეხა და უბედურება აღარ გადაიტანეს, რა ქარიშხლებს შეაგებეს მკერდი სვეგამწარებულ სიცოცხლეში, მაგრამ მათ ვერაფერმა უცვალა ნირი, ვერ მოუკლა ლექსთა თქმის თანდაყოლილი ჟინი:

ხმაღმა, ხანძარმა,
კალიამ, ჭირმა
მათი სიმღერა ვერ შაანელა, -
შოთა,
ბესიკი,
გურამიშვილი,
ჯიხტყავიანი ვაჟა-ფშაველა'
(ლეონიძე 2000: 201)

ზმნის კუთხური ფორმა – „შაანელა“ – აქ განზრახაა, არა მარტოდენ გასართმავად და სასურველ შთაბეჭდილებასაც ახდენს, თავისებური სურნელის დამაფრქვეველია. მსგავსი მაგალითების („აბანოდან ამავლის“, „გულში გაარტყავს ტყვიასა“ და მისთანანი) მოძიება სხვა ლექსებშიც შეიძლება და ეს პოეტის უტყუარ ალლოზე მეტყველებს.

ლექსს მოხდენილად კრავს ბოლო, მეხუთე სტროფი და ეს ნათელყოფს, რომ ამქვეყნიური ცხოვრების დასრულებასთან ერთად მათი დანატოვარი არ დადუმებულა, მიწის წიაღიდანაც ჟღერს და მათი ნამღერის „ათასხმიანი ფრინველებთან“ შედარება მარადისობის, უკვდავების საწინდარია:

მაინც ჟღავიან დედამიწიდან,
არ გათავდება მათი ნუგეში
და სამუდამოდ ჩაბუდებულან
სიმებისაგან დაწულ ბუდეში.
(ლეონიძე 2000: 201)

ფინალური სტრიქონები ზეანეული, მაჟორული სულაც არ გახლავთ, მაგრამ შეუცდომლად არის მიგნებული, უთუოდ შეეფერება სულეთში დაბინავებულთა უშფოთველ, დაურღვეველ სიმყუდროვეს – „სიმებისაგან დან-ნულ ბუდეში“ დავანებაზე, რაზედაც სიტყვასთან შეჭიდებული არცერთი შემოქმედი არ იტყოდა უარს.

გარდასულ ეპოქათა შემოქმედებთან სიახლოვის თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია გიორგი ლეონიძის ერთ-ერთი შედეგრი „მყვირალობა.“ სრულიად აშკარაა, რომ იგი ლაღადაა ამოზრდილი მეფე პოეტთა (თეიმურაზ პირველი, არჩილი, თეიმურაზ მეორე, ვახტანგ მეექვსე...) მონადირული ლექსებიდან, თუმცა წიგნურობის კვალი ოდნავადაც არ იგრძნობა; ნაირ-გვარი ტექსტებიდან (იგი ძველ ქართველ ისტორიკოსთა ნაშრომებსაც საფუძვლიანად იცნობდა) პოეტმა ერთმანეთთან საალერსოდ ატეხილი, ჟინისგან გარეტებული, ეკალ-ბარდების გადამთქერავი ირმების ჯოგი დასძრა, ენკენისთვის ბანგით გაჟღენთილი სურნელება გვაგემა, წითელ-ყვითლად აჭრელებული შემოდგომის ტყე ააშრიალა.

გიორგი ლეონიძის პოეზიისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში – „ქართული სიტყვის ბაზიერი“ – მე საგანგებოდ დავაკვირდი „მყვირალობას“ და მრავალი საყურადღებო პარალელი, არაერთი დამთხვევაც დავძებნე, რასაც აქ აღარ გავიმეორებ. სხენებულ გამოკვლევაში დიდძალი მასალის შესწავლის შემდეგ აღვნიშნე: „...გიორგი ლეონიძემ შეუმცდარად იცოდა ამა თუ იმ შედარებით მივიწყებულ ნაწარმოებში ცოცხალი ნერვის პოვნა და ძველის ახალ კონტექსტში მოქცევა, ახლებურად ამეტყველება“ (კვიციანიშვილი 2003: 105-106).

აქვე იმასაც მივუთითებდი:

„ნადირობის სცენების სათავის დამდები (თუ ჩვენს უმდიდრეს ზეპირსიტყვიერებას არ ჩავთვლით) და უპირველესი ოსტატი ქართულ პოეზიაში „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორია (გავიხსენოთ თუნდაც როსტევეან მეფისა და მისი სასიძოს – ავთანდილის – ფანტასტიკური შეჯიბრი ნადირთა ხოცვაში)“ (კვიციანიშვილი 2003: 107).

გიორგი ლეონიძე მთელი სიცოცხლის მანძილზე აღმერთებდა და ეთაყვანებოდა რუსთაველს. ამას მისი შემოქმედება თვალნათლივ მონშობს. „ვეფხისტყაოსანზე“ მხოლოდ ლეონიძეს შეეძლო ეთქვა: „შენ, დედაჩემის, მზითევეო, ფარ-ხმალო მამა-პაპისა!“ წინამორბედთაგან განსაკუთრებულად გამოაცალკევებდა, აგრეთვე, გურამიშვილსა და ვაჟა-ფშაველას, რომელთაც არაერთი გულმხურვალე სტრიქონი უძღვნა. ისე, როგორც ვაჟა მიმართავდა „უძვირფასეს პაპას“, „დავითიანის“ ავტორს: „მიშველეთ შენ და შოთამა, მგოსნობა გამიზრახაო“, ასევე, გიორგი ლეონიძეც ემუდარება გურამიშვილსა და ვაჟას: „გთხოვთ, წინაპრებო, მიშველოთ, სათქმელი გამილომგულოთ!“ ამავე ლექსში მოკრძალებულად, მაგრამ პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ იგი ამ ორთა მემკვიდრეა:

ხელუკუღმართი როდი ვარ,
სიტყვა მაქვს გამოკვანძილი,
თქვენს ნაგზაურზე მოვდივარ,
დიდი გქონიათ მანძილი.
(ლეონიძე 2000: 253)

ამის დამწერს გაშინაგნებული ჰქონდა საქართველოს მთელი კულტურული წარსული და ამაგდარ წინაპრებს მუდამ ღირსეულ პატივს მიაგებდა, როგორც პოეტი და მეცნიერი. დღემდე მისაბაძად რჩება მის მიერ გამოცემული ფეშანგის „მაჰნავაზიანი“ და იოსებ ტფილელის „დიდმოურავიანი“, რომელთაც ძალზე ღირებული გამოკვლევები და განმარტებები აქვს დართული.

ყოველთვის სიამოვნებით ვუსმენ ხოლმე თამარ იშხნელის შვილიშვილის მანანა მენაბდის ლალ ჰანგებად დაძრულ ქართულ სიმღერებს. განსაკუთრებულად მომწონს ბესიკის ტექსტს მორგებული რომანსი „სტვენს ბულბული“, სადაც რეფრენად გამოყენებული ოთხი, მაჯამურად გართმული ტაეპი ხუთჯერ მეორდება. სწორედ ამ ნაღვლიანმა რეფრენმა, უფრო კი ერთმა უცნაურმა ეპითეტმა, ადრევე მიიქცია ჩემი ყურადღება:

საბრალო, აი რა,
ხმადამთვრალ აირა,
მაისობ, ისარს ისობ,
ის გიხარის, ვაი, რა!
(ბესიკი 1962: 58)

უმაღლესი გამახსენდა, რომ ეს უიშვიათესი, მოულოდნელი ეპითეტი ოცდაათიანი წლების (მისი ნიჭის ამოფრქვევის წამს) ერთ-ერთ უძლიერეს ლექსში – „საათნავა“ – შესაშური ოსტატობით აქვს გამოყენებული შესაფერად ადგილას და ასევე მეორე სტრიქონში, გაფერილი ძვირფასი თვალისით ჩასმული გიორგი ლეონიძეს:

შე სანყალო ფეიქარო,
ხმადამთვრალ საათნავა,
ჭიანურო, ცეცხლის მყრელო,
რა ნაღველმა გაგათავა?!
(ლეონიძე 2000: 189)

ბესიკი თავის ასამღერებელ სატრფიალოში უთუოდ რომელიღაც ბოჰემურ პიროვნებას მიმართავს. გიორგი ლეონიძე ჟრუანტელის მომგვრელ ლექსს უძღვნის „საქართველოს მეფის საზანდარს“; ეპითეტებიც თითქმის იგივეა, „საბრალოს“ ენაცვლება „სანყალო“ (ესენი სინონიმებია), ხოლო „ხმადამთვრალ“ კი უცვლელად მეორდება, მაგრამ ბესიკის ლექსში თუ იგი რამდენადმე ჩაკარგულია, ლეონიძისაში სულ სხვა ელვარებას იძენს; აქ უკვე

მხოლოდ სიყვარული ან ღვინით გაბრუნება კი არ გამოდის სააშკარაოზე, უფრო ლექსით, მუსიკით, შთაგონებით თრობა, დაბანგვა იგულისხმება. თანვე, პოეტი, როცა თბილისის უპირველეს აშულს ეუბნება: „ჭიანურო, ცეცხლის მყრელო, რა ნალველმა გაგათავა?!“, ექსტაზი არნახულად ძლიერდება. თვითონ შეკითხვა კი („რა ნალველმა გაგათავა“), აშკარად რიტორიკულია, პასუხს არ საჭიროებს – ლექსის თავში, პირველსავე სტრიქონებში გაცხადებულია:

ეს საწყალი საათნავა სიყვარულმა გაათავა!
(ლეონიძე 2000: 188)

შეიძლება ითქვას – გიორგი ლეონიძის ლექსი გაასხივოსნა, უქრობი შარავანდედით შემოსა ბესიკის მიერ ბედნიერად მიგნებულმა ეპითეტმა („ხმადამთვრალ“) და „სევდის ბალის“ დამწერს ეს დამსახურება არ უნდა დავუკარგოთ. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს პუშკინის ნათქვამის ჭეშმარიტებას რომ „ეპითეტი – პოეზიის სულია.“ მუდამ უნდა გვახსოვდეს – ყველაზე მეტად ზუსტად მოძებნილი ეპითეტი მიგვახვედრებს, როგორი ძალისა და შესაძლებლობების, რა ღირსების პოეტია ჩვენს წინაშე.

იმავე ოცდაათიანი წლების ასეთსავე ღონიერ სხვა ლექსში, („მამ რა ვუყვით, პოეტებო..!“) ბესიკი და საიათნოვა დანყვილებულია და სიყვარულისგან დამწვრებს პოეტი განზრახ (ეს კონტრასტის ძველისძველი, უბერებელი ხერხია) უსიყვარულობას სწამებს, რითაც ვნებისგან მათი გახელება კიდევ უფრო გამძაფრებულია; იმათ , მკერდში დაუტევარ, გულებს, მთლად ცეცხლის ალში ხვევს:

...ბესიკსა და საათნავას
სიყვარული სწამდათ განა?
ხმაში უნდა ვეფხვის ძალი, –
სამაია სამთაგანა!
(ლეონიძე 2000:190)

გიორგი ლეონიძე მანამდე მოტანილ სტროფში ერთი ზეპირ გადმოცემას ეყრდნობოდა, როცა საიათნოვას ფეიქრად მოიხსენიებს. გარდა ამისა, მას შემოქმედის შეუმცდარი ალლოც კარნახობდა, რომ ფეიქრობა უფრო შეეფერებოდა დიდ აშულს, ვიდრე, მაგალითად, ნალბანდობა. ამ ვარაუდს აღმოსავლურ პოეზიაში დამკვიდრებული მეტაფორაც უმაგრებს ზურგს, რომ პოეტი სათქმელის სიტყვით მქსოველი ანუ ფეიქარია. ქალაქის დაბალი ფენების მაცხოვრებლები ხშირად რამდენიმე ხელობას ფლობდნენ და საიათნოვაც მათ რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ. ზოგან იგი თავის თავს ვაჭარსაც ეძახის („შორის ქვეყნის ვაჭარი ვარ.“) ამდენად, გიორგი ლეონიძეს ვერავინ უსაყვედურებს, რომ მან სხვა რამეებს სამ ენაზე პოეტურად მეტყველი აშულის ფეიქრობა ამჯობინა. ისიც გავიხსენოთ, მის ლექსებში რა უხვადაა გაბნეული ძვირფას აღმოსავლურ ქსოვილთა სახელები.

მეტად სანდო სწავლული ლეონ მელიქსეთ-ბეგი საფუძვლიან გამოკვლევაში საგანგებოდ შეეხო ამ საკითხს და მას ცალკე თავიც მიუძღვნა – „საიათნოვას ძირითადი პროფესია“. სომხურ-ქართული ისტორიული წყაროებისა და გამოცემების სანაქებო მცოდნეს მრავალი საბუთის მოჩხრეკა და მოძებნა მოუხდა, სანამ საკუთარ შეხედულებას საჯაროდ გამოთქვამდა. მეცნიერმა ხანგრძლივი დაკვირვება მაინც ფრთხილად, ვარაუდის სახით შეაჯამა:

„ერთი სიტყვით, თვით საიათნოვას ლექსებში მიმობნეული ცნობებისდა მიხედვით თითქოს ირკვევა, რომ იგი უფრო დერციკ-მკერვალი და ბაზაზი-მოვაჭრე უნდა ყოფილიყო ვიდრე ფეიქარი“ (მელიქსეთ-ბეგი 1930: 39).

მეცნიერი სიფრთხილეს არც ამავე თავის ბოლო, მოზრდილ აბზაცში არ ღალატობს, სადაც სავსებით სარწმუნო, დამაჯერებელ თვალსაზრისს გამოხატავს:

„შედარებით უფრო რთულია საკითხი იმის შესახებ, თუ რა დროიდან და რა დრომდე ეწეოდა არუთინა-საიათნოვა დერციკ-მკერვალობას, ხოლო რა დროიდან და რა დრომდე ბაზაზობას? მაგრამ ხომ ადვილი დასაშვებია, რომ იგი თავისი პირვანდელი, ასე ვთქვათ, ძირითადი პროფესიით დერციკ-მკერვალი ყოფილიყო და ამავე დროს, როცა საჭიროება მოითხოვდა, ვაჭრობა-ბაზაზობისთვისაც მოეკიდოს ხელი, მეტადრე თუ ასეთ საქმიანობას მას აკისრებდა საქართველოს მთავრობა, რომლის ზედაფენებშიც იგი მიღებული იყო, როგორც არაჩვეულებრივი ნიჭით აღჭურვილი მგოსანი და აშულ-საზანდარი და რომელსაც, საფიქრებელია, სხვადასხვა დროს სხვადასხვა კერძო დავალებსაც აძლევდნენ“ (მელიქსეთ-ბეგი 1930: 40).

აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ თავისთავად სწორ მსჯელობას გიორგი ლეონიძის ლექსთან მიმართებაში, (საიათნოვას ფეიქრობაზე) არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. პოეტებს ხშირად ფაქტობრივი სიზუსტე ნაკლებად ანუხებთ, რის უფლებასაც მათ ვერავინ წაართმევს.

ჩვენი დედაქალაქის სახელოვანმა ტრუბადურმა, უკვდავი წიგნის, „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემის“ ავტორმა იოსებ გრიშაშვილმა, როგორც მას სჩვეოდა, თვალსაჩინო ამაგი დასდო სამ ენაზე მომღერალი სწორუპოვარი აშულის პოეტურ მემკვიდრეობას. საგანგებოდ აღნიშნა, რომ მისმა ხმების კილომ და მოტივებმა მძლავრი გავლენა იქონია ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის და სხვათა ლექსებზე.

ერთ მცირე წერილში იოსებ გრიშაშვილი იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ დაცულ ცნობებს იმონმებს და წერს: „მუხამბაზი პირველად საიათნოვამ შემოიტანა საქართველოში.“ იმავე, ენციკლოპედიური ხასიათის, ჯერ კიდევ სათანადოდ დაუფასებელ წიგნზე მიგვანიშნებს იგი, როცა გარდაცვლილ საიათნოვასთან დაკავშირებულ ძალზე ამაღლებულ და განსაცვიფრებლად პოეტურ ამბავს იხსენებს:

„საიათნოვა მღეროდა მაშინაც კი, როცა ბერად აღიკვეცა ახპატის მონასტერში, მღეროდა, ვინაიდან, როგორც თვითონ ამბობს, არ შეეძლო არ

ემლერა, რადგან „მასთან ერთად ეკურთხა მის უბეში ჩარჩენილი ჭიანურის სიმები“ (გრიშაშვილი 2012: 177-178).

უპრიანი იქნებოდა, იოსებ გრიშაშვილს გახსენებოდა წინაპარ პოეტთა მასავით გულდამწვარი ჭირისუფლის, გიორგი ლეონიძის საუკეთესო ლექსთაგანი „თუკი ვცოცხლობთ სიმღერების იმედით“, სადაც „ყვიჩაღის პაემანის“ დამწერმა გენიალური მიხვედრილობა გამოიჩინა და ამ იშვიათ ცნობას სხვაგვარი, არაამქვეყნიური ნათელი მოფინა. ძნელია, მღელვარებისგან ტანში არ გაგაჟრჟოლოს, როცა ამ ლექსის დასასრულს წაიკითხავ:

ლეონიძე! ამ დღეებს უდარაჯე,
შენ თუ გასძლებ, შენივ სიტყვის იმედით...
საათნავას გაყინულ სუდარაში
ჩარჩენოდა ჭიანურის სიმები...
(ლეონიძე 2000: 45)

„ჭიანურის სიმები“ ცხადია, სიმღერის, პოეზიის სიმბოლოა, ხოლო „გაყინული სუდარა“ თვალწინ დაგიყენებთ იგავურად ნათქვამი ანთებული სიტყვისთვის თავშენირულ საიათნოვას გაცეიბულ ცხედარს; ამ დაუვინყარ, სრულქმნილ ხატს კი წარუვალ მომხიბლაობას ისევ და ისევ დიდოსტატურად მოძებნილი ეპითეტი („გაყინული“) ანიჭებს. თუკი ეს შესძლო (ამაში ეჭვი არ უნდა შეგვეპაროს), ლექსსა და პოეტს მეტი არც მოეთხოვება.

ახლა კვლავ მის საყვარელ სხვა წინამორბედ პოეტს უნდა მივუბრუნდე. გიორგი ლეონიძე არა მარტო ლირიკულ ლექსებში ეთაყვანებოდა ბესიკის მზიურ ჩანგს, მან, ძველი ხელთნაწერებისა და დამტვერილი საარქივო მასალების ჩაღრმავებულმა მცოდნემ, უდიდესი შრომა გასწია, რათა გაბაშვილთა გვარის უთვალსაჩინოეს ფიგურაზე, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ესოდენ ფასეული, სწორუპოვარი მონოგრაფია შეექმნა. აქ ერთი მცირე აბზაცი უნდა ამოვწერო იმის ნათელსაყოფად თუ როგორი სისრულით დაინახა მან ანაკრეონტული სულის დიდი ქართველი მგოსნის მრავალმხრივი ნიჭი-ერება და დამსახურება:

„თუ მძლავრია ბესიკის პოეტური პათოსი, მისი გულის ვნებანი, არანაკლებია ბესიკის პოეტური ფორმის ბრწყინვალეობა, ლექსის პოეტური სინმიდდე, პლასტიკურობა, დახვენილობა და, რაც მთავარია, მუსიკალური გამომგონებლობა. ბესიკის მაღალსიტყვიერი ოსტატობა და ნოვატორობა, ფორმალური და ტექნიკური ძიებანი – რიტმის სიმდიდრე, ლექსის ზომის მრავალგვარობა უნიკალურად ხდიან ბესიკის სახელს ქართულ პოეზიაში“ (ლეონიძე 1959: 287).

ზედმეტი არ იქნება, აქვე გავიხსენოთ იმავე ოცდაათიანი წლების მოზრდილი ლექსი „თბილისის პოეტები“ სადაც გიორგი ლეონიძე მის თანამედროვე კალმოსანთა არაფრისმომტან სიმრავლეზე გულისწყრომას გამოთქვამს, კილავს მათ; არც საკუთარ თავს ინდობს, რადგან ადრინდელთა

მადლი და ჯავარი არ გამოჰყოლიათ. ეს შეპირისპირება ცოცხალთა სააშკარა-
როზე გამოსატანად, შესარცხვენად არის მომარჯვებული. გარდასულთა-
გან პიროვნულად მხოლოდ ბესიკია დასახელებული, როგორც ჭეშმარიტი
პოეზიის მისაბაძი მაგალითი. ლექსის საერთო პათოსის და დანიშნულების
მისახვედრად რამდენიმე მიზანში მოხვედრილი სტროფის მოხმობაც იკმარებს:

...

ბევრი მუქთად ატრიალებს
სიტყვის სანაყელასა,
ძველ პოეტებს ვერ აჰყვება,
ვერც ბესიკის ყელსა.

ჩვენ ვერ ვმღერით ისე ტკბილად,
ლექსებს იმათებურს;
ჩვენ ლექსებში ფხას ვერ ვამჩნევ,
ხმაში მიმატებულს.

...

ის თაობა ჩონგურებით
სამოთხეში შავა;
ჩვენი ყელი შაშხი არი,
გაბოლილი შავად.

(ლეონიძე 2000: 182)

პოეტის განუმეორებელ ხელწერაზე მიმანიშნებელი, ხალხური იერის,
ახალი და მრავლისდამტევი მეტაფორაა „სიტყვის სანაყელი“. იგი შეგვახსენ-
ებს – რამდენ დარჯაკში უნდა გაიაროს სიტყვამ, რამდენჯერ გაიწეროს,
მოისინჯოს, რათა ბოლოს სტრიქონში დაიმკვიდროს ყველაზე შესაფერი
ადგილი, საიდანაც ძვრას ვერ უზამ. მასთან რითმად დანყვილებული „ბესიკის
ყელი“ გვიმხელს – რაოდენ სუფთა, საამო და დახვეწილი იყო „ტანო ტატა-
ნოს“ ამომთქმელის ხმა და ამიტომაც არ ძალუძთ დღევანდელებს, იმდროინდელ
„იმათებურად“, „ტკბილად“, იმდაგვარ კეთილხმოვანებას ვერასგზით ვერ
მიაღწევენ. ამ ლექსშიც მოხდენილად არის გამოყენებული ზმნის კუთხური
ფორმა („ის თაობა ჩონგურებით სამოთხეში შავა...“). მძაფრ კონტრასტს
ქმნის, აგრეთვე, ოქროს სადარ „ბესიკის ყელთან“ შედარებული, უბადრუკ
შთამომავალთა „შავად გაბოლილი ყელი“, რომელსაც სათქმელის ლაღად
ამომღერება უჭირს, ბუნებრიობას, ღვთაებრივ ჰარმონიას ვერ ეზიარება.

თუმცა დასავლეთის კულტურის, ანტიკური სამყაროს მონაპოვარი
შესისხორცებული ჰქონდა, ბესიკის ლექსთა მოზრდილი ნაწილი აღმოსავ-
ლური (სპარსული) პოეზიის ზეგავლენიდან მომდინარე ტრადიციით არის
ნასაზრდოები და რამდენადმე დამძიმებული – ანბანთქებებისა და ზმებზე
განწყობილი, მაჯამური რითმებით არის გადატენილი და მათ აშკარა ხე-

ლოვნურობის დალი აზის, აზრის გამოტანა ძნელდება, უკიდურესად ბუნდოვანია; საცა კი იგი ამ შემბოჭავი არტახებისგან თავისუფლდება, მისი სტრიქონი მოქნილობასა და სასურველ სილალეს იძენს, თამამი სიახლითაც გამოირჩევა. ნათქვამის დასტურად მოვიტან რამდენიმე მაგალითს.

თავდაპირველად შევარჩიე ნაწყვეტი („სევდის ბაღს შევალ“) სადაც პოეტი თავის ლომურ ბრჭყალებს აჩენს იმის ნიშნად, თუ როგორ არ უშინდება, არ უფრთხის სულთამხუთავის კლანჭებს, რომლისგან გაუკრავადაც ნუთისოფლის ხიფათიან გზას კაცთაგანი ვერ გალევს:

მეც მომხვდა სოფლის მჭრელი ბრჭყალები,
ბესიკი სიკვდილს არ ვემალები,
თავი მაქვს მისთვის შენაწირები.

(ბესიკი 1962: 31)

რუსთველის სიტყვის მადლს დანაფებული, მოხდენილ ეპითეტთა მარჯვედ მიგნების როგორი დიდოსტატია ბესიკი, ეს მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსიდანაც („მე მივხვდი მაგას შენსა ბრალებსა“) კარგად ჩანს:

თუ ნახო ვარდის კარნი ღიანი,
ან მოგეგებნენ ნაზნი იანი,
ჩემ მაგიერად იგი ჭკვიანი
ნარგიზი ნახე, ქცევამზიანი.

(ბესიკი 1962: 33)

გამორჩეულად შთამბეჭდავია მეტაფორად ჩათქმულ ნარგიზთან მისადაგებული, ბოლო სტრიქონში მოქცეული, რითმად გატანილი ეპითეტი – „ქცევამზიანი.“ ეს ლექსიც, სხვათა მსგავსად, რეალური არსებისადმია მიმართული (მაია ერისთავი). „ჩემ მაგიერად ნახე“ – ეუბნება პოეტი ვინმე შუამავალს მონატრებულ ნარგიზზე, თან იქვე მასვე აცოდებს თავს: „მეცა გახსოვდე მცირედღიანი, მომიგონებდე ფერნამკრთალებსა.“

ბესიკის ლირიკასა და პოემებში უხვადაა გაბნეული რუსთველისეული, რამდენადმე ტრანსმორფირებული მეტაფორები, მაგრამ ეს ტრადიციული ხატები, მეტწილად, მის მიერვე დამკვიდრებულ „მცირე ბესიკურად“ სახელდებულ, თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის საბურველშია გახვეული და ამავე დროს მუხამბაზური იერიც დაჰკრავს. ამის თვალსაჩინო მაგალითად მისი უპირველესი შედეგის („ტანო-ტატანო“) ორიოდე სტრიქონი შეგვიძლია მოვიხმოთ:

ძონ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთნამარეო,
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!

(ბესიკი 1962: 35)

რუსთველური ლექსი ყველგან სანაქებო ოსტატობითაა გამართული; დაბალი და მაღალი შაირიც ჰარმონიულად ენაცვლება ერთმანეთს და ალაგ-ალაგ ბესიკი „ვეფხისტყაოსნის“ სადარ მზიურობას ასხივებს. განსაკუთრებით მაშინ, როცა მისგან გადამეტებულად აღზევებული (ამას მასზე შემომწყრალი მეფე ერეკლეს გასაღიზიანებლად სჩადიოდა) დავით სარდალის გარეგნობას აღწერს („რაც მიიწერა სოფელმან“). აქ, ძალაუნებურად, თვალწინ ტარიელისა და ავთანდილის შესახედობა წარმოგვიდგება. თეთრ ცხენზე ამხედრებული ლომგული მეომარი, დაღამებამდე, მცირე რაზმით, ლეკთა ლაშქარს მუსრავს:

მწუხრისა ჟამმან გაკმარნათ თქვენ მათი ცემა-ჟლეტანი,
 მობრუნდი გამარჯვებული თეთრსავე მჯდომი მზეტანი.
 (ბესიკი 1962: 80)

მოტანილ ნაწყვეტში, თვალისმომჭრელი ელვარებით, ყურადღებას იპყრობს ცეცხლისფრად ანთებული იშვიათი სილამაზის ეპითეტი – „მზეტანი“. აქ უნდა გავიხსენოთ გიორგი ლეონიძის უკვდავი წიგნის „ნატვრის ხის“ მშვენება, ჭეშმარიტად გენიალური მოთხრობა „ღვინჯუა“, სადაც ქმარს მოშორებული, ალერსს დანატრებული, ოჯახურ წვეულებაზე მხარბეჭიან, ულამაზეს „მოხეტიალე მონადირეს“ ვნებიანად მიჩერებული პატარძალია დახატული. მკერდსავსე, ათქვირებულ დუდღუბას ყოველ მოძრაობას გაფაციცებით აკვირდება ავად დაეჭვებული დედამთილი, ვისზედაც ნათქვამია: „ბუს წითელი თვალის ნაკვერჩხალივით ელავდა თვალი“. ეს უზუსტესი შედარება მომდევნო მცირე წინადადებაში ავარგარებულ მეტაფორად იქცევა, და, რამდენადაც არ უნდა გაგვიკვირდეს, იქვე ანათებს ბესიკის ლექსის ხაზგასმული სიტყვა-ეპითეტი: „ნაკვერჩხალმა მოსუსხა, მოსწვა პატარძლის მზეტანი“. გიორგი ლეონიძეს ქართული ენის ზვავივით მოვარდნილი, სამანდაუდებელი საუნჯე მუდამ ხელთ ეპყრა, მკერდთან ჰქონდა მიხუტებული და მისგან არაფერი იყო მოულოდნელი.

