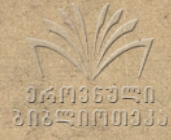


83<sup>3</sup>  
1962



თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

# შ რ ო მ ე ბ ი

Т Р У Д Ы

Тбилисского государственного  
университета

სკნ 100

101

დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის სერია  
*Серия языков и литературы Западной Европы*

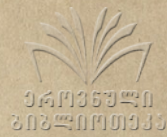
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
Издательство Тбилисского государственного университета

თბილისი

1962



თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი



# შ რ ო მ ე ბ ი

Т Р У Д Ы

Тбилисского государственного  
университета

101

დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის სერია  
*Серия языков и литературы Западной Европы*

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
Издательство Тбилисского государственного университета

თბილისი

1962



დაიბეჭდა

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დასავლეთ ევროპის ენებისა  
და ლიტერატურის ფაკულტეტის სამეცნიერო საბჭოს დადგენილებით.

საკრედიტო კოლეგია:

- |                             |                          |
|-----------------------------|--------------------------|
| ზ. კარხალაშვილი (რედაქტორი) | ე. ხუხუნი                |
| გ. გაჩეჩილაძე               | ა. ხუციშვილი             |
| ნ. ქადეიშვილი               | ო. ჯინორია (პ/გ მდივანი) |
| გ. ხავთასი                  |                          |

გამომცემლობის რედაქტორი ალ. ტოროტაძე  
ტექნიკური რედაქტორი ნ. ბერიძე  
კორექტორები: მ. თაღუმაძე  
ა. სტურუა

გადაეცა წარმოებას 5/X 62 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16/XII 62 წ.  
ანაწყობის ზომა 7×11  
ქაღალდის ზომა 70×108  
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 21,58  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახთა რაოდენობა 16,98

შეკვეთის № 1472

უფ 09324

ტირაჟი 500

ფასი 1 მან. 20 კაპ.

---

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობის სტამბა,  
თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.

Типография Издательства Тбилисского государственного университета,  
Тбилиси, проспект И. Чавчавадзе, 1.



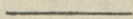
## შინაარსი

1. გ. ხავთასი, მსოფლმხედველობრივი ძირების საკითხისათვის ადრინდელ გერმანულ რომანტიზმში . . . . .	5— 42
2. შ. რევიშვილი, მარქსისა და ენგელსის ესთეტიკური შეხედულებების განვითარება „წმინდა ოჯახში“ . . . . .	43— 62
3. მ. იანქოშვილი, ა. ნაიდას კონსტრუქციული ანალიზი . . . . .	63— 80
4. Н. К. Орловская, Грузинская тематика в творчестве Карло Гольдони . . . . .	81— 96
5. ვ. ფურცელაძე, მეშველი ზმნები გერმანულ ენაში . . . . .	97—112
6. მ. ნათაძე, ტროპების სტილისტური მიზნებისათვის გამოყენება შექსპირის ადრეულ კომედიაში . . . . .	113—122
7. დ. ფანჩულიძე, ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ფრანგული ლიტერატურა . . . . .	123—138
8. ნ. კაკაბაძე, ხელოვანისა და ბიურგერის ანტითეზა თომას მანის შემოქმედებაში . . . . .	139—162
9. ზ. ქარხალაშვილი, ჰაინრიჰ ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ და გერმანული რომანტიზმი . . . . .	163—182
10. თ. ჯინორია, ფრიდრიჰ-გოტლიბ კლოპშტოკის „მესიადა“ . . . . .	183—206
11. P. Орагвелидзе, О ритмической передаче поэзии Маяковского на материале французского стиха . . . . .	207—224
12. ც. ბიჩინაშვილი, ლექსიკური სავარჯიშოების სახეები: ქართული საშუალო სკოლის V კლასში გერმანული ენის შესწავლაზე . . . . .	225—248



## СОДЕРЖАНИЕ

1. Хавтаси Г. Е вопросу о мировоззренческих корнях раннего немецкого романтизма . . . . .	5— 42
2. Ревишвили Ш. И. Развитие эстетических взглядов Маркса и Энгельса в „Святом семействе“ . . . . .	43— 62
3. Янкошвили М. В. Конструктивный анализ А. Найда . . . . .	63— 80
4. ბ. ო რ ლ ვ ს კ ა ი ა. ქართული თემატიკა კარლო გოლდონის შემოქმედებაში . . . . .	81— 96
5. Пурцеладзе В. В. Служебные глаголы в немецком языке . . . . .	97—112
6. Натадзе М. Стилистическое использование тропов в ранней комедии Шекспира „Два веронца“ . . . . .	113—122
7. Панчулидзе Д. Александр Чавчавадзе и французская литература . . . . .	123—138
8. Какабадзе Н. Антитеза художника и бюргера в творчестве Томаса Манна . . . . .	139—162
9. Чархалашвили З. Д. „Книга песен“ Генриха Гейне и немецкий романтизм . . . . .	163—182
10. Джинория О. Г. „Мессиада“ Ф. Г. Клопштока . . . . .	183—206
11. გ. ო რ ა გ ვ ე ლ ი ძ ე. ვ შაიკოვსკის ლექსის რიტმის გადმოღება ფრანგულად . . . . .	207—224
12. Бичинашвили Ц. Н. Виды лексических упражнений в V классе грузинской средней школы на материале немецкого языка . . . . .	225—248





გრიგორ ხავთასი

## მსოფლმხედველობრივი ძიების საკითხისათვის აღრინულ გეგმულ რომანტიზმში

ფრიდრიხ შლეგელი, იხილავს რა გერმანული რომანტიზმის ბუნებას, მიუთითებს ეპოქის სამ ძირითად ტენდენციაზე—საფრანგეთის რევოლუციაზე, ფიხტეს შრომაზე—„მოდერნება მეცნიერების შესახებ“ და გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერზე“<sup>1</sup>. წინამდებარე შრომაში ჩვენ მიზნად ვისახავთ გამოვარკვოთ, თუ რა მიმართებაშია გერმანული რომანტიზმის თეორია და მხატვრული პრაქტიკა ფიხტეს „მეცნიერების თეორიასთან“, რა როლი შეასრულა ამ უკანასკნელმა გერმანული რომანტიზმის საფუძვლების გამომუშავებასა და რომანტიზმის მხატვრული პრაქტიკის განვითარებაში. დასმული საკითხის გადასაჭრელად არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ შლეგელის მიერ აღნიშნულ ორ დანარჩენ ტენდენციას, რომანტიზმის ლიტერატურის დამოკიდებულების გამოვარკვევას საფრანგეთის რევოლუციისა და გოეთეს შემოქმედებისადმი. ცხადია, ჩვენ აქ არ ვისახავთ მიზნად ამ საკითხთა სპეციალურ შესწავლას, მით უმეტეს, რომ მათი ბევრი მხარე ჩვენს მეცნიერებაში საკმარისი სიზუსტითაა შესწავლილი. ჩვენ ამ საკითხთა მხოლოდ ზოგიერთ ასპექტს შევხებით.

რაც შეეხება პირველ საკითხს, საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის როლს რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში საერთოდ, კერძოდ კი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში, იგი საფუძვლიანადაა შესწავლილი საბჭოთა მეცნიერებაში. გამოსავალ პუნქტს, ძირითად მეთოდოლოგიურ წინამძღვარს ამ საკითხის მეცნიერული შესწავლისათვის წარმოადგენს კ. მარქსის ფუძემდებელი მნიშვნელობის დებულება, რომ რომანტიზმი წარმოადგენს რეაქციას საფრანგეთის რევოლუციისა და განმანათლებლობაზე<sup>2</sup>. გამოვიდნენ რა მარქსის ამ სახელმძღვანელო მითითებიდან, საბჭოთა და დასავლეთის პროგრესულმა მეცნიერებმა ცხადყვეს, თუ როგორ შეუმზადა საფრანგეთის რევოლუციამ და მისმა მომდევნო დიდმა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა ნიადაგი რომანტიზმის ფილოსოფიასა და მხატვრულ თეორიას, როგორ განაპირობა მან ლიტერატურაში მისტიკის, სასოწარკვეთისა და დაცემულობის განწყობილებები, ერთი მხრივ, დუხჭირი სოციალური სინამდვილისა და მისი ინსტიტუტების წინააღმდეგ რომანტიკული ბუნტის

<sup>1</sup> Fr. Schlegel, Fragmente und Ideen, herausg. v. Franz Deibel, München und Leipzig, გვ. 104.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочин., т. XXIV, гл. 34.





განწყობილებები, მეორე მხრივ. განსაკუთრებით დიდი ამაგი დასდო ამ მხრივ რომანტიზმის ბუნების გამორკვევას მაქსიმ გორკიმ<sup>1</sup>.

დღეს გამორკვეულად შეიძლება ჩაითვალოს, თუ როგორ შეამზადა ნიადაგი ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ არა მხოლოდ რეაქციული, არამედ რევოლუციური რომანტიზმის განვითარებისათვის. მან ითამაშა განმსაზღვრელი როლი რომანტიზმის ზევით აღნიშნული ორი ძირითადი სახეობის ჩამოყალიბებაში არა მხოლოდ საფრანგეთში, არამედ ინგლისშიც, სადაც რევოლუცია გაცილებით უფრო ადრე მოხდა, ვიდრე საფრანგეთში.

საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ეს ფრიალ მნიშვნელოვანი როლი მთელი სიცხადით იგრძნობა რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში იმ ქვეყანაში, რომელსაც ბურჟუაზიული რევოლუცია არ მოუხდენია XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მიწურულამდე<sup>2</sup>. ეს ქვეყანაა გერმანია, რომელშიც რევოლუციის გამარჯვების პერსპექტივა არსებობდა ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში, მაგრამ ეს რევოლუცია, რომელსაც ლენინი წინანდელ ბურჟუაზიულ რევოლუციებს შორის იხსენიებს<sup>3</sup>, დამარცხდა და დამარცხდა გერმანიის ბურჟუაზიის მერყევი, შემარიგებლური პოზიციის გამო. გერმანია იმ პერიოდისა, როცა იქ რომანტიზმი ვითარდება, ფეოდალურ-დესპოტური სახელმწიფოა; ბურჟუაზია კვლავინდებურად შემარიგებლურადაა განწყობილი ფეოდალურ-იუნკერული კლასისადმი. იგი მხოლოდ თეორიაში იღებს რევოლუციის იდეას, პრაქტიკაში კი მკვეთრად იმიჯნება „ენერგიული ბურჟუაზიული რადიკალიზმისაგან“<sup>4</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიზმის ერაში გერმანიაში ადგილი არ აქვს ბურჟუაზიულ რევოლუციას, რომ აქ ბურჟუაზიული რევოლუცია ხდება არა რომანტიზმის, არამედ კრიტიკული რეალიზმის ერაში, ამ ქვეყანაში მაინც შექმნილია პირობები რომანტიზმის განვითარებისათვის. თითქოს ისტორიულად არაკანონზომიერად მოჩანს ის გარემოება, რომ რომანტიზმი განვითარდა იმ ქვეყანაშიც, რომელშიც ბურჟუაზიულ რევოლუციას მე-18 საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში ადგილი არ ჰქონია. მაგრამ ნამდვილად აქ ისტორიული კანონზომიერების დარღვევაზე ლაპარაკი ზედმეტია, ისე როგორც მის დარღვევაზე შეუძლებელია ლაპარაკი იმ დიდი გონებრივი აღმავლობის მიზეზთა გამორკვევისას, რომელსაც ადგილი აქვს გერმანიაში მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში.

ჩვენ შედარებით დაწვრილებით უნდა გამოვარკვიოთ ის მიზეზები, რომლებმაც განაპირობეს გერმანული იდეოლოგიის, ლიტერატურის მძლავრი აღმავლობა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, რათა შუქი მოეფინოს იმას, თუ რა პირობებში ხდება გერმანიაში რომანტიზმის განვითარება, როგორია მისი მსოფლმხედველობრივი საწყისები, მისი მიმართება კლასიკურ ლიტერატურასა და კლასიკურ იდეალისტურ ფილოსოფიასთან. ამ საკითხის გადაჭრა-

<sup>1</sup> М. Горький, О литературе, Москва, 1955, გვ. 313.

<sup>2</sup> კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი აღნიშნავენ, რომ გერმანიის ბურჟუაზია XIX საუკუნის 40-იან წლებში მივიდა დაახლოებით იმ მდგომარეობამდე, რომელსაც საფრანგეთის ბურჟუაზიამ 1789 წელს მიაღწია (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, Москва, 1933, გვ. 177).

<sup>3</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. XV, თბილისი, 1950, გვ. 55.

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Немедкая идеология, Сочинения, т. IV, გვ. 176-



აწყდება დიდ სიძნელეს, იმ ფაქტს, რომ გერმანული ლიტერატურის სოფლის, მთელი იმდროინდელი იდეოლოგიის აღმავლობა ხდება გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების მოღუნების, გერმანიის ეკონომიური ჩამორჩენის, პოლიტიკური დეცენტრალიზაციის, ერთიანი სახელმწიფოებრივი ორგანიზმის უქონლობის პირობებში. ეს აღმავლობა ხორციელდება ისეთ პერიოდში, როცა გერმანიის გამოჩენილი ადამიანები უძლურნი არიან აწარმოონ ეფექტური ბრძოლა საზოგადოებრივი ცხოვრების სიღუბის წინააღმდეგ, ხორციელდება „საყოველთაო იმედგაცრუების“ ეპოქაში.

ამ პერიოდის გერმანია ეკონომიურად ჩამორჩებოდა მეზობელ ქვეყნებს, ბურჟუაზიული საწარმოო ძალები აქ სუსტად იყო განვითარებული. იმ დროს, როცა საფრანგეთსა და ინგლისში ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარება წარმოებს ბურჟუაზიული საზოგადოების „ლაბორატორიის“ შექმნის, ქვეყნის პოლიტიკური გაერთიანების გზით<sup>1</sup>, გერმანია კვლავინდებურად რჩება პოლიტიკურად დეცენტრალიზებული ქვეყანა.

განმანათლებლური და რომანტიკული ლიტერატურის განვითარების ერაში გერმანიის პოლიტიკურ ცხოვრებაში ფაქტიურად შენარჩუნებულია ის ვითარება, რომელსაც ადგილი აქვს ვესტფალიის ზავის შემდეგ. აქ არ არის განხორციელებული ქვეყნის ნაციონალურ-პოლიტიკური გაერთიანება. მე-18 საუკუნის დასასრულს, ნაპოლეონის ომების დროს ასეთი ვითარება ნაწილობრივ შეიცვალა, ადრინდელი 360 პოლიტიკური ერთეული ახლა დავიდა 36-მდე, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავდა ქვეყნის პოლიტიკურ გაერთიანებას, რადგან არ არსებობდა ეკონომიური საფუძველი ამგვარი გაერთიანებისათვის. თანაც მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ ფეოდალური დეცენტრალიზაციის წინააღმდეგ გადადგმული ეს ნაბიჯი არ იქნა მიყვანილი ბოლომდე ფეოდალური რეაქციის გამარჯვების გამო.

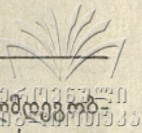
როგორც ვხედავთ, გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარება ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმზე გადასვლის ეპოქაში წარიმართა თავისებური, ფეოდალური კლასების არა გამორიყვის, არამედ მისდამი ბურჟუაზიის კომპრომისის გზით. ამ გარემოებას ენიჭება დიდი მნიშვნელობა იმ დროის გერმანული იდეოლოგიის, ლიტერატურის ბუნების გამოსარკვევად. ამ პერიოდის გერმანული იდეოლოგია ასახავს იმ წინააღმდეგობას, რომელსაც ადგილი აქვს გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, წინააღმდეგობას გერმანიის სუსტი, კლასობრივი შეგნების მხრივ ჩლუნგი ბურჟუაზიისა. გერმანიის ბურჟუაზიის ეს წინააღმდეგობრიობა მშვენივრად ისახება კანტის კრიტიკულ ფილოსოფიაში, მის დუალიზმში. კანტის მიერ აღიარება ე. წ. „კეთილი ნებისა“, ამ უკანასკნელის განხორციელების ცდა ტრანსცენდენტურ სფეროში, საცვებით შესაბამებოდა „უძლურობას, სიძაბუნესა და უბადრუკობას გერმანელი ბიურგერებისას, რომელთა ინტერესებს არასდროს არ გააჩნდა უნარი ქცეულიყო კლასის საერთო ნაციონალურ ინტერესად“<sup>2</sup>.

კანტის მიერ ადამიანის შემეცნებითი შესაძლებლობის შეზღუდვა, მეტაფიზიკის წინააღმდეგ გალაშქრება თეორიულ ფილოსოფიაში, მაგრამ მისი

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, стр. 721.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология, Сочинения, т. IV, Москва, 1933, стр. 174.





დაშვება პრაქტიკულ ფილოსოფიაში თვალსაჩინოდ ასახვდა წინააღმდეგობრიობას, ორმაგობას გერმანიის ბურჟუაზიისას, მის მიერ რევოლუციის იდეალების თეორიულ-აბსტრაქტულ მიღებას, მის „კოსმოპოლიტიკურ ყოყოობას“<sup>1</sup>, პრაქტიკაში რევოლუციისათვის ზურგის შექცევას.

მეცნიერული სოციალიზმის ფუძემდებელთა მიერ მოცემული ეს დახასიათება გერმანული იდეოლოგიისა წარმოადგენს გასაღებს ამ პერიოდის გერმანული ლიტერატურის ძირითად თავისებურებათა შესასწავლად, გასაღებს როგორც განმანათლებლური, ისე რომანტიკული ლიტერატურის კლასიკურ იდეალისტურ ფილოსოფიასთან მიმართების შესასწავლად. ეს დახასიათება უჭეს ფენს იმ გარემოებას, რომ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანულ იდეოლოგიაში, საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენის მიუხედავად, ადგილი აქვს მძლავრ აღმავლობას, მსოფლიო რეზონანსის მქონე მწერლებისა და მოაზროვნეების გამოსვლას. ამასთანავე ეს დახასიათება გვაძლევს გასაღებს თვით ამ მოაზროვნეებისა და მწერლების მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ბუნების გამოსარკვევად. ერთი მხრივ ჩვენ მოწამენი ვხდებით ზევით აღნიშნული ფაქტის, სახელდობრ იმის, რომ გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენის პირობებში, გერმანულ იდეოლოგიაში დაწყებულია მძლავრი აღმავლობა, მეორე მხრივ კი იმის, რომ ეს აღმავლობა ატარებს გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების სპეციფიკურობის, შინაგანი წინააღმდეგობის მკვეთრად გამოხატულ დაღს.

მაგრამ აღმავლობაცაა და აღმავლობაც. არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება არა თვით ფაქტს აღმავლობისას, არამედ იმას თუ რა ხასიათისაა იგი. ეს აღმავლობა გერმანულ იდეოლოგიაში ხდება იმ პერიოდში, როცა ევროპის მთელ რივ ქვეყანაში საფუძველი ეთხრება ფეოდალურ წყობილებას და გზას იკაფავს ახალი, ბურჟუაზიული ურთიერთობა. გერმანიაში კი ამ დროს სპეციფიკური ვითარებაა. თითქოს თავისთავად ცხადი უნდა იყოს, რომ აღმავლობა ამ ქვეყნის იდეოლოგიაში იქნება მკვეთრად გამოხატული ფეოდალური და არა ბურჟუაზიული ხასიათისა, რადგან ფეოდალური წყობილების საფუძველი აქ ჯერ კიდევ დანგრეული არ არის. მაგრამ ნამდვილად ეს ასე არ არის. სინამდვილეში აღმავლობა გერმანული იდეოლოგიის დარგში ატარებს ბურჟუაზიულ და არა ფეოდალურ ხასიათს. თითქოს იდეოლოგიის დარგში ხდება იმის კომპენსირება, რაც არ ხდება პრაქტიკული ცხოვრების დარგში, იდეოლოგიის დარგში ხდება ნიღბის ჩამოხდა, თავისებური გილოტინირება ძველი, დრომოჭმული სინამდვილისა, მისი იდეების და ცრურწმენებისა.

რომ ეს აღმავლობა ამ პერიოდის გერმანული იდეოლოგიისა ატარებს ბურჟუაზიულ და არა ფეოდალურ ხასიათს, ამის შესახებ სახელმძღვანელო მითითებებს ვნახულობთ კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის შრომებში, განსაკუთრებით, „გერმანულ იდეოლოგიაში“. ამ პერიოდის გერმანული იდეოლოგიის ბუნების დახასიათებისას მარქსი და ენგელსი საილუსტრაციო მასალად იღებენ კანტის ფილოსოფიას, უჩვენებენ, რომ კანტის ფილოსოფია წარმო-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология. Сочинения, т. IV, Москва, 1933, стр. 174.



ადგენდა რევოლუციის იდეალების თეორიულად მიღებას, მათ განაჯანსაღებდა მიღმა მდებარე ქვეყანაში<sup>1</sup>. აღსანიშნავია, რომ ჰ. ჰაინეც მიახლოებოდა ასეთივე კვალიფიკაციას აძლევდა კანტის ფილოსოფიას, თვლიდა, რომ გერმანულ სინამდვილეში კანტმა გაითამაშა იგივე როლი, რაც საფრანგეთში რობესპიერმა<sup>2</sup>. თუ უკანასკნელმა თავი მოჰკვეთა ლუი XVI-ს, კანტმა, ჰაინეს აზრით, თავი მოჰკვეთა მეტაფიზიკას. ჰაინეც ამჩნევდა ამ წინააღმდეგობას კანტის თეორიულ და პრაქტიკულ ფილოსოფიას შორის, მიუთითებდა, რომ კანტი აქტიური ქმედების გზას ადგას თეორიის დარგში, პრაქტიკაში კი იმიჯნება ამგვარი ქმედებისაგან, უფარდებს თავის ნაბიჯს გერმანელი ბიურგერის, ამ შემთხვევაში, მისი მსახურის, ლემეს ბიურგერულ-მეწიანურ მისწრაფებებს<sup>3</sup>. იგი ყურად იღებს, რომ ლემეებს სჭირდებათ ღმერთი და თეორიული ფილოსოფიის დარგში თავმოკვეთილ მეტაფიზიკას აცოცხლებს

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология, Сочинения, т. IV, Москва, 1933, გვ. 174—176.

<sup>2</sup> H. Heine, Kahldorf über den Add. H. Heines werke herausg. v. Elster, Leipz. u. Wien, Bd. VII, 281.

ამავე თვალსაზრისს ატარებს ჰაინე თავის ცნობილ შრომაში—„რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიისათვის გერმანიაში“. აქ ის აღნიშნავს, რომ კანტის „წმინდა გონების კრიტიკის“ გამოსვლით დაიწყო გერმანიაში სულიერი რევოლუცია (eine geistige Revolution), რომელიც ანალოგიას წარმოადგენს საფრანგეთის რევოლუციისას, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ საფრანგეთში ეს რევოლუცია მატერიალური ცხოვრების დარგში მიმდინარეობდა, გერმანიაში კი, სულიერი ცხოვრების დარგში. რევოლუცია გერმანიის სულიერ ცხოვრებაში, კანტის სახელთან რომაა დაკავშირებული, ჰაინეს აზრით, წარმოადგენს უცნაურ ანალოგს საფრანგეთის რევოლუციისა (die mit der materiellen Revolution in Frankreich die sonderbarsten Analogien bietet“. H. Heines Werke, Bd. IV, 245).

როგორც ვხედავთ, ჰაინესთვისაც სათუო არ არის, რომ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული იდეოლოგია ატარებს ბურჟუაზიულ ხასიათს. საფრანგეთში, ფიქრობს იგი, რევოლუცია ხდება სოციალურ-პოლიტიკურ სფეროში, იქ ინგრევა მონარქია, ეს „ქვაკუთხედი ძველი სოციალური რეჟიმისა“ (იქვე). აქ, გერმანიაში კი, ინგრევა დეიზმი, სულიერი ქვაკუთხედი „ძველი რეჟიმისა“ (იქვე).

აღსანიშნავია, რომ ფრ. შლეგელიც ხედავს გარკვეულ მიმართებას საფრანგეთის რევოლუციასა და კანტის იდეალიზმს შორის. მას საფრანგეთის რევოლუცია ტრანსცენდენტული იდეალიზმის შესანიშნავი აღფერობად აქვს მიჩნეული თავის ცნობილ შენიშვნაში ეპოქის სამი მთავარი ტენდენციის შესახებ (F. Schlegel. Fragmente, 265—266).

<sup>3</sup> H. Heine, IV, 259. კანტის უკანდახვევას, პრაქტიკული ფილოსოფიის დარგში დაშვებას ღმერთისას, ჰაინე წარმოგვიდგენს როგორც ამ ფილოსოფოსის ბურჟუაზიული შეზღუდულობის გამოხატულებას, გვანიშნებს, რომ ზეცის წინააღმდეგ შეტევაზე გადასული ფილოსოფოსი (er hat den Himmel gestürmt) ვერაა თავისუფალი გერმანიის ბიურგერისათვის დამახასიათებელი შიშისა და კომპრომისის განწყობილებებისაგან, რომ ისიც საბოლოო ჯამში მოწინააღმდეგესთან იმავე შერიგების ტენდენციას იჩენს, რასაც იჩენდა ფეოდალურ-იუნკერული კლასისადმი გერმანიის ბურჟუაზია.

თუ რაადენ მიახლოებული იყო ჰაინე ჭეშმარიტებასთან XVIII საუკუნის II ნახევრის გერმანული იდეოლოგიის ამგვარი შეფასებისას, ამას მკვერთმეტყველურად გვიდასტურებს ფრ. ენ გელსის მიერ მოცემული მაღალი შეფასება ჰაინეს ამ ნაშრომისა (Ф. Энгельс, Л. Фейербах, Москва, Ленинград, 1931, გვ. 35). უნდა აღინიშნოს, რომ ჰაინეს არ აქვს დაზუსტებული ცნება დეიზმისა, გამოდის იმის აღიარებიდან, რომ დეიზმი იგივე სპირიტუალიზმია, ძველი რეჟიმის სულიერი ქვაკუთხედი. ასეთი გაგება არ შეიძლება მართებულად მივიჩნიოთ, რადგან ცნობილია, რომ დეისტურ შეხედულებებს ახალი, განმანათლებლური იდეოლოგიის რიგი წარმომადგენელიც იცავდა.





პრაქტიკული ფილოსოფიის დარგში. კანტი ჰაინესათვის რობესპიერის მსგავსია, მაგრამ იგი გერმანელი და არა ფრანგი რობესპიერია, გერმანულად და არა ფრანგულად კვეთს თავს მეტაფიზიკას. ეს სპეციფიკურობა, გერმანულ ყაიდაზე მოქმედება არის სწორედ ის, რაც ახასიათებდა გერმანიის ბურჟუაზიას,—რევოლუციის თეორიულად მიღება, პრაქტიკაში კი ფეოდალებთან შეთანხმება.

კანტის ფილოსოფიის ამგვარი დახასიათებიდან შუქი ეფინება ჩვენს მიერ ზევით დასმულ საკითხსაც, სახელდობრ იმას, რომ აღმავლობა გერმანული იდეოლოგიის დარგში, მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან რომ იწყება, ატარებს ბურჟუაზიულ და არა ფეოდალურ ხასიათს, რომ გერმანიაში, ისე როგორც ევროპის სხვა ქვეყნებში, ამ ხანაში იქმნება ახალი, ბურჟუაზიული იდეოლოგია. ეს გარემოება შეიძლება ცხადყოფილ იქნას აგრეთვე მარქსისა და ენგელსის შრომებიდან მრავალ სხვა მასალაზე, განსაკუთრებით კი გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ბრწყინვალე წარმომადგენლების, გოეთესა და შილერის შემოქმედების მათ მიერ მოცემული განხილვის მაგალითზე.

აღმავლობა გერმანული იდეოლოგიის, ლიტერატურისა საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში წარმომადგენს ფაქტს, რომელსაც არა აღმოჩენა, არამედ ახსნა სჭირდება. ამ აღმავლობას გვიდასტურებს ის დიდი ხვედრითი წონა, რომელიც უკავია ამ დროის გერმანულ ლიტერატურას გერმანელი ხალხის ცხოვრებაში, ის დიდი რეზონანსი, რომელიც აქვს მას მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხებში. შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ სწორედ ამ პერიოდში გამოდის გერმანული ლიტერატურა იმ დაქვემდებარებული მდგომარეობიდან, რომელსაც ლესინგმა ბავშვური მდგომარეობა უწოდა, დგება საკუთარ ფეხებზე, ლებულობს ნაციონალურ-თვითმყოფურ ხასიათს<sup>1</sup>. ასევე ფაქტია, რომ ამ პერიოდში გერმანიაში ადგილი აქვს აღმავლობას ხელოვნების, ლიტერატურის თეორიის საკვანძო საკითხების მეცნიერული დამუშავების დარგში (ლესინგი, ვინკელმანი, ჰერდერი და სხვა).

შთაბეჭდილება იქმნება, რომ გერმანული იდეოლოგიის განვითარება ამ პერიოდში არ ასახავს იმ ვითარებას, რასაც ადგილი აქვს გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რომ ის ვითარება, რომელსაც ადგილი აქვს იდეოლოგიის სფეროში, არ შეესაბამება იმ ვითარებას, რომელსაც ადგილი აქვს ქვეყნის სამეურნეო-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. გამოდის, რომ ცვლილებები ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში, თანაც ცვლილებები არსებითი ხასიათისა, გერმანიაში ხდება მხოლოდ ზედნაშენში, საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველში კი ასეთ ცვლილებას ადგილი არ აქვს. გამოდის, რომ გერმანია ფეოდალურ ურთიერთობის პირობებში ახდენს რევოლუციის იდეოლოგიის დარგში. გვაქვს კი სინამდვილეში საქმე ასეთ ვითარებასთან? იდეოლოგიის ასე დამოუკიდებლად განვითარებასთან? ცხადია, არა.

გერმანული იდეოლოგიის განვითარება ამ პერიოდში, მისი სწორედ ბურჟუაზიული, თუ დემოკრატიული ხასიათი ისევე საზოგადოებრივად განსაზღვრულია, როგორც ყოველთვის. ეს განსაზღვრულობა ჩანს არა მხოლოდ

<sup>1</sup> საკითხის ეს მხარე გაარკვია ჩერნიშევსკიმ. იხ. მისი *Лессинг, его время, его жизнь и деятельность. Чернышевский, Сочинения, т. IV, Москва, 1948.*



იქ, სადაც ახალი საწარმოო ძალების განვითარებაა ასახული, არამედ სადაც ნაჩვენებია თუ რა უბედურება მოუტანა ადამიანთა მილიონებს ახალი საწარმოო ურთიერთობის განვითარებამ.

რა გვაძლევს უფლებას ამ პერიოდის გერმანული იდეოლოგია მივიჩნიოთ საზოგადოებრივად განსაზღვრულად? ხომ ფაქტია, რომ ამ პერიოდის გერმანია ფეოდალურ-ბატონყმური სახელმწიფოა, რომ ეკონომიურად იგი ჩამორჩენილია? მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავრებიც ხომ გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ ჩამორჩენაზე მიუთითებენ? მიუთითებენ, მაგრამ არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორ იქნება გაგებული ეს ჩამორჩენა. როცა მარქსიზმის თეორეტიკოსები აღნიშნავენ გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენას, მათ მხედველობაში აქვთ გერმანიის არა აბსოლუტური, არამედ შედარებითი ჩამორჩენა. მათ მიერ გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების მოცემული დახასიათებიდან არამც და არამც არ გამოდის, რომ გერმანული იდეოლოგია XVIII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში არ არის განსაზღვრული გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრებით, რომ აღგილი არ აქვთ ცვლილებებს როგორც ეკონომიური, ისე პოლიტიკური ცხოვრების დარგში, რომლებიც განაპირობებენ ცვლილებებს იდეოლოგიის დარგში.

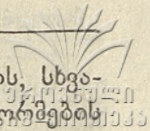
რა ცვლილებებია ეს? უპირველესად უნდა შევჩერდეთ ცვლილებებზე გერმანიის სამეურნეო ცხოვრების დარგში. მართალია, ამ დროს გერმანიაში ბატონობს ჯერ კიდევ წარმოების ფეოდალური წესი, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ გერმანია ჩამორჩება აბსოლუტურად. იყო დრო, როცა გერმანია ამ მხრივ ევროპის მოწინავე ქვეყნების რიგებში იდგა. განსაკუთრებით ეს ითქმის XVI საუკუნის გერმანიის შესახებ, როცა იქ საკმაოდ ინტენსიურად იყო განვითარებული ვაჭრობა, წარმოება, სასაქონლო მეურნეობა, ხდებოდა დაწინაურება ქალაქებისა. ამ პერიოდში გერმანიაში შეიქმნა პირობები ბატონყმური რეჟიმის დამხობისა, გერმანიის ბურჟუაზიული განვითარებისა; მაგრამ გლეხთა რევოლუცია, როგორც ცნობილია, დამარცხდა.

XVIII საუკუნეში კვლავ იწყება გამოცოცხლება გერმანიის სამეურნეო ცხოვრებისა, საფუძველი ეყრება წარმოების ახალი დარგების განვითარებას. მრეწველობის კაპიტალისტური ფორმები გზას იკაფავს გერმანულ ქვეყნებში მე-18 საუკუნის დასაწყისში<sup>1</sup>. რაინის მხარეში ვითარდება მალდის წარმოება და მეტალურგია, ბერლინში მატყლის გადამამუშავებითი წარმოება, საფუძველი ეყრება მსხვილ ცენტრალიზებულ მანუფაქტურას, რომელშიაც ჩაბმულია 2—4 ათასამდე მუშა<sup>2</sup>. ხელოსნურ-ამქრული მრეწველობის ნაცვლად გზას იკაფავს მანუფაქტურული წარმოება. ეს პროცესი განსაკუთრებით ძლიერდება XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში; ამ ხანებში ვითარდება მოპოვებითი და დამამუშავებითი წარმოება, საფეიქრო მრეწველობა. გერმანიის სამეურნეო ცხოვრებაში თანდათანობით ინერგება ახალი, ორთქლის მანქანები, ისახება აუცილებლობა ბურჟუაზიული რეფორმების ვატარებისა, წონა-ზომის და ფულის ერთეულების უნიფიკაციისა ყველა გერმანულ სახელმწიფოში, ასევე

<sup>1</sup> Всемирная история, т. V, стр. 411.

<sup>2</sup> იქვე.





საგადასახადო რეფორმის გატარებისა, საბაჟო ბარიერების მოხსნის, სხვადასხვა სამიმოსვლო საშუალებათა გაუმჯობესებისა. ამგვარი რეფორმების გატარება აწყდებოდა გერმანელი ფეოდალების მძლავრ წინააღმდეგობას, აგრეთვე წინააღმდეგობას თვით პრუსიის მონარქებისას, მაგრამ განვითარების ტენდენციას იგი მაინც ვერ ცვლიდა.

კაპიტალისტური წარმოების ფორმების შედარებით სუსტი განვითარების მიუხედავად ფეოდალურ-ბატონყმური გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების საერთო ტენდენცია მაინც ბურჟუაზიული ხასიათისაა. ფეოდალური წყობილება აქ საფუძველშივე მორყეულია, ობიექტური პირობები ბურჟუაზიული რევოლუციისათვის მოცემულია. „ყველაფერი დამბალიყო, ირყეოდა, მზად იყო დასანგრევად“, ამბობს ფრ. ენგელსი ამ პერიოდის გერმანიის შესახებ<sup>1</sup>, მაგრამ გერმანიაში არ იყო ისეთი რევოლუციური კლასი, რომელიც შეძლებდა მასების დარაზმვას ფეოდალური წყობილების წინააღმდეგ გამამტრელი ბრძოლისათვის. ფეოდალური საზოგადოების სოციალური ინსტიტუტები კი აქ ისევე დრომოჭმული იყო, როგორც საფრანგეთში რევოლუციის წინ; ეს ინსტიტუტები გერმანიაში უკვე დასალუბად იყვნენ განწირულნი, მაგრამ „არ იყო ისეთი ძალა, რომელსაც შეეძლებოდა დრომოჭმულ დაწვესებულებათა განწინილი გვამების ჩამორეცხვა“<sup>2</sup>.

ფრ. ენგელსის დახასიათებიდან გამომდინარეობს, რომ განმანათლებლური და რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარების ერაში გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების მთავარ ტენდენციას განვითარების ბურჟუაზიული ტენდენცია წარმოადგენს, რომ რევოლუცია აქ შესაძლებლობაშია მოცემული, მაგრამ ეს შესაძლებლობა სინამდვილედ არ იქცა გერმანიის ბურჟუაზიის პროვინციული შეზღუდულობის, მისთვის დამახასიათებელი კონსერვატიზმის გამო. მართალია ეს შესაძლებლობა დიდი ხნის მანძილზე განუხორციელებელი დარჩა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ შეიცვალა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების საერთო ბურჟუაზიული ტენდენცია.

ამითაა პირობადებული ის დიდი რეზონანსი, რომელიც გამოიწვია საფრანგეთის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ გერმანულ ქვეყნებში, სააროტესტო გამოსვლები ფეოდალური რეჟიმის წინააღმდეგ გერმანიის ცალკე მხარეებში, სოციალური პროტესტის სულით გამსჭვალვა იმდროინდელი გერმანული იდეოლოგიისა.

იმდროინდელ გერმანულ ლიტერატურაშიაც, ისე როგორც ევროპის სხვა ხალხთა ლიტერატურაში, უმნიშვნელოვანეს თემას წარმოადგენს საფრანგეთის რევოლუცია, იგი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ხასიათს, საერთო მიმართულებას ევროპის ხალხთა ლიტერატურისას მე-18 საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. სწორედ ეს დიდი ისტორიული მოვლენა, მისდამი დამოკიდებულება აძლევს სტიმულს რომანტიზმის განვითარებას ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში, მათ შორის, ცხადია, გერმანიაშიც. გაკვირვებას არ უნდა იწვევდეს ამიტომ ფრიდრიხ შლეგელის დებულება საფრანგეთის რევოლუციის მნიშვნელობის შესახებ ახალი კულტურის განვითარებისადმი.

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, Положение Германии. Сочин. К. Маркса и Ф. Энгельса, т. V, 1929, гл. 6.

<sup>2</sup> იქვე.



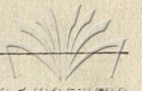
რებაში, რადგან ახალი დროის გერმანული კულტურა, თავისი სპეციფიკურობის მიუხედავად, არ წარმოადგენს გამონაკლისს ევროპის სხვა ქვეყნების ბურჟუაზიული კულტურის განვითარების საერთო ტენდენციიდან.

ასევე არ წარმოადგენს გამონაკლისს განვითარების ამ საერთო ტენდენციიდან გერმანული რომანტიზმიც. ისიც, მსგავსად სხვა ქვეყნების რომანტიზმისა, წარმოადგენს რეაქციას საფრანგეთის რევოლუციასა და განმანათლებლობაზე. დამოუკიდებლად იმისაგან, რომ პრინციპში ამ რევოლუციისადმი უარყოფითადაა განწყობილი, განსაკუთრებით თავისი ცხოვრების მოგვიანო პერიოდში, შლეგელი მიიჩნევს მას, და მართებულადაც, თავისი დროის უდიდეს ტენდენციად.

რამდენად მართებულადაა ფრ. შლეგელის მიერ შენიშნული მესამე ძირითადი მოვლენა, გოეთეს შემოქმედება, განსაკუთრებით რომანი „ვილჰელმ მაისტერი“? ეს საკითხი სპეციალური შესწავლის საგანს წარმოადგენს, რამდენადაც იგი მოიცავს საერთოდ რომანტიკოსებისა და გოეთეს დამოკიდებულებას და აქ დასმული პრობლემის განასერში მისი ზოგადი განხილვით შემოვიფარგლებით. გოეთესა და გერმანელი რომანტიკოსების დამოკიდებულების შესახებ ფაქტობრივი მასალის შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ფრ. შლეგელი არ ეწინააღმდეგებოდა ჭეშმარიტებას, როცა გოეთესა და მის რომანს „ვილჰელმ მაისტერს“ ახალი ლიტერატურის განვითარებისათვის ერთობ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. რომანტიკოსთა შორის ფრ. შლეგელი არ იყო ერთადერთი, ვინც ახალი სკოლის განვითარებაში გოეთეს მნიშვნელობას აღნიშნავდა. ცნობილია, თუ როგორ აღფრთოვანებით ლაპარაკობდა გოეთეს შესახებ, მაგალითად, რომანტიკოსი ტიკი. ასევე ფრიად მნიშვნელოვანია ამ განასერში გოეთესა და ფიხტეს დამოკიდებულება, ასევე, ნოვალისისა და გოეთეს დამოკიდებულება. თვით ის გარემოება, რომ ნოვალისი „ვილჰელმ მაისტერის“ კრიტიკით გამოდიოდა, ირიბად იმ ფაქტის დადასტურებას წარმოადგენს, რომ გოეთეს ამ ნაწარმოებს ჰქონდა დიდი რეზონანსი რომანტიზმის ეპოქაში.

გოეთე რომანტიკოსებს ეხმაურებოდა უპირატესად იმით, რომ მასთან დასმულია ის საკითხები, რომლებიც შემდეგ მთელი სიმწვავეით ისმება რომანტიკოსთა წინაშე, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი, ნაჩვენებია, თუ როგორი მკვეთრი განსხვავებაა იმას შორის, რაც არის და რაც უნდა იყოს. გოეთეს შემოქმედებაში ასახვას პოულობს ჭიდილი ძველსა და ახალს შორის, არაგონივრულობა ძველისა და სიცოცხლის უნარიანობა ახლისა იმ დიდი სოციალური ძვრების ეპოქაში, რომლებსაც ადგილი აქვს XVIII საუკუნის უკანასკნელ და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. ამ მხრივაც გოეთე გამოდის კანონიერ მემკვიდრედ იმისა, რაც შექმნა „ქარიშხალისა და შეტევის“ ლიტერატურამ. ბუნტი არსებული სოციალური ყოფის წინააღმდეგ, არა მხოლოდ ფეოდალური საზოგადოების, არამედ დადგინების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ, უდავოდ ესიტყვებოდა გერმანელ რომანტიკოსებს, რომელთა გამოსვლებშიაც, მომეტებულად მათი განვითარების დასაწყის საფეხურზე, თავს იჩენდა პროტესტი ბურჟუაზიული პროზულობისა და ანტიესთეტიზმის წინააღმდეგ.





„ვერთერის“, „ფაუსტისა“ და „ვილჰელმ მაისტერის“ პრობლემები იტაცებდათ გერმანელ რომანტიკოსებს იმდენად არა იმიტომ, რომ მათში ძველი სოციალური ყოფის წინააღმდეგ გალაშქრებაა, არამედ იმიტომ, რომ მათში ვარკვევულად თავს იჩენს კრიტიკა დადგინების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოებისა. ცნობილია, თუ როგორი სინანულით აგვიწერს ტექნიკური პროგრესის დიდი მოამავე გოეთე ხელოსანთა შრომის გამორიყვას სამრეწველო რევოლუციის ეპოქაში, როგორ წინ წამოსწევს იგი ესთეტიკურ მხარეს შრომის იმ ორგანიზაციისა, რომელიც წინა საზოგადოებრივ ფორმაციას ახასიათებდა. ახალ დროში გოეთე ერთი პირველთაგანია, რომელმაც დიდი გულისტკივილით აღიქვა ანტიესთეტიზმისა და პროზის სულის დამკვიდრება, ენთუზიაზმისა და აღმაფრენის განდევნა ადამიანის ცხოვრებიდან.

გოეთეს კრიტიციზმის ეს მხარე იტაცებთ გერმანელ რომანტიკოსებს, იტაცებთ დიდი გერმანელი მწერლის მხრივ კრიტიკა ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმისა, იდეალური, სულიერი მხარის ხაზგასმა ვერთერის, ფაუსტისა და მინიონის პერსონაჟებში. მათ იტაცებთ უპირატესად მაღალი აღმაფრენა, მიღწეულზე შეუჩერებლობა, მიდარი წარმოსახვა. ეს განსაკუთრებით ითქმის „ფაუსტისა“ და „ვილჰელმ მაისტერის“ შესახებ, რომლებშიაც მწერალი გენიალურად მიხვდა არა მხოლოდ იმას, რომ ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარება ისტორიული პროგრესის განხორციელებას წარმოადგენდა, არამედ იმასაც, თუ რა დიდი უბედურება მოჰქონდა მას ადამიანებისათვის, სოციალური საკითხების გამწვავების სახით, მასობრივი სიღარიბითა და უმუშევრობით.

ცხადია, რომანტიკოსები შორს იყვნენ იმ სოციალური პროგნოზებიდან, რომლებიც „ფაუსტსა“ და „ვილჰელმ მაისტერში“ ჩაქსოვილი, მაგრამ მათ იტაცებდათ გოეთეს გამოსვლა ბურჟუაზიული რევოლუციის წინააღმდეგ, განსაკუთრებით იმის აღნიშვნა, რომ ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარება მოასწავებდა ანტიესთეტიზმის და ვულგარიზმის, პროზული სულის დამკვიდრებას<sup>1</sup>.

ამგვარად გოეთე, რომლის ნააზრევსა და შემოქმედებაში აირეკლება ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის, რომელთანაც მოცემულია ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმის კრიტიკა, აი რა იზიდავთ დიდ გერმანელ მწერალში რომანტიკოსებს. გოეთეში მათ იზიდავდათ აგრეთვე ამ მწერლის მიერ ხელოვნების სფეროების გაფართოება, ხალხური შემოქმედებისადმი დიდი სიყვა-

<sup>1</sup> გოეთეს მსოფლმხედველობის ეს მხარე უგულვებლყოფილია დასავლეთის მთელ რიგ ბურჟუაზიულ მეცნიერთა შრომებში, საქმის ვითარება ისეა დასახული, რომ გოეთე „ვილჰელმ მაისტერსა“ და „ფაუსტში“ თითქოს იძლევა კაპიტალისტური წყობილების აპოლოგიას. ფრ. შტრიხი იქამდეც კი მივიდა, რომ გოეთე დასაბა ისეთ მწერლად, რომელიც მისი დროის ევროპის საზოგადოების ხსნაც თითქოს ამერიკაში ეძებდა (Fr. Strich. Goethe und die Weltliteratur, Bern, 1946, გვ. 185).

გ. ლინდენი კი მეორე უკიდურესობაში იჭრება: იგი ფიქრობს, რომ „ვილჰელმ მაისტერის“ ავტორი უპირისპირდება საერთოდ სამანქანო წარმოებას (Germ. rom. Monatschrift, März—April, 1932, Heidelberg, გვ. 265).

კუგცინსკი კი ფიქრობს, რომ „ვილჰელმ მაისტერში“ გოეთე დგას ბურჟუაზიულ-მერკანტილისტურ თვალსაზრისზე, იძლევა ვაჭრის, სავაჭრო კაპიტალის აპოლოგიას (K u g z i n s k i. Studien über schöne Lit. u polit. Ökonomie, Berl., 1945, გვ. 81).



რული. ამდენად ჰქონდა საფუძველი ფრ. შლეგელს ახალი ლიტერატურის განვითარებაში გოეთეს მნიშვნელოვანი როლის ხაზგასმისათვის.

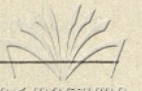
მაგრამ ეს ყველაფერი გოეთესა და რომანტიკოსების დამოკიდებულების ერთ მხარეს ეხება. ფრ. შლეგელიცა და სხვა რომანტიკოსებიც გოეთესადმი დამოკიდებულებაში მხოლოდ ამ ერთი მხარით ხელმძღვანელობენ. მათ იზიდავთ გოეთეს კრიტიკული გამოსვლები ბურჟუაზიული სინამდვილის წინააღმდეგ, მაგრამ ისინი სრულიად უგულვებელყოფენ იმას, რომ ეს კრიტიკა გოეთესთან არ ნიშნავს ისტორიული პროგრესის უარყოფას, ბურჟუაზიული რევოლუციების მნიშვნელობის აბსოლუტურ უარყოფას. ბურჟუაზიული სინამდვილის გოეთესეული კრიტიკა იენის რომანტიკოსებს ესაჭიროებათ თავიანთი პოლიტიკური პროგრამისათვის, ბურჟუაზიული რევოლუციისა და მისი იდეოლოგიის უარყოფისათვის. იმავეთვე ცხადი ხდება, რომ გოეთესა და რომანტიკოსთა პროგრამას შორის ძირეული განსხვავებაა, რომ გოეთე აკრიტიკებს ბურჟუაზიას, ანტიესთეტიზმის სულს იმისთვის, რომ იხილოს საზოგადოების უკეთესი მერმისი; რომანტიკოსთა დიდი ნაწილი კი, აკრიტიკებენ იმისათვის, რომ იქადაგონ დაბრუნება უკან, შუა საუკუნეებისაკენ. კრიტიკა ბურჟუაზიული საზოგადოებისა გოეთესთან არამც და არამც არ იხატება რევოლუციის იდეოლოგიის უარყოფაში, რომანტიკოსებთან კი იგი იხატება განმანათლებლობის, მატერიალიზმის უარყოფაში, მისტიკურ-ირაციონალურ ძიებებში\*.

რომანტიკოსებს იზიდავთ გოეთესთან ფილოსოფიის ძირითადი პრობლემის, სინამდვილისა და აზრის დამოკიდებულების პრობლემის დასმა; მაგრამ იმ დროს, როცა „ფაუსტის“ ავტორი ამ პრობლემის გადაწყვეტაში სძლევს იდეალიზმს, კანტის დუალიზმს, რომანტიკოსები რჩებიან იდეალიზმის ტყვეობაში.

იგივე ითქმის „ვილჰელმ მაისტერის“ შესახებაც, რომელშიაც თვალსაჩინო ადგილი უკავია რომანტიკულ მოტივებსა და ტენდენციებს. როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე ამ ნაწარმოებშიაც, მისტიკურ-რომანტიკულ ხაზს მწერალი უპირისპირებს ჯანსაღ რეალისტურ ხაზს, რომელსაც იგი გადაწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს. მას მიჰყავს რომანის ცენტრალური გმირი, რომელიც რომანტიკული განწყობილებებით ხასიათდება, ილუზიების ტყვეობაში იმყოფება, ამ ცალმხრიობისაგან განკურნვის, პრაქტიკულ-სასარგებლო შრომასთან დაკავშირების გზით. ამიტომ სრულიად ბუნებრივად მოჩანს ის მკვეთრი კრიტიკა, რომლითაც გამოვიდა „ვილჰელმ მაისტერის“ წინააღმდეგ ნოვალისი, მის მიერ ამ რომანის მიჩნევა მხატვრული ათეიზმის ნიმუშად. ძირითადი აზრი ნოვალისის ამ გამოსვლისა იმ ფაქტის აღიარებაში მდგომარეობს, რომ გოეთეს რომანში იმარჯვებს არა რომანტიზმი, არამედ რეალიზმი. ნოვალისის ეს გამოსვლა წარმოადგენდა სრულიად კანონზომიერ მოვლენას, იმის მაჩვენებელს,

\* სპეციალური განხილვა ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხისა გადის ამ შრომის ფარგლებიდან. ამ საკითხს მიეძღვნა ი. ლუაზოს წერილი (იხ. H. Loiseau. Goethe et la révolution française, ჟურნ. Revue de litt, comparée, Paris, 1932, № 1). დაწვრილებით ეს საკითხი განხილული გვაქვს 1937 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში—„გოეთე და რევოლუცია“ და 1959 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში—„გოეთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია“.





რომ რომანტიკოსები გაერკვნენ საქმის ვითარებაში, მიხედნენ, რომ გამოდგომოდა მათ მედროშედ არ გამოდგებოდა.

ასევე სრულიად კანონზომიერად მოჩანს შემდეგში თვით გოეთეს გამოსვლა რომანტიკოსთა წინააღმდეგ, თავის მინებება მათდამი დამოკიდებულებაში აღრინდელი „დიპლომატიური მედიდურობისათვის“<sup>1</sup>. მშვენივრად მიხვდა დიდი გერმანელი მწერალი, რომ რომანტიკოსები არ იყვნენ მისი თანამგზავრი, რადგან ისინი მისტიკისა და პათოლოგიზმისაკენ უხვევდნენ<sup>2</sup>.

რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია საბოლოოდ წარიმართა გოეთეს, ასევე კანტის უარყოფის გზით, მაგრამ ამ უარყოფის შედეგად ისინი მივიდნენ ფიხტესთან, მის სუბიექტურ იდეალიზმთან.

რამდენად მართებულია მიუთითებს ფ. შლეგელი რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში იმ ტენდენციასზე, რომელიც ფიხტეს სახელს უკავშირდება? ეს საკითხი არსებითად მოიცავს არა მხოლოდ ფიხტესა და შლეგელის დამოკიდებულებას, არამედ ფიხტეს დამოკიდებულებას საერთოდ რომანტიკოსებისადმი, იგულისხმება, იენის რომანტიკოსებისადმი. ეს განსაკუთრებით ითქმის ძმ. შლეგელების, ნოვალისის, ტიკის, ვაკანრედერისა და შლაიერმახერისადმი ფიხტეს მიმართების შესახებ. არ შეიძლება ითქვას, რომ ფიხტეს დამოკიდებულება გერმანელი რომანტიკოსებისადმი სრულიად ხელუხლებელსა და შეუსწავლელ საკითხს წარმოადგენს. ბევრი მეცნიერი ლიტერატურისა თუ ფილოსოფიის ისტორიის ასპექტში შეხება ამ საკითხს და გამოუთქვამს ამ მხრივ საყურადღებო მოსაზრებები, მაგრამ ბევრი რამ ამ ურთიერთობიდან ჯერ კიდევ შეუსწავლელია და ზოგი რამ, რაც შესწავლილად ითვლება, ხელახლა შესწავლას მოითხოვს.

ფიხტესა და გერმანელი რომანტიკოსების დამოკიდებულება არ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმ გარემოებით, რომ ფიხტე და ბევრი რომანტიკოსი გარემოებებმა ერთიმეორესთან პირადად დააკავშირა, არამედ იმით, რომ ისინი იდეურად ერთიმეორესთან დაახლოებული იყვნენ, ერთ მსოფლმხედველობრივ პლატფორმაზე იდგნენ. ფიხტე იყო რომანტიზმის ფილოსოფიის და ესთეტიკის ერთერთი მედროშეთავანი მანამ, ვიდრე იგი პირადად დაუახლოვდებოდა რომანტიზმის სკოლის მთავარ წარმომადგენლებს, ვიდრე სამოღვა-

<sup>1</sup> H. Heine, Die romant. Schule, Elster, Bd. V, 247.

<sup>2</sup> Eckermann, Gespräche mit Goethe, Bd. II, გვ. 63. ამ სიჯანსაღის ნიშნის მიხედვით მიაჩნია მწერალს „ნიბელუნგები“ ისევე კლასიკურად როგორც ჰომეროსი („beide sind gesund und tüchtig“—იქვე). ამვე წანამძღვრებს ემყარება გოეთეს მსჯელობა ფრანგი ულტრარომანტიკოსების შესახებ, კრიტიკა მათი შემოქმედებითი მეთოდისა. ულტრარომანტიკოსებში გოეთეს განსაკუთრებით განიხილავს ის, რომ ისინი ზურგს აქცევენ ბერძნულ მითოლოგიას და მის ნაცვლად ეკედლებიან ეშმაკებს, ჭინკებსა და ვამპირებს („an die Stelle des schönen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Wampyre“, ibid., III, 216). გოეთე არ მოითხოვს ასეთი რომანტიკული სამკაულების აბსოლუტურად უკუგდებას, დასაშვებად მიაჩნია ამგვარი შემხარავი მოტივების, ამგვარი უმგვანოების (alle diese Widerwärtigkeiten) გამოყენებაც, ოღონდაც იმ პირობით, რომ ისინი არ ეხებოდნენ არსს, შინაგან მხარეს შემოქმედებისას და ამასთანავე მწერლის მიერ ირონიულ ხაზებში იყოს გადმოცემული. რომანტიკული მომენტის ამგვარ გამოყენებას ხელავს მწერალი და გაბართლებულად მიიჩნევს მის საყვარელ მწერალ მერიმესთან (ibid., 217).



წოდ გადავიდოდა იენაში, შემდეგ, 1799 წელს კი, ბერლინში. მას შემდეგ იქნა რომანტიკოსთა პერიოდისა, მომეტებულად კი იენის პერიოდისა, შრომა — „მოდღვრება მეცნიერების შესახებ“ — უდავოდ ესიტყვებოდა რომანტიკოსთა პროგრამას, რომანტიზმის ესთეტიკის შემუშავებაში ფრიად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

ბერლინში გადასვლის შემდეგ ფიხტეს ურთიერთობა რომანტიკოსებთან კიდევ უფრო ფართოვდება: იგი დაუახლოვდა ფრ. შლეგელს და შეყვანილ იქნა რომანტიკოსთა წრეში<sup>1</sup>, დაუახლოვდა ტიქსა და შლაიერმახერს. ცოლისადმი გაგზავნილ წერილში ყურადღებას იქცევს ამ ფილოსოფოსის ახლო დამოკიდებულება ფრიდრიხ შლეგელისა და ამ უკანასკნელის მეუღლის, დოროთეა ფაიტისადმი, აღნიშნა იმის, თუ როგორ ატარებს იგი დროს შლეგელების ოჯახში, როგორ დასეირნობს მათთან ერთად ტირგარტენში, აგრეთვე სოფლებში<sup>2</sup>; ასევე ყურადღებას იქცევს მისი გეგმა დაიქირაოს ბერლინში ერთი დიდი საერთო ბინა, რომელშიაც მოთავსდებიან თავიანთი ოჯახებით ძმები შლეგელები, ფილოსოფოსი შელინგი და იგი, ფიხტე თავისი მეუღლითურთ<sup>3</sup>. ეს ის პერიოდია, როცა ფიხტეს უკვე დამუშავებული და მთლიანი სახით გამოქვეყნებული აქვს „მოდღვრება მეცნიერების შესახებ“, რომელსაც გერმანელი რომანტიკოსები გაცნობილი არიან.

ფიხტეს დასახელებული შრომის გამოსვლა დაემთხვა რომანტიზმის ლიტერატურის წარმოშობის პერიოდს და შეასრულა ფრიად მნიშვნელოვანი როლი მის განვითარებაში, როგორც თეორიის, ისე მხატვრული პრაქტიკის დარგში. კანტითა და შილერით დაუკმაყოფილებელმა ფრ. შლეგელმა, რომელმაც ეს-ეს იყო პირი იბრუნა მათგან, ფიხტეს ამ ახალ შრომაში ნახა თავისი თეორიული მოღვაწეობის ნიშანსვეტი. როგორც მართებულად შენიშნავს ჰაიში, ეს იყო უმაღლესი საფეხური, უაღრესად მნიშვნელოვანი მომენტი ფრიდრიხ შლეგელის განვითარებაში<sup>4</sup>.

გნახოთ კონკრეტულად, თუ როგორ აირეკლა ფიხტეს ახალი შრომის იდეები გერმანულ რომანტიკოსებთან, მათ თეორიულ და მხატვრულ ნაწარმოებებში.

„მოდღვრება მეცნიერების შესახებ“ ესიტყვებოდა რომანტიკოსებს, მათი ფილოსოფიისა და ხელოვნების თეორიის დასაყრდენი ხდებოდა უპირატესად იმით, რომ მასში მოცემულია ცდა იმ დუალიზმის დაძლევისა, რომელიც კანტის სისტემას ახასიათებდა, ცდა სინთეზისა. ტრანსცენდენტურის ბუნების გაგებით დაინტერესებული რომანტიკოსები ფიხტეს „მეცნიერების მოძღვრებაში“ ხედავენ დუალიზმის დაძლევის გზას, სინთეზის განხორციელების, აბსოლუტის, უნივერსუმის წვდომის გზას. რომანტიკოსებისათვის ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ ძიებებსა და მხატვრულ შემოქმედებაში დიდი მნიშვნელობის მქონედ გამოდის ფიხტეს სუბიექტური იდეალიზმი, მისი „მე“-ს ფილოსოფია.

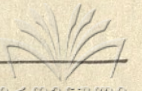
<sup>1</sup> I. G. Fichte, Werke. Leipzig, 1911. ფრ. მედიკუსის წინასიტყვ. გვ. CXXVII.

<sup>2</sup> Избр. сочин. И. Г. Фихте под ред. Трубецкого, წინასიტყვ. გვ. LXVI.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Р. Гайм, Романтическая школа, Москва, 1891, გვ. 196.





„მეცნიერების შესახებ მოძღვრების“ არსს შეადგენს იმის <sup>მეცნიერება</sup> ~~მეცნიერება~~ რომ ის, რასაც ჩვენ რეალურ ქვეყანას ვუწოდებთ, ილუზიას წარმოადგენს, რომ ნამდვილ რეალობას წარმოადგენს სული. ეს უკანასკნელი ქმნის იმას, რასაც ჩვენ რეალურ სინამდვილეს ვუწოდებთ, ქმნის როგორც ფორმას, ისე არსებას, მატერიას. მატერიას არ გააჩნია თავისი დამოუკიდებელი არსებობა, იგი წარმოადგენს პროდუქტს შემოქმედი სულისას; იგი თვითაა სული. ობიექტური რეალობა ეს ობიექტივიზირებული სულია, შექმნილი „მე“-ს მიერ ინტელექტუალური განჭვრეტის შედეგად.

არსებობს მხოლოდ ერთი ჭეშმარიტება, რომლის აღმოჩენასაც „მეცნიერებაზე მოძღვრება“ ისახავს მიზნად და რომელსაც აბსოლუტური ცოდნა ეწოდება. ეს აღმოჩენა წარმოადგენს უმაღლეს ფოკუსს, აბსოლუტური ცოდნის მხრივ სრულყოფასა და თვით შემეცნებას<sup>1</sup>.

ჭეშმარიტება მხოლოდ ერთია, სხვა დანარჩენი უეჭველად ყალბია (168). იგი არ გულისხმობს ასე თუ ისე ყოფნას (so sein kann, oder auch so), ე. ი. თვალსაზრისის მრავალფეროვანებასა და ცვალებადობას (die Mannigfaltigkeit und Wandelbarkeit der Ansicht, გვ. 170); იგი გულისხმობს თვალსაზრისის აბსოლუტურ ერთიანობასა და უცვლელობას (absolute Einheit und Unveränderlichkeit der Ansicht—იქვე). ფილოსოფიის ამოცანაა ეს მრავალფეროვნება დაიყვანოს აბსოლუტურ ერთიანობამდე (171), რადგან ეს უკანასკნელი არის პრინციპი, ჭეშმარიტი, თავისში ჩაკეტილი და გარდაუვალი (იქვე).

პრინციპი, ჭეშმარიტი აბსოლუტი არის ერთი; ვინც ამას უგულვებელყოფს, მას ხელთ აქვს არა აბსოლუტი, არამედ რეალური (172). ეს აბსოლუტი არ უნდა ვეძიოთ საგნების ქვეყანაში და მათ შესახებ წარმოდგენაში (eben. sowenig in das Ding, als in die Vorstellung des Dinges), არამედ ე. წ. წმინდა ცოდნაში (reines Wissen), ცოდნაში თავისთვის (Wissen an sich) ეს „წმინდა ცოდნა“ თავისი არსებით არ არის დამოკიდებული ობიექტივობაზე“ (174); იგი წმინდა, თავისში ჩაკეტილი სუბსტანციაა (eine rein für sich bestehende Substanz sei—გვ. 184).

„მეცნიერებაზე მოძღვრების“ ეს დებულებები გულთან ახლოს უდგებოდათ გერმანელ რომანტიკოსებს, წარმოადგენდა სტიმულს მათი ესთეტიკისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებისათვის. ამ ლიტერატურის მედროშეებს შეგნებული ჰქონდათ ფილოსოფიისა და მეცნიერების როლი ახალი ხელოვნების განვითარებაში. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს შლეგელის ფუძემდებელი მნიშვნელობის შრომა—„ფრაგმენტები“, რომელშიაც ის აზრია განვითარებული, რომ ხელოვნება ფილოსოფიასა და მეცნიერებას უნდა უკავშირდებოდეს. „რაც უფრო იქცევა პოეზია მეცნიერებად, ვკითხულობთ აქ, მით უფრო იქცევა იგი ხელოვნებადაც. თუ პოეზიას სურს იყოს ხელოვნება... პოეტმა თავისი ხელოვნების გამო უნდა იფილოსოფოსოს. თუ მას უნდა იყოს არა უბრალო მთხველი და ხელოსანი, არამედ თავისი საქმის მცოდნეც... იგი აგრეთვე უნდა გახდეს ფილოლოგიც“<sup>2</sup>. „თანამედროვე პოეზიის მთელი

<sup>1</sup> J. Fichte, Darstellung der Wissenschaftslehre, Leipzig, გვ. 77.

<sup>2</sup> Fr. Schlegel, Fragmente und Jdeen, 123.



ისტორია არის ფილოსოფიის ტექსტის შეუწყვეტელი კომენტარი. ხელოვნება უნდა გახდეს მეცნიერება, ყოველი მეცნიერება—ხელოვნება; პოეზია და ფილოსოფია უნდა გაერთიანდნენ“<sup>1</sup>. „ციცერონი ფილოსოფიურ სისტემებს აფასებს ორატორისათვის მათი გამოყენების თვალხედვით; ასევე შეიძლება ვიკითხოთ, რომელი მათგანი შეესაბამება უფრო პოეტის მოთხოვნებს... რა სახის ფილოსოფია ხდება პოეტის ხედვა? ეს შემოქმედებითი ფილოსოფიაა, რომელიც გამოდის თავისუფლების იდეისა და მისდამი რწმენისაგან და რომელიც უჩვენებს, რომ ადამიანის სული კარნახობს თავის კანონებს მთელს არსებულს და რომ სამყარო არის ქმნილება მისი ხელოვნებისა“<sup>2</sup>.

მაგრამ ფიხტეს დასახელებული შრომის გამოცხადი შლეგელებთან ჩანს არა მხოლოდ ფილოსოფიისადმი გამოჩენილ დიდ ინტერესში, პოეზიის ფილოსოფიასთან მჭიდრო კავშირის აღიარებაში, არამედ, და უპირატესად, ამ პოეზიის ხასიათის, მისი მიზანდასახულობის განსაზღვრაში. ფიხტეს მოძღვრება აბსოლუტურ ერთიანობაზე, ე. წ. წმინდა ცოდნაზე თეორიულ დასაყრდენს აძლევდა რომანტიკოსთა ძიებებს, მათ მისწრაფებებს უნივერსალურისა და აბსოლუტურისაკენ. იგი ფრიად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა რომანტიზმის ესთეტიკისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებაში, ამ ახალი ლიტერატურის მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების ჩამოყალიბებაში.

„მეცნიერების შესახებ მოძღვრებაში“ განვითარებული თვალსაზრისი ჭეშმარიტების ძიებისა არა საგნების ქვეყანაში, განსაზღვრავდა ხასიათს რომანტიზმის არა მხოლოდ მსოფლმხედველობისა, არამედ მისი მხატვრული პრაქტიკისაც, შემოქმედებითი მეთოდისა. იგი გზას უხსნიდა რომანტიკოსებს იდეალი ეძებნათ არა რეალურ სინამდვილეში, არამედ უნივერსალურსა და ზებუნებრივში, განაპირობებდა მათი შემოქმედებითი მეთოდის ანტირეალისტურ ხასიათს. სწორედ „მეცნიერების შესახებ მოძღვრებიდან“ გამოსული გერმანელი რომანტიკოსები, მომეტებულად მისი ფუძემდებლები, ძმები შლეგელები ერთობ აფართოებენ რომანტიკული ხელოვნების ფარგლებს, ქადაგებენ ხელოვნებისა და ფილოსოფიის კავშირის აუცილებლობას, რომანტიკული პოეზიის ყოვლისმომცველობას, როგორც ამას ვხედავთ შლეგელებისა და ნოვალისის თეორიულ შრომებში, ნოვალისის მხატვრულ ქმნილებებში.

„პოეზია, ვკითხულობთ ნოვალისის „ფრაგმენტებში“, არის ფილოსოფიის გმირი. ფილოსოფიას აპყავს პოეზია ძირითადი პრინციპის მნიშვნელობამდე. იგი გვეხმარება გავიგოთ პოეზიის ფასი. ფილოსოფია არის პოეზიის თეორია. იგი გვიჩვენებს, თუ რა არის პოეზია. — პოეზია არის ყველაფერი“<sup>3</sup>.

ფიხტეს „მე“-ს ფილოსოფია აკმაყოფილებს ნოვალისის უპირატესად იმით, რომ მასში ხედავს ფარდის ჩამოხდას ტრანსცენდენტურის, უნივერსუმისათვის. იმ ფაქტში, რომ ფიხტესთან ადგილი აქვს „მე“-ს დადგენებას, ნოვალისის აზრით, ივარაუდება დაშვება მთელი უნივერსუმისა. იგი წერს: „Um Ich mit Bewusstsein zu setzen, muss ich gleichsam das ganze Universum voraussetzen“<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Fr Schlegel. Fragmente und Ideen, 32.

<sup>2</sup> იგივე, 87.

<sup>3</sup> Novalis, Fragmente, 598—599.

<sup>4</sup> იგივე, 83. 109—110.





„მე“-ს აბსოლუტური დადგინება სხვა არაფერია თუ არა დადგინება უნივერსუმის. ამგვარი დასკვნის წანამძღვარს ნოვალისისათვის წარმოადგენს დებულება, რომ „მე“—არის ერთადერთი წინასწარმოფიქრებული აბსოლუტი<sup>1</sup>.

ხელოვნების უნივერსალიზმისა და თვითმიზნობრიობის პრინციპს, რასაც ქადაგებენ ფიხტეს ფილოსოფიიდან გამოსული რომანტიკოსები, ორგანულად უკავშირდება პრინციპი სუბიექტივიზმის, ანტირეალიზმისა, რასაც ისინი აგრეთვე მთელი სიმკვეთრით აყენებენ თავიანთ თეორიულ შრომებსა და მხატვრულ ნაწარმოებებში. ამ შემთხვევაშიაც, როგორც დავინახეთ, რომანტიკოსები ფიხტეს „მეცნიერების შესახებ მოძღვრებიდან“ გამოდიან.

ფიხტეს ამ შრომის ძირითად გამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს მოძღვრება „მე“-ს, აბსოლუტური სუბიექტის, მისი მოქმედების შესახებ, რასაც ფიხტე „წმინდა მოქმედებას“ უწოდებს<sup>2</sup> (reine Tätigkeit). გამოთქმაში—მე ვარ მე (Ich bin Ich), გადმოგვცემს ფიხტე, „მე“ უშვებს თავის თავს (setzt sich selbst)<sup>3</sup>. „Dassjenige, dessen Sein (Wesen) bloss darin besteht, dass es sich selbst als seiend setzt, ist das Ich, als absolutes Subjekt“<sup>4</sup>.

ყველაფერი, რაც არსებობს, ფიხტესათვის არსებობს იმდენად, რამდენადაც იგი დაშვებულია „მე“-ში (insofern, als es im Ich gesetzt ist)<sup>5</sup>. „მე“-სადმი დაპირისპირებულია „არამე“ (Nicht-Ich), მაგრამ ორივე წარმოადგენს „მეს“ მოქმედების პროდუქტს. ყოველგვარი რეალიტეტი მოცემულია „მე“-ში; „არამე“, როგორც „მე“-სადმი დაპირისპირებული, ასეთს მოკლებულია; ეს იმიტომ, რომ იგი ნეგაციაა იმის, რაც „მე“-შია მოცემული, ნეგაციაა მისი რეალიტეტის<sup>6</sup>.

ამგვარად, რეალური, ფიხტეს მოძღვრებით, არის ის, რაც მოცემულია მოაზროვნე სუბიექტში, ყველაფერი სხვა არარეალურია, როგორც ამ ერთადერთი რეალურისა და ჭეშმარიტის ნეგაცია<sup>7</sup>. რეალობა „მე“-შია მოცემული და არა ობიექტურ სამყაროში, მის ქმედითობაში. „არამე“-ს, როგორც ასეთს, არ გააჩნია რეალობა (das Nicht-Ich hat, als solches, an sich keine Realität; aber es hat Realität, insofern das Ich leidet)<sup>8</sup>.

შემშვენიერებელი სუბიექტის როლის ამგვარი გაგება ესიტყვებოდათ გერმანელ რომანტიკოსებს. როგორც ფიხტეს, ისე გერმანელი რომანტიკოსებისათვის ცენტრალური პუნქტი გახდა, როგორც ეს შენიშნა ბერკოვსკიმ, ადამიანი, გმირი სასაქონლო მეურნეობის საზოგადოებისა<sup>9</sup>, ადამიანი მისი მალალი პრეტენზიებით. თვით ის გარემოება, რომ რომანტიკოსთა მნიშვნელოვანი

<sup>1</sup> Novalis, Fragmente, 53.

<sup>2</sup> Fichte, I, 93.

<sup>3</sup> იგივე, 291.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> ibid, 193.

<sup>6</sup> იგივე, 302.

<sup>7</sup> იგივე, 329.

<sup>8</sup> იგივე, 330.

<sup>9</sup> Берковский Н. Я., Эстетические позиции немецкого романтизма, Литературная теория немецкого романтизма, Ленинград, 1934, გვ. 12.



ნაწილი ჰქადაგებდა ფეოდალიზმის და არა ბურჟუაზიული წყობილების კულტს, წარმოადგენდა ბურჟუაზიული და არა ფეოდალური სინამდვილის პროდუქტს, ამდენად პრინციპი სუბიექტივიზმისა, რასაც ფიხტეს „მეცნიერების შესახებ თეორია“ აყენებდა, პასუხობდა რომანტიზმის ორივე ნაკადის განწყობილებებს, როგორც იმათ, ვინც სოციალური პროტესტის იდეას იცავდა, აგრეთვე იმათაც, ვინც აწმყოს წარსულს უპირისპირებდა.

მართალია, რომანტიზმის ამ მეორე ნაკადის წარმომადგენლები თანადროულობას წარსულს უპირისპირებდნენ, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ წარსულში ხედავდნენ ისინი განხორციელებას სრული ჰარმონიისას, ადამიანის და გარემოს, სინამდვილისა და იდეალის დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტას. მსოფლმხედველობრივი დუალიზმის დაძლევისა და სინთეზის განხორციელების პრობლემა ერთნაირად მნიშვნელოვანია როგორც ადრინდელი შლეგელებისათვის, როცა მათთვის უცხო არ იყო სოციალური პროტესტის იდეა, ისე მოგვიანო პერიოდის შლეგელებისათვის, როცა ისინი, მომეტებულად ფრიდრიხ შლეგელი, ფეოდალური სინამდვილის აპოლოგიის ნიადაგზე დგებიან, რელიგიურ მისტიციზმში იჩეხებიან. ასევე მნიშვნელოვანია იგი ნოვალისისათვისაც, რომლის პოზიციაში არ შეინიშნება ასეთი მკვეთრი მეტამორფოზა, რომელიც იმათთვის ფეოდალური სინამდვილის აპოლოგიით გამოდის. მაგრამ ეს გარემოება, სახელდობრ ის, რომ გერმანელი რომანტიკოსები, მეტად თუ ნაკლებად, ილაშქრებენ ბურჟუაზიული ყოფის წინააღმდეგ, არ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხს, რომელიც მკვეთრად დაისვა ბურჟუაზიული საზოგადოების შექმნის გარეგნულად, მათთვის მნიშვნელობა აქვს დაკარგული, რომ მათ არ აწუხებთ თუ როგორი მიმართება მყარდება ადამიანსა და გარემოს შორის ახალ ისტორიულ ვითარებაში.

რომანტიზმის ფილოსოფიის შექმნა სწორედ იმის მაჩვენებელი იყო, რომ დაირღვა ადამიანსა და გარემოს, სინამდვილესა და იდეალს შორის დამოკიდებულების ერთი ფორმა და ვზას იკაფავს ახალი ფორმა. გამოსავალ პუნქტს რომანტიკოსებისათვის ამ შემთხვევაში (და არა მხოლოდ რომანტიკოსებისათვის) წარმოადგენს იმის შეგნება, რომ ახალ დროში ირღვევა ჰარმონია, ისახება მკვეთრი ხასიათის დისონანსები, ხდება ადამიანის სულიერი დანაწევრება. ამგვარად შეხედეს ბურჟუაზიული ერის დაწყებას რომანტიკოსებმა, როგორც ერას არა მხოლოდ დიდი სოციალური, არამედ დიდი სულიერი კონფლიქტებისას, ერას დისჰარმონიისას. ორივე შემთხვევაში, ეხმაურება ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ მათი გამოსვლა საზოგადოების შედარებით ფართო ფენებს, თუ ფეოდალური რეაქციის განწყობილებებს, რომანტიკოსებისათვის მთავარ მიზანს წარმოადგენს ძიება ჰარმონიის იდეალისა, ადამიანისა და გარე სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტა. ამ განასერში უნდა იქნას განხილული მათი დამოკიდებულების საკითხი ფიხტეს ფილოსოფიისადმი, ჰარმონიის იმ იდეალისადმი, რომელსაც ფიხტე ანვითარებდა.

იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ ეს კარდინალური მნიშვნელობის საკითხი არ არის პირველად დასმული გერმანელი რომანტიკოსების მიერ, რომ იგი მთელი სიმკვეთრით დაისვა კლასიკურ გერმანულ ესთეტიკასა და





ლიტერატურაში. იგი დასმულია ლესინგისა და ვინკლმანის, მომენტისა და გოეთესა და შილერის შრომებში. მაგრამ რომანტიკოსები იმთავითვე უარყოფით დამოკიდებულებას იჩენენ მოხსენებული საკითხის იმგვარი გადაწყვეტისადმი, რომელსაც განათლების საუკუნე იძლეოდა; მათ არ აკმაყოფილებთ ჰარმონიის ის იდეალი, რომელსაც აყენებს შილერი და რომელიც ანტიკურისა და თანადროულის იდეალების სინთეზის ქადაგებაში მდგომარეობს. არ აკმაყოფილებთ მათ შილერისეული გადაწყვეტა ესთეტიკის ამ უმნიშვნელოვანესი საკითხისა, რამდენადაც მასში ხელავენ არსებითად იმავე დუალიზმს, რაც მათ კანტთან დაინახეს და უკუაგდეს.

სხვაგვარ ვითარებასთან გვაქვს საქმე, როცა ამ საკითხში გოეთესადმი რომანტიკოსთა მიმართებაზე ვლაპარაკობთ. გოეთეში ისინი ხელავენ დაძლევის დუალიზმისას, ჰარმონიას და მისადმი გარკვეულად თანაგრძნობით იმჭვალეებიან. კიდევ მეტი: გოეთეს ისინი თავიანთ მედროშედაც კი თვლიან. იძლეოდა თუ არა გოეთე საამისო საფუძველს? უდავოდ, იძლეოდა. დიდი გერმანელი მწერალი ნათლად ხელადა, რომ ახალი დრო ხასიათდება მკვეთრი დისონანსებით, ჰარმონიის დარღვევით, ხელადა, რომ იდეალსა და სინამდვილეს შორის მკვეთრი კოლიზიაა, რომ სინამდვილე არ არის ისეთი, როგორც ადამიანს სურს რომ იყოს.

გერმანელ რომანტიკოსებს იტაცებთ ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გოეთესეული დასმა, ხაზგასმა მათ შორის კოლიზიისა; მათ იტაცებთ და აკმაყოფილებთ პიროვნების მაღალი პრეტენზიების ხაზგასმა დიდი გერმანელი მწერლის მიერ, ინდივიდუალიზმის მომენტის ხაზგასმა. ფაუსტის მხატვრული სახე ესიტყვებოდა რომანტიკოსებს სწორედ იმით, რომ მასში მოცემულია ცდა იმ ზღვრის გადალახვისა, რომელიც დააწესა კრიტიკულმა ფილოსოფიამ.

კიდევ უფრო ახლო გრძნობდნენ თავს რომანტიკოსები „ვილჰელმ მაისტერის“ პრობლემატიკასთან, ხელადნენ რა ამ ნაწარმოებში ჰარმონიის იდეალის ძიებასა და განხორციელებას. გამოდიოდნენ რა ტოტალური ჰარმონიის იდეიდან, გერმანელი რომანტიკოსები, მეტად თუ ნაკლებად, იხრებოდნენ ჰარმონიის იდეალის გოეთესეული გაგებისაკენ.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს, რომ ამ უმნიშვნელოვანესი საკითხის გაგებაში რომანტიკოსებისა და გოეთეს პოზიცია თანხედენილი იყო? ეს საკითხისაერთოდ გოეთესა და რომანტიკოსთა დამოკიდებულების საკითხს უკავშირდება, რაც სპეციალურ განხილვას მოითხოვს. ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში განმტკიცებული შეხედულებით, რომანტიკოსები გოეთეს მემკვიდრეებად არიან წარმოდგენილი. ასეთივე მემკვიდრეობას ხელავენ რომანტიზმის ესთეტიკასა და გოეთეს ესთეტიკას შორის. მოცემულ შემთხვევაშიც, როცა საკითხი სინთეზის გოეთესეულსა და რომანტიკულ გაგებას ეხება, რომანტიკოსები ფაქტიურად გოეთეს მემკვიდრეებად ცხადდებიან. ო. როტჰერმელი, მაგალითად, სათუოდ არ მიიჩნევს, რომ ჰარმონიის იდეალის ძიებისას რომანტიკოსი შლეგელი თავის კონსტრუქციებში მემკვიდრეობად იღებს კანტის კრიტიკულ-ეთიკურსა და გოეთეს ინტუიტურ-ესთეტიკურ მსოფლგაგებას, იგი წერს: „Als Erbe übernimmt sie (რომანტიკული თაობა—გ. ხ.) gleichmässig verpflichtend zwei verschiedene Arten weltanschaulich-menschlicher Haltung“



Kants kritisch-ethische und Goethes intuitiv-ästhetische Weltentwurf  
 არა მხოლოდ ამ პუნქტში ხედავს როტჰერმელი რომანტიკოსთა გამოსვლას  
 გოეთესაგან, არამედ იმ კრიტიკაშიაც, რომელსაც ისინი ფიხტეს წინააღმდეგ  
 ეწევიან. იგი წერს: Fr. Schlegels Auseinandersetzung mit Fichte setzt immer an den Grundverhältnis der Denkart des Goethezeitalters an“<sup>2</sup>.

მაგრამ როტჰერმელის ეს დებულება არ შეესაბამება სინამდვილეს, რად-  
 გან რომანტიკოსები გამოდიან გოეთესეული პარმონიის იდეალის მკვეთრი  
 კრიტიკით, მისი უარყოფით. კანტი და გოეთე ამ შემთხვევაში არ შეიძლება  
 ერთ სიბრტყეზე მოთავსდნენ, ერთიმეორეს გაუიფოვდეს კანტისა და გოეთეს  
 კრიტიკა რომანტიკოსების მხრივ, რადგან კანტი იდეალისა და სინამდვილის  
 დამოკიდებულების, სინთეზის საკითხს წყვეტს იდეალისტურად, გოეთე კი  
 მატერიალისტურად. და თუ საკითხი მემკვიდრეობის ასპექტში დაისმებოდა,  
 კანტისადმი რომანტიკოსთა დამოკიდებულების საკითხში როტჰერმელის  
 დებულება ჭეშმარიტებასთან დაახლოებულად წარმოგვიდგებოდა, რომანტიზ-  
 მის ფილოსოფიის მემკვიდრეობა კანტისაგან ამ ასპექტში სადავო არ იქ-  
 ნებოდა.

მაგრამ, როცა რომანტიზმის ფილოსოფიის ერთ-ერთ წყაროდ გოეთე  
 ცხადდება, როცა პარმონიის გოეთესეული გადაწყვეტა რომანტიზმის ესთე-  
 ტიკის ერთ-ერთ ინგრედიენტადაა მიჩნეული, აქ უკვე ფრიად სადავო მტკი-  
 ცებასთან გვაქვს საქმე. ეს იმიტომ, რომ პარმონიის პრობლემის გოეთესეული  
 გაგება საფუძველშივე განსხვავდება ამ საკითხის როგორც კანტისეული, ისე  
 რომანტიკული და ფიხტესეული გაგებისაგან.

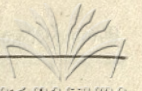
მართალია, ფრ. შლეგელი მიუთითებდა გოეთეს შემოქმედებაზე, რო-  
 გორც ეპოქის უმნიშვნელოვანეს ტენდენციასზე, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ  
 იგი გოეთეს ესთეტიკას, „ვილჰელმ მაისტერში“ პარმონიის პრობლემის გა-  
 დაწყვეტას იღებდა წყაროდ რომანტიზმის ლიტერატურისათვის. იმთავითვე,  
 როცა რომანტიკოსთა ახალი თაობა გამოვიდა სამოღვაწეო სარბიელზე, ცხა-  
 დი იყო, რომ მათსა და გოეთეს შორის ძირითად მსოფლმხედველობრივ  
 საკითხებში წყალგამყოფი, მკვეთრი განსხვავება იყო.

გოეთესეული გაგება სინთეზის პრობლემისა იზიდავდა რომანტიკოსებს  
 მომეტებულად საკითხის დასმით, ადამიანის თავისუფლების მოთხოვნის წამო-  
 ყენებით, მაგრამ არსება გოეთესეული გაგებისა მათთვის საფუძველშივე მიუღე-  
 ბელი იყო. იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გაგებაში,  
 პარმონიის იდეალის ძიებისას გოეთე გამოდიოდა პრინციპულად სხვა მსოფლ-  
 მხედველობრივი საწყისიდან, ვიდრე რომანტიკოსები. იგი კურსს იღებ-  
 და მატერიალურ სინამდვილეზე, რეალურის მხარეს იჭერდა. ღრმა სუ-  
 ლიერი კრიზისიდან გამოსავალს თავის გმირებს დიდი გერმანელი მწერალი  
 სინამდვილის ნიადაგზე დადგომაში უსახავდა. ეს განსაკუთრებით ნათლად  
 ჩანს ფაუსტისა და ვილჰელმ მაისტერის მხატვრული სახეების მაგალითზე.  
 საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომა, პრაქტიკის პრინციპის აღიარება და  
 უსახვო მეოცნებობაზე ხელის აღება—აი ის გზა, რომელსაც აყენებს „ფაუსტ-

<sup>1</sup> Rothermel O. Fr. Schlegel und Fichte, Gießen, 1934, S. 17.

<sup>2</sup> იგივე, 42.





ტისა“ და „ვილჰელმ მაისტერის“ ავტორი სულიერი კოლიზიის დასამძლეველი და სინთეზის განსახორციელებლად.

სრულიად სხვა მსოფლმხედველობრივი წინამძღვრიდან გამოდიან სინთეზის ძიებისას იენის რომანტიკოსები. გოეთეს შეხედულებათა სისტემაში მათთვის ფრიად მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს ადამიანის აქტიური როლის, მისი მაღალი პრეტენზიების წამოყენება, მაგრამ ადამიანი სრულიად სხვაგვარად გაგებულნი, ადამიანი, რომელიც თავისში აერთიანებს სასრულსა და უსასრულოს, რომელიც ზურგს აქცევს რეალურ სინამდვილეს, უსავნო ოცნებაში იჩნება.

ეს გარემოება გასაგებს ხდის, რომ რომანტიკოსები დაკმაყოფილებას ნახულობენ სინთეზის ფიხტესეულ გაშუქებაში. ჰარმონიის არა ფიხტესეული და გოეთესეული გაგების ზრთიერთდაკავშირებას ახდენენ გერმანელი რომანტიკოსები შლეგელების სახით, როგორც ეს სურს დაამტკიცოს როტჰერმელს<sup>1</sup>, არამედ სინთეზის ფიხტესეულ გაგებასთან დაახლოებას, არა მატერიალიზმისა და იდეალიზმის მორიგებას, არამედ იდეალიზმის შემდგომ გაღრმავებას. რომანტიკული ესთეტიკის სათავესთან დვას არა მატერიალისტი გოეთე, არამედ კანტი და შილერი, რომელთა დაძლევით აღინიშნება რომანტიზმის შემდგომი ევოლუცია კანტის დუალიზმიდან ფიხტეს სუბიექტურ იდეალიზმისაკენ.

გოეთეს ჯანსაღი მატერიალისტური თვალსაზრისის, მისი „მოღერნიზებული წარმართობის“<sup>2</sup> იდეალის უარყოფიდან გერმანული რომანტიკა აღგება ფიხტეს „მეცნიერების შესახებ მოძღვრებას“. აქ ნახულობს იგი პასუხს კითხვაზე ადამიანისა და სინამდვილის, სასრულისა და უსასრულოს დამოკიდებულების შესახებ, თეორიულ წინამძღვრებს უნივერსუმის შესახებ მოძღვრებისა. ფიხტეს ამ შრომის მძლავრი გავლენით ყალიბდება გაგება ახალი ხელოვნებისა, როგორც უნივერსალურის, როგორც ხელოვნების ხელოვნებისა. ფიხტეს ფილოსოფია იძლეოდა აგრეთვე სტიმულს, რომ რომანტიკული ლიტერატურა გამსჭვალულიყო სუბიექტივისტური განწყობილებებით, რაც მთელი სიცხადით თავს იჩენს ფრ. შლეგელის „ლუციანდში“. განზე გადგომა არა მხოლოდ პირობითობისა და შეზღუდულობისაგან, არამედ საერთოდ საზოგადოებისაგან, სახელმძღვანელოდ გახდომა მხოლოდ საკუთარი ნებასურვილებისა, აი ამ რომანის გმირების ნიშანდობლივი მხარეები. ისინი არიან მალიარებელნი პიროვნების ავტონომიის, მისი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან გამოთიშვისა, ჭეშმარიტებად მალარებლები მხოლოდ იმისა, რაც მათ „მე“-შია და რაც „არამე“-ს უპირისპირდება.

ფიხტეს „მეცნიერების თეორია“ იტაცებთ გერმანელ რომანტიკოსებს არა მხოლოდ ზოგად ფილოსოფიურ ასპექტში, არამედ, კონკრეტულად მასში წამოყენებული ძირითადი დებულებებით; მათ იტაცებთ სუბიექტ-ობიექტის საკითხის არა მხოლოდ ფიხტესეური დაყენება, არამედ, მნიშვნელოვანწილად, მისი გადაწყვეტა სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ პლანში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ „ფრაგმენტები“ ნოვალისისა. ეს უკანასკნელიც სუბიექტის გვერდით უშვებს არსებობას ობიექტისას, „მე“-ს გვერდით

<sup>1</sup> Op. cit.

<sup>2</sup> H. Heine. Zur Geschichte..., 272.



არსებობას „არამე“-სი, მაგრამ დიდი ჩაკვირება არაა საჭირო იმის გასაგებად, რომ „არამე“, ობიექტი ნოვალისისათვის იგივე სუბიექტია. „მე“ და „არამე“ ერთიმეორის იდენტურია, ისინი ერთიმეორეს უდრიან (Jeh = Nicht ich)<sup>1</sup>.

ეს იდენტურობა მიაჩნია ნოვალისს უმაღლეს დებულებად ყოველგვარი მეცნიერებისა და ხელოვნებისათვის. მაგრამ ეს იდენტურობა ნოვალისისათვის არ ნიშნავს ორი საპირისპირო საწყისის იდენტურობას, არამედ ფაქტიურად, ერთის, „მე“-ს ყოვლის მომცველობის დასაბუთებას. „მე“ აბსოლუტური თავმოყრის ადგილს (der absolute Gesamtplatz), ცენტრალურ პუნქტს წარმოადგენს. სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობაში, გამოდის, ხდება „მე“-ს მიერ თავისი თავის დადგენა, თავისი ტრანსცენდენტური ბუნების გამოვლენა<sup>2</sup>.

სუბიექტი, ნოვალისის კონცეფციით, არის წარმოდგენის სუბსტრატი (Substrat der Vorstellung), მოქმედი, ობიექტი კი აღქმის სუბსტრატია (Substrat der Anschauung), მგრძნობელი და მოქმედელი (das Leidende in dem es tätig ist)<sup>3</sup>. ეს უკანასკნელიც, გამოდის, იგივე სუბიექტია, მაგრამ სუბიექტი რელატიური (relative Subjekt), განსხვავებით პირველისაგან, რომელიც აბსოლუტური სუბიექტია. სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობაც ნოვალისთან წარმოდგენილია, როგორც ურთიერთობა აბსოლუტური სუბიექტისა რელატიურ სუბიექტთან, მეორეს ვახდომა პირველის დაკვირვების საგნად. აზროვნების აროცესი სხვა არაფერია, თუ არა დაკვირვება თავისთავზე, როგორც რელატიურ სუბიექტზე, როგორც თავისი თავის პრედიცირება, პროექტია. „მე ვარ—გადმოვცემს ნოვალისი, რელატიური სუბიექტ-ობიექტი, დაკვირვება, რამდენადაც მე ჩემგან რაიმეს პრედიცირებას ვახდენ, მაგრამ ვარ ამასთანავე აბსოლუტური სუბიექტი, რამდენადაც ამასთანავე პრედიცირებას ვახდენ. მე ვარ მოქმედი და გამცდელი ერთსა და იმავე დროს (tätig und leidend zugleich), როგორც ობიექტი და სუბიექტი“<sup>4</sup>. გამოდის, რომ ობიექტი არ არსებობს სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად, იგი მისი პრედიკატია (jedes Objekt ist ein Prädikat des absoluten Subjekt<sup>5</sup>). „მე“ ობიექტიცაა და სუბიექტიც, რამდენადაც „მე“ გრძნობს თავის განცდებსა და ქმედებას (sein Leiden und seine Tätigkeit fühlt); იგი მეტია, ვიდრე ობიექტი; ის არის სუბიექტიცა და ობიექტიც ერთსა და იმავე დროს.

ბუნებრივია, რომ ამ წინამძღვრიდან გამოსული ნოვალისი შლის პრინციპულ განსხვავებას იდეალიზმსა და მატერიალიზმს შორის, რაც მისთვის რეალიზმის ადექვატს წარმოადგენს. რადგან სუბიექტი და ობიექტი, „მე“ და „არამე“ ერთი მეორეს იდენტურია, ამიტომ იდეალიზმისა და რეალიზმის დაპირისპირება უსაფუძვლოა, ნამდვილი ფილოსოფია თურმე არის რეალისტური იდეალიზმი, რაც, ნოვალისის გაგებით, იგივე სპინოზიზმია (die wahre Philosophie ist durchaus realistischer Idealismus—oder Spinozismus<sup>6</sup>).

<sup>1</sup> Novalis Fragmente, 113.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 66.

<sup>4</sup> იგივე.

<sup>5</sup> იგივე, 66—67.

<sup>6</sup> იგივე, 99.





როგორც ვხედავთ, ნოვალისისათვისაც სამყაროს გაგების საკითხში მხოლოდ სავალ პუნქტს წარმოადგენს სუბიექტი, ამასთანავე სუბიექტი არა მხოლოდ როგორც მოაზროვნე და მოქმედი, არამედ როგორც თავისივე თავის დაკვირვების ობიექტად გამხდომი. შეთავსება ფიხტესთან ამ სამი მომენტისა მიაჩნია მას ფილოსოფოსობის იდეალად (das Ideal des Philosophierens<sup>1</sup>).

სხვა მომენტებთან ერთად ფიხტეს სისტემაში ნოვალისის მოწონების საგანს წარმოადგენს სამყაროს გაგების საკითხში მოაზროვნე სუბიექტის მიერ თავისივე თავის გახდომა დაკვირვების ობიექტად, ის, რასაც ჰაინე ირონიულად აღარებდა მაიმუნს, რომელიც ქვაბში თავისსავე კუდს ხარშავს<sup>2</sup>.

ფიხტეს „მეცნიერების თეორიაში“ ნოვალისის ინტერესს შეადგენს არა მხოლოდ სუბიექტის მიჩნევა ამოსავალ პუნქტად, არამედ ამ სუბიექტისათვის აქტიური როლის მინიჭება, ადამიანის უსაზღვრო ნებელობის აღიარება. ალანგებს რა კომპლექსურად ფიხტეს სისტემას, ნოვალისი განსაკუთრებით გამოყოფს „მე“-სათვის ამ ყოვლისშემძლე მნიშვნელობის მინიჭებას, აღნიშნავს, რომ „მე შემძლია იმის განხორციელება, რაც მსურს“, რომ „ადამიანისათვის შეუძლებელი არაფერია“<sup>3</sup>. სუბიექტის ყოვლისშემძლებლობის ეს აღნიშვნა ნოვალისს უნდა იზიდავდეს უპირატესად იმით, რომ იგი აძლევს ფართო გასაქანს ხელოვანს, მის წარმოსახვას, აძლევს საშუალებებს ფიხტიზირება (Fichtisilren) გაცილებით უფრო მეტი წარმატებით მოახდინოს ხელოვნებაში, ვიდრე ამას თვით ფიხტე ახდენს ფილოსოფიაში. ნოვალისს უთუოდ კმაყოფილებას ჰგვრის ის გარემოება, რომ ფიხტიზირება ფართო პერსპექტივას შლის ხელოვნების წინაშე, აძლევს ფართო გასაქანს რომანტიკოსთა წარმოსახვას, ხელოვნების ახალი, საუცხოო (wunderbare) ნიმუშების წარმოქმნისათვის<sup>4</sup>. იგი აძლევს ნოვალისს საფუძველს წამოაყენოს ხელოვნების, პოეზიის ყოვლისშემძლებლობის თეორია, წამოაყენოს დებულება მეცნიერების პოეზიად გადაქცევის შესახებ („მეცნიერებათა დასრულებული ფორმა პოეტური უნდა იყოს... ყოველი მეცნიერება ხდება პოეზია, მას შემდეგ, რაც ის ფილოსოფიად იქცა“)<sup>5</sup>.

როგორც ვხედავთ, ფიხტეს „მეცნიერების თეორიის“ ძირითადი პრინციპები განაპირობებს რომანტიზმის ლიტერატურის არა მხოლოდ საერთო ხასიათს, თეორიულ წინამძღვრებს უქმნის რომანტიკული ხელოვნების უნივერსალურ ხელოვნებად გამოცხადებას, არამედ განაპირობებს მხატვრულ სახეთა სისტემასაც ამ ლიტერატურაში, აბსტრაქტულ-სუბიექტივისტურ მისწრაფებებს რომანტიკული გმირებისას. ამავე თეორიულ წინამძღვარს ემყარება რომანტიზმის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში ხელოვნებისა და ხელოვანის როლის შეფასება. ამ შემთხვევაშიაც გამოსავალ პუნქტს რომანტიკოსებისათვის მათი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე წარმოადგენს ფიხტეს „მეცნიერების თეორია“.

<sup>1</sup> Novalis, Fragmente, 109.

<sup>2</sup> H. Heine, Zur Geschichte..., 263.

<sup>3</sup> Novalis, Fragmente, 109.

<sup>4</sup> იგივე, 107.

<sup>5</sup> იგივე, 163.



ხელოვნებისა და ხელოვანის ბუნების გაგებაში გერმანელი რომანტიკოსები იმყოფებიან ფიხტეს „მეცნიერების თეორიის“ უშუალო შთაბეჭდილებათა ქვეშ, ანვითარებენ დებულებას ხელოვნების მაღალი, ღვთაებრივი დანიშნულების შესახებ, ქადაგებენ მის დაშორებას რეალური სინამდვილიდან, ცხოვრების საჭირობორტო საკითხებიდან. მათ მიაჩნიათ, რომ ხელოვნებაში მიიღწევა უმაღლესი ცოდნა, უმაღლესი ჭეშმარიტება, რომ მასში იხსნება ის ანტინომიები, რომელთაც ადგილი აქვთ სინამდვილეში, ხორციელდება სინთეზი, ჰარმონია.

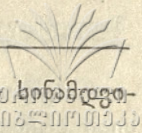
ჰარმონიის იდეალი, წამოყენებული შლეგელების და განვითარებული სხვა რომანტიკოსების მიერ, ნიშნავს სწრაფვას, მისტიკურ დარღვს უსასრულოსა და უნივერსალურზე, ზღვარის მოშლას სივრცესა და დროს შორის, ყოველგვარი წინააღმდეგობის „მოხსნას“ იდეალურის მისტიკური ჭკრეტის გზით. საკითხის ამგვარი გაგება არსებითად წყალს უშვებს რეაქციული კლასების წისქვილს, უაზროდ აცხადებს რაიმე ქმედით ბრძოლას საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძვლიანი გარდაქმნისათვის. ჯანყი ბურჟუაზიული საზოგადოების პირობითობისა და შეზღუდულობის წინააღმდეგ რომანტიზმის ესთეტიკაში, ამდენად, იქცევა არა მოწოდებად ბურჟუაზიული რევოლუციის დემოკრატიზაციისათვის, არამედ აქტიურ ბრძოლაზე უარის თქმის, უმოქმედობის, ქვიეტიზმის ქადაგებად.

პიროვნების, ამ შემთხვევაში ხელოვანის ავტონომიისა და შეუზღუდავი ნებელობის ქადაგება, რასაც რომანტიკოსები „მე“-ს შესახებ ფიხტეს მოძღვრებიდან იღებენ, იქცევა მათთან ფაქტიურად პიროვნების არა აქტიურობის, არამედ მისი პასიურობისა და უმოქმედობის აღიარებად. აქტიუობა პიროვნებისა ამ შემთხვევაში გაგებულია როგორც მისი ვათიშვა ადამიანთა საზოგადოებისაგან, როგორც უმოქმედობა, ხელის აღება პრაქტიკულ საქმიანობაზე, გაგებულია როგორც სოციალური ბოროტებისათვის წინააღმდეგობის გაუწევლობა და ჩაკეტვა თავის თავში, თავისი თავის შემოფარგვლა და დაპირისპირება დანარჩენი ადამიანებისათვის. საზოგადოებისაგან გამდგარი ინდივიდი, ხელოვანი—ეს ცენტრალური გმირი რომანტიზმის ხელოვნებისა, გამოდის პიროვნების მაღალი პრეტენზიებით. მაგრამ თვითონ მას თითო თითთან არ მიაქვს იმის შესაცვლელად, რაც პიროვნებას ბოჭავს, იგი მხოლოდ დარდობს უსაზღვრო თავისუფლებაზე, აქტიური მოქმედებისათვის კი თავს მოწოდებულად არ თვლის.

სინამდვილისა და იდეალის დამოკიდებულების, ჰარმონიის იდეალის ამგვარ გაგებაში მთელი სიცხადით ჩანს წინააღმდეგობრიობა რომანტიზმის მსოფლმხედველობისა, თანმიმდევრული დასკვნის გაკეთების უუნარობა იდეალსა და სინამდვილეს შორის მკვეთრი კონფლიქტის დანახვიდან. მასში ჩანს აგრეთვე არა მხოლოდ შეხვედრის, არამედ დაშორების მომენტი რომანტიზმის ესთეტიკასა და ფიხტეს „მე“-ს ფილოსოფიას შორის, ტენდენცია ფიხტეს დაძლევის და შეღინგთან დაახლოებისა.

სიმპტომურია ამ მხრივ რომანი „ლუცინდე“, რომელიც „ფრაგმენტების“ ძირითადი იდეების მხატვრული განხორციელების ცდას წარმოადგენს და რომელშიაც ნათლად იგრძნობა გამოძახილი ფიხტეს „მეცნიერების თეორიის“ იდეებისა. ეს რომანი მოფიქრებულია სწორედ ფიხტეს სუბიექტური იდეა-





ლიზმის პლანში, როგორც პიროვნების მიერ უარყოფა ობიექტური სინამდვილისა და აღიარება სუბიექტის და მისი მაღალი არეტენზიებისა.

პიროვნების მაღალი პრეტენზიებით გამოსვლა, რამდენადაც იგი მეშხანურ-ბიურგერული ყოფისათვის დამახასიათებელი პირობითობისა და შეზღუდულობის წინააღმდეგაა მიმართული, წარმოადგენდა ერთგვარად წინ გადადგმულ ნაბიჯს, მაგრამ იგი ამასთანავე თავისში ატარებდა ფრიად საშიშ ნიშნებსაც, რამდენადაც ასკეტურ-მორალისტური თავშეკავების წინააღმდეგ ბრძოლის აპრიორული ფაქტურად ქადაგებდნენ ამორალიზმს, თავშეუკავებელ განცხრომას. ასევე, გალაშქრება ბურჟუაზიული საქმიანობისა და პრაქტიციზმის წინააღმდეგ, რასაც ფიხტენაური დებულებიდან გამოსული გერმანელი რომანტიკოსები ეწეოდნენ, იქცეოდა მცონარეობის, საერთოდ პარაზიტული ცხოვრების აპოლოგიად. ბუნებრივია, რომ ეს გარემოება საბოლოო ჯამში ემხურებოდა საზოგადოების არა მოწინავე, არამედ რეაქციული კლასების ფიქრებსა და განწყობილებებს.

„მე“-სა და „არამე“-ს, სუბიექტისა და ობიექტის დამოკიდებულების საკითხის ხელოვნების სფეროში ფიხტენსებურ დაყენებას რომანტიზმის ლიტერატურა მიჰყავდა სინამდვილისადმი ხელოვნების დაპირისპირების, ხელოვნების ავტონომიის იდეალისტური პროგრამის წამოყენებამდე, იმის აღიარებამდე, რომ ხელოვნება არაა განსაზღვრული სინამდვილის კანონზომიერებით. მას აგრეთვე, როგორც აღვნიშნეთ, მიჰყავდა რომანტიზმი პიროვნების, რომანტიკული გმირის უკიდურესი სუბიექტივიზმისა და ნებელობის, ქვეტიზმისა და ამორალიზმის ქადაგებამდე.

ეს ხაზი გასდევს კონსერვატიულ გერმანულ რომანტიზმს განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. იგი შეინიშნება, მეტად თუ ნაკლებად, და თავისებურად, მის ყველა კლასიკურ წარმომადგენელთან. საკითხის ამგვარად გაგებისა და გადაწყვეტის მსაფლმხედველობრივი ძირები მოცემულია კლასიკურ გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიაში, მომეტებულად, ფიხტეს „მეცნიერების თეორიაში“, ხოლო ესთეტიკის სფეროში და მხატვრული შემოქმედების დარგში კი მისი დასმის პირობად გამოდის ფრ. შლეგელი თავისი ესთეტიკური და ლიტერატურულ-კრიტიკული შრომებით, ასევე რომანით „ლუცინდე“.

ამ ნაწარმოების ძირითად იდეურ ხაზს წარმოადგენს სუბიექტის, ამ შემთხვევაში ხელოვანის დაპირისპირება ობიექტური სინამდვილისადმი და ამ წინააღმდეგობის გადაწყვეტა სუბიექტივისტურ პლანში, პიროვნების მიერ უარყოფა მისი ნებისყოფის გამსაზღვრელი ყოველგვარი გარეშე კანონებისა. რომანის გმირები, მხატვრები—იული და ლუცინდე უპირისპირებენ თავიანთ თავს მთელს საზოგადოებას, ხელმძღვანელებენ მხოლოდ თავიანთი შინაგანი იმპულსებით, ირონიულად ეკიდებიან იმას, რაც ხდება მათ ირგვლივ, კანონებს, ადათ-წესებს, საზოგადოებრივ აზრს. ისინი კრავენ ურთიერთშორის თავისუფალ კავშირს, უკუაგდებენ რელიგიისა და ტრადიციის მიერ განდიდებულ საოჯახო ცხოვრების წესებს.

