



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი



**Iv. Javakhishvili Tbilisi State University**

**შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი**

**Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature**

IX საერთაშორისო სიმპოზიუმი  
ლიტერატურათმცოდნეობის  
თანამედროვე პრობლემები

**ტრადიცია და თანამედროვე მწერლობა**

(სიმპოზიუმი ეძღვნება აკაკი წერეთლის  
გარდაცვალებიდან 100 წლისთავს)

**IX International Symposium  
Contemporary Issues of Literary Criticism**

**Tradition and Contemporary Literature**

**(The symposium will pay tribute to the 100th anniversary  
year of the death of Akaki Tsereteli)**

**ნაწილი II  
Volume II**

მასალები Proceedings

UDC(უაკ) 821.353.1.09(475.22)(063)  
ლ-681

რედაქტორი  
**ირმა რატიანი**

სარედაქციო კოლეგია:  
**მაკა ელბაკიძე**  
**ირინე მოდებაძე**  
**მირანდა ტყეშელაშვილი**

მხატვარი  
**რევაზ მირიანაშვილი**

Editor  
**Irma Ratiani**

Editorial Board  
**Maka Elbakidze**  
**Irine Modebadze**  
**Miranda Tkeshelashvili**

Cover Design by  
**Revaz Mirianashvili**

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი,  
2015

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2015

ISBN 978-9941-13-479-1 (ორივე ნაწილის)

ISBN 978-9941-13-482-1 (მეორე ნაწილის)

ISSN 1987-5363

კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხის-  
მგებლები არიან ავტორები.

The authors are responsible for the contents and the style of the articles  
printed in the collection.

Доклады печатаются в авторской редакции.

# შინაარსი

ავტორი ტრადიციის წინაშე  
Author in the Presence of Tradition

**AVTANDIL NIKOLEISHVILI**

*Georgia, Kutaisi*

**The Issue of Religious Discourse**

**in Creative Work of Pridon Khalvashi.....17**

**ავთანდილ ნიკოლეიშვილი**

*საქართველო, ქუთაისი*

**ეროვნული საკითხის რელიგიური დისკურსი**

**ფრიდონ ხალვაშის შემოქმედებაში.....17**

**ANNA PLOTNIKOVA**

*Ukraine, Kremenets*

**About the Literary Traditions in the**

**Works of A. N. Vertinsky.....29**

**А.А. ПЛОТНИКОВА**

*Украина, Полтава*

**О литературных традициях**

**в творчестве А. Н. Вертинского.....29**

**KHANUM SULTANOVA**

*Azerbaijan, Baku*

**Mythologem “Light” in Azerbaijan Poetry of**

**Beginning and the end of XX Century.....41**

**ХАНЫМ СУЛТАНОВА**

*Азербайджан, Баку*

**Мифологема «свет» в азербайджанской**

**поэзии начала и конца XX века.....41**

**KHATUNA TABATADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Traditional Heritage of F.Sologub's  
Prose on the Works of Emigrants Writers.....49**

**ХАТУНА ТАБАТАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

**Традиционное наследие прозы Ф.Сологуба  
в творчестве писателей эмигрантов.....49**

**ZH.ZH.TOLYSBAEVA**

*Kazakhstan, Kokshetau*

**Minus-method as the Me-thod of the  
Representation of the Gender Thinking  
(on the material of the female prose of Kazakhstan).....56**

**Ж.Ж.ТОЛЫСБАЕВА**

*Казахстан, Кокшетау*

**Минус-прием как способ репрезентации  
гендерного мышления  
(на материале современной женской прозы).....56**

**ONDRAJ FRANTIJEK**

*Czech Republic, Prague*

**The *Maqamas* as Picaresque and Comic stories in  
Medieval Arabic Literature.....68**

**NINO KAVTARADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**The New and Well –  
Forgotten Grotesque of Jacques Roubaud.....78**

**ნინო ქავთარაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ჟაკ რუბოს ახალი და კარგად  
დავინწყებული გროტესკი.....78**



**SHORENA SHAMANADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**European Tradition of Family Saga and Georgian Experience**

**(From Akaki Tsereteli’s “My Adventure” to**

**Nino Kharatishvili’s “The Eighth Life”).....89**

**შორენა შამანაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**საოჯახო რომანის ევროპული ტრადიცია და**

**ქართული გამოცდილება**

**(აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავალიდან“**

**ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლემდე“).....89**

**YAROSLAVA SHEKERA**

*Ukraine, Kyiv*

**Poems of Mao Zedong in the Ci Genre and**

**Classical Song Ci: Tradition and Innovation.....101**

**ЯРОСЛАВА ШЕКЕРА**

*Украина, Киев*

**Стихи Мао Цзэдуна в жанре цы и**

**классические цы эпохи Сун:**

**традиция и новаторство.....101**

**CHIANG CHIEH-HAN**

*Russia, Moscow*

**Interpretation of Literary Tradition**

**in Andrei Bely’s Novel Kotik Letaev.....111**

**ЧИАН ЧИЕХ ХАН**

*Россия, Москва*

**Интерпретация литературной традиции**

**в романе «Котик Летаев» Андрея Белого.....111**

**NATELA CHITOURI**

*Georgia, Tbilisi*

**Cultural and Communicative Memory –**

**Medium between Traditions and Modern Writing.....122**

**ნათელა ჩიტაური**

*საქართველო, თბილისი*

**კულტურული და კომუნიკაციური**

**მეხსიერება – მედიუმი ტრადიციებსა**

**და თანამედროვე მწერლობას შორის.....122**

**აკაკი წერეთელი და ქართული ლიტერატურული ტრადიცია  
Section – Akaki Tsereteli and Georgian Literary Tradition**

**ZAZA ABZIANIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Reading by the Light of the “Dawn”**

**The History and Interpretation of**

**Akaki Tsereteli’s Poetic Masterpiece.....132**

**ზაზა აბზიანიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**კითხვა „განთიადის“ შუქზე**

**(აკაკის პოეტური შედეგის**

**ისტორია და ინტერპრეტაცია).....132**

**MAIA ARVELADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Akaki Tsereteli a Guard of National**

**Traditions and in “The Svan’s Affair” .....142**

**მაია არველაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკი წერეთელი ეროვნული ტრადიციების**

**სადარაჯოზე და „სვანების საქმეში“ .....142**

**NINO BALANCHIVADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Akaki’s Outlook Expressed by Dream.....152**

**ნინო ბალანჩივაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**სიზმრით გამოხატული აკაკის მსოფლმხედველობა.....152**

**JULIETA GABODZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Unknown Publicist Letters of Akaki.....158**

**ჯულიეტა გაბოდზე**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკის უცნობი პუბლიცისტური წერილები.....158**

**ELENE GOGIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Research of Folk Narrative Tradition**

**in Akaki Tsereteli’s Letters and**

**Method of the Analysis of Awareness in the**

**Contemporary Study of Folklore.....168**

**ელენე გოგიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ხალხური თხრობითი ტრადიციის**

**კვლევა აკაკი წერეთლის წერილებში და**

**ცნობიერების ანალიზის მეთოდი**

**თანამედროვე ფოლკლორისტიკაში.....168**

**ELIZABETH ZARDIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**“Akaki’s Monthly Collection” and Folklore.....173**

**ელისაბედ ჯარდიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**„აკაკის თვიური კრებული“ და**

**ხალხური სიტყვიერება.....173**

**KHATUNA KALANDARISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Akaki Tsereteli and the History of Georgia.....180**

**ხათუნა კალანდარიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკი წერეთელი და საქართველოს ისტორია.....180**

**LIA KARICHASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Canticle of Canticles by Akaki Tsereteli**

**(Symbolism and Inter-text).....183**

**ლია კარიჭაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკი წერეთლის „ქებათა-ქება“**

**(სიმბოლო და ინტერტექსტი).....183**

**NONA KUPREISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Akaki and the Process of**

**Professionalization of Georgian Literature.....189**

**ნონა კუპრეიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკი და ქართული მწერლობის**

**პროფესიონალიზაციის პროცესი.....189**

**DAREJAN MENABDE**

*Georgia, Tbilisi*

**Akaki Tsereteli and Literary Tradition of**

**Georgian Eulogistic Court Poetry.....203**

**დარეჯან მენაბდე**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკი წერეთელი და ქართული საკარო-სახოცბო**

**პოეზიის ლიტერატურული ტრადიცია.....203**

**MAIA NINIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Concepts Related to the Image of**

**“Woman – Wife” in Akaki Tsereteli’s Fiction.....213**

**მაია ნინიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**„ქალი – ცოლის“ სახესთან დაკავშირებული**

**კონცეპტები აკაკი წერეთლის თხზულებებში.....213**

**OTAR ONIANI**

*Georgia, Tbilisi*

**Amirani in Akaki Tsereteli's Creativity.....221**

**ოთარ ონიანი**

*საქართველო, თბილისი*

**ამირანი აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში.....221**

**IRMA RATIANI**

*Georgia, Tbilisi*

**20th Century Georgian**

**Émigré Writing and Traditional**

**Georgian Narrative.....231**

**ირმა რატიანი**

*საქართველო, თბილისი*

**XX საუკუნის ქართული ემიგრანტული**

**მწერლობა და ტრადიციული ქართული**

**ნარატივი.....231**

**MANANA PKHAKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**“Media” by Akaki Tsereteli.....236**

**მანანა ფხაკაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკი წერეთლის „მედია“ .....236**

**NANA PHRUIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**“The Spinous Thorn” of**

**Akaki's Publication.....246**

**ნანა ფრუიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკის პუბლიცისტიკის „პირწვეტიანი ეკალი“**

**(60-80-იან წლებში შექმნილი**

**„ცხელ-ცხელი ამბების“ მიხედვით).....246**

**TAMAR SHARABIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Satire and Humor in Akaki Tsereteli Poetry.....258**

**თამარ შარაბიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**სატირა და იუმორი აკაკი წერეთლის პოეზიაში.....258**

**RUSUDAN CHOLOKASHVILI**

**IRMA KVELASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Lazybones as the Symbol of the Victorious**

**Georgia in Akaki Tsereteli Works.....273**

**რუსუდან ჩოლოყაშვილი**

**ირმა ყველაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ნაცარქექია – გამარჯვებული საქართველოს**

**სიმბოლო აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში.....273**

**EKA CHKHEIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Folklore Traditions in Akaki Tsereteli Works.....283**

**ეკა ჩხეიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ზეპირსიტყვიერების ტრადიციები**

**აკაკის შემოქმედებაში.....283**

**LELA KHACHIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**On an Important Facet of**

**Akaki Tsereteli's Creativity.....288**

**ლელა ხაჩიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**აკაკი წერეთლის ლირიკის ერთი ასპექტის შესახებ.....288**

**MAIA JALIAHVILI**  
*Georgia, Tbilisi*  
**Interpretation of the Poetic Mask**  
**(Akaki Tsereteli’s poem „Shamil’s Dream“)**.....294

**მანია ჯალიაშვილი**  
*საქართველო, თბილისი*  
**პოეტური ნიღბის ინტერპრეტაცია**  
**(აკაკი წერეთლის ლექსი „შამილის სიზმარი“)**.....294

**ლიტერატურული ეპოქა და ტრადიციის მდგრადობა**  
**Literary Epoch and the Sustainability of the Tradition**

**SEVINJ ALIEVA**  
*Azerbaijan, Baku*  
**The use Symbolics of in Literature,**  
**Traditions and Innovation**.....306

**С.Г. АЛИЕВА**  
*Азербайджан, Баку*  
**Традиции и новаторство в использовании**  
**символики в художественной литературе**.....306

**IVANE AMIRKHANASHVILI**  
*Georgia, Tbilisi*  
**The Author of Hagiographical Composition**.....316

**ივანე ამირხანაშვილი**  
*საქართველო, თბილისი*  
**აგიოგრაფიული ნაწარმოების ავტორი**.....316

**KONSTANTINE BREGADZE**  
*Georgia, Tbilisi*  
**The Understanding of Literary**  
**Tradition in Georgian Modernism**.....322

**კონსტანტინე ბრეგვაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ლიტერატურული ტრადიციის გაგება**

**ქართულ მოდერნიზმში.....322**

**KETEVAN ELASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Remarks of Cult Figures of**

**Liberalism Era by Akaki.....332**

**ქეთევან ელავილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ლიბერალიზმის ეპოქის საკულტო**

**ფიგურათა აკაკისეული რემარკა.....332**

**MAKA ELBAKIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Joseph Roth and Biblical Tradition.....343**

**მაკა ელბაქიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**იოზეფ როთი და ბიბლიური ტრადიცია.....343**

**IA ZUMBULIDZE**

*Georgia, Kutaisi*

**Folklore Tradition and Genre of**

**“Fantasy” in Modern Russian Literature**

**(based on the M.Semenova’s**

**trilogy “The Wolfhound”.....354**

**И.Г. ЗУМБУЛИДЗЕ**

*Грузия, Кутаиси*

**Фольклорная традиция и жанр «фэнтези»**

**в современной русской литературе**

**(на материале трилогии М.Семеновй «Волкодав»).....354**

**PATIMAT IBRAGIMOVA**

*Russian Federation, Makhachkala*

**The Tradition of Arabic Literature in Dages.....361**



<b>П.А. ИБРАГИМОВА</b> <i>Россия, Махачкала</i> <b>Традиции арабызычной литературы в Дагестане.....</b>	<b>361</b>
<b>NIGIAR ISGANDAROVA</b> <i>Azerbaijan, Sumgayit</i> <b>Orientalist Discourse: Traditions and Modernity.....</b>	<b>370</b>
<b>N. KOVTUN</b> <i>Russian Federation, Krasnoyarsk</i> <b>Russian Traditionalist Prose of a Boundary of XX-XXI Centuries: Ideology and Poetics.....</b>	<b>380</b>
<b>Н.В. КОВТУН</b> <i>Российская Федерация, Красноярск</i> <b>Русская традиционалистская проза рубежа XX-XXI вв.: идеология и поэтика.....</b>	<b>380</b>
<b>JOANNA KULA</b> <i>Poland, Wroclaw</i> <b>Tradition and Modernity in Alisa Ganieva's Novels.....</b>	<b>396</b>
<b>ЙОАННА КУЛА</b> <i>Польша, Вроцлав</i> <b>Традиция и современность в прозе Алисы Ганиевой.....</b>	<b>396</b>
<b>JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ-BECHER</b> <i>Lithuania, Vilnius</i> <b>Lithuanian Tradition of Political Poetics and the Discourse of the New Historicism.....</b>	<b>409</b>
<b>MARIA MASARSKAJA</b> <i>Belgium, Brussel</i> <b>The role of Isaak Babel as a Master of the Expressive Speech in Russian Prose.....</b>	<b>423</b>

<b>МАРИЯ МАСАРСКАЯ</b> <i>Бельгия, Брюссель</i> <b>Роль И.Бабея как мастера художественного своеобразия слова в русской прозе.....</b>	<b>423</b>
<b>ALAAELDIN MAHMOUD</b> <i>Kuwait, Egaila</i> <b>(In)visible Men: Ambivalent Attitudes of the Arab <i>Nahḍah</i> and Harlem Renaissance Poets Towards Their Own Traditions.....</b>	<b>429</b>
<b>IRINE MODEBADZE</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> <b>The Cultural Phenomenon’s Story (Translation: Tradition and Individual Creativity).....</b>	<b>441</b>
<b>ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ</b> <i>Грузия, Тбилиси</i> <b>История одного культурного феномена (перевод: традиция и творческая индивидуальность).....</b>	<b>441</b>
<b>SEVDA NOVRUZALIEVA</b> <i>Azerbaijan, Baku</i> <b>Chekhov and Petrushevskaya: Specific Aspect of Dramatic Art.....</b>	<b>470</b>
<b>СЕВДА НОВРУЗАЛИЕВА</b> <i>Азербайджан, Баку</i> <b>Чехов и Петрушевская: специфика драматургического творчества.....</b>	<b>470</b>
<b>NATALIA TIK</b> <i>Russia, Tomsk</i> <b>The Specificity of Italian Reception of Aleksandr Pushkin’s Novel “Eugene Onegin” in Accordance with the National Literary Tradition.....</b>	<b>480</b>

**Н. А. ТИК**  
*Россия, Томск*  
**Специфика итальянской рецепции  
романа А.С. Пушкина “Евгений Онегин”  
в контексте национальной литературной  
традиции.....480**

**VUSAL CHELEBI**  
*Turkey, Trabzon*  
**Realism in Postmodernism Epoch.....488**

**ВЮСАЛ ЧЕЛЕБИ**  
*Турция, Трабзон*  
**Судьбы реализма в эпоху постмодернизма.....488**

**ELGUJA KHINTIBIDZE**  
*Georgia, Tbilisi*  
**The Artistic Images Originating From  
The Man in the Panther Skin Estimated  
by English Literary Criticism.....496**

**ელგუჯა ხინტიბიძე**  
*საქართველო, თბილისი*  
**ვეფხისტყაოსნის ეფუძნებული მხატვრული სახეები  
ინგლისური ლიტერატურული  
კრიტიკის თვალთახედვით.....496**

**ლიტერატურული კანონი, როგორც ტრადიცია?  
Pro and Contra  
Literary Canon as Tradition? Pro and Contra**

**KETEVAN GARDAPKHADZE**  
*Georgia, Tbilisi*  
**The Mythological Image of the Minotaur and  
Its Interpretation in the 20th Century Art.....508**

**ქეთევან გარდაფხაძე**  
*საქართველო, თბილისი*  
**მინოტავრის მითოლოგიური სახე და  
მისი ინტერპრეტაცია XX საუკუნის ხელოვნებაში.....508**

**MANANA GELASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Tradition and Innovation in**

**Virginia Woolf’s Essays.....520**

**მანანა გელაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ტრადიციისა და ნოვატორობის**

**გააზრება ვირჯინი ვულფის ესეებში.....520**

**EKATERINE KOBAKHIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Akaki ‘s Interpretation of a Legend on Azon.....530**

**ეკატერინე კობახიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**აზონის თქმულების**

**აკაკისეული ინტერპრეტაცია.....530**

**MANANA NANA TONIA**

*Georgia, Tbilisi*

**The Basis of Tradition in the**

**Modern Artistic Thinking.....538**

**ნანა ტონია**

*საქართველო, თბილისი*

**ტრადიციულობის საფუძველი**

**თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებაში.....538**

**MANANA SHAMILISHVILI**

**MARI TSERETELI**

*Georgia, Tbilisi*

**The Georgian Literary-journalistic**

**Interests of the Party Press in 1918-1921.....546**

**მანანა შამილიშვილი**

**მარი წერეთელი**

*საქართველო, თბილისი*

**1918- 1921 წლების ქართული პარტიული პრესის**

**ლიტერატურულ-პუბლიცისტური ინტერესები.....546**

# ავტორი ტრადიციის წინაშე Author in the Presence of Tradition

**AVTANDIL NIKOLEISHVILI**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

## **The Issue of Religious Discourse in Creative Work of Pridon Khalvashi**

In fact Pridon Khalvashi is the first writer who tried to conceptualize the aspects determining the Georgian national identity in religious context in the light of the historical past and the modernity as well. Along with other important factors, why Pridon Khalvashi became interested in national religious problems of Muslim Georgians was the activation of the national liberation struggle and the changed attitude to religion after the restoration of independence. P. Khalvashi believed that if the obstacles were overcome our people, who were divided religiously due to the historical misfortune, would be able to restore national unity.

*Kay Words: Georgia, christianity, muslim, ideology.*

## **ავთანდილ ნიკოლეიშვილი**

*საქართველო, ქუთაისი*

*აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **ეროვნული საკითხის რელიგიური დისკურსი ფრიდონ ხალვაშის შემოქმედებაში**

მრავალსაუკუნოვან ისტორიულ ავბედობათა გამო საქართველო არა მარტო კუთვნილი ტერიტორიების დიდ ნაწილს კარგავდა თითქმის პერმანენტულად, არამედ ქართველი ერი სარწმუნოებრივადაც აღმოჩნდა სამ ნაწილად გახლეჩილი. კერძოდ, ქართველთა ერთი ნაწილი მართლმადიდებელი ქრისტიანია, მეორე ნაწილი – კათოლიკე, ხოლო მესამე – მაჰმადიანი. ეს გარემოება აქ მხოლოდ იმ საკითხის არსში

უფრო მეტად გარკვევის მიზნით გავიხსენე, რამდენად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ამ რელიგიათა წარმომადგენლებმა ჩვენი ეროვნული ერთობის შენარჩუნებისა და საკუთრივ ჩვენი ქვეყნის სასარგებლოდ მათი ინტელექტუალური შესაძლებლობების გამოვლინების თვალსაზრისით.

განსხვავებით ჩვენი ქრისტიანი თანამემამულეების უდიდესი ნაწილისგან, რომელთა ცხოვრება და საქმიანობა, მათი შესაძლებლობების დონეზე, პირველ ყოვლისა საკუთარ სამშობლოსთან იყო და არის დაკავშირებული, ისტორიულ ავტედობათა გამო გამუსლიმანებული და სხვა ქვეყნის მოქალაქეებად ქცეული ქართველობა, გარდა ცალკეული გამონაკლისებისა, წარსულში მხოლოდ მის მეორე სამშობლოდ გამხდარ სახელმწიფოს ემსახურებოდა და საკუთრივ საქართველოსთვის ფაქტობრივად არაფერს აკეთებდა.

სწორედ ამ რეალობის სამწუხარო შედეგს წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში (ძირითადად თურქეთსა და ირანში) მცხოვრებ მილიონობით ქართველთა შორის, რომელთა საუკეთესო წარმომადგენლებმა პირველხარისხოვანი როლი შეასრულეს ამ ქვეყნების როგორც პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივ ისტორიაში, ისე ინტელექტუალური აზროვნების განვითარებაში, საქართველოს სამსახურში აქტიურად მდგომი მამულიშვილი, რომ იტყვიან, სანთლით საძებარია.

ქართულ ეროვნულ წიაღთან ქართველ მუსლიმანთა დაახლოების პროცესს მყარი საფუძველი დედასამშობლოს სამ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში იძულებით მოწყვეტილი იმ რეგიონების შემოერთების დროიდან ეყრება, რომლებიც ე. წ. ოსმალის საქართველოს სახელითაა ცნობილი. მათგან ყველაზე დიდი დამსახურება პირველ ყოვლისა ჩვენს აჭარელ მოძმეებს მიუძღვით.

სხვა ქვეყნების მკვიდრ ქართველ მუსლიმანთა ეროვნულ-ქართული პოზიციის ზემოთ ხაზგასმულ შეფასებაში გადაჭარბებული რომ არაფერია, ამ მოსაზრებისთვის მეტი სიცხადის მისაცემად აქ მათსა და ანალოგიურ მდგომარეობაში მყოფ სომხებთანაც მინდა გავავლო პარალელი. კერძოდ, განსხვავებით თურქეთსა და ირანში მცხოვრები ჩვენი მოძმეებისაგან, რომლებიც არა მარტო პირწმინდად გამუსლიმანდნენ, არამედ მათ ნაწილს წინაპართა ენა დაავიწყდა, ეროვნულ ფესვებს მონყდა, ადგილობრივ მოსახლეობას შეერწყა და მხოლოდ ბუნდოვნად თულა ახსოვს თავისი ეროვნული წარმომავლობა, იქაური სომხების უმეტესობამ საკუთარი სარწმუნოებაც შეინარჩუნა და ენაც.

უფრო მეტიც, საკუთარ ეროვნულ წიაღს ფაქტობრივად არც გამუხლი-მანებულები და გაკათოლიკებული სომხები მოწყვეტილან.

ამიტომაცაა, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში მცხოვრებ სომხებს ამ ქვეყნებში, ისტორიულადაც და თანამედროვე ეტაპზეც, თავიანთი რელიგიური სინამდევებიც მტკიცედ აქვთ შენარჩუნებული, საკუთარი სკოლებიც მოეპოვებათ, ბეჭდური გამოცემებიცა და ეროვნული იდენტობის მძლავრად დამცავი სხვა საშუალებანიც. ასე რომ, ჩვენგან განსხვავებით, ისინი ეროვნული ასიმილაციის გზას არ დადგომიან და უმტკიცესად დაიცვეს თავიანთი ნაციონალური სახე და იდენტობა.

ზემოთ აღნიშნულ გარემოებას ესოდენი სიმკვეთრით ხაზი აქ იმიტომაც ვავუსვი, რომ რელიგიურ კონტექსტში გააზრებულ ამ საჭირობოროტო პრობლემას ფრიდონ ხალვაშის (1925-2010 წწ.) შემოქმედებაში განსაკუთრებით დიდი ადგილი აქვს დათმობილი. ფ. ხალვაში ფაქტობრივად პირველი ქართველი მწერალია, რომელმაც სწორედ რელიგიურ კონტექსტში ცადა გაეაზრებინა ჩვენი ეროვნული იდენტობის წარმომჩენი მხარეები როგორც ისტორიულ წარსულში, ისე თანამედროვე ეტაპზე.

საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენამდე ოთხი წლით ადრე გაკეთებულ ერთ-ერთ ჩანაწერში მწერალმა სავსებით მართებულად გამოთქვა გულსატკენი განცვიფრება იმის გამო, რომ ქართველი კაცი საკმაოდ „ადვილად კარგავდა თავის რელიგიას და ადვილად იღებდა სხვას, მაგ. ისლამს“ (ხალვაში 2013: 138). ამ სამწუხარო მოვლენის მაგალითად ფ. ხალვაშს პირველ ყოვლისა თურქეთის ქართველობა მოჰყავს, რომელიც, მისი შეფასებით, „გადაგვარების კატასტროფის წინაშეა.“

ქართველი ერის მუსლიმანური ნაწილის რელიგიურ პრობლემებზე მსჯელობის დროს ფ. ხალვაში სავსებით მართებულად აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ ქართველთა ეროვნული ერთობის განმთიშველ ფაქტორად მათი მუსლიმანობა არამც და არამც არ უნდა მივიჩნიოთ. მწერლის მიერ ამ მოსაზრების გამოთქმის დროს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ის ფაქტი, რომ ამას ის პიროვნება ამბობს, რომელიც 1999 წელს, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, უწმინდესისა და უნეტარესის ილია მეორის მირონცხებით, უკვე კანონიკურად დაუბრუნდა თავისი წინაპრების რელიგიას – ქრისტიანობას.

მართალია, ფ. ხალვაში გამოწკარველი არ ყოფილა და ქრისტიანად ჩვენი მუსლიმანი თანამემამულეების ბევრი სხვა წარმომადგენელიც მოინათლა საკუთარი ნება-სურვილით, მაგრამ მწერალი იმ გარემო-

ებასაც სამართლიანად მიაპყრობს ყურადღებას, რომ მათი გარკვეული ნაწილი ამ ნაბიჯს თავისი რელიგიური რწმენიდან გამომდინარე კი არ დგამს, არამედ იმის შიშით, ვინმემ მის ნამდვილ ქართველობაში ეჭვი რომ არ შეიტანოს.

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა ფ. ხალვაშის ერთ-ერთი ჩანაწერის ის ადგილი, სადაც მწერალი ამასთან დაკავშირებით კათოლიკოს დავითის მიერ 1979 წელს მისთვის ნათქვამ ამ სიტყვებს იხსენებს: „კათალიკოსმა დავითმა მითხრა შარშან ლიკანში, ერთი ოჯახი ჩაქვიდან ჩამოვიდა, სიონში მოინათლაო. ეს სულის აჯანყებაა ალბათ, ქრისტეს ხათრით კი არ აკეთებს, ან მისი პატივისცემით, ჩაქველი ფიქრობს, რადგან სხვანაირად ეჭვით შესცქერიან ჩემს ქართველობას, რაა, ესეც იყოსო“ (ხალვაში, 2013: 96).

ფრიდონ ხალვაშის მიერ ეროვნულ-ქართული პრობლემის გააზრებას განსაკუთრებით ფართო მასშტაბები აქვს შექცნილი მის მხატვრულ შემოქმედებაში, პირველ ყოვლისა კი რომანებში: „ჩემი და შენი“ (1974-1985 წწ.), „წყალს ნაფოტი ჩამოჰქონდა“ (1988-89 წწ.) და „შეიძლება იყოს თუ არა მუსლიმანი ქართველი“ (1991 წ.) და მოგონებათა წიგნში – „ომრი“ (2007 წ.). მუსლიმან ქართველთა ეროვნულ-სარწმუნოებრივი პრობლემები მათში გამორჩეული სიმწვავეთ არის გააზრებული, რაც არსებითად განაპირობა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის გააქტიურებისა და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდგომ პერიოდში რელიგიისადმი რადიკალურად შეცვლილმა დამოკიდებულებამ.

იქედან გამომდინარე, რომ ოსმალური ბატონობისაგან აჭარის განთავისუფლების პირველივე დღეებიდან მოყოლებული, იქაური მოსახლეობისა და ქრისტიანი ქართველების ეროვნული შეკავშირების გზაზე მუსლიმანური სარწმუნოება განსაკუთრებული წინააღმდეგობის წარმომქნელ მოვლენად არასოდეს ქცეულა, ფ. ხალვაში თავისი შემოქმედების ე. წ. აჭარული ციკლის ნაწარმოებებში რელიგიურ ფაქტორს საგანგებო ყურადღებას არ მიაპყრობდა. უმთავრესი საკითხი, რომელსაც ავტორი ამ მოვლენაზე მსჯელობის დროს წამოწევდა წინა პლანზე, იმ გზათა ძიება იყო, რომელთა მემკვიდრეთაც ჩვენმა გამუსლიმანებულმა აჭარელმა თანამემამულეებმა წინაპართა სარწმუნოება უნდა დაიბრუნონ ნებაყოფლობის გზით და ამით კიდევ უფრო მეტად განამტკიცონ ჩვენი ხალხის ეროვნულ-სულიერი ერთობა. აღნიშნული საკითხი ფ. ხალვაშმა ყურადღების საგნად პირველად 1988-89 წლებში დაწერილ რომანში – „წყალს ნაფოტი ჩამოჰქონდა“ აქცია. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნეს ხსენებული საკითხის ავ-



ტორისეული გააზრების არსზე, დავიმონმებ ორიოდე ფრაგმენტს რომანიდან.

ოსმალეთის იმპერიის მიერ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში დაპყრობილი და ძალად გამუსლიმანებული იქაური მოსახლეობის ორ წარმომადგენელს – აჭარელ ალისა და მესხ მემედს შორის ერთგან ასეთი საუბარი იმართება:

„– რა მაგრები ვიყავით და რაფრათ... – ამოიოხრა მემედმა.

– რჯული რომ გიგვიღლიტეს, ე, იმან დაგვმართა ყოლისფერი, თვარა...

– რჯული? რითაა გლახა მუჰამედის რჯული? – გააძანძურა მემედმა ბენვისქუდიანი თავი.

– აჰ, გლახას რავარ ვაკადრებ, ჰამა, ის, ძველი, თამარის რჯული, უფრო ყველა ჩვენებურის იყო და ამიტომ ყველაი ერთად ვლოცულობდით. მემრე ერთი ენით მოლაპარაკე ხალხმა სხვადასხვა სალოცავი გვიჩინეთ.

– მაგის თქმა ცოდვაა, ალიავ! ჯამე წმინდაა.

– რაც თავმოსტრილი ვარ, ჯამეში ვიარები, ჰამა ხოჯის ნათევსილარში ღერ სიტყვას ვერ ვიგებ. ტყვილაი ვუქანებ თავს და ამინს ვიძახი. რათნა იხმაროს ამფერი ჩუტი ამინი ღმერთმა? მათქმევოს ჩემ ენაზე და ნახავს, რა გულსაც ამოვაცოლებ“ (ხალვაში 1990: 157).

მიუხედავად იმისა, რომ ალი წიგნიერ ისტორიაში ღრმად ჩახედული კაცი არაა, ხალხის წიაღიდან აღმოცენებულ ამ ადამიანს, მსგავსად ილია ჭავჭავაძის ლელთ ლუნიასი, კარგად აქვს გააზრებული ის ეროვნული უბედურება, რომელიც ჩვენს ქვეყანას სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დაკარგვამ და წინაპართა რელიგიისაგან ძალით მოწყვეტამ მოუტანა. ამ მოვლენით გამოწვეული გულისტკივილის ჩვენებით ფ. ხალვაშმა თავისი რომანის პერსონაჟს არა მარტო ერთი პიროვნების ტკივილი გამოახატვინა ესოდენი გულახდილობით, არამედ მრავალ ჭირვარამგადატანილი მთელი მისი რეგიონის მოსახლეობის ეროვნულ-სარწმუნოებრივი თვალთახედვაც წარმოაჩინა ღრმად და მასშტაბურად.

სარწმუნოებრივი ერთობის აღდგენამდე, „უცხო რელიგიის“ მიერ „შუაში გაპოზილი ქართველი ხალხის“ (მწერლის სიტყვებია) ეროვნული მთლიანობის განსამტკიცებლად ფ. ხალვაშის რომანის პერსონაჟი აუცილებლად მიიჩნევს „ალაჰიც საქართველოსთვის ვამუშავოთ.“ მისი რწმენით, ქართველი ხალხის ეროვნული ერთობის განმაპირობებელი უმთავრესი ძალა ჩვენი ენაა და „ჩვენ ისა-ფვილამბერამდეცა (ქრისტე) და მუჰამედ-ფვილამბერამდეც ისინი ვიყავით, ვინცა ვართ დღეს.“

ფ. ხალვაშის რომანის პერსონაჟის ეს და მსგავსი მსჯელობანი საბოლოოდ იმის დაუეჭვებელი აღიარებით გვირგვინდება, რომ ქართველი კაცის მუსლიმანად ყოფნა მის ქართველობას არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ხდიდეს საეჭვოს. კერძოდ, მესხი მემედის შეკითხვაზე, – „შეიძლება თუ არა მუსლიმანი იყოს ქართველი? – ალი უმტიკიცესი თვითრწმენით პასუხობს: „ვამბოზ და ვარ კიდევაც!“

თუმცა აღნიშნული მოვლენა ხელის ერთი მოსმით მოსაგვარებელ პრობლემას რომ არ წარმოადგენს, ამას ფ. ხალვაშის რომანის ის ეპიზოდიც თვალნათლივ ადასტურებს, სადაც ზემოთ ხსენებულ პერსონაჟთა მონაწილეობით გამართული მუსლიმანური ლოცვის რიტუალია აღწერილი. მართალია, აჭარელმა ალიმაც და მესხმა მემედმაც კარგად იცოდნენ ის ამბავი, რომ მათი წინაპრები ქრისტიანები იყვნენ და მუსლიმანობა მათ მხარეში მხოლოდ დამპყრობთა მიერ ძალით გავრცელებულ რელიგიას წარმოადგენდა, მაგრამ ისინი მაინც მორჩილად აღასრულებდნენ სარწმუნოებრივ რიტუალებს.

აღნიშნულ მოვლენასთან დაკავშირებით ავტორისეული პოზიციის წარმოსაჩენად უაღრესად მნიშვნელოვანია ის კომენტარი, აჭარის-წყლის პირას სალოცავად განცალკევებულ ზემოთ ხსენებულ პერსონაჟთა ამ ქმედების თაობაზე რომ აკეთებინებს მწერალი რომანის მთავარ გმირს: „მაშინ რა უნდა მეფიქრა, მაგრამ ახლა, ამდენი ხნის გასვლის შემდეგ, იმ სურათს და იმ დღეს რომ მოგონებაში დავინახავ, დარდები დამჭვანკავენ.“

დგას ორი ქართველი, მესხი და აჭარელი, შოთას, ტბელის და სხვათა უკვდავთა ახლობელთა მიწათა შვილნი, ნათესავნი იმ სულმნათთა, ოპიზის, ხანძთის, სხალთის, ტბეთის, შატბრდის აღმაშენებელნი, პირველქმნილ მშობლიურ მადლიან სიტყვათა პირველი მთქმელნი, ვაზის ჯვრის პირველნაზიარებნი, ერთგულნი რწმენისა ერისა თვისისა, ათას ჭირში ნაჭედნი, გაძლიერებულნი, ბოლოს იმ ჭირთა მიერ იავარქმნილნი, მოუდრეკელნი, მაგრამ ულმობელ, გაუთავებელ დაწოლით მაინც გაბზარულ-გატეხილნი, სულში დამპყრობლის რელიგიაჩაჩრილნი... დგას ორი ქართველი და თავის საკუთარ მშობლიურ სალოცავზე ზურგშექცეული იმუხლება. უსაზღვრო, უმდაბლესი მორჩილების დასტურად შუბლს მიწაზე დებს, სხვის ენაზე ილოცება და ფიცულობს“ (ხალვაში 1990: 147).

მუსლიმანური რელიგიისადმი ფ. ხალვაშის ამგვარი დამოკიდებულება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იმიტომაც იძენს, რომ მწერალი იმ კუთხის წარმომადგენელია, რომლის მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი დღემდე რჩება არაქრისტიანად.

ასეთ ვითარებაში ფ. ხალვაში, როგორც იმ რეგიონის წარმომადგენელი, სადაც ზემოთ აღნიშნული მოვლენა აშკარად არსებულ სინამდვილეს წარმოადგენს, აჭარის წარსულისა და თანადროული ყოფის ამსახველ თავის რომანებში ყურადღების მიღმა ვერც ხსენებულ რეალობას დატოვებდა. კერძოდ, მუსლიმან ქართველთა ეროვნული ცნობიერების რელიგიურ კონტექსტში გააზრება ზემოთ განხილულ ნაწარმოებზე ადრე მან რომანშიც – „ჩემი და შენი“ ცადა. რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი – გულო ხევადი, რომელიც საკმაოდ კარგად არის გარკვეული ქართველი ხალხის რელიგიური რწმენის ისტორიაში, საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში ღვთისმსახურებას ჩამოშორებულ ხოჯას ასეთ რაიმეს ეუბნება: „მუსლიმანობა არაა ჩვენს ქართულ ხასიათზე მოსარგებელი რელიგია. ნუ გამიჯავრდები, ბიძაჩემო, მუსლიმანობა ჩვენთვის უცხო, არაეროვნული დარჩა“ (ხალვაში 1988: 120).

ხსენებულ რომანში მწერალმა კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი მის შემოქმედებაში არაერთგზის გამოთქმულ თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ სარწმუნოებრივი განსხვავებულობის მიუხედავად, ჩვენი ხალხის ერთ მთლიანობად შემედულაბებელი ძალა ჩვენი ენა და ისტორიაა. კერძოდ, ხსენებულ რომანში ავტორის პროტოტიპად ქცეული მთავარი პერსონაჟის – გულო ხევადის თქმით, „ჩვენი რელიგია ის ენაა, ერთმანეთს რომ ველაპარაკებით.“ აღნიშნულ მოსაზრებას ფ. ხალვაში არა მარტო ამ რომანში იმეორებს საკმაოდ ხშირად, არამედ თავის სხვა ტექსტებშიც.

მუსლიმან და ქრისტიან ქართველთა ეროვნული ერთობისა და განუყოფელობის საკითხის განსჯა-გააზრებამ განსაკუთრებით ფართო მასშტაბები შეიძინა რომანში „შეიძლება თუ არა მუსლიმანი იყოს ქართველი“ (1991 წ.). ქართულ ლიტერატურაში ხსენებული ნაწარმოები პირველი ვრცელი ეპიკური ტილოა, რომელშიც ღრმად და მასშტაბურად არის წარმოჩენილი თურქეთში მცხოვრებ ქართველ მუსლიმანთა ეროვნული თვალთახედვა. და მეორე, თავისი რომანით ფრიდონ ხალვაშმა პირველმა შექმნა ღრმად შთამბეჭდავი პიროვნული სახე ნაწარმოებში მუსა ბურსელის ფსევდონიმით გამოყვანილი ქართველი მამულიშვილისა – ახმედ მელაშვილისა, რომელიც თურქეთში მოღვაწე ყველაზე დიდი ქართველი იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ თვით ეროვნულ-ქართული პოზიციებიდანაც კი მუსლიმანური რელიგიისადმი ფ. ხალვაშის დამოკიდებულება მკვეთრი რადიკალიზმით არც მანამდე ხასიათდებოდა, აღნიშნული მოვლენასთან დაკავშირებით ავტორისეული პოზიცია ხსენებულ რომანში გარკვეულწილად მაინც რამდენადმე შერბილდა და ერთი შეხედ-

ვით უფრო ლოიალურიც გახდა. განსხვავებით ჩვენი თანამემამულეების იმ ნაწილისაგან, რომელთა აზრითაც მუსლიმანური რელიგია ქართველი კაცის ეროვნულ ცნობიერებასთან არსებითად შეუთავსებელ მოვლენას წარმოადგენს, ფ. ხალვაში ღრმად იყო დარწმუნებული იმაში, რომ რელიგიური რწმენა და ეროვნული ცნობიერება ყოველთვის როდი შეიძლება მოაზრებულ იქნეს იდენტურ და სინონიმურ ცნებებად.

მიუხედავად იმისა, რომ ფ. ხალვაშს შესანიშნავად ჰქონდა გააზრებული ქრისტიანობის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი როლი ჩვენი ხალხის ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების საქმეში, იგი იმ თვალსაზრისსაც იცავს მიზანმიმართულად, მუსლიმანური აღმსარებლობის მქონე ჩვენი თანამემამულეებიც გულმხურვალე პატრიოტები რომ არიან და მათ ქართველობაში ეჭვის შეტანა უდიდეს შეცდომას წარმოადგენს.

ეს რწმენა ფ. ხალვაშს არა მარტო საქართველოში მცხოვრებ მუსლიმან ქართველთა წიაღში ცხოვრებამ ჩამოუყალიბა და განუმტკიცა, არამედ თურქეთელ ჩვენებურებთან, განსაკუთრებით კი მათ ეროვნულ ბელადთან – ახმედ მელაშვილთან პიროვნულმა ურთიერთობებმაც. როგორც ცნობილია, ფ. ხალვაში, როგორც საბჭოთა პერიოდის საქართველოდან თურქეთში პირველად გამგზავრებულ ქართველ მწერალთა ოფიციალური დელეგაციის წევრი, 1968 წელს ქალაქ ბურსაში პირადად შეხვდა იქაურ ჩვენს თანამემამულეებს, მათ შორის ახმედ მელაშვილსაც. ეს შეხვედრები იმდენად დიდმნიშვნელოვან მოვლენად იქცა მწერლის ცხოვრებაში, რომ მაშინდელი შთაბეჭდილებანი არაერთგზის იქცა მისი შემოქმედებითი შთაგონების წყაროდ. ამ თვალსაზრისით ყველაზე მეტად საინტერესოა ზემოთ უკვე მოხსენიებული რომანი – „შეიძლება თუ არა მუსლიმანი იყოს ქართველი“ და მოგონებათა წიგნი „ომრი“ (2007 წ.).

როგორც უკვე ითქვა, ფ. ხალვაშის რომანში – „შეიძლება თუ არა მუსლიმანი იყოს ქართველი“, ქართულ ლიტერატურაში პირველად იქნა წარმოსახული თურქეთში მცხოვრები ჩვენებურების ეროვნული ცნობიერება. რომანის მთავარი პერსონაჟი შიო შავაძე, რომელიც მწერალს ამბის მთხრობელის როლშიც ჰყავს გამოყვანილი, თავად ავტორის პროტოტიპს წარმოადგენს. ასე რომ, მისი ეროვნულ-სარწმუნოებრივი თვალთახედვის გამოხატვით ფ. ხალვაშმა ფაქტობრივად საკუთარი მსოფლმხედველობრივი მრწამსიც წარმოაჩინა.

მართალია, რომანის სათაურად ქცეული შეკითხვა ავტორს ისეთ კონტექსტში აქვს დასმული, რაც მისთვის ერთმნიშვნელოვნად დადე-

ბითი პასუხის გაცემას გულისხმობს, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, ფ. ხალვაშის რომანის დაწერის უმთავრეს მიზანს იმ მყარი არგუმენტების წარმოჩენის მცდელობა წარმოადგენს, რომელიც არა მარტო ამ კუთხით თუნდაც ფარულად არსებულ იქვს გამოაცლის საფუძველს, არამედ იმ დიდ ეროვნულ პერსპექტივასაც წარმოაჩენს ფართოდ და მასშტაბურად, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ეროვნულ-სახელმწიფოებრივ ძლიერებას უნდა შესძინოს მომავალში ისტორიულ ავტორიტეტთან გამოუცხოეთში მცხოვრებ ჩვენს მუსლიმან მოძმეებთან ეროვნული ერთობის განმტკიცებამ.

ამ იმედის პერსონიფიცირებულ სახედ რომანში ახმედ მელაშვილის პროტოტიპად ქცეული მუსა ბურსელია გამოყვანილი. მუსას თავგანწირულმა მამულიშვილურმა მოღვაწეობამ შიო შავაძე (და შესაბამისად ავტორიც) დაუეჭვებლად დაარწმუნა იმაში, რომ მიუხედავად თავისი მუსლიმანობისა, იგი იმჟამად „ყველაზე წმინდან ქართველადაც“ შეიძლება ჩაგვეთვალა, იმ ქრისტიან ქართველებზე გაცილებით უფრო დიდ მამულიშვილად, რომლებიც „თავიანთი ქართველობის უმაღლეს ნიშნად ქრისტიანულ წარმოშობას თვლიან, ქართველობისთვის კი იოტისოდენასაც არაფერს აკეთებენ“ (ხალვაში 1994: 69).

თავისი ამ მონათხრობით ფ. ხალვაშმა შეძლო, არა მარტო მუსა ბურსელის (იმავე ახმედ მელაშვილის) თავგანწირული ეროვნული მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდები წარმოეხაზა ფაქტოლოგიური სიზუსტით, არამედ ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ მცხოვრებ მუსლიმან ქართველებთან საუკუნეების განმავლობაში შესუსტებული თუ სულაც განწყვეტილი ეროვნული ერთობის აღდგენის დიდი პერსპექტივაც წარმოეჩინა დამაჯერებლად არგუმენტირებული ფორმით.

რომანში არაერთგზის ესმება ხაზი იმ გარემოებას, რომ პირველი მამულიშვილი, რომელმაც ქართული ცნობიერების განმამტკიცებელ და ისტორიული სამშობლოსაკენ მოსაბრუნებელ გზაზე დამდგარი მილიონობით ჩვენებურის სულში ეროვნული თვითშეგნების მინავლული ცეცხლის გაღვივება ცადა, სწორედ ახმედ მელაშვილის პროტოტიპად ქცეული მუსა ბურსელი იყო. ამ დიდი საქმის კეთებას მუსა იმ დროს შეუდგა, როცა თურქეთში მცხოვრებ ქართველებს რუსეთის იმპერიულ სივრცეში ჩაკარგული საქართველოს შესახებ არავითარი ინფორმაცია არ გააჩნდათ.

ასეთ ვითარებაში მის მიერ თურქულ ენაზე გამოცემულმა წიგნმა – „გურჯისტანი“ „უკვე სრული დაბნელების კარამდე მისული“ ბევრი ჩვენებურის ეროვნულ ცნობიერებაში არსებითი გარდატეხა მოახდინა. უდიდესი რისკის ფასად გამოცემული თავისი ამ წიგნით მისმა

ავტორმა წარმატებით შეძლო, მათ წარმოსახვაში მძაფრად ნოსტალგიური ფორმით გაეცოცხლებინა „ფიქრებიდან, ნატვრიდან, სიკვდილიდან ამოკრეფილი საქართველოს სული და სახე“ და ამით მშობლიურ წიაღს მოწყვეტილი და გაუცხოებული მისი თანამემამულეებისათვის თვალნათლივ „ეჩვენებინა, შეეხსენებინა და დაენახებინა მართალი, ნამდვილი, უკვდავი მშობელი – სამშობლო“ (ხალვაში 1994: 40).

ეროვნული თვითშეგნების კონტექსტში რელიგიური პრობლემის გააზრების დროს ფ. ხალვაშის ალტერ-ეგოდ წარმოსახული შიო შავაძისა და ახმედ მელაშვილის პროტოტიპად ქცეული მუსა ბურსელის მოსაზრებანი ხშირ შემთხვევაში ფაქტობრივად მთლიანად ემთხვევა ერთმანეთს. კერძოდ, ორივე მათგანს დაუეჭვებლად აქვს გააზრებული ის უმნიშვნელოვანესი როლი, რომელიც ქრისტიანულმა რელიგიამ ჩვენი ეროვნული ცნობიერების ჩამოყალიბებისა და გადარჩენის საქმეში შეასრულა. მაგალითად, მუსასთვის გასაგზავნ წერილში შიო ამასთან დაკავშირებით გარკვევით წერდა, რომ ქრისტიანობა ჩვენი ხალხის შემაკავშირებელ ისეთ „ქართულ ეროვნულ დულაბად“ იქცა, რომ „ქართველისათვის ქრისტე ქართველია... ქრისტეს ქადაგებანი ქართველმა თავისი საკუთარი სახელმწიფო საქმეებისა და ეროვნული მთლიანობის სამარადისო საქმეებისათვის მომართა-გამოიყენა“ (ხალვაში 1994: 36).

მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტიანული სარწმუნოების ეროვნულ-ქართული როლის ამგვარ შეფასებაში ახალი არაფერია, მასზე ყურადღების გამახვილება ამჯერად მაინც ჩავთვალებ საჭიროდ, რადგანაც ამ და მსგავს მოსაზრებებს მუსლიმანი ქართველები გამოთქვამენ. იმისათვის, რომ ქართველი ხალხის ეროვნული ცნობიერების განმტკიცების საქმეში მსგავსი როლის შესრულება მუსლიმანურმა რელიგიამაც შეძლოს და ქრისტიანი და მუსლიმანი ქართველების სარწმუნოებრივი გამიჯნვა ერთმანეთისაგან ეროვნული მთლიანობისთვის საფუძვლის გამომცლელ ძალად არ გადაიქცეს, ისინი აქტიურად ცდილობენ იმ გზის მოძებნას, რომელმაც ჩვენი მუსლიმანი მოძმეები კიდევ უფრო მეტად უნდა დაუახლოვონ მშობლიურ წიაღს და ისინიც აქციონ ეროვნულ საქმეთა აქტიურ მსახურებად.

ფ. ხალვაშის რომანის ხსენებულ პერსონაჟთა რწმენით, ქრისტიანი და მუსლიმანი ქართველთა შორის ეროვნული ერთობის განსამტკიცებლად ერთმანეთის გვერდიგვერდ და ერთობლივი ძალით უნდა ეღვაწათ ქართველ მღვდელსაც და მოლასაც. ამდგვარი რამის გაკეთების საფუძველს პირველ ყოვლისა იმის რწმენა წარმოადგენდა, რომ „რა სარწმუნოებისაც არ უნდა იყოს, ქართველი ქართველია, რომ ჩვენ შევარიგეთ და მოვარიგეთ ქრისტიანობა და ისლამი, რომ მათ, როცა

საქმე ეროვნულ ქართულ იდეალებს ეხება, ერთმანეთში სადავო აღარა აქვთ, რომ ისინი ქართველობაში ერთსულოვანი არიან“. მათი აზრით, ასეთი „უნიკალური, ჰუმანურ-ეროვნულ-საკაცობრიო“ რამის გაკეთებით ისინი „არა მარტო დედა სამშობლოს და მშობელ ერს გააერთიანებენ სულიერად სამუდამოდ და საბოლოოდ, არამედ თვით საქართველოს და მისი ხალხის ავტორიტეტსაც გაზრდიან უზომოდ მთელ დედამინაზე... ეს იშვიათი, ჰუმანიზმისა და დემოკრატიულობის ეს მშვენიერი გამოცდილება, როგორც მისაბაძი, განსაზოგადებელი მაგალითი იქნება“ (ხალვაში, 1994: 38).

ფ. ხალვაშის ხსენებულ რომანშიცა და სხვა ნაწარმოებებშიც არაერთგზის ესმება ხაზი იმ გარემოებას, რომ ქრისტიან და მუსლიმან ღვთისმსახურთა ეროვნული ცნობიერების თანხვედრით განპირობებული ამგვარი იდეალიზებული ერთობა მხოლოდ ოცნების საგანს არ წარმოადგენდა და ამის დამადასტურებელი კონკრეტული შემთხვევები რეალურადაც გვხვდებოდა საქართველოშიცა და თურქეთშიც.

მაგალითად, თურქეთიდან საქართველოში სტუმრად მყოფი ქართველი ხოჯა – ქიბარი გელათში ყოფნის დროს მამა გიორგის შეხვდა და მასთან გულითადი საუბარი გააბა. კერძოდ, ქიბარმა ქართველ მღვდელს გულახდილად აუწყა ის ამბავი, რომ განსხვავებით ადრინდელისაგან, როცა მუსლიმანობა და ქართველობა ერთმანეთთან შეუთავსებელ ცნებებად ითვლებოდა და ქართველი გიაურის, ურწმუნოს, სინონიმად მიჩნეული სიტყვა იყო, ბოლო ხანს ვითარება შეიცვალა და ჩვენი მუსლიმანი თანამემამულეები მიხვდნენ, რომ „ქართველობა კაცის ეროვნებას ნიშნავს და არა ქრისტიანობას, თანაც იმ ხალხის სახელია იგი, ვისი ჯილაგიც თვითონ ჩვენ, „მუსლიმანი გურჯები“ ვყოფილვართ“ (ხალვაში: 1994: 111).

ქართველი მოლას მიერ ნათქვამი ამ სიტყვების მოსმენამ მამა გიორგი იმდენად მოხიბლა, რომ ხელეები გაშალა და მის თურქეთელ მოძმეს გადაეხვია. დავით აღმაშენებლის საფლავთან მომხდარი სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე ეს ამბავი სულ მალე იმით გაგრძელდა, რომ ორივე მათგანი ლამის ერთმანეთის გვერდიგვერდ შეუდგა თავთავიანთი საღვთისმსახურებლო რიტუალების აღსრულებას. კერძოდ, „ქიბარი რომ სალოცავად დადგა, მამა გიორგი ტაძრისაკენ შებრუნდა, მარჯვენა სამი თითი შუბლთან მიიტანა და სამჯერ პირჯვარი გადაინერა. ქიბარს ორივე ხელი აღმართულად ეჭირა, ცას შესცქეროდა და უხმოდ ჩურჩულებდა თავის ლოცვას...

მამა გიორგი შორიახლოდან შეხედავდა მოლას და თავისთვის პირჯვარს ინერდა, თითქოს მუსლიმანურ ლოცვას, რომელიც გელა-



თის ნიადაგზე იწირებოდა, ხელის მოქნევით საკუთარ გულმკერდიდან შლიდა. შემდეგ გაახსენდა მღვდელს უნმინდესის და უნეტარესის ერთი ამასწინანდელი საუბარი იმაზე, თუ როგორ შეხვდა იგი სტამბოლში მუსლიმან ჩვენებურებს, როგორ წაიკითხა, შინ დაბრუნებულმა, იქ ნაჩუქარი ყურანის ერთი გამოცემა. მაშინ დავრწმუნდიო, განაცხადა უნმინდესმა, ორივე სარწმუნოებაში ერთ ღმერთს, მამაზეციერს, ერთ გამჩენს, ერთ უფალს ვემსახურებით“ (ხალვაში, 1994: 112).

განსხვავებით ჩვენს ქვეყანაში მცხოვრები მუსლიმანი ქართველებისაგან, რომელთაც მათ ქრისტიან მოძმეებთან უკვე დიდი ხანია აღიდგინეს უმტკიცესი ეროვნული ერთობა და მათ შორის სარწმუნოებრივი განსხვავებულობის საფუძველზე წარმოქმნილი რაიმე პრობლემა თითქმის აღარ არსებობს, ჩვენს თურქეთელ თანამემამულეებთან ამგვარი რამის გაკეთება სამომავლო საქმეა. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის დროიდან მოყოლებული ეს პროცესი უკვე დაიწყო და რაც დრო გადის, უფრო და უფრო ძლიერდება, სასურველი მასშტაბები ამ დიდმნიშვნელოვან მოვლენას ჯერ-ჯერობით მაინც არ შეუძენია.

ფრიდონ ხალვაშის ღვაწლსა და ადგილს ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში, სხვა დამსახურებებთან ერთად, ის ფაქტიც განსაზღვრავს არსებითად, რომ თავისი შემოქმედებითაც და აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობითაც მან წარმატებით განაგრძო ჩვენი დიდი მამულიშვილების მიერ ზემოთ აღნიშნული თვალსაზრისით დამკვიდრებული ტრადიცია.

## **დამონებიანი:**

**ხალვაში 1988:** ხალვაში ფ. *ჩემი და შენი*. თბილისი: 1988.

**ხალვაში 1990:** ხალვაში ფ. *წყალს ნაფოტი ჩამოჰქონდა*. თბილისი: 1990.

**ხალვაში 1994:** ხალვაში ფ. *შეიძლება თუ არა მუსლიმანი იყოს ქართველი*. ბათუმი: 1994.

**ხალვაში 2007:** ხალვაში ფ. *ომრი*. თბილისი: 2007.

**ხალვაში 2013:** ხალვაში ფ. *გუშინ. ჩანანერები*. თბილისი: 2013.



**ANNA PLOTNIKOVA**

*Ukraine, Kremenets*

*Luhansk National University Taras Shevchenko*

### **About the Literary Traditions in the Works of A. N. Vertinsky**

The author considers the work of A. N. Vertinsky, which is characterized by a creative search for creativity in the development of his poetic world during all periods of his work. The author examines the literary traditions, which are reflected in the work of a singing poet. During the work the author examines the tradition of Theatre del Art, folklore and Christian motifs, and the influence of the classics of Russian Symbolist poets of the Silver Age. Particular attention is paid to the problem of the “little man” and “the place of the poet,” which found a kind of reflection in the works of A.N. Vertinsky. The author concludes that the role of the literary traditions in the work of the poet and his innovation and the originality of his poetic world.

*Key words:* literary tradition, a small man, A. N. Vertinsky, poet, innovation.

**А.А. ПЛОТНИКОВА**

*Украина, Полтава*

*Луганский национальный университет*

*имени Тараса Шевченко*

### **О литературных традициях в творчестве А. Н. Вертинского**

Творчество Александра Вертинского привлекает своей непосредственностью и оригинальностью, особенно последние два десятилетия, когда исследователи обратили внимание на феномен авторской песни, и, в частности, творческое наследие поющего поэта. Несмотря на то, что критики (К. Рудницкий, В. Бардарым) отмечали отсутствие какой-либо литературной ценности работ артиста, хотелось бы рассмотреть те традиции русской литературы, которые нашли свое отражение в поэтическом мире автора и внесли значительный вклад в его формирование.

Влияние различных поэтов начала XX века на творчество А. Вертинского изучали В. Бабенко, Ю. Олеша, П. Пильский, Б. Савченко. Так Б. Савченко, характеризуя особенности творчества поэта, подчеркивает,

что «Вертинский противопоставил эгофутуристическим «поэзам» Северянина свои горестные, даже трагические песни. Но трагедии излагались общедоступным человеческим языком» (Савченко 1989: 15). В этом заключалась отличительная особенность стиля молодого поэта-исполнителя: говорить иронично о серьезном; простыми словами излагать то, о чем просто было не принято упоминать. Это значительным образом повлияло на его восприятие зрителем, который «шел на Пьеро», послушать «арии» о его «нелегкой жизни». Отбросив сложность поэтического языка футуристов, он открыл новый уровень общедоступного изложения. Особая поэтическая манера раннего Вертинского создана во многом под влиянием И. Северянина, чьи творческие находки, несомненно, были ближе современным слушателям и читателям: «Лиловый негр» Вертинского, его «попугай Флобер», плачущий «по-французски», его глупый «май», его любимая, уходящая, «закутав сердце в шёлк и шиншиля», все это поразило слушателя, пришедшего в Театр миниатюр, чтобы послушать в лучшем случае какой-нибудь давно всем известный романс» (Савченко 1989: 15). Характерность поэтического текста была одной из важных черт авторского стиля поэта, при этом футуристический эпатаж выступал не более чем данью моде и поиском собственного «Я»: «Ему доставляло удовольствие с такими же, как он, озорными футуристами шокировать московских буржуа своей экстравагантной внешностью» (Савченко 1989: 11). Футуристом Вертинский так и не стал, поскольку его интересовала здесь только внешняя оболочка, маска, ставшая визитной карточкой артиста. В. Бабенко также считает, что «важное значение для мировоззрения Вертинского имела встреча с футуристами, немедленно покоровшими молодого артиста, стихийно сочувствовавшего обездоленным людям и презиравшего сытое самодовольство» (Бабенко 1989: 186). Таким образом, футуристические традиции в поэзии А. Н. Вертинского проявились в выборе формы поэтического текста, сценической маски, а так же тематического своеобразия поэтического мира автора.

Ранняя поэзия А. Вертинского в целом характеризуется творческим поиском. Сам он в воспоминаниях неоднократно упоминает о «терзаниях» юного поэта в поиске себя, форм самовыражения. В этот бурный период московской жизни поэт знакомится с основными принципами и героями театра Дель-Арт, которые получили второе рождение в предреволюционные годы в России. В лучших традициях *комедии Итальянни* центральным образом своего поэтического мира он выбирает сценическую маску Пьеро – классический образец ярмарочной куклы неудачливого влюбленного.

Собственно с самим образом А. Вертинский знакомится в период своей богемной жизни в Москве. Он общается со многими салонными певцами того времени и становится приверженцем малого салонного искусства. Для поведения молодого поэта был характерен эпатаж обывателей, имеющий много общего с футуристической ряженостью (не случайно в это время Вертинский с ними общался). Все это повлияло на его мировосприятие и самовыражение, он точно воспринял эпоху, в которой определяющими для творческой индивидуальности были переодевание и масочность. К. Рудницкий считает, что «Вертинский – певец богемы, салонный поэт и к фольклорным богатствам не прикасался» (Рудницкий 1990: 7). Однако сами маски, как и приём театрализации, берут своё начало в фольклорных традициях, поэтому нельзя категорично отрицать их влияние на творчество поэта.

Особое внимание следует обратить на использование прагматической сценической маски Пьеро как отражения футуристических традиций и традиций театра Дель-Арт. Для того чтобы покорить зрителя, молодому А. Вертинскому необходим был образ, способный стать явлением на эстраде, заинтересовать зрителя, пресыщенного романсами и томным исполнением цыганских песен. В. Бабенко справедливо считает, что «туманный поэтический мир А. Н. Вертинского отличался от надоевшего мира «ямщиков», которым приказывали «не гнать лошадей», всевозможных «троек», на которых кто-то «едет, едет, едет к ней» или надрывных «уголков», в которых «ночь дышала сладострастьем» (Бабенко 1898: 196 – 197). Таким образом, уходя от популярного в то время романса, поэт делает ставку на действие, характерное для театрализации Дель-Арт, на героя-маску, с помощью которой можно завлечь зрителя и одновременно скрыться от его глаз.

Собственно маска Пьеро, не являясь отражением личности Вертинского, соединила в себе и традиции комедии Дель-Арт, и модернистские тенденции начала XX века. И хотя изначально она была средством дистанцирования и эпатажа, в дальнейшем она стала неотъемлемой частью всего доэмиграционного периода творчества автора, также в целом она повлияла на весь его поэтический мир. Возникнув в период смены культурных парадигм начала XX века, она явилась следствием поиска поэтом новых мировоззренческих, ценностных и художественных ориентиров, стала доминантой его художественного мира. Н. Н. Евреинов рассматривал при-роду и значение маски в литературе и утверждал, что разнообразие масок может быть разделено на «маску психологическую» и «маску прагматическую» (Евреинов 1923: 5). И если «психологическая» скрыва-

ет лицо, заменяя его созданным образом, то «прагматическая» заменяет маской личность. Для творчества А. Вертинского характерен второй тип, поскольку на сцену выходила личность «не имеющая ничего общего» с поэтом, исполнитель «печальный Пьеро», портреты которого зритель видел на афишах и чьи ариетки воспринимал как личные песенки «трагического» героя.

С выбором «своей» маски А. Вертинский не ошибся: она дала ему возможность не только отстраниться от зрителя, но и гарантировала определённую долю свободы от нравственной ограниченности тематики, открыла новые творческие возможности, позволила изысканно сделать достоинством. Если «маски» В. Маяковского, И. Северянина были лишь эпатуирующими публику деталями, то А. Вертинский создал целостный эстрадный образ, который в дальнейшем использовался другими; его второе рождение мы наблюдаем и в наши дни, о чем свидетельствуют возникшие театры «Неодекаданс» и «Театр Пьеро».

Использование поэтом сценической маски как лирического героя произведений характерно для традиций репрезентации балаганной культуры в творчестве А. Блока. С его стихотворением «Балаганчик» перекликаются многие произведения А. Вертинского, как на идейно-тематическом уровне, так и на лексико-семантическом, например, символы «картонного шлема» и «деревянного меча» – у Вертинского «картонная корона», «картонный меч» (стихотворение «Желтый ангел» и другие). Несмотря на схожесть приемов в изображении балаганного мира, у поэтов существовало значительное различие в роли сценической маски. Для А. Блока важно было узнать, что под маской, а Пьеро А. Вертинского постепенно утрачивает свою масочность, переходит из этой категории в категорию персонажа, героя, «экстра-личности», замещающей на сцене реального творца-артиста. Повидимому, удачно найденная маска тяготила поэта. Уже в 1915 году он пишет:

*Я устал от белли и румян  
И от вечной трагической маски,  
Я хочу хоть немножечко ласки,  
Чтоб забыть этот дикий обман.*

(Вертинский 2009: 270)

Жизнь превращается в бесконечную игру, игру в «жизнь» с собственной маской. Усталость – перманентное состояние героя, это усталость от страстей, сцен, игр, от существования. Остаётся только призрачная

мечта о новой, чистой жизни, где превалируют светлые чувства и где не нужно больше играть. В «диком обмане» заключён трагизм человека, вынужденного быть изгоем, скрываться под маской, вести двойную игру. Маска становится сценической клеткой, в которой влачит существование Поэт-Артист, ведь никого не интересует его истинное лицо, его душа. В тот момент, когда с помощью «белил и румян» был рождён Пьеро, был похоронен в извечном одиночестве Человек, лирический герой стихотворения. Эти исповедальные строки свидетельствуют об их автобиографизме, о сожалении поэта о том, что маска подменяет настоящего А. Вертинского. Таким образом, на завершающем этапе раннего периода творчества автор сознательно отказывается от традиционной маски Пьеро, выводя на сцену Артиста в черном фраке, фиксируя тем самым смену культурной парадигмы собственного поэтического мира. Переняв традиции театра Дель-Арт и опыт русских символистов (А. Блока, А. Белого, И. Северянина) и выведя на сцену популярную в то время маску Пьеро, артист отходит от оригинальных традиций ее использования, с помощью приёма иронии выводит на иной смысловой уровень. И хотя изначально она была средством привлечения внимания зрителя и способом сокрытия от посторонних глаз, в дальнейшем она вытесняет автора, и это стало одной из причин, по которой поэт отказывается от неё в 1917 году.

Несмотря на творческий поиск, поэт не останавливается на каком-либо литературном направлении начала XX века. В становлении собственного стиля он обращается практически ко всем наиболее значительным в тот период направлениям, течениям и школам. По справедливому замечанию А. Макарова: «Все эти веяния, влияния и мотивы Саша Вертинский пропускал через судьбу маленького человека, томимого страстными желаниями и видениями неземной красоты, но при этом слабого духом, обречённого на прозябание в кабаках, в переулках, в «извивах», на подобный наркотическому опьянению «электрический сон наяву» (Макаров 2009: 45-46). Александр Вертинский перенимает традиции модернистов, романтиков, сентименталистов и строит собственную систему образов, в центре которой находится его лирический герой-маска – Пьеро. Художественный мир поэта на этом этапе (1914-1920 гг.) включает в себя кукольный мир, основанный на традиции балаганной культуры, основными героями здесь становятся люди-марионетки, которыми руководит неизвестный кукловод. Это обусловило и появление образа «маленького человека» (как продолжение традиции русской классической литературы), принимающего собственную судьбу и смиряющегося с ней. Несомненно, поэт опирается на традиции изображения маленького человека в творчестве А. Чехова, А. Блока, однако

и здесь кроется отличие в мироощущении поэта. Его маленький человек – сломленный, трагический, тоже имеющий свои мечты, но согласившийся со своей участью и абсолютно не способный к борьбе.

Уже в раннем творчестве в поэтическом мире поэта формируется «маленький человек». Так, в стихотворении «Безноженька» он обращается к образу калеки, безногой девочки, живущей на кладбище, абсолютно забытой всеми, при этом щемящее чувство жалости вызывает описание «крошки-малютки». Использование уменьшительно-ласкательных слов («могилки», «Боженька», «колокольцы», «дороженька») создают детский мир, увиденный глазами несчастного ребёнка, с его мечтами о новой здоровой жизни. Христианские мотивы не чужды поэту. Одновременно с темой маленького человека проявляется его отношение к Богу и религии – поэт всегда уважительно относился к церкви. «Добрый и ласковый Боженька» – таким Он видится несчастной безноженьке, ей остаётся уповать только на высшие силы, однако наивность звучит в ее словах:

*«Боженька, ласковый Боженька,  
Что тебе стоит к весне  
Глупой и малой безноженьке  
Ноги приклеить во сне?»*

(Вертинский 2009: 278)

Лишь наивная вера в Бога даёт призрачную надежду на новую жизнь. И, что характерно для Вертинского, ни слова о роптании или борьбе.

Изображая маленького человека, артист выбирает наиболее неприглядного страждущего из толпы, и несколькими фразами рисует психологический портрет героя. Любопытно, что зачастую он не протестует против несправедливости окружающей его действительности, а смиряется со своей участью. Его «маленький человек» пассивен: он не призывает к борьбе, а вызывает лишь сопереживание. Так в стихотворении «Аллилуйя» мы видим образ актрисы:

*Ах, вчера умерла моя девочка бедная,  
Моя кукла балетная в рваном трико?*

(Вертинский 2009: 282)

Жизнь ее кукольна, картонная, пустая. Автор сравнивает ее с бабочкой:

*В керосиновом солнце закружилась, победная,  
Точно бабочка бледная, – так смешно и легко!*

(Вертинский 2009: 282)

Как мотылёк, она взлетела и погибла. Так банально и просто. Легкость философского восприятия смерти так же характерная черта поэзии Вертинского.

Поэт всегда относил себя к артистам, к закрытому театральному обществу. В раннем творчестве особое внимание автора привлекают актеры «низкого жанра»: клоуны, циркачи, балаганщики, балерины (вновь можно говорить о Блоковском влиянии и традициях театра Дель-Арт). В действительности они не были почитаемыми в обществе и находились на одной из низших ступеней социальной иерархии. Однако для Вертинского артисты были близки по духу, поэтому мы видим их героями произведений. Особенно эта тенденция просматривается в творчестве периода эмиграции, где артист особо остро ощутил несправедливость по отношению к творческим людям.

В 1930-50 гг., в противоположность соцреалистическим канонам, определяющим официальную литературу этого времени, героем Вертинского остаётся «маленький человек». Образ «маленького человека», с одной стороны, продолжает традиции русской классики, он чужой для всех, незаметный, ненужный, униженный и оскорблённый. С другой стороны, новаторством поэта стало стремление показать его значимость в собственном вымышленном мире. В стихотворении «Девочка с капризами» поэт активно использует местоимение «мы», которое показывает общность автора и непонятого «маленького человека» – лирической героини. Ведь девочка, как и он сам, не такая, как все, ее уникальность кажется большинству отклонением от нормы:

*Мы никем не поняты и разочарованы.*

*Нас считают маленькой и теснят во всем».*

(Вертинский 2009: 286)

Только автор способен почувствовать боль героини:

*«Вашу жизнь тяжёлую я один пойму».*

(Вертинский 2009: 287)

Манифестом творчества А. Н. Вертинского можно назвать стихотворение «Я всегда был за тех, кому горше и хуже»:

*Я всегда был за тех, кому горше и хуже,*

*Я всегда был для тех, кому жить тяжело.*

(Вертинский 2009: 382)

Сравнивая реальную жизнь с экранной: «*А искусство моё, как мороз, даже лужи / Превращало порой в голубое стекло*» (Вертинский 2009: 382), автор говорит о бесчувственности реального мира, порождающей его «маленького человека». Поэт сам позиционирует себя как певца простого человека (землекопа, трубочиста), чью жизнь он проживал как свою, кому сопереживал, и ради кого он положил на алтарь вечности свою собственную жизнь. Он пишет:

*Я свою – проиграл, но зато Серафимы  
В смертный час прилетят за моею душой!*

(Вертинский 2009: 382)

«Маленький человек» поющего поэта зачастую «жертва» не только толпы, социума, но и собственных эфемерных мечтаний и амбиций. Понимая никчёмность и пустоту собственной жизни, он не стремится ее изменить, а надеется либо скрыться за очередной ролью в голубом мире эфира, либо найти упокоение в белом краю смерти. В этом спасении, заключенном в загробной жизни, проявляются традиции декаданса. Так в стихотворении «Бар-девочка» читаем: «*и останется... песня, но песня не новая. <...> И чужая весна. Только Вас уже нет*» (Вертинский 2009: 357). Героиня всего лишь заложник социума, лишённая возможности изменить свою судьбу и положение. Бар-девочка – одна из тысяч, типичный образ «героини улицы», воссозданный художником.

В традициях декаданса Вертинский неоднократно обращается к образу смерти, о чем свидетельствуют ее маркеры (похоронная процессия, ладан, свечи и др.), характерные для его поэзии. Однако он идет дальше, персонифицируя данный образ и выводя ее на уровень образа в системе поэтического мира. Наиболее ярко он представлен в стихотворении «Ты сказала, что Смерть носит», где автор изобразил ее в виде блоковской Прекрасной Дамы, таким образом, уйдя от фольклорной традиции представления смерти беззубой с косой в черных или белых одеяниях:

*Но Она – без косы, без котомки.  
Голос нежный у ней, негромкий.  
Вроде той Она – Незнакомки,  
О которой писал Блок.*

(Вертинский 2009: 368)

Она – Прекрасная Дама, уводящая в «мир огня», чарующая, нежная, но в то же время властная, не поддающаяся уговорам, просьбам и приказам,



берущая все, что ей принадлежит. Смерть вернее любой женщины, от неё никуда не уйти:

*«Но она верней, эта Дама,  
Что уводит в мир огня.  
(Вертинский 2009: 368)*

И даже чистая любовь отступает перед ее ликом, ведь она неизбежна. Герой смиряется и не винит свою любимую, которая не сможет его удержать:

*Ты ведь, маленькая, – ты побоишься  
С этой Дамой меня разлучить!  
(Вертинский 2009: 368)*

Необходимо подытожить, что в творчестве А. Н. Вертинского образ смерти основан на двух, характерных для русской культуры, традициях: литературной (традиции декаданса и символизма) и народно-фольклорной (отображающей христианские мотивы). Среди наиболее характерных примеров осмысления данного феномена в творчестве поэта можно выделить, во-первых, отношение к ней как к личной трагедии, обусловленной потерей любимого человека, что равносильно собственной гибели; во-вторых, смерть – это разрушение, а зачастую и саморазрушению жизни (декадентские мотивы), опустошение души; в-третьих, она осмысливается, с одной стороны, как неизбежное окончание жизненного пути (философская позиция), а с другой, как начало нового пути (христианские мотивы).

В творчестве А. Вертинского кроме традиций декаданса в восприятии смерти присутствует и характерное для символизма экзотическое пространство. Так, в стихотворении «Маленький креольчик», которое продолжает традиции экзотизма Н. С. Гумилёва, Пьеро скорбит об уходе своей звезды, исчезнувшей из его жизни и растворившейся далеко в мире, сотканном из характерных атрибутов:

*Ах, где же Вы, мой маленький креольчик,  
Мой смуглый принц с Антильских островов,  
Мой маленький китайский колокольчик.  
(Вертинский 2009: 279)*

И хотя черты соперника-Арлекина не названы в тексте произведения, в нем все же ощущается его незримое присутствие. Коломба по-

прежнему не любит Пьеро. Его мир опустел, остаются лишь слезы. Героиня в данном случае изображается традиционно легкомысленной – пустой и бездушной куклой, в которую безумно влюблён романтично-трогательный герой: *«Капризный как дитя, как песенка без слов?»* (Вертинский 2009: 279). Экзотическое пространство в традициях поэтов Серебряного века поэт использует для ухода от реалий жестокого мира. Так называемое «изгойничество» Вертинского было внутренне осознанным, поскольку, будучи всеобщим признанным и популярным, он испытывал внутреннее одиночество и отстранялся от окружающей действительности. Неслучайно основываясь на позиции изгойничества и опираясь на традиции балаганного искусства, поэт создает место для ухода от действительности. Так на раннем этапе формируется «экзотическое пространство» с присущими ему маркерами «лето», «море», «дальние страны», «пираты», «Сингапур», «креольчик» и др., которое противопоставляется реальному миру и практически исчезает после эмиграции

Продолжая традиции А. С. Пушкина, Н. П. Огарева («До свиданья», 1867), А. Н. Плещеева («Блаженны вы, кому дано...», 1971), Вертинский относится к своему искусству как к делу просветительскому. И хотя переход на другую тональность даёт повод для восприятия текста как внутренне противоречивого, чувства героя находят поддержку в сходных раздумьях своих предшественников» (Тарлышева 2004: 178). В стихотворении «Перед ликом Родины» художник раскрывает свою гражданскую позицию, говорит о роли поэта в обществе и степени его «полезности» стране. Это произведение прочитывается в пушкинской традиции, не случайно поэт хотел бы *«задумчивой лампадой / Пред ликом Родины торжественно светить»* (Вертинский 2009: 376). И здесь органично появляется церковная атрибутика – Родина всегда окутана ореолом святости, ее образ ассоциируется с иконой, которой *«замученные горем человеки, / Опять в слезах поклонятся»* (Вертинский 2009: 376). В этом стихотворении Вертинский говорит об особой миссии поэта, которая состоит в том, чтобы быть лампадой Родины, служить (светить) ей.

Подводя итог своей жизни скитальца, автор говорит о том, что долг его выполнен, но до самого конца он должен нести свой крест – крест поэта. В одном из последних стихотворении лирический герой ищет выход из леса... пошлости – цензурной, официальной, зрительской, читательской. Пошлость отравляет существование поэта, делает его жизнь невыносимой и невозможной:

*Сквозь чащу пошлости, дрожа от отвращения,  
Я продираюсь к дальнему лучу.  
Я задыхаюсь. Но в изнеможеньи  
Я все еще о чем-то бормочу...*

(Вертинский 2009: 386)

Однако даже на пределе возможностей он должен исполнить свой долг поэта, потому что именно поэтический талант определяет писательскую судьбу. Авторская самооценка заложена в словах:

*И в хаосе этого страшного мира,  
Под бешеный вихрь огня  
Проносится огромный, истрепанный том Шекспира  
И только маленький томик – меня...*

(Вертинский 2009: 386)

Своим трудом он завоевал право на собственный маленький томик, на читательскую память и любовь, не случайно Вертинский пророчески говорил: «Через 30 – 40 лет меня и моё творчество вытащат из подвалов забвения и начнут во мне копать...» (Вертинская 2004: 367). Таким образом, выражая свою гражданскую позицию, А. Вертинский самоопределяет свое место как поэта и гражданина в традициях классиков русской литературы.

Исследовав литературные традиции в творчестве А. Н. Вертинского, мы сделали следующие выводы, что характерным для него является изображение «маленького человека» в традициях А. Блока и А. Чехова. Необходимо уточнить, что, несмотря на традиционность в репрезентации данного образа как одного из тысяч, типичного непримечательного представителя общества, характерного для классической русской литературы, у А. Н. Вертинского он не способен к борьбе за лучшее (в отличие от блоковского), поэтому принимает смиренно удары судьбы. Для детерминированной системы образов Вертинского характерно изображение «маленького человека», чужого для всех, незаметного, ненужного, оскорблённого, но артист старается показать его значимость в собственном мире, пусть и вымышленном. В традициях А. Пушкина автор особое внимание уделяет Поэту как одному из центральных образов поэзии периода эмиграции и по возвращению на Родину, придавая ему значение Просветителя, способного зажечь сердца читателей и слушателя. Творчество Вертинского отображает традиции декадана и христианского гуманизма в его философском отношении к смерти и ее персонификации. Экзотическое пространство, как прием

ухода от действительности, создается под влиянием эстетики символизма и декаданса. Именно наличие литературных традиций в творчестве автора, по мнению большинства исследователей, позволили ему приобрести собственный неповторимый образ и стиль, стать создателем авторской песни: «Вертинский именно создал свой образ. Он пел не чьё-то о чьё-то, он пел своё о себе» (Рудницкий 1989: 23). «Великий Пьеро», в отличие от Северянина, уходил от показной сентиментальности, а также, избегая поэтического эпатажа Маяковского, выбирал экстравагантную манеру исполнения и сценическую маску. Символизм, экзотизм Блока, оказавшие значительное влияние на поэзию Вертинского, не помешали ему остаться верным простоте формы, не усложнять текст художественными изысками, а экзотические образы использовать либо для создания иностранной, заграничной атмосферы, либо для того, чтобы в очередной раз привлечь внимание слушателя. Таким образом, только в своеобразном синтезе литературных традиций и уникальном новаторстве поэта нам видится неповторимость созданного им поэтического мира.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Бабенко 1989:** Бабенко В. Г. Артист Александр Вертинский: материалы к биографии. Размышления, Свердловск, 1989.

**Вертинская 2004:** Вертинская Л. В. Синяя птица любви, М., 2004.

**Вертинский 2009:** Вертинский А. Н. Дорогой длиною...: мемуары, стихи и песни, рассказы и зарисовки, письма, фотографии, М., 2009.

**Евреинов 1923:** Евреинов Н. Н. О новой маске: авто-био-реконструктивной, Петроград, 1923.

**Макаров 2009:** Макаров А. Александр Вертинский: портрет на фоне времени, М., 2009.

**Рудницкий 1990:** Рудницкий К. Л. Любимцы публики, К., 1990.

**Савченко 1989:** Савченко Б. А. Александр Вертинский, М., 1989.

**Тарлышева 2004:** Тарлышева Е. А. Песенная поэзия А. Н. Вертинского как единый художественный мир: жанровая природа, образная специфика, эволюция, Владивосток, 2004.

## **KHANUM SULTANOVA**

*Azerbaijan, Baku*

*Azerbaijan National Academy of Sciences, Institute of Literature*

### **Mythologem “Light” in Azerbaijan Poetry of Beginning and the end of XX Century**

Azerbaijan poetry of XX century developed in close connection with preceding periods, using mythological and epic traditions since first folklore samples.

These are first of all traditions of Nizami, Nasimi, Fizuli, A.Sihat, M.A.Sabir, H.Javid, M.Mushfiq, R.Rza and others.

The notion “NUR”- “LIGHT” one of most widely used in modern poetry has deep roots in Turkish mythology. This notion is presented as opposition to “ZULMET”-“DARKNESS”.

Being inspired by these imaginations, Azerbaijan poetry on each new stage always found quite new formal and content sense in world cognition and reflected them in mythological and epic types.

*Key words: Azerbaijan poetry, mythological traditions, imaginations, the notion “NUR”- “LIGHT”.*

## **ХАНЫМ СУЛТАНОВА**

*Азербайджан, Баку*

*Институт литературы Национальной Академии наук Азербайджана*

### **Мифологема «свет» в азербайджанской поэзии начала и конца XX века**

Азербайджанская поэзия XX века, развиваясь в тесной связи с достижениями предшествующих периодов, активно используя мифопоэтические традиции, начиная с первых фольклорных образцов, выходила за рамки обычных произведений поэтического искусства, превращаясь в художественное отражение философской и общественной мысли времени.

Такая тенденция к расширению внутреннего пространства и смыслового содержания поэтических образцов направляла мысль исследователей азербайджанской поэзии к поиску источников поэтического вдохновения и творческой фантазии художников слова, каковые обнаруживались в

глубинных пластах исторического времени, в предшествующих традициях. Отсюда стремление к возвращению в русло постоянно обновляющихся в силу исторического развития, но неизменных по своей сути первичных представлений, символов, попытка их переосмысления на каждом новом этапе развития истории, общества, искусства.

Каждым последующим поколением мастеров слова движет, как и в предшествующие периоды, желание понять суть жизни, представить картину мира в её целостности, понять истоки происходящего. Этот поиск хотя и ведётся в настоящем, но он невозможен без углубления в прошлое. Это ещё один мощный стимул для творческого вдохновения, рождающий всё новые и новые образы, но все они, как правило, строятся на основе живущих в каждом человеке архетипических представлений.

В устной и письменной литературе азербайджанского народа отводится большое место мифам и мифологическим представлениям. Велика и исключительна роль рожденных в силу стихийной фантазии народа мифов, легенд, былин, преданий в социально-культурном, интеллектуальном развитии человечества. В этом смысле мифы, являющиеся первичными образцами человеческого мышления, постоянно были в центре внимания творческих личностей.

Вдохновляясь первичными, но в ходе истории обновляющимися мифологическими представлениями, в соответствии с уровнем, требованиями и запросами времени, азербайджанская поэзия на каждом новом этапе искала и находила всё новые и новые формальные и содержательные смыслы в познании мира и отражала их в мифопоэтических образах.

Азербайджанская поэзия конца XX века широко использует весь арсенал мифопоэтических средств и образной системы предшествующей классической литературы. Это, прежде всего, традиции таких корифеев, как Низами, Насими, Физули и др. Многочисленные мифологические образы в произведениях классиков азербайджанской литературы свидетельствуют о внимании к мифологии в далёком прошлом, иллюстрируют те многообразные формы, в которых она находит своё воплощение.

Азербайджанские поэты XX века, такие как М.А.Сабир, А.Сиххат, М.Хади, Г.Джавид, А.Джавад, М.Мушфик, Р.Рза, а позднее Р.Ровшан, Р.Рустамханлы, Р.Бехруди и многие другие, продолжают эту традицию. Преобразуя мифологические сюжеты, идеи и образы, в соответствии со своим творческим «я», актуальными проблемами и идеями времени, индивидуальным представлением о современном им мире, они обогащают поэтику современной поэзии и демонстрируют неисчерпаемость мифологии как источника, из которого черпают свои идеи и образы.

В произведениях поэтов XX века под углом зрения борьбы света и тьмы, добра и зла, в самых разных концептуальных ракурсах находят своё отражение события человеческой жизни, представления о счастье и несчастье человека, связанные с его личной и общественной жизнью, а также описания природы. Всё это нередко воплощается в мифические образы, передаётся через мифические символы и знаки. В таком случае мифопоэтические описания создают возможность для полного раскрытия мыслей и чувств описываемых людей, ситуаций, характеров и обстоятельств.

Если обратиться к зарождению национальных мифологических образов, к процессу их развития, эволюции, закрепления в сознании людей, широкого распространения их в литературе, то мы отчётливо можем проследить появление в самых разных произведениях традиционного обращения к ряду мифологем, мифологических образов.

Одним из них, наиболее широко используемым современной поэзией и имеющим глубокие корни в тюркской мифологии, является образ «света» (нур, ишыг), часто даваемый в противопоставлении с образом «тьмы» (зюльмет). С этими мифологемами тесно связано представление об огне, положенное в основу философии зороастризма.

Откуда же берёт начало этиологическая основа зарождения этих мифологем, каков первичный источник, породивший мифологему «свет»? Как утверждают исследователи, эта мифологема связана с именем бога Девуса-Дива, с Деде-Коркудом, с богом тюркоязычных племён и родов Средней Азии Гутом, с огузами и скифами. В некоторых работах доказывается, что «Азер» или «Адер» – начало слова «Азербайджан», связано с именем бога огня «Атар», который занимает в пантеоне нашего народа авторитетное место (Тағиоғлу 1991: 17).

Как свидетельствуют исторические источники, слово «Див» на санскрите означает «Бог света» (Эрлих 1930: 393). А в связи со словом «Горгуд» основоположник мифологической науки в Азербайджане М.Сейидов в своей статье «Этимологический анализ слова «Горгуд» и заметки об основах этого образа» и корнях образа Горгуда писал, что слово «Горгуд» образовано из двух слов «Гор» и «Гуд». Он доказал, что это сложное слово означает «огонь счастья» (Seyidov 1979: 179).

В «Хрестоматии по истории Древнего мира» приводится предание о том, что Гут, являющийся богом древних тюркоязычных племён Средней Азии, спустился на землю с неба, с солнца (Хрестоматия по истории Древнего мира 1950: 277). По мнению известного учёного А.Тагиоғлу, мифическое народное мышление, породившее эту легенду, черпало информа-

цию из одного источника. То есть «Мысль о происхождении Деде Горгуда, ставшего культовым образом в огузских племенах, помогает приоткрыть завесу над тайнами истории о единстве их корня (Tađiođlu 1991: 15).

В целом, мифы являются способом динамического мышления. По мысли К.Абдуллы «Миф постоянно возвращает человека к истокам, к первозданности. Уход человека вместе с мифом в прошлое и возвращение в настоящее выявляет в его сознании, мышлении новые интересные психологические факторы. И это связано с природой мифа, его философскими, художественными и социальными чертами.

Тайна мифа и в литературе, и в реальной жизни привлекает к себе человека. Погрузившийся в эту тайну исследователь или читатель уже не может выйти из неё. Миф имеет столько важных, многосторонних проявлений, что по мере того, как человек живёт, в его мыслях, мечтах, мышлении формируются какие-то новые вещи, и он снова возвращается к мифу, поворачивается к мифу» (Abdulla 2009: 52-54).

По мере того, как мы знакомимся с интересными исследованиями, посвященными мифам, можно прийти к выводу о том, что мифы связаны с живущим в подсознании каждого народа представлением о его корнях, о его происхождении.

Мифы находят отражение в той или иной форме и в прозаических произведениях, но особое место и значение они имеют в поэзии, где создаются более выразительные мифопоэтические представления и образы. Являясь специфической формой познания, эти мифопоэтические представления и образы создают возможность для более полного понимания образцов поэтического творчества.

Часто встречающиеся в азербайджанской поэзии мифопоэтические представления, основанные на мифологеме «свет», связаны с существующим в сознании нашего народа понятием «огонь счастья». Традиционно мифологема «свет» в литературе использовалась в значении «животворящей», «дающей жизнь», «созидающей» силы. Эта традиция существовала веками, продолжает бытовать она и сегодня. Связь с первопричинами особенно отчётливо и выразительно проявляет себя в поэзии таких азербайджанских поэтов XX века, как А.Саххат, М.Хади, Г.Джавид, Б.Вагабзаде, Р.Бехруди и другие.

Источником, питающим художественно-эстетические взгляды и классиков, и современных поэтов, являются их первичные реальные ощущения и мистическое воображение. А поэты, как известно, свои мысли выражают не путём логически выверенных выкладок, а в чувственно-



эмоциональной форме. Форма мифического мышления, в силу того, что оно опирается на эмоции, обуславливает превалирование пространства воображения над логикой. В этом смысле нельзя не согласиться с мнением одного из известных исследователей творчества Физули Н.Геюшова о том, что «мифическое мышление воспринимается как своего рода поэтическое мышление» (Göyüşov 2012: 57-58).

Поэтическое мышление проявляется и обнаруживается в творчестве отдельных поэтов как способ их индивидуального мышления. С этой точки зрения, как и в других образцах мировой литературы, мифологема «свет» в произведениях азербайджанских поэтов также очень часто встречается как средство выражения авторской позиции, и каждый раз она наполняется индивидуальным содержанием. С помощью этой мифологемы создаётся мифопоэтическая модель вновь созданного художественного мира, которая реализуется в системе поэтических категорий.

Каждый поэт, использующий в той или иной форме мифологему «свет» в своих произведениях, выражает своё мироощущение посредством различных, присущих ему философских подходов. Но корни этой мифологемы во всех случаях, так или иначе связаны с первичными мифическими представлениями и образами. Как отмечает И.Велиев, «Человек живёт в мифе, а миф в человеке. Это самое интересное философское, художественное достижение человеческого мышления» (Vəliyev 2013: 17). Как и ряд других азербайджанских поэтов-романтиков, творивших в начале XX века, А.Саххат, также столкнулся с общественно-политическими событиями и катаклизмами своего времени, пытался им противостоять и остался в истории мастером слова, способным оказать мощное воздействие на художественное мышление азербайджанского народа. А Саххат избрал довольно сложный путь в своих идейно-художественных поисках. Основной, точкой опоры в этих постоянно меняющих своё содержание творческих поисках было просвещение своего народа.

Тема свободы в романтической поэзии А.Саххата составляла ядро его идеи просветительства. Эта тема, повлиявшая на душу поэта, являющаяся её сутью, в большинстве случаев выражалась посредством мифологем «свет», «солнце». Тема свободы определяет как систему образов творчества А.Саххата, так и смыслы отдельных знаковых, метафорических выражений в его произведениях.

Часто встречающиеся в его стихах слова «свет» (ишыг), «луч» (шоля), «солнце» (шемс) использовались для выражения тех или иных смыслов, частей, сторон темы свободы. Эти слова в стихах А.Саххата характеризуют

мечты, надежды, оптимистический душевный настрой, веру, стремление к борьбе его романтического героя. В стихотворении «Aləmiislama» (Всему исламу), говоря о своей “xəstə-hal” (больная) родине, он тем не менее утверждает, что она не находится в безвыходном положении.

Романтический герой здесь предлагает: «Dinlə əhvalını sınıqsızının, / Millətə qəlbən ağlayan bacıdır. / Odlu məzmunları souuqyazımın – /Xəstə ruhun davasıdır, acıdır» (Улови мелодию поломанного саза, / Она сестра, горько плачущая о своём народе / Горячие смыслы моих холодных писаний / Это горькое лекарство для больной души» (Səhhət 2005: 60). Та «борьба», которую предлагает герой, связана с верой в будущее, с призывом жить с любовью к этому будущему.

Эти слова надежды, которые звучат в стихотворении, завершаются обращением к «шемс» – солнцу: «Eysən, eynəmi-zahiri-dərخاب! / Oyan, artıq ürəkdə qalmadı tab. /Açıl, ey şəms, qəmi-səhaibdən! / Yüksəlib dövre-yikamalayetiş. / Qurtar, ey sevgilim, məsaibdən, / Xubruluqda etidala yetiş. / Sıx ki, bitsin ləyali-fırqətimiz, / Gül, tükənsin dəməvi-həsrətimiz» (Ты, чей облик прекрасен! / Проснись сердце уже не терпит. / Простись, о солнце, с миром печали! / Поднимись до эпохи разума. / Отринь, любовь моя, все тяготы, / В добродетели возвысься до конца. / Взойди, чтобы закончились наши беды, / Смейся, чтобы закончилась разлука).

К. Талыбаде, в предисловии к книге А.Саххата, писал, что «в отличие от других романтиков, поэтическое «я» Саххата тяготело не к идеальному миру, а к миру представлений, что давало возможность быть ближе к событиям, происходящим в реальности» (Səhhət 2005: 15). Такую его поэтическую особенность можно проследить на примере стихотворения «Сон», где лирический герой, оставшись во мраке одиночества, вдруг попадает в райский уголок, и сквозь призму сна, на покрытой разноцветными цветочками поляне, чувствует нежные ласки прекрасной Пери. Она указывает ему место в тени и говорит: «Otur, bu yer sənidir» (Садись, это место твоё). Но счастье было недолгим, пери исчезает. Вдруг откуда-то появившаяся северная туча всё переворачивает верх дном. Герой в ужасе просыпается.

В мифологии многих народов чёрная туча показывается как предвестник несчастья, как «тьма», противостоящая «свету». И здесь с наступлением темноты, тьмы в виде этой зловещей тучи мир героя рушится: «Bir zülmətli bulud qopdu şimaldan, /Puc eylədi, dağıtdı bu cənnəti» (Одна чёрная туча сорвалась с севера, / Уничтожила, разрушила этот рай). Но в конце стихотворения поэт, показывая рассвет, расшифровывает значение этого

сна героя как наступление светлого будущего. В глазах героя появляется свет надежды: «Durdum gördüm işıqlanıb dan yeri» (Я проснулся и увидел – наступил рассвет) (Səhhət 2005: 60).

И в творчестве М.Хади, одного из представителей романтизма XX века, тема свободы также окрашена в печальные тона, однако и здесь она не разрешается идеей безнадежности. Несмотря на все трудности, у героя, живущего с надеждой на будущее, исполняются все его светлые мечты. В творчестве М.Хади «свет» также означает «животворную силу». В своем вступительном слове к книге стихов А.Саххата, К.Талыбзаде приводит следующие слова А.Мирахмедова, исследующего творчество М.Хади: «Одной из заметных черт творчества М.Хади и большинства его современников было то, что даже в самые тяжелые дни, в смутное время, во тьме жизни их герои старались разогнать нависшие над ними тёмные тучи. Даже когда их глаза были заполнены слезами, они всё равно не отказывались от поиска света и радости» (Səhhət 2005: 11).

М. Хади в своей поэзии словно прочерчивает карту дорог, ведущих к свету, смело выдвигая высокие художественно-философские мысли: «İstərsən əgər yurduna hüriyyəti-nazan, / Düşmənləri ehraq üçün olatəşi-suzan, / Tənviri-vətən etməyə ol nuri-füruzan, / Dillərdə bugün olmalı bir əzmi-xüruşan...» (Если ты для народа своего прекрасной свободы желаешь, / Стань для врагов обжигающим пламенем, / Стань светом для освещения родины, / В словах сегодня должна звучать гордость) (Hadı 2005: 7). Это стихотворение окрашено героическим пафосом и призывом к борьбе. Поэт, обращаясь к своим читателям, говорит о том, что для победы над врагом нужно превратиться в «atəşi-suzan» (сжигающее пламя), а для достижения свободы родины – стать «nuri- füzan» (светом бирюзы).

В целом, для М.Хади мир поэзии сам по себе в сознании художника слова соткан из света, замешан на свете. Его поэтический манифест отличается особой конкретностью: «Nədir bilirsiniz şeir? Nurdən məstur, / Xəyal gülşəninin nuridir bu zadeyi-nur» (Знаете ли вы, что такое стихи? Они написаны светом, / Это дитя с цветника мечтаний) (Hadı 2005: 8). Поэт считает, что стихи как дети, они рождаются от матери-света, появляются на основе наших светлых мечтаний и надежд.

Интересные параллели в художественном осмыслении этого образа можно провести, анализируя в сопоставительном плане творчество азербайджанских поэтов начала и конца XX века, например А.Саххата и М.Хади, с одной стороны, и Р.Бехруди, с другой. Традиция использования мифологемы «свет», которая ярко проявила себя в начале XX века в

творчестве А.Саххата, М.Хади, в конце века была продолжена Р.Бехруди в присущей ему сугубо индивидуальной манере.

Привлекая эту мифологему в образной форме в современную поэзию, Р.Бехруди даёт новую жизнь мифу о появлении человека, существующему в тюркской мифологии. Для поэта, который стремится понять беспокойное время накануне и сразу после завоевания республикой независимости, «свет» – это источник перворождения, исходная точка безгреховности, но в то же время последняя инстанция, где люди будут отчитываться за содеянное ими. Он верит, что свет – это один из основных элементов праматери человечества, что мир, в котором обитает Творец – это мир света, а потому с таким уважением говорит о «клятве светом» (Behrudi 2010: 45).

Для лирического героя Р.Бехруди свет – это «всё чувствующая душа», это «живительные соки сердца», это «священные слова», в которых живёт дух его земли, это источник героических поступков, это то, без чего невозможна борьба со злом мира (Behrudi 2010: 44). Концепция света в творчестве Р.Бехруди – это тема отдельного, специального исследования.

В результате проведенного исследования, даже на примере творчества всего нескольких азербайджанских поэтов, приходим к выводу о том, что мифологема «свет», которая широко используется в мировой литературной практике, была одной из наиболее излюбленных и в азербайджанской поэзии. Начиная с древней устной и письменной литературы Азербайджана, она на каждом новом этапе наполнялась идеями и смыслами, характерными для того или иного времени, при этом сохраняя по сути свою преемственную связь с предшествующими смыслами и интерпретациями.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Abdulla 2009:** Abdulla K. *Mifdən yazıya və yaxud gizli Dədə Qorqud*. Bakı: Mütərcim, 2009. (Абдулла Кямал. *От мифа к письму, или Тайный Дедэ Горгуд*. Баку: Мутарджим, 2009).

**Behrudi 2010:** Behrudi Rüstəm. *Turan – ruhu sözlərində çırpınan ölkə*. Bakı: Azərneşr, 2010. (Бехруди Рустам. *Туран – страна, чья душа бьётся в моих строках*. Баку: Азернешр, 2010).

**Göyüşov 2012:** Göyüşov N. *Füzuli: düşüncə və ruhun poetikası*. Bakı: Elm və təhsil, 2012. (Геюшов Н. *Физули: поэтика мысли и духа*. Баку: Элм ве техсил, 2012).

**Hadi 2005:** Hadi M. *Secilmis əsərləri*. Bakı: Şərq-Qərb, 2005. (Хади М. *Избранные труды*. Баку: Шарп-Гарб, 2005).

**Seyidov 1979:** Seyidov M. Qorqud sözünün etimoloji təhlili və obrazın kökü haqqında qeydlər // «Azərbaycan» jurnalı, 1979, №1. (Сейидов М. Этимологический анализ слова Горгуд и заметки о корнях образа. Журнал «Азербайджан», 1979, №1).

**Səhhət 2005:** Səhhət A. *Seçilmiş əsərləri*. Bakı: Lider nəşriyyatı, 2005. (Саххат А. *Избранные труды*. Баку: Лидер, 2005).

**Tağıoğlu 1991:** Tağıoğlu Ə. *Hüseyn Cavid yaradıcılığı və dünya ədəbiyyatında demonizm ənənəsi*. Bakı: Elm, 1991. (Тагиоглу А. *Творчество Гусейна Джавида и традиции демонизма в мировой литературе*. Баку: Элм, 1991).

**Vəliyev 2013:** Vəliyev İ. *Mif: kecmişdən gələcəyə*. Bakı: Nurlan, 2013. (Велиев И. *Миф: из прошлого в будущее*. Баку: Нурлан, 2013).

**Xrestomatia po istorii Drevnego mira 1950:** *Xrestomatia po istorii Drevnego mira*. M.: Nauka, 1950.

**Эрлих 1930:** Эрлих Р. Иблис-музыкант // *Записки коллегии востоковедов*. Т. V. Л.: Изд-во АН СССР, 1930.

## **KHATUNA TABATADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Georgian Technical University (GTU)*

*International Black Sea University (IBSU)*

### **Traditional Heritage of F.Sologub's Prose on the Works of Emigrants Writers**

In this article, the prose of P.Sologub is considered from the point of view of phenomenological integrity of writer's artistic consciousness created from mythological models. Drawing attention namely to the forms of embodiments of the author's consciousness, allows us to speak about non-participation of the writer's creative works in so called "pure" Symbolism. His prose shows traces of esthetical marginalization.

Literary heritage of Russian immigration has just required the status of researchable problematic. Interfacing Sologub's creative works with the works of immigrant writers allows us to reveal the deep layers of resemblance which proves the hypothesis made that literature of Russian immigration in its creative works, along with Pushkin's, used the models of Russian Modernism as well.

**Key words:** *modernism, symbolism, mytheme, archetype.*

## ХАГУНА ТАБАТАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Грузинский технический университет (ГТУ);

Международный черноморский университет (МЧУ)

### Традиционное наследие прозы Ф.Сологуба в творчестве писателей эмигрантов

В монографиях, статьях и в публикациях, посвященных роману *«Мелкий бес»* и малой прозе Ф.Сологуба, неоднократно поднимались вопросы эволюции художественного метода, литературных связей, рассматривалась поэтика текста, мифологическая парадигма и мифопоэтическая традиция, документально иллюстрировались отдельные эпизоды литературного быта.

Причудливо сочетая в своем творчестве черты реализма и модернизма, Сологуб во многом явился предшественником «новой» литературы Запада, в которой человек чувствует себя в плену страшных сил, ощущает себя марионеткой, управляемой принципиально непознаваемыми явлениями.

Роман *«Мелкий бес»* по своей структуре, по авторскому мышлению, принадлежит к классическому реалистическому роману XIX века, но, вместе с тем, уже и к символистскому. Это вершинное произведение автора и один из самых важных прозаических текстов русского модернизма, ставший литературным событием и серьезно повлиявший на развитие русской прозы 1920-х годов.

На сегодняшний день идея «пограничности» творчества Сологуба находит все больше сторонников. Также активно изучается влияние на писателя его предшественников: А.Пушкина, Н.Гоголя, М.Лермонтова, Ф.Достоевского и др. Стоит отметить, что литературное детище Ф.Сологуба явилось продолжателем традиции русской классической литературы.

И.Якубович причисляет прозу Сологуба к традиции русского философского романа (Якубович 1994). И.Жиркова же отмечает в малой прозе писателя *«попытки соединения «бытового» реализма с символическим принципом изображения действительности»* (Жиркова 1988: 51) и утверждает, что именно влиянию русской классики обязаны литературные успехи Ф.Сологуба в жанре рассказа.

Расхождение критиков в определении причастности писателя к тому или иному литературному течению объясняется, очевидно, тем, что в творчестве Сологуба *«почти всегда допускается едва уловимая двусмыс-*

ленность, позволяющая соотнести описанное явление с разными понятийными уровнями, выводящая его прозу за пределы реалистической традиции» (Павлова 1990: 12).

Именно благодаря своей фантазии Сологуб создает своеобразный круг героев, при помощи которых писатель пытается сказать свое слово в прозе XX века. Действительность Сологубу представлялась социальной и психологической западной. Даже во многих его лучших произведениях преобладает сугубо пессимистический взгляд на мир. Сологубовские герои обладают ярко выраженной мифологической природой. Перед нашим взором раскрывается призрачный, полуживой-полумертвый мир: *«В этом призрачном мире жизнь изменить невозможно. Из него можно совершить бегство в другой план реальности»* (Ерофеев 1990: 56), – мир провинциальной России.

Мир провинции – сологубовский *провинциальный миф* – является одним из наиболее неизученных в русской культуре. В творчестве многих авторов конца XIX – начала XX веков образ провинциального городка по сей день остаётся *terra incognita*. Мы предполагаем, что возможно рассмотрение функции изображения провинциального города в творчестве Ф.Сологуба как одной из мифологем символизма.

Этот миф у Сологуба вырос из метанаррации русской классической литературы, каковой явилось изображение русской провинции, но при этом приобрел авторские черты. К ним следует отнести: архетипическую ориентацию, особые авторские фрейм-сценарии, которые глубоко укоренены в провинциальном сознании, по мысли автора, и наиболее полно иллюстрируют авторское понимание облика русской провинции. Мифологическая модель мира Сологуба носит эсхатологический характер.

В произведении *«Мелкий бес»* четко вырисовывается параллель *«столица-провинция»*. Хотя провинциальный городок внешне реалистичен, но внутренне он абсолютно символичен. Символичность еще более подчеркивается *«серой недотыкомкой»*, которая иногда воспринимается галлюцинацией Передонова. Изображаемый город подчеркивает своеобразие мифологического пространства бытия. Наряду с мифологизированным городком, прослеживается еще более мифологичное изображение столицы. Если городок является реалистичным местом пребывания с мифологическими элементами, то столица чуть отдаленное мифическое пространство. Столица показана недостижимой вершиной, на которой расположилась мифическая княгиня. Изображаемый провинциальный город оказался в сознании автора иллюзорным, мифологическим пространством. Мифологическое начало распространяется на всю Российскую империю.

Таким образом, в идиолекте Сологуба выделяются три мифологические модели: а) мифологизированный герой; б) мифологическая модель провинции; в) мифологическая модель метрополии (столицы).

Вторая и третья мифологические модели, в свою очередь соединяются (синтезируются) и образуют новую мифологическую модель – модель пространства. Ф.Сологуб в предложенном провинциальном сюжете частично сохранил литературную традицию в изображении провинции, но в каких-то аспектах даже усложнил ее. Он создал такой художественный образ провинциального мира, который повлиял на восприятия всей провинции негативно.

Культура русской эмиграции XX века выплеснула в европейское культурное пространство «волну» такой силы, что она теперь уже в свою очередь повлияла на многие черты западной культуры (Мегрелишвили 2005). Старшее поколение писателей-эмигрантов стремилось «*удержать то действительно ценное, что одухотворяло прошлое*» (Адамович 1955: 39).

Такое психологическое состояние требовало обретения опоры хоть в чем-то либо вело к трагическому саморазрушению личности. И мифотворчество явилось неотъемлемой частью глобального текста русской эмиграции (Мегрелишвили 2007).

Мифотворчество стало отличительным знаком XX столетия. В этом плане литературный быт русского зарубежья вписан в единый контекст культуры своего времени. В литературе это проявилось, с одной стороны, в стремлении большинства старшего поколения литераторов-эмигрантов сохранить традиции русской литературы (в первую очередь, пушкинскую традицию), с другой стороны, молодое поколение писателей и поэтов эмиграции было ориентировано на развитие традиций русского Серебряного века и на поиск новых средств художественного изображения действительности, видение которой существенно изменилось под влиянием пережитого в период революции и в изгнании.

Мир представал в их сознании как бы разделенным на две части: жизнь в России и жизнь в Париже. Из Парижа Россия казалась мифической страной, куда утрачена дорога, а возможно и само ее место на карте не существует:

*Россия счастье. Россия свет.*

*А может быть, России вовсе нет.*

*И нет ни Петербурга, ни Кремля -*

*Одни снега, снега, поля, поля... (Г.Иванов)*



Тема несовместимости русского национального характера и европейского сознания не раз звучала в прозаической литературе русского зарубежья. Писатели младшего эмигрантского поколения изображают русского человека в чужой культурной среде. Этот образ удачно воссоздан в произведениях Б.Поплавского («Аполлон Безобразов», «Домой с небес»).

Поэтическая структура романа Б.Поплавского «Аполлон Безобразов» отражает наиболее яркие черты прозы не только 1920-х – 1930-х годов «молодого» поколения первой волны русской эмиграции, но также прослеживается преемственность традиций Сологуба. Мономиф Б.Поплавского становится идентичным мономифу Ф.Сологуба. Художественное воплощение личности Аполлона Безобразова можно считать продолжением традиций мифологической философии Сологуба. Однако русский «изгнанник», каким он предстает на страницах литературы русского зарубежья, несет в себе такие черты исконно русской ментальности, как самопожертвование, самоотречение.

В «Аполлоне Безобразове» развертывается заложенный в имени главного героя оксюморон. Герой несет в своем имени два начала: красоту и уродство, гармонию и разложение. Обрастая культурологическими реминисценциями, герои превращаются в архетипы.

Мифологизированный герой мельчает наподобие сологубовского мифологизированного героя. Мономиф Поплавского становится идентичным мономифу Сологуба. Художественное воплощение личности Аполлона Безобразова можно считать продолжением традиций мифологической философии Сологуба, ведь оба анализируемых автора принадлежат к одному направлению и периоду развития русской культуры. Их творчество имеет достаточно оснований для соположения. Оба писателя совпадают по мироощущению. Несмотря на близость художественных методов и систему образов, очевидны также противоречия. Именно этот ракурс ориентирует интерпретатора при рассмотрении творчества Ф.Сологуба и Б.Поплавского. Противоречия заключаются в следующем: мифологизированный герой (герои) Поплавского более трагичен, находясь в изгнании, на чужбине превращается в «вечного странника» (Табатадзе 2013: 448).

Если в прозе Сологуба наблюдается лишь только духовное и физическое падение главного героя, то Поплавский верил в духовное и моральное возрождение своих героев. Именно в этом аспекте происходит явное различие между поэтикой данных авторов. Мифологизированные герои обоих писателей резко разграничены. Если Передонов становится жертвой своего же амбициозного характера, то Аполлон Безобразов не имеет права даже

на малую амбицию. Находясь далеко за пределами родного края, у него была лишь одна мечта, мечта возвращения на родину. *«А потом бросим их всех, уедем в Россию. ... Будем ходить рванные... Хорошо <...>. Среди рванных... Ах Россия, Россия... Домой с небес...»* (Поплавский 2000: 107).

Раз мотив изгнанничества является центральным мотивом для писателей-эмигрантов, то не удивительно скитание главных героев, которые в своих мечтах и в сновидениях могут быть как в Париже, так и в России. Если для Сологуба Петербург подразумевался Эдемом, а провинция Эребом, то для Поплавского Париж ассоциировался с Эребом, для них этот город был также метрополией. *«... Человек наследовал два ада, переливающиеся один в другой: ад моральный, носимый каждый в сердце своем от юных дней, и ад огненный, в который через краткий срок выливается первый, как масло в жаровню»* (Поплавский 2000: 157), - именно об этом говорит один из героев романа.

Мифологическая модель пространства у Поплавского имеет следующее строение: в нем выделяются сферы «подземного» (пространство Парижа, точнее Монпарнаса) и «небесного» (пространство России). Пространственная сфера России для писателя, представленная Раем, путь к которой пролегает через Ад. Поиски недостижимого Эдема остаются лишь в фантазиях писателя.

Г.Адамович в своем стихотворении справедливо заметил о напрасных поисках Рая авторами эмиграции:

*Осенним вечером, в гостинице, вдвоем,  
На грубых простынях привычно засыпая...  
Мечтатель, где твой мир? Скиталец, где твой дом?  
Не поздно ли искать **искусственного рая?***

(Адамович 1939)

Ведущая особенность идиостиля Сологуба заключена также и в архетипизации реальности. Именно архетипические образы перекликаются с авторскими мифами и идиолектическими концептами Серебряного века. Тяготение Сологуба к архетипизации реальности продиктовано стремлением не просто воссоздать эпоху, сколько разобраться в сложном вопросе русской парадигмы сознания, которая, по мнению писателя, заводит страну в опасные дебри, сопоставимые с эсхатологическими глубинными катастрофами. Писателем задействован полный перечень актуальных для своей эпохи архетипов (Юнг 1997). В романе «Мелкий бес» можно выделить следующие архетипы: Отец, Мать, Бес (в образе недотыкомки) и др., при этом отмечается их опосредованная соотнесенность с христианским мифом.

Текст *«Мелкого беса»* почти целиком построен на бинарных оппозициях. В романе выделяются архетипические антитезы *«провинция – столица»*, *«жизнь – смерть»*, *«добро – зло»*, *«прошлое-настоящее»* и т.п.

Новый модернистский миф о Северной столице, с опорой на А.Пушкина, берет свое начало именно в творчестве Ф.Сологуба. Следуя последнему, Г.Иванов удачно развивает тему мифологического Петербурга в своем творчестве. Однако если для Сологуба мифологизированный Петербург является архетипом Эдема, то в сознании Иванова этот мифологизированный город маркирован архетипом Эреба. Петербург-миф, созданный писателем, является глубоко эсхатологическим мифом, который рождает апокалипсические мотивы. Г.Иванов в *«Петербургских зимах»*, используя сологубовские архетипические образы, развивает сологубовскую традицию и обогащает ее активизацией в нарративном текстовом уровне архетипа Тени, который также перекликается с творчеством Сологуба (*«Свет и тени»*). Данный архетип реализуется в тексте произведения Г.Иванова сквозь призму очень сложного повествовательного приема «припоминания». Все ведущие образы в произведении воссоздаются сквозь призму авторской памяти. Учитывая особую систему стиля Г.Иванова, можно предположить, что архетипический образ Тени невольно присутствовал в его творческом сознании, тем более что тень всегда соотносится с образом *сна* или *воспоминаний*.

Довольно удачно выбранные архетипические образы, становятся главными маркерами идиолекта писателей. Разумеется, исчерпать всю глубину вопроса об архетипах романов в пределах данной статьи едва ли возможно.

Анализ моментов сопряжения творческих методов Ф.Сологуба с художественными приемами писателей-эмигрантов показал, что культурное наследие русского символизма нашло свое продолжение в культуре эмиграции, которая в свою очередь обогащена чертами не только русской, но и европейской культуры.

Таким образом, мифологические модели прозы Ф.Сологуба нашли отражение в творчестве таких писателей Русского Зарубежья, как Б.Поплавский, Г.Иванов – авторы, чье творчество можно обозначить как мифотворческое в едином потоке литературы русского зарубежья.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Адамович 1939:** Адамович Г. *На Западе*. – Париж, 1939.

**Адамович 1955:** Адамович Г. *Одиночество и свобода*. – Нью-Йорк, 1955. (39)

**Ерофеев 1990:** Ерофеев В. *«На грани разрыва («Мелкий бес» Ф.Сологуба на фоне русской реалистической традиции)»*. / *В лабиринте проклятых вопросов*. – М. «Советский писатель» 1990. (34)

**Жиркова 1988:** Жиркова И. *Рассказы Ф. Сологуба 1890-1900-х годов // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века.* – М., 1988. (50)

**Мегрелишвили 2005:** Мегрелишвили Т. *Поэтика мемуаров русского зарубежья (1925-1960).* - Тбилиси, «Мерани», 2005. (43)

**Мегрелишвили 2007:** Мегрелишвили Т. *Мифотворчество как элемент литературного быта русского Парижа (1920-1940) – Мир русского слова и русское слово в мире.* МАПРЯЛ. Общество русистов Болгарии. Материалы Всемирного XI Конгресса МАПРЯЛ. В 11-ти тт. Т.7. Русская литература: история и современность. Sofia. Heros Press, 2007. (66)

**Павлова 1990:** Павлова М. *Между светом и тенью // Тяжёлые сны.* – Л., 1990. (51).

**Поплавский 2000:** Поплавский Б. *Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы.* – М.: Согласие, 2000. (83)

**Табатадзе 2013:** Табатадзе Х. *Мифологические модели прозы Ф. Сологуба и их преемственность в творчестве Б.Поплавского.* Материалы международной конференции. Modern Interdisciplinary and Humanitarian Thinking. Часть II. Грузия, Кутаиси 2013, с. 447-451

**Юнг 1997:** Юнг К. *Человек и его символы.* – М., 1997. (86)

**Якубович 1994:** Якубович И. *Романы Ф. Сологуба и творчество Достоевского.* Материалы и исследования. – СПб., 1994. (35)

**ZH.ZH.TOLYSBAEVA**

*Kazakhstan, Kokshetau  
Academy “Kokshe”*

## **Minus-method as the Me-thod of the Representation of the Gender Thinking (on the material of the female prose of Kazakhstan)**

The object of observation in this investigation is minus-method in the contemporary Kazakh gender prose. The paradox of this literary method consists in the fact that the author deriving to the visible plan the auto-confession of heroine and directly narrating about the problems of female life, conceals from himself (not from the reader!) the deep problems of its existence. Silence of the author about the most “sick” themes, the means, the subjects makes it possible to see the complex consciousness of contemporary women and to raise a question about the reasons of her mental closing.

**Key words:** *minus-method, gender prose, paradox, silence.*

**Ж.Ж.ТОЛЫСБАЕВА**

*Казахстан, Кокшетау*

*Академия «Кокше»*

## **Минус-прием как способ репрезентации гендерного мышления**

**(на материале современной женской прозы)**

Характер гендерного самовыражения в художественной литературе за последние 20 лет претерпел настолько мощную эволюцию, что на сегодняшний день дискуссии о том, имеют ли место гендерные тексты в современной казахстанской литературе, становятся неактуальны. Намного более интересно, на наш взгляд, увидеть усложнившиеся способы выражения художественной идеи текста. На наших глазах писатель и читатель прошел путь эволюции от элементарного (но ранее табуированного) проговаривания проблем до их включения в сложную вязь художественной образности. В качестве исследуемых текстов нами выбраны рассказ Ж. Кусаиновой «Мой папа курит только “Беломор”» (Кусаинова 2014) - современницы-казашки, в настоящее время живущей в России, и рассказы современницы-казашки Д.Кабдылгазиной, родившейся и в настоящее время проживающей в Казахстане (последняя публикует свои работы на сайте [prosa.kz](http://prosa.kz)).

Миниатюры Дианы Кабдылгазиной достаточно автобиографичны, о чем свидетельствует идентификация автора-повествователя и лирической героини (у этого автора много замечательных стихотворений). Даже в тех редких тестах, где повествование подано от третьего лица, угадывается знакомый бытовой и психологический антураж.

В женской прозе Д.Кабдылгазиной не является конструктивным ни один из концептов, которыми литературоведы успешно маркируют всякую женскую прозу. Ни семья, ни дом, ни любовь и даже ни быт. В текстах миниатюр Д.Кабдылгазиной отсутствует семья в привычном позитивном или негативном ракурсе её описания (дружная или проблемная, полная или нет, имеющая здоровые традиции или живущая на изломе традиций, - но в любом случае изображенная автором семья). Ни в одном произведении Д.Кабдылгазиной мы не найдем описания целостной семьи с конкретным поименованием или характеристикой всех домочадцев. В миниатюрах Д.Кабдылгазиной индивидуальной не портретной, но психологической характеристикой наделен только свекор и золовка. *«Свекор – удивительно*

*аккуратный и чистоплотный человек... Его нельзя назвать скупым или бедным. С легкостью заключая сделки по перепродаже недвижимости, он никогда не позволяет зря гореть свету, зря литься воде и бездарно пропадать вчерашнему «геркулесу»... (Кабдылгазина: [online]: [http://prosa.kz/ru/prose/miniature/23712.diana\\_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan](http://prosa.kz/ru/prose/miniature/23712.diana_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan)). Золовка изображена в точном соответствии народному злополучному образу: «- Человек человеку - волк, – сухо констатирует золовка, подозрительно уставившись в кашу... И мне кажется, что она всем видом хочет показать, что она с удовольствием и не ела бы мою еду, но у нее нет выбора...» (Кабдылгазина: [online]: [http://prosa.kz/ru/prose/miniature/23712.diana\\_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan](http://prosa.kz/ru/prose/miniature/23712.diana_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan)).*

Удивительно, что такое внимание не уделяется детям и мужу. Не появляются на страницах её миниатюр и другие члены семейного клана, хотя автор оговаривается: «...когда в доме много народа, мне кажется, что я ...» (Кабдылгазина: [online]: [http://proza.kz/kz/prose/miniature/29148.diana\\_kabdilgazina.pingvin-pod-potolkom](http://proza.kz/kz/prose/miniature/29148.diana_kabdilgazina.pingvin-pod-potolkom)). Но удивительно ли это?

Обратим внимание на характер ведения диалога между свекром и героиней:

*«Рядом деловито хозяйничает мой свекор – удивительно аккуратный и чистоплотный человек. Он набирает воду в пятилитровые бутылки – «чтоб отстоялась». Его нельзя назвать скупым или бедным. С легкостью заключая сделки по перепродаже недвижимости, он никогда не позволяет зря гореть свету, зря литься воде и бездарно пропадать вчерашнему «геркулесу».*

*- Слушай, а она нормальная? – спрашивает он, наливая себе утренний стакан кипяченой воды, чтоб выпить натошак – все по правилам.*

*-Кто?*

*-Ну... эта, женщина с собакой.*

*- А-а, – устало отзываюсь я, нарезая хлеб для завтрака - он уже не в первый раз спрашивает, просто забывает, – нормальная, только чересчур разговорчивая» (Кабдылгазина: [online]: [http://prosa.kz/ru/prose/miniature/23712.diana\\_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan](http://prosa.kz/ru/prose/miniature/23712.diana_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan)).*

Нетрудно заметить, что в этом «семейном» диалоговом пространстве героиня не проявляет ни эмоций, ни желания встречного диалога, здесь мертвая зона. Но при этом она же раскрывается как постоянно рефлексирующий, оценивающий персонаж. И, если принять во внимание другие тексты, вот что интересно: ни одной из конфликтных ситуаций героиня Д.Кабдылгазиной не позволяет развиваться в сюжете. В ранних рассказах,

когда автор только нащупывала свои темы, можно было бы говорить о существовании некоей поведенческой стратегии самообмана. Изредка героиня, казалось бы, созревала для вызова, но её решимости хватало только на выражение внутреннего протеста. В миниатюре «Уйти» читатель может зафиксировать конфликт внутреннего состояния и внешнего выражения: в финальной фразе «...Но Лиля сидит спокойно, слушает «лекции», наливает чай и кивает. И чувствует, как в окаменевшей груди медленно загорается маленький жанаозен» (Кабдылгазина: [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana\\_kabdilgazina.uiti](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana_kabdilgazina.uiti)). Так обозначено начало будущего более масштабного конфликта. В другой миниатюре «Злость» автор еще раз обозначает это место для «прострела» сюжетной почки: «Вернуть маленькую и никчемную себя... Пусть единственным ориентиром будет твой голос...» (Кабдылгазина: [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana\\_kabdilgazina.zlost](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana_kabdilgazina.zlost)).

Миниатюра Д.Кабдылгазиной – это жанр-«нераскрывшаяся почка», это свидетель и очевидец ежесекундно рождающейся, берущейся под контроль и задавливаемой женской эмоции. Героиня этих текстов, устав от быта, находит свой путь кратковременных побегов от привычного и рутинного: она становится наблюдателем другой жизни. Примечательно, что к категории «другой» ею отнесены и внешние сюжеты, и внутренние переживания. Доведенная до автоматизма в своем каждодневном исполнении обязанностей мамы, жены, хозяйки, снохи, она находит единственный и очень творческий способ самореализации – наблюдение за посторонней жизнью и рефлексия.

Трудно назвать эту форму жизни параллельной, т.к. автор не успевает жить в двух действительностях – собственно своей, непереказуемой внутренней, и обусловленной внешним миром. Процесс авторефлексии героини настолько активен, что её сознание не успевает превратить образы окружающей действительности в эмоции, и героиня как-будто отстает в своей реакции на жизнь.

Её собственно авторское сознание погружено в какую-то иную действительность, иногда невидимую окружающим, а чаще всего непонятную:

«- Ма-а-ам... - Дочка заглядывает в лицо матери. Видя её отстраненный взгляд, дочка больше не пристает: она не дожидается ответа прямо сейчас...» (Кабдылгазина: [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana\\_kabdilgazina.nedo-na-konkurs](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana_kabdilgazina.nedo-na-konkurs)).

«Возвращайся, - говорил муж, склонившись над ней, когда Жанна уже вторые сутки отказывалась выходить из комнаты, скрючившись и уткнувшись в спинку дивана, - где б ты ни была, возвращайся» (Каб-

дылгазина: [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana\\_kabdilgazina.nedo-na-konkurs](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana_kabdilgazina.nedo-na-konkurs)).

В более поздних миниатюрах и рассказах читатель начинает понимать, что не семья и не отдельные члены ее вызывают душевную смуту героини творчества Д.Кабдылгазиной, а невозможность полного выражения себя. Именно тогда и появляется метафора короткого одеяла: *«Быть работающей мамой – все равно, что укрыться коротким одеялом. Какая-то часть всегда жертва – то дети, то работа. Захочешь успеть всё – скрючишься»* (Кабдылгазина: [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/45721.diana\\_kabdilgazina.zapiski-bivshei-domohozyai](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/45721.diana_kabdilgazina.zapiski-bivshei-domohozyai)).

Без самообмана героиня Д.К. общается только с собой или с мнимым собеседником. Она находит образы-сравнения, признается в существующих конфликтных ситуациях только в тех художественных текстах, в которых из живых людей только она одна. И тогда признания героини ошеломляют своими откровениями: *«Пусть в моем микрокосме уютно, пусть радостно от детей, но мне душно и тошно. Точно от того, что жизнь уходит... она уходит безвозвратно, и ты остался замершим эмбрионом, скрюченным в неразорванной оболочке своих давних стремлений и целей...»* (Кабдылгазина: [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana\\_kabdilgazina.nedo-na-konkurs](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana_kabdilgazina.nedo-na-konkurs)).

Семантика метафор-автохарактеристик, редко встречающихся в текстах, или ущербна, или странна: пингвин под потолком, замерший эмбрион, «тряпица, наматавшаяся на ось колеса», единственный пешеход, недо- (недомама, недожена, недохозяйка).

Возникает логичный вопрос: что могло стать причиной такого отстранения женщины от семьи и общества? Менталитет восточной молчуньи? Снохи? Или так проявляется разрыв между еще действующим укладом семьи, требующим от женщины беззаветного служения, и уже изменившимися общественными правилами хорошего тона, опять требующими от женщины вовлеченности в общественную жизнь? Еще один вариант предположения дает сама автор в рассказе «Снова дорога». В её обращении к воображаемому (а может быть, и к реальному собеседнику) есть место сомнениям:

*«... Мне кажется, что стоит рассказать тебе, что я вижу сейчас, что чувствую. Если мне хорошо и спокойно, то пусть часть этого состояния будет и с тобой. И если вдруг рассказанное оживёт перед твоими глазами, то это будет почти всё равно, что мы проились вместе. /.../ Но я немного рискую. Ведь если ты поднимешь меня на смех или просто не*



*поймешь, завтра это дорога уже не будет только «моей». Она станет вроде как тобой «поругана», а мне придется по ней всё так же ходить каждый день и корить себя за глупость. Но, самое главное, вряд ли мне захочется что-либо ещё тебе «рассказывать»...* (Кабдылгазина: [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/48379.diana\\_kabdilgazina.snova-doroga](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/48379.diana_kabdilgazina.snova-doroga)).

Как видим, повествование в миниатюрах Д.Кабдылгазиной строится через умалчивание о главных и традиционных концептах гендерной идиллии (семьи, детей, мужа, любви нет в рассказах этого автора) и через одновременность течения внутреннего и внешнего художественных времен.

Интересно, что схожим образом строит своё произведение другой автор, уже не принадлежащий к одному ментальному пространству: Жанар Кусаинова в раннем возрасте выехала из Казахстана и в настоящее время живет в России. В аннотации к одноименному сборнику рассказов Ж.Кусаиновой имеется такая информация от издателя: *«Сборник рассказов Жанар Кусаиновой попал в редакцию в тот момент, когда шорт-лист премии «Рукопись года-2013» был уже сформирован. Но книга произвела на редакцию настолько ошеломляющее впечатление, что мы не могли не включить Жанар в число номинантов.*

*Это одна из тех книг, которые делают читающего немного лучше и добрее...»* (Кусаинова 2014: 2).

А начинается книга «Мой папа курит только “Беломор”» с одноименного короткого (всего на две страницы!), мастерски написанного рассказа, в котором отражена драматическая жизнь двух современников XX века, - дочери и отца. Через одну ситуацию в жизни героини-повествователя отображается вся предыдущая семейная история и готовность героев к переменам. Автор рассказала об одной из драм XX века - драме поругания человеческого умения любить. В репрессиях, несбывшихся надеждах, недоверии человека человеку, семье, обществу заложен самый разрушающий механизм деградации, расчеловечения. Хотя можно определить идею текста совершенно наоборот: это рассказ об удивительной способности человека хранить умение любить как единственное умение, делающее его человеком... Так о чем же этот текст и где формируются смыслы?

Правда об эпохе выражена опосредованно, через нервически обрывочный стиль изложения. Этот стиль передает и скорость современной жизни, и особенность женского сознания. Уже в заглавии отражена и психологическая закомплексованность, и радость жизни героини: у меня есть папа, и он особенный. Заглавие повторяется в первой строке текста.

Одна и та же фраза в разных контекстах проявляет два противоположных значения. Если заглавие фиксирует какую-то детскую гордость за отца (само построение фразы, вынесенность местоимения «мой» в сильную позицию, усиленное частицей «только», дает эффект пародирования детского сознания, для которого важно продемонстрировать, заявить о своей защищенности через уникальность родительских качеств (помним, что героиня все детство провела в интернате)), то та же фраза, введенная в контекст самого рассказа, обнаруживает другое, «взрослое», сознание женщины-повествователя, имеющей собственный, узнаваемо-женский стиль изустного говорения: *«Мой папа курит только «Беломор». Привычка, многолетняя. Как я люблю этот запах...»* (Кусаинова 2014: 7).

*И далее: «И все равно, что мы – чужие люди, у него – полжизни в тюрьмах, он вор в законе, авторитет, а у меня – все детство в интернате, он считает мои рассказы глупостью. И все, что делаю, – ерундой. Что за профессия такая – драматург?! И какая из тебя писательница?! Читал, ничего не понял! Скучно!»* (Кусаинова 2014: 5).

Как видим, стиль изложения фиксирует поток женского сознания, где не выдерживаются паузы-границы между прошлым и будущим, не тратится время на объяснение того, когда и при каких обстоятельствах была брошена та или иная фраза отца. Все собирается в один сплошной поток речи.

Определяет почерк автора синтаксис. В изустных фразах на месте сложных для авторефлексии мест появляются такие же многосмысловые знаки препинания (многоточия, тире). Например, «мы – чужие» (были, есть, стали, будем?), «у него – полжизни в тюрьмах» (чувствуется обида на отца и одновременно обида за отца), «у меня – все детство в интернате» (отравлено? прошло?). Тире дает возможность не столько избежать конкретики оценки, сколько выразить эмоцию героини: о тюрьме она говорит, сожалея о напрасно скомканных годах своего детства и отцовской зрелости, о себе – по нарастающей («все детство») – с горечью за поруганное детство.

Очевиден основной композиционный прием, используемый в рассказе, – противопоставление. Драматические сюжеты противостояния героев считаются и с движения авторской мысли-эмоции, и с противопоставления образов, задействованных в тексте рассказа. За ведущим сюжетом отношений «отец-дочь» различимы сюжеты сложных отношений (через противительное «но») «автор – читатель», «человек – общество (социальное, профессиональное, тюремное)», «общество официальное – общество неофициальное», «человек – история», противоречивость социальных от-

ношений (девица – нищий/нищие, соседка – соседи по коммуналке, современница – коллеги по работе), человек – вещь, человек – человек (героиня – друг Костик, дочь – отец).

Экспозиция драматических событий насыщена соединительно-противительными союзами, вынесенными в начало абзацев. Если рассказ начинается с союза «и» в начале абзаца («И все равно, что мы чужие люди...»), то основную часть повествования “прошивают” союзы противительного значения, вынесенные и в начало абзаца, и спрятанные внутри фраз: *«Но все равно каждый мой месяц начинается с того, что я покупаю пачку...»* (Кусаинова 2014: 5), *«А потом, когда бывает грустно...»* (Кусаинова 2014: 5), *«А в конце месяца отдаю пачку...»* (Кусаинова 2014: 5), *«Но это мой кусочек дома»* (Кусаинова 2014: 6), *«...а мне не надо, мне надо ту, неразменную...»* (Кусаинова 2014: 6), *«...а надо было бежать...»* (Кусаинова 2014: 6), *«...а я не могла выйти...»* (Кусаинова 2014: 6).

К финалу рассказа доминирует примирительно библейское «и»:

*«И, наконец, махнула рукой...»* (Кусаинова 2014: 5),

*«И вдруг папа позвонил...»* (Кусаинова 2014: 6),

*«...и прошу тебя очень...»* (Кусаинова 2014: 6),

*«И снова поругались!»* (Кусаинова 2014: 6),

*«И для меня начался день»* (Кусаинова 2014: 6),

*«И был он легким и самым счастливым»* (Кусаинова 2014: 6).

Ключевым образом-маркером, который берет на себя основную нагрузку по формированию смысла рассказа, является образ пачки папирос «Беломор». По мере развития сюжета этот образ обрастает многими значениями. Во-первых, «Беломор» – это историческая аллюзия. Так назывались самые массовые папиросы эпохи СССР, названные в честь Беломорско-Балтийского канала, построенного силами заключенных ГУЛАГа. Созданная в 1932 году, марка стала популярной в СССР из-за низкой цены. Со временем слово «Беломор» стало использоваться как жаргонное название папирос, маркируя тюремную субкультуру. Это историческое значение «Беломора» очень интересно влетает в собственно метафорическое значение образа. «Беломор» функционирует как деталь отцовского портрета, его биографии (папа курит много лет именно эти папиросы); «Беломор» становится метафорой призрачного дома, такого же ирреального детства и даже самого полумифического отца; «Беломор» становится «узаконенным» средством (со)общения отца и дочери (отец знает о существовании этого ритуала и не осуждает свою «странную» дочь

за это). Наконец, «Беломор» – это образ-символ примирения-разъединения (ссылка осужденных на Беломорско-Балтийский канал была вынужденная, так же, как жизнь героев рассказа вынужденно протекает в разных странах, но семантика «канала» направлена на соединение и в этом же направлении «работает» художественный смысл образа пачки папирос). И здесь важна включенность этого образа в пространственные отношения.

Отец покупает «Беломор» для себя (курит, вбирает в себя), а дочь отдает. Ритуал дарения «Беломора» можно прочесть как отпусkanie обид, недоброежелательности, нелюбви. Она дарит «Беломор» не бомжу, а «нищему на углу» (Кусаинова 2014: 5). Здесь все обрастает многими значениями: вещь, название которой сигнализирует о недобрых годах поругания любви, пройдя через своеобразную многократную циклическую реинкарнацию, оживает и становится образом любви, а затем дарится тому, кто более всего в этом нуждается – нищему человеку (обездоленному, выброшенному за пределы нормального коммуникационного социума) на его непростом распутье. Их много, нищих, и они ждут странную девицу, дежурно протягивая ладонь... В этом жесте угадывается аллюзия и на Петербург Достоевского: Христа ради протянутая ладонь героев Достоевского не раз получала свою копейку... Сейчас в качестве такой копейки выступает пачка «Беломора» – образ-символ с многократным смысловым наслоением.

Даже сюжет рассказа формируется под влиянием «вещных» традиций Ф.Достоевского. Если вещь Достоевского набирает силу и вытесняет «маленького» человека из живого пространства, подменяя человеческое – денежным (этому посвящено, по большому счету, все творчество писателя), то в рассказе Ж.Кусаиновой обнаруживается иная закономерность: героиня сама создает вещный образ как коррелирует её реально биографического отца и привязывает свое живое существование к этой вещи!

*«...Как я люблю этот запах, он меня успокаивает, и, как маленький рыцарь, защищающий меня от всяких бед, пачка «Беломора» всегда в моем кармане или сумке»* (Кусаинова 2014: 5);

*«Вот сегодня утром я все перевернула – нет пачки... Я металась по всей комнате, а надо было бежать, звали, искали меня в городе, звонили и требовали... А я не могла выйти... Я ведь без нее, как рыцарь без доспехов, я как без кожи...»* (Кусаинова 2014: 6).

Пачка папирос сравнивается с маленьким рыцарем, и здесь же появляется признание «я без нее как рыцарь без доспехов». Возможно, это постмодернистская аллюзия на сервантесовских неприкаянных Дон Кихота и Санчо Пансо... А может быть, просто образ двуединства,

взаимобратного превращения: если рядом есть сильный близкий человек, то и я становлюсь сильнее?..

Образ пачки папирос на протяжении текста становится все более активным и приближается к телу героини («как гвоздик из родной стены», как «маленький рыцарь», как «доспехи», как «кожа») – и вдруг исчезает, теряется как вещь. Но утрата этой вещи дает другой чудесный эффект: после ритуальных реинкарнаций отец услышал-почувствовал дочь, канал любви заработал. Финальная строка рассказа «Главное, что папа всегда знает» обретает абсолютно философское значение: «папа знает» равносильно «папа меня слышит, понимает, любит». Интересно, что автор пишет «знает», а не «любит». В этом тоже своя правда отношений. Людям, прошедшим школу выживания в XX веке, в тюрьме, в обществе, мало отличавшемся от тюрьмы, где простейшая форма несвободы – детский дом и интернат, – этим людям не до сантиментов. По всей видимости, их лексика, как и внутренний мир, еще не принимает такие слова, как «родные», и «любить». Для начала важен факт установления реального контакта: «папа всегда знает», что со мной происходит. Он во мне.

Казалось бы, рассказ завершен хэппи-эндом. Но за первым прочтением остается стойкое ощущение чего-то упущенного, недочитанного, недопонятого. Еще и еще раз перечитывая эту миниатюрную вещь, вдруг начинаю понимать, что ее идея строится несколько нетрадиционно: она держится на пустотах, на образах, которых нет. Принимая как данность, не оспаривая, не акцентируя внимания на том, чего героиня была лишена, автор создает непривычное повествование, фактуру которого держит уже не явь сюжетов, биографий-историй, логичных или нелогичных мыслей, а их отсутствие. Назовем это минус-приемом и с новой точки зрения увидим текст.

В рассказе так и не появляется информации об именах главных героев, их национальности, возрасте, семейном статусе, индивидуальных особенностях, нет описания конкретной семейной драмы (не срабатывает даже толстовская аксиома о том, что каждая несчастливая семья несчастлива по-своему). Удивительно, но в рассказе писателя-женщины нет даже тени матери. Как будто существование в мире одного близкого человека – это норма...

Тенденция к недоговоренности проявляется уже на лексическом уровне. Это один из способов формирования сверхидеи, где выразить что-то на уровне категорий невероятно сложно, так как процесс осознания еще длится. О существовании этой тенденции свидетельствует авторский

синтаксис с его многосмысловыми знаками препинания. Но синтаксис – только первый и самый простой уровень выражения авторской идеи.

К сложно адаптируемым в сознании героини относятся категории «родной - чужой». Точнее, понятием «чужой» героиня достаточно легко характеризует свои отношения с отцом. Сравним фразы из начала и конца рассказа:

*«Мы почти никогда не звоним друг другу, мы не поздравляем друг друга с праздниками, мы не пишем писем, не шлем посылок...*

*Мы чужие люди...»* (Кусаинова 2014: 5),

*«И снова поругались!*

*Все-таки мы чужие люди... Не понимаем друг друга...»* (Кусаинова 2014: 6).

Определение «чужие люди» повторяется в рассказе дважды, в начале и в конце. Гораздо сложнее дочери принять и утвердить иной, родной статус отношений:

*«А потом, когда бывает грустно, или больно, или радостно, достаю, глажу, вдыхаю запах, родной, знакомый с детства /.../ А если и так все хорошо, то отец, конечно, разделяет мои радости, мы ведь друг другу...»* (Кусаинова 2014: 6).

Определение «родные» опущены, героиня как будто боится произнести это слово (от неуверенности?) по отношению к отцу (тогда как запах папирос она легко именуется родным). Героиня рассказа полустыдливо “прячет” это слово от самой себя и от всех. Как в заглавии текста, где опущена вторая часть слова «канал», очень важная смысловая половинка. Без нее название папирос стали звучать как жаргон, воссоздали тюремную ментальность.

Но самым главным минус-образом в данном тексте является образ матери. Думается, что это вычитание материнского образа из семейной истории – не от нежелания героини проговаривать больные темы. Русская литература на протяжении второй половины XIX века отрабатывала мифологему утраченного отца, в начале XXI века мы подошли к другой крайности – установленному факту аннигиляции материнского ...

Соотношение мужского и женского начал в рассказе смещено в сторону абсолютного мужского приоритета. Все образы, задействованные в тексте сознательно или бессознательно выдержаны в совершенно брутальной мужской семантике: отец, папиросы, запах, маленький рыцарь, профессия – драматург, встречный – нищий, друг – Костик, сосед по коммуналке – дядя Юра, а еще есть активные художественные сравнения мужского же рода – «гвоздик», «кусочек». Литературные аллюзии – тоже мужские (Достоев-

ский, Раскольников, Дон Кихот, Санчо Панса). О своем гендере – только один раз и с глубокой иронией «странная девица».

А в завершении неожиданный силлогизм: «Я ведь рыцарь, чьи доспехи никогда не заржавеют и не пропадут...» (Кусаинова 2014: 6).

Вряд ли можно назвать хэппи-эндом декларирование героиней победившего в ней мужского начала. Так же, как по факту невозможно окончательное прозрение этой же героини и приобщение её к истинно женственному мироощущению из-за истории с пачкой папирос. Именно это свойство реалистичного видения придает рассказам Ж.Кусаиновой эффект мерцания: при абсолютно ясном течении повествования “аромат”-идея этого текста едва уловим. Читатель, искушенный философскими наслоениями в финальных сценах классических и современных произведений, оказывается в ситуации растерянности, когда автор без претензий на эпичность изображения фиксирует героев и сюжет по-чеховски опрощено и таким образом утверждает свою собственное мировидение: обыденная жизнь людей течет без грандиозных смещений, при существующих проблемах и “ущербности” в ней нет места пафосу и эстетике шока. Человек в потоке своего ежедневного бытия не рассчитан на то, чтобы философски отфильтровывать каждый поступок. Он просто живет. А лучший человек живет с любовью.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Кабдылгазина:** [online]: [http://prosa.kz./ru/prose/miniature/23712.diana\\_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan](http://prosa.kz./ru/prose/miniature/23712.diana_kabdilgazina.kasha-oduvanchik-i-kashtan)).

**Кабдылгазина:** [online]: [http://proza.kz/ kz/prose/miniature/29148.diana\\_kabdilgazina.pingvin-pod-potolkom](http://proza.kz/ kz/prose/miniature/29148.diana_kabdilgazina.pingvin-pod-potolkom)

**Кабдылгазина:**[online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana\\_kabdilgazi.na.uiti](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana_kabdilgazi.na.uiti).

**Кабдылгазина:** [online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana\\_kabdilgazina.zlost](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/43615.diana_kabdilgazina.zlost).

**Кабдылгазина:**[online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana\\_kabdilgazina.nedo-na-konkurs](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/34590.diana_kabdilgazina.nedo-na-konkurs).

**Кабдылгазина:**[online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/45721.diana\\_kabdilgazina.zapiski-bivshei-domohozyai](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/45721.diana_kabdilgazina.zapiski-bivshei-domohozyai).

**Кабдылгазина:**[online]: [http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/48379.diana\\_kabdilgazina.snova-doroga](http://proza.kz/ru/prose/out-of-genre/48379.diana_kabdilgazina.snova-doroga).

**Кусаинова 2014:** Кусаинова Ж. Мой папа курит только «Беломор». М., 2014.

ONDŘAJ FRANTIJEK

*Czech Republic, Prague*

*Charles University in Prague*

## The *Maqamas* as Picaresque and Comic stories in Medieval Arabic Literature

The *Maqamas* are an Arabic literary genre in which entertaining anecdotes, often about rogues, mountebanks, and beggars, written in an elegant, rhymed prose, are presented in a dramatic or narrative context most suitable for the display of the author's eloquence, wit, and erudition. The most typical *maqama* of *al-Hamadhání* is the picaresque and/or comic one. His *Maqamas* consist mainly of amusing stories in alternating prose and verse woven round around two figures: the narrator *ʿIsá ibn Hishám*, and the hero *Abú ʿl-Fath al-Iskandari*.

*Al-Hamadhání*, a master of the Arabic epistolary art, conceived the idea of dramatic discourse including the entire range of the cultural and social life of the Abbasid caliphate.

**Key words:** *Arabic literature, Abbasid prose, Medieval Arabic Narratives, Arabic Comic Stories*

The narrative works are quite possibly the most remarkable part of the cultural life in the Abbasid caliphate. Stories from this time were often amusing and involved animals with a moral. These writings were called “*adab*” and the most popular of which was *Kalila wa Dimna* (Fables of Bidpai) by ʿAbdallah ibn al-Muqaffaʿ (720 – 756).<sup>\*</sup> Another genre's form of Abbasid literature is *Maqama*<sup>\*\*</sup>,

---

<sup>\*</sup> *Kalila wa Dimna* belongs to the literary genre of “mirrors for princes” containing moral and political instruction for high-ranking figures. The tales are grouped together in chapters, which form a coherent whole thanks to a narrative structure featuring dialogue. Each chapter opens with a question from the Indian sovereign *Dabshalim* to the adviser, philosopher and legendary narrator *Bidpai*, about the consequences of an action, which is then explained in a story with animals for protagonists; the main characters are two jackals named *Kalila* and *Dimna*. Each story ends with a moral. In addition to the amusing nature of the stories, the language and the lively and witty dialogue of the work are delightful; it is thought that it has influenced a great number of major works of Eastern literature, such as Rumi's *masnavi*, the *Thousand and One Nights* and Ferdauwsi's *Shāh-nāme*. See Jaroslav Oliverius.

<sup>\*\*</sup> *Maqama* (plural *Maqamat*, from the verb *qāma* – he stood) primarily signifies an occasion of standing, or a place where one stands upright. Standing appears to have been not only the natural, but the conventional position of the speaker.



which involves dramatic anecdotes written with a rhyme scheme. This form is sometimes proclaimed as the “most perfect structure of literary and dramatic expression in Arabic.” Most Abbasid literature had very ornate language, Arabic prose literature was very much episodic in the Middle Ages; larger narratives were relatively rare.

In *al-Hamadhání's* maqamas, the episodic structure is clearly visible. His maqamas are independent from each other, the main common denominators are the narrator and the hero, but no story line continues from one maqama to the next. The most typical maqama is the picaresque and/or comic one. The next group, beggar maqamas, might be taken as a specific group within this subgenre and the boundary between a comic story involving some beggar's tricks and a pure piece of beggar lore is especially fluid. Typical of this group is the existence of a very prominent, usually comic, plot; as a narrative, this subgenre is the most developed form of maqama. One might also call this group “narrative maqamas”, as most of the maqamas which show complicated forms of narrative belong to this class. Accordingly, the great majority of multi-episodic maqamas are picaresque or comic ones.

In the first century of Islam there were scarcely any books and knowledge was handed down orally. In fact there was, till well within the second century of the Hijra, a decided antipathy towards the written word and those who desired to learn the traditions of the Prophet were obliged to travel. Indeed the only way knowledge could be had was by travelling. Those who wished to study Arabic philosophy, poetry, legend and the idiom of the desert were obliged to pursue their researches and investigations among the beduin tribes. Travel in search of knowledge thus rendered necessary at first by circumstance became the fashion not only for the acquisition of knowledge, but also for the dissemination and display thereof. It thus led to the evolution of the vagabund scholar, a kind of knight-errant of literature and the prototype of the medieval wandering man of learning. Inspired by such examples of peripatetic scholars as well as by his own wanderings and varied experience.

In *Hamadhání's* time, education, in addition to the study of the Qur'án and the commentaries thereon, consisted of the study of Traditions of the Prophet,

---

\* *Abú 'l-Fadl Ahmad al-Hamadhání* (969 – 1007), surnamed the Wonder of the Age, is an eminent Arabic writer. He was born at Hamadhan in A.H. 358 (A.D. 967) and, therefore, like many other eminent Arabic writers, lived far from Arabia and may have even been of Persian origin. He himself claimed to be descended from the tribes of *Taghlib* and *Mudar*. Unlike *al-Hariri*, his great imitator, he had not the advantage of being born and bred in the atmosphere and amid the inspiring associations of a great seat of learning, and he himself appears to have shared the popular opinion as to the stupidity and churlishness of the people of Hamadhan. Al-Hamadhání, *Badí' al-Zamán, Maqámát of Badí' al-Zamán*, p. 17.

jurisprudence, legendary lore concerning the pagan times of the Arabs, their days or battles, *ex tempore* recitations, philosophy, filology, poetics, grammar, the art of writing ornate prose and travel. In his reflections on knowledge, the course to be pursued in the acquisition thereof and the essential qualifications of the seeker after knowledge, the author gives us an insight into his own method of study. These comprised self-denial, dogged perseverance, much fasting, patient investigation and deep meditation joint to extensive travel. He makes it clear that he knew of no royal road to learning and that he had learned to scorn delights and live laborious days. In the *Maqámát* he shows how thorough had been his education and how deeply he was imbued with the culture of his age.

There is a reason to suppose that the work on the *Maqámát* was begun before the author left his native city. For example, the scene of the *maqáma of the Madira* (no. 22)\* is laid in Basra while the concluding appeal is made to an audience in Hamadhán. The inference is, therefore, that the *Maqámát* were begun in Hamadhán and completed in Nishapur. While in this city a great literary duel took place between *al-Hamadhání* and *Abú Bakr al-Khawárizmí*, a nephew of *at-Tabarí*, the well-known historian. *Al-Khawárizmí* was a poet of the first rank, a master of the art of official writing, a renowned authority on philology and genealogy and noted for his sententious sayings. In addition to all this he was endowed with a marvellous memory. *Al-Hamadhání's* success in vanquishing the great man caused his fame to spread far and wide and secured him the patronage of the great and powerful. In the course of his subsequent travels there was not a prince, wazír or governor whose bounty he did not enjoy, and whose largess he did not receive.

*Al-Hamadhání* imagined a profoundly clever and witty but unscrupulous improviser wandering from place to place, appearing in a variety of disguises unexpectedly, but always opportunely, in the gatherings of the great and the literary assemblies of the learned and living on the rich presents, the display of his erudition rarely failed to produce from the generous and the cultured, and a narrator, a man of means of mature age, of a grave and generous disposition with a penchant for learning who should continually meet him and relate his learned compositions.

*Abú 'l-Fath*, therefore, represents the vagabond scholar of *Hamadhání's* own day, and, one is inclined to believe, occasionally the author himself relating

---

\* *Madira* was a kind of stew whose essential ingredients were meat and sour milk. It is clear from the anecdotes that the dish was not only prized as a culinary delight, but, like certain foods in every place and time, was also an emblem of wealth and status. In the anecdotes, the arrival of the pot of *madira* always defines a moment of tension between host and guest when the fragility of the social code of hospitality is exposed. Indeed, in medieval Arabic literary culture, this moment itself seems emblematic of the fragility of all such social bonds.

his own experiences or personal adventures. The conception was an advance to the dramatic style which, on account of the religious objection to the portrayal or realistic representation of life or the human form, had hitherto been wanting in Arabic literature.

### **Style of *al-Hamadhání's maqamas***

The universe of the *maqamas* circulates mainly around two figures, the narrator *Ísá ibn Hishám*, and the hero *Abú 'l-Fath al-Iskandarí*. These are recurrent characters: *Ísá* is always present in the *isnád*, and in several *maqamas* he also has a part to play in the episode itself. In one of the *maqamas* he even becomes the leading figure and takes the role of the hero in addition to that of the narrator under whose name the real author of the *maqamas* hides himself. In most *maqamas* it is *Abú 'l-Fath* who plays the role of the hero. The identity of the two main characters of the *maqamas* has intrigued people since *al-Hamadhání* wrote his work. In the Arabian context this is very understandable, as fictitious characters have never been in vogue. Thus, Mediaeval scholars were fond of speculating on their true identity.

In each *maqama*, *Ísá* is mentioned as “storyteller”, and as his fictionality is not unambiguously indicated, the danger of mistaking him for a real storyteller was obvious. For the scholars of the 11<sup>th</sup> century, fictitious characters were hard to understand, and the same mistake was made over and over again. When *al-Hamadhání* explicitly writes that *Ísá ibn Hishám* had narrated something to him, surely there must have existed someone of this name. The Mediaeval Arab authors were very keen on being as comprehensive as possible, and a new name was always welcome.

Thus the historical *Ísá* vanishes before the reader's eyes and he is back with him as a purely fictional character – without saying that the fictionality of *Ísá* would not be affected even if some namesake of his turns up in Iran before *al-Hamadhání*. The name is the least meaningful part of his role. Similarly, the figure of *Abú 'l-Fath* has invited much speculation, thus the hero is merely shown as a code name given by *al-Hamadhání* to *Abú Dulaf*, the famous wanderer and expert in matters Sasanian in the late 10<sup>th</sup> century, whom *as-Sáhib ibn 'Abbád* maintained for some time at his court.\*

---

\* At the age of twenty-two *al-Hamadhání* left his little-loved native place and proceeded the court of *as-Sáhib ibn 'Abbád*. There is no evidence as to the precise duration of his stay there, but, in the society of the men of letters that had gathered round the wazír Ibn 'Abbád and with

The characters of *Abú Dulaf* and *Abú 'l-Fath*, but it would be curious if they did not as *al-Hamadhání*'s hero is a wanderer and picaro, after all, so there has to be a certain similarity between him and other, historical members of the guild. The author himself was aware of the similarities between his hero and *Abú Dulaf*. *Abú Dulaf* with all his fellows tramps, was a partial model for *Abú 'l-Fath*, but the main source of inspiration for *al-Hamadhání* was literary. He is not telling about events he witnessed, but remoulding stories he had read. Yet it is not possible to point to one character – historical or fictitious – or one collection, which would have provided *al-Hamadhání* with the model of his picaresque hero. *Abú Dulaf*'s proximity in time and space to *al-Hamadhání* and *al-Jáhibz*'s reputation and his being discussed in the *maqamas* make it probable that both had their effect on *al-Hamadhání* but so certainly did other beggar works and real beggars and tricksters in the late tenth-century Iran. *Abú 'l-Fath al-Iskandari* is a composite character, a son of many fathers.

*Al-Hamadhání* created his *Abú 'l-Fath* to be a chameleon character. The idea of a character of many identities was by no means anything new. The switching identity fits perfectly with the manifold models of *Abú 'l-Fath*. Due to his mouldability, and the need to alter his role in different *maqamas*, materials from different sources could – and had to be used in creating him. In addition to *Abú 'l-Fath* and *Ísá*, we find several other characters in the stories but most of these are dissimilar to the openly fictitious characters. Instead, we find, as in anecdotal literature, both historical, ahistorical as well as a pseudohistorical characters and usually only the existence of the two main characters marks the stories as fictitious. The other characters are met with only in the main part, the episode, and sometimes as a shadowy characters in the general introduction.\*

If we exclude the background characters, who are there simply to be duped or to make a crowd, we find some characters who are worth a short mention. *Abú 'l-Fath* is sometimes followed by his son – whether a real one or an apprentice – and his wife or wives. Historical persons are a few times active in the *maqamas*. The best known historical hero of *maqamas* is *Abú 'l-'Anbas as-Saymari*\*\* , who

---

doubtless, free access to a library, it must have been for the young aspirant to literary fame a period rich in opportunity and experience. *Al-Hamadhání*, *Badí 'al-Zamán*, *Maqámát of Badí 'al-Zamán*, p. 20.

\* Hämeen-Antilla, J., p. 43.

\*\* *Saymara*: A town near Basra. *Muhammad ibn Isháq ibn Ibráhím al-'Absí*, generally known as *Abú 'l-'Anbas of Saymara* (d. A. H. 275) was a cultured poet, a celebrated wit, a famous raconteur, and the author of about thirty-four works on a variety of subjects, several of them of a humorous character. He held the office of Judge of *Saymara* and was the boon companion of the *Khalifa Mutawakkil*.

was a well-known minor figure in the ninth-century literary world. The particular story told in *maqama* does not seem to be attested elsewhere, so it remains an open question whether *al-Hamadhání* has used an existing tradition about *as-Saymarí*, and moulded it to his liking, or whether he has composed a story and taken *as-Saymarí* randomly as his hero. Among the anonymous characters, we find first of all an *Alexandrian* who in most cases is probably to be taken as *Abú 'l-Fath* himself but in some it may be better to leave the identification open. Among the victims of the picaresque tricks, the country bumpkin *Abú 'Ubayd\** stands out as a masterfully drawn study of character. *Al-Hamadhání* effortlessly paints with few strokes the picture of a farmer, duped of some of his dinars when making a (rare) visit to the big city.

### Structure of the maqamas

As is often the case with the originator of a genre, *al-Hamadhání's maqamas* do not show as rigid a structure as many of the later *maqamas*. Yet a rough pattern which fits most of his *maqamas* may be suggested:

1. isnád (chain of transmitters)
2. general introduction / link
3. episode
4. recognition scene (anagnorisis)
5. envoi
6. finale.\*\*

Not all *maqamas* have all these parts and some lack several of them. There is no need to try to force *al-Hamadhání's maqamas* into this pattern but it does – loosely – fit most of them, and the structure was later consolidated in the work of other *maqama* authors, especially since *al-Harírí*. The chain of transmitters is used to alienate the fictitious story from its real narrator, *al-Hamadhání*. It seems obvious that the most important function of the *isnád* was to enable the author to use the first person narration without committing himself to the story. It is not impossible, in Arabic literature, to tell untrue stories in the first person, but this is rare. Usually the fictitious stories are told by consigning them to the dim past, often by using pseudoepigraphic anecdotes.

After the *isnád*, *al-Hamadhání* usually paints with a few strokes the situation in which the narrator of the *maqama* finds himself. In this part, he often

---

\* In the *Maqama of Baghdad*.

\*\* Hämeen-Antilla, J., p. 45.

indicates the age of the narrator – that of the hero is indicated later in the story. After the general introduction, there usually comes a mechanical link changing the focus from the narrator to the episode, which is dominated by the hero (...and then one day, I/we...). The episode is the core of the *maqama*, its raison d'être. A *maqama* may contain from one to three episodes; when it consists of more than one episode, the episodes are linked with transition links which are often, but not always, marked by unrhymed prose.\*

The episode often ends with a recognition scene. In the episode, the hero has appeared masked, playing a role, and his identity has remained unknown both to the audience and the narrator. Finally, the trick's ingenuity and the superb eloquence of the protagonist cause the narrator suddenly to realize whom he is watching; it is his old friend, *Abú 'l-Fath* once again! In many cases, the recognition takes place only after the audience has successfully been duped, and the narrator, who has grown suspicious, starts following his hero.

Many of the *maqamas* end in a final envoi, a short quotation of verses, put in the mouth of the hero, which sums up his philosophy and explains his behaviour, or sometimes just identifies him, being thus part of the recognition scene. These doggerel verses seem usually to be by *al-Hamadhání* himself – who was capable of much more sophisticated verses. Even when the hero is other than *Abú 'l-Fath*, he usually has an envoi to quote. The envoi is often closely connected with the recognition scene and the hero's identity – in this case always *Abú 'l-Fath* – is mentioned or hinted at in the envoi. E. g., the envoi of *Jáhiziyya* (no. 15) reads:

“*Alexandria is my home,  
If but there my resting-place were fixed,  
But my night I pass in Najd,  
And in Hijaz my day.*”

After the envoi and partly intertwined with it, there is often the finale, a short scene where the the hero and the narrator are alone. It may be mentioned in this part that they separate from each other. A rather elaborated finale can be found in *the Maqama of wine* (no. 49) after the envoi:

---

\* Rhymed prose called *saj'* because of its evenness or monotony, or from a fancied resemblance between its rhythm and the cooing of a dove, is a highly artificial style of prose, characterized by a kind of rhythm as well as rhyme. It is a species of diction to which the Arabic language, because of its structure, the mathematical precision of its manifold formations and the essential assonance of numerous derivatives from the same root supplying the connection between the sound and signification of words, peculiarly lends itself. *Al-Hamadhání*, *Badí' al-Zamán*, *Maqámát of Badí' al-Zamán*, p. 24.

“*Ísá ibn Hishám said:*

*‘I sought refuge with God from the like of his condition, and I marvelled at the holding pack of subsistence from men of his ilk. We enjoyed that week of ours with him and then we departed from him’*”.

## Maqamas and their subgenres

The *maqamas* of *al-Hamadháni* show much variation. The use of an *isnád* and rhymed prose are the most visible markers common to all *Hamadhanian maqamas*, and the characters of the narrator and the hero lend cohesion to the collection. The *maqamas* of *al-Hamadháni* may be divided into subgenres. The most practical division is probably the following:

1. Picaresque and comic *maqamas*
2. Beggar *maqamas*
3. Philological and aesthetic *maqamas*
4. Exhortatory *maqamas*
5. Panegyric *maqamas*
6. A group of uncategorizable *maqamas*.\*

It has to be emphasized that these categories are partly overlapping and one might develop other taxonomies as well.

The most typical *maqama* is the picaresque and/or comic one: the other subgenres, which are less palatable in translation, are often actually ignored in handbooks. The next group, beggar *maqamas*, might also be taken as a specific group within this subgenre and the boundary between a comic story involving some beggar’s tricks and a pure piece of beggar lore is especially fluid. Typical of this group is the existence of a very prominent, usually comic, plot; as a narrative, this subgenre is the most developed form of *maqama*. One might also call this group narrative *maqamas*, as most of the *maqamas* which show complicated forms of narrative belong to this class. Accordingly, the great majority of multiepisodic *maqamas* are picaresque or comic ones.

Beggar *maqamas* include both begging and picaresque tricks, and the subgenres of comic and beggar *maqamas* fall under this term. It is often difficult to say whether a given *maqama* is a comic or beggar one, and many of the comic *maqamas* would undoubtedly have been called *maqámát fi ‘l-kudya/beggar* by contemporaries. At its most obvious, the beggar *maqama* is when there is no trick

---

\* Hämeen-Antilla, J., p. 55.

played at all.\* The philological aspect is always present in maqamas. In most of the beggar maqamas *Abú 'l-Fath* tricks his audience with his speech and his verbosity which is also of philological interest. Beggar literature had enjoyed a boom in the tenth century, before *al-Hamadhání* and its connections with maqamas are obvious. Without the background of both real beggars or tricksters well as their representations in literature, the figure of *Abú 'l-Fath* would hardly been understandable; although not realistic in a modern sense, the maqamas are not disconnected from everyday life.

### Comic anecdote and story in medieval maqamas

The exceptional nature of medieval Arabic narrative points to one reason why this is so; since it is clearly fiction, it can be discussed in the same terms that European narrative fiction are. But the bulk of narrative in medieval Arabic literature claims to be a literature of fact, hence there has been an uncertainty as to how to proceed with it. The social context in the stories of *maqamas* is the culture of hospitality. In this context is the language used as a tool to foil and frustrate the desire of the guest/addressee.

Despite the different transformations of the anecdotal material in each of the *maqamas*, the theme of tension between host and guest is retained in a lot of them. The basic narrative scheme is supplied by a particular sort of anecdote which occurs in a number of different texts in classical Arabic literature. This sort of anecdote is called “*madira anecdote*”. The endings of various “*madira anecdotes*” differ. Sometimes the anecdotes show the guest thwarted and the *madira* uneaten, and sometimes it is the host whose desire to preserve the *madira* is thwarted, but, whatever the outcome, all the *madira* anecdotes turn upon the moment when the stew is placed on the table. What is key in either event is the host’s attempt to frustrate the desire of his guest to consume the dish.\*\*

*Al-maqáma 'l-madiriya* seems to have attracted rather more comment than other *maqamas* in *al-Hamadhání*’s text, and this is due perhaps to its departure from the typical *maqama* scheme. For it presents *Abú 'l-Fath* not as hunter, but as prey – a variation which is, in the general context of the *Maqámát*, a sort of *voleur/volé* reversal as notes Fedwa Malti-Douglas.\*\*\* The unspoken implication is that *Abú 'l-Fath*’s desire for the *madira* is a similarly powerful force over which

---

\* Al-Munadždžid, S., p. 101.

\*\* Beaumont, D., p. 141.

\*\*\* Malti-Douglas, F., s. 119–122.



he has lost control. The *madīra* is the lure which arouses the irresistible desire in *Abū 'l-Fath*. Language in the *maqama* is a parodic inversion of the usual conception; language does not disclose and reveal, it does not form the social bond, instead, language here is a kind of shell game which seeks to conceal and frustrate. In view of this fact the *maqama* is a kind of narrative representation of Zeno's paradox in which the arrow will never reach the target.\*

## BIBLIOGRAPHY:

### Primary sources

**al-Hamadhání 1915:** Badí' al-Zamán al-Hamadhání. *Maqámát of Badí' al-Zamán*. (Maqamas, translated from the Arabic by W. J. Prendergast.) London, Luzac, 1915.

**al-Hamadhání 1988:** Abú 'l-Fadl Badí' az-Zamán al-Hamadhání. *Maqámát*. (Maqamas, edited and commented by ash-Shaykh Muhammad 'Abdo, preface by Jamál al-Ghí-tání.) Cairo, Mu'assasat Akhbár al-yaum, 1988.

**al-Hamadhání 2012:** Abú 'l-Fadl Badí' az-Zamán al-Hamadhání. *Maqámát*. (Maqamas, edited and commented by Muhammad Muhí 'd-Dín 'Abd al-Hamíd.) Cairo, al-Hay'a 'l-misrija 'l-'amma li 'l-kitáb, 2012.

**al-Hamadhání 2014:** Abú 'l-Fadl Badí' az-Zamán al-Hamadhání. *Maqámát*. (Maqamas, edited and commented by ash-Shaykh Muhammad 'Abdo, preface by 'Abd al-'Azíz Nabawí.) Cairo, ad-Dár al-misriya 'l-lubnániya, 2014.

**al-Harírí 1965:** al-Harírí. *Maqámát*. (Maqamas.) Bayrut, Dár Sádír, 1965.

### Cited works

**Beaumont 1993:** Daniel Beaumont. "A Mighty and Never Ending Affair: Comic Anecdote and Story in Medieval Arabic Literature". In: *Journal of Arabic Literature*, XXIV, 1993, Part 2.

**Hämeen-Antilla 2002:** J. Hämeen-Antilla. *Maqama. A History of a Genre*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002.

**Kirk, Raven, Schofield 1984:** G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield. *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

**Malti-Douglas 1985:** F. Malti-Douglas. *Biná' an-nass at-turáthi*. (Construction of the Canonical Text.) Cairo, al-Hay'a 'l-misriya 'l-'amma li 'l-kitáb, 1985.

**al-Munajjid n. d.:** S. al-Munajjid. *Az-zurafá wa 'sh-shahhádún fí Baghdád wa Bárís*. (Trickers and beggars in Bagdad and Paris.) Cairo, Dár al-kitáb al-jadíd, n. d.

**Oliverius 1995:** Jaroslav Oliverius. *Svět klasické arabské literatury*. (The World of Arabic Classical Literature.) Brno, Atlantis. 1995.

---

\* Beaumont, D., p. 144. As for the Zeno's paradox, see Kirk, G. S., Raven, J. E. Raven and Schofield, M.

**NINO KAVTARADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## **The New and Well – Forgotten Grotesque of Jacques Roubaud**

The literary writing has been a profession for already a long time, but the writer having some other occupation is established, kind tradition. This is the case of Jacques Roubaud: a mathematician, poet and prose writer, in a word – he is an Oulipian. Serving two abstract signs he feels entirely comfortable in both the adults and children's literature, and the reason is the game which the adults like and enjoy more than the little ones. The grotesque and literary game calculated with mathematical preciseness became the basis for Roubaud's multifaceted literary writings. His experimental novels saturated by the restrained European humour is one more sign of breaking through the frames of the feature fiction, that's why it is difficult not to agree with Jacques Roubaud, who names himself as the pre –postmodernist, the composer of mathematics and poetry.

*Key words: Jacques Boubaud, humor.*

### **ნინო ქავთარაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **ჟაკ რუბოს ახალი და კარგად დავიწყებული გროტესკი**

უკვე დიდი ხანია მწერლობა პროფესიაა, ხოლო სხვა ხელობის მქონე მწერლები კი – დამკვიდრებული, კეთილი ტრადიცია. ასეა ჟაკ რუბოს შემთხვევაშიც: მათემატიკოსი, პოეტი და პროზაიკოსი, ერთი სიტყვით – ულიპოელი. ორი აბსტრაქტული ნიშნის მსახური ერთიანად კომფორტულად გრძნობს თავს დიდების თუ პატარების მწერლობაში, მიზეზი კი – თამაშია, რომელიც პატარებზე მეტად უფროსებს მოსწონთ და ახალისებთ.

ჟაკ რუბო ულიპოელი 1966 წელს გახდა, როდესაც რაიმონ კენომ მათემატიკური კატეგორიებით დაინტერესებული ახალგაზრდა, ფრან-

გულ ენაზე ლუის კეროლის მთარგმნელი პოტენციური ლიტერატურის (OULIPO) ჯგუფს წარუდგინა. მისთვის ლუი არაგონმაც კი არ დაიშურა საქებარი სიტყვები. დღეს რუბო ახალი ლექსთწყობის, ბაობაბის და ჰაიკუს ავტორია. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები რუბოს ტრუბადურების თუ იაპონური პოეზიით გატაცებაში ხელს არ უშლის. ორივე ლექსთწყობა ტრადიციულის და ნოვატორულის ნაზავია: პირველის ვერსიფიკაცია უკვე არსებული ლექსის ჰაიკიზაციის – მისგან ჰაიკუს (5/7/5 მარცვლიანი ლექსთწყობა) შექმნას გულისხმობს; მეორე, ბაობაბი, მაღალის და დაბალის (bas – დაბალი, haut – მაღალი), თუნდაც ხმამაღლა და ხმადებლა თქმულის ჩანაცვლებაზე აგებული ლექსთწყობაა ((OULIPO 2005:50). რუბო განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ლექსის წარმოთქმას. მწერალი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ 60-იან წლებში ლექსების ციტირება მოდური არ იყო (კრო 2014: ინტერვიუ ონ-ლაინ ჟურნალ ტელერამასთან). ახალგაზრდა მათემატიკოსს სიურეალისტური თუ ანგაჟირებული პოეზია ნაკლებად იტაცებდა, ხოლო ბლემ სანდრარი და ტრისტან ცარა უფრო ახლობელი და მისაღები იყო. რუბოს ტრუბადურების პერფორმანსი ხიბლავს, რადგან პოეზიას, რომელსაც ერთგული რაინდივით ემსახურება, თვალისა და ყურისთვის განკუთვნილ გზავნილად მიიჩნევს.

ახალი პოეტური ფორმების ძიებასა და აქამდე არსებულის სრულყოფასთან ერთად, რუბოს პროზაული ციკლების შექმნაც ტრადიციად ექცა. მაგალითად, წიგნები მეფე არტურზე და მრგვალი მაგიდის რაინდებზე. პაროდული რომანების სერიაში („პირმშვენიერი ორტანზი“ (1985), „ორტანზის მოტაცება“ (1987), „ორტანზის გადასახლება“ (1990)) ულიპოელი და კარტეზიანელი რუბო ჟანრის მკაცრ ჩარჩოებში მოქცეული ფსევდო-დეტექტიური რომანით არღვევს მეუღლის გარდაცვალებით გამოწვეულ ორწლიან დუმილს.

იმ მკითხველს, რომელიც მათემატიკასთან დამეგობრებული არ არის, გაუჭირდება მიჰყვეს მეცნიერული კატეგორიებით აწყობილ თხრობას, თუმცა ეს იამოვნება მსუბუქი ირონიის და ბრწყინვალე იუმორის დაჭაშნიკება. სწორედ ასე ნიღბავს რუბო თავის ფილოსოფიურ შეხედულებებს თანამედროვე სამყაროსა და ყოფაზე. ამ რომანიდიალოგების ავტორი სავარაუდო ადრესატს, იდეალურ რეციპიენტს თუ ნარატერს გასახალისებლად იწვევს, ხოლო პოლდევიის სამეფოში გათამამებულ სერიულ ქურდობებში, გატაცებაში თუ მკვლევლობაში გარკვევას გაზულუქებულ კატას, ალექსანდრ ვლადიმროვიჩს ანდობს, სამყაროს მედიდურად რომ დაჰყურებს და რომანების სერიის პროტაგონისტს, პირმშვენიერ ორტანზს, ნარატერსა თუ ყველა სახის მკითხველს საიდუმლოს უმხელს (155 III).

გროტესკი და მათემატიკური სიზუსტით გათვლილი ლიტერატურული თამაში რუბოს მრავალნახნაგოვანი შემოქმედების საფუძველი ხდება. მისი თავშეკავებული ევროპული იუმორით გაჯერებული ექსპერიმენტული რომანები მხატვრული ფიქციის ჩარჩოების გარღვევის კიდეც ერთი ნიმუშია, ამიტომ ძნელია არ დაეთანხმო ჟაკ რუბოს, რომელიც თავს პრე-პოსტმოდერნისტს, მათემატიკის და პოეზიის კომპოზიტორს უწოდებს.

რუბოს პროზაული ნაწარმოებების დახასიათება სულ ორი საკვანძო სიტყვით შეიძლება: იუმორი, წესრიგი. ტრადიციულად შეუთავსებელი ეს ორი ცნება მხოლოდ მაშინაა დაკავშირებული, როდესაც არსებული წესიდან გადახვევა შეიმჩნევა. ჩვენ, კონკრეტული მკითხველები კონკრეტული ავტორის თამაშის მონაწილენი ვხვდებით – ავტორის მიზანია ისე მოგვითხროს, რომ ყველაფერი არ გაცხადდეს; ჩვენი მიზანი კი ისაა, რომ თავი მოვიკატუნოთ, თითქოს ჩანაფიქრს მივუხვდით.

რუბოს განუმეორებელი იუმორის მაგალითების სრულად მოყვანა წარმოუდგენელია, მათი დაჯგუფება (პაროდია, ანექდოტი, სატირა თუ კალამბური) და კლასიფიკაცია კი – შეუძლებელი. ეს იგივეა, რომ დაწერო ახალი რომანი. უფრო უკეთ, სამი ტომი! ერთი კი უტყუარია: ყოველ გვერდზე, აბზაცსა თუ სრიქონზე უნდა შეყოვნდე და ისე წაიკითხო: დააფასო რუბოს სამყაროს წინააღმდეგობრივი ბუნების აღქმის უნარი და შენი ინტელექტუალური შესაძლებლობები წარმოაჩინო. ჟაკ რუბოს მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტები „ინტელექტუალური სავარჯიშოებია“, რაიმონ კენოს „სტილის სავარჯიშოებისგან“ (1947 წ.) განსხვავებით.

თავდაპირველად, ჟაკ რუბოს *პირმშვენიერი ორტანზის 6* ტომი ჰქონდა ჩაფიქრებული, თუმცა მხოლოდ სამის გამოცემა მოახერხა. მეორე და მესამე ტომები ექვსი თავისგან შედგება, რომლებიც, თავის მხრივ, ექვს ქვეთად იყოფა. ექვსი სტირქონისგან შედგება ორტანზის მალალმხატვრული ლექსიც, რომელშიც 6-ჯერ მეორდება ჯადოსნური სიტყვა „l'amour“ ... მეშვიდედაც, ლექსის ბოლოს, ეფექტის გასაძლიერებლად (რუბო 1990:II/198). ციფრი „6“-ით მოჯადოვებული მწერლის ბიოგრაფიასაც 6 ნაწილად ყოფენ: 1932-დაბადება, 1944-პარიზში ჩასვლა, 1966-OULIPO-ში განწევრიანება, 1985-*პირმშვენიერი ორტანზის* პირველი ნაწილის გამოქვეყნება, 1989-*ლონდონის დიდი ხანძრის* პირველი ტომის გამოქვეყნება, 1990-*პოეზიის დიდი ეროვნული ჯილდო* (კრომ 2005: ინტერვიუ ონ-ლაინ ჟურნალ *ტელერამასთან*).

რუბოს ტექსტში ერთი სიტყვის უყურადღებოდ დატოვებაც კი შეუძლებელია. კითხვის პროცესი 1589 წელს, ტუანო არბოს მიერ აღ-

წერილ ძველბრეტონულ ცეკვას, ბრანლს ჰგავს, ხორბლის გალენვისას წრეზე რომ სრულდება – ორი ნაბიჯი მარცხნივ, ორი ნაბიჯი მარჯვნივ... მაინც შევეცდებით გამოვყოთ ძირითადი მხატვრული „პა“, ის ნარატიული მექანიზმი, რაზეც რუბოს იუმორია აგებული: 1) ჟანრებით მანიპულიება 2) არქიტექტონიკის თავისებურება 3) ნარატიული ინსტანციების ჩანაცვლება 4) ნარატიული დონეების ცვლა და 5) სიტყვათა თამაში. სწორედ ამით მიიღწევა ის სიმსუბუქე, რითაც იხილება მკითხველი, თუმცა რუბო თავად აღიარებს, რომ ბევრი თავყვანისმცემელი არ ჰყავს! ეს გასაგებიცაა, რადგან ძნელია ყველაფერს ალლო აულო და ჩასწვდე იმ ინტერტექსტუალურ კავშირთაგან, რომლებიც ესოდენ მდიდარია რუბოს ტექსტი; იპოვო ჰიპერტექტის ჰიპოტექტი (დანერვილი თუ ზეპირი) და თამაშ-თამაშით ნაიკითხო სერიოზულად დანერვილი. კიდევ უფრო დიდ სირთულეს ექსტრალიტერატურული ფაქტორების გათვალისწინება წარმოადგენს, მით უფრო უცხოელი მკითხველისთვის, რომელიც მოწყვეტილია სოციალ-ისტორიულ კონტექსტს. მაგალითად, რომანებში მოქმედება პოლდევიის სამეფოში ხდება. პოლდევიის სამეფო არ არსებობს, იგი გამოგონილი ქვეყანაა, მაგრამ არა რუბოს მიერ. 1929 წელს, ჟურნალისტმა ალენ მელემ საფრანგეთის მთვარობას საქილიკო წერილი მისწერა, რომელსაც პოლდევიის მკვიდრის სახელით აწერდა ხელს. ეს ეპიზოდი იმის დასტურია, რომ რუბოს ტექსტები კომენტარების გარეშე ძნელად თუ ნაიკითხება.

ერთი შეხედვით, რუბოს რომანების პოეტიკა, ავტორის პროფესიიდან გამომდინარე, მათემატიკური კანონზომიერებების გათვალისწინებით უნდა იყოს აგებული. სავარაუდო ადრესატი მათემატიკურ ხაფნგს გვერდს აუვლის, თუნდაც იმიტომ, რომ ყველა ვერ იქნება იდეალური რეციპიენტი; უდავოა, რომ მკითხველს, რომელიც მკითხველი-მოდელი სრულებითაც არ არის, ის ფაქტი მაინც არ გამოორჩება, რომ ტექსტის სამივე ნაწილი ფსევდო-დეტექტივია მიუხედავად იმისა, რომ პირველ წიგნში ქურდობაზე, მეორეში მკვლელობაზე, მესამეში – გატაცებაზე მოგვითხრობენ. ფსევრო იმიტომ, რომ კრიმინალი მოთხრობილია, მაგრამ იგი იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ავტორს, კონკრეტულ ავტორს (ან შეიძლება აბსტრაქტულს – თუ რუბოს ჩართულების სიყვარულს დავესხებთ) სწორედ დეტექტივის დანერა განუზრახავს: ხომ უნდა იყოს წიგნში ინტრიგა და რატომ დეტექტიური არა?! ფსევდო თუნდაც იმიტომ, რომ ინტრიგაზე მეტად მკითხველს ლინგვისტურ-ლიტერატურული თამაშები უნდა აინტერესებდეს; კიდევ იმიტომ, რომ დეტექტივი ჟანრის წესებს იცავს, მის

სრულყოფაზე კი რუბო არ ზრუნავს და არც თანამედროვე პოლიციური რომანების მიღწევებს ითვალისწინებს. ამას თავად მთხრობელი გვიმხელს: წიგნის გამომცემელი და თვითონ მთხრობელიც თანამედროვე ლიტერატურის დიდი მოყვარულები სრულებითაც არ არიან, ამიტომ თუნდაც მთრობელის დამნაშავედ გამოყვანა დაუშვებელია – ეს მხოლოდ თანამედროვე რომანებშია შესაძლებელი! მაგალითად, აგათა კრისტის რომანში, „როჯერ ეკროიდის მკვლელობა“, სადაც დარღვეულია რონალდ ნოქსის მიერ დეტექტიური რომანის 10 მცნება – მკვლელი მთხრობელია. ეს რუბოს კიდევ ერთი გამოწვევაა. მწერალი ეპაექრება თანამედროვე ლიტერატურის ისტორიას: მისი რომანების წაკითხის შემდეგ, „ეჭვი არავის შეეპარება“, რომ რუბო მხოლოდ ტრადიციული დეტექტიური ჟანრის მეხოტბეა! მოკლედ რომ ვთქვათ, რუბო გვთავაზობს დეტექტივს ტრადიციულად დამაინტრიგებელი სიუჟეტის გარეშე – ინტრიგა არის, მაგრამ ინტერესი მის მიმართ – არა. სამაგიეროდ, ამ დეტექტიურ რომანში არიან მოწმეები (მოლინე ჟანი და კრეტენ გიომი). ინსპექტორ ზლონიარდთან დაკითხვაზე ისინი აღიარებენ, რომ დედიტა და მამით სხვადასხვა, მაგრამ მაინც ტყუპები არიან. გამომძიებელი და მისი თანამემწე მათ პატიოსან სიტყვაზე ენდობიან, მიუხედავად აბსურდის თეატრის საუკეთესო ტრადიციების დაცვით შედგენილი დიალოგისა (რუბო 1990:II/139). სიუჟეტური ქარგის უკეთ განვითარებისთვის ცრუ პროტაგონისტიც და მისი ცრუ შეყვარებულიც გვყავს (რუბო 1990:III/231). რომანის დიდასკალიებში, მოქმედ პირთა შორის ავტორიც ფიგურირებს (რუბო 1990:III/7).

რუბოს ოხუნჯობებს რომ მივყვეთ, ველარ გავჩერდებით! სანამ ალდორითმებზე გადავიდოდეს, რუბო თავად სიტყვის წარმოშობით ინტერესდება. რუბო სიტყვა „ალგორითმის“ ეტიმოლოგიას მოგვითხრობს. როდესაც საკითხს ამომწურავად განიხილავს და უპასუხებს, მისი აზრით ამ საკითხით დაინტერესებულ მკითხველს (რეალურ, იდეალურ, სავარაუდოს თუ ნარატერს), მხოლოდ მერე ეხება ტექსტის სტრუქტურას: „იმისთვის, რომ მე-13 თავამდე მივიდეთ (ეს თავი ნაწარმოებში ამოღებულია! – ნ.ქ.), მრავალი ალგორითმი არსებობს...“ (რუბო 1990:III/143). თანამედროვე ლიტერატურული თამაშების ანაქრონიული თხრობის ხერხიც კი გაქილიკებული აქვს რუბოს. სიტყვა ალოგორითმით მონუსხულები ვერც კი ვამჩნევთ როგორ აღმოვჩნდებით ლიტერატურული თამაშის მონაწილენი და არა მათემატიკური, ძნელად ამოსაცნობი თუ ამოუხსნელი ალგორითმის მსვერპლნი. რუბოს მითითებებს მივყვებით და ვმოგზაურობთ რომანის ლაბირინთში, თითქოს სიუჟეტურ ქარგას ამით რამე მოემატება. ავადსახსენე-

ბელ მე-13 თავში მთხრობელი გვიმხელს, რომ შეგვიძლია მე-11 თავს მივუბრუნდეთ, სადაც დავტოვეთ რომანის პროტაგონისტი, ან ეპილო-გი წავიკითხოთ (რუბო 1990: III/91).

ერთი-ერთი პერსონაჟის (კარლოტა) მატარებლით გამგზავრე-ბის ინსტრუქციები ქაოტური და უსისტემოა, მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ აზრთა ლოგიკურ ბმას ელის მკითხველი: კენოსთაუნამდე (Queneau'stown – ალუზია რაიმონ კენოზე) მისასვლელად მატარებელი 37 პუნქტში ჩერდება. ეს ეპიზოდი ამბავს კი არ ჰგავს, არამედ მათემა-ტიკის ამოცანას, სადაც გზიდან სხვა ხაზზე გადასასვლელი ყოველ 3-ე ან 4-ე პუნქტში მათემატიკური სიზუსტით უნდა ყოფილიყო გათვლი-ლი. ამ შემთხვევაში რუბო ერთგულეებს არა მათემატიკურ კანონზომი-ერებებს, არამედ სხვა ნიშანთა სისტემას – ალფაბეტს, ამიტომაც სამ-შობლოში დასაბრუნებელ გრძელ გზაზე კარლოტას ხვდება ანბანური თანმიმდევრობით აწყობილი დასახლებები: Abou, Aucun, Autrement... Bibiche, Bigorno... და ბოლოს კენოსთაუნი (რუბო 1990: III/150). თითო-ეული პუნქტიდან ერთი, ორ, სამ, ექვს, ცხრა, თერთმეტ და თოთხმეტ პუნქტამდე მისვლა შეიძლება. დასახლებული პუნქტების ჩამოთვლი-სას, რუბო არითმეტიკულ პროგრესიას კი მოიშველიებს (6/9/11/14), მაგრამ მას დატვირთვას აღარ აძლევს. ასე უქარწყლებს მოლოდინის ჰორიზონტს ყოვლისმცოდნე ავტორი მისგან ბევრის მომლოდინე მკი-თხველს. ყველა დასახლებულ პუნქტს მხოლოდ ის აერთიანებს, რომ მათი სახელწოდება ასო „c“-ი იწყება: Chatbons, Chabrac, Chacrise.... ასევე უსისტემოა რომანში მოყვანილი დენის დუაბუორის 37 თავიანი რო-მანის თავფურცელი (რუბო 1990: III/144): თავებს 1, 2, 3, 4, 5, 6 არით-მეტიკული ალგორითმი მოსდევს: 9/11/14/...33; უეცრად – თავები 35-ე და 37-ე და ამ ორ რიცხვს შორის სხვაობით ირღვევა საქებარი ალგო-რითმი! რუბო ამოსუნთქვის საშუალებას არ გვაძლევს და გვაიძულებს მისი თამაშის წესები მივილოთ. განა ეს ავტორის ოსტატობაზე არ მე-ტყველებს?! ასე წარმოიქმნება სისტემა მათემატიკურ-ლიტერატურუ-ლი ქაოსისგან; და ის, რამაც ცოტა ხნის წინ განზილებულნი დავგვტოვა, ტექსტის მხატვრულ ღირებულებად იქცევა.

რუბოს სამივე რომანს რთული კომპოზიცია აქვს. თითოეული, პო-ეტური ქმნილების მსგავსად, სექსტინას პრინციპზეა აგებული. უნდა აღინიშნოს, რომ რუბომ ერთ-ერთი დისერტაცია სწორედ სექსტინას შესახებ დანერა ცნობილი ფრანგი პოეტის, ივ ბონფუას ხელმძღვანე-ლობით. XII საუკუნის ტრუბადურის, არნო დანიელის მიერ შექმნილი სალექსო ფორმა, სექსტინა იმით გამოირჩევა, რომ ექვსი სტროფისგან შედგება. მას რთული რიტმული და რითმული სტრუქტურა აქვს (retrog-



radatio cruciata). სექსტინას თითოეული სტროფი წინა სტროფის ბოლო სიტყვას იმეორებს. თავის პროზაულ ტექსტებში რუბო ასე შორს არ წასულა, რომ წინა თავის ბოლო სიტყვა მომდევნოს დასაწყისი ყოფილიყო; მისი რომანების არქიტექტონიკა 36 სტრიქონისგან შემდგარი იაპონური კასენის ფორმასაც იმეორებს – ეს ფაქტი ჰაიკუ-ჰაიკიზაციის შემქნელისგან არც თუ ისე გასაკვირია. პირმშვენიერი ორტანზის ციკლის სამი რომანიდან ბოლო ორი 36 თავს აერთიანებს – გასაგებია, რატომ ხდის რუბო სექსტინას საიდუმლოს ფარდას მხოლოდ მეორე წიგნში (რუბო 1990:II/255). იგი ლოკოკინასაც გვიხატავს – სექსტინას ვერსიფიკაციის გამოსახულებას, რომელიც, ამავე დროს, პოლდევიის სამეფოს სიმბოლოცაა (რუბო 1990:II/176). როგორც უკვე ვთქვით, ტექსტები ექვსი თავისგან შედგება, ყოველი თავი კი – ექვსი ქვეთავისგან. მაგრამ რუბო ამით არ შემოიფარგლება: ყველა წიგნში დამატებითი 37-ე თავიც არსებობს, „სადაც მთავრდება რომანი და თითოეული თავის ჩვეულ საქმეს უბრუნდება“ (რუბო 1990:III/249). მთავარი პერსონაჟების ბედის შესახებ ავტორი მხოლოდ პოსტ-დასასრულში მოგვითხრობს და გვიბოდიშებს, რომ ბოლო თავში ამბის დამთავრება დაავინწყდა (რუბო 1990: III/257). შესაბამისად, რომანს ორი დასასრული აქვს – ერთი ნაწარმოების, მეორე – ამბის. პირველ წიგნში სარჩევში 28 თავია მითითებული. ამ რიცხვს აღურიცხავ სამ თავსაც თუ მივუმატებთ, რომლებსაც „თავი ორ თავს შორის“ ჰქვია და ბოლო თავის მომდევნო თავსაც მივათვლით, ჯამში 32 გამოვა. თითქოს არაფერი, მცირეფასეული დეტალი, მაგრამ სწორედ ის იქცევა ყურადღებას, რაც უმნიშვნელოდ გვეჩვენება.

უაკ რუბო არ ღალატობს ციფრების მაგიას. ყველამ იცის, რომ ფრანგები აღმაცერად უყურებენ 13-ს. ამიტომ, მეცამეტე თავი ამოვიღოთ და ეს „ვანდალიზმი“ და ცრურწმენა ამერიკელების კულტურის გადმონაშთად მოვნათლო! რატომაც არა?! თუ თამაშია, ბოლომდე, თამაში იყოს!

რუბო ყველაფერში იუმორის წყაროს ხედავს – პერი თუ ეპიტექსტიც. სამივე წიგნს პირმშვენიერი ორტანზის გამოსახულება ამშვენებს. სამივე ერთი და იგივე ნახატის სხვადასხვა ნაწილია. პირველი (სრული სურათი) ასახავს დილას და ხალხსავსე ქუჩაში მიმავალ გამჭვირვალეკაბიან ორტანზს; მეორე, სადაც გაკვირებული გამვლელები თვალს აყოლებენ რომანის პროტაგონისტ-ლამაზმანს; მესამეზე მხოლოდ ორტანზის სახეა გამოსახული. როგორადაც არ უნდა ვეცადოთ, ვერც ყდაზე დახატულ ვიზუალურ ტექსტში და ვერც ლურჯ-მწვანე-ნითლად შეფერადებულ სათაურებში, იმაზე მეტს მაინც ვერ ამოვი-



კითხავთ, რასაც ერთი შეხედვით დავინახავთ; თუმცა, ამჯერადაც ნა-მოვეგებით რუბოს ოხუნჯობას და ჩავეძიებით!

რომანების პოლიგრაფიული თავისებურებაც თვალშისაცემია. სამივე ტომს ახლავს ავტორისეული ჩანახატი (რუბო 1990: I/71, II/175, III/8,9): ერთი და იგივე ალაგი – ქალაქის ცენტრში მდებარე პარკის და მის გარშემო აშენებული სახლები თავისი სადარბაზოებით. განსაკუთრებით გამოვყოფდით პირველი ტომის ჩანახატს, სადაც, შენობების და პარკის გარდა, ქვიშაში მოთამაშე პატარა ბაბთიანი გოგონაცაა დახატული! სხვაგვარად სამივე ჩანახატი იდენტურია. მესამე ტომში, რეპრეზენტაციის ნარატიული ხერხი იცვლება: მოედანი მკითხველის და პერსონაჟების რაკურსიდანაა ნაჩვენები. რისი თქმა სურდა ამით რუბოს? იმის, რომ ადგილიც დროსავით სუბიექტურია, თუ დრო სივრცესავით ობიექტურია?

შრიფტისა და ქალაქის შავ-თეთრი კავშირი განსაკუთრებით საინტერესო ხდება მესამე ტომში: ქვეთავების სათაურებსა და ტექსტს შორის უჩვეულოდ დიდი მანძილია. ამ პატარა ფანდით რუბო ისევ გვაყოვნებს. მისი აზრით, ყოველი დეტალი დიდი გულისყურით უნდა იყოს ნაკითხული, რადგან ყოველ დეტალს თავისი დანიშნულება აქვს (რუბო 1990:III/27).

რუბოს რომანების თავებსა თუ ქვეთავებს თავშესაქცევი სათაურები აქვს, ხშირად უფრო ინფორმატიული, ვიდრე თავში გადმოცემული ამბავი. ზოგიერთი სათაური ძალიან სახალისოა; მაგალითად, „გეომეტრიის გაკვეთილი“ (რუბო 1990:II/45), რასაც „ისევ გეომეტრიის გაკვეთილი“ მოჰყვება (რუბო 1990:II/53); ან „შესავალი ბიერანალიზში“ (რუბო 1990: II/111), რასაც წინ უძღვის „მომზადება ბიერანალიზის შესავლისთვის“ (რუბო 1990:II/102). ზოგი სათაური კონოასოციაციას იწვევს მკითხველში: „33 ლამის დარტყმა“ (რუბო 1990:II/9) და „39 საფეხური“ (რუბო 1990:II/161) კინემატოგრაფიის მეტრების, ფრანსუა ტრიუფოს („400 დარტყმა“) და ალფრედ ჰიჩკოკის („39 საფეხური“) ფილმების სათაურებთან გვაკავშირებს.