დავით სარდალის უზომო აპოლოგიაა მოზრდილი მიძღვნა „ასპინძისათვის.“ მიძღვნის პირველივე, ამაღლებული სიტყვები („ასპინძის მიწა გინამებს“) მიგვანიშნებს, რომ ბესიკი ასპინძის ომის მოგების პატივს მთლიანად დავით სარდალს მიაკუთვნებს მაშინ, როდესაც ამ სასტიკ შეტაკებაში უმთავრესი ფიგურა ჭარმაგი მეფე ერეკლე იყო (საამისოდ მარტო უმამაცესი კოხტა ბელადის მოკვლაც კმარა), ვის საარაკო გმირობასაც განაწყენებული პოეტი განზრახ უგულვებელყოფს. ლექსში ზეალმტაცი ექსპრესიითა და უმდიდრესი ფერადოვნებით არის გაცოცხლებული ბატალური სურათები. მრავალთაგან მხოლოდ ერთ მათგანს მოვიყვან:

კვლავ იქეთ ლეკთა ჩაუხტი, დამართნი ცისა გრეხანი,
 წინა ჩაგისხდნენ დარჩევით ოსოქოლ და კატეხანი.
 (ბესიკი 1962: 83)

ცის რისხვით დაგრავგნა, დაგრეხა მეტაფორულად გვაგრძნობინებს, თუ რა წელში გამწყვეტი მეხი დაატეხა გავეშებით მეზრძოლმა დავით სარდალმა მეტოქეს. ლექების აული ოსოქოლო იმითაც დაგვახსოვდა, რომ იგი გურამიშვილის ტყვეობის ადგილია და „დავითიანში“ არის ნახსენები („მიყვავდი ოსოქოლოდა“); სოფლის სახელს ერითმება – „ჩასაქოლადა“ და ეს იმ დროისათვის იყო ძალზე იშვიათი, დაუჯერებლად თამამი და ახალი კონსონანსური სარითმო წყვილი.

სახელგანთქმულ, მაგრამ ოსტატობის თვალსაზრისით ნაკლებად შესწავლილ პოემაში „რუხის ბრძოლა“, სადაც თექვსმეტმარცვლიან მაღალ და დაბალ შაირს, დროდადრო, ბუნებრივად ებმის შიდა რითმებზე განწყობილი ათმარცვლიანი ლექსი, ბესიკმა სამაგალითო ხელოვნებით შეასხა ხოტბა იმერეთ-გურია-სამეგრელოს ძლევაშემოსილ გამარჯვებას ოსმალთა და ჩრდილოკავკასიელი მაჰმადიანი ტომების შეერთებულ ლაშქარზე (1779), რაც ბევრწილად განაპირობა იმერეთის მეფის სოლომონ პირველის ქმედითმა თანადგომამ. პოეტის მიერ ჰომეროსის, ათენელ ბრძენთა (პლატონი, არისტოტელე), ლეგენდარულ ტროას ომის გმირების (ჰექტორი, აქილევსი) ხსენება, ცხადია, ჰიპერბოლურია, მაგრამ ბესიკ გაბაშვილს ჰქონდა საბაზი, ქართველთა ეს გადამწყვეტი შერკინება ვერაგ დამპყრობლებთან, რომელშიც თავად მონაწილეობდა და კიდევაც დაიჭრა, შარავანდედით შეემოსა. ხედვის სიახლითა და გამოხატვის უჩვეულო ხერხით ძალზე საყურადღებოა ორი, ბრძოლის ველის წარმომჩენი მძაფრი ადგილი, რაც ბესიკის იშვიათ პოეტურ მეტყველებას მრავალთაგან თვისობრივად განასხვავებს:

ზურგად ქვევითს მოიქცევდენ, სიმაგრე სჩანს ვითა ლასტი,
რა ზარბაზანთ შექმნეს ხველა, უჩარდიას მოხვდა ხრასტი.

(ბესიკი 1962: 127)

„რა ზარბაზანთ შექმნეს ხველა“, – თავისებურად და მარჯვედ გადმოსცემს მრისხანე, გამანადგურებელი იარაღით ჭურვების გასროლისა და აფეთქებათა რამდენადმე მიყრუებულ ექოს. მსგავსი რამ ქართულ პოეზიაში მანამდე და შემდგომაც, თანაც ასე, არავის უთქვამს.

მეორე მაგალითი კიდევ უფრო მეტი პოეტური გზნებისა და გალალეზული წარმოსახვის მაცნეა. პოეტის კვალდაკვალ, წამკითხველი თვალნათლივ წარმოიდგენს ალისფრად შეღებულ გაშიშვლებულ ხმალს, რომელიც თითქოს თავისით დაქროლავს მომხდურთა რიგებში და ვისაც გადაეყრება, თავებს ასხეპავს:

ლეკურსა დრო ხვდა, მიჰკაფდა, ვით ნახა ზურგი ჯაბანი,
ჰაერსა შიგან ფრინავდა ხმალი სისხლითა ნაბანი.

(ბესიკი 1962: 129)

ყველაზე დიდი პოემა „რძალდედამთილიანი“, სადაც იგივე საზომები ჰარმონიულად ენაცვლება ერთმანეთს და კვლავ მრავალი სიახლით, მო-

ულოდნელობებითაა აღბეჭდილი, უთუოდ ღირსია საგულდაგულოდ გარჩევისა. ყოფითი სურათების უაღრესად ცოცხლად, დამაჯერებლად ამსახველი დიდაქტიკური სულისკვეთების, გროტესკული, ღიმილისმომგვრელი სცენებით აღსავსე ნაწარმოები, როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსზე“ ადრე დაინერა და ესეც ცალკე დამსახურებად უნდა მივთვალოთ ბესიკს. სათქმელი რომ არ გამიგრძელდეს, მხოლოდ ორ სტრიქონს მოვიტან. თვალთმაქცი, დედამთილის ცემით მომკვლელი და მერე ერთგულების მოთამაშე ცოლი მის მიმბეგვავ ქმარს თავს აცოდებს და ყასიდად ასეთ რამეს ეუბნება:

ვა, გეთხოვები, სიკვდილსა მივეყვარ სულთა მპარავსა,
ან გესალმები ყოველსა, სოფელსა მთა და ბარასა!
(ბესიკი 1962: 156)

თუ დავაკვირდებით, ამ ლაღად ამოთქმულ სტრიქონებსაც, მიუხედავად მათში შეფარული გამკენწლავი ირონიისა, „ვეფხისტყაოსნის“ ჩაუქრობელი ათინათი ადგას (ვაჰ, სოფელო, რაშიგან ხარ...“). მსგავსი მაგალითების დაძებნა, „რძალდედამთილიანში“ მრავლად შეიძლება.

ბესიკის ყველაზე ცნობილი სატრფიალო ლექსის („დედოფალს ანაზედ“) პირველსავე სტროფში, ტროფობის საგანთან ერთად, მცირე ავტოპორტრეტი ჩახატული. ერეკლესა და მისი გარემოცვის მიერ მოძულეზულმა, თბილისის ნეტარ გარემოს, ზაფხულობით ბაღებში ქეიფს, სიმღერასა და დროსტარებას მონყვეტილმა, „მცირედლიანმა“ და „ფერნამკრთალებმა“ პოეტმა უცნაურად იწინასწარმეტყველა თავისი ყარიბობა, უცხოეთში გადახვეწა ისე, რომ ჯერ კიდევ ახალგაზრდას, თვალტანადობით გამორჩეულს, სამარედ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დარად, მშობლიური მიწაც არ რგებოდა:

ვარ უცხო ვინმე ყარიბი ამა სიტყვისა მშობელი,
ამა მუხთლისა სოფლისა მაგინებელი, მგმობელი,
მონა ვარ მისი მუდამ ჟამ და მისი შემამკობელი,
იგია ჩემი ხელმწიფე და ჩემი დამადნობელი...
(ბესიკი 1962: 39)

ბოლო სტრიქონმა შეუძლებელია არ გაგვახსენოს „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის ერთი ადგილი („იგია ჩემი სიცოცხლე, უწყალო ვითა ჯიქია..“)
სადაც რუსთაველი „შეფარვით“ მიგვანიშნებს თავის უღმობელ სატროფზე.

ბესიკის ამავე ლექსის მესამე, უმაღლესი ოსტატობით გამართული სტროფის რითმებში დაქარაგმებულია დედოფლის სახელი – ანა. ყველაზე უფრო გამოკვეთილად რუსთაველის პოემისგან, ეს სტროფია დავალებული. ნათქვამის დასტურად, „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტისათვის ერთ-ერთი საკვანძო თავიდან („ამბავი ავთანდილისა, ასმათს რომ ეუბნების ქვაბშიგან“), სადაც ავთანდილი მალულად უჭვრეტს ცხენიდან ჩამომხდარ ტარიელს, მცირე ნაწყვეტს მოვიხმო:

ამარტის ფერად შეცვალა ბროლი ცრემლისა ბანამან,
დიდხანს იტირეს ყმამან და მან ქალმან შაოსანამან...

აქვე ამას გვერდით ამოვუყენოთ ბესიკის ნაგულისხმევი, თავისებურად დატრიალებული სტრიქონები და მათი წარმომავლობა უმალ ნათელი გახდება. დავრწმუნდებით – მდინარის გამკვეთი ორაგულის მალლა აშვერილი კუდივითაა მოქნეული რუსთველური წყობისა და ჟღერადობის რითმები (ცნობის მიხდა და გულის ნასვლა ხომ „ვეფხისტყაოსანში“ ხშირზე ხშირია):

ცნობა მიმილო და გული, ხედვით შემზლუდა ანამან,
კვლავ მომკლა მისმა ციალმან და წელის მიმოტანამან...
(ბესიკი 1962: 39)

ბესიკის მიერ ქართულ პოეზიაში შეტანილი და დანერგილი სიახლენი, მისი მრავალმხრივი, განსაცვიფრებელი პოეტური ოსტატობა, ფრაზის ვირტუოზული მუსიკალობა, სახეობრივი მეტყველების თავისებურებები, საგანგებოდ და ჯეროვნად არ არის შესწავლილი. ეს უნდა გააკეთოს იმან, ვისთვისაც გადაულახველ სიძნელედ არ აღმართლა ლექსის ნაირგვარი საიდუმლოებანი, აქვს სიტყვის შეგრძნობისა და შეცნობის უფაქიზესი უნარი, უტყუარი ალლო; ხელენიფება პოეზიის ფარული შრეების განჭვრეტა და ყოველივე ამის ნათლად, გასაგებად დალაგება და დახვეწილი ენით გადმოცემა შეეძლება.

გიორგი ლეონიძემ, თავის ფასდაუდებელ გამოკვლევას რომ წერდა, არქივებსა თუ პირად წერილებში გაბნეული მრავალი სანდო საბუთი მოიძია და ეჭვმიუტანლად დამტკიცა, რომ ბესიკის ტრფობის უმთავრესი საგანი იყო ყურალადასად წოდებული გიორგი ქსნის ერისთავის ასული მაია, ერეკლეს საყვარელი დისწულის, ნაადრევად გარდაცვლილი მამუკა ორბელიანის ცოლი. ეს ამბავი და მაიაზე დაწერილი, სიმღერად ქცეული ლექსები გახმაურდა, რაც, რალა თქმა უნდა, განარისხებდა ერეკლეს. თავის დაქვრივებულ რძალთან გამიჯნურების გამო, მეფემ პოეტის დასჯა გადაწყვიტა. გადმოცემის თანახმად, რომელიც ბატონიშვილს ბესიკისთვის მოსალოდნელი საფრთხე უცნობებია და იგი თბილისიდან იმლამითვე გაქცეულა. იყო სხვა მიზეზებიც (თუნდაც ბესიკის მამის, ზაქარიას ძველი მტრობა ერეკლესადმი), რისთვისაც ზნეობის უშელავათოდ დამცველ მეფეს არ შეიძლებოდა, ზედმეტად ლალი, შეუზღუდავი ცხოვრების, მოდური ჩაცმა-დახურვის, ვაჟკაცისათვის შეუფერებელი კოპნიაობის მიმდევარი ბესიკი ყვარებოდა. ხელისუფალზე თავისი გავლენა მოახდინა, აგრეთვე ბესიკთან სამკვდროსასიცოცხლოდ დაპირისპირებულმა არისტოკრატმა, გონჯი გარეგნობის, მაგრამ განათლებულმა, ჭკვიანმა, პოეტზე არანაკლებ გესლიანი ეპიგრამების დამწერმა მზეჭაბუკ ორბელიანმა, ვისაც ერეკლე დიდად ენდობოდა. ცალკეულ წერილმანებზე გამოდევნება აქ არ გამოდგება, მაგრამ მონოგრაფიის ავტორის შემაჯამებელი აზრი უთუოდ უნდა დავიმონწმო:

„ამგვარად ბესიკის ტრაგიკული სიყვარულის მიზეზი ყოფილა მათი ერისთავი, რომლის ძვირფასი სახე დღემდე დავინყებთ ბურუსით იყო მოცული. ჩვენმა მკვლევარებმა მათას როლი ბესიკის ცხოვრებასა და პოეზიაში, გაუგებრობით, მათას ქალიშვილს ანას მიაკუთვნეს. ამიერიდან მათას ძვირფასი აჩრდილი განუშორებლად იდგება ბესიკის გვერდით (ლეონიძე 1959: 363-364).

გიორგი ლეონიძეს ბესიკის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლაზე ზრუნვა ამ მეტად გამოსადეგი ნაშრომის დაწერის შემდეგაც არ შეუწყვეტია. ცალკეა აღსანიშნავი, თუ როგორი მონდომებითა და რუღუნებით ეძებდა იგი რუმინეთში გარდაცვლილი უილბლო პოეტის საფლავს; საამისო ეპიზოდებს გულისხმებულნი განცდით გვამცნობს მოგზაურობის დღიურის ერთი ნაწილი – „ბესიკ გაბაშვილი იასში.“

უცხოეთში დამარბული პოეტის თავგადაკლული ჭირისუფალი ქალაქ იასში 1956 წლის სუსხიან იანვარს ჩასულა და მაშინვე საქმეს შესდგომია, რაშიაც რუმინელი კოლეგები დაეხმარნენ. იასი მალარიით ყოფილა განთქმული ისევე, როგორ ოვიდიუს ნაზონის გადასახლებისა და გარდაცვალების ადგილი, ქალაქი ტომი (დღევანდელი კონსტანცა). ერთმანეთთან საუკუნეების რიგით დაშორებულ, დაახლოებით ზიარი ბედის ორ „სიყვარულის პოეტზე“ (მათი შემოქმედების მასშტაბი და არეალი ცხადია, დიდად განსხვავებულია) ზოგ რამეს შემდგომში ვიტყვი.

დაუცხრომელმა მკვლევარმა კითხვა-კითხვითა და საარქივო მასალების შესწავლის მერე დაადგინა, რომ ორმოცი წლის მოულოდნელად გარდაცვლილი ბესიკი (მისი სიკვდილის მიზეზის რამდენიმე ვერსია არსებობს) დაიკრძალა ვინერის ტაძარში 1791 წლის ისეთსავე ცივი იანვრის დღეს, როგორსაც თვითონ ჩავიდა იასში. 1879-1880 წლებში, სიძველის გამო, ეს ტაძარი დაუნგრევიათ და ვისაც პატრონი გამოუჩნდა, მათი ნეშტი სხვაგან გადაუსვენებიათ, ხოლო ბესიკისა, როგორც უპატრონოსი, იქვე დარჩენილა. გადარჩა მხოლოდ პოეტის საფლავის ქვა, რადგან ძვირფასი მარმარილოსი იყო და იგი 1922 წელს გოლიას მონასტერში გადაეტანათ.

გიორგი ლეონიძეს დაწვრილებით აქვს აღწერილი ოსტატურად მოჩუქურთმებული ნარწერებიანი ფილა. კედელზე მიყუდებულთან, სამახსოვრო ფოტოც გადაიღო, მაგრამ ამით არ დაკმაყოფილებულა და მასპინძელთა დახმარებით მიაგნო იმ ადგილს, სადაც იმერეთის მეფის, დავითის მიერ ნარმატებულ დესპანად გაგზავნილი პოეტი დაკრძალეს.

საგრძნობია, აშკარად გვესმის გიორგი ლეონიძის მღელვარებისგან გახშირებული სუნთქვა, როცა იგი საკრალურ ადგილას ყოფნის დაუფინყარ და, ამასთანავე, სინანულით აღსავსე წუთებზე მოგვითხრობს:

„აქ, ამ მოედანზე, ამ მოკირწყლული ქვების ქვეშ ბესიკია დანაცრებული. მე თითქმის პირველი ქართველი პოეტი ვარ, მდგარი ბესიკის საფლავის წინაშე. ქართველი პოეტებიდან ბედნიერ წილად მე მერგო მისი პირველი ხილვა.

მე ვარ ამოსული ბესიკის მშობელი თბილისიდან, რომელიც მან 1777 წელს დატოვა, და ამ წამს მაგონდება, თუ როგორ ეთხოვება ბესიკი თბილისის მზიან არეს, მტკვრის მხიარულ ნაპირებს...”

აქვეა მოტანილი ბესიკის ერთი ლექსიდან გამთოშავი ქარბუქის დამხატავი, ბარათაშვილის მსგავსი ნაჭედობით გამორჩეული სტრიქონები („დაგვბურნა ქარმან დაუნყნარმან, ზღვად ვიფარენით...“), რასაც ისევ მოჰყვება გიორგი ლეონიძის ნაღვლიანი შეხმიანება, იმ ლექსის შესატყვისი:

„მართლაც ქარი ადგა, ქარაშოტი, ღრუბლები შავად შეიკუმშა და მობეგიალე ქარში მომესმა ბესიკის მუდარა:

მკვდარი ბესიკი, მოდი, მნახე,

ჩამიდგი სული!“

(ლეონიძე 1959: 398-399)

პირნათლად აუსრულა ეს უკანასკნელი სათხოვარი მისმა მოთაყვანე და მის კვალზე დამდგარმა, მისი განსასვენებლის მპოვნელმა ხელმადლიანმა შთამომავალმა.

„ბესიკს გაბარებთ!“ – დაუბარებია თვალცრემლიან სტუმარს კეთილი მასპინძლებისათვის, რომლებიც შეპირებიან, რომ მათ მიწაში დასაფლავებული პოეტის ბიუსტს დადგამდნენ.

დღიურის თავში გახსენებულია რუსთაველის მაგიური, გვერდაუქცევი ნათქვამი: „სადაურსა სად წაიყვან...“, ასე რომ ესადაგება წუთისოფლის სიმუხთლესა და ბესიკის გაუხარელ ბედს. ამგვარადვე ნაღვლიანია ამ დღიურის ბოლო, პატარა აბზაცი, რომლითაც გულდამძიმებული პოეტი იქაურობას ემშვიდობება:

„მატარებლის თქრიალში, რუმინეთის დაბინდულ ველებზე, ქარის ყივილში თითქოს ქროლვით თან მომდევდა გადახვენილი ბესიკის მწუხარე ლანდი და საქართველოსთან მბარებდა:

ერთხელ აღირსე შენი ხილვა

შენსა მზირებსა!“

(ლეონიძე 1959: 400)

მცირე მოცულობის ნაშრომში, შევეცადე, ნაწილობრივ მაინც მეჩვენებინა, რა მამულიშვილური მგზნებარებით აფასებდა გიორგი ლეონიძე წინაპარ პოეტთა წარუშლელ ღვაწლს, რაოდენ ერთგული იყო იგი ქართული პოეზიის საუკუნოვანი ტრადიციებისა, რამდენად სისხლხორცეულად ჰქონდა ათვისებული წარსულის მდიდარი გამოცდილება. ეს ფესვეული კავშირი გაცილებით ღრმა და ფართოა, რის უფრო სრულად წარმოჩენასაც შემდგომში ვაპირებ.

დამონებანი:

- Besik'i. *Tkhulebani*. Tbilisi: 1962 (ბესიკი. *თხულებანი*. თბილისი: 1962).
- Grishashvili Ioseb. *Ts'erilebi*. T'. 4. Tbilisi: 2012 (გრიშაშვილი იოსებ. *წერილები*. ტ. 4. თბილისი: 2012).
- Kvit'aishvili Emzar. *Kartuli Sit'q'vis Bazieri*. Tbilisi: 2003 (კვიციანი ემზარ. *ქართული სიტყვის ბაზიერი*. თბილისი: 2003).
- Leon Melikset-Begi. "Saiatnovas Vinaoba. K'rit'ik'ul-biografiuli Et'iudi". *Kartuli Ts'igni*. 1930 (ლენონ მელიქსეთ-ბეგი. „საიათნოვას ვინაობა. კრიტიკულ-ბიოგრაფიული ეტიუდი“. *ქართული წიგნი*. 1930).
- Leonidze Giorgi. *Gamok'vlebebi da Ts'erilebi*. Tbilisi: 1959 (ლენონიძე გიორგი. *გამოკვლევები და წერილები*. თბილისი: 1959).
- Leonidze Giorgi. *Sakartvelos Tsremlebi*. Tbilisi: 2000 (ლენონიძე გიორგი. *საქართველოს ცრემლები, ლექსები*. თბილისი: 2000).
- Teimuraz II. *TkhzubaTa Sruli K'rebuli*. Tbilisi: 1939 (თეიმურაზ II. *თხულებათა სრული კრებული*. თბილისი: 1939).

**Emzar Kvitaishvili
(Georgia)**

Giorgi Leonidze and the Poets of Old Times

Summary

Key words: Giorgi Leonidze, Besiki, poetry.

Among 20th-century Georgian poets, it is difficult to name any other writer who could, like Giorgi Leonidze, evaluate the merits of their predecessors and give a comprehensive description of their works. Not many could show such sympathy as he did, concern about the forgotten, assistance in scholarly editions of the literary heritage. Since his youth, it became his inner, spiritual need.

Having had a wonderful talent for poetry, he was thoroughly acquainted with the history of Georgia, museums located in different cities, archival materials, ethnography which is evidenced in numerous letters and diaries. All this gave credibility to Giorgi Leonidze's studies, the reliability of which has never been questioned.

He expressed his love and admiration for his great predecessors especially in poetry. The title of this paper has been specially chosen. In his youth, Giorgi Leonidze wrote extremely interesting verse, which is called "The Poets of Older Generations". First, a reference is made to the eminent poets of the past centuries; then it is said how naturally and freely their voices sounded like chanting of so many different birds and in the third stanza some of them are directly named - "Shota, Besiki, Guramishvili, Vazha-Pshavela". This

does not mean at all that Giorgi Leonidze would not mention those who are missing from this list with the same reverence. Every time he listed the earlier Georgian poets, naturally, he gave priority to Rustaveli, although he did not publish any scholarly research on the author of the “Vepkhistqaosani”, as he felt himself unprepared for this. However, to none of his predecessors, he dedicated as many verses of admiration as to Rustaveli.

Giorgi Leonidze particularly appreciated Guramishvili and Vazha-Pshavela as genuine exponents of pure poetry that is specially underlined in the work. If someone in Georgian poetry was a successor of Guramishvili and Vazha-Pshavela, then first of all, it was Giorgi Leonidze – no wonder that he addresses their ghosts: “I am following in your footsteps.”

Giorgi Leonidze’s fascination with Besiki and Sayat-Nova was quite special and never waned. While still young, he regretted that they were not properly appreciated; in the following years he did a lot to promote these two poets and made the names shine like precious stones, so that the twentieth century may see the innovations introduced by them in Georgian poetry. In Giorgi Leonidze’s works, a peculiar use of rare epithets in the spirit of Besiki is observed, when a new life is given to the word, a different effect is produced.

A vivid example of this is Besiki’s love poem on the oriental motive “The Nightingale Whistles” in which the poet masterfully uses the majama rhyme scheme (ai ra-aira). Undoubtedly, it is devoted to some real person, whose identity has not yet been established. It is she to whom the epithet of rare beauty in Georgian poetry belongs to: “xmadamtvrало aira” [drunk in love].

This epithet immediately calls attention for its depth and originality. The previous stanza has an ordinary, widely used epithet - “sabrало” [poor] and against this background, which creates the desired contrast, the novelty is better felt.

Besiki’s new epithet, rather unexpected for the eighteenth century was skillfully used and inserted in a proper place like a precious stone in one of the most powerful poems of the thirties - “Sayat-Nova” by an unsurpassed connoisseur of his works, Giorgi Leonidze:

შე საწყალო ფეიქარო,
ხმადამთვრალო საათნოვა,
ჭიანურო, ცეცხლის მყრელო,
რა ნაღველმა გაგათავა?!

[O poor weaver,/ drunken with love Sayatnova,/your chianure (musical instrument) is burning, exhausted./ What sadness finished you ?!]

Being inspired by Besiki, Giorgi Leonidze dedicated a poem full of ecstasy to the great minstrel- poet and ashugh Sayat-Nova, the singer in three languages. The epithets are almost the same in both cases, “sabrало” [the poor] is replaced by “satsyalo” [miserable] which are synonyms and “xmadamtvrало” is repeated without change. But if in Besiki’s verse it is somewhat lost, in Leonidze’s poem it acquires a completely different charm and sparkle. Here, not only love and dizziness from the wine come to light, but

intoxication with poetry, music, inspiration is implied. An exclamation: “Your chianure is burning/What sadness finished you ?!] expresses passionate excitement. The question itself is rhetorical and does not expect an answer. The very first line of the poem openly states: “Love drove this poor Sayat-Nova crazy!”

It can be said that in turn, the epithet found by Besiki “xmadamtvrlo” embellished Giorgi Leonidze’s poem and one must pay tribute to the author of “The Garden of Melancholy”. This once again confirms the truth of Pushkin’s statement that “epithet is the soul of poetry.” It should always be remembered that the most accurately found epithet will make it clear as to what scale, talent and dignity the poet is.

Giorgi Leonidze was obsessed not only with Besiki’s lyrical poems but for years he studied the old manuscripts and materials scattered in various museums, and made every effort to make a comprehensive monograph about the most outstanding figure of the Gabashvili family. In this work, he saw in full the multifaceted talent and contributions of the great Georgian poet of the anacreontic soul that is evidenced even from this small excerpt:

“If Besiki’s poetic pathos of, the passions of his heart are strong, no less is the brilliance of Besiki’s poetic form, the poetic purity of the verse, plasticity, sophistication and, most importantly, the musical inventiveness. Besiki’s high verbal skill and innovation, formal and technical studies - the richness of rhythm, the diversity of poetic metre make his name unique in Georgian poetry. “

The literary heritage of the great creator, who died abroad and was buried in the town of Iasi (Romania), fully confirms Giorgi Leonidze’s view - in his verses and poems he reveals an unusual boldness of poetic speech (new, unexpected epithets, similar rhythms, comparisons and metaphors) which distinguishes him significantly from contemporaries and poets of the subsequent period.

The most important innovations introduced and established in Georgian poetry by Besiki, the elusive poetic skill, virtuosic musicality of the phrase, various ways of constructing images have not yet been properly studied. This circumstance must be unequivocally taken into account by our versificators.

I intend to continue my research in this direction in the near future and to present my observations more broadly.

С.В. Ананьева
(Казахстан)

Диалог культур на Великом Шелковом пути

Концепт Великого Шелкового пути и его воссоздание в художественном тексте способствует установлению связи настоящего с минувшим и позволит сделать его неотъемлемой частью нашего духовного мира, так как Центральная Азия является «наиболее приемлемым типологическим пространством для осмысления новой парадигмы истории духовной эволюции общества» (Айтматов 1998).

О важности диалога культур на разных уровнях пишет В. Вегвари: «...В истории цивилизации идет постоянный диалог, укрепляющийся тогда, когда одна сторона способна говорить на языке другой, и сужающийся, если происходит какой-то конфликт, межкультурные диалоги обычно осуществляются на разных уровнях» (Вегвари 2010). Т. Владимирова предлагает рассматривать диалог культур с точки зрения языковой картины мира, языковой личности, являющейся одновременно наследником и творцом дискурса, языкового сознания и самосознания. Выполняя функции главного хранителя общего опыта, знаний, мыслей, ценностных представлений и переживаний, «сформировавшийся дискурс также дает определенную оценку как той действительности, которая находит в нем свое выражение, так и самой личности, унаследовавшей его идейно-духовные представления» (Владимирова 2010).

Народный писатель Казахстана М. Симашко в документальной повести «Великий шелковый путь или анабазис с иностранцами» высказывает свою точку зрения на проблему восточных и западных культур и цивилизаций, совпадающую со взглядами Ч. Айтматова: «Начиная с античности и раннего средневековья, здесь (на территории Центральной Азии – С.А.) сталкивались в конфликтном противоборстве римская и степная, тюркская и иранская, арабская и китайская цивилизации. При этом с геополитической точки зрения этот регион всегда выступал предметом завоеваний как «промежуточный пояс», «буферная», «срединная» зона, которая предохраняла бы от непосредственного соприкосновения» (Симашко 1996).