როგორც აღინიშნა, ხელოვნებისა და სინამდვილის, სუბიექტისა და ობიექტის დაპირისპირება არ არის დამახასიათებელი მარტოოდენ ფრ. შლეგელისათვის; იგი წარმოადგენს ნიშანდობლივ მხარეს გერმანული რომანტიზმისათვის საერთოდ. რომანტიზმის ხელოვნების იდეალს საფუძვლად სწორედ



ამ დაპირისპირების შეგნება უდევს, შეგნება იდეალსა და სინამდვილეს შორის წინააღმდეგობისა, მისი გადაწყვეტლობისა კრიტიკულ ფილოსოფიაში. ის გარემოება, რომ რომანტიკოსები ვერ ხელავენ ამ წინააღმდეგობის გადაწყვეტას კანტთან და ამიტომ ეკედლებიან ფიხტეს, იღებენ პრინციპში ამ უკანასკნელის მიერ ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის იდეალისტურ გადაწყვეტას, არ ნიშნავს, რომ მათ ვაგებაში წინააღმდეგობა სუბიექტსა და ობიექტს, ხელოვანსა და გარე სამყაროს შორის მოხსნილია. მსოფლმხედველობრივი სინთეზის, ჰარმონიის იდეალის ძიებას გერმანულ რომანტიკოსებთან აზრი ეძლევა მხოლოდ მოხსენებული წინააღმდეგობის აღნიშვნის ფონზე. სინთეზის ძებნა წარმოებს, და სრულიად ბუნებრივადაც, წინააღმდეგობათა კონსტატაციის საფუძველზე. სინთეზი გულისხმობს წინააღმდეგობის მოცემულობას, რადგან მისი მოხსნის საფუძველზე მიიღწევა იგი.

ხელოვნებისა და სინამდვილის დაპირისპირება, მოცემული ფიხტეანურ სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ ასპექტში, როგორც ითქვა, დამახასიათებელია არა მარტო შლეგელისათვის, არამედ გერმანული რომანტიზმისათვის საერთოდ. შლეგელების „ფრაგმენტების“ პრობლემატიკა ესიტყვება სხვა რომანტიკოსთა ესთეტიკური შრომების პრობლემატიკას, ნოვალისის „ფრაგმენტებს“, ტიკისა და ვაკენროდერის, აგრეთვე შლაიერმახერის ესთეტიკურ შრომებს. იგივე ითქმის რომანტიკოსთა მხატვრულ ნიმუშების შესახებაც.

მსგავსად „ლუსინდისი“, ტიკის ნაწარმოებებშიაც ცენტრალურ თემას წარმოადგენს სუბიექტის, მომეტებულად ხელოვანის დაპირისპირება ობიექტური სინამდვილისადმი, ხელოვანის აბსოლუტური თავისუფლებისა და ნებელობის აღიარება, სინამდვილის კანონების უარყოფა. ამ პლანშია მოხაზული ტიკის მიერ მოცემული მხატვრული სახეები ვილჰელმ ლოველის, ფრანც შტერნბალდის, ქერა ეკბერტისა, ქრისტიანეს, შექსპირის, მარლოს, გრინისა და სხვ. ამ პლანშია მოცემული ვაკენროდერის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე იოსებ ბერგლინგერისა, ნოვალისის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე ჰაინრიხ ოფტერდინგენისა, პოფმანისეული მხატვრული სახე კრაისლერის, კარდილიაკის და მრავალი სხვა. ყველა მათგანში ხაზგასმულია სუბიექტის დაპირისპირება სინამდვილისადმი, თავისებური ბუნტი შეზღუდული მეზიანური ყოფის, პრაქტიციზმისა და საქმოსნობის წინააღმდეგ. ეს ძირითადი ნიშანდობლივი მხარე აერთიანებს ამ რომანტიკულ გმირებს, წარმოადგენს მათ ერთ იდეურ სიბრტყეზე.

ეს მხატვრული სახეები გასაგები ხდება სუბიექტისა და ობიექტის, ხელოვანისა და სინამდვილის იმ დაპირისპირების პლანში, რომელსაც იძლევა რომანტიზმის ესთეტიკა ფიხტეს „მეცნიერების თეორიის“ გავლენით. ამ დაპირისპირების, წინააღმდეგობის შეგნება უდევს საფუძვლად საერთოდ რომანტიზმის ხელოვნებას, მის გარეშე ის, როგორც რომანტიკული ხელოვნება, არ არსებობს.

მაგრამ რომანტიზმის ხელოვნებაში სუბიექტისა და ობიექტის, ხელოვანის და სინამდვილის არა მხოლოდ დაპირისპირებაა ფიქსირებული, არამედ მისი გადაწყვეტაც, წინააღმდეგობის რომანტიკული მოხსნა, სინთეზის განხორციელება. და როგორც წინააღმდეგობათა ფიქსაციის, ისე მისი გადაწყვეტისას, გერმანული რომანტიზმი იმპულსს ამ საკითხის ფიხტესეული გადაწყვე-





ტიდან იღებს. ხელოვანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების წყდება ხელოვანის აბსოლუტური თავისუფლების, მისი შეუზღუდავი ნებელობის აღიარების ნიშნით, ხელოვნების სინამდვილიდან მოწყვეტის, მისი თვითმიზნობრიობის, ხელოვნების ყოვლის მომცველობისა და უნივერსალიზმის აღიარებით. ამ წინამძღვრებზე იგება რომანტიკული ესთეტიკა, მუშავდება ძირითადი პრინციპები მხატვრული პრაქტიკისა. ამ საფუძველზე იგება ახალი, წინანდელისაგან განსხვავებული სისტემა მხატვრული სახეების, მხატვრული ხერხებისა და ტექნიკის, ახალი არქიტექტონიკური აღნაგობა მხატვრული ნიმუშებისა.

ამ ძირითად თეორიულ საფუძველზე იგება რომანტიკული ირონია, როგორც რომანტიკული ხელოვნების ერთი აუცილებელი ნიშანთაგანი. მოძღვრება რომანტიკული ირონიის შესახებ გასაგები ხდება ზოგად ფილოსოფიურ ასპექტში, მხოლოდ იმის გათვალისწინებით, რომ ეს ხელოვნება სუბიექტ-ობიექტის დამოკიდებულების საკითხის ფიზტესებური გაგებიდან გამოდის, რადგან რომანტიკული ირონიის შესახებ მოძღვრების ფილოსოფიურ წინამძღვარს წარმოადგენს სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობის გადაწყვეტა მეორის პირველში გათქეფვის გზით. მოძღვრება რომანტიკული ირონიის შესახებ წარმოადგენს აუცილებელ ინგრედიენტს რომანტიზმის ანტირეალისტური ესთეტიკისას, რამდენადაც იგი გულისხმობს მხატვრის აბსოლუტურად თავისუფალსა და ნებისმიერ დამოკიდებულებას მასალისადმი, ამ უკანასკნელის კანონების უგულვებლყოფას. თვით ირონიის ცნების გამოყენება გერმანელი რომანტიკოსების მიერ იმაზე მიგვითითებს, რომ ისინი არ ცნობენ ხელოვნებისათვის რაიმე გარეშე მსაზღვრელ ფაქტორებს, მათ უგულვებლყოფას ახდენენ.

წინააღმდეგობათა რომანტიკული გადაწყვეტის, რომანტიკული სინთეზის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს ფრ. ზლეველის „ლუცინდე“. ცხადი ხდება, რომ ხორციელი დატკობის, მხიარული ჰელონიზმის მქადაგებელი მწერალი ამ რომანში ფაქტობრივად აცლის მის მიერ აღიარებულ დატკობის ფილოსოფიას გრძნობით-მატერიალურ მხარეს, ისახავს რა მეტაფიზიკურ მიზანს, — ჰარმონიის მიღწევას დატკობაში თვით დატკობის შეგრძნების მეოხებით. ეს იგივე მხატვრული შემოქმედების ენაზე გადატანილი ფიხტეანური „მე“ არის, რომელიც შემეცნების ობიექტად თავისავე თავს იღებს. „მე არა უბრალოდ ვტკბებოდი, ამბობს რომანის გმირი, არამედ ვგრძნობდი და ვტკბებოდი აგრეთვე დატკობაში“. სიყვარულიც ავტორის მიერ წარმოდგენილია როგორც „მარადიული ერთიანობა“ არა მხოლოდ რეალური ქვეყნის, არამედ „ჭეშმარიტი განუყოფელი, უსახელო და უსასრულო ქვეყნის მიმართ... „ჩვენი უკვდავი მყოფობის“ მიმართ. შეყვარებულთა ურთიერთობა გაგებულია როგორც სწრაფვა კოსმიური ერთიანობისაკენ, ურთიერთთან დაკავშირება უსასრულოში. იული და ლუცინდე ერთიმეორის მიმართ არიან არა მხოლოდ ჩვეულებრივი ადამიანები, არამედ გამომხატველნი რადაც უსასრულოს, უნივერსალურის. ლუცინდე იულის, მაგალითად, მიაჩნია „უშამავლად მის „დაფლეთილ ნატურასა“ და „მარადიულად უცვლელ ადამიანობას შორის“.



როგორც ვხედავთ, მთლიანობისა და ჰარმონიის ძიება „ლუციანდესში“ ატარებს მეტაფიზიკურ-მისტიკურ ხასიათს. ფილოსოფია „არაფრის კეთებისა“, „სასიამოვნო უმოქმედობისა“ წარმოდგენილია როგორც უნივერსუმის წვდომა.

ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების, რომანტიკული სინთეზის ძირითადად ასეთივე გაგებაა მოცემული ტიკისა და ვაკენროდერის თეორიულ ტრაქტატებსა და მხატვრულ ქმნილებებში. ხელოვნება ამ რომანტიკოსთა გაგებაში წარმოდგენილია როგორც წმინდათა-წმინდა, როგორც იგივე რელიგია. „ხელოვნების უკეთილშობილესი ნაწარმოებით გამოწვეულ ტკობას, ვკითხულობთ „გულის აღსარებებში“; მე ვაძარებ ლოცვას. ზეცისათვის მიუღებელია ის, ვინც მიმართავს მას მხოლოდ იმისათვის, რომ თავი დააღწიოს ყოველდღიურ მოვალეობას... ზეცისათვის იგია უსაყვარლესი, ვინც მშვიდად ელოდება დანიშნულ დროს, როცა კეთილმოქმედი ზეციური სხივი თავისი ნებით მოველინება მას და, ხეცს რა მიწიური არარაობის საბურველს, ჩვეულებრივი მომაკვდავის სულს რომ აფენია, ათავისუფლებს სულს და ხსნის მასში მის უკეთილშობილეს ნაწილს... მე მგონია, რომ ასე უნდა მივუდგეთ ხელოვნების უდიდეს ქმნილებებს, რათა გამოვიტანოთ მათგან სარგებელი ჩვენი სულის სასახელოდ“.

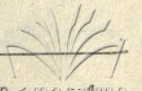
ხელოვნება, ტიკისა ვაკენროდერის აზრით, ღვთაებასთან დამაკავშირებელი საშუალებაა, მასში მოცემულია „ღვთაებრივი ნაპერწკლის კვალი“, რომელიც ადამიანებისავე მეშვეობით „ისევ უბრუნდება ბრწყინვალეობით შემოქმედს“. აქედან გამოსულთ, ვაკენროდერსა და ტიკს მიაჩნიათ, რომ ხელოვნების სათავეები ღვთაებრივია საძიებელი, რომ ხელოვნების გენია ღვთაებრივიდან გამოდის და მასვე უბრუნდება. ხელოვნება, ვაკენროდერის აზრით, ადამიანური შვეგრძნების ყვავილია (ist die Blume menschlicher Empfindung<sup>1</sup>). იგი ამალღებულია მიწიერი სინამდვილიდან ზეციურამდე<sup>2</sup>.

ხელოვნებისა და რელიგიის კავშირის აღიარება, ხელოვნების სათავეების ღვთაებრივში ძიება ტიკსა და ვაკენროდერთან წარმოადგენს სწორედ რომანტიკულ ჰარმონიას, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ პლანში გადაწყვეტას. ამ ძირითად პუნქტში ცხადი ხდება მათი და შლეგელის ისეთიკეთი შეხედულებების თანხვედნილობა.

სინამდვილიდან გამდგარი და მისგან ამალღებული ასეთი „წმინდა“ ხელოვნების ენთუზიასტად გვევლინება მხატვრული სახე კომპოზიტორ იოსებ ბერგლინგერისა. იგი დაჯილდოებულია სწორედ იმ ნიშნებით, რაც ტიკსა და ვაკენროდერს მალალი, ღვთაებრივი საწყისის მქონე ხელოვნების ნიშანდობლივ მხარედ მიაჩნიათ. ისიც ისევე რომანტიკული წინააღმდეგობის ხლართშია გაბმული, როგორც შლეგელის იული და ლუცინდე. მასაც სულს უხუთავს გარემო, საზოგადოება, ოჯახი, სიცარიელე, მუზღუღულობა და ანტიესთეტიზმი ადამიანების. ისიც უპირისპირდება ამ საზოგადოებას, მაგრამ წინააღმდეგობა ამ შემთხვევაშიაც წყდება ისევე რომანტიკულად, იდეალისტურად, როგორც ამას ლუცინდესა და იულის მაგალითზე ვხედავთ. წინააღმ-

<sup>1</sup> Wackenroder W., Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders, jena, 1910, გვ. 47.  
<sup>2</sup> იქვე.





დეგობა სუბიექტსა და ობიექტს შორის წყდება ობიექტის სუბიექტში გათქმვით, შემოქმედის ჩაძირვით თავისთავში, მისტიკურ-მეტაფიზიკური მთლიანობის ძიებით ხელოვნებაში. ხელოვანის შინაგანი ხმა მოუწოდებს ბერგლინგერს თავი შორს დაიჭიროს ადამიანებისაგან, ცხოვრების „უმგვანო სახეებისაგან“, რომელთაც თურმე შეუძლიათ ძალით გაიტაცონ და გათქვიფონ იგი „მიწიურ ჭუჭყში“.

ბერგლინგერის ხელოვნების იდეალი ამდენად ანტირეალისტური ბუნებისაა, გულისხმობს, რომ ხელოვანი უნდა დარჩეს თავისი ოცნების სფეროში, არ დავიდეს რეალობამდე, თუ არ უნდა, რომ ჯვარი დაესვას მას, როგორც ხელოვანს.

ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის ასეთივე სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ გადაწყვეტას ვხედავთ ნოვალისთან, მის თეორიულ და მხატვრულ ნაწერებში. ეს მწერალიც გამოდის იდეალსა და სინამდვილეს შორის წინააღმდეგობის კონსტატაციიდან, ხელოვნების მაღალი, ღვთაებრივი დანიშნულების, სინამდვილისაგან მისი დამოუკიდებლობის აღიარებიდან. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ნოვალისის თეორიული შრომა — „ფრაგმენტები“, რომელშიაც ხაზგასმულია პოეზიის (იგულისხმება რომანტიკული პოეზია) მაღალი, ღვთაებრივი დანიშნულება, მისი მნიშვნელობა უნივერსუმის წვდომის საქმეში.

პოეტი, ფიქრობს ნოვალისი, ყველაზე უკეთესად წვდება მოვლენებში დაფარულ აზრს, მთლიანსა და უნივერსალურს. იგი დაჯილდოებულია პოეზიის გრძნობით, რასაც „ბევრი აქვს საერთო მისტიკურ გრძნობასთან“. ამ გრძნობის მეოხებით ხდება შესაძლებელი წარმოდგენილ იქნას ის, რაც არაწარმოდგენადია, დანახულ იქნას ის, რაც არახილვადია, ნაგრძნობი იქნას ის, რაც არასაგრძნობადია. პოეზიის გრძნობა — ფიქრობს მწერალი, ენათესავება წინასწარმეტყველურ გრძნობას, საერთოდ, რელიგიურ გრძნობას.

მსგავსად „საისელი მოსწავლეებისა“, ფრაგმენტებშიაც ის აზრია განვითარებული, რომ შემეცნებელსა და შესამეცნებელს შორის არის იგივეობა, უკეთ, შემეცნების ობიექტი შემეცნების სუბიექტშია მოცემული. სუბიექტი, იგივე პოეტი, წინასწარ აღარებს თავისში იმას, რაც უნდა აისახოს; მხატვრული ასახვა წარმოადგენს არა რაიმე ახლის შექმნას, არამედ, განმეორებას პოეტის მიერ თავისივე თავისა. „იგი (პოეტი — გ. ხ.), წერს ნოვალისი, წარმოადგენს ნამდვილი მნიშვნელობით იგივეობას სუბიექტისა და ობიექტის, სულისა და გარესამყაროს“.

შემეცნების სუბიექტისა და ობიექტის, ხელოვნებაში წარმოსახავისა და წარმოსახველის იდენტურობის აღიარება ნიშნავს საკითხის იმავე სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ პლანში დასმასა და გადაწყვეტას, რომელსაც ვხედავთ ფიხტეს მოძღვრებიდან გამოსულ რომანტიკოსებთან საერთოდ. მართალია, ნოვალისი ლაპარაკობს ობიექტის, ბუნების სუბიექტისაგან არა დამოკიდებულებაზე, არამედ მათ იდენტურობაზე, მაგრამ თუ ჩავუღრმავდებით მის ესთეტიკურ შეხედულებებს, თუ განვიხილავთ მათ მწერლის მხატვრულ ნაწარმოებებთან შეპირისპირებაში, დავრწმუნდებით, რომ აქ ფაქტობრივად სუბიექტობიექტის არა ინდენტურობის აღიარებასთან გვაქვს საქმე, არამედ ისევ ობიექტის სუბიექტში გათქვეფასთან.



ამ დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს უპირატესად ის, თუ როგორ ესმის ნოვალის თვით ობიექტი, ბუნება. „საისელი მოსწავლეების“, „ფრაგმენტებისა“ და „ჰაინრიხ ოფტერდინგენის“ შესწავლა ეჭვს არ ტოვებს, რომ ბუნება მწერალს ესმის მაინც სუბიექტივისტურ-იდეალისტურად. მას მიაჩნია, რომ ბუნების ჭეშმარიტება თვით შემეცნებელ სუბიექტშია მოცემული და ბუნების შემეცნებისას ის იმას ავლენს, რაც მასში იმთავითვე მოცემული იყო. ეს ასეა, მაგრამ იმის უარყოფაც შეუძლებელია, რომ ფილოსოფიის ძირითადი საკითხების გაგებაში ნოვალისი, მსგავსად სხვა რომანტიკოსებისა, ბრმად კი არ მიჰყვება ფიქტს, არამედ რიგი მნიშვნელოვანი საკითხის გაგებაში შორდება მას და უახლოვდება შევლინს.

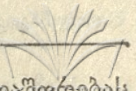
ამ წინამძღვარზე ბუნებრივად მოჩანს ნოვალისთან მოთხოვნა პოეზიისათვის უნივერსალური ხასიათის მიცემის, ყველაფრის პოეზიაში გაერთიანების ე. წ. ორგანული პოეზიის შექმნის შესახებ. ირკვევა, რომ პოეტი თურმე ყველაზე სრულად იგებს მოვლენათა აზრს და იგებს იმ იგივეობის წყალობით, რომელიც მასსა და გარე სამყაროს შორის არსებობს, ასევე, იმის წყალობით, რომ მას გააჩნია არა მხოლოდ ანალიტიკური უნარი, ამ ცნების წმინდა რომანტიკული გაგებით, არამედ სინთეტიკური უნარიც, უნარი წესრიგის, კავშირის დამყარებისა, აგრეთვე, შეთხზვისაც. „პოეტი, გადმოგვცემს ნოვალისი, აწესრიგებს, აკავშირებს, ირჩევს, თხზავს და მისთვის თვითონ გაუგებარია თუ რატომ იქცევა იგი სახელდობრ ასე და არა სხვანაირად“.

პოეზიის, ბუნების ასეთი იდეალისტური შეფასება უდევს საფუძვლად ნოვალისთან რომანტიკული პოეზიის ძირითადი ხასიათის დადგენას. ამ პოეზიის ძირითად მხარედ მას მიაჩნია მისი უნივერსალობა, აბსოლუტურობა. პოეზია არის აბსოლუტური რეალობა, აღნიშნავს მწერალი. იგი „არის ყოველივე და ყველაფერი“, „ჭეშმარიტი პოეტი ყოვლის მცოდნეა“, ის მართლაც რომ სამყაროა პატარა მაშტაბით“.

სუბიექტ-ობიექტის დამოკიდებულების საკითხის იდეალისტური გადაწყვეტის, რომანტიკული სინთეზის განხორციელების ბრწყინვალე ნიმუშს იძლევა ნოვალისი რომანში—„ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“. ეს რომანი მოასწავებს ახალ საფეხურს გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში, საფეხურს მისი მომწიფების, ახალ სკოლად ჩამოყალიბებისა. იგი უჩვენებს გერმანული ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ხაზს, ხაზს რომანტიკული ლიტერატურის განვითარებისა. ამ რომანში ნათლად იგრძნობა, თუ რა ფილოსოფიურ-ეთიკურ და მხატვრულ-ლიტერატურულ წინამძღვრებს ემყარება ეს ახალი სკოლა, როგორია მიმართება მის ესთეტიკასა და კლასიკურ ლიტერატურას, ასევე კლასიკურ იდეალისტურ ფილოსოფიას შორის. ნოვალისის ეს ახალი ნაწარმოები მოფიქრებულია როგორც ანტიგოეთური, ანტიგანმანათლებლური ნაწარმოები. შლეგელების თეორიულ-კრიტიკული ნაშრომების, შლაიერმახერისა და ტიკის ესთეტიკური და მხატვრული ნაწარმოებების გასწვრივ სავსებით ბუნებრივად მოჩანს ნოვალისის ეს ახალი რომანი, მიმართული განმანათლებლური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის, უპირველესად, გოეთეს ესთეტიკის წინააღმდეგ.

„ოფტერდინგენის“ რომანი მთელი სისავსით ავლენს ახალი ლიტერატურის თავისებურებას, მის მსოფლმხედველობრივ ძირებს, მის მიმართებას ეპოქის ძირითადი ფილოსოფიური და ესთეტიკური სისტემებისადმი. მართალია,





თვით ნოვალისს მიაჩნია, რომ ეს ნაწარმოები მოასწავებს მის დამოკიდებულ ფილოსოფიისაგან და დაბრუნებას თავის თავთან, გრძობის სამყაროსს, მაგრამ ეს არ უნდა იქნას ვაგებული თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით, სახელდობრ, როგორც გულისაცრუება ფილოსოფიაზე საერთოდ, ხელოვნების საკითხების ფილოსოფიისაგან დაცილება. უფრო სწორი იქნება თუ ვიფიქრებთ, რომ ნოვალისის ეს სიტყვები მოასწავებს ინტერესის შენელებას ერთი ფილოსოფიური სისტემისადმი, რომლის ფარვატერშიაც იგი, სხვა რომანტიკოსების მსგავსად, მოქცეული იყო და ინტერესის გაძლიერებას მეორე, ახალი ფილოსოფიური სისტემისადმი, ინტერესის შენელებას ფიხტეს ფილოსოფიისადმი და მის გავლენებს შელინგის ფილოსოფიისადმი.

„ოფტერდინგენის“ რომანი გვანიშნებს დაშორების მომენტებს ნოვალისსა და ფიხტეს სისტემას შორის და ამ მხრივაცაა იგი მნიშვნელოვანი როგორც ახალი ტენდენციის მაჩვენებელი რომანტიზმის განვითარებაში; მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ იგი ფიხტესაგან მწერლის საბოლოოდ გამიჯვნას მოასწავებს. ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის, ასევე ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების ვაგებაში ნოვალისი ამ რომანში, მართალია, მნიშვნელოვნად შორდება „მე“-სა და „არამე“-ს დამოკიდებულების საკითხის ფიხტესებურ გადაწყვეტას, შორდება უპირატესად იმით, რომ უგულებელყოფას თვით მეცნიერული შემეცნების მნიშვნელობას და კურსს იღებს გრძობით შემეცნებაზე, მაგრამ ეს არ უარყოფს იმას, რომ საკითხი მასთან წყდება მაინც სუბიექტივისტურად, რამდენადაც გრძობითი შემეცნების სუბიექტად, ბუნებრივია, „მე“ გამოდის.

„მე“-სა და „არამე“-ს დამოკიდებულების საკითხი „ოფტერდინგენშიაც“ ამდენად, წყდება „მე“-ს სასარგებლოდ, „არამე“-ს მაინც სუბიექტში გათქვეფის გზით. მიჩნეულია, რომ „არამე“-ში სხვა არაფერი მოიძებნება, თუ არა ის, რაც იმთავითვე „მე“-ში იყო მოცემული. „მე“ ნოვალისის კონცეფციაში, ამდენად, გამოდის ისეთივე ყოვლისმომცველი, როგორიცაა ფიხტანური „მე“, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ მასში იმთავითვეა ნაგულისხმევი ის ჭეშმარიტება, რასაც იგი გარესამყაროში ეძებს. საბოლოო ჯამში ესეც იმის აღნიშვნას წარმოადგენს, რომ გარესამყარო, „არამე“ სუბიექტის პროექციაა, მისი წარმოდგენის შედეგია.

სინთეზი „მე“-სა და „არამე“-ს შორის, რომანტიკული ჰარმონია ნოვალისთან წარმოდგენილია, როგორც შედეგი ადამიანის, ამ შემთხვევაში ხელოვნის, რეალური სინამდვილიდან სულ უფრო და უფრო დაშორების, თავისთავში ჩაძირვის, მისტიკაში გაჩეხვის. ამიტომ უსახავს მწერალი თავის რომანს მიზნად „ვილჰელმ მაისტერისადმი“ დაპირისპირებას, რადგან „მაისტერში“ მას „მე“-სა და „არამე“-ს დამოკიდებულების საკითხის პრინციპულად განსხვავებული გადაწყვეტა ევლუვის. იმ დროს, როცა გოეთე მიზნად ისახავს უჩვენოს რეალური სინამდვილის პრიმატი, მისი გარდამქმნელი როლი ადამიანის განვითარებაზე, უჩვენოს ადამიანის განკურნვა ცალმხრიობისაგან, უსაგნო მეოცნებეობისაგან ცხოვრებასთან კავშირის დამყარების გზით, ნოვალისი, პირიქით, ამ ცალმხრივობაში ხედავს ადამიანის ნამდვილი მოწოდების განხორციელებას, ადამიანის მისვლას ჭეშმარიტებასთან, უნივერსუმთან, ღვთაებასთან დაკავშირებას.



რომანის ცენტრალური გმირის, ჰაინრიხის გზა ესაა გზა წინამძღვრების მოხსნისა, მის მიერ რეალური სინამდვილის უარყოფისა, მაგიკოს იდეალისტად, სრულყოფილ რომანტიკოს პოეტად გახდომისა. მისი განვითარების მაგალითზე მწერალს სურს უჩვენოს სულიერი საწყისის გამარჯვების ზეიმი მატერიალურ საწყისზე, თავისი იმ თეორიული დებულების ცხადყოფა, რომ სამყაროს არსებას წარმოადგენს მსოფლიო სული, რომელიც სიმბოლოებსა, ზღაპრებსა და მითებში ვლინდება.

ფილოსოფიის ამ ძირითადი საკითხის გაგებაში ჩანს შეხებისა და დაშორების პუნქტები ნოვალისისა და ფიხტეს მსოფლმხედველობას შორის. ცხადი ხდება, რომ იგი, მსგავსად ბევრი სხვა რომანტიკოსისა, მოქცეულია „მეცნიერების შესახებ მოძღვრების“ იდეათა ფარვატერში, მისგან დებულობს იმპულსს თავისი მეცნიერული თუ მხატვრული კონსტრუქციებისათვის, მაგრამ ამასთანავე ავლენს ტენდენციას ფიხტესაგან დაშორების და შეღინგთან დაკავშირებისა.

ეს ახალი ტენდენცია არ შეიძლება ჩაითვალოს შემთხვევით მოვლენად, იგი კანონზომიერი მოვლენაა, რომელიც შეინიშნება არა მხოლოდ ნოვალისთან, არამედ რომანტიზმის სკოლაში საერთოდ. ფიხტეს „მეცნიერების თეორია“, მართალია, მძლავრად გაიტაცა რომანტიკოსები, შესარულა მნიშვნელოვანი როლი ამ ახალი სკოლის თეორიული საფუძვლების გამომუშავებაში, მაგრამ რომანტიკოსები ბრმად არ გაჰყოლიან ამ ფილოსოფიას. იმთავითვე ცხადი გახდა, რომ ისინი ვერ დარჩებოდნენ ბოლომდე მისი თანამგზავრი. სუბიექტისა და ობიექტის დამოკიდებულების საკითხის ფიხტესებური გადაწყვეტა უდავოდ იზიდავდათ მათ, აძლევდა მათ თეორიულ საფუძველს განვიითარებინათ ხელოვნების სინამდვილისაგან მოწყვეტის, ხელოვნების ავტონომიის, უნივერსალიზმის თეორია, შეექმნათ სისტემა რომანტიკული მხატვრული სახეებისა, დაეპირისპირებინათ ახალი სკოლა განმანათლებლური რეალიზმისათვის, მაგრამ იმთავითვე იგრძნობოდა, რომ შეჩერება ამ საფეხურზე მათ არ შეეძლოთ.

ფიხტესადმი რომანტიკოსთა კრიტიკულ დამოკიდებულებაში არ არის ერთგვარობა, ისე, როგორც ამგვარი ერთგვარობა არ არის მისდამი პოზიტურ დამოკიდებულებაშიაც; მაგრამ ძირითადი ხაზი მაინც ერთია, ერთი ცენტრალური პუნქტის გარშემო წარმოებს ეს კრიტიკა. ეს ცენტრალური პუნქტია სუბიექტი, ხელოვანი და მისი როლის შეფასება. ფიხტეს მოძღვრება სუბიექტის შესახებ რომანტიკოსებმა ხელოვანზე გადაიტანეს. მათ უდავოდ მოსწონდათ პიროვნების ეს თვითმპყრობელური როლის ხაზგასმა, მაგრამ არ მოსწონდათ ფიხტეს მიერ საკითხის მხოლოდ შემეცნების, ლოგიკურ სფეროში დასმა და განხილვა. ფიხტეს მოძღვრება უსასრულოს, ინტელექტუალური განჭვრეტის შესახებ აკმაყოფილებდათ რომანტიკოსებს, მათ მისწრაფებას უნივერსალურისაკენ, მაგრამ მათ არ აკმაყოფილებდათ, რომ ფიხტე ლოგიკურით იფარგლებოდა. რომანტიკული მსოფლმხედველობის ნიშანდობლივ მხარეს კი წარმოადგენს კურსის აღება არა გონებაზე, არამედ გრძნობაზე, არა იმდენად ნაფიქრზე, რამდენადაც განცდილზე.

ფიხტეს „მეცნიერების თეორია“, ამდენად, რომანტიკოსების გაგებაში წარმოადგენდა შეზღუდვას შემოქმედი მხატვრისას, ფრთების შეჭრას მისი





წარმოსახვისათვის, ფანტაზიისათვის და ყველაფრის დაყვანას მშრალი მცენიერების კონსტრუქციამდე.

როტტერმელი ფიქრობს, რომ რომანტიკოსების (მას მხედველობაში ჰყავს შლეგელები) გამოსვლა ფიხტეს წინააღმდეგ წარმოებს გოეთეს პოზიციიდან<sup>1</sup>. ამგვარად შეფასება ფიხტეს წინააღმდეგ შლეგელების კრიტიკული გამოსვლისა ნიშნავს იმის აღიარებას, რომ შლეგელები რეალიზმის მხარეს იჭერენ. სწორედ ასე აფასებს შლეგელების კრიტიკულ გამოსვლას ფიხტეს წინააღმდეგ ბატიუსკოვი. მისი აზრით ფრ. შლეგელის გამოსვლას ფიხტეს წინააღმდეგ საფუძვლად უდევს ის, რომ შლეგელი ორგანულადაა დაკავშირებული „მშვენიერ დედამიწასთან“<sup>2</sup>).

ასეთი მტკიცება საფუძველს მოკლებულად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან არა რეალიზმის საწყისის უგულვებელყოფა განიზიდავს შლეგელსა და, საერთოდ, რომანტიკოსებს ფიხტეს სისტემაში, არამედ იმის შეგნება, რომ ეს სისტემა მათ ვერ უწევს საკმარის სამსახურს მატერიალური საწყისის სრულ უგულვებელყოფაში და სულიერი საწყისის განდიდებაში; და ვერ უწევს იმიტომ, რომ ფრთებს აკვეცს მხატვრის ფანტაზიისა და წარმოსახვას მშრალი მეცნიერული განსჯებით<sup>3</sup>.

ცხადი ხდება, რომ ფიხტეს წინააღმდეგ გამოსვლაში რომანტიკოსები კურსს იღებენ არა ობიექტურ რეალობაზე, მეცნიერულ ცოდნაზე, არამედ ფანტაზიაზე, მისტიკასა და რელიგიაზე. ფიხტეს კრიტიკას ისინი ეწევიან არა მატერიალიზმის, არამედ ისევ იდეალიზმის, კათოლიციზმის პოზიციიდან. ყველაზე ადრე ასეთი ვითარება შეინიშნება შლაიერმახერთან, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ თავს გარკვეულად დეფალბულად გრძნობს ფიხტეს „მეცნიერების თეორიით“, გამოდის იმთავითვე თავისი კრიტიკული შენიშვნებით, რომლებშიაც იგი დგას მკვეთრად მისტიკურ-რელიგიურ თვალსაზრისზე („სიტყვები რელიგიის შესახებ“).

ეს კრიტიკული ნოტები ფიხტესადმი დამოკიდებულებაში შეინიშნება ძმ. შლეგელების კრიტიკულ შრომაში, აგრეთვე ტიკის, ვაკენროდერისა და ნოვბლისის შრომებში. განმანათლებლობის, რაციონალიზმის უარყოფის პრინციპი მათთან იხატება საერთოდ გონების, მეცნიერული შემეცნების უარყოფაში, არა ისაა მიჩნეული ნამდვილ ჭეშმარიტებად, რაც გონებით, ცდითა და დაკვირვებით მიიღწევა, არამედ ის, რაც მიიღწევა გრძნობით, თავისთავში ჩაღრმავებით, ნაგრძნობის ხელახალი განცდის გზით. ამგვარი მიდგომის მართებულობის თეორიული დასაბუთების ცდას წარმოადგენს შლეგელების, ნოვალისის, ტიკისა და ვაკენროდერის ესთეტიკური შრომები, მხატვრულ

<sup>1</sup> Rothermel, 41.

<sup>2</sup> История зап. лит-ры под ред. Батюшкова, Москва, т. I, стр. 238.

<sup>3</sup> ამ აზრით უნდა იქნას გაგებული ფიხტეს შრომების დამოცემ-რედაქტორის, ფრ. მედიუსის მიერ გაკვრით გამოთქმული აზრი, რომ თავისი არსებით ფიხტე რომანტიკოსებს არ უდგებოდა („Allein im Grunde paßt Fichte nicht zu den Romantikern“. Fichtes Werke, Leipzig. 1911. გვ. CXXVII). ამ გარემოებაზე მიუთითებს აგრეთვე შმიდტი, რომელსაც მაინა, რომ ფიხტეში იგრძნობოდა გარკვეული გულციობა, რომელც მას მკვეთრად ანსხვავებდა თავისი მიმდევრების რომანტიკულ-სანტიმენტალისტური მიდრეკილებები-საგან (O. Böckel, Psychologie der Volksdichtung, II Aufl, 1913; იხ. იქ მოთავსებული წერილი შმიდტისა—Fichtes Einfluß auf die ältere Romantik, გვ. 443).



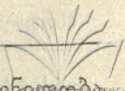
ილუსტრაციას კი, მომეტებულად ნოვალისის „საიელი მოსწავლეებში“ და „საპანის რის ოფტერდინგენი“ და შლაიერმახერის „საშობაო ღღესასწაული“.

ერთი შეხედვით ფიქტეს კრიტიკაში თითქოს თავს იჩენს რომანტიკოსთა გადახრა პრაქტიკული სინამდვილისაკენ, ცხოვრების მშვენიერებისაკენ, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ნამდვილად, ამ კრიტიკაში ჩანს მათი კიდევ უფრო დაშორება რეალიზმის პრინციპებისაკენ. ეს ნათლად ჩანს რომანტიკოსთა მიერ არა მხოლოდ ესთეტიკის საკვანძო საკითხების გაშუქებაში, არამედ ხელოვნების ისტორიის საკითხების გაშუქებაშიაც. ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ ფრ. შლეგელის შრომა—„საუბარი პოეზიის შესახებ“, ასევე ა. ვ. შლეგელის „ლექციები დრამატიული ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ“. ამ შრომების ავტორები ხელოვნების ისტორიის საკითხთა გაგებაში იმარჯვებენ ისტორიზმის პრინციპს, მაგრამ ამ პრინციპის გაგებაში ისინი ისევ იდეალიზმის ტყვეობაში რჩებიან. კიდევ უფრო მკვეთრად იდეალიზმში ეს გაჩეხვა ჩანს ფრ. შლეგელის შრომაში—„რომანის შესახებ“, რომელშიაც ავტორი დგას ანტიკური და რომანტიკული ხელოვნების დაპირისპირების თვალსაზრისზე, წარმოადგენს საქმის ვითარებას ისე, რომ ანტიკური ხელოვნება არ ემყარება სინამდვილეს, ისტორიას, წინააღმდეგ რომანტიკული ხელოვნებისა, რომელიც თურმე ისტორიას, რეალობას ემყარება. ანტიკურ ხელოვნებაში ფრ. შლეგელი ვერ ხედავს ფანტაზიის მომენტის წინ წამოწევას, მიაჩნია, რომ იქ წაშლილია განსხვავება მოვლენასა და არსს შორის, თამაშსა და სერიოზულობას შორის, რომ იგი ამიტომ რომანტიკული ხელოვნების საპირისპიროა.

ანტიკური და რომანტიკული ხელოვნების ასეთ დაპირისპირებაში ნათლად ჩანს ფრ. შლეგელის მსოფლმხედველობის ანტირეალისტური ბუნება, რეალობის კატეგორიად მიჩნევა ფანტაზიის და წარმოსახვის მომენტისა და არა ნამდვილად რეალურისა. ამნაირადვეა გაგებული ისტორიზმის პრინციპი ა. ვ. შლეგელის მიერ. ისიც ერთიმეორეს უპირისპირებს ანტიკურსა და რომანტიკულ ხელოვნებას, მიაჩნია, რომ ბერძნულ ხელოვნებაში, მართალია, განხორციელებულია პარმონია, სინთეზი, მაგრამ იგი წარმოადგენს მხატვრულ-ამაღლებულის უგულვებელყოფას, პოეტური შთაგონების გამორიცხვას. თუ ფრ. შლეგელთან რეალიზმის პრინციპის უარყოფა ხდება ირიბად, ა. შლეგელთან იგი პირდაპირ უარიყოფა. თავისი ძმისაგან განსხვავებით, იგი აღნიშნავს, რომ ბერძნული ხელოვნება რეალობის მხარეს იჭერს, აღნიშნავს, რომ ეს ხელოვნება „მტკიცედ დგას სინამდვილის ნიადაგზე“ და არაორაზროვნად გამოთქვამს თავის სიმბათიას ხელოვნების ანტიკური იდეალის რომანტიკული იდეალით შეცვლის გამო. ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნებაში რეალობის საწყისების შემცირებასა თუ უგულვებელყოფაში ხედავს შლეგელი ისტორიულად პროგრესულ მოვლენას, რომანტიზმის ხელოვნების აკენის დარწმუნებას ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში.

გამოდის რა იმის აღიარებიდან, რომ ანტიკური ხელოვნება ადამიანის ყურადღებას სასრულს მიაპყრობდა, ა. შლეგელი ფიქრობს, რომ ადამიანს არ შეუძლია მთლიანად გაემიჯნოს უსასრულოს, რაც მის გაგებაში უნივერსალურის, მისტიკურ-რელიგიურის იდენტურია. იგი აღნიშნავს, რომ რელიგია არის საფუძველი ადამიანის მყოფობისა და მისგან განდგომა ნიშნავს





ადამიანის ცხოვრებისათვის ყოველგვარი შინაარსის დაკარგვას. მნიშვნელოვანია ა. შლეგელის ამ შეხედულებებისა, რომლებიც სავსებით შეესაბამება ამ საკითხს ფრ. შლეგელის შეხედულებებს, იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი შუქს ფენენ იენის რომანტიზმის მსოფლმხედველობის ძირითად საკითხებს, შუქს ფენენ მის იდეალისტურ ხასიათს. წარმოადგენენ რა ხელოვნების ისტორიას ფაქტიურად როგორც იდეის გათავისუფლებას გრძნობითი-მატერიალურის ტყვეობისაგან, ისინი ამ ფაქტში ხედავენ ხელოვნების განვითარების ჯანსაღ ხაზს.

წინააღმდეგ ანტიკურობისა, რომელშიაც „ადამიანური ბუნება კმაყოფილებას თავის თავში ნახულობდა“, მიწიერი სინამდვილით იფარგლებოდა, შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ა. შლეგელი ხედავს უსასრულოს ქვრეტის გზით სასრულის გამოორიციხვას, სიცოცხლის გადაქცევას „აჩრდილთა ღამის ქვეყანად“. და კრიტიკოსი ამის არა უბრალოდ აღნიშნავს ახდენს, არამედ გამართლებასაც, ხედავს მასში ხელოვნების ნამდვილი მოწოდების განხორციელებას. ასე მაგალითად, იმის აღნიშვნისას, რომ ქრისტიანულ შეხედულებათა განვითარების შედეგად სიცოცხლე აჩრდილთა ღამის ქვეყანად იქცა, ა. შლეგელი შენიშნავს, რომ „მიღმა მდებარე ქვეყანაში გამოჩნდა რიყრაჟო ნამდვილი არსებობისა“-ო.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნების ისტორიის საკითხების გაშუქებისასაც, თავისებურად გაგებული ისტორიზმის პრინციპის წამოყენებისას შლეგელები დგანან ისევ და ისევ იდეალისტური ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და სინამდვილის დაპირისპირების ნიადაგზე. იგივე ითქმის მეტნაკლებად იენის სკოლის სხვა წარმომადგენელთა შესახებაც. რეალიზმის მოვლენათა ჯანსაღი გაგების მომენტები, რომლებიც უთუოდ გვხვდება მათ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში, არ უარყოფს, რომ ისინი დგანან იდეალიზმის ნიადაგზე არა მხოლოდ მაშინ, როცა ნავთსაყუდელს ჯერ კანტსა და შილერთან, შემდეგ კი ფიხტესთან ეძებენ, არამედ მაშინაც, როცა პირს იბრუნებენ მათ მიერ თავისებურად გაგებული ნატურფილოსოფიისაკენ.

სახლვარგარეთული ლიტერატურის ისტორიის  
კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 20. 11. 1960)

ХАВТАСИ Г.

### *К вопросу о мировоззренческих корнях раннего немецкого романтизма*

Фридрих Шлегель не без основания указывает на три тенденции, сыгравшие значительную роль в формировании теории и художественной практики раннего немецкого романтизма. Не без основания указывает он в частности на значение Гёте в развитии новой, романти-



ческой литературы. Гёте импонирует вожакам этой литературы преимущественно своей постановкой вопроса об отношении идеала и действительности. Романтики, разумеется, были далеки от социальных прогнозов „Фауста“ и „Вилгельма Мейстера“, но их захватывало критическое выступление писателя против утверждающихся буржуазных отношений, критика буржуазного антиэстетизма.

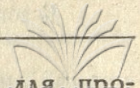
„Наукоучение“ Фихте сыграло важную роль в формировании теоретических основ иенского романтизма, дало стимул развитию его эстетики и художественной практики. Учение Фихте о т. н. абсолютном единстве, чистом знании послужило теоретическим фундаментом для иенских романтиков в их стремлении к абсолютному, универсальному. Выдвинутое Фихте положение, что истину не следует искать в предметном мире, расчищало путь иенским романтикам для того, чтобы искать идеал в универсальном, в потустороннем, обуславливало антиреалистический, мистико-романтический характер их художественного метода. С принципом универсализма и самоцельности искусства органически связывается принцип субъективизма, антиреализма романтического искусства.

В своих теоретических суждениях иенские романтики исходят из сознания того, что при новых общественных отношениях рухнет гармония, налицо резкие диссонансы, конфликты. В обоих случаях—олицетворяют ли представители этой литературы настроения передовых слоев общества, или же настроения феодальных классов,—их интересует проблема гармонии, синтеза, решение вопроса об отношении идеала и действительности. Не следует думать, что пионерами постановки этого вопроса являются иенские романтики; известно, что вопрос этот широко ставился в классической немецкой литературе, преимущественно, в творчестве Шиллера и Гёте. Однако иенских романтиков не удовлетворяет шиллеровский идеал гармонии, требование синтеза античного и современного, поскольку в теоретических исканиях Шиллера они видят тот самый дуализм, который их не удовлетворял в критической философии и направлял на путь сближения с Фихте.

Что касается отношения иенских романтиков к Гёте в понимании проблемы гармонии, то следует отметить, что в Гёте они видят преодоление дуализма, гармонию. Однако не следует думать, что в понимании этого вопроса позиции Гёте и романтиков идентичны. В поисках идеала гармонии Гёте делает ставку на материальную действительность, романтики же—на мистическое, иррациональное. Поэтому, закономерно, что иенские романтики вплотную подходят к фихтеанскому пониманию проблемы синтеза.

„Наукоучение“ привлекает иенских романтиков не одной только постановкой вопроса в общепhilosophическом плане, не только постановкой проблемы отношения субъекта к объекту, но, в значительной степени, и ее решением в плане субъективно-идеалистическом. Оно не





только служит иенским романтикам теоретической основой для провозглашения романтического искусства универсальным искусством, а следовательно, предопределяет систему его художественных образов, их абстрактно-мистический характер. На этой же теоретической базе зиждется понимание романтиками проблемы искусства и художника, провозглашение высшего, божественного признания искусства, его отрыва от действительности.

Перенесение фихтеанского понимания вопроса об отношении „я“ и „не я“ в область искусства повело романтиков по пути противопоставления искусства и действительности, провозглашения автономии искусства, крайнего субъективизма и произвола художника. На этой же базе строится эстетика романтизма, вырабатываются основные принципы художественного творчества, новая система художественных образов. Наглядным примером романтического решения проблемы отношения идеала и действительности является „Людинда“. Проповедник плотского наслаждения, автор сам же лишает эту философию чувственно-материальной стороны, увлекаясь метафизической мыслью достижения гармонии в чувственном наслаждении путем анализа самого наслаждения. Это ничто иное, как перенесенное на язык художественного творчества фихтеанское „я“, которое объектом познания берет самое себя.

Приблизительно в таком же духе трактуется проблема отношения искусства и действительности, проблема романтического синтеза у Тика и Вакенродера, а также у Новалиса. Как в „Учениках в Саисе“, так и во „Фрагментах“ Новалис развивает мысль об идентичности субъекта и объекта познания, придерживается того взгляда, что познаваемое дано в самом познающем субъекте. Стало быть, художественное воспроизведение не является созданием чего-то нового, а лишь отражением художником самого себя. Это по сути дела решение вопроса в том же субъективно-идеалистическом духе, которое мы видим у других иенских романтиков. Суть вопроса не меняется от того, что Новалис говорит не о зависимости внешнего мира от субъекта, а об их идентичности, ибо если мы углубимся в суть эстетики писателя, рассмотрим его теоретические высказывания в тесной связи с его художественными произведениями, то убедимся, что положение об идентичности субъекта и объекта познания фактически означает зависимость, слияние объекта с субъектом.

В „Учениках в Саисе“ и тем более в „Генрихе из Офтердингена“ обнаруживается также новая, общая для тогдашних романтиков тенденция, усиление интереса к натурфилософии. Однако нет основания считать, что иенские романтики, в том числе и Новалис, решительно отмежевываются от Фихте. Эта новая тенденция по-разному проявляется в творчестве ранних немецких романтиков, но основная линия для всех них одна и та же; внимание всех романтиков, которых увлек-



ли натурфилософские взгляды Шеллинга, Риттера и других, заостряется вокруг одного центрального вопроса. Это вопрос понимания роли субъекта.

Научно несостоятельно утверждение, согласно которому поворот иенских романтиков в сторону натурфилософии рассматривается как сближение их позиции с позицией Гёте, как поворот их в сторону реализма. В работе устанавливается, что и в данном случае иенские романтики делают ставку не на объективную реальность, научное познание, а на фантазию, мистику, религию. Они стоят на позиции идеализма не только тогда, когда примыкают к субъективному идеализму Фихте, но и тогда, когда обращаются в сторону своеобразно понятой ими натурфилософии.

---



შოთა რევიზილი

## მარქსისა და ენგელსის ესთეტიკური შეხედულებების პანეითიკა „წმინდა ოჯახში“

მარქსისა და ენგელსის ფილოსოფიური, აგრეთვე ესთეტიკური შეხედულებების ჩანოყალიბებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მათი მეცნიერული თანამშრომლობის პირველ ნაყოფს — „წმინდა ოჯახს, ანუ „კრიტიკული კრიტიკის კრიტიკას“ (1845). მასში ძირითადად მხილებულია ჰეგელიანობის რესტავრაციის და კომუნიზმის გაუხამებელს ყოველგვარი ცდა (კერძოდ, იდეალიზმის ის სახესხვაობა, რომელსაც „კრიტიკული კრიტიკის“ სახით ავითარებდნენ ახალგაზრდა ჰეგელიანელები) და საფუძველი აქვს ჩაყრილი რევოლუციური სოციალიზმის თეორიას, მაგრამ ამასთანავე, შრომაში დაყენებულია, ხელოვნებათმცოდნეობის საკვანძო საკითხიც. ეფენ სიუს „პარიზის საიდუმლოებათა“ და ამ რომანის შელივასეული აპოლოგიის გამანადგურებელი ანალიზის პარალელურად „წმინდა ოჯახში“ მოცემულია ორიგინალური შეხედულებანი ხელოვნების თეორიულ პრობლემებთან, მაგალითად, რეალიზმის რაობასთან დაკავშირებით — თუმცა მასში მთავარი ადგილი არც სიუს რომანსა აქვს დათმობილი და არც ტერმინი „რეალიზმი“ ნახმარი.

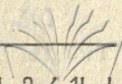
სიუს რომანის მარქსისტული გარჩევის შესწავლა, შესაძლებელს ხდის წარმოვიდგინოთ რეალიზმის მარქსისტული მოძღვრების ცალკეული პრინციპები.

„წმინდა ოჯახის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულების შესწავლა საჭიროა სხვა თვალსაზრისითაც. რევიზიონისტი პეტერ დემეტის<sup>1</sup> აზრით ყოველგვარ მნიშვნელობას არის მოკლებული სიუს რომანის მარქსისტული კრიტიკა. ამ უკანასკნელში იგი ხედავს მხოლოდ მარქსის უმნიშვნელო ლაშქრობას შელივას — ერთი „ლიტერატურული დილექტანტი“<sup>2</sup> — წინააღმდეგ. დემეცი ყოველნაირად ცდილობს ხაზი გაუსვას სიუს რომანის უდიდეს მნიშვნელობას, რათა ამ გზით ერთგვარად გააუფასუროს მარქსისტული კრიტიკა, შეარბილოს ახალგაზრდა ჰეგელიანელი შელივას ლიტერატურული ცოდვები; მარქსის შრომის მთელ მიზანს დემეცი ხედავს შელივას ლიტერატურული ანალიზის კრიტიკაში; ხოლო თვით შელივას შეცდომად კი მიიჩნევს „პარიზის საიდუმლოებათა“ წმინდა ლიტერატურული კრიტიკიდან ჩამოცილებას და ჰეგელისა და ნეოჰეგელიანელთა ფილოსოფიური სისტემების ანა-

<sup>1</sup> Peter Demetz, Marx, Engels und die Dichter, Stuttgart, 1959.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 140.





ლოგიურად განზოგადოებული ფილოსოფიური მსჯელობის წამოწყებას, მარქსის მთელი შეცდომა, დემეცის აზრით, იმაშია, რომ სიუს რომანის კრიტიკის იგი ყურადღებას ამახვილებს განსაკუთრებით პოლიტიკური მოვლენებისა და საზოგადოებრივი ყოფის ანალიზზე; იმაშია, რომ ეპიკური ნაწარმოების მოგონილ გმირებზე ისეთიანად მსჯელობს, თითქოს საქმე ჰქონდეს რეალური სამყაროს წარმომადგენლებთან და ეს მაშინ, როცა, დემეცის აზრით, არსებობს ონტოლოგიური განსხვავება მშვენიერებისა და სტატისტიკის სამყაროს შორის<sup>3</sup>. დემეცი ცდილობს გაარჩიოს სიუს რომანი, ამ უკანასკნელის შელიგასეული და მარქსისტული კრიტიკა და გააკეთოს ისეთი დასკვნა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო მეცნიერული ესთეტიკის დებულებებთან.

კლასიკოსთა კრიტიკის უგულვებლყოფა სცადა, აგრეთვე, მეორე რვეიზიონისტმა — არნოლდ ჰაუზერმა. ამ უკანასკნელს მეტად დიდი წარმოდგენა აქვს სიუს ჰუმანიურსა და დემოკრატიულ იდეებზე და ხელოვნების მეშვეობით მათი განხორციელების შესაძლებლობაზე. ეყენ სიუს, სთვლის ჰაუზერი, მიზნად ისახავდა „დასნეულებული სოციალური სხეულის ჭრილობათა განკურნებას“<sup>4</sup> და მისი დამსახურებაც სწორედ ამაში ყოფილა. მაგრამ სიუს ფილანთროპიული იდეალებით აღფრთოვანებული ჰაუზერი აღარაფერს ლაპარაკობს იმ საშუალებებზე, რომელთა მეშვეობითაც სურდა მწერალს ხორცის შესხმა ამ იდეალებისათვის.

ამ რვეიზიონისტების მსჯელობის აშკარად არამეცნიერული ხასიათის საჩვენებლად, მათი მეთოდისა და დასკვნის სიყალბის გამოსამხეურებლად საჭიროა განვიხილოთ ჰეგელისა და მემარცხენე ჰეგელიანელთა, აგრეთვე თვით ეყენ სიუს იდეების მარქსისა და ენგელსისეული კრიტიკა<sup>5</sup>.

\* \* \*

ჰეგელისა და ჰეგელისშემდგომი ფილოსოფიის კრიტიკა, ბუნებრივია, შეიცავდა ბაუერებისა და შელიგას ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების მხილებასაც. ამით აიხსნება ის დიდი ყურადღება, რომელიც დათმობილი აქვს „წმინდა ოჯახში“ სიუს რომანის და მისი შელიგასეული გაშუქების კრიტიკას. „პარიზის საიდუმლოებანისადმი“ მიძღვნილი თავები, რომელშიაც შელიგას კრიტიკაცაა მოცემული, დაწერილია ბირადად მარქსის მიერ. ამ თავში, როგორც ითქვა, მარქსი იძლევა სიუს და მისი აპოლოგეტის გამანადგურებელ კრიტიკას. სხვანიარად იგი ვერც მოიქცეოდა, რადგანაც სიუს ფანტასტიკურ-ფილანთროპიული სოციოლოგია ძირითადად ემთხვევა შელიგას საეკულატურ-იდეალისტურ შეხედულებებს.

ეყენ სიუს იდეოლოგია, მიუთითა მარქსმა, ეკლექტიური ხასიათისაა. მასში მექანიკურადაა თავმოყრილი ბურჟუაზიული ადამიანთმოყვარეობისა

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 143.

<sup>4</sup> Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München, Bd. II, გვ. 256.

<sup>5</sup> რადგანაც შრომა იბეჭდება საგრძნობი შემოკლებით, ამიტომ წინამდებარე ვარიანტში მთლიანად არის გამოტოვებული მსჯელობა ახალგაზრდა ჰეგელიანელთა პოლიტიკურსა და ფილოსოფიურ შეხედულებებზე, ეყენ სიუს შემოქმედების და მისი მეზობლის ცენზინსკი-შელიგას ესთეტიკურ მოსახრებათა ნაირთხაზე.



და უტოპიური სოციალიზმის იდეური ნამცეცები. სიუს იდეოლოგიის ტურმა ხასიათმა თავი იჩინა რომანის ფსიქოლოგიურ სიყალბეში და იდეურ უსუსურობაში; „პარიზის საიდუმლოებანი“, მარქსის აზრით, შეიცავს რეფორმათა პროექტებს, რომელიც მოსაწონი და მისაღებია მხოლოდ ბურჟუაზიისათვის. მაგრამ მთელ რიგ პუნქტებში სიუსმ გაატარა იდეები, რომლითაც იგი, მარქსის თქმით, მალდებდა თავისი შეზღუდული მსოფლმხედველობის ჰორიზონტზე და დარტყმებს აგემებს ბურჟუაზიის ცრურწმენებს (2, 188). მარქსმა მიუთითა რომანის ნათელსა და ჩრდილოვან მხარეებზე და ამასთანავე დასცინა იმ სპეკულატურსა და მისტიკურ ჩენჩოს, რომელშიც გახვია შელიგამ თავისი მსჯელობანი ეყენ სიუს რომანზე. მარქსის კრიტიკის ტექნიკა მეტად ორიგინალურია: იგი იღებს სიუს რომანიდან ცალკეულ მომენტებს და შემდეგ შელიგას მსჯელობას ამ მომენტების გამო. მკითხველების წინაშე იგი აღადგენს სიუს ნამდვილ იდეას და აჩვენებს ამ იდეის თვითნებურ დამახინჯებას შელიგას მიერ. ირკვევა, რომ შელიგა ყოველთვის ამახინჯებს ფაქტიურ შინაარსს და, რაც საყურადღებოა, ეს დამახინჯება ყოველთვის „კრიტიკული კრიტიკის“ სასარგებლოდ ხდება. შელიგასეული აზრების დაცილება სიუს აზრებიდან საბოლოოდ მაინც არ გადადის იდეურ დაპირისპირებაში. სპეკულატური კონსტრუქციის საიდუმლოება და „პარიზის საიდუმლოებანი“ აგებული აღმოჩნდა ერთსა და იმავე იდეოლოგიურ და საზოგადოებრივ საფუძველზე.

„წმინდა ოჯახის“ მნიშვნელოვანი ქვეთავია „სპეკულაციური კონსტრუქციის საიდუმლოება“, რომელშიც ნაჩვენებია კრიტიკული კრიტიკის ყველა „აღმოჩენების“ იდეალისტური საფუძველი, იდეალისტური მისტიფიკაცია. „პარიზის საიდუმლოებათა“ კრიტიკული წარმოსახვის საიდუმლოება, — აღნიშნავს მარქსი, — არის სპეკულატური, ჰეგელური კონსტრუქციის საიდუმლოება“ (2, 62). შელიგამ ყველაფერი აქცია საიდუმლოებად; მან საიდუმლოებად გამოაცხადა, მაგალითად, „უფლებობა სახელმწიფოში“ და „გაველურება ცივილიზაციას შორის“. და რაკი შელიგა ყველაფერში ხედავს საიდუმლოებას, ამიტომ მარქსს საჭიროდ მიაჩნია რამოდენიმე სიტყვით ზოგადად დაახასიათოს სპეკულატური კონსტრუქცია. „პარიზის საიდუმლოებათადმი“ შელიგას დამოკიდებულება გასაგებს გახდის ამ კონსტრუქციის მომარჯვების ყველა ცალკეულ შემთხვევას.

შელიგამ და მემარცხენე ჰეგელიანელებმა გაიზიარეს კერძოდ ჰეგელის ფილოსოფიის ის პუნქტი, რომლის თანახმადაც მთავარია საგნების ზოგადი ცნება და არა მათი კონკრეტული გამოვლენა. ჰეგელის აზრით, ვაშლისათვის როდია არსებითი ის, რომ იგი ვაშლია, მსხლისათვის — ის, რომ იგი მსხალია. მათთვის არსებითია ის, რომ ისინი არიან საერთოდ „ნაყოფი“, რადგანაც „ნაყოფის“ ცნება, ჰეგელის თანახმად, არის პირველადი საგნების ნამდვილი არსი. ვაშლი, მსხალი და სხვა ნივთები, არის არსებობის უბრალო ფორმები, „ნაყოფის“ მოდუსები (modi). ამავე ლოგიკის თანახმად მინერალოგისათვის მთავარია არა კონკრეტული და გრძნობით აღქმული მინერალები, არამედ მინერალები საერთოდ, მთავარია ცნება „მინერალი“. საგანთა საერთო ცნებას, იდეალისტის აზრით, აქვს აბსოლუტური სახე. ამასთანავე ყველა ცალკეული მოვლენა არის მხოლოდ ვითარსი მოვლენა, მატერიალური.





ყოფის გათქვეფა ზოგად ცნებაში; არის მხოლოდ აბსტრაქცია. იდეალისტი ამას კარგად ხედავს და ამიტომაც ცდილობს, რომ აბსტრაქციიდან, სხვაგანა ცნებიდან ისევ კონკრეტული საგანი გამოიყვანოს. „სპეკულაციური აზროვნება, — წერს მარქსი, — რომელმაც სხვადასხვა ნამდვილი ნაყოფიდან შექმნა აბსტრაქციის ერთი „ნაყოფი“, — ნაყოფი საერთოდ“. იძულებული არის... სცადოს ამა თუ იმ სახის „ნაყოფიდან“, სუბსტანციიდან, დაუბრუნდეს ნამდვილ, ნაირსახოვან ვულგარულ ნაყოფებს—მსხალს, ვაშლს... და ა. შ. მაგრამ რამდენადაც ადვილია ნამდვილი ნაყოფებიდან გამოყვანა „ნაყოფის“ აბსტრაქტული წარმოდგენისა, იმდენადვე ძნელია „ნაყოფის“ აბსტრაქტული წარმოდგენიდან ნამდვილი ნაყოფების გამოყვანა. უბრალოდ შეუძლებელია აბსტრაქციიდან მისკლა თვით ამ აბსტრაქციის დაპირისპირებასთან, ისე, რომ ხელი არ ავიდოთ თვით აბსტრაქციაზე (2,63). მარქსის ამ სიტყვებში მეტად კარგადაა დახასიათებული ის იდეალისტური საფუძველი, რომელზედაც აავო შელიგამ სპეკულაციური ესთეტიკის საკუთარი პრინციპები. მართლაც და შელიგა, ჰეგელის მსგავსად, რეალურ ურთიერთობათ აქცევდა საიდუმლოებათა კატეგორიებად და, ამგვარად, „საიდუმლოებას“ აქცევდა სუბსტანციად. ამის შემდეგ შელიგა ადის ქეშმარიტად სპეკულაციურ, ჰეგელურ სიმალემდე და „საიდუმლოებას“ აქცევს დამოუკიდებელ სუბიექტად. ეს სუბიექტი არის განხორციელებული ნამდვილ ურთიერთობებსა და პირებში. ამ სუბიექტის ცოცხალ გამოვლენას შელიგა ხედავს სიუს რომანის გმირებში. „აწარმოვა რა ნამდვილი სამყაროდან „საიდუმლოების“ კატეგორია, შელიგა ახლა ამ კატეგორიისაგან აწარმოებს ნამდვილ სამყაროს“ (2,66).

შელიგას სურს დაიმკვიდროს პოეტის სახელი. მარქსი ამხელს შელიგას ასეთი სურვილის არსს და მიუთითებს, რომ მთელი მისი კრიტიკა არის „თავისუფალი ხელოვნების“ პროდუქტი, იმ ვაგებით, როგორითაც არის იგი განსაზღვრული „ესთეტიკურ პროლოგში“; სხვანაირად, იგი „იგონებს რალაცა სრულიად ახალს, რომელსაც აბსოლუტურად არასოდეს არა ჰქონია ადგილი.“ (2 60). შელიგას განსაკუთრებით სჭირდება ეს პოეტური გამონაგონი და აღმოჩენილი არარსებული სიახლე. კონკრეტული რეალობის უგულვებლყოფის შედეგად მას სურს თავისუფლად ინავარდოს მის მიერ მოგონილი სინამდვილის ბურუსიდან ცაზე, რათა აქ თავისუფლად აკოწიწოს ყოველგვარი ფილოსოფიური ალეგორიები, სიუს რომანის სიუჟეტი, სიტუაციები და ხასიათები წარმოდგენოს იმ სახით, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო თვით სიუს წარმოდგენებთან. მისი რწმენით, მწერალს არაფერი აქვს საერთო მატერიალურ სამყაროსთან. შელიგას არაფერი შეაქვს ახალი „კრიტიკული კრიტიკის“ დაბურდულ იდეალისტურ დებულებებში. მათთან ყველაფერს იღებს აბსტრაქტულ სახეს. მარქსი წერს, რომ ასეთი აბსტრაქტული ხასიათი მათ, კერძოდ ედგარ ბაუერმა; აღმოაჩინეს თვით სიყვარულის გრძნობაშიც. მარქსი ამცნობს მკითხველებს, რომ გერმანელი მწერალი ქალის ჰენრიეტე ფონ პალცოვის რომანთა ანალიზის შედეგად ედგარ ბაუერმა აღმოაჩინა, თითქოს სიყვარულიც იყოს უაღრესად აბსტრაქტული გრძნობა, რომელსაც არ გააჩნია „ინტერესი შინაგანი განვითარებისადმი“. „კრიტიკული კრიტიკა“, დასძენს მარქსი, ... ებრძვის... არა მხოლოდ სიყვარულს, არამედ



ყოველივე ცოცხალს, ყოველივე უშუალოს, ყოველგვარ გრძნობად ერთოდ ყოველგვარ ნამდვილ ცდას“ (2,24).

იდეალისტური დედუქციის ამ მეთოდმა, კერძოდ აღიარებამ იმ დებულებებისა, თითქოს ნამდვილი განვითარება იყოს იდეათა, ცნებათა განვითარება, თავი იჩინა სიუს რომანის ხასიათებისა და სიტუაციების დახატვაშიც. სიუს გმირები არ ცხოვრობენ ნამდვილი, შინაარსიანი ცხოვრებით, არ ასახევენ სამყაროს რეალურ მოვლენებს; ისინი არიან პირობითი ფიგურები, მორალური არსებანი, რომელთა ერთადერთი ფუნქცია არის ავტორისეული აზრებისა და სურვილების გამოცხადება პირად მოსაზრებებსა და სურვილებად. მართლაც და რომანის გმირებს დაკარგული აქვთ დამოუკიდებლად არსებობისა და აზროვნების უნარი. საკუთარ აზრებად პერსონაჟები აცხადებენ მწერლის აზრებს და მოქმედებენ ავტორის წინასწარ აკვიატებული სურვილების შესაბამისად. ბუნებრივი ლოგიკის ნაცვლად ეს გმირები ემორჩილებიან ავტორის თვითნებობას; ცოცხალი ძალების თვითმოქმედების ნაცვლად წიგნში მოცემულია გრძნობად-კონკრეტული აბსტრაქციის იდეალისტური დაქვემდებარება; მოცემულია იმისი მტკიცება, თითქოს ბუნებასა და საზოგადოებაში ყველაფერს თავისი იდეოლოგიური აზრი ჰქონდეს; თითქოს ყოველგვარი მოვლენა იყოს განვითარებადი იდეის ერთი რგოლი, ყოველი პიროვნება იმავე განვითარებადი იდეის რუპორი. ეს იდეა ამჯერად სიუს თავშია მოკალათებული და, ამდენად, მის მიერ საკუთარი გმირებისათვის თავზე მოხვეული იდეები არის ყოვლად გონიერი და მისასაღმებელი იდეები. „ეჟენ სიუსთან, — წერს მარქსი, — მოქმედმა პერსონაჟებმა (რეზაკა, მასტაკი) მისი საკუთარი სამწერლო განზრახვანი უნდა გამოაცხადონ... თავიანთი შინაგანი აზრების შედეგებად, თავიანთი მოქმედების შეგნებულ მოტივად... ისინი არა ცხოვრობენ ნამდვილი შინაარსიანი ცხოვრებით“ (2,200). მარქსის თავდასხმები სიუს ასეთ საქციელზე კიდევ უფრო მკვეთრ ხასიათს იმიტომ ატარებს, რომ თავისთავად ავტორისეული იდეები მცდარი და უნადავგო იდეებია.

მარქსი პრინციპული პოზიციებიდან განიხილავს სიუს რომანის ცალკეულ პერსონაჟებს. განსაკუთრებული მრისხანებით იგი თავს ესხმის სწორედ რუდოლფ ჰეროლშტაინელს, რაკი შელიგა და თვით ავტორი მასში ხედავდნენ თავიანთი სპეკულაციური პრინციპების განმახორციელებელ „კრიტიკულ ინდივიდს“ და პლებეური მასისადმი დაპირისპირებულ პიროვნებას. უდავოა, მარქსისათვის მიუღებელია რუდოლფის ცრურწმენა, თითქოს ადამიანის შეგნება ვითარდებოდეს ადამიანისავე მატერიალურ-გრძნობიერი მოთხოვნების შეზღუდვისა და დაძლევის გზით. რუდოლფი (მასთან ერთად სიუს და შელიგა) ხალხის მასას, ჰეგელის მსგავსად, მიიჩნევს ცოდვილ ბრბოდ, ამორფულსა და პასიურ ჯგუფად; მარქსი კი, ენგელსთან ერთად, იმ აზრისა იყო, რომ საზოგადოების მანკიერებათა აღმოფხვრა, უარყოფითი ძალების მოსპობა შეუძლია სწორედ ხალხს. პროლეტარიატი მოსპობს საზოგადოებრივ წინააღმდეგობათ. ჰეგელის ფილოსოფიის შესაბამისად რუდოლფს სურდა არსებული წყობის კრიტიკა ეწარმოებინა „ვეშმარიტი სახელმწიფოს“ თვალსაზრისით. მარქსი კი მოითხოვდა საერთოდ არსებული სინამდვილის შეცვლას ახალი ყოფით. მარქსისათვის ყოვლად მიუღებელი აღმოჩნდა რუდოლფი,



რომელშიც სიუ და შელივა ხედავდნენ „აბსოლუტური თვითშეგნების“ მომადგენელს და „კაცობრიობის შვილსა“; მადლის დამაჯილდოებელს და ბოროტების დამსჯელს. რუდოლფის საქციელში მარქსმა მდაბალი სულის გამოვლენა დაინახა. რუდოლფის მთელი ხასიათი, შენიშნავს იგი, თავს იჩენს „აშკარა“ პირმოთნეობაში. რუდოლფი ცდილობს საკუთარი ცუდი ვნებები გამოაცხადოს ცუდი ადამიანის ვნებებად; საკუთარი სისულელები — მასის სისულელებად. იგი ცდილობს ქვეყნის განვითარებაზე თავისი ვერაგული თავდასხმები გამოაცხადოს განვითარებაზე ქვეყნის ვერაგულ თავდასხმებად. დაბოლოს, ცდილობს საკუთარი ეგოიზმი გამოაცხადოს სულისადმი მასების ეგოისტურ წინააღმდეგობად (2,224). რუდოლფი კეთილშობილია მხოლოდ სუბიექტურ წარმოდგენებში. ნამდვილად კი იგი მდაბალია, არის ერთი იმათ-თაგანი, რომელიც მონაწილეობს მუშათა კლასის წინააღმდეგ მიმართულ ყოველგვარ ღონისძიებაში, თუმცა სახალხოდ იჭერს ფილანთროპის პოზას და იკეთებს ქველმოქმედი ადამიანის ნიღაბს. მარქსი აცამტვერებს რუდოლფის სოციალურ „პროექტებს“. ღარიბებისათვის ბანკის გახსნის და სოფლად იდეალური ფერმის დაარსების იდეას. თურმე ამ ბანკის მიზანია უმუშევრობის დროს მატერიალური დახმარება აღმოუჩინოს მუშათა ოჯახებს; შესცვალოს მოწყალება და გამსესხებელი სალაროები. მარქსი დაწვრილებით მიმოიხილავს კრიტიკული პოლიტიკური ეკონომიის პრაქტიკას და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თვით ასეთი ბანკის დახმარებითაც კი მუშა თავს ვერ დააღწევს სიღატაკეს. ბანკის დახმარება იქნება იმდენად მცირე, რომ მუშა იძულებული აღმოჩნდება მოკვდეს შიმშილით, ანდა მიმართოს ისევ გამსესხებელ სალაროს, იწყოს მათხოვრობა, ქურდობა და მეძაობა. ასეთი ბანკის არსებობა ხელსაყრელია მხოლოდ ამ დაწესებულების მმართველისათვის, რომელსაც ყოველთვიურად ექნება დანიშნული საკმაოდ დიდი შემოსავალი. ბანკი ღარიბთათვის, სთვლის მარქსი, არის ილუზორული და არა ფაქტიური დახმარება. მასობრივი შემნახველი სალაროებიდან კრიტიკული ბანკი იმით განსხვავდება, რომ მუშა კარგავს თავის პროცენტებს, ხოლო ბანკი — კაპიტალს (2,216). არა ნაკლები მანკებით გამოირჩევა სანიმუშო მეურნეობა. ამ ფერმის მუშებს აქვთ უფასო ბინა და ყოველწლიური შემოსავალი, თუმცა ეს მუშები აკეთებენ ორჯერ მეტ საქმეს, ვიდრე ამას გააკეთებდა რიგითი ფრანგი სოფლელი მოჯამაგირე; სამაგიეროდ იღებენ ჩვეულებრივზე ექვსჯერ დიდ ულუფას; მარქსმა დაიანგარიშა სანიმუშო მეურნეობის შემოსავალ-გასავალი და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ იგი არის „ფანტასტიკური მოჩვენება“, რომლის ფარული ფონდი მდგომარეობს არა მეურნეობის ნიადაგის ბუნებრივ სიმდიდრეში, არამედ რუდოლფის ფორტუნატის ზღაპრულ ტომარაში (2,219). სიუს ეკონომიური რეფორმები მხოლოდ ოდნავ თუ შეუმსუბუქებენ ცხოვრებას ღარიბებს და ამიტომაც ისინი მოკლებული არიან რაიმე მნიშვნელობას.

მარქსისათვის მიუღებელი აღმოჩნდა დამნაშავეთა გამოსწორების რუდოლფისებური მეთოდი — ადამიანის მოკვლა სნეულებისაგან ორგანიზმის განთავისუფლების მიზნით. მარქსი დაწვრილებით იხილავს იმ ოპერაციებს, რომელთაც ახდენს რუდოლფი რომანის სხვა გმირებზე. მარიასა და რეზაკაზე, მასტაკსა და სხვებზე. რეზაკამ თვითონ გვიამბო თავისი კრიტიკული



გადაქცევის საიდუმლოება. იგი რუდოლფის მიმართ იჩენს ძალღმობის  
 ლებას, რაკი სულიერი აღორძინება მასში გამოიწვია რუდოლფმა. ყოფილი  
 ყასაბი იქცა „ბულდოგად“. მისი სიკეთე, მისი სათნოება ამიერიდან პატრო-  
 ნისადმი უერთგულესი ძაღლის სიკეთე და სათნოებაა. რუდოლფის ორმა  
 სიტყვამ ყასაბისადმი „შენ გაგაჩნია გული და პატიოსნება“—აქცია რეზაკა  
 ადამიანად, რომელსაც მართალია აღარ გააჩნია პირადი ბუნება და დამოუ-  
 კიდებლად მოქმედების უნარი, მაგრამ რომელიც სიცოცხლის უკანასკნელ  
 წუთამდე თავისი მოქმედებისათვის მოტივებს გამოიხატავს რუდოლფის სიტყ-  
 ვებში და არა პირად ადამიანურ ინდივიდუალობაში (2,180). რეზაკა ისწავ-  
 ლის სათანადოდ თავის დაჭერასა და სიარულს; კრიტიკულ-მორალური მეტა-  
 მორფოზით იქცევა დამშვიდებულ და ფრთხილ ადამიანად, რომლის საქ-  
 ციელი რეგულირდება შიშით და ყოველდღიური სიბრძნით (2,182). რეზაკას  
 ასეთი სულიერი გარდაქმნა შედეგია რუდოლფის აღმზრდელობითი მუშაობისა,  
 რომელსაც იგი თვით სიუს დავალებით ასრულებს.

რუდოლფის ზნეობრივი ზემოქმედება განიცადა აგრეთვე მარიამ—გარე-  
 მომცველთა მიერ სიყვარულით ფლერ დე მარის სახელით წოდებულმა. პირ-  
 ველსავე სცენებიდან მარიას ეტყობა, რომ მას სინაზესთან ერთად გააჩნია  
 სიმამაცე და ენერჯია; აგრეთვე ხასიათის მოქნილება: რომ არაადამიანურ  
 მდგომარეობაში შეუტრჩინია ადამიანური თვისებები. მარია აქტიური, ბრძო-  
 ლისუნარიანი ნატურაა და საჭირო შემთხვევაში, მარქსის აღნიშვნით, შეუძ-  
 ლია დაიცვას კიდევაც საკუთარი თავი და საკუთარი უფლებები. მარია არ  
 ნანობს თავის საქციელს. თვლის, რომ მთელი უბედურება ციხიდან გამო-  
 სვლის შემდეგ მას შეემთხვა კარგი მრჩევლების უყოლობის გამო. მოგონებები  
 საკუთარი ცხოვრების კატასტროფაზე, იმაზე რომ მან თავი მიჰყიდა დამნა-  
 შავეთა სამიკიტნოს დიასახლისს, მარიას აყენებს მეტად უსიამოვნო გუნებაზე.  
 ცუდი ყოფით დასვედიანებულ მარიას ბევრჯერ ჩაუხედავს მდინარე სენაში  
 თავის დახრჩობის მიზნით, მაგრამ მას ისიც ახსენებოდა, რომ ამ ქვეყნად  
 არის აგრეთვე მზე და ყვავილები, რომელთა ცქერითაც კიდევ შეიძლება  
 ტკბობა; და რომ პირადად მარიას ჯერ კიდევ არ შესრულებია ჩვიდმეტი  
 წელი. რისთვის აწვალებენ მარიას, მას ხომ ბოროტება არავის წინაშე არ  
 ჩაუდენია. შეგნება ამ საკუთარი უდანაშაულობისა მარიას უმსუბუქებს ყოფას;  
 ამასთანავე თავის ცუდ ყოფას იგი მიიჩნევს ბედისწერად და არა პირადი  
 თავისუფალი მოქმედების შედეგად. იგი თვლის, რომ თვითონაა დამნაშავე  
 საკუთარ ხვედრში, თუმცა ბედს კიდევ შეუძლია შეიცვალოს უკეთესისკენ. იგი  
 ჯერ კიდევ საკმაოდ ახალგაზრდაა (2,187). სიკეთე და ბოროტება მარიასათვის  
 როდია მორალური აბსტრაქციები. ესაა ცხოვრებისეული მოვლენა;—უარყო-  
 ფითი, ან დადებითი შედეგი მისივე ამა თუ იმ მდგომარეობისა. მარქსმა  
 მარიას ადამიანურ ბუნებაზედაც მიუთითა. როდესაც იგი აღმოჩნდა ბუნების  
 წიაღში, მარიამ გამოამყლავნა წყურვილი ცხოვრებისადმი, და შეგრძნებათა  
 სიმდიდრე; გამოამყლავნა ისეთი სასიხარულო აღფრთოვანება, რომ აშკარა  
 გახდა: მისი სამოქალაქო მდგომარეობა შეეხო მხოლოდ მისსავე ზედაპირულ,  
 გარეგან მხარეს და რომ არსებითად იგი მაინც ადამიანურ პიროვნებად  
 დარჩა (2,187).





რუდოლფმა მარია მოაშორა ქალაქის ამოგებასა და გარყვნილებას, რადგან როგორც ითქვა, წაიყვანა ბუნების წილში, ფერმაში და ჩააბარა მისი მისანს, — ქალბატონ ჟორჟს და მღვდელ ლაპორტს, — რომელთაც დაევალით მარიას სულიერი და მორალური აღორძინება. მათ უნდა მოეტეხათ მარიას ზასიათი, გაემიჯნათ იგი ძველებური ცხოვრებიდან და მიეყვანათ მონანიებად. ქალბატონი ჟორჟი მარიას უნერგავს ღვთისადმი შიშსა და სიყვარულის გრძობას; სულიერი მამა კი მოწოდებულია იმისათვის, რათა ბოლომდე მიიყვანოს მარიას „კრიტიკული“ გარდაქმნა. ქალბატონმა და მღვდელმა პირნათლად შეასრულეს თავიანთი მისია (2,190). ახალ მდგომარეობაში აღმოჩენილმა მარიამ თავი ბედნიერად იგრძნო და ამიტომაც იგი კურთხევას უთვლის ყველას, ვინც კი მონაწილეობა მიიღო მის ზნეობრივ მეტამორფოზაში. სულიერმა მამამ და ღვთის მოშიშმა ქალბატონმა მარიას ასწავლეს საკუთარ თავზე ლაპარაკი ქრისტიანული თვალთახედვით. სულიერი ტანჯვის გზით მარიამ მონანიებამდე მიაღწია და ამიერიდან იქცა „თავისი ცოდვილიანობის შეგნების მონად“ (2,192).

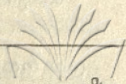
რუდოლფის კრიტიკულ-რეფორმატორულმა საქმიანობამ მარიას მიმართაც გამოიღო დადებითი შედეგი. მარიას ადამიანურმა სიყვარულმა მიიღო რელიგიური სიყვარულის სახე; მისწრაფებამ ბედნიერებისაკენ — მარადი ნეტარებისაკენ მისწრაფების სახე. დაჰკარგა რა ძველი სიმტკიცე და ბრძოლისუნარიანობა, მოთვინიერებულმა და სულიერად მოქცეულმა მარიამ თავისთვის უზრუნველჰყო ჭეშმარიტად ქრისტიანული ყოფა. იგი მთლიანად მიენდო ღმერთს; მიწიერ ცხოვრებაზე მან აიღო ხელი და მოლოზნად აღიკვეცა მონასტერში, სადაც მიაღწია ილუმენიას ხარისხს და გარდაიცვალა ცოდვითაგან განწყმენდილი. აი, სწორედ ესა აქვს მხედველობაში მარქსს, როცა იგი წერს: „რუდოლფმა ფლერ დე მარი აქცია ჯერ მონანიე ცოდვილად; შემდეგ, მონანიე ცოდვილი — მოლოზნად და, უკანასკნელად, მოლოზანი აქცია გვამად“ (2,193).

მარიასა და რეზაკასთან ერთად რუდოლფის ზემოქმედების ქვეშ მოექცა აგრეთვე მასტაკი — „უდიდესი სულიერი ენერჯისა და ჰერკულესის აგებულების მქონე დამნაშავე“ (2,194). მასტაკი შეეჯახა კანონებსა და ჩვევებს ბურჟუაზიული საზოგადოებისა, რომლისთვისაც საერთო საზომია „საშუალობა, სუსტი მორალი და ჩუმი ვაჭრობა“ (2,194). მასტაკი განათლებული და მცოდნე ადამიანია, — კარგი ფიზიკური და სულიერი მონაცემების მქონე. მისთვის რომ ჯეროვანი აღზრდა მიეცათ, ან ხელახლა უკეთ აღეზარდათ, მასტაკიც იქნებოდა კარგი ადამიანი, მებრძოლი საზოგადოებრივი მანკების წინააღმდეგ. მასტაკი შეიპყრო რუდოლფმა. ამ უკანასკნელს განზრახული აქვს საკუთარი კრიტიკული პრინციპების შესაბამისად მასტაკი აღზარდოს ხელახლა და აქციოს იგი სხვებისათვის მისაბამ ნიმუშად. მარქსი დაწვრილებით იკვლევს მასტაკის თავდაპირველ მდგომარეობას და აგრეთვე იმ სახეს, რომელიც მას მისცა ევენ სიუმ რუდოლფის მეშვეობით მისი ვითომც გაკეთილშობილების მიმართულებით. სიუს შეეძლო ეჩვენებინა მასტაკის მორალური დაცემის ობიექტური მიზეზები. მაშინ მას მოუხდებოდა დაეხატა სურათი მასტაკის გარემომცველი სოციალური წრისა, რომელშიც ფეხი მოუკიდებია შრომისადმი უსულგულო დამოკიდებულებას, მშრომელთა ყვლეფას და სიმდიდრის



დაგროვებას სწორედ არამშრომელთა ხელში. სიუ იძულებული იქნებოდა ეჩვენებინა ადამიანთა შორის დარჩენილი გაშიშვლებული ინტერესები და ეგოისტური ანგარიშიანობა; ადამიანთა მიერ ადამიანების უსირცხვილო და ტლანქი ექსპლუატაცია; ყოველივე ამას სიუ გააკეთებდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი გაჰყვებოდა მის მიერ თავდაპირველად დახატული მასტაკის ხასიათის ლოგიკურ განვითარებას. სიუმ კი აირჩია სრულიად სხვა გზა და სწორედ აქ იჩინა თავი მისმა ლიბერალურ-ფილანთროპიულმა იდეოლოგიამ, მისმა სპეკულაციურ-იდეალისტურმა ფილოსოფიამ. სოციალურ უბედურებათა მიზეზების მხილებათა ნაცვლად, მასტაკის მორალურად დაცემის ობიექტური მიზეზების გამომხეურების მაგიერ, სიუ ცდილობს გაამართლოს მისი გარემომცველი სოციალ-პოლიტიკური წყობა; ცდილობს აჩვენოს, რომ პირადად მასტაკის მიერ ჩადენილ კრიმინალურ დანაშაულებათა მიზეზები საფუძველს პოულობენ არა გარემომცველ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში, არამედ თვით ბოროტმოქმედის სუბიექტურ სამყაროში. სიუ — რუდოლფი ურთიერთისაგან ანსხვავებს თვით მასტაკსა და მასტაკის სულს. ამათგან პირველი მატარებელია მოჭარბებული ფიზიკური ძალისა და ენერჯისა, რომელთაც მასტაკი იყენებს ბოროტად. და რაკი სიუ — რუდოლფი ცდილობს გადაარჩინოს არა თვით მასტაკი, არამედ მისი სული, ამიტომ რუდოლფი იწყებს მასტაკის ხორციელ-ფიზიკურ გვემას მასტაკისავე სულის გადასარჩენად. რუდოლფი მასტაკის სულს მიიჩნევს ზეცის კუთვნილებად და ამდენად ნამდვილ არსებად, მის სხეულს კი ბოროტი ძალის მქონე არსებად. ამიტომაც რუდოლფი სპობს ამ ძალას მისი თანდათან დამლაგვების გზით. აუცილებელია მოკლა ადამიანის ბუნება, რათა იგი განიკურნოს სენისაგან (2,195). ასეთია სიუს აზრი, რომელშიც მარქსი მართებულად ხედავს იდეალისტური მეთოდის დემონსტრაციას. ამ მეთოდის თანახმად ცოცხალი ადამიანები იქცევიან სქემებად და ავტომატებად, რაკი ისინი ხორცს ასხავენ ავტორის აბსტრაქტული მორალის რომელიმე პრინციპს. თურმე ნუ იტყვიოთ, ადამიანმა უარი უნდა განაცხადოს გრძნობად-კონკრეტული სინამდვილის თვითგანვითარებაზე და დაემორჩილოს სხვათა ძალების მეფუებას. ადრე რეალისტურად მოხაზული მასტაკის პერსონაჟი „კრიტიკული“ გარდაქმნის შედეგად თანდათან კარგავს კავშირს მატერიალურ სამყაროსთან და იძირება სპირიტუალისტური „მე“-ს სამყაროში. შეიგნო რა თავისი ბუნების ცოდვიანი ხასიათი, სიუ-რუდოლფის ზეგავლენით ოდესღაც უძლიერესი ყაჩაღი იქცა ბერად და ამდენად მისი სულიერი გარდაქმნა ბევრ რამეში წააგავს რომანის სხვა გმირების მეტამორფოზას. მან სცადა მოეკლა ერთ-ერთი გმირი. — მისი მკვლელობა შეეფერება მისსავე ხასიათს. მარქსი აქ გასაკვიროს არაფერს ხედავს. მაგრამ ის ფაქტი, რომ მასტაკი მკვლელობას იდენს მორალური მოტივებით, ცდილობს მორალურად გაამართლოს თავისი ბარბაროსული სიხარული, ახალი მკვლელობის ჩადენით მორალურად ამართლებს ადრე ჩადენილ მკვლელობათ, მარქსი აღნიშნავს, რომ ამით მასტაკი „უბრალო მკვლელიდან იქცა ორ-აზროვან, მორალურ მკვლელად“ და ყოველივე ამას მარქსი უწოდებს მკურნალი რუდოლფის კრიტიკული საქმიანობის საუკეთესო რეზულტატს (2,201).





ევენ სიუს არა ჰქონდა მართებული წარმოდგენა საზოგადოების ყველაზე უფლებო, მაგრამ ჯანსაღ ნაწილზე — პროლეტარიატზე. ეს კიდევ მხარეა, რის გამოც მარქსი აკრიტიკებს „პარიზის საიდუმლოებათა“ ავტორს და მის მეხოტბე შელივას. სიუ უფრო მეტად გატაცებული იყო იმ ადამიანთა ხატვით, რომლებიც, ავტორის აზრით, ზრუნავდნენ პროლეტარიატის ბედზე, იღვწოდნენ მშრომელთა ყოფის გასაუმჯობესებლად. პირადად სიუ უფრო მეტად, მაგალითად, გატაცებული იყო სარა მაკ გრეგორის — განათლებული საზოგადოებიდან გამოსული და, შელივას სიტყვით, „გრძნობიერობის მატარებელი“ ქალის — ჩვენებით; გატაცებული იყო ისეთი აბსტრაქტული და ცივი ადამიანის დახატვით, რომლისთვისაც უცხოა ჯანსაღი აზრები და ემოციები. ამ გრაფინიასთან საერთო არაფერი აქვთ სესილსა და რიგოლეს — საზოგადოების დაბალი ფენების წარმომადგენლებს. მონა-მეტის ქალს სესილს ბევრი რამ გადახდენია თავზე. ამ პიროვნებაში ავტორი ხედავს მიოლოდ დაცემულ ადამიანს, მიუხედავად იმისა, რომ მას მაინც შეუარჩენია ლაბაში სულიერი თვისებანი. ავტორს ვერ გაუგია, რომ სესილს შეუძლია სუბიექტურად დარჩეს კეთილშობილ და მომიბვლელ პიროვნებად იმისდა მიუხედავად, რომ კაპიტალისტური „ცივილიზაცია“ სილატაკისა და გარყვნილებისაკენ უბიძგებს მას. სიუსათვის შეუმჩნეველი დარჩა ის დიდი შემოქმედებითი და რევოლუციური ძალა, რომელიც იმალება სესილსა და მის მსგავს ადამიანებში. ვერა სწვდება რა სესილის ნამდვილ ბუნებას, ამდენად, მისი ხასიათის ლოგიკას, სესილი ევენ სიუსათვის რჩება გაუგებარ პიროვნებად, მიოლოდ ცივილიზაციის დაშლის უარყოფით შედეგად. სესილის საქციელს სიუ იხსენიებს, როგორც „ბუნებით გარყვნილი“ ადამიანის საქციელს. „სესილის საიდუმლოება, — აღნიშნავს მარქსი, — იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მეტისი ქალია. მისი გრძნობიერობის საიდუმლოება არის მისივე ნატურის ტროპიკული სიმხურვალე. თავის საუკეთესო ლექსებში ელეონორასადმი პარნიმ უმღერა მეტის ქალს თუ რამდენადაა ეს ქალი საშიში ფრანგი მეზღვაურებისათვის, ეს შეიძლება წავიკითხოთ მოგზაურობის მოთხრობათა ასეულებში“ (2,75).

ევენ სიუ სუბიექტურად ვერა გრძნობს რაიმე სიმპათიას სესილისა და საერთოდ დაბალი ფენების წარმომადგენლებისადმი. მაგრამ იგი ვერ გაურბის სინამდვილეს, რომელიც უნებლიეთ იჩენს თავს ფაქტებისა და პიროვნებების ხატვაში. ამ სინამდვილემ კი თავი იმ მხრივ იჩინა, რომ სესილი მაინც რამდენადმე სიმპათიურ პიროვნებად რჩება მკითხველისათვის. იგივე ითქმის რიგოლესზედაც. ამ ქალის სახით სიუს უნდოდა დაეხატა პარიზელი გრიზეტის გულითადი, ადამიანური ხასიათი. მაგრამ ეს იყო მიოლოდ სურვილი. მეორე მხრივ კი, სიუმ, რაკი გადაწყვიტა მოეგო ბურჟუაზიის გული და ამასთანავე ვერ დააღწია თავი საკუთარ სანტიმენტალობას, იწყო ამ „გრიზეტის მორალური გაიდვალება. იწყო მისი ხასიათისა და მისი მდგომარეობის ყველა მკვეთრად გამოყოფილი თვისების შერბილება. მწერალმა ცადა მიეჩქალა მის მიერ ქორწინების ოფიციალური ფორმის უგულვებლყოფა, სტუდენტისა ანდა მუშისადმი გულუბრყვილო დამოკიდებულება. „სწორედ ეს ურთიერთობანი ჰქმნიან რიგოლესისაკენ „ჭეშმარიტად ადამიანურ კონტრასტს ბურჟუას ფარისევლურ, უგულო და თავმოთენ ცოლთან და ბურ-

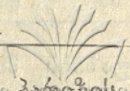


უფროსი მთელ წრესთან, ე. ი. მთელს ოფიციალურ საზოგადოებასთან“ (2, 83).

სესილისა და რიგოლეტისთან ერთად მარქსი სიმპათიებით ლაპარაკობს დაბალი ფენების სხვა წარმომადგენელთა შესახებაც. მართალია ამ უბრალო ადამიანთაგან ზოგი ლოთია და მოხეტიალე, მაგრამ ესენი მაინც მორალურად უფრო სრულყოფილნი არიან, ვიდრე პროზაულ-მეშინური ყოფის წარმომადგენელი ბურჟუები. მარქსი აქვე მიუთითებს, რომ დაბალი ფენების ამსახველი ლიტერატურის წარმოქმნასთან ერთად უნდა შეიქმნას დაბალი ფენების, პროლეტარიატის ლიტერატურაც. სწორედ პროლეტარიატმა უნდა განახორციელოს საზოგადოების პროგრესი, მოახდინოს რევოლუცია. ეს საუკეთესოდ იცოდა ბურჟუაზიულ-საზოგადოებრივ ურთიერთობათა დრამა ცოდნით შეიარაღებულმა მარქსმა, როდესაც აღნიშნავდა: „თუ სოციალისტური მწერლები ამ მსოფლიო-ისტორიულ როლს მიაწერენ პროლეტარიატს, ეს არაერთარ შემთხვევაში იმიტომ არა ხდება, რომ ისინი, როგორც ამას გვარწმუნებს კრიტიკული კრიტიკა, პროლეტარებს მიიჩნევენ დემოკრატად. უფრო სწორედ, პირიქითა ხდება (2, 39 — 40). პროლეტარიატი იქნება დიდი ისტორიულ-პროგრესული მოვლენების მონაწილე და მოთავე.“

მარქსის კრიტიკული მახვილი ბასრია, მაგრამ სამართლიანი. სიუს, ან შელიგას აზრების დემონსტრაციას იგი ახდენს მათივე სიტყვებით, ან საკმაოდ მოზრდილი ამონაწერებით; შემდეგ კი მათ ბეჩავ აზრებს აკრიტიკებს იუმორითა და სარკაზმით გაჟღენთილი ფრაზებით, რომლებითაც ქვას ქვაზე აღარა ტოვებს სიუ-შელიგას გულუბრყვილო (თუ სულელური) მსჯელობიდან. შელიგა ერთ ადგილას, მაგალითად, ლაპარაკობს სიყვარულზე: „არა ჭალების ჩრდილოვანი ხეივნები, ... არა მთვარიანი ღამის ბუნებრივი ბინდ-ბუნდი, არა ხელოვნური ბინდ-ბუნდი უკუფენილი მშვენიერი ფარდებითა და გარდინებით, არა ორღანისა და არფის რბილი და გამაყრუებელი ხმები, არა აკრძალულის მიშნიდველი ძალა...“ უკვე თავისთავად შელიგას ეს უთავბოლო სიტყვები მეტყველებენ ავტორის აზრთა სილატაკეზე და პათოსის სიყალბეზე. მაგრამ მარქსი, არ კმაყოფილდება. რა მათი ამოწერით, აქვე შესძახებს: „ფარდები და გარდინები! რბილი და გამაყრუებელი ხმები! და ყოველივე ამასთან ერთად ორღანი! ბატონო პასტორო, გადმოიგდეთ თავიდან ეკლესია! სატრფიალო პაემანზე ვის მოაქვს თან ორღანი?“ (2, 70). ანდა კადევ სხვა ადგილი, სადაც შელიგა აღფრთოვანებას გამოსთქვამს სამეჯლისო დარბაზის სიუსეული აღწერის გამო. „აქ მომხიბლავმა ჯადოებმა მოჰფინეს ღამე მზის ბრწყინვალეობით, ჩააცვეს ზამთარს გაზაფხულის სიმწვანე და ზაფხულს ფუფუნება. ჩვენ უმაღვიპრობს ისეთი განწყობა, რომ მზადა ვაჭრთ დავიჯგროთ ადამიანის მკერდში დემოკრატის ბინადრობის საოცრება, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც სილამაზე და გრაცია ჩვენ საბოლოოდ გვარწმუნებენ, რომ ვიპყოფებით იდეალურის უშუალო სიახლოვესთან“ (!!!). შელიგას ამ ყალბი პათოსით აღსავსე უაზრო სიტყვების გამო მარქსი გამანადგურებელი ირონიით შენიშნავს: „გამოუცდელი, გულუბრყვილო, სოფლის კრიტიკულ პასტორო! მხოლოდ შენს კრიტიკულ სისულელეს შეუძლია პარიზის ელევანტური სამეჯლისო დარბაზით ცრუმორწმუნედ აღფრთოვანდეს! იმზომად, რომ ირწმუნოს





„ადამიანის მკერდში ღმერთის ბინადრობის საიდუმლოება“ და „ქაჯის ქუ ლომებში დაინახოს ხორცშესხმულ ანგელოზთა „უშუალო იქცეობა“! (2,69).

ევენ სიუს მცდარი შემოქმედებითი მეთოდის კრიტიკა, შელივას იდეალისტური დებულებების მხილება „წმინდა ოჯახში“ არ ატარებს თვითმინურ ხასიათს. ასეთი კრიტიკით მარქსი თავს ესხმოდა წვრილბურჟუაზიული მეშინური იდეოლოგიის და უტოპისტური სოციალიზმის სხვადასხვა სახეობათა იდეების გავრცელებას. მარქსი აქვე აყენებდა ლიტერატურის მეტად მტკივნეულ საკითხს, რეალიზმის საკითხს და ლაპარაკობდა ტიპიურ ხასიათებსა და ტიპიურ სიტუაციებზე, თუმცა ეს სიტყვები მას არსად არ უხმარია. ამ პრობლემათა დაყენება და გადაწყვეტა უცდია ბევრს, შთ შორის, განმანათლებლური ესთეტიკის ბურჟებს — ლესინგსა და დიდროს; ხოლო შემდეგ — ჰეგელს. ლესინგი, მაგალითად, ტიპიური სიტუაციების წინაშე უპირატესობას ანიჭებდა ტიპიურ ხასიათებს. უმართებულო იქნებოდა იმისი აღნიშვნა, — ეს აქვე უნდა ითქვას, — თითქოს საკუთარ დრამატურგიულ სისტემაში ლესინგი აღვილს არა ტოვებს საზოგადოებრივი ყოფის, საზოგადოებრივი მდგომარეობის გამოსახატავად. ტიპიურ ხასიათს ლესინგი არა თმავდა მდგომარეობიდან, მაგრამ უპირატესობას იგი მაინც ხასიათს აძლევდა და ამდენად მოძღვრებას ხასიათებზე საკუთარი ესთეტიკური სისტემების ქვაკუთხედად აქცევდა.

განსხვავებული იყო დიდროს კონცეფცია. „საუბრებში“ „უკანონო შვილზე“ დიდრო აყენებდა დებულებას, რომლის თანახმადაც სცენაზე საჭიროა საზოგადოებრივ მდგომარეობათა ჩვენება და არა ხასიათების გამოყვანა. აქამდევ, თვლიდა დიდრო, კომედიაში უმთავრესად აისახებოდა ხასიათები, საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ხოლო სიტუაციები იყო მხოლოდ მათი დამატება. საჭიროა, სთვლის დიდრო, პირველ რიგში წამოწეულ იქნეს საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ხასიათი კი მის დამატებად იქცეს<sup>6</sup>. საკუთარ მოსაზრებას ენციკლოპედიის რედაქტორი იმ მოტივით ასაბუთებს, რომ ადამიანურ ბუნებაში მეტად მცირე რაოდენობით მოიპოვება რელიეფურად გამოკვეთილი ხასიათი. ადამიანთა ხასიათები ურთიერთისაგან მხოლოდ უმნიშვნელო და წვრილმანი თვისებებით განსხვავდებიან და რაკი მათი გამოხატვა მეტად საძნელო ხდება, ამიტომ დიდრო წინადადებას იძლევა სცენაზე გამოყვანილი იყვნენ არა ცალკეული პიროვნებანი, არამედ წოდებანი, დახატული იყვენ პიროვნებათა საზოგადოებრივი მდგომარეობა, სიტუაციები<sup>7</sup>. ეს აზრი დიდრომ გამოთქვა 1757 წელს „საუბრებში“ „უკანონო შვილზე“. ოთხი წლის შემდეგ მსჯელობაში „დრამატული პოეზიის შესახებ“ ხასიათების საკითხზე იგი შეჩერდა საგანგებოდ და გარკვევით აღნიშნა, რომ „ხასიათები განისაზღვრებიან მდგომარეობით<sup>8</sup> და ამით ცადა გაესვა ხაზი ამ ორი ფაქტორის ურთიერთდამოკიდებულებისათვის. მაგრამ დიდროს მხრივ ეს

<sup>6</sup> Д. Дидро, Сочинения, т. V, 1936, .გვ 160.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> იქვე, .გვ. 386.



იყოს საკითხის მართებულად დაყენების ცდა და არა მისი საბოლოო შედეგად რული გადაწყვეტა.

ტიპიური ხასიათებისა და ტიპიური სიტუაციების ურთიერთმიმართების საკითხთან დაკავშირებით ყურადსაღები მოსაზრებები მოგვაწოდა აგრეთვე ჰეგელმა. მხატვრული ასახვის ობიექტად, მისი აზრით, უნდა იქცეს ისეთი სიტუაციები, რომლებშიც თავს იჩენენ ეპოქისათვის ნიშანდობლივი და მნიშვნელოვანი მორალურ-პოლიტიკური წინააღმდეგობანი. ობიექტური ვითარებანი ჩვეულებრივად ემსახურებიან სუბიექტის შინაგან მიღრეკილებათა გამოვლენას, რის შედეგადაც ეს უკანასკნელი ეხლართებიან გარეგან ვითარებებს და ასეთი ვზით ქმნიან სიტუაციებს, ქმნიან წინამძღვრებს სამყაროს საყოველთაო მდგომარეობაში მოცემული ტენდენციის გამოსავლენად. სიტუაცია, ჰეგელის აზრით, არის აბსოლუტური სულის განვითარების განსაზღვრული საფეხური, და ამდენად — საშუალება ადამიანის „სულიერ მონაცემთა“ თვითგამოვლინებისა. ეპოქის არსებითი ძალების ხელახლა წარმოქმნა უნდა ხორციელდებოდეს ადამიანის ქცევათა და მოქმედებათა გამოსახვით. „მოქმედება არის ადამიანის ყველაზე ნათელი და გამოსახულებითი გამოაშკარავება, გამომჟღავნება როგორც მისი მიზნების, ისე მისი გონებაგანწყობისა“<sup>9</sup>. სიტუაციის უმაღლესი ფორმა არის კოლიზია — ჰეგმარტი ხელოვნების ნამდვილი საფუძველი.

მაგრამ სიტუაცია ვლინდება ადამიანის [საქციელში, რაკი სინამდვილე არის წინამძღვარი ინდივიდის მოქმედებისათვის. ყოველი ცალკეული ადამიანი, ჰეგელის აზრით, პირადი ინდივიდუალური ქცევებით ახდენს მთლიანად ობიექტური ბუნების დემონსტრაციას; გამოსახავს ზოგადსა და არსებითს, გამოსახავს „სუბსტანციურს“<sup>10</sup>. გარეგანი ვითარებანი ემსახურებიან შინაგან სულიერ მოთხოვნილებათა და საერთოდ „განსაზღვრული ხასიათის ინდივიდუალურ განხორციელებას“<sup>11</sup>. ხასიათში ჰეგელი ხედავდა მხატვრული გამოსახვის საგანს და ამიტომაც მოითხოვდა მასში ზოგადი და ინდივიდუალური თვისებების ჰარმონიულ შერწყმას. ნაირგვარ ადამიანურ თვისებათა გამოვლენის მრავალფეროვანებასთან ერთად ხასიათი უნდა იყოს მტკიცე, მთლიანი და განსაზღვრული. იდეალური ხასიათების ნიმუშებად ჰეგელი ასახელებს ჰომეროსის აქილეესს და შექსპირის რომეოსს, რაკი ესენი სხვადასხვა მდგომარეობაში ყოფნისას ავლენენ ადამიანური ნატურის ნაირგვარ თვისებებს<sup>12</sup>. ჰეგელი წინააღმდეგია იმისა, რომ ადამიანის ბუნება მოკლებული იყოს მთლიანობას და სიმტკიცეს; არ ატარებდეს განსაზღვრულ ხასიათს; ამასთანავე იყოს დაყვანილი ერთ რომელიმე თვისებამდე. ხასიათი, ჰეგელის აზრით, უნდა წარმოადგენდეს მდიდარ ინდივიდუალობას; მისი ბუნების სხვადასხვა თვისებები გამსჭვალული იყოს ერთიანი პათოსით.

ამგვარად, ტიპიური ხასიათი და ტიპიური სიტუაცია ჰეგელს ურთიერთისაგან არ დაუცილებია და, მით უმეტეს, ურთიერთისათვის არ დაუპირისპირებია. ეს ორი მომენტი, თვლიდა იგი, არის კონკრეტულ გრძნობად

<sup>9</sup> Гегель, Соч., XII, ч. I, гл. 223.

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 183.

<sup>11</sup> იქვე, გვ. 302.

<sup>12</sup> იქვე, გვ. 240—242.



ფორმაში აბსოლუტური იდეის გამოვლენის შედეგი. ტიპური ხასიათები და ტიპური სიტუაციები ატარებენ ობიექტურ ხასიათს, რადგანაც აბსოლუტური იდეა არის ამგვარი ბუნებისა. ჰეგელის დიდი დამსახურება ისაა რომ ხასიათებისა და გარემოებების კვლევა მან იწყო როგორც ობიექტური ხასიათის ფაქტორების კვლევა, მაგრამ ჰეგელის მოძღვრების მთელი ნაკლი იმაშია, რომ ამ ობიექტურობაში იგი ხედავს სულის ობიექტიურობას და, ამდენად, საკუთარ დოქტრინას ხასიათებისა და სიტუაციების დიალექტიკაზე საბოლოოდ აძლევს იდეალისტურ ხასიათს. ტიპური სიტუაციების დიალექტიკური ურთიერთკავშირის დანახვა, მითითება მათ ობიექტურ ხასიათზე და იმაზე, რომ ყოველივე ეს შეპირობებულია მსოფლიო ისტორიული კონფლიქტებით.