ერთი თავი ასეა დასათაურებული: „მადამ ბოვარი არ გახლავართ“. სწორედ ამ თავშია „მწერლისა და რედაქტორის გამოუქვეყნებელი მიმონერა“ და ავტორის აღსარებაც:

„თავმდაბალი მწერალი ვარ. 14 წლის ასაკში გადავწყვიტე დიდ-ტანიანი რომანების 37 ტომიანი სერია შემექმნა და ამესახა ადამიანის ცხოვრებისეული გამოცდილება (ცხოველის ცხოვრებისეული გამოცდილებაც). თავ-გზა არ ამბნევია. გუშინდელი დღესავით მახსოვს, ოთხ-შაბათი იყო. როგორც ყოველთვის, მალლობზე, ძველი მუხის ჩრდილ-

ქვეშ ჩამოვჯექი. დიდხანს ვუცქერდი ჩამავალი მზის შუქვეშ როგორ იცვლიდა ფერს მდელი, როგორ მოჰქონდა მდინარეს ქაფმორეული ტალღები და ასე შემდეგ.... და ველოდი. ვიცოდი, რომ არც ცხოვრების და არც რომანებისა გამეგებოდა რა. ვცხოვრობდი და ვკითხულობდი... ერთხელაც, დილით ავდექი და ჩემს თავს ვუთხარი: არარაობა ხარ, არარაობა ხარ (თავს შენობით მივმართავ) .... და აი, წიგნიც გამოიცა: „ჟაკ რუბო. „პირმშვენიერი ელენე“. ნიაკითხეთ ყველამ, სხვა თუ არაფერი გაქვთ საკეთებელი“ (რუბო 1990:II/80,81). ამ პატარა მონაკვეთშიც შესანიშნავად ჩანს რუბოს იუმორი, თუნდაც საკუთარი გვარისა და სახელის პატარა, უმნიშვნელო და უაზრო ჩასწორებაშიც – Jacques Roubaud შეცვლილია Jackes Roubod-თი.

„პირმშვენიერი ორტანზი“ ის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტია, რომელიც თავად ტექსტის შექმნის პრინციპზეა აგებული. მას ჰყავს ავტორი, მთხრობელი, პერსონაჟები; თუმცა, ყველა ეს ნატარეული ინსტანცია ტექსტშივე არსებობს. პირველი წიგნის დასაწყისშივე მთხრობელი თხრობას აჩერებს და აცხადებს: „ჩვენც ამ პატარა შესვენებით ვისარგებლებთ და ეუსებს აგიღწერთ“ (რუბო 1990:I/8), მთხრობელი თავადვე გვიკონკრეტერებს, რომ „ჩვენში“ მთხრობელებს მოიზარებს. თანამედროვე რომანის ფიქციონალურ სამყაროში „ავტორის“ შეჭრას – მეტალეფსისს, ირონიული ელფერი დაჰკრავს. რუბოს ეპოპეაში ამბავს ბევრი მთხრობელი ჰყავს, რაც ძალიან მოსახერხებელი და გამართლებულიცაა, რადგან ადამიანი ერთდროულად სხვადასხვა ადგილას ხომ ვერ იქნება მომხდარი რომ აღწეროს?! მხოლოდ „იდიოტი“ ავტორი თუ მიეჯაჭვება ერთ ალაგს. ავტორი მხოლოდ იმას ხედავს, რა მის ცხვირწინ ხდება (რუბო 1990:I/8) – წერს რუბო. კალამი უჭირავს ხელთ, ან, ზოგჯერ, შავი ფერის „პილოტ რაზორ პოინტ“-ის ფირმის, წვრილწვერიანი ძვირადღირებული კალმისტარი. ერთი მთხრობელი ეკლესიიდან ხალხის გამოსვლას აკვირდება, მეორე კი ბარში ზის. აბსოლუტურად ლოგიკურია, რომ ამბავს ერთდროულად უნდა ჰყავდეს ორი ამ მეტი მთხრობელი, რადგან შეუძლებელია ერთმა ყველაფერი დაინახოს და აღწეროს. ამჯერად, რუბოს ირონიის ჯოხი ყოვლისმცოდნე ავტორზე გადატყდა და ნამსხვრევებად აქცია რაკურსის, თვალთახედვის თუ ფოკალიზაციის ნარატიული კატეგორიები.

ყველაფერი შეიძლება ხუმრობის საგნად აქციო, კლასიკური პიესაც თუ სონეტი. რუბო სახალისო წარმოდგენას მესამე ტომში ათავსებს სათაურით – „ფარდის აწევა“. მწერალი იქვე დასძენს, რომ ამ გამოთქმას ორი დანიშნულება აქვს: წარმოდგენის წინ ფარდის აწევის და პიესის სათაურის. პოლდევის სამეფო თეატრში სხვა პიესებიც

იდგმება: „ჰატმელი“, სადაც მთავარ როლში შოტლანდიელი, წარმოშობით შექსპირელი მსახიობი, მაკპრეპარედი თამაშობს. მკითხველს არ გაუჭირდება ამ სიტყვებში შექსპირის პიესების *ჰამლეტის* და *მაკბეტის* ამოცნობა. მკითხველი შეიძლება შეცდეს და ორი პიესა მეტა-თეატრს მიაშვავოს, მაგრამ რუბოს დოქტორ ნ'ლააკის (ლაკანის ანაგრამა-ნ.ქ.) კომპეტენტური შეფასება მოჰყავს დასტურად: მეტა-თეატრი არ არსებობს! (რუბო 1990:III/123)

რუბო გროტესკული სიტუაციების ოსტატადაც გვევლინება. მისი რომანის სამყარო მეტატექსტუალური სამყაროა, სადაც შესაძლებელია არსებობდეს ოტელო, *ჰამლეტი*... და მადამ ბოვარი – ახალგაზრდა მწერლის, ჯიმ ვედერბერნის მიერ დაწერილი *Lady Bovary's Love* – ის გმირი. მკითხველს არ გაუჭირდება სათაურში ამოიცნოს ძალიან პოპულარული და სკანდალური ორი ნაწარმოები: „მადამ ბოვარი“ და „ლედი ჩატერლეის საყვარელი“. რუბოს, უფრო უკეთ, ჯიმ ვედერბერნის რომანს, რომელსაც ამერიკის შეერთებულ შტატებში 37 (!) კვირა ბესტსელერის ტიტული არ დაუკარგავს, არაფერი აქვს საერთო არც გიუსტავ ფლობერის მადამ ბოვარისთან და არც დევიდ ლოურენსის ლედი ჩატერლეისთან. თუმცა, ორივე ნაწარმოები, მათი პოპულარულობიდან გამომდინარე მეტაფორად გამოდგება იმ სოციალური სურათისა, რომელიც რუბოს ტექსტებში ნახევრად ხუმრობითაა ასახული (II 123). მომხმარებლის სამყაროში სამართალი ყოველთვის... ძლიერი უმრავლესობის მხარესაა. ამიტომ, ტეხასის შტატის პატარა ქალაქის, პარიზის მკვიდრმა მადამ ბოვარიმ, რომელსაც იმავე შტატის ქვრივთა კავშირი უჭერდა მხარს, პირად ცხოვრებაში უხეში ჩარევის მუხლით აღძრულ სასამართლო პროცესზე ჯიმ ვედერბერნი დაამარცხა. საცოდავმა, ან განსვენებული მენავთობის მეუღლემ! ეს მეტატექსტუალობა ისტორიაში მოგზაურობის საბაბიცაა: მკითხველი გაიხსენებს 1928 წლის სასამართლო პროცესს, რომელმაც დევიდ ლოურენსის რომანი დიდ ბრიტანეთში 1960 წლამდე აკრძალა; და იმ ფაქტსაც, თუ როგორ სასწაულებრივ გადაურჩა შეჩვენებას ცენზურას კლანჭებდაღწეული „მადამ ბოვარი“, საზოგადოებრივი ზნეობის შემლახავი ფლობერის წინააღმდეგ წამოწყებულ 1857 წლის პროცესზე!

ხუმრობა ხუმრობაში, ნაწარმოების პერსონაჟები, ირეალური პოლდევიის სამეფოს მკვიდრები ისტორიული პირებიც ხდებიან. თითქოს მხოლოდ ჟღერადი ალუზიაა აკავშირებს მეორე ტომის ორ პერსონაჟს, კრეტენ გიომს და ჟან მოლინეს ვარდის რომანის შემქნელებთან: ჟან დე მენტან და გიომ დე ლორისთან. ეს ალუზია შემთხვევითი არ არის. ვარდის რომანის პირველი ნაწილის ავტორი, გიომ დე ლორისი

ეგზეგეტიკის მცოდნეა, რაც ტექსტის გაგებას გულისხმობს გრამატიკული კატეგორიებით, ენის შესწავლით და ანალიზით. რუბოს ჰერმენევტიკული სტრატეგიაც გასაგები ხდება. ყოველივე ამის შემდეგ, რაიმონ კენოს სახელობის ქალაქი და ფლობერის სახელობის სასტუმრო არავის გაუკვირდება.

მკითხველი გულდასმით უნდა კითხულობდეს თითოეულ წინადადებას და დაფიქრდეს: მაგალითად, მთხრობელი დასძევს: „ინსპექტორ ბლონიარს გასაოცარი, ფენომენალური მეხსიერება ჰქოდა...“ და იქვე, მკითხველის ყურადღების გამოსაცდელად, აგრძობს, „– ინსპექტორო, არ გახსოვართ, არა?“ (რუბო 1990: I/62)

გინდათ ანაქრონიული თხრობა? კი ბატონო! მეორე ტომში რედაქტორთან მიწერილი წერილი მოვათავსოთ, სადაც გვატყობინებენ, რომ პირველი ტომი ჯერ არ გამოქვეყნებულა, რადგან ავტორსა და რედაქტორს შორის მოლაპარაკება მიმდინარეობს. აი, თქვენ ანლექსისიც – მიბრუნება პირველ ტომში მომხდარ ამბებთან და პროლექსისიც, როდესაც მეორე ნაწილის მოვლენები პირველ ტომში მომხდარ ამბებთან მიმართებაში ჯერ ისევ მოსახდენია (რუბო 1990:II/150).

ყოველი ზემოთქმულის გასათავისებლად, მკითხველს ბიერანალიზის ცოდნა წაადგება, რადგან თუ არსებობს მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი, მისი ანალიზის მეთოდიც უნდა არსებობდეს. რუბოს განმარტებით, ბიერანალიზი (beeranalyse) სხვა ანალიზების შემდეგ წარმოიქმნა და აგვირგვინებს აქამდე არსებულ ყველა ანალიზს (რუბო 1990:II/113). რადგან უკვე არსებობდა ალფრედ ჟარის პატანალიზი და ფსიქონალიზის სხვადასხვა განშტოება, პადრე სიულს ბიერანალიზის გამოგონებლად დარჩენოდა – ერთხელ, საღამო ხანს, ტახტზე წამოგორებული ლუდს რომ მიირთმევდა. ამ მეთოდის გამოსაყენებლად საკმარისია სიტყვა beeranalyse –ი დავყოთ სიტყვებად: beer+ana+lyse- ად (ლუდი, ანა და ლიზი). ამ პატარა ეპიზოდში ამოვიკითხავთ ალუზიას, რომელიც რუბოს ბაობაბთან გვაკავშირებს.

არ ვიცი, რას გულისხმობდა პავლე მოციქული „უკადრ ლიზლობაში“ (5/4), მაგრამ ჟაკ რუბოს პროზაული მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტები ძალიან სახალისოა. მისი ნაწარმოებების კითხვისას იმაში რწმუნდები, რომ კომიკურის გაგებას უფრო დიდი ძალისხმევა სჭირდება, ვიდრე ტრაგიკულის.

წავიკითხოთ რუბო და ვისიამოვნოთ. თუ გავიგებთ – ხომ კარგი, თუ არა და გავიმეოროთ მწერლისა და მათემატიკოსის სიტყვები: „არსებობის საიდუმლოა“.

## დამონებიანი:

**კრომ 2014:** Crom, N. *Je construis des livres qui ont une organisation interne réfléchie*. [ონ-ლაინ ჟურნალი] განთავსებულია 1 მარტიდან, 2014; mis.: [www.tel-erama.fr/idees/jacques-roubaud-je-construis-des-livres-qui-ont-une-organisation-interne-reflechie](http://www.tel-erama.fr/idees/jacques-roubaud-je-construis-des-livres-qui-ont-une-organisation-interne-reflechie),109188.php

**რუბო 1990:** Roubaud, J. *La belle Hortense* (I) Paris: Éditions Segbers, 1990.

**რუბო 1990:** Roubaud, J. *L'enlèvement d'Hortense* (II) Paris: Éditions Segbers, 1990.

**რუბო 1990:** Roubaud, J. *L'exil d'Hortens* .(III) Paris: Éditions Segbers, 1990.

**საფრანგეთის... 2005:** Ministère des Affaires Étrangères *OULIPO*. Paris: adpf, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005.

## SHORENA SHAMANADZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **European Tradition of Family Saga and Georgian Experience (From Akaki Tsereteli's "My Adventure" to Nino Kharatishvili's "The Eighth Life")**

The collapse of the institution of family in the modern globalized world, wars, conflicts, fluctuation in gender balance and tensed lifestyle have gradually weakened family stability. Family sagas have become very popular in the Western world in relation to this. The Family Saga has an age-old tradition in European literature. We will strive to demonstrate the evolution of the texts belonging to this genre from Akaki Tsereteli's "My Adventure" to Nino Kharatishvili's recently written novel (2014) "The Eighth Life (for Brilka)" portraying the chronicle of one Georgian family during the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** *Family Saga, inter-cultural, tradition.*

## **შორენა შამანაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **საოჯახო რომანის ევროპული ტრადიცია და ქართული გამოცდილება (აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავალიდან“ ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლემდე“)**

თანამედროვე გლობალიზებულ სამყაროში სხვა ღირებულებების მოშლასთან ერთად განსაკუთრებით აქტუალური გახდა ოჯახური ინსტიტუტის რღვევა. გაძლიერებული შრომითი თუ სხვა სახის მიგრაციები, ომები, კონფლიქტები, გენდერული ბალანსის რყევა, ცხოვრების დაძაბული რიტმი ნელნელა საფუძველს აცლის ოჯახის სიმყარეს. ამასთან დაკავშირებით დასავლურ სამყაროში უკანასკნელ პერიოდში უაღრესად პოპულარული ხდება საოჯახო საგები, იქმნება სერიალები, რომლებშიც აღწერილია ერთი ოჯახის ისტორია რამდენიმე თაობის მანძილზე. ასევე იწერება და სერიოზული პრემიებით აღინიშნება დიდტანიანი ლიტერატურული ტექსტები. იმ დროს, როცა ე.წ. პოსტმოდერნმა „ისტორიის დასასრული“ გამოაცხადა და თეორიებში ადამიანის ისტორიისგან განთავისუფლებას შეეცადა, სულ უფრო და უფრო მეტი ავტორი ცდილობს საკუთარი ისტორიის მხატვრულად დაფიქსირებას ან ახლის გამოგონებას. ოთხმოცდაათიანების კატაკლიზმებისა თუ ათასწლეულთა მიჯნაზე საგრძნობლად გაიზარდა მიმდინარე ისტორიაში საკუთარი ბიოგრაფიის ჩართვის მოთხოვნილება. ვინც საკუთარი ოჯახის ისტორია იცის, იმას შეუძლია იმის შეფასება, ეს დაცემა თუ აღზევაა. ახალ საოჯახო რომანებში დაისმის უძველესი კითხვები: საიდან მოვდივარ? ვინ ვარ? სად ვდგავარ? თუკი გადავხედავთ იმ ავტორებს, რომლებმაც ოცდამეერთე საუკუნეში მიიღეს ლიტერატურული პრემიები, ცხადი გახდება, რომ საოჯახო საგებს თითქმის ამ საპატიო სიის თითქმის ნახევარი უკავიათ. ასე მაგალითად, ამერიკის ნაციონალური წიგნის პრემია მხატვრულ ლიტერატურაში მიიღეს ისეთმა ავტორებმა, როგორებიცაა: ჯონათან ფრენზენი (2001), ჯულია გლასი (2002), შირლი ჰაზარდი (2003); პულიტცერის პრემია – რიჩარდ რუსო (2002), ჯეფრი ევგენიდესი (2003). კრიტიკოსთა საზოგადოების ნაციონალური პრემია მიენიჭა იენ მაკიუნს (2002). თანამედროვე ამერიკის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია „ოჯახური აზრი“,

რომელიც გამოიხატება აუჩქარებელ, მრავალფურცლიან თხრობაში, რაც გვაბრუნებს მეცხრამეტე საუკუნის ტრადიციულ რომანთან. მოდაში შემოვიდა გრძელი ტექსტები, ხშირად დედექტიური ინტრიგით გამდიდრებული სიუჟეტები, ცოცხალი, დასამახსოვრებელი პერსონაჟები – დიდი ოჯახის წევრები, უაღრესად ჩახლართული და რთული წარსულით და, რა თქმა უნდა, სიყვარული. გერმანიაში წიგნის პრემია 2011 წელს მიიღო ოიჯენ (ვოლფგანგ) რუგემ. სხვადასხვა ლიტერატურული პრემიით აღინიშნა მრავალი ნაწარმოები, მათ შორის გამოვეყენე დი ჩვენი გოეთეს ინსტიტუტის ამჟამინდელი დირექტორის სტეფან ვაკვიტცის 2003 წელს დაწერილ საოჯახო რომანს „უჩინარი ქვეყანა“.

ოჯახი და ოჯახური ურთიერთობები წარმოადგენს ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის, სოციოლოგიის, დემოგრაფიის და სხვ. ჰუმანიტარული დისციპლინების საკვლევ თემას. თუმცა ყველაზე საინტერესოდ და ყოვლისმომცველად ოჯახის შესახებ მოყოლა სწორედ მხატვრული ლიტერატურის ენით შეიძლება. ოჯახი წარმოადგენს თავისებურ სოციალურ მიკროკოსმოსს, მისი სტრუქტურა კი – საზოგადოების მიკრომოდელს, სადაც მინიატურაშია მოცემული საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მთელი მიკროგამა. ხალხის ისტორია მატერიალიზდება ნაციონალურ ტრადიციებსა და ქცევის სტერეოტიპებში, რომელიც ოჯახის საშუალებით გადაეცემა თაობებს. ოჯახის ისტორიის აღწერა სათავეს იღებს ჯერ კიდევ ბიბლიიიდან. პატრიარქებისა (აბრაამი, ისაკი და იაკობი) და მათი ოჯახების ისტორია შეადგენს ბიბლიური „წიგნი დაბადებისა“ სიუჟეტურ ხაზს. მსგავსი მოტივები უცხო არაა აგრეთვე ანტიკური კლასიკისათვის. მაგალითად, ჰესიოდეს „თეოგონის“ უმნიშვნელოვანესი ნაწილი ეძღვნება ოლიმპიური ღვთაებების ოთხი თაობის ისტორიასა და ბრძოლას.

საოჯახო რომანის განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს თაობათა მოძრაობა (ცვლა) შესაბამისი ისტორიული ეპოქების კონტექსტში. ამ დროს დრო იზომება თაობათა სიცოცხლის ხანგრძლივობით, ისტორიული ეპოქა კი წარმოდგენილია კერძო ცხოვრების პრიზმაში. სხვათა შორის, მ. ბახტინი არ გამოყოფს „ოჯახურ რომანს“, როგორც რომანის ქვესახეობას, მხოლოდ მისი დიფერენციაციის რამდენიმე გზას განსაზღვრავს. ამ ტერმინს არ ხმარობს, თუმცა შემოაქვს ტერმინოლოგიური სახელდება „თაობათა რომანი“ და განსაზღვრავს ამ ჟანრის პრობლემატიკისა და მოტივების რამდენიმე თავისებურებას, კერძოდ, გამოყოფს ასეთ მოტივს – „იდილიათა მსხვრევა“. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „თაობათა რომანი“ ზემოთ აღნიშნულ მოტივთან ერთად – „იდილიათა მსხვრევა“ (ანუ გადაგვარება და რღვევა) გამოწვეუ-



ლია XIX–XX საუკუნეების მოვლენებით, ეპოქის კატაკლიზმებით (ბახტინი 1975: 504) თუმცა, როგორც ვთქვით, ოჯახური რომანის ჟანრის სპეციკა არ გამხდარა მისი სპეციალური კვლევის საგანი. ოჯახური ისტორიის რეპრეზენტაცია მხატვრულ ლიტერატურაში არ მიეკუთვნება მსოფლიო ფილოლოგიის დამუშავებულ ასპექტთა რიგს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პრობლემაზე შექმნილია რამდენიმე ავტორის საკმაოდ ფუნდამენტური გამოკვლევა. ასეთებია: ლ. ლუ, კ. დელი. ჯ. ჯონსი და სხვ. სტატიაზე მუშაობისას გადავანყდი ასევე ტერმინოლოგიურ მრავალფეროვნებას: მაგალითად, პოლონელი ლიტერატურათმცოდნე პალჩევსკი გამოიყენებს ტერმინს roman-fleuve რომანი-მდინარე. ამერიკელი ი. ლ. ლუ family novel საოჯახო რო ფერსტი – multigenerational novel – რომანი თაობათა შესახებ. ა. დელის შემოაქვს ტერმინი «family saga», საოჯახო საგა“, ან «famile chronicle» საოჯახო ქრონიკა. ფრანგულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გვხვდება ტერმინი «Le-roman-cycle familia» საოჯახო რომანების ციკლი. არ არსებობს ამ ლიტერატურული ჟანრის კლასიფიკაციის საყოველთაოდ მიღებული კრიტერიუმები. დიდი ხნის განმავლობაში მას „ტრივიალური“ რომანის ჟანრადაც კი თვლიდნენ და შესწავლის ღირსადაც კი არ მიიჩნევდნენ. თუმცა ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე გამოჩნდა შრომები, სადაც მაღალი შეფასება ეძლევათ ასეთ რომანებს. ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის ი.-ლ.ლუს აზრით, ოჯახი და თაობები, როგორც მოტივი დიდი ხნის განმავლობაში არსებობს ლიტერატურულ ტრადიციებში, თუმცა ოჯახური რომანი რომანის ქვეჟანრად (სუბჟანრად) არ ჩამოყალიბებულა მე-19 საუკუნის ბოლომდე. ეს იყო საოჯახო რომანის პირველი პროტოტიპი, რამაც ბიძგი მისცა მის სწრაფ განვითარებას იმით, რომ წარმოაჩინა მეტნაკლებად მკაფიო ფორმა, რაც მას რომანის სხვა ტიპებისგან გამოარჩევდა. კ. დელი თვლის, რომ საოჯახო რომანი „ეს არის ჟანრი, რომელიც არა მარტო ძალიან ცოცხალია, არამედ რადიკალური და რევოლუციურია როგორც ის დრო, რომელშიც ის იქმნება“ (დელი: 25) ჰერმენევტიკული მიდგომის საფუძველზე კ. დელი სინქრონულ დონეზე განსაზღვრავს საოჯახო რომანის ფუნქციას როგორც «social diagnosis» – სოციალურ დიაგნოზს, რომლის დანიშნულებაცაა საზოგადოებრივი ავადმყოფობის განსაზღვრა და მისი მიზეზებისა და შედეგების გამოვლენა. თუკი მივიღებთ მხედველობაში, რომ საოჯახო დისკურსი ხშირად ეთანხმება პოლიტიკურ დისკურსს, მხატვრული ტექსტის ბაზაზე შეიძლება საზოგადოების მდგომარეობის ანალიზი. საოჯახო რომანს კი საფუძვლად უდევს ქრონოლოგიური წესით, სწორხაზოვანი თანმიმდევრობით (time-line)



გადმოცემული ამბავი. თავისებურია ოჯახური რომანის ისტორიზმი: მსხვილი მოვლენები, რეალური ისტორიული მოღვაწეები, რომლებიც რომანში გვხვდება, როგორც ნესი, მწერალს აინტერესებს არა როგორც თავისთავადი მოვლენა, არამედ როგორც ამ ოჯახისთვის მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომელმაც გავლენა მოახდინა მათ მსოფლმხედველობაზე, ბედისწერაზე. ამიტომ აქ არ გვხვდება ისტორიული მოვლენის პირდაპირი აღწერა, ისტორიული მოვლენა იქცევა ქმედებების ფონად ან სულაც გადის სიუჟეტის თხრობიდან. ავტორები თითქოს ამცრობენ ისტორიის მასშტაბს, „აადამიანურებენ“ მას, აჩვენებენ ოჯახური ყოფის გამოვლენის კერძო შემთხვევებს, რომელთა მეშვეობითაც რეალიზდება ზოგადი კანონზომიერებები. ამავე დროს, საოჯახო რომანები გამოხატავენ ოჯახის ისტორიას გარდამავალ პერიოდში, როდესაც საფრთხე ემუქრება თავად ოჯახის არსებობას. მაგალითად, გერმანიის კრიზისმა წარმოშვა „ბუდენბროკები“, ბრიტანეთის იმპერიაში კრიზისმა გოლზუორთის „ფორსაიტების საგა“, რუსეთის იმპერიის საბჭოთა იმპერიად გარდაქმნის პერიოდში დაინერა გორკის „არტამონოვების საქმე“, საბჭოთა იმპერიის დაშლის პერიოდში დაინერა ვასილი აქსიონოვის „მოსკოვეური საგა“. ამ დროს სულ უფრო და უფრო ცხადი ხდება, რომ ერთი ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ ეპიზოდთა თუ ბიოგრაფიის აღწერის მეშვეობით ძნელი ხდება საზოგადოების ცხოვრებაში მიმდინარე სოციო-კულტურული და პოლიტიკური ცვლილებების ჩვენება. ამის სასიცოცხლო საჭიროება და მისი რეალიზაცია სხვადასხვა ქვეყანასა და სხვადასხვა მწერალთან ქმნის ლიტერატურული ნაწარმოებების ახალ ფორმებს. საოჯახო რომანის პრობლემატიკაში ერთვება სხვადასხვა ასპექტი: ეკონომიკური, ზნეობრივი, მემკვიდრეობითობის და ბოლოს, ოჯახის ევოლუციის ან დეგრადაციის.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვლისწინებით, ოჯახის მოდიფიკაციის ტიპები პირობითად შეიძლება ოთხ ჯგუფად დაიყოს:

1. ნეიტრალურ-ისტორიული, რომელიც გამოწვეულია ოჯახის ფსიქოლოგიური და სოციალური მდგომარეობის შეცვლით.
2. ოჯახის ნეგატიური ცვლილება (ანუ გადაგვარება და გაქრობა).
3. ოჯახის აღორძინება, ანუ მისი მატერიალური და სულიერი პოტენციალის აღდგენა.
4. საოჯახო კლანის ჩამოყალიბება პროგრესული განვითარების გზით.

ზოგადად, საოჯახო რომანი, როგორც ჟანრი არ ებმის რომელიმე განსაზღვრულ (მათ შორის არქეტვიპულ ან იდილიურ) სიუჟეტურ მატრიცას. ამ ჟანრული ჯგუფის ზოგიერთ ნიმუშში ჩვენ საერთოდ ვერ

ვხვდებით დეგრადაციის მოტივებს. ასეთია მაგალითად, ჯონ სტაინბეკის „ედემიდან აღმოსავლეთით“ და ან ორჰან ფამუქის „ჯევედთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“.

ჟანრთაშორისი დიფერენციაციის თვალსაზრისით საინტერესოა საოჯახო რომანის შედარება ავტოგრაფიულ-მემუარულთან. ამ უკანასკნელში ჩვენ შეიძლება შეგვხდეს გარკვეული ნიშან-თვისებები, რომლებიც საერთოა ორივე ჟანრის რომანისათვის. კერძოდ, საუბრები მთავარი გმირის წინაპრებზე, მის მშობლებსა თუ შვილებზე, თუმცა განსხვავებულია ამგვარ კომპონენტთა ხვედრითი წილი ჟანრების მიხედვით, განსხვავებულია მათი მიზნები, ამდენად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საოჯახო რომანი და ბიოგრაფიული რომანი ერთმანეთს გვანან, თუმცა იდენტურები არ არიან. აქვე შეგვიძლია დავამატოთ, რომ საოჯახო რომანის ავტორისათვის ყოველი თაობა თანაბრად მნიშვნელოვანია და ამ ჟანრის ნაწარმოები წარმოადგენს ერთი ოჯახის წევრთა მკაფიოდ განსაზღვრული ქრონოლოგიურობით გადმოცემულ ბიოგრაფიებთა კომპლექსს. ავტოგრაფია და ბიოგრაფია, როგორც თემა და ფორმა ანტიკური ეპოქიდან იღებს სათავეს, თუმცა ეპიკურ ჟანრებად მოგვიანებით ყალიბდება. ლიტერატურული ჟანრი, რომელშიც ავტორი იხსენებს და გადმოსცემს რეალურად მომხდარ მოვლენებს, მსჯელობს ობიექტურად, იძლევა ზუსტ თარიღებს, მოვლენებსა და მასში მონაწილე ადამიანების მკაფიო დახასიათებებს. ხშირად იბეჭდება მემუარები, რომლებიც მხოლოდ ფაქტობრივადაა საინტერესო, მაგრამ მისგან არსებითად განსხვავდება მემუარები, როგორც ლიტერატურული ჟანრის ნიმუში, რომელიც გაბედულად შეიძლება მივაკუთვნოთ მხატვრული ან დოკუმენტური პროზის სფეროებს. ოჯახის რამდენიმე თაობისადმი მიძღვნილი რომანები თუ მოთხრობები ყველა ნაციონალურ ლიტერატურაში მოიძებნება. მაგალითისთვის, რამდენიმე მათგანს დავასახელებდი: გერმანულ ლიტერატურაში პირველობა ეკუთვნის თომას მანის „ბუდენბროკებს“, ფრანგულ ლიტერატურაში – რუგონებისა და მაკარებისადმი მიძღვნილი რომანების ციკლი, როჟე მარტინ დიუ გარის „ტიბოს ოჯახი“ და სხვ. ინგლისურ ლიტერატურაში ჯ. გოლზუორთის „ფორსაიტების საგა“. ამ ტიპის ბრწყინვალე ნაწარმოებია აგრეთვე გაბრიელ გარსია მარკესის „მარტოობის ასი წელი“. თხრობის საზღვრების გაფართოებისადმი სწრაფვა, მცირეში დიდის დანახვის სურვილი ხდება მე-20 საუკუნის ლიტერატურის წამყვანი პრინციპი. ამ მხრივ გამორჩეული ადგილი უკავია უილიამ ფოლკნერს, განსაკუთრებით კი სნოუპსების ოჯახისადმი მიძღვნილ ტრილოგიას – „სოფელი“, „ქალაქი“, „სახლი“. რუსული ლიტერატურა

რიდან დავასახელებდი აკსაკოვის „ოჯახურ ქრონიკას“. ასეთი მოსახრებაც არსებობს, (ვ.ვ. კოჭინოვი) რომ ამ წიგნმა დიდი გავლენა მოახდინა მე-19 საუკუნის რუსული პროზის განვითარებაზე და ისეთი უდიდესი საოჯახო რომანების პირველსახედ და წინამორბედადაც კი იქცა, როგორცაა „ომი და მშვიდობა“, „ანა კარენინა“, „ძმები კარამა-ზოვები“ და სხვ. ქართულ სინამდვილეში საოჯახო რომანად შეიძლება ჩაითვალოს ოთარ ჭილაძის რომანი „ყოველმან ჩემმა მპოვნელმან“, „... როგორც საოჯახო რომანის ჟანრობრივი განვითარების ახალი, ეთნოკულტურულად და ისტორიულად მოდიფიცირებული საფეხური, რომელიც თავისი წინამორბედებისგან გარკვეული თვითმყოფადობითა და ორიგინალობით გამოირჩევა“ (სიხარულიძე 2013:52).

მემუარების ლიტერატურული მნიშვნელობა პირველად გამოიკვეთა XVIII ს-ში განმანათლებლების ეპოქაში, საკუთრივ, ადამიანისა და მისი ცხოვრების გარემოებებისადმი ინტერესის გაძლიერების გავლენით, მე-19 საუკუნეში, რელიზმის პირობებში ეს ჟანრები ლიტერატურული პროცესის მნიშვნელოვანი ნაწილი ხდება. სწორედ ამ პერიოდში დაიწერა აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავალი“. საზოგადოდ, ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ორი რამეა მნიშვნელოვანი: ა) მწერლის პიროვნული, ავტობიოგრაფიული მომენტის წინ წამოწევა, რომლითაც შესაძლებლობა გვეძლევა გავეცნოთ მისი ცხოვრების ზოგიერთ მხარეს; ბ) საერთო საზოგადოებრივი ამბების, ეპოქის, ისტორიული შემთხვევების, საზოგადოებრივი აზრის განვითარების აღწერა, რომლის უშუალო მონაწილედც ზოგჯერ თვით მწერალი ყოფილა. ამიტომ, ძალზე ხშირად, მეტად მნიშვნელოვანია მემუარების ავტორის მიერ მოწოდებული ცნობები. ზუსტად ამ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე აკაკი წერეთლის ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს: “მე წმინდა გული და წრფელი სული მაქვს ჩადებული შიგ. ამ თხზულებაში ყველაფერია მოხსენებული, რაც კი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში მინახავს და სარწმუნოდ გამიგონია“ (წერეთელი 2015:312). მას უფრო ვრცელი და მასშტაბური ნაწარმოების შექმნა უნდოდა, მრავალტომიან გამოცემასაც ფიქრობდა, მაგრამ უსახსრობის გამო ვერ მოახერხა. მან ამ ნაწარმოებზე მუშაობა XIX საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლებიდან დაიწყო და თითქმის თხუთმეტი წელი მუშაობდა. „ჩემი თავგადასავალი“ ორი ნაწილისაგან შედგება. პირველ ნაწილში ავტორი აღწერს თავის ბავშვობას იმერეთის სოფლებში, ოჯახის ყოველდღიურობას, ბატონყმური ყოფის თავისებურებებს, მეორე ნაწილში კი გვიხატავს ისეთ თავის თანამედროვე მწერლების, ჟურნალისტების, საზოგადო მოღვაწეების მხატვრულ პორტრეტებს, როგორებიც არიან ივანე კე-

რესელიძე, ალექსანდრე ორბელიანი, გიორგი წერეთელი, სერგეი მესხი, ნიკო ნიკოლაძე, გრიგოლ ორბელიანი, დიმიტრი ყიფიანი... „ჩემი თავ-გადასავალი“ უპირველეს ყოვლისა ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებია და ლოგიკურია, რომ მასში აისახოს ავტორის სუბიექტური განცდები, რომლებიც მას კომუნიკაციური მესხიერების საფუძველზე უგროვდება და რომლებიც მწერალს „აიძულებს“ დაჩაგროს თავისი კულტურული მესხიერება.

ამ სახის თხზულებები შემდგომში გახშირდა (ს. მგალობლიშვილის „წარსულიდან“, უფრო გვიან, ჩვენს დროში კი – დ. კლდიაშვილის, შ. დადიანის ავტობიოგრაფიულ-მემუარული ნაწერები). მაგრამ განსაკუთრებული აღმავლობა XX ს. უკავშირდება. ნიმუშად დავასახელებდი ჭაბუა ამირეჯიბის „გორა მბორგალს“, გივი მარგველაშვილის „კაპიტანი ვაკუშს“.

რაც შეეხება ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე (ბრილკასათვის)“, ეს არის მძიმეწონიანი წიგნი – პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. 1280 გვერდზე მოცემულია ჯაშების გვარის ისტორია, დაწყებული მეფის რუსეთიდან – ოქტომბრის რევოლუციამდე, სტალინიზმი, მსოფლიო ომები, საბჭოთა პერიოდი და პოსტსაბჭოთა პერიოდები – ვიდრე დღევანდელ დღემდე. როგორც თვითონ ამბობს, „ვხვდებოდი, რომ ჩვენთან, როგორც ბევრ პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში საზოგადოებრივი შეფასება, ანალიზი არ მომხდარა. არ გადაფასებულა რეალურად არაფერი, არ დამსულა საჯაროდ ძალიან ბევრი შეკითხვა, არ უღიარებია არავის შეცდომები. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ძალიან მალე მოირგო საქართველომ მსხვერპლის როლი, რომელიც სიმართლის მხოლოდ ერთი ნაწილია, ხოლო საკუთარ ცუდზე, არასწორ გადაწყვეტილებებზე, ოპორტუნიზმზე არავინ საუბრობდა. რალაცნაირად ვგრძნობდი, რომ ჩემთვის აუცილებელი იყო იმის შეცნობა, რაც ჩემს უკან იდგა, აუცილებელი იყო გაცნობიერება, რა ნიადაგზე დგას დღეს საქართველი, ის ქვეყანა, რომელიც ჩემი ნაწილია. ხოლო ბოლო წლებში ეს აუცილებლობა რალაცნაირად გამიმწვავდა. ეს შეკითხვები რომ არა, ამ წიგნს ვერ დავწერდი“ (ინტერვიუ: ინტერნეტრესურსი). რომანს უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად, ერთ წელიწადში სამჯერ გამოიცა, ნინო ხარატიშვილიმა მიიღო ანა ზეგერსის პრემია, რომანს უწოდებენ დიდ ლიტერატურას, ადარებენ ლევ ტოლსტოის, გაბრიელ გარსია მარკესს და სხვ. (ინტერვიუ: ინტერნეტრესურსი)

პირველი წიგნი ეძღვნება სტასიას, რომელიც 1900 წელს დაიბადა შოკოლადის ფაბრიკანტის ოჯახში ქართულ ზღვისპირა პროვინციულ ქალაქში. ველური გოგონა იყო, ქალაბიჭა, სტეპებში სირბილი და

ცხენის ჭენება უყვარდა და სულ იმაზე ოცნებობდა, ბალერინა გამხდარიყო და პარიზში ეცეკვა. ეს ოცნება არ არის ერთადერთი, რასაც ახდენა არ უნერია. რომანის მთხრობელი არის სტასიას შვილთაშვილი ნიცა, რომელიც 1973 წელს დაიბადა. მან გამოიარა ოთხმოცდაათიანი წლების საქართველოს გაჭირვება, სამოქალაქო ომი, განწყვიტა კავშირი ოჯახთან და ცხოვრობს გერმანიაში. თუმცა თავისმა წარმომავლობამ თავი მაინც შეახსენა, როცა მისი თორმეტი წლის დისშვილი ამსტერდამში თავის მოცეკვავეთა ანსამბლს ჩამოშორდა და თბილისში არ დაბრუნდა. ნიცა ეძებს მას და მთელ წიგნს სწორედ მისთვის წერს, ცდილობს დაანახოს მე-20 საუკუნის ქართველებში ჩაკარგული თავისი ოჯახის ბედისწერა. სწორედ მას უყვება შვიდი პიროვნების, მათი ოჯახის ნევრების ისტორიას, რომ მერვეს – ბრილკას – ადგილი გამოუთავისუფლოს. ბოლო წიგნში, რომელსაც „ბრილკა“ ჰქვია, დატოვებულია ცარიელი ფურცლები, რომ ახალი ცხოვრება დაიწეროს. ამ ლიად დატოვებულ დასასრულამდე იქმნება დიდი პიროვნებების, მოვლენების დიდი პანორამა. აქ არის ქრისტინა, სტასიას მშვენიერი ნახევარდა, რომელმაც თავის ტყავზე გამოსცადა საბჭოთა ხელისუფლების ფუნქციონერთა აბსოლუტური ძალაუფლება, კოსტია, სტასიას შვილი, სამხედრო ოფიცერი, მისი და კიტი, რომელიც დასავლეთში გაიქცევა და მომღერალი გახდება, კოსტიას ქალიშვილი ელენე, ნიცას და მისი ნახევარდის, დარიას დედა. ნიცა თავისი წინაპრების პირით მოგვითხრობს, მხოლოდ ზოგიერთი გამონათქვამით თუ მიხვდები, რომ მან ბოლომდე არ იცის ბევრი რამე, რასაც გვიყვება. თხრობა მკაცრად რეალისტურია, ზოგჯერ ისეთი პასაჟებია, სადაც ოფიციალური ანგარიშისა თუ მიმოხილვის სტილში მოცემულია დიდი ისტორიული მოვლენის კონკრეტული ფაქტები, სახელები, კონკრეტული ისტორიული ფიგურები, მაგალითად სტალინი და ბერია და რომლებსაც ზღაპრის სტილში „ფოლადის კაცი“ ან „გენერალსიმუსი“ და „პატარა დიდი კაცი“ ჰქვიათ. არის აგრეთვე მაგიური ელემენტებიც. ამბის ერთერთი მთავარი გმირია ცხელი შოკოლადი, რომლის რეცეპტიც სტასიას მამამ გამოიგონა, ოჯახურ საიდუმლოებად გამოაცხადა და სტასიას გადასცა. ამ „მთავარ გმირს“ ზებუნებრივი ძალა გააჩნია, დაწყველილია, ვინც მას გასინჯავს, ერთი მხრივ, განკურნავს მას, მეორე მხრივ კი ათას განსაცდელს გაუმზადებს: ეს შეიძლება იყოს ცდუნება, მუცლის მოშლა, სუიციდი, შეპყრობილობა. ეს სასმელი ისეთივე ტკბილმწარეა, როგორც თავად ცხოვრება. ეს რომანის ისეთივე ლაიტმოტივია, ისევე როგორც ხალიჩის მოტივი. თავიდან იგი შემოდის როგორც რეალური ობიექტი, როგორც საოჯახო რელიქვია, შემდეგ კი ჯაშების კლანის

ისტორიის მეტაფორად იქცევა. მასში ძაფებივით ინვნება ცალკეულ გმირთა ბედი. როგორც ნინო ხარატიშვილი წერს, „შოკოლადი იყო გარდასული ეპოქის გახსენება, შოკოლადის გარეშე ივიწყებდი სიტკბოს, სიტკბოს გარეშე კი ივიწყებდი ბავშვობას, ბავშვობადავიწყებული კი ივიწყებდი დასაწყისს, დასაწყისის გარეშე კი ველარ ცნობდი დასასრულს“ (ხარატიშვილი 2014: 245).

აღსანიშნავია, რომ ნინო ხარატიშვილის, როგორც მწერლის იდენტობა აღბეჭდილია ორი მარკერით, ერთი რომ ის არის მიგრანტი მწერალი და მეორე ქალი ავტორი. დავიწყებ გენდერული ასპექტით. ოჯახური რომანების მრავალფეროვნებაში გამოყოფენ ქალი ავტორების მიერ დაწერილ ტექსტებს, სადაც მოქმედება ვთარდება მატრიხაზოვანი (დედიდან ქალიშვილზე, შემდეგ შვილიშვილზე) ხერხით, აგრეთვე პატრიხაზოვანი და მატრი ხაზოვანი პრინციპების შერწყმა. საერთო აზრით ეს სიუჟეტის აგების სქემის ამგვარი ცვლილებები ხელს უწყობს პერსონაჟთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის განვითარებას და აფართოებს საოჯახო რომანის შინაარსობრივ მხარეს.

რაც შეეხება ამ რომანის გმირებს – ქალებს, ისინი, უმრავლეს შემთხვევაში, წარმოადგენენ მსხვერპლს, ადრე მწიფდებიან, იძულებული არიან ქვეყნიდან გაიქცნენ, მათ კლავენ, აუპატიურებენ, ძალით ამშობიარებენ და შვილს უკლავენ. ისინი მიდიან შორეულ ჩრდილოეთში, რომ ქმრები დაიბრუნონ და სახლში წამოიყვანონ, მაგრამ კაცებს ნომენკლატურა და კარიერა აინტერესებთ და მოსკოვისა თუ ლენინგრადისკენ მიისწრაფვიან. ასევე აღსანიშნავია, რომ ჯაშების დინასტიას სათავე დაუდო შოკოლადის მანუფაქტურამ და ცხელი შოკოლადის მაგიური რეცეპტი ოჯახში მხოლოდ ქალებს აბარიათ. სხვა შემთხვევებშიც იყენებს ნინო ხარატიშვილი სამხრეთამერიკული ლიტერატურის მაგიურ რეალიზმს. გმირების ბედისწერა მტკიცედ არის გადახლართული პოსტსაბჭოთა საქართველოს რეალურ ისტორიასთან. აღსანიშნავია, რომ ნინო ხარატიშვილმა ბოშის სტიპენდიით იმუშავა ორი წლის განმავლობაში იმუშავა რუსეთისა და საქართველოს სუკის არქივებში, საცავებში, მოაგროვა მასალები, ესაუბრა რეპრესიის მსხვერპლთ.

ნინო ხარატიშვილის, როგორც მიგრანტი მწერლის იდენტობაზე უამრავი რამის თქმა შეიძლება. ამჯერად მის ენაზე შევჩერდები. ის რომ ნინო ხარატიშვილი ქართველი თაობების საგას გერმანულად წერს, გერმანელი რეცენზენტისთვის განსაკუთრებული კმაყოფილების საგანია. (ინტერნეტრესურსი) მისი აზრით, ამით გერმანულ ენა ისეთი სიახლე შესძინა, როგორც ამ ენაზე მოლაპარაკეს არ შეუძლია.

სწორედ ამ საკუთარის და უცხო ნაზავი წარმოადგენს ამ კრიტიკოსისათვის ამ წიგნის ხიზლი. ჩვენი აზრით, ნინო, როგორც გარკვეულ ენობრივ საზოგადოებში შესული, ხედავს იმ გერმანული სიტყვებს გარე პერსპექტივიდან, რომელთაც ნაწარმოების წერისას იყენებს. ეს არის სიტყვები, რომლებიც ეკუთვნიან იმ ენას, რომელსაც, ისე, როგორც მან ამ რომანში ჩამოაყალიბა, „თავიდან ცივი და მომწარო გემო ჰქონდა“, მერე მას წყალმცენარეებისა თუ მუქმწვანე ხავსის გემო მიეცა, ბოლოს კი კვლავ მძაფრი თუმცა უფრო სასიამოვნო გემოსი გახდა „და მერე, მერე, ძალიან გვიან გერმანულს ჩემთვის მნიშვნელობისა და სიმაღლის, დიახ, თავბრუდამხვევი სიმაღლის გემო მიეცა“. ამასთან დაკავშირებით გავიხსენებთ ცნობილ თურქ მწერალს ქალს, ასევე მიგრანტს, ელიფ შაფაკს, რომლის რომანის „სტამბოლელი ნაბიჭვარი“ გამოცემას თავის დროზე დიდი სკანდალი მოჰყვა და ცნობილი მწერალი სამშობლოში დევნის ობიექტიც კი გახდა. ის ნაწარმოებებს ინგლისურ და თურქულ ენებზე წერს და ამასთან დაკავშირებულ ემოციურ განწყობებს ასე გამოხატავს: “ ინგლისურად იმიტომ ვწერ, რომ მომწონს მსოფლიოს სხვადასხვა ენის, კულტურისა და ქალაქების სამყაროში მოგზაურობა. ინგლისურ ენაზე წერისას მათემატიკურ აზროვნებას ვიყენებ, მაგრამ როდესაც თურქულად ვქმნი, ამ ენასთან მჭიდრო ემოციურ კავშირში ვარ. ენების მონაცვლეობისას ხომ ჩვენ სხვა ენების ლაბირინთებს შორის მივიწვევთ. მიმაჩნია, რომ მწერალი იცვლება, როცა ცვლის სამწერლობო ენას. სხვადასხვა ენაზე ფიქრსა და ოცნებას თავისი კორექტივები შემოაქვს ჩვენში. ჩვენ გამუდმებული მოძრაობისა და ხეტიალის ეპოქაში ვცხოვრობთ. ეს ჩვენი რეალობაა“ (ინტერნეტრესურსი)

ვფიქრობთ, „ხედვის კუთხის შეცვლა“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საკვლევ თემატიკასთან დაკავშირებით. საზღვარგარეთ მოღვაწეთა ნააზრევი – ეს არის სხვა გადასახედიდან დანახული, ხშირად უკვე უცხოელის თვალთახედვით შეფასებული ქართული იდენტობა. მიგრანტის იდენტობა რეალიზდება რაღაც მოძრავ საზღვარზე, სადაც ერთმანეთს ხვდება განუსაზღვრელი ცვლადების ორი ნაკრები და სწორედ აქ იწყება „დეფისის“ ძალაუფლება. ეს ნიშანი წარმოადგენს მნიშვნელოვან საფეხურს ჰიბრიდული ხასიათისაკენ (სახისაკენ) და ჰიბრიდული არსისაკენ. ამასთან დაკავშირებით, „გარდამავალი“, მიგრანტული იდენტობების კონსტრუირებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მიმიკრია, როგორც მიმესისის გაუცნობიერებელი, ბუნებრივი გამოვლინება, რომელიც იმისათვის, რომ იყოს წარმატებული, „უნდა მუდმივად ახდენდეს თავისი სრიალის, თავისი სიჭარბის,



თავისი განსხვავებულობის დემონსტრირებას, რითაც ახორციელებს უარყოფის, დეზავუირების პროცესს“ (ბჰაბჰა 1994: 86).

გლობალიზაციისა და მიგრაციული პროცესების გამო ინტერკულტურული კომუნიკაციის საზღვრები განსაკუთრებულად გაფართოვდა. დღეისათვის შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მხატვრული ტექსტის ინტერკულტურული კომუნიკაციის ორ ძირითად სფეროში. ერთი მხრივ, ეს არის ეროვნული მწერლობა, რომელიც მუდმივად იღებს სიახლეებს, გავლენებს, სადაც ინტერკულტურული ფაქტორი განსაკუთრებულად ცხადი და აშკარაა, მეორე მხრივ, ეს არის საზღვარგარეთ შექმნილი ლიტერატურა, რომელიც ქმნის ინტერკულტურულ მთლიანობას და წარმოგვიდგება ნაციონალური იდენტობის განსაკუთრებულ მარკერად. თანამედროვე ქართული ლიტერატურის ეს ინტერკულტურული მოდელი თანაბრად ითვალისწინებს სამამულო და დიასპორულ გამოცდილებას და ახალ შესაძლებლობებს ქმნის ავტორისა და ტრადიციების ურთიერთობის წარმოსაჩენად. სწორედ ამ მოვლენათა რიგში უნდა მოვიაზროთ საოჯახო რომანის ჟანრის განვითარება, დაწყებული აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავლიდან“ დამთავრებული ნინო ხარატიშვილის რომანით „მერვე სიცოცხლე“.

ბოლოს კვლავ გავიხსენოთ უდედოდ გაზრდილი ბრილკა, წარმომადგენელი თაობისა, რომელიც, მართალია, თავისუფალ საქართველოში დაიბადა, მაგრამ რეალურად თავისუფალი არაა, მისი ბედი დადგამულია სასტიკი საუკუნით. არ არსებობს გამოცდილების წყვეტა, მათზე, როგორც შთამომავლებზე, აისახება უფროსი თაობის ბედისწერა. თუმცა ბრილკა არის აგრეთვე იმედი, ისევე როგორც ჰანო ბუდენბროკი თომას მანის „ბუდენბროკებიდან“ და ობოლი მართათარ ჭილაძის რომანიდან „ყოველმან ჩემმა მპოვნელმან“, რომ ოჯახის ისტორია გაგრძელდება და ბრილკასთვის დატოვებული ცარიელი ფურცლები კვლავ სისხლიანი და ცრემლიანი ისტორიით არ შეივსება. ეს კი პასუხისმგებლობას ჩვენც, მკითხველებსაც, გვაკისრებს.

## დამოწმებანი:

**ბახტინი 1975:** Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики* Художественная литература, მოსკოვი , 1975.

**ბჰაბჰა 1994:** Bhabha K. *Homi The Location of Culture* Psychology Press. 1994.

**დელი:** Dell K. *The Family Novel in North America for Post – war to Post – Millenim: A study in Genre* [internetresursi] /\_http://d-nb.info/976174383/34

**ინტერვიუ ნინო ხარატიშვილთან:** მის: <http://lustauflesen.de/gespraech-mit-nino-haratischwili/>



**სიხარულიძე 2013:** სიხარულიძე გ. ინტერტექსტობრივი მიმართებები ქართულსა და გერმანულ საოჯახო რომანებში - თომას მანის რომანის „ბუდენბროკები“ და ოთარ ჭილაძის რომანის „ყოველმან ჩემმან“ მიხედვით [ინტერნეტრესურსი] [http://studentresearch.iliauni.edu.ge/images/samagistro\\_nashromi\\_gvanca\\_sixarulidze.pdf](http://studentresearch.iliauni.edu.ge/images/samagistro_nashromi_gvanca_sixarulidze.pdf)

**წერეთელი 2015:** წერეთელი ა. თხზულებათა სრული კრებული. ტ. VII. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2015

**ხარატიშვილი 2014:** Haratischwili Nino *Das achte Leben (Für Brilka)* Frankfurter Verlagsanstalt, 2014.

## **YAROSLAVA SHEKERA**

*Ukraine, Kyiv*

*Kyiv National Taras Shevchenko University*

### **Poems of Mao Zedong in the *Ci* Genre and Classical Song *Ci*: Tradition and Innovation**

After flourishing the poetry in *shi* and *ci* genres during Tang and Song dynasties (7–13 cent.), the next period of raising was in the 20<sup>th</sup> century, as far as the eras of Yuan, Ming and Qing dynasties are famous, first of all, by the rapid development of classic novel; poetry, however, takes second place. Among the masters of poetic genres in the 20<sup>th</sup> century, Mao Zedong is considered to be one of the most prominent, since he inherited the true essence of traditional genres, as well as brought new elements. Adhering to the tradition of *ci* writing, poet at the same time creates new images, expands themes, feels free to use spoken language (based, however, on the literary one).

In the article Mao's poem «Berhyming plum» («Yong mei») has been analyzed. It's written as an imitation (in the theme and mode) of Sung poet Lu You's *ci* on the tune «Bu Suan Zi», but using the opposite sensual coloration. By comparative analysis the role of tradition in the works of famous poet and politician of the 20<sup>th</sup> century has been shown.

**Key words:** *Mao Zedong, shi and ci poetry, tune of ci, Lu You, metaphor, allegory.*

## ЯРОСЛАВА ШЕКЕРА

Украина, Киев

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

### Стихи Мао Цзэдуна в жанре *цы* и классические *цы* эпохи Сун: традиция и новаторство

Китайская литература XX в. характерна особым разнообразием стилей и жанров, что созвучно, в частности, лозунгу главного политического лидера Нового Китая Мао Цзэ-дуна (毛泽东, 1893–1976) «Пусть цветут сотни цветов, пусть соперничают сотни школ разных мировоззрений» (百花齐放, 百家争鸣) – инициатором одноименного движения он стал в 1957 г. Данный лозунг, кроме смелой критики партии и ее методов политического руководства и управления, касался также области литературы и искусства: творческое разнообразие художественных методов, школ и т.д. должно было способствовать развитию и расцвету социалистической литературы. Популярным стало, в частности, традиционное уже возвращение к древности в литературе – почитание и имитирование классической поэзии эпох Тан и Сун (VII–XIII вв.) в жанрах *ши* (诗) и *цы* (词). Так, именно на XX в. приходится последующий подъем классической поэзии, так как эпохи Юань, Мин и Цин известны, прежде всего, бурным развитием классического романа, поэзия же уходит на второй план.

Тематика *ши* и *цы* Мао самая разнообразная: война, воспевание вещей, излияние чувств, прославление собственного духа, устремлений и энергии, воспевание накопившегося на душе и т.д. Например, воспевая вещи (ветер, цветы, снег, луна, сосна, бамбук, слива и др.) – традиционными являлись и методы изображения, и объекты поэтического воспевания, – поэт непременно привносил новое содержание, дух нового времени, свежие художественные образы. Он также смело использует разговорную лексику, базируясь, однако, на исконном литературном языке *вэньянь*. Мао считают самым выдающимся мастером *ши* и *цы* XX в.

Роль традиции и новаторские пути и методы Мао-поэта покажем на примере сопоставления двух известных *цы* на мелодию «Бу суань цзы» с названием «Воспеваю сливу» («卜算子·咏梅») – соответственно, Мао Цзэ-дуна и сунского мастера *цы* Лу Ю (陆游, 1125–1210). Приведем оригинал и подстрочный перевод стихотворения Лу Ю:

驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。  
无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。

*За почтовой станцией, около разрушенного моста,  
Безлюдно, заброшенное место, [слива] распускается – и никто этим не любит.  
Уже сумерки, одиноко сама грустит,  
Сносит ветер и дождь.  
[Слива] невольно соперничает за красоту весной,  
Невзирая на то, что множество цветов завидуют [ей].  
Увядает, опадает – становится грязью, превращается в пыль,  
Только аромат остается как прежде.*

Что касается содержания *цы*, следует уточнить, что иероглиф в первой строке 斷 *ломать, пресекать, рубать* можно трактовать как омоним 斷: 斷桥 – это дамба, построенная в месте загораживания реки с целью ловли рыбы. «Множество цветов» (群芳, дословно – *толпа ароматов*) во второй половине стихотворения – намек (аллегория) на тогдашнее общество, т.е. – чиновники и простой люд (小人 *сяожэнь*).

Точное время написания *цы* Лу Ю неизвестно – предположительно, это «после 53-х лет» (по мнению Го Мо-жо, 郭沫若, 1892–1978), т.е. после 1177 г. (欧明俊 /Оу Мин-цзюнь/ 2010). Ученый аргументирует это тем, что как раз в этом году поэт написал стихотворение *ши* «К югу от города в деревне семейства Ван ишу сливу» («城南王氏庄寻梅»), и приводит строки с него: 可怜庭中梅, 开尽无人知。寂寞终自香, 孤贞见幽姿。 - *Бедная слива во дворе, // Полностью расцвела, [но] никто не знает [об этом]. // В одиночестве, в скуке наконец сама благоухает, // Одинокая и стойкая, видно [ее] изящные манеры;* – эти строки имеют тот же смысл, но вложенный, так сказать, в другую обстановку. Последующие строки из этого *ши* (涸池积槁叶, 茆屋围疏篱。 *В высохшем пруду собрались сухие листья, // Дом из камыша огорожен редкой изгородью*) Лу Ю как будто заменил на 驿外断桥边: кажется, что природную сущность сливы изобразили в более типичных условиях).

Как считают китайские литературоведы, в анализируемом *цы* слива – аллегория самого поэта: описывая рост, расцвет и увядание дерева, он намекает на собственную жизнь, изливает чувства и даже, восхваляя сливу, как бы преподносит самого себя. Однако пафос стихотворения – печальный: Лу Ю терпел притеснения и гонения чиновника Южной Сун Цинь Хуэя (秦桧, 1090–1155), принадлежащего к клике капитулянтов (перед монгольским правлением, вскоре завоевавшим Китай, – эпоха Юань). Ясно осознавая, что жизнь неумолимо уходит (облетает слива, превращаясь в пыль), Лу Ю, по всей вероятности, был внутренне уверен, что его поэтический талант

обеспечит славу его имени (образ аромата) в веках. Заметим, что данная аллегория – традиционна для китайской поэзии. Так, еще в VI в. Лу Цзи в «Оде изящной словесности» («文賦») писал: 诵先人之清芬。 *Воспеваю высокие душевные качества предков* (дословный перевод словосочетания 清芬 – *аромат, благоухание, переносно – благородные моральные качества*). Поэтому Лу Ю намекает и на чистоту собственной души, и на сохранение своего имени в веках.

*Цы* написано на мелодию 卜算子, дословный перевод которой – «человек, промышленяющий ворожкой (профессиональный гадалыщик)». По легенде, это было прозвище танского поэта Ло Бинь-вана (骆宾王, ок. 619–687), который, сочиняя стихи, имена выбирал по «восемью иероглифам» дня рождения. Как известно, литературные (авторские) *цы* писали на определенную мелодию, но зачастую это был только внешний каркас (схема) произведения, и в большинстве случаев авторы не придерживались изначальной темы и идеи мелодии. Выбор той или иной мелодии, однако, нельзя полностью считать случайным. Что касается данного *цы* Лу Ю и *цы* Мао Цзэ-дуна, наследующего сунского поэта, – вне сомнения, что оба художника, выбрав именно эту мелодию и таким образом будто завуалировано гадая на свою же судьбу, предугадали судьбы своих имен в веках, ведь оба – выдающиеся мастера *цы*.

Однако, некоторое время после написания *цы* Лу Ю оставался малоизвестным – его не включали в сборники *цы*, считая низкокачественным. И только в конце династии Мин (XIV–XVII вв.) Шэнь Цзи-фэй (沈际飞, годы жизни неизв.), составляя сборник «*Цы* из соломенной хижины. Продолжение» («草堂诗徐·续集»), отобрал четыре *цы* Лу Ю, и среди них – «Воспеваю сливу». Составитель сборника писал: 排涤陈言, 大为梅誉。 *Отмыв, [Лу Ю] поставил в ряд избитые слова, [это] великая похвала сливе*. Данный *цы* попадал и в другие сборники того времени. Известны также следующие оценки *цы*: 末句想见劲节。 *Последняя строка кажется мощной* (Сюй Ши-цзюнь, 徐士俊, эпоха Цин), 末二句大为梅誉。 *Последнее двуступище сильно воспекает сливу* (Пань Ю-лун, 潘游龙, эпоха Мин), 言梅虽零落, 而香不替如初, 岂群芳所能妒乎? *Хоть и говорится, что цветы сливы опадают, и аромат уже не тот, что прежде, но разве другие цветы могут ей завидовать?* (Цянь Юнь-чжи, 钱允治, 1541–1624). Все это как бы возвышает сливу над другими цветами – т.е., завуалировано преподносит самого поэта над другими. Как видим, понадобилось несколько веков, чтобы анализируемое *цы* Лу Ю начали признавать и даже высоко ценить среди его творческого наследия. Однако, в последующую эпоху Цин (XVII–XX вв.)

данное *цы* опять упало в забвение – его не включили ни в одну из множества поэтических антологий.

Новое признание *цы* произошло в 1924 г., когда основоположник науке о *цы* нового Китая Чжу Цзу-моу (朱祖谋, 1857–1931) составил антологию «300 сунских *цы*» («宋词三百首»), а Куан Чжоу-и (况周颐, 1859–1926) написал комментарии к произведениям. Попав в этот сборник, разглядываемое *цы* Лу Ю вновь стало известным и общепризнанным – «каноническим» (经典). Основатель новой китайской поэзии на разговорном языке *байхуа* (白话) Ху Ши (胡适, 1891–1962), оценивая сунские *цы*, особо ценил их простоту (даже вульгарность) и близость к народному языку, к *байхуа*. Поэтому не странно, что поэт еще раз утвердил статус каноничности *цы* Лу Ю «Воспеваю сливу». Хотя и в XX в. существовали позиции непринятия данного *цы*.

Из подражаний к анализируемому *цы* Лу Ю наиболее известное – одноименное *цы* Мао Цзэ-дуна, написанное им в декабре 1961 г. (по другим источникам – 1962 г.), и если в стихотворении сунского поэта чувства и прощание как бы соревнуются, кто лучше, то в этом *цы* китайского лидера воплотилось его могущество и влияние – и, безусловно, этим самым поэт способствовал еще большей популярности *цы* Лу Ю. Например, Ся Чэн-гао (夏承焘) и Хуай Шуан (怀霜) в статье «Четвертый из сисийских *цыхуа* – *цы* Лу Ю “Воспеваю сливу”» («西溪词话之四——陆游咏梅词»), опубликованной в газете «Чжэцзян Таймз» («浙江时报») 27 декабря 1961 г., утверждают, что данный *цы* Лу Ю вместе с *ши* Чэнь Ляна (陈亮, 1143–1194) «Стих о мэйхуа» («梅花诗») – наиболее выдающиеся среди поэтических произведений эпохи Сун, воспевающих сливу мэй (欧明俊 /Оу Мин-цзюнь/ 2010). Таким образом, «Воспеваю сливу» стало, по сути, представителем творчества Лу Ю (среди стихов *цы*) и достигло необычайной высоты, превышающей даже «классическое произведение».

Что касается Мао Цзэ-дуна, то к его известному подражанию Лу Ю имеется краткое предисловие: 读陆游咏梅词，反其意而用之。Читая *цы* Лу Ю, воспевающее сливу, в противоположность его смыслу [сочинил свое], используя его. Приведем оригинал и подстрочный перевод:

风雨送春归，飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。  
俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。

*Ветер и дождь проводили весну,*

*Сплывающиеся хлопья снега встречают [новый] приход весны.*

*Уже из нависших утёсов – лед в сто чжанов,*

*И все же [вопреки этому] цветущие ветки [сливы] изящные.  
Изящные, но [она] не соперничает за красоту весенней порой,  
Только увецеивает о том, что пришла весна.  
Подождет, пока горные цветы ярко расцветут,  
Она будет смеяться в гуще [цветов].*

Если Лу Ю передал печальное настроение, любуясь самим собой (аллегорически) в гуще цветов и их ароматов (образно – в гуще народа), то пафос *цы* Мао прямо противоположный: сливе, мол, излишне соперничать в красоте с другими цветами, т.к. ее естественная изящность – вне конкуренции, она появилась намного раньше ароматов других цветов, и поэтому слива просто займет свое «законное» место в их гуще. Мао Цзэ-дун имитировал и аллегоричность *цы* Лу Ю, под сливой также имея в виду самого себя: будучи лидером китайской нации, он, как говорят, знал себе цену и осознавал личное достоинство, не тратя сил на лишнюю конкуренцию с окружающими «лидерами». Мао понимал, что придет время («когда горные цветы будут яркими») – и его «красота» и изящность засияют сами.

Ситуативность, свойственная абсолютному большинству китайских поэтов, сыграла основную роль и при написании Мао Цзэ-дуном данного *цы*. В 1961 г. лидер СССР Н.С. Хрущев, пытающийся контролировать Китай военной силой и вмешиваться в его внутренние дела, столкнулся с резким сопротивлением со стороны Мао (китайская пропаганда начала обвинять лидеров КПСС в «великодержавном шовинизме» еще с конца 50-х гг.). Тогда Н.С. Хрущев собрал мировые силы, считающие Китай своим врагом, и принял меры по давлению на правительство Поднебесной, блокированию экономики страны и др. В это время немало мыслящих людей молодой Китайской республики разуверились в перспективах социализма, и как раз на этом историческом фоне Мао написал данное *цы*, тематика которого внешне понятна и якобы прямо не связана с общественно-политической ситуацией, но содержание глубокое. В отличие от Лу Ю, Мао при описании сливы полон самоуверенности и оптимизма. Почему же именно слива должна была, как считал Мао, поднять дух его разуверившихся соотечественников? Слива мэй принадлежит к долгоживущим деревьям янской природы, а также не боится холода. Холод же в Поднебесную приходит из района Сибири, а слива – исконно китайское дерево, в чем и скрыт главный подтекст: Мао использовал именно сливу, чтобы с помощью ее описания показать собственное пренебрежение вероломством советского правительства. Подобно тому, как слива не боится приходящего извне холода, – так и Китайская республика выстоит перед неприятелем в лице СССР.

Синтагмы 送春归 и 迎春到 в первом двустишии – это яркое сравнение с тогдашним пессимистическим настроением большинства народных масс и оптимистическим – самого автора: весна уже ушла под воздействием ветра и дождя, но снег опять ее «привел». Весна в данном случае может восприниматься как мгновенный всплеск надежды на светлое социалистическое будущее, увядший под давлением внешних обстоятельств (образы ветра и дождя – ср. в танского Мэн Хао-жяня: 孟浩然, 689–740): 夜来风雨声, 花落知多少! - *Ночь напролет шумели дождь и ветер. Цветов опавших сколько – посмотри!* Пер. Л. Эйдлиной (Библиотека... 1977: 245), а снег – как катализатор оптимистического настроения, приведший, как ни странно, весну обратно. Метафорами политики давления и насилия являются словосочетания 百丈冰 и 花枝俏: «лед в сто чжанов» (гипербола), давящий на изящные ветки сливы, не только не убивает ее жизнерадостность, а наоборот – способствует еще более бурному цветению. Словосочетания 不爭春 и 報春 во второй половине стихотворения можно рассматривать как гармоничный резонанс, свидетельствующий о широте чувств и о том, что поэт делится с читателем своим возвышенным духом: автор-слива открыто не борется за первенство, а лишь «извещает о весне», будто намекая, что пришло время просыпаться и смело заявлять о себе. Вспомним в этой связи слова Лао-цзы: 是以圣人处无为之事, 行不言之教。 *Человек мудрости пребывает в осуществлении отсутствия. Таково его дело. Совершает действия без пояснений словами. Таково его учение* (из 2-го чжана «Дао-дэ-цзина» (Дао-Дэ цзин 2002), здесь и дальше пер. В.В. Малявина); 是以圣人后其身而身先。 *Человек мудрости помещает свою личность позади, а его личность оказывается впереди* (из 7-го чжана); 是以圣人<...>不自见, 故明; 不自是, 故彰; 不自伐, 故有功; 不自矜, 故长。夫唯不爭, 故天下莫能与之爭。 *Человек мудрости <...> не выставляет себя, потому ясен. Не утверждает себя, потому четок. Не гордится собой, потому имеет заслуги. Не превозносит себя, потому существует долго. И именно потому, что не соперничает, поэтому никто в Поднебесной не способен вступить с ним в отношения соперничества* (из 22-го чжана). Видно, таким образом, как лирический герой молчаливо, мудро и скромно остается в стороне, некоторое время не выставляя себя напоказ. В конце же стихотворения видим синтагмы 山花烂漫 и 丛中笑, являющиеся свидетельством авторских чувств собственного достижения и гордости: поэт терпеливо подождет, пока в Поднебесной вновь пробудятся оптимистические настроения («расцветут цветы»), и тогда он будет «цветущей смеющейся сливой» в этой атмосфере.

К тому же, данные слова, как мы можем предположить, корреспондируют с лозунгом «Пусть цветут сотни цветов, пусть соперничают сотни школ разных мировоззрений», о котором говорилось выше.

В том, как Лу Ю и Мао Цзэ-дун представляют сливу, замечаем огромную разницу. В Китае традиционно цветы сливы изображали полными тонкой красоты (*мэй* омонимично к *美 красивый*), изящности и часто поэтому – незащищенности; слива – символ женственности, хрупкой и изящной, но и стойкой в неблагоприятных обстоятельствах (слива – морозостойкое растение). В китайских средневековых *ши* и *цы* слива часто была аллегорией «высшего общества» с его благородными целями и устремлениями – в противовес грубым и неотесанным низшим слоям населения с их сугубо материальными желаниями. У Лу Ю слива – одинока и благородна, она будто сама любит себя своим цветением (ибо расцвела в безлюдном месте), вызывая этим зависть окружающих цветов. А *цы* Мао описывает красоту, активность, стойкость сливы, ее смех (а не печаль, как у Лу Ю), аллегорически – высокий моральный облик и негибкость перед обстоятельствами молодого поколения революции (а не одинокую независимость *мэй*, как у Лу Ю). Именно в подобном, неординарном изображении традиционного символа – несомненное новаторство Мао. Можно сказать, что он расширил одну из традиционных коннотаций (стойкость, прочность, непреклонность), сделав образ сливы намного объемнее и ярче.

Нотки традиционности в произведении Мао проявляются еще и в том, что он не отступает от учения предков «с помощью стихов выражать свою волю, свои намерения и идеалы» (以诗言志) – все это он выражает с помощью описания сливы. В тяжелых условиях – стихийные бедствия на протяжении трех лет, рьяная антикапиталистическая и антиревизионистская борьба – поэт и политик как бы подбодряет себя и других отчаявшихся сограждан, будто призывая учиться в сливы стойкости и уверенности в любых обстоятельствах, демонстрируя собственное достоинство. Итак, слива у Мао – образ верящего в себя оптимиста и победителя, а также – самого поэта и члена компартии Китая. Ведь сам жизненный образ Мао Цзэ-дуна вполне сопоставим со сливой *мэй*: у Мао «нет друзей. Есть нужные люди, но друзей нет. Для него имеет ценность лишь тот, кто ему сейчас необходим. <...> По Мао Цзэдуну, власть – это единственно стоящий смысл жизни, это оправдание всего, это праздник, это всё-всё. <...> Мао общается со многими людьми, но он удивительно нелюдим. По сути дела, он одинок. Чёрство одинок. Окончательно одинок. Опасно одинок» (Владимиров 1974: 342). Вот и у сливы – власть над окружающими цветами, над красотой мира, даже над сильным холодом; она одинока в своей величии.



На художественном уровне поэт на редкость мастерски использовал иероглиф 俏 qiào: парадигма его значений (*красивый; ловкий; полезный, благоприятный; хорошо продающийся*) создает выпуклый образ цветущей ветки сливы. (Заметим: используя в поэзии ту или иную многозначную лексему, автор создает многогранный художественный образ, в глазах интерпретатора становящийся еще более ярким за счет этимологического происхождения иероглифа, ведь языковая картина мира китайцев, часть которой отражена в каждом иероглифе, несомненно, влияет на образность китайской поэзии, и это нельзя не учитывать при лингвокультурологическом анализе поэтического произведения).

Образ сливы у Мао можно трактовать и как образ воина: не побоявшись того, что зима (т.е. трудные, неблагоприятные времена) вернулась – весна сначала якобы ушла с ветром и дождем, – она все же расцвела, этим самым оповестив об окончательном приходе весны. Однако, скромная слива не пытается завоевать первое место среди ароматов весенних цветов, что является образом бескорыстности и молчаливого служения на благо Родины. Современные китайские литературоведы считают, что Мао намного углубил образ сливы, ставший впоследствии образом международного воина-коммуниста (Подлинное значение...). К тому же, в последней строке поэт явно персонафицирует сливу, употребляя местоимение 她.

Об особом почитании Мао сливы говорят и последние строки из «Семисловного уставного восьмистишия. Зимние тучи» («七律冬云»), подражаемого танским *шун* и созданного через год после анализируемого произведения (поэт написал его к своему 70-летию 26 февраля 1962 г.): 梅花欢喜漫天雪，冻死苍蝇未足奇。Сливе нравится, когда полное небо снега, // Ничего удивительного, что [падают] замерзшие мухи. Подтекст – похожий: храбрые воины и борцы только рады нависшим опасностям и невзгодам (*снег в небе*); во второй строчке из приведенных автор презирает тех, кто сдался, не выдержав проверки на социализм (образ замерзших мух). В этой строке также усматриваем далекий намек на последующие компартийные чистки в рамках «культурной революции» 1966–1976 гг., производившиеся с целью найти как можно больше «врагов народа».

Как видим, чистая, по сути, случайность дала *цы* Лу Ю «Воспеваю сливу» известность – если бы не признание нескольких известных в литературных и общественных (Мао Цзэ-дун) кругах лиц, оно так и осталось бы серым и нехарактерным для сунской поэзии вообще.

Почитание и преемственность классической китайской поэзии в XX в. сопровождалась новаторством: привнесением нового содержания,

духа нового времени, новых и свежих художественных образов. Мао Цзэ-дун написал свое стихотворение в жанре *цы* «Воспеваю сливу» как подражание – в теме и тональности – сунскому поэту Лу Ю, однако с использованием противоположной чувственной окраски. По А. Кобзеву, китайское стихотворение имеет четыре смысловых пласта: первый «дан непосредственно в переводе, второй – исторические реалии, третий – “литературный микромир”, четвертый – метафизические спекуляции» (Кобзев 1983: 141). Проведенный анализ *цы* Мао Цзэ-дуна «Воспеваю сливу» позволил увидеть эти «исторические реалии», тесно связанные с первым («буквальным», «физическим», поверхностным) смысловым пластом.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Библиотека... 1977:** Библиотека всемирной литературы. Т. 16: *Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии*. М., 1977. [online]: [https://books.google.com.ua/books?id=aIz\\_AgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=aIz_AgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

**Дао-Дэ цзин 2002:** Дао-Дэ цзин. Ле-цзы. Гуань-цзы: *Даосские каноны* /Пер., вступ. ст., примеч. В.В. Малявина. М., 2002. [online]: <http://prozaik.in/lao-czi-dao-de-czin.html?page=1>

**Владимиров 1974:** Владимиров П.П. *Особый район Китая. 1942–1945*. М., 1974.

**Кобзев 1983:** Кобзев А.И. О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // *Проблема человека в традиционных китайских учениях*: Сб. ст. М., 1983. С. 140–152. [online]: <http://www.synologia.ru/>

**Подлинное значение...:** *毛泽东思想的现实意义 /Подлинное значение идей Мао Цзэдуна/*. [online]: <http://www.xzbu.com/1/view-6974015.htm>

**欧明俊 (Оу Мин-цзюнь) 2010:** 欧明俊. 陆游《卜算子·咏梅》: 一首宋词“经典”的形成史解析 /*Стихотворение Лу Ю «Воспеваю сливу» на мелодию «Бу Суань Цзы»: история возникновения «классики» сунских цы/*. 杂志: 文史知识. 2010年第4期. [online]: <http://economy.guoxue.com/?p=1848>.

**CHIANG CHIEH-HAN**

*Russia, Moscow*

*Lomonosov Moscow State University*

### **Interpretation of Literary Tradition in Andrei Bely's Novel *Kotik Letaev***

*Kotik Letaev* is an allegory of Andrei Bely's interpretation of literary tradition. Ideas concerning his global poetics, including the concept of "memory of memory" and the understanding of time as spiral movement, are pivotal in the work. Closely associated to the Platonic system of spiritual being, Nietzsche's philosophy of eternal return, and Steiner's theory of anthroposophy, the aforementioned concepts not only explain the development of individual consciousness, but also shed light on the problem of creative evolution and the phenomenon of "transcription" of traditional models. By telling a story about the formation of individual consciousness, Bely demonstrates the interaction between cultural heritage and individual creative self-expression.

**Key words:** *Andrei Bely, literary tradition, creative evolution, consciousness, concept of time.*

**ЧИАН ЧИЕХ ХАН**

*Россия, Москва,*

*МГУ имени М. В. Ломоносова*

### **Интерпретация литературной традиции в романе «Котик Летаев» Андрея Белого**

В своем основательном исследовании о творческом пути Андрея Белого, Л. К. Долгополов отмечает, что «Белый – фигура феноменальная, его не с кем сопоставить, но и некому противопоставить. Это “планета” со своим миром – духовным и художественным, вращающаяся по своей орбите» (Долгополов 1988:10). Действительно, Андрей Белый как яркая творческая личность и один из главных создателей теории русского символизма представляет собой уникальную фигуру литературы Серебряного века. Однако, следует отметить, что Белый, хотя крайне самобытен, не существует вне литературной традиции. В произведениях писателя наблюдается слияние

самых разных литературных направлений, а также ошутимо освоение западных философских традиций – от античности до Канта и Ницше, а также мистико-религиозной системы В. С. Соловьева и антропософского учения Р. Штейнера. Белый все время экспериментирует, находится в постоянном поиске, между тем он, несомненно, является наследником предшествующих философских и эстетических традиций.

Роман «Котик Летаев», написанный в 1915-1916 гг. и опубликованный в 1917-1918 гг., занимает особое место в творчестве Белого. Этот текст не только отличается исключительной художественной ценностью, но и занимает особое место в эволюции писателя. Как объясняет В. Е. Александров, значимость этого романа заключается в том, что в нем наблюдаются как главные черты, присущи ранним произведениям Белого, а именно экспериментальным симфониям, так и тенденция автобиографизма, которая доминирует в дальнейшем творческом развитии писателя (Alexandrov 1987: 145). Аналогичное замечание высказывает и К. В. Мочульский, утверждая, что после опытов сочинения сюжетов и фабул «Белый находит свою тему: осознание загадочного “я”, странного “бытия”. Все дальнейшее его творчество – художественные вариации этой единственной, громадной темы» (Мочульский 1997: 333). В романе внимание сосредоточено на процессе формирования личности и самосознания. Этот текст, с одной стороны, является повествованием, в котором Белый рассматривает исток своей памяти и рассказывает об эпизодах из младенческой жизни, с другой – как считает сам писатель, есть «документ сознания» (Белый 1989: 179), в котором автор запечатлевает и анализирует свои яркие детские впечатления, открывая свой внутренний мир и создавая миф о рождении собственного сознания.

Разумеется, данное произведение, посвященное возникновению и эволюции новорожденной жизни, имеет непосредственное отношение не только к антропософской философии, для которой особенно важны духовное развитие и перерождение человека, но и к традиции жизнетворчества – по словам В. Ф. Ходасевича, «глубочайшей, быть может, невоплотимой правде» символизма (Ходасевич 1997: 7).

Как замечала З. Г. Минц, в творчестве символистов наличествует стремление подчинить свою жизнь законам искусства и попытка превратить собственное существование в вечную форму. Итак, «художник творит не только свои книги, но и свою жизнь, делая из нее необыкновенное произведение искусства. Жизнь превращается в творчество. Творчество жизни – жизнетворчество» (Минц 2004: 397). Жизнетворчество как метод синтеза и преодоления занимает весьма важное место в поэтологической и миро-

воззренческой системах символистов. Об этом прямо говорит Белый, указывая, что «искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни» (Белый 1994: 154). Для писателя «жизнь есть личное творчество» (Белый 2012: 166) и «искусство есть начало плавания жизни» (Белый 1994: 154). Кроме того, в статье «Символизм» он подчеркивает нераздельную связь между творчеством и жизнью, определяя задачу художника так: «художник должен стать собственной формой: его природное “я” должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной» (Белый 1994: 338). Роман «Котик Летаев» можно считать ярким примером жизнотворчества, так как писатель не только создает самобытное художественное произведение, но и творит жизнь посредством воссоздания истории о возникновении собственного сознания. Причем, данная история есть далеко не простое повествование о рождении, а космогонический миф об онтогенезе и эволюции художника.

Безусловно, мифологизация и мистификация играют чрезвычайно важную роль в романе «Котик Летаев». Как указывают исследователи, мифотворчество – это один из основных творческих методов, свойственных литературе Серебряного века. По словам Минц, «искусство в целом как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преобразование само по себе приравнилось мифу – его природе и культурной функции. Всякое произведение искусства – миф» (Минц 2004: 65). Исследовательница перечисляет важные моменты, связанные с воздействием мифа на культуру и философию Серебряного века: учение Ницше, соловьевское мировоззрение, и то, что миф предлагает выход из кризиса познания, давая возможность дологического мышления, которое особенно дорого Белому.

В предисловии к роману «Котик Летаев» писатель обозначает прежде всего мощные стихийные силы. Мысли о зарождении сознания устремляются лавиной герою вдогонку; путь к прошлому или, по словам повествователя, «путь нисхождения» (Белый 1997: 24), страшен и мучителен. Грандиозный пейзаж в начале романа создает одновременно апокалиптическую и мифологическую атмосферы, образуя фон для момента появления, как выразится писатель позже, «узкой щели яви во мраке» (Белый 1989: 180), то есть мига рождения жизни и самосознания.

Белый дает одному отрывку романа подзаголовок «Рой – строй». Действительно, формирование самосознания младенца – это процесс возникновения «строя» из «роя». Это момент отмечал В. Б. Шкловский: «Объективно “рой” – это ряд метафор, “строй” – это предмет, лежащий в ряду, закрепленном фабулой. Субъективно “рой” – это становление мира, “строй”

– это мир ставший. “Рой” всегда дается прежде “строя”» (Шкловский 2004: 688). Повествование Белого о собственном рождении – это история превращения небытия в бытие.

В романе рождение субъекта и его самосознания отождествляется с генезисом Вселенной; микрокосм и макрокосм развиваются одновременно. Как говорит повествователь, в первый момент бытия существует только хаос, отсутствуют всевозможные измерения космоса, не существует ни времени, ни пространства, ни разделения на «я» и «не-я»: «беспорядок во всем; все – раскидано, разворочено, взрыто» (Белый 1997: 33). Вместо устойчивой структуры и субстанции появляется «натяжение ощущения», когда «все-все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами» (Белый 1997: 27). Затем возникает «подобие, переживающий себя шар; многоочитый и обращенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь – “внутри”; ощущались неодолимые дали: с периферии и к... центру» (Белый 1997: 27). Белый далее пишет: «И сознание было: сознанием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространств ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия – щупать: внутри себя... дальше; ощущением сознание лезло: внутри себя... внутрь себя – достигалось смутное знание: переносилось сознание; с периферии какими-то крылорогими тучами несло оно к центру; и – мучилось» (Белый 1997: 27).

В мифе Белого о генезисе самосознание и мир рождаются крайне динамически, в этом рождении есть что-то мистичное. Вот как характеризует повествователь данное состояние: «Ничто, что-то и опять ничто; снова что-то; все – во мне, я – во всем... Таковы мои первые миги...» (Белый 1997: 32). Писатель сопоставляет море, которое является океаном бреда и мифов, с землей, обозначающим действительность, и объявляет, что на их границе возникает разделение между «я» и «не-я», этот момент и обозначает рождение самосознания.

Вместе с тем, в данном повествовании отражается процесс эволюции человечества. В первых подглавках, где речь идет о возникновении сознания, встречаются такие метафоры, как «вода», «море», «океан» и т. д. Эти ассоциации не только показывают нестабильное состояние новорожденного сознания, передавая чувства текучести и пустоты, но и представляют читателю грандиозную картину появления жизни на Земле и путей эволюции. Название одной подглавки «Мы возникли в морях» усиливает эту связь.

Глобальная история человеческой цивилизации также является важным элементом для зарождения и эволюции сознания героя, постоянно да-

вая ему импульсы к развитию. Младенец в романе «Котик Летаев» явлен мудрецом, «тысячелетним стариком» (Белый 1997: 54), который, несмотря на то, что он переживает резкие и страшные переломы, взирает на все события «с философским спокойствием» (Белый 1997: 61). Однако этот философ – «старик не нашего мира» (Белый 1997: 54), то есть его опыт и знание имеют связь в первую очередь с досознательной памятью, точнее со своим существованием в довременном праисторическом мире. В этой дотелесной жизни и сохраняется «память о памяти» героя, которая является крайне важной концепцией не только в анализируемом произведении, но и в глобальной поэтологии Белого. Это особое понятие имеет отношение прежде всего к антропософскому учению Штейнера и античной философии Платона.

Во-первых, в этой идее видна существенная связь с антропософским учением Штейнера, который обращал особое внимание на дотелесную жизнь и тождественность онтогенеза и филогенеза, на сходство стадий развития отдельного индивидуума и всего человеческого рода. Одной из центральных тем в антропософии является сущность духовной силы. «Память о памяти» и есть такая неуловимая высшая духовная энергия, которая содержит истину космоса, познаваемую только посредством подлинного самопознания, интуитивного восприятия и раскрытия сверхчувства.

Во-вторых, идея «память о памяти» связана с античным учением о припоминании, то есть «анамнесисе», в котором заключается платоновское понятие о взаимоотношениях человеческого сознания и духовного бытия. Эта идея изложена в разных текстах. Например, в диалоге «Менон» Платон указывает, что «душа человека бессмертна, и, хотя она то перестает существовать – это и называют смертью, – то снова рождается, она никогда не гибнет. <...> А раз душа бессмертна, часто рождается и видела все и здесь, и в Аиде, то нет ничего такого, чего бы она не познала; поэтому ничего удивительного нет в том, что и насчет добродетели, и насчет всего прочего она способна вспомнить то, что прежде ей было известно. И раз все в природе друг другу родственно, а душа все познала, ничто не мешает тому, кто вспомнил что-нибудь одно, – люди называют это познанием, – самому найти и все остальное, если только он будет мужествен и неутомим в поисках: ведь искать и познавать – это как раз и значит припоминать» (Платон 2006: 292-293). Можно сказать, с точки зрения античной философии Платона, феномен припоминания как первоначальная память есть результат действия бессмертной души.

В романе «Котик Летаев» герой открыто утверждает, что «вся история греческой философии до Сократа» не предусматривает изучения: «“Нечего

ее изучать: надо вспомнить – в себе”» (Белый 1997: 61). Это и есть яркое отражение платоновского учения о припоминании. К тому же эта связь подкрепляется эпиграфом романа, где автор цитирует слова Наташи Ростовской из романа Л. Н. Толстого «Война и мир»: «–Знаешь, я думаю, – сказала Наташа шепотом... – что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете...» (Белый 1997: 24). Таким образом, в понятии «память о памяти» заключается прямое соответствие с учением Платона о душе, нисходящей из мира идей в несовершенный мир путем рождения и перехода в форму человеческой жизни, или, как в случае Белого, в форму «хилого тела» (Белый 1997: 28). По мнению А. Л. Козловой, «память о памяти» младенца служит следом изначальной метафизической реальности высшего порядка и становится для него «кладезем истинных знаний» (Козлова 2010: 100).

Кроме того, как отмечает Ж. Нива, в мифе Белого младенец занимается «археологическими раскопками в глубинах своего “Я”» (Нива 1995: 106). Детское состояние Белого характеризуется тесными связями с мифологическими архетипами и образами древних цивилизаций, в том числе Минотавром, лабиринтом, Сфинксом, огнем Гераклита и т. д. Таким образом Белый сознательно соединяет свое детство с большим контекстом человеческой истории. Итак, существование субъекта в повествовании о генезисе находится вне времени, оно погружено и в вечность, приобретает, следовательно, всечеловеческое значение.

К тому же, диалектика «внутри» и «вовне», то есть тема взаимоотношения между внутренним и внешним мирами, представляет собой одну из главных проблем в мифе о собственном генезисе Белого. Эта проблема неминуемо возникает при зарождении сознания. В сознании младенца содержится огромный творческий потенциал, а также совокупность знаний и история человеческой цивилизации. Можно сказать, как творец своего мира он создает внешний мир из самого себя. На основании вышесказанного следует, что в романе «Котик Летаев» не только показана момент зарождения существования писателя, но и отражается его представление о литературном процессе, точнее, о роли традиции.

Данное представление, в свою очередь, связано с пониманием Белым времени. В статьях «Круговое движение. Сорок две арабески» и «Линия, круг, спираль – символизма», опубликованных в журнале «Труды и дни» в 1912 году, писатель формулирует свою философию времени путем образного мышления. Он пишет о трех типах темпоральной модели – это линия, круг и спираль. По мнению Белого, линейное время как совокуп-



ность мгновений в первую очередь связано с развитием и эволюцией. А круг символизирует идею вечности. Он пишет: «Круг в развитии отрицает мгновение; круг развития вечен» (Белый 1912а: 14). Естественно, круговое движение как форма познания времени обладает вневременными и неизменными качествами. Для писателя понятие о времени как линии и круге более или менее заключают сущность времени: линия развития состоит из неисчислимых мгновений, а круг символизирует вечность, целостность и внутреннее движение, которое, хотя и двигается, но постоянно возвращается. Однако эти модели не совершенны. По этому поводу в одной из вышеупомянутых работ он высказывается так: «В прямолинейном движении и есть половинчатая правда; в прямолинейном движении есть половинчатая ложь. <...> Мысль о линии вызывает в нас мысль о круге: в круговом движении неправда – не все: и тут правда и ложь перемешаны» (Белый 1912b: 52-53). И в итоге писатель утверждает, что «правда – в спиральном движении» (Белый 1912b: 53). Как представляется Белому, спираль, то есть «круголиния», представляет собой подлинную форму временного движения. Это понятие явно восходит к учению Ницше о «вечном возвращении», но Белый дополняет его: по мнению писателя, время не только возвращается, но и расширяется, «захватывая» круг возвращения. Таким образом, Белый демонстрирует собственное понимание категории времени как соединения пространственных и временных координат.

Спираль занимает очень важное место в романе «Котик Летаев». Как замечал Дж. Янчек, в идейном и формальном планах названного произведения наблюдается модель спирали, которая символизирует путь развития человека и процесс расширения сознания (Janecsek 1976). Притом, понятие времени как спирального движения может проливать свет на проблему литературной традиции.

Об этом размышляет Белый и в своей критической работе: «Если бы линия эволюции осуществляла бы жизнь, книг бы не было: пока пишешь, уж все изменилось в тебе. Если в мире господствует круг, то до создания мира уже созданы книги; писать было бы нечего; все написанное бы имело вид плоскости: плоскость есть круг. Лишь в спирали возможности книги – в перевоплощении однажды написанной книги: Судеб» (Белый 1994: 287-288). Из этого становится понятно, что для писателя концепция литературного процесса – это некое спиральное движение, которое, с одной стороны, непрерывно развивается и двигается вперед, с другой – постоянно возвращается, обогащается, являясь вечностью в повторе.

До некоторой степени данное понятие перекликается с идеей Т. С. Элиота о соотношениях между традицией и индивидуальностью творческой

личности. По мнению Элиота, для всякого художника необходимо «чувство истории», которое «предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует одновременно и образует единовременный соразмерный ряд» (Элиот 1997: 158). Поэт пишет, что названное «чувство истории, являющееся чувством вневременного, равно как и текущего, – вневременного и текущего вместе, – оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно дает писателю чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности» (Элиот 1997: 158). Как уже отмечалось, в романе «Котик Летаев» герой осваивает «память о памяти» и содержит в себе совокупность исторических опытов, разумеется, такое «чувство истории» важно и для Белого.

Относительно проблемы художественного новаторства можно сказать, что в анализируемом романе раскрывается особый метод восприятия. Можно утверждать, что «Котик Летаев» – это уникальная книга мимолетных впечатлений, где автор подробно и поэтично записывает ряд переживаний младенца, реконструируя детский образ мира, с которым корреспондирует другая модель пространства-времени, а также другая действительность. Первые детские впечатления Белого характеризуются реконструкцией ирреальной действительности, определяемой писателем следующим образом: «Действительность эта – не сон: но она – не действительность» (Белый 1997: 41).

Следует отметить, что для Белого отношение к действительности представляет собой одну из самых фундаментальных проблем, касающихся сущности искусства. В статье «Формы искусства» писатель пишет: «Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления» (Белый 1994: 90). Для выполнения этой задачи, нужна, по словам Белого, некая «переработка», а именно «анализ окружающей действительности» (Белый 1994: 90). Восприятие в свою очередь играет ключевую роль в плане этого художественного анализа.

В романе «Котик Летаев» Белый подробно демонстрирует детскую модель восприятия. Например, в подглавках «Древняя тайна» и «Из кровати» герой рассказывает о том, как он воспринимал детали повседневных предметов и видел за обычным необычное, за знакомым неземное: «По утрам из кровати, бывало, смотрю: на узоры стоящего шкапчика; я умею

скашивать глазки (смотреть себе в носик); узоры, бывало, снимаются с мест: прилипают мне к носику линии деревянных волокон двумя темнородными пятнами перепиленных суков; и мне кажется: две фигуры склонились своими неясными ликами, как два Мавра, – из разлетевшихся складок: над маленьким мальчиком; пальчиком трогаю их; но легко и воздушно сквозь лики проходит мой пальчик; моргну <...> и темнородные пятна перелетают на шкапчик...» (Белый 1997: 55). Далее он объясняет: «Действительность, обстающая мне меня, – такова: отвердевает она; изощряюся в опытах; передвигаю действительность; пятилетие обстает меня опытом; мне в трехлетии опытов не было; были строгие строи. Я – художник действительности: в трехлетии я художник “треченто”: копирую строи; четырехлетие “кватро-ченто”; и новые опыты жизни встают; и вопрос перспективы (смещение зренья) мне жив» (Белый 1997: 98). В этом фрагменте отражен яркий, наивный опыт младенца и нарушение им автоматизма восприятия.

Одним из важнейших методов познания мира является язык. Понятно, что младенец воспринимает язык интуитивно и через довольно свободный ассоциативный ряд. В романе герой рассказывает об анатомии звука «Кремль», то есть о своем особом понимании этого слова: «“Кре-мль” – что такое? Уж “крем-брюлэ” мной откушан; он – сладкий; подали его в виде формочки – выступами; в булочной Савостьянова показали мне “Кремль”»: это – выступцы леденцовых, розовых башен; и мне ясно, что – “кре” – крепость выступцев (кре-мля, кре-ма, кре-пости), а: – м, мль – мягкость, сладость: и потом уже из окошка черного хода (ведущего в кухню), где по утрам водовоз быстроливным ведром наполняет нам бочку, – показали мне: на голубой дали неба – кремлевские башенки: розоватые, крепкие, сладкие» (Белый 1997: 72). В воображении младенца звук есть образ, обладающий вкусом и запахом. Этот процесс восприятия не только доказывает удивительный творческий потенциал младенца, но и раскрывает структуру языка, познаваемую героем в ранний период развития: первоначально язык – это сочетание звуков и «танец ритмов» (Белый 1997: 70). Поэтому писатель и делает вывод: «Память о памяти – такова; она – ритм; она – музыка сферы, страны – где я был до рождения!» (Белый 1997: 70)

Действительно, язык – это норма, порядок и фундамент всяких законов человеческого мира. Можно сказать, что с переходом в мир «строая» дети открывают некую истину языка и развивают свой язык. С точки зрения Белого, это, наверное, и есть главная задача поэта.

Проблема языка также связана с системой символов и образов. В романе герой отмечает: «С трепетов, думаю, открывались мистерии: мистерии

ей началась моя жизнь; и эта мистерия – рост; круги нарастания – наросты – есть жизнь моя; первый нарост роста – образ. Жизнь моя началась в безобразии: и продолжилась – в образы» (Белый 1997: 47). А возникновение образов писатель характеризует так: «Между дыр (моим прошлым и будущим) пошел ток перегоняющих образов: съезживались, распространялись, переменялись, метались и, обливая меня кипятком, в меня влипали они (их остатки – стенные обои: и по ночам они гонятся мне, как прогоняется звездное небо) ...» (Белый 1997: 32)

Можно сказать, самый выразительный и значительный образ языка дают символ и метафора. В романе с торжественной интонацией повествуется о случае, когда младенец-Белый «расшифровывает» метафору «упасть в обморок». Он пишет: «Метафоры понимаю я точно: упал в обморок – значит! упал, куда падают; а ведь падают – вниз; внизу – пол» (Белый 1997: 54). В такой игре младенец не только открывает динамичность языка, но и реставрирует оригинальные значения слов.

Кроме того, в экспериментах Белого важна не только неоднородность детского восприятия, но и идея синтеза чувств. В повествовании писателя тело, пространство и время являются неразрывно соприкасающимися сферами. Автор пишет: «Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело, преобразуют нам наше тело; показывают нам наше тело; это – органы тела... вселенной, которой труп – нами видимый мир; мы с себя его сбросили: и вне нас он застыл; это – кости прежних форм жизни, по которым мы ходим; нами видимый мир – труп далекого прошлого; мы к нему опускаемся из нашего настоящего бытия – перерабатывать его формы; так входим в ворота рождения; переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше прошлое; преобразуют нам наше прошлое; это – органы... прошлой жизни...» (Белый 1997: 35). Он упоминает, что «комнаты – части тела» (Белый 1997: 32). Параллельно осязание рисуется тесно связанным с пространством квартиры. В этом есть расширение и обновление восприятия, которые в свою очередь дают импульсы к творческой эволюции.

Подводя итог сказанному, можно заключить, что роман «Котик Ле-таев» есть не только автобиографическое произведение о детстве, но и уникальная книга о зарождении художника. Занимаясь жизнотворчеством и по-настоящему творя жизнь в самобытном текстовом пространстве, Белый воспроизводит историю возникновения художественного сознания, при этом подчеркивает влияние «памяти о памяти», которая в свою очередь связана с пониманием писателем времени как спирального движения. Кроме того, рассматриваются также метод детского восприятия, который

характеризуется экспериментальностью и дает возможность творческой эволюции. Таким образом, роман «Котик Летаев» становится аллегорией сознания автора, воспринимающего и интерпретирующего литературную традицию. Посредством воспроизведения процесса развития сознания индивидуума, а именно самого себя, Белый и демонстрирует в романе взаимодействие между культурным наследием и индивидуальным творческим самопроявлением.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Белый 1912а:** Белый А. Линия, круг, спираль – символизма // *Труды и дни*. М., 1912. № 4-5. С. 13-22.

**Белый 1912б:** Белый А. Круговое движение. Сорок две арабески // *Труды и дни*. М., 1912. № 4-5. С. 51-73.

**Белый 1989:** Белый А. *На рубеже двух столетий*. М., 1989.

**Белый 1994:** Белый А. *Символизм как миропонимание*. М., 1994.

**Белый 1997:** Белый А. *Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака*. М., 1997.

**Белый 2012:** Белый А. *Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей*. М., 2012.

**Долгополов 1988:** Долгополов Л. К. *Андрей Белый и его роман «Петербург»*. Л., 1988.

**Козлова 2010:** Козлова А. Л. Образ ребенка в творчестве символистов: Истоки современного мифа // *Вестник Российского государственного гуманитарного университета*. 2010. № 13. С. 96-102.

**Миц 2004:** Миц З. Г. *Поэтика русского символизма*. СПб., 2004.

**Мочульский 1997:** Мочульский К. В. *А. Блок. А. Белый. В. Брюсов*. М., 1997.

**Нива 1995:** Нива Ж. *История русской литературы. Серебряный век*. М., 1995.

**Платон 2006:** Платон. *Сочинения в четырех томах*. Т. 1. СПб., 2006.

**Ходасевич 1997:** Ходасевич В. Ф. *Собраний сочинений в четырех томах*. Т. 4. М., 1997.

**Шкловский 2004:** Шкловский В. Б. Андрей Белый // Андрей Белый. *Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников*. СПб., 2004. С. 679-696.

**Элиот 1997:** Элиот Т. С. Назначение Поэзии. Перевод с английского. М., 1997.

**Alexandrov 1987:** Alexandrov V. E. *Kotik Letaev, The Baptized Chinaman, and Notes of an Eccentric. Andrey Bely: Spirit of Symbolism*. Ed. Malmstad J. E. Ithaca, 1987. pp. 145-182.

**Janecek 1976:** Janecek G. *The Spiral as Image and Structural Principal in Andrey Bely's Kotik Letaev. Russian Literature*. 1976. Vol. 4. № 4. pp. 357-364.

**NATELA CHITAU**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Cultural and Communicative Memory – Medium between Traditions and Modern Writing**

The current interdisciplinary research format (culture, identity, traditions, memory) enables us to single out the following concepts: cultural memory ,communicative memory in the context of “tradition and modern writing”.

was author able to adequately assess traditions and solve problems with the help of them; which fields of communicative memory were transformed into cultural memory by a writer – these are the issues which will be studied on the example of emigrants writers, Givi Margvelashvili’s “Captain Vakush” and Levan Beridze’s “Fora” .

*Key words: tradition, contemporaneity , memory, writings.*

### **ნათელა ჩიტაური**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერება – მედიუმი ტრადიციებსა და თანამედროვე მწერლობას შორის**

დღეს მწერლობა მარტო აღარ არის და ის ექცევა ჰუმანიტარულ კვლევათა ინტერდისციპლინურ არეალში. ამ ფორმატში განსაკუთრებით კონცეპტუალურ ხასიათს იძენს მიმართება მწერლობას, იდენტობასა და მეხსიერებას შორის. ეს პროცესები , რა თქმა უნდა, უცებ არ დაწყებულა. ჯერ კიდევ ელიოტი სტატიაში „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“ (1919 ), აღნიშნავდა, რომ ტრადიციის კომპონენტების ასახვა მწერლობაში მოიცავს შემოქმედის ფსიქოლოგიურ შრეებს, მეხსიერების მომენტებს, „პოეტი მედიუმი“... (ელიოტი 2010: 98-99)

**აღნიშნულ ჰუმანიტარულ და სოციალურ კონცეპტებს აერთიანებს გამოცდილება, წარმოსახვა, ქმედება და თხრობა**

კარგად ცნობილია ფრანგი სოციოლოგის ჰალბვაქსისეული მოდელი, რომლის თანახმადაც, მეხსიერება დეტერმინირებულია იდენტობის მიერ. თავის ნაშრომებში ჰალბვაქსი არაერთგან აღნიშნავს, რომ იდენტობას, მეხსიერებას ინახავს კულტურა, მწერლობა, ტექსტი (ჰალბვაქსი 1992: 75). „იდენტობა და მეხსიერება ვირტუალურად ერთი და იგივეა“ (ბოიარინი 1994:23)

ერთი მხრივ, ნარატივის გარეშე ინდივიდები კარგავენ ორგანულ კავშირს წარსულთან... ნარატივი შესაძლებელს ქმნის იდენტობის ფორმირებას (ოლისკი 2011:177). მეორე მხრივ, კულტურა, განსაკუთრებით მწერლობა ასახავს სოციოკულტურულ მოდელებს (მეხსიერება, იდენტობა...) ლიტერატურული ენა თავისი პერფორმატიულობით შესაძლოა მივიჩნიოთ სოციალურ ქმედებათა და ურთიერთობათა „ლაბორატორიად“.

ვფიქრობთ, ტრადიციისა და თანამედროვე მწერლობის ურთიერთობის პრობლემების გააზრებაც დღეს უკვე შეუძლებელია ინტერდისციპლინური კვლევების გარეშე და ამ კონტექსტში აუცილებელია გამოვყოთ შემდეგი კონცეპტები:

კულტურული მეხსიერება: ობიექტივიზებული კულტურის სფერო, წარსული გამოცდილება, ცოდნის მარაგი, რომელიც არსებობს კვლავ გამოყენებადი ტექსტების, სურათების, ჩვეულებების, რიტუალების და ა.შ. სახით,.

კომუნიკაციური მეხსიერება: ემოციები, შთაბეჭდილებანი, ზეპირი ტრადიცია, „ცოცხალი მოგონებანი“, რომელნიც წარმოიშობა ადამიანთა ურთიერთობის ინტერაქტიულ კონტექსტში და არსებობს სამი თაობის ცხოვრების განმავლობაში: შვილები, მამები, ბაბუები. კომუნიკაციური მეხსიერების განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მოვლენები გადაინაცვლებს კულტურულ მეხსიერებაში.

თანამედროვე ტრანსდისციპლინური კვლევები გამოკვეთს, რომ **კულტურულ მეხსიერებას აქვს „რეკონსტრუქციის უნარი“**. კულტურული მეხსიერება არა მხოლოდ წარსულის ფაქტების საცავია, არამედ უწყვეტად ფუნქციონირებადი წარმოდგენები, ანმყოთი „კვლავ აღმოჩენილი“ წარსული... როგორც გათანამედროვეებული წარსული (წარსული ანმყოში), მეხსიერება წარსულს ინახავს იმდენად, რამდენადაც საზოგადოება ყოველ ერში ახდენს მის რეკონსტრუქციას ანმყოს პერსპექტივებიდან გამომდინარე და მათ შესაბამისად. გერმანელი კულტუროლოგი ასმანი ხაზს უსვამს კულტურული მეხსიერების კავშირს ანმყოს აქტუალურ კონტექსტებთან, ანმყო არ გვაძლევს ნებას წარსული „შევიწახოთ“, „დავაკონსერვოთ“ (ასმანი 1995: 125-131).

კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერებები ერთიანობაში ავლენენ კულტურული აზრების ტრანსლაციისა, აქტუალიზაციის და მოდფიკაციის შესაძლებლობას... ისინი ასახავენ ადამიანის შესაძლებლობას წარსული გამოცდილებისა და თანამედროვე შთაბეჭდილებათა საფუძველზე შექმნას **ახალი „შენადნობი“ მეხსიერება.**

ტრადიციისა და თანამედროვეობის, კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერების ურთიერთობის პრობლემები სხვადასხვაგვარად წარმოჩინდება სხვადასხვა ეპოქასა და გარემოში.

მე-19 ს. ქართული მწერლობის მეორე ნახევარში ყალიბდება ეროვნული იდენტობის კონცეპტუალური ხედვა სწორედ ტრადიციებისა და თანამედროვეობის, კულტურული მეხსიერებისა და კომუნიკაციური მეხსიერების შენაცვლებისა ან ერთობის საშუალებით. კომუნიკაციურმა მეხსიერებამ შეცვალა კულტურული მეხსიერების აღქმა: ჰეროიკული წარსულის ტრადიცია კულტურულმა მეხსიერებამ შემოინახა, მაგრამ ილიამ და **აკაკიმ კომუნიკაციური მეხსიერებით მასთან დამოკიდებულება ცნობიერი გახადეს.**

1. კულტურული მეხსიერება, ისტორიული წარსული აქ მოხმობილია თანამედროვეობისთვის აქტუალური ნაციონალური პრობლემის გასააზრებლად. თვითიდენტიფიკაციისათვის ამ თეზით: **ჩვენ ვართ ის ერი, რომელსაც დიდებული გმირული ისტორია აქვს და სწორედ ამის გამო ის დაძლევეს დღევანდელ მდგომარეობას („თორნიკე ერისთავი“ „ბაში-აჩუკი“).**

2. გავისხენოთ ილია: „დროთა შესაფერისი სამამაცონი ზნენია“, „მოვიკლათ წარსულ დროებზედ დარდი“, ძნელი იყო კულტურული მეხსიერების ძლევა. მაგრამ ილია შეეცადა ერი გამოეფხიზლებინა, ჩაერთო ის საყოველთაო განვითარებაში. ამიტომაც საქართველოს გმირული წარსულის, ტრადიციების თუნდაც თანადროულობისათვის გააზრება აქ უკვე ილიასთვის პრიორიტეტული არაა: ქართველი საზოგადოების მთელი ყურადღება მან ეროვნულ მანკიერებათა შეცნობისკენ მიმართა, ე.ი. თანადროულობის ემოციამ, პრობლემებმა კულტურული მეხსიერება დაჩრდილა და კომუნიკაციური მეხსიერება გააქტიურა. აქ დიდი სხაობაა ილიასა და აკაკის შორის. ამიტომაც აკაკი უფრო მეტად მიიჩნევა ტრადიციულ შემოქმედად. ვიდრე ილია. აკაკის მეტად ბოჭავს კულტურული მეხსიერების ფენომენი.

3. ილიამ, აკაკიმ, ყაზმეგმა კომუნიკაციური მეხსიერების ძალიან ბევრი ფაქტი აქციეს კულტურული მეხსიერების ფენომენად. განსაკუთრებით, კოლონიალიზმის საკითხში. აკაკისა და ყაზბეგის ნაწარმოებებში აღწერილი რუსიფიკატორული აგრესია, ასევე ილიას თათქა-



რიცხე და „ბედნიერი ერი“ იქცა შემდეგ კულტურულ მეხსიერებად. რამაც დიდი როლი შეასრულა ნაციონალური დისკურსის ფორმირებაში... თავად ტენდენცია კი – ლიტერატურული რეპრეზენტაციის გზით კომუნიკაციური მეხსიერების ფაქტთა ქცევა კულტურული მეხსიერების ფაქტებად – ესაა მწერლის ტალანტი.

ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთმიმართების საინტერესო სფეროა საზღვარგარეთ შექმნილი მწერლობა: ჰიბრიდული იდენტობა, „დეფისის“ ძალაუფლება, იმაგოლოგიის, ტრამეული ცნობიერების, პიროვნების გაორების ანუ ლიმინალობის, ნოსტალგიური მომენტები... ამგვარი მახასიათებლების ნარატივში განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერება.

ქართული ემიგრაციის სხვადასხვა ეტაპის (მე-20 საუკუნის 20-იანი წლები, თანამედროვე ემიგრაცია) შესწავლა ცალსახად გამოკვეთს შემდეგ ფაქტებს:

1. როდესაც იდენტობა საფრთხეშია, კულტურული მეხსიერების ღირებულება იზრდება (ალან მეგილი). უცხო ტოპოსი მასტიმულირებული ფაქტორია კულტურული მეხსიერების (თავისი მითოფოლკლორული არქექტიპებით) ასალორძინებლად.

2. აქ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს კულტურული მეხსიერებისა და ნარაციის კავშირი. სიტყვა, ნარაცია ხდება კულტურული მეხსიერების შენახვის საშუალება, შემოქმედებითი ძალების მობილიზაციის საფუძველი, ემიგრანტის მწერლობაში რეალიზების სტიმული.

3. თუმცა, როგორც ირკვევა, შემოქმედებითი პოტენციალის ძალა იმის მიხედვით ვლინდება, როგორია მწერლის მიმართება თანამედროვეობასთან, რა გავლენას ახდენს მასზე კულტურული მეხსიერება, როგორ აისახება მასზე ტრამეული ცნობიერება, ნოსტალგიის კონცეპტი.

ცნობილია, რომ პირველი ტალის ემიგრაცია (მე-20 საუკუნის 20-იანი წლები, „ექსილი“) იძულებით ემიგრირებულ ადამიანთა მემკვიდრეობაა. აქ ძლიერია კულტურული მეხსიერება, ეროვნულობის, ტრადიციების კულტი იმდენად, რომ კომუნიკაციური მეხსიერება „იჩაგრება“. ემიგრანტის შინაგან სამყაროში თანადროულობასთან ადაპტაციის ნაცვლად კონცენტრირდება ნოსტალგიური, ტრამეული ცნობიერება. რაც ცუდად აისახება შემოქმედებით პოტენციალზე.

თანამედროვე ემიგრაციაში, რა თქმა უნდა, ტრადიციებთან კავშირი არ წყდება, მაგრამ კულტურული მეხსიერების შენახვის ცდა ახალ ფაზაში გადადის... ნარაცია კვლავ რჩება კულტურული მეხსიერე-

ბის შენახვის საშუალებად, მაგრამ შეუდარებლად ძლიერდება კომუნიკაციური მეხსიერება, ტრადიციების დაცვით თუ დაუცველად ყალიბდება კოსმოპოლიტური და ადაპტაციური მექანიზმები და, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, ამ პროცესებში დიდი როლი სწორედ გაუცხოების ფენომენს ეკისრება. თანამედროვე გაუცხოება ემიგრანტს საკუთარ ნაჭუჭში კი არ კეტავს, ტრადიციებისა და ეროვნულობის დაცვის მცდელობა ნოსტალგიურ და ტრამულ ცნობიერებას კი არ უყალიბებს, არამედ. პირიქით, აიძულებს გაამყლავნოს „დაფარული ენერგია“ („გამოძევების ენერგია“ – ედვარდ საიდი). თუ ადრე ემიგრანტი წარსულისაკენ იხედებოდა და მუდმივად სამშობლოში დასაბრუნებლად ემზადებოდა, თანამედროვე ემიგრაციაში შეუდარებლად ძლიერდება უცხო გარემოცვაში თვითდამკვიდრების სურვილი. გაუცხოებული ადამიანი პერსპექტივაში ხდება მებრძოლი, სიტყვა და ენა მას აძლევს საშუალებას თავის თავს შედარებით თავისუფლად მიუდგეს, ადვილად იძენს უჩვეულო სიმსუბუქეს ახლის ქმნაობაში. ახალი სახეობრიობის შექმნის პროცესი იქცევა ძალთა პროდუქტიულობის, ენერგიის მნიშვნელოვან წყაროდ. ემიგრანტობა ემსახურება ხელოვნების ამოცანებს, შეიძლება ასეც ვიფიქროთ. „ემიგრანტობა, როგორც ლიტერატურული მოვლენა, შესაძლოა, ასეთი საშიში არც იყოს“ (საიდი 2007: 462). „გათავისუფლებული ავტორისეული სუბიექტური ველი“, მულტილინგვიზმი და მულტიკულტურალიზმი ხსნის მოულოდნელ შემოქმედებით შესაძლებლობებს (კრისტევა 2005: 142).

დღევანდელ პოსტმოდერნისტულ ვითარებაში დიასპორული კომუნიკაციური მეხსიერება წარმატებით ითვისებს „ახალ ენას“: პოსტმოდერნის ინსტრუმენტები (ტექსტი-ტექსტში, ირონია, ალეგორია, პაროდია, თამაში...) კიდევ უფრო მეტად ეხმარება მწერალს მონახოს კომპრომისი უცხო სამყაროსთან.

შესაძლოა, საზღვარგარეთ შექმნილ ზოგიერთ ტექსტში პროცესი უფრო შორსაც წავიდეს. ტექსტი ცოცხალი ორგანიზმი. იმის გამო, რომ ნაკლებია იდეალიზაცია, ტრაგიზმი, ნოსტალგიური ინტონაციები, იქმნება პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, რომელიც კულტურულ მეხსიერებას, ტექსტებს მიმართავს არა როგორც ცოდნისა და გამოცდილების არსენალს, არამედ როგორს ართანასწორუფლებიანს, ინტერტექსტს უფრო ირონიზების მიზნით იყენებს საკუთარი იდეებისათვის, რისთვისაც ზოგჯერ აცლის ტრადიციულ კონტექსტს. ამ შემთხვევაში ტრადიციული მომენტები კარგავენ ეროვნული იდენტობის ნიშნების ფუნქციას, ტრადიციული ფასეულობანი, კულტურული მეხსიერების მარაგი ჩანაცვლდება თანამედროვე, კომუნიკაციური

მსოფლმხედველობრივი მომენტებით. ეს ინვევს კულტურული მეხსიერების კრიზისს, ნიჰილიზმს ტრადიციის მიმართ. თავად მწერალი გრძნობს საფრთხეს: შესაძლოა ტრადიციების ასახვამ კულტურული მეხსიერების საშუალებით სპეკულაციის ელფერი მიიღოს, ყველა ეპოქას და გარემოს თავისი ენა აქვს ამა თუ იმ იდეის ან გრძნობის გადმოსაცემად.

ამ მხრივ მეტად საინტერესო მწერალია გივი მარგველაშვილი და მისი ნაწარმოები „კაპიტანი ვაკუში“ (დღეისათვის რომანის 7 ტომიდან თარგმნილია მხოლოდ ერთი. 2005 წ. თარგმნა კარლო ჯორჯანელმა) „კაპიტანი ვაკუში“ – სათაურიც (ქართულად ვახუშტი) პაროდირებულია... მწერალმა პერსონაჟთა სულიერ სამყაროში ტრადიციული მსოფლმხედველობა ინდიფერენტული, პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობით ჩაანაცვლა, რაც სწორედ კომუნიკაციური მეხსიერების აქტიურობის შედეგია... (მეცხვარე ამირანის ტრადიციებისადმი ერთგულება პაროდირებულია ულვაშითა და რუსულენოვანი ტატუთი მკერდზე-„დედას არ დავივინყებ“, ხაზგასმულია ვაკუშის ინდიფერენტულობა საკუთარი წარმომავლობისადმი, მხოლოდ ოთხი სიტყვა იცის მშობლიურ ენაზე: „ვირისთავო“, მამაძაღლო“, „გენაცვალე“, ჭირიმე“) აქ ერთია მთავარი: ნიჰილიზმით ეროვნულის მიმართ მწერალი ახდენს იმ ყალბი და ცარიელი პატრიოტიზმის პაროდირებას, რომელიც ვედარაფერს რგებს ვერც ემიგრანტს და ვერც მის სამშობლოს... ქართული ეროვნული იდენტობის ნიშნები: ჩოხა,ყანნი, „სულიკო“ ვედარ გამოდგება ეროვნული იდენტობის საყრდენებად. კიდევ რაღაც სხვაა საჭირო...

ვგიქრობთ, კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერების საინტერესო და ორიგინალური დისკურსია წარმოდგენილი ლევან ბერიძის ნაწარმოებში „ფორა“. „ფორა“ მწერლის პირველი რომანია. ის თავდაპირველად გერმანულად დაიწერა და ამის შემდეგ ავტორმა თავადვე თარგმნა ქართულ ენაზე..

ამბავს პირველ პირში მოგვითხრობს გერმანელი, ბერლინელი ლარს დანემანი, რომელიც სხვათა და სხვათა მიზეზთა გამო თბილისში აღმოჩნდება. როგორც ჩანს დანემანი ბუნებით ესთეტიკა, ხელოვნების, ლიტერატურის მოყვარულია. ევროპელის კულტურული მეხსიერება ინახავს ესთეტიკურ გრძნობებს: „რა მოუხელთებელი ყოფილა ბუნებასა და მხატვრულ ნაწარმოებს შორის მსგავსება (ბერიძე 2014: 92) ირეკლავს ხელოვნების სიყვარულს: „ახლაც იმ აზრის ვარ, რომ წიგნები და მუსიკალური ინსტრუმენტები მხოლოდ და მხოლოდ რეცეპტით უნდა გაიყიდოს... მათ უნდა ახლდეს მოხმარების წესები,

სადაც დაწვრილებით იქნება ახსნილი დოზირება და უკუჩვენებები“ (ბერიძე 2014:127)

შეფშა მისცა დავალება: გაერკვია საქართველოში 90-იანი წლები-ის ვითარება, განსაკუთრებით 60-იანელთა როლი ქვეყნისათვის. ამ პერსონაჟისათვის ასევე კულტურული მეხსიერების ფაქტია ე. წ. „ევროპული მისია“: ევროპამ პროექტებით შეაფასოს საქართველოში მიმდინარე მოვლენები ანუ იყოს დამკვირვებლის როლში.

დანემანმა იცოდა, რომ თბილისში არ იყო არც სინათლე, არც გაზი არც წყალი. მაგრამ „რეალობას გაცილებით ბნელი ნიშნები აღმოაჩინდა, რასთან შედარებითაც გათბობისა და სინათლის გარეშე ცხოვრება მხოლოდ თამაში თუ იყო“ (ბერიძე 2014: 95). სრული ქაოსის და სისასტიკის ერთ-ერთი ამსახველი ფიგურა-ხატი ძალი და ძალებია. საინტერესოა ჯვრის მოტივი (მთხრობელს ფანატისკოსი დემონსტრანტები – ზვიადისტები უშველებელ ჯვარს ზურგში ჩასცხებენ).

თბილისში მყოფი გერმანელის სააზროვნო არეალში აქტიურად ერთვება კომუნიკაციური მეხსიერება. გმირი ასეთ დასკვნამდე მიდის: „ქვეყნის თვითგადარჩენის ინსტიქტი უკონტროლო ენერგიაა. ქვეყანამ, სული რომ მოეთქვა, ერთ ქალაქში მოახდინა ლოკალიზება, სამოციანელებმა სწორ სამალავს მიაგნეს. სხვებისათვის კი სამშობლო მხოლოდ გეოგრაფიული ცნება იყო. აგრძელებდნენ ცხოვრებას ეკონომიურად დასუსტებულ სამშობლოში, აპარტახებდნენ ყველაფერს...“ (ბერიძე 2014: 97)

ბოლოს პერსონაჟი შეხვდა სამოციანელთა წარმომადგენელს, მის ოჯახს... „თითქოს პირველად მესმოდა ქართული ენა, უცებ მოვიხიბლე მისით... სიცოცხლისათვის საზღვრები არ არსებობს... ჯვარს აქ სხვა დატვირთვა აქვს...სახურავზე მოელვარე ჯვარი მსოფლიო ანტენას ჰგავდა“ (ბერიძე 2014: 130-135). აქვე მოისმინა „ჩაკრულოს სიმღერაც“, ... რაღაც წარმოუდგენელ ენერგიაში მითრევდნენ“ (ბერიძე 2014: 147).

კიდევ ერთი ეპიზოდი, რითაც კომუნიკაციური მნსხიერება ფართოვდება, კირკეგორის საყვარელ ნიგნთან შეხვედრაა, რომლის ქსეროასლსაც მთავარი მოქმედი პირი ერთი თბილისური ოჯახის ბიბლიოთეკაში აღმოაჩენს.

აქ ერთი რამაა მთავარი: ევროპა დამკვირვებლად აგზავნის, მაგრამ ვერ გაიგებ, რა ხდება უცხო ქვეანაში,, თუ იმ ამბების მონაწილე არ გახდები, თუ არ შეისისლხორცებ უცხო ქვეყნის გაჭირვებას, თუ არ გაიაზრებ მის ისტორიას, მაგრამ ამგვარი კულტურული მეხსიერებით და მენტალობით ეს ძნელია .ამიტომ პერსონაჟს რამდენჯერმე ეძლევა „ფორა“ (წინასწარი მინიშნება) შეწყვიტოს დაკვირვება, მაგრამ ფო-

რას არ მიაქცია ყურადღება, გააგრძელა დაკვირვება მანამდე, სანამ ძლიერ არ გაუჭირდა (გაჭირვების ამსახველია ძაღლების გამოდევნება და დაკბენა).

პერსონაჟს უკვე ეჭვი ეპარება დავალების ღირსებაში: აქვს თუ არა თავად უკვე არაჰუმანურ და სამკვიდრომოშლილ ევროპას უფლება იყოს მხოლოდ დამკვირვებლის და არა გულწრფელი თანამგრძობლის, დამხმარის, როლში? ამ შემთხვევაში კომუნიკაციური მეხსიერება აიძულებს პერსონაჟს შეცვალოს რაღაც თავის ტრადიციულ ხედვაში, კულტურულ მეხსიერებაში. მხოლოდ არ იცვლება პერსონაჟის, როგორც ესეთის, კულტურული მეხსიერება, იცვლება მისი შეხედულება „ევროპულ მისიაზე“, თავად ევროპულ მენტალობაზე: ჩვენ, ჩვენი პროექტი, ჩვენი პატარა სამოგზაურო ბიურო“. კიდევ უფრო უარესები ვართ, ვიდრე ის მდიდარი უცხოელები, რომლებიც ამ ღარიბ ქვეყანაში ღირებული საგნების მოსანადირებლად ჩამოდიან... ისინი საგნებს მაინც ყიდულობენ. ჩვენ კი რაღაც უმაღლესზე, როგორც თომასი იმ სამოციანელთა თაობის ჯგუფს უწოდებდა, ერის სინდისზე ვნადირობდით... ჩემთვის ამ წამოწყებას იმ თანამედროვე ავადმყოფური სიხარბის ნიშანი ესვა, ყველაფრისგან პროექტი რომ უნდა გააკეთო... შენი საკუთარი გამორჩენის მიზნით მთელი მსოფლიოს თანამედროვე ისტორიას თვალყური ადევნო და ცხვირი სწორედ იქ ჩაყო, სადაც გასაჭირია, სადაც ადვილია, რომ, როგორც ჰუმანური, დახვეწილი, დიდაქტიკური ევროპის წარმომადგენელს, ცოტა ხნით მაინც გქონდეს იმაზე მეტი ფასი, ვიდრე სახლში გაქვს, იქ, სადაც არარაობა ხარ, მესამე კლასის ხელოვანი, მაგალითად, ან საშუალო დონის მეცნიერი, ან მხოლოდ მოქალაქე, რომლის მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის შეგრძნება იქამდე დაიყვანება, ნაძალადევად და შიშით გადასახადები იხადოს, განუწყვეტლივ პენსიასა და დაზღვევაზე იფიქროს, ფული რომ დაზოგოს, ეკლესიის მრევლიდან გამოვიდეს და მერე ისევ დაბრუნდეს მრევლში იმის შიშით, ვაიდა მართლა არსებობდეს ღმერთი და თავნებობისათვის დასაჯოს“ (ბერიძე 2014:109). პერსონაჟს ბევრი რამ ახსენდება საკუთარი და ზოგადად ევროპული ცხოვრებიდან: დაშავებულმა გერმანელმა უარი თქვა ექიმის მოყვანაზე, რადგან დაზღვევა არ ჰქონდა. თავად გმირს ახსენდება, რამდენჯერ უსურვა ვიღაცას სიკვდილი, რამდენჯერ შენიშნა სხვისი სიძულვილი და სხვ.

კვლავ ისმის კითხვა: რატომ აკეთებენ ყველაფერს თავად ქართველები რომ მან, გერმანელმა, ეს დავალება შეასრულოს... „რატომ ხდება-მეთქი, რომ ჩვენ, ამ ოხერ დასავლეთელებს, მესამე სამყაროში ყველგან ყველაფერს მაშინვე ხელისგულზე მოგვართმევენ...“ (ბერი-

ქე 2014: 127). კომუნიკაციურ მეხსიერების ფაქტები უცხო გარემოში ევროპელს აიძულებს დაფიქრდეს უფრო მასშტაბურად. როდესაც „ჩაკრულოს“ სიმღერას ისმენს, მისი კულტურული მეხსიერება აქტიურდება. გონიერი ევროპელი აღმოაჩენს, რომ სწორედ 60-იანელთა თაობამ შემოინახა არა მხოლოდ თავისი ეროვნული ენერჯის ღველფი, არამედ ჭეშმარიტი ევროპული ფასეულობანიც. ძირძველი ევროპული მემკვიდრეობის ნაწილი ამ ევროპელის კულტურულ მეხსიერებაშია დაცული. ამ შემთხვევაში ევროპელის კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერება გადაიკვეთება, რის შედეგადაც საცნაურდება კონცეპტუალური ხაზი. 60-იან წლებში მოაზროვნე ადამიანები ცდილობდნენ „რკინის კედლის“ გარღვევას. ეს იმ დროისათვის გამირობა იყო. ევროპელ დამკვირვებელს იპყრობს ამ გამირობის აღდგენის სურვილი, ევროპელს თავისი კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერება ამ გამირობის აღდგენის გზებს აჩვენებს: სიყვარული, სიკეთის კეთების სურვილი...

დაბოლოს: უმთავრესი გამოცდილება, რეალობა, კომუნიკაციური მეხსიერება ქმნის ახალ კულტურულ მეხსიერებას:

„რაც დამემართა, უნდა მიმელო იმ შეგნებით, რომ არაფერი ხდება ქვეყანაზე ისეთი, რაც რაიმე ფორმით არ ანაზღაურდება და არ გასწორდება, თითქოს თამაშის ჟინით შეპყრობილი „დაფარული“ ადამიანი იწვევდეს, თან ფორას აძლევდეს და იმას ელოდებოდეს, როგორ გაიგნებს გზას ამ ფორის ზონაში და მერე, თუ ადამიანი აიბნევა, ჯერ დაენევა მას, მიუახლოვდება, მოეხმარება ...სწორი მიმართულებისკენაც კი მისცემს რამდენიმე ნიშანს, მაგრამ თუ ადამიანი ამ ნიშნებს ყურადღებას არ მიაქცევს და კვლავ აირევა, მაშინ გადაასწრებს „დაფარული“ და მიზანთან პირველი აღმოჩნდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ წააგო ადამიანი, საკუთარი თავი წააგო, რადგან ვერ შესძლო სწორი გზა ეპოვა და ფორის ზონა დაეტოვებინა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ვერ შესძლო საკუთარი სიკვდილით მომკვდარიყო, ვერ მივალწიე უხილავ ქალაქს, რადგან არ შეიძლება მისი ასე იოლად მიღწევა, რომ ის მართო მისკენ სავალ გზაზე არსებობს, რომელზეც მხოლოდ მისი უნდა გვეროდეს და ამ რწმენაში საკუთარი თავი შეიცნო, რადგან არ არის აუცილებელი რამეს შეეხო, რომ მისი დაიჯერო, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ამ რაღაცისგან უკვე მიიღე ნიშანი“ ( ბერიძე 2014:174) .

ამდენად, კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერების ფარდობითობა მწერლის სააზროვნო სისტემაში გვაძლევს საშუალებას შეძლებისდაგვარად გამოვიკვლიოთ ტრადიციასთან ავტორის მიმართების კანონზომიერებანი: რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში მნიშვნე-

ლოვანია ეპოქის თავისებურებანი, მაგრამ მაინც მთავარია ავტორის ინდივიდუალიზმი, მისი ტალანტი. რამდენად შეიძლება შებოჭოს მწერალი კულტურულმა მეხსიერებამ ან როგორ აისახება მის შემოქმედებაზე უფრო მეტად აქტიური, მოქმედი კომუნიკაციური მეხსიერება. შემოქმედმა უნდა გაიაზროს პასუხისმგებლობა და სიძნელე, რაც თან ახლავს ახლის შექმნას, გაიაზროს, რომ „დღე-ვანდელი იხეთივე გავლენას ახდენს წარსულზე, როგორც წარსული დღევანდელიაზე“ (ელიოტი 2010: 99).

### **დამონებიანი:**

**ასმანი 1995:** Assmann, J. *Collective Memory and Cultural Identity*. New German Critique, No. 65, Cultural History/Cultural Studies . 1995.

**ბერიძე 2014:** ბერიძე ლ. ფორა. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014.

**ბოიარინი 1994:** Boyarin, J. *Remapping Memory: the Politics of Time Space*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2-23.8 1994.

**ელიოტი 2010:** ელიოტი თ. „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“. *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია*. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

**თევზაძე 2002:** თევზაძე გ. *ინსტიტუციონალური ცვლილებების სოციოლოგია*. ფონდი ღია საზოგადოება – საქართველო. თბილისი: „მეცნიერება“. 2002.

**კრისტევა 2005:** Кристева, Ю. *Изоляция, идентичность, опасность, культура...* [online] Вестник Европы no. 15, 2005, accessed 1 September 2013; available from <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/kri26.htm>

**ოლისკი 2011:** Olick, J. K.. *The Collective Memory Reader*. Edited by Jeffrey K. Olick, Vered VinitzkySeroussi, Daniel Levy, Oxford University Press, 2011.

**საიდი 2007:** Саїд, Е. *Культура й імперіялізм*. Київ: Критика, 2007.

**ჰალბვაქსი 1992:** Halbwachs, M. *On Collective Memory*. Edited and translated by L. Coser. Chicago: University of Chicago Press. 1992.

აკაკი წერეთელი და ქართული ლიტერატურული  
ტრადიცია

**Akaki Tsereteli and Georgian Literary Tradition**

**ZAZA ABZIANIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**Reading by the Light of the “Dawn”  
(The History and Interpretation of  
Akaki Tsereteli’s Poetic Masterpiece)**

It took Akaki Tsereteli almost five years to create “Dawn”, the true masterpiece of the Georgian lyrical poetry, dedicated to the memory of Dimitri Kipiani. After 1880-1890 this name bore the halo of the honored worker, self-sacrificing for the national merits. This attitude fulfilled through entire aesthetic accomplishment in the poem by Akaki Tsereteli, which was commented many times. However, one semantic part of this masterpiece was left beyond the interest of the scholars, namely, the fact that the author of “Dawn” created a rare artistic mirage. In an invisible manner, he himself stood next the phantom of Dimitri Kipiani and continued the very dialogue started by him: remembering the life of Dimitri Kipiani, which had finished in a martyrly way quite naturally turned into thinking over the mission and the fate of the poet. And this very poet was Akaki Tsereteli!

**Key words:** *Akaki Tsereteli, “Dawn”, Dimitri Kipiani.*



## ზაზა აბზიანიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### კითხვა „განთიადის“ შუქზე (აკაკის პოეტური შედეგის ისტორია და ინტერპრეტაცია)

„...მხოლოდ თავისუფლებისათვის შეიძლება სიკვდილი, რადგან მხოლოდ ასეთ წამს არის დარწმუნებული ადამიანი, რომ იგი მთლიანად არ კვდება“.

ალბერ კამიუ

ვიდრე ჩვენს მთავარ სათქმელს მივადგებოდეთ, რამდენიმე ციტატა იმ თავისუფლებამოკლებული გარემოს დასახასიათებლად, რომლის ანტითეზად აღქმულ პოეტურ მანიფესტს „განთიადის“ სახელით ვიცნობთ:

„...თუ მძიმე და ხანგრძლივი განსაცდელი ავიტანეთ და შევინარჩუნეთ სიმტკიცე სარწმუნოებისა, რომელიც გვიანდერძეს წინაპრებმა საქართველოს სამეფოს უკეთეს ხანის დროიდგანვე, თუ არ უღალატეთ ჩვენს მართლმადიდებლობას, თუ შევინარჩუნეთ ჩვენი კეთილშობილება და კარგი სახელი, ყველამ ვიცით, რომ ეს მოხდა რუსეთის თვითმპყრობრობის და ერთ მთავრობის წყალობით...“ (ჯორჯაძე 1989: 509).

და კიდევ: „მე რუსი ვარ – ჩემის სამსახურით, ლუკმა პურით, რიმელსაც ვსჭამ და ჩემის აზრის მიმართულებით. მე ქართველი ვარ გვარტომობით და მოძმეთა ენით. საჭიროა წაშლა იმ ლარისა, რომელიც ამ ორ სიტყვათა შორის არის გადებული, საჭიროა ორ სიტყვიდან – რუსი და ქართველი – ერთი სიტყვის შემუშავება, მათი მნიშვნელობის შედუღება ერთს მცნებაში, სიტყვით და საქმით, და საჭიროა ამ შედუღებულ სიტყვის აღბეჭდვა როგორც მთავრობის, ისე ჩვენი ხალხის შემეცნებაში“ (ჯორჯაძე 1989: 514).

რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, სათავად-აზნაურო კრებაზე და ბოტანიკურ ბაღში გამართულ მოხელეთა ნადიმზე წარმოთქმული ეს სიტყვები დიმიტრი ყიფიანს ეკუთვნის. სწორედ იმ დიმიტრი ყიფიანს, რომელსაც ეძღვნება „განთიადი“ და რომლის სახელიც XIX საუკუნის 80-იანი წლების დასასრულიდან საქართველოში ეროვნული თვითშეგნებისა და თავმოყვარეობის გამოღვიძების სიმბოლოდ იქცა.

შალვა ამირეჯიბი ასე ხსნიდა დიმიტრი ყიფიანის ეროვნულ ტაქტიკას: „დიმიტრი ყიფიანი კავურის თანამედროვეა. ამ დიდებულ იტალიელის ლოზუნგი მასაც გაზიარებული ჰქონდა: „იტალია ან უნდა მეგობრობდეს ავსტრიას, ან უნდა ეომებოდეს!“ სხვა მდგომარეობა შეუძლებელი იყო. და ამის შემდეგ აღარ უნდა იყოს გასაკვირველი ის მოთმინება, რომელსაც ქადაგებდა დიმიტრი ყიფიანი“ (ჯოლოგუა 2011: 92-93).

არჩილ ჯორჯაძე, რომელიც ესოდენ გამოირჩევა თავისი ანალიტიკური ხედვით, დიმიტრი ყიფიანის მონარქისტულ სიმპათიებს ასეთ კომენტარს უკეთებდა: „დიმიტრი ყიფიანს მხედველობაში არ ჰქონდა მიღებული ის გარემოება, რომ სახელმწიფო ნაციონალიზმი გაბატონებული ერისა, აუცილებელი უნდა შეეტაკოს ამ სახელმწიფოში მცხოვრებ სხვა ერებს, რომ ეს კანონი და თვისებაა მებრძოლ ნაციონალიზმისა“ (ჯორჯაძე 1989: 562-63).

არჩილ ჯორჯაძის წინასწარმეტყველება ახდა 1886 წლის 8 ივნისს: ამ დღეს ქუთაისის გუბერნიის თავადაზნაურთა საკრებულოს მარშალი, დიმიტრი ყიფიანი საპროტესტო წერილს უგზავნის საქართველოს ეგზარქოსს პავლეს (ლებედევს): „...ამბობენ, რომ თქვენ დასწყევლეთ ის ქვეყანა, რომელშიაც სამწყსოთ ხართ მოწოდებული და რომელიც მარტოოდენ სიყვარულსა და შეწყალებას მოელოდა თქვენგან, ქრისტეს მსახურისა და წარმომადგენლისაგან, – იგივე ხმები არ კმაყოფილდებიან თქვენი ღირსების შეურაცყოფით, იმასაც ამბობენ, ვითომ თქვენ განზრახვა გქონდეთ, ბოდიში მოიხადოთ სამწყსოს წინაშე იმ უცოდველის სიტყვების გამო, რომელნიც ვითომ წარმოსთქვით, – თუ ყოველივე ეს, მეუფევე, მართალია, თქვენი თანამდებობის ღირსების გადარჩენა მხოლოდ იმითი შეიძლება, რომ შემრაცყოფელი ადამიანი შეურაცყოფილ ქვეყნიდან დაუყოვნებლივ იქმნას გასული. ამას მოგახსენებთ წრფელის გულით თქვენი სამწყოსა ერთი წევრი, რომელსაც უნდა თავიდამ ააცილოს ქვეყანას ახლი დიდი შეცოდება“ (ჯორჯაძე 1989: 575).

იმავე არჩილ ჯორჯაძის სიტყვებით: „ეს დოკუმენტი გმირულ საუკუნეთა შეცდომით აღმოჩნდა მე-19 საუკუნეში, სადაც ყოველივე გაზომილია, აწონილ-დაწონილი, ზომიერი, ქედმოხრილი და მორჩილი“ (ჯორჯაძე 1989: 563).

როგორი საბედისწერო აბრუნდია ამ „მოხელე აზნაურის“ (სიმონ ხუნდაძის ტერმინით) ბიოგრაფიაში, რომლის მემამბოხეობა 1832 წლისა (თავისი ღმობიერი სასჯელითურთ) აღარავის ახსოვდა და რომლის მთელს შემდგომ ბიოგრაფიას არჩილ ჯორჯაძის ჩამონათვალიდან

ყველაზე უფრო ესადაგება „ყოველივე გაზომილია, აწონილ-დანონილი, ზომიერი...“

მაგრამ, ნუ იტყვით, თურმე არც ისე ადვილია ოდინდელი პასიონარის სულის სიღრმეში ჩამალული ნაღმის აღმოჩენა. გარეგნულად, ყველაფერი რიგზეა: ოჯახური იდილია – შესანიშნავი შვილები; ქმრის მადმერთებელი ცოლი – რუსთა ერთგული დიდმოხელის, იაგორ (გლახა) ჭილაშვილის ასული – ნინო (რომელიც ქმარს მხოლოდ ასე მიმართავს – „Божественный Дмитрий!“); საოჯახო და საქმიანი ენა – მეტნილად, რუსული, (დემიტრი ყიფიანის „მემუარებიც“ კი რუსულადაა დაწერილი); ნახევარი საუკუნის განმავლობაში – არანაირი სამხილი. ყველაფერი ისეთია, ლოიალურ, ზომიერად ლიბერალურ და მონარქიზადმი ერთგულ ქვეშევრდომს რომ შეეფერება: თბილისის გუბერნიის თავადაზნაურთა საკრებულოს მარშლობა (1864-70); თბილისის ქალაქის თავობა (1876-79); ქუთაისის გუბერნიის თავადაზნაურთა საკრებულოს მარშლობა (1885-86). ეს – ადმინისტრაციული კარიერა.

ახლა საზოგადოებრივ-კულტურულ მოღვაწეობასაც გადავხედოთ, სადაც რამდენადმე განსხვავებული სურათია – აქ, ყველაფერი, გამიზნული ჩანაფიქრით, ან, თუნდაც, ობიექტურად, თავისი მასშტაბით, მომავალი თავისუფლების საძირკველის შექმნას ემსახურება: დემიტრი ყიფიანი გახლდათ ქართველთა შორის წერა-კითხვის საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებელი და პირველი თავმჯდომარე; სათავადაზნაურო ბანკის, ყურნალ „ცისკრის“ დაარსების ინიციატორი; ქართული თეატრის აღორძინების მონაწილე და მოამაგე. აღსანიშნავია მისი ისტორიულ-ლიტერატურული წერილები („თამარ მეფის საუკუნე“, „რამდენიმე აზრი საქართველოს ისტორიის მასალებზე“), აქ უკვე ნახსენები „მემუარები“ (1886), პეტერბურგში 1882 წ. გამოცემული „ქართული ენის გრამატიკა“ და შექსპირის, მოლიერის, ბომარშეს, ჰიუგოს ნაწარმოებთა თარგმანები ინგლისური და ფრანგული ენებიდან.

ამდენი რამ, ამდენი სიკეთე, მაგრამ, ყოველივე ეს, რაღაც ერთი, (თუმც, როგორც ჩანს, ძალიან მნიშვნელოვანი) მახასიათებლის გარეშე, რომელსაც, მეტაფორულად, შეგვიძლია „თავისუფლების უანგბადი“ ვუწოდოთ. ერთ შემთხვევაში ამ ფაქტორმა განაპირობა „თერგდალეულთა“ თაობის (აკაკის) პატრიოტული პათოსიც (და ქარიზმაც!) და მეორე შემთხვევაში კი – „მონარქიის ლოიალური და ზომიერად ლიბერალური ქვეშევრდომის“ (დემიტრი ყიფიანის) ბიოგრაფიული ქარგა, რომელსაც ქარიზმა სწორედ მონამეობრივმა აღსასრულმა შესძინა.

როგორი ტიპოლოგიური განსხვავებაა „მაღალ საზოგადოებაში“ მოხვედრილი „მოხელე აზნაურის“ ცხოვრების მკვიდრად ნაგებ კალა-

პოტსა და ნებისმიერ ჩარჩოს ვერმორგებული პოეტის ბიოგრაფიებს შორის; არადა, ისტორიის კაპრიზით, მის ერთ-ერთ საბედისწერო გადაკვეთაზე, სწორედ ამ ორი ანტიპოდის სახელი დაუკავშირდება ერთმანეთს, თან განუყრელად.

არიან პოეტები, რომელნიც სიჭაბუკეშივე ქმნიან თავის შედეგ-რებს. აკაკის ნახევარი ცხოვრება დასჭირდა იმისათვის, რომ „განთიადი“ დაენერა. რატომ გამობრწყინდა „განთიადი“ მაინცდამაინც პოეტის ცხოვრების შუაღდეს, როგორია მისი შემოქმედებითი ისტორია და როგორ სემანტიკურ შრეებს მოიცავს ქართული პოეზიის ეს შედეგრი?!

მივყვით ამ კითხვებს: დასაწყისისათვის, „განთიადის“ შუქზე გადავიკითხოთ იმ გამოკვლევათა და მოგონებათა ფრაგმენტები, რომლებითაც შესაძლებელია აკაკის შემოქმედებითი ევოლუციის თვალმიდევნება.

საინტერესოა, რომ არსებობს აკაკის გამოსათხოვარი სიტყვის პოლიციის აგენტის მიერ ჩანერილი კონსპექტი და მრავლისმეტყველი პატაკი იმდროინდელი მთავარმმართველის დონდუკოვ-კორსაკოვისა, იმპერიის შინაგან საქმეთა მინისტრისადმი წარდგენილი: „...სამგლოვიარო კორტეჟი, პოლიციის პროტესტის მიუხედავად, მუსიკისა და ნაციონალურ კოსტიუმებში გამოწყობილი ახალგაზრდების თანხლებით, შემოვლითი გზებით, ქალაქის მთავარი ქუჩებით, დაიძრა დაკრძალვის ადგილისაკენ, სადაც ქართველი პოეტისა და სასაფლაოების ნაფიცი ორატორის, წერეთლის მოკლე სიტყვის შემდეგ დაასაფლავეს კიდევ მიცვალებული. წერეთლის ეს „ღირსშესანიშნავი“ სიტყვა გამოირჩეოდა განსვენებულის პირადი თვისებებისა და საზოგადოებრივი დამსახურების უსაშველო გაზვიადებით“ (ჯოლოგუა 1997: 133).

ეს პატაკი განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია იმ ირონიულ-ქედმაღალი ინტონაციით, რომლითაც მეფის მოხელე ლაპარაკობს სახელგანთქმულ ქართველ პოეტზეც და რუსეთშივე მოკლულ დიდ საზოგადო მოღვაწეზეც. XIX ს. 80-90-იანი წლების მიჯნაზე, აკაკის შემოქმედებამ ნათლად ასახა ქართული საზოგადოების ზნეობრივი რეაქცია რუსული ადმინისტრაციის ამ ცინიზმზე.

მთანმინდაზე წაკითხული ლექსი „ქართველი უცხოეთში“ – აკაკის პირველი, სპონტანური რეაქციაა დიმიტრი ყიფიანის მკვლელობაზე; ემოციურად (და, გულწრფელნი თუ ვიქნებით, – გაურანდავად) აღწერილი ფინალური აქტი სტავროპოლში მომხდარი ტრაგედიისა. სხვა პოეტი, ანდა, შესაძლოა, თვითონ აკაკიც (ოღონდ, უფრო ადრე), ალბათ ამ გამოძახილით („გარემოების საყვირი“!) დაკმაყოფილდებოდა და

თავის მოქალაქეობრივ ვალს შესრულებულად ჩათვლიდა. მაგრამ 80-იანი წლები აკაკისათვის პიროვნული და შემოქმედებითი აღმასვლის პერიოდი – 1880 წელს „დროებაში“ „ავადმყოფის“ გამოქვეყნებით რომ დაიწყო. მიუხედავად ამისა, მას თითქმის ხუთი წელი დასჭირდა იმისათვის, რომ სრულყოფილად გამოეხატა თავისი მიმართება დიმიტრი ყიფიანისადმი, მისი ღვაწლისა და მონამებრივი აღსასრულისადმი: ასე დაიბადა „განთიადად“ სახელდებული\* პოეტური შედეგრი, რომლის შექმნის ისტორია და ინტერპრეტაცია აქ წარმოდგენილი გამოკვლევის მიზანს შეადგენს.

დიმიტრი ყიფიანის ბიოგრაფიის დეტალებში გარკვევისას, განუზომელ დახმარებას გვინებს თამაზ ჯოლოგუას სამტომეული „სამშვილიშვილო მოკავშირე – დიმიტრი ყიფიანი“ (თბ., 1997-2011), ხოლო „განთიადის“ შემოქმედებითი ისტორიის თვალმდევნებისას – ჯულიეტა გაბოძის გამოკვლევა „როდის შეიქმნა და ვის მიეძღვნა „განთიადი“ (მის წიგნში – „აკაკის თხზულებათა გამოცემები“, თბ., 2009).

სწორედ თამაზ ჯოლოგუას სამტომეულის მეორე ტომშია შესული დიმიტრი ყიფიანის ოჯახის ახლობლის, პედაგოგ დავით დავითაშვილის მოგონება, რომელიც მოგვითხრობს 1887 წლის 8 ნოემბრის კვირა დღეზე და აკაკის გამოსათხოვარ სიტყვაზე დიმიტრი ყიფიანის ცხედართან, მთანმინდაზე: „...ხალხი უამრავი იყო და ეკლესიის ეზოში მისი მეთაუდი ნაწილიც ვერ დაეტეოდა; მოეფინა მთას და მთლად დაფარა იგი. სიტყვის თქმა აკრძალული იყო. ხალხი მოელოდა, რომ მიცვალებულს ჩაასვენებდნენ შეუჩრებელივ. მოულოდნელად გაისმა ხმა – „სიჩუმე, სმენა!..“. მთაზე შეფენილი და ეზოში მყოფი ხალხი დასდუმდა. გამოვიდა აკაკი წერეთელი სიტყვით; პროზით დაიწყო და ლექსით დაათავა. ლექსის იმ ადგილას, სადაც იყო ნთქვამი: „ქვა დაჰკრეს, თავი გაუპეს და სპეტაკ წვერზე წვეთ-წვეთად სისხლსა აფრქვევდა მდულარეს...“, ხალხმა ისე ამოიხვნეშა, რომ სულ გულ-გვამი თან ამოაყოლა... აკაკიმ სიტყვა ასე დაამთავრა – „კიდევ დიმიტრი თავდადებული“... ამით დამთავრდა პროცესია და ხალხი დაიშალა უჩუმრად“ (ჯოლოგუა 2007: 176-177).

1988 წელს გამოქვეყნებული („ლიტერატურული საქართველო“ 1988:): ერთი მცდარი მოსაზრების პასუხად, თამაზ ჯოლოგუა წერდა:

\* ამ სახელდებისა და „განთიადის“ ასტრალური სიმბოლიკის ძალზე საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა უურნალ „ცისკარში“ (2012 წ., 4 – „მამულისა და თავდადებულის საგლობელი“) ახალგაზრდა მკვლევარმა თამარ გელიტაშვილმა. მისი გამოკვლევის ერთი-ერთი თეზა (აკაკიმ „იმდენად გაითავისა საკუთარი ლექსის გმირის განცდები, რომ თავს უფლებას აძლევს, მის ნაცვლად ილაპარაკოს“) – აშკარად ეხმიანება ჩვენს კონცეფციას.

„... „განთიადი“ აკაკის არ წაუკითხავს დიმიტრი ყიფიანის დაკრძალვაზე. ლექსი, საერთოდ მოგვიანებითაა დაწერილი, კერძოდ, 1892 წლის დასასრულს და ამ თარიღის გადასინჯვის არანაირი საფუძველი არ არსებობს“ („აკაკის კრებული“ 1999: 330). ოლონდ, აქ ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ მართებული შენიშვნის ავტორი, ზემოდმოყვანილ სტატი-აშიც და დავით დავითაშვილის მოგონების კომენტარებისასაც, საერ-თოდ უარყოფს აკაკის მიერ გამოსათხოვარ სიტყვასთან ერთად, რაიმე ლექსის წაკითხვას: „დიმიტრი ყიფიანის დაკრძალვაზე, – აღნიშნულია ამ კომენტარში, – აკაკიმ წარმოსთქვა სიტყვა, ხოლო ლექსი არ წარ-მოუთქვამს“. ამ მოსაზრების ერთ-ერთი ძირითადი არგუმენტია, რომ: „მოგონების ავტორს ლექსის სტრიქონები არეულიცა აქვს და სახე-ცვლილიც“ (ჯოლოგუა 2007: 402). თუ ვარაუდზეა ლაპარაკი, ვფიქრობ, უფრო სავარაუდოა, ეგ ზომ მნიშვნელოვანი ეპოზოდის გახსენებისას, დავითაშვილს ლექსის სტრიქონები არეოდა, ვინემ საერთოდ გამოე-გონებინა ეს მიზანსცენა – პათეტიკური პოეტიკა და თვალცრემლიანი მსმენელებით. მით უმეტეს, მრავალი დეტალის გათვალისწინებით, იგი სამგლოვიარო პროცესიის უშუალო მონაწილე ჩანს (სოფრომ მგალობ-ლიშვილისაგან განსხვავებით) და არა სხვისი მონათხრობის გამმეორე-ბელი. ჩვენი ყოყმანისას ამ საკითხში, ერთი გარემოებაც უნდა გავით-ვალისწინოთ: აკაკის ფსიქოლოგია! მას, როგორც ჭეშმარიტ პოეტს, უნდა თავისი დაზაფრული თვისტომების მოლოდინი გაამართლოს და სწორედ ლექსით მიმართოს – თუნდაც სახელდახელოდ დაწერილი, მაგრამ გულწრფელი, ტკივილიანი სიტყვებით. თუ დავით დავითაშ-ვილს დავუჯერებთ, მსმენელთა რეაქციაც შესატყვისი იყო... იგივე მი-ზანსცენა აღწერილი აქვს სოფრომ მგალობლიშვილს („მოგონებანი“, ტფ.. 1938), მაგრამ მასთან აკაკი უკვე „განთიადს“ კითხულობს. თამაზ ჯოლოგუას სავსებით სამართლიანად შეაქვს ეჭვი სოფრომ მგალობ-ლიშვილის ამ მოგონების ავთენტურობაში. ჩვენც ასე ვფიქრობთ, რომ მხცოვანმა მწერალმა თავისებურად შეავსო „ბიოგრაფიული ხარვეზი“ და ყიფიანის დაკრძალვის თვითმხილველად წარსდგა მკიხველის წი-ნაშე. თუმცა, ახლა აქ სხვა გარემოებაზე მინდა გავამახვილოთ ყუ-რადღება: არაა გასაკვირი, რომ მრავალი წლის შემდეგ, სოფრომ მგალობლიშვილს დიმიტრი ყიფიანის საფლავზე წაკითხული აკაკის ლექსის სათაური შეშლოდა, მაგრამ, არა მგონია, თავისით ჩაემატებინა არარსებული პასაჟი თანამემამულეთათვის ესოდენ გულმტკივან სიუ-ჟეტში. ანუ – რიკოშეტით, სოფრომ მგალობლიშვილის „პატარა მისტი-ფიკაცია“ სწორედ ჩვენს ვერსიას ამყარებს.

დავუბრუნდეთ „განთიადს“. ჯულიეტა გაბოძე, რომელმაც გულ-დასმით შეისწავლა აკაკის გამოსათხოვარი სიტყვის ისტორია წერს: „აკაკი დიდხანს ატარებდა გულში დიმიტრი ყიფიანის ვერაგული მკვლევლობით გამოწვეულ ტკივილს. მან განსვენებულის ცხედართან შესანიშნავი სიტყვა წარმოსთქვა და 1888 წელს ლექსიც მიუძღვნა მის ხსოვნას, სათაურით: „ქართველი უცხოეთში“. მაგრამ, როგორც ჩანს, პოეტმა ბოლომდე მაინც ვერ ამოთქვა გულისწუხილი, რაც კვლავაც არ ასვენებდა მის გონებას“ (გაბოძე: 2009: 129).

საილუსტრაციოდ იმისა, თუ რა შთამბეჭდავად განსხეულდა ეს განცდა, მკვლევარი იმონებებს აკაკის უმცროსი თანამედროვის, ცნობილი ოფტალმოლოგის, პროფესორ ალექსანდრე შატილოვის მოგონებას, სადაც აღწერილია მისი სტუმრობა აბდუშელიშვილების ოჯახში 1892 წელს, „მარიამობაზე“, ქუთაისის შემოგარენში (სტუმრებს შორის – კიტა აბაშიძე, გიორგი წერეთელი და ანასტასია თუმანიშვილი, გიორგი ზდანოვიჩი არიან...). სწორედ იმ საღამოს, „ლხინზე შექმნილმა საერთო განწყობამ ბიძგი მისცა“ აკაკის ექსპრომტად \* ამოეთქვა თავისი დაგუბებული ტკივილი „განთიადის“ უკვდავ სტრიქონებში“:

მთანმინდა ჩაფიქრებულა,  
შეჰყურებს ცისკრის ვარსკვლავსა.  
მნათობი სხივებს მალლით ჰფენს  
თავდადებულის საფლავსა.

დადუმებულა მთანმინდა,  
ისმენს დუდუნსა მტკვრისასა:  
მდინარე ნანას უმღერის  
რაინდსა, ურჩსა მტრისასა...

მთანმინდა გულში იხუტებს  
საშვილიშვილო სამარეს,  
მამადავითსა ავედრებს,  
აბარებს ქვეყნის მოყვარეს...

---

\* „ექსპრომტი“ ამ შემთხვევაში სიტუაციური ცნება უფროა, ვიდრე ჟანრობრივი. მით უმეტეს, აკაკის დიმიტრი ყიფიანისათვის მართლაც უძღვნიდა ექსპრომტი – „დ. ყიფიანის სადღეგრძელოდ“. როგორც ამ ლექსის კომენტარებშია აღნიშნული: „პროფ. გ. აბზიანიძის ვარაუდით, ლექსი დაწერილი უნდა იყოს 1885 წელს, როცა დიმიტრი ყიფიანი დასავლეთ საქართველოს თავადაზნაურობამ თავის წინამძღოლად აირჩია (წერეთელი 2011: 471).



ახლა, ვგონებ, დროა მივუბრუნდეთ ჩვენს პირველ, 1985 წლის პუბლიკაციას „განთიადის“ ინტერპრეტაციის თაობაზე: „...უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, როგორ იცვლება ლექსის ინტონაციური სურათი, როდესაც მეხუთე სტროფიდან პოეტურ თხრობას ლირიკული მონოლოგი ენაცვლება და, საფიქრებელია, ყოვლად კონკრეტული მიზნით წარმოითქმის პოეტური „მე“.

იმის გარკვევაში, თუ ვინ იგულისხმება ამ „მე“-ში, – კვლავ დიმიტრი ყიფიანი, თუ უკვე თვითონ პოეტი ლაპარაკობს პირველ პირში, ჩვენ გვეხმარება მეოთხე სტროფი, რომელშიც სულაც არაა შემთხვევით ნახსენები „მგოსანი“ – „პოეტი“ (ხოლო დიმიტრი ყიფიანი, როგორც მოგეხსენებათ, პოეტი არ გახლდათ) და, ამ საკვანძო სიტყვიდან გამომდინარე, „განთიადის“ დანარჩენი ნაწილი შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც ახალი გამოსახულების პროეცირება უკვე შექმნილ ფონზე.

რას ნიშნავს ყოველივე ეს? ამ მონოლოგში, ოდნავ უფრო პათეტიკურში, ვიდრე წინამდებარე სტროფებია, აკაკი წერეთელმა მხატვრული სიფაქიზითა და ტაქტით შეანაცვლა გამოსახულება (ისე არააქცენტირებულად, რომ ადვილია შეგვეშალოს და ლექსში მხოლოდ დიმიტრი ყიფიანის ფიგურა დავინახოთ) და მუხლმოდრეკილ, ამპარტავნობას მოკლებულ მიმართებაში სამშობლისადმი, მის დიდ საკურხველზე უკვე მიტანილი მსხვერპლის გამოგლოვების შემდგომ, ამ თავგანწირვის მაგალითით ჯერ კიდევ მონუსხულმა, პოეზიის ენაზე გადაიტანა თავისი მომავალი ხვედრის განჭვრეტა“ („კავკასიონი“ 1985:).

დიახ, „განთიადის“ ავტორისათვის დიმიტრი ყიფიანის გახსენება იმავდროულად თავის მისიაზე და ბედზე დაფიქრებაც იყო და იმ, ზემონახსენები ნათელხილვის ერთგვარი მანიფესტაციაც. სწორედ ამას ემსახურება მთელი ამ იშვიათი მხატვრული მირაჟის შექმნა: კიდევ ერთხელ ჩაფუკვირდეთ, როგორ ამოეფარება აკაკი დიმიტრი ყიფიანის ლანდს და რა ბუნებრივად განაგრძობს მის დაწყებულ მონოლოგს:

მგოსანი გრძნობამორევით  
თვალს ავლებს არემარესა  
და გულის პასუხს ნარნარად  
უმღერის ტურფა მხარესა:

ავტორის ბოლო თხოვნაც „განთიადში“ ხომ აშკარად ამჟღავნებს აკაკის გულისნადილს:

დედაშვილობამ, ბევრს არ გთხოვ:  
შენს მიწას მიმაბარეო!..



„ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო,  
ჩემო სამშობლო მხარეო!“

რამდენჯერაც არ უნდა გადავიკითხოთ აკაკის ეს ლექსი, ალბათ ყოველთვის ჩავეიკითხებით ჩვენს თავს – რა ზეგარდმო ძალამ შეაქმნევინა ეს მირაჟი და რამ დაახატინა აკაკის ის სურათი, საქართველოს სიმბოლოდ რომ იქცა:

„ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო,  
ჩემო სამშობლო მხარეო!“  
(წერეთელი 2011: 219-220)

და, ალბათ, თუ კიდევ გვჯერა იმ ზეგარდმო ძალისა, ამიტომაც გვჯერა...

აკაკი წერეთლის თხზულებათა აკადემიური 15-ტომეულის მთავარი რედაქტორი გიორგი აბზიანიძე საზგასმით აღნიშნავდა, რომ „განთიადში“ აკაკიმ განაზოგადა მთელი ერის პატრიოტული განცდა“ (აბზიანიძე 1966: 60). სწორედ ამ სიტყვებით მინდა დავამთავრო აკაკის პოეტური შედეგის ინტერპრეტაციის ეს მოკრძალებული ცდა.

#### **დამოწმებანი:**

**აბზიანიძე 1960:** აბზიანიძე გ. აკაკი წერეთელი. თბილისი: 1960.

**აკაკის კრებული 1999:** ჯოლოგუა თ. აკაკი წერეთლის „განთიადის“ და-თარიღებისათვის“. კრებ.: აკაკის კრებული. თბილისი: 1999.

**გაბოძე 2009:** გაბოძე ჯ. აკაკის თხზულებათა გამოცემები. თბილისი: 2009.

**აკაკასიონი 1985:** აბზიანიძე ზ. აკაკი წერეთლის „განთიადის“ კომენტარი. კაკასიონი. III. თბილისი: 1985, გვ. 282 (ეს თეზა, შემდგომ, განმეორდა აკაკის ლიტერატურულ პორტრეტში).

**ლიტერატურული საქართველო 1988:** მთვარელიძე მ. „თარიღი დასაზუსტებელია“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. № 19, 1988.

**წერეთელი 2011:** წერეთელი ა. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. II. თბილისი: 2011.

**ჯოლოგუა 1997:** ჯოლოგუა თ. სამტომეული „საშვილიშვილო მოკავშირე – დიმიტრი ყიფიანი“. ტ. I. თბილისი: 1997.

**ჯოლოგუა 2007:** ჯოლოგუა თ. სამტომეული „საშვილიშვილო მოკავშირე – დიმიტრი ყიფიანი“. ტ. II. თბილისი: 2007.

**ჯოლოგუა 2011:** ჯოლოგუა თ. სამტომეული „საშვილიშვილო მოკავშირე – დიმიტრი ყიფიანი“. ტ. III. თბილისი: 2011.

**ჯორჯაძე 1989:** ჯორჯაძე ა. „დიმიტრი ყიფიანი“. ნიგნში: ჯორჯაძე ა. ნე-რილები. თბილისი: 1989.

**MAIA ARVELADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Akaki Tsereteli a Guard of National Traditions and in “The Svan’s Affair”**

“Each nation has its own, different from one another, face and it must have the look of literature as a mirror of this or that nation as a special color “. Akaki Tsereteli has repeatedly expressed this view in his journalistic writings. Collecting folk tales and expressions the whole life the poet was founding the different natures, which were characteristic of only the Georgian traditions.

Over the Svaneti armed rebellion of 1875-1876 the drumhead court-martial was held in Kutaisi city. A. Tsereteli, represented as a defender, declared about the phenomenon of free Svaneti, the traditions of these people. In his opinion, despite the fact that the most unacceptable of all time was considered a crime, they still deserved to justify the step taken by this tribe because it was internally induced crime.

*Key words: literature as a mirror of the nation, traditions, nation, the free Svaneti, Svan human nature.*

### **მაია არველაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **აკაკი წერეთელი ეროვნული ტრადიციების სადარაჯოზე და „სვანების საქმეში“**

XIX საუკუნის 60-იანი წლები საქართველოში ეროვნული დემოკრატიზმის დასაწყისად მოიაზრება. ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა ბრძოლამ ამ დროს მშვიდობიანი კურსი აიღო, რამაც ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით ქართველ საზოგადო მოღვაწეებს სასაპარეზო მახვილად ხელში კალამი დააჭერინა. ეს მახვილი, მუდამ ალესილი და ზეალმართული, არასდროს ჩაურგია ქარქაშში აკაკი წერეთელსაც. არც ერთი საზოგადო, ეროვნული თუ საჭირობოროტო მოვლენა არ მომხდარა საქართველოში, პოეტის გულისტკივილი და მახვილსიტყ-

ვიანი გამოხმაურება რომ არ მოჰყოლოდა. „ბრძოლის ველზე“, რასაც იმ დროს პრესის ფურცლები წარმოადგენდა, აკაკი ხშირად გვევლინებოდა ხალხური ზეპირსიტყვიერების შემკრებად, ქართული ენისა და სიტყვის დამცველად, თეატრალური ცხოვრების განვითარების გულშემატივრად, საზოგადო მოღვაწეების მიმართ საზოგადოებისავე მხრიდან გულგრილი დამოკიდებულების გამო გულმტკივნად, „შავი ქვის“ პრობლემების ამსახველად, ჭვრეტდა რა ჭიათურის ახლო მომავლის ეკონომიკურ აღორძინებას, ქალთა უფლებებზე დაფიქრებულად, განათლების საკითხებში ჩართულად და ლიტერატურულ სასამართლოებზე საკუთარი ნაწარმოებების გმირების ადვოკატადაც კი. „მწერალი მუდამ თვალ-ყურს ადევნებს მისის ქვეყნის ცხოვრებამოდრობას; შეუნიშნავი არა ურჩება რა და ყოველს მოვლინებას თავის საკადრის პასუხს აძლევს, ავს ავით იხსენიებს და კარგს კარგათ, საქებს აქებს და საგმობელს აძაგებს...“ – წერდა მგოსანი „დროების“ ფურცლებზე 1881 წელს („სათეატრო შენიშვნა“) (წერეთელი 1960ბ: 12). მოგვიანებით კი, 1889 წელს, პოეტი აღნიშნავდა: „მწერლობა ზნეობითი და გონებითი მესარკეობაა. ნაწერში, როგორც სარკეში, ნათლად უნდა ისახებოდეს მწერლის თანადროება მისის სისწორ-სიმრუდით, რომ საისტორიო სურათები გადაეცეს მომავალ დროებას ... მწერალს ნება არა აქვს, რომ ყოველდღიურ საერო მოვლინებას, რაგინდ წვრილმანიც იყოს, თვალი აარიდოს“ („ფოლადი თუ ტალს არ მოხვდა, ისე ნაპერწკალს ვერ გაჰყრის!“) (წერეთელი 1960ბ: 234).

თავის ნაწერებსა თუ გამოსვლებში ა. წერეთელი ხშირად აღწერდა საქართველოს ამა თუ იმ კუთხისთვის დამახასიათებელ ხასიათებსა და ტრადიციებს და ხმალამოღებულ იცავდა მათ. „ანმყო წარსულს უნდა ეთანხმებოდეს და ორივე ერთად კი მომავლისკენ მიიწვედეს“ („წერილი მეგობართან“) (წერეთელი 1961ბ: 30) – ეს იყო მწერლის ძირითადი კრედო და საფუძველი მისი მოსაზრებისა, თუ რამდენად იყო საჭირო ეროვნული ტრადიციების შენარჩუნება და მათდამი პატივისცემის გამოხატვა.

„ვინც წარსულს ივიწყებს, ის მომავალზეც ხელს იღებს და მარტო ანმყოზე შეჩერდება, უსულდგმულო, საპირუტყვო ფარგალში რჩება“ („საანბანო ქეშმარიტება“) (წერეთელი 1961ბ: 177). წარსული დრო და გმირები სამაგალითოდ მგოსანს ძველი პერიოდის მონატრებისა და მისი დაბრუნების სურვილის გამო კი არ მოჰყავდა, არამედ იგი თვლიდა, რომ „ანმყო ნაშობი წარსულისაგან მშობელია მომავლის და მიტომაც ეს სამი დრო გაუწყვეტელი ჯაჭვივით არის ერთმანეთზე გადაბმული ... ჩვენ იმ გმირებს სამაგალითოდ ვაძლევთ დღევანდელ მაჩანჩალებს,

რომ იმათაც იმ ძველებისაგან ისწავლონ, თუ როგორ უნდა სამშობლოს სიყვარული და მისთვის თავდადება“ (*„ქართველი ქალები“*) (წერეთელი 1961ბ: 485).

სიცოცხლის ბოლომდე ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების შეგროვებისთვის თავგადაკლული მგოსანი ხალხურ ზღაპრებსა თუ გამონათქვამებში პოულობდა იმ განსხვავებულ ნიშან-თვისებებს, რაც მხოლოდ ქართული ტრადიციებისთვის იყო დამახასიათებელი – „თვითოეულ ერს თავისი, ერთი მეორისგან განსხვავებული, სახე აქვს და მათ ლიტერატურასაც, როგორც სარკეს ამა თუ იმ ერისას, განსაკუთრებითი ელფერი უნდა ედვას“ (*„წერილი მეგობართან“*) (წერეთელი 1961ბ: 29). ეს მოსაზრება აკაკის არაერთხელ გამოუთქვამს პუბლიცისტურ წერილებში. ზეპირსიტყვიერებაში მოძიებულ წარსულის სიბრძნეს, მკითხველისათვის მათ შეხსენებასა და თანამედროვე ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ამ სიბრძნის გამოყენებაში ხედავდა ა. წერეთელი ეროვნული მეობის გამოხატვას, მის შენარჩუნებასა და საუკეთესო მომავლის შენების პერსპექტივას.

ა. წერეთელი ცნობილია თავისი თბილი დამოკიდებულებით ქალების მიმართ. ამას მოწმობს უამრავი ლექსი, სადაც უშურველად ასხამს ხოტბას ადრესატებს. მაგრამ არანაკლებ ნათლად ჩანს პოეტის აღტაცება და პატივისცემა ქართველი ქალისადმი – „რომელიმე ხალხის, რომელიმე ტომის ასანონათ და დასაფასებლად სრულად საკმაო არის მათი ქალების გაცნობა“, წერდა აკაკი წერილში „ქალების მოსარჩლე ქალბატონს“ 1882 წელს (წერეთელი, 1960ბ: 160). ქალს ა. წერეთელი „ეროვნების ბარომეტრად“ მიიჩნევდა (*„აკაკის სიტყვა პარიზში“*, „სიტყვა აკაკისა საქალებო სასწავლებლის დაარსების შესახებ“) (წერეთელი 1961ბ: 347, 108). სამაგალითო ქალებად მგოსანი ყოველთვის წმინდა ნინოს, ქეთევან წამებულსა და თამარ მეფეს მიიჩნევდა. მას ყოველთვის ეამაყებოდა, რომ „ქართველი ქალები განსხვავებოდნენ სხვა ერების ქალებისაგან“ (*„თანამედროვე ჰაზრები რუსთაველისაგან მე-12 საუკუნეში ნანინასწარი“*) (წერეთელი 1961ბ: 418) და რომ ქრისტიანული ტრადიციების დამკვიდრებასთან ერთად „დედაკაცი კიდევ უფრო ამალდა მამაკაცების თვალში საქართველოში“ (*„თამარ მეფე“*) (წერეთელი 1961ბ: 571). აღფრთოვანებით უსვამდა ხაზს აკაკი წერეთელი ქართველი ქალის განსხვავებულობასაც – „სხვა ქვეყანაში ისეთი ნდობა და თავისუფლება არა ჰქონდათ ქალებს, როგორც ჩვენს ქვეყანაში“ (*„ვეფხვის ტყავოსნის“ ტიპების ხასიათები“*) (წერეთელი 1960ბ: 105) და „თუ სხვა ერს ჰყოლია გამოჩენილი ქალები, არც საქართველო იყო ღარიბი სასიქადულო დედებით, რომელთაც გან-

საკუთრებითი თვისება ის იყო, რომ მათ თავგანწირულად უყვარდათ თავისი სამშობლო“ (*„აკაკის ორი სიტყვა, წარმოთქმული ხარკოვში მის საპატივცემულოდ გამართულ ნადიმზე“*) (წერეთელი 1961ა: 225). ქალების მიმართ ასეთი განწყობა იყო მიზეზი აკაკის მონაწილეობისა და გამოხმაურებებისა ქალთა სწავლებისა და განათლების განვითარების შესახებ. იგი ყოველთვის ეხმაურებოდა ქართველი ქალებისათვის სასწავლებლების გახსნის ნებისმიერ ინიციატივას და დამაჯერებლად ადასტურებდა ასეთი დაწესებულებების გახსნის აუცილებლობას თავის გამოსვლებსა თუ პუბლიცისტურ წერილებში.

ა. წერეთელი სიღრმისეულად აკვირდებოდა და სწავლობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენელთა თავისებურებებს და ისე ქმნიდა მათ სახეებს თავის პოემებში, მოთხრობებში თუ პიესებში. არაერთ პუბლიცისტურ წერილში დაუხატავს და მკითხველისთვის გაუზიარებია აკაკის საკუთარი დაკვირვებები ქართველი ადამიანების კუთხურ განსხვავებულობასა და თავისებურებებზე. როგორც იმერეთის შვილს, მგოსანისთვის იმერეთის ტიპაჟი უფრო ახლოს იდგა და ამიტომაც უფრო ხშირად მის ნაწარმოებში დაწვრილებით დასურათებას იმერლებზე შეხვდებით; იმერეთში „ყოველი ნაბიჯი, გინდ მცირედიც იყოს, თვალსაჩინოა“ (*„ა. წერეთლის მიერ წარმოთქმული სიტყვა განსვენებულ რაფიელ ერისთავის სახსოვრად გამართულ საღამოზე“*) (წერეთელი 1961ბ: 5), ტიპიური იმერლები „სიცოცხლით სავსე, მკვირცხლი, მოძრავი და სხაპასხუპით მოლაპარაკენი“ არიან (*„პეპო ხონში“*) (წერეთელი 1961ბ: 44), „გამრჯელი და მუშა სხვიტორელები“ (*„სოფ. სხვიტორი“*) (წერეთელი 1961ბ: 254) – წერდა აკაკი სხვადასხვა წერილში. თუმცაღა იმერლების უარყოფით თვისებებსაც არ უვლიდა გვერდს და თავის შესანიშნავ წერილში „ხასიათები“ იმერლებს „ცბიერებად“, „მზაკვრულად ცრუებად“, „აქტიორულებად“ და „შურიანებად“ წარმოაჩენდა. ამ კუთხის ხალხში ასეთი თვისებების ჩამოყალიბებაში პოეტი ისტორიულ პირობებს ადანაშაულებდა. იგი წერდა, რომ „დროთა ვითარება გველემუაპივით აწვა თავზე იმერეთს ... გზას უღობავდა და წინსვლის ნებას აღარ აძლევდა ... (იმერელს – მ. ა.) მაინც არ შეჩერებულა ... დაიწყო ხოხვა, აქეთ-იქით გაძრომ-გამოდრომა...“ (*„ხასიათები“*) (წერეთელი 1960ბ: 74-82). საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამდა აკაკი წერილში „ვეფხვის ტყავოსნის“ ტიპების ხასიათები“, სადაც იგი რუსთაველის პოემის გმირებში საქართველოს კუთხეების წარმომადგენლებს ხედავდა, კერძოდ: „ტარიელში იხატება ქართლებების ხასიათი და ზნე, ავთანდილში იმერლების და ფრიდონში შავი ზღვის პირელების ... ნესტანი ამერია და თინათინი იმერი“ (წერეთელი 1960ბ: 105).

ქართველთა ხასიათების ჩვენების პარალელურად ა. წერეთელი ხშირად აღნიშნავდა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ტრადიციებში უცხო ქვეყნების გავლენის არსებობასაც. მისი აზრით „იმერეთს ბიზანტიის გავლენა ატყვია და ამერს, ანუ ქართლ-კახეთს – სპარსეთისა“ („სათეატრო შენიშვნები“) (წერეთელი 1961ბ: 193), „სპარსულ-ქართულმა მედიდურობამ გავლენა იქონია აღმოსავლეთ საქართველოზე“ („ნადული“ (შინაურ მღვდელს შენდობა არა აქვს) (წერეთელი 1961ბ: 53), ხოლო ქორწილში „ქართული და ევროპული ჩვეულებები ერთმანეთს ეჯახებოდნენ და კინკლაობდნენ“ („არც ჩვენია, არც თქვენი, მაშ შუათანათ იყოს“) (წერეთელი 1960ა: 54). გიორგი სააკაძეზე დაწერილ წერილში „შავი ფიქრები“ აღმოსავლეთიდან შემოპარულ სენს აკაკიმ უწოდა „ყიზილბაშური მედიდურობა“, რომელსაც განუწყვეტლად თან ახლავს სამი ვეზირი: შური, ჯიბრი და ბრაზი“ (წერეთელი 1961ა: 201). დიდ გულისტკივილს გამოთქვამდა მგოსანი ქართული მრავალხმიანი სიმღერების გვერდით ბაიათების გაჩენის გამო, რაც „იმერლებს ეჯავრებათ“ („სამგზავრო წერილებიდან“) (წერეთელი 1960ბ: 220).

„რაც საქართველოში დაძალების დროს ღვინო იქცევა და ილევა, ის რომ მოვაგროვოთ, ფულად ვაქციოთ, ისიც ეყოფათ ჩვენს შვილებს გამოსაზრდელად“ – წერდა თავის წერილში „ეჰ! რა დროს ღვინოა!“ (წერეთელი 1960ბ: 316) 1886 წელს აკაკი, რომელსაც ღვინის დაძალებზე უფრო ცუდ ჩვეულებად არაფერი მიაჩნდა (*იქვე*) (წერეთელი 1960ბ: 313). ადრე თუ ღვინო სიხარულისგან იყო გამოწვეული და სიამოვნების მისაღებად იმართებოდა და სწორედ სიამოვნება ასმევდა ღვინოს ძალდაუტანებლად მომლხენთ, „დღეს კი სუფრაზე ტკბილ-ქართულის ნაცვლად უხერხული პრიმტი-პრუშტებია, გაშორების ნილ ჭორების გადაცემ-გადმოცემა, სმისა და მოსწრებულების მაგიერ ლანძღვა-კილვა და გინება“ – ვერ ფარავდა გულისტკივილს მგოსანი წერილში „პიესა „კინტოს“ შესახებ“ (წერეთელი 1961ა: 483-485). „ასეთ ქეიფებს“, წერდა პოეტი, „მრავალი ხიფათი მოსდევს: ზოგი გაცივდება და კვდება, ზოგი ეცემა და იჩეხება, ზოგი შემდეგში სნეულდება“, ამას ემატებოდა „ჩხუბი, დავიდარაბა, უშვერი სიტყვები, ხანჯლის ტრიალი, მუშტი-კრივი და სხვანი და სხვანი“ („ეჰ! რა დროს ღვინოა“) (წერეთელი 1960ბ: 314). ასეთი გულისტკივილის მიუხედავად აკაკი ერთ-ერთ თავის წერილში იხსენებს ოზურგეთში მოხუც ნაკაშიძესთან სტუმრობის შთაბეჭდილებას, სადაც ასკვნის, რომ ღვინის დაძალება კი არ ახალისებს კაცს, „მხიარულება და სიამოვნება ასმევს თურმე კაცს ღვინოს“ (*იქვე*) (წერეთელი 1960ბ: 310).

ა. წერეთელმა ცალკე წერილი უძღვნა საქართველოში ხელზე მოსამსახურის ყოლის ტრადიციას ე. წ. ფარეშობას („ფარეშობა“) (წერეთელი 1960ა: 426-431). აკაკის არც ბატონყმობის თავისებურება ავინყედბოდა და აღნიშნავდა, რომ „მხოლოდ საქართველო წარმოადგენს ერთად ერთ მაგალითს, სადაც ბატონყმობის დროს ზოგიერთ გლეხებს მთელი გვარეულობით ზღაპრებისა და შაირების მეტი არა ემართათ რა გადასახადი“ („განცხადებასავით“) (წერეთელი 1961ა: 174) და, რომ „საქართველოში ბატონყმობა იყო პირობითი და არა ძალმომრეობითი, გადასახადი განანილებული იყო გლეხობაში. მონაობითი „ბატონყმობა“ შემოგვიტანა მე-19 საუკუნემ, როცა ჩვენი ქვეყნის წესწყობილება დაირღვა და უცხოეთით ახალი კანონი შემოვიდა“ („თანამედროვე ჰაზრები რუსთაველისაგან მე-12-ე საუკუნეში ნანინასწარი“) (წერეთელი 1961ბ: 425).

ქართული ტრადიციების დამცველმა აკაკიმ 1901 წელს გაზ. „ივერიაში“ (№161) გამოაქვეყნა წერილი „მცირე რამ“, სადაც ავტორი იმერეთის ეპისკოპოსის ლეონიდეს (ლონგინოზ ოქროპირიძე (1861-1921)) მიერ გაცემულ განკარგულებას მიცვალებულთა ტირილისა და წესის აგების შესახებ შეეხმიანა და ფაქტების, ისტორიულ-ფსიქოლოგიური და სოციალური მაგალითების მოყვანით აღწერა და დაიცვა დასაფლავების ქართული რიტუალი (წერეთელი 1961ბ: 31-37). ჯერ კიდევ 1883 წელს გაზ. „დროების“ (№ 60) ფურცლებზე დაიბეჭდა ა. წერეთლის „სიტყვა გრიგოლ ორბელიანის დასაფლავებაზე“ (წერეთელი 1960ბ: 224-227), სადაც პოეტი თავის გამოსვლას სწორედ დასავლეთ საქართველოში ჩვეულებად ქცეულ მოთქმით დატირებას შეეხზო: „ყოველი მომტირალი წარსდგებოდა მიცვალებულის წინ და მოთქმით შესხმას იტყოდა, რაც იცოდა ან ნახვით, ან გაგონებით იმ განსვენებულის შესახებ თავგადასავალი ... ამით უკანასკნელ პატივს აძლევდა მიცვალებულს, ანუგეშებდა ჭირისუფლებს და მაგალითს აძლევდა მსმენელებს“ (იქვე) (წერეთელი 1960ბ: 224). რაც შეეხება ლეონიდეს განკარგულებას, აკაკის აზრით „თვითონ სამღვდელოება ვერ ჩასწვდომია იმერეთის ეპისკოპოსის ბრძნულ აზრს და მრევლსა სხვანაირად გაუგია „საჭირო ჭეშმარიტება“ (იქვე) (წერეთელი 1961ბ: 32). აკაკის აზრით „ყოველგვარი ჩვეულება, რაც კი საუკუნოების განმავლობაში კანონიერად შესისხლხორცებია ხალხს, რთულია მისი ცალგვერდად შეხება, ყველაზე უფრო საფრთხილო კი რჯულია, გინდ უგუნურებითაც იყოს ის შექერჭრელებული“. (იქვე) (წერეთელი 1961ბ: 32). იქვე პოეტი გამოთქვამდა მოსაზრებას, რომ ძალდატანებით რაიმე ჩვეულების აკრძალვას, სჯობდა, დროთა ვითარებას თავისთავად „გადაეგ-



დო“ ის (*იქვე*) (წერეთელი 1961ბ: 34). აღნიშნულ წერილში აკაკი იცავდა დატირების, ზართ ტირილის (ე. წ. „ზორვა“), „დასამარხი კასისი“ (ჭირისუფლის ფულის შეგროვების), საკურთხისა და წითელი კვერცხის საფლავზე მიტანის ტრადიციებს და ასკვნიდა, რომ „განყენებული მოსაზრება, გინდ ჭკვიანურიც იყოს, თუ ხალხის გრძნობა-გონებაზე არ არის გამოჭრილი, უარყოფითია და ხშირად ვნებაც მოაქვს“ (*იქვე*) (წერეთელი 1961ბ: 37).

1876 წლის 1 დეკემბერს ქ. ქუთაისში შედგა 1875-1876 წლებში სვანეთის შეიარაღებული აჯანყების მონაწილეთა სამხედრო-სასამართლო პროცესი, რომელზეც აჯანყებულთა დასაცავად სიტყვა წარმოსთქვა აკაკი წერეთელმა. ამ გამოსვლის ხელნაწერი ავტოგრაფი დაცულია საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ნიკო ნიკოლაძის საარქივო კატალოგში. პირველად სიტყვა დაიბეჭდა 1945 წელს „საისტორიო მოამბეში“ (№ 1) სათაურით „Защитительная речь Ак. Церетели в процессе сванских крестьян“.

სვანების აჯანყება ანტიკოლონიური და მეფის რუსეთის პოლიტიკის წინააღმდეგ მიმართული ამბოხი გახლდათ. 1875 წლის ივნისის შუა რიცხვებში სვანეთის ბოქაულს მთავრობის განკარგულებით სვანების მიწები უნდა აეზომა. ამან დიდი უკმაყოფილება და ეჭვი გამოიწვია ადგილობრივ მოსახლეობაში. ისინი ვარაუდობდნენ, რომ მიწების აღწერას ბეგარის დაწესება მოჰყვებოდა. სვანებმა თავი მოიყარეს კვირიკეს ეკლესიაში და ხატზე დაიფიცეს, რომ მომხვედურებს არ დაემორჩილებოდნენ. იაზრებდნენ რა, რომ რუსული ჯარი რაოდენობრივად გაცილებით მეტი იყო და ადგილობრივები ვერ გაუმკლავდებოდნენ, გადაწყვიტეს, სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე ებრძოლათ – „თავს ისხლებდნენ“, ანუ იმდენ რუსს მოჰკლავდნენ, რამდენიც თვითონ იყვნენ. ფიცის დადების შემდეგ სვანებმა ლხინი გამართეს. ბოქაულს კი ვიღაცამ ამბავი მიუტანა, სვანები პოლიციელებზე თავდასხმისთვის ემზადებიანო. ბოქაულმა პოლიციას ყარაული დაუყენა. ყარაულის დაყენების ამბავი კი სვანებამდე სხვანაირად მივიდა, თავს უნდა დაგვესხანო და რამდენიმე დღეში ახალი ფიცი დადეს, რომ თავს დასხმოდნენ რუსულ „კამანდას“. ასე აირია სიტუაცია სვანეთში. დაინყო შეტაკებები, მსხვერპლი ორივე მხარეს და ბოლოს აჯანყება სვანი მეამბოხეების დაპატიმრებით დამთავრდა.

ნიკო ნიკოლაძე 1875 წლის 7 ივლისს ლეჩხუმის მაზრის უფროსმა გრინევსკიმ გამოიძახა გუბერნატორის თარჯიმნად დასანიშნად. თარჯიმნობის გარდა ნ. ნიკოლაძეს უხდებოდა მთავრობის წარმომადგენლებსა და სვან მოსახლეობას (რომელთა შორისაც მისი ახლო და



შორეული ნათესავებიც (ერივნენ) შორის მოლაპარაკებების წარმოება. ასე, რომ ნიკოლაძე სვანეთში მომხდარი მოვლენების უშუალო თვითმხილველი გახდა. მან დანვრილებით აღწერა მომხდარი თავის ვრცელ ფელეტონში „სვანების აღელვება 1875-1876 წლებში“ (დაინერა 1891 წლის იანვარში და დაიბეჭდა მოგვიანებით 1892 წელს გაზეთ „ივერი-აში“, №№ 129-133, 137, 141).

პირდაპირობითა და მწარე გამოთქმებით ცნობილ აკაკის თავის ამ თვისებისთვის არც სამხედრო სასამართლოზე დამცველად გამოსვლისას უღალატია. აკაკიმ სიტყვა თავისუფალი სვანეთის ფენომენისა და დანაშაულის მცნების ახსნით დაიწყო. მსმენელებს მან მოახსენა, რომ სხვადასხვა ხალხების ისტორიას სხვადასხვა პერიოდში სხვადასხვანაირი შეხედულება ჰქონდა დანაშაულზე; მაგალითად, რეფორმატორებს და კაცობრიობის განმავითარებლებს კოცონზეც კი წვავდნენ. დამსჯელებს მაშინ ეჭვიც არ ეპარებოდათ თავიანთი განაჩენის სამართლიანობაში. მაგრამ საუკუნეების მერე შეხედულებები შეიცვალა და ინკვიზიტორები კაცობრიობის მიერ გაკიცხულნი იქნენ. გამოსვლაში აკაკიმ აღნიშნა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ყველა დროისთვის ყველაზე მიუღებელ დანაშაულად მკვლელობა მიიჩნეოდა, სვანების მიერ ეს გადადგმული ნაბიჯი მაინც იმსახურებდა გამართლებას, რადგანაც ის აკაკიმ იძულებით გამოწვეულ დანაშაულად შეაფასა: „თუმცა ეხლა თქვენს წინაშე სხედან მკვლელები, მათ მიმართ, რაც არ უნდა უცნაური იყოს, ზიზღის გრძნობა არ არის. თქვენც კი გატყობთ (მიმართავს მეფის ნაცვალს – მ. ა.) სახეზე მათ მიმართ შებრალებას. მათი ქმედება გამონეული იყო მოულოდნელად, შემთხვევით, გამოუვალი მდგომარეობის შედეგად“ („*Защитительная речь Ак. Церетели в процессе сванских крестьян*“, *თარგმანი ჩვენია – მ. ა.*) (წერეთელი 1963: 348). აკაკიმ თავის გამოსვლაში ილაპარაკა სვანებზე, როგორც თავისუფალი სულის მქონე ადამიანებზე, „რომელთაც ჰგონიათ, რომ მათ გვერდით მდებარე ლეჩხუმში მთავრდება ქვეყანა“ (*იქვე*) (წერეთელი 1963: 349). აკაკიმ აქვე დასძინა, რომ სვანებს არაფერი გააჩნდათ იმ კომპების გარდა, რომლებიც ამბოხების დროს მთავრობის ჯარებმა დაუნგრის. რა თქმა უნდა, აქ თავმჯდომარე აკაკის სიტყვას აწყვეტინებს და კორექტურობისკენ მოუწოდებს. სვანების შესახებ გამოთქმულ აკაკის ამ აზრს კარგად მიესადაგება ნიკო ნიკოლაძის სიტყვებიც, რომელიც მან 1876 წელს აგვისტოში გამოთქვა გაზეთ „ტიფლისკი ვესტნიკში“ სტატიაში „Новый баланс“: „როცა ცდილობენ, ხალხს, რომელიც მრავალი საუკუნის განმავლობაში ცხოვრობდა თავისებურ ვითარებაში, თავისებური ისტორიული ცხოვრებით, შთაუწერგონ პოლიტიკური ნყობილე-

ბის ახალი პირობები, ასეთი შთანერგვის შუამავლებად აუცილებლად უნდა შეირჩეს განვითარებული, გამოცდილი, „ტაქტიკისა“ და სიფრთხილის მქონე ადამიანები. განვითარების პატრიარქალურ დონეზე მდგომ ყოველ ხალხს, ახალი ცივილიზაცია, თუ მას სურს, თანაგრძნობა გამოიწვიოს, უნდა ეჩვენოს თავისი საუკეთესო სახით. ასეთი ხალხი ბალებს ან „ინსტიტუტკას“ გავს. მასზე ყველაზე უფრო ორი ფაქტორი ახდენს შთაბეჭდილებას: თავაზიანი მობყრობა და ზნეჩვეულებისა და საქციელის უანგარო, იდეალური სინმინდე“ (ნიკოლაძე 1964: 509). სწორედ ეს ფაქტორები არ იქნა გათვალისწინებული რუსეთის მთავრობის მიერ სვანი მოსახლეობის მიმართ.

პირველი დაძაბული ურთიერთობის დროს რიგითმა სვანმა მოსახლემ ბიტი იოსელიანმა შუამავლობით სისხლისღვრა და შეტაკება აიცილა თავიდან. მოგვიანებით იგი მემამბოხედ სცნეს და დააპატიმრეს. როგორც ნ. ნიკოლაძე აღნიშნავს, იოსელიანი ქუთაისის საპატიმროში ჯავრისგან გარდაცვლილა (გაზ. „ივერია“ 1892, № 133, გვ. 2). რაც შეეხება აკაკის მიერ ნახსენები კომპეების დანვას, რამაც სასამართლო კრების თავმჯდომარის წყრომა გამოიწვია, მოხდა 1876 წლის აგვისტოში, ერთი წლის შემდეგ, რაც აჯანყება და არეულობა ჩამცხრალი და დამთავრებული იყო. საქმე ისაა, რომ მემამბოხეთა სიაში მყოფი ოთხი სვანი ერთი წლის განმავლობაში რუსეთის მთავრობამ ვერ დაიჭირა. ბრალდებულები არ გამოცხადნენ გუბერნატორთან. აქედან ერთი ლატალელი, ერთი მულახელი და ორიც ხალდეელი სვანი იყო. ეს ის სოფელი ხალდეა, რომელიც შეტაკების დროს რუსებმა მთლიანად გაანადგურეს და დასახლებაც კი აკრძალეს. სოფელს სახელიც კი შეუცვალეს და „ახალი იფრარი“ დაარქვეს. ორი სვანი სოფ. ხალდედან, რომლებიც არ ნებდებოდნენ რუსეთის მთავრობას, გურმარ გასვინი და ჩარგას ჯოხაძე იყვნენ. ლეჩხუმის მაზრის უფროსმა გრივენსკიმ დაჟინებით მოითხოვა მათი შებყრობა. ნ. ნიკოლაძე ამ პიროვნებას ფიცხად და ავადმყოფად მოიხსენიებს: „განსვენებული გრივენსკი რომ ასე სასტიკი არ ყოფილიყო, დღეს შეიძლება ისიც ცოცხალი ყოფილიყო და ხალდეც მოუოხრებელ-დაუნგრეველი“ (გაზ. „ივერია“ 1876, № 137, გვ. 1). სწორედ გურმაჩისა და ჩარგას შებყრობას შეენირა რამდენიმე სვანის და უამრავი პოლიციელის სიცოცხლე, მათ შორის თვით გრივენსკიც კი ამ შეტაკებისას დაიღუპა. ამ საშინელ მოვლენას თავის გამოსვლაში აკაკი ასე აღწერს: „როდესაც სოფელს სთხოვეს ორი სვანი, რომლებიც სოფელში არ აღმოჩნდნენ, ხალდელებმა ექვსი სვანი მძევალი შესთავაზეს სექტემბრის თვისთვის, იმიტომ, რომ მკაცრი კლიმატური პირობების გამო სვანებს უნდა მოესწროთ მოსავლის აღება-დაბინავე-

ბა და ეს ექვსი მამაკაცი ოჯახებს სჭირდებოდა. მთავრობამ მოცდა არ ინება და შევიდა სოფელში“ („*Защитительная речь Ак. Церетели в процессе сванских крестьян*“, თარგმანი ჩვენია – მ. ა.) (წერეთელი 1963: 354). ა. წერეთელმა მის წინ გამოსული მოწმეების ჩვენებების ღრმა ანალიზის საფუძველზე მოსამართლეს დაუმტკიცა, რომ სოფელში შემოსვლისას რუსებმა პირველებმა გამოიწვიეს სვანები, ჩამოაცვეს რა ორი სრულიად უდანაშაულო სვანი სარებზე, რასაც უკვე კომპეტი-დან აღშფოთებული სვანების მიერ გახსნილი ცეცხლი მოჰყვა. დაიწყო სოფელზე საბედისწერო შეტევა.