История преподносит, порой, удивительные примеры. Акбар Великий из индийских моголов, потомок Бабура, неукоснительно исполнял религиозные праздники всех народов, входивших в его огромный султанат от верховьев Аму-Дарьи до Индийского океана. «Дин-и илахи» назвал он такое понимание Божьего присутствия в мире. Султан говорил, что человек, если на пути его встретится безразлично мечеть, синагога, церковь или иной божий храм, может заходить туда и молиться. Голос его одинаково будет услышан Богом. Нет Бога кроме Бога, и един он для всех. Ствол Ветхого Завета с его пророками и их деяниями прорастает в

христианстве и исламе...» (Симашко 1996). В книге «Дорога на Святую Землю» важен мотив памяти. Трасса Великого Шелкового пути только открывалась для иностранцев и включала города Ташкент, Самарканд, Бухару и «в особых случаях Ашхабад, а рядом с ним Парфянская Ниса. Туркестан по-прежнему пребывал в зоне отчуждения, а Хива или древний Мерв представляли из себя и вовсе закрытую зону» (Симашко 1996). И все явственнее проявляется мотив памяти: «Еще работая там корреспондентом, наблюдал я огненные сполохи в полнеба где-то в направлении Устюрта. К тому же и по открытому для туризма пути для иностранных граждан предусматривалось летать только самолетами» (Симашко 1996).

Путешествуя со своими друзьями по Центральной Азии, так много давшей для его исторической прозы (темы, сюжеты, мифы, предания, легенды и т.д.), М. Симашко описывает древний Мерв, называвшийся в разные исторические эпохи то Маргиана – Александрия, то Маргиана – Антиохия. Из окна вагона виднелись сыпучие барханы величиной с десятиэтажный дом, которые порой обнажали «вытянувшиеся цепочкой верблюжьи и человеческие кости, бронзовую посуду и кипы слипшегося вещества, бывшего некогда шелком. Здесь же находили греческие вазы с рассказами об осаде Трои, китайские секстанты, арабские астролябии, золотые фигурки Будды, иудейские мезузы, несторианские кресты, шахматные доски и просто косточки – альчики для детской игры» (Симашко 1996). «Шах городов» древний Мерв «стоит» на серой, с невнятными очертаниями холмов равнине, утопающей в волнах сухого горячего моря.

Невообразимый, кричащий покой начинает беспокоить путешественника. Два эпитета, подобранные автором для описания тишины пустыни, настраивают на что-то противоречивое обычной человеческой логике. Далее у М. Симашко детальное описание пейзажа, сама медлительность описания начинает работать на ускорение «внутреннего» времени, времени переживания, поскольку все острее и яснее становится: надвигается что-то зловещее. Покой, тишина – ключевые слова в цитируемом отрывке. Повествование ведется от третьего лица, автор превращается в стороннего наблюдателя. «Он выходит из машины, приглядывается к срезу холма, отделяет ломкий, будто из пересохшей бумаги слой. И вдруг понимает, что у него в руке часть человеческого скелета: ребро с позвоночником или голень, сделавшиеся совсем невесомыми, но сохранившие в сухом каракумском песке свою форму. Весь этот холм и другие вокруг состоят из человеческого праха. Одни представляют собой сложенные друг на друга скелеты, другие выстроены из одних только черепов. Это все, что осталось от огромного города, раскинувшегося на многие десятки километров и восхищавшего путников своими дворцами, садами, караван-сараями, банями, библиотеками, богатством и приветливостью жителей» (Симашко 1996). Так история переплетается с современностью. «Человечество бредет в своей истории по колено в крови...», – приходит к выводу М. Симашко. Только красота вечна и неподвластна времени: «...и все парил там, не приближаясь и не отдаляясь, купольный прямоугольник мавзолея султана Санджара, последнего из Больших

Сельджу-ков». Парят, возвышаются, возносятся творения рук человеческих и безграничного разума – мавзолеи, храмы, цитадели, обсерватории древних цивилизаций.

Создатель империи Сельджуков великий вазир Низам аль-Мульк ат-Туси за полтысячи лет до Макиавелли написал «Сиясет-наме» – книгу об управлении государством. Мост через древний Оксус, построенный в начале века в Мерве, был вторым по величине в мире в то время. Благодаря своим поистине энциклопедическим знаниям и умению воплощать эти знания в историческое повествование, М. Симашко создает не просто жанр путешествий. Его повествование философско-насыщенное, богатое параллелями, сравнениями разных исторических эпох. Империи старели и рушились под собственной тяжестью, на смену им являлись другие.

Смешение культур, архитектурных стилей – характерная черта памятников Евразии. «Начиная со времен Саманидов, строения приобрели здесь законченную форму, вобравшую основательность имперского Востока, индийскую солнечность и великую сораз-мерность средиземноморских традиций. Древний фигурный кирпич, замешанный на белке, схватился в монолит. И монголы не трогали чужих могил» (Симашко 1996). Еще пример. В парфянской Нисе были найдены знаменитые фигурные ритоны, крылатый сфинкс и парфянская Венера – явно греческой традиции, но с туранскими чертами. Взаимовлияние культур происходило постоянно.

Русский писатель Казахстана с горечью пишет в «Великой Хазарии» о трагической судьбе казахского народа в XX веке, поскольку продуманная система кочевых передвижений по Великой степи, скотоводческий цикл года, кстати, такой же способ хозяйствования применяли ковбои и гаучо Северной и Южной Америки, были нарушены с возникновением земледельческих оазисов.

Само месторасположение народов Центральной Азии на середине Великого Шелкового пути, начиная еще с сакских времен, имело неопределимое преимущество, так как они «получали непосредственный импульс от обеих цивилизаций, расположенных по краям великого континента. Было это задолго до Васко де Гамы и Магеллана». М. Симашко размышляет о глобальных подвижках человечества с Востока на Запад и с Запада на Восток, сравнивает их с чередующимися приливными и отливными волнами, происходящими с некоей регулярностью во все времена: «Ксенофонт или Ал. Македонский – в одну сторону, Атилла и Чингисхан – в другую». Может быть этим и объясняется, что в «этом ареале произошла первая плавка железа, здесь одомашнили лошадь, а древняя сакская повозка о четырех колесах стоит ныне в запасниках Эрмитажа. Не говоря уже о мавзолеях Ахмеда Яссави, величественных мазарах Улытау и мангистаусских древностях, ординарная казахская юрта по своим инженерным расчетам и способу исполнения – высочайшее достижение цивилизации, не менее значительное, чем для иного климата и образа жизни избяпятистенка» (Симашко 1996).

Воссоздавая свое путешествие с французскими друзьями по Центральной Азии, М. Симашко остается верен себе, наполняя документальную повесть «Великий Шелковый путь или анабазис с иностранцами» глубокими раздумьями о прошлом, об истории и роли Великого Шелкового пути, его достопримечательностях, о творениях духа и рук человеческих. Описывая Хорезмский оазис, автор размышляет о том, что чудеса света не обязательно должны быть огромными, как Родосский колосс или пирамиды. «Здесь это был небольшой по сравнению с другими куб усыпальницы Саманидов. Но великая соразмерность и отточенность линий, первородная, гениальная скупость средств выражения заставляли вспомнить, что именно тут рождались алгебра и поэзия дари. В нескольких шагах от выражающего Божью идею куба виднелась скромная, из четырех кирпичей курильница. Молящие записывали на бумажке свои пожелания и сжигали их, наблюдая, как растворяется в небе легкий дымок. Это был отблеск древних огней, когда маги возносили моления светилам. Ислам боролся с этим так же, как с памятными камнями и подвязанными к деревьям ленточками, пока по практической мудрости своей не принял их в свой канон. Этому совершенному творению духа и рук человеческих соответствует не умирающая в человеке идея добра» (Симашко 1996).

Великий Шелковый путь таит много загадок. В Бухару путешественники-французы добирались самолетом, «Интурист» не разрешал поездку поездом. Не все было открыто для иностранцев. Еще в военные годы, «за речкой, где стояла наша эскадрилья, виднелись полуразрушенные дувалы, сплелись ветки одичавших деревьев и винограда». В голодное военное время никто и не думал пробраться в заброшенные развалины, которые не были такими древними, как остальные вокруг них. «По поверью, нельзя было селиться на том месте, где произошло великое смертоубийство, будь то землетрясение или дело рук человеческих. Плоды и злаки с этой проклятой земли нельзя употреблять в пищу» (Симашко 1996). Результат дела рук человеческих отпугивал угрожающим шипением: «в оставленном людьми селении жили змеи», видна была запыленная айва, золотые персики, тяжелые гроздья винограда. Автор не ссылается на источник: «Нам никто не рассказывал об этом, но мы знали». Подобные картины запустения видел и Авраам, главный герой романа «Маздак», путешествующий от Ктесифона до Самарканда и Константинополя.

Тема голодомора в документальной повести «Великий Шелковый путь или анабазис с иностранцами» раскрыта М. Симашко в конце XX века в связи с темой сплошной коллективизации и басмачеством. Писатель точно подбирает слова, расставляя акценты. Изменилась историческая эпоха, происходит переосмысление истории XX столетия. «В земельно-водную реформу, перешедшую в сплошную коллективизацию, началось то, что называлось басмачеством». Публицистика М. Симашко обращена к читателю ду-мающему: «...началось то, что называлось басмачеством». Указан конкретный временной промежуток – два года. «И тогда была призвана Первая Конная армия, остававшаяся без дела. Она окружала мятежные центры, артиллерия была прямой наводкой, а оставшихся в живых брали в клинки

без различия пола и возраста. За два года легендарная красная конница прошла по Великому Шелковому пути от Красноводска до Пишпека». Эпитет легендарная в данном контексте приобретает значение отнюдь не героическое. Память о красной коннице в народе жива. «И если показать тут на базаре буденновские усы, люди хватаются за нож. А вокруг мертвых селений на кустах и деревьях подвязывают белые ленточки в знак памяти» (Симашко 1996).

Лучшие в стране колхозы были на Великом Шелковом пути. Четкие контуры ухоженных полей, окаймленных полосками тутов-ника, видит автор повести из иллюминатора самолета. Историческое время начинает обратный отсчет. Хронотоп автора не совпадает с ним: «Ход жизни потек вспять». Время живое, оно течет, как вода в реке. Писатель словно видит его ход, потому что «сам не раз разбирал дела, когда рабы – должники по деду или прадеду – участвовали в социалистическом соревновании, а их трудодни и, соответственно, золотые звезды приписывались их владельцу». О многом М. Симашко писал первым, художественно воссоздавая и переосмысливая трагическую историю столетия.

«Мотив (фр. *motif*, нем. *motiv* от лат. *moveo* – двигаю) – одна из кросс-уровневых единиц художественного текста, активно причастная его теме и концепции. Мотив рассматривается по-разному в рамках сравнительно-исторического литературоведения и теоретической поэтики авторского художественного текста. За последние десятилетия интерес к теоретическому потенциалу термина мотив заметно возрос: мотив творчества, фольклорный мотив, лирический мотив, мотивная структура» (Силантьев 2004).

Мотив пути в прозе М. Симашко включает концепт Великого Шелкового пути, чей переставший биться пульс (не так давно по историческим меркам) можно ощутить в Хиве. Автор-повествователь свободно перемещается во времени, из одной цивилизации в другую, ощущая их ритм и передавая его в своей прозе. Читатель перемещается вслед за автором и его друзьями из Франции по старинной Хиве. Время обозначается сочетаниями: «будто вчера», «тысячелетний шахтут», «дышало вечностью», «длительный путь», «другой извечный путь». «Будто вчера опустевший город состоял из огромных караван-сараяв, страннопримных домов, базарных площадей, из мечетей с еще не остывшими от человеческого тепла камнями. Из тысячелетнего железного шахтута, который растет только здесь, были сделаны громадные ворота, резные столбы и спрятанные в стенах двери» (Симашко 1996). Строили добротнo, с размахом, на века. Историческое время движется столь стремительно, что камни мечетей еще не остыли от человеческого тепла.

Все продумано в архитектуре. «Продуваемый через отдушины сухим ветром пустыни» караван-сарай поражает своими размерами: «...Он мог вместить не одну сотню верблюдов с поклажей. Здесь же располагались стойла для лошадей с коваными кольцами и яслями из того же шахтута, приспособления для разгрузки товара». Гостиница с чайханой, мастерские, аптека с лекарствами для людей и животных, склады с запасами фуража и всего необходимого «для длительного

пути через степи и пустыни. Тут все дышало вечностью». А в Ашхабаде, на приеме в Союзе писателей угощали виноградом «Ясман-Салык», вином «Эрик-Кала», «Безмеин», «Карабекаул». И это все были станции на Великом Шелковом пути.

Традиции на Востоке – великая вещь. Акбар Великий из индийских моголов, потомок Бабура, неукоснительно исполнял религиозные праздники всех народов, входивших в его огромный султанат от верховьев Аму-Дарьи до Индийского океана. «“Дин-и илахи” назвал он такое понимание Божьего присутствия в мире. Султан говорил, что человек, если на пути его встретится безразлично мечеть, синагога, церковь или иной божий храм, может заходить туда и молиться. Голос его одинаково будет услышан Богом. Нет Бога кроме Бога, и един Он для всех. Ствол Ветхого Завета с его пророками и их деяниями прорастает в христианстве и исламе...» (Симашко 1996).

В названии публицистической книги М. Симашко «Дорога на Святую землю» слово «дорога» является, несомненно, ключевым. В контексте метатекста (самосознание текста) М. Симашко определял главную, внутреннюю тему своей прозы – тему дороги, пути. Причем, это характеризует и его романы и повести, а не только публицистику. Что же касается жанров произведений, вошедших в последнюю книгу, то мы встречаем в ней документальную повесть и публицистические новеллы. «Путь» и «дорога» являются центральными в названиях произведений «Великий Шелковый путь или анабазис с иностранцами» (здесь дважды встречается слово «путь», поскольку «анабазис» в переводе с греческого языка – путь в глубь страны), «Великая Хазария», «Прообраз Евразии и искушения Президента», «Путь через экватор», «Дорога на Святую землю (Антисемиты и Божья Матерь)».

Современная феноменология восприятия актуализирует не только роль антропологического поворота, но и роль субъективного фактора – читателя. Произведение искусства предполагает бесконечный ряд возможных прочтений в соответствии с личной перспективой и читательскими предпочтениями. Диалог культур на Великом Шелковом пути продолжается...

Литература:

- Aytmatov Ch. Edinstvo i Raznoobrazie Kul'tur. Doklad na Issyk-kul'skom Forume – 97. Aytmatov Ch. *Sobranit Sochineniy* v 10 t. T. 7. M.: 1998. S. 215-228 (Айтматов Ч. Единство и разнообразие культур. Доклад на Иссык-кульском форуме – 97. Айтматов Ч. *Собрание сочинений* в 10 т. Т. 7. М.: 1998. С. 215-228).
- Silant'ev I. V. Poetika Motiva. Otv. Redaktor Chlen-korrespondent RAN E. K. Romodanivskaya. Institut Filologii Sibirskogo Otdeleniya RAN. Moskva: yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004, 294 s. (Силантьев И.В. Поэтика мотива. Оtv. редактор член-корреспондент РАН Е.К. Ромодановская. Институт филологии Сибирского отделения РАН Москва: языки славянской культуры, 2004. 294 с.).
- Simashko M. Velikiy Shelkovyy Put' ili Anabazis s Inostrantsami. Simashko M. Doroga na Svyatuyu Zemlyu. A.: ID “zhibek zholy”, 1996. S. 5-58 (Симашко М. Великий Шелковый путь или анабазис с иностранцами. Симашко М. Дорога на Святую Землю. А.: ИД “жибек жолы”, 1996. С.5-58).

- Simashko M. Velikaya Khazariya. Simashko M. Doroga na Svyatuyu Zemlyu. A.: ID “zhibek zholy”, 1996. S. 59-82 (Симашко М. Великая Хазария. Симашко М. Дорога на Святую Землю. А.: ИД “жибек жолы”, 1996. с.59-82).
- Vladimirova T. V. Dialog Kul'tur: Puti, Kotorye My Vyбираем. Yazyk i Kul'tura. K Yubileyu Professora E. F. Bolodarskoy. Pod red. Chlen-korr. RAN YU. L. Vorotnikova; Rossiyskaya Akademiya Lingvisticheskikh Nauk; Moskovskiy Institut Inostrannykh Yazukov; Nauchnyy sovet RAN po izucheniyu i okhrane kul'turnogo i prirodnogo naslediya. Moskva: izdatel'stvo instituta inostrannykh yazykov, 2010. S. 67-73 (Владимирова Т.В. Диалог культур: пути, которые мы выбираем. Язык и культура. К юбилею профессора Э.Ф. Володарской. Под ред. член-корр. РАН Ю.Л. Воротникова; Российская академия лингвистических наук; Московский институт иностранных языков; Научный совет РАН по изучению и охране культурного и природного наследия. Москва: издательство института иностранных языков, 2010. С.67-73).
- Vegvari V. Yazyk, Kul'tura i Kommunikatsiya v Evropeyskom Mezhekul'turnom Prostranstve. Yazyk i Kul'tura. K yubileyu Professora E. F. Volodarskoy. Pod red. chlen-korr. RAN YU. L. Vorotnikova; Rossiyskaya Akademiya Lingvisticheskikh Nauk; Moskovskiy institut inostrannykh yazukov; Nauchnyy Sovet RAN po Izucheniyu i okhrane kul'turnogo i prirodnogo naslediya. Moskva: izdatel'stvo instituta inostrannykh yazykov, 2010. S. 63-66 (Вегвари В. Язык, культура и коммуникация в европейском межкультурном пространстве. Язык и культура. К юбилею профессора Э.Ф. Володарской /Под ред. член-корр. РАН Ю.Л. Воротникова; Российская академия лингвистических наук; Московский институт иностранных языков; Научный совет РАН по изучению и охране культурного и природного наследия. Москва: издательство института иностранных языков, 2010. С. 63-66).

Svetlana Ananyeva
(Kazakhstan)

Dialogue of Cultures on the Great Silk Road

Summary

Key words: concept, memory, dialogue of cultures, M. Simashko, cultural traditions, the Central Asian region, Renaissance.

In modern cultural processes in the humanitarian sphere the concept of «border» is redefined, as it does not divide, but acts as a meeting place for one's own and another's. In this context, the Great Silk Road, connecting countries, peoples, civilizations, contributed to the development of the alien, the synthesis of different cultural traditions and artistic systems, the inclusion of the achievements of national cultures in the world.

The Central Asian region has been a cultural source of the Renaissance since ancient times. Freedom of thought prevailed in the teachings and works of Khayyam,

Al-Farabi, Balasaguni and many outstanding figures of science and culture. In the mentality of the peoples, there is a trace of the great caravan routes and nomads. Maurice Simashko called the Great Silk Road “philosophy of life”. The ideas of cultural distance and cultural transfer allowed prose writers and publicists to freely cross the boundaries between languages, cultural systems, traditions, and world civilizations.

Being at the crossroads of cultures, writers were included in the ongoing dialogue of civilizations in the context of the modern socio-cultural situation. The aesthetic orientation towards the synthesis of cultural influences and the dialogue of cultural traditions led them to artistic discoveries and the conviction that «starting from antiquity and the early Middle Ages, Roman and steppe, Turkic and Iranian, Arab and Chinese civilizations clashed in conflict on the territory of Central Asia. At the same time, from a geopolitical point of view, this region has always been the subject of conquest as an “intermediate belt”, “buffer”, “middle” zone that would protect against direct contact» (Chingiz Aitmatov).

სვეტლანა ანანიევა (ყაზახეთი)

კულტურათა დიალოგი აბრეშუმის დიდ გზაზე

რეზიუმე

საკვანო სიტყვები: კონცეპტი, მეხსიერება, კულტურათა დიალოგი, მ. სიმამკო, კულტურული ტრადიციები, ცენტრალური აზია, რენესანსი.

თანამედროვე კულტურულ პროცესებში, ჰუმანიტარული კლდეების სფეროში, „საზღვრის“ ცნება გადააზრებულია არა როგორც გამყოფი ზოლი, არამედ – შეხვედრის ადგილი. ამ კონტექსტში, დიდი აბრეშუმის გზა, რომელიც აერთებს ქვეყნებს, ხალხებსა და ცივილიზაციებს, ხელს უწყობს უცხო, სხვადასხვა კულტურული ტრადიციებისა და მხატვრული სისტემების სინთეზს, ეროვნული კულტურების ჩართვას მიღწევათა ზოგადსაკაცობრიო სისტემაში.

ცენტრალური აზიის რეგიონი უძველესი დროიდან აღორძინების კულტურული წყარო იყო. აზრის თავისუფლება ჭარბობდა ხაიამის, ალფაბრის, ბალასაგუნის და მეცნიერებისა და კულტურის სხვა გამოჩენილი ნაწარმადგენლების მხატვრულ ნაწარმოებებსა და შრომებში. ხალხთა მენტალიტეტში დღესაც შემორჩენილია დიდი საქარავნო მარშრუტებისა და მომთაბარეების კვალი. მორის სიმამკომ აბრეშუმის დიდ გზას „ცხოვრების ფილოსოფია“ უწოდა. კულტურული დისტანციისა და კულტურული გადატანის იდეებმა პროზაიკოსებსა და პუბლიცისტებს საშუალება მისცა თავი-

სუფლად გადალახონ ენებს, კულტურულ სისტემებს, ტრადიციებსა და მსოფლიო ცივილიზაციებს შორის არსებული საზღვრები. კულტურათა გზაჯვარედინზე მყოფი მწერლები ჩართულნი იყვნენ ცივილიზაციათა უწყვეტ დიალოგში, თანამედროვე სოციოკულტურული ვითარების კონტექსტში. კულტურული გავლენების სინთეზზე, კულტურული ტრადიციების დიალოგზე ორიენტირებამ, ისინი მიიყვანა მხატვრულ აღმოჩენებამდე და რწმენამდე, რომ „ანტიკურობიდან და ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, რომისა და სტეპების, თურქული და ირანული, არაბული და ჩინური ცივილიზაციები ერთმანეთს შუა აზიის ტერიტორიაზე ეჯახებოდნენ. ამასთან, გეიპოლიტიკური თვალსაზრისით, ეს რეგიონი ყოველთვის იყო დაპყრობის ობიექტი, როგორც უშუალო კონტაქტისაგან დამცველი „შუალედური სარტყელი“, „ბუფერი“, „შუა“ ზონა“ (ჩინგიზ აიტმატოვი).

ქართული კულტურის ფსიქოლოგიური ესკიზი

ერის ფსიქოტიპი ყველაზე სახიერად და, იმავდროულად, სიღრმისეულად ტრანსლირდება მრავალპლასტიან კულტურაში, რომელიც ორგემაგე ბუნებისაა: მისი მრავალსახოვანი ჰიპოსტასის შემომქმედია ადამიანი, ერი, თუმცა, ამავე დროს თავად კულტურა ხდება მათი ერთგვარი შემომქმედი, რამეთუ ის უთვალსაჩინო გავლენას ახდენს მათზე, აყალიბებს მათ ბუნებას, ხასიათს, მსოფლგაგებას. ამიტომ შეიძლება ითქვას, ადამიანი ორჯერ იზადება: თავდაპირველად, ბიოლოგიურად, მეორეჯერ კი – სულიერად კულტურული ჰაერეთის (როგორც იტყოდა კ. კაპანელი) მეშვეობით. ეს კანონზომიერი და შეუქცევადი პროცესია, ერების ათასწლოვანი, მრავალსაუკუნოვანი რთული გზის სწორი. რთული კი უფრო რთულდება, თუ ერს გზის გაკვალვა ისტორიულად და დღესაც მოულოდნელსა და მოსალოდნელ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და კულტურულ „წინააღმდეგობათა“ ლაბირინთებში უწევს. ამის გამო გზადაგზა იძენს ან კარგავს სხვადასხვა მახასიათებელს, ზოგს კი, უფრო არსობრივს, მყარად ინარჩუნებს. კულტურა თითქმის სარკისებურად აირეკლავს ერის „მიმოსლვასა“ და „ხასიათს“. „უთვალავფერი“ კულტურა ერის გენეტიკური მეხსიერებაცაა. ეს ზოგადი განაცხადი, ცხადია, მიესადაგება ქართველ ერსაც და მის კულტურასაც, მით უფრო, რომ საქართველო აზია-ევროპის, ცივილიზაციათა და კულტურათა გზაჯვარედინზე, სასაზღვრო ზონაში მყოფობდა და ბუნებრივად საზრდოობდა აღმოსავლური თუ დასავლური კულტურული შენაკადებით, ისტორიული ქართველები ჩამოქნიდა ერის არაერთ თვისებას, უვითარებდა გარემოებათა მიმართ ადაპტაციის უნარს. ზოგადად, კულტურის ჩამოყალიბებაზე მრავალი ფაქტორი ახდენს ზეგავლენას: დრო, პოლიტიკურ-ეკონომიკური პროცესები, სოციალური ვითარება, გეოგრაფიული მდებარეობა, ენა, რელიგია, იდეოლოგია, მათი მუტაცია ან რომელიმე მათგანის პრიორიტეტულობა და ა.შ. ამის გამო კულტურა მათ შესატყვისად განვითარებული მახასიათებლების ერთობლიობადაც უნდა მივიჩნიოთ, მათ თავისებურ კრებით სიმბოლო-ნიშნად. ამიტომ მას ზოგი მეცნიერი ერთან ან საზოგადოებასთან აიგივებს. კულტურის ამ განსაზღვრებებს გარკვეულად ეთანადება ცნობილი მკვლევრის, ს. მუნდი, პერიფრაზირებული აზრიც, რომ კულტურა ყველაზე პიროვნული, ანუ ყველაზე ეროვნული და, იმავდროულად, ყველაზე ინტერნაციონალურია (მუნდი 2001: 27). აქვე შევნიშნავთ, რომ ეს მოკლე, ხისტი ფორმულირება არსებითად კულტურის ფილოსოფიის, კულტურის ეგზისტენციალური ბუნების გამოხატვის მცდელობადაც შეიძლება

ჩაითვალოს. კულტურა არსებობს არა მხოლოდ როგორც სოციალური ფენომენი, არამედ როგორც მაკროგაგება, არსებული თითოეულ ადამიანში, ეთნოსში. კულტურა გაზომვადია. ამიტომ მისი კვლევისას ხშირად ეყრდნობიან მის მახასიათებლებს, მათ შორის, ფსიქოლოგიურ დეტერმინანტებს. გამოდის, რომ კულტურის კვლევა მისი შემქმნელის მახასიათებლების კვლევაა. ერისა და კულტურის ამ ორკესტრირებული, თანახმიერი/პოლიფონიური თანაარსებობის შესწავლა უძნელესი საქმეა. გარდა ამისა, ჩვენი სამეცნიერო ინტერესის საგანი გაცილებით სხვაა – კულტურის პოლიტიკა¹, რომელსაც, ერთი შეხედვით, არ უნდა ჰქონდეს არაფერი საერთო ერის, მისი კულტურის ფსიქოლოგიური დეტერმინანტების შესწავლასთან ან თუნდაც შესწავლის მცდელობასთან. მეორე მხრივ, კულტურის პოლიტიკის უმთავრესი განმსაზღვრელი და განმაპირობებელი სწორედ ადამიანის მიერ შექმნილი კულტურაა. შესაბამისად, კულტურის სფეროს თეორიული და პრაქტიკული მართვა, ანუ კულტურის პოლიტიკა უკავშირდება ადამიანის-რთული ფსიქოსულიერი კონსტრუქციის მქონე ამ მაღალსულიერი ბიოარსების ფსიქო-ფილოსოფიური, ეგზისტენციალური ბუნებიდან გამომდინარე, მაღალი ღირებულების მქონე არავიტალურსა და მისი ცხოვრების წარმართველ მექანიზმს, ე.წ. კულტურულ მოთხოვნებს, რომლის რეალიზებას იგი ახდენს კულტურაში. ამიტომ მიჩნეულია, რომ ამ მოთხოვნათა ცოდნა და კვლევა აუცილებელია კულტურის მენეჯმენტისათვის.