„წმინდა ოჯახში“ მარქსმა წამოაყენა ტიპური სიტუაციებისა და ტიპური ხასიათების ერთიანობის მოთხოვნა. საკუთარი კონცეფციის შექმნისას მან გამოიყენა ყოველივე ის, რაც გონიერი იყო ჰეგელის ესთეტიკაში და საბოლოოდ დასძლია განმანათლებელთა ესთეტიკური სისტემებისათვის ნიშანდობლივი ცალმხრიობა — უპირატესობის მინიჭება ან მხოლოდ ხასიათისათვის, ან მხოლოდ სიტუაციისათვის. ტიპური ხასიათი, მარქსის შეხედულებით, უნდა იყოს დამოუკიდებლად და საკუთარი ნატურის შესაბამისად მოქმედი ცოცხალი არსება. ეყენ სიუს გმირები კი მოკლებულნი არიან ამ სპეციფიკას და ამდენად არ არიან ცოცხალი და დამოუკიდებლად მოქმედი ინდივიდები. სიუს რომანში გმირებს დავალებული აქვთ ავტორისეული და პერსონაჟებისათვის გარედან თავზე მოხვეული აზრების ტარება; დავალებული აქვთ მოქმედება ხასიათებისათვის უცხო იდეების შესაბამისად. სიუს რომანის მთელ ნაკლს მარქსი იმაში ხედავდა, რომ ავტორი შეგნებით ამახინჯებდა ხასიათებს; ეს კი იმაში გამოიხატებოდა, რომ მათ აკარგვინებდა პლებეურ საწყისს და ყოველივე ამის ნაცვლად ანიჭებდა მათთვის უცხო და უჩვეულო თვისებებს. სიუ აკარგვინებდა მათ ცხოვრებისეულ სილამაზესა და მიმზიდველობას; ბუნებრივ უშუალობას და აქცევდა მათ მეშინურ-ფარისევლური მორალის მატარებელ არსებებად. სიუ აწარმოებდა თავისი ხასიათების დეტიპიზაციას; რელიგიურ მორალური გარდაქმნების გზით უტიფარი ყოფიდან მას თავისი გმირები მიჰყავდა ქრისტიანულ მონანიებამდე. დეტიპიზაციის შედეგად მარია, როგორც ვნახეთ, დაკარგა მიმზიდველობა; ხოლო მასტაკმა მიიღო ხელოვნურად გამოგონილი და ინდივიდუალობას მოკლებული პერსონაჟის სახე. სპეკულატური მეთოდის გამოყენების შედეგად ნამდვილი ადამიანები სიუსთან იქცევიან აბსტრაქტულ განზოგადოებებად, სუბიექტურ ინდივიდუალობას მოკლებულ სახეებად. ადამიანების ხატვისას სიუს რომანში ადგილი აღარა რჩება რეალიზმისათვის, რაკი მკითხველებს მწერალი მზამზარეული შაბლონის სახით თავაზობს მის მიერ დახატული კონფლიქტების მომავალ გადაწყვეტას, გარედან შეტანილ ტენდენციას. სიუს გმირთა აზრები ზოგჯერ წინააღმდეგობაში მოდიან მათსავე სუბიექტურ ხასიათთან<sup>13</sup>. ავტო-

<sup>13</sup> საფუძველსაა მოკლებული ა. ლუნაჩარსკის აზრი, თითქოს სიუს გმირები „ცოცხალი ადამიანები“ არიან. იგი წერს სიუზე: „Его герои живые люди, с более или менее сильной волей и противоположно направленными интересами... У Сю художественной отделил мало, но захватывающих эпизодов много, и от времени до времени он создает большие типы“... (იხ. А. В. Луначарский, История западно-европейской литературы, М., 1924, т. II, гл. 112—113).



რისაგან ხასიათის დამოუკიდებლად არსებობის მოთხოვნაში როდის იტყვიან სხმებოდა ხასიათის ფსიქოლოგიური კარჩაკეტილობა ან სუბიექტური ავტონომია. ხასიათის მოქმედება, მარქსის მოთხოვნით, განსაზღვრული უნდა იყოს იმ გარემომცველი ობიექტური პირობებით, რომლებშიც მოქმედებს ეს ხასიათი. ტიპიური ხასიათი უშუალო კავშირშია სოციალურ სამყაროსთან, სიტუაციასთან, გარემომცველ პირობებთან. მისი ბუნება ყალიბდება კონკრეტულ ისტორიულ გარემოში.

ხასიათი, მარქსის აზრით, უნდა აყვანილი იქნეს ტიპის სიმალემდე. მის ბუნებაში ურთიერთს უნდა ერწყმოდეს კონკრეტულ-ისტორიული და კონკრეტულ-ინდივიდუალური თვისებები. პიროვნება უნდა ატარებდეს რაიმე პრინციპს, მაგრამ ისე კი არ უნდა მოხდეს, რომ პიროვნება გაითქვიფოს პრინციპში და იქცეს მხოლოდ რომელიმე აბსტრაქტული იდეის მატარებლად.

ხასიათი უნდა ატარებდეს ადამიანისათვის ნიშანდობლივ ყველა თვისებას. ზოგად თვისებებთან ერთად მას უნდა გააჩნდეს პირადი, ინდივიდუალური თვისებები, თუმცა ეს უკანასკნელნი არ უნდა წარმოიშობოდნენ შიშველი ფაქტების ნატურალისტური ასახვის შედეგად. „ადამიანური არსება,—წერდა მარქსი 1845 წელს „თვისებებში ფოიერბახის შესახებ“, — როდია აბსტრაქტი, რომელიც ცალკე ინდივიდში ცხოვრობს. თავის სინამდვილეში იგი საზოგადოებრივი ურთიერთობის ერთობლიობაა“<sup>14</sup>. ადამიანის ტიპიური ხასიათის ბუნება მხოლოდ მაშინ იქნება ლიტერატურაში მთლიანად გახსნილი, თუ ნაჩვენებები იქნება მისი გარემომცველი, კონკრეტული, ცხოვრებისეული გარემო გათვალისწინებული იქნება მისი არსებითი კავშირი ობიექტურ სამყაროსთან. სიუჟს რომანის გმირები თავდაპირველად იყვნენ მოხაზული მართებულად, დამაჯერებლად, მაგრამ შემდეგ ავტორის აკვიატებული იდეების შესაბამისად მათ დაკარგეს ბუნებრიობა და ამდენად — ტიპიური ნაირობა. სასურველი ვარიანტის საწინააღმდეგოდ მათ ბუნებაში ურთიერთისაგან მოწყვეტილი აღმოჩნდა რეალური და ავტორისათვის იდეალური.

ტიპიური ხასიათების ჩვენება, მართალია, რამდენადმე გულისხმობს ტიპიური სიტუაციების ჩვენებასაც, რადგანაც მოქმედებისაკენ, საკუთარი არსების აქტიური გამოვლენისაკენ ადამიანს უბიძგებენ სწორედ ტიპიური გარემოებანი. მაგრამ მაინც ტიპიური ხასიათებისა და ტიპიური ვითარებების დიალექტიკური ურთიერთობის მოთხოვნა საგანგებოდაა წამოყენებული „წმინდა ოჯახში“, რითაც მითითებულია ინდივიდისა და სოციალური გარემოს აქტიურ ურთიერთობაზე, მითითებულია სიტუაციაში მიცემული კანონზომიერების უგულვებელყოფის შეუძლებლობაზე; მოვლენის ბუნებიდან ნაკლებად-მნიშვნელოვანი მხაოის წინწამოწევისა და, ამდენად, ამ მოვლენის არსებითი თვისების გაბათილების შეუძლებლობაზე. ტიპიური სიტუაციების ჩვენება თავისთავად გულისხმობს საზოგადოებრივი ყოფიერების ობიექტური კანონზომიერების ასახვას; ამ ყოფიერების თვისებრივი მხარეების ობიექტური აზრის ჩვენებას.

<sup>14</sup> კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. II, გვ. 486.



მარქსმა და ენგელსმა „წმინდა ოჯახში“ მიუთითეს იმაზე, რომ ადამიანი არა მხოლოდ გარემოებათა პროდუქტია, არამედ, ამასთანავე მათი თვითონაა ახალი სიტუაციების შემქმნელი. ამიტომაც ნამდვილად მხატვრულ ნაწარმოებში ნაჩვენებები უნდა იყოს ადამიანისა და ვითარების ურთიერთშემოქმედების პროცესი. თვისებებში ფოიერბახის შესახებ მარქსი თავის წინამორბედ ფილოსოფოსებს ნაკლად უთვლიდა სამყაროს მხოლოდ სხვადასხვანაირად განმარტებას და ამასთანავე მიუთითებდა ამ სამყაროს შეცვლის აუცილებლობაზე, ე. ი. აღიარებდა ობიექტურ სამყაროზე სუბიექტის აქტიური შემოქმედების შესაძლებლობას. არა მხოლოდ სიტუაციები აყალიბებენ ხასიათებს, არამედ ეს უკანასკნელნიც უკუშემოქმედებენ გარემოებებზე. სიუს რომანის ნაკლს მარქსი იმაში ხედავდა, რომ „პარიზის საიდუმლოებანში“ არა მხოლოდ არაა ნაჩვენები შემოგარე სინამდვილეზე ადამიანის აქტიური შემოქმედება, არამედ მასში გაბათილებულია თვით ხასიათის ნაირობის დამაპირობებელი ობიექტური ფაქტორები. რეზაკა, მაგალითად, მოწყვეტილია საკუთარ ნიდაგს და ამდენად მისი ბუნება არ შეეფერება მისივე სოციალურ მდგომარეობას. რეზაკას ადამიანური ინდივიდუალობა დაიღუპა მას შემდეგ, რაც იგი ავტორმა საკუთარი სოციალური ნიდაგიდან აბსტრაქტულ-მორალური პირობითობის ნიდაგზე გადაიყვანა. რეზაკამ განიცადა დეტიპიზაცია, რაკი მისი მოქმედება გაპირობებულია რუდოლფის „ზნეობრივი“ იდელების და არა მისივე საკუთარი მიდრეკილებების კარნახით. ტიპიურ სიტუაციას მოწყვეტილი რეზაკა იქცა უფერულ და სისხლნაკლებ აბსტრაქციად, ბუნებრივი თვისებებისაგან დაცლილ და დაუჯერებელ პიროვნებად; იქცა ზოგადი პრინციპების მატარებელ არსებად. ხასიათების დეტიპიზაცია ტიპიურ სიტუაციებიდან მათი იძულებითი ჩამოცილების გზით მიზნად ისახავდა საზოგადოებრივ წინააღმდეგობათა მიჩქმალვას, სიღარიბესა და სიმდიდრეს შორის, ექსპლოატატორთა და ექსპლოატირებულთა შორის არსებული ძირითადი წინააღმდეგობის შერბილებას; იგი მიზნად ისახავდა რეფორმისტული სულისკვეთების გატარებას და უკეთესი მერმისისათვის პროლეტარიატის ორგანიზებული ბრძოლის ჩამლას. „წმინდა ოჯახში“ ტიპიური ხასიათების და ტიპიური სიტუაციების ერთიანობის მარქსის მიერ წამოყენებული მოთხოვნა დამყარებული იყო იმ ჭეშმარიტებაზე, რომ საზოგადოებრივი ადამიანის ნიშანდობლივი თვისებები ვლინდებიან მის მოქმედებაში, ხოლო მოქმედებათა მოტივებს ადამიანი იღებს გარემომცველ მატერიალურ სამყაროდან; რომ არის მჭიდრო ერთიანობა ჭეშმარიტ ადამიანსა და მისი არსებობის პირობებს შორის. რეალისტური ლიტერატურის მხატვრული შემოქმედების გამომწვევტი წინამძღვარი მოცემულია ნამდვილი ადამიანისა და მისი გარემომცველი სიტუაციის დიალექტიკურ ჩვენებაში.

სიუ „პარიზის საიდუმლოებათა“ მარქსისეულ კრიტიკას არასოდეს მიუღია უსამართლო კიცხვის ხასიათი. სიუს რომანის კრიტიკა მარქსმა აწარმოვა როგორც სოციალურ-მორალურ განასერში, ისე იდეალისტური—სპეკულაციის მეთოდის და ბურჟუაზიული სამართლისა და მორალის ილუზიების მიღებათა ასპექტში. მარქსის ისტორიულად მოწინავე საზოგადოებრივმა იდეალმა განაპირობა მისივე გამანადგურებელი კრიტიკის ისტორიული პროგრესულობა. რომანის ნაკლოვანებანი, რომლებზედაც მიუთითებდა მარქსი, სრუ-



ლიდაც არ აფერხებდა „პარიზის საიდუმლოებათ“ მოეხდინა დიდი ვაჭრობის ეგროპელ, კერძოდ გერმანელ მკითხველებზე. რომანის დიდი წარმატება ჰქონდა მხედველობაში ფ. ენგელსს, როდესაც იგი სტატიაში „კონტინენტური საქმეები“ (1844) წერდა: „ეჟენ სიუს საკმაოდ ცნობილმა რომანმა „პარიზის საიდუმლოებანი“ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა საზოგადოებრივ აზრზე, განსაკუთრებით გერმანიაში. ნათელი ფერები, რომლებითაც წიგნი ხატავს სილატაკესა და დემორალიზაციას, რომელიც დიდ ქალაქებში წილად ხვდათ „დაბალ ფენებს“ არ აყოვნებენ, რომ საზოგადოების ყურადღება მიაკციონ საერთოდ არაფრის მქონეთა მდგომარეობაზე“. შექმნილი ენგელსი ეთანხმება იმ აზრს, რომ „უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე უახლესი ლიტერატურის ხასიათმა სრული რევოლუცია განიცადა. ნაცვლად მეფეებისა და უფლისწულებისა, რომლებიც ადრე იყვნენ მსგავსი მოთხრობების გმირები, ლიტერატურაში ადვილს იკავენს ბოგანო, ათვალისწინებული კლასი, რომლის ცხოვრება და ბედი, გაჭირვება და ტანჯვა შეადგენს რომანების შინაარსს“. დაბოლოს, ენგელსი დასძინს: „ახალი მიმართულება ისეთი ბელეტრისტებისა, როგორიცაა ჟორჟ-ზანდი, ეჟენ სიუს, ბოსი (დიკენსი), უდავოდ არის დროის ნიშანი“<sup>15</sup>. მარქსმა და ენგელსმა, როგორც ვხედავთ, ერთნაირად მიუთითეს ორმოციანი წლების ცხოვრებისათვის სიუს რომანის მნიშვნელობაზე, სახელდობრ იმაზე, რომ „პარიზის საიდუმლოებანი“ ავტორი თავს ესხმის სოციალურ უთანასწორობას; ამხელს გაჭირვებასა და სილატაკეს; აჩვენებს ყველა იმ საშინელებას, — მატერიალურ და მორალურ დაცემას, — რომელთა გადატანაც უხდებოდა ხალხთა მასებს, მასებიდან გამოსულ უბრალო აღამიანებს.

როგორც ვხედავთ, ენგელსი ქებით იხსენიებს ეჟენ სიუს „პარიზის საიდუმლოებათ“, მაშინ როდესაც მარქსი იმავე რომანს კრიტიკული თავდასხმების ობიექტად აქცევდა. ენგელსის ამგვარი შეფასებიდან როდი უნდა დავასკვნათ, თითქოს ენგელსისათვის შეუმჩნეველი დარჩენ „პარიზის საიდუმლოებათა“ მანკიერი და მარქსის მიერ მხილებული მხარეები. ასეთი დებულების განვითარება იქნებოდა ჩვენს სინამდვილეში ერთხანს ნაქადაგევი და დასამარებული მცდარი აზრის გამეორება<sup>16</sup>. სიუს რომანთან დაკავშირებით მარქსისა და ენგელსის შეხედულებათა ურთიერთდაპირისპირება უდაოდ მცდარია მეთოდოლოგიურად. მართალია სიუს რომანთან დაკავშირებით სათანადო თავი „წმინდა ოჯახში“ დაიწერა მარქსის ხელით, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, თითქოს წიგნის ამ ნაწილში განვითარებული დებულებები იყოს შეუთანხმებელი ენგელსთან. სიუს რომანთან დაკავშირებით „წმინ-

<sup>15</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., I, II, гл. 415, პირველი გამოცემა.

<sup>16</sup> ა. ბელეცკის აზრით სიუს „პარიზის საიდუმლოებათა“ შეფასებაში მარქსისა და ენგელსის თვალთახედვა სცილდებოდა ურთიერთს. ენგელსი, სთვლის იგი, სიუსადმი იყო განწყობილი სიმპათიურად, სიუს აყენებდა დიკენსისა და ჟორჟ სანდის გვერდით, მაშინ, როდესაც მარქსი იმავე რომანთან დაკავშირებით სრულიად სხვა აზრისა იყო (იხ. А. Белецкий. К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы, М., 1934, гл. 69). ბელეცკი აქ უკრიტიკოდ იმეორებს ათი წლით ადრე ლუნაჩარსკის მიერ გამოთქმულ მცდარ ანალოგიურ მოსაზრებას, რომელსაც ზემოთ უკვე გავვეცანით (იხ. А. В. Луначарский, История западно-европейской литературы, М., 1924, т. II, гл. 112—113).



და ოჯახში“ მოცემული შეხედულებანი არის საერთო. შემუშავებული და დაზუსტებული ერთ შემოქმედებით ლაბორატორიაში. 1844 წელს ენგელსი ლაპარაკობდა სიუს რომანის მხოლოდ ერთ მხარეზე, სახელდობრ იმაზე, რომ მასში კარგადაა დახატული ხალხის სილატაკე და დემორალიზაცია; მარქსს კი მოსწონდა ის ფაქტი, რომ ამ რომანით სიუმ, როგორც უკვე ზემოთ აღინიშნა, დარტყმა აგემა ბურჟუაზიულ ცრურწმენებს, შესძლო დაეღწია თავი საკუთარი შეზღუდული მსოფლმხედველობრივი ჰორიზონტისათვის (2,188). მარქსის მსგავსად, ენგელსისათვისაც მიუღებელი იქნებოდა მარქსის მიერ სიუს რომანში მართებულად დანახული ყველა ნაკლი: რეფორმისტული სულისკვეთების ქადაგება, შეიარაღებული ბრძოლის უგულვებელყოფა; უკეთესი მერმისის კეთილშობილი პიროვნებებით შექმნის იდეა, ტიპური სიტუაციების უგულვებელყოფა და ხასიათების დეტიპიზაცია; საეკულაციური მეთოდის მეოხებით ადამიანების გადაქცევა აბსტრაქტულ განზოგადებებად. ხასიათში ყოველივე ინდივიდუალური თვისების წაშლა.

„წმინდა ოჯახში“ მარქსმა და ენგელსმა წამოაყენეს ესთეტიკის ის პრინციპები, რომელთაც შემდგომი დროის შრომებში კიდევ უფრო ღრმად და კიდევ უფრო ფართოდ ამუშავებდნენ. ამ შრომაში მარქსმა და ენგელსმა მოხაზეს რეალიზმზე თავიანთი მოძღვრების ძირითადი კონტურები.

სახლვარგარეთული  
ლიტერატურის კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 1959 წ. 22. X).

РЕВИШВИЛИ Ш. И.

### *Развитие эстетических взглядов Маркса и Энгельса в „Святом семействе“*

#### Резюме

„Святое семейство“ сыграло важную роль в формировании философско-политических и литературно-эстетических взглядов Маркса и Энгельса. В нем в основном разработан вопрос реализма, вопрос типичных характеров и типичных ситуаций.

Маркс и Энгельс выдвинули требование единства типичных характеров и типичных ситуаций и этим преодолели односторонность, свойственную эстетической системе просветителей, когда отдавалось предпочтение или только характеру (Лессинг), или только ситуации (молодой Дидро). Они разоблачили также порочную сторону учения Гегеля с его идеалистическим пониманием диалектического взаимоотношения характеров и ситуаций.

Типичный характер, по мнению авторов „Святого семейства“, это живое существо, действующее соответственно своим внутренним качеств-



вам и условиям окружающей объективной действительности. Т. о. человек находится в непосредственной связи с социальным миром. Т. о. человек понимается как совокупность личных качеств и общественных отношений, а не как абстракт, воплощенный в отдельном индивиду. Потому характер не должен быть наделен чертами, противоречащими его субъективной природе и должен быть свободен от тенденций, извне навязанных ему автором. Реалистический характер носит черты народности, жизненной теплоты, привлекательности и природной непосредственности; он соединяет в себе конкретно-индивидуальные и конкретно-исторические черты; образ не может быть психологически замкнутым субъектом, он не отделим от самого автора, но в то же время он должен быть независимым и внутренне цельным созданием. Для типичного характера чужды черты, порожденные натуралистическим отражением голых фактов; он не может быть олицетворением какого-нибудь отвлеченного принципа или абстрактной идеи. Типичный характер находится в тесной связи с типичной ситуацией; он может воздействовать на ситуацию.

В виду того, что объективно существует активная взаимосвязь индивида с социальной средой, и человек является не только продуктом окружающего, но и создателем новых условий окружающей жизни,—художественное реалистическое произведение показывает нам процесс взаимовлияния человека и среды. Природа, внутренняя сущность героев соответствует их социальному положению; она показывает тесную связь и диалектическое взаимоотношение типичных характеров и типичных ситуаций; оторванный от типичной ситуации характер делается выдуманным, превращается в бесцветную и безжизненную абстракцию, лишенную естественных человеческих черт, конкретности и индивидуальности.

Положения, выдвинутые в „Святом семействе“ в связи с вопросом о типичных характерах и типичных ситуациях, находят дальнейшее развитие, разрабатываются и углубляются в письмах Маркса и Энгельса, к Лассалю, а также в письмах Энгельса к Гаркнесс и Каутскому.

Вопреки мнению ревизиониста Петера Демеца, марксистская критика романа Сю „Парижские тайны“ по сей день сохраняет огромное значение, в то время как сам роман не представляет собой значительного литературного явления. Демец не видит идейной новизны требования Маркса об единстве ситуации и характеров, об отражении в образах реальной действительности, он не находит нужным, чтобы литература отражала реальную действительность в художественных образах. Глубина требования Маркса для Демеца осталась непонятной.



მეჩი იანქოშვილი

ა. ნაილას კონსკრეციული ანალიზი

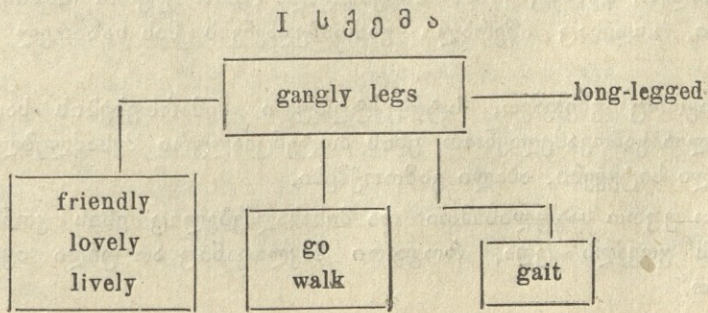
სტრუქტურული მიმართებების დადგენა ენაში საშუალებას გვაძლევს არა მარტო განვსაზღვროთ ამ ენაში მომქმედი მოდელები; ისინი აგრეთვე ააშკარავენ ენის პოტენციალურ შესაძლებლობებს, რა ტიპისაც არ უნდა იყოს თვითელი—ფონეტიკური, ლექსიკური თუ გრამატიკული. გრამატიკულ კატეგორიებთან შედარებით სტრუქტურული მიმართებები თავისი ბუნებით უფრო რთულია, რადგან ისინი ყალიბდება ერთსა და იმავე დროს მსგავსებისა და დიფერენციულობის ნიშნის საფუძველზე (მსგავსი და არამსგავსი—ასეთია ამ მიმართების ხასიათი; გრამატიკული კატეგორია კი მხოლოდ მსგავსების საფუძველზე დადგინდება). მათი ასეთი რთული ბუნება განსაკუთრებით აშკარად ვლინდება მხატვრულ ენაში, რადგან მწერალი ხშირად ქმნის ახალ, უჩვეულო გამოთქმებს სწორედ ამ სტრუქტურული მიმართებების გამოყენებით.

სანიშნოდ ავიღოთ წინადადება გრეჰემ გრინის რომანიდან „The Quiet American“. ავტორი შემდეგნაირად ახასიათებს მთავარ გმირს (პაილს): „With his gangly legs and his crew-cut and his wide campus gaze he seemed incapable of harm.“

აღნიშნულ წინადადებაში ენაში არსებულ მიმართებათა საფუძველზე შექმნილია სამი ახალი შინაარსის სიტყვა: gangly—ზედსართავი, ახალი სიტყვაა, რომელიც წყაროზე შექმნა ზმნიდან gang—„სიარული“ (თანამედროვე ინგლისურში ეს სიტყვა ამ მნიშვნელობით არ იხმარება), იმ მოდელის მიხედვით, როგორცაა: friendly, lovely და სხვა. იგი ნიშნავს: გრძელი და მოქნილი.

გრაფიკულად ეს მიმართებანი ჩვენ შეგვიძლია გამოვსახოთ შემდეგნაირად:

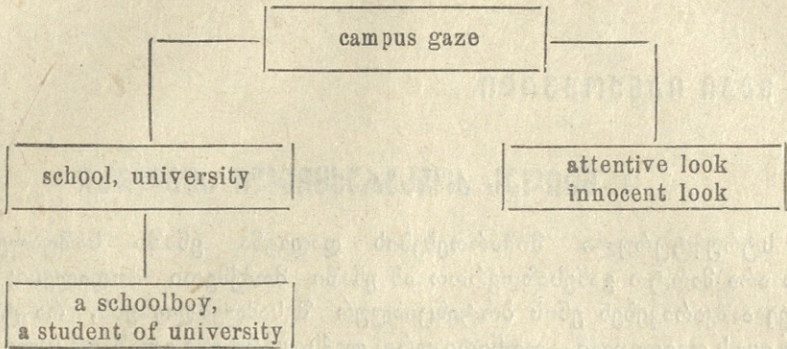
—გრძელი და მოქნილი ფეხები.





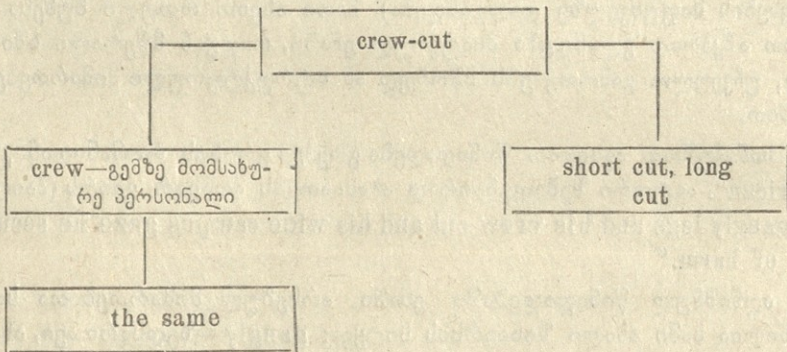
Campus—სკოლის ან უნივერსიტეტის სპორტული მოედანი.

## II ს ქ ე მ ა



crew-cut—მოკლედ, ერთი სიგრძით შეკრეტილი თმა.

## III ს ქ ე მ ა



როგორც ვხედავთ, სამივე ატრიბუტი ამ მნიშვნელობით, ამ კონსტრუქციაში პირველად იხმარა თვითონ მწერალმა. სიტუაციათა და მნიშვნელობათა უჩვეულობა ქმნის ემოციონალურად ძლიერ ეპითეტებს, რის შედეგადაც მივიღეთ მხატვრულად დახვეწილი დახასიათება: „გრძელი და მოქნილი ფეხებით, ბიჭურად შეკრეტილი თმითა და გულუბრყვილო გამოხედვით (პაილი), გეგონებოდათ, ბუზსაც კი არ აწყენინებდა“. მით უფრო საშინელი გვეჩვენება პაილი, როდესაც მწერალი გამოამჟღავნებს მის საზარელ შინაგან სამყაროს.

როგორც ვხედავთ, სტრუქტურული მიმართებების საფუძველზე შესაძლებელია გამოვამჟღავნოთ ენის პოტენციალური შესაძლებლობანი, შევქმნათ ახალი სიტყვები, ახალი გამოთქმები.

მით უფრო საგულისხმოა და მისასაღმებელიც ენის კონსტრუქციული ანალიზის ყოველი ცდა, როგორი ნაკლოვანიც არ უნდა იყოს იგი ჯერჯერობით.



ენის კონსტრუქციული ანალიზის შესწავლის თვალსაზრისით საინტერესოა სოა ამერიკელი დესკრიპტივისტის იუჯინ ნაიდას წიგნი: *The Descriptive Analysis of Words (Morphology)*, გამოცემული მიჩიგანის უნივერსიტეტის მიერ 1946 წელს.

წინამდებარე სტატია მიზნად ისახავს აღწეროს ნაიდას მორფოლოგიურ მოვლენათა კონსტრუქციული კვლევის მეთოდები, მიუთითოს მის ზოგიერთ ნაკლოვან მხარეზე და მოგვცეს ზოგიერთი სტრუქტურული დაპირისპირებანი ქართულსა და ინგლისურ ენებს შორის.

ნაიდას აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს სიტყვათა წარმოების სხვადასხვა სახე, მაინც მათი წარმოების ძირითადი პროცესები არც თუ ისე მრავალრიცხოვანია, რომელი ენაც არ უნდა ავიღოთ. ამ პროცესების აღწერა შესაძლებელია მათემატიკური ტერმინების საშუალებით: 1. მიმატება (addition); 2. გამრავლება (multiplication); 3. გამოკლება (substruction); 4. ცვლილება, რომლის მიხედვით ფონემები იცვლებიან ან რაოდენობით, ან თვისობრივად.

ყველა ზემოხსენებული პროცესის მიხედვით წარმოებული ფორმა დიფერენციალურია მისი შიდა ფორმის მიმართ (მაგ., gentleman-ის შიდა ფორმაა gentleman +ly; feet-ის შიდა ფორმაა foot და სხვა). ამ ცვლილებების შედეგად წარმოიშვება ახალი ფორმები; ამდენად ეს ცვლილებანი ნიშნაღია ენის სტრუქტურაში.

მიმატების (addition) პროცესი ორ ტიპად იყოფა: 1. Compounding (შედგენა) და 2. Affixation (აფიქსაცია). პირველის მიხედვით სიტყვებს ან ფუძეებს ვუერთებთ ერთმანეთს, ხოლო აფიქსაციის დროს დამოკიდებულ ფორმებს ვუერთებთ ფუძეებს.

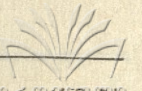
შედგენილ სიტყვებს ყოველ ენაში თავისებური სტრუქტურა აქვთ, ე. ი. არსებობს მთლიანი სტრუქტურის საფუძველზე მხოლოდ ამ ენაში დასაშვები ტიპები, მაგ., ზმნიზედა+ზმნა: up-start, out-cry, down-fall. ნაცვალ. სახ. + +არს. სახელი: he-goat, she-goat, არსებ. სახ. +ზმნიზედა: sun-up, sun-down. ზმნა+არს. სახელი: cry-baby. ზმნის უპირო ფორმა + ზმნიზედა: carrying-on, calling-down. ზედსართავი+არსებ. სახელი: grey-hound, blackbird.

ფრაზული კომპოზიტები: hide-and-seeK, jack-in-the-pulpit. ქართულში: ახალქალაქი, გაქცევ-გამოკცევა, თავქარიანი და სხვ.

ზოგიერთი ქართული კომპოზიტები განსხვავდება ინგლისურისაგან, რადგან ამ ორ ენას სხვადასხვა სტრუქტურა აქვს. ინგლისურში დასაშვებია კონსტრუქცია არსებითი სახელი+არსებითი სახელი, მაშინ როდესაც ქართულში, უმეტესად, ერთი სრული სიტყვა კომპოზიტში შეიძლება მხოლოდ შეუერთდეს მეორის ფუძეს (შეად. „schoolmaster“ და ქართული: ახალქალაქი, შავქუდიანი, თავქარიანი). ქართულში დასაშვებია კომპოზიტები: გაქცევ-გამოკცევა, წასვლა-წამოსვლა, რადგან ამ ენაში ზმნები ერთმანეთს უპირისპირდება მიმართულებისა და გეზის კატეგორიების მიხედვით.

ინგლისურში ასეთი შეერთებანი არ არსებობს, რადგან ასეთი დაპირისპირება არ არის.





აფიქსაცია წარმოადგენს პროცესს, როდესაც დამოკიდებულ ფორმებს უფერთებთ ფუძეებს. ეს ყველაზე უფრო ფართოდ გავრცელებული პროცესია.

ადგილის მიხედვით აფიქსები სამი ტიპისაა: პრეფიქსები, სუფიქსები და ინფიქსები. თუ აფიქსი წინ დაერთვის შიდა-ფორმას (underlying form)<sup>1</sup>, მას პრეფიქსი ეწოდება. მაგ., re-take, con-clusion, un-button. სუფიქსები ბოლოს დაერთვის შიდა ფორმას. მაგ., girl-ish, nice-ly, boy-s, ხოლო ინფიქსები სიტყვის შუაშია მოთავსებული. მაგ., stand (stood)-ში n—ინფიქსია.

რამდენადაც არსებობს ზემოსხენებული სამი ტიპის აფიქსაცია, მას შეიძლება სტრუქტურულად დაფუძირისპიროთ მეოთხე ტიპის აფიქსაცია; ე. წ. ნულოვანი აფიქსაცია, ამბობს ნაიდა, ე. ი. როდესაც შიდა ფორმას ემატება „არაფერი“. მაგ., ნამყო დროში წესიერი ზმნები ინგლისურში იმატებენ სუფიქსს ed-ს. მაგ., called, landed. მაგრამ არის ისეთი ზმნებიც, რომელნიც ნამყო დროში არაფერს არ იმატებენ. მაგ., hit cut, put. ეს ფორმები აღიქვებიან ასეთად მხოლოდ ენაში არსებულ სუფიქსიანი ფორმების დაპირისპირების საფუძველზე<sup>2</sup>.

ქართულში აფიქსაცია სიტყვაწარმოების ძირითადი პროცესია. ამ ენაში არ გვხვდება ნულოვანი აფიქსაცია, მაშინ როდესაც ინგლისურში ეს საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა, რადგან ინგლისური ანალიზური ენაა და იქ ნულოვანი ფორმები გვხვდება. არა მარტო ზმნებსა და არსებით სახელებში, არამედ ზმნიზედებში, ზედსართავ სახელებში, წინდებულებში და სხვა.

Multiplication (გამრავლება) წარმოადგენს მიმატების ნაირსახეობას. ამ პროცესის მიხედვით შიდა-ფორმა ან მთლიანად, ან ნაწილობრივ მეორდება წარმოებულ სიტყვაში. ამ პროცესს უწოდებენ აგრეთვე რედუბლიკაციას. მაგ., flip-flop, hundy-gurdy. ნაწილობრივი რედუბლიკაცია შეიძლება იყოს: საწყისი, შუა ან ბოლოკიდურა (initial, medial or final).<sup>3</sup>

ქართულში გვხვდება რედუბლიკაციის მაგალითები, თუმცა მათი რიცხვი მცირეა, მაგ., კიდე-კიდე, ბარ-და-ბარ, გან-გან და სხვა. განსხვავების დადგენა ინგლისურთან შედარებით აქაც შეიძლება: ქართულში სიტყვა ან ფუძე უცვლელად მეორდება და ხშირად ჩაირთავს კავშირს „და“; ინგლისურში კი უფრო ხშირია ფონეტიკურად ერთნაირი ფორმების განმეორება კი არა, არამედ მეორე ფორმაში ხმოვნის შეცვლა (მაგ., flip-flop). ხმოვანთა მონაცვლეობის საშუალებით ფორმათა დაპირისპირება და შესიტყვება ინგლისური ენის დამახასიათებელი თვისებაა; ქართულისათვის კი ეს უცხოა.

ნაიდა რედუბლიკაციას ციფრობრივად შემდეგნაირად გამოხატავს: 1234, 121234.

გამოკლება ანუ ფორმის დაკლება (substraction) ნიშნავს იმას, რომ წარმოებულ სიტყვას მოაკლდება შიდა-ფორმის ნაწილი. ეს პროცესი გაცილებით უფრო იშვიათად გვხვდება, ვიდრე მიმატების პროცესი. ქართულში იგი

<sup>1</sup> შიდას ეუწოდებთ იმ ფორმას, რომელიც საფუძვლად უდევს წარმოებულ სიტყვას (მ. ი.).

<sup>2</sup> „როგორც, მაგალითად, მათემატიკაში, როდესაც ნოლი წარმოადგენს სხვასთან შეპირისპირებით გარკვეულ რიცხვს“, — აღნიშნავს ნაიდა.

<sup>3</sup> ვინაიდან ზოგიერთი ტერმინი ამ გავებით, როგორც აქაა მოცემული, ქართულში არ მოიპოვება, პირობით შევუძრჩით სახელები (მ. ი.).



ჟფრო ხშირია, ვიდრე ინგლისურში, რადგან ამ ენაში უმეტესად წარმოებული სიტყვის შესაქმნელად შიდა-ფორმას ჩამოაკლდება დაბოლოებანი. მაგ., თავქუდმოგლეჯილი, სათქმელი და სხვა (შეად.: თავი, ქუდი, თქმა).

მეორე სახის პროცესს ეწოდება „ფონემიკური ცვლილებები“ შიდა-ფორმაში. ეს ცვლილებები შეიძლება იყოს სრული ან ნაწილობრივი. მაგ., გი-ს ნამყო დროის ფორმაა went. როდესაც მთლიანად ფუძე იცვლება, ამავე ეწოდება სუპლიცია (supplition); შემცველ ფუძეს ეწოდება სუპლეტური ალტერნატი (suppletive alternate), მაგ., გი—went, bull—cow და სხვა.

შიდა-ფორმის ნაწილობრივ ცვლილებებში მონაწილეობას იღებს ე. წ. სეგმენტალური და სუპრასეგმენტალური ფონემები.

სეგმენტალური ფონემები ეწოდება თანხმოვნებსა და ხმოვნებს, რომლებიც შეადგენენ სიტყვის მატერიალურ გარს, ხოლო სუპრასეგმენტალური ეწოდება იმ ნიშნებს, რომლებიც სიტყვას მატერიალურად არ აშენებენ, მაგრამ აუცილებელი არიან მის გასაფორმებლად. ასეთია: ინტონაცია, მახვილი, ტონი. ამიტომ სეგმენტალური ფონემები მოთავსდება ხაზზე, ხოლო სუპრასეგმენტალური—სეგმენტალური ფონემების თავზე.

ცვლილებები სეგმენტალურ ფონემებში შეიძლება იყოს ორი სახის: 1. თვისობრივი და 2. რაოდენობრივი. პირველის ნიმუშად ნაიდას მოყავს: sing—sang—sung, run—ran—run (არაწესიერი ზმნების ძირითად ფორმათა ცვლა). ნაიდას აზრით, მკვლევარმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს ასეთ პარალელებს, რადგან ასეთი დაპირისპირება და ასეთი პარალელები შემთხვევითი არ არის ენაში. ამგვარ ცვლილებებს სტრუქტურული მნიშვნელობა აქვთ, ე. ი. ისინი შედიან ენის სტრუქტურაში. ინგლისელებისათვის, მაგალითად, როგორც აღნიშნავს ნაიდა, ასეთი პარალელები სტრუქტურულია, რადგან ერთი მხრივ, მათ აქვთ ისეთი პარალელები, როგორიცაა swim—swam—swum, ხოლო, მეორე მხრივ, ფუნქციონალურად ისინი მიემართება სუფიქსაციის საშუალებით წარმოებულ ნამყო დროის ფორმებს (to land—landed).

ხმოვნების სიგრძე-სიმოკლე ზოგ ენაში შეიძლება იყოს სეგმენტალური, ხოლო ზოგ ენაში—სუპრასეგმენტალური ნიშანი. მაგალითად, ინგლისურისათვის, აღნიშნავს ნაიდა, იგი სეგმენტალური ნიშანია (მაგ., pit—peat).

ქვალიტატური ცვლილებები გვხვდება არა მარტო ხმოვნებში, ბრამედ თანხმოვნებშიც. მაგ., bath: bathe; breath: breathe; grief: grieve; tooth: teeth; advice: advise.

ამ პარალელებში ხდება მქლერისა და შესატყვისი ყრუ თანხმოვნების მონაცვლეობა.

ინგლისურში მახვილი სტრუქტურული ნიშანია, რადგან გვაძლევს დაპირისპირებებს. მაგ., არსებით სახელსა და ზმნას შორის:

არსებ. სახ.

ზმნა

'inlay

in'lay

'impact

im'part

'contest

con'test

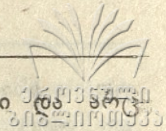
'convict

con'vict

'project

pro'ject





ქართულში არც ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე, არც მახვილი ტონი არ წარმოადგენს სტრუქტურულ ნიშანს.

ტონის სტრუქტურა შეიძლება იყოს ორი სახის:

1. მდგრადი (residual) და 2. ცვლადი (transient). პირველი გვაქვს მაშინ, როდესაც ყოველ მორფემას სპეციფიკური ტონი აქვს (მაგ., ჩინურში). აქ ტონი ისეთივე განუყოფელი ნაწილია სიტყვისა, როგორც რომელიმე ხმოვანი ან თანხმოვანი. ტონის შემცველ ერთეულს ეწოდება ტონემა (toneme).

ცვლადი ტონები გვხვდება წინადადებათა გარკვეულ ტიპებში. სტრუქტურალური თვალსაზრისით ცვლადი ტონის მინიმალურ ერთეულს ეწოდება ინტონემა (intoneme). ჩვეულებრივ, მორფოლოგიაში გვხვდება ტონემები, ხოლო სინტაქსში—ინტონემები.

ქართულში ტონემები არა გვაქვს, მაგრამ ინტონემები გვხვდება კითხვით, ძახითსა და სხვა წინადადებებში.

დესკრიპციული კვლევის ძირითად პრინციპად ნაიდას მიაჩნია შემდეგი: რადგან სტრუქტურული თვალსაზრისით ყველა ნიშანი ერთია, ამიტომ უმარტივესი გამოსახულება ყველაზე უფრო ზუსტია (გვ. 13). აღწერის მიზანია უმარტივესი გამოსახულების პოვნა, მაგრამ კვლევის პროცესში ლინგვისტს მუდამ მხედველობაში უნდა ჰქონდეს ენის მთლიანი სტრუქტურა. ლინგვისტმა კვლევა უნდა დაიწყოს რთული ფორმით, თანდათანობით აღწეროს მისი შემადგენელი კომპონენტები, ფონეტიკური ცვლილებანი და, ბოლოს, დაადგინოს უმარტივესი ფორმა.

მორფოლოგიურ მოვლენათა დესკრიპციული კვლევისას მკვლევარმა სამი ოპერაცია უნდა ჩაატაროს: 1. ამოიციოს მორფემები; 2. დაადგინოს უშუალოდ შემავალი კომპონენტები (Immediate Constituents) და 3. დაადგინოს სიტყვათა ტიპები.

ნაიდას აზრით, მორფემების ამოცნობა შეიძლება ე. წ. ნაწილობრივი მსგავსების პრინციპის მიხედვით, ე. ი. რომ გამოთქმაში შემავალი კომპონენტები ნაწილობრივ გვანდნენ ერთმანეთს. მაგ.,

Jackie sailed away  
Billy sailed away  
Betty sailed away

შევცვალოთ მხოლოდ პირველი მორფემა. შეიძლება შევცვალოთ სხვა მორფემაც:

Jackie crawled away		Jackie sailed away
Jackie sailed away		Jackie sailed afar

მოვიყვანოთ შესატყვისი მაგალითი ქართულიდან:

ბ ა ვ შ ვ ი ჩ ა მ ო ხ ტ ა ი ა ტ ა კ ზ ე  
კ ა ტ ა ჩ ა მ ო ხ ტ ა ი ა ტ ა კ ზ ე ან  
ბ ა ვ შ ვ ი ჩ ა მ ო ც უ რ დ ა ი ა ტ ა კ ზ ე  
ბ ა ვ შ ვ ი ჩ ა მ ო ხ ტ ა ი ა ტ ა კ ზ ე ან



ბავშვი ჩამოხტა იატაკზე.

ბავშვი ჩამოხტა ნაპირზე.

აღნიშნული წინადადებები ერთმანეთისაგან განსხვავდება თითო სიტყვით.

თუ კვლევას ამ გზით წარვმართავთ, აღნიშნავს ნაიდა, და აღმოვაჩენთ ნაწილობრივად მსგავსი გამოსახულებების მაქსიმალურ რიცხვს, ამგვარად დავადგენთ მინიმალურ ერთეულებს. სწორედ ეს მინიმალური ერთეულები წარმოადგენენ მორფემებს.

უშუალოდ შემადგენელ კომპონენტებად დაშლის საილუსტრაციოდ ნაიდას მოყავს შემდეგი მაგალითები:

სიტყვა ungentlemanly იშლება შემდეგნაირად: 1. un+gentlemanly 2. gentleman+ly. 3. gentle+man 4. gent+le (მაგ., sterile, little). ერთდროულად ჩვენ გვაქვს მხოლოდ ორი უშკ.<sup>1</sup>

როგორც ვხედავთ, უშუალოდ შემადგენელი კომპონენტების ანალიზი ძირითადად განსხვავდება ჩვეულებრივი მორფოლოგიური ანალიზისაგან. პირველის დროს სიტყვა საფეიქურებად იშლება შიდა-ფორმების მიხედვით თანაბარ ელემენტებად, მაშინ როდესაც ჩვეულებრივი გრამატიკული ანალიზის დროს მთელ სიტყვას ერთდროულად ვშლით არათანაბარ ელემენტებად ძირი, სუფიქსი, პრეფიქსი და სხვა.

აგიღოთ ქართულში სიტყვა—„გადატრიალდა“. მოვახდინოთ მისი ორნაირი ანალიზი: სტრუქტურული და გრამატიკული:

გრამატიკული

გადატრიალდა

1. გადა—პრეფიქსი რთული
2. ტრიალ—ძირი
3. ა—ნამყოს მაწარ. დაბოლოება
4. დ—ვნებ. გვ. მაწარ. სუფიქსი

სტრუქტურული

გადატრიალდა

1. გა+დატრიალდა (გადახტა)
2. და+ტრიალდა (დაბრუნდა)
3. ტრიალდ+(ტრიალდება) გადატრიალდება
4. ტრიალ+დ (ტრიალი, ციალი)

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ უშკ ანალიზის შედეგად მუდამ ორი კომპონენტი გვრჩება (თუმცა, ხანდახან, ერთერთი კომპონენტი შეიძლება უდრიდეს ნულს).

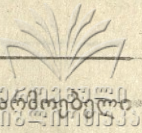
უშკ ანალიზისას, აღნიშნავს ნაიდა, მუდამ მხედველობაში უნდა გვექონდეს მთლიანი სტრუქტურა, რომ არ მოვახდინოთ შიდა-ფორმის არასწორი გამოყოფა (მაგ., ungentle+manly).

ნაიდა აღნიშნავს, რომ ზოგიერთი მორფემის შიგნითაც შეიძლება მოხდეს დაპირისპირება. მაგალითისათვის მას მოყავს სუფიქსები, რომლებიც აწარმოებენ არსებით სახელებს ინგლისურში. ასეთი სუფიქსები ორი ტიპისაა:

1. შინაგანი წყობისა (Inner Order) და 2. გარეგანი წყობისა (Outer Order).
- პირველს მიეკუთვნება სუფიქსები, რომლებიც გვხვდება მხოლოდითი რიცხვის

<sup>1</sup> უშკ—უშუალოდ შემადგენელი კომპონენტები (მ. ი.).





არსებით სახელებში, ხოლო მეორეს—მრავლობითი რიცხვის მაწარმოებელი სუფიქსები. მაგ., *contriv—ance—contrivances; boy—boys*.

მეორე ჯგუფის სუფიქსები (დერივიც. ს.) საბოლოოდ ხურავენ კონსტრუქციას (მაგ., *form—forms; formal—formals*; ქართული: სკამი—სკამები, გზაბნეული—გზაბნეულები). პირველი ჯგუფის, ე. წ. დერივაციული სუფიქსები კონსტრუქციას არ ხურავენ (მაგ., *form > formal > formalize > formalizer*).

ქართულში შემდეგი მდგომარეობა გვაქვს: სიტყვები უმეტესად ფუძეებიდან იწარმოება (და არა სიტყვებიდან, როგორც ეს ინგლისურშია). ამიტომ აქ ყოველ სიტყვას ხურავს ფლექსია, სიტყვის რომელი მაწარმოებელი სუფიქსიც არ უნდა ვიხმაროთ მასთან. ეს თავისებურება სათანადო კვალს დააჩვენებს ენის მთელ სტრუქტურას: ქართულში უფრო მეტია დახურული კონსტრუქციები, ვიდრე ინგლისურში. თუ ჩვენ გვინდა არსებითი სახელიდან ვაწარმოოთ სხვა სიტყვა, ჩვენ მას აუცილებლად უნდა ჩამოვაცილოთ დამხურველი, გარეგანი ფლექსია.

ნაიდა აღნიშნავს, რომ დერივაციული წარმოებანი შეადგენენ სიტყვათა ან ფუძეთა კლასების უმეტესობას, ე. ი. დერივაციული კლასები ენაში ქმნიან რაოდენობით სიტყვათა ან ფუძეთა უფრო მეტ კლასებს; ფლექსიური (გარეგანი) წარმოებანი კი ამ კლასებიდან შეადგენენ მორფოლოგიურ კონსტრუქციებს; დერივაციული წარმოებანი ფუნქციონალურად თანაბარი არიან (შეადარ., *constitution, yellow jacket* სიტყვებს *form, boy*). ფლექსიური წარმოებანი კი, მიუხედავად პოზიციური მსგავსებისა, ფუნქციონალურად სხვა ერთეულს ქმნის. შეადარეთ: *boyish, boylike* და *boy's, boys*. დაპირისპირებული ფორმები ურთიერთისაგან ფუნქციონალურად განსხვავდება.

დერივაციულ წარმოებაში შედის მარტივი და რთული ფორმები (*boy, yellow—jacket*): ფლექსიური ფორმები კი მუდამ რთულია (*men—man+ხმოვნის თვისობრივი ცვლა*). ფლექსიურ ფორმათა რაოდენობა ენაში მცირეა მაშინ, როდესაც დერივაციულ ფორმათა ჯგუფი საკმაოდ მრავალრიცხოვანია. ნაიდა აღნიშნავს, რომ, მაგალითად ინგლისურში არსებით სახელს ორი ფლექსიური ფორმა აქვს; ნათესაობითი ბრუნვის მაწარმოებელი და მრავლობითობის მაწარმოებელი, ხოლო დერივაციულ ფორმათა რაოდენობა ოცდაათს აღემატება.

ქართულში, რა თქმა უნდა, ფლექსიურ ფორმათა რაოდენობა გაცილებით უფრო მეტია. ფლექსიური ფორმები გამოხატავენ ბრუნებისა და უღვლილების მიმართებებს და, როგორც აღვნიშნეთ, დაერთვიან დერივაციულ ფორმებს.

მორფემებისა და მათი კომბინაციების სხვადასხვა ტიპების საფუძველზე აღნიშნავს ნაიდა, ჩვენ განვასხვავებთ სიტყვათა სხვადასხვა სტრუქტურულ კლასს. სტრუქტურის თვალსაზრისით სიტყვები იყოფა ორ კლასად:

1. პირველადი (Primary) და მეორადი (Secondary);
2. მარტივი (Simple) და რთული (Complex).

ინგლისურში, ამბობს ავტორი, ძირითად შიდა-ფორმას სიტყვა წარმოადგენს, ხოლო, მაგ., ბერძნულში—ფუძე. ქართულშიც კონსტრუქციების შემქმნელი ფორმა ძირითადად ფუძეა (პირ-ობა, ქალ-ი, გადა-ტრიალ-ება და სხვა).



განვიხილოთ ცალ-ცალკე ეს ჯგუფები:

1. პირველადი სიტყვები

a) სიტყვა—მორფომები: a boy, a girl, fish—F (free—თავისუფალი).

b) წარმოებული სიტყვები: receive, provide ორი დამოკიდებული ფორმა: B+B. (bound—დამ. ფორმა).

2. მეორადი სიტყვები

a) კომპოზიტები, რომელნიც შედგება ორი თავისუფალი ფორმისაგან (ან ასეთი ფორმის ფონეტიკური ვარიანტებისაგან). მაგ., green—house, break—water, postman (ბოლო სიტყვაში მოცემულია man სიტყვის ფონეტიკური ვარიანტი უმხვილო ნეიტრალური ხმოვნით [mən]. კონსტრუქციის მიხედვით ამას შემდეგნაირად გამოხატავთ: F+F (თავისუფ. ფორმა+თავისუფალი ფორმა).

b) წარმოებული სიტყვები, რომელნიც შედგება ერთი თავისუფალი ფორმისა და ერთი დამოკიდებული ფორმისაგან. მაგ., boyish, green—houses, old—maidish, gentlemanly (კონსტრუქცია: F+B) (თავისუფ.+დამოკიდებული ფორმა). პირველადი დერივატივები უფრო ნაკლებ სიტუაციებში გვხვდება. სტრუქტურის მიხედვით, როგორც აღვნიშნეთ, სიტყვები იყოფა აგრეთვე ორ ჯგუფად: მარტივი და რთული. მარტივი სიტყვები შედგება ერთი მორფემისაგან: boy, girl, fish (თხა, სვლა—ქართ.) რთული სიტყვები შედგება ერთზე მეტი მორფემისაგან. მაგ., receive (B+B); boyish (F+B); green—house (F+F) (ცადმიბჯენილი, პირობა, გადატრიალება—ქართ.).

მორფოლოგიაში, აღვნიშნავს ნაიდა, ჩვენ შევისწავლით მხოლოდ ასეთ კონსტრუქციებს.

როდესაც თავისუფალი ფორმა უერთდება თავისუფალ ფორმას, ფუნქციონალური წყობის სამი ფაზა გვექნება: 1. სინტაქსური ↔ ასინტაქსური; 2. ქვეწყობილი ↔ თანწყობილი და 3. ენდოცენტრიკული ანუ ფუნქციონალურად მსგავსი ↔ ეგზოცენტრიკული ანუ ფუნქციონალურად განსხვავებული.

ასეთივე ფუნქციონალური წყობა გვხვდება სინტაქსშიც. განვიხილოთ ზემოაღნიშნული ფაზები ცალ-ცალკე:

1. სინტაქსური წყობა: blackbird, greenhouse, red—coat (ე. ი. წინადადების წევრთა ისეთი თანმიმდევრობა, რომელიც სინტაქსში გვხვდება: ზედსართავი+არსებითი სახელი).

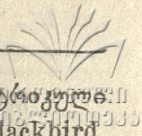
ქართულში: ახალქალაქი, დაბალქერიანი (ახალი ქალაქი, დაბალი ქერი). ასინტაქსური წყობა: cutthroat, bitter—sweet. (სინტაქსურად იქნებოდა: cut a throat; bitter and sweet). ქართულში: წყალდიდობა, პირგაპარსული (დიდი წყალი, გაპარსული პირი).

2. ქვეწყობილი წყობა: blackbird, greenhouse. ქართულში: ახალქალაქი, თეთრყელა, შავქულიანი. თანწყობილი წყობა: bittersweet, queen—mother. ქართულში: გასვლა—გამოსვლა, გან-გან, ციდა-ციდა.

3. ენდოცენტრიკული წყობა (ე. ი. იმავე ფორმა-კლასს<sup>1</sup> მიეკუთვნება):

<sup>1</sup> ფორმა-კლასი მსგავს ნიშანთა ერთობლიობაა. მსგავსების საფუძველი ფორმის ფუნქციობაა: გარკვეული ფორმები გარკვეულ კონსტრუქციებში გვხვდება.





მაგ., ქართულში: მისვლა-მოსვლა, აღებ-მიცემა. ეგზოცენტრიკული წყობა: (ე. ი. მიღებული ფორმა იმავე კლასს არ მიეკუთვნება), მაგ. blackbird, greenhouse. ქართულში: ახალქალაქი, გან-გან.

ნაიდა აღნიშნავს, რომ როდესაც დავადგენთ ზემოაღნიშნული კრიტიკურიუმის მიხედვით მორფოლოგიური ფორმის ზოგად კლასს, მერე შევძლებთ მისი ქვეკლასების დადგენასაც. მაგ., education—არს. სახელი (ზოგადი კლასი).

სიტყვას education არა აქვს მრავლობითი რიცხვის ფორმა (ქვეკლასი), იშვიათად გვხვდება ნათესაობით ბრუნვაში (ქვეკლასი). როდესაც აღვწერთ რომელიმე მორფოლოგიურ კონსტრუქციას, საჭიროა ვიცოდეთ ამ კლასის დამახასიათებელი ძირითადი ფორმა-კლასები. მაგ., ინგლისურში არსებითი სახელის ძირითადი ფორმა-კლასებია: მრავლობითი რიცხვის წარმოებისა და ნათესაობითი ბრუნვის წარმოების ტიპები. ეს წარმოადგენს მორფოლოგიურ კრიტიკრიუმს არსებით სახელთა კლასის აღსაწერად.

ნაიდა აღნიშნავს, რომ როდესაც ენას სტრუქტურული თვალსაზრისით განვიხილავთ, ხშირად ფორმის დასადგენად უნდა გამოვიყენოთ მორფოლოგიური და სინტაქსური კრიტიკრიუმი (გვ. 98).

ქვემოთ მოცემულია არსებითი სახელის education-ის დესკრიპციული ანალიზი (ნაიდას მიხედვით):

#### I. კომპოზიცია (composition)

##### A. შემადგენლობა (constituency)

##### 1. პირველი (შიდა-ფორმა) უ შ კ

a) ფორმა: educate

b) კლასი: ზ მ ნ ა

##### 2. მეორე უ შ კ (აფიქსალური)

ფორმა: —ion

კლასი: არსებითი სახელის მაწარმოებელი სუფიქსი.

##### B. წყობა (arrangement)

##### 1. ფორმალური

##### a. თანამიმდევრობა (order)

პირველი შიდა-ფორმა: იგი წინ უსწრებს მეორეს, აფიქსალურ ფორმას.

##### II. შეერთება (joining)

##### 1. ფონემათა შეცვლა

a') სეგმენტალური ფონემები.

პირველი უშკ-ს ბოლოკიდურა (t) პალატალიზებულია, ვიღებთ (ʒ) საწყისი (i) მეორე უშკ-სი ამოვარდება.

b') ზესეგმენტალური ფონემები:

მახვილი სიტყვაში educate [édjuwkeit] გადაინაცვლებს წინასუფიქსალურ პოზიციაზე.

##### 2. მაერთი (juncture)

ინტრამორფემული.

ნაიდას მიერ მოცემული მოდელის მიხედვით გავაანალიზოთ ქართულში სიტყვა „დათვი“.

#### I კომპოზიცია:



**A. შემადგენლობა.**

1. პირველი (შიდა-ფორმა) უშკ:

ა) ფორმა: დათვ-

ბ) კლასი: არსებითი სახელის მაწარმოებელი ფუძე.

2. მეორე უშკ (აფიქსალური):

ა) ფორმა:—ი

ბ) კლასი: მხოლოდ. რიც. არსებით სახელთა სახელობითი ბრუნვის ფლექსია

**B. წყობა (arrangement)**

1. ფორმალური

ა) თანამიმდევრობა—(order):

პირველ შიდა-ფორმას მოსდევს მეორე—აფიქსი. ფუძის შეერთებისას ფლექსიასთან არ იცვლება არც სემანტალური და არც ზესემანტალური ფონემები.

როგორც აღვნიშნეთ, ფორმა-კლასი ეს ისეთი ფორმათა ერთობლიობაა, რომელიც საერთო ნიშნითაა გაერთიანებული. დესკრიპტივისტის მიზანია—დაადგინოს ენაში არსებული ფორმა-კლასები. მთლიანად გრამატიკა შედგება, სტრუქტურალური თვალსაზრისით, ასეთი ფორმა-კლასებისაგან და მათ შორის არსებული მიმართებებისაგან. სტრუქტურული თვალსაზრისით ყველა ფორმალური<sup>1</sup> ხასიათის განსხვავება შეიძლება შეადგენდეს ფორმა-კლასს.<sup>2</sup>

ასეთი ფორმალური ნიშანი შეიძლება იყოს: 1. ფონოლოგიური, 2. მორფოლოგიური და 3. სინტაქსური.

ყოველი ფონოლოგიური ნიშანი, რომელიც ფორმათა ჯგუფს ახასიათებს, შეიძლება იქცეს დიფერენციალურ ნიშნად სტრუქტურული თვალსაზრისით (მაგ., განსხვავება მონოსილაბურსა და დისილაბურ ფუძეებს შორის, პოზიციური განსხვავება სიტყვის შუა და ბოლოკიდურა თანხმოვანს შორის, მახვილის სახეები, ტონის სახეები და სხვა). ასეთი ფონოლოგიური კრიტერიუმით შესაძლოა შეიქმნას მრავალი ფორმა-კლასი, მაგ.,

1. ფორმები, რომელიც ბოლოვდება თანხმოვანზე ან ხმოვანზე;
2. იწყება თანხმოვნით ან ხმოვნით;
3. მახვილიანი და უმახვილო ფორმები;
4. სასიტყვათაშორისო მეერთით ან უმეერთოდ;
5. ტონიანი ფორმები და ტონის არმქონე ფორმები;
6. ფორმები, რომელიც იწყება თანხმოვნებით ან პირიქით და სხვა.

მორფოლოგიური კრიტერიუმში, აღნიშნავს ნაიდა, რომელსაც ვიყენებთ ფორმა-კლასების გამოსარჩევად, ორი ტიპისაა: სტრუქტურული და მაილდენტიფიცირებელი. პირველის მიხედვით განვსაზღვრავთ ფორმის სტრუქტურას

<sup>1</sup> („ფორმალურს“ ყველგან ვმართობ როგორც სიტყვა „ფორმიდან“ ნაწარმოებ ზედსართავს (მ. ი.).

<sup>2</sup> არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ფორმა-კლასის შემადგენელი მსგავსების ნიშანი წარმოიშობა ფორმათა დიფერენციალურ მიმართებათა საფუძველზე. ამით განსხვავდება ფორმა-კლასი ტრადიციული გრამატიკის კატეგორიებისაგან.





(შედგენილობას), ხოლო მეორის მიხედვით მოცემულ ფორმას ამოტიკნობთ განსაზღვრულ პოზიციაში.

ფონოლოგიური ნიშნის მსგავსად, მორფოლოგიური ნიშანიც წარმოადგენს საფუძველს მორფოლოგიური ფორმა-კლასების დასადგენად. ასეთი ნიშნების რიცხვიც ენაში განუსაზღვრელია. მორფოლოგიურ ნიშნად შეიძლება იყოს: 1. სიტყვათა ტიპების კლასიფიკაცია (პირველადი და მეორადი, მარტივი და რთული და სხვა). 2. რედუბლიციონებული ფორმები და პირიქით. 3. აფიქსიანი და უაფიქსო ფორმები. 4. სრული ან ნაწილობრივი რედუბლიკაცია. 5. თვისობრივი ან რაოდენობრივი ცვლილება და სხვა.

ინგლისურში არსებითი სახელები მრავლობით რიცხვში წარმოადგენს ერთ ფორმა-კლასს, რადგან მორფოლოგიურ კონსტრუქციაში, აღნიშნავს ნაიდა, ლინგვისტებმა მარტო ფორმა კი არ უნდა აღწერონ, არამედ ფუნქციაც. ამა თუ იმ ფორმა-კლასის ფუნქციონალური ღირებულება კი დამოკიდებულია მის მოცულობასა და პროდუქციულობაზე. ამიტომ ლინგვისტმა აღწერა უნდა დაიწყოს უფრო გავრცელებული ფორმით, რომელიც უნიფიცირებულია სხვა მრავალ ფორმასთან.

მაშასადამე, უფრო დიდი მოცულობის ფორმა-კლასი შეიძლება შეიცავდეს უფრო მცირე მოცულობის ფორმა-კლასებს. მაგ., ინგლისურში s-იანი არსებითი სახელები განირჩევა არა s-იანი არსებითი სახელებისაგან (მაგრამ ამ ჯგუფში შეიძლება მოხვდეს ნებისმიერი არსებითი სახელი, რომელიც სხვა ნიშნით შეიძლება შემდგომ ერთმანეთს დაუპირისპირდეს და, აგრეთვე, მიმბატოს არსებითი სახელები სხვა ფორმა-კლასიდან. მაგ., lamps, cheeses.<sup>1</sup> ორივე არსებითი სახელი s-იან ჯგუფს მიეკუთვნება, მაგრამ ერთმანეთს უპირისპირდება შემდეგი ნიშნით: lamps—[—s], ხოლო cheeses [—is]; ან თუ გამოვიყენებთ ფონოლოგიურ კრიტერიუმს, მაშინ ამ ჯგუფში შევაზნის მხოლოდობითი რიცხვის მესამე პირის ფორმებიც: finishes, asks და სხვა.

სინტაქსური კრიტერიუმში უფრო იშვიათად იხმარება მორფოლოგიური ფორმა-კლასის დასადგენად, ვიდრე ფონოლოგიური და მორფოლოგიური კრიტერიუმი. მაგ., clearness და knowledge სიტყვებს ჩვენ მივიჩნევთ არსებით სახელებად იმდენად, რამდენადაც ისინი გვხვდებიან გამონათქვამში იმავე ფუნქციით, რა ფუნქციითაც გვხვდება მორფოლოგიურად გაფორმებული არსებითი სახელი, მაგ., boy, girl და სხვა.

სინტაქსური კრიტერიუმიც ორი ტიპისაა: სტრუქტურალური და მაიდენტიფიცირებელი.

ყოველი სინტაქსური სტრუქტურა შეიძლება გამოდგეს მორფოლოგიური ფორმა-კლასის დასადგენად. მაგალითად,

1. წინადადება—არასრული წინადადება.
2. ფრაზული შენაერთი, ან ცალკეული სიტყვები.
3. ენდოცენტრიკული, ან ეგზოცენტრიკული კონსტრუქციები.

<sup>1</sup> ყოველ s-ს აქვს ვარიანტული მორფემა [—iz] [—z] [—s] [—o] და სხვა. ასევე, თუ არსებით სახელებს ერთი და იგივე მორფემა ემატება, ისინი ერთ კლასს წარმოადგენენ (მაგ., wealth, strength, health და სხვა), აღნიშნავს ნაიდა.



4. მოქმედება—მიზნის (action—goal) კონსტრუქცია და პირიქით (მაგ., hit me და I was hit) და სხვ.

ყოველი სინტაქსური ნიშანი ან ნიშანთა ჯგუფი შეიძლება გამოდგეს მაიდენტიფიცირებელ კრიტერიუმად, მაგ., ზმნები: seem, look, be—შეიძლება გაერთიანდეს ერთ ფორმა-კლასში სინტაქსური ნიშნით—როგორც შედგენილი შემასმენლის ატრიბუტული კონსტრუქციის ზმნები: is sick, seems healthy, looks happy; სხვა ზმნები ასეთ კონსტრუქციაში არ გვხვდება (მაგ., hit, put და სხვ.). ასეთ კლასშიც წევრები ნებისმიერია (გრამატიკული თვალსაზრისით).

მორფოლოგიური ფორმა-კლასების ორი ძირითადი ტიპი არსებობს: 1. ისეთი, რომელშიც ცალკეული მორფოლოგიური კომპონენტების ამოცნობა არაა საჭირო და 2. ისეთი, რომელშიც აუცილებელია ამოვიცნოთ ცალკეული მორფოლოგიური კომპონენტები.

პირველი ტიპის ფორმა-კლასების აღწერა ძალიან ადვილია, რადგან მათი დადგენა წარმოებს ზოგადი მახასიათებლების საშუალებით (მორფემები, სიტყვები, პირველადი დერივატივები, მეორადი დერივატივები და სხვა.).

მეორე ტიპის კონსტრუქციები ორ ქვეტიპად იყოფა:

1. ისინი, რომელშიც ერთი უშუკ მრავლობითია (multiple), ხოლო მეორე უშუკ ცალობითი (single), და

2. ისინი, რომელშიც ორივე უშუკ მრავლობითია.

პირველი ტიპის ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ Present Participle (აწმყო დროის მიმდევობა). მაგ., doing, working, appearing, thinking (მრავლობითი+ცალობითი).

მორფოლოგიური ფორმა-კლასების მეორე ქვეტიპს წარმოადგენს, აღნიშნავს ნაიდა, მრავლობითი რიცხვის წარმოების ფორმები. არსებითი სახელების მხოლოდობითი რიცხვის ფორმა მრავლობითია (multiple, ე. ი. გვხვდება მრავალ ფორმაში); მრავლობითი რიცხვის მაწარმოებელი სუფიქსიც მრავლობითია, რადგან გვხვდება მთელ რიგ ფორმებში.

როგორ ესმის ნაიდას მორფოლოგიური ფორმის მნიშვნელობა?

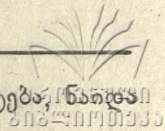
ნაიდა აღნიშნავს, რომ ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობა არის იმ სიტუაციათა ერთობლიობა, რომელშიც ეს ფორმა გვხვდება.

როგორც ვხედავთ, მნიშვნელობის ამ გაგებას საფუძვლად უდევს ბლუმფილდისეული კრიტერიუმი, (ბლუმფილდისათვის ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობა არის მოლაპარაკის მიერ წარმოთქმული სიტუაცია, რომელზეც მსმენელი ახდენს გარკვეულ რეაქციას. ასეთ სიტუაციათა ერთობლიობა გამოხატავს მთლიანად ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობას სტრუქტურულ პლანში.<sup>1</sup>

ნაიდას მიხედვით, ლინგვისტური ფორმათა პოზიციები, რომელშიც შეიძლება შეგვხვდნენ ისინი, ორი ტიპისაა: 1. სტრუქტურული და 2. სემანტიკური. კონსტრუქციულ პოზიციებს შეიძლება ვუწოდოთ ლინგვისტური ფორმის ანუ ელემენტის „სტრუქტურული არე“ (structural domain), ხოლო იმ პოზი-

<sup>1</sup> L. Bloomfield, Language, New Uork, 1948, გვ. 141.





ციებს, რომელშიც ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობა გამოიხატება, ნაიდა უწოდებს „სემანტიკურ არეს“ (semantic domain).

ისევე, როგორც ბლუმფილდი, ნაიდაც აღნიშნავს, რომ ლინგვისტური ფორმის სემანტიკური არე შეიძლება აღვწეროთ არალინგვისტური, სინამდვილეში არსებული საგნებისა და მიმართებების საშუალებით. მაგ., a boy—მამრობითი სქესის წარმომადგენელი მომწიფების ასაკამდე. an old boy—მოფერებით, მეგობრული მიმართვა. a boy—მაჰაკაცი—მსახური.

ასეთ მნიშვნელობათა კრებული (არე—domain) ჩვეულებრივ ლექსიკონებშია აღნუსხული.

მაგრამ, აღნიშნავს ნაიდა, ზოგიერთ შემთხვევაში ლინგვისტური ფორმის სემანტიკური არე შეიძლება განვსაზღვროთ საკუთრივ ლინგვისტური საშუალებებით. მაგ., სუფიქსი th-ის სემანტიკური არე (სიტყვებში: truth, growth, length, wealth) შეიძლება განვსაზღვროთ იმ სიტყვათა კლასის დამახასიათებელი ნიშნებით, რომლებთანაც ეს ფორმა გვხვდება. სუფიქსი er [—er]-ის სემანტიკური არე (სიტყვებში: rudder, ladder, spider, hammer, silver, river), აგრეთვე უნდა დადგინდეს ლინგვისტური სიტუაციის საფუძველზე.

სიტუაციები შეიძლება ეკუთვნოდეს:

1. ბუნებრივ მოვლენათა სფეროს, მაგ., ცხოველთა სამყარო, მცენარეულობა, გეოგრაფიული ნიშნები და სხვა. 2. კულტურული მოვლენების სფეროს: სოციალურ, რელიგიური, ესთეტიკური და ლინგვისტური. მაგ. polite—impolite—ერთმანეთს უპირისპირდება სოციალურ პლანში; god—გვხვდება რელიგიის სფეროში და სხვა.

მაშასადამე, დაასკვნის ნაიდა, ყოველი ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობა შეიძლება გამოვხატოთ სიტუაციებით, რომლებშიც იგი გვხვდება (გვ. 166). აქედან გამომდინარეობს, რომ ყოველი ლინგვისტური ფორმის სემანტიკური არე შეიძლება აღვწეროთ ბუნების იმ ფენომენებისა და კულტურული მოვლენების საფუძველზე, რომელიც მოცემული ენის სფეროშია გამოხატული. მაგრამ, მუდამ მნიშვნელობის აღწერა უნდა ხდებოდეს სიტუაციების საშუალებით.

ენები ხშირად განსხვავდება ერთმანეთისაგან იმის მიხედვით, თუ როგორ გამოხატავს თვითეული ამა თუ იმ ბუნებრივ ან კულტურულ ფენომენს. ამიტომ ყოველ ენას აქვს სემანტიკური არის გამოხატველი თავისებური მოდელები (მაგ., ზოგ ენაში იმისათვის, რომ გამოვხატოთ საგნის სიმრგვალე ან კუნთოვნება, არსებით სახელს ემატება სპეციალური სუფიქსი; აგრეთვე ფერების გამა სხვადასხვა ენაში ხშირად სხვადასხვანაირად გამოიხატება და სხვ.).

ნაიდა აღნიშნავს, რომ ენებში, მაგალითად, არსებით სახელებში სემანტიკური არეების შემდეგი ტიპები გვხვდება: 1. კუთვნილება; 2. განსაზღვრული—განუსაზღვრელი; 3. იდენტიფიკაცია; 4. სულიერი—არასულიერი, 5. საზოგადო ან კერძო; 6. რიცხვი; 7. სიახლოვე—დაშორებულობა; 8. სიდიდე (მოდილო, თუ მომცრო საგნები) 9. ღირებულება (უფრო ან ნაკლებ ღირებულები); 10. მოყვანილობა და სხვ.



ზმნებთან, აღნიშნავს ნაიდა, კიდევ უფრო მრავალფეროვანი სემანტიკური არეები გვხვდება. მაგ., დროის, ასპექტის, გვარის, კილოსი, რიცხვის პირის, გეზისა და სხვა.

ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურული ანალიზი რომ მოვახდინოთ, ამბობს ნაიდა, ჩვენ უნდა აუცილებლად მივიღოთ მხედველობაში აღნიშნულ კონსტრუქციაში შემავალი კომპონენტების სემანტიკური არეები.

როგორც ვხედავთ, ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობის გაგების საკითხში ნაიდა ძირითადად ბლუმფილდისეულ კრიტერიუმს იყენებს: ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობა არის სიტუაციათა ერთობლიობა, რომელშიც ეს ფორმა გვხვდება. მაგრამ ბლუმფილდისაგან განსხვავებით მას სრულიად ბუნებრივად მიაჩნია, რომ ლინგვისტური ფორმის განსაზღვრისას გამოვიყენოთ არალინგვისტური საშუალებანიც (მხედველობაში გვაქვს სემანტიკური არეების დადგენა ამ ენისათვის დამახასიათებელ კულტურულ და ბუნებრივ ფენომენტთა საფუძველზე—მ. ი.). ბლუმფილდი კატეგორიულად უარყოფს ამ დებულებას—იგი ცდილობს ლინგვისტური ფორმის მნიშვნელობა დაადგინოს წმინდა ლინგვისტური საშუალებებით.

გფიქრობთ, რომ ორივე ნაწილობრივ ცდება: ყოველი სიტუაცია, რომელზეც მიუთითებს ბლუმფილდიცა და ნაიდაც—თავისებურად რეალიზდება ყოველ ენაში იმ ენობრივი რესურსების საშუალებით, რომლებიც სწორედ ამ ენას გააჩნია; ამიტომ ყოველი ზემოაღნიშნული სიტუაცია საკუთრივ ლინგვისტურია და ამდენად არ მიეკუთვნება სინამდვილის არც ერთ სხვა სფეროს. ამიტომ სიტუაციის განსაზღვრა შეიძლება და საჭიროა ლინგვისტური საშუალებებით, რაშიაც სავსებით ვეთანხმებით ბლუმფილდს; ხოლო ის გარემოება, რომ ყოველ ენაში კულტურული, ბუნებისა და სხვა ფენომენტები თავისებურად აღიქვება და ამდენად მათი გამოყენება შესაძლებელია ენის ელემენტების დასადგენად—სავსებით ამართლებს ნაიდას კონცეფციას.

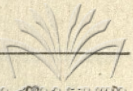
როგორც ვხედავთ, ნაიდას კონსტრუქციული მეთოდი საკმაოდ თანამიმდევრულია. ავტორი გვაძლევს აღწერითი მეთოდის კონკრეტული გამოყენების ნიმუშებს ინდური და ინგლისური ენების მასალაზე. ამ მასალას იგი გამოიკვლევს კონსტრუქციული მეთოდით, ე. ი. ფორმალური და ფუნქციონალური თვალსაზრისით. ანალიზის ჩატარების შედეგად იგი დაადგენს კონკრეტულ ენაში არსებულ მორფოლოგიურ მოდელებს ე. წ. უშკ კრიტერიუმის საშუალებით და ფორმა-კლასებს—კონსტრუქციების დიფერენციალური მიმართებების საფუძველზე.

აღნიშნული მიმართებები ბუნებით უფრო რთულია, ვიდრე ტრადიციული გრამატიკის მიერ დადგენილი კატეგორიები, რადგან, თუ გრამატიკული კატეგორია შედგენილია მხოლოდ ნაშანთა მსგავსების პრინციპზე, სტრუქტურული მიმართება ემყარება მსგავსება-დიფერენციალურობის ნიშანს ერთდროულად.

ფორმათა აღწერისას უშკ კრიტერიუმს, შიდა ფორმისა და ფორმა-კლასების ცნებებს ნაიდა ბლუმფილდისეული გაგებით ხმარობს.

აღწერითი ანალიზი თვისობრივად განსხვავდება გრამატიკული ანალიზიდან ტრადიციული გაგებით. სტრუქტურული თვალსაზრისით თვით კონსტრუქციაცა და მასში შემავალი შიდა-ფორმებიც ღირებულებით ერთნაირია;





ამასთანავე, გაანალიზებისას ჩვენ საქმე გვაქვს მხოლოდ ფორმათა წყვილებთან — ორ-ორ შიდა-ფორმასთან; გარდა ამისა, თვით ანალიზის პროცესის თითქოს შრეებად იშლება და თანდათანობით რთული ფორმიდან ვეძებთ მარტივს. ეს თვალსაჩინოდაა ნაჩვენები ნაიდას მიერ ჩატარებულ ანალიზში.

ტრადიციულად მიღებული გრამატიკული ანალიზის დროს ჩვენ ერთდროულად ვშლით მორფოლოგიურ კონსტრუქციას ლირებულების თვალსაზრისით არათანაბარ ელემენტად; მთავარი ელემენტი—ძირი; შემდეგ პრეფიქსები, სუფიქსები და სხვა. ამიტომ აქ ფორმათა წყვილებთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ მრავალ ფორმასთან ერთდროულად.

აღწერითი ანალიზის ნაკლად ჯერჯერობით უნდა ჩაითვალოს მისი აგებულების სირთულე; ენის პრაქტიკული შესწავლის მიზნით ჯერჯერობით ძნელდება მისი გამოყენება. გარდა ამისა, რადგან ნაიდას წიგნი წარმოადგენს, ასე ვთქვათ, სტრუქტურული მეთოდების პრაქტიკულ ილუსტრაციას, სასურველი იქნებოდა, რომ ავტორს გადმოეცა და საგანგებოდ გაეცა ხაზი, იმ განსხვავებისათვის, რომელიც ტრადიციულ გრამატიკის კატეგორიებსა და სტრუქტურულ კატეგორიებს შორის არსებობს.

რაც შეეხება კონსტრუქციული მეთოდის თეორიულ მნიშვნელობას, უდავოა რომ იგი ბევრად გააადვილებს და შეუწყობს ხელს ენის კვლევას სტრუქტურალური თვალსაზრისით; სტრუქტურულ მიმართებათა დადგენა კი გამოავლენს ენის პოტენციალურ შესაძლებლობებს და განვითარების ტენდენციას.

ერთი რამ უნდა აღინიშნოს: ნაიდა აღწერითი ანალიზის ჩატარებისას ფართოდ იყენებს ტრადიციული გრამატიკის კატეგორიებს; ხშირად ფორმებს აჯგუფებს ზმნებად, არსებით სახელებად და სხვა. მაგრამ აქ დაჯგუფება ხდება ამ კლასების არა მარტო მსგავსების, არამედ აგრეთვე დიფერენციალური ნიშნის მიხედვით; იგი წარმოებს ფორმათა შეპირისპირების პრინციპის საფუძველზე.

ეს გარემოება მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან ააშკარავებს, რომ ტრადიციული გრამატიკის მონაპოვარი საგრძნობლად ეხმარება და საფუძვლად დაედება ენის სტრუქტურულ ანალიზს.

ინგლისური ენის კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 30. 11. 1960)

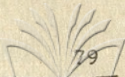
ЯНКОШВИЛИ М. В.

### Конструктивный анализ А. Найда

#### Резюме

Исходя из положения, что структурные соотношения по своему характеру сложнее тех категорий, которые установила традиционная грамматика (такая категория создается на основе тождественности при-





наков, тогда как структурные соотношения строятся на основе признаков тождественности и дифференциальности одновременно), автор отмечает, что для исследования структурных соотношений требуется особая аппаратура: целый ряд новых критериев, с помощью которых можно будет выразить специфику этих соотношений.

С этой точки зрения и исследует автор конструктивный метод американского дескриптивиста А. Найды. В работе устанавливается, что при дескриптивном анализе Найда пользуется блюмфильдовскими понятиями внутренней формы, непосредственных компонентов и формы—класса. Наряду с этим Найда оперирует сложной системой формальных средств для установления типичных конструкций в современном английском языке.

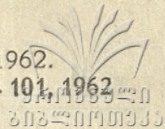
Автор труда устанавливает, что дескриптивный анализ отличается от традиционно установленного грамматического анализа следующими признаками: весь процесс дескриптивного анализа как бы разделяется на пласты от сложного к простому; в этом процессе выявляются составные формы, которые, наряду с главной формой, равнозначны с точки зрения структуры языка: при этом в каждом пласте имеется наличие только парных компонентов.

При традиционном грамматическом анализе форму мы расчленяем одновременно с точки зрения их значимости (корень, суффиксы, префиксы и т. д.); при структурном же анализе деление производится по непосредственно составляющим. При сравнении этих двух типов соотношений автор выясняет, что существует тесная связь между грамматическими и структуральными категориями; первые являются, во многих случаях, основой вторых.

Автор отмечает и недостатки дескриптивного метода Найды: это относительная сложность построения системы, которая усложняет ее практическое применение. Однако автор труда считает, что этот метод, при дальнейшей разработке, не только поможет изучению современного английского языка с структурной точки зрения, но и, поскольку с его помощью выявляются действующие в данном языке модели, значительно облегчит и ускорит процесс практического усвоения навыков английской речи.

---





ОРЛОВСКАЯ Н. К.

### *Грузинская тематика в творчестве Карло Гольдони*

Творчество великого итальянского драматурга Карло Гольдони богато и разнообразно. Делом его жизни была реформа итальянского театра, который он сумел вывести из рамок импровизационной комедии дель арте, не удовлетворявшей более требованиям новой эпохи. Стремление сделать театр носителем идей эпохи Просвещения, оторвать его от традиций пустой развлекательности руководили всей деятельностью Гольдони. Наиболее характерными для его творчества были комедии из современной жизни, рисовавшие образы и обстановку итальянской и, в первую очередь, венецианской жизни.

Но помимо своей родины, Гольдони живо интересовался жизнью и литературой других стран. Он изучал творчество Мольера и французских драматургов, был в курсе лучших достижений литературы эпохи Просвещения как на континенте, так и в Англии. Из жизни других стран нередко брал он темы для своих пьес, как, например, — „Голландский врач“, „Английский философ“, „Памела и замужество“ и др. В числе разнообразных его сочинений, помимо комедий, рисующих современные европейские нравы, были и пьесы из жизни отдаленных восточных стран. Именно к числу подобных произведений относится пьеса Гольдони, построенная на материале из жизни Грузии, которая называется „Прекрасная грузинка“ („La bella Giorgiana“)<sup>1</sup>.

Обращение Гольдони к подобной теме не было удивительно в те времена, ибо в эпоху XVIII века интерес к Востоку характерен для всей европейской литературы. Усилившийся обмен между разными частями земного шара, развитие торговли породили множество описаний путешественников, как во вновь завоеванные отдаленные страны, так и в древние страны Востока. Арабский Восток, Персия, Китай приобретают для европейского читателя особый интерес; торговцы привозят с собой и продают в Европе искусные произведения восточных мас-

<sup>1</sup> Пьеса „Прекрасная грузинка“ не была напечатана во время пребывания Гольдони в Италии. Текст ее вместе с другими своими трагикомедиями Гольдони прислал издателю Цатта из Парижа в Венецию, где она была впервые напечатана в 1792 г. В следующем году она вторично была издана в Лукке в 31-м томе сочинений писателя.





теров и ремесленников, в моду входят восточные ткани, предметы роскоши. Появляется интерес к истории и литературе этих мало известных народов, а в литературу проникают сюжеты из жизни восточных стран.

Идя навстречу интересам публики, Гольдони тоже не раз обращался к экзотической тематике, представляя на сцене героев в других костюмах, в другом окружении и с другими страстями, чем те, которые он рисовал в своих комедиях. Но этот Восток, столь пленявший новизной европейскую публику, изображался в XVIII веке весьма своеобразно, знакомство с жизнью его было еще очень туманным. Поэтому восточные герои появлялись под пером европейских авторов то в сугубо экзотическом виде с заведомо преувеличенными страстями и в особенно колоритном окружении, то в виде носителей идей современного века европейского Просвещения. Такой своеобразный метод изображения жизни восточных стран сказывается и в пьесе Гольдони на тему из жизни Грузии.

Трагикомедия „Прекрасная грузинка“ строится на изображении междоусобных войн в Западной Грузии. Главная ее героиня—прекрасная Тамар, дочь князя Гуриели, которая стоит в центре всех событий. Ее отец вассал Дадиана, которого автор делает царем Имеретии; ему принадлежит также и Мегрелия. Он властвует „от ледяного Кавказа до Черного моря“, он предписывает законы и имеет вассалов. Бакрат, властитель Гурии, подчиняется ему. Но Дадиан, увлекаемый честолюбивыми помыслами, хочет захватить Гурию, придравшись к тому, что Бакрат не прислал ему нужное число красивых девушек для отправки в Персию. Желая уладить дело, Бакрат присылает к Дадиану свою собственную дочь, красавицу Тамар. Ее привозит приближенный Бакрата Вахтангель. Но Дадиан не пожелал даже взглянуть на нее и, чтобы узвать Бакрата, подарил ее как рабыню своему рабу Макуру. Вахтангель уезжает к Бакрату рассказать о случившемся, и последний немедленно собирает войска и выступает против Дадиана. Вместе с тем, в лагере Дадиана из-за Тамар разгорается борьба. Воспользовавшись тем, что его помощь на поле брани необходима Дадиану, везир Абкар просит у него Тамар. Тот сначала согласился, но узнав о необычайной красоте девушки, требует ее к себе. Честолюбивая Тамар только о том и мечтает, чтобы стать царицей. Абкар оскорблен поступком царя, он бросает свою невесту Оттиану, сестру Дадиана, и переходит на сторону Бакрата. Происходит решающее сражение, в котором Абкар убит, но партия Бакрата побеждает и Дадиан взят в плен. Однако Тамар убеждает отца, что он не сможет сам удержать все владения и потому налаживает примирение. Дадиан отдает Бакрату Мегрелию, а сам остается царем Имеретии и женится на Тамар. Честолюбивая красавица добилась своей цели, стала царицей, а в будущем и владения ее отца сольются под ее властью. Но она не забы-



вает и о других, проявляет великодушие в отношении Оттианды, дает ее замуж за своего отвергнутого почитателя Вахтангеля, который делается визирем у Бакрата. Стараниями Тамар бурные события и войны закончились ко всеобщему благополучию.

„Прекрасная грузинка“ принадлежит к числу тех романтических комедий или трагикомедий, которые составляют довольно многочисленную группу в творчестве Гольдони. Сюжеты их заимствованы из различных источников, рисовавших современную жизнь и прошлую историю различных отдаленных стран. В этих трагикомедиях Гольдони отдал дань увлечению экзотикой, которое было характерно для того времени. Действие разворачивается в этих пьесах и во вновь открытых странах и на Востоке.

Театральная жизнь Венеции в XVIII веке была ключем. Комедии, феерии, трагедии и трагикомедии, импровизационное искусство комедии дель арте—все это занимало внимание венецианского общества. Не легко было Гольдони завоевать своими современными пьесами симпатии столь требовательной и пресыщенной аудитории. Ему приходилось вести упорную борьбу, а иногда, чтобы привлечь к себе сердца, нужно было представлять на сцене более необычайные и волнующие сцены с бурными страстями, переодеваниями, преследованиями, похищениями. Современному читателю многое в этих пьесах кажется нарочитым, но они явились подлинным отражением эпохи и ее вкусов. Своими выдуманными костюмами и героико-романтическим колоритом они явились отражением жизни и вкусов самой Венеции XVIII в. с ее фантастическими празднествами и карнавальными костюмами.

Но не только ради показа эффектных положений и чужеземных костюмов брался Гольдони за подобные сюжеты. Гольдони интересовался чужими нравами, стараясь вдуматься в то лучшее, что имеют другие народы, изучить человеческие страсти под различными костюмами и обличьями. Из трагикомедий Гольдони наибольший успех выпал на долю „Персидской невесты“. Пьеса была поставлена осенью 1753 г. и выдержала более тридцати представлений подряд. Это побудило автора написать к ней в 1755—56 гг. продолжение „Гиркана в Джульфе“ и „Гиркана в Испани“.

Пьеса „Прекрасная грузинка“ была поставлена в Венеции на сцене театра Сан-Лука 5 декабря 1761 г., но особенного успеха не имела. Она относится к числу последних произведений Гольдони, написанных на родине. В это время положение его сделалось крайне трудным, враги всячески теснили его, симпатии публики склонялись на сторону его противников, и вскоре бурный успех на сцене произведений Карло Гоцци заставил его навсегда покинуть свою страну. Спустя несколько месяцев после постановки „Прекрасной грузинки“ 15 апреля 1762 г. Гольдони распрощался с любимой Венецией и уехал во Францию, откуда ему не суждено было вернуться обратно на родину.





Рассмотрение пьесы „Прекрасная грузинка“ в первую очередь ставит вопрос о том, на основе каких материалов создал Гольдони свое произведение, какими источниками он мог пользоваться<sup>2</sup>.

В мемуарах Гольдони, в которых он дает ценные данные о своем творчестве, пьеса „Прекрасная грузинка“ не упоминается. Но автор подробно останавливается на истории создания „Персидской невесты“ и указывает на источник, откуда он почерпнул свои сведения:

„Для выполнения намеченного мною плана я стал искать фабулу, которая заключала бы в себе одновременно комизм, занимательность и зрелищный интерес. Я просмотрел с этой целью „Историю новых народов“ Сальмона, переведенную с английского языка на итальянский. Я не нашел здесь, правда, фабулы, которая могла бы лечь в основу задуманной мною пьесы, но зато извлек из этой точной, полезной и интересной книги ряд сведений о законах, нравах и обычаях персов. Пользуясь указаниями английского автора, я сочинил комедию, которую озаглавил „Персидская невеста“<sup>3</sup>.

Рассмотрение материалов в книге Сальмона показывает, что Гольдони использовал это сочинение и позаимствовал оттуда данные и для своей пьесы о Грузии.

Сочинение Томаса Сальмона „A History of Modern Times or Present State of all Nations“ было хорошо известно в XVIII в. и на итальянском языке было издано в Венеции в 1736 и в 1738 гг. Оно не представляло собой, однако, столь точного источника, как говорит о нем Гольдони, и заключало в себе немало сбивчивых и неточных материалов.

В английском издании Сальмона не было специального описания Грузии. Но на континенте при переводе в него были внесены дополнения. На голландском языке оно появилось в переработке Ван Гоха; вместе с другими дополнениями сюда был внесен раздел о Западной Грузии, основанный на материалах из сочинения Шардена. Эта глава

<sup>2</sup> Давая краткое сообщение о новой пьесе Гольдони, аббат Кьяри в издаваемой им газете („Gazzetta Veneta“ 9 XII 1761) писал, что сюжет произведения заимствован из французской новеллы того же названия, содержание которой изложено в историческом словаре Луи Морери. Издатели полного комментированного юбилейного собрания сочинений Гольдони считают эти данные Кьяри неверными, поскольку в словаре Морери указанных им сведений не содержится (Послесловие к пьесе „La bella Giorgiana“: Opere di Carlo Goldoni, vol. XXV, Venezia, 1927, p. 511).

Не исключена возможность, что Гольдони имел в руках какое-либо литературное произведение на тему о Грузии. Но аббат Кьяри не называет в своей заметке автора французского произведения о грузинской красавице. По библиографическим справочникам и словарям анонимных изданий под таким названием и подходящего по содержанию произведения найти не удалось. Правда, аббат Кьяри мог знать о существовании французского романа под тем же названием, изданного в Париже в 1735—1736 гг., но содержание его не имеет ничего общего с пьесой Гольдони.

<sup>3</sup> Мемуары Карло Гольдони, т. II, Academia, 1933, 33, 193.



имеется и в итальянском издании Сальмона, которым пользовался Гольдони. Она озаглавлена: „Описание современного состояния Западной Грузии, которая включает княжества Мегрелии и Гурии и царство Имеретии“<sup>4</sup>.

В начале главы говорится о том, что Сальмон не дает в своем сочинении описания этих владений, из которых первое заключает в себе территорию древней Колхиды, знаменитой по легенде о Язоне и Золотом Руно. „И,—продолжает переводчик,—т. к. все три упомянутые провинции являются данницами Оттоманской Порты, я счел нужным прибавить эту главу к описанию Азии“<sup>5</sup>.

Далее следует перевод, а местами свободный пересказ из сочинения Шардена<sup>6</sup>. Материал местами сокращен, местами переставлен, выпущены описания личных дел и приключений самого путешественника. Но основные сведения о жизни, нравах, населении Западной Грузии и описание междоусобных войн XVII века здесь полностью переданы по Шардену. Сведения заимствованы как из собственных материалов Шардена, так и из описания Мегрелии Джузеппе-Мариа Цампи, которое Шарден опубликовал в своем сочинении. Переводчик не счел нужным указать на источник своих материалов. Лишь в конце главы он мельком ссылается на свидетельство Шардена и Цампи по вопросу об отдельных религиозных обрядах мегрельцев. Материалы Шардена о Восточной Грузии в книге не использованы, и после главы о Западной Грузии в итальянском тексте идет описание Египта и следующие части из сочинения Сальмона.

Таким образом, в конечном счете, источником для Гольдони явилось сочинение Шардена, из которого он заимствовал, если не самый сюжет, то общие сведения о жизни, нравах, политической обстановке той страны, о которой он писал свою пьесу. Из текста пьесы не видно, чтобы Гольдони пользовался какими-нибудь другими источниками о Грузии, — как сочинениями Пьетро дела Валле, Ламберти и др. авторов<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Thomas Salmon. Lo Stato Presente di tutti i Paesi e Popoli del Mondo, vol. VI, Venezia, 1738, pp. 403—448.

<sup>5</sup> Там же, стр. 403.

<sup>6</sup> Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux d' Orient. Первое издание вышло в Лондоне в 1636 г. Оно было переиздано в Амстердаме, а в 1637 г. — в Лионе. Полностью все описание путешествий вышло впервые в Амстердаме в 1711 г. и после этого неоднократно переиздавалось и переводилось на другие языки.

<sup>7</sup> Материалы о Грузии в Италии ко времени Гольдони были довольно многочисленны. Италия, и в частности Венеция, издавна были заинтересованы в торговле с Востоком. Рим, как центр католицизма, направлял миссионеров в различные восточные страны, в том числе и в Грузию. Побывавшие в Грузии и в соседних с нею странах путешественники, дипломаты, торговцы, миссионеры описывали свои наблюдения. В Италии были известны и сочинения иностранных авторов, как Тавернье, Шардена и других, содержавшие ценные материалы о Грузии.





Кроме того, Гольдони, очевидно, не пользовался целиком Шарденом. Шарден, не читал в нем всех частей, касающихся Грузии, но ограничился тем материалом о Западной Грузии, который был включен в итальянское издание Сальмона. Это видно, в первую очередь, из того сбивчивого представления, которое имеет автор о границах грузинских земель и находящихся на них владениях. В пьесе речь идет только об Имеретии, Мегрелии и Гурии. Дадиан, которому подвластны Имеретия и Мегрелия, хочет присоединить также и Гурию: „чтобы Грузия знала лишь одного властителя“ (1 акт, 1 сцена). Деление Грузии только на три части повторяется еще яснее и в других местах пьесы. Тamar прямо говорит (V акт, 2 сцена), что Грузия состоит из этих трех владений: „tre son le parti della Giorgia nostra“<sup>8</sup>; соединившись вместе, они объединят все грузинское царство (V акт, 3 сцена) „avrete uniti della Giorgia l'impero“.

Надо думать, что если бы Гольдони имел в руках все „Путешествие“ Шардена и прочел его подробное описание Восточной Грузии, ее составных частей, описание Тбилиси и его двора, то он составил бы себе лучшее представление о географическом положении и границах грузинских земель. Правда, в книге Сальмона определенно говорится о Западной Грузии, из чего можно сделать заключение о существовании Восточной Грузии. Кроме того, в отдельных местах, например, при указании границ Имеретии, здесь упоминается Грузия (Georgia), под которой подразумевается именно Восточная Грузия. Но точного определения границ этих двух частей и описания того, что представляет из себя Восточная Грузия, в итальянской книге Гольдони найти не мог.

Из сведений Шардена о Западной Грузии Гольдони взял, если не самый сюжет, то основные его черты и имена главных действующих лиц. Он использовал материал из книги Сальмона примерно так же, как он говорит сам, описывая в „Мемуарах“ свою работу над „Персидской невестой“, т. е. извлек сведения о законах, нравах и обычаях страны. Из описаний Шардена и Цампи взяты имена главных действующих лиц пьесы, которые, однако, расставлены автором не в соответствии с историческими событиями, нарисованными Шарденом, но согласно вымышленной интриге произведения.

Шарден проезжал через Грузию в Персию в 1672 г. Это было время крайне напряженной междоусобной войны в Западной Грузии. В войне принимали участие властители Имеретии, Мегрелии, Гурии, призывавшие в иных случаях на помощь турецкие войска, которые начинали с того, что грабили население. Шарден ведет свое повествование издали, касаясь истории той войны, в разгар которой он попал в Мег-

<sup>8</sup> „La bella Giorgiana“. Opere del Signore Carlo Goldoni, t. XXXI, Lucca. 1793. Все цитаты из текста приводятся в работе по этому изданию.



релию. Здесь упоминается ряд имен, которые использованы Гольдони в его пьесе.

Описывая междоусобицы XVII века в Западной Грузии, Шарден рассказывает трагическую историю имеретинского царя Баграта IV, который еще в молодости лишился престола и был ослеплен своими врагами. Власть захватила его мачеха—красавица Дареджан и ее второй муж Вахтанг—представитель побочной ветви династии Багратидов. Но затем они тоже были изгнаны в результате столкновения с Вамеком Дадиани, который вступил с войсками в Имеретию и нанес им сокрушительное поражение. Шарден рассказывает о том, что взятие Кутаиса удалось Вамеку благодаря измене одного из сторонников Дареджан (Ottia Chescaizé), который выманил из крепости Вахтанга и отдал его в руки врагов.

У Гольдони имя Баграта (Bacherat) носит властитель Гурии, а Вахтангом (Vachtangel)<sup>9</sup> называется его верный приближенный, как раз в противоположность Шардену, где они описаны как лютые враги. Один из прислужников Дадиана называется Chescaiz, а сестра Дадиана носит имя Ottiana.

В итальянском издании Сальмона Гольдони мог найти и имя Тамар<sup>10</sup>, дочери князя Гуриели, которая была первой женой царя Имеретии Александра. Правда, Шарден значительно больше места уделяет описанию Дареджан, красавицы, но коварной и жестокой. Может быть именно поэтому Гольдони не вдохновился взять для своей героини это имя. Тамар в пьесе Гольдони, также как и у Шардена, дочь властителя Гурии и необычайная красавица.

Главным героем произведения выведен Дадиан, царь Имеретии (Dadian Re d'Imerette). Т. о. „Дадиан“ фигурирует у Гольдони как имя главного героя. Он царь Имеретии, но ему же принадлежит и Мегрелия. Шарден в своих описаниях никогда не путает владельцев Грузии и их титулы. Он хорошо знает, что Дадиани владеют Мегредией и называет их князьями, также как и Гуриели, а властителя Имеретии называет царем<sup>11</sup>.

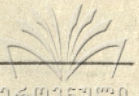
Но, Гольдони сделал своего героя Дадиана царем Имеретии. Это отчасти можно объяснить тем материалом, которым пользовался писа-

<sup>9</sup> Интересно отметить, что во французском тексте Шардена грузинское имя Вахтанг транскрибируется как „Vactangle“. У Гольдони оно транскрибируется соответственно тексту итальянского издания Сальмона как „Vachtangel“.

<sup>10</sup> Thomas Salmon. Lo Stato Presente, p. 435. Говоря о данных Шардена мы всюду приводим соответствующие места из их сокращенного изложения в итальянском издании Сальмона, которым пользовался Гольдони.

<sup>11</sup> Эти определения точно приводятся в итальянском переводе, где сказано: „La Mingrelia e Guriel sono due principati, e Imerette è un regno, da cui quelli dipendevano in altri tempi“. Тут же объясняется, что властители Мегрелии носят титул „Дадиан“: „titolo di Dadian, che vuol dire Capo della Giustizia“. Там же, стр. 408.





тель. В книге Шардена упоминаются различные имена царей, которые получали имеретинский престол, а затем теряли его в войнах с врагами. Но особенно много внимания уделено описанию мегрельских князей—Левана Дадиани и его преемников. Их история, родственные отношения, их борьба с соседними княжествами наиболее подробно разбираются французским путешественником. Как известно, Шарден, как и Цампи, жил больше всего в Мегрелии и потому лучше познакомился с жизнью и деятелями этой страны. С другой стороны, период XVII века был временем наибольшего усиления мегрельского мтаварства, которое играло большую роль в политических событиях Западной Грузии. Именно потому, касаясь междоусобиц Западной Грузии, так подробно останавливается Шарден на делах Мегрелии и создает яркий и впечатляющий рассказ о бесконечных войнах, в которых участвовали ее воинственные властители. В книге Сальмона Гольдони мог прочесть как Вамек Дадиани воевал с Имеретией, взял Кутаис, сверг с престола Дареджан и Вахтанга и последнего ослепил. После этого Кутаис был разграблен, и из царского дворца было вывезено много ценностей<sup>12</sup>. Такие описания, естественно, давали право Гольдони сделать Дадиани царем Имеретии<sup>13</sup>.

Не приходится упрекать итальянского автора, если он не совсем точно разобрался по Шардену в событиях грузинской истории XVII века, поскольку этот период чрезвычайно запутан междоусобицами и бесконечной сменой правителей на имеретинском престоле, который захватывали то Гуриели, то Дадиани, то картлийские и имеретинские царевичи<sup>14</sup>.

Интересно отметить, что в пьесе Гольдони подчеркивается непрочность власти Дадиани. Его визир Абкар отговаривает его начинать войну с Гуриели, т. к. он только недавно усмирил своих врагов, сам

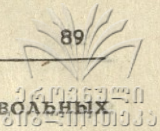
<sup>12</sup> Thomas Salmon. Lo Stato Presente, p. 438.

<sup>13</sup> Что касается Вамека Дадиани, о котором пишет Шарден, то, одержав победу над Имеретией, он, как известно из исторических документов, стал именовать себя царем и самодержцем всей Грузии. Так, в дарственной записи Бичвинтской церкви Вамек Дадиани именовал себя и свою супругу следующим образом: „Я, нововенчаный самодержец всей Грузии, владетель стран Лихт-Имери и Лихт-Амери, Осетии и Гурии, великий царь царей Дадиани Вамек и царица цариц дочь великого князя Мамии Гуриели—Елена“.

Д. П. Пурцеладзе. Грузинские церковные гуджари (грамоты). Тифлис 1881, стр. 144—145.

<sup>14</sup> См. Н. Бердзенишвили, И. Джавахишвили, С. Джанашиа. История Грузии, ч. I, Тб. 1950, стр. 373—376; ვახუშტი, საქართველოს ცხოვრება თბილისი, 1913. გვ. 307—317; ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 436—437.





еще не так прочен на престоле и должен опасаться недовольных (II акт, 1 сцена):

„Ancor non sei ben stabilito in soglio,  
Ancor fremon gli oppressi, e se sian questi  
Uniti a quei ch'or ti minaccian guerra,  
Vedi quanti nemici avrai d'intorno“.

Ту же мысль об опасности и вражеском окружении повторяет Абкар и в 1 сцене 1 действия.

Пьеса „Прекрасная грузинка“ не имеет в основе действительного исторического происшествия. Описанные здесь события, а тем более их завершение отнюдь не взяты из действительной истории, но представляют плод фантазии автора. Однако самый факт междоусобиц, на котором построена пьеса, сближает произведение с исторической обстановкой XVII века. В „Путешествии“ Шардена описано столько нападений друг на друга властителей Западной Грузии, что иностранный читатель мог сразу не разобраться в причинах этих нападений и их результатах. Гольдони взал самый факт междоусобных войн и на этой основе создал фабулу своего произведения.

Из Шардена заимствованы и некоторые географические сведения, представление о внешности и нравах местных жителей. Действие происходит в лагере Дадиана на берегу реки Кодор. Как раз Кодор у Шардена упоминается первым среди названий рек, которые он дает<sup>15</sup>, и, также как и Шарден, Гольдони транскрибирует его как „Кодур“. Такое место действия как лагерь, несколько непонятно в пьесе, ибо в первом акте военных действий еще нет. Кроме того, здесь же находится с Дадианом его сестра, которую он вряд ли брал бы с собой в военный поход. По смыслу сцена должна была бы представлять резиденцию царя, город. Можно думать, что такое странное место действия пьесы связано с утверждением Шардена, что в Мегрелии „нет ни городов, ни поселков, но только две деревни у берега моря..“, а дома так разбросаны, что, пройдя полмили, едва можно найти три или четыре дома один возле другого“<sup>16</sup>.

В иных случаях географические указания в пьесе Гольдони не совсем точно следуют Шардену. Так, например, в тексте произведения несколько раз подчеркивается, что Гурия, в противоположность Мегрелии, это горная и лесистая страна. Бакрат называет себя властелином гор и лесов (III акт, 1 сцена) „Dadian comanda a più colte provincie, io son di monti e di selve signor“.

Вместе с тем, Шарден специально подчеркивает лесистость самой Мегрелии, которая благодаря своим горам и лесам менее уязвима при

<sup>15</sup> Thomas Salmon, Lo Stato Presente, p. 404.