აკაკი წერეთელი მკვეთრი და ფიცხი გამონათქვამებისთვის რამდენჯერმე შეაჩერა კრების თავმჯდომარემ. აკაკი მსჯავრდებულთა შორის ბავშვების ყოფნასაც შეეხო და აღნიშნა, რომ მათი დანაშაული მხოლოდ ის იყო, რომ ისინი მშობლებს არ მოშორებიან. სიტყვის დასასრულს ა. წერეთელი კიდევ ერთხელ შეეხო სვანების თავისუფალი სულის ფენომენს და იძულებით გამოწვეულ ჩადენილ დანაშაულს.

აკაკის ფიცხმა, ლოგიკურმა მსჯელობამ, მისმა მჭერმეტყველებამ ზეგავლენა მოახდინა მეფის ნაცვალზე, რომელიც იძულებული გახდა, სასამართლოს მიერ გამოტანილი სასტიკი განაჩენი ბრალდებულების მიმართ შეერბილებინა და ზოგი ხანგრძლივი დროით კატორღაში გაუშვეს, ზოგიც კი გააციმბირეს.

„ერთმა საუკუნემ უნაყოფოდ ... მოშხამულად ჩაიარა ჩვენთვის. ლაგამი ამოგვდეს და მიგვატოვებინა ძველი გზა. გადაგვახვევიეს საუკულმართოდ ... რჯული და სამართალი სხვებს უჭირავს ხელში ... საუკუნეზე მეტია, რაც ქართველებს ნაციონალური საკვები აღარ ეძლევათ“ („*ნარკვევი*“) (წერეთელი 1961ბ: 478) – წერდა უკვე მოხუცებული აკაკი წერეთელი 1912 წელს გაზ. „თემის“ ფურცლებზე (№ 79). სწორედ ეს საუკუნოვანი „მარწუხი“ გახლდათ მიზეზი იმისა, რომ დიდი სახალხო მგოსანი და საზოგადო მოღვაწე სიცოცხლის ბოლომდე იბრძოდა ეროვნული ტრადიციების შენარჩუნებისთვის, რაშიც ქვეყნის გადარჩენას ხედავდა და მთელი ცხოვრება სულიერს, გონებრივ ნაშთებს პოულობდა აქა-იქ და ელოლიავებოდა.

## **დამონემაანი:**

**ნიკოლაძე 1964:** ნიკოლაძე ნ. *თხზულებანი*. ტ. IV. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**წერეთელი 1960ა:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტ. XI. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

**წერეთელი 1960ბ:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

**წერეთელი 1961ა:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტ. XIII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

**წერეთელი 1961ბ:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტ. XIV. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

**წერეთელი 1963:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

## **NINO BALANCHIVADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Akaki's Outlook Expressed by Dream**

Akaki, who was the prominent figure struggling for the national liberty paid the great interest to folklore that played great role in awakening national awareness. Thus, Akaki gave poetic life and great significance to folklore heroes. In his great poem “Tornike Eristavi” he particularly highlights the vision: “Nino, Ketevan and Tamar itself came to the country”, to give new life to the past

Akaki uses folklore for giving new life to the past without any hesitation, as “forgetting the past and neglecting it is the trend for dying the nation”

*Key words: Akaki, Dream, folklor.*

## **ნინო ბალანჩივაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **სიზმრით გამოხატული აკაკის მსოფლმხედველობა**

ადამიანი თავისი მსოფლმხედველობით სამყაროს რეალური აღქმის საფუძველზე ავლენს უმაღლეს ღირებულებებსა და ცხოვრების ძირითად პრინციპებს. ყოველი შემოქმედი თავისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსის გადმოსაცემად არაერთ ფანრსა თუ მხატვრული გამოსახვის საშუალებას მიმართავს.

დიდი ფრანგი ფილოსოფოსი იპოლიტ ტენი აღნიშნავდა: „ხელოვნების, ნაწარმოების, მხატვრის ან მხატვართა მთელი ჯგუფის შესაც-

ნობად საჭიროა სრული გარკვეულობით წარმოვიდგინოთ მსოფლმხედველობა და ზნე-ჩვეულებები იმ ეპოქისა, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. იქ აღმოვაჩინოთ ყველა განმარტებას; იქ ვიპოვოთ იმ პირვანდელ მიზეზს, რომელიც ხსნის დანარჩენს“. (ტენი 1989: 11)

ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ სიზმარზე, რომელსაც გარკვეული იდეური თუ ფუნქციური დატვირთვა ენიჭება ნაწარმოებში. ამ შემთხვევაში საინტერესოა არა მხოლოდ „რა“, არამედ – „როგორ“, რა ფორმით ვლინდება სათქმელი... სათქმელი, რომელიც ემოციური მეტყველებით მხატვრულად ქმნის ადამიანის ცხოვრებისეულ ისტორიას.

სიზმრის ფენომენი თავისთავად რთული და მრავალფუნქციურია. ისტორიიდან, ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან, ცნობილი ადამიანების ცხოვრებიდან თუ მამათა წერილებიდან არაერთი ცხოვრებისეული ფაქტია ცნობილი, რომლებსაც ხელოვანი იყენებს მხატვრული თხზვის დროს და სახე-სიმბოლოებით ახმოვანებს თავის სათქმელს.

„ვნახე სიზმარი“, – ამბობს ყოველი ადამიანი თუ პერსონაჟი. ავტორის მეშვეობით კი მხატვრულად გადმოცემულია როგორც მათი მოქმედების არეალი, ისე მთავარი სათქმელი.

რასაკვირველია, ყოველი „სიზმარი“ თავისი მხატვრული ჩანაფიქრითა და დატვირთვით ერთნაირად მნიშვნელოვანი არ შეიძლება იყოს. ნაწარმოებებსა თუ რეალურ ცხოვრებაში გამოარჩევენ, ერთი მხრივ, ღამეულ ფრაგმენტებს და, მეორე მხრივ, ისეთებსაც, რომლებსაც გარკვეული იდეური და ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია.

ზოგადად, მწერლის მიერ გადმოცემული სიზმარი რალაციის მიმანიშნებელ ფაქტორად იქცევა, ხშირ შემთხვევებში შეიძლება ახდეს კიდევ. გარეგნულად სქემა შესაძლოა ერთგვაროვანი იყოს, მაგრამ თითოეულმა მათგანმა კონკრეტული დროის შეგრძნებაც შეინარჩუნოს და მომავალი დროც მოიცვას. სიზმარი ხომ, როგორც ყოველთვის, პიროვნებაზე კოდირებულია (ნიშნინიძე 2002: №23). მაგალითად, „ეგენი გახლავან, შენი ჭირიმე, ვიცანი, ეგენი“ (წერეთელი 1980: 652) – დაჟინებით იმეორებდა კირილე მღვდელი, როცა ამ უკანასკნელმა ზაალ ერისთავთან მისული სტუმრები დაინახა.

მართალია, სულიერ სიმაღლეზე მყოფი ბერები სიზმარს ყურადღებას არ აქცევენ, კაცთა სულების შესაშფოთებლად და დასაზიანებლად ეშმაკები სიზმრებს იყენებენ, ასევე, თავად გამოუცდელი მონაზვნებიც ვნებენ საკუთარ თავს, როცა თავიანთ სიზმრებს ყურადღებით ეკიდებიან – თვლის წმ. ეპისკოპოსი ეგნატე (ბრიანჩანინოვი) – მაგრამ უბრალო ერისკაცი მრავლისმეტყველად წარმოსახავს მას.

სწორედ ამიტომ ეს სიზმარი არა უბრალო ერისკაცს, არამედ კირილე მღვდელს ათქმევინა აკაკი წერეთელმა:

„ალავერდის მონასტერს, დიდება მის ძლიერებას, უწმინდური დაჰპატრონებოდა! — დიახ: გველეშაპი შემოჰხვეოდა გარს“ (წერეთელი 1980: 645) და ამით უფრო მეტად „მისტიკური“, „იდუმალი“ ჩვენება გარდუვალი წინასწარმეტყველური გახადა: „ეძინა იმ წყეულს! მისი შიშით საყდარში ველარავინ შედიოდა. აღარც წირვა იყო და აღარც ლოცვა. ხალხი გარს შემოჰხვეოდა და ზარდაცემული შეჰყურებდა. ველარავინ ინძრეოდა!... — ემოციებს ვერ მალასვ კირილ მღვდელი — ერთიც ვნახოთ, მოულოდნელად გამოჩნდა სამი მეომარი, ერთიმეორეზე უკეთესი... შუბ-ისრით შეჭურვილებს ხელში ფარ-ხმალი ეპყრათ და აელვებდნენ... შეიქმნა ერთი ჩოჩქოლი, იგრიალა დიდმა და პატარამ... საოცარი სანახავი იყო: კუდით ირეკდა მეომრებს, ტოტას სცემდა, ბრჭყალებით ჰგლეჯდა და კბილებით სწინკნიდა. მაგრამ... დაელენათ ფარ-ხმალი გმირებს და ღონეიხდილნი მზად იყვნენ დამორჩილებოდნენ... ამ დროს გამოჩნდა მთიდან მომავალი მხედარი, შუბით ხელში, თეთრ ცხენს მოაგელვებდა. მიეჭრა გათამამებულ გველეშაპს და უგმირა ლახვარი. უწმინდურმა ინივლა, დაიკლაკნა და სასიკვდილოდ გაალო პირი. შავი ოხშივარი კომლივით ამოუშვა და თან საზარელი სიმყარლის სული ამოატანა. ჩვენ ყველას გული შეგვიწუხდა და უგრძნობლად დავემხვეთ დედამიწაზე... — აგრძელებს კირილე მღვდელი: „არ ვიცი, რამდენ ხანს ვიყავით უგრძნობლად, მაგრამ ბოლოს, რომ გამოვფხიზლდით, თვალი გავახილეთ და მალლა ავიხედეთ, აღარაფერი აღარ იყო! ყოველივე გამქრალიყო: აღარც გველეშაპი სჩანდა და აღარც მეომრები... თეთრცხენიანი მხედარიც წასულიყო. სიჩუმე იყო და მხოლოდ სალიტანიო ზარების რეკა ისმოდა, თუმცა სამრეკლოზე კი არავინ იდგა; ტაძარი განათებული იყო და კარები ღია იყო... მხოლოდ აღსავლის კარებთან ის სამი მეომარი ესვენა: ამ სოფლით გასულიყვნენ... თავზე ნათლის სვეტი ადგათ და მალლით გალობა გუნდთა ისმოდა: „წმინდათა თანა განუსვენეო“ და სხვანი. (წერეთელი 1980: 645).

კირილე მღვდლის სიზმარი მიმანიშნებელ ფაქტორად იქცევა და, ინარჩუნებს რა კონკრეტული დროის შეგრძნებას, მომავალ დროსაც მოიცავს.

– „წმინდა არს, წმინდა არს, უფალი საბაო!“ – სთქვა პირველადის წერით გაკვირვებულმა ერისთავმა.

– „სავსე არიან ცანი და ქვეყანა დიდებითა მისითა“ – განაგრძო მარიამმა.

– „და საკვირველებითა!“ – დაუმატა მოძღვარმა.... მოიყარა მუხლები, ააპყრო ხელები და სასოებით წარმოსთქვა: „ღმერთო! მოხედე შეჭირვებულს საქრისტიანოს და სიზმარი კეთილად აგვიხდინეო!“

აკი ახდა კიდეც კეთილად!... დამარცხდა უწმინდური..

... უწმინდური სხვადასხვა ეპითეტიტ მოიხსენიება ზღაპრებსა თუ მითოლოგიურ გადმოცემებში: „გველეშაპი“, ხთონური სამყაროს „ვეშაპი“, „პირცეცხლი“ ან „ქარცეცხლი“, „შავი“, რომელიც ჯადოსნურ ზღაპრებსა თუ მითებში ბოროტების განსახიერებაა. ეს ბოროტების სიმბოლო კი ხთონურ (ქვესკნელურ) სამყაროზე მიგვანიშნებს: „შავი ვეშაპი უბრალო ავი სული როდია, – აღნიშნავს მიხეილ ჩიქოვანი, – ის მზის, ე.ი. სინათლისა და სიცოცხლის მტერი არის. ზოგჯერ ეს ვეშაპი მზეს სწვდება, ჩაჰყლაპავს და დღეც ბნელდება. სვანების რწმენით, ტყვე მზე ვეშაპისაგან თავს ამირანის გზით ალწევს, ე.ი. დასწვავს იმ ჩელტს, რომელიც ჭაბუკმა შავ ვეშაპს გვერდის მაგიერ ჩაუდგა. მზის გათავისუფლება, ამრიგად, ამირანის ჭაბუკობის ნაამაგარია. გველეშაპის მიზეზით მზის დაბნელება პირველყოფილი წარმოდგენის გადანაშთია. ასეთი შეხედულება უმთავრესად გავრცელებულია პრიმიტიულ ხალხებში. ჩვენში იგი „ამირანიანმა“ შემოინახა, რაც, ცხადია, თვით ამ ციკლის თქმულებების სიძველეს მოწმობს“ (ჩიქოვანი 1947: 110).

საინტერესოა ზღაპარი „ყარაბ-ოლიც“: მეგობრები კარგავენ მოპოვებულ მზეთუნახავს, რომელსაც “თურმე „ცეცხლპირიანი“ დევი ემტერებოდა“. აქაც, როგორც სხვა ზღაპრებში, ჭაბუკი გმირული თავგადასავლების შემდეგ გამარჯვებული ბრუნდება შინ(აბაშიძე 1978: 58).

თუ მითოსში გმირი გველეშაპისაგან ჩაყლაპულ მზეს ათავისუფლებს, ზღაპარში იგი თავისი საცოლის (მზეთუნახავის) გათავისუფლებისთვის იბრძვის. რამდენადაც „დიდი ტრადიციების მქონეა ეროვნული ლიტერატურა, იმდენად დიდი შესაძლებლობა აქვს, შექმნას ეპოქის სახის განმსაზღვრელი პრინციპებითა და სპეციფიკური ეროვნული ნიშნებით აღბეჭდილი ადამიანი“.

მემატიანის მიერ მოთხრობილი სიზმარიც ინარჩუნებს კონკრეტული დროის შეგრძნებას, რაც მომავალ დროსაც მოიცავს:

ერთი უცნაური სიზმრის ნახვის შემდეგ იწყება ფარნავაზის მოღვაწეობა: ის თითქოს უკაცურ, ბნელ სახლში იმყოფებოდა, ცდილობდა გარეთ გასვლას, მაგრამ ვერ გადიოდა. მაშინ სარკმლიდან მზის შუქი შემოვიდა, წელზე შემოერტყა, განიზიდა და სარკმლიდან გაიყვანა. „და ვითარ განვიდა ველად, იხილა მზე ქუე-მდაბლად, მიჰყო ხელი და მოჰხოცა ცუარი მ(ზ)ისასა და იცხო პირსა მისსა“. ამ ამბის შემდეგ სანადიროდ მარტო წასული ფარნავაზი დიღმის ველზე ირმებს დაედევ-



ნა, სტყორცნა ისარი და ჰკრა ირემს. დაჭრილი ირემი კლდის ძირას დაეცა. მივიდა ფარნავაზიც და კლდის ძირში გამოქვაბული ნახა, რომლის კარი დიდი ხნის წინ ქვით ამოექოლათ, თუმცა სიძველისაგან უკვე რღვევა შეჰპარვოდა. ამ დროს წვიმამ დაასხა, ამოიღო ჩუგლუგი, კარი გამოარღვია და, როცა გამოქვაბულში შევიდა, დიდძალი განძი – ოქრო და ვერცხლი იპოვნა. „მამინ ფარნავაზ განკვირდა და აღივსო სიხარულითა და მოეგონა სიზმარი იგი“ („ქართლის ცხოვრება“ 1955: 21).

მართალია, ფარნავაზის სიზმარი ძალიან ბუნდოვნად არის გადმოცემული, მაგრამ მაინც ჩანს, რომ ის ძველი ჰერმეტიული მისტიკის მთავარ ფაზას ასახავს. ეს ეტაპი „ნათელხილვის“ დაწყებას, ანუ ე.წ. „მესამე თვალის“ ახელას გულისხმობს, რომლის საშუალებითაც ადამიანს სამყაროს ყველა საიდუმლოს დანახვა და გაგება შეუძლია (პუბლიკაციები/ვიცნობდეთ-ისტორიას – ფარნავაზი: 2010).

გრიგოლ რობაქიძე თვლიდა, რომ მდინარეს მესამე ნაპირიც აქვს. ვისაც არ აქვს ეს სხვა, ეს მესამე ხედვა, ის არც მწერლად გამოდგება და არც ხელოვნად.

ეროვნული თავისუფლებისათვის მებრძოლი აკაკი ხალხურ სიტყვიერებას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, რაც ხელს უწყობდა ქართული ეროვნული ცნობიერების გამოღვიძებას; „ქართველ ხალხს ჯერ სძინავს, გამოღვიძებას არ აპირობსო“. თუმცა სწამდა და სჯეროდა, რომ საჭიროა იმ „ნანინას“ დაგმობა და დაეინყება, რომელმაც მოადუნა ქართველი კაცის სიფხიზლე და ქვეყანა გადაგვარებამდე მიიყვანა:

დავივიწყოთ ის „ნანინა“,  
რამაც დღემდე დაგვაძინა!  
სხვა კილოზე დავამღეროთ,  
თუ რომ ბედმა გაგვიცინა!  
(წერეთელი 1950 : 117-118)

ამიტომ ფოლკლორიდან აღებულ მხატვრულ მოტივებსა თუ ფოლკლორული გმირების სახეებს აკაკი ახალ პოეტურ სიცოცხლეს ანიჭებდა. ხან მთიდან მომავალ მხედარს მოაფლენდა შუბით ხელში, თეთრ ცხენზე ამხედრებულს, რათა ერი გამოეღვიძებინა და გაემხნევებინა – („თეთრცხენზე ამხედრებული შუბით ხელში მიეჭრა გათამამებულ გველეშაპს და უგმირა ლახვარი. უწმინდურმა იწივლა, დაიკლაკნა და სასიკვდილოდ გააღო პირი...“) (წერეთელი 1980: 645) – ხან ხილვას იყენებდა თავისი სათქმელის უკეთ წარმოსაჩენად წარსულის გაცოცხლების მიზნით: „ქვეყნად ჩამოსულიყვნენ ნინო, ქეთევან და



თვით თამარი“ (წერეთელი 2008: 251), რომლებიც გალობდნენ ტკბილ საგალობელს:

– დედაო ღვთისაჲ! შენი ხვედრია  
ეს საქართველო დიდჭირნახული,  
შეუნდე ცოდვა! ნუ ააღებ ხელს,  
ლმობიერებით იბრუნე გული!  
მოეც კურთხევა ზეცით, მაღალო,  
და გარდმოსახე ძლიერად ჯვარი,  
რომ აღადგინო ქართველთა ერი,  
დღეს დაცემული და ცოცხალ-მკვდარი!  
დღეს დაცემული და ცოცხალ-მკვდარი!  
მისსა მხნეობას, მისსა ზნეობას  
განუმტკიცებდე აღმაფრენასა  
და შენს საქებრად, სადიდებლად  
ნუ დაავიწყებ იმ ტკბილ ენასა,  
რომლითაც თამარ ბრძანებას სცემდა,  
ქეთევან მარად შენ გადიდებდა  
და ნინო ძისა შენისა მცნებას  
შენგან რჩეულ ერს უქადაგებდა!  
(წერეთელი 2008: 251)

ამ ხილვაში კი როგორც აკაკი წერეთლის, ისე მთელი ქართველი ერის ოცნებაა გაცხადებული.

### **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1978:** აბაშიძე ბ. *მითურ პერსონაჟთა ბრძოლის ობიექტები. თბილისი:* თსუ გამომცემლობა, 1978.

**ნიშნიანიძე 2002:** ნიშნიანიძე რ. *ლიტერატურული ძიებანი.* (ნაწილი I). № 23. 2002 <http://www.nplg.gov.ge/gsdll/cgi-bin/library.exe?>

**ტენი 1989:** ტენი ი. ხელოვნების ფილოსოფია [ბ. ლუტიძე ბ. ნოწონავა]. თბილისი: თბილისის უნ-ტის გამ-ბა, 1989.

**„ქართლის ცხოვრება“ 1955:** *ქართლის ცხოვრება.* ტ. 1 (რედ. ს. ყაუხჩიშვილ). თბილისი: 1955.

**პუბლიკაციები/ვიცნობდეთ-ისტორიას-ფარნავაზი 2010:** *პუბლიკაციები/ვიცნობდეთ-ისტორიას/72-ფარნავაზი*, 15 დეკ. 2010 (დაიბეჭდა ჟურნალში „დრო მშვიდობისა“ სათაურით „არმაზი“) <http://helengnosis.blogspot.Com/2010/12/blog-post.html>

**წერეთელი 1950:** წერეთელი ა. „ლექსები“. *თხზულებათა სრული კრებული* თხზომეტ ტომად. ტ.1. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.

**წმ. ეპისკოპოსი ეგნატე (ბრიანჩანი ნოვი):** წმ. ეპისკოპოსი ეგნატე (ბრიანჩანი-ნოვი): *სი ზმრეებისათვის*. <http://martlmadidebloba.ge/sacdurebi25.html>;

**წერეთელი 1980:** წერეთელი ა. *ბაში-აჩუკი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1980.

**წერეთელი 2008:** წერეთელი ა. *თორნიკე ერისთავი*. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2008.

**ჩიქოვანი 1947:** ჩიქოვანი მ. *მიჯაჭვული ამირანი*. თბილისი: 1947.

## **JULIETA GABODZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Unknown Publicist Letters of Akaki**

It will be possible to print almost all writings in new academic twenty-volume of Akaki Tsereteli, researched till today.

Only the four volumes of publicist letters of Akaki Tsereteli are published for this time, but there are unknown writings in the archive. Publishing of them was impossible during the life of a writer and after that; the publishers were not able to publish some of them. The publishers were respected to publish many publicist works, because during the keeping of national interests, Akaki was impregnable as for the representatives of neighbor nations, so for their watchmen (Akaki's dispute with Niko Marr and the letters, written in Paris are implied). In the report, we'd like to speak about the publishing and those archives, where the publicist letters of Akaki is kept.

**Key words:** *Akaki, unknown, publicist, letters.*

## **ჯულიეტა გაბოძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **აკაკის უცნობი პუბლიცისტური წერილები**

აკაკი წერეთლის თხზულებათა ახალი აკადემიური ოცტომეულის ერთ-ერთი მთავარი ღირსება ისაა, რომ იგი თავს მოუყრის ბევრ გამოუქვეყნებელ და ცენზურისაგან დანუნებულ მასალას. ამ გამოცემით შესაძლებელი გახდება დაიბეჭდოს მწერლის დღემდე მიკვლეული ყველა ნაწერი.

ჩვენი მოხსენების მიზანია ვისაუროთ აკაკის პუბლიცისტიური მემკვიდრეობის მნიშვნელობაზე, მის მოცულობაზე, სად, რომელ არქივებშია დაცული იგი და დღეისათვის რა მდგომარეობაშია. ნაწილობრივ შევეხებით აკაკის პუბლიცისტიკის თავისებურებებს, სახელდობრ: მის ჟანრობრივ და თემატურ მრავალფეროვნებას, მწერალი ყველანაირი ხერხის გამოყენებით ცდილობდა სათქმელის მკითხველამდე მიტანას. ხშირად აკაკის პოეზიას ჩონგურთან აიგივებენ, რომელიც შეხმატკბილებულ სიმთა ჟღერით სიმართლეს ამცნობდა მსმენელს, მისი პუბლიცისტიკა კი სანთელი და მახვილი იყო, რომელიც მოყვარეს გზას უნათებდა, მტერს კი არ ინდობდა. ასევე ვისაუბრებთ აკაკის უცნობ პუბლიცისტიურ წერილებზე, რომლებიც პირველად ქვეყნდება ახალ აკადემიურ გამოცემაში.

სრულიად გამორჩეული იყო მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პუბლიცისტიკის მიზნები და ტენდენციები. ილიას „საქართველოს მოამბე“ შეიძლება ითქვას, სათავე დაუდო ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიას. ილიას და მისი თანამოკალმეების მრავალფეროვანი შინაარსის წერილები არა მხოლოდ ინფორმაციით ამარაგებდა მკითხველს, აგრეთვე, მიზნად ისახავდა საზოგადოების განათლებასა და მისი სააზროვნო სივრცის გაფართოებას.

ბუნებრივია ამ პროცესს ილიასთან ერთად აკაკიც არ ჩამორჩენია, იგი პოლემისტიკისა და პუბლიცისტიკის გამორჩეული ნიჭით იყო დაჯილდოებული, წლების განმავლობაში პერიოდული პრესა გაჯერებული იყო მისი წერილებითა და ფელეტონებით ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, ისტორიის, რელიგიისა და კულტურის, საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ეკონომიკის საკითხებზე. მწერალი რეგულარულად უზიარებდა მკითხველებს თავის შეხედულებებს ტრადიციებისა და თანამედროვეობის კავშირზე; საქართველოს პოლიტიკურ ორიენტაციაზე; მეზობელ ხალხებთან დამოკიდებულებაზე, ე. წ. „ოსმალის საქართველოს“ პრობლემებსა თუ საქართველო-რუსეთისა და სომეხთა და ქართველთა ურთიერთობებზე. აკაკი იკვლევდა ქართული ეთნოფსიქოლოგიისა და კულტურის გენეზისის საკითხებს; აგროვებდა და სხვებსაც მოუწოდებდა, შეეკრიბათ ქართული ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები თუ ძველი ნაწერები. ამ მიზნით დააარსა ლიტერატურული ჟურნალი „აკაკის თვითი კრებული“, რომელშიც ოთხი წლის განმავლობაში აქვეყნებდა წერილებს პრობლემურ თემებზე.

აკაკის თხუთმეტკომეულში ოთხი ტომი დაეთმო პუბლიცისტიურ წერილებს, მაგრამ როგორც ამბობენ, კლასიკოსების შემოქმედება ამოუწურავია. – საზოგადოებისათვის ჯერაც უცნობი თუ ნაკლებად

ცნობილი ნაწერები არქივებში „იდგნენ და ელოდნენ“ გამომზეურებას. ბევრი მათგანის გამოქვეყნება შეუძლებელი იყო მის სიცოცხლეში, რადგან მწერალი მწვავედ და პირუთვნელად აკრიტიკებდა არსებულ რეჟიმსა და საქართველოს იმდროინდელ ყოფას. სამწუხაროდ, საბჭოთა კონიუნქტურა იმდენად სასტიკი აღმოჩნდა, რომ იმ წერილების გამოქვეყნებაც კი ვეღარ მოხერხდა, რომლებიც მეფის ცენზურასაც კი გაეპარა. ბევრი პუბლიცისტური ნაწერის დაბეჭდვას გამომცემლები მოერიდნენ, ვინაიდან ეროვნული ინტერესების დაცვისას აკაკი ერთნაირად შეუვალა იყო როგორც მეზობელი ერის წარმომადგენლებთან, ასევე მათ დამცველებთან (იგულისხმება აკაკის პოლემიკა ნიკო მართან და პარიზში დაწერილი გამოუქვეყნებელი წერილები).

ახალ აკადემიურ ოცტომეულში ექვსი ტომი ეთმობა აკაკის პუბლიცისტურს, აქედან ერთი-რუსულ ენაზე დაწერილი წერილებს. წინა გამოცემებისაგან განსხვავებით მასალა ორი-სამი ტომის მოცულობითაა გაზრდილი.

## ფონდები და არქივები

აკაკის პუბლიცისტური მემკვიდრეობა საქართველოში რამდენიმე ფონდში ინახება: რაოდენობრივად ყველაზე მეტი მასალა კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრში აკაკის არქივშია დაცული, ძნელია ერთეულთა ზუსტი რაოდენობის დასახელება, რადგან სამწუხაროდ, არ არსებობს აკაკის ფონდის ელექტრონული კატალოგი. აღწერილობის დიდი ნაწილი ხელნაწერ კრებულებსა და სხვადასხვა რვეულებშია, რომლებშიც იმავდროულად არის ლექსებიც, პიესებიც, მოთხრობები და ა. შ. გარდა ამისა, ზოგიერთი წერილი ფრაგმენტებადაა წარმოდგენილი და ჭირს მისი ერთიანობის აღდგენა, რადგან შესაძლოა მისი ნაწილი სხვა არქივშიც კი იყოს, ამის შესახებ ქვემოთ ვისაუბრებთ.

გ. ლეონიძის სახ. ქართული ლიტერატურის მუზეუმის აკაკის არქივში დაცულია რამდენიმე ათეული პუბლიცისტური წერილი და 6 სიტყვა, წარმოთქმული აკაკის მიერ სხვადასხვა ღონისძიებაზე. საბედნიეროდ, ლიტმუზეუმში დაცული აკაკის ხელნაწერი მემკვიდრეობა ამჟამად უფრო მოწესრიგებულია, რადგან არსებობს ახალი აღწერილობა და ამავე დროს, დაიბეჭდა საარქივო გამოცემა ორ ტომად, რომელშიც სრულადაა წარმოდგენილი აკაკის ხელნაწერი მემკვიდრეობა, ამავე დროს მიმდინარეობს იქ დაცული მასალის დიგიტალიზაცია.

პუბლიცისტური წერილები ინახება ასევე ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმში, კირილე ლორთქიფანიძის ფონდში. ნამდვილად არასახარბიელოა ამ ხელნაწერების მდგომარეობაც, რადგან ისინი ამჟამად ინახება ყოფილი ბანკის შენობის სხვენში, სადაც ნამდვილად არაა ხელნაწერთა შენახვის პირობები, გარდა ამისა, ჯერაც წინა საუკუნის დასაწყისის აღწერილობა სრულიად ვერ ქმნის სრულ წარმოდგენას იმ უძვირფასეს მასალაზე, რომელსაც ეს ფონდი ფლობს.

სხვიტორის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო მუზეუმში რამდენიმე ხელნაწერია დაცული, მათ შორის, რამდენიმე პუბლიცისტური წერილი. ამ ფონდშიც ასევე მოსაგვარებელია ელექტრონული კატალოგებისა და აღწერილობების პრობლემები. ის კი არა, ამდენი ხანია, მუზეუმის ცალკეულ თანამშრომელთა მცდელობის მიუხედავად, ვერ იქნა და ვერ მოხერხდა მუზეუმის ვებ-გვერდის მომზადება.

ამრიგად, აკაკის ფონდების მდგომარეობა არც თუ სახარბიელოა. დაგვეთანხმებით, საშური და აუცილებელია მწერლის ხელნაწერი მემკვიდრეობის აღწერა, სრული და ერთიანი კატალოგიზაცია, დიგიტალიზაცია და შესაბამისად, პროფესიონალთა მიერ აკაკის ვებ-გვერდის შექმნა, რომელზეც განთავსდება მთელი ეს მასალა.

## გამოცემები

აკაკი წერეთლის პუბლიცისტური მემკვიდრეობის გამოქვეყნება დაიწყო აკაკის თხზულებათა სრული კრებულის (პავლე ინგოროყვას და იოსებ გრიშაშვილის რედაქტორობით). VI-VII ტომებში (თბ., 1940-1961), შემდგომში აკაკის თხზულებათა თხუთმეტტომეულის (1950-1963 გ. აბზიანიძის რედ.) ოთხი ტომი (XI-XIV) დაეთმო პუბლიცისტურ წერილებს.

2001 წელს გამოქვეყნდა „უცნობი აკაკი“ (შემდგ. ი. ევგენიძე და ნ. ფრუიძე, თბ., 2001); რომელშიც დაიბეჭდა ლიტმუზეუმში დაცული აკაკის პუბლიცისტური წერილები. რამდენიმე უცნობი პუბლიცისტური წერილი დაიბეჭდა „აკაკის კრებულში“ (თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, თბ., 1999 და 2005).

ლიტერატურის მუზეუმმა 2010 წელს გამოსცა აკაკის საარქივო გამოცემა ორ ტომად, რომლებშიც გამოქვეყნდა მუზეუმის აკაკის ფონდში დაცული მასალა.

2011 წელს ლიტერატურის ინსტიტუტმა გამოსცა „აკაკის უცნობი პუბლიცისტიკა“, რომელიც მოიცავდა აკაკის უცნობი თუ ნაკ-

ლებად ცნობილი პუბლიცისტური წერილების ნაკრებს, დალაგებულს თემატურ-ქრონოლოგიური პრინციპით. ამ კრებულმაც სრულიად გაამყარა ის აზრი, თუ როგორი თემატური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა აკაკის პუბლიცისტური მემკვიდრეობა, რომელსაც სათანადო კვლევა და შესწავლა ესაჭიროება.

**ახალი აკადემიური ოცტომეულის XI-XVI ტომები** ეთმობა პუბლიცისტურ წერილებს. დღემდე არსებულ გამოცემებთან შედარებით ეს ყველაზე სრულია, თუმცა არ გამოვრიცხავთ იმასაც, რომ მწერლის პუბლიცისტური მემკვიდრეობა კვლავაც შეივსოს და სწორედ ელექტრონული გამოცემები იძლევა იმის საშუალებას, რომ თანდათან სრულვყოთ არსებული ბიბლიოგრაფია გამდიდრდეს ახლად მიკვლეული, თუ ახლად მოპოვებული მასალით.

მოძიებული მასალა სრულიად საკმარისია სრულყოფილად და სიღრმისეულად შესწავლილ იქნას აკაკის პუბლიცისტიკა, რომელიც სამწუხაროდ, დღემდე სათანადოდ არაა შეფასებული. აკაკის აქვს სრულიად გამორჩეული სტილი პოლემისტისა, რაც განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს და მეტად საინტერესო წასაკითხს ხდის მის წერილებს.

როგორც ცნობილია, აკაკიმ პირველი წერილი ჟურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდა სახელით „ლოტოთი ლოთობა ქუთაისში“ (თსკ 1960:5-12) წერილში გაკიცხულია ქართველი ქალების თავდავინწყება და გართობა ლოტოთი თამაშისას, რომ მოდაში შემოსულა ლოტო და ქალები ხშირად ღამეებსაც კი ათევენ და ყველაფერი ავინწყებთ.

აკაკის მეორე პუბლიცისტური წერილიც კრიტიკულია და მიზნად ისახავს იმათ გაკიცხვას, ვისაც ქართული ენა და ტრადიციები დავინწყებია. აკაკი არ სჯერდება მხოლოდ პროზის სტილს და პუბლიცისტურ წერილში ლექსსაც ჩაურთავს ხოლმე, რომლის მეშვეობითაც მკაცრად აკრიტიკებს მოჩიქორთულე ქართულით მოლაპარაკე ქართველებს. ჭრელაძეებს უწოდებს ისეთ კაცებს, რომელთაც თავიანთი პრინციპული პოზიციების დაცვა არ შეუძლიათ. შემდეგი წერილი ეხება კირილე ლორთქიფანიძის მიერ პეტერბურგში გამოცემულ კრებულს „რაოდენიმე სიტყვა ჩანგურის შესახებ“ (თსკ 1960:20). ეს არის კლასიკური ნიმუში ლიტერატურული კრიტიკისა და იმდროინდელი ლიტერატურული პროცესების შეფასებისა.

მწერალმა 1897 წელს საგანგებოდ დააარსა კრებული „აკაკის თვიური კრებული“, რომელიც ოთხ წელს გამოდიოდა და რომლის როლი განუზომელია ქართული ჟურნალისტიკის, ფოლკლორისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობისათვის. ამ ჟურნალში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მიზნად ისახავდა ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების შეკრებასა

და გამოქვეყნებას, აკაკიმ საკმაოდ დიდი ადგილი დაუთმო პუბლიცისტიკას. მან ერთგვარად თავისი სტილი დაამკვიდრა პუბლიცისტიკაში, მისი წერილების ერთობ უჩვეულო სათაურები მკითხველის განსაკუთრებულ ინტერესსა და მოწონებას იმსახურებდა (გაბოძე 2009:167).

სწორედ ამ კრებულში ქვეყნდებოდა ცნობილი პუბლიცისტიკური წერილები სხვადასხვა რუბრიკით: „უბრალო საუბარი“, „ფიქრები ბუხრის წინ“, „კრებულის ფოსტა“, „სახუმარო გასართობი“, „ბოდვა“, „ჭრელი“ და „შავი ფიქრები“, „ცხელ-ცხელი ამბები“ და მრავალი სხვ. ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ამგვარი სათაურებით („ბოდვა“, „ჭრელი“ და „შავი ფიქრები“) აკაკიმ მიაგნო მართლის თქმის ორიგინალური მხატვრულ ხერხს პუბლიცისტიკაში (არველაძე 2013:34; კვანტალიანი 2013:40).

კრებულის ამ ნომრებში გამოქვეყნდა საზოგადოებისთვის ნაკლებად ცნობილი კრიტიკული წერილები: „ისტორიული განხილვა სახელწოდების: არმენის, ჰაისტანის და სომხეთის“, „პროფესორ მარრის პასუხათ“, „სიმართლე“, „ქართველთა მოძულენი“, რომელიც „ივერიაში“ დაიბეჭდა და რომელშიც აკაკი პირუთენელად აკრიტიკებს არა მარტო სომეხ მეცნიერებსა და ჟურნალისტებს, არამედ ნიკო მარსა და თვით ჩვენ სათაყვანებელ მეცნიერს ივანე ჯავახიშვილს. ამდენად, წინა გამომცემელთა თავშეკავების მიზეზი რამდენადმე გასაგებია.

ამრიგად, აკაკის სატირული კალამი პირველივე პუბლიკაციიდან სიცოცხლის ბოლომდე არ გაჩერებულა. მის პუბლიცისტიკას რამდენიმე ნიშანი გამოარჩევს:

- 1) მხატვრული სტილი (იგავებით მეტყველება), რაც მეტად საინტერესო და სასიამოვნო წასაკითხს ხდის მის ნაწერებს;
- 2) თემატური მრავალფეროვნება;
- 3) ლექსნარევი პუბლიცისტიკა.

ამჯერად გვინდა ვისაუბროთ იმ რამდენიმე უცნობ წერილზე, რომლებიც საერთოდ ვერ გამოაქვეყნა ავტორმა და შემდეგაც ვერ იხილეს დღის სინათლე, ჯერ მეფის რუსეთის, შემდეგ ოხრანკისა და უფრო მოგვიანებით, საბჭოთა ცენზურის გამო. ახალ აკადემიურ გამოცემაში, საბედნიეროდ, შესაძლებელი გახდა მათი დასტამბვა. ასევე ჩვენს გამოცემაში დაიბეჭდება ის წერილებიც, რომელთაც პირველი პუბლიკაციის შემდეგ აღარ ღირსებიათ გამოცემა, თუმცა კი მუდამ არსებობდა საზოგადოების დიდი ინტერესი და მოლოდინი.

ფართო საზოგადოებისთვის უდავოდ საინტერესო იქნება რამდენიმე უცნობი პუბლიცისტიკური წერილი, რომლებიც საფრანგეთში

ყოფნისას პარიზში დაუნერია აკაკის, ესენია: „ფიქრები ევროპაში“, „რუსეთთან ურთიერთობის შესახებ“, „იმერეთის გადაწვა მოძრაობის დროს“, „სომხები და ჩვენ“, „ძველი ნაშთები“ და სხვ.

საარქივო მასალებზე მუშაობისას ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის აკაკის ფონდში მივაკვლიეთ ათობით გამოუქვეყნებელ პუბლიცისტურ წერილს, ამჯერად შეეჩერდებით ერთი წერილის, „ლექციიდან ძველი ნაშთები“, ავტოგრაფზე (№79). წერილში აკაკი ჩამოთვლის იმ უძველეს კულტურულ და მატერიალურ ძეგლებსა და რელიქვიებს, რომლებიც სხვადასხვა დროს საქართველოს კუთვნილება იყო, მაგრამ დაუდევრობისა და უფრო კი რუსეთის ეკლესიის მესვეურთა მიერ გაყიდული და გატაცებულ იქნა, ან დღეს სხვა ქვეყნის მუზეუმებშია.

ეს არის შავი ხელნაწერი და რამდენიმე გვერდი გადახაზულია კიდევ, წერილში საუბარია რამდენიმე მწვავე საკითხზე, რომლებსაც აკაკი ცალ-ცალკე სხვადასხვა წერილსა თუ ნაწარმოებშიც განიხილავს (მაგ, წერილი „სიმართლე“ პოემა „ასი წლის ამბავი“ და სხვ, აგრეთვე, ახლადმიკვლეული წერილი „იმერეთის გადაწვა მოძრაობის დროს“). წერილის დასაწყისში ავტორი ეხება ქართული კულტურის ნიმუშების მოვლა-პატრონობის საქმეს, რადგან ის ნივთიერი საგნები, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში ინახებოდა საქართველოს ეკლესია-მონასტრებში (სვანეთში, იმერეთში) ახლა გაძარცვულია და გაყიდული ან დაკარგული, მაგალითად ასახელებს თამარის ოქროს ქოშებსა და დავით აღმაშენებლის ბეჭედს, თამარის მოზაიკით მოჭედილ ქამარს: „შაჰ-აბაზმა მეთექვსმეტე საუკუნეში, როდესაც კახეთის მეფე თეიმურაზ პირველი და ქართლის ლუარსაბი გამოექცნენ და იმერეთს შეაფარეს თავი, იმერეთის მეფე გიორგის წერილი გამოუგზავნა და სხვათა შორის სწერდა: დედა-ჩემი ქართველი ქალი იყო და მეც იმიტომ შემომინირავს ნიკოლოზ წმინდის ტაძრისთვის სხვათა შორის ეს ჩემი ხმალიცაო. ამ საჩუქრებმა ჩვენამდე მოაწია, ნიკორწმინდას ინახებოდა და ჩემის თვალთ მინახავს, როგორც ის წერილი, ისე ძვრფასი თვლებით შეჭედილი ხმალი ერთად და მაგრამ ახლა რასაკვირველია ორივე გამქრალია“. აკაკი წერეთელი ასევე საუბრობს კვირიკეს მონასტერში დაცული ადამიანისთავიანი ოქროს თევზის შესახებ, რომელიც ნერონისა და დიოკლეტიანეს დროსინდელია და ბერძნული წარწერა ამშვენებს, როგორც ავტორი წერს: „ეს წმინდა ნაშთი ქრისტიანობისა რანაირად მოხვდა სვანეთში არ ვიცი, მაგრამ ყოფნით კი იყო. ამ ოცდაათი წლის წინეთ ის ეკლესია გაძარცვეს და გაიტანეს ყოლიფერი, ავაზაკობა ყარაჩაელებს დაბრალდა, რადგან ვითომც კვალი იქ ჩავიდა, მაგრამ არ გასულა ერთი წელიწადი და ადგილობრივმა პრისტავმა იმ ტაძარში



შენახული და გაძარცვის დროს დაკარგული ქამარი ერთ ვინმეს მიართვა და სანაცვლოს საჩუქრად მიიღო ძვირფასი ალმასის ბეჭედი”.

№ 79-ე ხელნაწერი ნაწერია გარკვევით, ორიოდე ჩამატებით, როგორც ჩანს, გადანერილია, თუმცა დაუსრულებელია, დასაწყისი გვერდები გადახაზულია და მთავრდება სიტყვებით: „ამგვარად, მაშინ, როცა ყოველივე ნიშანს წინანდელი კულტურისას აქრობენ და მისათითებელი აღარა გვრჩება რა, რა გვაქვს დასამტკიცებელი – „ქვათა ღალადი!“

ცნობილია, 1912 წლის ივლისში აკაკიმ იმოგზაურა რაჭა-ლეჩხუმში, ამ მოგზაურობის შესახებ არაერთი ნაშრომი დაწერილი, თანამედროვეები აღნიშნავენ, რომ 22 ივლისს (ძვ.სტ.) აკაკიმ ქრებლოში ნაიკითხა ლექცია საქართველოს არქეოლოგიური ნაშთებისა და ზეპირსიტყვიერების შესახებ. ლექციის სრული ტექსტი დღემდე მიკვლეული არ იყო. არსებობს მოკლე ვერსია თანამედროვეთა მოგონებების მიხედვით. ვფიქრობთ, რომ ხელნაწერი №79 შესაძლოა იყოს რაჭაში ნაიკითხული ლექციის ავტოგრაფი. რატომ მივიჩნევთ, რომ 79-ე ხელნაწერი არის რაჭა-ლეჩხუმში მოგზაურობის დროს ნაიკითხული?

1) იმიტომ, რომ მასში არის მიმართვის ფორმა აუდიტორიისადმი: „სად არიან ეს ნაშთები და რატომ ჩვენც ვერა ვხედავთ? შეგიძლიანთ მითხრათ? და აი, ჩემი მოხსენებაც. დღევანდელი დღე შავ-უკუღმართად გვანევს კისერზე და არა თუ ვერარასა ვხედავთ, ნასულის შეხედვაც გვეჯავრება და თვალს ვარიდებთ“. 2) ავტორის მიერ წითელი ფანქრით გაკეთებული სათაური „ლექციიდან ძველი ნაშთები“. 3) მომხსენებლის ტონი უფრო მძაფრია და ინფორმაციაც უფრო დაკონკრეტებული: ის პირდაპირ ასახელებს იმ გუბერნიის პრისტავს, რომელმაც გაძარცვა ეკლესიები და შემდეგ გაყიდა თუ გააჩუქა ეს განძი. ცხადია, ამგვარ ინფორმაციას ჟურნალ-გაზეთები არ დაუბეჭდავდნენ. არადა, როგორც კვლევით დადგინდა, აკაკის ორი-სამი წლით უფრო ადრე დაუწერია ამ წერილის ვრცელი რედაქცია და 1910 წლის 11 აპრილს ქუთაისის სახალხო უნივერსიტეტში ლექციაც წაუკითხავს (გურგენიძე ... 1989: 465).

იმავე წლის 2 ივნისს კი ქართულ საზაფხულო თეატრში კითხულობს ლექციას „ქართული არქეოლოგიური ნაშთები“ (გურგენიძე ... 1989: 468). 1910 წლის 12 დეკემბერს „აკაკი ქუთაისშია, სადაც კითხულობს ლექციას არქეოლოგიურ ნაშთებზე: „კვირას, 12 დეკემბერს, მცხოვანმა მგოსანმა აკაკიმ სახალხო სახლში ლექცია წაიკითხა (ქართულ ენაზე. პირველად განმარტა მნიშვნელობა წარსულის ნაშთთა და სახალხო ეპოსისა და შემდეგ მოუწოდა დამსწრეთ, შეადგინონ საგანგებო ფონდი ხალხური ლექსებისა და თქმულებათა შესაკრებად. ფონდის

შესადგენად, სხვათა შორის, შემდეგი საშუალება დაასახელა თვითულმა კაცმა გადაიხადოს 20 კაპ.). „სახალხო გაზეთი“. 1910, №184, გვ. 3) (გურგენიძე ...1989: 472). ამ წერილის სრული ვერსიის აღდგენა სცადა ირ. ერემიშვილმა და გამოაქვეყნა ჟ. „განთიადში“ (1990, №2).

წერილის ის რედაქცია, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალ-გაზეთებში და 79-ე ხელნაწერის ტექსტი რამდენადმე ემთხვევა ერთმანეთს, თუმცა სრულად არ მისდევს და ცალკეული ფრაგმენტები გადაადგილებულია. ამ ეტაპზე შეიძლება ითქვას, რომ ხელთ გვაქვს ორი სტატიის სხვადასხვა რედაქცია. 79-ე ხელნაწერი დასრულებული არაა, ტექსტი იწყება აბზაცის გარეშე, ნითელი ფანქრით უზის ნომერი 1) და ამავე ფანქრით, აკაკის ხელით მიწერილია სათაური „ლექციიდან ძველი ნაშთები“. ტექსტის პირველი სამი გვერდი გადახაზულია იმავე ფერის მელნით, რომლითაც შესრულებულია წერილი. საგულისხმოა, ისიც, რომ ტექსტის ბოლოს (მიუხედავად იმისა რომ დაუსრულებელია), იმავე გვერდზე აკაკის დაუნყია პიესა „რეაქციის“ გადაწერა (ან შესაძლოა წერა). რაც თავის მხრივ, გვაძლევს საშუალებას, რომ უფრო ზუსტად დავათარილოთ ტექსტი, როგორც პიესის პასპორტშია მითითებული, აკაკის იგი დაუნერია 1910 წელს.

ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ არქივში მუშაობისას ტრიფონ ჯაფარიძის არქივში ჩვენ ვნახეთ მანქანაზე ნაბეჭდი ასლი (ქიმ E 274-1), რომლის სათაურია „ძველი ნაშთები“ (ლექცია), ეს არის მანქანაზე გადაბეჭდილი 11 გვერდის მოცულობის ტექსტი, რომლის წყაროც სამწუხაროდ, მითითებული არ არის. ტექსტი უფრო სრულყოფილია, იწყება ასე: „ერთმა ვინმემ იკითხა; ადრე რომ ბედაურები იყო ჩვენში, სად არის ეხლა, რატომ აღარ სჩანსო“ ორი აბზაცის შემდეგ ტექსტში იკითხება ის მონაკვეთი, რომლითაც იწყება 79-ე ხელნაწერი. ხელნაწერი ასლი დასრულებულია: “თუ მოსავალს მალლიდან წმინდა წვიმა არ მოუვა, დეე, ჩემი ცრემლები მაინც დაეცნენ ცვარად დამჭკნარსა”.

როგორც ჩანს, ეს არის სრული ტექსტი დასახელებული ლექციებისა, რომლებიც ნაიკითხა აკაკიმ ჯერ ქუთაისში, 1910 წლის 11 აპრილს, შემდეგ-თბილისში, იმავე წლის 2 ივნისს და 1912 წელს რაჭა-ლეჩხუმში ჭრებალოს მოსახლეობის წინაშე. ჩანს, ტრიფონ ჯაფარიძეს ხელთ ჰქონია ამ ლექციის სრული ვერსიის ავტოგრაფი, რაზეც ისიც მიუთითებს, რომ ტექსტი ნასწორებია იმ წყაროს მიხედვით, საიდანაც გაკეთებულია ნაბეჭდი ასლი, თუმცა, ვიმეორებთ, მითითებული არ არის, მისი წყარო, ვფიქრობთ, ეს კვლავაც საკვლევი თემაა.

ჩვენი დაკვირვებით, ამ პრობლემების შესახებ აკაკის, თავდაპირველად, ცალ-ცალკე ჰქონდა დაწერილი წერილები, რომელთა გამოქვეყნება ვერ მოხერხდა, ამისათვის იგი სხვადასხვა ხერხს მიმარ-

თავდა, გაეცხადებინა თავისი შეხედულებები და ამიტომაც კითხულობდა საჯარო გამოსვლებისას ლექციების სახით. ამაზე უნდა მიანიშნებდეს სათაურებიც (ლექციიდან „ძველი ნაშთები“, ლექცია და ა.შ.) შემდეგ კი მან გააერთიანა წერილი, რომლის ნაბეჭდი ასლიც ინახება ტრიფონ ჯაფარიძის არქივში (ქიმ E 274-1). აღნიშნული წერილი შესაძლოა დათარიღდეს 1910 წლით, იგი დაიბეჭდება ახალი აკადემიური გამოცემის XV ტომში. ცხადია, იქვე გამოქვეყნდება წერილის ყველა რედაქცია.

გასარკვევია ერთი საკითხიც, რამდენად ზუსტია ცნობა დასახელებული რელიქვიების შესახებ და იცნობენ თუ არა საისტორიო წყაროები ამ ნივთებს. მომავალი კვლევა, ალბათ საშუალებას მოგვცემს, უფრო დავაზუსტოთ ეს საკითხები.

ამრიგად, აკაკი წერეთლის პუბლიცისტიკა მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და ნაწილია და ნამდვილად იმსახურებს უფრო სიღრმისეულ კვლევასა და შესწავლას.

## **დამონეშპანი:**

**აკაკის კრებული 1999:** *აკაკის კრებული*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, 1999.

**აკაკის კრებული 2005:** *აკაკის კრებული*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, 2005.

**არველაძე 2013:** არველაძე მ. აკაკის „ში და ჭრელი“ ფიქრები 90-იანი წლების პუბლიცისტიკაში“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXXIV. თბილისი: 2013.

**გაბოძე 2009:** გაბოძე ჯ. *აკაკის თხზულებათა გამოცემები*. თბილისი: ლიტინსტიტუტის გამოცემა, 2009.

**გურგენიძე ... 1989:** გურგენიძე ნ., გორგაძე ი. *აკაკი წერეთლის ცხოვრებისა და შემოქმედების მათიანე*. თბილისი: 1989.

**თსკ 1960:** *აკაკი წერეთელი თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად* (გ. აბზიანიძის რედაქციით). ტ. 11. თბილისი: 1960.

**ზარდიაშვილი 2005:** ზარდიაშვილი ე. *აკაკის უცნობი ნაწერები*. თბილისი: 2005.

**კვანტალიანი 2013:** კვანტალიანი შ. „ბოდეა“, *როგორც მართლის თქმის ორიგინალური ხერხი აკაკი წერეთლის პუბლიცისტიკაში*. თბილისი: 2013.

**საარქივო 2010:** აკაკი წერეთელი. *საარქივო... გამოცემა*. წიგნი მეორე. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2010.

**უცნობი აკაკი 2001:** *უცნობი აკაკი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, 2001

**წერეთელი 2010:** წერეთელი ა. *უცნობი პუბლიცისტიკა*. თბილისი: ლიტინსტიტუტის გამოცემა, 2010.

**წერეთელი 1940:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული შვიდ ტომად* (ს. გორგაძისა და პ. ინგოროყვას რედაქციით). თბილისი: 1940.

**ELENE GOGIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

**Research of Folk Narrative Tradition in Akaki Tsereteli's  
Letters and Method of the Analysis of Awareness in the  
Contemporary Study of Folklore**

Scientific study of the plots of oral narrative genres, research of the issue of their spread, borrowing and originality, altogether begin in the Georgian folkloristics with Akaki Tsereteli's publicist letters. In his letter "Oral Narration" published in 1897, Akaki Tsereteli discusses the matter of reception of biblical and antique mythological motifs in the Georgian folklore. In another letter titled "Notice," which was published in 1898, he names several important aspects of the spread of fairy-tale motifs: 1) the influence of the literary and folkloric works of other countries, 2) folk interpretations of the national literature, and 3) processing of the oral materials by a writer. Akaki Tsereteli's opinions concern not only the spread of oral narrations, but also the matters of influence of musical folklore.

A. Tsereteli's definitions for the problem of interrelations of literary and oral plots, for the role of the traditional culture, as well as for its national identity, stand in good proximity with the modern methods of the research of folklore materials.

In the modern folkloristic science, the importance of the methods of culturology and social history has been on the rise. Since the second half of the 20<sup>th</sup> century, the orientation of the Western European schools of folkloristics has gradually shifted from the traditional study of antiquities to the critical cultural analysis and empirical research of everyday life; amongst them, there has appeared another new method: folkloristics as a research of cognition.

The words of Akaki Tsereteli: "The folk poetry is the unmistakable mirror for the past life and the firm foundation for the history, and that's why it is recognized by any of the educated nations as one of the first priorities," express the common interests of the Georgian and European thinkers of the 19<sup>th</sup> century.

**Key words:** *Folklore, comparative studies.*

## ელენე გოგიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ხალხური თხრობითი ტრადიციის კვლევა აკაკი წერეთლის წერილებში და ცნობიერების ანალიზის მეთოდი თანამედროვე ფოლკლორისტიკაში

საზღაპრო სიუჟეტთა სესხებისა და ორიგინალობის საკითხის შესწავლა ქართულ ფოლკლორისტიკაში აკაკი წერეთლის პუბლიცისტური წერილებიდან იწყება. მანამდე მხოლოდ ცალკეულ კომენტარებს ვხვდებით მითოლოგიურ სიუჟეტთა მსგავსების თაობაზე თეიმურაზ ბაგრატიონის, იოანე ბაგრატიონის, ივანე ცისკარიშვილის, დიმიტრი ყიფიანისა და სხვ. ნაშრომებში.

„მოხეტიალე სიუჟეტთა“ თეორია უპირველეს ყოვლისა ინდურ და არაბულ ხალხურ გადმოცემებს უკავშირდება. აკაკი წერეთლის წინამორბედები სიუჟეტთა გავრცელების საკითხების კვლევაში ევროპელი აღმოსავლეთმცოდნეები იყვნენ. მათი გამოკვლევები ინდური ხალხური არაკების კრებულ „პანჩატანტრაზე“ დაკვირვებით დაიწყო. ორიოდე სიტყვით მიმოვიხილავთ მე-19 საუკუნის მოსაზრებებს ევროპული იგავების აღმოსავლური წარმოშობის შესახებ.

აუგუსტ ვაგენერმა თავის ნაშრომში „ნარკვევები ინდური და ბერძნული აპოლოგების ურთიერთმიმართებისათვის“ გამოთქვა აზრი, რომ ეზოპეს იგავ-არაკებს „კოლექტიური ავტორი“ უნდა ჰყოლოდა: ეზოპე არასოდეს არსებობდა და ეს იგავები აღმოსავლეთიდან შემოვიდა საბერძნეთში. (ვაგენერი 1854: 122-126). ვაგენერის კონცეფცია მალე გააკრიტიკეს. გერმანელმა აღმოსავლეთმცოდნემ, ალბრეხტ ფრიდრიხ ვებერმა ჟურნალ „ინდურ კვლევებში“ („Indische Studien“) ინდური იგავ-არაკების საბერძნეთში შეღწევა სრულიად გამორიცხა (კოკიარა 1960: 319). იგავებისა და ზღაპრების ინდური წარმომავლობის საკითხის შესწავლის ისტორიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს გერმანელი სანსკრიტოლოგის, თეოდორ ბენფეის მოღვაწეობას. ზუსტ თარგმანთან, სხვადასხვა რედაქციის შედარებასა და ისტორიულ-კულტურულ ანალიზთან ერთად თ. ბენფეის უყურადღებოდ არ დარჩენია „პანჩატანტრას“ ხალხურ თხრობით ტრადიციაზე გავლენის საკითხი. იგავების, ნოველისტური ზღაპრების, ლეგენდებისა და გამოცანების შესწავლის საფუძველზე თ. ბენფეიმ დაასკვნა, რომ „ზღაპრებისა და სხვა ხალხური მოთხრობების დიდი რაოდენობა ინდოეთიდან

გავრცელდა მსოფლიოში“ (ბენფეი 1859: XXII). მისი აზრით, ეს გავრცელება დაიწყო ჩვენი წელთაღრიცხვის მე-10 საუკუნიდან, როცა „პანჩატანტრას“ მოთხრობებს აღმოსავლეთში ჩამოსული მოგზაურები და სოფდაგრები გაეცნენ. ხალხური ლიტერატურა უპირველეს ყოვლისა ზეპირ ტრადიციაში არსებობდა, მოგვიანებით კი ზეპირს ლიტერატურული ტრადიციაც დაემატა: „მე-10 საუკუნეში, ისლამის ინდოეთში გავრცელების შემდგომ ჩვენი ცოდნა ამ ქვეყნის შესახებ კიდევ უფრო გაიზარდა. ამის შემდეგ მნიგნობრული ტრადიცია ზეპირზე გაბატონებას იწყებს. ინდური ლიტერატურული ნაწარმოებები სპარსულ და არაბულ ენებზე ითარგმნება და ვრცელდება აზიის, აფრიკისა და ევროპის იმ ქვეყნებში, რომლებიც მუსლიმთა მიერ იყვნენ დაპყრობილი. ამ ქვეყნების ქრისტიანულ სამყაროსთან მჭიდრო ურთიერთობების შედეგად კი მთელ ქრისტიანულ დასავლეთში ხდება ცნობილი. აღმოსავლეთთან შეხების ძირითადი ადგილები იყო ბიზანტია, ესპანეთი და იტალია“ (ბენფეი 1859: XXII). მისი დაკვირვებით, იგავები და ლეგენდები ბუდისტურ ლიტერატურასთან ერთად პირველი საუკუნიდანვე მოხვდნენ ჩინეთში, შემდგომ ტიბეტში და მონღოლეთში, შემდგომ კი ევროპაში.

თ. ბენფეი მტკიცედ იყო დარწმუნებული, რომ ევროპელი ხალხები ინდოეთიდან მომდინარე სიუჟეტებსა და თემებს იყენებდნენ, მაგრამ მათი ინტერპრეტაციებისას ახალი ნაწარმოებები იქმნებოდა.

სიუჟეტთა სესხებას და გავლენებს არც ვილჰელმ გრიმი გამორიცხავდა, რომელიც თავად მითოლოგიური სკოლის ერთ-ერთი შემქმნელი იყო. მართალია, იგი ფოლკლორულ ნაწარმოებთა მსგავსების საკითხს „საერთო მითოლოგიური წარსულით“ ხსნიდა, მაგრამ სოციალურ გარემოსა და მიგრაციულ პროცესებსაც გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებდა: „სხვადასხვა ხალხის პოეტური შემოქმედების ურთიერთშედარებისას ნათლად ჩანს მათი მსგავსება, რომელიც ხან გვაკვირვებს, ხან კი ნაძალადევი გვეჩვენება. ღვთაებრიობა, პოეზიის სული ყოველ ხალხში ერთი და იგივეა და ერთადერთი წყარო აქვს. ამიტომაც ვხედავთ ყველგან ერთსა და იმავეს, შინაგან შეთანხმებას, ნათესაობას, რომლის გენეალოგიური ხე დაკარგულია, მაგრამ საერთო ფესვებზე მიგვანიშნებს, და ანალოგიურ განვითარებას. [...] ვერ უარყოფთ, რომ პოეტური ნაწარმოებები გარკვეული სახით ერთი ხალხიდან მეორეში გადადის და ხშირად შორ გზასაც გაივლის, ისინი თუმცა ახალი სამშობლოს წესებს ემორჩილებიან, მაგრამ მაინც თავისი წარმომავლობის კვალს ატარებენ“ (ვ. გრიმი ციტირებულია შემდეგი გამოცემიდან: ობერფელდი 1990: 6).

წერილობითი და ზეპირი გზით გავრცელებული ნარატივების ურთიერთგავლენა განსაკუთრებით შესამჩნევია ბოკაჩოს, ჩოსერის, შექსპირის, ბაზილეს, სტრაპაროლას და სხვ. ნაწარმოებებში. ქართულ ფოლკლორშიც სხვა ხალხების მსგავსად, საზღაპრო სიუჟეტებში უხვად გვხვდება როგორც ნაციონალური მწერლობის, ისე ნათარგმნი ლიტერატურული ნაწარმოებების გახალხურებული ვერსიები („ვეფხისტყაოსანი“, „შაჰ-ნამე“ და სხვ.). რასაკვირველია, ურთიერთგავლენა ორმხრივია და ფოლკლორის ლიტერატურული ინტერპრეტაციების მაგალითებიც უხვად გვაქვს.

1898 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „შენიშვნა“ აკაკი წერეთელი საზღაპრო მოტივთა გავრცელების რამდენიმე მნიშვნელოვან ასპექტს ასახელებს: 1) სხვა ქვეყნის ლიტერატურული და ფოლკლორული ნაწარმოების გავლენას, 2) ეროვნული ლიტერატურის ხალხურ ინტერპრეტაციებს და 3) მწერლის მიერ ზეპირსიტყვიერი მასალის დამუშავებას.

აკაკი წერეთელი ფოლკლორისა და ლიტერატურის ურთიერთგავლენის პრობლემას სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისას“ მაგალითზე განიხილავს. აკაკი წერეთლის შენიშვნა სიუჟეტთა საერთაშორისო გავრცელებას უკავშირდება: „არა თუ ბერძნების, რომაელების, არაბების, ინდოელების, სპარსელების, ებრაელების (ბიბლია) და სხვანი – არამედ ნაკლებ მნიშვნელობიან ძველ სახელმწიფოების ხალხურ ნაწარმოების ნაშთებსაც-კი შეხვდებით ჩვენებურ ზეპირგადმონაცემებში“ (წერეთელი 1990: 218).

ამგვარი კონცეფცია სხვა წერილებშიც არის მოცემული, მაგალითად, „ზეპირსიტყვაობაში“ (1897 წ.) აკაკი წერეთელი საკითხს სვამს ბიბლიური და ანტიკური მითოლოგიური მოტივების რეცეფციის შესახებ ქართულ ფოლკლორში: „ძველი და ახალი აღთქმა სულ ერთიანად გალექსილი იყო და ტრიალებდა ჩვენს ხალხში. ვის არ გაუგონია ჩვენში საუცხოო შაირები „აბრამზე“, „იობზე“, „სოლომონზე“ და სხვ?.. არც ერთი შესანიშნავი მოვლინება არ ყოფილა ჩვენში, რომ ხალხს უყურადღებოთ დაეგდოს და შაირი არ გამოეთქვას!.. ამას გარდა, ძველი ხალხების მითოლოგია, განსაკუთრებით ბერძნებისა, სულ ჩვენ ზღაპრებში არიან მოქცეული; აქვე შევხვდებით ჰომეროსისა და სხვა ძველი დროის მწერლების თხზულებათაც ნაწყვეტ-ნაწყვეტათ, მაგრამ ქართული ხასიათით და სულით კი, ვინ იცის, ჩვენ გადმოგვიქართულებია, თუ იმათ გადაურჯულებიათ ჩვენი რამე?“ (წერეთელი 1990: 147).

მეტად საინტერესო ინფორმაციის შემცველია აკაკი წერეთლის კომენტარი ბოკაჩოს ნოველის ქართული გახალხურებული ვერსიის თაობაზე: „უფრო ახირებული კიდევ ის არის, რომ ჩვენ ზეპირსიტყ-



ვაობაშივე შევხვდებით ზოგჯერ უცხო ქვეყნის ხელოვნურ ნაწარმოებსაც, მაშინ, როდესაც ჩვენს ლიტერატურაში კი არა არის რა იმ გვარი. მაგალითად. ახალ-ქალაქის მახრიდან შემოვიდა ერთი ზღაპარი „გულკეთილი ტერტერა“ – და ეს ზღაპარი თავიდან ბოლომდე გადაკეთებულია ბოკაჩიოს ერთ ნოველათაგან, რომელსაც სახელათ ეს ჰქვია: „მადონა იზაბელა და მისი საყვარელი ლიონეტო და ლამბერუჩიო და ბოლოს ქმარიც იზაბელასი“. ამ ამბავს აქვე ქვემოთ დავბეჭდავთ, მაგრამ ჯერ ვიტყვით, რომ ეს ბოკაჩიოს ნოველები ფრანგის პატრების გადმოტანილი უნდა იყოს ჩვენში და გავრცელებული, – სხვებ ვერ აიხსნება“ (წერეთელი 1990: 218).

სიუჟეტის გავრცელების თემასთან აკაკი წერეთელს მუსიკალური ფოლკლორის გავლენის საკითხიც აქვს დასმული იმავე სტატიაში:

„ამ ოცდა ხუთი წლის წინეთ ხიზაბავრაში მოვდიოდი და გზაში უცბათ რაღაც უცნაური სიმღერა მომესმა: მინდორში მწყემსები იმღეროდენ. მეუცხოვა და შევაჩერე ცხენი, დაუგდე ყური და რა გამოდგა? ფრანცუზებს ერთი ხალხური სიმღერა აქვთ, თუ როგორ წავიდა ჯვაროსნობის დროს რაინდი მალბრუგი სარკინოზების გასაჟღებრათ და რა გადახდა. ეს სიმღერა დღესაც ხშირად გაიგონება საფრანგეთში, განსაკუთრებით გამდებლები უმღერიან ყმანვილებს. და სწორეთ ამ ლექსს იმღეროდნენ ხიზაბავრელი მწყემსებიც. კილოც დაეცვათ და სიტყვებიც. მხოლოთ „მალბრუგის“ ნაცვლათ „ყაფლანს“ ამბობდენ და ლექსი იწყებოდა: „ყაფლან მიდის ჯარშია“ და სხვ. ხიზაბავრაში გაფრანგებული ქართველები ცხოვრობენ და, რასაკვირველია, პატრებისაგან ექნებოდათ მათ ძველებს ნასწავლი ეს ლექსი და ჩარჩენილა. ესევე უნდა ვიფიქროთ ბოკაჩიოს ნოველების შესახებაც“ (წერეთელი 1990: 218-219).

აკაკისეული განმარტებები კულტურული და კომუნიკაციური მეხსიერების თანამედროვე თეორიასთან სრულ შესაბამისობაში შეიძლება გავიაზროთ. უახლესი კვლევების მიხედვით, კულტურული მეხსიერება მოიცავს კოლექტიური მოგონებებისა და მითოსური მოვლენების ინტერპრეტაციას (ასმანი 1999; ასმანი 1998). შორეული წარსულის ამბები და სიმბოლოები თაობიდან თაობას გადაეცემა და ამ ტრადიციათა უწყვეტობით იქმნება საზოგადოების მეხსიერება. კულტურული მეხსიერების დამაკავშირებელი ცოდნის მატარებელია განათლებული ელიტაც. ეს ვრცელდება როგორც კულტურული მეხსიერების ტექსტების ძველ ავტორებზე, ისე მკვლევრებზეც, რომლებიც გაქრობის პირას მდგარი სიტუაციების ფარგლებში აფიქსირებენ მნიშვნელოვან პრობლემას და საზოგადოებას გადაჭრის გზებს სთავაზობენ (ერლი 2005: 28).



მე-19 საუკუნის ქართველი და ევროპელი მოაზროვნეები ფოლკლორის როლს ქვეყნის ისტორიისთვის განსაკუთრებულად აფასებდნენ. აკაკი წერეთლის სიტყვები – „ხალხური პოეზია უტყუარი სარკეა გადასული ცხოვრების და ისტორიის მტკიცე საძირკველი, და მიტომაც ცნობილია დღეს ყოველ განათლებულ ერისაგან ერთ უპირველეს საჭიროებათ“ (წერეთელი 1990: 147) ქართველი და ევროპელი მოაზროვნეების საერთო ინტერესების გამომხატველია.

### **დამოწმებანი:**

**ასმანი 1999:** Assmann, A. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.

**ასმანი 1998:** Assmann, J. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnis Spur*. München/Wien: Beck, 1998.

**ბენფეი 1859:** Benfey, T. *Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Theodor Benfey. Leipzig: Brockhaus, 1859.

**ვაგენერი 1854:** Wagener, A. *Essai sur les rapports qui existent entre les apologues de l'Inde et les apologues de la Grèce*. Bruxelles: Université de Gand, 1854.

**კოკყარა 1960:** Коккьяра, Дж. *История фольклористики в Европе*. Москва: Наука, 1960.

**ობერფელდი 1990:** Oberfeld, C. (Hrsg.). *Wie alt sind unsere Märchen*. Regensburg: Erich Röth-Verlag, 1990.

**წერეთელი 1990:** წერეთელი, ა. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. I. პუბლიცისტური და კრიტიკული წერილები. თბილისი: 1990.

## **ELIZABETH ZARDIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **“Akaki’s Monthly Collection” and Folklore**

Akaki Tsereteli rendered an invaluable service to the Georgian folklore. In 1897 he founded his own journal *Akaki’s Monthly Collection* in which folklore samples collected from various persons were systematically published in the third section.

While analyzing *Akaki’s Monthly Collection* it appears that the enriching of the volumes of folklore with the unknown samples preserved in the journal is possible today too.

The journal *Collection* and the Foundation for the Preservation of Folklore under it, existed less than four years but they made great contribution in collection and publication of Georgian folklore, its popularization and preservation.

**Key words:** *Akaki, folklore, Monthly Collection.*

## ელისაბედ ზარდიაშვილი

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### „აკაკის თვიური კრებული“ და ხალხური სიტყვიერება

აკაკი წერეთელმა ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია ქართულ ფოლკლორს. იმ პერიოდის ყველაზე საშურ საქმედ პოეტს ხალხური სიტყვიერების დაცვა მიაჩნდა.

1895 წლის „კვალში“ (№6) აკაკი წერდა: „ქართველებს რომ დღეს ბევრი სხვა-და-სხვა საჭიროება გვაქვს და აუარებელი საქმეც გვანევს ტვირთათ, ეს ვინ არ იცის!.. მაგრამ არც ერთი კი მათგანი ისეთი საჭი-რო და სასწრაფო არ არის, როგორც „ზეპირ-გადმოცემების“ შეკრება და შეგროვება!.. შედარებით ამ დიდ საქმესთან სხვები ყველა თითქმის „ჩხირ-კედელაობათ“ უნდა ჩაითვალოს...“ იგი 1895 წლის „კვალშივე“ (№14) ბეჭდავს წერილს „როგორ უნდა შევკრიბოთ ზეპირ-გადმონაცემები?“ „შემკრებელმა, რა საკვირველია, უნდა უმეტეს-ნაკლებით ჩანეროს, როგორც გაიგონოს, ე.ი. ფონოგრაფიულათ... დიდი და პატარა, შეძლებისდაგვარად, ყველა ვალდებულია, რომ ამ საქმეს მიეშველოს“...

აკაკის ღვაწლის სრული სურათის მისაღებად უნდა გავიხსენოთ მისი უფრო ადრინდელი წერილები ზეპირსიტყვიერებაზე. ჯერ კიდევ 1882 წელს ის გაზეთ „დროებაში“ (№86) ბეჭდავს „განცხადებას“, რომელიც წარმოადგენს პირველ მონოდებას ფოლკლორული ნიმუშების შეგროვების შესახებ: „გულ-მხურვალედა ვსთხოვთ, ვისაც კი შეუძლიან მოახერხოს და განსაკუთრებით სოფლის მასწავლებლებს, რომ ჩვენში სახალხო შაირები, ზღაპრები, გამოცანები და სხვა ყოველგვარი ზეპირგადმოცემაები, შეძლებისა და გვარად, მოაგროვონ და ჩემ სახელზედ, ან „დროებისა“ და ან „შრომის“ რედაქციაში გამოაგზავნონ ხოლმე. ამით ისინი რიგიან სამსახურს გაუწევენ ჩვენს დედანას და კერძოთ მეც დამავალებენ. მხოლოდ ამას კი ვსთხოვთ, რომ გადმონერის დროს, არაფერი გაასწორონ და თავისი არა ჩაუმატონ-რა;

დასწერონ ისე, როგორც გაიგონონ, უმეტესაქლებოთ, და აგრევე ისიც მოიხსენიონ – თუ ჩვენის ქვეყნის რომელ კუთხეში გაუგონიათ იმათგან დაწერილი შაირი, ზღაპარი და სხვ.

უმორჩილესად ვსთხოვეთ ქართველ ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორებს, რომ მათ გაზეთ ჟურნალებშიც გადაბეჭდონ ეს თხოვნა“ („დროება“, 1882, № 86).

იგივე განცხადება გამოაქვეყნა პოეტმა გაზეთ „შრომაშიც“ (1882 წ., №17).

ყველასგან მიტოვებული და გაქრობის პირას მისული ხალხური სიბრძნისადმი ასეთი გამოსარჩლება ცოტა უცნაურად გამოიყურებოდა იმ დროს და აკაკის ეს მოწოდება „დროების“ ჟურნალისტის საქილიკოც კი გახდა. პოეტმა არ დააყოვნა და ასეთი პასუხი გასცა მას: „დროების“ ერთს ნომერთაგანში სხვათა შორის ეს სიტყვებია მოყვანილი: „ვინ ხალხურ ლექსებს აგროვებს, ვინ ანდაზებს, ვინ გამოცანებს და ვინ ზღაპრებს. მეც ავდექი და სიზმრები შევაგროვეო“. „გავაგდე კადახა, რომ, ვინც რა სიზმარი ნახოთ, დასწერეთ და გადმოაგზავნეთ-მეთქი, ამით მეც დიდათ დამავალებთ და მთელს კაცობრიობასაც დიდ სამსახურს გაუნწევთ-მეთქი“. ეს სიტყვები დაცინებით არის, რასაკვირველია, დაწერილი იმ ჩემ განცხადებაზე, რომლითაც მე მივმართე ყველას და ვსთხოვე, რომ სახალხო ზღაპრები, ლექსები და ანბები მოეგროვებიათ და გამოეგზავნათ ჩემთვის, რომლითაც მეც პირადათ დამავალბდენ და საზოგადოებასაც რიგაინ სამსახრს გაუნწევდენ. მიკვირს, რა შეხარბებია ავტორს და ან რა გაკვირვებია?.. გონიერი ყველა მიხვდება, რომ მე მატერიალურად ის ზღაპრები და შაირები არად გამომადგება... ჩვენზედ თუ ჰქონდა დროების თანამშრომელს ეჭვი, რომ ვერ გავარჩევდით, მასალა ხომ მაინც მოგროვებული იქნებოდა და მაშინ ის და მისი ამხანაგები გაარჩევდენ... მაგრამ, როგორც თვითონ აღიარებს, ის ისეთივე მნიშვნელობას აძლევს ამ ზეპირ სიტყვიერებას, როგორც სიზმრებს და ამისათვის უმჯობესათ დავინახე, რომ ყველამ ვისაც კი შეუძლიან, შემთხვევა აქვს ზღაპრებისა და ძველი ამბების მოგროების, დაგვავალონ და ისევე ჩვენ გამოგვიგზავნონ და სიზმრები კი „დროების“ თანამშრომელ პიკოს“ („შრომა“, 1882, № 42).

აკაკი ხალხური სიტყვიერების შეკრებასა და დაცვას დიდ ეროვნულ საქმედ თვლიდა მრავალი მიზეზის გამო, მათგან ერთ-ერთი ენა იყო, ხალხურ სიტყვიერებას ქართული ენის განვითარებისთვის უნდა შეენყო ხელი, სალიტერატურო ქართული უნდა შეესებულებო მასში გაბნეული მარგალიტების ხარჯზე.

1911 წელს წკგ საზოგადოების წევრთა საერთო კრებაზე შეიქმნა კომისია, რომელსაც უნდა ემუშავა ლექსიკონის შედგენაზე. აკაკიმ ასე მიმართა კრებას: „ქართული ენა ინახება მდაბიო ხალხში, იქ არის ენის სალარო. ბევრი სიტყვაა დარჩენილი ხალხში, რომელიც ჩვენ არ ვიცით. კაბინეტში მოგონილ ქართულ სიტყვებს ყოველთვის სჯობია ის ბუნებრივი ქართული სიტყვები, რაც ხალხში მოიძებნება. ამიტომ საჭიროა ხალხური სიტყვიერების შეკრება, რომელიც აგვაცილებს თავიდან კაბინეტში მოგონილ უხერხულ სიტყვებს. ზეპირსიტყვაობის შედგენა იქნება პირველი ნაბიჯი ლექსიკონის შედგენისკენ“ (სცია, ფ. 481, საქ. № 3085, ფ.92).

1884 წლის 27 მაისს პოეტი მონაწილეობდა წკგ საზოგადოების წლიური კრების საქმიანობაში და სიტყვით გამოსვლისას მოითხოვა, რომ საზოგადოებას დაენიშნა მცირე ჯამაგირი იმ ადამიანებისთვის, ვინც იკისრებდა ამ საქმის შესრულებას სოფელ-სოფელ სიარულით.

აკაკის ამ მონდომებამ შედეგი გამოიღო და პირველი გამოხმაურებაც მიიღო. ერთი-ერთი მნიშვნელოვანი გამოხმაურება ალ. ხახანაშვილს ეკუთვნოდა. დიდი მეცნიერი იწონებდა პოეტის განზრახვას ქართული ზეპირსიტყვიერების შეკრების შესახებ. ალ. ხახანაშვილმა მომდევნო წლებში აკაკის გამოუგზავნა რუსულ და ევროპულ პროგრამებზე დაყრდნობით შედგენილი ვრცელი პროგრამა „ეთნოგრაფიული და იურიდიული ცნობების შესაკრებად“. მაგრამ პოეტისთვის ზეპირსიტყვიერების საქმეში ყველაზე დიდი მხარდაჭერა საზოგადოების თანადგომა იყო. ხალხი მალე დაინტერესდა საკუთარი საუნჯით. მათ ხარჯზე ფონდიც კი შეიქმნა. აკაკი ამის გამო კმაყოფილებას ვერ ფარავდა.

„მოხარული ვარ, – წერს იგი ჟ. „კვალში“ (№22, 1895), – რომ ჩემმა შენიშვნამ „ზეპირგადმონაცემების“ მოგროვების შესახებ ასეთი თანაგრძნობა გამოიწვია. ზოგიერთები ჩემ სახელზე აგზავნიან თავიანთ წმინდა-წვლილს და მთხოვენ, „როგორც შენ გინდოდეს, ისე მოიხმარეო!“ გულითად მადლობას ვუძღვნი ამ პირებს და ერთხელ კიდევ გავიმეორებ, რომ ამ შემოსანეგარს სხვა მიზანი არა ექნებარა გარდა ზემოხსენებულ „ზეპირ-გადმონაცემების“ შეკრებისა“.

აკაკი არ დაკმაყოფილდა მხოლოდ მიმართვებით და 1897 წლის თებერვლის ბოლოს მან მიმართა კავკასიის საცენზურო კომიტეტს, რომ ეშუამდგომლა ბექდვითი საქმის მთავარ სამმართველოსთან ჟურნალის გამოცემის ნებართვის მისაღებად. მარტის ბოლოს პოეტი იღებს ამ ნებართვას.

მალე აკაკი აქვეყნებს ცნობას, რომ 1 სექტემბრიდან გამოვა ჟურნალი „კრებული“, რომლის მესამე განყოფილება სრულად დაეთმო-

ბა ხალხურ შემოქმედებას – „რადგანაც ამ უკანასკნელს მეტ მნიშვნელობას ვაძლევ სხვა ყოველისფერზე, ამისათვის ყველასა ვსთხოვ, რომ შემწეობა აღმოგვიჩინონ ამ დიდ საქმეში“ („კვალი“- 1897, № 21).

„აკაკის კრებულის“ გამოცემის ძირითადი მიზანი, როგორც თვითონაც აღნიშნავს პოეტი, სწორედ ზეპირსიტყვიერების შეკრება და ბეჭდვა იყო. ამას ადასტურებს ერთი პირადი წერილი, რომელიც პოეტმა თედო კიკვაძეს გაუგზავნა. იგი სრულად ასახავს აკაკის განწყობასა და დამოკიდებულებას ქართული ზეპირსიტყვიერებისადმი.

„ძმაო თედო!

პირველ ენკენისთვის უნდა გამოვიდეს ჩემი „კრებული“. არათუ ერთი თვის, ასე გასინჯე ერთი წლის მასალაც კი მაქვს მზათ. გამოგიტყდები და გეტყვი, მარტო მისთვის, რომ ჩემი ნაწერები გამომეცა, მე არ ვიტვირთებდი ამ ძნელ საქმეს, მაგრამ ჩემი უმთავრესი წამახალისებელი „ზეპირ-სიტყვაობაა“. ამას უნდა შევწირო ჩემი უკანასკნელი ძალღონე და გაუკვლიო გზა... ერთი წლის სახსარი მისაცემათ ხელთ მაქვს და შემდეგისათვისაც იმედი მაქვს ლუკმა-პური დავიკლო და გამოცემას მე ხელი არ შევეშვა, გინდ სულაც არ მეყოლონ ხელმომწერლები. სულ რომ არა იყოს რა, საწყალი-დაბალი ხალხი ხომ ნაიკითხავს და ჩემთვის ეს არის დიდი სანატრელი. მე უფრო სხვა რამ მაღონებს: ერთისგან ძნელია ამ საქმის თავის გართმევა და საჭიროა ჩემთვის თანამემწე, მასთან შეგნებული, რომ როცა აღარ ვიქნები ან ვერ შევძლებ, ამ „ზეპირ-სიტყვაობის საქმეს ნაუძღვეს“... (თსკ, ტ. XV, გვ. 261).

წერილიდან ნათლად ჩანს, როგორ სერიოზულად უყურებდა პოეტი ზეპირსიტყვიერების დაცვის საქმეს. მან საკუთარ ანდერძშიც კი შეიტანა შემდეგი პუნქტი: „ვენახსა და დანარჩენ ჩემს მამულს ვუტოვებ საკუთრებად საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებას ზეპირ თქმულებათა შესაკრებად და გამოსაცემად. უფლება ჩემის ნაწერების გამოცემისა უნდა მიეცეს ზემოხსენებულ საეთნოგრაფიო საზოგადოებას აღნიშნულ მიზნისათვის“.

თუ რა შეხედულებისა იყო აკაკი ხალხურ სიბრძნეზე, მან თავისი შემოქმედებით დაადასტურა. პოეტი ძალიან ხშირად იყენებდა ხალხური სიტყვიერების ნიმუშებს აზრის სრულყოფილი გამოხატვისათვის, მაგრამ პოეტის ფოლკლორისადმი დამოკიდებულებას კარგად ასახავს ერთსტროფიანი ხალხური ლექსის – „თამარ-მეფე ღმერთს უყვარდა“ შედარება შავთელის პოემა „თამარიანთან“. პოეტი აღტაცებით შენიშნავს, რომ „შავთელმა, რომელსაც საგნად ჰქონდა აღებულნი თამარ მეფის სინძინდისა და ძლიერების ხელოვნებით გამოხატვა,

მისი მეთასვედიც კი ვერა სთქვა – რა, რაც ხალხის გენიოსობამ ორი უბრალო სიტყვით გადაჭრა“ („კრებული“, 1897, №1).

მართლაც, 1897 წლის 1 სექტემბერს გამოვიდა „აკაკის კრებულის“ პირველი ნომერი. იგი ოთხი არასრული წელი გამოდიოდა და ყველა ნომრის მესამე განყოფილება სრულად ჰქონდა დათმობილი ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებს – ლექსებს, ზღაპრებს, ლეგენდებს, ანდაზებს, გამოცანებს, არაკებს, ბალადებს, შელოცვებს, ეთნოგრაფიულ აღწერილობებს და ა.შ. ზეპირსიტყვიერებისათვის ასეთი თავგანწირული ბრძოლა აკაკის და მისი „კრებულის“ დიდი ლიტერატურული და ეროვნული ღვაწლის დამადასტურებელი ფაქტია. პოეტის ამ მონდომებამ თვისი კვალი დააჩნია ქართული ფოლკლორის გადარჩენის საქმეს. ბევრი ხალხური ლექსის პირველწყარო ან მისი ვარიანტი სწორედ აკაკის ჟურნალმა შემოგვინახა. „კრებულში“ დაიბეჭდა ქართული ხალხური სიტყვიერების მშვენება „ეთერი“, ფშავში ჩანერილი, რომელიც ხალხური სიტყვიერების IV ტომში ცალკე ერთეულადაა შესული, ზაქარია ჭიჭინაძის „შავშეთი“, რომელსაც წამძღვარებული აქვს გრ. ყიფშიძის სიტყვები: „საგეოგრაფიო მეცნიერება უნდა გამოჩნდეს, რომ ოსმალეთის საქართველოს ზოგიერთ ნაწილს, როგორც, მაგალითად, შავშეთსა და მთიან ლაზისტანს, ნაკლებად იცნობს, ვინემ შიდა აფრიკას“, „ზღაპრათ ხალხური ვეფხის ტყაოსანი“, გრ. აფშინაშვილის მიერ რუისპირში შეკრებილი „სატრფიალო ლექსები“ და „მუშური ლექსები“, მიხ. როსტომაშვილის მიერ ჩანერილი ხალხური მინიატურები – „დარდიანა“, „სოლომონ ბრძენი“, „მკითხავი“, „ამირანი“, „როსტომი“, „მკვეხარა“, „სოვდაგარი და პირმყარალა“, „იობის ლექსი“, „აბრაამის ლექსი“, „შემომეყარა ყივჩაღი“ (ერთ-ერთი ვარიანტი), კოტე გვარამაძის მიერ ჩანერილი ხალხურად გალექსილი ბიბლია, სათავგადასავლო ლექსები, სიკვდილ-სიცოცხლის გაბაასება, პატრიოტული ლექსები, საყოფაცხოვრებო, სოციალური და ა.შ. ყველაფრის ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს. მასალის ღირებულებასა და მნიშვნელობას ისიც ადასტურებს, რომ ქართული ხალხური პოეზიის აკადემიურ გამოცემაში კოტე გვარამაძის ეს ლექსები საგანგებოდაა მიჩნეული, ამავე გამოცემაში უცვლელადაა შეტანილი სოსიკო მერკვილაძის მიერ შეკრებილი „მუშური ლექსები“ (მაგ., „ხარო, ხარი ვინ დაგარქვა“, „უღელი ხარი ვიყიდე“, „შენ, ჩემო გუთნის დედაო“); ქართული ხალხური პოეზიის აკადემიური გამოცემის მასალებში ძირითად ტექსტადაა აღებული „კრებულში“ დაბეჭდილი „იობის ლექსი“ და „აბრაამის ლექსი“.

აკაკის თვითური კრებულის ანალიზისას აღმოჩნდა, რომ ხალხური სიტყვიერების ტომეულების გამდიდრება დღესაც შეიძლება ჟურ-

ნალში შემონახურლი უცნობი ნიმუშებით. მაგ., „შემომეყარა ყივჩაღი“. როგორც ქ-ნი ლამარა გვარამაძე აღნიშნავს, „პირველად „აკაკის კრებულში“ დაბეჭდილი ერთ-ერთი ვარიანტი ლექსისა, რომელსაც ტრადიციულად უწოდებენ „შემომეყარა ყივჩაღი“. ხალხური სიტყვიერების IV ტ-ში სათანადო ადგილას თოთხმეტი გვერდი უჭირავს ამ ლექსის ვარიანტებს, მაგრამ ეს ტექსტი იქ არაა მოხსენიებული. „აკაკის კრებულში“ ამ ვარიანტს „ქართველი ბიჭი“ ჰქვია („კრებული“, 1897, №1). ხალხური პოეზიის ტომში მოხსენიებულია „აკაკის კრებულში“ მოთავსებული სხვა ვარიანტი, ჩანერილი სოსიკო მერკვილაძის მიერ, რომელიც ძირითადად ტრადიციულ ტექსტს მისდევს („კრებული“, 1898, №12). ქურთაში ჩანერილი ვარიანტი კი სრულიად განსხვავებულია დასაწყისითა და დაბოლოებით“ (გვარამაძე 1996).

ლექსი „თუმი კიოდა მთაზედა“ „კრებულის“ 1897 წლის №1-ში დაიბეჭდა. სამწუხაროდ, ეს მშვენიერი ვარიანტი არაა გამოყენებული „ქართულ ხალხურ პოეზიაში“. იქ მოთავსებულია ბევრად უფრო გვიან ჩანერილი ვარიანტი. შევადაროთ ერთმანეთს:

**„კრებული“, 1897, № 1**

„თუმი კიოდა მთაზედა,  
ტახტრევან გალავანზედა,  
მოეკლა ორასი თურქი,  
ზედ დაენერა ფარზედა“.

**ქართული ხალხ. პოეზია. ტ. III**

„თუმი ტიროდა მთაზედა,  
თავის ძმის ნომარზედა,  
მოეკლა ძმისა მამკლავი,  
დასტრიალებდა თავზედა“.

საგანგებოდუნდა გავამახვილოთ ყურადღებას სოსიკო მერკვილაძის მიერ შეკრებილ „სატრფიალო ლექსებზე“. მათი უმრავლესობა ქართული ხალხური პოეზიის მრავალტომეულშია შესული. საძიებელშიც შემკრებად სოსიკო მერკვილაძეა მითითებული. მაგრამ გარკვეულ ნაირნაკითხვას მაინც გვაძლევს ამ ორი წყაროს შედარება:

**„აკაკის კრებული, 1897, № 4**

ნეტაი, გოგო მე და შენ  
ყანები მოგვცა ზიარი,  
შიგ სამარგელი მოლია,  
ნაპირი მისცა ტყიანი,  
მე და შენ ტყეში შეგვალა,  
ყანა თუნდ დარჩეს ტიალი.

**ქართ. ხალხ. პოეზია, ტ. VI**

ნეტავი, ქალო, მე და შენ  
ყანა რამ მოგვცა ზიარი,  
შიგ სამარგელიმც გაჰრია,  
ფათალა მხვევრაიანი,  
გვავლინა სამარგლავადა,  
ნაპირი მისცა ტყიანი.

ვარიანტული სხვაობის გარდა, ხალხურობისა და სასიმღეროს თვალსაზრისით, „აკაკის კრებულის“ ტექსტის უპირატესობა სრულიად აშკარაა.



ქართული ხალხური პოეზიის აკადემიური გამოცემის ვარიანტებში მოთავსებულია „კრებულის“ ლექსები: „ხევსურნი ჩამოდიოდნენ“ და „მუშური“, მაგრამ წყაროდ „აკაკის კრებული“ არაა მითითებული.

ამგვარად, აკაკი წერეთელმა ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია ქართულ ზეპირსიტყვიერებას თავისი მოღვაწეობით. აი, ეს დამსახურება როგორ გამოხატა ვახტანგ კოტეტიშვილმა: „ხალხური შემოქმედება იმ პერიოდში, როდესაც აკაკი წერეთელი სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა, მართალია ძირს დაფენილ, დამჭკნარ ფოთლებს მოგვაგონებს გაბატონებული ლიტერატურული გემოვნების თვალსაზრისით. აკაკი წერეთელმა აიტაცა ეს გამხმარი ფურცლები და „მარად ოქროსებრ აანთო“ თავის სიმღერებში“... (კოტეტიშვილი 1967: 39-40).

„აკაკის თვიურმა კრებულმა“ და მასთან არსებულმა ფოლკლორის დაცვის ფონდმა რამდენიმე წელი იარსება, მაგრამ დიდი წვლილი შეიტანა ქართული ხალხური სიტყვიერების შეკრების, პოპულარიზაციისა და გადარჩენის საქმეში.

#### **დამონეშპანი:**

**გვარამაძე 1996:** გვარამაძე ლ. „აკაკის თვიური კრებული“ (წლიური სამეცნიერო ნაშრომი). თბილისი: 1996.

**კოტეტიშვილი 1967:** კოტეტიშვილი ვ. *რჩეული ნაწერები*. თბილისი: 1967.

### **ნათუნა კალანდარიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი*

### **აკაკი წერეთელი და საქართველოს ისტორია**

მე-19 საუკუნის 60-იანი წლები, სხვა მრავალ ასპექტთან ერთად, გამოირჩევა საქართველოს ისტორიული წარსულისადმი მკვეთრად გამოხატული ინტერესით. ამ პერიოდის მოღვაწეებმა სათანადოდ დააფასეს ჩვენი ქვეყნის ისტორია, მისი როლი აწმყოსა და მომავლის საშენებლად და თანამედროვე ქართველ საზოგადოებას მთელი სიმძაფრით გაუსიგრძეგანეს ისტორიული წარსულის ღრმად შესწავლის, მასთან მუდმივად კავშირში ყოფნის გადამწყვეტი მნიშვნელობა.

ისტორიისადმი მხატვრული ინტერესით მე-19 საუკუნეში განსაკუთრებით აკაკი წერეთელი გამოირჩა. მისმა შექმნილმა ისტორიულ-



მა ნაწარმოებებმა პრაქტიკულად ყველა ჟანრი მოიცვა – პოეზია, პროზა, დრამა. ცნობილია, რომ ისტორიულობის პირობას, უპირველეს ყოვლისა, ეპოქის გაცოცხლება, მისი სულიკვეთების გამოხატვა წარმოადგენს. ისტორიული წარსულის ამსახველ აკაკის თხზულებებში ფაქიზი ნიუანსების დონეზეა განსახიერებული ეპოქა, მისი თავისებურებები და ისტორიული პერსონაჟების ღრმა და საინტერესო პორტრეტებია მოცემული. ასე აღწევს პოეტი თავის უმთავრეს მიზანს, რაც მკითხველის სულსა და ცნობიერებაში პატრიოტული გრძნობის გაღვივება-დამკვიდრებას, მამულიშვილობის აღზრდას, საზოგადოებისათვის მომავლის იდეალების დასახვას წარმოადგენს. თუმცა ზოგ კრიტიკოსს დარჩა შთაბეჭდილება, რომ აკაკი წერეთლის ისტორიულ თხზულებებში წარსული რომანტიკულად იდეალიზებულია: აკაკი წერეთლის ნაწარმოებები „სულ სამშობლო ისტორიის იდეალიზაციაა და ამ მხრით იგინი ნამდვილი რომანტიული ნაწარმოებნი არიან და მარტო პოეტის პირადი შეხედულების გამომსახველი“, – წერს კიტა აბაშიძე თავის „ეტიუდებში“ (აბაშიძე 1970: 315). გერონტი ქიქოძემაც მიიჩნია, რომ აკაკის „პატრიოტულ ლირიკას და პოემებს ახასიათებს გადასვლა ... თანამედროვე ქართველების გმობიდან წინაპრების იდეალიზაციისკენ“ (წერეთელი: 1940: XII). ჩვენი ამოცანაა, გამოვიკვლიოთ აკაკის ისტორიული თხზულებების თავისებურებები და განვმარტოთ ამგვარი შთაბეჭდილების წარმოქმნის საფუძველი.

რომელიმე ეპოქის ან, ზოგადად, წარსულის გაიდეალება მის ყოველ გამოვლინებაში უპირობოდ მხოლოდ დადებითის დანახვას გულისხმობს. აკაკი წერეთლის შემოქმედების ანალიზი კი სრულიად აცლის საფუძველს ამგვარ შეხედულებას. დიდი პოეტი სინამდვილეს ასახავს და ამიტომ მისი ყურადღება გამახვილებულია საქართველოს ისტორიული წარსულის როგორც პოზიტიურ, ისე ნეგატიურ მხარეებზე. მის თხზულებებში არაიშვიათად ვხვდავთ მოღალატეებს, სამშობლოს მტრებს, ანგარებიან, სულმოკლე ან უპასუხისმგებლო ადამიანებს; ნაჩვენებია მორალურ-ზნეობრივი დაცემისა და გადაგვარების, შინაური მტრობა-აშლილობის, ეროვნულის დავინწყების მძიმე სურათები. ამგვარ გამოვლინებებს ვხვდებით აკაკის არაერთ ისტორიულ თხზულებაში. აშკარაა, რომ იგი საქართველოს ისტორიაში ღირსეულის გვერდით უღირსსაც ხედავს, გმირობასთან ერთად ღალატისა და სულმოკლეობის მაგალითებსაც ამჩნევს და ყველაფერი ეს ასახავს პოულობს მის შემოქმედებაში. ასეთ ვითარებაში უნდა დავასკვნათ, რომ ზემოხსენებული შთაბეჭდილება საფუძველს მოკლებულია და მის ასახსნელად ისტორიული სინამდვილის განსახიერების აკაკისეული მეთოდის ანალიზს უნდა მივმართოთ:

აკაკი წერეთელს განსაკუთრებული მოთხოვნილება აქვს, მომხიბვლელი და შთამბეჭდავი სიუჟეტი შეარჩიოს, ან, საჭიროების შემთხვევაში, თავად შექმნას ის თავისი ნაწარმოებებისათვის. ეს მისი პოეტური ბუნების გამოხატულებაა. აკაკის სიუჟეტების განუმეორებელ ხიბლსა და სილამაზეს მათი აგების თავისებურებაც განაპირობებს – სიუჟეტის განვითარების საფუძველი ხშირ შემთხვევაში ხდება ისეთი თვისებების გამოვლენა, როგორცაა საგმირო საქმეების ჩადენის სურვილი, უმანკო და გულწრფელი სიყვარულის ნიჭი, რაინდული თავგანწირვა და ა.შ. აკაკის შემთხვევაში თვით სიუჟეტია ექსპრესიული. ეს კი მასში ასახულ ისტორიულ რეალობას რომანტიკულობის საბურველში ხვევს და თავისებურ ელფერს ანიჭებს.

მხატვრული ქმნილების შეფასებისას ნაწარმოების ღირსების, მაღალმხატვრულობის ერთ უმნიშვნელოვანეს საზომად მხატვრული დამაჯერებლობა გვევლინება. მისი დახმარებით ახერხებს მწერალი თუ პოეტი, ნაწარმოებში გადმოცემული ამბავი თუ პერსონაჟები სქემატურობისაგან გაათავისუფლოს, სინამდვილეს დაუახლოვოს და მკითხველისთვის შთამბეჭდავი, დამაჯერებელი გახადოს. თუმცა აკაკი წერეთლის შემოქმედებასთან შეხებისას ეს სტერეოტიპი ირღვევა. როდესაც სამშობლოსათვის მსხვერპლის გაღების ეპიზოდს გვიხატავს, დიდი პოეტი ხშირად უარს ამბობს მხატვრული დამაჯერებლობის დაცვაზე და არ გვიჩვენებს იმ დიდ შინაგან ჭიდილს, დრამას, რაც, ჩვეულებრივ, მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ მომენტებს უძღვის ხოლმე წინ. პირიქით, ეს ეპიზოდები დიადი და საზეიმო განწყობითაა წარმოდგენილი, რაც ცხადყოფს მამულის სამსახურში დგომის, მისთვის თავგანწირვის კეთილშობილებას და ამაღლებულობას. ე.ი. მხატვრულ დამაჯერებლობას აკაკი ადამიანის შინაგან სამყაროში არსებული დრამის ჩვენებით კი არ აღწევს, მამულიშვილობის სილამაზესა და კეთილშობილებას უცნობიერებს მკითხველს. ეს არის არა გაიდევლებისაკენ სწრაფვა, არამედ დიდი ზემოქმედების ძალის მქონე მხატვრული გამოსახვის ხერხი, რომელიც შთამბეჭდავს და მკითხველის ცნობიერებიდან მოუცილებელს ხდის პერსონაჟებსაც და მათ საქციელსაც.

იგივე უნდა ითქვას აკაკი წერეთლის ისტორიული თხზულებების დასასრულთან მიმართებითაც. ისიც მონაწილეობს აკაკის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქისა და ამაღლებული განწყობის შექმნაში, რამდენადაც ბედნიერების რწმენას უმტიყცებს მკითხველს და იმედს უღვივებს გულში, რომ სიკეთე გაიმარჯვებს, რომ შესაძლებელია უკეთესი მომავლის შექმნა. ეს ცხოვრების ხალისს მატებს ადამიანს და აქტივობისათვის განაწყობს.

მხატვრული გამოსახვის აკაკისეული მეთოდების გაანალიზების საფუძველზე „სრულიად უეჭველია მწერლის პოეტური მიდრეკილება – ამალდეს უბეშ სინამდვილეზე, ჩვენც გავგიტაცოს და აგვაგზნოს ისე, როგორც ეს პოეზიას ევალება და შეუძლია“ (კიკნაძე 1978: 281). ეს არის აკაკი წერეთლის უმთავრესი ამოცანის გადაჭრის მხატვრული გზა, რომელიც დაქვემდებარებულია ერთ მიზანს – არა წარსულში ჩარჩენას, მის იდეალიზირებას, არამედ უკეთესი მერმისისათვის საბრძოლველად ერისათვის მაგალითების დასახვას.

### **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. *ეტიუდები მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ*. თბილისი: 1970.

**კიკნაძე 1978:** კიკნაძე გრ. *ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბილისი: 1978.

**წერეთელი 1940:** წერეთელი ა. *რჩეული ნაწერები*. თბილისი: 1940.

## **LIA KARICHASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Canticle of Canticles by Akaki Tsereteli (Symbolism and Inter-text)**

Title “Canticle of Canticles” emphasizes deep relation with the Biblical Song of Solomon from the outset. In both cases the spiritual love to Lord is expressed by clear emotion, this is “embodied” love.

Here the operation with the psalm concepts could be seen (103, 15; 148). Akaki’s definition of love clearly points to Rustaveli’s discourse dealing with substance of lovers. In addition, there are transparent allusions of Nikoloz Baratashvili’s stances.

Canticle of Canticles contains symbols of St. Trinity. Tripersonality of Lord is allegorically presented as the rose, violet and nightingale, comprising here the categories of beauty. Beauty is a heavenly gift, attribute of absolute unity together with the kindness (image) and the truth.

One more trio of Canticle of Canticles comprises St. Nino. St. Tamar and St. Ketevan.

**Key words:** *Allegory; symbol; intertext; Holy Trinity; love.*

## ლია კარიჭაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### აკაკი წერეთლის „ქებათა-ქება“ (სიმბოლო და ინტერტექსტი)

აკაკი წერეთლის ლექსის სათაური – „ქებათა-ქება“ იმთავითვე მიუთითებს მის სიღრმისეულ კავშირზე ბიბლიის ნიგნთან „ქებათა-ქება სოლომონისა“. მიმართება განპირობებულია ორი უმთავრესი ნიშნით: I. ლექსიც ალევორიულია, და II. საღვთო სიყვარულს გადმოსცემს ისევე, როგორც „ქებათაქება სოლომონისა“.

„ქებათა-ქება“ შეფარვით, მაგრამ გამჭვირვალე ასოციაციებით მიანიშნებს საღვთო სიყვარულს. მძაფრი სულიერი ექსტაზი – ტრფი-ალი ღვთისა – გადმოცემულია ცოცხალი განცდით, სიყვარული „გან-ხორციელებულია“, ღმერთი – პერსონიფიცირებული.

ორივე ტექსტის მიხედვით სულიერი აღმაფრენა და სიხარული შე-დარებულია (აღემატება) ღვინით მოგვრილ ნეტარებას. „ქებათა-ქება სოლომონისა“ 8-ჯერ ახსენებს ღვინოს (2. ღვინოზე ტკბილია შენი ალერსი“. „4. ვაქებდით შენს ალერსს ღვინოზე მეტად“; 10. „...რაოდენ ტკბილია შენი ალერსი, ღვინის უმჯობესი!“). ამავე იდეას ეხმიანება 103-ე ფსალმუნი, რომელშიც ნათქვამია: „ღვინო ახარებს გულსა კა-ცისასა“ (103, 13). აკაკი წერეთლის „ქებათა-ქებაც“ სწორედ ამ მოტი-ვით იწყება:

სხვებმა სვან ღვინო, მე უღვინოდაც  
მთვრალი ვარ პირად ბედნიერებით.

„თრობას“, რომელსაც ლირიკული გმირი განიცდის, საგანგებო გამომწვევი ფაქტორი არ სჭირდება, მას სხვა მიზეზი აქვს, უფრო ბუნებრივი. ეს არის შინაგანი სიხარულისა და ბედნიერების განცდა, რომელიც ეფუძნება სამყაროს მშვენიერებისა და ჰარმონიულობის, სულიერთა და უსულოთა შორის იდუმალი ენის არსებობის მძაფრ შეგრძნებას. იგი საკუთარ თავს, როგორც ხატს ღვთისა, შეიმეც-ნებს სამყაროს მეუფედ, ერთი დიდი მთლიანობის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად. ბუნება უდიდეს საიდუმლოს ინახავს, თითქოს ყველაფერი გაცხადებულია, მაგრამ მაინც იდუმალებითა და მიუწვდომლობით აღვსილი, და ამ ყველაფრის შესამეცნებლად საკმარისი არ არის ჭკუა,

რაციონალური სანყისი, არამედ გონება, გული გონიერი, როგორც ერთადერთი „მედიუმი“ უზენაესთან მისაახლებლად.

რომ საიდუმლო,  
სასიქადულო,  
კაცსაც ბუნების შეატყობინოს და, **სადაც ჭკუა  
სცდება და სტყუა,**  
იქ მარტო მხოლოდ გულს აგრძნობინოს!

სიყვარული ღვთაებრივია, სიტყვით მოუხელთებელი:

შენ და მხოლოდ შენ ციურო ნიჭო,  
გამოუთქმელო კაცთა ენითა...

არამარტო შინაარსი ამ სტრიქონებისა, არამედ ცნებებიც, რომლითაც ის გადმოსცემს სათქმელს, გვახსენებს რუსთაველის დისკურსს მიჯნურობის რაობაზე:

მას ერთსა მიჯნურობასა **ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან,**  
ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიან. (21)

„ჭკუა“, „ჭკვიანი“ ამ შემთხვევაში უნდა გულისხმობდეს საერო ცოდნის მქონე, პრაგმატულად მოაზროვნე ადამიანს, რომლისთვისაც მიუწვდომელია საღვთო სიბრძნე. ღვთის სიყვარული შეიმეცნება გულით და გონებით, ამ კონტექსტში ჭკუა გონების სინონიმი არ არის.

„ქებათა-ქების“ ლირიკული გმირი ბუნების „მაცრულის“ შემსწრეა. ხედავს მთვარეს, „ტკბილი სევდით გულავსებულს“, მის ირგვლივ ვარსკვლავთა ფერხულს. ზეცის სიხარულს მინაც უერთდება. მათი იდუმალი სათქმელი ესმის, ეს არის ქებათა-ქება შემოქმედისა, მისი ხოტბა:

ძალთა დიდება,  
შექმნათა ქება,  
არს საიდუმლო მათი ვედრება.  
ქვეყნით ბუნება ბანს ეუბნება  
და ეს ბანია „ქებათა-ქება“.

ყოველივე ამქვეყნად შექმნილია ღვთის სადიდებლად. ფსალმუნური სწავლება: „3. აქებდით მას მზე და მთოვარე, აქებდით მას ყოველნი ვარსკულავნი და ნათელნი. 4. აქებდით მას ცანი ცათანი და ნყალნი,... . 7. აქებდით უფალსა ქუეყანით ვეშაპნი და ყოველნი უფ-

სკრულნი: 8. ცეცხლი, სეტყვა, თოვლი, მყინვარი, სული ნიავე-ქარისა...“  
(ფს. 148).

საღვთო სიყვარულს პოეტი წარმოსახავს, როგორც ცისა და მიწის  
მაკავშირებელსა და გამაერთიანებელს, ამ სიყვარულის განცდა ყვე-  
ლას არ ძალუძს, ის ხშირად იმ მსუბუქ, ხორციელ ურთიერთობაში  
ერევათ, რომელსაც სიძვას უწოდებენ.

შენ, ვისაც უგნურთ უმეტესობა  
ვერ გიგრძნობს, ვერც გცნობს,  
მხოლოდ ცილს გნამებს,  
და შენ მაგიერ, შენი სახელით  
ის აღიარებს პიროუტყველ წამებს.

ამ სტრიქონთა მიღმა კიდევ ერთხელ გამოკრთება რუსთაველის  
ტაეპები:

მიჯნურობა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი;  
მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასაღარი;  
იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი,  
ნუვინ გარევთ ერთმანეთსა! გესმის ჩემი ნაუბარი? (24)

სიყვარული შემოქმედების სულია, შთამაგონებელია. ის აძლევს  
ძალას ლირიკულ გმირს სულის სიღრმიდან ამოიჭანოს სათქმელი  
(სწორედ ძალას სთხოვს რუსთაველი ღმერთს, რათა განახორციელოს  
ჩანაფიქრი. „ძალი მომეც და შენვენა შენგნით მაქვს, მივსცე გონება“.),  
რომელიც დროს გაუძლებს, მომავალ თაობებს გააჰყვება:

რომ მეც გედივით, სიკვდილის წინეთ  
უცნაურ ჰანგზე ჩავიხმატკბილო...  
გცხო წმინდა სიმებს ციურ მალამოდ  
და ვსთქვა გალობა საშვილიშვილო.

(აკაკის ამ სტრიქონებით უნდა იყოს შთაგონებული გალაკტიონი:

და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად  
ოღონდ ვთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა...  
რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები,  
რომ წაჰყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი.  
(„მთანმინდის მთვარე“)

სიყვარულისა და შემოქმედების გადაკვეთას „ვეფხისტყაოსნის“  
პროლოგშიც ესმევა ხაზი:

ხამს მეღეკსე ნაჭირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს,  
ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე აშკობდეს,  
ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს,  
მისთვის კიდე ნურა უნდა, – მისთვის ენა-მუსიკობდეს. (18)

ღვთის სიყვარული დროს არ ემორჩილება, არც ასაკი უცვლის ფერს. მის „დასატევად“ საჭიროა სიჭაბუკე გულისა და „მოხუცებულობა გონებისა“. ამიტომაც ხანდაზმული პოეტი ისეთივე შეყვარებულია, როგორც იყო სიჭაბუკეში.

და, საამქვეყნოდ გულგრილ მოხუცი,  
დღესაც თაყვანს ვცემ, როგორც პირველად,  
თითქო ჭაბუკი ვიყო მე ახლა,  
და ვყოფილიყო მოხუცი ძველად.

გარდა „ვეფხისტყაოსნისა“, „ქებათა-ქების“ ერთ-ერთი ინტერტექსტია ნიკოლოზ ბარათაშვილის „შემოღამება მთანმინდაზე“.

აკაკისთვის ყვავილთა სურნელი ზეადმავალი საგალობელია:

ყვავილთა ენა – არს სურნელთ ფშვენა,  
საგალობელად აღმა კმეული.

ეს სტრიქონები ისევე ახდენს ტაძრის ასოციაციას, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილიც ლექსში ყვავილთა სურნელის მოაზრება გუნდრუკად:

ძირს გაშლილს ლამაზს ველსა ყვავილნი მოჰფენენ, ვითა ტაბლას  
ნმიდასა,  
და ვით გუნდრუკსა სამადლობელსა, შენდა აღკმევენ სუნნელებასა!  
(ნ. ბარათაშვილი, „შემოღამება მთანმინდაზე“)

„ქებათა-ქებაში“ ჩანს წმინდა სამების სიმბოლიკა. სამპიროვანი ერთარსება ღმერთი ალეგორიულად გადმოცემულია ვარდის, იისა და ბულბულის მხატვრული სახეებით (ფერი, სინაზე, ენა – ტკბილხმოვანება,) რომლებიც აქ მშვენიერების კატეგორიებია:

მე მას ვუგალობ, ვისაც განგებამ  
მშვენიერება უსხვიცისკარა!  
ვინც ვარდს ელფერი, იას სინაზე  
და ბულბულს ენა ერთად მოჰპარა!

თითქმის იგივე სიმბოლიკა, ოდნავ სახეცვლილი (ვარდი, ბულ-ბული, ვარსკვლავი), მოგვიანებით კვლავ გამოჩნდა აკაკის ლექსში „სულიკო“ (1895).

„სულიკოს“ განხილვისას აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავდა, რომ საყვარელი ანუ ღმერთი, აკაკიმ იპოვა ვარდში, ბულბულსა და ვარსკვლავში. „უფალი ყველგან არის, მართალია, ადამიანი მას ვერ ხედავს, მაგრამ იგი მარადიულად სუფევს ხილულ და უხილავ სამყაროში, ხილულ და უხილავ საგნებში... ყველაფერში, რაც ადამიანს გარშემო არტყია და ახვევია. მონოთეისტური რელიგიისათვის ღმერთის ყველგან განფენილობის იდეა უდავოა, ჭეშმარიტებაა“ (ბაქრაძე 2004: 234).

ვფიქრობთ, აღნიშნული სამეული შეიძლება მოვიაზროთ **მშვენიერების** კატეგორიებად.

მე მას ვუგალობ, ვისაც განგებამ **მშვენიერება** უსხივცისკარა,  
ვინც ვარდს ელფერი, იას სინაზე და ბულბულს ენა ერთად მოჰპარა!

მშვენიერება ზეციურია, აბსოლუტური ერთის ატრიბუტია სიკეთესთან (სახიერება), ჭეშმარიტებასა და სიყვარულთან ერთად („ტომი გვართა ზენათა“). მშვენიერება უფლის „სამოსელია“. შეიძლება ითქვას, ის თეოფანიის ერთ-ერთი ფორმაა.

„ქებათა-ქების“ კიდევ ერთი სამეულია წმიდა ნინოს, წმინდა თამარისა და წმინდა ქეთევანის მხატვრული სახეები. ცხადია, სხვა წმინდანთა დასახელებაც შეიძლებოდა, მაგრამ აქაც მნიშვნელოვანია სამი, ერთში „შენათხზ-შეერთებულად“. (წმინდანთა იგივე სამეული გამოჩნდა „თორნიკე ერისთავში“.)

ამდენად, აკაკი წერეთლის „ქებათა-ქება“ სათაურის ალუზიური მიმართებით, იგავური საზრისით, ინტერტექსტუალობით და სიმბოლიკით ცხადყოფს, რომ ის არის უფლის ქებათაქება და სიყვარულის საგალობელი.

### **დამოწმებანი:**

**ბარათაშვილი 1979:** ბარათაშვილი ნ. „შემოღამება მთაწმინდაზე“. *ახალი ქართული ლიტერატურა. ქრესტომათია*. I. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979.

**ბაქრაძე 2004:** ბაქრაძე ა. „სულიკო“. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: „მერანი“, „ლომისი“, 2004.

**რუსთაველი 1951:** შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. ა. ბარამიძის, კ. კეკელიძის და ა. შანიძის რედაქტორობით. თბილისი: საქ. სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.



**წერეთელი 2011:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* 20 ტომად. ტ. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

**„ქებათა-ქება სოლომონისა“ 1985:** „ქებათა-ქება სოლომონისა“. *მცხეთური ხელნაწერი*. ტ. IV. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია, 1985.

**ტაბიძე 1988:** ტაბიძე გ. ლექსები. *თხზულებანი* 2 წიგნად. წ. 1. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

## **NONA KUPREISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Akaki and the Process of Professionalization of Georgian Literature**

Akaki publishes his first poems in Tsiskari Magazine. Tsiskari Chief Editor's life full of adventures (permanent debts of the publishing house, censorship, practicing printing everything for attracting subscribers) clearly shows the image of Georgian society unresponsive towards literature. Despite the traditional attitude towards poetry, the identity of the terms “poet” and “nobleman” cannot be felt during that period. Nobleman neighbor slightly reprimands Akaki's father due to the fact that his son is a poet).

Akaki fully experiences the complexity of being a professional writer and reformer public figure. His participation in the both stages of the opposition of “fathers and sons” often exceeds the ethical norms of the then society, although is greatly liked by those who support the renewal.

*Key words: Akaki, professionalization of Georgian literature.*

## **ნონა კუპრეიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **აკაკი და ქართული მწერლობის პროფესიონალიზაციის პროცესი**

მრავალრიცხოვან მემუარულ ჩანაწერებში, რომლებიც აკაკი წერეთელს ეძღვნება, არც ისე ადვილია XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის სოციო-კულტურულ ინტერიერში პოეტის ობიექტური პორტრეტის აღ-

დგენა. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან არც ერთ ქართველ მოღვაწეს, პოეტი იქნებოდა ის, პროზაიკოსი თუ პუბლიცისტი (თუ ყველაფერი ერთად), არ ღირსებია ისეთი საყოველთაო აღტაცება, როგორც აკაკის. ვასილ ამაშუკელის ცნობილ ფირზე აღბეჭდილ „მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (191 წ.) ჩანს თაყვანისცემის ისეთი ხარისხი, რომლის ახსნა მხოლოდ ნანილობრივად შესაძლებელი. თუ კონკრეტიკას მივყვებით, სახეზეა რეალური და პოტენციური მკითხველების პოეტთან არნახული ერთიანობა, გმირისმადიებელი ჩაგრული და უუფლებო საზოგადოების ეგზალტაცია, პოეტური სიტყვის, შესაბამისად კი მწერლობის, მაღალი ავტორიტეტი, და როგორც ხშირად ამტკიცებენ ხოლმე, ილიასთვის გადაუხდელი ვალის გამოსყიდვის მცდელობაც. დანარჩენი, როგორც იტყვიან, მეტაფიზიკაა.

ამ ყველაფერში სხვებზე უკეთ, როგორც ჩანს, მანაც აკაკი იყო გარკვეული, რაც დასტურდება კიდევ ერთ-ერთი მემუარისტის, ივანე იოსელიანის, მოსაზრებით: „პირადი ბედნიერება ქვეყანას მტლად დაუდო და 50 წლის შრომას არავინ უფასებს. რამდენი ახალი საქმე წამოუნწყია ნახევარი საუკუნის მანძილზე. მარტო ჭიათურის მარგანეცის აღმოჩენა რად ღირს, მაგრამ აქაც სახელიც სხვას დარჩა და სახრავიც; პენსია აღუთქვეს, მაგრამ ფულის მისაღებად მისულს სამი თითის კომბინაცია აჩვენეს; მაშ, ვის უნდა ვუმაღლოდე, რომ დღემდე შემორჩენია სიცოცხლე და შრომის სურვილი –ჰკითხულობს პოეტი და თვითონვე უპასუხებს: ხალხს, უბრალო ხალხს, რომელმაც უკრიტიკოდ მიმიღო“ (აკაკის კრებული 1999: 43).

ხალხის ისტორიის სუბიექტად წარმოჩენა, მისი სახელით აპელირება, რასაც აკაკი ხშირად მიმართავდა, ისევე, როგორც ხალხის გენიის გადაჭარბებული შეფასება, იმ გარდამავალი ეპოქის გამოძახილი იყო, რომელშიც პოეტი ცხოვრობდა. სწორედ ამ ეპოქამ მოამწიფა და შეუქცევადი გახადა ჯერ დასავლეთ, შემდეგ კი აღმოსავლეთ ევროპაში ლამის საყოველთაო ფსიქოზად ქცეული იდეოლოგიურად კარგად შეფუთული სოციალური რევანშის იდეა, აქედან გამომდინარე ყველა შედეგითურთ. თუმცა ეს არ იყო ერთადერთი სიახლე. აკაკის მოღვაწეობის პერიოდი, რომელსაც საფუძვლიანად უწოდებენ როგორც „დიდი რეფორმების“, ასევე ტერორიზმის ზრდისა და რევოლუციური პროტესტის ღიად გამოხატვის ხანას, ყურადღებას „პროფესიების წარმოქმნითაც“ იქცევს. ამ მოვლენამ კი სერიოზულად შეცვალა მწერლობის, როგორც პროფესიისა და თავად მწერლის სტატუსი. თავის ხანგრძლივ და რთულ შემოქმედებით გზაზე აკაკიმ არა მარტო აქტიური მონაწილეობა მიიღო ქართული ლიტერატურისა და კულტურის

გარდაქმნაში, არამედ შეძლო ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი მწერლის სახელის დამკვიდრებაც, რაც ჩვენი საზოგადოების განვითარების მთელ რიგ თავისებურებათა გათვალისწინებით, სერიოზულ სირთულეს წარმოადგენდა.

მკვლევართა ის ჯგუფი, რომელიც ეკონომიკურ კრიტიკას ლიტერატურული კვლევების ახალ და პერსპექტიულ მიმართულებად მიიჩნევს, ტერმინ „პროფესიონალიზმს“, როდესაც მას ლიტერატურასთან მიმართებით განვიხილავთ, სამი სხვადასხვა მნიშვნელობით წარმოგვიდგენს: ა) როგორც „მონოდებას“; ბ) როგორც ფინანსურად სტაბილურ საქმიანობას და არსებობის ძირითად საშუალებას; გ) როგორც ავტორის ხაზგასმულ პატივისცემას სიტყვისადმი, ამასთან კრიტიკოსის პასუხისმგებლობას მკითხველის წინაშე. ვნახოთ, რამდენად მიესადაგება ამგვარი დიფერენცირება XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობის განვითარების დინამიკას და თვით აკაკის ამ პროცესებში მონაწილეობის სხვადასხვა ასპექტებს.

იმისათვის, რომ მწერალს ასე თუ ისე ეცხოვრა თავისი შრომის ანაზღაურებით, ბუნებრივია, მხოლოდ მონოდება საკმარისი არ იყო. ვერც ტალანტი, წარმოსახვის უნარი თუ განათლება ჩაანაცვლებდნენ იმ ფინანსურ მხარდაჭერას, რომელიც მას მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე მაინც სჭირდებოდა. საჭირო იყო გარკვეული საზოგადოებრივი ინსტიტუტები, რომლებსაც დასავლეთ ევროპის მსგავსად რუსეთშიც (თუმცა, როგორც ყოველთვის, დაგვიანებით და დამახინჯებულადაც) ეყრებოდა საფუძველი. აქ, როგორც უილიამ ტოდი თავის უაღრესად საგულისხმო წერილში „დოსტოევსკი, როგორც პროფესიონალი მწერალი: პროფესია, საქმიანობა, ეთიკა“ (НЛО, 2002, 149) აღნიშნავს, XIX საუკუნის 20-30-იან წლებში ასე თუ ისე მაინც „იწყება მოძრაობა არისტოკრატიული სალონებიდან და სტუდენტური წრეებიდან ბაზრისკენ, ხოლო კრიტიკა, რომელსაც უნდა წარემართა მკითხველთა დამოკიდებულება, ჯერ არ იყო ჩამოყალიბებული“. ჩვენს რეალობასთან მიმართებით, დაუმატეთ ყოველივე ამას საზოგადოების სრული დეზორიენტაცია, თანდათანობით ძალის მომკრები გამარუხებელი პოლიტიკა და მართებულად შეაფასებთ იმ მომენტის ისტორიულობას, რომელსაც, ფაქტობრივად, „სულზე მოუსწრო“ „თერგდალეულთა“ თაობამ და რომლის ერთ-ერთი ანგარიშგასანევი ძალა აკაკი წერეთელიც იყო.

საკმაოდ რთულია საუბარი მწერლობის პროფესიონალიზების პროცესის თანმიმდევრობასა და ლოგიკურობაზე იქ, სადაც სერიო-

ზული კულტურული წყვეტა ხდება – სწორედ ისეთი, როგორც XIX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში მოხდა. ჩვენი ტექსტოლოგების საინტერესო დაკვირვებით „1801-1837 წლებში თბილისში რვა წიგნი დაბეჭდილა მხოლოდ. მიზეზი ამისა ის გახლდათ, რომ ქართველობა იგლოვდა დაკარგულ ეროვნულ თავისუფლებას და, როგორც ჩანს, წიგნისთვის არ ეცალა“ (გაბოძე 2009: 9).

ცნობილ ოჯახებსა და ლიტერატურულ სალონებში შეკრება, განუსაზღვრელი ვადით საწერი მაგიდის უჯრაში იმთავითვე გამო-საკეტად განწირული ლექს-პოემები, შემოქმედისა და მკითხველის ურთიერთგაუცხოება და მხოლოდღა განსჯა-საუბარი მომავლის ლიტერატურაზე – ეს ყველაფერი XIII- XIX საუკუნეების პირველი ნახევრის ქართული საზოგადოების მოაზროვნე ნაწილსაც ახასიათებდა. ღვთის პირიდან გადავარდნილი ვოლტერის გამო შვილთან უბრად მყოფი ქართლ-კახეთის უკანასკნელი მეფე გიორგი XI, ზნეობრივად და ინტექსტუალურად მთლიანი პიროვნების, სოლომონ დოდაშვილის, „ტფილისის უწყებათანის ლიტერატურული დამატება“, ერისთავისეულ-კერესელიძესეული „ცისკარი“, ფრანგული რომანტიზმით შთაგონებული ალექსანდრე ჭავჭავაძის ანტისპარსული, ანტიამოსავლური გზავნილი და ბარათაშვილის იმედიანი: „ლიტერატურა ჩვენი, ღვთით, დღე და დღე შოულობს ახალთა მოყვარეთა. მრავალნი ყმანვილნი კაცნი, მოცლილნი სამსახურითგან, მყუდროებაში და მარტოობაში, შეწენვიან მამეულს ენას, რაოდენითა ძალუძთ...“ – ამ „უგზობის წლების“ ნათელი გამოვლინებებია. ცხადია, არისტოკრატია მწერლობის პროფესიად ქცევის აუცილებლობის აღიარებისგან შორს იდგა (ქართველმა მეფე-პოეტებმა მწერლობას საკრალურობა შესძინეს – ზ. ანდრონიკაშვილი), თუმცა უკვე 50-იანი წლებიდან ლიტერატურასთან ახლოს მდგომ გამომცემელთა და წიგნის გამავრცელებელთა აქტიურობა პერსპექტივაში ამ იდეას შეუძლებელს სულაც არ ხდიდა. პლ. იოსელიანისა და დ. ჩუბინაშვილის გარდა, პ. უმიკაშვილი, ივ. კერესელიძე, მოგვიანებით ზ. ჭიჭინაძე, უშუალოდ აკაკისთან დაკავშირებული ექვთ. ხელაძე, ნ. და გ. დისამიძეები, ი. მერკვილაძე, ძმები ჭილაძეები, მ. ლალიძე, ი. მანსვეტაშვილი, კ. თავართქილაძე, ა. ლულაძე) სწორედ ამ ტიპის ინიციატივებს, ანუ მწერლობის სხვა განზომილებაში გადაყვანის, მისი კომერციალიზების ტენდენციას განასახიერებენ.

და მაინც, ლიტერატურული შრომისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება იწყება ილიას მიერ კოზლოვის „შემლილის“ უხეირო თარგმანის გამო დაწყებული კონცეპტუალური კამათით, რომელსაც ეპიგრაფად ბელინსკის ცნობილი ციტატა აქვს წამძღვარებული. ეს

ის ბელინსკია, რომელიც ახალი რეალისტური ესთეტიკის შექმნასთან ერთად, სერიოზულადაა დაინტერესებული მწერლობისა და კომერციის ურთიერთობათა დარეგულირების პრობლემით. (მაგ. ბელინსკი გოგოლთან და სენკოვსკის ჟურნალ „Библиотека для чтения“-სთან ერთად პოლემიზირებას ეწევა ვინმე შევიროვთან, რომელიც ლიტერატურული შრომის ფულადი ანაზღაურებით მწერლობას დაქცევას უწინასწარმეტყველებს. მისი არგუმენტები ასეთია: ფასიანი ავტორები შეგნებულად ხდებიან მრავალსიტყვიანნი, ვაჭრობა დალუპავს გემოვნებას, აზრს, მორალს, დახვეწილობას, მართალ კრიტიკას – ტოდის დასახ. წერილი). შემთხვევითი ადამიანებისგან ლიტერატურული ველის განმენდა, მისი მიზანდასახულობისა და პასუხისმგებლობის გამოკვეთა, რასაც ილია მოითხოვდა, იყო კიდევ მწერლობის პროფესიონალიზებისკენ გადადგმული ქმედითი ნაბიჯი. აკაკიც იწონებდა ამ ნოვაციას და მიუხედავად იმისა, რომ მის დამწერგავს არც ისე ძლიერ პოეტად მიიჩნევდა, იმავდროულად ყველაზე გონიერ ანგარიშგასაწევ მოღვაწეს უწოდებდა.

ალექსანდრე მეორის რეფორმების სასტარტო ეტაპზე, 1859 წელს, რუსეთში ინგლისის სამეფო ფონდის მიბაძვით იქმნება თვითმმართველობითი საქველმოქმედო ორგანიზაცია ლიტერატურული ფონდი (აქამდე ამ ტიპის ორგანიზაციები აკრძალული იყო), რომელიც სესხების, დახმარებების და ძირითადად შემოწირულობების ხარჯზე ეხმა-რებოდა მწერლებს, მეცნიერებს და მათ ოჯახებს. ჩვენთან მეტნაკლებად მსგავსი ორგანიზაციები მოგვიანებით შეიქმნა: 1879 წელს „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“ და 1890 წელს „ნიგნის გამომცემელთა ქართველთა ამხანაგობა“. ნათელია ის კანონზომიერებაც, რაც მათ წარმოქმნას განაპირობებს: მწერლის შრომის სათანადო დაფასება, ამასთან ჟურნალისტიკის, როგორც პროფესიონალური მწერლობის კიდევ ერთი სახეობის, შემდგომი განვითარება, რომლის გარეშე შეუძლებელია რამდენადმე ადეკვატური მკითხველთა აუდიტორიის შექმნა და საგამომცემლო საქმის გაფართოება, რაც თავის მხრივ ეფუძნება საზოგადოების განათლების საერთო დონეს (მაგ. ინგლისში ნიჭიერების გარდა, მობილური და მზარდი საზოგადოების სწორედ ეს ატრიბუტები განაპირობებდა ჩარლზ დიკენსის წიგნების არნახულ ტირაჟსაც და მათი გავრცელების სისწრაფესაც). მოკლედ, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ეს ტრიადა: საყოველთაო განათლება, ჟურნალისტიკით თავისუფალი სიტყვის უფლებების კულტივირება, წიგნის ბაზრის გაფართოება – ის სამი საყრდენი იყო, რომელზედაც უნდა დაფუძნებულიყო მწერლობის პროფესიად გადაქცევა.

ორი რამ, რაშიაც ყველა თაობის მკვლევარი თანხმდება – აკაკის გამორჩეული მახვილ(გნებავთ, მწარე)სიტყვაობა და სახელმწიფო სამსახურისადმი სრული უნდობლობაა. ამ ორმა ფაქტორმა, უფრო ზუსტად კი, თავად პოეტის თვითშეფასება რომ გამოვიყენოთ, ახირებულობამ, განაპირობა მისი მატერიალური სიღინწროვეც, თბითო „კნი-აზურ ჯიბეს“ რომ უწოდებდა და გარკვეული თვალსაზრისით, მისივე ყველა ტიპის ტექსტის როგორც თემატური, ისე მხატვრულ-კონცეპტუალური გადანყვეტაც. აი, რას ეუბნება იგი სამწერლო მოღვაწეობის მოსურნე ერთ ახალგაზრდას: „...მთავრობის სამსახურში მაინც არ შეხვიდე, სადმე კერძოდ მოენყვე... სამსახური საზოგადოდ ღუპავს კალმის მუშაკს. ეგაა ჩვენი უბედურება, რომ უსახსრონი ვართ და ბევრი საიმედო ახალგაზრდა იღუპება სამსახურის ქაობში...“ (მოგონებანი 1990: 214).

ბატონყმობის რეფორმირების პერიოდში (იქ ჩრდილოეთში უკვე გამოცხადდა მანიფესტით, აქ ჩვენთან სადაცაა უნდა გახმაურდეს) რუსეთიდან ჩამოსულ აკაკის (1862), როგორც თანამედროვენი ირწმუნებიან, სახელმწიფო დანესებულებებში სამსახურს სთავაზობენ, თუმცა ახალგაზრდა თავადიშვილი, მაშინ ჯერ კიდევ ბევრისთვის გაურკვეველი ღირებულებებით, მოხელეობა-ჩინოვნისკობის მოძულე აღმოჩნდება. ამით იგი მის მომლოდინე როგორც ძველი, ისე ახალი თაობის წარმომადგენლებს გააზიზილებს. თუ რატომ ძველებს – ადვილი გასაგებია. თავადაზნაურობას, რომელსაც არ ეთმობა საკუთარი პროვილეგიები (სხვათა შორის, ეს თვისება თავად პოეტსაც ახასიათებდა და ამაზე ქვემოთ ვისაუბრებთ), აკაკის პოეტობა, ანუ მესტვირეობა მაღალი ფენის წარმომადგენლისთვის სათაკილო, შეურაცხმყოფელ საქმედ მიაჩნია და არსებული ვითარების გამოსწორებას იმედოვნებს. გავიხსენოთ თუნდაც თავად კონსტანტინე აბაშიძის ცნობილი წერილი აკაკის მამის, როსტომ წერეთლისადი: „ძაო როსტომ! შენი შვილი რომ რუსეთიდან დაბრუნდა, ჩვენ ყველა სიხარულით მივეგებეთ: გვეგონა, რომ ოჯახს ფეხზე დააყენებდა და ჩვენც, მისიანებს, გვარგებდა, მაგრამ მის ნაცვლად, რომ სამსახურში შესულიყო და წინ ბიჯი წაედგა, ან ადუოკატობით სხვებსავით მოეხვეჭა რამე, ეგ დალოცვილი მესტვირეობას გამოუდგა და ლანძღვით ქვეყანა გადაიკიდა... აქ იმერეთია... მაგრე ხომ არ იტყვიან, ქვეყანა დასცინის...“ (კვალი 1893, № 34). რაც შეეხება ახლებს, აქ ვითარება ბევრად უფრო რთულია, რადგან ყველა ნიშნით, გამორჩეული ნიჭიერებისა და მახვილი გონების მქონე აკაკი თუ კრონშტადტის პატიმრებს შორის არა (სტუდენტურ მანიფესტაციაში მონაწილეობის გამო მაშინ, როგორც ვიცით, დააპატიმრეს ნ.

ნიკოლაძე, კ. ლორთქიფანიძე, გ. წერეთელი, ბ. ლოლობერიძე და სხვ. ილია გადარჩა იმის გამო, რომ ამ დროისთვის უკვე სამშობლოში იყო გამომგზავრებული ილიას მიერ დაარსებულ „საქართველოს მომბის“ გულშემატკივართა შორის მაინც უნდა ყოფილიყო. თუ რამ შეუშალა ამას ხელი, გვატყობინებს პოეტის ახლობელი კირილე ლორთქიფანიძე: მას შემდეგ, რაც აკაკის თავისებურად გაუტრიზავებია ილიას „ქართველ სტუდენტების სიმღერა“ ანუ მოუხდენია მისი პაროდირება, რაც „სიმღერის“ ავტორის მიერ ახალი თაობის უწმინდესი ფიცის ხელყოფად იქნებოდა აღქმული, ილია უარს აცხადებს თანამშრომლობაზე: „მის სტატიას, რომ შემეხვეწოს, არ დავბეჭდავო, ასე ანობოზ“ (ასათიანი: 2011: 43). აშკარად ვლინდება ხასიათის, მეტი რომ არა ვთქვათ, თავისებურება (თვითონ ამას სიკერპეს უწოდებდა), რომელიც უბიძგებს კიდევ აკაკის თვითმარგინალიზებით, ხაზგასმული განდგომით ან სულაც განსხვავებულად მოაზროვნე ჯგუფთან დროებით მიკედლებით გახდეს შეუცვლელი, წარმატებას სხვების დაუხმარებლად მიაღწიოს, დაიმსახუროს მოუსყიდველი, პროფესიონალი მწერლის სახელი. (მოკლედ, პროცესები ისე ვითარდება, როგორც ი. მეუნარგიას კითხვარისთვის დაწერილ აკაკისეულ თვითდახასიათებაში: „წერილმანში უხასიათო, საფუძვლიანში მტკიცე“) შესაძლოა, სწორედ ეს სურვილი განაპირობებდეს მის ნაუცბათევ და, როგორც აღმოჩნდება, უიღბლო ქორწინებას, შავი ქვის წარმოების გაშლის ასევე წარუმატებელ მცდელობას, ხანმოკლე საგამომცემლო საქმიანობას და სხვ. თუმცა, როგორც შემოქმედი, იგი არასდროს არ არის ხელმოცარული, რადგან ჟურნალ „ცისკრიდან“ დაწყებული პუბლიკაციებითა (ივ. კერესელიძის მტკიცებით, აკაკის ლექსები ჟურნალის დამატებითი ნომრების ბეჭდვას აიძულებდა, საბოლოოდ კი ხელისმომწერთა რიცხვს ამრავლებდა) და გაზეთ „დროების“ ფელეტონებით, სახელწოდებით „ცხელ-ცხელი ამბები“, ლექსის მთხვევლთა და პუბლიცისტთა შორის კუთვნილი (შეიძლება ითქვას, შეუცვლელი) ადგილი აქვს დაკავებული. პასუხი კითხვაზე, თუ რას აძლევს მას მოხელეობის უარყოფა და სტაბილური შემოსავლის გარეშე ყოფნა, იკითხება აკაკის ახლობლის, ბესარიონ ლოლობერიძის, ამ აღიარებაში: „მაგასთან ბრძოლა შეუძლებელია. რა უნდა ნაართვა და რა უნდა დააკლო, რომ არა აბადია რა?! ჭამა-სმას არ დაგიდევს და დასანოლ-დასახურავს!... მარტო ჰყევს და იღრინება!“ (წერეთელი 1989: 1 74). ეს კი შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის მიღწევის აკაკისეულ გზაზე მიგვანიშნებს.

მართლაც, თბილისში ჩამოსული ახლადდაოჯახებული აკაკის მიერ ხელგაშლილად დაწყებული ცხოვრება სულ მალე შეუთავსებელი



ხდება მისსავე შემოქმედებით პრინციპებთან. ზ. ჭიჭინაძე აღწერს მეპატრონისთვის ქირის გადაუხდელობის გამო მობინადრეთა თვალწინ ავეჯის სახელდახელოდ გატანისა და არქიმანდრიტ გრიგოლ დადიანისგან ნასესხები ფულით ცოლ-შვილის რუსეთში გამგზავრებისთანავე, მრავალთახიანი ბინიდან პოეტის მოკრძალებულ ნომერში გადასვლის დრამატულ ეპიზოდს, რაც ქრონიკული უბინაობითა და საბოლოოდ, ქუთაისის სასტუმრო „კოლხიდის“ მეპატრონის, გიორგი ჭელიძის, უანგარო უესტით (უფასო ოთახისა და კვების შეთავაზება) სრულდება. იმას, რომ იმ პერიოდში ეს თანადგომა აკაკისთვის არსებობის ერთადერთი საშუალებაა და ამასთან მას გარკვეულწილად ეჭვიც ეპარება ლიტერატურული შრომით თავის გატანის შესაძლებლობაში, ადასტურებს ნიკო ნიკოლაძის შემოთავაზებაზე (არ გაფლანგოს თავისი ნიჭი, გახდეს ფუნქციური ლიტერატორი და სტატიების საფასურად თვით ნიკოლაძის ჯიბიდან მიიღოს თვეში სუთი თუმანი), პოეტის მიერ გაცემული პასუხი. 1869 წელს, მას შემდეგ, რაც გაზეთ „დროების“ რედაქტორად სერგეი მესხი ინიშნება, ნიკო ნიკოლაძე აკაკის თბილისში გადმოსვლას სთავაზობს. რას ამბობ, იქ როგორღა ვიარსებო... აქ გიორგი ჭელიძის დაუმაღლებელი ლუკმა მაინც მაქვსო – პასუხობს აკაკი. თუმცა თავისი სატირული კალმის ძალას იგი ზემოთ ნახსენები „ცხელ-ცხელი ამბებისა“ და გრ. ორბელიანისადმი მიძღვნილი წერილით „ახმედ-ფაშა კახაბერით“, ლექსებით „ფარშავანგითა“ და „ხარაბუზა ლენერალით“ იგრძნობს (არ დაგვაფიცდეს, რომ იმ პერიოდში გრ. ორბელიანი თბილისის გენერალ-გუბერნატორია). აკაკის ნაწერს მკითხველი ძალიან ეტანება, საგანგებოდ ეძებს და გამოარჩევს. ეს კი მისი, როგორც ავტორის, ამბიციებს აძლიერებს: „რანაირი კაცია ეს აკაკი წერეთელი? ... მუდამ წყრება, მუდამ მიზეზიანობს და რალაცისთვის გვემდურის!“ – წერს უცხოეთიდან თავის საცოლეს, კეკე მელიქიშვილს, სერგეი მესხი – „რატო ყოველ საზოგადო საქმეში მე არ მეკითხებიანო, მგონი ამიტომ ჯავრობს, თორემ სხვა რა მიზეზი უნდა იყოს ღმერთმანი, ვერ წარმომიდგენია. დღეს ნიკოლაძე ქუთაისში მიდის... ნახავს აკაკის და იმედია, როგორც მე დავალბე შარშან, ისე ესეც ისევ დაალბობს და დაამშვიდებს და ისევ დაანყებინებს წერას...“ მოალბეს, დაარწმუნეს, რის შედეგადაც კვლავ გაგრძელდა ოსტატურად დანერილი ფელეტონების ბეჭდვა ქუთაისის საზოგადოებრივი ცხოვრების, საბანკო საქმეების, ქართული და სომხური წარმოდგენების შესახებ. შესაბამისად გაგრძელდა გაზეთის არსებობაც, მკითხველთა მხარდაჭერით მისი პუბლიცისტიკის მოწინავე პოზიციებზე დგომა.

აკაკი ხშირად სვამს აქცენტს ქართულ რეალობაში პირადი და საზოგადო ცხოვრების ინტერესთა საბედისწერო შეუთავსებლობაზე.



საზოგადო რომ შეუფასებელია, მეტიც, გმობასა და დაცინვას იმსახურებს, მისი ცნობილი კალამბურიდანაც ჩანს: „ჯერ გატირებენ, მერე გიტირებენ...“ მიუხედავად ამისა, პირადულზე გადაგება და საზოგადოს უგულვებელყოფა, მის მიერ ცალსახად პრიმიტიული და უბადრუკი აზროვნების ნიშნად აღიქმება. „დროებაშივე“ გამოქვეყნებულ ლექსში (1869) „რჩევა ახალგაზრდა მწერლებს“ ამგვარი ცხოვრების ერთგვარ მოდერატორად „ტვინმეისტერად“ ნოდებული ცენზორია გამოყვანილი. ლექსი იმდენად ზუსტად გამოხატავდა მკითხველთა დიდი ნაწილის განწყობილებას, რომ აკაკის შემოურიგდა და რედაქციაში ბოდბის სათქმელად ეწვია ადრე მისი უარყოფელი დავით ერისთავი, ანუ როგორც თვითონ ახასიათებს, „დრამების გადამკეთებელი, მეტად გულწრფელი და კეთილი კაცი“ (ააჭიჭინე აჭი-ბაჭია, / მართალს, ჭკვიანურს ნურას იმლერი, / თორემ გამოჰხრავს შენს ჩანგს, ვით ჭია, / ჭკუის მტარვალი ტვინმეისტერი... / ...ხალხში სამართალს ტყვილა ნუ ელი! / თუ გსურს, არ მოჰკვდე ჩვენში მშიერი, / ფარისევლობას მიჰყავი ხელი / და მოგიწონებს ტვინმეისტერი!...“). მაშინ ცენზურამ ამ ლექსის დაბეჭდვის უფლება რატომღაც დაუბრკოლებლად გასცა (შეაპარესო მაშინდელ ცენზორს, ყაითმაზოვს), მაგრამ ყოველთვის ასე როდი იყო. ცენზორთა ინსტიტუტის პრაქტიკა, ისევე როგორც ზოგიერთ გამომცემელთა თავგასულობა (მაგ. იგივე სენკოვსკის, რუსი გამომცემლის, რომელიც ცნობილი იყო თავისი უპრეცედენტო გამოხდომებით: სამი სტატიისგან ერთის შეკვრა, საკუთარი იდეებით სხვისი ტექსტის გაჯერება და, ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ თვით ბალზაკის ნაწერის ხელყოფა. მან „მამა გორიოს“ ბედნიერი ფინალი მიაბა) ამ პერიოდის რუსულ ლიტერატურულ ბაზარზე ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. იქაურ სპეციფიურ სირთულეებს ვერც 1828 წელს გამოცემული საცენზურო წესდება და მისი დამატების სახით გამოქვეყნებული „მთხველის (сочинитель-ის) უფლებათა შესახებ“ შველოდა. საყოველთაოდ ცნობილი იყო, რომ არა თუ ცენზორი, მწერალს მასზე პირადად დაბოლმილი რომელიმე ჩინოვნიკი ან თუნდაც ხელისუფალი მაინც წამოენეოდა. ჩვენთან ეს პროცესი უფრო ღია იყო, რადგან ცენზურობას თვით მეფისნაცვლებიც კი არ თაკილობდნენ, მაგალითად, ერმოლოვი, მოგვიანებით მეფისნაცვლის მოვალეობის შემსრულებელი გრ. ორბელიანი. (შეგვიძლია დავასახელოთ სხვებიც: ლ. ისარლოვი, რ. ერისთავი, ყაითმაზოვი, გ. ჟურული. ამ უკანასკნელის უკომპრომისობას იხსენებს ს. ფირცხალავა წერილში „პრესა და ცენზურა“). აკაკის ბიბლიოგრაფიულ ქრონიკაში თუ ჩავიხედავთ (გურგენიძე ... 1989: 211), ვნახავთ არა მხოლოდ საცენზურო კომიტეტის მუდმივ ზედამხედველობას,

არამედ ცენზორის თვალის ასახვევად პოეტის მიერ საკუთარ ლექსებზე გაკეთებულ ამ ტიპის არაერთ მინაწერს: „თარგმნილია რუსულიდან“ ან „გოჩაიანიდამ ამოწერილი“. ცხადია, ხშირია არასასურველი სტროფების ამოღებაც (მაგ. „თორნიკე ერისთავიდან“: „შვიდ სამეფოს მოგაგონებთ / მოელვარე ის შვიდფერი..“ და ა. შ. და ე. წ. ილბლიანი გაპარებებიც. დავასახელოთ თუნდაც თვით ლუკა ისარლოვისადმი მიძღვნილი ხელმოუწერელი ლექსი „არაკი“ („იყო ერთი მაიმუნი, / ეძახოდნენ ლუკა-მელას;/ ზურგს ეკიდა ქვეყნის წუნი,/ ულოკავდა ფეხებს ყველას...“). 1882 წელს, როდესაც აკაკის ჩაფიქრებული ჰქონდა გაზეთ „გზის“ გამოცემა, კავკასიის საცენზური კომიტეტმა თავისი უნდობლობა ორიგინალურად დაასაბუთა: გაზეთ „შრომიდან“ უკვე ვიცით რა მიმართულების ავტორია, გამოსცეს თავისი გაზეთი, ოღონდ ნურც კანონებს, ნურც საერობო თვითმმართველობის ქრონიკას, ნურც სკოლების ამბებს და სასამართლოს ანგარიშებს, მით უფრო, ადგილობრივ ცნობებს ნუ შეეხებაო. ეს კი სხვა არაფერი იყო, თუ არა ნებართვა, რომელიც აკრძალვას უფრო ნიშნავდა.

ცენზურასთან აკაკის დაპირისპირების ყველაზე გახმაურებული ისტორია უკავშირდება მოგვიანებით, 1905 წელს, მის სარედაქტორო გაზეთ „ხუმარას“ გამოცემას, რომლის პირველ და უკანასკნელ ნომერში მაშინდელ გუბერნატორზე გამოქვეყნებული კარიკატურისა და სატირული ლექსის გამო მცირე ხნით, მაგრამ მაინც მეტეხის ციხეში აღმოჩნდა. ამ ფაქტმა და მხარდაჭერამ, რომელიც მაშინ არა მარტო პატიმრებისგან იგრძნობოდა, პოეტის სახელს მეტი პოპულარობა შესძინა.

რაც შეეხება თვით აკაკის დამოკიდებულებას მაშინდელ საგამომცემლო საქმესთან, იგი ძირითადად მაინც უკმაყოფილების შემცველი იყო (გავიხსენოთ თუნდაც დავა „ქართველთა ამხანაგობის“ თავმჯდომარე ალ. ჯაბადართან ათტომეულში შესატანი მასალის შესახებ დადებული პირობის დარღვევის შესახებ). ზოგადადაც, აკაკი წუხს საკუთარი ნაწერების გამოცემათა სიმწირის გამო. ორი ტომის მეტი არ გამოსულა, მაშინ, როდესაც რამდენიმე ათეული მაინც უნდა გამოსულიყო. მიზეზად ხელმოკლეობასა და დაუდევრობას ასახელებს... რეპუტაცია მწერლისა, რომელსაც ცალკე წიგნებად ან ტომებად უნდა გამოეცა თავისი თხზულებები, აკაკის ამ დროისთვის ნამდვილად ჰქონდა. პოეტის მიერ დასახელებულ მიზეზთა გარდა, საქმე ფერხდებოდა თავად ქართული წიგნის ბაზრის სიმწირით, ყოველი ქართული საქმისადმი თავად ქართველთა მიერ გამჟღავნებული უნდობლობით, სამამულო პროდუქციისთვის რუსული გამოცემების მიერ განეული

სერიოზული კონკურენციით. უთუოდ ამ და სხვა ხარვეზების გასწორებას ემსახურება აკაკის ინიციატივა თვითონ უპატრონოს პრესის ფურცლებზე აქა-იქ, ზოგჯერ სრულად, ზოგჯერ კი ფრაგმენტულად დაბეჭდილ, მიუხედავად ამისა კი, მკითხველთა შორის ესოდენ პოპულარულ თავის ნაწერებს. 1897 წელს თხოვნით მიმართავს კავკასიის საცენზურო კომიტეტს, მიეცეს ნებართვა როგორც საკუთრივ მისი, ასევე ხალხური შემოქმედების ნიმუშების თავმოყრის მიზნით გამოსცეს ჟურნალი „აკაკი თვითონ კრებული“. საინტერესოა საცენზურო კომიტეტის მიერ ბეჭდვითი საქმის მთავარი კომიტეტისთვის წარდგენილი შუამდგომლობის ტექსტი, რომელიც აკაკის ორმოცწლიანი მოღვაწეობის ობიექტურ შეფასებას წარმოადგენს (იყო რეფორმებისა და გლეხთა გათავისუფლების აქტიური მომხრე, მრავალფეროვანი ნაწარმოებებით გაამდიდრა ქართული მწერლობა, შექმნა ახალი ლიტერატურული ენა). „კრებულის“ რედაქცია ჯერ თბილისში იყო, შემდეგ – ზესატაფონში. თბილისში მცხოვრებთათვის წლიური გადასახადი ექვსი მანეთი დაწესდა, ქალაქგარეთ გაგზავნით – შვიდი მანეთი, ნახევარი წლით ოთხი მანეთი (მოგვიანებით რედაქტორმა ამ ფასების გადახედვა მოითხოვა). თვით აკაკის სიტყვებით: თითო ნომერი 1 200 ეგზემპლარზე ნაკლები არ დაბეჭდილა. ლ. ასათიანი საგანგებოდ აღნიშნავს: „ეს პირველი მაგალითი იყო..., რომ მწერალს საკუთარი ნაწერებისთვის დაეარსებინოს პერიოდული ორგანო. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს შეეძლო მხოლოდ ისეთ პროდუქტულ მწერალს, როგორც იყო აკაკი“ (ასათიანი 2011: 214). მიუხედავად ამისა, აკაკის სამწერლო ენერჯია და ნიჭიერებით პროვოცირებული მუდმივი მოუსვენრობა მხოლოდ ამ თავისთავად მნიშვნელოვან ამოცანას ვერ დასჯერდებოდა. „კრებულით“ ბევრი რამ გაკეთდა ხალხური სიტყვიერების ნიმუშების გადარჩენა-შეკრებისათვის, რეპუბლიკაციების გვერდით ადგილი დაეთმო ახალ პუბლიკაციებს (რად ღირს თუნდაც „სულიკო“, „გამზრდელი“, „ნათელა“, „ჩემი თავგადასავალი“, „ბაში-აჩუკი“, „მედია“, გამოჩნდნენ სხვა ავტორებიც (მ. ჯანაშვილი, ზ. ჭიჭინაძე, ს. ქვარიანი) და რაც მთავარია, თავი იჩინა პოლემიკის დემონმა, (აკაკი ეპაექრებოდა ნ. მარს, სომხურ გაზეთ „ნორდარს“, კიბა აბაშიძეს, რომელსაც არ მოსწონდა აკაკის ანტისაბანკო რიტორიკა და სხვ.). ეს კი ცენზურისგან არავიზირებული და ამდენად დასჯადი ქმედება იყო. ამას ემატებოდა ხელისმომწერთა საგრძნობი შემცირება. თანხის უქონლობის გამო ვერ ხერხდებოდა გავრცელებისთვის საჭირო სპეციალური თანამშრომლების დაქირავება. ზოგიერთი აგენტი თურმე არც სარედაქციო თანხის მითვისებს თავილობდა, რაც არც თუ ისე იშვიათი მოვლენა იყო. საგულისხმოა აკაკის ერთი შეხ-

ვედრა ჟურნალის ხელისმომწერთან, რომელიც ქორწილში ყოფნისას მიეჭრება რედაქტორს და გადაუხდებლობის გამო ბოდიშს სთხოვს. ის ის იყო თანაგრძნობის გამოხატვა დავაპირე, რომ უფულობით „შენუხე-ბულმა“ ჩემმა ხელისმომწერმა მეთარეს ოქრო გადაუგდო (ასათიანი 2011: 152). ამიტომაც 1900 წელს „აკაკის თვითი კრებული“ დაიხურა.

„კრებულის“ გამოცემის დასაწყისში, როგორც ეს რედაქციის გამგედ შერჩეული პოეტის მეგობრის, თედო კიკვაძისთვის, გაგზავნილ ბარათში ჩანს (გვარამაძე: 1996), აკაკის ჰქონდა გარკვეული თანხა და პირველ ეტაპზე მაინც რაღაც მოგებასაც მიიღებდა. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ მასალის შერჩევის, მისი განლაგების, საკუთარი ნაწერების ავტორიზებული ვარიანტების შექმნისას იგი სრულად ამჟღავნებს პროფესიონალი ლიტერატორის ყველა თვისებას. მეტიც, სარედაქციო მუშაობის ინტენსივობა ამ პერიოდის შემოქმედებითი საქმიანობის ხარისხსა და ტემპზეც აისახება. პუბლიცისტიკიდან გამომდის თემატიკა, სახეობრიობა და პროზაული ტექსტების სიუჟეტური სვლებიც კი. აკაკი ნაყოფიერად მუშაობს, იგი, შეიძლება ითქვას, თავის სტიქიაშია.

მართალია, იგი ილიას მსგავსად არც „მუდმივი რედაქტორია“ (რომ არაფერი ვთქვათ ილიასავე მოსამართლეობაზე, ბანკირობასა და მემამულეობაზეც) და ი. გოგებაშვილივით არც სერიულად გამოცემულ თუ მომავალში გამოსაცემ სახელმძღვანელოთა ავტორი, (მათზე, მართლაც, ითქმობდა, რომ ლიტერატურული შრომით მეტ-ნაკლებად სტაბილურ ანაზღაურებას ღებულობენო), მიუხედავად ამისა, ახერხებს ეპიზოდურად მაინც აილოს თავისი შრომის თუ სრული არა მიახლოებითი ანაზღაურება: მაგ. წ კ გ საზოგადოება 30 თუმნამდე უხდის კრილოვის იგავ-არაკების თარგმანში; დრამატული საზოგადოება სპეციალური პრიზით აჯილდოვებს; გახმაურებულ პიესებში „რეპეტიცია“, „კინტო“, „ბუტიაობა“, „კუდურ-ხანუმი“ რაღაც ჰონორარებია, არის ლექციებიც, რომელთაც სიახლის შთამბეჭდავი ეფექტი აქვს; წ კ გ საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულ თეატრალურ წარმოდგენათა ანტრაქტებში აკაკი საკუთარი ლექსების დეკლამატორად გვევლინება (მაგ. სურამის საზოგადოებამ ერთი ასეთი ღონისძიებისთვის 26 თუმანი და 7 მანეთი შეაგროვა). თუმცა ყოფილა ისეთი შემთხვევაც, როდესაც გაზ. „დროების“ რედაქციაში მისულს მძაფრი სატირული ლექსის „არაბი ფაშასთვის“ (1882) ჯიბეგაფხეკილი მასპინძლებისგან დიდსულოვნად ეტლის მგზავრობის საფასურიღა (ერთი მანეთი) უკმარია.

რაც შეეხება საღამოებისა და იუბილეების დროს მორთმეულ სხვადასხვა გვირგვინებს, მინიატურული მერცხლების ნისკარტებზე

გამობმული ძვირფას კალმებსა თუ საათებს თუ ათასგვარ სხვა წვრილმანს, ირკვევა, რომ ბევრი რამ აქედან პეტერბურგის ლომბარდისთვის ირჩეოდა. ეს ნივთები კი აკაკის სიკვდილის შემდეგ საისტორიო-საეთნოგრაფო საზოგადოებასთან ერთად დავით სარაჯიშვილის მეუღლემ გამოიყიდა (სარაჯიშვილი 2010: 21).

ერთგან მის სიღარიბეზე დაეჭვებული თაყვანისმცემლისთვის უთქვამს: „ახირებული ხართ, საიდან, ბატონო, საიდან? საჩხერის მამული არაფერს მაძლევს, თქვენც იცით; რედაქციაში კი დაპირებებით მკვებავენ, გროშ-კაპიკს არავინ მიგზავნის. პოეტი ხარ, სულიწმინდამ გარჩინოსო“. არაიშვიათად სალამო-იუბილეებით შემოსული თანხაც არ აღწევდა ადრესატამდე. გავიხსენოთ დავით კლდიაშვილისთვის განეული წინააღმდეგობა, ცივი უარი საიუბილეო ღონისძიებაზე და მხოლოდ შემოსული თანხის უკლებლივ გადაცემის შემდეგ, აკაკის კმაყოფილი სახე და ფულთან „შენობით“ მოსაუბრე კაცის რეპლიკა: ხვალ ამ თანხიდან ჩემს ჯიბეში ბევრი არაფერი დარჩებაო (კლდიაშვილი 1981: 298).

აკაკის გამომცემლნი, განსაკუთრებით კი მ. ლალიძე („თამარ ცბიერი“ – 1903), ი. მანსვეტაშვილი („ჩემი ნაწერები“, 1912-13), ს. მერკვილაძე („ნათელა“ – 1911, „კიკოლას ნაამბობი“, „ბაში-აჩუკი“, „გამზრდელი“ – 1913), წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება არა მარტო პოეტის მიერ უკვე გამოცემულ ტექსტთა რეპუბლიკაციას ეწეოდნენ, არამედ ზოგადად აკაკის ადრეულ გამოცემასთან დაკავშირებული ნაკლოვანების (ფრაგმენტულობა, არათანმიმდევრობა) აღმოფხვრასაც ესწრაფვოდნენ. ამასთან ქართული მწერლობის ავტორიტეტის წამოწევის მიზნით აუცილებელი იყო ილიასთან ერთად მეორე ყველაზე რეიტინგული ავტორის წარმოჩენა. აძლევენ ისეთ ჰონორარს ან ავანსს, რისი შესაძლებლობაც ჰქონდათ, რაც ხშირად გამოცემათა შეწყვეტის ან აკაკის მიერ უფრო ხელსაყრელი ვარიანტის ძიებას იწვევდა (ერთგან ვ. მაჩაბელსასე გადმოსცემს აკაკის სიტყვებს: მცირე ფორმის პოემა „მედიაში“ ოთხი თუმანიც არ მერგება მაშინ, როდესაც მისთვის საჭირო მასალების შეგროვებას ოთხ წელიწადზე მეტი მოვანდომეო). სხვათა შორის, 1889 წელს, მას შემდეგ, რაც აკაკი უარს იტყვის დირექტორის ადგილზე და ქუთაისის საადგილმამულო ბანკი უნიშნავს პენსიას წელიწადში 150 თუმნის ოდენობით, პუბლიცისტი სტ. ჭრელაშვილი, იგივე სანო, გამოთქვამს რწმენას, რომ ეს იქნება აკაკის თხზულებათა სრული გამოცემის რეალური წინაპირობა (გურგენიძე ... 1989: 213). თუმცა პენსიის გადახდა მოკლევადიანი აღმოჩნდება და ეს კარგი ინიციატივაც აკაკის ხუმრობის საგანი

გახდება: უცნაური კაცი ვარ: ცოლი მყავს და არ მყავს, პენსია მაქვს და არ მაქვს....

აკაკიზე, როგორც პროფესიონალ მწერალზე მსჯელობის დროს, უნდა გავითვალისწინოთ კიდევ რამდენიმე გარემოება: მიუხედავად იმისა, რომ იგი მოიაზრება ახალი მოძრაობის წარმომადგენლად (მეორე დასისი მეთაურადაც კი მიიჩნევენ, რასაც თვითონ უარყოფდა), ჩართულია; და ზოგჯერ ძალზე აქტიურადაც, დაპირისპირებაში „მამათა და შვილთა“, უფრო სწორად კი „არისტოკრატიულ-მონარქისტულ დისკურსსა და ლიბერალურ-ნაციონალურ დისკურსს შორის“ (მათირიშვილი: 2010: 7), მოგვიანებით კი სულაც „ინტერნაციონალის“ მთარგმნელ-პოპულარიზატორად გვევლინება, საკუთარ თავში ორივე (თუ სამივე) მხარისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს აერთიანებს. შესაბამისად მისი (მათი) „რადიკალიზმიც უპირატესად იდეებში გამოიხატება, ვიდრე ქცევაში“. თუმცა მწერლის არა როგორც რეალობის უბრალო ფიქსატორის, არამედ იმავე რეალობასა და ხელოვანის მიერ შექმნილ-დანახულ „ახალ რეალობას“ შორის მედიუმად მოვლენილი ინდივიდის, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შუაკაცის“, უპირატესობა სწამდა და მას ამკვიდრებდა კიდევ. ამ უცნაურმა ცენტრისტულმა პოზიციამ შესაძლოა გარკვეულწილად განაპირობა კიდევ ფინანსური და მასზე მიბმული შემოქმედებითი თავისუფლების მისეული გაგება, რაც პროფესიულ ცხოვრებაზეც აისახა. აკაკი, ცხადია, იყო პროფესიონალი მწერალი იმდენად, რამდენადაც ამის საშუალებას იმდროინდელი სოციო-კულტურული კონტექსტი იძლეოდა. თუმცა პროფესიონალიზმის სხვა ნიშნებთან შედარებით, იგი უპირატესად მაინც საკუთარი „მონოდებისადმი“ ერთგულებასთან ასოცირდება.

## დამოწმებანი:

**აკაკის კრებული 1999:** *აკაკის კრებული*. წიგნი პირველი. თბილისი: თსუ, 1999.

**აკაკის კრებული 2005:** *აკაკის კრებული*. წიგნი მეორე. თბილისი: თსუ, 2005.

**ასათიანი 2011:** ასათიანი ლ. *ცხოვრება აკაკი წერეთლისა*. თბილისი: 2011.

**გაბოძე 2009:** გაბოძე ჯ. *აკაკის თხზულებათა გამოცემები*. თბილისი: 2009.

**გვარამაძე 1996:** გვარამაძე ლ. *აკაკის თვითური კრებული*. ხელნაწერი. ლიტ. ინსტ. ბიბლიოთეკა. თბილისი: 1996.

**გურგენიძე ...1989:** გურგენიძე ნ., გორგაძე ი. *აკაკი წერეთელი (ცხოვრებისა და შემოქმედების მატრიანე)*. ბიბლიოგრაფიული ქრონიკა. თბილისი: 1989.

**კალანდაძე 1985:** კალანდაძე ა. *ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია*. ტ. 4-5. თბილისი: 1985.

**კლდიაშვილი 1981:** კლდიაშვილი დ. „ჩემი ცხოვრების გზაზე“. *თხზულებანი*. ტ. 11. თბილისი: 1981.

**მეუნარგია 1957:** მეუნარგია ი. ქართველი მწერლები. სამახსოვრო ფურცლები აკაკის შესახებ. თბილისი: 1957.

**სარაჯიშვილი 2010:** სახალხო მგოსანი და დავით სარაჯიშვილის ოჯახი. საქართველოს ბიბლიოთეკა, № 3. თბილისი: 2010.

**შათირიშვილი 2010:** შათირიშვილი ზ. „ნიკო ნიკოლაძე კრებულის დანიშნულებაზე“. შესავალი წერილი. თბილისი: 2010.

**ტოდი 2002:** Тод У. Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, этика. НЛО, №58, 2002.

**წერეთელი 1989:** წერეთელი ა. ჩემი თავგადასავალი. თბილისი: 1989.

## **DAREJAN MENABDE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Akaki Tsereteli and Literary Tradition of Georgian Eulogistic Court Poetry**

Akaki Tsereteli as a poet and public figure, was a loyal follower of Georgian literary tradition. He was familiar with old Georgian religious and secular literature, took interest in literary and historical sources, etc. However, not infrequently he expressed his critical attitude towards a number of issues, which is obvious in his artistic and publicistic essays. This negative evaluation of eulogistic poetry had its explanation – the literary principles and ideological (monarchist) conception of the eulogist poets were unacceptable for A.Tsereteli's world-view. This was a case when A.Tsereteli opposed Georgian literary tradition and expressed his views impartially.

*Key words: Akaki Tsereteli and Literary Tradition.*

## **დარეჯან მენაბდე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **აკაკი წერეთელი და ქართული საკარო-სახოტბო პოეზიის ლიტერატურული ტრადიცია**

აკაკი წერეთელი, როგორც მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, იყო ერთგული და მიმდევარი ქართული ლიტერატურული ტრადიციისა. იგი კარგად იცნობდა ძველ ქართულ სასულიერო და საერო მწერლობას,



ინტერესს იჩენდა ლიტერატურული და ისტორიული წყაროებისადმი და ა. შ.; არცთუ იშვიათად გამოთქვამდა თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას რიგი საკითხების მიმართ, რაც თვალნათლივ ჩანს მის მხატვრულ თუ პუბლიცისტურ ტექსტებში. ლიტერატურული ტრადიცია აკაკისთვის არ იყო ხელშეუხებელი ფასეულობა, ამიტომაც, მიუხედავად ზოგადად ამ ტრადიციისადმი პატივისცემისა, იგი არ ერიდებოდა საკუთარი (ზოგჯერ არცთუ შეუმცდარი) პოზიციის გამოხატვას. ამ მხრივ, გამოვყოფდით აკაკის უარყოფით დამოკიდებულებას ქართული საკარო-სახობო პოეზიისადმი, რომელიც, ტრადიციულად, საყოველთაო ყურადღებისა და განდიდების საგნად იყო მიჩნეული. ქართული საკარო-სახობო პოეზიის თემას აკაკი რამდენიმე პუბლიცისტურ სტატიაში შეეხო: „ქართული სცენა“ (1895), „უბრალო საუბარი“ (1898), „მცირე რამ პროფესორ მარრის უკანასკნელის თხზულების გამო“ (1902)...

საერთოდ აკაკი წერეთელი, რომელიც შესანიშნავად იცნობდა ძველ ქართულ მწერლობას და თავისი შემოქმედებით ეფუძნებოდა ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციას, ზოგჯერ არაობიექტურად და ირონიითაც კი მოიხსენიებდა ძველ ავტორებს. წერილში „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ („ცისკარი“, 1865) აკაკი აღნიშნავდა, რომ ძველ პოეტთა „ლექსებში ცარიელი სტვენის მეტი არაფერი მოისმის“ და ისინი მხოლოდ „მოცლილი კაცის სასმენელს“ ატკობენ... აკაკი პოეტებად არ თვლიდა იმ მწერლებს, რომელთა ლექსებს მხოლოდ „ცარიელი სტვენა“ ახასიათებდა (კერძოდ, ბესიკის პოეზიასა და მის ლექსს „ტანო ტატანო“). იგი წერდა: „ძველი მწერლების ლექსებში ჩვენ ვერაფერს ვხედავთ, გარდა ბუნების აღწერისა, სიყვარულისა, ღვინისა, ვარდის, ბულბულის და ვირისა, ერთის სიტყვით, მათი საკუთარის გრძნობისა და ამ მიზეზით ისე ეკუთვნიან ისინი ჩვენს ხალხს, როგორც ზემოხსენებული ჩიტები“ (წერეთელი 1960: 25).

იმავე წერილში ძველი ქართველი მწერლების ამგვარი შეფასების შემდეგ აკაკი, განიხილავდა რა ნ. ბარათაშვილისა და ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებას, საგანგებოდ გამოყოფდა სოციალურ თემატიკას და წარმოაჩენდა ამ ავტორთა დამსახურებას ერის მომავლისათვის ბრძოლაში. იმ დროს აკაკისთვის მთავარი იყო ლექსის იდეური მხარე და არა მხატვრული ფორმა. ამიტომაც ის იწონებდა მხოლოდ სამოქალაქო მოტივებზე შექმნილ ლექსებს, თუნდაც მათში „პოეზიის ნატამალიც“ არ ყოფილიყო. „ცარიელი რიტორება“ და „ლექსების უსწორ-მასწორო შემარცვლა“ მისთვის არსებითად მისაღები იყო. ასეთი ლექსის „ერთ სტრიქონს ფუთობით რომ მიბოძოთ, ჩვენის ბულბულების ნაწერში,



რომელშიაც პოეზიაც იქნება, მარცვლებიც და რითმებიც არ გავც-  
ვლი“ (წერეთელი 1960: 31) – წერდა იგი. აკაკის აზრით, ძველ ქართულ  
პოეზიაში ზოგადსაკაცობრიო იდეალების სმენის დამატკობელი, უში-  
ნაარსო ჰანგებით შეცვლა მომავლის რწმენის უქონლობამ განაპირობა.  
როგორც ჯ. ჭუმბურიძე აღნიშნავდა, აკაკის ზემოხსენებულ სტატიაში  
უნდოდა ნ. ბარათაშვილისა და ი. ჭავჭავაძის ლექსების ღირსების  
წარმოჩენა და ამ კეთილშობილური ამოცანის შესრულებისას უღმობ-  
ლად შეაფასა ძველი ქართული პოეზია (ჭუმბურიძე 1965: 213-221).

როგორც აღვნიშნეთ, აკაკი განსაკუთრებულ სიმკაცრეს იჩენდა  
საკარო-სახოტბო პოეზიის შეფასებისას. იგი გულისტკივილით წერდა,  
რომ ზოგიერთი მკითხველისათვის „შემოქმედებითი ძალა შეუგნებ-  
ლია“ და ბევრს „გაბერილი, გადაპრანჭული და გაზვიადებული“ მოს-  
წონდა. მკითხველთა ნაწილი კი იწონებდა მხოლოდ იმ მწერალს,  
რომელსაც დიდებული შემოქმედის სახელი დაუმსახურებლად ჰქონდა  
მოპოვებული. ასეთ მწერლად აკაკი იოანე შავთელს მიიჩნევდა (წერე-  
თელი 1961<sup>ა</sup>: 214-216).

პირველი წერილი, რომელშიც აკაკი წერეთელი ამ თემას შეეხო,  
იყო „ქართული სცენა“ („კვალი“, 1895). აკაკი წერდა: „მეთორმეტე სა-  
უკუნის აქეთ, სადაც კი რუსთველს ახსენებდენ ჩვენში, იქ, მაშინვე,  
თავში შავთელს წამოუსკუპებდენ და თუ არ მეტათ, ნაკლებ რუსთ-  
ველზე არ აფასებდენ. – რა იყო ამ ორ მწერალში საერთო? არაფერი!..  
ერთი მგოსანი და მეორე კი გაბერილი, უნიჭო რიტორი!.. ერთი ყვე-  
ლასათვის ადვილათ გასაგები და სიხლ-ხორცში გამჯდომი და მეორე  
კი გაუგებარი გრძნობა-გონების ტვირთი!.. მაშ როგორ მოხდა? რა  
მიზეზი იყო შავთელის გაზვიადებისა და რუსთველზე უმაღლესათ  
დაყენების? უმეცრების თავმოყვარეობა!.. როდესაც ქართველი მწიგ-  
ნობრები და მწერლები ადვილათ გასაგებ რუსთველს ჰკითხულობ-  
დენ, ასე ეგონათ: აქ სიტყვებია კარგი, თვარა აზრი დიდი არა არის  
რაო!.. საკვირველია კაცი. რაც ადვილათ და გაუჭირვებლათ ეძლევა,  
არაფრათ აგდებს! უბრალო ჰგონია და რაც გაჭირვებას უჩვენებს, ის  
კი დიდ რამეთ მიაჩნია! შავთელისა ჩვენ ძველებს არა ესმოდათ რა!  
მისი სიტყვების რახა-რუხი და ბრახა-ბრუხი ჰარმონია ეგონათ!.. რომ  
ამოიკითხავდენ, მაგალითად, ამ გვარ რამეს: „ბოლუქ ბოლუქად და  
სასალუქად“, „არიონა თან არიონა თან“, „რომელნი ელნით რომელნი  
ელნით“, ბრახუნ-ბრახუნი, ბრავუნ-ბრავუნი, ბრუხუნ-ბრუხუნი და  
სხვანი ამ გვარები, – სიბრძნე ეგონათ; სიღრმე-სიგანეს უზომავდენ  
და რომ ვეღარ გაატანდენ სისქეში, ჰფიქრობდენ: ალბათ ეს დიდი რა-  
მეაო. სხვა ან კი რა მოეთხოვოდათ იმ საბრალო მწიგნობრებს მაშინ,

როდესაც ინსტიქტი, ავ-კარგის საგრძნობელი, დაკარგული ქონდათ და დაჩლუნგებულ ჭკუა-გონებით შემოქმედების ძლიერების მიწოდმა არ შეეძლოთ?.. იტყუებდენ თავს და ატყუებდენ ქვეყანასაც: გაჰკიოდენ შავთელის დიდებას. – ფეხის ხმის ამყოლი ქვეყანაც იმეორებდა მათ ნათქვამს, მაგრამ საქმით კი სულ სხვა გამოდიოდა: მაშინ, როდესაც რუსთველი ყველამ ზეპირათ იცოდა, ჭირსა და ლხინში აუცილებელ მასალათ იყო გადაქცეული, შავთელის მხოლოდ სახელი იცოდენ და მაინც მოწინებით იხსენიებდენ!.. და აქ გასაკვირველიც არა არის რა: ფეხის ხმის აყოლა, იგივე „გიპნოტიზმია“ – ჯადოა... ქვეყნის ხმა და ხმის აყოლა სენია... სახადი!.. მართალია, ოდესმე ქვეყანაც გამოერკვევა, მოიხდის ხოლმე იმ სენს, მაგრამ გვიან... ძალიან გვიან – ბევრჯელ საუკუნოებია საჭირო!“ (წერეთელი 1961<sup>ა</sup>: 215-216).

დაახლოებით ასეთივე აზრი განავითარა აკაკიმ „უბრალო საუბარ-შიც“, რომელიც 1898 წელს „აკაკის კრებულში“ გამოაქვეყნა. სტატიაში იგი მკაცრად წერდა მ. ხერასკოვისა და სხვათა დაუმსახურებელ განდიდებაზე და მათთვის დიდი მწერლების სახელების მიკუთვნებაზე. ამგვარი შეფასების მაგალითად აკაკიმ ქართული ლიტერატურიდან იოანე შავთელთან ერთად უკვე ჩახრუხაძეც მკაცრად გააკრიტიკა: „ჩვენშიაც შვიდი საუკუნის განმავლობაში სადაც რუსთველს-კი ახსენებდენ, იქვე წამოასკუბებდენ ხოლმე შავთელსა და ჩახრუხასაც, თითქმის უფრო მაღლა აყენებდენ. რა იყო მიზეზი? მხოლოდ ერთხელვე ნათქვამის აყოლა!.. რომ კითხულობდენ და გაგება უჭირდათ, ჰფიქრობდენ ალბათ აქ არის სიბრძნე, რომ გაგება გასაჭირიაო! ჩემ სიყმანვილეში მე თვითონ გამიგონია მოხუცებული ქართველებისაგან: „შავთელი და ჩახრუხა სიბრძნის ზღვა არის, რომ შეცურო, ვეღარ გამოცურავო და რუსთველი-კი უბრალო სასიამოვნო რამო. ის თითქო ხუმრობს და უბრალო ღელეში ჭყუმპალობს, მაგრამ მაინც მეტათ სასიამოვნო რამ არისო“. რა იცოდენ იმათ, რომ გენიოსური რამ მხოლოდ ის არის, რაც ადვილი გასაგებია და გზა-გზა გაუჭირვლათ ხელათ იჭერს გამვლელ-გამომვლელს და უბრალო, ადვილ-გასაგებ სიტყვებით ხიბლავს გრძნობა-გონებას? ეს მამა-პაპური ცოდვა-შეცდომა დღემდისაც გვინევს ჩვენ და ხშირათ უბრალო გაბერილი და გაპტყელებული, ბუნდოვანი რამ საქებათ მიგვაჩნია!.. ამ გვარმა შეხედულებამ და უკრიტიკობამ ისე გაგვიფუჭა გემო ხელოვნების შესახებ, რომ კარგსა და ავს ძნელათ ვარჩევთ“ (წერეთელი 1961<sup>ა</sup>: 355).

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ისიც, რომ სტატიაში „ზეპირ-სიტყვაობის გამო“ („აკაკის კრებული“, 1897) აკაკიმ მთელ ქართულ სახოტბო პოეზიაზე მაღლა დააყენა ხალხური ტაეპი „თამარ მეფე

ღმერთს უყვარდა...” და ამის გამო წერდა: „ახლა შევეუწონოთ ამ ორ ტაეპს მთელი პოემა „თამარიანი“ ანუ შავთელის მიერ შესხმითი ქება და რას დავინახავთ? იმას, რომ შავთელმა, რომელსაც საგნად ჰქონდა აღებული თამარ მეფის სინმინდისა და ძღერების ხელოვნებით გამოხატვა, მისი მეთათხედვე ვერა სთქვა რა, რაც ხალხის გენიოსობამ ორი უბრალო სიტყვით გადაჭრა“ (წერეთელი 1961ა: 257).

მოხმობილი მასალებიდან ნათლად ჩანს, როგორ დაუპირისპირდა აკაკი წერეთელი ლიტერატურულ ტრადიციას და საკუთარი შეხედულებისამებრ მკაცრად შეაფასა საყოველთაოდ აღიარებული ავტორები. აკაკი არაფერს წერს ამ ნაწარმოებების მაღალმხატვრული ლიტერატურული ღირსებების შესახებ და არც მათი ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი იდეალებით ინტერესდება.

აკაკი წერეთლის შეხედულებები ჩვენთვის თავისთავად მნიშვნელოვანია, მაგრამ არ შეიძლება აქვე არ გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის მოსაზრება ჩახრუხაძის „თამარიანის“ შესახებ, რომელსაც ერთგვარად ეხმიანებოდა აკაკი. ილიას ხომ გაცილებით ადრე, 1861 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვის-მიერ „შეშლილი“-ს თარგმანზედა“ ჰქონდა გადმოცემული თავისი დამოკიდებულება სახოტბო პოეზიის მიმართ.

აი, რას წერდა ილია „თამარიანის“ შესახებ: „საზოგადოების მიღება ყოველთვის არ ნიშნავს, რომ მწერალი ტალანტიანია; აი, მაგალითად, ჩვენში, ქართველებში, დიდი მწერლის ხმა აქვს დაგდებული ჩახრუხაძესა, მაგრამ არამც თუ დიდი, პატარაც არა ბრძანდება ის კურთხეული. მისი თამარის ქება მთელ მოთხრობის ოდენაა, ზედმესრულით დაინყობა და თითქმის ზედმესრულით თავდება. რა ვაი-ვაგლახით და კისრის მტვრევით მოგოგავს დავარდნილ ცხენსავით მისი ოც-მარცვლოვანი ტყვიასავით მძიმე ლექსები!.. არც აზრი, არც სურათი, არც მშვენიერება, არც ჭკუა, არც გული, არაფრისთანა არაფერი, გარდა ზედმესრულების რახა-რუხისა! აბა ეხლა ნახეთ, რა სახელი აქვს ჩვენში! სადაც რუსთაველს, მაგ თითქმის გენიასა ახსენებენ, იქ, გინდათ თუ არა, წამოაკუნკულებენ ჩახრუხაძესაც, რომელსაც, გვგონია, ფიქრადაც არა ჰქონია ამისთანა დიდების იმედი“ (ჭავჭავაძე 1953: 10-11).

ილია ჭავჭავაძის ამგვარ მოსაზრებებს, რასაკვირველია, თავისი ახსნაც აქვს. ილია ის მწერალია, რომელმაც კარგად იცოდა საქართველოს ისტორია და რომელსაც აღეგებდა ის ფაქტი, რომ ჩვენს საისტორიო თხზულებებში არ ჩანდა ხალხი. საკითხის გარშემო ანგარიშგასანევია ლ. მენაბდის თვალსაზრისი: „გასაგებია, რომ მწერალი მოქალაქე, რომელსაც ასეთი თვალსაზრისი ჰქონდა ჩვენს ისტორი-

აზე, ვერ მოიწონებდა „თამარიანს“, რომელშიც ხალხი სულ არ ჩანდა და მხოლოდ მეფის გაუთავებელ ქება-დიდებას წარმოადგენდა... „თამარიანი“ სახოტბო პოეზიისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით (მეფის გადაჭარბებული ქება, ჰიპერბოლიზმი, ენაწყლიანობა, საზეიმო განწყობილება, პათეტიკა) არ უდგებოდა ილიას საზოგადოებრივ-იდეოლოგიურ მრწამსს. აღნიშნული გარემოების გათვალისწინების შემდეგ ძნელი აღარაა ილიას „თამარიანისადმი“ დამოკიდებულების ახსნა. აქ არ შეიძლება არ მოვიგონოთ და არ გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ აღნიშნულ წერილს, რომელშიაც „თამარიანია“ შეფასებული, ი. ჭავჭავაძე წერდა ახალგაზრდობაში, გაცხარებული პოლემიკის დროს; „თამარიანს“ აშუქებდა თერგდალეულთა იდეურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან და ჩახრუხადეს რუსთველის გვერდით განიხილავდა. ყოველივე აღნიშნულის გათვალისწინების შემდეგ ძნელი გასაგები აღარაა, თუ რატომ გამოუტანა მან ასეთი მკაცრი მსჯავრი ჩახრუხადის პოეტურ ქმნილებას“ (მენაბდე 1973: 98-99).

იგივე შეიძლება ითქვას აკაკი წერეთლის მიმართაც. ილიას მსგავსად, აკაკიც „თამარიანსა“ და „აბდულმესიანს“ თერგდალეულთა პოზიციიდან აფასებდა და თუ ილია ჩახრუხადეს აკრიტიკებდა, აკაკი აკრიტიკებდა შავთელს და ზოგჯერ ორივეს ერთად, ამასთან, ძალიან ალელვებდა ის ფაქტი, რომ მისი თანამედროვენი ზოგჯერ მეხოტბეებს უპირატესობას ანიჭებდნენ რუსთველთან შედარებით. აკაკი ამგვარ მიდგომას ვერ ეგუებოდა, რადგან მეხოტბეთა საზოგადოებრივ-იდეოლოგიური მრწამსი სრულებით არ შეეფერებოდა მის ლიტერატურულ მიზნებსა და მსოფლხედვას.

აქვე გავიხსენოთ აკაკის დამოკიდებულება თეიმურაზ I-ის – ასევე მეფის – მიმართ, რომელიც აკაკის სიტყვით, „პოლიტიკაში პოეტობდა, პოეზიაში პოლიტიკოსობდა... [თეიმურაზი] რომ რამეს დასწერს, ეკითხება თავის გულს: „მე ვჯობივარ, ჩახრუხა თუ შავთელიო?“ „შენც კარგი ხარ, ჩახრუხაც და შავთელიცო, მაგრამ რუსთველი კი ყველას გჯობიათო“ (წერეთელი 1957: 147-148). ერთი სიტყვით, აკაკი შემთხვევას არ გაუშვებდა, ქართველი მეხოტბეებისთვის კბილი არ გაეკრა.

საგანგებოდ უნდა შევეხოთ აკაკი წერეთლის სტატიას „მცირე რამ პროფესორ მარრის უკანასკნელის თხზულების გამო“, რომელიც „თამარიანისა“ და „აბდულმესიანის“ ნ. მარისეულ გამოცემას (მარი 1902) მიეძღვნა (წერეთელი 1961<sup>ე</sup>: 129-134). წიგნის გამოსვლისთანავე ოდების ამ გამოცემას მაღალი შეფასება მისცა დ. კარიჭაშვილმა, რამაც გამოიწვია აკაკის დაინტერესება – 1902 წელს გაზეთ „ივერიაში“

მან გამოაქვეყნა ზემოხსენებული წერილი, რომელშიც არაერთი საგულსხმო მოსაზრებაა გამოთქმული.

„...ბატონ კარიჭაშვილის შეფრქვევით შექებამ მეც სურვილი ამიძრა, რომ გადამეთვალეურებინა ბატონ მარრის უკანასკნელი შრომა და გამოცემა შავთელისა და ჩახრუხას შესახებ, – წერს აკაკი, – გადავსინჯე და კმაყოფილი დავრჩი. ეს უკანასკნელი შრომა მართლა რომ მოსაწონია; რვა საუკუნის განმავლობაში გადამწერლებისაგან დაბურდული და დახლართული ტექსტი ორივე პოემისა ბატონ მარრს წესიერად აღუდგენია და შესაფერი ლექსიკონიც ჩაურთავს, მაგრამ მაინც ეს სამაგალითო შრომა დამთავრებული არ არის. მიკვირს, როგორ ავიწყდება ბატონ პროფესორს, რომ რაც მეცნიერისათვის ცხადია, ის ჩვენთვის, უბრალო მკითხველებისათვის, ბნელია და ძნელი გასაგები. საჭირო იყო, რომ ტექსტის აღმდგენელს იქვე გვერდით პროზით დაენერა ჩვენ-და გასაგებათ, რასაც ლექსები გვეუბნებიან და აეხსნა ჩახრუხაულებისა და მაჯამების მნიშვნელობა, რადგანაც ისინი პოეტურ გამოცანას შეადგენენ და დიდ ისტორიულ ცოდნასაც მოითხოვენ, რომ გაარკვიოს კაცმა, თუ არა, უამისოდ, მარრისაგან აღდგენილი ტექსტიც ისეთივე გაუგებარია, როგორც ადრინდელი ნაბეჭდები. ამისივე ბრალი უნდა იყოს ისიც, რომ პირადად მე ვერ მაკმაყოფილებს ეს ნაშრომ-ნაღვანი და ბევრში ვერ დავთანხმებივარ პატივცემულ პროფესორს“ (წერეთელი 1961<sup>ა</sup>: 129; სხვათა შორის, მოგვიანებით ქართული სახობტო პოეზიის სწორედ ამგვარი გამოცემა განახორციელა ივ. ლოლაშვილმა – ლოლაშვილი 1964).

აკაკი მთელ რიგ საკითხებში არ ეთანხმებოდა ნ. მარს, ეკამათებოდა კიდევ მას და ამტკიცებდა, რომ „შავთელს აბდულ-მესია არ რქმევია“, „აბდულმესიანი“ სხვა ნაწარმოებია და შავთელის ოდა – სხვაო (ნიკ. დადიანის გადმოცემის საფუძველზე) და ა. შ. განსაკუთრებით საინტერესოა აკაკისეული შეფასებები და არგუმენტაცია პოემის ქების ობიექტის თაობაზე. აკაკი კატეგორიულად არ ეთანხმებოდა ნ. მარის თვალსაზრისს და პოემას თამარისა და დავით სოსლანის ქებად მიიჩნევდა. ამით ის კიდევ ერთხელ განამტკიცებდა ტრადიციულ შეხედულებას „აბდულმესიანის“ ქების ობიექტის საკითხთან დაკავშირებით. აკაკის არგუმენტები იმდენად საინტერესოა, რომ ვრცლად ვიმოწმებთ მათ:

„ეს თხუზულება დავით აღმაშენებლის ქება-კი არ არის, დავით სოსლანს, თამარის მეუღლეს, შეეხება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ზოგიერთი ადგილები ამ ჰარმონიულის თხუზულებისა გაუგებარი რჩება.

მაგალითად, პირველი;

ღმერთმა სამოთხით  
მოგვცა სამოთხით  
ეთერ ბრწყინვალე  
მზებერ სადარი... და სხვა.

ეს პირდაპირ დავით სოსლანს შეჰფერის, ქმრათ რომ მოჰგვარეს თამარს. ღმერთმან სამოთხით მოგვცაო, ე. ი. ედემიდან გამოიყვანაო. მაგრამ მეორე სამოთხით რაღას ნიშნავს? თუ არ იმას, რომ ეს სიძე ბაგრატიონის გვარისავე იყო და ნათესავი თამარის მესამე-მეოთხით, ე. ი. შორეული სახლის შვილი. დავით აღმაშენებელზე-კი ეს არაფერ შემთხვევაში არ ითქმებოდა. მეორე:

მან იოსებსა  
არ იოსებსა  
სიტუორფე ართვა  
თვით მზგავსი მისა... და სხვა.

აი, რას ამბობს აქ ქების შემსხმელი: იოსებ მშვენიერს სიტუორფე წაართვა და მიემსგავსაო. არ იოსებსო, რომ ამბობს, ეს რაღას ნიშნავს? იმას, რომ უბრალო ოსს არ გავსო, თუმცა (იგულისხმეთ) ოსებიდან-კი არისო; და დავით სოსლანიც ხომ ოსთ ბატონი იყო. არც ეს ლექსი მიუდგება დავით აღმაშენებელს. მესამე:

გვრიტთა მართვისა  
თვარ აქვს მართვისა  
თქვენებრ სურვილი  
მეუღლობისა. – და სხვა.

თუ არ თქვენ, მამ სხვას ვისა აქვს თქვენებრი სურვილი გვრიტით შეუღლებისაო. ნუ თუ ეს დავით სოსლანზე და თამარზე არ არის ნათქვამი? და ეკუთვნის დავით აღმაშენებელს და მის ცოლს, ყვიჩაყეთის მეფის ასულს გურანდუხტს? ეს სიტყვები მაშინ სრულებით უადგილოთ და უაზროთ მიწებებული იქნებოდა. მეოთხე:

წარ თუ წარსულ ვართ  
არ განწირულვართ  
რადგან თქვენ გპოვეთ  
მზედ უფლებისა... და სხვა.

არ განწირულვართ, უცხოს ხელში არ ჩავარდნილვართ, რადგან თქვენ გპოვეთ ბაგრატიონისვე სამეფო გვარის წევრი, ღირსათ მზეთ

უფლებისა, ე. ი. თამარის მეუღლებისა და სხვა“ (წერეთელი 1961<sup>ა</sup>: 130-132).

აკაკი წერეთლის თვალსაზრისი „აბდულმესიანის“ ქების ობიექტის შესახებ შემდგომში არაერთი მეცნიერის გამოკვლევებმა დაადასტურა (ბარამიძე 1945: 105-154; მეტრეველი 1966: 90-115; ლოლაშვილი 1964).

დასასრულ, ვიმეორებთ: სახოტბო პოეზიის მიმართ პოეტის ნეგატიურ შეფასებებს თავისი ახსნა აქვს – აკაკისთვის მსოფლმხედველობრივად მიუღებელი იყო მეხოტბეთა ლიტერატურული პრინციპები და იდეოლოგიური (მონარქისტული) კონცეფცია. შავთელისა და ჩახრუხადის პოეზიის მიუღებლობას აკაკის მხრიდან ისიც ერთვოდა, რომ მას განსაკუთრებით აღიზიანებდა თანამედროვეთა მიერ მეხოტბეთა არა მარტო მოხსენიება რუსთველის გვერდით, არამედ ზოგჯერ მათთვის უპირატესობის მინიჭებაც კი. სწორედ აკაკის მსოფლმხედველობრივი კონცეფციით შეიძლება აიხსნას ისიც, რომ მისი რანგის პოეტისთვის შეუმჩნეველი და შეუფასებელი დარჩა ძველი ქართული სახოტბო პოეზიის ლიტერატურული ღირსებები.