კულტურა, ხატოვნად რომ ვთქვათ, გაჩნდა ადამიანის გაჩენისთანავე, მისი მნიშვნელობის გაცნობიერება კულტურისა და კაცობრიობის პროგრესთან ერთად იზრდებოდა, თავად კულტურის პოლიტიკის ცნებამ კი საკაცობრიო ლექსიკაში მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიმკვიდრა ადგილი. კულტურის ზემნიშვნელობისადმი თანადროული დამოკიდებულების ილუსტრირებისათვის ფრიად ნიშნეულია კულტურულოგიის ფუძემდებელ, ამერიკელ ეთნოლოგ ლ. უაიტის აზრი: „კულტურა გალაქტიკათა გაზომვაზე, ატომის გახლეჩასა და სხვა აღმოჩენებზე გაცილებით მნიშვნელოვანია კაცობრიობის მომავლისათვის“ (Yait 1997:147,148). სწორედ კაცობრიობის მომავალზე დაფიქრებამ, მეორე მსოფლიო ომის სავალალო შედეგებისა და შემდგომი პერიოდის გლობალური საფრთხეების, და, რაც მთავარია, ადამიანისა და ერის არსებობისათვის კულტურის მნიშვნელობის გადააზრების შედეგად იშვა შეხედულება კულტურის სფეროს მართვის მიზნით სახელმწიფო პოლიტიკის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად კულტურის პოლიტიკის აღიარებისა. ეს მოხდა 1969 წელს, როცა UNESCO-ს ეგიდით გამოქვეყნდა დოკუმენტი – „კულტურის პოლიტიკა – წინასწარი კვლევა“. მასში პირველად მოხდა საერთაშორისო სივრცეში მისი დეფინიცია: „კულტურის პოლიტიკა წამოადგენს სახელმწიფოს მიერ განსაზღვრული საოპერაციო საქმიანობის პრინციპების, ადმინისტრაციული და საბიუჯეტო ინსტრუქციებისა

1 ჩემი სადისერტაციო კვლევის თემა – საქართველოს კულტურის პოლიტიკა და მისი განხორციელების ეფექტური ინსტიტუციური გზები.

და პროცედურების ერთობლიობას... კულტურული ღირებულებების მიხედვით, თითოეული წევრი-სახელმწიფო განსაზღვრავს კულტურის პოლიტიკას, აყალიბებს მიზნებს და აკეთებს არჩევანს“¹ (Cultural Policy: a Preliminary Study 1969: 7). ამდენად, კულტურის პოლიტიკის საერთაშორისო დეფინიციასში ხაზი გაესვა და მის მიზნად განისაზღვრა ერის, სახელმწიფოს თვითმყოფადი კულტურული ღირებულებების თანახმიერი პოლიტიკის შექმნა. ნებისმიერი კულტურა თავადაა ღირებულებითი, აქსიოლოგიური სისტემა. ამასთან დაკავშირებით მოვიხმოთ ფილოსოფოს აკ. ყულიჯანიშვილის მოსაზრებაც: „კულტურა მხოლოდ შემოქმედებითი შრომის შედეგია, უბრალო შრომა ემსახურება ადამიანის ვიტალური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას, ხოლო ე.წ. კულტურული შრომის დროს ადამიანი ქმნის ღირებულებებს, ე.ი. აქ დომინირებს ღირებულებები“ (ყულიჯანიშვილი 2009:124). მიუხედავად იმისა, რომ კულტურის პოლიტიკა, ასე ვთქვათ, ახალი დროის მონაპოვარია, კულტურის ღირებულებები და, აქედან გამომდინარე, ამ სფეროს კოორდინირების საჭიროება კარგად ესმოდათ წარსულშიც. ამიტომ კულტურის სფეროს მართვის მსგავსი ქმედებანი (დღეს რომ კულტურის პოლიტიკას ვუნოდებთ) გაცილებით ადრეულია, ვიდრე კულტურის პოლიტიკის თანამედროვე გაგება. სახელმწიფოებში კულტურის სფეროს მართვის, ასე ვთქვათ, ჩანასახოვანი მექანიზმი ადრეც არსებობდა. თავდაპირველად, მას, ფორმაციული რეალობის შესატყვისად, ცენტრალიზებული ხასიათი ჰქონდა და სახელმწიფოს ინტერესებთან ერთად მონარქის პირადი მოსაზრებებით რეგულირდებოდა. ასე რომ, კულტურის პოლიტიკის დეკლარირებულად არარსებობა არ ნიშნავს იმას, რომ წარსულში კულტურის სფეროში გარკვეული ხედვა საერთოდ არ იყო. ხანგრძლივი სახელმწიფოებრივი და კულტურული ტრადიციების მქონე საქართველოც, ცხადია, ამ მხრივ ვერ იქნებოდა გამონაკლისი. ისტორიულად ქართული სახელმწიფოს მესვეურებს, დიდგვაროვან ქტიტორებს, საეკლესიო მოღვაწეებს გაცნობიერებული ჰქონდათ კულტურის სხვადასხვა სახის (მთარგმნელობითი და ორიგინალური სასულიერო და საერო ლიტერატურის, საგანმანათლებლო დაწესებულებების-გელათისა და იყალთოს აკადემიების, ქართული ხუროთმოძღვრების, ნაქარგობის, ჭედურობის, მონუმენტური მხატვრობისა და ა.შ.) კერების, ასევე ქრისტიანული რელიგიისა და საეკლესიო ინსტიტუტის როგორც იმ დროს სულიერებისა და კულტურის უმთავრესი ორიენტირის მორალურ-მატერიალური მხარდაჭერის მნიშვნელობა, რამეთუ ხშირი პოლიტიკური კატაკლიზმების გამო ისინი არა მხოლოდ სახელმწიფოს მმართველობითი სისტემის სიძლიერის გარანტიად, არამედ სულიერების, ეროვნული ცნობიერების განმტკიცების, ერის გადარჩენისა და მისი იდენტობის შენარჩუნების ტოლფასადაც მიიჩნეოდა. ამის დასტურად მარტო ერთი ამონარიდის მოხმობაც იკმარებდა გიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან“ (951 წ.), სადაც კარგად ჩანს მეფეთა,

¹ კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი მოგვიანებით, 2016 წელს, საქართველოშიც დამტკიცდა სახელწოდებით „კულტურის სტრატეგია-2025“.

დიდებულთა და ბერთა თანამოღვანეობა მატერიალურ-სულიერი კულტურის ძეგლების შენების საქმეში. ერთ-ერთი დიდებული გაბრიელ დაფანჩული ასე მიმართავს ტაო-კლარჯეთში კულტურულ-სამონასტრო ცენტრის აღმშენებელ გრიგოლ ხანძთელს: „ან ჩვენ თანა არს ხორციელი კეთილი და თქვენ თანა არს სულიერი კეთილი და ესე შევზავნეთ ურთიერთას“, ანუ, ფაქტობრივად, მან განაცხადა, რომ საერო პირებს ევალდებულებათ კულტურის შემომქმედთა მატერიალურ-ფინანსური თანადგომა, უფრო სწორედ, თანამოღვანეობა. ამ სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ფრაზის რეალიზებაა ქართული სახელმწიფოს მესვეურთა ქტიტორობის ხანგრძლივი ისტორია. ამიტომ ეს ფრაზა კულტურის სფეროს მართვის-კულტურის პოლიტიკის თავისებურ დეკლარირებადაც და კულტურის სულიერ მისიადაც შეიძლება ჩაითვალოს. გაბრიელ დაფანჩულის მოხმობილ სიტყვებში ჩანს იმის ნება-უნებური შეგნებაც, რომ კულტურასა და ამ სფეროს მართვას, ანუ კულტურის პოლიტიკას შორის ორგანული კორელაციური კავშირია. ეს აქსიომა აქსიომაა დღესაც. ამიტომ სრულიად ლოგიკურია, რომ საქართველოს კულტურის პოლიტიკის მკვლევარმა ესკიზურად მოხაზოს (მხატვრის მსგავსად, რომელიც თავდაპირველად ესკიზს ქმნის) ქართული კულტურის ფსიქოლოგიური პორტრეტი, გამოკვეთოს პორტრეტირებულის მხოლოდ არსებითი ფსიქოლოგიური დეტერმინანტების, ჩვენეული ტერმინოლოგიით, მარკერ-მახასიათებლების ნაწილი, რის საშუალებასაც მოგვცემს ამ სტატიის რეკლამენტი. მათი მეშვეობით კი ცხადი გახადოს კულტურისა და მისი კვლევის ორგანული კავშირი კულტურის პოლიტიკასა და მის იმპლემენტაციასთან.

ადამიანი, საზოგადოება როგორც წინაისტორიულ, ისე ისტორიულ პერიოდში კულტურულ გარემოს ქმნიდა და მასშივე მყოფობდა, მაგრამ რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, კულტურის წარმოშობასა და მასზე რეფლექსიას შორის დროის დიდი მონაკვეთია. ედ. კოდუას აზრით, კულტურის გააზრების სიძნელე იმის შედეგია, რომ კულტურის ანალიზი მეცნიერების სხვადასხვა დარგში დამკვიდრდა. აქედანაა კულტურის ცნებათა მრავალმნიშვნელოვნება. ჩვენ დავამატებდით, რომ არა მხოლოდ ამიტომ, არამედ, უწინარესად, მისი რთული ბუნების გამო კულტურის მართლაც მრავალი განსაზღვრება არსებობს: კულტურა (cultura) მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან colere. ძვ.წ.-ის III-II საუკუნეებიდან და შემდგომ სხვადასხვა დროს კულტურა ნიშნავდა კულტივირებას, მოვლას, პატივისცემას, მფარველობას, სულის დამუშავებას, აღზრდას, ადამიანის სულიერი და ზნეობრივი განვითარების საშუალებას, კულტურად მიიჩნეოდა ის, რაც შექმნილი იყო ადამიანის მიერ შემოქმედებით-კულტურული შრომის, სხვანაირად, მისი კულტურული მოთხოვნების დაკმაყოფილების შედეგად და ა.შ. გარდა ამისა, ედ. კოდუას მიაჩნია, რომ კულტურის საზრისის წვდომა და ცალსახა ინტერპრეტაცია თითქმის შეუძლებელია, რადგან კულტურა როგორც სულიერების გამოვლენა მკვლევრისთვის ძნელად მისაწვდომია (კოდუა 2001: 6, 7). თითქოს წინააღმდეგობასთან გვაქვს საქმე: ერთი მხრივ, რაციონალური აზრი კულ-

ტურის, ასე ვთქვათ, მთელი სისრულით მოუხელთებლობის შესახებ და, მეორე მხრივ, მისი უკიდევანობიდან და სიღრმიდან გამომდინარე, კულტურის მულტიხედვით, ინტეგრალურად, ჰოლისტურად შესწავლის მოცემულობა, რაც დღეს, გლობალიზაციისა და კომუნიკაციური ტექნოლოგიების ეპოქაში, უფრო მეტად და სწრაფად იქცა აუცილებლობად. კულტურა გახდა მულტიდისციპლინური შესწავლის საგანი, ჩამოყალიბდა ახალი ინტერდისციპლინური დარგებიც: კულტურის გეოგრაფია, სოციობიოლოგია, კულტურის ანთროპოლოგია, კულტურის ფსიქოლოგია, კროს-კულტურული ფსიქოლოგია (ის, შეკვეცილად რომ ვთქვათ, დაკავებულია კულტურათშორისი გამოკვლევებით, კულტურათა შედარებით) და სხვ. თავისი სირთულისა და მრავალფეროვანი მახასიათებლების გამო კულტურის, ისევე როგორც კულტურის პოლიტიკის კვლევისას ინტეგრალურ მიდგომას ეფუძნებიან, რაც გულისხმობს მომიჯნავე მეცნიერებათა სფეროებიდან მრავალგვარი მონაცემის, კონცეფციისა და მეთოდის გამოყენებას. მხოლოდ მიღებული შედეგების გათვალისწინებითაა შესაძლებელი თანამედროვე გლობალურ სამყაროში ეროვნული კულტურის დაცვა-განვითარება და თავად სფეროს უკეთ მართვაც. ამ ლოკალური თემის შეჯამებად რომ ვთქვათ, გამოდის, რომ კულტურის მრავალი რაკურსით შეცნობა ადამიანის (ერის) შეცნობაა და პირიქით. თუ დავუშვებთ ერისა და კულტურის სინონიმურობას, მაშინ კულტურული ღირებულებების ერთგვარ განსახოვნებად უნდა მივიჩნიოთ ამ სტატიის ობიექტი-ერის არსებითი ფსიქომახასიათებლები როგორც ინსტრუმენტები მისი კულტურის ფსიქოლოგიური ესკიზის შესაქმნელად. სანამ უშუალოდ ამ ესკიზის პირველ მონასმებს მოვნიშნავთ, აღვნიშნოთ, რომ ამისთვის უნდა გამოვიყენოთ კულტურის ფსიქოლოგიის მიღწევები ერის/კულტურის კვლევისას. კულტურის ფსიქოლოგიამ – მეცნიერების ამ შედარებით ახალმა დარგმა, რომელიც, უპირველესად, ეთნოლოგიისა და კულტურული ანთროპოლოგიის გადაკვეთაზე ჩამოყალიბდა, განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა მცირე სახელმწიფოებისა და ერების კულტურული „გადარჩენის“ თვალსაზრისით გლობალიზაციის დროს, როცა ხდება კულტურათა ასიმილაცია, მრავალი კულტურული ჯგუფის თავისებურებების ნიველირება და გაქრობა, განსაკუთრებით მცირე ერებისთვის (ცხადია, ჩვენთვისაც) დამახასიათებელი ისეთი სოციო-კულტურული თავისებურებებისა, რომლებიც არაა მატერიალური და არაა დაფიქსირებული წერილობითი ან რაიმე სხვა ფორმით, მაგ., ოჯახური, მეზობლური, მეგობრული, გენდერული, მცირე ჯგუფების ურთიერთობების ფორმები და მათი სხვა კულტურული მახასიათებლები. იმის გათვალისწინებით, რომ ფსიქიკურის გარეშე კულტურა არ არსებობს, კულტურის ფსიქოლოგიის საგანი არის კულტურისა და ფსიქიკის კავშირის დადგენა; კულტურის ფენომენების ფსიქოლოგიური ანალიზი; ეთნიკური ერთობის ნიშნით გაერთიანებული ჯგუფების კულტურათა ფსიქოლოგიის კვლევა. კულტურის ფსიქოლოგიაში ხშირად სვამენ კითხვას: რა განსხვავებაა სხვადასხვა ქვეყნის კულტურებს

შორის და რა განაპირობებს ამ განსხვავებას? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ღრმა სამეცნიერო დისკუსიში, ცხადია, ვერ შევალთ, მაგრამ დათანხმებით გავიმეორებთ კულტურის ფსიქოლოგიაში მიღებულ აზრს, რომ, ვინრო გაგებით, ეს შესაძლებელია ენით, რელიგიით, წეს-ჩვეულებებით, ცხოვრების სტილით, სამზარეულოთი, ხელოვნებით, ისტორიით, მართვის სისტემით, ხასიათის გარკვეული ნიშნებითა და სხვა მახასიათებლებით, რომლებითაც განსხვავდება სხვადასხვა ხალხი ერთმანეთისაგან. ფართო გაგებით კი სხვადასხვა კულტურა არსებითი ღირებულებებით სხვაობს (<https://azrovnebisakademia.ge/rith-ganskhvavdeba-skhvadaskhva-qveqhnis-kultura-erthmanethisgan-psiqologi-gaga-nizharadze/>).

ლოგიკურად იბადება კითხვა, როგორ ვიკვლიოთ კულტურები, თუ ისინი და, ცხადია, მათი მატარებელი ხალხები განსხვავდება ღირებულებითი სისტემით? ამ შემთხვევაშიც, რომ იტყვიან, დავესესხებით ფსიქოლოგებს: სხვადასხვა კულტურა სამყაროს სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციას ახდენს. კულტურები მჭიდროდ არის დაკავშირებული ფასეულობებთან, მსოფლმხედველობასთან, ცხოვრების წესთან, კულტურები განსხვავდება ან ერთმანეთს ჰგავს პიროვნებათშორისი ურთიერთობის ხასიათით, დამოკიდებულებით დროისა და სივრცისადმი, ინდივიდისა და ჯგუფისადმი, პირადი და ჯგუფური პასუხისმგებლობისადმი, ტრადიციისა და სიახლისადმი, ძალაუფლებისადმი, ენისადმი, საზოგადოებაში ქალისა და მამაკაცის როლისადმი... ამის გამო კულტურათა კვლევაში განსაკუთრებული პრობლემაა უნივერსალური კანონზომიერებისა და კულტურულად სპეციფიკურის ურთიერთმიმართება. კვლევისას ეყრდნობიან ორგვარ მიდგომას: ეთიკ-ურსა (etic) და ემიკ-ურს (emic). etic-ური გულისხმობს კულტურათა შესწავლას უნივერსალური თვალსაზრისით, ანუ ის ე.წ. გარე დამკვირვებლის პოზიციიდან ყველა კულტურისთვის საერთოს შესწავლა; emic-ური მიდგომით კულტურა შეისწავლება სპეციფიკური თვალსაზრისით. ამის შესაბამისად გამოიკვეთა ძირითადი მიმართულება, რომლის მიხედვით ბაზისური პროცესები და პრინციპები უნივერსალურია, ხოლო პიროვნული ატრიბუტები, ქცევითი მოდელები, ნორმები, განწყობები და ღირებულებები – ინდივიდუალური (ანუ რეგიონული) საფუძველზეა. ორივე მიდგომა ტრადიციულად აპრობირებულია. თუმცა, განსაკუთრებით მახვილდება ყურადღება emic-ურ მიდგომასა და ეთნომეთოდოლოგიაზე, რასაც ინდივიდუალიზაციას, ანუ რეგიონულობას უწოდებენ. ეს სხვანაირადაც ითქმის, კულტურას უნდა შევხედოთ მისივე მკვიდრის თვალთ (სურმანიძე 2001:10). ამ შემთხვევაში ითვალისწინებენ, რომ ნებისმიერი მკვლევარი თავისი კულტურის პროდუქტია. ამიტომ ზოგიერთი დასავლური კონცეპტი შეიძლება შეუსაბამო აღმოჩნდეს ეროვნული, ჩვენს შემთხვევაში, ქართული კულტურის კვლევისას მის უნივერსალურთან ერთად ეროვნული, სპეციფიკური ბუნებისა და მახასიათებლების გამო. საკვლევ მეთოდებთან დაკავშირებით დამატებით ისიც უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე ეტაპზე მკვლევართა უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ საუკეთესო

შედგები შეიძლება მიღებულ იქნეს მხოლოდ კომპლექსური etic - emic - etic მიდგომებით, როცა გამოიყენება etic-კატეგორიები და emic-საშუალებები.

კულტურა, როგორც აღინიშნა, სახიერდება თავის სხვადასხვა პლასტსა და კულტურის წარმომადგენელთა ქცევაში. აქედან გამომდინარე, მრავალი ცდა არსებობს მათში კულტურის სპეციფიკური მახასიათებლების პოვნისა, ეძიებენ მათში ღერძულს, ანუ კულტურის მარკერ-მახასიათებლებს. ჰოლანდიელი მეცნიერის, გ. ჰოფსტედეს 1980 წელს კულტურათა ღირებულებითი ორიენტაციების ფართომასშტაბიანმა კვლევამ ჩაუყარა საფუძველი ახალ ერას კულტურათა ემპირიულ შესწავლაში. კულტურის კვლევის თანამედროვე ეტაპზე სხვადასხვა ავტორთა მიერ შემოთავაზებულია კულტურის ძირითადი განზომილებები, რომელთა მახასიათებლებად მიიჩნევა: 1. კოლექტივიზმი-ინდივიდუალიზმი – ასახავს ინდივიდსა და ჯგუფს შორის ურთიერთმიმართებას; 2. ტოლერანტობის ხარისხი; 3. ძალაუფლებრივი დისტანცია – ასახავს საზოგადოების ე.წ. დაბალი ფენების მიმართებას სოციალური უთანასწორობისადმი; 4. გაურკვეველობისგან გაქცევა (თავის არიდება) – ესაა ადამიანთა ემოციური დამოკიდებულება იმ სიტუაციებისადმი, რომელთაც ძნელად პროგნოზირებადად მიიჩნევენ. ჩვეულებრივ, ასეთ კულტურებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება დადგენილ ნორმებს, წესებსა და რიტუალებს; 5. მასკულინობა-ფემინურობა – გულისხმობს სქესთა სოციალური დიფერენცირებულობის ხარისხს; 6. ადამიანის ბუნების შეფასება როგორც კარგის, ცუდის ან შერეულის და ა.შ. (სურმანიძე 2001: 81,82). ცხადია, გამოყოფენ სხვა მახასიათებლებსაც, მაგრამ ჩვენ სტატიის რეგლამენტის გამო ყურადღებას შევაჩერებთ პირველ ორ მახასიათებელზე. რაც შეეხება, კოლექტივისტურ და ინდივიდუალისტურ კულტურათა კლასიფიცირებას, სწორედ გ. ჰოფსტედემ ჩამოაყალიბა პირველად ეს ცნებები, რომლებიც შემდგომ სხვა მკვლევრებმა განავრცეს და უფრო დააზუსტეს. ნ. ჩიქოვანსაც ისინი მიაჩნია ერთ-ერთ ნამყვან ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებად, რომელთა მეშვეობით განისაღვრება კულტურის სახე (ჩიქოვანი 2005:179). მოვიხმოთ ინდივიდუალისტურ და კოლექტივისტურ კულტურათა განმარტებანი მკვლევრების-ჰოფსტედეების მიხედვით: „პირველი ისეთი საზოგადოების კულტურაა, რომელშიც ინდივიდებს შორის კავშირები სუსტია. ყველა თავისთვის ან ოჯახის უახლოეს წევრებს უვლის. საპირისპიროდ კოლექტივიზმი ახასიათებს ისეთ საზოგადოებას, სადაც ადამიანები ძლიერ შეკრულ ჯგუფებში ერთიანდებიან. მუდმივი ერთგულების სანაცვლოდ შიდა ჯგუფები პიროვნებას მთელი სიცოცხლის განმავლობაში იცავენ“ (ჰოფსტედე 2011: 75). დავამატებდით: ინდივიდუალისტურ კულტურებში საზოგადოების ძირითადი ერთეულია ინდივიდი. ის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მთელი ჯგუფი. მისი ცხოვრების მთავარი რეგულატორი კი კანონია, ასევე რელიგია; თანასწორობისა და თავისუფლების მაღალი ხარისხი; ინდივიდუალისტური კულტურის მნიშვნელოვანი მახასიათებლები და ღირებულებებია: დამოუკიდებლობა, საკუთარი აზრის გამოხატვა, კარიერული მიზნები. ინდივიდუალიზმის ინ-

დექსი ყველაზე მაღალია ანგლო-საქსურ, ჩრდილო და ცენტრალურევროპულ, ჩრდილოამერიკულ, ავსტრალიურ კულტურებში. კოლექტივისტურ კულტურებში კი ჯგუფის ინტერესები პრევალირებს ინდივიდუალურზე. კოლექტივიზმი ადამიანს განიხილავს არა როგორც ცალკეულ ინდივიდს, არამედ როგორც ჯგუფის წევრს. მის ძირითად ღირებულებას ჰარმონია წარმოადგენს, რომელიც მიიღწევა არა პირადი არამედ ჯგუფისა და სოციალური ინტერესების გათვალისწინებით. აღმოსავლური კულტურები, უმეტესწილად, კოლექტივისტურია. რომელ ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ ქართული კულტურა? კულტურის მკვლევარ ქართველ ფსიქოლოგებს მიაჩნიათ, რომ ქართული კულტურა მცირე ჯგუფებზე ორიენტირებული კლასიკური კოლექტივისტური კულტურაა. „აქ ძირითადი სოციალური ერთეულია ნათესაობა, სამეგობრო, სამეზობლო... და ყოველდღიურ ცხოვრებას განსაზღვრავს სწორედ ამ ჯგუფებში არსებული ნორმები“ (ნიჟარაძე 2003: 24). ამის ძირითად მიზეზად სახელდება საუკუნეების განმავლობაში საქართველოს დამოკიდებულება უცხო ქვეყნებზე, როცა საკუთარი ქვეყნის ბედის გადარჩევნაში მოსახლეობა, ერი ვერ იღებდა მონაწილეობას და ადამიანურ ურთიერთობათა ლოკაცია ვინროვდებოდა, ინდივიდის პასუხისმგებლობის ხარისხი მხოლოდ მცირე კოლექტივით შემოიფარგლებოდა და არ ვრცელდებოდა ერსა და სახელმწიფოზე (ნიჟარაძე 2001: 7). იმავე მეცნიერს მიაჩნია, რომ საქართველოში მცირე ჯგუფი არა მარტო ძირითადი, არამედ თვითკმარია, ანუ შესაძლებელია მცირე ჯგუფის ფარგლებშივე ძირითადი სოციალური მოთხოვნების (ურთიერთობა, ძალაუფლება, პრესტიჟი, წარმატება...) დაკმაყოფილება. შედეგად ყალიბდება ქართული კულტურისათვის ტიპური თვისებები: კომპეტენტურობა ურთიერთობებში, სტუმართმოყვარეობა, კონსერვატორიზმი, თავნებობა, საჯარო ქცევის ჩვევა-უნარების დეფიციტი და ა.შ. (ნიჟარაძე 2003: 24, 32). თუმცა სხვაგან იგივე ავტორი წერს, რომ უკანასკნელ დროს შეიმჩნევა ცვლილებები, თანამედროვე მოთხოვნებისადმი ადაპტირება, რაც ინდივიდუალისტური საზოგადოებისთვისაა სახასიათო, მაგ., ქალის როლის გაზრდა საზოგადოებრივ ასპარეზზე; პროფესიული უნარ-ჩვევებისა და არა სანათესაოსადმი კუთვნილების მიხედვით დასაქმების მოთხოვნა; მისწრაფება ცოდნის ხარისხის გაზრდისადმი. აღნიშნულია ისიც, რომ დამოუკიდებლობის პერიოდში საქართველოს საზოგადოებაში ძალიან სერიოზულ ცვლილებებს აქვს ადგილი, უმთავრესად, „დასავლეთის მიმართულებით“, რასაც რამდენიმე ფაქტორი უწყობს ხელს – საბაზრო ეკონომიკა, ყველა ხელისუფლების მიერ გაცხადებული პროდასავლური გეზი და, ყოველივე ამის საფუძველი – ისტორიული, თუმცა ზოგჯერ არცთუ კარგად გაცნობიერებული, ლტოლვა ევროპისაკენ და სხვ. (<http://sainteresoadamianebi.itv.ge/?id=91>; ნიჟარაძე 2015: 5).

გ. ნიჟარაძემ ქართული კულტურის დახასიათება სხვა ფსიქოლოგიური მახასიათებლითაც სცადა. კერძოდ, მან გამოიყენა გერმანელი ფსიქიატრის, ერ. კრეჩმერის (1888-1964), პიროვნებათა ფსიქიატრიული კლასიფიკაცია,

რომლებიც გადატანილ იქნა კულტურებზე. მის მიხედვით, ყოველ კულტურაში მიღებული ნორმები და ფასეულობები მიდრეკილია პარანოიდული, კატატონიური თუ ისტეროიდული მიმართულებით. მისი აზრით, ქართული კულტურა ისტეროიდული კულტურის ტიპია. მისთვის სახასიათოა ემოციის ინტენსიურობა. ქართული კულტურის ისტეროიდული ხასიათის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებად კი მიაჩნია მისი ბაზური რიტუალები – პანაშვიდი და სუფრა (ნიჟარაძე 2000: 12).