<sup>16</sup> Там же, стр. 403.





нападении врагов<sup>17</sup>. При описании же природы Гурии у Шардена прямо сказано, что она полностью напоминает природу Мегрелии<sup>18</sup>.

В книге Сальмона, как и в „Путешествии“ Шардена, особенно подробно из грузинских земель представлена Мегрелия. Здесь рисуется множество обычаев страны, обрядов, празднеств и т. п. Но эти моменты сочинения французского путешественника вовсе не использованы Гольдони. Из описаний Шардена, в пьесе взято всего два момента, а именно продажа людей в мусульманские страны и затем похвалы красоте грузинских женщин, на чем и строится сама фабула произведения. При этом Гольдони нигде не говорит о продаже мужчин, у него все сводится к прекрасным грузинкам, которых стремятся захватить в свои гаремы все восточные страны.

О работорговле у Шардена написано, действительно, много. Он рисует продажу пленных, взятых во время войны; он указывает, что Мегрелия мало населена, вследствие бесконечных войн и продажи людей за границу<sup>19</sup>. В этом отношении Шарден не преувеличивал. В результате междоусобиц положение страны к этому времени стало крайне тяжелым, и население сильно уменьшилось от постоянной продажи людей за границу. В течение XVII века, в особенности же во второй его половине, продажа пленных людей в Западной Грузии приняла угрожающие размеры<sup>20</sup>.

Шарден пишет в своей книге о том, что Имеретия и Гурия посылали в Турцию ежегодно определенное число детей от десяти до двадцатилетнего возраста. Мегрелия же, по его словам, платила дань тканями, но детей не посылала<sup>21</sup>. Может быть из этого вывел Гольдони заключение, что гурийские женщины красивее и сделал свою героиню гурийской принцессой. Похвалы гурийским женщинам встречаются в высказываниях некоторых действующих лиц. Макур, расхваливая Тамар, говорит, что она лучшая из всех красавиц, которыми так славится Гурия (II акт, II сцена).

Вместе с тем Шарден, который не жил в Гурии, ничего не пишет о ее населении, но расточает похвалы красавицам Мегрелии.

Гольдони не очень старательно вдумывается в положение Грузии, описанное Шарденом. Он меньше упоминает в пьесе о Турции, чем о Персии; мало заботясь об исторической точности, он связывает судьбу Западной Грузии именно с Персией. Его Дадиан посылает красавиц в Персию; этой ценой покупает он мир и может править спокойно (I акт, 1 сцена).

<sup>17</sup> Thomas Salmon. Lo Stato Presente, p. 405.

<sup>18</sup> Там же, стр. 431.

<sup>19</sup> Там же, стр. 413, 427—428.

<sup>20</sup> См. Н. Бердзенишвили, И. Джавахишвили, С. Джанашиа, История Грузии, стр. 376.

<sup>21</sup> Thomas Salmon. Lo Stato Presente, p. 430.



О красоте грузинок в пьесе говорится неоднократно. Их мечтают получить в свой гарем все мусульманские соседи Грузии. Эти сведения о красоте грузинских женщин взяты непосредственно из Шардена. Вместе с тем Шарден указывает на то, что они отличаются умом, вежливостью и церемонностью в обращении. Соответственно этим сведениям у Гольдони женщины Грузии рисуются не только как красавицы, но они, в то же время, очаровательны и вкрадчивы. Потому так мечтают о них и турки и персы (IV акт, VII сцена) „che le fa desiar da Turchi e Persi“.

Но, расхваливая красоту женщин Мегрелии, Шарден, вместе с тем, наделяет их и рядом мало привлекательных черт, как коварство, гордость, злость, мстительность<sup>22</sup>. Он рисует честолюбивых женщин, как имеретинскую царицу Дареджан, которая руководила политическими интригами, свергла с престола своего пасынка Баграта и велела его ослепить. В таких же красках жестокости и честолюбия рисует Шарден вторую жену Левана Дадиани — Нестан-Дареджан Чиладзе.

Эти черты, указанные в описаниях Шардена, нашли свое отражение в пьесе Гольдони. Сестра Дадиана — Оттиана, гневна и мстительна. Она не может забыть измены Абкара. Она дышит ненавистью и мстостью, и, по ее наущению, Дадиан хочет убить ничем неповинную Тamar, как виновницу раздора.

Но главная героиня произведения не наделена подобными чертами. Правда, она честолюбива. Цель ее жизни — это взойти на трон. Она прямо говорит о том, что она больше стремится к положению в свете, чем к любви (I акт, VII сцена): *Di fortune mi cal più che d'amore*. Она согласилась оставить родной дом, т. к. думала попасть в Персию и стать там царицей. Оставшись в Грузии, она делает все усилия, чтобы получить престол.

Образ Тamar — центральный и наиболее интересный образ всего произведения. Женское очарование совмещается в ней с умом и умением подчинять себе людей. Сила ее не только в красоте, но и силе характера, ловкости. Она умеет ориентироваться в обстоятельствах, быть смиренной или гордой, ласковой или властной. Она достигает своей цели, делается царицей, но, в то же время, проявляет политическую мудрость и благородство.

Гораздо слабее очерчены в пьесе другие образы. Действия и чувства их не всегда обоснованы, они легко изменяют свои намерения, быстро переходят от одного решения к другому. Герои носят грузинские имена, но в поступках и характере действующих лиц совершенно не заметна их национальная принадлежность. Бакрат посылает собственную дочь к Дадиану в надежде усмирить его гнев. При этом

<sup>22</sup> Thomas Salmon, *Lo Stato Presente*, p. 415.





Дадиан считает себя в праве отдать знатную княжну как рабыню пошедшему из своих рабов. Подобные моменты действия показывают, как мало представлял себе Гольдони нравы и жизнь страны, которую он рисовал в своей пьесе<sup>23</sup>.

Пьеса написана стихами, довольно тяжеловесными. Стиль произведения и манера письма несколько не создают восточного колорита, но скорее заимствованы из художественной практики и традиций классицистической драмы. Местный колорит пьесы весьма условный, выражен слабо и связан в основном с упоминанием титулов, собственных имен или географических названий, которые напоминают зрителям о месте действия. Что касается собственных имен, то, наряду с чисто грузинскими именами Баграта, Вахтанга, Тамары, в пьесе встречаются и вовсе не грузинские имена, как Оттиана, Абкар и др. Дадиан именуется в пьесе царем, но в одном месте пьесы его называют верховным ханом Грузии „Supremo can della Giorgia“. Возможно, что под влиянием своей работы над персидской тематикой, главного военачальника и приближенного царя Гольдони наделяет званием визиря.

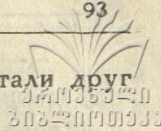
В тексте пьесы встречаются некоторые образные выражения, как „Caucaso gelato“, „Tartari feroci“, заимствованные из общих представлений, которые имел Гольдони о Кавказе и восточных народах. Абкар говорит, что Дадиан повелевает от ледяного Кавказа до берегов Черного моря: „dal Caucaso gelato sino alle rive del mar nero“ (I акт, 1 сд.). Макур после поражения войск Дадиана бежит к берегам реки Кодора: „Giunto al fiume Codur, di sete ardendo, scendo per ristorarmi“ (V акт, 1 сд.).

В пьесе встречаются упоминания соседних с Грузией государств и даже других восточных стран, не связанных с судьбами Грузии, как, например, Китая. По словам Абкара, за прекрасными грузинками приезжают сюда „Turchi, e Persiani, e Tartari, e Cinesi“ (I акт, сд. VII). В другом месте пьесы говорится, что объединенная Грузия сможет противостать „e Turchi, e Persi, e Tartari feroci“ (V акт, сд. II).

В отдельных местах пьесы сугубо витиеватая, полная похвал и лести речь героев, как обращение Вахтангеля к Дадиану в I акте или слова Тамар, обращенные к нему же во II акте, можно считать за стремление автора передать стиль высокопарных восточных комплиментов. Как правило, в произведении герои выражаются многословно, и в иных случаях длинные диалоги заменяют самое действие. К концу произведения красноречие Тамар налаживает все вопросы и пылкие

<sup>23</sup> В критической литературе о творчестве Гольдони „Прекрасная грузинка“ упоминается очень редко, как и многие другие его романтические комедии, и оценивается как бледное и мало интересное в художественном отношении произведение. См. *Opere Complete di Carlo Goldoni*, Venezia, 1927, vol. XXV, pp. 511—513; *Commedie Scelte di Carlo Goldoni* pubblicate per cura di Raffaello Nocchi, Firenze, 1856, p. XVII; Charles Rabany. *Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle*, Paris, 1896, pp. 168—169.





князья, которые клялись покорить вражеские владения, считали друга друга лютыми врагами, неожиданно примиряются.

Подобное завершение пьесы взято, конечно, не из материалов Шардена. Гольдони должен был счастливо закончить пьесу, поскольку он писал не трагедию, но трагикомедию. Но помимо этого, в завершении пьесы, где мир торжествует над войной, где злые силы побеждены и торжествует разум,—чувствуется точка зрения самого Гольдони, деятеля эпохи XVIII века. Возлагая надежды на просвещение человека, Гольдони считал, что сила разума способна рассеять мрак заблуждения, уничтожить порок и вернуть людей на путь добродетели. Именно таким образом завершаются события в разбираемой пьесе. Злодеев не оказалось, люди лишь заблуждались, но, в конечном счете, благородные черты человеческой природы берут верх над их слабостями.

Отражение передовых просветительских идей заметно и в ходе самой пьесы. Макур произносит гневные слова против знати, которая, пользуясь своим положением, попирает права простых людей (1 акт, VI сц.).

Данные о самоуправстве грузинской знати дает в своем путешествии Шарден, и Гольдони мог прочесть об этом в книге Сальмона. Но, в то же время, критика феодальной аристократии не только в условиях Грузии, но и в условиях Европы, вполне соответствовала взглядам Гольдони как представителя эпохи Просвещения.

Самовластие Дадиана, который не хочет ни с кем считаться, рисуется в пьесе в самом отрицательном свете. Он считает за величайшее преступление любое возражение против его желаний (1 акт, 1 сцена): „Grave è sempre il delitto in chiunque ardisce d'opporsi al mio voler“. Он уверен, что ему все позволено и что он имеет право распоряжаться жизнью своих вассалов. Осуждая подобное самовластие, автор вкладывает в уста его противника Бакрата высказывание о том, что большие владения не делают большими заслуги человека (III акт, сцена 1): „maggiore stato non fa il merto maggior“. Наоборот, справедливость должна являться настоящей основой каждого царства, а высокомерие позорит достоинство короля (V акт, 5 сцена):

„superbia nei re deturpa il grado,  
E la giustizia d'ogni regno è baso“.

Все произведение осуждает поведение Дадиана, виновника междоусобной войны. Его визирь Абкар, который старается отговорить его от войны, говорит в беседе с Вахтангелем, что он ненавидит тиранов и находит несправедливым стремление за счет других обогащаться и расширять свое государство (1 акт, 4 сц.):

„Abborrisco i tiranni, e ingiusto io trovo  
Che con vani pretesti accrescer tenti  
Coll' altrui danno la ricchezza e i stati“.





Честолюбивые планы Дадана рушатся и он терпит жестокое поражение. Но победитель Бакрат, следуя совету дочери, идет на мир с врагом. В данном случае Тамар не только устраивает свое будущее как царицы Имеретии, но выражает взгляд самого автора, когда говорит, что мир гораздо ценнее, чем приобретение обширных владений (V акт, 2 сцена): „Val la pace assai più d'un vasto impero“.

Эти слова Гольдони могли относиться не только к далекой Грузии, но и к событиям самой Италии времен жизни автора. Раздробленная на отдельные части, Италия нередко являлась ареной борьбы более сильных государств, которые оспаривали друг у друга отдельные ее земли. Так, в 1733 г. Испания и Франция начали войну с целью отторжения от Австрии нескольких итальянских провинций и передачи их сыну испанского короля дону Карлосу. Гольдони в это время жил в Милане, исполняя обязанности секретаря венецианского резидента. Поэтому он был в курсе происходивших событий и писал дипломатические донесения венецианскому правительству. Уехав затем в Парму, писатель видел картины разрушений, причиненные войной, видел горы убитых, наблюдал паническое бегство жителей в горы. Как отмечает в своей книге о Гольдони Б. Г. Реизов „Эти впечатления надолго сохранились в памяти Гольдони и внушили ему замысел комедии „Война“ (1761 г.)“<sup>24</sup>.

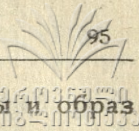
Как раз в том же 1761 г. была написана и пьеса „Прекрасная грузинка“, где в сценах из жизни другой страны отразились те же наблюдения автора над ужасами, которые несут с собой войны. Печальные последствия для Италии междоусобиц и захватнических войн ясно видел Гольдони, и потому мысль о необходимости объединения страны, которая проводится в пьесе „Прекрасная грузинка“, относилась не только к Грузии, но и к самой Италии. В произведении чувствуется критика феодального строя и порождаемого им бесправия. Только объединенная Грузия сможет быть сильной и будет способна противостоять как внутренним неурядицам, так и посягательствам соседних государств. Такая мысль вполне соответствовала взглядам передовых людей эпохи XVIII века на судьбы самой Италии, где феодальные пережитки и раздробленность мешали развитию торговли и промышленности, а также делали итальянские земли предметом раздора и добычей более сильных государств.

Трагикомедии Гольдони давно сошли со сцены. Не в них проявилось истинное призвание автора. Но эти произведения представляют значительный интерес для изучения творческого пути писателя и для понимания вкусов и настроений эпохи.

Разнообразные сюжеты и разноплеменные герои романтических комедий Гольдони показывают его стремление заглянуть в самые раз-

<sup>24</sup> Б. Реизов, Карло Гольдони (1707—1793), М.—Л., 1957, стр. 13.





личные уголки земного шара, изучить и сравнить их нравы и образ жизни, заимствовать, что у них есть лучшего в поисках разумного и справедливого нравственного и общественного идеала. В этом отношении романтические комедии Гольдони дополняют его облик как просветителя, как передового мыслителя XVIII века, неустанно стремившегося к изысканию лучших норм жизни для человечества.

Пьеса „Прекрасная грузинка“ при всей ее условности и нарушениях местного колорита характерна именно как показатель широты интересов ее автора, рисовавшего на сцене жизнь не только своего, но и многих других народов. В то же время подобное произведение, принадлежащее перу великого автора, представляет несомненный интерес в истории знакомства западного читателя с жизнью Грузии и ее историей.

სახელმწიფარეთული ლიტერატურის  
კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 30. 10. 1960)

## 6. ოგოვსკაია

### ქართული თემატიკა კარლო გოლდონის შემოქმედებაში

(რ ე ზ ი უ მ ე)

დიდი იტალიელი დრამატურგი კარლო გოლდონი სახელგანთქმულია თავისი სამშობლოს თანამედროვე ცხოვრებაზე დაწერილი კომედიებით. ამასთანავე, იგი არის უცხო ქვეყნების, მათ შორის აღმოსავლეთის ცხოვრებაზე შექმნილი მთელი რიგი ნაწარმოებების ავტორი. მის დრამატულ ქმნილებათაგან ერთი სპეციალურად მიძღვნილია საქართველოს ცხოვრებისადმი. პიესა „მშვენიერი ქართველი ქალი“ („La bella Giorgiana“), განეკუთვნება იმ რომანტიკულ კომედიებს, რომელნიც გოლდონის შემოქმედებაში შეადგენენ საკმაოდ მრავალრიცხოვან ჯგუფს.

სავარაუდოა, რომ პიესა „მშვენიერი ქართველი ქალის“ სიუჟეტი აღებულია თ. სალმონის თხზულებიდან „მსოფლიოს ყველა ქვეყნებისა და ხალხების თანამედროვე მდგომარეობა“, რომლიდანაც გოლდონიმ გამოიყენა აგრეთვე მასალა თავისი ცნობილი რომანტიკული კომედიის „სპარსელი პატარძლისათვის“. სალმონის თხზულების 1736, 1738 წლების ვენეციურ გამოცემებში შეტანილი იყო შარდენის „მოგზაურობიდან“ დასავლეთ საქართველოს ცხოვრების აღწერისადმი მიძღვნილი მასალა და სწორედ იქედან შეეძლო გოლდონს ესესხებინა საჭირო ცნობები თავისი თხზულების დასაწე-





რად. პიესის საფუძვლად არ უდევს ნამდვილი ისტორიული მოვლენა. მაგრამ მისი ფაბულა უახლოვდება XVII საუკუნის დასავლეთ საქართველოს რეალურ ისტორიულ მდგომარეობას.

მხატვრული თვალსაზრისით პიესა არ წარმოადგენს რაიმე ღირშესანიშნავ მოვლენას. მაგრამ მისი პირობითი ხასიათისა და ადგილობრივი კოლორიტის დარღვევის მიუხედავად გოლდონის პიესა საინტერესოა საქართველოს ცხოვრებისა და მისი წარსულისადმი დასავლეთში აღძრული ინტერესის თვალსაზრისით.

---



ვიოლა შარვაშიძე

## მეშველი ზმნები გერმანულ ენაში

რუსულ ენაზე დაწერილ გერმანული ენის გრამატიკებსა და ენათმეცნიერულ ლიტერატურაში, რომელიც გერმანიისტიკის საკითხებს შეეხება, გვხვდება ტერმინები: *служебный глагол, вспомогательный глагол, связочный глагол (связка)*. მათ ქართულ შესატყვისებად ჩვენ პირობითად ვიხმარებთ ტერმინებს: მეშველი ზმნა, დამხმარე ზმნა, მაერთებელი ზმნა (მაერთი). ქართულ გრამატიკაში მეშველ ზმნად იწოდება შედგენილი შემასმენლის ზმნური ნაწილი<sup>1</sup>, ე. ი. ის, რასაც გერმანულში მაერთებელ ზმნას (მაერთს) ვუწოდებთ. სასურველია, ქართული ენის მიმართაც იხმარებოდეს „მაერთებელი ზმნა (მაერთი)“, რამდენადაც ენათმეცნიერულ ლიტერატურაში „მეშველი“ იხმარება ფართო გაგებით (*служебный*). დამხმარე (*вспомогательный*) და მაერთებელი (*связочный*) ზმნები წარმოადგენენ მეშველ ზმნებს (*служебные глаголы*) და შედიან მეშველი მეტყველების ნაწილების ჯგუფში (*служебные части речи, частицы речи, Dienstwörter, Formwörter*), რომელიც უპირისპირდება მეტყველების ნაწილების მეორე ჯგუფს, რომელსაც ქმნიან დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე სიტყვები (*знаменательные слова, Vollwörter*).

ქართული ენის მიმართ „მაერთებელი ზმნის (მაერთის)“ ხმარებას ის გამართლება ექნებოდა, რომ ლათინურიდან (*verbum copulativum*) კალკირების ან სესხების გზით იგივე ტერმინი იხმარება რუსულში (*связочный глагол*), გერმანულში (*die Kopula*), ფრანგულ ენაში (*la copula*), ინგლისურში (*Link Verb*). ასეთ კალკირებას ან სესხებასა და ასიმილირებას ამართლებს ენის პრაქტიკა.

### 2

მეშველი ზმნები საინტერესო საკითხია და სიტყვების იმ დიდი ჯგუფის ნაწილს შეადგენს, რომელიც უპირისპირდება დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებს. მეშველი ზმნების გარდა გერმანულ ენაში მეშველ სიტყვებად მიიჩნევა არტიკლი, წინდებული და ნაწილაკი.

მეშველი, სიტყვები უპირისპირდებიან დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებს. მათ არა აქვთ ნომინატივური ფუნქცია, ისინი არ ასახე-

<sup>1</sup> იხ. ა. შანიძე, ქართული ენის გრამატიკა, ნაწილი II, სინტაქსი, 1949, გვ. 5.

ლ. კვაჭაძე, ქართული ენის სინტაქსი, 1956, გვ. 27—29.

ი. იმნაიშვილი, შედგენილი შემასმენელი ქართულში, ა. ს. პუშკინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომები, თბილისი, 1948.





ლებენ საგნებს, თვისებებს, მოვლენებს და ა. შ., მათი მნიშვნელობის სწავლა-ფიქრობა იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი ამყარებენ კავშირს წინადადების წევრებსა და წინადადებებს შორის და გამოხატავენ სხვადასხვა ურთიერთობებს (დროითს, სივრცობრივს, მიზნობრივს) ან აქვთ გრამატიკული მნიშვნელობა (გამოხატავენ იმ სრულმნიშვნელოვანი სიტყვების გრამატიკულ კატეგორიებს, რომლებსაც ისინი ემსახურებიან).

რაც შეეხება მეშველი ზმნების ფორმას, მეშველი ზმნები და არტიკლი წარმოადგენენ ფორმაცვალებად სიტყვებს, ხოლო დანარჩენი ფორმაუცვლელს.

მეშველი სიტყვების სტრუქტურული როლი განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მეშველი სიტყვების ერთი ნაწილი წარმოადგენს სინტაქსურ მეშველ სიტყვებს (синтаксические служебные слова). ისინი ემსახურებიან წინადადების წევრებს, მარტივი წინადადების ფარგლებში, და წინადადებებს, რთული წინადადების ფარგლებში. ამასთანავე შესიტყვება, რომელსაც ქმნიან ეს მეშველი ზმნები სრულმნიშვნელოვან სიტყვებთან ერთად, სინტაქსურია. მეშველი სიტყვები ინარჩუნებენ თავიანთ ლექსიკურ ელფერს და გამოხატავენ სხვადასხვა ურთიერთობებს: დროითს, სივრცობრივს, მიზნობრივს (წინდებულები და კავშირები), პრედიკატივით გამოხატული ნიშნის ყოფიერების ფორმას (მეორთბელი ზმნები). მაშასადამე, შესიტყვება იქმნება ორი სიტყვისაგან, რომელთაგან ერთი დამოუკიდებელი ლექსიკური მნიშვნელობის მქონეა, ნომინატივური ფუნქცია აქვს, ხოლო მეორეს არ გააჩნია დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, არა აქვს ნომინატივური ფუნქცია და თავისი ლექსიკური შინაარსით ემსახურება დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებს.

მეშველი სიტყვების მეორე ნაწილს (დამხმარე ზნებს და არტიკლს) არ გააჩნია ლექსიკური შინაარსი; ამ სიტყვებს მხოლოდ მორფოლოგიური ფუნქციები აქვთ და შესიტყვება, რომელსაც ისინი ქმნიან სრულმნიშვნელოვან სიტყვებთან ერთად, წარმოადგენს მორფოლოგიზებულს. ეს მეშველი სიტყვები იწოდებიან მორფოლოგიურ მეშველ სიტყვებად (морфологические служебные слова). მათი ფუნქცია წინადადებაში წმინდა მორფოლოგიურია. ისინი სრულმნიშვნელოვან სიტყვებთან ერთად ქმნიან ერთი განსაზღვრული სიტყვის რთულ, ანალიზურ ფორმას.

მეშველი ზმნები ყველა მკვლევარს და გრამატიკოსს არ მიაჩნია მეშველ სიტყვებად და სხვა მეშველ სიტყვებთან ერთად ყველა არ გამოყოფს მათ მეშველ მეტყველების ნაწილებად. ასე, მაგალითად, ლ. რ. ზინდერისა და ტ. ვ. სტროევის „თანამედროვე გერმანულ ენაში“<sup>1</sup>, რომელიც თეორიულ კურსს წარმოადგენს და 1957 წელსაა მესამედ გადაამუშავებული და გამოცემული, მეშველი სიტყვები, მათ შორის მეშველი ზმნებიც, არ არის ცალკე გამოყოფილი და განხილული, ე. ი. შენდელსის „გერმანული ენის გრამატიკაში“, რომელიც გამოცემულია 1952 წელს; მორფოლოგიის მეტბრე თავში გამოყოფილია მეშველი მეტყველების ნაწილები (служебные части речи), მაგრამ განხილულია მხოლოდ წინდებული, კავშირი და ნაწილაკი<sup>2</sup>. ვ. აღმონის გერმანული ენის თეორიულ გრამატიკაში მეშველი სიტყვები გან-

<sup>1</sup> Л. Р. Зиндер и Т. В. Строева, Современный немецкий язык. Теоретический курс, 3-е переработанное издание, М., 1957 г.

<sup>2</sup> В. И. Шендельс, Грамматика немецкого языка, М., 1952.



ხილულია მორფოლოგიაში, მაგრამ არა ერთად, როგორც მეშველი მეტყველებების ნაწილები, არამედ ცალ-ცალკე: ნაწილაკი და კავშირი განხილულია IX თავში, არტიკლი და წინდებული კი არსებით სახელთან ერთად მეხუთე თავში (Kapitel V. Die Hilfswörter, die in den Spezialbereich des Substantivs gehören. Artikel und Präposition), ხოლო მეშველი ზმნები მე-7 თავში „ზმნის სემანტიკურ-გრამატიკული კლასებისა და ფორმალური ტიპების“ სათაურის ქვეშ, როგორც კობულატიური და დამხმარე ზმნები (die kopulativen Verben, die Hilfsverben)<sup>1</sup>. ო. ი. მოსკალსკაია გერმანული ენის თეორიულ კურსში ცალკე თავად (XIX) გამოყოფს მეშველ სიტყვებს, მაგრამ მაერთებელი ზმნებიდან აქ განიხილავს მხოლოდ sein ზმნას<sup>2</sup>.

## 3

## მაერთებელი ზმნები

მაერთებელ ზმნებად ჩვენ მიგვაჩნია sein, bleiben, werden, scheinen. გრამატიკოსების უმრავლესობა ძალიან ადიდებს მაერთებელი ზმნების რიცხვს და დაუსაბუთებლად მიიჩნევს მაერთებელ heißen, erscheinen, aussehen, vorkommen, gelten და მრავალ სხვას. ზოგიერთი გრამატიკოსი კი, პირიქით, მაერთებელი ზმნების რიცხვს საზღვრავს sein, bleiben, werden ზმნებით, მაგრამ, სამაგიეროდ, ნახევრად მაერთებელი ზმნების ცნება შემოაქვს<sup>3</sup>.

შეიძლება თუ არა მაერთებელი ზმნები მივიჩნიოთ მეშველ ზმნებად?

როგორც ზემოთ უკვე შევნიშნეთ, ჩვენთვის ცნობილი გერმანული ენის გრამატიკოსებიდან მეშველ სიტყვებში მხოლოდ ო. ი. მოსკალსკაია განიხილავს მაერთებელ ზმნას, მაგრამ მარტო sein მაერთს, რადგან ის ფიქრობს, რომ მხოლოდ ამ ზმნამ დაკარგა სავსებით თავისი ლექსიკური შინაარსი და გრამატიკული გავდა. ჩვენი აზრით, წერს ო. ი. მოსკალსკაია დასახელებულ წიგნში, სხვა მაერთებელი ზმნების ჩათვლა უყოყმანოდ მეშველ სიტყვებად შეუძლებელია, რადგანაც ისინი ინარჩუნებენ თავიანთ დიფერენცირებულ ლექსიკურ მნიშვნელობას<sup>4</sup>. მაერთის გამოცალკევება სხვა მაერთებელი ზმნებიდან გერმანულ ენაში ჩვენ არ მიგვაჩნია მართებულად. ყველა მაერთი მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს თავის ლექსიკურ ელფერს. მათ ისევე, როგორც სხვა სინტაქსურ მეშველ სიტყვებს, აქვთ განსაზღვრული ლექსიკური შინაარსი, მაგრამ ეს ლექსიკური შინაარსი აბსტრაქტირებულია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სინტაქსიზებულია: ისინი პრედიკატივით გამოხატულ ნიშანთან ერთად ახასიათებენ ქვემდებარეს საკვალიფიკაციო ნიშნის მიხედვით და თავისი ლექსიკური შინაარსით ამ ნიშნის ყოფიერების ფორმას განსაზღვრავენ. მაერთებელი ზმნები თავისი შინაარსით ემსახურებიან წინადადების წევრების ურთი-

<sup>1</sup> W. Admoni, Der deutsche Sprachbau, 1960.

<sup>2</sup> О. И. Москальская, Грамматика немецкого языка, Теоретический курс, М., 1956.

<sup>3</sup> А. И. Руфьева, Связочные глаголы в современном немецком языке, М., 1952.

<sup>4</sup> О. И. Москальская, იქვე, გვ. 385.





ერთკავშირის და ამაში მათ ხელს სულაც არ უშლის „დიფერენციალური“ მნიშვნელობები.

მაერთებელ ზმნებს ჩვენ ვთვლით მეშველ ზმნებად, ისევე როგორც sein-მაერთს.

მაერთებელ ზმნებს ვახასიათებთ შემდეგი ნიშნების მიხედვით: ა) მაერთი-არის ფართო სემანტიკის ზმნა, ბ) მაერთებელი ზმნა გარდაუვალია, გ) პრედიკატივთან ერთად მაერთი ქმნის წინადადების ერთ წევრს, დ) მაერთს აქვს პრედიკატივთან დაკავშირების ფართო შესაძლებლობანი.

ა) მაერთებელი ზმნები მეშველ ფუნქციას ასრულებენ, მაგრამ არ წარმოადგენენ წმინდა „ფორმალურ“ სიტყვებს, მაინც მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებენ ლექსიკურ შინაარსს. მაერთებელი ზმნების ეს, ერთი შეხედვით, წინააღმდეგობრივი ხასიათი გასაგები ხდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ისინი განვითარებული არიან სრულმნიშვნელოვანი სიტყვებიდან, მაგრამ არ არიან მორფოლოგიზებული.

სახოგადოდ, ზმნების ლექსიკური შინაარსი მეტ-ნაკლებად ფართოა. „ყოფნა“ უფრო ფართოა, ვიდრე „წერს, ძინავს“; „დარჩენა“ უფრო ფართოა, ვიდრე „წევს, დგას“; „გახდობა“ უფრო ფართოა, ვიდრე „იზრდება, პატარავდება“. მაერთებელი ზმნის ფუნქციას სწორედ ფართო სემანტიკის მქონე ზმნა ასრულებს. მაერთი მიუთითებს პრედიკატივით გამოხატული კონკრეტული შინაარსის ყოფიერების ფორმაზე, კერძოდ, პრედიკატივით გამოხატული ნიშანი მიეკუთვნება ქვემდებარეს, რჩება, ჩანს მის ნიშნად, თუ ქვემდებარე იძენს ამ ნიშანს.

sein. მაერთებელი ზმნებიდან ჩვეულებრივ გამოყოფენ sein მაერთს, როგორც ლექსიკური შინაარსისაგან საეგებით დაკლილს. მაგ., ე. კრუზინგათელის, რომ წინადადებაში—Aber ihr Solidaritätsgefühl war stärker, als... —war უშინაარსოა (das an sich bedeutungsleere Verb) და stärker სახელთან ერთად ქმნის სახელად შემასმენელს<sup>1</sup>.

ა. მ. პეშკოვსკი წერს, რომ „ყოფნა“ ყველაზე უფრო განყენებული ზმნაა“, იმიტომ რომ იგი ასახელებს ყოფიერებას, ხოლო „ყოფიერება ხომ საგანთა ყველაზე ზოგადი ნიშანია“<sup>2</sup>. ამით აიხსნება ის, რომ „ყოფნა“ არა მარტო თავის ლექსიკურ-სემანტიკურ ვარიანტებზე უფრო განყენებული და ფართო სემანტიკის ზმნაა, არამედ ყოველ ზმნაზე. ამ სემანტიკური თავისებურების გამო sein ყველაზე მეტად გამოდგება პრედიკატივით გამოხატული ყოველი კონკრეტული ნიშნის ყოფიერების გამოსახატავად. სხვა მაერთებელ ზმნებში, sein მაერთთან შედარებით, უფრო იგრძნობა ლექსიკური შინაარსი. აქედან ხშირად ის დასკვნა კეთდება, რომ sein მაერთს სულ არა აქვს ლექსიკური შინაარსი და მხოლოდ პრედიკატულობის ფორმალური გამომხატველია. როცა ასეთი დასკვნა გაკეთებულია რუსული ენის მასალაზე, შესაძლოა ამას მართლაც აქვს გამართლება, რამდენადაც იქ ხშირად გვხვდება უმაერთო

<sup>1</sup> E. Krusinga, Einführung in die deutsche Syntax, 1935, გვ. 7--8.

<sup>2</sup> А. М. Пешковскый, Русский синтаксис в научном освещении, М., 1938, გვ. 217.



სახელადი შემასმენელი<sup>1</sup>. მაგრამ ეს გაუმართლებელია გერმანული ენის მიმართ.

sein ზმნა გამოხატავს ყოფიერებას მის პროცესუალობაში. ყოფიერების ეს ცნება იმდენად განყენებული, ფართო და ყოვლის მომცველია, რომ პროცესუალობა აღარ შეიგრძნობა. ტყუილად კი არ იწოდება ეს ზმნა verbum substantivum. როგორც მაერთებელი ზმნა, ის უთუოდ კარგავს თავის ლექსიკურ შინაარსს, მაგრამ სავსებით არ იცლება ლექსიკური შინაარსისაგან. სახელადი შემასმენლის მნიშვნელობის ჯამში მისი ლექსიკური შინაარსიც შედის.

Bleiben. ე. კრუზინგა bleiben მაერთებელ ზმნასაც ლექსიკური შინაარსისაგან დაცლილად მიიჩნევს. იმავე თვალსაზრისზე დგას პ. ლ. ნოვიკოვა-შკლოვსკაია<sup>2</sup>. ამის საპირისპიროდ, ე. ი. რუფიევა სამართლიანად შენიშნავს, რომ მაერთებელი ზმნები არ წარმოადგენენ „ფორმალურ“ სიტყვებს, მათ შორის აგრეთვე bleiben<sup>3</sup>. ამ მაერთის ლექსიკური მნიშვნელობა უფრო მეტად შეიგრძნობა სახელად შემასმენელში, ვიდრე sein ზმნისა, რადგანაც მას საერთოდ უფრო მეტი „სემანტიკური დატვირთვა“ აქვს, ვიდრე sein ზმნას. Bleiben სახელად შემასმენელში მიუთითებს პრედიკატივით გამოხატული ნიშნის ყოფიერების ფორმაზე, კერძოდ იმაზე, რომ ქვემდებარე ინარჩუნებს პრედიკატივით გამოხატულ ნიშანს.

Werden. შემოხსენებულ ორ მაერთთან შედარებით ამ ზმნის ლექსიკურ შინაარსში მეტი პროცესუალობაა. „გახდომის“ დამოუკიდებელი მნიშვნელობით werden თითქმის აღარ გვხვდება. მაერთებელი ზმნის ფუნქციის შესრულებისას werden მიუთითებს იმაზე, თუ რა ნიშანს იძენს ქვემდებარე.

Scheinen. ამ ზმნას მრავალი ავტორი მიიჩნევს მაერთად, მაგრამ მის რამდენადმე დამაკმაყოფილებელ დახასიათებას, რამდენადაც ეს ჩვენთვის ცნობილია, არსად ვხვდებით. ერთნი მხოლოდ მისი მაერთად დასახელებით კმაყოფილდებიან, მეორენი მხოლოდ მიუთითებენ, რომ scheinen უფრო მეტად ინარჩუნებს თავის ლექსიკურ შინაარსს, ვიდრე სხვა მაერთებელი ზმნები (პ. პაული. იოპ. ჰაიზე, პ. ლ. ნოვიკოვა-შკლოვსკაია). და ბოლოს, ზოგიერთი ავტორი მას სავსებით უარყოფს როგორც მაერთს, რადგანაც მისი ლექსიკური შინაარსი არ შეესაბამება სახელადი შემასმენლის შინაარსს, რამდენადაც მასში იგრძნობა სუბიექტურობა, მოდალობა, და მას არ ძალუძს პრედიკატივით გამოხატული ნიშნის ყოფიერების ფორმა განსაზღვროსო (ე. ი. რუფიევა).

ჩვენი აზრით, scheinen ზმნას შეუძლია იყოს მაერთი. „ჩენა“ ხომ ყოფიერების რომელიმე ფორმის გამომჟღავნებაა, ე. ი. მას შეუძლია დაახასიათოს პრედიკატივით გამოხატული ნიშნის ყოფიერების ფორმა. მაგრამ scheinen მაერთად შეიძლება მივიჩნიოთ მკაცრად განსაზღვრულ სინტაქსურ პოზიციაში, სახელდობრ, როდესაც იგი უშუალო ურთიერთობაშია პრედიკატულ სახელთან და ამ ურთიერთობის ხასიათი შეესაბამება სახელადი შემასმენლის სტრუქტურას. ხშირად scheinen ზმნიანი შესიტყვება უახლოვდება სახელად შემასმენელს მნიშვნელობით, მაგრამ მისი სტრუქტურა არ იძლევა

<sup>1</sup> Грамматика русского языка, т. II, Синтаксис, часть первая, Издательство АН СССР, М., 1954 г. 83-46.

<sup>2</sup> П. Л. Новикова-Шкловская, Составное сказуемое в совр. немецком языке, Канд. дисс., Баку, 1948 г. 83-39.

<sup>3</sup> А. И. Рупьева, იქვე, 83-39.



იმის საშუალებას, რომ *scheinen* მაერთად ჩაითვალოს. მაგ., *Blutjung war sie ... und bleich schien sie zu sein.* W. Bredel. *Die Söhne.* გვ. 129. მსგავსადაც *scheinen* ჩაითვლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ შესიტყვება, რომლის ერთ-ერთი კომპონენტი თვითონ არის, შეესაბამება სახელადი შემასმენლის სტრუქტურას. მაგ. *Sie glänzte vor Nässe, ihr bräunlich altes Holz schien frisch.* L. Feuchtwanger, *Jefta und seine Tochter.* 1957. 273. *Es schien ein sehr langer Zug.* იქვე, 264. *Doch schien sie von neuer, strenger, hoher Lieblichkeit.* იქვე, 340.

რაც შეეხება *scheinen* ზმნის მოდალურ ელფერს, იგი საერთოდ მართლაც საგრძნობია. მაგრამ სახელად შემასმენელში, სადაც შესიტყვების სემანტიკური ცენტრია პრედიატივი, მაერთებელი ზმნის ფუნქციის შესრულებისას მისი მოდალური ელფერი სუსტდება. *Scheinen* მაერთის ლექსიკური შინაარსის მოდალურობა უფრო ობიექტურია, ვიდრე სუბიექტური. ის, რადაც საგანი (ქვემდებარე) ჩანს, მთქმელს კი არ ეჩვენება, არამედ თვით საგნიდან მომდინარეობს. გარეგანი სახე, ე. ი. ის, რაც ჩანს, ხომ არის არსის ერთ-ერთი მხარე. საგნის, თვისების ან მოვლენის არსი მჟღავნდება იმის საშუალებით, რადაც ის ჩანს. *Scheint schön* იმას ნიშნავს, რომ მართლაც ლამაზია, თორემ ამაღ არ მოგვეჩვენებოდა. ამრიგად, *scheinen* მაერთებელი ზმნის ლექსიკური შინაარსი ადასტურებს პრედიატივით გამოხატული ნიშნის ყოფიერების ფორმას.

ბ) იმისათვის, რომ ზმნა მაერთად მივიჩნიოთ, იგი ფართო სემანტიკისა უნდა იყოს. მაგრამ მხოლოდ ეს არ კმარა.

საზოგადოდ, „სიტყვის მორფოლოგიურ სტრუქტურას არსებითი მნიშვნელობა აქვს და იგი მხედველობაში უნდა მივიღოთ სხვადასხვა ტიპის შესიტყვებების ანალიზის დროს. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფლექსიური წყობის ენებისათვის“<sup>1</sup>. ამის გათვალისწინება აუცილებელია გერმანული ენის კონკრეტული მოვლენების გაგებისათვის, რადგანაც, მიუხედავად იმისა, რომ გერმანულში საკმაოდ საგრძნობია ანალიზის ელემენტები, იგი ძირითადად მაინც ფლექსიურ ენად რჩება, განსხვავებით, ვთქვათ, ინგლისურისაგან. მაგ., ინგლისურში *to make a good tradesman* შესიტყვებაში *to make* გაიაზრება გარდაუვალ ზმნად, ეს იმიტომ, რომ *tradesman* სახელს ბრუნვის არავითარი ნიშანი არა აქვს და შეიძლება მისი მიღება როგორც ბრალდებითში, ისე სახელობითში მდგომ სახელად. წინათ *tradesman* დამატება იყო და ზმნა მართავდა მას. შემდგომში ბრუნვის ნიშნის მოშლის შედეგად შემასმენელი (ზმნა) და პირდაპირი დამატება (არსებითი სახელი) ერთიანდებიან მაერთად და პრედიატივად<sup>2</sup>.

ასეთი რამ შეუძლებელია გერმანულში. წინადადებაში *Ich würde ohne dich den Vorsitzenden machen?* (W. Bredel, *Die Söhne.* გვ. 142) *machen* ზმნის გააზრება გარდაუვალ ზმნად შეუძლებელია. *den Vorsitzenden* სახელის ბრალდებითი ბრუნვის მკვეთრად გამოხატული ნიშნები, არტიკლი *den* და

<sup>1</sup> В. И. Ярцева, Пути развития словосочетания. Вопросы грамматического строя и словарного состава языка, Л., 1952, гв. 29.

<sup>2</sup> В. И. Ярцева, Составное сказуемое и генезис связочных глаголов в английском языке, Труды ВИИЯ № 3, 1945 гв. 25.



დაბოლოება—en შეუძლებელს ხდის ამ ბრუნვის სახელობით ბრუნვად მიჩნევას, ე. ი. მას ვერც პრედიკატივად ჩავთვლით.

მაერთებელი ზმნის გრამატიკული თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გარდაუვალი ზმნაა, არ მართავს სახელს, და, რამდენადაც ამასთანავე მასშია ფიქსირებული პრედიკაციის კატეგორიები, მიაწერს ქვემდებარეს პრედიკატივით გამოხატულ საკვალიფიკაციო ნიშანს.

გ) მაერთებელი ზმნის დახასიათებისას საჭიროა იქიდან ამოსვლა, რომ მაერთი წარმოადგენს მეშველ სიტყვას და პრედიკატივთან ერთად ქმნის განსაკუთრებული ტიპის შესიტყვებას. მაერთებელი ზმნების დახასიათება შეუძლებელია იმ შესიტყვების სტრუქტურული და ფუნქციური თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე, რომლის კომპონენტსაც ის წარმოადგენს. დღემდე სახელად შემასმენელს ურევენ სხვადასხვა ტიპის შესიტყვებებში, როგორცაა, მაგალითად, სრულმნიშვნელოვანი ზმნების შესიტყვება პრედიკატულ განსაზღვრებასთან, მორფოლოგიზებული შესიტყვება, ლექსიკალიზებული შესიტყვება. უფრო მეტიც, სახელად შემასმენელად ხანდახან მიიჩნევა თვით რთული ზმნაც კი<sup>1</sup>.

სამამულო გერმანისტიკაში ყურადღება მიაქციეს სახელადი შემასმენლის სხვა სახის შესიტყვებებისაგან გამიჯვნის საკითხს. განსაკუთრებით ყურადღებით და ახლებურად აქვს ეს საკითხი დამუშავებული ა. ი. რუფიევას თავის საკანდიდატო დისერტაციაში<sup>2</sup>. გერმანელი ავტორები, რამდენადაც ეს ჩვენთვის ცნობილია, არავითარ სტრუქტურულ და ფუნქციურ განსხვავებას არ ხედავენ სახელად შემასმენელსა და სხვა სახის შემასმენლებს შორის. რომ არაფერი ვთქვათ ზიუტერლინის, ბლატცის, ჰაიხეს, ჰაულისა და სხვა გრამატიკოსების მიერ შედარებით უფრო ადრე გამოცემული გრამატიკების შესახებ, თვით 1955 წელს გამოცემულ „გერმანულ ენაში“ გკითხულობთ: Als Kopula dienen meist gebeugte Formen: 1. der Hilfsverben „sein“ und „werden“, 2. der modalen Hilfsverben „sollen, wollen“ usw., 3. der als Hilfsverb gebrauchten Vollverben wie bleiben, scheinen, heißen usw.“<sup>3</sup>.

სრულმნიშვნელოვანი, მოდალური, მაერთებელი და დამხმარე ზმნების ურთიერთგამიჯვნის საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება შემასმენლის სხვადასხვა სახეების სტრუქტურის საკითხს. სრულმნიშვნელოვანი ზმნა, თუკი ის მარტივი (ფლექსიური) ან რთული (ანალიზური) ფორმით არის წარმოდგენილი, მარტივი ზმნური შემასმენელია. დამხმარე ზმნა ანალიზურ ფორმაში ასრულებს მეშველ ფუნქციას, დაცლილია ლექსიკური შინაარსისაგან, აქვს გრამატიკული მნიშვნელობა და არაუღლებად ფორმასთან ერთად წარმოადგენს ერთი სიტყვის რთულ ფორმას, მორფოლოგიზებულ შესიტყვებას. თუკი სრულმნიშვნელოვანი ზმნა უკავშირდება სხვა რომელიმე სრულმნიშვნელოვან ზმნას, ეს იქნება ორი სრულმნიშვნელოვანი სიტყვისაგან შემდგარი შესიტყვება და, მაშასადამე, რთული ზმნური შემასმენელი (Er schien zu überlegen), მოდალური ზმნა+Inf. აგრეთვე რთულ შემასმენლადაა მიჩნეული. და ბოლოს,

<sup>1</sup> Е. И. Шендельс, Грамматика немецкого языка, М. 1952. გვ. 23. სახელად შემასმენლად მიჩნეულია ზმნები *vorbeisein, aussein*.

<sup>2</sup> А. И. Рудьева, Связочные глаголы в современном немецком языке, Кандид. дисс., М., 1952.

<sup>3</sup> Die deutsche Sprache. Fachbuchverlag. Leipzig. 1955. გვ. 195.



თუკი შემასმენელი შედგება მაერთებელი ზმნისა და პრედიკატივისაგან, ეგვი სახელადი შემასმენელია და წარმოადგენს განსაკუთრებული ტიპის შესიტყვებას, რომლის ზმნური ელემენტი სინტაქსური მეშველი სიტყვაა (Er ist, bleibt, wird, scheint Arbeiter).

ისეთი შემთხვევებიც არის, როცა მაერთებელ ზმნას სავსებით წყვეტენ პრედიკატივს და მათ განიხილავენ როგორც წინადადების დამოუკიდებელ წევრებს. მაგალითად, იოჰ. ჰაიზე წინადადების მთავარ წევრებად ქვემდებარის გვერდით ასახელებს პრედიკატივს და მაერთს<sup>1</sup>. ეს არ არის მართებული. მაერთებელი ზმნა და პრედიკატივი ქმნიან წინადადების ერთ წევრს, რომელიც განსაკუთრებული ტიპის მეშველსიტყვიანი შესიტყვებაა.

დ) პრედიკატივთან დაკავშირების ყველაზე ფართო შესაძლებლობანი აქვს sein მაერთს. მას მოსდევნენ bleiben და werden. Sein უკავშირდება არსებით სახელს, ზედსართავს (I, II მიმღეობას), ნაცვალსახელს, რიცხვით სახელს, ზმნისართს, წინდებულის სახელს; ლექსიკალიზებულ ერთეულს. Bleiben მაერთს პრედიკატივთან დაკავშირების არე უფრო ვიწრო აქვს. ყველაზე ხშირად იგი უკავშირდება ზედსართავ სახელს (განსაკუთრებით ფართოა მისი დაკავშირების შესაძლებლობანი II მიმღეობასთან, რადგანაც ასეთი შესიტყვება ყოველთვის წარმოადგენს სახელად შემასმენელს და არასდროს ანალიზურ ფორმას), შემდეგ არსებით სახელს. უფრო იშვიათად წინდებულის სახელს, ნაცვალსახელს და პრედიკატივის სხვა სახეებს. Werden უკავშირდება არსებით სახელს, ზედსართავს და ა. შ. ზედსართავთან ერთად იგი ხშირად ქმნის ლექსიკალიზებულ შესიტყვებას, რომელიც ზმნად გადაქცევის პროცესშია და არ ჩაითვლება სახელად შემასმენელად (მაგ., *hinfallig werden, munter werden, hell werden, krank werden, faul werden* და ა. შ.). Scheinen მაერთი ამ მხრივ ჩამორჩება ყველა ზემოჩამოთვლილ ზმნას. იგი უკავშირდება პრედიკატივის ყველა სახეს, მაგრამ უფრო იშვიათად გვხვდება, ვიდრე სხვა მაერთებელი ზმნები.

### დამხმარე ზმნები

დამხმარე ზმნების საკითხი განუყოფელია ე. წ. მორფოლოგიზებული შესიტყვებების საკითხისაგან, რომელიც შესანიშნავად აქვს დამუშავებული მ. მ. გუხმანს გერმანული ენის მასალების მიხედვით<sup>2</sup>.

მორფოლოგიზებული შესიტყვების (ანალიზური კონსტრუქციის) ნიშნებია: ა) კომპონენტები რეალურად განუყოფელი არიან, ბ) ამ განუყოფლობის საფუძველია იდიომატურობა, გ) მოიცავს ზმნების მთელ ლექსიკურ სისტემას, დ) შედის ნებისმიერი ზმნის თანაზომიანი ფორმების პარადიგმულ რიგებში.

ა) როგორც ცნობილია, ძველ ზემოგერმანულში არსებობდა რიგი შესიტყვებებისა, რომლებიდანაც განვითარდა ანალიზური ფორმები. ზოგი ამ შესიტყვებათაგანი უკვე ძველ ზემოგერმანულში გაიანალიზებოდა ანალიზურ

<sup>1</sup> Joh. Heyse, Deutsche Grammatik. Hannover und Leipzig, 1914, გვ. 417.

<sup>2</sup> М. М. Гухман, Глагольные аналитические конструкции как особый тип сочетаний частичного и полного слова. Вопросы грамматического строя. М. 1955, გვ. 322—361.



ფორმად, ზოგი კი შემდგომი საუკუნეების მანძილზე განიცდიდა სტრუქტურულ ცვლილებებს და გვიან გადაიქცა მორფოლოგიზებულ შესიტყვებად.

შესიტყვებებს, რომელიც ძველ ზემოგერმანულში გვხვდება, ჩვეულებრივ ორ ჯგუფად ყოფენ: sein და werden ზმნიანი შესიტყვებები, ერთი მხრივ, და haben და eigan ზმნიანი შესიტყვებები, მეორე მხრივ.

პირველ ჯგუფში შემავალი შესიტყვებები შემდეგია: uerdan + II მიმლეობა (სრული ასპექტის გარდაუვალი ზმნებიდან), uesan + II მიმლეობა (სრული ასპექტის გარდაუვალი ზმნებიდან), uerdan + I მიმლეობა (ყოველგვარი ზმნიდან ინქოატივური მნიშვნელობით), uesan + I მიმლეობა (ყოველგვარი ზმნიდან დიურატული მნიშვნელობით).

ამ შესიტყვებებიდან უფრო ხშირად გვხვდება I მიმლეობიანი შესიტყვებები, რომლებიც შემდეგში გაქრნენ ენიდან. II მიმლეობიანი შესიტყვებები, რომლებიც შემდეგში გამრავლდნენ და ანალიზურ ფორმებად იქცნენ, ძველ ზემოგერმანულში უფრო იშვიათად გვხვდება.

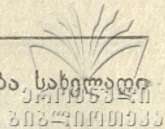
Uerdan და uesan ზმნების მეშვეობით შესიტყვებები იქმნება აგრეთვე გარდამავალი ზმნებიდან. Uerdan+გარდამავალი ზმნის II მიმლეობა—შესიტყვებიდან განვითარდა თანამედროვე ვნებითი გვარის ანალიზური ფორმები, ხოლო uesan+II მიმლეობა—შესიტყვისათვის დღესაც არ არის მიჩენილი განსაზღვრული ადგილი გერმანული ენის გრამატიკაში.

ყველა ეს კონსტრუქცია ძველ ზემოგერმანულში იყო თავისუფალი სინტაქსური შესიტყვება და განეკუთვნებოდა სინტაქსის სფეროს. მათ განიხილავენ როგორც სახელადი შემასმენლის სხვადასხვა სახეებს, რომლებიც შედგება uerdan და uesan მაერთებელი ზმნებისა და ზმნის სახელადი ფორმებისაგან. საერთოდ, სახელადი შემასმენლის სემანტიკური და გრამატიკული ცენტრია პრედიკატივი, მაერთებელი ზმნა კი მეშველ ფუნქციას ასრულებს, კერძოდ მიუთითებს პრედიკატივით გამოხატული ნიშნის ყოფიერების ფორმაზე. პრედიკატივი გამოხატავს ქვემდებარის საკვალიფიკაცია ნიშანს, ხოლო მაერთი ამ ნიშნის ყოფიერების ფორმის დახასიათებას იძლევა. პრედიკატივს თავისი დამოუკიდებელი გრამატიკული ფორმა აქვს. ეს არის ძირითადად სახელობითი ბრუნვა ან ზედსართავის მოკლე ფორმა. მაერთებელი ზმნა გამოხატავს პრედიკაციის კატეგორიებს და მიაწერს პრედიკატივით გამოხატულ ნიშანს ქვემდებარეს<sup>1</sup>. პრედიკატივი და მაერთი სინტაქსური კატეგორიებია და წინადადების ერთ წევრს ქმნიან. სახელადი შემასმენელი წარმოადგენს მეშველსიტყვიან შესიტყვებას საპირისპიროდ მორფოლოგიზებულ შესიტყვებისა, რადგანაც მაერთებელი ზმნები სინტაქსური მეშველი სიტყვებია და განსაზღვრულ ლექსიკურ შინაარსს შეიცავენ. სახელადი შემასმენელი სინტაქსის საგანია. ურთიერთობა სახელადი შემასმენლის კომპონენტებს შორის თავისუფალია. მაერთი და პრედიკატივი ინარჩუნებენ გამოყოფილ სახეს როგორც ლექსიკური მნიშვნელობის, ისე გრამატიკული ფორმის მხრივ.

როგორც ზემოთ უკვე შევნიშნეთ, სახელადი შემასმენლის ტიპის შესიტყვებებიდან განვითარდა ანალიზური ფორმების ის ჯგუფი, რომელიც

<sup>1</sup> დაწვრილებით იხ. ვ. ვ. ფურცელაძე, პრედიკატივი გერმანულ ენაში. თბილისის საბჭოთა უნივერსიტეტის შრომები. ტ. 85, 1962.





იქმნება sein და werden ზმნების მეშვეობით. რითი განსხვავდება სახელადი შემასმენლისაგან ანალიზური ფორმა?

ანალიზური ფორმა გერმანულში შედგება ორი ან სამი სიტყვისაგან. თუმცა ეს სიტყვები ფორმალურად გამოყოფილი არიან, რეალურად ერთი სიტყვის ფორმებს წარმოადგენენ. დამხმარე ზმნას სავსებით დაკარგული აქვს ლექსიკური მნიშვნელობა და მისი ფუნქციაა გამოხატოს სრულმნიშვნელოვანი ზმნის პრედიაკციის კატეგორიები (პირი, რიცხვი, დრო და ა. შ.). დამხმარე ზმნის მიერ გამოხატული პრედიაკციის კატეგორიები ეკუთვნის არა თვითონ მას, არამედ იმ სრულმნიშვნელოვან ზმნას, რომლის რთულ ფორმასაც იგი ქმნის ზმნის სახელად ფორმებთან ერთად. ანალიზური ფორმის შინაარსს შეიცავენ ზმნის სახელადი ფორმები, ხოლო დამხმარე ზმნას არა აქვს ლექსიკური მნიშვნელობა. მისი ფუნქციაა გამოხატოს დროის, გვარის ან კილოს გრამატიკული კატეგორიები, რომლებიც წარმოადგენენ არა მის საკუთრებას, არამედ სრულმნიშვნელოვანი ზმნის სახელადი ფორმების საკუთრებას.

ანალიზური ფორმა ერთი სიტყვის რთული ფორმაა, მისი კომპონენტები თუმცა ფორმალურად ინარჩუნებენ გამოყოფილ სახეს, მაინც რეალურად განუყოფელი არიან. დამხმარე ზმნა დაცლილია ლექსიკური შინაარსისაგან, მორფოლოგიური მეშველი სიტყვაა. ანალიზური ფორმა მორფოლოგიზებულია და წარმოადგენს მორფოლოგიის საგანს. მას სინტაქსში განეკუთვნება კარტივი ზმნური შემასმენლის ადგილი.

განვიხილოთ შესიტყვებების მეორე ჯგუფი.

ეს შესიტყვებები გამოხატავენ რომელიმე პროცესის შედეგს და წარმოადგენენ სრულმნიშვნელოვანი სიტყვების თავისუფალ სინტაქსურ შესიტყვებას. Haben და eigen ზმნიანი შესიტყვებები უფრო გვიან ჩნდება, ვიდრე werden და sein ზნიანი<sup>1</sup>.

Eigen სინონიმი იყო haben ზმნისა და მისი მეშვეობით შექმნილი შესიტყვება კონკურენციას უწევდა haben ზმნიან შესიტყვებას (ეს განსაკუთრებით შეინიშნება ოტფრიდის ენაში. კლასიკური ნიმუში ოტფრიდიდან: si eigen mir ginoman lioban druhtin minan. Sie haben mir meinen lieben Herrn genommen). მაგრამ შემდეგში eigen ზმნიანი შესიტყვება გაქრა ენიდან, haben ზმნამ გაიმარჯვა კონკურენციაში, შესაძლოა იმიტომ, რომ eigen იყო დეფექტური ზმნა.

Haben ზმნიანი შესიტყვებების დახასიათების დროს ჩვეულებრივ მოჰყავთ კლასიკური ნიმუში Tatian-იდან: phigboum habeta sum giflanzotan in sinemo uuingarten. Den Feigenbaum hatte jemand in seinem Weinberg gepflanzt.

წინადადების წევრების მიხედვით habeta ზმნური შემასმენელია, phigboum—დამატება, giflanzotan—დამატების განსაზღვრება. habeta არის Präteritum სრულმნიშვნელოვანი ზმნისა haben, giflanzotan მიმდებარე უთანხმდება phigboum დამატებას და, მაშასადამე, დაშორებულია შემასმენელს. ამ შესიტყვებაში სტრუქტურული ცვლილება მხოლოდ მაშინ მოხდა, როცა haben

<sup>1</sup> იხ. მ. მ. გუზმანი, იქვე, ისიდორეს მთარგმნელი სულ არ იცნობს eigen, haben<sup>1</sup>+II მიმდებარე-შესიტყვებას. Tatian-ში მხოლოდ ოთხჯერ გვხვდება haben + II მიმდებარე, ხოლო eigen + II მიმდებარე სულ არ გვხვდება. გვ. 354.



სრულმნიშვნელოვანმა ზმნამ დაკარგა თავისი ლექსიკური მნიშვნელობა და დაიკარგა დამატება და მხარე ზმნად, ხოლო II მიმღეობა აღარ უთანხმდებოდა დამატებას, დაშორდა მას და დაუკავშირდა დამხმარე ზმნას.

ჩვეულებრივ ამ შესიტყვების ანალიზურ ფორმად გადაქცევის პროცესი ასე წარმოიდგინება: ჯერ haben ნიშნავს „ქონას“ (აქვს), ამიტომ აუცილებელია იყოს ფლობის საგანი, (დამატება), რომელთანაც ურთიერთობაშია II მიმღეობა (მას განსაზღვრავს და უთანხმდება). შემდეგში შესაძლებელი ხდება დამატების წარმოდგენა აბსტრაქტული, არამატერიალური სახით და აუცილებელი აღარ არის მისი ყოფნა წინადადებაში. ბოლოს იგი სულ იხსნება. ამასთან დაკავშირებით II მიმღეობა იცვლის სახეს, უბრუნველი ხდება, რადგანაც აღარ არის საჭირო შეთანხმება დამატებასთან. შესიტყვების განვითარება მაშინ შეიძლება ჩაითვალოს დასრულებულად, როცა იგი ვრცელდება არასრული ასპექტიკის გარდაუვალ ზმნებზე, რომლებსაც თავდაპირველად არა ჰქონდათ II მიმღეობა და რომლებისთვისაც სპეციალურად შეიქმნა იგი ანალიზური ფორმების საწარმოებლად. ეს უკანასკნელი საფეხური უკვე მიღწეულია ნოტკერთან<sup>1</sup>.

მ. მ. გუხმანიც დაახლოებით ასევე წარმოადგენს ამ სახის შესიტყვების განვითარებას<sup>2</sup>, მაგრამ ხაზს უსვამს შემდეგ გარემოებას: ამ ტიპის შესიტყვებებში იმდენად ინტენსიურად მიმდინარეობდა სემანტიკური და სტრუქტურული ცვლილებები, რომ უკვე X საუკუნის ბოლოს ხდება ამ მოდელის მიხედვით ახალი შესიტყვების წარმოება არასრული ასპექტის გარდაუვალი ზმნებიდან, რომლებსაც, როგორც ცნობილია, არ ჰქონდათ II მიმღეობის ფორმა (ნოტკერთან: habe ich keueint). გარდაუვალი ზმნებიდან ამ ტიპის შესიტყვებების წარმოება მხოლოდ იმიტომ გახდა შესაძლებელი, რომ უკვე ძველ გერმანულში haben გადაქცეულია დამხმარე ზმნად, ხოლო II მიმღეობა დაშორდა გარდაუვალი ზმნების II მიმღეობის სისტემას და იწარმოება არასრული ასპექტის გარდაუვალი ზმნებიდანაც. პირველი ნაბიჯი haben და eigan ზმნიანი შესიტყვების განვითარებაში გადადგმულია ოტფრიდთან. აღსანიშნავია, რომ აქ haben თითქმის აღარ იხმარება მიმღეობის ბრუნებად ფორმასთან ერთად. იგი გვხვდება ისეთ წინადადებაში, სადაც არ არის დამატება, ე. ი. haben ზმნას აქ უკვე აღარა აქვს თავისი თავდაპირველი მნიშვნელობა „ფლობა“ (haben ich gemeinit).

Haben + II მიმღეობა-შესიტყვების განვითარების საკითხს ახალ შუქს ფენს ბ. გ. ზადოროჟნის სტატია, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალის—Вопросы языкознания—1960 წლის უკანასკნელ ნომერში<sup>3</sup>.

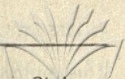
ბ. გ. ზადოროჟნი, უპირველეს ყოვლისა, haben ზმნის თავდაპირველ მნიშვნელობას ეხება და შენიშნავს, რომ ეს არ შეიძლება ყოფილიყო „ფლობა“ (обладать). თუმცა, ერთი მხრივ, შეიძლება habe gefunden შესიტყვება

<sup>1</sup> იხ. В. М. Жирмунский, История немецкого языка, М., 1948, 1948, 83. 255.

<sup>2</sup> М. М. Гухман, იქვე, 83. 254—55, 356—57.

<sup>3</sup> В. М. Задорожный, Первичное значение конструкции „причастие II“ + глагол „иметь“ в древне-германских языках. Вопросы языкознания, М., 1960.





გავიზროთ როგორც ich habe etwas als Gefundenes მაგრამ, მეორე მხრივ შეუძლებელია ასევე განვმარტოთ შესიტყვებები hat verloren, hat erschlagen, რადგანაც ეს უაზრობა იქნებოდა. ძველი გერმანიკული ენების კონკრეტულ მასალაზე ბ. მ. ზადოროჟნი ადგენს, რომ haben თავდაპირველად ნიშნავდა „ჭერას“ (держать), აქედან განვითარდა შემდეგში ორი მნიშვნელობა, რომელთან ერთადაც განაგრძობდა არსებობას თავდაპირველი მნიშვნელობა. ერთი მნიშვნელობაა „ფლობა, ქონა“ (обладать, иметь), რომელიც განვითარდა „ჭერის“ მნიშვნელობის ინგრესული და დიურატული მნიშვნელობიდან (схватить > начать держать > продолжать держать > иметь). მეორე—უფრო აბსტრაქტული მნიშვნელობაა და გამოხატავს შესრულებული მოქმედების შემდეგ რაიმე მდგომარეობაში ყოფნას. აქ ზმნას აქვს უმეტესად ტერმინატული, ხანდახან კი ინგრესული მნიშვნელობა. haben სწორედ ამ მეორე მნიშვნელობით შეიძლებოდა დაკავშირებოდა სხვა ზმნის II მიმლეობას.

haben ზმნის მნიშვნელობის დადგენის შემდეგ ბ. მ. ზადოროჟნი წერს, რომ haben + II მიმლეობა ძველ ზემოგერმანულში უფრო გვიან ჩნდება, ვიდრე სხვა დასავლეთ გერმანიკულ ენებში. იგი ძალიან იყო განვითარებული ინგევონური და სკანდინავური ენების ძველებში, გუთურში იგი სულ არ გვხვდება (გარდა ერთი კალკირებული ფორმისა), ხოლო ძველ ზემოგერმანულში ყველაზე გვიან ჩნდება. ყველაზე დიდი რაოდენობით კონსტრუქცია haben + II მიმლეობა გვხვდება ძველ ინგლისურში, შემდეგ ძველ საქსურში და ბოლოს ძველ ზემოგერმანულში.

ზმნას ამ შესიტყვებაში თავიდანვე ჰქონდა აბსტრაქტული მნიშვნელობა; კერძოდ იგი გამოხატავდა განსაზღვრული მოქმედების შედეგად შექმნილ მდგომარეობას. haben ზმნას ჰქონდა ცალკეულ შემთხვევაში „ქონის“ მნიშვნელობა და სწორედ ამით აიხსნება მასთან eigen ზმნის კონკურენცია, რომელსაც იგივე მნიშვნელობა ჰქონდა. მაგრამ შეუძლებელია სწორედ ამ ცალკეული შემთხვევებიდან განვითარებულიყო ანალიზური ფორმა.

კონსტრუქციას—haben + II მიმლეობა—თავიდანვე ჰქონდა გრამატიკული მნიშვნელობა. haben უკავშირდებოდა არა მარტო პერფექტული, არამედ იმპერფექტული ზმნებიდან ნაწარმოებ II მიმლეობასაც.

რაც შეეხება ამ შესიტყვების სინტაქსურ როლს წინადადებაში, haben შემასმენელია, ხოლო გარდამავალი ზმნების II მიმლეობა პრედიკატული ატრიბუტია, წერს ბ. მ. ზადოროჟნი. ხოლო გარდაუვალი ზმნების II მიმლეობის სინტაქსური როლის შესახებ ბ. მ. ზადოროჟნი გარკვეულად არაფერს ამბობს.

ბ. მ. ზადოროჟნის ეს სტატია მეტად საინტერესოა და, როგორც ზემოთ უკვე შევნიშნეთ, ახალ შუქს ფენს—haben + II მიმლეობა-შესიტყვების წარმოშობასა და განვითარებას და არ ეწინააღმდეგება იმ ტრადიციულ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ამ შესიტყვების განვითარების ტენდენცია დახასიათებულია როგორც გზა თავისუფალი სინტაქსური შესიტყვებიდან ანალიზური ფორმისაკენ.

ბ. მ. გუხმანის სტატიის პარაფრაზირების დროს ჩვენ ხაზი გავუსვით იმას, რომ იქაც გამოთქმულია ვარაუდი ამ შესიტყვების თავდაპირველი გრამატიკული მნიშვნელობისა და haben ზმნის ლექსიკური მნიშვნელობის ცვლი-



ლების შესახებ უკვე ძველ ზემოგერმანულში. მაგრამ მ. მ. გუხმანს <sup>haben</sup> ზმნის თავდაპირველ მნიშვნელობად მიაჩნია „ფლობა“; შესიტყვების სინტაქსური როლიც რამდენადმე სხვადასხვანაირად აქვთ წარმოდგენილი მ. მ. გუხმანს და ბ. მ. ზადოროვნის (დამატების განსაზღვრება და შემასმენლური განსაზღვრება), მაგრამ ორივე მკვლევარს მიაჩნია, რომ ეს იყო თავისუფალი სინტაქსური შესიტყვება და მისგან, სტრუქტურული და სემანტიკური ცვლილებების შედეგად განვითარდა ანალიზური ფორმა, რომლის კომპონენტები რეალურად განუყოფელი არიან.

ბ) სახელადი შემასმენელის შინაარსი იქმნება მისი კომპონენტების ლექსიკური შინაარსების ჯამისაგან. პრედიკატივისა და მაერთში წარმოდგენილი სიტყვების ლექსიკური შინაარსი განიცდის აბსტრაქტიზებას; პირველი გამოხატავს ქვემდებარის საკვალიფიკაციო ნიშანს, მეორე ამ ნიშნის ყოფიერების ფორმას, მაგრამ არ განიცდის გადააზრებას. ურთიერთობა პრედიკატივისა და მაერთს შორის თავისუფალია. პრედიკატივი შეიძლება იყოს არსებითი სახელი, ზედსართავი (მიმღობა), ზმნიზედა, ნაცვალსახელი, წინდებუდიანი შენაერთი, ლექსიკალიზებული შესიტყვება. მაერთებელი ზნებია sein, bleiben, werden, scheinen. თავისუფლად შეიძლება პრედიკატივისა და მაერთის ყოველი სახის ურთიერთცვლა (Er ist, bleibt, wird, scheint Lehrer; Er ist, bleibt, wird, scheint groß და ა. შ.). მაერთებელი ზნების ლექსიკური შინაარსი არ განიცდის გადააზრებას, იგი შედის სახელადი შემასმენლის შინაარსის ჯამში: ის არის მსწავლებელი, ის დარჩა მსწავლებლად, ის ხდება მსწავლებელი, ის ჩანს მსწავლებელი.

ანალიზური ფორმის კომპონენტებს შორის კი სხვა ურთიერთობაა. ლექსიკური შინაარსის მატარებელია სრულმნიშვნელოვანი ზმნის სახელადი ფორმა, დამხმარე ზმნას არა აქვს ლექსიკური შინაარსი. ხოლო გრამატიკული შინაარსი იქმნება ორივე კომპონენტის გრამატიკული მნიშვნელობის ჯამისაგან. ამასთანავე ორივე კომპონენტი განიცდის გადააზრებას. მათი მნიშვნელობა შესიტყვების გარეშე, ე. ი. ცალ-ცალკე, და შესიტყვებაში, ე. ი. ურთიერთკავშირში, სხვადასხვაა. ცალკე აღებული დამხმარე ზმნა სხვა გრამატიკული თვისებების მქონეა, სრულმნიშვნელოვანი ზმნის სახელადი ფორმები კი სხვა მნიშვნელობისაა. ხოლო ურთიერთკავშირში ისინი ქმნიან სულ სხვა გრამატიკულ თვისებრიობას. მაგ., ist gekommenist თავისთავად არის Präsens, III პირი, მხ. რიცხვი; gekommen—II მიმღობაა მთელი თავისი ზმნური და სახელადი თვისებებით; ერთად ისინი იძლევიან ახალ გრამატიკულ დროს Perfekt-ს. Werden gebaut მორფოლოგიზებულ შესიტყვებაში აგრეთვე werden თავისთავად არის Präsens, I ან III პირი, მრ. რიცხვი, gebaut—II მიმღობაა მთელი თავისი ზმნური და სახელადი თვისებებით. ერთად ისინი იძლევიან ახალ გრამატიკულ თვისებრიობას—ვნებით გვარს.

ასე გაიგება ანალიზური ფორმის ერთ-ერთი ნიშანი—იდიომატურობა. ამას გარდა, დამხმარე ზნებისა და სრულმნიშვნელოვანი ზმნის სახელადი ფორმების ურთიერთკავშირი ანალიზურ ფორმაში არ არის ისე თავისუფალი, როგორც ეს სახელად შემასმენელშია. sein და haben ზნები +II მიმღობა წარსული დროის ანალიზურ ფორმებს აწარმოებენ; werden +In: finitiv—მომავალი დროის ანალიზურ ფორმებს, werden + II მიმღობა—გვა-





რის ანალიზურ ფორმებს, werden Imp. Konjunktiv + Inf.—კილოს ანალიზურ ფორმებს (Konditionalis).

კომპონენტების ეს ურთიერთგანპირობებულობა აგრეთვე ანალიზურ ფორმის იდიომატიკურობის ნიშანია.

გ) ანალიზური ფორმები წარმოადგენენ გრამატიკულ სტანდარტებს, რომელთა წარმოება შეიძლება სრულმნიშვნელოვანი ზმნების განსაზღვრული ჯგუფის ყოველი წევრიდან. ანალიზური ფორმები მოიცავს ზმნების განსაზღვრული ჯგუფის მთელ სისტემას. Sein აწარმოებს Perfekt-სა და Plusquamperfekt-ს გარდაუვალი, მოძრაობისა და ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის გამომხატველი ზმნებიდან. werden აწარმოებს ვნებით გვარს გარდამავალი ზმნებიდან და ა. შ.

დ) ანალიზური ფორმები შედის ნებისმიერი ზმნის თანაზომიანი ფორმების პარადიგმულ რიგებში. ზმნის გრამატიკული ფორმების სისტემაში ანალიზურ ფორმებს თავისი განსაზღვრული ადგილი უჭირავთ და უპირისპირდებიან სხვა თანაზომიან ფორმებს: Perfekt, Plusquamperfekt და Futurum უპირისპირდებიან დროის ფლექსიურ ფორმებს Präsens-სა და Imperfekt-ს. ვნებითი გვარის ფორმები უპირისპირდებიან მოქმედებითი გვარის ფორმებს.

ახლა მოკლედ დავახასიათოთ ცალკეული დამხმარე ზმნა.

Sein. ზმნა sein გვხვდება სამი ომონიმური ფორმის სახით: როგორც სრულმნიშვნელოვანი, როგორც მაერთებელი და როგორც დამხმარე ზმნა. Sein დამხმარე ზმნას დაკარგული აქვს ლექსიკური მნიშვნელობა და თავისი Präsens-ისა და Imperfekt-ის დროის ფორმებით სრულმნიშვნელოვანი ზმნის II მიმღობასთან ერთად ქმნის ახალ გრამატიკულ მნიშვნელობას, Perfekt-ისა და Plusquamperfekt-ის ფორმებს. Sein ამ ფორმებს ქმნის იმ გარდაუვალ ზმნებთან ერთად, რომლებიც გამოხატავენ განსაზღვრული მიზნისაკენ მიმართულ მოძრაობას, ერთი ადგილიდან ან მდგომარეობიდან მეორე ადგილზე ან მდგომარეობაში გადასვლას. Sein დამხმარე ზმნით აწარმოებენ Perfekt-სა და Plusquamperfekt-ს აგრეთვე werden, bleiben, begegnen, ge-(miß)lingen, geraten და, ბოლოს, თვით sein.

ხშირად ამბობენ, რომ sein ზოგიერთი ზმნის II მიმღობასთან ერთად ქმნის გვარის განსაკუთრებულ ფორმას, რომელსაც მდგომარეობის პასივს უწოდებენ (Zustandspassiv). მაგრამ ამ გრამატიკული ფორმის არსებობა არ არის დასაბუთებული. მკვლევართა დიდი ნაწილი უარყოფს მას და ამტკიცებს, რომ ეს ძირითადად სახელადი შემასმენელია. ერთი სიტყვით, ეს სპეციალური კვლევის საგანია და გადაჭრით არაფრის თქმა არ შეიძლება.

Werden დამხმარე ზმნა განსხვავდება აგრეთვე werden სრულმნიშვნელოვანი და მაერთებელი ზმნებისაგან. როგორც სრულმნიშვნელოვანი ზმნა იგი თითქმის აღარ გვხვდება. როგორც მაერთებელი ზმნა იგი ინარჩუნებს ლექსიკურ შინაარსს და არ განიცდის მორფოლოგიზებას. როგორც დამხმარე ზმნას, მას დაკარგული აქვს ლექსიკური შინაარსი და სრულმნიშვნელოვანი ზმნის სახელად ფორმებთან ერთად ქმნის მორფოლოგიზებულ შესიტყვებას. werden დამხმარე ზმნა თანამედროვე გერმანულში გვხვდება შემდეგი სახის მორფოლოგიზებულ შესიტყვებებში:

1) Werden + Infinitiv (I,II).



აქ werden (Präs) შესიტყვების მეორე კომპონენტთან, სრულმნიშვნელოვანი ზმნის საწყის ფორმასთან ერთად, იძლევა ახალ გრამატიკულ მნიშვნელობას და ქმნის მომავალი დროის ანალიზურ ფორმებს. Werden ცალკე აღებული გამოხატავს აწმყოს, ხოლო მთელი შესიტყვება—მომავალს. Werden უკავშირდება ყოველგვარ ზმნას.

## 2) werden + Partizip II

ამ შესიტყვებაში werden ზმნის დროისა და კილოს ყველა ფორმა გამოიყენება და II მიმღობასთან ერთად იგი იძლევა ახალ გრამატიკულ მნიშვნელობას—ვნებით გვარს. Werden ვნებით გვარს აწარმოებს ძირითადად გარდამავალი ზმნებიდან. მაგრამ შეიძლება აწარმოოს გარდაუვალი ზმნებიდანაც. ეს არის ე. წ. ერთწევრიანი პასიური კონსტრუქცია wird gekämpft, gedacht ტიპისა.

## 3) Werden (Imp. Konjunktiv)+Infinitiv (I, II).

ამ შესიტყვების განვითარება ხდება XV—XVI საუკუნეებში ისევე როგორც მომავალი დროის ანალიზური ფორმებისა.

დამხმარე ზმნის Präs. Indikativ სრულმნიშვნელოვანი ზმნის ინფინიტივთან ერთად იძლევა მომავალი დროის მნიშვნელობას. ხოლო werden ზმნის Imp. Konjunktiv იმავე სახელად ფორმასთან ერთად ქმნის კავშირებითი კილოს ანალიზურ ფორმებს, Konditionalis I და II. ყოველ სრულმნიშვნელოვან ზმნას შეუძლია აწარმოოს ეს ფორმა. ამ მორფოლოგიზებულ შესიტყვებას არა აქვს თანაზომიანი ფორმები თხრობით კილოში.

Haben. როგორც დამხმარე ზმნა haben უბირისპირდება სრულმნიშვნელოვან ზმნას haben. მორფოლოგიზებულ შესიტყვებაში მას არა აქვს ლექსიკური შინაარსი, ისევე როგორც სხვა დამხმარე ზმნებს. მსავსადად sein დამხმარე ზმნისა, II მიმღობასთან ერთად მისი პრეზენსისა და იმპერფექტის ფორმები იძლევა ახალ გრამატიკულ თვისებრიობას, დროის ანალიზურ ფორმებს—Perfekt-სა და Plusquamperfekt-ს. Haben ზმნა ამ მორფოლოგიზებულ შესიტყვებას ქმნის არა ყველა ზმნასთან, არამედ გარდამავალ, უკუქცევით, მოდალურ ზმნებთან, და ბოლოს; თვით haben სრულმნიშვნელოვან და დამხმარე ზმნებთან.

როგორც დამხმარე ზმნების ამ მოკლე დახასიათებიდან ჩანს, ყველაზე მეტი გრამატიკული დატვირთვა აქვს werden ზმნას და ეს შემთხვევით არ არის. werden ზმნის ლექსიკური და მორფოლოგიური თვისებები ხელს უწყობენ მას იყოს ფართო ასპარეზის მეშველი ზმნა.

საზოგადოდ მისი ლექსიკური შინაარსი მეტად ფართოა და აბსტრაქტული. იგი ხომ თვით პროცესის ცნებას ასახელებს და ყველა ზმნაზე უფრო ზმნური სემანტიკისაა. ამის გამოა სწორედ, რომ დამოუკიდებელი ზმნის მნიშვნელობით იგი თითქმის აღარ გვხვდება. Werden ზმნის ამ სემანტიკურ თვისებებზე განსაკუთრებით ვუსვამთ ხაზს, რადგანაც ჩვეულებრივ აქედან საჭირო დასკვნები არ კეთდება. შეიძლება ითქვას, რომ werden წყვეტს კავშირს გერმანული ენის ლექსიკასთან და მორფოლოგიაში იმკიდრებს ადგილს როგორც წმინდა მეშველი სიტყვა. Werden ზმნის განვითარების ამ ერთი ეტაპის გარდა შეინიშნება აგრეთვე მეორე გზაც. Werden თუმცა არ კარგავს





სავსებით თავის ლექსიკურ შინაარსს, მაგრამ დამოუკიდებლად მაინც იხმარება. იგი ხდება განუყოფელი ნაწილი მთელი რიგი ლექსიკალიზებული შესიტყვებებისა, რომლებიც ან რთულ ზმნებად იქცევიან, ან მზა სახით იხმარებიან ენაში.

ПУРЦЕЛАДЗЕ В. В.

### *Служебные глаголы в немецком языке*

#### Резюме

Служебные части речи в немецком языке делятся на слова морфологические и на слова синтаксические. Морфологические служебные слова всецело утратили лексическое содержание и служат для выражения морфологических категорий знаменательных слов (как, напр., артикль). Синтаксические служебные слова не теряют своего лексического содержания. Они выражают связь между знаменательными словами как раз своим лексическим содержанием, и выражают различные отношения: временные, целевые, пространственные и т. п. (как, напр., предлог).

Мы считаем, что вспомогательные и связочные глаголы тоже являются служебными глаголами и, тем самым, служебными словами. При этом, вспомогательные глаголы входят в группу морфологических служебных слов, так как они всецело утратили лексическое содержание и выполняют чисто морфологическую функцию, так же как и артикль. А связочные глаголы входят в группу синтаксических служебных слов, так как они своим лексическим содержанием служат для выражения связи между знаменательными словами. Связочные глаголы характеризуют форму бытия признака, выраженного предикативом, и приписывают этот признак подлежащему. Следовательно, связочные глаголы, также как и предлоги, служат для выражения связи между членами предложения, выражая определенные отношения между ними.



ბაია ნათაძე

## გროვების სტილისწიკრი მიზნებისათვის გამოყენება შექსიკის აღკვეთ კომპლიკაში

ბოლო ხანებში ლინგვისტურ გამოკვლევებში სულ უფრო და უფრო დიდი ყურადღება ეთმობა მხატვრული სტილისტიკის, მწერლის ინდივიდუალური სტილის შესწავლის საკითხებს.

შექსიკის შემოქმედების შესწავლის მრავალ მესაძლო ასპექტთა შორის მისი მხატვრული ენისა და სტილის შესწავლის საკითხი ერთ-ერთი არსებითია; ამ უდიდესი რეალისტის ენისა და სტილის შესწავლა შექსა ჰფენს რეალიზმის, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის სტილისტური დახასიათების საკითხს. ამასთანავე, შექსიკის ენისა და სტილის შესწავლა მისი შემოქმედებითი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იძლევა მისი შემოქმედების საკვანძო პრობლემების, მისი მსოფლშეგრძნების თავისებურებებისა და შემოქმედებითი მეთოდის უფრო ღრმად გაშუქების შესაძლებლობას.

მიუხედავად ამისა, შექსიკის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სპეციალური შრომების უმეტესობაში კვლევა წარმოებს ძირითადად მხოლოდ ერთი—ლიტერატურულ-ისტორიული მიმართულებით. შექსიკის ენა, როგორც მისი ინდივიდუალური სტილის იარაღი, როგორც ენობრივ საშუალებათა შერჩევის მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური სისტემა, მისი მხატვრული ჩანაფიქრის განსახორციელებლად და, საბოლოო ანგარიშში, სინამდვილის დასახატავად, ჯერჯერობით ნაკლებადაა შესწავლილი.

შექსიკის სტილის ერთ-ერთი მეტად მკაფიო და არსებითი თავისებურება ის არის, რომ მასთან, სხვა მრავალ ავტორთან შედარებით, მხატვრულ სახეთა ხვედრი, წონა განსაკუთრებით დიდია. სხვანაირად რომ ვთქვათ, შექსიკის გმირთა მეტყველების სტილისტურ ელფერს განსაზღვრავს ძირითადად არა განსხვავებული სტილისტური შეფერილობის ლექსიკის, მორფოლოგიური და სინტაქსური მოვლენების დაპირისპირება, არამედ სხვადასხვა ტროპებისა და რიტორიკული ფიგურების ხმარება. მხატვრული სახეები შექსიკთან ქმნის ცალკეულ გმირთა მეტყველებისა, და ამდენად, მთელი დრამის საერთო ტონს და სტილისტურ სპეციფიკას.

მიუხედავად ამისა, შექსიკის მხატვრულ სახეთა სისტემა ჯერჯერობით მცირეადაა შესწავლილი, დასავლეთის სპეციალურ შრომებში კი, ამავე დროს, ჩვენი მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით მიუღებელი მიმართულებით, რადგან მხატვრული ფორმა, კერძოდ მხატვრული სახე, განიხილება აქ ძირითადად, როგორც თავისთავადი, შინაარსისაგან დამოუკიდებელი კატეგორია. ამიტომაც,





რომ საზღვარგარეთელ ავტორთა გამოკვლევების არსებობის მიუხედავად შექსპირის ინდივიდუალური სტილის, კერძოდ მის მხატვრულ სახეთა სახეობის, საბჭოთა შექსპიროლოგთა მიერ საკმაოდ დაუმუშავებლად არის მიჩნეული.

ამ ხარვეზს ავსებს ნაწილობრივ პროფ. მ. მოროზოვის ორი წერილი<sup>1</sup>, სადაც შექსპირის სტილი და მხატვრული სახეები განხილულია ნაწარმოების საერთო მხატვრულ ჩანაფიქრთან კავშირში. მაგრამ ავტორი იხილავს მეტაფორებს მათი ანალიზის მხოლოდ ერთ-ერთ შემადგომ ასპექტში, კერძოდ, მათი თემატიკური შინაარსის თვალსაზრისით, როგორც „დიდი ტრაგედიების“ მოქმედ პირთა დახასიათების საშუალებას. გარდა ამისა, როგორც აღნიშნავს პროფ. სამარინი<sup>2</sup>, მოროზოვი არც ამ მიმართულებით იხილავს მხატვრულ სახეებს შექსპირის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე; არ იხილავს იგი არც მხატვრული სახეების ევოლუციის კავშირის საკითხს შექსპირის მსოფლმხედველობისა და მისი მხატვრული მეთოდის ევოლუციასთან.

ჩვენ შევეცადეთ შექსპირის მხატვრულ სახეთა სისტემის ანალიზს ზემონახსენები მიმართულებით. ჩვენი მიზანი იყო შეგვესწავლა მხატვრული სახე, როგორც შექსპირის ერთ-ერთი სტილისტური საშუალება. გამოგვევლინა შექსპირის მხატვრულ სახეთა სისტემის, მისი მსოფლმხედველობისა და მხატვრული მეთოდის ევოლუციის ურთიერთკავშირი.

ზოგადმა მეთოდოლოგიურმა წინამძღვარმა და კვლევის საერთო მიზანმა განსაზღვრა ანალიზის კონკრეტული ასპექტები; მხატვრულ სახეთა ანალიზი შემდეგი ძირითადი მიმართულებით მიმდინარეობს:

ერთი მხრივ, ჩვენ ვცდილობთ თვალს მივადევნოთ თვით მხატვრული სახის ხასიათს, მისი ასოციაციური ხარისხობრივი სტრუქტურის განვითარებას, ვიხილავთ მხატვრული სახის ხატოვანი განზოგადების ხარისხს, იმას, თუ რა ხასიათისაა ასოციაციები, ცნებები და წარმოდგენები, რომლებიც საფუძვლად უდევს მხატვრულ სახეს (პირობითი, განყენებული თუ კონკრეტული, ცხოვრებისეული).

მეორე მხრივ, ვიხილავთ მხატვრულ სახეს ფუნქციონალური თვალსაზრისით, ე. ი. ვცდილობთ დავადგინოთ, რამდენად წარმოდგენს იგი სტილისტურ ხერხს, მწერლის იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციის განხორციელების საშუალებას, ვიკვლევთ მხატვრული სახის მოტივირებულობის მიმართულებას (რითაა მოტივირებული მხატვრული სახე—ნაწარმოების იდეით, განწყობილებით, თემით, გმირის ხასიათით, ემოციით თუ დრამატული სიტუაციით), მოტივირებულობის ხარისხს და კონკრეტულ ხასიათს (მოტივირებულია იგი ერთი რომელიმე ექსპრესიული მხარის მიხედვით თუ ამ მხარეთა მთელი კომპლექსით).

ორივე მომენტს ვიკვლევთ გენეტიკური თვალსაზრისით—მხატვრულ სახეთა სისტემის არსებულ ლიტერატურულ-სტილისტურ ტრადიციასთან მიმართების თვალსაზრისით.

<sup>1</sup> Морозов М., „Язык и стиль Шекспира“ в кн. Морозов, Избранные статьи и переводы, М., 1954.

Морозов М. „Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц“. там же.

<sup>2</sup> Самарин, М. М. Морозов, Вступительная статья, там же.



ყველა ამ ასპექტით შექსპირის მხატვრულ სახეთა სისტემას ვხედავთ როგორც მისი რეალისტური მეთოდის სტილისტურ გამოხატულებას შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესში.

ჩვენ ვაწარმოეთ შექსპირის მხატვრულ სახეთა ანალიზი შექსპირის შემოქმედებითი განვითარების ეტაპებისათვის დამახასიათებელ სამ დრამაში — „ორი ვერონელი აზნაური“, „რომეო და ჯულიეტა“ და „ჰამლეტი“. ჩვენს წერილში პირველზე შევჩერდებით.

\* \* \*

საერთოდ დრამატული ხელოვნების და კერძოდ სტილის შედარებით არასრულყოფილობას შექსპირის ადრეულ კომედიებში მკვლევართა უმრავლესობა დრამატურგის ოსტატობის ჯერ კიდევ მოუწიფებელი ხასიათით ხსნის. ბოლო ხანებში გაჩნდა ახალი ნაყოფიერი მოსაზრებანი, რომელთა თანახმად ამ პერიოდის კომედიათა დრამატული არასრულყოფილობა (ხასიათთა ინდივიდუალიზაციისა და მოქმედების დამაჯერებლობის თვალსაზრისით) განიხილება არა როგორც ახალგაზრდა დრამატურგის შედარებითი შემოქმედებითი მოუწიფებლობის გამოვლინება, არამედ როგორც შეგნებული ხერხი, რომელიც „დრამის მძაფრ ინტრიგასა და მის ლირიკულ ფილოსოფიურ კონცეფციასზე მაყურებლის ინტერესის კონცენტრირებით“ არის გაპირობებული (პროფ. სმირნოვი)<sup>1</sup>, ან კიდევ, უშუალოდ ინგლისური ჰუმანიზმის ადრეული პერიოდის მსოფლშეგონებით, რომელიც როგორც პოეტიკის ნორმებით მკაცრ შემოფარგვლას, ისე თავისუფალი ადამიანის — კომედიის გმირის ყოველგვარ გამოვლინებათა დეტერმინირებას გამოორიციხავს (ა. შტეინი)<sup>2</sup>.

შექსპირის ზოგიერთ კომედიას მთლიანად მიუდგება ხსენებული დებულებები. „ორ ვერონელ აზნაურში“ კი წამყვან ფაქტორად, რომელიც შექსპირის შემოქმედებითი ოსტატობის ხარისხს და ხასიათს განსაზღვრავს უფრო მთლიანად მოუწიფებლობის, შექსპირის გენიის სიჭაბუკის ფაქტორი უნდა ძივიწინოთ, ვიდრე მისი „სტილური მიზანდასახულობის“ სპეციფიური ხასიათი მოცემულ ეტაპზე.

კომედიის ანალიზი რეალისტური ოსტატობის თვალსაზრისით იძლევა შემდეგი დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას, რომლებიც შემომოყვანილ მოსაზრებას ადასტურებს:

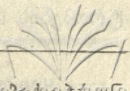
1. „ორი ვერონელი“ არის შიგ ჩაქსოვილი ჯერ თავისთავად არასახეობით მომწიფებული ჰუმანისტური იდეის მეტ-ნაკლებად სქემატური გამოხატულება და არა რეალისტური განზოგადება და ტიპიზაცია, რაც დანარჩენი კომედიებისაგან განსხვავებით კომპოზიციისაში, სიუჟეტში, პერსონაჟთა ხატვის მანერაში ვლინდება.

2. ამ კომედიის პერსონაჟთა ხატვა, რომლებიც ჯერ არ წარმოადგენენ ხასიათებს, არამედ მხოლოდ საკმაოდ ცოცხალ ფსიქოლოგიურ მონახა-

<sup>1</sup> Смирнов А., „О мастерстве Шекспира“, в кн: Шекспировский сборник, М., 1958.

<sup>2</sup> Штейн А. „Великий мастер комедии“, там же.





ზებს, ხდება ძირითადად ტრადიციული სოციალური კონტრასტულობის პრაქტიკით („მაღალი“ და „დაბალი“ საზოგადოების წარმომადგენლები), რომლის შიგნითაც ისახება დაპირისპირება მორალურ-ფსიქოლოგიურ პლანში (სწორ-საზოგნად კეთილშობილი, ამალღებული ვალენტინი და სილვია და უფრო მიწიერად—რეალური პროთეოსი და ჯულია).

3. აქ არ არის არამც თუ ხასიათების, ხასიათიდან გამომდინარე მოქმედების, განცდის შინაგანი ლოგიკა და ფსიქოლოგიური დინამიკა (იმ ფარგლებშიც კი, რომელსაც მოითხოვს ამ ეპოქის ცვალებადი, იმპულსური, გრძნობების ამჟოლი ადამიანის ხატვა), არამედ მოისუსტებს გრძნობათა თავისუფლების ჰუმანისტური იდეის ლოგიკაც კი.

კომედიის ჩამოთვლილი თვისებები განსაზღვრავს მისი ენის საერთო ხასიათს, კერძოდ მხატვრულ სახეთა სისტემის, როგორც სტილის ელემენტის ხასიათსაც:

I. კომედიის ენა არსებული ლიტერატურული ტრადიციით—ეფფუიზმის ტრადიციით არის გაშუალებული. ეფფუისტური სტილის გავლენა თითქმის მთლიანად განსაზღვრავს „ორი ვერონელის“ პერსონაჟთა მეტყველებას, რომელიც ვერ ახდენს პლასტიურსა და ინტენსიურ ემოციურ ზემოქმედებას და, შესაძლოა, არც მისწრაფვის ამისაკენ. მხატვრულ სახეთა ძირითადი მასა აქ პირობითია, ხელოვნური, მხატვრულად ნეიტრალური, ექსპრესიულ ძალას მოკლებული. მათი ფორმა, სტრუქტურა, სტილისტური შეფერილობა, გამოსახატავ შინაარსთან კავშირის ხასიათი (მოტივირებულობის ხარისხი), რეალურ წარმოდგენებთან ასოციაციური კავშირის ხასიათი თითქმის არ სცილდება ტრადიციულობის ფარგლებს: „The sun begins to gild the western sky“. V. I. I. (შეად. განთიადის აღწერა ჰორაციოსა და რომეოს მიერ „Hml“. 1. 1. 167—7; „R. J.“. III. 5. 9) „Pale queen of night“, IV. 2. 103—ნაცვლად—moon, „sweet ornament“ ნაცვლად glove, a thing divine—11. 1. 4.—ნაცვლად hand, „Sea of meiting pearl, which some call tears“, III. 1. 225—ნაცვლად tears, „Embrace thy death“, V. 4. 126—ნაცვლად—yon'll die, J'll kill you.

II. მხატვრულ სახეთა საერთო მასის ამ ტრადიციული, პირობითი ხასიათით არის განსაზღვრული აგრეთვე მათი ფუნქციონალური ხასიათი—ა) მხატვრულ სახეთა როლი კომედიის იდეურ-ესთეტიკური ჩანაფიქრის აღქმვატური საერთო ტონის შექმნასა და ბ) პერსონაჟთა მეტყველებითი ინდივიდუალიზაციის საქმეში.

ა) რით შეიძლება შექმნას მხატვრულმა სახემ პიესის განსაზღვრული ტონალობა? მხატვრული სახე—სიმბოლოების საშუალებით<sup>1</sup>, მხატვრულ სახეთა სისტემის საერთო სტილისტური შეფერილობით, მისი საგნობრივი ასოციაციური ხასიათის მეშვეობით.

„ორ ვერონელში“ შექსპირის გვიანდელი თხზულებებისაგან განსხვავებით, არ არის გამოყენებული არც ერთი დასახელებული ხერხი. მხატვრული სახეები აქ არა თუ არ ქმნის ჰუმანისტური ოპტიმიზმისა და სიცოცხლის ხალისის,

<sup>1</sup> Spurgeon, Car. „Shakespeare's Imagery and What it Tells Us“, Cambridge, 1952.



ბუნებრივი გრძნობების თავისუფალი გამოვლინების ნათელ ატმოსფეროში, არამედ პირიქით, თავისი ხელოვნური, პირობითი, განყენებული ხანიათით ხელს უშლის, ეწინააღმდეგება კიდევ ჰუმანისტური ბუნებრიობის იდეის გამოხატვას; თავისი ნეიტრალურობით უპიროვნოს ხდის პიესის ტონს. ამიტომაც, რომ „ორი ვერონელის“ ატმოსფერო შედარებით მკრთალია, უსინათლო და უჰაერო.

ბ) მხატვრულ სახეთა სისტემის მინდივიდუალიზებული ფუნქცია ამ კომედიაში შედარებით შეზღუდულია. ძირითადად იგი სოციალური კონტრასტულობის ფარგლებში ხორციელდება. ინდივიდუალიზაციის თითქმის ერთადერთი საშუალება არის აქ ენის ორი განსხვავებული ფუნქციონალური შრის და, შესაბამისად, მხატვრულ სახეთა ორი საწინააღმდეგო სტილისტური შეფერილობის მქონე ჯგუფის გამოყენება; ბატონების მეტყველება „მაღალი“ სტილისაა, პირობით-ლიტერატურული, ეგფუისტური, მსახურებისა კი — ყოველდღიურ სალაპარაკო, მდაბიური.

მეტყველების, კერძოდ მხატვრულ სახეთა ინდივიდუალიზაცია ფსიქოლოგიურ პლანში, ე. ი. ხასიათთა ხატვისათვის, „ორ ვერონელში“ კიდევ უფრო უმნიშვნელოა, ვიდრე პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური ინდივიდუალიზაცია, რომელზეც ზემოთ გვექონდა ლაპარაკი.

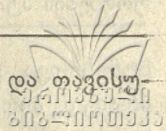
განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ეს მაღალი სოციალური ჯგუფის წარმომადგენელთა მეტყველებაში.

მხატვრულ სახეთა არასაკმაო მოტივირებას ამ კომედიაში შეიძლება მივაღწევოთ თვალი რამდენიმე მიმართულებით:

1. კომედიის ძირითადი მამოძრავებელი გრძნობა სიყვარულია. ეს არის კომედიის ღერძი, პრიზმი, რომელშიაც მოქმედ პირთა სულიერი თვისებები გადატყდება და, შესაბამისად, მათი მეტყველების თავისებურებებიც უნდა გამოჩნდეს. მაგრამ, ჩანაფიქრის მიხედვით განსხვავებული ფსიქოლოგიური სახის მქონე პერსონაჟთა მეტყველება (უფრო ამაღლებული — ვალენტინისა და სილვიასი და უფრო მიწიერი — ჯულიასი და პროტეოსისა, ზოგიერთ ნიუანსით ამ ჯგუფების შიგნით) ძირითადად ერთნაირია სტილისტურად. მხატვრული სახეები, რომელთაც იყენებენ ეს პერსონაჟები სიყვარულისა და მასთან დაკავშირებული ემოციების გამოსახატავად ერთნაირად პირობითია, ხელოვნური, ემოციონალურად ნეიტრალურია; ერთნაირია მათი ასოციაციური შინაარსი (jewel, seas, sands, pearl, nectar, gold, 11. 4. 169—72, — ვალენტინთან — pearl, sea, m. 1. 225; sun, star, 11. 6. 9—10; — პროტეოსთან; fire, snow, 11. 7. 19—20 — ჯულიასთან, sea, sand, IV. 3. 32—3; სილვიასთან, ტრადიციული შესიტყვებები (heart... full of sorrows, IV. 3. 32—3; — სილვიასთან, fire of love, 11. 7. 20 — ჯულიასთან, sea of... pearl, III. 1. 225; sweet love. I. 3. 45 — პროტეოსთან, base earth, 11. 4. 160; affection chains... sweat glances I. 1. 3—4 ვალენტინთან), ერთნაირია მათი სტილისტური შეფერილობა — მაღალფარდოვანი, ხელოვნური, მათი შინაგანი სტრუქტურა — ყველა ისინი თანაბრად ცივია და უძრავი.

ბუნებრივია, რომ ამგვარი მხატვრული სახეები არა თუ არ მონაწილეობს განსხვავებულ პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის საქმეში, არამედ ხანდახან ეწინააღმდეგება კიდევ კომედიის საერთო ჰუმანისტურ ჩანაფიქრს, რომლის





მიხედვით ეს პერსონაჟები უნდა წარმოადგენდნენ ბუნებრიობისა და თავისუფალი ადამიანური გრძნობების განსახიერებას.

ამ კომედიის ჰუმანისტური იდეის მატარებელ პერსონაჟთა მეტყველება არამც თუ არ არის უფრო სადა და ბუნებრივი, არამედ პირიქით, უფრო მაღალფარდოვანი და ხელოვნურია, ვიდრე მხატვრული სახეები მთავარის მეტყველებაში, რომელიც გარკვეული აზრით უპირისპირდება მათ, როგორც ძველი სამყაროს წარმომადგენელი, ძველი, ადამიანის თავისუფალი პიროვნების შემოტყვევი წარმოდგენების მატარებელი (III, 2,6—9).

მხატვრულ სახეთა ამგვარი, პერსონაჟის ცხოვრებრივი გამოცდილებითა და ფსიქოლოგიური ინდივიდუალობით არამოტივირებული ხასიათი, მკვეთრად განსხვავებს განხილულ კომედიას შექსპირის გვიანდელი თხზულებებისგან.

2. „ორ ვერონელში“ ვერ ვხედავთ ვერც მხატვრულ სახეთა ხასიათის ევოლუციას ცალკეული პერსონაჟების მეტყველებაში მათი ემოციის ევოლუციის შესაბამისად.

შექსპირის მომდევნო დრამებისაგან განსხვავებით, სადაც მხატვრულ სახეთა ხასიათს მკაცრად განსაზღვრავს გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა მოცემულ მომენტში, „ორ ვერონელში“ მხატვრულ სახეთა ხასიათი უცვლელი რჩება არა თუ განსხვავებულ პერსონაჟთა მეტყველებაში, არამედ ერთი პერსონაჟის განსხვავებულ და საწინააღმდეგო ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაშიც. იგი ახასიათებს არა მოლაპარაკის ემოციას, მის ცხოვრებრივ გამოცდილებას ან შექსპირისა და მისი მკურებლის რეალურ სამყაროს, არამედ მხოლოდ ეპოქის ლიტერატურულ პირობითობას. ევფუისტური სტილის გავლენა განსაზღვრავს პერსონაჟთა მეტყველების სტილს ჩანაფიქრის მიხედვით განსხვავებულ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასა და სიტუაციაში (ვალენტინი—სულიერად ნეიტრალური, პროტეოსის სიყვარულისადმი ირონიულად განწყობილი: 1. 1. 3—4; 45—49; ვალენტინი—შეყვარებული: 11.4. 134—36).

„ორ ვერონელში“ გრძნობის განვითარებას არ მიჰყავს გმირები სადა და ბუნებრივი მეტყველებისა და მხატვრული სახეების ხმარებისაკენ. შექსპირის პოეტიკის პრინციპი—ემოციის ზრდა „არა ბუნებრივი სისადავიდან რიტორიკული პათოსისაკენ, არამედ პირიქით, რიტორიკული მაღალფარდოვანებიდან ბუნებრიობისაკენ“<sup>1</sup> ჯერ არ არის გამოყენებული შექსპირის ამ ადრეულ კომედიაში.

\* \* \*

ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ „ორ ვერონელში“ პერსონაჟთა დაპირისპირება ძირითადად კონსტრასტული სოციალური ჯგუფების ტრადიციული დაპირისპირების ფარგლებში ხდება. მკაფიო მაგალითი იმისა, თუ როგორ ხორციელდება პერსონაჟის სოციალური დახასიათება მეტყველების ორ საწინააღმდეგო სტილისტური შრის და მხატვრული სახეების მეშვეობით ამ

<sup>1</sup> Морозов М., „Сонеты Шекспира в переводах Маршака“ в кн: Морозов, Избранные статьи и переводы, М., 1954.



კომედიაში, არის ვალენტინისა და პროტეოსის მსახურების—ლონსისა და სპიდის მეტყველება, მათ მიერ ნახმარი მხატვრული სახეები. ამ ორი მეგობრის ენობრივი დახასიათება ყველაზე რეალისტურია კომედიაში, გამოირჩევა ენის საერთო ეფუფისტურ ფონზე კომედის დანარჩენი პერსონაჟების მეტყველებისაგან ზმების ხასიათითა და რაოდენობით, ლექსიკით, ტონითა და მხატვრული სახეების განსხვავებული ხასიათითაც ასოციაციური შინაარსისა და სტილისტური შეფერილობის მხრივ. ლონსისა და სპიდის მიერ ნახმარი მხატვრული სახეების სტილისტური შეფერილობა სადაა, სოფელისა და მსახურის ყოველდღიური ყოფიდან აღებული საგნები და მოვლენები უდევს საფუძვლად, როგორცაა: sheep I. 1. 75; mutton, I. 1. 101—2; jade, horse, team, III. 1. 266—78; robin red—breast, cock, II. 1. 19—35; pebble—stone, II. 3. 31:

სპიდისა და ლონსის მეტყველება, რომელთა ფიგურები ნაწილობრივ ხალხური იუმორისა და ხალხური ფარსის გავლენით არის შექმნილი, არა ეფუფიზმის „მაღალ“ გემოვნებაზე, არამედ ამ ფარსების ენაზე არის ორიენტირებული. გმირთა ორი ჯგუფის ხასიათებისა და მეტყველების კონტრასტი, გარკვეულ ფარგლებში, ამ ორი განსხვავებული გემოვნების კონტრასტით არის გაპირობებული, თუმცა ლონსი და სპიდი მათი მეტყველებით და მხატვრული სახეებით შორს გასცდნენ ამ ფარსის ტრადიციულ საზღვრებს.

\* \* \*

„ორი ვერონელის“ მხატვრულ სახეთა ფსიქოლოგიურად არამოტივირებული, ლიტერატურული ტრადიციით გაშუალებული ხასიათის საერთო ფონზე მაინც ვხედავთ მხატვრული სახის დახმარებით პერსონაჟთა ხასიათის ხატვის ზოგიერთი საშუალების ჩანასახებს, არა მარტო სოციალურ, არამედ ფსიქოლოგიურ პლანშიც, ზემოდასახელებული ფსიქოლოგიური ჯგუფების ფარგლებში; ჯულიასა და პროტეოსის მეტყველებაში ვხვდებით ხანდახან უფრო რეალურ, სადა, ლიტერატურული პირობითობით ნაკლებად გაშუალებულ მხატვრულ სახეებს, რითაც, როგორც ჩანს, ხაზი ესმის მათ წარმომთქმელ პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სახის უფრო ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ ხასიათს ვალენტინთან და სილვიასთან შედარებით. ეს მხატვრული სახეები ემსახურება პერსონაჟის შედარებით გამიწიერებას, მატებს მათ სიცოცხლეს და რეალურობას, ამავე დროს ხატავს მათი ეპოქის და ყოფის ცალკეულ ელემენტებს. ეს ხდება იმ წარმოდგენათა ყოველდღიური ყოფითი ხასიათის მეშვეობით, რომლებიც საფუძვლად უდევს მხატვრულ სახეებს; spurr'd, V. 2. 7; heart—strings W. 2. 60—63; babe, nurse, beoled, I. 2. 56—7; table, II. 7. 3—4; food, II. 7. 15; II. 7. 17; wasps, honey, bees, stings,—I. 2. 103—4; bed. I. 2. 111;—ჯულიასთან, soldier, V. 4. 57; nurse, III. 1. 244; spaniel, IV. 2. 14; pills, III. 4. 150; nail, II. 4. 194; staff, III. 1. 247;—პროტეოსთან.