ეს ის შემთხვევაა, როდესაც აკაკი წერეთელი დაუპირისპირდა ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციას და პირუთენელად გამოხატა საკუთარი შეხედულებები. თუმცა მოგვიანებით მან კრიტიკული ტონი შეარბილა და სწორედ ზემოხსენებულ წერილში საგულისხმო მოსაზრებებიც კი გამოთქვა ქართული საკარო-სახოტბო პოეზიის საკითხებზე: „რაც შეეხება ბატონ მარრის იმ უკანასკნელ აზრს, რომ ჩახრუხაულის სახელით დანერილი თამარის ქება რუსთველის დანერილიაო\* და ჩახრუხას ეძახის თავის თავსაო, ამაზე ვეთანხმებით – კი არა, კიდევ უფრო შორსაც მივდივართ. არა თუ მარტო თამარის ქება, ჩახრუხაული დანერილი დავითის ქებაც, ის, რომელსაც ბატონი მარრი შავთელს აწერს – რუსთაველისავე დანერილია და სამივე ერთად ვეფხვის ტყაოსნის ავტორს ეკუთვნის, ამას არა თუ აზრის თანხმობა, თვით სიტყვების ერთგვარი ხმებიც-კი გვიმტკიცებს. და თუ მართლა ერთისა და იმავე ავტორის ნაწარმოები არ არის და სხვა-და-სხვის, მაშინ სჩანს, რომ ერთი მეორისაგან გადმოუღიათ, მოუპარავთ, ბრმათ მიუბაძავთ და ამას როგორ იკადრებდა ან ერთი მათგანი, მაშინ, როდესაც თავის თავად შემოქმედებითი ძალი უმწვერვალესობამდე მიუყვანიათ. ამას ყველაფერს გულ-და-გული შრომა და გამოკვლევა ეჭირვება; და მეც მიტომ წარმოვთქვი ჩემი აზრი, რომ სხვებმაც მოჰკიდონ ხელი, ჩაუკ-

\* 1902 წელს ნ. მარმა გაიმეორა მ. ბროსეს ადრინდელი მოსაზრება და „თამარიანი“ და „ვეფხისტყაოსანი“ ერთ ავტორს მიაკუთვნა (იხ. მენაბდე 1973: 166).



ვირდნენ, თავისი შენიშვნა მოგვანოდონ და არ გადაიგდონ გულიდან სამარადისოთ დასავიწყებლათ ის, რაც ქართველებისათვის ისე საგულ-ლისხმოა, როგორც ინგლისელებისათვის მილტონი და იტალიელები-სათვის დანტე და სხვანი“ (წერეთელი 1961<sup>ა</sup>: 133-134).

## დამონებიანი:

**ბარამიძე 1945:** ბარამიძე ალ. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. I. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 1945.

**ლოლაშვილი 1964:** ძველი ქართველი მეხოტბენი. გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ი. ლოლაშვილმა. II (იოანე შავთელი. აბდულმესიანი (თამარ მეფისა და დავით სოსლანის შესხმა). თბილისი: „მეცნიერება“. 1964.

**მარი 1902:** Древнегрузинские описцы (XII в.). Груз. текст исследовал, издал и словарем снабдил Н. Марр. // *Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии*. Санкт-Петербург: 1902.

**მენაბდე 1973:** მენაბდე ლ. *XIX საუკუნის ქართველი კლასიკოსები და ძველი ქართული მწერლობა*. თბილისი: „განათლება“. 1973.

**მეტრეველი 1966:** მეტრეველი ელ. „დავითისა და თამარის ქება“. *ქართული ლიტერატურის ისტორია* (ექვს ტომად). ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. 1966.

**წერეთელი 1957:** წერეთელი ა. „ბაში-აჩუკი“. წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* (თხუთმეტ ტომად). ტ. VII. ტომის რედაქტორი გ. აბზიანიძე. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. 1957.

**წერეთელი 1960:** წერეთელი ა. „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“. წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* (თხუთმეტ ტომად). ტ. XI. ტომის რედაქტორი გ. აბზიანიძე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. 1960.

**წერეთელი 1961<sup>ა</sup>:** წერეთელი ა. „ქართული სცენა“. წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* (თხუთმეტ ტომად). ტ. XIII. ტომის რედაქტორი გ. აბზიანიძე. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. 1961.

**წერეთელი 1961<sup>ბ</sup>:** წერეთელი ა. „უბრალო საუბარი“. ა. წერეთელი. *თხზულებათა სრული კრებული* (თხუთმეტ ტომად). ტ. XIII. ტომის რედაქტორი გ. აბზიანიძე. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. 1961.

**წერეთელი 1961<sup>გ</sup>:** წერეთელი ა. „ზეპირსიტყვაობის გამო“. წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* (თხუთმეტ ტომად). ტ. XIII. ტომის რედაქტორი გ. აბზიანიძე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. 1961.

**წერეთელი 1961<sup>დ</sup>:** წერეთელი ა. „მცირე რამ პროფესორ მარრის უკანასკნელის თხზულების გამო“. წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* (თხუთმეტ ტომად). ტ. XIV. ტომის რედაქტორი გ. აბზიანიძე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. 1961.



**ჭავჭავაძე 1953:** ჭავჭავაძე ი. „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვის-მიერ „შეშლილი“-ს თარგმნაზედა“. ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული* (ათ ტომად). პ. ინგოროყვას რედაქტორობით. ტ. III. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა. 1953.

**ჭუმბურიძე 1965:** ჭუმბურიძე ჯ. აკაკი – ლიტერატურის კრიტიკოსი. თსუ შრომები. ტ. 114. თბილისი: 1965.

**MAIA NINIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Concepts Related to the Image of “Woman – Wife” in Akaki Tsereteli’s Fiction**

Akaki Tsereteli’s critical attitude towards his contemporary women, reflected in a number of his literary works, comes to its peak when it refers to a woman as a wife. Psychoanalytical researches state that fiction is closely connected with the individuality of an author, his inspirations and disappointments. Unsuccessful marriage had dramatic influence on not only Akaki Tsereteli’s life, but his fiction too. Maybe this is the reason why such concepts as love, sympathy, support were separated from the image of “wife” in his consciousness. This fact is reflected not only in private letters and periodical articles, but in fiction too.

**Key words:** Akaki Tsereteli, “Woman – Wife”, psychoanalysis.

**მაია ნინიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **„ქალი – ცოლის“ სახესთან დაკავშირებული კონცეპტები აკაკი წერეთლის თხზულებებში**

სამედიცინო და ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებლების – ფროიდისა და იუნგის ნაშრომებმა საშუალება მისცა ლიტერატურის მკვლევრებს, შეესწავლათ მხატვრულ თხზულებათა ცალკეული თავისებურებების მიმართება მწერლის პირად ცხოვრებასთან. იუნგის აზრით, შემოქმედების მეცნიერული კვლევა ააშკარავებს პირად კავ-

შირებს, რომლებსაც ავტორები, მიზანდასახულად თუ გაუცნობიერებლად, აქსოვენ მხატვრულ ნაწარმოებებში. ნაშრომში „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართება პოეზიასთან“ იუნგი შემოქმედებითი პროცესის შესახებ წერს: „მწერალი და შემოქმედებითი პროცესი ერთი მთლიანობაა, იმისდა განურჩევლად, შეინარჩუნა მან ამ პროცესის სადავეები თუ პროცესმა მისთვის შეუმჩნევლად აქცია იგი თავის ინსტრუმენტად. ორსავე შემთხვევაში შემოქმედი ისეა შესისხლხორცებული თავის ნაშრომთან, რომ მისი ჩანაფიქრები და შესაძლებლობები შემოქმედებითი პროცესისაგან განურჩეველია“ (იუნგი 1998: 6).

მხატვრული ნაწარმოების მჭიდრო კავშირს მწერლის ინდივიდუალობასთან, მის აღმაფრენებთან და იმედგაცრუებებთან ფსიქოლოგები ადასტურებენ იმ შემთხვევაშიც, როცა შემოქმედებით პროცესს მთლიანად ცნობიერად წარმართავს ავტორი და იმ შემთხვევაშიც, როცა, ტიცციანის ხატოვანი ფრაზა რომ გამოვიყენოთ, ლექსი „თითონ წერს“. ორსავე შემთხვევაში ავტორი და შემოქმედებითი პროცესი ერთი მთლიანობაა – ის რაც იწერება, ცნობიერიდან თუ ქვეცნობიერიდან, ავტორისაგან მოდის. თან არ არსებობს ცალსახად ინტროვერტი და ექსტრავერტი ავტორები. ყველა მათგანის შემოქმედებაში შეიძლება იყოს ერთი დამოკიდებულების მომენტებიც და მეორისაც.

აკაკი წერეთლის მოღვაწეობის პერიოდის ქართულ მწერლობაში ქალის სახე ყველაზე ხშირად ორი სტერეოტიპული სახით წარმოჩნდებოდა – ქალი – გმირი და ქალი მსხვერპლი, მაგრამ ასევე მოკლედ რომ ჩამოვაყალიბოთ ქალთა ყველაზე მეტად გავრცელებული ტიპი თვით აკაკის შემოქმედებაში, იგი არ ემთხვევა ტრადიციულს, ეს იქნება „ქალი – ნილაბი“. თან საინტერესოა, რომ ნლაბი აკაკისთან აქვს არა მხოლოდ ცბიერ ქალს, თავისი ზრახვების შესანიღბად („სამგვარი სიყვარულის“ პირველი ორი ტიპი), არამედ ზნეობრივსაც, თავისი სინმინდის დასაცავად („სამგვარი სიყვარულის“ მესამე ტიპი).

აკაკის შემოქმედებაში ტრადიციულისაგან გარკვეულწილად განსხვავებული დამოკიდებულება ქალებისადმი, ქორწინებისადმი, ცოლ-ქმრული ერთგულებისადმი, უბინოებისადმი და სხვ. თავს იჩენს მაშინაც, როდესაც მისი შემოქმედებითი პროცესი გეგმაზომიერად მიჰყვება დასახულ მიზანს (ინტროვერტული დამოკიდებულება) და სრულიად სპონტანურადაც, ყოველგვარი კანონზომიერების გარეშე, მხოლოდ ქვეცნობიერიდან მომდინარე (ექსტრავერტული). ვფიქრობთ, ამას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს მისი წარუმატებელი ქორწინება და ხანგრძლივი, დაფარული, სიყვარული მასზე ბევრად უმცროსი გათხოვილი ქალისადმი.

მეუღლესთან მწერლის პირად მიმოწერას თუ ყურადღებით შევის-  
წავლით, არ გაგვიკვირდება, რომ მას თავისი ქორწინება წარუმატებ-  
ლად მიეჩნია. აკაკი წერეთელს მყუდრო ოჯახი და კერა არასდროს  
ღირსებია. ცოლი – ნატალია ბაზილევსკაია რუსეთისა და ევროპის ხან  
რომელ ქალაქში ცხოვრობდა და ხან რომელში. მწერალი მის ნახვას  
იშვიათად ახერხებდა, მეორე მხრივ კი, მუდმივ ვალებში იყო ცოლის  
ხელგაშლილი ცხოვრების გამო. აკაკის განცდები ყოველივე ამასთან  
დაკავშირებით კარგად ჩანს მის პირად წერილებში. მაგალითად, ვანო  
მაჩაბლისადმი მიწერილ ბარათში ვკითხულობთ: „ნეტავ შენ, რომ  
ცოლ-შვილი გარს გახვევია და მერე კიდევ მაგისთანა სამაგალითო!  
გეტიტინებიან მშობლიურ ენაზე, გულს გიმხიარულებენ და მომავ-  
ლისთვის ნუგეშს გაძღვენ... შენ ღმერთმა დაგიფაროს ჩემი ბედისაგან  
და ჩემი მწარე ხვედრისაგან“, ეკატერინე გაბაშვილს კი შესჩივის: „ჩე-  
მი გული ჩემდა საპირადოდ, ანუ საჩემოდ, ყოველთვის კუბო ყოფილა  
ჩემის გრძნობებისა და არა ტახტი...“.

მართალია, განათლებულმა, გონიერმა ადამიანმა იცის, რომ ერთი  
მაგალითის განზოგადება ყველაზე არ შეიძლება, მაგრამ როგორც  
ჩანს, აკაკის ქვეცნობიერში ქორწინება უარყოფით ასოციაციებს და-  
უკავშირდა და ეს გარკვეულ გავლენას ახდენდა ზოგადად ქალებისად-  
მი მის დამოკიდებულებაზეც. ის ნაკლოვანებები, რაზეც აკაკი წერს, იმ  
პერიოდის ქალებს, როგორც ჩანს, მართლაც ჰქონდათ, მაგრამ ფაქტი,  
რომ ამაზე ყველაზე ხშირად აკაკი ამახვილებდა ყურადღებას, შემთხ-  
ვევითი არ უნდა იყოს.

აკაკის საოცარი სარკაზმით აქვს დახატული, მაგალითად, კნეინა  
კვარკვალიტას სახე „ცხელ-ცხელ ამბებში“, ერთ-ერთ ლექს-გამოცა-  
ნაში კი „ბებერ არისტოკრატკაზე“ (სავარაუდოდ, იგულისხმება ლევან  
დავითის ძე გურიელის ქალიშვილი, კონსტანტინე პორფირის ძე კუშა-  
კოვის ცოლი, რომელიც რუსეთ-იაპონიის ომში მონაწილეობდა) წერს:

საქართველო მოგწყენია,  
გენატრება მანჯურია?  
დროა, ძვლები მოასვენო  
რა დროს შენი ჯმაჯურია?..  
(წერეთელი 2012: 379)

აკაკის მოთხრობაში „სიყვარული, ანუ დარო და მარო“ ქალებისა  
და მათდამი დამოკიდებულების შესახებ წერია: „ტრფიალება ლოცვა  
მეგონა და გულის თქმა დიდი საიდუმლო. დღეს კი ვიცი, რომ მხოლოდ

შესაყარი სწეულებაა, ხურვებასავით სახადი... ახლა კი ვიცი, რაც ყოფილა სიყვარული! – „აღმა ფრენაო!“ ამბობს მგოსანი? არა სტყუის! უკუღმა რბენა-თქო! მოახსენეთ ჩემ მაგიერ. „თავის დავინწყებაო!“ ამტკიცებენ სხვები? თავის მოტყუება-თქო! გადაეცით ჩემად“ (წერეთელი 2015ა: 55), მოთხრობაში „ქალი რომელი თვეა?“ კი ამოიკითხავთ: „ქალი? ლამაზი ქალი? მცირე ხნობით მაისიც არის, აგვისტოცა და მარტიც; მაგრამ ხანგრძლივად, სიკვდილამდე დაუბოლოებლად, კი იანვარი ყოფილა, გინდ ანგარიშით შეგირთავს და გინდ სიყვარულით!“ (წერეთელი 2015ა: 140).

აკაკის ცნობიერებაში „ცოლის“ წარმოსახვით ხატს ჩამოშორდა ისეთი კონცეპტები, როგორებიცაა სიყვარული, თანაგრძნობა, თანადგომა და ამან გავლენა იქონია მის შემოქმედებაზეც. ყველაზე მკაფიოდ ეს ალბათ „გოგია მეჩონგურეში“ ჩანს. გოგიას დედა და მისი და ჩიტად გადაქცევას ნატრობენ, რომ იპოვონ ის და სიკვდილის შემდეგაც არ მიატოვონ „ცოლი“ კი, უკვე მის შემცვლელზე ფიქრობს:

მითხარით, ლამაზ ცოლისთვის  
ნეტა რა არის ქმარიო?  
ადვილად გამოსაცვალი  
ვერცხლისა რამ ქმარიო!  
(წერეთელი 2015ბ: 182)

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, აკაკი წერეთლის პიროვნებაში კოლექტიური ქვეცნობიერისაგან განსხვავებული პირადი კომპლექსების ჩამოყალიბებაში წარუმატებელი ქორწინების გარდა მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეესრულებინა მის ფარულ სიყვარულსაც. ამასთან დაკავშირებით ძალიან მნიშვნელოვან ცნობებს გვანჯდის მისი მოთხრობა „ის“. ვიზიარებთ მოსაზრებას, რომ მასში მწერალს ანასტასია ბაგრატიონ-დავითიშვილის, ივანე მაჩაბლისა და თავისი ურთიერთობები უნდა ჰქონდეს ასახული და, ვიდრე განსახილველ თემასთან დაკავშირებულ ასპექტებს შევეხებოდეთ, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ პერსონაჟის (სავარაუდოდ, ივანე მაჩაბლის პროტოტიპის) გვარზე – „აჩაბეთელი“. ის ფაქტი, რომ სამაჩაბლო აჩაბეთის ხევში მდებარეობს და აჩაბეთი სამაჩაბლოს რეზიდენცია იყო, გვარებს „მაჩაბელი“ და „აჩაბეთელი“ ცალსახად აკავშირებს ერთმანეთთან, ეს კი ყველაზე არსებითი არგუმენტია იმის დასადასტურებლად, რომ ამ პერსონაჟის სახეში ივანე მაჩაბელი იგულისხმება.

ორიოდე სიტყვა გვინდა ასევე ვთქვათ ტექსტის – „ის“ დათარიღებასთან დაკავშირებითაც. იგი დანერილი უნდა იყოს არა ივანეს და

ტასოს ქორწინებამდე (წერეთელი 2015ა: 324), არამედ ბევრად უფრო გვიან. მართალია, ხელნაწერის ძირითად ნაწილში ამ ქორწინებაზე არაფერია ნათქვამი, მაგრამ ამის შესახებ წერია გადახაზულ ტექსტში: „გათხოვდა ქალი, შეიქნა სამაგალითო ცოლი და გამოიჩინა საარაკო დედობა. ამან კიდევ უფრო აღაფრთოვანა მოთაყვანე მგოსანი“ (წერეთელი 2015ა: 324). დათარიღებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ნახსენები რეალია ავტორმა დაწერის შემდეგ გადახაზა თუ დატოვა, მთავარია, რომ დაწერა, რაც ნიშნავს, რომ ეს ფაქტი მომხდარი იყო.

საგულისხმოა, რომ ამ გადახაზული მონაკვეთის მიხედვით მგოსნისა და მისი სატრფოს ურთიერთობაში რალაც ისეთი უნდა მომხდარიყო, რამაც ეს ურთიერთობა გაამწარა. ეს არ იყო ქალის დაოჯახება და შვილიერება. ამის ხსენებისას, პირიქით, ავტორი წერს: „ამან კიდევ უფრო აღაფრთოვანა მოთაყვანე მგოსანი; გული აუვსო სიყვარულით და გაუქრო ციური იდეალი! ის სავსებით გადავიდა ქვეყნიურში“ (წერეთელი 2015ა: 324). ერთადერთი ტკივილი, რასაც ამის შემდეგ რალაც პერიოდის მანძილზე გრძნობდა მგოსანი, იყო სატრფოსთან სიშორე, მაგრამ ამაშიც მალე გაუმართლდა: „თავს ბედნიერად გრძნობდა მგოსანი, მაგრამ ერთი რამ აკლდა: მუდამ ჭვრეტა და აქაც ბედმა ხელი გაუმართა“ ე.ი. მას საშუალება მიეცა ხშირად ეხილა ხოლმე თავისი ამქვეყნიური იდეალი. ის ამასთან დაკავშირებით ამბობს: „მით ასრულდა პირველი ბედის მწერლის დანაქაღი!“ (წერეთელი 2015ა: 324). ეს დანაქაღი მოთხრობის დასაწყისში ასეა გადმოცემული „პირველმა სიყვარულში ბედი უქადა“.

სიუჟეტური ხაზი ამით არ მთავრდება. მოთხრობაში აღწერილი უნდა ყოფილიყო ურთიერთობის შემდეგი ეტაპიც – ყველაზე მწარე, რადგან იმავე გადახაზულ ეპიზოდში ვკითხულობთ: „მაგრამ სოფელი განა დიდხანს ვინმეს ახარებს? უნდა ასრულებულიყო მეორე ბედის მწერლის წინასწარ [ნათქვამი] და კიდევაც ასრულდა“ (წერეთელი 2015ა: 324).

მეორე ბედის მწერალმა, ტექსტის დასაწყისის მიხედვით, უქადა „უბედურება“ – ყველაზე დიდი ტკივილი აკაკისათვის უნდა ყოფილიყო ივანე მაჩაბლის დაკარგვა, რადგან ერთი მხრივ, თავად მასთან ხანგრძლივი მეგობრობა აკავშირებდა და მისი ბედისადმი ვერ იქნებოდა გულგრილი, და მეორე – ჭორებისა და იმის გამო, რომ მისი სიყვარული უკვე დაფარული აღარ იყო, გარკვეული დროის მანძილზე ანასტასია ბაგრატიონი-მაჩაბლისა ახლოს არ იკარებდა. არსებობს პირადი წერილები საიდანაც კარგად ჩანს, რომ მაჩაბლის ქვრივი აკაკის მასთან

ერთად საზოგადოებაში გამოჩენას უკრძალავდა. ამ პერიოდის განცდები კარგად ჩანს ტასოსადმი მიწერილი სიტყვებიდან: „მრისხანე ბედმა, ჩემ კვალში მდგომმა, გადამიყენა იდეალი და მხოლოდ მითი მძლია და მომეშხამა არა თუ ანმყო და მომავალი, წარსული მოგონებაც კი და „რა ვარ ან სოფლად დაშთენილი უსაგნოდ მარტო, სულით ურწმუნო და გულით უნდო?“ (უცნობი 2001: 172).

კომპოზიციური მთლიანობის პრინციპიდან გამომდინარე, რადგან ტექსტის დასაწყისში საუბარია სამ ბედის მწერალზე, სიუჟეტში მესამე ბედის მწერლის დანაქადებიც უნდა ამხდარიყო, მის ნათქვამს კი აკაკი ასე გადმოგვცემს: „მესამე კი ორივეს თანახმა იყო“ ესე იგი ბედნიერებისაც და უბედურებისაც. ამ მესამე ბედის მწერლის ნათქვამი ძალიან ჰგავს იმ გაურკვევლობის სიტკბო-სიმწარეს, რომელშიც აკაკი ცხოვრობდა მთელი დარჩენილი ცხოვრების მანძილზე. მას ისევე უყვარდა ტასო, ისიც აღარ ბრაზობდა მის დანახვაზე, მაგრამ სიყვარულის სიტკბობებს ბევრი ხინჯი ახლდა. ვფიქრობთ, თხზულებაში ამ ეტაპის ასახვაც უნდა ყოფილიყო ჩაფიქრებული და იგი, სავარაუდოდ, დაწერილი უნდა იყოს მწერლის სიცოცხლის ბოლო პერიოდში.

წარმოუდგენლად გვეჩვენება, რომ აკაკის ამ ტექსტის გამოქვეყნება სდომებოდა. მაჩაბლის წარმოჩენა აჩაბეთელის გვართ ისეთი მინიშნება არ არის, რომ მათი ურთიერთკავშირი ვინმესთვის გაუგებარი დარჩენილიყო. ამ, მისთვის ყველაზე ფაქიზ თემაზე, ასე გახსნილად პოეტს არასდროს არაფერი გამოუქვეყნებია. ეს უფრო იმ ჩანაწერს გავს, გული რომ ვერ იტევს და უნდა ამოთქვას – თუ ვერავის ეუბნება, ქალაქს მაინც ანდოს. ნიშანდობლივია, რომ ტექსტის სათაურის ქვეშ სიტყვა „მოთხრობაც“ გვიან არის მიწერილი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოების თემა პირდაპირ კავშირშია მწერლისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ ფაქტებთან, ავტორი მაქსიმალურად ცდილობს შემოქმედებითი პროცესის კონტროლს და თავს უფლებას არ აძლევს, რომ სადავეები ხელიდან გაუშვას. შესაძლოა მისი წერაც იმიტომ შეწყვიტა, რომ ამას ვერ ახერხებდა.

ქალებისადმი განსაკუთრებით მგრძნობიარე დამოკიდებულება იმის საფუძველი ხდება, რომ აკაკის შემოქმედებაში ჩნდება ახალი, ტრადიციულისაგან განსხვავებული სიუჟეტური გადანწყვეტები და დამოკიდებულებები. „სამგვარი სიყვარულის“ მესამე ეპიზოდის გმირი თავის სატრფოს, რომელზეც ათასგვარი ჭორები დადის, ეუბნება: „ქვეყნის ჩვეულება, მართალია, იგივე სჯულია, მაგრამ, გეფიცები, ელენე, რომ ვერაფერი თავგადასავალი შენ ვერ დაგამცირებდა... ჩემს თვალში!.. შენს ღირსებას მითი არა დააკლდებოდა რა! მე იმას არ მო-

ვიხსენიებდი!.. პირადათ ჩემთვის უმნიშვნელო იქნებოდა“ (წერეთელი 2015ა: 169-170).

„პოემა „გამზრდელში“ შეურაცხყოფილ ქმარს – ბათუს, თავისი მდგომარეობის მიუხედავად, ჰყოფნის ძალა, ჯანსაღად შეაფასოს მეუღლის უდანაშაულობა, მისი მძიმე მდგომარეობა და დაამშვიდოს: „რაც გინახავს – სიზმარია, დაივიწყე ისევ მალე“, პიესა „სიყვარულის გმირი ლევანი კი თავის მეგობარს, რომელთანაც ცოლი ჰვლავდა, ეუბნება: „სიყვარულს თავისი საკუთარი კანონი აქვს და საზოგადო ცხოვრების კანონს არ ემორჩილება!.. მე არც შენ გამტყუნებ და არც ელენეს, რომ ეგ აუცილებელი უცნაური სენი შეგეყარათ“ (წერეთელი 2015გ: 482-483). წლების შემდეგ, კი როდესაც მისი ცოლი საყვარელმა მიატოვა, იგივე პერსონაჟი მას მიაკითხავს და შინ მიჰყავს სიტყვებით: „ჩვენ რომ ერთმანეთს გავშორდით, გახსოვს? მეგობრობის პირობა დავდევით და, აჰა, კიდევ ვასრულებ. როგორც უსახლკაროს, დღეს გეჭირება მეგობარი. როგორც ქმარმა ჩემი სახლიდან დაგიტოვე და ახლა გეპატიჟები, როგორც მეგობარი“ (წერეთელი 2015გ: 493).

ფიქრობთ, სიუჟეტის ასეთ გადაწყვეტებში მნიშვნელოვანი წილი მწერლის ქვეცნობიერ დამოკიდებულებებსა და განცდებს მიუძღვის. განსაკუთრებით თვალსაჩინო კი ეს ხდება „ბაში-აჩუკის“ დასასრულს. ტრადიციულ სიუჟეტებს შეჩვეულ მკითხველს ალბათ უკვირს, რომ ავტორმა პირიმზისასა და აბდუშაჰილივით მალევე არ გააბედნიერა მოთხრობის მთავარი გმირი წერეთლის ქალთან ქორწინებით და ომიდან დაბრუნებულს სატრფო გათხოვილი დაახვედრა: „...ბაში-აჩუკს კი მაინცდამაინც მაგდენად არაფრად ეპიტნავებოდა იმერეთი, რადგანაც გაიგო, რომ მისი კახეთისაკენ გადავარდნის მიზეზი რაჭის ერისთავისათვის მიუთხოვებიათო... ის ცოლ-შვილის მოკიდებას არ აპირებდა, სანამდის წერეთელი არ მოკვდა და ერისთავიც არ მიიცვალა! მაშინ კი გადავიდა რაჭაში, მოიტაცა ქვრივი და ჯვარი დაინერა“ (წერეთელი 2015ა: 240). ეპილოგის ასეთი უჩვეულო გადაწყვეტის საფუძველი საკითხისადმი ავტორის ინდივიდუალური დამოკიდებულება უნდა იყოს. მის ქვეცნობიერში პირველი ქორწინება წარუმატებელია, ბედნიერებას კი მეორე ქორწინება ჰპირდება.

ამ გაუცნობიერებელი დამოკიდებულების კიდევ ერთი მკაფიო გამოხატულებაა ორი ნაწყვეტი დაუმთავრებელი პოეტური თხზულებიდან „ნინოს სიმღერა“ და გადიის პასუხი. ახალგაზრდა დქვრივებული ქალის მოთქმაზე, რომ მისი ბედის ვარსკვლავი ჩაქრა და აღარაფერი გააბედნიერებს, გადია პასუხობს:



რომ დაიბადე, მაშინვე დაგყვა  
ოქროს ხუჭუჭი ორი საქორჩე  
და იმავე დღიდან ვიცოდით ყველამ,  
რომ შენ ქვრივობა გელოდა ადრე.  
მაგრამ საქორჩე მეორე დიდი  
გექადის ხანგრძლივ ბედნიერებას  
და ნუ დააჭკნობ ვით ვარდს ჭინჭარში,  
უდროვოდ მავ შენ მშვენიერებას!  
(წერეთელი 2012: 437)

ტრადიციულად, ქართველი მწერლისთვის საკმაოდ უჩვეულოა ზემოთ განხილული საკითხებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება და, ზოგადად, მათდამი ესოდენ დიდი ყურადღება.

ისევ „ბაში-აჩუკს“ რომ დავეუბრუნდეთ, მასში ჩვეულებრივ ეპიზოდად არის შეტანილი გათხოვილი ქალის – მელანოსა და წერეთლის ასულზე შეყვარებული რაინდის – ბაში-აჩუკის სასიყვარულო ისტორია. მე-19 საუკუნის ქართული მწერლობა მსგავსი ეპიზოდების ე. წ. „დადებით პერსონაჟებთან“ დაკავშირებას ერიდებოდა და აკაკი ამ მხრივაც ერთ-ერთი გამონაკლისია. საგულისხმოა, რომ თხზულების ეკრანიზაციაში, რომელიც საბჭოთა პერიოდში განხორციელდა, უხერხულობის თავიდან ასაცილებლად მელანო ქვრივად არის წარმოდგენილი და მისი სიყვარული ბაში-აჩუკისადმი, ცალმხრივია.

ანალიტიკური ფსიქოლოგია გვეხმარება, რომ კოლექტიური ქვეცნობიერის არქეტიპებისაგან გადახვევის ამგვარი შემთხვევების ახსნა, იუნგის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, ავტორის ქვეცნობიერ კომპლექსებში აღმოვაჩინოთ.

## დამონეგაზანი:

**იუნგი 1998:** Юнг К. Г. *Об отношении аналитической психологии к поэзии*. Ваклер: Рефл-друк, 1998.

**უცნობი 2001:** უცნობი აკაკი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2001.

**წერეთელი 2012:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* ოც ტომად. ტ. 3. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2012.

**წერეთელი 2015ა:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* ოც ტომად. ტ. 6. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2015.

**წერეთელი 2015ბ:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* ოც ტომად. ტ. 7. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2015.

**წერეთელი 2015გ:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* ოც ტომად. ტ. 8. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2015.



**OTAR ONIANI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Amirani in Akaki Tsereteli's Creativity**

Amirani in Akaki Tsereteli's poems *Tornike Eristavi*, *Media* and *Natela* is presented as a martyr hero of Prometheus type. In folkloric letters there is also a discussion on the differences between Prometheus and Amirani. Prometheus stole fire from the hearth of the gods on Erebus Mount Olympus and gave it to humankind, whereas Amirani took fire from the chthonic powers, brought it to the world and taught people how to light, store and use it, and the blacksmiths could cast warrior, agricultural and hunting tools. The poet's true intuition felt that great physical strength is harmoniously merged with Amirani's keen wittedness, thoughtful actions. The poet remarks that according to the narration no bird could escape Amirani's attention in the sky and an ant in the underworld or *kveskneli*. The newly found versions are philological confirmation of Akaki's predictions.

**Key words:** *Amirani, epic, culture hero.*

### **ოთარ ონიანი**

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### **ამირანი აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში**

აკაკი წერეთლის ფოლკლორისტული შეხედულებები და შემკრებლობითი მუშაობის პრინციპები, მისი შემოქმედების მიმართება ხალხურ სიტყვიერებასთან კარგადაა ცნობილი სამეცნიერო ლიტერატურაში. ერთხმადაა აღიარებული, რომ მის თეორიულ ნააზრევს ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაზე ზოგადად, კერძოდ კი ცალკეულ ფოლკლორულ ჟანრებზე, კვლევა-ძიების დღევანდელ ეტაპზეც გვერდს ვერავინ აუვლის, მეტიც, მათში სამომავლო მნიშვნელობის აზრებია მოწოდებული, ოღონდ აკაკის ფოლკლორულ წერილებში განსაკუთრებული ყრადღებით უნდა მოვეკიდოთ ცალკეულ გამოთქმებს, ფრაზებს და სიტყვებს. ასე მაგალითად, ერთ-ერთ წერილში „განცხადებასავით“ ვკითხულობთ: „ქართული ხალხური ზეპირგადმოცემები მით უფრო შესანიშნავი არიან სხვებისაზე, რომ კერძო მნიშვნელობის გარდა მსოფლიო ხასიათიც აქვთ: საქართველო იყო ხიდათ და გზათ იმ დიდი

მოძრაობის დროს, როდესაც სხვა-და-სხვა ერი აზიიდან ევროპაში გადადიოდა! მაშასადამე, ჩვენი ქვეყანა უძველესი დროიდან დღემდე, ბევრის მომსწრეა, მნახველი და მონამე“ (წერეთელი 1961: 173). ამონარიდი მრავალმხრივია საინტერესო, იგი საგანგებო დაკვირვებას საჭიროებს, მასში ჭეშმარიტად მაღალ პროფესიულ დონეზე, სიღრმისეულადაა ნაგრძნობი და წარმოჩენილი არა მარტო ფოლკლორული მასალის, არამედ ქართული კულტურის ისტორიის სპეციფიკურობა, მისი კერძო და ზოგადი მნიშვნელობა. ასე რომ, აკაკი წერეთლის მრავალმხრივ საინტერესო და შორს გახედულ მოსაზრებებს ჯეროვანი ადგილი უნდა მიენიჭოს ქართული ორიგინალური ფოლკლორის, ფართო გაგებით კი კულტურის უმთავრესი მნიშვნელობის პრობლემათა სწორად დასმისა და გააზრებისათვის. ამონარიდიდან აშკარაა, რომ საქართველო ოდითგანვე იყო ორი დიდი კულტურული ნაკადის, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, შეხვედრის – სინთეზირების ადგილი, ცენტრი, ამ ორ კულტურათა მონაპოვრებთან თანაზიარობით აღმოცენდა და განვითარდა ორიგინალური ქართული მწერლობა, ფოლკლორი, ენა და კულტურა ფართო გაგებით. ისტორიული განვითარების ასეთმა მრავალმხრივობამ თავისი კეთილისმყოფელი გავლენა იქონია ზეპირსიტყვიერების ისეთ ჟანრებზე, როგორებიცაა: მითები, ზღაპრები, საგმირო-მითოლოგიური ძეგლები (ამირანი) და მრავალი მხვა... ასე მაგალითად, გამოჩენილი ფოლკლორისტი ქსენია სიხარულიძე ერთ-ერთ ნაშრომში „ჯადოსნური ზღაპრის ტრადიციული ფორმულები“, დიდძალი ფაქტობრივი მასალის მოხმობითა და ანალიზით, დამოუკიდებლად მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „ქართულ მასალებში ერთად არის მოცემული ყველა ელემენტი ზღაპრის ფაბულის, კომპოზიციის, გმირთა დახასიათებისა, რაც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ზღაპრებს ცალკ-ცალკე გააჩნია“ (სიხარულიძე 1976: 110).

როგორც ვხედავთ, მკვლევრის თვალსაზრისი ჯადოსნურ ზღაპარზე პირდაპირ მიმართებასა და ერთიანობაშია აკაკი წერეთლის ნააზრევთან, სათავესაც აქედან იღებს... გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად, დავძენთ, რომ ქალბატონი ქსენია სიხარულიძე ნაშრომში „ქართული მწერლები და ხალხური შემოქმედება“, ზედმინეწით სრულადაა წარმოჩენილი პოეტის უმთავრესი მნიშვნელოვანი ფოლკლორისტული აზრები, მათ შორის დამონშემული წერილისაც.

ცნობილი ფოლკლორისტი ელ. ვირსალაძე საგანგებოდ მიუთითებს, რომ „ქართული ფოლკლორი ისტორიული პოეტიკის ცოცხალი ქრესტომათია... ზოგადი ფოლკლორისტიკის თვალსაზრისით მნიშვნელოვან პრობლემათა ჩამოყალიბებისას არ შეიძლება არ აღინიშნოს ქართული ფოლკლორის დიდი მნიშვნელობა საერთაშორისო, ინტერ-

ეთნიკურ ფოლკლორულ ურთიერთობათა გარკვევისათვის. ქართველ ტომთა უძველესი კავშირები, სხვა ხალხებთან, საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობა... მდიდარი ისტორიულ-კულტურული ურთიერთობანი – ყოველივე ეს, ისევე, როგორც ქვეყნის შიგნით მომხდარი მიგრაციები, უეჭველად უნდა იყოს მიღებული მხედველობაში, როგორც ქართული ფოლკლორის ცალკეულ ძეგლთა ანალიზის დროს, ისე საერთაშორისო მასშტაბის პრობლემათა გარკვევაში, სადაც ქართულ მასალას ეჭვს გარეშეა, თავის გარკვეული და მეტად საინტერესო ადგილი უჭირავს“. (ვირსალაძე 1964: 9-19). ამკარაა, რომ ორივე მკვლევრის თვალსაზრისი და კვლევა-ძიების შედეგი, ფილოლოგიური დადასტურებაა და ერთიანობაშია აკაკი წერეთლის თეორიულ თვალსაზრისთან. უნდა დავძინოთ, რომ ამგვარ წინათქმას წინამძღვრის მნიშვნელობა აქვს წინამდებარე წერილში დასმული საკითხების სწორად გააზრებისათვის... რასაკვირველია, პირველი რიგის ამოცანაა იმის გარკვევა, როგორია აკაკი წერეთლის მიდგომა ხალხური მასალისადმი, რა ხასიათის მოვლენები იზიდავს მის პოეტურ ფანტაზიას და რატომ? რომელი ფოლკლორული ჟანრებია მისთვის ყველაზე მახლობელი და მრავალი სხვა. ამჯერად ჩვენ გვინტერესებს, თუ როგორ წარმოისახა ამირანის მარადიული სახე მის შემოქმედებაში. ვგულისხმობთ როგორც გამომყენებელს, ისე მკვლევარს. ვემყარებით ქსენია სიხარულიძის ზემოთ დასახელებლ ნაშრომს „ქართველი მწერლები და ხალხური შემოქმედება“. ჩვენ საკითხის კვლევის ისტორია არ გვინტერესებს. მკვლევრის აზრით, „დრამატული ნაწარმოები „მედია“, რომელიც მთლიანად აგებულია მედია-იასონის შესახებ მითიურ თქმულებაზე, მჭედელი იაზონს უამბობს ხალხური გმირის, ამირანის, შესახებ. ამის მრავალ პარალელს ვხვდებით ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში“ (სიხარულიძე 1956: 77). პოემაში გამოყენებულია კავკასიელთა უძველესი რწმენა მინისძვრის შესახებ, რისი მიზეზიც ამირანია, რომელიც ლამობს ჯაჭვის განყვეტას:

ამირან – გმირო, მთა და ბარს არყევ...  
 ეგ ყველაფერი შენი ბრალია,  
 მაგრამ ძნელია ჯაჭვის განყვეტა,  
 სანამ ღმერთები შენზე მწყრალია.  
 და თუ ახლაც კი ვერ მოგიტხრია  
 ეს უცნაური საჯაჭვო პალო,  
 ამიერიდან მაგ შენ სატანჯველს  
 აღარ ექნება კეთილი ბოლო.  
 (წერეთელი 1927: 141)

დამონმებული ეპიზოდი ახალსა და განსხვავებულს არაფერს გვთავაზობს. ამირანი პოემის ამ ნაწილში პრომეთეს ტიპის გმირია, მასზე ღმერთები არიან გამწყრალნი. გმირის მოუსვენარი ბრძოლა ბორკილებიდან გათავისუფლებისათვის მთა-ბარის რყევას ჰგავს. „აკაკი წერეთლის ნაწარმოებში საგმირო-მითოლოგიური თქმულების გამოყენება ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გამოხატულება არის“ (სიხარულიძე 1956: 78).

მკვლევართა განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავში“ ამირანის მიჯაჭვის ეპიზოდმა, გმირის დასჯის სიდუმლოების ახსნის სირთულემ, კაცობრიობისათვის ცეცხლის მოტანის ნაირ-ნაირმა გააზრებამ, რომელიც ბოლომდე რჩებოდა გაურკვეველად მასალის უქონლობის გამო. ამჯერად გმირის მიჯაჭვის მიზეზებზე საუბრისაგან თავს ვიკავებთ. იგი თემიდან გადახვევა იქნებოდა. რაც შეეხება ამირანის მიერ ადამიანებისათვის ცეცხლის მოტანას, იგი წინამდებარე წერილის ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემათაგანია. ცხადია, პირველ რიგში გასარკვევია აკაკი წერეთლის პოზიცია. როგორ აქვს მას ამირანი წარმოდგენილი „თორნიკე ერისთავში“, რა უმთავრესი ფუნქციით, ნიშან-თვისებებით არის გმირი წარმოსახული პოემაში და როგორც მკვლევარმა, რა თქვა ისეთი, რომელიც კვლევა-ძიების დღევანდელ ეტაპზეც გზის გამკვალავია. ზურაბ კიკნაძის აზრით, „აკაკი წერეთელმა გენიალურ პოემაში „თორნიკე ერისთავი“ ჩართულ, შეიძლება ითქვას, ესქატოლოგიურ სიმღერაში პრომეთეს სიუჟეტი ამირანზე გადაიატანა და საბოლოოდ, მიჯაჭვული გმირი ტანჯულ საქართველოსთან გააიგივა“ (კიკნაძე 2001: 45). პოემის ბოლო ნაწილში საბერძნეთიდან გამარჯვებით დაბრუნებული ქართული ჯარი ასრულებს სიმღერას:

კავკასიის ქედზე იყო  
ამირანი მიჯაჭვული,  
ყვავ-ყორნები ეხვეოდა,  
დაფლეთილი ჰქონდა გული.  
(წერეთელი 2014: 108)

ე.ი. ამირანი პრომეთესებურად წამებული გმირია. ბერძნული მითის გმირს არწივი უკორტინის გულ-ღვიძლს, რომელიც ისევ მთელდება, ამირანს კი – ყვავ-ყორნები. საინტერესოა, რომ ძეგლის ქართულ ვარიანტებში, განსაკუთრებით კი სვანურ ვერსიებში, კლდეზე მიჯაჭვული ამირანისათვის ყორანს მიაქვს საზრდო.

ქვეყნად ცეცხლის მოტანისთვის  
გულს ცეცხლი არ ნელდებოდა  
და რალაცა მანქანებით  
გული ისევ მთელდებოდა.  
(წერეთელი 2014: 108)

რასაკვირველია, დღემდე ცნობილი ვარიანტებით ამირანი ცეცხლის მოტანის გამო არაა დასჯილი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს აზრი არცაა საკამათო. მეტიც, ჩვენ ვუერთდებით ზურაბ კიკნაძის აზრს, რომ ზეციური ყამარის ცოლად შერთვა არ ნიშნავს ამირანის მხრიდან ცეცხლის მოტანას და ამის გამო კლდეზე გამირის მიჯაჭვას. ქართულ ვერსიებში ასეთი რამ არ დასტურდება. ამ საკითხის გარკვევაში მეტი სიცხადე შეაქვს ბოლო პერიოდში მოძიებულ სვანურ ვარიანტებს (ქალდანიისეულს, გურჩიანისეულსა და გულედანიისეულს). ამაზე ქვემოთ. მიგვაჩნია, რომ აკაკი წერეთლის შინაგანი რწმენით თქმულ პოეტურ სიტყვებში, „ქვეყნად ცეცხლის მოტანისთვის“, წინასწარმეტყველური აზრია ჩადებული. ამჯერად გვერდზე ვტოვებთ გამირის დასჯის მიზეზებს. მხოლოდ დავსძენთ, რომ პრომეთეს მითში გამირის მიერ ცეცხლის მოტანის საფუძველი, წყარო ლიტერატურულია, ამირანისა კი ხალხური. აკაკი წერეთლის აზრით, ბერძნებმა მითები სხვა ქვეყნებიდან გადაიტანეს, „თავისებურად გადააკეთეს და ფერნაცვალი უკან დააბრუნეს... ძველი მითები პრომეთეოსზე აქ შობილა და კოლხეთით გადასულა ზღაპრულ ელადაში“ (წერეთელი 1961: 287). პრომეთემ ცეცხლი ოლიმპოდან მოიპარა და გადასცა ადამიანებს. ამირანმა კი პირიქით, ქვესკნელურ ძალებს ნარსტაცა ცეცხლი. სწორედ ამ აზრითაა საინტერესო ზემოთ დასახელებული სვანური ვარიანტები. ზაქარია გურჩიანის მიერ მესტიის რაიონის სოფ. ჭუბერში ჩაწერილ ვერსიაში ვკითხულობთ: „ამირანი და მისი ძმები ნადირობიდან ბრუნდებოდნენ, გაიხედეს და მეორე გორაზე ქვის ქვეშეთიდან ისეთი ორთქლი ამოდის, რომ თითქოს მდუღარე ქვაბია. მივიდნენ, მაგრამ ქვას ძვრა ვერ უყვეს. ისრები დაუშინეს და ამ ქვას ხვრელი გაუკეთეს, მაგრამ იქიდან ისეთმა სიმხურვალემ იფეთქა, რომ ძმები კინალამ გადაწვა. ამირანი სველ ნაბადში გაეხვია და ჩავიდა ხვრელში. შიგნით არ იყო სიცხე. იქ სამი მტირალი ქალიშვილი ნახა, ისინი ორომ მეფის შვილები იყვნენ... ჩაიხედა ხვრელში, ძირს დევს ეძინა, ცეცხლი ენთო. ჩავიდა ამირანი, მძინარე დევს ხმლის წვერი უჩხვლიტა, სტაცეს ერთმანეთს ხელი, ერთი კვირა იჭიდავეს. ბოლოს ამირანი მოერია ვეფხვის კუდით, ნააქცია დევი და რვა თავი მოჭრა, მაშინ დევმა უთხრა: ამირანო, ქრისტეს თავს დება

(მარჯვენა ხელი) მომეცი, რომ არ მომკლავ და ერთ თავს შემარჩენ, მაშინ მე ამ ცეცხლის შესახებ გეტყვი. ამირანმა მისცა ქრისტეს თავს დება. დევმა უთხრა: თქვენი ცეცხლი არ ვარგა პურის საცხოვად, აიტანე ეს ცეცხლი. ამის ანთება დაასწავლე ხალხს და ამის შემდეგ ყველას ეცოდინება პურის ცხოვა. ამის წასაღებ სახოცს მე მოგცემ და გზაზე არ გაგიქრება. მე დავრჩები აქ, სამუდამოდ, აქაურ მცველად... ამირანმა მეცხრე თავიც მოაჭრა. ამის შემდეგ ადამიანები ცეცხლზე აცხოვდნენ პურს“ (ონიანი 2009: 400). ამთავითვე უნდა დავძინოთ, რომ ამ ვარიანტს და ქვემოთ დასამონმებელსაც დღემდე არ იცნობდა ქართული ფოლკლორისტიკა. მათი მიმოხილვა არ შემოდის ნაშრომის ინტერესებში, ამიტომ მხოლოდ მივუთითებთ, რომ ამირანმა პრომეთესაგან განსაკუთრებით ქვესკნელურ ძალებს წარსტაცა ცეცხლი, ამოიტანა სამზეოზე და ასწავლა ადამიანებს მისი გამოყენება.

ქალდანისეულ ვარიანტში ამირანი და მისი ძმები საჯიხვეზე ნადირობენ. მზის ჩასვლისას უღელტეხილზე (ზეკარზე) დაინახეს, რომ მიწას შეზრდილი ქვის ხვრელებიდან ისეთი ცხელი ორთქლი მოედინებოდა, რომ ახლოს ვერ ეკარებოდნენ. ბოლოს გამოუთხარეს ქვემოთ კაცის შესასვლელი კარი. ამირანმა სველი ნაბადი მოიხურა და ჩახტა. აქაც ორომ მეფის ქალიშვილები დახვდნენ და მოთქვამდნენ. ამირანი ჩახტა ხვრელში, გააღვიძა დევი, სტაცეს ხელი ერთიმეორეს, ჭიდაობენ ერთი კვირა, ზევით, ქვევით, უწყვეტად, მაგრამ დაძლევიტ ვერც ერთმა ვერ დაძლიეს. გაჭირვების ჟამს დაადრო ამირანმა ვეფხვის კუდი, მიარტყა წვივებზე და გადაუმტვრია, დაუნყო თავების ჭრა, მერვე და მეცხრე თავების მოჭრამდე დევმა ქრისტეს თავდებობა მიაცემინა და უთხრა: ეს თავი არ მოეჭრა და ცეცხლს მისცემდა მარადჟამულად. ამ ცეცხლით პურსა და სხვა საჭმელებს მოამზადებს და ადამიანების საქმე ათასი წლით წინ წავაო. ცეცხლი ამ ჭურჭელში ჩადევი და არ გაგიქრებაო. ამირანმა მეცხრე თავიც მოჭრა“. ამ ვარიანტშიც ამირანმა ცეცხლი ქვესკნელურ სამყაროდან ამოიტანა. ტექსტი ჩანერილია მესტიის რაიონის სოფ. ლანომბაში (სვანური 1957: 256. ტექსტი თარგმნა ო. ონიანმა და გამოქვეყნებულია მისივე ნაშრომში. ონიანი 2009: 495).

მესამე ვარიანტში „ამირვი“ – ამირანი, ჩვენ მას გულედანისეულ ვარიანტად მოვიხსენიებთ, რამდენადმე განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე. თუ ქალდანისეულსა და გურჩიანისეულ ვერსიებში გმირები ნადირობიდან ბრუნდებიან და მზის ჩასვლისას ზეკარზე იხილავენ ორთქლის ამოსვლის საკვირველებას, აქ პირიქით, ამირანმა, ბადრიმ და უსუფმა ახსენეს ღმერთი და ახალი საგმირო საქმეების ჩასადენად გაემგზავრნენ სახლიდან. იარეს და მივიდნენ ერთ წყაროსთან, ისეთი

ოხშივარი ასდიოდა, შორიდან უზარმაზარი საკირეს კვამლი ეგონებოდა კაცს. მიუახლოვდნენ ამ ოხშივარს და გულამოსკვნილი ტირილი მოესმათ, გაყვნიენ ხმას, ერთ დიდ ქვას დააყურეს და ამ ქვის ქვეშეთიდან ისმოდა ხმა. აქაც გამოთხარეს ხვრელი, მაგრამ ისეთი სიმხურვალე ამოდიოდა, რომ ძმებმა ოციოდე ნაბიჯით დაიხიეს უკან. მაშინ ამირანი მუხლებზე დაჩოქილი შეევედრა თავის ნათლიას, რომ ეშველა მისთვის. მართალია, ქრისტე ნანყენი იყო ნათლულზე, რადგან ერთხელ გატეხა მისი თავდებობა, მაგრამ ამჟამად აპატია და ციდან გადმოუგდო სველი ნაბადი, ამირანი გაეხვია ნაბადში და შევიდა ხვრელში, სიცხემ ნაბადი დაუნვა. შიგნით ორომ მეფის ქალიშვილები ნახა, ისინი ქეშეკ დევს მოუტაცია. ზევიდან ჯაჭვით იყო ჩაშვებული, სადაც დევს ბინა ჰქონდა. ამირანმა იარა ცოტა ხანი და შემდეგ გამოქვაბულში ჩახტა. კუთხეში მცირე ცეცხლი ენთო. იქიდან ამოდიოდა ასეთი სიცხე და ორთქლი ზევით მიწაზე. მეორე კუთხეში დევს ეძინა. ამირანმა ხმლის ნვერი უჩხვლიტა და გამოალვიდა. ნამოხტა დევი, შენ ამირანი იქნები, ჩემი ძმის მკვლელი, სხვა ვინ გაბედავდა აქ მოსვლას და ეცა პირდაპირ. ისე მძლავრად დაეტაკნენ ერთმანეთს, რომ ქვაბის კუთხეში დანთებულმა ცეცხლმა ცეკვა დაიწყო. სამი დღე და ღამე იბრძოდნენ, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ ძლია. ბოლოს ამირანს გაახსენდა ვეფხვის კუდი და გამოიღო ის, ცალი ხელით შემოკრა დევს და ფეხები დაუფუჟა. დევმა სიმწრისაგან იყვირა და ძირს დაეცა. ამირანმა იძრო დაშნა და რვა თავი მოსწყვიტა. ამ დროს ცეცხლმა დაიძახა: „ქეშეკ დევო, თხოვე ამირანს სიცოცხლე და ჩემი თავი შეპირდიო“. ეს სიტყვები სამჯერ გაიმეორა. „ამირანი გააკვირვა ცეცხლის ლაპარაკმა, ქეშეკ დევმა უთხრა: ამირანო, თუ სიცოცხლეს მაჩუქებ და ქრისტეს თავდებობის ხელს მომცემ, ცეცხლის ამბავს გეტყვი“. კიო, უპასუხა ამირანმა. „აბა მომეცი ხელიო“. ამირანმა გაუნოდა ხელი. დევმა უთხრა: რადგან ქრისტე დაიყენე თავდებად, მჯერა შენი. თქვენში რომ ცეცხლია, იმით პური ვერ ცხვება და იძულებული ხართ, ხარშოთ. აი, აგერ, რომ ცეცხლი ანთია, ამის ნაკვერჩხალს რომ წაიღებ და ცეცხლს დაანთებ, ყველგან გატკრციალედება და პურის ცხობას შეეჩვევა ხალხი. შენს მეტს არავის გავატან ამას და აქ დავრჩები მის ყარაულად სამუდამოდო. ამირანმა რომ გაიგო ცეცხლის ამბავი, მოკლა დევი, ნამოიღო ცეცხლი და ამოვიდა ქალიშვილებთან“ (ონიანი 2009: 505-507). ასეა წარმოსახული სვანურის სამ ვარიანტი ცენტრალური გმირის, ამირანისგან ცეცხლის მოტანა ადამიანებისათვის. გავიმეორებთ, პრომეთესაგან განსხვავებით მან ქვესკნელურ ძალებს წარსტაცა ცეცხლი, ამოიტანა სამზეოზე და ასწავლა ადამიანებს მისი გამოყენება. ამდენად იგი გაცილებით უფრო



არქაულია პრომეთეს მითთან შედარებით (ამაზე ქვემოთ). მხოლოდ დავძენთ, რომ კაცობრიობისათვის ცეცხლის მოტანის ტრადიციას საქართველოში ძალზე შორეული საფუძვლები აქვს. ჩვენთვის სასიამოვნოა იმის გაცხადება, რომ ამ მხრივ სვანური ვარიანტები არ აღმოჩნდა გამონაკლისი. ასე მაგალითად, ეთნოგრაფ ნიკო რეხვიაშვილის წიგნში „ქართული მეტალურგია“ დაბეჭდილია ამირანის ძალზე საინტერესო ვარიანტი სახელწოდებით „კალმახელა“. ტექსტი მოძიებულია გურიაში 1938 წ. ებრალიძის მიერ (რეხვიაშვილი 1964: 251). ჩანანერი ორიგინალურია, შედეგრი. იგი რიგით მეოთხე ჩანანერია სვანური ვარიანტების შემდეგ, სადაც ამირანი ჭეშმარიტი კულტურული გმირის ყველა ნიშან-თვისებებითაა წარმოსახული. აქ მხოლოდ ფრაგმენტს, უფრო ზუსტად, ამირანის ხალხთან ურთიერთობის ამსახველ ეპიზოდს წარმოვადგენთ განსახილველად.

„ხანგრძლივი, ფათერაკებით აღსავსე საგმირო თავგადასავლების შემდეგ ამირანმაო, შენიშნავს მთქმელი, სოფლიდან სოფელში დაიწყო მოგზაურობა და ადამიანებს სხვადასხვა ხელობას ასწავლიდა. ერთჯერ, ნადირობიდან დაბრუნებული მიადგა მოსახლეს და პურის ნატეხი სთხოვა... ავდარში პურის ცხობა ვის გაუგონიაო“, – ასეთი იყო პასუხი. მზე არ აცხუნებს და პური რაით გამოგიცხთო. იმ დროს პურს მზეზე გახუ-რებულ კეცებზე აცხობდნენ... ამირანმა ჯარგვალის შუა გული ამოლაგებინა, მოიტანა ერთი ქვა და კერიათ დაადვა, ბავშვს ხის ხმელი ნამტვრევები მოატანია და ცოტა ხმელი თივა დააყარა. მერე მასპინძლებს უთხრა: რაც მოხდეს, დააკვირდით, არ შეშინდეთო... ამირანმა აიღო კაჟის ნატეხი, თავის რკინისტარიანი დანა დაკრა ტარით, ზედ გამხმარი აბედი მიაშველა, ნაპერწკლებმა ცეცხლი გაუჩინა აბედს, აბედიდან თივას მოეკიდა, თივიდან კი ხმელ შეშებს მოედო და ალი ავარდა. მასპინძლებს ასეთი რამე ტყეში ენახეთ და მას ღვთის გაჩენილად თვლიდნენ. კაცსთუ შეეძლო ამისთანა რამის გაჩენა, არ წარმოედგინათ“. შიშისაგან ხმაგაკმენდილები ისხდნენ. ამირანმა კეცები მოინდომა და ცეცხლზე გადადვა, მერე გახურებულ კეცზე პურის ცომი დააკრა, ცეცხლს მიაფიცხა, – მალე პური გამოცხვა... შენ მონადირე გვეგონე და ხორცშესხმული ღმერთი ყოფილხარ... როცა პურის ჭამას მორჩნენ, მასპინძლებმა უთხრეს: ცეცხლის გაჩენა, მოხმარება რომ გვასწავლე, ცეცხლი რომ მოგვიშინაურე, ამის სასყიდლად რას მოითხოვო. ამირანმა უპასუხა: ჩემთვის გადახდა ის იქნება, ცეცხლის გაჩენას, შენახვას და მოხმარებას რაც ბევრ ხალხს ასწავლით. გავიდა რამოდენიმე ხანი და ერთ სოფლის შუა გულში ხალხი შეკრებილი იყო. მზეს ეხვენებოდნენ: „მზეო, გამოშთი, გამოშთი, გამოგვიწვი ქოთნები



და დოქები... შეგვიბრალე, ნუ მოგვკლავ შიმშილით. ამირანმა ერთ-ერთი მოხუცის სახლში წითელი მინა მოაზელინა მექოთნეს, გააკეთა ქონებისა და დოქების გამოსანვავი ქურა და შეუნთო ცეცხლი. ამირანმა მექოთნეებსა და მედოქეებს ასწავლა ცეცხლზე თიხის ჭურჭლის გამოწვა... მეყანეს საყანე ადგილის განმენდა, ტყის მასივების მოქნა, – ახოდ გადაქცევა – ე.ი. მხენელ-მთესველებს ახოს ალების ხერხი ცეცხლის გამოყენებით, მთქმელის შენიშვნით ღვათებრივი ცეცხლით...

გავიდა რამოდენიმე ხანი. ნადირობიდან დაბრუნებულ ამირანს სამჭედლოდან ხმაური მოესმა, ოფლი ღვარად დიოდათ მჭედლებს, ცივ რკინას ჭედდნენ. ამირანმა მათივე დახმარებით საბერველიანი ქურა გააკეთა, ნახშირის ნამტვრევები ჩაყარა ქურაში, გაკრა კვესაბედს და ცეცხლი დააგიზგიზა. ამირანმა მჭედლებს ასწავლა საბრძოლო, სამეურნეო და სანადირო იარაღის გამოჭედვა. როგორც ვხედავთ, ამონარიდები საკმარისად ვრცელია, მაგრამ მათი მნიშვნელობა მრავალმხრივი და განსაკუთრებულია არა მარტო დასმული საკითხის, კერძოდ, აკაკი წერეთლის ხალხურ მასალასთან მიდგომის ორიგინალობის რთული თეორიული პრობლემის გასარკვევად, არამედ ქართული კულტურის ისტორიის ზოგადკაცობრიული მნიშვნელობის წარმოსაჩენდაც. შეუძლებელი აღმოჩნდა რომელიმე მათგანის შეკუმშული ფორმით გადმოცემა. ამასთანავე ნაშრომის უმთავრესი მიზანი აკაკი წერეთლის თეორიული ნააზრევის (ამირანთან მიმართებით) ახლებურად დანახვის ცდაა და იმის მეტ-ნაკლები სისრულით წარმოჩენა, თუ რა სამომავლო მნიშვნელობისანი არიან ისინი. ისევ გავიხსენოთ პოეტის ზემოთ დამონშებული წერილი: „შენიშვნები: ისტორიის წინასწარ თქმულობისა და მითების სამშობლოთ საზოგადოთ საბერძნეთია ცნობილი! უმეტესობა დღემდისაც დაჯერებულია, რომ ისინი შეჰქმნა ელინელთა აღტყინებულმა ფანტაზიამ და მერე გადმოსცა მთელ კაცობრიობას, მაგრამ ჩვენ კი დარწმუნებული ვართ, რომ, პირიქით. ბერძნებმა გაიტანეს სხვა ქვეყნებიდან სულ სხვა ხალხების ამბები, შეისისხლხორცეს, თავისებურად გადააკეთეს და ფერ-ცვლილი უკანვე დააბრუნეს. ცოტა ქვემოთ, პრომეთეს მითზე საუბრისას საგანგებოდ მიუთითებს, რომ „ეს ამბავი საქართველოში, მთელ კავკასიაში სხვადასხვა ვარიანტებად მოდებულა, განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ აქ პრომეთეოსს ამირანი ეწოდება, ბერძნულად სიტყვა „პრომეთეოსი“ ნიშნავს „შორს-მჭვრეტელს“, აქაც ამირანს შორს მხედველობას აწერენ: „ცაში არა გამოეპარებოდა რა და ქვესკნელში ჭიანჭველებს ხედავდაო“, გვარწმუნებს ზეპირგადმოცემა“ (წერეთელი 1961: 287). ზემოთ ითქვა, რომ აკაკი წერეთლის ფოლკლორისტულ წერილებში,

და არა მარტო ფოლკლორისტულში, ყურადღებით უნდა მოვეკიდოთ ცალკეულ გამოთქმებსა და ფრაზებს. დავსძენთ, რომ მათში სამომავლო მნიშვნელობის, გზის გამკვლავი აზრებია მოწოდებული. იგივე ითქმის დამოწმებულზეც. საქმე ის არის, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში ამირანი ძალისმიერ გამირადაა წოდებული, რომ მასში მხოლოდ ფიზიკური ძლიერებაა წამყვანი. ეს აზრი ისე მტკიცეა და გამჭდარი ამირანოლოგიურ ლიტერატურაში, რომ მისი შემოწმებაც კი არავის უცდია. ამ მიმართულებით ტექსტოლოგიური კვლევა საკმარისად მოისუსტებს, უფრო ზუსტად, არავის უცდია. ბოლო პეროდში მოძიებულმა ვარიანტებმა, ტექსტის კვლევამ დაადასტურა პოეტის წინასწარმეტყველურად თქმული თვალსაზრისები, რომ ამირანი ცეცხლის მომტანი გამირია, კერიისა და მრავალი სხვა ფასეულობათა დამაარსებელი ადამიანთა საცხოვრისში. ამირანი ფათურაქებით აღსავსე თავგადასავლებთან ფიზიკურ ძლიერებასთან ერთად გააზრებული ქმედებებით არის ძლიერი.

#### **დამოწმებანი:**

**ვირსალაძე 1964:** ვირსალაძე ელ. *ქართული სამონადირეო ეპოსი*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1964.

**კიკნაძე 2001:** კიკნაძე ზ. *ქართული ხალხური ეპოსი*. თბილისი: „ლოგოს პრესი“, 2001.

**ონიანი 2009:** ონიანი ო. *კულტურული გმირის პრობლემა ქართულ ფოლკლორში*. I. თბილისი: „უნივერსალი“, 2009.

**რეხვიაშვილი 1964:** რეხვიაშვილი ნ. *ქართული მეტალურგია*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1964.

**სვანური 1957:** *სვანური პროზაული ტექსტები* (ბალსქვემოური კილო). II. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1957.

**სიხარულიძე 1956:** სიხარულიძე ქს. *ქართველი მწერლები და ხალხური შემოქმედება*. თბილისი: 1956.

**სიხარულიძე 1976:** სიხარულიძე ქს. *ქართული ფოლკლორის ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1976.

**წერეთელი 1927:** წერეთელი ა. „განცხადებასავით“. *რჩეული ნაწერები*. ტ. III. თბილისი: „სახელგამი“, 1927.

**წერეთელი 1961:** წერეთელი ა. „განცხადებასავით“. *პუბლიცისტური წერილები (1890-1900)*. ტ. XIII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

**წერეთელი 2014:** წერეთელი ა. თორნიკე ერისთავი. *თხზულებანი*. ტ. IV. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2014.

**IRMA RATIANI**

*Georgia, Tbilisi*

*Ivane Javakhsishvili Tbilisi State University*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **20th Century Georgian Émigré Writing and Traditional Georgian Narrative**

The goal of my research is to analyze the literary heritage of Georgian émigré writers in compare with Georgian classical narrative, using the methodology of comparative study. The process of the close reading of a big amount of poetical and prosaic texts of Georgian émigré writers has shown that those texts are reflecting thematic and stylistic peculiarities of 19th century Georgian writing. This tendency is so clear that we have to find the answer for a very important question: what is the main reason for this kind of similarity? The preservation of Identity seems to be one of the most crucial aspects of this tendency. Presented paper is an enlarged version of theses.

**Key words:** *Émigré Writing, comparative study.*

**ირმა რატიანი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **XX საუკუნის ქართული ემიგრანტული მწერლობა და ტრადიციული ქართული ნარატივი (გაფართოებული თეზისები)**

2014 წლის ოქტომბერში, საფრანგეთის მეცნიერებათა სახლის მხარდაჭერით, ვიმყოფებოდი პარიზში, რათა გავცნობოდი საფრანგეთის ქართული ემიგრაციის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას. ჩემი კვლევის თემა იყო: „ქართული ლიტერატურისა და კულტურის რეცეფცია საფრანგეთის ქართული ემიგრაციის მიერ“. პარიზში ყოფნის პერიოდში, საშუალება მომეცა, მემუშავა საფრანგეთის ნაციონალური ბიბლიოთეკის არქივსა და სორბონას უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში, შემესწავლა საფრანგეთში გამომავალი ქართულენოვანი პერიოდიკა და პრესა. მუშაობის მიზანი არ იყო მასალის სისტემატიზება, არამედ

– მისი თეორიული გააზრება და ანალიზი ქართულ კლასიკურ ნარატივთან შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ჭრილში. კვლევის მთავარი საკითხი ამგვარად ჩამოყალიბდა:

ნარმოადგენს თუ არა მე–20 საუკუნის პირველი და მეორე ტალღის ქართველი ემიგრანტების მიერ შექმნილი მხატვრული და პუბლიცისტური ტექსტები, შესაბამისად, ქართული ლიტერატურისა და ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების მთლიანი პარადიგმის ორგანულ ნაწილს და თუ ნარმოადგენს, რა გვადღევს ამის მტკიცების საფუძველს?

როგორც ცნობილია, მე–20 საუკუნის დასაწყისში, საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების გამო, რაც ბოლშევიკური რევოლუციის მომზადებასა და განხორციელებას უკავშირდებოდა, ქართველი ინტელიგენციის დიდი ნაწილი იძულებული გახდა დაეტოვებინა ქვეყანა. მათი უმეტესობა აღმოჩნდა საფრანგეთში, პარიზში, სადაც თავი შეაფარა თავისუფალი საქართველოს მთავრობამ ნოე ჟორდანის ხელმძღვანელობით (1918-1921 წწ.). ქართველ ემიგრანტებს შორის მრავლად იყვნენ მწერლები და პოეტები, რომლებაც საფრანგეთში განაგრძეს თავიანთი შემოქმედებითი მოღვაწეობა. მათი უმეტესობა ქართული ენის ერთგული დარჩა, ერთეულებმა კი სცადეს შეეცვალათ შემოქმედების ენა. პირველ შემთხვევაში მწერლებმა შეინარჩუნეს ენობრივი კავშირი სამშობლოსთან, მაგრამ ვერ მიაღწიეს აღიარებას უცხო ქვეყანაში; მეორე შემთხვევაში კი ისინი შეეცადნენ დაემკვიდრებინათ ადგილი ევროპულ მწერლობაში. ორივე სტრატეგიამ განსხვავებული შედეგები მოიტანა.

ერთ-ერთ პირველ ამოცანად, კვლევის სწორად წარმართვის მიზნით, ტერმინოლოგიური დაზუსტება გვესახება, კერძოდ კი, ფართოდ დამკვიდრებული ტერმინის – „ემიგრანტული მწერლობა“ კორექტირება. ტერმინი თითქოს მოქნილია, ლაკონური და საკითხზე მიმართულიც კი, მაგრამ, ჩვენი დაკვირვებით, ის, ერთი მხრივ, არაზუსტია, ხოლო მეორე მხრივ, სრულად ავლენს საბჭოური იდეოლოგიის ხელწერას. ტერმინი არაზუსტია, ვინაიდან ლიტერატურა, თავისთავად, არ შეიძლება იყოს დიფერენცირებული ამ ნიშნით – ემიგრანტული/არაემიგრანტული: ემიგრანტის სტატუსი შეიძლება მიენიჭოს ადამიანს/მწერალს და არა ლიტერატურას. მაგრამ, საბჭოთა იდეოლოგები შორს მიმავალ მიზნებს დებდნენ ამ ტერმინში: „ემიგრანტული ლიტერატურა“ თითქმის დაუძლეველ ბარიერს აღმართავდა საბჭოთა ტერიტორიაზე მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესსა და მის გარეთ მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესს შორის: აქედან პირველი „არაემიგრანტული“ იყო ანუ მიეკუთვნებოდა „საბჭოთა ხალხების“ კულტურულ ისტორიას, მეორე კი

– „ემიგრანტული“, „ქვეყნიდან გაქცეული“, „მოღალატე“, საბჭოეთის „იდეოლოგიური მტრების“ მიერ შექმნილი „კუსტარული“ მწერლობა. ასე თუ ისე, ტერმინს არ გამოსჩენია სერიოზული ოპონენტები საბჭოთა კრიტიკაში (რასაც თავისი, ხშირად დიამეტრულად განსხვავებული მიზეზები ჰქონდა) და ისიც წარმატებით დამკვიდრდა სამეცნიერო მიმოქცევაში. ტერმინისადმი ჩვენი კრიტიკული დამოკიდებულების სისწორეში არაერთხელ დავგვარწმუნა პარიზში დამუშავებულმა ლიტერატურულმა მასალამ; კერძოდ:

- ეჭვგარეშეა, რომ საბჭოეთიდან ემიგრირებული ქართველი ავტორების მიერ დასტამბული, სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში გაბნეული თუ ცალკე წიგნებად გამოცემული ლიტერატურული ტექსტები, გამომდინარე მათი შინაარსობრივი და თემატურ-სიუჟეტური მოცემულობიდან, ქართული ლიტერატურული პარადიგმის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს;

- ტეტრადიცეული ქართული ნარატივის გამოვლინება ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სხვადასხვა დოზით, ფორმითა და მიზანდასახულობით ხორციელდება: თუ ერთგან მე-19 საუკუნის კლასიკური ქართული ნარატივის კონსერვაცია შეინიშნება (ძირითადად, პოეზიაში), სხვაგან სახეზეა თანამედროვე მოდერნისტული და ავანგარდული ექპერიმენტების სიუხვე (უპირატესად, პროზაში და ნაწილობრივ, პოეზიაში), რაც ასეთივე ენთუზიაზმით, თუმცა, უდიდესი წინააღმდეგობების ფონზე, მიმდინარეობს იმავე პერიოდის გასაბჭოებული საქართველოს მწერლობაში. გარდა ამისა, აღინიშნება ევროპულ კულტურულ-ლიტერატურულ კონტექსტთან ქართული ნარატივის შერწყმის მოზომილი მცდელობაც (პროზა და პუბლიცისტიკა).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენ უარს ვამბობ ტერმინზე „ემიგრანტული მწერლობა“ და ვამკვიდრებთ სამუშაო ტერმინს – „ემიგრანტების მწერლობა“. ეს ტერმინი მხოლოდ გეოგრაფიულ დისტანციას ასახავს და არავითარი პრეტენზია ლიტერატურული პროდუქციის შეფასებისა მას არ გააჩნია.

ჩატარებულმა მუშაობამ ცხადყო, რომ საფრნგეთი მცხოვრები ქართველი ემიგრანტების ქართულენოვანი მწერლობა ათულობით წლებსა და დიდძალ ბეჭდურ მასალას მოიცავს. დღეს უკვე თამამად შეიძლება იმის თქმა, რომ ამ ავტორების ლიტერატურული მემკვიდრეობა ძალზე ძვირფასია ქართული კულტურის ისტორიისათვის. მათ მნიშვნელოვანი მიმართულება შექმნეს ქართულ კულტურაში, სპეციფიკური დისკურსი, რომელიც მათმავე ცხოვრების წესმა განსაზღვრა. ჩვენი დაკვირვების ობიექტად ორი გამოცემა შევარჩიეთ: „კავკასი-

ონი“ და „ბედი ქართლისა“, კერძოდ, „კავკასიონი“-ს 1929-1932 წლები-სა და „ბედი ქართლისა“-ს საწყისი ნომრები\*. აღნიშნული ნომრების შერჩევა ძირითადად მათმა ქართულენოვანებამ განაპირობა. ზოგადადაც, ენობრივი თვალსაზრისით, ჟურნალებს „კავკასიონი“ და „ბედი ქართლისა“ განსხვავებული სტრატეგია ჰქონდათ: თუ პირველი სრულად ქართულენოვანი ჟურნალია (როგორც პირველი ნომრები, ისე – მოგვიანებით დასტამბული განახლებული ნომრები), მეორე იცნობს როგორც ქართულენოვან, ისე – ბილინგვურ და ფრანგულენოვან პერიოდებს. „კავკასიონის“ როგორც საავტორო, ისე მკითხველ კონტიგენტად იმთავითვე ქართული ენის მატარებლები მოიაზრებოდნენ – ემიგრანტები, ანაც საბჭოთა საქართველოში „დარჩენილი“ მწერლები და მეცნიერები, რომელთაც, შესაძლოა, „შემთხვევით“ ჩავარდნოდათ ხელში ჟურნალის რომელიმე ნომერი. „კავკასიონისაგან“ განსხვავებით, ჟურნალი „ბედი ქართლისა“ ცვალებად ენობრივ პოლიტიკას ატარებდა: ის ქართულენოვანი ჟურნალიდან ჯერ შერეულენოვან ჟურნალად გადაიქცა, შემდეგ კი – სულაც ფრანგულენოვანად. ამგვარ ლინგვისტურ სიჭრელეს თავისი ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზები მოეძებნება, რომელთაგანაც პრიორიტეტულია კითხვადობა და ინტერკულტურული კომუნიკაციის დამყარების მცდელობა.\*\* შესაბამისად: ა) ქართველი ავტორების ტექსტები ჟურნალში „ბედი ქართლისა“ მხოლოდ ქართულ ენაზე არ იბეჭდება; ბ) ჟურნალში „ბედი ქართლისა“ იბეჭდებიან არა მარტო ქართველი ემიგრანტი ავტორები, არამედ – სხვადასხვა ქვეყნებში მცხოვრები ქართველოლოგები და, მოგვიანებით, საბჭოთა საქართველოში მცხოვრები მეცნიერები.

დასახელებული ჟურნალების მონიშნულ ნომრებში განთავსებული ქართულენოვანი მასალის ტიპოლოგიურმა კლასიფიკაციამ ასეთი სახე მიიღო:

- ქართველი ემიგრანტი ავტორების პოეზია;
- ქართველი ემიგრანტი ავტორების პროზა;
- ქართველი ემიგრანტი ავტორების კრიტიკული და პუბლიცისტური ნაშრომები;
- ქართველი ემიგრანტი ავტორების მიერ შესრულებული თარგმანები;

\* განსაკუთრებულ მადლობას მოვასხენებთ პარიზში მცხოვრებ ქართველ მკვლევარს, ისტორიკოსს, ბატონ გიორგი მამულიას, რომელმაც დიდი დახმარება გაგვინია ჟურნალების სრული კორპუსის მოძიების საქმეში.

\*\* ისტორიკოსები არც პოლიტიკურ სარჩულს გამორიცხავენ, თუმცა, ეს არ ნარ-მოადგენს უშუალოდ ჩვენი კვლევის საგანს.

- ქართველი ემიგრანტი ავტორების ეპისტოლური მემკვიდრეობა.\*

ყველა ეს ნაკვეთი დეტალურ სამეცნიერო კვლევას იმსახურებს. ძირითადი კითხვები, რომლებიც პასუხს მოითხოვს, ასეთია: რამდენად განსაზღვრავს ენა ქართველი ემიგრანტი მწერლების იდენტობას? როგორია იმ ემიგრანტი მწერლების მხატვრულ-ენობრივი ქსოვილი, რომლებიც ქართულად წერდნენ? ამჟღავნებს თუ არა მათი თხრობის სტრუქტურა ნათესაობას ტრადიციულ ქართულ ნარატივთან? და თუ ამჟღავნებს – რა ტიპისაა ეს ნათესაობა? როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართულ ენაზე მომუშვე ქართველ ემიგრანტთა პოეტურ თუ პროზაულ ტექსტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ მათში ნათლად იკითხება მე-19 საუკუნის ქართული მწერლობისათვის ნიშანდობლივი თემატიკა და სტილური სპეციფიკა. ქართველ ემიგრანტთა შემოქმედებითი ნათესაობა ტრადიციულ ქართულ ნარატივთან იმდენად ცხადია, რომ ბუნებრივად ისმის შეკითხვა – რას უნდა უკაშირდებოდეს ტრადიციული ნარატივის ესოდენ ხაზგასმული კონსერვაცია? იდენტობის „არ-და-კარგვის“ მძაფრი სურვილი ამ ტენდენციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტად გვესახება, თუმცა, არ გამოვრიცხავთ, რომ კვლევის პროცესში სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ასპექტებიც გამოიკვეთება.

დასახული ამოცანებისა და საკვლევი მასალის გათვალისწინებით, მიგვაჩნია, რომ საანალიზო პრობლემები ამგვარად უნდა დალაგდეს:

- როგორია ქართული ლიტერატურული პროცესის ზოგადი რეცეფცია ქართველი ემიგრანტების შემოქმედებაში;
- როგორია ქართველ ემიგრანტთა შემოქმედებითი მიმართება ქართულ კლასიკურ მწერლობასთან;
- როგორია ქართველ ემიგრანტთა კონცეპტუალური მიმართება თანამედროვე (საბჭოთა საქართველოში მიმდინარე) ქართულ მწერლობასთან;
- როგორია ქართველ ემიგრანტთა შემოქმედებითი მიმართება თანამედროვე ევროპულ და მსაოფლიო ლიტერატურულ ტენდენციებთან: განიცდიან თუ არა ზეგავლენას და, თუ განიცდიან, რითაა ეს გამოხატული;
- ქართული პოლიტიკური პროცესების შეფასების რა ტენდენციებია გამოხატული ქართველ ემიგრანტთა პუბლიცისტურ ნაშრომებში: დამოკიდებულება ზოგადად იდენტურია თუ მოსჩანს განსხვავებები;

\* თითოეული მონიშნული საკლასიფიკაციო ჯგუფი მოიცავს განსხვავებულ ჟანრულ და სტილისტურ მოდელებს, რომლებიც ცალკე მეცნიერული შესწავლის საგნად იქცევაგარდა ამისა, საკვლევად გამოიკვეთა პერსონალიების კორპუსი (სადაც ყურადღებას იქცევს ცალკეული პერსონალიების ფსევდონიმები): ავტორები; გამოცემლები; კონტრიბუტორები.



- რა უფო მნიშვნელოვანია: ქართველ ემიგრანტთა ჟურნალების ბეჭდვა ქართულ ენაზე, ბილინგვური სახით თუ ფრანგულ ენაზე;
- რამდენად განსაზღვრავს მხოლოდ გეოგრაფიული ლოკაცია ან მხოლოდ

ლინგვისტური მოდელი მწერლის ნაციონალურ იდენტობას? საცხოვრებელი ადგილისა და ენობრივი მოდელის შეცვლასთან ერთად, იქცევა თუ არა მწერალი სხვა ნაციონალური ლიტერატურის წარმომადგენლად?

ვიმედოვნებთ, რომ აღნიშნული პრობლემების სიღრმისეული ანალიზი ნათელს მოჰფენს კვლევის მთვარ საკითხს. მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, მასალის ტიპოლოგიიდან და კვლევის ამოცანებიდან გამომდინარე, მუშაობის პროცესში დანერგილი იქნება თანამედროვე ფილოლოგიური მეთოდოლოგიები, ზოგად ჩარჩოდ კი განისაზღვრება მასალის ანალიზი ფართო კულტუროლოგიურ და შედარებით-ლიტერატურათმცოდნეობით ჭრილში.

## MANANA PKHAKADZE

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### “Media” by Akaki Tsereteli

The first literary processing of the Legend of Argonauts in the Georgian literature belongs to XIX century classicist Akaki Tsereteli. Akaki significantly changed the traditional Legend of Argonauts (Jason arrives to ask for Medea’s hand, he wins the fight with the help of Medea’s brother, Yasir/Absyrtos and seizes the Golden Fleece with the help of Orpheus) and especially, the image of Medea (Medea does not kill Absyrtos etc.). These differences notwithstanding, the most significant are the thorough understanding of Medea’s paradigmatic image similar to Euripides, struggle between mind and feeling.

*Key words: Akaki Tsereteli, Medea, mind feeling.*



## მანანა ფსაკაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### აკაკი წერეთლის „მედია“

სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურაში დიდია ინტერესი არგონავტების თქმულებისა (ფრენზელი 1976: 34 შმდგ.) და მისი ერთ-ერთი მთავარი გმირის მედეას სახისადმი. ამას მრავალი მიზეზი განაპირობებს, ჩვენ მხოლოდ ორზე შევჩერდებით, პირველი – არგონავტების თქმულების მრავალი ეპიზოდი, რომელიც რეცეფციებისათვის მწერლებს ამოუნწურავ იმპულსებს აძლევს და მეორე, მედეას, როგორც ოიდიპოსის სახის, პარადიგმატულობა. ამ პარადიგმატულობას კი, ჩვენი აზრით, ადამიანში ემოციისა და რაციონს ჭიდილი განაპირობებს.

ჩვენი მოსაზრების განსამტკიცებლად დავიმონმებთ ძველი ბერძენი, „ყველაზე მეტად ტრაგიკული“ ტრაგიკოსის ევრიპიდეს „მედეას“ შემდეგ სტრიქონებს:

“Μημὸς δὲ κρείσσαν τᾶν ἔμᾶν βουλευμάτων,

ἄσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βδοτοῖς (ევრიპიდე 1958: 1080 სტრ.).

ვაი, რომ ვნებამ სძლია და დათრგუნა ჩემი გონება,

კაცთა მოდგმის ამ ჯალათმა უსასტიკესმა“ (ევრიპიდე 1999: 62).

თუმცა, ევრიპიდეს მედეას სახის ინტერპრეტაციისას ნაკლები ყურადღება მიექცა, ჩვენი აზრით, ზემოხსენებულ უმთავრესს და ყურადღება გამახვილდა სხვა ასპექტებზე, ასე მაგალითად,

მედეა ბარბაროსი (შმიდი 1940: 360; დილონი 2014: 204; პეიჯი 1962: XIX), ჯადოქარი (ლესკი 1972: 147), მიტოვებული ცოლი და დაუცველი დედა (ნოქსი 1979: 214), შვილების მკვლეელი დედა (ჰედეკ 2014: 330), ტრაგიკული ძალის მქონე ქალი (კონახერი 1967: 184), ტრავმირებული ქალი (მუსურილო 1966: 73), „თეოსი“ (კუნიგჰამი 1954: 152), ირაციონალური ძალა (კიტო 1954: 209), შეძლებული ქალი (ვალკოტი 1975: 110), საკუთარი თავის დამცველი და დამსჯელი (შადე-ვალდტი 1991: 391), ყველასგან განსხვავებული ქალი (ნადარეიშვილი 2008: 217) და ა.შ., და ა.შ.

\*„ევრიპიდეს, ზოგიერთი ხარვეზის მიუხედავად, ყველაზე ტრაგიკულ პოეტად გვევლინება“ (არისტოტელე 2009: 126).

ევრიპიდეს მედეას ცალსახად დახასიათება, ბუნებრივია, შეუძლებელია. სხვადასხვა სიტუაციაში ის ჩვეულებრივ ადამიანურ ბევრ სისუსტესა და სიძლიერს ამჟღავნებს. არიტოტელეს დახასიათებითაც, ევრიპიდეს ისეთი გმირები გამოჰყავს სცენაზე, როგორებიც ჩვენ ვართ.\*

ევრიპიდეს სახელს უკავშირდება მედეას ისეთი სახის შექმნა, რომელიც შემდგომ საუკუნეებში სხვასდასხვა დროისა და ქვეყნის მწერლებისათვის ნიმუშად და შთაგონების წყაროდ იქცა (დანვრილებით იხ. ჰამბურგერი 1962: 135 შმდგ).

საქართველოშიც განსაკუთრებული ინტერესი არაგონავტების თქმულებისადმი შუა საუკუნეებიდან შეინიშნება. დიდმა სასულიერო მოღვაწემ, ათონზე ქართული სალიტერატურო სკოლის დამაარსებელმა, მთარგმნელმა ექვთიმე ათონელმა (X-XI) თარგმნა პატრიარქ გერმანეს თხზულება „მოთხრობები მიქაელ მთავარანგელოზის საოცრებების შესახებ“, დანართებიც ჩაურთო და მათ შორის ერთი არგონავტების თქმულებიდან – ბრძოლა ბერბიკების მითოლოგიურ მეფე ამიკოსთან (კეკელიძე 1945: 259). აგიოგრაფიულ ციტატებში „ნიგნისაგან სიბილაისაი“ ნათქვამია: „იაზონ, ნინამძღუარმან ართონაფტეთა, მან ქალაქსა ათინას ტაძარი დიდი აღაშენა და მივიდა სამისნოსა მას დელფისასა და ჰკითხა აპოლონს ღმერთსა სხვადასხვა მოვლენის შესახებ“ (კეკელიძე 1958: 7-8).

ანტიოქიასთან შავ მთაზე საეკლესიო მოღვაწემ, ფილოსოფოსმა, მთარგმნელმა ეფრემ მცირემ (XI ს.) გრიგოლ ნაზიანზელის სიტყვის „დიდისა ბასილის ეპიტაფიასა შინა შემოღებულნი“ კომენტარებში მოიყვანა იასონის მიერ დრაკონის კბილების დათესვის ამბავი (კეკელიძე 1957: 17).

ვახუშტი ბატონიშვილთან (XVIII ს.), გეოგრაფოსსა და ისტორიკოსთან ასეთი ცნობა გვხვდება: „ამას სწერენ ევროპელნი კოლხიდად, სადიდამ იაზონ წარიღო ოქროს რუნი, ანუ სანმისი“ (ვახუშტი 1973: 775). იოანე ბაგრატიონმა, სახელმწიფო მოღვაწემ, განმანათლებელ-ენციკლოპედისტმა, მწერალმა, მეცნიერმა, ლექსიკოგრაფმა დანვრილებით გადმოსცა იასონის მთელი ისტორია: დაბადება, აღზრდა, არგონავტების ლაშქრობა, ურჩხულის დამარცხება, მედეას დახმარებით ოქროს სანმისის მოპოვება, საბერძნეთში დაბრუნება, მედეას მიტოვება და მისი შურისძიება – ქმრის ახალი საცოლისა და საკუთარი შვილების

\*„ამ საყვედურის პასუხად შეიძლება იგივე ითქვას, რაც სოფოკლემ თქვა ერთხელ: მე ვხატავ ადამიანებს ისე, როგორიც ისინი უნდა იყვნენ, ევრიპიდე კი ისე, როგორიც ისინი არიანო“ (არისტოტელე 2009: 139).

მოკვლა (იოანე 1990: 333-335). იოანე გვარამაძემ, პუბლიცისტი, ეთნოგრაფმა, მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ (XIX) (გვარამაძე 1882: 77-79) თავის თხზულებებში მოიხსენია ოქროს საწმისი.

მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ავტორებს მხოლოდ მეტნაკლები სისრულით ნახსენები აქვთ არგონავტების თქმულება და მედეას სახელი.

ზემოხსენილი ავტორებისაგან განსხვავებით აკაკი წერეთელმა პირველად ქართულ ლიტერატურაში მხატვრულად დაამუშავა არგონავტების თქმულება. აკაკი წერეთელს ამ თქმულებისა და კერძოდ მედეასადმი მიძღვნილი დრამა ტრილოგიად ჰქონდა ჩაფიქრებული – „მედია კოლხიდაში“, „მედია ელლადაში“ და „მედია სამშობლოში დაბრუნებული“, მაგრამ მან მხოლოდ პირველი და მეორეს დასაწყისი დაასრულა.

აკაკი ასევე პირველად შეეცადა მეცნიერულად აეხსნა არგონავტების თქმულება, დრამის გამოქვეყნებულ პირველ ნაწილს „მედია“ დაურთო მნიშვნელოვანი სამეცნიერო კომენტარი, რომელიც ცალკე დაიბეჭდა (წერეთელი 1957: 491 შმდგ.) და რომლის განვრცობას იგი ტრილოგიის დასრულების შემდეგ აპირებდა (წერეთელი 1957: 493).\*

მედეას სახისადმი ინტერესი, ალბათ, იმანაც განაპირობა, რომ აკაკი დიდ ყურადღებას უთმობდა ქალების საკითხს, მისი აზრით, ქალი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ქვეყნის ცხოვრებაში: „რომელიმე ხალხის გაცნობა თუ გინდა, ჯერ ქალები უნდა გაიცნოთ, როგორც ეროვნების ბარომეტრი“ (წერეთელი 1957: 347).

თავის დრამაში „მედია“ მწერალმა ორი ძველ ბერძნული თქმულება – არგონავტებისა და პრომეთე-ამირანის მითი: „ერთიცა და მეორეც ჩვენი ქვეყნის შვილია: აქ შობილან, გაზრდილან და კოლხეთით ასე გადასულან ზღაპრულ ელლადაში“ (წერეთელი 1957: 491) და ადგილობრივი რელიეფი („თინა“, „მზე შინა“, „ჭყონდიდი“, „ძუძუზე კბენა“) გააერთიანა.

მე-19 საუკუნის ქართველთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთმა ლიდერმა, დიდმა პოეტმა პატრიოტული გრძნობების გასაღვიძებლად თავისი ქვეყნის ბრწყინვალე წარსულს და მის ლეგენდარულ მეფე/მამასახლის იათა/აიეტს მიმართა: „კოლხეთის მხარე, დიდ იბერიის მცირე ნაწილი; სიმდიდრით ყოვლად მოუღალავი, მშვენიერებით გარშემოსილი!“ (წერეთელი 1956: 189), „ვინ არის

\* „როცა სამივეს ერთად გამოვცემთ, მაშინ უფრო ვრცელ გამოკვლევას ჩავუერთავთ ზემოთქმულის შესახებ და დღეს კი მხოლოდ იმას შევნიშნავთ, რაც საჭირო იქნება ამ პირველი ნაწილისათვის“

მეფე ზღვათა და ხმელთა,/ იათა მთავარს რომ შეედაროს“)... „მალლით მთიებსაც კი ეხარბება/ ამქვეყნიური ჩემი დიდება ან“ (წერეთელი 1956: 244)... „იათა მამასახლისი/ მისი სიმდიდრით ქვეყნად განთქმული,/ ვისაც სიუხვით და ვაჟკაცობით მოგებული აქვს კოლხეთის გული“ (წერეთელი 1956: 190).

აკაკიმ არგონავტების ტრადიციული თქმულება მნიშვნელოვნად შეცვალა. ასე მაგალითად, იაზონი „ოთხივე კუთხით ქვეყნად განთქმული“ (წერეთელი 1956: 196) ჯადო ნამლების შემზავებელი\* მედიას ხელის სათხოვნელად და არა ოქროს სანმისის ნასაღებად ჩამოდის კოლხეთში. მედიას ბევრი ღირსეული მთხოვნელი ჰყავს, მაგრამ აიეტის ასული იმას გაყვება, ვინც კაცად გადაცმულ ელვის სისწრაფის და მეხის სიძლიერის ქალს ორთაბრძოლაში დაამარცხებს. მაგრამ ასეთი გამირი ჯერ არ ჩანს. დამარცხებულების თავებს კი აიეტის სასახლის წინ ოქროს გალავნის (აქ აკაკი უდავოდ ხაზს უსვამს გადმოცემას ოქრომრავალი კოლხეთის შესახებ)\*\* მესერზე აცვამენ. თესალიიდან ჩამოსული იაზონი უმეგობრდება მედიას ძმა იასირს. მისგან და არა მედიასაგან იგებს საიდუმლოს (თუმცა აქ სხვადასხვა საიდუმლოებების გაგებაზეა საუბარი – ტრადიციულ თქმულებაში და წყაროებში – ოქროს სანმისის მოპოვების, აქ კი-ბრძოლაში გამარჯვების). იაზონი იასირის დახმარებით იმარჯვებს და მზითვად და ასევე ორ ქვეყანას შორის მეგობრობის განსამტკიცებლად ოქროსმატყლოვანი ვერძის უკან საბერძნეთში წაღებას ითხოვს: „ოქროსმატყლოვან ვერძს ვითხოვ თქვენგან, უნდა ელლადას ის დაუბრუნოთ და ორი ქვეყნის ძმური კავშირი შეჰკრათ საერთოდ და საუკუნოდ“ (წერეთელი 1956: 223). ოქროს სანმისს გველეშაპი და ორი კურო სდარაჯობს, მაგრამ იაზონი ჯადოსნური მომღერალი ორთეოსის დახმარებით იპარავს ოქროს სანმისს და მედია და მის ძმა იასირთან ერთად საბერძნეთისაკენ მიემზურება. იასირს კი „აღლევებულ ზღვის დასამშვიდებლად“ (წერეთელი 1956:243) მსხვერპლად სწირავენ ბერძნები და არა მედეა, როგორც ეს გადმოცემებშია.

განსხვავებით თქმულებისაგან შეცვლილია ცნობილი ოპოზიცია ბერძენი/ბარბაროსი ბარბაროსის სასარგებლოდ – „რომ ველარ ხედავ ჩვეულებრივად, ბერძნის მოყვრობით თუ რა მოგველის?! ვისგან ნახულია ქვეყნად ნაშობი კრავი ფოცხვერის და მტრედი გველის? განთქმული არის ქვეყნად ბერძნების გაუტანლობა, უმადურობა... სხვა ქვეყნის

\* დანვრილებით მედეას სამკურნალო და ფარმაცევტული მოღვაწეობის შესახებ იხ. (ფხაკაძე... 2010-2011).

\*\* ამასვე მიუთითებს იათას სასახლის აღწერა: „ძვირფასად მორთული სასახლე ოქროს სვეტებითა და ოქროს სელ ტახტებით“ (წერეთელი 1956:230)

ერის არად ჩაგდება და თავის ტომით მედიდურობა“ (წერეთელი 1956: 227). ასევე ბერძენთ მხარის და საქართველოს შედარებისას, აშკარა უპირატესობა ამ უკანასკნელის მხარეზეა და ამ უპირატესობას ყოველთვის ბერძენი იაზონი ახმოვანებს: “მშვენიერია ჩვენი ელლადა, / მაგრამ ეს მცირე ბარბაროსთ მხარე/ ასე სჯობია მას შედარებით,/ როგორც ვარსკვლავებს –გავსილი მთვარე... ამდენ სხვადასხვა სანახობას/ ვედარ უმართავს ხორციელი თვალს.../სჩანს, ამ ქვეყნისთვის რომ მოუცლია/ შემოქმედების დიად ძალთაძალს“ (წერეთელი 1956: 186-187) ან „აქ, ვხედავ, ყველა ცხადი ყოფილა,/ რაც იქ მეგონა სიზმარ-ჩვენება!.. ღმერთების ნალკოცს მიმსგავსებია/საკვირველებით სავსე ქვეყანა“ (წერეთელი 1956: 197).

აკაკიმ დრამაში ასევე შეცვალა თქმულების პერსონაჟების სახელები: მედია – მედეას, იათა – აიეტის, იასირ – აფსირტოსის, თირთა – ცირცეს ან კირკეს, ორთეოზი ორფეოსის ნაცვლად. უკეთ რომ ვთქვათ, კი არ შეცვალა, არამედ გააქართულა ბერძნული სახელები, რადგან, დარწმუნებულია, რომ „ბერძნებმა გაიტანეს სხვა ქვეყნებიდან სულ სხვა ხალხების ამბები, შეისისხლხორცეს, თავისებურად გადააკეთეს და ფერცვლილი უკანვე დააბრუნეს“ (წერეთელი 1956: 491).

სახელებს აკაკი ვრცელ კომენტარს ურთავს. ქართულ ძირს გამოყოფს აკაკი „მედიას“ სახელიდანაც (ის „მედეას ნაცვლად იყენებს ფორმა „მედიას“). VIII საუკუნემდე დედაკაცის ცნების აღმნიშვნელი სიტყვა „ქალის“ ნაცვლად (მომდინარეობს არაბული „ქალიმ“-დან) საქართველოში გავრცელებული იყო სიტყვა „დია“, რომლისგანაც წარმოდგება სიტყვა „დიასახლისი“ და კინობითი „დიაცი“. დღესაც შეიძლება ისეთ პირებთან შეხვედრა, რომლებსაც ჰქვიათ „კაცია“ ანუ „მე ვარ კაცი“, „ქალია“ ანუ „მე ვარ ქალი“ და რატომ არ შეიძლება –კითხულობს აკაკი, რომ სახელი „მედიაც“ არსებულიყო. ეს ქართული სახელი ბერძნულად „მედეად“ გადაკეთდა და აკაკის ცნობით, ასეთი გადაკეთების ბევრი მაგალითი არსებობს. კონკრეტულად ასეთ მაგალითად ის ასახელებს მდინარის ბერძნულ სახელწოდებას – „ჰიპიუსს“, რომელიც ქართულ ენაზე ცხენისწყალს გულისხმობს. სამკურნალო ბალახი „მოლი“, რომელსაც, მითის ცნობით, მედეა აგროვებდა, აშკარად ქართულ „მოლს“ შეესაბამებოდა და ა.შ. (წერეთელი 1957: 492). აქვე არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ კიდევ ერთი ტერმინი, რომელიც წმინდა ბერძნული წარმომავლობისაა და აკაკის პირიქით, ბერძნულიდან გადმოქართებული აქვს. ეს არის სიტყვა „არგონავტები“, რომელიც აკაკის წარმოდგენილი აქვს როგორც „არგონავტები“.

აკაკის პოემაში მედეას ძმასთან აფსირტოსთან დაკავშირებული პასაჟებიც შეცვლილია. იასირ /აფსირტოსს მედია კი არა, მდევრების ჩამოსატოვებლად მსხვერპლად ბერძნები სწირავენ. ოქროს საწმისის მოდარაჯეების დამარცხებასაც იასირ/იაზონი არა მედიას, არამედ, როგორც „ორფიკულ არგონავტიკაში“ ორფეოსისა და თეთრი ძროხის დახმარებით ახერხებს. და აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პოემის წყაროდ სხვა ბერძენი მწერლების მონაცემებთან ერთად აკაკი „ორფიკული არგონავტიკას“ და აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკას“ იყენებდა. სხვა ბერძენი მწერლების მონაცემები კი, სავარაუდოდ, ახლად გამოცემული ლატიშევის კრებულიდან აიღო, ლატიშევის კრებული გამოვიდა, 1893 წელს, ხოლო აკაკი თავის დრამას ათარილებს 1897-ით. ასევე ლატიშევის კრებულის გამოყენებას გვაფიქრებინებს რუსული ფორმით მოყვანილი სახელი ესხილი, პინდარი, აპოლონ როდოსელი, კლავდი კლავდიანი და ა.შ. გარდა ამისა ლატიშევიდან წარმომავლობაზე მიუთითებს შემდეგი თანხვედრები: ლატიშევს მოყვანილი აქვს ბერძენი მწერლების ცხოვრების თარიღები, რომლებიც აკაკისთანაც მეორდება და რომლებიც ხშირად არ ემთხვევა სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებულ თარიღებს.

ყველაზე მეტად კი აკაკიმ მედეას სახე შეცვალა. სამშობლოს მოღალატისა და ძმის გამწირავის ნაცვლად სამშობლოს ერთგული იდეალიზირებული კოლხი ასულის სახე წარმოგვიდგინა: „როგორ გავბედო/წინააღმდეგი ქვეყნის და რჯულის!..“ (წერეთელი 1956: 213), მაგრამ *amor vincit omnia* (სიყვარული ყველაფერზე იმარჯვებს) და მოულოდნელად თავდატეხილ სიყვარულს მედეა ასე გამოხტავს „წარსულის, ანწყოს და მომავალი/ გრძნობის ის არის შესაკრებელი/ იაზონია მისი სახელი, სიკვდილ-სიცოცხლეს ვისგანაც ელი“. ან „ის მინის შვილი არ არის, ვფიცავ, თვით მნათობია ცით ჩამოსული, ღმერთი ძლიერი და შვენიერი, მხოლოდ დროებით სხეულშესხმული“ (წერეთელი 1956: 182). იაზონზე გამიჯნურებულს უჭირს სამშობლოსთან, ყველაფერ იმასთან, რაც ეძვირფასება, განშორება: “მშვიდობით, ჩემო ტკბილო ქვეყანა!.. / მშვიდობით, ჩემო სამშობლო მხარე! / მშვიდობით, ჩემო სალოცავებო: / მზევ, ვარსკვლავებო და ნაზო მთვარე! / მშვიდობით, ჩემო კარგო დედამავ!.. / ჩემო მამიდა და ჩემო ძიძა!.. მშვიდობით... თვალით რასაც კი ვჭკრეტდი: ცაო ფირუზო და ზურმუხტ მინა!..“ (წერეთელი 1956: 235)\*

სავარაუდოა, რომ ტრილოგიის პირველი ნაწილში წარმოდგენილი ასეთი მედეა არ დახოცავდა შვილებს და მათ ბერძნები დახოცავდნენ,

---

\* უნდა აღვნიშნო, რომ ჩვენთვის “განთიადიდან” (1892) ცნობილი საქართველოს ლამის ლოგოდ ქცეული სტრიქონები: “ცა ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო”, აქაც მეორდება.

როგორც ეს ერთ ბერძნულ წყაროშია: „ფილოსოფოსებში მეტად გავრცელებულია ამბავი, რომელსაც პარმენისკეც გადმოგვცემს: ევრიპიდემ, თითქოს კორინთელებისაგან ხუთი ტალანტი აიღო და ბავშვების დაკვლა მედეას გადააბრალა. მედას ბავშვები კი მოკლეს კორინთელებმა, რომლებიც აღშფოთებულები ივნენ იმით, რომ [მედეას] მეფობა უნდოდა, ვინაიდან კორინთო მისი მამისეული ხვედრი იყო. ...კორინთოზე რომ მედეა გამეფდა, ამას ევმელოსი გვიყვება და სიმონიდეს“ (ურუშაძე 1964: 277).

სავარაუდოდ, მედეას რეაბილიტაციასაც აკაკიმ დაუდო სათავე და ეს პათოსი, როგორც ვიცით, შენარჩუნებული იქნა შემდგომდროინდელ ქართულ მწერლობაშიც. განსაკუთრებით ლევან სანიკიძის რომანსა „ამბავი კოლხი ასულისა“ და პიესაში „მედეა“.\*

აფროდიტესა და არტემისის მსგავსს მედიას უჭირს სამშობლოს დატოვება, მაგრამ სიყვარული მის გონიერებაზე უფრო ძლიერია: „არა, მამიდა! ყოველთვის ვერ სჭრის/ ჩვეულებრივად ჭკუა-გონება:/ **როცა სურვილი გახელმწიფდება,/ გონებაც გრძნობას დაემონება**“ (ნერეთელი 1956: 234).

არადა მამიდა თირთა, იგივე ცირცე ან კირკე დარწმუნებულია, რომ: „ჭკუის ურჩობა, გულის მონება,/ საყოველთაოდ დედათ წესია,/ მაგრამ მედიას ჭკუა-გონება/ ყველა გრძნობაზე უმტკიცესია:/ არ გადაჰყვება წამიერ გრძნობას, პირველ საამოს, მერე სატანჯველს... /არ შეუფარდებს ცხადს –საოცნებოს/ და საეჭველზე არ სცვლის უეჭველს“ (ნერეთელი 1956: 234).

ეს პასაჟი ამ დრამაში ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია. როგორც ცნობილია, ევრიპიდეს მედეა გახდა ამ პერსონაჟის შემდგომდროინდელი დიდი პოპულარობის მიზეზი. რისი საფუძველიც კი, ჩვენი ღრმა რწმენით, თითოეულ ადამიანში ანუ ჩვენგანში მიმდინარე რაციო-

---

\* ლევან სანიკიძემ განსხვავებით ბერძნული წყაროებისგან (პინდაროსის სქოლიოები, პარმენისკე, პავსანიასი, კლაუდიუს ელიანუსი და სხვ.) თავის ნაწარმოებებში (პიესა „მედეა“ და რომანის „ამბავი კოლხი ასულისა“ ბოლო ნაწილი შინაარსობრივად ერთმანეთის მსგავსია) მედეა შვილების მკვლელად კი არა, ბერძნული აგრესიის, უღირსი მეუღლის და გაუზიარებელი სიყვარულის მსხვერპლად გამოიყვანა. შვილების მოკვლის დანაშაულისგან გათავისუფლებული მედეას მრავლმნიშვნელოვანი სახე გაამარტივა და ტრაგიკულიდან მელოდრამატულად აქცია.

განსხვავებით აკაკისა და ლევან სანიკიძის მედეასგან ოთარ ჭილაძის რომან-მეტაფორის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ (I ნაწილი) ქართული ლიტერატურის კიდევ ერთ მნიშვნელოვანი მედეა ფსიქოლოგიურად ღრმა დრამატული და რთული სახეა, რომელიც უნებლიედ, ისონისადმი ფატალური სიყვარულის გამო მინოსის, კრეტის მეფის პოლიტიკური აგრესიის თანამზრახველი და კოლხეთის მეფის აიეტის სამეფოს დაღუპვის საბაბი ხდება.



სა და ემოციის დაუძლეველი ბრძოლაა. ადამიანებს კი ასე სჩვევიათ: ხშირად ემოციის ტყვეობაში მოხვედრილი ძალიან გონიერი ადამიანიც კი ერთ წამში ანგრევს ყველაფერს, რასაც რუდუნებით, ჭკუით, თავშეკავებით წლების მანძილზე აშენებს და ელოლიავენება.

ევრიპიდეს და ტრადიციული თქმულებისაგან ზემოხსენებული უამრავი განსხვავების მიუხედავად, ჩვენი აზრით, აკაკიმ ყველა შემდეგდროინდელ მწერალზე უკეთ გაიგო ევრიპიდეს მედეას სახის პარადიგმატულობის არსი, ანუ როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, ემოციისა და რაციოს ჭიდილი და ემოციის დაუძლეველი ძალა.

### **ღამონმეზანი:**

**არისტოტელე 2009:** არისტოტელე, „პოეტიკა“. *ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია*. ტ. II. თბილისი: „ლოგოსი“, 2009.

დილონი 2014: Dhillon M. *Medea by Euripides: a postmodern scrutiny*. RJELAL, 2, 4, 2014, 204

**ევრიპიდე 1958:** Euripidis Fabulae *Medea* of Gilbertus Murray, Oxonii: Clarendonia, 1958

**ევრიპიდე 1999:** ევრიპიდე. *მედეა*. თარგმანი ბ. ბრეგვაძისა. თბილისი: „ლოგოსი“, 1999.

**ვალკოტი 1957:** Vellacot P. *Ironic Drama. A Study in Euripide' Metod and Meaning*. London: Cambridge University Press, 1957.

**ვახუშტი 1973:** ვახუშტი ბატონიშვილი. *ქართლის ცხოვრება*. IV. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

**იონანე 1990:** იონანე ბატონიშვილი. *ხუმარსწავლა*. I. თბილისი: „მერანი“, 1990.

**გვარამაძე 1882:** გვარამაძე ი. *ისტორიის სახელმძღვანელო – ქართლის ცხოვრება*. თბილისი: 1882

**კეკელიძე 1957:** კეკელიძე კ. *ეტყუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. V. თბილისი: 1957.

**კეკელიძე 1945:** კეკელიძე კ. „ექვთიმე ათონელის მთარგმნელობითი მოღვაწეობის ერთი მაგალითი“. *ეტყუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიისთვის*. II. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1945.

**კეკელიძე 1958:** კეკელიძე კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. II. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1958.

კიტო 1954: Kitto H. D. F. *Greek Tragedy*. Garden City. New Ypork: Doubleday, 1954.

**კონაქერი 1967:** Conacher D. J. *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.



- კუნიწამი 1954:** Cunningham M.P., “*Medea apo mexanes*”, CP, v. 49, 3, 1954.
- ლესკი 1972:** Lesky A. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- მურმანი ... 1995:** Moormann E. M., Uitterhoeve W. *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Vortleben in Kunst, Dichtung und Musik* (Übersetz. Marinus Putz). Stuttgart: 1995.
- მუსურილო 1966:** Musurillo H., “*Euripides’ “Medea”: Areconsideration*”. AJP. V. 87, 1, 1966.
- ნადარეიშვილი 2008:** ნადარეიშვილი ქ. *ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში*. თბილისი: „ლოგოსი“, 2008.
- ნოქსი 1979:** Knox B. M. W. *The Medea of Euripides*. YCLS 25, 1979.
- პეიჯი 1938:** Page D. *Poetae Melici Greci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- ურუშაძე 1964:** ურუშაძე ა. *ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში*. თბილისი: თსუ გამომც, 1964.
- ფრენზელი 2005:** Frenzel E. *Stoffe der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2005
- ფხაკაძე 2010-2011:** Pkhakadze M., Chagunava R. *Medea and The Description of Megrelia by Arcangelo Lambertini*, Phasis Greek and Roman Studies, 13-14, Tbilisi, Logos, 2010-2011, 365-374.
- შადევალდტი 1991:** Schadewaldt W. *Die griechische Tragodie*, 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- შიდ-შტელინი 1940:** Schmid W.- Stahlin O., *Geschichte der Griechischen Literatur*, B. III, 1940, 360.
- წერეთელი 1957:** წერეთელი ა. *კრიტიკა პუბლიცისტიკა*. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1957.
- წერეთელი 1956:** წერეთელი ა. *დრამატული ნაწერები ლექსად*. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956.
- ჰამბურგერი 1962:** Hamburger K. *Von Sophokles zu Sartre: griechische Dramenfiguren, antik und modern*, Stuttgart, 1962.
- ჰედეკ 2014:** Hadaegh Bahee, Shams Parisa. *The Child-murdering Mother: Dionysian or Apollonian? A Study of Nietzsche’s View on Euripidean Tragedy*. JLTR, 5, 2, 2014.

**NANA PHRUIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **“The Spinous Thorn” of Akaki’s Publication**

It is common, that Akaki was exceptionally smart, eloquent speaker and sharp-tongued man and that personal feature was greatly revealed in his wealthy and diverse literal legacy.

Poet used this “weapon” very effectively with his different artistic means. This utilities and his Satire-Hilarious legacy are more or less fully explored by now. Prof. G. Kiknadze offered brilliant observations trough the research of Akaki’s poems, artistic prose and dramatic writings.

The different researches showed that proved satire-hilarious passages from his artistic and publicist writings are carrying not only similarities among them, but very interesting differences as well. As it was expected, such research of Akaki’s publication showed us that the satire used by him had its concrete-historical purpose and the tone of writer as always was uncompromising and strictly in line with the issues of public importance.

*Key words: Akaki Tsereteli Satire Publicist*

**ნანა ფრუიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **აკაკის პუბლიცისტიკის „პირწვეტიანი ეკალი“ (60-80-იან წლებში შექმნილი „ცხელ-ცხელი ამბების“ მიხედვით)**

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ აკაკი გამორჩეულად ენამახვილი ადამიანი იყო და ეს პიროვნული თვისება არაჩვეულებრივად მკაფიოდ გამოვლინდა მის მდიდარ და მრავალფეროვან შემოქმედებაში.

აკაკის სატირულ-იუმორისტული მემკვიდრეობის შინაარსი და ის მხატვრული საშუალებები, რომელთა მეშვეობითაც პოეტი ძალზე ეფექტურად იყენებდა ამ „იარაღს“, მეტ-ნაკლები სისრულით, რასაკვირველია, შესწავლილია. ხსენებული საკითხი საგანგებო კვლევის საგნად ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში აქცია გრ. კიკნაძემ და შესანიშნავი დაკვირვებები შემოგვთავაზა აკაკის ლექსების, მხატვრული პროზისა

და დარამატული ანალიზის შესწავლის საფუძველზე. თუმცა მეცნიერმა იქვე მიუთითა: „...ვკმაყოფილებით მხოლოდ ძირითადი და არსებითი საკითხების განხილვით, აკაკის სატირული მიდგომის მაგისტრალური ხაზის ჩვენებით, რადგან მიზნად არ ვისახავთ აკაკის უზარმაზარი შემოქმედებითი პროდუქციის სრულსა და ამომწურავ დახასიათებას ჩვენი საკითხის თვალსაზრისითაც კი“ (კიკნაძე 1953: 350).

ცხადია, გრიგოლ კიკნაძე ერთადერთი არ იყო, ვინც ყურადღება მიაქცია სატირისა და იუმორის გამოვლენას აკაკის ქმნილებებში, მაგრამ ამ კუთხით დღემდე ჯეროვნად შესწავლილი არ არის დიდი პოეტის პუბლიცისტური მემკვიდრეობა. არადა საკითხის დაყენების სიმწვავეთა და მკითხველზე შთაბეჭდილების მოხდენის უნარით პუბლიცისტურ წერილებში წარმოდგენილი მასალა არაფრით ჩამოუვარდება აკაკისავე მხატვრულ ქმნილებებს. ტექსტების შესწავლამ გვიჩვენა, რომ მხატვრულ და პუბლიცისტურ ქმნილებებში დადასტურებული სატირულ-იუმორისტული პასაჟები მსგავსებასთან ერთად საინტერესო გასხვავებებსაც ავლენენ. როგორც მოსალოდნელი იყო, აკაკის პუბლიცისტის ამ კუთხით გააზრებამ დაგვანახა, რომ მის სატირას ამ შემთხვევაშიც კონკრეტულ-ისტორიული მიზანდასახულება გააჩნია და მწერლის პოზიცია აზოგადოებრივი მნიშვნელობის საკითხებთან დაკავშირებით, როგორც ყოველთვის, პირუთვნელი და უკომპრომისოა.

„აკაკი წერეთელმა მთელი თავისი პოეტური ენერგია იქითკენ მიმართა, რომ მაშინდელი სახელმწიფოებრივი აპარატის ყოველი ღონისძიება, ადამიანთა ურთიერთობა და მათი პირადი თვისებანი მოქალაქეობრივი თვალსაზრისით შეეფასებინა; ... იგი კიცხავდა ყოველ მანკს და ამ მიზნით ფართოდ იყენებდა ლექსჩართული ფელეტონების ფორმას – მახვილსათაურიანი „ახირებული ფურცლისა“ თუ „ცხელ-ცხელი ამბების“ სახით (კიკნაძე 1953: 349). სწორედ ამ ფელეტონების მაგალითზე შევეცადეთ წარმოგვეჩინა აკაკის პუბლიცისტისათვის დამახასიათებელი სატირულ-იუმორისტული ტენდენციების ზოგადი და კონკრეტული მახასიათებლები.

აკაკის „ცხელ-ცხელი ამბები“ თითქმის სამი ათეული წლის მანძილზე (პირველი წერილი ამ რუბრიკით 1870 წელს გამოქვეყნდა „დროებაში“, უკანასკნელი კი – 1902 წელს „ივერიაში“) აფხიზლებდა მკითხველს და არ აძლევდა პრობლემისათვის თვალის არიდების საშუალებას. თავად სათაურიც, რომელიც, გრიგოლ კიკნაძის არ იყოს, მართლაც მახვილგონივრულადაა შერჩეული, მიუთითებს, თუ როგორი მყისიერი იყო აკაკის რეაქცია ყოველ საზოგადოებრივად მავნე მოვ-

ლენაზე; იგი მართლაც „ცხლად“ მიაერთმევდა ხოლმე პირმოუფერებელ სიმართლეს თავის მკითხველს.

„ცხელ-ცხელი ამბების“ დაწერის იდეა ნიკოლაძეების ოჯახში დაბადებულა. აი, რას წერს აკაკი ამის შესახებ: **„ერთხელ ქუთაისის თავადაზნაურობამ თავი მოიყარა მარშლების ამოსარჩევად. რასაკვირველია, ჩვეულებისამებრ პარტიებად დაიყვენ, ატეხეს აყალმაყალი და ბევრი რამ სასაცინოც ჩაიდინეს.** საღამ-საღამოობით შევდიოდი ხოლმე ნიკოლაძის, ხან ხელთუფლიშვილის ოჯახში, **მომხდარ ამბებს გადავცემდი ხოლმე მუსაიფის დროს. ქალებმა მთხოვეს, რომ ერთი ფელეტონი დამეწერა და დამებეჭდვინებინა „დროებაში“ და მეც ავასრულე მათი რჩევა: გამოვიყვანე იმ ფელეტონის სათაურად „ცხელ-ცხელი ამბები“ და ხელმოწერლად გავუგზავნე რედაქტორს“** (წერეთელი 1958: 103). ეს უკანასკნელი 1870 წლის 25 მაისს „დროებაში“ (№ 20) მართლაც ხელმოწერლად დაიბეჭდა, მეორეს („დროება“, 1871, 10 ივლისი, № 27) უკვე ხელს აწერდა თ. აკ. წერეთელი.

„ცხელ-ცხელი ამბების“ პირველ სამიზნედ თავადაზნაურობის დეპუტატთა საკრებულო იქცა. ქართველ თავად-აზნაურთა ეს პირველი ნოდებრივი ორგანიზაცია 1803 წელს შეიქმნა მთავარმართებელ პავლე ციციანოვის ძალისხმევით. დებულების თანახმად, არჩევნები ტარდებოდა 3 წელიწადში ერთხელ. ირჩევდნენ როგორც „საქართველოს გუბერნიის“ (ქართლ-კახეთის) მარშალს, ისე – ცალკეული მაზრების წინამძღოლებს. საკრებულო ძირითადად ნოდებრივი დოკუმენტების განხილვით იფარგლებოდა. თავადაზნაურობის დეპუტატთა საკრებულოს დაარსებით ცარიზმს სურდა თავადაზნაურობა ერთიან, კონსოლიდირებულ წოდებად ჩამოეყალიბებია და თავის სოციალურ და პოლიტიკურ დასაყრდენად ექცია. დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, ქუთაისში თავად-აზნაურთა ასეთი ორგანიზაცია შეიქმნა 1851 წელს.

ბუნებრივია, აკაკის სიმპათიას ვერ დაიმსახურებდა ამგვარი **უფუნქციო დანესებულება** და ამიტომაც იყო ახალგაზრდა პოეტის დამოკიდებულება ასე ირონიული ქუთაისში გამეფებული წინასაარჩევნო ვნებათაღელვის მიმართ. საკრებულოს არჩევნებზე საუბრისას აკაკი სატირულ ეფექტს სრულიად უწყინარი ფრაზისათვის გადატანითი მნიშვნელობის მინიჭებით აღწევს: **„ამ სამი წლის წინათ დიდწყლობამ გადარეცხა რაც რიონში ხვინჭკა იყო, წელს კენჭები ძალიან ძვირი საშოვარი შეიქნენ“** (წერეთელი 1960: 65). ამ სიტყვებით პოეტი არაორაზროვნად მიანიშნებს, რაოდენ უპატიოსნო ხერხებით ცდილობენ კანადიდატები ხმების მოპოვებას. ცხადია, ქვეტექსტი ყველას-

თვის გასაგებია. მეთევზე, რომელიც მღვრიე წყალში თევზის დაჭერის ოსტატია, მომავალი მარშალია. აკაკის თქმით, მას სამი ღირსება უნდა გააჩნდეს: 1. პირი წყლით ჰქონდეს სავსე; 2. კარგი ყვინთი იცოდეს; 3. კარგი თვალ-ტანადი იყოს. ეს ღიმილიანი სტრიქონები დიდი სევდის შემცველია: აკაკის მწარე გამოცდილება ჰკარნახობს, რომ ვინც უნდა აირჩიონ, ის მხოლოდ ფორმალურად ჩაითვლება თავადაზნაურობის წინამძღოლად; არა თუ არ იბრძოლებს საქვეყნო საქმისათვის, ხმასაც კი არ ამოიღებს და კრიტიკულ მომენტში უკვალოდ გაუჩინარდება საზოგადო სარბიელიდან.

„ცხელ-ცხელი ამბების“ რუბრიკით დაბეჭდილი თითოეული წერილი ორიგინალური და გამორჩეულია. მწერალი სატირული ეფექტის მისაღწევად თითქმის ყოველ ჯერზე ახერხებს ახლებური გზის გამო-  
ნახვას. ასე, მაგალითად, საუბრის გარეგნული აკადემიური ფორმის დაცვით მკითხველს სრულიად არაორაზროვნად მიანიშნებს ამა თუ იმ მანკიერებაზე: მაგ.: „ცხელ-ცხელი ამბებში“ („სულ ცხელ-ცხელი..“) (1871, 10 ივლისი, № 27) მწერალი საუბრობს შენუხებულ მოქალაქე-ებზე, რომელთაც ორი ექიმის – დოქტორ ტუტუცოვისა და ექიმ ერთ-  
გულადის – მომსახურებით შეუძლიათ სარგებლობა. აკაკი დარწმუ-  
ნებულია, რომ არავის მოეწონება ერთგულადის გამოწერილი წამალი: „ენის ტარტარუს სულ დავინყარუს, საქნარ კითხორუმ, სულ არ ჭო-  
რორუმ“; სამაგიეროდ, თვლის, რომ დიდი გასავალი ექნება ტუტუცო-  
ვის რეცეპტით დამზადებულ წამალს: „მუდამ ჭორორუმ = ასი გრანი და  
კაპასორუმ = ათასი გრანი, ენუს ტარტარუს = უზომოთ, არა საქნარუს  
= დილიდან საღამომდე“ (წერეთელი 1960: 69).

აკაკის პუბლიცისტურ წერილებში ხშირად სატირული ეფექტი იმის მეშვეობითაა მიღწეული, რომ ავტორი ამა თუ იმ პირსა თუ დაჯ-  
გუფებას იმგვარ რამეს „აბრალებს“, რაც, სამწუხაროდ, სიმართლეს არ შეეფერება. მაგ.: „ცხელ-ცხელ ამბებში“ (1871, 22 აგვისტო, №33) წერს: „შემოსავალი ექნებათ 336 ათასი მანეთი ვერცხლისა. ამ შემოსავ-  
ლიდამ ასი ათას მანეთს ყოველს წლობით შესწირვენ ლიტერატურის  
წარმატებას, ასი ათასს სახალხო შკოლებს, ასი ათასსაც უნივერსი-  
ტეტში ყმანვილების გამოსაზრდელად. დანარჩენს 36 ათასს გაი-  
ყოფენ სამათ. თვითოს ერგება 12-12 ათასი..“ (წერეთელი 1960: 99-100)  
ან ილიას მიერ გახსნილ ე.წ. ღორების სკანდალურ საქმესთან დაკავ-  
შირებით ირწმუნება, რომ ონანოვის გოჭებს, თურმე, ბულკითა და  
რძით ზრდიან.

აკაკის „ცხელ-ცხელ ამბებში“ ხშირად სატირული ეფექტი მიიღ-  
ნევა ჩართული ლექსებით ან ხალხური ანდაზა-გამომნათქვამებით. რო-

გორც წესი, ჩართული ლექსები თავად აკაკისია. მაგალითად, სწორედ „ცხელ-ცხელ ამბებშია“ („რა გუნებაზედა ვარ..“) ჩართული აკაკის საყოველთაოდ ცნობილი ლექსები „ციცინათელა“ („დროება“, 1871, 31 ივლისი, № 30), „ჩემო თავო, ბედი არ გინერია“ (1871, 18 აგვისტო, № 32) და ა. შ. მართალია, ილიასგან განსხვავებით, ის იშვიათად იყენებს სატირული მიზნით სხვის სტროფებს, მით უფრო, გადაკეთებულს, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ამას არასოდეს აკეთებს. მაგ: 1881 წლის პირველი მარტის „ცხელ-ცხელი ამბებში“ („გაუმარჯოს ლობიოს“), ჩართულია ალ. ჭავჭავაძის „ვაჰ, დრონი, დრონის“ აკაკური ვარიანტი, რომლის იდეურ ღერძად ხალხური ანდაზაა ქცეული:

ჰე დრონი, დრონი,  
ნაქებნი მტკბარად,  
გაქრენ, ნავიდენ,  
სიზმრებრივ ჩქარად.  
ამგვარი ღვანლი  
არ ღირს არც ფარად.  
შრომა გავმართოთ  
უფრო სხვა გვარად:  
სჯობს მთებში ვსძებნოთ  
ის ჭკუა მარად,  
რომელიც დღეს ჩვენ  
დავჰკარგეთ ბარად.  
(წერეთელი 1960 ბ: 45)

აკაკი არა მარტო ცნობილ ტექსტებს „არგებს“ ხალხურ გამონათქვამებს, არამედ პირიქით, ხალხური ლექსების ავტორიზებულ ვერსიებსაც გვთავაზობს. მაგ.: 1881 წელს შექმნილი „ცხელ-ცხელი ამბები“ („სალამი, სალამი..“) სრულდება ხალხური ლექსის – „არ გათეთრდება ყორანი“ – გადამუშავებული ტექსტით:

არ გათეთრდება ყორანი,  
ბევრიც რომ ხეხო ქვიშითა!-  
მტერი არ შეგვიშინდება  
ვაგლახითა და ვიშითა.  
მტრებს მივაგებოთ ფარ-ხმალი,  
ყორანს შევსტყორცნოთ ისარი,  
სხვა შრომა ტყვილათ ჩაივლის,

მათი წამალი ის არი.  
ყორნის ნალველი ხალხისგან  
წამლათ არს დასახულიო  
და თუ ის ხელში არ იგდო,  
ვით განიკურნოს წყლულიო?  
მწარეს რომ მწარე მოხედება,  
ორივე გალაცდებიან.  
და სადაც ეკალი იყო,  
იქ ვარდნიც აჰყვავდებიან.  
არ გათეთრდება ყორანი,  
ბევრიც რომ ხეხო ქვიშითა! –  
მტერი არ შეგვიშინდება  
ვაგლახითა და ვიშითა!  
(წერეთელი 1960 ბ: 53-54)

ვფიქრობთ, ილია ჭავჭავაძის „ბედნიერი ერის“ გავლენით უნდა იყოს შექმნილი აკაკი ლექსი, რომელიც ჩართულია 1872 წ. „დროებაში“ გამოქვეყნებულ „ცხელ-ცხელ ამბებში“ (24 მარტი, 12). საგულისხმოა, რომ ილიას „ბედნიერი ერი“ 1871 წლის 29 აგვისტოს დაიწერა და ორი თვის შემდეგ, ოქტომბერში გამოქვეყნდა ჟ. „კრებულის“ მაისის ნომერში. ცხადია, აკაკის უყურადღებოდ არ დარჩებოდა პოეტური სატირის ეს უბრწყინვალესი ნიმუში და აი, ხუთიოდე თვის შემდეგ მისი „ცხელ-ცხელი ამბები“ ამგვარმა ჩანართმა დაამშვენა:

გამტანი ჩვენი ერი;  
გარეგნობით მშვენიერი,  
თვალში მცქერი, პირ-მომფერი,  
ქვეშ-ქვეშ მტერი, ტკბილად მღერი  
...  
ისე უყვარს ქვრივ-ოხერი,  
რომ სურს იყოს ჩვენში ბევრი.  
ჰაი გიდი ჩვენი ერი!..  
ჰერი! ჰერი! ჰერი! ჰერი!  
(წერეთელი 1960 ა: 124)

აკაკი ყოველთვის ეფექტურად იყენებს ხალხურ ანდაზებსა და გამონათქვამებს მთავარი სათქმელის სატირული თვალსაზრისით სათანადოდ აქცენტირებისათვის. მისი „ცხელ-ცხელი ამბებიდან“ ათეულობით შეიძლება ამოვკრიბოთ და დავიმონწილოთ ამგვარი მაგალი-

თები: „პატარა წყალში ნავი გამოდგება და ხომალდს კი დასძირავს“; „შინაურ მღვდელს შენდობა არა აქვსო“, „არც რეცხა მინდა, არც ფეხით თქერაო“, „სად ერეკლე და სად თეკლეო“, „ქურდს რა უნდა და ბნელი ღამეო“, „გიჟი თავის კბილებს სხვის პირში ეძებდაო“, „ალიას დარდი ფლავიაო“, „ძალა აღმართს ხნავსო“, „სხვისი ჭირი, ჩემი ლხინიო“ და ა. შ.

ცნობილია, რომ აკაკი წერეთელს ადრეული სიყრმე გლეხის ოჯახში აქვს გატარებული; ქართველი გლეხის ცხოვრებაში კი ხალხური ზეპირსიტყვიერება მატებდა ნებისმიერ საქმიანობას შნოსა და ლაზათს: „ლამის თევის დროს რომ ძილი არავის შემოგვპარვოდა, მორიგად ზღაპრებს ამბობდენ ბიჭები: ხან შაირებს, ხან ანდაზებს, ხან გამოცანებს და კიდევ ეს იყო, რომ ამგვარ ადგილებისკენ ჩვენც მიგვიხაროდა“, – წერს აკაკი „ჩემს თავგადასავალში“ (წერეთელი 1958: 52). აკაკის დედას, ეკატერინე აბაშიძეს, მშვენივრად ესმოდა, რამდენად დიდი აღმზრდელობითი ფუნქცია გააჩნდა ზეპირსიტყვიერებას, ამიტომაც, როგორც თავად აღნიშნავს პოეტი, არც სასახლეში გადმოყვანის შემდეგ მოჰკლებია ხალხური სიბრძნესთან ზიარების საშუალება: „დაანთებდენ ბუხარში ცეცხლს, ბუხრის წინ გაგვიშლიდენ შვლის ტყავს და დაგვსვამდენ ზედ; „ირგვლივ შემოგვეხვეოდენ ბიჭები და მოგვიყვებოდენ ხოლმე ზღაპრებს. ზღაპარი რომ მოგვწყინდებოდა, მაშინ გავშაირებოდით ხოლმე ერთმანეთში; ან გამოცანებს ვამბობდით, ან სხვებ როგორმე ვიქცევდით თავს..“ (წერეთელი 1958: 45). ამ გარემოების წყალობით არის აკაკის ენა ასე ახლოს ხალხურ მეტყველებასთან და მისი იუმორიც დიდწილადაა დავალებული ხალხურისაგან.

ქართული ხალხური პოეტური სატირის კლასიფიკაციისას გამოყოფენ ოთხ ძირითად ჯგუფს: *საყოფაცხოვრებოს*, *სოციალურს*, *პოლიტიკურს* და *რელიგიურს*. ოთხივე თემატური ჯგუფი დასტურდება აკაკის პუბლიცისტიკაში, ოღონდ, ცხადია, გარკვეულწილად ახლებურად გადააზრებული. მაგალითად, თუ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში საყოფაცხოვრებო იუმორის საგანი ძირითადად რძალ-დედამთილის ან ცოლ-ქმრის ურთიერთობა იყო, აკაკიმ გაკიცხვის საგნად ლოტოსა და ქალაღდის თამაში, მოდური ტენდენციებით წრეგადასული გატაცება და ჭორიკნობა აქცია. ასევე, თუ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში ძირითადად კრიტიკის საგნად ცალკეულ ღვთისმსახურთა შეუფერებელი საქციელი იყო ქცეული (სიმსუნაგე, უზნეობა და ა. შ.), აკაკიმ სატირის ბასრი მახვილი იმგვარი სასულიერო პირების წინააღმდეგ მიმართა, რომლებიც ქართული სამოციქულო ეკლესიის ინტერესების



შემლახველად მიაჩნდა. შეურიგებელია პოეტის დამოკიდებულება დანარჩენი თემატიური საკითხებისადმიც: აკაკი დასცინის ბიუროკრატ მოხელეთა უვიცობასა თუ უსინდისობას, მავანთა კურიოზულ ქმედებებს არჩევნების ჩატარებასა თუ საბანკო საქმის წარმართვასთან დაკავშირებით, ძველ და ახალ თაობას შორის წარმოქმნილ უთანხმოებებს, წოდებრივი უთანასწორობის საფუძველზე წარმოქმნილ გაუგებრობებს და ა. შ. თუმცა, ცხადია, გარდა ე.წ. ტრადიციული თემებისა, აკაკი 60-იანელთა მიერ დამკვიდრებულ სიახლეებსაც არ უვლის გვერდს. ასეთებია, მაგალითად, ე.წ. ლიტერატურული და პიროვნული სატირა. რასაკვირველია, პიროვნულ სატირას ხალხური ზეპირსიტყვიერებაც იცნობს. ეს უკანასკნელი ერთი განშტოებაა საყოფაცხოვრებო თემატიკისა, მაგრამ 60-იანელებმა სხვა ტიპის იუმორისტული მიდგომა დაამკვიდრეს: ამ შემთხვევაში სატირული დახასიათება საზოგადოებრივ შინაარსს იძენს – მისი ობიექტი უბრალოდ კერძო პირი კი არა, იმგვარი ადამიანია, რომელიც რაიმე ასპექტით მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს და, შესაბამისად, მის მიერ განზრახ თუ უნებლიეთ დაშვებული შეცდომა ქვეყნისთვის ზიანის მომტანია. ლიტერატურული კრიტიკაც სწორედ ამგვარივე ხასიათისაა. აკაკი მხოლოდ იმიტომ აკრიტიკებს თავის „ახირებულ ფურცელში“ ეფთვიმე წერეთლის სტატიას, რომ ეს უკანასკნელი ილიას და, ამდენად, პროგრესულ ძალებს დაუპირისპირდა: „უფალს ზემოურს იმერელს, წერეთელს ეფთიმეს, არ ესმის პოეზია. საღმრთო სიტყვა და პოეზია იმ დალოცვილს ერთი გონია. ასე რომ ერთი ალილუია ერთი პოეზია გონია, ორი ალილუია – ორი პოეზია, სამი – სამი და ამგვართ. მაგრამ მე რა მრჯის, პატივი დავაყარე მის თხზულებას და მის მწერლობასა უკანასკნელთაც“ (წერეთელი 1960 ა: 17-18).

გარდა თემატიკის მსგავსებისა, აკაკის პუბლიცისტური სატირა (თუ სატირული პუბლიცისტიკა) ხალხურს **მრავალპლანიანობით, დინამიკურობითა და კონტრასტულობითაც** ჰგავს. იშვიათია, შემთხვევა, რომ აკაკი პუბლიცისტურ წერილში ირონიულ შეფასებას მხოლოდ ერთ საკითხს აძლევდეს; როგორც წესი, თხრობა **მრავალპლანიანია** და ერთდროულად რამდენიმე პრობლემას მკითხველის განსჯის საგნად ქცეული. მაგალითად, 1871 წ. 18 აგვისტოს „დროებაში“ (№32) გამოქვეყნებულ „ცხელ-ცხელ ამბებში“ („კარგია ჩვენი სოფელი“) ერთდროულად მოქალაქეთა არასწორი ღირებულებები (მდიდარი ადამიანი პატივსაცემია იმისდა მიუხედავად, რა გზით შეიძინა ქონება), ებრაელების საკითხი (საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომისთვის თავის არიდება), ამაოდ მორწმუნეობა, გაუნათლებლობა და ქალაქის

მესვეურების უნიათობაა სატირულად გაშუქებული; 1875 წ. 17 სექტემბრის „დროებაში“ (№ 106) გამოქვეყნებულ „ცხელ-ცხელ ამბებში“ („სადაც ცხოვრება უფერულია“) ასევე რამდენიმე საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საკითხია წამოჭრილი: სასულიერო სასწავლებლის სამეგრელოში გადატანა, მასწავლებლების უპასუხისმგებლობა და უგულო დამოკიდებულება საქმისადმი („ქალაქში ცხოვრება ურჩენით სოფელში „სკუჩნაობას“), მიცვალებულის საფლავამდე არმიშვების კურიოზული შემთხვევა, გიმნაზიაში ადგილების შეზღუდვა და რაიონიდან ჩამოსული ყმანცილების განბილება („უჰ, რამდენი მამები დაბრუნებულან ქუთაისიდან და მიაბლავლებენ შვილებსა!“) და ა. შ.

აკაკის პუბლიცისტურ ტექსტებს ახასიათებს **კონტრასტულობა**: სრულიად სერიოზულ მსჯელობასა თუ ფაქტებისა და მოვლენების პირუთვნელ შეფასებას ხალასი იუმორისტული სტრიქონები მოსდევს კვალდაკვალ. 1873 წლის 15 იანვარს „დროებაში“ (№ 13) გამოქვეყნებულ „ცხელ-ცხელ ამბებს“ აკაკი ასე იწყებს: „ზრდილობაც ერთი ციური ნიჭთაგანია, თუ კაცი რიგიანად მოიხმარს; მაგრამ ამ ჩვენს დროში, როდესაც, რაც კი მაგრათ უნდა იდგეს კაცი ფეხებზე, ყველაფერი ყირა-მალას გადადის ჩვენში, ზდილობამაც პირადის მნიშვნელობის დაკარგვით კისრული გადაიარა! როგორ ესმისთ ჩვენში ზრდილობა? სახით და ზნეობით მახინჯი შეადარე თამარ დედოფალს და ზრდილობიანს დაგიძახებენ! ქება შეასხი მამულის მოლაღატეს, საზოგადოებას და ზრდილობათ მიგითვლიან! ტოლსა და ამხანაგს უღალატე, უფროსს ფეხთ ტალახში გაუგორდი, უნცროსს კისერზედ შეაჯექი და ზრდილობათ ჩამოგართმევენ“ (წერეთელი 1960 ა: 194). 1875 წ. 9 მაისის „დროებაში“ (№ 52) „ცხელ-ცხელი ამბები“ ძალზე საგულისხმო დაკვირვებით იწყება: „ძველათ, როდესაც საქართველოს კეთილი რამ მიენიჭებოდა და ან შავი რამ დღე დაადგებოდა, ჩვენი დედები თურმე შეიკრიბებოდნენ და მიისწრაფვიდნენ ხოლმე ეკკლესიებისკენ სალოცავად. რომ დაუკვირდეს ვინმე ჩვენ ქალებს, ასე ეგონება, თუ ის პატიოსანი ძველი ჩვეულება დღესაც ისევ ყოფილა და ჯერაც არ გადავარდნილაო, მაგრამ რა ბრძანებაა! დღევანდელი სირბილის მიზეზი „იაფობის კვირაა?“ (წერეთელი 1960 ა: 321).

ასევე, დამახასიათებელია აკაკის სატირისათვის სწრაფი განაცხლება სამწუხაროდან სასაცილოზე, ჩანართი ამბების, ავტორისეული რემარკების, ხალხური ანაზებისა თუ ბრძნული გამონათქვამების მთელი კასკადის შემოთავაზება, რაც ქმნის **დინამიკურობის** განცდას. მაგ.: 1871 წლის 31 ივლისს „დროებაში“ (№ 30) გამოქვეყნებულ „ცხელ-ცხელ ამბებში“ („რა გუნებაზედა ვარ..“) „ჩამაქრულ-ჩამარბათებული“ ავტორი სამ ჩართულ ამბავთან ერთად თავის ერთ-ერთ პოეტურ

შედევრს, „ციცინათელასაც“ სთავაზობს მკითხველს. მომდევნო ნომერში გამოქვეყნებულ „ცხელ-ცხელ ამბებში“ კი (№ 31) გარდა იმისა, რომ დასაგმობ საზოგადო მნიშვნელობის საკითხებზე მჯელობისას მოიხმობს ისტორიულ ფაქტს („დროთი და ადგილით ფასდება ყოველიფერი. ერთხელ რომი ბატების ყიყინმა დაიხსნა მტრისგან“) თუ თვითირონიას („ერთხელ ყმანვილობისას ჩემმა უფროსმა ძმამ გვირჩია ყმანვილებს მალვობის თამაში. აგვიხვიეს თვალი და დავინყეთ თვალ-ახვეულებმა ერთმანეთის ხელს პოტინით ძებნა. ბოლოს, რომ დავი-დალეთ, გეყოფათო, – გვითხრა და აგვიხილა თვალები. თურმე ნუ ბრძანებთ: სანამ ჩვენ თვალეზ ახვეული ვიყავით, იმას შემწვარი სიმინდის ტაროები სულ ერთიანათ შეეჭამა და ჩვენ ხელცარიელი დავრჩით“), არაერთ ანდაზას თუ გამონათქვამსაც იშველიებს: „ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის“, „თუ მე არ ვიყო, ქვა ქვაზედაც ნულა ყოფილაო“, ერთი ყველას წინააღმდეგ და ყველა კი ერთის“, „არა-რაობას ცალ-უღელი ხარი სჯობსო“, „მძრახველს კი არას არგებს პირში ძრახვა, მაგრამ ქვეყანა კი მოუფრთხებაო“, „მელას რაც აგონდება, ის ეზმანებოდაო“.

როდესაც გრ. კიკნაძე მსჯელობდა ქართული ხალხური შემოქმედების შესახებ, მის განსაკუთრებულ დამახასიათებელ ნიშნად გამოყო *ოპტიმისტური* ხასიათი, ხოლო ამ ოპტიმიზმის საუკეთესო გამოხატულებად – თვით ყველაზე სევდიანი და ტრაგიკული ამბის გადმოსაცემად შერჩეული სატირული ტონი და იუმორისტული შეფასებები მიიჩნია (კიკნაძე: 1953: 131-133). აკაკის სატირა ამ თვალსაზრისით ძალიან ჩამოჰგავს ხალხურს. რამდენად სერიოზული და მტკივნეულიც უნდა იყოს პოეტის განსჯის საგანი, ბოლომდე „სერიოზული“ ვერასოდეს რჩება ავტორი და თვალცრემლიანს მაინც ელიმება (შეუძლებელია აქ არ გაგვახსენდეს „ჩემი თავგადასავლის“ ერთი ეპიზოდი: მასწავლებლის მიერ დასმენილი პატარა აკაკი დირექტორთან წარადგინეს. უდანაშაულო ბავშვმა თავის მართლება რომ სცადა, საკუთარი უმწეობის შეგრძნებამ ცრემლი მოჰგვარა, მაგრამ სანამ სიტყვას დაასრულებდა, გაელიმა).

აკაკის პუბლიცისტურ ნაწერებში მხატვრულ ხერხები გამოყენებულია არა მარტო თავიანთი პირდაპირი დანიშნულებით – გამომსახველობა შეჰმატონ ნათქვამს, არამედ სატირული ეფექტის მისაღწევადაც. აკაკის სატირული **ეპითეტები** ხშირად ხალხური სასაუბრო ენიდან აქვს ნასესხები, რაც მათ განსაკუთრებით შთამბეჭდავსა და დასამახსოვრებელს ხდის. მაგ. „იძინოს ბაყ-ბაყ დევის ძილით, რომ ეგება მწარი ცხადი ტკბილ სიზმრებათ მაინც შეეცვალოს“, „დიდ-მუცელა პოლოზი“, „მჟავე კომპლიმენტები“ და ა.შ.

ასევე ხშირადაა გამოყენებული სატირული ეფექტის მისაღწევად **გაპიროვნება**: „ზდილობამაც პირადის მნიშვნელობის დაკარგვით კისრული გადაიარა!“, „ერთმა ქალმა, რომლის ცხვირსაც ქვეყანა დაენუნებინა და ზეცისკენ ეშვირა თავი“, „ფულით ვერ ძლება დღეს ფოთი..“, „ნახეს სინიდისი, მაგრამ, როგორც ისინი წარმოიდგენდნენ, მისთანა როდი იყო; არა, ერთი საწყალი შიმშილისაგან გამხდარი და წმინდა ძონძებში გამოხვეული კაცი იყო. მოუვიდათ გული და ერთხმად უკვილეს საწყალს სინიდისს, იფრინეს წინ, დაუშინეს ზოგმა ქვა, ზოგმა ტალახი, ზოგმა კეტი და ზოგმა რა... ერთის სიტყვით, სიკვდილი მოუნდომეს, მაგრამ გაქცეულმა სინიდისმა, როგორც იქნა გაასწრო, მირბოდა რკინის გზამდი, ჩაჯდა ვაგონში და გამოსწია ქალაქისკენ და, თუ სურამის აღმართზედ არ დაამტვრიეს, თფილისს ესტუმრება და, აბა თქვენ იცით, როგორც მიიღებთ!..“.

ორიგინალურად იყენებს აკაკი **შედარებას**. ხშირ შემთხვევაში კომიზმს სწორედ საუბრის საგნისა და შედარების ობიექტის შეუსაბამობა ქმნის: „არიქა გამოვიცანი! გამოვიცანი! არხიმედივით ვყვირი“, „იმ დალოცვილს ანტონ კათალიკოზსავით ღრმით რომ დაენერა ბევრი ვერ გაიგებდა და კარგი ეგონებოდა და ახლა კი ყველა შეატყობს, რომ ავტორს ცარიელი გუდა გაუბერტყავს“, „ამათ უნდა მივბაძო? (ანდუყაფარივით დავიყვირებ) — არა! არა! ღმერთმა დამიფაროს!“.

ხშირ შემთხვევაში კი სატირულ ეფექტთან ერთად მარჯვედ შერჩეული შედარება ყველაზე ფანტაზიაშეზღუდულ მკითხველსაც კი თვალწინ წარმოუდგენს საგანს: „ცხვირი შეკაზმული უნაგირივით სათვალეებით, ვითომ და შორს-მხედველი ვართო“, „დავანებოთ თავი პოლიციას და გადავიდეთ იმერულ ხაჭო-პურივით ოთხ-კუთხიან ქუთაისის დედა-ჭიპბულვარზედ“, „ისე ნამდვილი და სარწმუნოც არის მისი წინასწარმეტყველობა, როგორც პატარა ჩოჩრის დიდობისათ ვავირება“, „ჯერ-ჯერობით ხომ ქალები, მცირეოდენის გამორიცხვით, ყველა სარეხველაები არიან, რადგანაც წისქვილის სარეხველასავით აბრუნებენ და არ ასვენებენ ენას და თანაც მოშლილ წისქვილივით რაც კი მოხვდებათ, იმასა ჰფქვავენ“, „დღემდის საზოგადოება ყველა კაცს, ვინც კი მოხუცებული არ იყო და იქით-აქით მაფრამასავით თრეულა, სტუდენტსა და ახალგაზდობის ნევრს ეძახდა“.

განსაკუთრებით საყვარელი ხერხი აკაკისათვის ე.წ. **სიტყვების თამაშია**, როდესაც თავისთავად უწყინარი სიტყვა თუ ფრაზა არაფერს სატირულს არ შეიცავს, მაგრამ მისი ომონიმური მენწყილე ყველაფერს ცვლის: „პირველათ **პატივი დამიყრია** მისის სტატიის და მისის მწერლობისათვის“, „**ავსებენ** ქმრებს და ავსებენ... უკაცრავათ, კინალამ წამცდა... უნდა გადავაფუჩეო...“, „აბა ერთი სინჯოს ვინმემ და

თავის ოთახში, თავის საწოლში რამე საიდუმლო სთქვას სხვასთან, თუ იმავე დღეს მთელმა ქალაქმა და მაზრამ არ შეიტყოს და თუ **გატანა** არ იცოდენ, მამ რა არის?“, „იციო, რომ ჩვენ რუსთაველს **ვასწორებთ?** თქვენმა მზემ ვასწორებთ; მაგრამ რუსულათ“.

\*\*\*

შემთხვევითი არაა, რომ 60-80-იან წლებში შექმნილი „ცხელ-ცხელი ამბების“ მიხედვით შევეცადეთ გამოგვეკვეთა აკაკის პუბლიცისტური სატირის ზოგადი მახასიათებლები. უკანასკნელი „ცხელ-ცხელი ამბები“, როგორც აღვნიშნეთ, აკაკიმ 1902 წელს გამოაქვეყნა, მაგრამ თუ სტატისტიკას გადავხედავთ (1861-1889 წლებში 41 „ცხელ-ცხელი ამბავი“ დაიბეჭდა, 1890-1915 წლებში კი – მხოლოდ 4), დავრწმუნდებით, რომ „ცხელ-ცხელი ამბები“ განსაკუთრებული პოპულარობით სწორედ 60-80-იან წლებში სარგებლობდა და მათი უმეტესობაც ამ ხანებშია შექმნილი. ცხადია, წინადებარე სტატიაში საკითხი გამოწვლილვით და სრულფასოვნად გაანალიზებული ვერ იქნება, მაგრამ არსებითი ხასიათის დასკვნის გამოტანა, ვფიქრობთ, შესაძლებელია: სატირის გამოვლენა აკაკის პუბლიცისტულ კამპანიაში ტიპოლოგიურად მისივე პოეზიისა და მხატვრული პროზის მსგავსია, განსხვავებათა არსებობა კი პუბლიცისტური ტექსტის სპეციფიკითა და იმ კონკრეტული ფაქტების თავისებურებითაა განპირობებული, რომელთა გამოც ეს საგაზეთო წერილები იქმნებოდა.

აკაკის პუბლიცისტულ კამპანიაში სატირისა და იუმორის გამოვლენის სრულფასოვანი შესწავლა სამომავლო კვლევის საგნად რჩება, ხოლო საანალიზო ტექსტების სიუხვე (მით უფრო, რომ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ მომზადებულ ახალ აკადემიურ გამოცემაში ოთხის ნაცვლად უკვე ექვს ტომში (XI-XVI) იქნება წარმოდგენილი დიდი პოეტის პუბლიცისტური მემკვიდრეობა), ვფიქრობთ, მეტად მნიშვნელოვანი თავისებურებების გამოვლენისა და საგულისხმო დასკვნების გამოტანის საშუალებას მისცემს მეცნიერებს.

### **დამონემაანი:**

**კიკნაძე 1953:** კიკნაძე გ. *ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1953.

**წერეთელი 1958:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. VII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

**წერეთელი 1960ა:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. XI. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

**წერეთელი 1960ბ:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

## TAMAR SHARABIDZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Satire and Humor in Akaki Tsereteli Poetry**

To discuss Akaki's satirical lyrics it is necessary to group the works, as topical as well as satirical and hilarious methods of use. Thematic division may present the following aspects: 1) Political satire, 2) Social satire, 3) Household satire, which in turn can be divided into both public and personal satire.

Akaki's a satirical and humorous lyrics can be considered as the following artistic means: 1) The method of playing sounds and words, 2) Lexical satire, 3) Allusion, 4) Comparison and epithet caused by comic, 5) The irony and sarcasm, 6) Expressive satire imitating by other authors; 7) "relocated" method.

*Key words: satire, humor, lyrics.*

## **თამარ შარაბიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **სატირა და იუმორი აკაკი წერეთლის პოეზიაში**

სიცილით ამოჰქონდა —  
წვეთ-წვეთად ის წამალი,  
რომ დაბრმავებულების  
აეხილა მით თვალი“ (წერეთელი 2011 : 147),

– გოგოლის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ეს სიტყვები გამოხატავს ზოგადად სატირის არსს; კონკრეტულად კი ახასიათებს როგორც გოგოლის, ასევე აკაკი წერეთლის სატირულ შემოქმედებას. აკაკი სატირიკოსი პოეტია. ამის თქმის საშუალებას გვაძლევს ის უამრავი ლექსი, რომლებშიც გაკრიტიკებულია მწერლისდროინდელი სინამდვილის ცალკეული მხარეები და წვრილმანი ნიუანსებიც კი. დაცინვა შეიძლება მხოლოდ უარყოფითის, რომელიც გამოხატულია უჭკუობაში, ტყუილში, სიტლანქეში, მოუხერხებლობაში, წინდაუხედაობაში, სიტუაციურ აბსურდში, არალოგიკურობაში, მცდარ მსჯელობაში, მოუფიქრებლობაში, უხერხულობაში და ა.შ. აკაკის მახვილი თვალი

ადვილად ამჩნევს ამ უარყოფითს და ძალდაუტანებლად უძებნის მას სატირულ ფორმას. აკაკის სატირული ლირიკის განსახილველად აუცილებელია ნაწარმოებთა დაჯგუფება როგორც თემატურად, ასევე სატირული და იუმორისტული ხერხების გამოყენების თვალსაზრისით. თემატური დაყოფა შეიძლება წარმოვადგინოთ შემდეგი ასპექტებით: **1) პოლიტიკური სატირა**, რაც უმთავრესად გამოთქმულია ალეგორიით; **2) სოციალური სატირა**; მის გამოხატვას პოეტი ძირითადად წართაულით ახერხებს; **3) საზოგადოებრივი სატირა**; მასში ერთიანდება ყველა ის მანკიერება, რომლებიც ზოგადად ახასიათებს ერს, ხალხს, საზოგადოებას. ეს მანკიერებებია: ცრუპატრიოტიზმი, უტიფრობა, ორპირობა, ღალატი, მლიქვნელობა, კარიერისკენ სწრაფვა, ბრიყვობა, უპრინციპობა და ა.შ. **4) პიროვნული სატირა**, რომელშიაც ცალკეული ადამიანები ხდებიან დაცინვის ობიექტები; და **5) საყოფაცხოვრობო სატირა**; იგი თავის მხრივ შეიძლება დავყოთ თემებად: **სატირა ქალეზზე**, რომელიც რაოდენობრივად სჭარბობს სხვა საყოფაცხოვრობო საკითხების ამსახველ სატირას და მთელი რიგი მხატვრული საშუალებებითაა გამოხატული; **სატირა ცხოველებზე**, რომელიც აკაკის შემოქმედებაში ასევე მრავალფეროვნებით არის წარმოდგენილი და აუცილებლად ალეგორიული ხასიათი აქვს. აქვე განვიხილავთ **სატირას სომხებზე**, რადგან ქართველებსა და სომხებს შორის დავას მე-19 საუკუნეში საყოფაცხოვრობო ხასიათი აქვს, ხოლო **სატირას რუსებზე** მივაკუთვნებთ პოლიტიკურ სატირას.

1) **პოლიტიკური სატირის** ლექსებს აქვთ გარკვეული იგავური სიუჟეტი. მათი მიზანი არის როგორც რუსეთის აბუჩად აგდება, რადგან იგი ჩაგრავს საქართველოს, ასევე საქართველოს დაცინვა, რადგან იგი იტანს ჩაგვრას. ამ ურთიერთობიდან გამომდინარე, პოეტი დასცინის მთლიანად რუს ერს, რომელსაც იმპერიალისტური და შოვინისტური თვისებები აქვს და დასცინის საქართველოს, რომელმაც თავი ასეთ მდგომარეობაში ჩაიგდო. აკაკის სატირა რუსეთს მიემართება არა სიძლიერის, არამედ იმ თვისებათა გამო, რომელთა გამოყენებით ის ჩაგრავს და ატყუებს თავისზე სუსტს. აკაკი არსად არ ხმარობს სიტყვა „რუსეთს“ (ან „რუსს“); მას სატირულად „სკვიტის“ უწოდებს; **„სკვიტები საერთო სახელწოდებაა ირანულ ენებზე მოლაპარაკე მომთაბარე ტომებისა, რომლებიც შავი ზღვის ჩრდილოეთის სანაპირო ველებზე ცხოვრობდნენ ჩვ. წ.-მდე VII საუკუნიდან ჩვ. წ.-ით VIII საუკუნემდე“** (ქართ. ენის განმარტებითი ლექსიკონი 1960: 114). ამ სახელის შერქმევას რუსისათვის ორმხრივი მიზანი აქვს: პირველ რიგში – დაცინვა, რომლის მიხედვითაც ძლიერი ქრისტიანული სახელმწიფო გათანაბ-



რებულია ბარბაროს, ველურ, გაუნათლებელ ტომებთან; ხოლო მეორე მიზანი შენიღბვა უნდა იყოს. ამავე მიზნით იგავარაკული ხასიათის ლექსებში აკაკი რუსეთს ძირითადად ძლიერი და დიდი ძალის მქონე ცხოველის სახეს ანიჭებს, რომლის დაცინვა მაინცაა შესაძლებელი სიტლანქის ან იმ სხვა უარყოფით თვისებათა გამო, რომლებიც დიდი სხეულის, ან დიდი ფიზიკური ძალის, ან ზოგადად, მტაცებელ, ცხოველებს ახასიათებთ.

პოლიტიკური სატირის ნიმუშებს მიეკუთვნება შემდეგი ლექსები: „ნავი“, „დედა და შვილები“, „ენების გასამართლება“, „არაბი ფაშა“, „გამდიდრებულხარ, ბატონო“, „ზარი“, „პატარძალი“, „ნაძალადევი საქმროს“, „დათვი და მელა“, „გამოთხოვება“, „ჰეო, მეო! (გორიანიდამ ამონერილი)“, „სახალხო შაირი“, „ახლანდელი პოლიტიკა“, „ავადმყოფი“ და ა.შ.

აკაკის ალეგორიულ ნაწარმოებთა ერთ-ერთი ფორმაა თანადროული სიტუაციის ისტორიულ წარსულში გადატანა და ამ წარსულის კრიტიკა. **„ზარი“** ეწოდება და საგოდებელს წარმოადგენს ლექსი, რომელსაც ქვეშ, ფრჩხილებში, მინერილი აქვს – „(ალა-მაჰმად ხანისგან ტფილისის აოხრების დროს) სახალხო ლექსი“. ლექსს სამი სათაური აქვს და სამივე ალეგორიულია. „ზარი“ გულისხმობს სატირალსა და სამწუხაროს; ისტორიულ წარსულზე მინიშნება ხაზს უსვამს თანამედროვეობას; ხოლო სახალხო ლექსზე მითითება – მის გულუბრყვილობასა და პირდაპირობაზე მეტყველებს, რაც სატირისათვის საუკეთესო ფონს ქმნის.

გასათხოვარი ქალის სახე აქვს სამშობლოს აკაკის სატირულ ლექსში **„პატარძალი“**. ქალის მამას აკაკი ბატონად მოიხსენიებს, რომლის სურვილსაც ეწინააღმდეგება ვინმე სოლომანი. ლაპარაკია სიძესა და პატარძალს შორის სჯულის ერთობაზე. ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, ვის გულისხმობს აკაკი ბატონისა და სოლომანის სახეებში. თვალწინ გვაქვს „ბედი ქართლისას“ მოკლე და სატირულ-ალეგორიული ვარიანტი.

კვლავ საქმროდ არის გამოყვანილი რუსეთი სატირულ ლექსში **„ნაძალადევი საქმროს“**, რომელიც ცენზურის თვალის ასახვევად ოსმალეთისადმი მიმართვას წარმოადგენს. საქმრო დათვის ტყავშია გახვეული, წლიდან წლამდე ეყინება თავში ტვინი; მისმა ცივმა გულმა არ იცის მეგობრობა; სიცივე რუსეთის კლიმატურ პირობებზე მიგვანიშნებს, დათვი კი მის ძალაუფლებაზე. საქართველო ოცნებობს, თავიდან მოიშოროს ამისთანა „ბრანდი ქმარი“, რომლის ცბიერებამ მისი დამონება განაპირობა (წერეთელი 2011: 139).



ალეგორიული სატირაა აკაკის ლექსი „დათვი და მელა“. ლექსში, გარდა ალეგორიულობისა, შესამჩნევია ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ხერხი – მტრის აბუჩად აგდება მისი ადვილად მოგერიების მიზნით. ლექსში აკაკი დასცინის დიდი ძალის მქონეს იმ ნიშან-თვისების გამო, რომელიც ამ ძალიდან არის გამოწვეული. კონკრეტულ შემთხვევაში ეს ნიშანი უხერხულობაა. სატირა მიღწეულია ლექსიკითაც. სიტყვაში „კოტრიალა“ დევს როგორც დაცინვა, ასევე სიმსუბუქე და გულუბრყვილობა, რაც ჩაგრულს მჩაგვრელისადმი მიშს უხსნის.

როგორც უკვე გამოჩნდა, პოლიტიკური სატირა აკაკისთან ნართაულითაა გადმოცემული; სხვაგვარად შეუძლებელიც იქნებოდა მკაცრი ცენზურის პირობებში; ნართაული კი ხშირად ალეგორიითაა გამოხატული. ალეგორია აკაკისთან მეტად გამჭვირვალეა და ხშირად ლექსშივეა გაშიფრული; თუმცა იშვიათ შემთხვევაში დრო და ჟამის შესაფერისად პოლიტიკური სატირა აკაკისთან პირდაპირაც არის წარმოჩენილი („გამოთხოვება“ , „ჰეო, მეო! (გოჩაიანიდამ ამონერილი)“).

ნართაული პოლიტიკური სატირის ნიმუშებიდან გვინდა გამოვყოთ ლექსი „ავადმყოფი“, რომელიც გამოირჩევა საქართველოს ისტორიის დეტალური ცოდნით და სათქმელის მოხერხებული შენიღბვით. დახატულია დიალოგი ჭაბუა ორბელიანსა და ზაქიჭამია სწეულს შორის. ძველ ქართულ მწერლობაში ცნობილია მზეჭაბუკ ორბელიანის ბესიკ გაბაშვილისადმი მიძღვნილი, მწვავე ნართაულით გამოთქმებით დატვირთული ლექსები, რითაც ავტორი სახელს უტეხს მოწინააღმდეგეს. ამიტომ ლექსის ერთ-ერთ პერსონაჟად მზეჭაბუკ ორბელიანის გამოყვანა გასაკვირი არ არის, რადგან ის თავისი ცნობილი მეთოდით – ნართაულით – უხსნის საქმის ვითარებას ავადმყოფს. რაც შეეხება ზაქიჭამიას, ის არის ერეკლე II-ის ძე, გიორგი XII. ცნობილია, რომ გიორგი ტახტზე უკვე დაავადებული ავიდა და მას დიდხანს სიცოცხლე არ ეწერა. ქართულ ლიტერატურაში საქართველოს რუსეთთან შეერთების საკითხი ყოველთვის ერეკლე მეფეს უკავშირდება და არა მის ძეს. დასაფიქრებელია, რატომ იქცა ნაწარმოების პერსონაჟად გიორგი XII და არა ერეკლე. საქმე ისაა, რომ გიორგი იძულებული გახდა შეეცვალა ერეკლეს მიერ მიღებული მემკვიდრეობის კანონი, რომლის მიხედვითაც სამეფო ტახტი უფროსი ძმის შემდგომ უმცროს ძმაზე გადადიოდა, კანონით – მემკვიდრეობის მამიდან უფროს შვილზე გადასვლის შესახებ. ერეკლესდროინდელი სამართლის მიხედვით გიორგის შემდგომ უნდა გამეფებულიყო მისი ძმა – იულონ ბატონიშვილი და არა „ზაქიჭამიას“ შვილი – დავითი. ამის გამო გიორგი XII-მ შეიტანა

1883 წლის რუსეთ-საქართველოს შორის გეორგიევსკოში დადებულ ტრაქტატში ცვლილება და რუსეთს მიანიჭა საშინაო საქმეებში ჩარევის უფლება მემკვიდრეობის კანონის შეცვლის საფასურად. ლექსშიც სწორედ იმ ნდობაზეა საუბარი, რომელიც გიორგიმ იძულების გამო უნდა გამოიჩინოს რუსეთის მიმართ. ჭაბუა ურჩევს ზაქიჭამიას, ნუ ენდობა გადამთიელ მკურნალს; ის თავლზე უფრო ტკბილად შეაპარებს სანამლავს. ეს არაკები სნეულმაც იცის, მაგრამ ხავსს ეჭიდება, მისთვის სულ ერთია მგელი შეჭამს თუ „ძალი მგლის ფერი“, ის ვეღარ გატეხს მიცემულ სიტყვას და უნდა ენდოს „ვითომ მოყვარეს“, რადგან ის ქრისტეს სახელით ეფიცება. სნეულს ზღაპარს უამბობს ჭაბუა. ზღაპარი სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკის – „მელი მოძღვრად“ – პერიფრაზია. ჭაბუამ არაკი იქ დაამთავრა, თუ როგორ მოატყუა მელამ მასზე მინდობილი ცხოველები და თავი დააყრევინა. ჭაბუა ამით მიახვედრებს ზაქიჭამიას, რომ სარწმუნოება რუსეთისათვის ფარია, მელიის შეღებილი ბენვი, რომელიც მხოლოდ გასაბრძოლებლადაა გამოსადეგი. სნეული მას ჰკითხავს, რატომ არ ამთავრებს არაკს, რატომ არაფერს ამბობს ოფოფსა და მწვეარ-მეძებრებზე? მომაკვდავს სწორედ ამის იმედი დარჩენია. მართალია, ამ ლექსში აკაკი ნართაულს არ განმარტავს, მაგრამ ქართველი მკითხველისათვის ცხადი უნდა იყოს, რომ სნეული მეფე ელის თავის მემკვიდრეს, მართლაც ჭკუა-გონებით განთქმულ დავით ბატონიშვილს, რომელმაც სამაგიერო უნდა გადაუხადოს მელას – რუსეთს, როგორც ოფოფმა და მწვერებმა, და სამართლიანობა აღადგინოს.

სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკს – „მოშულარი ძაღლები“ – იყენებს აკაკი ლექსში „საგულისხმოდ“, რომელსაც ქვესათაურად აწერია „არჩვენების გამო“. იგულისხმება, რომ არჩვენების დროს ქართველები ერთმანეთს გლეჯენ, ხოლო მტრის გამოჩენის დროს უნდა გაერთიანდნენ. სულხან-საბას იგავ-არაკების გამოყენებით აკაკი კიდევ უფრო ამძაფრებს იმ საკითხებს, რომელებიც თავის დროზე ამ იგავებში დასმულა და ამით სატირულ დანიშნულებას სძენს მათ.

ლექსში „დაკარგული ქრისტიანობა“ აკაკი ზუსტად აღწერს მე-19 საუკუნის კურიოზს, ერთმორწმუნე რუსეთთან შეერთებით საქართველოში რწმენის გაუფასურებასა და დაკარგვას. პოეტი ჯერ გვიყვება, როგორი იმედის თვალით შეჰყურებდა საქართველო ჩრდილოეთს, როგორ იმედოვნებდა რწმენის ერთობაზე; შემდეგ როგორ აფრთხილებდა ქართველებს კათალიკოსი, მგელს რომ გავდევნით, მელა შემოგვეპარება, სულსაც დავკარგავთ და ხორცსაც, სჯობს კათოლიკობა მივიღოთ და ისე შევინარჩუნოთ ქრისტეს რჯუ-

ლიო (აკაკი აქ გულისხმობს ანტონ I-ს, რომელმაც 1754 წელს კათოლიკობა მიიღო და პოლიტიკური ორიენტაციაც დასავლეთ ევროპაზე აიღო (კეკელიძე 1980: 375); (ლექსის მიხედვით, პოეტი არ ეწინააღმდეგება ამ ორიენტაციას); ქართველებმა არ დაუჯერეს მას და ამიტომ „ცაჲ დაკარგეს და ქვეყანაც“. რუსეთმა, რომლის სახელსაც აკაკი პირდაპირ არ ახსენებს, მოსპო სასულიერო წოდება, შეურაცხყო ქართული სახარება იმით, რომ „ძაღლების ენით ნათარგმნი“ უწოდა.

„ძაღლების ენით ნათარგმნი“ სახარებაზე აკაკი სხვაგანაც ლაპარაკობს; კერძოდ, თავის ერთ-ერთ მოთხრობაში „ორი სიზმარი“; ვფიქრობთ, მასწავლებლის მიერ მოსწავლისათვის ქართული სახარების კითხვის აკრძალვა იმ მიზეზით, რომ ის ძაღლების ენით არის ნათარგმნი, ავტობიოგრაფიული უნდა იყოს. საბოლოოდ ავტორს ის დასკვნა გამოაქვს, რომ რუსეთი ურჯულოებას ქრისტეს სახელით სჩადის. ლექსი – „დაკარგული ქრისტიანობა“ – მკაცრი, მაგრამ ამავდროს არგუმენტირებული სატირაა; დაცინვის ობიექტი დასაციინია არა იმიტომ, რომ უპირატესობა აქვს, არამედ იმიტომ, რომ მისი საქციელი ამორალურია.

გარუსების პოლიტიკაზე, რომლის ერთ-ერთი მიზანი იყო საქართველოში რწმენის გაუფასურება, აკაკი საუბრობს ლექსში „ხმა“. ის ჩამოთვლის მთელ რიგ მიზეზებს, რომლებმაც გამოიწვია საქართველოს სულიერი დაცემა. ესენია: 1) ავტოკეფალიის მოსპობა – რაც მსოფლიო კრებამ საქართველოს მიანიჭა, „გარეშე ძალამ“ წაართვა; 2) კათალიკოსობის გაუქმება და მის ნაცვლად ეგზარხოზობის შემოღება; 3) ეგზარხოზების მიერ რწმენის შერყევა: ქართული ენის რუსულით ჩანაცვლება, ქართულ ენაზე წირვა-ლოცვისა და კურთხევის აკრძალვა; 4) ქართველებისთვის მღვდლადკურთხევისა და მონაზვნობის შეზღუდვა; 5) ქართულის მიიჩნევა არასასულიერო ენად, რომელიც არც სულს არგებს და არც ხორცს; 6) სასულიერო სემინარიებისთვის შეუსაბამო მიზნები, გაკვეთილები გაუგებარ თემებზე, მშობლიურ ენაზე საუბრის აკრძალვა 7) ამ სემინარიებში აღზრდილი მღვდლის შეუსაბამობა თავის ჭეშმარიტ დანიშნულებასთან; 8) ხალხის მიერ ასეთი სასულიერო პირის მიუღებლობა; 9) სემინარიის რექტორის შეუფერობლობა დაკავებულ თანამდებობასთან. აკაკის აზრით, ამგვარი მწვალებლობის გამო ქართული ეკლესია „დამხობილია სრულადა“ (წერეთელი 2011: 349).

როგორც ვხედავთ, პოლიტიკური სატირა არც ისე ცოტაა აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში. აკაკი მიეკუთვნება იმ შემოქმედთა რიცხვს, რომლებიც არ უშინდებიან არც ცენზურას, არც სამსახურის დაკარ-

გვას, არც გალანძღვას და არც მუქარას. პოეტი ყველანაირი გზით ცდილობდა თავისი სათქმელის ხალხამდე მიტანას. ამას ახერხებდა ხან ნართაულის გამოყენებით და ხანაც პირდაპირი თქმით. ამ უკანასკნელის დროს ცენზურის თვალის ასახვევად სათაურში მიანიშნებდა ძველ ამბავზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში ცენზურა „უჩუხავდა“ ნაწარმოებს.

სატირის გამოყენების მხატვრული საშუალებები და ხერხები აკაკისთან მრავალგვარი და მრავალფეროვანია: 1) ის იყენებს ნართაულს, რომელიც თავის მხრივ ალეგორიითაა გამოხატული და ხშირად იგავური ფორმა აქვს; 2) არაიშვიათად ნართაული იმაშიც მჟღავნდება, რომ თანადროული სიტუაცია ისტორიულ წარსულში გადააქვს პოეტს; 3) დაცინვა გამოხატულია სატირული ლექსიკით, რომლის სიმსუბუქე, გულუბრყვილობა და აბუჩად ასაგდები სემანტიკა ხსნის შიშის ფაქტორს მჩაგვრელი ძალისადმი; 4) რამდენიმე ლექსში აკაკი კონტრასტს მიმართავს სატირული დანიშნულებით, რათა მკვეთრად გამოიხატოს დასაცინი ობიექტის უღირსობა; 5) აკაკი იყენებს ქართველ მწერალთა ნაწარმოებებს – ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“ და სულხან-საბა ორბელიანის იგავებს მათში ასახული თემატიკის გასამძაფრებლად სატირული კუთხით; 6) სატირული მიზანი აქვს არგუმენტირებულ მსჯელობასაც, რომელიც მიზეზშედეგობრიობაზეა დამყარებული – პოეტი წარმოაჩენს რუსთა მიერ ჩადენილი ქმედებებით გამოწვეულ მოვლენებს ქართულ საზოგადოებაში.

2) **სოციალური სატირა** აკაკის ლირიკაში არც ბევრია და არც მკვეთრად გამოხატული. პოეტის დაცინვის ობიექტი ზოგადად უსამართლობაა, რომელიც ძალმომრეობაზეა დამყარებული. სოციალური სატირის ნიმუშებია: „მუშური“, „სანყალი და დარბაისელი“, „ზღაპარი“, „გლახისა და თავადის ბაასი“.

3) **საზოგადოებრივ სატირაში** ყველაზე მეტად ჭარბობს ლექსები **ცრუპატრიოტიზმზე**. ასეთებია: „დედამ რომ შვილი გაზარდოს“, „აპელაციის მცოდნე“, „მოსანონი“, „პატრიოტი“, „ახლანდელი სიმღერა“, „ჩუ, ქართველო“, „ეჰ, ქართველო“, „ღამურა“; „ნეიტრალი“, „ყადის ჯორები“, „ქართული პატრიოტობა“, „სიმართლე“, „ხალხური“ და ა.შ. ამ ლექსებში ზოგადად გაკიცხულია ის მანკიერებანი, რომელიც უკუღმართმა დროებამ მოიტანა: „ვირების“ ბედაურობა, უღირსების მეთაურობა, ღირსების ვერცხლით აწონვა, მონური მლიქვნელობა და ა.შ.

აკაკის საზოგადოებრივ სატირაში დაგმობილია **გაუნათლებლობა**, რომელიც ხშირად განათლებითაა შენიღბული („ფუტურო“, „ჭურნი“); განსაკუთრებით გაკიცხულია **ფარისევლობა**. ამ მავნე სენს ყველგან ამჩნევს პოეტი: როგორც ქართულ საზოგადოებაში – ზოგადად, ასევე

კონკრეტულად – „მამათა“ თაობაში და ქალთა წრეშიც („ალარ გაქვს გოძნობა“ , „იუდა“, „ფარისეველი“, „გამოსათხოვარი“).

აკაკის საზოგადოებრივი სატირა იმდენად მრავალფეროვანია, რომ მასში ქალაქზეც მოიპოვება სატირული ლექსი (**ქალაქური სატირა**). ეს ქალაქი ფოთია. ლექსი „**ფოთი**“ ჩართულია ფელეტონში „ცხელ-ცხელი ამბები“. საქმე ისაა, რომ მეცხრამეტე საუკუნის 70-იან წლებში დაიწყო ფოთის პორტისა და რკინიგზის მშენებლობა. ფოთის ნავსადგურის მნიშვნელობაზე ხშირად იწერებოდა იმდროინდელ ჟურნალ-გაზეთებში. აკაკი ამ მოვლენებს ეჭვით უყურებს.

აკაკის საზოგადოებრივი სატირა თემატურად კიდევ მრავალ საკითხსა და პრობლემას ეხება: დაგმობილია ყეებობა, როგორც ხალხის მავნე ჩვეულება („ყეენობა“), არჩევნები, როგორც დაჯგუფებების ერთმანეთთან ბრძოლა მოტყუებითა და დაჩაგვრით („ასათიანებს“, „კენჭობია“), არჩევნების სიყალბე, ანუ ისეთი კაცის არჩევა ბანკის თავმჯდომარედ, რომელიც ბებერია, „ყრუა“ და ბანკის ფულებსაც არაფრად დაგიდევს („თქვენ უნდა იქმნეთ სწორედ...“), ბანკის ძველი თავმჯდომარის განადგურება ახლის არჩევის მიზნით („დილას თხები გამორეკეს“), მარშლის არჩევნები ქრთამითა და ქალების მომხრობით ანუ „შინაური ომი“, ჩინებისაკენ სწრაფვის საფასურად ყოველგვარი მანკიერების ჩადენა („უჩინო ჩინიანებს“/ სათაურიც კი სატირულია), ებრაელი მევახშეებისა და წვრილ-წვრილი ვაჭრების მიერ საზოგადოების გაკოტრება („ალლა-ვერდი“), ბანკში ადგილ-მამულის დაგირავება („ბანკობია“), ადვოკატების გულგრილობა ხალხის უბედურებისადმი და საზოგადოების გაყვლეფა („ადვოკატებს“), ექიმის მიერ პაციენტების მოტყუება და მღვდლის სიხარული კაცის გგარდაცვალების გამო („მღვდელი და ექიმი“), ქართველი ქალების სხვა ტომის კაცებზე გათხოვება („მ...გ-ს და ან... ბ-ს“), სხვისი სიტყვების გაუაზრებლად გამეორება, თუთიყუშობა.

საზოგადოებრივი სატირის ნიმუშები გამოირჩევა განსაკუთრებული ფორმებითაც. ზოგ მათგანს ლოცვის სახე აქვს, ზოგს ხალხური ლექსის, გამოცანის, ზოგსაც – მიბაძვის.

**ლოცვის** ფორმა აქვს მძაფრ სატირულ ლექსებს – „ზოგიერთების ლოცვა“ და „მამაო ჩვენო“. მათში ნაჩვენებია მორალურად დაცემული და გაბოროტებული საზოგადოების სახე. სატირა მიღწეულია დამახინჯებული მიბაძვით და სიტუაციური შეუსაბამობით. **ლოცვა ფორმა** აკაკისათვის, რომელსაც ხშირად იყენებს თავის სატირაში, როგორც კონტრასტის წარმომჩენ საშუალებას ამ ჟანრსა და მის დამახინჯებულ აღქმას შორის;

ლოცვის მსგავსად გამოცანებიც ფორმაა აკაკისათვის საზოგადოებრივი თუ პიროვნული სატირის წარმოსაჩენად. ეს ფორმა კიდევ უფრო მეტი დაკვირვების უნარს უმუშავებს მკითხველს, რომ ლექსი განაზოგადოს და მიუსადაგოს იმ მოვლენასა თუ პიროვნებას, რომლის შესახებაცაა მასში საუბარი. ზოგიერთი გამოცანის ამოცნობა დღეს აღარ ხერხდება, მაგრამ ერთი რამ ნათელია, დაცინვა მკვეთრია, აბუჩად ამგდები და ზუსტად მიმანიშნებელი, ანუ იმდროინდელ საზოგადოებას არ უნდა გასჭირვებოდა მისი გამოცნობა. ასეთი ლექსები „გამოცანების“ ან „გამოცანის“ სახელით მრავლად გვხვდება აკაკის შემოქმედებაში.

ხალხური ლექსისათვის დამახასიათებელი ლექსიკითა და უშუალოდთ გამოირჩევა აკაკის მესტირული ფორმის ლექსები – „სახალწლო ნატვრა“, „ხოლერა“, „ძველი და ახალი წელიწადი“, „ზარი“, „მესტირული“, „სახალხო შაირი“, „ხალხური“, „მესტირე რას ამბობს?“ „სახალწლო ანდაზები“ და ა.შ. აკაკის ყველა „მესტირულის“ ფორმით გადმოცემული ლექსი ახლოს დგას ხალხურ პოეზიასთან, რადგან მთქმელი სახალხო პოეტი, მესტირე, რომლის მიზანი საზოგადოებრივ სიმაართლის თქმა და მხილებაა.

სატირის გამოხატვის ერთ-ერთი საშუალება აკაკისთან არის სხვა მწერლის ნაწარმოების ფორმის, რითმის, ლექსიკისა და თვით თემისადმი მიბაძვა. ილია ჭავჭავაძის „ბედნიერი ერი“ გამოძახილია აკაკის „გამტანია ჩვენი ერი“ და „პატრიოტი“; ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ვაჰ, დრონი, დრონის“ მიბაძვას წარმოადგენს აკაკის „ჰე, დრონი, დრონი“. ლექსიკითა და რითმული წყობით ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვის“ მიბაძვაა აკაკის „მამაო ჩვენო“. ამ ლექსების სატირული ხერხი სწორედ მიბაძვაში მდგომარეობს. უნდა აღინიშნოს, რომ აკაკის თავისივე ლექსის – „სულიკო“ – მიბაძვაც კი აქვს შექმნილი სათაურით „ჟულიკო“ და ეს ლექსი ბანკის საკითხებს ეხება. საქმე ისაა, რომ აკაკი გულმოსული ყოფილა ილია ჭავჭავაძეზე, რადგან „ივერიაში“ (1900 წ. № 3) დაბეჭდა პაროდია „ჟულიკო“ აკაკის „სულიკოს“ თემაზე. აკაკიმ კი საპასუხოდ დაწერა „ჟულიკო“, რომელშიც ამხილა მონინაალმდეგე ბანაკის საქმეები.

სატირის ხერხების თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა სიცილის შორისდებულებით გამოხატული დაცინვა და უკუღმართ დროებაზე უკუღმართი რეაქცია – ტირილის ნაცვლად ცეკვა-თამაში: დაცინვის ამგვარი გამოხატვა ხშირია აკაკის შემოქმედებაში; სწორედ ამიტომაც გრიგოლ კვიციანი აკაკის სატირას „მოკისკისე და თავშეუკავებლად მოხარხარე“ სატირა უწოდა (კვიციანი 2003: 356). ერთ-ერთ



ლექსში აკაკი დიპლიპიტოსა და დაირის ხმას აყოლებს ორგულის დაცივნას და ამით კიდევ უფრო მეტად იგდებს აბუჩად დაცივნის ობიექტს: „დიფ-ტი-პიტო! დიფ-ტი-პიტო! / დაუკარი დაირა!.. / ჩვენმა ცოდვამ ქვეყნის ორგულს / კისერზედ დააჭირა!..“ (წერეთელი 2011: 37). მსგავსი ლექსიკური სატირის ნიმუშებია: „იუდა“ და „პროზიდან ბოღვა“.

რადგან ლიტერატურა და ხელოვნება ზოგადად საზოგადოებრივი დანიშნულებისაა, საზოგადოებრივი სატირის ნაწილად მიგვაჩნია **სალიტერატურო სატირა**. ასეთი ტიპის ლექსებში აკაკი ხან ქართველი პოეტების შეუგნებლობას დასცინის, როცა არ იციან, სად რა თქვან (**„მოზარე“**), ხან უნიჭობასა და განდიდების სურვილს (**„დიდი პოეტების მიბაძვა“**), ხან კი მათ დაუფასებლობას საზოგადოების მხრიდან (**„რჩევა“**), ხანაც ირონიულად რჩევას აძლევს მწერლებს, რომ სიმართლე დაფარონ, სიცრუესა და ორპირობას სცენ თავყვანი, სძულდეთ ხალხი, თავი არ შეინუხონ ქვრივ-ობლისთვის, არ დაგმონ დიდკაცი, ნუ დასცინებენ „ხელჯოხიანებს“ – ძალაუფლების მქონეთ, ფულით მოისყიდონ ისინი, დიდკაცს ასიამოვნონ, უმცროსი და ტოლი დაჩაგრონ, კალამი კი საერთოდ მოიშორონ; მხოლოდ ამ გზით ასიამოვნებენ „ტვინმეისტერს“, რომელშიც ალეგორიულად ცენზორი იგულისხმება. მკითხველისათვის განსაკუთრებით სატირულად ჟღერს **გამახალისებელ-კომიკური მიზნით გამოყენებული დიალექტური და თანაცენის გასატეხი გამოთქმები**: „ააჭიჭინე აჭი-ბაჭია, / მართალს, ჭკვიანურს ნურას იმღერი“ (წერეთელი 2010: 116) და **ბგერათა თამაშის ხერხით მიღებული ალეგორიული მეტაფორა** – „მტარვალი ტვინმეისტერი“.

ლექსში **„დიდი პოეტების მიბაძვა“** სატირა მიღწეულია სხვადასხვა ხერხით: 1) ლექსიკით, მწუხარების შორისდებულების დახვავებით: „აახ! ოხ! უხ! ვაი და ვუი! / ვაი და ვუი! ოხ! ახ! უხ! / ოჰ, რა გულსაკლავად ვზუი! / გინდ დარიც იყოს, მაინც ვქუხ!“ 2) სატირული შედარებებით: „ყურგრძელი ვირი თავჩაქინდრული / აგერ ჩეროში გამდგარა განზედ, / როგორც პლატონი, სიბრძნითა სრული, / ჰფიქრობს რაღაცა მაღალ საგანზედ“ ; „ხის ქვეშაც ძალლი დიდ-გულმოსული, / გაბრაზებული უღრენს მკბენარ მწერს, / თითქოს პოეტი თვით-გამსჭვალული / მტერთ გასაგმირად სატირასა სწერს (წერეთელი 2010: 109) და ა. შ. 3) სიტუაციური შეუსაბამობით: „და იქ შეიტყობ, ვით ვასრულებთ ვალს: / ჩვენ ვფიქრობთ მუდამ თქვენ კარგს და ავზედ, / და სამკურნალოდ ფეხების ნამალს / ტირილით გადებთ უტიკვარ თავზედ“ (წერეთელი 2010: 110). თემატურადაც ლექსში სატირა მრავალმხრივ არის მიმართული; აბუჩად ასაგდები არა მხოლოდ უნიჭო პოეტი გამხდარა

(„მსმენელს მოვსდებ ყურებში ჯანგს“), არამედ მსუბუქი ყოფაქცევის გოგოებიც, მათ შორის – მოქეიფე ლამაზი ნინოც (ეს პერსონაჟი ხშირად ფიგურირებს აკაკის ლექსებში), ასევე – საქმის უკუღმართად მკეთებლები და ა.შ.

იუმორისტულ-სატირული ლექსია **„მწერლების ფერხული“**, რომელშიც აკაკი იუმორისტულად, დადებითად და სითბოთი ახასიათებს ქართველ მწერლებს: ვახტანგ ორბელიანს, ნიკოლოზ ბარათაშვილს, ილია ჭავჭავაძეს, გრიგოლ ორბელიანს, ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, ანტონ ფურცელაძეს, პარმენ თვალჭრელიძეს (ცახელს), რაფიელ ერის-თავს, ეკატერინე გაბაშვილს, ნიკო ლომოურს, ალექსანდრე ყაზბეგს და სოფრომ მაგალობლიშვილს. აკაკი გამოთქვამს აზრს, რომ დანარჩენი მწერლები მათ მხოლოდ ბანს აძლევენ. ლექსი სატირული ბოლო კუპლეტში ხდება, როცა ტკბილად მოჭიკჭიკე მწერლებს კუდამელა ეპარება. სავარაუდოა, რომ ეს კუდა-მელა ცენზორი უნდა იყოს. ი.გრიშაშვილი ლუკა ისარლიშვილს მიიჩნებს ამ ნართაული სატირის ობიექტად (წერეთელი 2011 : 426).

ლექს-გამოცანას წარმოადგენს **„ორი ლიტერატორის განსხვავება“**, რომელიც სავარაუდოდ ივანე კერესელიძისადმი უნდა იყოს მიძღვნილი; აქ სატირას ზმა განაპირობებს – „მე მიცნობენ წერითა და შენ კი ისეც ყურებით“ (წერეთელი 2011 : 42). კონკრეტულად „ივერიის“ თანამშრომლებზე სატირას წარმოადგენს აკაკის ლექსი – **„ივერიის“ თანამშრომლები**. ლექსში წარმოჩენილი პიროვნებები წარმოდგენილნი არიან თავიანთი ფსევდონიმებით, რაც ნაწილობრივ ნიღბავს მათზე პირდაპირ თავდასხმას; თუმცა თითოეული მათგანის ვინაობა იმდენად ნათელი იყო, რომ პავლე ინგოროყვამ ნაწარმოების დაწერის თარიღი დაადგინა „ივერიის“ თანამშრომელთა ლექსში მოყვანილი სიის მიხედვით (წერეთელი 2011 : 535).

მართალია, აკაკის სატირული ლექსები მიმართულია ძირითადად საზოგადოებისკენ, მაგრამ ამ საზოგადოებისგან, როგორც ზემოთ დავინახეთ, გამოიყოფა პიროვნებები, რომელთაც მწერალი თავისი სატირული ლექსებით უმასპინძლდება. **პიროვნული სატირა** გამოიცნობა ცალკეული მცირე მინიშნებებით, თუ ვინ შეიძლება იყოს ლექსის ადრესატი, ან პირდაპირი მიძღვნით. პიროვნული სატირის მაგალითებია: „გამოცანა“, „მეგრული ალელორია“, „დიდი ვინმე“, „პატრიოტის აღსარება“, „ხარაბუზა ლენერალი“, „კოლო-ბუზების პასუხი“, „დათვი ორბელიანი“, „ფარშავანგი“, „პატარა მურია“, „მახვილი თუ ინდუსტრია“, „კარგად მყოფ მგოსანს“,

პიროვნული იუმორის ნიმუშს წარმოადგენს აკაკის ლექსი **„მესტიურული“**; ვამბობთ – იუმორის, რადგან მასში წარმოჩენილი პიროვნე-



ბები და მათ შორის თავად ავტორი, ვერ გახდებოდნენ სატირის ობიექტები. ლექსში უფრო მეტად მათი დადებითი თვისებები წარმოჩნდება, მაგრამ ავტორი ამ დადებით პიროვნებებსაც უძებნის რაღაც დასაცინს. იუმორი მყლავნდება სტიკირის ხმის იმიტაციაშიც, რაც თან ახლავს თითოეული პიროვნების დახასიათებას – „პიპუ! პიპუ! პიპუ! პიპუუუ!“ ლექსზე კომენტარები გააკეთა აკაკის ახლო მეგობარმა ივანე ელიაშვილმა, რაც საშუალებას გვაძლევს დარწმუნებით მივუთითოთ ადრესატების ვინაობა. „მესტივირულში“ გამოხატულნი არიან: დიმიტრი ყიფიანი, კონსტანტინე მამაცაშვილი, ნიკო ლოლობერიძე, ლევან მელიქიშვილი, ივანე მუხრან-ბატონი, ილია ჭავჭავაძე, გიორგი წერეთელი, სერგეი მესხი, პეტრე უმიკაშვილი, ნიკო, ნიკოლაძე, დავით ერისთავი და აკაკი წერეთელი.

4) **აკაკის საყოფაცხოვრებო სატირაში** ცალკე თემადაა გამოსაყოფი სატირა ქალებზე, რომელიც ძირითადად გამოხატულია ლალატით. ლალატის მიზეზი კი ხშირად ქმრის ასაკია. სხვადასხვა ლექსში აკაკი დასცინის ქალთა ფარისევლობას – „გულით კვირა ენატრება,/ სიტყვით კი პარასკევია“ („პასუხი „პარასკევია, ვერ მოგართვისზე“); მათ ორგულობას („ზოგიერთ ქალებს“), ჩაცმა-დახურვის სიყვარულსა და მოდებით გატაცებას („ქნინების ლათაია“); საკუთარი ფუფუნებისთვის ქმრისა და ოჯახის ვალებში გადაგდებას („ალლა-ვერდი“); საკუთარის არდაფასებას და სხვისი ალერსის სურვილს („ჩიტუნები“), სატრფოსთან თამაშს, მის მოტყუებას და მერე სხვა კაცზე „ნადირობას“, ქმრის ლალატს და ფარულ გრძნობას („სხვადასხვაგვარი სიყვარული“), უკანონოდ დაფხმძიმებას („ქალიშვილის ჩივილი“), ქართველი ქალების უცხო ტომის კაცებზე გათხოვებას – „ის უცხო ტომის მხედარი არ ვიცით, სადაურია! / ქართულს ვარდზედ მყნის ასკილსა, მით ჯიშში გადაურია“ („მ...გ-ს და ან... ბ-ს“); ქართველი ქალების გარუსებას, მშობლიური წეს-ჩეულებებისა და ქართული ენის უგულვებლყოფას, უსაქმურად ცხოვრებას („ახლანდელ ქალებზე“), დედაენის დავიწყებას („პროზიდან „ბოდვა“), ოჯახში გაბატონებას, ქმრის დაჩაგვრას და საყვარლის გაჩენას („ცოლის სიმღერა“), მსუბუქ ყოფაცქევას – როგორც საყვარლების ხარჯზე ცხოვრებას, ისე მათზე ზრუნვას და ქონების განიავეებას („ნინო“), თუმცა პოეტი დასაცინ ქალებშიც გამოარჩევს თანაგრძნობის ღირსს და ამით სატირის სიმკაცრეს ანელებს.

აკაკის, გარდა ეპოქის სენისა – ჩაცმა-დახურვით ოჯახების გალარიბებისა, სხვა სენიც შეუმჩნევია ქალებში. ეს არის კეკლუცობა, გაპრანჭვა კაცის ხელში ჩაგდებას მიზნით. სატირას ქმნის მათი საქციელის შეუფერებლობა ასაკთან – ფერუმარილის ცხება, თმების

დახუჭუჭება, წლების დაკლება; აკაკი ეფერება ქალებს, სიყვარულს უცხადებს მათ, მაგრამ არა დახვეული თმებისა და სიტურფისათვის, არამედ მამულიშვილის აღზრდისათვის („სხვაგვარი ტრფობა“ / 191). აკაკი არც ქალის სილამაზეს ანიჭებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას, თუ ეს ქალი დრო და ჟამის შესაფერისად მერყევია, მოდებს დასდევს, ქართული წერა-კითხვა ეზარება, ქალბატონობას წუნობს და „დამობა“ უნდა; იგი განსაკუთრებით დასაცინია იმის გამო, რომ მომხრეა „სკვირთური ცვლილებების“.

იუმორისტული ლექსია „ყმანვილ ქალს“, რომელშიც აკაკი მსჯელობს სიყვარულით თავდავიწყებაზე და რადგან სიყვარული არ შეიძლება იყოს დასაცინი, ამიტომ აკაკი გამიჯნავს შეყვარებულს თავისი ქცევისაგან; დასაცინი ხდება ქცევა და არა პიროვნება; ეს კი ტიპური იუმორის მაგალითია. შეყვარებულს აღარაფერი ესმის, ველარაფერს ხედავს, ყურმოჭრილ ყმასავით ემსახურება თავის კერპს; სატრფოს საძაგლობაც კი კარგი ჰგონია; ამიტომ აკაკი აფრთხილებს ყმანვილ ქალს, არ მოტყუდეს: ნუ გაიჩენს ცუდ წრეში ტოლს, მოერიდოს გარეგნობის და შემთხვევის წყალობით გამორჩეულს; ურჩევს არჩევანი მამულიშვილზე შეაჩეროს (წერეთელი 2011 : 49).