კულტურის ტრანსლირების დიაპაზონი უკიდველად ფართოა – კრებიტად რომ ვთქვათ, იგი ფიქსირდება მატერიალურსა და არამატერიალურ მოცემულობებში. კულტურას განსაზღვრავენ როგორც დასწავლილ ქცევასაც. იგი მოიცავს ყველა სახის ჩვევად გარდასახულ ქცევას, მოქმედებას, იდეას, აზრს, ღირებულებას, ფასეულობას, რომელთაც ჩვენ ვახორციელებთ, ვეთანხმებით, ვიზიარებთ და მნიშვნელობას ვანიჭებთ როგორც ორგანიზებული საზოგადოების, კოლექტივის, ოჯახის წევრები. კულტურა ქცევის უძლიერესი დეტერმინანტიცაა და სუბიექტური ცოდნისა და ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვანი წყაროც. სოციალურ-კულტურული ინდივიდი და ჯგუფი წარმოადგენს ანალიზის ერთეულს. ემპირიული ანალიზის ერთ-ერთი გზაა ინდივიდისა თუ სოცჯგუფის ქცევაზე დაკვირვება და შედეგების მეცნიერული ტრანსლირება. ქცევის ფსიქოლოგიის კვლევასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა ითქვას თუნდაც ორიოდ სიტყვა ფრანგი მეცნიერის, გ. ლე ბონის (1841-1931) შესახებ, რომელმაც შექმნა „ერების ფსიქოლოგია“ (1895 წ.). ის პირველი ნაშრომია ქცევის მეცნიერული ახსნისა. ამ ნაშრომთან ერთად მის სხვა ნიგნებსაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, მის მეცნიერულ პოსტულატებს სწავლობდნენ და აკრიტიკებდნენ კიდეც, მაგ., ფროიდი თავის ნიგნში „მასების ფსიქოლოგია და ეგოს ანალიზი“. ლე ბონის მიხედვით, ცივილიზაციის საფუძველს ერის სული წარმოადგენს; მას მიაჩნია, რომ ყოველი ერი მდგრად ფსიქიკურ ორგანიზაციას ფლობს. მისი მორალური და ინტელექტუალური თავისებურებანი, რომელთა ერთობლიობა ერის სულს გამოხატავს, წარმოადგენს მისი წარსულის სინთეზს, მის წინაპართა მემკვიდრეობასა და მისი ქცევის მიზეზს; ერების ფსიქიკური წყობიდან გამომდინარეობს მათი ცოდნა სამყაროსა და ცხოვრების შესახებ, მათი ქცევა და ისტორიაც. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ერების ფსიქოლოგიურ თვისებებს მდგრადად მიიჩნევს, მაინც თვლის, რომ არის მრავალი ფაქტორი, რომლებსაც ფსიქოლოგიური თვისებების შეცვლა შეუძლიათ. ესენია: მოთხოვნილებები, ბრძოლა არსებობისთვის, გარკვეული გარემოს მოქმედება, აღზრდა, აღმსარებლობა და სხვ. (ლე ბონი 2021: 6, 17, 118). ითვლება, რომ ლე ბონის შეხედულებანი ქცევის ფსიქოლოგიაზე აქტუალობას არ კარგავს თანამედროვე მეცნიერული კვლევებისთვისაც. ქცევით გამოხატული ერის კულტურის დემონსტრირების თვალსაზრისით საინტერესოა ქართველი მკითხველისთვის კარგად ცნობილი დახასიათება ქართველი ერის ქცევა/ხასიათისა ვახუშტი ბატონიშვილის (1696-1757) მიერ

თავისი ნაშრომის ერთ კარში – „ზნენი და ჩვეულებანი საქართველოსანი“. ეს, ფაქტობრივად, ქართველი ერის ფსიქოლოგიური დახასიათებაა. მოვიხმოთ მას ფრაგმენტულად: „კაცნი ამის ქვეყნისანი არიან... მხნენი მუშაკნი, ჭირთა მომთმენი... ამაცნი, ლალნი, სახელის მეძიებელნი... სტუმართა და უცხოთ მოყუარენი; მხიარულნი, უკეთუ ორნი ანუ სამნი არიან არარაი შეიჭირვიან; უხუნი, არცა თვისსა და არცა სხვისას კრძალავენ, საუნჯეთა არა მმესველნი, გონიერნი, მსრაფლ-მიმხდომნი, მჩემებელნი, სწავლის მოყუარენი, ურთიერთს მიმყოლნი, სიკეთის დამსწავლელნი და მიმგებელნი, სირცხვილის მდევარნი, კეთილბოროტზედ ადრე მიმდრეკნი, თავხედნი, დიდების მოყუარენი, თუალმგებნი მოთაკილენი“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 45). ქართველი ერის ვახუშტისეული დახასიათება შეიძლება გარკვეულად არათანამედროვე და ნაკლებ მეცნიერულია, მაგრამ იგი ერის ქცევითი მოდელების, პიროვნულ-ეროვნულ ატრიბუტების, ფსიქოლოგიური მახასიათებლების (ძირითადად დადებითის) განსაზღვრის ნიმუშია. გამომდინარე იქიდან, რომ თანამედროვე ფსიქოლოგიაში ლოგიკურია ადამიანის ქცევის უნივერსალიების აღმოჩენის შესაძლებლობის დაშვება, მიუხედავად იმისა, რომ კულტურათა შორის უნივერსალურ პროცესთა განვითარებისა და გამოვლინების ფართო სპექტრი შეიძლება არსებობდეს, ვახუშტისეული ეს „ანალიზი“ ნებით თუ უნებურად უფრო ქართველის ქცევის უნივერსალიების გამოკვეთის პირველ სისტემატიზებულ მცდელობად უნდა ჩაითვალოს, და არა მარტივ ემპირიულ დაკვირვებად.

ქართული კულტურის ფსიქოლოგიური რაობის განსაზღვრის მცდელობა მკვლევარ კ. კაპანელის (1889-1952) ძირითადი ნაშრომებიც. იგი, უცხოეთში განსწავლული, კულტურფსიქოლოგიური განსაზღვრებანი რომ მოვიშველიოთ, დასავლურ ინდივიდუალისტურ კულტურას ნაზიარები მეცნიერი, კოლექტივისტური ქართული კულტურის დახასიათებას ცდილობს ძირითადად ქართული ლიტერატურისა და მისი პერსონაჟების მეშვეობით. როგორც მისი ერთი ნაშრომის წინასიტყვაობაში აღნიშნავს ედ. კოდუა, „მისი ამოცანაა, აჩვენოს, როგორ აირეკლება და გამოისახება ეროვნული სული თუ ეროვნული გონი მხატვრულ სახეებში, ძირითადად ლიტერატურულ შემოქმედებაში, როგორია ხალხის სულისა და გონის ლიტერატურული სახეა...“ (კაპანელი 1996: 5). იგი ფორმულებსაც აყალიბებს: „ქართული ლიტერატურა ქართული კულტურის რეფლექსოლოგიაა“ ან „ქართული ლიტერატურა ქართული სულის გენეტიკური ფსიქოლოგიაა“. კ. კაპანელი ძირითადად ოპერირებს არა კულტურის, არამედ სულის ცნებით. ამიტომაც უწოდებს თავის ერთ-ერთ წიგნს „ქართული სული ესთეტიურ სახეებში“, თუმცა ცალკე ნარკვევიც აქვს „ქართული კულტურის სული“, სადაც ასევე სულის ცნება დომინირებს. კულტურა, გარდასახული ქცევაში, მოქმედებაში, ხასიათში კ. კაპანელის სამეცნიერო ინტერესის საგანიც ხდება. მისი პოზიცია ქართველის ფსიქოლოგიური მახასიათებლებისადმი მკვეთრად კრიტიკულია თავის ნარკვევში „ქართული კულტურის სული“ იგი ცალკე

განსჯის საგნად აქცევს „ქართულ ტიპს“, ანუ იგი, ფაქტობრივად, ქცევის უნივერსალიების ძიების მცდელობით მკითხველს წარუდგენს, მისეული წარმოდგენით, ქართველის განზოგადებულ სახეს-ტიპს, სადაც მას ქართველის, როგორც თავად წერს, ეროვნულ-ისტორიულ თვისებებად მიაჩნია ისეთი ნეგატიური თვისებები, როგორებიცაა ღალატი, განცალკევებულობა, ურთიერთაუნდობლობა, ამპარტავნება, პირადი ინტერესების პრიორიტეტულობა საზოგადოებრივზე, შური, მუხანათობა, ვერგაგობა და ა.შ. კ. კაპანელი ასკვნის, რომ ქართველთა ქცევის ამ ფსიქოლოგიურმა მახასიათებლებმა გარკვეულად განსაზღვრა ჩვენი ისტორიისა და კულტურის სპორადული, არასისტემური ხასიათი (კაპანელი 1996: 7, 26). აუცილებლად უნდა ვახსენოთ, კ. კაპანელის სახელდებით, მისი ორგანოტროპული შეხედულებაც, რომლის თანახმად, სინამდვილე განსაზღვრავს სულიერ ფენომენებს (ანუ კულტურის სახეებს – ვ.შ.), ასევე სულიერი ფენომენები-სინამდვილეს, რაც თანამედროვე კულტურფსიქოლოგების ზემოთ მოხმობილ შეხედულებათა გარკვეული თანაფარდია. კ. კაპანელის ფორმულებად ჩამოყალიბებული აზრები ლიტერატურასა და ფსიქოლოგიას შორის გენეტიკური კავშირის შესახებ, ცხადია, ლიტერატურის გარდა კულტურის სხვა პლასტებსაც ეხება, მაგრამ მისი ძირითადი ამოცანაა, როგორც ვთქვით, ქართული ლიტერატურის არაერთი ძეგლის, პერსონაჟის დახასიათება და მათი მეშვეობით ქართული სულის/კულტურის „კვალიფიცირება“, ფსიქოლოგიის გადმოცემა. იგი ერთგან წერს, რომ „ქართული სული ისტერიულია (გავიხსენოთ გ. ნიჟარაძის შეხედულება, რომ ქართული კულტურა ისტეროიდული კულტურის ტიპია) და პათეტიური... ქართველის ფსიქოლოგიურად ჟონგლიორია და აკრობატი... ჩვენი კულტურის პროვინციალიზმი დამთავრდა ლოგიკურად პერსონალიზმით... სოციალური არსებობისა და თვითშენახვის ინსტიქტი ჩვენში არ მოქმედებს. ქართველი პირადი ინტერესების თვალსაზრისით უყურებს ყოველგვარ საზოგადო საქმეს, ყოველგვარ ისტორიულ მოძრაობას“. ამიტომ თვლის, რომ „ქართული კულტურისთვის დამახასიათებელია ირაციონალიზმი“, რასაც არადასავლურ ნიშნად მიიჩნევს (კაპანელი 1996: 327, 328). ერთი შეხედვით, თითქოს წინააღმდეგობაა კ. კაპანელის მიერ პერსონალისტურად და მაღლა მცირე კოლექტივისტურად მიჩნეულ ქართულ კულტურას შორის, თუმცა, აქ, ჩვენი აზრით, ფაქტობრივად, შინაარსობრივი ერთგვარობაა, მხოლოდ „ტერმინოლოგიურ“ სხვაობასთან გვაქვს საქმე. ერთსაც ვიტყვი, მისი კრიტიკული მოსაზრებანი ქართველისთვის ტიპურ ფსიქოკულტურულ მახასიათებლებზე დღეს გადასახედია, თუმცა მისი სამეცნიერო მოსაზრებანი საინტერესო და საგულისხმოა ქართული კულტურის გენეზისის კვლევის თვალსაზრისით.

მეორე ქართველი მეცნიერი გ. ასათიანიც (1928-1982) ლიტერატურისა და ხალხური ნაწარმოებების მეშვეობით ცდილობს, გაარკვიოს როგორც თავად აღნიშნავს, ქართული ხასიათი და ესთეტიკური ბუნება. შევჩერდებით მის მხოლოდ ერთ პოსტულატზე: უპირველესად, იგი თვლის, რომ ქართული

კულტურა არაა აღმოსავლურისა და დასავლურის მარტივი ჯამი, არამედ მათი სინთეზია. ხაზს უსვამდა, რომ ქართულ კულტურაში სხვადასხვა შენაკადის არსებობა არ ნიშნავდა მის ეკლექტიზმს, პირიქით, იგი „ბუნებრივად ამთლიანებს თავის წიაღში არა მხოლოდ მონათესავე ნაკადებს, არამედ ზოგიერთ საპირისპირო... მდინარებასაც“ (ასათიანი 1982: 11, 14). ამის ილუსტრირებას ახდენს ზოგიერთი ქართველი პოეტის შემოქმედების ზოგადი დახასიათებით და ასკვნის, რომ სინთეზურობის შედეგად ზოგადად ქართული კულტურის თვითმყოფადი ბუნების შესაცნობად საჭირო იქნებოდა ივ. ჯავახიშვილის მასშტაბის მეცნიერ-ისტორიკოსის, ფილოსოფოსის, სოციოლოგის, ანთროპოლოგის, ეთნოგრაფის, ფსიქოლოგის, ლინგვისტის, ხელოვნებათმცოდნისა და ლიტერატურათმცოდნის ერთობლივი შრომა (ასათიანი 1982: 9). აქვე შევნიშნოთ, რომ ქართულ კულტურაში აღმოსავლურ-დასავლური კულტურის „ელემენტთა“ თანაარსებობა მეცნიერთა განსჯის საგანი მრავალჯერ იქცა. მკვლევართა მიერ აქცენტირება ხდება, რომ ამის უმთავრესი მიზეზია საქართველოს მდებარეობა კულტურათა სასაზღვრო ზონაში. თ. გამყრელიძეც გამოკვეთს სწორედ გეოგრაფიულ ფაქტორს, კერძოდ, საქართველოს მდებარეობას როგორც კონტინენტის აზიური და ევროპული ნაწილების გამაერთიანებელი რეგიონისა, და რაც ჩვენთვისაა საგულისხმო, როგორც განმაპირობებელს ქართული კულტურის სახის ფორმირებისა, რომელიც, მისი აზრით, არ განეკუთვნება არც დასავლურსა და არც აღმოსავლურ კულტურებს. არამედ იგი ამ კულტურათა „სიმბიოზის, სინთეზის, შერევისა და შერწყმის შედეგია“ (გამყრელიძე 2001: 5,6). მართლაც, დღეს სადავო არაა, რომ ისტორიულად ცივილიზაცია-კულტურათა მიჯნაზე-ზღვარზე საქართველოს ამგვარმა გეოგრაფიულმა ლოკაციამ უდიდესი როლი შეასრულა ქართული კულტურის განსაკუთრებული სახის ჩამოყალიბებაში. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის დასასრულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში სულ უფრო მეტად ექცევა ზღვრული პროცესები კულტურათა, ხალხებსა და ქვეყნებს შორის, რაც ამ დროს მსოფლიოში მიმდინარე გლობალიზაცი-ინტეგრაციასთან ერთად ლოკალიზაციის პროცესებმა და მისმა ნეგატიურმა შედეგებმა განაპირობა. საზღვრულად ითვლება ის სივრცეები, სადაც ეთნიკური, კონფესიური, გეოპოლიტიკური, კულტურულ-ისტორიული და სხვა პროცესები იყრის თავს, ურთიერთკვეთს და თანაარსებობს. საქართველო კი (და, ცხადია, არა მხოლოდ ის) ისტორიულად ასეთი გეოპოლიტიკური და კულტურული ლოკაცია იყო. ამიტომ ქართულ კულტურას სავსებით შეიძლება მიესადაგოს დღეს ფართოდ გამოყენებული სასაზღვრო კულტურის ცნება. ძალზე ნიშანდობლივად მიგვაჩნია სასაზღვრო კულტურის მნიშვნელობასთან დაკავშირებით ერთი მოსაზრება, რომ ფართო გაგებით კულტურა შეიძლება არსებობდეს და ვითარდებოდეს მხოლოდ კულტურათა საზღვარზე, სხვა კულტურებთან თანაარსებობითა და მიმართებით (Бинлер 1991: 286). ჩვენც ვთვლით, რომ კულტურათა და ცივილიზაციათა საკონტაქტო ზონაში

ქართული კულტურის არსებობის, ანუ მონაცვლეობით ხან აღმოსავლეთისა (ირანი, არაბული სამყარო, თურქეთი) და ხან დასავლეთის (რომი, ბიზანტია, რუსეთი, ევროპა) გავლენის ქვეშ მოქცევის გამო ქართულ კულტურაში ხან დასავლური მახასიათებლები სჭარბობდა, ხან-აღმოსავლური. ამასვე მიუთითებს ნ. ჩიქოვანი, როცა წერს: „ჩვენს კულტურაში „დაილექა“ როგორც ერთის, ისე მეორის განმასხვავებელი ნიშნები, გამომუშავდა კიდევ მესამე – ორივესგან განმასხვავებელი თვისებები“ (ჩიქოვანი 2005: 109, 111-121). აუცილებლად უნდა გაეცვას ხაზი, რომ ქართული კულტურის „სინთეზურობის“ ამლიარებელ მკვლევართა მხრიდან აღინიშნა ის არა მხოლოდ როგორც ფაქტი, მოცემულობა, არამედ ქვეყნის ისტორიული ძნელბედობისას მისი ერთგვარი გადამრჩენიც. კ. გამსახურდიაც თვლის, რომ ქართული კულტურის ეს ორბუნებოვნება, სინთეზი, „დეალიზმი ჩვენი სულისა... უებარ მალამოდ ენამლა ჩვენსავე ეროვნულ არსებობას“ (გამსახურდია 1976: 149). მიჩნეულია, რომ ქართული კულტურის ამ მარგინალურმა მდგომარეობამ დასავლეთსა და აღმოსავლეთ შორის, ანუ იმან, რომ იგი არც დასავლური და არც აღმოსავლური კულტურის ტიპია, შეარბილა კულტურული გაორებისა და საკუთარი სახის დაკარგვის საფრთხე ორივე ამ სამყაროსთან ურთიერთობაში. „საქართველოს მდებარეობამ ჩამოაყალიბა ერთგვარი ადაპტაციის მექანიზმი და აღმოსავლეთურისტიანულბიზანტიურთან, მუსლიმურსა და რუსულ მართმადიდებლურ სამყაროებთან კონტაქტის დროს ქართულმა კულტურამ შეძლო ადეკვატური პასუხის გაცემა და, ამ მხრივ შესაძლო გამონწვევების მიუხედავად, შეინარჩუნა ქართული კულტურის არსებითი ტიპოლოგიური მახასიათებლები“ (ჩიქოვანი 2005: 160). მეცნიერთა ზემოთ მოხმობილი შეხედულებანი სრულ უფლებას გვაძლევს, რომ საქართველოს ისტორიული გზის სპეციფიკის გამო დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა სინთეზირება და მისი გარდაქმნა ამ სინთეზირებული კულტურის მდგრად სახედ მივიჩნიოთ მის მახასიათებლად. თუმცა, განსაზღვრება – დასავლური და აღმოსავლური კულტურები, ასევე მათი ქართულ კულტურაზე გავლენის ხარისხის სამეცნიერო კვლევა ჯერ არ დასრულებულა, ის უნდა გაგრძელდეს, ისევე როგორც ეროვნული კულტურისა და მისი პოლიტიკის ჰოლისტური კვლევა. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ცნებებთან დაკავშირებით, ვფიქრობთ, საინტერესოა ფსიქოლოგ გ. ნიჟარაძის ერთი მოსაზრების მოხმობა. იგი თვლის, რომ კულტურული თვალსაზრისით ცნებები – ევროპა და აზია, აღმოსავლეთი-დასავლეთი ძალიან ზოგადია და პირობითი. ამ შემთხვევაში მთავარია არა კულტურული, არამედ გეოგრაფიული ფაქტორი: მეცნიერული გამოკვლევები აჩვენებენ, რომ ზოგიერთი ღირებულებები, შეხედულებები, ქცევითი სტერეოტიპები ევროპულ კულტურებში გვხვდება უფრო ხშირად ან სხვა ხარისხით, ვიდრე აზიურში და პირიქით. მაგალითად მას მოჰყავს საქართველოს მოხსენიება ევრაზიულ ქვეყნად და რამდენიმე ფართომასშტაბიან კროს-კულტურულ გამოკვლევაში საქართველოს კულტურული პროფილის განსაზღვრა ყველა-

ზე „დასავლურად“ აზიურ (მაგალითად, ისეთი მახასიათებლებით როგორცაა ინდივიდუალიზმი, რაციონალობა, გენდერული თანასწორობა და სხვ.) და ყველაზე „აღმოსავლურად“ – ევროპის ქვეყნებს შორის, (ნიჟარაძე 2015 :25).

მალა აღინიშნა, რომ ქართული კულტურის „ორბუნებოვნება“, „დუალიზმი“ მიჩნეულ იქნა მისი გადარჩენის ერთ-ერთ საშუალებად. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოდ გვეჩვენება კიდევ ერთი მოსაზრება, მაგრამ მას მისი ავტორი, კ. კაპანელი, სულ სხვა რაკურსით წარმოგვიდგენს. იგი წერს: „ჩვენი ეროვნული კულტურის საუკეთესო ნუთები ეპიზოდური ხასიათისაა. სისტემური ხასიათი ჩვენს ცივილიზაციას არა აქვს. აღმოსავლეთის ურდოები საუკუნეების განმავლობაში მოსვენებას არ გვაძლევდნენ... ვერც დავით აღმაშენებლის გამჭრიახობამ, ვერც თამარ მეფის ელვარებამ ვერ შექმნეს სისტემა ხანგრძლივი და შეუნწყვეტელი ეროვნული კულტურისა... რაკი საქართველო არ წარმოადგენდა კულტურულ-ცივილიზაციურ ერთეულს, რაკი საქართველოში არ არსებობდა ერთი ცენტრი ეროვნული კულტურისა, ჩვენი მტრები ჩვენს სამშობლოში შემოსვლით ბევრს ვერაფერს გვავენდნენ: მართალია, ერთ კუთხეს აოხრებდნენ, მაგრამ მეორე კუთხეში თითქმის ნორმალურად მიმდინარეობდა კულტურულ-ისტორიული მუშაობა... ერი ქმნიდა ცივილიზაციურ ღირებულებებს. სწორედ ამან გადაარჩინა საქართველო განადგურებას, დაღუპვას. წარსულში რომ მომხდარიყო სრული ცენტრალიზაცია ჩვენი კულტურისა, ჩვენს რასობრივ-ეროვნულ არსებობას ბოლო მოეღებოდა, ისევე როგორც მოელო ბოლო ასურელებისა და ელინების არსებობას... ამგვარად ჩვენს კულტურულ კუთხურობას ჰქონდა დადებითი ხასიათი“ (კაპანელი 1996: 324). კ. კაპანელის ეს შეხედულება (ქართველის მისეული კრიტიკულად დახასიათებისაგან განსხვავებით) საგულისხმოდ და მეცნიერულად მისაღებად მიგვაჩნია, თუმცა მას მეტი სამეცნიერო არგუმენტაცია სჭირდება.

საქართველო ეთნოგრაფიული მრავალფეროვნებითაც ხასიათდება, ცხადია, ეს განაპირობებს, თუ ხელოვნური არ იქნება ჩვენი ფორმულირება, მის მიკროკულტურათა სხვადასხვაობას. საქართველოს სხვადასხვა მხარის – აღმოსავლეთ-დასავლეთ საქართველოს, ასევე ბარისა და მთის განსხვავებულმა გეოგრაფიულმა, ლანდშაფტურმა, კლიმატურმა და ისტორიულმა რეალობამ განსაზღვრა ცხოვრების წესის მრავალფეროვნება. ეს კი არსებითად აისახა: კოსტიუმში, სამზარეულოში, ყოფა-ცხოვრების ნაირსახეობაში, მოსახლეობის ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებში, სხვადასხვა კუთხისთვის დამახასიათებელ კილო-კავებში, მეურნეობისა და საცხოვრებელი სახლების სახეობებში, ტექსტურ ფოლკლორში, ქართული ხალხური მუსიკის ერთიან პოლიფონიურ, მაგრამ ეთნოგრაფიულ მხარეთა მიხედვით განსხვავებულ მუსიკალურ ახმიანებაში, ენაშიც. მხედველობაში გვაქვს აფხაზური, მეგრული და სვანური ენების არსებობა. თუმცა საქართველოს ყველა რეგიონის საერთო სალიტერატურო ენად რჩებოდა ქართულზე დაფუძნებული ქართული ენა, მისი ანბანი, რომელიც მსოფლიოში არსებულ 14 ანბანთაგან ერთ-ერთ-

თია როგორც საერთოქართული კულტურის პროდუქტი და ერის კულტურული დამოუკიდებლობის სიმბოლო. მიუხედავად „მიკროკულტურათა“ ზემოთ არასრულად ჩამოთვლილი მახასიათებლებისა, სწორედ ერთიანი ქართული ენა და ქართული კულტურული და რელიგიური სივრცისადმი კუთვნილების განცდა აერთიანებდა და აერთიანებს საქართველოს მხარეებს.

როგორც ითქვა, კულტურის საერთაშორისო კვლევებში კულტურის განზომილებად ინდივიდუალისტურ/კოლექტივისტურ მახასიათებლებთან ერთად მიიჩნევა ტოლერანტობის ხარისხი. როგორ შეიძლება დახასიათდეს ამ მხრივ ქართული კულტურა? ამასთან დაკავშირებით, უპირველესად, ხაზი უნდა გავუსვათ, რომ ისტორიულად ის ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა მულტიეთნოსურსა და მულტიკულტურულ გარემოში. მხედველობაში გვაქვს უშუალოდ საქართველოს ტერიტორიაზე ეთნოსთა და კულტურათა სიმრავლე. ცნობილია, რომ საქართველოში 100-მდე ეთნიკური ჯგუფი სახლობს. ამ რეალობიდან და მაღლა აღნიშნული ქართული კულტურისთვის სახასიათო უცხო კულტურის მიმდებლობისა და ადაპტირების უნარიდან გამომდინარე, უნდა ხაზი გავუსვათ ტოლერანტიზმს მის საარსებო კულტურულ სივრცეში მოსახლე სხვა ხალხებისა და მათი კულტურების მიმართ. ცხადია, ამ მახასიათებლის ფორმირებამაც თავისი ისტორიული გზა განვლო: თავის დროზე ამას ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებამაც (IV ს.) შეუწყო ხელი, რომლის ერთ-ერთი მთავარი მცნება სწორედ შემწყნარებლობაა. თუმცა, აქ არანაკლები და შეიძლება ერთ-ერთი განმაპირობებელი როლიც ითამაშა ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად აღიარებამდეც აზია-ევროპის გზაგასაყარზე საქართველოს მდებარეობამ და ამის გამო მის ტერიტორიაზე მეზობელი (და არა მარტო) ეთნოსების გადაადგილებამ, და ზოგიერთი მათგანის დისპერსიულად თუ კომპაქტურად დამკვიდრების გამოცდილებამ; ქართველ სამეფო-სამთავროების მესვეურთა პოლიტიკამ, რაც გამოიხატებოდა მტრის შემოსევების გამო გაუკაცრიელებულ ადგილებში პოლიტიკურ-ეკონომიკური მოსაზრებით სხვადასხვა ეთნოსთა ჯგუფების გამიზნულად ჩამოსახლებამ თუ სხვა არაერთმა ფაქტორმა. გარდა ამის, ქართველ ტომთა განსახლების ადგილი მრავალი ასწლეული იყო უცხო ეთნიკური წარმომავლობისა და აღმსარებლობის ხალხის მიერ დაპყრობა-აგრესიის ობიექტი. საუკუნეების განმავლობაში საქართველოში უცხო ეთნოსთან „მიმოსღვისა“ თუ დამკვიდრების შედეგად და პარალელურად მიმდინარეობდა არა მხოლოდ თანაშემეგუების რთული პროცესი, არამედ კულტურათა და ტრადიციათა ბუნებრივი, კანონზომიერი და ურთიერგაზიარება-გაცვლაც. ეს ისტორიული პროცესი ავტოქტონ ქართველ ერს, ბუნებრივია, თავის მხრივ, გამოუმუშავებდა „უცხო სხეულთან“ შეგუების, თანაცხოვრების უნარს, ტოლერანტულ განწყობას უცხო კულტურათა მიმართაც. სხვანაირადაც შეიძლება ითქვას, ეს კულტურული ტოლერანტიზმი ქართული კულტურის ფსიქოლოგიურ დეტერმინანტად ჩამოყალიბდა. ამიტომ სხვადასხვა ეთნოსთა მიმართ ქართველ ხალხსა და ქართულ კულტურას ქვეყნის შიგნით თითქმის არასდროს ჰქონია, დღევანდელი სამეცნიერო ტერმინოლოგია რომ

მოვიმარჯვოთ, ეთნოცენტრისტული დამოკიდებულება. ეთნოცენტრიზმი კი, როგორც ვიცით, ნიშნავს საკუთარი კულტურის მიჩნევას სხვებზე აღმატებულად. XX საუკუნის შუა ხანებამდე ეთნოკულტურის კვლევაში არსებობდა ეთნოცენტრისტული მიმართულება, შემდეგ კი ეთნოცენტრიზმის საპირისპიროდ ჩამოყალიბდა ახალი თვალსაზრისი ეთნორელატივიზმი, რომელიც ემყარება ყველა კულტურის თანაბარი მნიშვნელობის აღიარებას (კაკიტელაშვილი, ნიჭარაძე, ჩიქოვანი, ჩხაიძე, ქვრივიშვილი, წერეთელი 2012: 189, 192). ამ სამეცნიერო ინსტრუმენტალიების მოშველიებით შეიძლება ითქვას, რომ ქართველის კულტურული ცნობიერებისთვის ისტორიულად სახასიათო იყო ტოლერანტიზმი, ეთნორელატივიზმი, სხვანაირად კულტურული რელატივიზმი და ინტერკულტურული დიალოგის წარმოების უნარი სხვა კულტურებსა და მათს წარმომადგენლებთან. ესეც ეროვნული კულტურის ერთ-ერთ ფსიქოლოგიურ მახასიათებლად უნდა ჩაითვალოს.

ქართული კულტურის ფსიქოტიპის ესკიზურად წარმოდგენის მცდელობამაც ცხადი გახადა, რომ ქართველი ერის რთულ ისტორიულ გზაში ადეკვატურად აისახა მისი კულტურის ფსიქოლოგიური დეტერმინანტები, კულტურის ფსიქოლოგთა ტერმინოლოგიით, მისი ღერძული მახასიათებლები: კოლექტივისტური და ისტეროიდული კულტურა; ქართული კულტურის მატარებელი ერის ქცევა-ხასიათის მრავალსახოვნება; კულტურათა სასაზღვრო ზონაში მდებარეობის გამო დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა სინთეზირებისა და ადაპტირების თვისება; ეთნოგრაფიული მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე, ე.წ. მიკროკულტურული მრავალფეროვნება; ტორელანტობა; კულტურული რელატივიზმი და ინტერკულტურული დიალოგის წარმოების უნარი. სათანადო სამეცნიერო წყაროების მეშვეობით ამ მახასიათებელთა ილუსტრირებით წარმოჩნდა ინდივიდუალური სახე ქართული კულტურისა და, ამავე დროს, მოიხაზა, ზოგადად, კულტურებთან მისი მსგავსებანი. ჩვენი სამეცნიერო ინტერესების ფარგლებში, რაც კულტურის პოლიტიკის კვლევას მოიცავს, ნათლად გამოიკვეთა კულტურის პოლიტიკის ორგანული კორელაციური კავშირი კულტურასა და მის ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებთან. ამ უკანასკნელის შესწავლის აუცილებლობა და შედეგების გათვალისწინება განისაზღვრა გარანტიად კულტურის პოლიტიკის შემუშავებისა და მისი მართებული იმპლემენტაციისათვის.