ამავე მიზანს ემსახურება ინგლისური ფოლკლორიდან მომდინარე მხატვრული სახეები, რომლებიც ჯულიას მეტყველებაში გვხვდება: 4. 4. 98—9;

„ორი ვერონელის“ მხატვრული ენის, კერძოდ მხატვრულ სახეთა სისტემის ხასიათის საერთო ლიტერატურულ-პირობით ფონზე ვხედავთ მაინც



რეალიზმის ცალკეული მორჩების არსებობას. აქ ახალგაზრდა შექსპირი უკვე იწყებს ცოცხალი ფერების გამოყენებას, ხაზს უსვამს ხასიათთა სხვადასხვა ელფერს, მაგრამ ეს ჯერ არ არის ის, რასაც მხატვრულ სახეთა საშუალებით ხასიათთა დიფერენცირებული ფსიქოლოგიური დახასიათება ეთქმის, — რაც მისი მომავალი რეალისტური ოსტატობის ერთ-ერთი არსებითი მომენტ-თავანია.

\* \* \*

ამგვარად, „ორი ვერონელის“ პერსონაჟთა მეტყველების, კერძოდ მხატვრული სახეების ანალიზმა დაგვანახა ამ კომედიაში ორი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საწყისის არსებობა: ერთი მხრივ — პირობითობა (ეს არის გაბატონებული საწყისი), მეორე მხრივ ცხოვრებისეული სიმართლე და სიცოცხლე, რაც ჯერ ძალიან სუსტად, მხოლოდ აქა-იქ არის გამოვლენილი და შექსპირის რეალისტური ხელოვნების პირველ ნაბიჯებს მოწმობს.

ინგლისური ენის

კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 25.1.1961)

МАЙЯ НАТАДЗЕ

### *Стилистическое использование тропов в ранней комедии Шекспира „Два веронца“*

(Резюме)

Анализируя образность как один из основных элементов индивидуального стиля Шекспира, мы пытаемся проследить взаимозависимость эволюции образной системы Шекспира и эволюции его мироощущения и его художественного метода.

Образность Шекспира рассматривается нами (с учетом неоднородности его творчества на разных этапах развития) в следующих аспектах: с функциональной точки зрения, с генетической точки зрения, с точки зрения качественной (ассоциативной) структуры образа.

Данная работа касается системы образов ранней комедии Шекспира „Два веронца“, представляющей собой одну из наиболее ярких вех на пути развития стиля Шекспира.

Анализ комедии с точки зрения реалистического мастерства дает возможность сделать следующие выводы:

1. Гуманистическая идея комедии — идея свободы естественных человеческих чувств, — сама по себе еще не вполне выкристаллизовав-



шаяся, воплощена в „Двух веронцах“ не столь ярко, как в других комедиях.

2. Обрисовка характеров в этой комедии, которые собственно и не являются еще характерами, а лишь психологическими зарисовками, порой достаточно живыми, происходит, в основном, по принципу традиционной социальной контрастности, внутри которой намечается противопоставление в морально-психологическом плане (прямолинейно-возвышенные и более земные персонажи).

3. Хромает в комедии не только внутренняя психологическая мотивированность развития сюжета, но зачастую и соответствие его логике самой гуманистической идеи свободы чувств.

Этими чертами „Двух веронцев“ определяется и общий характер языка в этой комедии, в частности образности, как элемента стиля.

1) Общей характерной чертой художественного языка в этой комедии является его значительная обусловленность литературной традицией, в частности традицией эвфуизма. Влияние эвфуистического стиля почти что целиком определяет речь и образность персонажей этой комедии (кроме Лонса и Спида) не достигающей, а возможно и не стремящейся к пластичности и интенсивности эмоционального воздействия. Основная масса художественных образов здесь условна, искусственна, художественно-нейтральна, лишена экспрессивной силы. Их форма, структура, стилистическая окраска, характер связи с выражаемым ими содержанием, характер ассоциативной связи с миром жизненных представлений почти целиком традиционны.

2) Этим традиционно условным характером общей массы образов обусловлен и их функциональный характер, т. е. роль образности в индивидуализации языка персонажей и в создании общего тона комедии, адекватного ее идейно-эстетическому замыслу.

а) Здесь художественные образы не только не способствуют созданию светлой атмосферы гуманистического оптимизма, но, наоборот, мешают выявлению основной гуманистической идеи естественности.

б) Индивидуализирующая функция образности в этой комедии, в основном осуществляется в пределах социальной контрастности. Почти что единственным приемом индивидуализации служит применение различных функциональных пластов языка и, соответственно, двух противоположных по стилистической окраске групп образов: образов „высокого“ стиля, условно-литературных, эвфуистических, применяемых для характеристики господ, и сниженно-бытовых, простонародных, применяемых для характеристики слуг. (Речевая характеристика слуг—Спида и Лонса является наиболее реалистической в комедии).

Однако в „Двух веронцах“ на общем преобладающем литературно-условном фоне художественного языка, и в частности, образ-





ности заметна местами индивидуализация языка также в психологическом плане в пределах отмеченных психологических групп.

\* \* \*

Анализ образности в „Двух веронцах“ показал наличие в этой комедии двух начал: условности (превалирующее начало) и жизненной правды. Однако, эта последняя проявляется только местами и свидетельствует о неполном еще раскрытии реалистического мастерства Шекспира в области стиля.



რეპით უანგარიშო

## ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ურანული ლიბერალიზმი<sup>1</sup>

ახალი ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი დიდი წარმომადგენელი ალექსანდრე ჭავჭავაძე მრავალმხრივ განათლებული და ნიჭიერი პიროვნება იყო. მან ჩინებულად იცოდა ქართული, რუსული, ფრანგული, გერმანული, სპარსული და თურქული ენები. ყოველივე ეს საშუალებას აძლევდა ჩვენს მგოსანს დედანში გაცნობოდა მსოფლიო ლიტერატურის შესანიშნავ ნაწარმოებებს და თუ საჭიროდ ჩათვლიდა, თავისი სურვილისა და გემოვნების მიხედვით კიდევაც ეთარგმნა ისინი მშობლიურ ენაზე.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის მდიდარ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ბრწყინვალედ თარგმნილ უცხოურ ნაწარმოებებს. მან სახელი მოიხვეჭა არა მხოლოდ თავისი ორიგინალური შემოქმედებით, არამედ ოსტატურად შესრულებული მხატვრული თარგმანებითაც. ამ მხრივ ალექსანდრე ჭავჭავაძე ნიჭიერი გამგრძელებელი და განმავითარებელია ქართულ ლიტერატურაში ადრეული მთარგმნელობითი ტრადიციებისა.

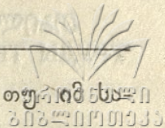
ცნობილია, რომ ყოველი ქვეყანა სხვა ქვეყნებთან კულტურულ ურთიერთობას წინ მიჰყავს, კულტურულ ფასეულობათა გაცვლა-გამოცვლისას იგი საერთაშორისო ასპარეზზე გამოდის და მსოფლიო მასშტაბს ეზიარება.

აკად. კორნელი კეკელიძე წერს: „ნათარგმნი ლიტერატურული ძეგლები მაჩვენებლნი არიან იმ კულტურული სამყაროსი, რომელთანაც კავშირსა და ურთიერთობაში იმყოფებოდა ესა თუ ის ხალხი და კულტურულ ღირებულებათა გაცვლა-გამოცვლას აწარმოებდა. ასეთი ურთიერთობა ხალხთა შორის მუდამ ყოფილა და იქნება. ადამიანთა საზოგადოების ისტორიამ არ იცის მაგალითი აბსოლუტურად იზოლირებული კულტურის განვითარებისა“.

იქვე მსცოვანი მეცნიერი ასეთ დარიგებას იძლევა: „მწერლის ყოველმხრივი შესწავლისა და გაგებისათვის საჭიროა ვიცოდეთ არა მარტო ის, რასაც თვითონ წერს, არამედ ისიც, თუ რას კითხულობს, მით უმეტეს— რას თარგმნის ის (თუ თარგმანებიც მოეპოვება მას). თარგმანებს ჩვენ შევყვართ მის შემოქმედებითს ლაბორატორიაში, ისინი გვიშუქებენ ამ ლაბორატორიის ერთ კუნჭულს მიანიც და გვითვალისწინებენ იმ ინტერესებს, რო-

<sup>1</sup> წაკითხულ იქნა ორ მოხსენებად (1960 და 1961 წწ) თ. ს. უ. პროფესორ-მასწავლებლთა სამეცნიერო სესიებზე. იბეჭდება შემოკლებით.





მელნიც შთააგონებენ მას მისი მწერლობითი მოღვაწეობის ამა თუ იმ წესად ფეხურს“<sup>2</sup>.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე გატაცებული იყო ფრანგული ლიტერატურით. განსაკუთრებით უყვარდა მას ფრანგული კლასიციკლური, განმანათლებლური და რომანტიკული ლიტერატურა. ახალი ქართული ლიტერატურის მკვლევარი პროფ. დავით გამეზარდაშვილი თავის ნაშრომში „ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი“ აღნიშნავს, რომ „იმ დროს სასახლესა და საერთოდ მაღალ წრეებში ჯერ კიდევ ფრანგული ენა, ფრანგი კლასიციკლები და განმანათლებლები იყვნენ მოდაში. მართალია, განმანათლებელთა პოპულარობა შესუსტდა ეკატერინე მეორის მეფობის უკანასკნელ პერიოდში, მაგრამ ალექსანდრე პირველის დროს ხელახლა გაცხოველდა მათი გაცნობის ინტერესი. ვფიქრობთ, ამ საერთო მოვლენისათვის ვერც ალ. ჭავჭავაძეს დაუდწვევია თავი და დაინტერესებული ყოფილა კორნელის, რასინის, ლაფონტენის, და განსაკუთრებით ვოლტერის პოეტური მემკვიდრეობით“<sup>3</sup>.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის დროს (1786—1846) მთელ მსოფლიოში ფართოდ იყო გავრცელებული ფრანგული ენა, იგი გავრცელებული იყო რუსეთსა და საქართველოშიც. იშვიათად ნახავდით ამა თუ იმ ქვეყნის გამოჩენილ სწავლულს, რომელსაც ფრანგული ენა არ სცოდნოდა, იშვიათად ნახავდით მწერალს ან პოეტს, რომელიც განსაკუთრებულად არ ყოფილიყო გატაცებული ფრანგული ლიტერატურით. საზოგადოების მაღალ წრეებში ფრანგულად ლაპარაკობდნენ. ცხადია, ისეთი დიდი პოეტი, ისეთი დიდი კულტურისა და გემოვნების მქონე პიროვნება, როგორც იყო ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ვერ ასცდებოდა ამ ატმოსფეროს. მან ბრწყინვალედ შეისწავლა ფრანგული ენა, გატაცებით დაეწაფა ფრანგულ ლიტერატურას და თავისი შესანიშნავი თარგმანებით გაამდიდრა მშობლიური ლიტერატურა.

ალექსანდრე ჭავჭავაძეს განსაკუთრებით უყვარდა ფრანგული კლასიციკლური პოეზიის კორიფეები: კორნელის, რასინის, ლაფონტენის შემოქმედება და საფუძვლიანად გაეცნო მათ დედანში. ჩვენს მგოსანს კარგად ესმოდა, რომ ფრანგული კლასიციკლური დრამატურგია მონუმენტური ხელოვნების ნიმუში იყო, ფრანგი კლასიციკლები იყვნენ სიტყვის უდიდესი ოსტატები, იპოლიტ ტენის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, მათი ხელოვნება იყო „კარგად თქმის ხელოვნება“ (L'art de bien dire).

დავიწყოთ დიდი ფრანგი კლასიციკტი მეიგავარაკის ლაფონტენის (1621—1695) იგავარაკების ალექსანდრე ჭავჭავაძისეული თარგმანებით.

ბუნებრივად ისმება კითხვა: რამ დაინტერესა ჩვენი მგოსანი ლაფონტენის იგავ-არაკებით?

პუშკინი, რომელიც დიდად აფასებდა ფრანგულ ლიტერატურას, კერძოდ ფრანგულ კლასიციკლურ ლიტერატურას, აღნიშნავდა, რომ „просто ду-

<sup>2</sup> კ. კეკელიძე. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. V, 1957 წ., გვ. 5, 6.

<sup>3</sup> დავით გამეზარდაშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი, თბილისი. 1948, გვ. 174.



шие (naiveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа. მართლაც ეს ალაღმართლობა, გულღიაობა, გულკეთილობა, თავისუფლებას მოყვარეობა ძველთაგანვე მოსდგამს ფრანგ მშრომელ ხალხს, და სწორედ თავისი ხალხის ეს თვისებები გამოხატა ასე ოსტატურად ლაფონტენმა იგავ-არაკებში.

ლაფონტენი იყო თავისი ეპოქის შესანიშნავი მესიტყვე, ეროვნული და ამავე დროს ინტერნაციონალური პოეტი. მისი მხატვრული ქმნილებები ღრმად ფრანგული, ეროვნულია, ამასთანავე, გამსჭვალული ზოგად საკაცობრიო იდეებით. ლაფონტენის ლექსი ნათელია, თავისუფალი, მასში ბრწყინვალე ფორმიტაა გამოხატული გონებამახვილი აზრი. ლაფონტენი იყო მოაზროვნე პოეტი, ფილოსოფოსი. ის იმდენად შთაგონებული პოეტი იყო, რომ ბევრი მისი იგავ-არაკი დიდი დრამატურგიული ნაწარმოების ბრწყინვალე მონოლოგებად გამოდგებოდა.

ყოველივე ეს კარგად ესმოდა ჩვენს დიდებულ პოეტს და მოაზროვნეს ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, და სწორედ ყოველივე ამან უკარანხა მას მიეწოდებინა თავისი საყვარელი ქართველი ხალხისათვის ქართულ ენაზე პოეტურად თარგმნილი ლაფონტენის იგავარაკები.

დღემდე ცნობილია ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილი ლაფონტენის სამი ვანთქმული იგავ-არაკი „ჭრიჭინასათვის“, „მგლისა და კრავისათვის“ და „თხისა და მელისათვის“.

უფრო ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ ალექსანდრე ჭავჭავაძის დიდი მთარგმნელობითი ნიჭი, მისი ჩინებული ცოდნა ქართული და ფრანგული ენებისა, მოვიყვანოთ ლაფონტენის ლექსებს მთლიანად და ალექსანდრე ჭავჭავაძის თარგმანებსაც მთლიანად<sup>4</sup>.

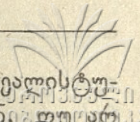
ლაფონტენის იგავ-არაკი „La Cigale et la Fourmi“ ალექსანდრე ჭავჭავაძეს უთარგმნია ასე: „ჭრიჭინასათვის“. ამ ლექსის სათაურში საქმე გვაქვს დედნიდან გადახვევასთან, უნდა თარგმნილიყო ისე, როგორც დედანშია; „ჭრიჭინა და ჭიანჭველა“. იგივე ითქმის ლაფონტენის მეორე იგავ-არაკის „Le Loup et L'Agneau“ ალექსანდრე ჭავჭავაძისეულ თარგმანზე: ჩვენს პოეტს სათაური პირველად ზუსტად უთარგმნია: „მგელი და კრავი“, მერე კი გადაუკეთებია შემდგენაირად: „მგლისა და კრავისათვის“. ხოლო თვითონ ლექსს რაც შეეხება, აქაც, როგორც პირველ თარგმანში, ჩვენი ავტორი მხატვრული თარგმნის მაღალ ნიმუშს იძლევა, აქაც ნათლად ჩანს, რომ ის ქართული ლექსის გამოწრთობილი ოსტატი. ეს თარგმანიც თავისუფლად იკითხება. იგი იმდენად კეთილხმოვანი და სასიამოვნოა, რომ წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე. ამ თარგმანთა ტროფები ისე მშვენივრად და ისეთი აღმაფრენითაა დაწერილი, რომ ორიგინალური გვეგონებათ, ისინი არამც თუ ჩამოუვარდებიან დედანს, არამედ მეტოქეობასაც კი უწევენ მას.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის თარგმანებში დიდი ფრანგი პოეტის ლაფონტენის იგავ-არაკის აზრი და შინაარსი გადმოცემულია არა უბრალოდ, ფერ-

<sup>4</sup> უადგილობის გამო აქ ეს აღარ მოხერხდა.

<sup>5</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით, თბილისი, 1940, გვ. 156.





მკრთალად, ემპირიულად, არამედ, მაღალმხატვრულად, ნათლად, რეალისტურად. ალექსანდრე ჭავჭავაძის თარგმანები ახლოს არიან დედანთან, თუმცა მის მივიღებთ მხედველობაში ცოტაოდენ ბუნებრივ გადახვევას ცალკეულ დეტალებში, რომლებიც კიდევ უფრო აძლიერებენ ლექსის სინათლესა და ძლერადობას და არ არღვევენ დედნის ლაკონურ ხასიათს.

სანიშნოდ შევეხოთ ალ. ჭავჭავაძის კიდევ ერთ თარგმანს: იმავე ლაფონტენის „ჭრიჭინა და ჭიანჭველას“.

ეს თარგმანი ისეთი ბრწყინვალეა, რომ ნამდვილად გვგონია თითქოს იგი ორიგინალური იყოს, ქართულად მოფიქრებული და დაწერილი. უდავოა, რომ თარგმანი უშუალოდ ფრანგულიდანაა შესრულებული. მასში სრულადაა გამოყენებული ალექსანდრე ჭავჭავაძისათვის დამახასიათებელი უხვი პოეტური ლექსიკა. როგორც ფრანგულ დედანში, ასევე ქართულ თარგმანში ლექსის პირველ სტრიქონს მეორე სტრიქონი ერითმება. როგორც ლექსის მთელი შინაარსი, ისე მისი ყოველი სტრიქონის აზრი და სიტყვა ნათელია, გასაგები და ლამაზი.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის მდიდარი ქართული ენის საღაროდან ოსტატურად აქვს მომარჯვებული სიტყვები: „შიმშილმან შებნიდა“, „ზაფხული და-რობდა“, „სხვადასხვა საზრდელით ტყე და მინდორი მრავლობდა“<sup>6</sup> და სხვა. ასეთი ლაკონური, ქართული პოეტური სიტყვებით ჩვენი მგოსანი თითქმის გვერდით უდგას ლაფონტენს და თამამად უწევს მას მეტოქეობას.

სახალხო პოეტი—აკადემიკოსი იოსებ გრიშაშვილი, რომელმაც ამ ლექსის ავტოგრაფს მიაკვლია, აღნიშნავს, რომ გაუგებრობა იყო, როცა მის თარგმანს მიაწერდნენ გრიგოლ ორბელიანს, ასეთივე გაუგებრობასთან გვაქვს საქმე დავით ჩუბინაშვილის შეხედულებაში, თითქოს ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ ქართულად თარგმნილი ლაფონტენის იგავ-არაკები გალექსილი იყოს სულხან-საბა ორბელიანის სიბრძნე სიცრუის ზღაპრებიდან<sup>7</sup>. ვარდა იმისა, რომ სულხან-საბა ორბელიანის წიგნში „სიბრძნე სიცრუისა“ არ გვხვდება ასეთი იგავ-არაკები, ფრანგული და ქართული ტექსტების შეჯერებისას ხომ უდავო ხდება ის ფაქტი, რომ აღნიშნული იგავ-არაკები ალექსანდრე ჭავჭავაძემ თარგმნა ფრანგულიდან—ლაფონტენის იგავ-არაკების კრებულიდან.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე პირველ რიგში ლაფონტენის სწორედ იმ იგავ-არაკებით დაინტერესდა, რომლებიც გამოირჩევიან სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ მწვავე სატირითა და ირონიით, რომლებსაც აქვთ დიდი საზოგადოებრივი შემეცნებითი ღირებულება, ასე, რომ ის არ თარგმნიდა შემთხვევით და განურჩევლად, მის მთარგმნელობით საქმიანობას ვარკვეული მოსამზადებელი მუშაობა უძღვოდა წინ.

საჭიროა საგანგებოდ შევჩერდეთ ერთ საინტერესო საკითხზე. როგორ უნდა გავიგოთ სახალხო პოეტ-აკადემიკოსის ი. გრიშაშვილის მიერ გამოცე-

<sup>6</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით, თბილისი, 1940 წ., გვ. 156.

<sup>7</sup> ი. გრიშაშვილის შენიშვნები, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, 1940,



შულ ალექსანდრე ჭავჭავაძის თხზულებაში შეტანილი ზემოაღნიშნული იგავ-არაკების სათაურები?

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სამივე იგავ-არაკი იმავე სათაურებით უნდა დარჩეს, როგორც იყო მანამდე ცნობილი: „ჭრიჭინა და ჭიანჭველა“, „მგელი და კრაავი“, „მელა და თხა“. რატომ? ჯერ ერთი იმიტომ (და ეს უნდა იყოს შთავარი და გადამწყვეტი ასეთ შემთხვევებში), რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძემ აღნიშნული იგავ-არაკები თარგმნა უშუალოდ ფრანგული დედნიდან (და ხომ გამოიარკვა, როგორ ვირტუოზულად), თარგმანი ახლოა დედნთან, ასეთ პირობებში შეუძლებელია ჩვენს დიდ პოეტს სათაურები ასე შეუსაბამოდ და გაუგებრად ეთარგმნა. მეორე, შეიძლება ალექსანდრე ჭავჭავაძემ სათაურების მიწერა ველარ მოასწრო, იქნებ შემდეგ კიდევ უნდოდა გადაეხედა თარგმანისათვის და მაშინ დაეწერა სათაურებიც. მესამე, ხომ ცნობილია, რომ ჩვენი კულტურის ცალკეული მოღვაწენი, რედაქტორები თუ სხვები, რომლებთანაც ინახებოდა ამა თუ იმ მწერლის ან პოეტის არქივი, ნაწარმოების ტექსტს მით უმეტეს სათაურს, ნებისმიერად ასწორებდნენ ხოლმე, შეიძლება ასე მოხდა ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიმართაც.

მაგალითისათვის ავიღოთ იგავ-არაკი „თხისა და მელისათვის“. ფრანგულ დედანში ასეა „Le Renard et le Bouc“, ე. ი. „მელა და თხა“. ეს ლექსი დიბეჭდა „ცისკარში“ 1858 წ. № 1, გვ. 4. აქ სათაურში შეცდომაა „მელიას“ ნაცვლად დაბეჭდილია „მგელი“. გავრცელებული ყოფილა სათაური „თხისა და მელიასათვის“, რატომ? იმიტომ, რომ ზოგს ეგონა თითქოს ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ეს იგავ-არაკები გაეღექსოს სულხან-საბა ორბელიანის წიგნიდან „სიბრძნე სიცრუისა“.

როგორც ზევით მოვიხსენიეთ, პოეტი-აკადემიკოსი ი. გრიშაშვილი აღნიშნავს, რომ „გაუგებრობაზეა ავებული დავით ჩუბინაშვილის აზრი, თითქოს ალ. ჭავჭავაძის „ჭრიჭინა და ჭიანჭველას“ აგრეთვე „მგელი და კრაავი“, „თხა და მელა“ სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუიდან“ იყოს გაღექსილი, საბას ეს არაკები არა აქვს თავის წიგნში“.

ჩვენ ხელახლა გადავიკითხეთ სულხან-საბა ორბელიანის თხზულებათა პირველი ტომი<sup>8</sup>, რომელშიც შესულია „სიბრძნე სიცრუისა“ და „მოგზაურობა ევროპაში“ (ეს მეცნიერული გამოცემა დამყარებულია ყველა საუკეთესო ხელნაწერ პირველ წყაროზე, როგორც აცხადებს გამომცემლობა) და მართლაც სულხან-საბა ორბელიანთან ეს იგავ-არაკები არაა, მაგრამ იქ არის (იხ. დასახ. წიგნ. გვ. 132) ტექსტი სათაურით „თხა და მელია“, რომელსაც სულ სხვა შინაარსი აქვს, ვიდრე ლაფონტენის იგავ-არაკს—„მელა და თხა“. შეიძლება საბას ამ ზღაპრის სათაურმა დაბადა აზრი, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძემ გაღექსა იგი და; მაშასადამე, ალბათ სხვებიცო, მით უფრო დაიჯერეს ეს მცდარი აზრი, რომ მათი სათაურები ემთხვევა ერთმანეთს („მელა და თხა“).

ყოველივე ამით კიდევ ერთი არგუმენტი ემატება ჩვენს მოსაზრებას, რომ აუცილებელია ფრანგული დედნის კვალობაზე აღდგეს ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილი ზემოაღნიშნული იგავ-არაკების სათაურები. ამით ბოლო მოეღებოდა გაუგებრობას მომავალში მაინც.

<sup>8</sup> ტექსტი გამოსაცემად მომზადებულია ს. ყუბანეიშვილისა და რ. ბარამიძის მიერ. 1959, თბილისი.



\* \* \*

ახლა განვიხილოთ ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ ფრანგული კლასიციზმის კორიფეების რასინისა და კორნელის ნაწარმოებთა თარგმანები.

ალექსანდრე ჭავჭავაძეს უთარგმნია რასინის (1639—1699) ტრაგედიები „ესთერი“ და „ფედრა“. ჯერჯერობით მიკვლეულია მხოლოდ მათი ფრაგმენტები, მაგრამ გვინდა დარწმუნებული ვიყოთ, რომ ადრე თუ გვიან ამ პიესების ალექსანდრე ჭავჭავაძისეული თარგმანები მთლიანად აღმოჩნდება და ახალ შუქს მოჰფენს ჩვენი დიდი პოეტის მთარგმნელობით მოღვაწეობას. თვით ფაქტი რასინის ტრაგედიებიდან ამ ორი პიესის თარგმნისა მიუთითებს იმაზე, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძე მთლიანად იცნობდა რასინის შემოქმედებას და თავისი მაღალმხატვრული გემოვნებით არჩევდა უფრო უკეთესსა და უფრო საჭიროს.

საგულისხმო და გასაგებია ალექსანდრე ჭავჭავაძის გატაცება რასინის „ფედრათი“. თვითონ რასინი „ფედრას“ თვლიდა თავის ერთ-ერთ ყველაზე საუცხოო ნაწარმოებად. მართლაც, რასინის მხატვრულმა გენიამ სწორედ ამ ტრაგედიაში მიაღწია თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს, აქ მთელი მხატვრული სრულყოფით ნაჩვენებია ქალის ტანჯვა: ჯერ ფარული, შემდეგ გაღვივებული, ბოლოს კი გამოაშკარავებული სიყვარულის შედეგად.

„ესთერი“ და „ფედრა“ თარგმნილია ალექსანდრე ჭავჭავაძისთვის ჩვეული მაღალი პოეტური ოსტატობით და კიდევ უფრო ბრწყინვალედ, ვიდრე ლაფონტენის იგავ-არაკები.

მოვიყვანოთ რამდენიმე ადგილს „ფედრადან“.

ფედრას მონოლოგი (პირველი მოქმედება, მესამე სცენა)

Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;  
 Je sentis tout mon corps et transir et brûler<sup>9</sup>.

თარგმანი:

„თვალნი მიბნელდენ, ბაგენი დამეხშნენ, ენა დამება;  
 ტანსა ზოგჯერ წვა მივლიდა და ზოგჯერ ცივი ერქოლება“<sup>10</sup>.

Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,  
 Et dérober au jour une flamme si noire:  
 Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats;  
 Je t'ai tout avoué; je ne m'en repens pas,  
 Pourvu que, de ma mort respectant les approches,  
 Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,  
 Et que tes vains secours cessent de rappeler.  
 Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Racine, Oeuvres complètes, Paris, p. 245.

<sup>10</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით. თბილისი, 1940, გვ. 159.

<sup>11</sup> Racine, Oeuvres complètes, Paris, p. 245—246.



თარგმანი:

„სიკვდილად განმზადებული სახელისათვის ვიღვწოდი, განუცხადებლად ამ ცეცხლის ჩემთან დამარხვას ვსწადოდი, ვერღა გავუძეღ შენთა ცრემლთ და შენგან ესდენ ბრძოლასა, ერთობ ცხად გიყავ ფარული, არ ვინან აღსარებასა, მარამ აღმითქვი, აატივისცე მე მომაკვდავის ვედრებას, მარიდო შემაწუხებელს, უსამართლოსა ყვედრებას, და არცლა უყო ამოდ ზრუნვანი განსაგრძობელად, ჩემის ცხოვრების წვლილსა ძაფს მიღეულს გასაწყდომელად“<sup>12</sup>.

ამ რამდენიმე ადგილის შეჯერებიდან ირკვევა, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძეს მშვენივრად ესმის მთელი ნაწარმოების აზრი, მიზანდასახულება, მისი თარგმანი აქაც კვლავ ახლოსაა დედანთან, გადმოცემულია ყოველი ნიუანსი ფრანგული ლექსისა ნიჭიერად შერჩეული ქართული სიტყვებით.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის ყველაზე დიდ მიღწევად უნდა ჩათვალოს კორნელის (1606—1684) განთქმული ტრაგედიის „ცინას“ თარგმანი. ეს თარგმანი ჩვენს წინ არის სრული სახით, მას არაფერი არ აკლია, შემონახულია სუფთად.

პიერ კორნელის ეს შესანიშნავი ტრაგედია ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ ისეთი მხატვრული ოსტატობითაა თარგმნილი, რომ შეიძლება იგი დავაყენოთ ივანე მაჩაბელის თარგმანების გვერდით.

აღსანიშნავია „ცინას“ მეხუთე მოქმედების პირველი სცენიდან ავგუსტუსის სიტყვა, რომელშიაც ის ყველაფერს მოაგონებს ცინას, მოაგონებს ყველა სიკეთეს, რაც მას მისთვის მიუნიჭებია. ავიღოთ ამ გამოსვლის ბოლო მონენტი, სადაც ავგუსტუსი ასე მიმართავს ცინას.

Tu t'en souviens, Cinna: tant d'heur et tout de gloire  
Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire;  
Mais ce qu'on ne pourroit jamais s'imaginer  
Cinna, tu t'en souvient, et veut m'assinez<sup>13</sup>.

აი ალექსანდრე ჭავჭავაძის თარგმანი:

„ესე გახსოვს შენ, ჰე სინნავ, ესდენ პატივი, დიდება,  
ესდენ კეთილი ესთა მალ აროდეს დაივიწყება,  
და, სინნავ, ესა საკვირველ, ესა ძნელ სათქმელ ენითა,  
რომ ესე გახსოვს და ჰსწადი, მომავთო შენის ხელითა“<sup>14</sup>.

როგორც ვხედავთ, ეს სცენა (და ასე მთლიანად მთელი პიესა) ისეთი აღმაფრენითაა გადმოცემული, რომ გვეგონებათ ორიგინალური იყოს.

ავიღოთ კიდევ ერთი ასევე დაუფიწყარი მონოლოგი ავგუსტუსისა ამავე მოქმედებიდან:

<sup>12</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, გვ. 180.

<sup>13</sup> Corneille, Cinna, p. 144.

<sup>14</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, გვ. 230.



En est ce assez, ô ciel! et le sort, pour me nuire,  
 A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire?  
 Qu'il joigne à ses efforts le secours desenfers;  
 Je suis maître de moi comme de l'univers;  
 Je le suis, je vent l'être. O siècles, ô mémoire,  
 Conservez à jamais ma dernière victoire!  
 Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux  
 De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.  
 Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie:  
 Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,  
 Et malgré la fureur de lâche destin,  
 Je te la donne encor comme à mon assassin <sup>15</sup>.

ვნახოთ ქართულად:

„ჰე, ღმერთნო, ამას მაკმავებთ, თუ სვეს სხვაცა აქვს მზა ხელი,  
 ჩემიანთ შორის ჩემზედა მახვილით მოსასეველი?  
 ჯოჯოხეთისა ძალნიცა გინა მოიხმონ შემწედა,  
 თვისზედაც ეგრეთ ვიუფლო, ვით ვუფლობ ქვეყანას ზედა.  
 ესრეთ მწადს და ესრეთცა ვყო, ოჰ, მომავალო ჟამებო!  
 საშვილიშვილოვ მოთხრობავ, შთამომავლობათ მსწავებო!  
 დაიცეთ მოსახსენებლად ეს ძლევა უკანასკნელი.  
 რომელს აწ ვიმოს ძნიადის გულის წყრომისა მთრგუნველი.  
 სინნავ! დავზავდეთ, ამიერ თვით გაწვევ ვიყვნეთ მეგობრად,  
 ერთგვის მოგმადლე ცხოვრება, ოდესაც იყავ ჩემდა მტრად.  
 და აწცა შენის უწყალოს გულის-თქმის მიუხედველად,  
 მასვე განიჭებ მეორედ ჩემს მღევნელს სულის სახდელად“ <sup>16</sup>.

\* \* \*

დიდი ყურადღებით და ინტერესით ეკიდებოდა ალექსანდრე ჭავჭავაძე XVIII საუკუნის ფრანგი განმანათლებლების შემოქმედებასაც.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე უფრო დაინტერესებულია ვოლტერისა და ჟან-ჟაკ რუსოს ნააზრევით, მათი შემოქმედებით. „ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მის მიერ 1804 წლის 8 დეკემბერს ფრანგულიდან თარგმნილი (შეიძლება შედგენილი) ღრმა შინაარსის შემოცველი თხზულება „ახლოით განჩხრეკილი კაცო“. ამ ტექსტის ფრანგი ავტორი ჯერჯერობით ვერ მივაკვლიეთ, მაგრამ ამ თავითვე შეიძლება ითქვას, რომ იგი რომელიმე ფრანგი განმანათლებლის შემოქმედებაა, შესაძლებელია ისიც, რომ იგი ჟან-ჟაკ რუსოს კალამს ეკუთვნოდეს“ <sup>17</sup>.

საიდან მივედით ასეთ დასკვნამდე?

გაგარჩიოთ თვით თარგმნილი ტექსტი.

<sup>15</sup> Corneille, Cinna, p. 154, 155.

<sup>16</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზ., გვ. 231.

<sup>17</sup> აკაკი კენჭოშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, 1953, თბილისი.



ალექსანდრე ჭავჭავაძემ „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“ თარგმნა ერკვიანთა მიხედვით რობის დროს (მთიულეთის აჯანყების გამო) და მიუძღვნა პატიმარ ფარნაოზ ბატონიშვილს ასეთი მიმართებით:

„ქმნილი მხოლოობისა თვისისა ჟამსა რომლისამე ფრანცუზისაგან, ოდეს განვიდა იგი პარიჟით უდაბნოსა შინა საცხოვრებლად.

აღწერა მუნ მრავალნი წიგნნი აღვსილნი ბრძნულითა და ჭეშმარიტითა მეტყველებითა, ყოველსა არსებასა ზედა კეთილი განმჰსჯელობით და პირუთნებელად.

მათ შორის იყო წიგნაკიცა ესე, რომელი ვჰსთარგმნე ქართულსა ენასა ზედა თ. ა. ჭ. დეკემბრის 8, წელსა 1804. ქალაქსა ტფილისს.

ყოველსა კეთილმგრძნობელსა ეს სინჯვა უგემოვნია,  
 არ დაუშდია უცილოდ, თუ თვისი ცნობა ნდომენია,  
 სიცრუვის მტევებს მცირეს ჟამს თვისს გულთან დაუყოვნია,  
 მუნ უძებნია გამქრალნი სიმართლის დანარჩომნია.

მისის უგანათლებულესობის საქართველოს მეფის ირაკლის ძის ფარნაოზისადმი.

უგანათლებულესო მეფის ძეო,  
 უმოწყალესო ხელმწიფეო,

ფრიადი მოწყალეა რომელი მიხილავს მე თქვენ შორის, მცემს კანდიერებასა ამას, რათა შრომათა ჩემთა მცირისა ნაყოფისა ამის შეწირვა გაგუბედრო უგანათლებულესსა სახელსა თქვენსა, არა მიმხედველი ნაკლულეგანებათა მათ, რომელნი უსაშვალოდ იპოვებიან მუნ, არამედ მოიმედე კეთილმნებებელისა თქვენისაგან, რომელ შეცდომათა ჩემთა თანაწარხპდებით ვითარცა კეთილ-გონიერი მოძღვარი, რომელი დაჰფარავს ახალთა მოწაფეთა თვისთა შეცოდებასა სიბრძნით და მით განმამხნობელი მათი ჰსწავლისადმი უმჰსწრაფლესად განმართავს ნაკლულეგანებათა მათთა, ვიდრეა შიშით და პრცხვენიით.

სხვებრ ვიმოდევნებცა რომელ კნინისა ქმნილებისა ამის, ცუდ თხზულებისა დამბურველად იქმნებიან მას შინავე მბუღარნი ბრძნულნი და ჭეშმარიტნი ჰაზრნი.

უმოწყალესო ხელმწიფეო, ყოველნი ზემოხსენებულნი მიზეზნი არა საკმარ იქმნებიან ბოდიშის მოსახდელად, უკეთუ არა დაურთო უპირველესი ესე, რომელ აწმყოისა მდგმოობისა თქვენისა სუბუქად და განუკვირვებლად განტარებისათვის საჭირო არს თქვენდა განწვლილვით ცნობა კაცთა ბუნებისა, რომელსაცა ცხადჰყოფს წიგნაკი ესე წოდებული ესრეთ: „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“.

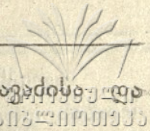
თქვენის უგანათლებულესობის უმოწყალესის ხელმწიფის უერთგულესი

თ. ა. ჭ.<sup>18</sup>

პირველი რაც თვალში ეცემა მკითხველს ამ მიმართვიდან ისაა, რომ „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“ ამ დროს საგანგებოდ შერჩეული თხზულებაა,

<sup>18</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით, თბილისი, 1940, გვ. 169.





რომელიც ასე ეხმატკბილება, თუ ეხმაურება ალექსანდრე ჭავჭავაძეს და ფარნაოზ ბატონიშვილის იდეალებსა და მისწრაფებებს.

ალექსანდრე ჭავჭავაძეს „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“ სრულიად სამართლიანად მიაჩნია ღრმა შინაარსის, სიბრძნით, ჭეშმარიტი მეტყველებით აღსავსე თხზულებად, რომელშიც პირუთვნელად დასმულია საკაცობრიო პრობლემები, გამოთქმულია ახალი, მართალი აზრები, გამოკვლეულია ადამიანის ბუნება. ამავე დროს იგი არის ადამიანის გამამხნეველი წიგნი, კაცობრიობის უკეთესი მერმისის რწმენის შემქმნელი და განმამტკიცებელი.

ალექსანდრე ჭავჭავაძემ ნათლად დაინახა, რომ „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“, ეს საბრალდებულო აქტი იყო სოციალური უთანასწორობის, ეროვნული ჩაგვრისა და კერძო საკუთრების წინააღმდეგ.

ფრანგი ფილოსოფოსები, ფრანგი განმანათლებლები იმ აზრს გამოთქვამდნენ, რომ ადამიანის სწრაფვა ბედნიერებისაკენ მისი მთავარი მიზანია, მისი პირადი მოთხოვნილებაა, ის ამისათვისაა დაბადებული ისევე, როგორც ფრინველი ფრენისათვის (ჰელვეციუსი). ჟან-ჟაკ რუსო ამტკიცებდა: „ის ვინც პირველად შემოღობა თავისი მიწის ნაკვეთი და თქვა: „ეს ჩემია, ეს კი შენია, ისაა პირველი მესაკუთრე და, მაშასადამე, პირველი დამნაშავე“. ყველაფერი კარგი გამოდის შემოქმედის ხელიდან—ამბობდა ჟან-ჟაკ რუსო—ყველაფერი ნადგურდება ადამიანის ხელში“. რუსოს ქადაგებით: „ადამიანი თავისუფალი იბადება, შემდეგ კი იგი ყველგან ბორკილებშია“.

და აი „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“ სწორედ ასეთ აზრებს ანვითარებს. ასეთი შეხედულებები მასში წითელი ზოლივითაა გატარებული.

თხზულებაში „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“ ვკითხულობთ: „გაიშე, ვხედავ კაცსა გაბმულსა უბედურებისა ბადეთა შინა, და მწუხარებითა მისითა გარდამომდინებთან ცრემლნი. საფიქრებელ არსა რათა კეთილსა ღმერთსა შეექმნას ესოდენი სულნი უბედურებისათვის?... აჰა პირველი სწავლა მგრძობელობისა ბუნებისაგან კაცისადმი; აჰა გზა იგი ბედნიერებისა, რომელი განწყესებულ არს მისთვის... ბედნიერო ჩვილო, იხარე კეთილდღეობისა ამის მძსწრაფლ წარმავალითა წამებითა; აჰა უწმინდესი სიამოვნე ყოვლისა ცხოვრებისა შენისა, ბუნება ისურვის, რათა მიგცეს შენ გცხრომაი ხოლო კაცი მალიად გრთავს შენ მწუხარებასა“<sup>19</sup>.

როგორც ვხედავთ ავტორის ასეთი მსჯელობანი აშკარად მოგვაგონებს ჰელვეციუსის და ჟან-ჟაკ რუსოს მსჯელობებს და შეხედულებებს, ხოლო ზოგი წინადადება არამც თუ ჰგავს ამ ფრანგ განმანათლებელთა წინადადებებს, არამედ იგივეა.

თხზულების ავტორი შემდეგ იმაზე მსჯელობს, რომ ბავშვს ახალგაზრდობის დროიდანვე უფარვის საზოგადოებრივ პირობებში თანდათანობით „დაარღვევინებენ ბუნებისა პირველთა კავშირსა და გაასწავლიან ამით შეურაცხებას“, შემდეგ ეს ადამიანი შეიძლება მსხვერპლიც შეიქნეს ბარბაროსული მოქმედებისა<sup>20</sup>. „შენ შთაკრულხარ არტახებით იწროსა საპატიმროსა მას შინა“<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, 1940, გვ. 170.

<sup>20</sup> იქვე, გვ. 171.

<sup>21</sup> იქვე.



მოიგონეთ ჟან-ჟაკ რუსოს სიტყვები, „ადამიანი თავისუფალი იბადება, მაგრამ შემდეგ კი იგი ყველგან ბორკილებშია“. ავტორი წერს: „მადლობ დიდითა მხიარულებით ყოველთა ამათ კეთილთა ქმნილებათა შემოქმედსა“<sup>22</sup>. ჟან-ჟაკ რუსო ამბობდა: „ყველაფერი კარგი გამოდის შემოქმედის ხელიდან, ყველაფერი ნადგურდება ადამიანის ხელში“.

ადამიანის ადგილს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განსაზღვრავს მისი წოდებრივი და ქონებრივი მდგომარეობა. როგორც იყვნენ მშობლები, ისეთი იქნებიან შვილი: „არიანა ივინი მდიდარ ანუ გლახაკ, ტირანნი ან მონანი, სვე მათი იქმნების შენიცა“<sup>23</sup>. ამნაირად საზოგადოება დაყოფილია მდიდრებად და ღარიბებად, ბატონებად და მონებად. ღარიბ ადამიანს „ყოველნი წამნი ცხოვრებისანი შეწირული აქვს მდიდრისათვის“. „კაცი შობილი ღარიბად, არა თუ ოდენ იძულებულ არს მიცემად მდიდრისადმი ყოვლისა მუშაკობისა თვისისა ნაყოფთა კნინლა უფასოდ, არამედ სულიცა მისი ვერ განირინების მის მიერ განმზადებულისა მისთვის რკინისა საგდებელისაგან, ამაღრომელი მიზეზებულნი მდიდრისაგან უსამართლოებანი განადვიძებენ გულსა შინა ღარიბისა სიძულვილსა დიდსა, და ოდესმე სიკვდილისა მისისა სურვილსა“<sup>24</sup>.

ბატონები, ტირანები, რკინის ჯაჭვს არტყამენ მონებს, ისინიც თავიდან „წრფელი ბუნებისანი“ იყვნენ, მაგრამ შემდეგ შეეჩვივნენ ავ თავისებებს, გახდნენ ბარბაროსები და ტირანები. ისინი აყენებენ მონებს აურაცხელ ტანჯვასა და უბედურებას. დევნიან მათ საფლავის კარამდე.

ავტორი შემდეგ ასეთ საგულისხმო აზრებს გამოთქვამს:

„საბრალო ადამიანმა არ იცის, რომ ეს მიწა, ეს ცა ყველას დაიტევს, ყველას ეყოფა, რაა საჩხუბარი და საომო. ბულბულსა არა ოდეს არ უთქვამს, რომ ყოველი ხე ამ ტყისანი ჩემია და მისზე მჯდარი ფრინველი მე უნდა დამემორჩილოსო. ჭიაც კი სუნთქავს თავისუფლად, ხოლო კაცი ვერა სადა ჰპოებს თავისუფალსა ადგილსა“<sup>25</sup>.

„კაცი შობილი სიტყბოებისათვის, ყველგან სიმწარეს ხვდება“. (გაიხსენეთ ჰელვეციუსის სიტყვები). ღარიბად დაბადებული ადამიანი ყველაზე უბედურია ამ ქვეყნად, რატომ? იმიტომ, რომ „ალურიცხველნი დამაბრკოლებელნი წინა აღუდგებიან მას. და ვინ არიან ესე დამაბრკოლებელნი“<sup>26</sup>. მისივე მსგავსი ადამიანები.

შემდეგ დროთა ვითარებაში ეს უბედურნი თუ საბრალონი მიეჩვივიან სიძულვილს თავიანთ მჩაგვრელებისა და ტირანებისადმი, ამხედრდებიან, გაცოფდებიან, დაიწყებენ ბრძოლას, გამოუვალი მდგომარეობა აიძულებთ მათ იყვნენ შეუბრალებელნი თავიანთი მტრების მიმართ. „ესრედ ვარდაიქმნება ყოვლად ტკბილი არსებაი ყოვლად უწყალოდ და ბარბაროსად“<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თბულებანი, 1940, გვ. 171.

<sup>23</sup> იქვე, გვ. 171, 172.

<sup>24</sup> იქვე, გვ. 172.

<sup>25</sup> იქვე, გვ. 172, 173.

<sup>26</sup> იქვე.

<sup>27</sup> იქვე.





ავტორი გულისტკივილით გაიძახის: „ყოველგან ჰსჩანს უღმრთეობა, სულმოკლეობა, მრისხანება, შური, სიძულვილი, კაცთა კვლა და მხეცობრიობა“<sup>28</sup>.

რა არის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებულ ამ უკუღმართობათა მიზეზის წყარო? ავტორი უპასუხებს, ყოველივე ამის წყარო კერძო საკუთრებაა. „პოი, საკუთრებაო, უბედურო წყაროო კაცთა შეძრწუნებისაო“<sup>29</sup>.

ჩვენი აზრით ამ თხზულების მთავარი იდეა ისაა, რომ წინ აღუდგეთ ბოროტებას: „მივხედოთ ყოველთა ბოროტებათა წყაროსა“<sup>30</sup>. გვაბატონოთ საზოგადოებაში „მუშაკობა, სიყვარული და ერთგულება“<sup>31</sup>, რადგან მხოლოდ ამაშია ადამიანის ბედნიერება.

ჩვენს მიერ მოცემული ანალიზი „ახლოით განჩხრეკილი კაცისა“ გვარწმუნებს იმაში, რომ იგი სავსებით დროული და საჭირო თხზულება იყო იმ დროის საქართველოს სინამდვილეში და ალექსანდრე ჭავჭავაძე ამ თარგმანით წარმოგვიდგება როგორც მოაზროვნე პოეტი, რომელიც მოწინავე პროგრესულ თვალსაზრისს ავითარებს სოციალური უთანასწორობის, ეროვნული ჩაგვრისა და კერძო საკუთრების საკითხებში.

ამ თხზულებაში არა მარტო გაკიცხული და დაგმობილია სოციალური ბოროტებანი, არამედ მოცემულია რწმენა კაცობრიობის უკეთესი მერმისისადმი, ხალხთა თავისუფლებისა და თანასწორობისადმი.

როგორც ირკვევა, ალექსანდრე ჭავჭავაძის განხილული ლექსი „ვაპ, სოფელსა ამას“ იმ დროს არის მოფიქრებული და დაწერილი, რა დროსაც ითარგმნა „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“.

ამ ორ ნაწარმოებს შორის იმდენია საერთო, რომ მათი ერთმანეთისაგან დაშორება უმართებულობა იქნებოდა, ჩვენც გვჯერა, რომ ეს ლექსი დაწერილია „ახლოით განჩხრეკილი კაცის“ გავლენით.

მათი შედარება ჩვენ ამაში ნათლად გვარწმუნებს.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე ლექსში „ვაპ, სოფელსა ამას“ პოეტურად გამოთქვამს იმასვე, რაც ფრანგ მწერალს ნათქვამი აქვს ფილოსოფიური აზრის სახით თხზულებაში „ახლოით განჩხრეკილი კაცი“. ის აქტიურად ილაშქრებს მტაცებლობისა და უსამართლობის წინააღმდეგ, მისთვის ჩვეული გულწრფელობით უარყოფს ხალხის ტანჯვასა და ჩაგვრას, ეკონომიურ უთანასწორობას და მოითხოვს ქვეყნად ძმობისა და ერთობის, თანასწორობისა და სამართლიანობის დამყარებას. ამ მსჯელობაში ჩვენი პოეტი იმდენად რადიკალურია, რომ ამკარად ვგრძნობთ გაბედულ პროტესტსაც კი არსებული პოლიტიკური წყობილების წინააღმდეგ.

„ახლოით განჩხრეკილი კაცი“ და „ვაპ, სოფელსა ამას“, ძირითადად ოპტიმისტური ხასიათის ნაწარმოებებია, რომლებშიც ნათლად ჩანს მოაზროვნე ავტორთა ღრმა ფილოსოფიური შეხედულებანი და სერიოზული დაკვირვებანი ცხოვრებაზე, ადამიანთა ურთიერთობაზე და რწმენა კაცობრიობის დიადი მომავლისადმი.

<sup>28</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, 1940, გვ. 175.

<sup>29</sup> იქვე, გვ. 173.

<sup>30</sup> იქვე, გვ. 174.

<sup>31</sup> იქვე, გვ. 171.



ალექსანდრე ჭავჭავაძე ეუფლებოდა განმანათლებლურ იდეებს და იყენებდა კიდევაც მათ, როგორც საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში, ისე პოეტურ შემოქმედებაში. ის ახლოს იცნობდა დიდი ფრანგი განმანათლებლის ვოლტერის შემოქმედებასაც. მან მისთვის ჩვეული მაღალი მხატვრული ოსტატობით თარგმნა ვოლტერის „აღსარება“, „ტაქტიკა“, „აღზირა“ და „ზაირა“. ვოლტერის A m-me de Boufflers-ს გაველენით არის დაწერილი ალექსანდრე ჭავჭავაძის „როს ვჭვრეტ“<sup>32</sup>.

როგორც პრაფ. დავით გამეზარდაშვილს აქვს აღნიშნული, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსი „ძვირფასო საყვარელო“ ფრანგულიდან უნდა მომდინარეობდეს, ე. პ. გარას რომანსიდან. ფრანგულიდან უნდა იყოს აგრეთვე თარგმნილი ლექსი „შენ ნარვიზ ახალი ხარ“ („მემთვრალისადმი“<sup>33</sup>). ჰდა ზოგიერთი სხვაც.

უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოაღნიშნული ლექსების თარგმანები ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ შესრულებულია ფაქიზად, მათში გადმოცემულია ყოველი ნიუანსი ფრანგული ლექსისა მარჯვედ შერჩეული ქართული სიტყვებით.

\* \* \*

ალექსანდრე ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა აგრეთვე ფრანგ რომანტიკოსებს, კერძოდ, ვიქტორ ჰიუგოს შემოქმედებას, განსაკუთრებით მის ლირიკას. ამის შედეგია ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ ბრწყინვალედ გადმოთარგმნილი ვ. ჰიუგოს ლექსი A une femme („ერთ ქალს“, თარგმანში—„მეფე რომ ვიყო“). ჯერ მოვიყვანოთ ფრანგულ ტექსტს, რომელსაც წინ უძღვის დენი დიდროს შემდეგი სიტყვები ეპიგრაფად: C'est une âme charmante („ეს მომხიბლავი სულია“). იგი ალ. ჭავჭავაძის თარგმანში გამოტოვებულია. ვ. ჰიუგოს ეს ლექსი დაწერილია 1829 წლის 8 მაისს, იგი არის ლექსთა კრებული „შემოდგომის ფოთლების“ (Les Feuilles d'automne) ოცდამეორე ლექსი.

Enfant! si j'étais roi, je donnerais l'empire,  
 Et mon char, et mon sceptre, et mon peuple à genoux,  
 Et ma couronne d'or, et mes bains de porphyre,  
 Et mes flottes, à qui la mer ne peut suffire,  
 Pour un regard de vous!  
 Si j'étais Dieu, la terre et l'air avec les ondes,  
 Les anges, les démons courbés devant ma loi,  
 Et le profond chaos aux entrailles fécondes,  
 L'éternité, l'espace, et les cieux et les mondes,  
 Pour un baiser de toi!<sup>34</sup>

ალექსანდრე ჭავჭავაძის თარგმანში ამ ლექსის სათაურია: „მეფე რომ ვიყო“. ლექსი ასე იკითხება:

„მეფე რომ ვიყო ესრეთი, ხელთ მეპყრას მთელი ხმელეთი,  
 ფერხთ-ქვე გიგებდი ყოვლს კეთილს, რაც უვის ხელმწიფებასა,

<sup>32</sup> დავით გამეზარდაშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი, თბილისი, 1948, გვ. 181.

<sup>33</sup> იქვე, გვ. 187.

<sup>34</sup> Victor Hugo, Les Feuilles d'automne, Paris, p. 125.





გვირგვინს, ქვეყანას, სიპატრასა, პორფირსა, ტახტსა და სხვასა, სრულიად განაცვალებდი შენგან ერთ შემოხედვასა.

თუ ვიყო ყოვლის შემძლებელ, სამოთხის უღვეს განცხრომის, მთიებთ ქვეყანათ, სამყაროთ და პაერთ კეთილ განწყობას, ანგელოზთ ციურს გალობას, ჩემს მათზედ შემძლებლობასა, გეფუცვი, მსხვერპლად უძღვნიდი ერთს ოდენ შენსა კოცნასა“<sup>35</sup>.

ეს თარგმანი ისე ბრწყინვალეა, რომ გგონიათ თითქოს ორიგინალური იყოს. ესაღია, თარგმანი უშუალოდ ფრანგულიდანაა შესრულებული. მასში უხვადაა გამოყენებული ალ. ჭავჭავაძისათვის დამახასიათებელი ქართული პოეტური ლექსიკა. მთლიანად ლექსის შინაარსი კი არა, არამედ მისი ყოველი სტრიქონის აზრი და სიტყვა ნათელი, გასაგები და ლამაზია.

ალექსანდრე ჭავჭავაძემ სათაურად აიღო ლექსის პირველი სტრიქონის დასაწყისი „მეფე რომ ვიყო“, აქ საქმე ასეა: შეიძლება ალ. ჭავჭავაძის ხელში არსებული ვ. ჰიუგოს ამ ლექსს სათაური არ ჰქონდა, ანდა სათაური ცალკე, წინა ფურცელზე იყო დაბეჭდილი ეპიგრაფითურთ, რომელიც ჩვენს მგოსანს გამორჩა.

ამ ლექსმა დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ქართულ საზოგადოებრიობაში, იგი ჩვენში გახდა თარგმანის, მიბადვისა და პაექრობის საგანი. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი ბევრმა სხვა პოეტმაც თარგმნა ქართულად, ანდა ალ. ჭავჭავაძის თარგმანის საფუძველზე დაწერა ლექსი ქართულად. (გ. ერისთავმა, გრ. აბაშიძემ, ს. ქვარიანმა, ვ. ორბელიანმა, მ. გურიელმა, ა. კალატოზიშვილმა, რუს-იმერელმა (ვ. იურკევიჩმა), გ. შერვაშიძეს ერთი ამ თარგმანთაგანი სიმღერადაც კი იქცა. ნიკო ლორთქიფანიძემ ვ. ჰიუგოს ამ ლექსის პროზაული თარგმანი მოგვცა.

ალექსანდრე ჭავჭავაძემ ეს ლექსი შერჩევით თარგმნა ვ. ჰიუგოს კრებულიდან „შემოდგომის ფოთლები“, ჩვენ შევადარეთ იგი ამ კრებულის სხვა ლექსებს და აღმოჩნდა, რომ ის ერთ-ერთი საუცხოო ლექსია მთელ კრებულში, რომელიც ბევრად განირჩევა სხვა ლექსებისაგან.

რა დასკვნის გამოტანა შეიძლება ჩვენს მიერ მოტანილი მასალებიდან? ალექსანდრე ჭავჭავაძე წარმოგვიდგება როგორც გამოწრთობილი მთარგმნელი, რომელმაც ამ დარგში კლასიკური ნიმუშები დაგვიტოვა. მისი თარგმანები იმდენად ნათელი, გასაგები და მხატვრულია, რომ სიამოვნებით და ინტერესით იკითხება დღესაც. თავისი ბრწყინვალე თარგმანებით მან დიდი ამაგი დასდო საერთოდ ქართული კულტურის, კერძოდ, ქართული ლიტერატურის წინსვლისა და განვითარების კეთილშობილურ საქმეს. მის საუცხოო თარგმანებს, თვით ის პირადად, და ამავე დროს მოწინავე ქართული საზოგადოებრიობა, იყენებდა განმანათლებლურ დედაობის ბრძოლის იდეების ქადაგებისათვის, ჰუმანისტური იდეალების განხორციელებისათვის, სოციალური ჩავჯრის წინააღმდეგ ქართველი ხალხის ძველთაგანვე მომდინარე ბრძოლების შემდგომი გაძლიერებისათვის, ეროვნული თვითშეგნების უფრო მეტად გაღვივებისათვის.

<sup>35</sup> ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ოხულებანი, 1940, გვ. 150.



ალექსანდრე ჭავჭავაძემ ფრანგული ლიტერატურის ღრმა ცოდნის საფუძველზე კიდევ უფრო გააძლიერა ქართულ საზოგადოებრიობაში განმანათლებლური იდეები, ძმობის, ერთობისა და თავისუფლებისაკენ სწრაფვა.

სახდვარგარეთული ლიტერატურის

კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 1. 3. 1961)

Д. ПАНЧУЛИДZE

### *Александр Чавчавадзе и французская литература*

#### Резюме

Александр Чавчавадзе, один из виднейших представителей грузинской литературы XIX века, сыграл значительную роль в деле ознакомления грузинского читателя с французской литературой и своими переводами способствовал популяризации французской литературы в Грузии. Он проявил особый интерес к литературе французского классицизма, к творчеству просветителей и романтиков.

В работе разбираются переводы А. Чавчавадзе из Лафонтена, Расина, Корнеля, Вольтера, Гюго, сделанные автором на грузинский язык непосредственно с французского.

Своими переводами А. Чавчавадзе заложил основы переводческого искусства в Грузии XIX века, и его лучшие переводы вошли в сокровищницу грузинской переводной литературы.

А. Чавчавадзе не только переводил произведения французских авторов, но воспринял передовые идеи французских просветителей. Эти идеи претворились как в его общественной деятельности, так и в его поэтическом творчестве.

Своими переводами произведений французских просветителей А. Чавчавадзе стремился распространить в Грузии идеи просветителей, их критическое восприятие действительности и этим активно выступить против социального и национального гнета и еще больше пробудить в читателях чувство национального самосознания.

Переводы Александра Чавчавадзе способствовали распространению в грузинской общественности просветительских идей, они возбуждали стремление к свободе, равенству и братству, веру в лучшее будущее человечества.



ნოღა კაკაბაძე

## ხელოვნისა და ბიუროკრატის ანტიუთხა თომას მანის შემოქმედებაში

თომას მანი, განსხვავებით თავისი უფროსი ძმისაგან—ჰაინრიხისაგან, უპირველესად მწერალი-ფილოსოფოსი და მწერალი-ფსიქოლოგია. მის რომანებსა და ნოველებში თითქმის ყოველთვის წინა პლანზე ფსიქოლოგიურ-მორალური და ფილოსოფიური ასპექტია წამოწეული. მის ნაწარმოებებში ობიექტური სოციალურ-პოლიტიკური პროცესები იშვიათადაა აქცენტირებული. თომას მანი უმთავრესად ასახავს ბურჟუაზიული საზოგადოების ბინადართა, კერძოდ, ბურჟუაზიული ინტელიგენტების სულიერ-ინტელექტუალურ და მორალურ-ემოციურ ცხოვრებას, რომელშიაც ჩნდება თანამედროვე დასავლეთის სულიერი კრიზისი. ამიტომ მის თხზულებაში ამბები, შემთხვევები, ისტორიები, თავგადასავლები მეორეხარისხოვან როლს ასრულებენ, სიმძიმის ცენტრი მწერლის მიერ პიროვნების სულიერ სამყაროზე, მის აზრებზე, იდეებზე, განცდებზე და გრძნობებზეა გადატანილი.

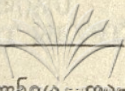
ამდენად, გარკვეული მხრით, თომას მანის რომანი კლასიკური გერმანული რომანის ხაზის გაგრძელებაა, რომლისთვისაც სწორედ სპეციფიკური ინდივიდუულის სულიერ-ინტელექტუალური, მორალურ-ემოციური ცხოვრების უკუფენა (გოეთეს „ვერთერი“, „სულთა ნათესაობა“, „ვილჰელმ მაისტერი“ და სხვა...).

თომას მანის ნაწარმოებთა თავისებურებაა აგრეთვე ის, რომ მათში ყოველთვის რამდენიმე პლანია მოცემული. მისი პერსონაჟი, ერთი მხრით, კონკრეტულ-ინდივიდუალური პიროვნებაა და, მეორე მხრით, რაიმე ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური საწყისის სიმბოლო. თავისებურ სიმბოლიკას თ. მანის შემოქმედებაში საგრძნობი ადგილი უკავია.

თომას მანის იდეურ-მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუცია ხანგრძლივი და მტკივნეული იყო.

თავის შემოქმედების დასაწყისში იგი კონსერვატორად და ინდივიდუალისტად გვევლინებოდა. მწერალი ერთმანეთს უპიროსპირებდა „კულტურას“, „სულს“, „თავისუფლებასა“, და „ხელოვნებას“, ერთი მხრით, და „ცივილიზაციას“, „საზოგადოებას“, „საარჩევნო ხმის უფლებას“ და „ლიტერატურას“, მეორე მხრით. მწერლის აზრით, იდეათა პირველი კომპლექსი შეესაბამებოდა გერმანულ-ნაციონალურ ხასიათს, რომელიც თითქოს თავისი ბუნებით ანტიდემოკრატიული და აპოლიტიკურია, რომლისთვისაც არსებითი პიროვნული თავისუფლება და „სულიერობა“. იდეათა მეორე კომპლექსი შესაფერისია რო-





მანელი ხალხებისათვის, განსაკუთრებით ფრანგებისათვის, რომელნიც ვიანთი ბუნებით დემოკრატები, რესპუბლიკელები და სოციალურმა უწყობისა არიანო.

ამ დროს თომას მანი წინააღმდეგი იყო პოლიტიკური ბრძოლისა სოციალური და ეკონომიური გარდაქმნებისათვის. მას ეგონა, რომ გერმანელებს ჰქონდათ „შინაგანი თავისუფლება“ (სულის, აზროვნების, საკუთარი ინდივიდუალობის აღზრდისა და განვითარების თავისუფლება) და არ საჭიროებდნენ „გარეგან თავისუფლებას“ (პოლიტიკურ უფლებებს, საარჩევნო ხმის უფლებას, პარლამენტარიზმს...). თ. მანს სწამდა, რომ პოლიტიკური თავისუფლება, დემოკრატია ნიშნავს ეკონომიური ფაქტორის პრიმატს სულიერის წინაშე; ეს კი მას გერმანელობისათვის უცხოდ მიაჩნდა. მწერალი ფიქრობდა, რომ გერმანელებს ჰქონდათ სულიერი „კულტურა“ განსხვავებით სხვა ხალხების ტექნიკურ-მექანიკური და რაციონალური „ცივილიზაციისაგან“.

თომას მანი წერდა: „კულტურა—ეს ჩემთვის ნიშნავდა მუსიკას, მეტაფიზიკას, ფსიქოლოგიას, პესიმისტურ ეთიკას და ინდივიდუალისტურ იდეალიზმს... რომელთაგან მე ყველაფერს გამოვრიცხავდი, რასაც კავშირი ჰქონდა პოლიტიკასთან“ (იხ. „კულტურა და პოლიტიკა“—„Kultur und Politik“).

მაგრამ შემდეგ, უკვე ვაიმარის რესპუბლიკის დამყარების პირველ წლებშივე მწერალი მიხვდება და გულწრფელად აღიარებს თავისი პოლიტიკური მრწამსის მცდარობასა და სიყალბეს. უკვე თავის პუბლიცისტურ წერილში—„გერმანიის რესპუბლიკის შესახებ“ („Von deutscher Republik“, 1922) თ. მანი მთლიანად შემობრუნებულია პოლიტიკისაკენ. გერმანიისათვის სასურველ სახელმწიფოებრივ წყობად აქ უკვე დემოკრატიაა აღიარებული.

მწერალი ახლა სწორედ გერმანელი ინტელიგენტის ესთეტიზმსა და აბოლიტიკურობას ადანაშაულებს იმაში, რომ I მსოფლიო ომის ქარიშხალმა ეგოდენ დიდი ზარალი მიაყენა გერმანულ კულტურას.

თომას მანის შემოქმედების ცენტრალური თემაა ხელოვნებისა და ცხოვრების წინააღმდეგობის პრობლემა, რაც „Geist“-ისა („სულის“) და „Tat“-ის („საქმის“), „სულიერობისა“ და „ბუნების“ ანტითეზის ვარიაციულ სახესხვაობას წარმოადგენს. მისი შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში სხვადასხვაგვარად წყდებოდა ეს საკითხი. თავდაპირველად, და საკმაოდ დიდხანს, ხელოვნებისა და ცხოვრების თომას მანისეულ კონცეფციასზე დიდ ზეგავლენას ახდენდნენ ჩვენთვის ისეთი მიუღებელი მოაზროვნეები, როგორც არიან ართურ შოპენჰაუერი და ფრიდრიჰ ნიცშე. შოპენჰაუერის მიხედვით, ხელოვანი მარტოხელაა, ის ძნელად თუ იპოვის სულით ნათესავს... მასში ყოველთვის მგრძობელობა (Sensibilität) და „სულიერობა“ (Geistigkeit) დომინანტობს „სიცოცხლიანობასა“ (Vitalität) და „ცხოვრებისეულობაზე“. შოპენჰაუერის აზრით, „სული“, „სულიერობა“ იზრდება და ღრძავდება „სიცოცხლიანობის“ ხარჯზე და პირიქით. (იხ. Hans Eichner, „Thomas Mann“, Bern, 1953). შოპენჰაუერის ზეგავლენას მიეწერება აგრეთვე ის პესიმიზმი, სიკვდილის კულტი, არსებობის ამაოებისა და უაზრობის განცდა, „ნირვანისადმი“ მისწრაფება, რომლითაც შეპყრობილი არიან თ. მანის ადრეული პერიოდის ნაწარმოებთა პერსონაჟები და ნაწილობრივ თვით ავტორიც. თ. მანი წერდა „ჩემში ბევრია ინდოელობის (Indertum), ჩემში არის მძიმე და ზნტი მო-



თხრონილება სრულყოფის იმ ფორმისა... რასაც „ნირვანას“ ანუ „არარაობას“ ეძახიან...“.

ნიცშეც აღნიშნავდა „სულსა“ და „ბუნებას“, „ხელოვნებას“ და „ცხოვრებას“ შორის არსებულ შეურიგებელ კონფლიქტს. იგი მოითხოვდა „სულზე“, „კულტურაზე“, „ინტელექტზე“ ხელის აღებას „ცხოვრების“ სასარგებლოდ: „ცხოვრება“, „ბუნება“, „ძალა“ („Macht“) ნიცშეს კონცეფციაში უდრიდა უხეში ინსტიქტებისა და ადამიანის ცხოველური მოთხოვნილებების გაბატონებას.

ნიცშეც ქადაგებდა ძლიერი ადამიანების—გონებრივად შეზღუდული, მაგრამ ფიზიკურად განვითარებული, ინსტიქტების კარნახით მოქმედი პიროვნებების ბატონობას სუსტ, სულიერად დახვეწილ, მაგრამ ფიზიკურად და პრაქტიკულად უსუსურ ადამიანებზე.

თომას მანი თავის აღრინდელ ნაწარმოებებში აღწერდა, თუ როგორ ითვლებოდნენ, ითრგუნებოდნენ სუსტი, ცხოვრების უნარს მოკლებული ადამიანები ძლიერი, თავხედი, თავდაჯერებული, მაგრამ სულიერად პრიმიტიული არსებების მიერ.

უნდა აღინიშნოს, რომ თ. მანი იმთავითვე შორდებოდა და ზუსტად არ იმეორებდა ნიცშეს კონცეფციას: თუ ნიცშე მოითხოვდა „სულზე“ ხელის აღებას „ცხოვრების“, „ბუნების“ სასარგებლოდ, რაც ფაქტიურად ადამიანში მხეცის გაბატონებას უდრიდა (მოვიგონოთ „ქერა ბესტიის“ ნიცშესეული კულტი), და რაც პრაქტიკულად ნაცისტებმა განახორციელეს, თ. მანი, მართალია, აღნიშნავდა როგორც ფაქტს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში „სულსა“ და „ცხოვრებას“ შორის არსებულ წინააღმდეგობას, მაგრამ მიისწრაფოდა ამ წინააღმდეგობის დაძლევისაკენ, „სულისა“ და „ბუნების“ სინთეზისაკენ.

თ. მანის კონცეფციაში „სული“ კულტურას, სულიერ და გონებრივ დახვეწილობასა და სიღრმეს, ხოლო „ბუნება“ („ცხოვრება“) პრაქტიციზმის ფხას, ცხოვრებასა და სინამდვილესთან ჯანსაღ კონტაქტს, ცხოვრების უნარს უდრიდა. სრულქმნილი ადამიანი, თომას მანის შეხედულებით, იყო ის, რომელშიაც სრული ჰარმონია და შეთანხმება სუფევდა „ინსტიქტსა“ და „ინტელექტს“, „ცხოვრებასა“ და „სულს“, „ბუნებასა“ და „ხელოვნებას“ შორის.

თავისი შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში თომას მანმა დაძლია შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ზეგავლენა, თუმცა აქა-იქ რეციდივების სახით მის ბოლოდროინდელ ნაწარმოებებშიც გვხვდება ადრეულ მცდარ შეხედულებათა კვალი.

1898 წელს მწერალი აქვეყნებს თავის პირველ ნოველებს (ნოველათა კრებული „პატარა ბატონი ფრიდემანი“—„Der kleine Herr Friedemann“). უკვე ამ ნოველებში ამუშავებს თ. მანი თავის შემოქმედების კარდინალურ თემას—„ცხოვრება“—„ხელოვნების“ ანტითეზის პრობლემას. სანიმუშოდ ავიღოთ 1897 წელს დაწერილი ნოველა „ტობიას მინდერნიკელი“ („Tobias Mindernickel“). ტობიასი სუსტი, ავადმყოფური, ცხოვრებასთან შეუგუებელი, სიცოცხლის უნარმოკლებული ადამიანია; ამდენად ის „ხელოვანია“ (თ. მანის აღრინდელ ნაწერებში პერსონაჟები ძირითადად ორ ჯგუფად იყოფიან: ძლიერ, ცხოვრების უნარმოსილ, მაგრამ ხეპრე, სულიერ-ინტელექტუალურად განუვითარებელ „ბიურგერებად“ ანუ „ცისფერთვალბიანებად“ და სუსტ,





უსუსურ, ცხოვრების უნარმოკლებულ, მაგრამ სულიერად დახვეწილ, მწიკთოლოგიურად მგრძნობიარე „ხელოვანებად“). ტობიასი ერთხელ ძაღლის პატარა ლეკვს იყიდის; ძაღლი შემთხვევით პურის დანით დაიჭრება... დაჭრილი ლეკვი მისუსტებულია და უნიათო... ტობიასს უყვარს ძაღლი, რადგან ის საკუთარ თავს აგონებს... მაგრამ ძაღლი თანდათან მოღონიერდება, სიცოცხლის ხალისით აივსება და სირბილსა და ხტომას იწყებს... ტობიასი შურით აღივსება ძაღლისადმი, მასში ის მტრულს, უცხოს, გაუგებარს აღმოაჩენს... და გლახაკი კაცი, რომელსაც ყველა აბუჩად იგდებს და ამცირებს, კლავს ძაღლს, რომელიც განუდგა უმწეოებსა და უღიმღამოებს. სანამ ძაღლი მოკვდებოდა, ტობიასი ებუტება და დასტირის მის გასისხლიანებულ სხეულს, რადგან ძაღლი კვლავ დაუბრუნდა სუსტების, ავადმყოფების, უსუსურობის „კასტას“.

ამ ნოველებში შეიმჩევა ჩეხოვის, და, განსაკუთრებით, დოსტოევსკის გავლენა.

1901 წელს დაიბეჭდა თ. მანის საყოველთაოდ ცნობილი რომანი—„ბუდენბროკები“, სადაც სკრუპულოზურადაა აღწერილი და გაანალიზებული ერთი ძველი, ერთ დროს პატივცემული და მდიდარი ბიურგერული ოჯახის გადაშენება და გაპარტახება. დაცემის, გადაგვარების, ფიზიკური დაჩიკების სურათი ფსიქოლოგიური თანმიმდევრობითა და ლოგიკურობითაა ნაჩვენები. ამ ბიურგერული მოდგმის წარმომადგენლები ძლიერ, საქმიან, მოქმედ, ცხოვრების უნარმოსილ ვაჭრებიდან თანდათანობით იქცევიან სუსტ, უქნარა, მჭვრეტელ, ცხოვრების უნარმოკლებულ „ხელოვანებად“—ფიზიკური დეგენერაცია აქ სულიერ-ინტელექტუალური დახვეწის პარალელურად მიმდინარეობს.

1903 წელს თ. მანი წერს თავის ცნობილ ნოველას—„ტონიო კროგერს“ („Tonio Kröger“). ამ ნოველაშიც დასმულია ცხოვრება-ხელოვნების ანტითეზის პრობლემა. ტონიო კროგერს, სულიერად დახვეწილ, მაგრამ ფიზიკურად სუსტ, გონებრივად განვითარებულ, მაგრამ გარეგნულად ულამაზო ყმაწვილს საოცარი მისწრაფება აქვს იმეგობროს ჩასპანდ, დარდიმანდ, ლამაზ, შნოიან, მაგრამ სულიერად შეზღუდულ ვაჟთან—ჰანს ჰანსენთან.

ჰანსი დაინტერესებულია ჯიშინი ცხენებით, ხოლო წიგნებისადმი არ გრძნობს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას.

ტონიოს შეუყვარდება ქერა ქალიშვილი, ლამაზი, ეშხიანი, მხიარული, სიცოცხლით სავსე, მაგრამ ქერქეტა, აზრებისა და ფიქრებისაგან დაცლილი ინგე, რომელსაც ანტიპათია აქვს ტონიოსადმი, რადგან ეს უკანასკნელი „პოეტურ რაღაცეებს“ თხზავს...

ინგეს ჰანსი უყვარს, რადგან ჰანსი ცხოვრების, ამაჟვეყნის ადამიანია; იგი მხიარული, ლამაზი და სასიამოვნო მოსაუბრეა.

თ. მანი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ცხოვრებრივი ბედნიერება, ხორციელი სილამაზე, წარმატება ქალებში ფიზიკურად ძლიერი, ჯანსაღი, სიცოცხლის ხალისით ავსებული, მაგრამ სულიერად პრიმიტიული და გონებრივად შეზღუდული ადამიანების ხვედრია.

ტონიო კროგერი მწერალია, ხელოვანი, ამიტომ ის დამატებით ხელოვანისეულ ტანჯვასაც განიცდის. ცხოვრება და ყოველივე ცხოვრებაში არსე-



ბული ხელოვანისათვის მხოლოდ ობიექტია, მხოლოდ მასალა. ამიტომ ხელოვანი უშუალოდ, „უანგაროდ“, „თვითმიზნურად“ ვერ იცხოვრებს; ის არაა უშუალო განმცდელი და მტკობელი, იგი მუდმივი დამკვირვებელი და ამსახველია.

ხელოვანს გარკვეული ასპექტში მოეთხოვება. მან უარი უნდა ქტვეს პირად ცხოვრებაზე, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში „ადამიანი“ მასში ჩაჰკლავს „ხელოვანს“. ტონიო ერთგან ამბობს: „ხელოვანი დაღუპულია, თუკი ის ადამიანად იქცევა და გრძნობას დაიწყებს“. კროგერის აზრით, თუ მწერალს სურს იყოს ნამდვილი შემოქმედი, მან უნდა შეწყვიტოს არსებობა როგორც ადამიანი, კარგი ნაწარმოებში მხოლოდ ცუდი ცხოვრების პირობებში იქმნებიანო და ა. შ.

ამრიგად, ტონიო კროგერი გარებას განიცდის: მას არ შეუძლია არ იყოს შემოქმედი და ამავე დროს ზარავს, ზიზღს გერის მუდამ სხვისი ცხოვრებით ცხოვრება; მას სურს შეიქმნას საკუთარი, ადამიანური, ნორმალური, ე. ი. „ბიურგერული“ ცხოვრება, მაგრამ ის განგებისაგან „ხელოვანადაა“ შეჩვენებული და ალალი, უშუალო, უზრუნველი სიცოცხლე ეკრძალება.

ამავე 1903 წელს თ. მანი აქვეყნებს ნოველას „ტრისტანს“ („Tristan“), რომელშიაც იგივე თემა მუშავდება, რაც ნაწილობრივ „ბუდენბროკების“, ხოლო მთლიანად „ტონიო კროგერის“ ობიექტს შეადგენს. ამბავი სანატორიუმში ხდება. ჯანსაღი, „ლოყაწითელი“ ვაჭარი კლოტერიანი (Klösterjahn) სამკურნალოდ მოიყვანს თავის ჭლექიან ცოლს, სულიერად უაღრესად დახვეწილს, მუსიკაზე შეშლილ, ნაზ გაბრიელეს. სანატორიუმში იმყოფება ფიზიკურად სუსტი, ცხოვრებაში უმწეო, მაგრამ ნატიფი გემოვნებისა და სულიერი ინტერესების მქონე მწერალი დეტლევ შპინელი. ამ ესთეტსა და ვაჭრის ცოლს ერთმანეთი შეუყვარდებათ. მათი ვნება და ურთიერთი მპათია განსაკუთრებით მძაფრდება და სახიფათო ხდება ვაგნერის „ტრისტან და იზოლდეს“ მუსიკის მოსმენისას (აქედან ნოველის სათაური). გაბრიელე ვერ უძლებს ამოდენა სულიერ-ემოციურ დაძაბვას და კვდება, დეტლევ შპინელი წერილს უგზავნის ჯანსაღ ქმარს, მას „ესთეტური“ საყვედურებით ავსებს, როგორ გაბედა მან, ფილისტერმა, ხებრე და გაუთლელმა ვაჭარმა ასეთი ნატიფი, ასეთი სალუქი გრძნობებისა და განცდების ადამიანის ცოლად შერთვა. მაგრამ როცა სანატორიუმში საკუთარი პერსონით გამოჩნდებიან ვაჭარი კლოტერიანი, ლაჟღაჟა, აფუებული, სიცოცხლით სავსე მამაკაცი და მისი პატარა ჩაბუთუნებული, კმაყოფილი და მხიარული ვაჟი, ესთეტი დათრგუნვილად და განადგურებულად გრძნობს თავს.

ამ ნოველაში თომას მანი შკარად ირონიულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს დეტლევ შპინელისადმი, მისი ესთეტობისა და ცხოვრების უუნარობის გამო. შპინელის ფიგურა ოდნავ კომიკურადაცაა მოხაზული. თვითონ თ. მანი აღნიშნავდა, რომ დეტლევ შპინელის სახით მან დასცინა უნაყოფო ესთეტობას, რომელშიაც უდიდესი ხიფათი დაინახა. აქვე შენიშნავდა მწერალი, რომ ამით ის საკუთარ თავსაც კიცხავდა, რადგან ჩემშიც არის წილი ესთეტობისაო.

1910 წელს თ. მანი ბეჭდავს თავის ახალ რომანს—„სამეფო უდიდებულესობა“ („Königliche Hoheit“).





თვითონ თ. მანი ამბობს ერთგან, რომ ამ ნაწარმოების იდეური შინა-  
არსი „უდიდებულესობის“ ხსნა სიყვარულის მეშვეობითო. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, „უდიდებულესობა“ აქ უფრო სიმბოლური მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ, ვიდრე თავისი პირდაპირი აზრით. „უდიდებულესობაში“ უფრო მეტად იგულისხმება სულიერი, გონებრივი „უდიდებულესობა“, ვიდრე წოდებრივი.

განმარტოებაში, ადამიანებისაგან მოწყვეტილი იზრდებოდა გერმანიის ერთ-ერთი სამთავროს ჰერცოგის ვაჟიშვილი, კლაუს ჰაინრიჰი. სიმარტოვემ, უკაცურობამ, ფიზიკურმა დეფექტმა (მას დაბადებიდანვე ერთი ხელი დაზიანებული აქვს) კლაუს ჰაინრიჰი ფიქრს, ოცნებას, უმოქმედობასა და მჭვრეტელობას მიაჩნდა. მას ეუცხოება ცხოვრება, რეალური სინამდვილე, პრაქტიკულად უმწიფო და უუნაროა. ამდენად, კლაუს ჰაინრიჰი „ხელოვანთა“ რიგს განეკუთვნება, თუმცა თვითონ ხელოვანი არაა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით.

მისი ცხოვრება ფორმალობათაგან შედგება: ის მარიონეტით, ყოველგვარი მონაწილეობის გარეშე ესწრება აუდიენციებს, დარბაზობებს, გამოფენების გახსნას როგორც უმაღლესი ხელისუფლების სიმბოლო.

პრინციის ცხოვრებაში გარდატეხას შეიტანს ამერიკელი მილიარდერის ქალიშვილი იმა სპოლმანი, რომელიც თავდავიწყებით შეუყვარდება კლაუს ჰაინრიჰს. სიყვარულის მეშვეობით პრინციში ვითარდება რეალობის გრძობა და პრაქტიციზმის ფხა: ის დაინტერესდება საკუთარი ქვეყნის მეურნეობით, საკუთარი ხალხის ბედით; კლაუს ჰაინრიჰი სახალხო მეურნეობის შესწავლას იწყებს და ცდილობს გააუმჯობესოს სამთავროს ეკონომიური მდგომარეობა.

პირველად ამ რომანში შეეცადა თ. მანი მოეცა „სულისა“ და „ბუნების“, „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრების“ სინთეზი. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სინთეზი ხელოვნურობის, ნაძალადეობის, არაბუნებრიობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კლაუს ჰაინრიჰის ქმედება ინდივიდუალიზმითაა აღბეჭდილი; ის არ ეფუძნება ჭეშმარიტ ჰუმანიზმსა და დემოკრატიზმს, ხალხის ფართო მასების სულისკვეთებასა და მისწრაფებებს. ცალკეული პიროვნების, თუნდაც უმაღლესი ხელისუფალის, მხოლოდ კეთილი სურვილები და ინდივიდუალისტური, კოლექტივზე დაუყარებელი მოღვაწეობა ნაყოფს ვერ გამოიღებს.

1912 წ. თომას მანი აქვეყნებს თავის ერთ-ერთ ცნობილ ნოველას — „სიკვდილი ვენეციაში“ („Der Tod in Venedig“).

სახელგანთქმული მწერალი გუსტავ აშენბახი, რომელიც მიუნჰენში ბინადრობს, ერთ დღეს ხანგრძლივი შრომის შემდეგ მოიწადინებს გულის გადასაყრელად და მდგომარეობის გამოსაცვლელად პატარა მოგზაურობის მოწყობას სამხრეთში. ის ვენეციაზე შეჩერდება. აშენბახი სერიოზული, მშრომელი, დისციპლინირებული ხელოვანია. პატივს ცემს, განსხვავებით ადრიან ლევერკიუნისაგან („დოქტორი ფაუსტუსი“), რომელსაც ჩვენ ქვემოთ შევხვებით, თავის პროფესიასა და მოწოდებას. მას წამს, რომ ხელოვნებას ადამიანთა ცხოვრებაში დიდი როლი აკისრია. აშენბახი თავის შემოქმედებაში გამოხატავს ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის, ფენის სულისკვეთებასა და განწყობი-



ლებებს. მისთვის თითქოსდა უცხოა წინააღმდეგობა იდეალსა და მინაწილებს, „სულსა“ და „ბუნებას“, „ხელოვნებასა“ და „ცხოვრებას“ შორის.

მაგრამ ვენეციაში ის იხილავს ღვთაებრივი სილამაზის ყრმას, პოლონელ ტაძიოს, რომელიც სულის სიმშვიდეს დაუკარგავს ხანდაზმულ მწერალს. გუსტავ აშენბახი სკეპტიკურად განწყობა საკუთარი შემოქმედებისადმი, ის დარწმუნდება, რომ გრძობად-ხორციელი, ცოცხალი სილამაზე გაცილებით აღმატება ხელოვნებისეულ მშვენიერებას, რომ თვით ცხოვრება, რეალური სინამდვილე თავის გრძობად-ხელშესახებ კონკრეტობაში ბევრად უფრო შთამბეჭდილი და ძლიერი ემოციების გამომწვევია, ვიდრე დახვეწილი და რაფინირებული ხელოვნება. საკუთარი თავისადმი რწმენადაკარგული და სასოწარკვეთილი გუსტავ აშენბახი ერთადერთ ნუგეშს ულამაზესი ბიჭის პლატონურ ჭკრეტაში ეძიებს. მწერალი ვერ ტოვებს ვენეციას, რომელშიც შავი ჭირის ეპიდემია იწყებს მძვინვარებას, რადგან ტაძიო, პოლონელი არისტოკრატების ნაშიერი, ეგულება იქ. სიკვდილი უღებს ბოლოს აშენბახის ტანჯვას.

1924 წელს იბეჭდება თომას მანის ახალი რომანი—„ჯადოქრული მთა“ („Der Zauberberg“). ამ ნაწარმოებში მწერალი კვლავ უბრუნდება თავის აკვიატებულ პრობლემას „ხელოვნება-ცხოვრების“ ანტითეზისა და სიკვდილ-სიცოცხლის ალტერნატივის შესახებ. ჰანს კასტორპი ჰამბურგელი პატრიციუსის ვაჟი, პროფესიით ინჟინერი, თავისი ცხოვრების წესითა და მსოფლშეგრძნებით უფრო „ბიურგერია“, ვიდრე „ხელოვანი“. მაგრამ მასში პოტენციის სახით საკმაოდაა „ხელოვანისეული“ ელემენტი. მას ბავშვობიდანვე განსაკუთრებული მოწიწება ჰქონდა სიკვდილისადმი, ამაღლებულობისა და ზემიწიერობის გრძობა იპყრობდა დასაფლავების ცერემონიალის დროს და ფიქრობდა, რომ ადამიანმა თავისი სიცოცხლე სიკვდილის მოლოდინში უნდა გაატაროსო.

ჰანს კასტორპი ერთხელ თავის ჭლექიან ბიძაშვილს მონახულებს ბერგ-ჰოფის (დავოსი) სანატორიუმში. აქ აღმოჩნდება, რომ, თურმე, თვითონ ჰანსიც დაავადებული ყოფილა ტუბერკულოზით. ის რჩება სანატორიუმში, რომელიც გამოთიშულია გარე სამყაროსაგან, და „ხელოვანის“ ცხოვრებით იწყებს ცხოვრებას. სანატორიუმის ბინადარი სრულ უქნარობასა და უმოქმედობაში ატარებენ დროს. ისინი ფიქრს, ოცნებას, აზროვნებას, სიზმარულ ხილვებს არიან შეჩვეულნი. სწეულება და მუდმივი თვითნალიზი მათ ფსიქოლოგიურად საოცრად ხეწავს, ხდის უმცირესი სულიერი მოძრაობებისა და ნიუანსების აღმქმელად. სანატორიუმის ცხოვრება გარეგანი მოვლენებითა და ამბებით უალრესად ღარიბია, იგი თითქმის ჭამა-სმით, ტემპერატურის გაზომვითა და რონტგენზე გაშუქებით ამოიწურება.

ჭლექიანები მთლიანად იზოლირებულნი არიან გარე ქვეყნისაგან, მათ არ აინტერესებთ, და სანატორიუმამდე არც აღწევს ახალი ამბები პოლიტიკის, ეკონომიკის ანდა კულტურის სფეროში.

ჰანს კასტორპს სანატორიუმში რამდენიმე საინტერესო პიროვნება შეხვდება, რომელნიც გარკვეულ ზეგავლენას მოახდენენ ახალგაზრდა კაცის შემდგომ სულიერ-ინტელექტუალურ განვითარებაზე. ესენია—იტალიელი ლოდო-





ვიკო სეტემბრინი, გალიციელი ებრაელი—ლეო ნაფტა, რუსი ქალი (ტრანსილვანიაში მყოფი)—კლავდია შოშა და ჰოლანდიელი—პიტერ პეებერკორნი.

ჰანსის ამ პერსონაჟებთან საუბრები, აგრეთვე თვით მათი ერთმანეთთან გაბაასებანი შეადგენს რომანის არსებით, ყველაზე სინტერესო და სპეციფიკურ ნაწილს. ესენი „ხელოვნება-ცხოვრების“ და სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემას სხვადასხვაგვარად წყვეტენ (ზოგნი პრაქტიკულად, ზოგიერთები თეორიულად) და ცდილობენ ჰანს კასტორპი თავ-თავიანთი გზით წაიყვანონ.

ლოდოვიკო სეტემბრინი, რომელიც ნაფტას ანტაგონისტია და რომელთანაც აწარმოებს დებატებს, ჰუმანისტი, დემოკრატი, პროგრესისტი და რაციონალისტი.

ლეო ნაფტა მისტიკოსი, ობსკურანტი და იეზუიტთა ორდენის წევრია. სეტემბრინი ნათელი გონების, ინტელექტის, მეცნიერების, ცოდნის თაყვანისმცემელია, ნაფტა—ინსტიქტების, ზრახვების, დოგმების, რელიგიური ფანატიზმის; სეტემბრინი სიჯანსაღის, სიცოცხლის მეხოტბეა, ნაფტა ავადმყოფობისა და სიკვდილის; სეტემბრინი კაცობრიობის ისტორიაში რენესანსისა და საფრანგეთის რევოლუციის ხანას მიიჩნევს იდეალურ პერიოდებად, ნაფტა შუა საუკუნეებს შეტრფის. სეტემბრინი ტოლერანტობის, თავისუფლების, შემწყნარებლობის მომხრეა, ნაფტა — ძალდატანების, ძალმომრეობის, ტერორის.

მაგრამ ორივესათვის საერთო ისაა, რომ სეტემბრინიცა და ნაფტაც მხოლოდ „თეორეტიკოსები“ არიან.

პრაქტიკოსი, მოქმედების, ცხოვრების კაცია მინჰერ პეებერკორნი. ამ კაცისათვის უცხოა რეფლექსიები, განსჯა, ფილოსოფიურ საკითხებზე თავისმტკრევა. ის მოქმედებს და არსებობს, თავისი ცხოვრებითა და საქციელით, ის უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს ჰანს კასტორპზე. სეტემბრინი და ნაფტა მხოლოდ ლაპარაკობენ, ყბედობენ, პეებერკორნი მოქმედებს, აკეთებს, ცხოვრობს, ლაპარაკი უჭირს. პეებერკორნი უბრალოდ, მხოლოდ თავისი თანამყოფობით თრგუნავს, აგლახავებს, საკუთარი თავისადმი რწმენას აკარგვინებს ნაფტასა და სეტემბრინის.

შუარესად საინტერესო ხასიათია კლავდია შოშა, კლეკიანი ქალი, მისუსტებული და დაღუული, მაგრამ „მარადქალურის“, მდებრობითი სქესის საოცარი მიმზიდველობის განუმეორებელი განსახიერება. მიუხედავად იმისა, რომ კლავდია სიკვდილისკენაა მიდრეკილი თავისი ბიოლოგიური მონაცემებით, მაინც სწორედ ის იწვევს ჰანს კასტორპის გრძნობად-ხორციელ აღტკინებას, ჰანსსა და კლავდიას შორის წარმოებული საუბრები ფრანგულ ენაზე სქესობრივი სიყვარულისა და საერთოდ სექსუოლოგიის საკითხების შესახებ რომანის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნაწილთაგანია. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, აქ იგრძნობა ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქო-ანალიზის გარკვეული ზეგავლენა.

7 წელს გაატარებს ჰანს კასტორპი სანატორიუმში. აქ ის დიდხანს დგას სიკვდილისა და სიცოცხლის, „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრების“ არჩევანის წინაშე. სეტემბრინი მას სიცოცხლისაკენ ეზიდება, ნაფტა—სიკვდილისაკენ; პეებერკორნი ჰანსს „ცხოვრებისაკენ“, მხოლოდ პრაქტიციზმისაკენ, „ბიურგრობისაკენ“ უბიძგებს, კლავდია შოშა დეკადენტობის, პათოლოგიურობისა და



გრძნობად-სიცოცხლისეულის სინთეზისაკენ... სინამდვილეზე ამაღლების, რაჟანა ლური ცხოვრებისადმი ცხოვრების სუროგატის—სანატორიუმის ილუზორული სამყაროს დაპირისპირების ცდა მარცხით მთავრდება: ესთეტიკისა და „ხელოვნის“ ცხოვრებით დაუკმაყოფილებელი ჰანს კასტორპი გარბის სანატორიუმიდან I მსოფლიო ომის ბრძოლის ველზე.

1938 წელს ფაშისტებისაგან დევნილი მწერალი შვეიცარიიდან საცხოვრებლად ამერიკაში გადადის, სადაც ამთავრებს ჯერ კიდევ გერმანიაში ყოფნისას დაწყებულ ახალ რომან — ტეტრალოგიას „იოსები და ძმანი მისნი“ („Joseph und seine Brüder“).

გოეთე „პოეზიასა და სინამდვილეში“ ერთგან (I ნაწილი, IV წიგნი) იგონებს, რომ მას ახალგაზრდობაში სურდა დაეწერა რომანი ბიბლიურ იოსებზე. ვარაუდობენ, რომ თომას მანმა, გოეთეს ჩინებულმა მცოდნემ და მისმა მგზნებარე თაყვანისმცემელმა, იოსებზე ნაწარმოების დაწერის იდეა გოეთესაგან აიღო.

სანამ რომანის წერას შეუდგებოდა, მწერალმა იმოგზაურა ეგვიპტესა და პალესტინაში, რათა ეგრძნო და განეცადა ამ ქვეყნების გეოგრაფიული გარემო, ადგილობრივი კოლორიტი და ნაციონალური ატმოსფერო.

„იოსები და ძმანი მისნი“ ანტიფაშისტური რომანია; მასში ფაშისტურ ბარბაროსობას, კულტურის უარყოფილობასა და ანტიჰუმანიზმს უპირისპირდება კაცთმოყვარეობა, დემოკრატიზმი და ხალხის სოციალური ბედნიერებისადმი სწრაფვა.

ებრაელი იოსების რომანის ცენტრალურ დადებით გმირად გამოყვანა ანტისემიტიზმისა და რასიული თეორიის ბატონობის პერიოდში გაბედული გამოწვევა იყო გერმანელი ფაშისტების მისამართით.

თომას მანის იდეურ-მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია ლიბერალიზმიდან და კონსერვატიზმიდან დემოკრატიზმსა და რადიკალურ ჰუმანიზმამდე მხატვრულ შემოქმედებაში ყველაზე რელიეფურად სწორედ „იოსებში“ ჩანს. ნაწარმოები, განსხვავებით მწერლის ადრინდელ რომანთაგან, სოციალური სამართლიანობისათვის ბრძოლის პათოსითაა გამსჭვალული.

„ბიბლიაში“, როგორც ცნობილია, ზუსტად არაა მითითებული, თუ რა ეპოქაში ცხოვრობდა იოსები ეგვიპტეში, ანდა რომელი ფარაონი მართავდა მაშინ ქვეყანას. ამბისათვის კონკრეტულობისა და მეტი რეალისტურობის მინიჭებისათვის თომას მანი იოსების ეგვიპტეში ყოფნის დროდ იღებს გარკვეულ ეპოქას; ამავე დროს, ფარაონს, რომელმაც იოსები შეივრდომა, განსაზღვრულობა-გარკვეულობას სძენს. თომას მანმა გაიზიარა ორიენტალისტ ჰუგო ვინკლერის ჰიპოთეზა, რომლის მიხედვით ბიბლიური იოსები იგივე ისტორიული იანჰამეა, მეფისნაცვლის სახით რომ მართავდა პალესტინას ეგვიპტის ფარაონ ამენჰოტეპ IV დროს (იხ. Käthe Hamburger, „Thomas Mann's Roman, Joseph und seine Brüder“, 1945, Stockholm, S. 154).

ამრიგად, თომას მანმა იოსების ცხოვრების დროდ შეგნებულად აირჩია ამენჰოტეპის ეპოქა (ეგვიპტის მე 18 დინასტიის ბოლო პერიოდი. ამენჰოტეპ III—1411—1375 და ამენჰოტეპ IV—1375—1352), რათა მრავალი რამ ბიბლიური იოსების ისტორიაში დამაჯერებელი, მხატვრულად დასაბუთებული და კანონზომიერი გაეხადა.





სწორედ ამ დროს ეგვიპტეში შეირყა ძველი ადამიანის ფესვები, ტრადიციები და ცხოვრების წესი, შესუსტდა ნაციონალური ცრურწმენები. ეგვიპტელი ადამიანი მხოლოდ ეგვიპტელს უწოდებდა, ეხლა ის დაინტერესდა მეზობელი ხალხებით, მათი კულტურითა და ცხოვრებით. ამ პერიოდში ტოლერანტულად განეწყვნენ უცხოელებისა და უცხოურისადმი, უფრო მეტიც, მოღალად შემოვიდა და პეწად ითვლებოდა უცხო სიტყვების (ბაბილონურის, ქანაანურის) ხმარება.

ასეთი ისტორიული სიტუაცია შესაძლებელს, ბუნებრივს, დამაჯერებელს ხდის იოსების—არაეგვიპტელის დაწინაურებას და ამალგებას ეგვიპტეში. ის ფაქტი, რომ იოსები აზიელი სემიტი იყო, მისთვის არ წარმოადგენდა დაბრკოლებას წინსვლაში (იხ. Käte Hamburger, S. 77, აგრეთვე Hans Eichner, S. 82).

რომანში იოსების ხასიათის ჩამოყალიბებაა ნაჩვენები, მისი პიროვნების ევოლუცია: თავდაპირველად ის ინდივიდუალისტი, ეგოცენტრიკოსი, თავის თავზე შეყვარებული, ადამიანებისაგან გამოთიშული, ნარცისიზმით შეპყრობილი ყმაწვილია. მას აქვს ღვთისრჩეულობის გრძნობა, რაც მის სიამაყესა და ამპარტავნებას ასაზრდოებს; იოსებს გულწრფელად სჯერა, რომ ყველას ის საკუთარ თავზე უფრო უყვარს, თანდათანობით მრავალი ხიფათისა და ჭირსახადელის გავლის შემდეგ იოსები ხდება თავმდაბალი, უპრეტენზიო, ჰუმანიური, სხვა ადამიანებისათვის თავდადებული საზოგადოებრივი პიროვნება.

იოსების პიროვნება სხვა მიმართულებითაც განიცდის განვითარებას. ნაწარმოების დასაწყისში იოსები მეოცნებე, რელიგიური სპეკულაციებითა და ჭვრეტით გატაცებული, ექსტატიური ნატურაა, ერთი სიტყვით, ტიპური „ხელოვანი“, რომელიც ცხოვრებასთან, სინამდვილესთან არ გრანობს კავშირს. დროთა განმავლობაში იოსები, ინარჩუნებს რა თავის სულიერ და ინტელექტუალურ უპირატესობას, ხდება პრაქტიკოსი, ცხოვრების ორომტრიალში აქტიურად ჩაბმული საზოგადო მოღვაწე.

„იოსებში“ თ. მანი ძღვეს იმ წინააღმდეგობას, რომელიც აქამდე მის ნაწერებში „ბიურგერსა“ და „ხელოვანს“ შორის არსებობდა. იოსები სულიერი კულტურის მქონე, მწიგნობარი, განათლებული და ინტელექტუალური ადამიანია. ამავე დროს ის არაა მოკლებული პრაქტიკულ დერიტასაც. მასში მიღწეულია „Geist“-ისა და „Tat“-ის, თეორიულობისა და პრაქტიკულობის, „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრების“ სინთეზი (ამდენად თ. მანის „იოსები და ძმანი მისნი“ გარკვეულ პარალელს წარმოადგენს ჰაინრიჰ მანის „ანრი მეოთხისას“). თომას მანმა ამ ნაწარმოებში გადალახა შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ზეგავლენა, რომელთა მიხედვით, ყოველი კაცი ცალმხრივობისთვისაა განწირული: ის ან „სულის“ ან „ცხოვრების“ („ბუნების“) ადამიანია. იოსები ერთდროულად არის მშვენიერი და ბრძენი, ჯანმრთელი და ჭკვიანი.

„იოსები და ძმანი მისნი“ თავისებურ ფაუსტურ მოტივზეა გაშლილი: გოეთეს ფაუსტივით, რომელიც ევოლუციას განიცდის ინდივიდუალიზმიდან და ეგოცენტრიზმიდან ჰუმანიზმსა და კოლექტივიზმამდე, იოსებიც, თავდაპირველად ასოციალური და აპოლიტიკური ნატურა, ბოლოს იქცევა დემოკრატ და სოციალურ პიროვნებად. ასევე ფაუსტივით, რომელიც ცხოვრების აზრს საზოგადოებისათვის სასარგებლო შრომაში, კაცობრიობის მატერიალური კე-



თილდღეობისა და სოციალური ბედნიერებისათვის ყოველდღიურ ბრძოლაში პოულობს, იოსებიც არსებობის მიზანს ხალხისადმი სამსახურში, პროგრესული სოციალური და ეკონომიური გარდაქმნების განხორციელებაში ხედავს. იოსები ეგვიპტის მეურნეობის მინისტრი ხდება, ფაქტიურად პირველი კაცი ქვეყანაში.

ის მდიდრებს ფარაონზე დამოკიდებულად ხდის (აბსოლუტიზმის გარკვეული ფორმა), ატარებს დემოკრატიულ, სოციალურ და ეკონომიურ რეფორმებს, ეხმარება ღარიბებს. როდესაც ეგვიპტეში გაჭირვების წლები დადგა, გვალვიანობა და ამის გამო შიმშილობა დაიწყო, იოსები ღარიბ ხალხს უფასოდ ურიგებდა პურს (აღსანიშნავია, რომ არც „ბიბლიაში“ და არც „ყურანში“ იოსების ღარიბთა ასეთი შემწყნარებლობის შესახებ არაფერია ნათქვამი).

„იოსების“ III და IV ტომს შორის თ. მანმა დაწერა ახალი რომანი „ლოტე ვაიმარში“ („Lotte in Weimar“, 1939 წ.).

რომანი მოხუცებული გოეთეს ცხოვრებას შეეხება. ნაწარმოებს გამოკვეთილი სიუჟეტი არა აქვს: ვაიმარში მცხოვრებ მწერალს ესტუმრება მისი ახალგაზრდობის ერთ-ერთი სიყვარული, შარლოტე ფონ ბუფი, რომელსაც გოეთემ „ვერთერში“ ლოტეს სახით უკვდავი ძეგლი აუგო.

ნაწარმოებში თითქმის სრულებით არაა მოქმედება, ამბები, შემთხვევები, თითქმის მთელი რომანი შედგება გრძელი საუბრებისაგან, რომელთაც სხვადასხვა პერსონაჟები ლოტესთან აწარმოებენ გოეთეს შესახებ.

დიდი ადგილი უკავია, აგრეთვე, თვითონ გოეთეს ფიქრების, აზრების, განცდებისა და გრძნობების გადმოცემას (ამ მხრივ აღსანიშნავია რომანის ცნობილი VII თავი).

მიუხედავად იმისა, რომ შინაარსისა და მასალის მიხედვით „იოსებსა“ და „ლოტეს“ შორის განსხვავება დიდია, მაინც მათ საერთო იდეურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძველი აქვთ. ამ ნაწარმოებშიც, მსგავსად „იოსებისა“, თ. მანმა დაძლია წინააღმდეგობა „სულსა“ და „ბუნებას“, „ხელოვნებასა“ და „ცხოვრებას“ შორის. თ. მანის გოეთე, ისევე როგორც იოსები, წარმოადგენს სინთეზს „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრებისა“, „სულისა“ და „ბუნებისა“, თეორიისა და პრაქტიკისა; მას ძალუძს აბსტრაქტული აზროვნება და, ამავე დროს, უაღრესად ახლოსაა ბუნებასთან, სინამდვილესთან, ცხოვრებასთან. თეორიული აბსტრაქციები არ აჩლუნგებს გოეთეს პრაქტიკულ ფხვს.

რომანში წინა პლანზეა წამოწეული ვაიმარელი ბრძენის ინტერნაციონალიზმი, მისი ბრძოლა შოვინიზმისა და ნაციონალიზმის, აგრეთვე ურბატრიოტიზმის წინააღმდეგ. ამით ავტორი გოეთეს ნათელ ფიგურას უპირისპირებს შოვინისტ და რასიული თეორიით მოზამაშულ ნაციისტებს, რომლებიც ბიოლოგიურ სიძულვილს ქადაგებდნენ არაგერმანელებისა და „არაარიელებისადმი“. თ. მანს სურს გონს მოიყვანოს, გამოაფხიზლოს, თვალები აუხილოს ფაშისტური ნარკოზით გაბრუებულ გერმანელ ახალგაზრდობას, რომელსაც დღენიადაც წამლავდნენ ანტისემიტიზმითა და კაცთმოძულეობის იდეებით.