აკაკის კიდევ ერთ საინტერესო ლექსს გვინდა შევეხოთ, სათაურით „სიყვარული“, რომელშიც, ერთი შეხედვით, მამაკაცთა სქესია გაკრიტიკებული – ლამაზი ცოლის პატრონს მაინც სხვისი, თუნდაც მახინჯი, ურჩევნია. ეს ჩანს ერთი შეხედვით, პოეტის მიზანი საბოლოოდ ისევ ქალის გაქილიკებაა. აკაკი სვამს კითხვას, ასეთ დროს რაღა უნდა ქნან ქალებმა? როგორ შეაყვარონ ქმარს თავი, თუ არა იმით, რომ იმათაც სხვისი ცოლობა ინატრონ (წერეთელი 2011 : 356). დაჩაგრულ სიტუაციაშიც კი არ დაინდო ზოგადად ქალთა მოყვარულმა პოეტმა ქალი.

საყოფაცხოვრებო, საზოგადო და პიროვნულ სატირას მიეკუთვნება **სატირა ცხოველებზე**, რომელშიც აკაკის იგავის მსგავსად მოქმედ პირებად გამოყვანილი ჰყავს ცხოველები, მათში კი საზოგადოების სხვადასხვა წარმომადგენელს გულისხმობს. აკაკის საზოგადოება წარმოუდგება მხეცებად, საკუთარი ძალი კი მათზე მონადირედ („ნადირობა“). ქართველ საზოგადოებას გამოხატავს ცხოველთა თვეყრილობა ლექსში „ძველი და ახალი წელი“. ლექსში „თვალის ახილვა“ აკაკი აღწერს საზოგადოების შეუბრალებლობას, თუ როგორ არ დაეხმარა არავინ „ჭინჭარში ჩავარდნილს“, არც მეგობარი, არც სატრფო, არც ნათესავი, არც მსაჯული და არც მოძღვარი. ამიტომ დაანება წუთისოფელს თავი და ნადირებს ამკობს; აკაკის სატირა ცხოველე-

ბზე მოიცავს ფოლკლორში მეტად გავრცელებულ თემას კატის ომს თავებთან. აკაკისთან კატა იმ უფროსად გვევლინება, რომელიც თავისი ქვეშევრდომების მცირე ცოდვას აზვიადებს და მათ დაუნდობელ ომს უცხადებს („კუდი ბუძგვით აიპრიხა“). ზოგან დაგმობილია თავების შემართება, რადგან კატას ისინი ომს ვერასოდეს მოუგებენ თავიანთი ლაჩრობის გამო („თავების ლათაია“); ცნობილია, რომ ეს ლექსი ქუთაისის საადგილმამულო ბანკის გახსნასთან დაკავშირებით დაინერა; კატად ნიკო ნიკოლაძეა მოხსენებული, ხოლო ვირთაგვად მისი მონინალმდეგე ბანაკის მეთაური. სასამართლო სისტემას აკრიტიკებს აკაკი ლექსით „ახალი სამართალი“, რომელშიც განიხილება ძალისა და კატის საუკუნოვანი ბრძოლა ახალი სამართლის კანონებით. მსაჯული ვირია, ბოქაული – მგელი, ადვოკატი კი ძვირადღირებული მელა. აკაკისთვის საყვარელი თემაა მერცხლისა და ჭივჭავის ომიც. იგი ამ საკითხის ალეგორიულ გაშუქებას პროზაშიც ვეაძლევს. ამ ომში ჭივჭავი იმარჯვებს, რადგან ის მკვიდრია, სიცხესა და ყინვაშიც არ ტოვებს სამშობლოს, მერცხალივით მოლაღატე არ არის.

პოლიტიკური სატირის ელფერი აქვს ლექსს „დათვი“, რომლის პერსონაჟი დათვი მთელი რიგი თვისებებით გამოირჩევა: მსუნაგია, ფრთხილია, წარამარა ტორებს იქნევს და მისი ყველას ეშინია; სხვა მხეცები ეჯავრება, მათ თავს არ უყადრებს. მხეცებსაც სძულთ ის, მაგრამ ამის თქმას ვერ უბედავენ.

აკაკის სატირა ცხოველებზე მოიცავს გამოცანებსაც. გამოცანების ლექსიკა თავიდან ბოლომდე სატირულ-იუმორისტულია და თანაც ამ ლექს-გამოცანებს ახასიათებს ფოლკლორული გამოცანების დაბოლოება, რომელიც კომიზმის განწყობას ქმნის: „...და ვინც ვერ გამოიცნობს, /სჩანს ჭკუამ უღალატაო“ (წერეთელი 2011 : 117), „ვინც ამას ვერ გამოიცნობს, / თვალში ერთი გუდა მტვერი“ (წერეთელი 2011: 150).

საყოფაცხოვრებო სატირას მივაკუთვნებთ რამდენიმე ლექსს, რომლებიც **სომხების დაცინვას** წარმოადგენს. სომხები ძველთაგანვე ცხოვრობდნენ საქართველოს ქალაქებში; მისდევდნენ ვაჭრობასა და ხელოსნობას. ქართველებსა და სომხებს შორის იყო როგორც მეგობრობა, ასევე ეროვნული და მეზობლური შუღლი ერთმანეთის მიმართ. ამიტომაც სომხებზე სატირას საყოფაცხოვრებო სატირას მივაკუთვნებთ. აკაკი, მათზე გაბრაზებული (მიზეზი უცნობია), თავს ესხმის მათ საქმიანობის კუთხით და კომერციად არ მიაჩნია სომხების გამომძალველობა, რითაც ისინი ამაყობენ და თავი ჭკვიანად მოაქვთ; მწერალი ამ ყოველივეს „სხვების გლეჯას“ და „ცეცხლის გაჩენას“ უწოდებს; მათ თვისებათაგან კი გამოჰყოფს შურიანობას და სხვისი

კუთვნილის დასაკუთრების სურვილს („სომხებს“). წმინდა ლექსიკური მასალა დიდ როლს ასრულებს ამ ლექსებში კომიზმის მისაღწევად. სატირულ-იუმორისტული ეფექტი მიიღწევა ფრაზებში გამოყენებული გარკვეული **ლექსიკით**: 1) უცხო ელემენტების შემოტანით ქართულ მეტყველებაში და 2) ხალხურ ფრაზეოლოგიის მოხმობით კომიკური ეფექტის მისაღწევად. სომხების დაცინვა ჩანს ლექსებში: „ცრუ-მორწმუნება“, „გამოცვლილი დროება“, „ფრაკი“, „ახირებული სტუმრობა“.

როგორც წარმოჩენილი მასალიდან ირკვევა, აკაკის სატირა თემატურად მეტად მრავალფეროვანია, განხილულია ყველა თემა, რომლებიც ზოგადად მე-19 საუკუნის ქართული მწერლობისათვის არის ნიშანდობლივი. მხატვრული ხერხებისა და საშუალებების გამოყენების თვალსაზრისით ჭარბობს ნართაული, მასში ჩაქსოვილი ირონიით, სატირული ლექსიკით, სიცილის შორისდებულებით, ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი გულუბრყვილობითა და აბუჩად ასაგდება სემანტიკით, კონტრასტით, მიბაძვით, მიზეზშედეგობრიობაზე დამყარებული ანალიზით. ყველა ეს მხატვრული საშუალება გამოყენებულია სატირული მიზნით. აკაკი ქმნის სატირულ შედარებებს, ეპითეტებს, მეტაფორებსა და ალეგორიას. ლექსიკასთან ერთად პერიფრაზს, დიალექტიზმებს, ბარბარიზმებს, რიტორიკულ მიმართვებსაც კი იყენებს სატირული კუთხით. ამავე მიზნით პოეტი ახდენს სხვადასხვა ჟანრის – ზეპირსიტყვიერების, სასულიეროსა და ეპიკურის – ლირიკულ ჟანრთან შერწყმას და ქმნის ენისგასატყვ ლექსებსა და გამოცანებს, ლოცვებსა და იგავ-არაკებს, რომელთა კომიზმსაც შეუსაბამო სალექსო ფორმასთან ერთად სხვადასხვა სატირული ხერხი განაპირობებს.

### **დამოწმებანი:**

**კეკელიძე 1980:** კეკელიძე კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბილისი: „მეცნიერება“, 1980.

**კიკნაძე 2003:** კიკნაძე გრ. *თხზულებანი ხუთ ტომად*. ტ. II. თბილისი: თსუ-ის გამომცემლობა, 2003.

**RUSUDAN CHOLOKASHVILI**

**IRMA KVELASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Lazybones as the Symbol of the Victorious Georgia in Akaki Tsereteli Works**

Akaki Tsereteli used the face of the lazy bones in various works: verse, drama, epic and belletristic works. The hero is represented in different ways. Even when he is not named lazy bone he is associated with the main character of the fairy tale “Lazybones”.

In the drama “We lazybones – heads of the two donkeys” Mozadze is the prototype of lazybones. The very kind character is Luarsabi in Ilia Chavchavadze work “Is that a Man ?!”. Both of them are lazy, they are rolling on the sofa.

Akaki uses lazybones as the symbol of victory as well – the symbols of victorious Georgia.

*Key words: A. Tsereteli, Fairy Tale, Victory Symbol.*

**რუსუდან ჩოლოყაშვილი**

**ირმა ყველაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **ნაცარქექია – გამარჯვებული საქართველოს სიმბოლო აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში**

აკაკი წერეთელმა და ილია ჭავჭავაძემ თანამებრძოლებთან ერთად XIX საუკუნის 60-იან წლებში აიტაცეს დასავლეთიდან მობერილი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ტალღა და გარიბალდი, მაძიანი, კოშუტი გახდნენ მათი იდეალები. ახალგაზრდა აკაკი ოცნებობდა ვალენროდის მგსგავსად ნაციონალური გმირი გამხდარიყო – ეროვნული ჩაგვრისაგან გაეთავისუფლებინა თავისი ქვეყანა (ლ.ასათიანი). მას ასევე სურდა სამხედრო სამსახურში შესულიყო, რათა ამ გზით დახმარებოდა ქვეყანას პოლონელი კონრადივით (წერეთელი 1960: 386). ამიტომ ისინი, სამშობლოს თავისუფლების დაკარგვით

სევდამოძალებული რომანტიკოსების შემდეგ, ყველაფერს აკეთებდნენ ერის გამოსაფხიზლებლად, ეროვნული შეგნების ასამაღლებლად, იმედის გრძნობის გასაღვივებლად. როგორც ივ. გომართელი აღნიშნავდა: „ყველა ჩვენი დიდი პოეტი სამშობლოს ჭირისუფალია... მაგრამ აკაკის სევდა ... მინც უფრო ნუგეშიანია, იმედით სავსე, გამამხნევებელი, სულისჩამდგმელი, ადამიანის გმირად გადამქცევი“ (გომართელი 1915:10). კიტა აბაშიძე კი შენიშნავს, რომ „ქართველ ერს ორი სახელი – ილია და აკაკი – განუყრელად, განუშორებლად აქვს დასვენებული მის სამლოცველო სახატეში... მათ ჩანგში გაისმის პირველად მძლავრი და მომხიბვლავი წინასწარმეტყველება და მოძღვრება, რომელიც საქართველოს შვილს მომავლის გზას უნათებს“ (აბაშიძე 1915: 13,16).

ილია და აკაკი თანამებრძოლებთან ერთად ზრუნავდნენ ერის გასაერთიანებლად, თავადაზნაურობის ხალხთან დასაახლოებლად, დემოკრატიული მოტივების, ისტორიული თემატიკის წამოსაწევად; სამწერლობო ენის გასამართლებლად; თავიანთი შემოქმედების ხალხურ ძირებზე დასაფუძნებლად. მათი „მხატვრული ძიებანი საფარველი უფროა პოლიტიკური მოღვაწეობისა“ (ჩხეიძე 2005: 56).

თუ გრ. ორბელიანი, ბ. ჯორჯაძე და სხვები ძველი, მაღალი სტილის ენას – ფეოდალური არისტოკრატის ენას, სალიტერატუროდ მიიჩნევდნენ, მათ სანინააღმდეგოდ აკაკის, ილიას, ყაზბეგის, ვაჟას ხალხის სალაპარაკო ენამდე დაჰყავდათ სალიტერატურო ენა. მათი აზრით, ქართული ენის გამდიდრება და გადაგვარება – გაქრობისაგან დახსნა მხოლოდ ამ გზით შეიძლებოდა (არჯევანიძე 1978:18). თერგდალეულებმა „ზეპირსიტყვიერება პირველად ეროვნული სულის სათავედ დასახეს. მას უნდა ეტვირთა ახალი სამწერლო ენის შექმნის და მწერლობის განახლების მისია... მას ეროვნული ცნობიერების გამოღვიძებისათვის ხელშეწყობისა და ეროვნული სულიერი კულტურის თვითმყოფადობის წარმოჩენის ფუნქცია დააკისრეს“ (ჯაგოღანიშვილი 2004: 17-18). ქს. სიხარულიძე მიუთითებდა, რომ დაუფასებელია ის ამაგი, რაც აკაკი წერეთელმა ხალხურ შემოქმედებას დასდო, რისი დასტურიც, სხვა ყველაფერთან ერთად, მისი ანდერძიც იყო. მან სერიოზულად იზრუნა მისი შესწავლის თვალსაზრისითაც, გარდა ამისა, ზეპირსიტყვიერებას იყენებდა მწერალი თავისი შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითად წყაროდ, რისთვისაც ხშირად მთელ სიუჟეტებს იღებდა ხალხური სიტყვიერებიდან, თემატურად ენათესავებოდა მას. ხშირად: ზღაპრები, იგავები, ლეგენდები, შაირები, გამოცანები, ხალხური რწმენისა თუ ცრურწმენის აღწერა უცვლელად გვხვდება შეტანილი მის შემოქმედებაში. ამგვარად გამოყენებული აქვს „ნაცარქექია“ (სიხარულიძე 1956:65-68).

მ. ზანდუკელი აღნიშნავდა, რომ მკაცრი ცენზურის მიერ ნაწარმოების აკრძალვის თავიდან აცილების მიზნით აკაკი თავის შემოქმედებაში იყენებდა ალეგორიას – არაკებს, ზღაპრებს, ლეგენდებს (ზანდუკელი 1976:364). ხალხურობა საფუძვლად უდევს მთლიანად აკაკის შემოქმედებას, როგორც იდეური, ისე მხატვრული მეთოდის თვალსაზრისით (ასათიანი 1953:9).

აკაკი წერეთლის შემოქმედება, მართლაც, გაჯერებულია ხალხური სიუჟეტებითა და მოტივებით. ამ საკითხზე უკვე ბევრი თქმულა, ამაზე მიუთითებდა ყველა მკვლევარი, ვისაც კი მისი შემოქმედების შესწავლა უცდია.

ამ ნაშრომში ჩვენ მხოლოდ ხალხური ნაცარქექიას აკაკი წერეთლისეულ პროტოტიპებზე და მათ ურთიერთმიმართებაზე შევჩერდებით. ზღაპრული ნაცარქექიას შესწავლისას გაირკვა, რომ ეს იყო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის ფუნქციის მატარებელი გმირი – უძველესი ტრადიციების ერთგული, გენეტიკურად მითოსური წარმოშობის პერსონაჟი – კერაზე მზრუნველი – ე.ი. ოჯახის შინაური სამლოცველოს მფარველი და დამცველი (ჩოლოყაშვილი 2015:78). „საცხოვრისში კერიაა უმთავრესი კომპონენტი, საცხოვრისის სიმბოლო. თუ კერა ჩაქრება, ოჯახიც ქრება“ (ბუხრაშვილი 2005:113). რელიგია ბატონობდა არა ტაძარში, არამედ ოჯახში..., კერია ოჯახური კერპთმსახურების მთავარი ადგილია (ბუხრაშვილი 2005:150). ასევე ის იყო ნაცრით საკრალური გამოსახულებების გამომყვანი (ჩოლოყაშვილი 2015:73); გარდა ამისა, სწორედ ნაცარქექია იყო ოჯახის (სოფლის) განმწმენდის, განტევების ვაცის, ფუნქციის ამღები თავის თავზე, რისთვისაც ის მდინარის იქით, დევების სამფლობელოში – მიცვალებულთა სამყაროში იყო გადასული და შემდეგ უკან ხელდამშვენებული დაბრუნებული (ჩოლოყაშვილი 2004:164-165; ჩოლოყაშვილი 2015:78), რაც იმ უძველეს დროში სავალდებულოდ შესასრულებელი ტრადიცია იყო ყოველ გაზაფხულზე მთელ მსოფლიოში(ფრეზერი 1980:613-647). ყოველივე ამ წესთა შესრულებით ის დადებით როლს ასრულებდა ოჯახისა და თვისტომთა მიმართ და მათთვის სიკეთის მომტანი იყო. შესაბამისად მას ამაგი დაუფასდა ხალხურ ზღაპარში და უკან – სოფელში, ოჯახში დაბრუნდა მთელი იქაური დოვლათით ხელდამშვენებული. ეს მისია რამდენადაც აუცილებელი შესასრულებელი იყო ხალხის სასიკეთოდ, იმდენად წარმოუდგენლად რთულად განსახორციელებელი. ამდენად მისი აღმსრულებელი კეთილშობილ არსებად, გმირად ითვლებოდა ხალხში. თუმცა ამ პერსონაჟის ეს დანიშნულება და სიკეთე, დროთა განმავლობაში, ზღაპარმავე დაივიწყა და ის გადააზ-



რებულ იქნა როგორც კერასთან მიგდებულ უსაქმურად, ნაცრისმქექავ ფუჭ მეოცნებედ, რომელსაც ბოლოს სახლიდან აგდებენ სიზარმაცის გამო – „არაფრის გაკეთება და მუშაობა არ შეეძლო, სულ ბუხართან იჯდა, ხელში ჩხირი ეჭირა და ნაცარს ქექავდა. ამისათვის ნაცარქექია დაარქვეს“. ეს უქნარა მაზლი რძალმა სახლიდან გააგდო. კრიტიკულ სიტუაციაში ჩავარდნილი კი მკვებარად და ბაქიად იქცაო, რომელმაც მხოლოდ ხერხიანობის, გაქნილობისა და ეშმაკობის წყალობით მოახერხა დევების დამარცხება და მათი ქონების დასაკუთრებო. არადა ეს გამარჯვება მისთვის იყო ღვთის მსახურებით მოპოვებული დამსახურებული ჯილდო (ჩოლოყაშვილი 2015:80). ისიც აღსანიშნავია, რომ საერთოდ ზღაპრის სტილს კონტრასტები ახასიათებს და, როგორც წესი, ერთი უკიდურესობით დაწყებული ამბავი მეორე უკიდურესობით უნდა დამთავრდეს. რადიკალური გარდასახვა უნდა მოხდეს გმირის ბუნებაში მისი გამოჩენიდან ზღაპრის დასასრულამდე (ჩოლოყაშვილი 2005:111).

ლიტერატურული ნაწარმოებებიც შეიქმნა „ნაცარქექიას“ ამ ტრანსფორმირებული გადააზრებების მიხედვით; კრიტიკოსებმაც გამოთქვეს თავიანთი მოსაზრებები ამ პერსინაჟთან დაკავშირებით და ქართული ხასიათის გამომხატველადაც კი გამოცხადდა მისი უქნარობა და ბაქიობა – სიზარმაცისა და ბაქიობის გარეშე ვის რა ჯანდაბად უნდა თქვენი ნაცარქექია (ასათიანი : 58), მაგრამ ეს უბრალო მცონარობა არ არის, ეს „ფილოსოფიური“ სიზარმაცეა-შეუძლებელზე მუდმივი ოცნებით შემუშავებული (ასათიანი : 60). აკ. ბაქრაძე უარყოფს გ. ასათიანის პოზიციას-თითქოს სიზარმაცე და ბაქიობა ყოფილიყოს ნაცარქექიას თვისება და აღნიშნავს, რომ მისტიფიკაცია და ნილაბია ნაცარქექიას სიზარმაცეც და ბაქიობაც, ის ხომ ყოველთვის გამარჯვებული გამოდის უთანასწორო ბრძოლაში ჭკუით, გამჭრიახობით, მოქნილობით, ეშმაკობით სჯობნის დევს და „ნაცარქექიასა და დევის ურთიერთობაში საქართველოს ისტორიული ცხოვრება ჩანს“; ქართველმა ხალხმაც ნაცარქექიას სახით ამგვარი იდეალი შექმნაო (ბაქრაძე 1990: 154-155).

ზღაპრის გმირის ბუნება ერის ხასიათის გასაშიფრად არ გამოდგება და არც მისი ისტორიის ავბედითობაზე ამბობს რამეს, რადგანაც ის ტიპობრივი სახეა ყველა ხალხის ფოლკლორული გმირისა. მითუმეტეს რომ ზღაპრის გმირი ადამიანი არ არის და ის გენეტიკურად ღვთაებრივი წარმომავლობის არსებაა (ჩოლოყაშვილი 2004:173). კერძოდ, „ნაცარქექია ჯადოსნური ზღაპრის გმირის მსგავსად, მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგარი ღვთაების სახიდან იღებს სათავეს და გე-



ნეტიკურად მის ერთ-ერთ სახესხვაობას კმნის“ (ჩოლოყაშვილი 2004: 165). რ. ჩხეიძე ჯ. ქარჩხაძის „ქარავანიდან“ აბელის სიტყვებს იხსენებს დომინოს თამაშთან დაკავშირებით: „ეს არის განდევნილობა. ეს არის, თუ გნებავთ, მედიტაცია. ეს არის გზა საკუთარი თავის შეცნობისაკენ, უსასრულობაში გაჭრილი ბილიკი, რომლის ბოლოში, რა მკრეხელურადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, ღმერთი დგას“ (ჩხეიძე 2005: 81). თუ მაინცდამაინც მასში რაიმე ადამიანური თვისება უნდა დავინახოთ, ის შეიძლება ჩაითვალოს საზრიანობის, ერთგულების, პასუხისმგებლობის გრძნობის, თავდადებისა და თავგანწირვის იდეალად. ნაცარქექიისადმი სიყვარულსა და თბილ გრძნობას სწორედ ამ თვისების გააზრება იწვევს ჩვენში, რომელსაც ქვეცნობიერად შევიგრძნობთ. რ. ჩხეიძე თვლის, რომ ნაცარქექიამ დევებზე მოპოვებული გამარჯვებით „მხოლოდ დადასტურა ის იდუმალი ძალა, რაც მასში მაშინაც ძალუმად ღვიოდა, როდესაც მხარეთქოზე წამონოლილი ნაცარში იქექებოდა“ (ჩხეიძე 2005: 28).

პ. ინგოროყვა აღნიშნავს, რომ აკაკი წერეთელმა პირველმა შენიშვნა ქართულ ფოლკლორში და ჩვენს მწერლობაში შემოიტანა ნაცარქექიას კოლორიტული სახე. მას შემდეგ ეს გმირი მართლაც საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა (სოზაშვილი 2003: 66). მ. ჩიქოვანი აღნიშნავდა, რომ ნაცარქექიამ და ნაცარქექიობამ უზრალ სასაუბრო ენაშიც ღრმად გაიდგა ფესვები და გარკვეული ადამიანური უარყოფითი თუ დადებითი თვისებების ეტალონად იქცა (ჩიქოვანი 1979:79).

აკაკი მას ხერხიანობას უფასებდა: ნაცარქექია სუსტია, „მაგრამ ფარს კი დროზე ხმარობს და ეს ფარი არის მისი ჭკუა-გონება. მოსწრებული ხერხიანობით არათუ იგერიებს დევებს... არამედ კიდევ იმორჩლებს“ (წერეთელი 1961:15).

აკაკი წერეთელს ნაცარქექია არაერთ ნაწარმოებში ჰყავს გამოყვანილი: ლექსში, პოემაში, დრამაში, ეპიკურ თხზულებაში, მას მოიხსენიებს პუბლიცისტურ წერილებში. მათში ეს გმირი არაერთგვაროვანი სახით არის წარმოდგენილი. მაშინაც კი, როცა მას ნაცარქექია არ ჰქვია, ასოციაციურად ზღაპარ „ნაცარქექიას“ მთავარ გმირს უკავშირდება, მაგალითად, ის ზანტია, ტახტზე კოტრიალის მოყვარული ძილში რომ ბოდავს, მეოცნებეა და ბაქია – მუზაძე დრამაში „ჩვენი ნაცარქექიები ანუ ორი ვირის თავი“ (1886წ.) (წერეთელი 1959:401). აკაკიმდე ასეთივე ტიპს გვიხატავს ილია ჭავჭავაძე ლუარსაბის სახით მოთხრობაში „კაცია-ადამიანი?!“ (1859-1867 წწ.). მუზაძისა არ იყოს, ლუარსაბიც „ტახტზე გადმოგორდებოდა... მომხდარა ისე, რომ სადილამდისაც ამ ნებვირობაში უგემურად დრო გაუტარებია“ (ჭავჭავაძე

1960:214). ორივე მარჩიელის იმედად არის დარჩენილი. აკაკისეულ პოემაშიც ის „მოსწოლოდა კერასა, /ის იყო მისი ბინა!... უსაქმურად გორავდა, / სვამდა, ჭამდა ეძინა“ (წერეთელი 2014: 217), ე.ი. ორივეს კარგი პირის გემო აქვს. ზღაპარშიც ხომ ციდან ჩამოცვენილი ნაზუქების ხსენებით გამოიჭყუეს ნაცარქექია სახლიდან.

თუმცა მინამ, ამ ვოდველის შექმნამდე, აკაკი წერს ლექსს „ზღაპარი“ (1850 წ.), სადაც ქართული საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად გვიჩვენებს მისი უმეტესი ნაწილის ცხოვრების ამგვარ დავრდომილ წესს: „ლორის ქონით გაძღება, / მერე ღვინით ჩაჰფერავს/ და იქვე გაჰგორდება, /თუ მუცელზედ გაჰბერავს, / კოტრიალობს ლოგინზედ, / ბედს სწყევლის, იგინება“ (წერეთელი 1950:106); ილია თუ ლუარსაბზე მოგვინოდებს, არ დასცინო, ჩაუფიქრდი, ეს შენ ხომ არ ხარო? აკაკი არ ინდობს ასეთ ტიპებს და იმასაც აღნიშნავს, „რომ სიცილი ბევრჯერ ცრემლზე მწარეა“ (წერეთელი 1960:19). სატირა აკაკი წერეთელმა გამოიყენა როგორც ერთ-ერთი საშუალება ეროვნული გრძნობის გამახვილება-განმტკიცებისათვის. მათში პოეტი დაუნდობლად ჰკიცხავდა გადაგვარების გზაზე დამდგარ საზოგადოებრივ ცხოვრებას (ზანდუკელი 1976: 372). აკაკი ერის გამოსაფხიზლებლად აკეთებდა აქცენტს ნაცარქექიას მუქთახორობაზე თორემ არ შეიძლებოდა, თავიდანვე არ შეემჩნია მისი გონიერება, რისი წყალობითაც საბოლოოდ აღწევდა ის გამარჯვებას.

ზ. გამსახურდია აღნიშნავს, რომ მდორე წყალში ბაყაყმა დაიბუდა – აი, რა მოგვიტანა XIX საუკუნის ყბადაღებულმა მშვიდობამ (გამსახურდია 1991: 570). თუმცა აკაკი წერეთელს სჯეროდა ქართველი ხალხის გამოფხიზლებისა და ისევ და ისევ ნაცარქექიას სახით მას მოუწოდებდა: „ადექი, ნაცარქექიავ, / რას მისჯდომიხარ კერასა. / ტოლებში გამოერიე, / ნუ მოშლი მტერზე მტრობასა, / მოყვრისთვის გულის ძგერასა. / ძირს ნადირს დაუქაქანე, / მალლა-ქორსა და ძერასა. / მტერი კუდს ამოიძუებს/ და ვერ დაგაკლებს ვერასა“ (წერეთელი 1958: 38). ამ ლექსში – „ადექი, ნაცარქექიავ“ აკაკი სწორედ ამ ტიპის დავრდომილებს მიმართავდა და მოქმედებისაკენ მოუწოდებდა. აკაკი მცონარებთან ერთად დასცინოდა რუსეთში სწავლამიღებულ ახალგაზდებსაც, მისი გამოყენების თავი რომ არა აქვთ, ამპარტავნები ფუჭ ოცნებას მისცემიან და „ბრძნულ“ აზრებს აფრქვევენ ამავე დრამაში „ჩვენი ნაცარქექიები ანუ ორი ვირის თავი“. მწერალი სწორედ მათ მოიხსენიებდა ნაცარქექიებად და არა მუზადეს. ე.ი. აკაკიმ იმდენად განაზოგადა ეს ზღაპრული პერსონაჟი, რომ ის თურმე კერასაც მოსცილებია, უნივერსიტეტიც დაუმთავრებია, საზოგადო საქმეზეც დაფიქრებულა,

მაგრამ თავისი ფუჭი ოცნებით მაინც ნაცარქექიად დარჩენილა. ე.ი. ილიასთან თუ უსწავლევლობას უქცევია კაცი ნაცარქექიად, აკაკისთან არც ნასწავლობაა დიდი ბედენა, ბუნებით ნაცარქექიას სწავლაც ვერ შევლის.

მხილებისა და გამასხარავების გარდა ნაცარქექიას სახე აკაკის შემოქმედებაშივე განიცდის ტრანსფორმაციას და გამარჯვების, გამარჯვებული სამშობლოს სიმბოლოდ იქცევა. საერთოდ მითოსური აზროვნებისათვის ნიშანდობლივია დაცივნას, აბუჩად აგდებას გმირისას მისი სასიკეთოდ გარდასახვა მოჰყვეს. დაახლოებით იმავე მოვლენასთან გვაქვს საქმე აკაკისეული ნაცარქექიას შემთხვევაში. მუდამ სამშობლოზე მოფიქრალი აკაკის, გამორჩეულად იმედიანი შემოქმედის, ხელში დევების დამმარცხებელი, გამარჯვებული ნაცარქექია იქცა გამარჯვებული საქართველოს სიმბოლურ სახედ. მაგალითად, ეპიკურ ნაწარმოებში „ნაცარქექია“ (1884 წ.), რომელსაც მწერალი მოიხსენიებს როგორც „ამბავს“ (წერეთელი 1958: 36-38), ნაჩვენებია, რომ თვით უძლეველი დევის დამარცხებაც შესაძლებელია ფიზიკურად სუსტი არსების მიერ, თუ ის სულით არ დაეცა, გამარჯვების რწმენა არ დაკარგა, გულით მოინდომა და გონივრულად (და არა ეშმაკურად) იმოქმედა. აკაკის სწამდა და საზოგადოებასაც არწმუნებდა, თუნდაც ხალხურ ძირზე ამოზრდილი ამ ნაწარმოებით, რომ ყოველგვარი მიზნის მიღწევა შეიძლება ტრადიციული რწმენის ერთგული თუ იქება კაცი თავისი ეპოქის წესის და ადათის დამცველი ნაცარქექიას მსგავსად. ამ ხალხური ნაწარმოების თითქმის მთლიანად გათავისებით აკაკიმ საშუალება მისცა მკითხველს, თავად შეეცნო ამ გმირის სიკეთე და კეთილგონიერება, რისი წყალობითაც მან არა მხოლოდ სძლია დევს, არამედ აიძულა საკუთარი სახლიც დაეტოვებინა და გადაკარგულიყო. ამ ხალხური ნაწარმოების მოხმობით მწერალმა დევის მაგალითზე გვიჩვენა საკუთარი ტრადიციული წესის დამვიწყებისა და უტრადიციო, უზნეო არსების მომავალიც – როცა ამ უკანასკნელმა თავისი ადათი დაივიწყა – ოჯახის კერას, საკრალურ ღვინოს არ გაუფრთხილდა და ის უცხოს მიანდო; სტუმარი, რომელიც ღვთაებად ითვლებოდა, უძველესი რწმენით, შეანუხა, საკუთარი სახლიდან გასაქცევად გაუხდა საქმე. დევის მიერ მიტოვებული სახლ-კარი და დიდძალი ქონება კი ნაცარქექიას დარჩა. ისიც წავიდა, მოიყვანა ძმები თავისთან დააყენა და უთხრა: „ხერხი სჯობია ღონესა, თუ კაცი მოიგონებსო“. აკაკი გრძნობდა, რომ ამ ნაწარმოების დაფარული არსისა და მნიშვნელობის, ნაცარქექიის სიკეთის ამოცნობა მხოლოდ ქვეცნობიერად იყო შესაძლებელი და ამიტომ ის თითქმის უცვლელად გაითავისა. ეს გააკეთა შემოქმედმა, რომლის

ნანარმოები კი არა, ჩვეულებრივი საუბარიც ხელოვნების ნიმუში იყო და დღემდე შემორჩა შთამომავლობას ნაკვესების სახით. ტრადიციული წესის დამვიწყებელმა ზღაპრის მთქმელმაც ნაცარქექიას გამარჯვება მის მოხერხებას მიაწერა, იგივე დაადასტურა აკაკი წერეთელმაც ამ ანდაზის მოხმობით, თუმცა ამ ზღაპრის ძირითადი პასაჟების შეხსენებით მწერალმა კერიის, ოჯახის, ძმების ერთგულებაც გვიჩვენა, გვიჩვენა ისიც, რომ ის არ არის საკუთარი გამორჩენისათვის მებრძოლი გმირი და ამ ფორმით მის ტრადიციულობასა და კეთილშობილებასაც გაუსვა ხაზი. აკაკი გრძნობდა, რომ საუკუნეებგამოვლილი ნანარმოები გაცილებით დიდი იდეის მატარებელი იყო, ვიდრე აქ მოტანილი ერთი ანდაზა. სხვაგან აკაკი ნაცარქექიასთან და მის მსგავს პერსონაჟებთან (არა მარტო ქართულთან) დაკავშირებით თავად აღნიშნავს, რომ „ეს ტიპები ყველა ძველის-ძველია, ძველი კულტურის ნაყოფია“ (წერეთელი 1961: 125). ალ. ლლონტიმა ის დაახასიათა როგორც „მოხერხების ტიპობრივი განსახიერება“ (ლლონტი 1963: 274). ა. ცანავაც ყოვლისშემძლე ეშმაკობის მოტივს უკავშირებს ნაცარქექიას ტიპურ სახეს (ცანავა 1960:43). ნაცარქექიას სახე ზოგადკაცობრიული ხასიათისაა, ამაზე მსჯელობა XIX საუკუნის II ნახევრიდან დაიწყო. ამას აღნიშნავს ელ. ვირსალაძეც: „კავკასიის ხალხთა ფოლკლორში გვხვდება ეს სახელწოდებაცა და სახეც, ისევე როგორც სკანდინავიისა და გერმანიის ფოლკლორში“ (ვირსალაძე 1976:133). ზ. გამსახურდიასთვისაც ნაცარქექია განსახიერებაა ჭკუისა და მოხერხებისა (გამსახურდია 1991: 560) და იქვე დასძენს: ნაცარქექია ქართველი ოდისევსია, იგი ახერხებს ციკლოპის მოტყუებას და დამარცხებას, ოლონდ კარგი იქნება, თუ მასში მხოლოდ პოლიტიკურ მებრძოლს... არ დავინახავთ, არამედ – სულიერ პლანში მებრძოლს უნივერსალურ ბოროტებასთან. იგი მედიატორია და მოაზროვნე, იგი ჭვრეტითი ნატურაა... აქედანაა მისი გარეგანი პასივობა... ის „ზეეროვნული სახეა, ზოგადსაკაცობრიო სახე“ (გამსახურდია 1991:560) დიახ, ღვთის მსახური ნაცარქექიას გამარჯვება ღვთის წყალობით ხდება, რომელიც გმირმა დაიმსახურა, და არა ეშმაკობითა და მოხერხებით. რ. ჩხეიძეც აღნიშნავს, რომ „გმირის ხასიათშიც და ზღაპრის შინაარსშიც გაცილებით ღრმა აზრია ნაგულისხმევი“ (ჩხეიძე 2005: 29). „ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან იმ კაცის ფიქრებსაც, კერიის წინ რომ ჩამომჯდარა და ქექავს ნაცარს“ – აღნიშნავს ზ. კიკნაძეც. „მან იცის სამყაროს იდუმალი ენა. მინდიასავით წვდება საგანთა არსს (ჩხეიძე 2005: 37).

აკაკი წერეთლის ნანარმოებებში დამარცხებული საქართველოს სიმბოლოებად ვიაზრებთ: დატყვევებულ სატრფოს, თავზე ლეჩაქ-

მოხდის, ავადმყოფს, მომაკვდავს, ქაჯების ხელში ჩავარდნილ ნესტან დარეჯანს, ბანგით მოცულ მზეთუნახავს, მიჯაჭვულ ამირანს, რომელთაც ყველას აქვს სამომავლოდ თავდახსნის შანსი. თუმცა მთავარი მაინც ის არის, რომ იმედიანმა მწერალმა გამარჯვებული საქართველოს (რისი რწმენაც დიდი ჰქონდა) სიმბოლოც დაგვიტოვა – ბუმბერაზი დევების დამმარცხებელი ნაცარქექიას სახით. ზღაპრული ნაცარქექია გამარჯვების იდეალად არ არის შექმნილი, მაგრამ აკაკიმ ეს სული ჩაჰბერა მას და გამარჯვებული საქართველოს სიმბოლოდ აქცია.

XX საუკუნის ოციან წლებში სწორედ ეს გმირი ეიმედებოდა კ. მაყაშვილს მტერთან დაპირისპირებისას: „ნაცარქექიავ, შენა! / სალამი მშობლიურ გმირს! / ამეხსნა ბედკრული ენა, / ღიმილი მომდის პირს, / დავწვები ლოგინში წყნარად, / ძილით შევიქცევ თავს / ... ქაჯებო, დევებო, ფარად / მე ნაცარქექია მყავს“ (მაყაშვილი 98: 1).

როცა სამშობლო განსაცდელშია და მის განთავისუფლებას ეხება საქმე, არც მოხერხდება და ეშმაკობა დასაძრახი, მაგრამ ეს ზღაპარი სხვას გვეუბნება. ნაცარქექიამ გამარჯვება ტრადიციული წესის დაცვითა და რწმენის ერთგულებით დაიმსახურა როგორც ღვთის წყალობა; ყოველგვარი სიკეთე თავისი ზნეობრიობითა და წესის ერთგულებით მოიპოვა-კერაზე ზრუნვით, საკრალური მნიშვნელობის ნაცრით რიტუალური დანიშნულების ფიგურების გამოსახვით, ოჯახის (სოფლის) განწმენდისათვის თავგანწირვით, ოჯახიდან წაღებული საკრალური ნივთებით (ჩოლოყაშვილი 2015: 73,76,77). ქვეცნობიერად სწორედ ამას გრძნობდა ალბათ მღვდელი გრ. ფერაძე, როცა ნაცარქექია წმინდა გიორგის სახეს დაუკავშირა (ჯვარი ვაზისა, 1932: 2 – გრ. ფერაძის მოსაზრება დამოწმებულია რ. ჩხეიძის ნაშრომის მიხედვით, 2005: 30).

საუკუნეთა მანძილზე, როცა ყოველივე ეს დავივიწყეთ და ტრანსფორმაცია მოხდა ამ ხალხური ზღაპრის გმირის სახისა, აკაკი წერეთელმა ის გაიაზრა როგორც სიმბოლური სახე თავისი მშობლიური ერისა. ასე ხედავდა ის ნაცარქექიას მაშინაც, როცა კერაზე ზრუნავდა, ყველა რიტუალურ წესს ასრულებდა ღვთისმობში, მისი მოიმედედა, რაც მთავარია, მაშინ როცა გამარჯვების რწმენით აღვსილი უთანასწორო ბრძოლაში ამარცხებდა ბაყ-ბაყ დევს. ე.ი. მან ნაცარქექია გაიაზრა როგორც შემძლე საქართველოს იმჟამინდელი უძლიერესი მტრის დამმარცხებელი და საერთოდ გამარჯვებული საქართველოს სიმბოლო.

ხალხს აკაკი მხოლოდ მისთვის მახლობელი ენისა თუ დიდებული შემოქმედებისათვის არ უყვარდა გამორჩეულად, ეს სიყვარული უფ-

რო იმ იმედიანი სიტყვით იყო განპირობებული, რომლითაც იყო გა-  
ულენტილი მთელი მისი შემოქმედება. დიას, იმედი ჰქონდა მოაზროვნე  
მწერალსა და დიდ მოღვაწეს – აკაკი წერეთელს სამშობლოს გამარჯ-  
ვებისა და არც შემცდარა – მხოლოდ სამი წელი დააკლდა ამ სანატ-  
რელ დღეს (1918 წ. 26 მაისს) თავადაც რომ მოსწრებოდა.

### **დამონებიანი:**

**აბაშიძე 1915:** აბაშიძე კ. „ილია და აკაკი“ (მოძღვარი და წინასწარმეტყველი).  
ორი სიტყვა. თბილისი: სტამბა „სორაპანი“, 1915.

**არჯევანიძე 1978:** არჯევანიძე ე. *ქართული ხალხური სიტყვიერების შეს-  
წავლის საკითხები რევოლუციამდელი საქართველოს რუსულ პერიოდიკაში*.  
თბილისი: „მეცნიერება“, 1978.

**ასათიანი 1953:** ასათიანი ლ. *ცხოვრება აკაკი წერეთლისა*. თბილისი: „სახელმ-  
ნიფო გამომცემლობა“, 1953.

**ასათიანი 1982:** ასათიანი გ. „კირილე და ნაცარქექია“. *სათავეებთან*. 2.  
თბილისი: „ნეოსტუდია“, 1982.

**ბაქრაძე 1990:** ბაქრაძე ა. *რწმენა*. თბილისი: „მერანი“, 1990.

**გამსახურდია 1991:** გამსახურდია ზ. „მკვახე შეძახილის ექო“. *წერილები, ეს-  
ვები*. თბილისი: „ხელოვნება“, 1991.

**გომართელი 1915:** გომართელი ი. „აკაკი წერეთელი“. *ორი სიტყვა*. თბილისი:  
სტამბა „სორაპანი“, 1915.

ვირსალაძე 1976: ვირსალაძე ე. *პოლიკარპე კაკაბაძეს დრამატურგიის ხალხ-  
ური საწყისები*. მნათობი. თბილისი: 1976.

**ზანდუკელი 1976:** ზანდუკელი მ. *თხზულებანი*. II. თბილისი: თსუ გამომცემ-  
ლობა, 1976.

**კოტეტიშვილი 1967:** კოტეტიშვილი ვ. „აკაკი წერეთლის შემოქმედება და  
ფოლკლორი“. *რჩეული წერილები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1967.

**სიხარულიძე 1956:** სიხარულიძე ქს. „აკაკი წერეთელი“. *ქართველი მწერლები  
და ხალხური შემოქმედება*. თბილისი: „სახელგამი“, 1956.

**სოზაშვილი 2003:** აკაკი წერეთლის პოეტური ეპოსი და ხალხური სიტყვიერე-  
ბა. დისერტაცია ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსა-  
პოვებლად. თბილისი: 2003.

**ფრეზერი 1980:** Фрезер Дж. *Золотая ветвь*. М.: «Политиздат», 1980.

**ღლონტი 1963:** ღლონტი ა. *ქართული ხალხური ნოველა*. თბილისი: „ნაკადუ-  
ლი“, 1963.

**ჩიქოვანი 1979:** ჩიქოვანი მ. „გონების ძალა (ნაცარქექიას ზღაპრის შესწავ-  
ლისათვის)“. *ქართული ფოლკლორი*. IX. თბილისი: „მეცნიერება“, 1979.

**ჩოლოყაშვილი 2004:** ჩოლოყაშვილი რ. *უძველესი რწმენა-წარმოდგენების  
კვალი ქართულ ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში*. თბილისი: „ნეკერი“, 2004.

**ჩოლოყაშვილი 2005:** ჩოლოყაშვილი რ. *ცხოველთა ეპოსი*. თბილისი: „ნეკერი“, 2005.

**ჩოლოყაშვილი 2015:** ჩოლოყაშვილი რ. *ზღაპართმეტყველებიდან სიტყვიერებაზე*. თბილისი: „ნეკერი“, 2015.

**ჩხეიძე 2005:** ჩხეიძე რ. *ქება სიზარმაცისა (ლიტერატურულ-ფოლკლორული ცდა)*. თბილისი: 2005.

**ცანავა 1960:** ცანავა ა. *სატირა და იუმორი ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში*. თბილისი: 1960.

**წერეთელი 1950:** წერეთელი ა. „ზღაპარი“. *თხზულებათა სრული კრებული* 15 ტომად. ტ. 1. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1950.

**წერეთელი 1958:** წერეთელი ა. „ნაცარქექია (ამბავი)“. *თხზულებათა სრული კრებული* 15 ტომად. ტ. 8. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

**წერეთელი 1959:** წერეთელი ა. „ჩვენი ნაცარქექიები ანუ ორი ვირის თავი“. *თხზულებათა სრული კრებული* 15 ტომად. ტ. 9. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

**წერეთელი 1960:** წერეთელი ა. „ჩვენი საუნჯე“. *ქართული მწერლობა* 20 ტომად. ტ. 8. თბილისი: „ნაკადული“, 1960.

**წერეთელი 1961:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* 15 ტომად. ტ. 13. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

**წერეთელი 2014:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* 20 ტომად. ტ. 4. თბილისი: „საქ. მაცნე“, 2014.

**ჭავჭავაძე 1960:** ჭავჭავაძე ი. „კაცია ადამიანი?!“ *ჩვენი საუნჯე*. ტ. 7. თბილისი: „ნაკადული“, 1960.

**ჯაგოდნიშვილი 2004:** ჯაგოდნიშვილი თ. *ქართული ფოლკლორისტიკის ისტორია (XIX საუკუნე)*. 1. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2004.

## EKA CHKHEIDZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### Folklore Traditions in Akaki Tsereteli Works

The “Tergdaleuli (people who crossed the river Tergi and accepted education in Russia)” and Akaki Tsereteli among them very often relayed on Folklore. Grigol Robakidze wrote : “Vaja is folk, akaki is folk. Difference is – poetry of Vaja is folklore even then when it is personal. Poetry of Akaki is personal even then when it is folklore. The first – created by people and the second is transformed in folklore”



Akaki imbibed all great traditions of old poetry, so he had special and individual power of expressing his thoughts. The guiding example of Georgian literature established the new law for the Georgian literary words.

*Key words: Akaki Tsereteli, tradition, folklore, poetry.*

## აკაკი ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ზეპირსიტყვიერების ტრადიციები აკაკის შემოქმედებაში

„რაც კი რამ დანერილა დიადი და გენიალური თითქმის ყველას სათავე ხალხური შემოქმედების ნიაღში ეძებნება“ (კოტეტიშვილი 1961: 8) – წერს ვახტანგ კოტეტიშვილი „ხალხური პოეზიის“ შესავალ ნაწილში, როდესაც მხატვრული შემოქმედებისა და ლიტერატურის ურთიერთობაზე საუბრობს.

„დანუნებულ“ თუ „დავინყებულ“ ხალხურ გენიასთან, ხალხურ სიბრძნესთან მიახლოება ხელოვანის შემოქმედებითი ნიჭის საოცარი ამალღების მომასწავებელია, რაც „მოგვაგონებს ძირს დაგენილი, დამჭკნარი ფოთლების გაცოცხლებასა და აყვავებას. ქართული ლიტერატურის მწვერვალები სწორედ იქ გვაქვს, სადაც ლიტერატურა და ფოლკლორი ერთმანეთს შეხვდნენ“ (კოტეტიშვილი 2006: 252). ამ მხრივ ჩვენი ლიტერატურა, მართლაც, ძალზე მდიდარია და ამგვარი ურთიერთობის სათავეც შორეულ წარსულში უნდა ვეძიოთ. ხალხური შემოქმედება, ის პირველწყარო იყო, რომელსაც ხშირ შემთხვევაში ეყრდნობოდნენ ხოლმე თერგდალეულები. მათ შორის აკაკი წერეთელიც. გრიგოლ რობაქიძე წერდა: „ხალხურია ვაჟა, ხალხურია აკაკი; განსხვავება – ვაჟას პოეზია მაშინაც ხალხურია, როცა იგი პიროვნულიცაა. აკაკის პოეზია პიროვნულია მაშინაც, როცა იგი ხალხურულიცაა. პირველი – ხალხურ შობილი, მეორე – ხალხურ – ქცეული“ (რობაქიძე 1961: 38).

აკაკი წერეთელმა გაითავისა ადრინდელი პოეზიის ყველა დიდი ტრადიცია, სწორედ ამიტომ მას ყველასგან გამორჩეული, საკუთარი ხმა ჰქონდა. „აკაკი წერეთელი მეტრად იქცა, ისეთ დიდ ოსტატად, რომ ქართულ მხატვრულ სიტყვას ახალი კანონი დაუდგინა. ძალიან ჰაეროვანი და ძალათანაბარია ეს კანონი, როგორც ეს საერთოდ კლასიკურ პოეზიას ახასიათებს“ (კოტეტიშვილი 2006: 252).



აკაკის მსუბუქი, ნათელი აზრტევადი სიტყვები კი თითქოსდა ხალხური სიბრძნიდანაა ამოკრეფილი. მის ლექსებს „მესტივრულს“ უწოდებდნენ. თემატურადაც აკაკი უმეტესად ზღაპრებსა და თქმულებებს ემყარება. მის შემოქმედებაში ზღაპარ-ლეგენდური და სიზმრისეული სახეები სჭარბობს. ხალხურ რეპერტუარზეა აგებული: „პატარა კახი“, „გამზრდელი“, „ბაში-აჩუკი“, „თამარ-ცბიერი“, „მედეა“ და სხვ. მწერალი ძალზე ხშირად მიმართავს გადმოცემებს, გამოცანებს, ანდაზებს, არაკებს. ზოგჯერ მის ნაწარმოებებში ხალხური ლექსი უცვლელად არის შეტანილი. მაგ. პოემა „გორგასლანი“ ასე იწყება:

ვახტანგ მეფე, ღმერთს უყვარდა  
ციდან ჩამოესმა რეკა,  
იალბუზზე ფეხი შესდგა  
დიდმა მთებმა იწყეს დრეკა...  
(წერეთელი 2014: 387)

ან „პატარა კახში“ უცვლელად ჩართულია ხალხური ლექსი:

მუმლი მუხასაო,  
გარს ეხვეოდაო  
გარს ეხვეოდაო  
ვერას აკლებდაო,  
მუმლი წყებოდა,  
მუმლი ქრებოდაო  
ხე არ ხმებოდაო  
ხედვე რჩებოდაო,  
მუმლი მუხასაო  
გარს ეხვეოდაო.  
(წერეთელი 2014: 171-172)

აკაკის ლექსთა დიდი უმრავლესობა რამდენადმე განსხვავებულად ზოგჯერ პირდაპირადაც შეიცავს გამოცანებსა და ანდაზებს:

„ძმა ძმისთვისაო, შავი დღისთვისაო, ან აღარ მანწევს გულზე ლოდო...“ („კიკოლას ნაამბობი“), (წერეთელი 2014: 156).

„ეჰ, ცდა ხომ ბედის მონახევრეა, ერთიცა ვცადოთ ჩვენ ბედისწერა...“ („თამარ ცბიერი“) (წერეთელი 2014: 46).

„ნათქვამია: სუყოველთვის ვერ მოიტანს კოკა წყალსო“ („სოფლური“), (წერეთელი 2011: 124).

„ქართული ანდაზაა: როგორც მოხვალ სვინაო, ნურას უკაცრავათა, ისე წახვალ შინაო...“ („საახალწლო ნატვრა“), (წერეთელი 2011: 60).

აკაკის ლირიკული ლექსები დიდად ენათესავება ხალხურ პოეზიას. „მუშური“, „ყანა“, „სოფლური“, „ხალხური“, „ამირანი“, „სიმღერა მკის დროს“, „ნანიებიც“ ხალხურ ლექსებზეა აგებული.

აკაკი წერეთლის „ხალხურობას“ ნიადაგი წინა საუკუნეებმა მოუმზადა. ხალხური სიბრძნით ნასაზრდოები აკაკის შემოქმედება ძალზე პოპულარული იყო მთელ საქართველოში. აკაკიმ თავისი გავლენა ხალხური სიტყვიერების შეკრების საქმეში ფართოდ გამოიყენა. იგი იყო ფოლკლორის შემკრები, მკვლევარიცა და გამომყენებელიც.

აკაკი წერეთელმა დიდი შრომა და ენერგია შეაღწია ქართული ფოლკლორის პოპულარიზაციას. „არც ერთი საქმე ისე სასწრაფო არ არის, როგორც ზეპირგადმოცემების შეფასება-შეგროვება“, – წერდა იგი და მაგალითსაც თავად იძლეოდა. აკაკიმ დააარსა სპეციალური ორგანო „კრებული“, რომლის ერთ-ერთ მიზანს ზეპირსიტყვიერების შეგროვება და გამოქვეყნება შეადგენდა. მართლაც, „კრებულის“ თითქმის ყოველ ნომერში იბეჭდებოდა სხვადასხვა ლექსი, ზღაპარი, ანდაზა, ლეგენდა და წერილები ხალხური სიტყვიერების შესახებ. როგორც პოეტი გადმოგვცემს, აკაკი თვითონ დადიოდა სოფელ-სოფელ და დიდად კმაყოფილი იყო ამგვარი ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორული მოგზაურობით.

როცა აკაკი წერეთელმა საკუთარი ჟურნალი გამოსცა, მაშინ ეს მოწოდება პირველ რიგში თვითონ განახორციელა. „კრებულში“, ფოლკლორული მასალის გარდა, წერილებიც იბეჭდებოდა. ერთ-ერთი ასეთი წერილი თვითონ აკაკის ეკუთვნის, რომლის სათაურია „ზეპირსიტყვიერების გამო“ (ჩიქოვანი 1975: 234-235).

„ხალხური პოეზია უტყუარი სარკეა გარდასული ცხოვრების და ისტორიის მტკიცე საძირკველი და მიტომაც ცნობილია დღეს ყოველი განათლებული ერისაგან ერთ უპირველეს საჭიროებათ ჩვენი „ზეპირგადმოცემები“ მით უფრო შესანიშნავნი არიან სხვებზე, რომ კერძო მნიშვნელობის გარდა, მსოფლიო ხასიათიც აქვთ, საქართველო იყო ხიდათ და გზად იმ დიდი მოძრაობის დროს, როდესაც სხვადასხვა ერი აზიიდან ევროპაში გადადიოდა. მაშასადამე, ჩვენი ქვეყანა უძველეს დროიდანვე ბევრის მომსწრეა, მნახველი და მონამე... არსად ისე გავრცელებული არ ყოფილა „მეზღაპრობა“, „მესიტყვეობა“ და „მეშაირობა“ როგორც ჩვენში. საშვილიშვილოდ გადმოიცემოდა ხოლმე ერთი-მეორისგან ასისა და ათასი წლის ამბები და ამის გამო უმაღლეს წერტილამდე იყო აყვანილი ჩვენი სახალხო პოეზია“ (ჩიქოვანი 1975: 235).

აკაკის ხალხური ჩანაწერებიდან დავასახელებ რამდენიმეს: მაგ.

1. „ნაცარქექია“ – დაიბეჭდა 1885 წელს ნასიდის „ქართულ ქრესტო-

მათიაში“ ამჟამად გავრცელებული ხალხური მოთხრობა აკაკისეულ ვერსიას წარმოადგენს.

2. „წმინდა გიორგი და წმინდა ილია, იმერეთში გაგონილი აპოკრიფული არაკი“ – პირველად “ივერიაში” გამოქვეყნდა 1889 წ. 258.

3. „წმინდა გიორგი და წმინდა ილია ქართლში დარჩენილი აპოკრიფული არაკი“. ესეც პირველად “ივერიაში” დაიბეჭდა 1889 წ. 259.

4. „ბრონეულის ზღაპარი“, აკაკის „კრებული“. 1897 წ. ჩანერილი სხვიტორში. ამ სოფლის აღწერა აკაკიმ თავისი ჟურნალის პირველ-სავე ნიგნში გამოაქვეყნა.

5. აკაკის მოსრებული სიტყვა-პასუხი.

6. „წვრილ-წვრილი ამბები“. „მატყუარა ტერტერა“, „მოჩვენება“, „ცერცვი და ცეცხლი“, „წმინდა გიორგის რაზმი“. დაიბეჭდა აკაკის „კრებულში“. „კუჭია“ (ზღაპარი), „ნაკვესები“, აკაკის „კრებული“, № 6. 1898 წ. ხუთი ნიმუში. ხალხური ვეფხისტყაოსანის ნაწყვეტი, აკაკის „კრებული“, № 7. 1898 წ. და სხვა.

აკაკი წერეთელი ხალხურ პოეზიას მაღალი ხელოვნების მოვლენად თვლიდა. ხალხური პოეტი არაფრით არ ჩამოუვარდება ინდივიდუალურ პოეტს. პირიქით, ხშირად მისი აღმაფრენა გენიოსობამდე აღწევს და ჭეშმარიტ პოეზიას წარმოქმნის. ხალხური პოეზია მაღალი ესთეტიკური ღირებულების მქონეა. აკაკი სათანადო ნიმუშებსაც ასახელებს:

ხომალდში ჩავჯექ, ზღვას გაველ ფრანგის ქვეყნები ვნახეო,  
სულ დავიარე ხმელეთი, ვერ ვნახე შენი სახეო  
ანთებულ სანთელს გამსგავსე, დილით ცისკარზე გნახეო,  
ხელში გეჭირა ყმანვილი, ფარსაგ ვერ დაგინახეო...

ეს ლექსი, რომელიც თავის ჟურნალში – „კრებული“ – გამოაქვეყნა, თვითონ გააგრძელა და ეს გაგრძელებაც ხალხურად გამოაცხადა. აქ ხალხური მხოლოდ პირველი ექვსი სტრიქონია, დანარჩენი კი, ოცამდე სტრიქონი, მთლიანად აკაკის კალამს ეკუთვნის.

„აკაკიმ ქართული პოეზიის ერთ დიდ მონაკვეთზე ძალსრულად იმეფა. აკაკისეულმა ტრადიციამ ქართული ლექსი თავის ეროვნულ, სხვათაგან გამორჩეულ თავისთავადობას მტკიცედ მიაჯაჭვა, მტკიცედ, და, ალბათ, საბოლოოდ“ (წერედიანი 2014: 74).

ამდენად, აკაკის შემოქმედებაში ზეპირსიტყვიერებას უდავოდ დიდი ადგილი უკავია, მაგრამ ფაქტია, რომ ხალხური სიტყვიერება მის ნააზრევში ტრანსფორმირებულიც არის, შიგადაშიგ სახეცვლილიცა

და შევსებულიც კი, თუმცა ეს იმდენად დიდი მხატვრული ოსტატობითაა შესრულებული, რომ მკითხველს არც კი ეეჭვება, რომ ზეპირსიტყვიერების ნიმუშს ეცნობა. აკაკის ორიგინალობა და ნიჭი ამ მხრივაც განცვიფრებას იწვევს.

### **დამონეშებიანი:**

**კოტეტიშვილი 1961:** კოტეტიშვილი ვ. *ხალხური პოეზია*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

**კოტეტიშვილი 2006:** კოტეტიშვილი ვ. *ფოლკლორული ძიებანი*. თბილისი: „მერანი“, 2006.

**რობაქიძე 1961:** რობაქიძე გრ. *ვაჟას ენგადი*. ფ. „ბედი ქართლისა“. № 38. პარიზი: 1961.

**წერედიანი 2014:** წერედიანი დ. *ანარეკლი*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014.

**წერეთელი 2011:** წერეთელი ა. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

**წერეთელი 2014:** წერეთელი ა. *თხზულებანი*. ტ. IV თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2014.

**ჩიქოვანი 1975:** ჩიქოვანი მ. *ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია*. I თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1975.

## **LELA KHACHIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### **On an Important Facet of Akaki Tsereteli's Creativity**

The relation of Akaki Tsereteli's creativity to hymnography is multifaceted and contains literary and theological issues. It is safe to say that hymnography is one of the main sources of Akaki Tsereteli's creativity. Today this issue has been studied only partially.

Akaki's verse *Christ Has Risen!* is dedicated to the brightest feast of Christ's Resurrection. In spiritual poetry numerous analogues to it can be found. Among them is one of the most known hymns of Christian Church – *The Resurrection Kanon* by John Damascene which must be a source of Akaki's this verse. Another verse which has an inscription under the title “To my adoration” is dedicated to

the Holy Mother of God. The face of the Virgin standing at the Crucifixion is wide spread in Georgian hymnography and subsequent writing. Akaki takes into account this great tradition and at the same time interprets it anew.

*Key words: Akaki Tsereteli, hymnography, verse.*

## ლელა ხაჩიძე

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### აკაკი წერეთლის ლირიკის ერთი ასპექტის შესახებ

აკაკი წერეთლის შემოქმედების მიმართება ქართულ ჰიმნოგრაფიასთან მრავალმხრივია და მოიცავს როგორც ლიტერატურათმცოდნეობით, ისე საღვთისმეტყველო და ლიტურგიკულ პრობლემათიკას. შეიძლება ითქვას, რომ ჰიმნოგრაფია აკაკი წერეთლის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი წყაროა. ეს საკითხი დღეისათვის მხოლოდ ნაწილობრივია შესწავლილი.

აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქრისტოლოგიურ პრობლემათიკას. ავტორი კარგად იცნობს ქრისტიანულ მოძღვრებას, საეკლესიო პრაქტიკას, სასულიერო მწერლობის ნიმუშებს. ეს ტენდენცია ზოგადად დამახასიათებელია აკაკი წერეთლის შემოქმედებისათვის. ამასთან ერთად, აკაკის შემოქმედებაში გამოიყოფა მთელი ციკლი ლექსებისა, რომლებიც უშუალოდ ჰიმნოგრაფიულ ტრადიციას „აგრძელებს“. მათი კვლევა შეუძლებელია ძველი ქართული საგალობლების გათვალისწინების გარეშე.

აკაკი წერეთლის ამ ციკლის ლექსები ეძღვნება წმინდა სამებას, მაცხოვარს, ყოვლადწმიდა ღვთისმშობელს, ქართველ წმინდანებს, ქრისტიანულ დღესასწაულებს. ზოგიერთ მათგანში ქების ობიექტი შეფარულადაა წარმოდგენილი. ამის გამო ისინი მხოლოდ ცალმხრივადაა განხილული სამეცნიერო ლიტერატურაში.

აკაკის პოეზია ბევრით ჰგავს ქართულ საგალობელს. პირველ ყოვლისა, ეს ითქმის მისი ლექსების მელოდიურობაზე. ჰიმნოგრაფიის შემდეგ პირველად მის შემოქმედებაში მოხდა ლექსისა და მელოდიის განუყოფელი მთლიანობის აღდგენა. ამის გამო აკაკის „მგოსანი“ უწოდეს. ამავე მიზეზის გამო ეწოდა ძველ ქართველ პოეტთა თაობებს „მეხელნი“, რადგან ისინი თავად იყვნენ შემოქმედნი საგალობელთა ტექსტისა და მელოდიისა. თუმცა ამ მხრივ ქართული კლასიკური სა-

გალობელი გარკვეულ ნორმებს ექვემდებარებოდა, მაგრამ სწრაფვა მელოდიურობისაკენ, შერწყმა მუსიკისა და პოეზიისა უმთავრესი ნიშანი იყო მისთვისაც.

აკაკი წერეთლის საყოველთაოდ ცნობილ შედეგებში – „სულიკო“ განსახიერებულ ქრისტოლოგიურ პრობლემატიკას მიეძღვნა ჩვენი საგანგებო გამოკვლევა, რომლის მიხედვით „დაკარგული სატრფოს გა-მოვლინება სამი იერით, სამი ხატ – სიმბოლოს საშუალებით მონ-მობს, რომ ღმერთი, რომლის ძიებასაც ეძღვნება აკაკის „სულიკო“, **ქრისტიანული სამებაა.** „მართლმადიდებელი ეკლესიისათვის – წერს ვ. ლოსკი – ყოველგვარი რელიგიური აზრის, ყოველგვარი სიკეთის, მთელი სულიერი ცხოვრების, სულიერი გამოცდილების ურყევი საფუძველია წმინდა სამება. სწორედ ამას ვეძებთ, როცა ვეძებთ ღმერთს, როცა ვეძებთ ყოფიერების სისრულეს, ჩვენი არსებობის აზრსა და მიზანს (ხაჩიძე 1999, 305)“.

ჩვენს მოსაზრებას, ვფიქრობთ, ნათლად მონიშნავს ლექსის ის სტროფი, რომელშიც, ჩვენი აზრით, გაცხადებულია მისი საზრისი:

სამად დაშლილა ის ერთი:  
ვარსკვლავად, ბუღბუღ, ვარდადო,  
თქვენ ერთმანეთი რადგანაც,  
ამ ქვეყნად შეგიყვარდათო.

იქვე განვიხილეთ წმინდა სამების ჰიპოტეზების ის სახე – სიმბოლოები, რომლებსაც მიმართავს აკაკი წერეთელი დაკარგული სიწმინდის ძიებისას.

ამ მხრივ „სულიკო“ გამონაკლისი არ არის. აკაკის შემოქმედებაში გვხვდება უდიდესი ქრისტიანული დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი ლექსები, რომლებშიც აკაკისეული ჰარმონიით ცოცხლდება ძველი ქართული საგალობელი. ასეთი ლექსებია „შობა“, „ნათლისღება“, „კურთხევა“ და სხვა. მათ შორისაა ქრისტეს აღდგომისადმი მიძღვნილი ლექსები: „აღდგომა“, „განათლების საგალობელი.“ ორი ლექსი სათაურით „ქრისტე აღდგა“:

მაღლა ცაზე მზე თამაშობს  
და ქვეყანა ძირს იხარებს:  
„ქრისტე აღდგა!“ – „ჭეშმარიტად!“ –  
ყველა ასე აღიარებს....  
ყველა ხარობს, ლიტანიობს,  
უსულო და სულიერი.  
(„აღდგომა“)

აკაკის ეს სიტყვები ჰიმნოგრაფიული ტრადიციის გაცოცხლებაა. სასულიერო პოეზიაში მას უამრავი ანალოგი მოეძებნება, თუნდაც იოანე დამასკელის „აღდგომის კანონის“ ეს ფრაგმენტი:

ცანი იხარებენ ღირსად და ქუეყანაი იშუებს  
და დღესასწაულობენ  
ხილულნი და უხილავნი  
აღდგომასა ქრისტეს ღმრთისა ჩუენისასა  
და მკვიდრნი სოფლისანი სიხარულით  
განსცხრებიან.

იოანე დამასკელის ეს საგალობელი, რომელიც ქართულად ოთხ-ჯერ იქნა თარგმნილი, აღსავსეა „მიუჩრდილებელი“, ღვთაებრივი სიხარულით (ხაჩიძე 2000: 58). იგივე უნდა ითქვას აკაკის ამ ლექსზეც, ოღონდ ჰიმნოგრაფიული ტრადიციისაგან განსხვავებით, მაცხოვრის აღდგომისადმი მიძღვნილ აკაკის ლექსში შემოდის საქართველოს აღდგომის მოტივი:

„ქრისტე აღდგა“ – „ჭეშმარიტად“  
აღიარებს ჩვენი ერი.  
იცის, რომ ეს ნიშანია  
მკვდრეთით კაცთა აღდგინების  
და მით თვისი აღდგომაცა  
მომავალი ელხინების.

ქრისტეს დაფლვითა და აღდგომით აღდგა ადამის ძეთა დაცემული ბუნება, მაშასადამე, მასთან ერთად უნდა აღდგეს „დანუნებული“ ერიც.

ქრისტეს აღდგომასთან დაკავშირებულ სხვა ეპოზოდს – მენელსაცხებლე დედათა მიერ მისი ცარიელი საფლავის ხილვას ეძღვნება აკაკის „ქრისტე აღდგა“ („მარიამ იაკობისი, მარიამ მაგდალინელი...“).

განსაკუთრებული ლირიზმითაა აღსავსე ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი აკაკის ლექსები. საინტერესოა, რომ ყოვლადწმინდას აკაკი უშუალო სახელდებით არ მოიხსენიებს. მის ერთ-ერთ შესანიშნავ ლექსს „ქრისტე აღდგა!“ სათაურის ქვეშ მიწერილი აქვს „ჩემს სათაყვანოს.“ ლექსის გაცნობა მოწმობს, რომ მასში გამოხატული დიდი სიყვარულის, ღვთაებრივი მიჯნურობის, სასოების მიზეზი, პოეტის „სათაყვანო“ არსება არის ზეციური დედოფალი, ქართველთა „საკუთარი“ მფარველი:

ჩემო სულისდგმავ! ტკბილო გულისთქმავ!  
ყველგან, ყოველთვის მნათობო სულის!

შენ ერთადერთო შემკვრელ-გამხსნელო  
ჩემის ტანჯვისა და სიხარულის...  
ცით მოვლენილო, ქვეყნად შობილო,  
ცისა და ქვეყნის შუა კავშირო!  
ჩამგონებელო, ზე-აღმგზნებელო,  
ქნარ-საზევსურო, უკიდ-უძირო!

ამ სიტყვებს თითქოს ყოვლადწმინდის ხატის წინაშე განმარტო-  
ებული ასკეტი წერს, რომელსაც არ შეხებია ლელვანი „სოფლისა  
ზღვისა.“ **აკაკის შემოქმედების გააზრება ამ სიტყვებში გამოთქმული  
ულრმესი ქრისტიანული აღსარების გარეშე შეუძლებელია.** ამასთან,  
ღვთისმშობლის ეპითეტების სიუხვე და თვით ზოგიერთი ლექსიკური  
ერთეულიც კი გვაგონებს ძველ ქართველ ჰიმნოგრაფთა და მეხოტ-  
ბეთა ქმნილებებს.

ლექსის მომდევნო სტროფებში გაცოცხლებულია სახარების ერთ-  
ერთი ყველაზე დრამატული ეპიზოდი – ჯვარცმასთან მდგომი ღვთის-  
მშობლის განცდა:

შენც იქვე ახლოს, მორწმუნეთ რიცხვში,  
გხედავ სინმინდით მოსხივსცისკარეს!  
ქრისტეს სამსჭვალით თვით გამსჭვალული,  
მსხვერპლად ციფვილთა, ცრემლებს ჰღვრი მწარეს.

აკაკი თავად ღვთისმშობელს მიმართავს, მისი ტანჯვის უშუალო  
თანამოზიარე ხდება:

ყოველი წვეთი შენი ცრემლების  
ციურ მანანად გულს მენვეთება  
და სასოებით სარწმუნოება  
მეც მიდიდდება... მიორკეცდება.

ჯვარცმასთან მდგომ ღვთისმშობელს ეძღვნება გურამიშვილის  
ერთ-ერთი პოეტური შედევი „ტირილი ღვთისმშობლისა“:

მოდით, ყოველნი შეილმკვდარნი დედანი შეიყარენით,  
შემწყალბელი ან თქვენი მარიაშ შეიწყალენით.

ჯვარცმისაკენ მიმავალი ღვთისმშობლის განცდებს დიდი მხატ-  
ვრული ხერხით აგვიწერს სულხან-საბა: „მტკივნეულ იყო გული მისი,  
შეიწვებოდეს ნაწლევნი მისნი, კვნესოდეს ძუძუნი მისნი, ელმოდა  
მუცელი მწარედ“.



ჩვენ მიერ თავის დროზე მოძებნილ იქნა ორივე მათგანის წყარო XI საუკუნეში ეფრემ მცირის მიერ შესანიშნავად თარგმნილი თეოფანე გრაპტოსის „გალობანი გოდებისათვის ღმრთისმშობელისა“ (გურამიშვილი 1980: 18; სულხან-საბა ორბელიანი 1963: 133; ხაჩიძე 2000: 154-158).

აკაკის ეს ლექსი აგრძელებს ამ ტრადიციას. დიდ ქართველ შემოქმედთა მიერ იმგვარი პოეტური გზნებით იქნა გაცოცხლებული ეს ეპიზოდი, რომ ძნელად შესაძლებელი იყო მის შესახებ ახლის თქმა. აკაკის ლექსის თავისებურება ღვთისმშობლის ტანჯვასთან, ცრემლთან უშუალო ზიარებაა. ასეთი თავდავიწყება „ზეციური სასძლოს“ მიმართ მხოლოდ ჰიმნოგრაფიაში გვხვდება, აკაკიმ ამ ტრადიციას დიდი ადამიანური ვნებათაღელვა შესძინა.

ამავე გრძობითაა აღსავსე ქრისტეს აღდგომის ეპიზოდიც, რომელსაც ლექსის მომდევნო სტროფები ეძღვნება და რომლის მახარობლადაც აკაკის ღვთისმშობელი გამოჰყავს. ყოვლადწმინდა ეგულება მას სამშობლოს აღდგომის წინამორბედადაც.

ვფიქრობთ, აკაკი წერეთლის შემოქმედების მიმართება შუა საუკუნეების სასულიერო პოეზიასთან შემდგომ განვრცობას ჰპოვებს. ზემოთქმული კი უკვე საკმაო საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ ქართული ჰიმნოგრაფია, **ძველი ქართული სასულიერო პოეზია აკაკი წერეთლის შთაგონების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყაროა. აკაკის ბევრი ლექსის სახით ჩვენს თვალწინაა ჭეშმარიტად ქრისტიანული ლირიკა**, რისი გათვალისწინებაც აუცილებელია როგორც მისი შემოქმედების თავისებურების, ისე თვით აკაკი წერეთლის მრწამსისა და მსოფლგანცდის გასარკვევად.

## **დამოწმებანი:**

**გურამიშვილი 1980:** გურამიშვილი დ. *დავითიანი*. თბილისი: 1980.

**კეკელიძე 1936:** კეკელიძე კ. „გოდების“ ჟანრი და „გლოვის წესი“ ძველ ქართულ ლიტერატურაში“. *ეტიუდები*. I. თბილისი: 1936.

**ორბელიანი 1963:** ორბელიანი ს.ს. *თხზულებანი*. III. თბილისი: 1963.

**ხაჩიძე 1999:** ხაჩიძე ლ. „საგალობელი აკაკისა“. *აკაკის კრებული*. თბილისი: 1999.

**MAIA JALIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**Interpretation of the Poetic Mask  
(Akaki Tsereteli's poem „Shamil's Dream“)**

The idea of freedom is the key value of Georgian literature of the nineteenth century, which are represented in many ways in Tsereteli poetical works. In this poem “Shamil Dream” Shamil, as historic personality, rebellious Caucasian peoples for freedom fighter, is his most important poetic mask, which expresses the main message – This is the idea of the unity of the Caucasian peoples. The idea was imbued with the thinkers of the nineteenth century creations. This idea is still relevant. It means dialogue, cooperation and peaceful co-existence of different religious views and cultural traditions of the people in the modern global space.

**Key words:** *Akaki Tsereteli, poetic interpretation, Freedom, Caucasus.*

**MAIA ჯალიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

**პოეტური ნიღბის ინტერპრეტაცია  
(აკაკი წერეთლის ლექსი „შამილის სიზმარი“)**

თავისუფლების იდეა მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის უმთავრესი ღირებულებაა, რომელიც აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში მრავალმხრივ არის წარმოჩენილი. შამილის, როგორც ისტორიული პიროვნების, კავკასიის ხალხთა თავისუფლებისთვის დაუმორჩილებელი მებრძოლის, პოეტური ნიღბი მისთვის უმნიშვნელოვანესი მხატვრული სახეა, რომლითაც მთავარ სათქმელს გამოხატავს – ეს არის კავკასიური ხალხის ერთიანობის იდეა. ამ იდეით იყო გამსჭვალული მეცხრამეტე საუკუნის ქართველ მოაზროვნეთა შემოქმედება, განსაკუთრებით, აკაკი წერეთლის, ილია ჭავჭავაძის, ვაჟა-ფშაველას და ალექსანდრე ყაზბეგისა. ეს იდეა დღესაც აქტუალურია და გულის-ხმობს სხვადასხვა რელიგიური შეხედულებისა და ტრადიციის ხალხის კულტურულ დიალოგს, თანამშრომლობასა და მშვიდობიან თანაარსებობას გლობალურ სივრცეში, რომელსაც კაცობ-

რიობა წარმოადგენს. როგორც ელიოტი წერს: „ახალი ნაწარმოები, იმავდროულად, გავლენას ახდენს ხელოვნების ყველა ადრინდელ ნიმუშზე“ (ელიოტი 2010: 98). აკაკი წერეთლის მხატვრული ნაწარმოებებიც თანამედროვე ლიტერატურის კონტექსტში ახალ ღირებულებას იძენს.

ამჯერად ჩვენი კვლევის საგანია მისი გამორჩეული ლექსი „შამილის სიზმარი“, რომელშიც წარმოჩენილია ოცნება თავისუფალ და დამოუკიდებელ სახელმწიფოზე. ამავე დროს, ლექსი აჯერებს მკითხველს თავისუფლებისათვის ბრძოლის აუცილებლობაში. ამ თემას არაერთხელ წარმოაჩენს აკაკი თავის შემოქმედებაში, მაგალითად, „ბაში-აჩუკში“ თავგანწირულ პერსონაჟს, ელიზბარ ერისთავს, ათქმევინებს: „ხე, როგორც მცენარე, მოურწყველად ვერ იხარებს; ისე ეროვნების ხესაც ძირის გასამაგრებლად და ფესვების განზე გასადგმელად ოფლთან ერთად ხანდახან წმინდა მონამებრივი სისხლიც ეჭირვება სარწყავად!“ (წერეთელი 2012: 190).

აკაკი წერეთელი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც ყურადღება მიაქცია შამილის სახეს და შესანიშნავ პოეტურ ნიღბად აქცია. მანამდე კი ალექსანდრე ყაზბეგის პროზაში, კერძოდ, „მამის მკვლელში“ დაიხატა შთამბეჭდავი სახე იმამისა, კავკასიელ ხალხთა რელიგიურ-პოლიტიკური ლიდერისა, რომელსაც დაუკავშირდა და მასთან გაიგივდა თავისუფლების იდეა. მოთხრობაში ჩანს მთიელი არწივის შინაგანი თავისუფლება როგორ ერწყმის ხალხის წინაშე პასუხისმგებლობასა და მოვალეობას: „ის დაუფიქრებლივ მამულის კეთილდღეობას შესწირავდა პირველიდგან უკანასკნელს კაცამდინ. თითონაც შიგ ჩაენაცებოდა წამლად, მაგრამ, რა შეხედავდა სიცოცხლით და მშვენიერებით სავსე თავის მამულიშვილებს, რომელთაც სიყმანვილე ნებას არ აძლევდა მხიარულს და ბედნიერს ცხოვრებაზედ, რა მოაგონდებოდა, რომ რომელიმე გზადაკარგულს ტყვიას შაუძლიან გაუხუნოს ლალისფერი ტუჩები, გაუქროს ადგზნებული სიცოცხლით სავსე თვალები, მოძრავნი, მოტიტინენი. ერთბაშად უძრავს და უსულო საგნად გადააქციოს – შამილს გული უდღუდა, მწარის ოხვრით წარმოათქმევინებდა ღვთის სახელს და წარმოუდგენლად სტანჯავდა. შამილი მამა იყო – დანარჩენნი იმის შვილები: შამილი გრძნობდა იმას, რასაც ჰგრძნობს მშობელი, როდესაც თავის თვალთ უყურებს მებრძოლს შვილს და იმის ყოველი დაკვრა, ყოველი ტკივილი მშობელს მწარე ხაზად ესმება გულში! მაგრამ სამშობლოს სამსახურს, მამულის თავისუფლებას ის მაღლა აყენებდა თავის მშობლიურ გრძნობაზედ, თავის პირად შეხედულებაზედ. შამილი იბრძოდა იმისთვის, რომ თავის, სამშობლოს დღეგრძელობას

და ბედნიერებას თავისუფლებაში ხედავდა, და დღესვე რომ დაერწმუნებინათ, რომ მოძმეთათვის მეტი საბედნიერო სხვა რიგი მოქმედება იქნებოდა – ის ბრძოლას თავს დაანებებდა, აიღებდა ყავარჯენს და მწყემსად ცხვარს მოუდგებოდა“ (ყაზბეგი 2012: 120).

მას შემდეგ გაგრძელდა ეს ტრადიცია და ქართულ ლიტერატურაში შამილის სახე წარმოჩნდა, როგორც ერთგვარი პარადიგმა დაუმორჩილებლობისა. ქართული ლიტერატურული ტრადიცია შამილს აღიარებს, როგორც ზნეობრივად სრულყოფილ, უკომპრომისო მებრძოლს რუსეთის იმპერიის წინააღმდეგ. საგულისხმოა, რომ ქართულსა და სხვა კავკასიელი ხალხის წარმოდგენებში მისი სახელი დაუკავშირდა ალექსანდრე ბატონიშვილს. მათი მამაშვილობის ამბავი ლეგენდად იქცა და სიმბოლურად გამოხატა თავისუფლების იდეის უკვდავება. ეს დაუმორჩილებელი სული შამილმა „მემკვიდრეობით“ მიიღო ალექსანდრესგან. მან ღირსეულად ატარა განმათავისუფლებლის სახელი და სიცოცხლეშივე მითად და ლეგენდად იქცა.

შამილი დღემდე რჩება ქართველ შემოქმედთა შთამაგონებლად. მისი პოეტური ნილაბი განსხვავებული და საგულისხმო ინტერპრეტაციით წარმოჩნდა სხვა ქართველ მწერალთა, მაგალითად, ალექსანდრე ყაზბეგის, გრიგოლ რობაქიძის, ტიცვიან ტაბიძის, აკაკი განჯერელიას, ანა კალანდაძის და სხვათა შემოქმედებაშიც.

კავკასიის ერთიანობის იდეა კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული თერგდალეულებს, ილია წერდა „აჩრდილში“:

როს ესე ტოტნი ერთ ცხოვრების, ერთ-არსებისა,  
ეხლა გაყრილნი, ერთ მდინარედ შეერთდებიან?  
როს იგი ტომნი ცად მიღწეულ მძლავრ კავკასისა  
ერთისა აზრით, ერთის ფიქრით განდიდდებიან?  
(ჭავჭავაძე 2012: 145)

აკაკი წერეთლის ლექსის სემანტიკური ველი სიზმრის საშუალებით წარმოჩნდება. ეს სიზმარი უპირისპირდება რეალობას. აკაკის შემოქმედებაში, საზოგადოდ, დიდი ადგილი უკავია სიზმრის მეტაფორას. ამ შემთხვევაში, სწორედ ამ სახეს მიენიჭა მთავარი დატვირთვა. ქვეტექსტებითა და სიმბოლოებით დატვირთულ ლექსში იკითხება კავკასიის ხალხთა ბედისწერა.

როგორი იყო ის სოციოკულტურული სივრცე, რომლის კონტექსტშიც ეს ლექსი დაინერა? მე-19 საუკუნე – „დარღვეული ქართველობის“ (ილია „მგზავრის წერილები“) ხანა. როგორც აკაკი ბაქრაძე წერს, დამოუკიდებლობის დაკარგვამ ქართველის ცნობიერების რღვევაც

გამოიწვია. ქართულმა ლიტერატურამაც იდეალის ძიება არა რეალობაში, არამედ სიზმარსა თუ ხილვაში დაიწყო. „შამილის სიზმარიც“ ამ რიგის მხატვრული ტექსტია, რომლის ლირიკული გმირიც შვებას ირეალურ სამყაროში პოულობს. მე-19 საუკუნის ლიტერატურა სავსეა ამგვარი სიზმრებითა და ხილვებით, რომლებშიც გადმოცემულია, როგორ ამარცხებს გმირი ვეშაპს („ბაში-აჩუკი“ და „ბახტრიონი“), როგორ გადარჩება ლუხუმი („ბახტრიონი“), რა ღვთაებრივი დალოცვისა და წყალობის მოიმედენი არიან გმირები („აჩრდილისა“ და „თორნიკე ერისთავის“) ფინალები. აკაკი ბაქრაძის აზრით, მიუხედავად ქონებრივ-გონებრივ-სულიერი სილატაკისა, ქართველმა მაინც არ დაკარგა რწმენა გადარჩენისა: „უნდა გადალახულიყო სასონარკვეთილებისა და განწირულების განცდა. სასონარკვეთილებასა და განწირულებას მე-19 საუკუნის ქართულმა მწერლობამ ოთხი მხრიდან შეუტია: ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეროვნული და პიროვნული თავისუფლების ამბოხით, რაფიელ ერისთავის სოფლის ყოფის მშვენიერებით, ილია ჭავჭავაძის ეროვნული და სოციალური პროგრამით და აკაკი წერეთლის შემოქმედებითი არსებობის სიხარულით. ამ ოთხ დარტყმას უნდა დაენგრიან რუტინა და ქართველი ერისათვის ისტორიის ასპარეზი გაეკაფა“ (ბაქრაძე 2004: 231).

გალაკტიონ ტაბიძე წერდა: „ის იყო მგოსანი, რომელიც ჰკაფავდა გზას წარსულისაგან მომავლისკენ. თავისი ცხოვრებით და გაბედული ლიტერატურული გამოსვლებით მან უდიდესი როლი ითამაშა ქართველი ერის განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. აკაკის ჩანგის მომხიბვლელობა გამოიხატებოდა იმ ზნეობრივ სიძლიერეში, რომელიც შეადგენდა პოეტის პიროვნებას. მან შესწირა თავი ერს, წმინდათანწმინდას, სამშობლოს. აი, რანაირად ისახება ჩემს წარმოდგენაში მეცხრამეტე საუკუნის უდიდესი ქართველი პოეტის ისტორიული მდგომარეობა და პიროვნება“ (ტაბიძე 1992: 81). აკაკის მეფური ლანდი გალაკტიონს მუდამ თან დაჰყვებოდა, როგორც ფარული შემწე და წამქეზებელი პოეტური ძიებებისკენ სწრაფვაში.

აკაკი წერეთლის ამ ლექსში ქვეტექსტურად იყო მოცემული ის ინფორმაციები, რომლებიც ქართველ მკითხველს უნდა დაეშიფრა, გაეანალიზებინა და ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლაში სტიმულად გამოეყენებინა.

ლექსის ლირიკული გმირი ჭაღარითმოსილი შამილია, ბრძოლებითა და ხნოვანებით დაღლილი, მაგრამ მაინც შეუპოვარი. აკაკის შემოქმედებაში ჭაღარა მებრძოლის სახეც პარადიგმად იქცა, გავიხსენოთ, თუნდაც, მისი თორნიკე ერისთავი („თორნიკე ერისთავი“) ან ლექს

„ჭაღარას“ ლირიკული გმირი, რომელიც არ კარგავს საბრძოლო სულისკვეთებას:

რა ვუყოთ, თეთრი მერიოს,  
სისხლით შევღებავ ჭაღარას  
და სულ სხვა ხმაზე დავუკრავ  
ამ ჩემს დაფსა და ნაღარას.

აკაკი წერეთელმა კარგად იცოდა, როგორ ეწინააღმდეგებოდა შამილი რუსეთის იმპერიას, რა ძალა, გონება და რწმენა ჰქონდა ამ კაცს, თითქმის მარტოდმარტო ებრძოდა გოლიათს, ამიტომაც იქცა იგი სიცოცხლეშივე ლეგენდად ჰყვებოდნენ მის საქმეებს.

აკაკისა და გრიგოლ ორბელიანის ცხადი თუ ფარული პოლემიკის მიზეზი შესაძლებელია ისიც იყო, რომ სწორედ გრიგოლ ორბელიანი ებრძოდა შამილს, როგორც რუსეთის არმიის გენერალი და გადამწყვეტი როლიც ითამაშა მის დამარცხებაში. ეს ლექსი აკაკიმ 1959-1960 წლებში დაწერა. ამ დროს ის ოციოდე წლის ჭაბუკი იყო, რომელსაც სიღრმისეულად ჰქონდა გააზრებული სამშობლოს ბედისწერა. დაბეჩავებული კოლონიური ქვეყნის შვილი პეტერბურგში განათლების მისაღებად წასული ფიქრობდა სამომავლო ბრძოლის აუცილებლობაზე. სავარაუდოდ, ეს ლექსი სწორედ იმ შთაბეჭდილების შემდეგ დაიწერა, რომელსაც გამოიწვევდა 1859 წელს რუსების მიერ შამილის დამარცხება და ტყვედ ჩავარდნა.

ლექსის დასაწყისში იხატება სამყაროს ჰარმონიულობა:

შუალმეა, გავსილი მთვარე  
დედამინაზე სხივებს უხვად ჰფენს;  
მთები, ტყეები, კლდე და მდინარე –  
ყველა მდუმარებს და გრძნობით ისმენს:  
ვით განისვენებს ანგელოზნი ცით,  
გადმოეფინნენ გუნდად ხმელებად,  
თვისი ნეტარის და მსუბუქის ფრთით  
და მყუდროებას ჰგალობენ ერთხმად.

(წერეთელი 2010: 25-26)

მაგრამ ეს ხმა არ ჩაესმით ადამიანებს, რადგან დაკარგულია დვთაებრივთან კავშირი. ამ ხმების გაგონება მხოლოდ პოეტს შეუძლია, „ღმერთთან მოლაპარაკე“ (ილია) კაცს, რომელიც „არ მიწისა და არც ცისა“:

მაგრამ კავკასია ეს მყუდროება,  
ცით მოვლენილი, არ ეყურება,  
გაურჩეველი აქვს მას დროება  
მხოლოდ სხვა რამეს ემსახურება.

აკაკის პოეზიაში ღვთის მიერ შექმნილი სამყარო ყოველთვის წარმოჩნდება, როგორც სრულყოფილი, თუმცა ადამიანთა ხელით შელახული. თავისუფლება პიროვნებისა თუ ერისა აკაკისთვის უმაღლესი ფასეულობა იყო, ღვთის ჯილდო, რომლის გარეშე არა მხოლოდ კონკრეტულ კაცსა თუ ერს, არამედ კაცობრობას ემუქრებოდა დაღუპვა.

შუალამის სიბნელე სიმბოლურად იმ ვითარებაზეც მიანიშნებს, რომელშიც კავკასია იყო, დამონებული და ღირსებააყრილი. აკაკისთვის მნიშვნელოვანი იყო, მკითხველს დაენახა ის კონტრასტი, რომელიც ცასა და მიწას შორის იყო. ცას, ღვთაებრივ ძალებს, ანგელოსებს მხოლოდ მშვიდობა და ნეტარების განცდა მოჰქონდათ, ხოლო მიწიერი ძალები, ადამიანის სახედ მოვლენილი ეშმაკი ამ ჰარმონიას არღვევდა, ადამიანებს თავისუფლებას ართმევდა, იმონებდა. შუალამის ამგვარი შემოტანა ლექსში ილიას „ელეგიაშიც“ გვხვდება:

მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა  
მშობელ ქვეყანას ზედ დაჰყურებდა  
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა  
ლაჟვარდ სივრცეში დაინთქმებოდა.

ლექსის მშვიდ მდინარებას არღვევს კონტრასტულად შემოტანილი ფერები. ერთი მხრივ, ზეციური სიმყუდროვისა და ჰარმონიის განცდა, მეორე მხრივ კი:

იმას ჰსურს სისხლი, ომი ფიცხელი,  
მისთვის საღმრთო ხმას რათა ჰგალობენ?  
სისხლს სთხოვენ მთები, კლდეები, ველი  
და მდინარენიც მას ჰღრიალებენ.

აკაკი, ამ შემთხვევაშიც, იყენებს პარადიგმას, როდესაც თავისუფალი სამყარო, ბუნება ვერ იგუებს მონობას და მოითხოვს თავისუფლებას, ნებისმიერ ფასად. ადამიანი ბუნების ნაწილია და სამყაროს მთლიანობისთვის აუცილებელია თავისუფლება. ამას უკარნახებს ლექსი მკითხველს. ამიტომაცაა, რომ ლექსის ლირიკულ გმირს, შამილს, რომელიც სიზმრად ხედავს ყოველივეს, მთები, კლდეები, მდინარეები,

ცხოველები, ფრინველები, ქარი და ზვავი მოუწოდებენ შურისძიებისაკენ: „გვწყურიან სისხლი“/ და თერგისაც ეს არის ღრიალი“.

ლექსში შემოიჭრება თემა ადამიანისა და ბუნების აუცილებელი ერთიანობისა. გულისხმიერ კაცს უნდა ესმოდეს ბუნების ენა, რადგან, როგორც ბარათაშვილი ამბობს: „არს ენა რამ საიდუმლო უსასაკოთა და უსულთ შორის,/ და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის“ („ჩინარი“). ბუნება ადამიანებს თავისი ენით ელაპარაკება. ეს ენა იცოდნენ სამოთხეში ადამმა და ევამ, პირველადამიანებმა, ზეციური სამოსით მოსილებმა. აკრძალული ნაყოფის ქამას, ღვთის საკრალური ნების დარღვევას, რასაც სამოთხიდან მათი გამოდევნა მოჰყვა, თან ახლდა ამ ენის ცოდნის დაკარგვა. მას შემდეგ ბუნება გადაიქცა „სიმბოლოების, ნიშნების“ ტყეედ, რომელიც სულიერ-ინტელექტუალური ძალების დაძაბვით, არამატერიალური თვალის ახელით, ერთგვარი ჭვრეტითა თუ ხილვით უნდა დაეძლია ზეცნობერებით დაჯილდოებულ ადამიანს. ამგვარი ზეცნობიერების მატარებელნი იყვნენ პოეტები, ვაჟასეული მინდიას მაგვარნი, რომელთაც უნდა ეზიდათ ამგვარი ზემხედველობის ტვირთი.

შამილი ამ ლექსში სწორედ ამგვარ ადამიანად წარმოჩნდება, მას შეუძლია ბუნების ნიშნების გაშიფვრა და ჭეშმარიტი საზრისის ამოკითხვა. სწორედ ამას მიანიშნებენ ეს სტრიქონები:

მხეცთა ღრიალი, ფრინველთ ჩხავილი,  
ქართა ქრიალი, ზვავთა გრიალი – ამას ნიშნავენ.

მისთვის ეს მხოლოდ ბუნების სტიქიური მოვლენები როდია, არამედ ღვთაებრივი სამყაროს შემოჭრა მატერიალურში ადამიანური გონების გამოსაფხიზლებლად. სამყაროსეული უნივერსალური კანონზომიერების შეცნობა მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია, ამგვარი რჩეულია ლექსში დახატული შამილი, ადამიანური და ზეციური, გამოუთქმელი სიბრძნით დატვირთული კაცი, რომელსაც შეგრძნობილ-გააზრებული აქვს თავისი ამქვეყნიური ვალი. მისთვის სამშობლო არა მხოლოდ კავკასია, არამედ მთელი სამყაროა. ის თითქოს შუამავალია ადამიანურსა და ზეციურ ძალებს შორის. მას თითქოს ღმერთი კარნახობს და აძლევს ბრძოლის გეგმას.

თუ გრიგოლ ორბელიანისთვის „მოღრიალე თერგი“ მხოლოდ ამ გამორჩეული მდინარის ერთგვარი გარეგნული დახასიათება იყო, ილიამ და აკაკიმ მას სიმბოლური მნიშვნელობა მიანიჭეს, ილიამ იგი „მგზავრის წერილებში“ მოძრაობის, სიცოცხლის სიმბოლოდ აქცია. ამ ლექსშიც ამ აზრითაა დატვირთული. არ შეიძლება თერგის ნაპირას



გულხელდაკრეფილი იჯდე, დამარცხებას შეგუებული, უიმედო, დაბეჩავებული და ღირსებააყრილი. ეს კავკასიელისთვის ნამდვილი ჯოჯოხეთია.

ამ ორკესტრალურ ხმოვანებაში, რომელსაც ბუნების შვილთა სხვადასხვაგვარი ხმა ქმნის, წარმოჩნდება სურათი – შამილი ზის მებრძოლ მიურიდებთან ერთად. მკითხველისთვის ეს ცხოვრების სცენაა. იგი ხედავს დასისხლიანებულ ვაჟკაცებს, რომლებიც ახლახან დაბრუნებულიან ბრძოლიდან:

ზოგს დახმობია გულმკერდზე სისხლი  
მისგან მოკლულის ჩხუბში გაიურის,  
ზოგს ჩასწკურწკურებს ისეგ ახალი.

ეს წვეთებად მომდინარე სისხლი წარმოაჩენს მიურიდების თავგანწირვას, მზადყოფნას, თავის შესწირონ ღირსების დაცვასა და თავისუფლებას. თუმცა ბუნებაც და მიურიდებიც მხოლოდ ფერადოვანი შთამბეჭდავი ფონია შამილის პორტრეტის, მისი სულიერი სამყაროს გამოსაკვეთად. ამ ფონზე წამოიმართება მისი მონუმენტური ფიგურა. სიტყვების საშუალებით აკაკი წერეთელი საოცარი სიცხადით აქანდაკებს იმამის სახეს, თითქოს მკითხველი ხედავს მისი შუბლის ნოჭებს, დაღარულ სახეს, კუმჭსა და მკაცრ გამოხედვას, ყველგანშემღწევე, საიდუმლოთა ამხსნელ ძალას. იგი ერთგვარი ზეკაცივითაა, რომელსაც მიწიერი ძალები ვერასოდეს დაამარცხებენ:

ამბობს ჰიმაში: „მართლმორწმუნენო!  
ჩვენი გაკიცხვა მაჰმადს არა ჰსურს  
დროა გამხნევდეთ ერთგულო ძენო,  
და თავს ნუ მისცემთ მონად გაიურს.

აკაკიმ იცის, რომ ლექსის პირობითი საზღვრები უნდა გაარღვიოს ლირიკულმა გმირმა, მისი სიტყვები არ უნდა დარჩეს ფურცლის სამყაროში. ის არ არის მხოლოდ „ქალაღდის პერსონაჟი“, მისმა სიტყვებმა მკითხველიც ისევე უნდა ააღელვოს, როგორც წარმოსახვით დახატული მიურიდები, თავისუფლებისთვის „საღვთო ომისთვის“ მზადმყოფნი. ამიტომაც არის, რომ განსაკუთრებული მუხტით და ენერგიით იტვირთება მის მიერ წარმოთქმული ყოველი სიტყვა. აკაკის ლექსში შამილი ფლობს მჭევრმეტყველების საოცარ უნარს, რომელიც აუცილებელია ყოველი წინამძღოლისათვის. ღვთის რწმენა აძლევს ძალას ისე ილაპარაკოს, თითქოს თვითონ ღმერთი მეტყველებს მისი

პირით, ამიტომაცაა, რომ იფიცებს მიწასა და ქვას და არა რომელიმე ცოცხალ ადამიანს. ის თითქოს მარადისობის წინაშეა პასუხისმგებელი და არა მხოლოდ იმ კონკრეტული დროისა, რომელიც მას განგებამ „მისაქცევ-მოსაქცევად“ (ილია) შემოუხაზა.

მისი სიტყვა ცეცხლოვანია, მაგრამ არა იმით, რომ ხატოვანია, არამედ პირდაპირია და ცხადი. რამ უნდა დააჯეროს ბრძოლის აუცილებლობაში მკითხველიცა და ლექსის პერსონაჟებიც, თუ არა უკვე მოპოვებული გამარჯვებული ბრძოლების გახსენებამ. ამიტომაც შამილი სიტყვას აგებს სწორედ ამ მოგონებებზე. ის იხსენებს:

ხომ გახსოვთ ჩემი დარღოში ომი  
და სხვანი კიდევ ბევრგან მრავალი?“  
მე არ გეგონოთ ცრუ მონმის მდომი,  
მონმედ მეყოფა მიწა და ქვანი.

მკითხველს უნდა ახსოვდეს „დარღოში“ ომი. რა მოხდა იქ და რატომ არის მნიშვნელოვანი მაინცდამაინც ამ ბრძოლის გახსენება? დარღო ისტორიული მესხიერების კოდია, რომლის გაშიფვრა, ე.ი. გახსენება, აუცილებელია მომავლის წარმოსადგენად და შესაქმნელად. აკაკიმ იცის ანწყოს, წარსულისა და მომავლის დიალექტიკური ერთიანობა. ამ შეგრძნების გარეშე წარმოუდგენელია რაიმე მიზნის მიღწევა, ამიტომაც შამილსაც ასეთ შორსმჭვრეტელს ხატავს. დარღოში შამილმა რუსების არმია დაამარცხა. ლევ ტოლსტოი „ჰაჯი-მურატში“ ამის თაობაზე წერს: „ყველამ იცოდა, რომ ვორონცოვის მეთაურობით მოწყობილი დარღოს ლაშქრობა, რომლის დროსაც რუსებმა უამრავი დახოცილი, დაჭრილი ჯარისკაცი და რამდენიმე ზარბაზანი დაკარგეს, სამარცხვინო ამბავი იყო. ამიტომ თუ ვინმე ამ შემთხვევაზე ვორონცოვის თანდასწრებით ხმის ამოღებას გაბედავდა, უნდა ელაპარაკა იმ აზრით, რომლითაც ვორონცოვმა მეფეს უპატაკა, ესე იგი, რომ ეს იყო რუსთა ჯარების ბრწყინვალე გამარჯობა“ (ტოლსტოი 2012 : 33). მართლაც, ამ ბრძოლაში რუსებმა 3500-ზე მეტი ჯარისკაცი დაკარგეს, თვითონ ვორონცოვიც კინალამ ტყვედ ჩავარდა.

აკაკი აღწევს მიზანს, შამილის სახით მკითხველის თვალწინ ტიტანური ძალისა და სულისკვეთების ადამიანი წამოიმართება, მაგრამ, ღმერთებისგან განსხვავებით, ადამიანი მოკვდავია. სწორედ სიბერისა და მოკვდავობის, როგორც ბრძოლის გზაზე მთავარი დამაბრკოლებელი თემა, ბუნებრივად შემოიჭრება ლექსის მხატვრულ დრო-სივრცეში:

„დრო გადავიდა! მოვხუცდი ჰალლა!  
მაჰმადო, ვატყობ, ღონე მაკლდება“.

რით უნდა გადაილახოს, ერთი შეხედვით, ეს საბედისწერო, ადამიანური ძალებისთვის გადაულახავი წინააღმდეგობა? აკაკის ქვეტექსტურად შემოაქვს მითოლოგიური ფენიქსის ფენომენის განცდა. ადამიანსაც შეუძლია განახლება, ფერფლიდან აღდგენა, ძალების მოკრება, მაგრამ ეს უნდა გამოიწვიოს მხოლოდ უკვდავმა, ჩაუქრობელმა სულმა, რომელსაც დრო და სივრცე ვერ ეკარება. ლექსის ერთგვარ დაღმავალ ტონალობას, მინორულობას, რომელიც გამოიწვია მოხუცებულობისა და ღონის დაკლების ხსენებამ, გადაფარავს ახალი მაჟორული ტალღა:

მაგრამ დღეს ჩემში ახლდება ძალა,  
და დამჭკნარ ძარღვში სისხლი სდუღდება.

აკაკი მკითხველს სასწაულის თანამონაწილედ აქცევს. ამ სასწაულმა მისი შეძერა, შეცვლა და განახლება უნდა გამოიწვიოს. მკითხველი ხედავს, როგორ იქმნება რაღაც ახალი, იგეგმება ბრძოლა, რომელიც გამარჯვებით დასრულდება:

წინ წაგიძღვებათ კაზი-მაჰომეტ,  
მაგაზე დამრჩა მხოლოდ იმედი.  
„თქვენ მიაშურეთ მარცხენა მხარეს,  
სადაც განაგებს თვითონ კნიაზი!“  
„და სიბერის ჟამს ამ შიშველის ხრმლით  
მარჯვენა მხარეს მე შევეჭრები:  
დღეს უნდა გავსძღე გიაურის სისხლით,  
მათ მჩქეფარე სისხლს მივეყურჭები.“

კაზი-მაჰომეტ შამილის შვილია, რომელიც მამის მხარდამხარ თავდაუზოგავად ებრძოდა რუსულ არმიას.

აკაკის, საზოგადოდ, უყვარდა, როცა ბატალურ სცენებს ხატავდა, აუცილებლად წარმოეჩინა ბრძოლის სტრატეგია და ტაქტიკა, მაგალითისთვის „თორნიკე ერისთავის“ გახსენებაც კმარა. ავტორი დაწვრილებით, დეტალურად წარმოაჩენს როგორ ანაწილებს თორნიკე 12-ათასიან ჯარს, თითოეულ ნაწილს რა საბრძოლო დავალებებს აძლევს. მკითხველს, ამ შემთხვევაში, უფრი იოლად წარმოუდგება ის ვიზუალური ხატები, რომლებიც სიტყვიერად იქმნება. სწორედ ამიტომ მიიჩნევდა გრიგოლ რობაქიძე, რომ აკაკი ფლობდა კინოსთვის დამახასიათებელ თხრობის ტექნიკას. თავის წერილში „ბაში-აჩუკი, როგორც კინორომანი“ ეს არაჩვეულებრივად წარმოაჩინა და დაასაბუთა.

საგულისხმოა მებრძოლთა მოტივაციის ასამაღლებლად რა ჯილდოს ჰპირდება იმამი. ის არ საუბრობს საიქიო საფასურზე, არამედ სახელის დატოვებაზე: „და თქვენც თაყვანს გცემთ მაშინ კავკაზი!“. უკვდავება – ეს არის მთავარი ჯილდო!“

აკაკი რუსთველისეული გატაცებითა და ხატოვანებით ხატავს ბრძოლას:

შეიქმნა ომი მეტად ფიცხელი,  
საზარელი და ცუდ-სანახავი,  
ლეკებმა სისხლით შეღებეს ხელი,  
ველს ეფინება რუსების თავი!

აკაკი ახერხებს მკითხველს დაუხატოს ომის სისასტიკე, დაღვრილი სისხლი, მოჭრილი თავები. მკითხველმა კიდევ ერთხელ უნდა შეიგრძნოს თავისუფლებისთვის ბრძოლის გარდაუვალობა:

ომიც გათავდა, მუნ კმაყოფილმა  
ყურანს შესწირა გმირმა ნამაზი.

ეს არის ადამიანისა და ღვთის ერთობლივი შურისძიების აღსრულება, ამიტომაცაა, რომ ლექსი მთავრდება გაიურისთვის, რუსი წინამძღოლისთვის, თავის მოკვეთით.

რატომ გადაიტანა თავისუფლებისთვის ბრძოლის ამბავი აკაკიმ ლირიკული გმირის სიზმარში? ეს, ერთი მხრივ, ცენზურას თვალს აუხვევდა, მეორე მხრივ, კი, სიზმარი იქცეოდა წინასწარმეტყველებად. აკაკი ამ, შემთხვევაში, კავშირს აბამდა წარმოსახვასა და რეალობას შორის. ლექსში ნანახი სიზმარი რეალობაში უნდა განხორციელებულიყო. იმ მაგიური საზღვრების მოხსნა და დაძლევა კი, რაც მხატვრულსა და მატერიალურ სივრცეს ჰყოფდა, მხოლოდ გონიერ, შორსმჭვრეტელ, მართალ, პატრიოტ მკითხველს შეეძლო, რომლის არსებობაში არც აკაკისა და არც ილიას არასოდეს შეჰპარვიათ ეჭვი.

ვაჟა-ფშაველა წერდა: „თავისუფლება მოქმედებაა, განხორციელება ნებისა, აზრისა, გრძნობისა... თავისუფლება პიროვნებისა და ერისა ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. სადაც არაა პიროვნება თავისუფალი, იქ ერი დამონებულია და დამონებულ ერში, რა თქმა უნდა, პიროვნებაც მონაა, უთავისუფლო, სხვის ხელში სათამაშო ნივთი... იქ ვინ ნახა თავისუფლება, საცა მე ჩემს დედაენაზე ლაპარაკს მიშლიან: არც მასწავლიან, არც მაუბნებენ, არც მამღერებენ, არც მაგალობებენ?! რა გული უნდა მქონდეს მაშინ? რას უნდა ვგრძნობდეთ?! – სხვას არაფერს, გარდა ზიზღისა, მძულვარებისა.“

მონამღულ-მოშხამულია ჩემი სიცოცხლე, ვგრძნობ მხოლოდ უსიამოვნებას, სიძულვილს და ვწყევლი იმ ძალებს, იმ მგლებს, რომელნიც ყველა ზემორე აღნიშნულ საქმეში ხელს მიშლიან, ნინ მეღობებიან და ვუცდი მარჯვე შემთხვევას შევმუსრო ისინი, როცა ეს დრო დგება და მეც მოქმედებას ვიწყებ ამ ძალთა შესამუსრავად, დასათრგუნად, მაშინვე იწყება ჩემი თავისუფალი ცხოვრება; აქ არის დასაწყისი თავისუფლებისა... მძულვარება როცა უკიდურესობამდეს მიდის, მაშინ ლაჩრული გრძნობა ისპობა, მაშინ ამბობს ადამიანი: ან მოკვდები, ან ვძლევ ჩემს მტანჯველთ!..“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 299).

შამილი ქვეცნობიერად, რა თქმა უნდა, აკაკის გულისწადილს ამხელდა და მისი პირით თვითონ მეტყველებდა პოეტურ ნიღაბს ამოფარებული. მან ისიც იცოდა, რომ იმ დროს, როცა ამ ლექსს წერდა და მკითხველს დაშიფრულ სამომავლო გეგმასავით მიაწვდიდა, შამილის სახელს დიდი ძალა ექნებოდა, ვიდრე ახალგაზრდა პოეტისას, რომელიც მალე უნდა დაბრუნებულიყო დამპყრობელი ქვეყნის მეტროპოლიდან გუბერნიად ქცეულ მივარდნილ პროვინციაში, რომელიც თავის „შამილს“ მთელი მეცხრამეტე საუკუნე ამაოდ ელოდა.

## დამონებიანი:

**ბაქრაძე 2004:** ბაქრაძე ა. „მეცხრამეტე საუკუნე“. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: „ლომისი“, 2004.

**ელიოტი 2010:** ელიოტი თ. „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“. *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია*. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

**ვაჟა-ფშაველა 2011:** ვაჟა-ფშაველა. „რა არის თავისუფლება?“ *ჩემი რჩეული*. ტ.5. თბილისი: 2011.

**ტაბიძე 1992:** ტაბიძე გ. *უბის წიგნაკი*. თბილისი: 1992.

**ტოლსტოი 2012:** ტოლსტოი ლ. „*ჰაჯი მურატ*“. თბილისი: „ლითერასი“, 2012.

**ქიქოძე 2010:** ქიქოძე გ. „თანამედროვე კრიტიკის მეთოდები“. *ლიტერატურის თეორია*. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2010.

**ყაზბეგი 2012:** ყაზბეგი ა. *ჩემი რჩეული*. ტ.1. თბილისი: 2012.

**წერეთელი 2010:** წერეთელი ა. *რჩეული* (ლექსები, პოემები). ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი, 2010.

**წერეთელი 2012:** წერეთელი ა. „ჩემი რჩეული“. *თხზულებანი*. ტ. IV. თბილისი: „პალიტრა“, 2012.

**ჭავჭავაძე 2012:** ჭავჭავაძე ი. „ჩემი რჩეული“. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: „პალიტრა“, 2012.

# ლიტერატურული ეპოქა და ტრადიციის მდგრადობა

## Literary Epoch and the Sustainability of the Tradition

**SEVINJ ALIEVA**

*Azerbaijan, Baku*

*Baku Slavic University*

### **The use Symbolics of in Literature, Traditions and Innovation**

The beginning of symbol history goes back to late Stone age. In that time the human beings felt the need to fix their exploits, and to pass their experience and skills to future generations. First symbols were pictured on rocks-these were pictures of animals, different things and hunting scenes. Later, in symbolic panorama of world different symbols of Gods with human features and symbols of first mysteries appeared. Besides, new symbols of rituals, magic knowledge signs, symbols of language communication with Heavens, Divine forces were created. So, the language of symbols, later symbols of language, called “alphabet” engendered and formed in such way.

*Key words: symbol, myth, tradition, image, symbolism, Merezhkovsky D.S.*

**С.Г. АЛИЕВА**

*Азербайджан, Баку*

*Бакинский славянский университет*

### **Традиции и новаторство в использовании символики в художественной литературе**

Понятие символа в литературе и в целом в искусстве является одним из самых спорных и противоречивых понятий. Многие зачастую подменяют или отождествляют термин «символ» с такими понятиями, как «аллегория», «эмблема», «персонификация» и т.д. И при этом все культурные языки мира на протяжении достаточно длительного времени неизменно используют именно этот термин, подразумевая под ним то, что служит условным знаком

какого-нибудь понятия, явления, идеи, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями.

Определение понятия «символика» как универсальной эстетической категории в сфере искусства показывает, что уяснение её специфики возможно при обязательном ее сопоставлении с другими смежными понятиями: художественного образа, знака, аллегории и т.д.

В литературе советского периода исследование этого термина и самого понятия почти отсутствовало. Хотя в предыдущий период в основу одного из наиболее значительных течений в литературе и искусстве конца XIX – начала XX века «символизма» его представителями «символистами» была положена идея о всеобъемлющем значении символа, его универсальности. Не случайно, один из теоретиков и практиков русского символизма Д.С. Мережковский эпиграфом к своему первому сборнику под названием «Символы» взял слова Гёте: «Всё переходяще – Есть только Символ» (Мережковский 1978: 5). Но это направление в литературе и искусстве большей частью понимало символ очень узко, а именно как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе потустороннего мира.

Узко понимаемое представление символистов о том, что всякий символ обязательно субъективен и ничего не дает для познания объективной действительности, привело к предвзятому отношению к этому понятию на протяжении всего последующего развития литературы, особенно в советский период. По отношению к «символу», «символике» в официальной советской критике установилось отрицательное отношение. Всякое учение о символе понималось не только идеалистически, но и субъективистски, агностически. Получилось так, что кто не хочет признавать объективного мира или его признает, но не признает его познаваемости, обязательно должен пользоваться «символом» как своим основным термином, а кто пользуется термином «символ», тот обязательно – субъективист и агностик.

И действительно, чисто субъективистское понимание символа противоречит всякому здравому смыслу; и в этом отношении ему не место ни в общей философии, ни в теории литературы и искусства. Однако изучение истории этого термина, этого понятия свидетельствует о том, важнейшей и отличительной приметой символа является его смысловая многозначность. Следовательно, в структуре символа четко выделяются две обязательные составляющие: предметный образ и глубинный смысл, «немыслимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие символ» (Аверинцев 2001: 155-161.). Наиболее наглядно это раскрывается в

художественных произведениях, где символика является одним из способов выражения авторской идеи, средством художественной выразительности, помогающей наиболее глубоко проникнуть в глубинные слои текста. В этом смысле современная литература, в частности проза, представляют большой и очень благодатный материал.

История символов уходит корнями в эпоху неолита. Именно тогда люди впервые ощутили острую необходимость фиксировать свои подвиги, передавать опыт и навыки следующим поколениям. Первые символы были связаны с охотой, с добычей, с торжеством победы над природой и т.д. Позже в картине символического отображения мира появятся символы богов, наделенных характерами, символика первых таинств.

Вместе с ними придут новые символы – символы и символика обрядов, символы тайных знаний, охранительные знаки, символы языка общения с Высшими силами. Так родится и сформируется язык символов, а вместе с ним – и символы языка, которые позже назовут алфавитом. Связанные с прошлым, символы единым знаком передавали сложную гамму чувств и тончайшие смысловые оттенки.

Человек в своей творческой повседневной деятельности устанавливает связи между различного рода явлениями и вещами в природе и обществе.

Чем человек больше обладает пониманием этих связей, тем он многостороннее и культурнее.

Чем многостороннее, глубже и полнее понимание мира и человека, тем больше постижение, выявление связей между явлениями и вещами.

По крайней мере, существует два вида связей: по внутренней природе вещей (физическая, химическая) и *символическая*.

Символы являются важными культурными скрепами, охватывающими весь человеческий быт, общественную жизнь, хозяйство, политику — мир человеческий, иной мир, а также природный мир. Как правило, символ больше говорит чувству, подсознанию, интуиции нежели рассудку.

Символ в культуре – это выражение какого-либо вещи или явления, в иносказательной форме, близкой нашим чувствам.

Символы (метафоры, иносказания, аллегории) играют огромную роль в художественной литературе; в принципе, без выявления а также понимания их языка невозможно понимание литературы, и в целом искусства. «Наиболее общая скрепа, которая связывает начало и конец „Слова о полку Игореве“, – это солнечный свет... В „Слове“ обнаруживаются скрепы очень частые, иногда крайне слабо обозначенные, но тем не менее вполне реальные и воздействующие на читателя в малых дозах» (Лихачев 1987: 241-258).



Сегодня символ – это часто просто формальный знак (герб, флаг – символ государства) или же средство выразительности в языке (такой вид связи между словами и образами в литературе называется метафорой).

В древнейшей культуре символ считается нечто гораздо более глубокое и сущностное, и его связь с объектом является более серьезной и внутренне оправданной, чем в современности. Как бы ни казались разнородными и внешне несхожими символ и соединенный с ним явление или объект, что-то общее между ними все же есть.

Символы возникли не случайно, их происхождение уходит вглубь веков и имеет древнейшую историю.

Символы обычно выполняют в древней культуре функцию соединителей – они соединяют кого-либо или что-либо с миром божественным, иным миром.

Можно наблюдать эволюционное развитие символики и отношения к символу в античной эстетике, в неоплатонической теории символа, дидактическом аллегоризме в Средние века, интуитивном восприятии символа в эпоху Возрождения. Большой интерес вызывает отношение к символу в эстетике барокко и классицизме. Новые смысловые оттенки и разнообразие приобретает символ не только в романтизме, но и в реализме. Своеобразна символика постмодернизма.

Проблема символа интенсивно исследуется не только историками литературы, но и философами, и историками искусства. Принципиально изменяется и подход к проблеме, поднимается теоретический уровень многозначности символа, а также научного рассмотрения специфической сложности, его связей и отличий от аллегии, метафоры, эмблемы и мифа и т. д.

В краткой литературной энциклопедии есть лаконичная, но глубокая статья С. Аверинцева. «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковой, и... он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы и некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути – на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невысказанные один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя

в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектив а, требующая нелегкого «вхождения» в себя» (Аверинцев 1993: 135).

В 1971 году вышла книга Б. Л. Сучкова «Исторические судьбы реализма», где интересное, исторически конкретное освещение получил вопрос о художественных символах. Он рассматривает реализм «как синтетическое искусство, которое закономерно наследует весь опыт человечества». Б.Л.Сучков считает чуждым расчленение поэтики реализма на «прямые» и «непрямые» средства. «Реализм, в отличие от нереалистических направлений в искусстве, широко использует все возможности, заложенные в образном мышлении, способствующие выражению содержания познаваемого объекта. Все принципы создания образа, которые доступны искусству, реализм включает в себя, раскрывая свойства и качества познанной действительности. Поэтому реалистический образ объективирует действительность и адекватен ей» (Сучков 1971: 37).

И поэтому символическое начало, как имманентное природе искусства, вполне закономерно занимает в реализме очень важное место. «Многозначность художественного образа (в том числе и символичность) заложена в его природе, ибо не существует искусства, с зеркальной точностью, односмысленно копирующего мир вещей и явлений, поскольку самое человеческое сознание не отражает объективную реальность зеркально-мертво» (Сучков 1971: 76).

И именно с этих позиций и решается конкретно вопрос, в каком случае и почему реализм как бы обнажает и обостряет заложенную в самой природе художественного образа возможность выступать в своем чисто символическом значении. Рассматривая трагедию Гете «Фауст», исследователь пишет: «И так как в личной судьбе героя трагедии воспроизводилась сверхличная судьба человека и даже шире - всего человечества, отыскивающего верный жизненный и исторический путь, стремящегося овладеть тайнами Космоса, человечества, которое, по мысли поэта, обязано преодолеть тягчайшие препятствия, возникающие в ходе истории, и внести разумное начало в свое бытие, то образы Фауста и его антагониста – Мефистофеля неизбежно обретали символичность» (Сучков 1971: 129).

Б. Л. Сучков не просто считает важной роль символа, но утверждает, что неизбежность его появления в художественном произведении (и в реалистическом) в ситуациях «а) когда возникает необходимость овладения тайнами Космоса и человечества (я бы добавил – и тайнами души человека, попадающего в трагические ситуации безмерно усложнившейся жизни XIX века)

и когда долг художника требует преодолеть препятствия, «возникающие в ходе истории», и заглянуть и будущее, угадать его» (Сучков 1971: 183).

Свою мысль в окончательном виде Б. Л. Сучков формулирует так: «Философская абстракция, аллегория и символ появились в трагедии Гёте там, где он не мог и не был в состоянии наполнить реальным, жизненно достоверным содержанием свои размышления об исторических судьбах человека и человечества. Но он, как и его герой, страстно стремился подняться от незнания к знанию, к постижению смысла и цели общественного развития человечества» (Сучков 1971: 211).

Также Б.Л. Сучков особо подчеркивает фундаментальную функцию символа в его познании действительности, то есть его способность при художественном решении вопросов будущего всего человечества, раскрытия дальнейшего общественного развития на пути к свободе – помогать художнику переходить от незнания к знанию. Это являлось возможным потому, что мечта о будущем счастье для всего человечества опиралась в поэтическом символе реализма на знание истории, закономерности исторического развития, на понимание роли народа в историческом процессе.

Б. Л. Сучков отдельно не рассматривал символы у Пушкина-реалиста. Но в то же время, он особо отметил особенность пушкинского реализма – это способность художественно убедительно говорить о будущем, потому что он считал, что писателю «было свойственно стремление заглянуть за грань сущего исторического бытия и предугадать ход общественного развития. Поиски перспективы вырастают из самой природы реалистического истока и являются его неотъемлемым свойством: познавая действительность, подвергая ее аналитическому исследованию, художник неизбежно должен знать и понимать, куда движется изученный и познанный им мир» (Сучков 1971: 156).

Все выше сказанное ученым о реализме, дает возможность конкретизировать этот вывод применительно к Пушкину: неотъемлемое свойство его реализма – стремление искать перспективу – обуславливалось именно той присущей образу символичностью, которая означала «выхождение образа за собственные пределы». Ведь именно стремление заглянуть за грань сущего, которое так характерно для поэтики «Сказки о золотом петушке», «Капитанской дочки», «Медного всадника», «Пиковой дамы», осуществлялось именно в символах.

Говоря о закономерности использования символических образов реалистическим искусством, М. Б. Храпченко подчеркивает их связь с действительностью, утверждая, что они вырастают на реальной жизненной основе.

Ученый показывает, чем определяется их «особая и очень важная роль в выражении борьбы «за лучшее устройство мира, стремление к утверждению справедливости и гуманизма» (Храпченко 1985: 67).

Определению понятия «символ» также много внимания уделил и Андрей Белый. В его книге «Символизм как миропонимание», мы встречаем высказывание о трех основных характерных чертах символа: 1. Символ отражает действительность. 2. Символ – это образ, видоизмененный переживанием. 3. Форма художественного образа неотделима от содержания. Белый представлял символ как триаду «авс», где а – это неделимое творческое единство, в котором сочетаются: в – и образ природы, воплощенный в звуке, а также в краске и слове; с – переживание, в котором свободно располагался материал звуков, слов, красок, так чтобы этот материал всецело выразил переживание. Брюсов считал, что символ выражает именно то, что нельзя просто «изречь».

«Символ – намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор. Основные свойства символа: особая структура: нераздельное единство образа и значения (т.е. формы и содержания), символ выражает нечто смутное, многозначное, «неизобразимое», относящееся к области чувствования, к области вечного и истинного, некое идеальное содержание» (Белый 1978: 83).

К этим выводам приходят в своих трудах и другие исследователи. В частности, такое определение символу дает Ермилов: «Символ – образ, который должен выразить одновременно и всю полноту конкретного, материального смысла явлений, и уходящий далеко по «вертикали» – вверх и вглубь – идеальный смысл тех же явлений» (Ермилов 1940: 107). В главе «К понятию «символ» данной монографии было справедливо отмечено, то что символ является неразложимым единством двух планов бытия (идеального и реального), которые лишены оттенка переносного смысла. Также, символ - это признание за образом невыраженного содержания» (Ермилов 1940: 38). В работе Ермиловой приводятся слова Е.И. Кириченко, сказанные о символе: «Предмет, мотив есть то, что он есть, и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны» (Ермилов 1940: 91). Сарычев неоднократно подчеркивает, что символ – соединение разнородного в одно.

«Символ – соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ» (Сарычев 1998: 56). Сарычев считает, что символ всегда отражает только лишь действительность.

В современном Литературном энциклопедическом словаре мы также встречаем высказывание о том, что категория символа указывает и на выход образа за свои собственные пределы, и на присутствие смысла, который нераздельно слит с образом, но в то же время ему не тождественного. А в Философской энциклопедии мы встречаем определение символа как неразвернутого знака. Теперь легко можно установить взаимосвязь между мифом и символом. Во-первых, структурную, так как именно строение в первую очередь сближает миф и символ. На этом свое внимание акцентировали и сами символисты. Например, Брюсов в статье «Смысл современной поэзии» пишет, что «большая часть мифов построена по принципу символа» (Брюсов 1973: 36), кроме этого другие символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», то есть созданием новых мифов.

Прежде говоря о мифе, мы уже отмечали нераздельность в нем содержания и формы, то же самое наблюдается и в символе: форма и содержание, образ и значение неразрывны. Этому мы находим подтверждение в Литературном энциклопедическом словаре: «...мифический образ... содержательная форма, находящаяся в органическом единстве со своим содержанием, – символ» (Лосев 1991: 123). Лосев также считает, что миф это не схема или аллегория, а символ, в котором встречающиеся два плана бытия неразличимы и осуществляется не смысловое, а вещественное, реальное тождество идеи и вещи. Также известно высказывание и Барта о том, что миф разрабатывает вторичную семиологическую систему, но не желая ни раскрыть, ни ликвидировать понятие, он его натурализует. Символ у символистов, с его «верностью земле», также натурализует понятие, в котором, в то же время, смысл не исчерпывается самой только «вещественностью».

Известный французский этнолог-культуролог Леви-Строс считает, что именно благодаря своей неизменной структурой миф выполняет свою символическую функцию. Известно также огромное множество высказываний, сближающих понятия символа и мифа, и указывающих на символическое значение мифа.

Подобное мы встречаем также и у немецкого философа-культуролога Кассирера, который трактует миф, как «замкнутую символическую систему (миф – символическая форма, посредством которой человек упорядочивает окружающий его хаос)» (Кассирер 1987: 78); и вообще символическая школа трактовала мифы именно как символы, в которых древние жрецы прятали всю свою мудрость. Французский философ-постструктуралист и семиотик Ролан Барт в своих работах по мифологии утверждает, что миф имеет символическое значение. Советский и российский филолог проф.

Мелетинский, говоря о литературе двадцатого века, подчеркивает, что мифология в ней воспринимается как «прелогическая символическая система», отмечая этим, что мифология исконно символична. Также связь мифа и символа усматривается нами и в самих функциях мифа и символа: миф и символ передают чувства, то, что нельзя «изречь». Подтверждение этому находим у Барта: «... в мифическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций» (Барт 2004: 90), то же справедливо можно отнести и к символу; «...обыкновенно миф предпочитает работать с помощью скудных образов, где смысл уже достаточно обезжирен и препарирован для значения, – таковы, например, карикатуры, пародии, символы и т.д.» (Барт 2004: 97). Если рассматривать символ и миф с точки зрения соотношения в них единичного и общего – тоже можно найти сходство.

Шеллинг считает, что мифология создает в особенном именно всю божественность общего, символ же, является синтезом с полной неразличимостью общего и особенного в особенном. Последний вид сходства объясняет все предыдущие: символ и миф связаны не только семантически, структурно, функционально, но также и генетически. Многие ученые-исследователи обращали на это особенное внимание. Например, А.А. Потебня говорит о метафорической (символической) природе мифа, а Сарычев В.А. считает, что: «Символ неизбежно приводит к мифу, миф вырастает из символа. Символическое искусство обязательно искусство мифотворческое» (Сарычев 1998: 145), Ильев С.П. также соглашается, что символизм мифологии изначален: «Миф прорастает из символа. Символ - ядро мифа. Эмблематический ряд не только ведет читателя к символу, но и творит миф, опираясь на подсознание читателя» (Ильев 1985: 89).

Также считают и сами символисты: «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество» (Иванов 1987: 27). Природа мифа и символа одна - это субъективное переживание реальной действительности. Именно такая тесная природная взаимосвязь, конечно же, не может не привести к функциональной зависимости мифа и символа: лишь только в процессе развертывания символического ряда реализуется миф, но сам символ может осуществиться именно в русле мифа. Из этого выходит, что «в искусстве символизма категория символа и мифа – две универсальные категории, без которых немислимы... конкретные произведения» (Ильев 1985: 67).

Представления о символе у русских писателей-символистов конца XIX – начала XX в. не совпадают с традиционными. Для них символ был не только

художественным образом, способным выразить обобщенные представления о мире и человеке. Символ для них – важнейший «инструмент» в их особом способе постижения реальности. Это средство познания-проникновения в мир мистических «сущностей» через мир простых и ясных, чувственно воспринимаемых «вещей». Символ рассматривался писателями-символистами в одном ряду с такими эстетическими категориями, как «прекрасное», «безобразное», «трагическое», «комическое». Но и широкое эстетическое восприятие символа казалось недостаточным. Многие символисты считали символ категорией «сверхэстетической», категорией мировоззрения, элементом мифологического восприятия мира.

Символ является центральной идеей Серебряного века, вокруг которой формируются новые идеи. Вопрос о соотношении идеального и материального, определяется как проблема символа. Символической установкой Серебряного века является концепция о наличии идеальной реальности, которая проявляется в потустороннем мире, – об этом даёт о себе знать в различных сферах русской культуры. В литературе это символистская а также постсимволистская поэзия, это новый тип прозы (символистский роман, «Петербург» А.Белого). Искусство за каких-то два десятилетия проделывает огромный путь от реализма к «Чёрному квадрату» К.Малевича. Проблема символа, является центральной, символизм обретает здесь конкретно философское обоснование.

Д. Мережковский считает, что символ привносит в поэзию «безграничную сторону мысли», и представляет собой таинство мироздания, и всегда прикасается к изначальному, первородному. Символ, сплачивая воедино мирское и божественное, живо передает сведения о самых недоступных явлениях иного, абсолютного.

Мир земных явлений особенно ценен, именно своей способностью отражения идеального мира. Это связь символа и символизируемого. Русские символисты давали два вида этимологического толкования: 1) от французского *correspondances*, 2) от греческого *symbollo* (соединять, сливать); В этой связи, Вячеслав Иванов подчёркивает особую органическую связь символизма с духовным эросом. Он считает, что «принцип действенности символического искусства – это соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Поистине, оно не только соединяет, но и сочетает. Символ – это то высшее третье, которое сочетает двоих – два уровня творения, два сознания и т.п.» (Иванов 1987: 215). При этом он сочетает их в духе Платонова понимания любви, целью которой является «рождение в красоте».

Символы играют огромную роль в художественной литературе; без выявления и понимания их языка невозможно понимание искусства. Символ в литературе Нового времени – это многозначный, принципиально неисчерпаемый иносказательный образ, исключая лишь абсолютно противоположные трактовки, намекающий на некие мировые сущности, которые нельзя адекватно определить словами.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Аверинцев 1983:** Аверинцев С.С. *Символ*. М.: Наука, 1983.
- Барт 2004:** Барт Ролан. *Империя знаков*. М.: Праксис, 2004.
- Брюсов 1973:** Брюсов В.Ю. *Символ как элемент «нового искусства»*. М.: Искусство, 1973.
- Ермилов 1940:** Ермилов В.В. *Традиция и новаторство*. М.: Красная новь, 1940.
- Иванов 1987:** Иванов В.И. *Мысли о символизме*. М.: Наука, 1987.
- Ильев 1985:** Ильев С.П. *Русский символистский роман*. Киев: Лыбидь, 1985.
- Лихачев 1987:** Лихачев Д. С. Художественное единство «Слова о полку Игореве». Лихачев Д.С. *Великий путь*, М.: Советский писатель, 1987.
- Лосев 1991:** Лосев. *Проблема символа и реалистическое искусство*. М.: Молодая гвардия, 1991.
- Мережковский 1978:** Мережковский Д.С. *Символы*. М.: Искусство, 1978.
- Кассирер 1929:** Кассирер Эрнст. *Философия символических форм*. М.: Юрист, 1929.
- Сарычев 1998:** Сарычев С.Н. *Миф и реальность*. М.: Наука, 1998.
- Сучков 1971:** Сучков Б.Л. *Исторические судьбы реализма*. М.: Советский писатель, 1971.
- Храпченко 1985:** Храпченко М.Б. *Контекст 1985*. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1985.

## IVANE AMIRKHANASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **The Author of Hagiographical Composition**

The work aims to answer the following questions: who is the author of hagiographical composition – simply a writer or a person chosen by providence? Does he choose the theme by himself or on the contrary, the theme chooses him?

The lives and deeds of the saints are generally fixed, preserved in the super-memory and also exist in the consciousness of the believers as a general memory



but as man's memory is limited. Therefore, for the fact not to be forgotten, it is needed to transform the memory into tradition, put it into historical time, make it mundane, and reduce it from spiritual generalization to its concrete manifestation, cognitive. The author is responsible for the fulfillment of this task and he performs the work in a particular way so that he is independent but, at the same time, does not go beyond the frames of tradition.

**Key words:** *author, subject, person, inspiration, tradition.*

## ივანე ამირხანაშვილი

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### ავიოგრაფიული ნაწარმოების ავტორი

ჩვენი სამუშაო კითხვებია: ვინ არის ავიოგრაფიული ნაწარმოების ავტორი – უბრალოდ მწერალი თუ განგების ნებით არჩეული პიროვნება? „ვოლუნტარისტი“ თუ ანგაჟირებული პირი? ავტორი ირჩევს თემას თუ თემა ირჩევს ავტორს?

წმინდანთა ცხოვრება, რომელსაც ავტორი ლიტერატურის ფაქტად აქცევს, ერთი დიდი მთლიანობის ნაწილია, გაგრძელებაა ძველისა და დასაბამია ახლისა, მომავლისა, სადაც ამ წმინდა მოვლენის სულისკვეთებამ უნდა შვას და წარმოაჩინოს გამგრძელებელნი წმინდანთა საქმისა.

წმინდანთა საქმენი საგმირონი, მათი ცხოვრება და მოქალაქეობა ზოგადად დაფიქსირებულია ღვთის მიერ, შენახულია უზენაეს მესხიერებაში. ის მორწმუნეთა შეგნებაშიც არსებობს, როგორც ზოგადი ხსოვნა, მაგრამ ვინაიდან ადამიანის მესხიერება შეზღუდულია, ამიტომ ფაქტი დავინწყებას რომ არ მიეცეს, საჭიროა ხსოვნის გარდაქმნა ტრადიციად, ისტორიულ დროში ჩასმა, გამინიერება, საღვთო ზოგადობიდან კონკრეტულზე, შეცნობადზე დაყვანა. ამ საქმის აღსრულება ავტორს ევალება და ისიც თავის საქმეს ისე აკეთებს, რომ ერთდროულად დამოუკიდებელიც არის და არც ტრადიციის ჩარჩოებს არღვევს. აღსანიერი ამბავი, როგორც ფაქტი, მისთვის ანმყოფ, თანამედროვეობის ასპექტს წარმოადგენს, ამბის შინაარსი კი – ტრადიციას.

ტრადიციის იმპერატიული ხასიათის გამოხატულებაა ისიც, რომ ავტორი თავისი ნებით არ ირჩევს თემას, მეტიც, შინაგანად, მორალურ-ეთიკური თვალსაზრისით, ეწინააღმდეგება მის მიღებას, მაგრამ

ტრადიციას ბედისწერაზე ნაკლები ძალა როდი აქვს – ავტორი ღებულ-ლობს შეკვეთას, რომელსაც სთავაზობს სულიერი მამა ან ის ადამი-ანი, ვისაც ახსოვს ამბავი, ვინც ჩართულია ტრადიციის მდინარებაში. ავტორი საგანგებოდ აფრთხილებს მკითხველს, რომ ის მხოლოდ ამბის პირდაპირ პროეცირებას ახდენს და არ იყენებს მხატვრული გამონა-გონის ხერხს, რომელიც, როგორც ჩანს, საერო მწერლობის პრერო-გატივად და ტყუილ-საცთურის სათავედ მიაჩნია.

ტრადიციის წინაშე ქედის მოხრის ნიშნად, აგიოგრაფოსი თავს ავალდებულებს გააკეთოს განცხადება იმის შესახებ, რაც ისედაც ნათელია:

„ჩვენ თავით თვისით არარა აღგვიწერია“ – წერს გიორგი მთანმინ-დელი და ამით იმდენად ფაქტის კონსტატაციას კი არ ახდენს, არამედ თავის თავს აფიქსირებს ტრადიციის საზღვრებში.

თითქოს ყველაფერი განგების კარნახით იწერება, „გლახაკი“ ავ-ტორის ნების გარეშე, ზემთაგონების სიშლეგის ზღვარზე, სადაც ავ-ტორის, შემოქმედის რაციოზე ლაპარაკიც არ შეიძლება, მაგრამ ყოვე-ლივე ეს უმაღლესად და ბანალურ ეტიკეტად გადაიქცევა, როგორც კი ავტორს დასცდება მტკიცე, გამომაფხიზლებელი ფრაზა: „ხოლო ჩვენ პირველსავე სიტყვასა მოვიდეთ“!

ეს ფრაზა ქართულ აგიოგრაფიაში რომ არ არსებულებოდა, უნდა გამოეგონებინათ.

ეს არის არა მარტო კომპოზიციური სალტე და ნაწარმოების ლო-გიკური მოდელირების მექანიზმი, არამედ შემოქმედებითი ბუნების ხმაც, რომელიც სტიქიურად აღმოცენდება ავტორის განწყობილე-ბაში, როგორც შინაგანი იმპერატივი და აუცილებელი პირობა შემო-ქმედებითი თვითგამოხატვისა, მწერლური შესაძლებლობების თვით-რეალიზაციისა. ეს მკითხველის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობის ნიშანიც არის და, სიმართლე რომ ითქვას, აგიოგრაფიულ ნაწარმოებ-ში იშვიათია ადგილი, სადაც ავტორს ავინყდება ან ველარ გრძნობს მკითხველსა და მსმენელს. პირიქით, მთელი აქცენტი აქეთ აქვს გად-მოტანილი, მეტისმეტი პასუხისმგებლობითა და სიფაქიზით ეკიდება მკითხველის (მსმენელის) ყურადღებას და ესოდენი გულმოდგინება ზოგჯერ ისეთ ინტიმში გადაიზრდება, ლამის აღარც დაიჯერო, რომ ეს ყოველმხრივ თავშეკავებულ აგიოგრაფოსს დასცდა და უნებლიეთ გაამჟღავნა ის, რაც წესით უნდა დაემალა.

გიორგი მთანმინდელი, „იოანესა და ეფვთიმეს ცხოვრების“ ავ-ტორი, ხაზგასმული სიამაყით აღწერს ლეონ რომაელისა და გაბრიელ ქართველის ურთიერთობის ამბავს: მათ ერთმანეთის ენა არ იცოდნენ,

მაგრამ შეეძლოთ მწუხრიდან ცისკრამდე მსხდარიყვენ და ტკპილად ემასლაათათო. ათონზე ახლად ამოსული რომაელი სათნოდ ეთვისება ქართველებს, მაშინ, როცა ლამის თანშეზრდილი ბერძენები მტრობისა და განხეთქილების ცეცხლს აღვივებენ. გიორგი მთანმინდელს ამ მორალური ანტინომიის გამოკვეთა სურს, უნდა, რაც შეიძლება თვალსაჩინოდ დაგვანახვოს ბერძენი ბერების უსამართლობა და ამ დროს ველარ ამჩნევს, როგორ ვარდება სანტიმენტალიზმში, რომელიც, ასე მგონია, ათონელ ქართველ მამათა განწყობილების საერთო მახასიათებელი უნდა იყოს.

სხვათა შორის, გიორგი ათონელი თავის პერსონაჟს – ეფვთიმეს ჰგავს – ისიც მასავით გაურბის ამსოფლიურ შფოთსა და ამაოებას, მაგრამ, თავდამბლობის მიუხედავად, შინაგანად უჭირს ნეიტრალიტეტის დაცვა, უსამართლობას ვერ ითმენს და განწყობილებას იმპულსურად გამოხატავს. ისიც უნდა ითქვას, რომ რომაელის ამბის გამო გამჟღავნებული გიორგის სანტიმენტალურობა და ეფვთიმეს მამის – იოანეს „სპანიად“ გაქცევა ქართული ეროვნული ხასიათის ლატენტური, ფარული გამოვლინებებია. უცხო ტომის წინაშე დამთმობი და ტოლერანტული კომპლექსებით შეპყრობილი იოანე და გიორგი გარეგნულად კი იბრძვიან წინამორბედთაგან ნაანდერძევი ათონის შესანარჩუნებლად, მაგრამ შინაგანად, გულისგულში, უთმობენ ბერძენებს. ქართული ხასიათის ამ თვისებაზე გიორგი თვითონვე წერს: „ვითარცა უწყით ყოველთა, ადრე შევირყევით... და ამით მიზეზითა ფრიად ვავენებთ თვისთაცა სულთა და ადგილსაცა“ (XIX თ.) თავშეკავებული და ზედმინევენით კორექტული ხუცესმონაზონი (გიორგი) გამოთქვამს, ერთი შეხედვით, სუბიექტურ, მაგრამ, როგორც ჩანს, მაინც საკმაოდ ცნობილ აზრს ქართული ხასიათის შესახებ. ეფვთიმეს მემკვიდრე გიორგი წინამძღვარიც ხომ „ადრე შეირყა“ და „ბერძენნი ფრიად რაიმე შეიყვარნა და განამრავლნა და სრულიად მათდა მიმართ მიდრკა, ხოლო ქართველნი, ვითარცა ნამსახურნი რაიმე და უნდონი, უგულვებელსყვნა და შეამცირნა“ (თ. XIX) ამით ისარგებლეს ბერძენებმა და დაიწყეს ქართველთა აღმოფხვრა ივირონიდან. საქმეს ვერც იმ მოსახსენებელმა უშველა, საძმომ რომ შეადგინა. ბევრი ეორგულა წმინდა ადგილს, „საფასისა სიხარბითა“ და ბერძენთა „სიყვარულით“ გასცეს და გაყიდეს მთანმინდის ლავრა.

საკურადღებოა, რომ ნაწარმოების დასაწყისში გიორგი მხოლოდ გაკვრით, მინიშნებით ახსენებს მთანმინდის ქართული ლავრის საკითხს, ბოლოში კი მთელი სისრულით წარმოადგენს მას. რატომ? უბრალოდ, გიორგი მთანმინდელი ერიდება არააგიოგრაფიული ეპიზო-

დის წინ ნამონევას, რადგან ამ შემთხვევაში თემა გაზვიადებულ სახეს მიიღებდა. ავტორს ისიც ეტყობა, რომ არ სურს დაკარგოს სათხრობი მასალის ფლობის შეგრძნება, ვინაიდან იცის, თუ ამბის ქვეტექსტური შრეების კონტროლი ხელიდან გაუშვა, მაშინ ამბავიც კვდება და იდეაც. ამიტომ, როგორც ქეშმარიტი აგიოგრაფოსი, უახლოვდება, შედის და განეზავება თავის მასალაში, ასე ვთქვათ, ახდენს თვითინიციაციას – სუბიექტივაციის მიზნით. მაგალითად, რეალისტური ნაწარმოების ავტორს თუ შევხედავთ ამ კუთხით, ის, პირიქით, ცდილობს დაიკავოს დისტანცია მხატვრულ სინამდვილესთან, თავისი ფანტაზიით შექმნილ სამყაროსთან და დაემორჩილოს ობიექტივაციის წესებს.

როდესაც აგიოგრაფიული ნაწარმოების ავტორზე ვსაუბრობთ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავითვალისწინოთ ის სინამდვილე, რომელშიც თხზულება იწერება. „სინამდვილეში“, ცხადია, ვგულისხმობთ ეპოქის იდეოლოგიური, ისტორიული, ფილოსოფიური, მორალურ-ეთიკური და ესთეტიკური თვალსაზრისების ერთობლიობას. ამ პრობლემის სირთულეს შესანიშნავად გრძნობენ თვით აგიოგრაფოსები და ამიტომაც თითქმის არც ერთი მათგანი ხელიდან არ უშვებს შესაძლებლობას, საკუთარი შემოქმედებითი „მე“-დან გამოდევნოს ნაწარმოების შექმნის ანუ ქმნადობის იმპულსი და იკისროს შუამავლის როლი უზენაესის ნებასა და ტექსტს შორის.

„იოვანესა და ეფვთიმეს ცხოვრების“ ავტორი გიორგი მთაწმინდელი, მართალია, აცხადებს: ჩვენ თავით თვისით არარა აღგვიწერიად და ნათქვამის გასამართლებლად ტექსტში იმონმებს ათონის ლავრის ანალებს, მაგრამ იგი, ფაქტობრივად, დაინტერესებული პირია და ნებით თუ უნებლეთ დგას იმ გაჭიანურებული კონფლიქტის ცენტრში, რომელიც იოანეს გარდაცვალების შემდეგ დაიწყო და დიდხანს მიმდინარეობდა მთაწმინდის მონასტრის წინამძღვრებსა და ბერობას შორის. ამდგვარი „თეორიული“ ნეიტრალიტეტის პარალელურად მკაფიოდ მოჩანს და სავსებით აშკარაა ტექსტის მეორე რეალობაც – ავტორი, როგორც კი ხელს ჰკიდებს წმინდანის ცხოვრების აღწერას, უმალ ხდება მონამე თავისი გმირის ღვანლისა და ამ მოვალეობას მთელი ღირსებით კისრულობს, შეგნებულად ხდება პასუხისმგებელი ეკლესიისა და თაობათა წინაშე, წინაშე სიტყვისა და დროისა.

მიხაილ ბახტინი აგიოგრაფიული თხზულების ავტორს ადარებს აკვარიუმში გამოწყვდეულ თევზს, რომელიც ვერასოდეს გააღწევს შუშის კედლებს მიღმა, მაგრამ, ვგონებ, არც ისეა საქმე, როგორც ეს ლამაზი და ეფექტური შედარება წარმოგვიდგენს. გარკვეული თვალსაზრისით თუ შევხედავთ, აგიოგრაფოსს საკმაო თავისუფლება აქვს იმისათვის, რომ აკვარიუმი ოკეანედ წარმოიდგინოს.

საკითხის კვლევისას წინ მოიწვევს პრობლემა: ავტორი, როგორც წმინდა სუბიექტი და ავტორი, როგორც ნაწარმოების ნაწილი, კომპოზიციური ნესრიგის ერთეული.

ეგრეთ წოდებული „წმინდა ავტორის“ დანახვა ყოველთვის შეიძლება, რადგან ის არსებობს როგორც ტექსტის შემოქმედი, მაგრამ გაცილებით ძნელია „ავტორი – ობიექტის“ დანახვა. შემოქმედი ყოველთვის არ გადადის თავის ქმნილებაში, როგორც „ხატი“, „სახე“, თუმცა ეს გადასვლა რალაც ფორმით ყოველთვის არსებობს. სხვა შემთხვევებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ავტორი განფენილია ტექსტში, მთელ ნაწარმოებში, იგი წარმოადგენს ქმნილების მთლიანობისა და სისრულის გარანტს.

ტექსტის შექმნით აგიოგრაფოსი აყალიბებს საკუთარ თავს – როგორც ავტორს! თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ ტექსტის მეშვეობით შეუძლებელია ავტორის პიროვნების დანახვა მთლიანობაში.

ავტორი შეგვიძლია დავინახოთ დეტალებში, რომლებიც ნაწარმოებში განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს და გამოყენებულია მკითხველის ყურადღების საორიენტაციოდ, კერძოდ, იქ, სადაც ავტორი განსაკუთრებით ცდილობს თავისი პოზიციის ან თვალთახედვის გამოკვეთას.

მაგალითად, „აბიბოს ნეკრესელის ნამებაში“ ავტორის პიროვნება სრულებით არ ჩანს, მაგრამ შესანიშნავად ვხედავთ მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას – მძაფრი პოლემიკური ტონი და შემართება მთლიანობაში ახასიათებს ავტორის შინაგან ბუნებას და ეს არაპირდაპირი, ტექსტური დახასიათება უფრო საგულისხმო ინფორმაციას იძლევა ავტორის ხასიათის შესახებ, ვიდრე ამას მოგვცემდა პირდაპირი ცნობები მის ვინაობაზე.

„შიოს და ევაგრეს ცხოვრების“ ავტორი მარტვირი – იოანე, მთავარი გმირისადმი დიდი მოკრძალების მიუხედავად, მოულოდნელად იმგვარ უშუალობას ავლენს, რომ ეს წამიერი გადახვევა პოეტურ გადახვევადაც შეიძლება ჩაითვალოს. მაშ, რა ვუნოდოთ მარტვირი – იოანეს ლირიკულ ალტკინებას და ანაზღად წარმოთქმულ ფრაზას: „ჩემი... შიო“? ალბათ ეს არის თავისუფლების ნორმის ის მაქსიმუმი, რასაც ავტორი თავის თავს უწესებს.

ერთი სიტყვით, აგიოგრაფიული ჩარჩოები შემოქმედის ინდივიდუალობას ისე არ ზღუდავს, რომ შეუძლებელი იყოს ავტორის განჭვრეტა. მეტიც, ტექსტის რეალიებში აგიოგრაფოსის პიროვნულ-შემოქმედებით ხასიათიც კი იგრძნობა. დაკვირვებულ მკითხველს შეუძლია ერთმანეთისგან გაარჩიოს თავდაჭერილი იაკობ ხუცესი და ენაწყლიანი, ლამის ეგზალტირებული ბასილ ზარზმელი, ხაზგასმუ-

ლად დინჯი გიორგი მერჩულე და პოეტურად განწყობილი იოანე საბანისძე, ზედმიწევნით პუნქტუალური სტიფიანი მტბევარი და რეალისტი გიორგი მთანმინდელი.

აგიოგრაფოსი, როგორი მზამზარეული მასალაც უნდა ჰქონდეს და რაოდენ რთული კონვენციური ჩარჩოებიც უნდა ზღუდავდეს, უპირველეს ყოვლისა, მწერალია, ტექსტის ავტორია და თავისი ფსიქოლოგიური მზაობით ზუსტად შეესაბამება შემოქმედის ტიპს, რომლისთვისაც მკითხველის დაინტერესებას გადამწყვეტი, შეიძლება ითქვას, საარსებო მნიშვნელობა აქვს.

აგიოგრაფოსი, ევანგელისტის მსგავსად, ნათელხილვას ანდობს თავის შთაგონებას, მაგრამ თხრობის პროცესში ეს მომენტი თავისთავად ფსიქოლოგიურ განწყობად გარდაიქმნება, რაც საშუალებას აძლევს უხვად გამოიყენოს უკვე ხელთ არსებული დოკუმენტური მასალა, ხოლო ნათელხილვის, ანუ გამოცხადების მომენტი, როგორც კომპოზიციური აქცენტი, თხზულების საკვანძო ადგილებისათვის შემოინახოს.

აგიოგრაფიული თხზულების ავტორს შეკვეთით ეძლევა თემა და ის ყველანაირად ცდილობს, მოიახლოვოს ინსპირაციის (შთაგონების) მომენტი, რისთვისაც მიმართავს განწყობის ინტენსიფიკაციას. თხზულების შესავალში მის მიერ გამოხატული თვითგვემამდე მისული თავდამბლობა, – რომ ის არის ყოველად უღირსი, უძლური, კადნიერი, უგუნური, „სულელთა ყოველთა უდარესი“ და ა.შ., წარმოადგენს ცნობიერი ინსპირაციის საშუალებას. ამ გზით იგი განაწყობს თავს ღვთივსულიერი ტექსტის შესაქმნელად, თითქოს თავისუფლდება გონისაგან, რათა ადგილი დაუთმოს წმინდა შთაგონებას და ღირსეულად დაძლიოს თემა, რომელიც მას ირჩევს და რომელსაც ის ღებულობს როგორც ხვედრს, „განაჩენს“, მისიას.

## **KONSTANTINE BREGADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **The Understanding of Literary Tradition in Georgian Modernism**

In the Georgian literary modernism the relation with tradition is the same as in European modernism: its predecessor literary trends – Realism and Naturalism and their poetics and worldview are being refused, but on the contrary it clearly

orientates on the literary experience, which supports anti-mimetic principles and mystical-sacral-mythological intentions.

In this context important are the texts and manifestos of the Modernists – where tradition is understood like the concept of Robakidze: Expressionist manifesto of K. Gamsakhurdia – “Declaratio Pro Mea”; Paolo Iashvili “Pirveltkma” and Titian Tabidze’s “The Brotherhood of the Blue Horns”.

*Key words: Georgian modernism, European modernism, literary tradition.*

## კონსტანტინე ბრეზაძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში

#### შესავალი

თითქოს იმთავითვე ცხადია, რომ მოდერნიზმის ესთეტიკა და პოეტოლოგია ცალსახად უნდა უპირისპირდებოდეს და უკუაგებდეს წარსულ ესთეტიკურ და პოეტოლოგიურ გამოცდილებას, რაც ლიტერატურული მოდერნიზმის ყველაზე რადიკალურ ფრთაში, ავანგარდიზმში (ფუტურისმი, დადაიზმი) მართლაც ცალსახა და უპირობოა. მაგრამ, როდესაც მოდერნისტული ლიტერატურა, კერძოდ, ე. წ. „კლასიკური მოდერნიზმი“ (სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ასევე მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობებისაგან მიღმა მდგომი მოდერნისტი ავტორები – ჰ. ჰესე, ჰ. ბროხი, რ. მუზილი, ა. დობლინი, ფრ. კაფკა, მ. პრუსტი, ჯ. ჯოისი და სხვ.) წარსული ლიტერატურული ტრადიციის ღირებულებებს გადააფასებს, ეს, უპირველესყოვლისა უკავშირდება რეალიზმს (შესაბამისად, ნატურალიზმს), რომლის ფარგლებშიც მოცემულია ე. წ. მიმეზისის პრინციპებით ოპერირება და რომელიც ქრონოლოგიურად უშუალოდ წინ უსწრებს მოდერნიზმს.

მოდერნიზმში აპრიორული დაპირისპირებისა და უარყოფის საგანია რეალიზმის პოეტიკის კონვენციონალიზმი და რეგლამენტურობა: კერძოდ, მოდერნიზმი უპირისპირდება და უკუაგდება რეალიზმის ფარგლებში მოქმედ მიმეზისის პრინციპს და ამ პრინციპის საფუძველზე განვითარებულ ე. წ. ილუზიის ესთეტიკას, ასევე უკუაგდება რეალიზმის „რაციონალურ“ ენას, სიუჟეტის ლინეალურობას, თხრობის ერთპლანიანობას, კომპოზიციის ტექტონიკურობას, ქრონოტოპის



ცალმხრივობასა და მონოლითურობას, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიუბას, მწერლობის არაავტონომიურ გაგებას, ე. წ. დემოკრატიულობას, ჭემმარიტებაზე პრეტენზიას, აუქტორიალობას, „იდეოლოგიურობას“, დეტერმინებულობას, სამყაროს ჰარმონიულობის ილუზიას, ტოტალურობაზე პრეტენზიას (ანდრეოტი 2008: 222-224).

მაგრამ ამის პარალელურად მოდერნიზმი ასევე ცდილობს წარსული ლიტერატურული გამოცდილების გაზიარებასაც, ოღონდ მისი ორიენტაციის ობიექტია ის ლიტერატურული ეპოქები და მიმდინარეობები, სადაც პრინციპულად უარყოფილია მიმეზისის პრინციპი და ზემოთჩამოთვლილი პოეტიკური მახასიათებლები: კერძოდ, მოდერნიზმი ორიენტაციას იღებს ბაროკოსა და რომანტიზმის პოეტოლოგიურ ტრადიციაზე.

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც (სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი) ტრადიციასთან დამოკიდებულება ზუსტად ისეთივეა, როგორც ეს ევროპულ მოდერნიზმშია: აქაც ცალსახად უკუგდებულია მისი უშუალო წინამორბედი ლიტერატურული მიმდინარეობების – რეალიზმისა და ნატურალიზმის პოეტოლოგია და მსოფლმხედველობა, მაგრამ ამის საპირისპიროდ გამოკვეთილია ორიენტაცია ისეთ ლიტერატურულ გამოცდილებაზე, რომელიც ოპერირებს ანტიმიმეზისის პრინციპებითა და მისტიკურ-საკრალურ-მითოსური ინტენციებით: კერძოდ, აქ ორიენტაცია აღებულია რუსთაველის, გურამიშვილის, ბესიკის, ბარათაშვილის ენობრივ, სახისმეტყველებით გამოცდილებაზე და ონტოლოგიურ ხედვებზე.

ამ თავალსაზირისით, განვიხილოთ ქართველი მოდერნისტების შემდეგი საპროგრამო ტექსტები: ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“, კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული მანიფესტი “Declaratia pro mea”, სადაც კარგად ჩანს მათი ლიტერატურული სიმპათია-ანტიპათიები და ლიტერატურული ტრადიციის მათეული გაგება.

მაგრამ მანამდე ყურადღებას მივაპყრობთ ტრადიციის ცნების გრიგოლ რობაქიძისეულ გაგებას, რაც, ვფიქრობთ, სწორ ორიენტაციას მოგვცემს, რათა მართებულად გავიაზროთ ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში.

## 1. ტრადიციის ცნების გაგება გრიგოლ რობაქიძესთან

მიგვაჩნია, რომ ტრადიციის ცნების რობაქიძისეული განმარტება ეხმიანება ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ასახვის ობიექტის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ სპეციფიკას, ანუ მოდერნისტების სწრაფვას „ყოფიერების განვრცობისადმი“ (“Seinszuwachs”):



„შინაგანი გეზი ამ ნარკვევისა („საქართველოს სათავენი“ – კ. ბ.) მოქცეულია იმ მსოფლხედვაში, რომელსაც „ტრადიციულს“ უხმობენ. „ტრადიცია“ – სიტყვა უცხო. ფრანგულად: **tradition**, გერმანულად: **Überlieferung**, რუსულად: „პრედანიე“, ქართულად: „გადმოცემა“. ნაგულისხმევია არა ჩვეული გაგება ამ ცნებისა – მგალითად, არა ესა თუ ის ჩვეულება რომელიმე ტომისა თუ გვარისა, არამედ: ხილვით თუ ქმედებით გამოსვლა მეტაფიზიურ სათავეებიდან“ (რობაქიძე IV 2012: 84).

სწორედ ქართველი მოდერნისტებისათვის (თავად გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი და სხვ.) ხდება უმნიშვნელოვანესი „მეტაფიზიურ“ საწყისებიდან ამოსვლა, მისადმი სწრაფვა და ამ მსოფლმხედველობრივ, ესთეტიკურ და ეთიკურ სწრაფვებში რეალიზმის კონვენციონალური ენისა და რეგლამენტირებული პოეტიკის უკუგდება. ქართველი მოდერნისტების რწმენით, შექმნილ ვითარებაში (მე-20 საუკუნის 10-იანი წლები) ქართული ლიტერატურის მოდერნისტული ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის პრინციპების საფუძველზე განახლება და განვითარება სწორედ ამ გენერალურ ხაზს უნდა დაეყრდნოს – მეტფიზიკურ საწყისებიდან ამოსვლას, მათ გახსნას, წვდომასა და გაცხადებას. ეს კი, ხაზს ვუსვამ, იმთავითვე გულისხმობს კონვენციონალური ენისა და პოეტიკის დაძლევისა და უარყოფას, მიმეზისის უკუგდებასა და ანტიმიმეტური ტენდენციების განვითარებას.

## 2. ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ სიმბოლიზში: ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“

ქართული სიმბოლიზში საკუთარ პოეტიკას, ესთეტიკას და მსოფლმხედველობას პრინციპულად უკავშირებს სწორედ იმ ლიტერატურულ ტრადიციას, სადაც იმთავითვეა აღიარებული მწერლობის ავტონომიურობის პრინციპი – ანუ, ორიენტაცია აღებულია როგორც ქართული, ისე ევროპული იმ ლიტერატურულ ტრადიციაზე, სადაც ხელოვნება, მწერლობა საკუთრივ წმინდად სახელოვნებო და ტრანსცენდენტურობის წვდომის ამოცანების გადაჭრას ესწრაფვის. ასეთად ევროპული ლიტერატურიდან მიჩნეულია რომანტიზმი, ხოლო ქართული ლიტერატურიდან – რუსთაველისა და ბესიკის შემოქმედება:

„ცისფერი ყანწები“ შეეძლო გერბად აეღო მთელ ქართულ ხელოვნებას. ეს სიტყვები სიმვოლიურად აღნიშნავენ ჭეშმარიტ ქართულ მსოფლმხედველობას. „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის, მისი ემბლე-

მა. ნოვალისმა გამოიტორა მისტიკა ცისფერი ყვავილის. ეს ყვავილი ატირება არჩეული სულის შორეულ ნათელ ქვეყანაზე. [...] ამ ორ პოეტში (რუსთაველსა და ბესიკში – კ. ბ.) საქართველომ შეკრიბა მთელი თავისი მხატვრული ენერჯია. [...] „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში საფუძველი ეყრება ქართულ პოეტიკას, რუსთაველისათვის შაირობა სიბრძნის ერთი დარგია, „საღვთო საღვთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“ [...] რუსთაველი იცავს პრიმატს მუსიკისას ლექსში, რამიც ის ხვდება ედგარ პოს და პოლ ვერლენს. რუსთაველის შემდეგ უდიდესი პოეტი იყო ბესიკი. [...] მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპიტეტი, ნაჩდილთა ნიუანსების გამომხობა, ენის მუსიკალურ ენერჯიის ჯადოქრობა იმას აიყვანს ქართულ სიმვლიზმის მამათ-მთავრად“ (ტაბიძე 2012: 145, 146, 147).

შესაბამისად, ესთეტიკური ამოცანა დგას ასე: დაიძლიოს ქართული რეალიზმი და ქართული მწერლობა დაუბრუნდეს ფორმის დახვეწის, პოეტური ენის „გაირაციონალურებისა“ და კონვენციონალურობისაგან გათავისუფლების ტრადიციებს, დაუბრუნდეს მუსიკალობას, ასევე, ანტიმიმეზისისა და ყოფიერების განვრცობის ესთეტიკურ ამოცანებს, ასევე ორიენტაცია აილოს საღვთო საგნებისადმი სწრაფვაზე (რუსთაველური და რომანტიზმის დისკურსთა განახლება). ტიცვიან ტაბიძისეული ფორმულა რუსთაველი – მაღარმე (ტაბიძე 2012: 126) სწორედ ეს ესთეტიკური და პოეტიკური მიზანდასახულობაა კოდირებული: ერთი მხრივ, რუსთაველი და მაღარმე განასახიერებენ „წმინდა“ ხელოვნების, წმინდა პოეზიისადმი მსწრაფ შემოქმედებს, მეორე მხრივ, მათ შემოქმედებაში განხორციელებულია პოეტური ენის ფორმალური სრულყოფა, რაც გულისხმობს კონვენციონალური ენის რაციონალიზმისა და ენობრივი ნიშნის ერთჯერადობის, კონვენციონალური პოეტური სინტაქსის უკუგდებას, გულისხმობს აქცენტს მუსიკალობასა და პოეტური მეტყველების სუბესტიურობაზე:

„იყო გამარჯვება სრული „თერგდალეულთა“, მაგრამ ეს იყო დამარცხება მთელი შემდეგი ხელოვნებისა. ამ დღიდან ამოიშალა ქართულ პოეზიაში ძველი სული (ე. ი. პოეზიის რუსთაველური და ბესიკისეული მაღალი გაგება – კ. ბ.). ამ „ცრუ რუსთაველებმა და ლიბერალებმა“ მწერლობა გაიხადეს სამიტინგო ზალად და პოეზია გაზეთად. ილია ჭავჭავაძემ სამუდამოდ დაწყევლა „ფრინველი გარეგანი“ და „ტკბილი ხმები“. აკაკი წერეთელმა „გარემოების საყვირით“ ძალიან ბევრი იყვირა. ყველა ეს ლექსები ბანკის ოპოზიციაზე და ადვოკატებზე დარჩება, როგორც პოლიტიკური სატირის არა ნიჭიერი ნიმუშები. [...] ჩვენ უარს არ ვყოფთ „მესამოციანელთა“ მწერლობის საზოგადოებრივ

დამსახურებას, მაგრამ იმათ სამაგიეროდ არ აქვთ ესტეტიური დამსახურება. თავიანთი გაადვილებული ორთოგრაფიით იმათ დამარხეს ქართული ლექსი“ (აქ კი გასაკვირი და უცნაურია, რომ თავისი უარყოფელი კრიტიკული პათოსის ფონზე ტ. ტაბიძე აქცენტს ორთოგრაფიაზე აკეთებს და არა ქართველი რეალისტი პოეტების კონვენციონალურ პოეტურ მეტყველებასა და პოეტური ასახვის მიმეტურობაზე – კ. ბ.) (ტაბიძე 2012: 149).

აქ აშკარად ჩანს ტ. ტაბიძის სწრაფვა მწერლობის, პოეზიის, ხელოვნების ავტონომიურობის პრინციპის აღდგენისაკენ, რის საფუძველზეც მოცემულ ეტაპზე ქართული მწერლობა უნდა გამოსულიყო დეტერმინებული მდგომარეობიდან („გარემოების საყვირი“), რაშიც იგი ჩააგდეს ქართველმა რეალისტებმა და დაბრუნებოდა თავის პირველსაწყისებს, გენერალურ ხაზს, ანუ დაბრუნებოდა ქართული პოეზიის არტისტულ და სპირიტუალურ ტრადიციას, რაც, ტ. ტაბიძის თანახმად, უკავშირდება რუსთველისა და ბესიკის პოეზიას, სადაც განხორციელებულია პოეზიის/მწერლობის ავტონომიურობის პრინციპი, რაც გულისხმობს ხელოვნებას ხელოვნებისთვის, „წმინდა“ პოეზიისკენ სწრაფვას.

პრაქტიკული თვალსაზრისით კი ეს მოდერნისტული ამოცანა „ცისფერყანწელ“ „სიმბოლისტებზე“ სრულყოფილად სწორედ „წმინდა“ სიმბოლისტის გ. ტაბიძის სიმბოლისტურ პოეზიაშია რეალიზებული (იხ. კრებული „არტისტული ყვავილები“) და მოდერნისტული პოეზიის თუნდაც ამ ნიმუში:

დგება თეთრი დღეები,  
რიდეების სეზონი;  
გაჩნდნენ ორხიდეები  
ყოვლად უმიზეზონი.

ლაჟვარდების კიდეო,  
დაბურულო ზმანებით,  
ლურჯო მონტევიდეო,  
ვინრო ხელთათმანებით;

სულში ნისლის ტბებია  
და ქაოსის მხატვარი,  
სადაც ველარ თბებიან  
ფრთები ნამკათათვარი  
(ტაბიძე 2011: 190)

ქართველის სიმბოლისტიკების მიერ რეალიზმის უარყოფას წმინდად პოლიტიკური შინაარსიც ჰქონდა: მათ აღქმაში რეალიზმი რუსული კოლონიალური იდეოლოგიის („ყიზილბაშური თეორია“, ტ. ტაბიძე) გამოხატულებაა: ტიცთან ტაბიძეს ქართულ სინამდვილეში აღმოცენებული ლიტერატურული რეალიზმი რუსული ხალხოსნურ-აღმზრდელობითი ლიტერატურის გაგრძელებად მიაჩნდა („ეს მისიონერობა და ცხოვრების დამრიგებლობა“) და მისი აზრით, რუსული რეალიზმის კოპირება ავტომატურად ნიშნავდა ამ იდეოლოგიის საქართველოში გადმოტანას, რაც პირდპირპროპრიული იყო ევროპული კულტურული და ესთეტიკური სივრცისაგან საქართველოს საბოლოო მონყვეტის:

*„მესამოციანელთა“ მწერლების იოლი ხელით შემოტანილი ხორბალი (ანუ, რუსული რეალისტიური და ხალხოსნური მწერლობა – კ. ბ.) ამოდის რუსულ ქერად. ყოველი რუსული არა თუ შკოლა, სექტაც კი იწვევს საქართველოში თავის სახეს: მონანიებული აზნაურები, ხალხოსნები, ნიჰილისტები... და ეს კიბე გრძელია. მხოლოდ გაუგებრობას შეეძლო ქართული ხელოვნების რენესანსი ამ მწერლებიდან დაეწყო. [...] და დღეს უიმედოთ გაჰკივის მოქალაქეობრივი არღანი კაკაფონიას. ყველა უნიჭო, უსახო, ენაბლუ, ვისაც ხელი არ ეღლება, სტანჯავს დღეს ქართულ პოეზიას“ (ტაბიძე 2012: 150).*

ამგვარად, ტიცთან ტაბიძე, შესაბამისად, „ცისფერყანწელთა“ დაჯგუფება, ქართული მწერლობის ესთეტიკური აღორძინებისა და განახლების, მისი „ევროპული რადიუსით“ გამართვის ამოცანებს ქართული წარსული ლიტერატურული გამოცდილებიდან უკავშირებენ რუსთაველს და ბესიკს, როგორც სიტყვის ოსტატებს, როგორც „წმინდა“ ხელოვნების წარმომადგენლებს (თავისთავად, ევროპულ მოდერნისტებსაც). ხოლო პოლიტიკური ორიენტაციისა და კულტურული აღორძინების საკითხებს ცალსახად უკავშირებენ ევროპულ მოდერნიზმს. შესაბამისად, ქართულ სიმბოლიზმში საკითხი დგას იმ პროვინციალიზმისა და არაესთეტიურობის უპირობო დაძლევის შესახებ, რაშიც ქართული რეალიზმის წყალობით აღმოჩნდა ქართული მწერლობა (ამ საკითხებზე დანვრილებით იხ. ჩემი სატატია „ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი“ – ბრეგაძე, 2015: 56-72):

*„ცისფერი ყანწები“ როგორც შკოლა თავის თავს ამტკიცებს ეროვნულად. ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედებაში, ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც ქადაგებს ეს შკოლა, არ არის ახალი. რუსთაველის და ბესიკის შემდეგ ამის მტკიცება თითქოს გაუგებრობაა. [...] მაგრამ მთავარი დებულების გამართლება შეიძლება ძველ ქართულ პოეტიკაზე დაყრდნობით. ჩვენ უარს ვეუბნებით ჩვენს ახ-*

ლობელ წინაპართა ნაშრომს (ანუ, ქართველ რეალისტ მწერლებს – კ. ბ.), რამდენადაც ის არ აკმაყოფილებს, როგორც საზოგადოთ ხელოვნების, ისე ქართული ძველი ხელოვნების მოთხოვნილებათ“ (ტაბიძე 2012: 151).

### **3. ტრადიციის გაგება ქართულ ექსპრესიონიზმში: კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი “Declaratia pro mea”**

თავის მანიფესტში ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდია ქართულ რეალიზმს ბრალს სდებს პროვინციალიზმსა და დეტერმინებულიობას, ასევე რომანის ფანრის ვერ განვითარებას, რამდენადაც, კ. გამსახურდიას აზრით ქართული რეალიზმის ასახვის ერთადერთი ობიექტი იყო ქართული პროვინციული კოლონიური ყოფის სოციალური პრობლემატიკა (შდრ. ილიას, დ. კლდიაშვილის, ე. ნინოშვილის, ე. გაბაშვილის მოთხრობები), ან იგი ავითარებდა პროვინციულ ისტორიზმის (შდრ. ა. წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“):

„დღეს ქართული ლიტერატურა გენერალურად ვერ გასცილებია რეალიზმისა და სვიმბოლიზმის გადამღერებას. გარდა ამისა, ქართული პოეზია ლირიკაში გაიყინა, მარტოოდენ ლირიკა არაა ლიტერატურა. ქართულმა პროზამ ვერ აიცილა სოფლურ-პრომიტივული ელფერი. ახალმა ქართულმა პოეზიამ, ქართულმა დრამამ, ქართულმა რომანმა უნდა გადაღახოს ნაციონალური ხელოვნების სანიშნოები, ახალი კულტურა შეუძლებელია სოფლური ელფერით, და ახალი კულტურა დიდი ქალაქითაა მუდამ დაშტამპული“ (გამსახურდია 1983: 399-400).

მსგავსი კრიტიკული პათოსი ქართული რეალიზმის მიმართ და მისი პროვინციალიზმის, არაესთეტიურობისა და მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის აპრიორული უარყოფა შემდგომ განვითარებულია კ. გამსახურდიას ბოლოსიტყვაობაში თავისი პირველი (ექსპრესიონისტული) რომანისათვის „დიონისოს ღიმილი“ (1925):

„ცნობილია: გასული საუკუნის ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობას კულტურული რომანის ტრადიცია არ დაუტოვებია (ანუ, საუბარია სულიერი, მსოფლმხედველობრივი და გეოგრაფიული თვალსაზრისით პანორამულ ურბანისტულ რომანზე – კ. ბ.). [...] ცალკეული ცდები რომანის დაწერისა მე-19 ს. ქართულ მწერლობაში უპირატესად სოფლურ ყოფას ემყარებოდა, მემამულეთა წრეს, ხოლო პერსონაჟებს ამგვარი პროზისას უკულტურო მემამულენი, თავადები, აზნაურები,

მღვდლები და განუსწავლელი (აქ: „ხალხოსანი“ – კ. ბ.) მასწავლებლები შეადგენდა. [...] „დიონისოს ღიმილში“ მე პირველად ვცადა ქალაქური ყოფის ასახვა და ქართული რომანის პერსონაჟების გალღერეაში პირველად შემოვიყვანე დიდი სულიერი კულტურის მატარებელი გმირი“ (გამსახურდია 1992: 381).

ექსპრესიონიზმი თავისი არსით უნივერსალური სწრაფების, „კოსმიური შეგრძნებების“ (**“kosmisch einfühlen”**) (ნიცშე) გამომხატველი ესთეტიკური ფენომენია, რომელიც ამავედროულად დიდი ყურადღებას აქცევდა პოეტური გამოთქმის ტექნიკას. ამიტომაც, კ. გამსახურდია წარსული ქართული ლიტერატურული გამოცდილებიდან გამოყოფდა იმ მწერლებს, ვის შემოქმედებაშიც, ერთი მხრივ, იგრძნობა კოსმიურობა, ჰეროიკული პესიმიზი, ტრანსცენდირების დისკურსი, ექსტაზი, მეორე მხრივ, პოეტური ენის დახვეწილობა და სისავსე. ასეთ ავტორად კი მას მიაჩნია, დავით გურამიშვილი (და აქ კ. გამსახურდია, „ცისფერყანწელებისაგან“ განსხვავებით პრინციპულად უარყოფს გურამიშვილის თანამედროვე ბესიკს მისი „ორიენტალიზმისა“ და „აკოსმიურობის“ გამო):

„რელიგიოზური მისტიკაა ძირეული ფონი ახალი ექსტატიური პათოსის. ექსპრესიონიზმი თავის ფესვებს მთელს სამყაროში ეძიებს. ექსპრესიონიზმი კოსმიურია, იგი ნაციონალური ხელოვნების (იგულისხმებას ქართული რეალიზმი – კ.ბ.) არტახეზში არ ეტევა. საქართველოშიაც ჰყავს ექსპრესიონიზმს თავისი წინაპარი: ეს იყო დავით გურამიშვილი. გურამიშვილის შემდეგ ქართული ლიტერატურა ღერძიდან გადავარდა. მის გზას ქართველი აქტივისტები (ანუ, ექსპრესიონისტები – კ. ბ.) გააგრძელებენ“ (გამსახურდია 1983: 399).

ექსპრესიონისტი კ. გამსახურდიასათვის ესთეტიური ენობრივი პოლიტიკისა და საკუთარი ექსპრესიონისტული გამოთქმის ტექნიკისათვის ასევე მნიშვნელოვანია ქართული აგიოგრაფიის ავტორები, კერძოდ, მერჩულე და ე. წ. „აღორძინებისა“, თუ „ქართული ბაროკოს“ ავტორი სულხან-საბა, რომელთა ენობრივ დისკურსზე იღებდა ორიენტაციას კ. გამსახურდია თავის პირველი (ექსპრესიონისტული) რომანის „დიონისოს ღიმილის“ ენობრივი ქსოვილის შექმნისას და ამ კონტექსტში მისი კრიტიკის საგანი იმთავითვეა ქართული რეალისტური პროზის მხატვრული ენა:

„ამ საუკუნის (ე. ი. მე-19 საუკუნის – კ. ბ.) პროზას გენეტიკური კავშირი ჰქონდა განყვეტილი, როგორც იდეურად, ისე სტილისტიურად, მე-18 საუკუნის დიდი ქართული პროზის ტრადიციებთან (მხოლოდ საბას ვგულისხმობ), იგი სავსებით დაშორებული იყო, როგორც

„ვისრამიანის“, ისე „ქილილა და დამანას“ და ქართული ჰაგიოგრაფიული პროზის მშვენიერებისაგან (გრ. ხანძთელის ცხოვრება და სხვ.)“ (გამსახურდია 1992: 381).

## დასკვნა

1. ლიტერატურული მოდერნიზმისთვის მნიშვნელოვანია წარსული ესთეტიკური გამოცდილება, რაც ევროპულ მოდერნიზმში, პირველ რიგში, უკავშირდება რომანტიზმისა და ბაროკოს პოეტოლოგიასა და მსოფლმხედველობას: ლიტერატურული მოდერნიზმისთვის, როგორც იმთავითვე ანტიმიმეტური ესთეტიკისათვის, უაღრესად მნიშვნელოვანია წარსული ლიტერატურული ტრადიციის სწორედ ის ნაწილი, რომელიც არამიმეტური პრინციპებით ხელმძღვანელობს და წარსული გამოცდილებიდან ამას, უპირველესყოვლისა, სწორედ რომანტიზმისა და ბაროკოს ლიტერატურაში მიაკვლევს.

2. ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც ტრადიციასთან მიმართება ზუსტად ისეთივეა, როგორ ეს ევროპულ მოდერნიზმშია: აქაც ცალსახად უკუგდებულია მისი უშუალო წინამორბედი ლიტერატურული მიმდინარეობების – რეალიზმისა და ნატურალიზმის პოეტოლოგია და მსოფლმხედველობა, მაგრამ ამის საპირისპიროდ გამოკვეთილია ორიენტაცია ისეთ ლიტერატურულ გამოცდილებაზე, რომელიც ოპერირებს ანტიმიმეზისის პრინციპებითა და მისტიკურ-საკრალურ-მითოსური ინტენციებით.

3. ამ კონტექსტში მნიშვნელოვანია ტრადიციის ცნების გრიგოლ რობაქიძისეული განმარტება, რომლის მიხედვითაც, რობაქიძისთვის მნიშვნელოვანია ის ლიტერატურული ტრადიცია, რომელიც სწორედ “მეტაფიზიურ” საწყისებიდან ამოდის, ისწრაფვის ამ საწყისებისაკენ და ამ ესთეტიკურ სწრაფვებში ავლენს ენისა და პოეტიკის კონვენციონალურობის უკუგდების აუცილებლობას (იხ ესეე “). ეს პუნქტი კი მნიშვნელოვანია რობაქიძისთვის იმდენად, რამდენადაც იმჟამინდელ ვითარებაში ქართული ლიტერატურის განახლება და მოდერნიზაციული ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის პრინციპებით განვითარება სწორედ ამ გენერალურ ხაზს უნდა დეყრდნოს – მეტაფიზიკურ საწყისებიდან ამოსვლას, მათ გახსნასა, წვდომასა და გაცხადებას. ეს კი იმთავითვე გულჩემობს კონვენციონალური ენისა და პოეტიკის დაძლევასა და უარყოფას, მიმეზისი უკუგდებასა და ანტიმიმეტური ტენდენციების განვითარებას.



## დამონებიანი:

**ანდრეოტი 2009:** Andreotti M. *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern/Stuttgart: Haupt Verlag, 2009.

**ბრეგაძე 2015:** ბრეგაძე კ. „ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი“. *სჯანი* (ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტმცოდნეობაში). № 16. თბილისი: 2015.

**გამსახურდია 1983:** გამსახურდია კ. *თხზულებანი* 10 ტომად. ტ. VII. თბილისი: „საბჭ. საქართველო“, 1983.

**გამსახურდია 1992:** გამსახურდია კ. *თხზულებანი* 20 ტომად. ტ. II. თბილისი: „დიდოსტატი“, 1992.

**რობაქიძე, IV, 2012:** რობაქიძე გრ. *ნანერები*. ნიგნი IV: პუბლიცისტიკა. ეპისტოლარული მემკვიდრეობა. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

**ტაბიძე 2011:** ტაბიძე გ. *ლექსები. ქართული მწერლობა*. ტ. 36. თბილისი: „ნაკადული“, 2011.

**ტაბიძე 2012:** ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანნებით“. *ლიტერატურული ჟურნალები (1910-1920-იანი წლები)*. პირველი ნიგნი. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

## KETEVAN ELASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### Remarks of Cult Figures of Liberalism Era by Akaki

The phenomenon of “creating the idol” from cult figures of liberalism era, – was some kind of tendency in XIX century’s European disposition. Georgia was no exception (Akaki, “My Adventure”). The most impulsive blast of the “liberal aspiration” was in Italy. One that is familiar with the scopes of Giuseppe Mazzini’s political conceptions would inevitably relate the “Italian phenomenon” to his name at first. The revolutionary enthusiasm and notion of individual victory is associated with the name of Giuseppe Garibaldi.

As for Lijos Kossuth, – he was some kind of “golden balance” among the Italian national leaders, between Mazzini and Garibaldi.

**Key words:** *Liberalism, Mazzini, Garibaldi, Kossuth, Akaki Tsereteli.*



## ქეთევან ელაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ლიბერალიზმის ეპოქის საკულტო ფიგურათა აკაკისეული რემარკა

ლიბერალიზმის საკულტო ფიგურათა „იდეალად ქცევის“ ფენომენი, – XIX საუკუნის ევროპული მსოფლმეგრძნების ერთგვარ ტენდენციას წარმოადგენდა. გამონაკლისი არც საქართველო იყო („გარიბალდი, მაძინი და კოშუტი გაუხდიათ ყველა შეგნებულ მამულიშვილებს იდეალად“ – აკაკი, „ჩემი თავგადასავალი“), სადაც თავისებური „პოლიტიკური მისტიკაც“ კი გამოიკვეთა. ისე მოხდა, რომ ქართულ სინამდვილეში ლიბერალური ტენდენციები სწორედ ყველაზე არალიბერალური ევროპული სახელმწიფოდან – რუსეთის იმპერიიდან შემოიჭრა.

არადა, XIX საუკუნის „ლიბერალური სულისკვეთების“ ყველაზე იმპულსური ამოფრქვევა იტალიაში მოხდა და „ეროვნული თვითაღიზიანების“ ცეცხლი მოედო მთელ ევროპას. ვინც კი იცნობს ჯუზეპე მაძინის პოლიტიკური კონცეფციების მასშტაბს, უთუოდ – პირველი გაფიქრებით, „იტალიურ ფენომენს“ სწორედ მის სახელს დაუკავშირებს. მაგრამ, ეს რევოლუციური პათოსი და ერთპიროვნული გამარჯვების პათეტიკა, რომელმაც ზოგადევროპული ხასიათიც კი შეიძინა, მხოლოდ და მხოლოდ, ჯუზეპე გარიბალდის სახელთან ასოცირდება.

რაც შეეხება ლაიომ კოშუტს, – ის ერთგვარი „ოქროს შუალედი“ იყო იტალიის ეროვნულ ლიდერებს შორის; კოშუტი რაღაც „დოზით“ მაძინის დახვეწილი პოლიტიკური კულტურის ელემენტების მატარებელიც იყო, თუმცა მისთვის არც გარიბალდის საბრძოლო პათეტიკის მუხტი იყო უცხო.

ლიბერალიზმის ქართული პარადიგმის ევროპული ხაზის გამოკვეთის მცდელობაა სწორედ აკაკის ზემოხსენებული „პოლიტიკური რემარკა“; რისი გაცნობიერებაც ისტორიულ პიროვნებათა მითოლოგიზებული ელფერიტაა მარტოოდენ შესაძლებელი. ეს ტენდენციებივე იკვეთება ლიბერალიზმის „პოლიტიკური ალბომის“ ქართულ ვერსიაში, რომლის ევროპული გაფორმებაც ამგვარია – გარიბალდი, მაძინი, კოშუტი.

**ჯუზეპე გარიბალდი:** ჩვენი „ევროპული ცნობისწადილიდან“ გამომდინარე, გარიბალდის სახელი XIX საუკუნის საქართველო-

ში უმაღლესი გაითავისეს. ასე წარმოიშვა „ქართული გარიბალდინაც“: „მრავალთა შორის გარიბალდის ქართველი თაყვანისმცემლებიც ჰყავდა, იგი ქართველთა გმირიც იყო და ამისთვისაა, რომ XIX საუკუნის ქართული პრესა გარიბალდის ცხოვრებისა და ბრძოლის გზას დაწვრილებით აცნობდა ქართველ მკითხველს... პირველი სიტყვა მასზე ჟურნალმა „ცისკარმა“ თქვა (1862 წელს), როცა დაიბეჭდა რედაქციის განზრახვა გარიბალდის ვრცელი ბიოგრაფიის გამოქვეყნებისა, რასაც მოჰყვა იმავე წლის დეკემბრის ნომერში „რამდენიმე ცნობა გარიბალდზე და 1862 წლის ორ ნომერში „გარიბალდის ცხოვრება“ ანტონ ფურცელაძისა. ამ დროს ილია ჭავჭავაძეს დაწერილი ჰქონდა თავისი – „მესმის, მესმის სანატრელი“... გარიბალდი მაღალი სულიაო, აცხადებდა ნ. ნიკოლაძე... სერგეი მესხი 70-იანი წლების დასაწყისში პარიზს იყო, იქიდან ეკატერინე მელიქიშვილს ეხმინებოდა და გარიბალდის ამბებს აცნობდა... 1874 წელს მან დაბეჭდა წერილი „დროებაში“ (1874 წ., 19-21) „იოსებ გარიბალდი“ (ეს წერილი ასევე სახელდებული იყო „დიდი კაცები“ – ქ.ე.)... ი. მანსვეტაშვილი უცხოეთში ყოფნისას (1888 წ.) მკითხველს აცნობდა გარიბალდის ოჯახის წევრებს... „ივერიაშივე“ დაიბეჭდა ვარლამ ჩერქეზიშვილის წერილი გარიბალდისა და კომუტის შესახებ... დავით მიქელაძე-მეველე „დროების“ მკითხველს 1873 წელს აცნობდა იმ კამათის მიმდინარეობას, რაც საფრანგეთის ეროვნულ კრებაზე გამართულა გარიბალდისთან დაკავშირებით, რაც მთავარია, დ. მიქელაძემ სრულიად შემთხვევით გაიცნო გარიბალდი პირდაპირ... გარიბალდის დიდ თაყვანისმცემლად დარჩა ანტონ ფურცელაძე... ქ. რომს სამძიმრის დეპუტა გაუგზავნეს „ანტონის ახირებით“ (გარიბალდის გარდაცვალების გამო – ქ.ე.), რომელიც ოცდათხუთმეტი პირისაგან იყო ხელმოწერილი... (ხუციშვილი 1982: 16).

ეს დეპუტაცია კი ცხადყოფს, თუ საქართველოში რამდენად იყო გათავისებული გარიბალდის ფენომენი და ამიტომაც, სავსებით ბუნებრივია, ის „გადმოქართულების ტენდენციებიც“, რაც გარიბალდის სახელთან დაკავშირებით იკვეთებოდა; თუნდაც სერგეი მესხის მიერ ჯუზეპე გარიბალდის – იოსებ გარიბალდად „მონათვლა“, ანდა ივანე გომარტელის 1905 წელს გამოცემული წიგნი – „ჯუზეპე გარიბალდი“. ივანე გომარტელი ყველაზე მნიშვნელოვან ეპიზოდებში სწორედ „ქართულ შეფერილობას“ იყენებს. ასე მაგალითად, XIX საუკუნის იტალიის დანაწევრებას ქართველი მკითხველისათვის ამგვარად ხდის გასაგებს; „იტალიის მკვიდრ მცხოვრებლებს შეადგენენ იტალიელები.

\* ეს ლექსი 1860 წლის 29 ივლისთა დათარიღებული, ხოლო იმავე წლის 10 ივლისს შედგა გარიბალდის მნიშვნელოვანი ბრძოლა...

იტალიის სხვა და სხვა კუთხეში ისინი სხვა და სხვა სახელს ატარებენ, მაგრამ ყველა ერთი ჩამომავლობის არის, ისე როგორც იმერლები, ქართლები, კახელები, რაჭველები, სვანები, მეგრელები, გურულები, აჭარლები და სხვანი ერთი მოდგმისანი არიან და ერთ ერს, ქართველებს, შეადგენენ (გომართელი 1905: 5). გარიბალდის განუმეორებელი ანიტას (ცოლის, მეგობრის, თანამებრძოლის) გომართელისეული ინტერპრეტაცია კი ამგვარია. „...ანიტა გარიბალდის მხოლოდ მამულსა და შვილებს აბარებდა... – „გულის უკანასკნელ ცემამდე შენს წმინდა დანიშნულებას ემსახურე, შვილებსაც უპატრონე და კარგ გზაზე დააყენე, რომ შენს შემდეგ მამულის სამსახური მათ განაგრძონ“. ეს იყო მამულისათვის ტანჯული ქალის სიტყვები. ამავე სიტყვებით განუტევებდნენ ხოლმე სულს უნინ ჩვენი ქართველი დედები...“ (გომართელი 1905: 32).

ბატალური ეპიზოდების სიმძაფრისათვის კი, გომართელი გარიბალდისა და მეფე ერეკლეს სახელებს ერთგვარად აწყვილებს კიდეც; „როდესაც ნეაპოლიტანის სამეფოც აჯანყდა... გარიბალდიმ მცირეოდენის ამალით ნეაპოლიტანის ჯარს გზა შეუკრა. გარიბალდიმ, როგორც მეფე ერეკლემ იცოდა (გაცხარებული ბრძოლის დროს ის ცხენიდან გადმოაგდეს, ყველას მოკლული ეგონა, მაგრამ მარდად მოახტა ცხენს), გაჭირვების დროს, მეორე ხელში ქუდი ააფრიალა იმის ნიშნით, რომ ცოცხალი ვართ და მტერს დაურბინა“ (გომართელი 1905: 29). როგორც იტალიისთვის გარიბალდი იყო „გზის მაჩვენებელი ვარსკვლავი“ (გომართელი 1905: 26) ქართველ ერსაც ამგვარი ეროვნული გმირის – მესიის მოლოდინი ჰქონდა მარადჟამს.

„ნაციონალურ-რევოლუციური მოძრაობის იდეებმა, ილია ჭავჭავაძე გაიტაცა ჯერ კიდევ ჭაბუკობის ხანაში. ახალგაზრდა პოეტი ოცნებობდა იტალიის ნაციონალურ-რევოლუციური მოძრაობის ბელადის გარიბალდის რაზმში ჩანერაზე...“ (აბზიანიძე 1959: 38). ილია ჭავჭავაძეც ცდილობდა ერში „გმირის აღმოცენებას“, იქნებოდა ეს „ბაზალეთის ტბის ძირას ოქროს აკვანში მწოლიარე ვაჟკაცი სახელოვანი“..., თუ ის „სამოქალაქო ნება“, რომელსაც „ზნეობრივი ნიადაგი“ უნდა მოემზადებინა „მამულისა ჩვეულებისაებრ სვლას“ გადაჩვეული ერისათვის.

იტალიის „პოლიტიკური მაგალითით“ ილია, გარკვეულწილად, ცდილობდა ქართული ეროვნული სპექტრის ერთგვარ განზოგადებასაც: „მეოთხე სახელმწიფო (ილიას წერილი – „ევროპა 1886 წელს“), რომელსაც ესლანდელის საქმეთა მიმდინარეობაში ხმა აქვს ცოტად თუ ბევრად გავლენიანი, იტალია არის... მრავალმა თავისი საკუთარი

ბედნიერება მტლად დაუდო ამ დიდს საქმეს შეერთებისას... ამ შეერთების მახლობელი განმახორციელებელი ორი კაცი იყო: ერთი კავური და მეორე გარიბალდი. პირველი ჭკუა და მეორე – „ხმალი იტალიისა“. ისევე ილია („გავლილი წელიწადი ევროპაში“ – 1883 წ.) – „გარიბალდისთანა კაცები უნათებენ ადამიანს ერთობ გამშრალ-გაციებულ გრძნობას და უჩვენებენ იმას ნამდვილ გზას წინმსვლელობისა და წარმატებისა“. ამასთანავე, ილიამ თითქოსდა იწინასწარმეტყველა საკუთარი ბედისწერაც, როცა 1883 წელს წერდა („შინაური მიმოხილვა“); „იქ ევროპაში, ერისათვის მოღვაწე კაცი არამც თუ მარტო ქვეყნის სახელი და დიდებაა, არამედ თვითვეულის თანამემამულისაცა ცალკედ... ამისთანა კაცის დაფასება და დამსახურებულის პატივისცემა ცხადი მაგალითია, რომ ერის გონება ახილებულია“... ქართულ სინამდვილეში კი, თანაგანცდისა თუ თანააღვრთოვანების ფენომენი, რატომღაც ჩამკვდარი იყო (სამწუხაროდ, არც XXI საუკუნეშია ამ მხრივ პროგრესი – ქ.ე.). საერთოდ, XIX საუკუნეში, „ისტორიული ბედის“ გარკვეული თანამსგავსება არსებობდა საქართველოსა და იტალიას შორის. ამიტომაც იყო ქართველ ერში ჯუზეპე გარიბალდის ამგვარი მიმდებლობა.