დამონშებანი:

- Asatiani, Guram. *Sataveebtan*. Tbilisi: gamomtsemloba “sach’ota sakartvelo”. 1982 (ასათიანი, გურამ. *სათავეებთან*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1982);
 Bat’onishvili, Vakhusht’i. *Aghts’era Sakartvelosa. Kartlis Tskhovreba*. T’IV. Tbilisi: gamomtsemloba “sach’ota sakartvelo”. 1973 (ბატონიშვილი, ვახუშტი. *აღწერა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973);
 Bibler, Vladimir. *Ot Naukouchenia k Logike Kul’turi: Dva Pilosopskikh v Vedeniya v Dvadtsats’ Perviy Vek*. Moskva: izd. “politizdat”, 1990 (Библер, Владимир. *От наукоучения к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век*. Москва: изд. „Политиздат“, 1990).

- Chikovani, Nino. *Sakartvelos K'ult'uruli Raoba Da Tsvilizatsiuri K'utvniliba Tsvilizatsiata Teoriis K'ont'ekst'shi* (Teoriuli da Metodologiuri Asp'ekt'ebi). Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2005 (ჩიქოვანი, ნინო. *საქართველოს კულტურული რაობა და ცივილიზაციური კუთვნილება ცივილიზაციათა თეორიის კონტექსტში* (თეორიული და მეთოდოლოგიური ასპექტები). თბილისი: თსუ-ის გამომცემლობა, 2005).
- Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine. *Kartveloba da Utshkoetis Genia*. T'.8. Tbilisi: gamomtsemloba "sach'ota sakartvelo". 1967 (გამსახურდია, კონსტანტინე. *ქართველობა და უცხოეთის გენია*. ტ.8. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1967).
- Gamq'relidze, Tamaz. *Sakartvelo Evrop'a tu Azia?* Ak'ademia №1. 2001 (გამყრელიძე, თამაზ. *საქართველო ევროპა თუ აზია?* ACADEMIA 1. 2001).
- Hopst'ede, Girt'. Hopst'ede, Iani. *K'ult'urebi da Organizatsiebi*. Tbilisi: ilias sakhelmts'ipo universit'et' is gagmomtsemloba. 2011 (ჰოფსტედე, გირტ. ჰოფსტედე იანი. *კულტურები და ორგანიზაციები*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011).
- K'ak'it'elashvili, Ketevan, Nizharadze Gaga, Chikovani Nino, Chkhaidze Irak'li, Kvrivishvili Maia, Ts'ereteli Ivane. *Msploio K'ultura*. Tbilisi: 2012 (კაკიტელაშვილი, ქეთევან. ნიჟარაძე, გაგა. ჩიქოვანი, ნინო. ჩხაიძე, ირაკლი. ქვრივიშვილი, მაია. წერეთელი, ივანე. *მსოფლიო კულტურა*. თბილისი: 2012).
- K'ap'aneli, K'onst'ant'ine. *Kartuli Suli Estet'ik'ur Sakheebshi*. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba. 1996 (კაპანელი, კონსტანტინე. *ქართული სული ესთეტიკურ სახეებში*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1996).
- K'odua, Eduardi. *K'ult'uris Sotsiologia*. Tbilisi: gamomtsemloba "nek'eri". 2001 (კოდუა, ედუარდი. *კულტურის სოციოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2001).
- K'ult'ural P'olisi: a P'reliminaru St'udy*. Iunesk'o. 1969 (Cultural Policy: a Preliminary Study. UNESCO. 1969),
- Le Boni, Gust'av. *Erebis Psikologia*. Tbilisi: gamomtsemloba "akt'i". 2021 (ლე ბონი, გუსტავ. *ერების ფსიქოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „აქტი“, 2021).
- Mundi, Saimon. *K'ult'uris P'olit'ik'a. Mok'le Tsnobari*. Tbilisi: sakartvelos k'ult'uris p'op'ularizatsiisa da ganvitarebis pondi. 2001 (მუნდი, საიმონ. *კულტურის პოლიტიკა. მოკლე ცნობარი*. თბილისი: საქართველოს კულტურის პოპულარიზაციისა და განვითარების ფონდი, 2001).
- Nizharadze, Gaga. "Kartuli Supra Kult'urul Kont'ekst'shi". *Ganakhlebuli iveria*, №8-9. 2000 (ნიჟარაძე, გაგა. „ქართული სუფრა კულტურულ კონტექსტში“. *განახლებული ივერია*, №8-9. 2000).
- Nizharadze, Gaga. "P'olit'ik'uri Ktseva Sakartveloshi". *Ep'oka* №1. 2001 (ნიჟარაძე, გაგა. „პოლიტიკური ქცევა საქართველოში“. *ეპოქა* 1. 2001).
- Nizharadze, Gaga. "Kartuli K'ult'ura: Zogadi Makhasiateblebi". Chubini. 2003 (ნიჟარაძე, გაგა. „ქართული კულტურა: ზოგადი მახასიათებლები“. ჩუბინი, 2003).
- Nizharadze, Gaga. "Or Zghvas Shua Dzvelisdzvelad...". *Arili*. Maisi. 2015 (ნიჟარაძე, გაგა. „ორ ზღვას შუა ძველისძველად...“. *არილი*, მაისი. 2015).
- Nizharadze, Gaga. Tavneboba Tavisuplebis Kartuli Gageba. Khelmisats'vdomia: <http://sainteresoadamianebi.itv.ge/?id=91> (ნიჟარაძე, გაგა. *თავნებობა თავისუფლების ქართული გაგება*. ხელმისაწვდომია: <http://sainteresoadamianebi.itv.ge/?id=91>).
- Nizharadze, Gaga. *Ra Ganskhvavebaa Skhivadashva Kveq'nis K'ulturebs Shoris?* Khelmisats'vdomia: <https://azrovnebisakademia.ge/rith-ganskhvavdeba-skhivadashva-qveqhnis-kultura-erthmanethisgan-phsiqologi-gaga-nizharadze/> (ნიჟარაძე, გაგა. *რა განსხვავებაა სხვადასხვა ქვეყნის კულტურებს შორის?* ხელმისაწვდომია: <https://azrovnebisakademia.ge/rith-ganskhvavdeba-skhivadashva-qveqhnis-kultura-erthmanethisgan-phsiqologi-gaga-nizharadze/>).

- Surmanidze, Lali. *Individualist'uri da K'olekt'ivist'uri Sazogadoebebi. Teoriuli Modelebi, Emp'iriuli K'vleveni*. Tbilisi: gamomtsemloba "nek'eri". 2001 (სურმანიძე, ლალი. *ინდივიდუალისტური და კოლექტივისტური საზოგადოებები. თეორიული მოდელები, ემპირიული კვლევები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2001).
- Q'ulijanishvili, Ak'ak'i. *K'ult'uris Teoria*. Tbilisi: gamomtsemloba "universal". 2009 (ყულიჯანიშვილი, აკაკი. *კულტურის თეორია*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2009).
- Uait', Lusli. *Kontsepsiya Nauki o Kul'tury. Ts'ignshi: Antologiya Issledovaniy Kul'turi*. T.1. Interperatsii Kul'turi. SPb.: izd. "universitetskaia kniga". 1997 (Уайт, Лусли. *Концепция науки о культуре. წიგნში: Антология исследований культуры. т.1. Интерпретации культуры*. СПб.: изд.“Университетская книга“, 1997).

Vazha Shatberashvili
(Georgia)

Psychological Outline of Georgian Culture

Summary

Key words: culture, cultural policy, psychological determinants of Georgian culture.

Culture is considered as genetic memory of a nation, since it abundantly projects the historical way of the nation, its worldview, value orientations, spiritual potential, character and behavior, etc. Culture, as the most national phenomenon, is at the same time an existential value system. It exists as a macrophenomenon and is manifested in each human being and ethnos, in the form of its various characteristics, including psychological determinants. Thus, without the psyche, there exists no culture. All this, in turn, is directly related to the subject of our scientific research, i.e. - the Policy of Georgian Culture, the aim of which is to study not only culture, but also psychological characteristics and cultural requirements of its creator – the human being. Hence, there is an organic correlation between cultural policy and culture, as well as its psychological determinants and without considering the outcome of its research, it is impossible to develop an adequate cultural policy for the purpose of cultural management and its proper implementation. Following the logical argumentation of this micro-theme, we have reviewed modern methods of cultural research that have been approved in cultural psychology. Initially, we drew attention to the fact that this relatively new field of science - cultural psychology - was formed at the intersection of ethnology and cultural anthropology. The subject of cultural psychology is to define relation between culture and the psyche; psychological analysis of cultural phenomena; study of the cultural psychology of groups united by ethnic unity. Corresponding study has acquired a special relevance in the era of globalization and more notably, due to the threat of homogenization, assimilation, degradation and disappearing of cultural characteristics facing the so-called small nations. This, in turn, made our attempt - to define such “small nations” - Georgians and their cultural psychological outline - more relevant.

Culture is manifested in the form of various cultural phenomena. In the psychological analysis of these phenomena in the study of cultures, it is especially problematic to differentiate between universal regularities and cultural specifics, and to study their interrelationships. In order to demonstrate these problems and the purpose projected in the title of our article, we briefly reviewed the etic (common study for all cultures) and the emic (specific study) approaches to research adopted in international practice. The conclusion was made, that fundamental principles in culture are universal, while personal attributes, behavioral models, norms, attitudes – are indigenous, regional. In contemporary cultural studies, despite the validity of both methods, special attention is paid to the latter one - the indigenoussness. Moreover, we emphasized that in the empirical study of cultures with international experience, the axial, or in our terminology, marker characteristics of cultures were defined qualitatively and quantitatively differently. This direction of study was formed in 1980 by the Dutch scientist, G. Hofstede. Due to regulatory limitations, we have highlighted only two key cultural dimensions identified by G. Hofstede and afterwards other cultural researchers, in particular: 1. Collectivism and individualism; and 2. The degree of tolerance. Based on this international experience in cultural studies, as well as taking into consideration the outcome of the research of Georgian psychologists within the frames of cultural psychology and including cross-cultural psychology, the article presents an attempt to prescribe some characteristics, in order to define Georgian cultural psychological outline. According to many Georgian psychologists, Georgian culture is a classical collectivist culture focused on small groups, since the main social unit here is kinship, friendship, neighborhood... and everyday life is determined by the rules of behavior existing in these groups. However, it was also noted that, taking into consideration the modern requirements, Georgian collectivist culture acquires some traces of individualistic culture, and numerous examples are cited to prove the abovementioned.

As for the degree of tolerance defined as one of the cultural dimensions, we emphasized with proper argumentation that Georgian culture was historically characterized by tolerance, since it was formed and developed in a multiethnic and multicultural environment. Numerous historical motives for such multiethnicity have been cited: geopolitical location of Georgia; the entry and establishment of ethnic groups from neighboring countries due to victimization or other reasons; deliberate resettlement of foreign ethnic groups in areas depopulated by the enemy to improve the economic situation by the leaders of the political units of Georgia; for the purpose of changing the ethnography by the Russian Empire granting privileges to them for intensive settlement in Georgia, etc. We have considered that the combination of such various objective and subjective data formed the psychological type of the Georgian nation, for which the acceptance and tolerance of foreign ethnic groups and their cultures became organic. As a brief conclusion, we mentioned that due to the abovementioned circumstances, this cultural tolerance was formed as a psychological determinant of Georgian culture. Therefore, it has never been characterized by ethnocentrism, but ethnorelativism was characteristic of Georgian cultural consciousness, in other words - cultural relativism and the ability to

ensure intercultural dialogue. Along with multiculturalism, ethnographic diversity was also defined as a psychological characteristic of Georgian culture as a determinant of micro-cultural diversity. Different landscapes, climates and historical realities of different geographical parts of Georgia have defined the diversity of lifestyles. This was essentially reflected in the depth of a unified Georgian culture, in a certain difference of cultural phenomena (costume, cuisine, more or less different behavior-character of the inhabitants of different countries, diversity of polyphonic music, etc.).

One of the essential dimensions the Georgian culture article emphasizes is the logical and predictable acceptance, processing and transforming of Western (Byzantine) or Eastern cultural and spiritual impulses by the national culture, and creating a unique national culture due to the historical location of Georgia at the intersection of Eastern Europe and Western Asia, as well as the variability of historical circumstances in certain time periods. It was also noted, that in cultural studies space boundaries are changed where ethnic, confessional, geopolitical, cultural-historical and other processes converge, intersect and coexist. Georgia has historically been such a geopolitical and cultural location. Therefore, the concept of border culture, which is widely used today, can be fully applied to Georgian culture. This marginal state of Georgian culture between the West and the East, that is, it represents neither a Western nor an Eastern type of culture, mitigated the threat of cultural duplication and loss of image in relation to both of these worlds. This essential geopolitical factor has conditioned one of the defining psychological characteristics of Georgian culture - the ability to adapt, synthesize and sustainability. In order to further scientific argue this assessment, we have invoked similar views of many Georgian specialists of culturology, writers, linguists.

The range of cultural transmission is wide - it is fixed in tangible and intangible circumstance. It is also defined as learned behavior. One of the ways of empirically analyzing the culture of a nation expressed through behavior, is to observe the behavior of an individual or a social group and to transmit the results scientifically. Since the culture is the strongest determinant of behavior of human being and ethnoses, in order to present this psychological phenomenon, in particular, the character of Georgians, we have considered behavior of Georgians provided in Georgian historical sources and literature - empirical examples of psychological impulses of action and psychological determinants; the views of Georgian historians, specialists of culturology and writers on the nature of Georgian culture and separate attempts to create a psychological portrait of the Georgian nation in this regard.

Within the frames of the article, the psychological determinants (collectivist culture; multiculturalism and cultural relativism; micro-cultural diversity; synthesis and adaptation of Western and Eastern cultures due to their location in the cultural boundaries; diversity of Georgian behavior and character, etc.) identified in the attempt to present a psychological outline of Georgian culture, clarified the specifics and uniqueness of the Georgian nation and its culture, and, at the same time, revealed the existence of the universal regularity characteristic of cultures in general.

Наталья Никоряк
(Украина)

**Фольклорная палитра кинематографического наследия
Сергея Параджанова**

Фольклор как неисчерпаемый источник вдохновения для художников разных эпох в показательном смысле стал весомой частью творческого наследия кинематографиста Сергея Параджанова (1924-1990), которому удалось представить миру украинские, армянские, грузинские и азербайджанские кинематографические образцы. Собственно, фольклорное кино как таковое берет свое начало именно от его фильма «Тени забытых предков» (1964), который, за словами украинской исследовательницы, «сдетонировал этот процесс в тогдашних республиках СРСР: прежде всего в Грузии, где появилась «Мольба» (1967) Т. Абуладзе, фильмы за сценариями Резо Чхеквадзе...» (Брюховецька 2003: 153). И хотя это направление пока не получило достаточного теоретического осмысления, но в творчестве отдельных киномастеров на сегодняшний момент можно четко проследить постоянное тяготение к фольклорным источникам. Отдельные аспекты вопроса были освещены в работах Л. Брюховецкой, И. Дзюбы, С. Тримбача, Н. Зоркой, В. Фомина, Н. Хренова.

Показательно, что художники не просто брали за основу фольклорные жанры (сказки, легенды, предания и т. п.) или тексты, основанные на фольклорном материале. Они погружались в национальную культуру глубоко, поднимая на новый уровень все этнографическое наследие как материальное (костюмы, домашнюю утварь, интерьер и т. п.), так и духовное (обряды, ритуалы, верования, мировоззрение) – все то, что экспонирует глубокую национальную идентичность. В частности, как акцентируется, сам С. Параджанов понимал, что «кинematограф имеет дело не только с реальностью, он интегрирует и синтезирует традиционные искусства, т. е. имеет под собой почву, культурные слои которой достигают тысячелетий; а поэтому, работая в кино, нельзя забывать об опыте, накопленном предшественниками – мастерами живописи, колористами, народными умельцами» (Брюховецкая 2013: 26). По убеждению режиссера, «фольклор подсказывает десятки и сотни замечательных находок» (Параджанов 2001: 33). Но если отдельные режиссеры сосредотачивались именно на своем национальном фольклоре, то особенностью творческого стиля С. Параджанова становится то, что оно не ограничивается контурами одной культуры, является поликультурным. По мнению К. Церетели, источником такой культурной многовекторности является город, где родился и провел свое детство будущий режиссер, – Старый Тифлис, древний район Тбилиси, жители которого

были представителями разных национальностей: «Параджанов, как истинный житель Тифлиса, впитал в себя многоголосие, многоязычие и эмоциональную стихию своего города, его особый вкус, интерес к зрелищам и обрядам» (Церетели 2001: 16). Да и сам С. Параджанов высказывался: «Режиссер – как ни абсурдна эта формулировка, «рождается» в детстве, проявление первых его наблюдений, первых, хотя и патологических, чувств – это все детство» (цит. по: Блохин 2002: 16). Таким образом, понять причину формирования поликультурного мировоззрения художника позволяют прежде всего биографические факты его жизни.

Интерес к «фольклорным мотивам», «традициям и обрядам», «этнографическим деталям» четко проявил себя уже в дипломном проекте молодого режиссера – экранизации сказки в стихах «Андриеш» (1951). Сказку молдавского писателя Е. Букова предложил ему в качестве дипломной работы именно А. Довженко, который интуитивно уловил интерес С. Параджанова к фольклору. Хотя работа эта не могла претендовать на новаторство, сам С. Параджанов замечал, что «это единственная из ранних картин, несовершенства которой он не стыдился». Он писал: «До меня почти сразу дошла поэтика этой вещи. Песни о пастухе, потерявшем стадо – символ любви и удачи – я слышал и в Грузии, и в Армении, и уже после, в Карпатах. Я пытался создать выразительный строй, исходя непосредственно из народной поэзии, мифологии» (Параджанов 2001: 33). Таким образом, знания, впитанные с раннего детства, умение видеть фольклорные параллели, помогли начинающему режиссеру окунуться полностью в этот текст.

Этот уникальный дар чувствовать народную поэтику в последствии проявился с чрезвычайной силой во всех работах режиссера. Настоящий «взрыв автентики» произошел в фильме «Тени забытых предков» (1964), где абсолютно новым явилось «концептуальное проявление национальной культуры, фольклора, народного творчества и народного мировоззрения» (см.: Брюховецкая 2013). Фольклорные коды пронизывают всю ткань этого кинотекста, проявляются во всей его поэтике. Тексты, обряды, костюмы, быт, язык, песни, молитвы, заклинания, музыка, искусство, религия, символика – и на всей подобной эклектике ферментирующий отпечаток гуцульского фольклора (см.: Тіні забутих предків 1964). В таком фольклорном изобилии, как подчеркивает И. Дзюба, проявилась одна из характерных черт параджановского подхода к культуре – он «изобретает» свой обряд, соединяя традиционную мифологию с «импровизацией». Исследователь акцентирует, что «Тени» при всей своей «поэтичности и самоценности», послужили ему «своеобразным «путеводителем» в мир народных преданий и сказаний, народного быта, искусства, обрядов» (Дзюба 2013: 16). Киновед Л. Брюховецкая выводит значение фильма С. Параджанова за пределы киноискусства в область этнографии, прогнозируя, что «в будущем не только фольклористы, но и все, кому дорого народное искусство, будут изучать фильм, и с его помощью будут составлять впечатление об обычаях гуцулов, об их самобытном искусстве» (Брюховецкая 2013: 31). Точка зрения о том, что гениальный текст по своему значению, как

правило, выходит за пределы искусства, уже обсуждалась в науке (Червинская 2010: 41-66). Показательно, что «тяготение к фольклору» стало одной из ключевых черт в дальнейшей стилистике С. Параджанова.

Не менее ярко «фольклорность» проявилась в так называемом кавказском цикле, состоявшем из трех знаковых кинотекстов: «Саят-Нова» (1968), «Легенда о Сурамской крепости» (1984) и «Ашик-Кериб» (1988). Вершиной творчества С. Параджанова, его Эверестом, называют кинопритчу «Саят-Нова» («Цвет граната»), поскольку этим фильмом режиссер «начинает новую эстетику, окончательно пор-вав с нарративом, предлагая вместо «интересной истории» статику, ряд живописных шедевров»: «Цвет граната – это визуальная икона, отсылающая нас в иное пространство и время. Каждый кадр – это символическая живопись средневековья, где реалистичность уступает место смыслу. Каждый кадр – живописно-композиционно совершенный. Это абсолютно автономная конструкция, в которой нельзя изменить ни одной черты, чтобы не разрушить ее целостности» (Оганесян 2007: 20). Фильм не только раскрывает духовный мир средневекового армянского ашуга Саят-Нова, он является, по образному определению Н. Зоркой, «многоцветной фреской жизни народа», «шире – трех народов Кавказа, ибо Саят-Нова вырос в Грузии при царе Ираклии – меценате и философе, пережил мусульманское нашествие, кончил свои дни в молчаливом одиноком армяно-григорианском горном монастыре» (Зоркая 2013: 11-12). Кинотекст поднимает масштабные темы «вклада личности в общую культуру нации и человечества» (Зоркая 2013: 11) и «корней» – «глубины, органичности и плодотворности связей человека со взрастившим его миром» (Мейлах 2013: 118).

Кинолента знакомит нас с древней культурой Армении, с той «почвой», которая взрастила одаренного поэта. Мы созерцаем потертые временем камни монастырских стен, наскальные храмовые рельефы, средневековые рукописи, армянские миниатюры, древнюю библиотеку, изысканный кинжал, чашу, покраску шерсти мужчинами, ковры, сотканые руками женщин, кружева, сплетенные руками царевны, давку винограда, масла, заготовку сена, охоту. Кроме того, ряд религиозных и языческих обрядов: омовение, крещение, венчание, отпевание, погребение, махат (принесение в жертву барана или петуха), ритуальный танец плакальщиц и т. д. (см.: Цвет граната 1968). Всем этим можно эстетически наслаждаться, но, по мнению М. Мейлах, «важнее увидеть в этих предметах тот глубинный, веками концентрировавшийся смысл, который сделал их символами – стихов Саят-Новы, поэзии вообще и самого человеческого представления о мире. <...> Перед нами куски жизненной реальности, которая не обманывает, – символы, созданные самой жизнью, историей, народной культурой, природой и умением; вот почему Параджанова так заботила в этом фильме подлинность старинных вещей, всех слагаемых материального мира фильма!» (Мейлах 2013: 120-121).

Заметим, не только материальные предметы и обряды несут в фильме глубокую смысловую нагрузку, неотъемлемой частью неповторимого образа

становится также музыка: народные песни, фрагменты армянской литургии, молитвенный речитатив, библейские тексты и неповторимое инструментальное сопровождение – все, что, по меткому определению А. Лукашовой, создает «некое космическое пространство, где образы просвечивают сквозь образы, евангельская символика мешается с древней, языческой; семантико-смысловые уровни множатся и бесконечно усложняются. Даже там, где, казалось бы, зрительный ряд основывается на этнографическом материале, сложнейшая многоплановая образная поэтика возводит зрителя к первооснове, к всеобщим архетипам, к коллективному бессознательному любого народа, независимо от особенностей менталитета и реалий его конкретной истории» (Лукашова 2007: 150).

После долгого и вынужденного перерыва – тяжелых лет «тюремно-лагерных» будней, вышел на экраны фильм «Легенда о Сурамской крепости», но «ни следов усталости, ни отступления от принципов вечных поисков нельзя найти в этой поздней ленте» (Зоркая 2013: 13). В аспекте поэтики данная кинолента стала логическим продолжением «Цвета граната». Вернуться С. Параджанову к своей творческой работе после тюремных лет помог-ло приглашение директора киностудии «Грузия-фильм» Р. Чхеидзе. В 1984 г. режиссеру предложили совместно с актером Додо Абашидзе работать над картиной «Легенда о Сурамской крепости» по повести грузинского классика Д. Чонкадзе.

Мифологизированная легенда о прекрасном юноше, добровольно приносящем себя в жертву ради защиты родного города, по общепринятому мнению, корнями уходит еще к шумерским источникам. В Грузии древний сюжет конкретно модифицировался в народную легенду, где крепость становится аллегорическим образом стойкости народного духа. Легенда спровоцировала появление ряда версий в грузинской литературе (показательно, что в начале фильма дается отсылка не только к легенде, но и к ряду текстов грузинских писателей). По сюжету Д. Чонкадзе, главный герой, Дурмишхан, покинув свою возлюбленную Вардо, женится на другой. Вардо становится гадалкой и когда у Дурмишхана подрастает сын, она добивается принесения его в жертву. С. Параджанов, отталкиваясь от этой сюжетной линии, разворачивает героико-патриотическую идею, заложенную в легенде, комментируя трактовку своей версии: «В самом произведении, чтобы выстояли стены Сурамской крепости, в жертву приносится мальчик Зураб, и жертва – предмет мести гадалки. Мы ушли от этой трактовки и превратили жертвоприношение в самопожертвование героя, несущего очищение отцовской судьбе и отдающего жизнь во имя Родины...» (цит. по: Блохин 2002: 247).

Уже с первых кадров перед нами разворачивается автентика: череда грузинских национальных кодов – стены древней крепости, традиционный рог, который сигнализирует о важном событии, приготовление раствора для постройки стен (по древнему способу замешанного на яйцах), пестрый восточный базар, ковры, чеканные кинжалы, старинные вазы, уникальные витражи, народные инструменты, традиционные танцы, грузинские народные песни, мусульманские песнопения, народные и религиозные обряды (по-хороны, свадебный ритуал, крещение, брач-

ная ночь, молитвы, гадания, игрища, жертвоприношение, оплакивание, преклонение), мифологические и исторические образы (Амирани-Прометей, Нино, Тамар, Парнанас) (см.: Легенда о Сурамской крепости 1984). Н. Зоркая акцентирует, что «тончайшее параджановское чувство национальной культуры, эстетики, стиля сказалось здесь в режиссерском решении, почти неправдоподобно адекватном грузинским живописным и театральным традициям. И если «Тени забытых предков» явились фильмом истинно украинским, если в «Цвете граната» воплотилось само понятие об армянском религиозном духе и красоте, то «Легенда о Сурамской крепости» вобрала в себя поэзию грузинской древности, суровую и одновременно изысканную фактуру национального фольклора, зрелища, фрески» (Зоркая 2013: 13). С. Параджанову, овладевшему пониманием сути архаического, синкретичного мифологического сознания, в данном случае удалось прочувствовать и передать мировоззренческую глубину грузинской культуры, «особенности подсознательного мира параджановского творчества – в развитой системе мифологического мышления, причем архетипического мышления, а не конкретно национального» (Саркисян 2013: 128). Подключая при этом весь традиционный ресурс для воссоздания «архаической» эпохи, режиссер, вместе с тем, изначально философски переосмысливает значимость подвига, цену самопожертвования, придав тем самым героическую эпичность всему сюжету («Если у народа есть юноша, который способен замуровать себя в стене крепости, страна эта и народ ее – непобедимы» (Нико Лордкипанидзе)).

Наконец, заключительная кинолента, которая вошла в кавказскую трилогию, – «Ашик-Кериб», была обозначена критиками «альбомом персидских миниатюр» (Михалкович 2013: 223). Роботу над фильмом С. Параджанов завершил в 1988 г. на той же киностудии «Грузия-фильм», преимущественно с теми же актерами Д. Абашидзе, С. Чиаурели, однако главную роль тут сыграл начинающий актер Юрий Мгоян.

В основу кинотекста традиционно положен фольклорный жанр, но на этот раз была взята турецкая народная сказка, некогда (в 1837 г.) записанная М. Лермонтовым со слов «неведомого сказителя» (Михалкович 2013: 223). С. Параджанов знал эту историю еще с детства, поскольку сюжет «Ашик-Кериба» издавна бытовал в фольклоре народов Кавказа, Закавказья и Ближнего Востока. Сюжет сказки довольно традиционен: бедный поэт Ашик-Кериб полюбил девушку Магуль-Мегери, дочь богатого турка с Тифлиса. Единственным богатством юноши был сааз (турецкий народный инструмент). Игрой на нем Ашик-Кериб воспевал известных витязей, развлекал гостей на пышных свадьбах, но разбогатеть так и не удавалось. «Наивный» («гариб») юноша отправляется в путь в поисках достойной платы, «его песня, дополненная жестами, снова зазвучит. На караванных путях, на символических свадьбах глухих, немых и слепых, у кичливых султанов, у монахов и магов он покорит всех единственно своим очарованием и щедростью поэта. Его судьба будет сталкиваться с обманом, ненавистью и ложью, но среди всех этих пороков он сумеет сберечь чистое сердце. Семь лет странствий принесут ему убеждение,

что и в самом глубоком отчаянии можно сохранять истинные ценности» (Казальс 2013: 250). Ашуг, не единожды обманутый, не добился богатства, но с помощью святого Саркиса сумел благополучно вернуться домой и жениться на верной Магиль-Мегери. Таким образом, вновь поднимается излюбленная параджановская тема – тема «творчества поэта» (шире – художника), который никогда не разлучается со своим саазом и остается творцом в любых обстоятельствах.