1940 წელს თომას მანმა გამოაქვეყნა ნოველა „შეცვლილი თავები“ („Die vertauschten Köpfe“), რომელსაც საფუძვლად დაედო ინდური ლეგენდა ორი მეგობრისა და ერთი შეყვარებულის შესახებ. მწერალი აქაც თავის





ძირითად პრობლემას ამუშავებს „ხელოვნება“ — „ცხოვრებისა“ ანუ „მეცნიერება“ და „ბუნების“ ანტითეზის შესახებ. ორ მეგობარს, 19 წლის ნანდასა და 21 წლის შრიდამანს შეუყვარდებათ ვიწრომხრებიანი, მაგრამ განიერთეძობიანი მშვენიერი ზიტა. ნანდას ლამაზი და ჯანსაღი ტანი აქვს, მაგრამ სახე მისი უმეტესელო და უშნოა (სიმბოლიურად ეს იმას ნიშნავს, რომ ნანდა ფიზიკურად ძლიერი, ჯანიანი, მაგრამ გონებრივად და სულიერად განუვითარებელ-დაუხვეწელია), შრიდამანს კი მშვენიერი მეტყველი სახე და მახინჯი, ჩავარდნილ-მკერდიანი და ოდნავ მუცელგამობერილი სხეული აქვს (სიმბოლიურად ეს სულიერ დახვეწილობასა და ფიზიკურ სისუსტე-უმწიკობას ნიშნავს). ზიტა შრიდამანს მიყვება ცოლად. მაგრამ ქალს მუდამ თვალწინ უდგას ნანდას დაკუნთული ტანი, მისი მოსხლეტილი, ბანჯგვლიანი ფეხები... ის ნატრობს ნანდას... ზოგჯერ შრიდამანთან მწოლარეს ნანდას სახელი წამოცდება ხოლმე. შრიდამანი ვეღარ გაუძლებს ამდენ ტანჯვას და თავს იკლავს. თავს იკლავს ნანდაც, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ მას თავდავიწყებით უყვარს ზიტა, არ უნდა უღალატოს მეგობრობას. გაუბედურებული ზიტაც თავის მოკვლას აპირებს, რომ ნაყოფიერების ქალღმერთის ხმა შემოესმება, რომელიც მას თვითმკვლელობას აუკრძალავს. ის ზიტას მიცვალებულთა გაცოცხლებას პირდება. საკმარისია ზიტამ აიღოს მათი თავები და მიადგას სხეულებს და ისინი გაცოცხლდებიან. სიჩქარისაგან ზიტა საბედისწერო შეცდომას უშვებს: შრიდამანის თავს ადგამს ნანდას სხეულზე და ნანდას თავს შრიდამანის ტანზე. მაგრამ ზიტა კმაყოფილი და ბედნიერია: ის ეხლა ცოლია შრიდამანის თავისა და ნანდას ტანისა. ნანდას თავი და შრიდამანის ტანი კი განდევილად აღიკვეთება. ზიტას ქმარი სინთეზია „სულისა“ და „ბუნების“, „სულიერობის“ და „ცხოვრების“. ზიტას ქმარი სახითაც და სხეულითაც მშვენიერია. მაგრამ თანდათანობით თავის გავლენით ტანი ემსგავსებოდა შრიდამანის სხეულს, ე. ი. ბრუნდებოდა ძველი მდგომარეობა. ასევე ნანდას ტანი ცვლიდა შრიდამანის თავს: შრიდამანის სახის ნაკვთები უხეშდებოდა, მახინჯდებოდა.

ზიტა ისევ იტანჯებოდა, ის ფიქრობდა, რომ ასეთივე ცვლილება მოხდებოდა ნანდაში (უკეთ, ნანდას თავსა და შრიდამანის სხეულში), ე. ი. ნანდას უშნო სახე განატიფდებოდა, ხოლო შრიდამანის სუსტი ტანი გამაგრდებოდა. როცა მისი ქმარი სავაჭრო მოგზაურობაში იყო, ზიტა გაემართა ნანდას საძებრად. ისინი შეხვდებიან ერთმანეთს; მართლაც, ნანდას სახე დახვეწოდა, ხოლო სხეული გამაგრებოდა. მათ ვერ შეიკავეს თავი და იალერსეს. მათი ბედნიერება ერთი დღე-ღამე გრძელდებოდა, შეყვარებულთ მიაგნო შრიდამანმა. მეგობრებმა გადაწყვიტეს, ერთმანეთი მოეკლათ მახვილებით. დაანთეს კოკონი, რომელზეც დაწვეს გულგანგმირული შრიდამანი და ნანდა. ცეცხლში ჩავარდა და დაიწვა ზიტაც. მაგრამ მას დარჩა ვაჟი, რომელიც ფიზიკურად ძლიერი, ამავე დროს ჭკვიანი და სულიერად დახვეწილი მამაკაცი დადგა. ამრიგად, მხოლოდ მათ საერთო შვილში მოიხსნა წინააღმდეგობა „სულსა“ და „ბუნებას“ შორის და მიღწეულ იქნა სინთეზი „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრებისა“.

1947 წელს დაიბეჭდა თომას მანის რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“ („Doktor Faustus“).



ეს რომანი სიუჟეტურ, აგრეთვე გარკვეულ იდეურ-თემატიკურ ნათესავობას ამჟღავნებს როგორც გოეთეს „ფაუსტსა“, ასევე ხალხურ წიგნთან დოქტორ ფაუსტუსის შესახებ. ავტორის მიერ ნაწარმოები ჩაფიქრებულია როგორც თავისებური პარალელი გოეთეს ტრაგედიისა. ორივეგან ცხოვრების აზრის ძიებაა, ორივე ნაწარმოებში ნაჩვენებია პიროვნების განვითარება, ცხოვრების გზა. თომას მანის რომანის ცენტრალური პერსონაჟი, აღრიან ლევერკიუნი XX საუკუნის ფაუსტია, მაგრამ ფაუსტი, რომელსაც ახალი ეპოქის გავლენით დაუკარგავს მრავალი თვისება ფაუსტური პიროვნებისა, გოეთეს ფაუსტი კაცობრიობის უკეთესი მომავლისათვის იბრძოდა, ბედნიერებას ხალხისადმი სამსახურში ხედავდა, თავისებური უტოპიური სოციალიზმის იდეას ისახავდა; „ფაუსტში“ აღმავალი საზოგადოების ინიციატივანი, შემოქმედებითი, წამომწყები სულია გაბატონებული. მაგრამ ეს იყო ბურჟუაზიული საზოგადოების ვარიანტი. თომას მანის აღრიან ლევერკიუნი, რომელსაც ცხოვრება ბურჟუაზიული სამყაროს მწუხრში უხდება, ინდივიდუალისტი, ეგოცენტრიკოსი და ასოციალური ნატურაა. გოეთეს ფაუსტი იმედის თვალთ შეჰყურებდა მომავალს, სწამდა ადამიანთა საყოველთაო ბედნიერების აღრე თუ გვიან დადგომა. თომას მანის აღრიან ლევერკიუნი უკიდურესი პესიმიისტი და სკეპტიკოსია, ნიჰილისტი და ცინიკოსი. ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ფარგლებიდან თავდაუღწეველ ამ ხელოვანს სამყაროს აღსასრული მოახლოვებული ესახება, საკაცობრიო კულტურისა და ცივილიზაციის დაღუპვა გარდუვალი ეჩვენება. ამიტომ „დოქტორ ფაუსტუსში“ გაბატონებულია დაცემულობის, დებრესიის, სამყაროს აღსასრულის გრძობა.

ასეთი უძირო პესიმიზმი და სასოწარკვეთილება თ. მანის ნაწარმოებში კაპიტალისტური სამყაროს სოციალურ-პოლიტიკურმა განვითარებამ გამოიწვია. თ. მანი დარწმუნდა, რომ ჭეშმარიტი ჰუმანიზმი, დემოკრატიზმი, მშვიდობისმოყვარეობა შეუთავსებელია კაპიტალისტურ სისტემასთან. თომას მანი მიხვდა, რომ კაპიტალისტური სამყაროს შიგნით ჰარმონიული, სრულქმნილი ადამიანის არსებობა ილუზია და მირაჟია, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანები ცალმხრივობისთვის არიან განწირულნი.

ამდენად, „იოსებსა“, აგრეთვე „ლოტეს“ შემდეგ „დოქტორი ფაუსტუსი“ იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ერთგვარი უკანდახევაა. „დოქტორი ფაუსტუსი“ ძლიერია თავისი ნეგატიური პათოსით, კაპიტალისტური სამყაროს სოციალური და კულტურული წყლულების ჩვენებით, მაგრამ მასში სრულებით არაა მოცემული პოზიტიური იდეალი, თუნდაც ისეთი სახითა და ისეთი დოზით, როგორც ეს „იოსებსა“ და „ლოტეშია“. მაგრამ ჰაინრიხ მანსა და სხვა გერმანელი კრიტიკული რეალისტებივით თომას მანმაც პოზიტიური იდეალი მხოლოდ წარსულში ჰპოვა; „სულისა“ და „საქმის“, „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრების“ სინთეზი მწერალმა მხოლოდ ისტორიაში განახორციელა. რეალისტურმა ბუნებამ არ მისცა თომას მანს საშუალება თანადროულ ბიურგერულ დასავლეთში შეექმნა ილუზორული იდეალი ჰარმონიული, უნივერსალური ადამიანისა.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ კვლავ მწვავედ დგება ხელოვნება-ცხოვრების ურთიერთობის საკითხი, როგორც გადაუწყვეტელი ანტითეზა. აღრიან ლევერკიუნი ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი, სინამდვილესთან დაუკავშირებელი,





თავის თავში ჩაკეტილი, ადამიანებისაგან იზოლირებული ხელოვანი მისი, სიყრმისა და მოწიფულობის მეგობარი ზერენუს ცაიტბლომი, რომელიც მოგვითხრობს მის ისტორიას, აღნიშნავს ადრიანის შესახებ, — მას სიყვარული არ შეეძლო, თავის სიცოცხლეში, ალბათ, ერთი ქალი (ამ ქალში, საფიქრებელია, ზერენუსი შვეიცარიელ ფრანგ მარიას გულისხმობს) და ერთი ბავშვი (ამ ადრიანის დისწული პატარა ნებომუკი იგულისხმება, რომელზეც კიდევ ვილაპარაკებთ) უყვარდაო... ეს იყო და ეს... ადრიან ლევერკიუნის ინდიფერენტიზმი გარემოსა და გარშემო მყოფთაღმე იმდენად ძლიერი იყო, რომ მისი მეგობრის გადმოცემით, ის ხშირად საკუთარ თავში ჩაღრმავებული, ვერც კი ამჩნევდა, რა ხდებოდა მის ირგვლივ, არავითარ რეაგირებას არ ახდენდა... ადრიანი არავის არ უშვებდა ახლოს, ყველასთან დისტანცია ეჭირა; დამახასიათებელია, რომ იგი ძალიან იშვიათად თუ მიმართავდა თანამოსაუბრეს სახელით; — ცაიტბლომს ეს აფიქრებინებს, იქნებ მას არც კი ახსოვდნა ცნობ-მეგობრების სახელებიო. ზერენუსი წერს: „მის განმარტობას უფსკრულს შევადარებდი, რომელშიაც გრძნობები, მას რომ უნაწილებდნენ, უხმაუროდ და უკვალოდ იკარგებოდა. მის გარშემო სიცივე იგრძნობოდა...“ ადრიანს ჯერ კიდევ სიყრმეში დაეკარგა ინტერესი რაიმესადმი, მას არ იტაცებდა ახლის გაგება, ახალი რაიმეს ნახვა, ახლის განცდა; არც მდგომარეობის გამოცვლა იზიდავდა, არც ახალი შთაბეჭდილებები... დასვენებაც კი ეზარებოდა. დასცინოდა იმ ადამიანებს, რომლებიც განუწყვეტლივ ისვენებენ, ჯანმრთელებიან, მზით იწვებიან, თითქოს ამას რაღაც აზრი ჰქონდეს. — დასვენება, იტყოდა ხოლმე ლევერკიუნი, იმათთვისაა, რომელთაც ნამდვილად სრულებით არ ესაჭიროებათ. არ აინტერესებდა მას არც მოგზაურობა. ერთხელ მან მისწერა ცაიტბლომს, რომ ეძებს ისეთ კუთხეს, სადაც არ იქნებიან ადამიანები და შეეძლება ესაუბროს საკუთარ თავს და საკუთარ ყისმათს. ის ანაქორეტივითი ცხოვრობს, მუსიკაა მისთვის ყველაფერი, მუსიკით სუნთქავს, მუსიკით სულდგმულობს. მაგრამ მისი მუსიკა არაა განკუთვნილი ხალხისათვის, ხალხის სულის აღსაზრდელად, ადამიანთა სულიერი და მორალური სამყაროს ჩამოყალიბებისათვის, მისი მუსიკა ძრწოლისა და შემფოთებულობის, უიმედობისა და განწირულების გამოხატულებაა. ის საშუალებაა კომპოზიტორისათვის გულის მოხებისა და ესთეტიური ტკბობისა — სხვა ფუნქცია ადრიან ლევერკიუნის მუსიკას არ ეკისრება.

ადრიან ლევერკიუნი ჰანო ბუდენბროკის, ტონიო კროვერის და სხვა „ხელოვანთა“ ხაზის გაღრმავება-გაგრძელებაა, მეორე მხრივ, იგი (ისევე როგორც თომას მანის სხვა „ხელოვანები“) ძველი მელანქოლიკოსების, „მსოფლიო სევდით“ შეპყრობილი ინდივიდუალისტების, ე. წ. „ზედმეტი ადამიანების“ ახალ სახეცვლილებას, ახალ ვარიაციას წარმოადგენს. პირდაპირი ხაზის გავლება შეიძლება ვერთერიდან, მანფრედიდან და სხვა ჰიპოქონდრიკოსებიდან ადრიან ლევერკიუნამდე.

აქამდეც აღუწერია, როგორც დავინახეთ, თომას მანს „ხელოვანის“ ტრავიკული ბედი, მაგრამ არც ერთ ადრინდელ ნაწარმოებში არ გამოუხატავს მას ისეთი აბსოლუტური უპერსპექტივობა, ისეთი მჭმუნვარე განწყობილება, როგორსაც მოუცავს „დოქტორ ფაუსტუსის“ მთავარი გმირი — ადრიან ლევერკიუნი.



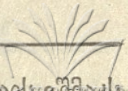
ადრიანის მუსიკა წარმოადგენს პაროდისა, დაცინვას თვით მუსიკისა და მის მშვენიერად გრძნობს თვითონ კომპოზიტორი. ადრიანი იყენებს გროტესკს, დისონანსებს, მუსიკალურ პარადოქსებს; მისი მუსიკა ატონალურია. ლევერკიუნი ერთგან აღნიშნავს, რომ ირგვლივ ყველაფერში კომიკურს, სასაცილოს, უპატივცემულობის აღმძვრელს ვამჩნევო. მის მუსიკალურ ნაწარმოებთა შინაარსი ძრწოლისა და საშინელების განცდაა, ცინიზმი და სკეპტიციზმი.

თუ თვით რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“ თავისებური პარალელი და ამგვე დროს გაბათილება-შარყოფაა გოეთეს „ფაუსტისა“, ადრიან ლევერკიუნის უკანასკნელი ნაწარმოები „ფაუსტის გოდება“ ერთგვარი პარალელი და კიდევ უფრო მეტად შარყოფა და პაროდიაა ბეეტჰოფენის მეცხრე სიმფონიისა. თუ ბეეტჰოფენის მეცხრე სიმფონიაში გამოხატულია გმირული და ოპტიმისტური სწრაფვა უკეთესი მერმისისაკენ, ლევერკიუნის კანტატაში გადმოცემულია დაცემულობის, ღრმა პესიმიზმისა და უნაპირო უიმედობის გრძნობა (თვითონ ლევერკიუნიც შეგნებულად უპირისპირებს თავის კანტატას ბეეტჰოფენის მეცხრე სიმფონიას).

ერთი მხრივ, ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება რამდენადმე იმეორებს გოეთეს ფაუსტის ისტორიას. ფაუსტივით ისიც ეშმაკთან ღებს ხელშეკრულებას, რათა მისი შემწეობით ჩასწვდეს მუსიკის სიღრმეს (ეშმაკი ამ შემთხვევაში სმობოლოა დაცემულობის, დეკადანსის, პათოლოგიურობის, მისტიკისა და ავადმყოფობის. მასთან შეთანხმება, პაქტის დადება ნიშნავს ადრიანის ხელოვნების დაქვემდებარებას დეკადანსისა და პათოლოგიისადმი. ეშმაკთან ადრიანის საუბარი ჰალუცინაციის სახეებშია გადმოცემული); ადრიან ლევერკიუნის საუბარი ეშმაკთან, ერთი მხრივ, ივან კარამაზოვის ბაასს მოგვაგონებს სატანასთან, მეორე მხრივ, გოეთეს ფაუსტის პირველ შეხვედრას მეფისტოფელთან. გოეთეს „ფაუსტის“ ეფფორიონი, როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, უდრის თომას მანის „ფაუსტუსის“ პატარა ნეპომუქს, ადრიანის დისწულს, რომელიც ეფფორიონივით ადრე იღუპება. ბოლო ხანებში ადრიან ლევერკიუნი შეეთვისა და შეეჩვია თავის პატარა დისწულს, ეხოს ანუ ნეპომუქს, რომლის პროტოტიპი თომას მანის შვილიშვილი პაწია ფრიდოლინი (ფრიდო) იყო. ნეპომუქი გასაოცარი სილამაზისა და მომხიბლაობის ბიჭუნაა. ის დამ გამოუგზავნა ადრიანს სოფელში, მთის ჰაერი მოუხდებო. მოულოდნელად ბავშვის საშინელი სენი შეეყარა (როგორც შემდეგ გამოირკვა, მენინგიტი). ადრიანი ისედაც მომზადებული იყო ფსიქიკური აშლილობისათვის, საკმარისი იყო პატარა ბიჭვი და მისი ნერვები ველარ გაუძღებდნენ... ასეთი ბიჭვი აღმოჩნდა პატა ნეპომუქის აუტანელი ტანჯვა და შემდეგ სიკვდილი, რაც თომას მანის მიერ შემადრწუნებელი სიძლიერითაა აღწერილი. ადრიანს აეკვიტა აზრი, რომ ბავშვის სიკვდილი მისი ბრალი იყო... ლევერკიუნი მთლად გაუკაცურდა, ქალაქში აღარ ჩადიოდა, შინ აღარავის აღარ ღებულობდა, საშინაო ტანსაცმელს აღარ იცვლიდა; წვერი მოუშვა. საოცარი ძალითაა დაწერილი ადრიანის გაგიჟების სცენა.

„დოქტორი ფაუსტუსი“ ეხმაურება არა მარტო გოეთეს „ფაუსტს“, არამედ, ზოგ შემთხვევაში, სიუჟეტური თვალსაზრისით მეტ სიახლოვეს ამეღავნებს ხალხურ წიგნთან. განსაკუთრებით ეს ითქმის რომანის ფინალზე.





ხალხური თქმულების ფაუსტივით თომას მანის ადრიანიც მიჰყავს ემმაკის ხელშეკრულების ვადის გასვლის შემდეგ (სიმბოლიურად ემმაკის მიერ აღწერილი მანის სულის „წაყვანა“ ნიშნავს დაცემულობისა და დეკადანსის მიერ კომპოზიტორის ფიზიკურ, აგრეთვე ფსიქიკურ განადგურებას).

როგორც ცნობილია, „ხალხურ წიგნში“ მოთხრობილია, რომ როცა ფაუსტმა იგრძნო აღსასრულის მოახლოება, თავის სახლში ვიტენბერგის მახლობლად სოფელ რიმლიჰში მიიწვია ნაცნობ-ბევობრები, გაუმასპინძლდა მათ და ბოლოს საიდუმლოებაც გაანდო, — ამ დამით ის მეფისტოფელს უნდა წაეყვანა.

ასევე, როცა ადრიანმა დაასრულა თავისი კანტატა — „ფაუსტის გოდება“, მიუნჰენის მახლობლად სოფელ პფაიფერინგში დაპატიჟა 30 ნაცნობ-მეგობარი. ყველას ეგონა, კომპოზიტორი თავის ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებს შეასრულებდა. ადრიანს გულბელი დაეკრიფა, თავი ოდნავ გადაეხარა გვერდზე და მდუმარედ იჯდა. მერე ლაპარაკი დაიწყო, ლაპარაკობდა ნელა, მიმართავდა იქ მყოფთ.

— დადგა ჩემი აღსასრულის ჟამი; თქვენ მოგიწვიეთ აღსარების მოსასმენად, — განაცხადა მან. ადრიანი არქაული გერმანულით ლაპარაკობდა... ოთახში უსიამოვნოდ შეიშმუშნენ, ზოგს ეგონა, ადრიანი ხუმრობდა...

— მალე მე ემმაკი წამიყვანს. მას სული მივყიდე. ამიტომ იყო, რომ სახელი გავითქვი როგორც კომპოზიტორმა...

— ...დადგა დრო, როცა ემმაკის შემწეობის გარეშე ხელოვნება წარმოუდგენელია. ხელოვნებას მძიმე წლები დაუდგა, ძვირფასო მეგობრებო, ხელოვნება საკუთარ თავს დასცინის. ეს ეპოქის ბრალია...

თანდათანობით შეშინებული მსმენელები ტოვებდნენ ოთახს. ადრიანი ამას ვერ ამჩნევდა, განაგრძობდა ლაპარაკს გულის სიღრმიდან.

— ჩემს გამო მოკვდა პატარა ნეპომუკი... რადგან ჩემში არის რაღაც ემმაკისეული...

ახლა გავიდა ვადა... გამოსაწვიდობებლად მოგიწვიეთ...

ადრიანი ფეხზე წამოდგა, მიცვალებულივით გათეთრებულიყო, მიუჯდა პიანინოს, ცრემლები ლაპა-ღუპით ჩამოსდიოდა ლოყებზე. მან დაიწყო დაკვრა, პირი გააღო, ეტყობა სურდა ემღერა, მაგრამ მხოლოდ გმინვა აღმოხდა.

უცებ მოცელილივით დაეცა იატაკზე... 12 საათი გრძნობაზე ვერ მოვიდა. პარალიტური შოკი დაემართა.

მეორე მხრივ, ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება ჩამოჰგავს ნიცშეს ცხოვრებას: ნიცშესავით ადრიანს ახალგაზრდობაში ლუესი ემართება, რომელიც მოწიფულობაში პროგრესულ დამბლას იწვევს, საბოლოოდ კი გაგიყვება. ადრიანის დაავადება ვენერიული ავადმყოფობით, ამ ავადმყოფობის ისტორია და მისი გავლენა ლევერკიუნის სულიერ ცხოვრებაზე და სხვა, დეტალებში იმეორებს ნიცშეს ანალოგიურ შემთხვევებს. ადრიანის სიმარტოვე, მისი უკაცურობა, ქალთუკარებლობა, მისი ცხოვრების წესი და ბოლოს მისი გაიყვება აშკარად იწვევს ნიცშეს რემინისცენციებს (იხ. Peter de Mendelssohn, S. 16 და Hans Eichner, S. 98). ნიცშე გრძნობდა ბიურგერული ეპოქის აღსასრულის მიახლოებას და ცდილობდა მის არიდებას. ნიცშე იყო ბიურგერული დასავლეთის ყველაზე ღრმა დეკადენტი, მიუხედავად მისი ვითომცდა-



დეკადანსის წინააღმდეგ გალაშქრებისა. ნიცემ „ჰენზარიტების“ თავისუფლებით, აგრეთვე ევროპის „დემოკრატიზმისაგან“ განკურნების ცდით გარკვეულად შეუწყო ხელი ნაციზმის აღმოცენებას. ამდენადაა გამართლებული მისი და ადრიანის თავისებური იდენტიფიცირება.

და ბოლოს, ადრიან ლევერკიუნი გერმანიის სიმბოლოდაც გვევლინება. 1945 წელს თავისი დაბადების 70 წლისთავთან დაკავშირებით ვაშინგტონში თომას მანმა წარმოსთქვა სიტყვა: „გერმანია და გერმანელები“ („Deutschland und die Deutschen“); მან განაცხადა: „თქმულებისა და პოემის უდიდესი შეცდომაა ის, რომ ისინი ფაუსტს მუსიკასთან არ აკავშირებენ. ის მუსიკალური უნდა ყოფილიყო, ფაუსტი მუსიკოსი უნდა ყოფილიყო... მუსიკა... სინამდვილისაგან ყველაზე დაშორებული, და ამავე დროს ყველაზე ვნებიანი ხელოვნებაა, აბსტრაქტული და მისტიკური. თუ ფაუსტი გერმანული სულის წარმომადგენელია, მაშინ ის აუცილებლად მუსიკალურიც უნდა იყოს, რადგან აბსტრაქტული და მისტიკური, ე. ი. მუსიკალურია გერმანელის დამოკიდებულება სამყაროსადმი“ (იხ. Thomas Mann, Gesammelte Werke, 12. Bd. Aufbau—Verlag, 1955, S. 559); რასაკვირველია, აქ ჩვენ თომას მანს ყველაფერში ვერ დავეთანხმებით (განსაკუთრებით მცდარია მსჯელობა მუსიკის მისტიკურობის შესახებ), მაგრამ ამჯერად ჩვენ არ გვინტერესებს მწერლის აზრი მუსიკის შესახებ. ჩვენთვის აქ საინტერესო ისაა, რომ თომას მანს ადრიან ლევერკიუნი გერმანიის სიმბოლოდ ჰყავს გააზრებული. და მართლაც, ადრიანის პაქტი ეშმაკთან უდრის გერმანიის პაქტს ფაშიზმთან. ადრიანის თანდათანობითი დაცემა, მისი ფსიქიკური შეშლილობის გაღრმავება—ეს გერმანიის თანდათანობითი დაშვება ნაციზმის მოლიბულ გზაზე, გერმანელების თანდათანობითი გადაგვარება და გაგიჟება ფაშისტური კაცთმოძულე და ბარბაროსული იდეებით...

ადრიანი ცდილობს თავისი ხელოვნება მილიანად დაუქვემდებაროს ირრაციონალურ, მისტიკურ ძალებს; ადრიანი გონებას კარგავს და სწორედ მაშინ ქმნის თავის ყველაზე საყვარელ და მნიშვნელოვან მუსიკალურ ნაწარმოებს—„ფაუსტის გოდებას“; სიმბოლიურად ეს უნდა გავიგოთ, როგორც გერმანიის დაქანება ირრაციონალიზმის, მისტიკის, უგონობისა და ობსკურანტიზმის უფსრულისაკენ ნაციტური რეჟიმის ბატონობისას.

ადრიან ლევერკიუნი 1940 წელს მიიცვალა და სწორედ ამ წელს გახდა აშკარა ფაშისტური გერმანიის განწირულება, მისი მიახლოება გარდაუვალ კრაახთან.

მაშასადამე; რომანში რამდენიმე პლანია. ერთ სიბრტყეზე ვითარდება ფაუსტ—მეფისტოფელ—ელენე—ეფფორიონის ხაზი, მეორეზე—ფრიდრიჰ ნიცშეს მოტივი, მესამეზე—საკუთრივ გერმანიის სიმბოლიური ისტორია, რომელმაც პაქტი დადო ეშმაკთან (ნაციზმთან) (იხ. Peter de Mendelssohn, S. 27).

„დოქტორ ფაუსტუსის“ ენა უაღრესად მრავალფენოვანი და ნაირფეროვანია. იგი რომანის სიგრძეზე ათასგვარად იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ რის შესახებაა ნაწარმოებში თხრობა. ალაგ-ალაგ თანამედროვე გერმანული გადადის არქაულ, შუა საუკუნეების გერმანულ მეტყველებაში. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, ამას აქვს არა მარტო თავისი ფილოლოგიური, არამედ ფსიქოლოგიური აზრიც. ერთი მხრივ, ეს არის „ხალხური წიგნის“ ენა,





რათა ამით აღდგენილ იქნას ძველი მაგისა და სასწაულმოქმედის ეპოქის კლო-  
ლორიტი. აღრიანის ეშმაკთან საუბარი „ხალხური წიგნის“ ენითაა წარმოქმნი-  
ლი (განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხშირად გამეორებული გამოთქმა „weistu  
was so schweig“). მეორე მხრივ, შუა საუკუნეების სტილი არის აღრიანის  
არსების ორგანული ნაწილი. ის ამ ფსიქოპათს გამოჰყოფს, გამოთიშავს თა-  
ნადროლობიდან: ლევერკიუნის თავისი ამ არქაული ენითაც ემიჯნება თანა-  
დროულ ადამიანებს, სინამდვილესა და ცხოვრებას.

და ბოლოს, შუა საუკუნეობრივი ენა ქმნის შუა საუკუნეების ატმოსფე-  
როსა და კოლორიტს, რაც შეესაბამება ფაშისტური გერმანიის გადაჩეხვას  
შუასაუკუნეობრივ ბარბაროსობაში.

ზერენუს ცაიტბლომი თავის მოგონებებს აღრიან ლევერკიუნზე მაშინ  
წერდა, როცა მოკავშირეთა თვითმფრინავები II მსოფლიო ომის დროს ყუმ-  
ბარებს უშენდნენ გერმანიის ქალაქებს, მათ შორის მიუნჰენსაც, სადაც ზერე-  
ნუსი ცხოვრობს. ცაიტბლომი ალაგ-ალაგ წყვეტს ხოლმე თხრობას ლევერ-  
კიუნის შესახებ და თავის შეხედულებებს გამოთქვამს სხვადასხვა პოლიტიკურ  
საკითხებზე. ცაიტბლომი უსაზღვრო სიძულვილითაა გამსჭვალული გერმანელი  
ნაცისტების მიმართ, რომელთაც გერმანია კატასტროფამდე მიიყვანეს.

1951 წელს გამოვიდა თომას მანის უკანასკნელი დამთავრებული რომანი  
„რჩეული“ („Der Erwählte“), რომლის ფაბულა აღებულია „Gesta Romano-  
rum“-ის ერთ-ერთი ლეგენდიდან (ლეგენდა რომის პაპ გრეგორიუსის შე-  
სახებზე).

მწერალი, როგორც თვითონ აღნიშნავს, მოიხიბლა გრეგორიუსის ლეგენ-  
დით და გადაწყვიტა შეექმნა მისი ახლებური, თანადროული, სტილიზებული  
რედაქცია. თომას მანს, რომელიც გრძობდა ბიურგერული ხანის დასასრულს,  
და, მაშასადამე, ბიურგერული ცივილიზაციისა და კულტურის აღსასრულსაც,  
უყვარდა, რაც არაერთხელ დაუწერია და განუცხადებია, აღრინდელი ნაწარ-  
მოებების, თემებისა და სიუჟეტების პაროდირება. და თუ თომას მანის  
„დოქტორი ფაუსტუსი“ ერთგვარი პაროდიაა გოეთეს „ფაუსტისა“, ასევე  
„რჩეული“ პარტმან ფონ აუეს „გრეგორიუსის“ პაროდიად გვევლინება. ბიურ-  
გერული ეპოქის დასიზე ბიურგერულ კულტურულ ღირებულებათ, ბიურგერ-  
ულ ცივილიზაციას აზრი, ფასი ეკარგება და პატიოსანი ბიურგერული მწერ-  
ლები, მათ შორის თომას მანიც, გვიჩვენებენ აღრინდელი კულტურისა და  
ჰუმანიზმის გაბათილება-უარყოფას, მათ დაყვანას ad absurdum. რომანში და-  
მუშავებულია ადამიანის შინაგანი განწყობის, ზნეობრივი გარდაქმნის, შეწყა-  
ლებისა და ხსნის თემა.

რომის პაპმა გრეგორმა, რომელიც „რჩეულის“ მთავარი გმირია, განვლო  
გზა შეცოდებიდან განწყობიდან, ბოროტებიდან სიკეთემდე. გრეგორი ახალი  
ოიდიპოსია, რომელიც ძმისა და დის სასიყვარულო ურთიერთობის შედეგად  
გაჩნდა, ხოლო მერე თავისდაუნებურად საკუთარი დედის ქმრად იქცა.

გრეგორი არაადამიანური თვითგვემისა და ტანჯვის გზით (ის ზღვის  
პირას ერთ ლოდზეა დაყუდებული) ცოდვების განტეევებასა და განწყობის  
მიადწევს.

თავისი პრობლემატიკითა და მხატვრული ღირსებებით ეს ნაწარმოები  
საგრძობლად ჩამორჩება თ. მანის სხვა რომანებს.



1954 წელს თომას მანმა გამოაქვეყნა რომანი „ყალთაბანდ ფელიქს კრულს ალსარებათა“ I ტომი („Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“).

ესაა მისი უკანასკნელი და დაუმთავრებელი რომანი. ამ ნაწარმოების წერა მანს დიდი ხანია ჰქონდა დაწყებული. იდეა ყალთაბანდზე ნაწარმოების შექმნისა მწერალს აეკვიატა ჯერ კიდევ მისი შემოქმედების ადრინდელ პერიოდში, — „ბუდენბროკების“ დაწერამდეც კი. „ფელიქს კრულს“ პირველი ჩანაწერები და ესკიზები 1910 წელს მიეკუთვნება. 1922 წელს გამოაქვეყნდა ფრაგმენტი „ფელიქს კრულს ბავშვობის წლები“; 1937 წელს თომას მანმა იგივე წიგნი განვრცობილი და შევსებული სახით დაბეჭდა, ხოლო 1954 წელს გამოვიდა 2 ტომად ჩაფიქრებული დიდი რომანის I ნაწილი. მეორე ნაწილის დაწერა მწერალს აღარ დასცალდა.

„ფელიქს კრული“ თომას მანის ერთადერთი რომანია, რომელშიც ავტორი „Ich—Erzählung-ის ანუ „Ich—Aussage“-ს ფორმას იყენებს (თხრობა პირველ პირში წარმოებს).

კრიტიკულ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ „ფელიქს კრული“ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილი ავტობიოგრაფიებისა და მემუარების თავისებური ბაროდიაა (ნეტარი აგვისტინესა და რუსოს „აღსარებისა“, გოეთეს „პოეზიისა და სინამდვილისა“ და სხვ.). ეს რომანი შარლატანებისა და ავანტურისტების მოგონებების ასოციაციასაც იწვევს (ჯაკომო კაზანოვას, მანოლესკუს და სხვათა მემუარებისას)<sup>1</sup>.

ფელიქს კრულს ჰყავს მრავალი როგორც ისტორიული, ასევე ლიტერატურული წინამორბედი და „თანამომძე“: კალიოსტრო, კაზანოვა და სხვები. საქართველოში ფელიქს კრულს ლიტერატურული პარალელი მიხეილ ჯავახიშვილის კვაჭი კვაჭანტირაძეა, ხოლო ისტორიული კი—აშორდია და ბევრი სხვა...<sup>2</sup>

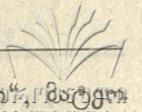
გარეგნულად ანდა უნარული სპეციფიკით „ფელიქს კრული“, როგორც ცნობილია, ე. წ. პიკარესკული რომანის სახეობას მიეკუთვნება<sup>3</sup>, რომელიც

<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ თომას მანმა, როგორც თვითონ შენიშნავს, „ფელიქს კრულს“ დაწერის იმპულსი (უთუოდ, მხოლოდ გარეგანი იმპულსი) სწორედ მანოლესკუს მემუარების კითხვისას მიიღო. მანოლესკუ იყო რუმინელი ავანტურისტი, ყალთაბანდი და ქურდი, „მოლგაწეობდა“ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში (1871—1910), თავს ასაღებდა ხან ოტრანტოს ჰერცოგად, ხან პადუას პრინცად, ზოგჯერ ლაჭავარის თავადად. ცოლად ჰყავდა გრაფის ქალი.

<sup>2</sup> საინტერესოა, რომ გერმანულ ლექსიკოგრაფს, რიჰარდ მეკელანის თავის გერმანულ-ქართულ ლექსიკონში „Hochstapler“, რასაც თომას მანი უწოდებს თვით სათაურშივე ფელიქს კრულს, ქართულად უთარგმნია „კვაჭიო“. ძალიან საინტერესო დამთხვევა და შეხვედრას! ისე, უნდა აღინიშნოს, რომ კვაჭი გაცილებით ღრმად შეიჭრა ქართულ ცხოვრებასა და ყოფაში, ქართველი ადამიანის ცნობიერებასა და მეტყველებაში, ვიდრე ფელიქს კრული გერმანულ სამყაროში. ქართულ ენაში შეიქმნა ახალი არსებითი სახელი: კვაჭი, აგრეთვე ზმნა გაკვაჭვა (საქმის გაკვაჭვა). კვაჭია და ფელიქს კრულს შედარება-შეპირისპირება ცალკე გამოკვლევის თემაა.

<sup>3</sup> პიკარო ესპანურად ყალთაბანდს, გაიძვერას ნიშნავს. პიკარესკულ რომანს გერმანიაში Schelmenroman-ს ეძახიან, რუსეთში—плутовской роман-ს. მკვლევარები აღნიშნავენ აგრეთვე „ფელიქს კრულს“ მეტ-ნაკლებ კავშირსა და სიახლოვეს მე-17 საუკუნის გერმანულ ლიტერატურასთან (ე. წ. Narrenliteratur-ასთან), სებასტიან ბრანტის, თომას მურნერის და სხვათა ნაწარმოებებთან. დადასტურებულია აგრეთვე თომას მანის ამ რომანის კავშირი ლილენშპიგელთან, როიტერის „შელმუფსკისტან“ და აიჰენდორფის „ნაცარქექიასთან“.





მე-16 საუკუნის ესპანეთში აღმოცენდა („ლასარილიო ტორმესელი“ მატეო ალემანის „გუსმან ალფარაჩელი“, კეველო ი ვილგასის „არქივანგერო“ ანუ ბუსკონის ცხოვრება“ და სხვ.).

უკავშირდება „ფელიქს კრული“, რასაკვირველია, გერმანულ პიკარესკულ რომანს, გრიმელსპაუზენის „ზიმპლიციუს ზიმპლიციიმუს“-ს (ზიმპლიციუსისა და ფელიქსის შედარება იხ. Erich Heller, „The story of an artist“, 1956). მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ გარეგნული, ჟანრული, „ტექნიკური“ მსგავსებისა და კავშირის ფარგლებში რჩება. თომას მანს სულ სხვა იდეური შინაარსი აქვს ჩადებული ამ რომანში და „ფელიქს კრულიც“ მისი შემოქმედების საერთო პრობლემატიკის სიბრტყეში ძვს.

თავდაპირველად შეგვხვთ „ფელიქს კრულის“ მხატვრულ-ესთეტიკურ თავისებურებებს. როგორც ცნობილია, თომას მანის რომანებში ეპიკური ფორმა არაა მტკიცე და გამოკვეთილი. მათში ეპიკურ ამბავს, ფაბულას, სათხრობს ერწყმის თავისებური ესეისტური ნაკადი, შინაგანი მონოლოგები და რეფლექსიები. ჩვეულებრივ თომას მანის რომანში ამბის თხრობას, თხრობით ელემენტს ნთქავს და ჩქმალავს ესეისტური განსჯა, ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური წიაღსვლები.

თომას მანის ნაწარმოების სპეციფიკაა ის, რომ პერსონაჟის ერთ, თუნდაც უმნიშვნელო, საქციელს (მცირე რამ ნამოქმედარს) თან ახლავს ვრცელი ეთიკური და ფსიქოლოგიური განმარტება-კომენტარი. თომას მანი ამბავს, მოქმედებას, მომხდარს არასოდეს „შიშვლად“, უშუალოდ არ გვაწვდის. ყოველთვის ახვევს მას ფსიქოლოგიურ-ეთიკურ-ფილოსოფიურ განსჯა-შეფასების „საბურველში“, მაგრამ ისე რომ ეს „საბურველი“ გარეგნული, მეორეხარისხოვანი და უმნიშვნელო კი არაა, არამედ არსებითი და მთავარი.

კარგად გამოხატა თომას მანის რომანთა სპეციფიკა ვალტერ ზაუპემ (იხ. მისი „Drei Wege humanistischer Menschenbildung“, კრებულში Thomas Mann zum Gedenken, 1956, Potsdam). „თომას მანის თვით დიდი რომანებიც კი ამჟღავნებენ მწერლისათვის არსებითი კრიტიკული ესეიზმის გავლენას. მათში მოწოდებული უდიდესი ცოდნა და ირონიითა თუ ნარცისიზმით გაზავებული რეფლექსია აფერხებენ მოქმედებას და ამიტომ შეუძლებელს ხდიან დიდ დრამატიულ ეფექტს“ (S. 130).

„ფელიქს კრული“ რომანთა შორის ერთგვარი გამონაკლისია თომას მანის შემოქმედებაში. მართალია, ამ რომანში არათუ უკვალოდ არაა გამჭრალი, არამედ საკმაოდ მძლავრია როგორც განმარტებითი ესეიზმის, ასევე შინაგანი მონოლოგების ელემენტი, მაგრამ მაინც, სხვა ნაწარმოებთაგან განსხვავებით, აქ მოქმედებას, ამბავთა მსვლელობას, ობიექტურ მოვლენებს, პერიპეტეებს, ფაბულის განვითარებას თითქმის თანაბარი მნიშვნელობა ენიჭება.

ამ რომანში ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური სიღრმე გამოხატვის სიმსუბუქესთანაა შერწყმული, ე. ი. მიუხედავად რომანის დრამაზოვანი შინაარსისა, ნაწარმოები იოლად, გაუჭირებლად აღიქმება მკითხველის მიერ, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მასში მოქმედებას, ამბავს, იმას, რაც ხდება საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია. მკითხველის ინტერესი იძაბება არა მარტო პერსონაჟთა განცდილისა და ნაწარმის, მათ შორის წარმოებული



დილოგების აზრობრივ და ემოციურ შინაარსისადმი (როგორც ეს თომას მანის ადრინდელ ნაწარმოებთა კითხვისას ხდება), არამედ აგრეთვე იმისადმიც, რაც ხდება და რაც თამაშდება; ეს კი თომას მანის ამ ნაწარმოებს ესთეტიკური აღქმისას ახალ „გემოს“ სძენს.

თუ თომას მანის სხვა რომანთა „გემოს“ ვასაგებად და საგარძნობად საჭიროა გარკვეული ნაკითხობა და ზოგიერთი რამის ცოდნა მეცნიერების სხვადასხვა დარგებში, აგრეთვე ინტელექტუალურ-ფსიქოლოგიური ინტერესის ქონა და ფილოსოფიურ-ეთიკურ საკითხებზე ვრცელი განსჯების მოსმენის ჩვევა, „ფელიქს კრულით“ ესთეტიკური სიამოვნების მიღება შეუძლია შედარებით არაკვალიფიციურ მკითხველსაც. მოსწრებულად ამბობს ამის შესახებ ერთი ჰელერი: „ფელიქს კრულით“ ტკბობისათვის არაა საჭირო ერუდიცია“ (იხ. E. Heller, p. 80).

... თუ თომას მანის ადრინდელ ნაწარმოებთა მთავარი გმირები მართხელა, უმოქმედო, არაპრაქტიკული „ხელოვანები“ იყვნენ, თავის უკანასკნელ დაუმთავრებელ რომანში მწერალმა ცენტრალურ პერსონაჟად გამოიყვანა „ხელოვანის“ საპირისპირო, დიამეტრალურად საწინააღმდეგო ადამიანის ტიპი, რომელშიც „ბიურგერის“, „ცისფერთვალბასა“ და „ქერას“ თვისებები კონცენტრირებულად და ინტენსიურადაა თავმოყრილი. ფელიქს კრული მოქმედია, პრაქტიკოსი, ცხოვრებისა და სინამდვილის კაცი, ობიექტურ ვითარებაზე ორიენტირებული, უხნეო (რადგან „ნაიფურმა“ ადამიანმა არ იცის დანაშაულის შეცნობა, ის ბოროტისა და კეთილის მიღმა დგას, მას სინდისი არა აქვს და ა. შ.) და წარმატებული.

„ხელოვანსა“ და „ბიურგერს“ შორის ბრძოლა ამჯერად „ბიურგერის“ გამარჯვებით დამთავრდა, მაგრამ ფელიქს კრულმა „ხელოვანის“ ზოგიერთი თვისებაც შემოინახა; ის ზუსტად არ იმეორებს „ბიურგერის“ თავისებურებებს. არსებითად ფელიქს კრული ახალი, სინთეტური ადამიანია, ოღონდ „ბიურგერული“ ელემენტების დომინანტი. ფელიქს კრულში „ხელოვანისეულია“ ის, რომ მას ყოველთვის სხვისი ცხოვრებით უხდება ცხოვრება: ფელიქსი მუდამ სხვა ადამიანების სამყაროშია გადასული. ის ხან ეპილეპტიკოსია, ხან სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი, ზოგჯერ ლიფტიორი, ზოგჯერ კელნერი, ბოლოს მარკიზი ვენოსტა. საექიმო კომისიის წინაშე ზუსტად ახდენს ბნელიანის შოკის იმიტაციას, ხატავს, ისე რომ არასოდეს ხატვა არ უცდია, თამაშობს ტენისს, ისე რომ არასოდეს აქამდე არ უთამაშოვია (ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ თითქოს ძველათ ბავშვობაში ნათამაშები გადავიწყნია). ფელიქს კრული მუდამ ტოვებს საკუთარ თავს და სხვებში ესახლება. მას აქვს მიმიკრიისა და ადაპტაციის ფენომენალური ნიჭი, კრული ყოველთვის ნიღბაფარებულია. სხვა პიროვნების სამყაროში შესვლა მისი შინაგანი მეტამორფოზის შედეგი კი არაა, არამედ შეგნებული გარეგნული ფერისცვალება და ნიღბის გამოცვლა. ფელიქს კრული ყოველთვის სხვების ცხოვრებას თამაშობს, მას აქვს გასაოცარი უნარი საკუთარი თავიდან გასვლისა და სხვათა ცხოვრებაში ჩასახლებისა. გარდასახვისა და სხვის ცხოვრებაში შინაგანი ჩაწვდომის ამ ნიჭით ფელიქს კრული ხელოვანს (მწერალს, მსახიობს, მხატვარს და სხვ.) მოგვაგონებს. მაგრამ ფელიქსს ეს უაღრესად პრაქტიკული მიზნებისათვის ჭირდება, რითაც ის ტიპური „ბიურგერია“.





მართალია, თომას მანის ეს რომანი იძლევა თანადროული ევროპული საზოგადოების ზნეთა სურათს, მაშასადამე, მასში არის სოციალ-კრიტიკული მომენტები, და ყალთაბანდიც თანამედროვე ბიურგერული საზოგადოებისათვის ერთობ ტიპურია, მაგრამ ისევე, როგორც თომას მანის ყოველ ადრინდელ ნაწარმოებში, ამ რომანშიც ორი სიბრტყე, ორი პლანია: პირდაპირი, ემპირიული ასპექტი და გადატანითი, სიმბოლიური, ფილოსოფიური პლანი. ამიტომ რომანში ყველაფრის პირდაპირი აზრითა და მნიშვნელობით გაგება არ შეიძლება. ფელიქს კრული უბრალო, ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ყალთაბანდი და გაიძვერა კი არაა, როგორსაც არაიშვიათად ვხვდებით ადამიანთა საზოგადოებაში (და თომას მანის მიზანიც ის კი არ იყო, რომ ასეთი ყალთაბანდის ცხოვრება აღეწერა), არამედ „ფელიქს კრული“ თომას მანის პრობლემატიკის სიბრტყეზე ძევს და ხელოვნ-ბიურგერის ანდა ხელოვნება-ცხოვრების ანტითეზის თავისებურ ვარიაციას წარმოადგენს. თვით თომას მანშიც მიმდინარეობდა ბრძოლა, ისევე როგორც მის გმირებში, ორ საწყისს—„ცხოვრებისეულს“ და „ხელოვნებისეულს“ შორის. ფელიქს კრული ერთი ცალმხრივობის მოხსნა და ირონიზირებაა, დეტლევ შპინელეებისა და ტონიო კროგერების ანტიპოდების პრინციპულად ბოლომდე მიყვანა. ტონიო კროგერი და საერთოდ „ხელოვნები“ ადრიან ლევერკიუნით დასრულდნენ და ამოიწურნენ, ხოლო „ბიურგერებმა“ (ჰანს ჰანსენებმა, მინჰერ პეეპერკორნებმა და სხვებმა) კულმინაცია ფელიქს კრულში ჰპოვეს. მაგრამ ფელიქს კრული არ იმეორებს ადრინდელ „ბიურგერებს“. თუ მინჰერ პეეპერკორნს ლაპარაკი უჭირს, ენა ებმება და მხოლოდ ბურღლუნი შეუძლია (პეეპერკორნი ვერ ლაპარაკობს, სამაგიეროდ მოქმედებს), ფელიქსი კი ენაწყლიანიცაა და მოქმედიც. კრული აღემატება ჩვეულებრივ „ბიურგერებს“ საზრიანობით, თუმცა დომინანტა მაინც მასში „ცხოვრებისეულ“ საწყისს ეკუთვნის. ამ ორი საწყისის სინთეზი იოსებსა („იოსები და ძმანი მისნი“) და გოეთეშია („ლოტე ვაიმარში“) მიღწეული, როგორც უკვე აღვნიშნე, მხოლოდ წარსულში, მხოლოდ მითოსსა და ისტორიაში, რაც დღეს, ბიურგერული ეპოქის მწუხრში, ცხადია, ერთგვარად აუფასურებს და ძალას უკარგავს ამ პოზიტურ იდეალს.

გერმანული ენის კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 20. 12. 1960)



НОДАՐ КАКАБАДЗЕ

## Антитеза художника и бюргера в творчестве Томаса Манна

### Резюме

Центральной проблемой творчества Томаса Манна является противоречие искусства и жизни, „духа“ (Geist) и „деяния“ (Tat), „духа“ и „природы“. В своих романах писатель изображает односторонне развитых „художников“ и „бюргеров“; в „художниках“ преобладает „искусство“, „дух“, они созерцательны, мечтательны, непрактичны, нежизнеспособны, болезненны, но интеллектуально и эмоционально утончены; „бюргеры“ практичны, жизнеспособны, деятельны, но умственно и духовно примитивны и ограничены.

В человеке буржуазного общества нарушена цельность, единство „души“ и „плоти“, гармония, он обречен на односторонность.

Томас Манн стремился преодолеть это противоречие, дать синтез „духа“ и „природы“. В романе „Иосиф и его братья“ автору удается изобразить гармонического человека, который в себе совмещает интеллектуальность и практичность, духовную утонченность и жизнеспособность, так что в этом произведении снимается противоречие между „искусством“ и „жизнью“, между „духом“ и „деянием“. Иосиф одновременно физически красив, умен, здоров и духовно богат.

Такого же цельного, гармонично развитого и полноценного человека представляет Гете в романе Томаса Манна „Лотта в Веймаре“. Он тоже олицетворяет синтез „искусства“ и „жизни“, „духа“ и „природы“.

Но особенно следует подчеркнуть то обстоятельство, что Томас Манн нашел позитивный идеал только в прошлом, а не в настоящем, не в современности, что, конечно, умаляет действенность и значимость этого идеала. Также только в прошлое перенесли положительный идеал Генрих Манн, Лион Фейхтвангер и другие немецкие критические реалисты двадцатого века. А это указывает на то, что Томас Манн не смог вырваться из мира буржуазного мышления. Характерно, что после романов—„Иосиф и его братья“ и „Лотта в Веймаре“ писатель опять возвращается к современности („Доктор Фаустус“), но в последнем большом романе Томаса Манна вновь возникает проблема взаимоотношения „искусства“ и „жизни“, „духа“ и „природы“ как неразрешимая антитеза.



ზუკაბ ჭახხაღაშვილი

## ჰაინრიჰ ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ და გერმანული რომანტიზმი

ჰაინრიჰ ჰაინეს ადრეული შემოქმედების ლიტერატურულ-კრიტიკული ვარჩევის დროს გერმანულ რომანტიზმისადმი ამ პოეტის დამოკიდებულების საკითხი აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს და დღემდე პრობლემატურად ითვლება.

ლიტერატურის ისტორიაში კარგა ხანს ბატონობდა აზრი, რომ „სიმღერათა წიგნი“, ჰაინეს ადრეული შემოქმედება, გერმანული რომანტიზმის ტრადიციებს აგრძელებს. ამ თვალსაზრისის დამცველები (კ. ვაიტბრეჰტი, რ. მაიერი, გ. ვიტკოვსკი, გ. კარპელესი და სხვ.) ლექსთა დასახილველ კრებულს „ძველი ფორმის“ (რომანტიზმის) ისეთ ნიმუშად მიიჩნევენ, რომელშიც პოეტი მხოლოდ საკუთარ სუბიექტურ-ინტიმურ გრძნობებს უმღერის.

რომანტიკული ლიტერატურის გავლენას ადრინდელი ჰაინეს იდეურ და მხატვრულ ევოლუციაზე ერთობ გადაჭარბებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ ცალკეული საბჭოთა კრიტიკოსებიც (პ. ლუნაჩარსკი, ა. ლეჟნევი, ე. კნიპოვიჩი, ალ. დეიჩი და სხვ.) მხოლოდ უკანასკნელ ხანს გამოითქვა აზრი, რომ ადრინდელ ჰაინეს რომანტიზმის მიმდევრად გამოცხადება, „სიმღერათა წიგნის“ ტრადიციულ რომანტიკულ ნაწარმოებად მიჩნევა არ არის სწორი, რომ ძველი თეორია ჰაინეს რომანტიკოსობის შესახებ საფუძვლიან გადასინჯვას მოითხოვს (გ. ხავთასი, მეტალოვი, დ. ლაშქარაძე). ამგვარი გადასინჯვის თავისებური ცდა მოცემულია თვით ამ ავტორთა შრომებში ჰაინეს შესახებ.

ჩვენი კრიტიკული ნარკვევი უკანასკნელად დასახილველ ავტორთა ხაზს აგრძელებს; ჩვენი მიზანი ოღონდ უფრო კონკრეტულია: „სიმღერათა წიგნის“ დეტალური კრიტიკული ანალიზით წარმოვადგინოთ დამატებითი მასალები ჰაინეს ადრეული შემოქმედების მეცნიერული შესწავლისათვის, განვიხილოთ ლექსთა ეს კრებული რომანტიკული ლიტერატურისადმი მიმართების ასპექტში.

„Meine Qual und meine Klagen  
Hab' ich in dies Buch gegossen  
Und wenn du es aufgeschlagen,  
Hat sich Dir mein Herz erschlossen“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Heine H., Sämtliche Werke, Bd. I („Buch der Lieder“), Hamburg, Hoffmann und Campe, 1890, გვ. 53 (ჰაინეს ნაწარმოებები ყველგან ციტირებული იქნება ამ გამოცემის მიხედვით).





(„მთელი ჩემი ტანჯვა და წუხილი ამ წიგნში გადმოგეცი. გადაშლი, იცოდე, რომ თვით ჩემი გულიც იხსნება მაშინ“).

ჰაინეს ეს სიტყვები, რომლებიც ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული „სიმღერათა წიგნის“ მეორე ნაწილს—„ლირიულ ინტერმეცოს“, ლექსთა მთელი კრებულის ეპიგრაფად გამოდგებოდა. მასში უშუალო მითითებაა იმაზე, რომ ხსენებული ნაწარმოები პოეტის ცხოვრების ბევრ პიროვნულ-ბიოგრაფიულ მომენტს შეიცავს.

ჰაინეს ბიოგრაფები მოგვითხრობენ, რომ გარეგან სამყაროსთან უმნიშვნელო შეხებას მოძრაობაში მოჰყავდა მომავალი პოეტის უაღრესად ფაქიზი სულიერი საპყარო. ხმამაღალ ლაპარაკსა და ატონალურ ბგერებსაც კი მტკივნეულად განიცდიდა იგი, ხოლო ბავშვობის დროიდან დაწყებულმა თავის ნერვულმა ტკივილებმა სიცოცხლე გაუმწარა მას.

პატარა ჰარი ებრაელი ვაჭრის—სამსონ ჰაინეს ოჯახში იზრდებოდა. განსხვავებით მამისაგან, რომელიც შვილის მხოლოდ ვაჭრული კარიერით იყო დაინტერესებული, ბავშვზე კეთილშობილურ მზრუნველობას იჩენდა დედა—პეირა (ბეტი) ვან-გელდერნი. მისი მონათხრობი ამბები გერმანიის წარსულიდან მომავალ პოეტში პატრიოტულ სულისკვეთებას ნერგავდა. ბავშვის ცნობიერებაში თავისებურად აღიბეჭდა დიუსელდორფის ლიცეუმში გატარებული პერიოდიც. აქ ჰაინემ პირველად იგრძნო ის დაშორება, რომელიც მასსა და გაბატონებულ საზოგადოებას შორის არსებობდა. ეს დაშორება კიდევ უფრო ცხადი გახდა მისი ბიძის—სოლომონ ჰაინესთან ურთიერთობის დაწყების შემდეგ. სოლომონ ჰაინეს მეშვეობით პოეტი კარგად გაეცნო ჰამბურგის ვაჭარ-ბანკირთა ცხოვრებას, ბიძის ოჯახთანაა დაკავშირებული მისი ცხოვრების რომანი—სიყვარული ჯერ ამალია, ხოლო შემდეგ ტერეზა ჰაინესადმი, რამაც პოეტის ადრეულ ლირიკაში საგრძნობი სევდიანობა შეიტანა. „სიმღერათა წიგნში“ ჩვენ ვიპოვით მრავალ ლექსს, რომლებიც მკითხველს ავტორის ინტიმურ სამყაროს უშლიან, მაგრამ ეს არ იძლევა საფუძველს იმისათვის, რომ ხსენებული ნაწარმოები უსაგნო ლირიკის, რეალურ სინამდვილეს მოწყვეტილ პოეტურ „მე“-ს შემოქმედებით ნიმუშად გამოვაცხადოთ. მაიერი, ვიტბრეჰტი, ვიტკოვსკი, ვიდერტი და სხვები ძირშივე ცდებიან, როცა „სიმღერათა წიგნს“ „წმინდა პოეზიის“ ნაწარმოებად მიიჩნევენ. მაიერის აზრით, ჰაინე ჰემმარიტად პოეტურ შედეგებს ქმნის მაშინ, როცა იგი საკუთარ სულიერ სამყაროს ხატავს. „სიმღერათა წიგნი“ მაიერისათვის ავტორის სუბიექტური ვნება-წამების მხატვრული ტილოა. ჰაინე—წერს იგი—მხოლოდ „საშინელი განცდების“ (Die furchtbaren Leiden) პერიოდში ქმნის პოეზიის ნამდვილ ნიმუშებს, რადგან „სიმღერათა წიგნის“ ავტორი „წამიერი აუცილებლობის“ პოეტიაო.<sup>1</sup> სხვაგვარი ფორმულირებით ამასვე იმეორებს ვიტკოვსკიც: „ფიქცია ერთი უიღბლო სიყვარულისა, რომელიც მის გულს სისხლისაგან ცლის, მთავარია ახალგაზრდა ჰაინეს ლექსთა ამ კრებულში“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Meyer R.—„Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, Berlin, 1921, 83. 98—100.

<sup>2</sup> Witkowski G.—„Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830“, Leipzig, 1912, 83. 10.



„სიმღერათა წიგნის“ შექმნაში გადამწყვეტი როლი ითამაში არა პოეტის „წვრილმანურმა ინტერესებმა“, როგორც ვიდერტს ჰგონია, არამედ ავტორის თანამედროვე გერმანიის სოციალურმა ვითარებამ. „სიმღერათა წიგნი“ ის ეპოქა კი არ აირეკლა, რომელსაც, მაიერის აზრით, „საკუთარი გრძობებით თამაში“ ახასიათებს<sup>1</sup>; არამედ მასში გამოჩნდა მე-19 საუკუნის 20 იანი წლების გერმანია, რომელიც კარგად გაიცნო ჰაინემ მილიონერი ბიძის ფინანსურ დაწესებულებაში და ვარნჰაგენის ლიტერატურულ სალონში, ბონის, გოტინგენისა და ბერლინის უნივერსიტეტებში.

უკვე ბონის უნივერსიტეტში ყოფნის პერიოდში (1920—1921 წწ.) ჰაინემ სცადა ლექსების გამოცემა, მაგრამ გამომცემლებმა ვებერმა და ბროკჰაუზმა უარი უთხრეს. მხოლოდ 1821 წელს შეძლო ჰაინემ გამოქვეყნებინა თავისი პირველი ლექსები ჟურნალ „Gesellschaftler“-ში. შემდეგ კი ამავე ჟურნალის რედაქტორის ჰუბიცის დახმარებით მათურგმა გამოსცა პოეტის ლექსთა პირველი კრებული (დაახლოებით „ჭაბუკური ვნებანი“). „ლირიული ინტერმეცო“ საზოგადოებამ 1823 წელს გაიცნო დიუმლერის გამოცემით. იგი მოთავსებული იყო ჰაინეს ტრაგედიების „რატკლიფისა“ და „აღმანზორის“ შემდეგ. რაც შეეხება „სიმღერათა წიგნის“ ბოლო ორ ნაწილს, ისინიც, მსგავსად „ლირიული ინტერმეცოსი“, თავიდანვე სხვა ნაწარმოებებთან ერთად გამოსცეს: „სამშობლოში დაბრუნება“ კამპემ „მოგზაურობის სურათების“ პირველ ტომს დაურთო (1826 წ.) „ჩრდილოეთის ზღვის“ პირველ ციკლთან ერთად, ხოლო ამავე ნაწილის მეორე ციკლი „მოგზაურობის სურათების“ მეორე ტომში შევიდა (1827 წ.).

„სიმღერათა წიგნი“, როგორც ლექსთა კრებული, 1827 წლის ოქტომბერში გამოვიდა.

\* \* \*

ბონის უნივერსიტეტში ჰაინეს გერმანული ენისა და ლიტერატურის ლექციებს უკითხავდა გერმანული რომანტიზმის ერთერთი თეორეტიკოსი ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელი. სტუდენტსა და ლექტორს შორის მჭიდრო ურთიერთობა დამყარდა. როგორც ჰაინეს 1820 წლის 15 ივლისის წერილიდან ვგებულობთ, შლეგელი კითხულობდა და ასწორებდა ახალგაზრდა პოეტის ლექსებს. მათ ხშირად ჰქონიათ, საუბარი პოეზიის თეორიულ საკითხებზეც.<sup>2</sup> ა. ვ. შლეგელთან ამგვარმა ურთიერთობამ თავი იჩინა მინატვრულ შემოქმედებაშიც. ცნობილ სონეტებში (1820 წ.), რომლებიც მასწავლებლისადმი მიძღვნილი, ჰაინე მას გადამარჩენელს უწოდებს. აღარებს რა საკუთარ თავს „სუსტ ყლორტს, რომელსაც საყრდენები ეცლება“, პოეტი მიმართავს ა. ვ. შლეგელს:

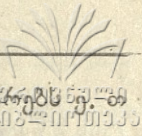
„Und dir, mein hoher Meister, soll' ich's danken  
Wird einst das schwache Reislein Blüten tragen“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Meyer R.—გვ. 97.

<sup>2</sup> Гейне Г. Собр. соч. т. XI (письма), гв. 9—10.

<sup>3</sup> Heine H.—„Buch der Lieder“, გვ. 46.





ბერლინში ჰაინე ხვდება ჰეგელს, უშუალო ურთიერთობას ამყარებს ნი. ა. ჰოფმანთან, ტიკთან, ბრენტანოსთან და სხვა რომანტიკოსებთან.

ყოველივე ამის გამო ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობა ჰაინეს გერმანული რომანტიზმის ტრადიციების გამგრძელებლად თვლის. ბეგერს ლაპარაკობენ „სიმღერათა წიგნის“ ავტორის ნათესაობაზე ჰოფმანთან, ბრენტანოსთან. ზოგი (მაგ. მაიერი) ისე შორს მიდის, რომ ჰაინეს ადრეულ შემოქმედებაზე ვაშინგტონ ირვინგის გავლენასაც აღიარებს.<sup>1</sup> მხატვრული შემოქმედების კავშირი რომანტიკულ ლიტერატურასთან, ბურჟუაზიული ლიტერატურის ისტორიკოსების აზრით, ზრდის მწერლის ღირებულებას. ვაიტბრეტი პირდაპირ ამბობს, რომ ჰაინეს შემოქმედება „გერმანულ Gemüt“-ს ხიბლავს მხოლოდ იქ, სადაც აშკარაა მწერლის კავშირი „ნამდვილი გერმანული სულის პოეზიასთან“, ე. ი. კონსერვატორულ რომანტიზმთან.<sup>2</sup> დაახლოებით ამასვე იმეორებს კონიგი თავისი „გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში“; როცა იგი „სიმღერათა წიგნს“ იწონებს მასში „ალაპარაკებული გერმანული სულის“ გამო.<sup>3</sup> ჰაინეს რომანტიკოსობის თეორიას მხარს უჭერენ კარპელესი, ვიდერტი და სხვებიც.

არსებით შესწორებას საჭიროებს ზოგიერთი საბჭოთა კრიტიკოსის შეხედულებანიც. დეიჩი, კნიპოვიჩი, მეტალოვი (ადრეულ წერილებში) და სხვები არსებითად ფრიხეს, ლუნაჩარსკის, ფრ. შილერის და გ. ლუკაჩის ყალბ შეხედულებებს მიჰყვებიან. (ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს დეიჩის 1948 წლის წერილი)<sup>4</sup>. დეიჩი თავის მონოგრაფიაში ჰაინეს შესახებ, მართალია ერთგვარად იცავს პოეტს ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობის თავდასხმებისაგან, მაგრამ მაინც იმ აზრს ანვითარებს, რომ ახალგაზრდა ჰაინე „მთლიანად მიჰყვება რომანტიკოსების მიერ მოხაზულ გზას“<sup>5</sup> (ხაზი ჩემია—ზ. ჯ.) „ჰაინე გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში შემოვიდა, როგორც ლირიკოსი და რომანტიკოსი“—იმეორებს კნიპოვიჩი.<sup>6</sup> რამდენადმე დავისებურია ლეჟნევის კონცეპცია. იგი უკვე 20-იან წლებში ჰაინეს მიერ რომანტიკული ტრადიციების რღვევას ამჩნევს, მაგრამ, მისი აზრით, ჰაინე ვერ ახერხებს მათ დაძლევას. „რომანტიკოსების მოტივები—წერს ლეჟნევი—იწვევენ მასში (ე. ი. ჰაინეში—ზ. ჯ.) არა მხოლოდ პოეტის გულშემატკივრობას, არამედ ზოგჯერ იგი მათ განიცდის როგორც ავადმყოფობას. ის დაავადებულია მათი (ე. ი. რომანტიკოსების—ზ. ჯ.) სიყვარულის სპირიტუალიზმით, მათი იდეალისტური გატაცებით, მათი ანგარიშშიუცემელი მისწრაფებანით“.<sup>7</sup> ეს შეხედულებანი უფრო ადრეც იყო გამოთქმული ლიტერატურის ისტორიაში. ფაქტიურად ამასვე ამბობდა შახოვი, რომლის აზრითაც, ჰაინე

<sup>1</sup> Meyer R.—გვ. 99.

<sup>2</sup> Weitbrecht Carl—Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrh., Berlin u. Leipzig, 1912, გვ. 55.

<sup>3</sup> Koenig R.—„Deutsche Literaturgeschichte“, 1895, გვ. 288.

<sup>4</sup> Дейч Ал.—„Г. Гейне“ (об. Гейне Г.—Лирика и сатира, 1948, М.).

<sup>5</sup> Дейч Ал.—„Г. Гейне“, 1933, М., გვ. 35.

<sup>6</sup> Книпович Евг.—„Гейне как политический лирик“, 1932, М., გვ. 104.

<sup>7</sup> Лежнев А.—„Два поэта (Гейне и Тютчев)“, 1937, გვ. 158.



ბოლომდე დარჩა ინდივიდუალისტი და რომანტიკოსი,<sup>1</sup> ფრანც შილერი, რომელიც „სიმღერათა წიგნს“ გერმანული რომანტიზმის „საუკეთესო ლიტერატურულ ძეგლად“ თვლიდა<sup>2</sup> და ავტორის „შეგნების დაფლეთილობაზე“ (pa-zorvanность сознания) მიუთითებდა,<sup>3</sup> დასასრულ, ხსენებულ ყალბ თეორიას იზიარებდა ვიდერტიც, რომლის მიხედვითაც „ძველი პოეტის“—ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ „ოდნავადაც არაა გამსჭვალული თანამედროვეობის სულით“<sup>4</sup>.

ისინი, ვინც ჰაინეს გერმანული რომანტიზმის მიმდევრად აცხადებენ, იშველიებენ ისეთ ფაქტორებსაც, როგორიცაა პოეტის ებრაელობა და სამშობლო ქალაქის მდებარეობა. კარპელსი, რომლის სიტყვებით ჰაინემ „შესანიშნავად განახორციელა რომანტიზმის იდეალი“, აღნიშნავს: „ჰაინრიხ ჰაინე იყო ებრაელი, რომელიც რომანტიზმის აყვავების პერიოდში რაინის ერთერთ ქალაქში დაიბადა (ხაზი ყველგან ავტორისაა—ზ. ჭ.). მხოლოდ ამ სამი ელემენტის მიხედვით შეიძლება ავხსნათ პოეტის წინააღმდეგობრივი ინდივიდუალობა და მისი შემოქმედებითი მიმართულება“<sup>5</sup>. ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნისას პოეტის ნაციონალურ წარმოშობას გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ვაიტბრეჰტიც. მისი აზრით, ჰაინეს ბუნებრივი ნიჭი გერმანულ ლირიკოსთა პირველ რიგებში დააყენებდა, რომ პოეტი „ნამდვილი გერმანელი ყოფილიყო“<sup>6</sup>. ამის შემდეგ გასაგებია ვაიტბრეჰტისეული შეფასებაც „სიმღერათა წიგნისა“. „სიმღერათა წიგნი“—წერს იგი—ბევრისათვის, უპირატესად გერმანელი ქალებისათვის, დღემდე არის ზედაპირული ცოდნისა და პოეტის ყალბი შეფასების ერთადერთი წყარო“<sup>7</sup>.

ზოგიერთი კრიტიკოსი ჰაინეს მსოფლმხედველობრივ საწყისებს ე. თ. ა. ჰოფმანის შემოქმედებაში ეძებს. კნიპოვიჩი, მაგალითად, ჰაინეს ჰოფმანთან ერთად გვიანდელი გერმანული რომანტიზმის წარმომადგენლად აცხადებს და შენიშნავს, რომ ისინი (ჰაინე და ჰოფმანი) ადრეული რომანტიზმის (ე. ი. რეაქციულ-კონსერვატორულის) მხოლოდ „რაოდენობრივ გარდაქმნას“ ახერხებენ.<sup>8</sup> თვით ჰაინემ, რამდენადმე გვიან, მკაცრად შეაფასა ჰოფმანის შემოქმედება; მისთვის ეს იყო „სევდა ოც ტომში“, რომლის ავტორსაც „ეხერხება საფლავიდან მკვდრების გამოწვევა“.

რომანტიკოსებიდან არსებით დაშორებაზე აშკარად მიგვითითებს ჰაინეს წერილიც, ვაგზავნილი მოსე მოზერისადმი, რომელშიც იგი ორსტროფიანი ლექსის შესახებ წერს: „ტიკმა და რობერტმა ამ ლექსის ფორმა თუ არ შექმნეს, ყოველ შემთხვევაში, ცნობილი გახადეს. მაგრამ მისი შინაარსი ეკუთვნის

<sup>1</sup> Шахов А.,—„Очерки лит. движения в первую половину XIX века“, 1894, гл. 309.  
<sup>2</sup> Шиллер Ф р.—„История в/е литературы нового времени“, т. I, 1937, гл. 379.  
<sup>3</sup> იქვე, გვ. 379 და 383.  
<sup>4</sup> Видерт А.—„Г. Гейне“, гл. 331.  
<sup>5</sup> Karpeles G.—Heines Biographie, гл. 60.  
<sup>6</sup> Weitbrecht Carl,—гл. 54.  
<sup>7</sup> იქვე, გვ. 53.  
<sup>8</sup> Книшович Е.—„Гейне как политический лирик“, гл. 112.





იმ უსაკუთრესთა რიცხვს, რაც მე დამიწერია... თანაც მე არ ვაპირებ ვმ  
ლირიკული ორსტროფიანი მანერით შევიზღუდო...“<sup>1</sup>

კონსერვატორული რომანტიზმის საწინააღმდეგო დებულებანი ჰაინემ წამოაყენა ჯერ კიდევ 1820 წელს, წერილში „რომანტიზმი“ (Die Romantik), რომელიც ფაქტიურად „რომანტიკული ფორმის“ დასაცავად დაწერა. წერილის ავტორი, რომელიც თვით აღიარებს, რომ ჯერ კიდევ არ ესმის პოეზიის არსი,<sup>2</sup> არსებითად ლიტერატურაში კათოლიციზმისა და შუა საუკუნეების იდეალიზაციის წინააღმდეგ ილაშქრებს. იგი მოითხოვს, რომ რომანტიკული პოეზიის სახეები ისეთივე იყოს, როგორც პლასტიკური პოეზიისა (die plastische Poesie) და იენელი თუ ბერლინელი რომანტიკოსების აშკარა საწინააღმდეგო დასკვნას აკეთებს. ჰაინე გამოდის იმ ფაქტიდან, რომ 20-იან წლებში სოციალ-პოლიტიკურა ვითარება შეცვლილია და აყენებს მოთხოვნას: „...გერმანული მუზა კვლავ უნდა იყოს თავისუფალი, აყვავებული, არაფექტირებული, პატიოსანი გერმანელი ქალიშვილი, და არა დაღუპული მონაზონი ანდა წინაპრებით მოამაყე რაინდების ბანოფანი“.<sup>3</sup>

რეალურ საფუძველს მოკლებულია ჰაინეს სატირისა და ე. წ. „რომანტიკული ირონიის“ დაპირისპირებაც. „ირონიის“ რომელი განმარტებაც (ნოვალისის, ფრ. შლეგელის თუ ზოლგერის) არ უნდა მოიყვანოს კარპელსმა, მაინც ჰაერში გამოკიდებული დარჩება მისი დებულება, რომ „რომანტიზმის ირონია და ჭკუამახვდლობა ჰაინეს ზღაპრული პოეტური ნატურის გასაღებებს წარმოადგენენ“.<sup>4</sup> როგორც ცნობილია, „რომანტიკული ირონია“ სინამდვილიდან განდგომის თეორიის ერთერთი გამოვლენაა მე-19 საუკუნის დასაწყისის გერმანულ იდეოლოგიაში. იგი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან გარიყული ფეოდალური არისტოკრატის „აბსტრაქტული ნუგვის“ ფორმაა.

განსხვავებით „ირონიისაგან“, ჰაინეს სატირას სოციალური დანიშნულება გააჩნია: მეფისტოფელური სიცილით მიწასთან გაასწოროს ყველა ის, ვინც სიმდიდრეს, ძალას იყენებენ სოციალური ჩაგვრისათვის, პიროვნების დამცირებისათვის. ამაზე კარგად მიუთითა ჰაინემ: „Witz in seiner Isolierung—წერს იგი ერთერთ წერილში—ist gar nichts wert. Nur dann ist mir der Witz erträglich, wenn er auf einem ernsten Grunde ruht“.<sup>5</sup> ამის შემდეგ გასაგებია, თუ რა ყალბ საფუძველზე დგას კარპელსი, რომელიც „რომანტიკული ირონიის“ გამოხატულებას როგორც „ჭაბუკურ ვნებანში“ და „ლირიულ ინტერმეცოში“, ასევე კრებულის მესამე ნაწილშიც პოულობს.<sup>6</sup>

ბურჟუაზიული კრიტიკოსების აზრით, ჰაინე თავს ესხმის მხოლოდ მათ, რომელთაც პოეტის „გრანდიოზული სუბიექტურობა“ (die grandiose Subjektivität) დაარღვიეს<sup>7</sup>. ეს დებულება კრიტიკას ვერ უძლებს. საკმარისია „მოგზაურობის სურათების“, „სიმღერათა წიგნის“ მთელი რიგი ლექსების (მაგ-

<sup>1</sup> Mehring Fr.—H. Heine (Ausg. Werke, Bd. I, M., 1937, s. XXXV).

<sup>2</sup> Гейне Г.—Собр. соч., т. XI (письма), 33. 25.

<sup>3</sup> Heine H.—Die Romantik (ob. Sämtl. Werke, Bd. XII, 33. 112—114).

<sup>4</sup> Karpeles G.—33. 53.

<sup>5</sup> Mehring Fr.—33. XXXVI.

<sup>6</sup> Karpeles G.—33. 62.

<sup>7</sup> იქვე.



„პარცზე მოგზაურობის“ პროლოგი) დასახელება და უკვე ნათელმდგომად ვისკენაა მიმართული ჰაინეს სატირა. მოვიგონოთ 1825 წლის წერილიც მოზერისადმი: ჰაინე პირდაპირ წერს: „Wir leben in einer traurigen Zeit; Schurken werden zu den Besten, und die Besten müssen Schurken werden“<sup>1</sup>.

ჰაინეს „სიმღერათა წიგნისა“ და პოეტის რომანტიკულ ლიტერატურასთან ურთიერთობის საკითხებზე ბევრი საინტერესო მოსაზრება აქვთ გამოთქმული თვით ავტორის თანამედროვე საზოგადოების წარმომადგენლებს. მათ შორის აღსანიშნავია ლექსთა პირველი კრებულის გამომცემლის—მაურერის 1821 წლის 26 დეკემბრის განცხადება ჟურნალ „Gesellschaftler“-ში, სადაც იგი დამწყები პოეტის ორიგინალობაზე ლაპარაკობს<sup>2</sup>, და განსაკუთრებით, 1822 წლის 7 ივნისს ჟურნალ „Kunst und Wissenschaftsblatt“-ში Schm-ს ხელმოწერით გამოქვეყნებული რეცენზია. მოვიყვანოთ რეცენზიიდან ის ადგილი, რომელიც ძირითადად ჩვენთვისაც მისაღებია:

„ბატონმა ჰაინემ—წერს Schm.—ერთხელ ამ ჟურნალის ფურცლებზე განაცხადა, რომ იგი შლეგელის მიმდევარია. ასევე თავის ლექსებშიც იგი სრულიად აშკარად ლაპარაკობს ამის შესახებ, მაგრამ ჩვენ ყურადღება უნდა მივაქციოთ ბატონ ჰაინეს შემდეგზე. როგორ საფუძვლიანადაც არ უნდა გაველო მას შლეგელის სკოლა, როგორადაც არ უნდა მოწონებოდა მას შლეგელის დამრიგებლური და „კეთილისმსურველი“ სიტყვები,—სულ ერთია, ის არაერთარ შემთხვევაში არ მიეკუთვნება შლეგელის სკოლას... ჩვენ ვერ ვიპოვით მის ნაწარმოებში ვერაერთარ მინიშნებას რაინდული დეზების წკრიპალზე და საეკლესიო საკმეველზე, ან ისეთ საგნებზე, რომელთაგანაც, არსებითად, აღდგენილია შუასაუკუნოებრივი სევდით შეპყრობილი შლეგელის სკოლა. მოკლედ—დაასკვნის რეცენზენტი—ჰაინე მესამე წოდების (tiers état) პოეტია“<sup>3</sup> (ბერკოვსკის შენიშვნით, მესამე წოდება ჰაინეს ეპოქაში პრივილეგიურ წოდებებისადმი ოპოზიციურად განწყობილ მასას ნიშნავს)<sup>4</sup>.

ჰაინე არ გაპყვია კონსერვატორული რომანტიზმის გზას. 20-იანი წლებიდანვე რომანტიზმთან ბრძოლით იგი გერმანულ ლიტერატურაში ახალი მიმართულების წარმომადგენლად გვევლინება. ამაზე მიგვითითებს თვით პოეტის შემდეგი განცხადებაც: „მე ყველგან მესმის—წერს იგი 1822 წლის 1 სექტემბერს ბონელ ამხანაგს—ერნსტ-ქრისტიან-ავგუსტ კელერს—თუ რამდენს ლაპარაკობენ ჩემზე (როგორც პოეტზე), მაქებენ თუ მაძაგებენ, ეს ჩემთვის სულერთია. მე მივდივარ ჩემი მტკიცე გზით, რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ მივიჩნიე ყველაზე უკეთესად. ერთნი ამბობენ, რომ ეს გზა მე მიმიყვანს ტალახში, მეორენი—პარნასზე, ხოლო მესამენი,—რომ მას მე მიეყვარ პირდაპირ ჯოჯოხეთში. როგორც არ უნდა იყოს, ეს გზა ახალია“<sup>5</sup>. (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.).

<sup>1</sup> Mehring—გვ. XXXII.

<sup>2</sup> Гейне Г.—Собр. соч., т. I, 1938, М. ბერკოვსკის კომენტარები, გვ. 373.

<sup>3</sup> Гейне Г.—Собр. соч., т. I, ბერკოვსკის კომენტარები, გვ. 377.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Гейне Г.—Собр. соч., т. XI (письма), გვ. 33—37.



რომელია ეს „ახალი გზა“?

ამ კითხვაზე პასუხი „სიმღერათა წიგნის“ ანალიზმა გაგვცეს.

\* \* \*

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლებს— მარქსსა და ენგელსს არ შეუფასებიათ ჰ. ჰაინეს აღრეული შემოქმედება. მაგრამ ჩვენ ხელთა გვაქვს ახალგაზრდა ენგელსის შენიშვნა, რომელიც მოცემულია ფრ. გრებერისადმი გაგზავნილ წერილში. ენგელსი შენიშნავს, რომ უკვე ივლისის რევოლუციამდე ჰაინე „დამთავრებული ფიგურა“ (заключенная фигура) იყო.<sup>1</sup> ეს საორიენტაციო მითითება იმას გულისხმობს, რომ აღრეულ შემოქმედებაშიც იგრძნობა „გერმანიის“ ავტორი.

„სიმღერათა წიგნიც“ არსებითად „მოგზაურობის სურათების“ პოლიტიკურ ტენდენციურობას ამჟღავნებს. საკითხის გარკვევას აქ ართულებს მხოლოდ ის გარემოება, რომ ჰაინე ლექსთა ამ კრებულში ჭარბად სარგებლობს რომანტიკული მოტივებითა და მხატვრული სახეებით. სხვანაირად არც შეიძლება ყოფილიყო. სწორად შენიშნავს პოეტი, რომ „მის აკვანზე მე-18 საუკუნის მთვარის უკანასკნელი სხივები და მე-19 საუკუნის პირველი გარიჟრაჟი თამაშობდნენ“<sup>2</sup>. პოეტის თანამედროვე სინამდვილის სოციალური თემატიკა და პიროვნული მომენტები ისეთნაირადაა შეერთებული ამ ნაწარმოებებში, რომ ერთი შეხედვით, მართლაც გაჭირდება მასში რეალისტური ტენდენციის დანახვა. ლიტერატურული ძეგლის საფუძვლიანი შესწავლა აშკარად მოწმობს, რომ „სიმღერათა წიგნის“ ავტორს პირველ რიგში რეალური სინამდვილე, ობიექტური გარემო ამოძრავებს. „საკუთარ გრძნობებით თამაშს“ უკან არ შეიძლება არ დავიანახოთ ჰაინე, რომელსაც სული ეხუთება ჰამბურგელ ბანკირთა საზოგადოებაში<sup>3</sup> და გამეფებულ „ვაჭრულ სპეკულიაციებში“;<sup>4</sup> ახალგაზრდა პოეტი გარემო-სინამდვილეში ჭეშმარიტი პოეტური გრძნობის ნასახსაც კი ვერ პოულობდა.<sup>5</sup> მოხდენილად შენიშნავს პისარევი, რომ ჰაინეს არ ამოძრავებდა „რაიმე პირადული დანაკარგი ან ძველი ისტორია იმის შესახებ, რომ მას ის (სატრფო) უყვარდა, ხოლო სატრფოს იგი არა“.<sup>6</sup> უდავოდ მართალია ბერკოვსკი, როცა იგი წერს, რომ „სიმღერათა წიგნში“ სიყვარულის რომანი ფეოდალურ-ბიურგერული საზოგადოების კრიტიკაში გადადის.<sup>7</sup>

„სიმღერათა წიგნი“ არაა შემთხვევით თავმოყრილი ლექსების კრებული. ოთხივე ნაწილზე ერთი ძირითადი იდეური ხაზი გადის— ესაა რომანტიკული ტრადიციებისაგან თანდათან გათავისუფლება. სწორად შენიშნავს დეიჩი-

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс—Об искусстве, 1937, გვ. 597.

<sup>2</sup> Heine H.—Sämtliche Werke, Bd. XII, გვ. 179.

<sup>3</sup> Гейне Г.—Собр. соч., т. XI (письма), გვ. 6—7.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> Писарев Д. И.—Избр. произв., 1932, Л., გვ. 49.

<sup>7</sup> Гейне Г.—Собр. соч., т. I, 1938, ბერკოვსკის კომენტარები, გვ. 376.



1948 წლის წერილში, რომ „სიმღერათა წიგნი“, მიუხედავად სხვადასხვაგვარი ვარაუდებისა, ერთიანი, განუყოფელი ნაწარმოებია,<sup>1</sup> რომელშიც ავტორის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მრწამსი იგრძნობა<sup>2</sup>.

\* \* \*

„სიმღერათა წიგნის“ პირველი ნაწილი მნიშვნელოვნადაა დავალებული ტრადიციული რომანტიზმით. სიზმრის ხშირი გამოყენება, ძილის ღმერთთან საუბარი, იმქვეყნიურ სულებთან შეხვედრები, აჩრდილების გამოწვევა, მისტიკური მოგზაურობანი სატრფოს საძებნელად და ა. შ. ავტორის ძველ ლიტერატურულ სკოლასთან კავშირზე მიგვითითებენ. ამ ნაწილის I ციკლში (Traumbilder) ერთმანეთს ცვლიან ისეთი სცენები, როგორცაა მკედარ სულებთან სასაფლაოზე საუბარი სიყვარულის თემებზე (ლექსი „Ich kam von meiner Herrin Haus“), „ჯადოსნურ ქალწულთან შეხვედრა, რომელიც პოეტის განწირულებას მოასწავებს („Ein Traum, gar seltsam schauerlich“), მოლაღატე სატრფოს ხილვა „საკვირველ სახლში“ („Im süßen Traum, bei stiller Nacht“ და ა. შ).

პოეტი, რომელიც ხშირად რომანტიკული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივ პოეტურ სახეებსაც იყენებს (Drachengespann, Glorienschein, Luftgestalt, blutfinsterer Gesell და სხვ.), მთელ რიგ ლექსებში დასტირის უიღბლო სიყვარულს, საკუთარ ბედს. ლექსში „Einsam klag ich meine Leiden“ ჰაინე საკუთარ თავს ასე ახასიათებს:

„Bin ein bleicher Mann geworden  
Seit mein Aug' sie gesehn;  
Heimlich weh ist mir geworden,  
Wundersam ist mir geschehn“<sup>3</sup>

მაგრამ პოეტი არ რჩება რომანტიკულ ბურუსში. უკვე I ციკლის დასასრულს თვით პოეტი აღიარებს, რომ გადააჭარბა „ბნელი სულებით“ და რომანტიკულ „დემონებს“ ასე მიმართავს:

„Laßt ab, ihr finstern Dämonen!  
Laßt ab, und drängt mich nicht!  
Noch manche Freude mag wohnen  
Hier oben im Rosenlicht“<sup>4</sup>

არ შევჩერდებით ისეთ ლექსებზე, როგორცაა რეალურ პირებისადმი მიძღვნილი სონეტები (დედისადმი, ქრისტინან ზეთესადმი, ფრანცისადმი, მეგობარ რუსოსადმი და სხვ.) და ზოგიერთი სხვა პოეტური ნიმუში, რომლებიც ნათლად მოწმობენ, რომ ჰაინე მასალას თავისი კრებულისათვის ყოველდღიური ცხოვრებიდან იღებდა. რეალისტურადაა გადმოცემული მევახშის

<sup>1</sup> Дейч Ал.—Г. Гейне (შესავალი წერილი), 1948, 83. 4.

<sup>2</sup> იქვე, 83. 3.

<sup>3</sup> Heine H.—„Buch der Lieder“, 83. 171.

<sup>4</sup> იქვე, 83. 23.





დახასიათება ლექსში „Das Lied von den Dukaten“, მინეზენგერის სახელწოდების ლექსში და ნაპოლეონის კულტით აღრეული გატაცება „ორ ვრენადირში“.

არ იქნება სწორი „ჭაბუკური ვნებანის“ დახასიათება ჰაინეს იმ ლექსით, რომელიც ამ ნაწილს ხურავს. აქ პოეტი რომანტიკულად იმედოვნებს:

„...Und heimlich schauernd sehn ich mich hinüber  
Nach jenem Nebelreich, wo stille Schatten  
Mit weichen Armen liebend mich umschließen“...<sup>1</sup>

არ იქნება სწორი, რადგან „სიმღერათა წიგნის“ ამ ნაწილში ჭარბად მოიპოვება ისეთი ლირიკული ნიმუშები, რომლებიც მწერლის შემოქმედების რეალისტურ საწყისებზე მიგვითითებენ. უფრო მეტიც შეიძლება ვერ კიდევ ეპიზოდურად, მაგრამ მაინც უკვე საგრძნობია ჰაინეს სატირა, რომელიც გაბატონებული საზოგადოებისადმი მიმართული. პრივილეგიურ წოდებებისადმი პოეტის დამოკიდებულება რელიეფურად ჩანს მე-10 სონეტში. ჰაინე ერთ-ერთ მეგობარს მიმართავს:

„Du sahst mich oft im Kampf mit jenen Schlingeln,  
Geschminkten Katzen und bebrillten Pudeln,  
Die mir den blanken Namen gern besudeln,  
Und mich so gerne ins Verderben züngeln.  
Du sahst oft wie mich Pedanten hudein  
wie Schellenkappenträger mich umklingen,  
wie gift'ge Schlangen um mein Herz sich ringeln“<sup>2</sup>

მთელ რიგ ლექსებში პოეტი აღშფოთებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ „პირმოთნე კუნძები“ (არისტოკრატიულ-ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენლები) მხოლოდ „გარედან მოოქრული“ არიან (იხ. სონეტი ქრ. ზეთესადმი). იმავე სონეტში ავტორი მიუთითებს:

„Ich lache ob den abgeschmackten Laffen  
.....  
Ob den Füchsen, ob den hochgelehrten Affen  
Ob den feigen Bösewichtern“<sup>3</sup>

ჰაინე ბოლომდე აპირებს დარჩეს დახასიათებული საზოგადოების მტერი. თუ გული მოკვდება, „განმაქიქებელი სიცილი“ (das gelle Lachen) იქნება სატირის იარაღი—ამბობს პოეტი. ჰაინე კატეგორიულად აცხადებს, რომ მას არაფერი აქვს საერთო „პირმოთნებთან“ და „პედანტებთან“:

„Gib her die Larw', ich will jetzt maskieren,  
In einen Lumpenkerl, damit Halunken,

<sup>1</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 52.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 49.



Die prächtig in Charaktermasken prunken,  
Nicht wähen, ich sei Einer von den Ihren“<sup>1</sup>

ამასვე იმეორებს პოეტი ლექსში „გერმანია“, რომელიც იმის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია, რომ ავტორი ნაწარმოებს შეიძლება „სიზმარს“ უწოდებდეს, მაგრამ სიზმართან საერთო არაფერი ჰქონდეს. ჰაინე ხედავს, რომ გაბატონებულ საზოგადოებაში „ცრუმორწმუნეობა, ცბიერება და ტყუილი გამეფებული“ და შენიშნავს:

„Muttersöhnchen gehn in Seide,  
Nennen sich des Volkes Kern,  
Schurken tragen Ehrgeschneide,  
Söldner brüsten sich als Herrn“<sup>2</sup>

დამახასიათებელია ლექსი „ბერლინი“, რომელშიც ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოების მხილებაა მოცემული. პოეტი ჩვეული სარკაზმით აღწერს ჯარისკაცის პრუსიულ აღზრდას, იუნკრული რეაქციის მახინჯ მხარეებს და ბერლინს შემდეგი სიტყვებით მიმართავს:

Berlin! Berlin! du großes Jammertal.  
Bei dir ist Nicht zu finden, als lauter Angst und Qual  
Der Officier ist hitzig, der Zorn und der ist groß:  
Miserabel ist das Leben, das man erfahren muß“<sup>3</sup>

აშკარა რეალისტური ტენდენციის შემცველია ის ლირიული ნიმუშებიც, რომლებიც პოეზიის არსის ჰაინესეულ გაგებას გამოხატავენ. დასცინის რა მწერლებს, რომლებიც ბამბერგსა და ვიურცბურგში „კურთხევის“ შემდეგ ერთბაშად „9 დრამის წერენ“<sup>4</sup>, ფრინც ფონ შტაინმანისადმი მიძღვნილ სონეტში მეგობარს ურჩევს: „Schreibe nicht für Nachwelt, schreib für Pöbel, Der Knalleffekt sei deiner Dichtung Hebel“<sup>5</sup> საგულისხმოა მითითება, რომ პოეზია ფართო ფენებს უნდა ემსახურებოდეს. აღსანიშნავია აგრეთვე ლექსი „Das projektierte Denkmal Goethes“, რომელშიც ჰაინე მართებულად შენიშნავს, რომ ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან „ფაუსტის“ ავტორს „მთელი სამყარო“ (eine ganze Welt) მიჯნავს.<sup>6</sup>

როგორც ვხედავთ, უკვე „ჭაბუკურ ვნებანში“ მზადდება გვიანდელი ჰაინეს პოლიტიკური ლირიკა. მართალია, პოეტი ჯერ კიდევ არაა თავისუფალი რომანტიკული ტრადიციებისაგან, მაგრამ თამამად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ამ ნაწილის რეალისტურ მოტივებზე. ზემოთ მოტანილი ფაქტიური მასალა ნათელს ხდის, თუ რამდენად ყალბია „ჭაბუკური ვნებანიც“ უიღბლო მიჯნუ-

<sup>1</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 49.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 149.

<sup>3</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 205.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 179—180.

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 181.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 179.





რის ვოდებად (კარპელესი)<sup>1</sup> და ავტორის „სიზმრის სამყაროში გადახარკების“ მაჩვენებლად გამოცხადება (მაიერი)<sup>2</sup>.

ჩვენ რამდენადმე ვრცლად შევიჩრდით სწორედ „სიმღერათა წიგნის“ პირველ ნაწილზე, რადგან კრიტიკულ ლიტერატურაში თითქმის არავითარი მინიშნება არაა იმაზე, რომ მასში „რალაც რეალისტური“ მინც არსებობს.

\* \* \*

ოცნებაში წასულ პოეტს ეცხადება არსება . ვუალითა და ძვირფასი სამკაულით. არსება, რომელიც ჯადოქარი აღმოჩნდება, პოეტს მოტყუებით თავის სამეფოში წაიყვანს („პროლოგი“). კოლნის ტაძარში ანგელოზის გამოხატულება დამწუხრებულ მგოსანს სატრფოს აგონებს. პოეტი მიილტვის მშვენიერი ასულისაკენ. „ვარსკვლავების ენის“ მასწავლებელს დარჩენას, პალმის ჩრდილში მოსვენებას თხოვს. უიღბლო სიყვარულით გაბორბტებული პოეტი ხან სატრფოს ოთახის ღია სარკმელს შეჰყურებს, ხან კიდევ მერცხლად გადაქცევას ნატრობს მის მახლობლად ბუდის გაკეთების მიზნით. გატუნებული პოეტი ხშირად მოგზაურობს სიზმრის ღმერთთან ერთად ურჩხულთა სასახლეში.—აი, არასრული ჩამოთვლა იმ თემებისა, რომელსაც ავტორი „სიმღერათა წიგნის“ მეორე ნაწილში ამუშავებს. თემატიკის ამგვარობის გამო დეიჩი, ოვსიანიკო-კულიკოვსკი, ბრანდესი, კარპელესი და სხვები „ლირიულ ინტერმეცოს“ „წმინდა ლირიკის“ ნიმუშად აცხადებენ. ბეგერს ლაპარაკობენ ამ ნაწილის ტრადიციულ რომანტიზმთან ურთიერთობაზე. დეიჩი კერძოდ მას ანათესავებს ნოვალისის „ღამისადმი ჰიმნებთან“.<sup>3</sup>

სიყვარულის თემა ჰაინესთან კონსერვატორულ-რომანტიკული ტრადიციებისაგან არსებითად განსხვავებული სახითაა წარმოდგენილი. თუ ნოვალისისათვის სიყვარული იმქვეყნიური „ნეტარი არსებობის“ თავისებური საწყისია, თუ მასთან სატრფო რალაც ზერეალურის ნისლოვანი გამოსახულებაა, ჰაინესათვის იგი (სიყვარული) არის ჰემმარიტად ადამიანური, მიწიერი წრფელი გრძნობა, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი სპირიტუალისტურ-მისტიკური მელანქოლიისაგან. ნოვალისი, რომელიც სიბნელეს უმღერს ჰიმნებს („Hymnen an die Nacht“) და სიკვდილისაკენ მიისწრაფის („Sehnsucht nach dem Tode“) პირდაპირ აცხადებს:

„Was sollen wir auf dieser Welt  
Mit unsrer Lieb' und Treue?“<sup>4</sup>

ჰაინესთან სოფია კიუნის მეხოტბის შედარებაც კი არ შეიძლება. ჰაინე დასცინის რა პლატონურ-რომანტიკულ სიყვარულს,<sup>5</sup> წრფელ ადამიანურ

<sup>1</sup> Karpeles G.—გვ. 63.

<sup>2</sup> Mayer R.—გვ. 96.

<sup>3</sup> Дейч А.И.—„Г. Гейне“, 1933, М., გვ. 66.

<sup>4</sup> Novalis Werke, Bibliograph. Institut, Leiprig und Wien, გვ. 19.

<sup>5</sup> იხ. ლექსი „Sie saßen und tranken am Teetisch“.



გრძნობას ოჯახური ჰარმონიის საფუძვლად<sup>1</sup> და არეული გარემოს მომწყობრივებად აცხადებს.<sup>2</sup>

ჰაინე არც გადაჭარბებულ ვნებელობას იჩენს, როგორც პირველად გვეჩვენება ლექსში „Wie die Wellenschaumgeborene“, ხოლო სხვაგან უკვე „ტივილების მოშორებას“ აპირებს:

„Wisst ihr, warum der Sarg wohl  
so groß und schwer mag sein!  
Ich legt' auch meine Liebe  
Und meinen Schmerz hinein“<sup>3</sup>

მიუხედავად რომანტიკული ლიტერატურული თემებისა და მხატვრულ სახეთა გამოყენებისა, „ლირიკულ ინტერმეცოშიც“ ჰაინე შორსაა სპირიტუალიზმისა და მისტიკისაგან. რა შორსაც არ უნდა მიდიოდეს იგი „საკუთარი გრძნობებით თამაშისას“, იგი არსებითად არსად არ შორდება რეალურ სინამდვილეს.

„სიმღერათა წიგნის“ მესამე ნაწილში („სამშობლოში დაბრუნება“) იმდენად საგრძნობია რეალისტური ნაკადი, რომ „ერთგვარ დათმობაზე“ ჰაინეს „ძველი“ კრიტიკოსებიც კი მიდიან. მაგრამ ეს „დათმობა“ არსებითად არ სცვლის მათ დამოკიდებულებას ხსენებულ ნაწარმოებისადმი. დეიჩი, მაგალითად, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწილში რომანტიზმის საწინააღმდეგო ნიშნებს პოულობს, მაინც იმას აღიარებს, რომ წამყვანი ფაქტორი კვლავ პიროვნული მომენტებია. რეალიზმი—წერს იგი—მხოლოდ „სიუჟეტურ წყობაში“ იგრძნობაო.<sup>4</sup> ჭეშმარიტებასთან არაფერი აქვს საერთო კარპელესისა და ვიტკოვსკის დებულებებსაც. კარპელესი „სამშობლოში დაბრუნებას“ „ლირიული ინტერმეცოს“ დამთავრებად აცხადებს<sup>5</sup>. უფრო შორს მიდის ვიტკოვსკი. მიჰყვება რა საკუთარ წანამძღვარს, რომ ახალგაზრდა ჰაინე „ჭეგელის სულს ითვისებს რომანტიზმის ტრადიციებთან ერთად“,<sup>6</sup> იგი ჰაინეს „ლირიული ტალანტის იმიტატორულობაზე“ ლაპარაკობს და განმსაზღვრელ მომენტად კვლავ უიღბლო სიყვარულს აცხადებს.<sup>7</sup> ასეთი შეფასება სრულიად კანონზომიერია ისეთი კრიტიკოსისათვის, რომელიც ჰაინეს ასე აფასებს: „Seine Meisterschaft weiß den Anschein des Selbstempfundenen und Selbstgeformten dort hervorzubringen, wo er überlieferte Gefühle und Formen erneuert“<sup>8</sup>.

მივმართოთ თვით „სამშობლოში დაბრუნებას“. ახალი სიყვარულით (ტერეზასადმი) გაღალღებული პოეტის განწყობილებას ხშირად ისევ პესიმის-

<sup>1</sup> იხ. ლექსი „Im Traum sah ich die Geliebte“

<sup>2</sup> იხ. ლექსი „Das Herz ist mir bedrückt“

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 78.

<sup>4</sup> Дейч А.И.—„Г. Гейне“, 1933, М., გვ. 79.

<sup>5</sup> Karpeles G.—გვ. 63.

<sup>6</sup> Witkowski S.—გვ. 9.

<sup>7</sup> იქვე, გვ. 10.

<sup>8</sup> იქვე.





ტური ჰანგები ცვლის. პოეტი ახალ ცხოველმყოფელ ძალას გრძნობს სატრფოს ხილვისას, რომლის თვალეზმაც მას „ლექსთა მთელი წყობა“ დააწერინა,<sup>1</sup> რომელმაც ჰაბუქს კვლავ დაუბრუნა „ზამთრის მიერ წართმეული გაზაფხული“<sup>2</sup> და „გაზაფხულის ხალისი“<sup>3</sup>. მაგრამ პოეტის ბედნიერება ხანმოკლე აღმოჩნდა. ახალგაზრდა მგოსანი ბაღე კვლავ ნაღვლიანი ტონით გადმოგვეცემს თავის განწყობილებას:

„Jene Flammen sind erloschen,  
Und mein Herz ist kalt und trübe,  
Und dies Büchlein ist die Urne  
Mit der Asche meiner Liebe“<sup>4</sup>

„სიყვარულის ფერფლი“ „სამშობლოში დაბრუნებას“ მხოლოდ თავისებურ იერს აძლევს, მხოლოდ რომანტიკული სახეებისათვის სტოვებს ადგილს. ისე კი, ისიც უდავოდ განათებულია რეალიზმის ალით. პოეტი მოწოდებულია „სამყაროს ტკივილები ატაროს“,<sup>5</sup> მას უკვე აღარ სცალია „სატრფოსთან თამაშისათვია“, რომელსაც იგი ადრე „ზერომანტიკული სტილით“ ხატავდა.<sup>6</sup> ჰაინეს პოლიტიკური შეგნება უკვე მომწიფებული ჩანს. იგი რეალურ სინამდვილესთან კავშირს მოითხოვს და მწარედ დასცინის კაბინეტურ სწავლულებს, რომელთაც იგი ასე ახასიათებს:

„Der weiß das Leben zusammensetzen,  
Und er macht ein verständlich System daraus  
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrock-fetzen  
stopft er die Lücken des Weltenbaums“<sup>7</sup>

ამ სტრიქონების წაკითხვისას არ შეიძლება არ გავგახსენდეს ჰაინეს „გერმანია“, კერძოდ ის ადგილი, სადაც ჰაინე გერმანელთა ოცნების სფეროსაკენ სწრაფვაზე ლაპარაკობს: „Franzosen und Russen gehört das Land“ და ა. შ.

პოეტის მახვილი თვალი კარგად ხედავს, რომ მაშინდელ გერმანიაში პროუსიული რეჟიმი საზოგადოებრივი პროგრესის შემფერხებელი იყო, რომ ჰოპენცოლერნთა აპოლოგეტები მოსახლეობის ფართო ფენების პოლიტიკური შეგნების მოწამელას ცდილობდნენ. პოეტი ამჩნევს, რომ „საუკეთესონი თანდათან ქრებიან“ და მთელი ძალით თავს ესხმის „ულვაშებდახვეულ, დეზების წკარუნით, ძაღლების თანხლებით“ მოსეირნე დონ ჰენრიკვეცს,<sup>8</sup> რომლის მსგავსნიც ჰაინეს ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ხვდებოდნენ.

<sup>1</sup> იხ. ლექსი „Du hast Diamanten und Perlen“.

<sup>2</sup> იხ. ლექსი „Herz, mein Herz sei nicht beklommen“.

<sup>3</sup> იხ. ლექსი „Mag da draußen“...

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 114.

<sup>5</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 91.

<sup>6</sup> იქვე, გვ.

<sup>7</sup> იქვე, გვ. 103.

<sup>8</sup> იხ. ლექსი „Neben mir wohnt Don Henriquez“, „Buch der Lieder“, გვ. 112.



რეალიზმისა და თემის სოციალური დანიშნულების თვალსაზრისით უკუაღრმავდება ლექსთა კრებულის ამავე ნაწილში მოთავსებული ბალადები: „რატკლიფი“, „დონა კლარა“, „ალმანზორი“, „მოლოცველთა პროცესია კევლაარისაკენ“ („Die Wallfahrt nach Kevlaar“, და, განსაკუთრებით „Götterdämmerung“. პირველი ოთხი ბალადა ებრაელთა სოციალური ჩაგვრის საკითხთანაა დაკავშირებული და ეროვნულ-რელიგიური რწმენის დაცვას გამოხატავს. რაც შეეხება უკანასკნელს, იგი თეოდალურ-ბურჟუაზიული გერმანიის რეალისტურ სურათს წარმოგვიდგენს. პოეტი უშუალოდ იცნობს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ მხარეს:

„Ich schaue durch die steinern harten Rinden  
Der Menschenhäuser und der Menschenherzen,  
Und schaue in beiden Lug und Trug und Elend“<sup>1</sup>.

ჰაინე, რომელიც იცნობს „სამყაროს ტკივილებს“, ყველგან რწმუნდება, რომ ირველივე სიყალბე და პირმოთენობა გამგებული და შეძრწუნებული კითხულობს:

„... ich weiß nicht,  
Ist sie (სამყარო—ზ. ჰ.) ein Tollhaus  
oder Krankenhaus“<sup>2</sup>

ფიქრობთ, ამგვარი ანალიზის შემდეგ ნათელია, რომ „სამშობლოში დაბრუნების“ წამყვანი ნაკადი რეალისტურია.

ლექსთა ციკლი „ჰარცზე მოგზაურობიდან“ ქრონოლოგიურად 1824 წელს განეკუთვნება. მას ჩვეულებრივ „სიმღერათა წიგნის III და IV ნაწილებს შორის ათავსებენ, ამიტომ ჩვენც მას „სამშობლოში დაბრუნების“ შემდეგ განვიხილავთ. ლექსები „მთის იდილია“, „ილზა“, „მწყემსი ბიჭი“ და სხვები ჩვენ წინ ბუნების შესანიშნავ პეიზაჟებს შლიან. პოეტი, რომელსაც სატრფოს დაკარგვა ჯერ კიდევ ახსოვს, მთის წიაღში ძველი სევდა-ვარამის დავიწყებას ცდილობს. იგი ხან მწყემსის სალამურს, ხან ნაკადულის ჩხრიალს უგდება ყურს. პოეტის ბუნებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება, რომელიც მთელ „სიმღერათა წიგნში“ იგრძნობა, არავითარ შემთხვევაში არაა ე. წ. მწერლის „ბუნებაში რომანტიკული გასვლა“, მითუმეტეს ჰაინეს ამ ნაწარმოებზე შელინგის ნატურ-ფილოსოფიის გავლენის საბუთი,<sup>3</sup> როგორც ეს დეიჩს ჰგონია. ბუნება ნოვალისისათვის აბსოლუტური სულის, უნივერსის გამოვლენის რეალური ფორმა იყო. მისი „ცისფერი ყვავილის“ მოწყვეტა სწორედ უნივერსის რეალურ გამოვლენათა წვდომას გულისხმობს. ჰაინესთან კი ბუნება რეალური ცხოვრების, ობიექტური სინამდვილის განუყრელი ატრიბუტია. ჰაინე მთაზე აღის არა იმისათვის, რომ რაღაც ზერეალური აღმაფრენა მიიღოს, არამედ მისი მიზანია უკეთ დაინახოს სოციალური უკუღმართობა, უფრო მწარედ დასცინოს „შავ სერთუკებიან“, „მანეეტებიან“ პირმოთენე ბურ-

<sup>1</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 115.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 115.