მაგრამ, მაინც რა იყო გარიბალდის „მსოფლიო ხიბლის“ – განუზომელი ქარიზმის მიზეზი?! რამ გადააქცია ეს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერი საყოველთაო საკულტო ფიგურად?! ჯუზეპე გარიბალდი იყო რბილი, მგრძნობიარე და გულისხმიერი ადამიანი. ძალიან ადვილად შეეძლო გარშემომყოფთა გულისმონადირება და ყურადღების ცენტრში ყოფნა. ამას თავისი უშუალოდითა თუ გულწრფელობით ახერხებდა და კიდევ, – რაღაც უჩვეულო ენერჯიას ფლობდა, რომლის წყალობითაც მის „რჩეულობას თანამებრძოლებიცა თუ მოწინააღმდეგეც აღიარებდნენ. ალბათ ამან განაპირობა, რომ ჯუზეპე გარიბალდის ერთ მოწოდებაზე, მთელი 35 წლის განმავლობაში, ათჯერ მაინც მოეწყო მასშტაბური შეიარაღებული მოძრაობა – ერთიანი იტალიის წმინდა სახელით. რამაც გარიბალდი აქცია ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის სიმბოლოდ. მანვე შექმნა ეროვნული, საბრძოლო სამოსის სიმბოლიკაც: წითელი პერანგი, პონჩოსდამაგვარი მოსასხამი და გარიბალდის ქუდი (სტილიზირებული სომბრერო). ამ სამოსს განსაკუთრებული პათეტიკა შემოჰქონდა მთელ იტალიაში. რატომღაც, გარიბალდის ამ „სამოსის სტილი“ აღიზიანებდა ნიკო ნიკოლაძეს („პოლიტიკური ინდეფერენტობი და ჩვენი ყურნალისტიები“, – „ტიფლისკი ვესტნიკი“, 1875)“... განა ამ ბატონების ახლანდელი გმირები: გარიბალდი... და სხვები არ ატარებენ ღვლარაქნილი, კაშკაშა – წითელი ფერის ტანსაცმელს, როცა უბრალოდ შეეძლოთ ჩაცმა?“

არადა, სწორედ „ყოფით ტრადიციაში წითელი – აქტიური მამაკაცური სანყისის, ცეცხლის, მზის ენერჯის, აგრესიის, ომისა და რევოლუციის სიმბოლოა (საინტერესოა ერნსტ იუნგერის განმარტება წითელის, როგორც „ძალაუფლების და ამბოხის ფერისა“)“ (აბზიანიძე, ელავილი 2012: 81). ეს წითელი ფერი არა მარტო ვოლონტიორებისათვის იქცა „იმპერატივად“, არამედ ერთგვარი „რევოლუციური ცეცხლი“ წაუკიდა მთელ იტალიას. ხოლო იტალიის „ეროვნული სულის“ მატარებელი იყო გარიბალდი და ამიტომაც, მისი სახელის ნებისმიერ ფორმით უკვდავყოფა მსოფლიოს პროგრესული საზოგადოების ღირსებას წარმოადგენდა; გამონაკლისი არც XIX საუკუნის საქართველო იყო...

**ჯუზეპე მაძინი:** ჯუზეპე მაძინი ყველაზე რთული და ტრაგიკული პოლიტიკოსთაგანია; რომანტიკოსი და მეოცნებე ადამიანი, რომელსაც მთელი ცხოვრება ავადმყოფურად ეშინოდა ხალხის მასისა თუ ხალხმრავალი თავყრილობებისა“ (კიროვა 1981: 178) და მუდამყამ ისწრაფოდა „შემოქმედებითი განმარტობისათვის“... ის ხომ „პოეტად“ იყო დაბადებული... არადა, მაძინის ცხოვრების წესი – „მისი რევოლუციონერული მისია“, სრულიად გამორიცხავდა ამგვარ „ფუფუნებას“. ყველაზე არაშესატყვის პირობებშიც კი (1870 წლის 15 აგვისტოდან 15 ოქტომბრამდე გაეტის ციხე-სიმაგრეში იყო გამომწყვდეული) მას შეეძლო „იღუზიურ სამყაროში“ ჩაძირვა და ოცნება, რომ დაენერა ნიგნი ბაირონზე.

მამამისთანაც (გენუის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორი – კითხულობდა ლექციებს ანატომიაში) სწორედ ამ ნიადაგზე ჰქონდა უთანხმოება, რადგან ის თვლიდა, რომ მისმა ვაჟიშვილმა პოლიტიკურ მოღვაწეობაში ფუჭად გაფლანგა თავისი ნიჭი; მამამისს მიაჩნდა, რომ მაძინის ცხოვრება მხოლოდ მწერლობისათვის უნდა მიეძღვნა – ამაში ხედავდა ჯუზეპეს ჭეშმარიტ დანიშნულებას.

თავდაპირველად მაძინიმაც ამ გზით დაიწყო „სვლა“; დაამთავრა რა გენუის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი (1827 წელს), – სწორედ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ჟურნალებში თანამშრომლობდა. მაძინის შეეძლო თავდავიწყებით და დაუსრულებლად მწერლობაზე საუბარი – იქნებოდა ეს ალორძინების პერიოდის ფილოსოფოსები თუ პოეტები, მაგრამ ყველაზე მეტად მაინც დანტე იტაცებდა. ის იყო პოლიტიკოსი, რომელიც გონებაში დაუსრულებლად თხზავდა ისტორიული დრამებისა თუ რომანების მძაფრ სიუჟეტებს და მთელი ცნობიერი ცხოვრება თან დაატარებდა – ვერ ელეოდა მათ... ნიგნთამეტყველებასთან ამგვარ განდობას თავადაც ადასტურებს შემდეგი ჩანაწერით: „ყოველთვის დიდ მღელვარებას ინვევს ჩემში ნიგნების კითხვა, განსაკუთრებით კი ისტორიული ქრონიკების“...

მაგრამ მაძინიმ, იმიტომ რომ იტალიელი იყო, მიიღო მტკიცე განა-  
წყვეტილება, რომ თავისი „შემოქმედებითი ნებელობა“, მხოლოდ და  
მხოლოდ, „პოლიტიკური გონისათვის“ დაექვემდებარებინა. მთელი  
თავისი ცხოვრება ცდილობდა იტალია „თავისუფლების პროგრესულ  
გზაზე“ გაეყვანა, რადგან ღრმად სწამდა, რომ სწორედ მის ნაციას  
ჰქონდა მინიჭებული „უზენაესი მისია“ შეექმნა მთელ ევროპაში – „ახა-  
ლი ეპოქის პროგრესული საზოგადოება“ (მაძინის უტოპიური იდეები  
ორიგინალობით არ გამოიჩეოდა – ქ.ე.). მაძინი, როგორც „მოაზროვნე  
რევოლუციონერი“ ავტორია არაერთი „პოლიტიკური სენტენციისა“  
(იქნებოდა ეს ცალკეული თეზისები თუ ლოზუნგები); „რევოლუციას  
ყოველთვის ხალხი ახდენს – ხალხისავე სახელით“. „რეფორმები მეფე-  
თა საქმეა, რევოლუციის საიდუმლოს კი – მხოლოდ ხალხი ფლობს“.  
ანდა, – „ღმერთი და ხალხი“.

საერთოდ, მისთვის ხალხის ფენომენი ერთობ ორაზროვანი და  
მაინც ამოუცნობი დარჩა, მიუხედავად 40-იან წლებში დაწერილი ცნო-  
ბილი ნაშრომისა – „ადამიანის მოვალეობანი“. მისთვის, ასევე არანაკ-  
ლებ მნიშვნელოვანი იყო, უფლის შეცნობა „გონიერი ადამიანის“ მიერ.

სწორედ მის იტალიელობაში იყო რალაც „მისტიკური იმპულსი“,  
რომელმაც „რომანტიკული მაძინი“ უკან დახია და შვა სრულიად უჩ-  
ვეულო პოლიტიკოსი და მოაზროვნე – ჯუზეპე მაძინი. მისი „იტალიური  
გზა“ კი, რალაცით ფატალური იყო; რევოლუციური ამოფრქვევების  
მიუხედავად, – შინაგანი აღმაფრენისა და გამარჯვების ეიფორიი-  
სა თუ დიდი ტკივილისა და საბედისწერო იმედგაცრუების უჩვეულო  
„ნასკვი“ იყო.

„პოლიტიკურ ლაბირინთში“ მაძინი უნივერსიტეტის დამთავრე-  
ბამდე (სულ რალაც რამდენიმე თველა იყო დარჩენილი) აღმოჩნდა –  
გახდა რა გენუის კარბონარიელთა ფარული ორგანიზაციის წევრი.  
1831 წელს კი უკვე იტალიიდანაც გაძევებული იქნა. მაძინისთვის  
ემიგრაცია საფრანგეთიდან იწყება (1831 წლის იანვრიდან...) და ხან  
პარიზშია, ხან ლიონში, ხან კორსიკაზე და ბოლოს მარსელი, სადაც  
შექმნა თავისი ცნობილი ორგანიზაცია – „ახალგაზრდა იტალია“\* და  
დააარსა ამავე სახელწოდების ჟურნალიც.

„რევოლუციური ბიოგრაფიის“ მიუხედავად, მისი პოეტური ბუნე-  
ბა, ბავშვივით დაუცველი და დამფრთხალი ხდებოდა სიკვდილის წი-  
ნაშე, მით უფრო, როცა ეს უახლოეს ადამიანებს ეხებოდა. სიკვდილი

\* „ახალგაზრდა იტალიის“ წევრი იყო გარიბალდიც – 1833 წლიდან. ის იყო ხომალდი  
„კლორინდას“ მატროსი. რუსეთში, ტაგანროგში, მან შემთხვევით გაიცნო „ახალგაზ-  
რდა იტალიის“ წევრი – ჯოვანი ბატისტა.

მისთვის უდიდესი ტრაგედია იყო. ყოველთვის ერთსა და იმავეს იმეორებდა – „მხოლოდ არა სიკვდილი, სიკვდილი შემზარავია და გამოუსწორებელი...“

ცხოვრების გამოსწორების გზას კი მხოლოდ სიყვარულის მარადიულობაში ეძებდა. ჯუდიტა სიდოლი\* იყო ჯუზეპე მაძინის დიდი სიყვარული. მას ხომ ჯუდიტა თავდავინყებით უყვარდა, მაგრამ „გარემოებათა“ გათვალისწინებით საშინელ სასონარკვეთასაც განიცდიდა ამ სიყვარულით; „მე ის გაცილებით მძაფრად მიყვარს, ვიდრე ის ფიქრობს. მე მასზე დაუსრულებლად ვოცნებობ – დღე და ღამე...“ (1836 წლის იანვარში მეგობრისადმი მიწერილი წერილიდან ამონარიდი). მოხდა ისე, რომ ეს სიყვარული, დიდი გრძნობის მიუხედავად, თავიდანვე განწირული იყო. მაძინი ცხოვრების ბოლომდე მარტო დარჩა.

მაძინი, როგორც პოლიტიკოსი, თავისი ქარიზმატულობის მიუხედავად, ხშირად იყო თავის თანამოაზრეებისაგანაც შეუცნობელი და გულნატკენი... მისი ინტელექტი, ფილოსოფიური ხედვა, პოეტური ბუნება ერთგვარად შეუთავსებელი იყო რევოლუციის „რეალური კადრებისათვის“.

განსაკუთრებით წინააღმდეგობებით სავსე და ერთობ უცნაური „განწყობა“ არსებობდა (იტალიის „რჩეულ შვილთა“) მაძინისა და გარიბალდის შორის; ისინი ხან მოკავშირეები იყვნენ, ხანაც ისე იძაბებოდა მათი ურთიერთობა, რომ „მტრებადაც“ კი მოიაზრებოდნენ. „მე მას (იგულისხმება გარიბალდი) რატომღაც არ ვუყვარვარ, ოღონდ არ ვიცი რატომ“ – წერდა მაძინი. გარიბალდი ჯერ კიდევ 50-იან წლებში ეკიდებოდა მაძინის „აჯანყებებს“ სიფრთხილითა და უნდობლობით. ეს განწყობა მას არც მაძინის 1860 წლის ექსპედიციის დროს შეუცვლია (ამ ურთიერთობის „ორაზროვნებას“ კიდევ ერთი შტრიხი ემატება – გარიბალდში თავსი ხომალდს „მაძინი“ უწოდა – ქ.ე.).

მაძინის სიღიადემ\*\* მისი გარდაცვალების შემდეგ სულ სხვა მასშტაბი შეიძინა. გენუაში, სტალიენოს სასაფლაოზე, მაძინის დაკრძალვა ხელისუფლების წინააღმდეგ დემონსტრაციაში გადაიზარდა (500000 კაცი ესწრებოდა პროცესიას). ხოლო რომმა – მისი წარმოსახვის, უმთავრესმა სულიერმა ცენტრმა – „ახალი ეპოქის“ მისიის მტვირთველ-

\* ჯუდიტა იტალიელი ემიგრანტის (რალა თქმა უნდა, – რევოლუციონერის) ქვრივი იყო, რომელიც 1832 წელს ჩავიდა მარსელში და გახდა „ახალგაზრდა იტალიის“ წევრი. ის ყოველთვის მაძინის ყველაზე სახიფათო დავალებებს ასრულებდა.

\*\* ქართულ სინამდვილეში მაძინის პოლიტიკური პორტრეტი მოგვანოდა სერგეი მესხმა: მაძინი (შემოკლებული ბიოგრაფია). დაიბეჭდა „დროებაში“, 1872 წ., № 12, ინიციალებით – ს.მ; იხ.: სერგეი მესხი, თხზულებანი, ტ. I, (1868-1874 წწ.), თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1962, გვ. 199-204.



მა ქედი მოიხარა მისი „რჩეულობის“ წინაშე. რომში პირველად მოხდა, რომ მასონთა დროშები ძირს იყო დაშვებული ქუჩებში. არადა, მაძინი ამას ნამდვილად იმსახურებდა, რადგან ის იტალიის დიდი და ერთგული ჭირისუფალი იყო. ამასთანავე, მაძინი მხოლოდ შავი ფერის სამოსს ატარებდა – თავისუფლებადაკარგული იტალიის გლოვის ნიშნად.

**ლაიომ კოშუტი:** ლაიომ კოშუტი იყო (არა მარტო უნგრეთში, არამედ მთელ ევროპაში...) ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, პროფესიონალი რევოლუციონერი, იურისტი (ჩინებული საუნივერსიტეტო განათლებით, მაგრამ პერსპექტიული საადვოკატო პრაქტიკის უარყოფელი...), პრემიერ მინისტრი და მმართველი – პრეზიდენტი უნგრეთის რევოლუციის დროს (1848-1849 წლები). ამასთანავე კოშუტი გამოირჩეოდა იმგვარი „ზეზუნებრივი ხიბლით“ – ქარიზმით, რომ ვერც მისი თანამემამულეები და ვერც მისი ევროპელი თანამედროვენი ვერ უძლებდნენ ამ ზემოქმედებას და ინუსხებოდნენ.

ეს განწყობა იგრძნობა შანდორ პეტეფის ერთ-ერთ ბოლო წერილშიც (1849 წლის 11 ივლისი); „...იმ დღეს, როცა ჩვენ კოშუტით მოვიხიბლეთ, დავნიშნეთ სახალხო კრება, რათა პეშტელები (ბუდაპეშტის მცხოვრებნი) მოგვეშაადებინა რევოლუციის „სისხლიანი ქარიშხლებისათვის“... იმავ წერილში, პეტეფის პოეტური სული სხვაგვარადაც იწყებს ფიქრს: „...როცა მე საერთოდ ვივინყებ, რომ სამშობლო მაქვს, სწორედ მაშინ ვგრძნობ უსაზღვრო ბედნიერებას“... ალბათ, საბედისწერო განსაცდელი\* შემოქმედის სულმა წინასწარ შეიცნო და, ამიტომაც, „მებრძოლ-პოეტს“ ამოათქმევინა ამგვარი რამ.

კოშუტის განუზომელი ხიბლით მონუსხული ინგლისელი ისტორიკოსი კი წერდა: „მას ჰქონდა ნატიფი სახე, იმპოზანტური ფიგურა; ამასთანავე, ძალზედ ელეგანტური და არტისტულიც იყო. იმდენად შთამბეჭდავი, თითქოსდა მხატვრის მიერ საგანგებოდ შექმნილი უზადო ნახატი... ყველა ამ სიკეთესთან ერთად ის იყო ჩინებული ორატორიც. სრულყოფილად ფლობდა ინგლისურ ენას (ასევე, რალა თქმა უნდა, გერმანულს...) და „შექსპირის ენაზე“ იმდენად თავისუფლად, დახვეწილად, პათეტიკურად მეტყველებდა, რომ რალაც განუზომელ ზემოქმედებას ახდენდა მსმენელზე და სრულიად იპყრობდა მათ. ის იყო აღმოსავლეთის მშვენიერების ჭეშმარიტად ამოუცნობი და დრამატული ძალა...“ (ფეკეტე 1978: 224). ერთი კია, ლაიომ კოშუტმა თავი-სი მრავალმხრივი განათლებისა თუ შესაძლებლობის მიუხედავად, – თავისი ცხოვრება მხოლოდ პოლიტიკურ მოღვაწეობას მიუძღვნა, რადგან ის იმ ქვეყნის ღვიძლი შვილი იყო, სადაც მშობლიური ენა ლათინურით იყო ჩანაცვლებული.

\* შანდორ პეტეფი დაიღუპა ერთ-ერთი შეტაკებისას 1849 წელს.



ლაიოშ კოშუტის პოლიტიკური დიაპაზონის მთელი მასშტაბი მანც უნგრეთის რევოლუციამ (1848-1849 წლები) გამოავლინა, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციის კვალდაკვალ აღმოცენდა. ლაიოშ კოშუტი არა მარტო სახელმწიფოს მართვის ჩინებული სტრატეგი იყო, არამედ საკმაოდ კარგად ერკვეოდა ქვეყნის თავდაცვის საკითხებშიც. 1849 წლის 14 აპრილს კი უკვე თავად გახდა ახლადგამოცხადებული დემოკრატიული რესპუბლიკის „მმართველი პრეზიდენტი“ („პრეზიდენტ-რეგენტი“)... სწორედ ამ დროს, – ლაიოშ კოშუტის „რჩეულობა“ თვალსაჩინო გახდა. ის წერდა პროკლამაციებს, წარმოსთქვამდა მონოდებებს; – უნგრეთის რევოლუციისთვის ლაიოშ კოშუტი იქცა „ანთებულ გულად“. თუმცა სამწუხაროდ, ამგვარმა პატრიოტმა ორმოცი წელი უნგრეთიდან შორს ემიგრაციაში გაატარა...

უნგრეთის საზღვრებს გარეთ მყოფიც არ წყვეტს ბრძოლას ლიბერალურ ღირებულებათა დასაცავად. სწორედ ამ მიზნით, 1859 წელს კოშუტმა შექმნა უნგრული ლეგიონი და გარიბალდის მხარდამხარ იბრძოდა. რაც მთავარია, ის თავისი უმთავრესი დებულების ერთგული დარჩა: „მე არასოდეს არ მივდეგ ცარიელ უტოპიას, რადგან ძალიან კარგად ვიცი, რომ მეცნიერება სახელმწიფოს მართვის შესახებ არის ერთ-ერთი რეალური საგანთაგანი ამქვეყნად“.

მიუხედავად, მრავალწლიანი ემიგრაციისა, კოშუტი მხოლოდ უნგრეთის „პოლიტიკურ დინებასთან“ მიმართებაში აღიქვამდა მსოფლიო პოლიტიკას. ამიტომ, უნგრეთიდან იძულებით გადახვეწილი, კოშუტი თანამემამულეებისათვის სათაყვანებელ ეროვნულ გმირად რჩებოდა.

კოშუტის ფენომენი,\* ილია ჭავჭავაძის მცდელობით, მეტად საინტერესოდ შემოიჭრა XIX საუკუნის ქართულ პოლიტიკურ სპექტში. თუნდაც საგურამოში არსებული ლაიოშ კოშუტის პორტრეტი, – ილიას საგანგებო წარწერით: „არასოდეს ჭეშმარიტებას ამქვეყნად ასე მძლავრად არ დაუქუხია“. ანდა ილიასავე კოშუტის გარდაცვალებისადმი დაწერილი წერილი – „ჰუნგრელთა სახელოვან შვილის კოშუტის გარდაცვალებას“. „1847 წელს კოშუტი არჩეულ იქნა, – წერს ილია, – ავსტრიის პარლამენტის დეპუტატად. კოშუტი მაშინვე მთავრობის წინააღმდეგ დასის მეთაურად გახდა და დიდის მეტყველებით დაიწყო ბრძოლა, იმპერიის სხვადასხვა ტომთა თანასწორობის, ხალხის ბეგარის შემცირებისა და ყოველი იმისათვის, რაც ნამდვილად ესაჭიროება ქვეყანას... მთავრობამ ჰუნგრეთის პარლამენტი გააუქმა...

\* ქართულ-უნგრული ურთიერთობის ისტორიის შესახებ ვ. იმერლიშვილის გამოკვლევა – „ქართულ-უნგრული კულტურული ურთიერთობანი“, XVIII-XX საუკუნეში, თბ., „მეცნიერება“, 1995.

მაშინ კომუტმა აღმართა ჰუნგრელთა განთავისუფლების დროშა და შეკრიბა ჯარი მტერთან საბრძოლველად. მაშინ კომუტს მიანიჭეს ჰუნგრეთის დიქტატორობა, ჩააბარეს მთელი ქვეყანა და მისი სახელი დიდებით შეიმოსა“ (აბზიანიძე 1959: 60).

და მაინც, ყველაზე მეტყველი თავად ლაიომ კომუტის სიკვდილის-ნინა ჩანანერია – უკანმოტოვებული ცხოვრების ხელახალი წაკითხვა: „ჩემზე ამბობენ, რომ მე თითქოსდა „ნარსულის ადამიანი“ ვარ. მე ჩემს თავს არ ვთვლი ანმყოში სრულიად რეალიზებულ პიროვნებად, რომლის წინაშეც უნდა ილოცოს თანამედროვე ადამიანმა.

ესაა ჩემი საკურთხეველი...

თუ ბედისწერა უნგრელი ერის მომავალს და სახელს არ ნაშლის, მაშინ უნგრეთი თავისუფალი მოქალაქეების სამშობლოდ გადაიქცევა“ (ლაიომ კომუტი, 1894 წელი).

საკულტო ფიგურებად ქცეული ეს „ისტორიული ტრიადა“ ერთ-გვარად შეეთვისა თავისი განვითარების სრულიად განსხვავებულ „აპოლიტიკური კულტურისა“ თუ „ეროვნული ინფანტილიზმის“ მქონე ერს; რომელთანაც ისტორიული პერიპეტეიები ზედმეტად მითოპოეტიზირებული იყო, ხოლო ცხოვრებისეული დრამები კი „მკაცრი ზნეობრივი ცენზურის“ ქვეშ მოქცეული. ამიტომაც იყო, რომ XIX საუკუნის საქართველო „ისტორიულ ტკივილს“ მხოლოდღა გამორჩეულ პოლიტიკურ ფიგურათა სიმბოლურ პორტრეტთა თვალმიდევნებით იყურებდა.

## **დამონებიანი:**

**აბზიანიძე 1959:** აბზიანიძე გ. *ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

**აბზიანიძე, ელაშვილი 2012:** აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. თბილისი: „ბაკმი“, 2012.

**გარიბალდი 1966:** Гарибальди Дж. *Мемуары*. Москва: «Наука», 1966.

**გომართელი 1905:** გომართელი ი. *ჯუზეპე გარიბალდი*. წიგნი პირველი ტფილისი: „სხივის“ ამხანაგობის გამოცემა, 1905.

**იმერლიშვილი 1995:** იმერლიშვილი ვ. *ქართულ-უნგრული კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობანი XVII-XX საუკუნეში*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1995.

**კიროვა 1981:** Кирова К. Э. *Жизнь Джузеппе Мадзини*. Москва: «Наука», 1981.

**მესხი 1962:** მესხი ს. *1 ტომი (1868-1874)*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1962.

**ფეკეტე 1978:** Фекеге Ш. *Лайош Кошут*. Москва: «Детская литература», 1978.

**ხუციშვილი 1982:** ხუციშვილი ს. *ქართული გარიბალდიანა*. გ.ზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 16.VII. თბილისი: 1982.

## MAKA ELBAKIDZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### Joseph Roth and Biblical Tradition

Joseph Roth who managed with great effort to handle the poverty, receive good education in one of the leading universities of Europe, in 3-4 years achieved recognition which sometimes requires decades, good attitude of readers and criticism, material welfare, family harmony. But his well-fare as it was in case of biblical Job, abruptly destructed. For him the reality appeared to be tough and merciless, so he “returns” to his original roots, the Bible and in association with one of the most tragic “personages” of the Old Testament creates “new” Job, one more personified greatness of faith passed through suffering.

**Key words:** *Book of Job, God's justice in the face of human suffering, Joseph Roth, “Job”.*

## მაკა ელბაკიძე

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### იოზეფ როთი და ბიბლიური ტრადიცია

„გარდამექცა სიხარული ჩემი გლოვად და  
მხიარულება ჩემი ტირილად“.  
„ნიგნი იობისა“.

„განსხვავება წარსულსა და აწმყოს შორის მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ გაცნობიერებული აწმყო არის წარსულის იმგვარი შეცნობა, როგორც თვით ამ წარსულს შეუძლებელია ჰქონდეს“, – წერდა თომას ელიოტი 1919 წელს გამოქვეყნებულ ესეში „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“ (ელიოტი 2010: 101). აქედან გამომდინარე, ყველა მწერალი „ტრადიციულია“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურული შემოქმედება, გარკვეულწილად, წარსულის არქეოლოგიურ რეკონსტრუქციასაც გულისხმობს. მე-19 საუკუნის მიწურულს ავსტრია-უნგრეთის პერიფერიაზე დაბადებული იოზეფ როთისთვის, ალბათ, ძალზე ძნელი იყო საკუთარი კულტურული ფესვების ძიება.

სამი განსხვავებული კულტურის (ებრაული, ავსტრიული, რუსული)\* „გზაჯვარედინზე“ მყოფ მწერალს ბედმა კიდევ ერთი გზასაყარის პირისპირ დგომა არგუნა წილად. 1919 წელს დაინგრა ავსტრია-უნგრეთის იმპერია და როთმა, ისევე როგორც ათასობით მისმა თანამემამულემ, დაკარგა მოქალაქეობა, ნაციონალური კუთვნილება, სამშობლო და თავისი შორეული წინაპრების მსგავსად „სამუდამო მოხეტიალედ“ იქცა. „მე არა მაქვს სამშობლო“, – წერდა როთი თავის გამომცემელს გ. კეპენხოიერს, – „მხოლოდ საკუთარ არსში ჩაღრმავებისას ვგრძნობ თავს სახლში. სადაც ცუდად ვარ, ჩემი სამშობლოც იქ არის. როგორც კი უარს ვიტყვი ჩემს „მეზე“, მაშინვე დავეკარგავ თავს, ამიტომ გაფაც-იცებით ვადევნებ თვალყურს იმას, რომ დავრჩე ისეთად, როგორც ვარ“ (სედენიკი 2003: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/5/>)\*. მომავალ-მა მწერალმა, რომელმაც უდიდესი ნებისყოფის წყალობით შეძლო, გამკლავებოდა სილატაკეს, მიეღო სრულყოფილი განათლება ევროპის ერთ-ერთ ნამყვან უნივერსიტეტში, 3-4 წელიწადში მიაღწია იმას, რასაც ზოგჯერ ათწლეულები სჭირდება: აღიარებას, მკითხველისა და კრიტიკის კეთილგანწყობას, მატერიალურ კეთილდღეობას, ოჯახურ ჰარმონიას. მიუხედავად იმისა, რომ პატივმოყვარეობა უცხო იყო ამ თავმდაბალი და კეთილშობილი ადამიანისთვის, რომელიც უშურველად გასცემდა და სანაცვლოდ არაფერს ითხოვდა, მისი კეთილდღეობა, ბიბლიური იობისა არ იყოს, ერთი ხელის მოსმით დაინგრა (ცოლის მძიმე ავადმყოფობა, ევროპის თავზე აღმართული ნაციზმის აჩრდილი, ისევ უსამშობლობა, ისევ ხეტიალი, ლოთობის სენი). ანმყო მის-

\* გალიციის სოფელი ბროდი, რომელშიც 1894 წლის 2 სექტემბერს დაიბადა იოზეფ როთი, ორი იმპერიის – რუსეთისა და ავსტრია-უნგრეთის – საზღვარზე მდებარეობდა. სოფლის მოსახლეობის ნახევარს ებრაელები შეადგენდნენ, მაგრამ იქ მრავლად ცხოვრობდნენ პოლონელები, უკრაინელები და გერმანელები. როთი თავდაპირველად ებრაელთათვის განკუთვნილ სათემო სკოლაში სწავლობდა, სადაც სწავლება გერმანულ ენაზე იყო, შემდგომ – ბროდის გიმნაზიაში, სადაც ჰაინრიხ ჰაინეს პოეზიის დიდებულებას ეზიარა. 1913 წელს იგი ლვოვის უნივერსიტეტის სტუდენტი გახდა, შემდგომ კი ვენაში გადავიდა და იქაურ უნივერსიტეტში ჩააბარა გერმანული ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტზე.

\*\* როთის შემოქმედების ერთ-ერთი თავყვანისმცემელი, შტეფან ცვაიგი მიიჩნევდა, რომ მწერლის შინაგანი ბუნება და ხასიათი მეტწილად განსაზღვრა მისმა რუსულმა ფესვებმა. ცვაიგის აზრით, ამას მოწმობს როთის „კარამაზოვისეული“ ყოვლისმომცველი ვნება, რომელიც აიძულებდა მწერალს, ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნილიყო. თვითგანადგურებისკენ მის დაულაღავ ლტოლვასაც ცვაიგი რუსული ხასიათის თავისებურებებით ხსნიდა. მეორე მხრივ, კრიტიკული აზროვნების უნარი მწერალს უთუოდ თავისი ებრაელი წინაპრებისგან დაჰყვა, როგორც გენეტიკური თვისება; კეთილშობილება და რაინდული ბუნება, არტისტიზმი და მუსიკალურობა კი ავსტრიელებისგან შეითვისა, რომელთა შორისაც დაიბადა და აღიზარდა (ცვაიგი 2003: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/cveig.html>)

ვის სასტიკი და დაუნდობელი აღმოჩნდა, ამიტომ მწერალმა დროებით „დაივიწყა“ თანადროული საჭირობოროტო პრობლემები და ტრადიციულ, სამარადისო თემებს მიმართა. როთმა ძველი ალთქმის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული პერსონაჟის კვალბაზე შექმნა „ახალი“ იობი, ტანჯვაში გამოტარებული რწმენის სიღაღის კიდევ ერთ განსახოვნება. ეს რომანი კიდევ ერთი დადასტურებაა იმისა, რომ მწერალს თავის გმირებზე არანაკლებ სჭირდება ნუგეშისცემა, პოეტური გამოწვინაგონის ზემოქმედებით იმ შინაგანი საყრდენის მოპოვება, რომელსაც ადამიანს ანიჭებს მითი, უტოპია, ურყევობის რწმენა.

ძველი ალთქმის ერთ-ერთი წიგნი – *წიგნი იობისაჲ* – დაუმსახურებელი ტანჯვის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და შთამბეჭდავ მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ კაცობრიობის ისტორიაში. ეს არის ამბავი კაცზე, ძალზე მდიდარსა და ღვთისმოსავზე, რომელმაც რამდენიმე საათში დაკარგა ქონება, შვილები და ჯანის სიმრთელე, მაგრამ ბოლომდე არ დაუკარგავს უფლის რწმენა. *იობის წიგნი*ში ჭეშმარიტება კამათში იბადება. უფრო სწორად, ჭეშმარიტება არსებობს, მაგრამ საცნაური ის მხოლოდ ცხარე პოლემიკის შედეგად ხდება. კამათში ჩაბმულნი არიან თავად იობი, მისი ცოლი, იობის სამი მეგობარი – ელიფას თემანელთა მეფე, ბალდად სავქელთა მთავარი, სოფარ მინეველთა მეფე – და ელიუსი.

ამ ბიბლიურ ისტორიაში, რომელიც მკითხველს თავისი პოლიფანრულობითაც ატყვევებს (პროზა/პოეზია/პროზა), რამდენიმე საკვანძო საკითხი შეიძლება გამოიყოს:

1. იობი არის ჭეშმარიტი მონაღ ღვთისა, „კაცი იგი ჭეშმარიტი, უბინო, მართალ, ღვთისმსახურ, განყენებულ და განშორებულ ყოვლისაგან საქმისა ბოროტისა“ (იობი 1: 1). იგი უცებ აღმოაჩენს, რომ უფალმა ზურგი აქცია. იობიც მზად არის მიიღოს ყოველგვარი სატანჯველი: ქონების დაკარგვა, შვილების დახოცვა („მე შიშუელი გამოვედ მუცლისაგან დედისა ჩემისა, შიშუელივე მივიქცე მუნვე ქუეყანად, უფალმანცა მომცა, უფალმანცა მიმიღო, ვითარცა უნდა, ეგრეცა ქმნა. იყავნ სახელი უფლისაჲ კურთხეულ“ (იობი 1: 21), საშინელი სენი, მაგრამ ის მონური მორჩილებით არ დაითმენს ტანჯვას, არამედ ღმერთისგან დაჟინებით ითხოვს ამ სასჯელის მიზეზთა ახსნას. სწორედ გაურკვეველობა და არა სილატაკე თუ კეთრი არის მისი ტანჯვის ძირითადი მიზეზი.

2. იობის ცოლი, „ვითარცა ერთი უგუნურთაგანი დედათასა“, ურჩევს ქმარს, მოკვდეს, მანამდე კი დაგმოს უფალი. „მაგრამ არა რა სცოდა იობ ბავითა თჳსითა წინაშე უფლისა“ („უკეთუ კეთილი მოვიდეთ ჳელისაგან უფლისა, ბოროტი ესე ვერ მოვითმინოთა?“ იობი 2: 10).

3. იობის მეგობრები თავდაპირველად ნუგეშისსაცემლად მიდიან მასთან; მართალი კაცის ერთ აღუნერელი ტანჯვის მნახველნი ტანი-სამოსს შემოიძარცვავენ, თავზე მიწას გადაიყრიან და შვიდი დღის განმავლობაში უბრად არიან. მაგრამ მას შემდეგ, რაც მათი მეგობარი გახსნის ზაგეთ და თავისი გაჩენის დღეს დასწყევლის, თანაგრძნობის ნაცვლად დაგმობენ მის საქციელს. ღმერთი მათთვის არის ყოვლის-შემძლე და სამართლიანი, გარკვეული „მექანიზმი“, რომელიც ახორციელებს სამართლიანობას, დამოუკიდებლად იმისა, თუ ვისკენ არის მიმართული მისი ქმედება. ვინც შესცოდავს ღმერთს – დაისჯება, ვინც სიკეთეს იქმს – მისგან წყალობას მიიღებს. უფალი არავითარი პიროვნული მოტივებით არ ხელმძღვანელობს. ის არის ტრანსცენდენტური აბსოლუტი, სავესებით შეუცნობელი, რომელიც მოქმედებს განსაზღვრული კანონების მიხედვით. მეგობრებს სწამთ, რომ ის საერთოდ მაღლა დგას სიკეთესა და ბოროტებაზე და რომ ადამიანთათვის მიუწვდომელია მისი ზრახვები: „რომელთა თქვან: უფალმან რაჲ მიყოს ჩუენ? ანუ რაჲ მოაწიოს ჩუენ ზედა ყოვლისა მპყრობელმან?“ (იობი 22: 17). ამიტომ ისინი სთავაზობენ იობს, უდრტვივნელად შეეგუოს შექმნილ მდგომარეობას („ვითარმე უკუე იყოს მართალ კაცი წინაშე უფლისა? ანუ ვინმე განიწმინდოს თავი თუსი ნაშობმან დედათამან?...აცადე, კაცი ხენეში და ძე კაცისაჲ მატლი“ (იობი 25: 4, 6) და თავს მონეული უბედურება ისე მიიღოს, როგორც დამსახურებული სასჯელი. დაახლოებით ამასვე ეუბნება მას მოულოდნელად საიდანლაც მოსული ელიუსი\* – „ეკრძალე, ნუ იქმ უჯეროსა“ (იობი. 36: 21); „ანუ ვინმე არს განმკითხველ საქმეთა მისთა?“ (იობი. 36: 23); „არა ვის ვპოებთ სხუასა მსგავსსა მისსა ძლიერებითა, რომელი იგი სიმართლისა მსაჯული არს“ (იობი. 37: 23). საკმაოდ მყარი არგუმენტია ნებისმიერი ღვთისმომშიში ადამიანისთვის. მაგრამ იობი წინასწარმეტყველია. მას სწამს მხოლოდ „თავისი“ ღმერთი და არა ისეთი, როგორსაც მას თავს ახვევენ ცოლი და მეგობრები. იობის ტანჯვა სატანის ხრიკებია და არა უფლის სასჯელი. თუკი იობი თავს მონეულ განსაცდელს სამართლიანად მიიჩნევს (რასაც მას დაჟინებით ურჩევენ მეგობრები), მაშინ მან უნდა აღიაროს სატანის ძალაუფლება (ეგოროვი: <http://www.sedmitza.ru/lib/text/431312/>). მაგრამ იობმა ჯერ არ იცის, რომ მის თავს მონეული ყველა განსაცდელი ღმერთსა და სატანას შორის ერთგვარი „შეთანხმე-

\* ელიუსში ბიბლიის ზოგიერთი კომენტატორი უფლის მოგზავნილს ხედავს, ზოგიერთი კი მას ახალგაზრდა და გულწრფელ ღვთისმეტყველად მიიჩნევს, რომელსაც სურს ჩასწვდეს უფლის არსს, მაგრამ საბოლოოდ იძულებულია აღიაროს „სამწუხარო“ რეალობა — უფლის შეცნობა შეუძლებელია.

ბის“ შედეგია („მაშინ ჰრქუა უფალმან ეშმაკსა მას: აჰა ეგერა, ყოველი, რაცა არს მისი, მიგეც კელთა შენთა“. იოზი 1 : 12), რომ სწორედ თავისი ღვთისმოსავობის გამო იქცა იგი იმ დიადი დაპირისპირების „ბრძოლის ველად“, რომელსაც ღვთაებრივი და სატანური ძალები აწარმოებენ. სხვაგვარად ის არ წარმოთქვამდა სიტყვებს, რომლებიც ცოლს უთხრა: სიკეთეს კარგად ვიტანთ უფლისგან, ავის ატანა კი აღარ გვინდაო. მან არაფერი უწყის სატანის ზრახვების შესახებ, ისევე როგორც არ იციან ეს მისმა მეგობრებმა. ღმერთიც ყურად არ იღებს იოზის სიტყვებს იმიტომ, რომ მისი კითხვები დასაშვლია წმინდა ადამიანური პერსპექტივიდან, რომლის ფარგლებშიც მათი გადაწყვეტა შეუძლებელია. ღმერთი არ დაუშვებს ბოროტებას, ისევე როგორც ის არ დაუშვებს უსამართლობას და სწორედ ამის მიზეზს გებულობს იოზი მისდამი მიმართული ღმერთის სიტყვებიდან.

4. უფალი იოზს „არმურით გამო და ღრუბლით“ ევლინება და მასთან ლაპარაკს იწყებს. თავდაპირველად ის მხოლოდ კითხვებს უსვამს თავის მონას: „ვინ არს ესე, რომელი მიმაღავს სიტყუათა, და შეუკრებიან ზრახვანი გულსა თქსსა, და ჩემგან ჰგონიებს დაფარვასა?“ (იოზი. 38: 2); „სადა იყავ, რაჟამს დავაფუძნებდ ქუეყანასა?“ (იოზი. 38: 4); „სწავლულ ხარ“, „მეცნიერ ხარა?“ – ეს კითხვები და უფლის შემდგომი სიტყვები თითქმის არ განსხვავდება ელიუსის შეგონებათაგან. შეიძლება ითქვას, რომ ამ „სამსჯავროზე“ იოზი ვერც ერთ თავის კითხვაზე კონკრეტულ პასუხს ვერ ღებულობს; ერთი შეხედვით, ამ მონოლოგით მისი პრეტენზიების დაკმაყოფილებაც შეუძლებელია, მაგრამ, როგორც ბიბლიის ზოგიერთი კომენტატორი მიუთითებს, იოზისთვის ყველაზე კარგი პასუხი ღმერთის მასთან მისვლის ფაქტია. უფლის მონა თვალნათლივ ხედავს და ესაუბრება „თავის“ უფალს, რაც მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია. თავის მხრივ, უფალიც მოუწოდებს მას მონანიებისა და მორჩილებისკენ („ანუ ვინ წინააღმიდგეს მე და დამითმოს“ (იოზი. 41: ა1), მაგრამ „მონანიება იმდენად მორალურ-ეთიკური აქტი როდია, რამდენადაც ონტოლოგიური. უფალს სურს, რომ ადამიანმა სინანულის გზით მიიღოს კურნება და გადარჩეს“ (ნოვიცკი: <http://otveti.org/tolkovanie-biblii/iov/>). ამას კარგად ხვდება იოზი და სიხარულით მიუგებს უფალს: „ჰამბავით ყურთა მესმინა შენთჳს პირველ და აწ თუალმან ჩემმან გიხილა შენო“ (იოზი. 42: 5).

ამ ბიბლიური წიგნის არსში ჩასაწვდომად ორ განსხვავებულ კომენტარს შეიძლება მოვუხმოთ: პირველი უკავშირდება „გამოცდის“ ცნებას – ღმერთს უნდოდა, დარწმუნებულიყო იოზის ერთგულებაში და თავს საშინელი განსაცდელი დაატეხა. ამგვარ ინტერპრეტაციას



უფრო ათეისტები მიმართავენ. მეორე ინტერპრეტაციის მიხედვით კი, იობის ყველა ტანჯვა და განსაცდელი იმისთვის იყო საჭირო, რომ მას, ზნეკეთილსა და ღვთისმომიშს, კიდე უფრო ფართოდ გახსნოდა გული, რომ ამიერიდან ყოველგვარი “კეთილის” მიზეზად არა საკუთარი თავი, არამედ უფალი მიეჩნია. იობმა ტანჯვის გზით გააცნობიერა ის შეცდომა, რომელიც მოკვდავთა უმრავლესობისთვისაა დამახასიათებელი – რომ ღვთისმოსავობის მიზეზი საკუთარ თავში კი უნდა ეძებო, არამედ უფალში. იობმა მოინანია და ღმერთმაც გულუხვად დააჯილდოვა იგი.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ ორივე ინტერპრეტაციას აქვს არსებობის უფლება, თუმცა ვერც ერთი მათგანი ვერ ხსნის იმ პარადოქსს, რომელიც ამ ტექსტის მთავარ არსს წარმოადგენს. თუკი იობის ტანჯვა მართლაც მისი ერთგულების გამოცდაა, მაშინ უძლებს კი იგი ამ გამოცდას? წიგნის ძირითადი ნაწილი ხომ იმაზე მოგვითხრობს, თუ როგორ ინვეეს სამსჯავროზე იობი უფალს, მისი სამი მეგობარი და ელიუსი კი უმტიკიცებენ უზენაესის სამართლიანობას, შეახსენებენ ადამიანთა ცოდვილ ბუნებას და მის გონზე მოყვანას ცდილობენ. თუკი ღმერთს მართლაც იობის გამოცდა სურს, მაშინ რატომღა მიმართავს ის ერთ-ერთ მათგანს, ელიფას თემნელს: “სცოდე შენ და ორთა მათ მეგობართა შენთა, რამეთუ არა იტყოდეთ ჭეშმარიტსა ჩემ წინაშე არცა ერთსა რას, ვითარცა მსახური ჩემი იობ” (იობი 41: 87).

მაშ, სადღაა გამოცდა, თუკი ღმერთი თავად აღიარებს იობის სიტყვების ჭეშმარიტებას? საქმე ისაა, რომ იობის ტანჯვა საერთოდ არ არის არავითარი ცოდვის შედეგი. რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, ის პირდაპირი შედეგია მისი ღვთისმოსავობისა (ნოვიციკი: <http://otveti.org/tolkovanie-biblii/iov/>).

როგორც ზურაბ კიკნაძე შენიშნავს, არც იობმა და არც მისმა მეგობრებმა არ იცოდნენ, რომ იობის რჩეულობა ცაში გადაწყდა, როცა ღვთისშვილები და მათ შორის სატანაც ეახლნენ უფალს და უფალმა სატანას მიანება მართალი იობი, რათა მასზე იობით, მისი სიმართლით და მოთმინებით გაემარჯვა. სიკეთეს კარგად ვიტანთ უფლისგან, ავის ატანა კი აღარ გვინდაო? – ამის მეტიც რომ არ ეთქვა იობს, მარტო ეს სიტყვები მოუტანდა გამარჯვებას. სწორედ იობის ამ სიტყვებით სძლია ღმერთმა სატანას; იობმა განსაცდელში დაადასტურა, რომ ის ნამდვილად იყო უფლის რჩეული და უფალმაც ყველაფერი დაუბრუნა მას, რაც წართმეული ჰქონდა (კიკნაძე 1989: 185-186) და „აკურთხა უფალმან უკუანასკნელი იობისი უფროს, ვიდრე პირველი“ (იობი 42: 12).

შეიძლება ითქვას, რომ ის, რაც იობს დაემართა, საბოლოო ჯამში მაინც გამოცდა იყო, მაგრამ გამოცდა არა იობისა, არამედ სიყვარუ-



ლისა. იობის მაგალითით გაქრა ის ეჭვი, რომელიც დასაბამიდან აწუხებდა კაცობრიობას: არსებობს კი ჭეშმარიტი და უანგარო სიყვარული, რომელიც არაფერზე არ არის დამოკიდებული და არაფერს ითხოვს სანაცვლოდ, არსებობს კი სიყვარული ყველაფრის მიუხედავად? იობს სწამდა, რომ ღმერთი იყო ეს სიყვარული, სჯეროდა, რომ ღმერთი არ დაივიწყებდა და ახილვინებდა თავს. და როდესაც ის მართლა გამოეცხადა, „არმურით გამო და ღრუბლით“, „ეს იყო იობის საზღაური სატანჯველის წილ“ (კიკნაძე 1989: 188) და მაშინ შვეებით წარმოთქვა იობმა: შენს შესახებ ყურმოკვრით მსმენოდა და ახლა ჩემი თვალით გიხილეო.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ ბიბლიურ ისტორიაში, რომელიც ეხება ისეთ მარადიულ და ზოგადსაკაცობრიო თემებს, როგორებიცაა სასჯელი და მონანიება, ტანჯვისა და ტკივილის გზით დაკარგული ჰარმონიის აღდგენა, ყველაზე მკაფიოდ ჟღერს სიყვარულის მოტივი, სიყვარულისა, რომელსაც ადამიანს ჭეშმარიტი რწმენა ანიჭებს. შესაბამისად, იობის წიგნს მომდევნო საუკუნეებშიც არ დაუკარგავს აქტუალობა – ის ოდითგანვე იზიდავდა თეოლოგებსა და ფილოსოფოსებს, მხატვრებსა თუ პოეტებს\*. არაერთგზის მიუმართავთ იობის თემისთვის XX საუკუნის მწერლებსა და მოაზროვნეებსაც (დიობლინის „ბერლინი. ალექსანდერპლაცი“, იუნგის „პასუხი იობს“ და სხვ). თავისი ცხოვრების ერთ-ერთ ყველაზე რთულ ეტაპზე დაინტერესდა იობის ისტორიით იოზეფ როთიც, მაშინ, როცა მისთვის განსაკუთრებით მახლობელი გახდა პიროვნული კატასტროფით გამოწვეული ტკივილი და სასონარკვეთა. საკუთარი თავის დასამშვიდებლად, პიროვნული ტკივილის დასაამებლად ის შეეცადა გადაექცია ერთი რიგითი ადამიანის პირადი ცხოვრება მუდმივგანახლებად სიმბოლოდ (ცვაიგი 2003: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/cveig.html>); აკვიატებული ფიქრი, თუ რატომ დასაჯა ასე მწარედ ბედისწერამ სწორედ ის, ვისაც არავისთვის ბოროტება არ ჩაუდენია – ათასობით მისნაირის ნაფიქრად. შესაძლოა, სწორედ მაშინ გაიხსენა მან თავისი სისხლი და ხორცი, კაცი, რომელმაც იგივე შეკითხვა დაუსვა ღმერთს: რატომ? რატომ მე? რატომ მაინცადამაინც მე?

იობის თანამედროვე რეცეფცია „ინარჩუნებს“ ბიბლიური ამბის საკვანძო მომენტებს, ოლონდ, ცხადია, ტრანსფორმირებული სა-

---

\* თავისებური ინტერპრეტაციით იობის თემა გვხვდება ლომონოსოვთან, გოეთემაც გამოიყენა ის “ფაუსტის” პროლოგში; ამ თემით დაინტერესდა პუშკინი, რომელიც საგანგებოდ შეუდგა ებრაული ენის შესწავლას, რათა გადმოეთარგმნა ეს ბიბლიური ნიგნი.

ხით. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ინდივიდის პიროვნული ტრაგედია გლობალური კატასტროფის – პირველი მსოფლიო ომის ფონზე იშლება. „თანამედროვე იობს“ – მენდელ ზინგერს, ბიბლიურისგან განსხვავებით, არც შვიდი ათასი სული ცხვარი ჰყავდა, არც სამი ათასი აქლემი, ხუთასი უღელი ცხვარი, ხუთასი დედალი ვირი და არც უამრავი მსახური. პირიქით, „მინიყვ მძიმე ცხოვრება მას დროდადრო ტანჯვად ექცეოდა ხოლმე“, მაგრამ „ყოველ დღით მენდელი მადლობას უხდოდა ღმერთს ძილისთვის, გაღვიძებისთვის, ან ქმნილი დღისთვის. მზის ჩასვლისას კიდევ ერთხელ ილოცებდა, პირველ ვარსკვლავთ გამოჩენისას – მესამედ. ძილის წინ დაღლილი ბაგეები კვლავ ბეჯითად, ჩურჩულით იტყოდნენ ლოცვას“ (როთი 1988: 4). მიუხედავად ამისა, „მისი ცხოვრება მაინც სწრაფად მიედინებოდა, ვით პატარა წყალმარჩხი რუ ტიალ ნაპირთა შორის“. სამი შვილი ჰყავდა მენდელს, მეოთხის დაბადებას ელოდა, მაგრამ როცა ბედმა პირველი სასტიკი დარტყმა მიაყენა – ნაბოლარა, მენუხიმი, ხეიბარი და აგზნიანი დაიბადა – მაინც არ დაუკარგავს უფლის რწმენა. ღმერთს შეავედრა ნაბოლარა და აღუთქვა, „კვირაში ორჯერ ვიმარხულებო – ორშაბათსა და სამშაბათს“.

„მენდელის ცოლს, დებორას, თვალში ეპატარავებოდა ქმარი. ის გამოჰყავდა დამნაშავე ბავშვების გამო, ორსულობისთვის. სიძვირეც მისი ბრალი იყო, გასამრჯელოს სიმცირეცა და, ასე გასინჯეთ, ავდარიც კი“ (როთი 1988: 4). თავად ღარიბს, შეძლებულთა ქონებაზე ეჭირათვალა და შურდა ვაჭრების მონაგარი. მაგრამ თუკი დებორა „ქალი იყო და ხანდახან ეშმა შეუფუდებოდა ხოლმე“, მენდელ ზინგერს არ აძრწუნებდა არც თავისი სიღარიბე და არც სხვისი ქონება: „სინდისი სუფთა ჰქონდა, სული უმანკო. სანანებელი არაფერი გააჩნდა და არც გულს აკლდა“ (როთი 1988: 4). მაგრამ მენდელის სიმართლე, ისევე როგორც მისი ბიბლიური წინაპრისა, ვერ შეიქნა საწინდარი მისი შვილების კეთილდღეობისა. მენუხიმის ხეიბრობას უბედურება უბედურებაზე დაერთო: უფროს ვაჟებს – იონას და შემარიაჰს – მეფის არმიასი განევეა დაემუქრათ (ზინგერები რუსეთში, ავსტრია-უნგრეთის საზღვართან ცხოვრობდნენ), ერთადერთი ქალიშვილი, მირიამი, რომელიც მამას განსაკუთრებით უყვარდა, რუს კაზაკებთან „მეგობრობდა“. მდგომარეობა, ერთი შეხედვით, გამოუვალა. ცოლის დაჟინებას, წადი, ვინმეს რჩევა ჰკითხო, მენდელი უდრტვინველად უპასუხებს: „რა დახმარებას მოელი კაცთაგან, როცა ღმერთმა დაგვსაჯა?“ (როთი 1988: 19); „ზენაარის ბრძანებას ვერ გადაუხვალ. საღმრთო წერილი გვასწავლის: რისხვასა მისსა განერინოს ვერავინ“ (როთი 1988: 20), თუმცა თავად არ ასვენებს ფიქრი: „რა შევცოდე? სად შევცოდე?“

და მენდელ ზინგერი განაგრძობს ლოცვას. „ანაზღად ლოცულობდა, სიტყვების მნიშვნელობაზე არ ფიქრობდა. ღმერთი ისედაც შეისმენდა ლოცვას“ (როთი 1988: 50). ბედიც თითქოსდა კეთილგანწყობით შემოუბრუნდა მოხუც ებრაელს – დედის წყალობით შემარიაჰმა თავი დააღწია ჯარს და ამერიკაში გადასახლდა, სადაც მოგვიანებით მშობლები და უმცროსი დაც გადაიყვანა (ხეიბარი მენუხიმი სუხნოვში, ნათესავებთან დარჩა). მაგრამ მოუტანა კი ოკეანისგალმა გადასახლებამ ბედნიერება მენდელ ზინგერს? გადმოვიდა თუ არა იგი გემიდან, „ისეთი განცდა დაეუფლა, თითქოს თავისი მეობა წაართვეს და ამიერიდან საკუთარი თავისგან განცალკევებით უნდა ეცხოვრა. მისი პიროვნება თითქოს სუხნოვში დარჩა, მენუხიმის სიახლოვეს“ (როთი 1988: 55). ასე გაიზიარა მენდელმა თავისი მილიონობით წინაპრის ხვედრი, მაგრამ ამერიკა მისთვის აღქმული მიწა არ აღმოჩნდა. „მარტოდმარტო დარჩა ამერიკაში ჩასვლისთანავე მენდელ ზინგერი“ (როთი 1988: 55)\*.

მართლაც, ნიუ-იორკის ებრაულ კვარტალში ცხოვრება კიდევ უფრო უარესი აღმოჩნდა, ვიდრე სუხნოვში. რუსეთში დატოვებულ შვილზე დარდით კვდება დებორა, შემარიაჰი-სემი ომში იღუპება, მსოფლიო ომის ბილიკებზევე უგზო-უკვლოდ იკარგება იონა, მირიამი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვდება. და აი, მაშინ, გაუბედურებული და მარტოდმარტო დარჩენილი მენდელ ზინგერი ზურგს შეაქცევს უფალს, ბიბლიური იობის მსგავსად დასწყევლის თავისი გაჩენის დღეს და დიდების საგალობლის ნაცვლად რისხვის საგალობელს აღავლენს უფლისადმი, რომელმაც ასე გასწირა: „ღმერთი იტყვის, დავსაჯეო მენდელ ზინგერი, რისთვის დამსაჯა ღმერთმა? რატომ ღემელი, ყასაბი არ დასაჯა? მარტო მენდელისთვის მოიცალა! მენდელს არგუნა სიკვდილი, მენდელს არგუნა სიგიჟე, მენდელს არგუნა შიმშილი, ყოველნაირი წყალობა ღვთისა მიაგო მენდელს. წასულია საქმე მენდელ ზინგერის!“ (როთი 1988: 74).

და აი, სწორედ მაშინ გამოჩნდებიან მისი მეგობრები – მენკესი, სკოვრონეკი, როტენბერგი და გრიშელი. მენდელისგან განსხვავებით,

---

\* ხეტიალი, იძულებითი ან ნებაყოფლობითი, იყო ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივი იოზეფ როთის შემოქმედებისა. ელევგიური სევდა დაკარგულ სამშობლოზე, რომელსაც ემატებოდა წინათგრძნობა იმისა, რომ რეალურ ცხოვრებაში მისი დაბრუნება შეუძლებელია, აძლევდა მწერალს მითოსის, უტოპიის, ზღაპრის შეთხზვის მყარ საფუძველს. თუმცა მიუსაფრობის გრძნობა როთთან ყოველთვის გადაჯაჭვულია შინაგან თავისუფლებასთან და ეს მაშინ, როდესაც ადგილის შეცვლის სურვილი ხდება არა მარტო ხასიათის თვისება, არამედ განსაზღვრული წარმომავლობისა და ეპოქის ადამიანის მენტალური მახასიათებელი. “მე შემოძლია მოვყვე მხოლოდ იმის შესახებ, რაც ჩემს შინაგან სამყაროში ხდება და რასაც მე განვიცდი... ჩემთვის უცხო არაა ტკბილი შეგრძნება თავისუფლებისა, როცა შემოძლია ვწერო მხოლოდ საკუთარ თავზე”, — წერდა როთი (სედელნიკი 2003: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/5/>).

მათ რწმენას უკვე გადაფარებოდა ამქვეყნიური მტვრის სქელი, ლეგაფენა. ოთხივე უკვე კარგა ხნის გადასული იყო ამერიკაში. ბევრი ადამათი უკვე მიეწივნებინათ, ბევრი კანონი დაერღვიათ, „ცოდვას იქმოდა მათი თავიცა და სხეულიც. მაგრამ მათ გულში მაინც ცოცხლობდა ღმერთი. რა დაგმო, მენდელი თითქოს ბასრი ბრჭყალებით შეეხო მათ შიშველ გულს“.

რომანის ამ ეპიზოდში კიდევ ერთხელ თამაშდება იობის წიგნის ნაცნობი სიუჟეტი: ოთხი „ღვთისმოსავი“ ერთი „მეამბოხის“ წინააღმდეგ. „ღმერთს ნუ სცოდავ, მენდელ, – ეუბნებიან ისინი, – „მეტი გისწავლია ჩვენზე და მოგეხსენება, ღვთის რისხვას იდუმალი აზრი რომ აქვს ხოლმე. ჩვენ ვერ ავხსნით, რისთვის ვისჯებით“. მეგობრები გაჯიუტებულ მენდელს ბიბლიური იობის ამბავს შეახსენებენ და მის უბედურებასთან „ბიბლიურ პარალელს“ გაავლებენ: „იქნებ მოვიდა ეშმაკი წინაშე ღვთისა, ვით იმჟამად, და უთხრა, ალაღმართალი კაცი ვინმე გამოცვადოთო, და უფალმა ბრძანა: „იხილე სამე ან მსახური მენდელი“ (როთი 1988: 75). ზოგიერთი მენდელისადმი უფლის რისხვის მიზეზსაც ეძებს: ეგებ რუსეთში დატოვებული ხეივანი შვილის გამო ისჯება იგი?

მაგრამ მენდელ ზინგერის გადაწყვეტილება ურყევია: იგი ლურსმანზე დაკიდებს სალოცავნივთებიან ტომსიკას და ხელს აიღებს ლოცვასა და რელიგიური წეს-ჩვეულებების დაცვაზე. „ერთბაშად გამოარჩია თავს დატეხილმა უბედურებამ. კაცი არ დარჩა მისი არმცნობი. თითქოს მარტოოდენ უმაგალითო ტანჯვა კი არ ჰქონდა მისჯილი, არამედ ისიც, რომ დროშასავით ეტარებინა ტანჯვის ნიშატი“. დროდადრო ტანჯავდა ულოცველობა, ანუხებდა თავისი სიბრაზე, მოსვენებას უკარგავდა განცდა იმისა, რომ მთელი სიცოცხლე უყვარდა ღმერთი, მას კი მუდამ ეჯავრებოდა. უფრო კი იმის გაფიქრება არ ასვენებდა, რომ „იგი გაუნყრა ღმერთს, მაგრამ ღმერთი ისევ განაგებდა ქვეყანას“; რომ „მისი სიძულვილი არ გაეკარა უფალს ისევე, ვით ადრე მისი თაყვანისცემა“ (როთი 1988: 79).

და სწორედ მაშინ, როცა ყველაფრის იმედი დაეკარგა მენდელ ზინგერს, მოხდა სასწაული... მას გამოჯანმრთელებული მენუხიმი დაუბრუნდა – უკვე ცნობილი კომპოზიტორი, ახალგაზრდა გენიოსი, დიდი ორკესტრის კაპელმამისტერი. ახდა კლუზიციკელი რაბინის სიტყვები: „მენუხიმი, ძე მენდელისა, გამოჯანმრთელდება. ისრაელში ტოლს ბევრი ვერავინ დაუდებს. ტკივილი სიბრძნეს მიანიჭებს, სიმახინჯე – სიქველეს, სიმწარე სათნოებას და ავადმყოფობა – ძალას“ (როთი 1988: 9). მენდელ ზინგერმაც ბიბლიური იობივით მოინანია ღმერთისგან

თავისი განდგომა: „მძიმე ცოდვები ჩავიდინე და ღმერთმა თვალი ამა-  
რიდა. ისპრავნიკი ვუნოდე უფალს და ყური დაიხშო. დალოცვილი ისე  
დღდია, რომ უკეთურობა ჩვენმიერი არარად უჩანს“ (როთი 1988: 96).  
გაახსენდა სიტყვები საღვთო წერილიდან: „ცხოვნდება შემდგომად  
წყლულებისა ასსამოცდაათ წელ და იხილავს ძეთა თვისთა, ვიდრე  
მეოთხე ნათესავამდინ და აღესრულება მოხუცებული და საესე დლი-  
თა“. და იწამა მენდელმა, რომ დაკარგული იონაც გამოჩნდება, მირია-  
მიც განიკურნება და ამ ფიქრებით „განერიდა ბედნიერების სიმძიმის  
და განცდას სასწაულის სიდიადისა“ (როთი 1988: 100).

რომანის ფინალი – დაკარგული შვილის პოვნა, ევროპაში დაბრუ-  
ნების მოლოდინი, მირიამის გამოჯანმრთელების იმედი და იონას  
„მკვდრეთით აღდგომა“ – ცუდად „ჯდება“ რეალისტური რომანის  
სტრუქტურაში, სასწაულს ჰგავს. მოვლენათა ამგვარი განვითარება  
მხოლოდ ზღაპარშია შესაძლებელი. როთიც შეგნებულად „დაატეხს  
თავს“ მენდელ ზინგერს „ბედნიერების სიმძიმესა და მომხდარი სას-  
წაულის დიდებულებას“. ამით ის უბოძებს თავის გმირს იმას, რაც თა-  
ვად ასე აკლდა რეალურ ცხოვრებაში – იმედს და შერიგებით მიღწეულ  
სულიერ ჰარმონიას. ვინ, თუ არა როთმა კარგად უწყის, რომ შერიგე-  
ბის გარეშე, ონტოლოგიური საყრდენის მოძებნის გარეშე სიცოცხლე  
ყოველგვარ აზრს დაკარგავდა. ისიც შეგნებულად ახდენს მკაცრი  
სინამდვილის პოეტიზირებას, სასურველს სინამდვილედ ასალებს  
და პრინციპი: „რამდენადაც პოეტურია, იმდენად რეალურია“, მას არ  
ლაღატობს (სედელნიკი 2003: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/5/>).

იოზეფ როთი იყო თვითმხილველი იმპერიის რღვევისა, ამ პროცე-  
სის მონაწილე და მსხვერპლი. მან აღწერა აგონია, რომელიც ყოველ-  
თვის თან სდევს ტრადიციული ფასეულობების ნგრევას და ახალთა  
დამკვიდრებას. ამით მწერალი შეეცადა, გაემდიდრებინა შთამომა-  
ვალთა გამოცდილება – განსაკუთრებით მათი, ვინც ბედის წყალობით  
მსგავს ისტორიულ პირობებში აღმოჩნდა – ვინაიდან იოზეფ როთს  
სწამდა, რომ ადამიანმა უნდა კარგად ჩახედოს წარსულს, რათა მოი-  
პოვოს უფლება მომავლის იმედის ქონისა.

## დამონებიანი:

**ეგოროვი:** Егоров, Г. *Смысл страдания Иова*. <http://www.sedmitza.ru/lib/text/431312/>

**ელიოტი 2010:** ელიოტი, თ. ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი. *ლიტე-  
რატურის თეორიის ქრესტომათია*. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის  
გამომცემლობა, 2010. გვ., 97-105.

**კიკნაძე 1989:** კიკნაძე, ზ. *საუბრები ბიბლიაზე*. თბილისი: მეცნიერება, 1989.

**ნოვიცკი:** Новицкий, Е. *Иов*. <http://otveti.org/tolkovanie-biblii/iov/>

**როთი 1988:** როთი, ი. *იობი*. საუნჯე, № 5, 1988.

**სედელნიკი 2003:** Седельник, В. Бегство без конца. О прозе Йозефа Рота. «Вопросы литературы», 2003, №5. <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/5/>

**ცვაიგი 2003:** Цвейг, С. О Йозефе Роте. «Вестник Европы». 2003, № 9. <http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/cveig.html>.

**წიგნი იობისაჲ 1983:** წიგნი იობისაჲ. *მცხეთური ხელნაწერი*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ე. დოჩანაშვილმა. თბილისი: „მეცნიერება“, 1983.

**IA ZUMBULIDZE**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

**Folklore Tradition and Genre of “Fantasy”  
in Modern Russian Literature  
(based on the M.Semenova’s trilogy “The Wolfhound”)**

The article considers the influence of folklore tradition at the genre of “fantasy” in contemporary Russian literature. In modern Russian literature genre of “fantasy” becomes increasingly popular. Despite the fact that many people consider the emergence of this genre influenced by foreign fashion, we can say, that this is quite a logical process, the cause of which is much more likely to be looked for in a national literary past. Russian writers appealed to fantasy, which is based precisely on the basis of myths and legends of the Slavic people. M.V.Semenova is considered to be the progenitor of the genre of heroic Slavic fantasy. Slavic culture – the beliefs, traditions and customs of ancestors is the invisible original hero of her novels.

**Key words:** Folklore Tradition, Genre of “fantasy”, M.Semenova.

**И.Г. ЗУМБУЛИДЗЕ**

*Грузия, Кутаиси*

*Государственный университет им. Акакия Церетели*

**Фольклорная традиция и жанр «фэнтези»  
в современной русской литературе  
(на материале трилогии М.Семеновой «Волкодав»)**

В современной русской литературе все более популярным становится жанр «фэнтези». Несмотря на то, что многие считают рождение данного жанра данью зарубежной моде, мы можем говорить о том, что это вполне закономерный процесс, причину которому скорее стоит искать в национальном литературном прошлом.

Фэнтези (от англ. *fantasy* – «фантазия») – вид фантастической литературы, основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов. Точное определение этого жанра еще никто не дал. Общие черты всем хорошо знакомы, и читатель с первых строк книги определит, что речь идет о фэнтези. В мире фэнтези возможно все – чудесные и говорящие животные, рыцари и принцы, чудовища и колдуны, шапки-невидимки и летающие ковры. Для фэнтези также характерно то, что она берет истоки из мифов и сказок, но события могут происходить и в нынешнее время. В произведениях фэнтези чаще всего действие происходит в вымышленном мире, близком реальному, герои сталкиваются со сверхъестественными явлениями и существами.

В последнее время писатели-фантасты все больше пишут произведения, в которых все происходит здесь и сейчас или в недалеком прошлом и будущем, когда магия в любых проявлениях вторгается в наши будни. Разница между этими явлениями в том, что некоторые авторы описывают события в неизвестном для нас мире, а другие – в нашем. Принципиальное отличие «чудес» фэнтези от их сказочных аналогов в том, что они являются нормой описываемого мира и в большинстве своем действуют системно, как законы природы

Задача современного фэнтези – не напугать, а развлечь, позабавить или заинтересовать читателя. Страх здесь может присутствовать лишь как один из составляющих повествования, не становясь целью. В большинстве случаев, фэнтези основано на сказках, древних мифах и все происходит в несуществующем мире.

Достаточно затруднительно было бы назвать дату зарождения русского «фэнтези». Так, Е.Гарцевич предполагает, что её автором является сам

народ, поскольку уже в фольклорных сказках и былинах присутствуют все жанровые признаки: герои-богатыри (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович), злодеи (Кощей Бессмертный), сюжет часто строится по формуле квеста («Пойди туда, не знаю куда») (Гарцевич 2005) .

Русские писатели большей частью обращаются к фэнтези, построенной именно на основе мифов и легенд славянского народа. Специфика жанровой разновидности русской фэнтези заключается в том, что в ее основе лежит игровая природа, которая распространяет свое воздействие на разные уровни создания образов этого жанра. Основанием для использования в произведениях, относимых к фэнтези, всего объема образной системы, является принципиальная традиция жанра – игра с образом-стандартом. Игра с образом-стандартом демонологического существа в современной русской фэнтези может происходить в рамках фольклорной традиции, или же персонаж может обладать обновленными чертами, полученными уже в процессе его бытования, например, в текстах молодежного ролевого фольклора.

Особенно популярна среди читателей разновидность именно той фэнтези, где сделан акцент на национальную традицию. По мнению К.Королёва, именно двадцатый век стал временем растущего интереса к мифологии. (Королев 2005:419).

Традиционные фольклорно-мифологические мотивы, претерпевшие изменения в ходе развития историко-литературного контекста, в произведениях славянской фэнтези под влиянием авторского замысла подвергаются дальнейшему переосмыслению. Особенности преобразования фольклорно-мифологических мотивов способствуют раскрытию авторской позиции и организации скрытого смысла произведения, его подтекстового плана.

Исследователь Е.Сафрон выделяет эпическую, романтическую, историческую, героическую и юмористическую разновидность русского фэнтези.

Эпическая фэнтези изображает масштабные явления в подробно описанном фантастическом мире: речь идёт о борьбе героев за спасение всего человечества. Сюжет в произведении этого жанра нелинеен, т.е. события могут происходить параллельно (цикл Ю. Никитина «Трое», в котором в круговорот событий втянуты не только все народы Земли, но и боги небесного и подземного мира. В этом же ряду стоит цикл С. Фомичёва «Мещёрские волхвы» (цикл состоит из романов «Серая Орда», «Пророчество Предславы» и «Сон Ястреба»).

Ярким примером романтической фэнтези являются романы цикла «Князь леса» Е. Дворецкой, в которых ведущей темой становится любовь как божественная, так и земная.



Современная историческая фэнтези представлена романами О. Григорьевой «Ладога» – о молодости киевского князя Олега, «Колдун» – о борьбе язычества и христианства незадолго до крещения Руси, циклом С. Фомичёва «Мещёрские волхвы», циклом А. Мазина «Варяг», романом А. Прозорова «Ведун».

Героическая фэнтези – это цикл романов М. Семёновой о Волкодаве, а также её роман «Бусый волк».

Юмористическая фэнтези – произведения М. Успенского: цикл о Жихаре, «Устав соколиной охоты» и т.д., цикл А. Белянина: «Тайный сыск царя Гороха», повесть О. Громыко «О бедном Кощее замолвите слово» (Сафрон 2012).

На глубокоом, серьезном знании славянского фольклора и мифологии основаны произведения М.Семеновой, О.Григорьевой («Ладога», «Колдун», «Берсерк»), Е.Дворецкой («Огненный волк», «Колодец старого волхва»), Ю.Никитина «Трое из леса» и др.

Родоначальницей жанра героической славянской фэнтези считается М.В.Семенова.

В увлекательной форме героико-романтического эпоса М.Семенова создает «волшебную реальность» древней и древнейшей истории славян и их ближайших соседей. «Условно-реальные» и «условно-фантастические» события, уже известные и реконструируемые обряды и обычаи органически переплетаются в захватывающем сюжете с документальными фактами и свидетельствами прошлого, с головокружительными приключениями вымышленных героев. Все это в конечном счете дает цельное представление о дохристианском славянском мире, о его загадочности и сложности, о том месте, которое занимал в нем человек.

В своих произведениях М.Семенова изображает полный жизни мир, в котором люди видят в лесу – лешего, в реке – русалку, действительностью которого являются мистико-эзотерические представления и реалии. Писательница воссоздает события тысячелетней давности сквозь призму их восприятия современником этих событий.

М.Семенова считает, что нужно уметь понимать душу всего живого, существующего в нашем мире. В ее «магических» романах оживают многочисленные мифические персонажи, боги, древние обычаи. Они воплощаются в оригинальные образы, формируя тем самым своеобразную структуру мироздания. В этом мире «...все сущее находится на своем месте, выражаясь всеобщим множеством в гармонию целого; в нем все происходит так, как должно произойти, даже, если кажется, что оно происходит

иначе; в нем сон это та же явь, прошлое может превращаться в будущее и наоборот, а судьбу нельзя умолить, но можно попытаться с ней бороться силой чистого сердца и верной души. При этом отвлеченность многих понятий обретает свое предметно-образное выражение в конкретных - сюжета, а присущий писательнице глубокий психологизм и повышенное внимание к детали в конечном счете делает художественный мир ее прозы на редкость убедительным: своеобразие мифологического мироощущения в нем сливается с правдивой передачей человеческих чувств и эмоций, с точностью обрисовки их внешних проявлений в реалиях ретропии» (Мещерякова 1997: 263 ).

Романы Семеновой «Волкодав», «Волкодав. Право на поединок», «Вол-кодав. Истовик-камень» объединяются в трилогию на основе центрального образа главного героя – Волкодава – венна из племени Серых Псов. Как отмечает А.Барашкова, «...обращение к фольклорно-мифологическим мотивам, бытовому славянскому обрядовому комплексу и культурной традиции, их переосмысление и обыгрывание является характерной особенностью творческой манеры писательницы. Она в совершенстве овладела художественным приёмом «вариации темы»: не выходя за рамки схем и приёмов литературы фэнтези, привнесла в художественный мир произведений новые элементы, ставшие результатом переосмысления славянской фольклорно- мифологической традиции». (Барашкова 2010: 45).

Романы повествует о судьбе единственного выжившего венна из рода Серых Псов. Этот род был уничтожен воинами Людоеда, а герой пленен и отправлен в подземные рудники. Он стал единственным из каторжников, кто смог выбраться из рудников, и потому стал легендой. История Волко-дава – это история возрождения к жизни, обретения семьи и дома, восстановления справедливости.

Семенова не скрывает, что прототипом языческого племени веннов являются славяне. Они живут в лесах у источников воды – по берегам реки Светынь и других местах, где есть вода. Родовая община является формой их социальной организации, причем каждый род почитает своего тотемного животного-прародителя. По большей части жизнь племени основана на принципах матриархата: когда мужчина женится, то после свадьбы не он приводит жену к себе, а сам уходит в ее род. Женщина в общине глубоко почитаема и неприкосновенна. Семья и семейный очаг – для веннов наивысшая ценность, они бережно хранят традиции предков.

В романе огромное значение имеют обряды, совершаемые как главным героем, так и другими персонажами: они придают произведению славянский колорит.

У древних славян, ребенок, чтобы стать членом племени, должен был пройти инициацию. Первая – непосредственно при рождении, затем, по достижении трех лет мальчик проходил потягу – его сажали на коня, опоясывали мечом и три раза обвозили вокруг двора. В двенадцать-тринадцать лет совершалась третья инициация, в которой получали полный набор сакральных знаний, необходимых по жизни. После этого девушка вскакивала в поневу, а юноша получал право носить боевое оружие и вступать в брак.

Мотив инициации героя очень архаичен. Он нашел свое отражение и в фольклоре. После совершения инициации сказочные и былинные герои приобретают новые свойства, обычно такие, как силу, мудрость, магические умения, но самое главное, они вступают в брачный возраст.

Древние славяне верили, что мир населен злыми и добрыми духами. И тем и другим они приносили жертвы, чтобы умилостивить их. Приносили они жертвы водным источникам и лесам, где, по их представлениям, обитали водяные и лешие. В произведении это можно увидеть на примере Волкодава, бросающего лепешку в озеро. Отголоски подобного ритуала принесения жертвы воде можно обнаружить в фольклоре, например, в былинном сюжете о Садко.

Славяне считали, что разделить хлеб – значит признать человека другом. Это также было использовано в романе, для создания определенного колорита. Это нашло свое отражение и в русском фольклоре «хлеб – всему голова».

На страницах романов Семёновой перед нами последовательно предстают все основные боги славянского пантеона: Перун (Сварог), Дажьбог (Солнце), Лада, правда под другим именем (в романе она встречается под именем Прекраснейшей), Марана-смерть и т.д. Из них большее внимание уделяется Перуну, «Богу Грозы», как его называет сам Волкодав. В славянской мифологии Перун являлся владыкой морей, рек, дождевых облаков и т.д, а также богом земного огня, принесенного им с небес в дар смертным. Вера в Перуна реализуется как собственно вера и обращение к его помощи в случае необходимости, либо как непосредственное соотнесение образа главного героя с данным богом, становящимся его покровителем, его незримым помощником. М.Семёнова описывает обращение главного героя к Перуну, своему покровителю, чтобы получить помощь от божества, герой совершает ряд «колдовских» операций с помощью любимого оружия бога-громовника.

Можно обнаружить основания для сопоставления романов Семеновой с русской волшебной сказкой. В образе главного героя фэнтези реализуются

основные функции главного героя сказки, функции сказочного антагониста выполняет отрицательный герой фэнтези, а спутники главного героя выступают в роли сказочных дарителей. При этом очевидны определённые изменения, которые претерпевают функции сказочных героев в структуре произведений фэнтези, попадая под влияние авторского замысла и специфики художественного мира романов. Таким образом, налицо соответствие между композицией произведений славянской фэнтези и однотипной композицией волшебной сказки. Как отмечает Я.В. Королькова, «герои романов Семеновы, совершая насилие над более слабыми, могут быть соотнесены со сказочными «вредителями», которые также наносят некий ущерб (похищают, заточают, убивают других персонажей). В рассматриваемых романах, как в сказке, «вредительство» осознается «недостача», о которой сообщается главному герою. Волкодав, как и сказочный герой, вступает в борьбу с «вредителем» и одерживает победу, ликвидируя «недостачу». (Королькова 2010: 38). В сюжете романов эта инвариантная фольклорная схема дополняется бытовыми, психологическими подробностями, пейзажными и портретными зарисовками. Варьируются количество противников Волкодава и причины, побуждающие их к насилию, но неизменной остается функция Волкодава, который, как герой волшебной сказки, «всегда кого-то освобождает, выручает» (Пропп 2000:67). Многократное дублирование сказочной схемы в первом и втором романах, организующее сюжет приключений Волкодава, однородных по характеру, подчеркивает неизменное качество героя – верность нравственным принципам в любых жизненных ситуациях, готовность бороться со злом в любых его проявлениях с помощью физической силы.

Наблюдается в трилогии Семеновы и характерное для русского фольклора перевоплощение героя в облик тотемного животного, покровителя своего племени – собаку. Собака в мифологических представлениях предков славян играла очень важную роль. Именно собака всегда находилась рядом с человеком, была его первым помощником. Собака охраняла дом человека, она сопровождала его на охоту. В народном сознании собака часто отождествлялась с тучами, поэтому внимание постоянно акцентируется на ассоциативной связи между собакой и тучей благодаря общему для них признаку – серому цвету. Именно этим и объясняется постоянное упоминание о том, что пес носит серую шкуру. Превращение, которое описывается в романах, полностью соответствует народным представлениям. Волкодав чувствует в себе Пса, он органически сливается с ним. Два героя – Волк и Волкодав противопоставляются друг-другу – один как носитель светлого начала, охраняющего человека от любого зла, другой – как истребитель

стада, жестокий прислужник не только земных тиранов, но вместе с тем и потусторонних сил.

Таким образом мы можем сделать вывод о том, что в романах М.Семеновой налицо все элементы, связывающие ее творчество с фольклорной традицией: многочисленные мифические персонажи, обряды и ритуалы со славянским колоритом, представлены все основные боги славянского пантеона, налицо композиция волшебной сказки, перевоплощение героя в облик тотемного животного и т.д.

Подводя итог сказанному, можно с уверенностью заявить, что романы писательницы отражают тесное взаимодействие и взаимосвязь с фольклорной традицией.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Барашкова 2010:** Барашкова А. *Славянская фэнтези: образно – мотивный ряд*. Иваново, 2010.

**Гарцевич 2005:** Гарцевич Е. *Русские деревенские сказки. Славянское фэнтези* // Мир фантастики и фэнтези – №20. – 2005 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Articles/art689.htm>

**Королев 2005:** Королев К. *Языческие божества Западной Европы*. М., СПб, 2005.

**Королькова 2010:** Королькова Я. *О соотношении литературной сказки и фэнтези*// Вестн.Томского пед.ун-та. 2010. Вып.8 (98).

**Мещрякова 1997:** Мещрякова Е. *Русская детская, подростковая и юношеская проза второй пол. XX в.: проблемы поэтики*. Монография. М, Мегатрой,1997.

**Пропп 2000:** Пропп В. *Русская сказка*. Собрание трудов В.Я.Проппа М., 2000.

**Сафрон 2012:** Сафрон Е. *Славянская фэнтези: фольклорно-мифологические аспекты семантики*. Петрозаводск, 2012.

#### **RATIMAT IBRAGIMOVA**

*Russian Federation, Makhachkala*

*Dagestan State University*

### **The tradition of Arabic Literature in Dages**

The article is devoted to the origin, development and the formation of the Arab tradition lingual literature in Dagestan. Shows the process of influence of the Arabic language to create local literature, as well as the formation of an Arab literary culture.

**Key words:** *Islam, an Arabic literature, Arabic language, written culture*

**П.А. ИБРАГИМОВА**

*Россия, Махачкала*

*ДГУ*

## **Традиции арабоязычной литературы в Дагестане**

Дагестанская письменная культура на арабском языке имеет многовековую историю и является неотъемлемой частью культурного наследия дагестанских народов. Традиции арабоязычной литературы возникли X–XI вв., дальнейшее развитие получили в XVI–XVIII вв. и особого формирования достигли в XIX в.

Становление и развитие арабоязычной рукописной традиции в Дагестане происходило под влиянием арабо-мусульманской культуры. Арабский язык и арабская литература стали составной частью культуры дагестанских народов.

Распространение арабской книжной письменности в Дагестане и зарождение собственной литературной традиции было связано, как считают исследователи, не только с арабскими завоеваниями и распространением ислама и арабского языка в регионе, но, главным образом, с последовавшими вслед за этим историко-культурными и торгово-экономическими контактами со странами Ближнего и Среднего Востока. Эти факторы содействовали широкому распространению на территории Дагестана богатейшего рукописного наследия, созданного учеными Арабского халифата, объединившего множество государств и народностей.

С развитием и расширением влияния арабского языка связано создание местной, оригинальной литературы на арабском языке, первые образцы которой относятся к X в.

Огромный интерес представляет процесс появления и формирования книжных собраний в Дагестане, начало которого, согласно местной исторической традиции, относится приблизительно к XVIII веку. Создание собственной оригинальной дагестанской литературы на арабском языке было выдающимся явлением в области книжной письменной культуры Дагестана. Процесс исламизации Дагестана и проникновения арабского языка в дагестанскую среду, а также формирование арабской книжной культуры имеют длительную историю, которая началась в Дагестане в первые века ислама. Проникновение в Дагестан арабской книжной культуры, ее восприятие здесь, функционирование и использование способствовало созданию на ее базе собственной арабоязычной, а также выполненной на местных языках арабографичной литературы.

С созданием дагестанскими учёными арабоязычных трудов шёл процесс адаптации алфавита арабского языка к фонетическим особенностям дагестанских языков. Трудно переоценить роль аджамской письменности в развитии национальных языков и литературы. Постепенно зарождалась общедагестанская письменная литература на арабском языке, охватившая собой различные отрасли средневековой науки и произведения художественной литературы. Незнания арабского языка абсолютное большинство дагестанцев не могли пользоваться арабской письменностью, поэтому возникла потребность создания письменности на местных языках. С созданием дагестанскими учёными арабоязычных трудов шёл процесс адаптации алфавита арабского языка к фонетическим особенностям дагестанских языков. Трудно переоценить роль аджамской письменности в развитии национальных языков и литературы.

К наиболее ранним из сохранившихся письменных памятников на аджаке относятся эпиграфические надписи XIII в. Например, надпись на стене мечети сел. Корода, обнаруженная Т.М. Айтберовым и А.И. Ивановым билингва (на арабском и аварском языках) и содержит обращение к жителям селения не нарушать условий вакфа. Глоссы и толкования на даргинском языке отмечены на полях сочинений ал-Газали, переписанных в Дагестане в 1493, 1497 и 1507 г. Идрисом, сыном Ахмада из с. Акуша. Так, на полях и между строк сочинения ал-Газали «Минхадж ал-‘абидин» вышеуказанным переписчиком оставлены более тысячи даргинских слов и выражений и несколько слов лакского языка. Самые ранние записи на представляют собой отдельные слова, выражения и целые предложения на дагестанских языках, написанные на полях или между строк арабоязычных сочинений в виде дополнений и примечаний, комментариев к арабским словам и выражениям или их переводов.

Наиболее ранними дошедшими до нас произведениями арабских учёных являются копии знаменитого арабского словаря «Ас-Сихах» («Достоверный») Абу Насра Исмаила ибн Хаммада ал-Джаухари (ум. в 1003 г.), которые были сделаны в 510/1118 г. в Багдаде, 519/1178–1179 гг., 593/1196 г., и не менее известная книга «Ал-Гарибайн» ал-Хирави (ум. в 1010 г.) – толковый словарь арабского языка, переписанный Мухаммадом, сыном Абу ал-Хасана, в 689/ 1290 году (Аликберов 1991: 55).

Исторические и суфийские трактаты являются первыми дошедшими до нас нарративными источниками – памятниками письменной книжной культуры. Одним из важнейших суфийских произведений относятся: «Райхан ал-хакаик ва бустан ад-дакаик» («Базилик истин и сад тонкостей») Абу

Бакра Мухаммада, сына Мусы, сына ал-Фараджа ад-Дербенди – крупная энциклопедия суфийских морально-этических терминов, религиозно-правовых установок и ритуальных предписаний, завершенная в 1104 г. (Шихсаидов 2008: 477).

В Дагестане ещё в XII–XIV вв. широкое распространение имели известные на мусульманском Востоке труды по толкованию шафиитского учения «Китаб ал-имам аш-Шафи’и» («Книга имама Шафии») и «Космография» Казвини – своего рода энциклопедии естественных наук мусульманского мира (Гамзатов 1978: 103). Проникали сюда и всемирно известные многотомные сочинения и изложения величайшего арабского историка раннего периода – ат-Табари, который ценится своими монументальными сочинениями – «Тафсир ал-Коран» («Комментарий к Корану») и «Та’рих ар-русул ва-л-мулук» («История посланников и царей»). «Та’рих ар-русул ва-л-мулук» является широко известным историческим сводом, дошедший до нас в сокращенной редакции.

Творческое усвоение памятников письменной литературы Ближнего и Среднего Востока имело в Дагестане своё логическое продолжение. Обнаруженные дагестанскими учеными памятники письменной культуры, позволяют говорить об устойчивых взаимных контактах представителей культуры Дагестана и стран Ближнего и Среднего Востока и Средней Азии в сфере науки и образования. С X в. создаются такие значительные сочинения узлокального характера, как «Ахты-наме» (X в.), «История Абу Муслима» (начало X в.), «История Ширвана и Дербента», охватывающая события с конца VIII в. вплоть до 1075 года, «Тарих Дагестан» (XIV в.), «Дербенд-наме» ал-Акташи (XVI в.). Одновременно с этим создаются и одноаульные хроники: «История Цахура» (XIII в.), «История Каракайтага» (конец XV – начало XVI вв.), «История аула Куркли» (XV в.) (Шихсаидов 2001). По словам В.В. Бартольда, арабский язык из всех языков мусульманских народов сделался международным языком по преимуществу (Бартольд 1996: 255).

В XV–XVII вв. Кумух становится одним из творческих центров Дагестана. В первой половине XV в. здесь жили и работали Ахмад бин Ибрагим бин Мухаммад ал-Йамани (ум. в 1450 г.), автор книги («Вафк ал-мурад» – «Соответствие предмету желаний») – религиозный деятель, мударрис, учёный, переписчик рукописей, распространитель Ислама в Дагестане (Шихсаидов 1999: 9).

Академик И.Ю. Крачковский, устанавливая хронологические рамки создания оригинальной местной литературы в Дагестане и на Северном



Кавказе, писал: «На Кавказе мы можем проследить две волны арабского влияния: первая, шедшая с ранними завоеваниями, не глубоко затрагивала местное население Закавказья, а вторая, медленно нарастающая с XVI в., постепенно создавала в Дагестане, Чечне, Ингушетии оригинальную местную литературу на арабском языке» (Крачковский 1960:612). Наследие XVII–XIX вв. было огромно и многообразно, охватывало как рукописные книги, созданные в областях Ближнего Востока и Средней Азии, так и большое число трудов, принадлежащих перу дагестанцев, собственно дагестанские произведения на арабском, на персидском и тюркском и местных языках.

Крупнейшим достижением в культурной жизни Дагестана было создание на арабском языке сочинений местных авторов, таких как Йусуф бин ал-Хусайн бин Давуд Абу Йакуб ал-Баби ал-Лакзи (ум. в 1089–90 г.) – знаток хадисов и историограф династии Аглабидов в Дербенте; Мухаммад ад-Дарбанди (ум. в первой половине XII в.) – автор уникального суфийского энциклопедического словаря «Базилик истин и сад тонкостей»; Мухаммад Рафии – автор исторической хроники, составленной в 1465 г.; Шабан из Обода (ум. в 1667 г.) – составитель обширного комментария на сборник хадисов ал-Багави; Мухаммад сын Мусы из Кудутля (ум. в 1717 г.) – автор грамматических сочинений и комментариев «Хашийа ала Чарпарди» («Комментарий на Чарпарди») и «Истиара»; Давуд из Усиша (ум. в 1757 г.) – автор «Хашийа Давуд» – комментария на грамматический труд Динкузи; Дамадан из Мегеба (ум. в 1724 г.) – составитель астрономических и медицинских трактатов; Мухаммад Тахир ал-Карахи (ум. в 1880 г.) – известный автор исторических хроник; Гасан Алкадари (1834–1910 гг.) – автор историко-поэтических и философских трудов «Диван ал-Мамнун» и «Джираб ал-Мамнун»; Назир из Дургели (1891–1935 гг.) – составитель библиографического справочника (Шихсаидов 2001:64). Исключительное значение местной литературы среди источников заключается, по мнению академика И.Ю. Крачковского, в том, что «они появились не со стороны, а возникли в той самой среде, которой были посвящены» (Крачковский 1960: 560).

Из других учёных, получивших признание не только в Дагестане, но и за его пределами, следует отметить Абу ‘Умара ‘Усмана ибн ал-Мусаддада ибн Ахмада ад-Дарбанди (ум. после 500/1106 г.), шафиитский факих. Он родился в Дербенте, получил там начальное образование, затем отправился в Багдад, в «ан-Низамийя», где продолжил свое образование и добился успехов в изучении фикха. Не менее известен и шафиитский

факих Хаким ибн Ибрахим ибн Хаким ал-Лакзи ал-Хунлики ад-Дарбанди, изучавший право у такого выдающегося учёного, как Абу Хамид Мухаммад аль-Газали (ум. в 1111 г.), сочинения которого вызывали глубокий интерес в Дагестане в XV–XVII вв.

Дагестанские исторические сочинения рассматриваются не только как ценные исторические документы, но и как памятники литературы, первые нарративные памятники дагестанской литературы на арабском языке. Своеобразие дагестанской литературы заключается в том, что первые ее произведения созданы на арабском языке и представлены в основном жанром исторических хроник (Шихсаидов 1984: 346).

В результате этого в средневековом Дагестане в течение многих сотен лет накапливалась обширная восточная литература в виде частных и общественных коллекций арабской книги. Многие из этих библиотечных собраний содержали не только теологическую литературу, но и источники по гуманитарным и естественным наукам, философии, филологии, математике, географии, астрономии, медицине. Рукописи до XV в. обычно поступали из мусульманских стран. Начиная с XVI в. их появление связано напрямую с деятельностью местных дагестанских переписчиков, иногда профессиональных. В связи с усилившимся интересом к рукописной книге, ее составу и истории, к старопечатной книге, книжным коллекциям вообще особое значение приобретают вопросы полевой археографии, фиксации и описания мечетских и частных книжных собраний (Ибрагимова 2013а: 44).

Дагестанская литература на арабском языке представляет собой значительное явление, требующее научного осмысления в процессе изучения богатого арабоязычного литературного наследия народов Дагестана, без которого характеристика истории дагестанской многонациональной литературы не может быть полной и всесторонней.

Возрождение исламских традиций дает возможность сохранить рукописные, старопечатные книги, продолжить поисковую работу по выявлению новых рукописных книг и книжных коллекций, которые имеются в наличии в вакфных библиотеках Дагестана.

Известный дагестанский ученый Мухаммед ал-Кудуки собственноручно переписал 300 рукописей. Наиболее древние тексты, которые копировались – это тексты Священной книги мусульман, Корана. В мечетях имелись богатые библиотеки, где сосредотачивались рукописные и печатные книги, написанные в основном на арабском, а также на персидском, тюркском и местных языках. Указывая на вакфные библиотеки, Али Каев писал, что наиболее крупные известные общественные библиотеки

Дагестана находятся в селениях Акуша и Усиша. Дагестанские ученые, даже известные как обладатели большого количества ценных книг, охотятся за информацией, первым делом посещали вышеназванные библиотеки и пользовались ими. Так, когда один из самых крупных ученых всего Дагестана Абубакар-эфенди из Аймаки по причине недостатка книг испытывал трудности при написании [ученых трудов], он, будучи приглашенным в Акуша в качестве преподавателя, написал свое сочинение под названием «Добродетели любимца [бога]» («Фада'ил –хабиб»), посвященное истории пророка Мухаммеда, пользуясь многими редкими книгами из Акушинской библиотеки. Можно предположить, что в XVII в. такие крупные политические, административные и культурные центры, как Дербент, Ахты, Цахур, Рутул, Тпиг, Кумух, Хунзах, Тарки, Кубачи, Уркарах, Губден, Корода, Усиша, Эндирей, Ашты и др., также располагали книжными коллекциями при мечетях.

Тематически рукописи богаты, показывают традиционные в арабo-мусульманском мире области знаний: мусульманское право, грамматику арабского языка, Коран, комментарий к нему, этику, догматику, хадисы, поэтическое творчество. Рукописи до XV в. обычно поступали из мусульманских стран. Начиная с XVI в. их появление связано напрямую с деятельностью местных дагестанских переписчиков, иногда профессиональных. В связи с усилившимся интересом к рукописной книге, ее составу и истории, к старопечатной книге, книжным коллекциям вообще особое значение приобретают вопросы полевой археографии, фиксации и описания вакфных и иных книжных собраний.

Практика фиксации права собственности на книгу была традицией, пришедшей из арабских стран вместе с рукописной книгой. Владельческая запись или отметка о покупке, либо дарении на полях рукописных книг стали обычным явлением.

В книжных коллекциях дагестанских ученых XVII–XVIII вв. так же можно встретить большое число памятных записей, в том числе вакфных, на полях рукописей. Так, например, подобные записи имеются в рукописи известного дагестанского ученого Мухаммеда из Кудутля (1652–1717 гг.). Книжная коллекция ученого состояла из трех частей. Первая включала его собственные сочинения, вторая – сочинения Салиха Йеменского и третья, самая многочисленная, – это переписанные им лично или же в его медресе научные трактаты и учебные пособия. На одной из рукописей стоит запись, сделанная собственноручно Мухаммедом из Кудутля: «Презренный бедняга Мухаммед, сын Мусы, передал в вакф Ободинской мечети эту часть

вместе с тремя остальными частями «Шарх ал-Минхадж» ИбнХаджара...» (Ибрагимова 2013б: 112). Можно предположить, что медресе в селении Обода также располагало своей библиотекой.

В конце 60-х годов XVII в. хунзахский ученый Малламухаммад оставил завещание, согласно которому он все принадлежащие ему книги сделал наследственным вакфом своих потомков, а рукопись Корана передал в одну из мечетей в Хунзахе.

Собранные материалы показывают роль арабского языка и арабской литературы в Дагестане, который выступал в X–XIX вв. одним из крупнейших очагов рукописной книжной культуры. Тематически рукописи богаты, показывают традиционные в арабо-мусульманском мире области знаний: мусульманское право, грамматику арабского языка, Коран, комментариев к нему, этику, догматику, хадисы, поэтическое творчество.

Дошедшие до нас памятники письменной культуры, представляют собой ценнейший источник по истории, культуре, идеологии народов Северного Кавказа, а также стран Ближнего Востока и характеризуют уровень и размах культурного общения народов Ближнего и Среднего Востока, Средней Азии, Кавказа и, в частности, Дагестана. Новые рукописные материалы представляют собой ценный источник по истории книжной культуры.

Посетивший Дагестан в конце XVIII в. известный йеменский учёный-арабист аш-Шавкани, с восторгом писал об одном дагестанце: «...Я не видал похожего на него в умении хорошо выражаться, пользоваться чистым языком, избегать в беседе вульгаризмов, прекрасно произносить речь. При слушании его слов мной овладел такой восторг и радость, что даже дрожь пошла по мне» (Генко 1941: 84).

Среди других столетий XIX в. выделяется особым расцветом исторического повествования, обилием исторических текстов, разнообразием жанров, обширной географией исторического творчества. В XIX в. сфера применения арабского языка значительно расширилась – наука, делопроизводство, частная и официальная переписка, школа, поэтическое творчество.

Дагестанские дореволюционные ученые и поэты создавали на арабском языке труды по филологии, философии и другим отраслям средневековой науки, писали художественные произведения, многие из которых были на уровне классической арабской литературы. В.В. Бартольд в 1913 году писал о том, что знание арабского языка в Дагестане более распространено, чем в большинстве мусульманских стран с неарабским населением.

Обилие рукописных собраний, их количество и тематическое разнообразие, активная работа по размножению рукописей, их «плотность» в среде своего обитания выдвигают Дагестан (особенно в XVII – начале XX вв.) в число видных очагов книжной культуры и образования на Востоке. Тематически рукописи богаты, показывают традиционные в арабо-мусульманском мире области знаний: мусульманское право, грамматику арабского языка, Коран, комментарии к нему, этику, догматику, хадисы, поэтическое творчество.

Таким образом, собранные материалы показывают роль арабского языка и арабской литературы в Дагестане, который выступал в X–XX вв. одним из крупнейших очагов рукописной книжной культуры, которая своими корнями уходила вглубь истории и культуры своего края.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Аликберов 1991:** Аликберов А.К. О некоторых особенностях зарождения и становления книжной культуры Дагестана. *Рукописная и печатная книга в Дагестане*. Махачкала, 1991.

**Бартольд 1996:** Бартольд В.В. Этнографический состав мусульманского мира. Значение арабского языка и арабской культуры. Бартольд В.В. *Сочинения*. Т. IV. М., 1996.

**Гамзатов 1978:** Гамзатов Г.Г. *Формирование многонациональной литературной системы в дореволюционном Дагестане*. Махачкала, 1978.

**Генко 1941:** Генко А.Н. Арабский язык и кавказоведение. *Труды второй сессии ассоциации арабистов*. М.–Л., 1941.

**Ибрагимова 2013а:** Ибрагимова П.А. Вакфные библиотеки Дагестана. Ж.: *Известия вузов. Северо-Кавказский регион*. № 2. 2013.

**Ибрагимова 2013б:** Ибрагимова П.А. Вакфные записи на полях арабских рукописных книг. Ж.: *Вестник Дагестанского научного центра*. 2013.

**Крачковский 1960:** Крачковский И.Ю. Арабская литература на Северном Кавказе. *Избранные сочинения*. Т. VI. М.–Л., 1960.

**Шихсаидов 2008:** Рукописные традиции народов Дагестана в XI–XV в. *Очерки истории, источниковедения, археографии средневекового Дагестана*. Махачкала, 2008.

**Шихсаидов 1999:** Шихсаидов А.Р. Ахмад ал-Йамани. *Ислам на территории бывшей Российской империи. Энциклопедический словарь*. Вып. 2. М., 1999.

**Шихсаидов 2001:** Шихсаидов А.Р. Дагестанские авторы X – начала XX в. и рукописи их сочинений. *Арабская рукописная книга в Дагестане*. Махачкала, 2001.

**Шихсаидов 2001:** Шихсаидов А.Р. Дагестанцы – переписчики арабских рукописей. *Арабская рукописная книга в Дагестане*. Махачкала, 2001.

**Шихсаидов 1984:** Шихсаидов А.Р. *Эпиграфические памятники Дагестана X–XVII вв. как исторический источник*. М., 1984.

**NIGIAR ISGANDAROVA**

*Azerbaijan, Sumgayit*

*Sumgayit State University*

## **Orientalist Discourse: Traditions and Modernity**

The presentation reveals long-standing traditions in the orientalist discourse based on the problems of gender, nation and empire.

As the object of the presentation, one of the first US Orientalist narratives, Susanna Rowson's "Slaves in Algiers" (1794), created in the period of diplomatic and military crises between the US with North African countries has been chosen. The plot of it is a series of captures and escapes of two American women.

A contemporary orientalist work attracted to the analysis is Khaled Hosseini's "1000 Splendid Suns" (2012). A series of power captures in Afghanistan, among all the tragedies are two women, wives of one cruel man, who claims that he protects his wives, but in reality his aim is to dominate them.

Structured around peculiarities of the phallocracy, both these texts describe powerful images of women as "splendid suns", importance of love in overcoming the toughest of times. .

**Key words:** *tradition, oriental texts, phallocratic society, violence, gender distinctions*

Orientalist discourse in the US oriental narratives created in the colonial period of the US history, and subsequent years till the modern times, are based on the traditions that demonstrate stability, and at the same time interchangeability both in the issues and problems laid in the texts, and approaches and strategy of the authors.

Being historically stable, these traditions are exposed to functional changes: each coming epoch prefers and chooses from previous cultures the values which are adaptable and necessary to her. Any culture cannot become isolated, alone, and irrevocably forgotten, being fully completed, advanced and ready to succession. These are the traditions that create conditions for future understanding and settling down the distinctions of the previous culture.

What do we call a tradition? To our point of view, it is a set of mental, cultural and verbal information fixed in the cultural memory of the people, and/ or

laid in the foundation of any discourse. M.M.Baktin explains the transitivity of any work by the necessity of destroying the time sides: so, this work is granted by the chance to live in a “large time”. The researcher claims that “the author is a captive of his time and only future can release him from this captivity” (Бахтин 1979: 331). Just this release can give freedom to the genesis of the tradition. If a tradition is a foundation, it means that any tradition anyway is linked to modern discourse or to modernity. Tied to modernity, it should be flexible, adaptable or stable, but varied in forms, accepting modern tendencies. It is the modernity that can preserve the significance of the literary work born in the past, and revealed in the differentiated unity of two cultures: past and present (Бахтин 1979: 335).

It is evident that tradition and modernity are the terms that signify the succession and updating of the processes in Literature. So, the traditions come forward as the medium between past and present, and the device for preservation and transition the samples, hints and skills of activities. Links of the times ought to be: if these links are torn, the cultural memory will be destroyed, and the nation will lose its future. So traditions and cultural memory are the inalienable part of the nation’s history.

As an object of the presentation, we have chosen the first US Orientalist narratives created in the period of diplomatic and military crisis between the US with the North African countries in the end of the XVIII century. These narratives depict nature of violence, raced and gendered distinctions through liberty and slavery, morality and licentiousness in the male dominated society. One of them is Susanna Rowson’s “Slaves in Algiers” (Rowson 1794). The plot of it is a series of captures and escapes of two American women: one of them held for ransom money by a crafty Jew; and another woman, captured by the Algerian dey to be part of his harem.

The attempts to reveal long-standing traditions in the orientalist discourse based on the problems of gender, nation and empire have been done in order to demonstrate unchangeable relations between East and West, unaltered discrimination of women’s rights in the phallogocentric society. Comparing the American narratives of the XVIII century, and contemporary works, dedicated to these issues, shows unchangeable dualistic rhetoric in the East-West relations that had been sketched in their cultural imaginary.

In his famous book Edward Said defines that “the Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences. Now it was disappearing; in a sense it had happened, its time was over.” All this time, adds the author of “Orientalism”, “...*the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience*” (Said 1979: 395).

A contemporary orientalist work attracted to the comparative analysis is Khaled Hosseini's "1000 Splendid Suns" (Hosseini 2012). A series of power captures in Afghanistan, interventions of Soviet and US troops, destroyed cities, broken destinies. Among all the tragedies are two women, wives of one cruel man, who claims that he protects his wives, but in reality his aim is to dominate them.

Constructed around peculiarities of the phallogocratic society, both texts perform images of women as "splendid suns", their weaknesses and fortune in the unpredictable community which does not protect them in toughest times.

Long distance separating these orientalist stories in time and space does not prevent finding common points in the concept and rhetoric of both works.

Comparing US orientalist narratives of the early XYIII century and early XXI century is based on similar historical context and long-standing tradition in the US literature, deriving its immediate impetus from the diplomatic and military crises between the USA and the North African states, from one side, and the US and Afghanistan, from another side.

The similarities in both political situations, depicted in these works, show that both wars helped to glorify the vision of the US as a powerful nation. Concerning the situation of the XYIII century military crisis, the historian Robert J. Alison writes: "*This war proved to the Americans their real status as a nation and affirmed that theirs was to be a different kind of a nation – different from both the nations of Europe, ... and from the Muslim states, ravaged by their rulers, ... savage people*". (Alison 1995: xvi). The founders of the New World considered themselves different, and it was just and honest. The people, who came to this land, were not from the European capital cities, they landed here in search of new lands, money and food. To acquit the colonizing of this land, they present themselves as the God's messiahs, who reached the land "gifted them by the Heavens". So, to convince the whole world, and to determine themselves as a nation and as an empire, they made attempts to find new ways in order to be accepted by the rest of the West. They were not competitive to the European countries; but the Orient so far and unknown might be. Thus, they did all their best to humiliate and belittle the Asian countries.

The US have had the same situation with the North African countries, and similar military and diplomatic crises in the Middle East for long years. Even today the USA politicians are sure that they have rights "to control the situation in the world" and "fulfill the divine mission". Yet in 1900, A. Beverage spoke in the Senate: "*The Declaration of Independence does not prohibit fulfilling our mission in the revival of the world. If it were prohibited, continued the speaker – the Declaration would be fallacious.... He (the Almighty), bestowed us with spirit of*



*progress; we could overcome the forces of reaction in the whole world. From all the humans, He, chose the American people to lead the rebirth of the world. This is Our divine mission*”(Bartlett 1947: 115).

This divine mission is applied by the US troops in all the parts of the world, and unfortunately, we witness these events almost every day. The US troops were in Afghanistan in the second half of the XX century, and are there today in the XXI century. Intervention to this country, destroying cities, historical monuments, and cultural memory of the Eastern civilization – all vandal actions on the land of Afghanistan – are depicted in the work of Khaled Hosseini titled “1000 Splendid Suns” (Hosseini 2012).

Marking this sacred mission is the main signifier that was used by the US authors in order to differentiate oriental countries, their cultures, traditions and history. It was based on long-standing Western philosophical distinctions between European and Eastern forms of power. For a long period of time western philosophy made great distinctions between the power of the Western monarch and that of the Eastern despot. It was Aristotle who firstly showed contrasts between the power of monarch, “serving the people”, and that of the despot, who simply serves to himself. Later the word “despotism” was included into the dictionary in France. In the XVIII century dictionary this word referred to arbitrary, as opposed to reasonable, power and was related to all the countries of Asia, especially to Turkey, Japan and Persia (Richon 1985: 8-9).

The US biased approach to other countries, their cultures and their status had place even in the very early history of the New World. The historian Geoffrey Gorer in his study of the national character expressed the deep essence of the Americans’ approach to the Others. He writes: “*Our ways, we feel and proclaim, are the only right ways; all others are wrong and approximate to ours*”(Gorer 2005: 13). Concerning the Tripolitan War in the XVIII century, the Orient functions as a complex cite where “*the construction of the New World as virtuous, respectable, and a free body is predicated on the exclusion of immorality, excess and slavery*” (Malini 2001: 49). The US Orientalist texts are based on the ideology of the virtuous empire signified by “a virtuous body”. This tradition of performing the essence of the nation’s ideology through the human body, or through a female body, has been accepted and strengthened in the New World.

In general, sexuality figured largely in eighteenth century discussion as an object for natural science. Travelers’ reports and the emergence of anthropology familiarized the English with the polygamous societies of the South Seas. For many Englishmen this image of society without sexual possessiveness, guilt or jealousy was attractive: particularly, for men the prospect of legitimately enjoy-

ing several wives. Predictably, men would not allow the same freedom to women (Pottle 1952: 279).

The pursuit of pleasure, leading to happiness, became seen in Enlightenment writers from Locke and Addison to Chesterfield and Bentham, as the behavior dictated by Nature to man. "*Pleasure is now, and ought to be your business,*" – Chesterfield told his son (Strachey 1932:133). These naturalistic and hedonistic assumptions – that Nature had made men follow pleasure, that sex was pleasurable, and that it was natural to follow one's sexual urges – underpinned much Enlightenment thought about sexuality (Manuel 1979). Thus, concluding the discourse on the theme in Enlightenment thought, I mark D.King-Hele's approach that "*sexuality pervaded the Universe.*" The author remarks that "the strength of sexual desires was always threatening to overstock the environment" (King-Hele 1977: 242f).

This was another signifier of difference between the US and the Orient – traditional irrational approach to gender issues. It was accepted that both men and women are completely different in the East and the West. The Oriental male, with his harem of obedient women, was marked as unhealthy and deviant. In contrast, the US man was represented as a hero, healthy, vigorous, and manly restraint. The women were described in different ways as well: the Western woman: virtuous, kind, busy with housekeeping and her children, and the Eastern woman: is busy with herself, has only entertainments in harem, obedient, does not have household and cares.

The main issues of that time in America after the Revolution and prior to the North African crisis reflected in the literary works were as follows: the construction of national character and identity; post – enlightenment views of gender and sexuality; the balance between individual freedom and communal responsibilities; and shifting ideological values in the era when America moved from an agrarian community valuing civic responsibility to a capitalist economy valuing trade.

Shifting values immediately changed an attitude to women, their role in the society, women sexuality and women virtue. Ruth Bloch, for example, remarks that shortly after the Revolution "*the word "virtue" was used simply to mean chastity; in didactic literature of the period, women were repeatedly enjoined to protect their sexual purity.*" She also suggests that this association with "sexual prudence" or the activity of "virgins" changed over time, especially in the 1790, toward "a significantly separate image of female public spirit." "*The older view of women,- she writes,- as more closely tied to base physical nature than men had been gradually displaced by an image of women as particularly receptive to moral education* (Bloch 1987: 52).

Renewing the nation's ideology caused appearing of new literary forms to depict changes in the life of the community. These texts perform new visions of the Republic's attempts to define personal and national identity in a time of crisis, and to control racial and sexual difference. Especially, the texts were directed to read recurring tropes of incest, rape, seduction, murder, suicide, and other threats to the physical body as a means of a metaphorical expression of the political threats to the national body. These concepts are read by contemporary critics as political texts. As early as in 1985, Jane Tompkins and Kathy Davidson argue that early American fiction served as a political and cultural forum to articulate the fears and fantasies of the emerging nation (Tompkins 1985: xv and Davidson 1986).

The approach of Shirley Samuels resembles the view of previous authors to this issue. It is expressed by her that "in early American literature, political and familial discourses intersect so that anxieties about political and national identity map onto representations of threats to the female body". Extending Sh. Samuels's thesis, Elizabeth Barnes states that samples of seduction described in early American sentimental and Gothic fiction and signaling threats to the female body can rather signify "*the sentimental operations by which patriarchal politics gain access to the national body*" (Samuels 1996) (Barnes 1997:43).

The ambivalent position of women in the American society became one of the purposes that motivated us to appeal to the work of a woman-novelist Susanna Rowson, and particularly to her "Slaves in Algiers". Here the author could share many abovementioned restraints because of the Oriental setting of the plot and major roles played by women of mixed racial/cultural origins. Her surprisingly courageous representation of the moral, ideological, social, and sexual being of women shocked many of her contemporaries. Among plurality of themes used in the plot, the author marked female sexuality. It was a taboo subject in the United States, at those times accustomed to the desexualized representation of women. Ministers in the seventeenth century had focused on Eve and the sinful, transgressive nature of women. But in the late eighteenth and early nineteenth centuries, ministers were regarding women as guardians "*against the encroachments of impudence and licentiousness*" (Buckminster 1977: 148).

Rowson used in her work Oriental setting, placing the events in Algiers. This choice wasn't occasional as in the late eighteenth and early nineteenth centuries the USA endured diplomatic and military crisis with the North African countries of the Mediterranean. A brief recapitulation of this narrative helps to explain the appeal of the "Barbary" wars to literary imagination. The Muslim nations of North Africa, as owners of the Mediterranean, had long been receiving passage

money from European ships wishing to conduct trade in the region. After the Revolutionary War the United States, being unable to afford the ransom monies, decided to change the practice, and the series of events resulting from new policy captured the literary imagination (Morison 1965: 363).

In "Slaves in Algiers" Rowson embodies the nation as a woman and boldly articulate feminist discourse. Her work expresses relationship of white women to nationhood and empire, issues, mostly used in the early US periodical literature, and a generation later raised more forcefully in the novels of missionary Orientalism. The stereotypes so typical to the XVIII century literature, such as the Oriental woman's "natural" inclination to passivity and slavery, was pronounced in Rowson's works (Malini 2001: 67).

The plot of the "Slaves in Algiers" was constructed around the harem as an enabling sexual space for women. This especially reflects the prevalent Western stereotype of harems which associated it for the pleasure of the male alone. In contrast, Rowson represents the harem as a social space where women can form bonds free of the society of men. Thus, Selima and Fetnah discuss the institution of sexual monarchy, and Zoriana and Olivia make friends so strong that they are ready to make sacrifices for each other. Their uncommonly close friendship, repeatedly stressed in the play, J. Malini calls "a really displaced love of the women for each other. She stresses that "the eroticized bonding of the women deforms the gender constructions of the sentimental tradition and of the imperial body, which is contoured on the exclusion of 'deviance'." In this remark Malini supports Alan Richardson's stereo-typical opinion on the harems. A. Richardson in the Preface to "Three Oriental Tales" writes: *'The Oriental harem provides a stock European fantasy of unchecked male sexual enjoyment, yet it simultaneously evokes the threat of female sexuality, including a subversive aura of lesbian desire' ('unlawful pleasures') as well'* (Richardson 1995: 58).

Inventing the harem as a space for female interaction, Rowson compares harems with limited freedom of women in the land of liberty. Fetnah, for instance, says wistfully: "Oh! It must be a dear delightful country, where women do just what they please" (Rowson 1794: 32). Rowson, of course, was aware that women in her country were not able to do what they pleased. Harem for S. Rowson meant figuratively both a sexual/or social space, where women's natural rights are limited and infringed, and they, mixed in racial and cultural origins, make friends with each other and discuss their common problems. By linking the embodiment of New World virtue with an Oriental counterpart, the author embodies the nation as a woman and introduces the discourse on feminine issues as a critique of the nation.

Embodiment of the nation with a woman has a place in “1000 splendid suns” as well. From the very beginning, just starting with the title of the work, metaphorization is the main means of describing the nation, the women, and the motherland. The title of the novel taken from a poem “Kabul” was written in the XVII century by the Azerbaijani poet Saib-e-Tabrizi:

*One could not count the moons that shimmer on her roofs,  
Or the thousand splendid suns that hide behind her walls.*

Through the imagery of the suns and moons, the poet creates the mood of timelessness and link to the mythology of the ancient East. The moons and suns are interpreted as the citizens of Kabul, where shimmering moons are males who guide on the roofs protecting their household, and “thousand splendid suns that hide behind her walls” are probably Kabul women, hidden from the outer world but nevertheless serving to Afghan society and providing life even in the state of blood and savagery.

Appealing to Kabul as if it is a woman, the author describes the beauty of the city comparing it with the beauty of the woman. We can see many personifications of Kabul as a woman in the poem of Saib Tabrizi. The poem emphasizes attractive traits of Kabul by using such adjectives as “dazzling”, “sparkling”, “enthralling” and “gaiety” which contrasts the hardships and pain of the women in the novel. These comparisons make the reader feel deeply the difficulties of being a beauty in such an unjust society, where the beauty of a woman may bring her a lot of problems.

The poet describes the laughter, the hair, melody of the voice, passion of her singing, as if he speaks about a woman. But actually all these metaphors relate to the city of Kabul which in the imagination of the eastern poet is as splendid as a woman:

*Her laughter of mornings has the gaiety of flowers  
Her nights of darkness, the reflections of lustrous hair  
Her melodious nightingales, with passion sing their songs  
Ardent tunes, as leaves enflamed, cascading from their throats.*

But Hosseyni, describing the beauty of a woman, emphasizes their social role and mission in the Afghan society. The country which has been destroyed cannot preserve its beauty and other cultural and material values. So sometimes the title of the novel seems us ironic: praising the beauties of the city in the state of its complete destruction seems disheartening. Even destroying of the monu-

ments of Buddha, the symbol of the ancient civilization, in the sight of the readers, creates an illusion of breaking cultural and historical hardness of the East.

Deprived position of women in the eastern society is stated in the Hosseini's work by different characters: women, such as Nana, Mariam's mother, and Rasheed, Mariam's husband. Rejected and seduced by her fiancé Jalil, and abandoned by her father, Nana is a bitter woman who tries to warn her daughter Mariam and protect her from men's abuse: "Like a compass needle that always points north, a man's accusing finger always finds a woman. Always. You remember that, Mariam" (Hosseini 2012: 7). This is the advice given to Mariam by her mother. But unfortunately, all her life Mariam will witness injustice in the patriarchal society of Afghanistan.

Mariam's husband, cruel and fegoy man, expresses his backward approach to progressive mode of life, especially to professional women and those who don't cover themselves in public, and leave home without accompanying by men. He affirms that he tries to protect his women from bad sight, but actually he makes attempts to dominate them. The concept of dominating a man in gender relations reminds the concepts of European and American politics stating long-standing traditions of dominating the West over the East. Considering the West as a courageous, virtuous hero, and the East as a woman, passive and submissive, these theories have been constantly applying in the periodical literature and fiction of the European and US writers. This was the approach towards the women that reflect the view of the Eastern men and of the Eastern politics, psychologists and physiologists as early as in the XVII-XVIII centuries.

Gender stereotypes so popular among European politics were widely discussed and disseminated in the mass media, and later used in the literary forms. One of the authors of the gendered-raced distinctions theory William Alexander belittled not only eastern women, but also western women. He insisted that all women directly depend on men's favor.

Gendering people, William Alexander enlarges this hierarchy into the classification of national types, where each nation gets its own level in accordance with the degree of civilization. Due to W. Alexander's theory, the degree of civilization determines the attitude of the society to women.

Dualistic approach to the East-West relations had been sketched in the cultural imaginary of the creative persons. Compared works related to different historical epochs in the Orientalist discourse. Conjoint with traditional approaches and concepts, these works are united under stereotypical ideas on gender, nation and race distinctions. But the analysis shows that continuity of traditions and harmony between traditions and modernity are integral parts of development in literature, as well as in any other field of culture and art.

## BIBLIOGRAPHY:

**Alexander 1795:** Alexander, William. *On the Happy Influence arising from Female society*. Mass. Magazine, July 1795.

**Alison 1995:** Alison, J. Roberts. *The Crescent Obscured: The United States and the Muslim world, 1776-1815*. New York: Oxford University Press, 1995.

**Barnes 1997:** Barnes, Elizabeth. *States of Sympathy: Seduction and Democracy in the American Novel*. New York: Columbia University Press, 1997.

**Bartlett 1947:** Bartlett, R. *The Record of American Diplomacy*. New-York: 1947.

**Бахтин 1979:** Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. М., Искусство, 1979.

**Bloch 1987:** Bloch, Ruth. *The Gendered Meanings of Virtue in Revolutionary America*. Signs no.13, 1987.

**Buckminster 1977:** Buckminster, Joseph. *A Sermon Preached before the Members of the Boston Female Asylum, September 1810,*” cited in Cott, Nancy F. *The Bonds of Womanhood: ‘Woman’s Sphere in New England, 1780-1835*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977.

**Davidson 1986:** Davidson, Kathy. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1986.

**Gorer 2005:** Gorer, Geoffrey. *The American People: A Study in national character*. New York: W.W. Norton & Company, 1964, revised 2005.

**Hosseini 2012:** Hosseini, Khaled. *1000 Splendid Suns*. Penguin Books, 2012.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Saib\\_Tabrizi](http://en.wikipedia.org/wiki/Saib_Tabrizi).

**King-Hele 1977:** King-Hele, D. *Doctor of Revolution*, 1977.

**Malini 2001:** Malini, Johar Sch. *U.S. Orientalisms: Race, Nation, and Gender in Literature, 1790-1890*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

**Manuel 1979:** Manuel, F.E. & F.P. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge: Massachusetts, 1979, ch.XXII.

**Morison 1965:** Morison, Samuel E. *The Oxford History of the American People*. New York: Oxford University Press, 1965.

**Pottle 1952:** Pottle, F. (editor). *Boswell in Holland, 1763-1764*. London, 1952.

**Richon 1995:** Richon, Oliver. *Representation, the Despot, and the Harem: Some questions around an Academic Painting by Lecomte-Du-Nouy (1885) in: Barker, Frances et al. Europe and its Others*. Houghton Mifflin Co., Boston, 1995.

**Rowson 1794:** Rowson, Susanna. *Slaves in Algiers*. Philadelphia: Wrigley and Berriman, 1794.

**Said 1979:** Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1979.

**Samuels 1996:** Samuels, Shirley. *Romances of the Republic: Women, the Family and Violence in the Literature of the Early American Nation*. New York: Oxford University Press, 1996.

**Strachey 1932:** Strachey, C. *The Letters of the Earl of Chesterfield to His Son*, 2vols. London: 1932, volume II.

**Tompkins 1985:** Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1810-1865*. New York and London: Oxford University Press, 1985.

**N. KOVTUN**

*Russian Federation, Krasnoyarsk  
Siberian Federal University*

### **Russian Traditionalist Prose of a Boundary of XX-XXI Centuries: Ideology and Poetics**

In contemporary culture the importance of tradition devoid of absoluteness, the tradition is perceived as analogue of conservatism. The main issue is the evolutionary possibilities of tradition. Traditionalism is understood as a set of axiological symbols, models of behavior. Heuristically and ideologically avant-garde, actualized in art of 1960, is opposed to traditionalism, which replaced with a «village prose» and «silent poetry» in the «long 70th», but 1980 - 1990 will be held under the auspices of modernization (postmodernism). Meanwhile literary traditionalism continues itself in a literary text and critical reflection, he embodies the vector of ethnic self-awareness, which is a response to the challenges of globalization.

*Key words: traditionalist prose, ideology, poetics, avant-garde*

**Н.В. КОВТУН**

*Российская Федерация, Красноярск  
Сибирский федеральный университет*

### **Русская традиционалистская проза рубежа XX-XXI вв.: идеология и поэтика**

В культуре конца XX столетия важность традиции лишена безусловности, традиция воспринимается аналогом консерватизма, реакционности, ретроутопии. Один из главных вопросов здесь – вопрос об эволюционных возможностях традиции, ее вписанности в историю. Вопрос принципиальный, ибо традиция как совокупность сверхиндивидуального опыта, не может не участвовать в познании основ бытия и судьбы человека. С другой стороны, традиция привычно отождествляется с прошлым, поэтому ее статус в настоящем и будущем нуждается в обосновании особенно в эпохи, исповедующие рационализм, пронизанные духом прогрессизма (модерн, социалистический реализм, постмодерн).

Традиционализм, как обычно, исследуется в поле философии, культурологии, идеологии. Одно из последних определений традиционализма, приведенное



в «Новейшем философском словаре» за 2000 год, гласит, что традиционализм: «1. *Особенность мировоззрения дописьменных и официальная идеология традиционных обществ, состоящая в идеализации и абсолютизации традиции.* 2. *Социально-философская доктрина или отдельные консервативно-реакционные идеи, направленные против современного состояния культуры и общества и критикующие это состояние в связи с его отклонением от некоего реконструированного или специально сконструированного образца, который выдается за исторически изначальную, а потому идеальную социокультурную модель, сохраняемую в корпусе особого знания, чаще всего – эзотерического»* (Макаров, Пигалев 2003: 1045-1046). Само определение настолько красноречиво, что комментировать его излишне, но выделим акценты. Итак, традиционализм признается достоянием наивного прошлого, он лишен объективной ценности, опирается на миф (классический или современный), утопию, эзотерические практики. Кроме того, подчеркиваются реакционность, воинственность традиционализма, его принципиальная антиномичность современности. Адептами традиционализма названа *«расистски и националистически настроенная интеллигенция»*, диалог с которой как минимум бесперспективен.

Сразу отметим, нас будет интересовать литературоведческий аспект традиционализма, представленный в XX веке «тихой лирикой» и неопочвенничеством (Ф. Абрамов, В. Белов, В. Солоухин, В. Астафьев, В. Распутин) (Ковтун 2009). На уровне литературоведения традиционализм понимается как набор ценностных символов, моделей поведения, определяющих нормы социализации и границы коллективной идентичности. Направление связано с поэтизацией нравственных, социальных ценностей крестьянской культуры, сохраняющей устойчивость, ориентацию на средневековый канон, что проявилось и на уровне жанрообразования (элементы агиографии, паломничества, притчи входят в современную словесность). Основная нота традиционализма – печаль по уходящему гармоничному мироустройству, которое не было легким, идеальным, но было соизмеримо с человеком, было «своим», современность же в эти координаты не улавливается.

Тексты традиционалистов, обращенные к современности, обнаружили утрату преемственности между поколениями, отречение от памяти, национальной идентичности. Однако, подчеркнем, при анализе произведений порой не различают позицию сокровенного героя, ориентированного пессимистически, и собственно автора, признающего трагизм современной истории и ее необратимость. Понимание неизбежности гибели крестьянской Атлантиды, патриархального уклада рождает желание запечатлеть уходящий мир в собственных текстах. Настроение ностальгии по прошлому, чувство разлучённости с настоящим обобщаются настроением печали, конца.

Эвристически традиционализму противопоставлен авангардизм, актуализирующийся в художественном творчестве 1920-х, 1960-х («оттепель»), на смену которому в «долгие 1970-е» приходит «деревенская проза», однако 1980 – 2000-е вновь пройдут под эгидой модернизации (постмодернизм). Причем именно авангард вопреки традиционализму признан сохраняющим «осмысленную связь с миром, в котором живем» (Эко 2006: 291-350), ибо он создает формы, отвечающие ритму современности: открытые финалы текстов, отказ от линейного времени, упорядоченного мира, цельной личности... Сегодняшний фрагментарный, «мусорный» человек и существует в осколочном мироздании, собранном из остатков, осколков прошлых мифов и утопий. В этой ситуации традиционализм нерелевантен, не отвечает современным представлениям о бытии. И.И. Плеханова пишет о столкновении в культуре конца XX столетия двух полярных направлений: естественной, природной, цикличной культуры (традиционной) и скептической, рациональной, интеллектуальной, которые разнятся моделью онтологии, абсолютной или релятивистской, пониманием времени (цикл и вектор), отношением к индивидууму, к категории самости (Плеханова 2012: 64).

В литературоведении конца XX века традиционализму отведено периферийное место. Разделы об этом направлении крайне фрагментарны или вовсе отсутствуют в актуальных учебниках. В двухтомном учебнике М. Липовецкого и Н. Лейдермана «Современная русская литература: 1950 – 19990-е годы» (2003) творчеству В. Распутина уделено чуть более трех страниц, подробнее рассмотрена проза В. Астафьева, к «деревенщикам» отнесен и В. Шукшин, что крайне спорно. Поздний В. Шукшин «деревенщик» только по материалу, его интересует экзистенциальная проблематика (Ковтун 2012: 74-94). В интересном учебнике М.А. Черняк «Современная русская литература» (2010), в книге С. Чупринина «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям» традиционалисты упоминаются контекстуально. Фактически работы авторов этого направления отсутствуют в литературных обзорах, достаточно редко номинируются на литературные премии (особенно подчеркнем роль премии им. А. Солженицына, чрезвычайно значимой в свете сказанного).

Между тем литературный традиционализм продолжает себя в художественных проявлениях (недавно ушедший от нас В. Распутин, В. Личутин, Б. Екимов, М. Тарковский, А. Варламов) и критической рефлексии (В. Курбатов), он воплощает вектор этнического самоосознания, суть ответ на вызовы глобализма. Его художественная система вписана в классическую традицию, национально узнаваема. Для направления характерны приоритет этики над эстетикой, обостренность конфликта необходимостью поиска идеала, передача авторского

нравственного пафоса через внутренние монологи сокровенного героя, поставленного в предельную ситуацию (ожидание смерти, гибель родной земли, расставание с близкими...). Победа или поражение персонажа - показатель судьбы высших ценностей в мире людей и в истории. Отсюда важность эмоционального отклика читателя, к чувствам которого апеллирует художник (Плеханова 2012: 65-67). Воплощение означенных принципов в каждом отдельном тексте различны, как и выбор героя-протагониста: от бабы-богатырки до трикстера в поздней прозе В. Распутина; от гения местности Холюши до образа жесткого руководителя по образу Пиночета у Б. Екимова, от чудиков, напоминающих персонажей В. Шукшина, до героев брутального типа, охотников-промысловиков, выбирающих мужское братство вдали от цивилизации у М. Тарковского.

Начало классического традиционализма связывают с 1960-ми годами, книгами Ф. Абрамова, В. Белова, В. Астафьева. Важнейшими темами здесь становятся темы памяти, природы (как эманации Бога), недоверия к современной цивилизации. Тема памяти, прозвучавшая в литературе 1960-х, была по своему революционной, бросающей вызов веку ускорения, интеллекта, радио – самой атмосфере «оттепели». Однако именно она возвращала советский народ в русло национальной истории, к пределам малой родины. В этот период обвинения в патриархальности, отсталости, консервативности в адрес традиционалистов не звучат, напротив, в Европе складывается мнение о том, что современный традиционализм принес избавление от советского канона, возродил престиж отечественной словесности. В. Распутина называют новым Достоевским. Эта ситуация хорошо описана в работах И. Смирнова о феномене неофициального традиционализма, свойственного русской культуре в целом. *«Одна из традиционных составляющих русской культуры, – пишет исследователь, – консерватизм ее неофициальной, полуофициальной, альтернативной, протестующей против господствующих в обществе настроений и т.п. части»* (Смирнов 1991: 171). Для того чтобы предотвратить потерю национальной идентичности, угрожающую культуре официальной (советский период, эпоха постмодерна), создается корпус текстов, ориентированный пессимистически, когда прошлое рассматривается как позитивная противоположность настоящего, романтизация старины происходит на уровне описания действительности и представляет собой пересадку архаики на современную почву в качестве жанровых образований: актуализация мифа, легенды, сказания. К этому способу мышления И. Смирнов относит старообрядчество, символика которого важна и в современном традиционализме, раннее славянофильство, идеи А. Солженицына (Смирнов 1991: 173).

Отметим, безусловный успех традиционалистской прозы 1960-х – 1970-х годов есть и следствие ее высокой художественности, совершенства поэтиче-

ского языка, открытия новых повествовательных форм и стратегий (прежде всего сказа, столь важного в текстах В. Белова и В. Шукшина), иного героя – сельского жителя, чудом уцелевшего на обочине исторического пути. Советская литература ориентирована на героев, ударников производства, сталеваров и летчиков – строителей Империи, «маленький человек», крестьянин оказывается лишним, его появление на страницах «деревенской прозы» и стало художественным открытием. В литературе, пронизанной атмосферой борьбы, жертвы, долга, бдительности, появился живой человек, не случайно название одного из лучших текстов этого времени – «Живой» (1966, публикация 1968) Б. Можаява. В этот период В. Распутин осознается безусловным лидером направления, 1970-е годы и в целом воспринимаются как общие для мастеров разных эстетических программ, сосуществующих в поле литературы, поэтому художники принципиально разных поэтических установок становятся блестящими критиками друг друга.

Все перечисленное в целом позволило говорить о «деревенщиках» как наиболее значимых авторах тех лет. Развитие традиционалистской литературы, с одной стороны, определено отталкиванием от культуры социалистического реализма (имперской утопии «прекрасного далека» противопоставляют мифологию «светлого прошлого»), с другой – она постепенно вовлекается в процесс отстаивания идей новой государственности, самостоятельности нации, широко обсуждаемым в это время представителями консервативных кругов. По верному замечанию критики, *«взлет “деревенской прозы” 1960–1970-х годов вызван не только онтологической проблематикой, вернувшей в русскую литературу натурфилософию, но и социокультурной проблематикой – судьба исконных принципов национальной культуры. Исторический трагизм и скептицизм писателей, исследующих материально-духовные основы русской культуры, проявляется в понимании глубоких исторических корней отрыва от этнически природного и психологически обусловленного образа жизни народа»* (Рыбальченко 2011: 212). Актуальность сформулированной таким образом проблемы только усилилась в эпоху постмодерна, выдвигающей в качестве основной стратегии творчества игру, тотальную иронию, деконструкцию всех существующих ценностей.

Для русской культуры с ее дуалистическим характером, по определению Ю. Лотмана (Лотман, Успенский 1977: 3-36), не разграничение добра и зла, абсолютизация и эстетизация последнего воспринимается аналогом конца. Отсюда усиление мотивов гибели, разлученности со временем, прямые публицистические высказывания авторов и персонажей художественных текстов. Подчеркнем, идеологический градус традиционалистской прозы в разные периоды ее развития неоднозначен: ранние произведения В. Белова, В. Распутина, В.

Астафьева отличает пристальная работа со словом, «сцены» не отступают перед назидательностью слов. Перелом, движение в сторону открытого морализаторства, усиление пророческих интонаций в текстах дает о себе знать в эпоху «перестройки», когда противостояние демократического и консервативного направлений усиливается.

В 1980-е годы *«единственной стабильной платформой оказался национализм, который начал принимать порой экстремистские формы»*, – свидетельствует критика (Ланин, Гиллеспи 2004: 72). Апокалипсическая концепция современного мира получает художественное развитие в поздней прозе В. Астафьева («Печальный детектив» 1987; «Людочка» 1987; «Прокляты и убиты», 1995), В. Личутина («Раскол», 1990–1996; «Беглец из рая», 2006), В. Распутина («Пожар» 1985; «Дочь Ивана, мать Ивана» 2000). Центральная для мировоззрения последнего мысль о неправильно выбранном для России историческом пути (*«цивилизация с какого-то необозначенного времени взяла неверный курс, соблазнившись механическими достижениями и оставив на десятом плане человеческое совершенствование»* [Распутин 1989: 214]) реализуется в создании образа «гремливой цивилизации», где нет места подлинной духовности. Именно в этих текстах публицистическое начало часто затмевает художественное.

К 1990-м, когда происходит окончательная смена художественной парадигмы, темы памяти, традиции не просто уходят на периферию сознания и культуры, но сопрягаются с понятиями реакционности, крайних форм национализма, вплоть до фашизма. И сама литература перестает восприниматься в ореоле пророчества. Традиционный для русской культуры литературоцентризм девальвируется, литература превращается в объект коммерции, игры, развлечения и не может конкурировать с коммерциализированным же прежде нее самой визуальными искусствами, чья символическая ценность определяется популярностью у масс (Кризис литературоцентризма 2014: 5). Популярная литература приватизирует и вытесняет классику. В этот период неопочвенничество противопоставляется идеологически либерализму, иронизируется и травестируется в творчестве талантливых представителей эпохи постмодерна: от «Новых Робинзонов» Л. Петрушевской до «Кыси» Т. Толстой и «Дня опричника» В. Сорокина.

Внутри современного традиционализма с определенной долей условности можно выделить несколько направлений. Каждое из них выдвигает свой диагноз современности. Упования на оформившуюся в древности теорию циклизма, неизбежность повторения золотого века сочетаются здесь с христианской проповедью духовного самосовершенствования, самоограничения личности (общества) как пути к «новой» России и попытками примирения, контаминации прометеевской утопии большевизма с доктринами православия на основе общих черт – аскезы, жертвенности, превращенной общинности (неоевразийство).

Представители «неоязыческого» направления (В. Солоухин, В. Белов, ранний В. Распутина, В. Астафьев, М. Тарковский) сакрализуют в своем творчестве образы рода, предков, законы исконной, естественной близости людей. Из положения повелителя, «царя природы» человек вводится в природное бытие как его часть, он осознается служителем окрестного мира и повинуетя его законам: рождение детей, возделывание земли. Это не принижает бытийного предназначения личности, напротив, дарует возможность понять и выразить смыслы, хранящиеся в природном мире, но неизъяснимые для него. Человек становится «голосом» и разумом стихии, несет бремя ответственности за ее сохранение, тогда тяжелейший грех – отступление от онтологической миссии во имя ложно понятого социального долга или удовлетворения частных потребностей. В центре циклической модели – экологическая норма, убежденность в спасительности возвращения к традициям аграрной культуры. С этой точки зрения, жизнь – не хаос, она подчинена *«строгому порядку, уставу, типикону»* (А. Панченко). Обожествление, одухотворение природы, признание демиургического начала в управлении стихией сближает языческое в традиционалистской прозе с религиозным мироощущением. На сегодняшний день именно эта ветвь традиционализма представляет наибольший интерес в рамках европейской экокритики.

Христианскую ветвь традиционализма (от И. Ильина и до позднего А. Солженицына) определяет вера в пророческую суть Октябрьской революции, ниспосланной Руси во испытание, после чего и ожидается преобразование «мученицы». И. Ильин настаивает: *«Весь наш душевный уклад должен быть обновлен: в этой трагедии должен завязаться и окрепнуть новый русский национальный характер»* (Ильин 1994: 296). Инструментами борьбы с прометеевской утопией большевиков поздний А. Солженицын называет возвращение к народному православию и формирование на северо-востоке страны, *«еще не обезображенном нашими ошибками»*, нового христианского государства. Критикуя систему, писатель остается в плену прежней метафизики, ищет способов разумного преобразования социума, когда человек признается творцом обстоятельств, а обстоятельства понимаются как сфера позитивно постигаемого бытия.

В оппозиции к писателям-«государственникам» оказываются «апокалиптики» (поздний В. Астафьев, В. Распутин), для которых совершенный грех против природы, невыполнение нравственных заповедей оборачиваются концом света: *«Что уж тут болтать о связи времен. Порвалась она, воистину порвалась, изречение перестало быть поэтической метафорой, обрело такой зловещий смысл, значение и глубину которого дано будет постичь нам лишь со временем»*, – описывает Астафьев состояние современного человечества в «Печальном детективе» (Астафьев 1997: 123). Для зрелого В. Астафьева, В. Распутина

разрушение связи времен, варварское отношение к природе, которым отличается современный человек-прогрессист, равнозначны гибели самой истории, ее распылению, десемантизации. Перед неотвратимостью неизбежного писатели и пытаются сохранить еще видимые, живые черты патриархального мира, уже уходящего в небытие.

Тяжесть утраты крестьянской Атлантиды усиливает отсутствие прочных связей в развитии исторических эпох, сетуя на заброшенность отчих могил, В. Распутин свидетельствует: *«Всюду одно и то же: оставленность, остуженность, разрыв»* (Распутин 1994: 261). Художники не видят достойной альтернативы исчезающей цивилизации, напротив, сам процесс разрушения прошлого принимает ритуальные черты. Уничтожаемые памятники культуры (крестьянский дом, сад) или природы (лес, озеро) стираются с лица Земли и не заменяются ничем: на месте острова Матера – вода, пустота, гибель крестьянской ойкумены сопровождается вой Хозяина – *«прощальный голос в разверстой пустоте»*. В этой ситуации обращение «деревенщиков» к ценностям прошлого, эстетике, мифологии старообрядчества понятно – к концу 1960-х годов традиционализм остается едва ли не единственным механизмом консолидации нации: *«Дело совершенно не в защите старой деревни... – разъясняет свою позицию В. Распутин. – Речь идет о духовном мире миллионов людей, который преобразуется, уходит и завтра будет уже не таким, как сегодня. Кто как не писатель запечатлеет этот нелегкий процесс»* (Распутин 1976: 146). Ему вторит Ф. Абрамов, убеждая современников, что *«в чайнии нового прекрасного человека, в жадном порыве к новой обетованной земле»* свысока смотрели на простых тружеников, и теперь, *«когда старая деревня доживает свои последние дни»*, преждему укладу нужно отдать дань уважения и памяти (Абрамов 1976: 171).

В. Распутин уверен – нынешний прогрессизм, вне духовного опыта, способен обернуться апокалипсисом для всего живого: *«Ученый ум назовет тайной только то, что еще не открыто. То, что не может быть открыто, для него не существует, если бы даже на этом, не могущем быть открытым, стояла вся природа живого»* (Распутин 1994: 217). Дискретные системы (биоценоз) вытесняются жесткими, которые по логике развития превратят живое вещество в косное: *«Лимит такого развития – вакуум»* (Гумилев, Панченко 1990: 32). Популярная в постмодернистской философии идея новой утонченной чувственности принципиально не меняет данное положение, являясь асоциальной в своей основе. Раскрепощенная чувственность представляется как сидящий в нас бестия, жаждущий преодолеть плен культуры и морали. Телесность лишается сдерживающих уз нравственности, провозглашается самоценной, способной раскрыть иные, неведомые «тайны» человеческого бытия. Этот мир как мир

вседозволенности воссоздан в позднем творчестве В. Астафьева («Людочка»), В. Распутина («Нежданно-негаданно», 1997; «Дочь Ивана, мать Ивана»). Отсюда требования самоограничения, аскезы, восстановления утраченных нравственных заповедей, с которыми обращаются к россиянам А. Солженицын, В. Солоухин, В. Распутин.

На этих же основаниях «деревенщики», которых мы условно назовем неоевразийцами, предлагают свой вариант исхода. «Евразия» как обозначение России – миф нового времени. Евразийское движение появляется в среде русской эмиграции первой волны (1920–1930-е годы). Среди представителей классического евразийства (1920-е) упоминают П. Савицкого, Н. Трубецкого, Г. Флоровского. Название движения – «географического» происхождения, когда *«прежняя география различала два материка – “Европу” и “Азию”, они стали различать третий – срединный материк – “Евразию”, – и от последнего обозначения получили свое имя»,* – пишет П. Савицкий (Савицкий 1994: 216). Наименование «Евразия» рассматривается и в качестве культурно-исторической характеристики. Представители движения указывают на Н. Гоголя, Ф. Достоевского (в роли философов-публицистов), славянофилов, К. Леонтьева как своих предшественников. К этой же парадигме относят идеи Л. Гумилева, против которых резко выступал поздний Д.С. Лихачев. В широком смысле генезис собственных идей неоевразийцы возводят к временам падения Царьграда (1453), выступая продолжателями византийского культурного преемства.

Оригинальность евразийства, самоопределяющегося по отношению к «почвенничеству» и славянофильству, обычно связывают с новым пониманием роли церкви, миссии государства, им свойственна отчетливо восточная (туранская) ориентация. Евразийцы считают крайне важным для будущей Восточной империи, создающейся под водительством Руси, опыт монголо-татарской государственности, сумевшей на определенном этапе управиться с огромной частью старого света. Вторичное объединение, по их мнению, должно осуществляться на основе православия. Важнейшим тезисом евразийства выступает отказ от культурно-исторического «европоцентризма» и универсалистского понимания культуры, приходящий из уверенности в неповторимости пути каждой культуры, пусть и считающейся с позиции Европы «отстающей». Научное, техническое «совершенство» Европы осознается евразийцами ущербным, купленным *«идеологическим и более всего религиозным оскудением»* (Савицкий 1994: 224). Победа коммунистической идеологии в России (коммунистический шабаш, по П. Савицкому) есть следствие двухсотлетней «европеизации» страны. Несколько позднее (конец 1920-х) в евразийстве отчетливо проявляются симпатии к большевизму как «ниспровергателью» западной культуры и всех ее форм, су-



ществующих в России до революции. Исследователи «литературного евразийства» отмечают, что для него характерны *«апокалиптическое видение истории, идея особой миссии России, сосредоточенность на проблеме выбора Россией исторического пути между Западом и Востоком, обращение к истокам русской культуры в области языка, народного словесного творчества, народной мифологии»* (Гачева, Казнина 2003: 214-287).

С определенными оговорками к евразийской линии в современном традиционализме можно отнести творчество А. Твардовского, отчасти Е. Дороша, Ф. Абрамова, Б. Можаева («Без раскаяния нет прощения», 1992), в этом ряду упоминают и А. Проханова (тексты 1970-х, начиная со сборника «Иду в путь мой» и вплоть до книги «Поступь русской победы», где Киевская Русь и Сталинская империя преемники). В целом художники пытаются очистить ленинизм с его принципами общинности, аскетизма от позднейших искажений, соотнести с самыми глубокими основаниями народной жизни. Устремления писателей-неоевразийцев фокусируются на моменте поиска внутренней правды-истины, подтверждением чего выступает мысль о демотическом общественном договоре, о государственной элите, действия которой обеспечивают интересы народа. Авторы считают необходимым сохранить целостность российской государственности, нерушимость ее границ, скорректировав эти ценности народным опытом. Образ Русской Земли – священной территории – центральный, судьба личности, возвращенной этой Землей, и судьба Земли нерасторжимы (запустение полей Ф. Абрамов рассматривает как отречение крестьянина от судьбы-доли). Идеалом неоевразийцев предстает государство как единый организм, где каждый сращен с каждым и Матушкой-Землей на основе «религии» социального равенства, профанирующей идею евангельской правды. В вечном устремлении в «даль светлую» писатели видят проявление исконной для «туранских» народов тяги к кочевью. Типичными чертами туранской психологии считают коллективизм, элементарность, гармоничность, склонность к восприятию готовых систем и догматизм, ставший следствием неорганично усвоенных чужих систем. На сегодняшний день неоевразийство в России жестко скомпрометировано рядом заявлений А.Дугина, А.Проханова и их окружения, имеющих крайне мало общего с классическими идеями направления.

«Деревенщики»-неоевразийцы, не отрицая тягот коллективизации, одновременно видят в колхозе проявление общинного духа русского крестьянства. В литературе XX столетия к этому ряду можно отнести лирику А. Твардовского конца 1930-х, роман Ф. Абрамова «Дом» (1973–1978), зрелые произведения В. Распутина и позднего Б. Екимова (повесть «Пиночет», 1999). Здесь колхоз выступает как последний оплот солидарности и относительной автономности

перед идущими ему на смену совхозами промышленного типа: «Слово “колхоз” было понятием не хозяйственным, а семейным, так и говорили: колхозом спасаемся», – пишет В. Распутин (Распутин 2007: 509). Для писателя коммуна, адаптировавшая общинные принципы бытия, только ими и сильна, но для крестьянского мира подобное испытание мучительно. В творчестве Ф. Абрамова сплавлены образы революционной романтики и традиции агиографии: жизнь Евдокии-великомученицы – жены убежденного революционера, коммунара – описана в соответствии с канонами агиографии. Страдания, лишения, через которые прошли большевики, приравниваются по значимости к традиционной жертве в православии, после чего ожидается преображение настоящего (иконографический образ страдальца за «мир» – Лукашина в тетралогии «Братья и сестры»). Именно это обстоятельство позволило ряду критиков упрекнуть традиционалистов в том, что они набрасывают идиллический флер на жестокие тридцатые и «сороковые фронтовые». «Точнее – на очень непростой мир народной жизни в эти годы» (Лейдерман, Липовецкий 2003: 82).

Нужно особым образом говорить, что лучший роман Ф. Абрамова – «Дом» – стал и невольным обличением теории автора. В тексте героические судьбы революционеров и партийных деятелей заслоняет история хождений по мукам простой крестьянки – красавицы Дуньки, жены революционера Калины. Не случайно главы, посвященные героине («Из жития Евдокии-великомученицы»), названы по аналогии с апокрифом «Хождение Богородицы по мукам». Если роман «Дом» лишить житийного пафоса, агиографической символики, он превращается в повествование о социальном насилии, лагерях, тюрьмах, гибели русского крестьянства. Вряд ли этого хотел автор, но история Евдокии в общечеловеческом плане ценна именно как история любви, преданности, живые чувства, а не советские доктрины удерживают человека у последней черты, возвращают желание жить, становятся для нынешнего читателя той самой «общей идеей», что мучительно искал художник (Ковтун 2010: 47-67).

Несколько особняком по отношению к основным направлениям традиционализма стоит позднее творчество В. Шукшина. В сборниках «Характеры» (1973), «Беседы при ясной луне» (1974) писатель остается «деревенщиком» едва ли только не по материалу, его проза обретает экзистенциальную напряженность, герои размышляют над «вечными вопросами». Смысл бытия, который мучительно, почти интуитивно ищут персонажи, не очевиден и автору, что исключает пророческие, дидактические интонации, свойственные традиционалистам в целом. Дистанция между автором и героями-эцентриками оставляет пространство для «своеволия», персонажи могут высказаться сполна и на близком им языке, так создается атмосфера «полифонии» – многоголосия,

особой «взвинченности», символизм письма, плохо сочетающаяся с твердой христианской позицией «деревенщиков». В. Шукшин внимателен к стихийным, инфернальным натурам, героям-богоборцам, трикстерам: образы Спирьки Рас-торгуева в рассказе «Сураз», «искусителя» Генки Пройдисвет, разбойника Леси, что бунтует против «векового крестьянства» в себе, против законов рода и веры: *«Леся захотел освободиться от этого мертвого груза души и не мог. Погиб. Видно не так это просто – освободиться»* (Шукшин 1994: 443). Органический мир неопочвенничества взрывается Шукшиным изнутри: космос обретает смысл только в личном переживании героя, и в этом художник предопределяет многие открытия литературы рубежа XX – XXI веков.

Подчеркнем, интерес к традиционалистской прозе за последние несколько лет значительно вырос. Самые разные слои общества (представители властных и культурных элит) воспринимают соответствующие идеи как вполне органичные для собственного мировоззрения. Означенный поворот связан с мировыми тенденциями в целом (резкой критикой идеологии глобализма, завершением проекта постмодернизма) и с рядом особенностей русской культуры, тяготеющей к абсолютизации «своего», имеющей тенденцию угадывать за социальными, политическими процессами провиденциальную, духовную подоснову, хранящей незыблемую веру в личностную способность прозревать «сокровенное» знание помимо или вопреки истории. Этот интерес, однако, специфически отозвался на отношении к литературе. Тексты классических традиционалистов не столько перечитывают, сколько все более вольно интерпретируют, особенно трагична в этом отношении судьба наследия В. Распутина, его поздние тексты мало известны широкому читателю, зато обвинения автора в консерватизме и фашизме звучат все чаще.

Итак, каковы итоги, к которым приходят авторы-традиционалисты на рубеже XX – XXI веков? Поздний В. Распутин переосмысливает концепцию праведничества, развернутую в раннем творчестве (образы старух, юродивых), уходит от апокалиптических настроений «Пожара», старается примирить героев с бытием. Изменяется и позиция нарратора, в которой появляется ирония по отношению к прежним попыткам заглянуть за грань реальности («Видение»). В прозе 1990-2000-х гг. функции по защите родной земли выполняют бабы-богатырки (Пашута из рассказа «В ту же землю», Агафья из рассказа «Изба», Тамара Ивановна из романа «Дочь Ивана, мать Ивана»), которые лишены всех примет женственности, но обладают исключительной волей, самостийностью, внутренним знанием истины. По сути они призваны открыть новые ритуалы, которые могут служить ориентиром современному человеку, утратившему жизненную опору, связь с родом, природой (имя Пашута/Павла отсылает к апостольской миссии). Образ патриархального мужчины оттеснен на периферию,

замещен образом трикстера (Сеня Поздняков), пограничная природа которого отвечает модели мира/хаоса. Именно трикстер, способный преодолевать любые границы, менять маски, наделен даром находит нестандартные решения, быстро реагировать на вызовы времени, быть свободным от канонов и правил, что невозможно для персонажа ритуального сознания (Ковтун 2011: 65-81). Поздний В. Распутин – отчетливый персоналист, в центре мироздания – личность, воля, мужество, несгибаемость которой определяют перспективность социума, очертания будущего.

В позднем творчестве Б. Екимова брошен вызов не только современному обществу, но и логике истории. В повести «Пиночет» воспроизводится модель колхоза, причем методы избраны вполне советские: доносы, колочая проволока, жесткий контроль... Текст создан в жесткой реалистической манере, романтическая символика, характерная для ранних рассказов автора, минимизирована. Основной пафос произведения соотносится с важнейшей идеей А. Солженицына о «сбережении народа», который обобран, унижен властями и самой историей. Воссоздание колхоза в постсоветской действительности – анахронизм, сам автор и его герой вполне осознают обреченность ситуации, но не видят ей альтернативы.

В текстах М. Тарковского воссоздан образ отшельника, ищущего спасения вдали от цивилизации, автор описывает мир охотников-промысловиков, в котором сохранилась аутентичность бытия, сила чувств, подлинность рисков. Этот мир удален и отделен от материка, заселен исключительными людьми, описан зачастую в пасторальных тонах. В. Личутин в создании своей концепции праведничества опирается на старообрядческий извод, образ подлинной Руси соотносится с Сибирью, Севером, за которыми угадываются очертания легендарного Беловодья или мистического Китежа.

Оставшись без покровительства мифа, веры, ритуала, герои традиционалистской прозы вынуждены самоопределяться в истории, авторы оставляют за ним несколько перспектив:

Одним из вариантов выживания героя и становится игра (Плеханова 2010: 385-400). Игра то усиливает, то скрадывает ощущение трагизма современности, в каждый отдельный момент мир-оборотень, совершив очередной перевертыш, меняет полюса, систему координат. Позднее творчество В. Распутина представляет образ трикстера, когда игра не освобождает от ужаса бытия, но оставляет иллюзию неокончателности приговора судьбы. Именно трикстер оказывается способен вступить в диалог с неидеальным миром и грешным человечеством, представить «шанс на необщих путях» (В.Н. Топоров). Трикстер не случайно появляется в некогда идиллическом пространстве деревни, где еще жива остаточная память о богатейшем прошлом, значит сохраняется сама возможность

ответа на брошенный историей вызов (для чего и призваны девы-богатырки); с истечением надежды трикстер попадает в трагическое положение, не менее трагическое, чем сам культурный герой – избавитель.

Процесс остранения национальных мифологем, который происходит в текстах 1990-х гг., парадоксально сближает стратегии В. Распутина и Д. Пригова, В. Сорокина, Т. Толстой, правда результаты этих поисков оказываются прямо противоположны.

Следующий вариант исхода – вживание в инобытие, прозрение в смерти. Это не влечение к Танатосу, а стремление к соединению миров, особый диалог со временем, будущим и настоящим. Пределы настоящего приращиваются за счет мира смерти, который мыслится, в соответствии с древними языческими представлениями, как существующий где-то рядом с настоящим, куда можно совершить путешествие-паломничество, увернувшись из-под колес истории. Эта надежда и движет «тихими персонажами» поздних рассказов В. Распутина («Изба», «Видение»). К данной парадигме близки героини Ю. Мамлеева, для которых истинная Русь соотносится с метафизическим пространством, тайной.

Прямо обратный вариант, когда герои право на свою землю и веру пытаются отстоять силой, сопротивление превращается в Возмездие, для чего призываются активные, мужественные герои, причем на равных сражаются омовцы, девы-богатырки и воплотившиеся Святые Древней Руси, как это происходит в итоговой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана».

Самостояние сильных духом, исполняющих Завет и потому принципиально отрицающих революционные меры, демонстрируют повести Б. Екимова. Однако наблюдается внутреннее противоречие между высотой цели и средствами ее достижения, когда в ход идут колючая проволока, доносы, жесточайшая дисциплина. Опыт реализации рая на земле показал, что за внешней упорядоченностью бытия следует борьба за внутренний мир человека, который суть ребенок и всегда готов к перевоспитанию/перевоплощению. В самом образе, доказывает С.С. Аверинцев в работе о наследии М.М. Бахтина, заложена синонимия между идеями трупа и ребенка («Бахтин, смех, христианская культура»). Ребенка – потому что ты *tabula rasa* и всегда готов к актуализации, а трупа – ибо тебе хорошо известны последствия обратного процесса: любая переделка человека есть переделка детей в трупы, куклы, автоматы. Такими людьми просто управлять, их не следует принимать всерьез, но это не суть трагедия, ибо у них всегда все впереди, как у детей. Колхозный народ, оставленный на произвол судьбы («*теперь и вести некому – спасайтесь сами*»), помнит язык и навыки, внедренные системой, ждет Отца-Благодетеля, который и должен принять всю ответственность «за тех, кого приручил». Этот выбор тяжек и не может гарантировать Исход, скорее отсрочку неизбежного.

Наконец, ироническое остранение от истории как форма свободы от нее. Борьба со временем наивна и бесполезна (не случайно в тексте Л. Петрушевской повествование ведется от лица наивной девочки, еще надеющейся ускользнуть власти рока), подчинение ему равносильно утрате личности, остается только страдание вне перспективы воздаяния, но с надеждой на милосердие таких же «отставших», аутсайдеров, до которых большой истории дела нет. Отчасти эту линию продолжает герой М. Тарковского, оставляющий большую землю во имя сохранения личной свободы и самостийности в одинокой избушке охотника.

Особым образом стоит отметить тексты авторов, обратившихся к трансцендентальному («Видение» В. Распутина, «Попытка исповеди» В. Астафьева). Художественная сверхзадача в рассказе «Видение» обозначена как постижение непрерывности жизни, приближение к ее «единому смыслу». Так, с одной стороны, завершается тема, мучившая традиционалистов-сибиряков три десятилетия (тема памяти), с другой, кристаллизуется новая повествовательная форма, в которой реализуется классическая традиция и на ее фоне демонстрируется сущностное усвоение новейших литературных методик автоисследования.

Намеченные стратегии писателей-традиционалистов свидетельствуют эволюционную перспективу традиционалистского сознания, когда понимание отчужденности от современности дает импульс к творчеству, в котором и выстраивается новая форма духовного бытия человека – время. Апокалиптические настроения позднего традиционализма отступают перед новой моделью времени, где смерть человека не кажется окончательной, но стимулирует появление образов, передающих состояние мира без человека: образы вороны из рассказа «Что передать вороне?» (1981), Хозяина Матеры из повести «Прощание с Матерой» или седого старца из «Видения» В. Распутина. Творчество В. Астафьева пронизано восхищением перед мощью дикой природы, изживающей гордеца человека. Процесс единения сфер, прошлого и будущего, живого и мертвого через личный визионерский опыт авторов становится важнейшим вкладом в современную словесность. Категорический разрыв с цивилизацией, свидетельствующий консервативность традиционализма, ретушируется открытием «индивидуального чувства общей памяти» (по И. Плехановой) и сложнейшей структуры времени, к описанию которой художники подошли задолго до ученых!

## ЛИТЕРАТУРА

**Абрамов 1976:** Абрамов Ф. О хлебе насущном и хлебе духовном. *Ж. Наш современник*. 1976. № 9.

**Астафьев 1997:** Астафьев В. Печальный детектив: Роман // *Астафьев В. Собр. соч.: В 15 т.* Красноярск, 1997. Т. 9.

**Гачева, Казнина 2003:** Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г. *Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов*. М., 2003.

**Гумилев, Панченко 1990:** Гумилев Л., Панченко А. *Чтобы свеча не погасла*. Диалог. Л., 1990.

**Ильин 1994:** Ильин И. Русская революция была катастрофой // *Русская идея. В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: в 2 т.* М.: Искусство, 1994. Т. 1.

**Ковтун 2009:** Ковтун Н.В. *«Деревенская проза» в зеркале утопии*: монография. Новосибирск, 2009.

**Ковтун 2010:** Ковтун Н.В. Коммунар и страстотерпица как варианты жизненного самоопределения в романе Ф. Абрамова «Дом» // *Характеры и судьбы: Проза Ф.Абрамова*. Сб. науч. ст. СПб., 2010.

**Ковтун 2011:** Ковтун Н.В. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы. Ж.: *Respectus Philologicus*, № 19 (24), 2011.

**Ковтун 2012:** Ковтун Н.В. Образ городской цивилизации в поздних рассказах В.Шукшина: миметический и семантический аспекты. Ж.: *Вестник Томского государственного ун-та*, №1 (17). 2012.

**Кризис литературоцентризма 2014:** *Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs новые возможности: монография* / отв. ред. Н.В. Ковтун. М., 2014.

**Ланин, Гиллеспи 2004:** Ланин Б.А., Гиллеспи Д. *Русская проза в канун постмодернизма*. М., 2004.

**Лейдерман, Липовецкий 2003:** Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. *Современная русская литература: 1950-19990-е годы*: Учеб. пособие: В 2 т. Т. 2. М., 2003.

**Лотман, Успенский 1977:** Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры: (до конца XVIII века) // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*. 1977. Вып. 414.

**Макаров, Пигалев 2003:** Макаров А.И., Пигалев А.И. Традиционализм // *Новейший философский словарь*. Изд. 3-е, испр. Минск, 2003.

**Плеханова 2010:** Плеханова И.И. Игровое начало в художественном сознании В.Г. Распутина (рассказы 80-90-х годов) // Плеханова И.И. *Константы переходного времени*: монография. Иркутск, 2010.

**Плеханова 2012:** Плеханова И.И. Творчество В. Распутина и философия традиционализма // *Время и творчество В. Распутина: история, контекст, перспективы. Материалы Международной науч. конф., посвященной 75-летию со дня рождения В.Распутина*. Иркутск, 2012.

**Распутин 1976:** Распутин В. Быть самим собой. Ж.: *Вопросы литературы*. 1976. № 9.

**Распутин 1989:** Распутин В. Натяжение таланта // *15 встреч в Останкине*. М., 1989.

**Распутин 1994:** Распутин В. *Собр. соч.: в 3 т.* М., 1994. Т. 3.

**Распутин 2007:** Распутин В. *В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе*. Иркутск, 2007.

**Рыбальченко 2011:** Рыбальченко Т.Л. Национальное как тайна архаического и как мистификация в прозе В. Отрошенко // *Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX в.* Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011.

**Савицкий 1994:** Савицкий П. Евразийство // *Русская идея. В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: в 2 т.* М., 1994. Т. 1.

**Смирнов 1991:** Смирнов И.П. *О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории.* Wien, 1991.

**Шукшин 1994:** Шукшин В.М. *Собр. соч.: В 5 т.* Екатеринбург, 1994. Т. 4.

**Эко 2006:** Эко У. *Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике.* СПб., 2006.

**JOANNA KULA**

*Poland, Wrocław*

*University of Wrocław*

### **Tradition and Modernity in Alisa Ganieva's Novels**

Alisa Ganieva (born in 1985) today is not only recognized as a literary critic but also as an author of three books about modern Dagestan: 'Salam, Dalgat!' (2010), 'Holiday Mountain' (2012) and 'Fiancé and Fiancée' (2015). The young writer combines in her works the best traditions of Russian literature, and also makes the extensive use of the spoken language of modern Makhachkala. The main aim of this article is to study the linguistic process in 'Salam, Dalgat!' story that reflects the contemporary reality of the Caucasus republic.

*Key words: the Caucasus, modernity, tradition, the Debut Prize*

**ЙОАННА КУЛА**

*Польша, Вроцлав*

*Вроцлавский университет*

### **Традиция и современность в прозе Алисы Ганиевой**

«Где ты, мой Дагестан? Кто погубил тебя? Где законы твои, где тухумы, где твои ханства, уцмийства, шамхальства, вольные общества, военные демократии? Где дивные платья и головные уборы твоих людей? Где языки



твои, где песни твои, где вековые стихи твои? Все пограно, все пограно...» (Ганиева 2010: 71)\*.

Алиса Ганиева – важный голос современной литературной критики и молодого поколения русской кавказской литературы. Аварка по национальности родилась в Москве (по другим источникам в Махачкале или Гунибе) в 1985 г. Воспитывалась в родном Дагестане: вначале в горных аулах, потом в столице республики – Махачкале. С 17-ти лет постоянно проживает в Москве, здесь же она окончила отделение литературной критики Литературного института им. Горького.

Сегодня на счету Ганиевой много публикаций и, несмотря на свой молодой возраст, она достаточно высоко ценится как литературный критик, чему способствуют ее активность и общение со СМИ. Ее профессиональный дебют как литературного критика имел место в 2004 году в журнале «Московский вестник», где Ганиева опубликовала статью о российских постмодернистах. В 2009 году совместно с другими молодыми коллегами, Валерией Пустовой и Еленой Погорелой, создала литературно-критическую группу «По-Пу-Ган». Сейчас Ганиева регулярно печатается в толстых журналах («Новом мире», «Октябре», «Литературной учебе», «Вопросах литературы»), является редактором приложения к «Независимой газете» «Ex-Libris», где ведет собственную авторскую колонку, а также работает на телеканале «Совершенно секретно». В настоящее время помимо критических работ литературное творчество Алисы Ганиевой включает в себя: *Дагестанские очерки* (2010), повесть *Салам тебе, Далгат!* (2010), а также два романа *Праздничная гора* (2012)\*\*, *Жених и невеста* (2015).

История литературного дебюта Ганиевой довольно интересна: будучи уже признанным критиком, Алиса Ганиева решила попробовать свои силы в прозе, а ее первая книга оказалась событием в литературном мире. В 2009 году молодая писательница стала лауреатом литературной премии «Дебют» за повесть *Салам тебе, Далгат!*, которая, кстати, была написана под псевдонимом — Гулла Хирачев. И только после присуждения премии молодая писательница явила свое настоящее имя, и во вступлении к журнальному изданию произведения дала следующее объяснение:

«Гулла Хирачев, автор этой повести, сам придуман мною – на расстоянии от родины, под чужим именем мне было легче отстраниться от

---

\* Если не указывается иначе, запись (Ганиева 2010) обозначает цитату из романа *Салам тебе, Далгат!*

\*\* См. **Беляков С.**, *Дагестан времен исламской реформации (Алиса Ганиева «Праздничная гора»)*. Ж.: «Октябрь». № 8, 2013.

сиюминутного жизненного опыта и попытаться выразить в диалоге, сценке, детали противоречивую реальность сегодняшнего Дагестана. Я рада, что, выиграв конкурс «Дебют»-2009, повесть Гуллы Хирачева стала объектом некоторого интереса: хочется надеяться, в родной республике она сыграет роль одного из катализаторов развития актуальной литературы» (Ганиева 2010: online).

Реакция критиков на роман «молодого начинающего писателя из Дагестана» была в основном положительная, хотя некоторые не скрывали своего смущения из-за ненужного, в их понимании, маскарада. Немаловажным являлся и тот факт, что основное условие присуждения премии оставалось выполненным, так как автору в момент ее получения не исполнилось 25-и лет. Егор Молданов, один из членов жюри, заметил: «С предубеждением читал повесть Гуллы Хирачева *Салам тебе, Далгат!*. Поймите правильно. Такого восторженного пресс-релиза читать мне не приходилось. ...Человек-загадка: Гулла Хирачев из Дагестана. *Повесть Салам тебе, Далгат!* построена на глубоком погружении в национальную психологию, и одновременно у автора, пожалуй, лучший русский язык из всей прозы конкурса» (Молданов 2009: online)<sup>1</sup>.

Майя Кучерская назвала повесть Ганиевой «замечательной восточной повестью о Дагестане»: «Это повесть о Дагестане, герой которой движется в плотной, шумной, по-восточному велеречивой, по-уличному грубой толпе персонажей, гомонящих на смеси аварского, русского и бандитского. Сюжет здесь едва намечен, потому что предметом изображения становится речь, обертоны которой Ганиева слышит с чуткостью профессионального филолога, речь – и само существование израненной, стремительно рвущей со своим прошлым и все-таки живой республики» (Кучерская 2009: online).

Кирилл Гликман обратил внимание на тот факт, что у Ганиевой, в отличие от других современных писателей, занимающихся кавказской тематикой (З. Прилепина, А. Бабченко, В. Маканина, Г. Садулаева) и по-казывающих Кавказ в состоянии войны и распада, можно наблюдать картину мирной жизни (Гликман 2010: online). Но, по мнению Елены Погорелой, попытка вписать Ганиеву в кавказский текст ошибочная, хотя сама Погорелая провела смелую параллель с произведением Анатолия Приставкина *Ночевала тучка золотая*:

«(...) Я бы сблизила *Салам тебе, Далгат!* и *Шайтанов* никак не с «кавказскими пленными / пленниками», а с жутковатой предперестроечной повестью А. Приставкина *Ночевала тучка золотая* – о русских сиротах-детдомовцах, в военные годы высланных на Кавказ. Толстой и Маканин, не

говоря уж о Лермонтове, все-таки имеют дело прежде всего с кавказскими мифами, с неким условным «естественным» миром, недостижимым для человека культуры, тогда как Приставкин (извне) и Ганиева (изнутри) подходят к реальности неприкрытой, изъятая из мифа, непроявленной в чем-либо культурном сознании и оттого – еще более страшной» (Погорелая 2011: online).

Молодую писательницу высоко оценил Александр Ильичевский, сравнивший повесть *Салам тебе Далгат!* с романом *Сандро из Чегема* Фазиля Искандера, а удивленный Захар Прилепин придерживался мнения, что проза Ганиевой это очень «мужская проза». Елена Дьякова, журналистка «Новой газеты», написала, что повесть показывает «почти неизвестный русскому читателю мир»: «В номинации «Крупная проза» победила повесть Гуллы Хирачева (Дагестан) *Салам тебе, Далгат!*. Яркая, зримая, с отличным чувством русского языка (классически точного в описаниях руин старого Дербента, осеннего рынка Махачкалы, квартир и свадеб – и безнадежно измордованного в жаргоне горожан) повесть Хирачева показывает почти неизвестный нашей словесности мир – «мусульманскую Россию» начала XXI века. Эта новооткрытая губерния живописна и беспокойна, как Одесса 1920-х» (Дьякова 2009: online).

Великолепное чувство языка молодого автора оценили все критики. Язык современного Дагестана превратился под пером Ганиевой в идеологическое оружие представителей разных политических и социальных взглядов, коими являются герои Ганиевой. Далее мы приведем примеры наглядно демонстрирующие, что именно благодаря языковым нюансам, автору повести удалось показать настоящий Дагестан и свойственную нашему времени противоречивость традиции и современности.

Фабула произведения довольно несложная и разворачивается вокруг одной сюжетной линии. Рассказчик описывает всего один день из жизни молодого человека, по имени Далгат, причем этот день совершенно обычный, неопределенный ни датой, ни каким-либо особым событием. Сам герой так же неопределенный – равнодушный к жизни скрытный аутсайдер. Далгат должен передать своему родственнику, Халибеку, некую посылку, но, по странному стечению обстоятельств, никак не может с ним встретиться. Далгат бродит по улицам Махачкалы и это позволяет автору вплести в сюжетную линию целый ряд различных персонажей. Эти люди, в отличие от Далгата, очень яркие личности, они выражают свои, иногда довольно радикальные, взгляды, которые, однако, никак не комментирует рассказчик. Разные голоса представлены равномерно, что делает роман Ганиевой полифоническим

в Бахтинском понимании. Структура произведения напоминает драму, в том плане, что каждая глава построена как отдельный акт, разыгрывающийся в другой сценарии и в присутствии других актеров. Соединяющим звеном здесь является только Далгат. Благодаря такой структуре произведения, читатель узнает всю топографию дагестанской столицы: рынок, улицы города, квартиру Халибека, зал, в котором разыгрывается свадьба, городскую библиотеку, кафе-ресторан, каспийский пляж. Отдельной частью произведения, с совершенно иной стилистикой, является лирический литературно-исторический очерк об истории Дагестана, написанный опытным, разочарованным действительностью поэтом.

Тематической доминантой и главной проблемой произведения Ганиевой можно считать столкновение традиции и современности в Дагестане наших дней. Автор *Дагестанских очерков* показывает парадоксы этой современности, ее абсурдность, а также растерянность, в особенности представителей молодого поколения. Это актуальная проблема, тем более, что и до сегодняшнего момента кавказское общество во многом сохранило патриархальный уклад, ушедший в небытие в большинстве стран. Традиционный образ жизни не смог изменить даже советский период с его лозунгами эмансипации («женщины на тракторы») и равенства. Одновременно, влияние советского периода и его наследие оказываются весьма живыми и доминирующими в области языка и в подходе ко всему, что является официальным (помпезность, любовь к официальным событиям и праздникам, лозунги объединения народов, идеи коллективного сотрудничества). Все это укоренилось в кавказских республиках, и в самом Дагестане, сильнее, чем в других регионах России. Сегодня дагестанские традиции сопротивляются идеологическому и культурному влиянию, как с Запада, так и с Востока.

Современный язык дагестанской улицы это смесь русского литературного языка, молодежного и бандитского жаргона, характерных для Кавказа выражений, а также лексических элементов из дагестанских языков (чаще всего аварского) и арабского. Молодые люди включают в свою речь множество слов разговорного характера («пацаны», «курицы», «слабак», «подкинуть», «аташка» и т. д.). Люди здороваются словами «Салам алайкум», используют аварские слова как «баркалла» («спасибо»), «Хажи, машалла» («Слава Богу»), «Нух битаги» («счастливого пути»); к женщинам обращаются характерным «Ё», к мужчинам «Ле». В их речи встречаются рифмованные парные слова типа «чикса-бикса», «шашлык-машлык», «хайхуй», «хяпур-чапур» («чепуха»). Диалоги насыщены словами и фразами из

местных языков, что придает речи локальный колорит. У Ганиевой чаще всего встречаются аварские выражения (но проскальзывают также арабские и тюркские); значение некоторых из них автор объясняет в примечаниях, как делал, например, Л. Толстой в своих кавказских произведениях. Особенность языка проявляется не только в лексике, но и в речевом этикете при встрече (вопросы об отце), в продолжении разговора, при прощании (привет для старших рода). В этом смысле язык повести по своей лексике и форме одновременно и современен и традиционен.

Традиция и современность пересекаются в языке рекламы, в религиозной и политической агитации. Рассказчик замечает, что на улицах Махачкалы между рекламами салонов красоты и концертными афишами можно увидеть слоганы (написанные мелом и без знаков препинания) «Сестра побойся Аллаха – одень хиджаб», «Дагестан, защити религию Аллаха словом и делом! Внуки Шамиля», «Смерть врагам ислама аллагу Акбар».

Совершенно другой язык звучит в сцене-главе в библиотеке, где происходит торжество награждения дагестанской поэтессы, посвященное выходу в свет пятнадцатого сборника ее стихов. Тут Ганиева показывает образец официального языка, напоминающий лучшие традиции пафосной речи советского времени. Этот язык насыщен возвышенными эмоциями и преувеличенным восторгом.

«Ваши стихи, Гюль-Бике Акаевна, это гимн человеческому труду и упорству, – с чувством читал мужчина. – Сегодня они знамениты во всем Дагестане, известны в России и за рубежом. В них ярко отображены история родного края, его неповторимые красоты, великолепие заоблачных гор, равнин, седого Каспия, аулов, сел, городов, населяющих их людей. У вас Гюль-Бике Акаевна, большое и горячее сердце, через которое проходят все радости и боли родной земли. Вы пишете о трудной судьбе женщины степи и гор, мужестве самоотверженных сынов Дагестана. Ваши стихи нравственно воспитывают молодежь и являются жизненным маяком для подрастающего поколения. Поздравляю вас с выходом пятнадцатой книги. Пусть растут и крепнут ваши творческие успехи и достижения! Спасибо!» (Ганиева 2010: 32)

Несложно заметить авторскую иронию, меняющую смысл этой речи и на самом деле разоблачающую качество творчества Гюль-Бике. На деле она оказывается всего лишь провинциальной поэтессой, которая не в состоянии написать что-то большее, чем сентиментальные этнографические картинки. Однако именно такое творчество соответствует запросам, как официальных лиц, так и среднестатистического дагестанца, не всегда готового принять

критику в свой адрес. Поэтический образ не должен выходить за рамки апофеоза местных традиций, он должен быть гимном в честь сыновей и дочерей дагестанской земли. Только в этом случае поэзия заслуживает настоящего признания.

«Вы меня извините, пару слов от себя скажу тоже. Я давно влюблен в поэзию виновницы нашего торжества. В ее стихах ярко встает образ кыпчатской женщины, наездницы, повелительницы тюркских степей. Гюль-Бике – женщина Великой Степи. Она уже легенда при жизни. Ее поэзия глубока как Каспийское море, и высока как наши Кавказские горы. Расул Гамзатов, когда читал стихи Гюль-Бике, говорил: «Вот поистине народная поэзия». И я каждый раз, когда читаю ее стихи о любви, о душе, о природе, о народе. И еще Гюль-Бике, тут я теряюсь прямо, что сказать. Она очень великолепная женщина. Она прямо как душистый цветок на склоне Тарки-Тау. И сейчас я держу ее новый сборник «Избранное», и с благодарностью читаю дарственную надпись: «Дорогому Калсыну, дорогому брату, дарю ноты моего сердца. Твоя Гюль-Бике». Я, милая Гюль-Бике, тоже пришел к тебе со стихами. Надеюсь, они хоть чуть-чуть сравнятся с твоей красотой». (Ганиева 2010: 32-33)

В торжественном вступительном слове перед чтением стихотворения, в котором идет речь о том, что Гюль-Бике читает Пушкина, а пишет даже лучше<sup>2</sup>, появляется и имя Расула Гамзатова — гордости всего Дагестана. Почтенное описание библиотеки включает ноту снисходительности: на стенах висят портреты «русских классиков и отцов дагестанских литератур», иронически намекая на «многовековую» историю дагестанской письменности. Здесь, как и на всем Кавказе, очень ценится официальный статус «народного писателя», а одобрения заслуживает исключительно «народная поэзия», под которой подразумеваются штампы в представлении традиционной жизни народов республики.

На этой церемонии слово было предоставлено и переводчице стихов Гюль-Бике на русский язык, которая сказала: «стихи нашей замечательной поэтессы переведены на многие языки мира». Причем это множество переводов мифическое, и за шумным заявлением не последуют конкретные цифры. Так же, как и речь предыдущего оратора, выступление переводчицы насыщено пафосом и гиперболическими сравнениями. Все участники торжества, кроме Далгата, который оказался здесь случайно, празднично одеты, почти «блестят» и ведут себя весьма церемонно. Только за кулисами разыгрываются другие события и ведутся совершенно другие разговоры. Там господствует мнение, что присутствующие на церемонии «артисты», это

в большинстве своем карьеристы и графоманы; что, как всегда, печатаются только те, у кого есть протекция и влиятельные знакомые в министерстве. Связи и клановость имеют значение не только в области культуры и этот разговор лишь верхушка айсберга. На протяжении всей повести героями обсуждаются всевозможные, на деле не совсем правовые, пути решения различных жизненных вопросов (прием на работу в полицию, зачисление ребенка в хорошую школу, сдача сессии в университете).

Проблема традиции и современности касается не только языкового аспекта или рассуждений героев по поводу национальных литератур. Вопрос связан со стилем жизни и кризисом чувства единства и идентичности с традиционным укладом. Под предлогом возвращения к традиции, спустя годы навязанного атеизма объявляется возврат к религии. Как результат происходит резкое столкновение настоящей традиции с модной тенденцией быть религиозным. Идея жить по шариату отвечает потребности выразить свое несогласие с действительностью и реализуется в формате характерном для молодежной субкультуры.

Религиозные радио- и телепередачи призывают слушателей и зрителей к жизни по правам шариата, но они сами не очень заинтересованы углублением в истины Пророка. Их больше интересуют современные по-настоящему жизненные, даже обыденные, моменты. Например, можно ли ложиться спать, будучи повернутым спиной к Корану или в какой цвет, согласно шариату, можно красить ногти. Пропаганде веры служат СМИ, социальные сети, коммуникаторы. Доказательством истинности догматов ислама считается, например фотография на мобильном телефоне, запечатлевшая слово «Аллах» на помидоре, выросшем у «правоверных» людей. Для Арипа, двоюродного брата Далгата, это доказательство существования Бога. Только расслабленный скептик Далгат остается равнодушным перед таким однозначным знаком величества Аллаха (говоря, что это Photoshop). Он сам, скорее всего, только наблюдатель и безучастный слушатель дискуссий своих братьев, Хаджика и Арипа, на религиозные темы. Далгат «не верит в сказки про Пророка», когда родственники пытаются убедить его в выгодах, которые сулит введение шариата на Кавказе. Они надеются, что шариат прекратит «наджаз», т. е. разврат, заново наведет порядок, призовет женщин вести себя прилично, что шариат вернет мусульманские традиции.

Новейшее оборудование, современные средства информации и модные гаджеты служат не столько популяризации знаний учений Пророка, сколько пропаганде народных суеверий, религиозного и политического экстремизма. Такая практика показывает потребность современного человека в

получении простого доказательства существования единого Бога и его могучести. Наивные люди передают друг другу картинки сомнительного содержания как священное писание.

По ICQ (по «Аське», как говорят герои Ганиевой) молодежь пересылает друг другу информацию о некоем Камиле, который «ушел в лес», так как «Все грехи, сауны, взятки, туда-сюда, от России, надо шариат сделать и неверных убивать» (Ганиева 2010: 24). Братья Далгата с пониманием относятся к его решению и знают о необходимости поисков нового пути, но критикуют экстремизм. Разговор приобретает открыто публицистический оттенок, а Арип представляет другую популярную в Дагестане точку зрения:

«Про шариат они правильно говорят, но с Россией надо быть, *харам* (по-арабски «запретное действие») от нашей верхушки идет. Верхушку надо поменять. Одну нацию поставят, же есть, и начинают воровать от души. А если голову отрубать за каждую взятку, не брали бы» (Ганиева 2010: 24). Арип говорит о соперничестве наций, коррупции, поверхностной вере мусульман, которые делают намаз по несколько раз в день, а потом крадут и ведут себя недостойно.

«Камиль уже всё, пропал он. Ничего не читал по исламу, ничего не знал, только всех кяфирами обзывал. У них в семье копейки тоже не было, они за сестру в вуз на лапу всем *тухумом* собирали. Вот он стал вахов слушать. А вахи — они же не истинные моджахеды, у них ислам неправильный. За то, что невинных людей убиваешь, в рай не попадешь. Вот таких, как Камиль, молодых, на смерть ведут. Это Америка им деньги дает, чтобы они наших пацанов убивали и против России войну делали. Они шейхов отрицают, мавлиды, святые места, *устазов*... Только чужими руками убивать хотят!» (Ганиева 2010: 25).

Заметим, что в оживленных разговорах касающихся религиозных вопросов появляется множество арабских слов. Тема религии занимает важное место в произведении Ганиевой, и автор предлагает несколько точек зрения на «настоящий» ислам. Таким образом, повесть *Салам тебе, Далгат!* занимает определенное место в дискуссии об идентичности современных жителей республики, где возврат к «традиционному» исламу, который для Кавказа традиционным не был, и слоганы «вернуть исламу правоверность», «веру отцов» означают настоящий раскол в кавказских традициях<sup>3</sup>.

«Куфр не знаешь! Кругом он, кругом! Морали нет, неверие, в чудеса Аллаха не верят... На свадьбе сейчас эти, Мала и Рашид, хвастались, что даже больше, чем пять раз намаз делают. Ослы! – Намаз делают, а пиво пьют. Это *нифак*, знаешь? Айдемир этот тоже две мечети построил, а его



сын чуть ли не десять наших сестер изнасиловал, каких-то студенток. Еще и на телефон снимал и по блютузу передавал всем. (...) Вот знаешь, эти суфии все места себе захватили. Они во всех мечетях имамы, в мусульманских управлениях сидят. Подыгрывают Русне и кяфирам. Это неправильно, это всеобщий таклид. *Умма* не должна разделяться, иначе будет раскол, финта, понимаешь? Мы, салафиты, говорим, что надо возвращаться к истинному исламу, который был при пророке, мир ему. И чтобы был независимым имамат». (Ганиева 2010: 57-58)

Рост значения религии в ежедневной жизни укрепляет традиции патриархата в кавказской республике. Разделение ролей по гендерному признаку, закрепленное вековыми традициями, подвергается лишь незначительным изменениям, приспособляясь к современности. Молодые люди, современные джигиты, бесцельно разъезжают на своих авто по махачкалинским улицам, приставая к проходящим девушкам. Разумеется, ни одна уважающая себя девушка не отреагирует на приглашение ее подвезти. Традиционное для Востока правило, что скромность девушки – свидетельство мужества и чести мужчин из ее семьи – актуально. Поведение, признанное неприличным, может стать причиной разрыва отношений и исключения девушки из общества. Тем не менее, интимная жизнь родственников, друзей, а иногда и малознакомых людей здесь является предметом интереса, разговоров и обсуждений даже в большей степени, нежели в самых либеральных обществах.

Темой разговоров героинь повести *Салам тебе, Даггат!* является и проблема хиджаба, а точнее сплетни о том, что якобы фундаменталисты грозились расстреливать тех, кто не носит платок. Мнения о необходимости носить хиджаб у самих девушек разные. Одна признает, что не носит платок, при этом считает себя хорошей мусульманкой. Другая планирует «закрыться», подчеркивая, что делает это по собственной воле, а не потому, что брат заставляет. И такое оправдание вызывает некое недоверие в искренности высказывания. Для полноты картины стоит отметить, что на улицах Махачкалы гуляют и свободно одетые девушки («Мимо медленно шла группа эффективных девушек в броской одежде, блестящих туфлях и с отутюженными стрижками») (Ганиева 2010: 15). А свадебный наряд невесты (культурно значимая сцена) сложно назвать скромным, и рассказчик отмечает ее отважное декольте, а также вызывающие юбки и яркий макияж гостей женского пола. Так называемый «дресс-код» меняется, и одежда внешне отражает внутреннюю растерянность молодых жителей Дагестана. Но ограничения и требования касаются также и мужчин, например, у

входа в модное кафе надпись гласит: «в спортивной одежде и с оружием не входить».

Верность традиции сильнее всего сохранилась в обрядах и ритуалах, которые составляют важный элемент идентичности народов Дагестана. На похоронах читают «зикр» – традиционную мусульманскую молитву. Почти без изменений сохранились свадебные обычаи. Свадьба троюродной сестры Далгата — это хороший повод для встречи с родственниками и друзьями; стол накрыт для трех тысяч гостей, что даже в дагестанских рамках похоже на гиперболу. Рассказчик описывает характерный способ дарить молодым деньги, сумма которых сразу записывается с бухгалтерской четкостью. Все гости танцуют традиционный кавказский танец — лезгинку. Кажется, что свадебные ритуалы не подвергаются ни западным, ни восточным модам. Особенно важным моментом является заранее подготовлена речь, она важнее даже самого изысканного тоста. Свадебная речь – это искусство риторики. У нее своя структура и композиция, она организована. Самые лучшие речи произносят старики, но и здесь Ганиева «прищуривает глаз» и разоблачает искусственность языка и чувств. А причина в том, что эта речь не ограничивается пожеланиями для молодоженов, и не выражает интимное переживание счастья по поводу соучастия в важном событии близких людей, но зачастую переходит в рефлексии о Дагестане, и даже в политическое заявление.

«Сегодня соединяются сердца представителей двух народов, двух великих народов Дагестана, вдохновенно и с пафосом говорил голос, – аварского и лакского. Мы очень рады, что наш Камал, которого я еще помню во-от в таком возрасте, теперь такой джигит, орел, и что он женится на самой красивой девушке Амине из знаменитого аула Цовкра. Весь мир знает канатоходцев из аула Цовкра, и я желаю Камалу, чтобы со своей женой ему было легче, чем канатоходцу на канате. Давайте выпьем за эту новую семью! Пожелаем, чтобы у Камала и Амины родилось десять детей! И все радовали своих родителей». (Ганиева 2010: 46)

На традиционной дагестанской свадьбе торжествуют дагестанские и общекавказские блюда. В процессе свадебного пиршества постоянно подносят горячие блюда, голубцы, картошку, куски мяса, творог с чесноком и огромное количество свежей зелени (укроп, петрушку, кинзу). В произведении неоднократно упоминаются локальные кулинарные названия: аварский хинкал, чуду, аджика. В свадебной речи, пышном застолье, чрезмерном количестве гостей заметна типичная для Кавказа предрасположенность к преувеличению и демонстративное гостеприимство.

Дагестан отражается в прозе Ганиевой как в зеркале. В повести *Салам тебе, Далгат!* писательница показывает кавказские традиции с перспективы русского человека. Одновременно, будучи аваркой по национальности и зная внутреннюю структуру дагестанского общества и традиции формирующие идентичность дагестанцев, она умело разоблачает фальшь – результат непонимания собственных традиций и их отклонения в пользу чужих влияний. Хотя повесть отличается многоголосьем и нет четкой авторской позиции (в чем сильно упрекали Ганиеву в родном Дагестане), но диагноз поставленный писательницей очевиден. Дагестанский читатель не готов принять новую кавказскую литературу в формате критического реализма. В этом смысле проза Ганиевой вписывается в традицию русской литературы, при этом являясь примером чего-то нового в литературе дагестанской.

Полифония голосов в повести *Салам тебе, Далгат!* напоминает какофонию, голосанезвучаггармонично. Все это показывает, что в Дагестане, представленном Ганиевой, нет слаженного взаимодействия традиции и современности. Они постоянно сталкиваются, борясь друг с другом на всех уровнях: языковом, религиозном, культурном. И главное, понятия традиции и современности нечеткие, смущают героев и увеличивают их ощущение кризиса тождества.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. В postscriptum к статье Молданов написал: «Моё отношение к повести «Салам тебе, Далгат», получившей, как я и предсказывал, «Птичку», потому что это было бы совсем смешно – не получить её, не изменилось. Это очень талантливая повесть. Теперь выясняется, что Гулла не Гулла на самом деле – это Алиса Ганиева. Тогда я не Егор Молданов, а Марк Сафронов, давно хотел себе взять такой писательский псевдоним, чем я хуже Алисы Ганиевой. Если вчитаться в дебютковский пресс-релиз – «загадочный автор» и прочая мишура, – становится понятно, что отцы-основатели знали про Штирлица в юбке. Зачем, правда, такой маскарад?! Ну, а если серьёзно, остался осадок, что «Дебют» обманул. Одно дело повесть очень талантливую написал начинающий автор, другое – профессиональный критик, пусть даже и не достигший двадцатипятилетнего рубежа. Это как смотреть на подлинную «Мадонну» Рафаэля в музее и на её репродукцию. В первом случае тебя охватывает волнение и чувства, во втором – абсолютно ничего, понимаешь, что это просто копия». (Молданов 2009: online).

2. «Республиканской библиотеки тихо двери распахнув, / Я пришел к тебе на вечер, дорогая Гюль-Бике, /

Что могу тебе сегодня, как джигит, я предложить? / Только звук кумыкских песен, дорогая Гюль-Бике! /

Наши предки величавы, ты такая, как они! / Книги Пушкина читаешь, пишешь даже лучше ты! /

Любоваясь, я склоняюсь, перед милой Гюль-Бике, / Твоя книга заблестала, как алмазы при луне!» (Ганиева 2010: 33-34)

3. Проблема борьбы «старого» и «нового» ислама – главный сюжет *Праздничной горы*. Свое личное мнение Ганиева выразила в интервью для портала «Эхо Кавказа»: «Молодежь сейчас делится на две группы, и ни одна из них не имеет яркого, ясного будущего. Одни стремятся к «традиционному исламу», который и исламом-то назвать трудно. Тут наблюдается подмена одного другим, ханжество. (...) С другой стороны – так называемый салафизм. Поиск истоков Ислама. Попытка возвратиться назад. Их логика довольно понятна. И если выбирать между ханжеством и искренним стремлением жить по Книге, то, наверное, второе симпатичнее. Но это тоже очень гибельный путь. Потому что мы живем в XXI веке, а в Дагестане всегда умели сочетать мусульманские традиции с исконно национальными. Сегодня эти исконные традиции потеряны. И свое, автохтонное мы пытаемся подменить чуждым, пришлым – арабской культурой. Мы не носим своих головных уборов, и пытаемся надеть на себя паранджу. Вот это мне искренне не понятно». (28.01.2010 online) <http://www.ekhokavkaza.com/content/article/1942548.html>

## ЛИТЕРАТУРА

**Ганиева 2010:** Ганиева А., *Вступительное слово Алисы Ганиевой*. Ж.: Октябрь. № 6, 2010. [online]: <http://magazines.russ.ru/october/2010/6/hi5.html>

**Ганиева 2010:** Ганиева А., *Салам тебе, Далгат!*. М., 2010.

**Гликман 2010:** Гликман К., *Один день в Дагестане*. Ж.: Новый мир. № 11, 2010. [online]: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/11/g114.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/11/g114.html)

**Дьякова 2009:** Дьякова Е., *Молодая проза срывает маски*. Ж.: Новая газета. № 140, (16.12.2009), 2009. [online]: <http://www.novayagazeta.ru/arts/42186.html>

**Кучерская 2009:** Кучерская М., *Герои нашего времени*. Ж.: Ведомости (17.12.2009), 2009. [online]: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2009/12/17/geroi-nashego-vremeni>

**Молданов 2009:** Молданов Е., *Жанна Агузарова рядом не стояла: Юбилейная очередь за дебютом*. Ж.: Литературная Россия. № 50-51 (18.12.2009), 2009. [online]: <http://www.litrossia.ru/2009/50-51/04793.html>

**Погорелая 2011:** Погорелая Е., *В долине Дагестана. О книге Алисы Ганиевой «Салам тебе, Далгат!»*. Ж.: Вопросы литературы. № 2, 2011. [online]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/po9-pr.html>

**JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ-BECHER**

*Lithuania, Vilnius*

*Lithuanian Culture Research Institute*

## **Lithuanian Tradition of Political Poetics and the Discourse of the New Historicism**

Lithuanian literature is deeply related to politics and history. Culture became a way for a nation to survive. Literature helped to raise national identity and to restore the rights for statehood and a valuable existence. In the era of Soviet occupation literature responded with literary expressionism of catastrophic modernism, metaphorical point of view and “lithuanisation of the world”. The last decades of Lithuanian literary discourse are dedicated to restore the nation’s rights and truth of history after the long-term ideological damage of alienation (deformation time). This literary stream could be named as **the new historicism**. It strongly relies upon the scientific documentary research of collected memoirs, photographs and archives. The new historicism opens up critical options not only for a literary discourse, but also for music, cinema, visual art, re-established nation’s Self, and sources for literary and political creativity.

***Key words:** crushed tradition, literature, politics, treason, deportations, Mannerheim line, hybridisation, new historicism, documentary, transcendental landscape.*

The Independence of the Baltic countries is the result of a long and dramatic struggle and constant non-systemic breaks that string out as the signs with a special dramaturgical meaning. An exceptionally important role here is given to language and literature, which decodes the connecting space among prayer, psalm, image and word. These intercultural connections or codes embody the mind’s strategy for the restoration of statehood of the Lithuanian nation. Its essence is depicted in the words of the partisans’ song: “after losing the battle, how to win the war?” (CD “Brothers“, 2009). This creates a new tradition, formed by upheavals in history (Анцѣauskas, 2012) and responds to such challenge – the political **change of the new historicism in literature**. It visualises the metaphysics of landscape in the form of stopped time. It becomes the main motif for the

Baltic States' political/poetical imagery, cinema, photography, literature and music historicism. Culture connects with the destiny of a nation's existence, restored memory and cleared space. Here one finds biblical depth of loss. Relation with its contexts opens an endless exposition of new sources for artistic dramaturgy: biblical self-sacrifice, suffering and the act of betrayal, expressed by real writers' lives, deaths, deportation, exile and emigration. Here the motifs of literature's reaction become reality: drama of resistance, mission of salvation.

On the other hand, the ideological mystification of reality enters here in the form of renewed or mistaken Self and hybridisation or complication of a Self. The post-structural destruction happens here using relation to postmodernism and invoking the instruments of nihilism. Using the action in principle one basically oversteps a creative literature tradition. This can be named as the epoch of crushing of Europe's traditions, referring to Anne Applebaum's book "**The Crushing of Eastern Europe**" (Applebaum, 2012). In the Baltic countries, which are also attributed to the same category of crushed Europe, we confront an extremely dramatic value of intersection of dictatorship and democracy, where the special-purpose internal cordons were erected to withstand the impact. Here it emerges – an internal, subtle, cultural, but essential "**Mannerheim's line**". This line becomes a paradigmatic horizontal, penetrating into the field of music – Baltic minimalism, and into archivistic photography and cinema, into a frozen landscape of deportations which irreversibly leads the times back and even further.