Не трудно заметить, что мотивы этой фольклорной сказки типологичны и встречаются у других народов: невозможность быть вместе влюбленным из-за имущественного неравенства (богатый/бедный), испытания разлукой чувств влюбленных, числовая магия (семь, три), преодоление пространства с помощью колдовства и заклинаний, помощь святых или ангелов, типологической является и концовка: добро побеждает зло. Но в фильме «Ашик-Кериб» мы наблюдаем синкретизм всех оттенков кинопалитры (см.: Ашик-Кериб 1988). Тут, по замечанию П. Казальса, как «этнограф Кавказа», как «настоящий кавказский сказочник», С. Параджанов вводит в свой фильм «святое и мирское»: «Можно изобразить гусей так, что они будут выглядеть, как иконы, а простые кувшины преобразятся в дарохранительницы, вплетаясь в живую ткань картины чистой музыкальной и поэтической нитью» (Казальс 2013: 251). Как не раз подчеркивалось, «уникальный талант Параджанова вобрал в себя и воплотил на экране поэтику Закавказья – в целостности, в его уникальном соседстве столь разных сосуществующих национальных культур. Личностное начало в этом художнике было могучим, переплавлявшим в горниле своем самый разнообразный жизненный материал. Светила такой яркости единичны, неповторимы» (Зоркая 2013: 14). Параджановская стилистика, основанная на синтезировании поликультурных составных, в этом фильме, как и в предыдущих, проявляет себя очень ярко: в очередной раз мы видим разнообразные обряды (погребение, свадьбы), снова слышим заимствованные у многих национальностей песни и мелодии, однако режиссеру вполне удается передать «дух» не только восточной сказки, но и восточной культуры в целом.

Следует добавить, что в творчестве С. Параджанова были и незавершенные попытки кинопрочтения фольклорных текстов, например, замысел киноленты «Ара Прекрасный», в основу которого возлагалось древнее сказание армянского народа об Аре Прекрасном и царице Шамирам. Но сценарий фильма был отвергнут Госкино, о чем киномастер глубоко сожалел, не оставляя систематических попыток воплотить на экране «кавказскую» тему. Характерно, что еще в 1973 г. С. Параджанов и В. Шкловский начали совместную работу над сценарием философской сказки о Г.-Х. Андерсене «Чудо в Одессе». В роли великого сказочника режиссер планировал снимать Ю. Никулина. Но внезапный арест и суд над режиссером помешали осуществить замысел.

Итак, фольклорная палитра творческого наследия С. Параджанова, богатая и разнообразная своей спецификой, заслуживает более глубокого, поэтапного изучения и в плане кинопоэтики, и в плане заложенных сюда общественно значимых смыслов. Режиссер обращался и к текстам, основанным на материале фольклорных

идейных парадигм, и непосредственно апеллировал к технике самих фольклорных жанров, таких как предания, легенды, сказки. Отсюда логика конструирования персониферы в его кинотекстах, которая также соответствует фольклорной практике: в одних случаях некоторые персонажи наделены сказочными свойствами, в других – мифологическими и легендарными. Кроме того, подчеркнем, глубоко погружаясь в национальную культуру (будь то украинская, грузинская, армянская или турецкая), режиссер уважительно ставился к религиозным особенностям каждой. Ему удавалось воспро-изводить на высоком эстетическом уровне все этнографическое наследие соответствующего народа: как материальное (костюмы, оружие, интерьер, домашняя утварь), так и духовное (обряды, ритуалы, верования, мировоззрение), вывести его из музейного «кокона» в поле зрения современников. Пропуская фольклорные мотивы сквозь призму своего мифологическо-кинематографического мышления, обогащая их оригинальными находками своих интерпретаций, С. Параджанов выразил свое собственное мироощущение, видение культуры и мира в целом, тем самым идентифицируя самого себя как творца.

Литература:

- Ashik-Kerib. rezh. S. Paradzjanov. D. Abashidze. 1988 (Ашик-Кериб. реж. С. Параджанов. Д. Абашидзе. 1988).
- Blokhin N. *Izgnanie Paradzjanova*. Stavropol': 2002. 336 s. (Блохин Н. *Изгнание Параджанова*. Ставрополь: 2002. 336 с.).
- Bryukhovets'ka L. *Sprobi Fol'klornogo Kino. Prikhovani Fil'mi: Ukrains'ke Kino 1990-kh*. Kiiiv: Artek, 2003, s. 153-169) (Blyukhovets'ka L. "Тени Zabytykh Predkov" – как Khudozhestvennyy Manifest. Ekrannyi Mir Sergeya Paradzhanova: sb. ct. Kiev: "dukh i litera", 2013, s. 25-35) (Брюховецька, Л. Спроби фольклорного кіно. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х. Київ: Артек, 2003, с. 153-169) (Брюховецкая, Л. "Тени забытых предков" – как художественный манифест. Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: "дух и литера", 2013: 25-35).
- Chervinskaya O. *Pisatel' kak Istoriograf: Sepbskiy Vopros i Lichnost' Generala M. G. Chernyaeva v Retseptii F. M. Dostoevskogo (neprochitannaya stranitsa "Dnevnik pisyatelya")*. Istorichna Panorama: zb. nauk. ct. CHNU. Vip. 10. Chervintsi: Chervints'kiy nats. un-t, 2010, s. 41-66 (Червинская О. Писатель как историограф: сербский вопрос и личность генерала М.Г. Черняева в рецепции Ф.М. Достоевского (непрочитанная страница "Дневника писателя"). Исторична панорама: зб. наук. ст. ЧНУ. Вип.10. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010, с. 41-66).
- Dzyuba, I. *A na Etot Raz – Perelom Nastoyashchiy? Z krinitsi lit: u 3 t. T. 2*. Kiev: vid. dim "Kievo-Mogilyans'ka akademiya, 2006, s. 721-743 (Дзюба, И. *А на этот раз – перелом настоящий? З криниці літ: у 3 т. Т. 2*. Київ: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006, с.721-743).
- Dzyuba, I. *Den' Poiska*. Ekrannyi Mir Sergeya Paradzjanova: sb. ct. Kiev: "dukh i litera", 2013, s. 15-24 (Дзюба, И. *День поиска*. Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: "дух и литера", 2013, с. 15-24).
- Fomin, V. *Pravda Skazki: Kino i Traditsii Fol'klora*. Moskva: "materik", 2001. 279 s. (Фомин, В. *Правда сказки: Кино и традиции фольклора*. Москва: "материк", 2001. 279 с.).

- Kazal's, P. *Sergey Paradzhanov*. Ekrannyy Mir Sergeya Paradzhanova: sb. st. Kiev: "dukh i litera", 2013: s. 231-252 (Казальс, П. *Сергей Параджанов*. Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: "дух и литера", 2013, с. 231-252).
- Khrenov, N. *Kino: Reabiliratsiya Arkhetipicheskoy Real'nosti*. Moskva: "agraf", 2006, 704 s. (Хренов, Н. *Кино: реабилитация архетипической реальности*. Москва: "аграф", 2006. 704 с.).
- Legenda o Suramskoy Kreposti*, rezh. S. Paradzhanov, D. Abnashidze, 1984 (*Легенда о Сурамской крепости*, реж. С. Параджанов, Д. Абашидзе. 1984).
- Lukashova, A. *Tvorchestvo Sergeya Paradzhanova kak Yavlenie Postmodernizma*. Izvestiya Possiyskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta im. A. I. Gertsena. № 33. T. 12. 2007 (Лукашова, А. *Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма*. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 33. Т. 12. 2007).
- Meylakh, M. *Imeet Koren' Vse...* Ekrannyy Mir Dergeya Paradzhanova: sb. st. Kiev: "dukh i litera", 2013, s. 116-123 (Мейлах, М. *Имеет корень все...* Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: "дух и литера", 2013, с. 116-123).
- Mikhal'kovich, V. *Al'bom Persidskikh Miniatur*. Ekrannyy Mir Dergeya Paradzhanova: sb. st. Kiev: "dukh i litera", 2013, s. 223-227 (Михалкович, В. *Альбом персидских миниатюр*. Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: "дух и литера", 2013, с. 223-227).
- Oganesyan, M. "*Kolir Granata*" Kriz' Prizmu Virmens'koi Svitomosti. Kino-Teatr, № 4. 2007, s. 20-22 (Оганесян, М. „*Колір граната*” кризь призму вірменської світомості. Кіно-Театр, № 4. 2007, с. 20-22).
- Paradzhanov, S. *Vechnoe Dvizhenie*. Ispoved'. SPB.: azbuka, 2001, 656 s. (Параджанов, С. *Вечное движение*. Исповедь. СПб.: "азбука", 2001. 656 с.).
- Sarkisyan, S. *Tsvetnoy Slukh*. Ekrannyy Mir Dergeya Paradzhanova: sb. st. Kiev: "dukh i litera", 2013, s. 27-139 (Саркисян, С. *Цветной слух*. Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: "дух и литера", 2013, с. 127-139).
- Tini Zabutih Predkiv*, rezh. S. Paradzhanov. 1964 (*Тіні забутих предків*, реж. С. Параджанов. 1964).
- Trimbach, S. *Surreal'noe v ukrainskom Kino (evolyutsiya mifopoeticheskogo tvorchestva)*. Kinovedcheskie Zapiski. 2004. № 66. Web. 14 June, 2020. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/60/> (Тримбач, С. *Сюрральное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества)*. Киноведческие записки. 2004. № 66. Web. 14 June, 2020. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/60/>)
- Tsvet Granata*, rezh. S. Paradzhanov. 1968 (*Цвет граната*, реж. С. Параджанов. 1968).
- Tsereteli, Kora. *Ostrov Rapadzhanova*. Ispoved'. SPB.: azbuka, 2001, 656 s. (Церетели, Кора. *Остров Параджанова*. Исповедь. СПб.: "азбука", 2001. 656 с.).
- Zvereva, T. *Skazka, Obrashchennaya v Mif: "ashik-Kerib", M. Lermontova v kinointerpretatsii. S. Paradzhanova*. Filologicheskii Klass. №4. 2014, s. 115-120 (Зверева, Т. *Сказка, обращенная в миф: "Ашик-Кериб" М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова*. Филологический класс. №4. 2014, с. 115-120).
- Zorkaya, N. *Iz Istorii Sovetskogo Kino...* Ekrannyy Mir Sergeya Paradzhanova: sb. st. Kiev: Duh i Litera, 2013: s. 11-14 (Зоркая, Н. *Из истории советского кино...* Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: "дух и литера", 2013, с. 11-14).
- Zorkaya, N. *Fol'klor. Lubok. Ekran*. Moskva: "iskusstvo", 1994, 238 s. (Зоркая, Н. *Фольклор. Лубок. Экран*. Москва: "искусство", 1994. 238 с.).

Nataliia Nikoriak
(Ukraine)

Folklore Variety of Sergei Parajanov's Cinematographic Works

Summary

Key words: Folklore, Sergey Parajanov, “Shadows of Forgotten Ancestors”, “The Color of Pomegranates”, “The Legend of Suram Fortress”, “Ashik-Kerib”.

Folklore, as an inexhaustible source of inspiration for artists of different eras, has become an important part of the creative heritage of director and screenwriter Sergey Parajanov, who managed to present Ukrainian, Armenian, Georgian and Azerbaijani cinematographic samples to the whole world. The director's interest in “folklore motives” was already apparent in his diploma project – a screen adaptation of a Moldavian verse fairy tale “Andriesh” (1951). However, a powerful “explosion” of authenticity occurred much later, in the film “Shadows of Forgotten Ancestors” (1964), in the movie parable “Sayat Nova” (“The Color of Pomegranates”, 1969), in “The Legend of Suram Fortress” (1984) and in the movie tale “Ashik-Kerib”(1988). There were also two incomplete attempts to read folklore texts, for example, “Ara the Beautiful”, which was based on the ancient Armenian legend about Ara the Beautiful and Semiramis and the philosophical tale “The Miracle in Odense” (about Hans Christian Andersen). It is significant that the “appeal to folklore” became one of the key features in S. Parajanov's subsequent style.

ნატალია ნიკორიაკი
(უკრაინა)

სერგეი ფარაჯანოვის კინემატოგრაფიული ნაწარმოებების ფოლკლორული მრავალფეროვნება

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ფოლკლორი, სერგო ფარაჯანოვი, „მივინყებულ წინაპართა აჩრდილები“, „ბრონეულის ფერი“, „ლეგენდა სურამის ციხეზე“, „ამიკი-ქერიბი“.

ფოლკლორი, როგორც სხვადასხვა ეპოქის მხატვართა შთაგონების ამოუნურავი წყარო, რეჟისორისა და სცენარისტის, სერგეი ფარაჯანოვის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნაწილიც გახდა. ფარაჯანოვმა მოახერხა მთელი მსოფლიოსთვის წარედგინა უკრაინის, სომხეთის, საქართველოსა და აზერბაიჯანის კინემატოგრაფიული ნიმუშები. რეჟისორის ინტერესი „ეთნოგრაფიული დეტალების“, „ფოლკლორული მოტივების“, „ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების“ მიმართ უკვე ნათელი გახდა მისი სადიპლომო პროექტით – მოლდავური ჯადოსნური ზღაპრის „ანდრაშის“ ეკრანიზაციით (1951). თუმცა, ავთენტურობის მძლავრი „აფეთქება“ უკავშირდება მოგვიანებით გადაღებულ ფილმს – „მივინყებულ წინაპრების აჩრდილები“ (1964.), რომლის აბსოლუტური სიახლე იყო „ეროვნული კულტურის, ფოლკლორის, ხალხური ხელოვნებისა და ხალხური იდეოლოგიის კონცეპტუალური გამოვლინება“, რაც, მოგვიანებით, ლ. ბრიუხოვეცკას მიერ შეფასდა, როგორც „ინტენსიური ეთნოგრაფია“. აღსანიშნავია, რომ „ფოლკლორისადმი მიმართვა“ ფარაჯანოვის შემდგომი პერიოდის კინოს სტილისთვის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელად იქცა. კინოიგავი „ბრონეულის ფერი“ (1969) გვიჩვენებს შუა საუკუნეების სომეხი პოეტის საიათნოვას სულიერ სამყაროს, ხოლო „ლეგენდა სურამის ციხეზე“ (1984 წ.) ეყრდნობა ქართულ ლეგენდას უმშვენიერესი ახალგაზრდა კაცის შესახებ, რომელიც ნებაყოფლობით სწირავს სიცოცხლეს საკუთარი ქალაქის დაცვას.

სოლომონ ტაბუცაძე (საქართველო)

ფოლკლორული და ლიტერატურული ზღაპრის ურთიერთმიმართებისათვის

ყოველ ჟანრს მისთვის დამახასიათებელი ნიშანთა სისტემა გამოარჩევს. ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრისგან ცალკე გამოყოფენ საავტორო ზღაპარს, რომელიც თვითკმარ ჟანრად მოიაზრება და რომელსაც ახასიათებს მკვეთრად გამოხატული თამაშებრივი სანყისი, ეყრდნობა ფოლკლორს, გამოსჩანს ავტორის სახე და სხვა პოეტიკური ნიშნები. ცხადია, რომ თვით ცნებები „ფოლკლორული ზღაპარი“, „ლიტერატურული ზღაპარი“ და „საავტორო ზღაპარი“ მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს. თუ ფოლკლორული და საავტორო ზღაპრის განსხვავებულობა მათსავე სახელდებაში ჩანს, ამას ვერ ვიტყვით ფოლკლორული და ლიტერატურული ზღაპრის განსხვავებულობისა და ჟანრობრივი მიჯნების შესახებ.

ლიტერატურული ზღაპრის სახელდებაში მოცემული „ზღაპარი“ ფრანგულიდან არის ნასესხები (conte) და ორმაგი ჟანრული მნიშვნელობა აქვს („ზღაპარი“ და „მოთხრობა“, „ნოველა“). ამ ფაქტმა საზღაპრო ჟანრის თეორიულ-ლიტერატურული გააზრების ორგვარი ინტერპრეტაცია გამოიწვია: ერთი რომ, ლიტერატურული ზღაპარი ფოლკლორული არქეტიპისგან გამოიყვანება და მეორე – ფოლკლორულ და ლიტერატურულ ზღაპარს შორის, ისე როგორც საზოგადოდ, ფოლკლორსა და ლიტერატურას შორის, მკვეთრი მიჯნაა გაავლებული.

ზღაპრის ლიტერატურული თეორიისა და პრაქტიკის მნიშვნელოვან ეტაპად ითვლება მე-19 საუკუნის ესთეტიკურ ტრაქტატებში ზღაპრის მთავარი ჟანრული ნიშნის გამოცალკევება, რომელიც აერთიანებდა მის წერილობით და ზეპირ მოდიფიკაციებს და ეს იყო მკვეთრი ხაზგასმა მის გამოგონებულობაზე; ამის შემდეგ ლიტერატურული ზღაპარი როგორც ხალხურ ზეპირსიტყვიერებასა და „ჯადოსნურ ამბებზე“ დაფუძნებული ჟანრი საბოლოოდ გამოეყო რომანსა და მოთხრობას ანუ მიიღო ლიტერატურული ჟანრის სატატუსი. ზღაპრის პოეტიკასა და წარმოშობაზე მსჯელობაში ლიტერატურისმცოდნენი ხაზგასმით აღნიშნავენ მის საფუძველმდებ ნიშანს – გამოგონებულობას. ლიტერატურული პროცესის მონაწილე მკითხველის ჟანრული მოლოდინიც ყოველთვის ასეთია – იგი ელოდება გამოგონილ სამყაროში გადასახლება.

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრის ყველაზე რელევანტურად ლუდმილა ბრაუდეს განმარტება მიგვაჩნია:

„ლიტერატურული ზღაპარი – ეს არის ფოლკლორული ან ორიგინალური პრინციპით შექმნილი საავტორო, პროზაული ან პოეტური მხატვრული, ფანტასტიკური, ჯადოსნური ნაწარმოები, რომელიც ასახავს გამოგონილი თუ ტრადიციული ზღაპრის გმირთა ჯადოსნურ თავგადასავალს; თხზულება, რომელშიც ჯადოსნობა, სასწაული სიუჟეტმბადი ფაქტორია და პერსონაჟის დახასიათების ამოსავალი წერტილია.“

ამ განსაზღვრების პირველსავე ნაწილში ისახება პრობლემა, რომელიც ასე უდერს: ჩაითვლება თუ არა ძმები გრიმების ზღაპრები საავტოროდ? ეს ზღაპრები შექმნილია ფოლკლორულ საფუძველზე, მაგრამ აჩნევია შემკრებთა პიროვნული კვალი და ნიშანი. ასეთ შემთხვევაში რთულდება ხოლმე ფოლკლორულ და საავტორო, ლიტერატურულ ზღაპარს შორის სამანების მონიშვნა. თუმცა ეს საზღვარი მაინც არსებობს და ეს გახლავთ ავტორისეული ჩანაფიქრის, ნაწარმოების ინდივიდუალური კონცეფციის ქონა ან არქონა: ფოლკლორული ზღაპრის ჩანაწერი (ზედმინვენითი ან ნაკლებს ზუსტი), ფოლკლორული ზღაპრის გადამუშავებული ვერსია და საკუთრივ საავტორო ზღაპარი. ამ ამ კლასიფიკაციით გრიმების ზღაპრები ლიტერატურულ ზღაპრებს უნდა მივაკუთვნოთ. აქედან იმის თქმა შეიძლება, რომ ლიტერატურული ზღაპარი თავის ჟანრული ბუნებით არაერთგვაროვანია.

ფოლკლორული და ლიტერატურული ზღაპრის მსგავსება-განხვავება-თა გამოსაყოფად ასეთი პოეტიკური ნიშნები უნდა წამოვნიოთ წინ:

1. ხალხური ზღაპრის ელემენტები – დასაწყისი, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გასხნა, დასასრული – ყველაფერი გამოკვეთილია. ლიტერატურულ ზღაპარში ელემენტთა მყარი განლაგება ნაკლებსაგრძობია და თხზულება შეიძლება დაწერილი იყოს ზღაპრული მოთხრობის ფორმით;

2. საავტორო ზღაპარში თანამედროვეობის რეალიებია ჩართული;

3. საავტორო ზღაპარი ერთი ადამიანის ლიტერატურული შემოქმედების შედეგია და იგი სწორედ „გაცნობიერებული ავტორობით“ გამოირჩევა ფოლკლორული ზღაპრისაგან.

4. ხალხურ ზღაპარს ყოველთვის კეთილი დასასრული აქვს, რასაც ვერ ვიტყვით ლიტერატურულ ზღაპარზე, რომელშიც გმირი შეიძლება მიზნის აღუსრულებლად იღუპებოდეს.

5. ხალხური ზღაპარი ვარაუდობს და მთხრობელმა შეიძლება თავისებურად შეცვალოს იგი, რაც საზღაპრო ამბის ვარიანტებს აჩენს, ხოლო საავტორო ზღაპრის ტექსტი, პირიქით, ლაკონიურია.

6. ლიტერატურული ზღაპარი მოცულობით აჭარბებს ხალხურ ზღაპარს, რაც ამ უკანასკნელის ზეპირსათხრობი ფორმითაა განპირობებული. საავტორო ზღაპარი ხშირად ვრცელსიუჟეტია, მრავალპერსონაჟიანი მონათხრობია, რომელსაც ერთდროულად მოქმედების რამდენიმე თეატრი შეიძლება ჰქონდეს.

7. ხალხური ზღაპრის ამბის დროითი პლანის განსაზღვრა შეუძლებელია, ხოლო საავტორო ზღაპრის დროითი ნიშნები ტექსტშია მოცემული და მისი გამოკვეთა შესაძლებელია.

8. თუ ხალხურ ზღაპარში გმირი ტიპიზებულია, საავტორო ტექსტში იგი ინდივიდუალიზებულია.

9. ფოლკლორული ზღაპრისგან განსხვავებით, ლიტერატურული ზღაპრის სიუჟეტი არ არის შემოსაზღვრული მოტივთა გარკვეული წყებით.

10. ხალხური ზღაპრის პოეტიკა ტრადიციულია და გარკვეულ გამომსახველობით საშუალებებს იყენებს, მაშინ, როცა ლიტერატურული ზღაპრის პოეტიკა განისაზღვრება ავტორის შემოქმედებითი მანერით.

11. თუ ფოლკლორული ზღაპრის მთხრობელი უსახო, უსქესო და მიუდგომელია, ლიტერატურული ზღაპრის მთხრობელი შეიძლება პირველი ან მესამე პირით საუბრობდეს.

12. აქ შეიძლება ვისაუბროთ ხალხური მეტყველების პოეტურ საშუალებებზეც.

13. ლიტერატურულ ზღაპარში გამომსახველობითი საშუალებები უფრო მკვეთრია, დეტალურად არის ასახული მოქმედების ადგილი, თვით მოქმედება, პერსონაჟთა გარეგნობა.

14. ლიტერატურულ ზღაპარში გამოსჩანს ფსიქოლოგიზმი, პერსონაჟის შინაგანი სამყარო, განცდები, რომელიც არა აქვს ფოლკლორულ ზღაპარს.

15. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურული ზღაპრის სახე-პერსონაჟები ფოლკლორის განზოგადებული ნიღაბ-ტიპები კი არ არის, არამედ განუმეორებელი ინდივიდუალური ხასიათებია.

ლიტერატურული ზღაპარი სულ რომ არ აირეკლავდეს ფოლკლორულ არქეტიპს, მკითხველს მისი კითხვისას მაინც ზეპირსიტყვიერების ტრადიციისკენ გაუბრუნებს თვალი და ეს სრულიად ლეგიტიმური ინტენციიაა, რადგან ხალხური ზღაპრის ანონიმური მთხრობელი საგანგებოდ (გამო)იგონებდა იმგვარ პოეტურ სამყაროს, რომელშიც შეუძლებოდა მსმენელს და ეს უკანასკნელიც სრულიად მიენდობოდა ამ პირობით გადასახლებას სხვა სამ-ყოფელში; მაგრამ აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ზღაპარი – გარდა გამოგონებულობისა და ამ თვალსაზრისით ესთეტიკური ზემოქმედებისა – არის სამყაროს ახლებური ხედვის, შესაბამისი სიუჟეტური და მოქმედ პირთა ნაირსახეობის, თხრობის განსაკუთრებული სტილისტური ფორმის ანუ სრულყოფილად განვითარებული პოეტიკის მქონე ჟანრი.

როგორც ჩანს, საზღაპრო ჟანრის პოტენციული ამოუწურავია, რადგან, როგორც წერენ, გასული საუკუნის ბოლოს, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ამ ჟანრს დიდი გასაქანი მიეცა, რადგან ამ პერიოდის ავტორები ახდენენ მითისა და საზღაპრო ეპოსის ნიაღ სამყაროს შემეცნების დემონსტრირებას. თანამედროვე ეპოქაში ზღაპარი წმინდა სახით ანუ ტრადიციული საზღაპრო ტიპური თხრობის ფორმით იშვიათად გვხვდება, რადგან ლიტერატურული

ზღაპარი სესხულობს სხვა ჟანრების – რომანის, დრამისა და პოეზიის გამოცდილებას და ამით იმდიდრებს თავის იდეურ და პოეტიკურ არსენალს. ცხოველთა ეპოსსა და ჯადოსნურ ზღაპარზე რომ აღარა ვთქვათ, აქ ვხვდებით სათავგადასავლო და დეტექტიური ჟანრის თხზულებებს, სამეცნიერო ფანტასტიკის პაროდიული ლიტერატურის ელემენტებს, რამაც ეს ჟანრი მრავალფენოვან და მრავალდონიან მხატვრულ მოვლენად აქცია. მისი ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტთაგანი შეიძლება იყოს სამეცნიერო ჰიპოთეზაც, გადმოცემაც, საგაც, ლეგენდაც, გამოცანაც, საბავშვო სიმღერაც და ლიტერატურული ნაწარმოებიც ცალ-ცალკე აღებული ან ყველა ერთად.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ლიტერატურული ზღაპარი როგორც ჟანრი წარმოადგენს საზღაპრო თხრობის სტილების, ტიპების და ფანტასტიკური ლიტერატურის ნაზავს, რაც თხზულების რთულ სემანტიკურ ვარიანტს ბადებს და ეს კი ავტორის იდეების სხვადასხვა დონეზე ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

Solomon Tabutsadze
(Georgia)

For the Interrelationship of Folk and Literary Fairy Tales

Summary

Key words: Folk, Genre, composition.

In the modern era, fairy tales are rarely found in the sacred form or in the form of traditional fairy tale-type narrative, because the literary tale borrows the experience of other genres - novel, drama and poetry and thus enriches its ideological and poetic arsenal. Here we meet the works of the adventure and detective genres, elements of science fiction and parody literature, which made this genre a multi-layered artistic event.

Modern literary fairy tale as a genre is a mixture of storytelling styles, types and fantastic literature, which gives rise to a complex semantic version of the work, and this allows the author's ideas to be interpreted at different levels.

Lizi Dzagnidze
(Georgia)

Review. Jewel Spears Brooker, “Dialectical Imagination”

Jewel Spears Brooker, Professor Emerita of Literature at Eckerd College (Florida), is an eminent scholar, particularly renowned for her work on T. S. Eliot. Her entire career has been dedicated to literary modernism and to the interpretation of Eliot’s work. Brooker’s latest monograph, *T. S. Eliot’s Dialectical Imagination* (2018), is a hallmark of scholarly brilliance and literary taste. She discusses the visions behind Eliot’s ever-evolving creative process, starting from the tongues of flame in the epigraph to “Prufrock” to the symbol of the flaming rose at the end of *Little Gidding*.

In *Eliot’s Dialectical Imagination*, Brooker explores the process by which the poet’s imagination constantly reinvented itself as he moved from poem to poem. His two guiding principles – dialectics and relativism – originated in his philosophical work. By “dialectics,” Brooker means the process by which opposites are perceived and transcended. By “relativism,” she means the conviction that all truths exist in relation to other truths. Both principles are integral to comprehending the sense of disjunction one meets in the paralyzed characters of his early poems. Each of eleven chapters identifies key moments where dialectics and relativism influenced the poet’s intellectual and artistic pursuits.