<sup>3</sup> Дейч А.—„Г. Гейне“, 1933, М., გვ. 66.





ჟუა-არისტოკრატებს, რომელთაც „გული არ გააჩნიათ“. „ჰარცზემოგზაურ-რობის“ პროლოგი პოლიტიკური ლირიკის საუკეთესო ნიმუშია.

„ჩრდილოეთის ზღვა“ მიჰყვება და ასრულებს წინა სამი ნაწილის იდეურ ხაზს. რეალისტური ნაკადის შემდგომ გაძლიერებასთან ერთად, აქ ახალია ზღვის თემა. წინა სამი ნაწილის ჰანგები ახლა ზღვის ხმაურში მოისმის. „Der erste Zyklus der Nordseebilder“—წერს მერინგი—eröffnete eine ganz neue Welt, die Welt des Meeres, die noch kein deutscher Dichter so gekannt und besungen hatte, wie Heine<sup>1</sup>. პოეტი ცხოვრების ცოდნით გადმოგვეცემს ზღვაზე მოგზაურობის სურათებს, მეზღვაურთა ყოფას, ნავსადგურის საქმიანობას და ა. შ. (ლექსები: „Meeresstille“, „Meergruß“, „Gewitter“, „Im Hafen“ და სხვები). თეთრი ლექსით გადმოცემული ზღვის სურათები ძირითადად თავისუფალია „ქიმერული სტილის“ ტრადიციებისაგან. სანიმუშოდ დავასახელებთ ლექსს „გრივალი“:

„Es wütet der Sturm  
Und er peitscht die Wellen,  
Und die Wellen wutschäumend und bäumend,  
Türmen sich auf, und es wogen lebendig  
Die weißen Wasserberge.  
Und das Schifflein erklimmt sie,  
Hastig mühsam,  
Und plötzlich stürzt es hinab  
In schwarze, weitgährende Flutabgründe“

და ა. შ.<sup>2</sup>

„სიმღერათა წიგნის“ უკანასკნელ ნაწილში ბევრი ლექსი ანტიკურ თემებზეა დაწერილი. ეს არაა შემთხვევითი მოვლენა. ჯერ კიდევ 1820 წელს ჰაინე წერდა: „Im Altertum, d. h. eigentlich bei Griechen und Römern war die Sinnlichkeit vorherrschend. Die Menschen lebten meistens in äußern Anschauungen, und ihre Poesie hatte vorzugsweise das Äußere, das Objektive zum Zweck und zugleich zum Mittel der Verherrlichung“<sup>3</sup>.

მოყვანილი ადგილიდან ირკვევა, რომ ჰაინე ბერძნებსა და რომაელებს რეალური მიზნებით დაინტერესებულებად, პრაქტიკოს-ემპირისტებად სთვლიდა. ლექსში—„საბერძნეთის ღმერთები“ ჰაინე, უპირისპირებს რა თანამედროვე სინამდვილეს ანტიკურ სამყაროს, ელინების პრაქტიციზმს გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებს და აღნიშნავს, რომ იგი „იომებდა ძველი ღმერთებისათვის“<sup>4</sup>. ხსენებულ ლექსში პირველად გამოჩნდა, რომ ჰაინე მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ზემოქმედების საშუალებას ეძებს. (ამ საკითხის მეტად გაშლის საშუალებას „ჩრდილოეთის ზღვა“ არ იძლევა).

<sup>1</sup> Mehring, Fr.—გვ. XXXV.

<sup>2</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 147.

<sup>3</sup> Heine, H.—Sämtl. Werke, Bd. XII, გვ. XII, გვ. 112—113 (წერილი „Die Romantik“).

<sup>4</sup> „Buch der Lieder“, გვ. 161.



„სიმღერათა წიგნის“ დამამთავრებელ ლექსთა შორის განსაკუთრებით საყურადღებოა „Seekrankheit“, რომელიც აშკარა პატრიოტიზმითაა გამსჭვალული. ჩრდილოეთიდან სამშობლოში მომავალი პოეტი კაიუტის ფანჯრიდან ყველგან „გერმანულ ნაპირს“ ეძებს. იგი გრძნობს, რომ არსებული სინამდვილე მისთვის მიუღებელია, რომ გერმანიაში „ჭუსარები, სისულელე და ბოროტი სტრიქონები“ ბატონობენ, მაგრამ მაინც თავს ინუგეშებს: იგი მალე სამშობლოს იხილავს; ეს გრძნობა კარგადაა გადმოცემული ლექსის შემდეგ სტროფში:

„Immerhin, mag Torheit und Unrecht  
Dich ganz bedecken, O Deutschland!  
Ich sehne mich dennoch nach dir...“<sup>1</sup>

ასეთივე განწყობილებას გადმოგვცემს ლექსი „ნავსადგურში“, რომელიც მშობლიური მიწის ხილვით პოეტის აღტაცებას გამოხატავს.

პატრიოტული გრძნობა და ხალხურ პოეზიასთან უშუალო კავშირი არა მარტო უკანასკნელი ნაწილის, არამედ მთელი „სიმღერათა წიგნის“ რეალისტურ მოტივებს კიდევ უფრო მეტ ცხოველმყოფელობას მატებს.

\* \* \*

ჰაინეს „სიმღერათა წიგნი“ არ არის გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურული ძეგლი. ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია ამ ნაწარმოების „წმინდა ლირიკის“ ისეთ ნიმუშად მიჩნევა, რომელშიც უიღბლო სიყვარულის გამოტირებაა მოცემული. ლექსთა ამ კრებულის შინაგანი წინააღმდეგობანი და სტილის თავისებურება, რაც რეალისტური და რომანტიკული ტენდენციების ურთიერთობაში გამოიხატება, პირობადებულია მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების გერმანიის სოციალ-პოლიტიკური მოვლენებით. გასათვალისწინებელია ავტორის პიროვნულ-ბიოგრაფიული მომენტებიც, რომლებიც თავისებურად აირეკლა „სიმღერათა წიგნში“.

ეპოქის თავისებურებამ და ავტორის ცხოვრების რომანმა განსაზღვრა ჰაინეს ამ აღრეულ ნაწარმოებში რომანტიკული მოტივებისა და მხატვრული სახეების დარჩენა. საერთოდ, იდეურობის თვალსაზრისით, „სიმღერათა წიგნი“ არსებითად არაფერი აქვს საერთო „ძველი ფორმის“ ლიტერატურასთან; რეალისტური მოტივები განსაზღვრავს ნაწარმოების დედაარსს, ხალხურ პოეზიასთან კავშირი მეტ ცხოველმყოფელობას მატებს მთელ კრებულს. „სიმღერათა წიგნში“ უკვე გამოჩნდა ჰაინეს სტილის ძირითადი თავისებურება — სატირა, რომელსაც სოციალური ფუნქცია ეკისრება; ესაა მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების გერმანული ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოების განქიქება. პოეტი ახერხებს პიროვნული ინტერესის სფეროდან ამოღებას, საზოგადოებრივი ცხოვრების პოეზიის საგნად გამოცხადებას. მართალია, ამ ნაწარმოებში ჰაინე ჯერ კიდევ არ იძლევა უკეთესი მომავლის იდეალს, მაგრამ წიგნში მოცემული სოციალური სინამდვილის მხილება უდავოდ პროგრესული ნაბიჯია 20-იანი წლების გერმანიაში.

<sup>1</sup> ლექსი „Seekrankheit“, „Buch der Lieder“, 83. 164.





ჰაინეს უყვარდა თქმა, რომ იგი კაცობრიობის ბრძოლაში თავისუფლებისათვის კეთილშობილი ჯარისკაცი იყო. ამის საწინააღმდეგოს „სიმღერათა წიგნი“ არაფერს შეიცავს.

„სიმღერათა წიგნში“ იგრძნობა მომავალი პოლიტიკური ლირიკოსი— „გერმანიის“ ავტორი.

გერმანული ენის  
კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 25. 10. 1961)

ЧАРХАЛАШВИЛИ З. Д.

### *„Книга песен“ Генриха Гейне и немецкий романтизм*

#### Резюме

При литературно-критическом анализе раннего поэтического творчества Г. Гейне вопрос отношения поэта к немецкому романтизму до сих пор остается проблематичным. Сборник лирических стихотворений 20-ых годов—„Книга песен“—рассматривается некоторыми критиками как памятник „традиционного“ немецкого романтизма, в котором субъективные переживания автора по поводу несчастной любви и болезненные поэтические размышления не оставляют места для художественного воплощения реальной жизни, реалистической обработки социальной тематики.

„Книга песен“ написана под сильным влиянием романтической литературы. Недовольство социальной действительностью и личной жизнью наложили отпечаток романтической грусти на ранние произведения поэта. С романтической школой Гейне роднят проблематика „Книги песен“, трактовка темы любви и манера художественного восприятия природы, которой поэт часто приписывает свои субъективные переживания и страдания.

Но, что самое главное, отношение автора „Книги песен“ к действительности в целом никак нельзя считать романтическим. Даже многие стихотворения из „Юношеских страданий“, наиболее близкие к романтической литературе, не лишены реальной основы и конкретной целеустремленности; за романтической формой у Гейне часто скрывается тенденция, которая постепенно усиливается в последующих час-

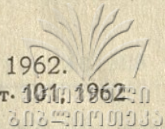


тях „Книги песен“ („Лирическое интермеццо“, „Возвращение“, „Северное море“). Все большее значение приобретают в сборнике основные элементы гейневской лирики—сатира и ирония, с помощью которых поэт преодолевает романтическую замкнутость и оторванность от общественной жизни. Сильная реалистическая тенденция и социальная сатира затеяют романтическую традицию.

В „Книге песен“ чувствуется будущий политический лирик—автор поэмы „Германия. Зимняя сказка“.

---





მთარ ჰინოკია

## ურირიკ-გოვლიკ კლოპოკის „გესილა“

გოეთე-შილერთან შედარებით კლოპოკი, ასე ვთქვათ, მეორე ანდა სულაც, მესამე რიგის ვარსკვლავს წარმოადგენს გერმანული კლასიკურ-განმანათლებლური ლიტერატურის თანავარსკვლავედში. მაგრამ თუ ამ შედარების მასშტაბს გაფითვალისწინებთ და იმასაც ჩავთვლით, რომ კლოპოკის ძლიერი გავლენის ნიშნით აღიბეჭდა თვით გოეთე-შილერის შემოქმედება, ცხადი იქნება, თუ რაოდენ იმსახურებს ყურადღებას ეს გერმანელი პოეტი, რომელსაც, ლესინგის მწარე თქმისამებრ, უკვე მისი თანამედროვენი აქებდნენ იმაზე მეტად, ვიდრე კითხულობდნენ.

გერმანული კლასიკური ლიტერატურა, რომელიც ერთის მხრივ თავისი ეპოქის ზოგად-ევროპული პროგრესულ-ჰუმანისტური იდეებით საზრდოობს, ხოლო მეორეს მხრივ საკუთრივ-გერმანული ჩამორჩენილ-რეაქციული სინამდვილითაა ფარგალდებული, უდრმესი წინააღმდეგობრიობით ხასიათდება. მასში გაირჩევა ურთიერთისაღმი დაპირისპირებული ორი ნაკადი,—მატერიალისტურ-რეალისტური და იდეალისტურ-რომანტიკული, რომელთაც პირობითად შეიძლება, გერმანული განმანათლებლური იდეოლოგიის ორი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენლის მიხედვით, ეწოდოს გოეთესეული და კანტიანური ნაკადები.

ცხადია, ეს დებულება ისე სქემატურად არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ეს ორი ნაკადი ურთიერთის მკაცრად პარალელურად ვითარდება ანუ გერმანული კლასიკური ლიტერატურის კორიფეები აუცილებლად ამ ნაკადთაგან მარტო ერთ-ერთს მისდევნენ. კერძოდ, რეალისტურ ნაკადს არ ჰყავს არც ერთი ისეთი წარმომადგენელი, რომელიც მეტ-ნაკლებად რომანტიკულს არ უხდიდეს ხარკს, და პირიქით, რომანტიკული ნაკადის უმთავრეს მესვეურთა შემოქმედებაც ასე თუ ისე შეიცავს ხოლმე რეალისტურის საღ მარცვლებს. ამიტომაც ერთ ან მეორე ნაკადს ესა თუ ის გერმანული განმანათლებელი მწერალი იმისდა მიხედვით განეკუთვნება, თუ რომელი „ელემენტი“ ჰარბობს მის შემოქმედებაში. ასე მაგალითად, შილერი არსებითად მტკიცედ დგება ლესინგ-ჰერდერ-გოეთეს „ხაზზე“, რამდენადაც თავისი ესთეტიკური მრწამსის უპირატესად ფორმით განეკუთვნება „კანტიანურ“ ნაკადს, ხოლო სწორედ „კანტიანური“ ტიპის პოეტად გვევლინება კლოპოკი, რომლის შემოქმედებაში „სეროფიკულ“-იდეალური ელემენტი ჰარბად აღემატება და სულ უფრო ძლიერს „მიწიერ“-რეალურს.





ამის შესაბამისად ისტორიულ ასპექტში კლოპშტოკი უშუალოდ უკავშირდება ე. წ. „შვეიცარიელ ესთეტიკოსებს“, ბოდმერ-ბრაიტინგერს, რომელნიც ისევე იწყებენ გერმანული კლასიკური ლიტერატურის რომანტიკულ ნაკადს, როგორც გოტშედი დვას რეალისტურის სათავესთან.

თუმცა ამავე დროს უმართებულო ჩანს კლოპშტოკის მიჩნევა ბოდმერ-ბრაიტინგერის „სკოლის“ იმგვარ პოეტად, რომელმაც მარტო მხატვრული განხორციელება, პოეტური რეალობა შესძინა შვეიცარიელთა თეორიულ-ესთეტიკურ პრინციპებსა და ოცნებათ.

თუმცადა კლოპშტოკი ძირითადად იმთავითვე შვეიცარიელთა მიერ დასახულ იდეალისტურ-რომანტიკულ გზას მიჰყვება, მაგრამ ამის-და მიუხედავად „ორთოდოქსულ“ ბოდმერიანულად ერთავად და კატეგორიულად მისი მიჩნევა შეუძლებელია: ბოდმერთან მისი კავშირი არასოდეს ყოფილა სრულად „თანხმიერო“, ბოდმერისაკენ მისი მისწრაფება — მთლიანად „ნებაყოფლობითი“, უმტკივნეულო.

მართალია, კლოპშტოკი იმდენად მაღალ დონეზე არასოდეს დამდგარა, რომ მას, მაგალითად ლესინგის მსგავსად, თავის პროგრესულ-ბიურგერულ იდეოლოგიურ და ესთეტიკურ მისწრაფებათა პოზიტიურ, მატერიალისტურ-რეალისტურ ნადაგზე დამკვიდრება შესძლებოდა; მაგრამ კლოპშტოკის კლასობრივი თვითშეგნება მაინც შვეიცარიელებისაზედ ძლიერი იყო, რაც მათ იმთავითვე ამაღლებდა ბოდმერ ბრაიტინგერზედ და მკვეთრ დისონანსს ჰქმნიდა მათ ესთეტიკურ პრინციპებსა და მის პოეტურ პრაქტიკას შორის; — თანაც ამ დისონანსს ის გარემოება ზრდიდა, რომ თავისი საგრძნობი პოეტური ნიჭის წყალობით კლოპშტოკი საკმაოდ ძლიერ მიდრეკილებას იჩენდა სინამდვილის, ცხოვრების საღი, ცოცხალი და ენერგიული, რეალისტურ-„მიწიერი“, გრძნობად-ადამიანური აღქმისადმი. და სწორედ ამ ობიექტურ-სოციალური და სუბიექტურ-ადამიანური უპირატესობის ძალით მიაღწია კლოპშტოკმა თავის შემოქმედებით დებიუტშივე თავისი პოეტური ძალგის მწვერვალთ, რომლებზედაც იგი თუმცა-და ძირითადად ბოდმერიანულ პრინციპებს ანაღდებს, მაგრამ არსებითად მაინც ღრმად ეუცხოვება თავის „ესთეტიკურ წინამორბედებს“. მაგრამ მეორეს მხრივ, აღნიშნული უპირატესობის მიუხედავად კლოპშტოკი მაინც ისე განუკურნებლად დასნეულებული აღმოჩნდა ბიურგერული სიძაბუნით, რომ თავის შემდგომ შემოქმედებით განვითარებაში თანმიმდევრულად ჰკარგავდა ხსენებულ ჭაბუკობის დროინდელ უპირატესობას: „მესიადის“ ავტორში პროგრესულად სუსტდებოდა მისი სოციალური ბუნების საღი არსი და ჭკნებოდა მისი პოეტური მსოფლალქმის ცოცხალი ძარღვი, რის შესაბამისად ძლიერდებოდა მისი ბიურგერული ბუნების ნეგატიური, ფილისტერული „საწყისი“, რომელიც სულ უფრო მიაქანებდა მას იდეალიზმისაკენ, სპირიტუალიზმ-მისტიციზმისა და „სერაფიკული“ რომანტიზმისაკენ. და სწორედ ამ ნეგატიურის გზით, მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი დამარცხების შედეგად ეშვება, — დიახ, ეშვება და არა მალღდება, — კლოპშტოკი „უდიდესი ბოდმერიანული პოეტის“ დონემდე: რაც მეტი დრო გადის, მით უფრო იცლება მისი შემოქმედება იმ შედარებით საღი და პროგრესული კონკრეტული შინა-



არსისაგან, რომლითაც იგი შვეიცარიელთა თეორიულ-ესთეტიკურ პრინციპებს ადრე მსჭვალავდა.

ამგვარად, კლოპშტოკის შემოქმედების პრობლემა ისაზღვრება მისი პოეზიის საერთოდ ბოდმერიანულ ხასიათსა (როგორც ფორმასა) და ამ უკანასკნელის მიმართ უცხო, შედარებით პროგრესულ მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ ტენდენციას (როგორც შინაარსს) შორის წინააღმდეგობით. ხოლო მისი შემოქმედებითი განვითარების კანონზომიერება ამ წინააღმდეგობის გადაწყვეტის ნეგატიურ მიმართულებაში მყდვანდება, იმაში, რომ კლოპშტოკის პოეზიის პოზიტიურ-ბიურგერული არსი თანმიმდევრულად ჰკარგავს თავის თავდაპირველ ძალასა და რეალობას, თანდათანობით უთანხმდება თავის ნეგატიურ-ფილისტერულ იდეალისტურ-რომანტიკულ ფორმას.

ამ კანონზომიერების შედეგად მოხდა, რომ როგორც მერინგი აღნიშნავს, „ბრწყინვალე სახელი, რომელიც კლოპშტოკმა თავის სიჭაბუკეში მოიხვეჭა, მთელი მისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ ნელა ჭკნებოდა“<sup>1</sup>. — და სწორედ ამავე კანონზომიერების ძალით იქცევა კლოპშტოკის პოეტური მემკვიდრეობა ტიპურ გამოხატულებად XVIII საუკუნის ბიურგერული თვითშეგნების სიხუსტისა.

გოტ შედსა და ბოდმერს შორის ატეხილ პოლემიკაში კლოპშტოკი გადაჭრით უკანასკნელის მხარეზე დგება. მართალია, გოტშედივით, ხელოვნება მასაც „ბუნების მიმბაძველად“ მიაჩნია, მაგრამ, ბოდმერ-ბრაიტინგერივით, „ბუნებაც“ მისტიკურად ესახება, როგორც ზენარული „შემოქმედებითი აზრის“ მიჩენელი, და მისადმი ხელოვნების „მიბაძვაც“ სპირიტუალისტურად ესმის: ხელოვნება ბუნებრივ საგანთა ემპირიულ რეალობას კი არ უნდა უკუფენდეს, არამედ ამ უკანასკნელთა „ხელახალი შემოქმედი“ უნდა იყოს, — მათ იმ „ხარისხში“ ამაღლებულად უნდა წარმოადგენდეს, რომელზედაც ისინი თავიანთი ყოფიერების „ბრძნულ აზრს“ აჩენენ და თავისი შემოქმედის „სიდიადეს“ ადასტურებენ. აქ პოეტი იმთავითვე ამყლავნებს „შვეიცარული სკოლისა“ და ამ უკანასკნელის გავლენის ქვეშ მდგარი იმდროინდელი გერმანული ლიტერატურის გოეთეს მიერ აღნიშნულ პირველ მანკს: „მთავარი რამ“, „უმაღლესი პრინციპი“, რომელსაც პოეზია უნდა ემსახურებოდეს, — რეალური ცხოვრების, ადამიანურ ხასიათთა და ზნე-ჩვეულებათა განსახიერება, — მისთვისაც „რელიგიაში იკარგება“, „იდეალურს“ ისიც „ზეადამიანურში“ ეძებს, ხელოვნების საგნად „ზენარულს“ მიიჩნევს და არა „მიწიერს“<sup>2</sup>. კლოპშტოკი თავის „სულს“ საიმისოდ მოწოდებულად გრძნობს, „რათა ზეცას და რელიგიას უვალბოს“ (1748 წლის 10 აგვისტოს წერილი ბოდმერისადმი) და ჯერ კიდევ ადრე საჭაბუკეში, — 1745 წლის სექტემბერს უნივერსიტეტში გამგზავრების წინ სკოლასთან გამოსათხოვრად წარმოთქმულ სიტყვაში, — კითხულობს ურვით: „მაშ, მარტო პოეზიას, ამ ღვთაებრივ ხე-

<sup>1</sup> Ф. Мериинг, Литературно-критические статьи, т. I, 1934, стр. 315.

<sup>2</sup> об. Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden. В. 23.





ლოგნებას რატომ რგებია უბედურება უკუთრებებელ ხელთაგან იბღაღღოდეს და მუდამ მიწაზე იხობოს“. და, დასასრულ, პოეტად, რომლის გაცნობას იგი შევიცარელთ უმადლის და რომელმაც მისი ჰომეროსის მიერ „ანთებული“ პოეტური სული „ზეცისა და რელიგიისათვის სამღერლად აამაღლა“, ისიც მილტონს რაცხს, რომლისადმი დამოკიდებულებაში სრულად აჩენს თავის იდეალისტურ-ანტირეალისტურ პოეტურ მრწაას.

ამგვარად, თითქოს და უკვე მის ბოდმერიანულ თეორიულ პოზიციას უნდა ექცია კლოპშტოკი „რელიგიურ ეპიკოსად“, „მესიადის“ ავტორად.

მაგრამ „რელიგიური ეპოსისადმი“ მიმართვაც არ წარმოადგენდა მხოლოდ და მხოლოდ ბოდმერიანული მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური მრწამსით ნაკარნახევ „ნებაყოფლობით“ აქტს და, მით უფრო, იმის „საბედისწერო“ შედეგს, რომ, როგორც ამას მერინგი ფიქრობს, პოეტმა „შეცდომით დაუჯერა“ შევიცარელთა „რჩევას“. ნამდვილად ჭაბუკი კლოპშტოკი იმდენად არა ვარემე შთაგონებით თუ საკუთარი გატაცების ძალით, არამედ გაცილებით მეტად, პირიქით, თავისი თავდაპირველი სუბიექტური მიდრეკილების საწინააღმდეგოდ, ობიექტური აუცილებლობის იძულებით შეუდგა თავისი „მესიადის“ შექმნას. საქმე ისაა, რომ რაოდენ ძლიერნიც არ იყვნენ მასში იმთავითვე რელიგიურ-მისტიკური განწყობილებანი, თავისი ჯერ კიდევ შედარებით საღი ბიურგერული იდეოლოგიური ალღოს კარნახით, ნაციონალური თვითგამორკვევისადმი რევოლუციური ბურჟუაზიის მისწრაფების შესაბამისად, ჭაბუკი კლოპშტოკი თავდაპირველად ნაციონალურ ისტორიაში ეძებს მასალას „მაღალი სტილის“ ეპოსისათვის, რომლის შესაქმნელად თავს მოწოდებულად გრძნობს და რომელშიც, ჰეტნერის სიტყვებით რომ ითქვას, „მომავალზე თავის ამაყ ოცნებათა“ პოეტურ ხორცშესხმას ლამობს<sup>3</sup>. მაგრამ ვის შეეძლო გერმანიის ისტორიაში „ღირსეულ გმირად“ გამოსდგომა საშობლოს მომავალზედ „ამაყად“ მეოცნებე პოეტს? თანამედროვეობაში ასეთ „გმირად“ მას ფრიდრიხ II ესახებოდა ერთხანს, ხოლო წარსულში — ჰაინრიხ I ფრინველთმჭერი (319—36), რომელთაც კიდევაც მიუძღვნა ლექსი „Kriegslied“-ი. მაგრამ იგი მალე ხვდება, რომ ფეოდალური დამპყრობლები ნაკლებად გამოდგებოდნენ ნაციონალური ერთიანობის გამომხატველ სახეებად. და ძირითადად ამით, — როგორც თანამედროვე, ისე ისტორიულ მშობლიურ ნიადაგზე სათანადო ეპიური გმირის უპოვნელობით, — აიხსნება ის ვარემოება, რომ საბოლოოდ კლოპშტოკმა ევანგელიური მასალა არჩია. როგორც ჩანს, სათანადო წყაროებსა და საფუძველს მოკლებულ ბიურგერულ-ნაციონალურ სულსკვეთებებს მისას საბოლოოდ მისი რელიგიურ-მისტიკური განწყობილებები აღემატნენ და მას „ყველაზედ ღირსეულ გმირად“ ქრისტე წარმოესახა.

„მესიადის“ კლოპშტოკის ამ ცენტრალურ ქმნილებაში, რომელსაც იგი მთელი თავისი აქტიური შემოქმედების მანძილზე სწერდა (პოემის პირველი სამი სიმღერა 1748 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო დასრულებული იგი 1773 წელს იქნა), ამომწურავად მქლავნდება „სერაფიკული პოეტის“ როგორც

<sup>3</sup> H. Hettner, Geschichte der deutschen Lit. im XVIII Jh., 2. Buch, IV. Aufl., S. 107.



მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური რაობა, ისე მხატვრულ შემოქმედებაში განვითარების ხასიათი, კერძოდ, ამ უკანასკნელის აღნიშნული ნეგატიური კანონზომიერება.

პირველყოვლისა, მთლიანად და ერთიანად აღებული, „მესიადა“ იდეური წინაარსითაც და მხატვრული ფორმითაც არა თუ მხოლოდ დიდად ჩამოუვარდება, არამედ მკვეთრად ეწინააღმდეგება თავის ლიტერატურულ „წინამორბედს“, მილტონის „დაკარგულ სამოთხეს“, რაც ზღვრულად აჩენს კლოპშტოკის, როგორც ბიურგერი იდეოლოგიისა და ხელოვანის, „გერმანულ“ სისუსტეს, სინამდვილის აქტიური, რეალური აღქმისათვის და თავისთვის უცხო და მიუღებელი გარემოცვისადმი პრაქტიკულ-რევოლუციური მიმართებისათვის მის უუნარობას.

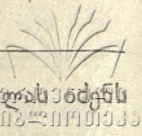
კლოპშტოკი ყველა წინამორბედ ბიურგერ მწერალზე მეტადაა კრიტიკულად განწყობილი თავისი გარემომცველი სოციალური სინამდვილის მიმართ. თვით დაპირისპირება „მიწისადმი“ „ზეცისა“ და განსახიერება „დაცემულ“ ადამიანთა „ცოდვილების“ ქრისტეს მიერ საკუთარი მოწამებრივი სიკვდილით „გამოსყიდვისა“, რაც პოემის დედააზრს შეადგენს, იმის მაჩვენებელია, რომ კლოპშტოკი, მართალია, მისტიკურ-აბსტრაქტულის სახით, მაგრამ მაინც აღიარებს რეალური სინამდვილის მანკიერებას და პრინციპულად ჰგმობს მის დანაშაულებრივობას და მოითხოვს მის გამოსწორებას. მაგრამ, ამავე დროს, კლოპშტოკისათვის ისაა ნიშანდობლივი, რომ იგი მხოლოდ „იმიერს“ სამყაროში „უზღავს“ სამაგიეროს ამიერ ბოროტმოქმედთა და ამქვეყნიურ მანკიერებათა აღმოსაფხვრელად რეალური ბრძოლის, მათი აქტიური დაძლევისაკენ სწრაფვის ნაცვლად მხოლოდ ქრისტეს თვითგანწირვით ადამიანთა ცოდვილების გამოსყიდვის პასიური აქტით კმაყოფილდება.

კლოპშტოკის ეს პასივიზმი მისი ბიურგერული ბუნების სოციალური უმწეობით ისაზღვრებოდა, ხოლო მსოფლმხედველობრივ სარჩულად მას პიეტეზიზმი ელო.

განსხვავებით კალვინიზმისაგან, რომელიც, პურიტანიზმის სახით, ინვლისური ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის იდეოლოგიად იქცა, პიეტისტურ მოძრაობას არ მიუღია კონკრეტული სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათი და ფართო ხალხური გაქანება. პიეტისტურ მსოფლმხედველობას გამსჭვალავდა თავისებური ასკეტიზმნარევი სენტიმენტალური მისტიკა, რომელიც მას უაღრესად პასიურ, მჭვრეტელურ ხასიათს სძენდა. მის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა „მშვენიერი სული“ (schöne Seele-ს) კულტი, რომლის თანახმადაც დაკარგული სიწმინდე კვლავ მოაქვს, ერთის მხრივ, „ამაო“ ქვეყნიური სიამტკბილობისადმი გულგრილობას, ხოლო მეორეს მხრივ, ყოველ საგანში მყოფი ღმერთის „უმშვენიერესი სინათლის“ „წყნარსა და მხიარულს“ ჰვრეტას.

მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად პიეტისტური მოძღვრება იმდროინდელ ლუთერანიზმთან და კათოლიციზმთან შედარებით მაინც შეიცავდა ერთგვარ პოზიტიურ „მარცვალს“, რელიგიური გრძნობის სიწრფელისა და პრაქტიკულ ცხოვრებასთან შესაბამისობის მოთხოვნის სახით წარმოდგენილს. და ეს „მარცვალი“ თავისი ორგანული მანკითურთ, — მისტიკურ-მჭვრეტე-





ლური პასივიზმით, — ან სულაც ამ მანკის წყალობითაც, — დიდ ძაღსაძენს  
 XVIII ს-ის თითქმის მთელი ბიურგერული იდეოლოგიის მიმართ.

კლოპშტოკის ბიურგერული უმწეობა, რომელიც პიეტისმში ჰპოვეს  
 თავის მსოფლმხედველობრივ საყრდენს, საზღვრავს მილტონის „დაკარგუ-  
 ლი სამოთხისაგან“ „მესიადის“ თემატიკურ განსხვავებას. თუკი მილტონი,  
 პირველ ყოვლისა, ადამიანთა შორის ბოროტების დამკვიდრების შესახებ  
 მოგვეთხრობს, თუკი მისი ინტერესი, პურიტანისტული მორალის კონკრე-  
 ტულ-პრაქტიკული ბურჟუაზიული არსის შესაბამისად, „მიწისაქენ“, ადამიანთა  
 რეალური ყოფიერებისაქენაა მიქცეული და მიზნად ბოროტებისა და სიყვ-  
 თის „ამიერი“, კაცთ შორის მიმდინარე ჭიდილის რაობა-ხასიათის ცხად-  
 ყოფას ისახავს, თუკი „მომავალ ხნას“ იგი როგორც შორეულ, მაგრამ  
 რეალურ პერსპექტივას სახავს, რომლის აუცილებელ პირობად აყენებს ამ-  
 ქვეყნიურ ბოროტებასთან თავად ადამიანთა შეურთებელ ბრძოლას მკაცრი  
 მორალური წრთენის მეშვეობით, რომელსაც პირველსაფუძვლად ადამისა  
 და ევას საქმიანობით წარმოდგენილი „პრაქტიკული გამარჯვლობა“  
 უდევს, — კლოპშტოკის თვალთ, მისი პიეტისტური მსოფლალქმის თანახმად,  
 ზეცისაქენაა მიპყრობილი: ამქვეყნიურ ბოროტებათა პასიურად, მხოლოდ  
 „პრინციპულად“ მგმობელი, მიწიერ მანკიერებათა დამოუკიდებლად დაძლე-  
 ვისათვის ადამიანის უნარმოხილების ურწმუნებელი და კაცთა ხვედრად რგე-  
 ბულ უბედურებათა მორჩილად თმენის მალიარებელი, იგი „უშუალოდ“  
 ზეციდან „წყალობის“ სახით ანუ მათი საკუთარი მორალური აქტივობის,  
 პრაქტიკულ თვითგაუმჯობესების გარეშე მოელის ადამიანთა „ხნას“, მათს  
 მიერ „ამაღლებას“ და „გაბედნიერებას“, რის საწინდრადაც მიიჩნევს ქრის-  
 ტეს მიერ თვითგანწირვის აქტით „ზღვევას“, „გამოსყიდვას“ მონანიეთა  
 ცოდვილებისა.

ამ პიეტისტური პასივიზმის შესატყვისად „მესიადაში“ — მიუხედავად  
 პოემის პათეტიკური სამეტყველო სტილისა და „კეთილი“ სიუჟეტური ფინა-  
 ლისა, — შერიგებისა და დათრგუნვილობის, განწირულების სული სუფევს სა-  
 წინააღმდეგოდ „დაკარგული სამოთხის“ მებრძოლი განწყობისა, ამაღლებულ-  
 ტრაგიკული ოპტიმიზმისა; — ამ სულის მთავარი გამომსახველები არიან, ერთის  
 მხრივ, მონანიე დაცემული სერაფი აბადონა, მილტონისეული მეამბოხე  
 გმირის, საგანის ანტიპოდი, და მეორეს მხრივ, თავად ქრისტე, ადამიანთა  
 მოწამებრივი „მხსნელი“.

კლოპშტოკი თავის აბადონას ბიურგერული სუსტალოვანებისა და  
 „მშვენიერი სულის“ მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის თანახმად ხატავს,  
 რაც მას, — ღვთისგან მისი განდგომის და ამბოხების მიუხედავად თუ საწი-  
 ნააღმდეგოდ, — სასოწარკვეთილი და მოწუწუნე, უმოქმედო და  
 შემრიგებელი ფილისტერის სიმბოლოდ აქცევს.

კლოპშტოკთან „ჯოჯოხეთის სულები“ ჰპარგავენ მილტონისეულ პოზი-  
 ტიურ წინააღმდეგობრიობასა და „ერთპლანიანი“ ხდებიან. „მესიადის“  
 ჯოჯოხეთური „დასისა“ თუ „ჯარის“ ყველაზე მკვეთრი და დამახასიათებელი  
 მესვეურები არიან სატანა და მისი ფარული მოქიშპე აღრამელექი,  
 რომელნიც მხოლოდ და მხოლოდ უკეთუნი და ვერაგნი, ბოროტნი და მდა-  
 აღნი არიან. მათ არაფერი ასულდგმულებს და ამოძრავებს, გარდა ღვთისა



და კაცთადმი შურისა და მძულვარებისა და, აგრეთვე, საკუთარი განწყობების შეგრძნებისა, რომელიც აარჯლებს მათს სიავეს; მათს ბობოქრებაში არაფერია ნამდვილად ძალოვანი, ჭეშმარიტად ნებლობითი, მათს მიძინვარებას შიში ასაზრდოვებს და არა გმირული შემმართველობა. განსაკუთრებით ნიშანდობლივი ყოველივე ამით არის ადრამელექი, — „სატანაზედ მეტად გულღვარძლიანი და შენიღბული სული“, „ღვთისა, კაცისა და სატანის მტეოი“. მართალია, მის თავდასხმაში აბადონაზედ, რომელიც ჯოჯოხეთის „საბჭოში“, სადაც ბოროტი სულელები ქრისტეს მოკვლას გადასწყვეტენ, ერთადერთი იღებს ხმას „მესიას“ დასაცავად, თითქოს-და იგრძნობა მილტონისეული სატანის ქედმაღალი და შემმართველი, მემამოხური განწყობილება; კერძოდ, იგი „მონას“ უწოდებს აბადონას ზიზლით, ხოლო ღვთის წინააღმდეგ ამბოხებულ სულებს „მეფეებად“ ნათლავს ამყად და ზეცის წინაშე ქედის მოხრას სიკვდილს არჩევს.

მაგრამ, ამავე დროს, ეს „მებრძოლი“ განწყობილება და ასევე შემდგომი „მემამოხური“ ქცევა როგორც ადრამელექისა, ისე სატანისაც და მათი ყველა „თანამგმობარისა“, რომელნიც, ადრამელექის სიტყვებით აღტყენილნი, „სიხარულითა და საზარელი ხმაურით წამოიშალნენ, მოახლოვებული ზეიმით მოამაყენი“, ყოველგვარ ამღლებულობას, ნამდვილ სიდიადეს არის მოკლებული, რამდენადაც მას არავითარი მორალური საფუძველი და მიზანდასახულება არ გააჩნია. სრული ამორალურობა, პირველ ყოვლისა, მათ საკუთარ ურთიერთმიმართებას საზღვრავს: კერძოდ, — განსხვავებით იმ მორალიურ-იდეური ერთსულოვნებისაგან, რომელიც მილტონის „ინდებენდენტ“ დემონებს შორის სუფევს, მხოლოდ პატივმოყვარეობითა და შურით ნასაზრდოები აბსოლუტური მძულვარება ხდის ადრამელექს როგორც ღვთისა და ადამიანთა, ისე თვით სატანის შეურიგებელ და, — რაც დამახასიათებელია, — ფარულ მტრად. წინააღმდეგ მილტონისეული სატანის სიამაყისა, რომელიც ადამიანური ღირსებისა და სიდიადის გამომხატველი ხდება და მას ჭეშმარიტ მებრძოლად, მემამოხე გმირად წარმოსახავს, კლოპშტოკთან სატანისა და ადრამელექის „სიამაყე“ მხოლოდ მათ ბოროტებასა და განწირულებას ამჟღავნებს, ხოლო მათი საბრალო ბედი წარმოიდგინება ვითარცა იმისაგან „გამაფრთხილებელი“ მაგალითი, თუ რა მოსდევს ამ „სიამაყეს“, როგორც ადამიანური „ცდომილების“ ნაყოფსა და „ცოდვილების“ წყაროს; დიახ, საპირისპიროდ მილტონისეული სატანისა, რომლის სიამაყე მის რევოლუციურ სათნოებად იქცევა, კლოპშტოკი ჯოჯოხეთის ავსულებს წარმოდგენს ფილისტერთა დასაფრთხობელად დანიშნულ „საშინელებებად“, როგორც პოემაში ადრამელექის გამოა თქმული, „საზარლობად ყოველი სიამაყისა“ (ein Entsetzen aller Stolgen).

და სწორედ ამ საზარლობასა უშუალოდ რომ უპირისპირდება, როგორც მისი მორალური ნეგაცია, აბადონა, რომელიც, ამავე დროს, — ვითარცა იმ „ჭეშმარიტი სათნოების“ მატარებელი, რასაც კლოპშტოკი „განდგომილ“ ანგელოსთა „ბოროტ“ ბუნებასთან შეუთავსებლად მიიჩნევს, — მილტონისეულ „დემონებსაც“ უნდა აღმატებოდა, რომელნიც თავიანთი მემამოხური ძალით ესოდენ აშკარად სჭარბობენ „მესიადის“ ავ სულებს.





ამ ასპექტში, — საპირისპიროდ სატანისა და ადრამელექისა, რომელიც თავიანთი აბსოლუტურად ნეგატიური ბუნებით „ერთპლანიანი“ არიან, — აბადონას კლოპშტოკი „წინააღმდეგობრივად“ სახავს, როგორც არა მხოლოდ „დაცემულ“ ანგელოსს, არამედ აგრეთვე „პოზიტიურ“ გმირს, როგორც არსებებს, რომელიც ღრმა შეუსაბამობას განიცდის თავის „დაცემულ“ მდგომარეობასა და „ამაღლებისაკენ“ თავის მისწრაფებას შორის. ეს „ორპლანიანობა“ აბადონას ერთგვარად აახლოვებს თუ ამსგავსებს მილტონისეულ სატანას, რომელიც როგორც დაცემული ანგელოსის ნეგატიური სახე დიად-ჰუმანისტური უფლებებისათვის მებრძოლის პოზიტიურ სახედ ტრანსფორმირდება. მაგრამ არსებითად აბადონას ეს „წინააღმდეგობრიობა“ თუ „ორპლანიანობა“ ისევე ფიქტიურია, არანამდვილი, როგორც ის „ჰემმარიტი სათნოება“, რომლის მატარებლადაც კლოპშტოკი მას აქცევს. და მეტიც: თავისი ფსიქო-მორალური ბუნებით, რომელიც მას ხსენებული კლოპშტოკისეული „ჰემმარიტი სათნოების“ მესვეურად ხდის, აბადონა არსებითად ადრამელექს ენათესავება და არა მილტონისეულ სატანას, რაც საბოლოოდ მას, მორალური ამაღლებისაკენ მისი „მისწრაფების“ მიუხედავად და თავად კლოპშტოკის განზრახვის საწინააღმდეგოდ თუმცა ადრამელექისადმი ერთგვარად „ანტიპოდურ“, მაგრამ მაინც ნეგატიურ გმირად“ ხდის.

სახელდობრ, „მესიადის“ სხვა „დაცემულ“ ანგელოსთა ანალოგიურად აბადონა იმთავითვე, ღვთისაგან განდგომიდანვე, და ბოლომდე, მესიასთან შერიგებამდე, მოკლებულია იმ შინაგან ძალასა და ამაღლებულობას, იმ ნებელობით სიმტკიცესა და მორალურ პრინციპულობას, რომლებმაც მილტონის სატანა აქციეს ღვთის უტეხ მგმობარად.

აბადონას ეს ფსიქო-მორალური უმწეობა, — მისი ვიწროდ-პირადული Selbstsucht-ი და ამ უკანასკნელით პირობადებული Kleinmütigkeit-ი, — აქცევს მას ნამდვილ ქმედითობისა და რაიმე ბრძოლის უნარს მოკლებული და დასაღუბავად განწირულ „სენტიმენტალურ ლირიკოსად“, ვნებით გმირად; ანუ ყოველივე ამით, — თუკი მის სახეს რელიგიურ საბურველს ჩამოვაცლით და მას როგორც ადამიანს შევხედავთ, — იგი უთუოდ პირველი წარმოადგენს XVIII ს-ის გერმანულ ლიტერატურაში იმ ტიპს მარცხიანი ინდივიდუალისტიკისა-ეგოტიკისა, რომლისთვისაც მორალური და ამორალური გადაწყდება მისი პირადი კეთილსეულობისა თუ შავბედითობის პრიზმაში და რომელსაც შემდეგში ამ ლიტერატურამ ისეთი ნაირსახეობანი მფსცა, როგორიც არიან გოეთეს ვერთერი, შილერის კარლ მოორი და ჰელდელრინის ჰიპერიონი. და ცხადია, რომ ყოველივე ეს არსებითად ხსნის და ფიქტიურს ხდის აბადონას ზემოხსენებულ „ორპლანიანობასა“ და „წინააღმდეგობრივობას“.

მაგრამ სწორედ თავისი პასიურობით, მესიას წინაშე თავისი მორჩილი და საწყალობელი მავედრებლობით, რომელიც მხოლოდ საკუთარი დანაშაულის გამო სასოწარკვეთილი სინანულითა და ღვთაებრივი სულქმნილების „უანგარო“ ჰერეტიკთ კმაყოფილდება, განახორციელებს აბადონა კლოპშტოკისეულ იდეალს „მშვენიერი სულისას“ და თავისთვის მოულოდნელად კიდე-



ვაც იმსახურებს მიტევებასა და ხსნას. დიახ, აბადონას ეს „უპრეტენზიულობა“, მისი ეს „უამაყოზა“, რომელიც მის სულში ყოველგვარი ნებელობითობის ჩახშობის შედეგად დასადგურებულან, „ამაღლებენ“ მას, კლოპშტოკის აზრით, მის „პატივმოყვარეობით“ შთაგონებულ დანაშაულზე და შეწყნარების ღირსს ხდიან საწინააღმდეგოდ სატანისა და ადრამელეჟისა, რომელიც ბოლომდე რჩებიან თავიანთი „სიამაყისაგან“ განუკურნებელნი. XVI სიმღერაში, სადაც ქრისტე თავისი ამაღლების შემდგომად გარდაცვილ სულებს განიკითხავს, კლოპშტოკი ასჯევენებს მას ვინმე ზადექს, რომელიც „თავისი სუსტი სათნოებებით ამაყოზდა“ და მათთვის „ჯილდოს ელოდა“. და ამ თვალსაზრისით, რომელიც „მესიადის“ ქვაკუთხურ მორალურ პრინციპს წარმოადგენს, აბადონას „დამსახურებაც“ სწორედ ის არის, რომ თავისი განწირულების შეგრძნებით დათრგუნვილი და ღვთიური სათნოების უსასოოდ მჭვრეტელი, იგი „მორჩილად“ (mit Demuth), თავმდაბლად მხოლოდ სიკვდილს, გაქრობას ივედრება და ამ ვედრებისა და მოლოდინის ფასად იმსახურებს შეწყნარებას.

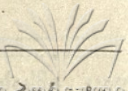
ხოლო ყოველივე აღნიშნულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მსგავსად იმისა, როგორც „მესიადის“ სატანა და ადრამელეჟი წარმოადგენენ თავიანთი „გამოუსწორებელი“ ამორალიზმით, „უსაშველო“ დაცემულობით გერმანული მანკიერი, ნეგატიური სინამდვილის ნამდვილ, ემპირიულ ადამიანთა ანასახს, ასევე აბადონა თავისი მოჩვენებითი, „პლატონიური“ ამაღლებით, რომელიც მას ყოველგვარ ნამდვილად ადამიანურ თვისებათა დაკარგვის ფასად აქვს მოპოვებული, ტიპური წარმომადგენელი ხდება ბიურგერული პროგრესიზმის იმ ფილისტერულ-იდეალისტური, დიახ, „კანტიანური“ მაგისტრალისა, რომელიც, ენგელსის სიტყვებისამებრ, გერმანული სინამდვილის დაძლევას მხოლოდ „უხამსი უბადრუკობის მალაფარდოვანი უბადრუკობით შეცვლის“ სახით ახერხებს.

და ასევე ფიქტიურია და ნეგატიური ქრისტეს მიერ განსახიერებული „სათნოებაც“, ის მორალური იდეალიც, რომლის ჭვრეტით „მაღლდება“ აბადონა და რომლის მიღწევის გზასაც ცოდვილებით „დაბნელებულ“ კაცობრიობას თავისი მოწამებოვი თვითგანწირვის აქტით უსახავს მესია.

ქრისტეს პრეტენზია აქვს მონობისაგან კაცობრიობის განმათავისუფლებელი იყოს, — და აქ იჩენს თავს კლოპშტოკის ბიურგერულ-ლიბერტინისტული ტენდენცია. მაგრამ ამ ტენდენციის ფილისტერული არსის ძალით, ის „თავისუფლდება“, რასაც მესია ადამიანთ განუკუთვნებს, ნამდვილად თავის წინააღმდეგობად იქცევა, — მხოლოდ „პლატონიური“, „სულიერი“ თავისუფლებაა, რომელიც რეალური, მატერიალური მონობით მოიპოვება.

ეს „თავისუფლება“, რომლის კაცთათვის რგუნებას ქრისტე ღამობს, სულაც არ გულისხმობს ადამიანის ამქვეყნიური ბოროტებისაგან ნამდვილ ხსნას და რეალურ ბედნიერებასთან ზიარებას. აქ „ცოდვილება“ ისევე, როგორც „სიკვდილი“, წარმოდგენილია ვითარცა აბსტრაქტულ-აბსოლუტური მანკიერება, რომელიც საერთოდ, — სივრცისა და დროის გარეშე, — ორგანულად ახასიათებს კაცობრიობის ამქვეყნიურ არსებობას და რომლისგანაც განთავისუფლება, მაშასადამე, საერთოდ ამქვეყნიურ არსებობაზე ხელის აღებით, მასზე „ამაღლებით“ შეიძლება.





განსხვავებით მილტონისაგან, რომელიც „უნებლიედ“, თავისი პუბლიცისტური ლეთისმოსავეობის საპირისპიროდ, თავისი ბურჟუაზიული თავისუფლებისმოყვარეობის შთაგონებით ამხელდა ლეთის ტირანიასა და მის წინააღმდეგ აღამხედრებდა ადამიანს, კლამპტოკი ისევე „უნებლიედ“, თავისი ბიურგერული თავისუფლებისმოყვარეობის საპირისპიროდ, თავისი ფილისტერულ-პიეტისტური ლეთისმოსავეობის კარნახით ფიქტიური სათნოების შარავანდით მოსავეს და ჰფარავს ლეთის (—ქრისტეს) ტირანიას და მას მონურად უმორჩილებს ადამიანს.

ხოლო მეორეს მხრივ, ლეთისადმი ამგვარი მონური მორჩილების ასპექტშია „მესიადაში“ წარმოდგენილი „მოკვდავ ადამიანთა მოღვაძე“, მისი „ცოდვილება“ და „სათნოება“, „დაცემა“ და „ამალღება“, რითაც კლამპტოკი კვლავ უმძაფრესად ეწინააღმდეგება მილტონს.

„დაკარგულს სამოთხეში“ ადამი და ევა მხოლოდ „პურიტანები“ კი არ არიან, არამედ პურიტანულ „გარსში“ წარმოდგენილი ჰუმანისტური შინაარსით გამსჭვალულ „იდეალურ ადამიანებად“ გვესახებიან: მილტონი „ცოდვილ“ და „დაცემულ“ ადამიანთა ამ ბიბლიურ სიმბოლოებს რენესანსის ეპოქის ეთიკურ და პოლიტიკურ იდეალთა განმხორციელებელ სახეებად წარმოადგენს,—მათ ცოდნის წყურვილით, ძლევამოსილებისაკენ სწრაფვით, მაღალი კეთილშობილებით, აქტიურ-შემოქმედებითი შრომის პათოსით და თავისუფლებისმოყვარეობით აჯილდოვებს; და ამის შესაბამისად და რელიგიურ-პურიტანისტული მსოფლალქმის საწინააღმდეგოდ იგი ერთგვარ პოზიტიურ შეფასებასაც კი აძლევს პირველ ადამიანთა „შეცოდებასაც“ და მათ შთამომავალთა უბედურებებით აღსავსე მიწიერ ყოფასაც: წარმოგვიდგენს მათ როგორც „ბოროტების“ შეცნობის მეშვეობით „სიკეთის უკეთ წვდომისა და განსაცდელთან ბრძოლის გზით შემდგომი გაუმჯობესება-ამალღების წინამძღვარს“<sup>4</sup>.

ხოლო კლამპტოკი „ცოდვილი ადამიანის“ სახის შექმნისას, — ისევე, როგორც სატანა-ადრამელექისა და აბადონა-ქრისტეს სახეთა წარმოდგენისას,—იმგვარის „ერთგულებით“ მისდევს მის ტრადიციულ-რელიგიურ გავებას, რომ მას თითქმის ყოველგვარი რეალისტურ-ჰუმანისტური შინაარსისაგან ცლის და კვლავ ფილისტერის იდეალიზირებულ პროექციად აქცევს. „მესიადაში“ წარმოდგენილი ადამიანები მხოლოდ „ცოდვილი“ და „დაცემული“ არიან და ერთმანეთისაგან იმით-ღა განსხვავდებიან, რომ მათი მცირედი ნაწილი „განათლებულია“, თავისი ცოდვილების შემგნებელ, მონანიე, და, ამდენად, ხსნის დამმსახურებელ ერთეულთაგან შედგება, უმრავლესობა კი „ბნელით“ მოკულ, „ამპარტავნულ“ ვნებებს აყოლილ, „ცოდვილებაში“ ჩაფლულ და, ამდენად, დასაღუბავად განწირულ „ბრბოს“ შეადგენს (რაც პირველ რიგად, კლამპტოკისეული იდეოლოგიის ინდივიდუალისტურ-ანტი-დემოკრატიულ ტენდენციას მიუთითებს).

მთავარი „სათნოება“, რომელსაც კლამპტოკი, — კვლავ „მშენიერი სულის“ კონცეფციის თანახმად, — ადამიანს შეწყყნარებისა და ხსნის პირობად უყენებს, არის „უამაყობა“, თავმდაბალი, ქედმოხრილი აღიარება საკუთარი

<sup>4</sup> იხ. История английской лит-ры. АНССР. Выпуск II, гл. 191—194.



უბადრუკობისა, და „უანგარობა“, აღფრთოვანებული, მაგრამ უპრეტენზიო ჰერცოგ ლეოპოლდი სიდიადისა. და ამ „მორალური“ კრიტიკიუმით ხელმძღვანელობს ქრისტეც, როდესაც განიკითხავს ცოდვილთა სულს. კლოპშტოკისეული „სრული ქმედითი ადამიანობის“ არსს ადამიანის მიერ მისი საკუთრივ-ადამიანური ბუნებისა და რეალურ-ამაქვეყნიური ყოფიერების სრულქმნა და დაუფლება როდი წარმოადგენს. ამისაკენ სწრაფვა ადამიანობის „განახევრებას“, ადამიანის „პასიური“, მატერიალური „ნახევრისადმი“ „აქტიური“, „ჰემმარიტი“ სულიერი არსების დამორჩილებას წარმოადგენს; ანუ „ჰემმარიტად ადამიანური“ ყოველივე ნამდვილად ადამიანურზე ხელის აღებით მიიღწევა, — უარყოფით ყველა „მიწიერი“ სიკეთისა, ჩანაშობით მატერიალურ ყოფასთან დაკავშირებული ყველა „ამაო“ ვნებისა და ზრახვისა და სრული თვითდამდაბლებით ღვთიური „სისრულისა“ და „სიდიადის“ წინაშე.

და დასასრულ, კლოპშტოკის ამ „მორალური იდეალის“ ფილისტერულ-ნეგატიური შინაარსის შესაბამის უარყოფით ხასიათს ატარებს კლოპშტოკისეული „კრიტიციზმიც“, — „სერაფიკული პოეტის“ მიერ „მიწიერ-ადამიანური“ ანუ რეალური სოციალურ-პოლიტიკური ყოფის მანკიერებათა მხილება, რომელიც კვლავ უფრო მოჩვენებითად, „პლატონიურადაა“ პროგრესული, ხოლო სინამდვილეში თავის წინააღმდეგობად იქცევა.

შესაბამისად „თავისუფლების“ კლოპშტოკისეული კონცეპციის ტრანსცენდენტალისტური ხასიათისა და მისი განხორციელების პასიურ-პიეტისტური მეთოდოლოგიისა, ეს „კრიტიციზმი“ არსებითად სულაც არაა დანიშნული კაცობრიობის სოციალურ-პოლიტიკური ყოფიერების მანკიერებათა რეალურ-პრაქტიკული აღმოფხვრა-გამოსწორებისათვის. ამ მხრივ, პირველ ყოვლისა, ისაა აღსანიშნავი, რომ „ადამიანურ ცოდვათა“ განკითხვა, რომელსაც პოემაში ქრისტე ორხელ ახდენს, — პირველად თაბორის მთაზე, თავისი ამაღლების შემდგომ გარდაცვლილთა სულების მიმართ (XVI სიმღერაში), ხოლო მეორედ „საშინელს სამსჯავროზედ“, რომელიც ადამის სიზმრის სახის პერსპექტიულად ისახება (XVIII სიმღერაში), — კლოპშტოკს სრულებითაც არ აქვს წარმოდგენილი, როგორც „მაცხოვრის“ მისიის მთავარი ელემენტი, როგორც „მესიის“ მიერ კაცობრიობის „ცოდვებისაგან“ ხსნის გადამწყვეტი ფაქტორი; ასეთი ფაქტორის სახით პოემაში წარმოდგენილია ქრისტეს მიერ ადამიანთათვის მოწამებრივი თვითგანწირვის აქტი, რომლითაც იგი გამოიხსიდის კაცობრიობის ცოდვილებს, ე. ი. ადამიანთ უშუალოდ და პრაქტიკულად კი არ „სწმენდს“ ცოდვილებისაგან, არამედ საამისოდ მათ მხოლოდ მორალურ უფლებას სძენს. ხოლო ამის შემდგომ აქ ისაა ნიშანდობლივი, რომ კლოპშტოკი ადამიანს მხოლოდ ღვთისადმი პასიურ მორჩილებას ავალდებულებს, „თავდაპერილსა“ და „უამაყო“, „წყნარსა“ და „უპრეტენზიო“ „ღმერთში ცხოვრებას“ უსახავს, ვითარცა ამაქვეყნიურ ცოდვათაგან განრიდების საშუალებასა და იმქვეყნიური შეწყნარების საწინდარს. ამით კლოპშტოკი კვლავ უპირისპირდება მილტონს, რომელიც ადამსა და ევას თავისი „პურიტანიზმის“ საწინააღმდეგოდ ნამდვილად ჰუმანისტური ინტელექტუალურ-მორალური თვისებებითა და პრაქტიკულ-ცხოვრებრივი ქმედიანობით აჯილდოვებს, რაც მათ თავიანთი „ცოდვილების“ საკუთრივი აქტივიზმის





ქართული

ძალით ამქვეყნად გამოსყიდვას და დაძლევის უნარს სძენს. — დამსჯელი ხელის  
ამის შესატყვისად რეალური სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილის კრიტიკა  
„მესიადიში“ უკიდურესად პასიურისა და აბსტრაქტულ, გაუბედავსა და  
შეზღუდულ ხასიათს იძენს, რაც მას თითქმის სავსებით ართმევს პრაქტი-  
კულ ქმედითობასა და ამ სინამდვილის უმწეო მიმღეობად აქცევს სა-  
ბოლოოდ.

ყოვლის უწინარეს, ქრისტეს ამ ორთავე „სამსჯავროს“, რომელნიც „მესია-  
დის“ საკუთრივ-კრიტიკულ, უშუალოდ-მამხილებელ ნაწილებს წარმოადგენენ,  
უადრესი განყენებულობა, მხატვრულ-იდეური უფორმობა ახასიათებს. აქ  
ნიშან-წყალიც არაა იმ კონკრეტულობისა, რომელიც, მაგალითად, დანტეს  
„ღვთაებრივ კომედიას“ სძენს მხატვრულად ესოდენ პლასტიკურ, ხელშესახებ-  
საგნობრივ, კოლორიტულსა და ცხოველ, ხოლო იდეურად ესოდენ მძაფრ,  
პოლიტიკურად გამახვილებულ, პარტიულად მებრძოლსა და, დასასრულ,  
ნაციონალურად აქცენტირებულ შინაარსს. სამყარო, რომელსაც აქ კლოპ-  
შტოკი წარმოადგენს, განუზომლად და უმორებული თავად პოეტისაგან და  
მისდროინდელი, მის გარემომცველი სინამდვილისაგან.

ქრისტესეულ სამსჯავროთა სურათები ნათელს ხდიან, რომ კლოპშტო-  
კის პოემის მთავარი გმირის, ქრისტეს „მისიას“ მისი თანამედროვე გერმა-  
ნიის სოციალ-პოლიტიკური სინამდვილის კონკრეტულ მანკიერებათა რადი-  
კალურ-მებრძოლი მხილება და მათი პრაქტიკულ-რევოლუციური აღმოფხვრი-  
სათვის გზისა თუ საშუალებათა დასახევა კი არ წარმოადგენს, არამედ — მხო-  
ლოდ შორეულ-აბსტრაქტულ ჰუმანისტურ იდეალზე მითითებით „ამაო“ და  
„ცოდვილ“ მიწიერ „პრეტენზიებზე“ ხელის აღებისაკენ მოწოდება. ამის  
შესაბამისად ქრისტე მთელი პოემის გასწვრივ და თვით „სამსჯავროთა“  
სურათებში იმდენად Richter-ის, „მსაჯულის“ სახით კი არ ჩნდება, რამდე-  
ნადაც-ვიტარცა „შუამავალი“ (Mittler) და „შემრიგებელი“ (Versöhner), რო-  
მელიც იდეალსა და სინამდვილეს შორის „შუამავლობს“ და მათს ურთიერთ  
წინააღმდეგობას „არიგებს“. და ეს ეპითეტები, რომლებითაც პოემაში მესია  
ყველაზე ხშირად, ჩვეულებრივ მოიხსენიება, თვით მის ავტორზე, კლოპ-  
შტოკზე შეიძლება იქნას გადატანილი, როგორც ბიურგერ „ლიბერალზე“ და  
„ემანსიპატორზე“, რომლის პოლიტიკური მრწამსის ნამდვილი არსი ისაა,  
რომ იგი ერთის მხრივ, ამაქვეყნის სუსტთა და ჩაგრულთ თავმდაბალს მორ-  
ჩილებასა და ჭირთა თმენას ავალდებულებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, ამა-  
ქვეყნის ძლიერთა და მიავგრელთა სულგრძელ „თავშეკავებასა“ და „შემწყნა-  
რებლობას“ სთხოვს, რის „არგუმენტადაც“ „მიწიერ“ სიკეთეთა „ამაოე-  
ბისა“ და „ხენარული“ ნეტარების „ქეშმარიტების“ ქრისტიანულ იდეას  
იშველიებს.

და ამრიგად გამოხატავს „მესიადის“ იდეური შინაარსი ბიურგერული  
იდეოლოგიის უმწეობას, არა მხოლოდ თავისუფლების იდეალის განსახორ-  
ციელებლად ბრძოლისათვის ბიურგერთა უუნარობას, არამედ, — რაც გაცი-  
ლებით მეტადაა არსებითი, — თვით „თავისუფლების“ ბიურგერული იდეალის  
ფიქტიურობას, არსებულ სინამდვილესთან მის შემრიგებლურ და, მაშასადამე,  
არსებითად რეაქციულ ხასიათს. იგი კლასიკურად ტიპიურ სურათს წარმო-  
გვიდგენს იმისას, თუ როგორ გადაგვარდებოდა ხოლმე ბიურგერული „ტი-



რანთმებრძოლობა“ „ცუდ ხელისუფალთა“ გაუბედავ მხილებად და მოკრძალებულ დარიგებად და „კეთილ მეფეთადმი“ დამორჩილების კატეგორიულ მოთხოვნილებად.

ხოლო, მეორეს მხრივ, თავისი მხატვრული ფორმით „მესიადა“ იქ ჩიხის მაქსიმალური სიმკვეთრით გამომხატველი ნაწარმოები შეიქმნა, რომელშიც ბიურგერული ლიტერატურა ბოდმერ-ბრაიტინგერისეულ იდეალისტურ-რომანტიკულ ნაკადს შეჰყავდა, და ამიტომაც აქ კლოპშტოკის ამ ძირითადი ქმნილების მხატვრულ-ესთეტიკური ანალიზიც ხდება აუცილებელი.

„მესიადით“, რომელიც კლოპშტოკის შემოქმედებითი ძალვის მთავარსა და უდიდეს ნაყოფს წარმოადგენს, „სერაფიკულმა პოეტმა“ მძიმე მხატვრულ-ესთეტიკური მარცხი განიცადა. ეს პოემა, რომელშიც ბიურგერი მგოსანი მაღალ-ეპიური სტილით „მომავალზე თავის ამაც ოცნებათა“ პოეტურ ხორც-შესხმას ლამობდა, სწორედ როგორც ეპიური ქმნილება აღმოჩნდა სუსტი და, როგორც ასეთი, მჭერმეტყველი საბუთი შეიქმნა კლოპშტოკის, უთუოდ დიდი პოეტენციალის მქონე პოეტის, მისწრაფებებსა და შესაძლებლობებს შორის მძაფრი შეუსაბამობისა.

ბიურგერული ისტორიკოსები „მესიადის“ მხატვრულ-ესთეტიკურ წარუმატებლობას ჩვეულებრივ იმით ხსნიან, რომ, თითქოს-და თავისი პოეტური ბუნებითა და ნიჭით კლოპშტოკი ლირიკოსი იყო და არა ეპიკოსი, რის შედეგადაც მან თავის პოემაში ვერ შესძლო ეპოპეისათვის აუცილებელი „საგნობრივი“, „პლასტიკური“ დინამიკისა და სახოვანების შეტანა, რის გამოც მასთან „ობიექტურ-ეპიკური“ სუბიექტურ-ლირიკულითაა გაჯერებულ-განელებული.

მაგრამ „მესიადის“ ყველა პოეტურ-მხატვრული ნაკლოვანებისა და, კერძოდ, მასში „ეპიკურის“ სისუსტისა, ხოლო „ლირიკულის“ სიჭარბის ნამდვილი მიზეზი კლოპშტოკის „ლირიკული ბუნება“, მისი როგორც ეპიკოსის სისუსტე კი არაა, არამედ—იგივე ფაქტორი, რომელიც „მესიადისა“ და მთელი მისი შემოქმედებითი იდეურ-შინაარსობლივ მანკიერებას სახდურავს; სახელდობრ,—მისი იდეოლოგიის ბიურგერული მანკიერება, რომელიც მთელს მის პოეტურ შემოქმედებას პროგრესულად ართმევდა საღსა და ცხოველრეალიზმს, შეერყვის სიტყვებით რომ ითქვას, მის ოდებშიც და „მესიადშიც“ აკლებდა „მტკიცე მასალას“ (derben Stoff) და აქრობდა „გრძნობადსა და სახობრივს“ (Sinnfälligen und Anschaulichen)<sup>5</sup>.

და რომ „სერაფიკული პოეტის“ „ლირიკული ბუნება“ აქ არაფერ შუაშია, ამის საუკეთესო საბუთი ისაა, რომ რეალისტური სიცხოველის,—გრძნობადობისა და სახობრივობის,—პროგრესული კლება, რომელიც კლოპშტოკის შემოქმედებითი განვითარების ზემოთ აღნიშნულ ნეგატიურ კანონზომიერებას აჩენს, მის ლირიკასაც ახასიათებს; რომ, მეტიც, ანტიპოეტური მისტიკურ-სპირიტუალისტური ვიზიონერობისაკენ „შემობრუნება“ ანუ სინამდვილის უშუალო და სალი აღქმა-განსახიერებისაკენ ის დაცილება, რომლის ნიშნით „მესიადის“ პირველი სამი სიმღერაა თუმც მკრთალად, მაგრამ მაინც აღბეჭ-

<sup>5</sup> W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, 12. Auflage, S. 424.





დილი, როგორც ეს ჰეტნერმა აღნიშნა „კიდევ უფრო მკვეთრად კლოპშტოკის ლირიკაში ჩანს“<sup>6</sup>.

ტრადიციულად დამკვიდრებული თვალსაზრისი კლოპშტოკს მიიჩნევს პოეტად, რომელმაც საწინააღმდეგოდ გოტშედის სკოლის მშრალ-რაციონალისტური და საერთოდ კლასიციკლური აღწერილობითი პოეზიისა, რომლის ტიპიზირებულ სახეებში ცოცხალ-პიროვნული გრძნობებისათვის არ იყო ადგილი, გერმანულ ლიტერატურაში პირველმა დაამკვიდრა ჭეშმარიტი, უშუალო გრძნობის პოეზია, რითაც კიდევაც გახდა გერმანული სენტიმენტალიზმის მამამთავარი. ამ თვალსაზრისის მიღება რიგი არსებითი შენიშვნების პირობით შეიძლება, რომელთაგან პირველი ისაა, რომ თუკი ოდესმე იყო კლოპშტოკი „ჭეშმარიტი“, უშუალო და ცოცხალი გრძნობის პოეტი, ასეთი იგი მხოლოდ და თანაც არასრულად „მესიადის“ ხსენებულ პირველ სიმღერებსა და მეტადრე თავის ჭაბუკობისდროინდელს, მაგალითად, „ციურის ტბის“ მაგვარ ოდებში დარჩა.

მაგრამ მთავარი ისაა, რომ შემდეგში პოეტი სულ უფრო შორდება და საბოლოოდ თითქმის მთლიანად ჰკარგავს ბუნების იმ ცოცხალ აღქმას, რომელიც მის ამ ოდებს სძენს არსებითად რეალისტურ ხასიათს. ბუნების გრძნობად-კონკრეტულ განცდას ბუნების სპირიტუალისტურ-აბსტრაქტული ჭვრეტა ენაცვლება, ისე რომ საბოლოოდ ბუნებას, როგორც პოეზიის საგანს, რელიგია სცვლის. თავის ნარკვევში „Von der heiligen Kunst“, რომელიც „მესიადის“ Schreibart-ის თეორიულ-ესთეტიკური დასაბუთების ცდას წარმოადგენს, კლოპშტოკი პირდაპირ აცხადებს: „წმინდა ლექსის შემოქმედი რელიგიას ბაძავს; ისევე, როგორც არც თუ ბევრად განსხვავებული აზრით მან ბუნებას უნდა მიბაძოს“; რამდენიმედ ქვემოთ იგი კვლავ იმეორებს: „...პოეტმა ისევე უნდა მიბაძოს რელიგიას, როგორც მას ბუნების მიბაძვამართებს“.

და თავისთავად ცხადია, რომ განსახიერების საგნის ამგვარი შენაცვლება არსებითად ცვლის კლოპშტოკის პოეზიის ესთეტიკურ არსსაც, ხერხებსა და ფუნქციასაც.

პირველ ყოვლისა, სწორედ განსახიერების საგნის ამგვარი შენაცვლებას ხდის კლოპშტოკს „ლირიკოსად“ ანუ, უფრო სწორად რომ ითქვას, სუბიექტივისტ პოეტად, რაც ესოდენ არღვევს და ასუსტებს „მესიადის“ ეპიკურ შინაარსსა და ტონს.

„მესიადის“ განსახიერების საგანს აღარ წარმოადგენს მიწიერ-ადამიანური ბუნების ობიექტური, საკუთრივი ყოფიერებისა და სიცოცხლის მქონე კონკრეტულ-რეალური სინამდვილე. აქ კლოპშტოკი უკვე არაა გარემოცული იმ მატერიალური ბუნებითა და აღვსილი იმ ადამიანური გრძნობებით, რომელნიც „ციურის ტბაში“ ჰქმნიდნენ მის პოეტურ განწყობას; მეტიც, საქმე ისაა, რომ პოეტი მხოლოდ „გეოგრაფიულად“ კი არ წყდება მიწას, რომ მისი ფანტაზია მხოლოდ კოსმიურ უსაზღვრობაში კი არ შლის ფრთებს, არამედ თვისებრივად, არსობრივად განიტვირთება ყოველგვარი რეალურ-ბუნებრივი და რეალურ-ადამიანური საგნობრივობისაგან, გარკვეულობისაგან და შინაარსობრივობისაგან, რომ მის სპირიტუალისტურ-მისტიკურ აღმა-

<sup>6</sup> H. Hettner, იქვე, გვ. 120.



ფრენაში სწორედ რომ „იღვეა“, vergeht, ბუნებისა და ადამიანის რეალობა. მთავარი ისაა, რომ, როგორც ჯერ კიდევ შილერმა აღნიშნა, კლოპშტოკის „სფერო მუდამ იდეათა (სახელდობრ, მეტაფიზიკურ იდეათა, —ო. ჯ.) სასუფეველია და მას უსასრულობაში გადააქვს ყოველივე, რასაც ამუშავებს“; რომ „იგი ყოველივეს, რასაც განასახიერებს, შეიძლება ითქვას, სხეულს აცლის, რათა სულად აქციოს ისევე, როგორც სხვა პოეტები ხორცს ასხამენ ყოველივე სულიერს“<sup>7</sup>. ხოლო ამდენად ცხადია, რომ კლოპშტოკს აღარაფერი რჩება განასახიერებელი „მესიადის“ ყოველგვარი მატერიალობისაგან, ნამდვილობისაგან და სიცოცხლისაგან განძარცვულ „სინამდვილეში“ და მოსათხოვრებელი ამ „სამყაროთა ოკეანეში“ მსრბოლ და მისტიკურ „აღფრთხილებებში“ მჭრობელ „პირველქმნილ“ სულთა შესახებ, —რადგანაც ამ სამყაროსა და სულებს არავითარი თავისთავადი შინაარსი და საკუთრივი რეალობა არ გააჩნიათ. და ამიტომაც პოეტს იმის გარდა სხვა გამოსავალი არ რჩება, თუ არა თავის მიერ უსხეულოდ, უშინაარსოდ და უსიცოცხლოდ აღქმულ სამყაროსა და მის „მკვიდრთა“ თავის სუბიექტურ „მე“-დან „მისცეს“ არსებობა ანუ სხვა სიტყვით, საკუთარ გრძნობათა და ფიქრთა „რუპორებად“ აქციოს ობიექტური სინამდვილის თავის მიერ მკვდარ სქემებად გადაქცეული საგნები და მოვლენები<sup>8</sup>. ანუ, ამრიგად, კონკრეტულ-ობიექტური სინამდვილის ამ აბსტრაქტულ-სუბიექტივისტური აღქმის ძალითაა, „ლირიკულ“ ხასიათს რომ იძენს მესიადისეული „განსახიერება“ სამყაროსა და ადამიანისა.

ამ „ლირიკული“, სუბიექტივისტური მსოფლწარმოსახვის ხასიათს ყველაზე მკვეთრად აჩვენებს „მესიადაში“ წარმოდგენილი ბუნების „სურათები“.

მილტონი, მაგალითად, სამოთხის სურათს გაზაფხულის წმინდა, ნათელი და დიდებული ლანდშაფტის სახით ხატავს; ხოლო სულ სხვაგვარია „მესიადის“ როგორც კოსმიური, ისევე საკუთრივ-მიწიერი სივრცეები. ისინი დიახაც მხოლოდ „სივრცეებს“ წარმოადგენენ, რომლებშიც პლანეტები თუ მთა-ველნი, ნათელი ელვარებანი თუ შემზარავი ჭექა-ქუხილები მხოლოდ იმდენად და იშნაირად „ჩნდებიან“, რამდენადაც და როგორც ამას „მოქმედების“ იდეური სიტუაცია კარნახობს. „ბუნება“, უფრო სწორად, კოსმიური, ზეციური-მიწიერი სამყარო აქ ისევე „განიცდის“, იტანჯება თუ ნეტარებს, თრთის თუ ზემობს, როგორც მოქმედი პირები: ბუნების „სურათები“ აქ წარმოსახებიან ან, უფრო სწორად, სამყაროს „ემოციური მდგომარეობანი“ იცვლებიან pendent ზეცის, ჯოჯოხეთისა და მიწის მკვიდრთა განცდებისა, წარმოდგენენ რა ერთგვარ „აკომპანიმენტს“, „ქოროს“ თუ სიმბოლურ პრო-

<sup>7</sup> Schillers Werke, hg. von L. Bellermann. B. VIII, S. 357.

<sup>8</sup> თვით შილერის მოსწრებული თქმისამებრ, კლოპშტოკის პოემის ფიგურები „ქარგი მაგალითებია ცნებისათვის, მაგრამ არა ინდივიდუუმები, არა ცოცხალი სახეები“ „ქარგი მაგალითებია ცნებისათვის, მაგრამ არა ინდივიდუუმები, არა ცოცხალი სახეები“ (იქვე), რის ძალითაც კლოპშტოკი გერმანულ ლიტერატურაში პირველ თვალსაჩინო და თანაც ერთერთ უკიდურეს მესვეურად ისახება განსახიერების იმ ანტირეალისტური, რომანტიკული მეთოდისა, რომელსაც მარქსი „შექსპირიზმის“ საპირისპიროდ „შილერიზმის“ უწოდებს.





ექციას, რომელიც მოასწავებს ან უკუფენს ცალკეულ მომენტებს საკუთარი ცოდვილების გამოსყიდვის ღვათებრივი მისტერიისას.

ამრიგად, მესიადისეულ „ბუნებას“ არავითარი მატერიალური რეალობა და ობიექტური თვითარსობა არ გააჩნია, და მის შესაბამისად იგი მოკლებულია ყოველგვარ პლასტიკურ სურათ-ხატოვნებას, რომელიც ბუნების ობიექტურ-მატერიალური არსისა და ფორმათა ანარეკლს წარმოადგენს. ბუნებას საკუთრივ მისი აქ აღარაფერი რჩება და პოეტი მას თავის მისტიკურ განცდათა „გამოხატვის“ საშუალებად აქცევს. ობიექტურ-მატერიალური სამყარო აქ სუბიექტივიზირებულ-სპირიტუალიზირებულია, „სერაფიზირებული“ და ბუნების რეალურ ფორმათა ნაცვლად პოეტი „ბუნების გრძნობათ“ განასახიერებს, რომელნიც, თითქოსდა, ბუნების „ღვათებრივი არსის“ გამომხატველნი არიან, ნამდვილად კი თავად პოეტის პიეტისტური მსოფლგანწყობის სამყაროსადმი მიწერილ, აბსოლუტიზირებულ გამოვლენებს წარმოადგენენ.

და სწორედ რეალურ-ბუნებრივი სამყაროსაგან პოეტის მოწყვეტილობის ძალით, — იმის შედეგად, რომ როგორც შერერი ამბობს, „კლოპშტოკისეული ამბლებული მეტის-მეტად აღმფრენს“ (ist das Verstiegene)<sup>9</sup>, — დიახ, ამიტომ ჰკარგავს „მესიადს“ ეპიური პოემის თვისებრივ ნიშნებს — მოქმედების დინამიკასა და თვალსაჩინოებას, სახობრიობას. საქმე ისაა, რომ „მესიადის“ პერსონაჟები, როგორც „ხენარული“ ქმნილებანი, ისე „მიწიერი“ და „ჯოჯოხეთური“ არსებანი, მხოლოდ და მხოლოდ სულელები არიან, რომელნიც იმდენადვე არიან ხორციელობისაგან განძარცვულნი, მიწიერი რეალობისაგან აბსტრაჰირებულნი, რამდენადაც უფორმოა, უფერულია და უსიცოცხლო ის „კოსმიური სივრცეები“, რომლებშიც ეს სულელები „მოძრაობენ“ და „მოქმედებენ“. მართალია, აქა-იქ კლოპშტოკი ახერხებს რეალურ-მიწიერი სურათებითა და ფერებით თავის „გმირთა“ სამოქმედო არის გაცხოველებას და ასეთ შემთხვევებში, როგორც შერერი აღნიშნავს, „გარკვეული სიტუაცია, გარკვეული გარემო, რომლების გადმოხატვასაც იგი (კლოპშტოკი, — ო. ჯ.) ლამობს, იცავენ მას უსასრულებელში ცთომილებისაგან“<sup>10</sup>. მაგრამ „მიწასთან შეხებისა“ და ბუნების სურათთა და ფერთა „გადმოხატვის“ შემთხვევები „მესიადში“ მხოლოდ მეჩხერად გვხვდება<sup>11</sup>, ისე რომ ისინი სრულიად უკმარნი რჩებიან პოემის „გმირთათვის“ რეალობის ელფერისა და მათ „მოქმედებათათვის“ სიცხოველის ნასახის მისაცემად. ამიტომაც „მესიადში“ მაინც უფორმოა და უმოქმედობა სუფევს. ამიტომაც განსხვავებით მილტონისაგან, რომელიც სატანის ჯოჯოხეთური მხედრობის შეკრებას ისეთი კონკრეტულობით ხატავს, რომ როგორც ცალკეულ მეთაურთა სიტყვებში, ისე მათი შეიარაღებული კოგორტების მღუპარე მწკრივებში მძინვარე აღმოხეთქვისათვის მზადყოფ ძალას

<sup>9</sup> W. Scherer, იქვე, გვ. 424.

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 426.

<sup>11</sup> სანიმუშოდ შერერი ლანდშაფტის ზოგიერთ სურათს მიუთითებს, მაგალითად, ასეთს: Willkommen, o silberner Mond, schöner, stiller Gefährt der Nacht! Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund! Sehst, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin; — და სინანულით დასძენს, რომ კლოპშტოკი „ესოდენ იშვიათად ეხებოდა მიწას და ამით თავის საუკეთესო მიღწევებს ჰკარგავდა“ (W. Scherer, იქვე, გვ. 427).



თვალნათლივ გვაგარძნობინებს, კლოპშტოკს სატანისა და ადრამელექის მიერ აღზნებულ „წაწყმედილთა“ ბობოქრების გამო სხვა არაფერი აქვს სათქმელი, რომ საზარელი ღრიანცელი (fürchterliches Stimmengestös) ასტეხეს. ანდა, მეტიც, თუ კი მილტონი არა თუ მხოლოდ ქვესკნელის მკვიდრთათვის, არამედ ზეციურ ქმნილებებისათვისაც პოულობს გამოხატვის რეალურად სახოვან ფორმებს და ღვთის ერთგულ და სატანას აყოლილ ანგელოსთა ბრძოლას თავისი დინამიკით გრანდიოზული ბატალური პანორამის სახით წარმოადგენს, კლოპშტოკს ასეთი რამ, როგორც შერერი კარგად აღნიშნავს, „ჯგოროვანი რესპექტის შემბლაღველად, სავალდებულო ამალღებულობის საწინააღმდეგოდ“ მიაჩნია, რის შესაბამისადაც მისი „ზეციური ძალები მხოლოდ შემოხედვებით (nur mit Blicken) იბრძვიან, რომელთაგან უმაღლე ემზობიან ჯოჯოხეთური სულები“<sup>12</sup>.

მაგრამ იმავე მიზეზის ძალით, — სწორედ იმიტომ, რომ „მესიდაში“ პოეტს, როგორც ვალცელი კლოპშტოკის საქებრად ამბობს, „გამოუთქმელი უნდა გამოეხატა“, „ადამიანურ ძალებს აღმატებული ამოცანა“ ეკისრა<sup>13</sup>, ანუ იმიტომ, რომ მას სინამდვილისაგან თავისი მოწყვეტილობის გამო არაფერი რეალური რჩებოდა გამოსათქმელ-გამოსახატი, — ამის შედეგად „მესიდა“ მხოლოდ „კინეტურ“, ე. ი. მოქმედებათა თუ საქმეთა დინამიკასა და „გარეგან“ ანუ პლასტიკურ სახიობრიობას როდია მოკლებული, არამედ „შინაგანი“, გრძობად-ემოციური დინამიკის სისუსტითაც და უფორმობითაც სცოდავს.

ანუ, სხვა სიტყვით, თავის მხრივ ის „ლირიკული“ ელემენტიც, რომელიც „მესიდას“ ეპიურობას ანელებს და არღვევს, არაა ნამდვილი, ცოცხალი და, ამდენად, ჭეშმარიტად პოეტურიც. „მესიდა“ ისევეა მოკლებული ლირიკულ დინამიკას და სახიობრიობას, როგორც ეპიკურს. საწინააღმდეგოდ იმავე მილტონისა, რომელიც თავის გმირებს არა მხოლოდ ქმედითი აქტიურობით სისხლჭარბი სახით წარმოადგენს, — მდიდარი სულიერი ბუნების, მძლევ ხასიათის არსებებად, რომელნიც წინააღმდეგობრივ, ურთიერთთან მორკინალ, მაღალ და მდაბალ ვნებათა მატარებელნი არიან, — კლოპშტოკის „გმირები“, როგორც განყენებულ იდეათა აბსტრაქციები, ცალმხრივობისა და უსიცოცხლობის ნიშნით არიან აღბეჭდილნი და არავითარ შინაგან განვითარებას, ხასიათის ევოლუციას არ განიცდიან. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ „მესიდა“ მოკლებულია ნამდვილად დრამატიულ, ძლიერ და ცოცხალ გრძობათა დინამიკას, რომ აქ ყველა გმირის მხოლოდ ერთი და იგივე „გრძობები“ ჭიანჭურდება მთელი „მოქმედების“ მანძილზე, — სატანისა და ადრამელექის უმწეო გულარძნილება, აბადონას სასოწარკვეთილი გოდება და განკითხვის მომლოდინე ცოდვილთა ქედმოხრილი იმედოვნება, ხოლო მსაჯული ღმერთი და თავის მწირველი ქრისტე თავიანთი „ზეადმატებულიების“ ძალით სულაც არ იჩენენ კონკრეტულ-ადამიანურ გრძობიერებას.

<sup>12</sup> W. Scherer, იქვე, გვ. 424.

<sup>13</sup> O. Walzel, იქვე, გვ. 48.





ცოცხალ, უშუალო, დიახ, რეალურ გრძნობებს ენაცვლება და რეფლექსია პოემის „ლირიკულს“ პასაჟებშიც, რომლებშიც მისი გეტები „სერაფიკული“ პოეტის ძალას ხედავენ ხოლმე.

ნამდვილად „მესიადის“ კლოპშტოკი სულაც არაა „გრძნობის ადამიანი და გრძნობის პოეტი“, როგორც მას ვალცელი უწოდებს<sup>14</sup>. ასეთად კლოპშტოკი მხოლოდ „პოტენციალურად“ თუ შეიძლება ჩაითვალოს და არა რეალურად. რამდენადაც „მესიადის“ განსახიერების საგნად აღებული „სინამდვილე“ ყოველგვარ კონკრეტულ-საგნობრივ შინაარსსაა მოკლებული, რომლის გრძნობადი აღქმა შეიძლება, ანუ, შილერის სიტყვებით რომ ითქვას, რამდენადაც ამ პოემაში „სერაფიკული“ პოეტის „ყველა გრძნობა... ზეგრძნობადი წყაროებიდან მომდინარეობს“<sup>15</sup>, ამდენად ხსენებული „სინამდვილის“ გრძნობადად განსახიერებისაკენ კლოპშტოკის მისწრაფება, როგორც ამას ვალცელი თვითვე აღიარებს, მხოლოდ პიეტისტის „künstlerisches Gefühlsstreben-ის წარმოადგენს.<sup>16</sup> და თავის მხრივ სწორედ ამ ყალბი Gefühlsstreben-ის ნაყოფია „მესიადის“ ის „ორატორული მჭერმეტყველება“, რომელსაც შილერი, კლოპშტოკის „სენტიმენტალური“ ზესწრაფვისადმი თავისი სიმპათიის მიუხედავად, მაინც სთმობს „ციურიქის ტბის“ და სხვა მისდაგვარი ოდების „დიადი ბუნებრივობითა“ და „წარმტაცი ნაივობით“ სახსვ „ნაზი განცდებისთვის“<sup>17</sup>; ხოლო ეს „ორატორული მჭერმეტყველება“ გერმანულს ლიტერატურაში, შეიძლება ითქვას, პირველ გამოვლენას წარმოადგენდა სწორედ შილერისეული „პათეტიკურიისა“, რომლის არსი ისაა, რომ სინამდვილის რეალურ-პრაქტიკული დაუფლებისათვის უძღური პოეტი ცდილობს „ესთეტიკური ხილვის“ მოჩვენებითობას, ასე ვთქვათ, „ტონალური ამადლებულობით“, რიტორიკული მაღალფარდოვანებით მიანიჭოს დამარწმუნებლობა, ნამდვილობის ელფერი. მაგრამ ფაქტიურად კლოპშტოკის ეს „ორატორია“ თავისი უსაგნობის გამო რიტორიკად და, სულაც, ერთგვარ პოეტურ სოფისტიკად იქცევა: განსახიერებელ საგნად აღებული უსახო „სინამდვილის“ საგრძნობინებლად, თავის უსხეულო გმირთა „გრძნობების“ განსაცდევინებლად რეალურ ფერთა, კონკრეტულ არგუმენტთა უქონელი პოეტი „სიტყვიერი დარწმუნების“ გზას ადგება, მხატვრად ყოფნის ნაცვლად ქადაგად იქცევა, რომელიც თავადაც მჭერმეტყველებს და თავის გმირთაც ამჭერმეტყველებს. მათ „გრძნობათა“ შესახებ; და რამდენადაც რიტორიკული პათოსი მაინც ვერ ჰქმნის ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას, ხოლო „უკან“, ე. ი. რეალურ-გრძნობადისაკენ დასახევი გზა მოჭრილია, პოეტს სხვა გამოსავალი არა რჩება, გარდა იმისა, რომ აღებული გეზი განაგრძოს, რის შედეგადაც, როგორც ამას ვალცელი მოსწრებულად

<sup>14</sup> O. Walzel, Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart B. I, S. 52.

<sup>15</sup> Schillers Werke. B, VIII, S. 357.

<sup>16</sup> O. Walzel, იქვე, გვ. 53.

<sup>17</sup> Schillers Werke, B, VIII, S. 359.



(მაგრამ კლოპშტოკის, როგორც „მესიას სილიადის მათწყებლის“ (ქვემოთ) აღნიშნავს, „vom Belehren geht es bei ihnen (კლოპშტოკთან და მის პერსონაჟებთან,—ო. ჯ.) weiter zum Überreden und Überredenwollen“<sup>18</sup>.

ხოლო მეორეს მხრივ, იმავე აბსტრაქტულ-სპირიტუალისტური მსოფლ-აღქმის, დიახ, იმავე უსაგნობის გამო იჭრება კლოპშტოკის „ორატორულ მჭერმეტყველებაში“ რეფლექსიის ძლიერი ელემენტი, რომელიც „მესიადაში“ საბოლოოდ აკედენს უშუალო, ცოცხალ გრძნობიერებას. შილერი კარგად ხსნის იმას, რასაც ვალცელი<sup>19</sup> „მესიადის“ „გრძნობად-ლირიკულ“ მხატვრულ ქსოვილში „რაციონალისტური“ ელემენტის შექრას უწოდებს,— იმას, რომ კლოპშტოკის,—გრძნობის პოეტის—საყვარელ სიტყვას „ფიქრი“ წარმოადგენს და რომ „მესიადაში“ ღმერთიც „მაფიქრალია“, ქრისტეც „ღრმა ფიქრებშია წასული“ და სერაფიმებიც „ხალისით ფიქრობენ“, მთვარე „ფიქრთა მეგობრად“ იწოდება და ასეთი, ლესინგის მიერ სასაცილოდ აღებული ფრაზაც კი გვხვდება: „Gedanken von dem Gedanken, welcher gedacht wird“! შილერის თქმით, „მესიადის“ „ფიგურები“, „ხასიათები“ და „ყოველივე, რაც ამ პოემაში ცოცხალია და ქმედითი ან ასეთი უნდა იყოს“, „მხოლოდ აბსტრაქციამ წარმოქმნა და (ამდენად) მხოლოდ აბსტრაქციის მიერ შეიძლება იქნას გარჩეული“; „პოემაში მოცემულია მონახაზი (Umriß), რომლის ფარგლებში გონებამ უნდა იაზროს ისინი (ხსენებული „ფიგურები“ და „ხასიათები“ —ო. ჯ.), მაგრამ არაა დადგენილი მტკიცე საზღვრები, რომელთა ფარგლებში ფანტაზიისათვის მათი წარმოდგენა ვახდება აუცილებელი“. ანუ, სხვა სიტყვით, აქ „გონებისათვის ყოველივე მშვენივრადაა გარკვეული და შემოფარგლული, მაგრამ მეტის-მეტად უფორმო რჩება წარმოსახვის უნარისათვის“<sup>20</sup>. და ამიტომაცაა, რომ კლოპშტოკი უშუალოდ გრძნობადად კი არ აღიქვამს და წარმოადგენს, არამედ თვითონაც „ფიქრობს“ და თავის პერსონაჟებსაც (და ამათთან ერთად თავის მკითხველსაც) „აფიქრებინებს“, გონების თვალთ ქვრეტს და აქვრეტინებს თავის აბსტრაქტულ „ფიქრთაგან“ წარმომდგარ უსხეულო, უფორმო „სინამდვილეს“ თავისი პოემისას,—რამდენადაც იგი, ეს „სინამდვილე“, შილერის თქმისამებრ, საიმისოდ „გარკვეული“ (bestimmt) ვერაა, რომ „დასანახი“ (für die Anschauung) იყოს<sup>21</sup>. მაგრამ ამიტომევეა, რომ კლოპშტოკისეული „რაციონალიზმი“, —წინააღმდეგე შილერის „პროკლოპშტოკიანური“ დებულეზისა, რომ პოემაში „გონებისათვის ყოველივე მშვენივრადაა გარკვეული“, —ხელოვნურ, ნაძალადეგ ხასიათს იღებს, რომ მისი Denken-ი რეალური სინამდვილის უშუალოდ, კონკრეტულ-ლირიკულად აღმქმელი აზრის ხასიათს კი არ ატარებს, არამედ, როგორც ვალცელიც კი ხდება იძულებული აღნიშნოს, „Nachdenken-ს, „Nachsinnen“-ს, „nachsinnendes Denken“-ს წარმოადგენს<sup>22</sup>, დიახ, რეფლექსიას, რომელსაც კვლავ (თუმცა ამჯერად ინტე-

<sup>18</sup> O. Walzel, იქვე, გვ. 54.

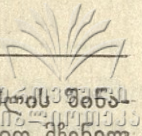
<sup>19</sup> იქვე, გვ. 52.

<sup>20</sup> Schillers Werke, B. VIII, S. 357.

<sup>21</sup> იქვე.

<sup>22</sup> O. Walzel, იქვე, გვ. 52—53.





ლექტულისტური) სოფიზმის, კაზუისტიკის ბეჭედი აზის და რომის შინაგანი სიყალბის, რეალური უშინაარსიანობის კლასიკური სიცხადით მჩენელ ფორმულას ზემოთმოტანილი თქმა წარმოადგენს — Gedanken von dem Gedanken, der gedacht wird<sup>48</sup>.

ამრიგად, კლოპშტოკის მსოფლმხედველობრივი მანკიერების ძალით ხდება, რომ „მესიადაში“ ჭეშმარიტად ეპიკურ შინაარსს „ლირიკული“ ენაცვლება, — „საქმეთა“ თხრობას „გრძნობათა“ თხრობა ცვლის, — რომელიც თავის მხრივთა მოკლებული ნამდვილობას, რამდენადაც ყალბი რიტორიკითა და უსიცოცხლო რეფლექსიით ხდება გაშუალებულ-დაძაბუნებული.

და დასასრულ, ყოველივე ამის შედეგად და შესაბამისად ყალბია პოეტური განსახიერების ის ხერხებიც, რომელთაც „სერაფიკული“ პოეტი თავისი პოემის ამ „ლირიკული“ შინაარსის გამოსახატავად, „განსახიერებლად“ იყენებს. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია იმ მხრივ კლოპშტოკის შედარებები, რომელთაც დაკარგული აქვთ მხატვრული შედარების ოდინდელი და ძირეული ესთეტიკური ფუნქცია ზოგადის კონკრეტულად, გრძნობად-სახობრივად წარმოსახვისა. აქ ესთეტიკური წარმოსახვის უნარი, თავისი საკუთრივი, კონკრეტულ-პლასტიკური საგნის უქონლობის გამო, სულაც ფსიქიკურ ბუნებას იცვლის: მისი „ორგანო“ თვალი კი აღარაა, არამედ ტვინი, მისი საფუძველი აზრია და არა შეგრძნება; ამ მხრივ მეტად ნიშანდობლივია ჯვარცმულ ქრისტეს ხილვით შეძრწუნებული აბადონას მოთქმა:

. . . . .  
Nein, ich will nicht sehen,  
Nicht den sterbenden Antlitz. Ihr beiden verwundet zu tief mich!  
Führt zu grauenvolle Bilder vor meinem Gedanken vorüber.

და ამგვარი „ინტელექტუალური ხილვის“ უნარით აღჭურვილი კლოპშტოკიც თავის „უნატიფეს“, უსაყვარლეს შედარებებს ისევე-ისე „აზრის“ სფეროდან ირჩევს, რითაც ყოველგვარ გრძნობად შინაარსს უქრობს და ყოველგვარ პლასტიკურ ფორმას ართმევს თავის „სახეებს“, ასე, მაგალითად, IV სიმღერაში მარიაში ზეცისაკენ მსწრაფი აზრის დარად მიიჩქარის თავის ძესთან შესახვედრად; ანდა I სიმღერაში, გაბრიელი აღტაცებით შესცქერის ზეთის ხილის მთაზე „ღრმა ფიქრებში ჩაძინებული“ მაცხოვრის მშვიდსა და წყნარ სახეს.

და ამრიგად, „მესიადის“, კლოპშტოკის ამ ძირითადი ქმნილების, ჩატარებული ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ კლოპშტოკის შემოქმედებითი განვითარების კანონზომიერება „სერაფიკოსი“ პოეტის როგორც იდეურ-შინაარსობლივ, ისე მხატვრულ-ფორმალურ მარცხში, უნაყოფობაში ჰპოვებს თავის დაგვირგვინებას. თავისი საკუთრივი სოციალური ბუნებისა და თავდაპირველ მისწრაფებათა ძალით კლოპშტოკი საიმისოდ ჩანდა მოწოდებული, რომ, მერინგის სიტყვებით თუ ვიტყვი, გერმანულ „ბურჟუაზიულ კლასთა

<sup>48</sup> ეს ფრაზა სრულად არ წარმოადგენს გამონაკლისსა თუ ერთეულ შემთხვევას „მესიადაში“. ასე, მაგალითად, V სიმღერაში ადრამელექზე თქმულია:

Mitten in einem verruchten, emporgetürmten Gedanken  
Blieb er gedankenlos stehn. Nur diese Leerheit empfand er.



სულიერი ბელადი“ გამხდარიყო; მაგრამ წინააღმდეგ მერინგის მტკიცებისა, რომ კლოპშტოკი ლესინგთან ერთად „მართლაც იქცა“ ასეთ ბელადად<sup>23</sup>, იგი თავისი კლასის, ბიურგერობის, მხოლოდ უმწეობას, ფილისტერული სიძაბუნის გამოჩნატველი ვახდა. ზესწრაფვის ის პათოსი, რომელიც „მესიადის“ იდეურ-მხატვრულ ქსოვილს გამსჭვალავს, არსებითად, რეალური სინამდვილისაგან მოწყვეტისა და უნიადაგო ოცნების რეგიონებში იმ „ამაღლების“ ნაირსახეობას წარმოადგენს, რომელსაც კანტის ესთეტიკურ იდეალთან დაკავშირებით ენ გელსმა „უხამსი უზადრუკობიდან მაღალფარდოვანი უზადრუკობისაკენ ლტოლვა“ უწოდა. და ამის შესაბამისად, კლოპშტოკი მხოლოდ თავისი „პოტენციალური“ მონაცემებით დარჩა დიდი, ძლიერი პოეტი; ანუ, უფრო ზუსტად რომ ითქვას, იგი ასეთ პოეტად შეიძლება ქცეულიყო, რომ პროგრესული ბიურგერი და სალი ადამიანი მასში ფილისტერს არ ჩაეკლა. მაგრამ სინამდვილეში სწორედ ასე მოხდა: სილიადესა და უზადრუკობას, გენიალურ პოეტსა და შეზღუდულ ფილისტერს შორის ის მწვავე ჭიდილი, რომელსაც ენ გელსი მიიჩნევს გოეთეს წინააღმდეგობრივი ბუნებისათვის არსებითად და რომელიც სხვადასხვა სახით XVIII საუკუნის ყველა გამოჩენილი ბიურგერული იდეოლოგიის წინააღმდეგობრიობისთვისაა თვისებრივი, კლოპშტოკთან ფილისტერის ზემოთ დამთავრდა, რამაც იგი, „მესიადის“ პირველ სიმღერათა და ადრინდელ ოდათა იმედის მომცემი მგოსანი, საბოლოოდ მისი პოეტური ძალვის დასუსტებამდე და დაქვეითებამდე მიიყვანა.—და სწორედ ამით ხდება კლოპშტოკი თავისი დროის გერმანიისათვის დამახასიათებელი და ამით იძენს განსაკუთრებულ შემეცნებით მნიშვნელობას მისი შემოქმედება,—როგორც XVIII საუკუნის ბიურგერული იდეოლოგიისა და ამ უკანასკნელის გამოჩნატველი გერმანული განმანათლებლობის საერთო მანკიერების, ორგანული ნაკლოვანების მჩენელი.

ცხადია, კლოპშტოკის შემოქმედების ასეთი საერთოდ ნევატიური შეფასება სრულებით არ უგულვებელყოფს გერმანულ განმანათლებლურ ლიტერატურაზე მის შედარებით პოზიტიურ, — როგორც იდეურ-შინაარსობრივ, ისე მხატვრულ-ფორმალურ, — ზეგავლენას.

ერთის მხრივ, ტირანიის წინააღმდეგ თავისუფლებისათვის ამხედრების კლოპშტოკისეული მოწოდება (რაოდენ აბსტრაქტულად და მორიდებულად არ გაისმა იგი „მესიდაში“ და მის სხვა თხზულებებშიც), ხოლო მეორეს მხრივ, გოტშედის უსიცოცხლო რაციონალიზმის საპირისპიროდ გრძნობათა სამყაროს გრძნობადი ფორმით განსახიერების მოთხოვნა (რაოდენ ნაკლებადაც არ განხორციელდა იგი მის საკუთარ პოეტურ პრაქტიკაში), — ყოველივე ეს „რაციონალურ მარცვალს“ შეადგენს მისი „სერაფიკული“ მემკვიდრეობისა.

მაგრამ, ამავე დროს, მკვეთრადაა აღსანიშნავი ის გარემოება, რომ გერმანულ განმანათლებლურ ლიტერატურაზე კლოპშტოკის ეს პოზიტიური გავლენა სულაც არ ყოფილა პირდაპირი, უთუო და კატეგორიული; სახელდობრ, ეს გავლენა თავს იჩენდა კლოპშტოკის მემკვიდრეთაგან მისი შემოქმედებითი პრაქტიკის და აგრეთვე თეორიული პრინციპების უპირატესად.

<sup>23</sup> Ф. Меринг, იქვე, გვ. 314.



კრიტიკული გადაფასებისა და არსებითი გარდაქმნის სახით. ყველაზე კარგად და ცხადად კლოპშტოკთან მის დიდ მემკვიდრეთა, გერმანელ კლასიციზმის მანათლებელთა, ეს წინააღმდეგობრივი, არსებითად ნეგატიური კავშირი ისევ გოეთემ გამოხატა, რომელმაც ასე უპასუხა კლოპშტოკისადმი სიჭაბუკეში თავისი მიმართების შესახებ ეკერმანის კითხვას: „მე ქედს ვიხრიდი მის წინაშე იმ მოწიწებით, რომელიც მჩვეოდა ხოლმე; ვრაცხდი მას ჩემ ერთგვარ უფროს ნათესავად; პატივისცემით ვეკიდებოდი იმას, რასაც ის აკეთებდა; აზრადაც არ მომდიოდა მეფიქრნა ამაზე და რაიმე ნაკლოვანებანი მეძებნა ამაში. ის საუკეთესო, რაც მასში იყო, ზემოქმედებდა ჩემზე, ხოლო საერთოდ ჩემი საკუთარი გზით მივდიოდი“<sup>24</sup>.

გერმანული ენის კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 14. XII. 61)

О. Г. ДЖИНОРИЯ

### „Мессиада“ Ф. Г. Клопштока

#### Резюме

Одной из основных закономерностей немецкой просветительской литературы является наличие двух, находящихся в сложной коэкзистенции, — одновременно и противоположных и взаимопроникающих, — течений, которые условно могут быть определены как „гетеанское“ — материалистично-реалистическое и „кантианское“ — идеалистично-романтическое. Корифеи первого, — Лессинг Гердер, Гёте, а в сущности и Шиллер, — достигают вершин своего творчества в результате возвышения над убогим окружением, над филистерским уровнем бюргерской идеологии. Представители же второго течения преимущественно являются выразителями ограниченности и слабости бюргерского образа жизни и мировоззрения, а наиболее типичным, т. е. классически характерным среди них, — наряду с Кантом и подобно ему, — выступает именно творец „Мессиады“.

В соответствии с этим творческое развитие Клопштока проникнуто негативной тенденцией, отличается последовательным идейно-художественным сладом. Непрерывная борьба между великим гением и ничтожным филистером, отмеченная Ф. Энгельсом в личности и в творчестве Гёте, и в том или ином виде характерная для всех видных

<sup>24</sup> Goethes Gespräche mit Eckermann. Aufbau-Verlag, 1955, S. 146.



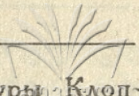
представителей немецкой просветительской культуры, завершается в творческой личности Клопштока почти полным торжеством филистера. Достигнув своей вершины в самом начале поэтической деятельности, Клопшток в последующем развитии постепенно, но неуклонно опускается до того „среднего“ уровня бюргерской идеологии, наиболее полным теоретическим выразителем которого был Кант.

Наиболее характерное в этом смысле произведение Клопштока — „Мессиада“, первые песни которой отмечены определенным взлетом бюргерского протестантизма, последующие же все более и более насыщаются „духом“ пиетистического смирения и упования на „божью милость“, в силу чего к этому одному из самых громоздких творений эпической поэзии всецело применимы слова Ф. Меринга, сказанные о самом Клопштоке: „блестящая слава, завоеванная им в юности, в течение всей его долгой жизни лишь медленно угасала“.

По мере последовательного усиления „благомыслия“ ее автора, в поэме становится все более расплывчатой и безобидной критика пороков „земного бытия“, а также все более испаряется мощь ее „отрицательных“ героев, — Сатаны, Адрамелеха и их „соратников“, — первоначально замысленных по аналогии с мильтоновскими „падшими ангелами“, восставшими против тирании бога. В частности, „протестантизм“ этих персонажей лишается почти всякого позитивного смысла, поскольку в конечном счете Клопшток рисует их как движимых завистью злодеев, бого-и человеконенавистников. Что же касается „положительного“ героя поэмы, — раскаявшегося и своим смирением добившегося прощения Аббадоны, — то он все более превращается в филистерское воплощение „прекрасной души“ и как таковой представляет собой образ „сентиментального лирика“, отмеченного мелким себялюбием и неспособностью к действительной борьбе страдательного характера, к тому же лишенного способности живого, эмоционального восприятия действительности и превращающегося в типичного для бюргерства „интеллектуального активиста“, бесплодного резонера, умерщвляющего все свои чувства и желания безвольной рефлексией, т. н. grübeleien. Тем самым, — если отбросить религиозную видимость данного образа, — Аббадона является первым в немецкой литературе XVIII в. воплощением того типа неудачливого, обреченного на гибель индивидуалиста — эгоиста, последующими вариациями которого являются гетёвский Вертер, шиллеровский Карл Моор и гелдерлиновский Гиперион.

Слабостью отмечена и художественная форма „Мессиады“. Поскольку Клопшток, выражаясь словами Шиллера, „все изображаемое лишает плоти, дабы превратить его в дух“, ему приходится „от себя“ придавать жизнь и смысл своим бесплотным, превращенным в мертвые схемы образам действительности; иначе говоря, его образы не служат выражению объективного содержания жизни, а используются им в качестве „рупоров“ своих субъективных мыслей и чувств. По





удачному определению того же Шиллера, поэтические фигуры Клопштока являются „хорошими примерами к понятиям, но не индивидуумами, не живыми образами“, и тем самым Клопшток оказывается в немецкой просветительской литературе первым значительным и, к тому же, наиболее крайним представителем романтического творческого метода, условно названного К. Марксом „шиллеризированием“. Главным следствием этого метода в данном аспекте явилось то, что „Мессиада“ не удалась как эпопея: эпический характер повествования в ней постоянно нарушается субъективными „лирическими“ вспышками и излияниями, причем сама по себе и эта лиричность, будучи лишенной живого эмоционального источника, постоянно „разбавляется“ рефлексией и подменяется высокопарной риторикой.