Literature could not hide its reaction towards this destruction of the tradition of life value. Its response was:

1. **Apocalyptic call from the depths.** It is a landscape of catastrophic modernism in the literature of émigrés.

2. **The "defeat" of apocalypse** semantically inverting it into a different trans-cultural code – the mythological fairy-tale "salvation"; it is a **metaphoric flight** in time.

3. **Belated return of history** to a literary discourse in the form of **documentary**, a restoration of truth with archives (letters, diaries, memories, photography).

4. **Actualization of exile as the other space**, stopping the time, transcending the event through creative works.

5. **Lithuanisation of the world**, eliminating the syndrome of the nation's loneliness and non-penetrability of the iron walls, when looking for the nation's origins and relations.

At first it is necessary to describe the **crushing of the European tradition of ethics**. It is a special literary-political crime that appeared in XX C, and can be named as the act of Nations' Apocalypse or betrayal of minor Nations, which has become the depreciation of conscious individual behaviour and thinking; so a

level of discourse is sinking down to a low-level norm. Ideology of “norm” in literature is also called a Self censorship, which compromises its ancient traditions (unity of goodness, beauty and truth), demonises the act of creation (comparing it to a carnival and hybridizing its figurative process) and becomes *the tradition of soullessness*. Hence the reductive shifts of epoch of the greatest betrayals emerge as literature’s “grey zone” with its new prophets. It is an obvious act of treason in Lithuania by writers Petras Cvirka, Liudas Gira, Antanas Veclova, Kostas Korsakas, and the poetess Salomeja Nėris – this train of names of literary scholars was heading to Moscow to bring back “the sun of Stalin” to Lithuania in 1940... And it was followed by an endless chain of guilt, deaths, the way of non-redemption, and the silence, burdened with horrors from forests of Katyn and Rainiai. Here the heavy darkness of the night of literary anti-tradition oppresses tradition, which was being attempted to arouse only by the prayers and calls of the emigrant poets: “I call the nation!”, “are you alive?”, B. Brazdžionis wrote from America (Brazdžionis, 1991:5,122). And also there were the “shot songs” by the partisan writers. Correlation of Lithuanian literature and politics gains a new level of existential unity here: drama of religious suffering, life and death, which would be impossible to ignore nowadays after melting of cordons of deformational time and the iron walls, and which would undermine the structure of a hybrid system itself, that is cracked not only in the sense of literary forms but forced by the space of Enlightening.

Literature here existentially trends towards politics and finally merges with its fields, embracing religion and myth, becoming the cultural paradigm of the nation’s survival. And most importantly it tells about “the silence of history” like the *frozen from horror landscape of national catastrophe*. This also becomes a new cinematographic trend where the sequence of stagnated shots (stigmatised signals from the forests, white and black photographs in the films about resistance and deportation) dominates. In the extent of the Baltics one looks for comparisons with the Shoah, human catastrophe and holocaust. The landscape of ruins in cultural reflections becomes the suggestion for modernism in painting and photography, non-secular architecture and encrypted transcendental visions for future restorations. In the silence of its darkness, in the muted crevices of loss the *candle lights* hover like impulses of light, the signs of “fields of sorrow” of the Baltic Self. Therefore signalling connections of the *silent resistance*, minimalism and modernism, call a new apocalyptic wave of chain reaction in creation aimed for the destruction of deformed system. The Baltic Self, as it is perceived now, is not possible without this contact with the darkness based on the *concept of break*. Literature together with its tradition of the new historicism absorbs this source of darkness with all its essence. Here we can distinguish its several fields.

**1. The wound of treason in literature. The Bunker. The crushed tradition.** The playwright of the new historicism catches the deadly trail of treason and this particularly painful wound, the poisonous train of betrayals, hiding in the depth of subconsciousness and its links to the partisan war: betrayal of brothers in arms. There was a wide range of reasons for this, sometimes related to torture, incredible pain and the matter of life and death of one's family. In rare cases it was only based on the need of a desperate self and the greed to get the better life possibilities. In the historiography of the last two decades the facts about famous children poet Kostas Kubilinskas (1923-1962) emerge as a *creator of the betrayal tradition*. His verses touched the hearts of many children ("Lamb's feet", Vilnius, Vaga, 1956 etc.). We know now that his nickname as the agent of KGB was Varnas, the Raven, the shadow of which grows over his writings. He is described as such: "on the 7<sup>th</sup> of March, 1949, 15 Lithuanian partisans died because of the betrayal of the agent of KGB, Varnas. The traitor himself, appeared to be a famous children poet, Kostas Kubilinskas, who mysteriously died in the sanatorium of Moscow suburbs just 13 years later" (Lukšas, 2015.03.27: 10-11.). "Observing the poet's career, the chekists perhaps decided that he would do anything for it... For the treason Kostas Kubilinskas was paid 7300 rubbles. He was also given a flat and a job, his verses were being published again but blood stained laurels didn't bring luck. The task to kill former friends was given by the chekists only to a small number of agents, but only a few of them wanted to become like Judas voluntarily. The agent Varnas was one such" (Lukšas, *ibid.*). V.V. Landsbergis's drama "The Bunker" speaks about the tragedy of self-destruction of such impetuous person inspired by the estranged system (Landsbergis, 2010). The shadows of human self were being opened during the times when traditions were crushed.

The documentary testifies: "When Kariūnas went to sleep, Varnas and Rytas decided, using written notes (which ones later they burnt), to personally liquidate the head of the district Kariūnas <...> Varnas shot him so quickly that Rytas did not manage to react. Rytas instinctively repeated the shot afterwards. Varnas shot for the third time, then opened the porthole, closed it and, after masking it, they ran away" (Lukšas, *ibid.*). The new historicism rising in nowadays literature develops this Shakespearean dilemma of treason as the tragedy of the destroyed Baltic Self. The established trend of postmodernism, hedonistic nihilism and black post-soviet sarcasm, linked to alcoholism, is being gradually relieved.

**2. Dramaturgy of Resistance in emigration. Five posts in the market place. The fight tradition.** The topic of resistance among Lithuanian émigrés in the USA became alive already in the 6<sup>th</sup> decade. Playwrights Antanas Škėma (1910-1961, "White sheet", 1958) and Algirdas Landsbergis (1924-2004, "Five



posts in the market place”, 1966) come to a field of actual historicism in literature, shielded from overlooking. Special topics like the Soviet war crimes in Lithuania, partisan resistance, arrests, tortures, killings, subsequently exposing bodies, were hidden behind the walls of silence. Horrible images of places in towns are hidden in the drama title by emigrant playwright Algirdas Landsbergis. It was the time, when the bodies of the slaughtered partisans were piling up in the town squares. As the famous partisan fighter, Anelė Senkutė-Pušelė writes: “the view was so shocking that it encouraged me to join the struggle” (Voverienė, 2007:285). She heroically died later accomplishing a tactical military task. Still being a war refugee and studying in Germany A. Landsbergis had a great interest in resistance. “I began writing “Five posts” right after the end of partisan war”, – wrote A. Landsbergis. “Wounds were still bleeding and a horrible feeling of emptiness was still hovering in town squares. My main source was the book “Partisans” by Juozas Lukša-Daumantas (Daumantas, 1950), from which I used the episode of “a false wedding”. I tried to detect any emerging material about the partisans, attentively read about the Polish underground” (Babonaitė-Papliauskienė, 2014: 85). The play “Five posts in the market place” is characteristic of the post-war expressionism so common in the West. Meanwhile Lithuania’s intellectual medium was blocked. In the drama “Five posts in the market place” intersection of literature traditions, the dimension of the new historicism appears as the rise of expressionism in the Baltic manner.

Meanwhile the literature of the partisan poets was still dominated by lyrical song tradition (“Shot songs“, 1990).

**3. The “overturning” of tradition – the epoch of metaphor. Going to Fluxus. Destroying the System.** After the establishment of deformation time, when the terror of occupation acquired the forms of ideological image, literature reacted in response with a new **form of rebuff**: a metaphor. Theatre of the absurd interchanges its place with reality. In *fluxus* art the game methods join the ideology and destroy the fortress with “iron walls” in this absurd kingdom. The turning point in the world’s history is created unbelievably simply by a trick of metaphor. This absorbent space is breathing with a **self-resignation code** in the verse by Marcelijus Martinaitis (1936-2013, “Ballads of Kukutis”, 1977):

**The Kingdom**

“What a great kingdom!” –

Thinks the king.

Everybody is ringing

A bell to show me,  
And they don't know  
How to show me,  
How much they are happy...  
(Martinaitis, 1981:149)

<...>

**The Resignation:**

When I laid the sky over the land,  
They came to take me...  
They placed the shackles around my neck...  
Under the Blinstrubiškė oak they hung me,  
And when they hung me, I suddenly came to my senses  
And I resigned from earth, sky and Lithuania.  
(Martinaitis, 1981:149)

Here we have three Lithuanian absolutes – earth, sky and homeland, and the perversion of resignation. Thus the epoch of minimalism begins – the epoch of *going towards silence*.

**4. One more method, the response to “the iron walls”, is the world’s Lithuanisation.** The universalism of the Baltic phenomenon was developed in the poetry of Sigitas Geda (1943–2008, Geda, 2010).

Such is the worldview of S. Geda’s poetry with his Lithuanisation of transcendental landscapes: starting from nature, wars, myths and images of perdition up to Bosch’s visions, pantheism, ending in Orient embrace of entirety with ancient Asia, India, Caucasus etc. Lithuania fights with the absurdity of deformation time itself. Here Lithuania’s culture and politics rushes to get to a world without boundaries obtaining the wings of metaphor. In literature it develops as a source of ideas and signs and takes the nation’s Self to a global vision. In the presence of infinity Geda’s poetry loses its postulates of structuralism.

**The way to the new historicism** was opened after the recovery of Independence in 1990. What was knocking under the shell of metaphor or was calling for truth in emigration literature, finally got its historic chance to open the pages of documentary. The ocean of archives and memories, long lying in the subconsciousness of nation, expressing itself in symbols of music and literature as archetypes: church bells, psalm, and plain songs or songs about lost homeland with gardens, sisters, forest, snow and the North, opened up horrifying but actual landscape of apocalyptic reality. In the variety of artistic images here was domina-

tion of eruptions and fractures, pulsations of darkness and light, and the graphical curves of black and white photographs. They led into dominium of visual field, where music absorbed a sound and literature received a word of justice.

5. **New historicism – the stopped time.** It is the documentary discourse, the fresh look at the facts, where the trail of truth lay at the beginning of everything.

The widest section here is taken by the memories about the deportation camps, the drama of experiences of partisan war and survival. The literature of the deportations' memories represents a new Baltic Self confronting death in the form of the horizontal – the North, forest, prairies, desert where one is thrown without a hope of surviving. It looks like a landscape of passive death, perishing from the freeze, a fatal way to silence, absolutized in the time and space. It is transcendence of image, the stopping of time, penetrating into Baltic music and the visual art, especially cinematography. It is not enough motifs of reality to awaken the archetypes of cognition; one has to take in a wider *image* (timeless photography, word repetition, blank silence – pausing of the narration, and in music – vibration of the hum). It is a cardinal rejection of narrative tradition and a renewal of literary text for the purpose of lifting a character above the time. The image, the vision rips out *the cell of truth* and hardens it in time, making it eternally alive and being able to inspire the life of the nation's consciousness. It becomes the new archetype, the gesture. Such a moment was declared in the film by the Estonian director, Martti Helde, about deportations, called "In the Crosswind" (2014). The language of facts is transformed into the language of stagnant visions of images, based on old photographs, visual "letters" in black and white. Permanent silence and a fractured discourse of deportation: diaries, photographs and fatal **uncertainty**, where their links integrate all the present together and fill in all rifts. The totality is determined by the silent rhythm of fatality – the exceptionality of the Baltic minimalism in music, forming everything and pulsing as their "**Mannerheim line**". A horizontal power of the North and the signs of existential strength, transfused the Baltic immunity with the eternity of nature. Here the water, the river, the sea and the trees perform its pulsing function of limitlessness. At the same time, the Self becomes a global link, restoring and transforming the deformation backwards.

From Algirdas Landsbergis's drama "Five posts in the market square" to Aivars Kalejs's (\*1951) organ work "Via dolorosa" (1992), dedicated to the victims of deportation, the serpentine Baltic Calvary of suffering is renewed as the symbiosis of Christianity and existentialism. At the same time the political path of the Baltics is universalised.

6. **The present. New literature and exceptional transformation of tradition.** Research looks into the new historicism, expressed in the newest book by Saulius Jbaltenis “The Age of Demons” (Vilnius, 2014). Here the author aims to look carefully at the most painful topic in XX C Lithuanian literature of the treason, as well as into life and creation of the most genial Lithuanian poet Salomėja Nėris, who burnt herself in the fire of “the sun of Stalin” the one that she brought here.

This re-occurring topic becomes especially relevant again when observing Lithuania’s way nowadays. The fact, that Salomėja Nėris (1904-1945) with other writers went to Moscow to hand over the Lithuanian Independence to the “brotherly Soviet Union”, where she read her passionate poem “Ode to Stalin”, still shocks Lithuanians and numbs their inner selves. “We will stay when the entire world blooms brightly in red blossoms!” Salomėja Nėris wrote in 1940 (Nėris, 1957:460). The Lithuanian literature has almost sunk because of this treason and became diverted towards “the historiographical scrap-heap of zombies” (Wittig-Marcinkevičiūtė, 2013:54-74). This “treason tradition”, formed by the soviet ideology, is still partially alive today with a postmodern “carnival of simulacra”, playing with paradox of values and hybridisation. The critic of literature and history Eglė Wittig-Marcinkevičiūtė states that “during the further stage of nation demolition the aim was to form a new type of intelligentsia – the educated class which renounces national ethics, therefore, does not perceive its role against it” (Wittig-Marcinkevičiūtė, 2013:73). Can such creative consciousness here create an influential idea in art or is it just able to imitate, play, rage and “demonstrate its muscles”? Lithuanian literature’s **tradition of its relationship with history was strongly distressed** after confronting the essence of betrayal. The tradition has lost the nation’s Self and has gone on a *quasi* postmodernist perspective – **deconstruction** of the nation’s myth. Nevertheless, the author states: “the Soviets did not manage to take away the knowledge of what the Lithuanian nation is. ... Many times this in-depth *self-recognition* helped the Lithuanians to overcome numbness of the brain which often affected its intelligentsia” (Wittig-Marcinkevičiūtė, 2013:74). S. Šaltenis’s novel “The Age of Demons”, analyses the degradation of values in this particular stage of Lithuanian history in the second half of the twentieth century – the controversial *perspective* of **tradition** (lyrics, nature, love of homeland) going towards anti-tradition, allowing us to look at the source of the demonism, i.e. to evaluate history. It is like a surgical cut, a literary *operation*, trying to overcome the complications of national consciousness, infected by the deformation time. This process can be compared with the literary conception of psychological trauma theory: when the truth telling, essential word repetition

helps one to reach the bottom line and to start the way of cleansing and rising “from the depths of loss”. It is the main aim of the new historicism to be achieved in various ways. The closest and the most reliable way is by evoking documentary, archives, memories, stopping time in post-traumatic reflexion, meditating *history out into eternity* (to sacredness, immunity level). Such symbiosis of history and literature diverts the Baltic Self to the dimension of loneliness and heroism, the landscapes of which change the tradition of lyricism in literature towards apocalyptic mainstream.

**Deportation literature** in the discourse of new historicism has a special role, it is one of the most influential, presenting the Baltic Self in the world. It is a universal cord of damaged humanism which **lament** is understood globally. The deportation literature encouraged globalism and universalism, merging prose with the flow of images of visual art. Frozen Siberian landscapes, telling about threatening emptiness and monumentalism that swallows everything, raises the idea of an infinite path, the journey to death and transcendence. The apocalypse is a coercive action of nature. The deportation literature is the first direct **reaction** to deformation, showing the significance of documentary for the new model tradition of the new historicism. The most important book here became the memoirs of Dalia Grinkevičiūtė “Lithuanians by the Laptev sea” (Vilnius, 1995). And the films followed this trend: “The Excursionist” (director Dainius Juozėnas, Lithuania, 2013), “In the Crosswinds” (Martii Hellde, Estonia, 2014). The worlds of documentary and artistic vision have also merged closely in musical works: “The Road to Silence” (O. Narbutaitė, organ work, 1981), eternal returning home (B. Kutavičius, “Ad patres“, 1984) or in *Via dolorosa* pulsating rhythm of train and steps at the same time being fatally calming and horrific (A. Kalejs, *Via dolorosa*, 1992). On the other hand, if to be precise, the deportation literature universalised the resistance as the process of life defence, the action of breaking ice, transformed it to a religious level and rises up like the way to the Enlightening dramaturgy. This corresponds to the archetypal theory about the Self, the archetype of archetypes, calling and rising “from the depths of loss” (according to Psalm 94), penetrating the survival of humanity and a drama of a limitless care of the universe.

Nowadays the deportation literature gets even more intense, inspiring more and more creative writers to participate in the restoration of Lithuania. The book by the American writer (in English) with Lithuanian ancestral roots, Rūta Jūbetys, named “Between Shades of Gray” (New York, 2012, Vilnius, 2014). She recreated the deportation drama from her grandparents’ recollections. This story became the bestseller of the *New York Times*, with the film being made. In

the book “Between Shades of Gray” we again enter into the landscapes of horizontals. There is the opening of the “transcendental landscape” space:

“Enkavedists threw a wooden board over the broadside. Then they started pushing children to step on it, urging them to rush.

- But where to rush? There is nothing there, – said the mother.

It was her truth. The place seemed totally deserted: neither a bush, nor a tree – only grey fields and beyond, the endless ocean.

We were surrounded by tundra and the Laptev Sea. The wind was lashing as if with a whip. I had sand crunching in my mouth and my eyes were itching. I pressed the handle of my suitcase tighter and looked around” (Їеретys, 2014:263).

The dimension of the horizontal is a philosophical transformation of the downfall. Here the return from deformation starts, from the tense times of blocked and rejected archetypes to continuity of infinity, the paradigm of enlightenment.

“Then I saw it. Beyond, where land and sky merged, among the grey clouds a narrow golden streak flickered. I was looking at the amber glowing bar and I was smiling. The sun came back” (Їеретys, 2014:278).

**7. Literature in politics.** The turnover of discourse tradition and the new creation reaches their goal for a change. It can be stated that nowadays politics itself becomes the work of art in the form of peculiar *Gesamtkunstwerk*. Writers, doctors of philosophy, critics, musicologists, performers, singers, photographers, authors of documentaries, playwrights and journalists basically performed and still perform a great political work in the restoration of state. It can be predicated that literary poetical call signs (such as B. Brazdžionis’s “Are you alive?”, Brazdžionis, *ibid.*) start a political turn of the world’s re-creation. The following means of art and science are necessary for the efficiency of politics:

1) to penetrate the facts, to prove the historic truth, to reveal the blocked secrets, to know and to speak.

2) to give the word the gesture of the archetype, the symbol of resurrection, the height of the eagle sight, to provide it with sound and precision of reference to the historic truth. It is very important to join the dynamism of expression with scientific precision to clean “the bone overloaded with earth”, that its glow could penetrate through the darkness.

3) to overturn the vessel of slowly burning fire, that the alchemical activity would be able to change the historical discourse about values.

After the reality became the political arena, we have a new political poetics and the scene of its drama – the events of the XXI century. Here is the verse from the summer of 2014:

*That summer it was raining differently  
When it rained humans –  
Not fish –  
The sky wanted to close its eyes.  
The land embraced  
Hundreds of personal drops of suffering.  
Satan was laughing.  
O my God  
Europe observes a far  
Wild prairie  
Where bloody dragonflies fly.  
The moon of the Turks keeps looking from under the ground.  
The Dutch consider, and eat their cheese (Landsbergis 2015:223) .*

This example of actual political poetics fixes a strong trend of the new tradition of the Lithuanian thinking. It is a new style of transcendental landscape (even in forests by Smolensk), when a sore, a wound, small shards of traditional archetype are turned into the drama of reality – verbalised graphics, space and emptiness crossing with the landscape of the slaughtered Self. One speaks in the ciphers of literature – presentation of the “translation” of political metaphor. It awakens the division of the European thinking changing it from the passive to the active one. All this connecting space is a *stagnant image*, which has the power to explode the situation. The image of landscape with its ciphers decodes the actual archetypes: tragedy, demonism, sarcasm, lie, conformism and an ideological struggle for space reconstruction. In this context, the Malaysian aeroplane catastrophe is pointed out not as an accidental victim, but one of the apocalyptic struggles lasting for centuries.

At the meeting point of political actuality and its literary images, the tradition of the new historicism in Lithuanian culture is revealed. It is tightly related to three phases of the interaction of history and literature. The one stream is flowing from diplomacy (Eidintas, 2006), the other from military service (Kuckailis, 2015). The most important is not the aesthetical strategy of creation, but the relation of creation to the survival of nature and humanity, society, morality, political – existential motivations, new challenges and rescue myths. It can be stated that without these philosophical postulates about understanding existence, the literature turns to become a childish playground, filled with naïve aestheticism. It means that it lacks an essential depth of psychology, the surge of archetype’s power and the real signs of dramatism (Jung, 1999). The example could be the

novels of some Lithuanian modernists of the middle age generation, in their own way reflecting the Soviet times, pre-war diplomacy, deportations, resistance, KGB activity, and the role of the church. The controversial reduction is overturning, mocking the conception of stand for identity with artistic carnival. This discourse of a *funny artificial Self* is still alive, although it is already exhausting itself. Here it could be mentioned several earlier works by Marius Ivaškevičius: “Green”, “Madagascar“, “Mistre“, etc. The lack of real Self power is pointed out in contemporary Lithuanian philosophy (Rubavičius, 2014).

But it is more important that the symbiosis of the new historicism and literature rests on a scientific basis of reconstruction – the documents published by the Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania.

On the other hand, all this project of transformation of traditions, led by the new historicism, has its antiphon. It is being recognised that the struggle continues with “some neighbours, having in mind Russia. Especially there, this strategic propaganda of structuring the reality has been recently revived with the help of literature and artistic image, while Russia fights an undeclared war in Ukraine” (Alternative universe. [www.delfi.lt](http://www.delfi.lt), 03.07.2015).

The American politician and philosopher, Andrew Wilson, writes about this:

“The “reality” created by a talented propagandist – writer Vladislav Surkov operates in Russia: virtual political system, fictional opposition parties, and staged elections. Real dramas are demonstrated, combating evil businessmen, who robbed the state like in the exemplary arrest and the trial of M. Khodorkovsky. The opposition characters, such as Gari Kasparov, are marginalised, and laughed at on the state TV. The foundations are being constructed, that would guarantee the decline of discourse and the level of stupidity in society. But one needs a new stimulus again and again – constant and stronger agitation, that brings out such phrases: “Banderovcy fascists keep running in Kiev”, “The West aims to destroy Russia, wants put it down on her knees, the spies have invaded Russia and weave conspiracy and revolutionary plans” (Wilson, 2005). All this Surkov’s constructed discourse, which enabled the occupation of Crimea and V. Putin’s high ratings, is **the project of virtual creation of a talented personality**. But this dramaturgy gradually became nourishing itself, dangerous for itself and for the rest of the world. Russian policy after V. Putin returned to power in 2012 became more virtual. We follow the drama of media art, losing the relationship with reality and with the consequences of the real world. Russia is not sleepwalking, but it is moving towards a catastrophe” (Alternative universe. [www.delfi.lt](http://www.delfi.lt), 03.07.2015).



## Conclusions

The transformation of traditions in Lithuanian culture is influenced by several historical factors: occupation, state treason, ideological conformism, falsification of reality and hybridisation of the Self.

Now we can claim, that the discourse of the reaction of all these factors is the new historicism:

a) naming the treason, deconstruction of a legend (the articles of A. Lukšas, E. Witting-Marcinkevičiūtė, dramaturgical works, etc.);

b) the terror of occupation and research of the falsification of history at a scientific level (monographs of R. Tracevskis, V. Terleckas, A. Anušauskas, publications of the Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania);

c) the new hybridisation – reality structuring phenomenon, managing the media image, through poetics of literature and imagery, influence on the consciousness of masses, manipulative power through drama of world conflicts, the so-called *emotional imperialism*.

Literary tradition in one way or another is affected by these powers, overturned and fractured. Therefore it often rests on the layer of visual and musical art (cinema, photography, opera and synthesis of other arts). But precisely the new historicism of literature attempts to return the tradition, building the basis for trusting facts of the writers' creations (Tracevskis, 2013).

The new historicism in Lithuanian literary tradition aims to restore the nation's rights, to reconstruct the image of identity in a documented way. Here all sensations of modern topics are reflected, starting with catastrophic modernism, and looking for ways to return to the constructive narrative, envisaging the richness of the blocked Self and abyssal sources of the nation's survival. This became a special mission of the Baltic cultural phenomenon – purification, restoration and post-traumatic psychotherapy strategy in a modern world history.

## LITERATURE

**Анушаускас 2012:** Arvydas Anušauskas. *Teroras 1940-1958 m. (Terror 1940-1958 m.)*. Vilnius, Versus aureus. 2012.

**Applebaum 2012:** Anne Applebaum. *Iron curtain. The crushing of Easter Europe 1944-1966*. Doubleday, 2012.

**Babonaitė-Paplauskienė 2014:** Virginija Babonaitė-Paplauskienė. *Kelionė į Algirdo Landsbergio kelionę. Archyvai. (Journey to Algirdas Landsbergis Journey. Archives.)*. Kaunas, Naujasis lankas, 2014.

**Brazdžionis 1991:** Bernardas Brazdžionis. *Šaukiu aš tautą! (I call the nation!)* Vilnius, Rašytojų sąjungos leidykla, 1991.

**Daumantas 2015:** Juozas Daumantas. *Partizanai (Forest Brothers)*. Chicago, Lithuanian foundation, 1950, Vilnius: Obuolys, 2015.

**Eidintas 2006:** Alfonsas Eidintas. *Ieškok Maskvos sfinkso. (Look for the Moscow sphinx.)* Vilnius, Versus aureus, 2006.

**Geda 2010:** *Sigitas Geda – pasaulio kultūros lietuvinimas. (Sigitas Geda – Lithuanisation of the World Culture.)* Edited by A. Andrijauskas. Vilnius, Lithuanian Culture Research Institute, 2010.

**Grinkevičiūtė 2008:** Dalia Grinkevičiūtė. *Lietuviai prie Laptevų jūros. Žaltvykslė, Vilnius, 2006. Lithuanians by the Laptev Sea.* Chicago, Lituanus Foundation, 2008.

**Jung 1999:** Carl Gustav Jung. *Psichoanalizė ir filosofija. (Psychoanalysis and Philosophy.)* Vilnius, Pradai, 1999.

**Kuckailis 2015:** Ernestas Kuckailis. *Pavasarij paukščiai sugrįžta (The Birds come back in Spring)*. Kaunas, Vox altera, 2015.

**Landsbergis 2015:** Vytautas Landsbergis. *Ukrainos golgota. (Ukrainian Golgotha.)* 2013-2014. Vilnius, 2015.

**V.Landsbergis 2010:** Vytautas V.Landsbergis. Bunkeris. In: *Trys pjesės. (The Bunker. In: Three plays.)* Vilnius, Dominicus lituanus, 2010.

**Lukšas 2012:** Aras Lukšas. Šešėliuotas poetės kelias. (Shadowed way of a poetess.) In: *Lietuvos žinios, (Lithuanian news)*, 2012.11.16, p. 10-11.

**Lukšas 2015:** Aras Lukšas. Varnas Pegaso sparnais. (Raven with Pegasus wings.) In: *Lietuvos žinios, (Lithuanian news)*, 2015.03.27, p. 10-11.

**Martinaitis 1981:** Marcelijus Martinaitis. *Vainikas. (Wreath)*. Vilnius, Vaga, 1981.

**Neris 1957:** Salomėja Neris. *Raštai. I t. (The Scripts, Volume I)*. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957.

**Rubavičius 2014:** Vytautas Rubavičius. *Vėluojanti Savastis. (The later Self)*. Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2014.

**Shot songs 1990:** Sušaudytos dainos. Dzūkijos partizanų dainos. (Shot songs. The Songs of Partisans of Dzūkija). Edited by V.Ledas, H.Rimkus. Vilnius, Vaga, 1990.

**Šaltenis 2014:** Saulius Šaltenis. *Demonų amžius. (The Age of Demons.)* Vilnius, Tyro alba, 2014.

**Šepetytys 2014:** Rūta Šepetytys. *Between Shades of Gray*. New York: Philomel Books, 2011. *Tarp pilkų debesų.* Vilnius, Alma litera, 2014.

**Tracevskis 2013:** Rokas Tracevskis. *The Real History of Lithuania in the 20<sup>th</sup> Century (without political bias, bigotry and prude self-censorship)*. Vilnius, Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania, 2013.

**Voverienė 2007:** Ona Voverienė. *Žymiosios XX a. Lietuvos moterys. (The most famous Lithuanian Women of XX century)*. Kaunas, Naujasis lankas, 2007.

**Wilson 2005:** Andrew Wilson. *Faking Democracy in the Post-Soviet World*. London, New York, 2005.

**Wittig-Marcinkevičiūtė 2013:** Eglė Wittig-Marcinkevičiūtė. *Nacionalinės etikos griuvėsiai arba kaip nužudyti valstybę, jos intelektualų rankomis. (National Ethics Ruins or How to Kill the State with the Hands of its Intellectuals)*. Vilnius, Kultūros barai, 2013.

**MARIA MASARSKAJA**

*Belgium, Brussel*

*University Institute from Translators*

### **The role of Isaak Babel as a Master of the Expressive Speech in Russian Prose**

Isaak Babel is one of the best prose writers of the 20th century Russian literature. One has the impression that his works reaches the very essence of the literary art. We can undoubtedly designate him as the author who best expresses his love for life, in spite of the cruel character of his short stories. A reasonable explanation for such a cruel and sensory character in his prose comes from the fact that passion and not love is the mainspring of it. At the same time, cheerfulness is for him an essential condition of a writer's wisdom: "Intelligent people are merry, a merry man always is right", such is the message he puts forward for his readers.

Phoneticians could undoubtedly determine the musical structure of Babel's sentence. A structure that reproduces perfectly the rhythm of breathing and heart-beat. Reading it aloud provides a real pleasure, and the "skaz" technique offers the features of a genuinely poetic prose.

*Key words: prose, «obramlenie» method, rhythm*

**МАРИЯ МАСАРСКАЯ**

*Бельгия, Брюссель*

*Институт перевода Брюссельского университета*

### **Роль И.Бабеля как мастера художественного своеобразия слова в русской прозе**

«Человек должен знать всё, это невкусно, но любопытно», говорил Бабель. (Генделевский 2009:192). В искусстве Бабеля мы многим обязаны этому любопытству. И любопытство стало дорогой в литературу. Он увлекался и интересовался жизнью, по преимуществу, в её крайних и лихорадочных проявлениях, и утолять свой интерес ему приходилось, созерцая крайности. Так, Бабель смотрел в глазок, как кремировали труп его близкого друга, поэта Багрицкого. Кстати, Лев Толстой за границей ходил

смотреть на публичную казнь, а И. Бродский в молодости работал в морге.

Исходя из этого подхода к жизни, Бабель придает своему повествованию варварскую простоту, он говорит одним голосом о звездах и триппере. «Стиль Бабеля – настоящий сверж и вглубь реализм», утверждает Валентина Ходасевич: (Ходасевич 1970:25). «Читая написанное Бабелем, я испытываю то же наслаждение, которое получаю как художник, когда смотрю на дивные произведения могучего, непревзойденного, очень ни на кого не похожего и ни от кого не зависящего гениального испанского художника Франсиско Гойи. Предельно скупые, но точные мазки его живописи и предельно выразительные штрихи его гравюр отражают только самое главное, что он хочет сказать и поведать людям. Отброшено все малозначащее и в картинах, и портретах, и композиции. Тема и цель ничем не засорены и действуют безотказно. Бабель, работая словом, добивается тех же результатов. Их роднит и цель, и мысль, и манера» (Ходасевич 1989:63).

«Одесские рассказы» – яркое проявление самобытной манеры И. Бабеля. Они не только признание в любви к городу, чьи улицы исхожены детством и юностью писателя, не только дань верности легенде этого города – жестокому, свободному, талантливому миру «аристократов» Молдаванки, попытка живописать «свою» Одессу, передать ее этику, ее пестрый цветовой колорит, специфику одесской речи, но это и в конечном итоге рассказы о любви и доброжелательности ко всему человечеству мудрого философа. «Прозу Бабеля можно безошибочно узнать по тугой, мускулистой уплотненной фразе, по блеску отделки, по ритмическому узору, по взрывчатой силе рассказа» (Поляк 1969:328).

Особенностью творчества Бабеля является то, что реалистическое изображение действительности переплетается в нем с романтической приподнятостью и устремленностью в будущее. Бабель мастерски использует богатство народной речи для раскрытия характеров персонажей и, в частности, неcodифицированную лексику, т. е. лексику, не входящую в рамки литературного языка. Значительное место принадлежит просторечиям, характерным для непринужденной речи, не связанной строгими нормами. Общее, что роднит все просторечия – это признак стилистической сниженности. Попадая в контекст новеллы, просторечия подчиняются идейно-художественному замыслу писателя. Они неотделимы от всей образной системы, от композиции произведения в целом. Поэтическое окружение слова, стилистическая атмосфера, в которой слово становится образным в зависимости от его смысловой нагрузки, от его места в связи с другими словами, не возникают сами по себе, стихийно, а определяются целевой

установкой, идейной и эстетической задачами писателя. Просторечная лексика служит важным эмоциональным средством для создания речевой характеристики персонажа, колорита местности и времени произведения.

Вводятся Бабелем и жаргонные слова, показывая этим сопричастность героев определенной социальной среде. Описывая жизнь и быт Молдаванки, автор использует диалектные слова намеренно, с целью более яркого изображения действительности, лексику и синтаксис одесского южного говора, взаимодействие разных языков.

Приведем несколько примеров:

*«Об чем думает такой папаша? Он думает об выпить хорошую стопку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях — и ничего больше»* (Бабель 1979:247).

или:

*«Король, — сказал он, — я имею вам сказать пару слов»* (Бабель 1979:239).

или:

*«Что сказать тете Хане за облаву? — Скажи, Бенья знает за облаву»* (Бабель 1979:240).

Излюбленным средством для создания экспрессивно-эмоциональной окрашенности прозы у Бабеля были метафора и сравнение. Паустовский с восхищением приводил слова Бабеля: «Сравнение должно быть точным, как логарифмическая линейка, и естественным, как запах укропа» (Паустовский 1977:131). Бабель принадлежит к тому типу писателя, который имел дар называть вещи по-иному. Марсель Пруст как-то сказал: «от писателя для вечности остается метафора. И шире – троп, и не только троп – как словесное изображение, но что очень важно для понимания творчества писателя – способ его мышления» (Proust 1927:287).

Метафорические формы мышления Бабеля в новеллах напоминают образы романтического, балладного стиля, отражают круг предметов и явлений внешнего мира героев (солнце, ночь, звезды, закат), создают лирико-драматический контекст:

1. *«Ночь была лилова, тяжела, как горный, цветной камень. Жилы застывших ручьев пролегли в ней. Звезда опустилась в колодцы черных облаков»* (Бабель 1979:102).

2. *«Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами»* (Бабель 1979:101).

3. *«Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Вечер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец»* (Бабель 1979:140).

И в то же время это и основные сферы таких локальных объектов, как Молдаванка, маршруты Конармии. В новеллах собственно метафора приобретает синтаксические и стилистические признаки фразеологии.

Другой излюбленный прием у Бабея – это метод «обрамления», который заключается в создании определенной рамки – единому художественному оформлению текста в начале и в конце высказывания. Благодаря «обрамлению» создается художественный ритм произведения, музыкальность повествования. В следующем примере помимо приема «обрамления» прослеживается также повторение союза «и», который выступает в роли скрепы, которая в свою очередь, влияет на мелодику речи. Музыкальности повествования способствует также повторение одинаковых гласных и согласных (ассонанс и аллитерация).

*«Нужны ли тут слова? Был человек  
и нет человека. Жил себе невинный  
холостяк, как птица на ветке,  
и вот он погиб через глупость.  
Пришел еврей, похожий на матроса, и выстрелил не в  
какую-нибудь бутылку с сюрпризом,  
а в живот человека,  
Нужны ли тут слова?»*  
(Бабель 1979:250)

Обрамление «*Нужны ли тут слова*» подчеркивает трагизм случившегося, повтор риторического вопроса углубляет смысл противоестественного отношения между людьми, раскрывает извечный конфликт жизни и смерти. Этому способствуют и звуковые повторы – «*Был человек и нет человека*», которые создают здесь особый ритм.

Художественный ритм особенно важен в произведениях Бабея. Ритм служит многообразным целям – и композиционной структуре произведения, и усилению эмоционального, и изобразительного эффекта. В литературе ритм может быть выявлен на всех уровнях произведения: интонационно-синтаксическом, лексическом, композиционном, сюжетно-образном. Так, на уровне композиции ритм обнаруживается в чередовании глав, фрагментов текста, в повторяемости отдельных мотивов и художественных образов.

Повторение какого-либо художественного элемента происходит каждый раз в новом контексте, где этот элемент интонируется и акцентируется. Повтор свидетельствует о семантической значимости элемента в структуре текста. Таким образом, ритм выступает как смыслообразующая категория.

Ритм создается также сменой форм повествования, организацией всего речевого движения, особенностями синтаксического строя. Если обратиться к тексту рассказа «Король», в котором речь идет о попытке нового полицейского пристава положить конец деятельности одесских налетчиков из Молдаванки, (на что они ответили поджогом полицейского участка), то можно сразу выделить «рамку» этого конфликта. И в начале, и в конце рассказа повторяется один образ – фразеологизм «новая метла», причем в конечном фрагменте текста это устойчивое выражение трансформируется через обновление его внутренней формы, первичный смысл высказывания становится метафорической перифразой:

*«Новая метла чисто метет,- ответил Беня Крик»* – вначале истории (Бабель 1979:240). и: *«Пристав – та самая метла, что чисто метет, – стоял на противоположном тротуаре и покусывал усы, лезшие ему в рот, новая метла стояла без движения»* в конце новеллы (Бабель 1979:245).

Данный повтор, интегрируя основные тематические линии, служит доминантой, ключевой ретроспективой в художественном сюжете новеллы. Здесь наблюдается функция повтора «витка спирали», лексический повтор здесь связан с реализацией смысла и образной системой целостного текста.

На фонетическом уровне ритм прослеживается благодаря чередованию ударных и безударных слогов, а также повторению одинаковых гласных и согласных в тексте.

*«Венчание кончилось.  
Раввин опустился в кресло,  
потом он вышел из комнаты и увидел столы,  
поставленные во всю длину двора».*

(Бабель 1979:239)

Это начало новеллы «Король» демонстрирует правильное чередование ударных и безударных слогов, ударные слоги четные, т.е. это ямб. Пропуски ударных слогов составляют ритмический рисунок всего текста новеллы, создают плавность повествования, восходящего к Библии (ср. «Песнь

песней)), где и в славянских переводах сохранено правильное чередование ударных и безударных слогов, идущее от античного стихосложения чередования долгих и кратких слогов.

Правильное чередование согласных «х», «з», «с», «ц», «р», а также шипящих «ж», «ш», «щ» мы можем проследить в следующем отрывке из новеллы «Переход через Збруч»:

*«Тихая Волянь изгибается,  
Волянь уходит от нас в жемчужный туман березовых роц,  
она вползает в цветистые пригорки  
и ослабевшими руками  
пугается в зарослях хмеля» (Бабель 1979:101).*

Ритм как принцип жизни, как синоним периодичности рассматривался известным исследователем ритма прозы С. Бонди: «Периодичность, равномерность в искусстве важна не сама по себе, а как средство привести душу читателя в такое состояние, когда каждое, даже малейшее отклонение от равномерности ощущается нашим ритмическим чувством, что и используется художником для выразительных целей» (Бонди 1987:100).

Это высказывание очень точно относится к И.Бабелю, чье мастерство превращает его новеллы в поэмы в прозе и ставит его в один ряд с лучшими мастерами художественного слова.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

- Бабель 1979:** Бабель И. *Детство и другие рассказы*. Иерусалим, 1979.
- Бонди 1987:** Бонди С. *О ритме*. Москва, 1987.
- Генделевский 2009:** Генделевский С. *Гибель с музыкой*. Знамя, №5, 2009.
- Паустовский 1977:** Паустовский К. *Время больших ожиданий*. Одесса, 1977.
- Поляк 1966:** Поляк Л. *Бабель новелист*. Известия АН СССР т.15, 1966.
- Ходасевич 1989:** Ходасевич В. *Каким я его видела. Воспоминания о Бабеле*. Москва, 1989.
- Proust 1927:** Proust M. *Le temps retrouvé*. RTP, t.IV.Paris. 1927.



**ALAAELDIN MAHMOUD**

*Kuwait, Egaila*

*The American College of the Middle East*

**(In)visible Men: Ambivalent Attitudes of the  
Arab *Nahḍah* and Harlem Renaissance Poets  
Towards Their Own Traditions**

The fact that Arab and Harlem Renaissance poets recognized their poetic predecessors as more visible than others within their perceived literary traditions raises questions. Among them are questions relating to the parameters designating the inclusion/exclusion standards, according to which a poet is included/excluded from the alleged literary canons of those renaissances. Eliot's definition of tradition is revisited against the various appropriations of poetic tradition among those poets. Besides, bringing to light a spectrum of the warring attitudes vis-à-vis the Egypt and black America literary traditions will answer questions such as the poetic precursors' (un-)canonicity; and most importantly, the reasons which drove those renaissance poets to revive their tradition, almost consciously and selectively, and recreate the literary canons in their literary milieus respectively.

**Key words:** *trace, play of absence and presence, tradition, visibility and invisibility, memory, Arab Nahḍah, Harlem Renaissance, literary canon, vernacular literature, classical literature.*

**Of Tradition(s): Play of Absence and Presence**

When Jacques Derrida published his influential book in French *De la Grammatologie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1967), it is quite clear that his project was to deconstruct what he calls the "metaphysical tradition" of the West (or famously to the so-called "metaphysics of presence") rather than applying his deconstructive tools to any (Western) literary tradition, or the conceptual 'Literary Tradition,' if any. Drawing on Derrida's deconstruction and critique of structural linguistics, the meaning of 'tradition' (as a sign) is and should not be governed by tradition's relationship to a larger, overarching sign system. However, such sign (tradition in this case) carries a trace of what it does not mean. The mean-

ing of tradition can thus be intelligible through conjuring up the absent 'trace' of the sign in question, which is "a metaphor for the effect of the opposite concept, which is no longer present but has left its mark on the concept we are now considering." (Balkin 1998: 6) Therefore, and in this respect, in order to approach the meaning of a sign like tradition, one ought to comprehend it in yet another Derridean term; as a "play of absence and presence." (Edwards 1998: 70) Such notion is explicated by Gayatri Spivak in her preface of her English translation of Derrida's *De la Grammatologie*, when she states that the trace as defined by Derrida "is the mark of the absence of a presence, an always-already absent present, of the lack that is the condition of thought and experience." (Spivak 1976: xvii)

Thus, such understanding of language itself, comparatively as a *différential* sign-system, so to speak, makes deconstruction, as an unending process, a better method to approach meaning. Since "language bears within itself the necessity of its own critique," (Macksey 2007: 254) deconstruction is at play to lay bare the inner contradictions that are hidden inside a given text. Here, the question to be raised is whether it is possible to conceive of the meaning of, say, tradition as a never-ending interplay of absence and presence. In his article "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences," Derrida asserts that what he calls 'freeplay' takes place when presence is disrupted. Therefore, the trace, as Derrida himself states somewhere else, "is not a presence but is rather the simulacrum of a presence that dislocates, displaces, and refers beyond itself." (Derrida 1973: 156)

Now, when it comes to literary tradition in particular, the meaning and signification of a literary tradition produced in a certain language, say the English language, are never final or complete, simply due to the very freeplay of absence and presence. Practically, when an author embarks on producing a literary text in English, it will be added (becomes presence) vis-à-vis the totality of the oeuvre of that given literary tradition, which in turn, becomes a "nonabsent absence," (Blanchot 1998: 23) to use Maurice Blanchot's term. This work of literature, written in English, will be added indefinitely to the whole body of English literature as a "supplement," yet another term of Derrida. Drawing on the term and speaking of the newly produced literary text in question, this

[literary text] supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself *in-the-place-of*; if it fills, it is as if it fills a void. If it represents and makes an image, it is by the anterior default of a presence ... As substitute, it is not simply added to the positivity of a presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure by the mark of an emptiness. (Derrida 1976: 145)

Surprisingly, the above approach to tradition brings to mind T.S. Eliot's stance regarding tradition, manifested in his eminent essay "Tradition and the

Individual Talent.” In this article, Eliot argues that the individuality of a given poet is inevitably associated with the production or the ‘tradition’ of his predecessors. Eliot’s definition of a living poet’s tradition is quite broad. In the case of English poets, their tradition encompasses this span of time from Homer to those poets’ “immediate predecessors.” (Eliot 1963: 141) Moreover, every poet is, in this sense, simultaneously situated between his own tradition and contemporaneity. Likewise, what invokes (post-)structuralist, even deconstructive analysis of poetic (and literary) texts is their contemporary author’s *relation to* his tradition, or as Eliot himself puts it: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his *relation to* the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism.”(141) (The researcher’s emphasis)

Eliot’s essay may be re-approached, not only as a new method of critical appreciation of poets (or literary authors in general), but also as a way of re-appropriation of the notion ‘tradition’ itself. Light is to be shed, however, on a binarism which is almost never addressed in any critical discussions of Eliot’s article. Eliot contrasts ‘living’ poets and artists with the “dead” ones. Thus the consequent contrast that should be understood is between contemporary poets and tradition-al poets, or in other words, poets of contemporaneity and poets of tradition. In this vein, and according to the Derridean and Eliotian positions, the relation a contemporary poet/artist has with his (or her) tradition does not invoke a stark contrast between life and death, but rather a freeplay between them, something that is not dissimilar to the play of absence and presence. In other words, “[d]eath [...] is never present, though it is not absent. As the nonabsent absence that forever haunts my presence ... Death approaches yet never arrives.” (Taylor 1990: 28)

Likewise, tradition is never fully present, never has a closed, final meaning; however, it is haunted with a state of “nonabsent absence.” Tradition is thus hauntingly, as it were, present, in its entirety, in the individual works of the contemporary poet/artist. Such is quite important to understanding both creative writings and tradition, but it is even of special interest to the literature of the so-called (European) Renaissance (and its cognate ‘Other Renaissances.’)\* It appears quite

---

\* This is a reference to the notion proposed by the contributors of the book that has taken the same title: *Other Renaissances: A New Approach to World Literature*. (New York :Palgrave Macmillan, 2006) In this book’s twelve essays, it was argued that the more or less archetypical European/Italian Renaissance has inspired the emergence of ‘other renaissances’ in different times and spaces. The proponents of those other renaissances re-appropriated the notion of the ‘Renaissance,’ engaged in active investigation of it, and eventually added new signification to it in various ways.

likely that tradition is often looked up to as of a paramount importance by poets and artists of those renaissance(s) in general. It should also be stated, however, that the authors of each renaissance are not identical, as expected, vis-à-vis their positions relating to their own literary traditions.

### **Le Visible et L'invisible: Nonabsent Absent Predecessors?**

In 1964, Maurice Merleau-Ponty published his trailblazing book *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, which was translated only after four years to appear as *The Visible and the Invisible* (1968). The publication of Merleau-Ponty's prominent work which appeared posthumously "electrified the philosophical imagination." (Tymieniecka 2002: 1) In this work, he introduced the terms "'visible and invisible' [in which he] seem[s] to offer a new way of seeing the reality." (1) In this respect, human perception involves a play of the visible and the invisible, inasmuch the same way as a piece of painting is perceived through a play of light and shadow. If the interplay between the visible and the invisible would be recognized metaphorically, then the visible and the invisible and their dynamic play, in their capacity as tropes, could further be approached as a method to perceive of the relation between tradition and individual literary works.

Of the "dead poets," to use Eliot's words, in a literary tradition, some works created by them are naturally more visible than others. During the vibrant play of the visibility and the invisibility of tradition's literary texts, certain works will become more visible at a time, then turn less visible or even go totally invisible. That is worked out, among other things, through memory. It is through the memory of individual authors that they could invoke and bring to life those works of tradition, which may have remained quite invisible for some time. Tymieniecka stupendously explains the way through which the memory of, say, contemporary authors can unearth the less visible works of tradition, in a constant route of visibility and invisibility, which will eventually lead to generating new meaning and signification:

It is in memory that we retrieve from the unknown roads traveled by our ancestors the traces of civilization they left in their passage. The ruins of their industry hidden in the earth and invisible to humanity for centuries are uncovered and brought into light and the play begins between the visible but enigmatic and the invisible that gives it meaning, to yield up the key to the mystery of the past. (4)

Further, the notion of memory, contextualized in the visibility/invisibility binarism, also invokes its very antithesis, that is forgetting. In other words, and to play a variation of the same tune, it may equally be maintained that the authors of a given literary era, when they appropriate the works of their predecessors, they engage in a process of remembrance and forgetting. According to

Ricoeur's *Memory, History, Forgetting*, the acts of remembrance and/or forgetting are not be spontaneous or impulsive, at least in this context. From a philosophical perspective, Ricoeur views memory as a (re)presentation of truth. He further asserted that "all memory is already a distortion inasmuch as it is selective." (Ricoeur 2004: 324) Talking of living, remembering Arab and black American poets who re-appropriate the dead, forgotten poets' tradition (namely, that of the Arab and Harlem Renaissances respectively), the formers' representation of such traditions may well be both selective' and corrupted. In other words, the remembrance effected by both early and modern Arab *Nahḍah* poets like Maḥmūd Samī al-Bārūdī (1839-1904) or Aḥmad Shawqī (1868-1932) of one of most beseeched, so to speak, poets in the classical Arabic literary tradition, i.e. al-Mutanabbī's has been both a 'selective' and 'distorted' representation of the 'true' poetic tradition, as represented by that predecessor. Likewise, Harlem Renaissance's black American poets like Langston Hughes (1902-1967) and Countee Cullen (1903-1946) showcase the broad contours of what a literary tradition means for black American authors through their selective remembrance of English-speaking poetic predecessors as diverse in time and space as the African-American fin-de-siècle poet Paul Laurence Dunbar (1872-1906) and the English romantic poet John Keats (1795-1821).

### **Who Should Be In: Inclusion/Exclusion in Literary Canon**

The complicated relations both the Harlem and Arab renaissances author-shave with own traditions brings to mind the relationship between tradition and the formation of literary canon. It is quite ostensible that literary tradition is, in effect, broader than its relevant literary canon. This entails that within a given tradition; there are canonical and non-canonical literary works alike. If it is assumed that the Harlem Renaissance and the Arab *Nahḍah* verses are conveniently included within their respective poetic canons, it could be extrapolated that the canonization of the literary texts in the classical Arabic tradition or the un-canonization of works in the Arab literary canon, for instance, are both subject to ever-dynamic movements of presence and absence, visibility and invisibility. While it appears to be stable, the process of literary canon formation is and can never be resolute.

Relevant to the thesis elaborated above, one question needs be raised: why is the formation of a literary canon necessary? One reason is associated with the protection of tradition. It is believed thus that "canon-formation serves to safeguard a tradition." (Ross 1998: 61) This consequently suggests that "a tradition needs this safeguard, that the works of the past are not in themselves immortal,

that they are frequently subject to neglect or censorship, that all literature, catalogues of authors included, cannot ultimately survive without the help of canon-makers.” (61) This notion of ‘safety’ is even pinpointed by the high-ranking British literary critic F.R. Leavis in his seminal book *The Great Tradition*, when he declares affirmingly in the first page of his book that “[t]he great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James, and Joseph Conrad – to stop for the moment at that comparatively *safe* point in history.” (Leavis 2011: 1) (The researcher’s emphasis)

This resolve to safeguard tradition by creating a canon that is associated with it does not only display tradition’s essential vulnerability against prospective antagonists, but it also reveals that a literary canon may be used as an instrumental for other purposes. In certain contexts, a literary canon may be utilized for colonial reasons. For example, In colonized India, “[t]he colonial administration selected a canon of particular texts for the English literature curriculum, to implicitly convey the Christian values of the Missionary Societies and produce docile and obedient subjects, thus safeguarding British commercial interests.” (Maybin 2000: 188) What is particularly interesting here, in this case, are the diverse reactions to the exposure of non-English readers and learners to the English canonical literary texts. This should have a remarkably special sense for Harlem Renaissance poets, whose reactions to the so-called (white) English literary canon vary from absolute assimilation of such alien, so to speak, literary canon to a defying rejection and resistance to that canon. Again, this recalls the dynamic movement of presence and absence of literary texts within the American English poetic canon, which encompasses poetry produced by Harlem Renaissance poets.

Nevertheless, when it comes to the debates related to literary canon formation in both the United States of America and the Middle East in the twenties and thirties of the twentieth century (the period which witnessed the concurrent rise of two renaissances), attention should be paid to the fact that identity-related conflicts occurred in the US context, which are unswervingly in turn associated with political struggles of the marginalized (notably racial and ethnic minorities and women). Therefore, and owing to “a recognition of the white supremacist, nationalistic agendas underlying the systematic and continued exclusion (or, at best, marginalization) of black texts from the American literary canon,” (Fabi 2001: 107) it could be argued that “the various and at times opposing canon-making enterprises by African American critics emerge as historical specific attempts to define the group’s cultural identity and affirm its centrality within the American context.” (107) Consequently, the political and then literary victories realized by African Americans in the pre-Harlem Renaissance era have made the emergence of a new, parallel at times canon for African American literature a reality.

In comparison, there was no need for making parallel literary canons vis-à-vis *the* Arabic literary canon that would compete with, or rather be included within it. Here, literature produced by Arab Christians, Jews and women may well establish the impulse to address religion and/or gender in canon-making regarding classical and modern Arabic literature. Unlike the American, and the Western at large, social power structures, are ostensibly race-conscious, the political and social power relations in the Middle East are definitely class-conscious, at least as far as the comparison is concerned. Class consciousness was not, however, a defining factor relating to sub-categorization of the Arabic literary canon at large.

From a vantage point, readership expectations and book market demands, as well as the role of the literary (white) patrons in sponsoring black American literature, helped endorse the publishing of literary texts by previously marginalized black authors. Opposite to this, patronage of literary authors in Egypt and the Middle East at large was more or less determined by the readership demands, which were utterly blind to the racial and ethnic barriers. In other words, in the late nineteenth-century America, there was demand for books written by blacks that would entertain predominantly white readers and, worse, institute the common stereotypes of blacks in the United States. Conversely, in the same period in Egypt, Arab Christian writers used to have their writings published engulfed by the broader Arabo-Islamic context; it was even expected that they even pass as Muslim writers, a fact that seemed to be an inconvenience to none. The really infamous Egyptian Christian poet ‘Abdullāh Fraij (? – 1905) was one significant example. On some occasion, Fraij wrote a panegyric poem dedicated to the Coptic Pope when he returned to Egypt, in which he “used some Islamic attributes and expressions.” (Wadi 1995: 142) In Fraij’s poem, the Coptic Patriarch Kyrillos (Cyril) was pronounced as one who “ascended the Caliphate’s throne/Inherited from the Apostles.” (142) On the other hand, even Arab authors who descend from non-Arab origins (basically Turkish, Kurdish or Circassian) were not discriminated against, and they “could find their way to the center of the literary canon; Aḥmad Shawqī, *Amīr al-Shu’arā’* (The Prince of Poets) was of Kurdish and Arab descent on his paternal side, and of Turkish and Greek descent on his maternal side.” (Snir 2006: 77) In brief, it seemed that there was no need, both socially and economically, for modern Arab literature’s literary historians and critics to anthologize Arabic literature by minority groups or even women.

One key factor used to determine who should be included and who should be excluded from the poetic oeuvre of the Harlem and Arab Renaissances, as they constitute a weighty and significant part of the African American and Arab literary canons respectively, is the somewhat compulsory split between the classical

and the vernacular in literature. Talking of the Harlem Renaissance and the Arab *Nahḍah*, as well as other ‘renaissances’ that took place concurrently in other parts of the world like Ireland and China, the preliminary phase that paved the way for the blossoming of those renaissances witnessed the growing inclusion of vernacular literature into the larger ‘official’ literary canons in these countries and regions.

Gang Zhou believes that in China, “[v]ernacular literature was always kept outside the literary canon, but by the end of the nineteenth century, the language structure in China had been shaken.” (Zhou 2005: 788) Like Egypt, “[t]he development of modern print culture [in China] promoted the use of the vernacular in journalism and various other fields, challenging the previous monopoly of classical Chinese.” (788) Late nineteenth-century Egyptian writers and journalists like Ya’qūb Ṣānū’ (1839-1912) and ‘AbdAllāh Nadīm (1845-1896) were dynamically engaged in writing and publishing polemicist articles in colloquial (i.e. *al-‘Ammiyya*) Egyptian. Yet, when it comes to the so-called first generation of the Arab *Nahḍah* authors and poets like Nadīm, the recognition of his colloquial verses to be included in a literary canon of any merit was not granted without vengeance. In his journal *al-Ustādh* (The Master), Nadīm himself would relate an incident that he was censured by a local, contemporary newspaper [i.e. *al-Muqaṭṭam*] due to his engagement with *zajal* contests with *udabā’īs* (verbal jugglers) early in his life. The scholar and critic Naffusah Zakariya Sa’id stated that “*al-Muqaṭṭam* newspaper smeared him for contesting with such beggars, and acceding to be such an *udabā’ī* who would challenge and beat them in front of the public, regarding this incident as that of a lowly, apathetic person.” (Sa’id 1966: 95) Consequently, it is more likely that Arab *Nahḍah* literary critics and anthologizers would miss out literary works by authors like ‘AbdAllāh Nadīm in their citation of the precursors of that *Nahḍah*, recognizing more ‘canonical,’ so to speak, poets like Maḥmūd Samī al-Bārūdī, who, albeit contemporary to Nadīm himself, was dubbed as the one and only “true precursor of the modern poetic revival.” (Badawi 1975: 15)

The case was different with Dunbar, an almost worthwhile and somehow immediate predecessor of the Harlem Renaissance poets. Due to the book publishing demands of his time and the budding ‘white’ patronage (crystallized by the support he received from W.D. Howells), he found himself coerced to write, publish and even recite ‘dialect’ poems for an avid public. Sandwiched between two opposing yet coexisting poetic traditions, namely Standard English and black dialect verse, Dunbar felt regret that “the world,” more specifically *his* world, “turned to praise/A jingle in a broken tongue.” (Dunbar 1993: 191) But he once claimed in



an interview that “for two hundred and fifty years the environment of the Negro has been American, in every respect the same as that of all other Americans,” (Jarrett 2007: 52) to conclude that black American poets “*must write like the white men.*” (52)(Emphasis in original)

### **Left with Mixed Feelings: Ambivalent Positions towards Tradition**

Ironically enough, as Nadīm and Dunbar may be approached as immediate precursors to their respective poetic successors in Cairo and Harlem, and therefore constitute part of the latter’s received poetic tradition, Nadīm and Dunbar and their likes, in terms of predecessorship, were somehow held accountable for their poor choices vis-à-vis their poetic career. Although all the second-generation poets of the Harlem Renaissance were influenced positively or negatively by the Dunbar School, poets like Countee Cullen looked up to Dunbar as a poetic role-model and hero. Others like Hughes looked at him as another black poet of the Plantation School. However, both Harlem poets are not in disagreement that Dunbar was a ‘minstrel’ poet – although dissimilar than his blackface fellow performers, he is greeted for his capacity as the most authentic minstrel-poet of the time. In this regard, Cullen’s epitaph echoes Dunbar’s well-memorable poem “We Wear the Mask,” one that revealed to Cullen, Dunbar’s “pride” in the black race rather than the typical ‘coon-ness,’ so to speak, of blackface minstrels:

Born of the sorrowful of heart,  
Mirth was a crown upon his head;  
Pride kept his twisted lips apart  
In jest, to hide a heart that bled. (Cullen 1925: 37)

The same message about that Dunbar, the minstrel-poet figure, is categorically conveyed in Hughes’s “Minstrel Man.” Unlike Cullen’s outside speaker, Hughes’s is given a voice to blatantly condemn the audience, the public sphere and even the system at large which insists on dehumanizing black artists. The black artist’s invisibility and masking, ironically applied to Dunbar especially in his early productive years, is illustrated in Hughes’s poem. “Minstrel Man” is classed as more indignant and polemical, compared to the soft-hearted protest verse typical of Dunbar and Cullen:

Because my mouth  
Is wide with laughter  
And my throat  
Is deep with song,

You do not think  
 I suffer after  
 I have held the pain  
 So long.

Because my mouth  
 Is wide with laughter  
 You do not hear  
 My inner cry?  
 Because my feet  
 Are gay with dancing,  
 You do not know  
 I die? (Hughes 2003: 63-64)

Similarly, al-Bārūdī's and Nadīm's poetic successors, notably poets ḤāfiẓIbrāhīm(1872-1932) and AḥmadShawqī, had at times an antagonistic attitude towards some poetic practices typical of the classical Arabic tradition. Neoclassicists as they were, Shawqī and Ḥāfiẓ and their likes, though immersed in earnest endeavors to emulate the ancestors' poetic works, and keen to rest their aesthetic strength upon "the purity of diction, strength of texture, polished language, aristocratic tone, and rhetorical devices," (Moreh1988: 33) However, Ḥāfiẓ and Shawqī walked the extra mile in terms of putting new wine into the old vessel, so to speak. Salma KhadraJayyusiargued that Shawqī's diction is "exuberant" and "rarely obsolete or archaic," while Ḥāfiẓ's "show[s] great vitality in his use of the verb, and his use of the language of irony and humour." (Jayyusi1977: 660) Thus, Ḥāfiẓ and Shawqī could be said to be negatively influenced by their (potential) precursors like al-Bārūdī and Nadīm. This denotes that belated poets may react in their verse in an attitude opposite to that of their perceived/imagined precursors. For example, Ḥāfiẓ's commemorative poem to Shawqī is a panegyric to him as the herald of innovation in modern Arabic verse. Coincidentally, the examples of obsolete diction to be slated by the avant-garde Shawqī, according to Ḥāfiẓ, are cited in Nadīm's one-act play, *al-Waṭan*:

عَيْهَمْ رَيْغِي دَهْلَلِ اَقِي رِطْ اِنْ كَلَسْ      اِسْنَنْ اِفْ بِي وِقْلَا جَهْ نَلَا عَالَ اِنْ فِقْ وَ  
 رَعَزُوبْ وَ بَابُ رَلَا وَ دَعْدُو بَدْنِ هَبْ      هُوْ عَوْلْ وَ اُدْجِ وَ ضُرَالَا قَابْ طَا اِنْ اَلَمْ  
 اَفْقِ اَوْ مَ اَنْ مِ رَعُ شَلَا اْتَانْ بَ تَلَلَمْ وَ      اَعْلَ عِلْ وَ (نِي تَمَّ قَرَلَا) وَ يَوْلَلَا طَقْسِ بْ  
 (Ibrahim 1987: 229)

[Place us on the righteous path,  
 We have gone on a path to reach that is not favorable.  
 We've filled the earth with love exaggerations,  
 With beloved female names like Hind, Da'd, Al-Rabab and Bawza'.  
 The Muses of Poetry are bored with our locations,  
 In 'Saqt al-Liwa,' the 'Raqmatayn' and 'La'la'.]

### Conclusion

Although the poets associated with both the Harlem and Arab Renaissances (and with the other synchronous renaissances as well) would be considered the custodians of some sanctified, intact and 'dead' tradition that needs to be restored and safeguarded, they do not always seem to idolize such tradition. More specifically, how the beloved poets of the renaissances in Harlem and Cairo re-appropriated what they chose to deem as their own tradition showcases that they received such tradition with the purpose of critiquing it; hence the vibrant and ever-changing signification of that tradition. During this process of critique of tradition by contemporary poets, literary texts related to this or that tradition become less visible or even totally invisible, compared to others that may turn to be much more visible. In this respect, a 'trace' of the critiqued texts of the perceived traditions will be underlying in newly created text of the contemporary poets.

### BIBLIOGRAPHY:

- Badawi, 1975:** Badawi, M. M. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Balkin, 1998:** Balkin, Jack. M. *Deconstructive Practice and Legal Theory – Part I*. 1998, accessed 7 September 2015; Available from [http://www.yale.edu/lawweb/jbalkin/articles/decprac1.htm#N\\_20\\_](http://www.yale.edu/lawweb/jbalkin/articles/decprac1.htm#N_20_); Internet.
- Blanchot, 1988:** Blanchot, Maurice. *Postmodernism: Critical Concepts*. Taylor, Victor E. and Charles E. Winquist (Editors). London & New York: Routledge, 1998.
- Cullen, 1925:** Cullen, Countee. *On These I Stand: Anthology of the Best Poems of Countee Cullen*. New York & Evanston: Harper & Row, Publishers, 1925.
- Derrida, 1976:** Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1976.
- Derrida, 1973:** Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trans. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Dunbar, 1993:** Dunbar, Paul Laurence. *The Collected Poetry of Paul Laurence Dunbar*. Braxton, Joanne M. (Intro and Editor). Charlottesville and London: University of Virginia Press, 1993.
- Edwards, 1998:** Edwards, Brian. *Theories of Play and Postmodern Fiction*. New York: Routledge, 1998.

**Eliot, 1963:** Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." In *Modern Criticism: Theory and Practice*. Sutton, Walter and Richard Foster (Editors). New York: The Odyssey Press, 1963.

**Fabi, 2001:** Fabi, Maria Giulia. *Passing and the Rise of the African American Novel*. Urbana: the University of Illinois, 2001.

**Hughes, 2003:** Hughes, Langston. *The Collected Works of Langston Hughes: Works for Children and Young Adults: Poetry, Fiction, and Other Writing*. Vol. 11. Johnson, Dianne. (Intro and Editor). Columbia: University of Missouri Press, 2003.

**Ibrahim, 1987:** Ibrahim, Hafiz. *Dīwān Ḥāfiẓ Ibrāhīm*. Third Edition. Amin, Aḥmad, Aḥmad Zayn and Al-Ibyari, Ibrahim. (Editors). Cairo: al-Hay'ah al-Miṣriyah al-'Āmmah lil-Kitāb, 1987.

**Jarrett, 2007:** Jarrett, Gene Andrew. *Deans and Truants: Race and Realism in African American Literature*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2007.

**Jayyusi, 1977:** Jayyusi, Salma Khadra. *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Vol. I. Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1977.

**Leavis, 2011:** Leavis, F.R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. London: Faber and Faber, 2011.

**Macksey, 2007:** Macksey, Richard and Eugenio Donato. (Editors). *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and The Sciences of Man*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 2007.

**Maybin, 2000:** Maybin, Janet. "The Canon: Historical Construction and Contemporary Challenges." In *Issues in English Teaching*. Davison, Jon and John Moss. (Editors). London & New York: Routledge, 2000.

**Moreh, 1998:** Moreh, Shmuel. *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*. Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1988.

**Ricoeur, 2004:** Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.

**Ross, 1998:** Ross, Trevor. *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998.

**Sa'id, 1966:** Sa'id, Naffusah Zakariya. *'Abd Allāh al-Nadīmbayna al-fuṣḥāwa-al-'āmmiyah*. Alexandria: al-Dar al-Qawmiyah lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr, 1966.

**Snir, 2006:** Snir, Reuven. *Religion, Mysticism and Modern Arabic Literature*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006.

**Spivak, 1976:** Spivak, Gayatri. "Translator's Preface." in *Of Grammatology*. Derrida, Jacques. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1976.

**Taylor, 1990:** Taylor, Mark C. *Tears*. Albany, New York: State University of New York Press, 1990.

**Tymieniecka, 2002:** Tymieniecka, Anna-Teresa. (Editor). *The Visible and the Invisible in the Interplay between Philosophy, Literature and Reality (Analecta Husserliana)*. Dordrecht: The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2002.

**Wadi, 1995:** Wadi, Taha. *Al-Shi rwa-al-shu arā al-majhūlūnfi al-qarn al-tāsi ashar*. Third Edition. Cairo: Dar al-Ma'ārif, 1995.

**Zhou 2005:** Zhou, Gang. *The Chinese Renaissance: A Transcultural Reading*. PMLA 120, no. 3 (May) 2005.

**IRINE MODEBADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**The Cultural Phenomenon's Story  
(Translation: Tradition and Individual Creativity)**

The issue of the transformation of translation traditions (the formation and development of translation schools, translation strategies, etc.) directly interfaced with a history of the literary process (the change of literary epochs), as a rule, it is considered as part of this process. However, for understanding the underlying mechanisms of translational innovation no less importance is also the question of individual talent and respect to the tradition of the translator.

We try to analyze the specificity of the interpretation of the Titian Tabidze's "Petersburg" (1917) such masters of poetic translation at Russian, as Benedict Lifshitz ("Petersburg", 1933) and Boris Pasternak ("Petrograd", 1956). We hope that a comparative analysis of the texts will define the main markers of interpretation → translation relation from the ideological and aesthetic norms of the literary era, so also from themselves poets-interpreters theoretical views, which determined the choice of translation strategies and their priorities.

*Key words: translation, Titian Tabidze, Benedict Lifshitz, Boris Pasternak.*

**ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

*Институт грузинской литературы им. Шота Руставели*

**История одного культурного феномена  
(перевод: традиция и творческая индивидуальность)**

Усвоение инонационального художественного опыта способствует развитию национальных литератур. В процессе обогащения культур художественному переводу отводится немаловажная роль: на ранних стадиях становления новых художественно-эстетических систем переводная литература выполняет функцию катализатора, стимулирующего развитие литературного процесса. Соответственно, на этой стадии воспринимающая культура прежде всего заинтересована в усвоении инонационального

художественного опыта и лишь потом – в ознакомлении со спецификой художественного мышления передающей культуры.

Значимые изменения в сетке переводческих приоритетов фиксируются на более поздних этапах развития литературного процесса: на стадии легитимизации той или иной художественно-эстетической системы в воспринимающей культуре наблюдается тенденция возврата к исходной позиции. Оба вектора (усвоение инационального художественного опыта и ознакомление со спецификой художественного мышления «другого») приходят в относительное равновесие, как правило, сохраняющееся до очередной смены культурно-эстетических эпох. Эти колебания в сетке переводческих приоритетов и, соответственно, иерархий переводческих стратегий чаще всего идентифицируются как традиции определенных переводческих школ. Таким образом, становление и трансформация переводческих традиций, сопрягаясь с общей культурной ситуацией и художественно-эстетическими требованиями того или иного этапа литературного процесса воспринимающей культуры, прежде всего отражает трансформацию художественно-эстетических воззрений эпохи. Именно благодаря этому сопряжению вопрос специфики ведущих тенденций различных переводческих школ обычно рассматривается как органическая часть литературного процесса в целом. Однако для понимания глубинных механизмов переводческих инноваций не меньшую значимость представляет вопрос об индивидуальном таланте и отношении к установившимся переводческим традициям (теоретических воззрениях на функции перевода) самого переводчика, т.е., в конечном итоге, проблема значимости личного вклада творческой индивидуальности. Ведь перевод – это творческий акт (Гачечиладзе 1980; Гарбовский 2007): переводчик создает новый текст – произведение, несущее печать субъективной интерпретации оригинала (Модебадзе 2012). Именно этот вновь созданный текст становится достоянием воспринимающей культуры, и специфика его функционирования в новом культурном поле во многом зависит от творческой индивидуальности интерпретатора.

В центре нашего внимания сегодня – история созданного несколькими авторами (поэтами и переводчиками) культурного феномена, непосредственно сопрягающегося с Петербургским текстом русской литературы.

## **I. Традиции Петербургского текста<sup>1</sup> русской литературы начала XX века и «Петербург» (1915) Б. Пастернака**

*«Тема Петербурга мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на эти вопросы», – отмечал В.Н. Топоров, считавший Петербургский текст «не просто усиливающим эффект зеркалом города», но «устройством, с помощью которого совершается переход <...> материальной реальности в духовные ценности» (Топоров [1984]).*

История переводов одного из сонетов Тициана Табидзе\* («Петербург», 1917) наглядно иллюстрирует правоту этого наблюдения: созданные на базе оригинала русскоязычные тексты не только зафиксировали различия приоритетов автора и переводчиков, но и позволяют судить об изменениях сетки ценностных ориентаций в процессе развития различных художественно-эстетических систем (символизм / реализм) в целом. В созданных на базе оригинала русскоязычных текстах «материальная реальность» (Северная столица России и события Октября 1917 года) преобразуется в своеобразное зеркало, отражающее не только специфику личностного мироощущения переводчиков, но и преломление направленности векторов трансформации художественно-эстетической парадигмы целой эпохи. Последовательно прочитанные, они создают единый текст, история которого начинается за два года до того, как Т.Табидзе напишет свой сонет, т.е. в 1915 году – с момента написания Б.Пастернаком стихотворения «Петербург».

К этому времени в русской литературе давно уже сложились устойчивые традиции Петербургского текста (см.: Анциферов 1922; Анциферов 1924; Lo Gatto 1960, Топоров [1984]; Лотман [1984]; Минц ... 1984 и др.), основой художественного кода которого принято считать «Медный всадник» А.С.Пушкина\*\*, а одним из основных его маркеров – ассоциацию города («Петра творенья», «Града Петрова») с изменившей ход истории Российского государства реформаторской деятельностью Петра

---

\* Тициан Табидзе (1895-1937) – яркий представитель грузинского модернизма, один из организаторов литературной группы поэтов-символистов «Голубые роги».

\*\* Следует особо оговорить, что традиции Петербургского текста начали складываться задолго до А.С. Пушкина (см.: Топоров [1984]).

I Великого. *«Поэма Пушкина стала некоей критической точкой, вокруг которой началась вот уже более полутора столетия продолжающаяся кристаллизация особого «под-текста» Петербургского текста и особой мифологемы в корпусе петербургских мифов. Миф «творения» Петербурга позже как бы был подхвачен мифом о самом демиурге, который выступает, с одной стороны, как Geni-us loci, а с другой, как фигура, не исчерпавшая свою жизненную энергию, являющаяся в отмеченные моменты города его людям (мотив «ожившей статуи») и выступающая как голос судьбы, как символ уникального в русской истории города»* (Топоров [1984]).

Знаковыми маркерами петербургского художественного кода признаны также сквозные мотивы: а) «несовместимости с Петербургом» (противоречия «рациональности», культурной «чуждости» Северной столицы «мыслящему и чувствующему человеку» – см.: Топоров [1984]); б) сопрягающееся с ним «представление о Петербурге как о городе-лабиринте» (неизбежности духовного «скитальчества»); в) расположение города в зоне влияния двух стихий – Земли и Воды<sup>2</sup> (см.: Меднис, 2003). Причем последнее (зависимость от стихии Воды) часто трансформируется в восходящий к традиционным петербургским мифологемам<sup>3</sup> эсхатологический мотив победы стихии Воды над стихией Земли и гибели Северной Венеции («города на воде»)<sup>4</sup>.

В русской поэзии начала прошлого века тема Петербурга была особо популярной. Однако, *«по сути, не только о Петербурге шла речь, тем более не о его достопримечательностях. Петербург был для того и так поставлен Петром, что в нем решались судьбы России. И на протяжении двух столетий в связи с петербургской темой шел неумолчный спор о путях ее развития. <...> Поэты-символисты и писатели их круга по-своему интерпретировали традицию Пушкина, Гоголя, Достоевского, выдвигая свои историософские идеи. Они видели в Петербурге нечто апокалиптическое – город-фантом, город-призрак, готовый исчезнуть, провалиться в бездну и увлечь за собой смятенные души»* (Урбан 1989: 16). При этом, как считает З.Г.Минц, *«именно символизм превратил (художественно «навязав» это ощущение читателю, а затем и исследователям) достаточно пестрое наследие XIX в. в “петербургский текст”», который «становится носителем единого художественного языка, играющего в символистских произведениях важную роль интерпретирующего кода»* (Минц... 1984). Позднее, в литературной традиции Петербургского текста отмечаются колебания в сетке традиционных тематических приоритетов эсхатологический лейтмотив ↔ ода Петру/Петербургу.

Классическим примером трансформации литературной традиции петербургской темы в поэзии начала XX века может служить сопоставление



двух стихотворений Зинаиды Гиппиус «Петербург» (1903) и «Петроград» (1914):

*«Петербург», 1903*

*Люблю тебя, Петра творенье...  
Твой остов прям, твой облик жёсток,  
Шершавопыльный – сер гранит,  
И каждый зыбкий перекресток  
Тупым предательством дрожит.  
Твое холодное кипенье  
Страшней бездвижности пустынь.  
Твое дыханье – смерть и тленье,  
А воды – горькая полынь.  
Как уголь, дни, – а ночи белы,  
Из скверов тянет трупной мглой.  
И свод небесный, остеклелый  
Пронзен заречною иглой.  
Бывает: водный ход обратен,  
Вздыбься, идет река назад...  
Река не смоем рыжих пятен  
С береговых своих громад,  
Те пятна, ржавые, вскипели,  
Их ни забыть, – ни загоптать...  
Горит, горит на темном теле  
Неугасимая печать!  
Как прежде, вьется змей твой медный,  
Над змеем стынет медный конь...  
И не сожрет тебя победный  
Всеочищающий огонь, —  
Нет! Ты утонешь в тине черной,  
Проклятый город, Божий враг,  
И червь болотный, червь упорный  
Извест твой каменный костяк.*

(Гиппиус 1991: 83)

*«Петроград», 14 декабря 1914*

*Кто посягнул на детище Петрово?  
Кто совершенное деянье рук  
Смел оскорбить, отняв хотя бы слово,  
Смел изменить хотя б единый звук?*

*Не мы, не мы... Растерянная челядь,  
Что, властвуя, сама боится нас!  
Все мечутся да чьи-то ризы делят,  
И всё дрожат за свой последний час.*

*Изменникам измены не позорны.  
Придет отмщению своя пора...  
Но стыдно тем, кто, весело-покорны,  
С предателями предали Петра.*

*Чему бездарное в вас сердце радо?  
Славянщине убогой? Иль тому,  
Что к «Петрограду» рифм гулящих стадо  
Крикливо льнет, как будто к своему?*

*Но близок день – и возгремят перуны...  
На помощь, Медный Вождь, скорей, скорей  
Восстанет он, всё тот же, бледный, юный,  
Всё тот же – в ризе девственных ночей,*

*Во влажном визге ветреных раздолий  
И в белоперистости вешних пург,-  
Созданье революционной воли –  
Прекрасно-страшный Петербург!*

(Гиппиус [1918])

*Курсив мой – И.М.*

Несомненно, что и стихотворение Б.Пастернака («Петербург», 1915) также следует рассматривать в общем контексте позднего этапа развития Петербургского текста эпохи модернизма. Но хотя это – мифологизированный текст, кодом которого, прежде всего, видится мотив отождествления демиурга и его творения (Петр I/город), сам принцип мифологизации, интерпретация демиурга/города у Б.Пастернака иные.

Поэту изначально было присуще совершенно особое восприятие города-места. В «Охранной грамоте» (1930) он признается: *«ощущение города никогда не отвечало месту, где в нем протекала моя жизнь. Душевный напор всегда отбрасывал его в глубину описанной перспективы»* (Пастернак 1983: 203). Поэтому, апеллируя к традиционной мифологии Петербурга, основанной на факте переноса столицы в *«город, располагавшийся в тот момент практически за пределами государства»* (Лотман 2002: 746)<sup>5</sup>, он видит в Северной столице мифологизированный Центр исторического пространства-времени Российского государства, не подвластный ни материальным стихиям, ни бытийному времени. Персонифицированный в образе Медного всадника, Петербург предстает как *вечный город*, обретающий на фоне тяжелейших политических потрясений статус отвлеченной категории – мифологического *«вечно повторяющегося сейчас»* (см.: Элиаде 1999; Элиаде 2000 и др.), т.е. сакрального Центра нововведений и значимых государственных потрясений, влияющих на историческую судьбу России (*Улицы рвутся, как мысли, к гавани // Черной рекой манифестов*).

Душой этого Центра выступает царь-созидатель, царь-реформатор, прорубивший окно в Европу и повернувший вектор культурного развития империи в сторону европейского Запада. Медный всадник/Петр, в полном соответствии с первичным замыслом памятника, выступает олицетворением неподвластных времени творческо-созидательных сил – таким, каким запечатлел его Э.Фальконе, считавший, что в царственном облике Петра гораздо выше личность создателя-законодателя, чем полководца-победителя. Его не страшит разгул природных стихий: *Нева прибывает. / Он северным грифелем / Наносит трамваи*.

Символ созидания (Петр/демиург) так же, как и его творение (город), находится вне потока профанного/бытийного времени: *Нет, и в могиле глухой и в саване / Ты не нашел себе места*. Звучит ключевая фраза: *Кто ты? О, кто ты? Кто бы ты ни был, / Город – вымысел твой* (Б.Пастернак. Петербург, 1915).

## **II. «Петербург» Тициана Табидзе: модернистский Петербургский текст, традиции символизма и перевод Бenedикта Лифшица**

Через два года, ночью 25 октября 1917 г., Тициан Табидзе напишет сонет – свой «Петербург». Заглавие любого произведения несет особую смысловую нагрузку: это «доминанта смысла» (Л.С.Выготский),

«авторский концепт» (В.А.Кухаренко) «ключевое слово» (В.В. Петровский), «однофразовый текст» (см.: Веселова... 2011: 205). Оно создается специально для данного текста и является его составной частью. Описываемые в сонете события относятся к 1917 г. К моменту написания сонета город уже более трех лет как переименован в Петроград, и само это слово четко ассоциируется с революционными событиями. Тем не менее, описывая революционный Октябрь, поэт называет свой сонет «Петербург», что однозначно указывает на то, что Тициан воспринимает город в его историко-культурной ретроспективе, т.е. в контексте классического Петербургского текста, а не революционно-петроградского. Обратимся к тексту сонета (выделение жирным шрифтом, курсивом и подчеркивание моё – И.М.):

*კუნძულებიდან მოჰქრის ქარი დაუდეგარი,  
С островов несется ветер неугомонный,  
ანვება ქუჩებს, ყუმბარების ცეცხლით გადამწვარს,  
Рвется на улицы, сожженные огнем ручных гранат,  
თუ სცივა ვინმეს, როსკიპების ხროვას გადამთვრალს,  
Если мерзло кому, проституток (публичного дома) перепившей стае,  
ჩრდილების სუსხში მოდის ლანდი თვითონ ედგარის.  
В холоде теней идет призрак самого Эдгара.*

ჯერ არ ყოფილა შებრძოლება ასე მედგარი,  
Еще не было битвы столь ожесточенной,  
ასდის სიმყრალე შინელების გაგუდულ მაყრულს,  
Исходит вонь/сморд шинелей запрешего мак'руლი/მაყრული,  
რეცხავს მოიკა მატროსების გვამებს ჩაყურულს,  
Моет Мойка матросов трупы заводупогруженные  
თუჯის მხედარსაც უბნელდება გული ბედქარი.  
И чугунному Всаднику муторно от судьбоветра.

ვინ გამოუშვა, ვინ დაიჭერს, ვინ დააკავებს?  
Кто выпустил, кто поймает, кто остановит?  
ჭაობის ნისლში სიმნრის ოფლი გამოსდის მკვლავებს,  
В болотном тумане горечи пот исходит от рук,  
მოიგონებენ მარტო ერთი ლენინის სახელს.  
Вспомнят лишь только Ленина имя.

გასიებული ძირს ეშვება ჰოლანდიელი,  
Распухший/Пузатый *вниз спускается* Голландец.

სოველი ჭინკა, დაბლა უყევს **ანდრეი ბელოს**  
Мокрый бес внизу лает на **Андрея Белого**,  
და უერთდება პეტერბურგი **ქაოსის** ნახველს.  
И присоединяется Петербург к **мокрому Хаосу**.

*Тициан Табидзе. Петербург, 1917 (Табидзе 1995: 36).*

Подстрочн. пер. И. Модебадзе.

В полном соответствии с эстетикой символизма, смысловая канва стихотворения сплетается из двух смыслополагающих основ (*видимой* и *незримой* реальностей). Для каждой из них можно выделить ряд знаковых маркеров-символов.

Реальность судьбоносного дня маркируется символами революции: *ветер, огонь, судьбоветер* (тицианизм). К этому же ряду можно причислить и *острова* – те самые, откуда *несется ветер неугомонный*. Как известно, С-Петербург построен на островах, что в свое время дало повод назвать город Северной Венецией. Однако контекст однозначно указывает на то, что поэт имеет в виду не реалию, но символ.

Символьная значимость *островов* утверждается в Петербургском тексте с легкой руки Андрея Белого, вернее, его романа «Петербург» (1913), признанного вершиной не только символистской, но и всей русской модернистской прозы. В модернизме *острова* (островная, левобережная, часть города) стали пониматься как противостоящая правобережью (*имперскому Петербургу*), «непокорная, не поддающаяся власти стихия»<sup>6</sup>. Поэтому и в сонете Тициана *острова* следует понимать как символ оппозиции власти: оттуда *несется ветер неугомонный /непокорная стихия/*, что в целом подчеркивает революционный характер происходящего.

Натуралистические детали (*проституток (публичного дома) перепившая стая, вонь/смад, горечи пот, запревшие шинели и др.*) создают определенный эмоциональный настрой.

Системообразующими маркерами мира незримого (*холод теней*) являются *Эдгар, чугунный Всадник, Голландец, Андрей Белый и Хаос*.

Упоминание в начале стихотворения иконического для символистов-голуборожцев имени Эдгара По сразу же отсылает нас к метатексту символистской поэзии<sup>7</sup>. *Чугунный Всадник* – это, конечно же, персонификация души Петербурга; Медный всадник – системообразующий центр «мистического петербургского текста» (см.: Нежинский ... 2013). У Тициана он максимально приближен к современности – это Петр российской действительности начала XX века – не *бронзовый*, каким отлил его Э.Фаль-

коне, не *медный*, каким он, с легкой руки А.С. Пушкина, вошел в русскую литературу (в грузинской литературе принят перевод *ბრინჯაოს მბვიძარბო* – *Бронзовый всадник*), но *чугунный* (чугун – близкий пролетариату символ промышленной революции). Спускающийся с небес /приземляющийся/ *распухший/пузатый Голландец* – сложный образ-символ, в котором можно выделить схождение нескольких смысловых рядов.

С одной стороны, сразу же рождается ассоциация с *Летучим голландцем*, легендарным кораблем-призраком, встреча с которым, по морским поверьям, предвещает гибель:

*И если в час прозрачный, утренний  
Пловцы в морях его встречали,  
Их вечно мучил голос внутренний  
Слепым предвещием печали* Гумилев, 1909 (Гумилев, 1962: 146)

Эта ассоциация подкрепляется аллюзией на «Петербург» Андрея Белого, где *Голландец/Летучий Голландец* (демиург *островов*) – символ лиминарности населения левобережья (*обитателей Хаоса*), оппозиционного устоявшемуся *порядку* (правобережному *имперскому Петербургу*)<sup>8</sup>.

Именно так интерпретировали этот символ переводчики сонета Б.Лифшиц и Б.Пастернак. Тем не менее, полагаю, возможна и другая интерпретация. Этот образ-символ можно интерпретировать и как аллюзию на один из маркеров города – фрегат на шпигеле Адмиралтейства – популярный образ-символ модернистского дискурса Петербургского текста. Знаменитый кораблик («воздушная ладья», «фрегат или акрополь», «воде и небу брат»), символ свободы и открытых морских границ, которому Петр/демиург, по словам О.Мандельштама («Адмиралтейство», 1913), открыл «всемирные моря» (Мандельштам 1990: 69-70), также ассоциируется с кораблестроителями-голландцами<sup>9</sup>.

Независимо от того, что подразумевает *спускающийся голландец*, – это ярко выраженный эсхатологический символ. По легенде, *Летучий голландец* (*Проклятый корабль*) обречён бороздить моря до Второго пришествия, поэтому его приземление/причаливание (явление на сушу), знаменуя неизбежность столкновения стихий (небеса/Воздух → Земля) и исчезновения дистанции между сакральным и профанным (Небо → Земля), предвещает Конец Света<sup>10</sup>.

Аналогично и в случае интерпретации этого образа-символа как маркера Петербурга (кораблика со шпигеля Адмиралтейства). В эпоху символизма окончательно утверждается традиция включения в

Петербургский текст невербальных знаков-символов (памятников скульптуры и городской архитектуры), создающих условно-символическую *вертикаль культуры*, противостоящую *горизонтالي природы*. «В роковые моменты [они] сближаются, ибо у природы есть своя вертикаль, грозящая всепоглощением» (Меднис, 2003). Знаковые вертикали (шпиль) в пространстве города имеют особую символическую значимость: «шпиль – то, что выводит из профанического пространства, вовлекает в сакральное пространство небесного, «космического», надмирного, божественного» (Топоров [1984]). Шпиль Адмиралтейства имеет также и дополнительное символическое наполнение: он «несет в себе возможность виртуального излома, обусловленного его двойной природой <...> и зеркальным удвоением. Адмиралтейство соотнесено с водами в буквальном, функциональном смысле, что эмблематически упрочивается особым знаком – кораблем, помещенным на его шпиль» (Меднис, 2003).

Приземление *небесного фрегата* нарушает устойчивость вертикали: космическое/сакральное сближается с земным/профанным (Небеса → Зем-ля). Гармония стихий (основа мироздания)/ нарушается. Стихия Воды усиливается: Вода символично-сакральная (зеркальное отражение Воды профанной/земной) – устремляется вниз (Хляби небесные → Вода). Возникает аллюзия на близость исполнения пророчества о неизбежной гибели города /всепоглощению/ в пучине хтонических Вод/Хаоса.\*

Эсхатологическое предчувствие неизбежности победы Хаоса возникает и при интерпретации *спускающегося голландца* сквозь призму символической основы Петербургского текста Андрея Белого. Выявляется смысловой ряд: *периферия* – находящиеся между Небом и Землей *острова-облака* (создание *Голландца*), кодированные как *вооруженные браунингом обитатели Хаоса (пролетариат и разночинцы)*, нарушая равновесие вертикали *Axis mundi*, устремляются на Землю/Центр (Петров град). Итог во всех случаях неизменен: *И присоединяется Петербург к мокроте Хаоса*.

Пониманию истинного смысла эсхатологического лейтмотива сонета способствует упоминание Андрея Белого. В оригинале читаем *სოველი ჭობკა, დაბლა უყუვს ანდრეი ბელოს*, дсл. перевод – *Мокрый бес, вниз/внизу лает на Андрея Белого*. Слово *დაბლა* [дабла] можно понять двояко: сцена происходит *внизу* (относительно *Голландца*), или же бес лает на Андрея Белого *сверху вниз* (исходя из общего контекста первое – *внизу* – представляется более вероятным). В обоих случаях Андрей Белый оказывается *на одной вертикали* с приземляющимся *Голландцем*. Это ему

\* Напомним, что Хаос понимается как смешение стихий.

(или его Петербургу) предстоит эсхатологическая встреча с предвестником победы Хаоса на стремительно сокращающейся вертикали, что в целом может быть интерпретировано как угроза *миру незримого* – эстетической основе мироощущения эпохи символизма, персонифицированной в этом иконическом имени. Провидческий характер этой сцены подчеркивает лай поднявшего голос «мокрого беса» [სოველი ჭიბკა / совели ч’инка/]\*\*\* – распространенного в русском литературном дискурсе символа серой бытийной рутины<sup>11</sup>. Так вертикаль *Axis mundi* предстает в ином своем качестве – как Временная ось.

Центром единения художественных пластов выступает облаченное в запревшие шинели მაცრულო [мак’рули] – народная песня, по обычаю сопровождающая свадебный обряд (включая подготовку и свадебное шествие). Это многоголосное песнопение, характеризующееся энергичным ритмом и исполняемое исключительно мужчинами (მაცარი [мак’ари] /сватами), – более чем прозрачная аллюзия на революционных матросов

Привлекает внимание, что системообразующие маркеры *мира незримого* (символистского видения мироустройства) выстроены в строго определенной последовательности: *Эдгар* → *чугунный Всадник* → *Голландец* → *Андрей Белый* → *Хаос*, что также поддается декодировке: символистский контекст → сближение демиурга и пролетариата → исчезновение вертикали *профанное-сакральное* → рок, нависший над духом символизма → растворение в Хаосе.

Анализируя видоизменения и закат символистского движения в России, С. Авдеев отмечает, что “годы первой русской революции (1905–1907) существенно изменяют лицо русского символизма. Большинство поэтов откликаются на революционные события. Блок создает образы людей нового, народного мира. Брюсов пишет знаменитое стихотворение “Грядущие гунны”, где прославляет неизбежный конец старого мира, к которому, однако, причисляет и себя, и всех людей старой, умирающей культуры. Сологуб создает в годы революции книгу стихотворений “Родине” (1906), Бальмонт – сборник “Песни мстителя” (1907), изданные в Париже и запрещенные в России, и т. д. <...> Еще важнее то, что годы революции перестроили символистское художественное миропонимание. Если раньше Красота понималась как гармония, то теперь она связывается с хаосом борьбы, с народными стихиями” (Авдеев С. В. *Поэзия “серебряного века”*:

---

\* Его «местное происхождение» – принадлежность русскому литературному дискурсу – Тициан передает посредством диалектизма სოველი [совели] (имеретинизм), а не грузинским სველი [свели].



основные течения и взгляды на них. Доклад)» (Акимов 2007). Знаменательно, что в статье «Революция и поэты» (1921)\*, обосновывая свое понимание связи поэтов с революцией (поскольку поэтов вдохновляет желание сделать мир лучше, они *«всегда идут впереди революции»*)<sup>12</sup>, Тициан отмечает: *«буря революции для поэтической стихии была большим стимулом»*. В его понимании, революция – это, прежде всего, возможность сделать мир лучше, гуманистичней и демократичней, это – путь к свободе: *«Грузинские поэты думают так: национальная свобода зависит от социального освобождения и защита революции, это защита национальной идеи народа, поскольку с освобождением труда освободится и народ»*\*\* (Табидзе 1921: IV). И написанный в октябре 1917 г. сонет полностью отражает как надежды, так и понимание неизбежности перемен: старый, классический Петербург, гибнет, на смену ему идет новый – Петроград.

Подводя итог, считаем возможным утверждать, что *для верной интерпретации смыслового богатства тициановского текста необходимо его прочтение /декодировка/ не только в контексте эстетики символистской поэтики, но и интертекстуального дискурса Петербургского текста русской литературы эпохи модернизма.*

В конце 30-ых годов на русский язык сонет Тициана перевел прекрасный поэт и блестящий переводчик грузинской поэзии Бенедикт Лившиц (1886-1938) – «без памяти влюбленный» в Грузию<sup>13</sup>, «друг голуборожцев Т.Табидзе, П.Яшвили и Г.Леонидзе» (см: Нерлер 1985)<sup>14</sup>. Увлекавшийся футуризмом и близкий к кругам акмеистов, Б.Лифшиц старался создать максимально приближенный к оригиналу адекватный текст. Сравним созданный им перевод с оригиналом (выделение жирным шрифтом, курсив и подчеркивание моё – И.М.):

С островов несется **ветер неугомонный**,  
Рвется на улицы, сожженные **огнем** ручных гранат,  
Если мерзло кому, **проституток (публичного дома) перепившей стае**,  
**В холоде теней** идет **призрак самого Эдгара**.  
*Здесь ветер с островов несётся ураганом,*  
**Изрыт** гранатами ручными тротуар.  
*Кому тут холодно, так это **девкам** пьяным.*  
*Средь сумрачных теней, как тень, скользит Эдгар.*

---

\* Статья предвявляет сборник стихов «Поэты революции» (1921), составленный и изданный Тицианом Табидзе и Георгием (Гоглой) Леонидзе вскоре после советизации Грузии. Тициан Табидзе включил в этот сборник и свой сонет.

\*\* Перевод с грузинского – И.М.

Еще не было битвы столь ожесточенной,  
Исходит *вонь/смерд* шинелей *запрешиего მყურული*,  
Моет Мойка матросов трупы заводьпогруженные  
*И чузунному Всаднику муторно от судьбоветра*  
*Два стана напряглись в бореньи неустанном,*  
*К шинелям потным льнёт, вьясь, белёсый пар.*  
*Матросские тела полощет Мойка рьяно,*  
*Над Медным Всадником навис судьбы удар.*

Кто выпустил, кто поймает, кто остановит?  
В болотном тумане *горечи* пот исходит от рук,  
Вспомнят лишь только Ленина имя.  
*Кто силы разнуздал? Кто сдержит буйство танца?*  
*В туман болотный сник руки подъятой взмах,*  
*Лишь имя Ленина — одно на всех устах.*

*Распухший/Пузатый/Надутый* вниз спускается *Голландец*,  
Мокрый бес, *вниз/внизу лает на Андрея Белого*  
И присоединяется Петербург к *мокроте* Хаоса. Т. Табидзе  
(подстрочник И.Модебадзе)  
*Вниз остов падает Летучего Голландца,*  
*Андрея Белого промокший лает бес,*  
*И в кашле хаоса весь Петербург исчез* (Лифшиц 1989: 291).

Как видим, поэт тщательно сохраняет маркеры-символы символистского затекста оригинала, но избегает точной передачи эмоционально окрашенных «натуралистических деталей». В ряде случаев Б.Лифшиц также заменяет революционные символы реалиями, как, напр., во второй строке 1-го куплета, где «*сожженные огнем ручных гранат улицы*» заменяет «*изрытый гранатами ручными тротуар*», или конкретизирует многозначные образы-символы (*Голландец* предстает в виде «остова» Проклятого корабля и т.д.). К этому добавляется и интерпретация *беса*, который не «*лает на*», но приписывается самому Андрею Белому, что уводит в сторону от описанной Т. Табидзе картины. Если учесть также и комментарии\*, которыми Б.Лифшиц снабдил свой перевод, становится ясно, что, вольно

---

\* “Эдгар — Эдгар По, по недостоверной легенде побывавший в Петербурге в 1830-х гг. Летучий Голландец — легендарный образ морского капитана, осужденного вместе со своим кораблем вечно носиться по бурному морю» (Лифшиц 1989: 291).

или невольно уменьшая дистанцию между *миром видимым* и *миром незримого*, переводчик сближает их, что, сопрягаясь с эстетикой акмеизма, снижает выверенную четкость символистской основы сонета Т. Табидзе\*. Тем не менее, следует признать, что перевод Б. Лифшица максимально приближен к оригиналу, а все вышеперечисленные приемы выбранной поэтом переводческой стратегии вполне могут быть идентифицированы как культурная адаптация к императиву горизонта читательских ожиданий, отделенного от эстетики символизма вполне осязаемой хронологической и эстетической дистанцией.

Так почему мы связываем сонет Тициана именно со стихотворением Пастернака?

Будучи последовательно прочитаны, одноименные стихотворения Б. Пастернака (1915) и Т. Табидзе (1917), вполне могут быть интерпретированы как диалогия, воссоздающая судьбоносную роль Петербурга в истории страны.

*«Историческая жизнь места (локуса) сопровождается непрерывным процессом символизации. <...> В процессе символической репрезентации формируется <...> сетка семантических констант. Они становятся доминирующими категориями описания места и начинают по существу программировать этот процесс в качестве своего рода матрицы новых репрезентаций»* (Абашев 2000: 11). И о глубинной диалогичности этих текстов свидетельствует общий контекст и ряд повторяющихся маркеров: *туман, ветер* и др., одновременно являющихся как символами-реалиями Северной столицы, так и знаковыми символами революционных перемен. Но, прежде всего, это кардинальный вопрос, в унисон звучащий в обоих стихотворениях:

*И кем на терзанье / Распущены по ветру / Полотнища зданий?*

(Б. Пастернак)

*Кто выпустил, кто поймает, кто остановит?* (Тициан Табидзе)

### III. Перевод Б. Пастернака как межтекстовый диалог

Однако на этом поэтический диалог об исторической значимости «ветра революционных перемен» не заканчивается: в 1956 году Б. Пастернак переводит «Петербург» Т. Табидзе, и начавшаяся задолго до их личного

---

\* Напр., становится непонятно, почему «холодно девушкам пьяным», почему «бес промокший», и как следует понимать «в туман болотный сник руки поднятой взмах» (чьей руки? почему сник?) и т.д.

знакомства поэтическая переключка возобновляется – возобновляется почти через сорок лет. Почему именно в 1956 году? Тициана давно уже нет в живых – он расстрелян в 1937 г., но Б.Пастернак теряет надежду когда-нибудь вновь увидеть репрессированного друга лишь осенью 1955–го<sup>15</sup>. И в 1956 г. его мысли все чаще обращаются к Грузии – стране своего «второго рождения»<sup>16</sup>, и к давно ушедшим из жизни друзьям<sup>17</sup>, которых автору «Доктора Живаго» так не хватает в этот тяжелый период его жизни<sup>18</sup>.

В чем различие в интерпретации оригинала двумя переводчиками? Можно ли утверждать, что своим переводом Б.Пастернак «дописывает» историю революционного Петербурга? Ответ на эти и другие вопросы может дать лишь сопоставительный анализ самих текстов (оригинала и перевода):

*С **островов** несетса **ветер** неугомонный,  
Рвется на улицы, сожженные **огнем** ручных гранат,  
Если мерзло кому, проституток (публичного дома) перепившей стае,  
В холоде теней идет призрак самого Эдгара.*

Еще не было битвы столь ожесточенной,  
Исходит вонь/смад шинелей запрещшего მაცრულო,  
Моет Мойка матросов трупы заводьпогруженные  
И чуждному **Всаднику** муторно от судьбоветра

Кто выпустил, кто поймает, кто остановит?  
В болотном тумане горечи\_пот исходит от рук,  
Вспомнят только лишь Ленина имя.

Пузатый вниз спускается **Голландец**,  
Мокрый бес, внизу лает на Андрея Белого  
И присоединяется Петербург к мокроте Хаоса  
(Тициан Табидзе, подстр. перевод)

***Ветер с островов** курчавит лужи.  
Бомбой взорван воровской притон.  
Женщины бредут, дрожа от стужуи.  
Их шатают ночь и самогон.*

*Жаркий бой. Жестокой схватки звуки.  
Мокрый пар шинелей потных. Мгла.  
**Медный Всадник** опускает руки,  
Мойка лижет мертвые тела.*

*Но ответ столетий несомненен,  
И исход сраженья предрешен.  
Ночь запомнит только имя “Ленин”  
И забудет прочее, как сон.*

*Черная бортами мрак, в века  
Тонет **тень Скитальца-моряка.**  
(Пастернак 1958: 179)*

Как видим, в процессе перевода стихотворение лишается своего символистского плана: Б.Пастернак полностью отказывается от трансляции символов («*Курчавящий лужи ветер*») при всем желании не может быть интерпретирован как символ «революционного вихря», соответственно *острова* обретают статус реалии, а символика *Медного всадника* в этом контексте связана скорее с литературной традицией классического Петербургского текста, чем с символизмом). В результате, создается текст, тяготеющий к историко-реалистическому плану изображения.

Конечно, этот факт несложно было бы объяснить тем, что ко времени создания перевода символизм давно уже отошел в прошлое или был чужд самому Пастернаку. Но ведь как раз с весны 1956–го по ноябрь 1957 г. он завершает свою книгу со знаковым названием «Я понял жизни цель», в которую включен автобиографический очерк «Люди и положения» с воспоминаниями о Тициане Табидзе. «*Тициан Табидзе был устремлен внутрь и каждою своей строкой и каждым шагом звал в глубину своей богатой, полной догадок и предчувствий души. Главное в его поэзии – чувство неисчерпанности лирической потенции, стоящее за каждым его стихотворением, перевес несказанного и того, что он еще скажет, над сказанным. Это присутствие незатронутых душевных запасов создает фон и второй план его стихов и придает им то особое настроение, которым они пронизаны и которое составляет их главную и горькую прелесть. Души в его стихах столько же, сколько ее было в нем самом, души сложной, затаенной, целиком направленной к добру и способной к ясновидению и самопожертвованию*» (Пастернак 1983: 465). И, конечно же, Б.Пастернак не мог лишить стихотворение его потаенной души – «второго плана» – без веских к тому оснований<sup>19</sup>.

Общеизвестно, что Пастернак-переводчик не был приверженцем абсолютной точности<sup>20</sup>. Он считал, что «*при общности текста*» переводы должны «*становиться вровень с оригиналами своей собственной непов-*

торимостью», «связь с оригиналами должна быть более тесной, чем принято. Соответствие текста – связь слишком слабая... Отношение между подлинником и переводом должно быть отношением основания и производного, ствола и отводка. Перевод должен исходить от автора, испытавшего воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием» (Пастернак 2001: 547). Полагаем, что в этих словах кроется разгадка специфики пастернаковского перевода: это одновременно – «плод подлинника» и его «историческое следствие». Рассмотрим, что же меняется в интерпретации Пастернака?

Прежде всего, бросается в глаза, что с учетом прошедших лет происходящее описывается как исторически свершившийся факт. Появляются учитывающие хронологический барьер реалии. В частности, во второй строке первого куплета Тициан использует слово *բո՛ւկո՛ղջո՛ն*\* [роскипеби], однозначно указывающее на обитательниц публичного дома, но в советской действительности 50-х давно уже нет публичных домов, и Пастернак, объясняя появление на улицах мерзнувших полуголых пьяных женщин, вводит в текст новую реалию – *бомбой взорван воровской притон*. Томимый гнетущими предчувствиями *Чугунный Всадник* признает свое поражение (*Медный Всадник опускает руки*). Это конец истории Санкт-Петербурга и петровской ориентированности на европейскую культуру.

Признавая дар предвидения и отдавая должное «*полной догадок и предчувствий душе*» погибшего друга, Пастернак отказывается от символистского плана стихотворения, ведь вместе с замыслами Петра в прошлое ушла и культурная эпоха модернизма. Именно поэтому нарушена форма сонета и весь смыслополагающий «второй план» стихотворения уместается в 2 строки:

*Черная бортами мрак, в века / Тонет тень Скитальца-моряка.*

На прозвучавший ранее вопрос «*Кто выпустил, <...> кто остановит?*» дается однозначный ответ: *Ночь запомнит только имя “Ленин” / И забудет прочее, как сон.*

По мнению Галины Цуриковой, «*в переводе Пастернака стихотворение приближено к позднему творчеству Тициана Табидзе, к его стихам начала тридцатых годов, оно обрело историческую прозорливость и*

\*. *Ե՛րբո՛ւկո՛ղջո՛ն* (сароскипо) – «дом проституток» (Чубинов, 1984: 1110), дсл. – место для *բո՛ւկո՛ղջո՛ն* (роскипеби); *բո՛ւկո՛ն* (роскипи) (ед.ч.) - «блудница» (Чубинов 1984: 1042). Т.о., *բո՛ւկո՛ղջո՛ն* (роскипеби) – проститутки, обитательницы публичного дома.

твердость звучания, которых не было в оригинале <...> Исчезла растерянность перед разнузданной силой стихии. <...> У самого Тициана ощущение холода, мрака, неуютности рушащегося старого бытия, крушение старой романтики: тонет Летучий Голландец, тенью среди теней – Эдгар По. Пропадает в кашле хаоса Петербург... И над всем этим – имя Ленина как надежда – сила, способная хаос организовать» (Цурикова 2015: 90). Не случайно Пастернак меняет заглавие сонета: это действительно уже не «Петербург», но «Петроград», а в соответствии с реальностью 50-х естественной представляется ассоциация – Ленинград<sup>21</sup>. С позиции художественной организации текста вышеупомянутая «историческая прозорливость и твердость звучания» может быть обозначена как перекодировка: отход от плоскости символистской эстетики в пользу реалистической художественности.

Мы можем лишь гадать, почему Б.Пастернак решил создать новый перевод написанного Тицианом Табидзе в ночь Октябрьской революции сонета: выражал ли он этим протест против предания забвению имен погибших друзей? Подводил ли итог начатому в начале века поэтическому диалогу? Хотел ли продлить творческую жизнь Тициана, о смерти которого узнал совсем недавно? Дописывал ли за друга то, что мог бы, по мнению поэта, написать сам Тициан, если бы остался жив? В любом случае, читая сонет Тициана Табидзе на родном языке в переводе Пастернака, русскоязычный читатель знакомится не с текстом Тициана, но с творческой проекцией пастернаковской интерпретации этого стихотворения, которая вполне может быть дифференцирована как результат *сотворчества*.

Как и предлагал в конце 19-го века А.Н.Яхонтов (1820-1890)\*, в 20-х годах прошлого века прорубленное Петром окно было «заколочено» – завешено плотным «железным занавесом», «канули в века» стремления и надежды модернистов. Началась новая – ленин-сталинская страница истории Российского государства. И последовательно прочитанные «Петербург» Пастернака, «Петербург» Т.Табидзе и «Петроград» Табидзе-Пастернака не только воссоздают знаковый этап истории Санкт-Петербурга, но и символизируют значимые изменения в истории российской культуры, которые вполне могут быть обозначены как *Петербург* → *Петроград* → *Ленинград*, а в плане художественности – как *символизм/ модернизм* → *реализм/соцреализм*.

---

\* Как быть? До нового потопу // Не лучше ль силы поберечь? // Не завалиться ли на печь, // Заколотив окно в Европу? (А.Н. Яхонтов. «Окно в Европу» – Яхонтов [on-line]).

#### IV. Место заключения

В пользу этого предположения говорит и созданный гораздо позже текст, в котором четко проявилось развитие намеченной Пастернаком линии интерпретации оригинала. Это перевод все того же сонета, созданный Галиной Павловской уже в конце XX века.

*Неистовый вихрь* с островов налетает на город,  
Бездомных, продрогших насквозь пригибая к земле.  
При *вспышках огня*, на подернутых дымкой просторах  
*Зловещая тень*, отступая, крадется во мгле.

У Медного всадника сердце тревожно стучит.  
Полощутся в Мойке тяжелые трупы *героев*.  
Весь воздух пропитан *бодрящим дыханием боя*,  
И алы, как кровь, восходящего солнца лучи.

Кто в силах сдержать сокрушительный натиск стихии!  
Летучий *Голландец низвергнут* в глубины морские.  
Все рушится. Падают *цепи разбитых оков*.

Улягутся вихри. *Минувшего мрачные тени*  
Исчезнут с земли. Только имя бессмертное – Ленин –  
Останется в мире, пройдя через толщи веков.

Петербург. Сонет, пер. Галины Павловской (Павловская 1985)

Переводчица, несомненно, старалась создать текст, адекватный оригиналу: стихотворение вновь обретает форму сонета. В него возвращаются символы революции: *огонь (вспышки огня)*, *ветер неугомонный (Неистовый вихрь)*, правда, *острова*, откуда *ветер/вихрь налетает на город* уже не символ, но реалья. В целом следует отметить, что система маркеров-реалий полностью адаптирована к советской действительности эпохи развитого социализма: на улицах не видно ни воровских притонов, ни *перепившей стаи* публичных женщин. И хотя у *Медного всадника сердце тревожно стучит*, что в целом передает гнетущие предчувствия тициановского Демиурга, но эмоциональный настрой стихотворения в целом совершенно иной – в тексте проявляются маркеры советского дискурса: *трупы героев*, *алый восход солнца*, *цепи разбитых оков*, а сам *бой* становится *бодрящим*. *Мира незримого* в тексте, впрочем, как и в жизни советских граждан, уже нет, а сохранившиеся реликты символической основы сонета полностью



меняют свою эмоциональную окрашенность: Эдгара заменяет *зловещая тень* (Андрей Белый не упоминается вовсе), *Летучий Голландец низвергнут в глубины морские*. Все эти *минувшего мрачные тени* уступают место непоколебимой уверенности в том, что *Только имя бессмертное – Ленин – Останется в мире, пройдя через толици веков*. И несмотря на то, что переводчица возвращает сонету его первоначальное название «Петербург», – это уже не модернистский Петербург и даже не революционный Петроград, а страница истории Ленинграда, и в этом качестве сонет органично вписывается в Ленинградский текст советской литературы.

### **Выводы:**

1. Для верной интерпретации смыслового богатства тициановского текста необходимо его прочтение/декодировка не только в контексте эстетики символистской поэтики, но и всего интертекстуального искурса Петербургского текста русской литературы эпохи модернизма.

2. При сопоставительном анализе созданных на базе сонета Т.Табидзе «Петербург» русскоязычных текстов (Б.Лифшиц, Б.Пастернак, Г.Павловская) выявляются следы зависимости творческого акта *интерпретация* → *трансляция* (текст → перевод) от идейно-эстетических норм эпохи их создания (модернизм → реализм), а также от специфики авторского мышления самих поэтов-интерпретаторов, определивших выбор приоритетов переводческих стратегий.

3. Развивая различные национальные литературные традиции, созданные на разных языках и разделенные пространственно-временной и культурно-эстетической дистанцией, «Петербург» Пастернака, «Петербург» Т.Табидзе и «Петроград» Т.Табидзе/Б.Пастернака вполне могут быть интерпретированы как некий культурный (вернее, межкультурный) феномен – единый текст-диалог. Последовательно прочитанный, он не только воссоздает знаковый этап истории Санкт-Петербурга, но и символизируют значимые изменения в истории российской культуры, которые вполне могут быть обозначены как Петербург → Петроград → Ленинград.

4. Созданный Б.Пастернаком текст, носящий отпечаток двух творческих индивидуальностей (автора сонета и переводчика) задает определенную парадигму интерпретации тициановского текста, которая находит свое дальнейшее развитие в творчестве Г.Павловской.

## ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Понятие *Петербургский текст* было введено в научный оборот в 1984 г., когда в «Трудах по знаковым системам» (вып. 18) были опубликованы статьи В.Н. Топорова «Петербург и «Петербургский текст русской литературы»» и Ю.М. Лотмана «Символика Петербурга и проблемы семиотики города».

2. *«Особенность земно-водного пограничья породила характерный, вариативно воспроизводимый сюжет Петербургского текста, связанный с борьбой города и природы, с борьбой, не только буквально ставящей героя на границу жизни и смерти («Медный всадник» Пушкина и «Русские ночи» В.Ф. Одоевского), но метафизически и экзистенциально помещающей его в точку схождения и разрыва человеческого и вне-человеческого, не-человеческого. Отсюда, из этой пограничности, исходит метафора Петербург-Некрополь, очень рельефно представляя в рассказе Достоевского «Бобок». Отсюда же специфичные кладбищенские локусы, множащиеся в субстрате Петербургского текста (Пушкин, Некрасов, Блок, В. Иванов и другие)»* (Меднис, 2003).

3. К предвещающим гибель города петербургским мифам относят: приписываемое обычно Евдокии Лопухиной (первой жене Петра) пророчество: «Быть Петербургу пусту!»; предание о неких старцах, предвещавших Петербургу гибель в водах; раскольничьи суждения о Петре-Антихристе и граде его, обреченном на гибель по воле Господа. *«Хотя мысль о Петре-антихристе появилась у лиц, не принадлежавших расколу, но среди староверов она получила идеологическое оформление. “Петра называют: окайнным, лютым, змиеподобным, зверем, гордым князем мира сего <...> Петр – губитель миру всему явленный, хищник и разбойник церковный, гордый и лютый ловитель”. Его именуют “двоглавым зверем”, так как он стал главою и церкви и государства. (Так называли папу идеологи гибеллинов на Западе). <...> В эпохе, столь насыщенной религиозным возбуждением, столь сострясенной напряженной борьбой, легко могли пробудиться мифотворческие силы и легенда о пришествии антихриста и его граде явилась ее знаменем. В одной из новгородских церквей (Знаменья) на большой фреске, изображающей страшный суд, представлен Петр со своими сотрудниками в латинских одеждах, идущие на муку вечную. Таков был суд над личностью и делом Петровым широких народных масс. Во всех этих мыслях и переживаниях взбаламученного моря народного сознания ясно выступает оценка Петра, как особого существа, превышающего силы и способности человеческие. Это сверхличное существо рассматривалось, как выразитель начала зла. Реформа пронеслась над народом, как тяжкий ураган всех напугавший и для большинства оставшийся загадкой. Однако, оценка этой реформы могла быть и иной. В качестве антитезы этому темному лику Пет-*

ра создается другой образ, в котором царь-реформатор выступает, как кумир нарождающегося нового общества» (Анциферов 1924).

4. «В истории Петербурга одно явление природы приобрело особое значение, придавшее петербургскому мифу совершенно исключительный интерес. Периодически повторяющиеся наводнения, напор гневного моря на дерзновенно возникший город, возвещаемый населению в жуткие осенние ночи пушечной пальбой, вызывал образы древних мифов. Хаос стремится поглотить сотворенный мир. Идея потопа присуща мифотворческому сознанию большинства народов, она повторяется повсюду, часто совпадая даже в деталях. Эти повторяющиеся образы столь поразительны, что навели некоторых ученых на мысль о существовании единого прамифа. Божество хаоса и мрака всюду почиталось в стихии воды. У древних халдеев первобытный хаос олицетворялся в богине пучины Тиамат. Она создает чудовищ: драконов, человеко-скорпионов, рыбо-людей. Она препятствует богам-космократорам «вступить на путь», т.е. создать из хаоса – космос. Энлиль (позднее Мардук) выступает против нее. <...> В библейском повествовании древнего Мардука заменил архангел Михаил. Его культ получил широкое распространение особенно на Западе и впитал в себя культы старых местных религий. Его изображение в образе могучего юноши, попирающего дракона, сделалось излюбленным сюжетом художников. И Георгий победоносец на коне, повергающий змия, является отображением все того же древнего мифа о борьбе космократора с безликим хаосом. Исконный миф подобен потоку реки, которая исчезает под почвой, во мраке струит свои незримые воды, и внезапно выступает из-под земли, чтобы на некоторое время продлить свое течение под открытым небом. Наша петербургская легенда все в том же потоке» (Анциферов 1924).

5. «Многочисленные человеческие жертвы при создании города, – по мнению Ю.М.Лотмана, – полностью компенсировались декларативным поворотом столицы к Европе. Географическое положение Петербурга и Москвы сразу же начало восприниматься современниками как полемическое противопоставление «западного» Петербурга «восточной» Москве» (Лотман 2002: 746).

6 «В функции центра в романе выступает имперский Петербург, в роли периферии – его островная часть. В контексте романа острова противопоставляются имперскому Петербургу, по целому ряду бинарно выраженных признаков: свое/чужое, западное/восточное, прямое/кривое и т.д. Описания и характеристики центра и периферии соответствуют мифологическим пространственным структурам, естественно, с поправкой на модернистское сознание автора» (Вовна 2011). «Население там – фабричное, грубое; многотысячный рой людской там бредет по утрам к многотрубным заводам <...>

там циркулирует браунинг; <...> но он, обитатель хаоса, угрожает столице Империи в набегающем облаке... <...> непокойные острова – раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направлениях проспектными стрелами» (Белый [1913]).

7. Популярность Эдгара По в среде грузинских символистов резко возросла после перевода его поэзии Ш.Бодлером.

8. «На теневых своих парусах полетел к Петербургу оттуда Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли и назвать островами волну набегающих облаков; адские огоньки кабачков двухсотлетие зажег отсюда Голландец, а народ православный валит и валит в эти адские кабачки, разнося гнилую заразу... Поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались. С призраком долгие годы здесь бражничал православный народ: род ублюбочный пошел с островов – ни люди, ни тени, – оседая на грани двух друг другу чуждых миров» (Белый [1913]).

9. Считается, что прообразом кораблика на шпигеле Адмиралтейства стал фрегат «Орёл» – первый русский военный корабль, построенный голландским мастером (сконструирован по типу голландского *пинаса*) по указу отца Петра I для охраны русских судов в Каспийском море. Кораблик для шпигеля Адмиралтейства также был создан одним из голландских мастеров. Именно поэтому, ассоциируясь с созданием российского флота и деятельностью Петра I, флюгер-фрегат соотносится также с голландским кораблестроением и голландцами.

«Распухший/пузатый», скорее всего, – дань распространенным стереотипам: *голландца* как «полного человека» (стереотип, сложившийся благодаря традициям голландской портретной живописи), «крутобокого фрегата» (стереотипа по признаку очертаний боевого корабля, несущего на своих палубах тяжелые пушки).

10. Знаменательно, что Андрей Белый также учитывал специфику вертикали *Axis mundi*: форма *острова*, его *Голландец* не опускается на землю – он создает их из облаков. Тем самым подчеркивается не эсхатологический мотив, но промежуточное (лиминарное) состояние находящегося в ламинарной зоне (между Небом и Землей) населения островов (*пролетариата и разночинцев*) в социально-исторической действительности России 1912-1913 гг., т.е. между двух революций.

11. Достаточно вспомнить чрезвычайно популярный в начале прошлого века роман Федора Сологуба «Мелкий бес» (10 прижизненных изданий), стихотворение Осипа Мандельштама «Влез бесенок с мокрой шерсткой» (Мандельштам 1990: 232) и др.

12. *«Не будет парадоксом утверждать, что все поэты всех времен и народов всегда были на стороне революции, огонь революции воодушевлял многих поэтов, многим оказалось не под силу прямо смотреть на этот огонь, и в процессе революции они отходили в сторону, но анализ их поэтического лица в целом все же показывает, что буря революции была для их поэтической стихии большим стимулом...»* (Табидзе 1921: IV). В подтверждение этого тезиса Тициан приводит примеры из истории всемирной литературы, подробно анализирует и историю грузинской поэзии. По его мнению, Шота Руставели и грузинские цари-поэты также были «на стороне революции», ведь их поэзия взывает к гуманизму: *«Грузинская литература как будто начинается с Руставели, и Руставели до сих пор сохраняет лик гуманизма, его идеи о равноправии и труде и сегодня также популярны в Грузии, как текст Евангелия. Руставели тоже не удалось избежать гонений: клерикалы сожгли его книгу, и по преданию, он скончался в изгнании»: «После Руставели поэтами по большей части выступают цари, про этих поэтов можно сказать то же, что говорят про Людовика Баварского, они были оппозицией самим себе...»* (Табидзе 1921: IV). В соответствии с этим тезисом в сборник включены произведения грузинских поэтов, а также переводы: Мицкевича, Викт. Гюго, Беранже, Бальмонта, Брюсова, Уитмена, Арт. Рембо, Эм. Версарена, Я. Райниса, Пушкина и многих других.

13. *«Это был неистовый и безоглядно увлекающийся человек. Он и в Грузию без памяти влюбился, как в женщину, и посвящал ей любовные стихи»* – из письма вдовы поэта Е.К.Лифшиц (цитирую по: Нерлер 1985: 151). *«... Бенедикт Лифшиц влюбился в Грузию так сильно что стал даже изучать серьезно грузинский язык чтобы переводить прямо с оригинала, без помощи подстрочника»* – из речи Н.Тихонова, 1937 Лифшиц (цитирую по: Нерлер 1985: 154-155).

14. *«Б.Лифшиц хотел издать книгу своих переводов грузинских лириков, в свой осенний приезд [в Грузию И.М.] в 1935 году, он даже заключил на нее договор с издательством «Заря Востока», но и эта книга, как и «Картвельские оды», не увидела свет при жизни автора»* (Нерлер 1985: 135). В 1937 г. он был арестован по т.н. ленинградскому «писательскому делу», и в 1938 г. расстрелян.

15. В письме к Нине Табидзе от 11.12. 1955 г. он пишет: *«О, как давно почувствовал я сказочную, фантастическую ложь и подлость всего, гигантскую, неслыханную, в душе и голове не вмещающуюся преступность! <...> Когда в редкие, почти несуществующие моменты я допускал, что Тициан жив и вернется, я всегда ждал, что с его возвратом начнется новая жизнь для меня, новая форма личной радости и счастья»* (цит. по: Филина 2014: 34-35).

16. Посвященный Грузии цикл «Волны» входит в книгу «Второе рождение», вышедшую в августе 1932г. после первого приезда Б.Пастернака в Грузию в 1931г. (вторая поездка – ноябрь 1933г.).

17. В статье «Несколько слов о новой грузинской поэзии» (1946 г.) Б.Пастернак не упоминал бывших под запретом имен П.Иашвили и Т.Табидзе (Пастернак 1990: 170-175), но в 1956 г. он пишет специальные главы очерка «Люди и положения», посвященные погибшим друзьям (Очерк впервые был напечатан в журнале «Новый мир» в январе 1967 года). Это и дань памяти ушедшим и протест против запрета на их творчество, и попытка продлить творческую жизнь друзей: *«На протяжении десятилетий, протекавших с напечатания «Охранной грамоты», я много раз думал, что если бы пришлось переиздать ее, я приписал бы к ней главу о Кавказе и двух грузинских поэтах. Время шло, и надобности в других дополнениях не представлялось. Единственным пробелом оставалась эта недостающая глава. Сейчас я напишу ее.<...> Зачем посланы были мне эти два человека? Как назвать наши отношения? Оба стали составною частью моего личного мира. Я ни одного не предпочитал другому, так они были нераздельны, так дополняли друг друга. Судьба обоих вместе с судьбой Цветаевой должна была стать самым большим моим горем. <...> Если Яшвили весь был во внешнем, центробежном проявлении, Тициан Табидзе был устремлен внутрь и каждою своей строкой и каждым шагом звал в глубину своей богатой, полной догадок и предчувствий души»* (Пастернак 1983: 463-465).

18. В 1955 г. закончена работа над романом «Доктор Живаго», негативно встреченном советской литературной общественностью. Роман создавался в течение десяти лет (1945-1955 гг.), впервые был опубликован в Италии в 1957 г. (изд-во Фельтринелли).

19. Сохранение «души» переводимых произведений было приоритетом избранной Б.Пастернаком переводческой стратегии. В свое время Валериан Гаприндашвили, выступая с трибуны I Всесоюзного совещания переводчиков (январь 1936 г.) в защиту созданных Б. Пастернаком переводов грузинской лирики, отмечал: *«Пастернак пишет не копию, а портрет оригинала. Вы смотрите на двойника и удивляетесь своим чертам. Конечно, вас изменил наряд чужого языка, музыка чужого стиха, но вы благодарны волшебнику, который ввел вас в иной уборе в многолюдный и торжественный мир русской поэзии»* (об этом см.: Бебутов 1968).

20. Именно это обстоятельство послужило основанием для разногласий в оценке адекватности переводов Б.Пастернака (см, напр., Морозова [on-line]; Сергеева-Клятич [on-line]; Раггауз 1996 и др.).

21. Санкт-Питер-Бурх (от голландского *Sankt-Piter-Burch*) был заложен Петром I на отвоеванных у шведов землях в мае 1703 года. Город был назван в честь Св. апостола Петра. Название меняется на Санкт-Петербург (ближе к немецк. произношению) в 1720 г., появляется также сокращенное на русский

манер «Питер-град», или «Питер». Во время I мировой войны название *Санкт-Петербург* казалось слишком «немецким», и по инициативе царя Николая II город был переименован в *Петроград* 18 (31) августа 1914 г. После смерти Ленина 26 января 1924 года переименован в Ленинград. 6 сентября 1991 года городу было возвращено его историческое название – Санкт-Петербург.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Абашев 2000:** Абашев Вл. *Пермь как текст: пермский текст в русской культуре и литературе XX века*. Пермь: Изд-во Пермского университета. [on- line]: [http://www.psu.ru/files/docs/personalnye-stranitsy-prepodavatelej/abashev/kniga\\_1.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/personalnye-stranitsy-prepodavatelej/abashev/kniga_1.pdf)

**Акимов 2007:** Борис Акимов. Какая музыка была, какая музыка звучала! Вступительная статья – *Библиотека всемирной литературы. Поэзия Серебряного века. Антология*. М.: Эксмо, РИЦ Литература, 2007, 704 с. [on- line]: <http://coollib.com/b/250664/read>

**Анциферов 1924:** Н.П. Анциферов. *Быль и миф Петербурга*, Петроград, 1924, 84 с. [on- line]: <http://e-libra.ru/read/178750-byi-i-mif-peterburga.html> [http://www.gramotey.com/?open\\_file=1269055763](http://www.gramotey.com/?open_file=1269055763)

[http://royallib.com/book/antsiferov\\_nikolay/bil\\_i\\_mif\\_peterburga.html](http://royallib.com/book/antsiferov_nikolay/bil_i_mif_peterburga.html)

**Анциферов 1922:** Н.П. Анциферов. *Душа Петербурга*. Петроград, 1922, 222 с.; Второе издание: Н.П. Анциферов. *«Непостижимый город»* Л.: Лира, 1990, 173 с. [on- line]: <http://litfile.net/web/1087/1010-2042> [http://royallib.com/book/antsiferov\\_nikolay/dusha\\_peterburga.html](http://royallib.com/book/antsiferov_nikolay/dusha_peterburga.html)

**Бебутов 1968:** Г. Бебутов. «Литературная Грузия», 1968, № 8.

**Белый [1913]:** Андрей Белый. *Петербург*. Серия «Литературные памятники». Л.: Наука, 1981, 681 с. [on- line]: <http://beliy.ouc.ru/peterburg.html>

**Веселова... 2011:** Веселова Н.Ю., Иванова Е.В. Заглавие. – *Теория литературы, т. II. Произведение*. М.: ИМЛИ РАН, 2011, стр.199-230.

**Вовна 2011:** А.В. Вовна. *Городской текст в романе Андрея Белого «Петербург»*. Автореферат на соискание степени к.ф.н., Москва, 2011 [on- line]: <http://cheloveknauka.com/gorodskoy-tekst-v-romane-andreya-belogo-peterburg#ixzz3iF5D4Lqj>

**Гарбовский 2007:** Гарбовский Н.К. *Теория перевода*. М.: изд-во Моск Ун-та, 2007, 544 с.

**Гачечиладзе 1980:** Гачечиладзе Г. *Художественный перевод и литературные взаимосвязи*. М.: Советский писатель, 1980, 256 с.

**Гиппиус 1991:** Зинаида Гиппиус. *Живые лица*. Тбилиси: Мерани, 1991, 400 с.

**Гиппиус [1918]:** З.Н.Гиппиус. Последние стихи (Сборник), 1918. [on- line]:

<http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=9144>

**Гумилев 1962:** Н. Гумилев. Собр. соч.в четырёх томах / Под ред.проф. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова. Вашингтон: Victor Kamkin, Inc., 1962, Т. 1. [on- line]: <https://ru.wikisource.org/wiki/>



**Лифшиц 1989:** Бенедикт Лифшиц. *Одноглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания.* Л.: Советский писатель, 1989, 720 с.

**Лотман 2002:** Ю. М. Лотман. *Современность между Востоком и Западом.* Ю. М. Лотман *История и типология Русской культуры.* Санкт-Петербург: «Искусство СПб», 2002, 768 с.

**Лотман [1984]:** Ю.М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города – Ю. М. Лотман. *История и типология русской культуры.* Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2002, 768 с. [on-line]: [http://www.historicus.ru/simvolika\\_Peterburga\\_i\\_problemi\\_semiotiki\\_goroda/](http://www.historicus.ru/simvolika_Peterburga_i_problemi_semiotiki_goroda/)

**Мандельштам 1990:** Осип Мандельштам. *Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи.* Тбилиси: Мерани, 1990, 416 с.

**Меднис 2003:** Меднис Н.Е. Петербургский текст русской литературы. Н.Е. Меднис *Сверхтексты в русской литературе.* Новосибирск: НГПУ, 2003. [on-line]:

<http://rassvet.websib.ru/text.htm?id=6&no=35>

<http://kniga.websib.ru/text.htm?book=35&chap=6>

**Мицк... 1984:** З.Г. Мицк, М.В. Безродный и А.А. Данилевский. «Петербургский текст» и русский символизм. *Учен. зап. Тарт. ун-та. 1984. Вып. 664: Труды по знаковым системам. 18,* стр. 78-92; Мицк З. Г. *Блок и русский символизм: Избранные труды в 3 кн.* СПб.: Искусство. 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма, стр. 103–115. [on-line]: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/pbtekst.html#1>

**Модебадзе 2012:** Свобода и Необходимость: понимание и интерпретация в переводе – *Литературные разыскания /“Literary Researches”*, XXXIII. Тбилиси: Изд-во института литературы, 2012, с. 153-170.

**Морозова [on-line]:** Елена Морозова. Художественный перевод в творчестве Пастернака: [on-line]: <http://www.rustranslater.net/index.php?object=pasternak>

**Нежинский ... 2013:** Ю.В. Нежинский, А.О. Пашков. *Мистический Петербург.* Montreal: Accent Graphics communications, 2013. [on-line]: <http://litfile.net/web/484812/481000-482000>.

**Нерлер 1985:** Павел Нерлер. “Соп Amore!” Памяти Бенедикта Лифшица – Ж. *Литературная Грузия*, №11, 1985, с. 149-169.

**Павловская 1985:** Галина Павловская. Петербург. Сонет – Ж. *Литературная Грузия*, №11, 1985, с. 7-8.

**Пастернак 2001:** Пастернак Б. Заметки переводчика // *Зарубежная поэзия в переводах Пастернака.* М., 2001. [on-line]: [http://sonnets-best.ru/Pasternak\\_Zametki\\_perevodchika.htm](http://sonnets-best.ru/Pasternak_Zametki_perevodchika.htm).

**Пастернак 1990:** *Борис Пастернак об искусстве.* М.: Искусство, 1990, 399 с.

**Пастернак 1983:** Борис Пастернак. Люди и положения // Борис Пастернак. *Воздушные пути.* М.: Советский писатель, 1983, 496 с. [on-line]: <http://www.sunhome.ru/books/p.ya-ponyal-zhizni-cel>



**Пастернак 1958:** Борис Пастернак. *Стихи о Грузии. Грузинские поэты*. Тбилиси: Заря Востока, 1958, 248 с.

**Ратгауз 1996:** Г.Ратгауз. *О переводах Бориса Пастернака*. Ж. «Иностранная литература» 1996, №12.

**Сергеева-Клятиц [on-line]:** Анна Сергеева-Клятиц. *Искусство перевода: Борис Пастернак*. [on-line]: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501314>

**Табидзе 1995:** ტიციან ტაბიძე. ერთტომეული: ლექსები. პოემები. პროზა. წერილები/ Тициан Табидзе. Однотомник: Стихи. Поэмы. Проза. Письма./ Тбилиси: Мерани, 1995, 464 с. (на груз. яз.).

**Табидзе 1921:** ტიციან ტაბიძე. *რევოლუცია და პოეტები. რევოლუციის პოეტები*. ტიციან თაბიძის და გიორგი ლეონიძის რედაქციით. /Тициан Табидзе. Революция и поэты. *Поэты революции. Под редакцией Тициана Табидзе и Георгия Леонидзе/*. თბილისი, სახელმწიფო გამომცემი /Тбилиси: Госиздат/, 1921, стр. I-IV, 118 с. (на груз. яз.).

**Топоров [1984]:** В.Н. Топоров. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» – Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, стр. 259 – 367. [on-line]: [http://philologos.narod.ru/ling/topor\\_piter.htm#pet4](http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm#pet4)

**Урбан 1989:** А. Урбан. Метафоры ожившей материк. Вступительная статья. – *Бенедикт Лифшиц. Одноглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания*. Л.: Советский писатель, 1989, стр. 5-39.

**Филина 2014:** Мария Филина. *Борис Пастернак в Грузии*. Тбилиси: «Русский клуб», 2014, 50 с.

**Цурикова 2015:** Галина Цурикова. *Тициан Табидзе. Жизнь и поэзия*. Санкт-Петербург: «Росток», 2015, 470 с.

**Чубинов 1984:** Д.И. Чубинов. *Грузино-русский словарь*. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. 1786 с.

**Элиаде 1999:** Мирча Элиаде. *Очерки сравнительного религиоведения*. М.: Ладомир, 1999, 488с.

**Элиаде 2000:** Мирча Элиаде. *Миф о вечном возвращении*. М.: Ладомир, 2000, 414 с.

**Яхонтов [on-line]:** А.Н. Яхонтов. Стихотворения. [http://az.lib.ru/j/jahontow\\_a\\_n/](http://az.lib.ru/j/jahontow_a_n/)

**Lo Gatto 1960:** Lo Gatto E. *Il mito di Pietroburgo: Storia, legenda, poesia*. Milano, 1960.

**SEVDA NOVRUZALIEVA**

*Azerbaijan, Baku*

*Baku Slavic University*

### **Chekhov and Petrushevskaya: Specific Aspect of Dramatic Art**

Every great writer leaves behind a legacy that grows on a new basis, in a subsequent period the development of literature with new variations of the solutions of artistic problems and poetic systems. This complex continuity with the modern Russian literature and growing on this basis innovations characterize the entire Russian classical literature in its finest specimens. Petrushevskaya among writers which representing the latest Russian literature and continuing the tradition of Chekhov, increasingly in modern literary criticism. They were like interpenetrating, complementary sides of their creativity. However our particular interest is a comparison of their dramatic works, which between two writers there is a clear continuity bond.

*Key words:* Russian literature, Chekhov, Petrushevskaya, dramatic art.

**СЕВДА НОВРУЗАЛИЕВА**

*Азербайджан, Баку*

*Бакинский славянский университет*

### **Чехов и Петрушевская: специфика драматургического творчества**

Вопрос о традициях и новаторстве – один из важнейших аспектов изучения литературного процесса, проливающий свет на литературу прошлого в её проекции на настоящее и наоборот. Любой крупный писатель оставляет после себя наследие, которое не замыкается и не завершается творческим путём писателя. Оно произрастает на новой почве, обогащаясь новыми вариациями решения художественных проблем в последующие периоды развития литературы, поэтической системы, модификациями ге-роев, характеров, конфликтов. История литературы даёт множество примеров такого рода преемственных связей и новаторских открытий литературы настоящего времени с литературой прошлого.

Такая сложная преемственная связь с современной русской литературой и произрастающие на этой основе новации характеризуют всю русскую классическую литературу в её лучших образцах. Одним из классиков, давших мощнейший импульс для развития всей последующей мировой литературы, особенно в области драматургии, является А.П.Чехов. Драматургия А.П. Чехова, значительно повлиявшая на отечественную и мировую литературу XX века, представляет собой единую и цельную систему. Она заложила литературные традиции, развивавшиеся в творчестве многих художников XX века. В ряду писателей, представляющих новейшую русскую литературу, всё чаще в современном литературоведении и критике традиции Чехова ищут и находят в драматургии Л.С.Петрушевской, одной из ярких представительниц драматургии «новой волны».

Произведения драматургов «новой волны» явились новым словом в русской литературе. Они пытались, с одной стороны, внести упорядоченность в действительность, окружающую их, с другой стороны, искали свои художественные приёмы создания драматургического произведения, на основе которой создавали собственную систему драматургического построения. Главным для них было стремление уменьшить или даже ликвидировать дистанцию между сценой и зрителем. Это не представляло трудностей, так как сюжеты их пьес были максимально приближены к повседневной жизни человека. Они словно игнорировали не только пространственную, но и временную дистанцию между происходящим на сцене и в жизни. Одним из наиболее действенных способов в этих драматических произведениях было то, что они в основном реализовывали свои идеи на так называемых малых сценах, где нет даже чисто технических преград между сценой и залом, между зрителями и актерами.

Как отмечает одна из исследовательниц современной драматургии М.Громова: «Психологическая драма «новой волны» продолжала настойчиво воссоздавать «историю болезни» общества, фиксируя черты нравственного распада, бездуховность, одичание, демонстрируя растлевающую «работу» административно-бюрократической и морализаторской Системы застойного времени» (Громова 2006: 77). Всех этих драматургов отличал интерес к новым формам, к драматургическим и сценическим экспериментам. Именно новизна, привносимая ими в литературу, и двигала её вперёд, обновлялись традиции, но, конечно, при условии сохранения важнейших из них. В этом смысле наиболее показательно творчество Л.С.Петрушевской, которое демонстрирует близость традициям А.П.Чехова, но наряду с этим отличается и своими сугубо индивидуальными особенностями.

Одной из предпосылок для сближения творчества Чехова и Петрушевской является то, что оба писателя в равной степени были привязаны в своём творчестве как к прозе, так и к драматургии, причём эти две ипостаси их творчества не только были в равной степени значимы для этих писателей, но и были связаны друг с другом. Они были как бы взаимопроникающими, взаимодополняющими сторонами их творчества. Динамика от эпики к драматургии в творчестве Чехова, которая была отмечена его исследователями (Берковский 1969: 48-182), нашла отражение и в творчестве Л.Петрушевской. Исследователи подчёркивали равную значимость для них этих двух видов творчества: эпического и драматического.

Уже исследователями-современниками было признано новаторство Чехова-драматурга, что выражалось порой в непонимании критикой многих особенностей чеховской драматургии. Сегодня чеховские традиции обнаруживаются исследователями во всей мировой литературе, в частности, в творчестве драматургов «театра абсурда» – Беккета, Э. Ионеско и др. Так, Т.Шах-Азизова (Шах-Азизова 1966) утверждает, что именно А.Чехов, находясь в одном русле поисков с такими представителями «новой драмы», как Т. Ибсен, Г. Гауптман, М. Метерлинк и другие, оказал большое влияние на всю мировую драматургию XX века, в первую очередь, на русскую. Интересно, что с вышеперечисленными авторами современное литературоведение связывает и драматургию Л.Петрушевской.

Какие же стороны драматургии Чехова явились наиболее востребованными и были творчески продолжены драматургами в конце XX и начале XXI века? Ответ на этот вопрос мы попытаемся получить на примере сопоставительного анализа драматургии Чехова и Петрушевской. Причина такого выбора в том, что, Л.Петрушевская, на наш взгляд, в большей степени, чем другие современные драматурги, является продолжательницей традиций театра А.П.Чехова, его драматургии. Параллели, соответствия между драматургией Чехова и Петрушевской можно обнаружить на самых разных уровнях их творческой манеры: в проблематике, драматургическом построении, своеобразии конфликта, жанровой неоднородности, неопределённости метода, особенностях диалога и т.д.

Традиции А.П.Чехова проявляются в творчестве Л. Петрушевской, в первую очередь, в дальнейшей разработке «темы маленького человека», характерной для многих её пьес. Л.С.Петрушевской и в прозе, и в драматургии создана целая галерея женских характеров, которые ничем особым не выделяется из окружающей их среды. Жизнь их предельно буднична, незамысловата, но одинаково тяжела. И все они имеют маленькую

надежду как-то устроиться в этой жизни, а иногда и попросту выжить. Петрушевская не задумывается над социальными причинами происходящих с её героями событий. Её цель выявить сущность каждого из этих характеров, показать все негативные последствия проживаемой ими бессмысленной, серой, беспросветной жизни. В образах матерей-одиночек, проституток, брошенных старух и т.п. художественно воплощает свой женский тип «маленького человека» Петрушевская, повествуя в своих произведениях «о жизни, как она есть», как в прозе, так и в драматургии.

В её произведениях также показана обычная жизнь обычных людей, будничные коллизии и обстоятельства, но всё это доводится до самой последней черты, за которой не видно никакого просвета. Эта черта находится «где-то на грани с небытием и требуют от человека колоссальных усилий, чтобы не соскользнуть за эту грань» (Лейдерман, Липовецкий 2003: 620). Эта жизнь «состоит из коммунальной квартиры, чая, жаренной картошки, беготни по магазинам, стирки, уборки, службы или работы, неурядиц дома или на работе, продвижения по службе, алкоголизма, супружеских измен и печения пирогов, детей, алиментов, болезни, старости, психбольницы, покушений на самоубийство, телевизора, скоротечных романов, кончающихся для женщин абортom или родами, я для мужиков неизвестно чем, из мечтаний о будущем, вранья, голода, сплетен, вечной нехватки денег и – смерти, смерти во всех ее видах: в петле, после нелегального аборта, от рака, от ножа в грудь за то, что не дал закурить, или где-нибудь в зачуханной больнице для хроников, безнадежных и никому не нужных, в гнище на сквозняхках в коридоре» (Бабаев 1994).

Ещё одним моментом для выявления традиций Чехова в современной драматургии, является сочетание в творчестве Чехова реализма то с символизмом, то с импрессионизмом. Ведь и драматурги «новой волны», особенно Л. Петрушевская, также далеки от «чистого» реализма, в их творчестве умело сочетаются и взаимодействуют как реалистический, так и модернистский типы воспроизведения действительности. Известно, что Л.Петрушевскую зачастую относят к постмодернистской литературе, в качестве аргумента приводя её восприятие действительности как игры. Но во всех произведениях писательницы и драматурга, в её рассуждениях о роли искусства, нельзя не заметить роль сострадания, что, как известно, чуждо идеологии постмодернизма. Может быть, поэтому критики в начале 1990-х отмечали, что Петрушевской не хватает решимости окончательно порвать с устаревшей традиционной словесностью и войти в число подлинных новаторов (Васильева 1998: 214; Ерофеев 2003: 232).

Сегодня литература в большей степени характеризуется тем, что писатели, используя новации постмодернизма, не порывают и с завоеваниями реализма. Одним из таких писателей является Л. Петрушевская. В её творчестве органически сочетаются элементы реалистической поэтики с постмодернистскими приёмами. Это, по мнению ряда критиков и исследователей современной русской литературы, является одной из наиболее плодотворных тенденций, породивших новый тип эстетики, чаще всего называемый «постреализм» (Лейдерман, Липовецкий 2003; Иванова 2003: 113-130). В основе таких утверждений – мысль о том, что постреализм близок постмодернистскому диалогу с хаосом, но постреализм в отличие от постмодернизма не подвергает сомнению существование объективной реальности, не сбрасывает со счетов конкретную человеческую личность.

К этой эстетике причисляют и творчество Л.Петрушевской. Так, одно и то же произведение, например, пьеса «Три девушки в голубом», рассматривалась в русле традиционной поэтики и как реалистическая бытовая драма, и как произведение постмодернизма. Также и пьеса «Сырая нога, или встреча друзей». Её называли то «семейно-бытовой», а то «абсурдистско-экзистенциальной» драмой. Сосуществование весьма разнородных эстетических тенденций и художественных систем, синтез самых разных начал лежит в основе неповторимого своеобразия драматургии Петрушевской. Совмещение модернистской и реалистической стихий, поэтических элементов является одной из характерных черт поэтики Петрушевской. Так, присутствие автора, описание жизни во всей её детальной конкретике сочетается с притчеобразностью, реалистически развивающееся действие с абсурдной развязкой, реальность с ирреальностью и т.п.

Именно это обусловило и отнесение многими исследователями творчества Петрушевской и к абсурдистской поэтике, близкой поэтике С.Беккета, Э. Ионеско, Ж.Жене и др. Однако, абсурдизм Петрушевской совсем иного рода. Это различие исследователи совершенно точно сформулировали следующим образом, подчеркнув неоднозначность, двоякость абсурдизма Петрушевской: «...абсурд в её произведениях явлен двояко: взятый из самой жизни, фактический, с легко узнаваемыми героями-современниками, и условный, основанный на смещении реальных плоскостей, нарушении жизнеподобия...» (Русская литература XX века 2005: 341). Надо сказать, что и чеховские пьесы, хотя традиционно трактуются как реалистические, но в литературоведении, особенно последних лет, можно встретить и утверждения о связи драм Чехова с эстетикой абсурда.

Абсурдистские коллизии в творчестве Л.Петрушевской отличаются от абсурдизма постмодернистов В.Сорокина, или Е.Попова, которые в своих произведениях откровенно пародируют соцреализм, чего нет в произведениях Петрушевской. Но в то же время «правда жизни» Л.Петрушевской не похожа на «социальную правду», проникнутую идеалами добра, красоты, характеризующую творчество таких реалистов, как А.Солженицын, В.Шукшин, Ю.Трифонов и др. Часть пьес Л. Петрушевской, бесспорно, можно отнести к постмодернистским произведениям. Это «Мужская зона», «Опять двадцать пять», «Сцена отравления Моцарта» и некоторые другие, но в целом ее драматургия не укладывается в рамки модернистской драмы.

Многие исследователи говорили и о сюрреализме Петрушевской, который особенно отчётливо выступает на первый план в некоторых ее пьесах, где отражается, сюрреальность советского жизненного уклада. В этом смысле не только Петрушевскую, но и многих современных писателей сближали с Чеховым. Так же, как и драматургия Чехова, пьесы Л.Петрушевской, наряду с «правдой жизни», содержат и много других пластов, а потому её художественный метод не поддается однозначному определению. Но чаще всего за бытовизмом, физиологическими подробностями, натуралистическими деталями отчётливо прочитываются философские обобщения писательницы о повседневной реальности, в которой мы все живём, облечённые в присущую ей неоднородную, неоднозначную художественную форму.

Л.Петрушевская пишет для «понимающего» читателя, который понимает, несмотря на все те страшные картины жизни, которые она воссоздаёт, всю силу её сострадания к людям. Она сама, размышляя над восприятием её произведений читателями и зрителями, писала: «У меня есть и такие читатели, которые не решают проблемы, а просто им подходит способ рассказа. Им, допустим, кажется, что это поэзия, все эти мои страшные случаи. Об этом иногда даже пишут в газетах статьи. И этим людям я благодарна» (Петрушевская 2006: 16). Без такого понимания сущности поэтики Петрушевской трудно раскрыть заложенный в них глубокий смысл.

Через показ повседневности в своих произведениях Петрушевская выходит к глобальным проблемам человеческого существования в этом мире, к проблеме вечности и непостоянства, жизни и смерти, счастья и несчастья, добра и зла. Так складывается эстетическая программа, в которой основным критерием настоящей литературы объявляется максимальная приближенность к теневым сторонам жизни, к глубинам его внутреннего

мира. На основе этой программы и строилась поэтика Л.Петрушевской, позднее получившая название «поэтики повседневности». Эта поэтика получает отражение как в прозе, так и драматургии.

Являлся ли метод Чехова-драматурга чистым, к примеру, реалистическим, или речь должна идти о взаимодействии с модернистским типом воспроизведения действительности? Известно, что и в чеховских пьесах очень часто сочетаются казалось бы несовместимые друг с другом начала, реализм и импрессионизм, комизм и трагизм, тёмное и светлое начала жизни. Здесь уместно будет обратиться к проблеме финала пьес Чехова и современных драматургов, в частности и Петрушевской. Чехов в своей драматургии очень часто прибегает к приёму открытого финала, создаёт некую разомкнутую структуру и т.д. Многие финалы пьес Чехова сравнивались с музыкой. Исследователи высказывали мысль о том, что, несмотря на изображение дисгармонии, разлада, краха отдельных судеб, его пьесы представляют собой созвучие, в котором перекликаются отдельные темы и мотивы. Каждая пьеса Чехова наделена своей, «отдельной музыкой». Именно она является разгадкой ко многим скрытым смыслам. Драматурги «новой волны» также «записывают» «музыку жизни», подслушав её на улицах, в коммунальных квартирах, отдельных семьях, рассказах современников и т.п. Вспомним, что пьесы Петрушевской критиками назывались «магнитофонной записью», сделанной автором.

Вопрос о конфликте, одной из самых важных категорий драматического искусства, в чеховских пьесах до сих пор считается недостаточно изученным, вокруг этой проблемы до сих пор ведутся споры. По утверждению многих критиков, у Чехова нет конфликта в том понимании, которое имеется в виду, когда мы говорим об античной драме, о драматургии Шекспира. Это и побуждает искать специфику чеховского конфликта, так как отсутствие традиционного конфликта не означает отсутствия конфликта вообще. Это исключается уже самой спецификой драматического искусства, а также богатейшей практикой сценических воплощений, театральных постановок пьес Чехова, востребованных во все времена лучшими театрами мира и не подвластных никаким социально-политическим давлениям. Значит, речь может идти не об отсутствии, а о новаторском характере конфликта в чеховской драматургии.

Говоря о новаторстве чеховского конфликта, один из исследователей А.П. Скафтымов подчёркивает, что он не в противостоянии героев, а в них самих. По мысли исследователя, сам герой Чехова находится в конфликтном состоянии, источником же является повседневная жизнь, его быт, так



называемый «бытовой поток». Сама окружающая героя действительность, сама жизнь с её глобальными конфликтами ставит перед героем такие проблемы, что конфликты между отдельными людьми, так называемые «частные столкновения» теряют смысл. В том виде, как она есть, жизнь уже глубоко враждебна героям, она противоречит их представлениям, не оправдывает их ожиданий, не даёт им никаких надежд. А изменить ее, поменять что-то они не в силах, так как их жизнь и судьба накрепко связаны с общим состоянием постоянно изменяющейся жизни вокруг них.

Всё это и было взято на вооружение современной драматургией в начале А.Вампиловым, а вслед за ним представителей «новой волны», и в частности, Л. Петрушевской. «Вместе с другими представителями драматургии «новой волны» – А.Галиным, В. Славкиным, В.Мережко, Л.Разумовской – писательница продолжает развитие принципов театра А.Вампилова, сумевшего на уровне быта отразить драму социального застоя», – так определяют истоки творчества Петрушевской-драматурга современные исследователи (Русская литература XX века 2005: 330). Эта концепция противостояния героя и быта, его окружающего, подверглась в некоторых работах критическому осмыслению. Так, например, по мысли В. Катаева, герои в чеховских пьесах приносят друг другу страдания, но это происходит в силу сосредоточенности каждого из них на собственной «правде». Этот тип конфликта исследователь считает общим для прозы и драматургии Чехова, возникновение его в творчестве писателя относит к 80-м годам (Катаев 1989). Такова примерно основа конфликта и в пьесах Петрушевской.

Ещё одной особенностью, сближающей поэтику Чехова и Петрушевской, является стремление к полному охвату жизни выведенных в пьесе людей, от их рождения до смерти, показу двух-трёх поколений одной семьи, между которыми и разворачивается конфликт. Это реализуется с помощью множества вне сценических персонажей в пьесах как Чехова, так и Петрушевской. Кроме того, всегда, почти во всех пьесах и того, и другого драматурга присутствует сюжетный мотив смерти. Таким образом, чеховский «принцип универсальности» в охвате жизни, о котором писали многие исследователи, в полной мере освоен Л.Петрушевской. Возьмём, к примеру, одноактную пьесу Л.Петрушевской «Я болею за Швецию», где всего три действующих лица: мальчик Дима, Каля (женщина средних лет) и Старуха, т.е. представители трёх поколений. Но конфликт в этой пьесе – это конфликт не только между ними, но и между тремя поколениями людей.

Существуют переключки между драматургическими произведениями Чехова и Петрушевской и в плане создания характеров, так как и у того и у

другого драматурга – это пьесы характеров. Многие герои пьес драматургов «новой волны», в том числе и Петрушевской, показаны как люди, не способные задуматься о собственной судьбе, о причинах своих неудач. Несмотря на это, действие пьес ряда авторов, как и пьес А.П.Чехова, связано с поступками персонажей, с их мыслями и чувствами, их внутренним миром. Часто действие напрямую связано с сознанием героев, а иногда, чаще всего у Петрушевской, и подсознанием действующих лиц. Всё это реализуется через диалоги, которые имеют много сходных черт с чеховским диалогом. Герои отвечают, скорее всего, не на реплики других персонажей, а на собственные мысли. В драматургии Л.Петрушевской сильно развита так называемая «внутренняя тема», разговор о себе. Она складывается из реплик по поводу отдельных фактов жизни героев, которые уже успели понять, что их возможности не реализовались, таланты не раскрылись, а значит, жизнь не удалась. Построение речи персонажей в пьесах Петрушевской напоминает во многом чеховскую манеру, хотя, конечно же, в лексике, синтаксисе имеется также немало отличий.

Среди персонажей Петрушевской есть представители разных поколений. Это позволяет раздвинуть рамки драматического времени, расширить пространство в этих пьесах. Но в отличие от драматургии Чехова, соединения человека с природой, его окружающей, в её пьесах не происходит, впрочем, как и у других представителей драматургии «новой волны». Тем самым эти авторы показывают не только разрушение мира в доме, но и мира природы. Отсюда образ «сада без земли» у Л.Разумовской, участков садового кооператива вместо сада у В.Арро, убийства животных, совершенные детьми. Родственны их пьесы друг другу и в плане создания относительности происходящего, другого измерения, второго плана. Особенно это характерно для одноактных пьес Петрушевской и водевилей Чехова («Предложение», «Медведь», «Юбилей» и др.), где фактически всё происходит на уровне «речи» персонажей.

Пьесы Петрушевской, как и чеховские, неоднородны и в жанровом отношении. В них нередко соединяется комическое и трагическое. Особенно это характерно для Петрушевской. Наверное, поэтому многие исследователи определяют её пьесы как трагикомедии. Есть определенная близость и между рассматриваемыми авторами и в этом смысле. Чеховские пьесы находятся на грани драмы и комедии, хотя сам автор часто употребляет понятие трагикомедии.

Проведенный сопоставительный анализ драматического творчества Чехова и Петрушевской позволяет прийти к заключению о преемственной

связи между ними, об освоении последующими поколениями драматургов завоеваний классической русской литературы. Но в то же время очевидна оригинальность, самобытность почерка Петрушевской, которая, отталкиваясь от классических традиций, создаёт в своих пьесах собственный неповторимый художественный мир, привнося в устоявшиеся мировые каноны драматического искусства, на которые она, безусловно, опирается, новизну и инаковость, новые параметры построения драматического произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

**Бабаев 1994:** Бабаев М. Эпос обыденности. О прозе Людмилы Петрушевской // *День за днём*, 1994, 20 сентября.

**Берковский 1969:** Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. *Литература и театр: Статьи разных лет*. М.: Искусство, 1969.

**Васильева 1998:** Васильева М. Так сложилось // *Дружба народов*, 1998, №4.

**Громова 2006:** Громова М. *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. М., 2006.

**Ерофеев 2003:** Ерофеев В. Русские цветы зла // *Русская литература XX века в зеркале русской критики. Хрестоматия*. М., СПб, 2003.

**Иванова 2003:** Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // *Русская литература XX века в зеркале русской критики. Хрестоматия*. М., СПб, 2003.

**Катаев 1989:** Катаев В.Б. *Литературные связи Чехова*, М., 1989.

**Лейдерман, Липовецкий 2003:** Лейдерман Н., Липовецкий М. *Современная русская литература. 1950-1990-е годы*. В 2-х томах, т.2. М., 2003.

**Петрушевская 2006:** Петрушевская Л. *Маленькая девочка из «Метрополя»*. Повести, рассказы, эссе. СПб.: Амфора, 2006.

**Русская литература XX века 2005:** *Русская литература XX века. В 2-х томах*. Т.2. М., 2005.

**Шах-Азизова 1966:** Шах-Азизова Т.К. *Чехов и западно-европейская драма его времени*. М., 1966.

**NATALIA TIK**

*Russia, Tomsk*

*National Research Tomsk State University*

**The Specificity of Italian Reception of  
Aleksandr Pushkin's Novel "Eugene Onegin"  
in Accordance with the National Literary Tradition**

The question of the article is specific function of Italian translations of the Aleksandr Pushkin's novel "Eugene Onegin" in accordance with the national literary tradition. The first part of the article defines the problem of genre nature of the novel in Italian literary tradition and transitional problem of the "novel in verse" as well as the adaptational possibilities for such novel while preserving its poetic features. It gives the history of translations of Aleksandr Pushkin's novel "Eugene Onegin" in Italian literature in XIX – XXI centuries and characteristics of some individual features of authors' perception and interpretation of the novel artistic diversity and chosen poetic translation form for the "novel in verse" in accordance with Italian versification tradition. The second part of the article is dealing with two translations (poetic and prosaic) by Italian Slavist E. Lo Gatto. The article researches author's attitude to the tradition and his artistic individuality and translation strategy evolution.

**Key words:** *A. Pushkin, Eugene Onegin, Italian literature, reception, translation.*

**Н. А. ТИК**

*Россия, Томск*

*Национальный исследовательский томский государственный университет*

**Специфика итальянской рецепции романа  
А.С. Пушкина "Евгений Онегин" в контексте  
национальной литературной традиции**

В контексте большого количества работ, посвященных западноевропейской рецепции творчества А.С. Пушкина (особенно английской, французской и немецкой), итальянская история рецепции творчества поэта изучена в меньшей степени, и еще в меньшей – история рецепции романа «Евгений Онегин». До сих пор в отечественном и зарубежном литературоведении не было попыток комплексных исследований, вос-

создающих общую картину итальянской рецепции романа Пушкина «Евгений Онегин». В связи с чем возникает необходимость изучить ее своеобразие, выявить общественно-исторические и культурные предпосылки и условия, при которых в определенный период данный «чужой» текст делается необходимым, проследить каким образом он вписывается в национальный историко-литературный контекст, а также исследовать неизбежные семантико-стилистические трансформации, возникающие при переводе художественного текста в инонациональное культурное пространство.

В настоящее время в Италии существует девять полных переводов романа «Евгений Онегин», выполненных с 1856 по 2006 гг.:

1. Luigi Delatre, “Evgenii Onegin” 1856 (прозаический перевод)
2. Giuseppe Cassone, “Eugenio Anieghin” 1906 (поэтический перевод)
3. Ettore Lo Gatto, “Evgénij Onégín”, 1925 (прозаический перевод)
4. Ettore Lo Gatto, “Evgénij Onégín”, 1937 (поэтический перевод)
5. Eridano Bazzarelli, “Eugenio Onieghin”, 1960 (прозаический перевод)
6. Giacinta De Dominicis Jorio, “Evgenij Onegin”, 1963 (прозаический перевод)
7. Giovanni Giudici, “Eugenio Onieghin”, 1975 (поэтический перевод)
8. Pia Pera, “Evgenij Onegin”, 1996 (поэтический перевод)
9. Fiornando Gabbrielli, “Eugenio Onegin”, 2006 (поэтический перевод)

Даже при беглом взгляде на хронологию переводов, можно выделить две характерные особенности:

1) достаточно позднее обращение итальянцев к роману: в XIX веке был выполнен всего один перевод, остальные – в XX и XXI вв.

2) почти равное соотношение поэтических и прозаических переводов: из девяти переводов четыре выполнены в стихах и пять – в прозе.

Возникает вопрос, почему роман начали переводить так поздно, учитывая, что другие произведения А.С. Пушкина были переведены уже в XIX веке, а некоторые еще при жизни писателя (например, перевод стихотворений «Демон» и «Пророк» (М. Риччи, 1828), «Кавказский пленник» (А. Роккиджани, 1834), «Цыгане», «Бахчисарайский фонтан» (Ч. Бочелла, 1841)? Одну из версий ответа на этот вопрос дает исследователь Н. П. Прожогин в своей статье «Переводчик Пушкина Чезаре Боччелла». Прожогин ссылается на сборник переводов Ч. Боччеллы «Четыре главные поэмы Александра Пушкина, переведенные Чезаре Боччеллой» («I quattro poemi maggiori di Alessandro Pouschkine, tradotti da Cesare Boccela», 1841)\*,

---

\* В состав сборника вошли «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Цыганы» и «Братья разбойники».

в предисловии к которому сам переводчик дает следующее определение пушкинского романа в стихах: «живописание нравов провинции, весьма далеких от утонченности нравов больших городов, в глазах обитателей которых первые, часто несправедливо, выглядят столь смешными <...> вещь сугубо местная, которая никогда не могла бы представить всеобщего интереса для публики, не знакомой с Россией» (Прожогин 1981: 61). Не сумев должным образом оценить «Евгения Онегина», Боччела не включает одно из лучших творений Пушкина в свой сборник переводов, пребывая в твердом убеждении, что роман не будет интересен публике за пределами России, и формируя это мнение у своих современников и соотечественников.

Тем не менее, в 1856 году, во Флоренции все-таки появляется первый (и последний в этом столетии) полный перевод «Евгения Онегина» на итальянский язык, в составе сборника прозаических переводов француза Луиджи Делатра «Поэтические рассказы Александра Пушкина, русского поэта» («*Racconti poetici di Alessandro Pusckin, poeta russo*»)\*. Но перевод этот далек от совершенства. Делатр постоянно отступает от оригинального текста, прибегая к его собственному толкованию, в некоторых местах обнаруживает абсолютное непонимание смысла пушкинских стихов и очевидную некомпетентность в вопросах знакомства с русской культурой и реалиями русской жизни.

Таким образом, можно наблюдать как стереотипы и представления о «чужом» тексте, сформированные первыми переводами, надолго остаются в воспринимающей литературе, создавая определенный образ этого текста и мотивируя характер трансформаций, которым подвергается переводимый текст. Созданию этого образа способствует и личность переводчика, который первым знакомит национальную литературу с иноязычным писателем, и то, в какой мере его литературный и культурный уровень соотносится с художественной индивидуальностью переводимого автора, а также наличие или отсутствие языка-посредника при переводе.

В XX веке, в связи с развитием русско-итальянских связей, интерес к русской литературе вообще и к Пушкину в частности возрастает, ситуация меняется – роман начинают активно переводить. Но почему «роман в стихах» переводят прозой? Ответ на этот вопрос – в истоках итальянской традиции стихосложения. Вся новоязычная поэзия романского средневековья была рифмованная, в первые века рифма считалась важным компонентом, потому что обозначала границу между стихами. Но гуманисты Возрождения, памя-

---

\* Помимо «Евгения Онегина» в сборник входят «Кавказский пленник», «Цыганы», «Граф Нулин», «Бахчисарайский фонтан» и «Полтава».

туя, что у греков и римлян не было рифмы, «считали ее выдумкой извращенцев варварского вкуса, склонного к пустым побрякушкам, и мечтали изгнать ее из поэзии – хотя бы из высокой поэзии античного образца» (Гаспаров 2003: 133). Так, в эпоху Возрождения впервые появляются «*versi sciolti*» – «свободные стихи», однако, исследователи того времени не признавали их поэтическую природу. Тем не менее, употребление свободных стихов в итальянской поэзии продемонстрировало, что они могли быть восприняты как подлинная поэзия, поскольку очень ритмизированы, и тем самым легко отличимы от прозы.

Несмотря на то, рифма не является обязательным компонентом итальянского стиха, она продолжает сохранять важную функцию объединения стихов (в строфы). Но основополагающими для итальянской поэзии являются понятия ритма и музыкальности: «*è improprio parlare di versi, dove la musicalità è assente*» (М. Мациоце)\*. Двух- или трехсложные стихи в понимании носителей итальянского сознания фрагментарны, они не могут создавать ритм, а значит, и музыкальность. Это объясняет любовь итальянцев к одиннадцатисложнику – традиционному, «абсолютно господствующему размеру» (Гаспаров 1989: 65) всей итальянской поэзии, начиная с XIII и до XIX века.

При переводе стихов иностранных поэтов до сих пор в итальянской переводческой традиции считается нормой пожертвовать стихотворной формой, чтобы в более полном объеме донести до читателя содержание произведения: «*Certo se si pretende di imparare a fare versi leggendo le opere tradotte di autori stranieri, l'orecchio non si farà mai, dato che ovviamente si tratta di versioni in prosa italiana, e quindi prive non solo del ritmo, ma spesso anche dello stile originale (nella traduzione di parole ed espressioni, specie poetiche, si perdono o si stravolgono quasi tutte le sfumature)*»\*\* (Мациоце [Online]). Таким образом, сами переводчики осознают потери на уровне ритма, звукового оформления, стилистики, но насколько данная переводческая традиция устойчива в национальном сознании, можно судить по словам, сказанным Этторе Ло Гатто относительно его поэтического опыта, предпринятого в отношении «Евгения Онегина»: «Мне хотелось победить собственное

---

\* . «Ненадлежаще говорить о стихах, в которых отсутствует музыкальность». (Перевод мой – Н.Т.)

\*\* «Конечно, если вы надеетесь научиться слагать стихи, читая иностранных авторов, вы не услышите ничего, потому что очевидно, что речь идет об их итальянских переводах в прозе, и, следовательно, они лишены не только ритма, но часто и оригинального стиля (в переводе слов и выражений, особенно поэтических, они теряют или искажают практически все оттенки)». (Перевод мой – Н.Т.)

отвращение к стихотворному переводу вообще, победить собственным стихотворным переводом» (Шишкин... 2010: 761).

Данная специфика объясняет примерно одинаковое соотношение поэтических и прозаических переводов пушкинского романа и ставит проблему жанровой природы романа в контексте итальянской литературной традиции. Если в XIX веке в Италии «Онегин» в большей степени воспринимался как роман в традиционном смысле, нежели как поэма в романной форме (или как роман в абсолютно нетипичной стихотворной форме), то XX век дает новые переводческие опыты и новые точки зрения на данную проблему.

Особое место в истории переводов занимают два перевода (поэтический и прозаический) одного автора – Этторе Ло Гатто (*Примечание 2*). Переводы выполнены с разницей в 15 лет, в связи с чем представляется интересным исследовать эволюцию творческой индивидуальности и переводческой стратегии автора. Этторе Ло Гатто – итальянский славист, играющий ведущую роль в формировании образа России в Италии и посвятивший изучению творчества Пушкина более полувека своей исследовательской деятельности.

Для своего первого перевода (1925), Ло Гатто выбирает прозаическую форму, этот выбор, по его собственному признанию, был обусловлен знакомством с переводом Джузеппе Кассоне 1906 года (*Примечание 1*). Перевод Кассоне – «метрическая версия», выполнен одиннадцатисложником, в нем отсутствует деление на строфы (есть только деление на главы), а также рифма. Носители итальянского языкового сознания такую форму воспринимают как стихотворную, потому что главная характеристика поэзии – ритм – в ней присутствует. Тем не менее, данный перевод не вызвал у Ло Гатто желания повторить подобный поэтический переводческий опыт: «la conoscenza della traduzione del Cassone in endecasillabi sciolti mi aveva confermato nell'opinione <...> della difficoltà o addirittura impossibilità di rendere in versi italiani la poesia straniera e in particolare di poeti come Puškin»\*

И все-таки, спустя 15 лет, Ло Гатто обращается к роману еще раз. Вот что сам он об этом говорит: «...la lettura e rilettura del «romanzo in versi» mi spinse a tradir me stesso. Considerando che il poeta russo in fondo aveva egli stesso in un certo senso negato che il suo «romanzo» potesse essere tradotto in

---

\* «знакомство с переводом Кассоне, выполненным одиннадцатисложными белыми стихами утвердило меня во мнении <...> о сложности или даже невозможности передать итальянскими стихами иностранную поэзию, и в особенности, стихи такого поэта, как Пушкин». (Перевод мой – Н.Т.)



prosa, dato che si trattava di un romanzo sì, ma «in versi», e in ciò consisteva la ragione della sua dichiarazione: «un romanzo in versi, una differenza diabolica», la mia decisione fu come una sfida a me stesso\* (Lo Gatto E. 1979: 209). То есть, переводчик осознает, что недостаточно передать один только смысл, своеобразие пушкинского романа заключается в совокупности содержания и формы, и полнота восприятия не может быть достигнута без учета этой совокупности. И тогда, несмотря на определенные сложности, вызванные различиями итальянской и русской систем стихосложения, он обращается к оригинальной стихотворной форме романа и начинает искать способы ее воплощения в своем переводе.

Для своего поэтического перевода Ло Гатто выбирает традиционный итальянский размер – одиннадцатисложник. Свой выбор он называет, с одной стороны, инстинктивным: «Per l'adozione dell'endecasillabo fui guidato più dall'istinto che dal ragionamento»\*\* (Lo Gatto E. 1979: 211), но кроме того, еще во время своей работы над прозаическим переводом, Ло Гатто замечает явную аналогию онегинской строфы с итальянским сонетом, и это наблюдение становится еще одним стимулом к решению перевести роман стихами. А поскольку типичным стихом итальянского сонета является одиннадцатисложник, у переводчика уже не остается сомнений насчет размера, а также насчет рифмы: если традиционный итальянский стих «белый», то законы жанра итальянского сонета требуют не только рифмы, но и особой системы рифмовки. Пушкин не придерживался системы рифмовки канонического итальянского сонета, онегинская строфа – его оригинальное изобретение, и Ло Гатто в своем переводе сохраняет структуру пушкинской строфы.

Выбор этой стихотворной формы высоко оценил Вячеслав Иванов, написавший в предисловии к переводу следующее: «Не хватало до сих пор не только верного, но и художественного итальянского и, – что существенно, – исполненного в чисто итальянских рифмах, перевода» (В. Иванов 1995: 653). Следует отметить тот факт, что Иванов не только написал предисловие: он, в совершенстве владея итальянским, помогал Ло Гатто на протяжении всей работы над поэтическим вариантом перевода. Поэтичес-

---

\* «... чтение и перечитывание «романа в стихах» побудило меня предать самого себя. Поскольку я полагал, что русский поэт, в сущности, в каком-то смысле сам отрицал, что его «роман» может быть переведен прозой, в связи с тем, что речь шла о романе, да, но «в стихах», в чем и заключался смысл его заявления: «роман в стихах, дьявольская разница», мое решение было неким вызовом самому себе». (Перевод мой – Н.Т.)

\*\* «При выборе одиннадцатисложника мною руководил в большей степени инстинкт, нежели рассудок». (Перевод мой – Н.Т.)

кий перевод Ло Гатто вызвал большое количество положительных отзывов, но были и исследователи, оценившие выбранную Ло Гатто стихотворную форму как неудачную, и полагавшие, что в переводе необходимо было воспроизвести используемый в оригинале 4-стопный ямб (мотивируя это тем, что пушкинский текст с изменением размера теряет ряд своих особых характеристик: музыкальность, быстрый темп и т.д.). И здесь возникает проблема воздействия на переводчика двух противоположных тенденций: традиции национального стихосложения и силы воздействия подлинника, вопрос что важнее: максимально приблизить перевод к оригинальному тексту или оригинальный текст к читателю воспринимающей литературы? По всей видимости, самый красноречивый ответ на этот вопрос – это количество интерпретаций пушкинского шедевра, последовавших за переводом Ло Гатто – несомненно, оно свидетельствует о том, что «Евгений Онегин» – произведение, сложнейшее в совокупности всех его поэтических свойств, и каждый автор ищет собственные способы их воплощения в переводе романа. Например, в 1975 году Джованни Джудичи все-таки переводит роман девятистопником, выйдя за пределы национального канона и добившись имитации пушкинского метра (но этот перевод вызвал достаточно противоречивые оценки среди итальянских критиков и ученых-славистов: преимущественно прохладные, и даже пренебрежительные).

Несмотря на то, что выход в свет поэтического перевода Этторе Ло Гатто был встречен большим количеством положительных отзывов, сам Ло Гатто в своих письмах к Вяч. Иванову отрекается от него, называя самой большой глупостью своей жизни: «Я был прав, когда хотел бросить «Онегина» в огонь! <...> В целом пребываю в глубоком унынии и упадке. Я решил вернуться к моим ученым трудам, дав пинок поэзии. Простите мне эту горячность. Вам я всегда благодарен за дружеские чувства и благожелательность, хотя и не в полной мере, ибо это Вы настояли на том, чтобы я опубликовал мой перевод, который, как я и предвидел, отравит мне существование» (Шишкин ... 2010: 774). По всей видимости, Ло Гатто до конца так не удалось «победить отвращение к стихотворному переводу вообще» и избежать вечной трагедии всех переводчиков – невозможности достижения абсолютно эквивалентного соответствия текстов оригинала и перевода, но несмотря на оценку собственной поэтической интерпретации романа самого Этторе Ло Гатто, в Италии этот перевод до сих пор считается классическим: это первый стихотворный перевод, в котором переводчику удается воспроизвести национально-исторический колорит «чужого» текста, особенности индивидуально-авторского стиля, стихотворной ор-

ганизации (структура строфы, рифма), и при этом остаться в пределах традиционного итальянского поэтического канона.

### ПРИМЕЧАНИЯ:

#### *Примечание 1.*

А.С. Пушкин,  
«Евгений Онегин»

Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.  
Его пример другим наука;  
Но, боже мой, какая скука  
С больным сидеть и день и ночь,  
Не отходя ни шагу прочь!  
Какое низкое коварство  
Полуживого забавлять,  
Ему подушки поправлять,  
Печально подносить лекарство,  
Вздыхать и думать про себя:  
Когда же черт возьмет тебя!

Giuseppe Cassone,  
“Eugenio Anieghin” (1906)

Dunque mio zio, quando di già seguiva  
Le piú severe massimo, s’ammala,  
E seriamente!... Che buon uomo!... Tutti  
Al rispetto induceva, e certo, meglio  
Condursi non potea... Servir d’esempio  
Egli potrebbe... Ma Dio mio, che noia  
Sara questa per me: piantarmi accanto  
A un malato dm e notte, e mai d’un passo  
Non me ne allontanar! ... Che ipocrisia  
Svagare un moribondo!, ad ora ad ora  
Aggiustargli i cuscini e, tutto in vista  
Addolorato, porgergli la tazza  
Del licor salutare, in quel che a parte  
Impazienti si sospira: e quando  
Lo porta via ‘l diavolo?!...

#### *Примечание 2.*

E. Lo Gatto, “Евгѣинѣй Онѣгин” (1925)

Mio zio uomo di onestissimi  
principi, quando non per scherzo  
s’ammalò, seppe farsi rispettare, e non  
poteva inventar nulla di meglio. Il suo  
esempio e insegnamento agli altri; ma,  
Dio mio, che noia sedere con un ma-  
lato e giorno e notte, senza allontanarsi  
di un solo passo! Quale bassa perfidia  
sollazzare un mezzo morto, aggiustar-  
gli i guanciali, tristemente porgergli la  
medicina, sospirare e pensare fra sè:  
quando dunque il diavolo ti piglierà!

E. Lo Gatto, “Евгѣинѣй Онѣгин” (1937)

Di princpmi onestissimi, mio zio,  
or che giace ammalato per davvero,  
fa sm che lo rispetti infine anch’io;  
e non poteva aver miglior pensiero;  
esempio agli altri ed ammaestramento:  
ma quale noia, o Dio, quale tormento  
ad un infermo muoversi d’intorno,  
senza mai allontanarsi, e notte e giorno!  
Oh, quale ipocrisia, quale meschina  
perfidia divertire un moribondo,  
aggiustare i guanciali a un gemebondo,  
con faccia triste dar la medicina,  
sospirare e pensar fra sè: che guai!  
quando all’inferno dunque te n’andrai?»

## ЛИТЕРАТУРА:

**Иванов 1995:** Вячеслав Иванов. *Лик и личины России: эстетика и литературная теория*. М., Искусство, 1995.

**Гаспаров 1989:** Гаспаров М. Л. *Очерк истории европейского стиха*. М., Наука, 1989.

**Гаспаров 2003:** Гаспаров М. Л. *Очерк истории европейского стиха*. М., Фортуна Лимитед, 2003.

**Прожогин 1981:** Прожогин Н.П. *Переводчик Пушкина Чезаре Бочелла: Временник Пушкинской комиссии*. Л., 1981.

**Шишкин... 2010:** Шишкин А.Б, Сульпассо Б. *Переписка Вячеслава Иванова и Этторе Ло Гатто: Вячеслав Иванов: исследования и материалы, вып. 1*. Спб., Издательство Пушкинского дома, 2010.

**Lo Gatto E. 1979:** Lo Gatto E. *Criteria di traduzione in versi dell'Evgenij Onegin: La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, 1979.

**Macioce [Online]:** Macioce M. *La metrica italiana: L'Alfiere*, rivista letteraria della «Accademia V.Alfieri» di Firenze. [Online]. Режим доступа на 10.10.2015: <http://www.accademia-alfieri.it/pagine/metrica6.htm>.

## VUSAL CHELEBI

*Turkey, Trabzon*

*Karadeniz Technical University*

### Realism in Postmodernism Epoch

The aspire to transformation of artistic methods is peculiarity of modern literature. Realism as literary trend passes through serious transformations in postmodernism epoch.

In early 90-th the forming of new creative method was marked as part of different artistic tendencies. So, such multiformity of life reflection variants became the reason of new notions engendering. All of them demonstrate synthetic nature of modern realism.

In the same time, creativity of many writers, who work actively as realists and orientate to traditional classical literature, is enriched by new means of artistic expressiveness and is getting more remarkable position on modern literary process.

**Key words:** *realism, postmodernism epoch, literary process, artistic methods.*

## **ВЮСАЛ ЧЕЛЕБИ**

*Турция, Трабзон*

*Караденизский технический университет*

### **Судьбы реализма в эпоху постмодернизма**

Стремление к трансформации художественных методов является одной из характерных примет современной литературы на рубеже XX – XXI веков. Современное литературоведение всё чаще обращается к реалистической эстетике прошлого, пытаясь определить его ведущие черты, заново интерпретировать его типологию, обнаружить присущие реализму предшествующего периода противоречия. В то же время литературоведение и литературная критика рубежной эпохи, переходного периода, ведут целенаправленный поиск новой философской основы и новой эстетической платформы реалистического направления в литературе конца XX – начале XXI веков и его сосуществования с постмодернизмом.

Реалистическое мировидение и манера письма были достаточно ярко выражены в творчестве целого ряда современных российских писателей, что наглядно представлено в литературной практике рассматриваемого нами времени. Однако нельзя отрицать и того, что реализм в эпоху наступления и господства постмодернистской эстетики, каковым явился переходный период, подвергся различного рода трансформациям. В процессе этого в литературе, в частности российской, реализм стал выявлять себя во множестве оригинальных форм, в определенной смене художественных парадигм, в результате чего внутри единой реалистической системы стали формироваться различные стилевые направления и модификации реализма.

Уже в начале 1990-х годов исследователи, опираясь на богатейший материал эпохи перестройки, заговорили о формировании нового типа реалистической поэтики – «нового реализма», как на Западе, так и в России. Он был охарактеризован как синтез реалистического традиционно-идейного взгляда на мир с субъективным взглядом, свойственным модернизму. В 1992 году Н.Л.Лейдерман (Лейдерман 1993), впервые даёт теоретическое обоснование своей гипотезе о новом реализме, который он обозначает термином «постреализм». Продолжен был разговор о новом реализме и в последующих работах Н.Лейдермана и М.Липовецкого (Лейдерман 1993: 8). Интересно, что генезис этого метода исследователи ведут с 1920-1930-х годов, говоря о том, что в 1990-е годы происходит его полное формирование.

Гипотеза о постреализме, в основном, опиралась на то, что этот новый реализм вобрал в себя достижения модернизма, который «раскрыл заложенные в традиции реализма (в частности, эстетике Достоевского) внесоциальные, онтологические и метафизические мотивировки человеческого поведения и сознания» (Лейдерман 2003: 523). Исследователи подчёркивают два фактора, повлиявших на обновление современного реализма – соцреализм и модернизм.

Эта гипотеза вызвала множество противоречивых мнений в современном литературоведении. Одни исследователи поддерживали эту концепцию (Евг. Ермолин, Д. Штурман и др.), другие выступали её яркими противниками (П.Басинский, В. Курбатов и др.). Ряд исследователей, соглашаясь с общей концепцией нового реализма, с идеей синтеза и образования нового метода, выдвигали другие термины для его обозначения. Так, Н.Иванова называла этот метод «трансметареализмом» (Нефагина 2005). В современном литературоведении и критике для обозначения новых модификаций реализма используются и такие понятия, как «гиперреализм», «постмодернистский реализм», «другой реализм», отражающие синтетическую природу современного реализма, основанного на синтезе реализма и модернизма.

Стилевые новообразования в реалистической литературе породили и такие понятия, как «символический реализм», «романтический реализм», «сентиментальный реализм», «магический реализм», «мистический реализм», «метафизический реализм», «христианский реализм», «психоделический реализм» и т.д., которые красноречиво говорят о скрещении реализма с теми или иными направлениями и течениями прошлого, о привнесении в структуру реалистического письма самых разнообразных составляющих. Всё это свидетельствует о трансформациях, которые претерпела реалистическая литература в эпоху постмодернизма. Именно эта эпоха и привела к целому ряду изменений в поэтике и к пересмотру многих параметров современной прозы в плане её метода.

Какие же трансформации переживает современная реалистическая проза, как это отражается на литературном процессе? Современные исследователи всё чаще обращаются к этим вопросам, пытаются найти на них ответы, вывести типологию деформаций реализма, его новых модификаций, упорядочить современный терминологический и понятийный аппарат в связи с происходящими новациями. Так, Г. Л. Нефагина в своей книге «Русская проза конца XX века» определяет в качестве основных параметров трансформации реалистической системы следующие: ослабление социальных характеристик героя, перенос акцента на сознание и самопоз-

вание личности, попытка героя преодолеть хаос и разорванность внешнего мира и т.п. (Нефагина 2005). Вопросы трансформации реализма и его новых форм в современной литературе на примере творчества Бориса Евсеева, Юрия Полякова, Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Бориса Акунина и др. затрагивает в своей монографии «Русская литература сегодня» и Флора Наджи (Наджи 2015).

Основой реализма XIX века традиционно считалась обусловленность характеров социальными обстоятельствами, выраженная в формуле «типические характеры в типических обстоятельствах». Исходя из этой формулы, опирающейся на конкретно-историческую модель общества, человек во всех проявлениях своей жизни, всеми сторонами своей личности, во всех перипетиях судьбы был связан с жизнью современного ему общества. Реалистический характер, основанный на типизации как основном способе художественного обобщения, был детерминирован как индивидуально-психологическими, так и социально-историческими факторами (возможность ознакомления в постсоветский период с «возвращенной литературой», запрещенными в годы советской власти произведениями Платонова, Булгакова, Пастернака и др., а также с эмигрантской литературой, произведениями Б.Пильняка, Б.Зайцева, В.Набокова, А.Ремизова и др.).

Интересные суждения об обновлении реализма, о его философской основе, эволюции, высказывает и Т.К.Черная, которая считает, что реализм – это «специфическая, исторически сложившаяся, сущностно познавательная, внутренне детерминированная, эстетически системная художественная философия, допускающая изображение не только «жизни в формах жизни», но и жизни в формах, не поддающихся непосредственному восприятию и знанию» (Черная 2004: 232).

По словам Н.В. Драгомирецкой, уже Достоевский, один из величайших реалистов, ощутил переосмысление, обновление этого направления, в результате чего и стал подвергать сомнению всё мироустройство, ища другие ценности (например, о красоте, которая спасёт мир) (Драгомирецкая 1991). И действительно, как показывает литературная практика, и Чехов, и Бунин, и многие другие, вносили в реализм элементы других художественных систем, т.е. корректировали, совершенствовали и несколько видоизменяли его. Так, уже классический реализм XIX века проявляет тенденцию к обновлению и трансформации.

Е. Замятин ещё в 1924 году писал о том, что «реализм – нереален», затрагивал феномен «неореализма» (Замятин 1999: 100). О нео-реализме писали и М. Волошин, и А. Воронский При этом критики начала XX

века считали неореализм «сочетанием старого реализма с модернизмом» (Р. Иванов-Разумник, Г. Чулков, П. Коган, и др.). Стремление к созданию нового реализма, более «реального», определяет пафос всей литературы XX века, но сдерживается всякими факторами общественно-политического характера, требованиями официальной советской критики. И только после «перестройки» этот процесс приобретает массовый и легальный характер.

О «новом реализме» заговорили в 1990-е годы в связи с творчеством В. Маканина, А. Варламова и многих других писателей, которые придерживались, в целом, традиционных способов реалистической типизации. Но в общей картине современного реализма выделяются несколько основных направлений и течений, так называемых разновидностей «нового реализма». О размежевании внутри реализма пишет Асиф Гаджиев, который выделяет в ней «развитие традиций русского классического реализма» (В.Астафьев, В.Распутин, А.Солженицын, Д.Гранин, М.Кураев и др.), «натурреалистические тенденции», «жестокую прозу» (С.Довлатов, В.Шаламов, Г.Владимов, С.Каледин), «массовую литературу» (А.Маринина, П.Дашкова, М.Семёнова, Б.Акунин, Э.Лимонов и др.) (Гаджиев 2003: 175).

Выделяются и такие модификации современного реализма, как «армейские хроники» О. Ермакова, А. Терехова, «новые деревенские истории» В.Распутина, А. Варламова, «литература о повседневности» Л.Петрушевской, «занимательная беллетристика» (Б.Акунин) и др. И в каждом из этих циклов реалистических произведений своя «правда жизни», определяющая особенности реализма этих авторов. Каждое из этих жанрово-тематических направлений, будучи одной из сторон реалистического изображения жизни, вносит свой вклад в развитие современного реализма.

В рамках современного реализма наблюдается «сцепление» старой и новой «методных» структур, обозначаемых, как правило с помощью приставки «нео-»: неонатурализм, неосентиментализм, неоромантизм, и некоторые другие. Обновлению подлежит и так называемая массовая литература. Между ней и элитарной литературой в это время границы нередко стираются совсем, или же становятся мало различимыми. Писатели этого направления в своих произведениях сочетают самые различные приёмы: как традиционных классических образцов, так и чистой беллетристики, занимательности. В этом плане в первую очередь нужно назвать «литературные проекты» Б. Акунина.

Как показывает практика, тяготение к реалистической традиции сильно проявляется в массовой литературе, в бытственности прозе, в так называемых произведениях неонатурализма, неосентиментализма,



неоромантизма и т.п. Эта тенденция была актуализирована интересом к частной, интимной, повседневной жизни людей, как правило, людей социального «дна», маргинальных героев. Вместе с тем, творчество многих писателей, активно работающих в русле реализма, ориентирующихся на традиционную классическую литературу, обогащенных новыми приёмами художественной изобразительности, занимает всё более заметное место в современном литературном процессе.

Реалистическую линию современной прозы обогащали, внося в неё новые оттенки, и те произведения, которые получили название «возвращенной литературы»: Б.Л. Пастернак «Доктор Живаго», М.А. Булгаков «Собачье сердце», А. Платонов «Котлован», А.И. Солженицын «Архипелаг Гулаг», Вен. Ерофеев «Москва – Петушки», А.Битов «Пушкинский дом», Саша Соколов «Школа для дураков» и др. Все эти произведения оказали большое влияние на формирование важнейших тенденций современной литературы, как реалистического, так и постмодернистского толка.

Новую ветвь «чистого реализма» составляют такие писатели молодого поколения, как С. Шаргунов, В. Козлов, А.Геласимов, Р. Сенчин и некоторые другие. Они отвергают постмодернизм, предпочитая ему реализм. Этот реализм также называли «новым реализмом». Сами представители этой формы реализма говорили о влиянии на них творчества Эдуарда Ли-монова, даже издали сборник под названием «Поколение Лимонки» (Поколение Лимонки 2005). Широкое использование молодёжного сленга, злободневность проблем, поставленных в центр произведений, беллетризованная форма, рассчитанная на привлечение читательского внимания – всё это сделало читабельными книги представителей этой ветви реализма.

Современная реалистическая литература обогащалась произведениями не только реалистического, но и модернистского толка. «Правда жизни», документальное «жизнеподобие», которые всегда характеризовали реалистическое письмо, постепенно начинают органично соединяться с ми-фом, притчей, утопией, наряду с реальным миром появляется аллегорический, притчевый мир, особенно отчётливо показанный в произведениях таких авторов, как В. Астафьев, Ф. Искандер, А. Ким, В.Маканин и др. Но это не умаляет реалистическую составляющую этих произведений. А с некоторых пор исследователи всё чаще говорят о повороте современной литературы к реализму, об угасании постмодернизма, например, Н.Иванова в работе «Преодолевшие постмодернизм» (Иванова 1998), но всё равно формирование новой тенденции основывается на синтезе реализма и постмодернизма.

Интересно проследить в контексте рассматриваемой проблемы «прозу сорокалетних». Начав свою деятельность ещё в годы «застоя», эти писатели всем строем своих произведений заявляли о своём неприятии литературы соцреализма. «Сегодня это поколение определяет литературу России» – писал о них В.Бондаренко в 1998 году в своей статье «Двадцать лет спустя» (Бондаренко). Отмечая размежевание в их среде в постсоветское время, исследователь пишет, что, хотя на рубеже веков их пути разошлись, но они не порывали с реализмом. Часть из них сильно увлеклась постмодернизмом и широко вводила его приёмы в своё творчество, но осталась в целом в русле реализма, другая же часть – стала строго придерживаться реалистической манеры.

Интересную модификацию реализма представляю произведения Сергея Довлатова, которого называют родоначальником течения «нового автобиографизма». Но его проза – это ярко выраженный синтез реалистических постмодернистских тенденций. С.Довлатов обновляет создания традиционную реалистическую автобиографическую прозу тем, что реальные сюжеты из реальной жизни получают в его произведениях трагикомические, абсурдные исходы. Близка эта манера творчеству таких писателей, как Сергей Гандлевский («Трепанация черепа»), Дмитрий Галковский («Бесконечный тупик»), Андрей Сергеев («Альбом для марок») и некоторые другие.

Современные реалисты, избрав основой своих произведений реализм, перенимают у постмодернистов интертекстуальность, игровые отношения между автором и читателем, автором и героем, множественность интерпретаций и вариантов развития действия. Но герои реалистического романа нового толка, в отличие от постмодернистских героев, также порой показывая мир как хаос и пустоту, утверждают возможность построения порядка внутри него. Отсюда тяга к «роману воспитания», который они возрождают в своих произведениях («Монограмма» А.Иванченко, «Знак зверя» О.Ермакова, «Репетиции» Шарова и другие.

Писатели, которых относят к современному реализму, или новому реализму, реалистическое видение жизни сочетают с завоеваниями модернизма. В основу эстетики нового реализма положено внимание к человеку, к типическим характерам, обусловленность окружающими обстоятельствами и т.п. Но в то же время мы отчётливо видим и такие признаки постмодернизма, как иррационализм, тяга к архетипам, экзистенциальные проблемы и многое другое.

«Новые реалисты» по-прежнему исходят из того, что личность обусловлена внешними, в том числе социальными, обстоятельствами,

формирующими мир человека. Но при этом документальная «правда жизни» перестает быть главной характеристикой реалистического письма. В ткань такого рода произведений широко включаются элементы постмодернистского письма. Однако проблема теории, поэтики нового реализма остаётся всё ещё не достаточно изучено. Требуют дальнейших исследований способы изображения действительности в реалистических произведениях нового времени, влияния постмодернизма на реалистическую стратегию, а также конкретные проявления реалистического метода в произведениях самых разных современных авторов.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Бондаренко:** Бондаренко В. *Двадцать лет спустя*. <http://www.zavtra.ru/denlit/008/32bond.html>

**Гаджиев 2003:** Гаджиев А.А. *Русская проза. Вторая половина XX века. Опыт мифопоэтического толкования*. Учебное пособие. Баку: Китаб адеми, 2003.

**Драгомирецкая 1991:** Драгомирецкая Н.В. *Автор и герой в русской литературе XIX-XX веков*. М.: Наука, 1991.

**Замятин 1999:** Замятин Евг. *Я боюсь: Критика. Публицистика. Воспоминания*. М., 1999.

**Иванова 1998:** Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // *Знамя*, 1998, № 4.

**Лейдерман 1992:** Лейдерман Н.Л.. Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века: Предварительные замечания // *Русская литература XX века: Направления и течения*. Екатеринбург, 1992.

**Лейдерман 1993:** Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // *Новый мир*, 1993, № 7.

**Лейдерман 2003:** Лейдерман Н., Липовецкий М. *Современная русская литература. 1950–1990-е годы*. В 2-х томах. Т.2. М., 2003.

**Наджи 2015:** Наджиева Ф.С. *Русская литература сегодня*. Баку, 2015.

**Нефагина 2005:** Нефагина Г.Л. *Русская проза конца XX века*. М., 2005.

**Поколение Лимонки 2005:** *Поколение Лимонки*. Екатеринбург, 2005.

**Черная 2004:** Черная Т.К. Реализм как художественная философия // *Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения*. Материалы Международной научной конференции: 10-11 ноября 2004 г. М.: МГУ, 2004.