W. H. Auden once quipped that “T. S. Eliot is not a single figure, but a household.” Brooker, similarly, notes that there are several specters of Eliot known to the reader – a poet, a critic, and a philosopher. In her first chapter, based on her analysis of his dualism, Brooker introduces him as the ‘conflicted idealist’. His resonance with symbolist movement is shown from the scope of its connection to the clash between idealism and materialism.

As a general principle, Eliot noted that artists cannot be judged in isolation: “You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.” In her third and fourth chapters, Brooker associates Eliot’s dialectical and relativist outlooks with F. H. Bradley and J. G. Frazer – the former being an example of the dialectical imagination and the latter of relativism. Bradley’s influence is analyzed through Eliot’s weekly papers on epistemology for his Oxford tutor, his PhD dissertation, and the poetry he wrote while studying philosophy at Harvard and Oxford. After extensive discussion of “O little voices”, Brooker interestingly points out that Eliot doesn’t merely employ Bradley’s *Appearance and Reality* as a reference – instead, he engages in a debate with him on dualistic theories. Through commentaries on his dissertation, it is made even clearer that *Appearance and Reality* left a significant mark on Eliot’s imagination.

In the fourth chapter, Brooker closely explores “The Interpretation of Primitive Ritual” as a paradigm for the structure of *The Waste Land*. She points out concepts of

'internal' and 'external' interpretations, defined as interpretations by voices inside the poem and those made by the reader. Brooker also underscores the importance of E. B. Tylor's term 'survival,' defined as fragments which survive into a later period, for the poet's perception of facts. Frazer's influence is also analyzed, especially his principle of "description without explanation"(65). These fragments are usefully classified as 1) allusions, 2) translations, and 3) 'survivals'. Brooker analyzes them by providing remarkable, lucid examples from his poetry and concludes that Eliot often incorporated both survivals and allusions in his poetic frame "as a way of establishing a dialectical relationship between the past and present" (67).

In chapter five, Brooker offers a remarkably insightful account of idealism's durable and central nature in Eliot's work. She traces the poet's famous notion of impersonality back to his idealistic perspectives while closely analyzing this concept from his criticism of Pound, Joyce, Conrad, and Yeats. Brooker uses four principles to elucidate the poet's early criticism: The first principle, finding likeness in non-identical objects, is connected to idealism. She notes that "realists focus on difference, on analysis; idealists on likeness, on synthesis"(76). The second principle is that all fragmentation leads to one 'whole' and the 'whole' is always ideal. The third principle is that everything is interconnected in the 'whole'. The concluding, fourth, principle is depersonalization, which Brooker considers as an integral source for understanding Eliot's early criticism and his notion of tradition. The spatiotemporal construct creates a dialectic process. If continuous dialectical movement can include and also transcend opposites, 'Self-annihilation' is a part of that movement, yet Brooker notes that it must not be understood as a termination in itself, but as a way for fully realizing the self in writing.

Chapter six is dedicated to an exploration of the composition of "The Hollow Men", especially its various epigraphs and late additions which, as Brooker explains, are associated with the poet's deepening realization of the inadequacy of his philosophical solutions. Eliot's disillusionment is better understood when we take into account his comments on the juxtaposition of Dante's and Dostoevsky's dualities. In the discussion of the epigraph from *Heart of Darkness*, Conrad suggests the inherent duality of civilization. According to Brooker, the famous line "exterminate the brutes" is identified with Kurtz's idealism. In her discussion of *Julius Caesar*, Brooker continues her analysis of the idealist perspective by exploring the character of Brutus. In the following two chapters, Brooker associates the despair evident in *The Hollow Men* with Cartesian dualism, Dante, Lancelot Andrewes, and Pascal – all emphasizing Eliot's progress, both ideologically and artistically.

Chapter ten has a fascinating frame, a symbolic juxtaposition created by the thrush ("singing through the fog" and "calling through the fog") that intensifies both the theme of exile and duality of worlds. The poet first feels exiled from America and then, in the climactic ending of Little Gidding, from Eden. Brooker connects the symbolism of the bird not only to *Marina*, but also to *Ash Wednesday* where it is associated with the idealization of Emily Hale and desire of youth. The chapter continues by recounting Eliot's return to the U.S. and his reunion with Hale. The resurfacing of his inability to choose between

dualities is especially interesting - exemplified by analysis of his early poetry, his King's College speech ("Two Masters"), his fascination with *Inferno III*, and his 1930 essay on Baudelaire. Following this discussion of "choosing between two masters", Brooker identifies possibility of his reluctance to never marrying Hale. Her insightful analyses of the thrush symbol culminates in the discussion of garden scene of *Burnt Norton* - "shall we follow the deception of the thrush?" - a passage in which the stress exemplifies a deceptive world created by memory and desire. Eliot's attempt to "redeem the time" is reimagined in spiritual context: if there is a memory in time of a moment outside of time, then there is also a possibility to redeem it.

The analysis of Eliot's dialectical imagination culminates in the last two chapters. Brooker scrutinizes the dialectical structure of *Little Gidding* where it is evident that Eliot came to perceive disjunction between history and faith as an aspect of art, admitting the inadequacy of philosophical theodicy and accepting the transcendence from the language. The *Little Gidding* rose with petals of flame is analyzed as the dialectical image that ends the loop that started from 1914 philosophical papers. The symbol of rose of flames serves as a culmination of Brooker's argument. Considering the three stages of Eliot's artistic life - disjunction, ambivalence, and transcendence, one can see that the dialectical principle is best illustrated at the third where through unification of flesh and spirit in the Incarnation. The first (personal) and second (impersonal) phases overlap, all of them including and at the same time transcending previous ones. Brooker shows that significant events and influences in the poet's personal life, including his graduate work at Harvard, chaotic period of war and marriage, and conversion to Anglo-Catholicism, are interventions which reveal how the two guiding principles of dialectics and relativism form an ever-evolving instrument for his poetic fabric.

Starting with *Prufrock and Other Observations* and ending with *Four Quartets*, this book is many things, but undoubtedly it is a true feast of reading for any Eliot scholar. By demonstrating how the poet's diverse influences and readings fed into the development of his poetry, Brooker offers a meticulous study which is not only a lucid guide to Eliot's intellectual biography, but also a superb example of vibrant critical prose, which, despite having multidimensional scope, is consistent in both clarity and depth of literary exploration.

In the very first chapter of the book, Brooker emphasizes Gauguin and particularly his *Le Christ jaune (The Yellow Christ)* as an important part of Eliot's artistic development. His fascination with the painting is explained in terms of the decontextualized, dialectical nature of the image "that conveys the reality of two worlds, one that is here and now and another that is timeless" (18). We also read that after returning to the States from Paris in 1911, the poet brought along only one "souvenir": this iconic Gauguin print and for years he faced it over his morning coffee. Based on this repeated exposure to the print, Brooker maintains that it contributed to his developing aesthetic. Similarly, the same image, which is the frontispiece of Brooker's book, crowned by her illuminating study, will serve the

very function for Eliot scholars; the difference is that we will marvel at it on our bookshelves and not in his room on Ash Street.

In the wake of more archival material becoming available for scholars, Brooker correctly points out that "we are in the dawn of a renaissance in Eliot studies" (3). Indeed, this book breaks new ground and will serve as an illuminator of Eliot's dualism in the realms of ideas for any reader who desires to revisit the most crucial poet of the twentieth century.

ლიზა ძაგნიძე
(საქართველო)

რეცენზია. ჯუელ სპეარს ბრუკერი,
„ტ.ს. ელიოტის დიალექტიკური წარმოსახვა“

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ჯუელ სპეარს ბრუკერი, ტომას ელიოტი, მონოგრაფია.

პროფესორ ჯუელ სპეარს ბრუკერს თავისი კარიერის განმავლობაში არა ერთი შესანიშნავი მონოგრაფია მიუძღვნია ლიტერატურული მოდერნიზმისა და კერძოდ, ცნობილი პოეტისა და კრიტიკოსის ტომას ელიოტის შემოქმედებისათვის. ბრუკერის ბოლო მონოგრაფია „ტ.ს. ელიოტის დიალექტიკური წარმოსახვა“ მრავალი წლის კვლევითი გამოცდილების შედეგია, რომლის მნიშვნელობის გადაჭარბებული შეფასება შეუძლებელია. წიგნი წარმოადგენს ერთგვარ შეჯამებას ყველა იმ მნიშვნელოვანი თვალსაზრისისა, რომელიც წარმოდგენილია თანამედროვე ელიოტისტიკაში.

ბრუკერი ქრონოლოგიურად აანალიზებს ელიოტის წარმოსახვის ფორმირების პროცესს და მას უპირისპირებს ორ განმსაზღვრელ პრინციპს, დიალექტიკასა და რელატივიზმს. წიგნის თერთმეტი თავიდან თითოეულში თანმიმდევრულად არის განხილული ის ძირითადი მომენტები, რომლებშიც ჩანს დიალექტიკისა და რელატივიზმის გავლენა ელიოტის ინტელექტუალურ და მხატვრულ მისწრაფებებზე.

წიგნში საგანგებოდ არის ხაზგასმული ახალი საარქივო მასალების ხელმისაწვდომობა. ბრუკერი მართებულად აღნიშნავს, რომ „დღეს ჩვენ ელიოტის კვლევის აღორძინების ხანაში ვიმყოფებით“. მართლაც, მისი მონოგრაფია ახალ ნიადაგს ქმნის მომავალი კვლევისთვის და ნათელს ფენს ელიოტის მსოფლმხედველობას ნებისმიერი მკითხველისთვის, რომელიც მე-20 საუკუნის ამ უმნიშვნელოვანესი პოეტის სიღრმისეულ შესწავლას ან თუნდაც სახელდახელო გაცნობას მოისურვებს.

შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა

გზამკვლევი და ანთოლოგია

რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე

გამომცემლობა: GCLA Press, 2021

დღეს, როდესაც მსოფლიო დაპატარავდა, სულ უფრო აქტუალური ხდება მსოფლიო ლიტერატურების შედარების ცნება. რა საჭიროა შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა? რას ვადარებთ ერთმანეთს ამ დროს ერთმანეთს? რა გავლენას ახდენს ერთი ლიტერატურა მეორეზე? რა კრიტერიუმებით 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.

თამარ ლომიძე

ქართული ლექსი: სტრუქტურა და სემანტიკა

გამომცემლობა: თსუ გამომცემლობა, 2021

ნაშრომში განხილულია ქართული ლექსის ფორმალურ თავისებურებებთან დაკავშირებული აქტუალური საკითხები. წიგნის პირველ თავში „ფილოსოფია და პოეზია“ პირველად მეცნიერულად შესწავლილი ნეოპლატონური ფილოსოფიის გავლენა ჩახრუხადის „თამარიანზე“. გამოკვლეულია ისეთი პრობლემა, როგორცაა მხატვრული ფორმის მოტივირებულობა ავტორის მსოფლმხედველობით. დასაბუთებულია, რომ პოემის სტრუქტურა განპირობებულია ავტორის მსოფლალქმაზე ნეოპლატონიზმის ფილოსოფიის ზეგავლენით. მეორე თავში „ვეფხისტყაოსნის რითმა“ განხილულია მეტრუ-

ლი და ბუნებრივი აქცენტუაციის ურთიერთმიმართების პრობლემა რუსთაველის პოემაში გამოყენებულ ორ საზომში – მაღალსა და დაბალ შაირში. ამ მიზნით გაანალიზებულია „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა სარიტმო სიტყვა. დასაბუთებულია, რომ მაღალი შაირის ე.წ. მეტრული მახვილები არქაული ბუნებრივი აქცენტებია, ხოლო დაბალ შაირში თავს იჩენს უფრო გვიანდელი აქცენტუაციური ნორმები. მესამე თავში „კლასიკური ეპისტემეს ცნება და ქართული ანბანთქება“ გამოკვლეულია პოეტური ტექსტების ფორმალურ თავისებურებათა სემანტიკური ფუნქციები და დასაბუთებულია, რომ ანბანთქებათა ჟანრის პოპულარობა მე-17-მე-18 საუკუნეების ლიტერატურაში კანონზომიერი მოვლენაა და მისი ძირითადი მახასიათებლები შეესაბამება ე.წ. „კლასიკური ეპისტემეს“ ნიშან-თვისებებს.

**Dostoevsky’s Incarnational Realism
(Finding Christ among the Karamazovs)**

By: Paul J. Contino

პოლ ჯ. კონტინო

**დოსტოევსკის ინკარნაციული რეალიზმი
(ქრისტეს ძიება კარამაზოვებში)**

გამომცემლობა: Cascade Books, 2020

ნიგნში წარმოდგენილია დოსტოევსკის ბოლო ნამუშევრის პოლ კონტინოსეული კათოლიკური წაკითხვა; რომანის, რომელსაც თავისი ზემოქმედებით, დოსტოევსკის თქმით, „ადამიანების გაკეთილშობილება“ უნდა შეძლებოდა. ავტორი აანალიზებს პერსონაჟის, ალიოშა კარამაზოვის, როგორც „სამყაროში არსებული ბერის“ სულიერი მომნიშვნის პროცესს, მის დამოკიდებულებას ძმებთან და მის საბოლოო იმედიან გზავნილს. „დოსტოევსკის ინკარნაციულ რეალიზმში“ კონტინო ამტკიცებს, რომ ალიოშა განასახიერებს ინკარნაციულ რეალიზმს – თეოლოგიური ცხოვრების წესს, რომელშიც ადამიანი რეალობას ქრისტეს განკაცების ქრილში განიხილავს და ამ პერსპექტივიდან მოქმედებს. ნიგნში განხილულია დოსტოევსკის თხრობის თეოლოგიური საფუძვლები, ალიოშა კარამაზოვსა და „იდოტის“ მიშკინთან მიმართების, როგორც ქრისტიანული სიყვარულის რეალობაში განხორციელების ორი მცდელობის საკითხი, დოსტოევსკის შემოქმედებაში თეოდიციის პრობლემა და, ამავე დროს, კათოლიციზმის დოსტოევსკისეულ კრიტიკას ამ რომანის კათოლიკურ წაკითხვას უპირისპირებს.

**Conversations with Lacan
(Seven Lectures for Understanding Lacan)**

By: Sergio Benvenuto

სერჯიო ბენვენუტო

საუბრები ლაკანთან

(შვიდი ლექცია ლაკანის გაგებისთვის)

გამომცემლობა: Routledge, 2020

„საუბრები ლაკანთან: შვიდი ლექცია ლაკანის გაგებისთვის“ გვთავაზობს გამორჩეულ მიდგომას ჟაკ ლაკანისა და მისი ფსიქოანალიტიკური თეორიისა და იდეებისადმი. აქ ლაკანის იდეები და თეორია დაკავშირებულია ფილოსოფიასა და სოციალურ მეცნიერებათა სფეროში მიმდინარე ფართო დებატებთან. წიგნი გვაჩვენებს, თუ რამდენად შესაძლებელია ლაკანისეული ცნებების გაგება.

ადვილად გასაგები, სასაუბრო ენით, წიგნში მოცემულია ლაკანის შემოქმედების ძირითადი იდეების მკაფიო მიმოხილვა. ის არღვევს ლაკანისეულ სამ წესრიგს – სიმბოლურს, წარმოსახვითს და რეალურს, ასევე, მთელ რიგ ძირითად კონცეფციებს, მათ შორის გაუცხოებას და განცალკევებას, après-coup-ს და ლაკანისეულ დოქტრინას დროებითობის შესახებ. წიგნში წარმოდგენილია მტკიცება, რომ ლაკანის ნაშრომები შეიძლება სასარგებლო გახდეს მომავალში ფსიქოანალიზის როლის ხელახალი კონცეპტუალიზაციისთვის.

ჟაკ ლაკანის ნაშრომების ეს შესავალი მნიშვნელოვანი იქნება როგორც მათთვის, ვინც პირველად ეცნობა მის ნაწერებს, ასევე მეცნიერებისა და ფსიქოლოგიებისთვის, რომლებიც კარგად იცნობენ მის შემოქმედებას. ის განსაკუთრებით დააინტერესებს ფსიქოანალიტიკოსებს, ფსიქოთერაპევტებსა და ფილოსოფიისა და კულტურის მკვლევარებს.

When Novels Were Books

By: Jordan Alexander Stein

ჯორდან ალექსანდერ სტაინი

როცა რომანები იყო წიგნები

გამომცემლობა: Harvard University Press, 2020

მე-18 საუკუნის განმავლობაში, ყველაზე ადრეული რომანების ფორმატი, ზომა და ფასი ნიშნავდა, რომ ისინი იყიდებოდა პროტესტანტულ რელიგიურ ტექსტებთან ერთად. წიგნში „როდესაც რომანები იყო წიგნები“ ჯორდან ალექსანდერ სტაინი წიგნის ისტორიას განიხილავს ლიტერატურის კრიტიკის პერსპექტივიდან. ის იკვლევს ამგვარი რომანების წინამორბედებს და ამას რომანის ისტორიულ განვითარებასთან, მე-17 საუკუნის დასაწყისთან მივყავართ. პერსონაჟთა რეპრეზენტაციის ნორმები,

რომლებიც პროტესტანტად მოქცევის ნარატივებში გაჩნდა, ყველაზე ადრეული პროტორომანებიდან აიღეს. სულიერი სფეროს და ლიტერატურის რიტორიკული ფორმები, წიგნების ბაზრები და მკითხველთა ქსელები ერთმანეთს ერწყმოდა მე-18 საუკუნეში რომანის განვითარების მანძილზე. რომანების, როგორც მატერიალური ნივთების, წიგნების თვისებები ახალ პერსპექტივას სთავაზობს ლიტერატურათმცოდნეობას და ანგლოფონური რომანის აღმავლობის ისტორიოგრაფიას. წიგნი განსაკუთრებით მე-17-მე-18 საუკუნეების წიგნის ისტორიის, ლიტერატურათმცოდნეობის და წიგნის კულტურის მოყვარულებს დააინტერესებს.

**The Dangers of Poetry
(Culture, Politics, and Revolution in Iraq)**

By: Kevin M. Jones

**ქევენ მ. ჯონსი. პოეზიის საფრთხეები
(კულტურა, პოლიტიკა და რევოლუცია ირანში)**

გამომცემლობა: Stanford University Press, 2020

პოეზია დიდი ხანია დომინირებს თანამედროვე ერაყის კულტურულ ლანდშაფტზე, რომელიც, ერთი მხრივ, მაღალი კულტურის ლიტერატურის ნიმუშია და, მეორე მხრივ – მასობრივი კულტურის პოპულარულ დისკურსებს გამოხატავს. პოეზიამ, როგორც რელიგიური სასულიერო პირების, ნაციონალისტი პოლიტიკოსების, მემარცხენე დისიდენტების და ავანგარდისტი ინტელექტუალების გამოხატვის სასურველმა ჟანრმა, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მე-20 საუკუნეში ერაყში არსებული სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული დაპირისპირებები. თანამედროვე ერაყში პოეზიის პოპულარობამ ის საშიშ პრაქტიკად აქცია, რასაც სერიოზული პოლიტიკური შედეგები მოჰყვა და საფრთხე შეუქმნა დისიდენტ პოეტებს.

ქევენ მ. ჯონსის „პოეზიის საფრთხეები: კულტურა, პოლიტიკა და რევოლუცია ერაყში“ ავტორის პირველი წიგნია, რომელშიც მოთხრობილია პოეზიის სოციალური ისტორია თანამედროვე ახლო აღმოსავლეთში. ლექსების, როგორც ლიტერატურული და ინტელექტუალური ტექსტების ანალიზის გარდა, ჯონსი გვიჩვენებს, თუ როგორ ფუნქციონირებდა ლექსები, როგორც სოციალური აქტები, რამაც მნიშვნელოვნად ჩამოაყალიბა რევოლუციური ერაყის კულტურის პოლიტიკა. წიგნი მოგვითხრობს ერაყელი პოეტების სამი თაობის ისტორიას, რომლებიც საკუთარი ამბიციებისა და დღის წესრიგის შესაბამისად მიჰყვნენ კულტურასა და პოლიტიკას შორის არსებულ მიმართებებს.

ნომრის ავტორები

ქევინ თუითი
პროფესორი
მონრეალის უნივერსიტეტი
მონრეალი, კანადა
Kevin Tuite. Kevin@philologie.com

თეიმურაზ დოიაშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
temodoia@yahoo.com

ირმა რატიანი
პროფესორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
ir.ratiani@gmail.com

ირაკლი ხვედელიძე
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
irakli.khvedelidze@yahoo.de

მანანა კვაჭანტირაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
mkvachantiradze@yahoo.com

რუტა ბრუზგენე
პროფესორი
მიკოლას რომერის უნივერსიტეტი
ვილნიუსი, ლიტვა
rutabrul@gmail.com

თეიმურაზ კობახიძე
პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
teko282@gmail.com

თამარ ლომიძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
lomidzet@gmail.com

მაია ნაჭყებია
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
evanachkebia@yahoo.com

ნინო პოპიაშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
nino.popiashvili@yahoo.de

ელნარა გარაგეზოვა
ფილოლოგიის დოქტორი
აზერბაიჯანის მეცნიერებათა ერივნული აკადემიის ნიზამი განჯელის
სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტი
ბაქო, ზერბაიჯანი
e.garagozova.bsu@gmail.com

ირინა ბაგრატიონ მუხრანელი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
ნმინდა ტიხონის სახელობის მართლმამიძებლური უნივერსიტეტი
მოსკოვი, რუსეთი
mybagheera@mail.ru

ქეთევან ჯიშიაშვილი
შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
თბილისი, საქართველო
kjishiashvili@gmail.com

ემზარ კვიციანიშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
litinstituti@yahoo.com

სვეტლანა ანანიევა
ფილოლოგიის დოქტორი
ყაზახეთის განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს აუეზოვის
სახელობის ლიტერატურისა და ხელოვნების მუზეუმი
ალმატი, ყაზახეთი
svananyeva@gmail.com

ვაჟა შატბერაშვილი
დოქტორანტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
vshatberashvili@yahoo.com

ნატალია ნიკორიაკი
ფილოლოგიის დოქტორი
იური ფედკოვიჩის სახელობის ჩერნოვეცის ეროვნული უნივერსიტეტი
ჩერნოვეცი, უკრაინა
nikoriak2008@ukr.net

ლიზი ძაგნიძე
დოქტორანტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
lidzagnidze@cu.edu.ge

გაგა ლომიძე
ასოცირებული პროფეროსი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
gagalomidze@gmai.com

Contributors:

Kevin Tuite
Professor
University of Montreal
Montreal, Canada
Kevin Tuite. Kevin@philologie.com

eimuraz Doiashvili
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
temodoia@yahoo.com

Irma Ratiani
Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
ir.ratiani@gmail.com

Irakli Khvedelidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
irakli.khvedelidze@yahoo.de

Manana Kvachantiradze
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
mkvachantiradze@yahoo.com

Rūta Brūzgienė
Professor
Mykolas Romeris University
Vilnius, Lithuania
rutabrul@gmail.com

Teimuraz Kobakhidze
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
teko282@gmail.com

Tamar Lomidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
lomidzet@gmail.com

Maia Nachkebia
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
evanachkebia@yahoo.com

Nino Popiashvili
PhD of Philology
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
nino.popiashvili@yahoo.de

EElnara Garagyezova
PHD
ANAS Institute of Literature after Nizami Ganjavi
Baku, Azerbaijan
e.garagozova.bsu@gmail.com

Ia Bagrationi-Mukhraneli
PhD of Philology
The Saint Tikhon Orthodox University
Moscow, Russia
mybagheera@mail.ru

Ketevan Jishiashvili
Doctoral student
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Tbilisi, Georgia
kjishiashvili@gmail.com

Emzar Kvitaishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
litinstituti@yahoo.com

Svetlana Ananyeva
PhD of Philology
The Auezov Institute of Literature and Art Ministry of Education and Science
of the Republic of Kazakhstan
Almaty . Kazakhstan
svananyeva@gmail.com

Vazha Shatberashvili
PhD Student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
vshatberashvili@yahoo.com

Natalia Nikoriak
PhD of Philology
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Chernivtsi, Ukraine
nikoriak2008@ukr.net

Lizi Dzagnidze
PhD Student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
lidzagnidze@cu.edu.ge

Gaga Lomidze
Associate Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmai.com

სამეცნიერო ჟურნალი – სჯანი“

სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს ჟურნალ „სჯანი“ იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. ჟურნალი „სჯანი“ არის საქართველოში გამოშვებული ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში.

2011 წლიდან ჟურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე ([http:// www.ceel.com](http://www.ceel.com)). 2017 წლიდან ჟურნალი „სჯანი“ მიღებულია ERIH PLUS-ისა და EBSCO-ის საერთაშორისო ბაზებში. ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება სამ (ქართული, ინგლისური, რუსული) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ელექტრონული ვერსიით (ელ-ფოსტით) და თან ახლდეს:
 - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
 - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (სტატიის მოცულობის მიხედვით, მინიმუმ 800 და მაქსიმუმ 1500 სიტყვა), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
2. დამონმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამონმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრანსლიტირებული ფორმით, ისე – ორიგინალის ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს „**რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე**“ (იხ. www.google.com – ამ დასათაურებით).

(იხ. ცხრილი, დანართი 2).

3. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
4. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
 - ა) ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
 - ბ) ნაშრომის ტექსტი;
 - გ) დამონმებანი ორიგინალის ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
 - დ) ანოტაცია;
 - ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
 - ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
 - ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია“ და „ახალი წიგნები“.

-
5. ჟურნალში მიღებულია „**ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი**“ (ლისტ), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნის შესაბამისად:
- ა) მოტიანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალის ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორნერტილი და გვერდი.
მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).
- (იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).**
- ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტიანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
6. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დაწვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2**).
- ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
- ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები დაინომრება და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
7. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
8. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
9. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
10. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაზმებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

დანართი 1

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიანთა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუნეცს 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	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form
<p>ნიგნი, ერთი ავტორი</p> <p>Book, one authors</p>	<p>Abashidze, K'it'a. <i>Et'iudebi XIX-s-is Kartuli Li'terat'uris Shesakheb</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970 (აბაშიძე, კიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).</p> <p>Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p>
<p>ერთი თავი ნიგნიდან ან ესე კრებულიდან</p>	<p>„P'ost' modernizmi“. <i>Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontsepsiebi da Mimdinareobebi</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2005 (წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. <i>ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები</i>. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).</p>
<p>Chapter in a book or an essay from a collection</p>	<p>Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i>. Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.</p>
<p>ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</p> <p>Book, two or more authors</p>	<p>K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975).</p> <p>Natadze, K', et al. <i>Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan</i>. Kutaisi: „gantiadi“, 1994 (ნათაძე კ ... <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i>. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994).</p> <p>Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>

<p>სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან</p> <p>Article in a scholarly journal</p>	<p>K'avtiasvili, Venera. „Iliа Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dzebiani</i>. XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული დიებანი</i>. XXXI (2010): 163-174)</p> <p>Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.</p>
<p>სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან.</p> <p>Article in a magazine or newspaper published monthly</p>	<p>K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. <i>Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i</i>, 2010:5 (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. <i>ქართული უნივერსიტეტი</i>, 18-24 მარტი, 2010: 5).</p> <p>Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i>. 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i>. 9 сентября 1998: 10).</p>
<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p>Book, no author given</p>	<p><i>Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva</i>. Batumi: gamomtsemloba „ach'ara“, 1989 (საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მარტვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989).</p> <p><i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დანებსებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as "author"</p>	<p>Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>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>Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija „Yama“ A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>

<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia</i>. Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 („იდეოლოგია“. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).</p> <p><i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p>
<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</p> <p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p>Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Av'tortan</i>. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. ინტერვიუ ავტორთან, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი)</p> <p>Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i>. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>კონფერენციის მასალები</p> <p>Conference Proceedings</p>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meoise Sau'kunis Gamotsdileba</i>. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010</p> <p>(ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).</p>
<p>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</p> <p>Thesis or dissertation</p>	<p>Is'ikarishvili, Lela. <i>Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ek'tebi</i>. PhD. Diss. TSU, 2004 (ნიქარაიშვილი, ლელა. მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004).</p> <p>Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i>. PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>

*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

Sjani (*Thoughts*) **Submission Guidelines and Citing Style**

Sjani (*Thoughts*) Submission Guidelines and Citing Style Sjani (*Thoughts*) is an annual scientific journal of literary theory and comparative literature, published in Georgia. The journal includes important works covering actual themes and problems of contemporary literary studies, which have not been published yet.

Since 2011 Sjani is a member of e Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site www.ceeol.com. Since 2017 Sjani has been included in international databases – ERIH PLUS and EBSCO. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English and Russian languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials – maillit@litinstitutu.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 catalogy. 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 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).
Book, no author given	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.
Editor or compiler as "author"	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.

	Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> . Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html ; Internet.
Electronic document From Internet	Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushего“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)““. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)““. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
Encyclopedia, Dictionary	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
Conference Proceedings	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i>).
Thesis or dissertation	Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i> . PhD. Diss. Purdue University, 2002.

* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21). (Abashidze 1987b: 87).