О том, что причиной художественной слабости „Мессиады“ является порочность мировосприятия и художественного метода Клопштока, а не якобы лирический характер его поэтического таланта, свидетельствует первым делом сама лирика „серафического“ поэта, отмеченная той же негативной тенденцией развития, что и его эпопея,—последовательным спуском с высот относительно живого восприятия реальной действительности в низины религиозной символики, постепенно растущей подменой конкретно-чувственной образности искусственной, „вялой“ патетикой.

И наконец, в силу этой же негативной тенденции своего творческого развития Клопшток терпит окончательную творческую неудачу в своих „библейских“ и „бардических“ драмах, в которых предпринимает последнюю попытку достижения поставленной с юношеских лет творческой цели, — выражаясь словами Геттнера, — „поэтически воплотить свои гордые мечты о будущем“.

Вышеуказанные отрицательные свойства поэзии Клопштока, возгоржествовавшая в его творчестве романтическая манера (*Dichtungweise*) теоретически обобщены в его основных эстетических понятиях „высшей“ и „святой“ поэзии (*höhere Poesie, heilige Poesie*), которые непосредственно предвосхищают кантовскую концепцию „возвышенного“ и „прекрасного“.

Что же касается влияния Клопштока на представителей ведущего „гётеанского“ течения немецкой классической литературы (а преуменьшить размеры и значение этого влияния трудно), то оно обычно проявлялось в критическом плане, т. е. путем реалистического переосмысления и перевоплощения ряда кардинальных, само по себе положительных элементов,—пафоса свободы, чувства национального достоинства, культа „сердца“, как источника истинно-поэтического,—составляющих здоровое, плодотворное зерно его „серафического“ наследия.



ГИВИ ОРАГВЕЛИДZE

### *О ритмической передаче поэзии Маяковского на материале французского стиха*

Настоящая работа ставит вопросы, связанные с переводом поэзии Маяковского на французский язык, в двух конкретных аспектах: вопрос ритмической передачи стиха и проблема ритмической неделимости образов при переводе. Поскольку оба аспекта представляют собой две стороны одной и той же проблемы — полноценной передачи единства содержания и формы, исходя из звукового момента поэзии, — то в настоящей работе мы разграничиваем их только условно с целью более четкого изложения сути наших взглядов.

#### **Метрика и ритм Маяковского**

Вопрос подлинного поэтического перевода не может быть решен вне звуковой стороны оригинала. Ритм, рассматриваемый широко, — двигатель стиха, сердцебиение мысли. Ритм и метр — понятия неоднородные. Если метр определяет, в первую очередь, формальный аспект стихотворения, то ритм неразрывно связан с выражением содержания. Это особенно важно для поэтики Маяковского, где понятие ритма не только подчиняет себе метр, но фактически мыслится вне метра.

Метр — твердая форма чередования стоп или слогов (в зависимости от системы стихосложения). Метр может быть ямбом, хореем, дактилем и т. д. Это архитектура строфы, о которой совершенно справедливо писал Андрей Белый, что она „не относится к ритму; она элемент метрики; и поэтому-то ритмическая неделимость весьма и весьма сомнительна; и потому-то пределы ритма лежат в отношении строки к целому всех строк, или — к стихотворению; и тот факт, что строфы бывают объединены и лексическим и синтаксическим единством, не изменяет дела; ритм не есть синтаксическое, лексическое или даже образное единство; он — абсолютное целое, держащее все свои части, как здание...“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Андрей Белый, „Ритм, как диалектика“, Изд. Федерация, М., 1929, стр. 98—99.







Велели нам  
 итти  
 под красный флаг  
 годы труда  
 и дни недомоганий

04105740  
 2023010335

Столкнувшись с аналогичным явлением, В. Арутчева замечает: „Вероятно, именно равноударность строк имеет в виду Маяковский, когда говорит, что ритм может быть одним во многих стихах и даже во всей работе поэта. И, видимо, учитывая все остальные элементы строки, добавляет, что это не делает работу однообразной, так как выразить всю сложность ритма (вероятно все возможности) нельзя даже в нескольких больших поэмах. Это одно из наиболее трудных мест статьи „Как делать стихи“, которое тщательно обходят во всех работах о ритме, но в них, представляется нам, лежит ключ к пониманию того, что называл ритмом Маяковский“<sup>2</sup>.

Итак, ритм Маяковского „аметричен“, т. е. в понятие метра фактически не входит. Следовательно, правильное ритмическое решение перевода Маяковского на французский язык необходимо искать не в метрическом, а в чисто ритмическом ключе, тем более, что и при переводе классических стихов, внешний каркас которых метричен, возникает целый ряд трудностей.

При переводе стихов, написанных классическим размером, естественно возникает вопрос: может ли данный размер звучать так же, или примерно так же, на другом языке. В решении этого вопроса первостепенную роль играет метрическая система, свойственная конкретному языку. Если система тождественна, то задача решается проще. При переводе классических стихов с французского на русский или с русского на французский переводчик сталкивается с двумя совершенно разными системами: французская — чисто силлабическая, русская же — силлабо-тоническая; у французов единицей измерения выступает слог; у русских — стопа. Проще обстоит дело при переводе с немецкого на русский, и наоборот, так как перед нами тождественные системы. Русский хорей Пушкина, например, легко воспроизводится немецким хореем:

Bis zur Residenz im Staate,  
 als Dadon dem Tore nahte,  
 strömte jubelnd mit geschrei  
 zum Empfang das Volk herbei,  
 drängte sich in dichten Scharen  
 um den heimgekehrten Zaren  
 und begrüßte froh und laut  
 Zar Dadon und seine Braut.

(пер. С. Эгленберга)

<sup>2</sup> См. сборник „Новое о Маяковском“, М., 1953, стр. 352.



## Или немецкий хорей Ленау русским:

Ибо, сладостен, чудесен,  
 Вновь звучит мне голос твой,  
 Он исходит в звуках песен,  
 Замирая над водой.

(пер. В. Левика)

Можно стремиться к механическому переложению размера (и то с оговорками) с одного языка на другой только тогда, когда перед нами однозначные системы. В противном случае, переводчик может из полновесного русского ямба „Евгения Онегина“ сделать пошленький французский романсик, вроде:

J'étais meilleure alors, je pense,  
 Plus jeune aussi, je vous aimais;  
 Mais quelle fut la récompense  
 Du sentiment qui m'animait?  
 Quoi donc? Une froideur sévère.  
 D'une humble enfant l'amour sincère  
 Valait bien peu à votre avis.  
 Moi, quand j' y pense, je frémis...  
 Oh! cette mine glaciale!...  
 Et ce sermon!.. Mais à présent  
 je crois qu' à ce terrible instant  
 Votre conduite était loyale,  
 Vous aviez droit d'agir ainsi,  
 Et de tout coeur je dis: merci<sup>3</sup>.

„Переводчик, калькирующий грузинские размеры, — писал Н. Заболоцкий, — гонится за малым и теряет при этом большое. Размеры с грехом пополам получаются, но стихи читать невозможно...“<sup>4</sup>.

Отметим, что при переводе с французского на русский переводчик имеет возможность в какой-то мере (и часто удачно) осуществить метрический эквивалент. Французский александриец, например, укладывается в русский стих, хотя при этом слегка меняется цезура. Это происходит потому, что русский стих силлабо-тоничен только условно. По своей природе он — акцентный, чисто ударный и, как таковой, обладает исключительной гибкостью, ибо подчинен не метрической условности, а ритмической стихии речи. Французский же силлабический стих целиком силлабичен. Таким его сделала традиция. Отсюда полновластие метра, отсюда сама капризность и статичность французского классического стиха. „Французский язык, — пишет Виктор Клемперер, — не знает стопы в полном смысле этого слова, он не может образовать из абсолютно независимых силлаб ни дактиля, ни хорей, ни спондея, так как силлабы эти лишены понятий как долготы, так и краткости и являются автономными. Их количество продиктовано зако-

<sup>3</sup> Перевод Нины Нассакиной, опубликованный отрывками в газете „Новости Москвы“ (на французском языке) от 17 февр. 1959.

<sup>4</sup> См. сборник „Мастерство перевода“, М., 1959, стр. 252—253.



ном французского языка, а именно конечным ударением. Последний слог, который выявляется звучной гласной, всегда удлинняется. Отдельное слово в принципе не получает самостоятельного звучания (*ist oх-tonisch*), за исключением слов с глухим „е“ в последнем слоге, хотя в быстрой речи и этот слог приглушается. Отдельная же фраза удлинняется только в конце. Это последнее удлинение и делит более сложную фразу на части<sup>5</sup>.

Как известно, французы очень робко приступают к метрической передаче силлабо-тонических размеров, так как французский классический метр, лишенный понятия стопы, предельно ограничивает игру безударных. Нам кажется, что даже при переводе классических стихов с русского языка на французский следовало бы искать решений в чисто ритмическом ключе. Но может ли французский классический размер раствориться в чисто ритмическом рисунке? Это задача будущих экспериментов. Во всяком случае, ритмическое начало всегда существовало во французском стихе. Ярким примером этому является старофранцузская поэзия, особенно лирика Ф. Вийона. Просодическая установка классицизма во многом способствовала распространению метра на ритм и пыталась слить в одно эти два совершенно разные явления. Тем не менее просодическая эволюция французского стиха шла от метрической к смысловой трактовке ритма, т. е. к обнажению ритмического начала.

Установку на смысловой ритм, правда несколько противоречащую его общим взглядам, высказал ещё Теодор Банвиль: „Я бы хотел чтобы поэт, свободный от всяких эмпирических условностей, следовал только своему чуткому слуху, руководствуясь сладостной лаской музыки“<sup>6</sup>. Положение — „следовал только своему чуткому слуху“ — подсказывает будущий тезис — „ритм — содержание“, ибо ритм вне содержания не мыслим как явление искусства. Первый теоретик и практик верлибра Гюстав Кан говорит об органическом ритме и, в сущности, отказывается от подсчета слогов. Он предлагает читать следующий стих Расина, исходя из смысловой установки:

Oui je viens | dans son temple | adorer | L' Eternel<sup>7</sup>.

Подобное членение по смыслу нашло свое отражение в лесенке Маяковского. Необходимость лесенки поэт наш объясняет ещё и невыразительностью пунктуации: „Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками, — говорит он — бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций,

<sup>5</sup> Victor Klemperer, *Moderne Französische Lyrik*, Berlin, 1957, стр. 23.

<sup>6</sup> Théodore Banville, *Petit Traité de Poésie Française*, Paris, 1922, стр. 107—108.

<sup>7</sup> См. немецкую антологию современной французской поэзии Виктора Клемпера, Берлин, 1957, стр. 24.





которые сейчас усложнённый человек вкладывает в поэтическое произведение. Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, если она берется по старому шаблону...

Довольно, стыдно мне  
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку, так, как делаю я:

Довольно,  
стыдно мне...

Вот почему я пишу:

Пустота...  
Летите,  
в звезды врезываясь.

„Пустота“ стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. „Летите“ стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: „Летите в звезды“ и т. д.<sup>8</sup>

Хотя Маяковский и не отказался от пунктуации, лесенка помогла ему, по сути дела, обойти её, да и ставил он её только в чистовиках для редакторов. В записных книжках и в рукописях она отсутствует. С 1909 г., т. е. со времени издания „Алкоголей“ Г. Аполлинера, до наших дней подавляющее большинство французских мастеров (Поль Элюар, Л. Арагон, Жак Превьер, Робер Деснос и др.) пунктуацией совершенно не пользуется.

### Французский свободный стих—ритмическая основа перевода

Если при переводе классических русских стихов возникает ещё немало трудностей, то ритм Маяковского может и должен быть решен в плане французского свободного стиха (верлибра), уже теперь обладающего ритмическим (почти ударным) началом.

Верлибр—понятие чисто ритмическое, особенно если рассматривать его на материале французского стиха. Дело в том, что французский классический стих в значительно большей мере, чем русский, подчинил ритм метру, откуда звучание каждого размера особенно строгое, паузы выдержаннее, диапазон короче. Если русский метр вмещает длину гексаметра, то французский—дальше 12-и силлаб не в силах был растянуться. В прекрасном стихотворении В. Гюго „Джины“ даны, по сути дела, все французские размеры. Чувствуя метрическую скупость александрийца, великий французский поэт искал выхода в разных сочетаниях александрийца с другими размерами; В. Гюго счи-

<sup>8</sup> Полное собрание сочинений Маяковского, Госиздат, М., 1957, том 12, стр. 114.



тал, что он „революционизировал“ александриец, но, как легко убедиться, вся его „революция“ состояла в более свободной расстановке пауз, вернее в отказе от соблюдения узаконенных пауз. Подлинно революционизировать французский стих мог только верлибр, ибо он вывел ритм из метра. Это обстоятельство объективно способствовало сближению французского свободного стиха с русским ударным стихом, которым пользовался Маяковский.

У Густава Кана, одного из первых верлибристов, мы уже ощущаем организованную ритмом, а не метром, мелодию:

La voix retentit comme un hymne paré d'étoiles  
 parmi les drapeaux et les miroirs de fête;  
 des cadences de marteaux géants dans les forges,  
 hantées de chanteurs athlètes,  
 s'allument, frissonnent, sonnent et s'estompent  
 pour faire place aux chants doux des harpes.

Этот ритм построена на нескольких тактах, возвращающихся от стиха к стиху.

Поль Клодель ещё дальше раздвинул ритмический импульс французского стиха, используя для этого псалмическое причитание, что вполне соответствовало его мистической лирике. Но вместе с тем, он ввел постоянный полуглухой ассонанс на конце строки, что давало возможность „задавать“ ритм на строго ограниченный отрезок. Примерно так же задает ритм и Маяковский, хотя вместо ассонанса он пользуется полнокровной рифмой. Если строки Клоделя из стихотворения „Верлен“:

Marin dorénavant sans la mer, vagabond d'une route sans kilomètres,  
 Domicile inconnu, profession, pas... «Verlaine Paul, homme de lettres»,—

—разбить по принципу лесенки Маяковского, то получим любопытное звучание:

Marin,  
     dorénavant sans la mer,  
                                     vagabond d'une route sans kilomètres,  
 Domicile inconnu,  
                             profession,  
                                     pas...  
 «Verlaine  
     Paul,  
             homme de lettres»..

По своему ритмическому целеустремлению этот стих приближается к стиху Маяковского:

Над кострами  
                                     обмороженные с ночи.  
 Что он сделал?  
                                     Кто он  
   и откуда?  
 Почему  
             ему  
                                     такая почеть.





Стремление свободного стиха к чисто ритмическому импульсу сблизило современных французских поэтов с народной традицией и со старофранцузской лирикой. Старофранцузский стих в известной мере тяготеет к ударению. Следы этого явления видны в известной балладе Франсуа Вийона:

La pluie nous a débués et lavés,  
Et le soleil dessechés et noircis,  
Puis, corbeaux nous ont les yeux cavés,  
Et arraché la barbe et les sourcils..

Известно также, что ритмическая основа стиха Маяковского ближе к фольклорной, народной основе, чем к силлабо-тонике. Французский верлибр, особенно у Л. Арагона, в меньшей, правда, но все же в определенной мере ближе к фольклорной стихии ритма, чем к утвержденной классицизмом силлабике.

Конечно, ритмические поиски французских поэтов и ритмическая установка Маяковского шли по разным идейным направлениям. Если французских мастеров двигало желание выявить в раскрепощенном стихе разные идейные тенденции, то Маяковский исходил из конкретных революционных задач служения определенному классу, ориентировал свой стих на агитацию масс, откуда — ораторская установка. Однако в разрезе нашего исследования важно само обстоятельство, сделавшее ритм французского стиха вполне способным вобрать в себя ораторскую установку нашего поэта. Аполлинер в своих „Каллиграммах“, Арагон во многих стихотворениях и поэмах расширили ткань капризного александрийца и достигли замечательных результатов в применении приемов схожих, а иногда и идентичных, с ораторской установкой Маяковского.

Итак, переложение ритма Маяковского на материал французского стиха должно решаться в плане французского верлибра. Разумеется, что верлибр должен лечь в основу работы, а не являться самоцелью. От переводчика Маяковского — переводчика-новатора — требуется большая работа по индивидуализации ритма поэта на базе французского стиха.

### Скандировка ритма и ритмическое целеустремление

В плане верлибра осуществлено большинство французских переводов Маяковского. Однако при этом переводчики проходят мимо двух главных моментов: 1. механически (на слух) воспроизводят звучание строки, часто вне связи со всей строфой и почти никогда в ключе всего стихотворения или отрывка. 2. отказываясь от рифмы, или рассматривая рифму Маяковского формально, они теряют организационное начало ритма (его заданную при помощи рифмы длину), что расслабляет внутреннюю дисциплину строфы и не выявляет атмосферы необычности ритмического рисунка Маяковского.



Рассмотрим первый случай. Самыми близкими по своему ритмическому звучанию являются переводы Эльзы Триоле. В предисловии к своим переводам талантливая переводчица пишет: „Я следовала ритму оригинала, как это делают поэты-песенники, пишущие слова на готовую музыку“<sup>9</sup>. На первый взгляд это положение вполне разумно. Тем не менее подобный подход чреват опасностью скандировки стиха. Этого переводчица не избежала, например, в последнем куплете поэмы „В. И. Ленин“, который так звучит в оригинале:

Армия пролетариев,  
встань стройна!  
Да здравствует революция,  
радостная и скорая!  
Это—  
единственная  
великая война  
из всех  
какие знала история.

Если не считать отсутствия рифмы, то этот куплет передан Э. Триоле в звуковом отношении вполне точно:

Armée des prolétaires,  
dans l'ordre, avance!  
Vive la révolution,  
joyeuse et rapide!  
Ceci  
c'est la seule et unique  
grande guerre,  
de toutes celles  
que l'histoire ait connues.

Однако Э. Триоле достигает этого результата путем скандирования русского оригинала и покрывает свою скандировку французскими словами, откуда „dans l'ordre, avance!“ вместо „встань стройна“. Речь здесь идет не о буквальной словесной передаче, ибо смысл „встань стройна!“ может быть переведен и словами „dans l'ordre, avance!“ . Речь идет о ритмической передаче. „Встань стройна!“ — это приказ и поэтому выделен лесенкой. У переводчицы получились два приказа „dans l'ordre“ и „avance!“ и даны они одной интонацией, к тому же с запятой в середине. Вышло известное: „довольно, стыдно мне...“ . Чтобы добиться правильного рисунка, следовало бы заменить эти два приказа одним. Если же их оставить, то волей-неволей нужно опустить на самостоятельную ступеньку слово „avance!“ , что уже растянет ритм. Скандирование Маяковского — первая опасность для переводчика. Ритм следует „нащупывать“ по смысловому нерву всего куплета, а не построчно.

<sup>9</sup> Maïakovski, Vers et prose, traduit par Elsa Triolet, Paris, 1952, стр. 11.







Проблема поэтических образов несравненно шире простой клаузуры: эпитет, сравнение, метафора... Членение образа на подобные категории сужает существо вопроса и может преследовать лишь специальные цели. При переводе следует исходить из более глубоких предпосылок. Мы считаем, что корни образов у каждого поэта уходят в эпоху, ключ же к ним лежит, прежде всего, в идейной направленности поэта, в его классовом самосознании, партийности. Но это ещё не все, хотя и решающее. От своего зарождения до непосредственной фиксации на бумаге образная мысль проходит вполне конкретную техническую обработку.

Может ли переводчик удовлетвориться чисто визуальным созерцанием технического каркаса строфы? Конечно нет. Вне уяснения причин возникновения оформленной мысли нет и не может быть правильных переводческих решений, внутренне обусловленного перевоплощения оригинала на другом языке. Это уяснение заключает в себе, в первую очередь, два момента: 1. выявление непосредственных практических задач поэта, вообще, и данной подчиненной задачи, в частности. — 2. идейное и техническое отношение поэта к традиции.

В этом последнем пункте важно не столько то, что сближает конкретного поэта с его предшественником, а именно то, что их разделяет. Это разделение, новаторство, — первый ориентир для переводчика: «Способы образного построения, — говорит Маяковский, — варьируются, как и вся остальная поэтическая техника, в зависимости от пресыщенности читателя той или другой формой...»<sup>10</sup>. Но не только «в зависимости от пресыщенности», но и во имя непосредственных задач. Маяковский как революционер не только по форме, но и по философским и идейным концепциям, пользуется образом для иллюстрации идей. Он не выводит идей из образов, как это делает, например, Сен-Джон Перс, а, наоборот, подчиняет образы идеям, подводит образ под четкое логическое определение, делает из него соответствующий и предельно конкретный вывод, пользуясь при этом декларативной, иногда строго риторической фразой. Наконец, Маяковский — Оратор. В этом стихия его образного выражения, отсюда и установка на декларативную поэзию в высоком смысле этого слова. Как тонко подметил Ю. Тынянов, Маяковский родственен Державину, он «...возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов, — высокого и низкого, в том, что в 18 веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей»<sup>11</sup>. Конечно, главное для нас опять-таки не то, что объединяло Маяковского с Державиным,

<sup>10</sup> Полное собрание сочинений Маяковского, том 12, стр. 110.

<sup>11</sup> Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, Изд. Прибой, 1929, стр. 553.







## Ритмическая неделимость образа

04.10.50  
2023.11.03.33

„Нет согласия в том, — говорит Е. Этткинд, — что именно следует считать... первоэлементами перевода. Образ, — говорит И. Кашкин. Отрывок, — говорит Вл. Россельс. Предложение, — говорит А. Федоров“<sup>13</sup>.

Нам думается, что в применении к Маяковскому этим „первоэлементом“ должен выступать ритмический такт в тесной взаимосвязи с предыдущим и последующим тактами. Такт — неделимое целое многих элементов, делающих стих Маяковского. Такт вмещает иногда целый образ, чаще чёткое очертание фрагмента образа. Следовательно, не голый образ, а своеобразный такт-образ, или такты-образы выступают у Маяковского этими первоэлементами перевода. Нельзя, например, представить вне такта такой образ, как:

Сквозь миллионы глаз,  
и у меня  
сквозь оба,  
лишь сосульки слез,  
примерзшие  
в щекам,  
(поэма „В. И. Ленин“)

У Маяковского все образы эмоциональны, поэтому нигде не даются описательно как некие вставки „по поводу“. Эмоция же дана ритмической расстановкой слов, сердцебиением которой является такт. Кроме того приведенный нами образ дан в грамматическом плане без глагола-сказуемого, чтобы избежать именно описательности. Что является центром смысла этого образа — „сосульки слез“, но грамматически они неподвижны, „сосульки“ эти, что они „сделали“, чтобы оказаться „сквозь“ — чистой логикой грамматики не решено. Но то, что здесь не решает грамматика, решает ритм. Этот ритм заменяет действие отсутствующего глагола. Поэт, расчлняя ритм на такты, делает образ не только действенным, но и создает характеристику тому, кто говорит. Говорящий еле сдерживает свое волнение: произошло нечто страшное, но именно такое, что требует особого мужества, собранности — умер Ленин.

Ритмический такт, как нам представляется, конструктивное ядро образа, следовательно, не может быть вне ритмического мышления в передаче образа на другой язык. Образ и ритм находятся в тесной взаимосвязи. Само же построение образа дано на ритме, расчлененном на такты и заостренном рифмой, оттого-то он предельно лаконичен и всегда словесно скуп.

Перевод образа мог бы следовать по схеме: от анализа к синтезу. При анализе переводчик исходит из двух моментов, мыслимых пооче-

<sup>13</sup> См. сборник „Мастерство перевода“, стр. 71—72.





редно. Первый момент — выявление „от“ и „до“ образа, логическое его осмысление. Второй момент — выявление ритмической ткани, данной на тактах, отсюда эмоциональное осмысление образа. Этот второй момент — решающий. Синтез должен привести в соответствие, в единое целое два момента аналитической работы. Сам синтез перевода — чисто творческое начало, умение синтезировать — свойство таланта, дар мыслить и „видеть“ образами. „Возникновение нового языкового образа, — пишет Альфред Курелла, — появляющегося у нас в виде перевода, есть процесс синтетический и в основном творческий. Здесь переводчик делает то же самое, что делает писатель, когда он по собственному побуждению переносит свою идею на бумагу. И этот процесс отбора словесного материала, выбора синонимов и грамматических конструкций, порядка слов внутри предложения является интуитивным, творческим процессом, в котором грамматические познания и тому подобные сведения мало помогают“<sup>14</sup>. Само собой разумеется, синтез — окончательное звено работы переводчика. Ему предшествует анализ. При анализе же разрабатывается технология и происходит приобщение переводчика к арсеналу переводимого автора.

Конечно, немислимо не учитывать при переводе образа конкретных языковых и национальных особенностей, дающих окраску и составляющих ткань языка, на который переводят. Во французской поэзии нашего столетия, до и после Маяковского, известно немало превосходных мастеров поэтического образа: Аполлинер, Макс Жакоб, Поль Валери, Сен-Джон Перс, Л. Арагон, Поль Элюар, Робер Деснос и др. Каждый из них внес или вносит нечто новое, свое, в окраску и конструкцию образа. При переводе образа Маяковского на французский язык опыт современной французской поэзии имеет важное значение, тем не менее, при анализе этого опыта необходимо исходить из очень важного обстоятельства: при всем своем многообразии и индивидуальном богатстве французский образ более расплывчат, так как он более ассоциативен, следовательно, более туманен, чем у Маяковского. Это обусловлено двумя причинами: 1. французский образ чаще всего вызван установкой на личную поэзию, на обнажение её интимной стороны. У Маяковского, наоборот, наблюдается вынос образа „на площадь“, на митинг, ораторская установка. 2. французский образ чаще всего построен на базе свободного стиха, более широкого по звучанию и преимущественно мыслимого вне рифмы, поэтому рифма нигде не играет той существенно важной роли — композиционного начала, — благодаря которому Маяковский достигает предельного лаконизма.

Нам думается, что даже самый причудливый образ Маяковского может быть перевоплощен на другой язык, при условии учета его кон-

<sup>14</sup> См. сборник „Мастерство перевода“, стр. 246.



структивного ядра. Первым элементом этого ядра и является ритмический такт как целое и неделимое явление. С введением ритмического такта образ Маяковского, перенесённый в другую языковую оболочку, останется в своей родной стихии, и, вместе с тем, будет воспринят как нечто новое, смелое и интересное. Однако, чтобы добиться правильного и действенного переложения ритмического такта, нужно соблюдать не формальный ритмический рисунок (одинаковый подсчет слогов, скандировка ритма и т. д.), а внутреннее ритмическое целеустремление поэта, подчеркнутое выбросом рифм, в которых заключены основные слова смысловой нагрузки.

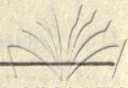
Попытаемся перевести одну строфу Маяковского на французский язык. Стихотворение парижского цикла „Город“ оканчивается следующей строфой:

Площадь  
    красивей  
        и тысяч  
            дам-болонок.  
Эта площадь  
    оправдала б  
        каждый город.  
Если б был я  
    Вандомская колонна,  
я б женился  
    на Place de la Concorde.

В строфе два образа: образ площади в сравнении с „дамами-блонками“ и образ поэта, который готов стать „колонной“, чтобы „жениться“ на этой площади. Подобная экстравагантность вызвала бы смехок, если дать её обычной просодической фразой. Для того, чтобы строфа была эмоционально полновесной, нужно её преподнести на ритмических тактах. Первый образ дан на семи тактах, второй — на четырёх. Это количество тактов вполне оправдано законом русской интонации и особой автономностью раздельного звучания русского слова. Во французском языке слово не обладает такой большой автономностью и, обычно, мыслится в контексте всего предложения. Кроме того, оно сопровождается артиклями и глаголами-связками, что ещё более лимитирует автономное звучание французского слова. Это обстоятельство вынуждает нас перевести первый образ на шести, вместо семи, тактах. Приходится жертвовать словом „тысяч“, поскольку оно не укладывается в ритм, так как не может звучать отдельно без существительного. Первый образ в переводе мог бы звучать следующим образом:

La place  
    est plus belle  
        que ces femmes-fentômes,  
digne des villes  
    pleines de merveilles  
        qu'on leur accorde.





Некоторые отступления от буквальной стороны текста здесь необходимо самой тщательной передачи второго образа, обязательно заострённого полновесными и неожиданно возникающими рифмами:

Donc si j'étais  
                           la colonne Vendôme  
 j'éprouserais  
                           la place de la Concorde.

При переводе образов Маяковского переводчик должен исходить из внешней неделимости, строфы, с одной стороны, с другой же, как это ни парадоксально, — из делимости во внутри строфы. В строфе Маяковского обычно два контрастирующих друг с другом образа. Один — главный, который необходимо переводить обязательно с теми же словами в рифме, и другой — подчиненный, где следует создавать соответствующую атмосферу, но не обязательно придерживаться буквальных лексических соответствий. Первоэлементом же перевоплощения, своеобразным ритмическим и смысловым стержнем, должен оставаться такт — мерило полноценности строфы.

\* \* \*

Как мы пытались показать в данной статье, ритм и образ Маяковского своей неделимостью красноречиво подтверждают единство содержания и рифмы. Без учета этого единства не может быть решен вопрос поэтической передачи поэзии великого поэта революции. Само собой разумеется: вопрос поэтического перевоплощения ритма на другой язык не исчерпывает всего существа переводческих проблем; он не может заменить собой таких звеньев работы, как толкование текста, подбор рифм и другие частные вопросы. Кроме того, в нашей статье мы только ставим вопрос о ритме Маяковского в переводческом плане и высказывания наши отнюдь не охватывают всей проблемы ритма нашего поэта.

ფრანგული ენის  
კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 15. XII. 61)



მედიკალიზაცია

3. მაიაკოვსკის ლექსის რიტმის გადმოღება ფრანგულად

რ ე ზ ი უ მ ე

სტატიის დასმულია საკითხი ვ. მაიაკოვსკის რიტმის შესახებ მხოლოდ მთარგმნელობით ასპექტში. იგი არ გულისხმობს მაიაკოვსკის რიტმის პრობლემის სრულყოფილ განხილვას.

1. მეტრი უპირველესად განსაზღვრავს ლექსის ფორმალურ მხარეს, რიტმი კი მჭიდროდაა დაკავშირებული შინაარსთან. მაიაკოვსკის პოეტიკაში რიტმი არა თუ იმორჩილებს მეტრს, იგი ფაქტიურად დამოუკიდებელია მისგან. ამდენად მაიაკოვსკის თარგმნისას ფრანგულ ენაზე რიტმის გადმოღების სწორი გზა უნდა ვეძიოთ არა მეტრულ, არამედ წმინდა რიტმულ სფეროში. კლასიკური ლექსის თარგმნისას ფრანგულიდან რუსულად და პირუკუ სიძნელეს ქმნის სისტემათა სხვაობა (ფრანგული—სილაბურია, რუსული—სილაბურ-ტონური). მაიაკოვსკის რიტმი აქცენტურია, იგი უფრო უახლოვდება რუსულ ხალხურ ლექსს.

2. ფრანგულმა თავისუფალმა ლექსმა (ვერლიბრ) რიტმი მეტრისაგან გამოიყვანა. ამით შეიქმნა ობიექტური საფუძველი ფრანგული თავისუფალი ლექსისა და რუსული აქცენტური ლექსის, რომლითაც სარგებლობდა ვ. მაიაკოვსკი, დაახლოვებისა. ცხადია, ფრანგი პოეტების რიტმული ძიებანი განსხვავდებოდნენ თავისი იდეური მიმართულებით მაიაკოვსკის რიტმული გამიზნულობისაგან. ეს უკანასკნელი უპირატესად კონკრეტულ რევოლუციურ ამოცანებს ემსახურებოდა და ორატორული ხასიათი ჰქონდა. ამ მომენტს დაემთხვა ფრანგული თავისუფალი ლექსის საუკეთესო წარმომადგენელთა (აბოლინერი, ელუარი, არაგონი) შესაძლებლობანი. ამიტომ მაიაკოვსკის რიტმის გადმოღებას საფუძვლად უნდა დაედოს ფრანგული ვერლიბრი.

3. რიტმი უნდა „დაიძებნოს“ მთელი სტროფის აზრობრივი ძარღვის მიხედვით და არა ბრწყინდელად. ამოცანის გადაწყვეტა ცალმხრივი იქნება რითმის გათვალისწინების გარეშე. რითმა კრავს და ინარჩუნებს სტროფის საფუძვრებად დაყოფას, შესაძლებლობას ქმნის პაუზისათვის, იძლევა მთელი სტროფის რიტმულ მთლიანობას.

4. მაიაკოვსკის პოეტური სახეები რიტმს ეყრდნობა. სახე და რიტმი განუყრელია. სტროფში, როგორც წესი, გვაქვს ორი ერთმანეთის საპირისპირო სახე. ერთია მთავარი, იგი უნდა ითარგმნოს იმავე სარიტმოდ სიტყვების შენარჩუნებით. მეორე—დაქვემდებარებულია, აქ არაა აუცილებელი ლექსიკური სიზუსტის დაცვა, მთავარია შესატყვისი განწყობის შექმნა.



სიდა ბიჩინაშვილი

## ლექსიკური სავარჯიშოების სახეები ქართული საშუალო სკოლის V კლასში გერმანული ენის მასალაზე

შესავალი — ლექსიკის ცნება პედაგოგიური, ფსიქოლოგიური,  
ფიზიოლოგიური და მეთოდური თვალსაზრისით

საშუალო სკოლაში უცხო ენების შესწავლის მიზანია — გამოუმუშაოს მოსწავლე-ახალგაზრდობას უცხო ტექსტების წაკითხვისა და გაგების ჩვევა, შეაჩვიოს ისინი უცხო ენაზე საუბარს.

გარდა ამისა, უცხო ენის შესწავლა ხელს უწყობს ბავშვთა საერთო განვითარებასა და მშობლიური ენის უფრო ღრმად გაგებასა და შესწავლასაც, რადგანაც ახალი ენის სწავლება მჭიდროდ უკავშირდება დედენის ნორმებს, აჩვევს ბავშვს ჩაფიქრებას, უვითარებს შედარება-შეპირისპირებისა და ანალიზის უნარს.

მშობლიური კომუნისტური პარტია და მთავრობა უდიდეს ყურადღებას უთმობენ ჩვენში უცხო ენების სწავლების დონის შემდგომ განვითარებასა და ამაღლებას, განსაკუთრებით — სკოლაში მიღებული ცოდნის პრაქტიკულად გამოყენებას.

დადგენილებაში „სკოლასა და ცნობრებას შორის კავშირის განმტკიცების შესახებ“ ნათქვამია: „კომუნისტური გამარჯვებისათვის ბრძოლა მოითხოვს საბჭოთა ადამიანის ყოველმხრივ, ჰარმონიულ განვითარებას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არა მარტო ვეუფლებოდეთ მთელ მეცნიერულ ცოდნას ბუნების, ტექნიკისა და საზოგადოების შესახებ, არამედ, ამასთანავე, ვისწავლოთ ამ ცოდნის პრაქტიკულად გამოყენება, რათა უშუალო შრომითი მონაწილეობა მივიღოთ კომუნისტურ მშენებლობაში. ჩვენ გვესაჭიროება არა მარტო ცოდნის ათვისება, არამედ ისიც, რომ ცოდნა გადავაქციოთ ღრმა იდეურ რწმენად, ისეთ რწმენად, რომელიც წარმოშობს ძლიერ გრძნობებს, ვლინდება ხალხის საკეთილდღეო საქმეებსა და მოქმედებაში“<sup>1</sup>.

აღნიშნული დადგენილება საშუალო სკოლას და უცხო ენის მასწავლებელს ავალდებს სწავლება დაუახლოვოს მოსწავლის ყოველდღიურ მიზნებსა და მისწრაფებებს, მასწავლებელმა უნდა მიაღწიოს იმას, რომ მოსწავლე პრაქტიკულად დაეუფლოს უცხო ენას და გამოუმუშაოს ენის პრაქტი-

<sup>1</sup> ნ. ს. ხ რ უ შ ჩ ო ვ ი, გაზ. „სახალხო განათლება“, 1960, 13 ივლისი.





კულად გამოყენებისათვის საჭირო ცოდნა-ჩვევები. ეს იმას ნიშნავს, რომ მოსწავლეს მარტო კითხვა და წერა კი არ უნდა შეეძლოს, არამედ ამ ენაზე საუბარიც, ცოცხალი კონტაქტის დამყარება ამ ენაზე მოლაპარაკე კოლექტივთან.

უცხო ენის მასწავლებლის წინაშე დასმულ ახალ ამოცანებზე საგანგებოდ იყო ყურადღება გამახვილებული გასულ წელს მოსკოვში გამართულ მასწავლებელთა ყრილობაზეც. აქ წამოყენებული იყო მოთხოვნა: „ვეძიოთ, ვაკრიტიკოთ, ვქმნიდეთ“. ჩვენს წინაშე ახალი გზებია, ძნელი და საამო. ვიწრომით და დავტყბეთ ჩვენივე შრომის ნაყოფით. ყრილობაზე აღნიშნული იყო, რომ უცხო ენების შესწავლის საქმეში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მასწავლებლის თეორიულ და მეთოდურ დახელოვნებას, კარგად შედგენილ სახელმძღვანელოებს. მხოლოდ პროგრამათა დახვეწა ნაკლებ ეფექტს მოგვცემს, რადგანაც, დიდი პედაგოგის ნ. კრუპსკაიას თქმისა არ იყოს, „შესაძლებელია უღამაზესი პროგრამების შედგენა, მაგრამ მათ მცირე სარგებლობის მოტანა შეუძლიათ, თუ მასწავლებელი ვერ შესძლებს ის ახლობელი და გასაგები გახადოს მოსწავლეებისათვის“. ყრილობამ იმსჯელა უცხო ენების კარგი მეთოდური სახელმძღვანელოების საჭიროებაზე და დაადგინა — გადაისინჯოს უცხო ენების შესწავლის შესახებ არსებული მეთოდური ლიტერატურა მათში საჭირო ცვლილებათა შესატანად.

ჟურნალში „Иностранные языки в школе“-ს ფურცლებზე მიმდინარეობდა დისკუსია უცხო ენის სწავლების მეთოდის სპეციალისტებს შორის. ამ დისკუსიიდან გამოიკვეა, როგორც რ. ი. გოფენშეფერი თავის ავტორეფერატში აღნიშნავს, „რომ უცხო ენების სწავლების მეთოდის ხელახლად დამუშავებას თვითონ ცხოვრება გვიკარნახებს. იგი ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე უნდა ავიდეს. უნდა მოხდეს არსებული მეთოდების სრულყოფა, კითხვასა და თარგმანზე მუშაობის შეფარდება ზეპირმეტყველების განვითარებაზე მუშაობასთან ორივე სახის მუშაობის ამაღლების გზით“<sup>1</sup>.

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ საშუალო სკოლაში უცხო ენის სწავლების საბოლოო მიზნის მიღწევა, ზეპირმეტყველების განვითარება — საკმაოდ რთული და ძნელი პროცესია, დაკავშირებული ლექსიკის სწორ და მიზანშეწონილად სწავლებასთან, აგრეთვე ლექსიკის განმტკიცებისათვის საჭირო ლექსიკურ სავარჯიშოების სისტემის შედგენასთან, ამავე დროს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ლექსიკის კავშირი ფონეტიკასა და გრამატიკასთან.

სანამ V კლასში გერმანული ენის ლექსიკის სწავლების ხერხების განხილვას შევუდგებოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია, მივუთითოთ, რომ „სიტყვა არის მნიშვნელობის მქონე უმარტივესი ერთეული ენისა. ყველა სიტყვა, რაც ენაში გვაქვს, — ე. ი. სიტყვათა ერთობლიობა, — ქმნის ენის ლექსიკურ შემადგენლობას ანუ ლექსიკას“<sup>2</sup>. მაშასადამე, ლექსიკა მოიცავს მეტყველების ყველა ნაწილს და წინადადების ყველა წევრს. ყველა ენას საკუთარი ლექსიკური

<sup>1</sup> Р. И. Гофеншефер, Работа над переводом, как один из элементов обучения немецкому языку в школе (на учебном материале V класса), 1959, гл. 5, (автореферат).

<sup>2</sup> არნ. ჩიქობავა, ენათმეცნიერების შესავალი, 1952, გვ. 184.









გათვალისწინება არასაკმარისია, თუ გნებავთ, იმიტომაც, რომ სიტყვის ჩვეულებრივ, რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს და ყველა მნიშვნელობის დამახსოვრება მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, თუ მათ საერთო აზრს მოვუძებნით. ხშირად მოსწავლეები ამბობენ სიტყვის **Wagen** მნიშვნელობა არის „ურემი“, მაგრამ გერმანულად **der Wagen** შეიძლება ეწოდოს „ეტლსაც“, „ავტომობილსაც“, „ოთხთვალსაც“, „ფორანსაც“, „ვაგონსაც“; ამ სიტყვის მტკიცედ დამახსოვრებას და მის სწორ ხმარებას მოსწავლეები მხოლოდ მაშინ შეძლებენ, თუ მათ შემეცნებაში შეიქმნება ცნება, რომელიც ამ სიტყვით გამოიხატება და რომელიც ასე შეიძლება აიხსნას **der Wagen** არის ნებისმიერი სახის სატრანსპორტო საშუალება, რომელიც განკუთვნილია ხმელეთზე გადატანა-გადაყვანისათვის. სიტყვების დასწავლის შესახებ ბევრი საყურადღებო აზრი არის გამოთქმული უცხო ენების სწავლების გამოჩენილი სპეციალისტების მიერ. მაგალითად, ბ. ვ. ბელიაევი სიტყვის მტკიცე ათვისების მიზნით სიტყვის ჩაწერის შემდეგ ფორმას გვთავაზობს:

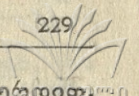
უცხო ენის სიტყვა	სიტყვით გამოხატული ცნება	შესაძლებელი თარგმნები	სანიმუშო სიტყვათჯგუფი

ჩვენ ამ ცხრილს წინ ერთ გრაფას დავუმატებდით, კერძოდ, რიგის აღმნიშვნელ გრაფას, რათა მასწავლებელს სწრაფი კონტროლის საშუალება ჰქონდეს, იმ მიზნით, რომ მოსწავლეებმა სისტემატურად ჩაიწერონ სიტყვები. გარდა ამისა, V კლასში სიტყვით გამოხატულ ცნებას ვერ მივაწვდით, რადგან მოსწავლეები ძირითადად სიტყვების მხოლოდ ერთ მნიშვნელობას სწავლობენ. სიტყვით გამოხატული ცნების შესახებ მოსწავლეებს შეიძლება მხოლოდ ზეპირი ცნობები მივაწოდოთ, სადაც ამის აუცილებელ საჭიროებას დავინახავთ. სიტყვის ამგვარი ჩაწერა ერთგვარი ლექსიკური სავარჯიშოც არის, რადგან განყოფილებაში „სანიმუშო სიტყვათჯგუფები“ V კლასის მოსწავლე ვარჯიშობს ახალი სიტყვის კონტექსტში ხმარებაზე. სწავლების საწყის საფეხურზე მოსწავლეს არ დავუსახელებთ სიტყვის ყველა შესაძლებელ თარგმანს, მით უმეტეს იმას, რომელიც მას მოცემულ სასწავლო წელს არ შეხვდება.

სიტყვის ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით განხილვაში, ფიზიოლოგთა შორის პრიორიტეტი დიდ რუს მეცნიერს — აკადემიკოს პავლოვს ეკუთვნის. „პავლოვის თეორიულ კვლევათა მწვერვალი, როგორც ი. ვ. კარპოვი აღნიშნავს, აღამიანის ფსიქიკურ მოვლენათა მატერიალური ბუნების აღმოჩენაში იყო“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ი. ვ. კარპოვი, უცხო ენაზე კითხვის სწავლების მეთოდის ფიზიოლოგიური საფუძვლების შესახებ. *Иностраннные языки в школе*, 1951, № 1, გვ. 72.





პავლოვმა აღმოაჩინა, რომ პირველი სასიგნალო სისტემის გვერდით რომელიც ცხოველებსაც აქვთ, არსებობს სპეციალური მეორე სასიგნალო სისტემა, რომელიც სპეციფიკურია ადამიანისათვის.

მრავალრიცხოვანმა გალიზიანებებმა სიტყვით, ერთის მხრივ, ჩვენ დავაცილა სამყაროს, მეორეს მხრივ, სწორედ სიტყვებმა გვაქცია ჩვენ ადამიანებად<sup>1</sup>.

პავლოვმა დაამტკიცა, რომ პირველსა და მეორე სასიგნალო სისტემებს შორის მკიდრო კავშირი არსებობს.

აღნიშნული დებულებებიდან, ის დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ, რომ უცხო ენის სწავლების მეთოდებში სკოლაში, კერძოდ კი V კლასში, ხელი უნდა შეუწყოს როგორც სიტყვის სწორ არტიკულაციას, ასევე მტკიცე კავშირის შექმნასა და განმტკიცებას პირველსა და მეორე სასიგნალო სისტემათა შორის, ე. ი. სიტყვასა და მის ამსახველ მოვლენას ან საგანს შორის.

V კლასში უცხო ენის დაუფლების საქმეში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლექსიკის შერჩევას. ყველა სიტყვას ბავშვთან ვერ მიიტანს მასწავლებელი. შესასწავლი სიტყვით გამოხატული ცნება ადვილად გასაგები უნდა იყოს, გარდა ამისა, სიტყვათა ფონეტიკური აგებულებაც არ უნდა იყოს რთული, ხშირი განმეორება, შესწავლილი სიტყვების გამოყენებით წინადადებათა შედგენა ან საუბარი აჩქარებს ენის პრაქტიკულად ათვისებას.

საერთოდ, ზეპირმეტყველების ნამდვილი ფლობა მოითხოვს, რომ მოსწავლეს ავტომატურად შეეძლოს ნასწავლი ენობრივი მასალის გამოყენება. ამას V კლასიდანვე უნდა ჩაეყაროს საფუძველი. შესასწავლი ლექსიკური მასალის ამგვარად დაუფლებისათვის კი საჭიროა სისტემატურად სრულდებოდეს საკმაო რაოდენობის ლექსიკური სავარჯიშოები.

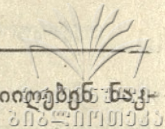
ლექსიკის სწავლებაში უნდა დამყარდეს გარკვეული თანმიმდევრობა. მეხუთე კლასის მოსწავლეს უნდა მიეწოდოს ის ლექსიკური მასალა, რაც ახლოა მის ყოველდღიურ საქმიანობასთან, ის სიტყვები, რომლებიც მოსწავლეს დაეხმარება უცხო ენაზე აწეროს როგორც საკუთარი, ისე ამხანაგების საქმიანობა სახლსა და სკოლაში, საკლასო ოთახში, შესვენებაზე, მორიგეობის დროს, გაკვეთილის დროს, ეზოში, კვირა დღეს, გაკვეთილების დამზადება და გართობა-დასვენება სახლში, შრომითი საქმიანობა და ა. შ.

როგორც ცნობილია, უცხო ენაზე საუბრისათვის, პირველ ყოვლისა, საჭიროა სიტყვათა მინიმუმის შესწავლა. ეს იქნება ე. წ. აქტიური ლექსიკური მარაგი, რომელსაც მოსწავლე ადვილად გამოიყენებს მასწავლებლის მითითებით.

ამგვარი სიტყვების შერჩევა მოითხოვს მეთოდურ დახელოვნებას, რაციონალური ხერხების გამოყენებას. სიტყვები თანმიმდევრობით უნდა იქნეს მიწოდებული ბავშვთათვის საინტერესო და ადვილად გასაგები თემების მიხედვით. თემები გაკვეთილებად უნდა განაწილდეს. ამა თუ იმ თემისათვის გათვალისწინებული მასალის გაკვეთილების მიხედვით დოზირებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მეთოდი კარგი მაშინ

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 76.





იქნება, თუ მოსწავლეები საჭირო ცოდნა-ჩვევებს უცხო ენაში მიიღებენ ნაკლები ძნერგის დახარჯვით, მცირე დროის განმავლობაში.

საჭიროდ მიგვაჩნია გაკვრით მაინც შევხვით ძირითადი ლექსიკური ფონდისა და ლექსიკური შედგენილობის საკითხს. ამა თუ იმ ენის ყველა სიტყვა, ერთად აღებული, ენის ლექსიკურ შემადგენლობას განეკუთვნება. მაგრამ ძირეული, ფუძე სიტყვები ყველა დანარჩენი სიტყვის წარმოების საფუძველია. ძირითადი ლექსიკური ფონდი ენის გრამატიკულ წყობასთან ერთად, ენის ყოფნა-არყოფნის საკითხს წყვეტს. „ენის განვითარების შინაგანი კანონები ვლინდება ენის მიერ თავისი თვისობრიობის შენარჩუნებაში, მის მიერ თავისი გრამატიკული წყობისა და ძირითადი ლექსიკური ფონდის შენარჩუნებასა და განვითარებაში“<sup>1</sup>.

უცხო ენის დაუფლების საქმეში ძირითადი ლექსიკური ფონდის დაუფლებას ენიჭება გადაწყვეტი მნიშვნელობა. V კლასის მასწავლებელმაც ყურადღება, პირველ ყოვლისა, იმ სიტყვების შესწავლას უნდა დაუთმოს, რომლებიც ენის ძირითად ლექსიკურ ფონდს განეკუთვნება. ამა თუ იმ სიტყვის მნიშვნელობის შეგნებული გაგების მიზნით ზოგჯერ ისტორიულ ექსკურსებსაც უნდა მივმართოთ, მაგრამ ისტორიული ექსკურსი უნდა იყოს მოკლე, მარტივი, გასაგები. ამასთანავე მოცემული სიტყვის ისტორიაზე დაკვირვება უნდა შეიძლებოდეს თანამედროვე ენაშიც.

რ. ლ. ზლატოგორსკაია სასკოლო მინიმუმის ფარგლებში სიტყვათა საინტერესო ეტიმოლოგიას იძლევა. მაგ.: hereit—ოდესღაც ნიშნავდა „ცხენით გასამგზავრებლად მზადყოფნას“ hereit—წარმოშობილია სიტყვისაგან „reiten“—ცხენით მგზავრობა<sup>2</sup>.

ისტორიული ექსკურსი და სიტყვის მნიშვნელობაში გარკვევა ხელს უწყობს, რომ მოსწავლემ შეგნებულად აითვისოს თითოეული სიტყვა. ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ ენის სწავლებისას „შეგნებულობის პრინციპი სწავლების მუდმივი თანამგზავრია“<sup>3</sup>.

### გვიგანული ლექსიკის სწავლება და ლექსიკურ სავარჯიშოთა სისტემა

ზეპირმეტყველების ნამდვილი ფლობა მოითხოვს იმის ჩვევას, რომ მოსწავლეს ავტომატურად შეეძლოს ნასწავლი ენობრივი მასალის გამოყენება. ლექსიკური მასალის ასეთი ფლობის მისაღწევად საჭიროა, მეხუთე კლასიდანვე სისტემატურად და საკმაო რაოდენობით სრულდებოდეს ლექსიკური სავარჯიშოები, რომლებიც ხელს უწყობენ ლექსიკის გამოყენებას ზეპირმეტყველებაში და ამ უკანასკნელის ორივე კომპონენტის (მეტყველების სმენით გაგება და ლაპარაკი) განვითარებას. თუ სახელმძღვანელოში მოცემულ ლექსი-

<sup>1</sup> В. В. Виноградов, Литературная газета 19, 6—51, № 72.

<sup>2</sup> რ. ლ. ზლატოგორსკაია, ახალი პროგრამის მიხედვით ლექსიკაზე მუშაობის გამოცდილება. Иностраннные языки в школе, № 1, გვ. 84.

<sup>3</sup> ი. ს. გვარჯალაძე, ინგლისური ენის სწავლების მეთოდის საფუძველი. 1957, გვ. 6.



კური სავარჯიშოების რაოდენობას მასწავლებელი არასაკმაოდ მიიჩნევს, მას შეუძლია პარაგრაფებს თვით დამატოს საჭირო სავარჯიშოები, ან შეცვალოს რომელიმე ლექსიკური სავარჯიშო უფრო ნაყოფიერი და უფრო აქტუალური სავარჯიშოთი შეცვალოს.

ჩვენის აზრით, ლექსიკის მიწოდებისას დაახლოებით შემდეგი წესებით უნდა ვიხელმძღვანელოთ.

ა) გავთვალისწინებული უნდა იქნეს მთელი სიძნელეები, რომლებიც დაკავშირებულია სიტყვათა ხმარებასა და სიტყვის ფორმასთან. თითოეულ გაკვეთილზე სიტყვის მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა უნდა იქნეს ახსნილი (შეძლებისდაგვარად ძირითადი). მაგ., die Stunde — საათი, დრო, გაკვეთილი, liegen — დება, წოლა. მოცემული სიტყვების თითოეული მნიშვნელობა სხვადასხვა გაკვეთილზე უნდა აიხსნას.

ბ) იზოლირებულ სიტყვაზე მოსწავლის ყურადღების კონცენტრაციის და სიტყვის ბგერითი მხარის დამახინჯების გვერდის ავლის მიზნით თითოეული ახალი სიტყვა V კლასში ჯერ ზეპირად, ტექსტის წაკითხვამდე სურათების ჩვენებით უნდა იქნეს ახსნილი. მაგ., § 10 die Klasse, fragen, malen, machen, arbeiten, ich, an du, გვ. 31.

გ) ახალი სიტყვა ახსნის მომენტიდანვე უნდა დაეკავშიროთ უკვე ნასწავლ სიტყვებთან, რაც V კლასის მოსწავლეს დაეხმარება ახალი სიტყვის სწრაფ დამახსოვრებაში. მაგ., § 18-ში გვხვდება სიტყვა „lesen“, ის უნდა დაეუკავშიროთ უკვე ცნობილ სიტყვებს „Erna liest ein Buch“, „Nodari liest gut“<sup>1</sup> და სხვა.

დ) სიტყვის ბგერით და გრაფიკულ ფორმას საჭირო ყურადღება უნდა დაეთმოს, რადგან ისინი ასევე დიდ როლს ასრულებენ V კლასში სიტყვის დამახსოვრებაში. მაგ., die Mitte, hoch, das Bett, der Stuhl. აქ მოსწავლეთა ყურადღება უნდა გავამახვილოთ იმ გარემოებაზე, რომ ამ სიტყვებში ბგერათ-რაოდენობა არ უდრის ასოების რაოდენობას.

ე) V კლასში სიტყვის წაკითხვის წესი მხოლოდ იმ შემთხვევაში უნდა იქნეს ახსნილი კითხვის პროცესში, თუ მოსწავლეთათვის ცნობილია კიდევ სხვა სიტყვები, რომელიც კითხვის ამ წესს ემორჩილება. § 33-ში მოცემულია სიტყვები die Stunde, wieder, beginnen, რომელთა მსგავსი დაწერილობის სიტყვები მოსწავლეებმა წინა პარაგრაფებში ისწავლეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში კი სიტყვები ტექსტის წაკითხვამდე უნდა აიხსნას.

ლექსიკის ახსნისას უნდა გავითვალისწინოთ პავლოვის მოძღვრება დიფერენცირებისა და ანალიზის თანმიმდევრობაზე, რომლის მიხედვითაც ვაღგენთ, რომ V კლასის მოსწავლეს ჯერ უნდა მივაწოდოთ ადვილი ბგერათ-წყობის მოკლე სიტყვები, ცნობილი ბგერათშედგენილობით. მაგ., der Mann, der Knabe, das Bild. შემდეგ კი უფრო რთული ბგერათწყობის ვრცელი სიტყვები. მაგ., schön, Lehrjahr, Bücher.

სიტყვის მნიშვნელობის ახსნისას შემდეგი ფსიქოლოგიური მომენტი უნდა გავითვალისწინოთ: ერთი ტიპის გამიღიზიანებლები ბოლოს და ბოლოს იწვივენ თავის ტვინის უმაღლესი ნერვული პროცესების დამუხრუჭებას. ამი-

<sup>1</sup> ფ. ხოლოტარიოვა, ნ. დიდებულიძე, Deutsch, 1961.





ტომ საჭიროა მრავალფეროვანი გავხადოთ სიტყვის მნიშვნელობის ახსნის საშუალებანი და სიტყვის იზოლირებული ახსნა შევუფარდოთ სიტყვის ახსნას კონტექსტში. მრავალფეროვანი გალიზიანებები ამალღებენ თავის ტვინის დიდი ნახევარსფეროების აღზნებადობას, ამით კი მალღდება მოსწავლეთა მუშაობის უნარიანობა. მაგ., § 37-ში ტექსტის წაკითხვამდე ვხსნით სიტყვას die Sonne, შემდეგ კი სხვადასხვა სავარჯიშოებით ვახდენთ მის განმტკიცებას იზოლირებულად და კონტექსტში (სავარჯიშო მოცემულია მეხუთე კლასის გერმანული ენის სახელმძღვანელოს 131 გვერდზე). აღნიშნული სიტყვის განმტკიცებაზე მასწავლებელმა შეიძლება თვით დაამატოს ასეთი სახის სავარჯიშო:

1. Wie ist die Sonne?
2. Wie scheint die Sonne?
3. Lieben die Kinder die Sonne?

უცხო ენის ლექსიკის სფეროში უნდა განვითარდეს დინამიკური სტერეოტიპი. ამისათვის საჭიროა:

V კლასშივე გამოიმუშავდეს უცხო ენის სიტყვის ამა თუ იმ თავისებურების დიფერენცირება მშობლიური ენის შესაბამისი სიტყვის თავისებურებათაგან. ამით ქრება უცხო ენის სიტყვისათვის ის არადამახასიათებელი კავშირები, რომლებიც მშობლიური ენის თვისებათა გადატანით იქმნება. მაგ., ქართულში საშუალება გვაქვს განვასხვავოთ „ღება“ და „წოლა“. შეიძლება მოსწავლეს გერმანულად „ღების“ გამოხატვა რომ დასჭირდეს, ერთგვარად ეჩოთიროს „liegen“-ის გამოყენება, რადგან მან იცის, რომ „liegen“ „წოლას“ ნიშნავს და სხვა სიტყვას დაუწყოს ძებნა თავის მეხსიერებაში ან ლექსიკონში. ჩვენ „liegen“ სიტყვის მეორე მნიშვნელობის შეხვედრისთანავე მკვეთრად უნდა გავხაზოთ განსხვავება ქართულსა და გერმანულს შორის, კერძოდ, სხვადასხვა სახის ლექსიკური სავარჯიშოებით უნდა დავანახოთ მოსწავლეებს, რომ გერმანული ენა „წოლისა“ და „ღების“ გამოხატად იყენებს ერთ სიტყვას „liegen“. თუ ეს მოსწავლეებში გაკვირვებას გამოიწვევს, უნდა განვმარტოთ, რომ სიტყვები „ღება“ და „წოლა“ ერთ აზრს გამოხატავენ, თუმც ისინი განსხვავებული მნიშვნელობის მატარებელნი არიან და ამიტომ მათი ერთი სიტყვით (liegen-ით) გამოხატვა შეცდომად არ უნდა მივიჩნიოთ. მაგ., Der Ball liegt hier. Das Bild liegt hier (გვ. 8). Dort liegt eine Katze (გვ. 34). სამწუხაროდ, სახელმძღვანელოში „liegen“ — „ღება“-ს განმტკიცებაზე სავარჯიშო არ არის და ამის გამო სიტყვას ამ მნიშვნელობით ალბათ ვერც გამოიყენებენ მოსწავლეები თავის მეტყველებაში. აქ კარგი იქნებოდა მადიფერენცირებელი ერთენოვანი ან ორენოვანი სავარჯიშოების ჩატარება. მაგ., § 11-თან ამ მიზნით ასეთი სავარჯიშოს გამოყენება შეიძლება — სურათის მიხედვით თარგმნეთ წინადადებები:

დახატულია დაწოლილი ძაღლი. გვერდზე მიწერილი აქვს Der Hund liegt;

დახატულია დაწოლილი ბიჭი. გვერდზე მიწერილი აქვს Der Knabe liegt;

დახატულია, წიგნი დევს. გვერდზე მიწერილი აქვს Das Buch liegt;

დახატულია, კალამი დევს. გვერდზე მიწერილი აქვს Die Feder liegt;



გარდა ამისა, საჭიროა ქართულიდან გერმანულ ენაზე სათარგმნე სავარჯიშოები. მაგ., ბურთი და საშლელი დევს აქ, საათი დევს იქ, რვეული დევს აქ, ძალი წევს, ბავშვი წევს იქ.

უნდა მივალწოთ იმას, რომ V კლასის მოსწავლეს გამოუმუშავდეს ზუსტი და სწორი რეაქციები უცხო ენის სიტყვაზე ამ სიტყვის სხვადასხვა კონტექსტში მრავალჯერადი ხმარების გზით და უცხო ენის სიტყვის თავისებურებათა დაპირისპირებით შესაბამისი მშობლიური. ენის სიტყვასთან. კარგია ამ მიზნით მოცემული სავარჯიშო 1 და სავარჯიშო 3 (გვ. 82—83) სიტყვების „wohnen“ და „leben“-ის განსამტკიცებლად.

V კლასის მოსწავლემ თავის წარმოდგენაში სიტყვები შეიძლება გააერთიანოს: თემის მიხედვით, ჟღერადობის მსგავსების მიხედვით, სიტყვათწარმოების საშუალების მიხედვით და ახალ სიტყვასა და ნასწავლ სიტყვას შორის რომელიმე სახის კავშირის დამყარებით. მაგ., §§ 26, 27, 31-ის საფუძველზე მოსწავლემ შეიძლება თემის მიხედვით გააერთიანოს შემდეგი სიტყვები: der Winter, der Schnee, der Schlitten, ჟღერადობის მსგავსების მიხედვით — სიტყვები — viel (§ 13), — vier (§), — mein (§ 14), — nein (§ 9), — neun (§ 14), — neu (§ 12) და ა. შ. სიტყვათწარმოების საშუალების მიხედვით § 26 arbeiten — die Arbeit, spielen — das Spiel.

V კლასში ლექსიკის ახსნისას ვეყრდნობით მოსწავლის ცოდნას მშობლიურ ენაში. შედარების გზით ჩვენ ვადგენთ განსხვავებებს უცხო ენისა და მშობლიური ენის ლექსიკურ ერთეულებს შორის. როგორც ფსიქოლოგიდან ცნობილია, „ჩვენი შემეცნების ერთ-ერთი ძირითადი კანონი კონტრასტის პრინციპში მდგომარეობს. ეს კი იმაში მდგომარეობს, რომ უფრო ადვილად აღვიქვამთ იმას, რაც ერთგვარად გამოიყოფა საერთო, არადიფერენცირებული ველიდან, რაც კონტრასტში მოდის ჩვენს გარშემო არსებულ საგნებსა და მოვლენებთან“<sup>1</sup>.

ერთი და იგივე ცნების გამოსახატავად ხშირად გერმანული ენა რთულ სიტყვას ხმარობს, ქართული კი — ორ დამოუკიდებელ სიტყვას ან ერთ წარმოებულ სიტყვას.

- მაგ., der Tannenbaum — ნაძვის ხე (§ 25)  
 das Neujahr — ახალი წელი (§ 25)  
 der Schneeball — თოვლის გუნდა (§ 26)  
 das Lehrerzimmer — სამასწავლებლო (§ 26)

V კლასში ყოველი ახალი სიტყვის ახსნისას მასწავლებელმა მოსწავლეთა ყურადღება უნდა გაამახვილოს მოცემული სიტყვის მნიშვნელობაზე, შემადგენლობაზე, წარმოებაზე, დამწერლობაზე, ფუნქციაზე.

ავილოთ სიტყვა „das Deutschland“ (§ 38). რა შეიძლება ითქვას მის შესახებ ჩამოთვლილი პუნქტების მიხედვით. Deutschland ნიშნავს „გერმანიას“, სიტყვა შედგება 8 ბგერისაგან, 11 ასოსაგან, ნაწარმოებია ზედსართქველიდან.

<sup>1</sup> И. В. Карпов, Психологические особенности процесса усвоения иностранных языков, гв. 43 в сборнике „вопросы психологии и методики обучения иностранным языкам“, 1947, гв. 15.





თავი სახელის—„deutsch“ და არსებითი სახელის „das Land“-ის შეერთებით მისი ახლანდელი წარმოთქმა არ ემთხვევა მის დამწერლობას, მაგრამ უძველეს წარსულში სიტყვა ისევე წარმოითქმოდა, როგორც ის იწერებოდა. სალაპარაკო ენა დამწერლობასთან შედარებით მეტად სწრაფად ვითარდება და იცვლება, აღნიშნული სიტყვის წარმოთქმა შეიცვალა, დამწერლობა კი ამ ცვლილებას ჩამორჩა.

ჩვენ იმ აზრის ვართ, რომ მშობლიურმა ენამ ყოველმხრივი და ღრმა საფუძველი უნდა მოამზადოს უცხო ენის შესწავლისათვის. V კლასის მოსწავლემ კარგად უნდა იცოდეს მშობლიური ენის სიტყვათჯგუფები: მაგ., ადამიანის შესახებ ამბობენ: „ვივი მღერის“, ფრინველის შესახებ ამბობენ „ჩიტი გალობს“. გერმანულად კი ორივე შემთხვევაში ამბობენ „singen“ § 18 „Dann singen die Kinder ein Lied“ გვ. 163. „Die Katze wartet. Da hört sie sehen die Vögel. Sie singen lustig“. მოსწავლემ ბავშვების მიმართ ქართულად თარგმნისას „მღერიან“ უნდა იხმაროს, ფრინველების მიმართ კი „გალობენ“. წინადადებები „ვივი მღერის“ და „ჩიტი გალობს“ კი უნდა თარგმნონ: „Givi singt“, „Der Vogel singt“.

მრავალნიშნა სიტყვის ახსნა კონტექსტში უცხო ენის მასალაზე უფრო სწრაფად მიმდინარეობს, ვიდრე კონტექსტში მშობლიური ენის მასალაზე. მაგ., ავილოთ წინდებულები; გერმანული ენის მასალაზე, სხვადასხვა კონტექსტების მეშვეობით, ძნელი არ არის მივახვედროთ მოსწავლეები მათ სხვადასხვა მნიშვნელობას. თითოეულ გაკვეთილზე ვხსნიით ამა თუ იმ წინდებულის ერთ მნიშვნელობას. მაგ., „an“.

§ 10 „Der Lehrer malt an die Tafel“.

„მასწავლებელი ხატავს დაფაზე“.

§ 20 „Felix steht am Fenster“

„ფელიქსი დგას ფანჯარასთან“

თუ წინდებულების სხვადასხვა მნიშვნელობა მოსწავლეში გაკვირვებას გამოიწვევს, მისი მსგავსი მაგალითები ქართულიდანაც შეიძლება დავუსახელოთ. რა თქმა უნდა, მსგავს მაგალითებს ქართული ენიდან V კლასის მოსწავლე სწრაფად ვერ გააცნობიერებს, კითხვის პროცესში თანდებულებს ფუძისაგან არ გამოაცალკევებს და, თუ შევეკითხებით, იქნებ მაშინვე ვერც გვიპასუხოს, თუ რას ნიშნავს ერთი და იგივე თანდებული სხვადასხვა კონტექსტში. ეს მშობლიური ენისადმი სინთეზური მიდგომით აიხსნება. წინადადების სიერთო აზრის გაგებისას მოსწავლე მშობლიურ ენაში თავის საერთო გამოცდილებას და განვითარებას ეყრდნობა. მაგ., თანდებული „გან“ სხვადასხვა მნიშვნელობის მქონეა:

ა) აღნიშნავს მოქმედ პირს სახელზმნასთან: „შვილისგან დაუტირებელი“ (ჭავ.).

ბ) აღნიშნავს მასალას, რომლისგანაც რაიმე მზადდება: „ერთი ხისგან ბარიც გამოვა და ნიჩაბიცაო“ (ანდ.).

გ) აღნიშნავს დაშორებას, დაცილებას, თავის დაღწევას: გადასახადისაგან გაათავისუფლეს.



დ) აღნიშნავს მიზეზს გარდაუვალ ზმნასთან და სახელზმნასთან შისაგან კანკალი დააწყებინა; გვალვისაგან ყანები სულ გადახმა და მისთ<sup>1</sup>.

V კლასის მოსწავლეს მტკიცედ უნდა შევასწავლოთ გერმანული სიტყვათჯგუფები, თორემ აზრს: „ცხრა საათია“ თარგმნის სიტყვასიტყვით და წარმოთქვამს გერმანულად „neun Uhr“, ნაცვლად გერმანული გამოთქმისა „Es ist neun Uhr“<sup>2</sup>. ან იტყვის „Hier wachsen sechs Blumen“, რადგან ქართულში რაოდენობრივ რიცხვით სახელთან არსებითი მხოლოდით რიცხვში იხმარება, ნაცვლად გერმანული წინადადებისა „Hier wachsen sechs Blumen“<sup>3</sup>.

ზემოჩამოთვლილი შეცდომების თავიდან აცილება შეიძლება მხოლოდ კარგად მოფიქრებული წერითი და ზეპირი ლექსიკური სავარჯიშოების შესრულებით.

V კლასში ლექსიკა უნდა ვასწავლოთ გრამატიკასა და ფონეტიკასთან მჭიდრო კავშირში. ცალკეული სიტყვა ჯერ კიდევ არ არის ენა, მაგრამ ცალკეულ სიტყვათა ცოდნის გარეშე ყოველგვარი ენა შეუძლებელია. მაშ, უნდა ვიმუშაოთ, როგორც იზოლირებულ სიტყვაზე, ისე სიტყვაზე კონტექსტში.

ლექსიკის სწავლება მჭიდროდ არის დაკავშირებული სიტყვის სწორად წარმოთქმასთან. ეს კი ფონეტიკის საქმეა. გერმანული სიტყვების ფონეტიკურ მხარეზე ვარჯიშის გარეშე V კლასის მოსწავლე ვერავითარ შემთხვევაში სწორად ვერ წარმოთქვამს სიტყვებს: die Uhr, das Buch (გვ. 10). მოსწავლემ თუ არ გამოიყენა გერმანულ ფონეტიკაში მიღებული საჭირო ცოდნა-ჩვევები, შეიძლება მშობლიური ენის გავლენით პირველ და მეორე სიტყვაში სამ-სამი ბგერა წარმოთქვას (die Uhr), მეოთხეში — ოთხი (Buch), რადგან ქართული ენა ფონეტიკური დამწერლობისაა, ე. ი. სიტყვა როგორც იწერება, ისე გამოითქმის.

არის შემთხვევები, როდესაც მასწავლებელი სიტყვის გრამატიკულ ანალიზს სათანადო ყურადღებას არ უთმობს. ხშირად V კლასის მოსწავლეები სიტყვას იმ გრამატიკული ფორმით ეძებენ ლექსიკონში როგორც ის ტექსტში იყო მოცემული. მაგ., „sagt“, გვ. 47 ან „hat“, გვ. 81. მოსწავლე ამ სიტყვებს ლექსიკონში ვერ პოულობს და უიმედობა ეუფლება. ზოგჯერ კი V კლასში არც სიტყვათჯგუფების სწორ თარგმანს ექცევა ყურადღება. მაგ., გვ. 93, „Es ist kalt“-ს მოსწავლეები ხშირად თარგმნიან „ეს არის ცივი“, ნაცვლად „ცივა“-სი, გვ. 85, „Shushuna geht zu Bett“-ს „უუუუნა მიდის საწოლთან“, ნაცვლად „უუუუნა წვება“-სი. მრავალი ზეპირი და წერითი სავარჯიშოების შესრულების გზით შეიძლება განვამტკიცოთ მოსწავლეებში აღნიშნული გამოთქმების სწორი გამოცნობა და მით უმეტეს, სწორი ხმარება საკუთარ მეტყველებაში.

<sup>1</sup> ა. შანიძე, ქართული ენის გრამატიკა, 1955, გვ. 298.

<sup>2</sup> ფ. ზოლტარაიოვა, მ. დიდებულიძე, „Deutsch“ მეხუთე კლასის სახელმძღვანელო, 1961, გვ. 125.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 71.





V კლასში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს უცხო ენის ლექსიკური ერთეულის იმ მხარეებს, რომლებიც ქართულში ან არ არსებობს, ან უცხო ენის ეს მოვლენა არ ემთხვევა ქართულისას. მაგ., „Wie heißt du“, გვ. 56, „Wie alt bist du“, გვ. 75. ქართული ენა იმავე აზრს სხვაგვარად გამოხატავს, ამაზე ყურადღება უნდა გამახვილდეს სასწავლო წლის მანძილზე. ქართული ენა ნაცვლად კითხვითი სიტყვისა „wie“, ორივე შემთხვევაში ხმარობს სხვადასხვა ნაცვალსახელებს „რა“ და „რამდენი“. ქართული ენის ეს თვისება არ უნდა გადმოიტანონ მოსწავლეებმა გერმანულში, გააზრებული და გონივრული სავარჯიშოებით უნდა გავამტკიცებინოთ მთლიანი გამოთქმა „Wie heißt du?“.

V კლასში ახალი სიტყვის ახსნისას, როცა ეს შესაძლებელია, უნდა შეიქმნას ყოველი სახის ასოციაცია ახალ სიტყვასა და უკვე ნასწავლ სიტყვებს შორის. მაგ., „მოსწავლეებს უნდა დავანახოთ, რომ die Schule § 8, der Schüler § 19, die Schülerin § 31 ერთი და იგივე ფუძიდან არიან წარმოებულნი.“

ჩვენ აქ წარმოვადგინეთ რამდენიმე დამატებითი სავარჯიშო, რომლის მსგავსი, საჭიროების შემთხვევაში, შეიძლება თვით მასწავლებელმაც შეადგინოს. სავარჯიშოები ნებისმიერი ლექსიკის განმტკიცებაზე უნდა ავადოთ სიძნელეთა ზრდის გათვალისწინებით, ამავე დროს თითოეული სავარჯიშო გასაგები უნდა იყოს მოსწავლისათვის.

V კლასში ლექსიკური სავარჯიშოები შეიძლება შევასრულოთ პარაგრაფის დამუშავებამდე. ამის მიზანი იქნება იმ ნასწავლი ლექსიკის გამეორება, რომელიც ახალ პარაგრაფში შეგვხვდება. ეს სავარჯიშო ძირითადად კითხვებია ახალი პარაგრაფის, ან მისი მონათესავე შინაარსის ირგვლივ. მაგ., § 25-ის ახსნის წინ შეიძლება შევასრულოთ ასეთი სავარჯიშო: უპასუხეთ კითხვებზე:

1. Hast du einen Tannenbaum?
2. Wie ist dein Tannenbaum?
3. Was hängt auf dem Tannenbaum?
4. Liebst du den Tannenbaum?
5. Singst du dem Tannenbaum ein Lied?

ახალი მასალის ახსნა მჭიდროდაა დაკავშირებული მისსავე განმტკიცებასთან. განმტკიცება ახსნის ბუნებრივი გაგრძელებაა და იმავე ფაქტორებით განისაზღვრება, რითაც ახსნა, ე. ი. მიზანდასახულობით, ლექსიკის შედგენილობითა და სწავლების საფეხურით.

რაც არ უნდა კარგად იყოს შერჩეული სიტყვები და რაც არ უნდა სრულყოფილი იყოს მასალის ახსნა ენის შესწავლისას, განმტკიცება მაინც გადამწყვეტ როლს ასრულებს სიტყვის ათვისებაში, რადგან საქმე ეხება არა მარტო განსაზღვრული ცოდნის შექმნას ლექსიკაში, არამედ, რაც მთავარია, მის ზეპირმეტყველებაში ხმარების ცოდნა-ჩვევების გამომუშავებას. ლექსიკის განმტკიცებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს გამეორებას. ის ხელს უწყობს სიტყვათა დამახსოვრებას. V კლასში გამეორება უნდა მოხდეს ისეთ სავარჯიშოთა შესრულებით, რომლებშიც გამეორების გააზრება მათი შესრუ-



ლების აუცილებელი პირობა იქნება. აღნიშნული მიზნის მიღწევა შესაძლებელია სახელმძღვანელოში მეოთხედების ბოლოს მოცემული სავარჯიშოებით. მაგ., მესამე მეოთხედის ლექსიკის გასამეორებელი სავარჯიშოები, გვ. 135—136.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ სავარჯიშოთა ძირითად ტიპებს, რომლებიც გამოყენებული უნდა იქნეს მთელი სწავლების პროცესში და, რომლებმაც უნდა უზრუნველყონ აუცილებელ ცოდნა-ჩვევათა შექმნა და განმტკიცება. V კლასში ასეთი სავარჯიშოები იქნება: პასუხის გაცემა კითხვებზე, შენაცვლებადი ცხრილები, ქართულიდან გერმანულ ენაზე თარგმნა, სურათების აღწერა და სხვა.

სავარჯიშოები პირობითად შეგვიძლია შემდეგ ჯგუფებში გავაერთიანოთ:

1. სავარჯიშოები მასალის დაჯგუფებაზე (ტექსტის მიხედვით ან ზეპირად), მაგ., § 17-დან ამოწერეთ ზმნები მესამე პირში.
2. სავარჯიშოები წინადადების გამოტოვებული ადგილების შევსებაზე, მაგ., გვ. 43, სავ. 3. ასეთი სავარჯიშოს გამოყენება მიზანშეწონილად მიგვაჩნია აგრეთვე პირველი მეოთხედის ლექსიკური მასალის გასამეორებლად. „შეავსეთ წინადადებები შესაფერი სიტყვებით“, მაგ.;

...geht in die Schule?	(wer)
Der Lehrer... an die Tafel.	(schreibt)
In die Hefte schreiben...	(die Kinder)
Die Freunde arbeiten...	(fleißig)

მარჯვნივ მიწერილი სიტყვები სავარჯიშოში მოცემული არ არის.

3. კითხვებზე პასუხის შედგენა და პირიქით, ტექსტისთვის შეკითხვების დასმა. მაგ., გვ. 58, სავ. 2. ლექსიკის რეპროდუქტული ათვისების საკითხში დიდი სარგებლობის მოტანა შეუძლია ტექსტისთვის კითხვების შედგენას.

მაგ., § 25-თვის: Was steht im Zimmer?  
 Wie ist der Tannenbaum?  
 Was hängt oben?  
 Singen die Mädchen und die Knaben?  
 Was singen sie?

4. სავარჯიშოები სიტყვათწარმოებაზე, მაგ. § 30-ის წინაღმართული სავარჯიშო.

5. სავარჯიშოები თავისუფალ სიტყვათჯგუფების და ფრაზეოლოგიური ქცევების ათვისებაზე. გვ. 73<sup>1</sup>, სავ. 1, მეორე ნაწილი, გვ. 78<sup>2</sup>, სავ. 1.

6. სავარჯიშოები შინაარსით დაკავშირებულ 3, 4 წინადადების შედგენაზე, გვ. 46<sup>3</sup>, სავ. 4.

7. სავარჯიშოები თარგმანზე (უცხო ენიდან მშობლიურ ენაზე ან პირიქით), გვ. 49, სავ. 4<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ფ. ზოლოტარიოვა, მ. დიდებულიძე, Deutsch. მე-V კლასი, 1961.

<sup>2, 3, 4</sup>, იქვე.





სიტყვის მნიშვნელობასთან ერთად უნდა განმტკიცდეს სიტყვის ბუნებრივი, მოტორული და მხედველობითი ნხარე. სამწუხაროდ, სახელმძღვანელოში მცირე რაოდენობით გვხვდება სავარჯიშოები იზოლირებული სიტყვის განმტკიცებაზე. კარგი იქნებოდა მაგალითად ასეთი სავარჯიშო: ჩამოწერეთ სასკოლო საგნების სახელწოდებები § 34-ის<sup>1</sup> მიხედვით: die Tinte, die Kreide, der Lappen.

ჩამოწერეთ სასწავლო საგნების სახელწოდებები § 35-ის<sup>2</sup> მიხედვით: das Buch, das Heft, das Lineal, das Pennal, der Federhalter, der Bleistift, das Zimmer. ამასთან ერთად შეიძლება შეუდგეთ V კლასში სიტყვის მნიშვნელობის ახსნას კონტექსტში და მისი გრამატიკული ფორმების განხილვას. ამ მიზნით საჭიროა გამოვიყენოთ სავარჯიშოები, რომლებითაც გათვალისწინებულია იზოლირებული სიტყვების ტექსტიდან ამოწერა, დაჯგუფება რაიმე ნიშნის მიხედვით, და სავარჯიშოები კონტექსტში მოცემულ სიტყვაზე. ყველაზე მეტი სავარჯიშო უნდა შევასრულებინოთ მოსწავლეებს ახალი სიტყვის ახსნის პირველ დღეებში. მოსწავლე არა მარტო უნდა ისმენდეს და ჰედავდეს სიტყვას, არამედ უნდა წარმოთქვამდეს კიდევ მას.

ლექსიკური სავარჯიშოებით მოსწავლეებს ზეპირმეტყველებისათვის ვამზადებთ. ზეპირმეტყველება შედგება ლაპარაკისა და გაგების აქტისაგან. ამიტომ ლექსიკური სავარჯიშოებიც ორ ჯგუფად იყოფა:

1. ლექსიკური სავარჯიშოები, რომლებიც ხელს უწყობს ენობრივი მასალის სმენით გაგების ჩვევის გამომუშავებას (ზეპირმეტყველების რეცეპტული ფლობა).

2. ლექსიკური სავარჯიშოები, რომლებიც ხელს უწყობს მოსწავლეთა მიერ სიტყვებისა და სიტყვათჯგუფების საკუთარ მეტყველებაში გამოყენებას (ზეპირმეტყველების რეპროდუქტული ფლობა). აქ შედის შემდეგი სახის სავარჯიშოები:

1. სავარჯიშოები, რომლებშიც ენობრივი მასალა ზეპირად არის დასასწავლი. მაგ., ზეპირად დაისწავლეთ § 35-ის<sup>3</sup> ბოლო ოთხი სტრიქონი.

2. ტექსტის მოყოლა სურათების (მაგ., გვ. 91<sup>4</sup> „აღწერეთ სურათები“) გამოყენებით და მათ გარეშე.

3. მოთხრობის შედგენა სურათის მიხედვით. მაგ., შეადგინეთ მოთხრობა § 38-თან<sup>5</sup> მოცემული მეორე სურათის მიხედვით.

4. კითხვებისა და პასუხების შედგენა. § 42<sup>6</sup>, გვ. 150, სავ. 1.

V კლასში სავარჯიშოთა შესრულებისას მასწავლებელმა შემდეგი გარემოებანი უნდა გაითვალისწინოს:

1. სავარჯიშოს მიზანი.

2. ახალი ენობრივი მასალის დოზირება პარაგრაფების მიხედვით.

3. მოსწავლეთა მიერ გავლილი ლექსიკური და გრამატიკული მასალის ათვისების ხარისხი.

4. გამოთქმებსა და ცალკეულ წინადადებებზე მუშაობის ურთიერთშეფარდება.

<sup>1</sup> ფ. ზოლოტარიოვა, მ. დიდებულისძე. Deutsch, მე-V კლასი, 1961.

<sup>2, 3, 4, 5, 6</sup> იქვე.



მხოლოდ ყოველივე ამის გათვალისწინებას შეუძლია შექმნას V კლასში აუცილებელი პირობები მოსწავლეთა მიერ ზეპირმეტყველებით ავტომატურად სარგებლობისათვის.

V კლასში ლექსიკის რეპროდუქტული ათვისებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე კარნახის ჩატარებას, რომელსაც შესაძლებელია მოყვეს დაწერილის თარგმანი. კარნახით შეიძლება ჩაეაწერინოთ „Der Tannenbaum“, გვ. 164<sup>1</sup>.

სწავლების დაბალ საფეხურზე ფართო ადგილი უნდა დაიკავოს რეპროდუქტულმა სავარჯიშოებმა. პროგრამის მოთხოვნათა დასაკმაყოფილებლად საჭიროა აგრეთვე შერეული ტიპის სავარჯიშოების გამოყენება, რომელთა მიზანია დაეხმარონ მოსწავლეს ლექსიკის როგორც რეცეპტული, ისე რეპროდუქტული ათვისების საქმეში.

ჩვენ წარმოვადგენთ ორივე ტიპის სავარჯიშოთა ცხრილს და დავასახელებთ თითოეულის მიზანს. აქვე აღვნიშნავთ ამ სავარჯიშოებიდან, რომელია მეხუთე კლასის სახელმძღვანელოში შეტანილი და რომელი არა.

**ჩვენი დამატებითი სავარჯიშოები**

ცხრილი 1

№№	სავარჯიშოს სახე	რა მიზნით ტარდება
1	შეარჩიეთ სიტყვები თემების მიხედვით (მეხსიერებით).	ლექსიკის გამეორება, (სახელმძღვანელოში არის).
2	დაასახელეთ საგნების სახელები, რომლებიც სურათზეა გამოხატული.	მიზანი იგივეა (სახელმძღვანელოში არის).
3	დაასახელეთ ზედსართავი სახელები, რომლებიც მოცემულ არსებით სახელებთან იხმარება.	სიტყვათჯგუფების გამეორება მოსწავლეთა მშობლიურ ენასთან დაპირისპირებით (სახელმძღვანელოში არ არის).
4	დაასახელეთ არსებითი სახელები, რომლებიც მოც. ზმნებთან იხმარება.	მიზანი იგივეა (სახელმძღვანელოში არ არის).
5	დაასახელეთ თქვენთვის ცნობილი ფრაზეოლოგიური ჯგუფი მოცემული სიტყვით. მაგ. „das Ende“ Die Stunde ist zu Ende.	ფრაზეოლოგიური ქცევების გამეორება და განმტკიცება (სახელმძღვანელოში არ არის).
6	ტექსტს დაუსვით შეკითხვები.	ტექსტის გაგების ჩვევის გამომუშავება და ლექსიკის გამეორება, ზეპირმეტყველების განვითარება (სახელმძღვანელოში არ არის).

<sup>1</sup> ფ. ზოლოტარიოვა, მ. დიდებულიძე, Deutsch, მე-V კლასი, 1961.



№№	1	2
7	უბასუხეთ კითხვებზე ტექსტის მიხედვით.	ახალი ლექსიკის განმტკიცება, ზეპირმეტყველების განვითარება (სახელმძღვანელოში არის).
8	უბასუხეთ კითხვებს, რომლებიც შედგენილია ცნობილი ლექსიკის მიხედვით.	ლექსიკის გამეორება, ზეპირმეტყველების ჩვევის განვითარება (სახელმძღვანელოში არის).
9	შეადგინეთ დიალოგი ტექსტის მიხედვით (კლასში, მასწავლებლის დახმარებით).	მიზანი იგივეა (სახელმძღვანელოში არის).
10	ტექსტი თარგმნეთ გერმანულ ენაზე, რომლის სიტყვათმარავი მეორდება მთელი რიგი გაკვეთილების მანძილზე.	ლექსიკის გამეორება და განმტკიცება, სიტყვებისა და თავისუფალი სიტყვათჯგუფების ხმარების შედარება გერმანულსა და ქართულ ენაში (სახელმძღვანელოში არის).
11	შეადგინეთ გეგმა ტექსტისათვის.	ლექსიკის გამეორება. წაკითხული ტექსტის გაგების ჩვევის გამომუშავება (სახელმძღვანელოში არ არის).
12	შეადგინეთ აზრობრივად ერთმანეთთან დაკავშირებული წინადადებები თემაზე „Das Zimmer“.	ლექსიკის გამეორება (სახელმძღვანელოში არის).
13	მოყვეთ ტექსტი კითხვების მიხედვით.	მიზანი იგივეა (სახელმძღვანელოში არის).
14	ხმამალა წაკითხეთ მოცემული ციფრები, რიცხვითი სახელები.	რიცხვითი სახელების განმტკიცება და გამეორება (სახელმძღვანელოში არის)
15	მოიგონეთ მოცემული წინდებულების სხვადასხვა ხმარების შემთხვევები, დაასახელეთ მაგალითები.	წინდებულთა გამეორება (სახელმძღვანელოში არ არის).
16	მოცემული სიტყვების მიხედვით შეადგინეთ მოთხრობა.	ახლადნასწავლი სიტყვების განმტკიცება და ძველის გამეორება (სახელმძღვანელოში არ არის).
17	გაიხსენეთ მოცემული სიტყვის (wohnen) მნიშვნელობის სიტყვა (leben) და ახსენით განსხვავება მათ ხმარებაში.	მნიშვნელობით მსგავს სიტყვათა გამეორება და განმტკიცება (სახელმძღვანელოში არ არის).



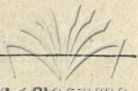
№№	1	2
18	დაწერეთ და თარგმნეთ კარნახი სახელმძღვანელოს ანბანური ლექსიკონის გამოყენებით.	ორთოგრაფიის შემოწმება, სიტყვების გამეორება და ლექსიკონით თარგმნით ჩვევის გამომუშავება (სახელმძღვანელოში არ არის)
19	მოსმენილი ნაწყვეტი დაასათურეთ გერმანულად.	სმენით გაგების შემოწმება და ლექსიკის გამეორება (სახელმძღვანელოში არ არის)

**შერეული სავარჯიშოები**

1	დაისწავლეთ სიტყვები.	ლექსიკის განმტკიცება (სახელმძღვანელოში არის).
2	მოცემული წინადადებისათვის შეარჩიეთ მარჯვნივ მოცემული სიტყვები აზრის მიხედვით ან შეაგსეთ გამოტოვებული ადგილები სათანადო სიტყვებით.	ლექსიკის პირველადი განმტკიცება (სახელმძღვანელოში არის).
3	შეადგინეთ წინადადებები, გამოიყენეთ ის სიტყვები, რომლებიც დასასწავლად არის გათვალისწინებული.	სიტყვის კონტექსტში ხმარების ჩვევის გამომუშავება. (სახელმძღვანელოში არის).
4	თარგმნეთ ტექსტი ან წინადადებები გერმანულ ენაზე ახალი სიტყვების გამოყენებით.	ახალი სიტყვების გამეორება და ძველის განმტკიცება (სახელმძღვანელოში არის).
5	მშობლიური ენიდან თარგმნეთ ცალკეული სიტყვები.	ლექსიკის გამეორება (სახელმძღვანელოში არის).
6	დაასრულეთ წინადადებები (სიტყვები არ არის მოცემული).	ახალი ლექსიკის პირველადი განმტკიცება და ძველის განმეორება (სახელმძღვანელოში არის).
7	თემის მიხედვით სიტყვების დაჯგუფება.	ახალი ლექსიკის პირველადი განმტკიცება და ძველის გამეორება (სახელმძღვანელოში არის).
8	ქართულ ენაზე თარგმნეთ ახალი სიტყვების შემცველი წინადადებები.	მიზანი იგივეა (სახელმძღვანელოში არის).

ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ სიტყვის მნიშვნელობის ახსნის საშუალებებია: თარგმანი განმარტებით და ახსნით, კონტექსტი, სიტყვათწარმოება და რაც უფრო მიზანშეწონილია V კლასისათვის—სავარჯიშო თვალსაჩინოება.





ცალკეული სიტყვებისა და სიტყვათჯგუფების განმტკიცებას მხოლოდ კარგად დამუშავებული და თანმიმდევრულად მიწოდებული სავარჯიშოებით შეიძლება მივაღწიოთ.

### ლექსიკურ სავარჯიშოთა ექსპერიმენტალური შემოწმება V კლასში

ჩვენს წინაშე ასეთი ამოცანა იდგა: რამდენი სიტყვის ათვისება შეუძლიათ მოსწავლეებს ერთ გაკვეთილზე. ამავ დროს უნდა გამოგვევლინებინათ ის ფაქტორები, რომლებიც გავლენას ახდენენ მოსწავლეთა მიერ ლექსიკის ათვისებაზე. საჭირო იყო აგრეთვე თითოეულ გაკვეთილზე ათვისებული ლექსიკის შემდგომი განმტკიცება, ამიტომ მომდევნო პარაგრაფებში დიდ ყურადღებას ვუთმობდით წინა ტექსტებში ნასწავლ ლექსიკურ ერთეულთა გამეორებას. მოსწავლეებს ვაწარმოებინებდით ახალ სიტყვათა სანიმუშო ჩაწერას. ყოველ მეექვსე გაკვეთილზე ვატარებდით ათწუთიან მფრინავ შესამოწმებელ წერას, რომლის მიზანი იყო ათვისებული ლექსიკური მასალის სიმტკიცის შემოწმება.

ახალ სიტყვათა დამახსოვრებაზე V კლასში შემდეგი ფაქტორები ახდენენ გავლენას:

1. ახალი სიტყვის ურთიერთობა ძველ სიტყვებთან;
2. შესასწავლი მასალის შინაარსი;
3. კონტექსტის გრამატიკული და ლექსიკური სიძნელეები;
4. თითოეული ახალი სიტყვის საერთო შედგენილობის ხასიათი;
5. ახალ სიტყვათა გამეორება შესასწავლ და მომდევნო ტექსტებში;
6. ახალ სიტყვათა ახსნის ხერხი;
7. კლასის მომზადება.

ვახდენდით ახალ სიტყვათა სანიმუშო ჩაწერას (იხ. ცხრილი 2).

ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ სიტყვის ათვისების ხარისხზე ყველაზე მეტ გავლენას ახდენს ახალ სიტყვათა გამეორება მოცემულ ტექსტსა და მის შემდგომ უახლოეს პარაგრაფებსა და სავარჯიშოებში. ჩვენ ეს საკითხი

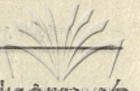
ცხრილი № 2

№№	გერმანული სიტყვა	ქართული თარგმანი	სანიმუშო სიტყვათ-ჯგუფი	შენიშვნა
90	Das Lied	სიმღერა	Das Lied ist schön	ამ სიტყვათჯგუფის თარგმანი იქნება „ქარგი სიმღერა“
94	singen	მღერა	Die Kinder singen ein Lied	ამ სიტყვათჯგუფის ქართული თარგმანი იქნება: „ბავშვები მღერიან“
129	zu Bett gehen	დაწოლა	Ich gehe zu Bett	თარგმანი მიახლოებითია: „მე ვწვი“



die Klasse fragen malen machen arbeiten ich du an		ანალი სიტყვის დასახელება		
3 2 8 3 1 4 4 2	§ 10	ტექსტში იზოლირებული კონტექსტში	სავარჯიშო-ებში ანალი სიტყვის გამეორების რაოდენობა იმ წ-ში, რომელშიც მოცემული სიტყვა პირველად გვხვდება	
		ტექსტში	მომდევნო პარაგრაფებში მოცემული სიტყვის გამეორების რაოდენობა	
	§ 11	იზოლირებულად კონტექსტში		სავარჯიშოებში
		ტექსტში		
	§ 12	იზოლირებულად კონტექსტში		სავარჯიშოებში
		ტექსტში		
	§ 13	იზოლირებულად კონტექსტში		სავარჯიშოებში
		ტექსტში		
	§ 14	იზოლირებულად კონტექსტში		სავარჯიშოებში
		ტექსტში		
	§ 15	იზოლირებულად კონტექსტში		სავარჯიშოებში
		ტექსტში		
	§ 16	იზოლირებულად კონტექსტში		სავარჯიშოებში
		იზოლირებულად		მოცემული სიტყვის გამეორების რაოდენობას მეოთხედის გასამეორებელ მასალაში
		კონტექსტში		





ექსპერიმენტულად შევამოწმეთ. სახელმძღვანელოში არც ერთი სიტყვა არ არის ისეთი, რომ ტექსტებსა და სავარჯიშოებში რამდენჯერმე არ შეიზღუდებოდეს, მაგრამ ხშირად ეს გამეორება შესწავლილი სიტყვიდან ისე დაცილებულია (10—12 პარაგრაფის შემდეგ გვხვდება), რომ ეს გამეორება ყოველგვარ მიზანს კარგავს. ათი პარაგრაფის შემდეგ მოსწავლეს ერთხელ მტკიცედ დასწავლილი სიტყვა უკვე დავიწყებული აქვს, მას ახალ სიტყვად ღებულობს, თავიდან სწავლობს მას და კვლავ იწერს სიტყვების რეჟულში. ჩვენ დამატებითი სავარჯიშოები შევადგინეთ აღნიშნული მდგომარეობის თავიდან აცილების მიზნით. უპირველეს ყოვლისა აუცილებლად მივიჩინეთ, რომ მოსწავლეს მოცემული ახალი სიტყვა შეხვდეს არა მარტო ახალ ტექსტში, არამედ მის სავარჯიშოებშიც, შემდეგ იგივე სიტყვა მოსწავლეს უნდა შეხვდეს მომდევნო პარაგრაფში, რადგან სიტყვის ათვისება კიდევ მოითხოვს განმტკიცებას, მას მოსწავლეები ჯერჯერობით ვერ იყენებენ თავის შეტყველებაში, თუმც სურათი რომ აჩვენოთ, სწორად გიპასუხებენ, რა ჰქვია მას გერმანულად. შემდეგ იმავე სიტყვას შეიძლება შეხვდეთ ერთი პარაგრაფის გამოშვებით, თითოეული სიტყვის გამეორების რაოდენობა შევამოწმეთ სიტყვის ახსნიდან შეიღობა პარაგრაფის მანძილზე. თვით მოცემულ ტექსტსა და მის სავარჯიშოებში და მომდევნო ექვს პარაგრაფსა და სავარჯიშოებში.

ამ წესით შევამოწმეთ სახელმძღვანელოს ყველა სიტყვის გამეორების რაოდენობა და ადგილი. იხ. ცხრილი 3.

სიტყვების გამეორება უახლოეს პარაგრაფებში არადამაკმაყოფილებელია, რის შედეგადაც მოსწავლეები გერმანულ სიტყვებს საკუთარ შეტყველებაში ვერ იყენებენ. სიტყვათა რეპროდუქტული ათვისების განსამტკიცებლად, ჩვენ თითოეული პარაგრაფისათვის შევადგინეთ დამატებითი სავარჯიშოები, ზოგიერთი მოცემული სავარჯიშო შევავსეთ, ზოგიერთი გადავაკეთეთ, რის შედეგადაც მოსწავლის მიერ სიტყვების მტკიცე ცოდნას მივალწიეთ. იმთავითვე — მივალწევთ რა მოსწავლეთა მიერ ახალი სიტყვის რეპროდუქტულ ათვისებას, შემდეგ შეიძლება უკვე გაიშვიათდეს სიტყვის გამეორება, შეიქმნა რა მტკიცე დროითი კავშირი, სიტყვასა და მის მიერ ასახულ მოვლენას შორის, სიტყვის დავიწყება აღვილად აღარ ხდება. აქვე ვათავსებთ ჩვენს მიერ დამატებით შედგენილ სავარჯიშოებს.

### დამატებითი სავარჯიშოები

§ 10-თან. სავარჯიშო. უპასუხეთ კითხვებს:

1. Wer Kommt in die Klasse?
2. Was machen die Kinder?
3. Was macht der Lehrer?
4. Wer fragt?
5. Arbeiten die Kinder gut?
6. Malst du gut?

სავარჯიშო. გადათარგმნეთ მოცემული სიტყვები გერმანულ ენაზე: ძალი. კლასი. თამაში. შეკითხვა. ისინი. ხატვა. სკოლა. კეთება. პატარა. მუშაობა. ყველა. მე. ვარჯიში. ის. რვეული. -ზე (ვერტიკალურ სიბრტყეზე).



§ 11-თან. სავარჯიშო. გადათარგმნეთ მოცემული სიტყვები გერმანულ ენაზე.

კატა პატარაა. იქ დევს წიგნი. მასწავლებელი ეკითხება: „ირმა, რას აკეთებ?“ ბავშვები მუშაობენ. მასწავლებელი წერს დაფაზე. ნოდარი ხატავს ყვავილს.

§ 11-ს მივუმატეთ სავარჯიშო. მოცემული წინადადებები გადაიყვანეთ ზეპირად კითხვით ფორმაში.

ნიმუში: Das ist ein Pult. Ist das ein Pult?

Das ist ein Bild.

Das ist eine Blume.

Das ist ein Stuhl.

Das ist eine Tafel.

§ 12-ის № 1 სავარჯიშოს მივუმატეთ ერთი კითხვა:

Antworten die Kinder gut?

§ 12-ს მივუმატეთ სავარჯიშო. უბასუხეთ კითხვებზე:

Ist er mein Freund?

Sind da neun Blumen?

Ist sie zu Hause?

Antwortest du deutsch?

§ 13-თან სავარჯიშო. გადმოეცით შემდეგი ტექსტი მოყოლით:

Die Klasse ist groß und hell. Hier arbeiten die Kinder. Der Lehrer fragt: „Nodari, was machst du?“

Nodari: „Ich male.“

Der Lehrer malt auch. Der Lehrer malt an die Tafel.

§ 13-ის № 1 სავარჯიშოს მივუმატეთ ერთი კითხვა:

Wie ist das Heft?

§ 13-ის № 4 სავარჯიშოს მივუმატეთ ერთი წინადადება:

Irma antwortet.

§ 13-თან სავარჯიშო. გადათარგმნეთ მოცემული წინადადებები გერმანულ ენაზე.

1. ეს არ არის წიგნი.

3. ეს არ არის სურათი.

2. ეს არ არის ყვავილი.

4. ეს არ არის ჩანთა.

§ 13-თან სავარჯიშო. დაასრულეთ წინადადებები სურათების მიხედვით: სიტყვა viel-ის გამოყენებით.

1. Hier ist eine Blume.

Hier sind...

(სურათზე გამოსახულია ყვავილი)

(სურათზე გამოსახულია ყვავილები)

2. Hier ist eine Fahne.

Hier sind...

(სურათზე გამოსახულია ერთი დროშა)

(სურათზე გამოსახულია დროშები)

3. Hier ist eine Katze.

Hier sind...

(სურათზე გამოსახულია ერთი კატა)

(სურათზე გამოსახულია კატები)

4. Hier ist eine Mappe

Hier sind...

(სურათზე გამოსახულია ერთი ჩანთა)

(სურათზე გამოსახულია ჩანთები)



§ 14-ის № 2 სავარჯიშოს მიუხედავად ერთი წინადადება.

Die Blume ist weiß.

§ 14-ის № 4 სავარჯიშოში ასეთი ცვლილება შევიტანეთ: სიტყვის „ein“-ის გვერდით ფრჩხილებში ჩავსვით სიტყვა „mein“.

§ 14-თან. სავარჯიშო. გადათარგმნეთ მოცემული წინადადებები გერმანულ ენაზე:

აქ ბევრი ყვავილია. აქ ერთი ჩანთაა, ჩანთა შავია, ის პატარაა. აქ ბიჭია, ის დიდია. აქ ბავშვია, ის პატარაა.

§ 15-ის № 2 სავარჯიშოს მიუხედავად ერთი წინადადება:

Das Kind antwort-(e)t.

§ 15-ის № 4 სავარჯიშოს მიუხედავად ერთი სიტყვა (neun).

§ 16-თან სავარჯიშო. ფრჩხილებში მოთავსებული ზმნები ჩასვით სათანადო პირში და შეაგვით გამოტოვებული ადგილები:

Der Vater. . . . Nodari. (fragen).

. . . . du? (arbeiten).

Nodari: ich . . . . (arbeiten).

§ 16-თან. სავარჯიშო № 3 ს მიუხედავად ერთი წინადადება:

Die Freunde arbeiten viel.

§ 16-თან. სავარჯიშო. უპასუხეთ კითხვებზე (ზეპირად).

1. Sind hier viele Blumen?
2. Sind die Blumen weiß?
3. Wer ist er?
4. Wer ist sie?
5. Wer ist es?

§ 18-ის № 3 სავარჯიშოს მიუხედავად ორი წინადადება.

Die Kinder antworten.

Es regnet.

§ 19-ის № 1 სავარჯიშოს მიუხედავად ერთი წინადადება:

Ja, die Blume ist weiß.

§ 19-თან. სავარჯიშო. მოცემულ წინადადებებში არსებითი სახელები შეცვალეთ შესატყვის პირთა ნაცვალსახელებით.

Die Fahne ist rot.  
Das Kind ist klein.  
Der Tisch ist rund.  
Das Fenster ist hoch.  
Der Stuhl ist schwarz.  
Die Mappe ist neu.



აღნიშნულ სავარჯიშოთა სისტემატური შესრულებით და სათანადო შეთოდების გამოყენებით მოსწავლეებმა შესძლეს ერთ გაკვეთილზე 3 სიტყვის რეპროდუქტულად ათვისება.

### ზოგადი დასკვნები

1. მეხუთე კლასში მოსწავლეს უნდა მივაწოდოთ ხშირადხმარებული და მისი ყოველდღიური საქმიანობის ამსახველი ლექსიკა.
2. ლექსიკა უნდა მივაწოდოთ, როგორც იზოლირებულად, ისე კონტექსტში.
3. თითოეულ ლექსიკურ ერთეულზე უნდა შესრულდეს სავარჯიშოები იმ პარაგრაფში, სადაც მოცემული სიტყვა პირველად გვხვდება და მის მომდევნო უახლოეს პარაგრაფებში.
4. სახელმძღვანელო უნდა ითვალისწინებდეს სიტყვათა გამეორებას განსაკუთრებით სიტყვის პირველად შეხვედრისა და მის მომდევნო პარაგრაფებში.
5. თითოეული სიტყვა „სიტყვების რვეულში“ უნდა ჩაეწეროს თარგმნით და ნასწავლ სიტყვებთან დაკავშირებით.
6. თითოეული სიტყვის ახსნისას მოსწავლეებს უნდა მივაწოდოთ საჭირო ახსნა-განმარტებანი მოცემული სიტყვების შესახებ.
7. სიტყვების ახსნისას უნდა გავითვალისწინოთ მოსწავლეთა მიერ სიტყვების ათვისების ხარისხი.

გერმანული ენის  
კათედრა

(შემოვიდა რედაქციაში 13. 10. 1962)

*Ц. Н. БИЧИНАШВИЛИ*

*Виды лексических упражнений в V классе грузинской средней школы на материале немецкого языка*

### Резюме

Во введении рассматривается понятие лексики с педагогической, психологической, физиологической и методической точки зрения.

После этого дается обзор лексических упражнений и методы обучения немецкой лексике. Здесь же представлена экспериментальная проверка лексических упражнений в V классе.





Главным образом мы опираемся в нашем эксперименте немецкого языка V класса для грузинских школ, вышедшую в свет в 1961 году, авторы—Ф. Золотарева и М. Дидебулидзе.

Мы тщательно проверили способы, которыми передается лексика в этой книге и пришли к такому выводу, что количество повторяемости новых слов в этой книге удовлетворительно, но не предусмотрено то психологическое положение, что повторяемость новых слов неперемenna в ближайших от данного слова параграфах и по возможности чаще в первые дни ознакомления со словом, пока не создана крепкая временная связь между словом и предметом или явлением. С этой целью мы проверили повторяемость раз встреченных новых слов на протяжении семи параграфов, с того параграфа, где внесено новое слово и в следующих шести параграфах. Так как повторяемость новых слов в этих параграфах была недостаточна, мы составили для этих параграфов специальные упражнения с целью более частой повторяемости раз осознанного слова в ближайших параграфах. В результате этих упражнений мы выяснили, что ученик на одном уроке может освоить три слова. С помощью этих и тех упражнений, которые даны в учебнике, мы достигли полного усвоения учащимся выученных новых слов.

Мы сделали вывод, что ученики могут прочно усвоить новые слова только при помощи систематического выполнения лексических упражнений, помещенных непременно в ближайших параграфах создаваемого слова.