**ELGUJA KHINTIBIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

**The Artistic Images Originating From  
*The Man in the Panther Skin* Estimated  
by English Literary Criticism**

The most important novelty of the Rustvelian studies of the recent years, revealing the fact that *The Man in the Panther Skin* was used as a literary source of the XVII century English dramaturgy, enables us to discuss the artistic world of Rustaveli's poem along with the European literary process.

My report emphasizes several artistic images given in English plays like *Cymbeline*, *Philaster*, *A King and No King*, created by altering the love story plot of Tariel and Nestan. These artistic images or passages have been considered to be the foremost by English Literary Criticism.

**Key words:** *The Man in the Panther Skin*, *Cymbeline*, *A King and No King*.

**ელგუჯა ხინტიბიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

**ვეფხისტყაოსნისეული მხატვრული სახეები  
ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკის  
თვალთახედვით**

ვეფხისტყაოსანი საზღვარგარეთელ მკვლევართა მიერ სათანადოდ შესწავლილი, რა თქმა უნდა, არ არის. ამ თვალსაზრისით ინგლისურენოვანი სამეცნიერო ლიტერატურა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი და ყურადსაღებია. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს ინგლისელ და ამერიკელ მკვლევართა და მთარგმნელთა გამოკვლევები შუასაუკუნეების ქართული ლიტერატურის ამ უნიკალურ შედეგზე. მე მხედველობაში მაქვს უპირატესად მარჯორი და ოლივერ უორდროპების, მორის ბოურას, რობერტ სტივენსონის, ქეთრინ ვივიანის ნარკვევები. ასევე მნიშვნელოვანია თანამედროვე ამერიკელ მკვლევართა აქტიურობა რუსთაველის პოემის შესასწავლად (ბერტ ბეინენი, დაიანა ფარელი, სალი

ნიუველი), რომელთა ნაშრომები თანმიმდევრულად შუქდება ჟურნალ „ქართველოლოგის“ ნომრებში.

წინამდებარე ნარკვევი ამ გამოკვლევებს არ მიმოიხილავს. მე მინდა ყურადღება გავამახვილო არა *ვეფხისტყაოსნის* მხატვრული სახეების კომენტირებაზე საზღვარგარეთელ მკვლევართა მიერ, არამედ *ვეფხისტყაოსნის* მხატვრული სახეების ტრანსფორმირებით ინგლისურ ლიტერატურაში შექმნილი მხატვრული სახეების აღქმაზე და კომენტირებაზე ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ეს კი სრულიად უცხო და უჩვეულოა რუსთველოლოგიისათვის. ბუნებრივია, რომ საკითხის ამგვარი დასმა ეფუძნება უკანასკნელი წლების ჩემს გამოკვლევებს იმის თაობაზე, რომ *ვეფხისტყაოსანი* სიუჟეტურ წყაროდაა გამოყენებული დიდ ინგლისურ დრამატურგიაში და რომ ეს ჩანს უღიამ შექსპირის, ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტჩერის პიესებში, რომლებიც თითქმის ერთდროულად შეიქმნა XVII საუკუნის I ათწლეულში და უაღრესად პოპულარული იყო ინგლისის თეატრალურ სცენაზე XVII-XIX საუკუნეებში; და ამავე დროს, პრობლემურია თანამედროვე ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში. მე მხოლოდ რამდენიმე მხატვრული სახის ინტერპრეტირებაზე შევჩერდები.

## 1. „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე...“

ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტჩერის პიესა *ფილასტერი*, დაწერილი სავარაუდოდ 1609-10 წელს. მოქმედება I, სცენა 2: ფილასტერზე შეყვარებული ქალწული ევფრაზია მამის სახლიდან გადაიქარგება, ვაჟურად გადაიცვამს, სახელად ბელარიოს დაირქმევს და ფილასტერთან შეხვედრას ცდილობს. ფილასტერი ამგვარად აღწერს თავის პირველ ხილვას: ერთხელ ირემზე ნადირობისას ვიხილე მე იგი, წყაროს პირას მჯდომარე და მტირალი (I,2,114-121). ძნელია, რომ ეჭვი შეიტანო ამ სცენის მიმართებაში *ვეფხისტყაოსნის* ცნობილ სტროფთან – „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე ჯდა მტირალი წყლისა პირსა“: ორივე შემთხვევაში ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პერსონაჟი ნადირობისას იხილავს წყლის პირას მტირალ გარინდებულ მოყმეს და ინტერესდება მისი ვინაობით და ეს ხდება თხზულებაში, რომლის მსგავსება, უფრო კონკრეტულად ფილასტერის სიუჟეტის დამოკიდებულება *ვეფხისტყაოსანზე*, აშკარაა. *ფილასტერში*, ისევე როგორც *ვეფხისტყაოსანში*, მეფეს მემკვიდრედ ერთადერთი ასული ჰყავს და მისი გამეფება სურს, მაგრამ ტახტზე პრეტენზია აქვს შემოერთებუ-

ლი (*ფილასტერში*, დაპყრობის გზით) სამეფოს გარდაცვლილი მეფის ძეს. მეფე სასიძოდ მოიწვევს მეზობელი ქვეყნის უფლისწულს. მეფის ქალიშვილი წინააღმდეგია ამ ქორწინების. იგი წერილით თავისთან მოიწვევს სამეფო ტახტის პრეტენდენტს. თურმე მათ ერთმანეთი ფარულად უყვართ, ისინი ერთმანეთს სიყვარულს შეჰფიცავენ და გეგმავენ მოწვეული სასიძოს ჩამოშორებას. ფინალი ბედნიერია.

დავუბრუნდეთ ზემოთ განხილულ სცენას.

ეს სურათი – ბელარიოს პირველი ნახვა – თავისი მხატვრული ღირებულებით ფილასტერის ერთი საუკეთესო პასაჟია. ასეა შეფასებული იგი ინგლისურ ლიტერატურულ კრიტიკაში. კერძოდ, აკადემიური გამოცემა – „ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის ისტორია“, 18-ტომეული, V და VI ტომებს უძღვნის ინგლისურ დრამას 1642 წლამდე (დრამა.. 1907-1921). VI ტომში საგანგებო პარაგრაფი (13) ეძღვნება ბომონტისა და ფლეტჩერის *ფილასტერს*, სადაც სიტყვა-სიტყვით იკითხება: „კარგადაა ცნობილი პოეტიკური ღირებულება ფილასტერის რამდენიმე პასაჟისა, და განსაკუთრებით ბელარიოს პირველი ნახვისა“ (ხინთიბიძე 2013: 80-81, 97). ამგვარ შეფასებას ამ პასაჟისა ინგლისურ ლიტერატურულ კრიტიკაში უფრო ადრინდელი ისტორიაც აქვს. შექსპირისა და ბომონტ-ფლეტჩერის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ცნობილი მკვლევარი აშლი თორნდაიკი მეოცე საუკუნის დასაწყისში გამოქვეყნებულ მონოგრაფიაში, რომელშიც ცდილობს დაასაბუთოს *ფილასტერის* გავლენა შექსპირის *ციმბელინზე*, ამ ორ თხზულებას შორის მსგავსების ერთ არგუმენტად მიიჩნევს იდილიური სცენებისადმი სწრაფვას, კერძოდ ბუნების იდილიური სურათებისადმი ინტერესს. *ფილასტერიდან* საუკეთესო მაგალითად მოჰყავს სწორედ ნადირობისას წყლის პირას მტირალი ულამაზესი ჭაბუკის ხილვა და მისით დაინტერესება (ტორნდაიკი 1901: 154).

## 2. „მისკე მივალ მხიარული...“

ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტჩერის მეორე პიესა *მეფე და არა მეფე*, შექმნილი დაახლოებით იმავე დროს, როცა *ფინასტერი* დაინერა (პირველად დაიდგა ინგლისის სამეფო დასის მიერ 1611 წელს), ასევე აშკარად მოაზრებულია *ვეფხისტყაოსნისეული* ტარიელისა და ნესტანის სასიყვარულო ისტორიის საფუძველზე. იბერიის (საქართველოს და არა პირინეის იბერიის) მეფე-დედოფალს არ ჰყავთ შვილი. იშვილებენ უახლესი დიდებულის ახლადშობილ ვაჟს და სამეფოდ ზრდი-

ან. ხუთი წლის შემდეგ (ზუსტად *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის სამეფო კარის ისტორიის მსგავსად) დედოფალი დაფეხმძიმდება და შობს ქალს. ვაჟსა და ქალს თავდაპირველად ერთად ზრდიან. შემდეგ ერთმანეთს დააშორებენ. მეფის გარდაცვალების გამო ვაჟი ადრე გამეფდება. როცა იგი პირველად იხილავს დიდი ხნის უნახავ უკვე დაქალიშვილებულ დას, უმაღლე შეუყვარდება და დაიბნდება. ქალ-ვაჟი სიყვარულში ერთმანეთს გამოუტყდება. შეყვარებული მეფე ცდილობს გზიდან ჩამოიშოროს მის მიერ საკუთარი დის საქმროდ მოყვანილი მეზობელი ქვეყნის ახალგაზრდა მეფე... დასასრული ბედნიერია.

ამჯერად მე ამ პიესის ერთ ეპიზოდს მინდა მივაქციო ყურადღება. უეცარი სიყვარულით დაბნედილი მეფე წარმოიდგენს, რომ მისი და (მან არ იცის, რომ იგი ნაშვილებია და მეფის ასული, რომელიც შეუყვარდა, მისი ჭეშმარიტი და არ არის) გარდაცვლილია. მე პარალელი მინდა გავავლო ტარიელის მიერ ავთანდილთან საუბრისას ნესტანის გარდაცვლილად წარმოდგენის სცენასთან. ტარიელის წარმოდგენებს გამართლება აქვს: ნესტანი უგზო-უკვლოდ გადაკარგეს, მას ტარიელი წლების მანძილზე უნაყოფოდ ეძებს. ინგლისური პიესის იბერიის მეფის წარმოდგენებს კი არავითარი საფუძველი ან საბაზი არა აქვს. იგი იმდენად მოულოდნელი და აუხსნელია, რომ ინგლისური ლიტერატურის მკვლევარები დაჟინებით ეძებენ მიზეზს, თუ ნიმუშს, რომლის შთაგონებით, თუ გავლენით გაითამაშეს ბომონტმა და ფლეტჩერმა ეს „კონტექსტიდან ამოვარდნილი სცენა“, როგორც მას უწოდებს ცნობილი ინგლისელი ესეისტი და დრამატურგი ტომას ელიოტი (ელიოტი 1932: 135). ის ნიმუში, რომლის გავლენითაც იქმნება ეს სცენა, *ვეფხისტყაოსანი*, რომელთანაც *მეფე* და *არა მეფის* მიმართება ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკისთვის უცნობი იყო.

დავუბრუნდეთ ისევ იბერიის დაბნედილი მეფის წარმოდგენების სცენას. *მეფე* და *არა მეფეში* შეყვარებული მეფის მიერ სატრფოს გარდაცვლილად წარმოდგენის გაგრძელება ისევ *ვეფხისტყაოსნის* კვალს გაჰყვება. ტარიელი ეუბნება ავთანდილს, რომ იგი მისი გარდაცვლილი სატრფოსკენ მიისწრაფის: „მუნ მეცა მივალ“, „მისკე მივალ მხიარული.“ *ვეფხისტყაოსნის* ამ ბრწყინვალე მედიტაციის (ხინთიბიძე 2014: 81-82) რემინისცენცია იგრძნობა იბერიის დაბნედილი მეფის მონოლოგშიც. სატრფოს გარდაცვლილად წარმოდგენის შემდეგ იბერიის პრინციც ამქვეყნიდან იმქვეყნად საკუთარ გადასახლებაზე ფილოსოფოსობს: იგი გარდაიცვალა, ქალწული, სიზმარეულზე უფრო უმანკო... და თქვენ მნახეთ მე, როგორც ვატარებ ჩემს ჯვარს კაცისა. ჩვენ ყველანი უნდა მოვკვდეთ (ხინთიბიძე 2008: 54-57).

ამჯერად მე იმ გარემოებას მინდა ყურადღება მივაქციო, რომ ვეფხისტყაოსნის ღრმა ფილოსოფიური პასაჟის უღიმიამო მიბაძვით ინგლისელი დრამატურგის მიერ შექმნილი სცენა მაინც ინარჩუნებს პოეტურ არტისტიზმს. ბომონტისა და ფლეტჩერის *მეფე და არა მეფე* ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში აქცია კრიტიკული განხილვის საგნად ცნობილმა ინგლისელმა დრამატურგმა ჯონ დრაიდენმა. მან შექსპირისა და ფლეტჩერის თხზულებათა საერთო კონტექსტში განიხილა *მეფე და არა მეფის* სტრუქტურა და უყოყმანოდ თქვა, რომ მის მიერ განხილული რამდენიმე პიესის მხატვრულ მონახაზში, დიზაინში – როგორც იგი უწოდებდა, საუკეთესო სწორედ *მეფე და არა მეფეა* (სკოტი 1808: 248). ჯონ დრაიდენის შეფასება არ დარჩა „ხმად მლალადებლად უდაბნოსა შინა“. XX საუკუნის ინგლისურმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ იგი გაიხსენა. გასული საუკუნის შუა წლებში ბომონტისა და ფლეტჩერის შემოქმედების მკვლევარი პროფესორი არტურ მაიზენერი აქვეყნებს გამოკვლევას „*მეფე და არა მეფის* მალალი დიზაინი“ (მაიზენერი 1940-41). მკვლევარი ყურადღებას აქცევს ჩემ მიერ კომენტირებულ, ვეფხისტყაოსნისეული არქიტექტონიკით მოაზრებულ პასაჟს, რომელსაც იგი „არტისტულად გამოგონილ ტრიუქს“ უწოდებს და აღნიშნავს, რომ იგი აშკარად ინარჩუნებს „ელეგანტურ და კონტროლირებულ ჰიპერბოლიზირებას, რომელიც შექსპირის ლექსში თითქმის არსად არ ჩანს“ (მაიზენერი 1940-41).

### 3. მხატვრული სტილი

XVII საუკუნის დასაწყისის დიდ ინგლისურ დრამატურგიაში რუსთველის ვეფხისტყაოსანს, როგორც სიუჟეტურ წყაროს, მხოლოდ ფაბულა ანუ ნაწარმოების ზოგადი ჩარჩო, ქარგა არ შეუტანია. ამ პერიოდში შექმნილი სამივე ინგლისურ პიესაში, რომლებიც ჩემი მიგნებით ქართული პოემიდან მომდინარე ამბავზეა აგებული, ჩანს ვეფხისტყაოსნისეული მხატვრული სტილის ნიშნებიც. ამჯერად მხოლოდ ბომონტისა და ფლეტჩერის *მეფე და არა მეფეზე* შევაჩერებ ყურადღებას, რომლის მოქმედება საქართველოში ხდება. ინგლისური ლიტერატურათმცოდნეობის საერთო აზრით (ტერნერი 1964: XXV-XXVI; უაითი 1969: 31; ფინკელპიარლი 1990: 172), ამ პიესის მხატვრულ სტილს სპეციფიკური მახასიათებლები აქვს, როგორებიცაა:

- 1) უაღრესად ჰიპერბოლირებული სიყვარულის გრძნობა, რომელიც გრიგალივით მოვარდნილი და ღვთაებრიობამდე ამაღლებულია;
- 2) პიესის მორალური პოზიცია თავისუფალია ყოველგვარი, მათ



შორის, ქრისტიანული ჰუმანიზმის სტანდარტებისაგან; 3) პიესაში გამოკვეთილია საოცარი შემწყნარებლობა, კერძოდ, შემწყნარებლობა და პატივისცემა იბერიის მეფისა დამარცხებული მეზობელი სომხეთის მეფისადმი. კომენტარისა და არგუმენტირების გარეშე უნდა განვაცხადო, ინგლისური პიესის ეს სამივე მახასიათებელი *ვეფხისტყაოსნის* მხატვრული სტილის სპეციფიკაა.

უფრო კონკრეტულად მინდა შევჩერდე ამ პიესის მთავარი მოქმედი პირის იბერიის ახალგაზრდა მეფის არბასესის ხასიათის ერთ სპეციფიკურ მახასიათებელზე, რომელიც ინგლისურ ლიტერატურულ კრიტიკაში თვით XVII საუკუნიდანვეა შენიშნული (Rymer 1956: 42). ესაა არბასესის ხასიათის უაღრესად კონტრასტულობა. საქმე ისაა, რომ ეს თვისება პიესის ავტორთა მიერ გმირის ხასიათში საგანგებოდ, ხელოვნურად, ხაზგასმითაა შეტანილი. არბასესის მეგობარი ერთი სარდალი მეფის პიესაში შემოყვანის უმაღვე აღნიშნავს, რომ „იგი არის პატივმოყვარე და თავმდაბალი, მრისხანე და წყნარი, მხიარული და მონყენილი, აღტაცებული და დაღვრემილი, უკიდურესობებით სავსე ერთსა და იმავე დროს“ (I,1). ინგლისური ტრაგიკომედიის ცნობილი მკვლევარი ე. უეითი, შენიშნავს, რომ არბასესის ხასიათში იმდენი კონტრასტულობაა, რამდენიც არ არის იმავე ავტორების სხვა თხზულებების (*ერთგული მწყემსი ქალი*) ერთმანეთის მიმართ კონტრასტულ პერსონაჟებში. ისიც შენიშნულია, რომ ამგვარი კონტრასტულობა არ არის მხოლოდ მთავარი გმირის ხასიათის სპეციფიკა, იგი საზოგადოდ ამ ნაწარმოების სტილია – პარალელური და სიმეტრიული კონტრასტები პერსონაჟთა ხასიათებში; და ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნის კიდევ ერთი შენიშვნა, რაც ჩვენთვის უფრო არსებითია. ეს თავისებურება განასხვავებს ამ თხზულებას ბომონტისა და ფლეტჩერის სხვა პიესათაგან (უაითი 1969: 30-31,37).

*მეფე და არა მეფის* ეს სპეციფიკა, რომელიც არაა დამახასიათებელი თხზულების ავტორთა სხვა პიესებისათვის და რომელსაც მათ შემოქმედებაში არ მოეპოვება მსოფლმხედველობითი საფუძველი, რუსთველის მხატვრული სტილის მახასიათებელია. იგი არაფრაგმენტულად ჩანს პოემისეული პერსონაჟის, როგორც პორტრეტში (როსტევენი იყო „მაღალი, უხვი, მდაბალი“ – 33), ასევე გმირის ემოციის ხატვაში: ტარიელის მიერ ფრიდონის პირველი ხილვა სიგიჟემდე მისული რაინდის ხილვაა – „მოყმე ამაყად ყიოდა... მტერთა ექადადა, წყრებოდა, იგინებოდა, ჩიოდა“ (596)\*. ორიოდე სიტყვის გაცვლის შემდეგ კი ტარიელი იმავე ფრიდონში ხედავს მამასავით უტკბეს და უნაზეს მოყმეს:

\* ციტატები *ვეფხისტყაოსნიდან* მოტანილია პოემის ხელნაწერთა ვარიანტებიანი გამოცემიდან: შოთა რუსთაველი *ვეფხისტყაოსანი* (ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით). თბილისი: გამომცემლობა მეცნიერება, 1966.

„წავედით უტკბოსნი მამა-ძეთასა. მე გავეკვირვე ჭვრეტასა მის ყმისა სინაზეთასა“ (600). იგივე კონტრასტული სტილი ჩანს რუსთველის პოემის პერსონაჟთა მოქმედებაში: სენტიმენტალური განწყობილებით გათიშული, თვალთაგან ცრემლმომდინარე გმირი წამის უსწრაფესად გამოფხიზლდება და უმოწყალოდ დახოცავს მის შესაპყრობად მიახლოებულ თორმეტ ვაჟკაცს.

პერსონაჟთა ხატვის ამ რუსთველურ სტილს თავისი საფუძველი შუასაუკუნეების მისტიკურ თეოლოგიაში აქვს. მე ვგულისხმობ უზენაესი არსების დადებითი და უარყოფითი მახასიათებლების ერთობლიობით სახელდებას – კატაფატიკა-აპოფატიკას, რომელიც რუსთველის სტილიცაა უზენაესზე მითითებისას. ბომონტისა და ფლეტჩერის *მეფე და არა მეფეში* კი მას მსოფლმხედველობითი საფუძველი არა აქვს. იგი მზამზარეული სახითაა მოხმობილი და ემსახურება სიტუაციების ტრაგიკულ-კომიკურ მონაცვლეობას. ეს კი ამ პერიოდის ინგლისური დრამატურგიის დიდი ინოვაცია იყო.

#### 4. რუსთველის ნესტან-დარეჯანი და შექსპირის იმოჯენი

როგორც ჩანს, *ვეფხისტყაოსნისეული* ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ამბავი ინგლისურ დრამატურგიაში მხოლოდ ბომონტისა და ფლეტჩერის ლიტერატურული წყარო არ ყოფილა, მას იცნობდა და იყენებდა თვით უილიამ შექსპირი. შექსპირის შემოქმედების ბოლო პერიოდის თხზულებათა შორის პიესა *ციმბელინი* ერთი პირველთაგანია, რომელშიც აშკარად გამოიკვეთა ახლებური მიმართულება დიდი დრამატურგის შემოქმედებაში – მწერლის გადანაცვლება რეალურიდან ოცნებისეულ სამყაროში; ცხოვრებისეული ტრაგიზმის გამძაფრებული აღქმიდან ცხოვრებისეული რეალობის საფუძველზე ფანტაზიით შექმნილი პერსონაჟების ზღაპრული თავგადასავლების ბედნიერ დასასრულზე. უკვე საუკუნეზე მეტია ევროპულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ შენიშნა შექსპირის *ციმბელინის* აშკარა და დამაფიქრებელი მიმართება ბომონტისა და ფლეტჩერის *ფილასტერთან*. რასაც იგივე ლიტერატურული კრიტიკა ზოგჯერ შექსპირის ბომონტსა და ფლეტჩერზე დამოკიდებულებით ხსნიდა, ზოგჯერადაც პირიქით *ფილასტერის* შექსპირისეულ *ციმბელინზე* დამოკიდებულებით. უფრო თანამედროვე ინგლისური ლიტერატურათმცოდნეობა ამ მსგავსებას საერთო სიუჟეტური წყაროს გავლენით ხსნის. ხოლო ეს საერთო ლიტერატურული წყარო. ჩემი დაკვირვებით, *ვეფხისტყაოსნისეული* ტარი-

ელისა და ნესტანის რომანია. *ციმბელინის* მიმართება ამ რომანულ ისტორიასთან ჩანს როგორც ინგლისური პიესის ძირითად თემასა და იდეაში (მეფეს მემკვიდრედ ერთადერთი ქალიშვილი, იმოჯენი, შერჩენია, რომლისთვისაც შესაფერისი სატრფო ჰყავს შერჩეული; ქალიშვილი წინააღმდეგია ამ ქორწინების, სატრფოდ და თანამეცხედრედ შერჩეული ჰყავს მეფის მიერ სამეფო კარზე ბავშვობიდანვე მასთან ერთად აღზრდილი ღირსეული ახალგაზრდა), ასევე პიესის კომპოზიციაში (სამეფო კარის ინტრიგის შედეგად მოქმედება გადაინაცვლებს ქვეყნის გარეთ – ბუნებაში, კერძოდ გამოქვაბულში; მეფისა და დედოფლის მიერ შერჩეულ სასიძოს კლავს სამეფო ტახტის ჭეშმარიტი მემკვიდრე; სამეფოდან გადახვენილი შეყვარებულები მძიმე და ჩახლართული თავგადასავლების შემდეგ სასახლეში ბრუნდებიან; დასასრული ბედნიერია). *ვეფხისტყაოსნის* ეულმა თემამ, იდეამ და კომპოზიციამ ინგლისურ პიესაში განაპირობა მთავარი პერსონაჟის ერთგვარი მსგავსებაც ნესტანის მხატვრულ სახესთან. ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკა იმოჯენს ახასიათებს, როგორც „პრობლემურ პერსონაჟს“. მას პრობლემები შეაქვს სამეფო კარის ტრადიციულ სტრუქტურაში: არ ემორჩილება მეფისა და დედოფლის გადაწყვეტილებას, შერთავს იერარქიულად მასზე დაბლა მდგომ პიროვნებას, სამეფო კარის ქვეშევრდომს. თავისი სატრფო-მეუღლის ერთგულებისათვის იგი გაივლის ძალზე მძიმე და სახიფათო გზას. მისი სიყვარული და ერთგულება არის ჰიპერბოლურად მტკიცე და თან ერთგვარად სენტიმენტალური; ხოლო თვით პერსონა ჰეროიკული – შეუპოვრად მებრძოლი.

შექსპირის პიესის პროტაგონისტი ქალის როგორც ეს თვისებები, ასევე მისი დახასიათება ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკის მიერ აშკარად მიგვანიშნებს რუსთველისეული ნესტანის სახეზე, რომლის თავგადასავალია სწორედ ამ თხზულების უმთავრესი სიუჟეტური წყარო.

მე არ მინდა იმგვარად გამოგოთ, თითქოს მე მიმაჩნდეს, რომ შექსპირი იმოჯენის მხატვრულ სახეს ნესტან-დარეჯანის მოდელზე ქმნის. მე ვფიქრობ, რომ რუსთველისეულ სასიყვარულო ისტორიას, როგორც სიუჟეტურ წყაროს, უმთავრესი მოქმედი პირების მხატვრული სახეების ერთგვარი მსგავსებაც მოაქვს. იმოჯენისა და ნესტანის მხატვრული სახეების მსგავსებაზე მხოლოდ გარკვეულ, ზემოთ მითითებულ ფარგლებში შეიძლება საუბარი. მათ შორის არის მნიშვნელოვანი სხვაობაც. ნესტანის სახე უფრო მკაცრია, უფრო მეტბრძოლია, თავისი პრინციპულობით თითქოს სქემატურია; იმოჯენისა – უფრო მორიდებულია, უფრო ზომიერია, თითქოს უფრო ჰუმანურია. ესეც

შეესაბამება შუასაუკუნეებიდან რენესანსისკენ ლიტერატურული აზრისა და საზოგადოებრივი მსოფლშეგრძნების პროცესს. რუსთველთან, რენესანსული აზროვნების დასაწყის ეტაპზე, ემფაზა ადამიანზე, მისი ადამიანური ღირსების დემონსტრირებაზე უფრო პრინციპულია, მსოფლმხედველობრივი დატვირთვისაა. შექსპირთან, რენესანსული აზროვნების ზენიტში და ამდენად დასასრულ საფეხურზე, ეს შემართება უფრო ზომიერია, უფრო ჰუმანურია.

მე ამჯერად ის მაინტერესებს, რომ ეს მხატვრული სახე – ქალი, მებრძოლი თავისი ღირსებისა და ადამიანური ემოციის დასაცავად, თავისი პერსონის თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის, ქალი შთაგონებული თავგანწირული სიყვარულითა და ერთგულებით – ინგლისურ ლიტერატურულ კრიტიკაში უაღრესად მაღალ შეფასებას და აღიარებას იწვევს. საზოგადოდ, *ციმბელინი* არ შედის შექსპირის საუკეთესო პიესათა ჩამონათვალში, მაგრამ ამ პიესის პროტაგონისტი, მთავარი პერსონაჟი – იმოჯენი – მიჩნეულია შექსპირის ქალ-პერსონაჟთაგან საუკეთესო მხატვრულ სახედ.

საჭიროდ არ მიმაჩნია ამ განცხადების სამტკიცებლად ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკის სრულ მიმოხილვას შევუდგე. მხოლოდ ორიოდე ამონაწერს მოვიხმობ. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ცნობილი ინგლისელი ლიტერატორი ანა ჯეიმსონი აქვეყნებს ორტომეულს „ქალთა დახასიათებები: მორალური, პოლიტიკური და ისტორიული“. შექსპირის ქალ-პერსონაჟთა მიმოხილვისას იგი აღნიშნავს, რომ არ არსებობს პორტრეტი ქალისა, რომელიც შეიძლება იმოჯენს შეედაროს ... მისი სახით ჩვენ გვაქვს სრული შემართება ახალგაზრდული სინაზისა, მთელი რომანტიკა ახალგაზრდული ფანტაზიისა, მთელი მომხიბვლელობა იდეალური გრაციისა (ჯეიმსონი 1832: 50). XX საუკუნის სამეცნიერო კრიტიკა კემბრიჯის „ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის 18-ტომეულში“ აზუსტებს: შექსპირი იმოჯენს სხვა პერსონაჟებსაც ამსგავსებდა, მაგრამ მისთვის არასდროს გადაუჭარბებია და არც გაუმეორებია იგი, ან მიახლოებია მას (დრამა ... 1907-1921: §17).

იმოჯენის მხატვრულ სახეზე მსჯელობისას, ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკის კიდევ ერთ ერთხმად გაზიარებულ თვალსაზრისს მინდა მივაქციო ყურადღება. იმოჯენის მხატვრული სახე შექსპირის ოცნებისეული სახეა. იგი ფანტაზიით, წარმოსახვით მოაზრებული იდეალური მეუღლეა. არც ამ თეზისის სამტკიცებლად მივუთითებ სხვადასხვა მკვლევარზე. ჯერ კიდევ XX საუკუნის გარიჟრაჟზე შექსპირის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ძალზე ცნობილ მონოგრაფიაში

უკვე იყო მითითებული, რომ იმოჯენი, როგორც მხატვრული სახე, არ არის რეალური, იგი არის იდეალიზირებული. მას აკლია ის მახასიათებელი დეტალები და მანეროზმი, რაც რეალურ პერსონას მიანიშნებდა. ეს სახე წარმოსახვითი შესაძლებლობების დემონსტრირებაა (თორნდაიკი 1901: 139). ჩემს ერთ უახლეს გამოკვლევაში, რომელიც იმოჯენის სახელის ინტერპრეტირებას ეძღვნება, ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკის საფუძველზე ასეთი თვალსაზრისია გამოთქმული. შექსპირი, მსგავსად მისი უკანასკნელი პერიოდის პიესებში გამოვლენილი კანონზომიერებისა (პერსონაჟთა სახელდება სიმბოლური მინიშნებით მათ მხატვრულ სახეზე), *ციმებლინის* მთავარი პერსონაჟის სახელით (იმოჯენი) მიანიშნებს, რომ იგი ფანტაზიისეული, წარმოსახვით შექმნილი მხატვრული სახეა: Imogen←Imagine//Imagination (ხინთიბიძე 2015: 12–57).

ისევ ვეფხისტყაოსანს მინდა დავუბრუნდე. რუსთველის პოემის იდეურ-მსოფლმხედველობით სამყაროზე ჩემი დაკვირვების ერთი უმთავრესი დასკვნა ისაა, რომ რუსთველი ოცნებისეულ სამყაროს ქმნის; მისი პოეტური წარმოსახვა რეალურად არსებულის იდეალიზების და ჰიპერბოლიზების გზით ქმნის მხატვრულ სახეებს, რომლებიც მიანიშნებენ იმგვარად ჰარმონიზებულ რეალობაზე, როგორც, მისი წარმოდგენით და სურვილით, უნდა იყოს ადამიანური ურთიერთობები. ამ სიმბოლიკას იგი ზოგიერთ შემთხვევაში, მსგავსად მსოფლიოს დიდ შემოქმედთა მხატვრული სტილისა, პერსონაჟთა სახელდებაშიც დებს. ამიტომაც, ვფიქრობ, არაა გამორიცხული ვეფხისტყაოსანის იდეალური პერსონაჟის – ნესტან-დარეჯანის სახელში (რომელიც ნ. მარის მიგნებით სპარსულ ენაზე გაიშიფრება, როგორც „არ არის ქვეყანაზე“. მარი 1917: 429) ამოკითხული ქვეყნად არარსებულობა მხოლოდ გადაკარგულის და სილამაზით უთანასწოროს (მზეთუნახავის) მნიშვნელობით კი არ გავიაზროთ, არამედ მასში ამის პარალელურად, არა ამქვეყნიურზე, ოცნებისეულზე, ფანტაზიით წარმოსახულ მხატვრულ სახეზე მინიშნებაც დავინახოთ.

პერსონაჟის სახელდება მის მხატვრულ სახეზე მითითებით, მის – როგორც ლიტერატურული გმირის – ძირითად მახასიათებელ თვისებაზე ყურადღების გამახვილებით, რუსთველისათვის უცხო არ არის. სახელ ნესტან-დარეჯანის გარდა, იგივე სტილი ჩანს სახელ ავთანდილშიც. ამ სახელის აღმოსავლურ-არაბულ-სპარსული ლექსიკის ბაზაზე განმარტების სხვადასხვა ვარიანტია ცნობილი. მათ შორის, ვფიქრობ, ყველაზე სარწმუნოა სახელ ავთანდილის არაბული ლექსიკის კომპოზიციის ‘afd,alad-din-ის (უბადლო, უპირატესი სარწმუნოება)

საფუძველზე ახსნა (ჩიქოვანი 2014: 110). არაბული ონომასტიკის ამ სპეციფიკურ კალკს რუსთველი აშკარად იცნობს (ნურადინ, შერმადინ). მაგრამ, ვფიქრობ, რომ ავთანდილის შემთხვევაში კომპოზიტიკის მეორე ნაწილს (din // დინ – სარწმუნოება, რელიგია) ემიჯნება და მას ირანულ dil-ს ჩაუნაცვლებს. ეს უკანასკნელი – დილ – კი გულს ნიშნავს (აბულაძე 1967: 254). და ამ გზით სახელ ავთანდილში მიუთითებს უბადლო გულზე. ეს გააზრება კი ზედმინევენით მიანიშნებს ავთანდილის მხატვრულ სახეზე – ადამიანურ თანაგრძნობაზე, ადამიანისთვის თავდადებაზე, ადამიანის მოყვარეობაზე. ისიც ყურადსაღებია, რომ სწორედ ავთანდილთან დიალოგში პოემის ორი პერსონაჟი ქალის მიერ ითქმის აფორისტიკული სიბრძნე: „უგულო კაცი ვერ კაცობს, კაცთაგან განაკიდიან“ (849); „კაცსა დასვრის უგულობა“ (1204). ასევე მნიშვნელოვანია, რომ მხოლოდ ავთანდილს ახასიათებს რუსთველი ეპითეტი, რომელიც ადამიანის ბუნების მოზიარეობაზე, ადამიანის მიმართ გულმონყალობაზე, გულითადობაზე მიუთითებს – „ბუნება ზიარი“. ავთანდილის, როგორც მხატვრული პერსონის, ძირითადი მახასიათებელი – რაციონალიზმი, გონებისეული გზით მოქმედება, სწორედ გულისთქმის დათმენით, გულისეულის სურვილთან ჭიდილით, მისი დათმობით სრულდება. პერსონაჟის ეს ჭიდილი საკუთარ სურვილთან არაორაზროვნად ჩანს პოემის რამდენიმე პასაჟში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „ნასვლა ავთანდილისა ტარიელის შეყრად მეორედ“. ავთანდილი სიტყვიერადაც მიუთითებს თავის გულმონყალებაზე, სისუსტეზე სურვილის დათმობის მიმართ, რაც კარგად ჩანს მისი „ანდერძის“ რამდენიმე ფრაზაში: „ძალი არ მქონდა ტყვექმნილსა მე მაგისისა თნებისა“ (796); „ვერ ვეცრუები, ვერ ვუზამ საქმესა საძაბუნოსა“ (799).

## დამოწმებანი:

**აბულაძე 1967:** აბულაძე ი. *რუსთველოლოგიური ნაშრომები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1967.

**დრამა ... 1907-1921:** *The Drama to 1642*. The Cambridge History of English and American Literature. (In 18 volumes), 1907-1921.

**ელიოტი 1932:** Eliot T.S. *Selected essays 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.

**ზიმანსკი 1956:** Zimansky C. (editor). *The Critical Works of Thomas Rymer*. London-Oxford, 1956.

**მაიზენერი 1940-41:** Mizener A. *The High Design of A king and No King*. Modern Philology, V. 38, 1940-41.

**მარი 1917:** Марр Н. *Грузинская поэма «Витязь в барсовой шкуре» Шоты из Рустава и новая культурно-историческая проблема*. Известия Академии Наук, №8, 1917.

**სკოტი 1808:** Scott W. (editor). *The Works of John Dryden*. London. Vol. V. VI, 1808.

**ტერნერი 1964:** Turner R.K. (editor). Beaumont and Fletcher, *A King and No King*, (Introduction). London, 1964.

**ტორნდაიკი 1901:** Torndike A. *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare*. Massachusetts: Press of Oliver B. Wood, 1901.

**უაითი 1969:** Waith E. M., *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*. Archon Books, 1969.

**ფინკელპიარლი 1990:** Finkelppearl D. *Court and Country Politics in the Plays of Beaumont and Fletcher*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

**ჩიქოვანი 2014:** ჩიქოვანი გ. *ავთანდილის ეტიმოლოგიისათვის*. უ. ახლო აღმოსავლეთი და საქართველო. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის უფროსი, VIII, 2014.

**ხინთიბიძე 2008:** ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსანი შექსპირის ეპოქის ინგლისში*. თბილისი: „ქართველოლოგი“, 2008.

**ხინთიბიძე 2013:** ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსანი – შექსპირის ლიტერატურული წყარო*. ქართველოლოგი, № 19, 2013.

**ხინთიბიძე 2014:** ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსნის სიყვარული – ახალი ფილოსოფიური კონცეფცია*. უ. ქართველოლოგი, № 21, 2014.

**ხინთიბიძე 2015:** ხინთიბიძე ე. *იმოჯენი (Imogen) თუ ინოჯენი (Innogen)* (შექსპირის ციმბელინის ოქსფორდული გამოცემის ერთი კონიექტურის შესახებ). ქართველოლოგი, № 23, 2015.

**ჯეიმსონი 1832:** Jameson A. *Characteristics of Women. Moral, Political, and Historical*. London: V.2.1832.



ლიტერატურული კანონი, როგორც ტრადიცია?  
**Pro and Contra**  
**Literary Canon as Tradition? Pro and Contra**

**KETEVAN GARDAPKHADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

**The Mythological Image of the Minotaur and  
Its Interpretation in the 20th Century Art**

The 20th century art outstands in terms of interpreting the image of the Minotaur, which is mainly explained by polyvalence of the image.

Surrealist painters applied the following three theories to the image of the Minotaur: a. The victory of the 'pure' race over the hybrid, which was especially popular in the 1930s; b. The Nietzschean theory; c. The Freudian theory.

In the 20th century literature the Minotaur is not a monster but an ostracized creature doomed to loneliness. Among its interesting interpretations are those by Durrenmatt, Borges, Cortasar and Sulakauri, which, despite their affinity, reveal a markedly individual character.

**Key words:** *Minotaur; Sulakauri; Borges; Cortasar.*

**ქეთევან გარდაფხაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

**მინოტავრის მითოლოგიური სახე და  
მისი ინტერპრეტაცია XX საუკუნის ხელოვნებაში**

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში მხატვრებისა და მწერლების მიერ მითის გადაზრებაში დიდი როლი ითამაშა, უპირველეს ყოვლისა, პოლიტიკურმა სიტუაციამ ევროპაში. მითი მინოტავროსის შესახებ მეტაფორულად განასახიერებდა ნაციზმის დამანგრეველ ფენომენს,



დიქტატურასა და ომს. მინოტავროსი, შესაბამისად, იქცა ძალადობის, სისასტიკის და სიკვდილის სიმბოლოდ. მეორე მხრივ, ფილოსოფიური და ფსიქონალიტიკური თეორების გავლენით მრავალი ავტორისათვის მითი მინოტავროსზე ადამიანის საკუთარ ქვეცნობიერში ხეტიალს, დაკარგული „მეს“ ძიებას, საკუთარ შიშებთან და ცრურწმენებთან და-პირისპირებას ნიშნავდა. თითოეული ადამიანის ქვეცნობიერში ზის მინოტავროსი და აუცილებელია, ადამიანმა დაინახოს, დაამარცხოს იგი ან განაგრძოს მასთან ერთად ცხოვრება. მე-20 საუკუნის მხატვრებისა და მწერლების მიხედვით, ადამიანი მთელი ცხოვრების განმავლობაში ცდილობს თავი დააღწიოს ლაბირინთს. ერთი მხრივ, ეს არის ლაბირინთი, რომელიც გარე სამყაროში არსებობს, მეორე მხრივ, ადამიანის შიგნით არსებული ლაბირინთი (ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი). ლაბირინთიდან თავის დაღწევა შეუძლებელია, რადგან ადამიანი და ლაბირინთი ურთიერთდაკავშირებული არიან და ერთიმეორის გარეშე არსებობა არ შეუძლიათ. მე-20 ს-ის დასაწყისში მხატვრობასა და ლიტერატურაში, ასევე ფილოსოფიასა და ანთროპოლოგიაში ძალიან ბევრი მიმართულება ყალიბდება. მინოტავროსის მითის ერთ-ერთი პირველი გადააზრება მოგვცა ფ.ნიცშემ (ნიცშე 1988:348), რომლისთვისაც მინოტავროსი ადამიანში ქაოტური, ბუნებრივი, უკონტროლო სანყისის განსახიერებას წარმოადგენდა. ზ. ფროიდი მინოტავროსის სახეს ადამიანში არსებულ ქვეცნობიერ შიშს, ცხოველურ ინსტიქტებს და დაფარულ კომპლექსებს უკავშირებს (ფროიდი 1953:119). ეს ორი თეორია იმით განსხვავდება ერთმანეთისგან, რომ თუ ნიცშე იღებდა არსებულ მდგომარეობას, ფროიდი მოუწოდებდა, რომ ადამიანს ებრძოლა მის დასაძლევად. იუნგის არქეტიპების თეორიამ (იუნგი 1991:304) გააერთიანა მინოტავროსის, ლაბირინთის, გმირის, არიადნეს ძაფის სახეები ლაბირინთის სიუჟეტის არქეტიპში და ძალიან დიდი გავლენა იქონია მე-20 ს-ის ავტორთა მიერ მითის გადააზრებაში. მე-20 ს-ის ხელოვნებაში მითი მინოტავროსის შესახებ ძალიან ხშირად გარდაისახება მეტაფორაში, რომელიც საშუალებას აძლევს ავტორს კიდევ უფრო ღრმად გაიაზროს ესა თუ ის სახე-სიმბოლო. როგორც მეტაფორამ, მითოლოგიურ სახეს შეუძლია შეიძინოს ახალი მნიშვნელობები, რაც მხოლოდ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რაზე გაკეთდება აქცენტი. ლაბირინთი – სიმბოლო სირთულისა, ურთიერთობათა ჩიხში შესვლის, ასევე ადამიანის ცნობიერების, ცხოვრებისეული გზის მეტაფორაა. თეზესიც, ერთი მხრივ, ლაბირინთში დაკარგული პიროვნებაა, რომელიც გამოსავალს ეძებს, მეორე მხრივ, გმირია, რომელმაც ურჩხული უნდა დაამარცხოს (ბოროტების დამარცხება), თუმცა მე-20 ს-ის კონ-

ტექსტში თეზესის გამარჯვება საბოლოო არ არის და ვერ მოუტანს სამყაროს თავისუფლებას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მე-20 ს-ის ხელოვნებაში იქაც კი, სადაც მინოტავროსის მითი მხოლოდ ალუზიას წარმოადგენს, არიადნე არის არა მხსნელი, არამედ მოტყუებული და მიტოვებული ქალი. ღაც მთავარია, მინოტავროსი, რომლითაც ყველაზე მეტად დაინტერესდა ახალი საუკუნე, ძალიან ხშირად განასახიერებს ადამიანის ყველაზე ბნელ, უხემ, ქვენა გრძნობებს, ცხოველურ ინსტიქტებს, რომლებიც ღრმად იმალება ქვეცნობიერში. სხვა შემთხვევაში მინოტავროსი საზოგადოებისაგან დევნილი, იზოლაციაში მყოფი ადამიანი თუ არსებაა, რომელსაც აქვს უნარი, რომ საზოგადოების ღირსეული ნაწილი გახდეს, მაგრამ საზოგადოება თავად ამბობს უარს მასზე. იგი ურჩხულად არ იბადება, მას ადამიანები, სამყარო აქცევს ურჩხულად. შესაბამისად, იგი დადებითი გმირი ხდება – ფილოსოფოსი, რომელიც სამყაროს მოწყობის მოდელზეა ჩაფიქრებული, რომელსაც გააზრებული აქვს თავისი მარტოსულობის მიზეზი. მისთვის როგორც საკუთარი შინაგანი, ისე გარე სამყარო ლაბირინთია, სადაც ის მარტოა გამოკეტილი.

მე-20 საუკუნე განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა მინოტავროსის მითოლოგიური სახის გადააზრებისათვის ხელოვნებაში (მხატვრობა, ლიტერატურა), რაც, პირველ რიგში, მინოტავროსის მითოლოგიური სახის პოლივალენტურობას უკავშირდება. მინოტავროსის სახეში ფოკუსირდება სხვადასხვა ისტორიული ეპოქა მატრიარქატიდან დაწყებული გვიანი ბერძნული ცივილიზაციის ესთეტიკით დამთავრებული (ჰაიტი 1967:78). მინოტავროსის წარმოშობა მატრიარქატს უკავშირდება, პერიოდს, როდესაც ადამიანი ნაკლებად განასხვავებდა საკუთარ თავს ცხოველთა სამყაროსაგან. მაგრამ ამავე დროს ეს სახე კოსმიური აზროვნების ნიშნითაცაა აღბეჭდილი. მინოტავროსის ასტრონომიზმი მის ზომორფიზმთან უნდა დავაკავშიროთ, რადგან იგი იმ ეპოქაში ჩამოყალიბდა, როდესაც ადამიანი თავს ბუნებისაგან (შეასაბამისად ცისა და ციური მოვლენებისაგან) არ გამოყოფდა. მინოტავროსი არის კაციც და ხარიც ერთდროულად. ამასთანავე იგი მზის შვილიშვილია, სახელადაც ასტერიოსი, რაც არამარტო ვარსკვლავოვანს, შესაძლოა, მზიანსაც ნიშნავდეს. აქ საქმე გვაქვს კოსმიურ განზოგადებასთან (ლოსევი 1957:44). ამასთანავე მინოტავროსის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მშობელი პოსეიდონის მიერ ზღვიდან მოვლენილი ხარია. მითოპოეტური აზროვნების მიხედვით კი, ეს ხარი თავად პოსეიდონი უნდა იყოს. ე.ი. მინოტავროსი ზღვის სტიქიასაც უკავშირდება. საყურადღებოა ის მომენტი, რომ მინოტავროსი

მინისქვეშეთის მცხოვრებია, შესაბამისად, იგი გარკვეული სიმბოლოა მინისქვეშეთისაც. ფაქტობრივად, მინოტავროსი თავის თავში აერთიანებს ცის, ზღვის, მინის და მინისქვეშეთის სიმბოლიკას.

როგორც ვიცით, მინოტავროსს კლავს თეზევსი, ბერძნული ჰეროიკული სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე დიდი წარმომადგენელი. ჰეროიზმი კი მითში მხოლოდ მას შემდეგ ჩნდება, რაც სოციალურ-პოლიტიკურ სფეროში მამაკაცური ინდივიდუუმი წინა პლანზე წამოიწვეს, მატრიარქატი ჩანაცვლდება პატრიარქატი. ძალიან მნიშვნელოვნად მიიჩნევა ასევე მითში ატიკური ტრადიციის როლის წინ წამოწევა. ათენი ამარცხებს მინოტავროსს (ტონია 2003:230).

საყურადღებოა ისიც, რომ კრეტის სახვითი ხელოვნება იმაზეც მიგვითითებს, რომ მინოტავროსი უზრალო ნიღაბიც იყო, თატრალური კოსტუმი, ანუ ამ პერიოდში იგი უკვე როგორც სცენის პერსონაჟი, თეატრალური პირობითობა ისე აღიქმებოდა.

ყველაფერი ზემოთ ჩამოთვლილი ერთ მთლიან კომპლექსში იყრის თავს და ღრმა სიმბოლურ ფიგურად ყალიბდება, რომელიც მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს თანამედროვე აზროვნების ისტორიაში. როგორც უკვე აღვნიშნე მე-20 საუკუნე განსაკუთრებით პროდუქტიული აღმოჩნდა ამ მითოლოგიური სახის გადააზრების თვალსაზრისით. მე-20 საუკუნის მინოტავროსი უკვე არა ურჩხული, არამედ საზოგადოებისაგან განდევნილი, მარტოობისათვის განწირული არსებაა. მწერლები და მხატვრები ცდილობენ უფრო ღრმად ჩაიხედონ მინოტავროსის შინაგან სამყაროში. იგი ხშირად წარდგება ჩვენ წინაშე როგორც რაციონალური, ფილოსოფიურად მოაზროვნე არსება, სხვა შემთხვევაში ცხოველური ინსტიქტების ალეგორიას განასახიერებს, თუმცა აქაც აცნობიერებს საკუთარ მარტოობასა და დევნილობას. ვიდრე მინოტავროსის ზოგიერთ თანამედროვე ლიტერატურულ რეცეფციებზე ვისაუბრობდე, მინდა შევეხო სახვით ხელოვნებას. რა სურათია ამ მხრივ მე-20 საუკუნის მხატვრობაში?

სიურეალიზმის ფილოსოფიაში მინოტავროსის მითის ინტერპრეტაცია და მისი გავლენა თანამედროვე ხელოვნებაზე რამდენიმე თეორიით არის ახსნილი და განმარტებული. მხატვარი და კრიტიკოსი მარსელ ჟანი („სიურეალისტური მხატვრობის ისტორია“) ამბობს, რომ მინოტავროსი წარმოადგენს უძველეს სიმბოლოს და ჰიბრიდის კლასიკურ ნიმუშს. მ. ჟანის თეორიის მიხედვით, მინოტავროსი არის მინოსის სასჯელი აღქმის შეუსრულებლობის გამო, რომელიც მან პოსეიდონს მისცა. ავტორი თვლის, რომ თეზევსის მიერ მინოტავროსის მოკვლა – ეს არის ტრიუმფი წმინდა რასისა ჰიბრიდებზე, თუმცა

ეს მოსაზრება გარკვეულწილად წინააღმდეგობაში მოდის 1930-იან წლებში ევროპულ სახელოვნებო წრეებში არსებულ ანტინაციისტურ განწყობებთან. ჟანი ასევე გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ თეზესი რაციოს განსახიერებაა, ხოლო მინოტავროსი ქვეცნობიერის – ორი სამყაროსი, რომელთაც სიურეალისტები აპოლონიურ და დიონისიურ სანყისებს უკავშირებდნენ (ფ.ნიცშე). ზ. ფროიდის მიხედვით, მინოტავროსი განასახიერებდა ქვეცნობიერს, რომელშიც მთავარ როლს თამაშობდა არა გონი, არამედ ვნება და ინსტიქტები. სხვა ვერსიის მიხედვით, სიურეალისტებისათვის მინოტავროსი იყო არსებული წესრიგის მსხვერვის სიმბოლო, ძალა, სტიქია, რომელიც რაციონალურის საზღვრებს ანგრევდა და მიისწრაფოდა აბსოლუტური თავისუფლებისაკენ. თუმცა ერთი რომელიმე თეორიის ცალკე გამოყოფა ძალიან რთულია, რადგან მინოტავროსის სახე მკაცრად დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმით იყო აღბეჭდილი თითოეულ მხატვართან.

1933 წლიდან სიურეალისტები აქვეყნებენ, როგორც თვითონ ამბობენ, „ყველაზე ლამაზ ჟურნალს ხელოვნების შესახებ“ სახელწოდებით „მინოტავრი“. აქ შეუქდებოდა მხატვრობის, არქიტექტურის, მუსიკის, ლიტერატურის აქტუალური საკითხები. ამის პარალელურად იბეჭდებოდა სტატიები ეთნოგრაფიაზე, ფსიქოანალიზსა და ფსიქიატრიაზე. ჟურნალის გარეკანს აფორმებდნენ პაბლო პიკასო, ხუან მირო, ანრი მატისი, რენე მარგრიტი, სალვადორ დალი, მაქს ერნსტი, ანდრე მასონი და სხვ. ძალიან დიდ როლს თამაშობს მინოტავროსის მითი ანდრე მასონის შემოქმედებაში. იგი, ფაქტობრივად, პირველი იყო, ვინც ამ მითისკენ მობრუნდა და მისი გამოცოცხლება დაიწყო. მასონისთვის სამყარო წარმოადგენდა ძალადობის, სიკვდილის, სისხლის, აგრესიის და სისასტიკის განსახიერებას. იგი მითს რამდენიმე კუთხით განიხილავდა: პირველ რიგში, ლაბირინთი თითოეული ადამიანის სამყაროს განუყოფელ, ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა. ამასთანავე იგი ასოცირდებოდა ძალადობასთან, სიკვდილთან, შესაბამისად, ზოგიერთ ნახატზე გამოსახული გამარჯვება მინოტავროსისა თეზესზე ცალსახად განიხილებოდა როგორც ძალადობის და სისასტიკის გაბატონება სამყაროში და მომავალი ომის წინაწარმეტყველება. მინოტავროსის მითი, როგორც 1930-40-იანი წლების ევროპის მეტაფორული სახე ჩნდება სკულპტორ ჟ. ლიპშიცის შემოქმედებაშიც, სადაც მინოტავროსი იმ პერიოდის დიქტატორების ალეგორიას წარმოადგენდა. „მე მჯერა სიზმრის და რეალობის, ამ ორი გარეგნულად სრულად შეუსაბამო მდგომარეობის შერწყმისა ერთ აბსოლუტურ რეალობაში, სიურეალიზმში“ – ამ სიტყვებით გამოხატა ანდრე ბრეტონმა ახალი ესთეტიკური

ფილოსოფიის პოზიცია, რომელიც აქამდე იგნორირებულ ფორმებს – ხილვასა და აზროვნების არამიზანმიმართულ თამაშს ემყარებოდა (ბრეტონი 1969:14). ამ ხელოვანთა შემოქმედება იყო ერთგვარი „მოგზაურობა ქვეცნობიერ სამყაროში“ და სწორედ მათ გაახსენდათ მინოტავროსის მითი როგორც ემოციურად ერთ-ერთი ყველაზე დატვირთული სიმბოლური სახე და მეტაფორა ცხოვრებისა (იუნგი 1964: 78).

ცალკე უნდა გამოვყოთ პიკასოს მიერ სურათების მთელი სერია, შექმნილი მინოტავროსის თემაზე. მე-20 საუკუნის უდიდესმა მხატვარმა საკუთარი ესთეტიკური გრძნობების ჭრილში გაატარა და ისე წარმოგვიდგინა თავისი დროის სამყარო. როგორც ესპანელისთვის, ხარები, ხარების ბრძოლა და მით უმეტეს, მინოტავროსი იყო მთრთოლვარე ცხოვრებისა და საოცარი გრძნობების – სიამაყის, გულადობის, ველური იმპულსის მატარებელი სახე. ამ თემატიკაზე მუშაობა პიკასომ თავდაპირველად ალბერტ სკირას გამომცემლობის ჟურნალების გარეკანის ილუსტრაციებით დაიწყო (რისი 1972: 37). სურათზე აღწერილ ორგანს, სადაც გამოხატულია მძინარე ქალები მინოტავროსთან ერთად, ლფრედ მიუსემ „სიკვდილის კანონის პირველი დასკვნა“ უწოდა. ამას მოჰყვა ნახატი, რომელზეც ქალი ჭრელი ფარდიდან გასცქერის მძინარე მინოტავროსს. შემდეგ 1934 წ. ტავრომაქია ხარის ზურგზე გადადებული ევროპეთი, რომელიც ძალიან მოგვაგონებს თავისი განწყობით კრეტის აკრობატებს და ჩანახატი, რომელზეც, ფაქტობრივად, მთელი მითია მოქცეული – თეზევსი ხლებლებითურთ, მინოტავროსი, არიადნე, ლაბირინთი. განსაკუთრებულ სერიოზულ მნიშვნელობას პიკასოს მინოტავროსის სერია მას შემდეგ იძენს, რაც 1935 წ. გამოჩნდა მისი მინოტავრომაქია. ჩასწვდა რა მითის ღრმა პლასტებს, მხატვარმა გამოიყენა იგი როგორც დროის ახსნა-განმარტების საშუალება. მისი ეს კომენტარი შემდეგ უკვე კულმინაციას პიკასოს ცნობილ პანოში „გერნიკაში“ აღწევს, რომელიც ცხოვრებისა და ანტიცხოვრების ნაცრისფერ ხატად გვევლინება. მოგვიანებით „გერნიკას“ შესახებ კ. იუნგი იტყვის: როდესაც ქმნიდა „გერნიკას“, პიკასო იმას კი არ გამოხატავდა, რას ფიქრობდა სამყაროს შესახებ, არამედ ცდილობდა ჩასწვდომოდა სამყაროს „გერნიკაზე“ მუშაობისას. პიკასოს მინოტავროსი უკვე უწესრიგო დროის გამოხატულებას წარმოადგენს, იგი ანტითეზაა გმირისა, რომლის ბრძოლის ხერხიც მხოლოდ დადებითი ენერგიაა. მინოტავროსი შეცდომაში შეყვანილი ხარია. ის, რომელიც სანსლავს ლაბირინთში ახალგაზრდებს, ღმერთის და კაცის შეცდომაა, სიმახინჯეა. მთლიანად მითი მინოტავროსის შესახებ ცხოვრების, ადამიანის სიცოცხლის მეტაფორად იქცევა, სიცოცხლისა, რომელიც არჩევანია მშვიდობასა და მარცხს შორის.

მე-20 საუკუნის სახვით ხელოვნებაში მინოტავროსის მითის აბსოლუტური განზოგადება ხდება და იგი ცხოვრების, წუთისოფლის მეტაფორის სახეს იღებს. ამავე სურათს ვაწყდებით თანამედროვე მსოფლიო და ქართულ ლიტერატურაშიც. არჩილ სულაკაურის ლექსი „მინოტავრი“, რამდენადაც ვიცი, ერთადერთია ქართულ პოეზიაში, რომელიც ამ მითის პოეტურ ხორცშესხმას წარმოადგენს. ჩვენ წინაშეა პოეტი, რომელიც შეგნებულად უარს ამბობს ვიზუალურ მეტაფორაზე და ახალ, ინტელექტულურ, არა კონკრეტულ, არამედ აბსტრაქტულ მეტაფორას გთავაზობს. „მინოტავრში“ არა სახეები და სტრიქონები, არამედ რთულ, მრავალმნიშვნელოვან მეტაფორა-სიმბოლოდ მთლიანად ლექსი იქცევა. პოეტი, მიუხედავად იმისა, რომ მითის სიუჟეტს გადმოსცემს, თავს იკავებს ზედმეტი კონკრეტიზაციისაგან. მისი პათოსი უფრო განზოგადებისაკენ არის მიმართული. შესაბამისად, შეცვლილია გმირთა მოქმედების მოტივაცია და ხასიათები. მთელი მითი ემსახურება ორი ძირითადი სიმბოლოს გამოკვეთას. ერთი მხრივ ლაბირინთი – ცხოვრების ალეგორია, რომელსაც ჩათრეული ჰყავს ადამიანი თავის „თავბრუნდამხვევ ორომტრიალში“ (სულაკაური 1997:34). ეს არის გაქცევებისა და აუკან დაბრუნებების გრძელი მწკრივი, აღსავსე უთვალავი კითხვით, რომელზედაც კაცობრიობას პასუხი არ გააჩნია. მეორე მხრივ, თავად მინოტავროსი – ხატი თანამედროვეობის ყველაზე მძიმე და რთული პრობლემის – მარტოობისა და გაუცხოების.

ადამიანის სხეული მქონდა  
ხოლო თავი მეზა ხარისა.  
ხარის თავიან ადამიანად  
ანუ ურჩხულად შემქმნეს ღმერთებმა,  
ოღონდ სხეულში  
მარტოობის სული ჩამბერეს. . .  
და როგორც მე – ლაბირინთში  
ღმერთებმა ჩემში მარტოობა გამომამწყვდიეს. . .  
რომ ბედნიერად ეცხოვრათ თავად.  
(სულაკაური 1997:37)

მთელი ლექსი მონოლოგი-აღსარებაა მინოტავროსისა, რომელშიც კაცობრიობის სევდა – მარტოობაა აკუმულიებული. ამიტომ არის, რომ როდესაც ჩვენ ლექსებს ვკითხულობთ, ვუთანაგრძნობთ არა ხარის-თავიან ურჩხულს, არამედ საკუთარ თავს. ყველა ადამიანი ხომ საბოლოოდ მარტოსულია, მარტო იბადება, მარტო ებრძვის ცხოვრებას და ამარტო კვდება. გრძნობს მინოტავროსი თავისი აღსასრულის მოახ-

ლოებას, იცის, რომ ისეთივე ხანდაზმულია, როგორც თვითონ კაცობრიობა და დგება მისი გათავისუფლების დრო. „თავმოებრებული მარტოობისაგან“ იგი მშვიდად ელის სიკვდილს და ებრალება ადამიანები, რომელთაც თავს უნდა დაატყდეს ეს საშინელი, „მტანჯველი გრძნობა“:

უკვე ვიცოდი:  
განწირული შვიდი ვაჟიდან  
ერთ-ერთი თეზესი იყო-  
თავისი ნებით წამოსული  
ჩემს მოსაკლავად...  
ჩემი მოკვლით ანუ სიკვდილით  
რომ მარტოობას  
უკვდავება ენიჭებოდა.  
(სულაკაური 1997:36)

თუ ჩვენ მიერ განხილულ სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს გავიხსენებთ, ადვილად შევნიშნავთ, რომ მინოტავროსსა და თეზესს ა.სულაკაურის ლექსში როლები აქვთ გაცვლილი. მხატვრობაში მინოტავროსი უწესრიგობის სიმბოლოა, როგორც წესი, ანტითეზაა, როგორც აღვნიშნე, გმირისა, რომლის ბრძოლის ხერხიც მხოლოდ დადებითი ენერგიაა. აქ კი მინოტავროსი კაცობრიობის სტაბილურობის, სიმშვიდის გარანტიაა, რომელიც მარტო ზიდავს თავის თავში (მართალია არანებაყოფლობით) მოქცეულ მძიმე ტვირთს. თეზესი კაცობრიობის დაუფიქრებელი ნაბიჯების, ისეტი ქმედებების სიმბოლოა, რომლებიც მძიმედ უბრუნდება შემდეგ სამყაროს. აქსის ბოლო სტრიქონიც ამყარებს პოეტის ამ დამოკიდებულებას:

ისე კი:  
ძნელი არ უნდა იყოს  
თვით მინოტავრთან შესვლა, როდესაც  
ხელთა გაქვს ძაფი არიადნესი.  
(სულაკაური 1997:37)

ა.სულაკაურის „მინოტავრი“ ნათელი მაგალითია იმისა, თუ რო-გორი სიღრმეები შეიძლება გახსნას თანამედროვე ავტორმა მითოლოგიურ სახეში. „მინოტავრი“ ფილოსოფიური ხასიათის ლექსია, რომელშიც ერთგვარად წაშლილია ზღვარი წარმოსახვასა და რეალობას შორის, მითი და ცხოვრება გაიგივებულია და მეტაფორა პოეზიის მიზნადაა ქცეული. ლექსს ხორხე ლუის ბორხესის სიტყვები აქვს წამ-



ძღვარებული ეპიგარაფად: „დაიჯერებ, არიადნა? – თქვა თეზევსმა, – მინოტავრი არც კი შემბრძოლებია“ (ბორხესი 1984:79). ეს არის ნაწყვეტი ბორხესის ფსიქოლოგიური ესეიდან „ასტერიოსის სახლი“, სადაც მწერლისათვის დამახასიათებელ სიღრმისეულ მეტაფორულ პლასტებს ამოვიცნობთ. ბორხესის მოთხრობები ადამიანის მხატვრული აზროვნების საზომად შეიძლება ჩაითვალოს, საზომად იმისა, რამდენად მაღალი და ამავდროულად ღრმა შეიძლება იყოს პოეტური შემოქმედების ფსიქოლოგიური და მხატვრული მიზანი. ბორხესის შემოქმედებაში რეალური და ფანტასტიკური ერთმანეთში აირეკლება როგორც სარკეში. სარკე, ლაბირინთი, სიზმარი – ეს სახეები განსაკუთრებით უყვარს მწერალს (ირბი 1971:38). „ასტერიოსის სახლიც“ ცხოვრების, ლაბირინთის მეტაფორაა, თუმცა თვითონ სიტყვა ლაბირინთი ტექსტში არ გვხვდება. მიუხედავად ამისა, ყველა მინიშნება ამაზე მიგვითითებს (ოთახები, დერეფნები, შესასვლელები, კარები). მარტოობის, გაუცხოების, ცხოვრების გზაზე დაღლილობის იდეა ბორხესთანაც და სულაკაურთანაც ერთია. მაგრამ ესეში წინა პლანზეა წამოწეული გარესამყაროსთან გაუცხოების შედეგად ნებაყოფლობითი იზოლაციის საკითხი. ბორხესის მინოტავროსი ტყვე არ არის, იგი აღიქვამს რა თავის ერთადერთობასა და უნიკალურობას, თავადვე გაურბის გარესამყაროს და საკუთარი სამყაროს ლაბირინთში იკარგება, თუმცაღა მარტოობისაგან დაღლილი თავის მსგავს, მეორე მინოტავროსს ეძებს და წარმოსახვით კავშირს ამყარებს მასთან: „მაგრამ ყველაზე მეტად მეორე ასტერიოსის თამაში მომწონს. წარმოვიდგენ, თითქოს სტუმრად მენვია და სახლს ვათვალიერებინებ“ (ქართული თარგმანი მე მეკუთვნის (ქ.გ.)). თუ ა.სულაკაური ლაბირინთში ცხოვრების მეტაფორას მოიაზრებს, ბორხესი პირდაპირ საუბრობს ამაზე: „სახლი სამყაროს ჰგავს, უფრო სწორად, იგი თავად არის სამყარო“. განსხვავებულია ორივე ავტორთან მინოტავროსის ფუნქცია და როლი იმ ადამიანთა მიმართ, რომლებიც ლაბირინთში ხვდებიან. ა.სულაკაურის ლექსის მიხედვით, ლაბირინთში მოხვედრილი ახალგაზრდები „ერთმანეთს ველარ პოულობენ“ (სულაკაური 1997:37) და მარტოობისაგან იხოცებიან. ბორხესის ასტერიოსი კი იმისთვის არის მონოდებული, რომ ლაბირინთში მოხვედრილები ბოროტებისაგან გაათავისუფლოს: „ცხრა წელიწადში ერთხელ სახლში ცხრა კაცი გამოჩნდება, რათა მე ბოროტებისაგან გაათავისუფლო... ეს პროცედურა სულ რამდენიმე წუთს იკავებს. ისინი ერთმანეთის მიყოლებით ცვივიან ძირს და მე ვერც კი ვასწრებ ხელის სისხლით გასვრას“. ბოროტება კი არსებული სამყაროა, ცხოვრებაა. ბორხესის ასტერიოსიც მარტოობამ გათანგა და ისიც მშვიდად ელის



თავის მხსნელს, მაგრამ განსხვავებით „მინოტავრისაგან“, სტერიოსის სკვდილს ბორხესთან დილის მზე მოსდევს, სინათლე ახლავს თან. ესე თეზესის სწორედ იმ სიტყვებით სრულდება, რომლებიც წამლვარებული აქვს ა. სულაკაურის ლექსს. მოკლე მიმოხილვიდან ნათელი ხდება, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ნაწარმოების ფორმა იდენტურია (მონოლოგი), მეტაფორებიც გარკვეულწილად ახლოს დგას ერთმანეთთან, აღქმა და გადამუშავება მითოლოგიური მასალისა განსხვავებულია. ბორხესთან აშკარა მინიშნებაა გაკეთებული როგორც სამყაროს შემოქმედზე: „ორი რამ არის სამყაროში განუმეორებელი: ზევით – ამოუცნობი მზე, ქვემოთ კი მე – ასტერიოსი. შესაძლოა, ვარსკვლავები, მზეც და ეს უშველებელი სახლიც მე თვითონ შევქმენი“. ამ აზრს, ვფიქრობ, ამყარებს ისიც, რომ ნაწარმოებში რამდენჯერმეა აქცენტები გაკეთებული ორპირი ცულის (ზევის ერთ-ერთი ჰიპოსტასი) შესახებ. შესაბამისად, ასტერიოსი თავად არის დამნაშავე, რომ სამყარო ასეა მოწყობილი და ცხოვრება დამქანცველია. მისი სიკვდილით კი კაცობრიობის ისტორიაში ახალი დღე დგება. ამ მხრივ ბორხესის „ასტერიოსის სახლი“ უფრო ახლოს დგას მე-20 საუკუნის სახვითი ხელოვნების ნიმუშებთან, ხოლო ა. სულაკაურის პოეტური გადანწყვითა მითის ორიგინალურ გააზრებად შეიძლება ჩაითვალოს. ა.სულაკაურის და ხ.ბორხესის თხზულებათა გვერდით მინდა მინოტავროსის მითის კიდევ ორ ლიტერატურულ გადანწყვლას შევეხო მოკლედ: ფ. დურენმატი და ხ. კორტასარი.

ლაბირინთის მოტივით ფ. დურენმატის დაინტერესება პირველად თავს იჩენს მის დაუსრულებელ რომანში „ქალაქი“, ხოლო შემდეგ ამ თემას მწერალი უბრუნდება არა მარტო მოთხრობებში „ზამთრის ომი ტიბეტში“, „გვირაბი“, ნოველაში „დავალეები“, არამედ პოეტურ პროზაში „მინოტავროსი“. „მინოტავროსს“ პოეტმა თვითონ ბალადა უწოდა, დაურთო მას კომენტარები, სადაც თავმოყრილია მისი მოსაზრებები და იდეები კონკრეტული მითის შესახებ. ა. სულაკაურის და ხ. ბორხესის გამირისაგან განსხვავებით, რომელიც ფილოსოფიურად მოაზროვნე არსებაა, სიკვდილში თავის ხსნას ხედავს და შეგნებულად ანალიზებს ამას ყველაფერს, დურენმატის მინოტავროსი გულუბრყვილოა, გამომწყვდეულია სუშის ლაბირინთში, წარმოდგენა არ აქვს, რა ხდება ამ ლაბირინთს მიღმა. ველგან საკუთარ გამოსახულებას ხედავს და დარწმუნებულია, რომ მთელი სამყარო შედგება მისნაირებისაგან, სანამ ერთ დღეს არ აღმოაჩინა ჯერ ახალგაზრდა ქალიშვილი, შემდეგ სხვაც, რომლებიც მისგან განსხვავდებოდნენ. მას წარმოდგენა არ ჰქონდა, რომ შეიძლება ზიანი მიაყენონ. გულუბრყვილოდ ებმე-

ვა ცეკვაში გადაცემულ თეზესთან, რომელიც მას კლავს. შესაბამისად, დანაშაული მინოტავროსისა ის არის, რომ იგი მინოტავროსი (დურენმატი 1986:54), ხოლო მინოტავროსის ლაბირინთი სხვა არაფერია, თუ არა სამყაროს პარადოქსულობის სიმბოლო. მწერალი ლაბირინთსა და მინოტავროსს პოლიტიკურად აქტუალურ სიმბოლოებად ხატავდა და საკუთარ თავს მინოტავროსთან აიგივებდა, რომელიც გამოკეტეს ლაბირინთში, სადაც ნებისმიერი, ვინც შევა, მინოტავროსად უნდა გადაიქცეს. ადამიანი უსუსურია ლაბირინთის და მისი შემოქმედის წინაშე და მისი დანაშაული მხოლოდ ის არის, რომ ამ სამყაროში დაიბადა. ფ. დურენმატი მითოლოგიური სახეების გააზრების მხრივ ძალიან საინტერესო სახე-სიმბოლოს გვთავაზობს სამყაროს პარადოქსულობისა.

„მინოტავროსის დამცველი მე ვიქნები. თეზესი სტანდარტული პერსონაჟია, თეზესი არის პიროვნება წარმოსახვის გარეშე, რომლისთვისაც უპირატესი პირობითობაა. იგი ილაშქრებს ურჩხულის წინააღმდეგ, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა გამონაკლისი ამ ერთფეროვან პირობითობაში. მინოტავროსი პოეტია, ის არ ჰგავს სხვებს, იგი სრულებით თავისუფალია. იზოლირებულიც იმიტომ არის გარე სამყაროსაგან, რომ საშიშროებას უქმნის ამ პირობით წესრიგს“ – წერდა ხ. კორტასარი, რომელმაც თავისი შემოქმედებითი კარიერის ადრეულ ეტაპზე შექმნა დრამატული ნაწარმოები „მეფეები“. ეს იყო პირველი ნაწარმოები, რომელიც მწერალმა საკუთარი გვარით გამოაქვეყნა. უნდა აღინიშნოს, რომ 1949 წ. დაბეჭდილი ეს თხზულება საკმაოდ შეუმჩნეველი დარჩა თავიანთ საზოგადოებას. იგი ახლო მეგობრების და ნაცნობების წრეში დაარიგეს, ხოლო დარჩენილი 200 ეგზემპლარი მწერლის ბუენოს-აირესის ბინაში დოწლების განმავლობაში. რამდენიმე წლის შემდეგ კორტასარი იტყვის, რომ წიგნმა აკადემიურ წრეებში დიდი მღელვარება გამოიწვია. მოცემულ ნაწარმოებში მწერალი იკვლევს ძალაუფლებისა და შიშის ბუნებას, რომელიც აუცილებლად ახლავს თან ძალაუფლების ფენომენს. პერსონაჟთა გალერეის (მეფეები – მინოსი (ასაკოვანი), თეზესი (მომავალი მეფე), მეფის ასული) ყურადღების ცენტრში დგას მინოტავროსი, რომელიც მარმარილოს ციხეშია გამომწყვდეული (ტექსტის მიხედვით, მარმარილოს ლოკოკინა). მეფეები საკუთარი კომპლექსებით, შიშებით, ლოგიკითა და გრძნობებით ავსებენ მინოტავროსის პერსონაჟს. შესაბამისად, ისინი საკუთარ თავში საკუთარ „მინოტავროსებს“ აძლევენ დასაბამს, რომლებიც დამოუკიდებლად განაგრძობენ ცხოვრებას და საკუთარ ნებას, სურვილებს უქვემდებარებდნენ მეფეებს. კორტასარის მიხედვით, მინოსს ეშინია მინოტავროსის, რომელსაც შეუძლია ძალაუფლების უზურპაცია, თავის მხრივ, ძალაუფლების დაკარგვას უფრთხის მი-

ნოტავროსიც. თეზესი მოდის ურჩხულის მოსაკლავად. მას სჭირდება არიადნე, რათა დაამტკიცოს საკუთარი ძალა, იძიოს შური. ამ პერსონაჟების ფონზე მინოტავროსი თავისუფალი არსებაა, პოეტია, ის არავის არ ჰგავს და სწორედ ამიტომაც საზოგადოება, სისტემა ციხეში ამწყვდევს მას. მაგრამ ყველაზე მთავარი, მაგისტრალური მოტივი იმაში მდგომარეობს, რომ თეზესს უნდა სამყარო გაათავისუფლოს მითური არსებისაგან. აუცილებელია, რომ მხოლოდ ადამიანები იყვნენ ამ სამყაროში. მინოტავროსს, რომელიც უდრტვინველად ეზიდება საკუთარ ჯვარს, მზადაა ამ სახით დარჩეს კულტურულ მეხსიერებაში, ლტოლვა აქვს არიადნეს მიმართ. მეფის ასული, დამნაშავე დედის შვილი, ურჩხულის და ვნებას გრძნობს ძმის მიმართ და მინოტავროსთან დაახლოებას თვითშემეცნების აქტად განიხილავს (მინდა შევერწყა მას, ვირწმუნო თავის). თეზესი, რომელმაც იგემა დილექტიკის უმსგასოება, მოდის, რომ მოკლას მითი და თავად გაბატონდეს. იგი მოწოდებულია, რომ რაციონალური სამყარო გაამეფოს, მაგრამ ვერ ხვდება, რომ თავადაც მითის ნაწილია და თუ მინოტავროსს მოკლავს, მარადიულობას მისცემს მტერს. შესწევს თუ არა ადამიანს უნარი, დაამარცხოს საკუთარი დემონი თავის თავში, გაიმარჯვოს შიშსა და ვნებაზე და არჩევანი გააკეთოს ადამიანობის და შინაგანი თავისუფლების სასარგებლოდ. ამ კითხვაზე ეძებს, სავარაუდოდ, პასუხს ხელოვანი. მეფეთა ისტორია ზედროულა, ის ნებისმიერ ეპოქაში შეიძლება მოხდეს. ამიტომაცაა აქტუალური და იქამდე შეინარჩუნებს აქტუალურობას, ვიდრე იარსებებს ადამიანი.

პირველ რიგში, მითი მინოტავროსის შესახებ არა იმიტომ გახდა ასე პოპულარული მე-20 საუკუნეში, რომ აქ საუბარია გმირსა და ურჩხულზე, ლაბირინთსა და იქიდან გამოსავლის ძიებაზე, არამედ იმიტომ, რომ მინოტავროსის სახე ძალიან ახლობელი აღმოჩნდა მე-20 საუკუნის ადამიანისათვის, რომელიც გამუდმებით საკუთარი „მეს“ ძიებაშია, იბრძვის, რომ დაიმკვიდროს ადგილი სამყაროში, გაამართლოს თანამედროვე სამყაროს სისასტიკე. მითი მინოტავროსის შესახებ ადამიანური ურთიერთობების უნივერსალური მოდელის ჩარჩოებს გასცდა და აღიქმება როგორც თვითშემეცნების გზაზე მყოფი ადამიანის სიმბოლო.

## **დამოწმებანი:**

**ბორხესი 1984:** Борхес, Х. Л. *Проза разных лет*. Москва: 1984.

**ბრეტონი 1969:** Breton, A. *Manifestoes of Surrealism*, university of Michigan: 1969.

**დურენმატი 1986:** Durrenmatt, F. *Erzahlungen*. Berlin: 1986.

**ირბი 1971:** Irbi, J. Borges and the Idea of Utopia, - in „*the cardinal points of Borges*”. Oklahoma: 1971.

**იუნგი 1964:** Yung,C. *Civilization in Transition*, R.F. Hull, Bolligen Series; XX, Pantheon Books, N.Y. 1964.

**იუნგი 1991:** Юнг, К. *Архетип и символ*, перев. Зелинский, Москва, Серия: Страницы мировой философии 1991.

**ლოსევი 1957:** Лосев А. Ф. *Философия, Культура*, Москва: Политиздат, 1999.

**ნიტშე 1988:** NNitzsche, F. *Menschliches. Allzumenschliches* I, II. Munchen: 1988.

**რისი 1972:** Martin Ries, *Picasso and the myth of the Minotaur*. Art Journal, winter, 1972-1973, XXXII/2.

**სულაკაური 1997:** სულაკაური ა. *თხზულებანი სამ ტომად*. ტ. 1. თბილისი: 1997.

**ტონია 2003:** ბმს; *ასპარეზზე გამოდინან გმირები*. თბილისი: „ლოგოსი“, 1997.

**ფროიდი 1953:** Freud, S. *Abriss der Psychoanalyse*. Das Unbehagene in der Psychoanalyse. Das Unbehagene in der Kultur, Frankfurt am Main, 1953.

**ჰაიტტი 1967:** Highet, G. *The classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: 1967.

## MANANA GELASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv.Javakhishvili Tbilisi State University*

### **Tradition and Innovation in Virginia Woolf's Essays**

Virginia Woolf endeavored to introduce and establish new aesthetics of high-modernism not only in her creative works but also in her literary essays. She is among the first who wrote about the innovations introduced by the modernist literature: stream – of-consciousness technique, absence of linear composition and a new modelling of time and space.

Six-volume *Collected Essays* by Virginia Woolf is a good testimony that a well-thought-out innovation should be based on a deep knowledge and understanding of the tradition.

While criticizing Edwardian writers for their ‘materialism’, Woolf devoted a number of essays to traditional writers such as Chaucer, Donne, Stern, Michel de Montaigne etc. whose works she viewed as the foundation of literary tradition.

**Key words:** Woolf, modernism, essays, tradition, innovation.

## მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ტრადიციისა და ნოვატორობის გააზრება ვირჯინი ვულფის ესეებში

„დაახლოებით 1910 წლის დეკემბერში ადამიანის ბუნება შეიცვალა“ – წერდა ვირჯინია ვულფი ესეში „მისტერ ბენეტი და მისის ბრაუნის“ – „ადამიანთა შორის ურთიერთობები შეიცვალა – ურთიერთობა ბატონსა და მსახურსა, ცოლსა და ქმარს, მშობლებსა და შვილებს შორის. ხოლო როცა ადამიანებს შორის ურთიერთობები იცვლება ამავდროულად ცვლილებებია რელიგიაში, ქცევასა, პოლიტიკასა და ლიტერატურაში“\* (ვულფი 1924: 5).

ადამიანის ბუნების ცვლილება, რაზეც ვულფი წერს, იმ დიდი კატაკლიზმების შედეგია, რომლითაც აღბეჭდილია მეოცე საუკუნის დასაწყისი და რომელსაც შედეგად კრიზისული მსოფლშეგნება მოჰყვა. ბუნებრივია, რომ ამგვარ ცვლილებას ახალი გამოქვაბულის ფორმების ძიება უნდა მოჰყოლოდა. მართლაც, მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში მოდერნიზმმა რადიკალურად ახალი ესთეტიკა მოიტანა და მკვეთრად დაუპირისპირდა ტრადიციულ სალიტერატურო ნორმებს. ვირჯინია ვულფი ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც არა მხოლოდ თავისი ნაწარმოებებით, არამედ ესეებითაც ცდილობს მოდერნიზმის პოეტიკის გააზრებასა და დამკვიდრებას ინგლისურ ლიტერატურაში.

ვულფის ესეები, რომელიც ექვს სქელტანიან ტომს შეადგენს, საუკეთესო დასტურია იმისა, რომ ნოვატორობის გააზრება აუცილებლად მოითხოვს ტრადიციის კარგ ცოდნასა და შეფასებას. ამ თვალსაზრისით კი ვულფს მართლაც განსაცვიფრებელი მომზადება აქვს: მისმა ნაკითხობამ, ინგლისური და ზოგადად ევროპული ლიტერატურის (განსაკუთრებით ფრანგული და რუსული ლიტერატურების) ცოდნამ, რომელიც გარკვეულწილად მისი აღზრდისა და საოჯახო ტრადიციიდან საზრდოობს, წარმოქმნა ის მყარი საფუძველი, რომელსაც ემყარება მისი, როგორც ესეისტის მოღვაწეობა.

ყოველი ახალი ლიტერატურული მიმართულება, ამკვიდრებს რა ახალ ესთეტიკას, ერთი მხრივ თავის უშუალო წინამორბედებს უპირისპირდება, რომელთა მიერ შექმნილ ლიტერატურულ კანონსაც იგი

\* აქ და ქვემოთ ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის

დრომოჭმულად მიიჩნევს და მეორე მხრივ, უფრო შორეული წინამორბედების მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციაში ეძიებს თავის მოსაზრებათა ჩანასახს, ანუ წინამორბედებს. ამ თვალსაზრისით, გამონაკლისს არც ვულფი წარმოადგენს და მისი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და ყველაზე ცნობილი ესე „თანამედროვე პროზა“ (ოდენ იცტიონ, 1925) სწორედ ამ მიზანს ემსახურება: აჩვენოს, რომ ლიტერატურული კანონის მორჩილება ახალს ვერაფერს შექმნის და ის გზებიც დასახოს, რომლებიც თანამედროვე პროზას მართლა თანამედროვე პროზად აქცევს და ამით ტრადიციას გაამდიდრებს.

ვულფი აკრიტიკებს თავის უშუალო წინამორბედებს – ედვარდინელ მწერლებს – ჯონ გოლზუორთის, ჰერბერტ უელსსა და არნოლდ ბენტეს. სამივეს „მატერიალისტად“ მოიხსენიებს და თვლის, რომ ისინი უზარმაზარ დროსა და ძალისხმევას უთმობენ უმნიშვნელო და წარმავალ რამეებზე წერას, ხოლო პერსონაჟის შინაგანი სამყარო, მისი სული იკარგება მათ მიერ შექმნილ ნაწარმოებებში. თუ გავიხსენებთ, რომ სამივე, ვულფის მიერ „მატერიალისტად“ შერაცხული მწერლის შემოქმედებითი მეთოდი რეალისტურია, ადვილი მისახვედრია რატომ მიაჩნია ვულფს მათი შემოქმედება მოძველებულად. ვულფი ლიტერატურულ კანონს იმ ტირანად წარმოგვიდგენს, რომელიც აიძულებს მწერალს ჩვეულ და გაკვალულ გზას გაჰყვეს, სადაც სიუჟეტი დაცულია, თავი თავს მიჰყვება და ვრცელი ტრადიციული რომანი იქმნება, სადაც ჟანრის ნორმები დაცულია, ავტორის ოსტატობაც ჩანს, მაგრამ ხელოვნური და უსიცოცხლოა.

ამ ესეში ვულფი არა მხოლოდ იმაზე წერს, რომ ინგლისურმა ლიტერატურამ ზურგი უნდა აქციოს ამ ნორმებს, არამედ იმაზეც, თუ საით უნდა წავიდეს თანამედროვე პროზა. ეს გზა უპირველეს ყოვლისა ხედვის კუთხის ცვლილებას გულისხმობს, რომელიც გარეგანიდან შინაგანზე გადადის და პერსონაჟის შთაბეჭდილებების, მისი ფიქრებისა და განცდების აღწერას ანიჭებს უპირატესობას. ამგვარი რომანი თავისუფალია სიუჟეტის სწორხაზოვანი განვითარების ტირანიისაგან და უპირატესობას ასოციაციების თავისუფალ თამაშსა და სუბიექტურ დროს ანიჭებს. ეს კი, თავისთავად, წერის სხვაგვარ ტექნიკას მოითხოვს. თანამედროვე ლიტერატურის ნოვატორული ტენდენციების ანალიზისას ვულფი თავისი ისეთი თანამედროვეების შემოქმედებას ეყრდნობა, როგორც ჯეიმზ ჯოისი და ტომას ელიოტა და ერთ-ერთი პირველი განიხილავს მოდერნისტული რომანის ისეთ ინოვაციებს, როგორიცაა ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა, კომპოზიციის, დროისა და სივრცის ახლებური მოდელირება. ამგვარი რომანის მაგალითად

ვირჯინია ვულფი ჯოისის შემოქმედებას მიიჩნევს: „ხელოვანის პორტრეტს ახალგაზრდობაში“ და „ულისეს“, რომელიც კიდევ უფრო იმედისმომცემ ნიგნად ეჩვენება.\* ვულფი მიიჩნევს, რომ „მატერიალისტი“ მწერლებისაგან განსხვავებით ჯოისი „სულიერია“, რადგან ცდილობს ადამიანის შინაგანი სამყარო გამოხატოს და ყველაფერს ამ მცდელობას უქვემდებარებს.

როგორც აღვნიშნეთ, ვულფი ერთ-ერთი პირველია მათ შორის, ვინც არა მხოლოდ პრაქტიკულად მიმართა ცნობიერების ტექნიკის მეთოდს თავის ნაწარმოებებში, არამედ ამავე ესეში ძალიან ზუსტად და მკაფიოდ ჩამოაყალიბა, როგორ წარმოუდგენია ახალი რომანი, რომელიც ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მისი ფსიქოლოგიის გადმოცემას უნდა ანიჭებდეს პრიორიტეტს: „წარმოვიდგინოთ ერთი ნუსთით ჩვეულებრივი ადამიანის გონება ერთ ჩვეულებრივ დღეს. გონება მირიად შთაბეჭდილებას იღებს – ტრივიალურს, ფანტასტიკურს, წარმავალს ან ფოლადივით მტკიცედ აღბეჭდილს. ყოველი მხრიდან მოდიან ეს შთაბეჭდილებები, უთვალავ ატომთა უწყვეტი ნაკადი“ (ვულფი www). ვულფის აზრით, რომანის დანიშნულებასწორედ ის არის, რომ აღნუსხოს ეს შთაბეჭდილებები, რომლებიც ადამიანის გონებას „ანვიმს“ რომელიმე ორშაბათს ან სამშაბათს.

თუმცა, ვულფი თავად ტერმინს არ ახსენებს\*\*, არსებითად რაზეც ის საუბრობს ამ მონაკვეთში, სწორედ ის ტექნიკაა, რომელსაც ჯოისი „ულისეში“, თვითონ ვულფი კი – „მისის დელოუეში“ გამოიყენებს.

ვულფი ხედავს, რომ ცნობიერების ტექნიკის შინაგანი მონოლოგი უნიკალურ საშუალებას იძლევა პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გასახსნელად. მაგრამ ვულფი იმ საფრთხესაც ხედავს, რომელსაც ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა შეიცავს. კერძოდ, მან შეიძლება ცხოვრების მხოლოდ ძალიან შეზღუდული სურათი შექმნას. ვულფი ამ ესეს „ულისეს“ რამდენიმე ეპიზოდის გამოქვეყნების შემდეგ წერს და მაგალითად სწორედ ეს ეპიზოდები მოაქვს, კერძოდ ეპიზოდი ლეოპოლდ ბლუმის ნასვლისა მეგობრის დაკრძალვაზე. ვულფი სასაფლაოს ეპიზოდს შედეგად მიიჩნევს, რადგან მასში ხედავს ჯოისის უნიკალურ ოსტატობას გადმოსცეს ადამიანის გონების აქტივობა. თუმცა, მეორე მხრივ, ამგვარი ტექნიკის საფრთხესაც კარგად აცნობიერებს. „ული-

\* „ულისე“ ჯერ არის ნიგნად დასტამბული და ვულფი მხოლოდ იმ რამდენიმე ეპიზოდს იცნობს, რომელიც „Little Review“-ში გამოქვეყნდა.

\*\* უილიამ ჯეიმზმა, ნაშრომში „ფსიქოლოგიის პრონციპები“ (1890) პირველმა იხმარა ტერმინი „ცნობიერების ნაკადი“ ფსიქოლოგიაში, მაგრამ როგორც ლიტერატურულ ტერმინს იგი ვულფის დროს ჯერ არ იყო დამკვიდრებული და შესაძლებელია, რომ ვულფმა არც იცოდა მისი არსებობის შესახებ.



სეს“, განახილებულ, მაგრამ ვინრო და შეზღუდულ ოთახს ადარებს“, და ამის დასტურად მიიჩნევს იმას, თუ ამგვარ რომანში „ცხოვრების რაოდენ დიდი ნაწილის იგნორირება და გამოორიცხვა ხდება“ (ვულფი www).

ამრიგად, როგორც ტრადიციული რომანის „მატერიალიზმი“, ისე მხოლოდ ცნობიერების ტექნიკის გამოყენება ზღუდავს რომანს და მხოლოდ ნაკლებ, არასრულ პერსპექტივას იძლევა. ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით დაწერილი რომანის საფრთხე ის არის, რომ შეიძლება მეორე უკიდურესობაში ჩავარდეს. საფიქრებელია, რომ ვულფის ამგვარმა შეხედულებამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ მისი არცერთი რომანი არ არის დაწერილი მხოლოდ ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით. ვულფი ისევე ცდილობს ტრადიციული, ავტორისეული თხრობა შეუხამოს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას, როგორც თავის ესეებში ცდილობს ტრადიცია და ნოვატორობა ერთიან მთლიანობაში გაიაზროს.

ვულფი წერს, რომ ის და მისი თაობა ინგლისური ლიტერატურის ახალი, მნიშვნელოვანი ეპოქის ზღურბლზე დგანან. მართლაც, 20-იანი წლების ლიტერატურაში ერთად გამოჩნდნენ ტომას ელიოტი, ჯეიმზ ჯოისი, დევიდ ჰერბერტ ლორენსი, ოლდოს ჰაქსლი, რომელთა ნოვატორულმა ნაწარმოებებმა დიდი სიახლე შემოიტანეს ინგლისურ ლიტერატურაში. ვულფი იმასაც კარგად ხვდება, რომ ლიტერატურული კანონის ისეთი რადიკალური მსხვერვეა, როგორც მოდერნიზმმა მოიტანა, შეუძლებელია გარკვეულ სირთულეებს არ შეიცავდეს. ახალი ესთეტიკის დამკვიდრება მტკივნეული პროცესია, რომელსაც დანმენდა სჭირდება, ამიტომ „შეიძლება ზოგჯერ ბუნდოვანი, ფრაგმენტული, წარუმატებელი“ ნაწარმოები ან მეთოდი შეგვხვდეს. „გარშემოკი მხოლოდ მსხვერვისა და ნგრევის ხმა ისმის“ (ვულფი 1924: 20). მაგრამ ვულფი ამ პროცესს იმედიანად უყურებს და უარყოფასა და მსხვერვეს განახლების აუცილებელ თანმდევ მოვლენად აღიქვამს. არც იმ ნაკლოვანებების აღნიშვნა არ აშინებს, რაც მისი თაობის მწერლებს ახასიათებთ, მაგ. „მისტერ ჯოისის უხამსობანი და მისტერ ელიოტის ბუნდოვანება“ (ვულფი 1924: 21). ვულფი ამას სასოწარკვეთილი ადამიანის ქმედებად აღიქვამს, რომელმაც ფანჯარა უნდა ჩაამტვრიოს, რათა სუფთა ჰაერი შემოუშვას და ინგლისური ლიტერატურა დახრჩობას გადაარჩინოს.

თავისი თანამედროვე რეალისტთა კრიტიკა და რომანის ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიება სრულიადაც არ ნიშნავს ტრადიციის უარყოფას. ვულფი, სწორედაც რომ ინგლისურ კლასიკურ ლიტერატურაზე აღზრდილი ავტორია და ვინ თუ არა მან იცის, რომ



ჭემმარიტი ნოვატორობა ტრადიციის შესისხლხორცების გარეშე არ არსებობს. ამიტომ შენიშნავს, რომ ფილდინგია და ჯენ ოსტინიც „თავისი უზრალ იარაღებით“ შესანიშნავად ართმევენდენ საქმეს თავს. ხოლო მისი ესეების კრებული ნათლად ავლენს ვულფის დამოკიდებულებას ძველი მწერლების მიმართ. იგი არაერთ ესეს უძღვნის თავის ისეთ წინამორბედებს, როგორებიც არიან ჯეფრი ჩოსერი, ჯონ დონი, ლორენს სტერნი, მიშელ მონტენი და სხვ. ყველა ამ ავტორში ვულფი იმ ღირებულ ტრადიციას ეძიებს, რომელსაც ეფუძნება ინგლისური ლიტერატურა.

ვულფი ყოველი მწერლის შემოქმედებას თავისი დროის კონტექსტში განიხილავს და თუკი მწერალი ამის საშუალებას იძლევა, აქცენტს იმაზე აკეთებს, რა სიახლე მოიტანა მან ლიტერატურაში და რითაა საინტერესო თანამედროვე ლიტერატურისათვის. ყოველი დიდი მწერალი, ვულფის აზრით, ხედვის დამკვიდრებულ პერპექტივას არღვევს და ამით მკითხველს აოცებს, საგონებელში აგდებს, კრიტიკოსებს კი – აღაშფოთებს. „ამიტომ, როდესაც ჰარდის „უმნიშვნელო ჯუდი“ ანდა პრუსტის ახალი წიგნი ქვეყნდება გაზეთები აღშფოთებული რეცენზიებით ივსება“ – წერს ვულფი. მიზეზი კი ის სიახლეა, რაც ამ მწერლების შემოქმედებას მოჰყვა და რაც დამკვიდრებულ ლიტერატურულ კანონში ვერ ჯდება.

„რომანი შთაბეჭდილებებია და არა არგუმენტები“ – ტომას ჰარდის ამ სიტყვებს იმონებს ვულფი და იმასაც აღნიშნავს, რომ თავის საუკეთესო ქმნილებებში ჰარდი შთაბეჭდილებებს გადმოგცემს, სუსტში კი – არგუმენტებს. თავად ვულფიც იმ ავტორებს ანიჭებს უპირატესობას, რომლებიც რომანში დიდაქტიკისა და რეალობის ზუსტი ასლის შექმნის ნაცვლად შთაბეჭდილებას და ინდივიდუალურ ხედვას გვთავაზობენ.

ამ თვალსაზრისით, ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითად ლორენს სტერნი გამოდგება, რომელმაც თავისი რომანით განმანათლებლობის ეპოქის რომანისაგან დიამეტრალურად განსხვავებული პოეტიკა შემოიტანა. თანამედროვე ლიტერატურათმცონეობა სტერნის შემოქმედებას მოდენისტული რომანის წინამორბედად მიიჩნევს, რადგან სტერნმა ერთ-ერთმა პირველმა შემოიტანა ასოციაციური თხრობა, რომელიც ირონიითა და პაროდირებით არის გაჯერებული და სადაც სიუჟეტს მეორეხარისხოვანი ფუნქცია აკისრია.

ამიტომ, ვულფის დაინტერესება სტერნით სწორედ იმ თავისებურებათა ანალიზი და წარმოჩენაა, რაც სტერნს მისი თანამედროვეებისაგან გამოარჩევს და რითიც იგი ინგლისური რომანის განახლებას

აღწევს. ყოველი მწერლის შემოქმედების ანალიზისას ვულფი უპირველეს ყოვლისა ამ ავტორის ხედვის რაკურსზე ამახვილებს ყურადღებას, რადგან მიაჩნია, რომ ნებისმიერი დიდი მწერალი ახალ, საკუთარ ხედვის კუთხეს გვთავაზობს და შემდეგ მთელი არსენალი მისი მხატვრული ხერხებისა ამ ჩანაფიქრის რეალიზებას ემსახურება. ვულფისათვის სტერნი ერთ-ერთი პირველი ავტორია, რომელმაც რომანის ხედვის კუთხე დრამატულად შეცვალა და იგი გარედან შიგნით გადაიტანა. ამიტომ „სენტიმენტალურ მოგზაურობაში“ ის რაც სტერნს აინტერესებს და აღწერს არის არა ის ადგილები, სადაც მოგზაურობს, არამედ გმირის პირადი განცდები და აზრები.

სტერნის მხატვრული ოსტატობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან მხატვრული ხერხები, მთელი თავისი ოსტატობა სწორედ ამ მიზანს დაუქვემდებარა – აღწერა გმირის თვალთ დანახული სამყარო, გადმოეცა მისი ფიქრები და განცდები. ვულფის აზრით, ამიტომ არის მისი სტილი სრულიად გამორჩეული თავისი ეპოქის ტრადიციისაგან: მოკლე, წყვეტილი წინადადებები სასაუბრო სტილს უფრო წააგავს, ვიდრე ლიტერატურულს. პუნქტუაცია უჩვეულოა, „ხოლო აზრების თანმიმდევრობა, მათი მოულოდნელობა და შეუსაბამობა ლიტერატურულ სიმართლეზე მეტად ცხოვრებისეულ სიმართლეს გვაგონებს“ – წერს ვულფი

ვულფი მიიჩნევს, რომ სტერნის ამგვარი „უჩვეულო სტილის წყალობით... ის პირობითობები და ცერემონიები, რომელიც მკითხველსა და ავტორს ერთმანეთს აშორებს, ქრება. ჩვენ ისე ახლოს ვართ ცხოვრებასთან, რამდენადაც ეს შესაძლებელია“.

მეორე ავტორი, რომელშიც ვულფი ასევე თანამედროვე პროზის წინამორბედს ეძიებს ჯეინ ოსტინია, რომლის შემოქმედების ანალიზსაც ვულფი ორ ესეს უძღვნის. მისი აზრით ოსტინის შემოქმედებითი განვითარება და პროფესიული ზრდა უპირველესად იმაში გამოიხატა, რომ ოსტინი გმირების ხატვისას სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს არა დიალოგს, არამედ იმას რაც დიალოგს მიღმა დარჩა. სწორედ ამგვარი მინიშნებებით, ბოლომდე ართქმის მეთოდით ოსტინი ყველაზე კარგად გადმოსცემს გმირის ფსიქოლოგიას, ადამიანის რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე ბუნებას.

„ოსტინს რომ დასცლოდა იგი უთუოდ მიაგნებდა მეთოდს, რომლითაც იგი არა მხოლოდ იმას გადმოგვცემდა რომანში თუ რაზე ლაპარაკობენ მისი გმირები, არამედ იმასაც, რაზეც არ ლაპარაკობენ“ – წერს ვულფი და მიიჩნევს, რომ ოსტინის ადრეული გარდაცვალება რომ არა, იგი შეიძლება ჰენრი ჯეიმზისა და პრუსტის წინამორბედი ყოფილიყო.

კიდევ უფრო შორეული წარსულის, მაგრამ ვულფის აზრით, თანამეოროვე ჟღერადობის პოეტი ჯონ დონია – XVII საუკუნის ინგლისური ბაროკოს პოეტი, რომელსაც შემუშევლ ჯონსონმა თავის თანამედროვეებთან ჯონ ჰერბერტთან, ენდრიუ მარველთან, რიჩარდ ქრეშოსთან ერთად „მეტაფიზიკოსი პოეტები“ შეარქვა და პოეზია დაუნუნა. ჯონსონის აზრით „ამ პოეტთა ერთადერთ მიზანს საკუთარი განსწავლულობის წარმოჩენა წარმოადგენს, რომლის ჩვენება მათ რატომღაც ლექსად მოინდომეს. შედეგად კი პოეზიის ნაცვლად ისეთი ლექსები მივიღეთ, რომელსაც მხოლოდ მარცვლების დათვლით თუ შეატყობთ, რომ ლექსია“ (ჯონსონი 1779: 256).

ჯონსონის შეფასება საკმაოდ გავლენიანი აღმოჩნდა და ჯონ დონი მეორეხარისხოვან, მივიწყებულ პოეტს წარმოადგენდა მე-20 საუკუნის 20-იან წლებამდე, როდესაც მოდერნისტებმა, კერძოდ ვულფმა ესეში „ჯონ დონი სამი საუკუნის შემდეგ“ და ელიოტმა ესეში „მეტაფიზიკოსი პოეტები“ ხელახლა აღმოაჩინეს მისი შემოქმედება.

ვულფი ჯონ დონის პოეზიაში უპირველეს ყოვლისა მის მემბოხურ ხასიათს უსვამს ხაზს, იგი დონს აუტსაიდერს უწოდებს და აღნიშნავს, რომ მისი შემოქმედება დიამეტრალურად განსხვავდება მაღალი რენესანსის ჰარმონიული შედეგებისაგან თავისი დისონანსურობით, ირონიულობით, უჩვეულო პოეტური ხატებით. „ელისაბედის ეპოქის ტიპიურ მწერალს მჭევრმეტყველების სიყვარული ახასიათებს ... ყველაფრის განზოგადებასა და განვრცობას ახდენს. მას უკიდევანო ლანშაფტი იზიდავს, ჰეროიკული სიქველენი და ის გმირები, რომელნიც ასეთსავე ზეაღმატებულ და გმირულ კონფლიქტში არიან ჩართულნი“. დონის პოეზია კი რადიკალურად განსხვავდება ელისაბედის ხანის პოეტებისაგან, რადგან იგი სწორედ კონკრეტულს, ინდივიდუალურს ეძიებს, უმცირეს დეტალებს ამჩნევს როგორც გარე სამყაროში, ისე ადამიანის სულის მოძრაობაში.

„ფსიქოლოგიური დაძაბულობა და გრძნობათა კომპლექსურობა“ დონის პოეზიის ის თვისებებია, რომლებიც მას სამი საუკუნის შემდეგაც საინტერესოს ხდის. ვულფი განსაკუთრებულ ყურადღებას დონის სამიჯნურო ლირიკაზე ამახვილებს, რადგან თვლის, რომ დონმა ერთ-ერთმა პირველმა დაამსხვრია ამ ტიპის ლექსების ხელოვნურობა და პათეტიკურობა და შეეცადა ამ გრძნობით აღძრულ განცდათა მრავალფეროვნება გამოეხატა, რაც ხშირად კონტრასტულ, ურთიერთდაპირისპირებულ შეგრძნებათა ერთიანობაში ვლინდებოდა. „შეყვარებულობა დონისათვის ათას რამეს ნიშნავდა“, – წერს ვულფი, – ნიშნავდა ტანჯვასა და სიძულვილს, იმედგაცრუებასა და აღტკინებას, მაგრამ უპირველეს ყოვლისა სიმართლის თქმას.“ (ვულფი www).

ამრიგად, სამივე შემთხვევაში, ლორენს სტერნის, ჯეინ ოსტინის და ჯონ დონის შემოქმედებაში ვულფი იმ ნოვატორობას ეძიებს, რაც ამ მწერლებმა მოიტანეს, და რაც ვულფისათვის, როგორც მოდერნისტიკისათვის, ფასეულია. ასეთსავე წინამორბედს ხედავს იგი მიშელ მონტენში, რომელმაც თავისი ესეებით საფუძველი ჩაუყარა ამ ჟანრს. „ესე ჟანრი ისეთივე ძველია, როგორც მონტენი, თუმც მონტენზე შეიძლება ვთქვათ, რომ თანამედროვეა.“ მონტენის თანამედროვეობა ვულფისათვის მისი წერის მანერით არის განპირობებული, რომელსაც ვულფი თავის ესეებში მიჰყვება: ეს არის წერის იმპრესიონისტული მანერა, რომელშიც ყველაზე საინტერესო ესე ავტორის დამოკიდებულებაა იმ პრობლემისა და ავტორის მიმართ, რასაც ესე შეეხება. \* „ესე ვულფისათვის არის პირადი აზრის გამოხატვის საშუალება და ამიტომ მისი ფორმა უნდა იყოს მოქნილი, რათა ადამიანის განცდის მრავალფეროვნება დაიტიოს“ (ლოჯო-როდრიგესი 2001: 78).

მაგრამ, რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა მოგვეჩვენოს, ვულფი იმ ტრადიციასაც აფასებს, რომელიც თავისი გამომსახველობითი ხერხებით, დიამეტრალურად განსხვავდება მოდერნიზმის პოეტიკისაგან. ვულფის ორი ესე დენიელ დეფოს შემოქმედებაზე ამის ნათელი დადასტურებაა.

დეფოს რომანი „რობინზონ კრუზო“, რომელმაც ინგლისურ ლიტერატურაში პირველად შემოიყვანა საშუალო ფენის, საშუალო, პრაგმატული ადამიანი და განმანათლებლობის ეპოქისათვის დამახასიათებელი რეალიზმით გვიამბო მისი თავგადასავალი, ერთი შეხედვით, ვულფისათვის, რომელიც პერსონაჟში ინდივიდუალობას აფასებს, რომანში კი – შინაგანი სამყაროს წვდომას, არაფრით უნდა იყოს მიმზიდველი. თუმცა, ესეები სრულიად სანინალმდეგოს აჩვენებს. ვულფი ამ შემთხვევაშიც ნაწარმოების ღირსებას იმის მიხედვით აფასებს, თუ რამდენად შესაბამისობაშია მწერლის ამოცანა მის მხატვრულ მეთოდთან. განმანათლებლობის ეპოქის პრაგმატული ბიურგერის სამყაროს გადმოსაცემად დეფოს მარტივი, სადა, რეალისტური თხრობა თავის მიზანს აღწევს. ვულფი რომანს „შედეგად“ მოიხსენიებს და დასძენს, რომ ამას დეფომ იმით მიაღწია, რომ მისი ხედვის კუთხე სწორი იყო.

„ყველაფერს ისე ვხედავთ, როგორც ამას რობინზონ კრუზო დაინახავდა. ტალღები, მეზღვაურები, ცა, გემი – ყველაფერი ამ გამჭრიახი, საშუალო ფენის, უფანტაზიო ადამიანის თვალთ არის დანახული. მას ვერსად გაექცევით. ყველაფერი ისეა აღქმული, როგორც ამას ბუნებით

\* თავისი ესეების სუბიექტურობას ვულფი კარგად ხეავდა. „ესეებს მგონი საკუთარ თავზე ვწერ“ – წერს იგი თავის დღიურებში (ვულფი 1980: 248).

ცნობისმოყვარე, საზრიანი, სტანდარტული და პროზაული გონება ალიქვამდა“ – წერს ვულფი.

ტრადიციის ასეთივე სწორი შეფასება და ძველი მწერლების ღვაწლის დაფასება ჩანს ტრადიციის მიმართ ვულფის იმ ესეებში, რომლებშიც იგი ჯეფრი ჩოსერის, ელისაბედის ხანის დრამატურგების, ჯონათან სვიფტის, ჯოზეფ ედისონის, სემუელ ტაილორ კოლრიჯის, ქრისტიან როსეტის შემოქმედებაზე წერს. მიუხედავად ამ მწერალთა შემოქმედებითი მეთოდის მრავალფეროვნებისა ვულფი ყოველ მათგანში იმ მარცვალს ეძიებს, რამაც ინგლისური სალიტერატურო ტრადიცია გაამდიდრა.

ამრიგად, ვირჯინია ვულფის ესეებში ღრმად, საფუძვლიანად და ძალიან საინტერესოდ არის წარმოდგენილი ისეთი მნიშვნელოვანი და რთული პრობლემა, როგორც ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთი-ერთმიმართებაა. ვულფი, როგორც მოდერნისტი მწერალი, ახალი გამომსახველობითი ფორმების დამკვიდრებას ცდილობს არა მხოლოდ თავისი მხატვრული შემოქმედებით, არამედ თეორიულადაც. იგი მკაფიოდ ხედავს და გრძნობს იმ დიდ ცვლილებებს, რომლებიც ახალმა ეპოქამ მოიტანა და რომლებმაც, თავის მხრივ, განაპირობეს მოდერნიზმის ნოვატორული ესთეტიკა. თუმცა ამასთანავე ვულფი, რომელიც ლიტერატურულ კანონს ლიტერატურის დამამუხრუჭებელ მოვლენად აღიქვამს, კარგად ხედავს სალიტერატურო ტრადიციის როლსა და მისი გააზრების აუცილებლობას განვითარებისათვის. სალიტერატურო ტრადიციაში იგი უპირველეს ყოვლისა სხვადასხვა ეპოქის იმ მწერლებზე აკეთებს აქცენტს, რომლებმაც თავის დროზე ნოვატორულად შეცვალეს ინგლისური პროზა და ამით ნიადაგი მოამზადეს ვულფისა და მისი თაობის სხვა მწერლების ნოვატორული ძიებებისათვის.

### **დამოწმებანი:**

**ვულფი 1924:** Mr. Bennett and Mrs. Brown. *Published* by The Hogarth Press. London: 1924.

**ვულფი 1980:** *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 2: 1920-1924. Edited by Anne Olivier Bell, assisted by Andrew McNeillie, Harcourt Brace.

**ვულფი www:** Woolf V. *The Common Reader*. The University of Adelaide Library, University of Adelaide, <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/index.html>

**ლოჯო-როდრიგესი 2001:** Lojo-Rodrigues Laura. ‘*A New Tradition*’: *Virginia Woolf and the Personal Essay*. In: *Atlntis*, vol. 23, No 1, pp. 75-90. (78)

**ჯონსონი 2006:** Johnson S. *Lives of the Most Eminent English Poets*, vol. 1. OUP, Oxford: 2006.

## **ეკატერინე კობახიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **აზონის თქმულების აკაკისეული ინტერპრეტაცია**

1908 წლით დათარიღებულ მოთხრობაში „ვინ არის აზნაური (ლეგენდა)“ აკაკი წერეთელი წარმოადგენს ქართულ ლიტერატურაში საკმაოდ პოპულარული და ტრადიციული სიუჟეტის მეტად ორიგინალურ ინტერპრეტაციას. თქმულება აზო/აზონზე ქართულ მწერლობაში XI საუკუნიდან არის ცნობილი და მოგვითხრობს ამბავს ალექსანდრე მაკედონელის მიერ ქართლში ლაშქრობის შესახებ.

სტატია ეძღვნება აზოს შესახებ ქართულ ლიტერატურაში არსებული სიუჟეტის სხვადასხვა საუკუნეში დადასტურებული ვარიანტების განხილვას, საკითხზე არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზს და იმის განხილვას, ნარატივის რომელი ვერსია არის აკაკის მოთხრობაში გადმოცემულ ამბავთან ყველაზე მეტად ახლომდგომი.

აქვე გამოთქმულია ვარაუდი აკაკის მიერ ტრადიციულ სიუჟეტში შეტანილი ცვლილებების კონკრეტული მიზეზების შესახებ.

ამასთან, აკაკი წერეთლის მოცემული თხზულების მაგალითზე განხილულია ტრადიციის და ნოვაციის ურთიერთმიმართებისა და ქართულ მწერლობაში ანტიკურობის რეცეფციის საკითხიც.

**საკვანძო სიტყვები:** აზო/აზონი, ალექსანდრე მაკედონელი, აკაკი წერეთელი.

## **EKATERINE KOBAKHIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### **Akaki 's Interpretation of a Legend on Azon**

In his less known story “Who is a Nobleman (a legend)” dated from 1908, Akaki presents an original interpretation of the rather popular and traditional plot from Georgian literature- a legend about the invasion of Georgian region- Kartli by Alexander the Great and a his military commander Azo.

The present article is dedicated to the versions of the plot existing in Georgian literature on Azo/Azon, analysis of the scientific literature existing on the

issue and an attempt at establishing, which version of the narrative is closer to the story told in Akaki Tsereteli's work.

The picture of interrelation of tradition and innovation and classical reception in the works of Akaki Tsereteli is presented on the example of the given story.

According to prevalent view the legend on Azo/Azon has been known in Georgian literature since XI century.

Leonti Mroveli's literary work "the Life of Georgian Sovereigns and the Fathers and the Relatives"- part of the Georgian Chronicles "The Life of Kartli" (Kartlis Tskhovreba) – is the first account of Alexander's invasion of Kartli and location of his army, led by the commander Azo, in Georgia. Leonti Mroveli writes: "Alexander appeared in Greece, in the country called Macedonia; [...] Alexander conquered all parts of the world. He came from the West, entered the South, came here – the North, crossed Caucasus and entered Kartli [...] Alexander decided to exterminate them [inhabitants of Kartli E.K.] in all the towns but did not manage to. [...] Later when he became stronger, Alexander conquered the whole world and came to Kartli again [...]. Alexander became angry with them [inhabitants of Kartli E.K.] and no longer consented to accept truce with them [...] so Alexander conquered the whole Kartli". (Kaukhchishvili 1955:17)

"And he (Alexander of Macedon, E. K.) appointed Azo, son of Ieredos, his relative from the country of Macedonia, as a patrician. He gave him 100 thousand men from the country of Rome, which was called Frotathos. These men from Frotathos were strong and courageous and waged war against Rome. He brought them to Kartli, assigned them to Patrician Azo and designated Azo as a leader of Kartli to govern Kartli with support of soldiers. [...] At this time there lived one youngster in Mtskheta, whose name was Pharnaos [...] he was Samaris' nephew, who at the time of Alexander's advent to Mtskheta was headman of Mtskheta.

Samaris and his brother, Pharnavaz's father had been killed by Alexander" (Kaukhchishvili 1955:18-20)

"Then a thousand distinguished riders, who had suffered ill from Azo, left Azo and came to Pharnavaz [...] The next year Azo reinforced himself with troops from Greece, became very strong and fought against Pharnavaz [...] But Greeks were defeated by Pharnavaz, their camp fled and Azo was killed. [...] A thousand strong Roman cavalry, who left Azo joined Pharnavaz, as we mentioned above [...] [Pharnavaz, E. K] received them warmly as they had fought bravely against Azo and granted them "nobles" titles"(Kaukhchishvili 1955:23-25).

The framework of this research doesn't allow analyzing all opinions on origin of Leonti Mroveli's data. Though it should be emphasized that similar re-



cords are provided in Armenian historical sources of the fifth century. The fact of invasion of Kartli by Alexander the Great is affirmed by the “The History of the Armenians” written by Moses of Chorene. It is noteworthy that here not Azo, but Mithridates (Mithridates I of Pontus) was appointed by Alexander the Great to rule the country. The parallels between these two stories in Giorgi Melikishvili’s works are seen (Kavtaradze 2000:177).

G. Kavtaradze rightly notes: “It is well known, that Alexander himself never invaded Caucasus, although the Georgian and Armenian chronicles’ note, justly considered legendary, Alexander the Great’s involvement in the matters of Caucasus and its adjacent territories and, in all probability, the local governors’ really existing wishes to link their own goals to Macedonians’ interests and use their power for the realization of these goals, are allegedly reflected in the Roman writer’s and politician’s of the II century A.D., Flavius Arianus’s work “Alexander’s Campaign”. According to Flavius Arianus’s note, in 329/328 B.C. Pharsmanes, the king of “Khwarezm”, visited Alexander and offered him alliance in fighting against Colchis and Amazons. Alexander promised him that after conquering Asia and returning via Hellespont and Propontitis he would by all means invade Ponto” (Arianus, 67, XV, IV)E.K.) (Kavtaradze 1996:191-216)

Another work from “The Life of Kartli” by Arsen the Monk (XII c.) named “Life and Work and Desert of Saint Nino, the Merited Mother of Ours, Who Preached Christ, our God, in the Northern Country and Enlightened Georgian Nation” presented the story told by Leonti Mroveli in a different light.

Arsen Beri (The Monk) writes: “When Alexander of Macedon became a king, first he drove wicked foreign tribes away to the West and exterminated them in the Northern country and when he returned and entered Kartli, he became stronger and conquered the whole world.

He (Alexander Macedonian E.K.) had with him Azo, the son of the Arian Georgian king and he gave him our country to live in and govern it [...]; then this Azo went to Arian Kartli to his father and brought with him from there a thousand families of peasants and citizens, together with their children, mothers [...] and this Azo is the first king of Georgians” (Abuladze, 1971:47).

Comparing some details from these two literary sources G. Kavtaradze notes: “Concerning the issue [of Azon\_E.K.] “Life of Georgian Sovereigns and the Fathers and the Relatives“ shows a clear irrelevance with the abovementioned information contained in the “Conversion of Kartli” (“Worthy of note is that the work of the Monk Arsen ( XII century) the “ Life and work and Desert of Saint



Nino, the merited mother of ours, who preached Christ, our God, in the Northern Country and Educated Georgian Nation”). For the “Life of Georgian Sovereigns and the Fathers and the Relatives” the son of Arian Kartli’s king Azo is Macedonian Azon” (Kavtaradze 2009:41)

Two words about the term “Arian”.

In the opinion of G. Melikishvili, Arian of “Arian Kartli” can be the result of distortion of Pyrenees (Melikishvili 1965:16). Later the same scholar concludes: ”Arian- Kartli must be the North-Western part of Georgia, which was a part of Achaemenid Empire and other inhabitants of Georgia were calling it Arian –Kartli or Iranian Kartli ((Melikishvili 1959).

In contrast, academician S. Janashia thinks, that Arian (Hari) is the name of historical homeland of Georgians – Mitani or Urartu or the both ( Janashia, 1952)

What were the source and impetus of changes by Arsen the Monk (respect of the Leonti Mroveli ) in this case?

P. Ingorokhva considered “Monk Arsen made use of the Georgian historian’s (Georgian Jew by origin) of the 4<sup>th</sup> century A.D., Abiatar’s lost work “Life and Conversion of Kartli and the Story on Relationship, and Who of us is of what Provenance, i.e. how we were Converted and Accepted Christianity” (P. Ingorokhva 1941)

Several modern scholars tend to think that the version of Arsen the Monk describes the migration of some Georgian tribes from Anatolia (Toumanoff 1963:89); yet distinct views have also been expressed on the issue (Lerner, 2001:76 ).

In my view, the version of Arsen the Monk mirrors the growing ambition of powerful state and its citizens, claiming that the first Georgian king in Georgian region Kartli was Georgian rather than Macedonian by origin and introducing at the same time an idea that the first Georgian King was appointed as a king by the most powerful ruler of all times- Alexander the Great. So, the story expressing Macedonians’ interests, described by Moses of Chorene in “The History of the Armenians” and later repeated by Leonti Mroveli in his “the Life of Georgian Sovereigns and the Fathers and the Relatives”, was transformed by Arsen the Monk into laudation of the country, pretending to become the “Third Rome”.

The same tendencies in interpretation of Azo’s story is offered by Unknown Author (XIII c.) of “Life and Work of the Worthy and Blissful Nino equal to Apostles. Here we can read:

“It has to be recounted what the provenance of Kartlian kings was, as when King Alexander conquered everybody he entered Kartli and encountered

a kin of cruel pagans [...] and when Alexander became powerful everywhere he again came to Kartli and razed the cruel pagans' castles and towns to the ground [...] and granted the country of Kartli to Azon [...] and Alexander himself left. Then Azon went to Arian Kartli to his father and brought with him a thousand families of peasants and again ten families of their chiefs and with them there were their mothers and children and they settled in Kartli and worshipped their pagan gods that they brought with them. And this Azon was the first king of Georgians" (Abuladze 1971: 80)

*An important information about the same theme appear in Timothe Gabashvili's (1703-1764) "Travels" (Georgian Prose, book V, comp.).*

*Gabashvili notes: "During time of Alexander of Macedon many Spanish are said to have come to Kartli. In Kartli I heard that Alexander of Macedon conquered Kartli and left behind his guards there and that the present nobility comes from them" (G. Gverdsiteli, N. Ebralidze, R.Tvaradze 1985: 507-508).*

It seems that in this passage Timothe Gabashvili's information draws near to Giorgi Melikishvili's point of view on Arian- Pyrenees.

This was a brief overview of Georgian literary sources, where the story about Azo/Azon has been narrated earlier than in Akaki's story "Who is a nobleman".

Now our special interest is focused on Akakis version of narrative on Azo. He starts his story (named "legend") in traditional way, typical for this plot- "when Alexander of Macedon decided to conquer the whole of Asia, he started campaign in Georgia too" (G. Gverdsiteli, N. Ebralidze, R.Tvaradze 1989:531).

Alexander was met friendly by inhabitants of Kartli and the headman (name is not mentioned) of the city Mtskheta. Alexander liked this smart and having a sense of humor Georgian nobleman and stayed there for a couple of days as his personal guest. He revealed great interest towards daily life of Georgians, participated in local law court and gave some advices to the judge. At the end of his friendly visit he left in Georgia one part of his army under military commander Azo to study from Georgians their way of life, also to teach Georgians the military discipline and went himself to India.

Some of these Macedonians got married and stayed in Georgia as native ones. They were free from taxes and honored by inhabitants of Kartli. Their descendents live in Georgia till today and are called in Georgian "aznauri"- noble ones.

For concrete conclusions, let's compare the underlined passages in the citations and examine what do they have in common.

For more precise comparison we propose the following scheme:

<i>Author</i>	<i>Alexander conquered Kartli</i>	<i>Alexander was hostile towards headman of the city and all Georgians</i>	Azo was Macedonian (M) Azo was Georgian (G)	<i>Azo's warriors became Georgian nobles</i>
<u>Leonti Mroveli</u> (XI c.)	+	+	<b>M</b>	+
<u>Arsen the Monk</u> (XII c.)	+	+	G	+
<u>Unknown Author</u> (XIII c.)	+	+	G	+
<u>Akaki Tsereteli</u> (XIX c.)	+	–	<b>M</b>	+

As it is seen from the scheme, the details from Akaki's story have more in common with Leonti Mroveli's work. At the same time, the whole spirit of the narrative is different – Alexander of Macedon is transformed from a cruel conqueror into a close friend, ready not only to support the peace, but to collaborate with Georgians. At the same time, wild and horrific tribes of Kartli seemed to be culturally more advanced than Macedonians themselves, which stayed in Georgia to study local way of living.

What does Akaki intend to say by this “corrections” of traditional narration on Alexander the Great and Azo? *Ab initio* it is important to notice that the main changes, as it is seen from the scheme, are made in Alexander's figure.

Anyway the following question could arise – is Akaki here using different Georgian literary tradition on Alexander, where Alexander the Great appears in similar light? To examine this version let's see the main Georgian literary works, where Alexander the Great is mentioned and compare their narratives with the main character from Akaki's story.

It is important to notice, that the information on Alexander of Macedon in Georgian literary sources appears since the period of strengthening of the tendency of receptions from antiquity in Georgia from XI-XIII cc. Already in the XI century, the mentioning of Alexander the Great is confirmed in the works of some authors of the “Life of Kartli” (Leonti Mroveli, Arsen Ikaltoeli, Arsen the Monk, Basili Ezosmodzghvari etc) as well as in the works of Georgian writers of the later periods (an Unknown Author of “Rusudaniani”(XVc.) Iona Khelashvili (XVIIIc.) Timothe Gabashvili (XVIIIc.) Iakob Gogebashvili (XIX c.). But only in XIX century, in the story by Akaki Tsereteli “Who is a Nobleman”, Alexander of Macedon is represented for the first time not as an object of citation, comparison or laudation, as it was in abovementioned sources, but as an object of artistic generalization – a literary character. The informational and artistic innovation, really distinguishes the mentioned story by Akaki from the literary creations of the previous period.

Considering the fact that Akaki frequently relies on Georgian folklore, it seems useful to study the information on Alexander of Macedon in folkloristic sources and to compare it with the plot from Akaki Tsereteli’s story. Though Georgian novelistic tales encompass rather interesting material on the issue, it has nothing in common with the concrete narrative of Akaki’s work. In Georgian Folktales Alexander of Macedon is presented mostly in negative light – he is the most powerful tyrant, which usually lacks wisdom and humanity and has his personal weaknesses ( Gogiashvili 2013:39) .

With the afore-mentioned in mind we think, that conversion of Alexander the Great into literary character in Akaki Tsereteli’s story and furnishing him with extremely positive characteristics (tolerance towards other nations, respect for the host, deference of the customs of other peoples, readiness to provide generous military support) is Akaki’s absolutely original literary interpretation and is in stark contrast with Georgian literary and folk tradition. Obviously, Akaki as one of the most educated persons of his time was well familiar with many historical sources and works on Alexander the Great and had personal, supposedly positive attitude towards this great military commander and ruler; but the fact, that he chooses and changes the plot, widely elaborated in Georgian literary tradition on Alexander and Azo, to my mind, is not incidental and carries his concrete message.

Allegedly new, different from the traditional image of Alexander of Macedon was introduced by Akaki Tsereteli to underline the existing contrast between Kartli of the ancient, legendary times and his current time Georgia. The loss of independence of Georgian Kingdom was tragedy for the XIX<sup>th</sup> century Georgian

society, which considered “friendly” union with Russian Empire to be the tragic turn in the history of their motherland. In the latter case the main character in tragic destiny of Georgian State was Asian Alexander the Great – Russian Emperor Alexander I (named so by Russian historians because of his Persian campaign, victory over Napoleon and because of spreading forward the boundaries of his Russian Empire).

Annexation of the Kartli – Kakheti Kingdom by the Russian Empire, veiled as military aid and legalized by the Manifesto from 1812, signed by Alexander I, is contrasted with the not mercantile desire of collaboration and military support of Kartli by Alexander the Great; ignorance of the national traditions by Russians – with loyal attitude towards local customs by Alexander and his warriors from Akaki’s story.

It can be supposed, that the main character from Akaki’s story in the face of Alexander the Great represents the model of military collaboration between strong country and weaker, which seems to be a legend for Akaki’s contemporary country.

This hidden message of the famous Georgian writer is expressed by his masterful combination of tradition and innovation used to show allegorically the actual concern of his nation.

#### LITERATURE:

**Abuladze 1971:** Abuladze I. (editor). *Monuments of Old Georgian Hagiographic Literature*. Book III. (Meta-phrasal Editorships). Tbilisi: Metsniereba, 1971. ( In Georgian)

**Gogiashvili 2013:** Gogiashvili E. *The Transformation of Historical Story in Fairy Tale- Alexander of Macedon in Georgian Folktales*”- Materials of Folklorist Research Conference-50, dedicated to 120 anniversary of Vakhtang Kotetishvili, 2013, 5 June, 2013/ Institute of Georgian Literature. Tbilisi:2013

**Gverdsiteli ... 1989:** Gverdsiteli G., Ebralidze N., Tvaradze N. (compilers). *Georgian Prose*, vol. IX. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1989. (In Georgian)

**Gverdsiteli ... 1985:** Gverdsiteli G., Ebralidze N., Tvaradze N. (compilers). *Georgian Prose*, vol. V, Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1985. (In Georgian)

**Ingorokhva 1941:** Ingorokhva P. *Ancient Georgian Chronicle “Conversion of Kartli” and the list of the kings of antique Iberia*. Bulletin of the Georgian National Museum. Vol. XI, B, Tbilisi: Metsniereba, 1941. (in Georgian)

**Janashia 1952:** Janashia S. *The Earliest National Remark about First Living Area of Georgians*. Works, Vol. 2, Tbilisi: Sakartvelos SSR Metsnierebata Academia, 1952. (In Georgian)

**Kaukhchishvili 1955:** Kaukhchishvili S. (editor) *The Life of Kartli*. Vol.I. Tbilisi: Ganatleba, 1955 (In Georgian)

**Kavtaradze 1996:** Kavtaradze G. *Probleme der historischen Geographie Anatoliens und Transkaukasiens im ersten Jahrtausend v. Chr.* (Caucasica) – Orbis Terrarum, Internationale Zeitschrift für historische Geographie der Alten Welt, 2, 1996, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996.

**Kavtaradze 2000:** Kavtaradze, G. *Georgian Chronicles and the raison d'être of the Iberian Kingdom* (Caucasica II). Orbis Terrarum, Journal of Historical Geography of the Ancient World. 6. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.

**Kavtaradze 2009:** Kavtaradze G. *On the Issue of Arian Kartli*. Works of the Institute of History and Ethnology, IX, Iv. Javakhishvili Institute of History and Ethnology, Tbilisi: Universali. 2009. (In Georgian)

**Lerner 2001:** Lerner C. B. *The 'River of Paradise' and the Legend about the City of Tbilisi: A Literary Source of the Legend*, Folklore Vol. 16. Tartu: 2001; available from <http://haldjas.folklore.ee/folklore>

**Melikishvili 1965:** Melikishvili G. *On the Issue of earliest Population of Georgia, Caucasus and the Near East*, Tbilisi: Sakartvelos SSR Metsnierebata Academia, 1965. (In Georgian)

**Melikishvili 1959:** Меликишвили Г. К истории древней Грузии, Тб.: 1959.

**Tymanoff 1963:** Tymanoff C. *Studies in Christian Caucasian History*. Washington: Georgetown University Press. 1963.

## NANA TONIA

*Georgia, Tbilisi*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

### **The Basis of Tradition in the Modern Artistic Thinking**

Acceptance or rejection of the legacy during the process of development of society is considered a typical phenomenon of evolution. It is especially important in the sphere of art, that the epoch itself be able to critically consider each past stage of its development, accept tradition via its innovative transformation and find the best way out for the solution of the artistic tasks posed by the modern time.

The problem of the so called qualitative leap of the art, the in-depth reconsideration of the whole past artistic experience is very acute in the contemporary world, just like the issue of disclosure and establishment of those regularities, which define the boundaries of continuity and innovation.

**Key words:** *traditional, antiquity, catharsis.*

## ნანა ტონია

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ტრადიციულობის საფუძველი თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებაში

ანტიკურობიდან მოყოლებული საუკუნეთა განმავლობაში ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის ნიშანდობლივი იყო ერთგულება იმ პრინციპებისა, რომლებიც მიიჩნეოდა ტრადიციად და რომელთა მიხედვითაც ფასდებოდა ადამიანურ თვისებათა ყველა გამოვლინება: ჰუმანიზმი, ეთიკა, თვითშემეცნების დონე, ესთეტიკური მიდრეკილებები, მსოფლაღქმა.

საზოგადოების განვითარების პროცესში წინამავალი მემკვიდრეობის მიღება ან უარყოფა ევოლუციის ტიპიურ მოვლენად ითვლება. ხელოვნების სფეროში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ თავად ეპოქას შესწევდეს უნარი თვითკრიტიკულად გააცნობიეროს ყოველი განვლილი ეტაპი თავისი განვითარებისა, მიიღოს ტრადიცია მისი ნოვატორული გარდაქმნის გზით და მონახოს საუკეთესო გამოსავალი იმ მხატვრულ ამოცანათა გადასაწყვეტად, რომელსაც თანამედროვეება სთავაზობს.

თანამედროვე სამყაროში საკმაოდ მწვავედ დგას ხელოვნების ე.წ. ხარისხობრივი ნახტომის, მთელი განვლილი მხატვრული გამოცდილების ღრმა გადაზრების პრობლემა. აგრეთვე იმ კანონზომიერებათა გამოვლენისა და დადგენის საკითხი, რომლებიც განსაზღვრავდნენ მემკვიდრეობითობისა და ნოვატორობის საზღვრებს. ეს ღრმა და მრავალმხრივ მეცნიერულ კვლევას მოითხოვს. ჩვენ შევვებით ამ პრობლემის მხოლოდ ერთ სფეროს – ტრადიციულობის საფუძველს დღევანდელ მხატვრულ აზროვნებაში. ამასთან დაკავშირებით დგება რამდენიმე საკითხი: 1. რა არის ის ფუნდამენტური თვისება ხელოვნებისა, რომელიც ტრადიციისადმი მიმართვისა და მისი მხატვრული გადაზრების საშუალებას იძლევა? 2. რომელი ეპოქის მემკვიდრეობის ნოვატორული განვითარება გამოდგა უფრო მნიშვნელოვანი და აქედან გამომდინარე, მემკვიდრეობის რომელი სფეროები ინარჩუნებენ თავიანთ ცხოველმყოფელობას, თავიანთ მიმართებას მომავალთან?

ხელოვნება რომ ამა თუ იმ ეპოქის იდეოლოგიურ წარმოდგენათა, კლასობრივ ინტერესთა გამომხატველი ყოფილიყო, მაშინ მისი სულიერ-შინაარსობლივი მნიშვნელობა ამოიწურებოდა მოცემული ეპოქის

დასრულებისთანავე; მემკვიდრეობითობა განისაზღვრებოდა ხელოვნების წინაშე მდგარი იდეოლოგიური ამოცანების გადასაწყვეტად გამოსადეგი ტექნიკური ხერხების გაუმჯობესებით. მაგრამ ემპირიულად ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ჩვენი დამოკიდებულება „ილიადასადმი“, ბერძენ დრამატურგთა ქმნილებისადმი, ბერძნული ფერწერის და ქანდაკებისადმი, დანტესადმი, შექსპირისადმი, გოეთესადმი, პუშკინისადმი ესთეტიკური შინაარსის შემცველია. ეს დამოკიდებულება გულისხმობს ჩვენს ყველაზე ფაქიზ ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას. ამის მიზეზი კი, უპირველეს ყოვლისა, ის არის, რომ ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებაში, რომელიც განუსაზღვრელია დროით, გამოხატულია არა მარტო განცდილი ეპოქის დროებითი ილუზიები, არამედ ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმის ესა თუ ის საფეხური, ჭეშმარიტების ძიების გარკვეული ეტაპი. აღიარებულია, რომ ხშირად დაბალგანვითარებული საზოგადოებრივი ფორმაციის პირობებშიც კი შესაძლებელია უდიდესი, მაღალმხატვრული ქმნილებების არსებობა. ამის უმთავრეს მიზეზად ასახელებენ საზოგადოების პროგრესისა და მისი კულტურის არათანაბარ განვითარებას. ეს ქმნილებები განუმეორებელი არიან თავისი ფორმითაც და ესთეტიკურობითაც. ამიტომ მათი მნიშვნელობა ორმაგ დატვირთვას ატარებს. ერთი მხრივ, ისინი ინარჩუნებენ თავის ესთეტიკურ ღირებულებას, მეორე მხრივ, გვევლინებიან მხატვრული გადაამუშავების საგნად მთელი შემდგომი ეპოქებისთვის („ილიადა“, „ფედრა“, „მედეა“...).

თანამედროვე ადამიანი შექსპირისა თუ ესქილეს დრამებთან მიახლებისას გრძნობს ერთგვარ ეთიკო-ესთეტიკურ კათარსისს, რომელსაც სხვა ქმნილებებში ასეთი ფორმით ვერ შეიგრძნობს. უშუალო ესთეტიკური ტკბობა წარსული ხელოვნებით, ამ ტკბობით მონიჭებული სიხარული, გარდასულ ეპოქათა დიადი ძეგლებისადმი, როგორც მარად ცოცხალი ხელოვნებისადმი, მიმართება წარმოუდგენლად ამდიდრებს თანამედროვე ადამიანის სულს. ეს არის ტრადიციის ათვისების ძირითადი ფორმა. ამ ათვისების ხალხური სტიქია დიდად განაპირობებს თავად შემოქმედის დამოკიდებულებას ტრადიციისადმი, მისი ნოვატორობის ხარისხს. შემოქმედი, უპირველეს ყოვლისა, არის ესთეტიკურობის განმცდელი ადამიანი და მხოლოდ ამის შემდეგ მხატვარი, რომელიც ქმნის ესთეტიკური განცდის ობიექტებს.

ასე რომ, ხელოვნების იმ ფუნდამენტურ თვისებად საუკუნეების განმავლობაში რომ ასაზრდოებს მხატვრულ აზროვნებას, უნდა მივიჩნიოთ ჭეშმარიტებისაკენ სწრაფვით მიღწეული ეთიკო-ესთეტიკურ განცდათა სიმძაფრე, რომელიც თავისთავად იწვევს კათარსისს.



დიადი მემკვიდრეობის მხატვრული გადამუშავების პროცესი არ არის პასიური. თანამედროვე ადამიანი უფრო სხვაგვარად აზროვნებს, გრძნობს; საზოგადოების განვითარების ახალ ეტაპზე უფრო სხვაგვარად წყვეტს პრობლემებს, ვიდრე მისი წინამორბედი. ითვისებს რა მემკვიდრეობას, იგი თავადაც მალღდება და აუმჯობესებს ფასეულობათა მიგნების გზებს.

ანტიკური მემკვიდრეობისადმი ინტერესი შესამჩნევი იყო ევროპული საზოგადოების განვითარების ყველა ეტაპზე. პირველ მნიშვნელოვან შემობრუნებად ანტიკურობისადმი აღიარებულია ფრანკთა მეფის, კარლოს დიდის მოღვაწეობის ხანა (768-814 წწ.). ეს იყო ე.წ. „კაროლინგური აღორძინება“, რომლის სათავეებთანაც იდგა უცხოელ განათლებულ მოძღვართა მთელი თაობა (კონიგსბერგერი 2001: 98). X საუკუნის შუა წლებში დასავლეთ ევროპაში მომძლავრდა ოტტოთა იმპერია. ამ დროს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს საიმპერატორო ხელისუფლებისა და საეკლესიო ფეოდალთა შორის არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ბლოკი, რომელმაც განსაზღვრა კიდეც ოტტოთა ეპოქის კულტურის თავისებურებანი. ამ პერიოდს ოტტოთა ეპოქის აღორძინებას უწოდებენ (გასპაროვი 1972: 25).

ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც იყო XIV-XVI საუკუნეები, რომელსაც რენესანსის ეპოქას უწოდებენ და რომლის ისტორიული როლის საკითხს ზღვა ლიტერატურა მიეძღვნა. აღორძინების კულტურის მთავარ თავისებურებათა შორის, როგორც წესი, გამოყოფენ ორს: უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ის განწყობილება და პროგრამა, რაც განაპირობებს თავად სახელწოდებას – დაბრუნება უმაღლეს კულტურულ ფასეულობად მიჩნეულ კლასიკურ სიძველეებთან. მეორე თავისებურებად მიიჩნევენ „სამყაროსა და ადამიანის აღმოჩენას“, რაც თავსი მხრივ გულისხმობს სამყაროს სურათის გარდასახვას თეოცენტრულიდან (სადაც უმთავრესია ღმერთი) ანთროპოცენტრულზე (სადაც უმთავრესია ადამიანი). (ანდრეევი 1998: 325).

ანტიკური მემკვიდრეობისადმი ინტერესი არ დამცხრალა რენესანსის ეპოქის შემდგომაც. XVII-XVIII საუკუნეების კლასიციზმის მხატვრულ სისტემებში, მიუხედავად არქეოლოგიის განვითარებისა, ანტიკურობა რენესანსის მიერ შექმნილი ფორმებით შემოდიოდა. სწორედ იქ იღებდა სათავეს კლასიციზმისთვის ნიშანდობლივი მიმდინარეობანი – რეალიზმი და ჰუმანიზმი. რა თქმა უნდა, XVIII საუკუნეშივე ვხვდებით ისეთ მოვლენებს, როგორიც იყო მშრალი იდეალიზაცია ან შინაგან პათოსს მოკლებული სტილიზაცია. მაგრამ იქ, სადაც კლასიკისადმი მიმართვა ხდებოდა იმ ინტელექტის ძალისხმევით, რომელიც

ისწრაფოდა შეექმნა მაღალი ესთეტიკურობითა და ფილოსოფიური აზრით განმსჭვალული მხატვრული სისტემა, თავს იჩენდა ისეთი მოვლენა, როგორც იყო პუსენის ხელოვნება, დავითის ხელოვნება. მაშინ, როდესაც ანტიკურობას მიმართავდნენ, როგორც ამაღლებული სიმართლისა და მოქალაქეობრივ-ესთეტიკური სრულყოფილების წყაროს, იწერებოდა ისეთი ტრაქტატები, როგორც იყო ვინკელმანის „ძველი ხელოვნების ისტორია“.

XIX საუკუნეში ანტიკური მემკვიდრეობის ათვისების პროცესი რამდენიმე მიმართულებით მიმდინარეობდა: ამ საუკუნის შუა წლებისთვის სხვადასხვა სალონთა წარმომადგენლები ხშირად მიმართავდნენ ანტიკურ სიუჟეტებს. ეს იყო გარდამავალი საფეხური კლასიციზმიდან სალონურ აკადემიზმზე, რომელიც ტკბილი კლასიციზირებული იდეალიზაციისა და კოკეტური ნატურალიზმის შეერთების ცდას წარმოადგენდა.

საერთოდ, XIX საუკუნის ხელოვნების ევოლუციის ტიპური სქემა – კლასიციზმი, რომანტიზმი, რეალიზმი – გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიდა. ამ ევოლუციის პროცესში იქმნებოდა ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებიც, რომლებიც უფრო ნაკლებად იყვნენ დაკავშირებული ანტიკურობასთან, ვიდრე ამას კლასიციზირებულ სალონებში ვხვდებით. მაგრამ მათი სხვა დატვირთვა ჰქონდათ. გერმანიაში დომინირებდა ვინკელმანიდან, შილერიდან და გოეთედან მომავალი ტრადიცია, რომელიც განადიდებდა ელადის ესთეტიკურ სრულყოფილებასა და ეთიკურ დიდებულებას. ანტიკურობა მათ ესმოდათ როგორც განხორციელება მხატვრული იდეალისა, ამავე დროს მას მიიჩნევდნენ იდეალურ სრულყოფილებად და უპირისპირებდნენ ყოველდღიურობის მიმქრალ პროზაულობას. ხელოვნების ფილოსოფიის სფეროში ანტიკური მემკვიდრეობის იდეალიზაცია ყველაზე ადრე გამოიკვეთა ჰეგელის „ესთეტიკაში“. აქ გაანალიზებულია ანტიკური კლასიკური ხელოვნების არსებითი მნიშვნელობა მსოფლიო ისტორიული პროცესების რკალში. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ორი მომენტის გამოყოფა: ა) „ბერძნული კლასიკური ხელოვნების“ ისტორიულ მოვლენად წარმოჩენა; ბ) „ბერძნული კლასიკური ხელოვნების“ მარადიულ ფასეულობად მიჩნევა. ჰეგელის ფორმულირებით „ანტიკურობა თავისი კლასიკური მშვენიერებით, უსამანო მასალითა და ფორმით, იყო ძღვენი, რომელიც ბედით ხვდა ბერძენ ხალხს და ჩვენ თაყვანი უნდა ვცეთ ამ ხალხს, რამეთუ მან შექმნა უდიადესი ხელოვნება“ (ჰეგელი 1969: 148). ამასთანავე ჰეგელი ხედავდა კლასიკური ხელოვნების ისტორიულ დასასრულის აუცილებლობას. შილერისგან განსხვავებით მისთვის უცხო იყო ელინთა ნათელ სამყაროზე დარდი. იგი ხედავდა მხატვრული აზროვნების

განვითარების ახალ საფეხურებს, მათ ღირსებებს. მაგრამ ამავე დროს გენიალურად წინასწარმეტყველებდა ისეთი ეპოქის დადგომას, რომლისთვისაც უცხო იქნებოდა „ხელოვნების პოეზია“. ჰეგელი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ **ხელოვნება როგორც სულიერი შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი ფორმა, ფორმა, რომელიც ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოვლინებაა, თავის ისტორიულ დასასრულამდე მივა**. ჩვენი ეპოქა ამ სიტყვათა ერთგვარი დასტურიც კია.

ანტიკურობისადმი დამოკიდებულების ახალი საფეხური XX საუკუნის დამდეგს დაიწყო. ახალმა არქეოლოგიურმა აღმოჩენებმა ეგეოსური და მიკენური კულტურების ახალი სამყარო გამოავლინეს. ანტიკური კულტურა საყოველთაო შესწავლისა და გაცნობიერების საგნად იქცა. განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია მხატვრული ენისა და წარმოსახვათა პოეტურობამ. იმავე დროს გაჩნდა ობიექტური მისწრაფება ხელოვნების მონუმენტურ-სინთეტური და მონუმენტურ-დეკორატიული ფორმებისადმი. ეს ტენდენცია სხვადასხვაგვარად გამოვლინდა მთელს ევროპულ ხელოვნებაში და XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ახალ მიმდინარეობად – მოდერნიზმად ჩამოყალიბდა, თუმცა მის გვერდით მძლავრობდა ჰუმანისტურ-რეალისტური მიმართულებების აღმავლობის პროცესიც. ერთ-ერთი ასპექტი ამ პროცესისა იყო ანტიკური ტრაგედიისა და პოეზიის აღორძინებისადმი, ანტიკური სამყაროს მხატვრულ სახეთა ახლებური გაგებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი. ეს ტენდენცია აღინიშნა არა მხოლოდ ანტიკური თემატიკის მოზღვაგებით, არამედ მონუმენტურობის, სახეთა შინაარსობლიობის, მათი პოეტური ტევადობის მრავალმხრივი ძიებით. ახალი ეპოქის შემოქმედები ცდილობდნენ რა აღმოეჩინათ ხელოვნების ახალი სინთეტური ფორმები, კულტურის განვითარების ახალი გზები, მიმართავდნენ ბერძნული თეატრის ქორიკულ სანყისებს, არქაიკის მკაცრ, მონუმენტურ დაძაბულობას.

XX საუკუნე ისტორიაში დამკვიდრდა ტრაგიკულ მსოფლალქმათა საუკუნედ. მან გადაიტანა ორი მსოფლიო ომი, რევოლუციები, იმპერიათა (ავსტრო-უნგრული და ოსმანური) ნგრევები; შეიცვალა სამყაროსეული რუკა. ყველაზე დიდმა მეცნიერულმა და ტექნიკურმა მიღწევებმა ცივილიზაცია განადგურების საფრთხის წინაშე დააყენა; დაიწყო ჰუმანიტარული იდეალების კრიზისი. ყოველივე ეს კი არ შეიძლებოდა არ ასახულიყო ადამიანთა მსოფლალქმაზე, კულტურათა ბედზე, ხელოვნებისა და კულტურის როლზე თანამედროვე სამყაროში.

XX საუკუნის დასაწყისი აღსავსეა მხატვრული ექსპერიმენტებით. ლიტერატურა მიმართავს ახალ გამომსახველობით საშუალებებს, არღვევს კანონიკურ ფორმებსა და რიტმს.

ჰუმანიტარული იდეალების კრიზისით გამოწვეულმა ძვრებმა ხელოვნებასა და ლიტერატურას მრავალი სიახლე შესთავაზა. დაინერა მრავალი დეკლარაცია, აღმოცენდა სხვადასხვა სკოლა და მიმდინარეობა. უგულვებელყოფილი იქნა მშვენიერების მიმესისი, რომელზეც საუბრობდა ფსევდო-ლონგინოსი ნიგნში „ამაღლებულის შესახებ“, მოგვიანებით – ლესინგი თხზულებაში „ლაოკოონი“. შემოქმედების ცენტრში მოექცა დამახინჯებული ფორმები, რაც ადრე დაუშვებელი იყო. ეს იყო ჰარმონიულ პროპორციათა უარყოფა, რომელმაც დაარღვია ხელოვნების სტილი, რამეთუ აქცენტმა გადაინაცვლა დეფორმაციაზე, წარმოსახვით ილუზიაზე.

ლიტერატურულ მიმდინარეობათა შორის მტკიცედ დამკვიდრა ადგილი ახალმა ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა მოძრაობამ, რომელსაც მოდერნიზმად მოიხსენიებენ. გამოჩნდა სრულიად ახალი სახეობაც ე.წ. პარალიტერატურა ანუ მასიური, კომერციული ლიტერატურა, ერთგვარი ალტერნატივა ხელოვნებისა. განსაკუთრებული პოპულარობა და აღიარება ხვდა წილად ე.წ. ავანგარდისტულ მოძრაობას.

კლასიკურ ავანგარდად მიჩნეულია განსხვავებულ მხატვრულ მოძრაობათა გაერთიანებანი, სკოლები, მიმართულებები, რომლებიც აღმოცენდნენ ე.წ. კლასიკური ანუ პირველი მოდერნიზმის წიაღში, როგორც მათი თანამედროვე მოდერნისტული ნორმებისა და ხელოვნებაზე ტრადიციული წარმოდგენების უგულვებელყოფენი. რა სხვაობაა მოდერნიზმსა და ავანგარდიზმს შორის? მოდერნიზმი ტრადიციული ხელოვნების ძირითად ფასეულობებს ეფუძნება, მაგრამ ცდილობს განაახლოს *მხატვრული საშუალებები* ხელოვნების მარადიულ პრობლემათა ძიებისა და გადაწყვეტისას. ამ თვალსაზრისით, მოდერნიზმი ტრადიციული ხელოვნებაა, თუმცა გააჩნია ახალი ენა ტრადიციულ შემოქმედებით მონაპოვართა გამოსახატად. ავანგარდიზმი მუდამ ისწრაფვის ახალი ხელოვნების შექმნისკენ, იგი მხატვრული საშუალებების განახლებაზე კი არ არის ორიენტირებული, არამედ თავად ქმნის ხელოვნების ახალ ობიექტს. აქედან გამომდინარე, ავანგარდიზმი, თავისი ე.წ. ანტიტრადიციულობის დემონსტრირებით, გამოირჩევა აგრესიული რადიკალიზმით, არსებული სინამდვილის ტოტალური ანალიტიკური დეფორმაციით.

რა იგულისხმება ამ ანტიტრადიციულ რადიკალიზმში?

ა. ლიტერატურის პროფესიონალური და არაპროფესიონალური გაგების, მისი აკადემიზმის უარყოფა, გაძლიერებული ინტერესი ფოლკლორისადმი (ძირითადად ეგზოტიკური ფოლკლორისადმი), ნაივური ხელოვნებისადმი, გრაფომანიისადმი, ბავშვთა, სულიერად დაავადებულთა, ალკოგოლიკთა და ნარკომანთა ფსიქოლოგიური პრობლემებისადმი;

ბ. გაცნობიერებული მიდრეკილება „გაუგებრობისადმი“;

გ. ჟანრთა შორის განსხვავებულობის, უფრო მეტიც – ხელოვნების სახეობათა შორის განსხვავებულობის მოხსნის ცდა (მაგ. მუღერი პოეზია);

დ. იმ ობიექტის ხელოვნების ნიმუშად წარმოსახვა, რომელიც ამას არ იმსახურებს (მაგ. მარსელ დიუშანის მიერ ლუვრში შეტანილი უნიტაზი);

ე. საკუთარი ჟანრის, გამომსახველობითი ტექნიკის ან ხერხის ძიება, რათა ეს იქცეს მისი შემოქმედის განუმეორებელ ე.წ. „პასპორტიზირებულ“ ბარათად;

ვ. საკუთარი იმიჯის შეთავაზება საზოგადოებისათვის;

ზ. საკუთარი თავისა და შემოქმედების ეპატაჟურ-სკანდალური პრეზენტაცია, რითაც ავანგარდისტები შოუ-ბიზნესის წარმომადგენლებს ემსგავსებიან.

თანამედროვე სამყაროში ავანგარდიზმი არანაკლებ „არქივირებულია“, ვიდრე მოდერნიზმი ან თუნდაც კლასიციზმი. ამის მიზეზებად ასახელებენ იმას, რომ 1. მას არ გააჩნია სოციალური ამბიცია, რომ ის ორიენტირებულია საკუთარ იმიჯზე; 2. ავანგარდიზმი ეფუძნება ექსპერიმენტებს, რომლებიც ყოველთვის არ ამართლებენ; 3. ავანგარდიზმში ოსტატობის, შემოქმედების ნიჭის, ტალანტის მომენტი რედუცირებულია.

ბოლოს და ბოლოს კი ყველაფერს განსჯის დრო. ისევე როგორც ეს მოხდა ანტიკურ სამყაროში. ჟამთა მდინარეებს გაუძლო და დღემდე შეინარჩუნეს ცხოველმყოფელობა ლიტერატურისა და ხელოვნების იმ ძეგლებმა, რომლებიც გამოირჩეოდნენ ეთიკურ-ესთეტიკურ განცდათა სიმძაფრით, რაც თავისთავად იწვევდა კათარსისს. ასე იქნება მომავალშიც. დავიწყებას მიეცემიან ის ქმნილებები, რომლებიც მხოლოდ ეპატაჟისთვის თუ კომერციული მიზნებით იყო ან იქნება წარმოდგენილი და მხოლოდ ეთიკო-ესთეტიკურ განცდათა დალით აღბეჭდილი ძეგლები შემორჩებიან შემოქმედებით საგანძურში, რადგანაც არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ დიდ მოაზროვნეს, მარკუს ავრელიუსს, რომელიც მრავალი საუკუნის წინ წერდა: „თუ მიიტყვევი წარსულის ჭვრეტად და მოიხილავ, რამდენი სამეფო დაეცა და აღიგავა მიწის პირისგან, შენ შეიძლება წინასწარ განჭვრიტო მერმისიცი. მართლაც, ის წარსულის ზუსტი ასლი იქნება მხოლოდ, რადგან ვერაფერი დაარღვევს ჟამთა სვლისა და ბედის ტრიალის დღევანდელ რიტმს. ამიტომ სულ ერთია, რამდენ ხანს უჭვრეტ კაცთა ცხოვრების ამაოებას, ორმოცი თუ ათი ათასი წელი: რას ნახავ ახალს და ჯერ არნახულს?“ (ავრელიუსი 2014: 84).

## დამონებიანი:

**აერელიუსი 2014:** მარკუს აერელიუსი. სერია: ანტიკური მწერლობა. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014.

**ანდრეევი 1998:** Андреев, М. Л. «Культура Возрождения». *История мировой культуры. Наследие Запада*. Москва: Институт “Открытое общество”, 1998.

**გასპაროვი 1972:** Гаспаров М. Л. *Латинская литература между империей и папством (X-XI вв.)*. Москва: “Наука”, 1972.

**კონიგსბერგერი 2001:** Кёнигсбергер, Г. *Средневековая Европа, 400-1500 годы*. Москва: “Весь Мир”, 2001.

**ჰეგელი 1969:** Гегель. *Эстетика*. Москва: “Искусство”, 1969.

## MANANA SHAMILISHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## MARI TSERETELI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv.Javakhishvili Tbilisi State University*

### **The Georgian Literary-journalistic Interests of the Party Press in 1918-1921**

The study aims to identify the literary- publicist interests of the 1918-1921 Georgian party press and its scientific evaluation in political, cultural and social context. Relevance of the research topic is due to the fact that until now it has not been the subject of special scrutiny. Print media in the years of independent Georgia is an important part of our culture. Study of the then major media (newspapers “Unity”, “People’s Business”, “Georgia”, “Republic of Georgia”) presents publicist discourse, the peculiarities of reflection in media texts of processes in the empirical time in ideological context. The analysis will allow us to clearly highlight major creative strategies of the political media of the selected period.

**Key Words:** *Georgian Journalism, The Georgian Party Press in 1918-1921, Creative Strategies of the Political Media.*

## **მანანა შამილიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **მარი წარეთელი**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახ.თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **1918- 1921 წლების ქართული პარტიული პრესის ლიტერატურულ-პუბლიცისტური ინტერესები**

თანამედროვე ქართული მედიის ანალიზი, მისი თვისებრიობის გააზრება შეუძლებელია იმ კლასიკური გამოცდილების გარეშე, რო-მელიც ქართულმა ჟურნალისტიკამ წარსულში დააგროვა. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს 1918-1921 წლების ქართული პრესა, როგორც ნიმუში რადიკალურ იდეოლოგიათა დაპირისპირების ფონზე არსებული მედიაპლურალიზმისა. ეს ინტერესი ერთიორად იზრდება, თუკი გათვალისწინებით, რომ აღნიშნული პერიოდის მედიაგარემოს კომპლექსური შესწავლის პრეცედენტი დღემდე არ მოგვეპოვება. აღნიშნული გარემოება ჩვენი ნაშრომის მიზანდასახულობას მეტ მნიშვნელობას სძენს და დასახულ ამოცანას კიდევ უფრო ართულებს.

სწორედ მსგავსი ვითარება ჰქონდა მხედველობაში ილია ჭავჭავაძეს, როდესაც წერილში – „რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს“ მეტად საგულისხმო მოსაზრებას გვთავაზობდა იმის თაობაზე, თუ რით იყო გამოწვეული ქართული ინტელიგენციის ტრფიალი მეტწილად უცხოური, ვიდრე საკუთარი, მშობლიური მწერლობისადმი. ამ უცნაური სენის მიზეზს იგი მარტივ რეალობაში ხედავდა, რომ უცხოელი მწერლების შემოქმედება არაერთგზის და მრავალგვარადაა განხილული და მხოლოდ იმის ხელოვნებალა კმარა, ამ მდიდარ მასალას თავი მოუყარო და მკითხველს წარუდგინო. მაგრამ სულ სხვა უნარია საჭირო, როდესაც უცნობ, გამოუკვლევ საგანს სწავლობ. აქ საჭიროა იმგვარი „სულიერი ძალ-ღონე, რომელიც თითონ ჰქმნის, თითონ სჯის, თითონ სწავს, თითონ სჭრის და თითონ ჰკერავს. აქ სხვა უნარია საჭირო, სხვა გამჭრიახობა, სხვა ძალ-ღონე“ (ჭავჭავაძე 1941: 112-115). ამ უნარს ილია „თვითმსჯელობას, თვისით მოქმედებას, თვისით სვლას“ უწოდებს.

ილიას ეს თვალსაზრისი ჩვენს შემთხვევას ზედმინვნით ესადაგება, რადგან ახლო წარსულის ჯერ კიდევ შეუცნობ, თითქმის უკვალავ ბილიკებს უნდა გავუყვეთ და მე-20 საუკუნის ქართული ჟურნალის-



ტიკის ისტორიის ფურცლები „თვითმსჯელობით“ გადავფურცლოთ. ურთულესი ამოცანის წინაშე ვდგავართ, რადგან აქ, ამ სფეროში, ერის სულიერ მოძღვარსვე რომ დავესესხოთ – „აზრი და საბუთი“ მზად სულაც არ არის და კვლევა-ძიება დიდ ძალისხმევას, აზროვნებისა და მოქმედების შინაგან დამოუკიდებლობას მოითხოვს. ამ პასუხისმგებლობით შევეჭიდებით დასახულ ამოცანას, რომელიც საკვლევი თემატიკის ირგვლივ არსებულ საინტერესო მოსაზრებებსა და მდიდარ პუბლიცისტურ მასალას დაემყარება.

წარმოდგენილი კვლევა მიზნად ისახავს 1918-1921 წლების ქართული პარტიული პრესის ლიტერატურულ – პუბლიცისტური ინტერესების განსაზღვრას და მეცნიერულ შეფასებას პოლიტიკური, კულტურული, სოციალური კონტექსტების გათვალისწინებით. როგორც აღვნიშნეთ, საძიებო თემის აქტუალობას განაპირობებს ის ფაქტი, რომ იგი დღემდე არ გამხდარა საგანგებო შესწავლის საგანი.

დამოუკიდებლობის წლების ქართული პრესა ჩვენი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწილია. იმდროინდელი ძირითადი მედიასაშუალებების (გაზეთები: „ერთობა“, „სახალხო საქმე“, „საქართველო“, „საქართველოს რესპუბლიკა“) შესწავლის შედეგად, მსოფლმხედველობრივ ქრილში წარმოჩნდება პუბლიცისტური დისკურსის, ემპირიულ დროში მიმდინარე პროცესების მედიატექსტებში ასახვის თავისებურებანი. აღნიშნული საკითხების ანალიზი საშუალებას მოგვცემს ნათლად გამოვკვეთოთ მონიშნული პერიოდის პოლიტიკური მედიის ძირითადი შემოქმედებითი სტრატეგიები.

პასუხი კითხვაზე, თუ რატომ შევარჩიეთ საკვლევად 1918-1921 წლების პრესა, ერთმნიშვნელოვანია: მე-20 საუკუნის დასაწყისში პირველი ქართული რესპუბლიკის არსებობის ეს სამი წელი გახლავთ დამოუკიდებელი სახელმწიფოებრიობის თუმც ხანმოკლე, მაგრამ უმნიშვნელოვანესი გამოცდილება, რომლის მიმართაც მუდმივ ინტერესს ვიჩინებ და, შეიძლება ითქვას, არც თუ უსაფუძვლოდ. სწორედ ამ დროს ეყრება საფუძველი თანამედროვე სახელმწიფოს დემოკრატიულ მოდელს, რომლის მრავალმხრივი და ღრმა ანალიზი ჩვენი თანამედროვე სახელმწიფოს წარმატების უცილობელი გარანტია. ეს გამოცდილება, ცხადია, ვრცელდება მასმედიაზეც, რაც ასევე დამოუკიდებელი სახელმწიფოს დემოკრატიულ მოდელის განმსაზღვრელ მთავარ ფაქტორად განიხილება. არსებითად, სწორედ აქედან იღებს სათავეს დამოუკიდებელი ქვეყნის ჟურნალისტიკის ისტორია, როგორც ქართული კლასიკური ჟურნალისტიკის მემკვიდრეობა და ამ საუკეთესო ტრადიციის ლოგიკური შედეგი.



აქვე უნდა დავძინოთ, რომ 1918-1921 წლების ქართულ პრესაზე დაკვირვება და მისი შესწავლა გვარწმუნებს, რომ თანამედროვე, 21-ე საუკუნის პლურალისტული მედიამოდელი, საბჭოთა პერიოდში მისგან ასე დისტანცირებული, თვისებრივად ყველაზე მეტად 1918-1921 წლების დამოუკიდებელი საქართველოს მასმედიის დემოკრატიულ მოდელს უახლოვდება.

მიუხედავად იმისა, რომ დამოუკიდებლობის წლების საქართველოს ცხოვრებას სადღეისოდ არაერთი საგულისხმო ნაშრომი მიეძღვნა, მათი უმეტესობა ისტორიოგრაფიული ხასიათისაა. რაც შეეხება მედიაგარემოს მეცნიერულ შესწავლას, უნდა აღინიშნოს ცალკეული შრომები, რომლებიც ამ პერიოდის პრესას შეეხება (მაგალითად, დავასახელებთ შ. გაგოშიძის ნაშრომს – „ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია: XX საუკუნის 20-იანი წლები“, ასევე, მ. მემანიშვილი, მ. ტორაძის, რ. ვაშაკიძისა და სხვათა კვლევებს). მათში საკითხი, უმთავრესად, ერთი რომელიმე კუთხითაა შესწავლილი, კომპლექსურად კი ამ პერიოდის პრესის, მე-20 საუკუნის ჟურნალისტიკის პრობლემატიკის კვლევა, მისი ინტერდისციპლინურ ჭრილში გაანალიზება, პრაქტიკულად, არ მომხდარა. გარკვეულწილად, სწორედ ამ სიცარიელის შევსებას ისახავდა მიზნად ჩვენი (მ. შამილიშვილის, მარი წერეთლი, ნანა ტალახაძის, აგრეთვე, კვლევაში ჩართული სტუდენტების) მონადინება, პროექტის – „1918-1921 წლების ქართული პლურალისტული მედიის ძირითადი სტრატეგიები“ – ფარგლებში, სხვადასხვა ასპექტით შეგვესწავლა აღნიშნული პერიოდის ბეჭდვითი გამოცემების სპეციფიკა, მათი შემოქმედებითი სტრატეგიები. წინამდებარე ნაშრომიც ამ მასშტაბურ და მრავალასპექტიან გამოკვლევას ეფუძნება და 1918-1921 წლების ქართული პარტიული პრესის ლიტერატურულ – პუბლიცისტურ ინტერესებს წარმოაჩენს.

აქვე შევნიშნავთ, რომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ახლო წარსულის მეცნიერული შესწავლა ღირებულებათა კვლევის კუთხით ვითარდებოდეს. საქართველოს პირველი რესპუბლიკის მედიაგარემოზე დაკვირვება და მისი ღირებულებითი რეფლექსია კულტურული ტრანსმისიის კონტექსტში უნდა გავიაზროთ, რაც, ცხადია, არ გულისხმობს ჩარჩოს, რომელიც ჟურნალისტიკის თანამედროვე ამოცანებს პირდაპირ მოერგებოდა. კულტურის გადაცემა მის განვითარებასთან ჰარმონიაში არსებული პროცესია, რომლითაც ძირითად ფასეულობათა დროსა და სივრცეში შენარჩუნება ხერხდება.

1918-1921 წლების ქართული ჟურნალისტიკის ძირითად ტენდენციებზე საუბრისას, პირველ ყოვლისა, ისტორიულ კონტექსტზე უნდა

გავამახვილოთ ყურადღება. საკვლევი პერიოდის ქართული ჟურნალისტიკის მთავარი სპეციფიკა ეპოქის თავისებურებით ვლინდება და პარტიული პრესის პრიმატით აღინიშნება. სწორედ კონცეპტუალური წინააღმდეგობების ქრილში უნდა განვიხილოთ მთელი მე-20 საუკუნის პირველი მეოთხედის პერიოდიკა. ამ პროცესის უმთავრესი ნიშანი ეროვნულ – დემოკრატიული და სოციალისტური იდეოლოგიების გამტარებელ პარტიულ დაჯგუფებებს შორის მსოფლმხედველობრივ დაპირისპირებაში გამოიხატება. ეს შეურიგებელი ბრძოლა, მწვავე პოლემიკის სახით, ყველაზე ნათლად იმდროინდელი ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე აისახება. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან დამოუკიდებლობის წლების ქართული პრესა ჩვენი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწილია. იგი მღელვარე და დრამატული ეპოქის პირუთვნელ მემატიანედ გვევლინება. ამ ეპოქაში აღორძინებული ქართული პერიოდიკის მესვეურები, ცნობილი პუბლიცისტები და მწერლები (მიხ. ჯავახიშვილი, ტ. ტაბიძე, გ. ქიქოძე, ვ. ბარნოვი, ს. ფირცხალავა, რ. გაბაშვილი, შ. ამირეჯიბი, ი. ჭყონია, გრ. ვეშაპელი, აპ. წულაძე და სხვ.) ძალისხმევას არ იშურებდნენ, რომ ღიად, დაუფარავად ესაუბრათ მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდნილი ქვეყნის სასიცოცხლო პრობლემებზე. შექმნილი კრიზისული სიტუაცია ხელს უწყობდა პრესის აღმავლობას. მწვავე პოლიტიკური ატმოსფერო აფხიზლებდა ჟურნალისტებს და აიძულებდა, შესაძლებლობათა მაქსიმუმი გამოეყვინათ.

მრავალრიცხოვან გამოცემათა შორის პარტიული პრესა ჭარბობდა. თუკი იმდროინდელ ჟურნალ – გაზეთებს არ ახასიათებს მყარი პერიოდულობა და ზოგიერთი გამოცემა საერთოდაც ქრებოდა მედიასივრციდან, ე.წ. ოფიცოზსა და პარტიულ პრესაზე ამას ვერ ვიტყვით – ყველაზე სტაბილურად ისინი ფუნქციონირებდნენ. სოციალ – დემოკრატიული პარტიის ყოველდღიური პერიოდული ორგანოს, „ერთობის“ გარდა, უწყვეტად გამოდიოდა ეროვნულ – დემოკრატიების მთავარი კომიტეტის ორგანო, გაზეთი „საქართველო“, სოციალ -ფედერალისტთა სარევიოლუციო პარტიის მთავარი კომიტეტის გამოცემა – „სახალხო საქმე“ და სამთავრობო ორგანო – გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა.“ ეს გამოცემები, იდეური დაპირისპირების გამო, ერთმანეთთან მუდმივ და შეურიგებელ პოლემიკაში იყვნენ ჩართული.

პარტიული კუთვნილების მიუხედავად, აღნიშნული გაზეთები ახერხებდნენ იმდროინდელი რეალობის პირუთვნელად წარმოჩენას და საზოგადოებრივ – პოლიტიკური ცხოვრების სხვადასხვა პრობლემის სააშკარაოზე გამოტანას. ძირითადი კონცეპტუალური მიმართულებების დემონსტრირება, ტირაჟი, პერიოდულობა, გამოცემის ხანგრძლივობა, ფართო პროფილი, ჟურნალისტურ ფორმათა

ნაირგვარობა, მდიდარი შემოქმედებითი პოტენციალი – ამ ფაქტორთა გათვალისწინებით შეირჩა ზემოხსენებული გამოცემები კვლევის ობიექტად. ამგვარად, თვალთახედვის არეალში მოექცა 1918-1921 წლების პრაქტიკულად ყველა, ჩვენ ხელთ არსებული ნომერი.

უნდა აღინიშნოს, რომ დემოკრატიული რესპუბლიკის მიერ დაშვებული პარტიების თანაარსებობა, სახელმწიფოს მართვა – გამგეობაში მათი მონაწილეობა, უფლებრივი თანასწორობა განაპირობებდა პრესის თავისუფლებას; ქმნიდა იმ უპრეცედენტო პლურალისტულ გარემოს, რომლითაც ხასიათდება დამოუკიდებლობის წლების მედია-კლიმატი და რაც მრავალმხრივ სამაგალითო და გასაზიარებელი უნდა იყოს ჩვენი თანამედროვეობისთვისაც.

კვლევის ჰიპოთეზა ამგვარად ჩამოყალიბდა: 1918-1921 წლების მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით რადიკალურად განსხვავებული, ხშირ შემთხვევაში კი – მწვავედ დაპირისპირებული პარტიული გამოცემების ლიტერატურულ – პუბლიცისტური მასალისთვის დამახასიათებელია ცალკეულ თემათა მკაფიო პარტიულ და იდეოლოგიურ ჭრილში წარმოჩენა. მიუხედავად ამისა, საკვლევ პერიოდულ გამოცემებში, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული იდეებისათვის ბრძოლის ტენდენცია იკვეთება; მთელი სიცხადით ვლინდება არსებული სინამდვილის ამსახველი პრობლემატიკა.

შესაბამისად, გამოიკვეთა შემდეგი საკვლევი კითხვები:

1. რა დემოკრატიულ ღირებულებებს ამკვიდრებდა 1918-1921 წლების პრესის ლიტერატურულ-პუბლიცისტური პროდუქცია?

2. რა ჟანრობრივ-თემატური თავისებურებებით ხასიათდება მონიშნული პერიოდის მედიატექსტები?

კვლევის მეთოდოლოგია ითვალისწინებს შესაბამისი წყაროების გაცნობას, მასალის მოძიებას, სისტემატიზებასა და დამუშავებას. ვინაიდან ჩვენს ერთ – ერთ მნიშვნელოვან ამოცანას მედიაგარემოს ანალიზი წარმოადგენს, პუბლიცისტური პროდუქციის შესწავლისას მოვიშველიებთ ინტერდისციპლინურ მიდგომებსაც. აღნიშნული მეთოდოლოგიით კვლევა საშუალებას მოგვცემს პრობლემა ვიკვლიოთ კომპლექსურად, კონტექსტური ცოდნის გათვალისწინებით. რაც, საბოლოო ჯამში, ხელს შეუწყობს ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიის ერთ – ერთი ყველაზე რთული და საინტერესო პერიოდის თანამედროვე რეცეფციას.

კვლევისას ვხელმძღვანელობთ მედიისა და პოლიტიკის ურთიერთმიმართების დენიელ ჰალინისა და პაოლო მანჩინისეული თეორიით, რომელიც პოლარიზებული პლურალისტული მოდელის სახითაა

წარმოდგენილი (ჰალინი.. 2010: 89-182), კვლევის თეორიულ ჩარჩოდ ვიყენებთ ასევე ფრეიშინგის თეორიას. მოკლედ შევჩერდებით თითოეულ მათგანზე.

მართალია, ჰალინისა და მანჩინის კონცეფცია მეტწილად თანამედროვე პროცესებზეა ფოკუსირებული და სხვადასხვა ქვეყანაში პოსტკოტალიტარული პერიოდის მედიაგარემოს ასახავს, მაგრამ იგი ასეთივე წარმატებით შეგვიძლია განსვავებული ეპოქის მედიის თავისებურებების საკვლევადაც გამოვიყენოთ. კერძოდ, ჩვენს შემთხვევაში, შეგვიძლია მოვიხმოთ ხმელთაშუაზღვისპირეთის ქვეყნების მოდელი, რომლის თანახმადაც, ქვეყანაში შესაძლებელია არსებობდეს ისეთი პოლიტიკური გარემო, რომელშიც იდეების მრავალგვარობა დაცულია და მედიაც სრულად ასახავს მას, მაგრამ მსოფლმხედველობრივი ჭიდილი პოლარიზებულ კლიმატს ქმნის. ამ პირობებში, თითოეული გავლენიანი მედიასაშუალება კონკრეტული პოლიტიკური ძალის პრომოუშენს ეწევა და, ფაქტობრივად, ერთი რომელიმე იდეოლოგიის მსახურად გვევლინება.

რაც შეეხება ფრეიშინგის თეორიას, იგი ჩარჩოების დადგენას გულისხმობს, ხოლო „ფრეიში“ არის მონაცემთა სტრუქტურა, სტერეოტიპული სიტუაციის წარმოსადგენად თეორია პირველად გოფმანმა შეიმუშავა, სახელწოდებით „ფრეიშინგის ანალიზი“ (რამე ნალყისი). მისი აზრით, ადამიანები ინტერპრეტაციას ახდენენ იმის მიხედვით, თუ რა ხდება მათ გარშემო, მათი პირველადი ჩარჩოს, ანუ წარმოდგენის ფარგლებში. მისი თქმით, არსებობს ორი განსხვავება პირველადი ჩარჩოს ფარგლებში: ბუნებრივი და სოციალური. ორივე ეხმარება ინდივიდს მონაცემების ინტერპრეტირებაში. პირველ შემთხვევაში, ბუნებრივი ჩარჩოს გამოყენებისას მოვლენა პირდაპირ აღიქმება, მასზე სოციალური ფაქტორების გავლენის გარეშე. სოციალური ჩარჩოს გამოყენებისას ხდება მოვლენის ინტერპრეტირება სოციალური გავლენების, მანიპულაციების ფონზე, რაც საბოლოოდ პიროვნების მიერ საკითხის აღქმაზე მოქმედებს. სწორედ ეს ჩარჩოები განაპირობებს პიროვნების მიერ ინფორმაციის ინტერპრეტირებას, დამუშევას და გადაცემას. მოკლედ რომ ვთქვათ, ჩამოყალიბებული ფრეიშები გავლენას ახდენს ადამიანის წარმოდგენაზე ამა თუ იმ საკითხის შესახებ (გოფმანი 1974: 17).

ფრეიშინგი ძალიან ახლოს დგას „დღის წესრიგის“ თეორიასთან. ორივე გვიჩვენებს, თუ როგორ ამახვილებს მედია საზოგადოების ყურადღებას კონკრეტულ თემებზე – ამ გზით იქმნება დღის წესრიგი. ფრეიშინგის თანახმად, ყალიბდება საინფორმაციო ჩარჩო, ანუ მი-

ეთითება, როგორ ახდენს მედია თემებისა და მოვლენების ორგანიზებას და როგორ მიანოდებს მათ საზოგადოებას (<http://masscommtheory.com/theory-overviews/framing-theory/> – ბოლო ნახვა 17.06.2015 – ბოლო ნახვა 17.06.2015). მასობრივი კომუნიკაციის აღნიშნული თეორიის გამოყენება შესაძლებლობას მოგვცემს, განვსაზღვროთ 1918-1921 წლების პრესაში ჩარჩო, რომლითაც შესასწავლი გამოცემები პრიორიტეტულ თემებს წარმოაჩენდნენ.

უნდა ითქვას, რომ 1918-1921 წლების პრესა დიდწილად ეფუძნებოდა მე-19 საუკუნის ეროვნულ-დემოკრატიულ იდეალებსა და კულტურულ ორიენტირებს, რომლებიც ქართულ საზოგადოებრივ აზროვნებაში სამოციანელთა ძალისხმევით დამკვიდრდა. უნებრივად გაგრძელდა ტრადიცია, რომელიც ქართულ ჟურნალისტიკაში დამკვიდრეს იმ მოღვაწეებმა, მწერლებმა და პუბლიცისტებმა, რომლებიც ევროპულად განსწავლული ახალი მიზნებითა და იდეალებით დაბრუნდნენ საქართველოში. მათ აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობა წამოიწყეს მე-20 საუკუნის დასაწყისში (1900-1910), როცა მიმდინარეობდა საზოგადოებრივი მოძრაობის იდეური დიფერენცირების პროცესი, როგორც მე-19 საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაწყებული დიდი პოლიტიკურ-ეკონომიკური ცვლილებებისა და გარდატეხების შედეგი. მე-20 საუკუნის დასაწყისში მსოფლმხედველობრივი და კულტურული ცვლილებები, არჩილ ჯორჯაძის თქმით, „ახალი იდეალის“ ძიების ნიშნით წარიმართა, მათი იდეური შეხედულებები, მიუხედავად იდეური განსხვავებებისა, ლიბერალური დემოკრატიის ფასეულობებთან იყო ნილნაყარი.

პუბლიცისტთა თვალთახედვით, ევროპეიზაციის პროცესის ქვაკუთხედად განიხილებოდა მთავარი დემოკრატიული ღირებულებები (პრესის თავისუფლება, ადამიანის უფლებები, სოციალური თანასწორობა, სამართლებრივი სახელმწიფო), რომლებიც სადღეისოდაც დემოკრატიულობის განმსაზღვრელი კატეგორიებია. „ჩვენ ამჟამად სწორედ ამ ახალ ცხოვრების დაწყების ხანაში ვიმყოფებით. ის, რითიც გვიცხოვრია, დაძველდა, გაცვდა და „ახალი“ გზის, ახალი იდეალის ძიებაში ვართ“ (ჯორჯაძე 2010: 15) – ამ სიტყვებით გამოხატავდა არჩილ ჯორჯაძე ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ცვლილების გარდაუვალობას, ევროპისა და დასავლეთის ქვეყნებში მიმდინარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესების შესაბამისად.

მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის თქმით – „პიროვნების თავისუფლებას უზრუნველყოფს აგრეთვე ბეჭდვისა და სიტყვის სრული თავისუფლება. პრესისა მუდმივი და საუკეთესო კონტროლია ყოველ-

ნაირ დაწესებულებისა და ყველა ადმინისტრატორისა. ეს კონტროლი მთავრობას არაფრად უჯდება და ისეთი დიდი სარგებლობა მოაქვს მთელ ქვეყნისთვის, რომ გაცილებით სჯობია ყოველნაირ ოფიციალურ რევიზიას და კონტროლს” (ჯავახიშვილი 2007: 131). ასეთი მზაობით, ხედვითა და პრინციპებით შეხვდა ქართული საზოგადოებრივი აზრი და ევროპული ორიენტაციის პრესა საქართველოს დამოუკიდებლობას.

თუ ლიბერალური ღირებულებები მანამდე ზოგადად, საპროგრამა-მოდებულებათა სახით გვხვდება, ახლა უკვე პერმანენტული პარტი-ული დისკუსიის ფორმატში ინაცვლებს და ამ ახალ ტენდენციას კვებავს 1917 წლ-ესები, ანუ მთავარი თემატიკა, ასე შე-იძლება განისაზღვროს:

1. არსებული პოლიტიკური რეალობის ანალიზი
2. პარტიულ-იდეოლოგიური პოლემიკა
3. სახელმწიფოს პოლიტიკური და ეკონომიკური მონყობის ხედვა
4. საერთაშორისო ვითარების ანალიზი
5. საბჭოთა რუსეთისა და საქართველოს რესპუბლიკის ურთიერთობის პრობლემატიკა
6. განათლებისა და ხელოვნების საკითხები
7. ლიტერატურული პროდუქცია

აქვე უნდა ითქვას, რომ ცალკეულ გამოცემებს ჰყავდა საკუთარი ფავორიტი ავტორები, რომელთა ნაწარმოებებსაც ინტენსიურად აქვეყნებდნენ. ეს ერთგვარი „მესაკუთრეობა“ თუ „ფავორიტილობა“ მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ პრიორიტეტებზე იყო დაფუძნებული და ამ გამოცემათა მიზანდასახულობით მართლდებოდა. ასე, მაგალითად: სოციალ – ფედერალისტური „სახალხო საქმე“ დიდ ადგილს უთმობდა კ. გამსახურდიასა და ი. გრიშაშვილის ნაწარმოებებს; ეროვნულ – დემოკრატიების ყოველდღიური გაზეთი „საქართველო“ „ცისფერყანწელთა“ თხზულებებს ანიჭებდა უპირატესობას; ხოლო სოციალ – დემოკრატთა (მენშევიკთა) პარტიული ორგანო გაზეთი „ერთობა“ ისევე, როგორც „სახალხო საქმე“, გალაკტიონ ტაბიძის მიმართ იჩენდა კეთილგანწყობას (სიგუა 2002: 103-104).

განსახილველი პერიოდის მედიატექსტები პუბლიცისტურ – დოკუმენტურ ნარატივს ქმნის ეპოქისა და პოლიტიკური კატაკლიზმების შესახებ და სრულიად ლოგიკურია, რომ პუბლიკაციათა უდიდესი ნაწილი, სწორედ რუსეთში მიმდინარე მოვლენებს ეხება. სხვადასხვა ტექსტში, განვითარებული მოვლენების კვალდაკვალ, გაიღვებენ ახალი პოლიტიკური ავანსცენის მთავარი მოთამაშეები: ლენინი, ტროცკი და მხოლოდ ერთხელ – სტალინი.

გაზეთი „ერთობა“, სოციალ-დემოკრატიული პარტიის გამოცემა, მწვავე, შეურიგებელ კრიტიკას მიმართავს ბოლშევიკებისა და მათი

პერიოდული გამოცემების წინააღმდეგ. ყოფილ თანაპარტიელებს ბრალად ედებათ ფსევდოსოციალიზმი და დემოკრატიის ლალატი. ადამიანის უფლებების დარღვევა, ძალმომრეობა, სიყვევის, პრესის თავისუფლების აკრძალვა, განსხვავებული აზრის შეუწყნარებლობა, კერძო საკუთრების ხელყოფა. პუბლიკაციები სწორედ ამ პრობლემებითაა დამუხტული. მათი ავტორები მკითხველს განსაცვიფრებელი ოპერტიულობით აწვდიან რუსეთსა თუ მსოფლიოში, კავკასიასა და საქართველოში მიმდინარე მოვლენებს. იბეჭება თეორიულ-პუბლიცისტური სტატიები (მაგ. „ყვირილელის“ – ირაკლი (კაკი) წერეთლის ავტორობით), რომლებშიც გამოჩენილი სოციალ-დემოკრატი ცდილობს, ღრმა ანალიზით ზღვარი გაავლოს ე.წ. ბოლშევიკურ კვანისოციალიზმსა და ჭეშმარიტ სოციალ-დემოკრატიას შორის, რათა ბოლშევიზმის რეალური სახე გამოამზეუროს..

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ეროვნულ – დემოკრატიული მიმართულების გაზეთის – „საქართველოს“ ღვანლი ქართული ლიტერატურისა და კულტურის წინაშე. მიუხედავად იმისა, რომ გაზეთი ამავე იდეოლოგიის გამტარებელი პარტიის პერიოდული ორგანო გახლდათ, იგი ყოველმხრივ ცდილობდა, ვინროპარტიულობისგან თავი დაეღწია და საერთო-ეროვნულ, ზეპარტიულ გამოცემად ჩამოყალიბებულიყო. შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მიზანდასახულობით, პრინციპულობით, იდეალებისადმი ერთგულებითა და გამოჩენილ ეროვნულ მოღვაწეთაგან შემოკრებილი ბრწყინვალე შემოქმედებითი ჯგუფის მონადინებით, „საქართველო“ სახელმწიფოებრიობის აღდგენისთვის მებრძოლ, საერთო-ეროვნულ გამოცემად ჩამოყალიბდა. ჟურნალ „კლდის“ ბაზაზე დაფუძნებული გაზეთი გამონაკლისი იყო, რადგან მანამდე დაარსდა, ვიდრე ეროვნულ – დემოკრატიული ჯგუფი პარტიად ჩამოყალიბდებოდა (1917). გაზეთმა შემოიკრიბა იმდროინდელი მწერალ – პუბლიცისტთა ფართო წრე. მათ შორის საკმარისია დავასახელოთ: მიხ. ჯავახიშვილი, ვ. ბარნოვი, გ. ქიქოძე, შ. დადიანი, შ. არაგვისპირელი, ს. ახმეტელი, დ. ჩიქოვანი და სხვ. მიხილ ჯავახიშვილი მ. ადამაშვილის ფსევდონიმით აქვეყნებდა წერილებს, გრიგოლ რობაქიძე კი – გივი გოლლენდის. მათთან ერთად იღვწოდა „კლდის“ შემოქმედებითი ჯგუფი – რ. გაბაშვილის, შ. ამირეჯიბის, შ. ქარუმიძის, ალ. ფრონელის (ყიფშიძის) შემადგენლობით. გაზეთში აქტიურად მოღვაწეობდნენ: ზაქარია ედილი (ედილაშვილი), მოსე ჯანაშვილი, ილია ჭყონია, აპოლონ ნულაძე, გვ. ვეშაპელი და სხვ. აღსანიშნავია, რომ ჟურნალისტად გვევლინება „ცისფერყანწელი“ პოეტი ლელი ჯაფარიძე. იგი 1918-1919 წლებში უძღვებოდა რუბრიკას „საქართველოს პარლამენტში“, რომელიც დამფუძნებელი კრების მუშაობას აშუქებდა.



სხვადასხვა დროს გაზეთს რედაქტორობდნენ: გრ. ვეშაპელი, გერონტი ქიქოძე, სპირიდონ კედია. ისინი არაერთი საინტერესო წერილის ავტორებად წარსდგნენ მკითხველის წინაშე. განსაკუთრებით გამოვყოფთ მათ სარედაქციო გამოსვლებს – ე.წ. ედიტორიალებს, რომლებიც სარედაქციო თვალსაზრისს წარმოადგენდა ქვეყნისთვის საჭირობოროტო საკითხებთან მიმართებით. მათი დიდი ნაწილი საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის აღდგენის იდეით იყო გამსჭვალული.

ამ პრობლემას ეხმიანება ტიციან ტაბიძის მიერ გაზეთ „მთლიან საქართველოში“ გაცხადებული „ლაზისტანის ირედენტას“ საკითხი, რომელიც ქვეყნის სუვერენობის წლების მნიშვნელოვან გამონკვევად იქცა. საერთოდ, 1917-1921 წლები დროის ის მონაკვეთია, როდესაც ირედენტაში უმწვავეს პრობლემად იდგა ქართული სახელმწიფოებრიობის წინაშე. ქვეყნის სათავეში მოსახლეობის დიდი მხარდაჭერით მოსული ქართველი სოციალ-დემოკრატები ოსმალთაგან ხელახლა მიტაცებული ქართული ტერიტორიების დაბრუნებისათვის იბრძოდნენ („ირედენტა“ (**irredenta**) იტალიური სიტყვაა და გაუთავისუფლებელ ტერიტორიას ნიშნავს) და ცდილობდნენ უმნიშვნელოვანესი ისტორიული პრობლემა მათ ხელთ არსებული პოლიტიკურ-სამართლებრივი მეთოდებით გადაეჭრათ.

ამ პრობლემაზე პირველად ტიციან ტაბიძემ გაამახვილა ყურადღება, მისი რედაქტორობით გამომავალი გაზეთის, „მთლიანი საქართველოს“ მეთაურ ნერილში „ირედენტისათვის“. ის, რაზედაც ტიციანი საუბრობდა, „ცისფერყანწელთა“ ერთ-ერთი იდეოლოგის, ფუტურისმის ფუძემდებლის, იტალიელი მარინეტის იდეა გახლდათ. მისი მოძღვრების გავლენით (როგორც არაერთგზის დასესხებიან „ცისფერყანწელები“ იტალიელი წინამორბედის ფუტურისტულ პოსტულატებს), ტიციანს ოსმალეთის მიერ მიტაცებული ქართული მიწების დაბრუნების საკითხი წამოუჭრია და კერძოდ, საკმაოდ მძაფრი ტონით უსაუბრია ლაზისტანისა და ტრაპიზონის შემოერთებაზე. რაზედაც მკაცრი რეაგირება მოუხდენია მაშინდელ ოფიცოზსა და მმართველ ძალას – სოციალ-დემოკრატებს (კრიტიკული წერილი დაიბეჭდა გაზეთ „ერთობაში“, რასაც საპასუხო გამოსვლა მოჰყვა გაზეთ „საქართველოს“ ფურცლებზე. იხ.: გაზ. „საქართველო“, 1920, №18; გაზ. „კლდე“, 1920, № 71). შედეგად, ტიციანის გამოცემა დახურეს (ტიციან ტაბიძის აღნიშნული მეთაური და მის მიერ გაზეთ „საქართველოს“ ტრიბუნიდან მოპაექრეთათვის გაცემული პასუხი – „ერთობის“ კლევრეტებს,“ გამონვლილვითაა განხილული ნოდარ ტაბიძის კვლევაში „გაზეთი „მთლიანი



საქართველო“. ტაბიძე 2004: 105-127).

პარტიული გამოცემების პუბლიცისტები, ტექსტების მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, მიმართავენ სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს და ხშირად, ე.წ. ფრთიანი ფრაზების მოშველიებით გამოხატავენ სათქმელს, მაგ.: „ბოლშევიკები რევოლუციის ალქიმისტები“, „ლენინმა და სხვებმა დაივიწყეს მაქსიზმი და შეუჩერებელი მიჰქრიან ანარქო-სინდიკატისტური უტოპიისკენ“, „ექსპერიმენტების და ფანტაზიების მთავრობა“ „რევოლუციურ ქურქში გახვეული ავადმყოფი ხალხი“, „რუსეთის სოციალიზმის მორალი-ეს ახალი მორალი“ და სხვ.

მიუხედავად განსხვავებული იდეოლოგიური შეხედულებებისა და აზრთა დაპირისპირებისა, მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართულმა პრესამ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ლიბერალურ – დემოკრატიული ღირებულებების დამკვიდრებაში; შექმნა პლურალისტური გარე-მო, სადაც ნებისმიერი თვალსაზრისის დემონსტრირება იყო შესაძლებელი. კვლევის შედეგები შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ შემდეგი პუნქტების სახით:

- რადიკალურად დაშორიშორებული მსოფლმხედველობის პერიოდული გამოცემების ფურცლებზე გაჩაღებულ კონცეპტუალურ ჭიდილში გამოვლინდა ზოგადსაკაცობრიოსა და ეროვნულის ურთიერთმიმართების პრობლემატიკა.

- სწორედ მაშინდელ პრესაში მოღვაწე საზოგადოების საუკეთესო ნაწილის დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ, რომ ეროვნული ღირებულებები იმ დროს გაბატონებულ რევოლუციურ-კოსმოპოლიტურ იდეებს არ შეენირა. მოაზროვნე ელიტის მიერ მედიატექსტებით გაცხადებული ჯანსაღი პატრიოტიზმისა და ჰუმანიზმის მქადაგებელი იდეალები მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული და ლიტერატურული ტრადიციებისადმი ერთგულების კიდევ ერთი, თვალნათელი დასტურია.

- საკვლევი პერიოდის პარტიულ გამოცემათა ლიტერატურულ-პუბლიცისტური პროდუქცია თემატურ-ჟანრობრივი თვალსაზრისით ასე კლასიფიცირდა: 1. მხატვრული ნაწარმოებები (აქვე უნდა ითქვას, რომ ცალკეულ გამოცემას ჰყავდა საკუთარი ფავორიტი ავტორები, რომელთა თხზულებებსაც ხშირად აქვეყნებდა); 2. ლიტერატურული კრიტიკა – რეცენზია, მიმოხილვა; 3. ინფორმაცია-ანგარიშები ლიტერატურული, თეატრალური ცხოვრებიდან, ზოგადად, სახელოვნებო სიახლეები; 4. საკუთრივ პუბლიცისტური ნაწარმოებები – ანალიზური და მხატვრული ჟურნალისტიკის ნიმუშები

- გამომდინარე პლურალისტური მედიაგარემოს რეალობიდან, საგაზეთო ტექსტებს ახასიათებს დიალოგურობა, მკითხველთან კო-

მუნიკაციის მიზნით ავტორები აუდიტორიის მისამხრობად სულ უფრო აქტიურად მიმართავენ ცოცხალ ჟურნალისტურ ფორმებს.

- საკვლევი პერიოდის პრესაში იკვეთება ოპერატიულ ჟანრთა უპირატესობა, ჭარბობს მოკლე და გაფართოებული ინფორმაციები (ნიუსები), კორესპონდენცია. ანალიზურ ჟანრთაგან ხშირად ვხვდებით მეთაურ წერილს (ედიტორიალს), ნარკვევს, სტატიას, მიმოხილვას, საავტორო სვეტებს.

- ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ 1918-1921 წლების ქართული პრესა ჩვენი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწილია. იგი მღელვარე და დრამატული ეპოქის პირუთვნელ მემატანედ გვევლინება და ნოყიერ ნიადაგს ქმნის სამომავლო სიღრმისეული კვლევებისთვის.

### **დამონემაანი:**

**გოფმანი 1974:** Goffman, E. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York, NY et al.: Harper & Row. ბოლო ნახვა: 15.06.2015.

**სიგუა 2002:** სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „დიდოსტატი“, 2002.

**ტაბიძე 2004:** ტაბიძე ნ. „გაზეთი „მთლიანი საქართველო“. *ჟურნალისტური ძიებანი*. ტ. VI. თბილისი: 2004.

**ჭავჭავაძე 1941:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა ხუთტომეული*. ტ. 2. თბილისი: 1941.

**ჯავახიშვილი 2007:** ჯავახიშვილი მ. *წერილები*. ტ. VI. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2007.

**ჯორჯაძე 2010:** ჯორჯაძე ა. *წინასიტყვაობა* ლ. ლამბაშიძისა. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

**ჰალინი ... 2004:** Hallin D. C., Mancini P. *Comparing Media Systems. Three Models of Media and Politics*. Cambridge: University Press, 2004.